

# 論文の内容の要旨

論文題目 ミニマリズムとパースペクティヴ

氏名 荒川徹

本論は1960年代初頭に興隆したアメリカのミニマリズム（Minimalism、あるいはミニマル・アート Minimal Art）と呼ばれる美術、とりわけドナルド・ジャッドの作品を対象とし、遠近法、眺望、そして「ものの見方」という意味を含んだ〈パースペクティヴ perspective〉の問題によって、その発生と展開を考察したものである。既存のミニマリズム論においては、イメージの描写、表現の主体性といったものが還元された、絵画・彫刻とは異なる「物体 object」としての作品というステータスを確立したことが、美術史上のミニマリズムの重要な意義として考えられている。本論はそのような「物体」のミニマリズム観を転倒し、むしろその「物体」が見られる知覚の遠近法、作品の元となる図表や部材などのソース、そして物体が設置される土地という、物体以外の周囲や背景、コンテクストとの関係によって、遠近法的・関係的に把握する。そのことによって、ミニマリズムが純粹で独立した「物体としての芸術」ではなく、反対に不純かつ関係的な「観点としての芸術」として出現する諸局面を、(1) 郊外の人工風景の発見、(2) 遠近法の人工的な操作、(3) 既存の土地利用という、歴史の諸段階において分析した。

全体は3部構成であり、それぞれは初期ミニマリズムの発生、盛期ミニマリズムの系列化、ミニマリズムの風景的展開を扱っている。第1部「芸術と工学」は、高速道路、橋、カンティレヴァー構造、配管といった工学的な風景と形態が、いかにスミスとジャッドのミニマリズム的作品の発生源になったかというソース研究である。

第1章「人工風景の経験」ではまず、スミスが自分の芸術観を変えたという、1951-52年に未完成のニュージャージー・ターンパイクを自動車で夜に走行した体験に代表される、ミニマリストたちの建築・風景経験を分析した。そこで注目したのは、第一にスミスの反主知主義であり、大規模な建築的構造をもつ作品を制作しながらも、そのような構造を知的に理解することではな

く、夢のような方向喪失と情動を与えるものとして、構造の主観的側面に焦点を当てた制作を行ったことである。第二に、ジャッドが50年代中葉より、人工風景の絵画から抽象化を段階的に行ったプロセスを追跡した。ジャッドはその後1964年に、美術批評家として、工学建築などの非芸術と芸術の間の本質的な差異を否定することになる。彼らよりも若いロバート・スミッソンは、ジャッド／スミスの非芸術・工学構造への関心を継承し、物体ではない芸術家の視点それ自体を「見ることの芸術」として把握した。人工風景を芸術として把握するミニマリズムの視点は、純粋な物体ではなく、風景を経験する観点それ自体と関わるものであり、それにより、作品制作が工業的風景のような非芸術との共作的関係に置かれるという事態を呈することになる。

第2章「構造と形態」では、スミスとジャッドの三次元作品の展開を、科学的ダイアグラムや工学構造という、美術史の外部の存在との関係において分析している。ここでは、ミニマリズム的な形態の還元は、抽象化ではなく、力学的に効率的で強度の高い構造として把握されるのである。

第1部によって、初期ミニマリズムの抽象性が、現実の構造とどのように相関していたかが明らかにされた。第2部「系列的な方法」では、ソース研究の段階からさらに踏み込み、連続的な数の系列によって、作業遂行に先立って作品の秩序を事前決定する方法論が、ジャッド、そしてそれ以降のボックナー／スミッソンにおいてどのように展開したかを検討している。

第3章「パースペクティブとプロポーション」は、1966年のジャッド個展において展示された「プログレッション」（数列）タイプの作品を取り上げ、その数的構造と経験構造の両者の分析を行った。ジャッド自身の理論に反するイリュージョニズムとして指摘されていた、観点によって変化する構造の導入を、物体を空虚な共鳴体として見出す経験として再考している。ジャッドは個展において、自然数の逆数の級数を使用した作品を出品していたが、本論では、その級数が数学では交代調和級数と呼ばれる、音楽の倍音に由来する級数であり、その計算が間違っただけであったことを明らかにした。誤った交代調和級数は、しかしながら正しい式よりも単純な整数比を形成し、さらに同じ幅の反復を生み出すため、より調和的でリズムカルである。ジャッド作品の経験構造は、単なるイリュージョニズムではなく、視点変化により、展示空間全体において数的な共鳴関係を形成する、空虚に拡張された反響的主体を生成するものであると考察している。

第4章「次元の変換」は、遠近法・写真・地図における三次元から二次元への変換という問題から、ボックナーのブロック・グリッド写真、スミッソンの遠近法的縮小を検討している。ジャッドの系列的な手法に影響を受けつつ、遠近法を系列構造として捉える「コンセプチュアル」な段階のミニマリズム的な作品は、次元変換する遠近法の短縮原理自体を作品化し、整数的ではない不純な次元性を生み出す操作を推し進めたのである。

第2部によって、限定された空間内で閉鎖的に展開した数学的ミニマリズムの手法が飽和点に達するまでを追跡した。第3部「土地と配列」は、ひとたび実際の土地から切り離され、数的構造の抽象的な操作として純粋化されたミニマリズムが、ふたたび郊外、そして荒野という現実の土地において展開していく過程を検討する。

第5章「風景への回帰」は、第1章の続編であり、ダン・グレームがニュージャージーのトラクトハウスの配列を撮影し論じた「ホームズ・フォー・アメリカ」と、ロバート・スミッソンのニュージャージー旅行に基づいた作品を遠近法の観点から分析することで、いかに彼らがニュージャージーの郊外風景をミニマリズムを経た視覚によって再発見したかを明らかにした。

第6章「荒野という文脈」では、ドナルド・ジャッドの68年以降の建築のリノヴェーションと大規模作品のオーダーを分析することで、先行して存在する建築・土地という物質的な「コンテクスト」のなかで、ジャッドがどのような法則性を構築し、いかに芸術と現実の眺望を統合しようとしていたかを明らかにした。ジャッドは68年のニューヨークの鉄ビル購入に続き、71年にはテキサス州マーファの建築群を購入するが、現実にある土地と建物のオーダーを残したまま、そのプロポーションを最大限に拡大することで、既存の建造物と土地をより調和したものに統合していった。その試みは、マーファでのコンクリート作品とアルミ作品に結実する。マーファのコンクリート作品後半部では、6個構成のユニットを4種類で配置転換しているが、最後のアレンジメントでは強度の高い最大密度で凝集させて、終止和音のような音楽的展開を構成している。ここではコンクリートの配列は、すべてが物質的かつ幾何学的に作られた、時空間の物質的分節のみによる終止の情動性を生み出している。

以上のような遠近法的分析によって得られたのは、工学・数学・音楽に拡張された領域のもとにミニマリズムを位置づけた、次のような結論である。

#### [1] インフラストラクチャーと芸術の統合

通常は「見るためのもの」でもなければ芸術作品でもない、高速道路・橋・煙突・配管などの実用的なインフラストラクチャーの構造の感覚的側面を見出したことは、ミニマリズムの発生において重要な契機となった。ミニマリズムにおいては、そのような構造と形態は、表層の装飾的価値や諸要素のコンポジションに勝り、表現的可能性をもった芸術として把握される。スミスとジャッドは、最小限の素材使用で最大限の強度を獲得するような、力学的に効率的な実用構造（凝集する泡、ダイヤモンド、パイプ...）を導入しながら、機能それ自体ではなく、その単純形態が与える構造的強度の感覚と、遠近法による見かけの変化という主観的側面を追求したのである。

#### [2] 空虚さと共鳴体

本論は現象学的ミニマリズム論における、観者と作品が形成する主体客体関係に対して、観点からの距離（ $\times 2$ 、 $\times 4$ ...）に比例して、見える対象の大きさが線形的に縮小する（ $1/2$ 、 $1/4$ ...）という線遠近法の逆数的な法則を代置した。それによって、同一ユニットが反復される場合も、視点に応じて見かけの大きさが規則的に縮小するため、すべてが射影幾何学的に変形して異なるものとなる。ミニマリズムにおける主体客体関係の空虚さを、不気味なもの回帰として閉鎖的に捉えるのではなく、全体の空間を含む視覚的共鳴体として再考することで、建築と音楽に拡張された領域において、空虚な構造の意味を明らかにした。

#### [3] 音楽的風景

ミニマリズム的経験は、視覚的な遠近法を、空間を分割するリズムや空間軸の関係の調和によって、音楽的に把握する経験である。スミスの高速道路、グレアムのトラクトハウス、ジャッドの荒野はすべて、視野に収められた広い風景を、物的に分割される、ある種の周波数や比例関係として知覚する経験である。グレアムはトラクトハウスの配列をセリー主義の音列とロックのビートの反復から把握していた。ジャッドのコンクリート作品は、かならずしも協和的ではなく、また永続的ではない既存の風景に、調和的な配置とプロポーションをもたらすことで、非芸術のミニマリズム的経験を、芸術として統合したのである。ミニマリズムはそこで、単なる還元的美学ではなく、芸術とインフラストラクチャー、物体と空間、音楽と遠近法のそれぞれが統合される場を意味するだろう。