HOKKAIDO UNIVERSITY

Title	現代アートと法 ： 知的財産法及び文化政策の観点から
Author(s)	小島, 立
Citation	知的財産法政策学研究, 36, 1-56
Issue Date	2011-12
Doc URL	https://hdl.handle.net/2115/48441
Type	departmental bulletin paper
File Information	IPLPJ36_001.pdf

Hokkaido University Collection of Scholarly and Academic Papers : HUSCAP

巻頭論文

現代アートと法
―知的財産法及び文化政策の観点から―

小　島　　立

１．はじめに
２．現代アートとは何か？
　(1) 問題の所在
　(2) 何が「アート」なのか？
３．現代アートと著作権
　(1) 問題の所在
　(2) 現代アートの支援と文化政策の「ポートフォリオ」
　(3) 文化政策における著作権の役割
　(4) 著作権は現代アートをどこまで支援できるか？
４．現代アートと「まちづくり」
　(1) 問題の所在
　(2)「アートプロジェクト」が目指すもの
５．結語

１．はじめに

本稿は、現代アートについて、知的財産法及び文化政策の観点から検討を行う[(1)(2)]。

[(1)] 本稿は、九州大学・北海道大学第６回合同活動報告会におけるパネルディスカッション「日本の文化力を考える―文化創造と社会」におけるコメント（2010年12月７日）及び北海道大学大学院法学研究科知的財産法研究会「現代美術と著作権」における報告（2011年３月19日）をもとに、大幅な加筆修正を加えたものである。コメント及び報告の機会を与えて下さった河野俊行教授及び田村善之教授に深く御礼申

し上げる。また、パネルディスカッション及び研究会の場において貴重なご意見を下さった方々にも厚く感謝申し上げる。本稿執筆段階においては、寺本振透教授、Antonina Bakardjieva Engelbrekt教授、原田大樹准教授、武生昌士氏、泉山朗土氏及び井上春樹氏から貴重なご教示を賜った。記して感謝申し上げる。当然のことながら、残された誤りは筆者の責任に属する。

本稿執筆の過程においては、様々な機会を捉え、実際に現代アートに触れるように努めた（具体的には、ヴィクトリア・アンド・アルバート博物館、北海道立近代美術館、金沢21世紀美術館、東京都庭園美術館、東京都現代美術館、DIC川村記念美術館、原美術館、森美術館、福岡アジア美術館及び熊本市現代美術館を訪れた）。また、本稿執筆開始前ではあるものの、過去1年間に、ニューヨーク近代美術館（MoMA）、瀬戸内国際芸術祭及び十和田市現代美術館を訪問する機会があった。これらの体験が、本稿執筆における筆者の現代アートに対する見方に影響を与えているであろうことを付言しておく。

(2) 現代アートについては、以下の文献を参考にした。美術手帖編集部編『現代美術の教科書』（美術出版社、2005年）、美術手帖編『現代アート事典―モダンからコンテンポラリーまで…世界と日本の現代美術用語集』（美術出版社、2009年）、美術手帖編集部＝谷川渥監修『20世紀の美術と思想』（美術出版社、2002年）、高階秀爾『20世紀美術』（ちくま学芸文庫、1993年）、西村清和『現代アートの哲学』（産業図書、1995年）、本江邦夫『中・高校生のための現代美術入門―●▲■の美しさって何？』（平凡社ライブラリーoffシリーズ、2003年）、アメリア・アレナス（福のり子訳）『なぜ、これがアートなの？』（淡交社、1998年）、松井みどり『アート：“芸術”が終わった後の“アート”』（朝日出版社、2002年）、長谷川祐子『女の子のための現代アート入門―MOTコレクションを中心に』（淡交社、2010年）、イヴ＝アラン・ボワ＝ロザリンド・E・クラウス（加治屋健司＝近藤學＝高桑和巳訳）『アンフォルム　無形なものの事典』（月曜社、2011年）、椹木野衣『増補　シミュレーショニズム』（ちくま学芸文庫、2001年）〔初出、同『シミュレーショニズム』（洋泉社、1991年）〕、同『日本・現代・美術』（新潮社、1998年）、同『反アート入門』（幻冬舎、2010年）、暮沢剛巳『現代アートナナメ読み―今日から使える入門書』（東京書籍、2008年）、同『現代美術のキーワード100』（ちくま新書、2009年）、藤田令伊『現代アート、超入門！』（集英社新書、2009年）、宮下誠『20世紀美術―モダニズム美術史を問い直す』（光文社新書、2005年）、小田茂一『流用アート論　1911－2011年』（青弓社、2011年）、山口裕美「現代アート入門の入門」（光文社新書、2002年）、川俣正『アートレス―マイノリティとしての現代美術〔増補改訂版〕』（フィルムアート社、2006年）、服部正『アウトサイダー・アート―現代美術が忘れた「芸術」』（光文社新書、2003年）、カトリーヌ・グルー（藤原えりみ訳）『都市空間の芸術―パブリックアートの現在』（鹿島出版会、1997年）。

知的財産法の中で「文化」の領域に密接に関係する著作権法は、美術の著作物を保護対象の1つに掲げている（著作権法2条1項1号。また、同10条1項4号参照）。そのため、絵画や彫刻など、伝統的な美術作品の多くが著作物としての保護を享受するものであることは、これまでほぼ自明の理とされてきた。しかし、現代アート(3)の中には、例えばキャンバスを単一色または極少数の色彩で塗りつぶしたもの（いわゆる「カラー・フィールド・ペインティング（color field painting）」）(4)や、既に存在する「もの」に新たなコンテクストを付与し、アートであると称して提示されるもの（いわゆる「レディ・メイド（ready-made）：既製品」）(5)なども存在する。そういった作品が、例えば、著作物の保護要件としての「創作性」（著作

(3) 本稿において、現代「美術」という用語を用いるか、それとも現代「アート」という用語を用いるのかという点についても悩んだところであるが、本稿のタイトルでは暫定的に、現代「アート」という用語を用いることとした。その理由は以下のとおりである。

確かに、「アート」という用語が巷で多用されすぎており、どこか「安っぽい」印象を与えるという指摘があることは事実である（椹木・前掲注(2)反アート入門16頁）。しかし、「美術」という用語は、近代における議論を反映し、独自の磁場を形成している（その理論化に当たって大きな役割を果たしたのが、「美学」や「美術史学」といった学問領域であろう）。仮にアートという用語を、伝統的な意味での「芸術」または「美術」ではなく、前近代的な意味における、人間の「手仕事」、「わざ」、「ものづくり」などについても射程に収めるものとして理解するのであれば（これは本稿においてしばしば言及する「工芸」についての問題点とも一脈通ずる）、現代アートが伝統的な芸術や美術に対して有するアンチテーゼも含めて、より開かれた中立性の高い用語として、肯定的に理解することもできるように思われる。以上のような理由に基づき、本稿では、現代「アート」の用語を用いることとした。

(4) 美術手帖・前掲注(2)現代アート事典28頁〔谷川渥執筆〕。「カラー・フィールド・ペインティング」の典型的な例としては、イヴ・クラインの「インターナショナル・クライン・ブルー」（なお、この青色については、特許も取得されている）や、アド・ラインハートの「抽象絵画」（1960年～1966年）などが挙げられよう。

(5)「レディ・メイド」の最も有名な例は、マルセル・デュシャンの「泉」（1917年）ではないかと思われる。「レディ・メイド」と著作権法との関係については、後述する。

権法２条１項１号）を満たしているかどうかと問われると、私たちはどのように答えればよいだろうか。作品が具象画ではなく抽象画であることや、提示されている作品が物理的に新たに作られていないといった事情などに鑑みると、これまでの著作権法解釈論において採用されてきた理由づけを用いると、伝統的な著作物の場合に比べて、現代アートにおける説明に困難を伴うことも予想される。ここでは、著作権法の解釈を行う法律家が現代アートにどのように向き合うべきなのか、ということが問われている。

また、文化政策の領域に目を転じると、各地でいわゆる「アートプロジェクト」の手法を活用した「まちづくり」がさかんに行われるとともに、地方での現代美術館の建築も相次いでいる[6]。このような現代的状況は、単なる一過性のブームにすぎないのであろうか。現代アートが「まちづくり」に利用されている状況を理解する上で、知的財産法及び文化政策に基づく考察が、何らかの手がかりを与える余地はないだろうか。

結論を先取りするならば、一見バラバラに見えるようであるものの、現代アートを知的財産法及び文化政策の観点からいかに評価するべきかという議論と、現代アートを通じた「まちづくり」の議論には、私たちが「近代」または近代の諸制度をどのように批判的に捉え直すのかという意味において、共通して前提となっている文脈、いわば「地下水脈」が存在するのではないかと筆者は考えている。

[6]「アートプロジェクト」の一例としては、大地の芸術祭（3年ごとに開催される、いわゆる「越後妻有アートトリエンナーレ」）、瀬戸内国際芸術祭（2010年）、横浜トリエンナーレ（2011年にも開催）、神戸ビエンナーレ（2011年にも開催）、福岡アジア美術トリエンナーレ（次回は2012年）、犬島アートプロジェクト、別府現代芸術フェスティバル2009「混浴温泉世界」（2009年）、川俣正コールマイン田川プロジェクト（1996年から2006年まで）などが挙げられる。

また、各地における現代美術館建設も依然としてさかんである（例えば、ベネッセアートサイト直島、豊島美術館、丸亀市猪熊玄一郎現代美術館、金沢21世紀美術館、青森県立美術館、十和田市現代美術館、奈義町現代美術館など）。世界的にも、ロンドンのテート・モダンやスペインのビルバオに建設されたグッゲンハイム美術館分館などが、地域の再生に貢献したことが知られている。テート・モダンについては、山口・前掲注(2)46頁、ビルバオについては、上山信一＝稲葉郁子『ミュージアムが都市を再生する―経営と評価の実践』（日本経済新聞社、2003年）25頁参照。

上述のような問題関心に基づき、本稿は以下の手順で検討を行う。第１に、現代アートの有する特質について、著作権法及び文化政策の観点から分析を行う。第２に、現代アートを用いた「まちづくり」について、文化政策の観点から検討を行う。その際には、具体的な法解釈論に入る前提として、現代アートの特徴を丹念に掘り下げることを第一義的な目標に設定し、議論を進めることとする。

２．現代アートとは何か？

(1) 問題の所在

現代アートと一口に言っても、そこには様々な表現運動または表現方法が存在する[7]。従って、現代アートについて一括りに論じることは、そもそも非常に困難である。現代アートの起源をどこに求めるのかということについて必ずしもコンセンサスは得られていないようであるし[8]、現代アートの中においても、いわゆる「モダニズム」の延長線上に位置づけられるものと、1980年代以降のいわゆる「コンテンポラリー・アート」とを峻別するべきであるといった見解も存在する[9]。確かに、そのような指摘について首肯すべき点が多いことは事実であるが、それでもなお、現代アートについていくつかの共通した特徴を指摘することも、あながち不可能ではないように思われる。なお、以下で現代アートについて論じる場合には、主に絵画を念頭において議論を展開するという留保を付しておく[10]。

第１に、現代アートについては、「よく分からない」ものが多いという

[7] 谷川渥「イズムからアートへ」美術手帖編集部＝谷川・前掲注(2)216頁。

[8] 谷川渥「モダンアートから現代アートへの入門講座」美術手帖編・前掲注(2)現代アート事典12頁。

[9] 参照、松井・前掲注(2)14頁。

[10] 現代における彫刻の復権について論じるものとして、高階・前掲注(2)38頁。また、現代アートにおける「レリーフ」などは、３次元的な表現を追求したものということもできよう（同書66頁）。

ことが指摘される[11]。現代アートに触れた経験がある者は、「どうしてこれがアートなのだろうか？」、「これなら私にも作れるのではないか？」、「この現代アートの技法は大したことはないのではないか？」といった類の疑問を、一度は抱いたことがあるのではないだろうか（かく言う筆者もそうである）。ここで述べる「よく分からない」という言葉遣いには、私たちの直感が反映されていると見ることもできる[12][13]。

ここで言う「よく分からない」という内容を突き詰めて考えてみると、それは絵画を例に挙げるならば、当該絵画が指し示す対象について、創作者と享受者の間における「共通了解」が成立しづらい（何らかの「コード」が存在しにくい）ということであろう。少なくとも近代絵画[14]までは、描

[11] 森美術館編集『フレンチ・ウィンドウ展：デュシャン賞にみるフランス現代美術の最前線』（平凡社、2011年）42頁は、現代アートの出発点としてマルセル・デュシャンの名前を挙げる。それによれば、デュシャンは、「日常的な素材がアートになる」、「同じものを大量に作り、安価に提供する」、「コンセプトを作品にする」、「偶然の結果を作品に取り込む」、「空間を作品にする」といった点において、今日の現代美術表現の源となるアイデアの多くを提示したとされる。

[12] この点、現代アートにおいては、美術とは本質直感されるべきものであるとする近代美学の考え方と齟齬が生じているという考え方も成り立ちうるかもしれない。佐々木健一『美学辞典』（東京大学出版会、1995年）7頁は、「感性学としての近代美学の成立は、伝統や推論による価値の認定ではなく、価値の直接的な知が根源的なものである、ということの表明であった。美はこの価値論の原型を占めたのである」と述べる。

[13] アレナス・前掲注(2)35頁は、アド・ラインハートの「抽象絵画」について、「一見なんの変哲もない黒い画面に、わずかだが色調の変化がある」ことに触れ、次のような印象深い観察を行っている。すなわち、「一見もっとも簡単に書けそうな作品ではあるが、じつのところ、これを描くためには狂気じみた綿密さと、細心の注意が要求される―見てもすぐにはわからないような、微妙な変化の絵。実際にそれを描くのは、想像を絶するほど大変な作業だ。ラインハートは、なぜこれほどの苦労を自らに課し、しかも人々がその変化にほとんど気づかないような作品をつくろうとしたのだろうか」（同書36頁）。

[14] 本稿で「近代絵画」という用語を用いる場合には、「現代アート誕生以前の近代において創作された絵画」という意味で用いている。もっとも、近代絵画の境界を厳密に画定することは非常に難しい。例えば、ピカソやブラックに代表されるキュビスムについては、近代絵画の範疇に含める論者もいれば、現代アートへの扉を開いたという意味において、現代アートに含めて論じる者もいるであろう（後者の見方は、現代アートにおいては、いわば「常識」と言いうるとの指摘もなされている。例えば、高階・前掲注(2)180頁以下）。ここで筆者が「近代絵画」という表現で典型的に思い浮かべているのは、バロック様式、古典主義、ロココ様式などの「伝統的な」技法に基づいて描かれた作品であり、余りにもありきたりな連想かもしれないが、具体的には、レンブラントやフェルメールなどの描く絵画のことである。

[15] もちろん、近代絵画であったとしても、それが指し示す全ての対象についての共通了解が容易に成立するとは思われない。例えば、絵画にある女性が描かれているとして、その女性がいかなる属性（名前や身分など）を有するのかということが、享受者にとって一義的に明らかになるわけではない。その意味では、絵画における「タイトル」が、作品の理解において重要な役割を果たしてきたと言いうる（芸術作品におけるタイトルの重要性について鮮やかに論じるものとして、佐々木健一『タイトルの魔力―作品・人名・商品のなまえ学』（中公新書、2001年）。また、宮下・前掲注(2)53頁以下も参照）。

また、作品に寓意が隠されていることも、美術作品において珍しいことではない。とはいえ、作品の寓意については、西洋絵画の歴史において「図像学（イコノグラフィ）」として体系化が図られ、その知識が共有されてきたという点が、現代アートとは異なる。もっとも、非西洋文化圏に属する者にとって、イコノグラフィは自明の理ではない。だからこそ、私たち現代人かつ非西洋文化圏に属する者には、西洋絵画の主題について解説した書物の必要性が増すことになる。参照、ジェイムズ・ホール（高階秀爾監修）『西洋美術解読事典―絵画・彫刻における主題と象徴〔新装版〕』（河出書房新社、2004年）、諸川春樹監修『西洋絵画の主題物語Ⅰ　聖書編』（美術出版社、1997年）、同『西洋絵画の主題物語Ⅱ　神話編』（美術出版社、1997年）など。

興味深いのは、現代アートにおいて、タイトルの役割がよりいっそう肥大化するという点である。確かに、絵画の主題や描かれている対象についての共通了解が成り立ちにくくなればなるほど、タイトルの重要性は増すであろう。現代アートにおいては、タイトルを含めて1つの作品として考えなければ、アーティストが作品をどのようにして表現しようとしたのか、またはいかなる文脈を付与しようとしたのかということが分かりにくくなっているのではないかとも思われる。参照、宮下・前掲注(2)53頁以下。

かれている対象が何であるかということ（自然、人物、静物など）が、享受者の側にも一定程度まで明らかになっていたと思われる[15]。そして、その共通了解を支えていた要素の1つに、3次元の世界を2次元の絵画に写

し取るに当たり、遠近法という技法及び描かれる対象についての図像学（イコノグラフィ）が寄与していたことが指摘されている[16]。近代絵画においては、このような前提の下で、創作者が練達した技法を誇示することが要求されてきたと考えられる。

しかし、現代アートの形成過程では、3次元の世界を2次元に描写することそれ自体の虚構性が強く炙り出されることになった。この虚構性を白日の下に晒したのは、19世紀後半における、ほかならぬ写真技術の出現である[17]。絵画と写真を比べれば、再現性という点において、写真のほうが優れていることは否定しがたい。印象派以降の絵画における、揺れ動く光を克明に描写しようという努力[18]や、キュビスムのように多視点を導入した画面構成[19]は、遠近法に支えられたアカデミズム絵画とは、結果的に似ても似つかぬものに到達してしまった。ここまで来れば、絵画とは、2次元の世界に存在する「もの（オブジェ）」[20]である、または絵画は1枚の平面にすぎない[21]という事実が強く意識されるようになるのは、すぐそこである[22]。カンディンスキーが、縦横を逆にして壁にかけられた自分の絵画を見て強い衝撃を受けたものの、自分の絵画が横倒しになっていただけだと気づいてからは、その絵に美しさを感じることができなかったという逸話[23]は大変有名であるが、このような現代アートの成立過程において、絵画においては、3次元のものを、遠近法を用いて精巧に描写するということは、必ずしも自明の理ではなくなった。このようにして近代絵画の前提条件が崩され、絵画を「もの（オブジェ）」として捉える方向性が強く打ち出されていくこととなる。

3次元のものを、遠近法を用いて精巧に描写するということに疑念が呈されると、絵画においては、「何を（what）」表現するのかということよりも、「どのようにして（how）」表現するのかということが前面に押し出されるに至る[24]。カンディンスキー、モンドリアンやマレーヴィチなどに代表されるような、現代アートの比較的早い段階において、既に「具象画」から「抽象画」への転回が見られることとなるが、そこでは物質の背後にある精神的なものについて、画家が色と形を用いていかに表現するのかと

[16] 遠近法の意義について論じるものとして、宮下・前掲注(2)44頁のほか、高階・前掲注(2)41頁も参照。

[17] 小田・前掲注(2)57頁、中嶋泉「絵画と写真からビデオ・アートへ―光学テクノロジーとアートのゆくえ」美術手帖編・前掲注(2)現代美術の教科書12頁。写真や映画などの「複製技術」が芸術に与えたインパクトについては、ヴァルター・ベンヤミンが説く「アウラ」の問題も含め、ここで改めて指摘するまでもないであろう（ヴァルター・ベンヤミン（高木久雄＝高原宏平訳）「複製技術の時代における芸術作品」同（佐々木基一編集）『複製技術時代の芸術』（晶文社、1999年）7頁）。

[18] 高階・前掲注(2)14頁、本江・前掲注(2)43頁。

[19] 暮沢・前掲注(2)現代美術のキーワード38頁。

[20]「もの」または「物質」という言葉には、「オブジェ（オブジェクト）」と「マチエール（マテリアル）」の2つの訳語が考えられる（この点を明確に示す必要性は、寺本振透教授のご指摘による）。後者については、素材やそれがもたらす質感という意味が前面に押し出されることとなる。

素材の重要性については、私たちが工芸について語るときに避けて通ることができない。現代工芸が現代アートに近接しているという現象が指摘されることがある一方（例えば、美術手帖編・前掲注(2)現代アート事典95頁〔保坂健二朗執筆〕は、「彫刻と工芸の境界線」という項目を立てて論じている）、工芸が素材の制約を受けることを捉え、現代工芸は現代アートとは異なると説く見解にも説得力があるように思われる（例えば、金子賢治『現代陶芸の造形思考』（阿部出版、2001年）48頁）。「ランド・アート」（後掲・注(34)）などを見る限り、現代アートにおいても、素材の持つ意味についての自覚が高まっていることは事実であろう。日本における「もの派」の活動なども、そういった工芸との関連性において議論される必要があろう（中村錦平「アプレーゲルな『一言陶土』、二十世紀後半での展開」「工芸」シンポジウム記録編集委員会編『美術史の余白に―工芸・アルス・現代美術』（美学出版、2008年）328頁〔中村錦平＝北澤憲昭の《対談》における北澤発言〕）。

[21] 小田・前掲注(2)36頁。

[22]「オブジェ」と「イマージュ」という表現は、高階・前掲注(2)30頁以下に倣った。同書によれば、「現実の世界と深いかかわり合いは持ちながら、現実の世界とは全く別の、いわば実体を持たない『影』としての絵画の特性、それをわれわれは『イマージュ』の世界と呼ぶことにしたい。それに対し、先ほどから『実物』という言葉であらわして来た現実のもの（ゝ）の世界、それは『オブジェ』の世界と呼んでもよいものであろう」ということである（同書34頁）。同書は、現代アートが成立する過程を、「オブジェ」と「イマージュ」の分離という形で明快に描写している。

[23] 本江・前掲注(2)38頁、藤田・前掲注(2)51頁。

[24] 小田・前掲注(2)48頁。

いうことが追求されていた[25]。その後に続く現代アートの歴史とは、現在に至るまで、アーティストが「どのようにして」表現を行うのかということを常に追い求めた作業の連続であると言っても過言ではない。

第２に、上述した点とも関係するのが、作品の「統一性」または「自律性」[26][27]という近代美術の前提に対する懐疑である。近代芸術において、作品は「芸術のための芸術（l'art pour l'art; art for art's sake）」として（言い換えるならば「芸術至上主義」であろう）、「天才」である創作者によって作られ、完結したものとして考えられてきた。そして、その作品は売買の対象となり、作品が収められる「殿堂」として、ミュージアム制度（博物館や美術館）という近代的装置が重要な役割を果たすこととなった[28][29]。

[25] 本江・前掲注(2)57頁、長谷川・前掲注(2)55頁。なお、モンドリアンやマレーヴィチの抽象絵画に神智学や神秘主義が影響を与えているという事実は、宗教と芸術の関係を考える上で興味深い（本江・前掲注(2)76頁以下）。

宗教と芸術の関係という点では、後に触れる「民藝」の提唱者である柳宗悦が、本来は宗教哲学者であったということも注目されるべきである。柳は、仏教学者である鈴木大拙とも親しい関係であったと言われているし（これに関連して、柳と鈴木について論じた興味深い論稿として、中見真理「柳宗悦と鈴木大拙―近代をめぐる位相」熊倉功夫＝吉田憲司共編『柳宗悦と民藝運動』（思文閣出版、2005年）52頁）、柳が民藝について説く内容それ自体に、あたかも宗教哲学を彷彿とさせるところがある（例えば、柳宗悦『工藝の道』（ちくま学芸文庫、1994年）32頁以下）。

[26] 佐々木・前掲注(12)150頁。ここにおいては、いわゆる「三統一の規則」が重要な地位を占める。三統一の規則とは、「戯曲、特に悲劇を書くに際して、筋、時、所の三つの位相において統一を守れ、という命令である」とされる（佐々木健一『作品の哲学』（東京大学出版会、1985年）87頁）。これを突き詰めていけば、「変化と生成の位相である時間を言わば消去する」ことにつながる（同書124頁）。この点で興味深いのは、この考え方の背後に、世界や対象を明晰に捉えたいという近世的な意欲が垣間見られることである（佐々木・前掲注(12)150頁）。

[27]「芸術の自律的価値」については、松宮秀治『芸術崇拝の思想―政教分離とヨーロッパの新しい神』（白水社、2008年）35頁参照。

[28]「驚異の部屋（ヴンダーカマー）」や「人工物蒐集室（クンストカマー）」が、博物館や美術館といった近代的なミュージアム制度に変容を遂げていく過程に着目し、西洋近代における思想との関係を鋭く抉り出すものとして、松宮秀治『ミュージアムの思想』（白水社、2003年）。なお、同書19頁において、「クンストカマー（Kunstkammer）」のKunstという用語に、「芸術」という訳語ではなく、「人工物」という訳語が用いられていることには、クンストカマーが成立した前近代という時代背景の下における「芸術」概念の不存在ということが反映されているはずであり、訳語の選定における筆者の鋭敏さを窺うことができよう。

また、創作者と享受者との関係についても、「送り手」である「天才」を備えた「芸術家」、「メッセージ」としての天才である芸術家の所産である「芸術作品」、そして「趣味」を備えた「鑑賞者」である「受け手」が想定されていた[30]。そして、近代芸術は、芸術家と鑑賞者というそれぞれに自律した精神の持ち主が「客観化された精神」としての芸術作品を介しながら、深い次元で共感し合い、自己と他者と世界を発見するという、「美的コミュニケーション」の実現を理想としていた、とされる[31]。

しかし、現代アートにおいては、いわゆる「サイト・スペシフィック・アート」や「パフォーマンス」[32]などに見られるように、閉じた作品ではなく、「開かれた作品」が多数存在する[33]。サイト・スペシフィック・ア

[29] 美術作品の「修復」という行為の持つ意味についても、作品の統一性または自律性という観点から考察することは有意義であろう（参照、佐々木・前掲注(26)38頁、岡田温司『芸術（アルス）と生政治（ビオス）』（平凡社、2006年）45頁、チェーザレ・ブランディ（小佐野重利監訳）『修復の理論』（2005年、三元社））。

これらの議論において強調されていることは、修復と衛生学の距離の近さや、修復における「技術」の重要性である。つまり、芸術と科学は一見対立するかのように見えるが、それは近代が産み落とした２つの申し子であり、同じコインの両面であるということが、美術作品の修復という問題を通じて、期せずして炙り出されているということである。科学と芸術の関係について鋭い視点を投げかけるものとして、松宮・前掲注(27)67頁以下参照。

[30] 北村清彦「受け手の役割」『岩波講座　哲学７　芸術／創造性の哲学』（岩波書店、2008年）89頁。

[31] 北村・前掲注(30)89頁。

[32]「パフォーマンス」の中には、それが劇場でなされたならば、「演劇」の範疇に含められるものも存在するであろう（小田・前掲注(2)82頁）。現代アートの中には、このようにジャンル間の垣根を超える形の作品が多く存在する。

[33] この用語は、ウンベルト・エーコの著書である『開かれた作品』によって、人口に膾炙するに至ったと思われる（参照、ウンベルト・エーコ（篠原資明＝和田忠明

ートの中には、ある展覧会の会期中のみ存在する作品や、大自然の中に作られるがゆえに、時の流れとともに物理的に腐食や褪色が生じることがそもそも予定されている作品なども存在する(34)。インスタレーション作品の中には、空間を含めて作品であり、近代絵画に見られるように、ある場所から切り離して移動させるということが本来的に不可能なものも存在する。さらに、現代アートの作品の中には、あたかも享受者が創作及び享受の過程に参加することが予定される形で作品として成立しているものも存在する(35)。

訳)『開かれた作品〔新・新装版〕』(青土社、2011年))。もっとも、近代美術であっても、それが完全に「閉じられた」ものではなく、享受者の「解釈」が介在することについては、佐々木・前掲注(26)173頁以下。アレナス・前掲注(2)40頁は、「開かれた作品」の代表例として、ゴッホの「靴」(1888年)を挙げて議論を展開している。

なお、作品の同一性という点に関連し、佐々木・前掲注(26)38頁が、作品の物理的劣化や褪色について、「タブローも物体であるかぎり、永年の間に変質を免れるものではないし、著しい褪色の事例も知られている。しかし多くの場合、その変質は作品の同一性に対する我々の信頼をさまたげることはない。何より共時的に見た場合、タブローや彫刻の同一性は疑う余地がない。エーコの言う通り解釈は多様である。一枚のタブローを十人が見れば、十の異なる作品像が現れてくるかもしれない。しかしその十の解釈の相関者となっている作品が一つであることを、誰も疑わなくて済む」と論じている部分が注目される。

(34)「ランド・アート」の典型例として挙げられるものとしては、ロバート・スミッソンの「螺旋状の突堤(スパイラル・ジェッティ)」(1970年)がある。この作品は、グレートソルトレイクの湖岸に、全長460メートルもの渦巻き状の堤防(突堤)を築いたものであり、その波打ち際が塩分を含んだ波によって様々な様相に変容していく様子を可視化している、というものである(小田・前掲注(2)83頁)。ランド・アートについては、美術手帖編・前掲注(2)現代アート事典60頁〔土屋誠一執筆〕。スミッソンの作品については、「アース・ワーク」と呼ばれることもある。アース・ワークの意義については、椹木・前掲注(2)反アート入門71頁。

(35) 筆者が実際に体験した作品としては、クロード・クロスキーの「フラット・ワールド」(2009年)が挙げられる(森美術館において開催されていた「フレンチ・ウィンドウ展:デュシャン賞にみるフランス現代美術の最前線」(2011年)に出展されていた)。

この作品においては、地球の反対側に立地する2地点の航空写真を表裏にプリン

このように、現代アートには、それまでの近代までのアートとは異なる性格を有するものが多く存在する。しかしながら、現代アートは、少なくとも社会的には「美術」または「アート」として認識されている。そうであるならば、現代アートの特質について検討するに当たっては、一見回り道のようにも思われるが、私たちがいかなる対象を「アート」であると認識しているのかということについての考察が不可欠の作業であることに気づく。

(2) 何が「アート」なのか?

私たちの周囲を見渡すと、様々な「作品(らしきもの)」(36)が存在する。私たちは、それらの「もの」(37)をどのようにして「アート」であると認識するのだろうか。ここでは、いくつかの具体例を挙げながら、それに共通する原理原則を抽出することができないかどうか、若干の思考実験を試み

トした大量のモノクロ写真がテーブルの上にばらまかれており、鑑賞者は実際に写真を手にとって眺めることができる(森美術館編・前掲注(11)94頁)。鑑賞者が手にとった写真が、以前と全く同じ場所に、全く同じ形で戻されることはないはずであり、作品の様相が刻一刻と移り変っていっているとも言えるのでないか、との感想を筆者は抱いた。

(36) この問題点については、武生昌士氏との議論から多くの示唆を得た。なお、西村・前掲注(2)5頁は、現代アートについて論じるに当たって、「創作」される「作品」という言葉が従来有していた意味の喪失について記述している。「作品」の意味について原理的な考察を行うものとして、佐々木・前掲注(26)も参照。

(37) ここでは、あえて「もの」という言葉遣いを行った。「もの」に代えて、「人工物」という言葉を充てることも考えたが(前掲注(28)も参照)、「人工物」という言葉遣いがある種の前提を先取りしていると思われるため、あえてその用語法を避けた。例えば、砂浜で美しい貝殻を見つけ、それに何らかのタイトルを付して展示したものはアートではないのだろうか、といった局面を考えたからである。そこでの貝殻は人工物ではなく、人間によって「見出された」ものである。この論点は、「発明」と「発見」の関係や、より広い射程で捉えるならば、「個性的世界」と「可能的世界」の関係にも類比することができよう(後者については、小田部胤久『芸術の逆説』(東京大学出版会、2001年)21頁以下参照)。

る[38]。

第1に、それらの「もの」が作られた当初は「実用品」であったにもかかわらず、時代の流れとともに、「アート」であると認識されるに至ったものが存在する[39]。西洋において、現代では博物館や美術館に展示されているものであっても、中世までの宗教絵画などは、信仰に当たって用いられていたものであり、従って実用品としての（または実用品に近い）位置づけが与えられていたはずであって、西洋近代が考えるような、「自立した芸術作品」とは考えられてこなかったはずである。しかし、元来存在していたはずの場所から切り離され、博物館や美術館といった場に置かれると、それらの中には、「アート」として認識されるに至るものが現れる[40]。

日本の文脈で考えるならば、類似の経緯をたどったものとして、正倉院御物[41]を挙げることが可能であろう。正倉院御物の多くは実用品であり、現代の目から見れば、それらは「工芸品」として認識されるはずのものである。そもそも前近代の日本では、近代的な分類に基づくならば、人が作ったもの（人工物）の大半は「工芸」に属するものであった（三種の神器も、今の目から見れば「工芸」に当たる[42]）。明治維新後の近代化の過程

[38] 以下における検討については、寺本振透教授との議論から多くの示唆を得た。

[39] 実用品は何らかの機能を果たすことが期待されているが、佐々木・前掲注(26)22頁は、「機能は生活様式に支配されており、生活様式が変るとその人工品が具現していた機能が無用になることもある。そうなると、機能をはたす力を持ちながら、そのものは根こそぎ存在理由を失ってしまう」という興味深い指摘を行っている。

[40] 松宮・前掲注(28)203頁以下は、聖遺物崇拝と近代のミュージアムとの関係について興味深い検討を行っている。近代におけるミュージアムが、政教分離のなされた時代における「神殿」であるとするならば、宗教的な意味合いを有していた聖遺物の代わりに、「芸術」がその資格を得てミュージアムに展示されるに至った経緯には、近代を考えるに当たっての根源的な問題が含まれていると思われる。

[41] 正倉院については、杉本一樹『正倉院―歴史と宝物』（中公新書、2008年）。

[42] 佐藤道信「工芸とジャンルのヒエラルキー―神人異形か同形か」「工芸」シンポジウム記録編集委員会編・前掲注(20)52頁。ここで注目されるのは、「神や王の存在を、直視される偶像としてではなく、暗示しようとするときには、むしろ神（や王）に捧げられたもの、神が使ったものとしての宝物や、聖地・聖域としての場、場をたたえる芸能や装飾などが、重要な意味をもつ。そしてここでの、高い聖性と権威をおびた“宝物”こそが、まさしくいまいう『工芸』なのである」という記述

において、博物館制度の整備または「日本美術」といった概念が構築される段階[43]において、これらの「工芸品」であったはずのものが、徐々に「アート」としての位置づけを獲得するに至ったと解することが可能である（「美術工芸品」という概念は、このような過程で誕生したのであろう）[44]。その結果、今日では、正倉院御物は、年に1度、奈良国立博物館での特別展に出展され、多くの入場者を集める大人気企画となっている[45]。また仏像についても、本来は宗教的な祈念の対象[46]であるという意味において実用的性格を有していたはずであり、それがアートであると認識されるに至ったのは、特殊近代的なことと言わねばならない[47]。

である（同書54頁）。

[43] 北澤憲昭『眼の神殿―「美術」受容史ノート〔定本〕』（ブリュッケ、2010年）、木下直之『美術という見世物―油絵茶屋の時代』（ちくま学芸文庫、1999年）、神林恒道『近代日本「美学」の誕生』（講談社学術文庫、2006年）。

[44] 明治維新後の近代化の過程における工芸の位置づけについて検討したものとして、大熊敏之「細工と技芸―日本近代工芸外史・序説」「工芸」シンポジウム記録編集委員会編・前掲注(20)14頁、北澤憲昭「『工芸』ジャンルの形成―第三回内国勧業博覧会の分類を手がかりとして」「工芸」シンポジウム記録編集委員会編・前掲注(20)33頁、佐藤・前掲注(42)52頁、樋田豊次郎『〔新装版〕工芸の領分―工芸には生活感情が封印されている』（美学出版、2006年）などを参照。

[45] 正倉院について、「シルクロードの終着点」という言い方がなされることがあるが、この呼称も、ギリシア・ローマの伝統を引き継ぐものだという、西洋的な考え方を借りることで、日本美術の権威化を図ったとも言えるのではないかというのが、筆者の仮説である（もしこの仮説が正しければ、西洋近代における芸術概念を作り上げるのに貢献した、ヴィンケルマンのギリシア崇拝の影響があるのかもしれない）。

ヴィンケルマンの思想については、ヴィンケルマン（沢柳大五郎訳）『ギリシア美術模倣論』（座右宝刊行会、1976年）、ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン（中山典夫訳）『古代美術史』（中央公論美術出版、2004年）。西洋近代の芸術観に対してヴィンケルマンが与えた影響について活写するものとして、松宮・前掲注(27)38頁のほか、田中純「ギリシア幻想の身体―ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンと古代の模倣」同『政治の美学―権力と表象』（東京大学出版会、2008年）156頁も参照。

[46] 西村・前掲注(2)49頁。

[47] 西村・前掲注(2)49頁は、仏像がアートとして認識されるに至った経緯として、和辻哲郎の『古寺巡礼』の影響力について触れている。この問題については、木下

前述の状況において、本来は実用品であったはずのものが、どうしてアートであると認識されるに至るのだろうか[48][49]。1つの仮説としては、現代において使われているものであれば、「その『もの』を実用品として使っている自分の姿が想像できる」、または歴史的な遺物であっても、「第三者が実用品として使っている姿が想像できる」限りにおいては、そのものはアートではなく、実用品と考えられるのではないかということが想定される[50]。

例えば、民俗資料館を訪れると、そこに昔の農機具（例えば、千歯扱きや唐箕など）が展示されていることがあるが、その農機具を私たちがアートとして認識することは難しいのではなかろうか。その理由は、民俗資料館の展示において、そのものが農作業においてどのように使われていたのかということについて説明書きが付されていることが一般的であること

直之「仏像を拝まなくていいの？」同編『芸術の生まれる場』（東信堂、2009年）16頁も興味深い。

[48] 辻惟雄『日本美術の歴史』（東京大学出版会、2005年）2頁は、縄文美術について、「美術としての縄文土器」及び「縄文美術の『発見』」という項目を立てて論じている。そして、同書2頁は、「アートとは、“創造的な技と創造力を駆使して『もの』をつくる行為”であり、その結果として生まれた作品ということになる。これにわたしの見解を一つ付け加えるならば、アートは制作者の意識や意図を超えて存在し、のちの人びとの眼によって『発見』され『再生』されるものである。縄文土器はそのよい例にほかならない」と論じていることが注目される。

岡本太郎の指摘がその先駆けをなすものと思われるが（岡本太郎『日本の伝統』（光文社、1956年））、縄文（土器）と現代アートの親近性については、既に多くの指摘がなされている（例えば、辻・前掲書3頁、矢島新「『眼の革命』―日本美術の発見者たち」矢島新＝山下裕二＝辻惟雄『日本美術の発見者たち』（東京大学出版会、2003年）、和田京子編著『古⇔今（むかしといま）　比べてわかる　ニッポン美術入門』（平凡社、2010年）114・156頁））。なお、現代アートについて論じる書物において、若冲に代表される前近代の日本絵画が参照されることは決して偶然ではない。矢島＝山下＝辻・前掲書、和田・前掲書などを参照。

[49] 西村・前掲注(2)49頁は、「ラスコーの壁画や、仮面や武具といった、かつてならば民族学博物館に収蔵されるはずのものが、こんにち美術館に展示されるようになったのも、近代の『美しい芸術』とその美学によっている」と指摘する。

[50] この点については、寺本振透教授との議論から多くの示唆を得た。

に加え、展示の仕方そのものが、その道具の使い方を想像してほしいと言わんばかりの方法でなされているということも指摘できよう。このように、あるものが人々によって実用品として使われている（使われていた）ことについて、私たちが想像力を働かせることが難しくなるにつれて、そのものがアートであると認識されるようになるのではないかという仮説は、あながち的外れではないように思われる[51][52]。

第2に、「アート」であると認識されるものとして、近代絵画を考えてみよう。前述のとおり、近代絵画においては、遠近法という技法に基づい

[51] いわゆる「民藝」の優品が展示してある施設として、例えば日本民藝館（東京都渋谷区駒場）が存在する。果たしてそこに展示してあるものは「アート」なのだろうか。民藝運動の創始者である柳宗悦によれば、民藝の優品が優れているのは、それが美術的だからということではないという（例えば、柳・前掲注(25)58頁以下）。名もなき職人たちが伝統に基づき、共同体的な環境において、無心に行うものづくりこそが優れた民藝を生み出すのであり、その条件は美術の対極に位置するというのが柳の考え方であったはずである。そうであるならば、民藝の優品を「アート」として鑑賞するのは、柳の考え方に反するのではないかという疑問も浮かんでくる。美術館に関する柳の考え方を示すものとして、柳宗悦「美術館の自覚」民藝546号（1998年）2頁。

この問題については、筆者としても答えが出ておらず、伝統工芸や民藝について研究を重ねる過程において、今後も考えていきたい。

[52] 本稿で取り上げた問題に関連して、「民具」と「民藝」の関係がある（参照、吉田憲司「民具と民藝・再考―展示への視座が分けたもの」熊倉＝吉田・前掲注(25)185頁）。民具とは、「庶民の生活用具」という意味であり、渋沢敬三の創り上げた「アチック・ミューゼアム」（1921年）に帰せられる。興味深いのは、アチック・ミューゼアムの開設とほぼ同時期に民藝運動が開始されていることである。民具と民藝は、民衆への関心や生活用具への注目、アチック・ミューゼアム及び日本民藝館という「ミュージアム」を活動拠点にした点では共通性があるものの、2つの「ミュージアム」が採用した「展示」のあり方や戦略において大きく異なると指摘されている（同書186頁）。なお、アチック・ミューゼアムのコレクションの大半が、現在、国立民族学博物館（大阪府吹田市千里万博公園）に収蔵されているという事実（同書185頁）は、民藝運動、民具学（民俗学）、民族学といった領域の関係を考える上で非常に興味深い。民具学からの民藝に対する批判としては、神崎宣武「やきものへの視点―民芸と民具学」岩井宏實ほか『民具が語る日本文化』（河出書房新社、1989年）125頁。

て、3次元の対象を精巧に2次元に写し取ることが主眼にあった。そのような絵画を、私たちはどうしてアートであると感じ、深い感動を覚えるのだろうか。もちろん、近代美学が説くような、作品の統一性や自律性、あるいは、美とは本質直感されるものであるといった点を強調する説明もありえないではない。しかし、このような考え方は特殊近代的なものであり、普遍的ではないため、より一般的な説明が求められよう。この点で、既に17世紀の段階において、フランスの哲学者でもあり科学者でもあったパスカルが、次のような興味深い指摘をなしていることが注目される。

「実物にはいっこう感心しない。ところがこの実物がひとたび絵になると、人は実物に似ているといって感心する。世に絵画ほど空しいものはない。」(53)

このパスカルの指摘は、絵画の特質を一面で言い当てているように思われる。つまり、ここで筆者が考えている仮説は、絵画が「フィクション」であるがゆえに、「アート」たりえるのではないかということである(54)(55)。つまり、絵画に描かれている対象人物の「本物」を実際に目にしたところで、私たちは一顧だにしないのに、描かれている対象人物が「フィクション」であるがゆえに感動するということである。そして、西洋においてそのフィクション性を支えてきたのが、技術としての遠近法であり、知識としてのイコノグラフィ（図像学）でなかっただろうか、という仮説が考えられる。絵画において描かれているものが、本物に迫る迫真性を有しているけれども本物でない、というパラドクスこそが、享受者がアートであると認識する所以なのかもしれない(56)。

第3に、アートであると認識されるものとして、本稿が対象とする現代アートについて考えてみよう。例えば、マルセル・デュシャンの「折れた腕の前に（In Front of the Broken Arm）」（1915年）は、雪かきショベルを壁にかけ、上述のタイトルを付した「レディ・メイド（既製品）」の作品である(57)。また、現代アートの中には、ゴミを用いたアート（いわゆる「ガーベッジ・アート」）なども見受けられる(58)。本来、ゴミは捨てられるべきものである。それを組み合わせたものがアートであると認識されるのはどうしてなのだろうか。

私たちは、「雪かきショベル」が「雪かきショベル」として展示されている限りにおいては、それをアートであると認識することは稀であろう。仮に雪かきショベルがデザイン的に優れており、例えば「グッドデザイン賞」を受賞するようなものであったとしても、それを見る私たちの眼差しは、そのものを実用品として見ているはずである。そのものが、いかに高い機能美を有していたとしても、アートであると認識されるに至ることは一般的に難しいであろう(59)。

しかし、雪かきショベルに「折れた腕の前に」というタイトルが付されると事情が異なる。その雪かきショベルは、当該作品の「作者」によって、雪かきショベルとして見られることを拒絶されている。「作者」は、それを見る私たちに、単に雪かきショベルを眺めるのとは異なる眼差しで、「作

(53) 高階・前掲注(2)30頁、佐々木・前掲注(26)173頁。

(54) 西村・前掲注(2)73頁、同『フィクションの美学』（勁草書房、1993年）。

(55) 高階・前掲注(2)38頁以下は、彫刻は常にフィクション性を湛えていると指摘する。

(56) 西村・前掲注(2)77頁。

(57) このような現代アートの作品は、「コンセプチュアル・アート」と呼ばれることもある（小田・前掲注(2)66頁）。「折れた腕の前に」は、森美術館において開催されていた「フレンチ・ウィンドウ展：デュシャン賞にみるフランス現代美術の最前線」(2011年）にも出展されており、筆者はそれを鑑賞する機会に恵まれた。この作品についてデュシャン自身が語っている言葉として、マルセル・デュシャン＝ピエール・カバンヌ（岩佐鉄男＝小林康夫訳）『デュシャンは語る』（ちくま学芸文庫、1999年）106頁。

(58) 筆者は、東京都現代美術館において、「ガーベッジ・アート」の作者として名高い大竹伸朗の「ゴミ男」（1987年）に接する機会を得た。参照、長谷川・前掲注(2)102頁。

(59) 他方、実用品のカタログ的な写真集（例えば、世界の名車30選）となると、途端に私たちは、当該（写真ではなく）実用品自体を、「作品」として「鑑賞」しているのではないかと思えてくるから不思議である（写真の作品性はまた別の問題であり、ここでは深くは立ち入らない）。この場合においては、写真集という媒体の形式に加えて、そこでの表現における「提示のされ方」が重要なのではないかと思われる（この問題点については、武生昌士氏からご教示を得た）。

品」を「鑑賞」することを求めているとも言えるだろう(60)。

また、「ガーベッジ・アート」において提示されているものは、本来的には、ものとして有する物理的または社会的生命を終え、打ち捨てられるべきはずのものまたはその集合体であった。しかし、当該ゴミは、今やそれに何らかの文脈が付加され、アートとして新たな命が吹き込まれたものである。それは、作品の享受者に驚きを与えるとともに、私たちの世界を再認識する契機を与えることにもつながるであろう(61)。

ここまでにおいて論じた具体例及びそこで挙げた仮説を総合するならば、以下のような共通項を括り出すことが可能かもしれない。つまり、ある「もの」が備える属性のうち、私たちがその「もの」が現実社会において果たすべき機能を超えたところに何らかの意味（それは快楽でも苦痛でも懐疑でも驚きでもよい）を見出したとき、あるいは、見出すことを求められていると感じたとき、その「もの」は、私たちによって「アート」として認識されるのではないか、ということである。

もちろん、私たちが上述のような認識を獲得するに当たっては、制度的理由の存在を否定することはできない(62)。つまり、アートの共同体における、創作者、パトロン、ギャラリー経営者、批評家、享受者などが織り成す言説及びそこでの「パラダイム」(63)の形成が、私たちが何をアートであると認識するのかということに決定的な影響を与えるということである。ここで論じたことは、下世話な言い方をするならば、「アートと評価されているものがアートである」ということであり、トートロジーのように思われるし、そのような認識が単なる「後知恵」なのではないかという指摘にも一理あると思われるが、現実問題としては、そのような制度的理由にも一定程度の説得力があると認めざるをえないことも事実である。

音楽史を紐解けば、例えばストラヴィンスキー作曲の「春の祭典」（1913年）が、パリのシャンゼリゼ劇場での初演時に大スキャンダルを巻き起こした（怪我人まで出たと伝えられている）ことはよく知られているものの、同作品は今や20世紀の古典として不朽の名作の地位を与えられている(64)。また、絵画の世界でも、1865年に開催されたナポレオン３世主催のサロン（官展）にマネが出展した「オランピア」（1863年）(65)が、当時のアカデミーのメンバーから猛反発を受け、大変な物議を醸したことは、現代アートや20世紀美術について論じた様々な文献でも取り上げられるなど、語り草になっている（この絵画が現代アートの出発点の１つとして取り上げられることは大変興味深い。同様のことは、現代音楽に決定的な影響を与えた「春の祭典」についても当てはまる）。しかし、時間の経過とともに、これらの作品は「名作」または「古典」としての地位を不動のものとするに至

(60) それがミュージアムなどにおいて展示されている場合には、「作者」だけではなく、「展示者」であるミュージアム（という制度）によっても、「その作品をアートとして見よ」という指示が鑑賞者に対して出されていると考えることもできるのではないだろうか（この点については、武生昌士氏からご教示を得た）。参照、佐々木・前掲注(26)65頁。

(61) 小田・前掲注(2)116頁以下、高階・前掲注(2)97頁。

(62) この点については、Antonina Bakardjieva Engelbrekt 教授との会話から貴重な示唆を得た。この問題に関連して、西村・前掲注(2)41頁は、アーサー・ダントの「アート・ワールド」やジョージ・ディッキーの「制度理論」について論じている。また、陣野真吾「危機の時代とアート―アートワールドの外へ」前掲注(30)岩波講座135頁も参照。

(63) ここでの「パラダイム」の用語については、トマス・クーンが『科学革命の構造』で用いた意味にできる限り忠実でありたいと考えている。参照、トーマス・クーン（中山茂訳）『科学革命の構造』（みすず書房、1971年）、野家啓一『クーン―パラダイム（現代思想の冒険者たち）』（講談社、1998年）。この論点については、井上春樹氏との会話から、貴重な示唆を得た。

(64) アレックス・ロス（柿沼敏江訳）『20世紀を語る音楽１』（みすず書房、2010年）78頁。付言するならば、この大スキャンダルをもたらしたのは、初演におけるバレエの衣装及び振り付けであった可能性が指摘されている。

穿った見方をすれば、クラシック音楽史上に残るであろう「春の祭典」初演時の大スキャンダルが、ある種の「物語」を同作品に付与し、後に20世紀を代表する傑作として評価されるに至ったのかもしれないという仮説は、十分成り立ちうるのではないかとも思われる。同様のことは、マネの「オランピア」についても当てはまるであろう。

(65)「オランピア」は、ティツィアーノの名作である「ウルビーノのヴィーナス」の構図を借りたものであるが、マネの作品においては、モデルである裸婦が高級娼婦であった事情などもあり、歴史に名を残す大スキャンダルを巻き起こすことになったのではないかと思われる。参照、宮下・前掲注(2)65頁以下。

る。この経緯に当たって、「アート・ワールド」が果たした機能について、私たちは目を瞑るわけにはいかないであろう。

３．現代アートと著作権

(1) 問題の所在

本稿の冒頭で記したように、知的財産法の中で「文化」の領域に密接に関係する著作権法は、美術の著作物を保護対象の１つに掲げている。そのため、絵画や彫刻など、伝統的な美術作品の多くが著作物としての保護を享受するものであることは、これまでほぼ自明の理とされてきた。しかし、ここまで検討したように、現代アートには近代までのアートとは異なる特徴が存在する。果たして著作権法は、現代アートにどのように向き合えばよいのだろうか。ここまで検討した現代アートの基本的な特徴を踏まえた上で、以下では、現代アートと著作権法との関係について若干の検討を行う(66)。

ここでは、いわゆる「カラー・フィールド・ペインティング」を素材に、次の設例に基づいて、若干の検討を行ってみよう。

【設例】ある画家Ｘが、キャンバスを真っ黒に塗った絵画Ａを描き、「無題　Ｘ」というタイトルを付け、公に展示を行った。画家Ｙは、絵画Ａを見て大きな感銘を受け、１年後に、キャンバスを真っ黒に塗った絵画Ｂを描き、「無題　Ｙ」というタイトルを付し、公に展示を行った。

この２つの絵画について科学的な解析を行ったところ、黒塗りの部分については、使用されている絵の具の種類、その混ぜあわせ具合、キャンバスへの塗り方などを含め、科学的に全く同一であることが判明している。

ＸはＹに対して、著作権侵害及び著作者人格権侵害に基づき、差止め及び損害賠償請求を行った。裁判所はどのように判断すべきであろうか。

(66) 現代アートと著作権法の関係について検討したものとして、暮沢剛巳＝福井健策「《対談》著作権から現代アートが見えてくる」暮沢・前掲注(2)現代アートナナメ読み77頁、福井健策『著作権とは何か』(集英社新書、2005年) 40・161頁、同『著作権の世紀』(集英社新書、2010年) 20・93頁。また、中山信弘『著作権法』(有斐閣、2007年) 74頁は、「例えば、白いキャンバスに一切の手を加えず、そのまま展示してある《絵》は著作物といえるのか」という問題提起を行っている。

ここで掲げた設例は、著作権法の基本原理に関わる様々な論点を提起する。

第１に、絵画Ａ（及び絵画Ｂ）が著作物と言えるのかどうか、という点である。著作権法２条１項１号は、著作物を「思想又は感情を創作的に表現したものであつて、文芸、学術、美術又は音楽の範囲に属するものをいう」と定義している。キャンバスが真っ黒に塗られていたとしても、そこで創作者は何らかのメッセージを伝達したいと考えていたはずであるから、思想または感情の表出がないとは言えないであろう。ここで問題になる最たるものは、絵画Ａに「創作性」を認めるべきかどうかという点であろう。

絵画Ａに独占権を認めると、近時、創作性の判断基準として主張されている「表現の選択の幅」(67)との関係で、いかなる問題が生じるのであろうか。表現を知覚（この場合は視覚）で認識可能な、極めて表面的なレベルに限定するのであれば、真っ黒なキャンバスに著作物性を認めれば、第三者がキャンバスを真っ黒に塗る行為を行えないことになり、第三者の行動の自由が阻害される可能性は極めて高い。そうであれば、著作物性が否定されるべきだという帰結に至るかもしれない。このことは、創作性の議論における「ありふれた表現」の議論とも関係する(68)。確かに、キャンバスを真っ黒に塗るという行為は、一見ありふれているように思えなくもない。

(67) 中山・前掲注(66)53頁。なお、上野達弘「応用美術の保護―著作権保護の正当化根拠としての『創作的表現』をめぐる一考察」著作権研究36号 (2010年) 100頁は、「選択の幅」について、創作時における著作者の視点からみた選択の幅（創作法的選択の幅論）と、侵害時における競争者の視点からみた選択の幅（競争法的選択の幅論）があることを指摘する。それによれば、同論文は「創作法的選択の幅論」に立っている一方、中山・前掲注(66)53頁は「競争法的選択の幅論」に位置づけられる、とのことである。

(68) 「ありふれた表現」については、中山・前掲注(66)58頁。

また、単にキャンバスを黒く塗るという事実だけを捉えれば、アイデアと表現が「マージャー（merger）」しているという理由に基づき、著作物性が否定されることになるかもしれない[69]。

しかし、表現を知覚で認識できる表面的なレベルに限るということが、これまでの創作性判断において、必ずしもなされてきていないことも事実である。例えば、編集著作物の創作性判断については、創作過程を動態的に捉えることの必要性を説く見解が主張されているし[70]、写真の著作物についても、その創作性や保護範囲の判断に当たって、被写体の配置や構図などの要素が勘案されている事件も存在する[71][72]。つまり、これまでにも、著作物の創作性や保護範囲の判断に当たって経時的要素が考慮される可能性が存在していた、と言える。

[69]「マージャー（混同）」理論については、中山・前掲注(66)58頁。

[70] 中山・前掲注(66)114頁、潮海久雄「編集著作物の保護に関する基礎理論的考察―創作性・保護範囲の判断に与える影響」著作権研究27号（2003年）193頁、横山久芳「編集著作物概念の現代的意義―『創作性』の判断構造の検討を中心として」著作権研究30号（2004年）165頁。

[71] 写真について争われた事件としては、東京地判平成11年12月15日判時1699号145頁［みずみずしいスイカ事件］、東京高判平成13年６月21日判時1765号96頁［みずみずしいスイカ事件］、東京地判平成20年３月13日判タ1283号262頁［八坂神社祇園祭ポスター事件］、大阪地判平成22年12月21日（平成21年（ワ）第451号）［廃墟写真事件］、知財高判平成23年５月10日（平成23年（ネ）第10010号）［廃墟写真事件］などを参照。

[72] ここには、著作権法における創作性概念を統一的に把握するべきなのか、それとも、設計図や編集著作物などのいわゆる「機能的著作物」において、他の著作物と異なる創作性概念を志向し、創作性概念について非一元的処理を行うのかという、著作権法の根本に関わる問題が存在している。このコントラストを明快に示すものとして、田村善之「《書評》中山信弘著『著作権法』」知的財産法政策学研究24号（2009年）348頁。

この問題の詳細については、田村善之『著作権法概説〔第２版〕』（有斐閣、2001年）23頁、上野・前掲注(67)85頁、蘆立順美『データベース保護制度論』（信山社、2004年）143頁、上野達弘＝駒田泰土＝本山雅弘＝奥邨弘司＝五味飛鳥＝劉暁倩「《講演録》早稲田大学・北海道大学グローバルCOEジョイント著作権シンポジウム　パネル２　応用美術の法的保護」季刊企業と法創造17号（2009年）68頁〔駒田発言〕なども参照。

そうであれば、現代アートにおいても、創作者がいかなる思想または感情を、いかなる文脈または方法の下で表出しようとしたのかという点について考慮されなくてもよいということにはならない、という考え方があってもおかしくはないであろう。キャンバスを真っ黒に塗り、「無題」というタイトルを付した作品であっても、創作性を満たすということは、理論的にはありうる帰結である[73]。前述したとおり、現代アートにおいては、「何を」表現するのかということよりも、「どのように」表現するのかということが最大の関心事である。従って、創作性判断に当たって、創作過程における経時的要素をどこまで取り込めるのかということについて検討することが求められよう。その場合、確かに、第三者の創作の自由がどの程度阻害されるのかということについての配慮は必要であろう。この問題点は、第２点目及び第３点目で後述するところの保護範囲及び権利制限規定の適用の局面においても同様に妥当する。

この点で、いわゆる編集著作物などの機能的著作物の創作性判断においては、競争者が市場における同種の著作物を創作することを考慮し、第三者の営業の自由が過度に制約されるべきでないということが説かれており、従って、色見本帳について争われた裁判例などにおいては、著作物性及び保護範囲の認定において、競争関係に与える影響について一定の配慮がなされている[74]。もっともここで留意が必要なのは、当該事案で争われたのが「色見本帳」であるという点である。当該著作物は「色見本帳として」作られ、「色見本帳として」の機能を果たすように期待されているのであって、それを超えた何がしかの属性を有することは、少なくとも当該事案では期待されていなかったはずである。言い換えれば、当該色見本帳に何らかのタイトルが付され、アートとして展示されているのではないということである。第三者の創作の自由に与える影響を判断するに当たっては、現代アートにおける創作の特徴を考慮に入れるべきであろう。

[73] 現実の訴訟においては、Ｙの側から、絵画Ａの著作物性を否定する旨の主張を行うことには抵抗があるだろう。なぜならば、絵画Ｂについても、同様の帰結をもたらすことになる可能性が高くなり、将来的に起こりうる訴訟において、その主張がＹにとって不利に働く可能性が否定できないからである。

[74] 東京地判平成12年３月23日判時1717号140頁［色画用紙見本帳事件］。

上述の論点は、コンセプチュアル・アート、その中でもとりわけ「レディ・メイド」においても同様に顕在化する。レディ・メイドにおいては、展示される「もの」それ自体は既に存在しており、新たに創作がなされてはいない。先ほど、マルセル・デュシャンの「折れた腕の前に」について若干の考察を行った。ここでは、マルセル・デュシャンのもう１つのレディ・メイドとして名高い「泉」（1917年）について検討してみよう。「泉」は、本来は男性用便器だったものに、「泉」というタイトルが付されたものである。この作品を通して、デュシャンは創作やアートというものの意味それ自体を問おうとしたと言われる(75)。その意義は、美をめぐる営みであるはずの美術が、実は様々な制度の集合体にほかならないことを容赦なく暴いたところにあると言われる(76)。

果たしてこのようなレディ・メイドに著作物性を肯定できるのだろうか。デュシャンの「泉」において、展示されているものは男性用便器であったが、それは「男性用便器」として展示されているわけではない。その限りで、衛生陶器または住宅設備機器のショールームにおいてなされている展示とは明らかに異なる。ここでは、現代アートにおける創作性を認定するに当たって、創作過程における経時的要素または作品に込められた文脈をどこまで創作性判断に取り込めるかということが真剣に議論されなければならない(77)。

(75) この作品は、デュシャンが既製品の便器に「R. Mutt 1917」という架空の人名を署名して、1917年のアンデパンダン展に出展したものである。本来、このアンデパンダン展は無審査だったはずであるものの、「泉」は大変な物議を醸し、最終的に出展を拒絶されるに至ったというエピソードが残っている。この作品についてデュシャン自身が語った言葉としては、デュシャン＝カバンヌ・前掲注(57)107頁参照。

(76) 暮沢・前掲注(2)現代美術のキーワード232頁。

(77) 暮沢＝福井・前掲注(66)79頁以下〔福井発言〕では、デュシャンの「泉」に著作物性が認められるべきかどうかという点についての議論がなされている。その中では、「デュシャンの『泉』に戻ると、あれはアイディアなのか、表現なのか。もしあれを表現と呼ぶのだとすれば、既製品を持ってくるという行為が表現ということになりますから、従来考えられてきた表現の概念とは相容れない。ただし、あれを『表現』として認めないと、現代アートの何割かの作品は『著作物』にはならないおそれがあります」との指摘がなされていることが注目される。

第２に、仮に絵画Ａが著作物性を満たすとするならば、同様に絵画Ｂの表現についても著作物性が肯定されることになろう。その場合において、著作権法上、絵画Ｂの表現は、絵画Ａの表現の保護範囲に含まれるのだろうか。絵画Ａと絵画Ｂは、両方ともキャンバスを真っ黒に塗ったものであり、両者について科学的に同一であるということが認定されている。そうであれば、Ｙの行為は、絵画Ａのデッドコピーに当たるとして、複製権侵害（著作権法21条）に問われるべきであるという考えが思い浮かぶ。

複製とは、「印刷、写真、複写、録音、録画その他の方法により有形的に再製すること」（著作権法２条１項15号）とされており、最高裁判決においても、「著作物の複製とは、既存の著作物に依拠し、その内容及び形式を覚知させるに足りるものを再製することをいう」と述べられている(78)。もっとも、複製の判断は規範的になされるべきものであり、著作物の創作的な表現部分が再現されていなければならない。例えば、照明器具カタログのパンフレット用に撮影された和室の床の間に、書がオリジナルの50分の１のサイズで写り込んでいたという事案において、裁判所は、「通常の注意力を有する者がこれを観た場合、書かれた文字を識別することはできるものの、墨の濃淡、かすれ具合、筆の勢い等、原告各作品の美的要素の基礎となる特徴的部分を感得することは到底できないものと解される」と判示し、複製権侵害を否定する結論を下している(79)。

また、暮沢＝福井・前掲注(66)80頁〔福井発言〕において、「パフォーマンス」についても、「白衣を着て街中を清掃しようというコンセプトだけを誰かが真似しても、それはおそらくアイディアしか真似していないことになります」と述べられていることは興味深い。ちなみに、ここで述べられている「パフォーマンス」の例は、1963年に高松次郎、赤瀬川原平及び中西夏之を中心に結成された「ハイレッド・センター」の「BE CLEAN!（首都圏清掃整備活動促進運動）」（1964年）のことであろう（参照、平田実『超芸術 Art in Action―前衛芸術家たちの足跡1963-1969』（三五社、2005年）38頁）。ハイレッド・センターの活動については、赤瀬川原平『東京ミキサー計画―ハイレッド・センター直接行動の記録』（ちくま文庫、1994年）、美術手帖編・前掲注(2)現代アート事典45頁〔高島直之執筆〕も参照。

(78) 最判昭和53年９月７日民集32巻６号1145頁［ワン・レイニー・ナイト・イン・トーキョー事件］。

(79) 東京地判平成11年10月27日判時1701号157頁［照明器具カタログ事件］。控訴審

【設例】における考察に戻るならば、現代アートにおける創作的な表現とは何かということが真剣に議論されなければならない。ここまで検討したように、現代アートにおいては、「何を」表現するのかということよりも、「どのように」表現するのかということが重要であると言われており、そうであるならば、「どのように」表現するのかという部分こそが、「創作的な表現」であるということになろう。そうであれば、【設例】においても、Yが真っ黒に塗ったキャンバスにいかなる意味を込めようとしていたのかという創作過程の探求がなされるべきであり、それがXの表現しようとした内容と異なっているのであれば、仮に視覚的には絵画A及び絵画Bの両方が全く同一のように思われても、複製権侵害は成立しないという帰結は、理論的に成り立ちえないではない。

また、複製と翻案は連続した概念として捉えられており、仮に複製権侵害が成立しないとしても、Yの行為に創作性が認められれば、翻案権侵害（著作権法27条）が成立する可能性も否定できない。Yは絵画Bを創作するに当たって、絵画Aとは異なる表現を追求したはずであり、Yの創作活動が単なる複製ではなく翻案であると評価される余地は十分にある。

この点、言語著作物の翻案権侵害について判断した最高裁判決は、「言語の著作物の翻案（著作権法27条）とは、既存の著作物に依拠し、かつ、その表現上の本質的な特徴の同一性を維持しつつ、具体的表現に修正、増減、変更等を加えて、新たに思想又は感情を創作的に表現することにより、これに接する者が既存の著作物の表現上の本質的な特徴を直接感得することのできる別の著作物を創作する行為をいう」と述べる一方、「著作権法は、思想又は感情の創作的な表現を保護するものであるから（同法２条１項１号参照）、既存の著作物に依拠して創作された著作物が、思想、感情若しくはアイデア、事実若しくは事件など表現それ自体でない部分又は表現上の創作性がない部分において、既存の著作物と同一性を有するにすぎない場合には、翻案には当たらないと解するのが相当である」と判示している(80)。

の知財高判平成14年２月18日判時1786号136頁［照明器具カタログ事件］も、ほぼ同様の判断を下している。

(80) 最判平成13年６月28日民集55巻４号837頁［江差追分事件］。参照、田村善之「判批」法協119巻７号（2002年）1430頁。

キャンバスを真っ黒に塗るということが、単なるアイデアであるとか、ありふれた表現であるということであれば、前記最高裁判決に従い、「思想、感情若しくはアイデア、事実若しくは事件など表現それ自体でない部分又は表現上の創作性がない部分において、既存の著作物と同一性を有するにすぎない」という理由に基づき、翻案権侵害が否定されるであろう(81)。もっとも、前述のとおり、現代アートにおいて、「どのように」表現するのかということが重要であるとするならば、創作過程における経時的要素に立ち入った考察が求められる。そうであれば、X及びYが絵画A及びBにいかなるメッセージを込めたのかということが探求されるべきであり、絵画Aと絵画Bを比べ、当該部分に相違が存在するということであれば、翻案権侵害が否定されるという帰結も成り立ちうる。

ここまでの検討は、あながち荒唐無稽なものではなく、写真著作物についての従前の裁判例とも符合するところがあるのではないかと筆者は考えている。というのは、写真著作物の創作性や保護範囲の認定に当たっては、視覚で認識可能な表現のみが問題とされるのではなく、被写体や構図の選択などの経時的要素が影響を与えている例が散見されるからである(82)(83)。前述のとおり、現代アートの成立過程においては、写真技術の

(81) 東京高判平成12年９月19日判時1745号128頁［舞台装置事件］では、舞台で用いられる造形物の著作権侵害が争われた。この造形物を見ると、現代アートとも現代工芸とも呼べるようなものであり、本判決は、現代アートと著作権法の問題を考えるに当たって、一定の示唆を与えるものであろう。［舞台装置事件］の論理に従う限りにおいては、現代アートにおいて、どのように表現するのかといった内容または文脈は、「アイデア」や「表現手法」ということで、著作権法によって保護されないようにも思われる。参照、蘆立順美「判批」判評516号27頁（判時1767号171頁）（2002年）。

(82) 写真著作物について争われた最も有名な例は、前掲東京地判［みずみずしいスイカ事件］、前掲東京高判［みずみずしいスイカ事件］であろう。本稿との関係では、控訴審判決が以下のように述べている部分が注目されるべきである。

「写真著作物において、例えば、景色、人物等、現在する物が被写体となっている場合の多くにおけるように、被写体自体に格別の独自性が認められないときは、創作的表現は、撮影や現像等における独自の工夫によってしか生じ得ないことにな

出現が決定的な影響を与え、その結果、近代絵画において主流をなした「何を」表現するのかということから、「どのようにして」表現するのかということが問われるようになった、と言われている。その意味で、現代アートと著作権法の問題を考えるに当たって、写真著作物に関する議論を参照することについては、深い関連性を見出すことができるであろう(84)(85)。

るから、写真著作物が類似するかどうかを検討するに当たっては、被写体に関する要素が共通するか否かはほとんどあるいは全く問題にならず、事実上、撮影時刻、露光、陰影の付け方、レンズの選択、シャッター速度の設定、現像の手法等において工夫を凝らしたことによる創造的な表現部分が共通するか否かのみを考慮して判断することになろう。

しかしながら、被写体の決定自体について、すなわち、撮影の対象物の選択、組合せ、配置等において創作的な表現がなされ、それに著作権法上の保護に値する独自性が与えられることは、十分あり得ることであり、その場合には、被写体の決定自体における、創作的な表現部分に共通するところがあるか否かをも考慮しなければならないことは、当然である。写真著作物における創作性は、最終的に当該写真として示されているものが何を有するかによって判断されるべきものであり、これを決めるのは、被写体とこれを撮影するに当たっての撮影時刻、露光、陰影の付け方、レンズの選択、シャッター速度の設定、現像の手法等における工夫の双方であり、その一方ではないことは、論ずるまでもないことだからである。

本件写真は、そこに表現されたものから明らかなとおり、屋内に撮影場所を選び、西瓜、籠、氷、青いグラデーション用紙等を組み合わせることにより、人為的に作り出された被写体であるから、被写体の決定自体に独自性を認める余地が十分認められるものである。したがって、撮影時刻、露光、陰影の付け方、レンズの選択、シャッター速度の設定、現像の手法等において工夫を凝らしたことによる創造的な表現部分についてのみならず、被写体の決定における創造的な表現部分についても、本件写真にそのような部分が存在するか、存在するとして、そのような部分において本件写真と被控訴人写真が共通しているか否かをも検討しなければならないことになるものというべきである。」

(83) 写真著作物における創作的表現については、比良友佳理「[八坂神社祇園祭ポスター事件]判批」知的財産法政策学研究25号(2009年)127頁、谷川和幸「[廃墟写真事件]判批」L&T 52号(2011年)103頁の検討を参照。

(84) 廃墟の写真を収めた写真集について争われた近時の裁判例においても、写真の被写体や構図などについての創作性判断が争われたが、結果として、「原告写真の被写体及び構図ないし撮影方向そのものは、表現上の本質的な特徴ということはできない」と結論づけられた(前掲大阪地判[廃墟写真事件])。控訴審の前掲知財高判[廃墟写真事件]も同様の判断を下している。[廃墟写真事件]については、参照、谷川・前掲注(83)98頁。

(85) 保護範囲について、田村・前掲注(80)1445頁は、「日本法の下では、譲渡や出版権の設定などが可能とされている著作権の権利範囲の方はもう少し固い制度として運用する方が、予測可能性を高め、その経済的利用を促進することを可能とするという点で優れていると考えている」と論じる。蘆立・前掲注(81)174頁も参照。

第3に、本件において、権利制限規定の適用の可能性はあるだろうか。考えられるとすれば、引用について定めた著作権法32条の適用の可否が挙げられる。つまり、芸術の世界における「オマージュ(homage)」を引用の射程内で理論化できないだろうかという問題である(86)。

オマージュとは、尊敬する作家や作曲家などに触発されて、原作品と類似の作品を創作することである。例えば、音楽の世界においても、ブラームス作曲の「ハイドンの主題による変奏曲」やラフマニノフ作曲の「パガニーニの主題による狂詩曲」のように、過去の作曲家の作品に強い影響を受け、そこからインスピレーションを得て創作された傑作は少なくない。これらはある種のオマージュとして捉えることも可能であろう。確かに、オマージュと「盗作」の境目を峻別することは難しい問題であるが、原作品を換骨奪胎し、新たな命が吹き込まれた作品として価値が認められるようなものであれば、引用の適用が認められる可能性がゼロであると言い切ることはできないであろう。

ここまで、前掲の【設例】に基づいて、著作権法の解釈論として問題になりうる論点を検討した。このほかにも、私たちがいかなるものを、いかなる条件の下でアートと認識するのかという問題関心の下で検討した内

(86) 類似の論点として、パロディについて引用の規定がどこまで妥当するべきなのかという問題がある。オマージュとパロディは、原著作物に触発されて二次創作がなされるという意味では同根である。そこに新たな意味が付されているのであれば、アメリカ著作権法のフェア・ユースの判断において登場する、「変容的利用(transformative use)」と評価することが可能であるようにも思われる(アメリカ法におけるフェア・ユースについては、例えば、著作権制度における権利制限規定に関する調査研究会「著作権制度における権利制限規定に関する調査研究」17頁以下(2009年3月)〔http://www.bunka.go.jp/chosakuken/pdf/houkokusho_090601.pdf〕)。

容は、著作権法上興味深い種々の論点を提起すると思われる。ここでは紙幅の都合上、以下の3点について簡単に指摘するにとどめる。

第1に、当初は実用品として創作されたものが、その用途を失ってアートであると認識された場合、著作物性の認定は時間の流れとともに変りうるのだろうか。あるいは、当初はアートであると認識されたものが、その後に実用性を帯びるに至った場合には、事後的に著作物性の認定に何らかの影響が生じるのだろうか。著作権の保護期間は、原則として著作者の死後50年ないしは70年とされており（日本においては、原則として著作者の死後50年である。参照、著作権法51条1項）、保護期間内に著作物性についての評価が異なりうることは、一般的には想定しにくいかもしれない。もっとも、著作者の人格的利益については、死後も何らかの形で保護されるというのが一般的な考え方であり（日本では、著作権法60条及び116条参照）、経時的要素が著作物性の認定にいかなる影響を与えるのかという点についての検討が求められる局面は、理論的には否定できない。

第2に、現代アートについての考察は、従来から議論されてきた応用美術をめぐる問題にも一石を投じる可能性がある[87]。例えば、ある実用品が存在した場合に、実用品としては著作物性を満たさないものの、現代アートとして展示されれば、その限りにおいて同一のものが著作物性を満たすのかどうかという問題である。「その限りにおいて」というのは、アーティストがどのような文脈をそれに付与し、いかなるタイトルを付したのかということまで含めた意味合いにおいて、という意味である[88][89]。

[87] 応用美術に関する議論は枚挙に暇がないが、近時のものとして、上野＝駒田＝本山＝奥邨＝五味＝劉・前掲注(72)37頁、上野・前掲注(67)85頁。

[88] 現代アートの文脈に関係して取り上げられる裁判例として、フィギュアの著作物性が争われた事件が挙げられる（大阪地判平成16年11月25日判時1901号106頁［海洋堂フィギュア事件］、大阪高判平成17年7月28日判時1928号116頁［海洋堂フィギュア事件］）。これについては、暮沢＝福井・前掲注(66)84頁も参照。

[89] 椅子の著作物性が争われた「ニーチェア事件」（京都地判平成元年10月19日（平成元年(ワ)第1232号）、大阪高判平成2年2月14日（平成元年(ネ)第2249号）、最判平成3年3月28日（平成2年(オ)第706号））では、問題となった作品がMoMA（ニューヨーク近代美術館）に収められていたものの、著作物性が否定されている。本件は、「何がアートなのか」というところで、「アート・ワールド」や「制度理論」などについて論じた内容に加え、「アート」であるかどうかということと著作物性の認定との間にズレが生じる可能性など、様々な論点を提起していると思われる。

また、現代工芸の中には、現代アートとほとんど紙一重なのではないかと思われる作品が存在する[90]。このような作品については、どのように考えればよいのだろうか。前述したとおり、現代工芸が、造形的には現代アートに近接しているという指摘がなされる一方で、工芸に素材の制約が存在していることも事実である[91]。陶芸や土壁においては、土という素材を用いており、それがどのような物理的変化を遂げるのかということは、作者にとっても完全な予測を行うことは難しいはずである[92]。ある種、作者は自然にその身を委ねているとも考えられ、だからこそ、当初の想像をはるかに超えるような結果が生み出されたときには、作者は大きな喜びを感じるのであろう[93]。これはある種の「セレンディピティ」に通じるものでもある。工芸においては、ある用途のための機能を果たさなければならないという制約があることは知られているが、もう1つの「素材の制約」という要素が創作に与える影響についても、より深い検討がなされる必要があるのではないだろうか。

第3に、近代絵画において所与の前提とされた、作品の統一性または自

[90] 筆者が思い浮かべるものとしては、例えば、堀木エリ子氏の現代和紙（参照、http://www.eriko-horiki.com/exhibition/world.htm）や、挾土秀平氏の土壁（参照、http://www.bunkamura.co.jp/gallery/100603hasado/index.html）などが考えられる。

[91] 金子・前掲注(20)33頁、樋田・前掲注(44)209頁。

[92] 挾土秀平氏の以下の発言は非常に興味深い。「壁は本来、とても不安定なものなんですよ。もともと湿った素材である土に、さらに水を加えて練って塗る。だから実感としては、土じゃなくて水を塗っているんですよ。『蒸発』を感じながら塗っているといってもいい。水は人間にとって一番大事なものだけど、一番不安定で、恐い存在でもある。それをコントロールしていかなきゃいけない。でも読み切れないし、偶然性からも逃れられない。塗り終わったから終わりというわけにはいかないんですよ。塗り終わって1年ぐらいは見守らなきゃいけない。その頃になって、オーナーが喜んでくれていたら自分も嬉しいかな。」（http://www.7midori.org/katsudo/kouhou/kaze/miserarete/04/index.html）

[93] 筆者が、2011年5月に小石原焼の里（福岡県朝倉郡東峰村）を訪れ、小石原焼伝統産業会館で視聴した小石原焼の紹介ビデオの中で、陶芸家が窯出しをするときの緊張感について触れていたくだりがあった。

律性との関係では、作品の修復という営みが、著作物の「改変」に該当し、翻案権侵害（著作権法27条）または同一性保持権侵害（著作権法20条）に当たるのかということが問題となろう[94][95]。

この問題は、現代アート以前から、本来は存在していたはずである。とりわけ美術作品においては、時間の経過とともに物理的な劣化が必ず生じるはずであり、修復の必要性が生じる。修復は、将来の世代に作品を伝えるために不可欠な作業である一方、とりわけ絵画や彫刻などの美術作品においては、原作品に手を加えざるをえない。仮に創作者が時間の経過に伴う変化（これを「古色」と呼ぶこともある[96]）を計算に入れて創作を行っているのであれば、それを後世の人間が勝手に修復することは、創作者の意図に反することになろう。このような場合においては、修復それ自体の許容性、そしてそれを行うべきかどうかの決定を誰に委ねるのか（専門家かどうか）といった制度論的な問題を含め、多くの興味深い論点が提起されることとなる[97]。

[94] 著作権及び著作者人格権の問題について、美学芸術学の観点から検討するものとして、佐々木・前掲注(26)245頁、渡辺裕「文化としての著作権」アートマネジメント研究８号（2007年）４頁、小田部胤久『芸術の条件―近代美学の境界―』（東京大学出版会、2006年）19頁。

[95] 作品の修復に関する興味深いエピソードとしては、ウィーン美術史博物館が所蔵するフェルメールの「絵画芸術」をめぐる経緯が挙げられる（福岡伸一『フェルメール　光の王国』（木楽舎、2011年）231頁以下）。ここで論じた修復の問題を著作権法の解釈論として浮き彫りにするものとして、寺本振透『ケースメソッド知的財産法』（商事法務、2005年）130頁。

著作権法における原作品の位置づけや作品の修復などの問題点については、北海道大学大学院法学研究科知的財産法研究会（2011年３月19日）における澤田悠紀氏の研究報告「ゴッホの絵画は単なる媒体物か？―作品の破壊と著作権法」からも多くの示唆を得た。

なお、作品の修復については、本稿執筆の過程において、2011年夏に九州国立博物館において開催された特別展「よみがえる国宝―守り伝える日本の美」を鑑賞する機会があり、そこで得た筆者なりの知見が反映されているであろうことを予めお断りしておく。

[96] 岡田・前掲注(29)54頁。

[97] 現代アートに関係する論点としては、サイト・スペシフィック・アートにおける「改変」とは何を意味するのか、ということも考えられる。例えば、ある場所が特定され、そこに相応しい作品を作ってほしいという委嘱がなされたとする（特定の現代アーティストが指名される場合もあれば、公開のコンペがなされることもあろう）。選ばれた現代アーティストが、その場所のこれまでの歴史を踏まえ、その場所との強い結びつきを前提に作品を制作したにもかかわらず、周辺住民の強い反対にあって当該作品が最終的に撤去され、別の場所に移転を余儀なくされたと仮定しよう。当該作品が物理的に改変を伴っていない場合であっても、当該作品の撤去及び移転は、作品の「改変」と言いうるのだろうか。本稿の最後で取り上げるリチャード・セラの「傾いた弧」（1981年）の撤去問題は、ここで掲げた論点を考えるに当たって好個の素材を提供しているとも言える。

また、著作物について論じるに当たっては、従来から有体物と無体物の峻別ということが説かれてきたが、有体物から完全に切り離された無体物なるものが存在しており、知的財産法は無体物のみに関わるという思考は、果たして普遍性を有するのだろうか[98]。現代アートが私たちに問いかけた問題は、有体物と無体物という、知的財産法学の根本的課題にも深く関係している。

(2) 現代アートの支援と文化政策の「ポートフォリオ」

ここまで現代アートの特質について検討するとともに、著作権法の観点から若干の考察を試みた。そこでの検討は、著作権法の本質に関わる様々な問題を提起するという意味で、非常に論争的なものを含んでいたと思われる。

以下では、著作権法が現代アートについて、創作者の創作行為及び媒介者の媒介行為の支援にどこまで貢献できるのか、という点について考察する。というのは、著作権は従前、創作行為または媒介行為のためのインセンティヴを与えるためのものとして理解されてきたはずだからである[99]。

[98] 田村善之「未保護の知的創作物という発想の陥穽について」著作権研究36号（2010年）２頁。

[99] 知的財産法が創作行為へのインセンティヴ付与ではなく、媒介行為へのインセンティヴ付与である点を強調するものとして、寺本振透編集代表『解説改正著作権法』（弘文堂、2010年）、同「社会ネットワーク分析を法学に応用する」東京大学法

以下の検討を通じて明らかにしたいのは、ある「もの」が著作物としての資格を有するからといって、マーケットメカニズムを活用している著作権制度の下において機能的な観点から考察するならば、著作権が当該著作物の創作行為及び媒介行為に対して、必ずしもインセンティヴを十分に与えているわけではないのではないか、ということである。

著作権法の目的は、文化的表現の多様化（以下、「文化多様性」という表現を用いることもある）である(100)(101)(102)。この目的を達成するために

科大学院ローレビュー５号（2010年）319頁。

(100) 以下で論じる内容は、拙稿「著作権と表現の自由」新世代法政策学研究８号（2010年）251頁、拙稿「著作権の保護期間―文化政策の観点から―」知的財産法政策学研究33号（2011年）259頁において、既に公表したものである。

(101)「文化的表現」とは、2005年に成立したUNESCOの「文化的表現の多様性に関する条約」（以下、「文化多様性条約」という）における表現を借用したものである。なお、文化多様性条約が措定する「文化的表現」とは、単に著作物に限られるものではなく、より広範な概念である。文化多様性条約については、河野俊行「文化多様性と国際法―オーディオ・ビジュアル産業をめぐる貿易摩擦を素材として―(1)(2・完)」民商法雑誌135巻１号58頁・135巻２号287頁（2006年）、鈴木秀美「文化と自由貿易―ユネスコ文化多様性条約の採択」塩川伸明＝中谷和弘編『法の構築 2 国際化と法』（東京大学出版会、2007年）267頁などを参照。

(102)「文化的表現の多様化」という表現の持つ意味については、2010年８月に北海道大学で開催された国際シンポジウムで行った報告（拙稿・前掲注(100)著作権の保護期間のベースになった報告である）に対して、複数の質問を頂戴した。貴重なご指摘を下さった河島伸子教授及び田中辰雄教授に深く感謝申し上げる。

文化多様性を論じる場合には、いかなる「属性」の文化的表現が、いかなる「質」及び「量」の関係から、いかなる「分布状況」を示しているのか、という点において、論者によって「多様性」のイメージが異なりうることは事実であろう。この点で、文化多様性という概念は、厳密な定義を行うというよりも、むしろ議論の「コンテクスト」として存在しているように思われる（この点については、寺本振透教授のご指摘に多くを負っている）。多くの論者は、多様性に乏しい文化的環境と多様性に富んだ文化的環境をイメージでき、前者よりも後者を望んでいるのではないだろうか。つまり、今後の議論において解明すべきなのは、どのような力学が働けば、文化をめぐる環境がどのように変化し、その結果、いかなる形の多様性が影響を受け、それは果たして望ましい帰結なのか、といった内容ではないかと思われる。

文化多様性の概念については、Branislav Hazucha（南部朋子訳）「知的財産権と文

は、創作者及び著作権に関係する当事者の経済的基盤を安定化させることが重要な柱の１つに位置づけられる。ここで留意しなければならないのは、当該目的を達成するべく、国家（政府）は複数の政策手段を用いることができるということであり(103)(104)、従って、文化政策(105)に基づいた包括的検討がよりいっそう重要になりつつある。

国家が用いることができる文化政策の達成手段は、大別すると３つ挙げられる。第１に、国家による文化芸術助成のような形での「直接的な補助金」である(106)。日本における文化芸術助成の一部には、例えば、日本芸

化多様性―市場と文化との関係に関する２つの見解―」知的財産法政策学研究28号（2010年）39頁、河島伸子「文化多様性と市場構造―メディア、エンタテインメント経済学からの検討―」知的財産法政策学研究28号（2010年）91頁、森村進「グローバリゼーションと文化的多様性」創文533号（2010年）15頁の議論を参照。

(103) TYLER COWEN, GOOD & PLENTY: THE SUCCESSES OF AMERICAN ARTS FUNDING (Princeton University Press 2005); MARJORIE GARBER, PATRONIZING THE ARTS (Princeton University Press 2008); Jonathan M. Barnett, *Is Intellectual Property Trivial?*, 157 U. PA. L. REV. 1691 (2009).

(104) William Fisherは、「公共財（public goods）」の過小生産を解決するに当たり、政府には５つの方法があると述べる。すなわち、①政府が自前でそれらの財を供給する、②政府が私的なアクターに支出を行い、公共財を生産させる（Fisherが挙げる例としては、全米芸術基金（National Endowment for the Arts）やアメリカ国立衛生研究所（National Institute of Health）の行う助成）、③政府が、公共財を生み出した私人や組織に対し、「事後的（post-hoc）」に賞や報奨を与える、④政府が、公共財の供給者を競争者から守る（典型的には排他権を設定し、供給者の商品が公衆に行き渡るようにする）、⑤公共財の「排他性（excludability）」を増す工夫をしている私人を政府が支援し（assist）、それらの財にアクセスしようとする需要者に対し、財の生産者が対価を徴収できる可能性を高める。*See* WILLIAM W. FISHER III, PROMISES TO KEEP: TECHNOLOGY, LAW AND THE FUTURE OF ENTERTAINMENT 200 (Stanford University Press 2004).

(105) 文化政策については、後藤和子編『文化政策学』（有斐閣、2001年）、池上惇＝植木浩＝福原義春編『文化経済学』（有斐閣、1998年）などを参照。

(106) 国家による文化芸術助成については、蟻川恒正「国家と文化」岩村正彦ほか編『岩波講座 現代の法１ 現代国家と法』（岩波書店、1997年）191頁、阪口正二郎「芸術に対する国家の財政援助と表現の自由」法律時報74巻１号（2002年）30頁、駒村圭吾「国家助成と自由」小山剛＝駒村圭吾編『論点探求 憲法』（弘文堂、2005年）168

術文化振興会[107]を通じてなされているものなど、国家が直接に給付を行っていないものも存在するものの、このような形式での補助金による助成についても、差し当たりは第1のカテゴリーに含めてよいであろう。

第2に、私人または私的団体が文化セクター（交響楽団、音楽ホール、劇場、アートNPOなど）へ行うフィランソロピー（寄附）が挙げられる[108]。

頁、同「〈基調報告〉国家と文化」ジュリスト1405号（2010年）134頁、中林暁生「給付と人権」長谷部恭男他編『岩波講座 憲法 第2巻 人権論の新展開』（岩波書店、2007年）263頁、石川健治「文化・制度・自律―"l'art pour l'art"と表現の自由」法学教室330号（2008年）56頁、駒村圭吾＝木村草太＝長谷部恭男＝大沢秀介＝川岸令和＝宍戸常寿「〈座談会〉国家と文化」ジュリスト1405号（2010年）147頁などを参照。

[107] 日本文化芸術振興会は、文部科学省所管の独立行政法人である。日本文化芸術振興会の「芸術文化振興基金」では、基金として政府から出資された541億円及び民間からの出捐金112億円の計653億円を原資として、その運用益をもって芸術文化活動に対する助成に充てている。参照、http://www.ntj.jac.go.jp/kikin/gaiyou/ index. html。

ちなみに、日本文化芸術振興会については、2009年秋になされた、いわゆる「事業仕分け第1弾」で評価対象とされ、そのあり方をめぐって大きな議論を読んだことは記憶に新しい。事業仕分けにおける第三者ワーキンググループのコメントについては、参照、http://www.cao.go.jp/sasshin/oshirase/h-kekka/pdf/nov11kekka/3-4.pdf。

[108] PETER FRUMKIN, ON BEING NONPROFIT: A CONCEPTUAL AND POLICY PRIMER (Harvard University Press 2002); PETER FRUMKIN, STRATEGIC GIVING: THE ART AND SCIENCE OF PHILANTHROPY (The University of Chicago Press 2006); 藤谷武史「非営利公益団体課税の機能的分析―政策税制の租税法学的分析（1）～（4・完）」国家学会雑誌117巻11・12号1021頁（2004年）、118巻1・2号1頁、118巻3・4号220頁、118巻5・6号487頁（2005年）。

Frumkinは、「フィランソロピー（philanthropy）」という概念について、単なる「慈善（charity）」とは質的に異なると述べる（Frumkin, *supra* note 108, at 4）。慈善は、例えば大災害で困窮している人々を救うといった目的で、短期的かつ大量になされることで一時的に効果を発揮するものではあるが、貧困という問題の根本的解決にはならず、社会秩序の変革には至らないとFrumkinは論じる。それに対し、フィランソロピーは、「自助（self-help）」と「機会の創出（opportunity creation）」を原理とする点において、慈善とは異なる。Frumkinの挙げる例を借りるならば、魚の取り方を知らない貧困にあえぐ人がいた場合に「単に魚を与える」のが慈善であり、「魚の取り方を教える」のがフィランソロピーだということである（Frumkin, *supra* note 108, at 6）。

この手法はアメリカ合衆国で幅広く用いられており、フィランソロピーを行った私人または私的団体は税額控除を享受できる。この政策手法については、「間接的な補助金」と位置づけることも可能であろう。

第3に、著作権を含めた知的財産権制度が挙げられる。知的財産法は知的成果物に法的な保護（知的財産権）を与え、マーケット原理を活用して、権利者に投下資本の回収を行うことを容易にさせる制度である[109]。

第2と第3のオプションにおいては、いかなる組織や個人に助成がなされるべきなのかという決定は、個々の私人、私的団体または市場に委ねられている。確かに、政府は法制度を用意することによって当該政策手法の支援を行っているものの、実際の意思決定は、国家による直接の文化芸術助成に比べて「分権化」されているという特徴がある。

文化政策達成手段は、上述の3つで尽きるものではない。政府またはフィランソロピーを行う団体は、文化的表現を提供する私人や私的団体に対して、「事後的」に「賞」や「報奨」などを与えることがあり[110]、これらについては「間接的な助成」と考えることも可能であろう[111]。

現実社会では、国家の文化政策は、これらの「ポートフォリオ」によって構成されている。従って、実際的には、これらの異なるアプローチをいかに適切に組み合わせるのかということが重要な課題となる。

[109] JAMES BOYLE, THE PUBLIC DOMAIN: ENCLOSING THE COMMONS OF THE MIND 7 (Yale University Press 2008). Boyleは、著作権制度の果たす役割について、「自主規制的な文化政策（a self-regulating cultural policy）」という興味深い表現を用いており、このような文化政策のあり方については、「ある個人がなした表現について第三者を排除することができる権利によって、活気ある公共圏―それは大衆の需要によって間接的にもたらされる―にさらなる刺激が与えられている（the right to exclude others from one's original expression fuels a vibrant public sphere indirectly driven by popular demand）」と論じている。

[110] FISHER, *supra* note 104, at 200.

[111] この点は、2010年8月に北海道大学で開催された国際シンポジウムにおける寺本振透教授のご指摘による。

(3) 文化政策における著作権の役割

文化政策に関連する「ポートフォリオ」の中で、著作権はどのような機能を果たしているのだろうか。そして、著作権は現代アートの支援にどこまで役立つのであろうか。

文化芸術に対する「ものの見方」の１つに、「芸術とは天才を意味し、天才は職業にはなじまない」というものがある。これは18世紀末から19世紀初めを生きたイギリスの作家 William Hazlitt（1778年－1830年）が述べたものである[112]。確かに、19世紀的な「ロマン主義的創作者観」を前提にすれば、文化芸術についてはそのように解されるかもしれない。この見方によれば、国家は文化芸術領域への関与をできる限り小さくするべきだ、ということになろう。

仮に著作権法が、文化芸術に関係する者の「自己責任」を支援する法制度であるとしよう。そうだとすると、著作者が創作した作品（著作物）が市場において「顧客吸引力」を獲得できれば、創作者または権利者[113]は、投下資本を回収するか、またはそれ以上の利潤を獲得することが容易となる。このことは、とりわけ大規模な文化産業及び、それと密接な関係を有する創作者またはアーティストたちが、著作権収入（印税）によって大きな収益を得ていることから明らかであろう[114]。その意味で、彼らは、著作権を利用して、市場における人気という点で「賭け」に勝ったといっても間違っていないと考えられる。そのような形で収益を上げることができれば、彼らは国家若しくは特定の私人または私的団体などのパトロナージを受けなくとも生き延びることができる。

現実社会において、前述の「賭け」は「単発ゲーム」ではないことが多い。ほとんどの創作者または権利者は、彼らの作品の一部が市場においてかなりの収益を生み出すことにより、彼らが生み出したその他の作品から生じる損失を相殺することが可能となり、結果的に生き延びることが可能となっている。つまり、創作者または権利者からすると、全ての著作物が等しく収益を生み出す必要はなく（もちろん、そうなれば理想ではあろうが）、様々な著作物についての取引を行った上でのトータルの収支がプラスとなればよい。つまり、ここでは、著作物の取引についての「投資」がうまく機能するべく、その前提条件が整備されていることが重要である[115]。その観点から見れば、著作権は、様々な著作物における投資という「繰り返しゲーム」を成り立たせるための重要な手段を提供していると言える。

しかしながら、著作権法は「売れ筋」の著作物の投下資本回収にしか役立っておらず、財政基盤の脆弱な小規模な創作者または経済的見返りを欲しない創作者にとっては、大きな意味を持っていないかもしれない。むしろ、他人の著作物を利用する場合のライセンス料などを考えると、著作権はかえって足かせになっている可能性も考えられる。国家による文化芸術助成またはフィランソロピーの手段のほうが、そういった創作者にとっては、自己の創作基盤安定という観点からの重要性は高いと言えるかもしれない。

---

[112] GARBER, *supra* note 103, at 52. Hazlitt の思想に関する興味深い論稿として、森村進「ウィリアム・ハズリットの人格同一性論」人文・自然研究４号（2010年）45頁参照。森村教授からは、Hazlitt の思想について多くのご教示を得た。記して感謝申し上げる。

[113] ここで、「創作者または権利者」という歯切れの悪い言い方をしている点について、一言しておく必要があろう。筆者が文化政策の中に著作権を位置づける試みを行うに当たっては、パトロナージと著作権との対抗関係という視点からも明らかなとおり、「創作者」を中心に考察を行っている。しかしながら、著作権を用いて市場における「投資」を行う中心的主体は「権利者」であり、ここにはズレが存在する。著作権法は、「権利者」という「媒介者」にインセンティヴを与えているのではないか、という見解（寺本・前掲注(99)参照）との乖離をいかに埋めるのかという点は、中長期的な課題として筆者自身に課したい。

[114] もっとも、その背後には、ヒットシーンに登場することすら不可能な、大量の創作者またはアーティストが存在することは言を俟たないであろう。

FISHER, *supra* note 104, at 80 は、とりわけ音楽業界におけるアーティスト間の大きな所得格差について、肯定と否定の双方の見解を紹介している。肯定的な見解によれば、一部の才能溢れるアーティストは「歪みを好む人たち（skewness-lovers）」であり、彼らを「リスクを取るギャンブラー」に例えて論じているようである。

[115] FISHER, *supra* note 104, at 22 は、「リスクの拡散（Risk Spreading）」という項目において、本稿と同様の内容について、「保険（insurance）」という表現を用いて説明を行っている。同様の指摘は、NEIL WEINSTOCK NETANEL, COPYRIGHT'S PARADOX 126 (Oxford University Press 2008) も参照。

さらに、著作権は、原則として、いわゆる「複製物」市場でなければ経済的に機能することが難しく、一品制作の芸術作品（すなわち原作品）や舞台芸術等の再現芸術の助成という観点からは、投下資本の回収という観点に照らして不十分な面があることも否定できないであろう。

文化芸術助成という観点から見るならば、創作「過程」を支援してほしいという要請が強いにもかかわらず、著作権が投下資本の回収手段として機能するのは、当該著作物が市場において一定の顧客吸引力を有するようになった「事後」である点にも注意が必要である。前述のとおり、あくまで創作者または権利者は、前述した「賭け」に勝たないといけない。

果たして世の中の創作者の多くはこの条件を満たす者ばかりであろうか。「賭け」に勝つ前に力尽きてしまう創作者も少なくないのではないかと思われる。そうであれば、その他の助成手段が考慮に入れられなければならない。

(4) 著作権は現代アートをどこまで支援できるか？

上記の考察に基づき、絵画や彫刻といった原作品（原則として一品制作）の創作者について観察してみると、前述のとおり、著作権がどの程度のインセンティヴを与えることができているのかという点については疑問が残る。つまり、原作品が高い評価を受け、市場において人気が出てはじめて、彼らのデザインをＴシャツの図案や絵葉書などに採用する需要が生じるか[116]、または「追及権（*droit de suite*）」を行使して経済的利益を獲得することが可能となる[117]。これらの状況においてはじめて、著作権は経済的に機能するわけである。むしろ創作者（とりわけ駆け出しの創作者）にとってより重要なことは、何らかの賞を獲得したり、有力なギャラリーと密接な関係を築いたりすることにより、自分の名前及び作品が有名になることではないかと思われる[118][119]。

ここまで、現代アートの特徴について、文化政策全般を踏まえつつも、主に著作権法の観点から検討を行った。ここでの考察を通して明らかになったことは、著作権法が果たす機能に鑑みれば、現代アートに対して著作権法が必要かつ十分な支援を行うことができる局面は限定されており、従って、他の助成手段も含め、より広く文化政策全体の視点に基づいた分析がなされなければならないということである。

現代アートを文化政策全体の中に位置づける作業は、次の２つの意義を有すると思われる。

第１に、このような分析を通じてはじめて、著作権法が、いかなる種類の創作物に関係する、いかなる利害関係者に対して、いかなるインセンティヴを与えることができるのかということを見定めることが可能となる。言い換えれば、著作権法が果たす機能の「限界」を知ることによって、翻ってその果たすべき本質的な役割を明確化することが可能となるであろう。いまだ不十分ではあるものの、本稿におけるこれまでの作業は、この「境界線」を少しでも明確化しようという努力であった。

---

(116) この点は、2010年８月に北海道大学で開催された国際シンポジウムにおける金子敏哉専任講師のご指摘による。同様の指摘を行うものとして、小川明子「著作権法改正による美術の著作物への影響―47条の２と追及権」季刊企業と法創造22号（2010年）124頁。

(117) 小川・前掲注(116)124頁。追及権については、小川明子「追及権の導入における検討課題」季刊企業と法創造14号（2008年）368頁、河島伸子「追及権をめぐる論争の再検討―論争の背景、EC指令の効果と現代美術品市場(1)(2・完)」知的財産法政策学研究21号89頁（2008年）・22号137頁（2009年）などを参照。

(118) この点に関係して、暮沢＝福井・前掲注(66)80頁〔福井発言〕が次のように述べていることが注目される。つまり、「現代アートをこのようにふるいにかけていくと、多くの作品がこぼれていってしまう。それではまずいから、『表現』と認めて、著作物ということにしましょうという一つの考え方があります。一方、こぼれたら困るという前提がおかしいという考え方もある。著作権で守られなければアートとして駄目なわけではないからです。著作権で守られるのは、保護なくしてビジネスモデルが成立しないときに限られるべきで、アイディア勝負型の現代美術は、著作権を収入源にはしていないことも多い」という見解である。

(119) この問題点に関連して、クリエイティヴ産業についての名著である RICHARD CAVES, CREATIVE INDUSTRIES: CONTRACTS BETWEEN ART AND COMMERCE (Harvard University Press 2000) が、その初めの部分において、視覚芸術及び舞台芸術を取り上げ、“Getting One’s Work Known（作品を知ってもらう）”というタイトルの下で議論を展開していることが非常に興味深い（CAVES, CREATIVE INDUSTRIES, at 26）。

第２に、現代アートについて文化政策全体の観点から考察することにより、現代アートが有する特質について、より立体的かつ包括的に理解することが可能となるであろう。本稿の冒頭でも述べたように、現代アートに関する著作権法の観点からの分析と、他の文化政策手段の観点からの分析の間には、両者をつなぐ「地下水脈」が存在しているはずである、というのが筆者の考えであり、その水脈を探り当てるためには、著作権法の観点に基づく考察だけでは必要かつ十分ではないと思われる。

そこで、本稿では、現代アートへの支援という観点からも重要な存在である「アートプロジェクト」との関係について、以下で検討を行うこととする。その作業を通じて、現代アートが有する特徴が、より明瞭に浮かび上がることを期待している。

４．現代アートと「まちづくり」

(1) 問題の所在

近時、現代アートを用いたいわゆる「アートプロジェクト」が、各地で積極的に推進されており、それは「まちづくり」、「まちおこし」、「地域再生」、「都市再生」、「コンパクト・シティ」、「地域マネジメント」（以下、まとめて「まちづくり」として論じることとする）といった現代的な課題と密接な関係を有している[120]。アートプロジェクトの開催は、単なる一過性のブームにすぎないのか、それとも現代アートが有する特徴と理論的な連関を有しているのかどうかという点について、以下では、主に文化政策の観点から検討を行う[121]。

その前に、上述した文化芸術政策の「ポートフォリオ」という観点に基づいて、アートプロジェクトについて若干の考察を行ってみよう。アートプロジェクトには、公共事業として税金が投入される形態に加え、企業メセナ的な活動（いわゆるフィランソロピー）としてなされるものが存在する[122][123]。加えて、アートプロジェクトは、新人発掘の場にもなっている[124]。つまり、アートプロジェクトは、文化芸術政策の「ポートフォリオ」という観点から見ると、現代アートの支援において無視できない存在であるということになるであろう。

現代アートの側からすれば、アートプロジェクトは非常に魅力的な存在であり[125]、「まちづくり」の名のもとにアートプロジェクトが多く開催さ

[120]「まちづくり」については、以下の文献を参考にした。田村明『まちづくりの実践』（岩波新書、1999年）、同『まちづくりと景観』（岩波新書、2005年）、久繁哲之介『地域再生の罠―なぜ市民と地方は豊かになれないのか？』（ちくま新書、2010年）、石原武政＝西村幸夫編『まちづくりを学ぶ―地域再生の見取り図』（有斐閣、2010年）。また、近時の動向については、ジュリスト1429号（2011年）の特集「エリアマネジメントとまちづくりの未来」も参照のこと。

もちろん、「まちづくり」がどうして必要なのだろうか、という根本的な問題が存在することも事実であるが、その点には本稿では立ち入らないこととする。参照、武田斉紀「借金を重ねてまで、地域の活性化は必要なの？」（http://business.nikkeibp.co.jp/article/manage/20101012/216601/）。

[121] 以下で論じる問題については、原田大樹准教授との議論から多くの示唆を得た。

[122] 企業メセナについては、社団法人企業メセナ協議会『なぜ、企業はメセナをするのか？―企業とパートナーを組みたいあなたへ』（トランスアート、2002年）、河島伸子「文化政策としての企業メセナ」上野征洋編『文化政策を学ぶ人のために』（世界思想社、2002年）79頁、菅家正瑞監修『企業メセナの理論と実践』（水曜社、2010年）。

[123] 暮沢・前掲注(2)現代アートナナメ読み52頁は、現代アートを活用した「まちづくり」についても、種々のものがあることに注意が必要であると指摘する。瀬戸内国際芸術祭開催以前の直島については、一企業（ベネッセグループ）の主導で進められ、ホテル建設をはじめリゾート開発の側面が濃厚であった。それに対し、「大地の芸術祭」の開催地であった越後妻有においては、自治体の支出による公共事業として活動が進められた（直島については、瀬戸内国際芸術祭の開催により、若干状況が異なりつつあるように思われる）。また、直島ではまず作品ありきで、コレクションに合わせる形で美術館が設置されたのに対して、越後妻有では、地元の依頼者の注文を受けた作家が、周囲の環境に応じて恒久設置の野外作品を制作することが基本になっているとのことである（暮沢・前掲注(2)現代アートナナメ読み52頁）。

[124] *See* CAVES, *supra* note 119, at 26.

[125] アートプロジェクトがさかんに行われている背景には、美術館において美術作品を購入する予算がかなり厳しい状況にある中でも、教育普及の予算は、決して潤沢とは言えないものの、相対的に安定しているからではないかということが一因と

れることは、現代アーティストにとっては好ましい事態であろう。しかし、「まちづくり」という名前を借りて現代アートを一方的に支援することは避けられなければならない。現代アートの支援において、「まちづくり」が単なる「ダシ」に使われるのであれば、当該支援の正当性及び正統性が問われるはずだからである。究極の目的は、現代アートを通じて「まちづくり」を達成したいということのはずであり、現代アートとまちづくりの関係は、お互いがお互いにとって便益をもたらすものでなければならない。

それでは、どうして現代アートを用いた「まちづくり」が注目されるのだろうか。伝統的な美術作品を収蔵する美術館を新たに建設したり、あるいは世界的に有力な博物館または美術館[126]の分館を誘致したりするのではなく、なぜ現代アートでなければならないのだろうか。近代美術においては、作品は自立したものとして、創作者の手元において完結し、博物館または美術館という作品の「殿堂」において展示される形で、享受者に対して一方的に示されるものであった。しかし、現代アートにおいては、前述のとおり、享受者に対して「開かれた作品」が数多く存在し、なかには享受者が創作及び享受の過程に参加することにより、作品として存在しているものもある。このような現代アートの特質が、アートプロジェクトの開催に当たって色濃く反映されているように思われる[127]。

また、アートプロジェクトの開催される場所についても共通した特徴が存在する。近年のアートプロジェクトの多くは、過疎化が進んだ地域（場

して想像される（この問題点については、泉山朗土氏のご指摘による）。美術館における美術作品の購入予算の削減を示す象徴的事例としては、東京都現代美術館における新規収蔵品の購入予算が、平成12年度から平成17年度までの6年間に渡ってゼロであったことが挙げられる（参照、『平成22年度　東京都現代美術館年報　研究紀要　第13号』（2011年）53頁）。また、徳島県立近代美術館においても、美術品等を取得するために設置されていた徳島県美術品等取得基金が廃止されている（http://www.art.tokushima-ec.ed.jp/article/0007797.html）。もちろん、上述の例だけから、美術品の購入予算の減少について一般的な帰結を導き出すことには危険が伴うことも事実であり（例えば、いわゆる「事業仕分け」においては、芸術関係の教育普及に関する予算についても対象とされた経緯が存在する）、今後も継続的に検討を重ねたい。

もっとも、アートプロジェクトの隆盛を財政的な問題だけに帰せしめるのは、問題を矮小化する危険を有しているはずである。近代的なミュージアムや画廊では実現しにくい作品の発表を可能にする「オルタナティブ・スペース」として、アートプロジェクトが注目されていることは間違いないであろう（参照、美術手帖編・前掲注(2)現代アート事典136頁〔難波祐子執筆〕）。

[126] 世界的に著名な収蔵品を有する有力な大博物館及び大美術館は、「ユニバーサル・ミュージアム」と呼ばれることがある。「ユニバーサル・ミュージアム」は、近代的な装置としての博物館制度を体現するものであり、いわゆる「文化財返還」の問題をはじめとして（文化財返還については、参照、James Cuno, Who Owns Antiquity?: Museums and the Battle over Our Ancient Heritage (Princeton University Press 2008)）、現代の博物館制度が抱える様々な光と影を考える上で、非常に重要な概念である。現代の博物館が抱える問題の一端を明らかにする論稿として、髙久彩「EU文化政策における博物館収蔵品の流動性―長期貸借の動向から」文化政策研究4号（2010年）6頁。なお、いわゆる「ユニバーサル・デザイン」の考え方をミュージアムに適用し、「誰もが楽しめるミュージアム」という意味で、「ユニバーサル・ミュージアム」という用語が用いられることもあるので、その点は注意が必要である（参照、国立民族学博物館監修＝広瀬浩二郎編著『だれもが楽しめるユニバーサル・ミュージアム―“つくる”と“ひらく”の現場から』（読書工房、2007年））。

[127] 確かに、アートを使った「まちづくり」の中に、近代芸術の範疇に属するものを用いた企画が存在することは事実である。ここで注目されるのは、クラシック音楽を活用した「ラ・フォル・ジュルネ」であろう（筆者は、2011年5月に、伝統工芸の実態調査のために金沢を訪れた際に、現地で開催された「ラ・フォル・ジュルネ金沢」を見学する機会を得た）。ラ・フォル・ジュルネにおいては、多くの演奏会の時間が1時間以内になるように設定されており、小さな子供連れであっても参加しやすいようになっていることに加え、街中における吹奏楽の演奏がなされたりするなど、気軽にクラシック音楽に親しめるような仕掛けが随所でなされていることが特徴として挙げられる。

ラ・フォル・ジュルネが「まちづくり」との関係で興味深いのは、そこで用いられる芸術であるクラシック音楽が、「再現芸術」だということである。ラ・フォル・ジュルネにおいては、音楽が「再現」されるプロセスにおいて、演奏者（プロアマを問わず）及び享受者が触れ合う機会が、通常のコンサートホールにおけるよりフォーマルな演奏会に比べて、より多く存在するはずである。ラ・フォル・ジュルネに集う参加者の「触れ合い」の要素こそが、この音楽祭が「まちづくり」との関係で注目される所以ではないかと思われる。参照、片桐卓也『クラシックの音楽祭がなぜ100万人を集めたのか―ラ・フォル・ジュルネの奇跡』（ぴあ、2010年）。

合によっては、いわゆる「限界集落」[128]に近い地域）において開催されていることが多い[129]。確かに、大都市におけるビエンナーレやトリエンナーレ（例えば、横浜トリエンナーレや神戸ビエンナーレなど）も存在するが、都市で開催されるものであっても、何らかの地域再生の意味合いが込められたものは少なくない。

(2)「アートプロジェクト」が目指すもの

ここでは、筆者も実際に訪れた瀬戸内国際芸術祭（2010年）を参考に、アートプロジェクトが目指すものについて考える[130]。

瀬戸内国際芸術祭のコンセプトを見ると、大要以下のように記されている。芸術祭は、古来より交通の大動脈として重要な役割を果たしてきた瀬戸内海において育まれた島々の固有の文化、美しい景観、伝統的な風習が、グローバル化、効率化、均質化の中で失われるとともに、島々の人口現象及び高齢化により、地域活力が低下し、島の固有性が失われているという問題意識に立脚している。そして、芸術祭の開催により、現代アートの作家や建築家と、島々に暮らす人々との協働によるアートという結晶体が、日々の営みに新しい発見をもたらし、世界中の人々を惹きつけ、地域と世界が交わるきっかけになるという。そして芸術祭は、舞台となるそれぞれの島で育まれてきた固有の民俗を活かし、島々で営まれてきた生活、歴史に焦点を当て、アートが関わることによって住民、特に島のお年寄りたちの元気を再生する機会を作り出していく、と述べられている[131]。

[128] いわゆる「限界集落」の問題については、例えば、小田切徳美『農山村再生―「限界集落」問題を超えて』（岩波ブックレット、2009年）を参照。

[129] 例えば、瀬戸内国際芸術祭（2010年）の舞台の１つとなった犬島は、人口65人（０～14歳はゼロ、65歳以上が37人）の、いわゆる「限界集落」である。この点については、泉山朗土氏のご教示により、問題の所在に気づくことができた。

[130] 筆者は実際に、2010年度の九州大学法学部の知的財産法演習に所属する学生及び寺本振透教授とともに、瀬戸内国際芸術祭を見学する機会を得た。滞在時間の関係上、芸術祭の舞台となった全ての島々を回ることはできず、豊島及び直島を訪問するにとどまった。

[131] 参照、http://setouchi-artfest.jp/about/concept/。瀬戸内国際芸術祭については、北

もちろん、これは主催者が唱える芸術祭のコンセプトであり、それが実際の活動を通してどの程度まで達成されたのかということについては、学術的な検証が別途必要である。しかし、このコンセプトには、近時のアートプロジェクトが掲げる主要な要素が含まれている。それは、現代アートというレンズを通すことにより、開催地の歴史の再解釈または再評価を行うとともに、芸術家と地域住民が協働して芸術祭に参加することにより、地域の再活性化を目指そうというものである。

近代における科学技術の進展は、数えきれない技術革新を生み出し、多くの便益を社会にもたらした。しかし、その一方では、都市化の進展や公害など、近代化には多くの負の側面も伴う[132]。アートプロジェクトの多くは、そのような負の歴史に、現代アートが持つ「考えさせる力」を利用して、新たな光を当てることを目指している。これは、現代アートが作品に文脈を与えるものであるということや、インスタレーションに代表されるように、作品が設置される土地や空間と密接不可分な形で創作されることと深く関わる[133]。また、複数のアートプロジェクトにおいては、芸術家と地域住民が協働して、作品を一緒に作り上げる試みがなされてい

川フラム＝瀬戸内国際芸術祭実行委員会編『瀬戸内国際芸術祭2010　作品記録集』（美術出版社、2011年）、『ART SETOUCHI 公式ガイド　瀬戸内・直島アートの旅　ガイドブック』（美術出版社、2011年）を参照のこと。

[132] 瀬戸内国際芸術祭の舞台となった島々のいくつかは、近代化に伴う負の遺産を抱えている。豊島では、産業廃棄物の大量不法投棄が問題となった。犬島では、1909年から1919年まで銅の製錬が行われていたが、価格が暴落するとともに製錬所は廃墟と化した。大島には、全国で唯一離島に建設された国立ハンセン病療養所（国立療養所大島青松園）が存在する。瀬戸内国際芸術祭の舞台となった島々の中で、比較的早くアートによる「まちづくり」がなされた直島についても、銅の製錬所が存在した企業城下町であったものの、高度経済成長期を過ぎてからは寂れる一方であったと言われている（暮沢・前掲注(2)現代アートナナメ読み51頁）。

[133] 川俣・前掲注(2)182頁は、地域おこしに貢献できるアートプロジェクトについて、「やはりサイト・スペシフィックで、その場でしか成り立ち得ない要素を持った作品でなければならない。なぜなら、その場に設置される意味が見えてこなければ、以前の客寄せイヴェントの１つと何ら変わらなくなるからである」と述べる。

る(134)(135)。この過程は、地域住民にとっても、自分の住む生活環境や歴史を批判的に捉え直すきっかけとなることもあろう。

伝統的な美術作品を所蔵する美術館を新たに建設したり、「ユニバーサル・ミュージアム」の分館を誘致したりしたところで、そこで建設されるものは近代的な制度の下で形作られたものである。施設自体のコンセプトが近代の枠内にとどまっているのであれば、そのような施設の建設を起爆剤として「まちづくり」を行おうとしても、近代がもたらした負の側面を批判的に捉える契機にはなりづらいのではないか、ということが直感的に想像される(136)。現代アートは、近代美術への批判に端を発し、それを常

(134) 筆者が、2010年5月にベルリンで開催された「文化外交（Cultural Diplomacy」の国際シンポジウムで知り合った香港出身の現代アーティストであるKingsley Ngは、2009年に新潟県中越地方で開催された「大地の芸術祭」（いわゆる「越後妻有アートトリエンナーレ」）に参加していた。Kingsleyの作品「Wind Chimes風鈴」は、新潟県中魚沼郡津南町の地域住民とともに創り上げられたものであるが、彼は地元の小学校においてワークショップを開催するなどの活動も併せて行っている。Kingsleyの作品及び活動については、『大地の芸術祭　越後妻有アートトリエンナーレ2009』（現代企画室、2010年）97頁のほか、津南町の広報誌である広報つなん576号・577号・578号（2009年）などを参照。

(135) 2005年の横浜トリエンナーレにおいて、諸事情により、川俣正が本番わずか10ヶ月前の段階で総合ディレクターを務めるに至ったことについて、暮沢・前掲注(2)現代アートナナメ読み42頁は次のように指摘する。

「川俣氏はインスタレーション・アーティストであり、木材や廃材を利用した仮設構築物を建設するプロジェクトを世界各地で展開しています。それらの構築物には周囲の環境へとゲリラ的に介入していく性質があり、また現地の人々の協力を得ながら、あくまで現場で建物を作り上げていき、そのプロセス自体を作品化する『ワーク・イン・プログレス』という制作手法にも大きな特徴があります。」

また、川俣自身が横浜トリエンナーレ2005について語っているものとして、川俣・前掲注(2)188頁以下参照。

(136) バブル期を中心に、日本においては公共文化施設が多数建設されたが、その多くが単なる「ハコモノ」と化し、十分な活用がされていないとの指摘がなされている（例えば、中川幾郎『分権時代の自治体文化政策―ハコモノづくりから総合政策評価に向けて』（勁草書房、2001年）130頁、松本茂章『官民協働の文化政策―人材・資金・場』（水曜社、2011年）18頁）。アートをまちづくりに活用するために当たっては、これと同様の過ちが繰り返されないような努力が必要である。

に乗り越えようとする営みであった。そうであるならば、過疎化、住民の高齢化、中心市街地の空洞化など、多くの地域が問題を抱える中、「まちづくり」において現代アートを用いようという考えが出てくることには、十分な理由があると言えよう(137)。

もっとも、アートプロジェクトの開催については、諸手を挙げて賛成するわけにいかない側面も存在する。多くの前提条件（後述するとおり、その多くは非常にデリケートな問題を含んでいる）が整わない限り、開催地に便益をもたらすどころか、かえって負の結果をもたらす可能性を否定できないからである。以下では、2点に絞り、ごく簡単に論じることとする。

第1に、ツーリズムとの関係である(138)。確かに、アートプロジェクトがツーリズム的な要素を含んでいないと論じることはできない(139)。瀬戸内国際芸術祭においても、主催者の発表によると、94万人近い来場者があった(140)。余りの来場者の多さに、高松市から島々へのフェリーや高速船はもとより、島内における公共交通機関が来場者数に追いついていないという印象を筆者も抱いたほどである。

アートプロジェクトが単に観光客の誘致にとどまるのであれば、「まちづくり」との関係で問題点を抱え込むことになろう。確かに、一過性の「祭

(137) 参照、北川フラム＝西村幸夫「《対談》アートは地域を再生する」季刊まちづくり27号（2010年）4頁。

(138) ツーリズムについては、山下晋司編『観光学キーワード』（有斐閣、2011年）、岡本伸之編『観光学入門―ポスト・マス・ツーリズムの観光学』（有斐閣、2001年）、神崎宣武編著『文明としてのツーリズム―歩く、見る、聞く、そして考える』（人文書館、2007年）、井口貢編著『観光学への扉』（学芸出版社、2008年）。ツーリズムとまちづくりについては、参照、西村幸夫編著『観光まちづくり―まち自慢から始まる地域マネジメント』（学芸出版社、2009年）、冨本真理子『固有価値の地域観光論―京都の文化政策と市民による観光創造』（水曜社、2011年）、西山徳明「文化遺産と観光との持続可能な関係づくり」季刊まちづくり19号（2008年）24頁、野原卓「観光まちづくりを取り巻く現状と可能性」季刊まちづくり19号（2008年）30頁。

(139) 瀬戸内国際芸術祭については、筆者が居住する福岡市を走る私鉄の中吊り広告で大々的な宣伝広告がなされていたし（この中吊り広告を通して、筆者は芸術祭の存在をはじめて知った）、高松市内や島々においても記念グッズの販売などがなされていた。

(140) 北川＝瀬戸内国際芸術祭実行委員会編・前掲注(131)243頁。

り」として観光客が多数訪問し、一時的に地域経済が潤うことにはなるであろうが、「まちづくり」は「宴のあと」も続く。まちづくりや地域再生は、本質として息の長い地道な作業であり、アートプロジェクトが単なる「祭り」に終わるのであれば、何ら本質的な問題の解決につながらない危険性を多分にはらんでいる。芸術家、ボランティアや観光客の中から「応援団」が出現し、地域コミュニティ(141)と息の長い関係を築けるような催しとなってはじめて、アートプロジェクトが「まちづくり」に貢献することが可能となるであろう。

ツーリズムが「まちづくり」と緊張関係をはらむものであることは事実であるものの、他方において、「まちづくり」においてツーリズム的要素を全面的に排除することも不可能であろう。地域の現状を多くの人に知ってもらうためには、実際に現地に足を運んでもらう必要があり、地域に中長期的に関与してもらうためにも、その過程はむしろ不可欠であるとも言える。

また、ツーリズムと批判されても、観光客が増えることにより地域経済が潤うという意味では、ツーリズムがもたらす収益が、まちづくりを行う上で必要なファイナンス的機能を営んでいる場合があることも忘れてはならない。高邁な理想だけでは、まちづくりを息長く続けることはできない。それなりの額の資金が一定期間に渡って回り続けることが、まちづくりを行う上で決定的に重要だからである(142)(143)。また、まちづくりを進めるにおいては、「若者」、「ばか者」、「よそ者」の３つの「者」が必要であるということが説かれる(144)(145)。ツーリズムは、「よそ者」を呼び込むきっかけにもなりうる可能性を秘めているであろう。

(141)「コミュニティ」の問題については、参照、名和田是彦『コミュニティの法理論』(創文社、1998年)、中川幾郎編著『コミュニティ再生のための地域自治のしくみと実践』(学芸出版社、2011年)。「コミュニティ」の用語を用いることに対して注意深くなければならないという点は、本稿の執筆テーマについて北海道大学で開催された研究会における藤谷武史准教授のご指摘により、問題の所在に気づくことができた。記して御礼申し上げる。

(142)「まちづくり」における資金調達について法的側面から論じたものとして、菅野智巳＝高橋勇＝寺本振透＝常盤政幸＝根本健三郎「まちづくりと信託」第一東京弁護士会司法研究委員会編『社会インフラとしての新しい信託』(弘文堂、2010年)115頁以下。

また、「まちづくり」について法的観点から分析するものとしては、鎌田薫＝寺田逸郎＝松岡久和＝始関正光＝道垣内弘人＝安永正昭＝山野目章夫＝小林重敬＝宮川博史「《座談会》都市再開発における土地の所有と利用(上)(下)」ジュリスト1364号124頁・1365号104頁(2008年)、磯部力「エリアマネジメントの法的課題」ジュリスト1429号(2011年)83頁を参照。座談会の中(ジュリスト1364号125頁)で、おそらく「成功例」の１つとして取り上げられているＴ市M町とは、香川県高松市の丸亀町商店街のことを指していると思われる。筆者は、2010年度の学部ゼミ合宿の機会(前掲注(130)参照)を利用し、現地の巡検を行うことができた。

高松市丸亀町商店街の再開発については、既に様々な論稿において紹介がなされている。例えば、小林重敬「高松市丸亀町商店街のタウンマネージメント」季刊まちづくり13号(2007年)29頁、福川裕一「丸亀町商店街Ａ街区再開発からタウンマネージメントへ」季刊まちづくり13号(2007年)33頁、同「丸亀町がめざす空間とデザイン」季刊まちづくり13号(2007年)42頁、同「丸亀町タウンマネージメント体制の構想」季刊まちづくり13号(2007年)51頁、同「高松丸亀町商店街におけるエリアマネジメント」ジュリスト1429号(2011年)95頁、同「中心市街地におけるまちづくり計画の作り方―佐原と高松を例に」季刊まちづくり18号(2008年)20頁、同「高松市丸亀町のコミュニティ再投資会社」季刊まちづくり14号(2008年)30頁、西郷真理子「Ａ街区再開発事業の特徴と意味」季刊まちづくり13号(2007年)36頁、野口秀行「地域内資金循環の仕組み」季刊まちづくり13号(2007年)46頁などを参照。

(143) この点で注目されるのが、いわゆる「まちづくりファンド」の存在である。参照、菅野＝高橋＝寺本＝常盤＝根本・前掲注(142)115頁、福川・前掲注(142)高松市丸亀町のコミュニティ再投資会社30頁、野口・前掲注(142)46頁、内田奈芳美「にほんのまちづくりファンド」季刊まちづくり14号(2007年)49頁、同「地域マネジメントを支える資金調達手法とマネジメント圏域の形成」季刊まちづくり29号(2011年)38頁。

(144) 例えば、藤崎慎一「地域活性化にはマーケット感覚が不可欠　『よそ者』、『若者』、「ばか者』を活用せよ　自治体に求められる『学級委員』的意識」(http://business.nikkeibp.co.jp/as/jichitai0925/index.html)。

(145) 様々なアクターの連携が求められるという点については、文化政策においても議論が高まっている「創造都市」をめぐる議論に通底する問題であるかもしれない。創造都市については、佐々木雅幸『創造都市の経済学』(勁草書房、1997年)、佐々木雅幸＝総合研究開発機構『創造都市への展望―都市の文化政策とまちづくり』(学芸出版社、2007年)、河島伸子「都市文化政策と創造産業」経済地理学会第58回大会報告要旨集(2011年)15頁などを参照。

第２に、アートプロジェクトが開催される地域コミュニティとの関係について一言しておく必要がある。アートプロジェクトにおいて作られる作品の中には、いわゆる「パブリック・アート」としての性格を有するものが相当数存在するであろう。しかし、パブリック・アートの歴史を紐解くと、時として非常に前衛的な作品が作られたために、地域コミュニティを巻き込んで大きな軋轢が生じた事例が散見される。

都市に作られた「サイト・スペシフィック・アート」ではあるものの、現代アーティストであるリチャード・セラが、ニューヨーク市マンハッタンのフェデラル・プラザに完成させた「傾いた弧」（1981年）の撤去事件は、この問題の代表的な事例として挙げられる(146)。本件については、作品の委嘱を行った連邦調達庁（GSA: General Services Administration）及びパブリック・アートの支援を行う全米芸術基金（NEA: National Endowment for the Arts）も関係しているという点を看過してはならないものの(147)、現代アートが地域コミュニティとの緊張関係をもたらす可能性を提起しているという意味で興味深い。

５．結語

本稿は、現代アートについて、知的財産法及び文化政策の観点から検討を行った。現代アートは、近代美術に対する批判として登場したものである。従って、近代法の枠組みや近代的なミュージアム制度を所与の前提として検討した場合には、現代アートを容易に理解することは難しい。

しかし、現代アートは、「ものを作る」という人間の営みとは一体いかなる意味を持っているのかという点について、私たちに根源的な問いかけを行っている。「科学」、「技術」、「芸術」といった近代的な考え方は、人間の「創造的」な「ものづくり」については、特許や著作権といった近代的な法制度の下で手厚い保護を与える一方で、「伝統的知識」や「工芸」といったそれ以外の人間の「ものづくり」の領域を疎外するとともに、周縁化する役割を担ってきた。現代アートは、そのような近代的な制度の「虚構」を白日のもとに晒す機能を果たしたという意味において、高く評価されるべきではないかと思われる。その意味で、現代アートは、近代を映し出す鏡としての機能を果たしていると言えよう。

現代アートが有する「アバンギャルド」、「前衛」といったある種のインフォーマルな特徴は、近代的な制度には存在しなかった、あるいは、より正確に言い換えるならば、近代的な制度からは許容してもらえなかったものであろう。しかし、そのようなインフォーマルな特徴を有するからこそ、近代的な枠組みで構築された様々な諸制度が制度疲労を起こしつつある現在において、現代アートを「まちづくり」に活用しようという気運が高まっているとも言えるであろう。

本稿の冒頭において、筆者は、現代アートを著作権法及び文化政策の観点からいかに評価するべきかという議論と、現代アートを通じた「まちづくり」の議論には、私たちが「近代」または近代の諸制度をどのように批判的に捉え直すのかという意味において、共通して前提となっている文脈、いわば「地下水脈」が存在するのではないかと論じた。本稿で検討した２つの上述の問題は、まさに現代アートが有する特徴を浮き彫りにするものであったと言えよう。

現代アートについての検討は、近代的な枠組みだけでは、人間の「手仕事」、「わざ」、「ものづくり」といった活動について包括的な視座を提供することに限界が存在することを明らかにした。今後は、伝統工芸などを含め、人間の「ものづくり」の意義について、理論的に新たな位置づけがなされるべきであろう。その意味では、本稿において提示した問題も氷山の一角にすぎない。本稿で検討した諸問題については、文化芸術政策全体に照らして、文化的表現の多様化を支援する法制度のあり方はいかにあるべきなのかという観点から、今後とも研究を続けて行きたいと考えている。

(146) 本件については、工藤安代『パブリック・アート政策―芸術の公共性とアメリカ文化政策の変遷』（勁草書房、2008年）135頁以下に詳しい。セラの「傾いた弧」は、最終的に1989年に撤去されるに至った。谷川真美「まちづくりとパブリック・アート」上野・前掲注(122)169頁も参照。

(147) 本件は、国家による文化芸術助成と創作者の表現の自由との間の緊張関係という点においても、貴重な問題提起を行っていると見ることができる。この問題については、前掲注(106)に掲げた文献を参照（ちなみに、石川・前掲注(106)56頁が掲げる【説例】が、現代アートのビエンナーレについてのものであることは興味深い）。

〔追記〕本稿脱稿後、田村善之「現代美術と著作権法」『民事判例Ⅲ　2011年前期』（日本評論社、2011年）104頁、河島伸子「現代美術と著作権法―文化経済学の視点から」『民事判例Ⅲ　2011年前期』（日本評論社、2011年）121頁、原田大樹「現代美術と行政法学」『民事判例Ⅲ　2011年前期』（日本評論社、2011年）128頁に接した。

本稿も本来は、『民事判例Ⅲ　2011年前期』の「特別企画　現代美術と法」に寄稿するために執筆作業を進めていたところ（そちらについては、拙稿「現代アートと法についての基礎的考察」『民事判例Ⅲ　2011年前期』（日本評論社、2011年）113頁を参照されたい）、叙述が大部なものとなったため、『民事判例Ⅲ　2011年前期』においては、本稿の一部を切り出す形で、基礎的な考察にとどめざるをえなかった。

完全版の掲載をお認めいただいた田村善之教授のご厚意に心から御礼申し上げる。