

平成21年度障害者保健福祉推進事業
障害者自立支援調査研究プロジェクト報告書

障害者アートの価値向上に伴う、
作家の権利擁護の在り方に関する研究事業

特定非営利活動法人はれたりくもったり

平成21年度障害者保健福祉推進事業障害者自立支援調査研究プロジェクト
障害者アートの価値向上に伴う、作家の権利擁護の在り方に関する研究事業
報告書

目次

研究事業報告（概要）	2
研究経過報告	11
研究会の様子	12
研究概要（第1回～第4回）	14
（仮称）アール・ブリュット作家をサポートする会 説明資料	23
まとめ	39
公開研究会講演録	41
テーマ1 「作品を選ぶこと」 保坂健二郎（東京国立近代美術館研究員）	42
テーマ2 「アートの市場とアウトサイダーアートの可能性」 小山登美夫（小山登美夫ギャラリー代表）	55
テーマ3 「著作権とアール・ブリュットの作家たち」 中久保満昭（弁護士）	60
テーマ4 「インサイダーアートから見たアウトサイダーアートの魅力」 田島征三（アーティスト） 奈良美智（アーティスト） 代島治彦（映像プロデューサー）	77

研究事業報告（概要）

1. 事業実施の背景

（1）これまでの障害者造形活動～滋賀県を中心に～

1946年、戦後間もないころの滋賀県大津市南郷の地に、日本でも先駆けといわれる知的障害児の福祉施設である近江学園が誕生した。そこには戦災孤児や知的障害のある子どもたちが暮らし、職業訓練に励んでいた。その訓練の一環として取り組まれた粘土での造形作業は、職業訓練である一方で知的障害児の精神的な安定を目的とした療育的なプログラムという側面もあったといわれている。

その作業中、皿や湯飲み茶碗などのいわゆる製品を作成している横で、なんだかとても面白いオブジェのような「造形物」ができあがることがあったそうである。また同時にこれらの「造形物」を展示し、一般に公開するという取り組みも早くからスタートしていた。

1954年には、大阪の松坂屋において「全国忘れられた子らの作品展」と題した展覧会が開かれ、その翌年には「知恵の遅れた子らの作品展」が東京の東横百貨店で開催された。以降、現在に到るまでの約50年間に滋賀県の福祉施設に関わった展覧会は、施設共同展、施設単独展を併せると200回以上にのぼる。

そのような滋賀の福祉の歴史があり、全国初となる障害者芸術を取り扱う公的な展示スペース「ボードレス・アートミュージアム NO-MA(以下「NO-MA」という。）」が誕生(2004年)し、障害者の制作する作品の魅力を展覧会等で発信している。

また、NO-MAは開館以来、全国の施設等で制作されている障害者芸術の作品調査を行っている。この調査において2008年までに100名近い作家を発掘しており、2008年度には、「第8回全国障害者芸術・文化祭 滋賀大会」が開催され、その関連事業として行った「アートはボードレス 作品公募事業」では、45都道府県から552名からの応募があり、全国各地で障害者の芸術活動が盛んであることが証明された。

さらに最近、一般の美術館においてこの種のアートが紹介される事例も出てきている。「ブリコラージュ・アート・ナウ：日常の冒険者たち」(国立民俗学博物館2005年)・「ライフ」(水戸芸術館現代美術センター2006年)・「一人快芸術」(広島市現代美術館2009～2010年)・「カオスモス '09/作家はつぶやく」(千葉県佐倉市立美術館2010年)などである。

この分野を紹介する作品展として美術館が企画した展覧会は今や10館を超えている。

（2）海外への発信

2006年1月 NO-MA の関係者が、スイスのローザンヌ市にあるアール・ブリュット・コレクション (Collection de l' Art Brut) の館長リュシエンヌ・ペリー氏に日本の障害

者の作品を紹介するため、単身海を渡った。

この訪問を機に日本の障害者アートの一部が「アール・ブリュット（※1）」として世界に発信されることとなる。

2006年～2008年にはNO-MAとスイス ローザンヌ市の「アール・ブリュット・コレクション」との連携事業が展開され、日本国内3箇所とアール・ブリュット・コレクション（スイス）において交流展が開催された。特にスイスで開かれた企画展「JAPON」は、2008年1月より開催され、欧州を中心に大変な好評を博した。

この展覧会は、会期が約1年間延長となり、さらにオーストリア ウィーン市にある国立美術館クンストハウス・ウィーンへも巡回した。

また、この「JAPON」展を訪れたパリ市立美術館「HALLE SAINT PIERRE（アル・サンピエール）」館長が日本の作品に高い関心を示し、日本の作家による大規模企画展を開催できないかとの打診があり、2010年3月から日本の63名の作家による大規模展覧会が芸術の都パリで開催されることが決定した。（展覧会名：アール・ブリュット・ジャポネ）

このパリでの展覧会は2011年の1月まで、約9ヶ月開催されることとなっており、今後ますます国内外から障害者アートが注目を集めることが予想される。

これら障害のある人たちの作品が国内はもとより海外からも注目を集めるに従って、彼らや彼らをとりまく人々の混乱も増えてきている。

画廊や美術館から本人、家族への直接のアプローチや、所属する学校・施設への問い合わせ、出展の依頼から作品の購入まで、作品の商業的な価値が見いだされるとともに起こってくる様々な混乱である。もとより彼らやその関係者にもそういうノウハウがあるわけではなく、ただただ混乱するか相手のいいなりに「契約」を強制させられてしまうことも出てきた。

彼らの作品が認められることを願ってきた私たちの活動は、同時に作品に対する評価の向上と作品が作品として大切にされること、そして作品が然るべき手順を踏まえて販売された場合には、作家本人にもきちんと報酬が還元されることを願っている。

このような背景を踏まえて、今年度の研究事業に着手し、障害のある人の作品の価値が向上する中で起こる様々な課題に対して対応出来る仕組み～障害のある作家の権利をどのように保護していくのか～について専門家を交え検討することとした。

※1 アール・ブリュット（Art Brut）とは、日本語に直訳すると「生の（加工されていない）芸術」という意味で、つまりは、美術の専門的教育を受けていない手による作品を指す。その作り手の中には、精神や知的に障害を持っている人や受刑者、高齢者、霊能力者などがある。1922年ドイツの精神科医であり哲学者・美術研究者でもあったハンス・プリンツホルンが、精神障害者が描いた絵を「精神障害者の芸術性」というタイトルで発表したことに端を発し、その当時のシュールレアリスト（超現実主義

者)がこれらの絵に注目した。その後、1940年代にフランスの画家ジャン・デュビュッフェが、このような芸術を「アール・ブリュット」と呼び、その概念を提唱するとともに作品をコレクションしていった。このコレクションが1975年にスイスのローザンヌ市に寄贈され、翌年アール・ブリュット・コレクションが誕生したのである。現在も継続的にアール・ブリュット(アウトサイダーアート)の収集や研究をおこなっている世界的でも著名な美術館である。

2. 事業の目的

我が国の障害者の芸術作品が国内外での展覧会などの開催により、評価・関心が高まりつつあるなかにおいて「作家」としての活動が生まれてくる。この活動は当然、所得保障とも関係し、様々な契約ごとを迫られることから著作権等の擁護の仕組みが必要となる。そこで、障害者の著作権に関する権利擁護のあり方について研究するとともに著作権の擁護及び創作環境の整備・保護・向上のために必要な仕組みを提案する。

3. 事業内容

(1) 研究会の開催

判断能力の不十分な障害者の作品をめぐる諸課題を明らかにするとともに、著作権の権利擁護の在り方に関する研究を進め、著作権の擁護及び創作環境の向上のための仕組みを提案するべく。弁護士、福祉関係者、美術関係者、企業代表などによる研究会を立ち上げた。

①研究会メンバー

- 末安民生 (日本精神科看護技術協会 会長)
- 川島志保 (川島法律事務所 弁護士)
- 山上徹二郎 (株式会社シグロ代表取締役)
- 保坂健二郎 (東京国立近代美術館研究員)
- 代島治彦 (映像プロデューサー)
- 北岡賢剛 (滋賀県社会福祉事業団 理事長/NPO法人はれたりくもったり理事)
- 田端一恵 (滋賀県社会福祉事業団 企画事業部)
- 牛谷正人 (NPO法人はれたりくもったり 事務局長)
- 齋藤誠一 (NPO法人はれたりくもったり 事務局員)
- 小林瑞恵 (研究会事務局員)

②研究会日程

第1回研究会

日時：2009年7月30日（木） 18:00～20:30

場所：日本精神科看護技術協会 会議室（東京都港区）

内容：障害者の制作する作品及びその権利などの現状について

第2回研究会

日時：2009年8月17日（月） 18:00～20:30

場所：日本精神科看護技術協会 会議室（東京都港区）

内容：美術の常識と障害者芸術の現状の比較

ゲストスピーカー

小山登美夫氏（小山登美夫ギャラリー代表）

テーマ「国内における現代アートの市場について」

第3回研究会

日時：2009年9月24日（木） 18:00～20:30

場所：日本精神科看護技術協会 会議室（東京都港区）

内容：著作権法の実際について

ゲストスピーカー

中久保満昭（弁護士）

テーマ「著作権について」

第4回研究会

日時：2010年1月12日（火） 18:00～20:30

場所：日本精神科看護技術協会 会議室（東京都港区）

内容：企業による著作権管理の実際について

作家の著作権を守る仕組みについて

ゲストスピーカー

内田博道（株式会社ぴえろ 専務取締役）

テーマ「企業による著作権管理の実際」

※研究会の経過報告は11p～21p参照

公開研究会

日時：2010年2月6日（土）

場所：大津プリンスホテル（滋賀県大津市）

内容：①10：00～11：15

保坂健二郎（東京国立近代美術館研究員）

テーマ「作品を選ぶこと」

②12：30～13：30

小山登美夫（小山登美夫ギャラリー代表）

テーマ「アートの市場とアウトサイダーアートの可能性」

③15：15～16：30

中久保満昭（弁護士）

テーマ「著作権とアール・ブリュットの作家たち」

④17：00～18：30

田島征三（アーティスト）

奈良美智（アーティスト）

代島治彦（映像プロデューサー）

「インサイダーアートから見たアウトサイダーアートの魅力」

※公開研究会の講演録は、41p～84p参照

（2）研究会において見えてきた現状と課題

障害のある作家を取り巻く現状はというと、作品の所有について、その作品が制作された施設に帰属しているかのような扱いを受けたり、著作権を行使する契約を交わすことなしに、ポストカードやクリアファイルなどに障害者が制作する作品の画像が使用されていたりする。また、承諾を取る際についても、本人の家族や施設の長が本人に代わって承諾をすることが普通に行われており、契約ということについて曖昧な認識で不十分な形式が多い。

ある作家が通う授産施設では、その作家が制作している作品を、授産製品とみなし、施設が主催するバザーなどで販売し、その収益を施設の授産会計に収入しているという。その作家には親が後見人として付いているが、作品の所有権や著作権についての契約は行われていないという。

また、ある作家の作品は、先述した一連の事業において海外に紹介され、一部海外の美術関係者によるとその作家が所属する施設のバザーで販売されている値段の10倍以

上の値段で販売できるクオリティーだとも言われている。

このような状態にも関わらず、「契約」が行われないのは、施設側や後見人の著作権等に関する認識と知識が不十分である後見人が家族である場合「施設に世話になっている」という旧来の保護者としての感情があるからだと分析できるが、そのことが結果として本人の不利益になるという事態は避けたいものである。

このような事例の作品の取り扱いについて整理すると、まず、彼らの作品の著作権はやはり作者である本人に帰属する。また、所有権についても基本的には作者に帰属するが、材料の提供の内容や給料（工賃）の支払われ方等によっては所属する施設やアトリエに一部帰属する場合もあるという法的な解釈もある。しかしながらこの場合も作者と所属施設側の所有権に関する「契約」が必要となる。また、作品を展示したり、売買したり、作品自体をモチーフとしたコンテンツ（グッズ）を制作する場合には、その権利を保有する者と使用（展示）したい者が「契約」するということが必要であるということ。加えて、その契約に際しては、精神・知的に障害のある方の障害特性ともいえる「判断能力に不安のある」方については、成年後見人の選任申し立てをし、契約行為を代行することが必要であるということが整理できた。

さらに、障害の有無に関係なく、作家は作品を通じて自己表現を行っているのであって、その売買やコンテンツに興味があるわけではない。ましてや障害のある当事者は、作品の評価に対して、多くは関心がなく、作品を通しての自己実現という意識も希薄であろう。ただ外部の環境が変化するだけで、その作品についての愛情や愛着も様々である。また、国内・国外の評価が高まっているといっても、発表や流通・売買の経験が積み重ねられ、その経験に基づくルールが確立されるにはまだまだ時間を要すると思われる。そのような中、音楽の著作権協会や画商のルールを当てはめることに無理があるという指摘もなされた。

これらの検討を踏まえて、障害のある作家の著作権等を保護していく仕組みについて検討を行った。

（3）障害のある作家の著作権等を保護する仕組みの検討

① 成年後見制度の活用

先述したように、作品を展示したり、その作品をカタログに掲載したりする際、当然作家の著作権や作品自体の所有権を利用することとなる。他者がその作家の権利を利用する場合は、著作権等を利用するにあたり、「契約」を結ぶことが必要である。しかしながら、精神や知的に障害のある作家が、その障害から「判断能力に不安がある」と診断された場合、他者との契約を結ぶことは出来ない。よって、まず、権利を行使する第一歩として必要な「契約」を可能にするためにも成年後見制度を利用することが必要である。

優れたアーティストでありながら、出展等の意思を明確に表示することができない

という障害がある場合、周りの人が勝手に判断するのではなく、法で認められた本人の代理人が、本人の利益を最優先し、判断するということが、本人の権利を守ることだといえる。

②成年後見人のサポート

権利を守る第一歩として成年後見人を選任することになるが、障害者の成年後見人の多くは、本人の親をはじめとする家族である。家族は権利や美術について詳しくないことが予想される。例えば、美術館からの出展依頼が舞い込んできたとしても、その依頼の内容について把握し、本人にとっての良し悪しについて判断することが難しい場面が出てくると考えられる。

そのことから、作家の代理人である後見人をサポートする機関を整備することによって、より確実に作家の権利を守ることが可能になると考える。

③外からアクセスできる仕組み

美術品の価値が決まる要因の一つとして、作品の質もさることながら「どれだけその作品にアクセスできるか」がある。

このことに関連して、特に美術の関係者から、作家に精神や知的な障害がある場合、作品が魅力的であっても、作家へのアクセスが困難なことが多いという課題が挙げられた。作品が発表される機会が少ない上に、作品と出会えたとしてもどこに連絡してよいかかわらない。また、連絡が取れとしても、作品を商品として取り扱うことを歓迎してくれるかがわからない（周りの支援者が歓迎しない場合もある）とのことであった。

このことから、権利を守る一方で、「ここに連絡をすれば作家と繋がれる」という機能を持つ第三者機関が必要であると考えた。

(4) 障害者のある作家の著作権等を保護する仕組みの提案

①第三者機関の機能

以上を踏まえ、研究会では、第三者機関に必要な機能として大きく2つを提案する。まず、さきほどから述べている「作家の権利を守る」機能であり、また、もう一つは、「外からアクセスできる（作品を広く紹介する）」機能である。その2つの機能を果たすために期待される事業について以下のように整理した。

- i 作品の取扱いや著作権に関する相談支援
- ii 国内外における展覧会の開催
- iii WEB サイト等での作品の発信
- iv 成年後見制度活用への支援

- v 作品の取扱い及び作家の著作権等に関するあり方の研究
- vi 作品の取扱い及び作家の著作権等に関する研修会の開催
- vii 広報誌の発行

上記の事業については、この他にも作品売買の仲介や著作権（ライセンス）契約の仲介等、実際に外部と作家との仲介業務を期待する意見もあったが、仲介業務となると営利を目的とする事業との区別がつきにくいということで、iの相談支援で対応をすることのほうが望ましいという整理をした。

また、これらの事業を実施するために第三者機関に必要な構成メンバーとしては、著作権専門の弁護士、成年後見制度に詳しい弁護士、美術館学芸員、企業代表、福祉・医療関係者などとした。

②機能を担う主体（枠組み）

このことについて研究会では当初、作曲家協会などに見られるようなクリエイターが業種毎に組織化しているような協会形式、つまり障害者アートの作家を組織の中心に据えた「作家協会」（イメージⅠ）の可能性について議論を重ねた。

その議論の過程においては、作家を中心に据える場合、会に加盟する対象者を作家個人のみとするのか、作家とその後見人とするのか、または、施設で制作している場合、施設の関係者も対象とするのか等、加入する単位について整理が難しいという課題が挙げられた。

また、海外においてその価値が認められつつある現状において、日本に暮らす作家やその関係者自身に作品の価値が向上しているというリアリティーがそもそも無いことが指摘され、その状態で「自らの権利を守るための組織を立ち上げよう」と呼びかけても加入はするかもしれないが、機能するかどうかは疑問であるという意見があり、最初から作家を主体とする団体を組織することは現実的ではないという結論に至った。

次に作家以外のサポーターが、サポート組織を立ち上げた場合について、枠組みを議論する過程においては、作家が会に入会する際、一定の責任や費用負担を伴わせたほうが帰属意識が根付くので良いという意見の一方で、周りの支援者の理解が乏しい作家のほうが支援を必要とするはずなのに「入会」というハードルをつくってしまうことは、真に支援の必要な作家を排除することにならないかとの意見もあり、結果、当面は作家以外の関係者で、必要な機能を担う枠組みを組織することになった（イメージⅡ）。当然そこには、著作権を専門とする弁護士や美術館学芸員などそれぞれの専門家にもアドバイザーとして加入していただき、より専門的な相談や研修等で協力を願うこととした。

<イメージⅠ> 「作家を中心とする協会組織」

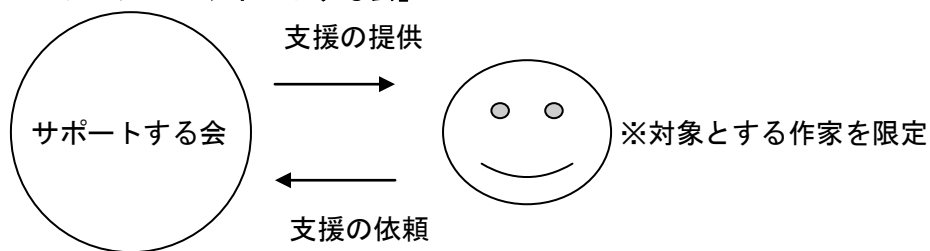


メリット：自らの作家活動を振興するため自らの手で会を運営できる。
：作家自身の権利意識の向上に繋がる。
：作家同士の交流が図れる。

デメリット：加入しない（できない）作家へ支援が届かない。

（課題）：現在のところ、作家の権利意識が協会を組織するほど高くない
：専門家がどの立場で協会に関わればいいかが不透明
：相当数の作家を加入対象とする場合、その団体の信用性を担保するためにも法人格を取得することが望ましいが、運営の中心となる存在が見当たらない。

<イメージⅡ> 「サポートする会」



メリット：作家に負担を求めることなく支援の仕組みができる
：専門家がアドバイザーとして関わりやすい
：任意団体として立ち上げ可能

デメリット：対象とする作家を限定しにくい。

（課題）：作家の意思（ニーズ）に沿った仕組みであるのか評価しにくい
：無償の事業とする場合、会の運営が困難

研究経過報告

(1) 日時：2009年7月30日（木）18：00～20：30

(2) 場所：日本精神科看護技術協会 会議室

(3) 研究員：末安民生（日本精神科看護技術協会 会長）

川島志保（川島法律事務所 弁護士）

山上徹二郎（株式会社シグロ代表取締役）

保坂健二郎（東京国立近代美術館研究員）

北岡賢剛（滋賀県社会福祉事業団 理事長/NPO 法人はれたりくもったり理事）

田端一恵（滋賀県社会福祉事業団 企画事業部）

牛谷正人（NPO 法人はれたりくもったり 事務局長）

齋藤誠一（NPO 法人はれたりくもったり 事務局員）

小林瑞恵（研究会事務局員）

(4) 討議

i 判断能力に不安のある障害者の著作権等をどう保護するか

・作家自身の意思決定のプロセスをどう確保するか。

→成年後見制度の活用

→著作権のうち、著作者人格権（作品の発表の方法の決定など）は、基本的に代理できない。

ii 作品を制作する作家自身に帰属する権利とは

・施設内で障害者が制作する品（物体）は、作品か製品か

→コーヒーカップの作業中にオブジェのようなものができた。それを厳密に作品か製品かとう区別が可能か。

・作品である場合、著作権は作家に帰属するが所有権はどうか。

→作業中の時間に制作された作品であり、素材も施設が提供している場合は、所有権が作家に帰属すると言い切れない場合があるか。

→精神病院の病室で制作される作品の素材は、本人及び家族の提供である。

→具体的な事例として作品が大量に制作されているタイプの人の場合、施設や親の判断で処分したり、配布したりしているケースも見られるが。

→病院の壁に作品らしきものを描いているケースの所有権は？

→美術館は、インスタレーションの材料費を出す場合がある。その作品が売れた場合、材料費を返還することで、所有権を放棄し、作品に付加されている芸術的価値の値段までは主張しない。

iii 作家の著作権等を保護する機関の概要、役割

- 機関の形態について
 - どのような事業とするかをある程度明確にした上で、形態を検討すべき
 - 協同組合、財団法人、社団法人、事業協同組合など。
 - 著作権のみの保護を行うのであれば、著作権協会のような形態が理想か。
- 機関の役割について
 - 著作権等を保護するという目的は明快だが、どのような対象にどのような事業を実施することが適当か検討がさらに必要
- 作品の売買について
 - 作家にとって、極めて不利益な価格で作品の売買が行われる可能性がある。
 - 適正価格の調査、提示にとどめるか、売買の代理まで行うのか。
 - 売買まで行う場合、当然施設の授産事業との利益相反が起こる。
 - 作品の売買を管理するという事は、売らないこともするのか。
- 作品のプロモート
 - 作品のプロモートを協会の事業とするのか、プロモートの方法など学習する研修会を開催する人材育成にとどめるのか。
- 著作権の保護
 - 著作者財産権（著作権）契約の代理人（管理人）となるのか、相談窓口としての「駆け込み寺」的な存在とするのか。
- 利益の配分
 - 営利事業（作品の売買、著作権管理業など）を行う場合、利益をどのように分配することが適当か。（協会、作家個人、施設、協会会員）
- 組織の時限
 - 一定の役割を終えたら解散とするのか、時限を設けるのか、永続を望むのかの検討が必要。

第2回障害者の著作権保護に関する研究会

(1) 日時：2009年8月17日(月) 18:00～20:30

(2) 場所：日本精神科看護技術協会 会議室

(3) 研究員：末安民生 (日本精神科看護技術協会 会長)

川島志保 (川島法律事務所 弁護士)

山上徹二郎 (株式会社シグロ代表取締役)

保坂健二郎 (東京国立近代美術館研究員)

代島治彦 (映像プロデューサー)

北岡賢剛 (滋賀県社会福祉事業団 理事長/NPO法人はれたりくもったり理事)

田端一恵 (滋賀県社会福祉事業団 企画事業部)

牛谷正人 (NPO法人はれたりくもったり 事務局長)

齋藤誠一 (NPO法人はれたりくもったり 事務局員)

小林瑞恵 (研究会事務局員)

(4) オブザーバー：長瀬夕子 (小山登美男ギャラリー)

(5) ゲストスピーカー

小山登美夫 (小山登美夫ギャラリー代表)

(6) 討議

i 成年後見制度利用の実情

2010年3月からスタートするパリ市立美術館での展覧会へ、67人の作家が出展予定。そのうち、50人が出展契約時に代理人が必要と思われる。パリへの出展に向け成年後見制度の利用を進めていく必要があるが成年後見制度の利用については、手続きの煩雑さや選挙権の喪失など、利用に踏み切れないという意見がある。成年後見制度自体にも課題がある。また、後見人の多くは親族である。

ii 美術界の実際

- ・「売る」ということで言うと、明確に売るか売らないかということを確認する必要がある。
- ・ある外国の病院内にあるアトリエでは、売買の手続きを全部病院がやっていて値段もきちんと定まっている。売るルールが定まっているといことは必要。

- 日本の場合、洋画とか日本画等比較的古典的な部類の作品の売買は、画商が定価の20%で作家から買い取り、幾つかの仲買を経て流通するという仕組みがある。
- 現代美術の場合、作家の作品を預かり、展覧会等を通じて売れた場合に作家とギャラリーで折半することが多い。この場合、ギャラリーは作家をプロモートする機能も担う。
- 作家とギャラリーの契約については、基本的に専属契約は存在しないが、1作家1ギャラリーである。日本画、洋画の場合は、いくつかの画商がいろんなツテで著名な作家の絵を1枚買いに行くという形。

iii 障害者アートを売るときの課題等

- 作品を歴史に残していくためには、海外等とも連携して作品を残していくことも必要。売ってお金にする場合も同様。後見人である家族等が実際の交渉等を行うのは困難。
- 海外では高価で取引される作品も日本の施設のバザーで数千円で売られているということが想定される。画商としては、地域によって価格に著しい差異がある場合は、取り扱いをしかねるという実情もある。
- 投機的な作品の売買を避けるためにも、オークションの値段が高くなった場合に、値段を上げていくことが必要。各箇所での売値をリサーチして価格をつけていくという作業が必要。
- 作品の値段を高くしていくことについて抵抗感はあるが、一方でその作品が歴史的な価値を持つていくことに直結するという考え方もある。
- 福祉の世界で相談支援事業があるように障害者アートに関する相談支援事業の事業所を立ち上げて対応するというのはどうか。
- 既に欧米のアウトサイダーアートの市場は広い。日本のアウトサイダーアートも市場に出回る可能性は十分にある。

(1) 日時：2009年9月24日(木) 18:30～20:30

(2) 場所：日本精神科看護技術協会 会議室

(3) 研究員：川島志保 (川島法律事務所 弁護士)

代島治彦 (映像プロデューサー)

北岡賢剛 (滋賀県社会福祉事業団 理事長/NPO 法人はれたりくもったり理事)

田端一恵 (滋賀県社会福祉事業団 企画事業部)

牛谷正人 (NPO 法人はれたりくもったり 事務局長)

齋藤誠一 (NPO 法人はれたりくもったり 事務局員)

小林瑞恵 (研究会事務局員)

(4) オブザーバー：齊藤睦子 (株式会社シュア)

内田博道 (株式会社ぴえろ)

(5) ゲストスピーカー

中久保満昭氏 (あさひ法律事務所 弁護士)

(6) 講義

著作権法について

- ・「著作権」は、「著作物の創作する者」に原始的に帰属する。
- ・「著作権」は、権利の束である。(複製権、翻案権、送信可能化権、展示権等)
- ・「著作権」は、「著作者財産権」と「著作者人格権」に分けられる。
- ・「著作者人格権」は、「公表権」、「氏名表示権」、「同一性保持権」、「名誉・声望保持権」がある。
- ・「著作者財産権」は、契約による譲渡等が可能。
- ・「著作者人格権」は、著作者の一身専属権であり、譲渡・相続は不可。
- ・著作者が死亡している場合、人格権への配慮としては、生きていと仮定したとき、本人はどうするか意思の推定ができるか否かがカギ。
- ・美術の著作物については、個人の場合死後50年である。
- ・「展示権」について、著作者とともに所有者も有している。(屋外など、不特定多数が観覧する可能性のある会場への展示は不可。)
- ・展覧会開催に伴う展示作品などを紹介する「小冊子」の作成については、必ずしも著作者の許諾を必要としない。判断基準は有料、無料ではなく「小冊子」かどうか。

- ・著作権を保護している団体 JASRAC の場合。著作権者である作曲者は、所属するプロダクションに著作権人格権（譲渡付加）ごと委任する。また、プロダクションは、JASRAC に著作権管理業務を業務委託するという仕組みになっている。
- ・JASRAC のような一括管理する団体があると、音楽を使用したいときの窓口が一つであるためアクセスしやすいというメリットがある。

(7) 権利を擁護する機関の検討（事務局提案）

- ・目的の整理

2010年にパリ市立美術館での展覧会開催により、作品の価値向上が予想される。その一方で、作品が不当な値段で売買されることや作品をモチーフとしたグッズなどが本人の意思とは無関係に制作されることなどの懸念がでてきた。

障害者アートの価値が向上していく中で、著作権をはじめとする作家の権利をどのように保護していくことが適当であるのかを研究する過程において、作家の権利保護及び創作活動の振興を目的とする作家協会「アーティストユニオン」を組織を提案することとする。

- ・作家協会の組織化（人格・構成）に関する提案

作家協会の構成については、作家の後見制度利用について、作家の所属する施設の協力が不可欠であったケースもあることから、作家（+後見人）に加え、所属する施設にも加わってもらうことが適当であると提案する。協会の人格については、協会が行う事業を整理したうえで検討する。

- ・作家協会の役割の提案（必要なことであり、かつ、できること）

→相談支援窓口の開設（展覧会の開催、著作権の保護 etc…）

作品の賃借や作品をモチーフとしたグッズ等の制作、作品の売買等に関する様々な相談に応じ、助言を行う窓口の開設

→作品の保管・保存

協会に加盟する作家の作品の一部を保存する。

→展覧会の開催

プロモート機能として、国内において年に1回、海外において4年に1回程度の周期による展覧会を開催する。

→作品の貸出し業務・作品をモチーフとしたグッズ制作にする業務代行

協会に加盟している作家のうち作品の貸出し及び作品を利用したグッズ制作に関して希望する作家については、取り扱う作品をある程度限定した中で、作家と個別に契約し、その業務を代行する。

→作品の売買については、協会として直接関与しない。

(1) 日時：2010年1月12日(木) 18:00～20:30

(2) 場所：日本精神科看護技術協会 会議室

(3) 研究員：末安民生 (日本精神科看護技術協会 会長)
川島志保 (川島法律事務所 弁護士)
代島治彦 (映像プロデューサー)
田端一恵 (滋賀県社会福祉事業団 企画事業部)
牛谷正人 (NPO 法人はれたりくもったり 事務局長)
齋藤誠一 (NPO 法人はれたりくもったり 事務局員)
小林瑞恵 (研究会事務局員)

(4) オブザーバー：はたよしこ (ボードレス・アートミュージアム NO-MA ディレクター)
藤澤園子 (精神科看護師)
奥村清子 (株式会社びえろ 版權担当)
中久保満昭氏 (あさひ法律事務所 弁護士)

(5) ゲストスピーカー
内田博道氏 (株式会社びえろ専務取締役)

(6) 講義

i 株式会社びえろ (会社概要)

- ・アニメーションの制作会社。1979年 設立。
- ・現在までテレビシリーズが 72 タイトル。劇場アニメーションは 24 タイトルほど。
- ・オリジナルビデオアニメーション 84～86。現在は 4 作品をテレビシリーズで毎週放送。
- ・発足 5 年後 版權ビジネスを立ち上げる。現在、自社制作作品の 90%以上の商品化権に関わっている。

ii 版權利用の実務について

・ステップ 1 (契約)

- 利用契約時に整理すべき事項①権利の存在 (著作者は誰か) ②権利の存続期間③用途④許諾範囲 (国・地域) ⑤ロイヤリティの金額⑥支払方法 (前払いの有無)。
- ロイヤリティは通常、指定商品の価格×使用料率×製造数量 (販売数量) で算出。
- 使用料率は、概ね 3~4%。

・ステップ 2 (商品化)

- 企画・デザイン・商品開発。著作者はデザインチェック、品質管理、進行管理。
- ・ステップ3（プロモーション）
 - 宣伝・広告（ポスター、TV-CF、新聞・雑誌、Web 広告）販促品の制作（ノベルティ、チラシ）、イメージマスコット

iii アウトサイダーアート版権の扱いについて（実務のポイント）

- ・著作権者（管理者）は誰かを明確にすることが大切。
- ・事業として成り立つのかの見極め。著作権に財産的価値があるか否か。代理人として成り立っても、事業化できるのか。著作物を使用した商品化と二次使用についての管理許諾業務。
- ・経理業務の円滑化。二次使用权の行使による収入の授受と管理。それから著作者への配分。金銭の動きの透明性を確保。

（7）権利を擁護する機関の検討

- ・今後障害者アートの価値が向上していくと想定される中で、具体的な権利保護機能を担う形として必要性を感じる。
- ・今後どのような事態が起こるかなかなか想定できない中で「相談支援事業」は特に必要。
- ・団体に加入する対象を明確にする必要がある。（後見人、作家、施設、保護者 etc…）
- ・団体の責任（事業）主体が明確にする必要がある。
- ・事業内容とともに事業の具体的な流れがイメージしたうえで整理する。
- ・入会金を設定する場合、真にサービスが必要な作家にサービスが届かないことが懸念される。また、その場合、金銭の管理をどのように行うのかを明確にするべき
- ・作家を主体とする団体を考えた時、作家が自身の作品の価値を認識していないことが予想され、時期尚早といえる。
- ・相談を中心とした専門家等の参画による支援機関を立ち上げることを優先すべき

(仮称) アール・ブリュット作家をサポートする会
説明資料

(名称)

第1条 本会は、アール・ブリュット作家をサポートする会という。

(目的)

第2条 本会は、WEBサイトスピリットアートミュージアム (www.spiritartmuseum.jp)に出展している作家及びパリ市立アル・サン・ピエールにおける「アール・ブリュット・ジャポネ」に出展する作家の著作権等の権利を保護するとともに日本のアール・ブリュット作品（以下「作品」という。）を国内外に広く周知することを目的に設置する。

(事務所)

第3条 本会の事務所を滋賀県湖南市若竹町1-6 特定非営利活動法人はれたりくもったり内に置く。

(活動)

第4条 本会は、第2条の目的を達成するため、関連する団体等と連携し、以下の活動を行う。

- (1) 作品の取扱いや著作権に関する相談支援
- (2) 国内における展覧会の開催
- (3) 4年に1回海外における展覧会の開催（4年に1回）
- (4) WEBサイト「スピリット・アートミュージアム」での作品の発信
- (5) 成年後見制度活用への支援
- (6) 作品の取扱い及び作家の著作権等に関するあり方の研究
- (7) 作品の取扱い及び作家の著作権等に関する研修会の開催
- (8) ニュースレターの発行（年1回）

(構成)

第5条 本会は、目的に賛同する以下のものを持って構成する。

委員

末安民夫（慶應義塾大学准教授）

山上徹二郎（株式会社シグロ代表取締役）

代島治彦（映像プロデューサー）

牛谷正人（NPO 法人はれたりくもったり）

小林瑞恵（NPO 法人はれたりくもったり）

はたよしこ（ボーダレス・アートミュージアム NO-MA アートディレクター）

北岡賢剛（滋賀県社会福祉事業団 理事長）

田端一恵（滋賀県社会福祉事業団 企画事業部）

齋藤誠一（滋賀県社会福祉事業団 企画事業部）

専門アドバイザー

岡山慶子(ペパーミントウエーブ実行委員会)

川島志保(弁護士)

中久保満昭(弁護士)

内田博道(株式会社ぴえろ)

保坂健二郎(東京国立近代美術館研究員)

- 2 会を構成する「委員」のうち一人を代表、一人を副代表、一人を会計責任者とする。
- 3 代表及び副代表は「委員」の互選とする。
- 4 会計責任者は、代表が指名する。
- 5 副代表は、代表を補佐し、代表が不在のときは、その職務を代理する。

(会議)

第6条 第5条所定の賛同者によって構成される会議(以下「全体会議」という。)は、必要に応じて代表が招集し、その議長となる。

- 2 代表は、必要と認めるときは、上記以外の者を全体会議に出席させることができる。
- 3 代表は、必要に応じてワーキンググループを置くことができる。
- 4 本要綱の改訂は、構成員の半数以上が出席している全体会議において、出席者の過半数の賛成を持って行う。

(事業年度)

第7条 会の事業年度は、毎年4月1日に始まり翌年3月31日に終わる。

(補則)

第8条 この要綱に定めるもののほか、会の運営に関して必要な事項は代表が別に定める。

附 則

- 1 この要綱は、会の設立の日から施行する。

「(仮称) アール・ブリュット作家をサポートする会」
についての作家・後見人、施設関係者の意見

(仮称) アール・ブリュット作家をサポートする会について、作家、後見人、施設関係者へ説明をし、以下の点についていただいた感想・意見をまとめました。

1. (作家をサポートする会についてお話させていただきましたが、) そもそも「作家」と呼ばれることについてどう思いますか。

【作家・後見人】

- ・ 好きで制作している作品がパリで展示されること等が信じられない状況ですので、「作家」と呼ばれる事についても本人はもちろん家族にとってもまだ実感がありません。
- ・ これまで親として関わり合っていた中で、こういう視点に気づいていなかった事に罪深さ、わびる気持ちが湧いています。

【施設関係者】

- ・ 作家と言われると、くすぐったいものがありますが、今まで何処でも認めてもらう(人格など全ての面で) 機会の無かったことを思うととても嬉しいです。この世に生まれて生きて、存在と言うか証(あかし)と言うか、認められたことを、本人に伝えたいです。
- ・ 今回、「作家」「作者」「アーティスト」など、「〇〇」をどう呼びならわしたらよいかという無意識のモヤモヤはあった。障がい者について「メンバー」「本人」「当事者」「チャレンジド」など色々な呼び名があるように、定義されていないものをどうしたらよいか、逆に、作品のアートとしての位置づけを確固たるものにするため、〇〇をあえてそう呼ぶ感があったように感じる。また、作品のカテゴリズについても同様に、「障がい者アート」とは言いたくない、かといって「エイブルアート」(ムーブメントの名)では範囲が狭められすぎる、「現代アート」と言いたいけれど、知ってほしい事もある…といった経緯があったように思う(その他の感情もいろいろあるが)。そこで「アールブリュット」「アウトサイダーアート」という世界基準でのカテゴリズがなされ、作品の「アート」としての位置づけも確立されつつあると感じている。気分もだいぶすっきりしている。そこでようやくあえてでも、持ち上げるでもなく「作家」「作者」「アーティスト」と呼べるようになったように感じている。むしろこれは「支援者」として〇〇を身内と感じすぎるところからの、いらぬ? 「謙遜意識」から来た感情だったかもしれない。評価されようがされまいが、作り手ははじめから変わらず「作家」だった。

2. パリ展やSAM への出展契約について、作家自身に判断能力がない場合、成年後見制度を利用して、後見人が契約を代理するという主旨の説明を受けた際、どのように思いましたか。また、現在はどのように思いますか。

【作家・後見人】

- ・ 当初はぼんやりとしたイメージでしたが、作品を大切に作る、その作品を作っている人を大切に思う気持ちとして手続き上必要に思います。
- ・ 成年後見の必要は感じているのですが、制度を利用する事で、本人の意図しない事も生じてしまうので、全てが満足といかなくても、法的にもう少し整えてほしいという思いがあります。

【施設関係者】

- ・ 初めは、後見人制度を利用してまで出展する価値があるのか迷いましたが、今は、後見人制度の利用は（今後のことを含めて）必要であると思っています。
- ・ 自分たちも小さいながら作品展を開催したり、利用者さんの描いた絵を製品のデザインとして利用している中で、整備しなければと意識していた部分だった。
- ・ 現在も、基本的に当初受けた印象は変わっていないが、自分たちとして（事業所レベルで）どこまでの整備ができるかを、なお考える機会となっている。

3. 作品が国内外から評価されてきているなかで、以前と作品に対する想いが変わった部分がありますか。

【作家・後見人】

- ・ 著作権は守る必要があると強く思います。作品については、今まで日常の中で普通に目にしていた物が、作品と評価していただいている事に驚きと喜びを感じています。
- ・ 個の尊厳を含め、「人が作る」という意識が深まっています。
- ・ 集団生活の中で見失しないがちなところを再度教えていただいています。

【施設関係者】

- ・ 本当に「ゴミ」と思っていた時期もあり、本人が一生懸命書いているので大切にしたいと思って保存しようとしても、たくさん作品を保存するのば物理的に不可能であることもありました。
- ・ 「価値のある作品」という点での思いは以前と特に変わらない。しかし、周囲から評価されてきた事により、新たに思うところがある。

4. 作品の価値・著作権に対する率直な思いはどうですか。

【作家・後見人】

- ・ 作品の価値に対しては全く分かりません。著作権に対しては、本人が一所懸命に作った品ですので守って行きたいと思っています。

【施設関係者】

- ・ 作品が売れるとは思えませんが、貸出しの機会はあるかと思います。本人の大切なものだけに、手離す気持ちは今のところありません。大切に扱って頂けるのが有り難いです。
- ・ 価値に見合った正当な評価、取り扱いが必要とされている。自分たちの責任としても感ずるところだが、率直に「どう取り扱って行っていいかわからない」部分と、「自分たちの手に負えるのだろうか」という思いで、悩むところではある。しっかりした管理システムの確立を考えたい。またそうすることで、広がっていく可能性があるということも予想している。

5. 成年後見制度についてどのように思いますか。

【作家・後見人】

- ・ この度の機会を得、単に作品を通じてだけではなく、その人の人生、生命の重さを実感し、守っていく上でも必要に思います。

【施設関係者】

- ・ 率直に使いづらい。本人の支援の度合いによる区分（後見・補佐・補助）はあるが、必要性による区分（例えば金銭面での後見、契約面での〃、など）や、必要な期間による区分（例えば2年限定）など、あっても良いのではないか。厳密を期して考えれば、部分（必要性や期間と言った）を切り取ってだけの支援はありえない…という観点から整備されてきた制度だとは了解するが、必要な方が必要なときに使えない制度では意味が無いと感じた。それでなければ、後見人の義務に見合った公的報酬や、使う際のサポート（必要手続きの公的支援）も、もっとあっても良いのではないかと感じた。制度の理解が進んでいない事からの「使いづらいイメージ」もあるかと思われるが、実際後見制度の利用をしようとした際に、上で実感したような「改善すべき点」はあると考える。

6. （仮称）アール・ブリュット作家をサポートする会を必要だと思いませんか。

【作家・後見人】

- ・ 新しい動き、そして文化として意味を感じています。大切に育て、波及していく上でも総合的にそれぞれの事業一つひとつ、サポート体制が必要に感じています。
- ・ 全く理解出来ない部分ですのでサポートしていただくと助かります。

【施設関係者】

- ・ 展覧会の出展、貸出の手続きなどを手伝ってくれると助かる。
- ・ 一旦受けた評価も時流によって左右され、日本のアウトサイダーアートが「ブーム」で終わらないためにも、何らかの形としてのサポートする会ではなく、協会が必要ではないか。
- ・ 作家同士（または支援者同士）が相互にコミュニケーション、又は連携できるような機能を期待する。

- ・ 作家支援をする上で、必要になってくるノウハウについての学習会・共有機能。

まとめ

この度の研究会では、福祉の現場経験を持つ私たちにとって、いかに施設現場をはじめとする障害者を取り巻く環境が、一般社会とは少なからず一致していないことが改めて認識できた。

著作権（著作権）管理の業界や美術市場では当たり前のように尊重されている作家の権利が、障害のある作家の場合、悪気はないとはいえ不適切に取り扱われている現状が否定できない。例えば出展について、作家の親や施設関係者が法的な権利もなく承諾をすることが多いこともその一つと言える。

2010年3月24日から約9ヶ月間、芸術の都パリにおいて、日本の作家63名の出展による大規模な展覧会がパリ市立アル・サン・ピエール美術館を会場に開催される。この展覧会を契機に作品に対する世間の関心は高まっていくであろう。その際、少なくとも出展した作家に不利益が及ばないように、早急な対応が望まれる。

このことについて、当法人では、本事業における研究で得た成果を元に、独自に仕組みによる会を立ち上げ支援を実施する予定である。

当初、本研究事業では、年度内に障害のある当事者とその作品を守る仕組みを整理し、その広報と普及までを行うことを目標にしていた。しかし、研究会を重ねる経過で、組織の必要性が明らかになるとともに、既存の組織やその仕組みを当てはめて運用していくことの課題も明らかになった。そこには「障害」ということのとらえ方や「障害」によって制限される社会的行為、さらに「障害」のある当事者の意思決定への関与、「作品」の評価における「スタンダード」とは何かといった彼らの作品に対する未成熟な現状を再確認することに時間を費やした。

しかし、そのことで成果が不十分であったわけではなく、今後の方向性を指し示すために必要な経過であったと考えている。

今後も今回の研究で考えられたその仕組みによって様々な相談事例を取り扱うこと通じて、障害者の著作権というこれまでにあまり触れられなかった権利の保護のあり方や、障害者の造形活動環境の在り方について研究を重ねていきたい。

公開研究会 講演録

日時：2010年2月6日（土）

場所：大津プリンスホテル（滋賀県大津市）

- テーマ1 「作品を選ぶこと」
保坂健二郎（東京国立近代美術館研究員）
- テーマ2 「アート市場とアウトサイダーアートの可能性」
小山登美夫（小山登美夫ギャラリー代表）
- テーマ3 「著作権とアール・ブリュットの作家たち」
中久保満昭（弁護士）
- テーマ4 「インサイダーアートから見たアウトサイダーアートの魅力」
田島征三（アーティスト）
奈良美智（アーティスト）
代島治彦（映像プロデューサー）

『作品の選び方「この世界とのつながりかた」のキュレーションを通して』

保坂健二郎（東京国立近代美術館研究員）

【はじめに】

保坂健二郎と申します。東京の竹橋という北の丸公園の隣にある国立近代美術館というところで、研究員をしております。研究員というのは、いわゆる学芸員のことです。

今日は日々の活動の中で携わっている展覧会の企画であるとか、美術作品を収集すること、その時に重要になってくる、作品を選ぶということとはどういうことなのかということをお話ししたいと思います。

通常はホームグラウンドとして美術館で活動しているのですが、幸い今年度、滋賀県近江八幡市にあるボーダレス・アートミュージアムNO・MAで展覧会の企画をさせていただきました。皆さんご存じのようにNO・MAというのは、美術のいろいろな語弊があり、なかなかナイーブな問題なので言葉を選ぶのが難しいですが、とりあえずアウトサイダーアートと言わせてください。そのアウトサイダーアートと、その対立項であるインサイダーアートの境界をなくして展示していくということを目指し、実践している、世界的に見ても非常に特殊な、その意味で非常におもしろい美術館でして、そこで企画をするということでもいろいろ考えることがありました。そのことも今日は触れられたらいいなと思っています。

【キュレーターとは】

具体的な話をする前に、ある一つのことをご紹介しますと思います。いやしくもキュレーター、学芸員ということの名乗るのであれば絶対に知っていなければならない、あるいは時々立ち戻らなければいけない、一つの展覧会があります。それは何かというと、1937年にミュンヘンで開催された『退廃芸術展』で、詳細は後でご紹介します。この展覧会は、展覧会を企画する側、作品を選ぶ側、そして作品を見せる側は必ず知っておかなければいけない展覧会です。

この展覧会、ドイツないしヨーロッパの近代美術の代表作が一堂に会した展覧会というふうに言っているだけで、行列が出来たわけですね。この展覧会、なぜ立ち戻らなければいけないものなのか、ちょっとそれを念頭に置きながら話を聞いていただければと思います。

そもそもキュレーターの仕事とは一体何なのか。キュレーターの仕事には3つあるというふうに言います。「研究」と「収集」と「展示」です。

「研究」というのは、常に関心を持ち続けて、それを発酵させていって、どんどん濃いものにしていくことと言えらると思います。そして、「収集」というのは、単に何でもかんでも集めればいいのかというのではなくて、比較をして、よりいいものを集めていくということです。つまり、そこで「比較」ということが重要になってきます。そして、「展示」はやみくもに展示をすればいいわけではなくて、何かを伝えるという、「伝達」ということを念

頭に置かなければいけないのです。

基本的にはその3つの柱があるわけですが、展覧会というある一つのイベントを作り上げていくわけですから、当然多くの人々が関わっていきます。ですから、キュレーターというのは、単に研究をしていればいいというわけではなくて、展示施工業者であるとかアーティストであるとか、その他さまざまな人たちと一緒にチームを組織してイベントをつくっていく仕事であると言えるわけです。

そのキュレーター、日本語では学芸員と言って、よく「学芸員は雑芸員だ」というふうな揶揄も聞かれるようですが、キュレーターという言い方が最近では好まれています。キュレーターという言葉には、ある深い意味があるということをぜひ知っておいていただきたいです。キュレーターの、もともとの語源はラテン語です。ラテン語の「クラーレ」という言葉になるのですが、英語で言うところの「テイクケアオブ」、注意をする、大事にするという意味になります。それはどういうふうに使われていたかということ、ある「人」に対してです。その人はどういうものに責任を持っているかということ、「ケアをする」ということについてで、何をケアするかということ、もともとは魂とかそういうものです。つまり、魂を救済する人。ヨーロッパの社会で、教会のプロテスタントであれば、牧師さん。カトリックよりはプロテスタントのほうで使われていた言葉のようですが、その人たちのことをキュレーターと言っていた事実があります。

魂の面倒を見る人、人間にとって大事なものを管理していく人、監視していく人、大切にしていく人というところから派生した言葉が、「ガーディアン」です。それが魂とかそういう精神的なものだけではなくて、物質的なもの、保管庫の中にある何か大切なものを守っていく人たちのことをキュレーターと呼ぶようになりました。さらに博物館というものができると、そこで働く人たちのことをキュレーターと呼ぶようになったわけです。もともとそのキュレーターというのは先ほど魂＝ソウルをケアする人というふうな言い方をしましたが、とりわけそのソウルが不安定な未成年者、マイナーであるとかルナティック、いわゆる狂人ですね、この言葉を許してください、そうした人を監視監督する人も実は語源的にはキュレーターと言っていました。だから、そもそもキュレーターというのは、語源的には展覧会を企画するという意味はどこにもなくて、端的に言えば「気遣いをする人」なのです。

先ほど言ったクラーレという言葉から、どういった言葉が派生していくかということ、例えば、正確さ的確さを意味する「アキュレーシー」であるとか。「キュリオス」好奇心、手に入れる「プロクラーレ」とか。この一つ一つの言葉をとってみると、美術館で働くキュレーターにとって非常に重要なことがクラーレという言葉から派生している。その意味では、キュレーターという言葉は実に僕らにとって非常にふさわしい言葉だということがわかるわけですね。わかると同時にあえて断言するならば、肝に銘じておかなければいけないのは、展覧会をすること、企画することが仕事ではないということです。

【展覧会の4つのジャンル】

では、キュレーターがどんな時に気遣いをしていくのか。先ほど「企画」「収集」「展示」という仕事があるという話をしましたが、その各々の局面において我々はいろんなことを迫られます。何を迫られるかという「判断」です。あるいはその「区別」をしていくこと。区別をした後にこれは除ける、これはこちら側に入れるというふうに、「排除」あるいは「含み入れる」、この一つ一つの局面において、気遣いというものをしていかなければいけないわけです。

その気遣いが最も対外的によく見えるのが展覧会という場であろうと思います。美術館というのは、それと別にコレクションをつくるということはあるのですが、なかなかコレクションを作るプロセスや、美術館の内部でやっていることというのは対外的には見えませんから、どうしても皆さんに伝わりやすいのは展覧会になるわけですね。

この展覧会というものは、幾つかのジャンルに分けることができます。「個展」「グループ展」「テーマ展」、あるいは「ビエンナーレ」や「トリエンナーレ」と呼ばれるもの。概ねこの4つに分けることができます。

【個展】

個展というのはその名のとおり、ある個人を取り上げる展覧会です。往々にして、その作品ではなくて作家に焦点があたりがちになるというところがあります。その象徴的な出来事が、年譜をどこに置くかということです。実は展覧会を企画するサイドにとっては非常に悩ましいところなのです。うちの美術館では多くの場合、最後に置きます。そうすると見に来た人に怒られます。最初に置いてほしいと。そういう重要な情報は最初に知りたいと言われるのです。今僕は重要な情報と言いましたけれども、美術館としては、あるいは少なくともうちの美術館としては、作品を解釈する際において、作家の生涯はそんなに重要ではないのではないかと考えています。あるいはそういうことをある程度取っ払った上で作品を見て欲しいという思いがあります。それを後ろのほうに置くと、大体の人が、「学芸員は知っているからいいけど、我々は知らないんだ」と怒るのです。あともう一個は、文章を会場の入り口に置いてしまうとそこで人が止まってしまうので後ろのほうに置くというテクニカルな問題もあるのです。とにかくこの年譜を展覧会の中のどこに置くべきなのかということは、言い換えると展覧会で見せたいものは何なのかということになります。作家の生涯なのか。作品なのかということにも直結してくると言えます。

【グループ展とテーマ展】

複数の作家を紹介していくという「グループ展」というものがあります。複数の作家を選ぶ場合に、やみくもに選ぶことはできないわけですから、何かテーマが必要になってきて、だからグループ展とテーマ展というのはほぼセットだと思っていただいてもいいと思うのですが、このテーマというのがまたややこしいわけです。僕がNO-MAで企画をさせ

でもらった展覧会『この世界とのつながり方』(2009.10.24~2010.3.7)というのは、多分テーマ展としては、あまり褒められたものではないだろうと、僕自身は思っています。それは今日、最後のほうで話すことができればよいと思うのですが、自覚的にやっていることではあるのですね。

つまり、どういうことかと言うと、キュレーター界、美術館界において、おそらく褒められるテーマというのは、かなり絞ったものであろうと思われます。絞っていくと、展覧会としてはまとまったものになるのですが、ともすればマニアックになってしまうのです。そのテーマに関心がない人にとっては、なかなか入り込めない場合があるということになるわけです。もちろん知らない世界を見ることができるというメリットがあります。では、テーマを広げればいいかというそうではなくて、あまりにも広げてしまうと、結局何も言っていないことに等しくなってしまう。なので、テーマというものを、どう決めていくかということは非常に難しい問題であると言えます。

【ビエンナーレ、トリエンナーレ】

もう一つ、最近日本でも定着してきたものの中に、「アニュアル」、「ビエンナーレ」、「トリエンナーレ」というものがあります。これは展覧会がどういうインターバルで開催されていくかということで決まるものなのですが、アニュアルというのは1年ごとです。ビエンナーレというのは2年おきに開催されていく。有名なのが「ベネチアビエンナーレ」であるとか、「サンパウロビエンナーレ」とか、そういう世界各地で行われているものになります。そして、トリエンナーレ。これは3年ですね。このトリエンナーレより上になると、「クワドリエンナーレ」で4年に1回。でも、4年に1回ぐらいだとみんな大体忘れてしまうので、あまり言わないですね。

実際展覧会というのは、きちんとした展覧会は大体2年から3年の準備期間をかけますから、ある意味ビエンナーレ、トリエンナーレというのは、展覧会というものにふさわしいスパンであると言えるのです。

2年や3年ごとに美術の状況というものを見渡して、そこから何かテーマを抽出して見せるということで常に、ある地域において、ある視点から定期的に観測できるようになるわけです。あと、周期的にやってくるということでイベント性が生まれますから、ひいてはその展覧会が開催される地域が盛り上がるという、地域振興の面でも最近注目されているわけです。

【退廃芸術展】

話を最初のほうに戻したいと思います。1937年のドイツのミュンヘンで行われた『退廃芸術展』です。ナチスが、ヒットラーが、考えるところの退廃した芸術、墮落した芸術というものを集めて展示した展覧会です。ここには、カンジンスキーがあつたり、ファイニンガーがあつたり、今でこそモダンアートを代表する、世界中の美術館において重要な作

品として知られる作品が集められていて、それが退廃芸術という名のもとに展示されていたのです。

例えば、展示のディテールですが、クレーが下にあり、上にクルト・シュヴィッターズという作家があります。展示風景の写真を見て、あることに気づくかもしれません。斜めになっています。これはわざとです。もともと退廃芸術ですから、きちんと展示する必要はないということで、わざと斜めになっているのです。

この退廃芸術展に並行するかのようにある出版物が出ているのですが、退廃芸術展よりもかなり前に出版されているものです。左側にいわゆるアーティストの作品が並んでいます。カール・シュミット＝ロットルフやアメディオ・モディリアーニといった作家の作品があるのですが、右側には障害者の顔写真が貼ってあります。ここから、この本は何を言いたいかというと、このカール・シュミット＝ロットルフとかアメディオ・モディリアーニという当時のモダンアートを代表する作家たち、あるいはその彼らが描いている顔は、決して芸術的に優れた顔ではなくて、障害者を書いているにすぎないので、そういう絵を評価することはできないという文脈でこの対置がなされているわけです。

「彼らが書いているのは、白痴を書いている」という言い方をヒットラーはするわけです。そういう作品を書いているアーティストもある種白痴的であって、それはとどのつまり退廃芸術だということで、見てはならない、このドイツから抹殺すべしということになったのです。そしてこういう展覧会を開催し、抹殺する時に、ここは歴史적으로よかったと言わざるを得ないのですが、本は随分燃やされたのに対し、美術作品は1カ所に集められて、オークションにかけられて売られました。その一つがキルヒナーの作品で、愛知県美術館に入っています。退廃芸術展の中に入ったものが今、日本にまでやってきて、愛知県にある。その意味ではよかったのかもしれないと思います。

それはさておき、「退廃芸術展」はドイツ各地を巡回して、ものすごい人数を集めているわけですね。それは写真の中の行列を見てもわかります。正直、このぐらいの人数を集める展覧会というのは、今美術館がやりなさいと言われてることなので、複雑な気分なわけです。この退廃芸術に群がった人々の心境を考えると、どっちなのだろうかと思わざるを得ないのですが、ナチスというのは宣伝に長けており、例えば彼らが何をしたかというと、この展覧会を18禁、いわゆるR18指定にしたのです。クレーの絵とかカンジンスキーの絵とか、R18にする必要は全くないのですけれども、R18にすることで、見てみたいと思わせるわけですね。このように人の心理を逆手にとったさまざまな戦略がなされていたのです。

何にしても、この展覧会がやったことはある種のポピュラリティーの獲得であることは間違いないわけです。人の気持ちというものをうまく読み取って、それを展覧会の枠組みの中へ入れていき、行列を獲得したのです。

【大ドイツ美術展】

もちろんその一方に人間の良心というものを考えることはできて、それは何でかという
と、退廃芸術展とセットで、ヒットラーは彼が考える素晴らしい美術というものも展示し
たわけです。それを「大ドイツ美術展」と言うのですが、先ほどの退廃芸術展の展示スペ
ースとして選ばれたのはミュンヘン大学の美術学部の石膏彫刻室で、基本的に美術作品を
展示する場所でない場所で展示したわけですが、この大ドイツ美術展のためには、
ヒットラーはある建物を建てました。それはミュンヘンにあり、「ハウスデアクンスト」と
いう今でも美術館として残っている建物です。どちらが展覧会として優れているかとい
うことも、比較の対象としてはなかなかおもしろいものがあると思います。この中で展示さ
れていた、チーグラールという人の3幅対の作品があるのですが、ヌードの作品です。これ
がヒットラーの考える大ドイツ美術なわけですね。全く何の根拠もなく女性が裸で寝椅子
というか何かに座っているという作品。当時であれば多分私の命はありませんが、ひどい
作品だと思います。

チーグラールは実際ヌードの作品が多かったのですが、さすがにナチスの内部でも、ちょ
っと裸が多いのではなかろうかという批判もあったようなのです。それに対する回答とし
ては、「戦争から帰ってきた兵士たちは、時には裸を見て慰めを得たいのだ」というわけの
わからない回答が出たようなのです。とにかく美というその古典的な規範、古典的かどう
かは今すぐ批判されていますけれども、「女性の裸体こそがある美の規範である」という
ことに則った作品が大ドイツ美術として、顕彰されていたというわけです。

僕が先ほど人間の良心というふうにしたのは、この大ドイツ美術展には、実は人が入
らなかったのです。結果的に宣伝が上手かったのか下手なのか、ちょっとそこは非常に判
断が難しいのですが、大ドイツ美術展にはほとんど人が来なく、退廃芸術展には300万人を
超える人が集まったと言われています。それが先ほど言ったR18という、扇情的なイメ
ージ操作に寄ったものなのか、あるいは、そこに集められていたのは、今でこそ我々がヨー
ロピアンのもダンアートの傑作と考えるクレー、カンジンスキー、キルヒナー云々という
ものがあつたので、実はそういう良い美術を見るためのいいチャンスだということで人が
集まったのかわからないのですが、事実としてそういうことがあります。

【メッセージとプロパガンダ】

話をぐっと今回の、「作品を選ぶ」ということに戻すと、結局、展覧会というのはいろい
ろなことができてしまうのです。つまり、今挙げた2つの例というのは極端な例ですが、
でも、作品をある基準に従って集める。そしてこれは大ドイツ美術である、これは退廃芸
術であるということを定める。そして選ぶ。それを見せる。見せる時にはさまざまな配慮
をする。メッセージ性というものを伝えていく時に、あまりにもやりすぎるとそれは何に
なるかということ、まさにドイツの展覧会がそうであるように、いわゆるプロパガンダにな
ってしまうわけです。キュレーターというのは、このメッセージというものをどこまで伝
えればいいのかということ、この2つの展覧会を見ていると時に悩んでしまうわけです。

あまりにもこちらの思うことばかりを伝えていこうとすると、それはひょっとすると大きな間違いにつながってってしまうのではないかと。

とにかく展覧会をするということは、ともすればプロパガンダになってしまうという危険をはらんでいるということを、キュレーターという人は知らなければいけないと思います。

【わかりやすく語ることの危険性】

もう一つお話しておきたいことがあります。それはわかりやすく語ることの危険性です。どういうことかという、キュビズムの代表作、ブラックの作品を例に挙げます。キュビズムというのは、1911年からどんどん描かれていくわけですが、対象を解体していくとかいろいろな言われ方をしますが、あまりにも解体していくとどうなるかという、見分けがつかなくなるのです。何が書かれているかもわからないし、これを解体したものと、この3つを解体したものの区別がつかなくなっていくわけです。

そうすると、何が起こるかという、いくらでも作れてしまうのです。贋作も作れてしまうし、ピカソとブラックの見分けもつかなくなるし、もうどうしようもない状況になっていくわけです。当然芸術家としてはそこで悩みますよね、美術の歴史あるいは空間をどう表現するか。3次元の空間を2次元の絵画においてどう表現するかということにおいては、キュビズムというのは、ある達成をしたわけです。ですが画家として、個人の表現の産物として何ができたかという個人解体とか、固有性の解体という状況になってしまうわけです。ピカソはそこから逃げてしまうわけですね、キュビズムのいわゆる抽象画の一手手前のものからピカソは逃げて、いわゆる新古典主義と言われるところに移っていったのです。

逆にキュビズムのある発展というものを逃げないでさらに推し進めていった人がいるのですが、それがモンドリアンです。モンドリアンは、木を解体していくとすべての要素が水平と垂直要素に分解されることに気づいたと言います。そして皆さんが思う、「俺でも描けそう」みたいなモンドリアンの絵が生まれるわけですね。「私の知る限りでは絵画を額縁から取り出した最初の人物こそ私である」という、モンドリアンは非常に自覚的な意識のもとにこういう絵を作っていくわけです。自分にも描けるというのは、実はモンドリアンもやろうとしていたことです。つまり、オリジナルがないけれどもいくらでも複製が可能であるという、そういうところにおいて芸術をいかに生産することができるかというのが、モンドリアンのやろうとしていたことだったというふうに言えるのです。

今までのキュビズムの話、モンドリアンの話というものがある図式にした図があります。「デスティル」とか「ネオプラスティシズム」と言われるのが、モンドリアンが属していたところになるのですけれども、大体1910年ぐらいから、キュビズムというものは発展していった、デスティルのほうに移っていった、バウハウスがあつたりして、最終的には「幾何学的な抽象芸術」か「非幾何学的な抽象芸術」かの2つになったというのが、この図式

が意味しているところです。この図式は非常にすごいと思いませんか。セザンヌがいたり、新印象派があったり、新印象派の前に当然、印象派もあったわけですが、いろいろ美術はあったのだけれども、それが全部この2つの抽象美術に収れんされてしまっているのです。

これは誰が書いたかという、アルフレッド・バージュニアという人で、いわゆるMO MA、ニューヨーク近代美術館の館長だった人です。この人が「キュビズムと抽象美術」という展覧会を1936年に開催して、その展覧会でこの図式を発表したわけです。自分たちのやっている抽象美術というものは、決して根拠のないものではなくて、ヨーロッパですと発展してきた美術の延長線上に位置するものなのだよということを証明しているわけですが、この図の中から抜け落ちているものはいくつもあるわけです。先ほど言ったキュビズムからピカソは逃げたのですが、そのことはこの図式には書かれていないのです。

こういう事実を取り払って、わかりやすい美術史というものができるところです。つまり、わかりやすさを求めようとすると、大体、線的な叙述になっていくわけです。AからB、BからC、CからDになるのですというような叙述ですが、それをやっていくと、必ずそこかいろんなものが漏れていってしまうのです。でも、それこそが実は大事なことなのではないかと考えることができるわけです。

【ニューアートヒストリー】

わかりやすさからもたらされてしまった先ほどのような図式、そこから抜け落ちていくいろいろなもの。それをすくいとりとういう動きが当然生じてきます。それが「ニューアートヒストリー」と言われるものです。1960年代の終わりごろから登場するのですが、いくつかの傾向があります。

一つは、西洋中心主義の進歩主観の批判。自分たちは進歩していく、より純粋なものになっていくのだという西洋中心主義といわれるものの結果、抑圧されていたさまざまなものをちゃんと見ていこうというスタンスです。それによって何が生じるかということ、多様性であるとか、分裂的であることとか、そういうことが認められていくわけですね。

実は、この西洋中心主義感の批判の中で行われてきたのが、非西洋あるいは東欧、今、中欧というふうに言いますが、日本、女性、子ども、そして病者、障害者、プリミティブ、工芸デザインといったものをもう一度再評価していく動きというものです。今僕らが障害者のアートというものを受け入れていますけれども、それは美術史の中ではどういう分脈で受け入れられていったかということ、実はこのモダンアートに対する批判からニューアートヒストリーというものが生まれ、その中で注目されていったのです。

ほかにもいろいろな動きがあり、ぜひ知っていただきたいと思うのですが、「リビジョニズム」というものがあります。これはアカデミズムの復権というふうに言われるのですが、印象派というのは、ある実験的なのとか前衛的な運動でしたが、それと並行して、いわゆるアカデミックな絵がありました。アカデミックな絵も事実としてあったのだから、それを再評価していこうということです。画家の名前で言うと、ダビッドとかアン

グルとかそういう作家になります。このリビジョニズムの動きというのと、1986年にオルセー美術館が開館したときに、まさに観点で、つまり印象派だけでなく、それと同時期にあったアカデミズムも合わせて展示をするということをやったわけです。

あるいは美術というものを社会的に研究していくということがあります。どういうことかという、美術作品は作家の主體的な産物ではなく、社会とか政治とか歴史とか経済とかが複雑に絡み合った産物であるというものです。その考え方を支えたのが構造主義であるとか、ポスト構造主義と言われるものなのですが、つまり人間という主体が社会をつくっていくのではなくて、むしろ社会が主体を作り上げていくという視点の変換をしています。あるいは、それだとさすがに人間というものをないがしろにしている感じがあるので、両方が絡み合っ、お互いに影響し合っているのだというポスト構造主義的な観点がある。つまり、美術作品もそこから決して無縁ではないという考え方が生まれてくるわけです。

そしてあるいは、需要論的な研究もあります。どういうことかと言うと、分析者、判断する側も、結局のところ社会や時代や地域に規定されていると。言い換えると美術というのは絶対的なものではないのだということです。ある時期にある時代にある場所において良いと言われていたものが、別の時代、別の場所においていいと言われるかどうかわからないのだという、よく考えればそうだなと皆さん思われると思うのですが、そういうことがようやくわかってきたのが、実は1960年代終わり以降なのです。

その中で、一つ批判されたのが何かというと、美術館というものもそういうところから無縁ではないということです。先ほどプロパガンダということを行いました、美術館というのは、基本的に「見る場所」ですよね。ここにおいてもさまざまな情報というものは排除されている。とにかく作品を見ることに徹底してあるということです。見るというのは、結局形とか色とかを判断していくことですから、それをより純粋なものとして見ていこうとする動きがあるわけです。結局フォーマリズム、形にどんどん純粋なものとして形を見ていく、余計なものは排除していくということになります。

それが先ほど線的なもの、発展主観をお見せしたのですが、あの発展主観と美術館というのは、実は共犯関係にあったわけです。あの線を作ったのは美術館の館長だというのが、まさに象徴的な事実だと言っていいわけですが、美術館というものが持っている宿命的に帯びている、ある機能を批判的に乗り越えていくこと。そこからいかにして美術館を脱却していくことができるかということが、今まさに問われているわけです。

【『この世界とのつながりかた』】

そういうことを踏まえた上でやったつもりの展覧会が、NO-MAで開催された『この世界とのつながりかた』という展覧会になります。話が世界的なレベルから、ぐっとローカルな話になっていきます。

今日はこういう場所なので、障害者の方の作品について限定してお話をしたいと思います。まず一人目に松本寛庸さんという作家さんがいます。去年（2009年）夏に会いに行っ

た時にまだ高校生でした。画面全体を覆いつくす、グリッドほど規則正しくない格子状のものの中に、非常に細かく点々点々と描かれているわけですね。松本さんの作品を最初に見たのはA4判くらいの図版だったわけですが、松本さんを展覧会に入れたいなと思って、作品を送ってもらったわけですね。そしたら、八つ切りくらいのサイズの紙に点々点々と描いてあった。非常におもしろいなと思ったのですが、何か物足りないなとも思ったわけですね。何でなのか。それは僕が常日ごろ絵画というものを研究していて、その絵画的な大きさに慣れているからかもしれないのですけれども、やっぱりこういうオールオーバーに何かを覆いつくしていく人であれば、これだけでは足りないだろうと思うわけです。

しかも、松本さんの場合、一緒にマラソン選手を描いている作品も送ってきたわけですね。それで、ちょっと悩んでしまったわけですね。マラソン選手の作品に見られるある稚拙さ、遠近法も全くなくすべてがフラットになっていて、顔の表情も一様で区別がほとんどない。このフラットさが感覚としてもたたらす稚拙な感じというのと、点々点々と描いてある作品に見られる、テクニカルな意味あるいは画面の構造的に優れたところと、この人の中で一体どういう折り合いがつけられているのだろうと悩んでしまったのです。

キュレーターの観点から言うと、これは難しいところになります。いろんなタイプの絵を描いていて、あるタイプの絵はあんまりよくないとするとこの作家は、優れているのか優れていないのかという疑問にとらわれてしまうのです。とらわれてしまうのですが、とりあえず会いにいこうと、熊本まで行きました。

彼は、ある和室のテーブルの上で描いています。NO-MAで展示した作品としてB判全紙の紙が3枚重なったものがありますが、これを本当に小さなテーブルの上で描いているのです。つまり調査の段階では、八つ切りくらいの大きさの作品しかなかったのですが、行ってみたらかなり巨大な作品も作っているということがわかりました。大画面に対するある意欲というものがみられるようであると確認できたわけです。

オールオーバーであることと、しかもオールオーバーな中になぜか塊を入れてしまうというのが彼の作品が持っている本質ですが、八つ切りくらいのサイズでされていたことが、大きな画面でもされていたということで、ある一貫性はあるし、作家の中で発展性というものもあるということが確認できました。ほかにもいろんなタイプがあります。オールオーバーなものも、横に長い巻物のようなものも作っているということがわかったのです。

だから、先ほどのようなマラソンの絵も、描いているかもしれないけれども、それはそれで置いておいて、彼は少なくともこちらのパターンにおいては、ちゃんと問題意識を持って発展させていっていることができると判断して、松本さんは入れることにしました。なおかつ大画面のものを見せなければ、彼を紹介したことにならないということで、巨大な台をつくって展示をしたわけです。

ほかにも何人かご紹介しましょう。松尾さんという人がいます。とにかく滋賀県の人から、「すごい人がいる、矢印ばかり作っているのだ」と言われたのです。「矢印に取りつかれているのです」と言われて、彼の作った矢印作品の写真を見て、「はあ、取りつかれて

ますね」と。それだけではわからないのですが、小さい矢印作品の写真をを見せていただいて、「ああ、これはすごい」と。他にもいろんな写真を見せていただいて、とにかく何か良いと思って会いに行きました。行ったら、物置小屋を造っていたり、全部彼が改造したわけではないようなのですが、ぼろぼろの状態で購入してレストアして走る状態にしたという車が家の前にあり、矢印を見る前に僕としてはこれに心をとらわれてしまったのです。僕は矢印を作っている人と聞いていたのですが、違うのではないかなど。この人は家も造っているし、車も直しているし、その中でこの人は矢印をつくっているわけですよ。矢印には取りつかれているのだと思うのですが。

結論としては、この人は作るのが好きな人であるということを思いました。つまり、何でもかんでも自分で作ってしまう、あるいは直してしまう。なので、矢印もその延長線上で考えられるべきであると思ったのです。我々が、作るという対象として考えていないものに対してあるこだわりを持ち、記号を物体化できるか。なおかつ物体化したときに、矢印という記号にどうしたら見えないようになるのか、そういうことを追求している。だから、矢印だけを作っているのではなくて、彼は何でも作るという中でそういう行為が行われているわけです。

先ほどお話した物置小屋がありますけれども、無理を言って家からドアと窓を貸りてきて、アトリエを再現し、その中に矢印作品が置かれているという展示をしました。正直、こういう展示をしたのはなぜかという、この矢印が、いわゆるオブジェクト、彫刻作品として見た場合に、言い方はよくないかもしれないですけど、甘かったですね。そんなにディテールにこだわっているわけではなく、作ることを楽しんでいるというところが見えたわけです。だから、一つ一つのオブジェクトをきちんと見てもらうというよりは、彼のアトリエを再現する方向で行ったほうが、むしろ松尾さんという人を知っていただけなのではないかと思ったのです。

僕自身は、美術館における作品の展示において、「人を見せる」ということは基本的に否定的なのですが、松尾さんという人と僕は、今便利的な言い方をしましたけれども、「作るという行為というものを見せたい」ということで、こういう展示方法をとったわけです。

次に、仲さん、この方は90歳を超えるおばあちゃんですが、僕が仲さんを入れてみたいと思ったのは、あるいは仲さんという人を調べてみたいと思ったのは、1枚の絵を図版で見たからなんです。非常に不思議な油絵なのですが、顔がたくさん浮かんでいるんですね。いろいろなテクスチャーが使われていて、ちょっとごつごつとしたものがあったり、いろいろな色に分かれているのですが、その色が分かれているところに突然顔がはまっていく。この顔同士とかは、図と図の関係がよくわからないことになっていたりして、とにかく不思議な絵で、この人はほかにどんな絵をかいているのだろうと思って送っていただいたら、全然違うのですよ。さすがに最初ちょっとがくつと来て、「これかあ・・・」と思いました。本当にたくさんあるのですよ。どうしてこれはたくさん描くのに、これは描いてくれない

のだろう、あの独創性はどこに行ったのだと思い、しばらく悩みました。

悩んだ挙句に到達した結論は、こじつけに聞こえるかもしれませんが、この人は日曜画家的な、純粋に描くことが楽しい人、別にその芸術的にすごく良いとか、美術史的に新しいとか、そういうことは考えずに描くことの楽しさ、それを人に見せることの楽しさというものから、ずっとそれをやっていっている人で、そういうものをたくさんつくっていく中で、突然一点だけ生まれてしまったと。むしろ、これがある人間の不思議さとして言えるだろうと考えたわけです。

つまり、最初に紹介したようなものだけがたくさんあったのでは、それはその作家として意図的にやっていることとしか見えないわけですが、ほかの総体と一緒に見せることで、仲澄子という90歳を超えるおばあちゃんが、この油絵をかいたのは80歳ぐらいなのですが、突如として描いてしまった。その後でこのようなものを描いているという、とにかく人間の不思議さみたいなものを知ってほしいというふうに思いました。最終的に展示としては、いろいろなものを出して、その背後にこの絵が床の間にぼんと鎮座しています。

【作品を選ぶこと、捨てること】

NO-MAの展覧会でどうやって選んだのかという、何となく裏話みたいなものをしましたが、とにかく誰がどうやって選ぶか、そして誰がそれを展示するのかということは常に考えていかなければいけないと思うわけです。とりわけ障害者のアートの場合には、ほとんどの場合において展示をするのは、キュレーターサイドになるわけです。通常その現存作家とつきあう場合、現代美術の展覧会においては、作家との相談によって決めていきます。障害者アートの場合その一切が委ねられてしまうということになります。これはもう僕にとって非常に斬新な経験で、かつ結構怖かったのですが、つまり作家から一切いいも悪いも言ってもらえず、いいか悪いかもわからないということで、その作品をある意味料理しなければいけない。それは、展示の政治学と言ってもいいところに行かれるわけですね。いいか悪いかの判断というものは、本当に先ほどの退廃芸術展からもおわかりいただけだと思いますが、いろんな意味で紙一重のところがあるわけです。

その選んでいく行為ということが今日の話のテーマになっているわけですが、それで今僕が、松本さんとか、仲さんとか、松尾さんの作品において何を選んで何を捨てたかという話をしましたが、大事なことは、絶対捨てなければいけないということです。全部を展示することは不可能なわけですから。もう捨てた作品も救われるような、作品選考基準というものが要るだろうというふうに考えています。

どういうことかということ、単純に言うと、まずいわゆる名品展の展覧会というのは何でやっていけないのかということ、名品ではない作品は何なのだとということになるわけですね。かつては名品展というものがたくさん開催され、今でも何とか美術館名品展をやると、人がたくさん来るのですが、では名品ではない作品というのは見る価値がないのですか、存在する価値がないのですかということになっていってしまうわけです。美術的な価値と

いうものを変に作っていってしまうと、その価値にそぐわないものの存在意義というものが失われていってしまうということです。だから、別の価値基準というものを想定する、設定する必要があると僕自身は思っています。

【展示方法を決めること】

もう一つは誰が展示方法を決めるのか、障害者のアートの場合はキュレーターがそれを決めなければいけないわけですが、展覧会というのは何かを伝えていくことになり、そのメッセージ性をあまりにも強くし過ぎてしまうと、下手するとプロパガンダになってしまうのです。プロパガンダというのは基本的にこれこそが正しいのだという意味合いにおいて、ほかを排除して行って、排除したものに関しては価値がないという言い方をしていくものだと思います。プロパガンダ的なものから展覧会を守るためには、そこから排除された作品が逆に見えてくるような、あるいはそれも救われてくるような選考基準をつくらなければいけないと思うわけです。

むしろ、これはあるプロ的な見方になるのかもしれませんが、何が捨てられたのかということがわかったほうが展覧会としてはいいわけですね。展覧会として生き生きとしてくるわけです。この展覧会においては何が選ばれていないのだろうかとか、そしてそれはなぜ選ばれなかったのかということが考えられる。

そういうふうなことを言いながら、障害者のアートにおいてはなかなか難しいところがあると思います。なぜかという、作家との共同作業ができないとか、なかなかその作家の全貌がわからないということがあります。全部を見せてもらえる機会があまりなかったり、あるいは捨てられてしまっている可能性もあったり。捨てるという場合の判断も本人がやっていない場合があったり。作家の全貌がわからない場合、選ぶという行為がどこまで正しいかどうかはちょっとよくわからない、そういうことを考えさせられてしまうわけです。

【展覧会を作ること】

選考基準を見えるようにとか、捨てられた作品も救われるような選考基準ということは、結局良い展覧会を作ろうというふうに僕は言っているわけです。これと矛盾するようですが、展覧会のジレンマがあり、事前によりよくするには限界があるのです。限界がありますと言い切るのも無責任なのですが、何で限界があるのかと言うと、少なくともグループ展においては、あるいは個展でも結局そうなのですが、美術作品というのは、空間に置きます。空間に置くということは、ある並列をしていくわけですね。しかし並び方を変えると、作品って絶対見え方が変わるのですね。

つまり、事前すべてを決定することは、本当に不可能です。それはその展覧会がどういう場所で開催されるかにおいても、もちろん左右されるわけです。逆にいうと、事前全部を決めようとする、それはできなくはないですね。皆さん頭がこんがらがってし

もうかもしれませんが、事前にすべてを決定するような展覧会を作った場合には、それはある意味では予定調和しかもたらさないので、やっている側も展覧会を作って新しい発見がないということになります。もしそういう展覧会だとして、それは果たして本当に良い展覧会だと言えるのだろうかということを、ぜひ皆さまにも考えていただきたいと思えます。あまり作品を選ばずに絞っていくのではなくて、むしろ開いていくとか、ぶつけていくとか、そういう意識のもとに展覧会は作られるべきではないのかというのが、僕自身の考えです。

【新しいモデル、フンボルトフォーラム】

そのふさわしいモデル、あるいは新しいモデルと言ってもいいと思うのですが、事例があるので、最後にちょっとご紹介したいと思いますベルリンに今度できようとしている「フンボルトフォーラム」というものです。この写真はフンボルトフォーラムはこういうものになりますよというのを、あるドイツの美術館で展示していた風景写真なのですが、皆さんこれを見て「これは単純な博物館ではなかろうか？」というふうに思われるかもしれませんが、実はそうなのです。もう一回博物館ができたときに立ち返りましょうということなのです。当時博物館ができたときには、地図であるとか、いろいろな武具であるとか、彫刻的なものもあり、あるいは絵画的なものもあるのですが、とにかく人を驚かすものをたくさん集めてそれをぶつけていき、そこから何か見えてくるものがあるのではないかとということがあったわけです。

そのベルリンのフンボルトフォーラムはどういうふうにしてしようとしているかというと、3つの組織が集まって運営しようとしています。1つがプロイセン文化財団。そして1つがフンボルト大学、そしてベルリンの中央州立図書館。プロイセン文化財団というのは、非常に巨大な美術館組織なのですが、対象となるコレクションは中でも非ヨーロッパの芸術文化です。つまりヨーロッパの人たちにとっては他者、わけのわからないものです。それに加えて、知識の倉庫である図書館と知力の生産機関である大学と、この3者が共同し合って展示物というものを分析解釈し、それを見せていくということを行っているわけです。

彼らが理想的な展示方法としてやっていたのが、この写真です。例えばレコードも地図も、あとはニットなどを縫うときの機械のためにある穴も「記録する」という観点で一まとまりにしていく。こういうグルーピングをしていって、そこに何で人間はこういうふうにして記録をしていくのでしょうかということを考えていく。いろんなジャンルから、いろんな地域から物事を集めて、ぶつけて、それをさまざまな人が解釈していく。これがフンボルトフォーラムのやろうとしていることなのです。

【障害者アートの未来】

僕が思うに、障害者アートというのは、実はこのフンボルトフォーラム的なものになり

得るわけですね。僕は美術館で働いていますが、今日、会場の多くの人たちの中に多分施設の人もいるでしょうし、医療関係者もいるでしょうし、とにかくこんなにさまざまなジャンルの人が集まる場所ってそうそうないのですね。少なくとも美術のシンポジウムでこんなさまざまな人が集まることはあまりないのですね。であれば、この複雑性というか多様性を生かしていくべきであろうと。つまり、単純に美術サイドだけが解釈して展示していくのではなくて、障害者が作ったものに対して、さまざまな人が話し合っただけで解釈して、一つの意見にまとまらなくてもいいので、とにかくそのプロセスを見せていくと。そういうことをすることこそが、むしろこの障害者アートを展示していく際には望まれているのではないかと。あるいは、美術が今、ある閉塞的な状況にあると思うのですが、こうすることでそれを乗り越えていくことができるのではないかというふうに思います。

さらに言うならば、それをやるときに是非やっていただきたいのは、先ほどちらっと言ったアニュアルとかビエンナーレという方式をとっていくことが、いいのではないかなと。これは単純にプラクティカルな問題になりますが、ビエンナーレと言った瞬間にお祭りのようになり、結構それはメディアも注目するのです。実は京都ビエンナーレって1回だけ開催しているのですけれども、1回だけでもいいのですよ。とにかくやるのだとなると、わっと盛り上がるので、その心意気でやって、そこでまず1回目に食いついてもらえれば、次への活力というものが生まれていって、人は必ず集まると思います。京都ビエンナーレはおもしろい展覧会でしたが、やっぱりほかに多くの似たようなものがあったので、結局活力というものが分散されていってしまったというふうに思っているのですが、関係者がいたらごめんなさい。少なくとも障害者アートに関しては、そういうことにはならないだろうと思っています。少なくとも今あまり実例がないわけですから。なので、かなり未来があるのではないかなというふうに思っているわけです。

「アートの市場とアウトサイダーアートの可能性」

小山登美夫（小山登美夫ギャラリー代表）

【はじめに】

ギャラリーとは、アーティストの新作を展示して、そこで作品をいろいろな人に見てもらい、見る人にその作品についていろいろと評価してもらったり、その作品自身を商品として見ていただいた人に売るということをやっているところです。

私自身はアウトサイダーアートというものを専門に扱っているわけではありませんが、一度自分のギャラリーの中でオーストリアのグギング (Gugging) の作品を取扱ったことがあります。グギングは病院の中の施設でいろいろな人たちがそこで作品を描いています。

ですから、福祉とかにはほとんど関わったことがありません。今日はまず、アートの市場というものがどのように成り立っているかということをお話した後、それとアウトサイダーアートというものがどうかかわっているのかということについて私が考えていることを話したいと思います。

【アートを買う人】

美術を売買するということを考える前に、アーティストは職業としてあるというよりも人間の営みとしてアートを作るということをお願いしたいと思います。そのことを優先したほうが最終的に作品としての質が上がり、作品としての質が上がるということが、商品としての価値が上がるということにも繋がっていて、そういう関係性が非常に微妙と言うか、非常におもしろい部分だと思っています。

例えば、新人のアーティストの展覧会をうちのギャラリーでしたとします。そのアーティストのことはまだだれも知らないわけです。

その場合、そのアーティストの作品を買おうと考えている人とは、親兄弟であったり、友達だったりとか、知り合いだったりとか、そういった人たちが、作品をだれも買わなかったら私が買ってあげようとか思ったりします。そのアーティストにとって一番初めのお客さんです。

その後、初めて作品を発表したアーティストの作品を買う人にはどういう人がいるかというと、アートが好きな人たちです。常に美術館を訪れたり、いろんなギャラリーで展覧会を見たりしていて、自分の判断で作品を買うということを楽しんでいる人たちです。もう一つは、美術館の人たちがいます。美術館の人たちは、必ずそういう展覧会を見て、どういうアートが新しく出てきているのかということを見ていたりしますので、その新人の作品が発表されたときには、そのような人たちによって買われる場合があります。

そのようなアートが好きな人たちは、どのような価値観で作品を買うのでしょうか。その多くは、自分の中で今まで見てきた美術の見識から、そのアーティストの作品を見たときに非常におもしろいと思っときに購入するのです。

作品のおもしろさを判断する項目はいろいろあります。色とか形とかすごくフォーマルな部分について興味を抱くという場合や新しい技術を使った表現であるということに興味を抱くということもあるかもしれません。もしくはテーマが非常におもしろいということもあります。さまざまな部分でもって、そのアートに対して自分がおもしろいと感じたりしたときにその作品を買うわけです。

【アートの値段とマーケット】

作品を発表するときに、値段をどのようにつけるのかということをよく聞かれるのですが、僕は、買うことができる値段という非常に漠然とした言い方をします。そのアーティストを全く知らない場合というのは、買う人は他のアーティストたちの作品の値段と比べていると思うのです。ですから同様に売る側の私たちもそういったリサーチというものをやります。例えばそれが油絵であったりとか紙のものであったりとか、彫刻であったりとか、制作費がかかるものであったりとか、そういうことを考えながら、妥当な値段というものをその作品につけるわけです。

そうすると、親兄弟やアートを好きな人たちが出てきて買ってくれる。そこですごく原始的なマーケットができてきます。例えば10作品を展覧会に出したとして、もしかして10個全部売れてしまったとします。そのうちの2つは親が買って、兄弟が3つ買って、5つは好きな人たちが買っていったということになったとすると、その10人の人たちというのは、そのアーティストのことを単純に好きなわけです。その後に、次の展覧会をやるときに、そのアーティストのことを知っている人が少なくともその10人はいるわけです。また、買っていなくてもその展覧会を見てこのアーティストはこういう作品を描いているということを知っている人が他にも何人かいる。次にもう一回、2年後ぐらいに展覧会をすると、さらに、その作品を見てくれる人が増えてくるということになります。おもしろいと思う人たちも増えてくる仕掛けを考えて僕らは仕事をしているわけです。

アートの売買にもアートをつくる側（供給）とアートを欲しがる側（需要）があります。当然、需要を増やしていくことによって、より大きなマーケットができてきます。需要を増やしていくと、すぐ作品が売れてしまうということになります。すぐ売れてしまい場合、価格帯をちょっとずつ上げていきます。

そのままどんどん需要が増えていくことによって、値段が上がるし、売ることも結構たやすくなっていくということが起こってきます。そうすると、そのアーティストが基本的に絵を売ることだけで食べていくようになるということも、可能性としてはあったりするのです。

その後、需要を日本以外に求めるときアートフェアに出します。

今、アートフェアが行われているのはスイスのバーゼルとかアメリカのニューヨーク、マイアミとかロンドンとかパリとか、最近では香港、台湾、台北、ソウルとかいろんな場所でアートフェアというのが開かれています。アートフェアがどういうものかといいま

すと、ギャラリーが自分たちの扱っているアーティストの作品を小さいブースに展示して、それに値段をつけて売っているわけです。そのアートフェアの主催者は、世界中から200件とか300件のギャラリーを集めてきます。そうすると、そこに世界中のアートの好きな人たち、美術館の人たちが集まってくる機会となります。その場に出展することで需要を持つエリアというものを広げて、より需要を増やしていくということを僕らとしては努力するわけです。

作品が売れた後の話もきになるところだと思いますが、基本的に現代美術は、ギャラリーとアーティストで売り上げを半分半分で分けたりします。日本画とか洋画の世界は、10万円で売っている絵だったら2万円で買い取って、自分のギャラリーで売るということがよく行われています。

だけど、僕らの現代美術の場合は、展覧会の際にアーティストが持ってきて委託として展示をして、売れた場合に50%、50%で分けるというやり方をしています。5万円のやつが10個売れたら50万円でアーティストは25万円、ギャラリーに25万円といった感じです。

【プライマリーマーケットとセカンダリーマーケット】

需要が増えていくときに問題なのは、美術品の場合の特徴なのですが、供給は増やせないということがあります。アーティストが一年間につくる作品の限界というのは、ある程度決まっているのです。そして、その需要をふやすことによって、値段を高くしていく。それでもってアーティストは経済的に安定してきます。

さらに、需要が高くなっていった場合に起こることがあります。持っている人から買って違うお客さんに売るということが行われてきます。これをセカンダリーマーケットといいます。セカンダリーマーケットの一番よく知られている形態というのが、オークションです。一番古いものでサザビーズとかクリスティーズというオークション会社がありますが、そのオークション会社が作品を出してきて、競売をするのですが、その場合はきちっとしたカタログをつくって、そのアーティストがどういう作家であるかということの説明も最近はよくついています。あとは作品自体の年代とか状態とかそういったものを全部明記した上で競売に出すわけです。このように、画商から作品を買うというプライマリーマーケットの中でほとんど売れていた作品が、オークションに出てくるということは、その作品を欲しいという人たちにとっては、非常にうれしいことです。そうすると、それをオークションでもって競いあって買っていくことになる。それがすべてパブリックな場所。みんなの目の前で公正な形で行われているわけです。そうすると、需要が非常に高い作品は、オークションによって値段が高くなります。例えば100万円で売ったものが、1000万円になったりもします。そういったことも非常に変な話なのですけれども、実際にあつたりします。そうすると、僕らのプライマリーマーケットでの値段も、オークションで落ちた値段というものに合わせていくということをしてします。

【作品へのアクセスと需要】

例えば、皆さんがよく知っているゴッホという人がいます。ゴッホという人は障害があるかないか、いろんな説があるとは思いますが、非常に彼自身は美術というものに真剣に取り組んでいたといわれています。彼の弟のテオという人が僕のような画商をやっていて、パリとか、画商さんのところでも働いていて、印象派展とか、自分の勤めていたギャラリーなんかで行ったのです。ゴッホ自身は、ロートレックかピサロというメンバーの印象派の人たちと非常に親しい関係にあって、彼らもゴッホの才能を認めていたので、マーケットといわれるもの、売る場所というものに対しては、非常に近づいていたのですが、彼の生前、実際に売れた作品というのは1点だけなのです。

その後、彼の死後10年後には、オランダのアムステルダム美術館がきちっと作品をキープした。作品を見せていく場所ができたのです。そこから作品が知られることになりマーケットがだんだんとできてくるようになって、今ではここにいる人すべてがゴッホという名前を知っています。けれども、当時は、だれも彼のことを知らなかったし、だれも彼の絵にアクセスすることはできなかったわけです。

マーケットというものは、需要をどのように生み出すかということによります。その需要を生み出していくには、その作品にアクセスできるという環境が多い作品のほうが最終的に需要がずっと伸びていくものです。

今回、パリの美術館で展覧会が行われます。美術館というものはどういった機能をもっているのでしょうか。さっき言ったオークションでは、お金という切り口でその作品の需要の高さを評価できるのですが、需要が高くなるための要素のとして、美術館での展覧会とか、雑誌での紹介があります。作家が世間に知れていくようになるということが少なからず需要に影響を与えていきます。美術館というのは、その作品がおもしろい作品だと選ぶということをする機関なのです。それでその作品というものの価値を決め、価値を上げていくのです。また、コレクションをすることによって価値を歴史にキープしていくという機能も持ち合わせています。歴史にしていくということによって、その作品の持つ意味というものを明確にしていくことをやっていると思います。

【作品を「作る」ことと「売る」こと】

作品が売れ始めた時に受けなければいけない試練というものは、多分いろいろあるとおもいます。例えば、売れるということに自分のモチベーションをキープしながら描いていてしまったとします。そうしているうちに突然、需要というものがなくなるということがあるかもしれません。売れなくなるのです。そのとき、そういったアーティストたちというのは、非常に強い打撃を受けたりするわけです。売れるということだけに興味を持つようになってしまうと、自分の作品の値段にのみ関心を示したりするようになるので非常によくはないことです。

作品が売れていきながら、純粋な意味での制作というものを続けられる環境というもの

が望ましい形だと思えます。

もちろん、僕はギャラリーという立場だからこういうことを話していますが、その作品を描くこと自体が非常に楽しいということが「作る」ということにおいて一番大事なことだと思うのです。しかしながら、「売れる」ということ自体は悪いことではなくて、売れるということはその人自身が価値を認められたり、いろんな人たちがその作家の作品というものを欲しているということが見えてくるわけであって、そのへんが非常にギャラリーをやっている自分にとって考えさせられる点ではあります。

【分け隔てなく選ばれる】

障害のある人の作品を見ている、おもしろいものとおもしろくないものが僕にもあるのです。いろんな人にとって価値の判断がいろいろ違うと思うのですけれども、その中で選んでいくという作業というものが非常に大事であって、作品を選ぶという作業、それは自分にとっていいものと悪いものというものを決めなくてはいけないわけで障害のある人たちがつくったアートというものがすべておもしろいということはないわけです。障害のない人がつくったアートがすべておもしろいわけがないのと同じです。それはどこかで選ばれなくてはいけないということがあって、それでもって展覧会が行われたりすると思えます。

今回のパリでの展覧会では、63人が選ばれていますけれども、それ以外にももっといっぱい描いている人がいる。何でその63人なのだということについては、何かの基準によって、だれかによって選ばれているということがあると思うのです。それはどこの世界でも多分一緒だと思うのです。また、それがマーケットというものになっていくと、さっき言ったように需要というものが高いものがオークションなんかで取り扱われたり、高額になったりするということが行われたりしますので、そうするともっと別な意味での判断というものが行われたりします。実際にオークションなんかでダーガーとかチルトナーとかが出るとき、それはアウトサイダーアートというセクションではないわけです。それは、障害がある人もない人も関係ないです。美術のマーケットの中に一つのカタログがあって、その中でダーガーの作品なんかが出て、それが1000万円とか500万円といった値段で売れたりするということは、実際に起こっているわけです。そこには、障害の有無などは関係ないわけです。実際にアウトサイダーアートの人たちの中で、日本で一番有名なのは草間弥生さんという人ですが、彼女も普通に展覧会が行われていますし、オークションにも出たりしますし、ギャラリーでも売られたりします。

障害のある人がつくっているアートだからおもしろいわけではない。障害のない人の中にもおもしろいものを作っている人がいるし、障害のない人の中にもつまらないものを作っている人はいる。すごく普通のことなのですが、そのこと自体をきちっと見ていきたいなと思うのが、僕の思うところです。

著作権とアール・ブリュットの作家達

中久保満昭（弁護士）

【はじめに】

今日のお客様は、主に全国の社会福祉関係の施設で働いている方々や、アール・ブリュットの作家の方の身内の方が中心だと伺っていますので、作品を展示したりその作品を利用した商品の商品化等に関して、実は著作権法上はこういう問題があるということをご理解いただき、そして今後の業務に多少なりともお役に立てればと思い、その辺を目標としてこれからお話をさせていただきたいと思っております。

あらかじめお断り申し上げますと、この著作権法の話をも1時間程度で、細かく正確にご理解いただくというのは非常に難しいので、話がわかりにくくなるのはあえて、正確さよりもわかりやすさを優先するとともに、なるべく経験談を交え、皆さんがご存じの具体的な話を例に引きながら、お話をさせていただきたいと、このように考えております。

【アウトサイダーアート作品の利用形態】

それでは、話の中身に入らせていただきます。まず、想定されるアウトサイダーアート作品の利用形態としまして、例えば3月から来年の1月にかけてパリで各作家の方々の作品が美術館で展示されると伺っていますが、この展示に伴っていろいろな利用形態が予想されます。例えばこういう利用形態をとった場合に、著作権法上の権利処理としては、どんな問題があるのかということをお話が終わった後は、皆さん大体わかるというところを目指して、まず最初に具体的な例示をさせていただきます。

例えば1番目として、美術館で作品を展示する場合、その絵画作品、彫刻作品をポストカードに印刷して販売する。よくある利用形態だと思います。それから、作家の方の製作風景を撮影して、これをDVD化して販売する。それから、展覧会というのは、通常カタログがありますので、この図録に各作品を写真として収録して販売する。あるいは無償で頒布する。それから、展覧会の告知のために、チラシに掲載する。

この掲載の仕方としては、展覧会の案内目的で無償配布されるようなものから、中には作品が著名なものになれば、この展覧会とは関連しない形で、営利目的で利用するというのも、著名な作品であればあり得る話になってきます。

それから、いわゆるキャラクター商品といわれるものによくありますが、Tシャツやマグカップ等日常使用するような商品に作品をプリントして、グッズとして販売する。それから、最近の利用形態としては、ウェブサイト上に作品をアップロードすることもされています。それを一定の課金をしてダウンロードできるようにする。こういった利用形態もあります。

最後になったのが、これはもう最も古典的な利用形態ですが、現作品そのものを美術館に置いて展示する。このギャラリーでもいろいろな絵画とか彫刻が展示されていますが、こ

の展示する行為そのものにも、実は著作権法上の権利が発生してきます。

【著作権法上の基本概念】

著作権というのは、「著作物を創作したものに原始的に帰属する」と、このような規定が著作権法に置かれています。これは無体財産権と言われる目に見えない権利の中でも著作権特有の規定です。例えば、商標権であるとか、特許権などといった権利があるわけですが、著作権以外の権利は、みんな特許庁に登録をして、登録されると初めて法律上の権利になるという意味で、一定の方式の履行が必要とされている権利であります。これに対して著作権というのは、とにかく著作物を創作した瞬間にもう法律上、当然にぽつと発生する、こういう権利でありまして、登録等の方式の履行が一切不要というのが、まず重要な点です。

そういうことになりますと、当然のことながら、この作品の著作者はだれなのだと、創作した人はだれなのだとということがそもそも係争になるということが、著作権の実務においてはしばしば起きます。

これは一定の方式を要求してないことから発生する問題であります。特に著作物自体が財産的価値を持ってなければいいのですが、思いのほか売ってしまったというときに、実はあれは俺が関与した、俺が創作したのだということを言う方が何人も出てきて、実際では著作者はだれなのだとすることが法廷闘争になるということもあるわけです。

例えば、抽象的な話だけだとおもしろくないと思うので、係争事例を申し上げますと、皆さんよくご存じの宇宙戦艦ヤマトというアニメ作品があったかと思いますが、この宇宙戦艦ヤマトについて映画の著作物の著作権者はだれなのだとということで、長年プロデューサーを勤めた西崎さんと、絵を作成した松本零士さんとの間で長い間法廷闘争になったという事件がありました。

こういう事例において、例えば裁判所のほうで、どういった点を重視して著作権者を決めたかということについて申し上げますと、これは判決の判事部分を一部引用して読みますが、宇宙戦艦ヤマトの話をよく理解されている方であれば、やさしくご理解いただけると思うのですが、ちょっと読んでみます。

プロデューサーは、映画のどの著作に関与したかという観点での判事部分なのですが、骨格となる具体的な方針、ストーリー、アイデア等を提供して、企画書を作成し、映画はおおむねプロデューサーである西崎さんが作成した企画書に沿って製作された。そこには、ヤマトにおいて、重要な意味を持つワープ航法、波動砲、地球が異星人からの攻撃により放射能に汚染され、放射能除去装置を取りにイスカンダル星に向かい、帰還して地球を救う等の内容が含まれていたこと。

2、ドラマ、映像、音楽の3要素を融合させた作品を目指すとのプロデューサーの方針のもと、主要なスタッフの人はプロデューサーが行い、プロデューサーが全体的な観点から具体的な指示、決定を行うべく、すべての決定権限を集中させる体制をとっていたこ

と。

3、したがって、プロデューサーは、シナリオの作成、設定デザイン、美術、キャラクターデザイン、登場人物の設定、作画、撮影、現像、編集、音楽、録音等の全製作過程に関与し、具体的かつ詳細な指示をして最終決定をしたこと。

4、他方、松本零士さんの関与は、被告の製作意図を忠実に反映したものであって、製作過程を統括し、細部にわたって製作スタッフに対し指示や指導をしたものではないこと。例えば、松本さんがデザインした登場人物のうち、西崎さんがそのまま採用したのは、スターシア、アナライザー、佐渡酒造だけであったこと。

以上の事実関係を重視して著作者は西崎さんだと認めました。こういう判決、裁判例がございます。

そんな形で話を戻しますと、この著作権というのは創作と同時に原始的に発生する権利であるがために、そもそも著作者はだれなのということ事体が不明確になって争いになることもある、そういう意味ではほかの無体財産権とは異なる特徴を有する権利であります。これは極めて基本的で、かつ重要な部分ですので、まずは頭に置いていただく必要があります。

次に、もう一つ、著作物の定義の重要な部分として、著作物とは、「思想または感情を創作的に表現したものであって、文芸学術、美術、または音楽の範囲に属するものをいう。」と、こういう規定が置かれています。

難しい条文の言葉ですが、一言で言うと、創作性があれば著作物になりますよと。つまり、著作権が発生しますよと。創作性がないものは幾らいろんなものをつくっても、それは著作権の保護対象にはなりませんと、こういう意味です。

例えば、この概念をわかりやすい例として申し上げますと、N T Tの職業別の電話帳、タウンページってございますよね。このタウンページというのは、一つ一つ書かれたお店の屋号と住所と電話番号、これは別にもともと決まっているものですから、その素材、記載された情報自体には何ら創作性がありません。したがって、これから食べに行きたいレストランを調べて、その部分だけをコピーしてもこれは別に著作権侵害という問題は発生しないわけです。

しかしながら、タウンページそのものを1000ページぐらいあるタウンページを全部コピーして、これを売ったとする。そうすると、記載されている個々の素材自体は、これは創作性がないから著作物とは言えないのだけれども、あの配列、つまり職業をどういうふうに分類して、どういうふうに索引をつけて、どのように配列するか。1ページに物すごく細かく書いていますけれども、例えば東京の区言えば、何々区にどういうお店が何軒あって、それをあいうえお順に並べている。この作業事体は当然にだれがやっても同じ並びになるわけではなくて、素材の配列であるとか、その選択、分類の仕方、これには創作性がかかなり含まれています。そこで、著作権法の考え方は、その個々の電話番号、住所については創作性がないので、著作権の保護は及びませんが、タウンページ全体は編集著作物

と言って、その序列自体に創作性があるので著作権の保護を与えようということになります。この編集著作権という概念は、今回のその美術作品の絡みでは、余り直接の関連性がないので、後に詳しい説明はしておりませんが、創作性があるものだけが著作物だよという例としてはわかりやすいので、例えに引かせていただきました。

今の例をもとに、今、申し上げた点2点、創作と同時にもう何の様式も要せず当然に発生する権利だということと、創作性が必要とされる、この2点をまずは頭に入れていただく必要があります。

【著作権は権利の束】

次に第2点ですが、著作権と一言に申しまして、これはたくさんの権利の束の総称を著作権と呼んでおりまして、著作権は権利の束だと言われます。権利の束というのは一体どういう意味なのだということで、これがまさに一般の方にとって著作権を難解にしている最大の原因だと思います。

詳しい説明は後ほどいたしますが、例えばここに書かせていただいただけでも、著作権の概念の中に入る例としては、「複製権」コピーする権利です。「翻案権」例えば小説を映画化する、日本語の小説を英語に翻訳してアメリカで発売する。そういう翻案権。

それから、楽曲とか映像とか、例えば最近は小説なんかでも、インターネットからダウンロードして見られるようになっていますが、そういう形でインターネット上にアップロードして、いつでもダウンロード可能の状態にする、これは「送信可能化権」と呼ばれています。それから、美術館に展示する場合、「展示権」という条文が、著作権法上にあります。

もう権利の名前がたくさん著作権法上に出てきます。これを全部ひっくるめて著作権と総称しているわけでございます。

何でこんなに著作権は、何々権、何々権といっぱいの、たくさんの権利を分けて書かなければいけないのか。なぜ民法上の所有権と比べると、こんな複雑な規定になっているのかということ、普段あんまり考えたことなかったのですが、きょうの新幹線の中で考えました。

これは一般に言われていることかどうかはともかく、私が思ったことなのですが、理由は恐らく2つあるのだろうと思っています。

一つは、著作権というのは形がありません。目に見えるものではありません。それに対して、例えば所有権というのは、車の所有権であれ、土地の所有権であれ、それを自分の手元に置いておきさえすれば、それを他人が勝手に使うということは、通常目に見える形でないとできませんので、余り想定されません。しかし、著作物の利用というのは、目に見えません。権利の対象物が目に見えないということと、それから利用形態は、きょう発表した作品をあした地球の裏側のどこかで勝手にコピーされているかもしれないという意味で、著作物が全然知らないところで、いろんな形態で利用されるリスクがある。そこが

決定的な違いなのだと思います。

所有権なんかの場合ですと、基本的にもう取られてしまったら返せという権利さえあれば、所有権の行使というのは、ほとんどカバーされる、これを返還請求権、物件的返還請求権なんていうふうに言いますが、正確に言うと、その所有権に基づいて行使できるのは、取られてしまった時返せという返還請求権と、それから土地に変な車置かれてしまった。これは返せということではないのだけれども、妨害されてしまって、建物を建てられないから妨害を排除しろ、車をどかせという妨害排除請求権、それから家の隣のがけが崩れてきそうなので、崩れてきたら大変だから塀をつくってちゃんと養生して、がけ崩れを起こさないようにしろという妨害予防請求権、この3つの権利が所有権に基づく請求権として通常言われている権利です。これはまさに、形に見えるものが対象になる権利であるということと、それに対して権利侵害があったときに、どういう権利侵害があったかが見えるというところが決定的な違いなのだと思います。

そのような理由から、著作権については、コピーしてはだめよという権利が多分一番先にできたのだと思いますが、もうとにかくいろんな技術が発達してきて、今どきは、小説なんかでも、昔は印刷して出版するだけ、その権利を規制すればよかったのが、例えば iPadなんていう最近発売された新商品だと、ネットからダウンロードすれば、本棚に買った本がずらっと並んで、それをクリックすると、あたかも手でめくる、指でめくったかのように手元で本が読める。こういう時代ですので、そういうものについては、果たして複写、複製と言えるのかというと、厳密な意味で複製をしているわけではありませんので、ではそれを規制するために、何という権利概念をつくれればいいのだということ、送信可能化権という概念が出てきました。著作物の利用形態というのは、その技術の発達に伴って、いろんな形態が、次から次へと出てきますので、それに対する法律の改正がイタチごっこであるという特徴を有する、非常に特色を有する法律であり、権利なわけです。

そういったところから、なるほどそういう理由で、何権、何権、何権といういろんな権利が定められているのだなということを頭に置いて、これからの説明をお聞きいただければ、著作権の中でこういう分類がなされていると、それぞれ規定が置かれている理由は、ある程度ご理解いただけるのではないかと思います。

ここに書かせていただいた4つというのは、このアール・ブリュット作品との絡みで多少関連性があり得るのかなというところをあえて拾ったものが、この4つということになります。

【複製権】

まず、複製権。これはもう最も基本的な権利ですが、一言で言えばコピーする権利ということです。美術作品のコピーを絵葉書として販売する。これも複製権の問題ですし、レコードなんかで言えば、原盤、マスターテープをレコーディングして製作した。それを複製してCDとして販売する。これも複製権が働く場面の問題であります。

【翻案権】

それから、2番目として翻案権。これは複製そのものではないけれども、例えばベストセラーになった小説を映画化する。そうすると、小説と映画というのは、ストーリーは一緒ですけども、表現形態は全然違いますので、複製という概念では、到底補足することができません。しかし、小説を映画化するのであれば、当然原作者の了解を取らないと映画化はできません。ですので、ミリオンセラーになった小説のような場合は、映画化をしようということを考えたものが、相当の対価を払って映画化について許諾をしてもらうという契約が結ばれるわけです。これを翻案権といいます。

それから、美術作品、彫刻であるとか建築なんかについては、一部形を変えてしまうと、原作品と全く同じものをつくって一部色使いを変えてしまったり、形状を変えてしまったりする。これは変形権なんていう呼び方をされることもあって、これはこの翻案権と同じくくりに属します。表現形態を変えるけれども、もともとの現作品に依拠して、新たな著作物を創作する行為のことを言います。

それから、3番目として送信可能化権、先ほど申し上げましたが、楽曲であるとか、映像であるとか、最近は小説なんかもこれに含まれることになりますね。ネット上にアップロードして、だれでもアクセスすればダウンロード可能な形にする権利、これを送信可能化権と呼んでいます。

それから、美術作品を美術館で展示する権利、これを展示権と言います。ここの権利概念は、結局、実務上どういう形で働くかということ、本来、著作権法の原則からいくと、著作権者に了解を取らないと、美術館に展示をすることができないという形で働くわけです。ですので、きょうこのギャラリーに展示している作品についても、本来はこの原作者、どういう方であっても、その創作と同時にその方に著作権がぽっと発生しますから。著作権の束の中には、展示権という概念が含まれているわけですから、展示することについて本人の了解を取るとというのが著作権法の原則になるのだということになるわけです。

【著作者人格権】

次にご紹介する概念は、また全く目新しい概念です。著作者人格権です。

では、著作者人格権って何なのだということですが、最大の特徴は、著作者の一身専属権で、一切譲渡相続は不可とされている権利です。譲渡相続不可ってどういう意味だということですが、本人が譲渡していいのだと幾ら言っても、法律上譲渡できない。もう発生したら最後、その方が亡くなるまでその人に絶対に専属している権利という意味でございます。

したがって、ここに書いてある著作物を公表するか否かを定める権利、それから著作者であることの表示を求める権利、それから同一性保持権、意に反して著作物を勝手に改変されない権利です。同一性保持権が問題となった例としては、3年前に、森進一さんが「お

ふくろさん」の冒頭に勝手にせりふをつけてしまったと。母親のことを思う気持ちを込めたせりふを歌詞の前につけて歌い始めたところ、作詞家の川内広範さんが非常に怒ったと。もう森進一さんには「おふくろさん」を歌わせないということでもめた一件がありました。これはまさに楽曲の作詞者、すなわち詞については川内広範さんが著作者ですので、著作者人格権を持っているわけですが。したがって、そこに言葉を勝手につけ加えられたり、自分のつくった詞を途中で切って継ぎはぎされたり、違う言葉を挿入されたりすることを許さないという、この同一性保持権という権利を持っています。この権利を森進一さんが侵害したので、同一性保持権の侵害に基づく差しとめ請求をした、法的には川内広範さんの主張はこういう評価になるわけです。

以上、まず駆け足で申し上げましたが、後々のために復習しますと、著作権法上の権利概念というのは大きく分けて3つある。著作権というのは、著作権の束であって、複製権、翻案権、送信可能化権、その他たくさんの権利に分かれている。それから、一身専属権で譲渡も相続も一切できない著作者人格権というのがある。

【著作権の保護期間】

3番目として、著作権の保護期間であります。一体、著作権ってつくられてからいつまで保護されるのかという話です。美術の著作物、例えば絵画であるとか彫刻、こういったものは、個人であれば著作者の死後、50年間保護されるということになってます。さらに、例えば団体名義、法人名義で公表されたような著作物ということになると、それは公表のときから50年。さらに、映画の著作物についてはちょっと長くて、最近の法改正で公表から70年。こういう規定が定められています。

諸外国の例ですと、著作権の保護期間というのは、死後70年というのが一般的になりつつあるので、日本も映画に限らず、ほかの著作物についても、期間を延期すべき、延長すべきではないかという議論は盛んになされていて、行く行くは70年になるかもしれません。現状は著作者の死後50年ということになっています。

そういうことになりますと、次なる疑問として生じるのは、著作者がではいつ死んだのかということを一々調べなければ、50年がいつ満了するのかわからないのかと、それは大変だなという疑問が浮かびます。そこで、法律はそこに手当てを置いておまして、死亡年月日とか公表年月日、こんなものは調べなくても、起算点は公表ないし、死亡した翌年の1月1日からということになっています。ですので、亡くなった年さえわかれば、その翌年の1月1日起算で50年間は著作権が残っていますよということがわかります。

この点に関連してここに書かせていただいた「ローマの休日」など、1950年代の安売りDVDと書いたのは何を申し上げたいかということ、よく本屋に行くと、ワンコインDVDと書いて500円玉のシールを貼ってある昔の名作が、極端に安いDVDが売っているのを皆さん目にされたことがあると思います。なぜあんなに安いかというと、これは著作権の保護期間が切れているので、権利処理が不要。すなわち、著作権者に許諾料を払わなくていい

いので、ただコピーすればいいだけだから、非常に安くつくれるということで、あんなに安いDVDが出ているのだということになります。

以上、著作権に関する基本概念をざあっとお話しさせていただきました。以上の知識を踏まえ、では先ほど申し上げたそれぞれの利用形態というのは、どんな権利が問題となるのかなということをお簡単にここで解答をしてみますと、まず、ポストカードとして絵画であるとか彫刻の写真を印刷して発売する、これは複製権侵害の問題が生じますので、つまり複製権と書いてあるということは、著作権者の了解なくこれをやると、複製権侵害で訴えられるリスクがありますよという意味ですね。だから、複製権を持っている著作権者の了解を取らなきゃいけないという意味です。

それから、展覧会のカタログに収録する、これは複製権侵害の問題が生じ得ます。ただ、後ほど述べますが、美術作品については、著作権法47条というところに、大きな例外規定が置かれていますので、この点についての知識がないと、このカタログに収録していいのかどうかということについては、判断を誤るおそれがありますので、ちょっと例外規定があるということをおここでは頭に置いておいてください。

それからチラシへの掲載、Tシャツ、カップへの作品の掲載、複製権。結局複製権というのは、非常に大事な権利なのだということがこれを見ていただくとよくわかると思います。

要はこの段階で私が申し上げたいのは、一言にアール・ブリュット作品ということで、いろんなところで世の中に出して、多数の方の目に触れて評価をしていただく、これは大変望ましいことだと思うし、私も微力ながら応援できる場所では応援していきたいという気持ちを持っているわけですが、しかしそれが著名作品になって、商業ベースで利用されるような場面を想定しますと、著作権法上の権利に絡んだ問題としては、非常に複雑で、たくさん問題があるということです。つまりきちんと権利処理をしておかないと、適法に利用できない、あるいは今の利用形態自体がそもそも違法だと言われるおそれがあるのだということは、ご理解いただいております必要があると思います。だからもし今後このようなパリの展覧会の出展を初め、今後そういうものが発展していく場合には、この著作権法上の観点というのはどこか頭に置いておかないと、後々問題が生じる恐れがありますよと、こういう問題提起を差し上げる趣旨でございます。

【著作者の死亡と著作権】

ここではその著作者の死亡と著作権法上の権利ということで、著作者が亡くなられた後、では著作権というのはどうなるのかということについて概説をさせていただきます。先ほど申し上げましたとおり、著作権法上の権利としては、著作権と著作者人格権という2つの権利があるということは、皆さんご理解いただいたと思います。これは、それぞれについてどんな規定が置かれているのかということをおここでご説明します。

まず、著作権の相続の問題ですが、これは著作者が亡くなって、著作権者がいなくなる、

この世の中にいなくなると、法律上その法定相続人が権利を相続するということとなります。例えば、作家の方にお子さんが2人いらしたとすると、そのお子さんが2人で、例えば半分ずつ相続する、あるいは奥様がいれば、奥様が半分、お子さんが4分の1ずつ相続する。これは世の中でもほかの相続の場面でよくあることで、著作権についてもそのような法定相続によって共有状態が生じることとなります。

共有状態が生じた場合の、著作権法上の規定は非常に独特の規定が置かれています。共有著作権の権利行使に関する原則は、共有者全員の合意によらなければ行使できないと、こういう規定が置かれています。

それから2番目として、これも非常にユニークなおもしろい規定ですが、仮に相続人がいなくて、この著作権が行き場を失った場合にどうなるのかということですが、法律の原則は、相続人がいなくて亡くなってしまった場合は、その人の財産は最終的には国庫に帰属します。国の権利になります。土地なんか不動産なんかは、相続人がいなければみんな国の財産になってしまうという関係になります。

ところが、著作権法上はそういう理由がなくて、例外的な規定が置かれておまして、これは著作権法62条というところに規定がありますが、著作権は消滅する。国に帰属するのではなくて、消滅するという規定が置かれています。つまり、相続人がいなくなると著作権自体が消えてしまいますので、あとどうなるか、だれが使ってもいいと、いわゆるパブリックドメインになるということに、規定上なっています。

何でこんな規定が置かれているのかということなのですが、それは例えば国を批判するような有名な小説、政治を風刺した映画、そういったものが、時の権力者にとって非常に不都合なので、著作権が国に帰属した後は一切世に出さない、もう闇に葬ってやるということが可能になってしまうと。そういう意味では、著作権を国に帰属させるのは、これは表現の自由の保護という観点、知る権利の保護という観点から望ましくないという発想がありまして、亡くなった場合にはもうこれは著作権、相続人がいなければ著作権は消滅してしまう、だれでも利用できるようになるという関係にあります。

また、著作者死亡後の著作者人格権の行使という話ですが、先ほど申し上げましたように、同一性保持権を中心とする著作者人格権というのは、これは相続もできない一身専属権だと申し上げました。したがって、相続の問題は発生しないということからすると、では著作者が亡くなった後はどんなに色使いを変えようが、ぐちゃぐちゃに切り張りしようが、それは自由になるのかと。

例えば、昔、赤塚不二夫の天才バカボンと長谷川町子のサザエさんをくっつけて、サザエボンというキャラクターをつくった悪いやつがいて、髪型はサザエさん、顔はバカボンのパパと。確かにおもしろいキャラクターではあるのですが、これが問題になったことがある。現状はお二人とも亡くなられているので、著作者人格権侵害、同一性保持権侵害という意味では、ではそんなこと勝手にやっていいのかという問題が出てきます。

そこは、著作権法が特別の規定を置いていて、著作者が存していたならば、その著作者

人格権の侵害となるべき行為をしてはならないという規定が置かれていて、もし生きていたとしたら、そんなこと嫌がっただろうなという行為はするなよという、非常にアナログな規定を置いているわけです。

そういう規定を置くのはいいけれども、本人が亡くなってしまっているのに、ではだれがそういう権利を行使するのだと、もしそういう悪いやつが出てきたときに、だれが権利を行使するのだということになるわけですが、その行使の順序については、これも法律に詳細な規定が置かれていて、結論からいいますと配偶者、子供、父母、孫、祖父母、兄弟姉妹、この順に行使できるということまで法律に書いてあるわけですね。

ということは、著名作品について、孫がいなくなったら、もう改変しても文句言う人はいませんということに法律上なっているわけです。これは孫と書かれているところが肝で、ひ孫はこの中に含まれません。この法律の規定は限定列挙なので、孫がいなくなったらもう改変はされてもしょうがないと、こういう規定の仕方になっているわけです。

【©表示】

©表示、皆さんよく目に触れる、©2008何何製作委員会なんていうこの表記、これは何なんだと。よく表示が出ているけれども、どういう意味があるのだということに疑問に思っている方が、恐らくいらっしゃるのではないかなということ、ここに触れさせていただきました。

この©のCというのは、著作権を英訳したときのコピーライトの頭文字のCだと言われておりまして、マルシー表示の正しい表示の仕方というのは、マルシーと、当該著作物の最初の発行年と、著作権者の氏名、この3つを隣接、近接した場所に表示するのがマルシー表示の正しい表示の仕方であると言われていています。

もともと何でこんな表示がなされるようになったかと言いますと、本来の意義は、方式主義国と無方式主義国のかけ橋なんて書いていますが、詳しく申し上げますと、著作権の保護を受けるために、商標権や特許権のように登録をしなければいけませんと言っている国も世界の中にはあるわけです。それに対して日本のように、別にそんな一定の方式を踏まらずして、当然に著作権が発生するという国もたくさんあって、もうこれのほうで圧倒的主流なわけですが、その両方の国があるので、例えば無方式主義を取っている日本で発表された著作物が海外で複製されて販売された。しかし、その海外の国は方式主義を取っているために登録をしなければ、権利保護の対象にならないという事体が生じたときに、それでは不都合だから、万国著作権条約という条約をつくって、その加盟国の間では、このマルシー、最初の発行年、著作権者という表示をしていけば、もうどこの国でも方式主義を取っている国でも、方式は満たしたものとみなしましょうという取り決めをした結果、もともとは出てきた表示であります。

【著作権法の例外規定】

著作権法25条というところに「著作者はその美術の著作物をこれらの現作品により公に展示する権利を占有するという規定が置かれています。」これは冒頭ご説明した著作権の権利の束の中の一つである、展示権と呼ばれる権利です。したがって、この権利がありますことから、著作者の了解がないと、美術館に展示することもまかりならんということに原則はなるわけです。

しかし、著作権法45条、著作権法47条というところに重大な例題規定が置かれていて、美術作品についてはこの知識を持つておくことが重要だと思います。まず、著作権法45条の規定では、「美術の著作物の原作品の所有者は、これらの著作物をその現作品により公に展示することができる」という規定が置かれています。

また、2項で、「前項の規定は、美術の著作物の原作品を街路、公園その他一般公衆に開放されている屋外の場所又は建造物の外壁その他一般公衆の見やすい屋外の場所に恒常的に設置する場合には適用しない」とあります。一体何を言っているのかが普通わからなくなるわけですが、これを何を言っているのか整理しますと、(1)(2)をあわせ読むと書いてあるところのとおりです。

まず1番、美術の著作物の現作品の所有者は、著作権者つまり展示権者の了解がなくても、美術館の展覧会で展示するのは自由ですという意味です。所有者が著作権者の了解を得なくてやっていいなんていうのは、もう非常に著作権法上の原則からすると、例外的な規定で特徴的なものです。

何でこんな規定を置いているのかという趣旨がその下に書かれていますが、例えば有名な美術作品を美術オークションで何億円もかけて落札しましたと。落札した人は、別に著作権を落札しているわけではなくて、その現作品の所有権を取得することができるだけなわけですが、その取得した現作品を美術館に展示することすらできないということになると、これはもう美術品の流通を著しく阻害する。もともと、美術館に展示するというのは、従来からある慣行だから、ここまで著作権者の展示権の効力を及ぼすのは行き過ぎでしょうという発想があって、こんな規定が置かれていると言われていました。

ただし、あくまでも現作品の展示ですので、コピーした作品をあっちこちに展示する、これは複製権侵害の問題が出てきて、著作権者の了解がないとやってはいけないということになります。あくまで現作品そのものを所有者が展示することは自由にやっていいと、こういう規定になっています。

それから2項では「ただし屋外設置は著作権者の了解がなければだめよ」と。美術館で展示する分にはいいのですが、屋外でだれからも見えるような場所に恒常的に設置するのは、これは著作権者の了解がないと原則どおりだめですよと、こういう意味です。

それから最後に、もう一つ例外規定ですが、著作権法の47条という規定がありまして、美術の著作物の原作品により、展示権に規定する権利を害することなく、これらの著作物を公に展示する者は、ここからが重要ですが、観覧者のためにこれらの著作物の解説又は

紹介をすることを目的とする小冊子にこれらの著作物を掲載することができると、これもまた大変ユニークな例外規定が置かれています。ただし出所の明示は必要ですと、こう書かれています。

この趣旨は何なのかということですが、普通展覧会とか展示会に行くと、作品を展示することはもちろんですが、それ以外に、この展示している作品をいろいろ、印刷した小冊子であるとか、パンフレットであるとか、そういったものを作成するのは、展示の実務において通常だから、それは認めていいでしょうと、つまり著作権者の了解を得なくても認めていいでしょう。展示権侵害に当たるような対応で展示するのであれば、適応に展示する人については認めてあげましょうと、こういうことです。

【最後に】

一つ最後に申し上げておきますと、今申し上げた内容というのは、著作権法上の理屈の話でございまして、実際にいろいろ許諾を得なければいけないから、許諾契約を交わして、一定のお金、つまりロイヤルティーを払わなければいけないのかと言うと、それはまた別問題でございまして、その著作物を利用することによって、大きな経済的な利益が上がるとか、利用の引き合いがたくさんあるとかいう著名な作品になれば、それはその著作権自体に財産的価値があるから、お金を払っても使わせてもらおうという話になるわけですが、他方で新進のデザイナーの作品とか、世に余り知られていない作品を美術館に展示する、あるいは絵葉書にして販売するということについては、別にその販売行為自体によって、経済的な利益が上がるというわけではありませんので、現状ではその例に関して言えば、現状では著作権自体に財産的価値がない。したがって、ロイヤルティーを払う必要はない。ただ、許諾は得ておきましょうというレベルの話でございまして、今私が申し上げた話というのは、だから許諾を得てきちんとお金を払いなさいと言っているわけではなくて、将来的に今回のような展示が発展して行って、非常に著名な、それこそ商業ベースでも、引き合いが多数来るような利用形態が発生してきた場合には、当然著作権法上いろんな問題がありますので、そのことは頭に置いておく必要がありますよということを問題提起する趣旨で、きょうのお話はさせていただきました。

資料

著作権とアールブリュットの作家達 (著作権法上の問題について)

あさひ法律事務所
弁護士 中久保 満 昭

1 想定される、アウトサイダーアート作品の利用形態

- (1) ポストカードとして販売
- (2) 作家の制作過程を撮影し、DVD化して販売
- (3) 展覧会のカタログ(図録)に収録し販売
- (4) チラシへの掲載
展覧会の案内目的での利用
営利広告目的での利用
- (5) Tシャツ、カップなどに、絵画、陶芸等の写真を利用したグッズ販売
- (6) WEBサイトへの掲載
- (7) 原作品(絵画、彫刻など)を、美術館で展示

2 著作権法上の基本概念

- (1) 「著作権」は、「著作物を創作する者」に原始的に帰属。
いかなる方式の履行も不要(商標権・特許権等、他の知的財産権との違い。)

「著作物」とは

「思想または感情を創作的に表現したものであって、文芸、学術、美術または音楽の範囲に属するものをいう。」(著作権法2条)

▼著作物の例

音楽、絵画、版画、彫刻、建築、図形、模型、映画、写真、コンピュータプログラム等(著作権法10条)

- (2) 「著作権」は「権利の束」

ア 著作権（財産権として譲渡可。）

（権利概念の例）

- a 複製権 e x) 原盤（マスターテープ）を複製してCDとして販売
美術作品のコピーを絵葉書として販売
- b 翻案権 e x) 小説を映画化
米国小説の日本語訳を出版
- c 送信可能化権
e x) 楽曲や映像をネット配信
- d 展示権
e x) 美術の著作物を美術館で展示

イ 著作者人格権

（著作者の一身専属権。譲渡・相続は不可）

- a 公表権
著作物を公表するか否かを決定する権利
- b 氏名表示権
著作者であることの表示を求める権利
- c 同一性保持権
意に反して著作物を改変されない権利
- d 名誉・声望保持権
名誉・声望を害する利用をされない権利

ウ 著作隣接権

レコード製作者の権利
実演家の権利 e t c .

（3）著作権の保護期間

美術の著作物については、個人なら、著作者の死後50年（著作権法51条）。
保護期間経過後は、自由に利用可能（いわゆる「パブリック・ドメイン（公共物）」）

▼「ローマの休日」など1950年代の安売りDVD

▼ネット上の「青空文庫」（夏目漱石、森鷗外、芥川龍之介、太宰治等、50年以上

前に死亡した作家の作品)

3 前記1の各利用形態で問題となる権利概念

ア	ポストカードとしての販売	複製権
イ	作家の制作過程を撮影し、DVD化	肖像権、またはパブリシティ権(「著作権」ではない。)
ウ	展覧会のカタログに収録	複製権 なお、著作権法47条(後述)の問題あり。
エ	チラシへの掲載	複製権
オ	Tシャツ、カップなどへの作品の写真掲載	複製権
カ	WEBサイトへの掲載	送信可能化権
キ	原作品を美術館に展示	展示権

いずれも、

改変について、著作者人格権(同一性保持権)

氏名の表示に関し、著作者人格権(氏名表示権)

侵害の問題あり。

4 著作者の死亡と著作権法上の権利

(1) 著作権の相続

ア 相続により、複数の相続人の共有になった場合の著作権の行使方法

①共有著作権の権利行使方法に関する原則(著作権法65条1項、2項)

a 共有者全員の合意によらなければ、行使することができない。

b 他の共有者の同意を得なければ、持分を譲渡することができない。

②上記の原則による不都合を回避するための手当(著作権法65条3項)

「正当な理由がない限り、(bの)同意を拒み、または(aの)合意の成立を妨げることができない」

イ 相続人が不存在の場合

①民法の原則(国庫に帰属・・・民法959条)

②著作権法の例外規定（著作権法62条）

(2) 著作者死亡後の著作者人格権の行使

ア 著作権法60条

「著作物を公衆に提供し、又は提示する者は、その著作物の著作者が存しなくなった後においても、**著作者が存していたならばその著作者人格権の侵害となるべき行為をしてはならない。**ただし、その行為の性質及び程度、社会的事情の変動その他によりその行為が当該著作者の意を害しないと認められる場合は、この限りでない。」

イ 著作権法60条の権利を行使する主体は誰か

（著作権法116条に規定あり）

著作権法60条違反の行為があった場合の差止請求権等は遺族が行使できる。遺族間での行使の優先順位が、著作権法に詳細に定められている。

優先順位は以下のとおり（以下の数字が優先順位。なお、先順位者が存在するときは、その者だけが権利を行使するか否かを決められる、という意味であって、配偶者がいるが権利を行使しない場合に、子が行使する、ということは認められない。）

① 配偶者 ②子 ③父母 ④孫 ⑤祖父母 ⑥兄弟姉妹

ウ 著作権法60条違反が問題となった裁判例

三島由紀夫事件（東京高判平成12年5月23日）

三島由紀夫が生前、書いた手紙（未公表）を公表することが「三島由紀夫の意を害しないと認められるかどうか」が争点のひとつとなり、裁判所は、以下のとおり判示して、著作権法60条違反を認定し、遺族の請求を認めた。

「本件各手紙が、もともと私信であって公表を予期しないで書かれたものであることに照らせば（例えば、本件手紙⑮には、「貴兄が小生から、かういふ警告を受けたといふことは極秘にして下さい。」との記載がある。右のような記載は、少なくとも書かれた当時は公表を予期しない私信であるからこそ書かれたことが明らかである。）、本件

各手紙の公表が三島由紀夫の意を害しないものと認めることはできない。」

5 「マルシー表示」の意義

「©」「当該著作物の最初の発行年」「著作権者の氏名（名称）」の3つの要素を、相互に近接して表示するもの。

「©」は、「Copyright」の頭文字。

例：「© 2008 ●●プロダクション」

(1) 本来の意義：方式主義国と、無方式主義国の「架け橋」

(2) 現在の主たる機能

▼著作権者の帰属を明らかにし、無断複製等の著作権侵害行為に対し警告を発する

▼無断複製者について、過失が推定されやすくなる

▼当該著作物を利用したい者に対し、誰の許諾を受ければ良いかを明示する

6 美術の著作物に特有の著作権法上の規定

(1) 著作権法25条

「著作者は、その美術の著作物・・・をこれらの原作品により公に展示する権利を専有する。」

(2) 著作権法45条

1項「美術の著作物の・・・原作品の**所有者は**、これらの著作物をその原作品により公に展示することができる。」

2項「前項の規定は、美術の著作物の原作品を街路、公園その他一般公衆に解放されている屋外の場所又は建造物の外壁その他一般公衆の見やすい屋外の場所に恒常的に設置する場合には、適用しない。」

(1) (2) をあわせ読むと、

- ① 美術の著作物の原作品の所有者は、著作権者（＝通常は著作者）の許諾を得なくても、美術館の展覧会で展示してもよい。
- ② ただし、屋外設置は、著作権者の了解がなければ不可。
- ③ 販売用絵ハガキへの利用・・・原則どおり著作権者の了解がなければ不可。

(その趣旨)

美術の著作物については、原作品を購入した者が、その所有権に基づいて公に展示する、というのは従来からある慣行。これにいちいち「展示権」（著作権法25条）を有する著作権者の許諾を得なければ展示できない、とすると、原作品の流通を阻害し妥当ではない、との価値判断あり。

所有者が展示することは、本来であれば著作権者の有する「展示権」侵害になるところ、本条（著作権の制限規定）があるので、著作権侵害にならない、ということ。

(3) 著作権法47条

「美術の著作物・・・の原作品により、第25条（展示権）に規定する権利を害することなく、これらの著作物を公に展示する者は、観覧者のためにこれらの著作物の解説又は紹介をすることを目的とする小冊子にこれらの著作物を掲載することができる。」←ただし、出所の明示が必要（著作権法48条）。

(趣旨)

展覧会、展示会においては、カタログ、目録等が観覧者のために配布されるのが通常であることに鑑み、複製を例外的に許容した規定。

有料で販売する観賞用の豪華な装丁の本などはこれに該当しない。

（「小冊子」に該当するか否かが争いになった事案として、「藤田嗣治カタログ事件：東京地判平成元年10月6日）

鼎談「インサイダーアートから見たアウトサイダーアートの魅力」

田島征三（アーティスト）

奈良美智（アーティスト）

聞き手：代島治彦（映像プロデューサー）

○代島治彦

本日、アウトサイダーアートについて語っていただくのですが、スペシャルゲスト、奈良美智さん、田島征三さんです。私、司会進行をやらさせていただきます映像製作者の代島と申します。どうぞよろしくお願ひします。

緊張を抜くためにちょっとお伺ひしますが、お二人はこの会場内で開かれている「アウトサイダーアート展～パリ展に行く作家達～」を今ご覧になっていましたよね。

今回の展示を見てどんな印象でしたか。いろいろ前もアウトサイダーアートをいろいろご覧になっていると思いますけれども、全般のことでもいいですが。

【合うものと合わないもの】

○奈良美智

全般的にアウトサイダーアートとか決めてしまうというよりも、好きな絵柄の人とそうではない人がいて、それは別にアウトサイダーアートにかかわらず、普通の絵とか彫刻とか、よくラジオから聞こえてくる歌とかもそうなのだけれども、自分の感覚に合うものと合わないものがあって、合うものというのは、本当に素晴らしいものだなと思いますね。

【「おもしろい」「もったいないな」から】

○代島治彦

田島さんは1980年代に信楽青年寮と出会って、『ふしぎのアーティストたち』（旬報社・1992年）というのを出して、こういう人たちおもしろいよって世の中に送り出したのが、こういうことに火をつけたきっかけみたいなことになっているのですね。だから、田島さんはもうこの世界の先駆者というか、同伴者というかそういう感じなのですが、田島さんは、今後ろにある看板じゃないですが「パリに行く作家達」とか、こういうふうに火がついてきたのを見て、どう思われますか。

○田島征三

先駆者としては、すごく嬉しいですね。僕は本当に先駆者でも同伴者でもなくて、傍観者で、ただ騒いだけなんだよね。「おもしろい」とかなんか言って。何でこんなおもしろいのがこんなところに置いてあるのとか。たくさん作る人なんか、もういっぱいできてしまっただけだから燃やしちゃうとか、粘土の作品なんかは柔らかいうちに土練器でもう一回粘土に戻してしまうとか、そういうことをされていたので、「もったいないな」とかそんなことを言っただけの話で、別に単なる騒いだ人なだけけどね。そのあと、はたよしこさ

んとかその他のいろいろな人が一生懸命やってくれた。それから、北岡賢剛という人が、本気でここまでやってくれたというのはすごいですよね。ただもう呆れるぐらいすごいなと思いますね。

【同じところ、違うところ】

○代島治彦

流れ的なことをいうと、今日はものすごく充実した講義で、奈良さんも田島さんもアーティストとして知らない裏側の話とか、キュレーティングの話とか、絵を売の話とか、そういう話をどんどんしたんですよ。著作権の話とか。要するに、芸術学部と商学部と法律学部を出たような感じの濃い授業をやったのですけれども、どっちかって言ったら表現を受けとめる側の話でした。

お二人は表現する側ですよ。そういう意味では、アウトサイダーアートの表現者たちと同じなのですけれども、やっぱり違うところがあると思いますよね、いろいろと。その同じところと違うところっていうのを、お二方にそれぞれご自分の中の認識としてどうなのかというのを伺いたいのですが。奈良さん、いきなり難しい質問ですみません。

○奈良美智

いきなり難しい質問で。多分、誰でもそうだと思うんだけど、熱中すると物を食べなくなって、「晩御飯ですよ」ってお母さんが呼びに来て、熱中しているとそうなりますよね。何かそういうところは似てるんじゃないかな。それが会社とかバイトとかになると、お金のためにやっている人たちは定時になるとぴたっと止めたりしますよね。でも、その仕事 genuinely 好きでやっている人は、もうちょっとこれが終わるまでやろうとか、使命感でもないけど、好きで選んだ、自分がそれを好き、あるいはそれしかできないという自覚があるみたいな感じ、それは似てるかな。それは別にこういう絵を描いたりするだけではなくて、ほかの八百屋さんでも何でもいいのだけれども、そういうものがある人とない人があって、特に芸術とか呼ばれるものをやる人は、そういうものがある人の割合が多いのかなって思ったりしますね。

○代島治彦

田島さん、その辺どうですか。

○田島征三

いや、それは違いがないような気がするね。実際、さっき美智さんが言ったように、その障害者にもいろいろあって、普通の人にもいろいろあるわけだから、そういうことでは、違う人とは違うし、違わない人とは違わない。だから、例えばさっき、信楽青年寮の村田清司さんが見えていたのだけれども、村田清司さんの絵はあそこにあるんだけどね。

○代島治彦

絵本を共作したんですよ、田島さんは。

○田島征三

そうそう、この絵本（『もりへさがしに』1991年・偕成社）ですけどね。これはボローニャで受賞したの。

○代島治彦

絵本を作られる時もすごく対等なというか、あんまり村田さんに媚を売るような、そういう意識は全然なかったとおっしゃってましたね。

○田島征三

ないない。ほんと、僕が描いても村田さんが描いても同じという。絵が同じというのではなくて、絵の目指しているところね。同じではない人も当然いたり「これは面白くないじゃないか」ってはっきり言いたい人も中にはいるんだけど。「知的障害者の人の絵は素晴らしいですよ」とかいうのは間違いで、全然そうじゃない人もいっぱいいるわけで。

○代島治彦

僕自身は、2006年から3年ぐらい、障害を持っている表現者、いわゆるそういうアーティストの創作現場をずっと映像で撮り続けてきました。もう40名ぐらい、創作現場を訪ねたんですけどね。

最初はやっぱり「アウトサイダーアート」とか言われた時に、僕もステレオタイプな先入観があったような気がするんですよ。正規の美術教育を受けていないとか、そういう芸術的な既成の概念に毒されてないとか。あとはアール・ブリュットの定義、要するに秘密、誰にも知られず、ひとりぼっちで、自分から名乗り出ず、売り込まず作っている作家なんだという意識がものすごくあって、撮ってきたりしたんですね。

でも、今どっちかっていうと、すうっと憑き物が落ちるように落ちてきて、表現をするということであるあんまり奈良さんとか田島さんのやっていることと変わらないんじゃないのかなと。だから、自分の中でそういう先入観を持つのはよくないかと、逆に接しながら感じ始めているという感じがするんですよ。多分表現者でいらっしゃるから、もう最初から彼らの表現するものとか、彼らに対してそういう意識なんですよ、お二人とも。

【ボーダー、ボーダーレス】

○代島治彦

表現者というか作り手のお話を聞いていると、もうボーダーレスなんですよ。作り手の側から言うと。ただ、受け取り手側から言うと、ボーダーがあるし、どう発表していくかということでもまだボーダーがあつたりするから、「ボーダーレス」とか「あなたはボーダーです」とか言いたくなるという。

奈良さんがちょっと前におっしゃってた「じゃあ、こういう表現物が、作家たちが、普通の社会に普通にいったときにどうなるのか」みたいな話がありましたよね。

○奈良美智

そうなんです。パラリンピックとかで見たことがあるかどうかわからないんですけど、片足の膝から下がない人がいて、その人はめっちゃ速いんですよ。特別な、速く走れるばね

みたいな義足、これじゃないともう片方の足との釣り合いがとれない。その人の記録があまりにも速いから、それはその義足のせいじゃないかと。義足のほうが勝っているのであれば、それは記録にならないんじゃないかと。でも、その人自身の身体能力も実はすごく高くて、やっぱりトレーニングも欠かさずやっているし、決してその義足だけの力ではない。今度は、その人があまりにも速すぎるから、健常者の大会に混じって出場する力もある。

○代島治彦

そんな感じの話で、パラリンピックで、ものすごく速い人がオリンピックに出てもいいんじゃないかというのがあるわけですよ。

それと、このアートの世界で、こういうふうにアール・ブリュット、アウトサイダーアートというのと、ファインアート、あるいは現代美術、あるいはインサイダーアートとかって言ってるの、そんなのなくしちゃって、すごいのがあったら、ぼんと出せばいいし、そこがこうなっていくというのは、似ているのか似てないのかよくわからなくなってきてしまったんですよ。

○田島征三

その話にリンクするのかよくわからないけれども、僕は出身が高知なんで、高知県展の同じ時期に障害者アートもやって、2回ぐらいやって辞めちゃったんだけど、身体障害者の作品が出てくるわけよ。足で描いてるんだけど、手で描いてる人よりか上手みたいなよね。

そういうのが出てくると僕はすごくむかむかしちゃうというか、せつかく足で描いているのに、手で描いてるのと同じって言うんだったら、意味がないじゃないかと思うわけよ。足で描いてるんだから、足で描いたおもしろさって言うかね、それがないというのはね。そういう方が、足でお料理をつくったりやれるという、そういうのは素晴らしいと思うんだけど、「絵を描くんだったら、足で描いたのが手で描いてるのと同じじゃ、全然意味がないじゃないか、こんなの落とせ」とか言ったら、後で何かすごく僕が障害者をばかにしたみたいに言われてね。そういうことと、さっき代島さんが話していたことと違うのかもしれないけどね。

○代島治彦

今ちょっとお話ししてて思ったのは、スポーツとアートの違いというのはあるかもしれませんがね。スポーツって限界に挑戦するじゃないですか、記録に。アートというのは、そういうのではなくて、もっと自由じゃないですか。限界に挑戦するのと、自由で開いていく表現とそれはジャンルが違うから、何か言い方が違うというか、考え方が違うというのは当然あるけど。でも義足をつけて、それで普通の人と互角に走るということと、こういう人たちが表現しているものが、奈良さんとか田島さんと同じところに並べられていることというのは同じじゃないかみたいなことを奈良さんがおっしゃったことは、ちょっと記憶に残っていたのですよね。

【創作の苦悩】

○代島治彦

創作に向かって苦悩するという瞬間も多々あるんでしょうね、奈良さん。

○奈良美智

全然ないです。大抵苦悩するときは、創作じゃなくて、人が自分の作品をどう見るだろうとか、人がどう感じるだろうとか、そういう、見る人のことを考えたときにだめですね。

○代島治彦

考え始めちゃうんだ。

○田島征三

僕なんかもそういうことで苦悩するかな。よく、「この色を黄色くして、このあと黒がいいかしら、赤がいいかしら」なんて、色見本をつけてる人いるじゃん。ああいうのを見ると、俺はそういうことを全然しないから。多少は考えるけどね、だいたい余ってる絵の具を塗るというふうにしてるんだけど。だけど、やっぱりそのときに、余ってる絵の具が3種類あったら、そのうちどれがいいとか、考える。それを苦悩とは言わないでしょうけど。

○代島治彦

田島さんは、どう見られるかとか、どういうふうに思われるかとか考えるんだ。

○田島征三

そら、考えるよ。そら考えるんだけど、あそこにほら。

○代島治彦

富塚純光さん、すずかけ絵画クラブのね。

○田島征三

彼が絵を描いているところを見たことがあるのよ。ものすごい勢いで、ばあっと描くわけね。全然考えてないわけ、もう瞬間的に描いてるから。だから、僕がちょっと3色のうち「どっちにするかな、こっちのほうがたくさん余ってるから、これにするかな」とか考えてるのがばかっていうか、わあっとやっちゃって、あんないい絵になってるわけだから、頭をそういうところへ集中させたりするよりか、わあっとやっちゃったほうが、中が出てくるんじゃないかって。

要するに、判断を停止している状態のほうが、むしろ判断するよりか、より自分の内面が出てくるんじゃないかなと思ったりしますね。苦悩っていうほどじゃないよね。そういうことに苦悩しているっていうかね。

【残していくことの大切さ】

奈良さん最後まとめみたいなことでもいいんですけども、あるいはパリへ行くアウトサイダーアーティストへの餞の言葉でもいいんですけど、何か一言お願いします。

○奈良美智

いいものがあつたら、やっぱりそれは残していかないと。自分たちの子孫、とかにも見せたいものというのは、残していかないと、多分意味がなくて、今だけ楽しいものをしていたら、それはそこにいるみんなは楽しいし、その場にいたみんなは楽しいけど、それが残らなかつたら、その人たちの中で、どんな人生の中で最高のことだったとしても、やっぱりもっと大きな世界を考えたときに意味がないわけで。残していく努力というのは絶対大切で、その残していくためには、認知されなければいけない。それを認知させるためには、こうやって日本という、世界の中で見たら、ちっちゃな地域の中の、ちっちゃなサークル、いろいろなところから生まれたものが、こうやって一つの会場で集まって、それがまた日本という国から、ヨーロッパまで飛んで行って、パリでたくさんの人に見てもらえるというのは、単純に考えてすごくいいです。

そういうものの中から、残るものがどんどん生まれてくればいいなと思うのと、よく考えたら、きっとみんなに認知されなかつただけで、そういうものを作ってきた人たちが50年前も100年前もきつといたと思うんですよ。そういうのが見れなかつたのが残念だなと思うのと、たまたま残っているどこかの洞穴とか洞窟の絵とか、やっぱり見てもすごく感動するし、残していくことの大切さ、何かそんなことを思ったので、パリに行くのはいいなと思います。僕も行きたいなと思いました。

【アウトサイダーアートに置き換わる言葉】

○代島治彦

パリと一緒にいく田島さんは、どんな意気込みでパリに行かれますか。

○田島征三

うん、まあ僕は何かがっかりされちゃうんじゃないのかな。ノーマルの人だったという事で。それはともかく、アール・ブリュット・コレクションの館長さんが言っていた、孤独、秘密、沈黙、あれ違うんじゃないかなと思う。もちろんそれは一つすばらしいことだと思うよ。けど、孤独じゃない人もいっぱいいるし、ほとんど孤独じゃないような人が多いです。伊藤嘉彦さんなんか押し売りしているものね。自分の作品を持ってきて。僕が信楽青年寮に行くたびに、すぐは出てこないわけよ。遠くで見てて、「また田島征三がお土産も持たずに来とるな」とか何とか言ってる、それでその次の瞬間、自分の作品をいっぱい持って、「私がこの滋賀県の信楽で、精神の心をぐうっと抑えて作ったこの作品を、田島征三さんには、きょうは特別に4万8000円で売ってあげましょう」って、普段500円で売ってるよ。

○代島治彦

特別だから高いんですよ。

○田島征三

そうなんだよね。全然秘密でも何でも無いんじゃない。そういう人もいるし、いろんな

人がいて、もちろん孤独なんだろうと思うけどね。物を作る時って、当然孤独だからね。物をつくるという内側の世界というのは孤独だから、孤独はいいんだけど。

そのアール・ブリュットの館長にケチつけるわけじゃないけど、そういうふうを決めつけちゃいけないなと思うわけ。だから、アウトサイダーアートはこうでなきゃいけないとか、こうなんだとかいうことに僕はちょっと違和感を感じたのかな。

○代島治彦

そうですね。でも、アウトサイダーアートあるいはアール・ブリュットという言葉に置き換わる日本語をいろいろな人が探しているんですけど、なかなかやっぱり、何か適した言葉がないんですよね。

○田島征三

言葉は要らないんじゃないかな。

○代島治彦

言葉は要らないかもしれないですね。

○田島征三

だから、そういうアウトサイダーアートとかエイブルアートとか言わないで、言わなきゃいいんだよ。だから、伊藤嘉彦の作品。奈良美智の作品。そこに何かつけないじゃん、普通。

○代島治彦

奈良さんもそう思いますと言ってました。

でも、今日の一番最初に「作品を選ぶ」ということで、保坂健二郎さんがお話をしてくださったんですけど、まず作品を選ぶキュレーターということを話してくれて、キュレーターは、ラテン語のクラーレという言葉で、面倒を見るとか、気を遣う人という意味にキュレーターはなるみたいなんですけど。ということは、全く別の発達の仕方っていうか、接し方をしているけれども、その障害を持っている人の表現者のそばには、ちゃんとキュレーターというか、ケアをする人がいるんですよね。その人たちが、また美術の世界のキュレーターとは違う形で、しっかりポジションを持ってきつつあると思うんですよ、いろいろな人の話を聞いていると。だから、それが美術の世界のキュレーターと、障害を持っている人たちのそばにいる、ケアをするケアレーターみたいなポジションと、どうなっていくのかなというのが保坂さんの話を聞いてて。それがこう、インサイダー、アウトサイダーと一緒にっていくのがいいのか、別々にもうそんなこと関係なく、それぞれで発展して進んでいけばいいのかみたいなことは、これからイメージしていくことかもしれないんですけど、思いましたね。

【質疑応答】

○質問者

今日はありがとうございました。とても楽しい話でした。話を聞きながら思ったんです

けども、海外のアウトサイダーアートを載せた雑誌なんかを見て、とてもあっけらかんと紹介している感じがすごく好きで、こういうふうになればいいなと思いながら見てたんです。一方で、今日の講義を聞いていたら、水戸の展覧会なんかは、名前を出さずに一般の方と一緒にあえて出した、意図を持って出したというお話があって。

私は障害者の支援学校の美術を教えているんですけども、1人でも2人でもそういうことで食べていける子ができたらいいなと思いながら教えているんですが、この子たちにとってはあっけらかんと生きていけたらいいのか、どっちがいいのかなってちょっと思っちょって。ちょっとその辺、何かあったら教えていただきたいです。

○奈良美智

陶芸を3年前から始めましたが、いろいろ陶芸家の人と接する機会が多くなってきて、思ったことがあるんです。陶芸家と言っても2種類いて、何個も同じものを作らないで、その中で一番いいものを残して、ほかの同じ大きさのやつは全部なくす。それとは逆に、同じ形のものを何個も作れる人がいて、その人たちはその同じ形を何個も作れるということで自信を持っている。

簡単にわかりやすく言うと、工芸的に作るか、いわゆるみんなが思っている芸術的な、1個しかないものとして作るかの違いなんだけど、この展覧会を見ても、そういうものがあるような気がします。

僕、青森県出身で、津軽塗りという塗り物があって、中学校・高校の友達の家がその津軽塗りをやっているのですけれども、そこのお父さんがいつも障害のある方を雇ってくれているんですよね。津軽塗りって単純作業が続く、塗っては削って、塗っては削って、それを数え切れないくらい繰り返していく。何も考えずにそれだけに集中していくことをうまくできる人と、できない人がいて、うまくできる人はそうやってずっとそこでやっていけるんですね。でも、それに生きがいを持つかどうか、また僕はよくわからなくて、それは普通に働いているほかの人も同じで、食べるためにやってる人もたくさんいる。

もちろん、その津軽塗りで、いいデザインの、おもしろいデザインのものを作ろうとしている人たちもいる。障害者の中でも同じような考えを持っている人がいる。僕が言いたいのは、売れるか売れないかわからないけどいいものを作ろうとする、おもしろいものを作ろうとするというのと、それを生活の糧にするために技術として作ろうとする、そこら辺をうまく分けないと悩むことになるんじゃないかな。

それは陶芸をやっている人を見て、悩んでいる人たちがいっぱいいて、自分は芸術的なものを作りたいんだけど、食うために食器も作っていると言うんです。僕は、実は言っていることがわからなかったんです。食うためだって売れるかどうかわからないじゃないですか、食器作っても。だったら、それは食うためにやってるんじゃないんですよ。自分のやりたいことをするために、食うためにコンビニでバイトをしているのはわかる。だから、何か芸術的なものの力に負けて、負けてかな？わからないけど、何かそういうところも考えなきゃいけないんじゃないかな。手に職をつけるためだけではなく、本当にそれを好き

になっているかどうかの見極めとか、もしかしたらほかのことがいい場合もある。そういうのを普通に考えていかなきゃいけない。

それは、画家になろうとしているとか、陶芸家になろうとしている人も実は同じで、趣味でやろうと思っている人もいるだろうし、売れる売れない関係なしに、でも趣味でもなく、自分はそれを作ることで生きがいを感じてやろうとしている人もいる。実は今ここで話されている問題は、普通に美術をやっている人や、デザインやっている人や、そういう人たちの中にもあるなど。僕らは勝手に悩んでも、周りである程度ケアしなきゃいけない人たちは、その悩みにひきずるのもいい感じがしないし、かといって頑張れって応援すべき人たちもいるわけで、そのためには、その取り巻く人たち、さっき保坂さんがどういう話をされたのかわからないけど、そのキュレーターというのは、ケアする人である。何かそういう専門的な人の育成というか、そういうのが大切になるんじゃないかなって思います。

○代島治彦

いい話でした。先ほどの質問で、食うためにというか稼ぐために、アートの稼がせてあげたいという気持ちは、すごくよくわかるんですけど、それが稼ぐためだけになってしまったら、本人は辛いだけなんじゃないかなという場合もありますよね、田島さん。村田清司さんの時はそうだったんですよね。村田清司さんは、征三さんと絵本を作った人なんですけど、それまでは紙すきをやっていた清司さんを絵がうまいんだから、絵を描かせたらどうだって征三さんが言って。ただ「絵で稼がなきゃいけないんだ」って施設の人に言われて、「じゃあ、俺が売ってやる」と征三さん言って、講演会で村田清司さんの描いたポストカードぐらい大きさの絵を売りまくって、稼がせてあげたわけ。どんどん売れるわけ。ところが、売れるから、清司さんはそれを毎日描かなきゃいけなくなって、清司さんは絶対嫌とは言わないから、描きまくって。

○田島征三

結構ね、僕らは絵を描いているけど、何時から何時まで絵を描きなさいと言われてたら、すごく嫌じゃない。ところが、清司さんはそういうタイプじゃなかったんだ。だから、いろんなタイプの人がいるから、必ずしもそういうことじゃなかったかなって、今は思ってる。

ただ、作品が散逸するのを当時の寮長さんが「もうこれ以上、散逸させたくない」というので、それで画集をつくりたいと言い出したんだ。「私はお金があるから、それで自費出版したい」ということだったので、それはいけないと思って。自費出版の画集というのは、何かすごい価値を下げちゃうんだよね。出版物として出したほうがいいということで、出版物で画集を出すというのは大変だから、絵本にしちゃおうということで、ものすごい量だったので、3冊にしたんだよね。偕成社さんに「僕はストーリーをつくって、3冊できました」と言ったら、僕の担当の当時の編集者が「3冊も作ったんですか」ってすごく怒ったんだよ。僕も怒っちゃって、「3冊も作ったのに、何で褒めてくれないんだ」って強引

に3冊出してもらって、まだ売れてるんだよ。その売れた印税で、清司さんはお母さんを温泉に連れて行ったんだよ。だからそういうことでは、結局幸せな話。

○奈良美智

さっきので、ちょっとつけ足すことがあって。食器を作りながらオブジェを作ることが悪いわけじゃないんです。最近知り合った一人の陶芸家がいる、その人は「オブジェも木をいじって作った木作品も器も同じところで普通に並べて、それが自然に見える状況がいいんだ」と言って、実際分けることはしない。器別とか、これはオブジェですとか、これは木で作ったおもちゃですとか、分けることはしない。全部同じ空間に展示する。それが全部同じ人がつくったオーラがある。何かそういうのは、いいなと思います。

障害者アートの価値向上に伴う、作家の権利擁護の在り方に関する
研究事業報告書

○制作・発行 特定非営利活動法人 はれたりくもったり
〒520-3216 滋賀県湖南市若竹町1-6
TEL・FAX 0748-75-2297
E-mail harekumo@biwako.ne.jp

○発行者 笠原吉孝 北岡賢剛

○編集 牛谷正人 田端一恵 小林瑞恵 齋藤誠一

○印刷 株式会社スマイ印刷工業

アール・ブリュット作家をサポートする会

～ 権 利 を 守 る た め に ～

設立の背景(その1)

「アール・ブリュット・ジャポネ展」の開催

みなさまの作品が世界に発信されます

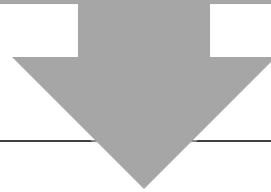
欧米の美術関係者からの問い合わせ
日本の企業・美術関係者からの反響

そのような依頼への対応に困惑することが予想されます

設立の背景(その2)

障害者の著作権保護に関する研究会の開催

弁護士(著作権、成年後見)、美術館学芸員、著作権管理会社、福祉、看護の専門家が研究員



作品を売る時、貸す時、使う時など、
著作権に基づく「契約」が必要

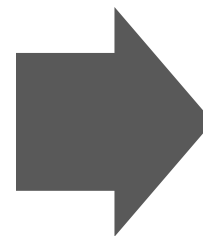
判断する力に
不安のある作家



成年後見人が本人に代わって契約します。

しかし、後見人が代理すると言いますが・・・


後見人の多くは家族。
権利や美術については
詳しくないことが多い




第3者機関が必要

アール・ブリュット作家をサポートする会の目的

アール・ブリュット作家をサポートする会 設立



作家の
権利を保護する



日本の
アール・ブリュット作品を
広く紹介する

事業内容

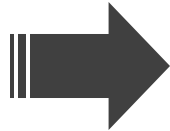
- (1) 相談支援(作品の「売る時、貸す時、使う時」に関する事など)
- (2) 国内における展覧会の開催及び開催協力
- (3) 海外における展覧会の開催及び開催協力
- (4) WEBサイトでの作品の発信(SAMとの連携)
- (5) 成年後見制度活用への支援
- (6) 作品の取り扱いや作家の著作権等に関するあり方の研究
- (7) 作品の取り扱いや作家の著作権に関する研修会の開催
- (8) ニュースレターの発行

相談支援（作品の「売る時、貸す時、使う時」に関することなど）

相談例

1

海外から展覧会の出展依頼が来た。
出展したいが、英語のやりとりが不安でOKできない。

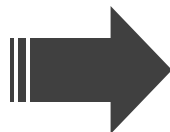


通信に関する外国語の翻訳をお手伝いいたします。

相談例

2

作品を売ってほしいという依頼が来たが、
いくらで売ったらいいかわからない。



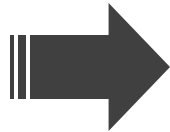
作家の意向を反映して、適切と思われる評価額の考え方についてご提案させていただきます。

相談支援（作品の「売る時、貸す時、使う時」に関することなど）

相談例

3

グッズを作りたいけれども、作家への著作権使用料など
どんな手続きが必要ですか？

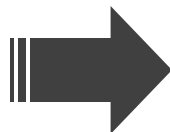


実際に著作権管理などを行っている企業からアドバイスを
いただき、必要な手続きをご説明します。

相談例

4

知らない相手から展覧会出展の依頼を受けました。
不安です。



サポートする会が仲介させていただくこともできま
す。

展覧会の開催及び開催協力

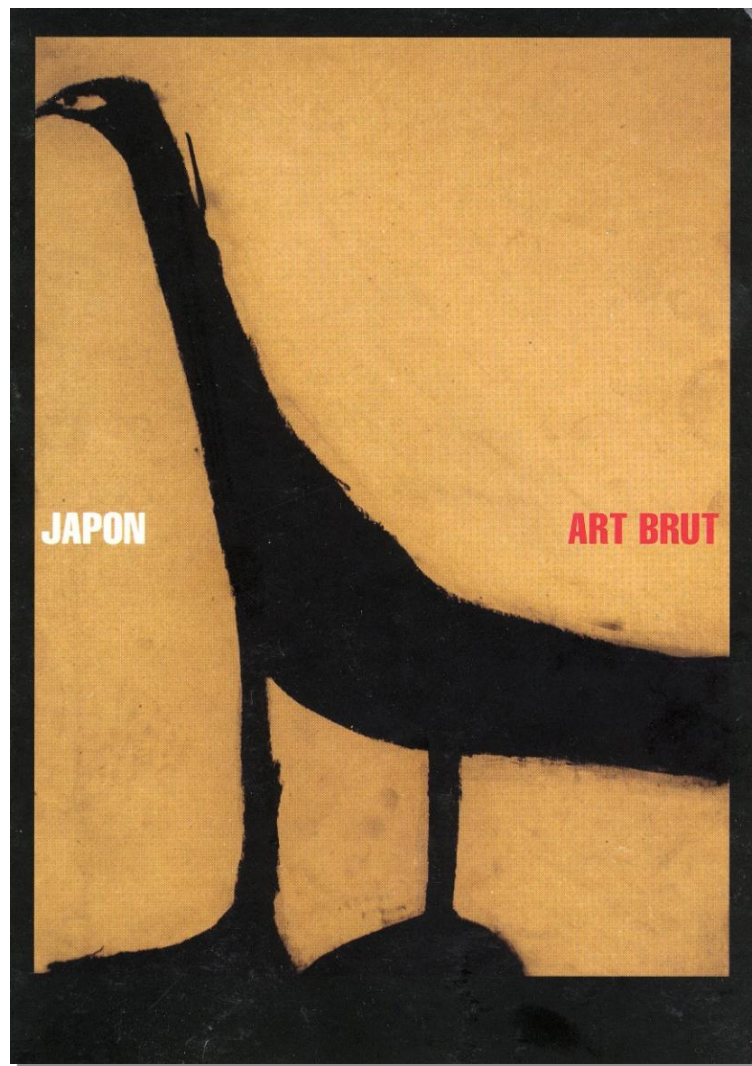
- 国内の美術館等と連携し、展覧会を開催
- 美術館主催の展覧会への協力
- 海外の美術館と連携し、展覧会を開催

実績

2008年 アール・ブリュット・コレクション(スイス)
2009年 クンストハウス・ウィーン(オーストリア)
2010年 アル・サン・ピエール(フランス・パリ)

※主催する館の意向や展覧会のコンセプトにより作品が選出されるため、必ずしもみなさまの作品が展示されることではありませんのでご了承ください。

2008年 JAPON展(スイス／アール・ブリュット・コレクション)

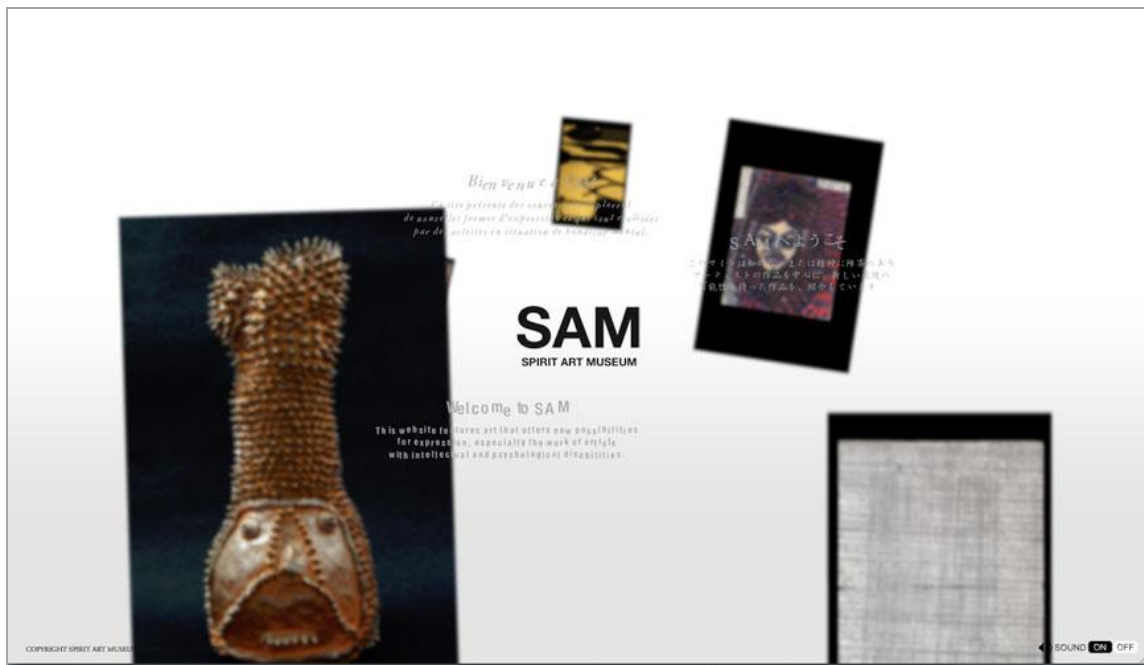


2010年 アール・ブリュット・ジャポネ展(パリ/アル・サン・ピエール)



WEBサイトでの作品の発信

WEBサイト上の仮想(バーチャル)美術館「スピリット・アートミュージアム(SAM)」と連携し、みなさまの作品画像やバイオグラフィーを世界へ発信いたします。



<http://www.spiritartmuseum.jp>

成年後見制度活用への支援

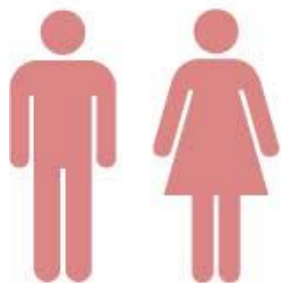
協会への加入をご希望される方
判断能力に不安があり、後見人を選任されていない方

申し立ての手続きに関するお手伝いをさせていただきます。

成年後見制度について詳しい弁護士へ会を通じて相談ができます。

作品の取り扱いや著作権等に関するあり方の研究

権 利



作家の権利を
保護すること



作品を「大切なもの」
として扱う方法

これらを会として継続的に研究し、広く伝えていきます。

研修会の開催・ニュースレターの発行

研修会



著作権の保護や相談事例の報告等、アール・ブリュットをテーマとした研修会を開催します。

ニュースレター



年1回ニュースレターを発行し、会の活動等を発信します。

構成メンバー（委員）

末安民生（日本精神科看護技術協会 会長）

山上徹二郎（株式会社シグロ代表取締役）

代島治彦（映像プロデューサー）

牛谷正人（NPO法人はれたりくもったり）

小林瑞恵（NPO法人はれたりくもったり）

はたよしこ（ボーダレス・アートミュージアムNO-MA）

北岡賢剛（滋賀県社会福祉事業団 理事長）

田端一恵（滋賀県社会福祉事業団 企画事業部）

齋藤誠一（滋賀県社会福祉事業団 企画事業部）

構成メンバー（専門アドバイザー）

岡山慶子（ペパーミントウエーブ実行委員会）

川島志保（弁護士）

中久保満昭（弁護士）

内田博昭（株式会社ぴえろ）

保坂健二郎（東京国立近代美術館研究員）

事業概要（イメージ）

サポートする会

- (1) 相談支援
（作品の「売る時、貸す時、使う時」に関する事など）
- (2) 国内における展覧会の開催及び開催協力
- (3) 海外における展覧会の開催及び開催協力
- (4) WEBサイトでの作品の発信（SAMとの連携）
- (5) 後見人選任に関する申し立てへの支援
- (6) 作品の取り扱いや作家の著作権等に関するあり方の研究
- (7) 作品の取り扱いや作家のに関する研修会の開催
- (8) ニュースレターの発行

滋賀県社会福祉事業団
企画事業部

- ・ ボーダレスアートミュージアムN O-MAIにおける作品の発信

弁護士・学芸員など

- ・ 作品や著作権についての専門的なアドバイス

NPO法人
はれたりくもったり

- ・ 事務局・運営

ブロードバンドタワー

- ・ SAMのサーバ管理

国際交流事業機構

- ・ 海外との通信の代理
- ・ 作品の売買に関する助言