

展覧会「given（ギブン）」（1999）における集団的創造活動について

秋庭 史典（名古屋大学 大学院情報学研究科, akibaf@i.nagoya-u.ac.jp）

吉川 遼（名古屋文理大学 情報メディア学部, yoshikawa.ryo@nagoya-bunri.ac.jp）

On collective creative activity in the exhibition 'given' (1999)

Fuminori Akiba (Graduate School of Informatics, Nagoya University, Japan)

Ryo Yoshikawa (School of Information and Media Studies, Nagoya Bunri University, Japan)

Abstract

In recent years, the word 'collective' has been attracting attention in the world of art. The exhibition 'given' (1999) at the warehouses in Nagoya Port is a good material for considering collective creative activity. This is because it consisted of 7 group exhibitions, some of which had the collective artist-run spaces that have emerged in various places since the mid-1990s, as the background. However, these group exhibitions were mistakenly evaluated based on the characteristics and tendencies of the individual works exhibited. Therefore, it should be reconsidered from the perspective of the collective creative activity. The goal of this paper is to take the first step in clarifying the differences in collective creative activities between the participating groups. In order to achieve this goal, in this paper, in addition to researching various documents about the exhibition, including the reviews, two interviews were conducted with one participant from each of the groups ('Port People' and the 'History of Port'). Based on these, we point out the flaws in the evaluation at the time, confirm the actual situation of the two groups' exhibition, and make clear that the 'given' exhibition really consists of various collective creative activities.

Key words

collective creative activity, given, Nagoya Port, artist-run space, artport

い、という問題はある。が、この問いについても、個々の集団的創造活動の違いを明確にすることで、自ずと答えることができるだろう。

1. はじめに

1.1 集団的創造活動への注目—本論の背景—

近年のアートワールドにおいて、「コレクティブ」が注目を集めている。2020年の「横浜トリエンナーレ」でディレクターを務めたのは、インド出身の「ラクス・メディア・コレクティブ Raqs Media Collective」であったし、2022年に開催された世界最大の国際美術展のひとつ「ドクメンタ15」（ドイツ・カッセル市）でも、ディレクターを務めているのは、インドネシアのアーティスト・コレクティブ「ルアンルパ ruangrupa」である。

しかしながら、偉大な創造活動 creative activity の歴史を振り返ってみたとき、集団的でない創造活動があったかといえば、それは疑問である。芸術に限ってみても、ルネサンス時代に画家たちが工房で腕を競い合っていたのはよく知られているであろうし、20世紀初頭の構成主義やバウハウス、第2次世界大戦後のフルクサス、日本で現れた具体など、枚挙にいとまがないほど多くの芸術的創造活動が集団をベースに行われ、さまざまに議論されてきた（Richter, 2013）。

したがって、重要なのは、それぞれの集団的創造活動の違いである。もちろんそこには、哲学でいう「集団的意図 collective intention」（Searle, 1990）の問題、すなわち、個々の人間の意図を寄せ集めても集団の意図にはならない、ただ大勢の人間が同じ場所で似たような活動をしてきたからといってそれを集団的活動と呼ぶことはできな

1.2 展覧会「given」—本論の目的—

こうした集団的創造活動を考察するにあたり、格好の素材となるのが、展覧会「given」（1999）である（詳細については2.1で述べる）。なぜならそれは、1970年代に学生運動や対抗文化を背景に作られたオルタナティブ・スペースでの集団的創造活動とも、現在で言う「コレクティブ」（アーティスト以外の専門職を含む一種のシンクタンク集団）を基にしたそれとも異なり、1990年代半ばから各地に出現した新しいタイプのアートセンターやアーティストによる集団的自主運営スペースを基盤にした、その時代に特有の集団的創造活動をベースにしているからである。また、「given」展参加者には、現在も集団的活動を続けている者が多く含まれている。⁽¹⁾

しかしながら、この「given」展は、いまだ集団的創造活動の点から正當に評価されているとは言い難い。というのも、2.2で述べるように、同展は、集団的創造活動ではなく、展示された個々の作品の特色や傾向から評価されたままだからである。

したがって、この「given」展を、個々の展示作品ではなく、参加グループ間の集団的創造活動の違いから再考し、「given」展の意義を明らかにする第一歩とすること、それが本論の目的となる。

1.3 本論の方法と構成

この目的を達成するために、本論では、展覧会「given」

の翌年に発行された記録誌（given 記録誌編集委員会、2000）所収の論文をはじめとする各種文献の調査に加え、後述する2グループ（「Port People」「港湾史」）の参加者各1名ほかにインタビューを行った。⁽²⁾ それらに基づき、以下では、展覧会概要の確認ならびに当時の評価の不備の指摘（第2節）、2つの参加グループによる集团的活動の実情確認と解釈（第3,4節）、その創造性の確認と今後の課題（第5節）の順で考察を進めていくことにする。

2. 「given」展の概要と当時の評価

2.1 「given」展の概要

あらためて、展覧会「given」の概要を確認しておきたい。「given」は、愛知県名古屋市にある名古屋港ガーデン埠頭保税地区を舞台に行われたイベント群「アートポート」（1999～2003）⁽³⁾の一環として、1999年8月から9月にかけて行われた展覧会であり、保税地区にある倉庫を、スタジオならびに展示会場として使用した（図1）。



図1：名古屋港ガーデン埠頭保税地区倉庫群
画像提供：武藤勇氏。

展覧会タイトルは、起案者の茂登山清文（当時名古屋大学教員）によれば、M. デュシャンの遺作《与えられたとせよ 1. 落ちる水 2. 照明用ガス》（1946～1966）に由来する一方、自分たちで獲得したものではなく行政から「与えられた」空間である、という自虐も込められているという（茂登山、2000: 4）。当時のフライヤーに記されたステートメントから、「given」展の目標をあらためて確認しておこう。

「この作品〔《与えられたとせよ》〕は、デュシャンの遺

言によりフィラデルフィア美術館から持ち出されるのが禁じられました。／デュシャンがフィラデルフィアにこだわったように、名古屋港にこだわった作品を見るため、だれもが名古屋港に足を運んでもらい、港の魅力を感じてもらいたいと考えました。／また、今回の企画は、名古屋港倉庫の実験活用という意味で、「倉庫空間が与えられたとせよ」とアーティストに考えてもらう場でもあります。」（同展フライヤーより。「／」は原文での改行を、〔 〕内は本論文著者による補足を示す。）

このようにして、それぞれの参加アーティスト集団に対し、名古屋港の場所性と倉庫という空間を新たに活かして何ができるか、それぞれ独自に考察しなさい、という問いが「与えられ」、それに答えることが各グループの目標となった。結果的に、日本の各地から100名を超えるアーティストと内外のキュレーターが関係し、7つのグループ展が連続開催された。それらは、次のとおりである（表1）。なお、表1の一番右の欄には、各グループ参加メンバーが活動拠点として自主運営していたアーティスト・スペースなどを記している。

2.2 当時の評価—私的あるいは脆弱さ—

しかしながら、当時この展覧会に対する評価は、それほど高いものではなかったように見える。

現代美術研究者の藤木周は、その「given」評のなかで、7つの展示グループに参加した個々のアーティストと多くの作品をさまざまな観点から仔細に考察している（藤木、2000）。そこで彼はまず、巨大な倉庫での展示という企画自体が、ダウンサイジング傾向にある同時代美術と相容れない時代錯誤な試みであるという的確な指摘を行っている。

また、「given」展示作品のうち、後述する「Port People」関連アーティストの作品についても、それらを川俣正や村上隆といった当時勢いのあったアーティストの作品と比較している。その複雑な議論をあえて図式的に整理すれば、次のようになるだろう。

すなわち、「アート VS アートの外部としての日常」⁽⁴⁾という、70年代以降アーティストを苦しめてきた対立に関して、①川俣は、この「日常」を、地域における人々の暮らしと考へ、地域の問題を地域の人たちとともに掘

表1：「given」展参加グループ

グループ名	展示期間	主な拠点
Port People	8/21, 22, 23	ギャラリー SOAP / N-mark / dot
港湾史	8/27, 28, 29	『蟋蟀蟋蟀』
colombia	9/3, 4, 5	キワマリ荘 / dot
Let's go young	9/10, 11, 12	dot
gardengarden	9/16, 17, 18, 19	七福邸
旧 20 号倉庫	9/17, 18, 19, 20, 21	—
7 (seven)	9/23, 24, 25, 26	—

り起こしていく。⁽⁵⁾ また②村上隆は、同じ「日常」を、日常に氾濫するあらゆるイメージと捉え、マンガやアニメ、ファッションなどのイメージと共犯関係を結び、それにより世界進出を果たす。川俣が資本の論理に対抗するのは違い、村上は資本の論理を推し進める。にもかかわらず両者は、作品の強度を保っている点で共通している。これらに対し③「given」出展アーティストは、「アートVSアートの外部としての日常」という対立を前提していない。ゆえに川俣における地域も村上における世界もなく、あるのは、私的空間（プライベートルーム）、強度を欠いた弱い表現、完成された作品ではなくプロセスあるいはその記録すなわちドキュメンテーション、とするのである（藤木, 2000: 96-99）。藤木はまた、後述するもうひとつのグループ「港湾史」について、評価はしつつ、その程度ならできて当然のレベルとしている（藤木, 2000: 100）。⁽⁶⁾

「given」にキュレーターとして関わった原田真千子は、「Port People」についてだけであるが、「物足りない」、「崩れ去った共同体意識と個々の自己実現への異なるベクトル」と述べている（原田, 2000: 27）。

2.3 当時の評価が忘れてのこと—集团的・社会的側面—

たしかに、「given」展に展示された個々の作品のなかには、私的で、強度をもたないように見えるものもある。

たとえば、藤木、原田がともに触れている、女性がトイレを改装する蔦谷楽（東京から参加）の作品《Great Harmony》などが、そうなのかもしれない（藤木, 2000: 97; 原田, 2000: 27）。それらは、私的な領域に閉じこもり、社会とのつながりをもたないものなのだ、と（この見方が誤っていることについては3.2で触れる）。

しかしながら、こうした作品ベースの評価が忘れていた点がある。それは1つに、「given」参加者が、「アートVSアートの外部としての日常」という対立構図を知らなかったわけではなく、この対立構図が、結局のところ、アート関係者にしかわからない閉じた構図であると考え、はじめからそれを回避しようとしていたことである。だからこそ彼らは、あえて日常のなかにスペースを開き、集団で運営していたのだ（N-markについては武藤（2009）、dotについては山本（2007）⁽⁷⁾）そしてまさしくこうした活動を受け、起案者の茂登山清文は、すでに紹介したように、彼らが得意とする集团的自主運営を、倉庫を舞台にスケールアップしたかたちで展開してみなさい＝倉庫が「与えられたとせよ」、という課題を出したのである（茂登山, 2000: 4）。

第2の点は「given」参加者が、川俣や村上とは異なる仕方ではあるが、つねに集团的に活動し、社会や世界とのつながりを持っていたことである。

とりわけ7つのグループのうち、「Port People」に参加したアーティストたちは、①Bゼミ（1967-2004）やPHスタジオ（1984～）など、社会問題に深くコミットするアーティスト集団にきわめて近かった（「アトピック・サイト展」（1996）への参加など。またBゼミ出身でPHスタジオ

オの池田修氏は、当時名古屋芸大教員でもあり「アートポート」に深く関係している）。⁽⁸⁾ また彼らは、②村上のような戦略はとらなかったかもしれないが、世界のすぐ近くにいて、世界とつながっていることを認識していた。武藤氏をはじめ、彼らの多くが参加していた官民支援型のアートセンター Center of Contemporary Art (CCA) 北九州（1997～2021）では、マリーナ・アブラモヴィッチやダニエル・ビュレン、ハンス・ウルリヒ・オブリストなど、内外の著名なアーティストやキュレーターが講師陣となっており、彼らの紹介により海外研修に向かった若手のアーティストやキュレーターもある。⁽⁹⁾ また、「Port People」以外のグループのアーティストについても、③彼らの多くが、自前のアートスペースを集団で自主的に運営したり、集団でフリーペーパー（批評誌）やインターネットメディアを自主的に運営したりするなど、集団で積極的に社会と関わっていたのである。

2.4 どういう観点から再評価するのか—集团的創造活動の観点から—

以上のことから考えて、「given」展で重要なのは、個々のアーティストや作品の特徴というよりも、むしろ、彼らが集団としてどのような特性を持っていたか、さらには集団としてどのような多様性を有していたかである、と考える。「given」当初の目標が、アーティストによる集团的自主運営により、倉庫の別利用可能性をさまざまに提案させることであったのを考えれば、この当初目標の実現度によって展覧会「given」を評価し直すのは、きわめて自然なことと言えるだろう。

では、その特性や多様性を明るみに出すために、集団間をどういう指標で比較していくのか。これについては、美学や芸術学よりも、集团的創造活動についての知見が蓄積された社会心理学を参照すべきと考える。

社会心理学では、「どのような介入や支援が集団による創造的パフォーマンスを向上・促進するのか」について研究されており、それには大きく分けて次の4つがあるとされる（飛田・三浦, 2018）。

①集団による創造的活動が行われる物理的・社会的環境に介入する、②集団の構成（集団のサイズや等質性・異質性）に介入する、③集団過程に介入する試み、たとえば、集団の意思決定過程で、あえて誰かが仮想敵の役割を引き受けたり批判を述べたりすることで積極的に葛藤を引き起こし、その解決に直面させることで「集团的浅慮」を抑制しようなどする、④集団目標に介入する（何を達成すればよいかを明確に示すなど）。4つは相互に関連している。

言うまでもなく、「given」は展覧会であり、厳密にコントロールされた社会心理学での実験対象とは異なっている。しかし、展覧会を実験のように見てそこから普遍的な結論を導出するのは誤りだが、実験で得られた成果を現実の展覧会を見るための視点として活用することは、有用であれ、必ずしも誤りとは言えないと考える。

この4つの観点のうち、外部からもわかりやすい始め

表2：「Port People」と「港湾史」の比較

	Port People	港湾史
構成(参加人数)	58	3
構成(都道府県)	10	1
環境(制作場所)	倉庫内+持込み	持込みのみ
目標の明確さ	有り	有り
出典作品数	31	1

の3点(「物理的・社会的環境」「構成」「目標の明確さ」)について、「given」展に参加した7グループを整理してみると、対照的な2つのグループが浮かび上がる。それが、「Port People」と「港湾史」である(表2)。

表2にあるとおり、両者は、グループへの参加人数と拠点としていた都道府県(グループのサイズや等異質性)の点でも、また会場となった名古屋港倉庫で制作していたかどうか(創造的活動の物理的環境)の点でも、好対照である。ゆえに、両者を対比することで、「given」における集团的創造活動の多様性、その一端を明らかにすることができるだろう(他のグループは、集団の構成についても、出典作品数についても、この両極のあいだのどこかに位置づけられる)。次節では、この両者について、もう少し詳細に述べ、それぞれの集团的創造活動の違いを明らかにすることにしたい。そのうち、「given」という展覧会が有していたと思われる集团的創造性について触れてみたい。

ところで、ここまで無批判に使用してきた「創造的」の語であるが、集团的活動が「創造的」なのはどのような場合と考えるのかについて、説明しておく必要があるだろう。ここでも、集团的創造性に関する美学・芸術学以外の先行研究をいくつか参照することにしたい。

まず、社会心理学的説明である。一般にもよく知られているように、社会心理学では、少人数のグループに与えられる共通の課題(典型的なのが、UUT = Unusual Uses Task : 通常とは異なる利用法のアイデアを数多く考える課題)に対し、「有用で新しいアイデアを開発すること」が求められ、その数が多く、質が高いほど創造的であるとされることが多い(山口, 1997)。もちろんこれも直接現実の展示活動に当てはめることには慎重になる必要がある。

一方社会学者のなかには、(サグラダ・ファミリアのようなかなりの長期にわたる集団の創造性について)「計画性と偶然性の中間領域、あるいは計画性と偶然性が重なり合うような現実をもたらす形式や条件」(阿部, 2022: 86)が満たされたとき、創造的であると考えられる人がいる。たとえば、①明示される最終地点が欠如している(変更をスムーズに反映できる)。②にもかかわらず、各自が作業のうちに見出していなければならない抽象的なルールが存在し、それが後続の担い手が創造性を発揮する際の共通課題となっている、③ある種の理念や理想が前提とされているような場合、他の人間の創造性を引き出すような創造性が生み出される、という。ただこれは短期間

の活動には適用できない。

さらに現象学では、「場」の創造性が重要とされる。すなわち、「場とは、絶対的多様性をもつ個が自立的かつ自律的に振る舞いながら、それぞれの個の意識的な相互作用(能動的志向性による相互主観性)と無意識的な相互作用(受動的志向性による間身体性)の働きによって、個の存在基盤である場所における拘束条件を自己組織的に生成し、個の振る舞いの範囲を絞っていく意味づけられた時空間」(露木, 2019: 39)とされ、こうした場が成立している場合に、その活動は創造的であるとされる。

さしあたり、集团的活動が創造的であると考えられるのはこのような場合であるとし、考察を進める。

3. グループ「Port People」の集团的活動

では、「Port People」と「港湾史」、それぞれの集团的活動の特徴を、先に挙げた4つの要因のうち、外部から観察しやすい3つの要因から、見直していこう。本節では「Port People」、次節で「港湾史」を取り上げることとする(それらが実際に「創造的」活動であったかどうかについての考察はさらに後で行うことにする)。

表2にあるとおり、「Port People」では、全国10都道府県にあるさまざまなアーティスト・スペースなどから、計58名にのぼるアーティストが五月雨状に名古屋港に集い、倉庫を改装したスタジオでの滞在制作や外部からの持込み制作、あわせて31点もの作品が展示された。

3.1 目標の明確化と共有について

まず、集団として達成すべき「目標」が明確化され、それが集団のメンバーに共有されていたのかどうか、という点から考えてみたい。ベーシックな「given」全体の目標、すなわち、芸術活動を通して「倉庫の新たな使用方法を提案する」という目標は、「Port People」において、どのように明確化されていたのであろうか。またそこで芸術活動はどのようなものと考えられていたのだろうか。

「Port People」企画者のひとりで自主運営アーティストスペース「N-mark」の設立者であるアーティストの武藤勇氏は、わたしたちのインタビューに対し、次のように答えた。⁽¹⁰⁾

「で、そのポートピープルというのをつくったときも、「ポートピープル」みたいな、難民みたいなところから引用はしてるんですけど、そういう、ただ集まってくるだけの感じっていうのを、わりとこう、イメージしながらやってましたね。レジデンスもかなり悲惨な状況で、すごく面白がって見てたんですが、すごく粉っぽいね、人がほんとにいていいんだろかって思うような空間とかを、みんなでちょっとだけキレイにしなから寝泊まりしてて。ホームレスなのかアーティストなのかかわからないっていうような写真とかDMにしたりとか、してたと思うんですけど。」

このように、「given」の「Port People」展では、それまでのアートのイメージではなく、まさしく「ポート・ピープル」が小舟に乗り（政治的・経済的圧力から逃れて）脱出する難民を指すように、各所から名古屋港に逃れてきたアーティストたちが、ただ集まり、混沌とした状態を醸成する様子がイメージされていたと考えられる。

ではこの、圧力から逃れたアーティストが集うことによる混沌とした状態の醸成という新たな使用法は、「Port People」参加アーティストの全員に共有されていたのだろうか。

それが共有されていた可能性は、「Port People」に横浜から参加していた Candy Factory の出展作品で、記録誌では「Port People」グループの冒頭に掲載された《Euro Trash Garden》から、十分にうかがえる。この作品の構成要素のひとつは、欧米中心のアートワールドに「否」を突きつける内容のマニフェストを書きつけたビラ「VOICES」を、デュシヤンの回転ガラス板ならぬ電気扇風機で倉庫内に散乱させるというものである（図2）。



図2：Candy Factory 《Euro Trash Garden》

画像提供：武藤勇氏。

これこそまさしく、はた目には芸術活動とは思えない、混沌とした状態である。マニフェストを撒くこと自体は、前衛芸術家が芸術と日常の壁を乗り越えるために行ったプロパガンダ行為としてよく知られている。ただし彼らは壁を乗り越えるため、新聞などのマスメディアを利用していた。したがって、倉庫内に扇風機でマニフェストを撒き散らす Candy Factory の行為は、そうした前衛芸術活動に対する両義的な態度表明（オマージュかつパロディ）であると考えられることができるだろう。⁽¹¹⁾

そのビラには、次のような一節が含まれている（原文のママ、カッコ内の日本語訳は本論著者による試訳）。

Idea of counterculture is not our problem. Rather we think works should be “about culture.” So we’ll work for the project as a practical critic.（対抗文化という考えは、われわれの問題ではない。むしろわれわれは、作品が「文化について」のものであるべきと考える。だからわれわれは、実践的批評としてのプロジェクトのために働くのだ。）

英文として曖昧なところもあるが、これは彼らが対抗文化すなわち「メインストリーム VS カウンターカルチャー」や「アート VS アート以外の日常」という、20世紀初頭の前衛芸術から1970年代以降の日本現代美術にいたるまでを支配してきたあの大きかりな対立構図からは、「ポートピープル」のように逃れ、日常的な文化実践に寄り添うという決意表明であると考えられる。

さらに、そのビラの末尾には、「すべてのミュージアム・キュレーターへ TO ALL MUSEUM CURATORS」と題して次のように記されている（一部を原文のママ掲載）。

We don't want make anything for your culture to useful education or recycling history.

We won't make any music or any party for your tribe.

こちら英文としては曖昧な箇所があるが、要は、「あなたがたの文化 your culture」=欧米中心のアートワールドのためには、美術であろうが、音楽であろうが、何も作らないし、そのようなアートの歴史を繰り返すつもりもない。その代わりに、そこから逃れ、自分たちがそれぞれのアーティスト・スペースを日常自主運営するなかで培ってきた実践的批評の方法を、さながらポートピープルのように、名古屋港に持ち寄り交流させ、それにより混沌とした場を現出させる。それが自分たちの芸術活動だ、と言いたいのではないかと思われる。

さらに言えば、こうした点について参加メンバー全体の了解があり、集团的意図として成立していたからこそ、31点もの独立した作品が展示されることになったのではないかと推察される。

3.2 制作の物理的環境ならびに集団の構成について

次に、制作の物理的環境について確認する。「Port People」の場合、参加アーティストは、それぞれの拠点から各自バラバラに名古屋港へ到着し、到着したアーティストは倉庫の中で滞在制作する、あるいは外部で制作したものを倉庫に持込む、という制作環境にあった。⁽¹²⁾

この場合、当然のことながら、参加アーティストの全員で同じひとつの作品を共同制作することは不可能である。31点もの作品が展示された理由は、こうした制作に関する物理的環境にも求めることができるだろう。

また、他の地から名古屋に到着し、名古屋港に滞在しつつ制作するという、現在で言うアーティスト・イン・レジデンス的な制作方法は、名古屋港での滞在の過程を個々の作品に反映させることにつながったのでは、と考えられる。

たとえば、大阪から参加した松原妙子は、その作品、《この夏なにもなかったあなたに7台の恋人差し上げます。（1名様のみ）TEL: XXXX-XXX-XXXX》（Xの箇所には実在する電話番号が入っていた）において、作者（松原）が長年愛用したスクーター1台と、名古屋に来てからバイトをして購入したスクーター6台の計7台を並べて展示し、松原はその会場で実際に「この夏なにもなかった

人」から電話がかかるのを待っていたのである（これもはた目には「芸術活動」に見えないかもしれないが）。また、横浜から参加した塩地和孝は、自らの名古屋港での体験から、港湾に浮かぶブイを使用した作品《ツナメリ》を制作したと言われている（原田，2000: 27）。さきに（2.3で）紹介した、女性がトイレを改装する葛谷楽の作品《Great Harmony》もまた、スタジオ・展示場所となった倉庫にはトイレさえなかった、という現実の物理的製作環境から導き出されたのであり⁽¹³⁾、そこにはまた、トイレ掃除は女性の仕事という、生活のなかにまだ残っていた悪しき通念に対する異議申し立ても表明されているのである。

このように、制作の物理的環境がひとつの要因となつて、生活を反映した作品が数多く制作されたと考えられる。それらは結果として私的に見えたかもしれないが、「Port People」という集団が置かれていた物理的環境、さらにはそれが生み出した社会的環境の産物であるという観点からも見られなければならないのである。

4. グループ「港湾史」の集团的活動

では、「港湾史」ではどうだったのであろうか。まず、このグループと展示の概要を記しておく。

グループ「港湾史」は、「given」展に参加したグループのなかでは最小の3名からなり、全員が当時愛知県名古屋市を活動の場としていた。また3名とも、フリーペーパーとして配布されていた批評誌『蟋蟀蟋蟀』（こおろぎきりぎりす、1999～2002）に関与していた。⁽¹⁴⁾

彼らが展示したのは、港に関する68の偽史テキストが書き込まれたパネル群からなる《港湾史》（倉庫の柱に展示）ただ1点と、「History of Port」という文字の入った吊り下げバナーだけであった。それらは倉庫外で制作したものを倉庫に持ち込んだにすぎず、倉庫との直接の関連はない。しかも、展示されたパネルと同じ内容を一枚にまとめて印刷したポスターが倉庫に山積みになっており、来場者は、それを自由に持ち帰ることができた。

4.1 目標の明確化と共有について

では、「港湾史」において、芸術活動を通して「倉庫の新たな使用法を提案する」という「given」全体の目標はどのように捉えられていたのだろうか。また、その目標をなんらかの意味で達成するために、どのような芸術の理念が採用され、集団として共有されていたのであろうか。ここでは後者から考えていく。

彼らが芸術作品をどのようなものと考えていたかは、ノエル・キャロルによって定式化されたアーサー・ダントーによる芸術の定義を引き合いに出すことで説明できるように思われる（ステッカー，2013: 171）。それによれば、Xが芸術作品であるのは次のとき、かつそのときにかぎる。すなわち、(a) Xがある主題をもち、(b) その主題に対して、Xがある態度・視点を提示しており、(c) その提示が、修辭的な省略によってなされ（通常その省略は比喩的になされる）、(d) その省略が、欠けている部分を補填するよう観賞者の参加を要求し（解釈）、(e) さ

らにそこで、作品と解釈の両方が芸術史的文脈を要求するとき、である。

「港湾史」が展示したパネルに即して説明してみる。これらのパネルは、グループ名や展示のタイトルからして、当然のことながら、来訪者に、それが名古屋港の歴史について書かれたものと思わせる。しかし実際に読んでみると、そこに書かれているのは、「昭和四十二年、N港に入港した貨客船C号の二十名の乗組員には、全員、母親の名が「アリス」である、という共通点があった」といった、事実ではなさそうだが、興味を引くためそれじたい楽しめてしまうエピソードである。

そこで来訪者は、次のように考え始めるであろう。すなわち、制作者である「港湾史」グループは、「名古屋港」や「倉庫の新たな使用法」といった主題について (a)、何かある態度や視点を有しているが (b)、それを直接表明するのではなく、虚構テキストが記されたパネルとして来訪者に提示している (c)、と。そこで来訪者は、制作者がこのようなやり方で表明している態度や視点とはなんであるのか、そのテキストに魅了されつつ、解釈し始めるのである (d)。

これは、芸術作品とそれに対する鑑賞者の反応の説明としてはきわめてオーソドックスなものであり、ダントーだけがこんなふうを考えているわけではない。また「港湾史」グループが、ダントーに言及しているわけは一切ない（この点は誤解のないようお願いしたい）。しかし、グループとしての「港湾史」がここで戦術上採用しているのが、こうしたオーソドックスな芸術観であることは、間違いないと思われる。

しかし、オーソドックスな芸術観をなぞり、オーソドックスな美術展として最高レベルの展示を倉庫内で見せておきながら、彼らは同時にその展示を消去するのである。来訪者はたしかに倉庫で、精緻にデザインされた美術作品としてのパネルを見ているが、そこに記されたのは実際の名古屋港とは何の関係もないエピソードである（つまり名古屋港に関しては何も見せていない）。さらに、すでに述べたように、来訪者は、展示されたパネルの全68エピソードを1枚に収めた見事なポスターを自宅に持ち帰ることができ、その精緻なデザインと刺激的なテキスト内容とを自宅でいつでも楽しめることになる（展示されていたパネル自体の価値は失われる）。残るのは、倉庫とその内部を見たという体験、ただそれだけである。その体験だけは、倉庫の現場に行ってみないことには得られない。

したがって、「港湾史」の提案した倉庫の新たな活用法とは、展示を通じて展示を消去することで、倉庫そのものを体験させる、というものなのだ。「港湾史」のメンバーのひとり、わたしたちのインタビューに対し、グループの目標が、「倉庫を展覧会場にする」ことを、もう一度「倉庫に戻す」、言い換えれば、「展覧会を無にしていく」ことだったこと、またその目標がグループで共有されていたことを答えている。またメンバーは、消去の意図を徹底させるため、1枚の会場写真も撮影していない⁽¹⁵⁾が、

ここから集団的意図が成立していたことがわかる。

グループ「港湾史」のこうした態度は、「given」展の発想源であるマルセル・デュシャンの遺作《与えられたとせよ》が、ある時期まで写真を含む一切の複製を禁じられていたために、実際にフィラデルフィア美術館を来訪し、覗き穴から実物の作品を見ているあいだにしか鑑賞者の前に現れることができず、他者への伝達は不可能であったという故事とも関連しているだろう（さきほどの定義で言えば、これで条件 (e) も満たしていることになる）。

4.2 制作の物理的環境ならびに集団の構成について

すでに述べたように、「港湾史」では、作品は完全に外部で制作されたのち、倉庫に持ち込まれた。もちろん、倉庫に展示されたパネルやバナーについては、それらが「港湾史」というオーソドックスな美術展の展示物として十全に機能するよう、倉庫にふさわしいサイズや素材が選ばれていたに違いない。

しかしながら、作品のコンセプトに、倉庫に滞在したことによる影響があったとは考えられない。実際の制作環境が、「港湾史」を構成していた唯一のグループが制作している普段通りの環境であったことは、作品の一貫性を支えていたと考えられる。

5. 結語と課題

ここではじめの問いに戻ろう。「given」展は、集団的活動として多様であり、創造的であったのだろうか。

本論で確認できたのは、7つのグループ展のうち、2つのグループについてでしかない。しかしそれでも、「given」展での集団的活動が多様な傾向を示すことは確認できたと考える。

すでにみた通り、「Port People」と「港湾史」は、集団の構成や制作の物理的環境、さらには制作された作品点数に関しても対照的であったが、両者はさらに、伝統的芸術概念に対して対照的なアプローチを採用し（「Port People」では否定された欧米の伝統的な芸術概念が、「港湾史」では前提になる）、まったく異なる倉庫の使用法を提案していたのである。

では、それは、単にさまざまな集団的活動であっただけでなく、真に「創造的」であったのだろうか？この点に答えるには、「given」展に参加した残りの5グループも含め、さらなる検討が必要なのは言うまでもない。

しかし、2.4で一瞥した、集団的活動が「創造的」とみなされる基準に即して言えば、そこで出されたアイデアの量という点では、ある程度創造的であったと考えることができるだろう。さらに、もし「given」展がひとつのきっかけとなり、20年後の今日までなんらかの仕方での際の集団的創造活動が連綿と受け継がれているのだとすれば、これも2.4で見たように、サグラダ・ファミリアほどのスパンは持たないにせよ、「given」展が「人の創造性を引き出す創造性」を有し、次から次へと現象学的な「場」を生成させる力を秘めていたということになるので

はないだろうか。インタビューでの武藤氏の次の言葉は、そうした可能性を大いに感じさせるものである。

「こういうのをもう一回できるか、っていうのは、ずーっと考えてましたね。」

この点について確かめていくことが、今後の課題となるだろう。

しかも、冒頭に述べたように、「given」展は、アートポートで4年度のあいだに行われたさまざまな活動のたったひとつでしかない。実際には、アートポートのイベント全体を、集団的創造活動という点から、捉え直す必要がある、そこには子どもの遊び場「アジト」なども含まれる。そこでは、アーティストだけでなく、デザイナーや教育関係者、さらには地域の子供や老人も交えて、さまざまな集団的活動が行われていたのだが、その活動の調査についても、今後の課題としたい。

注

- (1) 武藤勇 (N-mark / 現在は名古屋市)、宮川敬一 (ギャラリー SOAP / 北九州)、岡本光博 (KUNST ARZT / 京都)、重森三明 (重森三玲庭園美術館 / 京都)、有馬かおる (ART DRUG CENTER / 石巻) など。
- (2) グループ「Port People」については、本論著者の秋庭、吉川に加え、名古屋市観光文化交流局の江坂恵里子氏の3名で、企画者の1人である武藤勇氏 (N-mark) にインタビューを行った。インタビューは半構造化、質問内容は岡田 (1999) に準じている。武藤氏は、発言の引用を許されたので、そのようにしている。グループ「港湾史」についても同様のインタビューを行ったが、インタビューに応じていただいたメンバー (A氏) は、匿名で、発言の直接的引用はしないことを希望されたため、そのように処理している。なお、参加キュレーターのひとりである原田真千子氏にも同様のインタビューを行った。そのほか、起案者である茂登山清文氏 (2022年に逝去) や他の参加グループのメンバー、さらには「アートポート」の他のイベントの参加者にも (全参加者数から見ればほんの僅かな数だが) インタビューを行っている (本論では使用していない)。
- (3) 「アートポート」では、同じ倉庫を使って、メディアアートの展覧会「メディアセレクト」、子どもたちの遊び場として開放した「遊びの倉庫「アジト」、市民の主権によるイベントなどが行われた。このアートポートは、名古屋市が「名古屋新世紀計画2010」年のひとつとして2000年に掲げた「市民芸術村構想」の一部であったにもかかわらず、2003年に「とりやめ」となり、跡地は2005年愛・地球博開催の年に「イタリア村」に変わった (2008年経営破綻)。また「愛・地球博」や、2010年から始まった「あいちトリエンナーレ」といった、大規模国際展の華々しさの陰で、現在アートポートについて語られることは、ほとんどなくなってきている。しかしながら、それを忘れてよいというわけでは

はない。越後妻有「大地の芸術祭」などのディレクターとして知られる北川フラム氏は、横浜で2004年に設立されたアートセンターで現在もかたちを変えて続けている「BankART」を、「現代日本最良のプラットフォーム」と呼んでいたが(池田, 2022: 259)、BankART設立者のひとりで、当時名古屋芸術大学の教員としてもアートポートに深く関わった池田修氏(PHスタジオなど・2022年逝去)は、その横浜BankARTについて、「名古屋で考えていたことをベースにした」と明言している(池田, 2016)。アートポートこそが、「日本最良のプラットフォーム」になりえていたかもしれないのである。「given」を含むアートポートの諸活動がどのようなものであったかを確かめておくことは、そうした意味でも重要と考えられる。

- (4) アートが先鋭的になればなるほど日常から遊離して一般にはわかりにくいものになってしまうことなど、さまざま挙げられる。
- (5) 藤木は直接挙げていないが、川俣らが行なっていた「コールマイン田川」プロジェクト(1996～2006)では、閉鎖された炭坑町である福岡県田川の問題を、北海道の炭坑町出身の川俣と地域の人々が共同で掘り起こしている。
- (6) 藤木の行っているのは同時代的な批評であり、その意味では厳しくて当然である。問題なのはそこではなく、批評の向かう先が個々の作品だ、という点である。
- (7) 当時愛知県内で設立された、若手アーティストによる自主運営スペースの設立年・所在地、ならびにそこから「given」各出展グループに何人参加しているかは次を参照(元所属メンバーも含む)。N-mark(1997・春日井市・「Port People」に4名)、キワマリ荘(1995・犬山市・「colombia」に1名) dot(1999年・名古屋市・「colombia」に1名、「Let's go young」に9名)、七福邸(1998・江南市・「gardengarden」に3名)。愛知県以外で設立された同様のスペースで、「given」展に参加しているのは次である。ギャラリー SOAP(1997・北九州市・「Port People」に1名)。各スペースの運営方針やメンバーは時期によって変化し、その内実は当然一枚岩ではなく、さらにはスペースをまたいで活動する遊軍アーティストもあり、その人間関係を網羅的に描出するのは容易ではないため、ここでは断念する。山本(2007)は、現在でも貴重な研究である。
- (8) 武藤氏はインタビューで次のように述べている。「僕が津田(佳紀)さん、名古屋芸大のいまの副学長の津田さんに連れられていったのが、アトピック・サイトで、あそこもすごいエネルギーがたまっていた、と思うんでね。岡崎(乾二郎)さんがやってた。ああいう時代感。あそこにいたアーティストさんも、CCAにいたりとかしてたんだよね。なんだっけ、あれ。僕は世代が下なので、ちょっと上の世代も同級生でいたんです。それが、CANDY FACTORY っていう横浜のチームだったりとかしてて、そういうのが岡崎さん、Bゼミ(1967～2004)で学んだ人たちも、CCAに来てた

りとかしてて、ぜんぶ僕が、吸収まではしてないんですけど、いろいろ影響受けて、っていう感じの、なんか、変な吸収をしまっている。」

- (9) これについても武藤氏は次のように述べている。「アジアで最初のアートセンターみたいなかたちでできたのが、CCA北九州で、ヨーロッパとかの、主要な人たちが期待をして、いろいろサポートしながらできたのが、CCA北九州だったので、マリナ・アブラモヴィッチとか、ダニエル・ビュレンとか、ハンス・ウルリヒ・オブリストとかいう、錚々たるメンバーの人たちがコミッティだったり主要教員だったりとして来てくれたというかたちのもが立ち上がっていた。その第1期生に、僕が行くことができたので、そういう人脈だったりとか、そういうネットワークがそこで、僕のなかでは最初に生まれたというかたちがあります。」
- (10) 以下の引用は武藤氏のインタビューでの発言による。
- (11) 欧米のキュレーターに向けたこのビラは、直接的には、「given」展に関わったオランダのゲスト・キュレーターで来日して名古屋で講習会も行った、サスキア・ボスに向けられたものである。
- (12) 武藤氏のインタビューでの発言による。「なんかもう、誰が来るかわかんない、40人くらいだったっけ、なんかかわかんないけどそういうアーティストが来るっていったときに、次から次へ、来るひとたちを、あなたはここでやって、ここでやって、ていう、よくわからない捌きをしながら展覧会ができていって、できてるのかできてないのかわからない状態っていうなんかカオスな状態があって、でも、なんかみんなが生き生きして、楽しくしてる、っていう構造が面白いなあ、と。そのなかでもまだ生き残っているアーティストたちがいっぱいいる。まあ、確率だと思うんだけど、面白いなあ、と。」
- (13) 原田氏のインタビューでの発言から。
- (14) さらにその前身である雑誌『Lady's Slipper』や、いくつかの展覧会にも参加している。
- (15) A氏へのインタビューから。

引用文献

- 阿部利洋(2022). 設計図のない建築—サグラダ・ファミリア建設の軌跡にみる集会的創造性—. 松井素二編. 集会的創造性—コンヴィヴィアルな人間学のために—. 世界思想社, 85-105.
- 藤木周(2000). 7つのギブンに見いだす現代美術論の可能性—若手アーティストの群像から読み解くキーワード—. given: A program for experimental renovation of warehouse. given 記録誌編集委員会, 96-101.
- given 記録誌編集委員会(2000). given: A Program for experimental renovation of warehouse.
- 原田真千子(2000). Port People 往来. given: A program for experimental renovation of warehouse. given 記録誌編集委員会, 26-27.
- 池田修(2016). 池田修氏に聞く—アーティストが街に1

- 人住めば……. *JIA Bulletin*, 9.
- 池田修 (2022). 池田修の夢十夜. *BankART1929*.
- 茂登山清文 (2000). 90 日間倉庫が使える、とせよ—倉庫の実験活用プログラム “given” を起案して—. *given: A program for experimental renovation of warehouse*. *given 記録誌編集委員会*, 4-7.
- 武藤勇 (2009). 名古屋からの新しい潮流. *BankART1929* (編). *アートイニシアティブ—リレーする構造*. 文化庁, 35-37.
- 岡田猛 (1999). 科学における共同研究のプロセス. 岡田猛・田村均・戸田山和久・三輪和久 (編). *科学を考える*. 北大路書房, 2-25.
- Richter, D. (2013). Artists and curators as authors: Competitors, collaborators, or team-workers? *On Curating*, 19, 43-57.
- Searle, J. R. (1990). Collective intentions and actions. Corner, P., Morgan, J., & Pollock, M. (eds.). *Intentions in Communication*. The MIT Press, 401-405.
- ステッカー, R., 森功次 (訳) (2013). 分析美学入門. 勁草書房 (Stecker, R. (2010). *Aesthetics and the philosophy of art: An introduction, 2nd ed.*, Rowman & Littlefield).
- 飛田操・三浦麻子 (2018). 集団目標が集団による創造的パフォーマンスに及ぼす効果. *人間発達文化学論集*, 28, 81-91.
- 露木恵美子 (2019). 「場」と知識創造—現象学的アプローチによる集団的創造性を促す「場」の理論の構築に向けて—. *研究技術計画*, 34 (1), 39-57.
- 山口裕幸 (1997). メンバーの多様性が集団創造性におよぼす影響. *九州大学教育学部紀要*, 42, 9-19.
- 山本さつき (2007). 14 の「点」たち—アートスペース dot の第一期活動—. *名古屋造形芸術大学短期大学部紀要*, 13, 123-134.

(受稿 : 2022 年 10 月 10 日 受理 : 2022 年 10 月 25 日)