

採  
Siren  
蓮

第十三号

No.13

## ダン・フレイヴィンとコンセプチュアル・アート

水 沼 啓 和

はじめに

蛍光灯を素材にインスタレーションを制作したダン・フレイヴィン(Dan Flavin, 1933-1996)は、今日、ミニマリズムの代表作家として広く知られている。一方で、一九六五年から七〇年頃、動向としてのコンセプチュアル・アートが形成される過程において、フレイヴィンが先駆的な役割を果たし、そこに少なからず影響を与えたことはあまり知られていない。コンセプチュアル・アート研究の第一人者として知られるアン・ロリマーは、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期にフレイヴィンが果たした役割について、次のように述べている。

「コンセプチュアル・アートは、絵画・彫刻という堅固なカテゴリーに対して、様々な局面からラディカルな修正と否定を行なった。ダン・フレイヴィン、エヴァ・ヘス、ソル・ルウィット、ブルース・ナウマン、ロバート・スミッソンの制作した重要な作品は、ミニマル・アートだけでなく、作例によってはポスト・ミニマル・アート、さらにはコンセプチュアル・アートとも結びつけられる。」<sup>〔註一〕</sup>

フレイヴィンの作品は、コンセプチュアル・アートが形成される過程におい

て、次に挙げる二つの局面と特に深く関係した。最初の局面は、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期に見られた、「アートの脱物質化」の傾向である。ギャラリー内外で照明器具として使われる蛍光灯という市販の商品を、そのまま作品として展示するフレイヴィンの手法は、作品の物質性に対して独自の方向性を示した。二つ目の局面は、ダン・グレアム(Dan Graham, 1942-)やダニエル・ジュラン(Daniel Buren, 1938-)に代表される、アートのコンテクストとアート外のコンテクストとの関係性を機能論的に考察するコンテクスト批判としてのコンセプチュアル・アートの台頭である。社会的・経済的に規定された蛍光灯システムを自身の作品制作システムにそのまま取り込んだフレイヴィンの制作手法は、照明の機能を通して、アートのコンテクストとアート外のコンテクストの関係性を顕在化させ、この局面において先駆的な役割を果たした。

本論は、ニューヨークを中心としたコンセプチュアル・アートの形成期におけるこれら二つの局面のなかで、フレイヴィンの作品がどのような位置を占め、どのような役割を果たしたかを考察する。フレイヴィンの作品では、視覚的な部分と概念的な部分が等しく重要だが、本論では専ら概念的な部分に焦点をあてることになるだろう。最初に、ミニマリズムから初期のコンセプチュアル・アートが発生する過程で顕在化した作品の「脱物質化」をめぐる議論と、他のミニマリズム作品とは異なるフレイヴィン固有の「脱物質化」の様態について論じたい。

## 1 「アートの脱物質化」とフレイヴィン

一九六八年に発表されたルーシー・リパードとジョン・チャンドラーのエッセイ「アートの脱物質化」は、当時のニューヨークで広く見られた、作品の物質としての側面を否定的に扱う傾向を指摘し、注目を集めた。

「過去二〇年間支配的だった、作品制作における反知性的、情緒的／直観的プロセスは、一九六〇年代を通して、ウルトラ・コンセプチュアル・アートに屈しつつある。この新しいアートは、思考プロセスをほとんど特権的に強調する。作品がスタジオで案出され、熟練工によって別の場所で製作されるようになるにつれて、物質としての作品は単なる最終生産物となり、多くのアーティストが芸術作品の物理的發展に関心を失い始めた。スタジオが再び書齋と化しつつあるのだ。そのような流れが、深いレベルにおけるアートの脱物質化、とりわけ物質としてのアートの脱物質化を喚起しているように見える。そして継続的にこれが拡大していけば、物質としてのアートは完全に廃れてしまうだろう。」<sup>(註2)</sup>

リパードらの主張は、動向としてのコンセプチュアル・アートの到来を世に知らしめる役割を果たしたが、すでにこの時点で広範に裾野を拡げつつあったこの動向を包括的に説明するには、「脱物質化」はあまりに限定的・一面的な概念だった。そのため「アートの脱物質化」は、メル・ボクナー(Mel Bochner, 1940-)らコンセプチュアル・アートに関係する作家たちから強い反論を受けることとなった<sup>(註3)</sup>。そもそもリパードらによる「脱物質化」の使用法は、「影響や発展の様式史では、ミニマリズムが芸術作品を還元(reduce)した結果、コンセプチュアル・アートがそれを完全に脱物質化(dematerialize)すると

いう道筋が示される。」というハル・フォスターの発言に明らかのように、コンセプチュアル・アート自身が真つ向から否定しようと試みた、様式的／形式主義的視座に強く支配されていた<sup>(註4)</sup>。皮肉なことにリパードたちは、コンセプチュアル・アートが超克しようとした思考法を用いて、コンセプチュアル・アート解釈を行ってしまったのだ。

このような経緯にもかかわらず、「脱物質化」という用語は、ミニマリズムから初期コンセプチュアル・アートが発生する過程において、例えばロバート・バリー(Robert Barry, 1936-)のような作家を論じるときなどに、今日でもなお使われ続けている<sup>(註5)</sup>。要するに「脱物質化」という用語自体に問題があったわけではなく、コンセプチュアル・アート全てを統合する様式的概念としてそれを使用することに問題があったのだ。実際ダグラス・ヒューブラー(Douglas Huebler, 1924-1997)の「世界にはそこそこ興味深いオブジェがあふれている。私はそこに何かを追加したいとは思わない」というよく知られた一節からも、この当時共有されていた物質性回避への志向が明らかに読み取れる<sup>(註6)</sup>。しかしながらこの用語は、あくまでニューヨークで活動した一部の作家たちによる初期の作品、例えばボクナーが一九六七年頃に制作した写真作品、バリーの《不活性ガスシリーズ(Inert Gas Series)》、あるいはローレンス・ウェイナー(Lawrence Weiner, 1942-)が六〇年代末に生み出した必ずしも物質化される必要がない言語形式の作品などに限定的に適用されるべきであろう。

それ以上に今日、「脱物質化」という用語は、コンセプチュアル・アート自体を説明するときにも増して、ミニマリズムに内包された製作行為、オリジナリティなどをめぐる諸問題を検証するときにも有効と言えるだろう。六〇年代中頃にミニマリズムが台頭した時点で、すでに「脱物質化」は決定的な段階まで進んでいたのだ。それに対してエッセイが書かれた一九六八年には、少なくともコンセプチュアル・アートに関係するアーティストたちのあいだでは、「脱

物質化」はむしろ自明の前提となりつつあった。リバードらが述べた「物質としての作品は単なる最終生産物となり、多くのアーティストが芸術作品の物理的發展に関心を失いつつある」という状況は確かにコンセプチュアル・アートに帰属するかもしれないが、「作品がスタジオで案出され、熟練工によって別の場所で製作される」といった状況は、ミニマリズムの作家たちによつてもたらされ、積極的に推進されてきたのだった。

多くのミニマリズム作品では、製作に先立って作られる紙の上のプランが大きき意味を持ち、制作行為自体が持つ重要性は、それ以前の作品と比べ著しく低下した。ミニマリズムの作家たちは、作品を製作すること、すなわち作品の物質化には最後まで固執し続けたが、ドナルド・ジャッド(Donald Judd, 1928-1994)のように製作を専門業者に委託したり、フレイヴィンのように市販の商品をそのまま使って作品をつくるのが普通に行われていた。この状況は、プランこそが作家の意図(コンセプト)を伝える重要な要素であり、製作行為はもちろん、物質としての作品すらも不要となる可能性を、ミニマリズムの作品がすでに内包していたことを意味していた。実際ミニマリズムが内包するこの「脱物質化」への契機は、一九六四年に行われたジャッド、フランク・ステラ(Frank Stella, 1936-)とブルース・グレイザーとの対談のなかで示唆されていた。

「グレイザー…絵画はそれが作られる前からほぼ完全にコンセプチュアルライズされており、頭の中でダイアグラムを生み出し、それをキャンヴァスに移すことができるよとあなたは言う。それならば絵画を制作する必要はなく、単にそのイメージを言語化し、提示するだけで十分ではないのか。」

ステラ…ダイアグラムは絵画ではない。ダイアグラムはダイアグラムだ。私はダイアグラムから絵画を作ることができるが、あなたに、そして他の人たちにそれができるだろうか。ダイアグラムをそのまま提示するだけなら、それは

単なるダイアグラムにすぎない。あるいは言葉で表現するなら、それは単に言葉で表現しただけだ。クレメント・グリーンバーグは、「抽象表現主義以後」という論文の中だったと思うが、絵画の概念や可能性について語り、何も描かれていないキャンヴァスが絵画のアイディアに成り得ると言った。それは良いアイディアではないかもしれないが、考え方としては確かに正しい。またイヴ・クラインは空のギャラリーを作品として発表し、空気を売った。それこそコンセプチュアルライズされたアートだろう。

グレイザー…背理法だね。

ステラ…全く馬鹿げたことも言えないが。

ジャッド…たとえ前もつて何かを完全に計画できたとしても、それが目の前に現れるまでは、どのようなものか理解することはできない。苦労して作り上げてみれば、それが完全に失敗だったことも分かるだろう。〔註7〕

グレイザーのここでの問いかけは、一九六〇年代後半におけるコンセプチュアル・アートの台頭を予告しているようで興味深い。むしろグレイザーは、「ダイアグラムをそのまま提示する」あるいは「イメージを言語化し提示する」ことを決して肯定的に捉えていたわけではないが、ミニマリズムの作品や制作プロセスに「脱物質化」への契機が内包されている事実には、少なくともも気づいていたのではないだろうか。

ロザリンド・クラウスは、プランに基づいて第三者によつて作られるミニマリズムの作品では、作家自身が策定したプラン自体がコンセプチュアルで複製可能なステータスを持つことになると述べたが、この対談の引用部分は、否定的なスタンスとはいえず、一九六五年の時点で、その可能性に言及していたのだ〔註8〕。むしろジャッドが作品製作を専門業者に委託したのは、より正確で完成度の高い形態を生み出すためであつて、自らの手で製作を行わないこと自体

が目的なのではない。また対談中のジャッドの言葉に明らかなように、ミニマリズムの作家たちは、プランの実体化・物質化に最後まで固執し続けた。けれどもその一方で、作品本体にプランを付けて販売したり、時にはプランだけを販売したり、あるいはひとつのプランから別ヴァージョンやエディション・ワークを量産したりすることで、完成品、すなわち物質としての作品のステータスや重要性を自ら弱めていったこともまた事実であった。製作に先立ってつくられたプラン、多くの場合、簡単なダイアグラムとそれに付随する言語や数字が、第三者が行う製作全体を完全にコントロールするのであるから、完成品よりもプランの方が重要であるという認識を若い世代が持ち、さらに作品製作自体すら不要という結論に至るのは、もはや時間の問題であった。

その若い世代に属していたメル・ボクナーは、一九六六年、講師として美術史を教えていたニューヨーク美術学校の付属ギャラリーから、ドローイングによる展覧会の企画を依頼された。ボクナーは、ミニマリズムの作家を中心に知り合いから作品を借りたが、それらは伝統的なドローイングの枠組みから大きく逸脱していた(註5)。ルウィットの作品は、小さく乱雑に描かれた複数のキューブの下に、それらに関わる複雑な計算式がびっしりと書き込まれたメモのようなものだった。フレイヴィンのプランには蛍光灯の配置が、左側には乱雑な線で、右側には製図的な正確さで、いずれにしても当時の言葉を使うなら「非芸術的」に描かれていた。(図1) ジャッドに至っては、彼が作品製作を依頼した金属加工業者バーンスタイン兄弟社からの請求書がそのまま提供され、彼のミニマルな作品が如何に高額な費用をかけて委託製作されたかが明らかにされた。それらはドローイングというよりはメモ、ダイアグラム、プランであり、まさに作品のアイデアやコンセプトと呼ばれるべきものだった。これらの紙片は、《必ずしも芸術として見られることを意図しないワーキング・ドローイングと紙の上の視覚的なもの》(Working Drawings And Other Visible Things On



図2

Paper Not Necessarily Meant To Be Viewed As Art)と名づけられたが、そのなかには建築図面やシモン・ケージの楽譜、さらには数学者のメモや『サイエンス・フィク・アメリカン』誌のページなども含まれており、アートの領域を超えた広い意味での知的活動全般が視野に入れられていた。ボクナーは当初、これらのワーキング・ドローイングを額装して展示しようと試みたが、彼のドラスティックな企画の意図を理解できなかつたギャラリー側から、予算上の理由により拒否されてしまった。次にそれらを写真に撮影して展示しようとしたが、またはや拒絶されたため、すべてのドローイングをゼロックスコピーで複写し、四冊のルーブリック・ファイルに入れて台座の上に展示した。(図2) この展覧会で、ボクナーはキュレーターの役割を果たしたとも考えられるが、コピーしたプラン、ダイアグラム、資料をファイルに入れて展示するという偶然が生み出した独創的なプレゼンテーション形式により、四冊のファイル

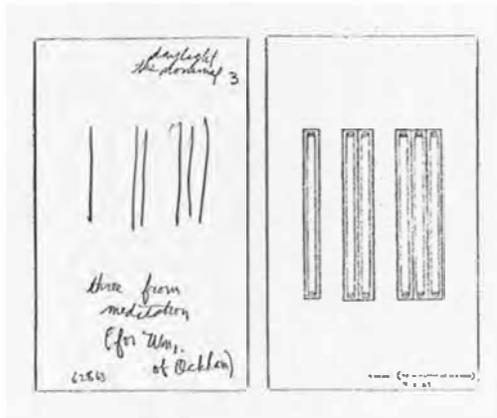


図1

自体をボクナーの作品として見ることもできよう。いずれにせよボクナーの試みは、ミニマリズムの作品が制作されるプロセスを検証するとともに、ミニマリズムの作品におけるプラン、すなわちコンセプトの重要性を浮かび上がらせる結果となった<sup>註10</sup>。

プランを物質化せずそのまま提示するというボクナーの試みは、コンセプトチュアル・アートの先駆けとしての役割を果たしたが、そこに作品を提供したミニマリズムの作家たちにとって、作品の物質化は依然として不可欠であり続けた。ダン・フレイヴィンにとつても、ギャラリーに蛍光灯を展示する行為は必須のプロセスだったが、一方で彼の作品(及びカール・アンドレの一部の作品)における作品の脱物質化の内容や程度は、ミニマリズムのなかでも特異な位置を占めていた。ミニマリズムの作家が製作を第三者に委託したことは、それ自体ラディカルな行為として論争を巻き起こしたが<sup>註11</sup>、製作された作品が

オリジナルとして完全に残る点では、それ以前の作品と基本的に変わりはなかった。それに対してフレイヴィンの作品の場合、既製の照明装置がそのまま作品となるため、プランに基づいてギャラリーに設置された蛍光灯が、展覧会が終わると同時に普通の日用品に戻り、次の展覧会まで作品がプランの形だけで維持・保存されるという事態も起こりえた。また少なくともランプは、古くならば廃棄され、新しいものと交換される<sup>註12</sup>。

フレイヴィンが六〇年代中頃から作品の素材を市販の蛍光灯だけに限定し、ほとんど手を加えることなくそれらを用いたことは、世界中に流布している既製の照明システムをそのまま自らの作品制作システムに組み込むことを意味した。これにより、アメリカのそれに準じた蛍光灯システムが存在する場所であれば、世界中どこでもプランに基づいて作品を制作することが可能となる。実際作家の生前には、ヨーロッパや日本でも、照明器具を現地調達して作品がつくられていた。この世界共通の照明システムへの完全な依存は、あるプランに基づいてつくられた作品が展覧会終了とともにいったん消滅した場合でも、別の遠くはなれた時間と場所で、同じプランに基づいて、全く別の蛍光灯を使つて、同一の作品が再現可能なことを保証する。展覧会の時のみ物質化され、それ以外はプランという非物質化された状態で作品が維持されることが原理的には可能となるのだ。この作品の存在形態は、ミニマリズムよりもむしろ、六〇年代のジョゼフ・コースス(Joseph Kosuth, 1945-)の作品のような、一部のコンセプチュアル・アートの作品に近いときえ言えるだろう<sup>註13</sup>。

作品がプランの状態で保存され、別の場所で別の素材により再現されるためには、蛍光灯という普遍化されたシステムの存在が不可欠であり、そのシステムに依存することで、簡単なダイアグラムや言語が記載されただけのプランによつて、作品の同一性が保障されうる。そしてこのように作品が容易に言語化・記号化されうるからこそ、ミニマリズムに内包されたコンセプチュアル・

アートへの契機のひとつであることを、トーマス・クロウも指摘している。ミニマルな形態をもつアメリカの郊外住宅の特徴を雑誌記事形式、すなわち言語と写真によって提示したダン・グレアムの《アメリカのための家(Tomes for America)》(1966-67)を例に挙げ、クロウは、ミニマルな形態が容易に言語化・記号化されうることを、そしてそのことがプランの状態で作品が存在することを可能にしている事実を指摘した。コンセプチュアル・アートの段階では、この言語や記号自体が作品として認められるようになっていく。

《アメリカのための家》は、直示的な物質性を示す最も極端な芸術表現が、極めて容易に非物質的な言語記号へと変質することを暗黙のうちに確認した。アンドレのレンガ《イクイヴァalent》(Equivalent)》が、一連の指示書なしに、展覧会から次の展覧会までの間、いったいどこに存在すると言えるだろうか。この言語の等価物(Equivalent)こそが、事実上作品となつたのだ。ある特定の一組のレンガの現前と不在は、問題ではないのだ。<sup>〔註14〕</sup>

ここでアンドレにあてはまることは、ほぼそのままフレイヴィンにもあてはまる。それどころかフレイヴィンの場合、規格化された市販の蛍光灯をサイズや色彩を限定して使うため、アンドレ以上に容易に、簡易な言語記号と図表のみによって作品の形態を指示することが可能となる。そのため作品の物質性が他のミニマルズムの作品以上に後退し、むしろコンセプチュアル・アートに接近することになってしまう。

ミニマルズム作品の言語化の可能性を暗示したとクロウに評されたダン・グレアムも、フレイヴィンの作品がもつ非物質的な性質にいち早く着目していた。グレアムは一九六七年の時点で、フレイヴィンの作品について以下のように述べている。

「配置されたモノとしての蛍光灯は、周囲の特殊な関連物とのあいだで、偶然に依存する様々な相互関係を結びつつ、再配置されうる。また蛍光灯はソケットから外して交換することも可能であり、それ自体有限の存在だ。ある展覧会が終われば、その構成要素の蛍光灯は、別のシチュエーションに再配置されることもありうる。そして異なる時間と場所で、非芸術的に使われるかもしれない。<sup>〔註15〕</sup>

グレアムは、フレイヴィンを含むミニマルズムの作品が、形式的には構成主義の原理の派生物でしかないと考えていた。それ以上にグレアムの関心を強く惹きつけたのは、展覧会が終わると蛍光灯が作品であることを止め、日用品の領域に戻りうることを、すなわちコンテクストの問題であった。グレアムは、フレイヴィンの蛍光灯がレイメイドでありながら、アート外のコンテクストからアートのコンテクストに移されて完結するマルセル・デュシャンのそれとは異なり、再びアート外のコンテクストに戻される可能性を持つ点に注目した。コンテクストという視点に基づく機能論は、「脱物質化」の問題が陳腐化した後、コンセプチュアル・アートに属していた一部の作家たちの関心を惹いたが、そこにフレイヴィンが与えた示唆と影響は無視できない。次章ではコンテクスト批判のコンセプチュアル・アートを代表する作家ダン・グレアムの視点を通して、フレイヴィンの作品に内包されたコンテクストの問題について検証したい。

## 2 ダン・グレアムのコンテクスト批判とフレイヴィン

フレイヴィンの蛍光灯は、アートのコンテクストの内外を行き来することで、展示室やその照明のような、アートのコンテクスト内にある諸要素の機能について考察する契機となる。彼の作品は、ミニマリズムのなかでは、最も明瞭にコンテクストの問題を内包していたと言えるだろう。アン・ロリマーは、フレイヴィンの作品とコンテクストの問題との関わりを次のように評している。

「ミニマリズムの中心人物であるダン・フレイヴィンの作品は、二〇世紀初期に始まるエンヴァイラメントと一九六八年以後に成立したインスタレーションの分水嶺として見る事ができるだろう。後者は、コンセプチュアル・アートの歴史的枠組みのなかで、コンテクストの問題について論争した。」(註16)

フレイヴィンのインスタレーションは、作品を展示するための中性な入れ物と見なされてきたギャラリーや美術館の展示室と一体化し、それらを作品の一部として内包する。すなわち展示場所と展示内容が完全に一体化し、相互依存の関係になるとロリマーは述べる。さらに作品自体が照明装置の役割も果たすため、必然的に、展示室や照明器具というある意味自明の要素の機能や意味に焦点があてられ、アートのコンテクストについての考察を促す結果となる。

フレイヴィンの作品がコンテクストの問題と強く結びつくことを指摘した事例は、すでに六〇年代当時から存在していた。

「グリーン・ギャラリーを退出してから、ジョン・クインと私は、八番街四七丁目にあるカフェテリアを目指して歩いていた。カフェテリアが近づいてきたとき、通りの向こう側に、セミクラフト・ライト・カンパニー(四七丁目西

三〇〇番地)のショーウィンドウを目にして、私たちは驚きを隠せなかった。蛍光灯やカラー蛍光灯を販売するその店は、撤去作業中のフレイヴィンの展覧会そっくりだった。私たちはショーウィンドウをよく見るために通りを渡ったが、そこには注目すべき類似点が見られた。一本の白い蛍光灯が壁に斜めに立てかけてあり、ピンクの蛍光灯が部屋の隅に立っていた。極めて簡素なグリーン・ギャラリーの展示とは対照的に、セミクラフト社のショーウィンドウは電球や蛍光灯であふれていた。結局のところ、セミクラフト社のスタッフは、リチャード・ペラミーにショーウィンドウのアレンジを頼んでいなかったのであり、自身が扱っている商品を芸術とは考えてもいなかったのだ。フレイヴィンの蛍光灯が芸術のコンテクストのなかに整然と配置されていることこそ、それを芸術にしている唯一の理由だ。」(註17)

この一節には、六〇年代のアメリカでも広く普及していた、デュシャンのレディメイドに対するコンテクスト論的解釈からの影響が見られる。便器や自転車の車輪のような取るに足らない日用品でも、ギャラリーのようなアートのコンテクストに入れられることで芸術作品としての地位を獲得するという初歩的なコンテクスト論である。それに対して、一九六〇年代末から七〇年代にかけて、一部のコンセプチュアル・アートの作家たちは、アートやアートを取り巻く諸制度の機能に目を向け、作品や著作を通じてより広い視野からより複雑なコンテクスト論的分析をおこなった。形式主義の影響が依然として強かったこの時代、このような方向性は新しい試みとしてインパクトを持ちえた。そしてダニエル・ビュラン、ロバート・スミッソン、ゴードン・マッタークラークらとともに、この傾向を代表するアーティストが、本章で論じるダン・グレアムである。

アーティストとして本格的に活動を始める以前、短期間ギャラリストとして

もミニマリズムと関わったグレアムは、この動向から大きな影響を受け、ミニマリズムが示唆した多様な問題をポストモダン主義的視点から自らの作品に反映させていった(註18)。ベンジャミン・ブクローは、八〇年代以降におけるグレアム再評価の起点ともなった論文のなかで、グレアムが明らかにしたミニマリズムの限界と問題点について詳細に分析した。それによると、ミニマリズムの素材概念が伝統的な構成主義のそれに近いこと、ミニマリズムの作品が交換価値を獲得して容易に商品化することなどがまず問題とされたが、ここで注目すべきは、ミニマリズムが社会的コンテキストにおける芸術作品の役割を問うという試みを断念したこと、それゆえコンテキストと結びついた使用価値の概念へと発展する道を閉ざしてしまったというグレアムによる批判であろう(註19)。

ミニマリズムの作家たちは、金属、合成樹脂、工業用塗料などハイ・アートの分野ではあまり使われることがなかった素材を積極的に使い、さらに作品製作さえ第三者に委任したにもかかわらず、作品と展示空間に対する視点は依然として自己参照的であり、アートを社会や経済から自律したものとして捉えていた。それに対してポスト・ミニマリズム世代のボクナーは、『必ずしも芸術として見られることを意図しないワーキング・ドローイングと紙の上の視覚的なもの』の中に、作品を製作した会社からジャッドに宛てられた請求書のコピーを挿入することで、ミニマリズムも消費社会の生産システムに依存している現実を露骨に示した。それにより、自己参照的であるべきミニマリズムの作品と社会・経済的コンテキストとの繋がりが明らかにされたのである。グレアムも、雑誌記事形式の作品『アメリカのための家』において、六〇年代中頃のミニマリズムや初期コンセプチュアル・アートが好んで用いた連続性(Sequentiality)とシステムティックな組み合わせの原理が、大量生産住宅を用いた郊外開発に見られる事実を示した。(図3) 宅地開発という現実のシステムとミニマリズムに由来するフォーマルなシステムとの弁証法的対比を展開することで、ハ

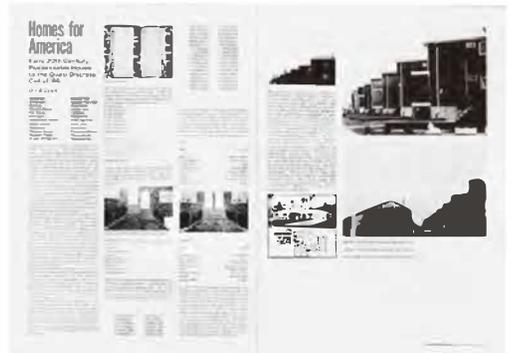


図3

イ・アートの枠内で自律的芸術として振る舞おうとするミニマリズムの姿勢をアイロニカルに批判したのである。グレアムが『アメリカのための家』で提示したこのこの規格化された住宅生産システムの事例は、実際ミニマリズム、特にフレイヴィンの作品制作システムに酷似している。問題の宅地開発では、住宅のモデルと色がそれぞれ八通り用意されており、それらの限られた組み合わせが、ミニマリズムと類似した連続性の法則に従って宅地内に整然と配列されていく。フレイヴィンの蛍光灯も、原則として四つのサイズと一〇の色に限定され、作品ごとに定められた法則に基づき、連続的かつシステムティックに展示空間へと配置されていく(註20)。確かにこのフレイヴィンの制作手法は、グレアムが例示したアメリカのヴァナキュラーな宅地開発の方法論と酷似している。むしろこの類似は決して偶然的の産物ではなく、ミニマリズムの生産システムが、後期資本主義社会固有の生産システムを反映しており、両者が深層でつ

ながることを意味していた。グレアムは、ミニマリズムも社会・経済的コンテクストと無縁には存在不可能であると考えたのだが、この認識を裏付けたのがダン・フレイヴィンの作品であった。

グレアムはフレイヴィンの作品に、ミニマリズムの自己参照性を越えた方向性、すなわちアート外のコンテクストとの明確な関係性を見出した。グレアムは、六〇年代末から七〇年代初頭にも、自らの著作のなかでフレイヴィンについて幾度か言及しているが、彼がフレイヴィンを最も分析的に論じたのは、一九七九年のエッセイ「建築に関係するアート／アートに関係する建築」においてであった<sup>註22</sup>。このエッセイの冒頭には、ミニマリズムによるコンテクストの参照方法に対する、以下のような言及が見られる。

「アメリカのポップ・アートが周囲のメディアワールドを枠組みとして参照したのに対して、ミニマル・アートは、ギャラリー内部のキューブを、作品が照合され、支持される究極のコンテクスト的枠組みとして参照していたように思われる。この参照は、コンポジショナルなレベルに留まる。作品と建造物は等価であるため、リテラルな作品はイリュージョンを起こさず、ギャラリーは作品の一部としてリテラルに機能する。」<sup>註22</sup>

イリュージョンを廃したりテラルな作品が建築物と等価となることで、展示空間を作品の一部として取り込んだことを評価しつつも、ミニマリズムがホワイトキューブをコンテクスト的枠組みとして参照したやり方が、コンポジショナルなレベルに留まってしまう事実が指摘される。このコンポジショナルなレベルにおけるコンテクストとの関わりは、むしろフレイヴィンにもあてはまるけれども、一方で彼の作品は、他のミニマリズム作品とは異なる性質を備えていた。それは彼が蛍光灯単体を作品の素材として使うに留らず、世界中に普

遍的に存在する電気照明システムそのものを自らの作品制作システムに包含したことである。

「照明システムの領域内で、ギャラリー固有の照明装置は機能する。ギャラリーの照明システムは、ギャラリー設備の一部であると同時に、世間一般で使用されているより広範な（アートとは無関係な）電気照明システムの一部でもあるということだ。「交換可能な標準化された照明システム、その内部で私のアイデアは支えられていると思う」とフレイヴィンは述べた。彼のインスタレーションは、（ギャラリー／アートのコンテクスト内外で）照明が果たすこの二重の機能を利用しただけでなく、取るに足らない室内装飾と人知れずギャラリーの中立性を生み出す機能的な道具という、照明がもつ二重のコンテクストをも利用した。」<sup>註23</sup>

フレイヴィンの作品は、同時代の他の作品のように、単に日常のコンテクストで使用されているオブジェを作品の素材として使用しただけに留らない。蛍光灯はギャラリーや美術館の照明設備としても使われており、実際フレイヴィンの作品自体も、ギャラリー内部で照明としての機能も果たす。そしてこの事実こそ、フレイヴィンの作品に、アートのコンテクストとその外側にある別のコンテクストを媒介する可能性を与えるのだ。

「彼がギャラリー・スペースで行った照明器具の設置は、コンテクスト上ギャラリーの機能に、そして社会的に定められた建築における電気照明の使用法に、その意味を依存している。電気照明の使用は、歴史上の特定の時代と結びつく。フレイヴィンは、現在の電気照明システムが存在しなくなったとき、彼の芸術は機能しなくなるだろうと言った。ギャラリーの展示空間内部や、隣接

した外部の建築構造物に彼が行った蛍光灯の配置は、それらが規格化された、交換可能なユニット―フレイヴィンの言葉を借りるなら、「どこかの電器店で買うことができる」ユニット―である場合にのみ、インスタレーションとして機能する。それは展覧会の終了と同時に、芸術として機能することを止めるのだ。<sup>〔註24〕</sup>

前章で引用した一九六七年のグラムによるフレイヴィン論では、作品としてアートのコンテクストに移された蛍光灯が、展覧会終了と同時に再び日常のコンテクストに戻る可能性が示唆されるに留まったが、一〇年後に書かれたこの文章では、美術館のコレクションに入ることによってアートのコンテクスト内に永住した作品ですら、アート外のコンテクストにある、二〇世紀に標準化された電気照明システムに依存し続けることが指摘される。<sup>〔註25〕</sup>照明が普及しつつある現在、蛍光灯システムの未来は決して明るいものではないが、将来市場から蛍光灯が姿を消したとき、フレイヴィンの作品がもつ意味自体が大きく変質することも予想される。グラムにとってフレイヴィンの蛍光灯は、単なるレディメイドや見出されたオブジェ(found object)ではなく、見出されたシステムであり構造なのだ。このシステムや構造の媒介によって、アート外のコンテクストが作品に取り込まれ、作品の一部として意味を持ちうる可能性を、フレイヴィンの作品は示しているのだ。グラムは、一九八五年のエッセイで、古典的なデュシャンのレディメイドとの比較を通して、フレイヴィンの蛍光灯が持つこうした特質を浮かび上がらせようと試みている。

「デュシャンのレディメイドが持つさらなる問題は、ギャラリー芸術と、歴史概念に基いた社会的価値と関連する芸術とのあいだの矛盾を解消してしまっただ点にある。したがってアートの条件が、社会的なものとしても、外的な社会的変化に影響を受けるものとしても、理解されることはない。対照的にフレイ

ヴィンの蛍光灯作品は、単なる「ア・プリオリ」な哲学的観念化ではなく、ギャラリー建築設備固有の部分(意味を生み出す部分)と具体的に関係している。<sup>〔註25〕</sup>

フレイヴィンの作品は、蛍光灯という社会・経済的コンテクストのなかで規定され使用されているシステムを包含することで、アート外のコンテクストとの関係を常に保ち続ける。それによりアートのコンテクスト内にある諸制度の意味や機能を考察する契機ともなりうるのだが、彼の作品のこのような特質は、グラム自身が目指した、機能主義的なコンテクスト批判のアートに大きな示唆を与えた<sup>註26</sup>。ベンジャミン・ブクローも述べているように、六〇年代初頭のニューヨークで強い影響力を持った形式主義的思考から距離をとり、「機能主義的な」コンテクストの問題を提示したことは、一九六五年当時、ダン・グラムの作品が視覚芸術にもたらした重要な成果と言える<sup>註27</sup>。その形成過程において、フレイヴィンの作品が大きな影響を与えたことは間違いない。

グラムは、フレイヴィンの作品が、自らのアーティストとしての発展のなかで重要な役割を果たしてきたことを機会あるごとに何回も強調してきた。彼にとってフレイヴィンは、「私の最も好きなアーティストであり、その作品と著作は私にインスピレーションを与えてくれた。また私の著作を理解してくれた最初の人物でもあった。」<sup>〔註28〕</sup>けれどもこの言葉に反して、フレイヴィン自身は、グラムの著作や作品の革新性を必ずしも十分に理解していたわけではなかった。実際、グラムの《アメリカのための家》に対して、当時の彼は次のような感想を述べていた。

「一九六七年六月二七日付のダン・グラムへの返信から

隱喩的に拡大使用されたシリアルな音楽学的システムは、私の蛍光灯の使用法とは異なると思う。例えば妻のソングジャは次のように言った。「《アメリカのための家》の連続体は、あらゆる組み合わせに共通した、最小単位としてのユニットの単純な倍数により構築される。」このような連続体とのあいだには、妻や私が認識する限り、類似点はない……

……きみの美しい写真を使ったアプローチは、アンリ・カルティエ・ブレッソンの明晰であるが平板で工夫のないルポルタージュを強く思い起こさせる。きみはブレッソンのように人間たちを対象にするのではなく、平凡でヴァナキユラーな建築と風景の領域にそれをあてはめた。」(註29)

この少々の外れな感想は、ミニマリズムの作家の認識では、写真による現実社会の情報／ドキュメンテーションがフライン・アートの領域外にあることを示している。フレイヴィンが、自らの作品とグレアムの雑誌作品の間にある共通項を理解するには、両者はあまりに「様式的な」距離が大きすぎたのであった。ハイ・アートの枠内で自律的芸術として振る舞おうとするミニマリズムへの批判の側面を持つ《アメリカのための家》が、ミニマリズムの作家から否定的な評価を受けたことは驚くに値しない。フレイヴィンにとって、作品はアートのコンテキスト内部で完結する、自己参照的で自律的なものとして位置づけられるべきなのだ。

しかしながら一方で、フレイヴィンは、アートのコンテキストの外側に存在し、社会・経済的に規定された照明システムを自身の作品制作システムにそのまま包含している事実を明確に意識していた。グレアムの引用にもあるように、「交換可能な標準化された照明システム、その内部で私のアイディアは支えられている」こと、そして「現在の電気照明システムが存在しなくなったとき、自らの芸術が機能しなくなる」ことを経験的に認識していたのだ。この点

において、他のミニマリズムの作家に比べれば、フレイヴィンは自らの作品とアート外のコンテキストとの関わりについて自覚的だったと言えるだろう。いずれにせよ本人がどこまで意識していたかどうかは別として、フレイヴィンの作品が、アートに関わるコンテキストを顕在化させる機能を果たすこと、そして一部のコンセプチュアル・アートの作家たちが一九六〇年代後半以降に行つたコンテキスト批判的アプローチに少なからず示唆を与え、その先駆的な役割を果たしたことは間違いない。

これまで、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期において重要な役割を果たした作家として、ソル・ルウィットの名が挙げられることが多かつたように思われる。制作に先立つて、シリアルで数学的なコンセプトを明確に策定するルウィットの方法論は、例として分かりやすいことは確かであろう。また冒頭で挙げた「脱物質化」という概念がそうであるように、初期段階のコンセプチュアル・アート解釈には様式的／形式主義的影響が色濃く残っていたため、その視座から見た場合、製作に先立つて決定された数学的なコンセプトを機械的に形象化するルウィットの方法論が例として適切だったという側面もあるだろう。けれども本論で論じたように、ミニマリズムの代表作家のひとつダン・フレイヴィンの作品は、脱形式主義的視点に基づくコンセプチュアル・アートの流れと共通する問題をすでに内包していた。一九八〇年代以降、脱形式主義の視点に基づく六〇年代再解釈の方向性のなかで、七〇年代の時点ではそれほど重要視されなかつたダン・グレアム、ゴードン・マッタークラーク、マイケル・アッシュヤーのような作家が再評価されてきたが、この流れと関連して、ミニマリズムからコンセプチュアル・アートへの移行期においてダン・フレイヴィンが果たした役割についても、再評価がなされるべきであろう。

- 1 Anne Kötter, 'From Minimal Origins to Conceptual Originality', in: *A Minimal Future? Art as Object 1958-1968*, ed. Ann Goldstein, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 2004, p.78.
- 2 Lucy R. Lippard and John Chandler, 'The Dematerialization of Art', in: *Art International*, 12, no.2, February 1968, p.31.
- 3 メル・ホクナーは、六〇年代後半、自らの作品において脱物質化の問題を探求するなかで、作品の物質性を完全に消し去ることは不可能であるという認識に至った。言葉を用いるに「して、何らかの物質としての媒体に依存しなくてはならず、その意味でも「脱物質化」という概念は単純すぎるホクナーは考えた。Mel Bechner, *Book Review*, 58, June: *The Dematerialization of the Art Object* from 1966 to 1972, in: *Artforum*, 11, no.10, June 1973, pp.74-75. また「アート」の脱物質化」批判を行ったアーナム・ストゥーブ、他ヒナリー・ブーキンソンの名が挙げられる。(なおブーキンソンの文章は、初出時には Art & Language (S&P 掲載された) Terry Atkinson, 'Concerning the Article "The Dematerialization of Art"', in: *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972*, ed. Lucy R. Lippard, Berkeley: Univ. of California Press, 1973, pp.43-44.
- 4 Hal Foster, *The Return of the Real*, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1996, p.58. ショーン・ロースを以ての論文の第二部で、immateriality と anti-object のような形式的概念を使って、コンセプチュアル・アートがもたらした様式主義の危険性を論じている。Joseph Kosuth, 'Art after philosophy', in: *Studia International*, 178, no.915-917, October to December 1969, pp.134-137, 160-161, 212-213.
- 5 例として記述中のロート・ヘリーに割かれた第五章は「dematerialization」という表現ではなくて「Alexander Albero, *Conceptual Art and the Politics of Publicity*, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 2003.
- 6 Douglas Huebler, 'United Statements (September and December 1968)', in: Germano Celant, *Art Power*, New York: Praeger, 1969. Reprinted in: *Theories and Documents of Contemporary Art*, eds. Kristine Siles & Peter Selz, Berkeley: Univ. of California Press, 1996, p.840.
- 7 Bruce Glaser, 'Questions to Stella and Judd', ed. Lucy R. Lippard, in: *Minimal Art: A Critical Anthology*, ed. Gregory Battcock, New York: E. P. Dutton & Co.Ltd, 1968, p.181. この対談にはフレイヴィンも参加していたが、編集の際にその発言はすべて削除されて消えてしまった。
- 8 Rosalind Krauss, 'The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum', in: *October: The Second Decade, 1966-1996*, eds. Krauss, Mitchellson, Bois, Buchloh, Foster, Hollier, Kolbowski, Cambridge, Mass. and London: MIT Press, 1997, pp.429-430.
- 9 この展覧会には「ドナルド・ジャッド、カール・アンドレ、ダン・フレイヴィン、エヴァ・クヌッス、ルウィット、ジョー・ヘア、ダン・クレナム、ロバート・マンゴールド、ロバート・スミッソン、ジョン・ブックラッセン、アルフレッド・ジャンヤン、ロバート・モスロウィッツらの作品が含まれていた。
- 10 一九六六年五月、ニューヨークのフィンチ・カレッジ美術館を会場に、エレン・ヴァリアンのキュレーションで開かれた展覧会「アート・イン・プロセス・ストラクチャーの視覚的發展 (Art in Process: The Visual Development of a Structure)」には、ジャッド、モリス、フレイヴィン、ルウィット、スミッソンのミニマルズの主要作家も作品を提供していた。そこでは作品とともにモデルやダイアグラムが展示され、例えばジャッドのプロジェクトは「プロトタイプも入れて三つのヴァージョンとドローイングの制作プロセスを理解させるという教育的な目的で企画されたが、期せずして、ミニマルズの作品におけるプランの重要性を強調する結果となった。この展覧会は当時メディアからはあまり注目されなかったが、レビューを書いた数少ない批評家のひとりボクナーで、レビュー本文ではそれほど言及していないとはいえ、掲載した図版五つのうち四点が、プランやワーキング・ドローイングの写真であった(下記の文献を参照)。そしてボクナーは、その年の一月に問題のワーキング・ドローイング展を開催し、さらに翌年、ヴァリアンと共同で「ミニマルズにおける連続性をテーマとした「アート・イン・シリーズ (Art in Series)」展を同じフィンチ・カレッジ美術館で開催した。これらの事実から見ると、ボクナーのワーキング・ドローイング展が、「アート・イン・プロセス」展から何らかの影響を受けた可能性は高い。Mel Bechner, 'Art in Process-Structures', in: *Arts Magazine*, 40, no.10, September-October 1966, pp.38-39.
- 11 例えばマーク・ディ・スベロは「プライマリー・ストラクチャー展の際に開かれたパネル・ディスカッションで、ジャッドはアーティストではない。なぜなら作品を作っていないから」と発言し物議をかもした。詳細は下記の文献を参照。James Meyer, *Minimalism: Art and Politics in the Sixties*, New Haven: Yale University Press, 2001, p.172
- 12 コレクターや美術館に販売されたフレイヴィンの作品は、原則として「プランを掲載したサートیفিকেイト(証明書と照像器具本体)の両方がそろって初めてオリジナルとして認められる。彼の作品には通常複数のエディションが存在するが、作家自身が所有するエディションだけは、プランの状態だけで保存、管理されていたようである。また当然のことながら、古くなったプランは新しいものに交換可能である。
- 13 辞書の定義を使ったロースの作品《第一調査(First Investigation)》では、「サートیفিকেイト(証明書自体がオリジナル)としての価値を持ち、展示される作品には価値がないとされる。サートیفিকেイトに貼り付けられた辞書の断片を撮影し、白黒反転、拡大して焼き付けた写真プリントが作品として展示されるが、所有者が古くなったプリントを廃棄して、新しいプリントを再製作することも許されている。例えば海外の美術館から作品を借りる場合も「二〇四角の写真プリントではなく、辞書を撮影したネガだけを郵送・プリントし、展示用の新ヴァージョンを国内で再製作することも可能だ。要は「同じ辞書から作られた複数のプリントが、別の場所で同時期に展示されなければ問題ないと作家自身によつて定められている。
- 14 Thomas Crow, *The Rise of the Sixties: American and European Art in the Era of Dissent*, New York: Harry N. Abrams, 1996, p.156.

15 Dan Graham, *End Moments*, New York, 1969, p.15.  
前掲書①, p.81.

16 David Bourdon, Art, Dan Flavin, in: *The Village Voice*, November 24, 1964. Reprinted in: *It Is What It Is: Writings on Dan Flavin since 1964*, eds. Paula Feldman and Karsten Schubert, London: Ridinghouse, 2004, p.23. この文章は、一九六四年にクリーン・キャラリーで行われたフレイヴィンの展覧会の展覧会として書かれた。なおリチャード・ヌラミーは、そのクリーン・キャラリーの代表である。

17 一九六四年、グレアムが友人と開設したジョン・ダニエルズ・キャラリーは、六〇年代中頃にミニマリズムをいち早く紹介した画廊のひとつとして知られている。この画廊はルウレットの最初の個展を開くなど一定の成果を残したが、スミッソンの個展を準備中に資金難に陥り、最初のシーズンの終わりにには閉廊を余儀なくされたところ。

18 Benjamin H. D. Buchloh, Moments of history in the Work of Dan Graham, in: *Dan Graham: Articles*, Eindhoven: Van Abbemuseum, 1978. Reprinted in *Conceptual Art: A Critical Anthology*, eds. Alexander Alberro & Blake Atkinson, Cambridge, Mass., and London: MIT Press, 1999, p.380.

19 フレイヴィンの作品制作法についてハズレの論文が詳しく。Tiffany Bell, Fluorescent Light as Art, in: *Dan Flavin: A Retrospective*, exh. cat., eds. Michael Govan & Tiffany Bell, New Haven: Yale University Press, 2004, pp.109-128.

20 六〇年代から七〇年代初頭に、グレアムがフレイヴィンについて言及した善例として、前掲書15以外に、以下のものがあふ。Dan Graham, Flavin's Proposal, in: *Arts Magazine*, 44, no.4, February 1970, pp.44-45.

21 Dan Graham, Art in Relation to Architecture / Architecture in Relation to Art, in: *Artforum*, 17, no.6, February 1979, p.22.

22 前掲書②, p.22.  
前掲書③, p.22.

23 Dan Graham, My Works for Magazine Pages: A History of Conceptual Art, in: *Dan Graham*, exh. cat., ed. Gary Dufour, Perth: Art Gallery of Western Australia, 1985. Reprinted in *Dan Graham, Rock My Religion: Writings and Art Projects 1965-1990*, ed Brian Wallis, Cambridge, Mass., and London: The MIT Press, 1993, p.xix. このハッセイ冒頭でフレイヴィンを論じた部分は、前掲書22におけるフレイヴィンへの言及部分の後半を修正のうえ採録したものである。(引用部分はその修正部分からの引用となる。)自身のコンセプチュアル・アートについて論じたこのハッセイ冒頭でフレイヴィンを取り上げたことから、グレアムがフレイヴィンをミニマリズムの作家としてだけでなく、コンセプチュアル・アートとの関わりにおいて重視してこのことが推測される。

24 このような機能主義的なコンテクスト批判の姿勢は、グレアム以外にも、フランスのタニエル・デュランにたりわけ明瞭に見られる。(以下の文献を参照。)Daniel Buren, The Function of the Museum, in: *Artforum*, 12, no.1, September 1973, p.68.

25 前掲書②, p.379.  
Dan Graham, Legacies of Critical Practice in the 1980s, in: *Discussions in Contemporary*

29 *Culture*, ed. Hal Foster, Seattle: Bay Press, 1987, p.88. 二人の交流は古く、グレアムがアーティストになる以前、ジョン・ダニエルズ・キャラリーの運営に携わっていたころにまで遡る。

Dan Flavin, Some Other Comments..., in: *Artforum*, 6, no.4, December 1967, p.21. グレアム本人の手紙がないので断言はできないが、この一節から推測するかなり、グレアムは制作当時からすでに「アメリカのための家」とフレイヴィンの制作システムとの類似を意識していたようである。なおここでフレイヴィンが「シリアルな音楽学的システム」と述べたのは、グレアムが「アメリカのための家」で例示した住宅の商品名として、ソナタ、コンチェルトと言った音楽用語が使われていたためである。

# Dan Flavin and Conceptual Art

Hirokazu Mizunuma

Dan Flavin (1933–96), creator of installations out of fluorescent tubes, is widely known today as one of the major Minimalist artists. On the other hand, the fact that Flavin took a pioneering role in the emergence of Conceptual Art from Minimalism from around the mid 1960s onwards, and his influence on some of the artists involved in the movement at the time, is little known. The purpose of this article is to consider the position and function of Flavin's works during the formation of Conceptual Art in New York. Flavin's works give equal credence to visual elements and conceptual elements, but this article will focus on their conceptual elements.

Flavin's works were particularly closely related to the following two events that occurred during the process of the creation of Conceptual Art. The first, the trend toward *dematerialization of art* that occurred during the transition period from Minimalism to Conceptual Art, is addressed in the first section of this article. Many of the Minimalist artists only created the plans for their works, leaving the actual production of the planned objects to specialists. But since an original, created object still remained from the process, the result was not fundamentally different from earlier art works. However, a different kind of situation arose in Flavin's case. He displayed works that were made up of ordinary fluorescent tubes used as lighting equipment either in or out of a gallery setting, with the tubes arranged in the gallery on the basis of his plan. Once the exhibition was over, the function of these tubes ended and they could revert to everyday objects and the works themselves could be preserved as plans. To state it conversely, the existence of a universal system used throughout the world known as fluorescent tubes was essential for the preservation of the works solely in plan form. Thanks to the works' dependence on the fluorescent tube system, the works's sameness is maintained and preserved through plans and certificates recording simple diagrams or words. In this manner, the state of existence of Flavin's works that show this unique stance vis-à-vis materiality, can be considered closer to some aspects of conceptual art than to the majority of Minimalist art works.

The second event was the appearance of Conceptual Art as a context criticism that functionally considers the relationship between art's context and the context outside of art, as represented by the works and writings of Dan Graham (b. 1942), and Daniel Buren (b. 1938). The second section of this article considers, in reference to Dan Graham's writings, the influence of Dan Flavin's works in the formation of Conceptual Art as context criticism. Amidst the self-referential Minimalism that abandoned experiments querying the function of art works in social contexts, Flavin's works that took in, as is, the socio-economically regulated fluorescent lighting system, demonstrated to the younger generation the potential that reveals the relativity of art context and non-art context through the medium of the meaning and function of lighting equipment. Dan Graham can be said to have brought important results to the visual arts because he distanced himself from the formalism that was extremely influential in early 1960s New York and presented functionalist contextual issues. And undoubtedly Flavin's works had an immense influence on the formation process of Graham's works and writings.

(Translated by Martha J. McClintock)

千葉市美術館研究紀要  
採蓮 第十三号

二〇一〇年三月三十一日発行

編集・発行―財団法人千葉市教育振興財団  
千葉市美術館

〒261-8733 千葉市中央区中央三丁目十八

電話〇四三―二二―二二二一(代)

制作―印象社