

徳島県立
近代美術館

研究紀要

第26号

目次

板東敏雄の1925年までの活動 および作風の変化について	3
---------------------------------	---

井手迫蒼

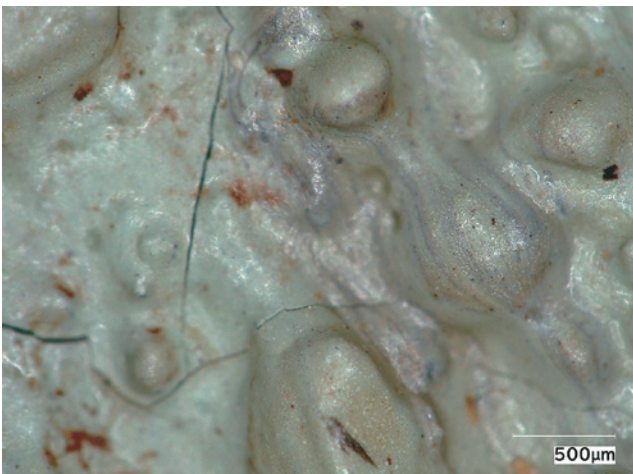
旧所蔵作品〈自転車乗り〉に関する調査報告	21
----------------------	----

飯田恵実

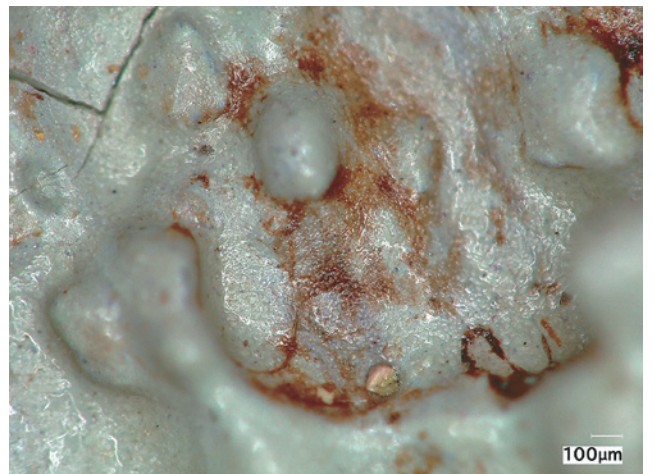
旧所蔵作品〈自転車乗り〉に関する調査報告



口絵1〈自転車乗り〉

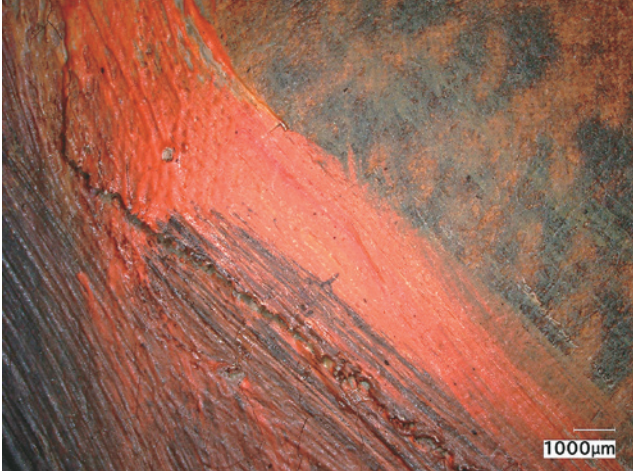


(口絵2-1)



(口絵2-2)

口絵2 観察箇所No.1~2 (ブルーグレー部分) の顕微鏡写真



(口絵3-1)

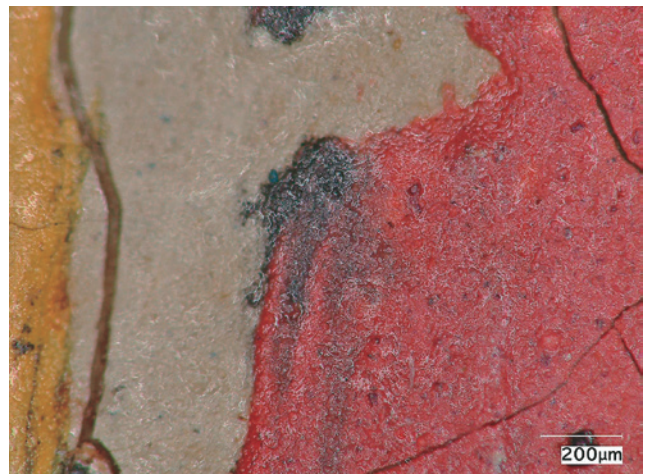


(口絵3-2)

口絵3 観察箇所No.7 (コラージュ部分) の顕微鏡写真



(口絵4-1)



(口絵4-2)

口絵4 観察箇所No.15の顕微鏡写真

旧所蔵作品〈自転車乗り〉に関する調査報告

飯田恵実

1. 序論

本報告は、徳島県立近代美術館（以下、当館）が長年ジャン・メッツァンジェ（Jean Metzinger, 1883-1956）の作品として公開してきた旧所蔵作品〈自転車乗り〉が、ヴォルフガング・ベルトラッキ（Wolfgang Beltracchi, 1951-）による贋作と判明した事案に関する調査報告である。当館における、贋作断定の根拠となった来歴調査、科学的検証の全容と一連の経緯を詳らかにすることで、贋作判明後における美術館の説明責任の果たし方と、鑑賞者との信頼関係をいかに再構築し得るかという、現代の美術館運営における危機管理のひとつのモデルを提示することを目的とする。

当館は1999年1月、フランスの画家ジャン・メッツァンジェが1911年から1912年頃に制作したとされる作品、〈自転車乗り〉を6,720万円で購入・収集した。しかし、2024年6月にヴォルフガング・ベルトラッキによる贋作であるという疑義が浮上した^[1]。当館の調査の結果、来歴上の共通点、鑑定関係者の証言、およびベルトラッキ本人の供述といった複数の情報に基づき、2025年3月25日に本作がベルトラッキによる贋作であると正式に公表した^[2]。

本作品は長年にわたり当館の重要作品として展示・活用されてきたが、これまで科学的分析は行われておらず、その使用材料や制作技法に関する客観的な情報を得られていなかった。そこで当館は東京文化財研究所の協力のもと、2025年7月から10月にかけて、絵具や支持体などの材料分析を中心とした科学調査を実施した^[3]。本調査は、作品に用いられた材料および構造的特徴を明らかにし、偽装された制作年代（1911年～1912年頃）との矛盾を客観的なデータをもって立証することを目的とした。なお、本科学調査は、真贋の再判定や鑑定そのものを目的としたものではない。すでに諸情報により確定している贋作であるという事実判断に対し、その物理的な構成要素や使用材料を客観的データとして記録することを主眼としている。

科学調査の結果、作品から1940年代以降のルチル型酸化チタン、1930年代半ば以降のフタロシアン系顔料などの合成顔料が検出された。また、1950年代以降に実用化されたPigment Yellow 53が使用されている可能性も示唆された。これらの材料は制作想定年代には存在せず、本作が20世紀中期以降に制作されたことを決定的に裏付けるものであった。この結果は、国際的に報告されているベルトラッキ贋作群に共通する科学的特徴とも一致する。

本作が贋作であると判断したことを踏まえ、当館は購入先との間で契約に関する交渉を行った。その結果、2025年10月20日に購入契約の解除が合意され、2025年10月22日には購入金額と同額の6,720万円の全額返金が確認された。最終的に2025年11月18日に絵画の返還が履行され、本贋作事案は友好的に解決された。しかし、贋作と判明した作品を購入元へ、すなわち市場へ戻す行為は、ICOM（国際博物館会議）の倫理規程^[4]において慎重であるべきとされる、贋作の再流通のリスクを孕むものである。

そこで当館は、地方自治体としての公的責任（契約解除と全額返金）を果たしつつ、同時に美術館としての倫理的責任を全うするため、調査結果を詳細に公表・アーカイブ化する道を選んだ。これは、物理的な作品は手放すが、本作が贋作であるという科学的証拠を社会に固定化することで、当該作品が再び真作として流通するリスクを情報の力で抑制する措置である。当館は、この情報の保存こそが、作品というモノを失った後に果たしうる最大の責務であると考えている。

2. 作品概要と収蔵の経緯

2-1. 作品の基本データと収蔵の意義

本件の対象作品〈自転車乗り〉は、ジャン・メッツァンジェのキュビズム期の作品として、1999年1月に当館が6,720万円で購入したものである。作品は自転車レースを主題とし、油彩に砂を混ぜたマチエールや、紙を貼り付けるコラージュ技法が用いられており、1911年から1912年頃の制作とされていた。

作品の基本情報

- ・ 作品名：〈自転車乗り〉【口絵1】
- ・ 贋作判定前の作家名：ジャン・メッツァンジェ（Jean Metzinger, 1883-1956）

- ・現在判明している作家名：ヴォルフガング・ベルトラッキ
(Wolfgang Beltracchi,1951-)
- ・偽装制作年代：1911年-1912年頃
- ・技法材料：油彩、砂、コラージュ、キャンバス
- ・寸法：55.0×46.0cm
- ・修復歴：1999年に修復歴あり^[5]

当館は、人間像を収集テーマの一つとしており、コレクションの中核であるパブロ・ピカソの作品を軸に、キュビズムの美術史的展開を体系的に示す重要作として本作を位置づけた。直感的な天才であるピカソに対し、理論家であるメッツァンジェを比較することで、同時代の芸術運動の広がりを多角的に提示する役割が期待されたのである。購入当時、本作にはメッツァンジェのカタログ・レゾネ（作品総目録）^[6] 編纂者ボゼナ・ニキエル氏による鑑定書が付与されており、価格や様式においても疑義を挟む余地はないと判断され、適正な手続きを経て収蔵された。

2-2. 美術史の空白と受容の心理

本作が長年にわたり真作として受容された背景には、贋作者が美術史の空白を巧みに利用した点と、それを受け入れる側の心理的な動きがあったと考えられる。2010年から2011年にかけて発覚した大規模な贋作事件において、ヴォルフガング・ベルトラッキらは、既存の真作を模写するのではなく、カタログ・レゾネ等の文献にタイトルのみが記録され図版が残っていない消失作品や、画家の様式変遷の中で資料が不足している空白の期間を狙い、そこに合致する作品をゼロから捏造する手口を用いていた。彼らは、市場や研究者が求めているミッシング・リンクを埋めるような作品を新たに創作したのである。

本作における砂やコラージュといった実験的な技法は、当時のメッツァンジェが試みていた手法と合致しており、専門家が存在してほしいと願う理想的な作品像でもあった。贋作は往々にして、その時代の鑑賞者が期待する様式を反映して現れる性質を持つ。すなわち、本作の真正性は、贋作者が提示したイメージに対し、我々を含む当時の美術界が自らの知識やこうあるべきだという期待を作品に投影し、その価値を無意識のうちに補完してしまったことによって成立したといえる^[7]。

2-3. 贋作疑義の浮上と断定に至る経緯

2024年6月、当館は2014年の海外記事において本作がベルトラッキの贋作として言及されている事実を把握した。その後の調査により、以下の決定的な事実が確認された。

第一に、本作の来歴上の第一所有者が、ベルトラッキの共犯者として有罪判決を受けたオットー・シュルテ・ケリングハウスであった。彼らはフレヒトハイム・コレクションやイエーガース・コレクションといったコレクション由来を装うため、偽造ラベルやスタンプを作品裏面に付与する手口を用いていた^[8]。第二に、かつて真正な鑑定書を作成したニキエル氏自身が、ドイツ警察の捜査段階において、自身の鑑定が誤りであり、本作を贋作と認める証言を行っていた。第三に、ベルトラッキ本人が自叙伝や取材において、本作の制作を認めていたことである。これらの状況証拠により、当館は2025年3月25日に本作を贋作と判断したことを公表した。

3. 先行研究とヴォルフガング・ベルトラッキの共通手口

3-1. 作風模倣の手法と〈自転車乗り〉の構成

ヴォルフガング・ベルトラッキを中心とする贋作グループの手法は、既存の真作を単に複製する模写ではなく、画家の特定の時期の様式を巧みに模倣し、既知の要素を組み合わせる新しい画面を構成する、作風模倣（パスティーシュ）であった点に最大の特徴がある。従来の真贋鑑定は、対象作品を画家の真作群と視覚的に比較し、筆跡や様式との不自然な差異を見出すことを基本とする。しかし、ベルトラッキの作品には直接対照となるオリジナルが存在しないため、一対一の比較による単純な真贋判定は困難である。むしろ、画家の作品群全体と詳細に比較検証することで、典型的すぎる要素の集積という、過剰なまでの様式の合致が、逆説的な特性として露見する。彼らは、画家の様式変遷の間隙に入り込み、専門家が未知の傑作に対して抱く期待に合致する作品を創出したが、その結果、作品は画家の特徴的なモチーフや技法が過剰に詰め込まれた不自然な完璧さを帯びることとなる。〈自転車乗り〉においても、メッツァンジェが1911年から1912年にかけて制作した一連の「自転車レース」を主題とする作品群から、特徴的なモチーフや技法を抽出し、一つの画面上に巧みに再構成したものであることが確認できる。

〈自転車競技場にて (Au Vélodrome)〉 (1912年、ペ

ギー・グッゲンハイム・コレクション所蔵)と比較すると、全体の構図や自転車選手の姿勢、画面下部のフェンス上に配された「PARIS」や「PNEUS」といった文字のあるコラージュ配置は、本作における直接的な引用と見て間違いない。しかし、真作では「PARIS」や「PNEUS」といった具体的な単語が読み取れるのに対し、本作のコラージュ部分は「MIB」といった断片的な文字の羅列に留まり、意味を剥奪された単なる記号やテキストチャとして扱われている点に決定的な差異がある。背景の描写においても、トラックのカーブに沿って描かれた建物や観客席の構成要素は、明らかに〈自転車競技場にて〉やその習作から取り入れられている。

また、画面全体に砂を混ぜる技法も、〈自転車競技場にて〉のみならず、〈自転車乗り (Le Bicycliste)〉(1912年、個人蔵)や〈レースをする自転車乗り (Racing Cyclist)〉(1912年、個人蔵)といった一連の作品群に見られる実験的なマチエール表現と一致しており、贋作者が当時のキュビズムの実験性を演出するために、これらの特徴を模倣したと考えられる。一方で、色彩に関しては真作との決定的な差異が見られる。真作が赤、オレンジ、黄、緑、青、紫、白といった多種多様な色を用いているのに対し、本作は全体的に色彩が薄く、青みがかった灰色を基調としているのが特徴である。

さらに、画面左上の観客席部分に描かれた数字の「4」は、本作を含む同時期の自転車を主題としたメッツァンジェの作品5点すべてに共通して描かれたモチーフである。この「4」という数字は、当時アヴァンギャルド芸術家の間で議論されていた非ユークリッド幾何学や、後にアインシュタインの相対性理論とも関連付けられる四次元(時間と空間の一体化)への関心を象徴する記号であると解釈されている。メッツァンジェについては、フランスの伝統的な美術に対抗できる新たな美術にとって、四次元が重要であるという信念をもって、多視点、同時性、時間の概念を作品に込めていったと指摘されている^[9]。贋作者は、こうした美術史的事実や代表作に見られる象徴的な数字の存在を熟知していたのであろう。あえてこの数字を描き込むことで、専門家に対し、いかにもメッツァンジェらしい知的な企図を偽装したのである。

次に、細部の描写に目を向けると、〈自転車乗りのための習作 (Etude pour Le Cycliste)〉(1911年または1912年、ポンピドゥー・センター所蔵)や〈自転車競技場にて〉に見られるストライプ柄のジャージも採用されていることが分かる。加えて、〈レースをする自転車乗り〉や〈自転車競技場にて〉

に見られる、選手の身体が半透明化し、背後の風景が透けて見える透明性の表現も取り入れられている。これは、メッツァンジェがキュビズムの理論の中で追求した同時性や高速移動の暗示を模倣しようとした痕跡であろう。

3-2. 過剰な演出と不自然な完璧さ

また、本作は他の作品らとは少し異なる特徴も見受けられる。画面中央の主役となる選手の前後には、それぞれ別の自転車の前輪と後輪が見切れる形で描き込まれており、複数の選手が密集して競り合う状況が演出されている。この極端な密集は、レースにおける激しいデッドヒートの一瞬の動きを切り取ったスナップショットのような効果を生み出し、画面に強い緊張感と疾走感を与えている。さらに、これらの車輪は単なる他者としてだけでなく、主役の選手の直前と直後の瞬間を同一画面上に並置した、時間の経過の表現とも解釈できる。自転車の周囲に配された無数の直線や渦巻状の曲線が、風の流れや残像を可視化した効果線のように見えることと相まって、これらは動きと時間の可視化^[10]の過剰な演出であったと考えられる。メッツァンジェはこの時期、短期間に多様な様式の展開を見せており、作品ごとの変化に合理的な道筋を見出すことは困難であるとされる。本作について真作群と比較しても、最も躍動感のある表現であり、動きの表現の比重が突出して高く、贋作者が動きという要素を過剰に強調して構成した結果とも解釈できる。

このように、ベルトラッキはメッツァンジェの複数の代表作からそれらしい要素を断片的にサンプリングし、それらを一枚のキャンバス上に統合することで、専門家が期待する「いかにもメッツァンジェらしい」理想的な作品像を捏造したのである。しかし、この過剰なまでの要素の詰め込みこそが、逆説的に本作が編集されたイメージであることを露呈させている。

3-3. ベルトラッキ贋作群に共通する科学的特徴

なお、先行研究およびベルリン州警察の捜査により、ベルトラッキ贋作群には以下の共通する技術的・戦術的特徴があることが明らかになっている。

(1) 贋作来歴の偽装

贋作を流通させるために、架空のコレクションを捏造し、古い写真や偽造ラベル、スタンプを駆使して信憑性を高め

た。来歴上の第一所有者がベルトラッキの共犯者であるケースが多数確認されている。

(2)歴史的材料の偽装

贋作の制作年代の整合性を保つため、同年代の安価な絵画を購入して絵具を削ぎ落とし、古いキャンバスや木枠を再利用したり、20世紀後半には稀少になった毒性のある伝統顔料(例:鉛白、辰砂等)を意図的に使用したりする。

(3)支持体・裏面の加工

キャンバス裏面や木枠に、茶色の汚れ(コーヒーや紅茶による着色)、湿気のシミ、錆びの痕跡などを人工的に付着させ、経年劣化(古色付け/パティナ)を偽装した。また、地塗りのサンディング(削り取り)を行い、古い絵具層の上に描画するなどの加工も報告されている。

ベルトラッキ贋作群の科学的鑑定を決定づけた最も重要な要素は、偽装された制作年代(1900年代初頭~1930年代)には存在しなかった合成顔料や展色材の検出である。先行する科学調査では、ハインリヒ・カンペンドク作とされる〈Landscape with Horses〉(1915年設定)や〈Rote Kuh vor Häusern〉(1913年設定)、アンドレ・ドラン作とされる〈Bateaux à Collioure〉(1905年設定)、マックス・エルンスト作とされる〈Tremblement de Terre〉(1925年設定)や〈Forêt〉(1927年設定)などの科学調査が報告されている。これらの作品から、以下の時代錯誤な顔料が共通して検出され、贋作であることが立証された。

・フタロシアニン系顔料^{[11] [12] [13]}

青色や緑色を構成する有機顔料であり、その実用化は1930年代半ばである。これが1900年代初頭から1930年代の作品とされる絵画から検出されることは、年代的な矛盾を明確に示す。〈Landscape with Horses〉や〈Bateaux à Collioure〉〈Tremblement de Terre〉など、多くのベルトラッキ贋作からこの顔料が検出されている。

・ルチル型酸化チタン(TiO₂)^{[14] [15]}

高い隠ぺい力を持つ白色顔料であり、顔料としての本格的な利用は1940年代以降である。この結晶型が検出されることは、偽装年代を決定的に否定する。〈Bateaux à Collioure〉

や〈Forêt〉、〈Rote Kuh vor Häusern〉において、使用が確認されている。

・Pigment Yellow 53 (PY53)^{[16] [17]}

サンイエロー、ニッケルチタンイエローとも呼ばれるこの顔料は、1950年代に開発・実用化されており、他の顔料に比べて最も遅い年代を示す指標となる。これは戦後の制作であることを示す決定的なマーカーである。

・Pigment Orange 34 (PO34)^{[18] [19]}

1950年代初頭に商業化された合成有機顔料であり、〈Bateaux à Collioure〉や〈Forêt〉で検出例が報告されている。

・合成樹脂^[20]

ベルトラッキの贋作では、顔料だけでなく、絵具の展色材やコラージュの接着に、制作年代と矛盾する合成樹脂が使用された事例も確認されている。例えば、〈Tremblement de Terre〉の木枠補修材からは、1930年代以降に使用されるポリ酢酸ビニル(PVA)やアルキド樹脂が検出されている。

ルチル型酸化チタンやフタロシアニン系顔料は、本来のメッツァンジェの制作年代(1911年~1912年)には技術的に存在し得ないものであり、贋作であることを示す揺るぎない科学的証拠となる。

科学調査では、〈自転車乗り〉の絵画層から検出された材料を、上記のベルトラッキ贋作群の先行研究で明らかにされた時代錯誤な材料と対比させる。この比較により、〈自転車乗り〉の制作が、意図的な贋作制作活動の一環であったことを科学的に裏付け、その制作年代が偽装された年代(1911年~1912年頃)ではなく20世紀中期以降であることを論証する。

4.科学分析調査

4-1.調査の目的と概要

本調査では、作品の表面および構成材料に関する客観的かつ多角的な情報を取得することを目的として実施された。あくまで、作品の物理的実態を正確に記録することに主眼を置いており、科学分析のみをもって真贋を新たに判定するものではない。

まず2024年11月に、当館において可搬式機器を用いた蛍光X線分析および顕微鏡観察による初期段階の予備調査を実施した。この段階において、画面上の複数の主要な色面から、推定制作年代(1912年)の画材としては説明のつかない元素組成(チタン、ニッケル、アンチモンの共存等)が検出され、現代の合成顔料が使用されている疑いが極めて濃厚となった。予備調査の結果を確定させるため、2025年7月から東京文化財研究所の協力のもと、より詳細な機器分析を実施した。蛍光X線分析による元素分析だけでは化合物の特定が困難であるため、分光反射特性から材料の差異を可視化するハイパースペクトルイメージング、結晶構造や分子結合状態を特定できる顕微ラマン分光分析、さらに微量試料を用いた顕微赤外分光分析および熱分解ガスクロマトグラフ質量分析を導入した。

本章では、これら一連の調査結果を統合して報告する。

4-2.調査方法と使用機器

以下に、本調査で採用した主要な分析手法とその条件を示す。

①光学調査および画像解析

作品表面の状態や絵具の塗り重ね、材質感の特徴を詳細に観察し、肉眼では把握が困難である微細な状態を確認するために、拡大観察を実施した。初期段階の予備調査ではコンパクトデジタルカメラ(使用機器(1))を用い、東京文化財研究所における本調査では高精細デジタルマイクロスコープ(使用機器(2))を使用した。絵具層への異物(砂粒等)の混入状況、コラーージュ部の境界処理、筆触および亀裂の状態を確認した。

使用機器(1):コンパクトデジタルカメラ(OM SYSTEM製 Tough TG-7)

照明:LEDライトガイド(OM SYSTEM製 LG-1)

観察箇所表面から約5 mmの距離で顕微鏡モードを用い、2.9倍、11.1倍、22.2倍、44.4倍で撮影した。

使用機器(2):デジタルマイクロスコープ((株)キーエンス製 VHX-8000)

レンズ:VHX-E20(100倍未満)またはVHX-E100(100倍以上)

照明:リング照明

②蛍光X線分析(以下、XRF)

試料にX線を照射した際に物質から発生する元素固有の蛍光X線を検出し、構成元素の種類を分析する手法である。装置によっては、二次元的な測定により各元素の分布を画像化することも可能である。初期段階の予備調査では可搬式XRF装置(使用機器(1))を使用し、東京文化財研究所における本調査では元素分布の画像化が可能なXRF装置(使用機器(2))を使用した。

使用機器(1):ブルカージャパン(株)製 Tracer 5

測定条件

管電圧:40 kV

管電流:20 μ A

フィルター:使用せず

測定時間:60秒

測定方法:作品を固定した状態で、機器を手動で作品表面に近づけて測定した。作品表面との距離は約5mmとしたが、表面の凹凸の影響により測定距離を一定に保つことが困難であり、測定点ごとに検出感度に差異が生じる可能性がある。

使用機器(2):(株)堀場製作所製 XGT-9000

測定条件

管電圧:50kV

管電流:自動(おおむね 300~500 μ A の範囲)

フィルター:使用せず

X線管球から試料までの距離:約10mm

測定雰囲気:部分真空(試料室は大気、検出器周辺は真空)

キャピラリ径:100 μ m ポリキャピラリー

測定方法:作品サイズが大きいため、5つの領域に分割してイメージングを行い、手動タイリングにより全体像を構築した。外縁部の一部は測定範囲外となった。これにより、下地を含む絵画層全体の元素分布(特に鉛、チタン、亜鉛、カドミウム等)を把握した。なお、測定条件が同一であっても、試料と検出器の距離を常に同一とすることは困難であるため、測定毎に感度が異なる。

③ハイパースペクトルイメージング (以下、HSI)

可視光から近赤外線領域までの連続的な波長ごとの分光反射率スペクトルを取得し、分光反射特性の差異に基づいて材料を分類・可視化する技術である。肉眼では同色に見える部分でも、使用されている材料の光学的特性が異なる箇所（修復痕や異種材料の混用）を抽出し、他の分析手法と照合して材料推定を行うために活用した。

使用機器 (1) : エバ・ジャパン (株) 製ハイパースペクトルカメラ NH-1S

測定条件

波長範囲 : 350-1100nm (可視~近赤外)

波長分解能 : 5nm

- ・光源 : 河北ライティングソリューションズ社製高色温度ハロゲンランプ JR-AKW/5EZ-47K
- ・標準白色版 : スフィアオプティクス社製ゼニスライト SG3151 (反射率 95%)
- ・撮影条件 : スキャンレート 5Line/s、ゲイン 50、露光時間 199.97ms (最大値)

使用機器 (2) : エバ・ジャパン (株) 製ハイパースペクトルカメラ SIS-IC

測定条件

波長範囲 : 900-1700nm (近赤外)

波長分解能 : 5nm

- ・光源 : 河北ライティングソリューションズ社製高色温度ハロゲンランプ JR-AKW/5EZ-47K
- ・標準白色版 : スフィアオプティクス社製ゼニスライト SG3151 (反射率 95%)
- ・撮影条件 : フレームレート 80FPS、露光時間 4.5ms (最大値)

④顕微ラマン分光分析

レーザー光を微小スポットに照射し、散乱光 (ラマン散乱) の波長シフトを測定することで、物質固有のスペクトルを得て化合物を同定し、顔料の種類を把握する。XRFでは特定が困難な有機顔料 (フタロシアニン系など) や、酸化チタンの結晶型 (ルチル型/アナターゼ型) の識別に極めて有効である。

使用機器 : サーマフィッシャーサイエンティフィック (株) 製 DXR-3 Flex

測定条件

レーザー波長 : 785nm

レーザー出力 : 1mW

露光時間 : 5sec

対物レンズ : ×20

⑤微量試料分析 (FT-IR、Py-GC/MS)

非破壊分析では同定が困難な展色材 (油、樹脂など) の有機成分を特定するため、絵画の目立たない箇所から極微量の試料 (剥落片等) を採取し、破壊分析を実施した。

・顕微赤外分光分析 (以下、FT-IR)

試料をダイヤモンドセル (ダイヤモンドエクスプレス II) で圧縮し、透過測定を行うことで、樹脂や油分の官能基を特定した。

使用機器 : (株) 島津製作所製 AIM-8800

測定条件

測定法 : 透過測定

測定波数範囲 : 4000-700cm⁻¹

波数分解能 : 4cm⁻¹

積算回数 : 32回

・熱分解GC/MS分析

使用機器 : 日本電子 (株) 製 JMS-Q1600GC UltraQuad™ SQ-Zeta

測定条件

熱分解温度 : 500℃

GC条件

注入口温度 : 300℃

キャリアガス : ヘリウム、1ml/min

カラム : HP-5ms (長さ30m×内径0.25mm、膜厚0.25μm)

昇温プログラム : 40℃→ (10℃/minで昇温) →300℃ (3分間保持)

MS条件

イオン化電流 : 20μA

イオン化エネルギー : 70eV

イオン化温度 : 250℃

測定範囲 : m/z=33-600

4-3.調査結果と考察

科学調査の結果、本作からは1911から1912年当時には画材として実用化されていなかった複数の合成材料が使用されていることが明らかになった。以下に、色材ごとの詳細な分析結果を示す。

4-3-1.表面上の特徴

今回の調査で実施した顕微鏡観察箇所を図1に番号で示し、一部の顕微鏡写真を【口絵2~4】に示す。デジタルマイクロスコープによる高倍率観察とXRF分析の結果、各技法における詳細な表面性状と物質の構成が以下の通り明らかとなった。

まず、図1に示す観察箇所No.1~3のブルーグレー部分については、顕微鏡観察において、白色絵具をベースに微細な青色や黒色の色材が練り込まれている状態が確認された。特にNo.2においては、絵具層内部に砂粒が混在している様子が明瞭に捉えられ、描画の段階であらかじめ絵具に練り込まれて使用されたものであることが確認された。

次に、画面右下等の文字を含むコラージュ箇所 (No.5~6 および9~10) の観察では、貼り付けられた紙素材とキャンバスとの境界部分が上から厚みのある塗装で覆われており、境界線が視覚的に判別しにくくなるように処理されていることが確認された。また、【口絵3】に示すコラージュ層の直上 (No.7) にはさらに赤色の着色層が重ねられており、その一部に特有の光沢が認められることから、これが紙素材の質感を調整し、画面全体のトーンを統一するためであることが確認された。さらに、図2に示す右下のコラージュ部分 (C_19) に対し局所的なXRF分析を実施した結果、カルシウム、鉄、亜鉛、ケイ素、カリウム、マンガンといった主要元素が検出された。この元素組成は、単なる紙繊維 (セルロース) のみの反応ではなく、クレイ系紙 (コート紙や再生紙) に含まれる填料 (カルシウム、ケイ素) や、印刷インク・顔料に含まれる金属成分 (鉄、マンガン、亜鉛) の特徴と合致することから、使用されたコラージュ素材が特定の無機充填剤やインク成分を含む加工紙 (印刷物等) であることが認められた。

加えて、【口絵4】の観察箇所No.15の赤色部分は、肉眼ではやや紫味を帯びた色調を呈しているが、顕微鏡観察の結果、これは赤色顔料自体の色ではなく、下層に存在する黒色絵具層が薄い赤色層を通して透けて見える、あるいは混色の効果的な効果を及ぼしていることに起因する、物理的な層構造に

よる発色であることが確認された。

4-3-2.時代錯誤な合成顔料の同定

①黄色顔料:Pigment Yellow 53

予備調査

XRF分析において、画面上の鮮やかな黄色部 (測定点Y_6等) から、チタン、ニッケル、アンチモンという3つの元素が高い強度で、かつ極めて高い相関を持って同時に検出された。1912年当時に一般的であった黄色顔料 (例:イエローオーカーやカドミウムイエローなど) には、このような元素組成は認められず、それ以降に開発された複合酸化物系顔料の可能性が示唆された。

本調査

顕微ラマン分光分析においては、無機物由来の分子振動等とみられるピークは認められたものの、顔料種の特定には至らなかった。また、HSI解析においても、低波長側や750nm付近の吸収など、Pigment Yellow 53の既知スペクトルと類似する挙動は確認されたが、単独での決定的な同定指標とは言い難い結果であった。したがって、本顔料がPigment Yellow 53であるという推測は、主としてXRFによる特異な元素組成の検出結果に基づくものである。

年代的矛盾の考察

Pigment Yellow 53は、1950年代に開発・実用化された複合酸化物顔料である。本作が1911から1912年制作とされる場合、本顔料の存在は技術史的整合性に重大な疑義を生じさせる材料学的指標となる。

②白色顔料:ルチル型酸化チタン (Rutile Titanium Dioxide)

予備調査

白色部 (W_1、W_2) のXRF分析では、主成分としてチタンと亜鉛が検出された。酸化チタン (チタン白) 自体は20世紀初頭 (1916年頃~) から工業生産が開始されているが、初期の製品はアナターゼ型結晶であった。より隠蔽力が高く安定したルチル型は後発製品であるため、結晶型の特定が必要とされた。

本調査

まず、HSI解析では、当該部位が白色顔料に整合する反射特性を示すことが確認された。続いて実施した顕微ラマン分光分析により、白色部 (W_1) および薄緑色の混色部

(g) から、ルチル型の結晶構造に特有のラマンシフト (447cm^{-1} 、 612cm^{-1} 付近のピーク) が明瞭に検出された。これにより、使用されている白色顔料がルチル型酸化チタンであることが示された。

年代的矛盾の考察

酸化チタン顔料のうち、ルチル型が画材として実用化・普及するのは1940年代以降である。1912年の作品にルチル型酸化チタンが含まれることは技術史的に矛盾しており、これは先行するベルトラッキ贋作事件 (ハイブリッド・カンペンドンク贋作等) でも確認された、典型的な時代錯誤の証拠である。

③青色・緑色顔料：フタロシアニン系顔料

予備調査

青色部 (BL_15等) や緑色部 (G_17) のXRF分析において、その鮮やかな発色に対し、20世紀初頭に広く用いられていた無機顔料に由来する着色金属元素 (コバルトブルーのコバルト、エメラルドグリーン銅の銅、ヒ素など) の検出量が乏しい、あるいは亜鉛などの体質顔料成分が主となる傾向が見られた。これにより、X線では検出されにくい、軽元素を主成分とする有機系合成顔料の使用が強く疑われた。

本調査

顕微ラマン分光分析の結果、青色部 (BL_15) からはフタロブルー、緑色部 (G_17) からはフタログリーンの特徴的なスペクトルが検出された。また、水色部分 (BL_13) においても、強い蛍光ノイズの中にフタロブルー由来のピーク (1540cm^{-1} 付近) が確認され、XRF分析で検出された亜鉛 (酸化亜鉛) とフタロブルーを混色して水色を作っていることが裏付けられた。

年代的矛盾の考察

銅フタロシアニン (フタロブルー) の化学的発見は1907年とされるが、顔料としての工業的な実用化は1935年、塩素化銅フタロシアニン (フタログリーン) の実用化は1938年である^[21]。この時点で確認されている技術史資料に基づけば、これらの顔料は20世紀初頭には画材として流通していないことから、本作が少なくとも1930年代後半以降に制作されたことを裏付けるものである。

④その他の顔料

橙色部 (O_7~O_9) からはバリウム、亜鉛、鉛、カルシウ

ム等が検出された。これらの多くは橙色の主要な発色元素とは言い難く、鉛についても鉛丹 (レッド・リード) に由来する可能性はあるものの、本作では下地の鉛白に起因する可能性が高い。以上より、本部位は有機顔料を主体とする可能性が示唆される。また、黒色部はカルシウムとリンが主成分であることから、伝統的な動物骨由来のアイボリーブラックまたはボーンブラックの使用が推定される。

4-3-3.展色材の分析

顔料だけでなく、絵具を固着させる展色材の分析においても、決定的な証拠が得られた。剥落片試料を用いた熱分解GC/MS分析の結果、試料からメタクリル酸イソブチルおよびアクリル酸2-エチルヘキシルという、アクリル樹脂に特有の熱分解生成物が検出された。同時に、油脂の分解物であるパルミチン酸やステアリン酸も検出されている。アクリル絵具 (溶剤型またはエマルジョン型) が画材として市場に登場し普及するのは1940年代後半以降である。1912年の作品からアクリル樹脂が検出されることは物理的にあり得ず、これは本作が現代のアクリル絵具と伝統的な油絵具を併用あるいは混用して描かれていることを化学的に証明している。

4-3-4.偽装工作の痕跡：鉛白の下地

一方で、XRF分析およびFT-IR分析では、画面の広範囲 (特に下地層) から鉛と乾性油が検出され、伝統的な鉛白による地塗りが施されていることが確認された。本来、1910年代の絵画であれば鉛白の使用は自然であるが、その上層に1950年代の合成顔料やアクリル樹脂が使われている事実とは矛盾する。これは、ベルトラッキの手口として広く知られている意図的な偽装工作である可能性が高い。すなわち、X線透過調査などの基本的な科学調査を受けた際に、古い絵画特有の鉛白による下層を認識させ、真正な古美術品であると誤認させるために、あえて伝統的な材料で下地処理を施したものと推測される。

4-4.結論

予備調査で検出された時代と矛盾する元素組成を出発点とし、詳細分析による構造の特定を行った結果、〈自転車乗り〉には以下の決定的な年代的不整合が確認された。

①1930年代以降に実用化されたフタロシアニン系顔料 (青・

緑)の使用。

②1940年代以降に実用化されたルチル型酸化チタンおよびアクリル樹脂の使用。

③1950年代以降に実用化されたPigment Yellow 53および合成有機顔料(橙)の使用。

これらの材料は、作品の設定年代である1911から1912年には画材として存在しなかったものである。以上の科学的物証により、本作はジャン・メッツァンジェの真作ではなく、20世紀半ば以降、おそらくはより近年に制作された贋作であると断定する。この結論は、ベルトラッキ事件における他の贋作の分析事例とも完全に一致するものである。

5.組織としての対応とこれからの美術館

5-1.組織としての対応

本事案の解決にあたり、当館は国際的な博物館倫理の遵守と地方自治体としての公的責任の履行という、双方の要請を同時に充足させる必要が生じた。

第一は、ICOM(国際博物館会議)が定める博物館倫理である。ICOM倫理規程の作品の処分に関するガイドラインでは、贋作と判明した作品を処分する場合、それが再び市場に流通し、新たな被害者を生むリスクを回避するため「アート市場へ戻すことを避けるべきである」と示唆されている。この規程を厳格に解釈するならば、作品を館内に留め置き、市場から隔離することが求められる。第二は、地方自治体としての行政責任である。本作は公金(6,720万円)を用いて購入された公有財産である。贋作という瑕疵が確定した以上、速やかに契約を解除し、公金を回収して県民の財産上の損失を回復することが優先される。しかし、契約解除による原状回復(返金)を受けるためには、原則として対価である作品(モノ)を購入元へ返還しなければならない。市場への再流通防止と公金の回収という、一見して相反する課題をいかにして両立させるかが、本件における最大の課題であった。

この課題に対し、当館はモノと情報を分離し、後者を恒久的に管理・公開することを選択した。物理的な作品は手放すが、本報告書を含む詳細な調査結果と贋作判定の事実を恒久的に公表・アーカイブ化することで、将来的な誤認や再流通を未然に防ぐ道を選んだ。作品自体は返還されるが、その作品が贋作であるという決定的な科学的証拠と事実が世界

中に公開され続ける限り、実質的にその作品の市場価値は抹消される。これにより、物理的に作品を市場に戻したとしても、将来的にこの作品が再び真作として市場で誤認・流通するリスクを極限まで抑止し、ICOMが求める倫理的責務を可能な範囲で果たすこととなる。また、事案の説明責任を果たすため、2025年5月から6月にかけて実物を公開する報告展示を開催した。報告展示の姿勢こそが、失墜した信頼を回復する唯一の道であると判断したためである。

地方自治体の美術館として、公金で購入された資産価値の喪失は看過できない問題である。当館は弁護士と協議の上、購入先との交渉を行い、2025年10月20日に売買契約の合意解除に至った。その結果、購入金額と同額の6,720万円の全額返金が10月22日に確認され、これと引き換えに11月18日に作品を購入先へ返還した。購入から25年以上が経過していたが、誠実な交渉により、友好的かつ迅速に公的損失を回復できたことは、今後の類似事案における重要なモデルケースとなる。

5-2.オリジナル作品が持つ意味

贋作の発覚は、かつてその作品に感動した鑑賞者に対し、「あの感動は偽物だったのか」、「美しければ価値があるのではないか」という根源的な問いを投げかける。当館は、以下の見解をもって、鑑賞者と共に真正性の意味を再考することとした。

「絵そのものに価値があり、名前は関係ない」という主張は、市場における欺瞞を正当化するための詐欺師の詭弁に過ぎない。作品の起源や作家を正しく特定することは、作品がどのような時代背景で、どのような意図を持って作られたかという文脈を理解し、正当な批評を行うために不可欠である。美術作品の価値とは、視覚的な美しさだけでなく、作家が美術史という文脈の中で苦闘し切り拓いた創造的達成に紐づくものである。心理学者のニューマンとブルームの研究によれば、オリジナル作品が複製よりも高く評価される背景には、以下の二つの要因が存在する^[22]。

1. パフォーマンスの評価(Performance)

作品を単なる物質としてではなく、独自の創造的行為(パフォーマンス)の終着点として評価する視点である。オリジナルの作品は、作家による試行錯誤と創造的な試みの集積であるが、贋作は完成された外見を模倣する作業に過ぎない。たとえ完成品が視覚的に同一であっても、そこには創造的な

プロセスが欠落しており、結果として芸術的評価は著しく低下する。

2. 接触の法則 (Contagion)

作家本人が物理的に接触したことにより、作品に本質が宿るという信念である。人々は無意識のうちに、偉大な作家が直接接触し、制作したという事実で精神的な価値を見出している。贋作は、たとえ真作と見分けがつかないほど精巧であっても、作家本人との物理的接触を一切持たないためにその本質が含まれず、結果として心理的な価値が損なわれるのである。

ニューマンらが指摘するように、美術作品がスプーンや衣服のような実用的な道具と決定的に異なるのは、特定の機能を果たして利便性を提供するものではないという点にある。実用的な機能を持たない領域だからこそ、その価値判断においては、真正性を支えるパフォーマンスの独自性や制作者との接触といった歴史的要因が、価値の根幹を成す不可欠な要素となるのである^[23]。

さらに、この心理的メカニズムは、近年の脳神経科学によっても裏付けられている。オランダのマウリッツハイス美術館と脳科学研究所が2023年に行った実証実験によれば、本物の作品を鑑賞した際の脳活動は、高品質な複製を鑑賞した場合と比較して10倍もの強い反応を示すことが明らかとなった^[24]。人間は本物と対峙した時、単なる視覚情報の処理を超え、作家の存在や歴史的背景との接続を体験として深く脳に刻んでいるのである。

これらの理論に基づけば、ベルトラッキの贋作は、メッツァンジェの様式を巧みに模倣した空虚な抜け殻に過ぎない。そこにはメッツァンジェという画家の創造的達成も、物理的接触も存在しない。したがって、芸術的価値のみならず、キュビズムという時代を証言する文化財としての歴史的価値についても、当然否定せざるを得ない。哲学者のダットンが指摘する通り、フェルメールの真作と信じられていた作品が贋作と判明した際、外見上の変化がないにもかかわらず、歴史的背景に関する信念が変化しただけで、作品は「価値ある真作」から「ほぼ無価値な好奇心の対象 (Worthless curiosity)」へと転落した^[25]。これはニューマンらが実証したパフォーマンスと接触の欠如による心理的価値の喪失に他ならない。本件においても、当館が収集目的とした文化財的価値は、芸術的・歴史的側面の両面において消失したのである。

一方で、過去に本作品を鑑賞し、そこに純粋な美を見出し

た鑑賞者の主観的体験までが否定されるべきではない。鑑賞者はメッツァンジェという画家の達成という言説的枠組みを介して作品と対峙していたのであり、そのとき生じた情感は、個人の記憶において疑いようのない本当の記憶として尊重されるべきものである。同時に、作品の美的価値そのものは、その来歴や作家名からは独立し、画面の構成や色彩から自律的に立ち上がるものである。贋作であることが判明し、歴史的な芸術的価値が剥落した後であっても、かつて鑑賞者の眼が捉えた色彩の調和や構図の美しさという事実までもが、遡及的に無効化されるわけではない。

5-3. これからの活動

歴史的資産を管理する公立美術館には、作品の真正性を守り伝えるという社会的な使命がある。本作は、真正な美術品としての価値が失われたとしても、20世紀末の美術市場における欺瞞の構造を物語る遺産としての資料的価値までが消滅するわけではない。

実際、国内外においては、贋作を単に排除するのではなく、美術史の教材や、真贋を見極める眼を養うための比較資料として積極的に展示・活用する動きも広がっている。例えば、高知県立美術館では、学芸員、美術史家、警察、弁護士、科学者、修復家など多様な分野の専門家と共に贋作と向き合い、その検証プロセスを社会へと問いかける画期的な展示を開催しており^[26]、ロンドンのコートールド美術館や米国のフィラデルフィア美術館などでも同様の活用事例が見られる。こうした「資料としての保有・活用」は、美術館の教育的役割において極めて意義深いアプローチである。

当館においても、本事案の判明後、こうした資料的価値に着目し、教育・研究用として作品を国内に留め置くべきであるという声が内外から寄せられ、保有継続の可能性についても検討が重ねられた。

一方で当館においては、購入に際して巨額の公金が投じられた背景があり、契約の解除を行ったうえで作品を保存することは困難な選択であった。そこで当館は、物理的なモノを手放す代わりに、調査によって得られた詳細な検証記録という情報を無形の資産として保存・継承する道を選択したのである。事案を隠蔽せず、科学的データと館の思考プロセスを社会に共有し続けること。この対話的プロセスを経てこそ、逆説的に真作を鑑賞することの意義を深化させることが可能となるのである。

6. 結語

本事案においては、来歴調査やベルトラッキ本人の証言によって、贋作であるとの事実判断がなされていた。本報告書は、これらの経緯を総括するとともに、作品の物理的な構成要素や使用材料を客観的なデータを得るため、東京文化財研究所の協力のもと実施した、詳細な科学的分析の全容を記録したものである。

本科学調査の結果、1911年から1912年という設定年代には市販の画材として流通していなかったルチル型酸化チタン、フタロシアニン系顔料、アクリル樹脂などの材料が明確に特定された。さらに、1950年代に実用されたPigment Yellow 53の使用も推測される。これらの検出は、本作が現代の化学技術によって制作されたものであることを示す、動かぬ証拠である。

当館は公立美術館の責務として購入契約の解除と全額返金を実行し、作品を返還するに至った。博物館倫理が危惧する贋作の市場再流通のリスクに対しては、物理的なモノを手放す一方で、検証プロセスという情報を恒久的にアーカイブ化し公開することで抑止する道を選択した。本報告書における一連の記録は、単なる真贋判定の結果報告に留まらない。なぜ我々はこの作品を信じ、そしてどのようにしてその欺瞞を見抜いたのかという、美術館の思考である。

当館は物理的な作品を失ったが、調査によって得られた真実の記録は「無形の資産」として保存される。本報告書に記されたすべての記録は、教訓として刻まれ、今後のより厳格な収集活動と調査研究の糧となるものである。また、本報告書を含むこれらの記録が、今後、ヴォルフガング・ベルトラッキを含む贋作事案の検証において、有益な情報として活用されることを期待する^{[27] [28]}。

いいだ めぐみ (徳島県立近代美術館)

表1〈自転車乗り〉の購入から返還までの経緯

年月日	事柄
1999年1月11日	徳島県立近代美術館が、購入先との間で絵画〈自転車乗り〉の購入契約を締結し、購入金額6,720万円で購入した。
1999年 1月16日-3月10日	作品修復及び額装改良を実施した。修復作業では、絵画層やコラーージュの剥離止め、裏打ち、木枠の新調などを行った。
2010年-2011年	ドイツ警察の捜査により、贋作者ヴォルフガング・ベルトラッキの他の贋作群について有罪判決が下された。
2024年6月4日	本作がヴォルフガング・ベルトラッキによる贋作であるという疑義が2014年の記事の情報に基づき判明し、美術館による調査を開始した。
2024年7月12日	真贋に疑義が生じたため、所蔵作品展「時をめぐる表現」における本作品の展示を取りやめた。
2024年11月	科学調査の初期段階として、可搬式蛍光X線分析 (XRF) 装置を用いた予備調査を実施した。
2025年3月25日	収集した情報 (来歴上の第一所有者がベルトラッキの共犯者であること、鑑定者の証言、ベルトラッキ本人の供述等) に基づき、ヴォルフガング・ベルトラッキによる贋作であると正式に判断し公表した。今後の対応として、購入先との交渉、作品の公開検討、専門機関による科学調査の実施調整中と示した。
2025年 5月11日-6月15日	贋作と判断した経緯を報告するため、実物を公開する報告展示が開始された ^[29] 。
2025年 7月11日-10月	今後の真贋事案の検証に資するため、東京文化財研究所の協力のもと科学調査を実施した。
2025年10月20日	徳島県と購入先は、購入契約 (平成11年1月11日付け) を解除する合意書を締結した。
2025年10月22日	徳島県は購入金額と同額の6,720万円の返金を確認した。
2025年11月18日	合意に基づき、絵画の返還が履行された ^[30] 。
2025年11月19日	購入先との合意に基づき、返金および絵画の返還が履行されたことを公表した。また同日、科学調査の結果が公表され、20世紀中期以降に実用化された合成顔料が確認され、贋作であることを裏付ける結果となった ^[31] 。

表2科学分析で検出した顔料・材料と実用化年代

分類	顔料名	実用化・普及年代	〈自転車乗り〉での検出	その他の贋作での検出事例
橙色	Pigment Orange 36 (PO36)	1960年代半ば以降 (1963年特許後の普及)	未検出	H.カンペンドク偽〈Rote Kuh vor Häusern〉
橙色	Pigment Orange 34 (PO34)	1950年代初頭 (商業化)	使用が疑われるが特定に至れず	M.エルンスト偽〈Forêt〉、A.ドラン偽〈Bateaux à Collioure〉
黄色	チタンイエロー (Pigment Yellow 53 (PY53))	1950年代に開発 1960年代以降に普及	黄色部よりTi-Ni-Sbの組成を確認	未検出
黄色	Pigment Yellow 83 (PY83)	1938年以降 (商業的な実用化)	未検出	A.ドラン偽〈Bateaux à Collioure〉
白色	ルチル型酸化チタン	顔料利用は1940年代以降	白色および混色部から結晶構造を確認	A.ドラン偽〈Bateaux à Collioure〉、H.カンペンドク偽〈Rote Kuh vor Häusern〉
白色	アナターゼ型酸化チタン	1938年に商業化	未検出	M.エルンスト偽〈Vogel im Winterwald〉
青色	フタロシアニンブルー	1935年 (ICI社より「Monastral Fast Blue」として発売)	青色部および水色混色部から検出	H.カンペンドク偽〈Landscape with Horses〉、A.ドラン偽〈Bateaux à Collioure〉
緑色	フタロシアニングリーン	1938年 (商業生産開始)	緑色部から検出	H.カンペンドク偽〈Landscape with Horses〉、A.ドラン偽〈Bateaux à Collioure〉
展色材	アクリル樹脂	1940年後半～1950年代 (絵具として普及)	油絵具と併用されていることを確認	他の贋作ではPVAやアルキド樹脂 (1930年代～) の使用が確認されている

表3技法比較

偽装手法	〈自転車乗り〉での検出	他の贋作事例での類似点
意図的な古色付与	なし	カンペンドク偽〈Landscape with Horses〉で、黄褐色の酸化鉄微粒子を凹部に塗布し古色を偽装。エルンスト偽〈Tremblement de Terre〉で、白絵具の凹部に茶色の絵具を適用。
新旧顔料の意図的な混在	鉛白・アイボリーブラック (伝統) とPY53・フタロシアニン (現代) の併用。	カンペンドク贋作やドラン贋作で、朱色や鉛白といった稀少な毒性顔料と、現代的なフタロシアニン系顔料が混在。
支持体の意図的な加工	要調査	ドラン偽〈Bateaux à Collioure〉で、地塗り (鉛白) をサンディング (削り取り) マスチック樹脂で処理した後、再サンディング。
裏面の意図的な汚損	修復前の裏面には汚れの付着が多かった。	ドラン偽〈Bateaux à Collioure〉で、裏面に黄褐色の希釈液や湿気のシミを意図的に作成。シミはストレッチャーバーの端で止まっていた。エルンスト偽〈Vogel im Winterwald〉で、錆びの人工的な強調。
偽造来歴ラベル/スタンプ	来歴上の第一所有者が共犯者オットー・シュルテ・ケリングハウス	エルンスト、カンペンドク、ドラン贋作で、Der Sturm、Sammlung Flechtheim、SAMMLUNG WERNER JAEGERS KOELNなどの偽造ラベルやスタンプの使用。



図1 〈自転車乗り〉顕微鏡観察箇所一覽

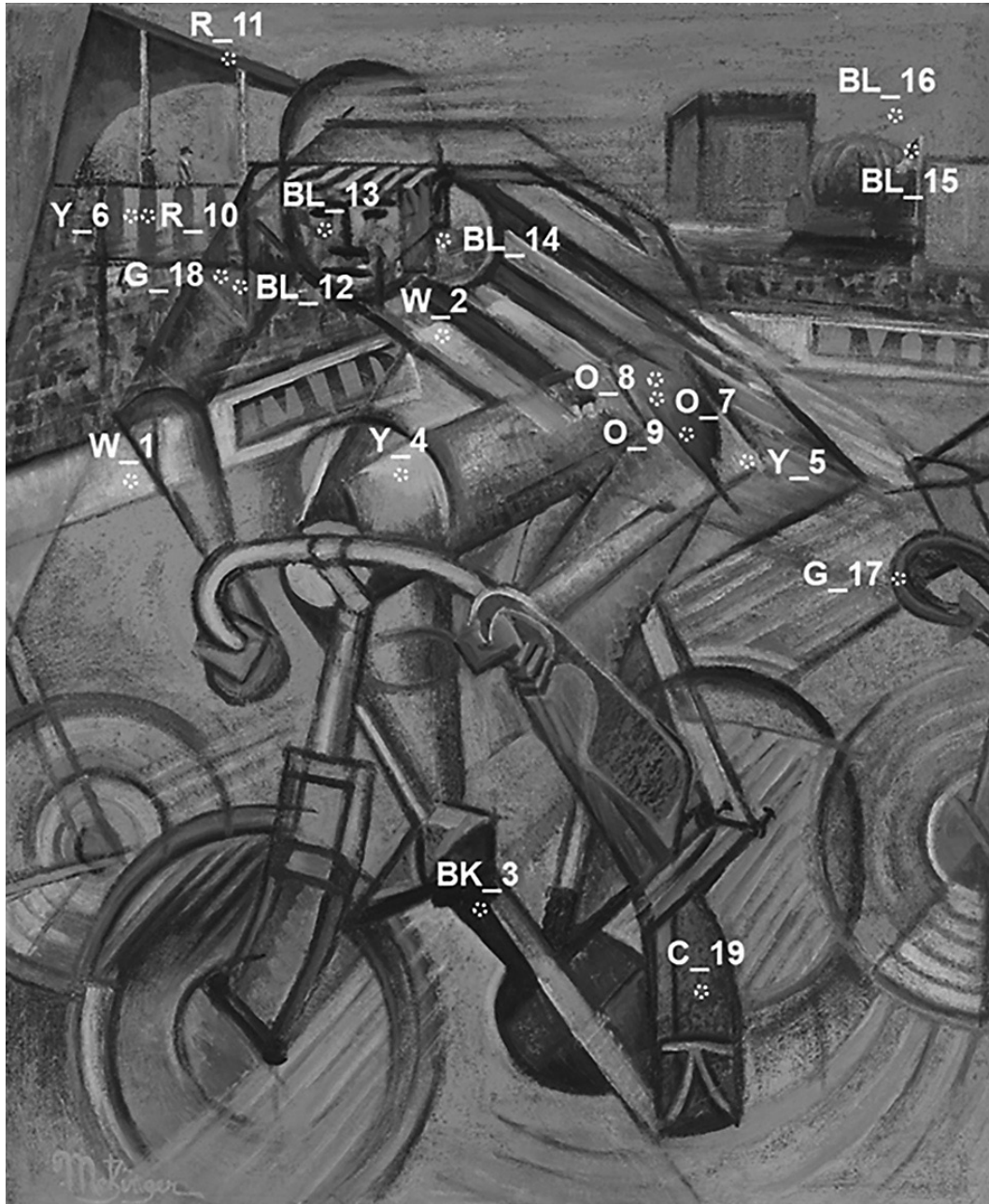


図2 可搬型XRF装置による測定箇所 (白色:W_1~2、黒色BK_3、黄色:Y_4~6、橙色:O_7~9、赤色:R_10~11、青色:BL_12~16、緑色:G_17~18、コラーージュ:C_19)

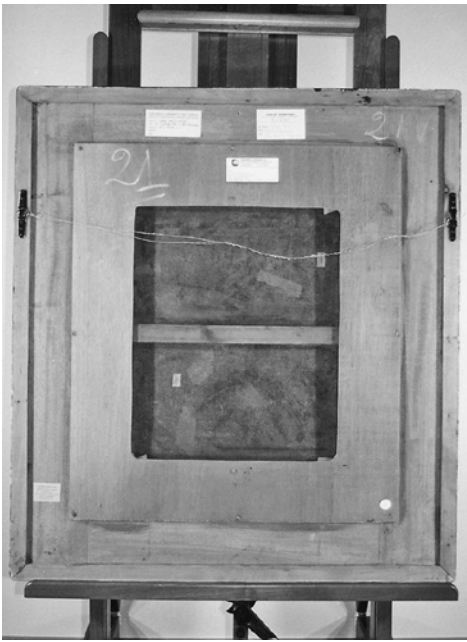


図4 修復前作品裏面（額あり）



図5 修復後作品裏面（額あり）

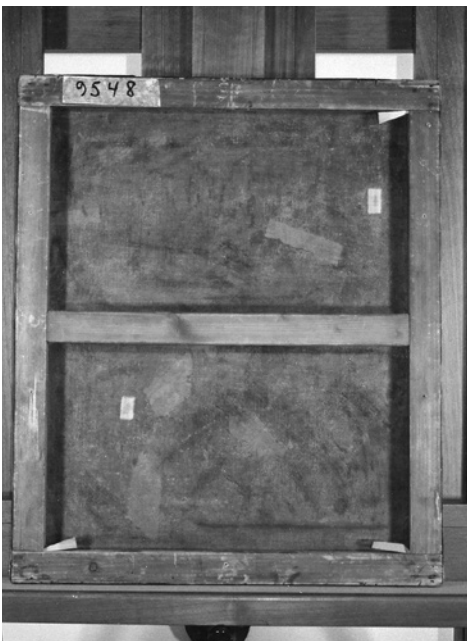


図6 修復前作品裏面

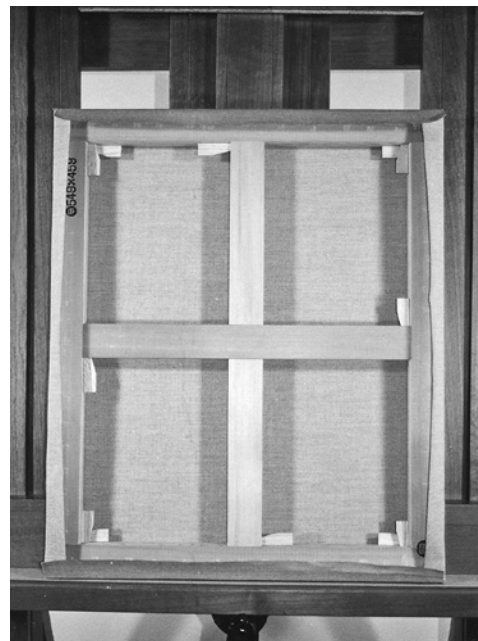


図7 修復後作品裏面

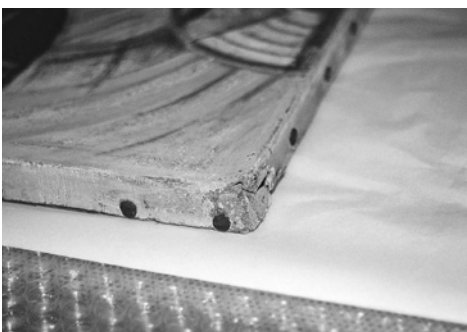


図8 修復前作品左下角



図9 修復後作品側面

註

- [1] 「徳島県立近代美術館近代美術館所蔵作品の展示とりやめについて」2024年7月12日。
- [2] 徳島県立近代美術館「近代美術館 所蔵作品真贋事案について」2025年3月25日。
- [3] 徳島県立近代美術館「近代美術館 科学調査の実施について」2025年7月11日。
- [4] International Council of Museums (ICOM) . "Standards on Deaccessioning of the International Council of Museums." 2017.
ICOM (国際博物館会議) が定める、博物館の専門的・制度的倫理の基準。その第2項「コレクションの管理」における「処分 (Deaccessioning)」のガイドライン (2.12-2.17) では、贋作と判明した作品の処分について、それが再び真作品として市場に流通し新たな被害者を生むことを防ぐため、「アート市場へ戻すことを避けるべきである」との見解が示唆されている。
- [5] 森絵画保存修復工房「調査・修復報告 ジャン・メッツアンジェ『自転車乗り』」1999年3月10日。
本作は1999年の購入直後、調査および修復処置が施されている。当時の報告書によれば、画布の劣化による小穴や絵具の剥離、過去の補彩跡が確認されたため、剥離止め、裏打ち (ライニング)、充填・補彩が行われた。当時の調査において、地塗りが白色系であることや、砂を混ぜたマチエール、コラージュ技法の存在は確認されていたが、顔料の化学組成に踏み込んだ分析は行われていなかった。
- [6] ニキエル氏は当時、メッツアンジェ研究の第一人者としてカタログ・レゾネの準備を進めていたが (未刊)、同書は出版に至らなかった。現在は同氏の資料を継承した委員会により、オンライン上で作品情報の公開が行われている。
- [7] Jones, Mark ed. "Fake? The Art of Deception." Berkeley: University of California Press, 1990.
- [8] Art Access & Research (UK) Ltd. "Analytical Report: Landscape with Horses Attributed to Heinrich Campendonk." 2010.
- [9] 展覧会"Cycling, Cubo - Futurism and the 4th Dimension." (グッテンハイム美術館、ヴェネツィア、2012年6月9日～9月16日)にて四次元への関心について検証された。20世紀初頭のキュビズムや未来派の画家たちが影響を受けた概念。3次元の空間に「時間」や「無限」の要素を加えた高次元空間を指す。メッツアンジェらは、移動しながら対象を観察し、複数の視点を一つの画面に統合することで、この不可視の次元を絵画化しようと試みた。数字の「4」はその象徴的記

号である。

- [10] 友井伸一「所蔵作品調査レポート ジャン・メッツアンジェ〈自転車乗り〉動きの表現を中心に」『徳島県立近代美術館研究紀要』第22号2022年pp. 1-13.
- [11] Art Access & Research (UK) Ltd. "Analytical Report: Bateaux à Collioure Attributed to André Derain." 2010.
- [12] Orion Analytical, LLC. "Analytical Examination of Tremblement de Terre." 2010
- [13] Gettens, Rutherford J., and George L. Stout. "Painting Materials: A Short Encyclopaedia." New York: Dover Publications, 1966, p.137.
- [14] Laver, Marilyn. "Titanium Dioxide Whites." in *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Vol.3*, edited by Elisabeth West FitzHugh. Washington: National Gallery of Art, 1997, pp.295-355.
- [15] マックス・デルナー「絵画技術体系」ハンス・G・ミュラー改訂、佐藤一郎訳、美術出版社、1988年 (4版) pp.83-84.
- [16] (同上) pp.92.
- [17] Laver, Marilyn. "Titanium Dioxide Whites." in *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics, Vol. 3*, edited by Elisabeth West FitzHugh. Washington: National Gallery of Art, 1997, p.323.
- [18] Orion Analytical, LLC. "Examination of Forêt." 2011.
- [19] Herbst, Willy, and Klaus Hunger. *Industrial Organic Pigments: Production, Properties, Applications*. 3rd ed., Weinheim: Wiley-VCH, 2004.
- [20] van Oosten, Thea B. *Properties of Plastics: A Guide for Conservators*. Los Angeles: Getty Conservation Institute, 2022.
- [21] Art Access & Research (UK) Ltd. "Analytical Report: Landscape with Horses Attributed to Heinrich Campendonk." 2010.
- [22] Newman, G. E., & Bloom, P. "Art and Authenticity: The Importance of Originals in Judgments of Value." *Journal of Experimental Psychology: General* 141, no. 3, 2012.
ニューマンとブルームの実験: 心理学者ジョージ・ニューマンとポール・ブルームは、2012年の論文において、人々がオリジナル作品に価値を見出す心理的メカニズムを実験的に証明した。彼らは、被験者に対し「オリジナル作品」と「複製作品」を提示し、それぞれの価値評価を求めた結果、たとえ物理的に全く同一であっても、オリジナルの方が圧倒的に高く評価されることを示した。この要因として、彼らは「パ

パフォーマンス(独自の創造的行為)」と「伝染(制作者との物理的接触)」の二つを挙げている。

- [23] ニューマンらの研究では、実用品の場合、オリジナルか複製かによる価値の差は小さいが、芸術品の場合、その差が極めて大きくなることが示された。これは、芸術品の価値が機能性ではなく、その歴史や制作過程に依存しているためである。
- [24] Mauritshuis. "The unconscious emotions that art evokes: Neuroscience research into the impact of a museum visit (Final Report)." 2024.
- [25] Dutton, Denis. "Authenticity in Art." in *The Oxford Handbook of Aesthetics*, edited by Jerrold Levinson. New York: Oxford University Press, 2003.
- [26] 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」(高知県立美術館、2025年9月13日～9月25日、10月4日～10月19日)
- [27] 本贋作事案は、美術館の根幹であるコレクションの信頼性を揺るがす重大な事態である。長年にわたり本作を愛し、鑑賞して下さった県民の皆様に対し、深くお詫び申し上げます。また、過去に数多くの展覧会において本作を出品・借用いただいた国内外の美術館関係者の皆様、ならびにジャン・メッツァンジェの研究に関わる専門家の皆様に対しても、結果として贋作の展示や研究に関与させてしまったことを深く陳謝する。
- [28] 本件が、作品の返還と全額返金という解決に至ることができたのは、当館の調査だけでなく、多方面からの専門的な支援と協力によるものである。
- まず、本件の端緒となり、事件の全容解明に尽力されたベルリンの捜査関係者、ならびに問題の所在を社会に提起し、当館の検証活動においても重要な役割を果たした報道関係の皆様に対し、深く敬意を表する。
- 加えて、作品調査及び、科学的検証において不可欠な客観的データを提供いただいた東京文化財研究所(※1)および森絵画保存修復工房に感謝する。また、贋作の返還請求には極めて高い法的ハードルが存在する中、法的手続きと交渉において専門の見地から尽力いただいた法律家や行政関係者、そして何より、事案判明後、一貫して誠実な対応をとられ、友好的解決に協力いただいた購入元ならびに本件に関わる来歴関係者の皆様に対し、深く感謝の意を表する。
- 最後に、この難局において、連日の対応や交渉など、困難な業務と精神的重圧を共有し、解決に向けて共に尽力したすべての職員、そして、その活動を生活の場で支え続けてくれた家族の皆様に対し、心からの敬意と感謝の意を表する。
- (※1) 同研究所の犬塚 将英氏、西田 典由氏、紀 芝蓮氏、

寺島 海氏、片渕 奈美香氏、手島 菜摘氏には、分析およびデータ解析において多大な協力を得た。

- [29] 徳島県立近代美術館「近代美術館 所蔵作品真贋事案の報告展示について」2025年5月8日。
- [30] 徳島県立近代美術館「近代美術館 贋作事案における購入先との合意について」2025年11月19日。
- [31] 徳島県立近代美術館「近代美術館 贋作事案における科学調査の結果について」2025年11月19日。

contents

Toshio Bando: Activities and Stylistic Changes through 1925 3

Aoi Idesako

Investigative Report on the Former Collection Work “The Cyclist” 21

Megumi Iida

徳島県立近代美術館
研究紀要 第26号

発行
2026年3月31日

編集
徳島県立近代美術館
770-8070 徳島市八万町向寺山
文化の森総合公園
telephone:088-668-1088

印刷
徳島県教育印刷株式会社

Bulletin of
The Tokushima
Modern Art Museum No.26

©2026 by
The Tokushima
Modern Art Museum
Bunkanomori-Sogokoen,
Mukoterayama,
Hachiman-cho,
Tokushima-shi, 770-8070
Japan
telephone : 088-668-1088

printed by Tokushimaken Kyouiku
Printing Inc.

printed in Japan

**Bulletin of
The Tokushima
Modern Art Museum**

No.26