

凡例

- 本文引用の訳は、基本的にすべて荒川による。それ以外の訳は、原文を参照して適宜改めた。
- 美術作品の題は、《 》のように二重山括弧で括り、書名・映画題名は「 」のように二重かぎ括弧で記す。また、制作年を(1966)のように丸括弧で記す。
- 作者・題名・制作年以外の詳細な図版情報(素材、サイズ、所蔵、出典)は、巻末の図版一覧に記す。
- ドナルド・ジャッドの作品はごく一部の例外を除いて、すべて無題である。作品特定には、「DSS15」のように、カタログレゾネなどで決定されているナンバーを使用する。

1. スペシフィック・オブジェクト

アメリカの美術家、そして批評家であるドナルド・ジャッド(Donald Judd 1928-1994)は、ミニマリズム(Minimalism)と呼ばれる動向の代表的作家である。本書は、ジャッドの作品を中心にして、「非芸術」と捉えられているものとの関係を描写しながら、ミニマリズムの発生と展開を、中心的なモメントを抽出して考察するものである。装飾がない木材や金属の箱状のオブジェクトが、壁面や床といった展示空間全体に配置されるミニマリズムは、どのように生まれ、いかなる発達段階を経ていったのか。

ジャッドは1965年に美術批評家として、新たな美術の動向を紹介する記念碑的な批評「スペシフィック・オブジェクト Specific Objects」(執筆1964年)^[1]を発表し、その概念は美術界に大きな影響力をもたらすことになった。「ここ数年で制作された、最良の新しい作品の半分以上は、絵画でも彫刻でもない」という文で始まるその批評は、絵画のようにフラットではなく、既存の彫刻よりも新しい素材を用いた、三次元的なオブジェクト型の作品の台頭とその可能性を告げるものであった。ジャッドがそのような三次元作品に見出したものは、イリュージョンの排除、反コンポジション(=異なる諸形態の配置構成)、新しい素材と直接的な色彩といったものだ。「スペシフィック」は「一般的 general」の対義語として使われているものであり、日本語に置き換えることがやや困難なのが、「特殊／特種」の意味と、「明確な／独特な」の双方が含意されているためである。

ジャッドは、穏やかで平均的なものではなく、極端でクリアな形態や質

1 First published in *Arts Yearbook* 8, pp. 74-82. Reprinted in *Complete Writings 1959-1975* (Halifax: The Press of Nova Scotia College of Art and Design, and New York: New York University Press, 1975), pp. 181-189. *Donald Judd Writings* (New York: Judd Foundation and David Zwirner Books, 2016), pp. 134-145. 前年の『アーツ・イヤブック』第7巻にもジャッドは批評「ローカル・ヒストリー Local History」を執筆しており、こちらもオブジェクト型作品を複数紹介している。一方で、三次元作品が「〈オブジェクトであること〉に接近する」というように、オブジェクトとの同一視にまだ慎重な記述も見られる。「オブジェクト」であることを前面に押し出したのは、「スペシフィック・オブジェクト」からである(Judd, "Local History," in *Donald Judd Writings*, p. 127.)。

を好んだ。これまでの美術の素材や形式の限界を侵犯し、アグレッシブで力強く、明確な素材と色彩をもつ三次元作品としてのスペシフィック・オブジェクトは、ジャッド本人の美学を強く反映している。

しかしながら、三次元作品の紹介として書かれた「スペシフィック・オブジェクト」は、実際には、ミニマリズムに対する批評が中心化されているとはいえないものだ。彼が紙幅を割いて論じたのは、ミニマリズムのオブジェクトの前段階となる、キャンヴァスの外形と描かれた線が呼応した絵画を制作したフランク・ステラを除けば、電気のスวิตチやハンバーガーなど日常にあふれたものをソフトな素材で巨大化させるクレス・オルデンバーグ、暗い穴を穿つような金属レリーフで知られるリー・ボンテクー、車のスクラップを用いるジョン・チェンバレンといった、新しい素材を用いたオブジェクト型作品であるものの、ミニマリズムとは明らかに異なる傾向の作家たちであった。「スペシフィック・オブジェクト」の概念の核となるのは、ダン・フレイヴィンやロバート・モリスというミニマリズムの作家より、草間彌生のように、過剰に物質性が強調されつつもイメージ性が排除されず、むしろ強化されているという、絶大な視覚的インパクトを与えるオブジェクト型作家群であるといえるだろう。

それでは、ジャッド、そしてミニマリズムの作品を考察するとき、いったい何を重要な基準点として定めたら良いのだろうか。本書が目にするのは、ジャッドが芸術作品について語ったものではない。ここで取り上げるのは、非芸術作品を論じたジャッドのふたつの批評、訪問記「カンザスシティレポート」(1963年12月)と、土木作品を集成したMOMAの展覧会「20世紀工学展」のレビュー(1964年10月)^[2]である。そこで彼は、非芸術作品であり、かつ建築家の作品でもない、巨大な工学構造体や都市風景を、芸術作品として見るという行為を試みている。ミニマリズムの展開は、むしろ、人工風景や構造体を見る、という行為のなかから生起する。つまり、工学構造や風景という「非芸術作品」を見る視点そのものを、ミニマリズムの歴史と展開を理解するための起点として据えてみることで、郊外の人工風景の発見、遠近法の人工的な操作、風景の作

品化という、ミニマリズムの継起する諸段階を、連続的かつ明確に抽出できるはずである。

本書はとりわけ〈構造 Structure〉の問題に焦点を当てていく。ルネサンスからの線遠近法という視覚の構造、工学的な構造物からのミニマリズムへの影響という、二つの「構造」という問題に着目することで、ミニマリズムのなかから「構造的ミニマリズム」と呼ぶべき系譜を見いだすことができるだろう。

2. ミニマリズムと美術

2019年現在、「ミニマリズム」という用語そのものは、所有物や余計なものを切り詰めることで豊かさを獲得しようとするライフスタイル^[3]や、建築・デザインにおける非装飾的で素材そのものの質感を重視した90年代以降の傾向^[4]を指すことが多い。また、写真・動画共有サービスのインスタグラムにおいて、「#minimalism」タグで検索すれば、近年のトレンドの影響で関係の薄い写真も大量に含まれているものの、ミニマリズム写真が多く出現する。「ミニマリズム」の日常への浸透によって、起点となる「美術におけるミニマリズム」の存在はやや陰に隠れつつあるといえるだろう。本書は、そのようなミニマリズムが日常化している現在の傾向に対し、美術における起源を掘り下げることで、単なる「シンプルさの美学」といった感性的なものとは異なる、ミニマリズムの美術にあった、ある知的傾向を浮かび上がらせることを意図している。

本書において、構成要素を最小限に切り詰める美術としての「ミニマリズム Minimalism」という呼称を用いるのは、第一には、論じる作家・作品群を総的に指すために、便宜的にもっとも広く定着しているためである。「ミニマリズム」「ミニマル・アート」という用語は、本来、作家たちが自称した運動体名ではなく、60年代の抽象的・幾何学的形態を用い

2 Donald Judd, "Kansas City Report" (1963), in *Complete Writings 1959-1975*, pp. 103-105. Donald Judd, "Month in Review [Twentieth Century Engineering]," in *ibid.*, pp. 137-139.

3 ジョシュア・フィールズ・ミルバーン／ライアン・ニコデマス『minimalism——30歳からはじめるミニマル・ライフ』吉田俊太郎 訳、フィルムアート社、2014年。

4 たとえば、ハリー・F・マルグレイヴ+デイヴィッド・グッドマン『現代建築理論序説——1968年以降の系譜』澤岡清秀 監訳(鹿島出版会、2018年)では、1990年代の建築の傾向を表す概念として「ミニマリズム」が選ばれており、ヘルツォーク&デムロンを中心とする建築が検討されている。

た物体群に対して、批評家たちがとりわけ60年代中葉以降用いるようになり、定着した呼び方である。ドナルド・ジャッドは批評家として、1960年には抽象画家ポール・フィーリー (Paul Feeley 1910-1966)^[5]、そして64年にはロバート・モリスの展覧会評に「ミニマル」という形容を用いていた^[6]。65年には、哲学者・美学者リチャード・ウォルハイムが、論考「ミニマル・アート」を『アーツ・マガジン』に執筆し、マルセル・デュシャンやロバート・トラウシェンバーク、アド・ラインハートなどを例に挙げ、最小限の「芸術内容 art-content」しか持たないミニマルな芸術の傾向という観点を提起した^[7]。だが、ウォルハイムの論じた対象は、ジャッドら60年代以降のミニマリズムについてのものではなかった。「ミニマリズム」という呼び方がすぐに定着したわけではなく、「プライマリー・ストラクチャーズ Primary Structures」(1966年の展覧会)、「ABCアート」(1965年のパーパラローズの批評)、「リテラリズム literalism」(マイケル・フリード)など、複数の呼称が存在していた。

1968年には、グレゴリー・バットコック編集による『ミニマル・アート——批評選集』が刊行され、ハーグにおいて「ミニマル・アート」展(デュッセルドルフ、ベルリン巡回)^[8]が開催されている。アーティスト本人たちが好むと好まざるとに関わらず、直接の提唱者も主導者もない、ミニマル・アートというレッテルが、着実に形成されていたのである。

ドナルド・ジャッドは、「ミニマリズム」というタームを繰り返し否定していた。自身の作品が還元主義的な、不要な要素の排除という観点でのみ見られることで、自らが芸術の新しい要素として重視していた、空間や色彩、物質、スケールといった存在が考慮されないことを危惧していたからである^[9]。これは、建築家ミース・ファン・デル・ローエの「Less is

more」と、わかりやすく共通する態度である。本書でも、基礎的な作品構造に加え、そのような諸要素の分析を重視している。

一方で、そのようなジャッドの主張をケアしすぎ、ミニマリズムという問題自体を一掃することは、ややバランスを欠いているといえる。「Less is less」、つまり「要素の減算は、まさに要素の減算にほかならない」というテーゼも同様に重要である。ジャッドは制作において多くの要素を除去したが、生活においても、家に衣装棚、シャワーカーテン、窓のカーテンといった、通常ならあるはずのものを欠いていただけではなく、古い戸棚の取っ手をわざわざすべて取り除いていたという報告もある^[10]。取っ手は単なる装飾ではない。晩年まで一貫してミニマルなデザインを用い、自身の家具や建築といった生活の次元にまで、ミニマリズムの方法を拡張したジャッドを中心にしてミニマリズムを論じることは、やはり重要な作業である。

だが、本書はミニマリズムと呼ばれうるすべてのアーティストたちについて論じるわけではない。むしろ、ドナルド・ジャッドとトニー・スミス(Tony Smith 1912-80)のふたりを起点とし、両者から影響を受けたロバート・スミソン(Robert Smithon 1938-73)を含めて、三世代のアーティストたちによる、ひとつの系譜を描くことに念頭を置いている。この三者を結びつけるものは、大規模な工学構造への関心である。高速道路、橋、ダム、兵器庫といった大規模なインフラストラクチャーの建造物と彼らの造形は関連している。スミスとスミソンは、ともにニュージャージー州の出身であり、多くの作品制作をニュージャージーで行った。ジャッドの出身はミズーリ州でその後は引越しが多く国内を転々としたが、ハイスクール時代をニュージャージーで過ごしている。アーティストたちがニューヨークに居を構え、グリーン・ギャラリー、あるいはキャステリヤドワンといったギャラリーに所属し作品を発表していたにも関わらず、本論は郊外のニュージャージーという地理を、ミニマリズムにとって重要な場所として扱う。ニュージャージーの工業的風景とミニマリズムとの関係に注目することで、ミニマリズムを具体的な場所から切り離された観念的考察から解放し、現実

5 Complete Writings 1959-1975, p. 17.

6 Ibid., pp. 117-118.

7 Richard Wollheim, "Minimal Art," in Gregory Battcock ed., *Minimal Art: A Critical Anthology* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 1968/1995), pp. 387-399.

8 参加作家は、ジャッド、アンドレ・ルウイト、モリス、フレイヴィン、スミソン、スタイナー、スミス、グローヴナー、ブレイデンであった。James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven and London: Yale University Press, 2001), p. 262.

9 Donald Judd, "Statement," in *Donald Judd Writings*, p. 179. 晩年の1993年に発表された色彩論では、素材・空間・色彩を、視覚芸術の中心となるものとして定義している。Ibid., p. 833.

10 Nina Murayama, *Functional Art in a Dysfunctional Society: Donald Judd's Furniture* (Tokyo: Bunshindo, 2015), p. 127.

の風景に位置づけ直すことができるためである。

対象となる年代は、1951-52年にスミスがニュージャージーの未完の高速道路を走行した体験を先駆とし、1961-68年までのミニマリズムが最も盛んに展開した時期を中心にすえ、1984年にジャッドが荒野のコンクリート作品を完成させるまでの期間を扱っている。こうした限定は包括的なものとはいえないが、このように限定することによって、非芸術や風景、遠近法という問題を、より集中的に分析し、考察することが可能になっている。

3. ミニマリズムと遠近法

ミニマリズムの作品を物体=オブジェクトとして把握することが依然として支配的なのは、ジャッドの「スペシフィック・オブジェクト」の影響があるだろう。だが、作品を単に「物体」それ自体として把握し、大きさが収縮する遠近法の効果を度外視すると、ジャッドやスミソンの作品がもつ中心的な問題、およびジャッドに影響されたミニマリズム写真の核となる原理は失われることになる。本書では、ミニマリズムの作品において、線遠近法、幾何学、プロポーション、シンメトリー、多面体、タイリングといった、古典古代からルネサンス／バロック、あるいは自然形態の研究から受け継がれてきた数的な秩序が、どのように復活しているかという問題を、人工風景のような同時代的な視覚現象からの影響と並行して考察している。

ミニマリズムの造形が「幾何学的」であることは誰もが語るが、実質的には、ミニマリズムを幾何学の観点から正しく数的に分析した研究・批評は目立って少ない^[11]。たとえばふたつのミニマリズム論のアンソロジー、グレゴリー・バットコック編集(1968年)のものと、ジェームズ・メイヤー編集(2000年)^[12]のものにも、メル・ボックナーなどアーティスト自身の著作を除

けば、作品の数的・幾何学法則の分析を具体的に行ったものはない。本書では、ミニマリズムの作品をどのように理解するかという美学的・批評的位置づけより、作品における幾何学・数学の分析を重視した。

ミニマリズムとの関連において、遠近法の法則で最も基礎的なものは、大きさの縮小である。ある固定した観点と、物体との直線距離が2倍、3倍、4倍……になったとする。そうすると視線の正面では、物体の見かけの大きさは最初と比べて1/2、1/3、1/4……と線形的に収縮する。これは、学校の廊下のように規則的に教室が建ち並ぶ光景を測ったり、片目をつぶって両手を動かしながら試してみることもわかるだろう。この縮小法則は、距離Dに対し、大きさSは距離の逆数である1/Dに比例する、と表現することができる^[13]。「大きさは、視点から遠ざかるに比例して小さくなる」というこの経験的感覚はしかし、遠くに見える自動車が実際にミニカーと同じぐらい小さいと通常はあまり考えないように、日常的知覚においては、距離による大きさの変化を考慮して、むしろ大きさを恒常的なものとして把握することが多いだろう。大きさの縮小から距離を見積もる計算を解除して、「遠近法のままに物を見る」ということには、やや工夫が必要だ。ミニマリズムの作品経験は、そのように、絵画的な遠近法をそのまま受け入れる、という特殊な視覚を必要とすることがある。1、1/2、1/3、1/4……と分母が増えていく級数は、調和級数(harmonic series)と呼ばれる。線遠近法の視覚には、この調和級数の秩序が潜んでおり、分数の系列はミニマリズムにとって、重要な数的な秩序である。

作家ではメル・ボックナーが目目していた射影幾何学(projective geometry)という領域は、平行線が無限遠点で交差するという線遠近法絵画の視覚的事実を受け入れ、長さや角度のない、射影変換という図形操作に基づく幾何学を展開させた。また、そのような遠近法で絵画・写真的な視覚は、心理学者ジェームズ・J・ギブソンが「視覚フィールド」と呼んだものであった^[14]。ギブソンは立体が立体に見え、四角が

11 幾何学を用いた作品分析の例を挙げれば、ジョゼフ・マシェックは、ロバート・マンゴールド(ミニマリズムとしてカテゴライズされることがある)作品の半円形フォーマットの幾何学を分析している。Joseph Masheck, "A Humanist Geometry[Robert Mangold]"(1974), in Amy Baker Sandback ed., *Looking Critically: 21 Years of Artforum Magazine* (Ann Arbor: UMI Research Press, 1983), pp. 157-159.

12 James Meyer ed., *Minimalism* (London: Phaidon, 2000).

13 James J. Gibson, *The Perception of the Visual World* (Cambridge, MA: The Riverside Press, 1950), p. 83. ジェームズ・J・ギブソン「視覚ワールドの知覚」東山篤規・竹澤智美・村上嵩至 訳(新曜社、2011年)、99頁。

14 同上書、33-34頁。

四角に見え、部屋の奥にある本と手前にある本が同じ大きさに見える日常的な「視覚ワールド」と、距離や角度によって大きさや形が一定ではない写真的な「視覚フィールド」を対照させている。ミニマリズムを「視覚フィールド」的に見るということは、オブジェクトの見えの恒常性を排除して見る、ということの意味している。

遠近法における大きさの縮小は、もうひとつの重要な法則を発生させる。それはごく当たり前ではあるものの、限定された室内空間の知覚においては、やや気づくことが難しいものだ。それは距離の増加による大きさの縮小にともなって、視野に示される領域が拡大することである。近くの風景より遠くの風景のほうが、縮小される分、視野に提示可能な物理的面積は大きくなるということである。近くの列車が視野に1輛分ほど取められるとしたら、遠くの列車は8輛分を取めることも可能である。ごく単純に表すとしたら、物の大きさは小さく見えるが、それを取り囲む空間は広くなる。距離とともに物体の大きさが1/2、1/4に縮小するとき、空間は2倍、4倍と増加する。ホワイトキューブのような、幾何学的な箱に近い、四方を壁に囲まれた室内空間では、視点から遠ざかるとただ壁が縮小するばかりで、領域が広がっていることにはなかなか気づきにくい。だが、遮るものない見通しの良い外に出れば、その広がり是一目瞭然である。距離の増加にともなう、大きさの縮小と空間の拡大は、単なるイリュージョンや観念的なモデルではなく、視覚の感覚的事実である。

本書は、同じユニットの規則的の反復という、ミニマリズムの配列を美学的に考察するより、遠近法による縮小という知覚の事実に着目する。この原理は、写真の遠近法から鏡の反映、荒野に置かれたユニットのサイズ縮小に至るまで、さまざまな作品の分析に重要な役割を果たすだろう。

4. 先行研究

先行研究に対する当研究の位置づけを示しておこう。2001年にジェームズ・メイヤーが『ミニマリズム——60年代の芸術と論争』^[15]を刊行したが、1959-68年までのミニマリズムの歴史が、主要な展覧会と

それに対する批評を中心として集約された労作である。クロノロジカルなメイヤーの著作は、1966年の「プライマリー・ストラクチャーズ」展を初めとする展覧会とその受容をベースとした分析になっている。本書の論点がメイヤーの歴史認識の焦点と大きく異なる点は、メイヤーの本では章を割り当てて検討されなかったトニー・スミスが存在が中心化され、人工風景・工学建築との関係性が主題化されていることである。

メイヤー以前では、フランセス・コルピットが1990年に刊行した『ミニマル・アート——批評的パースペクティブ』^[16]によって、ミニマリズムの批評的問題の分析が行われている。コルピットとメイヤーの研究によって、ミニマリズムと当時の美術批評との関係は明確になっている。両者の研究はミニマリズム研究の基礎的な文献であるが、本書では基礎論より、発展した作品・作家分析を展開することを目的としている。

60年代後半から同時代批評として登場し、その後も支配的なミニマリズムに関する理論的読解を提起したのが、マイケル・フリードとロザリンド・クラウスによる現象学的なミニマリズム論である。マイケル・フリードは1967年の「芸術とオブジェクト・フード」において、スミス、ジャッド、モリスをリテラリズムと呼び、その作品経験の主体客関係が観者の経験を含み、演劇的な性格をもっているため非芸術であると批判した^[17]。フリードの論は、ミニマリズムおよび演劇というジャンルそのものに対しても非常に攻撃的なものであるが、現在に至るまでミニマリズム論の代表的言説となっている。フリードの論は、初期作品を舞台装置として用い、自らパフォーマンスを行ったロバート・モリスの批評としては、作家本人がその予見性を認めているよう^[18]に妥当なものと考えられるが、たとえばスミスについての解釈としては、構造力学的形態への関心といったコンテキストを無視した解釈を行っている。本書では、第2章・第3章を通じて、その解釈の問題を明らかにした。フリードが批判した「オブジェクト・フード Objecthood」=

15 James Meyer, *Minimalism: Art and Polemics in the Sixties* (New Haven and London: Yale University Press, 2001).

16 Frances Colpitt, *Minimal Art: The Critical Perspective* (Seattle: University of Washington Press, 1990).

17 Michael Fried, "Art and Objecthood," in *Artforum* 5, no. 10 (June 1967), p. 23.

18 Robert Morris, *Have I Reasons: Works and Writings, 1993-2007*, ed. Nena Tsouti-Schillinger (Durham and London: Duke University Press, 2008), pp. 135, 184.

物体・客体的状態」と非芸術の状態を、むしろ深く追求していくという態度を取るようになったのである。

ロザリンド・クラウスは、60年代の同時代批評から、ミニマリズム／ポストミニマリズムの動向に、現象学および構造主義に依拠した理論的分析を導入した。1979年には、論考「拡張＝展開されたフィールドにおける彫刻」^[19]において、モダニズム以降の彫刻のステータスを、非＝風景、非＝建築からなる論理的フィールドの展開として把握した。本書でも、クラウスと同じく、建築と風景に拡張されたフィールドからミニマリズムの展開の歴史を把握している。しかし、「構造」の概念の取り扱いが異なっている。本書において「構造 structure」は、紙の上の抽象的な「論理的構造」に基礎を置くのではなく、あくまでも物理的な「構造力学」から発するものとして考察されている。

ハル・フォスターは、クラウスの「拡張＝展開されたフィールド」を、トニー・スミス的高速道路やジャッドの荒野、ジェームズ・タレルを含めた、ミニマリズム以降の現代美術の拡大的展開を理解するものとして再把握している^[20]。しかし、その「拡張されたフィールド」は、限界のなさの経験という、崇高の美学に結び付けられてしまう。本書では、ミニマリズムの拡張的な実践を、崇高の美学と同一視していない。たしかに、スミス的高速道路やジャッドの荒野は、経験するフィールドの限界の無さを感じさせる。だが、そこで留意すべきは、いかに事物によって時空間のシークエンスが分節されているかということである。その物質的な分節を詳細に分析することによって、単なるフィールドの拡張と崇高性の経験という観点からは、明確に距離を置くことを意図している。

フリードとクラウス以降のミニマリズム読解の主な動向を見ておこう。リチャード・シフは、2000年頃から頻繁にジャッド論に取り組み、ジャッド研究において代表的な存在になっている^[21]。シフの解釈の特徴は、クラ

ウスが構造主義以降のヨーロッパ現代思想をもちいて分析したのに対して、C・S・パースなどのアメリカ哲学から、経験論的哲学の実践として考察している点にある。シフの解釈は、ジャッド論のアメリカナイズに多分に貢献した。本書の目的は、ジャッドのプラグマティズム的美学を理解することではなく、実践における思考を抽出することにある。そのため、作品分析において、随所でジャッド自身の著作には基づかない考察を行っている。

ドナルド・ジャッドについての専門的研究書は、リチャード・シフの指導のもとにあったデヴィッド・ラスキンによって、2010年になって初めて公開された^[22]。ラスキンのジャッド論は、端的に言えば、ジャッドの作品をフリードやクラウスのように、単に反復されるだけの物体として捉えるのではなく、「創造的経験」として、自由、開放、創発、創造といった肯定的かつプラグマティックな生の哲学を表現するものとして理解しようとしたものだ。本書はジャッドについての完全なモノグラフではないが、哲学的諸価値よりも、遠近法・数的秩序の分析を重視することで、作品の実態に即したジャッド像を明らかにする試みである。

ドナルド・ジャッドに比して、トニー・スミスはよりマイナーである。スミスはジャクソン・ポロックと同じ1912年生まれで、先行する抽象表現主義の世代に属し、プロトミニマリズム的な作家として把握されることが多い。そのようなスミスをあえて本書が大きく組み入れて検討するのは、独学の建築家として活動していたスミスの建築・インフラストラクチャーの構造に対する眼差しが、ミニマリズムからアースワークへと歴史的展開を包括する視野を提供すると考えるからである。スミスについて公開されたモノグラフはいまだ存在しないものの、1972年の作品集^[23]におけるルーシー・リップパードのテキストは、20頁ほどの分量ではあるが、スミスの彫刻作品を理解する結晶的構造などのコンテキストを、フリードよりもはるかに適切

19 Rosalind Krauss, "Sculpture in the Expanded Field," *October* 8 (Spring 1979), pp. 30-44. ロザリンド・クラウス「展開された場における彫刻」、『オリジナリティと反復』小西信之 訳(リプロポート、1994年)、215-226頁。2014年には、同テキストに基づく2007年に行われたカンファレンスの記録集が出版されている。Spyros Papapetros and Julian Rose eds., *Retracing the Expanded Field: Encounters between Art and Architecture* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2014).

20 ハル・フォスター『アート建築複合態』瀧本雅志 訳(鹿島出版会、2014年)、299-300頁。

21 Richard Shiff, "Donald Judd: Fast Thinking," in *Donald Judd: Late Work* (New York: Pace Wildenstein, 2000), pp. 4-23. Shiff, "A Space of One to One," in *Donald Judd: 50 × 100 × 50/100 × 100 × 50* (New York: Pace Wildenstein, 2002), pp. 5-23. Shiff, "Donald Judd, Safe from Birds," in Nicholas Serota ed., *Donald Judd* (London: Tate, 2004), pp. 29-61.

22 David Raskin, *Donald Judd* (New Haven and London: Yale University Press, 2010).

23 Lucy R. Lippard, *Tony Smith* (London: Thames and Hudson, 1972).

に把握していた。本書のアプローチは、フリードやクラウスの理論的解釈より、リップバードの具体的なコンテキスト読解の態度に近いといえるだろう。

戦後アメリカ美術を、ニューヨークのアートワールドではなく、ニュージャージー郊外の空間というコンテキストとの関係において文化的に考察することは、スミソンのアーカイヴ資料研究から構築されたアン・レイノルズの『ロバート・スミソン——ニュージャージーと他所に学ぶ』(2002)^[24]以降、何度か試みられてきた。2012年には、ダン・グレアムが地元ニュージャージーを撮った写真の展覧会『ダン・グレアムのニュージャージー』(2012)^[25]が開かれ、2013-2014年にかけては、プリンストン美術館で、スミソンやグレアムを含む、ニュージャージーで制作された作品群を扱った展覧会『ノンサイトとしてのニュージャージー』^[26]が行われている。本書はこれらの近年の成果を重視しつつ、郊外のインフラストラクチャーとミニマリズムの視覚を結び合わせていく試みである。

5. 本書の構成

本書の全体は3部構成であり、内容は主題によって分けられているが、ほぼ年代記にも沿っており、それぞれ初期ミニマリズム、盛期ミニマリズム、ミニマリズム以降の問題を論じている。

第1部「抽象的風景とミニマリズム」は、高速道路、橋、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の作品の発生にとって重要な影響をもたらしたかというソース研究である。第1章「あらかじめ抽象化されたものたち」では、1950年代から60年代初頭にかけてのミニマリズムの黎明期において、いかにアーティストたちが非芸術である人工風景を、芸術との関りにおいて見ていたかを明らかにしている。第2章「構造の芸術」では、スミスとジャッドの作品構造とその展開

を、科学的ダイアグラムや工学構造という、美術史の外部にある存在との関係から分析している。

第2部「系列的方法としてのミニマリズム」は、連続的な数の系列(series)によって作品の秩序を遂行するのに先立って決定する方法論が、ジャッドとそれ以降のボックナー／スミ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「ジャッドの共鳴体」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方を分析している。第4章「次元変換の複合体」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、スミス作品の連続写真、ボックナーのブロック・グリッド写真、スミソンの遠近法的縮小を検討している。

第3部「土地におけるミニマリズム」は、第2部で扱った盛期ミニマリズムの時期において、いったん実際の土地から切り離され、数的構造として純粹化されたものが、ふたたび郊外風景、そして荒野において展開していく過程を検討する。第5章「再帰的風景」は、第1章の続編であり、人工風景から展開したミニマリズムが、ニュージャージー出身のポストミニマリズム世代のアーティストによって、ふたたび郊外風景という具体的な対象へと回帰する過程を検討する。第6章「不純さの度合い」では、ジャッドが68年にニューヨークの鑄鉄ビルを購入して以降、テキサス州マーファの地で大規模な野外作品設置をするまでの過程を追い、既存の建物や土地というコンテキストをいかに利用したかを明らかにする。1980-84年に制作された1kmにおよぶコンクリート作品を詳細に分析することで、ミニマリズムの方法が、荒野という現実の環境でどのように展開したかを考察する。

終章「ジャッドのストレートチェア」は、ジャッドがデザインした過剰に直線的な椅子から、ミニマリズムと生という最終的な問題に取り組んでいる。

以上の過程は旅程としても読み替えられるものだろう。つまり、ニュージャージーの高速道路から、ニューヨークのギャラリーを経て、再びニュージャージーの人工風景に回帰し、さらにテキサスの荒野にたどり着くまでの旅だ。それは、ミニマリズムという抽象芸術が、都市と郊外、荒野の地理においてどのように変容したかという問いの旅でもある。旅や引

24 Ann Reynolds, *Robert Smithson: Learning from New Jersey and Elsewhere* (Cambridge, MA and London: MIT Press, 2002).

25 *Dan Graham's New Jersey* (Zurich: Lars Müller, 2012).

26 Kelly Baum ed., *New Jersey as Nonsite* (New Haven and London: Yale University Press, 2013).

越しの軌跡は、不可避免的にエピソードを作り出す。本書は、沈黙したミニマリズムの作品群を、そのようなエピソードとも等しく扱って考えていくことになるだろう。