

追及権をめぐる論争の再検討(1) — 論争の背景、EC指令の効果と現代美術品市場

河 島 伸 子

1. はじめに¹

美術品に関する追及権は、ヨーロッパ連合（以下EU）内における著作権法の調和（harmonisation）政策²の中で、この10～20年、激しい論争を繰り返したテーマの一つである。このことは、追及権が、美術の領域にしか関係せず、著作権法の中では小さな、いわば付属的な条項でしかないことを考えると、驚くべきことである。この権利は、平たく言えば、美術品の原作品が転売される度に、その転売価格もしくは譲渡益の一部を、作者たるアーティストが要求することができるという内容のものである。作家が、自分の書いた本が一部売れるたびに印税を受け取るのと同様に、美術家も、美術作品が人の手を渡る度に、その利益の一部を受け取るべきであるという考えが基本になっている。

追及権は、1920年代にフランスで生まれ³、その後ヨーロッパ各国、及

¹ 本稿は、二つの拙稿‘The *Droit de Suite* Controversy Revisited: Context, Effects and the Price of Art’ (2006) 10 *Intellectual Property Quarterly* 223; ‘The Artist’s Resale Right Revisited: A New Perspective’ (2008) 14 *International Journal of Cultural Policy* 299 をまとめ、加筆修正したものである。

² 主な目的は域内の市場統合と、対域外諸国への競争力強化である。例えばデータベース保護の特別法を定めたもの(Directive 96/9/EC, OJ L 1996 77/20)、違法コピーと著作物のインターネット上送信権に関するもの(Directive 2001/29/EC, OJ L 2001 167/10)がある。

³ 詳細は小川明子「追及権による美術の著作物保護について」『第5回著作権・著作権隣接権論文集』（著作権情報センター・2005年）を参照。

びその他の国の著作権法に取り入れられていったが、日本の著作権法には制定されていない。ヨーロッパ内においては、英国、アイルランド、オーストリア、オランダの法には制定がなかった。欧州委員会(European Commission, 以下 EC)は、追及権の有無が地域内の美術品市場に格差を生み出すものとして、著作権法上の調和を目指してきた⁴。もっとも早期には、1977年の時点で出された「文化セクターにおけるヨーロッパ共同体のアクション」⁵と称する文書において、追及権に関する統一の方針がふれられており、同様の言及は1982年に出された同種の文書においてなされている⁶。1980年代になるまで、特に EC としての積極的動きは見られなかったが、この問題が政策的課題から消えることはなく、遅かれ早かれ EC がこれを取り上げるであろうことはヨーロッパでは知られるところであった⁷。その後1996年になり、ようやく EC が最初の政策提案をしたため⁸、各国の美術商連盟などの利益団体等によるロビイングと、著作権法学者等を巻き込んだ議論が本格化することとなった。

このように、立法に向けた EC の行動がとられるまでに20年もかかり、さらに、一旦立法に向けた動きが始まってから最終的に指令が採択されるまで、5年もの「密度の濃い、しかしどこに向かうか不確定な動き」⁹が続けられたのである。この指令が発効となった結果、EU加盟国は、追及権に関する条項を著作権法に含めるか、あるいは元々あったとしても、それが指令のミニマム・スタンダードを満たしていない場合には、修正をする義

務を負うことになったわけであるが¹⁰、新たに追及権を策定する国にあっては、その期限は2012年1月、と修正の場合よりも長期間が猶予された。

このように長い道のりを経て、EC指令の制定にいたった追及権ではあるが、指令の内容自体は短く、簡潔なものである。第1条、2条においては、加盟国が譲渡不可能(ただし相続は可能)な追及権を美術著作物の原作品著作者に対して付与すべきことを定める。追及権により著作者が得るロイヤルティは譲渡価格により段階的になっており(0.25%から4%)、3,000ユーロ以上の価格がついた場合のみ適用されるが、その支払絶対額は12,500ユーロを上限とする(3、4条)。追及権は著作者から最初の譲渡があった後の、作品が転売されていく際、公開されているオークションはもちろん、美術品市場において美術品売買を業としている者が関与する、いかなる商業的取引においても適用される(1条2項)。ロイヤルティの徴収は、著作権権利団体のような機関を通じることとしても、そうでない形式を通じることともかまわない(6条2項)。権利の存続期間は、通常 of 著作権同様になっており、ヨーロッパでは著作者の死後70年経過時までとなる(8条1項、前文17)。したがって、この追及権は美術の世界で言うところのモダン・アートとコンテンポラリー・アート(以下、特にことわりない限り、合わせて現代美術と呼ぶ)作品の売買に関わることとなる。この指令が対象とする美術作品の範囲についてなど、解釈において論争を生む可能性がある条文がないわけではないが¹¹、指令は近年の著作権法を揺るがせているような、技術変化や新技術・産業の要請と著作者の権利との相克といった問題点を含むものではない。むしろこれは、伝統的意味での美術にのみ関連し¹²、美術作家、コレクター、美術商、美術館など

⁴ 立法過程については、Duchemin, Wladimir ‘The Community Directive on the Resale Right’ (2002) 191 *Revue Internationale du Droit d’Auteur* 2; Shaprio, Theodore M ‘Droit de Suite: An Author’s Right in the Copyright Law of the European Union’ (1992) 3 *Entertainment Law Review* 118 を参照。

⁵ European Commission, *Community Action in the Cultural Sector*, Bulletin of the European Communities, Supplement 7/1977.

⁶ European Commission, *Draft Proposal on EEC Action in the Cultural Sector*, Bulletin of the European Communities, Supplement 6/1982.

⁷ COM (90) 584 final を参照(追及権を今後の調査課題として指摘している)。

⁸ COM (96) 97 final.

⁹ Duchemin, supra n.4, p.102.

¹⁰ Directive 2001/84/EC on the resale right for the benefit of the author of an original work of art. OJ L 2001 272/32.

¹¹ 例えば、対象となる美術作品の定義(1条1項)について。Stokes, Simon ‘Implementing the Artists’ Resale Right (Droit de Suite) Directive into English Law’ (2002) 7 *Entertainment Law Review* 153, p.156 を参照。

¹² 中山信弘『著作権法』(有斐閣・2007年)2～3頁が言うところの「古典的・牧歌的な著作物」の一つである。「古典的」には違いないが、「牧歌的」と言いきれないことは、本稿第4章で論じるところである。

の限られた人々に影響を与えるが、一般人に直接関与するところはほとんどない。

追及権をめぐる論争が長期に及んだ原因は、指令の法的複雑さのためではなく、むしろ著作権をめぐる公的政策にとって最も基本的な課題が中心にあったからであると言える。すなわち、美術家支援は、そもそも著作権法政策により制度化されなければならないものなのか、もしそうだとすれば、追及権の制度がその目標達成にとって有効な手段であるのか、そして制度導入による不利益はないのか、といった政策導入についての課題が問われたのである。これらの課題に加え、追及権制度執行の有効性に対する懸念も表明された。追及権はそもそも実効力を持たないのではないか、制度を有効なものとするには、特別な仕組みや過大な費用が必要とされるのではないか、という指摘とそれへの反論が交わされたのである。こうして、追及権をめぐる論争は、美術家支援という政策分野における政策目標から、手段・影響・効果にいたるまで、全体的な検討を迫られるものとなった。

ここまでヨーロッパに限定して論を進めたが、実は全く同様の論争は、アメリカ合衆国においても見られた。この論争は、1950～60年代のアメリカにおいて出現したいくつかの論文に端を発するが¹³、その後カリフォルニア州において、1976年に追及権を定める法律が施行されたことにより、火がついた¹⁴。論争は、その後度々蒸し返されることとなり、1979年の連邦レベルでの著作権法が改正されたことを受けて、カリフォルニア州の前述の法律は失効したのか否かも論点の一つとなったが¹⁵、より広く、連邦

¹³ Hauser, Rita E 'The French *Droit de Suite*: The Problem of Protection for the Underprivileged Artist under the Copyright Law' (1959) 6 *The Bulletin of the Copyright Society of the USA* 94; Schulder, Dianne B 'Art Proceeds Act: A Study of the *Droit de Suite* and a Proposed Enactment for the United States' (1966/7) 61 *Northwestern University Law Review* 19; Price, Monroe E 'Government Policy and Economic Security for Artists: The Case of the *Droit de Suite*' (1967/8) 77 *Yale Law Journal* 1333.

¹⁴ カリフォルニア州の追及権の詳細については、小川明子「アメリカにおける追及権保護の可能性」企業と法創造3巻2号175～187頁(2000年)を参照。

¹⁵ e.g. Clarke, Jennifer 'The California Resale Royalties Act as a Test Case for Preemption Under the 1976 Copyright Law' (1981) 81 *Columbia Law Review* 1315; Emley, Sharon J 'The Resale Royalties Act: Paintings, Preemption and Profit' (1977/8) 8 *Golden Gate*

レベルでの著作権法において追及権を定めるべきか否か、論議は隆盛を極めた¹⁶。アメリカ合衆国が1989年に遂にベルヌ条約に加盟したことより、ベルヌ条約に定められている著作者人格権の一つであるとも考えられる追及権に関して、1990年には論争の二つ目の山場があった¹⁷。

さらに特筆すべきは、追及権をめぐるのは、法律家のみならず、経済学者も関心を寄せ、追及権の本質とそれがもたらす影響についての分析を発表していったことである。その大半は反対論である¹⁸。反対の理由の第一は、追及権は、結局、新進アーティストに対する創作活動促進の効果を持たず、更に、画商にとって彼らをプロモートするインセンティブ低下につながるということにある。まず、アーティストが初めて作品を売る第一譲

University Law Review 239; Katz, Gordon P 'Copyright Preemption Under the Copyright Act of 1976: The Case of *Droit de Suite*' (1978/9) 47 *The George Washington Law Review* 200; Warren, Lynn K 'Droit de Suite: Only Congress Can Grant Protection for Artists' (1981/2) 9 *Pepperdine Law Review* 111.

¹⁶ e.g. Ashley, Stephen S 'A Critical Comment on California's *Droit de Suite*, Civil Code Section 986' (1977/8) 29 *Hastings Law Journal* 249; Bolch, Ben W, Damon, William W and Hirshaw, C Elton 'An Economic Analysis of the California Art Royalty Statute' (1977/8) 10 *Connecticut Law Review* 689; Goetzl, Thomas M and Sutton, Stuart A 'Copyright and the Visual Artist's Display Rights: A New Doctrinal Analysis' (1984) 9 *Columbia Journal of Art and Law* 15.

¹⁷ e.g. Carleton, William A 'Copyright Royalties for Visual Artists: A Display-Based Alternative to the *Droit de Suite*' (1991/2) 76 *Cornell Law Review* 510; Johnson, Jay B 'Copyright: *Droit de Suite*: An Artist Is Entitled to Royalties Even After He's Sold His Soul to the Devil' (1992) 45 *Oklahoma Law Review* 493; Reddy, Michael B 'The *Droit de Suite*: Why American Fine Artists Should Have the Right to a Resale Royalty' (1994/5) 15 *Loyola of Los Angeles Entertainment Law Journal* 509; see also a symposium on this printed in 7 *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* (1989) 227. ただし、ベルヌ条約(14条の3)においては、追及権制定は加盟国の任意とされている。

¹⁸ Filer, Randall K 'A Theoretical Analysis of the Economic Impact of Artist's Resale Royalties Legislation' (1984) 8 *Journal of Cultural Economics* 1; Karp, Larry S and Perloff, Jeffrey M 'Legal Requirements That Artists Receive Resale Royalties' 13 *International Review of Law and Economics* 163; Mantell, Edmund H 'If Art Is Resold, Should the Artist Profit?' (1995) 39 *The American Economist* 23 など。

渡においては、第一譲受人は将来転売する際の追及権支払いを念頭において、売買取引の交渉を始めることになる。この購入者が、将来、絶対に転売しない覚悟を決めたコレクターであれば、この支払い義務は特に意味を持たないが、転売するつもりがあるとすれば、いわば譲渡益への新たな「税」と考え、これを意思決定に取り込むのが筋である。そうだとすれば、結局、売却額は、追及権が存在しない場合よりも低いところで決定されてしまう¹⁹。確かに、将来的に転売されることになれば(すなわち、それだけアーティストの実力が向上して、作品の市場価値が高まれば)、還流される利益もあることになるが、そのリスクはアーティスト自身が負担することになる。一方、既に国際的な名声を確立したアーティストにとっては、そもそも作品の二次市場における転売は頻繁であり、制度導入以前の第一譲渡においては、前述のような価格低下の影響を被ってはいない。したがって、この仕組みが新たに導入されると、それは降ってわいた幸運となる。以上より、これは一部の有名アーティストを更に豊かにするが、経済的困難に苦しむ新人アーティストの支援プログラムとしての効果を持つとは、おおよそ言えないこととなる。また、新人アーティストをプロモートする一方でいくつかの作品を直接買い取っている画商にとっては、将来、それらの作品を売却する際に得られる利益は、追及権支払により減少するから、プロモートにかけられる費用(国際展への出展の援助、画廊における個展開催経費など)は減少せざるを得ない。これも、本来追及権が支援しようとしたタイプのアーティストにとっては不利な状況を生む。以上を総合し、追及権を経済的な側面から根拠づけることはできない、というのが主流の考え方である。

ベルヌ条約加盟にあたっては、アメリカ合衆国著作権法は、著作者人格権に関する明文規定を新たに盛り込まなければならなかった。合衆国は、基本的には、不正競争防止法その他の法律で既に著作者の人格権を守る効果を持つ、別の制定法と判例法がある、という立場を貫いたが²⁰、1点限

¹⁹ どれほど価格低下が起きるかは、需要の価格弾力性とマーケットの「厚み」が影響する。

²⁰ See, eg, Ginsburg, Jane 'Moral Rights in a Common Law Countries' (1990) 1 *Entertainment Law Review* 121.

りの原作品(もしくは一定限度数の版の作品)をつくる美術家については、特別に美術家の権利に関する法律(Visual Artists Rights Act of 1990, VARA)を制定した。このVARAの当初の法案には、追及権が盛り込まれていたのだが、最終的にはこれは削除されることとなった²¹。とはいうものの、VARAにおいて、追及権制定の可能性につき、立法府は今後検討を進めること、という義務が付された²²。そこで、法制定後、著作権局において、追及権の法的性質に関する理論、賛否両論の根拠、ヨーロッパ大陸諸国及びカリフォルニア州における追及権の諸規定と制度、そして権利が美術家の収入や美術品市場に及ぼす影響、などの点について調査を始めることとなった。特にニューヨークとサンフランシスコにおいては大規模な公聴会を開き、この調査はかなり細部にわたる、充実した内容の報告書を出している²³。報告書の結論は、連邦著作権法にあえて追及権を導入するだけの、経済的根拠も、著作権法政策上の十分な理由も見つからない、という否定的なものであった。したがって、今日に至るまで、アメリカ合衆国連邦レベルでは、著作権法に追及権に関する条項は見られないままである。

このように、追及権の考え方は、ヨーロッパ、それ以外の地域(特に英米法系の国)²⁴において、著作権法の枠組みの中ではほんの小さな部分しか

²¹ Damich, Edward J 'Moral Rights Protection and Resale Royalties for Visual Art in the United States: Development and Current Status' (1994) 12 *Cardozo Arts & Entertainment Law Journal* 387.

²² Section 608 of the VARA (17 USC § 106a).

²³ US Copyright Office *Droit de Suite: The Artist's Resale Royalty* (Library of Congress, US, Washington DC, 1992).

²⁴ 1977年に、著作権改正問題に関して組織されたホイットフォード委員会(The Whitford Committee)は、追及権はイギリスの著作権法には適しておらず、導入は推薦できない、という結論を出した(Department of Trade Committee on Copyright and Designs *Copyright and Designs Law: Report of the Committee to Consider the Law of Copyright and Designs*. Cmnd 6732, 1977, Chapter 17)。またオーストラリアにおいて、原住民アボリジニの美術が、近年、国際的な現代美術市場で高く評価されているにもかかわらず、第一市場においては、画商による反倫理的・搾取的取引がしばしばあると言われ、追及権導入が政策課題となった。現在までのところ、立法化はされていない。Till, Victoria 'Defeated or Deferred? Why a Resale Royalty Was Rejected in

占めていないにもかかわらず過熱した議論的となったのである。先にも述べたように、この権利はいわゆる著作権産業、すなわちハリウッドを中心とするグローバル・メディア・エンタテインメント産業の生死を決するタイプの著作権の支分権とは異なり、限定的な分野にしか関与しないものであることを思い起こすと、この過熱ぶりは不思議に思える。追及権は、そもそも、言わば著作権法においては付属的な位置を占めるに過ぎず、しかも条文上も簡素なものにとどまることを合わせると、なぜここまで熱く議論の対象となりうるのか、不可解である。

本稿は、第一に、このように追及権をめぐる論争が長期にわたった原因をまず探り、議論を根拠づける理論・実証データの弱さを指摘する。第二に、行き詰っている論争自体には見切りをつけ、追及権を新たに見直すための三つの視点を提供することを目的とする。三つの視点とは、①現代美術をめぐる1950年代からの社会的・経済的状況と追及権の今日的意義、②ヨーロッパ連合における立法批判論の分析、③現代美術品市場における価格決定メカニズムと追及権の意義への示唆、である。

2. 追求権論争—ヨーロッパとアメリカ合衆国における議論

このような不可解さを解く一つのカギは、追及権の沿革にある。追及権に関する論考においては、1920年代パリの「貧困に苦しみ、屋根裏部屋で死んでいった偉大なアーティスト」、「生前には評価されなかったが、後世に名を残したアーティストの子供たちは、その後高騰した父の絵画作品から金銭的恩恵を受けることなく、相変わらず道端で花売りをして生計を立てている」といったイメージ描写が一つの定着した書き出しとなっている。確かに、こういった状況がフランスにおける追及権の立法化につながったといわれているが、反対論者にとっては、追及権の、このような起源への言及は軽蔑の対象にしかない。いわく、「屋根裏部屋で必死に創作に取り組みつつも、教養と美的鑑識眼を欠く大衆には認められなかった、という作家像は19世紀特有の素描であり」²⁵、「ラ・ボエーム的な美術界神話」

Australia' (2007) 13 *International Journal of Cultural Policy* 289 を参照。

²⁵ Price, supra n.13, p.1335

²⁶でしかない、と批判し、逆に、一部の成功した美術家たちがいかに富を蓄えているか、を指摘している²⁷。確かに、賛成論者の議論には、上述の指摘通り、センチメンタリズムが流れていることは否定できない。例えば、各国の追及権制度をまとめたピアドン＝フォーセットによれば、「多くの美術家達は、生計を立てるために、廉価で作品を売らざるを得なかった」²⁸、その一方で「美術商というものは、多くの場合、悪質な中間業者であり、美術家達の困苦を利用して」²⁹ということになる。

第二に、より大きな問題としては、賛否両論のいずれも、十分な実証データをもって論じていなかったことが挙げられる。「貧困に苦しむアーティスト」論は、確かに直観に訴えるところがあるものの、この像が美術家全体の実態を反映するものなのか、疑問である。そもそもアーティストの経済的状況をもって、新たな法制定の根拠とすべきかどうか、議論を呼ぶところではあるが、統計的根拠に基づき、アーティストの状況、追及権の及ぼす影響について理解を深めることは有意義である。まず、「アーティスト貧困神話」は、アメリカにおいて1980年に実施された国勢調査に基づき、「アーティスト」が同程度の学歴・訓練歴を持った他の職種の人々に比べて、特に低所得であるということはない、と主張するファイラーの論文により、大きく揺さぶられた³⁰。一方、イギリスにおける、より近時の労働人口に関する調査において、アーティスト（ここでは「雇用されている」美術家）は、文化的な職業に就く者たちの中で、平均をほんの少し

²⁶ Merryman, John Henry 'The Proposed Generalisation of Droit de Suite in the European Communities' (1997) 1 *Intellectual Property Quarterly* 16 (以下Merryman) p.21.

²⁷ Ibid.

²⁸ Pierrdon-Fawcett, Liliane de *The Droit de Suite in Literary and Artistic Property*. Trans by Louise-Martin-Valiquette (Center for Law and the Arts, Columbia School of Law, New York, 1991, 以下Pierrdon-Fawcett) p.2. Pierrdon-Fawcettが、追及権についての程度批判的に検討・分析を加えているのか、それとも上述のような記述を自分自身の見解として書いているのか、著作を読む限りでは判断し難い。

²⁹ Pierrdon-Fawcett, p.3.

³⁰ Filer, Randall K 'The "Starving Artist"—Myth or Reality? Earnings of Artists in the United States' (1986) 94 *Journal of Political Economy* 56.

上回る所得を得ていることが明らかになっている³¹。

もっとも、上記二つの統計にある「アーティスト」には、追及権の域外にある商業的アーティスト(デザイン事務所のグラフィック・アーティストなど)がかなり含まれていることに留意しなければならない。そもそも、個人事業主たるアーティストの所得について、正確に把握することは、どの国の統計資料を見ても困難である。文化経済学者タウズは、アーティストの労働市場に関する統計を国際比較し、ファイラーが指摘している事実はむしろ例外的であり、概ね、アーティストは同種の学歴・職業訓練歴を持つ他の職種と比べると、低所得になる傾向が強く見られると述べている³²。しかし、この手の調査の根本的問題として、「アーティスト」の定義が多様であり³³、ある定義に沿った形で集められている統計資料が見つかる可能性も低いということがある。さらに、二次的な仕事(アーティストにとってのアルバイト)からの収入も含めるか否か、また、アーティストという職業に特有の、収入の不安定さと年による所得の変動といった要素をどのように考慮して比較すべきか、といったことも、文化経済学における研究調査の課題として残されている。要するに、アーティストの所得について、何か一般的な傾向を断定的に述べることは、未だに、極めて困難なのである。

そして、有意義な統計資料が欠けており、わずかに存在するものが曲解されて利用されたため、追及権をめぐる論争の質は低いものとなった。例えば、イギリスの反対論者によれば、EU加盟国民が著作権者である場合、作品が10万ポンドで転売されるとすれば、その3%にあたる追及権支払は、3,000ポンドとなる。しかし、その作品のニューヨークへの「送料」はわ

ずか900ポンド程度と推測されるから、イギリスに追及権を導入すれば、その作品の売却は、支払が生じないニューヨークカスイスのどこかに移るに違いない、という³⁴。これに対する反論を出した美術関係の著作権管理団体(The Design and Artists Copyright Society, DACS)は、イギリス人作家ダミアン・ハーストの近時700万ポンドで売れた作品であれば、そのニューヨークへの「送料・保険料合計」は9,000ポンド³⁵にもなり、追及権に基づく支払いを上回るであろう、よって、追及権をイギリスに導入したところで、ロンドン美術品市場から作品が逃げるという現象にはならない、という³⁶。しかしながら、ここで上記二つの仮説のベースとなっている作品の値段はそもそも大幅に異なり(よって適用率が異なってくる。また、後者のみが保険料を含んで試算していることに注意)、そしてDACSが出したハーストの事例は、サメの死体を防腐剤につけて透明のケースに入れたという作品であり、保険料算定の観点からも特殊なものである。

こうなると、上記の両論を比較しても意味がないことがわかるが、ここであえて挙げたのは、小さなデータの一つ一つが、論者により都合よく利用されている、という問題点を的確に描き出しているからである。同様にEU内における議論においても、反対国であったイギリスは、もし追及権が導入されれば、イギリス政府はオークション業者や美術商にとって、6,800万ポンド・5,000人の雇用喪失にあたる損失を被ると推計していた³⁷。導入を進めていたECは、かかる推計を、「現代美術品市場の全ての取引がロンドンからニューヨークに移転する」(下線は筆者)という前提に立っているため、損失を過大評価していると批判した。モンティ委員が、「ヨーロッパにおける追及権支払がアメリカへの送料・保険料を上回るほどの、

³¹ Galloway, Shiela, Lindley, Robert, Davies Rhys and Scheibl, Fiona, *A Balancing Act: Artists' Labour Markets and the Tax and Benefit Systems* (Arts Council of England, London, 2002) p.14; see also Davies, Rhys and Lindley, Robert *Artists in Figures: A Statistical Portrait of Cultural Occupations* (Arts Council England, London, 2003) p.40.

³² Towse, Ruth *Creativity, Incentive and Reward: An Economic Analysis of Copyright and Culture in the Information Age* (Edward Elgar, Cheltenham, 2001) p.52.

³³ Ibid, Chapter 3; see also Karttunen, Sari 'How to Identify Artists? Defining the Population for 'Status-of-the-Artist' Studies' (1998) 26 *Poetics* 1.

³⁴ Lord Hansard 11/12/1996, Column 1164-5. かかる議論は、ベルヌ条約14条の3,2項において、追及権に関わる保護は、「著作権者が国民である国の法令がこの保護を認める場合に限り、かつ、この保護が要求される国の法令が認める範囲内でのみ、各同盟国において要求することができる。」とあることより導かれる。

³⁵ これは、EC指令で追及権支払の上限額とされた12,500ユーロに近い金額である。

³⁶ House of Commons *Culture, Media and Sport Committee, Six Report of Session 2004-5: The Market for Art*. HC 414 (以下HC 414), Ev34.

³⁷ House of Commons *Select Committee on European Legislation. Twenty-Sixth Report of Session 1997-8*, para 4.8.

高額取引に限り、ニューヨーク市場への移転が起こるはずである」と指摘したのに対し、イギリス政府は、これ幸いとばかりに、「そもそもそのような高額取引がどの程度あるのか、ECは適切な統計資料を示していない。それにもかかわらず政策立案を進めている問題点を、我々は以前より指摘してきたではないか」と反論をしている³⁸。そうこうする内に、イギリス政府もやや態度を軟化させ、損失にかかる6,800万ポンドという数字は、「最悪のシナリオ」を表すものであり、「中間的なシナリオ」というものもある、と付け足している。もっとも、この「中間的」というのは、単に6,800万とゼロとの間をとっているに過ぎず³⁹、何か根拠があるとは思われない。

同様に、反対論者達は、追及権の執行はコストがかかり過ぎる、と論じてきた。イギリス議会の委員会におけるヒアリングによれば、追及権の徴収と支払いをするであろう権利団体は、徴収一件あたり、その支払額の40%を手数料として差し引くであろうから、これはアーティストにとって有意な支払とならない、と言っている⁴⁰。しかしながら、ヨーロッパにおける同種の団体の手数料は通常10~20%であり⁴¹、イギリスのDACSにおいては、通常、作品の複製たるポスター作製にかかる許諾にあたっては25%を手数料として徴収し、残りの金額は当然権利者に支払っている。こうしてみると、先述した40%という推計は高すぎると思われ、そもそもこの割合を導き出した根拠には乏しいのである。

追及権をめぐる議論が長期にわたりつつ、成果に乏しいものとなった理由の第三番目は、その理論的根拠が弱く、少なくとも英語文献においては、説得力を持っていなかったことにある。フランス、ドイツ、ベルギーは、追及権の制度を持ち、かつその実効性が確認されている国であることから、

³⁸ House of Commons *Select Committee on European Scrutiny, Twenty-First Report of Session 1998-9*, para 10.3.

³⁹ House of Commons *Select Committee on European Scrutiny, Eighth Report of Session 2000-01*, para 26.13.

⁴⁰ Lord Hansard 11/12/96, Column 1162-3.

⁴¹ McAndrew, Clare and Dallas-Conte, Lorna *Implementing Droit de Suite* (Arts Council England, London, 2002).

導入のためのモデルとしてよく引用されるが⁴²、英語の文献では理論的展開が見られず、最も包括的に制度を記述したピアドン=フォーセットの著作は、残念ながら、概念的枠組みを持たず、かつ記述には意味不明な点が多い。ここでは、いくつか存在する数少ない理論的説明を要約しておく。

まずドイツにおいては、美術作品には「潜在的・内在的価値」というものがあるが、これは、作品が初めてアーティストから売却される際には、顕現することがない、と考えられている。アーティストは、時代の先を行く人たちであり、作品の真の価値は、年月を経て初めて理解され、形になっていくものである。また、アーティストが作品を創り続けることにより、その作品群全体の価値が上がることを考えても、初回の譲渡において実現されなかった価値を、後に補うことは当然のことであり、したがって、アーティストは、譲渡益の一部に対する権利を持つ、という（なお、フランスでは、売買価格の一部に対する権利として法制化されている⁴³）。

一方、フランスの理論は、「不当利得」説、すなわち、アーティストから最初に廉価で購入し、高価格で転売するものは、その利益を不当に得ている、ということである⁴⁴。先に述べた屋根裏部屋のアーティスト云々といった起源がここに影響していることは明らかであるが、似たようなエピソードは現代においても事欠かない。よく知られるものとして、アメリカの現代美術家ラウシェンバークのある作品が、当初1959年に2,500ドルで売却されたが、その後、1973年にニューヨークのオークションでは、スカ

⁴² 1965年に西ドイツの著作権法に追及権を導入した際には、画商からの反対が強く、実効性に問題があったため、1976年に修正があった。Samson, Benvenuto 'The New Regulation of the 'droit de suite' in the Federal Republic of Germany' (1973) 77 *Revue Internationale du Droit d'Auteur* 38; Nordemann, Wilhelm 'Ten Years of 'Droit de Suite' in Federal Germany' (1977) 91 *Revue Internationale du Droit d'Auteur* 76を参照。

⁴³ Hauser, Rita E 'The French *Droit de Suite*: The Problem of Protection for the Underprivileged Artist under the Copyright Law' (1959) 6 *The Bulletin of the Copyright Society of the USA* 94, p.106. このような考えに基づき、ドイツでは、たとえ制度の実効性が低くとも、譲渡益の分配が著作者にあるべきであると長い間考えられてきた。Katzenberger, Paul 'The Droit de Suite in Copyright Law' (1973) 4 *International Review of Industrial Property and Copyright Law (IIC)* 361を参照。

⁴⁴ Pierredon-Fawcett, pp.13-14.

ル夫妻に9万ドルで落札された。この事実に対して作家が深い憤りを表明し、マスコミにスクランダラスに広く報道されたことは、アメリカにおける追及権論争を再生させた一つのきっかけであった。ここでの論理とは、作家は、次々と作品を生み出し、名声を高めて、初期の作品の価値を上げているのに対して、購入者は特に何か努力をしたわけでもないのに、莫大な利益を懐に収めるのは不当である、よってその販売利益の一部をアーティストに戻すべきである、というものである⁴⁵。この理屈は、法的理論というよりは、大衆的な感情、直観に近いことに留意すべきであろう。ピアドン=フォーセットは、更に、最初の譲渡契約時から事情が変化した場合、合意した価格は不当なものとして見ることができる、とも説く⁴⁶。そこで、かかる「時系列的不公平」を正すためにも、追及権は必要である、と論じる。

異なる文化分野間での不公平、すなわち美術家と文学者・作曲家との間での差異も、追及権の理論化に動員された。いわく、文学者・作曲家は、著作物から多くの派生的権利も発生し、経済的利益を得ることが可能であるのに対し、美術家は、一つしかない作品をつくるものであり、ポスター、絵葉書などにおける複製許諾による収入は限られたものでしかない。したがって、この「不公平」を是正するために、追及権は正当化できる、とハウザーも論じる⁴⁷。

これらの理論的根拠なるものは、各論者により、異なる目的で都合よく引用されてきた。しかし、「正当化理論」と呼ばれるものは、実はその議論に便利な状況的証拠を集めたものに過ぎないことが多い。反対論者は、上述の理論のどれをとっても、特に英米法の枠組みにおいては、説得力を持たないという。なぜなら、著作権法は、第一に美的・知的所産物の創作と普及に対する経済的インセンティブを付与するものであり、アーティストに対する社会保障を目的とはしない。よって、成功している者に対する報酬が大きくてもそれは当然のことである。更に、美術家が文芸家・作曲家に比べ、現実には、不当に不利益な立場に立たされているのかどうかは、

⁴⁵ Pierredon-Fawcett, p.13.

⁴⁶ Pierredon-Fawcett, pp.14-17.

⁴⁷ Hauser, supra n.43.

不明確であり、仮にそうだとすると、その不均衡が追及権の不存在に由来するのかどうかはわからない。

また、近代経済学者及び「法と経済学」的見解を持つ法学者にとっては、「潜在的・内在的価値」論も、説得力を持つことはほとんどなかった⁴⁸。経済取引たる契約は、購入者と売却者との意思が合致したところで成立するものであると一般に解され、そもそもアーティストと購入者との取引関係においては、前者は圧倒的に不利な立場にあり、不当に低い提示価格を飲まざるを得ないのだ、という論も疑いの目を持って見られる。先に述べてきたような他の分野の著作者との不均衡に関する議論も、同様に顧みられなかった。特に批判対象となったのは、価格上昇はアーティストの長年の努力による、という権利の論拠と、実際の法における規定との乖離である。すなわち、仮に価格が低下した場合であっても、法の実効性の観点から、やはりアーティストの追及権行使は可能であるが、これは理論的におかしいということになる。英米法の枠組みにとって最も重要な問題点は、追及権が「ファースト・セール法理」(消尽の理論)に抵触するため、「アメリカ物権法における所有物の絶対的譲渡可能性と両立しない」⁴⁹ことである。これらの議論を元に、アメリカ著作権局は、たとえ立法者たちが著作権法において美術家が不均衡に不利益な立場にあると考えたとしても、どれほど転売が頻繁に行われ、追及権が美術家にどの程度利益をもたらすのか明らかではない現在、不均衡を正すものとして立法を推薦することはできない、と結論づけた。

3. 新たな検討を加える三つの課題—現代美術の今日的状況、指令の影響、美術品市場の価格メカニズム

ここまで述べてきたことから、追及権をめぐる論争が、理論的不整合、実証的データを欠いた議論、存在するわずかの「理論」「データ」の悪用に満ちたものであったことが明らかになったであろう。全体を概観すると、導入賛成論が、追及権はアーティストにとって必要だから導入すべきだ、

⁴⁸ Bolch, et al, supra n.16, p.690.

⁴⁹ US Copyright Office, supra n.23, p.xi.

というような循環論に陥っており、前述したセンチメンタリズムに引きずられているのに比べ、反対論は、経済学の理論を支柱として、一応筋の通ったものであると言える。いずれにせよ、双方は、違った土俵での闘いを続けており、議論が噛み合うことはない。この行き詰った事態を打開することは困難であり、これ以上、同じ議論の蒸し返しをしても意味があるようには思われない。

そこで、EUにおける立法が進み、各国が新たな立法あるいは修正を終えつつある今日は、新たな視点からこの問題を再検討する必要がある。以下、これまでの議論においては、あまり深く分析されることのなかった三つの領域に焦点をあて、議論を進める。領域の第一は、追及権と現代美術をめぐる今日の社会的状況、背景であり、第二は、EC指令による美術品市場への影響、そして第三は、美術品の価格決定メカニズムである。

以下、第4章においては、第一の領域、すなわち、追及権をめぐる、経済・社会的状況と追及権の今日的意義を検討する。これまで述べたように、追及権の起源である1920年代の状況が言及される度に、反対論者たちは、これを過度に感傷的で時代遅れである、と侮蔑している。これに対し、イギリスの法学者ブートンは、このような起源を、美術界をめぐる経済構造の変化と結び付け、追及権の今日的意義を考察している。彼によれば、追及権が生み出されたのは、フランスにおける美術創作活動が、それまでの国家的権威たるアカデミーでの展示という評価システムから離れ、成熟したブルジョワジーを購入者層とする今日的美術品市場が初めて本格化した時期のことである。すなわち、追及権は資本主義的市場の力に飲み込まれつつ、十分な適応がまだできていないアーティストたちに対する、調整システムとして考案されたのだという⁵⁰。このように考えることにより、追及権は必ずしも時代錯誤的なものとは言えなくなり、今日的意味を持ちうるのではないか、という主張は興味深い。本稿では、ブートンの論考を発展させ、1950年代以降の現代美術品市場と現代美術をめぐる社会・経済状況の変化を辿ることで、さらに追及権の今日的意義への考察を深めたい。

⁵⁰ Booton, David 'A Critical Analysis of the European Commission's Proposal for a Directive Harmonising the *Droit de Suite*' (1998) 2 *Intellectual Property Quarterly* 165 (以下 Booton) pp.166-168.

特に、1970年代から、西ヨーロッパ各国及びアメリカにおいて、現代美術が都市再開発戦略に利用されるようになったことに注目し、現代美術が果たしてきた経済的役割と社会的意味を見ていく。

本稿における第二の視点は、EC指令の法案への批判として提示された、アメリカの芸術法学者メリマンと前述のブートンの議論を検討することである(第5章)。アメリカにおける追及権導入について、一貫して反対してきたメリマンは、ヨーロッパにおいても立法がなされれば、それは一部の、既に大成功を収め富を蓄積し、それ以上の国家的保護を必要としないアーティストとその遺族を潤すに過ぎない、として批判する⁵¹。しかし、本稿では、近年発表された現代美術品市場に関するデータを援用し、追及権が、数多くの、一般には知られないアーティストたちにも、金額は些少であっても、それなりの便益をもたらすことを明らかにする。

一方、ブートンは、立法自体には反対しないものの、その根拠たるヨーロッパ域内の市場統合論を分析した。彼によれば、加盟国間においては、追及権の有無を理由とする市場の不均衡は存在するわけではなく、これを根拠とする立法は論理性に乏しいという⁵²。本稿は、追及権導入が、ECが「加盟国間の市場不均衡」と認識した状況を正す最適手段ではないという、ブートンの主張には賛成するが、やはり追及権の有無が各国間の市場力を決定してきた一つの要因には違いないと考える。本稿では更に、EC指令が、ヨーロッパにおける重要な美術品市場の一部に対してマイナス効果をもたらし、結局は、(アメリカも同様の制度を導入しない限り)ニューヨーク市場に売買が流れることになるだろうと論じる。

第6章では、現代美術品の転売市場を、第一市場と関連付け、そのメカニズムを分析していく。この分野における研究調査の不足こそが、追及権論争の質の低さを決定づけてきたと考えるからである。ここで、「第一市場」(プライマリー・マーケット、画商を通じてアーティストが初めて作品を売却する市場)と「転売市場」(セカンダリー・マーケット、第一譲渡の後、作品がコレクター間、ディーラー間、オークション・マーケットなどにおいて転売されていく市場)の区別を頭におく必要がある。追及権

⁵¹ Merryman, pp.28-29.

⁵² Booton, pp.176-183.

が関係するのは、転売市場のみであるが、多くの作品は、そこまで達することができず、第一市場で終わる、という論評がよく聞かれる。したがって、追及権はごく一部の転売市場にまで行ける実力のある、一部のアーティストにしか関係しない、どれほど新進アーティストの経済状況を救おうという志があろうとも、法はその目的を達しない、というのが反対論である(しかし、転売市場に達する率についてのデータは存在しないことに注意)。もし彼らの論じるように、転売市場に達する率が非常に低いということであれば、到達を可能とするのは、どのような仕組みなのであろうか。転売市場の仕組みは、第一市場とどのように異なるのか。追及権をより有効なものにする前提は、美術品購入が投機的であり、転売が頻繁である(その前提として投資効果も高い) ことにあるが、それはどの程度、現実に見られるのか⁵³。

これらの疑問を明らかにすることは、立法にあたっては重要かつ意義深いものであるが、それを解き明かす研究調査は限られている。逆に、美術品市場をめぐる多様な神話とエピソードは豊富である。例えば、アーティストと顧客の両方を手玉にとり利益追求をする画商の話がある一方で、新進のアーティストを、自らの損をかえりみず、育てていくパトロン的な画商の逸話もあり、美術界は神秘的・非合理的世界であるというイメージを強める。このように描かれた世界であるからこそ、追及権論争がこれほど長期間にわたり続いてきたのかもしれない。第6章では、追及権の本質に光をあてるため、経済学と社会学における、限定的ではあるが存在する研究成果に依拠し、美術品市場の価格決定システムを解いていく一つの試みとしたい。

⁵³ アメリカ議会図書館で著作権登録官の政策アドバイザーを務めたパトリー(William Patry, Policy Planning Advisor to the Register of Copyrights in the Library of Congress)は、著作権局が1992年に開いた公聴会において、これらの項目を、政策立案に必要な調査課題として提示している。重要な課題ばかりであると思われるので、本稿では参考にした。

4. 追及権をめぐる社会的背景—1950年代からの現代美術

現代美術という産業は、一般に、著作権制度において現在大きな影響力を持つメディア・エンタテインメント産業に比べれば、経済的には小規模であるが、この20～30年を通じて、時に非常に高額で取引されるようになった。一例を出せば、「日本のアンディ・ウォーホール」(ニューヨークタイムズ紙)と呼ばれた村上隆のある絵画は、2007年にはニューヨークの画廊(一次市場)で160万ドルで売られたと言われるほどである⁵⁴。実際、ヨーロッパで公的補助を受けうる、いわゆる高級芸術の分野において、美術は、この点、実は突出した存在であると言ってよい。商業的音楽や大衆小説の分野はともかくとして、純粹芸術として活動する作曲家や文学者が、同じ純粹芸術たる美術家ほど収入を得ることは困難である(これは、先述した「分野間不均衡」説が、実は、商業音楽・文芸と純粹美術とを比較していた、という問題点にもつながる)。そうだとすると、現代美術は、何をもって現在のような、成功した場合には、多大な経済的報酬に結びつく、というほどの地位を得たのであろうか。換言すれば、現代美術は、大きな社会的・経済的価値を伴っているようであるが、それは何に起因するのであろうか。

(1) 現代美術とニューヨーク美術市場の発生

現存の作家による美術作品の取引市場というものが、今日、我々が知るような形で誕生したのは、19世紀末のパリにおいてである。しかし、現代美術にまつわる富と魅惑的イメージは、1950年代からのアメリカに始まるものである。パリは、美術活動の中心地として18～19世紀においては隆盛を極め、一方、ロンドンは16～18世紀の巨匠たち(レンブラント、ルーベ

⁵⁴ Benhamou-Huet, Judith *The Worth of Art (2)* (Editions Assouline, New York, 2008) p.119. 国際的美術品市場を専門とするジャーナリストによる同書には、数多くの、この手のエピソードが盛られている。また、同種の文献として、Thompson, Don *The \$12 Million Stuffed Shark: The Curious Economics of Contemporary Art and Auction Houses* (Aurum, London, 2008)も興味深い。

ンスなど)の作品の取引市場として栄えていた。これに対して、第二次世界大戦以前のアメリカは、文化的にはヨーロッパに後れをとっていた。しかし、大戦を通じ、ヨーロッパの芸術家たちの多くがアメリカに移住し、戦後の国際社会・経済にアメリカが支配的地位を持つに至り、ニューヨークは、ヨーロッパの後追いの立場を脱し、現代美術の中心地となった。1950年代より、いわゆる前衛的美術活動が生まれて発展したのは、この街であり、ポラック、ロスコーといった抽象画派が活躍した後には、ウォーホール、リキテンシュタインなどのポップ・アートの繁栄があり、ニューヨークは今日の世界の現代美術をリードする存在である⁵⁵。

このような美術発展の要因は、アーティストたちの天性と創造性に求めるべきかもしれないが、ここでは文化社会学に依拠し、経済・社会・政治的環境の変化にその原因を求めたい⁵⁶。ここで19世紀末フランスに目を転じると、社会学においては、印象派絵画が、最初の登場時においてはアカデミーに拒否されたにもかかわらず、その後美術界の主流となった背景には、印象派的な絵画作品に対する新興ブルジョワジーの需要、その趣味とライフスタイルを「正統化」した批評家たちの存在、そして当時初めて本格化した画商の存在が大きいと考えている⁵⁷。新興ブルジョワジーは、彼らの時代以前を支配した王侯貴族とも、また、労働者階級とも違う自分たちのアイデンティティを主張する手段を探していたが、美術を含めた文化・趣味の領域はその絶好の手段として注目されたのである⁵⁸。さて、20世紀半ばのニューヨークにおいても、同様に、新たな世界の支配的地位に立ったニューヨークの企業家・富裕層は、自分たちにふさわしい文化と芸術を必要としていた。前衛美術がこれに資したことは、言うまでもない。

⁵⁵ Crane, Diana *The Transformation of the Avant-Garde: The New York Art World, 1940-1985* (The University of Chicago Press, Chicago, 1987).

⁵⁶ Wolff, Janet *The Social Production of Art* (2nd edn, McMillan, London, 1993).

⁵⁷ White, Harrison C and White, Cynthia A *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World* (reprinted, The University of Chicago Press, Chicago, 1965/1993).

⁵⁸ 河島伸子「文化政策学の歩み」後藤和子編『文化政策学』(有斐閣・2001年) 26～33頁。

逆に言えば、前衛美術をめぐり、特定の画廊、批評家、美術史家、富裕なコレクター達、美術館などは、一つの狭い世界・ネットワークを形成し、皆で、新たな前衛美術の価値の形成、「趣味」を正統化する運動を起こしていったのである⁵⁹。このような事象が起きる場所こそが、世界的現代美術の中心地となるのだが、それは、今はニューヨーク以外の場所、例えばデュッセルドルフやロンドン、香港、上海などをも含む。

その一方で、現代美術が、一般大衆からは距離のある存在となったことも否定できない。作品は、通常高度に抽象的であり、リアルな描写の巧拙を競うようなものではない。特に、コンセプチュアル・アートという分野においては、文字通り、その作品が持つ概念自体が問われており、その表現は二次的存在でしかない⁶⁰。こうなると、現代美術作品を「解説する力」⁶¹の有無が問われるようになり、この力を持たない者は、作品に接しても混乱に終わることになる。

現代美術とその観賞者との間の隔たりは、美術品市場をめぐる神話と不可解さによって、さらに深められている。現代美術を扱う専門画廊には、入りにくい雰囲気や漂っており、画商の方でも、大衆化する気はないのが通常である。むしろ、画商にとっては、新たな才能を発掘し、それがわかる人にだけ売ればよく、このような行動を通じて現代美術の歴史形成に加わることにこそ、仕事の価値が見いだされるのである⁶²。

しかしながら、このような説明とは一見矛盾するようであるが、同時に、今日ほど現代美術が大衆化され、経済社会に組み込まれている時代もないのである。先にふれたように、アメリカにおいては現代美術市場が第二次世界大戦以後、急速に拡大した。1940年と1985年とを比較すると、ニュー

⁵⁹ Crane, supra n.55.

⁶⁰ 現代美術における「コンセプト」の重要性が、著作権法における「オリジナリティ」として問題であるという指摘については、Walravens, Nadia 'The Concept of Originality and Contemporary Art' (1999) 181 *Revue Internationale du Droit d'Auteur* 96を参照。

⁶¹ Scitovsky, Tibor *The Joyless Economy* (Oxford University Press, London, 1976).

⁶² See Coppett, de, Laura and Johns, Alan *Art Dealer* (Cooper Square Press, New York, 2002).

ヨークにおいて、アメリカの現存する美術家の作品を売る画廊とオークションの数は飛躍的に増大し、売却価格も急上昇した⁶³。伝統的には、アメリカにおける美術品の購入者とは、「オールド・マネー」の所有者（18～19世紀に巨万の富を築いた実業家たち）であったが、戦後出てきた新たな起業家達は、彼らとは違った「文化」を持つ必要に駆られていた。その中で目をつけたのが、現代美術であったことは、印象派の関連で述べた事情同様である。伝統的な美術品コレクターとは異なり、新興コレクター達は、一旦購入した作品を次々と売却することに、特に大きな心理的抵抗を持たず、むしろ自分のコレクションを「アップグレード」するために、いくつもの作品をまとめて市場に出すこともあり、また、投機的な売買に対するタブー感覚にも薄いという特徴があり、転売市場において活発に売買をするようになった。この需要に応えるべく、オークション・ハウスとして有名なサザビーズのニューヨーク店は、当初はせいぜい19世紀までの美術品しか扱っていなかったが、1970年代初頭に、初めて現存の作家による作品の売買を始めるようになる。クリスティーズもこれに続き、現代美術作品の売買は、定期的にオークションに組み込まれるようになった。先にふれたスカル夫妻のラウシェンバーグ購入（1973年）は、現代美術に投機マネーを呼び込む、大きなきっかけとなったと言われる⁶⁴。その後、現代美術投資ファンドが次々と設立される中⁶⁵、高価格で転売された作品の原作者たるアーティストは、一種のセレブリティとしての地位すら獲得したのである。

さらにアメリカにおいては、大企業が現代美術作品のコレクターとして大きな影響を及ぼしてきた。現代アート作品の購入は、企業にとっては、メセナ（すなわち地域、社会貢献）活動であるが、また、社内の雰囲気づ

くり、社外に対する、進歩的な企業イメージの発信、といった意味合いもある。さらに、投資としての意味も持ち、値段が上がったと見れば躊躇なく売っていくことで、株主に対しても説明可能である、と認識されている⁶⁶。例えばポップ・アートの世界で著名なリキテンシュタインによる、高さ約19メートルもの壁画を、本社アトリウム空間に設置するために発注したエクイタブル生命保険会社の事例がある。この作品はマンハッタンにおいて、通りがかりの人たちもガラスの壁を通して見ることができる。他にも、社屋前の広場や社内の役員室、あるいは銀行の支店など、企業により様々な場所に現代アート作品を飾ることが流行してきた。こうして、企業のアート投資は、都市空間の風景を変えてきたのである。

（2）現代美術と都市再開発

現代美術をめぐるもう一つの社会・経済的变化は、アートとアーティストを利用して地域再開発を試みる動きが、西洋諸国の地方自治体において盛んになったことである。最も古典的な事例は、1970年代のニューヨークにおいて、アーティストたちが、住居と制作空間を求めて、廃墟となっていた工場などに移住したことに始まる。この移住により、アーティストが集中したソーホー地区では、次第に地域が活性化され、洒落たカフェ、レストランやブティックが進出するようになり、商業的に価値のある地区に生まれ変わった。更には、高級なマンションが建ち始めると、皮肉なことに、アーティストにとってはあまりに生活費がかかる地区となるため、次の場所を求めて移住していく、という結果になる⁶⁷。このようなプロセスは、ロンドンではイースト・エンド地区において、使われなくなった埠頭地区の倉庫などを利用した再開発につながっている⁶⁸。

このような、文化と芸術、余暇、観光、商業開発という組み合わせは、

⁶³ Crane, supra n.55, Chapter 1.

⁶⁴ Velthuis, Olav *Talking Prices: Symbolic Meanings of Prices on the Market for Contemporary Art* (Princeton University Press, Princeton and Oxford, 2005, 以下Velthuis) pp.142-145.

⁶⁵ See, e.g., Groysberg, Boris, Podolny, Joel and Keller, Tim *Fernwood Art Investments: Leading in an Imperfect Marketplace* (Harvard Business School Case 9-405-032, Harvard Business Online, 2004) for a case study of Fernwood Art Investments.

⁶⁶ Martorella, Rosanne *Corporate Art* (Rutgers University Press, New Brunswick, 1990).

⁶⁷ Zukin, Sharon *Loft Living* (The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1982).

⁶⁸ Wedd, Kit, with Peltz, Lucy and Ross, Cathy *Creative Quarters: The Art World in London 1700-2000* (Merrell, London, 2001).

今や定着した都市の再開発計画パターンとなっている⁶⁹。公共空間にパブリック・アートを設置する例、あるいは優れた建築デザイン的美術館を新たに建設すること(スペインのビルバオにおけるグッゲンハイム美術館分館など)も同じ発想に基づくが、このフォーマットはアメリカからヨーロッパに輸入され、都市間のブランディング競争に使われている⁷⁰。特に1980年代からは、重工業、製造業中心に栄えた19世紀的都市(イギリスで言えばマンチェスター、バーミンガムなど)が、新たな、サービス産業・高付加価値型産業を中心とする経済に生まれ変わろうとする中、現代美術の存在は、未来に向かう進取の気性、革新、希望などを象徴するものとして、かつてないほどの社会的な意味を持ち始めたのである。

(3) イギリスにおけるサッチャー的文化、「クール・ブリタニア」とYBAs

さらに、特にイギリスにおいては、サッチャーが首相の座につき、新たな新保守主義的政策を進める中、1980～90年代は、「エンタープライズ・カルチャー(企業家精神的文化)」と消費文化が称えられる時代の雰囲気があった。これは、ことチャールズ・サーチという、世界的に成功を収めた広告会社の社長の、個人的趣味である現代美術収集の動きとああった。サーチは、1980年代半ばには、毎年少なくとも100万ポンドは現代美術作品の購入にあてたと言われ、イギリスで最も著名な美術品コレクターの一人である⁷¹。その収集品は、ついにロンドンにおける個人美術館の設立に至った。アート界においては、彼の収集活動が、市場をかき乱しているという批判もあったが、サーチは、何の倫理的躊躇も持たずに、投機目的も含めた大胆な現代美術品売買を繰り返し、イギリス現代美術界に活気をもたらした⁷²。

⁶⁹ 日本でも「創造都市論」として定着しつつある。佐々木雅幸『創造都市への挑戦』(岩波書店・2001年)を参照。

⁷⁰ Bianchini, Franco and Parkinson, Michael [eds] *Cultural Policy and Urban Regeneration* (Manchester University Press, Manchester, 1993).

⁷¹ Hatton, Rita and Walker, John A *Supercollector* (Ellipsis, London, 2000) p.121.

⁷² While, Aidan 'Locating Art Worlds: London and the Making of Young British Art'

特にサーチは、その後「Young British Artists (YBAs)」と命名された一連の若手現代美術家支援をしたことでも知られる。この作家達の活動は、世界のアート・シーンにおける、イギリス美術の地位を示した⁷³。特に1990年にイギリス美術品市場が大きく崩れてからは、画商達は高額すぎる世界のスター・アーティストからは離れ、より低価格で安全な国内アーティスト市場に目を向けつつあったため、YBAsは投資対象としても注目を集めた⁷⁴。

議論的となりやすい、彼らの挑発的表現はメディアの注目も集めた⁷⁵。ターナー賞という、イギリス現代美術において権威ある賞が1984年に設立されたこともタイムリーであり、候補作品とその授賞式は、毎年広く人々の関心を集めている。これらの現象は、イギリス文化が次第に「商業化」「大衆化」されたことと期を同じくしていた⁷⁶。1990年代後半には、労働党政権に移ったものの、同一路線の政策が進められ、イギリスは「クール・ブリタニア」のブランドのもと、伝統的なイメージから一新して、現代的、革新的、未来志向の国というイメージを打ち出した。これらのイメージが現代美術と合致することは、先に述べた通りである。これを象徴するのは、テート・モダンという、新たにテムズ川南岸に建設された現代美術専門の美術館である。これは、元は発電所だった巨大な建物をそのまま活用し、さびれて貧しい産業地区に新たな現代美術の拠点として作られた国家的プロジェクトの成果である。2000年に開館して以来、ロンドンの新たな観光名所となり、2005年までに延べ2,200万人近くの来館があった⁷⁷。この美術館は、現代美術を大衆化した成功例としても誉められたとされている。

さて、これらの事例により、なぜイギリス政府が追及権導入に頑として

(2003) 35 *Area* 251, p.259.

⁷³ Rosenthal, Norman 'The Blood Must Continue to Flow' in *Sensation: Young British Artists from the Saatchi Collection* (Royal Academy of Arts, London, 1997) p.8.

⁷⁴ Stallabrass, Julian *High Art Lite* (Verso, London, 1999) p.5.

⁷⁵ While, supra n.72, p.258.

⁷⁶ Wu, Chin-tao, *Privatising Culture: Corporate Art Intervention since the 1980s* (Verso, London, 2002).

⁷⁷ *Tate Modern: The First Five Years* (Tate, 2005) p.41. ただし、同美術館は入館無料であるので、特定日における入館者計測から推計された数字である。

反対し続けてきたかが理解できる。現代美術は、ロンドンの美術品市場にとって最重要な分野ではないかもしれないが、現代美術市場は成長を続けていること、そしてこの成長産業を、EU内の政治に負けることでニューヨークに譲ってはならない、という思いがあったのである。イギリス経済は、基本的に、国際取引やサービスに依存する率が高く、美術取引についてはニューヨークに次ぎ、三位のパリや他のヨーロッパ都市を大きく引き離して第二位の地位を保ってきた(表1参照、ただしこの表は現代美術関連取引に限定されない)。そもそもイギリスの美術品市場は、1994年のEC指令により、輸入された作品の売買に関し付加価値税を徴収しなければならなくなったことにより大きな打撃を受けたと考えられており⁷⁸、これに追い打ちをかけるような新たな制度の導入には何としても反対しなければならなかった。せつかくYBAsが世界に売り出されており、彼らの作品がこの分野ではかつてないほどの高額で、ロンドン市場で取引されている

表1. 純粋美術のオークション・ハウスにおける売買(2003/4年)

	売上金額 (£000s)	同左シェア (%)	売却点数	同左シェア (%)	平均売却額 (£)
アメリカ	821,452	43.8	30,398	19.7	27,023
UK	550,608	29.4	34,302	22.3	16,052
フランス	123,086	6.6	19,009	12.3	6,475
イタリア	68,122	3.6	8,690	5.6	7,839
ドイツ	50,166	2.7	11,295	7.3	4,441
スイス	31,017	1.7	4,583	3.0	6,768
オーストラリア	28,699	1.5	4,689	3.0	6,120
香港	28,351	1.5	950	0.6	29,843
オランダ	27,161	1.4	4,877	3.2	5,569
スウェーデン	21,474	1.1	4,036	2.6	5,321
その他	123,696	6.6	31,220	20.3	3,962
合計	1,873,832	100.0	154,049	100.0	12,164

出典: House of Commons (前掲注36) p. 8, Table 2 より著者作成。

⁷⁸ Directive 94/5/EC Supplementing the common system of value added tax and amending Directive 77/388/EEC. OJ L 1994 60/16.

今日、「クール・ブリタニア」としては、売却者にとって新たなコストと見られるような徴収金の仕組みを許すわけにはいかなかったのである。

(4) 追及権の今日的意義

以上より、現代美術というものは、ヨーロッパ諸国、アメリカ合衆国における経済的風景に組み込まれることとなったと言える。1990年には値崩れがあったものの⁷⁹、今日のコレクター達は次々と転売し、現代美術品オークション市場に活況を与えてきた。今日では、例えばオークション・ハウスであるサザビーズの売上(2007年)において、現代美術は、印象派絵画作品の売上(22%)を上回り、25%を占めるに至った⁸⁰。ニューヨークは、今日も世界の現代美術の先端を切り開く存在であり、重要な画廊、批評家、美術家、コレクター、オークション・ハウス、そしてアーティストが集中して一つの世界を形成している。これを追いかけるのが、ロンドンやドイツのいくつかの都市であり、追及権は、このような世界的都市間競争の行方に影響するものだと考えることができる。

そして、ここまで述べたような社会・経済的变化こそが、実は、アーティストの権利に対する自意識を高め、追及権への関心を喚起したとも言える。また一方では、現代美術が、反発を招きつつも、人々の生活、日常風景に溶け込むようになり、その社会的地位・経済的意義が高く評価されることにつながった。こうしてみると、追及権をもって、時代錯誤的であると一蹴することは妥当ではなく、美術界を超え、今日の一般社会にとって、一定の存在意義を持つことがわかる。確かに追及権が直接的影響を及ぼす人々は、著作権法の枠組みにおいては、限られた人数ではあるが、追及権とそれが効果を及ぼす現代美術は、大きな社会的・経済的意味を持つと言えるのである。

⁷⁹ 二大オークション・ハウス(サザビーズとクリスティーズ)の全世界における売上合計は、1990年には44億ドルであったが、1991年には21億ドルに落ちた(Sotheby's Investor Briefing, 24 September 2004)。

⁸⁰ Sotheby's Investor Briefing, April 2008.