



特別展示・
調査報告

再考

《少女と白鳥》

贗作を持つ美術館で
贗作について考える

第1期

2025.9.13 SAT. - 25 THU.

第2期

2025.10.4 SAT. - 19 SUN.



目次

- 3 ごあいさつ
安田篤生
- 4 序文にかえて——贋作を持つ美術館で贋作について考える
塚本麻莉
- 6 再考《少女と白鳥》
田口かおり
- 15 専門家の見解——それぞれが贋作に思うこと
- 21 高知県立美術館から見たヴォルフガング・ベルトラッキ事件年表
- 22 出品作品・資料リスト／贋作に関する主な参考文献
- 23 謝辞

表紙

ハインリヒ・カンペンドUNKを詐称したヴォルフガング・ベルトラッキ
《少女と白鳥》油彩 カンヴァス 1990年代 69.0×99.3 cm
高知県立美術館蔵

表紙裏

《少女と白鳥》裏面（撮影：田口かおり、佐藤寛子）

ごあいさつ

1993年に開館した高知県立美術館では作品収集方針のひとつに「表現主義及び新表現主義（ニュー・ペインティング）の作品」を掲げています。それに従い、「ドイツ表現主義」の画家であるハインリヒ・カンペンドUNK（1889-1957）による1919年の作品として《少女と白鳥》を1996年に購入いたしました。当時集められる資料や情報ではカンペンドUNKの作品と信じるものだったのですが、2024年6月になって、ドイツの贋作画家ヴォルフガング・ベルトラッキ（1951-）がカンペンドUNKと偽って描いたものではないかという情報が寄せられました（ベルトラッキは2010年にドイツで逮捕され5年間服役）。

当館ではただちにこのことを公表するとともに、あらためて真贋についての詳細な調査を実施いたしました。ベルリン州警察から提供されたベルトラッキの贋作制作に関する情報に加え、田口かおり氏（修復家・京都大学准教授）をはじめとする専門家・機関による科学調査を経て、《少女と白鳥》が贋作であるとの結論に至り、今年3月に発表いたしました。

本展は、そのような経緯と調査の内容をみなさまにご覧いただけるようにするとともに、今昔および東西を問わず「贋作」が生み出され続け、われわれ美術専門家も欺かれるという歴史と事実をあらためて考え直してみたいという思いから実施するものです。欺かれてしまった自分たちへの戒めだけにとどまらず、芸術における「贋作／偽物と真作／本物」をめぐる議論の場を提供できればと考えております。

最後になりましたが、本展監修をお願いした田口かおり氏やベルリン州警察をはじめとする調査にご協力いただいた関係各位と、公益財団法人花王芸術・科学財団や京都大学大学院 人間・環境学研究科 附属学術越境センターをはじめ、本展開催にあたりご協力いただいた関係各位に深く御礼申し上げます。

2025年9月
高知県立美術館
館長 安田篤生

序文にかえて

——贋作を持つ美術館で贋作について考える

塚本麻莉（高知県立美術館主任学芸員）

2025年、高知県立美術館は、収蔵する油彩画《少女と白鳥》がドイツ人贋作者ヴォルフガング・ベルトラッキによる贋作であったことを公表しました。「調査報告」と銘打つ本展は、当該作品と公表に至るまでの調査の内容を公開し、贋作について考える場をつくることを目指した小企画です。

贋作とは「ある作家の真作であるかのように偽装された作品」を指します。美術品の価値を社会に保証する公立美術館において、そうとは知らずに贋作を収蔵するのは、あってはならない事態です。収蔵品を研究し、その歴史や価値を普及する立場にある美術館が、贋作を公的資金で購入し、展示を通じて広めてしまえば、本来の作家の受容や理解を歪めることにつながります。また、贋作の流通は、その売買に携わった関係者に金銭的な損害を及ぼし、ひいては美術界全体の信頼を低下させます。

一方、著名な画家の真作と、そうとは言い切れない作品との線引きは、実のところ簡単ではありません。そこで本展では、《少女と白鳥》に加えて、高知県立美術館のコレクションから、線引きが難しかった作品も取り上げました^注。紹介した事例からは、真作と断定できない作品が必ずしも贋作だと言い切れず、単純に白黒をつけがたいという現実が見えてきます。一度下された判断に固執せず、検証を重ね続ける姿勢が重要であることが、改めて浮かび上がります。

もっとも《少女と白鳥》はそうした事例には該当しません。この作品は、田口かおり氏の調査チームによる顔料分析といった科学調査により、制作年（1919年）の偽装が強く示唆されたほか、ベルトラッキ本人の証言を含む複数の状況証拠を踏まえ、贋作者がカンペンドックを騙る意図のもとで制作したものです。

では、なぜ購入当時にそのことを見抜けなかったのでしょうか。原因のひとつは、美術界の構造に求められます。たとえばカタログ・レゾネ（作品総目録）。作家研究の集大成とも呼べるレゾネの掲載作品は、慣例的に作家の真作とみなされます。ベルトラッキはそれに目をつけ、図版のないレゾネ掲載作品を当時の作風を模して描き、架空の来歴を添えて市場に流通させました。鑑定書や専門家の公式見解を得て市場に乗った作品は、来歴が補強され、その後の取引の中で真作として取り扱われます。

こうした文脈に依拠していたからこそ、当館が《少女と白鳥》を購入する際、その真贋を疑問視する声はそもそも上がりませんでした。ただし、ベルトラッキに有罪判決が下され、ドイツ州警察が「疑わしい作品のリスト」を公開した2011年の時点で事件を把握できなかった点は、今後当館が真摯に向き合うべき課題です。

ベルトラッキが手がけた贋作に誤った判定を下した専門家の多くは、科学調査には頼らず、自らの目と経験だけで作品の真贋鑑定を行っていました。どれほど経験を積んだ人物でも、主観や思い込みにとらわれずに作品を評価することは容易ではありません。したがって、真贋が疑われる作品には、目視による調査と来歴調査、そして科学調査を組み合わせた総合的な検討が必要となります。特に科学的な手法を通して作品の「内側を視る」ことは、贋作の判定にとどまらず、画家の表現やその背後にある時代の息づかいを伝え、将来の作品修復にも有益な情報をもたらします。

さらに本展では、学芸員や美術史家、警察、弁護士など、さまざまな分野の専門家による、今回の事件や贋作についての見解をも紹介し、贋作について多角的に考えるための場を用意しました。それぞれの言葉からわかることとして、作品の真贋の判定は、科学的データの解釈、様式分析をはじめとした美術史的アプローチ、来歴の精査、法的・倫理的な問題の検討といった、学際的な協働に基づいて行われるべきだということです。こうした知見を、作品収集や調査の際における検証指針として機能させることは、今後の再発防止の一助となるはずです。

人間は誰しも過ちを犯します。万全を尽くして予防策を講じるのは当然ですが、失敗の後にどのように振る舞うかも問われます。《少女と白鳥》を美術館の恥ずべき歴史として隠すのではなく、公開し、反省とともに新たな学びへとつなげるために再考すること。それこそが本展の狙いであり、贋作を購入した美術館が果たすべき役割です。あわせて、本展が贋作を入りに、美術の面白さと奥深さを体感する機会となることを願っています。

本稿は、展覧会「再考《少女と白鳥》」の展示パネルのテキストをもとに、改稿したものです。

注：取り上げた作品事例は、第2章の出品リスト（p.22）を参照のこと。

再考《少女と白鳥》

田口かおり（本展監修／修復家・京都大学准教授）

1. 明るく、薄く、軽く、速い

《少女と白鳥》をはじめて調査したときのことを、今もよく覚えている。

まず目に入ったのは、華やかな色彩だった。万華鏡をのぞきこんだかのような色彩と形態のプリズムが画面いっぱいに広がり、紫、ピンク、オレンジ、黄、青、緑、白がせめぎあう。今日をはじめて《少女と白鳥》をご覧になる方々は、もしかしたら、同じような思いを抱かれるのではないだろうか。私の胸に最初に浮かんだのは、「こんなに明るい絵だったのか」という驚きだった (Fig.1)。

作品を額から外して持ち上げて、その軽さに不意をつかれる。何故こんなにも軽いのかと、側面から見て納得した。カンヴァスが張りこまれている木枠そのものが薄いのである。《少女と白鳥》の木枠は、楔が入っていたり角が斜めにカットされていたりする一般的な構造ではなく、薄い板を水平・垂直に重ねて数点を釘でとめた簡素な仕立てになっている (Fig.2)。持ち重りがなく、軽量木枠。こうした素材を、《馬のいる赤い絵》をはじめとする贋作群でヴォルフガング・ベルトラッキがたびたび用いていたことを、私たちは知っているⁱ。



Fig. 1 ハインリヒ・カンペンドンクを詐称したヴォルフガング・ベルトラッキ《少女と白鳥》油彩 カンヴァス 1990年代 69.0×99.3 cm 高知県立美術館

作品をごく近い距離から観察すると、画家が明度の高い絵具をどのように扱ったのか、制作のプロセスが見えてくる。手速く筆を走らせ、塗り重ねは浅い。色彩の奥には地塗りの白色が透けている。実際、作品に光を透かしてみると、絵具の層の薄さがよくわかる。分厚く塗り重ねられた部分がほとんどないため、描かれた事物がくっきりと浮かび上がっている (Fig.3)。「薄い」「軽い」という第一印象は、なるほど、構造だけではなく、絵具層の塗りの浅さにも由来していたのだった。

少女の顔立ちや木々の幹など、一筆書きのような線に見られる「速さ」には、描画の計画性を思わせるところがある。実際、大ぶりの手つきで塗り埋められた画面のそこかしこに、薄い線が見え隠れする。下描きである。《少女と白鳥》を描いた画家は、輪郭と構図を事前にさだめ、おおむね計画に沿って作品をシステムティックに完成させているのだったⁱⁱ (Fig.4)。

作品の前にもう一度立って、描かれているものを目でひとつひとつ辿ってみる。

白十字の窓のある家屋、猛々しい二本のツノを生やすヤギのような生き物、水辺の魚、木立が織りなす幾何学的で装飾的な背景、森に住まう動物と人間の交響的な世界。絵画に立ち現れるのは、いわゆる「ハイ



Fig. 2 《少女と白鳥》裏面（撮影：田口かおり、佐藤寛子）

ンリヒ・カンペンドンクらしい」馴染みのモチーフたちである。同時にそれは、表現主義の時代の同胞たちが描いた幻想的な風景、青騎士の画家の仕事を思わせる世界でもある。カンディンスキーの抽象へと向かう精神性や色彩の探究、フランツ・マルクが動物に託したあたたかな視線、あるいはマルク・シャガールが追求めた幻想的なリアリズムに通ずるものが、ここには詰め合わされている。まるで「美味しいものを詰め合わせたクッキー・アソート」のように。明るく、薄く、軽く、速い。作品の調査を開始した日から今に至るまで、《少女と白鳥》への印象は変わらない。

カンヴァスや絵具層の「薄さ」「軽さ」が、真贋判定において疑惑の出発点となった事例は数多い。贋作者が仕事を急くあまり、層の塗りが「真作にしては薄すぎる」仕上がりになったり、用いられた色材の発色に不自然さが見受けられたりすることはしばしばある。たとえば、ボローニャ派を代表するルネサンスの画家フランチェスコ・フランチャが描いたものと考えられていた《聖母子と天使》（油彩 板 58.5×44.5cm 15世紀→19世紀後半～20世紀初頭[贋作] ロンドン・ナショナル・ギャラリー）は、重層的な構造の欠如と異様な「薄塗り」から贋作である可能性が示唆され、科学調査の末、後世の創作物であると結論づけられたⁱⁱⁱ。

とはいえ、《少女と白鳥》に「軽さ」や「薄さ」を感じたという個人的体験を、こうした贋作発見の端緒と並べるのは、反則めいているだろう。「贋作である可能性が高い」という心構えをもって対象を調べる以上、人は先入観から逃れることができない。つまり、《少女と白鳥》に覚えた違和感は、違和感そのものを前提に



Fig. 3 《少女と白鳥》透過光写真（撮影：田口かおり、佐藤寛子）

観察することから生じているのだ、と指摘されるとすれば、反論ができない。たしかに、通常の作品調査であれば、風変わりな木枠や薄層の絵具を目にしても疑念を抱くことはなかっただろう。このことは、もしかしたら、修復に携わる者が背負っている「美しいか否か、真作か否か」といった価値づけを保留する」というある種の呪いめいた職能的習慣と無関係ではないかもしれない。目の前の作品をあるがままに見つめ、その保存と延命の方法を考えるのが私たちのつとめである。もちろん、調査の過程で違和感が生じ、それが制作年代の再検討へとつながる場合もある。実際、過去の過剰な修復が結果的に制作年代を偽装している事例は少なくない^{iv}。しかし、真贋の問題は、必ずしも私たちの中心的な検証対象ではない。ここで強調したいのは、違和感は必ずしも偽造を暴く直接的な手掛かりとはなりえない、ということなのである。

《少女と白鳥》はまさに、そのような力学のなかにあった。本作がクリスティーズのオークションに出品された際に付されていた文言のとおり、裸婦が動物と共に自然に憩う構図は、間違いなくカンペンドンク作品に繰り返し登場する主題を踏襲している^v。一方で、本作の画面は他のカンペンドンク作品と比較するとひときわ明るく、異彩を放っている^{vi}。ある意味において、「説得力」「違和感」「らしさ」「らしくなさ」の絶妙な拮抗が磁力となり、作品をとりまく人々の眼を悦ばせてきた。なかでも違和感の絶妙な強度こそが、「カンペンドンクの知られざる一面なるもの」を演出し、作品の前向きな受容を支えてきた、とさえ考えられるのだ。



Fig. 4 《少女と白鳥》赤外線写真（780nm）（撮影：田口かおり、佐藤寛子）



Fig. 5 ハインリヒ・カンペンドンク《森にて》
油彩 カンヴァス 83.8 × 99.1 cm 1919 年 デトロイト美術館



Fig. 6 ハインリヒ・カンペンドンク《農夫と釣り人のいる風景》
グアッシュ 紙 41.5 × 47.5 cm 1919 年
シュトゥットガルト州立美術館



Fig. 7 ハインリヒ・カンペンドンク《バルコニーのカップル》
水彩 紙 43.0 × 49.0 cm 1912-13 年 ベンツベルク美術館

2. 贋作とモチーフの再構成

なぜ《少女と白鳥》はハインリヒ・カンペンドンクの作品ではないかもしれないという疑いがもっと早い段階で表面化しなかったのか。なぜ過去に鑑定したドイツ表現主義の専門家ですえ見抜けなかったのか。多くの人々は、当然こうした疑問を抱くだろう。しかし、贋作を見分けるのはきわめて難しい作業である。

本作は、いわば「贋作が成功する条件」を巧みに満たしていた。当時、いまだカンペンドンクの技法をめぐる基礎研究が十分に整っていなかったことに加え（今日においてさえ、カンペンドンク作品の科学調査は途上にある）、《少女と白鳥》と題された油彩画が実際に存在したか否かすら不明であった。カタログ・レゾネには、作品名と制作年こそ記載があるものの、図版がない。誰も、作品を見たことがなかった。つまり、どのような作品が出現しても「カンペンドンクの幻の作品《少女と白鳥》」として成立しうる余地があり、説得力のある来歴が備われればそれとして受け入れられてしまう条件が整っていた。

その上、先に触れたように、《少女と白鳥》にはカンペンドンクを思わせる要素が十分に存在していた。色とりどりの木々が立ち並ぶなか、切子細工のような多面体構造を思わせる人形めいた人物が動物と寄り添うさまは《少女と白鳥》の制作年とされていた1919年頃の油彩画《森にて》（油彩 カンヴァス 83.8 × 99.1 cm デトロイト美術館）を思わせ（Fig.5）、水辺と木々、柵にかこまれた家屋に白十字の窓、装飾的な点描の展開は、やはり同年の《農夫と釣り人のいる風景》（グアッシュ 紙 41.5 × 47.5 cm 1919 年 シュトゥットガルト州立美術館）を連想させる（Fig.6）。

「それらしい」モチーフを組み合わせる作品を捏造するのは、贋作者ヴォルフガング・ベルトラッキの常套手段である。ベルトラッキ自身が、逮捕のきっかけとなった《馬のいる赤い絵》制作にあたって、カンペンドンクの絵画《バルコニーのカップル》（水彩 紙 43.0 × 49.0 cm ベンツベルク美術館 1912-13 年）からモチーフを取り出して組み合わせた旨を証言していることはよく知られている（Fig.7）。フェルナン・レジェの様式にもとづく贋作を制作する際には、レジェの複数作品から「機械風の要素」「彩色のモデル」などを抽出して

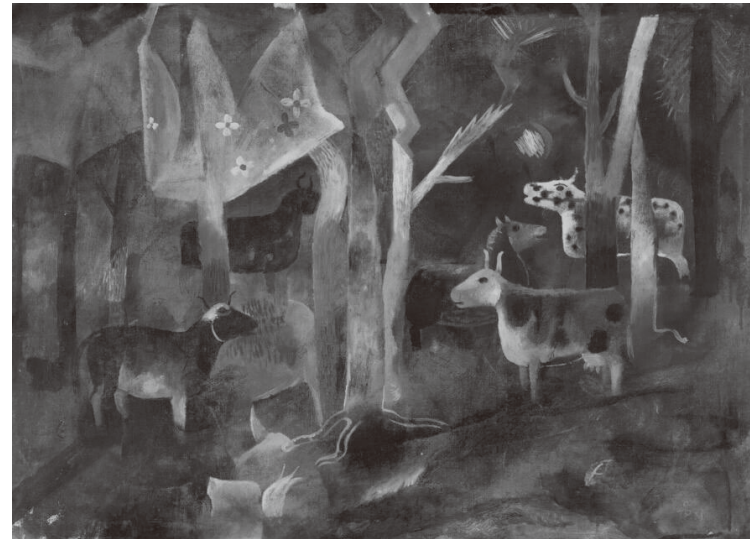


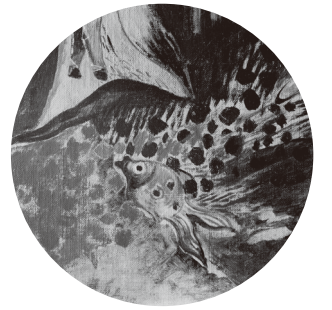
Fig. 8 ハインリヒ・カンペンドンク《森の中の牛》油彩 カンヴァス 45.7 × 66.0 cm 1919 年 個人蔵



Fig. 9 ハインリヒ・カンペンドンク
《出来事（魚と鳥という少女）》
木版画 サイズ不詳 1920 年
ワシントン・ナショナル・ギャラリー



Fig. 10 ハインリヒ・カンペンドンク《レダと白鳥》
木版画 27.0 × 16.1 cm 1917 年
イエール大学附属美術館



参考：《少女と白鳥》部分拡大

組み合わせもっともらしい作品を合成した^{vii}。

《少女と白鳥》に見られるいくつかのモチーフにも、カンペンドンク作品からの転用めいた工作がある。作中に見られる白い花は《森のなかの牛》（油彩 カンヴァス 45.7 × 66.0 cm 1919 年 個人蔵）の背景に散る花模様と、魚の形態の一部は《出来事（魚と鳥という少女）》（木版画 サイズ不詳 1920 年 ワシントン・ナショナル・ギャラリー）と重なる（Fig.8,9）。神話における白鳥と女性のエロティックな邂逅を描いたカンペンドンクの木版画《レダと白鳥》（木版画 27.0 × 16.1 cm 1917 年 イエール大学附属美術館）の首元に散る点描は、《少女と白鳥》の同箇所を装飾する紫の水玉模様と無関係ではないだろう（Fig.10）。

こうした類似点を探すことは、ひるがえって、しかし、私たちの目を作品上のある種独特な表現に——つまり、「カンペンドンクらしくない」要素に——導くかもしれない。たとえば、光と影の混交する部分（少女の鼻筋、額から頬にかけて、あるいは首筋など）を垂直の線描で表現する独特な手つきはどうだろう。あるいは、輪郭線のののようなもの。横顔の朴訥とした輪郭線に対して、指先や腕の仕上げは色彩のもやに埋もれている。指の骨格は不自然に細長く、関節の抑揚や量感に乏しい。速い筆致のもとで爪は震え、指は途上でゆがめられている。

カンペンドンクが描いた人物の手の表現はきわめて多様であり、ときに大胆に単純化され、ときに細長く誇張され、画面のなかで生き生きと拍動する。しかし、本作で見られるような輪郭線や形式の不一致——顔の輪郭は一筆で引かれているのに対し、爪や指は曖昧な写実性を帯びているなど、ひとつの身体表現の内で表現の揺らぎが露わになっている——は、ほとんど例がないように思われる。こうした齟齬は、表現上の意図というよりも、むしろ急ぎ足の制作をうかがわせる痕跡として画面の随所に散見される (Fig. 11, 12, 13)。

美術史家であり鑑定の権威としても知られるマックス・J・フリートレンダーも指摘するように、経験豊かで巧妙な贋作者は、いくつもの^{アーキタイプ}原型から要素を抽出して、見かけ上「新しい全体 (new whole)」を生み出す。しかし異質な要素を多方向から寄せ集めることによって、贋作家は、作品が寄せ集められた要素のカラーージュであることをみずから示し、その正体を露わにしようことがある^{viii}。

爪の形に目を凝らしながら思い起こされるのは19世紀イタリアの鑑識学者ジョヴァンニ・モレツリ (1816–1891) の方法論である。医師であり美術史家でもあった彼は、画家の個性は意識的に模倣されやすい主要モチーフや構図よりも、無意識に描かれる些末な^{ディテイル}細部——たとえば耳のかたちや爪の描写——にこそ表れると考えた。モレツリはこうした細部の徴候を体系的に比較することで、作品の帰属を見極める手法を提唱している^{ix}。こうした方法論は共感と批判の渦を巻き起こし、結局のところ鑑定の有効性につい



Fig. 11, 12, 13 《少女と白鳥》デジタルマイクロスコープ写真 (撮影：田口かおり、佐藤寛子)

ては見解が割れてしまったが、モレツリの「目利き」の鑑定は、根本にある「見る」ことの精度を追究する営みとして、受け継がれている。細部に注目して帰属を決定しようとするモレツリ法を、現代の技術は大規模データ処理のかたちで再演しようと試みる。「モレツリ・マシーン」と名付けられた実験的プロジェクトがAIに人間の目の代替を担わせる試みとして構想され、近年ではベルトラッキの贋作を特定するための鑑定ツールが考案されている。人間の目が見逃してしまいがちな筆致の癖を抽出して、確率や数値で「怪しさ」を検分する技術に、各方面から熱意が注がれている^x。とはいえ、形式的な不一致や色差などのみを足がかりに真贋を見極めることには、当然限界があるだろう。過去の修復痕跡や、贋作家や画商がほどこす古色、素材そのものの経年変化、基礎データの不足や恣意性が、障壁になってしまう。来歴の追跡、美術史的な様式分析、市場や法的記録の確認、そして保存修復の痕跡調査など、複数の視点を組み合わせる必要がある。贋作の調査は本来、複合的であるべきなのだ。《少女と白鳥》に典型的なように、「らしい」「らしくない」の協働が説得力をもちうとなれば、かたちにいくら目を凝らしても、イメージの偽造を看破することは難しい。私たちは、モレツリが着目したものと異なる細部に注意を払う必要があるだろう。それこそが、《少女と白鳥》の検証に採用したもの——作品を構成する素材の細部である。

3. 痕跡を読み解く

——なぜ私たちは贋作を「捨てて」はいけないのか

《少女と白鳥》がはたしてベルトラッキによる贋作か否かを判断する目安として、注目していた指標は3点あった。まず、明らかな年代詐称の痕跡があるか。次に、ベルトラッキ自作の来歴偽造ラベルがあるか。最後に絵具から時代錯誤的な成分が検出されるか否か、である。ひとつめにかんしては、明らかな古色づけの痕跡や、別の絵画を削り取りカンヴァスを再利用したような痕跡は見あたらなかった。カンヴァス自体は薄く、作品を描き替えたり、過去の描画を削り取って本作に仕立てたりしたような痕跡はない^{xi}。木枠はどうやら使いまわしているようで、古い釘跡などは発見されたものの、贋作であることを決定づける証拠としては不十分といわざるをえない。ただし裏面には複数の証拠物が残されていた。「Sammlung Flechtheim (フレヒトハイム・コレクション)」と記された「偽造ラベル」が確認されたのである。国外でベルトラッキによる贋作と認定された裏面のラベルと同一のものである^{xii}。本作がベルトラッキの妻の祖父ヴェルナー・イエーガースのコレクションに含まれていたことを詐称する来歴偽造スタンプも発見されている。自伝やインタビューでの証言や、ベルリン州警察からの情報提供と合わせて考えれば、これだけでも証拠としては十分だったかもしれない。ただし、討議の末、《少女と白鳥》の検証はもう一步先へ、より詳細な科学調査へと踏み出すことになった。最終的な判断を下すには、物質に基づく確固たる証拠が不可欠と考えたためである^{xiii}。

最終的に重要な証拠物となったのが^{ディテイル}みつめの細部——顔料であった。《少女と白鳥》の真贋を検証するにあたって、特定の色彩の正体を確かめる作業が鍵になることは、ベルリン州警察からの助言や先行研究から理解していた。具体的には、白の顔料 (チタニウムホワイト)、青の顔料 (フタロシアニンブルー)、緑の顔料 (フタロシアニングリーン) の検出である。これらの顔料を含む絵具は、ベルトラッキが贋作制作においてしばしば用いたものであり、また、カンペンドンクが本作を制作したとされる1910年代には画家の描画用材料として一般的ではない。先行する国外の調査では、こうした顔料が絵画の絵具に含まれるか否かを、

検証の指標にしている。分析の結果は展示でご覧いただいたとおりである。ベルトラッキの贋作にこれまで検出されてきたものと同様の顔料が、本作上においても発見された。

ベルトラッキ自身は歴史的材料や顔料の使用についてかなり精通していると自負しており「今なら、あらゆる自然科学的な鑑定を知った上で、誰にも見破られない絵を描くことができる」と宣戦布告する^{xiv}。しかし、どれほど巧妙に様式や技法、材料を模倣しても、物質には避け難くながしかの痕跡が刻まれるのではないか、と思えてならない。たとえ贋作者が「金輪際新しい絵具は使わない」と科学調査の罨をかいぐったとしても、カンヴァス、結合剤、接着剤、ワニス、ラベルの繊維、スタンプのインク、そのほか作品を構成するありとあらゆる細部が^{ディテイル}製造方法や原材料の地域、時代をうつす鑑となり、作品の出自を証言してしまう。結局のところ、完全に特定の時代に属する作品というものの自体が、存在しえないのである。奇しくもベネデット・クローチェが「すべての歴史は現代史である」と断じたように、歴史は固定された過去の事実ではなく、常に更新され、震え、変化にさらされている^{xv}。どれほど巧妙な手口であっても、そこには、作り手が生きる時代の染みが潜んでおり、いずれは白日のもとにさらされることになる。

私たちはこのことを、贋作以外の作品についても応用して考える。作品には、制作時から今日に至るまでの痕跡が刻まれている。^{ディテイル}細部を読み解けば、そこには画家の選択から、過去の修復の数々までが重なり合っている様子が見えてくるのである。本展覧会の目指すところは、まさにそこにある。《少女と白鳥》^{ディテイル}再考のプロセスを公にすることと同時に、美術作品の細部に今一度目を向けて、絵画を構成するミニマムな存在——顔料の分析や光学調査から、作品と出逢いなおす場を生み出すこと。たとえば、カンペンドンクと同時代を生きた画家の技法を改めて発見すること。モノとしての作品の特徴に目を凝らすこと。このささやかな営みは、私たちにどのような発見を連れてきてくれるだろうか。

たとえば、カンディンスキー。注視すべきは絵具の厚みと水気のリズムである。人物の衣服や顔まわり、あるいは滝が画面手前に突出するような厚みをもって迫る

なか、木々の幹は雨垂れのようにゆるく下方に滑り落ちる。上方にかかる虹は、この後のカンディンスキーの色彩と形態の冒険の時代を予兆するかのように、一色一筋ずつ丁寧に描かれ、存在感を放っている。あるいは、クレー。この描画層の複雑さはどうだろう。クレーの技法の豊かさは、複雑な層構造のなかに息づく。カンディンスキーとクレーは1920年代にパウハウスの同僚として密接に交流しており、二人には多くの共通点があったものの、上下の層の関係性と色彩の震え、とろける夢のような響きは、まぎれもなくクレー独自のものである。内奥に仕込まれた赤の絵具、ヴァーミリオンが、徐々に存在感をもって浮かび上がってくる。

シャガールについては、手前の二人の手の描きかけが興味深い。白色のもやのなか浮かび上がる手は、本作のなかでは比較的分厚く塗られている箇所ではあるが、蠟のように硬化し、亡霊めいている。一方、かたわらに倒れ伏す人物の指先は、より薄塗りではあるものの血色を帯び、人間の体温を有している。絵具の塗りをコントロールしながら、画面に複雑な空間を生み出し、それぞれの登場人物の属する層を分離浮遊させながら結ぶ、シャガールの手管が光る。

クレーと対照的なダイナミズムをみせるペヒシュタインの絵具層は、塗りの「薄さ」という意味では《少女と白鳥》を想起させるかもしれない。しかし、そこには構図を練り、地塗りと絵具のかけひきによって透過性を描画エリアごとに制御しようとする工夫がある。つまり、それは思考のプロセスのようなもの、といってもいいかもしれない。層の奥で震える時間、筆致の背後にひそむ「なにか」である。

作品群を見終えた私たちは、おそらく今一度《少女と白鳥》の前に立ち戻ることになる。往還のなかで得る感覚は人それぞれであるにせよ、そこにひとつ「異質なものを比較できること」のおもしろさのようなものがないだろうか。対象が贋作であれ真作であれ、考えるための材料が存在すること——美術館が贋作を展示する意味は、まさにここに見出しうる。

美術館が贋作を収蔵し続けることに、いったいどんな意味があるのか。なぜそれを、ただ「なかったこと」にし、乱暴な言い方をすれば「捨てて」はいけないのか。それは、贋作と真作のどちらもが、それぞれに違っ

た仕方で、私たちの思考の糧となるからである。カンディンスキーの虹の輝き、ペヒシュタインの輪郭線の練り上げ、クレーの複雑な層構造、シャガールが生み出す平坦と隆起のバランス、そして《少女と白鳥》の色彩と形態——諸要素を見比べるとき、私たちはさまざまな時代や技法に立ち向かい、ひいては「芸術作品とは何か」という根源的な問いに直面する。贋作の排除や廃棄は、その大きな問いを封じることになってしまう。

美術史家のマッシモ・フェレッティの言葉を引用しておきたい。「私たちの研究には、贋作を軽々と排除し、忘れ去ってしまうという危険な傾向がある。贋作は極端な観測所 (osservatorio estremo) である。しかし美術史家が向き合うべきは、芸術作品の制作者やその依頼主、あるいは当時の社会のあり方だけではない。美術史家は、作品が後世にいかに関継がれるのか、作品が生き延びる条件は何か——そのすべてを研究するのである^{xvi}」

4. 贋作を収蔵した美術館が、贋作について考える

「贋作には周期がある」。美術史家のフェデリコ・ゼーリの言葉である。ひとたび贋作が登場すると、「詐欺」「裁判」「たまには有罪宣告」、そのあと「(作品の)失踪」「熱湯消毒やら冷凍保存やら」を経て、また出現する。こうして美術の世界をぐるぐると回遊する贋作について、それを破棄するよう宣告する法律はないのだ、とゼーリは述べる^{xvii}。《少女と白鳥》の周期は彼のいうところのサイクルを半ばまで辿りつつあるが、「失踪」することなく、今私たちの目の前にある。それはある意味では幸運なことなのかもしれない。なぜなら、ゼーリという言葉に反して、贋作と認定されて以降ほぼ死蔵品と化した作品は数多く、過去にはかの有名なハン・ファン・メーヘレンのフェルメール贋作をはじめ、破棄寸前にまで追い込まれた例もあるからだ^{xviii}。美術史は「正当な」来歴を持つ作品だけで構成される、無垢で清廉潔白な物語ではありえない。模倣、複製、復刻、改作、贋作、模造品、パステーション、レプリカ、リプロダクション、キャスト、コピー、そもそも

美術史において、贋作に近接する概念は星の数ほどあり、その境界線は曖昧である。古代ローマではギリシャ彫刻の「コピー」が大量に制作されて美術教育に大きく貢献し、ルネサンスの時代には工房や師弟間でのイメージの反復と改作は際限なく行われてきた。近現代美術の領域においては、これらの用語と概念はいっそう複雑化している。アシスタントによる分業制で作品を量産したアンディ・ウォーホルのファクトリー、ジェフ・クーンズの分業制作、ダミアン・ハーストのチーム体制の事例を挙げるまでもなく、今日、「作者」という概念は、単純に一人の人物に帰属するとは言いがたい。さらに、贋作的な身振りをあえて制作技法として活用するマイク・ビドロのようなアーティストが市場の支持を得ている現実には、「贋作めいたもの」をすべて「悪」として排除できない今日のアートワールドの在りようを物語っている。もちろん、ベルトラッキ事件をはじめ、金銭的利益を目的に市場を混乱させる悪意ある行為は犯罪であり、法的な裁きが求められる。同時に、古典的な「真贋判定」や作者の領分、真正性をめぐる問いの有効性については、作品の文脈に即して柔軟に考える必要があることもまた事実である。こうした観点から、近年のミュージアムは、いわばグレーゾーンの作品に一律に偽物の烙印を押すのではなく、むしろ贋作を教育や批判的思考の糧として活用する方向へと舵を切りつつある。ハン・ファン・メーヘレンの贋作が展示された「芸術と虚構——コレクションに潜む 贋作 (Art and Artifice: Fakes from the Collection)」展(コートールド美術館、2023年)や、贋作の識別と科学調査に光をあてた「裁かれる文化財——贋作を見抜く科学と芸術 (Treasures on Trial: The Art and Science of Detecting Fakes)」(ヴィンタートゥール美術館、2017-2018年)、真正性の概念の変容を問う「謎・複製・贋作 (Mysteries, Copies and Forgeries)」展(フィラデルフィア美術館、2023-2024年)などはその典型例である。各国のミュージアムが近年どれほど贋作の周辺をめぐる問題を取り扱ってきたか、枚挙にいとまがない。諸企画の根底にあるのは、作品の美をめぐる判断は、必ずしも真正性に依存しない、という前提であり、贋作を美術史の「影」として扱うのではなく、そもそもの美術史の記述や方法論や制度を問い直すための契機とする態度である^{xix}。人類の記

憶とあまねく文化を収蔵し、保存し、活用するミュージアムの機能は、いまや多様な来歴をもつ事物を受け止め、対話の場を開くことに向けて開かれつつある。まさしく、「贋作を収蔵した美術館が、贋作について考える」ことが、求められているといえよう。

贋作史には常に複数の物語が交差している。模倣された制作者の物語、贋作者の物語、そしてそれを信じ、疑い、翻弄された所蔵者や専門家、美術史家や科学者、修復家たちの物語。2025年、《少女と白鳥》の前に立ち、贋作について考える私たちもまた、すでに《少女と白鳥》をめぐる物語の森にわけいつている。私たちは《少女と白鳥》の語り部として、物語のなかに組み込まれて今この日を生きている。

白鳥は、さまざまな文化や神話において多義的で重層的な象徴として語られてきた存在である。本作に登場する白鳥もまた、明るく薄い絵具のうちに身をくねらせて、不穏な気配を湛えながら「あなたは私をどう見るのか」を問いかける。

私たちは、この奇妙な絵画から目を逸らすことができない。贋作というたくらみから、無数の文化史、科学史、美術史の交差から、目を逸らすことができない。私たち人類の歴史そのものから、目を逸らすことができないのである。

＊《少女と白鳥》をはじめとする展示作品の調査および科学分析では、森直義さん(森絵画保存修復工房)、佐藤寛子さん(森絵画保存修復工房)、堀場インステックの皆さん、阿部 善也さん(東京電機大学)、村串まどかさん(明治大学)はじめ多くの方々のお力添えをいただきました。なお、本企画は、高知県立美術館の塚本麻莉さん、奥野克仁さん、中谷有里さんと共に進めてきました。関係者の皆さまに深く感謝を申し上げます。最後に、調査の経緯を広く公開することを決定した高知県立美術館に、心より敬意を表します。

たぐち・かおり
修復家、京都大学大学院人間・環境学研究科准教授。博士(人間・環境学)。専門は、保存修復学、美術史、表象文化論など。主な著書に『保存修復の技法と思想—古代芸術・ルネサンス絵画から現代アートまで』『タイムライン—時間に触れるためのいくつかの方法』『絵画をみる、絵画をなおす 保存修復の世界』がある。

【後註】

i Diana Blumenroth, Jenny Nieberle, and Gunnar Heydenreich, *Möglichkeiten und Grenzen kunsttechnologischer Untersuchungen: Heinrich Campendoncks Gemälde im Kontext des Beltracchi-Fälschungsskandals*. Research report (Cologne: Institut für Restaurierungs- und Konservierungswissenschaft [CICS], TH Köln, 2014), 264.

ii Ibid., 267. ハインリヒ・カンペンドンクもまた下絵を描くことがしばしばあるが、1913～1917年頃の作品においては描き替え（ペンティメント）や構図変更の痕跡が観察されることが多い。カンペンドンクの下絵構成は「形式的にベルトラッキ作品とは異なる印象を受ける」との先行研究はあるものの、こうした比較を正確なものとするためには、より多くの作品数を対象とした包括的な研究が待たれる。

iii 本作はフランチャの署名と制作年が付された現存する最初期の作品とされてきたが、判断が覆ったことになる。以下を参照。Roy, Ashok, and Giorgia Mancini, “‘The Virgin and Child with an Angel’, after Francia: A History of Error.” *National Gallery Technical Bulletin* 31 (2010): 64–77 ; Marjorie E. Wieseman, *A Closer Look: Deceptions and Discoveries* (London: National Gallery, 2010).

iv 修復家が贋作家を兼ねる、あるいは贋作に共犯的に関与する事例も歴史上少なからず存在する。トム・キーティングやエリック・ヘポンをはじめ、修復技術を糧に贋作制作へと踏み込んだ人物、事例は枚挙にいとまがない。David A. Scott, *Art: Authenticity, Restoration, Forgery* (Los Angeles: Cotsen Institute of Archaeology Press, 2016).

v Andrea Firmenich, *Heinrich Campendonk 1889–1957: Leben und expressionistisches Werk* (Recklinghausen: Aurel Bongers, 1989), 146.

vi 国内の美術館では、宮城県美術館がハインリヒ・カンペンドンクの《郊外の農民》（1918年頃 油彩 カンヴァス）を所蔵している。《郊外の農民》と《少女と白鳥》の二作品を、あるいは《少女と白鳥》をカンペンクの他作品とを比較してみても、当該作品は明度が高く、層構造が薄く、特異な点が際立つように思われる。

vii ヘンリ・キーゾル [F for Foax: 美術史の／における贋造]、岩谷秋美訳, *Heritex* 2 (2017): 214–236. (2016年9月7日 名古屋大学文学研究科附属人類文化遺産テキスト学研究中心公開セミナーの原稿を補訂) ; Henry Keazor, “Six Degrees of Separation: The Foax as More,” in *Faking, Forging, Counterfeiting: Discredited Practices at the Margins of Mimesis*, ed. Daniel Becker, Annalisa Fischer, Simone Niehoff, Florencia Sanders, and Yola Schmitz (Bielefeld: transcript, 2018), 11–40.

viii Max J. Friedländer, “On Forgeries,” *The Burlington Magazine for Connoisseurs* 78, no. 459 (June 1941): 192.

ix Giovanni Morelli, *Il conoscitore d'arte* (Palermo: Novecento, 1993 [orig. 19th c.]); Giovanni Morelli, *Della pittura italiana: le gallerie Borghese e Doria Pamphilj in Roma* (Milano: Fratelli Treves, 1897) ; Carlo Ginzburg, “Clues: Roots of an Evidential Paradigm,” in *Myths, Emblems, Clues*, trans. John and Anne C. Tedeschi (London: Hutchinson Radius, 1990), 96–125 ; カルロ・ギンズブルグ『神話・寓意・徴候』山田博英訳（東京：セリカ書房, 1988）.

x モレッリ・マシーンについては以下を参照。Philipp Stroebel. “The Morelli Machine: Leonardo, Morelli, and the Computational Mirror.” *Digital Humanities Quarterly* 15, no. 1 (2021). ベルトラッキの贋作を贋作者モデルとして学習する新しいアプローチが提示されている。以下を参照。Sandro Boccuzzo, Deborah Desirée Meyer, and Ludovica Schaerf, “Art Forgery Detection Using Kolmogorov Arnold and Convolutional Neural Networks,” *arXiv* (workshop paper accepted to ECCV 2024 AI4VA; oral presentation), October 7, 2024, arXiv:2410.04866 [cs.CV].

xi ベルトラッキは時に古いカンヴァスを古美術商などから購入し、元々描かれていた絵をそぎ落として描くなどの工作を行なった。

xii ラベルへの嫌疑は2006年の時点からすでに美術界を騒がせていた。2008年には美術史家のラルフ・イエンチュが、反ユダヤ的な肖像を伴うラベルのデザインと、ラベル紙の品質の悪さに着目する。イエンチュは、風刺的に描かれたカリカチュア風の自画像の付されたラベルをイエンチュ使用したことはないと述べ、使用されている接着剤の新しさも含め、疑わしい点が多いことを指摘した。イエンチュの主張は、ベルトラッキによる犯罪を暴く重要な手がかりとなったのである。以下を参照。Stefan Koldehoff and Tobias Timm, *Falsche Bilder, Echtes Geld: Fälschungscoup des Jahrhunderts – und wer alles daran verdiente* (Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2012), 38–39.

xiii 《少女と白鳥》調査に先立って、ベルリン国立美術館附属ラトゲン研究所 (Rathgen-Forschungslabor, Staatliche Museen zu Berlin) や、米国の分析機関オリオン・アナリティカル (Orion Analytical, LLC, A Materials Analysis and Consulting Firm) などで、ベルトラッキが手がけた贋作の調査が実施されている。先行するこれらの調査記録を参照しつつ、分析方法を決定した。

xiv Wolfgang Beltracchi, interview by Iris Radisch and Adam Soboczynski, *Die Zeit*, no. 4 (2014): 40.

xv Benedetto Croce, *Teoria e storia della storiografia* (1920); idem, *La storia come pensiero e come azione* (Bari: Laterza, 1938), 5.

xvi Massimo Ferretti, “Il contributo dei falsari alla storia dell’arte,” *Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia*, 5th ser., 1, no. 1 (2009): 216

xvii フェデリコ・ゼーリ『イメージの裏側——絵画の修復 鑑定 解釈』大橋喜之訳（東京：八坂書房, 2000）, 257.

xviii フェルメールの専門家ジャン・デクーンは、ファン・メーヘレンが制作した《エマオの晩餐》などを真正のフェルメール作品であると主張し、事件の科学的判断への異議申し立てを行なった。作品が廃棄されてしまうのではないかと恐怖を覚えた際の心境を、文中のように振り返っている。以下を参照。Jean Decoen, *Vermeer–Van Meegeren: Back to the Truth* (Rotterdam: Ad. Donker, 1951), 60.

xix 「純粋な美学だけでは贋作を説明できない。作品が本物だからといって美的に優れているとか、贋作だからといって劣っていると考えるのは、美的判断とはほとんど関係がなく、むしろ一種のスノビズムにすぎない」と述べるのは、贋作の美学をめぐる議論で知られる哲学者アルフレッド・レッシングである。Alfred Lessing, “What Is Wrong with a Forgery?,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 23, no. 4 (1965), 462.

【図版】

Fig. 1：ハインリヒ・カンペンドンクを詐称したヴォルフガング・ベルトラッキ《少女と白鳥》油彩 カンヴァス 69.0×99.3 cm 1990年代 高知県立美術館

Fig. 2-4：調査時の撮影写真（撮影：田口かおり、佐藤寛子）

Fig. 5：ハインリヒ・カンペンドンク《森にて》油彩 カンヴァス 83.8 × 99.1 cm 1919年 デトロイト美術館

Fig. 6：ハインリヒ・カンペンドンク《農夫と釣り人のいる風景》グアッシュ紙 41.5 × 47.5 cm 1919年 シュトゥットガルト州立美術館

Fig. 7：ハインリヒ・カンペンドンク《バルコニーのカップル》水彩 紙 43.0×49.0 cm 1912-13年 ベンツベルク美術館

Fig. 8：ハインリヒ・カンペンドンク《森のなかの牛》油彩 カンヴァス 45.7×66.0 cm 1919年 個人蔵

Fig. 9：ハインリヒ・カンペンドンク《出来事（魚と鳥という少女）》木版画 サイズ不詳 1920年 ワシントン・ナショナル・ギャラリー

Fig. 10：ハインリヒ・カンペンドンク《レダと白鳥》木版画 27.0 × 16.1 cm 1917年 イェール大学附属美術館

Fig. 11-13：調査時の撮影写真（撮影：田口かおり、佐藤寛子）

専門家の見解

——それぞれが贋作に思うこと

本展にあわせて、10人の専門家に贋作に関する質問を投げかけました。

5名は高知県立美術館の質問に答えるかたちで、5名は質問を踏まえたエッセイの形式で寄稿いただきました。各人の専門に根ざした言葉からは、贋作をめぐる多様な視点や問題意識が浮かび上がります。

＊ルネ・アロンジュ氏とアネット・フォーゲル氏からの英文による回答は、高知県立美術館学芸課で翻訳しました。



《少女と白鳥》購入を担当した当事者

奥野克仁 さん

Q どのような判断基準・情報をもとに《少女と白鳥》の購入を決定されたか教えてください。

世界最大のオークションハウスのクリスティーズで競売にかけられ、落札された作品であり、カタログ・レゾネの編集者でカンペンドンク研究の第一人者、アンドレア・フィルメニヒ氏も真作と認めた「新発見された作品」。この時点で作品の真贋は疑う余地がなく、県が識者を招集して開催した「資料収集委員会」でも、ほとんど議論されることなく、満場一致で購入が決まっている。

Q 《少女と白鳥》が贋作であると判明したいま、当時の判断をどのように捉え直されていますか。

現在の情報の質量とは比較できない当時の状況では仕方なかったと思う。ただ、ベルトラッキの逮捕後、ベルリン州警察が 2011 年に公表した贋作リストに気づかず、その後も 10 年以上「カンペンドンクの作品」として展示を続けてきたことは誠に迂闊であったと言わざるを得ず、忸怩たる思いを禁じ得ない。

Q 贋作が美術館にもたらす「意味」や「価値」は、必ずしも無いわけではないとしたら、それはどのようなものだと思いますか。

一般論として、犯罪は許しがたく、あってはならない。贋作を掴まされた当時の資料収集の担当としては、まさに痛恨の極みである。しかしながら、受容美学の立場からは、作品は作者と関係なく自律しており、それは犯罪の目的で制作されたものであっても同じである。

おくの・かつひと 高知県立美術館学芸課長。1963年兵庫県生まれ。立教大学大学院文学研究科独文専攻博士前期課程修了。1993年の開館当初より高知県立美術館に勤務。専門はドイツ近代美術史。



贋作者ヴォルフガング・ベルトラッキを有罪へと導いた刑事

ルネ・アロンジュ さん

Q ベルトラッキ事件はどのように発覚し、捜査はどのように進んだのでしょうか。

1980年代半ば以降、ベルトラッキは主にマックス・エルンスト、ハインリヒ・カンペンドンク、マックス・ベヒシュタイン、フェルナン・レジェなど、表現主義の著名作家の贋作を制作し、妻や仲間とともに国際的なオークションを通じて販売していました。その被害総額は少なくとも3,500万ユーロ（当時で約56億円）に上ります。2010年8月、さらに数百万ユーロ規模の贋作を販売しようとしたところで、一味は逮捕されました。その後の捜査で、彼らが複数の「コレクション」を偽造し、虚偽の来歴を作り出していたことが明らかとなります。著名な研究者による様式分析や研究機関での顔料分析によって、作品は贋作であることが決定的に裏付けられました。起訴は14件に絞られましたが、時効となった事例も多く存在します。裁判の過程でベルトラッキは起訴分を認め、懲役6年の判決を受けて資産の大半を没収されました。現在、確認されている彼の贋作はおよそ100点。多くは判決後の数年間に、各地の個人コレクションから発見されています。現在のベルトラッキは、スイスで芸術家として活動を続けています。

Q 現在のドイツにおける美術犯罪・贋作の課題と動向はどのようなものなのでしょうか。

ドイツは美術品の贋作の同定において、世界で主導的役割を果たしています。その成功の背景には、美術市場、専門家、美術館、コレクターとの長年にわたる信頼関係に基づく協力体制があります。我々の今日における最大の課題は、過去の成果に安住せず、巧妙化する贋作を見抜くために革新的な方法を探求し続けることだといえるでしょう。それは常に贋作者との終わりなきレースであり続けます。人工知能をはじめとするデジタル技術は、すでに疑わしい作品の発見・特定に役立ち始めています。

René Allonge ベルリン州警察主任捜査官、犯罪学者。1973年旧東ドイツ生まれ。1992年にベルリン州警察に入署。経済・法律大学での研修を経て、1997年からベルリン州刑事警察局に勤務、主に組織犯罪や財産犯を担当。2009年には美術犯罪対策専門部署の責任者となる。2010～11年にかけて、ドイツ人贋作者ヴォルフガング・ベルトラッキを有罪に導いた。2015年、ナチスの彫刻家ヨーゼフ・トーラクによる巨大彫刻《歩く馬》（通称ヒトラーの馬）を発見。2017年、ベルリンのボーデ博物館における100kgの金貨《ビッグ・メイブルーフ》盗難事件を解明。同年、ニューヨークのオノ・ヨーコの自宅から盗まれたジョン・レノンの日記や遺品を発見。2019年、旧東独史上最大の美術品窃盗事件として知られる、1979年にゴータ美術館から盗まれた古典絵画群を回収する。多くの国際的な美術犯罪事件に対処した実績を持つ。



ドイツ、ペンツベルク美術館の館長

アネッテ・フォーゲル さん

Q 世界最大のカンペンドンク・コレクションを擁するペンツベルク美術館の館長という立場から、高知県立美術館で発生した贋作事件をどのようにご覧になりますか。

ペンツベルク美術館の館長として、高知県立美術館で贋作とされた作品の知らせを聞き、大変衝撃を受けました。カンペンドンク作品が贋作事件に巻き込まれたことは残念ですが、同時に、これは貴館が孤立しているわけではないことも示しています。ドイツでも複数の事例が発覚しています。今回の展覧会は、美術遺産の保護に大きく貢献するものです。発見を隠さず、現代的な方法で公開に取り組む姿勢を敬意をもって見守っています。本展は、疑わしい作品を調査する際に科学的な手法がいかに重要であることを示しています。透明性を選択した貴館の姿勢は模範的であり、観客は美術館の誠実な使命を知るとともに、展示を通じて科学的な検証を体験できるのです。

Q 科学調査によって贋作と判定された作品を美術館が公開展示し、その調査の経緯や結果を明らかにする場合、どのような法的・倫理的責任が伴うとお考えですか。

科学調査によって贋作と判断された作品を美術館が展示し、その結果を公表することは、美術史的な知識の信頼性を守るための倫理的・法的責務を果たす行為です。倫理的には、真実に対する誠実さを示し、一般市民や学術界に利益をもたらします。法的にも、作品が善意で取得・展示された場合、潜在的な責任を軽減する可能性があります。透明性を確保することで、公共の美術館や美術そのものへの信頼を損なうことなく、隠蔽ではなく学びと教育の機会を提供することができるのです。

Q 贋作は作家の名誉を傷つけるだけでなく、その作品の受容や評価にも悪影響を及ぼします。こうした影響を軽減・解消するために、私たちのような美術館はどのような対策を講じるべきだとお考えですか。

贋作は、作家の作風や実践に対する理解を歪めてしまいます。特に、「青騎士」の中で知名度の高い作家の影に隠れがちなカンペンドンクの場合、そのリスクは一層大きいと言えます。私たちのような美術館は、カタログ・レゾネの改訂や、様式的・技法の特徴に関する科学的指針の提示、研究成果の公開などを通じて、真作との違いを明確化することができます。これらの取り組みによって、研究者や美術館来館者との信頼関係を築くことが可能になります。

Q 貴館において、カンペンドンク作品の真正性を見極めるために実際に採用している方法や体制があれば、ご教示いただけますか。

ペンツベルク美術館では、技術的分析と美術史的方法を組み合わせています。とりわけカンペンドンクのガラス絵作品については、フォルクスワーゲン財団の支援を受けた学際的研究機関が、エルnst・フォン・ジーマス芸術財団やミュンヘンのデルナー研究所と連携して大規模な調査を行いました。これには、素材分析や斜光などを用いた調査が含まれ、道具の痕跡や層の重なりといった技法的特徴を把握しています。さらに、展覧会「Magical Transparency」とその図録に代表される長期的な研究プロジェクトを通じて、カンペンドンクの技法や様式的発展に関する理解を深めてきました。こうした知見が、真作と模倣作を確実に見分ける基盤となっています。

Annette Vogel 美術史家。2023年よりペンツベルク美術館〈カンペンドンク・コレクション〉館長を務める。同館は、青騎士の最年少メンバーであるカンペンドンクに関する常設展に加え、古典的モダニズムから現代美術まで幅広い分野の企画展を定期的に開催し、カンペンドンクと表現主義との関わりに新たな視点を提供している。25年以上にわたってキュレーターとして活動し、ドイツおよびオーストリア表現主義をめぐる国際展を企画。1990年代後半にはニューヨークのサバスキー・コレクションの運営にも携わった（同コレクションは後にノイエ・ギャラリーに収蔵）。2000年代初頭には、ベルリンにおいてコンセプチュアルやミニマリズムを代表するアーティストを扱うギャラリーの共同経営者となるなど、現代美術の分野でも活動。ADAC（ドイツ自動車連盟）の現代美術の企業コレクションのアドバイザーを務めるほか、数多くの出版や講義を行う。



《少女と白鳥》の調査に参加した修復家

森直義 さん

Q 贋作と判明した作品をどう美術館で活用するべきか、どう未来に継承すべきかについて、調査に携わった修復家としてご意見はありますか。

贋作は、わたしにとっては、とても魅惑的な存在です。わたしの「見る」という行為に挑戦状を突きつけてくれるからです。そう思うのは、わたしだけではないでしょう。日頃あまり美術に関心がない人でも、贋作の話には興味を惹かれる人がたくさんいます。贋作は、これまで美術展が用意してきたストーリーとは別のストーリーを展開できる可能性を秘めています。その作品のポテンシャルを掘り起こすには、美術としての作品研究とモノとしての科学的調査の連携が必要です。欧米のような保存部門の組織化を一気に進めることはできないので、当面、学術機関や民間との共同研究を検討してほしいと思います。

Q 贋作と真作を見分けるうえで、修復家として着目する技術的・物質的なポイントはありますか。

ポイントは真贋を読み取るための情報量だと思います。わたしたちは、作品を物質的に観察する技術や光学調査（赤外線写真など）の意味を理解するための基礎知識を身につけています。表裏、側面だけでなく内部の構造を調査して、いつどのように制作されたか考えていきます。ただ、鑑定のためには、対象作品そのものに対する情報以外に、比較できる同じ作者の調査情報や関連した手紙などの文献資料情報などが必要です。今回の調査の難しさは、こうした比較参照できる情報量の不足にありました。

Q これまでに、材料分析や観察の過程で、贋作と気づかれたことはありますか。仮にあった場合、どのような対応をされましたか。

これまでに材料分析や観察の過程で、贋作と気づいたことはありません。真贋を鑑定する目的で総合的調査を組織的に行わない限り、真贋を見極めるのは難しいと思います。徳島県立近代美術館のヴォルフガング・ベルトラッキによる贋作《自転車乗り》をわたしは何度かしっかり見たにも関わらず、贋作だと気づきませんでした。同時期のジャン・メッツァンジェ作品を見たことがなかったからです。贋作者ベルトラッキの戦略もそこにあったわけで、上手く気づかれにくい画家と時期を選んだと考えられます。同じ作家のみを取り上げた回顧展で、80点ほどの作品を集中的に見たなかに1点だけ異質の作品があることに気づいたことがあります。「この作品はおかしいのではないかと」所蔵館のコンサヴァターに言ったら、「実は、画家の死後、大幅に加筆されたことが最近分かった」と教えてもらいました。たくさん作品と接する機会があるので、このような違和感を抱くようなことはありますが、贋作としての作品と向き合ったのは、今回が初めてです。

Q 修復という営みは、作品の「真正性（オーセンティシティ）」や「歴史」にどのように関与していると思われますか。

贋作という問題を離れてのご質問でしょうか。修復という営みは、作品の「真正性（オーセンティシティ）」や「歴史」を守ると同時に書き換える可能性を内包しています。そこでわたしたちは保存（preservation）を基本にして、修復介入（restoration）は最低限に留めるという考えを共有しています。ただ、仮にわたしたちが「不介入」という立場を選んだとしても、そのこと自体が作品の将来に影響しますので、作品をしっかりと調査・研究し、関係者の議論のうえで修復を進める責任があると考えています。

もり・なおよし 1956年生まれ。1985年からベルギーに留学。1993年、Ecole Nationale Supérieure des Arts Visuels de la Cambre（ラ・カンブル国立視覚芸術高等学校）保存・修復学科卒業。1994年に森絵画保存修復工房を設立。2009～2015年まで、東北芸術工科大学文化財保存修復学科教授。現在、森絵画保存修復工房代表。



《少女と白鳥》の調査に参加した分析化学者

阿部善也 さん

Q 科学的な材質分析は、作品の真贋判別においてどの程度まで決定的な証拠となり得るとお考えでしょうか。

近年では多くの科学的な分析技術が、歴史的な絵画作品の調査で積極的に利用されています。その目的は、作品の保存・修復に関連した調査など、多種多様です。来歴の不確かな作品の場合には、制作年の検証や作者の帰属、ときには作品自体の真贋を判断する際にも役立てられます。ただし、科学的な分析によって導き出される材質の情報は、あくまで作品に使用された画材の種類や技法などに関するものであり、その作品がどのような意図で作られたものなのか、具体的には「贋作」であったか否かを科学的なデータのみから判別することは容易ではありません。科学的な分析によって得られるデータは、作品の一面を客観的に理解するための情報にすぎません。材質分析によって得られるデータは、作品の真贋判別において重要な役割を担いますが、それを正しく解釈し、役立てるためには、科学に限らず幅広い分野の専門家から多角的な意見を集めることが大切だと考えています。

Q 今回の科学調査において、特に注目すべきだった技術的なポイントがございましたら、お答えください。

私たちが実施させていただいた科学調査の最大のポイントは、持ち運び可能な小型の機材を美術館に設置して、館内で非破壊・非接触の分析を実施させていただいた点にあります。歴史的な絵画作品の科学調査には様々な方法が用いられますが、貴重な作品を傷つけることなく、非破壊かつ非接触で実施できる方法は非常に有効です。作品を損傷してしまう危険性は、分析という行為に限ったものではなく、調査用の機材がある場所まで作品を移動する際にも、事故などによる破損のリスクがつきまといます。今回実施したような美術館内で実施する非破壊・非接触の科学調査は、作品への負担を最小限に抑えることができる手法といえるでしょう。もちろん、現地で行える調査も万能ではなく、作品の目立たない場所からごく微小なサンプルを採取して、館外の研究施設で行う詳細な分析と組み合わせることも有効です。作品や調査目的に応じて、適切な方法を選択することが重要です。

あべ・よしなり 東京電機大学工学部応用化学科助教。博士（理学）。専門分野は分析化学・文化財科学。最先端の分析・計測技術を活用して、文化財や環境・地球惑星試料などを対象とした研究を展開。特に文化財分野では、国内の装置メーカーと共同で可搬型の分析装置の開発を進めており、国内外の博物館や遺跡現地へと持ち込んで、国宝や重要文化財を含む様々な文化財の調査・研究へと応用している。

美術品の鑑定機関に所属する

もみ い もと みつ 柊井基充 さん

床の間がある家屋の暮らしでは、旧家でもなければ季節ごとに掛けかえる軸に大家の真筆を使えるはずもないので、近世以前の古画のにせ物にもそれなりの需要があり、絵でも焼き物でも、本物にせ物の区別が曖昧なまま、それ相応の値段で取引されてきた。古いものは鑑定が困難なこともあるが、そもそも目利きの世界では、分かる人は良いものを扱えるし、そうでない人は良くないものを掴まされるだけなので、にせ物を積極的に排除しようという雰囲気は希薄で、現在の美術品市場でもその慣習を実感する場面は少なくない。

美術品の鑑定には、記録や資料、比較するための確実な真正作品が現存することが不可欠であるため、現在、日本国内で鑑定が行われているのは明治時代以降の主要な美術家の作品である。多くの場合は真作登録制で、真作と認められた作品にのみ証明書を発行する仕組みである。毎月行われる鑑定では、真作とは認められない作品が少なからずあり、無名の画家の作品に著名画家の署名や印章を似せて後入れしたものや、画集を模写したようなものなど、素人を騙せれば充分といった程度のものが大半なのであるが、それらを贋作と認定することはしていない。疑わしい作品が公に贋作と認定されるのは刑事事件に発展した場合などであるが、客も画商も被害者ではありながら、疑わしい作品の売買に関わったことを知られたくないため、表沙汰にならないことが多いのである。一度に大量の贋作が流通したり、贋作者が自ら名乗り出たりしない限りは事件にならず、贋作と一般に認知されることもない。しかし、いざ贋作疑惑が起ると、その作家の作品すべての取引が敬遠され、市場価格も下落する。噂話に尾鱈が付けば疑心暗鬼になり、他の作家の作品にまで影響が及ぶこともある。そのような贋作疑惑や噂を払拭させることが出来る対処方法は、真正作品との比較調査を置いて他に無い。しかし、その比較するための真正作品をいつでも都合よく調達できるわけではない。日頃からX線や赤外線、紫外線などを使った光学撮影画像、顕微鏡画像、キャンバスや紙など材料の情報、絵具の分析データなどを蓄積しておき、贋作疑惑が起きた際には直ちに確実な判断をして火消しできるよう準備しておくことが大切である。

もみい・もとみつ 一般財団法人東美鑑定評価機構鑑定委員会作品調査担当。1976年東京生まれ。1998年東京藝術大学油画専攻卒業。2001年東京藝術大学大学院文化財保存学専攻（保存修復）修了。2006～2007年実践女子大学非常勤講師。ユネスコバーミヤーン仏教壁画修復プロジェクト、東京文化財研究所の敦煌壁画調査プロジェクトに参加。2008年より現職。



日本美術の専門家
さとう やす ひろ
佐藤康宏 さん

私は贋作を憎んでいます。この程度のできばえでも本物として通用するだろう、という贋物作りの安直な仕事と卑しい思い上がりりが嫌いなのです。そんな贋作がときとして慣れない人をだまし、本物の持つ価値をわからなくするのはいやです。多くの場合、美術品の真贋の区別は容易です。区別は可能だし、はっきり区別すべきだというのが私の立場です。長い歴史の中で何十人、何百人、何千人もの専門家が検討を繰り返し真作と認めてきた作品には、確かに共通する目に見える特徴と質の高さがあります。それに対し、ほとんどの贋作は明らかに稚拙で、本物の特徴をまねしきれておらず、美しくないのです。作品の形状、材質、技法、表現効果、署名、印章、題賛、付属文書などについてたくさんの専門家が厳しい鑑識の眼を注いできた、というその積み重ねが、結局は真作の根拠になるのだろーと思えます。ただし、贋作の中には、そういう贋作が作られた事実そのものが歴史的意義を持つ例もあります。明末に蘇州で作られた「蘇州片」などがそうです。それから、工房の中心的な作家と助手たちとの手を識別するのは重要ですが、工房作というのは贋作とは異なります。作られた当時は、助手たちの作でもある作家のブランドとして通用したはずです。さらに模写・模作はさまざまな必要から頻繁に行なわれてきました。それらは本来悪意のある贋作ではありません。しかし、それらを本物のように見せかける作偽が働いたら贋作になってしまいます。「鳥獣花木図」（出光美術館）は、もともと伊藤若冲のふりなどしていない、つまり贋作ではないのに、収集家と一部の研究者のせいで一時若冲の作品であるかのように扱われていました。そんな不幸な例もあります。贋作が真作だと見なされて展覧会に並んでいる場合、担当学芸員はおおらかな性格の方なのだなあと私は考えますが（笑）、実際陳列してもらうとその作品が本物ではないということがわかりますので、勉強にはなりますね。一括して作品群の寄贈を受けねばならないときなどに、博物館・美術館が贋作を所蔵品に加えることもあります。そうした贋作は要検討作品（study pieces）として収蔵庫にしまわれ、めったに展示されないのが普通です。今回のように贋作と判明した作品を中心に展覧会を開くという捨て身の企画（笑）は、たいへん珍しい。観客の方には、贋作が作られるのも歴史の中でのひとつのできごとだということを、そして贋作は真作とは異なるのだということを御理解いただけたらと思います。

さとう・やすひろ 東京大学名誉教授。日本美術史専攻。主要著書は『湯女図——視線のドラマ』（ちくま学芸文庫、2016年）、『絵は語り始めるだろうか』（羽鳥書店、2018年）、『若冲伝』（河出書房新社、2019年）、『若冲の世紀』（東京大学出版会、2022年）、『日本美術史不案内』（東京大学出版会、2025年）など。『絵は語り始めるだろうか』と『日本美術史不案内』には、江戸時代絵画の贋作・模倣作に関する考察が複数含まれますので、御参照下さい。



日仏近現代美術の専門家、元美術館館長
やまなし とし お
山梨俊夫 さん

「贋作」の扱い

《少女と白鳥》は保存していかなければならない。ただし、贋作であること、実際は誰が描いたのか、この作品の来歴、購入価格など、収集に関する情報すべてを記録し後世に伝える必要がある。また今回の場合、売り手の画商が買い戻しに応じるならば、その処置が最善だと思われる。そのときでも、高知県立美術館は、この事案の最初から戻すまでの詳しい経緯を記録保存することが重要になる。

「贋作」とは何か。真贋の問題

「贋作」の定義はむずかしい。なぜならば、「贋作」は多種多様だからである。それに引き換え、「真作」は比較的簡単に定義できる。「真作」は、ある作家が自らの手で完成させた作品を言う。「贋作」、ないし「偽作」は、意図的に真似て元の作品だと偽った作、訓練のために模写した作品、忠実な模写が本作と同等の意味をもった作品、もともと複製技術を用いた版画、写真、映像等でどこまで作者が関わっているか不明の作、優れた複製技術で真作と見分けがつきにくい作品など、様々な「贋作」「偽作」がある。そして「贋作」が社会問題になる背景には、近代以降のオリジナリティ（独創性、独異性、個性）の重視と美術作品が市場に商品として流通する仕組みがある。資本主義の経済体制が整った19世紀の西欧社会では、美術作品は商品としての価値を高め、作品は画商に委ねられて作者の管理統御が行き届かなくなり、画商の間、収集家の間を勝手に動き回る。作者不在の状態のなかにある作品は、自身の身分証明がなくとも、あるいは偽の身分証でも市場をまかり通るようになる。こうした状況を温床にして、評価の高い（＝オリジナリティに富んだ）作家の高額な作品と称した「贋作」「偽作」があちこちで出回ることとなる。その一方で作品を鑑賞する観客であるわれわれは、「贋作」をそれとして見ることはめったにないのだから、それをきっかけにして、普段見えにくい歴史的な背景、美術市場の裏側を知り、美術に接する自分自身の見方を考え直す好機だと捉えるのがいい。「贋作」はその機会を与えてくれる積極的な意味も含まれている。

やまなし・としお 1948年横浜生まれ。東京大学文学部美学芸術学科卒業。1976年より神奈川県立近代美術館で学芸員を勤め、数多くの展覧会を担当する。2004-11年同館館長。2011-21年国立国際美術館館長。現在は地方独立行政法人大阪市博物館機構理事、一般社団法人全国美術館会議事務局長。専門は日仏近現代美術を中心に絵画全般。主な著書に『絵画の身振り』（第2回倫雅美術奨励賞）『風景画考』（第67回芸術選奨文科大臣賞）、『絵画遭遇』『美術の愉しみ方』など。『絵画のリアリズム（仮題）』（本年度刊行予定）。



アート・ローに取り組む弁護士
きむら こう だい
木村剛大 さん

作品の科学調査の結果、従来、真作とされていた作品が贋作と判明するケースが散見されるようになった。贋作を真作として展示する場合、名義を偽られた作者への法的責任が生じるおそれはある。倫理的には美術館として贋作を展示し続けたことに関する説明責任があるだろう。今回の「再考《少女と白鳥》」展は、その説明責任を果たそうとする試みとも言える。

「贋作」は法令用語ではないが、作品の名義を偽ること、真作でないのに真作と偽ることと整理できる。贋作の制作、流通は、様々な法律問題を関係者間で引き起こす。例えば、著作権侵害、著作者人格権侵害、錯誤、詐欺罪、著作者名詐称罪などが想起される。一言で「贋作」と言っても多様なパターンがあり、著作権の観点からは、著作権侵害になる贋作、いわゆるオリジナル（真作）を精巧にコピーする贋作もあれば、必ずしも著作権侵害にはならない作風を模倣したにとどまるオリジナルなき贋作も存在する。

真贋を巡る法的な判断枠組み自体は変わっていないが、時代の変化によって状況は複雑化し、判断の困難性は増している。

真作であること、つまり、真正性は、作品と作者の結びつきであり、責任主体の明示である。そうすると、贋作は作品と作者の虚偽の結びつきを作出する、責任をないがしろにする無責任な態度と言える。積極的に作品の名義を偽る贋作が悪であることは議論の余地もないだろう。しかし、実際にはこのような単純な贋作ばかりではない。贋作問題は、裏から言えば、真作とは何かを問うことでもある。そもそも真正性はどのように支えられているのだろうか。まず、作品の真正性は作者の意思のみによって決定されるのか。真作と全く同じ創作過程でつくられた作品について、作者の気まぐれでその真正性を否定したとする。これは真作と評価されないのだろうか。

逆に、作者が全く創作過程に関与していない、究極的には第三者がつくった贋作を作者が気に入って後から真作と承認すれば、その贋作は作者による真作と評価されるだろうか。

おそらく前者は真作と評価され、後者は真作とは評価されない。それは、作者の意思のみではなく、客観的な作品の創作過程も真正性を支える要素になっているからである。何が真正性を支えるのか。誰が。いつ。考えてみると難しい問いである。

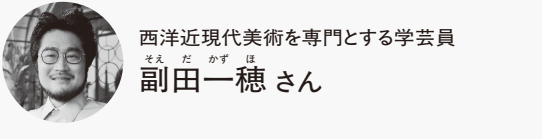
さらには、特定の作者の作風だけ模倣して贋作師が積極的に名義を偽らないパターンも考えられる。このような場

合、その作品が誰かに発見されたときに真贋を巡る論争が起こる。

創作過程は真正性を支える要素になっていると述べたが、技術の発展により創作過程も日々変化している。ヴォルフガング・ベルトラッキのように「人間が過去の作風を模倣した贋作」は著作物であるが、人の寄与が希薄な「学習済みのAIを使用して出力した過去の作風を模倣した贋作」では、著作物になるのかすらも議論の対象になる。「少女と白鳥」は、ハインリヒ・カンペンドンクの作品としては贋作であるが、ベルトラッキの真作として文化財的価値を纏うことがあるだろうか。我々は「少女と白鳥」を通じて様々な問いに向き合っていくことになる。

なお、この文章は、正真正銘、木村剛大による真作であることを保証する。

きむら・こうだい 弁護士（日本・ニューヨーク州・ワシントン DC）、小林・弓削田法律事務所パートナー。ライフワークとしてアート・ロー（Art Law）に取り組み、アーティスト、アートギャラリー、アート系スタートアップ、美術館、キュレーター、アートコンサルタント、コレクター、パブリックアート・コンサルタント会社、アートメディア、アートプロジェクトに関わる各種企業にアドバイスを提供している。主な著書、連載として、『クリエイターのための権利の本〔改訂版〕』（ポーンデジタル、2023）（共著、法律監修）、ウェブ版美術手帖シリーズ「アートと法の基礎知識」、「アートと法／Art Law」がある。



西洋近現代美術を専門とする学芸員
副田一穂 さん

公立美術館はどこであれ、作品の購入や受贈の際には贋作をつかまされないように、学芸員がその作品の来歴や美術史的な価値についての調査を尽くした上で、その館に収蔵することが妥当なのかを外部の複数の専門家に諮る仕組みを整えています。しかし、時に贋作はこの十重二十重の網の目をすり抜けてしまうことがあります。また一口に贋作と言っても、「ホンモノ」をそっくりそのまま真似て作ったものだけでなく、本作《少女と白鳥》のように画家の画風を真似た上で、かつて確かに存在した記録はあるが今は行方不明で画像も残っていない作品なのだ、と言い張るケースもあります。後者は比べるべき「ホンモノ」が行方不明のままですから、見抜くのはより難しくなります。そういう意味では、1996年の購入時に見抜けなかったことは、もちろんあってはならないとはいえ、どの美術館でも起こりうることだとも言えるでしょう。

むしろ残念なのは、ベルトラッキの懲役刑が確定した2011年の時点で、ベルリン州警察が贋作の疑いをかけた作品リストに《少女と白鳥》も含まれていたにもかかわらず、その情報を現所蔵者である美術館が去年まで掴み損ねていたことです。当時大きく報じられた贋作《馬のいる

赤い絵》は、カンペンドンクの作品総目録（カタログ・レゾネ）にタイトルと制作年だけが掲載され、1920年のフレヒトハイム画廊で展示された記録があり、イエーガース・コレクションという架空の来歴を持つという点で、振り返ってみれば《少女と白鳥》と全く同じ状況にありました。自戒を込めて言えば、館の「名品」であればあるほど、これまで積み重ねてきた調査研究の厚みを前にして、改めて来歴を洗い直したり作品の位置づけを問い直したりする機会は持ちにくいものです。コレクションへの鋭い意識をたゆまず持ち続けることの大切さを、改めて感じています。

さて、こうして贋作と判明した《少女と白鳥》は、今後どのように扱われるべきなのでしょうか。当然ながら、これをカンペンドンクの作品として展示することは、もはやできません。高知県立美術館は、作者欄を「ハインリヒ・カンペンドンを詐称したヴォルフガング・ベルトラッキ」、制作年を「1990年代」としたようです。美の殿堂たる美術館で偽物を展示するなんてけしからん、と思う方もいらっしゃるかもしれませんが、美術館を美術（の博物）館だと考えれば、こうした美術をめぐる騒動を示す一つの資料として活用していくのは一つの手ですし、隠したりうやむやにするのではなく全ての情報を開示しようとする姿勢には、個人的に好感を持ちます。同じく美術館で働く学芸員の立場からは、作品に保険をかける際の根拠となる評価額はどうかされるのかな、とか、今後他所から貸し出しの依頼がきたらどう対応されるのかな、などと実務的な点ではあれこれ気にかかるところですが、それは瑣末な問題です。《少女と白鳥》が高知県立美術館にもたらされてから贋作と発覚するまで、28年もの月日が流れています。当然、この絵に特別な思い出をお持ちの方はたくさんいらっしゃると思います。この一年の贋作報道を受けて、もしかするとなんだかバツの悪い思いをされたり、思い出が汚されてしまったように感じられたりしているかもしれません。しかし、この絵を見た時に抱いた感動や強い印象それ自体は、決してニセモノではありません。ある作品の美術史上の価値と、わたしたち一人一人にとっての価値は（たとえば子どもが描いてくれた自分の似顔絵のように）、まったく異なっても良いのです。最後に、そのことを強調しておきたいと思います。

そえだ・かずほ 愛知県美術館主任学芸員。1982年、福岡県生まれ。専門は西洋近現代美術で、主な企画展に「マックス・エルンスト——フィギュア×スケープ」（2012年、横浜美術館・宇都宮美術館との共同企画）、「芸術植物園」（2015年）、「アイチアートクロニクル1919-2019」（2019年）、「ミロ展——日本を夢みて」（2022年）、「幻の愛知県博物館」（2023年）。共著に『もっと知りたいミロ』（2022年、東京美術）。

高知県立美術館から見た ヴォルフガング・ベルトラッキ事件年表

塚本麻莉・編

1980年代半ば（～2010年まで）

ドイツ人贋作者ヴォルフガング・ベルトラッキが、マックス・エルンスト、ハインリヒ・カンペンドンクなど、表現主義の著名作家の「未発見の作品」を狙って贋作を架空の来歴のもとで制作し、妻ヘレーネや仲間とともにオークション会社を通じて販売。

1996

高知県立美術館が、《少女と白鳥》をハインリヒ・カンペンドンクによる1919年の作として名古屋の美術商から購入。

1999

徳島県立近代美術館が、《自転車乗り》をジャン・メッツァンジェによる1911～12年の作として大阪の美術商から購入。

2006

11月 ドイツ・ケルンのオークション会社レンベルツで、1914年のハインリヒ・カンペンドンク作とされた《馬のいる赤い絵》が、「再発見された作品」として約280万ユーロ（カンペンドンク作品としては史上最高額）で落札。

2007

3月 売買が成立した《馬のいる赤い絵》に、鑑定書が付随していなかったことが発覚。鑑定書の発行依頼を受けたカンペンドンク研究の第一人者アンドレア・フィルメニヒは、鑑定書発行の条件として、作品の来歴証明と、ミュンヘンのデルナー研究所での科学分析を要求。デルナー研究所の調査で、作品からチタニウムホホワイトが検出。1914年の制作年に疑問が呈される。

2008

9月 絵画技法の専門家ニコラス・イーストウがロンドンで《馬のいる赤い絵》を調査、1914年に作品が描かれた可能性を否定。これらを受けて、作品の購入者が絵の購入代金の返還を求めて民事訴訟を起こす。レンベルツ社側は裏面のラベルが来歴を裏づけると主張するが、判決ではレンベルツ社側の責任が認定される。

10月 フィルメニヒが、ユダヤ人の美術商アルフレート・フレヒトハイム（1878～1937）に詳しい美術史家ラルフ・イエンチュに連絡をとり、《馬のいる赤い絵》の裏に貼られたラベルについて尋ねる。イエンチュはそのラベルに疑問を持つ。その後イエンチュはラベルについて調査。不審なラベルとケルンの「ヴェルナー・イエーガース・コレクション」を由来とする来歴が共通する複数の作品が市場に出回っていることに気づく。

2010

2月 イエンチュは、ベルリン州警察（刑事局LKA）に初めて連絡を取り、偽造の可能性が高いラベルについて情報提供。

8月 ドイツ・フライブルクで贋作者ヴォルフガング・ベルトラッキと妻ヘレーネ・ベルトラッキ、共謀者オットー・シュルテ＝ケリングハウスが逮捕される。

12月 ベルリン州警察が《馬のいる赤い絵》のラベルを調査。ラベルの糊がフレヒトハイムの死後に作られたことを突き止める。ラベルの紙からは人工的なエイジングの痕跡とみられるカフェインが検出された。

2011

10月 ケルン大審裁判所でヴォルフガング・ベルトラッキに懲役6年、妻のヘレーネに懲役4年、ケリングハウスに懲役5年が言い渡される。裁判では《馬のいる赤い絵》を含む14点がベルトラッキによる贋作として認定された。

12月 ベルリン州警察がベルトラッキによる贋作とみられる53点の作品リストを公開。

2024

6月 徳島県立近代美術館が、《自転車乗り》が贋作として紹介されたアメリカのテレビ番組（2014年）について知り、調査を開始。同館より情報提供を受け、高知県立美術館でも《少女と白鳥》の調査を開始（翌月に公表）。

7月 高知県立美術館が当該作品の購入先に対する購入ルート等の聞き取りを行う。

8月 ベルリン州警察より高知県立美術館に情報提供。

11月 高知県立美術館は、京都大学 人間・環境学研究科 田口かおり准教授に依頼し、作品に用いられた顔料の科学的分析等の調査を開始。

2025

2月 田口准教授より経過報告を受け、高知県立美術館長等による記者会見。

3月 田口准教授より最終報告。それを受け、14日に高知県立美術館は《少女と白鳥》が贋作であることを発表。25日に徳島県立近代美術館が《自転車乗り》をヴォルフガング・ベルトラッキによる贋作であると発表。

5月 徳島県立近代美術館が《自転車乗り》を無料スペースにて公開（5月11日～6月15日）。

8月 高知県立美術館の文献調査から、《少女と白鳥》の作者がヴォルフガング・ベルトラッキ以外にあり得ないことを確認。作者をベルトラッキと確定させ、「再考『少女と白鳥』」展の情報を公開。

[展覧会]

特別展示・調査報告

再考《少女と白鳥》

贋作を持つ美術館で贋作について考える

第1期 2025年9月13日(土) - 25日(木)

第2期 2025年10月4日(土) - 19日(日)

主催 | 高知県立美術館 (公益財団法人高知県文化財団)

監修 | 田口かおり (京都大学)

企画 | 塚本麻莉、中谷有里 (高知県立美術館)

助成 | 公益財団法人花王芸術・科学財団

協力 | 森絵画保存修復工房、株式会社堀場テクノサービス、
阿部善也 (東京電機大学)、村串まどか (明治大学)

広報物・展示パネルデザイン | 重実生哉

[小冊子]

特別展示・調査報告

再考《少女と白鳥》

贋作を持つ美術館で贋作について考える

執筆 | 安田篤生、田口かおり、奥野克仁、ルネ・アロンジュ、
アネット・フォーゲル、森直義、阿部善也、靱井基充、佐藤康宏、
山梨俊夫、木村剛大、副田一穂、塚本麻莉

編集 | 塚本麻莉、中谷有里 (高知県立美術館)

デザイン | 重実生哉

発行 | 高知県立美術館

〒781-8123 高知県高知市高須353-2

TEL 088-866-8000 FAX 088-866-8008