

芸術作品のカテゴリーと作者性

—「なぜ会田誠の絵をVOCA展に出してはいけないのか」—

Authorship and categories of art

—Why is it inappropriate to present a Makoto Aida painting in the VOCA Exhibition?—

森 功次¹

¹大妻女子大学国際センター

Norihide Mori¹

¹International Center, Otsuma Women's University

12 Sanban-cho, Chiyoda-ku, Tokyo, 102-8357 Japan

キーワード：作者性，芸術のカテゴリー，分析美学，コンセプチュアル・アート，奥村雄樹

Key words : Authorship, Categories of art, Analytic aesthetics, Conceptual art, Yuki Okumura

抄録

2015年のVOCA展に、コンセプチュアル・アーティストの奥村雄樹が作品を提出しようとしたところ、事務局側から出品を拒否された。本論はこの出品拒否事件をめぐってなされた奥村と事務局とのやりとりを読み解きながら、芸術作品のカテゴリーと作者性との関係を考察する試みである。作品の作者はどのようにして特定されるのか、また、作品の見方によって作者が変わることはありうるのか。こうした問いに対して本論は、作者性をめぐる近年の分析美学の議論を援用しながら「意図」や「責任」という観点から答え、最終的に作者の芸術的達成や責任を限定する一つの原理を提案する。それはすなわち、作品制作に複数の者が関わっている場合、あるカテゴリーにおいて一方の者に芸術的達成の責任を認めつつ、同時に同一カテゴリーにおいて別の者のみに作者性を付与することはできない、という原理である。

1. はじめに

2015年のVOCA展の裏側で、ある興味ぶかい出品拒否事件が起こっていた。平面作品の展覧会として知られるVOCA展に、コンセプチュアル・アーティストである奥村雄樹が会田誠に絵を描いてもらって出品しようとしたところ、実行委員会側から出品を拒否されたのである。ここだけを見ると、これは前衛芸術家の挑発的行為が引き起こしたありがちな揉め事のようにも思われるかもしれない。だが今回の事件をその出品拒否をめぐりやり取りやそれ以前の歴史的事実をふまえて見直すと、ここにはある美学的に興味深い問題が提示されていることがわかる。ここにあるのは、作品の作者はどのようにして特定されるのか、また、作品の見方によって作者が変わることはありうるのか、といった、作者性やカテゴリーをめぐり美学上のパズルなのだ。本論はこの事件を題材にしつ

つ、われわれの社会に染み込んでいる作者概念と作品のカテゴリーとの関係を考察する。

本論の考察からは、作者性評価の前提にあるひとつの限定原理が浮かび上がるだろう。その原理は、それに違反することが倫理的に悪いことになるという点で、芸術と倫理の結節点となるものでもある。本論の最終節では、今回の事件の倫理的な問題はどこにあったのかを考察し、その考察を通じて芸術と倫理の間にあるひとつの根深い結びつきを示したい。

2. 事件のあらまし

2.1. 《会田誠に本気でVOCA賞を狙った絵を描いてもらう／その絵をVOCA展に出す》と《会田誠に本気でVOCA賞を狙って描いてもらった絵》

まずは今回の事件のあらましを紹介しておこう。

舞台となった VOCA 展とは、上野の森美術館で毎年開催されている、「平面作品」に特化した展覧会である。この展覧会は〈全国の美術館学芸員、ジャーナリスト、研究者などに 40 才以下の若手作家 1 名の推薦を依頼し、その作家が平面作品の新作を出品する〉という方式で行われており、そうして出品された作品の中から VOCA 賞、VOCA 奨励賞などの作品が選定される。

今回の事件は、2015 年のこの展覧会に、アーティストである奥村雄樹(1978-)が、日本を代表する画家の一人である会田誠(1965-)に絵を描いてもらって出品しようとしたところから始まる(推薦者は東京国立近代美術館主任研究員の三輪健仁)¹。奥村はまず《会田誠に本気で VOCA 賞を狙った絵を描いてもらう／その絵を VOCA 展に出す》(以下ではこれを《会田 1》と呼ぶ)というタイトルで作品案を提出した。だがこの作品案は、実行委員会から以下のような文言とともに拒否される。

「奥村さんの作品は出品用紙の「作品名」にあるとおり、「会田誠に本気で VOCA 賞を狙った絵を描いてもらう／その絵を VOCA 展に出す」というものです。奥村さんご自身も事務局宛てメールで「・・・彼の作品を見せるという行為自体が僕の作品という位置づけ」と明言しています。

「行為自体が作品」というこのような考え方は、作品の良し悪しは別として、コンセプトチュアル・アートとしては十分に成り立つと考えます。

しかし VOCA 展の出品規定には「平面作品」という項があります。「行為自体」はどう考えても「平面作品」とは言えません。

したがって、奥村さんのこの作品は「規定違反」になり、出品作として受け入れられません。」(2014 年 11 月 25 日)²

この拒否を受けて奥村は、「作品と制作を混同していた」ことを認め、作品のタイトルを《会田誠に本気で VOCA 賞を狙って描いてもらった絵》(以下《会田 2》)に変更し、あらためて出品を試みる³。だがこの作品案も、以下のような文言で再び断られた。

「その作品案自体はたしかに VOCA 展の規定

には外れていないのですが、物理上は全面的に、出品作家ではない別の作家の手による作品が出品されることに倫理的な問題があるというのが今回の判断の理由の一つです。

またこの作品が選考対象となった場合には、著作権や所蔵等で問題が発生するのではないかという懸念があります。

さらに、平面作品の可能性を問い、40 才以下の若い作家を奨励するという VOCA 展の本来の趣旨からも大きく逸脱してしまうと考えております。」(2014 年 12 月 11 日)

奥村はこの二度目の拒否を受け、結局、元々出品予定だった絵のサイズと同じサイズの透明ポリカーボネートを《現代美術の展望はどこにある?》というタイトルで展示した⁴。

2.2 3 年前の《くうそうかいぼうがく》

以上の顛末だけをみると、見方によってはまだ、前衛芸術家が旧態依然とした展覧会を挑発して出品拒否を受けただけの事件に見えるかもしれない。だがわれわれを戸惑わせる事実がひとつある。それは、奥村がその 3 年前の VOCA 展 2012 年には、《くうそうかいぼうがく》というタイトルで、幼い子供たちに自分の内臓状態を想像させて絵を描かせるという形式の作品を出品し、無事出品できていた、という事実である⁵。

この《くうそうかいぼうがく》は、「他人に依頼して平面画像を制作させる」という点では 2015 年に拒否された作品となら変わりはしない。奥村本人は今回の出品拒否をめぐる実行委員会とのやり取りの中で《くうそうかいぼうがく》に言及しており、委員会側もこの 3 年前の作品については十分に認識していたはずだ。だが結局は、2015 年の《会田 2》は出品を拒否された。つまりまとめると、2015 年の作品は【少なくとも奥村のコンセプトチュアル・アートである】が【奥村のみの平面作品ではない】とされる一方で、2012 年の作品は【奥村のみの平面作品】だと判断されていることになる。

この一連の判断に合理的一貫性はあるのだろうか?もしここに一貫した理由づけがあるとするれば、これらの作品は、いったいいかなる点で異なる判断を下されたのだろうか?これはれっきとした美学的、芸術哲学的な問いである。そしてこの問い

はさらなる問いを呼ぶ。こうした判断を下すさい、われわれは作品の作者とカテゴリーをいかなる条件で決定しているのだろうか？⁶ 本稿はこうした問題を、共同作者性 (co-authorship) をめぐる近年の議論を応用しつつ考察する試みである。

3. 今回の事件を整理する, その1

3.1 《会田1》《会田2》の拒否理由

考察に入る前に、事件を整理しつつ問いの焦点を明確にしておこう。《会田1》と《会田2》はなぜ拒否されたのか。

《会田1》については話が早い。(依頼行為は(コンセプチュアル・アートではありうるが) 平面作品ではない) (したがって規定に合わない) という拒否理由はもっともだからだ。問題は《会田2》のほうだ。奥村はタイトルを変更することで作品のカテゴリーを平面作品に設定しようと試み、その点は委員会にも認められたように見える。にもかかわらず、この《会田2》の出品は認められなかった。奥村と委員会との対立点は、この作品の作者は誰なのか、という点にある。委員会側の拒否のしかたは、以下のように整理できるだろう。

《会田2》の拒否

1. 《会田2》は、平面作品である。
【作品カテゴリーの特定】
 2. 平面作品としての《会田2》の芸術的達成の責任は、少なくとも会田にもある。
【責任の所在の特定】
 3. 作者性は少なくとも会田にも帰属される。
【作者性についての判断】
- 結論：これは奥村のみの作品ではない⁷。

3.2 《会田2》と《くうそうかいぼうがく》を一貫して扱うことはできるか？

説明を要するのは、《会田2》と《くうそうかいぼうがく》との違いだ。どちらの作品でも、提示されるのは奥村の指示・依頼によって奥村以外の人が描いたものである。上記の《会田2》への拒否理由は、《くうそうかいぼうがく》にも当てはまるのではないだろうか？

VOCA展に出品を認められたのであるから、《くうそうかいぼうがく》は少なくとも何らかの意味で「平面作品」であるはずだ。つまりこの作品は、上記の《会田1》のようなしかたで、依頼行為を

作品とするものとしてすぐさま拒否されるようなものではない⁸。そして展示が認められたということは、《くうそうかいぼうがく》は【奥村のみの平面作品】として認められたということだ。よってわれわれは、《くうそうかいぼうがく》を【奥村のみの平面作品】とし、かつ、《会田2》を【奥村のみの平面作品ではない】とするような説明基準とはどのようなものなのか、を問わなければならない。

わたしの見るところ、この委員会の一連の判断に合理的一貫性を見出すことは不可能ではない。この一連の判断は、《会田2》と《くうそうかいぼうがく》を上のかたち2「芸術的達成の所在」の点で区別することで、合理的に説明できるのである。だがこの「芸術的達成」という点については、さらなる説明が必要だろう。その説明にあたっては、芸術制作における共同作者性 (co-authorship) についてのさらなる分類枠組み、そして〈カテゴリーにおける作者の達成〉という考え方、この二つを導入することが有用となる。以下では、共同作者性をめぐる近年の議論を参照しながら、考察を進めていくことにしよう。

4. 考察枠組みの導入：マグワイアの議論を援用する

芸術制作における共作やコラボレーション (さらには「非共作」のケースとしてのアプロプリエーションや贋作) については、近年分析美学の領域で議論が盛り上がっている。論争の初期段階では〈共作者になるための必要十分条件を整備する〉という問題意識から議論が進められていたが、論争をつうじてしだいに明らかになってきたのは、共作やコラボレーションにはさまざまなやり方がある、という点である。よって美学者たちの目下の課題は、共作の条件を突き止めるというよりは、そうしたさまざまな共作／非共作のありかたを細やかに分類できる枠組みを作ることにある、と言ってもいいかもしれない。

共作をめぐる近年の枠組みの中で、今回の事件を考察するのに有益だと思われるのは、クリステイ・マグワイアが提出している枠組みである (Mag Uidhir 2011)。マグワイアはこの論文においてさまざまな提案を行っているが、その中でもわれわれの考察に資すると思われる論点は大きく二つある。ひとつは、作者性を「Aは〈Fとしての作品w〉の

作者である」という三項関係で考えよう、という主張。もうひとつは、各種の共同制作を意図や制作物との（依存）関係によって分類する、というやり方である。以下、それぞれ説明していこう。

4.1 作者性を〈Fとしてのw〉の作者Aという三項関係で考える

まず、第一の「三項関係」という論点について見ていこう。マグワイアがこのような考え方を提出した背景には、近年の共作論が抱えるひとつの理論的困難がある。共作をめぐる議論においては、多くの人物が制作に関わる作品の作者性をうまく説明できる理論が模索されていたが、なかなかその説明がうまくいっていなかった。説明が難しいケースの一つに、映画製作のようなケースがある。映画製作にはさまざまな人（監督、俳優、プロデューサー、カメラマン、アシスタント、俳優のマネージャー、撮影所の警備員）が関わっているが、そのうちどこからどこまでを作者とみなすべきかという点で、説得力のある理論をつくるのは難しい。マグワイアによれば、その行き詰まりの一端は、作者関係を「Aは作品wの作者である」という二項関係から考えようとしているところにある。つまり、「Aは作品wの作者である」を「Aはwのoo」というかたちで——たとえば〈Aはwの制作に関わっている人物〉とか〈Aはwの提示に因果的に関わっている人物〉といったように——解釈するやり方では説明はうまくいかない、というわけだ。この行き詰まりをうけて、マグワイアは、作者Aを〈作品wがFという特徴をもつにあたって、その責任を引き受ける者〉として捉え直す⁹。これにより、作者関係の特定作業には、まずその作品をどのようなものとして記述するのか、ひいては、作品の重要性・意義といったものをどのような点に見出すのか、という点に関わってくるようになる（のちに見るように、ここには、作品をどのようなカテゴリーに置くかという点も関わってくる¹⁰）。この枠組からすれば、作者とは、作品記述を介しての評価を引き受ける者である。「作者性とは作品記述に相対的なものでなければならぬ」（Mag Uidhir 2011, 374）。これがマグワイアの主張の一つ目のポイントである。

4.2 各種の共同制作を区別する——アプロプリ

ーション、依頼、コラボレーション

つぎに第二の論点、すなわち共同制作の中にあるいくつかの区分について。マグワイアはさらに、各種の共同制作を分類するためのいくつかの枠組みを提案している。以下ではその枠組を詳しく紹介していこう¹¹。

マグワイアはまず、作者性を単一作者性（Singular Authorship）と共同作者性（Collective Authorship）に分ける¹²。本論にとって重要なのは、後者の共同作者性であるので、以下ではそちらの分類枠組みを見ていこう。

4.2.1 共同作者にならない共同制作のケース

共同作者性（Collective Authorship）は共同制作（Collective Production）を含意するが、逆はそうではない。制作に複数の人物が関わったからといって、その皆が作者になるわけではないからだ（例：撮影所へのピザの配達人、絵画のキャンバスを張るアシスタント）。共作論の課題の一つは、この「制作に関わってはいるが作者ではない者」をどう弾くか、にある。

マグワイアは、〈Fとしての作品w〉、特定の活動から生み出される制作物P、その活動を導く意図I、という道具立てを用いてこの課題に答えようとする。マグワイアはここで〈共同制作だが共同作者にはならないケース〉として、アプロプリエーションと依頼という2つのケースを考察している。マグワイアが提示する議論は次のようなものだ¹³。

アプロプリエーション (appropriation)

1. P_A と P_B は〈Fとしてのw〉の構成要素である。
2. Aは〈Fとしてのw〉の作者である。
3. P_B が〈Fとしてのw〉の構成要素となるのは、 I_A の実質的結果としてのみである。
4. Bは〈Fであるw〉について直接的にも間接的にも責任をもたない。
5. I_B は〈Fであるw〉のうちに現れてこない (doesn't figure in)¹⁴。
6. よって、Bは〈Fとしてのw〉の作者ではない。（Mag Uidhir 2011, 379）

依頼 (commission)

1. P_A と P_B は $\langle F$ としての w の構成要素である。
2. A は $\langle F$ としての w の作者である。
3. P_B が $\langle F$ としての w の構成要素となるのは、 I_A の実質的結果としてのみである。
4. I_B が実質的に現れてくるのは、ただ I_A の代理 (proxy) としてのみである。
5. B は $\langle F$ である w について間接的にしか責任をもたない。
6. よって B は $\langle F$ としての w の作者ではない。 (Mag Uidhir 2011, 380-1)

どちらのケースにおいても、制作に二人の人間が関わっているが、そのうち一人の意図は $\langle F$ としての作品 w を独立かつ実質的に具現化するようなものではない。アプロプリエーションのケースでは B の意図 (I_B) は A の意図 (I_A) に何の関係ももたないし、依頼のケースでは I_B は I_A の代理としての役割しかもたないのである。したがってどちらのケースにおいても、人物 B は $\langle F$ としての w について責任を持たない。よって B は作者ではない。

4.2.2 共同作者のケース

一方、複数の人物が共同作者となるケースでは、 I_A 、 I_B のどちらも $\langle F$ としての w の具現化に直接的に関与する。マグワイアは、この共同作者のケースにもいくつかの種類があるとして、その分類を提示している。分類のポイントは(1)コラボレーションか否か、(2)作者性の度合に優劣があるかどうか、の二点である。

(1) マグワイアによれば、共同作者性にはコラボレーションのケースとそうでないケースがある。コラボレーションでないケースとは、複数の人物が $\langle F$ としての作品 w の実現にそれぞれ独立に関わっている場合である。 $\langle F$ としての w が特徴 f_1 と f_2 の2つの特徴をもっているとすると、各作者が f_1 、 f_2 の実現にそれぞれ独立に寄与する場合はコラボレーションではない¹⁵。一方、コラボレーションのケースにおいては、 w の特徴 F を実現するにあたって A と B 両人物の制作行為が少なくとも一方向の依存関係をもつ。

以下にマグワイアによるコラボレーションの定式も示しておく(以下の定式では、簡便のため、 P_A と P_B のみが作品の構成要素だとする)。ポイン

トは *if or only if* という表現で、少なくとも一方向の依存関係があると述べられている点にある。

コラボレーション

1. P_A と P_B のみが $\langle F$ としての w の構成要素である。
2. P_A が成立するとき P_B が成立するか、もしくは、 P_B が成立するとき P_A が成立する。
3. よって、 I_A が $\langle F$ としての w の構成要素である P_A のうちに実質的に現れるとき I_B が $\langle F$ としての w の構成要素である P_B のうちに実質的に現れるか、もしくは、 I_B が $\langle F$ としての w の構成要素である P_B のうちに実質的に現れるとき I_A が $\langle F$ としての w の構成要素である P_A のうちに実質的に現れる。
4. よって、 A が $\langle F$ としての w の作者であるとき B が $\langle F$ としての w の作者であるか、もしくは、 B が $\langle F$ としての w の作者であるとき A が $\langle F$ としての w の作者である¹⁶。

(2) 共同作者同士の関係はつねに対等というわけではない。したがって、作者性には一次的なものとは二次的以上のものがある。非コラボレーション的共同制作の場合、一次的作者か二次的以上の作者かの区別は端的に寄与の度合いで決まるが、コラボレーション的共同制作の場合、一次・二次の区別は各人の制作行為がもう一方の制作行為に依存しているかどうかによって決まる¹⁷。

この作者性の非対等性を正確に示そうとすると、作者性を、作品記述を含めた三項関係で考えることが効いてくる。作品をどのようなものとして記述するかによって、どの人物がその $\langle F$ としての w に直接的な責任をもつかが変わってくるからだ¹⁸。

このマグワイアの理論は、アプロプリエーションやコラボレーションについてのわれわれの直観をうまく捉えているように思われる。以下ではこの枠組を用いて議論を進めることにしよう¹⁹。

5. 芸術観賞におけるカテゴリー、達成、作者

以上のマグワイアの議論をふまえたうえで、次にやや一般的な観点から、作者性とカテゴリーとの関係について考察してみよう。

われわれは芸術作品を観るとき、以下のような特定作業を行っている。

- ① 作品（提示物）の特定
- ② 作品カテゴリーの特定
- ③ 芸術的達成の責任の所在の特定
- ④ 作者（作者性の帰属先）の特定

これらの特定作業の時間的順序は、じっさいには入れ替わりうるだろう。例えば、作品がどこからどこまでかも、何を達成しているのかも特定できないが、少なくともクレジット名などの状況証拠から作者は特定されている、という場合は、いったん④「作者の特定」の作業のみが最初に行われる。一方作者不明の絵画を見るときには、④以外が行われるだろう。また、同じ提示物を見ながらも、その作品をおくカテゴリーをつぎつぎに変えて見ていくことはありうる。最初は単なる写真作品として見ていたが、じつは芸術制度を挑発するコンセプチュアル・アートの一種だったと気づいて、作品を見返すような場合がそれだ。

だが時間的な順序はどうあれ、最終的に作品を十全に評価しようとするのであれば、この四つの特定作業をすべて完遂しなければならない。

ここでは次の二点を指摘しておきたい。第一に、③「達成の責任の所在」は②「カテゴリーの特定」に依存する。ある制作物・制作行為に芸術的達成を認めることとは、その制作物・制作行為をそれに対応するカテゴリーにおいて見るとを前提とするからだ(Walton 1970, Wollheim 1980)。ウォルトンが説得的に論じていたように、われわれはある行為や制作物を（見ようと思えば）さまざまなカテゴリーにおいて見ることができる。そして同じ行為・制作物でも、どのカテゴリーにおいて見られるかによって、その見方や評価はガラリと変わりうる（よって作品を適切に評価しようとするのであれば、その作品を正しいカテゴリーにおいて見なければならない）。逆に言えば、作品の芸術的ポイントを記述したり、作品についてある評価をしたりするときには、われわれはその作品を何らかのカテゴリーにおいて見ているのだ。

第二に、上に述べたように時間的に前後しうるとはいえ、④「作者の特定」は最終的には③「達成の責任の所在の特定」と結びつかなければならない。というのも、先に見たように、作者はその

作品の芸術的達成を引き受ける責任者だと考えることができるからだ。状況証拠だけから作者が特定され、内実ある評価と結びついていない場合は、その作品はまだ正当に評価されているとはいえないだろう。つまり、状況証拠から先に作者が特定されていたとしても、作品の達成をふまえて作者は再特定されるべきなのである²⁰。

つまりまとめると、〈Fとしてのw〉として作品を記述するさいには、その作品をFもしくはそれに関わるカテゴリーにおくことが前提となっているし、その記述作業によって特定される芸術的達成が、作者性を特定することにつながっていく。

VOCA 展をめぐる出品拒否事件は、まさにこの〈カテゴリーづけと作品記述→芸術的達成の特定→作者性の特定〉というプロセスを明確化することで整理できる。以下ではもう一度今回の事件に立ち戻り、各作品におけるカテゴリー、作者性、評価などの関係を具体的に考えていこう²¹。

6. 今回の事件を整理する、その2

先に見たように、《会田1》から《会田2》への変更のポイントは、カテゴリーを「平面作品」に設定した点にある。その上でわれわれはあらためて、平面作品としての《くうそうかいぼうがく》と平面作品としての《会田2》とで作者性がどう異なるのか、を明らかにせねばならない。問わねばならないのは、〈そこでは平面作品として、いかなるメディアム²²が用いられ、いかなる達成が行われているのか〉、〈その責任を引き受けるのは誰か〉である。

6.1 両作品の作者性の違いは、支持体制作にあたっての寄与の度合いにあるのでも、美的効果にあるのでも、制作者のネームバリューにあるのでもない

先に、両作品の作者性の違いについて、思いつきがちな誤った見方をいくつか指摘しておこう。まず、支持体制作にあたっての寄与の度合いという点では、両作品の違いを説明することはできない。《くうそうかいぼうがく》も《会田2》も、どちらも奥村の指示をきっかけに描かれたものであるが、その支持体の表面的デザインを、奥村は制御^{コントロール}できていない。どちらも平面作成にあたっては、そのすべてを奥村以外の者が自由に行って

いるのだ。よって、支持体制作への寄与という点では両作品の間に違いはない。

また関連して言えば、美的効果を生み出した功績、という点でもその違いは説明できない。《くうそうかいぼうがく》の子供の絵の稚拙さが作者性を奪う理由になるとは到底考えられないし、なにより《会田 2》では実際にはキャンパスは制作されていないため、そもそも実行委員会はその美的効果を計ることができない。美的効果という点でも両作品の違いを説明することはできないのだ²³。

では無名の子どもと著名作家の会田誠という、いわばネームバリューの違いという点で両作品の違いを説明できるだろうか。最終的に出来上がる作品の価値の違いはこの点から説明できるかもしれないが、作者性の説明をするには根拠が薄いだろう。ネームバリューの高い者であれば作者になれるが無名の者は作者にはなれない（無名の者は他の作家に作者性を奪われてもしょうがない）、という考え方には説得力がない。今回の事件は、「著名作家」か「無名の人」か、という問題ではないのだ。

6.2 両作品の違いは、芸術的手腕を直接的に振るう者が作品のコンセプトを十分に理解しているかどうかにある

わたしの見るところ、《くうそうかいぼうがく》と《会田 2》をはっきり区別するのは、芸術的手腕をふるう者がその作品のコンセプトを十分に認識しているかどうかである。これは言い換えれば、その平面制作の行為がいかなる芸術的達成へと結びつくのかを理解しているかどうかの違い、と言ってもいいだろう。

まず《くうそうかいぼうがく》について言えば、そこで絵を描く子供たちは、その作品の最終的にもたらず芸術的効果を（少なくとも作品のコンセプトにしたがえば）知らない。というのもこの作品のポイントの一つは、常識的な内臓理解をもっていない無知な子供が、常識的ではない空想上の内臓状態を描く、というところにあるからだ。子供の無知はこの作品を成立させるにあたっての重要なファクターであり、その無知の産物を利用するからこそ《くうそうかいぼうがく》の「おかしみ」は成立する。《くうそうかいぼうがく》は、生物学的知識をもつ者があえて別様の内臓状態を空想して描くような作品ではないのだ。結局、《くう

そうかいぼうがく》において、子供たちの描写行為とその描写行為に伴う意図は、最終的な作品コンセプトの実現に結実していない。子供たちは、自分たちがつくりだす平面的支持体がいかなる芸術的効果を生むのかを、十分に意図も認識もしてはいないのだ²⁴。よってこの子供たちは作品の作者とは言えない。子供たちの役割は、せいぜい奥村が行なう提示行為のアプロプリエーション元となることでしかないだろう。作品提出にあたって、最終的な作品コンセプトを構想し、その作品がもたらす効果を意図し、その責任を引き受ける者は、奥村のみである。ここにこそ、《くうそうかいぼうがく》を奥村のみの作品とみなす契機がある²⁵。

一方《会田 2》では、会田誠はキャンパス・デザインを制作するにあたって、今回の試みの全体的コンセプトについて奥村から説明を受けている。会田は奥村の狙いを十分に理解したうえで、VOCA 展での賞を目指して、審査員から良い評価をされる絵を描くのだ（これは〈会田がどこかで無関係に描いていた良い絵を奥村が勝手に選び出して展示する〉という作品ではないのである）。よって第 4 節で紹介した枠組みでいえば、《会田 2》での会田誠の役割はコラボレーターに当たるといえよう。奥村・会田の両者は、(VOCA 展で賞をとるような)平面作品 (F) としての《会田 2》(w) を成立させようという意図 I_A , I_B をそれぞれ保持しているし、両者の意図はどちらも最終的な作品に現れることになる²⁶。

上記の考察に関して、より一般的な観点な知見を提出するとすれば、次のようにも言えるだろう。平面作品の芸術的達成を引き受けるには、当の平面のメディウム操作や提出がどのような芸術的達成を担うことになるかを、ある程度意図（もしくは少なくともその評価・達成を受け入れる覚悟を²⁷）している必要がある、と。

6.3 《会田 2》は奥村のみのコンセプチュアル・アートなのか、奥村と会田のコンセプチュアル・アートなのか

ここで、コンセプチュアル・アートとしての《会田 2》の作者は誰になるのか、という問題についても一言触れておきたい。コンセプチュアル・アートか平面作品か、という区分は、そもそも排他的区分ではないと思われるし（たとえばシェリー・レヴィーンの写真作品は、平面作品でありか

つコンセプトチュアル・アートでもあるだろう), おそらく実行委員会側もこのような二項対立が成立するとは考えていないように思われるが, とはいえ本稿の議論からしても, 「平面作品」という枠にこだわらなかったときに今回の《会田 2》をめぐる一連の試みの作者は誰になるのか, という点は検討に値するだろう。それは奥村のみの作品なのか, それとも奥村・会田の共作なのか。この点については実行委員会も判断を明示的に述べてはいない²⁸。

わたし自身は, 今回の作品はコンセプトチュアル・アートとして理解したとしてもやはり共作の作品とみなすべきだ, と考えている。

もし仮に今回の作品の達成を, アイデアの発案とその実現までのやりくり, という点のみから捉えるならば, 奥村のみを作者とみなすことになるのかもしれない²⁹。その場合, 会田誠は奥村のコンセプトを実現するための受注アシスタントということになるだろう。だが今回の作品を, そのように見るべきではない。

理由は主に 2 点ある。まず, そもそも今回の作品を「平面作品」という枠を取り払ってみるべきではない。というのも, 今回の作品では, 「VOCA 展で賞をとる」というのが作品の重要なコンセプト(もしくは成功条件)に含まれているからだ(なにしろタイトルにそのことが明示されているのだから)。VOCA 展が単なるコンセプトチュアル・アートの祭典ではない以上(そして歴史的に見ても, これまで VOCA 展は基本的には絵画や版画などを中心とする平面作品を集めてきており, その美的効果を受賞作選定の上での重要な評価軸に含めている以上), 平面的メディアから与えられる美的効果は今回の作品の評価軸に入ることざるをえない。必然的に, 作品評価の中では〈そこでメディアがどのように操作されているか〉〈他の平面作品の造形となりが異なるのか〉といった評価軸が関わってくることもなるだろう。(ここでは, 今回依頼を受けた会田誠がすでに「画家」としてある程度の評価を確立している(そして見方によっては VOCA 展ではあまり評価されなさそうな前衛的な)作家だ, というのも一つのポイントだろう。じっさいには会田誠はさまざまなメディアに手を出す作家であり, 決して画家としてのみ評価される作家ではないのだが, それでもやはり状

況的に考えれば, 今回の作品では〈画家会田誠が持つ二次元平面の制作技術・センスがどのように発揮されるか〉が重要な評価軸にならざるをえない。つまり会田はここでは, 単にもうひとりのコンセプトチュアル・アーティストとしてアイデア・コンセプトだけを期待されているわけではないのである)。

第二の理由は, この第一の理由から派生的に出てくるものである。第二の理由は, もし《会田 2》が「平面作品から与えられる美的効果」という評価軸を避けて通れないのであれば, その評価軸から会田の要素・功績を完全に省くことはできない, という点にある。じっさい, もし仮にこの作品が正式に出品され, VOCA 展の何らかの賞を受賞していたら, そのときは会田誠の技術・センスも賞賛されることになっただろう(奥村だけが賞賛されて会田はまったく賞賛されない, というケースは考えがたいのである)。さらには今回の作品は〈会田は VOCA 展の評価軸をどのように理解したか〉〈会田は自身のこれまでの作品と比べてどのような変化・創造性を提示しているか〉といった観点からも見られることになるだろう。よって《会田 2》を奥村個人のみのものであるとしてみることは適切ではない(主たる作者を奥村とする, 作者性に優劣のある共作作品として見ることは可能だろうが)。結局今回の作品をコンセプトチュアル・アートとして見た場合でも, 奥村は作品全体の発案者・プロデューサーとして, 会田はそのアイデアを理解しつつ効果的に実現した者として, それぞれ個別にその巧みさを評価されるのである³⁰。

ここで本節の考察を振り返ったとき, 先に第 5 節で提示した枠組みでいえば, ②「作品カテゴリーの特定」と③「芸術的達成の責任の所在の特定」を経て④作者(作者性の帰属先)の特定, という流れになっていることにあらためて注意してほしい。作者性の特定には, カテゴリーの特定と, そのカテゴリーにおける達成・責任の評価, が関わってくるのである。

さて, 今回の作品の作者性がこのように特定されるのであれば, 《会田 2》を【奥村のみの作品】とすることには倫理的な問題があると言わざるをえない。最後にこの「倫理的な問題」という点について考えてみよう。

7. 「倫理的な問題」とは何か

——共作作品を個人作とすることの問題

7.1 今回の事件における倫理的な問題

先に見たように、委員会は《会田 2》を拒否するにあたって「物理上は全面的に、出品作家ではない別の作家の手による作品が出品されることに倫理的な問題がある」と述べていた。委員会が具体的にどのような倫理的問題を念頭に置いていたのかはメールの文面だけでは解釈の余地があるとはいえ、今回の事件にどこか倫理的な問題があるように思われるのは確かである。最後にこの点について考察しておきたい。そしてこの考察は事件の整理につながる作業でもある。というのも、この「倫理的な問題」の内実をめぐっては、奥村と実行委員会側との間で議論のすれ違いが起こっているように思われるからだ。

第 2 節で見たように、実行委員会側は「倫理的な問題」があると述べたうえで、さらに「著作権や所蔵等で問題が発生するのではないかという懸念があります」と述べていた。奥村はこの拒否を受けての返答で、まず以下のように述べている。

「ご書面では、今回の作品案は「VOCA 展の規定には外れていない」が、「物理上は全面的に、出品作家ではない別の作家の手による作品が出品されることに倫理的な問題がある」と書かれてありました。しかしそれ以上の説明はなく、「倫理的な問題」が具体的にどのような問題なのか、私には読み取ることができませんでした。例えば、会田さんが描いた絵を私自身が描いたことにして出品すれば虚偽になります。あるいは会田さんの許可を取らずに彼の絵を出品すれば彼を欺くこととなります。そうなれば、そこには明らかに「倫理的な問題」があると言えるでしょう。しかし今回の作品案は、会田さんの絵を使うことについてご本人から了解をいただいていますし（そもそも私の依頼がなければ描かれるはずのない絵ですが）、事務局および観客に対して、誰が何をやったのかを事実のまま提示するものでした。そのどこに「倫理的な問題」が見出されるのか、私にはわかりません。」（2014年 12 月 23 日）

奥村は、自分は「自分が描いた」という虚偽報告

をしているわけでもないし、会田を騙したりしているわけでもなく、さらに自分はすべての制作プロセスを開示するつもりだった、という。奥村自身は、このプロセスには何ら倫理的問題はないと考えているわけだ。

だが奥村はそれにつづけて次のように書いていた。

「言うまでもなく、会田さんの作品自体の著作権はご本人に帰属しますが、それが VOCA 展の文脈において展示されている「状態」の著作権は私に帰属すると考えておりました。したがって、VOCA 展において何らかの賞をいただき、所蔵となった場合には、会田の絵自体ではなくそれを展示する権利を購入していただくつもりでした。」（2014年 12 月 23 日）

これは、実行委員会側の「著作権や所蔵等で問題が発生するのではないか」という懸念を受けて、奥村側から応答を示しているところである（この記述は、奥村が《会田 2》の存在論的地位をどのように考えていたかを示唆するものにもなっている。奥村は、会田の制作物を利用して作り出される展示「状態」（こちらは奥村が主たる責任をもってつくりだすもの）を自分の作品だと考えており、その「状態」が VOCA 展のいう「平面作品」の範囲に入ると考えているのである）。ここでは奥村は、会田が作る絵画的オブジェクトの著作権³¹は会田本人に帰属するが、「状態」の著作権（とりわけ展示権）は奥村本人にある、と主張している³²。

だが仮にこうした応答によって著作権や所蔵の問題がクリア出来たとしても、わたしの見るところ、今回の事件にはまだ解消されない「倫理的な問題」が含まれている。それは、【奥村・会田の共作による平面作品】を【奥村のみの平面作品】として提出することが引き起こす倫理的問題だ。もちろん奥村自身が述べているように、奥村はこれを「自分が描いた平面作品」として提出しようとしているわけではないが、それでも VOCA 展に出品するさいには、本来は「共作³³」とすべき平面作品（状態）を「自分のみが作者である平面作品（状態）」として提出することになる。これは、たとえそのクレジット表記に会田誠が承諾していたとしても、やはり一種の偽なる報告であり、芸術的達成の搾取である³⁴。問題は、クレジット表記

について同意・契約があるかどうかではない。実際の作者は誰か、なのだ³⁵。

7.2 よりメタな視点から考える

このように、共作物を一人のみの作品としてクレジットを書き換えることに倫理的な拒否感を感じるのは、われわれが作者中心の芸術観にとらわれているからだろうか。たしかに業界によっては、こうしたクレジットの書き換えはさほど珍しくない（もしかしたら常習化している）ことかもしれない。商業的な理由などから、アシスタントが作ったものをそのまま大御所先生のクレジットで発表するという事は、ありうる³⁶。またポピュラー音楽などの領域では、じっさいには産業構造の中で多くの人々が楽曲制作に関わっているが最終販売物は特定ミュージシャンの「作品」とクレジットして発売する、ということもある。だがそうした業界上の慣習や、商業的理由をふまえたとしても、クレジットの書き換えによって事実と反する情報が伝えられる、ということも確かだ³⁷。この種の悪の説明は、〈贋作は、いかに芸術的価値・美的価値が高まろうとも、歴史的事実についてウソの事実を伝えるから悪い〉という贋作の悪についての議論に似ている³⁸。他人の作者クレジットを奪い取ることは、いかに相手が承諾していようと、また、いかに業界内でこうした行為がまかり通っているとしても、悪いのである。

もっとも、芸術的行為としてのアプロプリエーションは、こうしたケースと区別されねばならない。アプロプリエーションは、同一カテゴリーの芸術的達成を奪い取る行為ではないからだ。アプロプリエーション作品が評価されるのは、元の作品と同一カテゴリーにおいてではない。アプロプリエーション作品とは、「元のものとは別種の芸術的達成を目指した作品」として評価されるべきものである。だからこそ、アプロプリエーション作品を元のものと同じ評価軸で見ると、誤った作品観賞になるのだ。シェリー・レヴィーンの写真を、ウォーカー・エヴァンスやアレクサンドル・ロトチェンコの写真を見るときと同じように評価するのは間違っている。アプロプリエーション作品とアプロプリエーション元とは、作品のカテゴリーも芸術的達成のポイントも異なるのである。

この第7節の考察からは、現代の芸術評価を支えるものとして次のような原理があることが見え

てくる。

作者の達成責任を限定する原理：作品制作に複数の者が関わっている場合、あるカテゴリーにおいて一方の者に芸術的達成の責任を認めつつ、同時に同一カテゴリーにおいて別の者のみに作者性を付与することはできない³⁹。

奥村が《会田 2》を「自分のみが作者である平面作品」として提出することは、この原理に違反している。作者性という概念が評価や責任と概念的に結びついていることをふまえるならば、この種の違反行為はそもそも概念的に不可能な試みとなるわけだが、それにもかかわらずこの種の違反をあえて行おうとすることは、本来は他人に帰属されるべき評価や責任を自分のものにしてしまうという点で、倫理的にも悪い。実行委員会が述べている「倫理的な問題」とはまさにこの点を指しているものとして解釈できよう。

先に述べたように、今回の作品を【奥村のみが作者である平面かつコンセプチュアルな作品】と見る余地はない、というのがわたしの考えだが、もし仮に今回の作品から平面作品という評価軸を除去し、【平面作品ではない奥村のみのコンセプチュアル・アート】としてこの作品を見ることができるとしたら、倫理的問題はどうなるだろうか（つまり平面作品としての達成や責任をまったく考慮しない、ただの依頼の営みを作品化しただけのもの、というように今回の作品を見るとしたら）。その場合、倫理的問題はなくなるかもしれない。というのもその場合、全体としてのコンセプチュアル・アート作品は、会田がその芸術的手腕を発揮する「平面作品」とは別種のカテゴリーに属するものになるからだ。このように、複数人物が関わっている作品において、ある人の芸術的功績を含むより包括的な作品を、別の者が「自分の作品」とすることは、われわれの社会では倫理的に問題があることだとみなされてはいない。脚本家がつくったストーリーを含む映画全体は監督の作品とされる（そして、ストーリーと映画は別カテゴリーのものだ）。ゴーストライターが考案した巧みな表現を取り込んだ文章全体が、表向きの筆者の作品として発表されることはあるだろう。

だがこうした場合でも、そのストーリーの巧みさについて監督のみを褒めたり、表現の巧みさに

ついて表向きの作者のみを褒めたりすることは間違っているし、その監督や表向きの作者はそうした評価を自慢すべきではない。仮にその脚本家の仕事を最終的に採用したという点で映画監督に何らかの功績を認めるとしても、その脚本創作が完全に監督のコントロール下にないのであれば、せいぜいそのストーリーは、脚本家と監督との共作にしかならないだろう。あるカテゴリーにおけるある人の功績を他の人が完全に、それもあえて奪い取ることは、倫理的に悪いことなのである。先に提出した「作者の達成責任を限定する原理」とは、それに違反することが倫理的な悪さにつながりうるという点で、芸術と倫理との（それも作品内容とは別のかたちで芸術に関わる倫理性との）結節点を示すものでもあるのだ。

もちろんこうした作者概念に縛られないアートワールドは理論的にはありうる。近代的作者概念が成立する以前や、仮に作者概念が将来放棄されるとしたらそのような将来において、作品の評価や達成がどのようにして行われた（／行われる）のか、というのは、美学的に興味深い問いであるだろう。だが現代のわれわれの社会においては、「作者」と「功績」「達成」といった概念は（奥村にとっては残念なことかもしれないが）深く結びついているし、その根深さは、芸術のみならずさまざまな文化的領域に見出されるのである。

謝辞および付記

本論文は第 66 回美学会全国大会での発表原稿を元としている。論文化にあたって有益なコメントを頂いた奥村雄樹氏、小山アツヤ氏に感謝したい。

注

¹ 奥村はその後、この事件の顛末をまとめた冊子『なぜ会田誠の絵を VOCA 展に出してはいけないのか』を出版した（奥村 2015）。通常 VOCA 展の会場では出品作家の関連著作や作品が販売されるが、奥村のこの冊子は結局会場では販売されなかった（会期初日に事務局から販売を止められたという）。なお今回の事件をめぐる twitter 上のさまざまな反応は、奥村本人によって togetter にまとめられている（「VOCA 展 2015 における奥村雄樹の作品および会田誠との幻のプロジェクトについて」

<http://togetter.com/li/788457>（2020 年 2 月 10 日閲覧）。

² 以下、委員会と奥村とのやり取りは全て奥村（2015）からの引用である。この冊子にはページ数表記がないため、引用の際にはやり取りの日付を示す。引用内の下線強調は森による。

³ ただし第二の案では、提示物にも若干の変更点があった。奥村は、会田が制作した絵に加えて、奥村自身が紙とスチロール板でキャプションを制作する、という案を提示していたのだ（ただし奥村は、このキャプションは「上野の森美術館での展示においては、事務局に作っていただいたものに差し替えていただいてもかまいません」と述べている）。とはいえこの変更点は、本稿の議論には特に影響を与えない。注の 26 も参照のこと。

⁴ サイズは 194×259cm。奥村ははじめ壁面に白い塗料を塗るという作品案を出していたが、最終的には透明のシートを展示した。この作品は奥村のホームページで見ることができる。

<http://www.yukiokumura.com/works/voca2015/where.html>（2020 年 2 月 10 日閲覧）

⁵ カタログの画像からも分かるとおり、この作品は、まず子供の体型の輪郭をなぞりつつ画用紙に人物像をうつとり、その内側に、自分が想像する自分の体内の状態を描いてもらう、という方式をとっている。また 2012 年の展示ではビデオモニターが併置され、作品制作の様子を記録した映像も展示された。推薦者である橋本梓（国立国際美術館研究員）はこの作品を次のように解説している。「自分の身体をなんらかのかたちで表象するとき、大人も彼らと同じ作業をしているはずなのだ。私たちが知っている身体は、どこかで見た他人の身体の映像や静止画や知識でしかなく、自らの身体についての知ではない。このことに改めて気づいたとき、子供たちの作業は大人に差し戻される。私たちは普段無意識のうちに、知らないはずの自らの身体を言葉で、イメージで表しているのだ。奥村の関心はその時に私たちが身体をいかに翻訳するのか、その変換作業にある。」（『VOCA 展 2012』カタログ、p.37）

⁶ 奥村の残したドキュメントを見るかぎり、少なくともこうした問いについて委員会は明示的な回答を行っていないし、奥村本人も拒否のされ方に納得がいっていないように思われる（だからこそ、あのような挑発的なタイトルの冊子を出版したのだろう）。もしこの一連の問題を整理し、合理的な説明を与えることができるならば、それは美学者が行うことができるひとつの社会的貢献だといえ

よう。とはいえ本稿の狙いは、実行委員会側の真意を明らかにしようとするところにはない。残されている実行委員会の発言は少なく、またその表現もあまり明確でないため、委員会側の真意について解釈の余地は多分にある。本稿の目的は、委員会側の発言を整合的に解釈できるひとつの道筋を示したうえで、そこから浮かび上がる美学的問題を考察するところにある。

⁷ これは実行委員会側から奥村に宛てた文書を解釈したものである。だがこの拒否理由を選考委員全員で共有できていたかどうかは疑わしい。というのも、選考委員の一人である高階秀爾がカタログ内で今回の出品拒否について説明している文章は、《会田2》も平面作品ではない、と述べているようにも読めるからだ。

「二番目の作品は《会田誠に本気でVOCA賞を狙って描いてもらった絵》という作品名になっているが、ここでも、会田誠の絵が奥村の作品だというのではなく、会田誠に「描いてもらう」という依頼の行為と、その絵をキャプションとともに壁に並べるとい提示の要請（およびそれらを支える作品概念）が奥村の作品として提示されている。[.....]（制作）依頼や（展示）要請の行為は、それを支える概念とともに、VOCA展出品規定の定める諸条件を満たす平面作品とみなすことはできないというのが実行委員会の判断であり

[.....]（VOCA展2015年カタログ、p.10）もし高階がここで《会田2》も平面作品ではないと述べているのだとしたら、それは《会田1》と同種の拒否の仕方となり、拒否理由としては成立するかもしれないが、書面で《会田2》について述べられていたこと（「その作品案自体はVOCA展の規定には外れていないのですが.....」）と矛盾する。本稿では、あくまで書面の文章を根拠にしつつ委員会側の判断について考察を進める。

⁸ とはいえ、VOCA展側の「平面作品」概念はかなり広いものだ、という点はあらためて指摘しておこう。VOCA展の歴史を見ても、1997年の第4回にはすでに写真作品が出品されているし、2003年には田中功起が映像作品を出品している（カタログに記載された素材は「DVD（5分9秒のループ）、プラズマディスプレイ（42インチ）」）。つまり、プラズマディスプレイという機材によって、「作品の厚みは20cm以内」という出品規定がクリアされているわけだ。また題材としても、コンセプチュアル・アート風の作品だからといって出品が拒否されることはない。2015年度のカタログ

でも、高階秀爾によって、観客からの反応が得られるまで作品が完成しないような作品であっても出品は認められる、と明言されている(p.10)。

なお2003年のカタログでは、田中功起の映像作品を認めるかどうかで議論が紛糾した様子が見取れるが、審査委員の建畠哲は次のように述べている。

「絵画の価値は擁護されるべきだが、それは防波堤を設けて絵画を囲い込むこと、形式として温存することではない。むしろ映像作品との接点も含めて“ある程度”のあいまいさを抱えていることの方が、絵画の状況にとってより自然なのではなかろうか。絵画は映像に取って代わられるものではないが、映像と無縁の領域でもありえない。中途半端な意見に聞こえるかもしれないが、定義の厳密化は絵画の野性を奪ってしまいかねないように思うのである。いささか大袈裟な言い方をすれば、ジャンルとは（絵画に限らず）不断の危機に、あるいは問い掛けにさらされているのが健全な姿なのである。」(p.13)

⁹ 「Aが〈Fとしてのw〉の作者であるのは、Aが〈Fとしてのw〉に、少なくとも部分的には直接的に責任をもつとき、かつそのときにかぎる」(Mag Uidhir 2011, 374)。

¹⁰ カテゴリーの特定作業は、作品記述の部分的作業として考えることができよう。

¹¹ 議論の焦点を絞るために、本稿では少人数での共作に話を限定する。というのも、Bachrach et al. (2010)が(Livingston (1997)やLivingston (2005)の立場を批判しながら)、共有意図(shared intention)によって共同行為を説明するブラットマン風の理論では集団が大きくなったケースをうまく扱えない、と論じており、その意見にわたしも賛同するからだ。共同行為の成立条件は何か、という問題は、共同行為論の重要なトピックであるが(古田(2011, 2011)、竹内(2014)を見よ。古田が共同行為を説明するにあたって共有意図は必要ないとするのに対し、竹内は必要だと反論している)、本稿ではこの論争に踏み込むことはせず、「共有意図」は別の形でパラフレーズされる可能性を認めたいうえで、ひとまず少数人数の共同行為の説明には共有意図という概念が有用だとみなして議論を進める。

¹² 前者の単一作者のケースには、複数人物があたかもひとつの作者としてふるまうようなケースも含まれる。マグワイアはこれを「結合作者性

(Conjunctive Authorship)」と呼ぶ(p.377)。これは、複数人物がひとつのチームのようなかたちで〈F

としてのw)の作者としてふるまうが、その個人が個別に作品の作者となるわけではない、というケースである。一方、後者の共同作者性とは、複数の人物がそれぞれ個人で作者となるようなケースである。

¹³ 簡便のため、以下では議論を二人の人物が関わるケースに限定する。なおここではAとBは同一人物ではない。以下の議論はどちらも、BはなぜAの作品の作者にならないのか、を示す議論といえる。またここでマグワイアが論じているのは、芸術的、倫理的、法的作者性を基礎づけるための最小限の作者性(minimal authorship)であることを注意しておく。

¹⁴ マグワイアの議論を検討することは本稿の目的ではないので、指摘しておくにとどめるが、マグワイアのこの定式化には若干その意図が不明確なところがある。というのも、注9で引用した作者性の定義からすれば、責任についての指摘4から6は導けるはずであり、この定式化の5は不要なのではないか、と思われるからだ。

¹⁵ 一つ補足しておく、マグワイア自身は、ほとんどの作者関与的な作品記述においては作品の構成要素がバラバラに記述されるようなことはありえない、と考えている。というのもほとんどの作品では作品の各特徴が互いに関係を持っているからだ。よって、非コラボレーション的な共同制作に当てはまる作品はごく稀だとマグワイアはいう。マグワイアはこのことを認識しつつ、とはいえこの非コラボレーション的共同作者のケースには理論的余地を残しておきたい、と考えるのである。

¹⁶ マグワイアは、この依存関係が双方向になると統一的な(uniform)コラボレーションが成立する、という。統一的なコラボレーションでは、(少なくとも依存関係としては)両者の関係は対等になるのである。

¹⁷ ベリス・ゴートは各種のコラボレーションを分類する基準として、(1)各人が創造性をどれくらい発揮しているかと(2)コラボレーターたちの間で作品の狙いや制作における役割についてどれくらい同意が取れているか、の二点を挙げている(Gaut 1997, 164)。

¹⁸ ここからマグワイアは、(映画作品のような)膨大な人物が制作に関わる作品の共作者性が説明しづらいのは、そうした作品を十分に記述することがそもそも難しいからだ、と述べている。そもそも作者性をめぐる議論が盛り上がったきっかけの一つは、映画の作者性をどう考えるか、という問題が20世紀末からもちあがったからであった。こ

のトピックの発端の一人であるリヴィングストンは、多くの人の意図や計画が複雑に絡まり合い作者性が特定しづらくなっている映画については、「交通渋滞的映画(traffic jam film)」という概念を用いながら、もはや「作者不在の産物(author-less product)」だと述べていたが、ヒックはこのリヴィングストンの意見を批判し、「作者なしの作品(unauthored work)」というのは自己矛盾的な考え方だ、と述べている(Hick 2017, 86)。作品である以上、力をもつ誰かしら要素の選択・アレンジをやっているのだから、作者性がないということはありません、とヒックは考えるのである。本論で紹介したマグワイアの三項関係の図式は、こうした映画の作者性をめぐる論争を解きほぐすための有用な方針を与えてくれるものといえよう。

¹⁹ 本論では深く考察することはできないが、Corsa (forthcoming)は、インターネットミーム的なデジタルリミックス作品をとりあげながら、複数の者たちが共作者(co-author)になるわけでも、複数作者(multiple-author)になるわけでもなく、グループとして作者になるケースがありうる、と主張している。

²⁰ 作者性の所在を特定するにあたって、本の表紙などにある作者名クレジットを絶対視することはできない。Bacharach et al. (2015)は、さまざまな死後出版小説の表紙表記を事例にしつつ、作者名のクレジットが作者性を判定する論拠にはならないことを説得的に論じている。

²¹ ウォルトンは、作者の意図を、作品のカテゴリーを決定するための考慮事項のひとつに挙げていた(その他の考慮事項としてウォルトンが挙げていたのは、1.そのカテゴリーにおいて見たときに標準的特徴が最も多くなり、反標準的特徴が最も少なくなるかどうか、2.そのカテゴリーにおいて、作品が最も良く見えるかどうか、3.作品が提示された社会において確立しており、はっきり認識されているカテゴリーかどうか、の3つである(Walton (1970, 357-8) [翻訳 28 頁])。だが今回の事件では、作品が作者の意図から外れたカテゴリーに置かれて見られ、かつ評価されている。よって今回の事件は、作者の意図が作品のカテゴリーの決定にとって決定的なものではないということを示す一例だといえよう(後で述べるように、作者性やカテゴリーの決定は、特に倫理的な問題に関わるさいには制作者の意図どおりにいくわけではない)。

²² 本稿では「メディウム」を「作品制作やそのディスプレイにおけるその使用が観賞に関与的であ

るツール・テクノロジー」という意味合いで用いる。この用法については Lopes (2010, 89)を参照。また絵画のメディアムについては Wollheim (2005)も見よ。

²³ なお VOCA 展 2015 のカタログで選考委員の高階秀爾は、出展にさいして「出品作品の質の良否は問わない」と明言している(p. 10)。

²⁴ Livingston (2011)も、Bacharach et al. (2010)の見解を批判しながら、共作者たるためには、一つの作品を作ろうというコミットメントだけでは不十分であり、必要なのは「その芸術家たちが行おうとする手続きや、行われるべき作品の本性に関係を持つとうとする実質的で共有された意図」だと述べている(p. 223)。

²⁵ もっとも、《くうそうかいぼうがく》の芸術的達成は、その平面デザインに存するようなものではないだろう。じっさい、このプロジェクトからいかに奇抜なデザインが生み出されようとも、それは奥村の技術や巧みさの評価にはつながらないだろう。というのも、上に述べたように、奥村は平面デザインを制御していないからだ。《くうそうかいぼうがく》の平面デザインは、ただ奥村の依頼をきっかけにして出来上がる、奥村からしてみればいわば偶然芸術のようなものにすぎないものであり、その点をふまえるならば、この作品の平面デザインを見るにあたって奥村に結びつく評価は、せいぜい最初のアイデアを評価する以上のものではない。

²⁶ 注3で述べたように奥村は《会田2》のキャプションを自分の制作物として提示しようとしていたが、この点を考慮しても本稿の結論に影響はない。今回《会田2》に関して問題となったのは〈奥村の寄与分がいくら増えようとも、また作品内に奥村が独自に制作する部分があろうとも、会田が制作した部分については会田の功績を無かったことにすることはできない〉という点であるからだ。

²⁷ 常識的な芸術観からすれば、作品に与えられる評価を作家はあらかじめ完全に意図している必要はない。作品が作者の思いもしていなかったかたちで評価されることはありうる。だが作者がそうした評価を受け入れる覚悟をしていたかどうかは、芸術的達成を評価する上で重要な判断基準となるだろう。作品評価と作者の意図との関係を考察する余裕は本稿にはないのだが、わたしの立場をここで提示しておくならば、わたしとしては、この問題を考察するにあたっては意図の実現・失敗や、作品価値の向上・下落だけでなく、作者がその意図を逸れた評価を受け入れる覚悟があったかどうか

か、という軸も考慮すべきだと考えている（このアイデアは森(2014)で提示したのものである）。この種の覚悟があった場合、意図から逸れて作品が高く評価される場合も、作品の成功として認める余地が生まれるかもしれない。だがその覚悟がない場合、われわれはその評価を作者の成功とは呼ばないだろう。作品評価における作者の意図の位置づけについては、佐々木(1985)第七章第二節でも考察されているが、佐々木のように作品の「最上の姿」を「実現された意味内包」から捉えようとすると、成功価値 (success value) の評価と受容者側の恣意的な評価とを区別できないのではないのか。この種の成功価値については、Carroll (2009, 61-65) [翻訳, 86-92 頁] がエド・ウッドの映画作品を事例に説得的な議論を展開している。

²⁸ コンセプチュアル・アートの存在論についてはいくつかの立場がある。Goldie et al. (2010)はコンセプチュアル・アートの存在論的地位を“idea idea”という概念を用いて説明している。彼らによれば、この idea ideaこそがコンセプチュアル・アートのメディアムであり、それこそが作品だ、というわけである。だがこれに関しては Cray(2014)による反論もある。Crayはコンセプチュアル・アートの存在論的地位は、あくまで提示される事物にあり、コンセプチュアル・アートとは観念が埋め込まれたオブジェとして捉えるべきだ、と主張している。本稿では、コンセプチュアル・アートの存在論的地位については特定の立場にコミットせずに議論を進める。

²⁹ 有識者に画家の選定を依頼する、という VOCA 展の方式を思い起こせば、奥村の作品はその「作家の選定」をさらに入れ子状にする試み、として見ることもできる。こうしたアイデアの趣意の評価は、奥村のみに帰されるものだろう。

³⁰ 逆に、功績という面からではなく、責任という面から考えてみよう。もし仮に《会田2》が会田誠にありがちな過激な性的描写や政治的挑発を含む作品であり、その性的描写・挑発に対して批判が起こったとしたら、それを展示するにあたっての責任は奥村（と展示会場の責任者）のみが引き受けるべきだろうか？ 責任感の強い奥村は「全て自分の責任です」と言うかも知れないが、その場合でも、批判の一端はやはり会田誠に向けられると思われる。このように思われるのは、やはりわれわれが《会田2》の平面が与える効果を奥村のみに責任があるものとはみなさないからではないだろうか。

³¹ ここで会田に与えられる著作権の内実がどのよ

うな種類の権利なのかについては、奥村の記述からは明らかではないが、少なくともそこには氏名表示権や同一性保持権は入ると思われる。

³² この段落の論点を明確化するにあたって、奥村本人とのメールでのやり取りが大いに参考になった。奥村に感謝したい。

³³ とはいえここでもう一点指摘しておく、《会田2》においては、奥村も会田も、協同してあたかも単一の作者のようにふるまっているわけではない。したがって彼らの作者性は、Bacharach et al. (2015)の説明でいえば、共作者性 (co-authorship) ではなく複数作者性 (multiple-authorship) にあたるだろう。さらにいえば、奥村は平面作品のデザインを全面的に会田に任せており、デザインを制御してはいないのだから、平面作品の制作、ひいてはその芸術的達成に関しては、奥村の寄与は非常に小さいとみるべきだろう。このように通常のコラボレーションよりも奥村の寄与は小さいのだから、その点からしても、作者性が奥村のみに付与されることはありそうにない。

ちなみに Bacharach et al. は第三の作者関係として、死後に別の者が作品を完成させるという死後作者性 (Posthumous Authorship) のケースを挙げている。もちろん、奥村は存命しており、会田誠にさらなる指示を与えたり、協同関係をとったりする可能性が残されているのだから、《会田2》のケースはこのような死後制作のケースとも異なる。

³⁴ 《くそうかいぼうがく》の、無知な子どもを芸術的プロジェクトに利用するという点にも、もしかしたら別の倫理的問題を見出しうるかもしれない。だがその種の倫理的問題は、本稿が問題にしているような作者性を左右する問題でもなければ、展示拒否へと直結するような問題でもない。

³⁵ これは、共犯者間でいかに同意・承諾が取れていたとしても、罪を一方のみがかぶる（つまり一方は無罪放免となる）ことはできない、という話と似ている。

³⁶ これをアシスタントを指導してつくらせたものを作家の作品として提出するようなケース（たとえば村上隆やジェフ・クーンズの平面作品を思い出そう）と混同してはならない。村上やクーンズの制作においては、アシスタントはあくまで作家の代理人であり、村上もクーンズもあくまで平面デザインを制御している。今回の奥村のケースはそれと違い、コンセプトをふまえた制御をまったくできていない作品を「作者が自分のみの平面作品」として提出する、というケースである。

³⁷ 先の注20を参照。

³⁸ 贋作の悪については、Hick (2010)が各論者の議論を手短かにまとめてくれている。贋作論の古典である Sagoff (1976)は、美的述語の適用は対象のクラス分けを含意していると述べたうえで、贋作にオリジナルと同じような美的述語を使うことは対象のクラス分けを誤ったものとするということになると主張する。一方 Dutton (1983)は、贋作は誤った評価対象を提示するから悪いと主張する。

³⁹ この原理は、注9で述べられていたマグワイアの作者観を作品のカテゴリーという観点から再解釈したものとも考えることもできよう。なお、ここで言われる「同一カテゴリー」がいかなる点で同一なのか、またどの程度同じであればいいのか、といった点についてはさらなる理論的説明が必要だということはわたしも認める。またこの原理の表現の仕方についても、さらなる洗練が望まれるだろう。

参考文献

- [1] Bacharach, Sandra et al. We Did It: From Mere Contributors to Coauthors. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2010, 68, p.23–32.
- [2] Bacharach, Sandra et al. Co-Authorship, Multiple Authorship, and Posthumous Authorship: A Reply to Hick. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2015, 73, 331-334.
- [3] Carroll, Noël. *On Criticism*. Routledge. 2009. [ノエル・キャロル『批評について：芸術批評の哲学』森功次訳、勁草書房、2017年]
- [4] Corsa, Andrew J. LaBeouf, Rönkkö & Turner, Digital Remix, and Group Authorship. *British Journal of Aesthetics*, forthcoming.
- [5] Cray, Wesley D. Conceptual Art, Ideas, and Ontology. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 72, 2014, p.235-245.
- [6] Dutton, Denis. *Artistic Crimes*. Dutton Denis. *The Forger's Art*. University of California Press. 1983, p.172–87.
- [7] Gaut, Berys. *Film Authorship and Collaboration*. Richard Allen and Murray Smith. *Film Theory and Philosophy*. Oxford University Press. 1997, p.149–172.
- [8] Goldie, Peter et al. *Who's Afraid of Conceptual Art?*. Routledge. 2010.
- [9] Hick, Darren Hudson. *Forgery and Appropriation in Art*. *Philosophy Compass* 2010, 5, p. 1047-1056.
- [10] Hick, Darren Hudson. *Ontology and the*

- Challenge of Literary Appropriation. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2013, 71, p.155–165.
- [11] Hick, Darren Hudson. Authorship, Co-Authorship, and Multiple Authorship. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2014, 72, p.147–156.
- [12] Hick, Darren Hudson. *Artistic License: The Philosophical Problem of Copyright and Appropriation*. The University of Chicago Press. 2017.
- [13] Livingston, Paisley. *Cinematic Authorship*. Richard Allen and Murray Smith. *Film Theory and Philosophy*. Oxford University Press. 1997. p.132–148.
- [14] Livingston, Paisley. *Art and Intention*. Oxford University Press. 2005.
- [15] Livingston, Paisley. *On Authorship and Collaboration*. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 2011, 69, p.221-225.
- [16] Mag Uidhir, Christy. Minimal authorship (of sorts). *Philosophical Studies*. 2011, 154, p.373-387.
- [17] Ross, Abraham Sesshu. *Shared Agency*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2011.
- [18] Sagoff, Mark. The Aesthetic Status of Forgeries. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*. 1976, 35, p.169–180.
- [19] Schweikard, David P. et al. *Collective Intentionality*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. 2013.
- [20] Walton, Kendall L. *Categories of Art*. *The Philosophical Review*. 1970, 79, p. 334-367. [ケンダール・ウォルトン「芸術のカテゴリー」森功次訳, 電子出版物, 2015]
- [21] Wollheim, Richard. *Art and its Objects*. 2nd ed. Cambridge University Press. 1980.
- [22] Wollheim, Richard. *Why is Drawing Interesting?* *British Journal of Aesthetics*. 2005, 45, p.1-10.
- [23] 奥村雄樹. *なぜ会田誠の絵を VOCA 展に出してはいけないのか*. MISAKO & ROSEN. 2015.
- [24] 佐々木健一. *作品の哲学*. 東京大学出版会. 1985.
- [25] 竹内聖一. *共同行為を定義するのに意図の共有への言及は不要か*. *行為論研究*. 2014, 3, p.127-143.
- [26] 古田徹也. 「共同行為」とは何か——ブラットマンの定義の批判的検討を通して. *行為論研究*. 2011, 2, p.1-35.
- [27] 古田徹也. *共同行為の構成条件*. *哲学*. 2012, 63, p.265-279.
- [28] 森功次. *失礼な観賞. エステティック*. 日本美学研究所. 2014, 1, p. 72-76.
- [29] 『VOCA展 2003』カタログ. 「VOCA展」実行委員会. 2003.
- [30] 『VOCA展 2012』カタログ. 「VOCA展」実行委員会. 2012.
- [31] 『VOCA展 2015』カタログ. 「VOCA展」実行委員会. 2015.

Abstract

In the VOCA Exhibition 2015, a conceptual artist, Yuki Okumura, tried to submit a conceptual artwork but it was rejected by the committee. By examining the dispute between Okumura and the committee and considering on the history of VOCA and the concept of “flat” in the prescription from VOCA, I pick up some aesthetic questions from this incident; How should we identify the author of an artwork? Is it possible to change the author of an artwork by changing the view on it? After dealing these question, I suggest a principle of limitation on author’s achievement and responsibility: Where plural people are involved in making an artwork, it is not possible to attribute authorship of the work *only* to a person in a category while recognizing some artistic achievement and responsibility of other person in the same category.

(受付日 : 2020 年 2 月 12 日, 受理日 : 2020 年 6 月 22 日)

**森 功次 (もり のりひで)**

現職：大妻女子大学 国際センター 専任講師

東京大学大学院 人文社会系研究科 博士課程単位取得満期退学。博士（文学）。

専門は美学・芸術哲学。現在の研究課題は「理想的観賞者説の改訂・展開による、複合文化的な美的経験論の構築」（科研費，若手）。

主な著作・論文に、『ワードマップ現代現象学』（新曜社，2017年，共著），「芸術的価値とは何か，そしてそれは必要なのか」（『現代思想』2017年12月，総特集：分析哲学），「芸術は道徳に寄与するのか——中期サルトルにおける芸術論と道徳論との関係」（『サルトル読本』法政大学出版局，2015年所収）。主な訳書にロバート・ステッカー『分析美学入門』（勁草書房，2013年），ケンダル・ウォルトン「フィクションを怖がる」（西村清和編『分析美学基本論文集』，勁草書房，2015年所収），ケンダル・ウォルトン「芸術のカテゴリー」（電子出版物，2015年），ノエル・キャロル『批評について：芸術批評の哲学』（勁草書房，2017年）。