

《論文》

美術界における贋作問題についての一考察 —美術品取引市場の健全化に向けて—

児 玉 徹

キーワード

贋作 (forgery/fake), 様式分析 (stylistic analysis), カタログ・レゾネ (catalogue raisonné), 美術品の真贋鑑定に関する科学技術 (scientific technology for art authentication), 自己規制 (self-regulation)

目次

1. はじめに：美術品取引市場に大量流通する著名芸術家作品の贋作	28
2. 贋作の流通が生み出す様々な社会的問題	30
2.1 真作者が直面する著作権侵害，真作者の作品監理団体に対する真贋鑑定依頼の急増	30
2.2 美術品取引の当事者が直面する多様な問題	31
2.3 美術品取引市場の縮小とアート産業の停滞	32
2.4 芸術文化政策の拠点となる美術館への悪影響	33
2.5 美術品取引市場活性化策への悪影響	34
2.6 美術作品を軸とした文化外交への悪影響	35
2.7 学術界への影響	36
3. 贋作の大量流通の背景にある著名芸術家作品の価格高騰と美術品市場のグローバル化	37
3.1 美術品取引の基盤となる「真作至上主義」	37
3.2 著名芸術家作品の価格高騰	39
3.3 美術品市場のグローバル化が引き起こす贋作流通のグローバル化	42
3.4 犯罪組織の大規模化	43
4. 美術品取引市場の健全化に向けた自浄作用の可能性—「秘密主義」の打破に向けて	44
4.1 美術品取引市場における規制のゆるさ	44
4.2 美術品取引市場に蔓延する秘密主義	47
4.3 取引前デューデリジェンスに関する行動規範遵守メカニズムの構築に向けて	49
4.4 取引前デューデリジェンスを支援する革新的情報技術の可能性と限界	54
5. 美術作品の真贋鑑定手法の限界と将来展望	56
5.1 伝統的な様式分析の非科学性と権威主義的性質	57
5.2 贋作判定における科学的鑑定手法の有用性	59
5.3 科学的鑑定手法の真作判定における限界—「真作であることの完全な立証」の不可能性	62
5.4 人工知能に依拠した様式分析の発展	64
5.5 カタログ・レゾネ (catalogue raisonné) の真贋鑑定ツールとしての限界	66
5.6 作品の「真作性」に関する情報はカタログ・レゾネにおいて如何に示されるべきか —学術研究プラットフォームとしてのカタログ・レゾネの役割—	69
5.7 美術品の真贋鑑定に関する行動規範遵守メカニズムの構築	71

5.8 美術品の真贋鑑定にまつわる訴訟リスクを如何に回避するか	76
5.9 美術品鑑定に関する研究・実務レベルについての国家間の差異	80
6. 結びに代えて－様々な政策イニシアチブが多面的に結びつくことの重要性	83

1. はじめに：美術品取引市場に大量流通する著名芸術家作品の贋作

古今東西において、著名芸術家が制作したとされる作品の贋作、つまり当該芸術家が制作した美術作品を模写または模倣して、当該芸術家の作品であるかのように偽って制作し流通に置かれた作品⁽¹⁾の存在が明らかになるたびに、社会の注目を集めてきた。

その事例は枚挙に暇がなく、ヨハネス・フェルメール（Johannes Vermeer）の精巧な贋作を制作して当時の専門家たちの眼を欺いたオランダ人画家ハン・ファン・メーヘレン（Han van Meegeren）や、35年間にわたって約120人の画家の作風を模倣して約300点の贋作を制作したと言われるドイツ人画家ウォルフガング・ベルトラッキ（Wolfgang Beltracchi）など、世界的に著名な贋作師もいる。2014年には、スイスの美術品鑑定機関 Fine Art Expert Institute が、流通する美術品の半分以上が贋作であると発表した⁽²⁾。

世界の美術館に所蔵される美術作品の中にも、多くの贋作が含まれていると考えられる。美術史家のノア・チャーニー（Noah Charney）は、美術館に所蔵されている美術作品の10%は贋作であることを示す統計をしばしば目にしてきたことを述べている⁽³⁾。英国の公共美術館が所有する美術作品の少なくとも20%について、現在作者とされている者とは違う者によって作成されたものである可能性を示唆する報道もある⁽⁴⁾。フランスのエルヌにあるテルス美術館（Terrus Museum）が所蔵する美術作品の半数以上

(1) この定義は「狭義の贋作」の定義である。美術品取引市場には、贋作を作成する意図ではなく、オリジナル作品の作風を研究、修復するためや芸術家へのオマージュ作品とするために模写、模倣した作品、もともと複製品として流通に置く意図で作成された作品など、オリジナルではないことを前提に制作されたものも数多く出回っている。そのような作品でも、売り主がそうと知りながら又は誤解によりオリジナルとして販売した場合は、広義の贋作となる。また、作者不明の作品であっても、その制作年代、制作された場所などに関して間違った情報を前提に取引されたときは、売買当事者間で予定していた取引の目的物とは異なるという意味で、広義の贋作に当たる。島田（2021a）を参照（p.46）。

(2) *Artnet News* の2014年10月13日付記事「Over 50 Percent of Art is Fake」：<https://news.artnet.com/market/over-50-percent-of-art-is-fake-130821>, *CBC Radio* の2018年4月30日付記事「Forgery expert not surprised half of French museum's paintings are fakes」：<https://www.cbc.ca/radio/asithappens/as-it-happens-monday-full-episode-1.4641540/forgery-expert-not-surprised-half-of-french-museum-s-paintings-are-fakes-1.4641543>, などを参照。

(3) *Salon* の2017年4月2日付記事「The Secret Lives of Works of Art: What Percentage of a Museum's Holdings Are Likely to Be Fakes?」：<https://www.salon.com/2017/04/02/the-secret-lives-of-works-of-art-what-percentage-of-a-museums-holdings-are-likely-to-be-fakes/>

(4) *Independent* 2011年10月23日付記事「The Big Question: How Many of the Paintings in Our Public Museums Are Fakes?」：<https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/art/news/the-big-question-how-many-of-the-paintings-in-our-public-museums-are-fakes-1946264.html#:~:text=But%20exactly%20how%20many%20are,painter%20100%20years%20from%20now>

が贋作であったことが判明した旨も報じられた⁽⁵⁾。2018年にイタリア・ジェノヴァで開催のモディリアーニ作品展示会で展示された作品のほぼ全てが贋作であった事件⁽⁶⁾や、2018年に草間作品の贋作の展示会が中国各地で繰り返し開催されていた事件⁽⁷⁾など、真作の展示会が実は贋作展示会であった、という事例も世界中で多発している。後述のとおり、広域圏にまたがる犯罪集団が組織的に著名芸術家作品の贋作づくりに従事する事例も報じられている（本稿3.4）。

日本でも、国立西洋美術館が贋作をつかまされた1964年の「ルグロ事件⁽⁸⁾」をはじめ、様々な贋作事件が世間を賑わせてきた。近年では、2021年に、日本現代版画商協同組合（日版商）の元会員である画商が、平山郁夫、東山魁夷、片岡球子の版画作品の100点を超える贋作を百貨店等で流通させていたことが発覚し、各種メディアで広く報じられた（本稿2.5参照／以下この事件を「贋作版画事件」と称す）。さらに2024年には、徳島県立近代美術館がフランス人画家ジャン・メッツァンジェ（Jean Metzinger）作として所蔵する油彩画「自転車乗り（仏：Au Vélodrome, 英：At the Cycle-Race Track）」と、高知県立美術館がドイツ人画家ハインリヒ・カンペンドンク（Heinrich Campendonk）作として所蔵する油彩画「少女と白鳥（独：Mädchen mit Schwan, 英：Girl with Swan.）」のそれぞれが、上述のベルトラッキの手による贋作であるとの疑いが浮上したことも、各種メディアで広く報じられた⁽⁹⁾。「少女と白鳥」については、京都大学による科学的鑑定調査の結果、同絵画が描かれたとされる1919年には流通していない絵の具（銅やチタンが含まれる絵の具）が使用されていることが判明し、ベルト

(5) *New York Times* 2018年5月3日付記事：「Eliane Peltier & Anna Codrea-Rado, French Museum Discovers More than Half Its Collection Is Fake」：https://www.nytimes.com/2018/04/30/arts/design/french-museum-fakes.html, BBC 2018年4月28日付記事「Étienne Terrus museum in Elne uncovers fake art in collection」：https://www.bbc.com/news/world-europe-43933530

(6) BBC 2018年1月12日付記事「Italian police investigate organisers of fake Modigliani show」：https://www.bbc.com/news/world-europe-42652431

(7) 美術手帖 2018年10月28日付記事「草間彌生の贋作展に財団が抗議。中国各地で開催か」：https://bijutsutecho.com/magazine/news/headline/18731

(8) 1964年、国立西洋美術館はドラゴン作「ロンドンの橋」を222万円で、デュフィ作「アンジュ湾」を228万円で購入し、翌年にもモディリアーニ作「女の顔」を129万円で買ったが、贋作説が浮上して、国会でも追及された。1971年、文化庁と同美術館は3点とも「真作とするには疑わしい。今後一切展示しない」と発表した。この事件の被害者はフェルナン・ルグロという画商で、贋作者エミール・ド・ホーリーと共謀して、世界各国の美術館やコレクターに偽の近代絵画を売り飛ばしていた。1967年に国際逮捕状が出されるまで、偽の鑑定書と本物の認定書を巧妙に組み合わせて、少なくとも500点を超える作品を世界中にばらまいた。以上は、東京大学が2001年に発行した書籍「贋作のはざま デュシャンから遺伝子まで」からの抜粋情報（西野編, 2001, p.411）。

(9) 朝日新聞2024年7月12日付記事「『伝説の贋作師』作の絵画を所蔵か 県立美術館で相次ぎ発覚、調査へ」：https://www.asahi.com/articles/ASS7D3H3NS7DPLPB009M.html?ref=pc_ss_date_article, 読売新聞2024年7月15日付記事「独の『天才贋作師』が関与か…徳島・高知の県立美術館で贋作疑 次々」：https://www.yomiuri.co.jp/local/kansai/news/20240716-OYO1T50000/, 毎日新聞2024年7月12日付記事「徳島県所蔵の名画、天才贋作師の“作品”かも 6720万円で購入」：https://mainichi.jp/articles/20240712/k00/00m/040/333000c, 産経新聞2024年7月12日付記事「約7千万円で購入した絵画は偽物？ 徳島県立近代美術館が展示中止」：https://www.sankei.com/article/20240712-WPACCZJX4NMV5CNVH5LWB2YPMY/など。

ラッキ作の贋作である疑いが高まった⁽¹⁰⁾。海外でも注目を集める草間彌生の作品、そして奈良美智の作品についても、それぞれ、贋作の流通が確認されている。これらの事例は、日本で数多く発生してきた贋作事件の氷山の一角であり、贋作が発見されてもその事実が公表されることなく秘密裏に処理されてきた事例も数多く存在すると考えられる（本稿4.2）。

美術作品の真贋鑑定に用いられる技術が日進月歩で発展する中、世界の様々な国において、著名芸術家作品を騙った数多くの贋作の存在が発見され続けるであろう。こうした中、欧米では、美術界における贋作問題について、美術史や法学、文化政策学、真贋鑑定技術に関する多様な科学研究など、学問分野横断的な観点から、数多くの研究がなされてきた。しかし欧米においても、複雑な社会的要素を含む贋作問題に対して、抜本的な解決策は見出されておらず、手探りの状態が続いている。

翻って日本では、美術品の真贋鑑定に関する学問分野自体が確立されておらず、贋作問題に対する研究も活発に行われていない。そして日本では、贋作問題に関する欧米での議論を多角的に分析して様々な知見を獲得し、本格的な対応策を生み出そうとする動きは、行政においても、アカデミアにおいても、そして美術品取引業者においても、極めて鈍いと言わざるを得ない。

こうしたことを念頭に置きながら、本稿では、①贋作の流通が生み出す様々な社会的問題、②贋作の大量流通の背景にある社会的事象、③美術品取引市場の健全化に向けた自浄作用の可能性、④美術品の真贋鑑定手法の限界と将来展望、という4つの観点から、特に欧米でなされている議論を拾い上げながら、美術界における贋作問題を分析し、美術品取引市場の健全化に向けた方向性を探る。

2. 贋作の流通が生み出す様々な社会的問題

歴史的に、著名芸術家作品を騙った数多くの贋作の存在が発覚してきた。では、贋作の流通は、人間社会において、どのような問題を生み出すのだろうか。以下に、贋作の流通が生み出す複合的な社会問題を見てみたい。

2.1 真作者が直面する著作権侵害、真作者の作品監理団体に対する真贋鑑定依頼の急増

ある芸術家がある作品を創作した瞬間に、当該芸術家は当該作品に対して著作権を有することになる。当該作品の贋作の流通は、当該著作権が存続している限り⁽¹¹⁾、当該

(10) NHK ウェブサイトに掲載される2025年2月7日記事「高知県立美術館の絵画“贋作の可能性が高まった”科学調査で」：<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20250207/k10014715021000.html>

(11) 著作権保護に関する国際条約であるベルヌ条約では、著作権は著作物を作成した時点で自動的に発生する

著作権の侵害、特に著作者人格権や著作財産権である複製権や翻案権の侵害、という事態を引き起こす。この場合には、当該芸術家は、当該贋作制作者に対して、著作権侵害に基づく民事上の請求（差止め請求、損害賠償請求、不当利益の返還請求、名誉回復措置の請求）や、刑事告訴を行い得る。

こうした法的問題とともに、贋作の流通の発覚により、当該芸術家の作品監理団体に対して、当該芸術家の真作とされる作品の所有者たちからの真贋鑑定依頼が殺到する、という事態も発生し得る。この場合、当該団体が当該真贋鑑定依頼を捌ききれなくなると、真贋鑑定依頼の受付を停止する、という事態にも発展する。実際に、草間弥生の作品管理会社は2019年に、版画については「問い合わせが多すぎて対応できない」として真偽の確認を取りやめている⁽¹²⁾。こうした事態は、真贋の確認機会の喪失につながり、当該芸術家の作品に対する買い控えの動きを引き起こす可能性があると同時に、当該芸術家の名を騙った贋作の流通をますます勢いづかせる可能性もある。

2.2 美術品取引の当事者が直面する多様な問題

ある芸術家の真作と信じて入手した美術品が別の者の手による贋作であることが発覚した場合は、当該美術品取引の当事者は、様々な問題に直面する。

まず、法的な問題である。当該取引における売り主と買い主、そして売買に関わった画廊・画商やオークション会社において、売買契約上の問題（契約の解除・取消や損害賠償）が発生し、売り手側の当該作品の販売行為が刑法上の詐欺行為に該当する場合には、刑事事件に発展する。

当該美術品取引の当事者が直面する問題は、法的問題にとどまらない。取引対象作品が著名芸術家作品を騙った贋作であることがメディアなどを介して世間の知るところとなれば、当該作品の売り主の信用が失墜するのはもとより、当該売り主の代理人として当該作品の売買に関わった画商・画廊やオークションハウスの信用は失墜し、経営上の打撃を被ることになる。当該作品の買い手が画廊・画商である場合には、「贋作であることを見抜けずに購入した」というイメージが流布し、当該画廊や画商の企業ブランド価値も毀損される。そして、贋作の買い手が個人である場合には、「贋作をつかまされた人物」として世間の目にさらされ、メディア報道によるプライバシー侵害の問題も発生し得る。企業がメセナ活動の一環で当該贋作を高額で購入していた場合には、当該贋作事件がメディアによって報道されることで、「贋作をつかまされた企業」としてのイメージが消費者の間で広まり、このことにより当該企業の企業ブランドも毀損され、さ

こと（無方式主義）、同条約加盟国は同権利の最低存続期間を著作者の死後50年以上に設定しなければならないこと、などが定められている。今日、多くの国において、著作権は、著者の死後70年経過した年の12月31日まで存続する、と定められている。

(12) 読売新聞2021年5月24日付記事「[偽りの版画] <下>「偽作かも」しばむ市場 不正防止 額にICタグ」: <https://www.yomiuri.co.jp/national/20210524-OYT1T50013/>

らに当該企業は当該メセナ活動の抜本的見直しを迫られることになる。

こうしたことから、贋作であることが発覚した美術品の取引当事者は、世間の目にさらされることを回避するために、可能な限り秘密裏に当該事案を処理しようとする。もちろん贋作をつかまされた買い手が売り手側に対して訴訟を提起して裁判になれば、その事件の詳細は公開されるが、訴訟になる前に当事者間で秘密裏に解決し、当該贋作事件に関する情報を自ら公表することは行わず、当該情報を業界内で共有することも行わない。この「秘密主義」がゆえに、個々の贋作事件に関する詳細情報を第三者の眼から多角的に分析し、その分析結果を業界内でデータベース化して蓄積し、そこから様々な知見や教訓を得ながら、贋作問題に対応するための多元的メカニズムを業界内でつくりあげようとするイニシアチブが生まれてこない（本稿4.2）。

2.3 美術品取引市場の縮小とアート産業の停滞

贋作事件が広くメディアで報じられることによって、美術品取引市場に広く贋作が普及しているのではないかと社会的懸念が広まり、美術品市場に与えられていた信用は失墜し、美術品に対する買い控えが発生し、ついには美術品市場全体が縮小する。

このことは、実際に、贋作版画事件（本稿1参照）後の日本の版画作品の取引市場において発生した。新聞各紙が報道した様々な関係者のコメント（図1参照）からは、同事件によって、日本の版画市場に広く贋作が出回っているとの観測が消費者の間で広まったことにより、版画作品に対する需要が急速に減少し、版画作品全体が値崩れを起こしている様子がうかがえる。一般社団法人アート東京による2020年の調査によると、版画の市場規模は推計約186億円であり（アート東京, 2020, p.10）, 「他の高額な作品に手は出せないながら美術品に興味を持った将来の愛好家を迎え入れる重要な市場」としての役目を果たしてきたとされるが⁽¹³⁾, こうした重要市場が、上述の贋作事件の勃発によって、機能不全に陥っているのである。

美術品取引市場の縮小は、美術品取引に関わる画商・画廊やオークションハウス、そして美術作品の創作と販売を通じて生計を立てる芸術家の収入減少をもたらし、それら主体で構成されるアート産業全体の縮小をもたらす。こうした美術品取引市場全体に対するネガティブな影響を恐れ、美術品取引関係者は、取引対象の作品が贋作であったことが発覚しても、その事実を公にすることなく、秘密裏に処理しようとする。ここに、美術界に蔓延する「秘密主義」の病理が存在する（本稿4.2）。繰り返しになるが、この「秘密主義」がゆえに、美術関係者の間で、贋作が大量流通している事実に関する危機感が広まらず、美術品取引市場の健全化に向けた対策を実施しようとするボトムアップの動きも生まれてこないのである。

(13) 日経新聞2021年8月25日付記事「偽版画「鑑定」なく横行 歯止めはブロックチェーン検討」: <https://www.nikkei.com/article/DGXZQOUE116VI0R10C21A5000000/>

図1：贋作版画事件に関して新聞各紙が紹介した関係者のコメント等

当該記事の掲載新聞 掲載日	当該記事の内容
読売新聞2021年5月24日 付記事 ⁽¹⁴⁾	<ul style="list-style-type: none"> ・東京・銀座で開かれた国内大手「シンワオークション」の美術品オークションにおいて、富士山の連作などで知られる画家・片岡球子の版画が、主催者側が設定する「落札予想価格」の下限以下でも、買い手がつかなかったこと ・「どこに偽作がまぎれているかわからず、みな疑心暗鬼になっている」との上記のオークション会社の社長のコメント ・平山郁夫や東山魁夷、片岡らの偽版画が大量に流通していることが判明したことで「版画全般が値崩れし、業界のオークションでは出品すらされないこともある」との美術商のコメント
読売新聞2021年9月27日 付記事 ⁽¹⁵⁾	<ul style="list-style-type: none"> ・偽作を購入した東京・銀座の画廊経営者の「事件で美術界の信用は失墜した。複製版画という一つの文化が消えてしまう可能性もあり、本当に悔しい」とのコメント ・偽作を一般顧客に販売した大手百貨店の担当者の「百貨店が扱う美術品全体の信用に関わる問題だ」とのコメント ・国内大手の美術品オークションでは、偽作の流通が判明した作家の版画は、以前の半値ほどに低迷していること ・都内のある画廊では、在庫の版画を仕入れ値の3分の1程度で売っており、価格の暴落による損失は約5000万円に上ること
日経新聞2021年8月25日 付記事 ⁽¹⁶⁾	<ul style="list-style-type: none"> ・近畿地方のある画商は、平山郁夫や東山魁夷らの偽版画の流通が発覚したことで、客から「自分の買った作品は大丈夫か」といった問い合わせを十数件受けたが、真偽を判断できる技術はなく「分からない」と答えるしかなかったこと
朝日新聞2021年9月29日 付記事 ⁽¹⁷⁾	<ul style="list-style-type: none"> ・多摩美術大学の青柳正規理事長（元文化庁長官）の「一般のコレクターは何を信用してよいかわからなくなり、財布のひもが固くなる。これが美術界への一番の影響だ」とのコメント

2.4 芸術文化政策の拠点となる美術館への悪影響

美術館は、国の芸術文化政策の基盤的な役割を担っている。この点について、一般社団法人全国美術館会議は、美術館には「美術作品やそれに関わる資料・情報を集め、保存し、研究し、公開しながら、未来の世代に伝えていくという使命」があり、「コレクションの展示や特別展、教育普及活動をはじめとする様々な営みを通じて、地域社会と連携し、市民と交流しながら文化創造の拠点となる役割」があるとする⁽¹⁸⁾。美術館所蔵の美術作品が贋作であることが発覚した場合、美術館が担うこうした重要な役割に、

(14) 読売新聞2021年5月24日付記事「[偽りの版画] <下>「偽作かも」しばむ市場 不正防止 額にICタグ」：<https://www.yomiuri.co.jp/national/20210524-OYT1T50013/>

(15) 読売新聞2021年9月27日付記事「偽版画逮捕「美術界の信用失墜」…販売再開できず 関係者ら怒り」：<https://www.yomiuri.co.jp/national/20210927-OYT1T50101/>

(16) 日経新聞2021年8月25日付記事「偽版画「鑑定」なく横行 歯止めブロックチェーン検討」：<https://www.nikkei.com/article/DGXZQQUE116VI0R10C21A5000000/>

(17) 朝日新聞2021年9月29日付記事「偽版画事件の容疑者は『プロ中のプロ』出回った贋作は見抜けるのか」：<https://www.asahi.com/articles/ASP9X6HKDP9XUTIL01M.html>

(18) 一般社団法人全国美術館会議のウェブサイトを参照：https://www.zenbi.jp/data_list.php?g=4&d=1

様々な支障が発生する。

具体的には、美術館は当該贋作を展示できなくなる。そして当該美術館が所蔵する同じ芸術家の違う作品にも贋作疑惑が連鎖的に浮上する可能性もあり（フランス・エルヌのテルス美術館の事例においては所蔵品の半数が贋作であることが判明した／本稿1参照）、その場合には、美術館が有する美術作品の展示機能そのものが滞ってしまう。また、再び贋作をつかまされることへのおそれが、文化的価値の高い美術品の収集・保管という美術館が有する重要機能を滞らせる可能性もある。

そして、美術館の所蔵作品についての贋作疑惑や贋作認定がメディアで報道されれば、当該美術館自体に対する信頼性がゆらぎ、当該美術館の集客能力も減退し得る。そうなれば、当該美術館の持続的経営が難しくなる可能性もある。そして当該美術館が国立や公立の美術館である場合には、所蔵品に贋作が多数含まれていることが発覚することによって、当該美術館の運営費として税金が投入されることへの疑問の声も上がり得る。この場合には、当該美術館は、運営費削減のために人員整理を行う必要性に迫られることも考えられ、最悪の場合には、存亡の危機に直面することすらあり得る。

社会的に評価の高い美術作品を所蔵する美術館には、国内外の数多くの人が訪れることから、当該美術館が位置する地域には、当該美術館、そして当該美術館が所蔵する当該美術作品を観光資源とした観光産業が発展し得る。つまり、美術館の推進は、観光産業の推進にも直結する。美術館が所蔵する代表的な作品が贋作であった場合には、観光客数の減少をもたらす、美術館の経営に対する悪影響はもとより、美術館観光に依拠していた地域の観光産業全体にも悪影響を及ぼす。

2.5 美術品取引市場活性化策への悪影響

贋作の流通は、世界の様々な国々で推進されている国内美術品市場の活性化策にも悪影響をもたらす。

美術品取引市場の経済規模は大きく、アートバーゼル（Art Basel）とスイスの金融機関 UBS による調査では、2023年の世界の美術品市場の売上高は650億米ドルと推定されており、国別の市場占有率では米国が42%（272億米ドル）で首位、次いで中国が19%（122億米ドル）、英国が17%（109億ドル）である（Art Basel & UBS, 2023）。国内の美術品取引市場の拡大は、美術品取引に関連する画商・画廊やオークションハウスを含めた美術品取引産業を活性化し、取引対象となる美術作品を生み出すアーティストの創作活動を後押しする。このため、各国は、国内の美術品市場の活性化に向けて、アートバーゼルやフリーズ（Frieze）のような大規模なアートフェアの開催や、保税地域に関する規制緩和などを推進している。米国マイアミで開催されるアートバーゼルマイアミは、年間4～5億米ドルの経済効果を生み出すという試算もある（経済産業省, 2022, p.42）。

世界の美術品市場売上高650億米ドルのうち、国別の市場占有率で1%を占めるに過ぎない日本においても、近年、国内の美術品取引市場の活性化策が推進されている。具体的には、従来は海外の美術品を商業目的で日本に持ち込む際には関税や消費税を先払いする必要があったが、関税法に基づく通達の改正で「保税ルール」の緩和が行われた結果、「保税地域」に指定された地域では、税金が一時留保され、海外から高額作品を持ち込みやすくなった。会場全体が保税地域の資格を得たアートフェア「Tokyo Geidan」では、2024年夏の開催時に、世界約40か国・地域からアート関係者が集い、18か国から69画廊が出展し、海外画廊が37と過半数を占めた⁽¹⁹⁾。

しかし、世界の美術品市場で大量の贋作が流通しているという問題は、こうした各国が推進する政策の足かせとなる。各国政府にとって、贋作問題に如何に対応するかは、美術品取引市場の活性化策と同時並行で取り組まなければならない喫緊の課題である。

2.6 美術作品を軸とした文化外交への悪影響

ハーバード大学ケネディースクールの学長兼教授であったジョセフ・ナイ（Joseph Nye）は、自身の著書「Soft Power: The Means to Success in World Politics」の中で、21世紀の国家間の関係においては、国が有する軍事力（ハードパワー /hard power）の高さではなく、その国が有する文化や価値観、魅力などに対して国際社会から支持や理解、共感を得る力（ソフトパワー /soft power）があるかどうか、その国の発信力の強さにつながることを説いた（Nye, 2004）。この観点から見れば、国家にとって、国際的な評価を受ける芸術作品が自国の美術館に所蔵されているという事実や、自国内で開催されるアートフェアに世界各国からのアートギャラリーが参加するという事実などは、他国に対するソフトパワーを維持するための文化外交政策の重要な基盤となる。

他方で、自国の美術館に所蔵される著名芸術家作品が贋作であることが判明した場合や、自国内で開催されるアートフェアで展示・取引された作品に多くの贋作が含まれていたことが発覚した場合には、当該文化政策の根幹が揺らぐことになる。例えば、フランスの文化外交政策上の最重要機関の一つであるルーブル美術館所蔵の絵画「モナ・リザ（英：The Mona Lisa, 伊：La Gioconda, 仏：La Joconde）」が、レオナルド・ダ・ビンチ（Leonardo da Vinci）の手による真作ではないことが発覚した場合には、文化大国としてのフランスの国家的威信に傷がつくであろう。そして後述のとおり、如何なる最先端技術をもってしても、同絵画がダ・ビンチの真作であることを100%の確証を持って証明することはできない（本稿5.3）。

ダ・ビンチの真作という触れ込みでオークションにかけられた絵画「サルバトール・ムンディ（Salvator Mundi）」を約4億5千万ドル（約510億円）という絵画史上

(19) 読売新聞2024年9月18付記事「拡大する世界のアート市場、日本は投資目的で失速した「失われた30年」乗り越え発信力強化へ」：<https://www.yomiuri.co.jp/culture/20240917-OYT1T50154/>

の最高額で落札したのは、サウジアラビアの王太子ムハンマド・ビン・サルマーン (Mohammad bin Salman) であるとされている。サルマーンは、「サルバトール・ムンディ」を同国の首都に建設予定の美術館に展示することを予定しており、フランスのルーブル美術館に展示される「モナ・リザ」が人々を引き寄せるのと同じように、「サルバトール・ムンディ」を目当てにした人々が同美術館を訪問することを画策しているとの報道がある⁽²⁰⁾。そこには同絵画を同国の文化外交政策の目玉として利用しようとする政治的思惑が透けて見えるが、同絵画がダ・ビンチの真作であるとする見解には様々な識者が疑念を表明しており (本稿 3.1), そのことがその政治的思惑に暗い影を落としている。

2.7 学術界への影響

美術史などの学問分野では、研究対象の美術作品がある特定の芸術家の手による真作であるとの通説が成り立っている場合には、この通説に基づきながら、様々な言説が折り重なることで、様々な学術的な知見が発展していく。当該作品が当該芸術家作品を騙った贋作であることが発覚した場合には、当該芸術家や当該作品について蓄積されてきた学術的知見の屋台骨が崩れ、その影響は、当該芸術家や当該作品と比較されてきた他の芸術家や作品についての学術的知見にも影響を与える。

特に、当該作品が当該芸術家の代表作とされていた場合には、そして当該芸術家が美術史上の重要人物とされていた場合には、美術史全体に対する社会的信頼性が失われる可能性もある。2000年に発生した「旧石器捏造事件⁽²¹⁾」、つまり日本の旧石器時代の石器とされていたものが、その発掘調査に携わっていた考古学研究家が事前に埋設しておいた石器を自ら掘り出すことで発見したように見せていた自作自演の捏造であることが発覚した事件は、日本の考古学に対する信用性を根底から揺るがすこととなった。これと同じように、ある著名芸術家の真作とされていたものが後に贋作であることが発覚した場合、当該作品を研究対象とする美術史などの学問分野の根底が揺らぐことになる。

この場合には、当該学問分野に対する様々な主体からの研究助成金の削減や、当該学問分野に従事する研究教育者の雇用削減、当該学問分野に関する学部教育や大学院教育の再編などを含む重大な帰結を招くことにもなろう。

(20) 英国 BBC のウェブサイトに掲載されている2024年8月19日付記事「Power, oil and a \$450m painting - insiders on the rise of Saudi's Crown Prince」: <https://www.bbc.com/news/articles/c4gz8934wrrro>

(21) この事件の詳細については、一般社団法人日本考古学協会のウェブサイトに掲載されている記事「前・中期旧石器問題」を参照: https://archaeology.jp/activity/paleolithic_hoax/

3. 贋作の大量流通の背景にある著名芸術家作品の価格高騰と美術品市場のグローバル化

3.1 美術品取引の基盤となる「真作至上主義」

純粹主義的な美学の観点からは、絵の価値を判断する際には、色使いや構図など視覚を通して知覚できるものだけを考慮すべきであり、その作品が誰によってつくられたのかといった来歴情報は価値判断に反映させるべきではない (Clark, 2004, p.9)。しかし実際には、人々は、絵の価値判断において、当該作品が誰によって創作された作品なのか、という来歴情報を極めて重要視する。ここには、人間の誰もが有する「心理的本質主義 (psychological essentialism)」と呼ばれる心理傾向が、密接に関連している。

心理的本質主義とは、対象物の来歴情報から当該対象物の「本質」や「本物感」を感得する心理傾向のことである (Bloom, 2011; Gelman, 2013; Gerven, Land-Zandstra & Damsma, 2019; Newman, 2019; Newman, 2016; Newman & Knobe, 2019; Rabb, Browell & Winner, 2018)。人間は、幼少の頃から心理的本質主義の心理傾向を示すようになり (Bloom, 2011; Bloom, 2004; Dar-Nimrod & Heine, 2011; Gelman & Echelbarger, 2019; Gelman et al. 2015; Gelman, 2003; Gerven, Land-Zandstra & Damsma, 2018; Hood & Bloom, 2008; Olson & Shaw, 2011)、人は誰も心理的な本質主義を生得的に有していると考えられている (Bloom, 2011; Bloom, 2004; Dar-Nimrod & Heine, 2011; Gelman, 2003)。

米国イェール大学教授の心理学者ポール・ブルーム (Paul Bloom) は、人々が芸術作品の贋作よりも真作に価値を認めるのは、真作が作られた歴史そのものに当該芸術作品の本質を見出しているからであり、その本質を心理的に感得しているからこそ、人々は真作を見ることに大きな喜びを感じるのである、とする (Bloom, 2011, p.2-3)。実際に、ある人があるアート作品を見ている場合に、その作品が「真作 (authentic)」であると言われた場合とその作品が「贋作 (fake)」と言われた場合とでは、その人の脳内の反応に違いが出る (Huang et al., 2011)。ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) は、1935年に出版した著書「複製技術時代の芸術 (The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction)」において、作品の原版 (オリジナル) にはその複製版にはない「アウラ (aura)」があることを主張したが (ベンヤミン, 佐々木編, 1999)、作品の原版に特別なものを感じてしまうのは、人間の心理的本質主義とも密接に関連していると言えよう。

この心理的本質主義の作用によって、人は、美術作品の価値判断を行う際、当該作品の様々な来歴情報からその作品の本質を心理的に感得する。そして美術作品の価値判断に対して最も重要な影響を及ぼす来歴情報、言い換えれば、人が美術作品の本質を感得するうえで最も重要視する来歴情報が、当該作品が特定の芸術家によって制作された真作である、という情報である。美術品取引市場は、人間の心理的本質主義から派生した

この「真作至上主義」と呼ぶべき価値観を基盤として発展してきた。

このため、ある著名芸術家の作品とされていたものが別の人間の手による贋作であることが判明した場合、当該作品の市場価値は大きく減少する。例えば、米国のメトロポリタン美術館（Metropolitan Museum of Art）所蔵の絵画「灰色のオダリスク（仏：Odalisque en Grisaille）」は、フランス人画家のジャン＝オーギュスト＝ドミニク・アングル（Jean-Auguste-Dominique Ingres）の作品とされていたが、調査の結果、アングルの弟子のアルマン・カンボン（Armand Cambon）の作品であると判断され、当該絵画の価値は約100万米ドルから10万米ドルへと10分の1に激減した（DuBoff, 1976, p.977）。

逆に、作者不明の作品とされていたり、無名芸術家の作品とされていたものについて、著名芸術家の手による真作であるとの鑑定判断が下された場合、当該作品の市場価値は飛躍的に増加する。その最たる例が、レオナルド・ダ・ビンチ（Leonardo da Vinci）作の絵画「サルバトール・ムンディ（Salvator Mundi）」の模写とされていた絵画が、2005年に1175米ドルでアメリカの画商によって購入された後、修復作業を経て、著名なレオナルド・ダ・ビンチ研究家によってダ・ビンチの真作であると認定されたことによって、最終的に、2017年のクリスティーズ主催のオークションにおいて約4億5千万米ドル（約510億円）で落札された、という事例である（Lewis, 2020）。この絵画については、レオナルド・ダ・ビンチの弟子であったベルナルディーノ・ルイーニ（Bernardino Luini）がそのほとんどを描いたとするオックスフォード大学所属の美術史家マシュー・ランドルス（Matthew Landrus）の意見⁽²²⁾など、レオナルド・ダ・ビンチの真作であることを疑う見解もあり⁽²³⁾、こうした見解は、この絵画の市場価値を著しく下げることになる。

では、いつの時代において、人間が生得的に有する心理的本質主義から「真作至上主義」的な考えが生み出されるに至ったのだろうか。言い換えれば、人々は、いつの時代から、作品の作者情報を当該作品の本質的価値として最重要視するようになったのだろうか。

この点を考えるにあたって注目されるのは、初期ルネサンス期のイタリアにおいて、芸術家と芸術作品に対する見方がそれ以前とは抜本的に変化したという事実である。15世紀初頭においては、現在我々が芸術家と呼ぶような人々は、中世以来の職人身分にとどまっていた（秋山・田中監修, 2021, p.129）。しかしその後、初期ルネサンス期に入る

(22) *Art World* 2018年8月7日付記事「Who Really Painted 'Salvator Mundi'? An Oxford Art Historian Says It Was Leonardo's Assistant」: <https://news.artnet.com/art-world/did-leonardos-assistant-paint-salvator-mundi-1329638>

(23) *The Guardian* 2017年11月20日付記事「Artistic License? Experts Doubt Leonardo da Vinci Painted \$450m」: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2017/nov/20/artistic-license-experts-doubt-leonardo-da-vinci-painted-450m-salvator-mundi>

と、芸術と芸術家に対する社会の見方は劇的に変わった。美術史家のジャンソンらは、この点について、次のように述べている。

美術家たちは材料を巧みに扱う人間としてではなく、むしろ理念を扱う人々として認知され、しだいに美術作品も、彼らの創造的精神の視覚的な記録とみなされるようになった。つまり美術作品は、既定の技能上の基準によって評価される必要はない—否、評価すべきではない—ということになったのである。程なくして、完成していようがまいが、巨匠の手の跡が認められるものなら何でも—素描、スケッチ、作品断片、未完成作などが—熱心に収集されるようになった（ジャンソン & ジャンソン, 木村・藤田訳, 2001, p.217）。

ここで述べられている美術家とその作品に対する新しい価値観には、まさに、今日の美術品取引市場を支える「真作至上主義」の原型が見て取れる。他方でルネサンス期においては、美術品は概して工房における徒弟制度の中で、親方と徒弟との共同作業を通して作成され（秋山・田中監修, 2021, p.140）、絵の購入者も、購入対象の絵が親方のみによって作成されることを要求することもなかった（Skolnik, 1983, p.321）。

美術作品の価値判断において、創造的能力を有する特定の芸術家が当該作品を制作したという事実が重要視されるようになったのは、16世紀の終わりごろであった（Skolnik, 1983, p.321-322）。その時代に生み出された真作至上主義的な価値観が世界の美術界に広がっていき、皮肉にもその価値観こそが、特定の著名芸術家の真作とされる作品の贋作をつくって金儲けしようとする動機を生み出してきたのである。

3.2 著名芸術家作品の価格高騰

美術作品の取引価格は1950年代初頭から高騰し始めたという指摘があるが（Skolnik, 1983, p.325）、特に著名芸術家作品の価格高騰が、著名芸術家の名を騙った贋作の制作と流通に拍車をかけてきた。そして著名芸術家作品の価格高騰は、当該芸術家に関する「偉大な芸術家」としてのイメージが社会的に構築されるプロセスと相互に関係合いながら発生した。つまりそこには、当該芸術家に関する「偉大な芸術家」としてのイメージが社会的に構築されたことで、当該芸術家の作品の価格が高騰し、その価格高騰自体が当該芸術家に関する「偉大な芸術家」としてのイメージをさらに強固なものにする、という相関関係が存在した。

例えば、フィンセント・ファン・ゴッホ（Vincent van Gogh）作品の価格推移について行れたある調査では、①ゴッホが亡くなった1890年からの10年間ほどは数十万円で売買されていたが、1900年からの10年間で一気に100万円から1000万円超まで上昇し、1925年頃からは1000万円から数千万、さらに1億円近くになったこと、②第二次世

界大戦後の1955年頃から一桁億の価格がしばらく続き、1985年以降一気に二桁億に高騰、1990年に日本円で120億円に達した、ということが判明している（園府寺, 2023, p.224-225）。このゴッホ作品の価格高騰は、無名画家であったゴッホについて偉大な芸術家としてのイメージが社会的に構築されたプロセス（エニック, 三浦訳, 2005）と、相互に関係し合いながら発生したと考えられる。つまりそこには、無名画家であったゴッホについて偉大な芸術家としてのイメージが社会的に構築されたことで、ゴッホ作品の価格が高騰し、その価格高騰がゴッホの偉大な芸術家としてのイメージをさらに強固なものにする、というプロセスがあった。そしてこの社会的作用の過程で、ゴッホ作品を騙った大量の贋作が生み出されてきたのである⁽²⁴⁾。

近年における著名現代アート作家の作品の価格高騰においても、同様の社会的作用が働いている。例えば、世界的なストリートアーティストであるバンクシー（Banksy）の作品の価格高騰は、バンクシーに対する創造的な芸術家イメージの形成とともに発生した。美術品価格に関するフランスの専門ウェブサイト「Artprice.com」の掲載情報をもとにした日経新聞の調査によれば、バンクシー作の絵画「風船と少女（Girl with Balloon）」のスクリーンプリント作品は、2004年に150ポンド（約3万円）で一次発売され、2007年のサザビーズ（Sotheby's）のオークションにおいて8750ポンド（約201万円）で落札された後、2019年9月のサザビーズのオークションにおいて20万ポンド（約2700万円）で落札され、2021年3月のクリスティーズのオークションでは47万5000ポンド（約7268万円）で落札された⁽²⁵⁾。つまり、プライマリー市場⁽²⁶⁾において150ポンドで売られた2004年から約17年間で、同絵画の価格は約3166倍に跳ね上がった。この価格高騰は、正体不明の画家であるバンクシーの人物像に対するミステリアスなイメージの広まりや、2018年のシュレッター事件（104万ポンドで落札されたバンクシーの絵画が直後にシュレッターにかけられて絵の下半分だけが裁断された事件）などのセンセーショナルな事件の発生などを通して、バンクシー自身に対する国際的な注目・評価が飛躍的に高まり、創造的な画家としてのバンクシーの偶像が社会的に構築されてきたことと連動している。そしてバンクシー作品の価格高騰は、バンクシー作品を騙った数々の贋作の流通を引き起こしてきた。近年では、バンクシー作品を騙った贋作の展示会が、バン

(24) 最近でも、2024年に、オランダのゴッホ美術館はこれまで本物としてきたゴッホ作品のうち、3点が本人作ではなかったと発表した。その中には、2011年にクリスティーズ（Christie's）のオークションにおいて99万3250米ドル（約1億5000万円）で落札された「Head of a Peasant Woman with Dark Cap」も含まれていた。The Art Newspaper の2024年10月4日付記事「Van Gogh Museum exposes three early fakes」を参照：<https://www.theartnewspaper.com/2024/10/04/van-gogh-museum-exposes-three-early-fakes>。

(25) 日経ビジネス2023年2月15日付記事「意外と知らないアートの『価値』と『価格』の関係」：<https://business.nikkei.com/atcl/plus/00059/021000002/>

(26) 美術作品の販売市場には、プライマリー市場（primary market）とセカンダリー市場（secondary market）の二種類がある。プライマリー市場とは、美術作品が画商・画廊やアートフェアなどを通して最初に世に出される市場である。セカンダリー市場とは、プライマリー市場で購入した作品を、購入者が、オークションなどを通して転売する市場である。

クシー側には無許可で、世界各地で開催されている⁽²⁷⁾。

こうした事例以外にも、近年、オークションでの美術品の高額落札が続いてきた。例えば、2004年に、ニューヨークのサザビーズで、パブロ・ピカソ（Pablo Picasso）作の絵画「パイプを持つ若者（西：Garçon à la Pipe, 英：Boy with a Pipe）」が1億米ドル超で落札され、絵画作品としては史上初めて1億米ドルを超えた⁽²⁸⁾。上述のとおり、2017年には、ニューヨークのクリスティーズで、レオナルド・ダ・ヴィンチ作の絵画「サルバトール・ムンディ」が約4億5,000万米ドルで落札され、絵画作品としては過去最高額となった。そして2019年に、ニューヨークのサザビーズで、クロード・モネ（Claude Monet）作の絵画「積みわら（仏：Meules, 英：Haystacks）」に1億1,000万米ドル超の値が付き、印象派の作品としては過去最高額となった⁽²⁹⁾。これら作品の価格高騰は、ピカソ、ダ・ビンチ、モネのそれぞれについて偉大な芸術家としてのイメージが社会的に創り上げられていったプロセスと、密接に関係している（ピカソが画商とともに展開したマーケティング戦略については、フィッツジェラルド（1997）を参照）。

こうした著名芸術家作品の価格高騰には、「この世で唯一の美術作品を手に入れたい」という人間心理が強く働いており、特にその人間心理は、商品に対する消費者の購買意欲を高める「スノップ効果」と「ヴェブレン効果」という二つの心理効果と深く関係している。

スノップ効果（snob effect）は、消費者における「他人とは違うものが欲しい」という心理に働きかける効果であり、簡単に入手できないほど需要が増し、誰もが簡単に入手できるようになると需要が減少する、という心理効果を発揮する（Corneo & Jeanne, 1997; Kastanakis & Balabanis, 2014; Leibenstein, 1950）。この背景には消費者における他者との差別化願望があり、対象商品の限定性や希少性が価値を持つことになる。

ヴェブレン効果がもたらす消費形態は、米国の経済学者・社会学者である Thorstein Veblen（ソースティン・ヴェブレン）が自身の著書である「有閑階級の理論」（1899）の中で論じた、当時の米国の有閑階級に特徴的だった「見せびらかし」の消費（顕示的消費）に由来する。このヴェブレン効果を有する商品である「ヴェブレン財」は、販売されている価格が高いほど需要が増すことが特徴であり、また所得が高い層になるほど需要が増すという効果も有する（Corneo & Jeanne, 1997; Kastanakis & Balabanis, 2014; Leibenstein, 1950）。上述の著名芸術家作品は、まさにこのヴェブレン財としての性質を有する。

(27) 朝日新聞2024年6月24日付記事「バンクシー美術館？実はニセモノ 無許可で本物なし、それでも世界各地で開催相次ぐ」： <https://globe.asahi.com/article/15314486>

(28) The Guardian 2004年5月6日付記事「The world's most expensive piece of art ... a £58m Picasso painting」： <https://www.theguardian.com/world/2004/may/06/arts.artsnews>

(29) サザビーズのウェブサイトにある2019年5月14日付記事「Monet's "Meules" Sells for Astonishing \$110.7 Million, a New Artist Record」： <https://www.sothebys.com/en/articles/monets-meules-sells-for-astonishing-110-7-million-a-new-artist-record>

こうした心理傾向のもとで増大し続けてきた人間の欲望が、贋作が生み出される土壌を形成してきたのである。

3.3 美術品市場のグローバル化が引き起こす贋作流通のグローバル化

美術作品の取引価格が高騰してきたことの背景には、新興国における美術作品への需要が高まってきたことも関係している。アートバーゼル（Art Basel）と UBS 銀行が発表したレポート「Survey of Global Collecting 2024」には、特に中国の富裕層（HNWIs/high-net-worth individuals）の美術品に対する出費額の高さ（2024年度上半期の平均で 97,000米ドル）が顕著に示されている（図 2 参照）。上述の美術品価格情報ウェブサイト「Artprice.com」では、2022年度（2022年 7 月～23年 6 月）のオークション売上高は 23億米ドル（約3600億円）となり、2008年のリーマン・ショック後など一時的な落ち込みはあるものの、21世紀初頭から成長を続け、この20年で25倍に膨れ上がった（落札作品数は12万3000点で、世紀初頭の約10倍になった）ことが示されているが、このオークション市場の拡大にも、中国などのアジアの富裕層の美術作品に対する購買意欲が非常に高いことが寄与している⁽³⁰⁾。日本でも、SBI アートオークションでは2023年の落札総額は52億円で、10年前の10倍超となった⁽³¹⁾。

こうした美術作品の取引市場のグローバル化は、必然的に、贋作の流通先のグローバル化を引き起こす。特に、欧州に比べれば贋作の流通に対する警察や他の関連行政機関の取り締まりが弱く、贋作をつかまされることに対する買い手側の警戒感が相対的に低いアジアなどの新興市場は、贋作流通のターゲットとして狙われやすい。実際のところ、前出のベルトラッキは、自ら創作した贋作の流通先として、ヨーロッパの捜査機関を避ける目的でアジアの絵画市場をターゲットにしていた時期もあったこと、ベルトラッキの贋作の疑いがある絵画は世界で89点にのぼり、その大半が警察や大学の研究機関で保管されている一方で、行方が分からない絵画が32点あること、ベルトラッキによる贋作は現在もアジアの絵画市場で売買されている可能性があることが、ドイツのベルリン州警察の美術犯罪捜査班によって指摘されている⁽³²⁾。

また、美術品の真贋鑑定に関連した様々な学術分野における研究成果の蓄積や、その蓄積に基づく真贋鑑定の実務形成といった観点からも、欧米と他の国や地域では大きな差があり、この点において欧米に大きく遅れを取るアジアなどの新興国は、贋作流通のターゲットになりやすい。

こうした状況下で、世界各国が同レベルかつ高水準の規制を如何にして導入していく

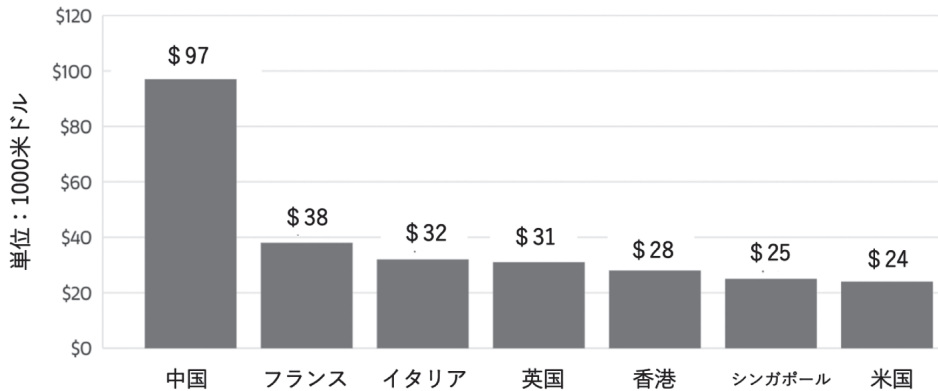
(30) 日経新聞2024年 5 月25日付記事「現代アートとマネー共鳴 落札額20年で25倍、アジア台頭」：<https://www.nikkei.com/article/DGXZQOUD086680Y4A400C2000000/>

(31) 同上

(32) NHK のウェブサイト上にある2024年12月11日付記事「贋作？ドイツ人画家による絵画 世界に約90点 今も売買か」：<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20241211/k10014664491000.html>

図2：出身国別に見た富裕層の美術品に対する平均出費額（2024年度上半期）

（Art Basel and UBS, 2024, p.92からの抜粋）



か、そして欧米で蓄積された美術品鑑定に関する知見を新興国が吸収しながら、新興国における同分野の学術研究レベルや実務レベルを如何に上げていくか、といったことが問われている。

3.4 犯罪組織の大規模化

著名芸術家の真作とされる美術作品の取引価格の高騰と、美術品取引市場の拡大とグローバル化は、贋作制作主体の側において、大量の贋作をより組織的にかつより広域的なネットワークを通じて生み出そうとする動きも生み出してきた。

そうした動きの具体例として、2024年11月に、贋作の制作・流通などに従事していたイタリア、スペイン、フランス、ベルギーにまたがる広域犯罪組織が摘発され、当該組織に属する38人が逮捕されたこと、その犯罪組織は、スペイン、フランス、ベルギーにおいてネットワーク化された贋作工房を運営し、当該贋作工房で制作された贋作は共犯関係にあったイタリアのオークションハウスを通して販売されていたこと、当該オークションの信頼性を高めるために、贋作の展示会もイタリアで開催され、その展示会で配布するためのカタログも出版されたこと、当該贋作工房で制作された2,100以上の贋作（市場価値は2億ユーロ／約324億円）が押収されたこと、それら贋作には、アンディ・ウォーホール（Andy Warhol）、バンクシー（Banksy）、パブロ・ピカソ（Pablo Picasso）、フィンセント・ファン・ゴッホ（Vincent van Gogh）、クロード・モネ（Claude Monet）、サルバドール・ダリ（Salvador Dali）、ワシリー・カンディンスキー（Wassily Kandinsky）、フランシス・ベーコン（Francis Bacon）などの贋作が含まれていたこと、当該広域犯罪組織の摘発のために、Eurojust（欧州司法機構）の主導のもとで、イタリア、スペイン、フランス、ベルギーの捜査当局間の協力体制が築か

れたこと、などが報じられた⁽³³⁾。

組織化された犯罪集団による偽物ブランド品の制作・流通は、美術品のみならず、ブランド物の服飾品やワイン、ウイスキーなどにも広がりを見せている (Blakeney, 2023)。繰り返しになるが、こうした行為に対応するためには、一国や一地域における規制の強化だけでは効果は限定的であり、国際的な協調体制下での対応策の構築・実施が求められる。

4. 美術品取引市場の健全化に向けた自浄作用の可能性

—「秘密主義」の打破に向けて

4.1 美術品取引市場における規制のゆるさ

上述のとおり、世界的美術品取引市場において数多くの贋作が流通してきたことの背景には、真作至上主義的な価値観の確立や、著名芸術家作品の価格高騰、美術品取引市場のグローバル化という現象があった。さらに、美術品取引市場における贋作の大量流通に拍車をかけてきたのが、同取引市場の「規制のゆるさ」である。この点について、美術品取引市場については、「規制がゆるく規律のない (unregulated and unorganized)」市場であるとか (Stebbins, 2004, p.138), 「世界でも最も規制のゆるい市場の一つ」 (Amineddoleh, 2015, p.424) であるといった批判がなされてきた。スイスのバーゼル大学 (University of Basel) の附属機関である Basel Institute on Governance が2012年に発行した「Basel Art Trade Guidelines」では、美術品取引市場は他の取引市場と比して違法取引や違法が疑われる取引の数が飛躍的に高いことが述べられているが⁽³⁴⁾ (Basel Institute on Governance, 2012, p.7), こうした事態も、他の市場と比較して特段に「規制がゆるい」美術品取引市場の特徴に由来する部分が大い。

美術品取引市場の「規制のゆるさ」に関して、特に問題なのは、美術品取引の前に売り手側、特に売り主の代理人である画商・画廊やオークションハウスによって実施される「取引前デューデリジェンス (Due Diligence)」, つまり「当該作品が真作であることの確からしさ」についての調査に対して、適切な規制がなされていないことである。では、「取引前デューデリジェンス (Due Diligence)」に対する規制がゆるい状態とは、具体的にはどういう状態のことを指すのか。

まず、美術品の買い手側は取引対象の美術品に対する専門的知識を往々にして欠いており⁽³⁴⁾, 買い手は売り手側が有する当該美術品についての情報に依拠せざるを得ない。

(33) *The Guardian* 2024年11月11日付記事「Huge crime network forging Banksy, Warhol and Picasso uncovered in Italy」: <https://www.theguardian.com/world/2024/nov/11/huge-network-forging-banksy-warhol-and-picasso-uncovered-in-italy>, Eurojust のウェブサイト上に掲載されている2024年11月11日付記事「International operation leads to seizure of 2 000 fake works of art with potential losses of EUR 200 million」: <https://www.eurojust.europa.eu/news/international-operation-leads-seizure-2-000-fake-works-art-potential-losses-eur-200-million>などを参照。

(34) 法学者の Clark は「美術品の購入者の多くは、購買対象の美術品に対する知識を驚くほど欠いている」と

この状況下で、買い手が贋作をつかまされないためには、売り主を代理する美術品取引業者、つまり画商・画廊やオークションハウスが、売り主の素性を確かめ、取引対象の美術品に対して自らの専門的知識に依拠した取引前デューデリジェンスを実施し、当該美術品についての「真作であることの確からしさ」を十分に確認してから、買い手に販売する、ということが求められる。買い手側が美術館である場合にも、美術館の作品買付担当者は、売り主を代理する画商・画廊やオークションハウスが実施した取引前デューデリジェンスの結果、つまり「真作であることの確からしさ」の証拠に依拠して、作品を購入することが多い。つまり売り主を代理する画商・画廊やオークションハウスには、適切な取引前デューデリジェンスの実施を通して、贋作流通を食い止めるという重要な役割がある。

しかし美術品取引市場には、取引前において実行されるべきデューデリジェンスの内容とその実施義務を明確に規定し、その義務の履行状況を監視して、当該義務の違反者に対して一定の制裁を与えるメカニズムが、そして贋作の存在が発覚した場合にその詳細を取引当事者間だけでなく業界全体で共有して検証し、そこから教訓を学び取って取引前デューデリジェンスのレベルを業界全体で底上げしていくメカニズムが、存在しない（または十分に機能していない）。上述の「取引前デューデリジェンスに対する規制のゆるさ」は、この状態のことを指す。

確かに、一部の事業者は、単体で、取引前デューデリジェンスの行動基準を策定している。例えば、世界最大級のオークションハウスであるサザビーズ (Sotheby's) は、贋作流通の防波堤としての役割に自覚を示し、その役割を全うするための社内体制を一定程度整えてきた。サザビーズは、その行動規範 (Code of Conduct)⁽³⁵⁾ において、取引対象の美術品が真作であることを確かめるための取引前デューデリジェンスの実施義務 (p.47) や、違法行為や非倫理的行為を発見した際には速やかに同社の24時間通話可能なホットラインに連絡する義務 (p.12) など、自社社員が遵守しなければならない様々な義務を定めている。さらにサザビーズは、最先端技術を用いて対象作品が贋作であるかどうかの判定を行う企業「Orion Analytical」を2016年に買収した⁽³⁶⁾。このサザビーズの動きについては、美術品の買い手が贋作をつかまされるリスクを軽減することに資するものとして、美術界から称賛の声が上がっている⁽³⁷⁾。

しかし、美術品取引業者の全てが、サザビーズと同レベルの取引前デューデリジェンスを実施しているわけではない。中小規模の美術品取引業者の中には、行動規範そのも

述べている (Clark, 2004, p.20)。

(35) サザビーズの「Code of Conduct」は同社ウェブサイトからダウンロード可能: <https://www.sothebys.com/en/corporate-governance>。

(36) *The Art Newspaper* 2016年12月6日付記事「Sotheby's buys Orion Analytical lab in fight against art fraud: As forgery cases pile up, auction house is also setting up a scientific research department」: <https://www.theartnewspaper.com/2016/12/06/sothebys-buys-orion-analytical-lab-in-fight-against-art-fraud>

(37) 同上

のを持たないところもある。つまり、画商・画廊やオークションハウスが実施する取引前デューデリジェンスの実施レベルや実施内容は、個々の事業者によって違いがある。

Basel Institute on Governance が2012年に発行した「The Basel Art Trade Guidelines」では、高水準の取引前デューデリジェンスが、少数のオークションハウスのみによって実施される場合には、当該取引前デューデリジェンスによって取引を拒絶された美術品（例：贋作であることが判明した作品や贋作の疑いがある作品）が、そうした高水準の取引前デューデリジェンスを実行しない取引業者によって、取引対象品として採用（picked up）されてしまう危険性が、示唆されている（p.7）。美術品のオークションを手掛けるオークションハウスは、オークション対象となる作品が真作であることを前提としてオークションにかけ、当該作品がオークションを通じて落札者に売却された場合に、その落札価格の一定割合⁽³⁸⁾を手数料として受け取る。画商・画廊も、自らが扱う美術品が売れない限り、収益が得られない。このことから、オークションハウスや画商・画廊には、取引前デューデリジェンスに十分な時間と労力をかけず、真作であることの十分な確認がなされていない美術品であっても真作として売ってしまう、という誘惑が存在する。

美術品取引業者による取引前デューデリジェンスがほとんど行われずに美術品取引がなされる、という日本の版画作品取引市場のような事例もある。日本における版画作品の取引業者の間では、鑑定書が付いてない版画作品が多いにもかかわらず「信頼できる画廊から買うのなら、鑑定書がなくても偽物とは疑わない」といった「性善説」が蔓延っており、上述の贋作版画事件の発生時における日本現代版画商協同組合理事長からの「このような事件は想定していなかった」とのコメント⁽³⁹⁾に如実に現れているように、贋作の流通に対する版画取引業者の危機意識は低かった。

美術品取引業者の取引前デューデリジェンスの実行度合いが低いがゆえに、美術品取引市場で贋作が大量流通するという状況を放置すれば、同市場に対する信用が崩壊し、同市場の取引業者全体が大きな損害を被ることは明白である。事実、日本の版画取引市場は、一般顧客からの信用を失い、崩壊の危機にある（本稿2.3）。こうした状況下では、本来ならば、美術品取引業界が一丸となって、取引前デューデリジェンスの基準と実施義務を定めた行動規範を策定し、当該義務の履行状況を常に監視して、当該義務の

(38) 米国では、オークション落札者がオークションハウスに支払う手数料（buyer's premium/バイヤーズ・プレミアム）は、落札価格のだいたい25%に設定されており、オークション出品者もオークションハウスに一定の手数料を支払う（Medelyan, 2014, p.6-7）。なお *The Art Newspaper* の2024年4月3日付記事によれば、世界三大オークションハウスのサザビーズは、600万米ドル（約8億7800万円）以下の落札金額のバイヤーズ・プレミアムをこれまでの26%から20%に、落札価格が600万米ドルを超える場合はこれまでの20%から10%に引き下げる、といった改革を実施した：<https://www.theartnewspaper.com/2024/04/03/sothebys-new-fee-structure-a-highwire-act-of-risk-and-reward>。

(39) 日経新聞2021年9月28日付記事「偽版画、鑑定なき取引に穴―東山作品複製疑い、元画商ら逮捕 画像ソフト駆使し制作」：<https://www.nikkei.com/article/DGKKZO76105900X20C21A9CM0000/>

違反者に対して「除名」などの一定の制裁を与えるシステムを構築することで、そして当該システムの運用状況を詳らかに情報公開することで、美術品取引市場の信用回復・維持に努める、という「自浄作用」が働くべきである。当該システムに加盟しない事業者や当該システムから除名された事業者は、当該行動規範を遵守する意思のない詐欺的な事業者であるとのシグナルを美術品取引市場に送ることになり、それによって当該市場からの信頼が得られなくなり、当該市場から排除されていく。しかし美術品取引市場においては、こうした業界一丸となった自浄作用は働いてこなかった。それはなぜなのか？

4.2 美術品取引市場に蔓延する秘密主義

上述の自浄作用が働いてこなかったことには、美術品取引業者の間で蔓延する「秘密主義」が大きく関係している。取引対象の美術作品が贋作であることが判明した場合、当該取引の当事者である売り手と買い手、当該取引に携わった事業者は、それぞれ、その事実を公表したがる。その理由として、アート関連法を専門とするオーストラリア人弁護士のダン・モッセンソン（Dan Mossenson）は、その事実を公表することで世間の注目を集めることをいずれの主体も回避したがるからであると指摘する（Mossenson, 2021, p.185）。本稿2.2でも述べたことであるが、売り主自身と売り主を代理して当該美術品売買に関わった画商・画廊やオークションハウスからすれば、当該事実が世間の知るところとなれば、自らに対する世間の信用が大きく毀損されることになる。特に画商・画廊やオークションハウスのビジネスは、当該事実によって企業ブランドが既存され、最悪の場合、経営の継続が困難になることもあり得る。買い手も、自身が贋作をつかまされたという事実を公表することによって注目を集めることを避けたがる。こうしたことから、取引対象の作品が贋作であることが発覚した場合に、売り手側も買い手側も、その事実を公表することなく、秘密裏に処理したがる（Mossenson, 2021, p.185）。悪意のある買い手は、贋作であることを秘匿したまま他者に売却することもありうる（Mossenson, 2021, p.185）。

こうした秘密主義の下では、美術品取引市場で大量の贋作が流通しているという事態が社会的に広く認知されることはなく、当該事態が美術品取引市場全体に及ぼす深刻な影響に対して業界全体が危機感を共有することなくなる。また、業界全体で過去の贋作流通事例から教訓を学び取って、業界全体で状況改善に努めようとするインセンティブも生まれてこない。この状況下では、美術品取引業者が一丸となって、取引前デューデリジェンスに関する行動規範をつくりあげ、その遵守を業界全体で監視する、という動きは生まれないのである。米国人法学者のグレゴリー・デイ（Gregory Day）は、米国の美術品取引業界に焦点を当てながら、同業界関係者が保持してきた美術品取引にまつわる秘密主義が、業界関係者を挙げた贋作問題に対する取り組みを遅らせてきたこと

を指摘する (Day, 2014)。

この状況は日本でも見られる。上述の贋作版画事件 (本稿 1) に関連して、読売新聞の2021年10月7日付記事では、日本の版画作品取引を扱う画商らの間では、版画の偽作の存在は「公然の秘密」だったこと、業界内では、真偽のわからない作品が多数流通しているインターネット上だけでなく、業界内のオークションにも、一定数の偽作が紛れていると言われてきたこと、版画取引に従事する画商の一人は「偽作が見つかったも、当事者間で返品や賠償を行って終わらせてきた」と話していたこと、上述の贋作版画取引事件においても「公表すれば混乱を招くだけで、業界のためにならない。内々に処理すべきだ」との声が根強くあったこと、総じて日本の版画業界が贋作問題に対する調査や対策に本腰を入れてきたとは言いがたいことが、述べられている⁽⁴⁰⁾。このような秘密主義が蔓延する状況下では、市場健全化に向けた行動規範の策定・運営に向けた版画取引業者団体からのイニシアチブは、期待しようもない。

このように、美術品取引業界で蔓延する秘密主義は、取引対象作品が贋作であることが発覚した場合には当該取引参加者のみの間で秘密裏に処理して終わらせる、という業界慣行を生み出す。本来ならば、当該事案に関する詳細情報を、画廊・画商やオークションハウスなどの取引業者団体だけでなく、鑑定学や美術史を専門とする学会や鑑定士団体、美術館やキュレーター関連団体、贋作の取り締まりを担当する警察機構や行政機関など、幅広い関係主体の間でデータベース化して共有・蓄積し、美術界全体で当該事案を多角的に分析してそこから様々な教訓を得ていく、というイニシアチブが生まれるべきであるが、美術界に蔓延する秘密主義が、そうしたイニシアチブが生まれるのを抑制してきたのである。

美術品取引における取引前デューデリジェンスにおいては、当該美術品について専門家が作成した真贋鑑定レポートや、当該美術品の作者とされる人物のカタログ・レゾネを確認することになるが (本稿 4.3), 当該鑑定レポートにおいて当該美術品が真作として判定されていたにもかかわらず、または当該カタログ・レゾネにおいて当該美術品が当該人物の真作として掲載されていたにもかかわらず、取引後に当該美術品が贋作であることが判明することは、往々にして発生し得る (本稿 5)。こうした事例が多いことから、本来ならば、画商・画廊やオークションハウスなどの取引業者団体側から、美術品の真贋鑑定を担う鑑定士団体や学術団体などに対して、美術品の真贋鑑定の精度向上を要請することが期待されるが、上述の秘密主義の下では、そうした取引業者団体からのアクションは発生しにくい。

このように、美術品取引市場の取引実態から分断されたアカデミアにおいては、美術品の真贋鑑定に関する統合的な学問体系を構築しようとするイニシアチブも生まれにく

(40) 読売新聞2021年10月7日付記事「大量流通で逮捕…偽版画 作品名の公表必要」: <https://www.yomiuri.co.jp/commentary/20211006-OYT8T50155/>

い。本稿の冒頭で述べたとおり、日本においては、美術品の真贋鑑定に関する研究は活発には行われておらず、様々な関連分野を横断的に取り込んだ鑑定学も確立していないが（本稿 5.9 も参照）、この状況を生み出してきた要因の一つが、日本国内の美術品取引業者の間で蔓延してきた秘密主義であると言えよう。

4.3 取引前デューデリジェンスに関する行動規範遵守メカニズムの構築に向けて

上述のとおり、美術品取引市場の健全化のためには、取引前において実行されるべきデューデリジェンスの内容とその実施義務を明確に規定し、その義務の履行状況を監視して、当該義務の違反者に対して一定の制裁を与えるメカニズム、そして贋作の存在が発覚した場合にその詳細を取引当事者間だけでなく業界全体で共有して検証し、そこから教訓を学び取って取引前デューデリジェンスを業界全体で底上げしていくメカニズムを、作り上げる必要がある。

こうしたメカニズムは、法制度としてではなく、事業者団体の自己規制（self regulation）として作り上げられるべきとの指摘がある（Bolz, 2023, p.271; Deloitte & ArtTactic, 2017, p.247; Steiner, 2017, p.370-371）。コンサルティングファームの Deloitte と ArtTactic が2017年に共同で発行した「Art & Finance Report 2017」では、「美術品取引市場のように複雑で多様かつ継続的に発展する市場においては、国家によって課される規制（state regulation）と比較して、自己規制アプローチ（self-regulatory approach）のほうが、複数の利点がある」と述べられており（p.247）、その利点として、承認と適用において時間がかかる法制度よりも短い時間で構築・更新が可能であることや、国境の壁がある法制度と比べて、国境の壁を超えて世界の美術品市場でグローバルに適用していくことがより柔軟にできることなどが挙げられている（p.247）。特に後者の点は、一国だけが美術品取引市場の規制を厳しくしても、より規制のゆるい国が贋作流通のターゲットとなるという状況が発生するだけであり、この状況を防ぐためには各国の美術品取引市場で同様の高水準の規制が導入されるべきことを考えれば（本稿 3.3）、極めて重要である。

「各国の美術品取引市場で同様の高水準の規制を導入する」という目的に対しては、この目的を初めから念頭に置いた国際的な規制モデルに基づいて各国の美術品取引関連団体が自己規制を策定・導入するのが、最も効率のよいアプローチであろう。この観点から、その国際的な規制モデルとして注目されるのが、Basel Institute on Governance が2012年に発行した「The Basel Art Trade Guidelines」（以後「BATG」と称す）である。識者の間でも BATG は美術品取引市場に関する規制モデルとして注目されている（Bolz, 2023, p.272; Steiner, 2017, p.371）。ここでは、この BATG で定められる条項のうち、取引前デューデリジェンスに関する行動規範遵守メカニズムの構築に向けて、特に重要と思われる条項を、見ていきたい。

(1) BATGの対象となる主体

BATGにおいては、BATGが対象とする主体は「美術品取引関係者（art market operators）」という言葉で表現されており、この「美術品取引関係者」には、オークションハウス、ギャラリー（画廊・画商）、美術館、アートフェア運営者、美術品専門家、保険会社、美術品管理者（conservators）、キュレーター、美術修復家などが含まれるとしている（BATG第1条）。そして、それぞれ役割は違うが、全ての関係主体が、美術品の来歴調査において同様の調査実務を維持すべきであると述べられている（BATG第1条）。

(2) 売り手側における取引前デューデリジェンス

BATG第4条では、美術品取引の前に行われるべきデューデリジェンス（due diligence before sale）の内容が定められている。まずBATG第4.2.1条では、全ての取引において、対象美術品の来歴に空白がないことと当該品の真作性に関する調査を実施することが求められ、この調査のために「最善の努力（best efforts）」が尽くされなければならない、と述べられている。

そしてその「最善の努力」の具体的内容として、BATG第4.2.2条では、美術品の売り手の代理人は、対象美術品の来歴情報と真作性を確認するために、当該美術品の来歴情報の獲得、当該売り手の素性と信用性の確認、当該売り主と買い主そして取引対象の美術品についての公開データベース上での情報確認、専門家からの鑑定意見や法的文書の入手（状況に応じてそれが必要な場合）、当該美術品に関する修復履歴の確認などを含む、正当かつ合理的な調査を行わなければならない、と定められている。

また、このデューデリジェンスの中で入手される専門家からの鑑定意見について、BATG第4.2.3条では、当該美術品取引について利益相反関係（conflict of interest）にある専門家が行った当該美術品に関する鑑定意見は無効（invalid）であることが、定められている。この第4.2.3条に基づけば、例えば、サザビーズの内部にある社内組織が実施した美術品の真贋鑑定は、サザビーズが実施する取引前デューデリジェンスにおいては、採用することができないことになり、サザビーズはあくまでも当該美術品取引とは利害関係のない主体が実施した真贋鑑定を採用しなければならないことになる。では、上述のサザビーズが買収したOrion Analyticalが行う美術品に対する真贋鑑定も、サザビーズグループの一員である同社が行った真贋鑑定であるから、取引前デューデリジェンスにおける確認対象としては無効である、と結論付けてよいのか。この点については、Orion Analyticalが科学的鑑定手法（本稿5.2）を用いながら行った真贋鑑定の結果、当該美術品が贋作であること（または贋作である可能性が高いこと）が確認された場合には、その贋作判定は、サザビーズの取引前デューデリジェンスにおいて、一定の重要資料として参考にされるべきではないだろうか。他方で、サザビーズが当該

美術品の「真作であることの確からしさ」について一定の確証を得るためには、Orion Analytical による判定だけでなく、当該美術品取引とは利害関係のない専門家からの鑑定意見に依拠する必要があるだろう。

そして BATG 第 4.4 条では、もし美術品取引の売り手が自らの素性を明かすことを拒んだり、美術品の来歴や真作性に疑義が生じた場合には、「高次のデューデリジェンス (enhanced due diligence)」が必要であると定められており、その具体的内容として、独立した専門家や専門家集団からの追加意見の収集、データベースや登録情報などに関する追加調査の実施、当該売り主に関する専門的調査の実施、当該売り主が関係した過去の美術品取引に関する調査の実施、警察当局などの法執行機関に対する情報開示の請求などが含まれる、と述べられている。また BATG 第 4.4.1 条では、この「より高次のデューデリジェンス」に付随して行われる調査の費用は、売り主が負担しなければならないと定められている。

(3) データベースの構築

BATG 第 8.2 条では、美術品取引関係者は、来歴情報 (provenance) が完全に確認できない美術品のデータベースと来歴情報に疑義が生じている美術品のデータベースの双方を構築すべきであることが定められており、さらに同条では、それらデータベースは、署名者 (signatory parties)、法執行機関 (law enforcement officials)、そして当該事案に関する正当な情報収集権を有する他の関係機関に公開されるものでなければならないと定められている。

この BATG 第 8.2 条で述べられている「来歴情報が完全に確認できない美術品」と「来歴情報に疑義が生じている美術品」には、取引前デューデリジェンスの過程で真作であることの十分な確証が得られなかった作品や、贋作の疑いが出てきた作品が、含まれると解釈すべきであろう。また、このデータベースは、個々の美術品取引業者が単体で管理するものではなく、美術品取引業者の団体がその加盟者からの情報提供に基づいて構築し、団体内で共有されるべきものであろう。そしてこのデータベースが、団体内だけでなく、様々な関連主体に広く開示されることで、多種多様な美術品取引関係者による取引前デューデリジェンスの円滑な実施を促進し、真作であることの確証が得られなかった作品や贋作であることが疑われる作品が転々と流通することを防ぐことに貢献する。また、BATG 第 8.2 条にある「当該事案に関する正当な情報収集権を有する他の関係機関」に、大学等のアカデミアの機関を含めることで、当該作品の真作性や贋作性についての学術的な検証が繰り返し行われることにつながる。そしてそのアカデミアにおける検証結果がカタログ・レゾネの内容に適宜反映されていく、というシステムも構築されなければならない (本稿 5.6)。

各国の美術品取引業者団体が運営する当該データベースを相互につなげて、統合的か

つ国際的な贓作データベースを構築する、ということも最終目標として視野に入れられるべきである。この統合型の贓作データベースは、盗難美術品に関する世界最大のデータベースである「アート・ロス・レジスター（Art Loss Register）」と同じような役割を担うことが期待される⁽⁴¹⁾。

(4) 研修プログラムへの参加義務

BATG 第9.1条では、美術品取引関係者は、BATGの実施と普及に貢献するための研修プログラムに参加しなければならないこと、その研修プログラムには美術品取引関連団体が主催するプログラムや美術品取引関係者間での情報交換会が含まれることが、述べられている。

弁護士や医師などの国家資格制度においては、当該資格保持者に対して当該資格取得後も一定の研修プログラムに参加して専門的知識に関する研鑽を積むことが義務付けられる。BATG 第9.1条は、これと同じことを、美術品取引関係者にも求める趣旨であると解釈される。

(5) 監視と制裁のメカニズム

BATG 第9.2.1条では、美術品取引関係者がBATGに準拠した取引を行うことを監視するための独立したメカニズムが設立されなければならないことが述べられている。この点に関して同条では、当該メカニズムは、美術品取引関係者団体の内部において、BATGに準拠した取引を行う主体に対する認定証発行手続き（certification procedures）や、BATGに違反した行為を行う主体に対する制裁措置の実施などの機能を担うことが、述べられている。

BATGの違反者に対する制裁について、BATG 第9.2.3条では、当該違反者が所属する団体の諮問委員会によるヒアリングの後に、当該団体によって、制裁措置がなされるものであること、当該制裁措置としては、違反行為の内容に応じて、訓告、除名、認定書の撤回などの措置がとられ得ることが、利害関係のある者は当該諮問委員会から排除されることが、述べられている。またBATG違反者に対する制裁手続きが美術品取引関連団体によって違うと問題であることから、同条では、共通の制裁手続きが全ての関連団体に導入されるべきものであることが述べられている。

美術品取引団体が一丸となって、取引前デューデリジェンスの基準と実施義務を定めた行動規範を策定したとしても、当該団体加盟者が当該実施義務を遵守していることを監視するシステムと当該義務の違反者に対して「除名」などの一定の制裁を与えるシステムを構築し、当該システムの運用状況を詳らかに情報公開する、ということを行わ

(41) アート・ロス・レジスターの詳細については、同レジスターのウェブサイトを参照：<https://www.artloss.com/>

い限り、当該団体は市場からの信頼を得ることができない。そして、当該団体に加盟しない事業者や当該団体から除名された事業者は、当該行動規範を遵守する意思のない詐欺的な事業者であるとのシグナルを美術品取引市場に送ることになり、それによって当該市場からの信頼が得られなくなり、当該市場から排除されていく。美術品取引市場の健全化のためには、こうした「監視と制裁」のメカニズムを業界全体で維持することが必要である。

(6) 仲裁条項

BATG 第7条では、美術品取引事業者団体は、美術品取引に関して発生した紛争の解決手段として、裁判所での裁判ではなく、仲裁 (arbitration) や調停 (mediation) などの裁判外紛争解決 (Alternative Dispute Resolution/ADR) に依るべきであることを定めた行動規範を持つべきことが定められている。BATG 第7条では、その理由として、美術品に関する紛争には経済的、政治的、歴史的そして文化的な要素が含まれることが述べられているが、要するにそうした複合的要素を含む美術品関連紛争の解決を裁判所での裁判に委ねると、長期化する可能性が高い、ということであろう。

この点について、裁判外紛争解決手段の一種である仲裁においてなされる仲裁裁判は、裁判所の確定判決と同一の効力を有する一方で、紛争当事者は仲裁判断に不服があっても、異議を申し立てることができず、裁判のように上訴をすることもできないため、一回で決着がつくという利点があり、そのために紛争解決に必要な費用も抑えられるという利点もある⁽⁴²⁾。また仲裁判断は、外国仲裁判断の承認及び執行に関する条約（通称「ニューヨーク条約」）により、170を超える締約国の裁判所を通じて、その国の裁判所の確定判決と同一の効力を有するものとして取り扱われ、その内容を強制執行することができる⁽⁴³⁾。これに対して裁判では、多くの場合、一方の国の裁判所の判決が相手国の裁判所で承認・執行される保証はない⁽⁴⁴⁾。

美術品関連紛争は仲裁などの裁判外紛争解決を通して解決されるべき、という考えは、特に欧州で広まりつつあり、この流れから、オランダでは、2018年に、オランダ仲裁研究所 (Netherlands Arbitration Institute) とオランダの非営利団体 Authentication in Art との共同イニシアチブのもとで、美術品に関する真贋判定や所有権、売買、著作権などに関する紛争を専門的に扱う仲裁機関「Court of Arbitration for Art」(本部：ハーグ) が設立された。

(42) 日本商事仲裁協会のウェブサイト参照：<https://www.jcaa.or.jp/arbitration/whyarbitration.html>

(43) 同上

(44) 同上

＜BATGの導入に関する補足＞

英米法では、売買対象となった美術品が贋作であった場合のリスクは買い主が負担すべきものとする「buyer beware（買い主注意せよ）」と呼ばれる原則がある（Medelyan, 2014, p.6）。しかし、消費者保護法制を強化しようとする世界的な傾向がある中で、米国では偽造美術品購入者保護制度が導入され（山口, 1998）、英国においても、売買対象の美術品が贋作であった場合のリスクは、特にその売買が美術商と専門知識のない顧客の間のものであった場合には、原則として、売り主である美術商が負わなければならないとされるようになっている（島田, 2021b）。

こうした美術品取引における消費者保護の傾向は、美術品取引業者の側において、取引前デューデリジェンスに関する行動規範遵守メカニズムを導入するインセンティブを強める効果があると考えられる。

4.4 取引前デューデリジェンスを支援する革新的情報技術の可能性と限界

現在、美術品取引に際して行われる取引前デューデリジェンスにおいて、様々な革新的情報技術を活用することが検討・実施されている。特に注目されているのが、仮想通貨などに使われるブロックチェーン（分散型台帳）技術を活用して、美術作品の作者情報や所有者情報、修復履歴などの来歴情報を簡単に確認できる仕組みである。

ブロックチェーンの特徴は、従来のクライアント・サーバー方式による中央集権型ではなく、ピアツーピア（P2P）による分散型の仕組みであり、記録された情報をネットワークに参加しているコンピュータが集団的に管理すること、そして一度記録された情報の改ざんや削除が事実上不可能であることにある。ブロックチェーンにはいくつか種類がある。例えば、「パブリックチェーン（オープン型ブロックチェーン）」においては誰もがネットワークに参加して登録情報を閲覧することができる一方で、「プライベートチェーン（許可型ブロックチェーン）」ではネットワークへの参加が認められた者のみが登録情報を閲覧できる、という違いがある⁽⁴⁵⁾。ブロックチェーン技術を活用して、商品のサプライチェーン情報（取引記録、加工品の加工履歴、ロット番号や仕様などの個品単位の識別情報、純正品であることの保証情報などの情報）、貿易取引における船荷証券や信用状、土地登記や電子カルテ、出生・婚姻・転居などの各種登録情報など、多種多様な情報の管理運用を行うことが考えられる⁽⁴⁶⁾。

美術品取引にブロックチェーン技術を導入する場合には、例えば、取引対象の美術品

(45) KDDIのウェブサイトにある記事「ブロックチェーンとは？～仮想通貨（ビットコイン）との関係性とおわせてわかりやすく解説～」： https://biz.kddi.com/beconnected/feature/2021/210303_2/

(46) 野村総合研究所が2016年に発行した「平成27年度 我が国経済社会の情報化・サービス化に係る基盤整備（ブロックチェーン技術を利用したサービスに関する国内外動向調査）報告書」を参照。同報告書は経済産業省のウェブサイトからダウンロード可能： <https://warp.da.ndl.go.jp/info:ndljp/pid/11314940/www.meti.go.jp/press/2016/04/20160428003/20160428003.html>

に関する真贋鑑定情報や所有者の来歴情報、作品の修復履歴に関する情報などをブロックチェーン上に登録し、当該美術品には偽造防止処理を施したICタグを貼付して、当該ICタグにスマートフォンをかざせば当該ブロックチェーン登録情報を確認できるようにする、ということが考えられる。現在、国内外の様々な企業が、こうしたブロックチェーン技術に依拠した美術品取引システムの開発・提供を行っている⁽⁴⁷⁾。美術品取引におけるブロックチェーンの導入が浸透すれば、売り手側における取引前デューデリジェンスも迅速に行えるようになる。また、買い手側も、ブロックチェーン上で登録される同じ情報を容易に確認できるようになり、売り手側と買い手側の間に存在する情報の非対称性も減少する。

このブロックチェーン技術を基盤とする美術品のデューデリジェンスシステムと、美術品取引関係者団体が運営するデータベース（本稿4.3（3））や個別の芸術家について編さんされるカタログ・レゾネ（作品総目録）のオンライン版（本稿5.6）との間で、効果的な連携関係を築くことは、美術品取引市場の健全化に資する。

他方で、ブロックチェーンを使用した美術品来歴情報管理システムには、いくつかの限界がある。第一に、すでに美術品市場で流通する既存作品の来歴情報管理のためにブロックチェーンを使用する際には、作者情報や当該作品のそれまでの所有者情報などの来歴情報を当該作者のカタログ・レゾネ（catalogue raisonné/ 作品総目録）などから入手して、ブロックチェーン上で登録することになるが、市場で流通する既存作品には作者情報や所有者の履歴情報が欠落したものも多く、それがゆえに、特定の作者に関する全ての作品に関する完璧な来歴情報を掲載したカタログ・レゾネも存在しない（本稿5.5）。

第二に、ある作品について、それが真作であることを述べた鑑定書情報や専門家による鑑定意見、それが真作としてカタログ・レゾネに登録されていることなどをブロックチェーン上で登録した場合において、当該鑑定書や鑑定意見、カタログ・レゾネの内容自体が信頼性を欠くものであることも、つまり、当該作品が贋作であることや贋作である疑いが高いことが他の鑑定者から指摘されていることも、あり得る。この場合には、当該作品を「真作」としてブロックチェーン上で登録してしまうことで、当該作品が転々と流通することを手助けしてしまうことになる。

例えば、徳島県立美術館が所蔵する油彩画「自転車乗り」にベルトラッキの手による贋作の疑いがある問題（本稿1）で、同館長の諮問機関「資料収集委員会」が1998年に作成した「美術品等評価意見書」などによると、同油彩画に付されていた鑑定書には、メッツァンジェのカタログ・レゾネに同油彩画が掲載予定とする記述があり、さら

(47) 日本国内でも、株式会社スタートバーンの事例（<https://startbahn.io/ja>）や、旭化成が提供する偽造防止デジタルプラットフォーム「Akliteia」の事例（<https://www.asahi-kasei.com/jp/news/2024/ze240924.html>）など、複数の事例が存在する。

に同鑑定書が本物とする証明書もあったことなどから、同油彩画の購入を決断したという⁽⁴⁸⁾。この事例においては、当該絵画に関する鑑定書の確認という取引前デューデリジェンスが実行されたが、結局のところその鑑定書の内容自体が誤っていた（贋作であるものを真作として判定した）可能性が浮上しているのである。このような内容の疑わしい鑑定書がブロックチェーン上に登録されてしまうと、贋作性の高い作品の流通を手助けしてしまうことになる。

結局のところ、取引前デューデリジェンスが「贋作取引・流通の防波堤」として機能するためには、取引前デューデリジェンスで確認される、取引対象作品に関する鑑定書や専門家の鑑定意見、カタログ・レゾネの内容が、当該作品の真作性や贋作性についての正確な情報を含んでいる必要がある。では実際のところ、美術品の真贋鑑定はどのように行われ、その鑑定結果はどれほど正確なものなのか。この点を次章で見てみたい。

5. 美術作品の真贋鑑定手法の限界と将来展望

上述のとおり、取引前デューデリジェンスにおいて、取引対象の美術品に関する来歴情報を表す資料（特にカタログ・レゾネ／後述を参照）や専門家からの鑑定意見、鑑定書などを調査し、当該美術品に関する「真作であることの確からしさ」が確認されたとしても、当該来歴情報、鑑定意見、鑑定書の内容が間違っており、実は当該作品は贋作であったことが後に発覚した、という事例は、数多く存在する。では、そうした来歴情報を表す資料や鑑定意見などを作成する基盤となる鑑定は、どのように行われ、その鑑定方法の信頼性や有用性は如何ほどのものなのか。

美術品の真贋鑑定において用いられる手法には、様式分析（stylistic analysis）、科学的分析（scientific analysis/forensic analysis）、来歴情報（provenance/historical documentation）の確認、という3つの主要手法がある（Amineddoleh, 2015, p.424-425; Dixon & Shufro, 2021, p.261; O'Connor, 2004, p.6）。ある作品が存命する芸術家の作品かどうかを鑑定する場合には、当該芸術家自身が当該美術作品の鑑定を行い、「自分自身が制作したものであるか否か」の判断を下すことで、最も確かな真贋判定に結びつくため⁽⁴⁹⁾、これら手法を用いた真贋鑑定の実施は、通常は行われない。他方で、当該芸術家がすでに亡くなっている場合には、当美術作品の真贋鑑定は、当然に、当該芸術家以外の者によって行われることになる。そしてこの場合には、上述の3つの鑑定手法が、

(48) 読売新聞2024年9月21日付記事：<https://www.yomiuri.co.jp/local/tokushima/news/20240920-OYTNT50099/>

(49) 当該芸術家の認知機能や記憶機能に何らかの障害がある場合には、当該芸術家が当該美術作品に対して誤った真贋判定を行うことも十分に有り得る。この場合には、当該芸術家が、自らの真作であるものを他者の手による贋作と判定したり、逆に贋作であるものを真作であると判定してしまうこともあるだろう。また、当該芸術家の記憶が書き換えられる中で、当該作品の制作に自分の弟子が部分的に関与したことを忘れてしまい、当該作品を自らの手による単独作品として判定してしまうことも絶対にないとは言いきれないだろう。したがって、在命の芸術家本人による真贋判定も、常に必ず真理にたどり着けるわけではない。

大きな役割を果たす。

本章では、これら3つの鑑定手法のそれぞれについて、美術品の真贋鑑定手法としての信頼性・有用性を考察しつつ、それぞれの手法が抱える限界についても分析し、さらにそれぞれの手法の将来的展望について言及する（本稿5.1～5.6）。

そして本章では、美術品の真贋鑑定が一定の行動規範に基づきながら実施されるためのメカニズムの形成（本稿5.7）、美術品の真贋鑑定にまつわる訴訟リスクの回避に向けた種々の措置（本稿5.8）、美術品鑑定に関する研究・実務レベルについての国家間の差異（本稿5.9）についても、それぞれ考察する。

5.1 伝統的な様式分析の非科学性と権威主義的性質

美術作品の真贋鑑定手法として、最も頻繁かつ長きにわたって使用されてきた手法が、「様式分析（stylistic analysis）」である。様式分析とは、鑑定対象となる作品を、当該作品の作者とされる人物の真作とされる他の作品の視覚的特徴（構図や筆づかい、色彩、表面、落款など）と比較して、当該作品が当該人物による真作かどうかを判断する方法のことであり、当該作者の作品に精通した美術史家などの専門家が伝統的に用いてきた鑑定手法である。この伝統的な様式分析による鑑定に従事する専門家を総称する英語として、「鑑定家」「目利き」を意味する「connoisseur（コネッスール）」という言葉がよく用いられる。コネッスールが用いる伝統的な様式分析法は、英語で「connoisseurship」と総称されることも多い（Spencer, 2004a, xiii）。「connoisseurship」を「眼による判断（judgement by eye）」と表現する者もいる（Bandle, 2016, p.29）。コネッスールは、鑑定対象の美術作品を特定の作者や流派、制作工房、特定の時代や地域と結びつける作業を通して、美術史研究の形成に貢献してきた（Ebitz, 1988, p.207）。

コネッスールが依拠してきた様式分析のルーツは、19世紀のイタリアの美術史家ジョヴァンニ・モレリ（Giovanni Morelli）が芸術作品の作者を突きとめるために編み出したモレリ法（Morellian analysis）と呼ばれる鑑定方法にある、という指摘もある（三浦, 1997, p.200）。モレリ法について、美術史家の三浦は、「ジョヴァンニ・モレリ（一八一六～九一）は、絵画作品中の人物の意味のない副次的形態、特に耳や指の形などの細部を精密に比較対照することによって、同一作者の定型反復的な傾向を見出し、作品の真偽証明の根拠とする方法を提案した。簡単に言えば、無意識に現れる描き方の癖を見抜いて、画家を識別するというやり方である」と述べている（三浦, 1997, p.200）。

様式分析法は、対象となる作品についてのコネッスールの観察力が基盤となっている。この点について三浦は、『『コネッスール』（目利き）と呼ばれる作品の鑑定家……はみな高度の専門的な学識と豊富な鑑賞体験に裏打ちされた美術史家であり、作品の微細な特徴まで感受しうる鋭敏な観察眼の持ち主と言ってよい』としている（三浦, 1997, p.200-201）。しかし鑑定家の観察眼がどこまで優れたものであっても、その観察眼から

導き出される鑑定結果は、当該鑑定家の主観的な意見の域を出ない。

また、様式分析の基盤となるコネッスールの観察眼については、しばしば、コネッスール自身が、非科学的な、自信過剰とも言えるべきコメントを述べてきた。例えば、美術史家のバーナード・ベレンソン (Bernard Berenson) は、あるアメリカ人コレクターがレオナルド・ダ・ビンチ作として所有していた絵画「ラ・ベル・フェロニエール (仏: La Belle Ferronnière)」について、それが別人の手による贋作であることを主張した際に、自分自身には作品の真贋を見分けるための「第六感 (sixth sense)」があると主張した (Charney, 2015, p.67)。この点に関して、美術史家のチャーニーは、長年にわたって美術界では、美術品の鑑定家には作品の真贋を判断するための「神秘的なセンス (supernatural sensibility)」が備わっていると信じられてきたこと、美術品の多くは、科学的鑑定を経ることなく、そうした鑑定家の真贋判定のみに依拠して、取引されていることを、指摘する (Charney, 2016, p.67)。またチャーニーは、ベレンソンの「第六感」発言には、当時の上流階級に属するベレンソンの「芸術の偉大さが理解できるのは自分だけである」という優越心も関係したことも指摘する (Charney, 2016, p.68)。

こうした非科学的な様式分析手法に依拠した鑑定家の眼は、よくできた贋作によって、簡単に騙されてきた。そうした事例は、歴史的に、世界の様々な国で数え切れないほど発生してきた。そうした事例が「贋作事件」として認識されているのは、非科学的な様式分析に基づいてある特定の芸術家の真作と判定された美術作品が、後に行われた科学的鑑定手法 (本稿 5.2 参照) に基づく分析の結果、贋作であること (や贋作である可能性が高いこと) が判明したからである。

様式分析は本質的に非科学的なものであるため、同じ美術作品に関して、様式分析に依拠した複数の鑑定家が違う真贋判定に至ることも、当然に起こり得る。例えば、レオナルド・ダ・ビンチの研究家として世界手に名高いオックスフォード大学教授のマーティン・ケンプ (Martin Kemp) は、絵画「サルバトール・ムンディ」を、自らが行った様式分析に基づきながら、レオナルド・ダ・ビンチの真作であると判断した。より具体的には、ケンプは、同絵画をレオナルド・ダ・ビンチの真作と判断した根拠として、同絵画にはダ・ビンチに特有のスフマート技法を駆使した顔と手の対象的な描写が見られることなどを挙げた (Lewis, 2020, p.63-64)。しかしこのケンプの様式分析に対しては、様式分析に依拠した他の研究者から異論が唱えられている (本稿 3.1)。

また様式分析に基づく真贋判定は、確固たる科学的根拠がないがゆえに、当該判定を下した鑑定家自身がその内容に確信を持たず、一度下した真贋判定の内容を後に覆してしまうことも発生する。これは、ドイツの画商オットー・ヴァッカー (Otto Wacker) が販売した33のゴッホ作品が贋作であったことが発覚した「オットー・ヴァッカー事件」(1920年代後半～1930年代前半) で見られたことである。当該33作品については、美術史家ジャコブ＝バート・ド・ラ・ファイユ (Jacob-Baart de la Faille) がゴッホの

真作であることを保証する鑑定書を発行しており、また当該贋作を自らが編さんしたゴッホのカatalog・レゾネにも掲載していたが、当該33作品が贋作であることが発覚すると、ド・ラ・ファイユは自らの真作判定が過ちであったことを認めた (Tummers & Erdmann, 2022, p.12)。しかしその後、ド・ラ・ファイユは再度意見を変え、当該33作品のうち5点は真作であると主張した (Tummers & Erdmann, 2022, p.12)。現在では、オットー・ヴァッカー由来のゴッホ作品は、全て贋作であることが判明している。

歴史的に、自らの「第六感」「神秘的センス」や伝統的な様式分析に依拠しながら専門家が行った美術作品の真贋判定は、不確かで非科学的なものであったにもかかわらず、美術作品の市場価値の形成において大きな影響力を有してきた。この背景には、社会的エリートとしての鑑定家の個人的意見を絶対視する権威主義が、世界に美術界に長きにわたって蔓延ってきたという事実がある。真贋判定をなす鑑定家の当該分野の権威としての社会的地位が高ければ高いほど、当該真贋判定が当該美術品の市場価値に及ぼす影響も大きくなる。こうした権威主義的な鑑定エリートによる判定を軸として、美術品の市場価値は形成されてきた (Arora & Vermeylen, 2013, p.195)。

同時に、美術作品の真贋判定にまつわる権威主義は、「第三者による検証を許さない」という風土をも生み出し、「贋作であるものを真作として判定する」という無数の誤った「真作判定」を生み出してきた。かつてアインシュタインは、「何も考えずに権威を敬うことは、真実に対する最大の敵である」と述べたが、美術界では、権威主義と真贋鑑定の確度を同一視してしまう、という過ちが状態的に行われてきた。

そして美術作品の真贋判定にまつわる権威主義は、「鑑定に携わるエリート権威者を騙せさえすれば贋作の流通が可能になる」という危険な状況を生み出し、そのことが、贋作流通による荒稼ぎを目論む贋作者に、贋作制作への強いインセンティブをもたらしてきた。そしてその権威主義は、贋作制作者に対して、「自らが制作した贋作をもって権威的な専門家の観察眼を騙すことで、権威主義にまみれた美術界に復讐 (revenge) を行う」というインセンティブをも与えてきた (Charney, 2015, p.93)。こうして、美術作品の真贋判定にまつわる権威主義は、世界の美術界に著名芸術家作品を騙った贋作が大量流通する、という事態を引き起こしてきたのである。

5.2 贋作判定における科学的鑑定手法の有用性

美術品の真贋鑑定の世界において、伝統的な様式分析を補完するかたちで登場したのが、科学的な鑑定手法である。しかし、科学的鑑定手法の登場は、伝統的な非科学的鑑定手法に固執する鑑定家にとって、自らの権威を脅かすものであり、そうした伝統的かつ権威主義的な鑑定家の中には、科学的鑑定手法に対して拒否反応を示す者もいたようである。

例えば、1920年代のオランダにおいて、フランス・ハルス (Frans Hals) の手に

よる真作とされていた絵画「微笑む騎士（英：Laughing Cavalier）」の真贋が問題となった際、当該絵画を真作であるとした著名美術評論家ホフステッド・ド・グルート（Hofstede de Groot）は、当該絵画の顔料などに対する化学分析の結果なされた贋作判定を受け容れない姿勢を示しながら、自らの観察眼の当該化学分析に対する優位性を主張した（Tummers & Erdmann, 2022, p.10）。当該化学分析では、当該顔料に当該絵画の制作時期とされる時期には存在しなかった成分が含まれていることが判明しており、当該絵画はハルス以外の者が制作した贋作として判定されていた（Tummers & Erdmann, 2022, p.9-10）。

オランダでは、美術作品の真贋鑑定プロセスにおける化学分析の導入が遅れる中、むしろ贋作制作者のほうに当該化学分析手法の研究に熱心に取り組み、当該手法に基づく真贋鑑定を欺くための技術を会得していった（Tummers & Erdmann, 2022, p.16）。こうした状況の深刻さを、そして様式分析のみに依拠した美術品鑑定の危うさを、オランダの美術品鑑定者たちがまざまざと思い知ることになったきっかけが、ハン・ファン・メーヘレン（Han van Meegeren）が制作したヨハネス・フェルメール（Johannes Vermeer）の絵画の精巧な贋作の存在が明らかになった1940年代の「メーヘレン事件」であった（Tummers & Erdmann, 2022, p.20）。

メーヘレンは、当時の真贋鑑定方法で主に用いられていた、アルコールを浸した綿で絵画の表面を拭いて当該絵画に新しい絵の具が用いられているかどうかを確認する方法（新しい絵の具はアルコールによって色が落ちるため、贋作と推定できる）という方法を回避するため、絵の表面に合成樹脂を塗り、炉で一定時間加熱するという手法を編み出した（ウイン、小林・池田訳, 2014, p.156-160; Tummers & Erdmann, 2022, p.16）。またメーヘレンは、絵を描く際に用いるキャンバスはフェルメールと同じ17世紀の無名の絵画から絵の具を削ぎ落としたものを使用し、絵の具も当時と同じものを自ら制作して使用した（ウイン、小林・池田訳, 2014, p.146-147; Tummers & Erdmann, 2022, p.16）。

このようにしてメーヘレンが制作したフェルメールの贋作を、当時のフェルメール研究の専門家は、それが贋作であることを見抜くことが出来ず、フェルメールの真作として認定した。メーヘレンが制作したフェルメールの贋作は、あまりにも出来がよかったため、欧州の美術批評家たちは、メーヘレンが当該贋作制作を告白した後も、そのことを信じるができなかった（Clark, 2004, p.34）。このメーヘレン事件は、オランダにおいて、美術品の真贋鑑定における科学的鑑定手法の導入が進められる重要な契機となった（Tummers & Erdmann, 2022, p.20）。

上述の「オットー・ヴァッカー事件」においては、ヴァッカー由来のゴッホ作品に使用されていた顔料に樹脂と鉛（いずれもゴッホが絵画制作に使用しない物質）が含まれていたことが判明したことが、ヴァッカー由来のゴッホ作品が贋作であることの決定的証拠となったが（Charney, 2015, p.27）、この「オットー・ヴァッカー事件」こそが、

美術品の真贋鑑定において科学的鑑定手法が用いられた初めての事件であり、この事件が、美術品の真贋鑑定の世界に科学的鑑定手法が導入されていく転換点となった、という見方もある (Charney, 2015, p.26)。

伝統的な様式分析のみに依拠した真贋鑑定から脱却した美術品鑑定の世界には、その後、絵画に使われている絵の具の層などをX線を使用して視覚化するX線写真法 (X-ray radiography)、絵画の絵の具の層の下に描かれている下絵 (特に木炭で描かれた下絵) などを赤外線を使用して調査する赤外線反射法 (infrared reflectography)、絵画に使用された色材、特に無機顔料を蛍光X線分析 (XRF/X-ray fluorescence) を通して同定する蛍光X線分析法、絵画のひび割れなどの特徴を拡大顕微鏡を使用して調査する顕微鏡検査 (OM/optical microscopy)、絵画に使われる有機顔料などの有機化合物に電子線をあてて分解イオン化し、その分解物の質量分布から当該化合物の構造を知る質量分析法 (mass spectrometry) などを含め、様々な科学的鑑定手法が導入されてきた (詳しくは Lindley, 2020, p.170-171 や Ragai, 2018, p.133-161 など参照)。

近年では、大気中の炭素14の濃度が急激に増加した「ボムピーク (bomb peak)⁽⁵⁰⁾」という時期を指標として対象物の制作年代を測定する放射性炭素年代測定法 (radiocarbon dating) を用いて、イタリアの原子物理学者チームが、ペギー・グッゲンハイム美術館 (Peggy Guggenheim Collection) 所蔵の絵画1点が偽物であることを発見した⁽⁵¹⁾。また、フランスのパリ・サクレ大学 (University of Paris-Saclay) の文化遺産調査チームは、20世紀初頭ごろの作品とされていた2点の絵画について、放射性炭素年代測定法に基づく調査を行い、両方とも過去70年以内に制作された贋作であることを証明した⁽⁵²⁾。

こうした科学的鑑定手法は、鑑定対象となった作品が贋作であることを、または贋作の可能性が高いことを、次々と暴いてきた。過去に様式分析に基づいて「真作判定」を受けた美術作品が、科学的鑑定手法に基づく鑑定を通して、贋作であることが (または贋作の可能性が高いことが) 判明した事例は、枚挙にいとまがない。

(50) 放射性炭素年代測定法において、「ボムピーク (bomb peak)」は重要な指標となる。これは、1950年代から1960年代にかけて世界各地で実施された核実験によって引き起こされた、大気中の炭素14濃度の急激な増加を指すもので、1963年から1965年頃に濃度がピークに達したことから、「ボムピーク」と呼ばれるようになった。ボムピーク以前は、大気中の炭素14濃度は比較的安定していたが、ボムピーク前後とそれ以降の時期は、大気中の炭素14濃度が大きく変動するため、美術品の真贋鑑定における有用な指標として活用できる。例えば、絵画のキャンバスに含まれる炭素14濃度がボムピーク時期の濃度と一致する場合、その絵画が1950年代後半から1960年代前半以降に作成された可能性が高くなる。

(51) AFPBB News 2014年2月7日付記事「有名絵画は『偽物』、放射性炭素年代測定で判定」: <https://www.afpbb.com/articles/-/3007932>

(52) Nature 2022年3月9日付記事「Police rely on radiocarbon dating to identify forged paintings: Advances in the technique have bolstered its reputation as a tool for investigating faked artwork」: <https://www.nature.com/articles/d41586-022-00582-w>

5.3 科学的鑑定手法の真作判定における限界 - 「真作であることの完全な立証」の不可能性

上述のとおり、美術品の真贋鑑定の世界において、様々な科学的鑑定手法が開発され、導入されてきた。しかしここで強調しなければならないのは、鑑定家が、如何に高度な技術を駆使して真贋鑑定を行ったとしても、鑑定対象の美術作品が当該芸術家の手による真作であることを100%の確証をもって完全に立証することは不可能である、ということである。確かに、上述の科学的な真贋鑑定手法を用いることで、鑑定対象の美術作品が贋作であることを科学的に証明することはできよう。しかしそれらの先端技術を使ったとしても、鑑定対象の美術作品が当該芸術家のみの手によって作成された真作であることを100%の確証をもって証明することはできない。

この点について、米国弁護士のロナルド・スペンサー（Ronald Spencer）は、科学的分析によって、美術作品の真作性（authenticity）を証明することはできないこと、科学的分析が成し得るのは、美術作品の真作性を否定することや、美術作品に施された修復の痕跡を明らかにすることであることを、指摘する（Spencer, 2004b, p.202）。米国の法学者デレク・フィンチャム（Derek Fincham）も、「科学はあるものが贋作ではないことは証明できるが、それが真作であることを明確に証明することはできない」と述べる（Fincham, 2017, p.599）。

つまるところ、真贋鑑定において鑑定家が成し得るのは、可能な限り高度な専門的知識と科学的鑑定技術に依拠しながら、対象作品が贋作である可能性を徹底的に追究し、それが確かに贋作と判断される場合には、贋作判定を行う、ということである。そうした贋作可能性の徹底した追究においても、なお贋作として判断できない場合には、鑑定家は、当該美術作品に対して、「暫定的な『真』としての地位」（杉本, 2023, p.189）を与えることになる。この点について、法学者のアナ・ボルツ（Anna Bolz）は、如何なる真作判定も一つの見解（opinion）に過ぎないとしている（Bolz, 2023, p.279）。

そして、鑑定対象の美術作品に対して「真作としての暫定的地位」を与えるために鑑定家が依拠せざるを得ないのは、結局のところ、鑑定対象の美術作品の視覚的特徴に関する様式分析（本稿5.1）である（Tummers & Erdmann, 2022, p.40）。この点について、レンブラント（Rembrandt）の真作とされる作品群の真贋鑑定を行う目的で立ち上げられた「レンブラント・リサーチ・プロジェクト（Rembrandt Research Project）」の責任者エルンスト・ファン・デ・ウェテリンク（Ernst van de Wetering）は、科学的鑑定手法による鑑定で、鑑定対象作品がレンブラントの時代において制作されたものかどうかや、レンブラントの工房で制作されたものかどうかまでは判定することができたが、当該作品がレンブラントのみによる真作なのかそれともレンブラントの工房に所属する他の者によって制作されたものなのかについては、科学的鑑定手法によっても判定することができず、この点は「connoisseurship」（本稿5.1）、つまり伝統的な様式

分析に頼ることになったことを述べている (Spencer, 2004b, p.204)。また、美術品鑑定の研究者であるジェーン・ラガイ (Jehane Ragai) は、科学的手法は絵画に時代錯誤的 (anachronistic) な素材が含まれていることを明らかにすることで当該絵画が贋作であることを証明することにおいては有効である一方で、対象物が真作であるとの判定を行うためには、伝統的な様式分析である「connoisseurship」や来歴情報調査の助けが必要になることを指摘する (Ragai, 2018, p.130)。

結局のところ、ある作品がある芸術家のみの手によって制作された真作であるかどうかという問いは、「真作であるか、それとも真作でないか」という二択問題ではなく、「真作である」という仮説がどれくらい確からしいのかという「確度」の問題である。文化経済学者のロバート・エーケルンド (Robert Ekelund) らは、美術品の真贋鑑定には、当該美術品が真作であることの確からしさに関する「確率 (probability)」の要素が必然的に含まれる、と述べている (Ekelund, Higgins & Jackson, 2020, p.169)。この観点に基づけば、ある作品をある特定の芸術家の真作であると判定する場合においては、その真作判定の「確度」、つまり「どれだけの確度でそれが真作であると仮定されるのか」を明確にすること、そしてその「真作であることの確度」に至るまでに考慮された全ての議論や証拠を明らかにして、その内容を鑑定レポートで詳らかに記すことが、最も誠実な姿勢である。

ある作品について「真作であることの確度」を数的に算出することが難しい場合にも、「真作であるか、それとも真作でないか」という二択問題に回帰するのではなく、当該作品の真贋鑑定の過程で検討された全ての関連情報や議論、使用された分析手法などを明らかにして、その内容を鑑定レポートで詳らかに記すことが求められる。そしてその鑑定レポートを公表することで、その内容に記される「当該美術品が真作であることの確度」や「当該美術品が贋作であることの確度」に対して、他の専門家たちからの検証が繰り返し行われることになる。そうした度重なる検証を経る中で、当該「確度」が再確認され、またはアップデートされて、新たな知を生み出していく。美術品の真贋鑑定が「科学的」であるためには、アカデミアの世界では当然に行われる「ピア・レビュー (peer review)」の仕組みが必須となる。

この点に関連して、前出の「レンブラント・リサーチ・プロジェクト」の責任者ウェテリンクは、同プロジェクトの責任者としての立場から、鑑定対象の個々の作品を、レンブラントの真作か贋作か、という二分法の分類で振り分けるのではなく、当該個々の作品の真贋鑑定過程で提起された全ての議論を公表する、というアプローチを同プロジェクトに導入することを考えていたという (Spencer, 2004b, p.191)。美術作品の真贋鑑定におけるこうした態度は、カタログ・レゾネの作成過程においても求められる (本稿 5.6)。

5.4 人工知能に依拠した様式分析の発展

近年、本稿 5.1 で述べた伝統的な様式分析の分野において、AI（人工知能）を導入した様式分析技術の開発が、急速に進められている。これは言わば、非科学的との批判を受けてきた伝統的な様式分析に、科学の力を導入しようとする試みである。

その事例の一つが、スイスの「Art Recognition」という会社が開発した AI 鑑定システムである。例えば、ある作品（仮に「作品 A」と称す）がゴッホの手による真作かどうかを判定する目的でこの AI 鑑定システムを使用する場合、事前にこの AI 鑑定システムにゴッホの真作と判定されてきた既存作品の画像データを大量に読み込ませて、ゴッホ作品に関する多種多様な視覚的特徴を学習させる。この AI 鑑定システムは、その学習したゴッホ作品の視覚的特徴と作品 A の画像データとを比較して、作品 A がゴッホの手による真作である「確率」を算出して提示する。

Art Recognition がこの AI 鑑定システムを用いて美術作品の真贋判定を行った事例は、500件以上あるという⁽⁵³⁾。具体的事例として、同社の AI 鑑定システムは、欧州のコレクターが所蔵していた絵画を、「82%の確率でアルブレヒト・デューラー（Albrecht Dürer）の真作である」との判定を下した⁽⁵⁴⁾。この鑑定のために、同社は、デューラーの真作とされる絵画144点のイメージデータと、ほぼ同じ数のデューラー作品の贋作などのイメージデータを、同システムに事前に学習させたという⁽⁵⁵⁾。

また、マリー・ローランサン（Marie Laurencin）の専門美術館である日本のマリー・ローランサン美術館がローランサン真作として所蔵する絵画「アルフレッド・フレヒトハイムの肖像（Alfred Flechtheim）」について、前出のドイツ人画家ヴォルフガング・ベルトラッキの手による贋作の可能性が取り沙汰された際、Art Recognition の AI 鑑定システムに、マリー・ローランサンの絵画470点の画像データのほか、別の画家の作品など合わせて2695点を事前に読み込ませてから、当該絵画の真贋判定を行わせた結果、色合いや筆づかい、構図などの観点から、「72.5%の確率で真作ではない」という判定結果を生み出した⁽⁵⁶⁾。Art Recognition は、この値が60%を超えた場合に、贋作の可能性が高いと判断するという⁽⁵⁷⁾。

美術品の視覚的特徴に関する様式分析を目的とした AI 鑑定システムは、分析対象の美術作品が特定の芸術家の手による真作であるかどうか（または第三者の手による贋作であるかどうか）について、一つの重要な情報を提供してくれる。よって AI 鑑定シ

(53) Art Recognition のウェブサイト参照：<https://art-recognition.com/about-us/>

(54) *The Art Newspaper* 2024年3月11日付記事「A definite Dürer? AI research says German artist 82% likely to have painted portrait of peasant woman」：<https://www.theartnewspaper.com/2024/03/11/a-definite-durer-ai-research-says-german-artist-82-likely-to-have-painted-portrait-of-peasant-woman>

(55) 同上

(56) NHK のウェブサイト上に掲載されている2024年12月23日付記事「ある贋作師の告白 芸術に私たちが求めるもの」：<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20241223/k10014673641000.html>

(57) 同上

システムは、美術品の真贋鑑定ツールとして、今後、広く活用されていくであろう。Art Recognition の AI 鑑定システムによる真作判定に基づく鑑定書が付された美術品がオークションで落札される、という事例も見られるようになっている⁽⁵⁸⁾。

他方で、真贋鑑定における AI 鑑定システムの活用には、いくつかの留意点がある。第一に、分析対象の美術作品が特定の芸術家の手による真作である確度はいかほどか（または第三者の手による贋作である確度はいかほどか）の判断において AI 鑑定システムが有効に機能するためには、AI 鑑定システムに当該芸術家の真作とされる既存作品群の詳細な画像データを大量に読み込ませて、その視覚的特徴を学習させる必要がある。しかし、往々にして、当該芸術家の真作とされるすべての既存作品の詳細な画像データを入手することは難しい。

第二に、当該芸術家の真作とされる既存作品の中には、贋作が含まれている可能性も当然にある。AI 鑑定システムに読み込ませる画像データに、当該芸術家作品の贋作が含まれていた場合には、AI 鑑定システムが生み出す真贋判定の信憑性は減少する。また、AI 鑑定システムの運営者に悪意がある場合には、AI 鑑定システムに読み込ませる画像データを操作して AI 鑑定システムの学習内容を操作することで、AI 鑑定システムの鑑定内容を（同運営者に有利になるように）恣意的に変えることが可能となる。

第三に、「AI が特定の回答にたどり着くプロセスは人間には理解できない」という AI のブラックボックス問題である。上述の例では、AI 鑑定システムは、その学習したゴッホ作品の視覚的特徴と作品 A の画像データとを比較して、作品 A がゴッホの手による真作である「確率」を算出して提示する。しかし人間には、AI 鑑定システムがその「確率」を算出するに至るまでのプロセスを完全かつ明確に把握することはできない。したがって、例えば AI 鑑定システムが鑑定を行った美術品の所有者から、「AI 鑑定システムは、如何なる計算プロセスを経て、その確率を算出したのか」という問いを受けたとしても、その問いに正確に答えることはできない。

第四に、AI 鑑定システムは、限られた数の企業が開発している状況で、美術界全体に普及しておらず、現状においては、誰もが手軽に使用できるような鑑定ツールではない。また、上述の AI Recognition による AI 鑑定システムを用いた鑑定サービスの料金は、一作品ごとに約2,200米ドル（約35万円）となっており⁽⁵⁹⁾、安価ではない。今後、この分野の開発に資金が投入され、様々な企業が AI 鑑定システムの技術開発競争を繰り広げることで、AI 鑑定システムの精度のさらなる向上と利用料金の低下、そして同

(58) *The Art Newspaper* 2024年10月31日付記事「A real leap of faith': Swiss auction house to offer works authenticated by AI」: <https://www.theartnewspaper.com/2024/10/31/a-real-leap-of-faith-swiss-auction-house-to-offer-works-authenticated-by-ai>

(59) *ARTnews* 2024年12月3日付記事「Swiss Auction House Becomes First to Sell Artwork Authenticated Solely by AI」: <https://www.artnews.com/art-news/news/swiss-auction-house-is-the-first-in-the-world-to-sell-artwork-authenticated-solely-by-ai-1234725695/>

システムの美術界全体での普及が実現することが期待される。

5.5 カタログ・レゾネ (catalogue raisonné) の真贋鑑定ツールとしての限界

美術品の来歴情報 (provenance) を確認するために行われる最も典型的で重要な作業は、当該美術品の作者とされる人物についてのカタログ・レゾネ (catalogue raisonné) において当該美術品が掲載されているかどうかを確認することである。

カタログ・レゾネは、一人の芸術家の全作品のそれぞれについて、通し番号 (カタログ番号)、タイトル (題名)、制作年、技法、支持体、サイズ・寸法、所蔵者、図版、来歴情報、展覧会歴、文献歴などのデータを掲載した、当該芸術家の「作品総目録」である (川口, 2020)。

カタログ・レゾネは1720年代のフランス・パリにおいて作成されるようになった (Franklin, 2003, p.41)。著名芸術家のカタログ・レゾネの作成作業を担ってきたのは、様式分析に依拠したコネッスール (本稿5.1) である。この点について美術史家の三浦は、「制作者の不確かな作品の帰属 (アトリビューション) を決定することは、作品の戸籍台帳ともいべき『作品目録』の作成に必要不可欠な第一歩なのである。このような美術史研究の基礎的作業に取り組んだのが『コネッスール』(目利き) と呼ばれる作品の鑑定家たちである」と述べる (三浦, 1997, p.200)。

重要なのは、ある作品がある芸術家のカタログ・レゾネに掲載されているという事実は、美術品取引市場において、当該作品は当該芸術家の真作であると捉えられる、ということだ (Findlay, 2004, p.55)。そしてその事実は、当該作品の取引価格を引き上げる効果を有する (Ginsburgh et al., 2019)。美術界では権威主義やエリート主義と深く結びついたコネッスールによる真贋鑑定が影響力を誇ってきたことは本稿5.1で述べたとおりだが、カタログ・レゾネも、権威あるコネッスールによって作成されたという事実をもって、美術品の真贋鑑定において依拠される最重要資料の一つとして、扱われてきた。

しかしここで思い出さなければならないのは、ある作品がある故人の真作であることを100%の確証を持って証明することは不可能である、ということだ (本稿5.3)。カタログ・レゾネの編さん者が行うのは、当該作品が贋作である可能性を徹底的に追究し、それでもなお当該作品が贋作として判断できない場合に、当該作品に対して、「暫定的な真作としての地位」を与えて、当該作品を当該カタログ・レゾネに掲載する、ということである。そして「暫定的な真作としての地位」を与えられてカタログ・レゾネに掲載された作品は、科学的鑑定手法の発展の中で、後に贋作として判定されて、当該カタログ・レゾネから削除される可能性がある。この場合、カタログ・レゾネの編さん者は、対象作品が贋作であることを見抜けず、それを真作としてカタログ・レゾネに掲載してしまったのであり、そうした事例は、前出の美術史家ジャコブ＝バート・ド・ラ・ファ

イユが、自ら編さんしたゴッホ作品についての最初のカatalog・レゾネ（1928年出版）に、オットー・ヴァッカー由来の贋作を掲載してしまっていたという事例（Tromp, 2010, p.25; Tummers & Erdmann, 2022, p.12）を含め、枚挙にいとまがない。にもかかわらず、美術品取引市場においては、ある作品がある芸術家のCatalog・レゾネに掲載されているという事実をもって、当該作品は当該芸術家の真作であると結論付けてしまうところに、同市場の本質的な危うさがある。

Catalog・レゾネの編さん者による真贋鑑定の基準もあやふやであることが多い。例えば、ポール・セザンヌ（Paul Cézanne）のCatalog・レゾネを作成したジョン・リウォルド（John Rewald）は、当該Catalog・レゾネに掲載すべきかどうかを迷う作品があった場合には、当該作品の掲載を見送るのではなく、むしろ掲載することにしていたというが（Findlay, 2004, p.61-62）、そうした判断自体が客観的な科学的根拠に基づかない恣意的なものである。

すでに亡くなった芸術家の作品については、複数の専門家がそれぞれ別のCatalog・レゾネを発行することもあり、その場合には、それぞれのCatalog・レゾネに掲載される作品（つまり当該芸術家の真作として扱われる作品）が完全に一致しないこともあり得る。ゴッホについては、上述の美術史家ジャコブ＝バート・ド・ラ・ファイユがゴッホ作品についての最初のカatalog・レゾネを1928年に出版した後、美術史家ヤン・フルスケル（Jan Hulsker）がゴッホ作品に関する別のCatalog・レゾネを編さんして1996年に出版した（Hulsker, 1996）。フルスケルは、同レゾネの中で、「掲載されている全ての作品が真作（authentic）として確定されたものであるとは限らない」と述べているが（Bolz, 2023, p.235）、このコメントは「ある芸術家のCatalog・レゾネに掲載されたものは当該芸術家の真作である」と盲目的に信じることの危うさを示している。

レンブラント作品を研究する専門家は世界に数多く存在するが、専門家によって「レンブラントの真作」とされる作品の数が違う、という事態も生じている（Scallen, 2004）。美術評論家のアンブロジオ・セローニ（Ambrogio Ceroni）が編さんしたアメデオ・モディリアーニ（Amedeo Modigliani）の作品に関するCatalog・レゾネは、モディリアーニ作品のバイブルとして重宝されてきたが、セローニは同Catalog・レゾネにおいて、自分自身が実際に鑑定してモディリアーニの真作と判断したものしか掲載しておらず、米国内ではモディリアーニの真作とされているが自分自身では鑑定できていない作品群は同レゾネから排除した（Bolz, 2023, p.234）。

存命中の芸術家の作品に関するCatalog・レゾネにおいても、当該芸術家の作品ではないものが掲載されてしまうこともある。2011年に美術出版社が「奈良美智 全作品集 1984-2010」を刊行した際、同作品集に奈良が制作したものではないドローイング2

点が掲載されているのを、奈良自身が発見した⁽⁶⁰⁾。ドイツ人画家のゲルハルト・リヒター（Gehard Richter）は、自身の作品に関するカタログ・レゾネから、それまで自身の手による真作とされていたいくつかの作品を、削除した（Bolz, 2023, p.234）。

端的に言えば、特定の芸術家の作品について、当該芸術家以外の者が、当該芸術家が創作した全ての作品に関する全ての関連情報を掲載した完璧なカタログ・レゾネを制作することは、不可能である。にもかかわらず、美術界では、ある作品が著名芸術家の真作であるかを判断する際、当該作品が当該著名芸術家のカタログ・レゾネに掲載されているかどうか、重要視される。繰り返しになるが、ここに、アートビジネスの高リスク性の一端が現れている。

そして、カタログ・レゾネが本質的に抱える不完全性は、贋作者に対して贋作づくりのためのヒントを与えることもある。例えば前出のベルトラッキは、贋作を描く際は現存する絵画をそのまま模写するのではなく、描かれた事実は知られているものの（例えば当該芸術家のカタログ・レゾネに掲載されているものの）、いまだ発見されていない絵画をターゲットにしてその画家になりきって空想で描いたという⁽⁶¹⁾。高知県立美術館が所蔵するドイツのハインリヒ・カンペンドクの「少女と白鳥」について、ベルトラッキの手による贋作であることが疑われていることは上述のとおりだが（本稿1）、この作品については、カンペンドクのカタログ・レゾネに作品名、制作年が記載されている一方で、画像は掲載されていない⁽⁶²⁾。ベルトラッキは、この点を逆手に取って、同作品の贋作を制作した可能性があることが、指摘されている⁽⁶³⁾。上述の贋作版画事件において偽版画づくりに従事した元画商と版画工房経営者は、対象となった著名芸術家のカタログ・レゾネに掲載された作品をスキャンし、画像編集用のパソコンソフトを使って色を精密に解析しつつ、油絵などの技法、色合いの特徴なども研究して、偽版画を制作していたとされる⁽⁶⁴⁾。

(60) 日経新聞2024年10月6日 付記事「美術品の贋作は防げるか『レゾネ』の整備が欠かせず」：<https://www.nikkei.com/article/DGXZQOCD1700E0X10C24A9000000/>

(61) NHKのウェブサイト上で掲載されている2024年12月11日付記事「贋作？ドイツ人画家による絵画 世界に約90点 今も売買か」を参照：<https://www3.nhk.or.jp/news/html/20241211/k10014664491000.html>。同記事によれば、ベルトラッキは、贋作を描く際は、現存する絵画をそのまま写すのではなく、描かれた事実は知られているもののいまだ発見されていない絵画をターゲットにして、当該絵画を描いた画家になりきって空想で描いたと述べている。また同記事によれば、ベルトラッキは、贋作制作時に、対象となる画家のタッチをまねるだけでなく、当該画家の日記や自伝などを調べたり、当該画家にゆかりの場所を訪ねたりして、当該画家の人生や作風を徹底的に調べ、さらに絵の具やキャンバスも当該画家が活動していた年代と同じ年代のものを入手して描くなど、発覚を免れるための工作を入念に行ったという。

(62) 日経新聞2024年10月6日付記事「美術品の贋作は防げるか『レゾネ』の整備が欠かせず」：<https://www.nikkei.com/article/DGXZQOCD1700E0X10C24A9000000/>

(63) 同上

(64) 読売新聞2021年5月24日付記事「[[偽りの版画] <下>『偽作かも』しばむ市場 不正防止 額にIC タグ」：<https://www.yomiuri.co.jp/national/20210524-OYT1T50013/>

5.6 作品の「真作性」に関する情報はカタログ・レゾネにおいて如何に示されるべきか—学術研究プラットフォームとしてのカタログ・レゾネの役割

繰り返しになるが、ある作品がある芸術家の芸術家のカタログ・レゾネに掲載されているという事実は、当該作品が当該芸術家の真作であることが100%の確証をもって証明されたことを、保証するものではない。ある芸術家のカタログ・レゾネにある作品が掲載されているということは、当該作品に「当該芸術家の真作としての仮の地位」が与えられているということ以上のことを意味しない。そして、ある作品がある芸術家のみの手によって制作された真作であるかどうかという問いは、「真作であるか、それとも真作でないか」という二択の問いではなく、「真作である」という仮説がどれほど確からしいのかという「確度」の問題である、という観点（本稿5.3）からは、ある芸術家のカタログ・レゾネに掲載される作品については、「どれぐらいの確度でその作品がその芸術家の真作であると仮定されるのか」や、「どのような情報に対するどのような分析を通してその『確度』に到達したのか」について、正確かつ詳細な情報を明記することが、本来あるべき姿である。

この観点から、カタログ・レゾネ掲載作品について、AI鑑定システム（本稿5.4）が算出した「真作である確率」や「贋作である確率」を、参考情報として当該カタログ・レゾネ上で掲載することは、有意義であろう。その場合、当該AI鑑定システムの特徴・特性や、当該AI鑑定システムに如何なる情報を事前学習させたのかを、カタログ・レゾネ上で正確に記しつつ、AIのブラックボックス問題（本稿5.4）についても、留意点としてカタログ・レゾネに明記すべきであろう。ただし、AI鑑定システムは、限られた数の企業が開発している状況で、美術界全体に普及しておらず、誰もが手軽に使用できるような鑑定ツールではない。したがって、「カタログ・レゾネにAI鑑定システムが算出した真作性や贋作性に関する数的データを掲載する」という慣行が美術界で普及するまでには、一定の時間を要するだろう。

カタログ・レゾネ掲載作品について「真作であることの確度」を数的に示すことが難しい場合においても、「当該作品が当該芸術家の真作であることが仮定されるのはどのような理由からか」をカタログ・レゾネ上で正確に明記して公開することが重要である。この点の詳細情報を公開することで、他の専門家による当該作品の真作性についての検証が、より効率的かつ効果的になされることになる。そして当該作品が様々な専門家による検証をパスし続けるのであれば、当該作品に関する「真作であることの確からしさ」が高まっていき、逆に当該検証に一度でも不合格となるのであれば、「真作であることの確からしさ」が一気に低下する。そうした専門家による検証結果が、カタログ・レゾネに継続的に反映されるような仕組みをつくることで、カタログ・レゾネは、学術研究のオープンプラットフォームとして機能するようになる。

この流れから、カタログ・レゾネには、当該芸術家の真作であると判断された作品だ

けでなく、情報不足により真作であるとの確証が得られなかった作品、贋作の疑いがある作品や、かつて真作とされていたが後に別の人物による作品であることが判明したものも掲載すべき、という考え方もある。なぜなら、そうすることで、こうした多様な作品群に対する第三者の検証が促進され、それぞれの作品についての「真作であることの確度」や「贋作であることの確度」の精度が高まっていき、当該芸術家の作品全体に対する理解の深まりと学術的な研究体系の拡充につなげることができるからである。

こうした多様な作品情報を掲載したカタログ・レゾネの実例として、ジャクソン・ポロック (Jackson Pollock) のカタログ・レゾネが挙げられる。ポロックのカタログ・レゾネには、ポロックの原作とみなされる作品群だけでなく、ポロックの手による真作であるかどうかについて専門家間での意見が一致しておらず、さらなる検証が必要な作品群を掲載した「Problems for Study」と題する章、そしてポロックとは別の人物が制作したことが発覚した作品群を掲載した「False Attributions」と題する章も設けられており (Spencer, 2004b, p.190-191), また同カタログ・レゾネの追録 (Supplement) では、関連情報が不足していたためにポロックの真作かどうかの判定を行うことが出来ず、第三者によるさらなる調査を必要とする作品群を掲載した「Works for Future Study」と題する章の導入が期待されることも述べられている (Spencer, 2004b, p.191)。

第三者による検証を通した学術研究促進のためにこうした多様な作品群をカタログ・レゾネに掲載すべき旨は、オランダのハーグに本部のある非営利団体 Authentication in Art (AiA) が公表した「Guidelines for Compiling a Catalogue Raisonné」においても示されている (Authentication in Art, 2016)。このガイドラインは、カタログ・レゾネの作成に関する行動基準モデルを示すことを目的としており、その第6章 (カタログ・レゾネの構成 / Structuring the CR) では、「オールド・マスター (Old Master)」に関するカタログ・レゾネ、つまり18世紀以前に活動した欧州の著名芸術家たちに関するカタログ・レゾネにおいては、真作であるとみなされる作品 (accepted work) のみならず、真作であることに疑義がある作品 (doubtful works) や真作性が却下された作品 (rejected works) も掲載することが、当該芸術家作品に関する通説に対する批判的検証に貢献すること (p.9)、他の者との共同制作によるものと考えられる作品 (collaborative works) や工房で制作されたものと考えられる作品 (works from the studio) なども適宜掲載されるべきこと (p.10)、掲載作品がなぜ当該区分に振り分けられたのかについての証拠情報も掲載されるべきこと (p.10)、などが述べられている。

繰り返しになるが、前出の「レンブラント・リサーチ・プロジェクト」の責任者ウェテリンクは、同プロジェクトの責任者としての立場から、鑑定対象の個々の作品を、レンブラントの真作か贋作か、という二分法の分類で振り分けるのではなく、当該個々の作品の真贋鑑定過程で提起された全ての議論を公表する、というアプローチを考えていたが (Spencer, 2004b, p.191)、このアプローチは、多元的視点をカタログ・レゾネに取

り入れようとする上述のアプローチと通底するものである。

こうした多元的視点を取り入れたアプローチのもとに制作されるカタログ・レゾネは、掲載内容について多種多様な主体によって繰り返し検証が加えられ、その検証に基づく新しい情報が加えられながら発展していく、継続的なプロジェクトであるべきだ。そしてそれは、当該芸術家の作品群について蓄積され続ける学術的知見を継続的に吸収しながら発展していく、国際的な学術研究プラットフォームとして機能すべきである。

この点に関して、前出の Authentication in Art (AiA) が公表した「Guidelines for Compiling a Catalogue Raisonné」の第1章（カタログ・レゾネの編さん/Compiling a CR）では、カタログ・レゾネの制作プロジェクトを立ち上げた際には、そのプロジェクトに関するウェブサイトを立てて公開し、当該カタログ・レゾネの対象となる芸術家に関する作品情報を広く募集すること、そして当該ウェブサイト上では、一定のスクリーニングを経た学術的専門家が参加できるプラットフォームを設けるべきこと、当該プラットフォームは、参加した専門家が関連するデータやイメージ画像をアップロードしながら当該芸術家作品について議論を行う場として機能すること、などが述べられている（p.3）。このカタログ・レゾネ作成のためのウェブサイトは、当該芸術家の様々な作品に関して様々な専門家が作成し公表する真贋鑑定レポート（本稿5.7及び5.8）を随時取り込んでいくものであるべきだろう。またこのウェブサイトは、美術品取引関係者団体が構築するデータベース（本稿4.3（3））とうまく連携し、同データベースに蓄積される「真作であることの十分な確証が得られなかった作品」や「贋作の疑いがある作品」に関する情報を取り込んでいくことが望ましい。

こうした様々な専門家の集合知の成果物であるカタログ・レゾネ自体も、オンライン上で公開することで、上述の「多種多様な主体によって繰り返し検証が加えられ、その検証に基づく新しい情報が加えられながら発展していく、継続的なプロジェクト」としての機能、「当該芸術家の作品群について蓄積され続ける学術的知見を継続的に吸収しながら発展していく、国際的な学術研究プラットフォーム」としての機能を、より効果的に果たすことができる。またオンライン版カタログ・レゾネが、ブロックチェーン技術を基盤とした取引前デューデリジェンスシステムともうまく連携することで、贋作や贋作の疑いのある作品の流通を、より効果的に防ぐことに貢献する。

5.7 美術品の真贋鑑定に関する行動規範遵守メカニズムの構築

これまで述べてきたとおり、美術品に関して専門家が行う真贋鑑定の内容は、取引前デューデリジェンスにおける重要確認事項の一つであり（本稿4.3）、カタログ・レゾネに掲載する情報の基盤となるものである（本稿5.6）。そして、美術品に関する真作性や贋作性に関する判定は、当該美術品を起点に形成される美術史などの学問分野の根幹を形成する重要要素となる。

他方で、美術品に関して専門家が行う真贋鑑定は、必ずしも、一定の行動規範に基づきながら行われているわけではない。例えば、真贋鑑定対象の美術品の取引から利益を得る者が当該美術品の真贋鑑定を実施することは珍しいことではなく (Bolz, 2023, p.2), この場合、当該利害関係者には、自己利益が最大化するように恣意的な真贋鑑定を行う (例：贋作の可能性があるのに、その事実を隠蔽して、断定的な真作判定を行う) インセンティブが発生するがゆえに、当該真贋鑑定の内容の信頼性には疑問が生じ得る。また、真贋鑑定後に作成される鑑定レポートの精度や正確性、そして第三者による検証可能性にも、大きなばらつきがある。こうした状況を是正する政策的イニシアチブが美術界全体で不足していることが、「美術品取引市場は規制がゆるい」との批判 (本稿4.1) にもつながっていると考えられる。

こうしたネガティブな状況を是正するためには、本稿 4.3 で述べた取引前デューデリジェンスの行動規範遵守メカニズムと同じ規範性と拘束力を持つ、美術品の真贋鑑定に関する行動規範遵守メカニズムを構築することが必要である。このメカニズムの構築のためには、美術品の真贋鑑定において実行されるべき行動規範を明確に規定し、その行動規範の履行状況を監視して、当該規範の違反者に対して一定の制裁 (除名など) を与えるメカニズムを、作り上げる必要がある。

こうしたメカニズムは、フランスのように、美術品の真贋鑑定を行うための国家資格制度が存在する国では、作りやすい。フランスでは、美術品の鑑定士としての職に就くためには、同国内で複数存在する鑑定士会のうちの一つに所属して当該鑑定士会から資格を得なければならない (Day, 2014, p.490; Jáuregui, 1997, p.1996-1997)。そしてフランスの裁判所は美術品の真贋鑑定に関する証言を述べることのできる鑑定士を特定の鑑定士会所属の鑑定士に限定しており、厳しい選考過程を勝ち抜いた鑑定士のみがそうした特定の鑑定士会に所属することができる (Day, 2014, p.490; Jáuregui, 1997, p.1996-1997)。フランスにおいては、こうした国家資格制度に基づく鑑定士会に行動規範遵守メカニズムを導入することで、当該鑑定士会所属の鑑定士による美術品鑑定を統制することができる。

美術品鑑定士に関する国家資格制度がない米国や日本のような国では、立法措置を経て一から当該国家資格制度を作り上げることは時間がかかるため、美術品の真贋鑑定に従事する者が自主的に鑑定士団体を組成し、当該団体に上述の行動規範遵守メカニズムを「自己規制」のかたちで組み込むことが現実的であろう。

そして、世界各国において形成される美術品鑑定士団体が同レベルの行動規範を導入・保持するという目的に対しては、美術品の真贋鑑定に関する国際的な基準モデルに基づいて各国の美術品鑑定士団体が行動基準を策定・導入するのが、最も効率のよいアプローチであろう。この観点から、その国際的な基準モデルとして注目されるのが、Authentication in Art (AiA) が策定した基準モデルである。Authentication in

Art は、オランダのハーグに本部のある非営利団体であり、美術品の真贋鑑定におけるベストプラクティス（best practice）を推進する目的で2012年に設立された。AiA の中に設立されたアート関連法に関するワーキンググループ（Art and Law Work Group）が2014年に発行した「Recommendations of the Art and Law Group on the Technical Requirements for Valid Written Expert Opinion Reports on the Authenticity of Paintings for Use by the International Art Community Privately and in Judicial Proceedings Determining the Authenticity of Paintings as a Matter of Law⁽⁶⁵⁾」（以後「Recommendations」と称す）は、絵画の真贋鑑定を行う者が遵守すべきルールを定めたものである。それらルールは、訴訟における専門家意見の証拠力を認定するか否かについての米国法上の基準であるダウバート基準（Daubert rule）、米国の連邦証拠法（US Federal Rules of Evidence）、そしてイギリスとEUの関連法などを参考に定められている（Recommendations 第3条）。

ここでは、この Recommendations に記載されている条文のうち、美術品鑑定の実施に関する行動基準モデルとして特に重要な第3条に注目し、同条に記載される重要条文を以下に見てみたい。

(1) 利害関係者による鑑定実施の禁止

第3条の冒頭では、美術品の真贋鑑定は、美術史家や科学者、美術品取引業者によって実施され得ることが述べられているが、第3条Bでは、以下のように、利害関係者による鑑定実施を禁じている。なお、本稿4.3（2）で述べたとおり、The Basel Art Trade Guidelines（BATG）第4.2.3条でも、取引前デューデリジェンスにおいて確認される鑑定書が利害関係者によって作成されたものである場合には、その鑑定書は無効であることが述べられている。

第3条B：鑑定者は、鑑定対象の絵画に対して、所有権や他の如何なる経済的な権益をも有するものでないことを、言明しなければならない。鑑定者は、自らの鑑定結果に影響を与える如何なる顕在的または潜在的な利害関係も存在しないこと、そして裁判所などの第三者が鑑定レポートの信頼性を検証する際に考慮する如何なる顕在的または潜在的な利害関係も存在しないことを、言明しなければならない。鑑定者は、美術品取引の当事者である売り手とは何らの雇用関係もなく、かつ過去においてもそうした雇用関係が存在せず、将来においてもそうした雇用関係になることのない、独立した立場にあることを、言明しなければならない。

(2) 鑑定者に対する報酬

第3条Cでは、鑑定者に対して支払われる報酬について、以下のように述べられて

(65) Recommendations は次の URL よりダウンロード可能： https://authenticationinart.org/pdf/Authentication-In-Art-Congress-May-2014_Recommendations-of-Art-and-Law-Work-Group_Official-Release.pdf

いる。この内容は、「利害関係者による鑑定実施の禁止」を定めた上記の第3条Bと密接に関連する。

第3条C：鑑定者は、鑑定作業を行うことでいくらの報酬を受け取るのかについて、言明しなければならない。鑑定者が鑑定作業を行うことで受け取る報酬は、鑑定対象となる絵画の経済的価値に紐づけられたものではなく、時間給や事前に決められた固定給であるべきである。鑑定者が鑑定対象となる絵画の経済的価値に紐づけられた報酬を受け取ることは、利益相反（conflict of interest）の状況を生み出すことになる。

(3) 鑑定者が有する専門的知識についての証明

第3条Dでは、以下のとおり、鑑定対象の絵画について鑑定者は一定の専門的知識を有していることを証明しなければならない旨が述べられている。この条文に関連して、第3条Eでは、「鑑定者は、鑑定対象となる絵画の真贋鑑定のみを行うものであり、当該絵画の価格判定や所有権の帰属先の判定を行うものではないことを言明しなければならない」と述べられている。

第3条D：鑑定者は、鑑定対象となる絵画の作者についての専門的知識や関連する科学的鑑定手法についての専門的知識を自らが有していることを証明するための学歴や職歴を明記しなければならない。鑑定者は当該作者の美術作品や当該作者と類似点のある他の作者の美術作品を過去に鑑定したことがあるかどうかや、所属する職業団体や過去に出版した出版物などについても明らかにしなければならない。こうしたすべての事柄は、鑑定者の真贋鑑定実施者としての能力を示すものでなければならない。鑑定者は鑑定レポートに自分自身の履歴書を添付しなければならない。

(4) 鑑定材料

第3条Fでは、鑑定者は、真贋鑑定において分析対象とした情報の内容や入手方法などについて、正確に説明する義務がある旨が述べられている（以下参照）。この義務規定は、鑑定内容に対する第三者の検証がより精緻にかつ効果的・効率的になされることを念頭に置いたものであると言えよう。

第3条F：鑑定者は、真贋鑑定において依拠した事実やデータなどを正確に説明しなければならない。また鑑定者は、鑑定対象の絵画の画像イメージを調査したのか、それとも当該絵画そのものを直接的かつ物理的に調査したのか、当該絵画の来歴情報を確かめるために、提供された来歴情報を確かめただけなのか、それとも自ら学術的な調査を行って来歴情報を確かめたのか、科学的な鑑定手法を実施する前にどのような事前調査から対象絵画の真贋に関するどのような仮説を立てたのか、といったことについて、説明しなければならない。

(5) 鑑定方法

第3条Gでは、以下のとおり、鑑定者は自らが用いる鑑定方法の内容について詳細に説明する義務があることが述べられている。

第3条G：鑑定者は、鑑定において使用した全ての鑑定手法や意図的に使用しなかった手法を詳細に説明しなければならない。鑑定において使用した手法は、鑑定者の学術的及び職業的な専門性と直接的に関係するものでなければならない。鑑定者は、科学的手法を用いて鑑定を行う際には、当該鑑定時に当該科学的手法の有効率について科学者の間でどのようなコンセンサスが確立していたのかを明らかにしなければならない。

この条文に関して、第3条Gでは、この義務規定は「当該科学的手法が過去にどれほどの検証を受けてきたのかや、当該科学的手法に関するエラーの顕在的・潜在的な発生確率、当該科学的手法は関連する専門家の間で承認されてきたのか、といった点が関連する」との解説が付け加えられている。

さらに第3条Gでは、「鑑定者が鑑定結果に至るまでに使用した手法が視覚的観察（observation）のみである場合には、当該観察が広範囲にわたる専門的な経験に基づくものでない限り、当該鑑定結果は信頼されない。視覚的観察のみに基づく鑑定は、視覚的観察のみに基づく鑑定の有効性が他の者からも認められている等の証明がない限り、採用することはできない」との解説も付け加えられており、本稿5.1で述べた様式分析（connoisseurship）のみに基づく真贋判定の信憑性に対して、慎重な姿勢が示されている。

第3条Gも、全体的に、鑑定内容に対する第三者の検証がより精緻にかつ効果的・効率的になされることを念頭に置いたものであると言える。

(6) 真贋判定に至るまでのプロセスについての説明義務

Recommendations 第3条Hでは、鑑定者は最終的な真贋判定に至るまでのプロセスについて詳細に説明しなければならないことが述べられている。この第3条Hの義務規定も、鑑定内容に対する第三者の検証がより精緻にかつ効果的・効率的になされることを念頭に置いたものであると言える。

第3条H：鑑定者は、選択した鑑定手法を用いながら、具体的にどの事実やデータをどのように用いながら鑑定対象となる絵画の真贋鑑定を実施したのか、そしてどのようにして鑑定結果に到達したのかを、説明しなければならない。鑑定者は、当該事実・データについての他の解釈が存在するのにその解釈を採択しなかった理由を、説明しなければならない。鑑定者の論理を指示するセカンドオピニオンなどについても明確に説明しなければならない。

＜ Recommendations に関する留意点＞

Recommendations の条文のうち、第3条Iと同条Jは、本稿でこれまで述べてきたことに基づけば、問題のある内容となっている。第3条Iでは、「鑑定者は、鑑定ごとに、対象の絵画が真作なのかどうかについて、明確な結論を出すことを求められていることを、理解しなければならない」とされ、同条Jでは「鑑定者は、鑑定者は、鑑定ごとに、対象の絵画が真作なのかどうかについて、明確な結論を出さなければならない」とされている。しかし上述のとおり、ある作品がある芸術家によって制作された真作であるかどうかという問いは、「真作であるか、それとも真作でないか」という二択問題ではなく、「どれぐらいの確度でそれが真作であると仮定されるのか」という問いである（本稿5.3）。この観点から、真贋鑑定後に鑑定者が作成する鑑定レポートでは、「真作であることの確度」を、真贋鑑定過程で提起された全ての議論を明らかにしながら、可能な限り数的な指標を用いつつ、丁寧に説明することが、最も誠実な姿勢である（本稿5.3）。

また Recommendations では、鑑定結果の公表については、特段の定めがない。これは、鑑定対象の作品が贋作であること（または贋作である疑いが高いこと）が発覚した場合に、その事実を公表すると、当該作品の市場価値が急減し、結果として、当該作品の所有者が当該鑑定家を名誉毀損などで訴える可能性があるからであろう。この真贋鑑定結果の公表にともなう訴訟リスクを如何にして回避するのか、という点については、次章で述べたい。

さらに Recommendations では、鑑定者は一定の高度な専門性を維持するために継続的な研修に参加しなければならない旨を定めた条文はない。他方で、本稿4.3（4）で言及したBATG第9.1条では、美術品取引関係者は一定の研究に参加しなければならない旨が定められている。この条文を参考に、美術品鑑定士団体の行動規範においては、一定の研修に参加する義務を定めた条文が定められるべきである。なお、こうした研究機会を通じて得られる知識の量やレベルは、国によって差が出る（本稿5.9）。

5.8 美術品の真贋鑑定にまつわる訴訟リスクを如何に回避するか

ある芸術家の真作とされる美術品の真贋鑑定を行った結果、当該美術品が当該芸術家作品を騙った贋作であること（または贋作である可能性が高いこと）が判明した場合に、当該鑑定実施者がその事実を公表すると、当該美術品の市場価値が急減することになり、その結果として当該鑑定者が当該美術品の所有者から名誉毀損などで訴えられることがある。

また、特定の芸術家の作品群を管理する団体が、美術品の所有者からの申請に応じて、当該美術品が当該芸術家の手による真作かどうかを鑑定するサービスを提供する場合があるが、当該鑑定の結果、当該作品が贋作である（または贋作であることが高い）こと

が発覚した場合に、その結果を公表すれば、同じように、当該団体は当該所有者から名誉毀損などで訴えられる可能性がある。

また、美術品取引市場では、「ある芸術家のカタログ・レゾネに掲載される作品は当該芸術家の真作である」と受け取られる一方で（本稿5.5）、当該芸術家のカタログ・レゾネへの掲載が拒否された作品については、当該芸術家の真作ではないとの判断が下されたと受け止められる（Spencer, 2004b, p.191）。このため、掲載を却下された作品の市場価値は急減することになり、その結果として、当該美術品の所有者が当該カタログ・レゾネの編さん者を名誉毀損などで訴える可能性がある。また当該カタログ・レゾネに掲載されたものの「真作であることの確証が得られない作品」や「贋作の疑いがある作品」などといったカテゴリーに振り分けられた作品（本稿5.6）の所有者も、当該カタログ・レゾネの編さん者を名誉毀損などで訴える可能性がある。

こうした訴訟リスクに対する恐れから、特に訴訟大国の米国では、美術史の専門家などが美術品鑑定の結果を表明することを回避する傾向があり、このことが美術品市場における詐欺的行為を助長している、との指摘がなされている（Bonner, 2017, p.21）。贋作の流通を食い止めるためには、贋作であると判定された作品や贋作の疑いが高いと判定された作品についての情報を、広く公開することが求められる（Day, 2014, p.490; Orenstein, 2005, p.929）。しかし訴訟リスクに対するおそれから、贋作流通を阻止するためのこの基本的アプローチがままならなくなっているのである。カタログ・レゾネの編纂者に対する上述の訴訟リスクも、学術研究プラットフォームとしてのカタログ・レゾネの役割を根底から揺るがしかねない。

こうした状況下で、美術品の真贋鑑定者が当該美術品の所有者から訴訟を提起されるリスクを回避するための（または減少させるための）措置などについて、様々な意見が識者から表明されてきた。ここでは、そうした措置の3つの重要事例について見てみたい。

(1) 立法措置 – 米国ニューヨーク州の事例

まず初めに、鑑定士を訴訟リスクから守るための立法措置の必要性を訴える識者がいる（Thaw & Spencer, 2004, p.77）。

概して、贋作判定を公表した結果、名誉毀損で訴えられたとしても、その判定が公共の利害に関する事実にかかわり、その判定目的がもっぱら公益を図ることにあり、意見の前提としている事実が重要な部分において真実であることなどの違法性阻却事由を満たせば、その贋作判定は違法性を欠くことになる（島田 a, 2021, p.52-58）。この「真実性の抗弁」のためにも、美術品の真贋鑑定レポートやカタログ・レゾネには、当該美術品についての「真作であることの確度」と、その「確度」に至った経緯を、正確に述べることが重要になる。

一方、米国ニューヨーク州では、美術品の真贋鑑定者に対する訴訟提起をより難しくし、同者が訴訟提起された場合に同者が負わなければならない弁護士費用を大きく引き下げることが目的とした「An act to amend the arts and cultural affairs law, in relation to opinions concerning authenticity, attribution and authorship of works of art」と題する法案が検討されている（Ragai, 2018, p.96-97）。

このニューヨーク州の法案が保護対象とする鑑定者は、鑑定対象となる美術品に関する専門的知識を有していることを美術界や学術界において認識されている者とされており、カタログ・レゾネの制作者や、芸術作品の真贋鑑定や作者情報の鑑定などを行う学術研究者などが保護対象者に含まれる（Ragai, 2018, p.96-97）。そしてこの法案では、保護対象となる鑑定者に訴訟を提起する原告は、自らの主張を、「証拠の優越性（preponderance of evidence）」（50%程度の証明力）の基準ではなく、「明白且つ確信を抱くに足る証拠（clear and convincing evidence）」の基準に基づいて証明しなければならない、被告となる当該鑑定者が勝訴した場合には、当該鑑定者が負担した弁護士料は原告が負担しなければならない、といったことが定められている⁽⁶⁶⁾。この手の訴訟において、被告側の鑑定士が弁護士に支払う弁護士料はしばしば高額になることから、この条文は、鑑定者を安易に訴えることをためらわせる効果があるという⁽⁶⁷⁾。

（2）契約実務での対応：不起訴合意、保険加入

美術品所有者から鑑定者に対して真贋鑑定依頼がある場合に、当該所有者が当該鑑定者に対して鑑定内容に関する訴訟を提起しないことに合意（不起訴合意）しない限り、当該鑑定者は当該鑑定を引き受けるべきではない、という契約上の実務を重視する声も多い。美術分野の研究教育の推進を目的とした米国の団体である College Art Association（CAA）は、2009年に発行した「CAA Guidelines: Authentications and Attributions⁽⁶⁸⁾」において、鑑定内容に関する一切のクレームからの開放（release of all claims）が美術品所有者によって確約されない限り、当該美術品の真贋鑑定を引き受けるべきではないことや（第7条、第9条）、真贋鑑定を行う者は訴訟リスクを勘案した保険に事前加入すべきこと（第7条）を、述べている。

日本では、この種のリスクを想定した保険商品として、口頭、文書、図面、映像などの表示行為や広告宣伝活動によって名誉毀損に基づく損害賠償責任を負うリスクを想定した「ビジネスプロテクター補償」と呼ばれる保険商品が、三井住友海上から提供され

(66) Art in America 2014年6月5日付記事「Good News for People Who Bear Bad News: Legislators Seek to Shield Art Authenticators」: <https://www.artnews.com/art-in-america/features/good-news-for-people-who-bear-bad-news-new-york-legislators-seek-to-shield-art-authenticators-from-frivolous-lawsuits-59775/>

(67) 同上

(68) このガイドラインはCAAのウェブサイト上で公開されている: <https://www.collegeart.org/standards-and-guidelines/guidelines/authentications>

ている⁽⁶⁹⁾。こうした保険は、美術品所有者からの依頼を受けて真贋鑑定を実施する者だけでなく、自ら立ち上げたプロジェクトとしてカタログ・レゾネを編さんする者にとっても、美術品所有者から訴訟を提起された場合の備えとして、有効であろう。

(3) The International Foundation for Art Research の事例

鑑定者が匿名で美術品の真贋鑑定結果を公表することを可能にした「The International Foundation for Art Research (IFAR)」のような制度を設立することも考えられる。IFAR は、美術作品に関する真贋情報や所有者情報などを含む様々な美術関連情報を提供することを目的に、美術に関わる学术界、商業界、そして一般大衆の橋渡しをすることを目指して、1969年に米国で設立された非営利団体である⁽⁷⁰⁾。IFAR が運営する美術品の真贋鑑定制度は、① IFAR に登録する鑑定者は、美術品の所有者から真贋鑑定依頼があった場合に、当該所有者が IFAR に対する訴訟提起を行わないことに合意することを条件として、当該美術品に対する真贋鑑定を行う、② IFAR は、真贋鑑定を行う鑑定者の氏名を秘匿する権利を有する、③ IFAR は、当該美術品所有者の氏名を伏せたまま、当該鑑定結果の内容を公表 (publish) する権利を有する、④ IFAR は、鑑定結果の内容を環境の変化に応じて将来変更する権利、最終的な鑑定判断を状況に応じて行わない権利を有すること、といった条件のもとに成り立つ (Fincham, 2017, p.596-597; Flescher, 2004, p.99)。

これら条件下において、IFAR は過去に一度も鑑定結果の内容について鑑定依頼者から訴訟を提起されたことはない (Flescher, 2004, p.99)。また②の条件のおかげで、鑑定者は、自らの氏名が晒されることを心配することなく、鑑定作業に集中することができる (Flescher, 2004, p.99)。IFAR は、鑑定結果の内容をまとめたレポートを発行するが、鑑定対象の美術品が真作であることを保証した鑑定書 (certificate) を発行することを行わない (Flescher, 2004, p.97)。IFAR は鑑定サービス料として固定の金額を受け取り、その金額は、鑑定レポートの内容によって変化することはない (Flescher, 2004, p.97)。

IFAR の真贋鑑定で用いられる手法は、様式分析、来歴調査、科学的鑑定手法の3つであり (Flescher, 2004, p.98)、IFAR がこれまで真贋鑑定を実施した美術品のうち、約80%が、IFAR による鑑定の結果、鑑定前までは作者とされていた人物とは違う人物による作品であることが発覚した (Flescher, 2004, p.99)。IFAR は、鑑定活動の中で、詐欺的な贋作創作のパターンを発見した場合、その事実を関係者に広く周知するとともに、その事実を FBI (連邦捜査局) や警察当局にも伝えてきた (Flescher, 2004, p.99-100)。

(69) 三井住友海上のウェブサイト「ビジネスプロテクター補償内容：その他賠償リスク」を参照：<https://www.ms-ins.com/business/indemnity/biz-protector/compensation/other.html>

(70) IFAR のウェブサイトを参照：<https://www.ifar.org/about.php>

IFAR には、鑑定結果の内容をまとめたレポートにおいて、鑑定対象の美術品が真作であるかどうかを断定的に述べる義務はない (Flescher, 2004, p.101)。作品によっては、特に鑑定対象の作品が「オールド・マスター (Old Master)」(18世紀以前に活動した欧州の著名芸術家たちの総称) の絵とされている場合には、IFAR 所属の鑑定士の間で当該作品の真贋に関する意見が相違することもあり、その場合には、その相違点を説明する (Flescher, 2004, p.101)。

このように、IFAR は、鑑定士団体の運営において参考にすべき様々な特徴を有しており、これら特徴と、本稿 5.7 で示した美術品の真贋鑑定に関する行動規範遵守メカニズムの諸要素をあわせもつ鑑定士団体をつくりあげることも考えられよう。ただし、IFAR のキャパシティにも限界があることから、IFAR は上記①～④の条件を満たした全ての鑑定依頼を自動的に引き受けるのではなく、特に美術史の観点から重要視される作品、識者の間で真贋に関する判定が大きく異なる作品、著名芸術家の真作である可能性がある作品、詐欺的なスキームの存在が疑われる作品などの真贋鑑定を、優先的に引き受けてきたという (Flescher, 2004, p.97)。なお IFAR は2025年中にその活動を停止する予定であることを表明しており、IFAR が蓄積してきた膨大な資料やデータは別の新しい機関に移管する予定であるという⁽⁷¹⁾。

5.9 美術品鑑定に関する研究・実務レベルについての国家間の差異

美術品の真贋鑑定に関する行動規範遵守メカニズムを備えた鑑定士団体を組成し、当該鑑定士団体に所属する鑑定士に、鑑定分野に関する一定の高度な専門性を維持するための研修機会への参加を義務付けたとしても、そうした研修機会を得られる専門的知識の量やレベルは、国によって差が出てくる。なぜなら、国によって、美術品の真贋鑑定に関する学術的な研究レベルに差があり、その差が、そうした教育機会を提供される教育の質・量の差として現れるからである。

美術品の真贋鑑定に関する研究は、欧米の国々を中心として行われている。本稿 5.2 で言及した様々な科学的鑑定手法も、欧米主導で研究開発が進められている。美術品の真贋鑑定手法や贋作問題の対応策、法的問題、贋作制作の事例研究やその歴史研究など、関連する学術分野の論文の数からみても、欧米の研究者によって発表された論文の数は、他の国や地域の研究者による論文の数を、圧倒する。著名芸術家のカタログ・レゾネの作成ももっぱら欧米で行われており、カタログ・レゾネのあり方に関する様々な議論 (本稿 5.5 及び 5.6) も、欧米を中心に行われてきた。本稿で紹介した、美術品取引市場の健全化に向けた活動を実施する団体、つまり Basel Institute on

(71) *ARTnews* 2024年9月27日付記事「Longtime Art Authentication Nonprofit IFAR to Shut Down After 55 Years」: <https://www.artnews.com/art-news/news/art-authentication-nonprofit-ifar-to-shut-down-1234718928/>

Governance（本部：スイス／本稿4.3参照）、Authentication in Art（本部：オランダ／本稿5.6及び5.7参照）、College Art Association（本部：米国／本稿5.8参照）、The International Foundation for Art Research（本部：米国／本稿5.8参照）は、欧米の団体である。

こうしたことが示すとおり、欧米とその他の国々の間に存在する美術品鑑定分野における研究レベルの差は、歴然たるものがあり、繰り返しになるが、この研究レベルの差は、美術品の真贋鑑定に関する教育機会で提供される教育の質・量の差として現れる。そしてこの教育の質・量の差が、美術品鑑定の実務における鑑定技術の差として現れるのである。

美術品取引市場がグローバル化する中で、より取引前デューデリジェンスの規制がゆるく、より鑑定技術レベルの低い国が、贋作流通のターゲットとなる傾向が、今後ますます顕在化することが予想される（本稿3.3）。この状況下で、そうした国々は、欧米で蓄積されてきた美術品鑑定に関する知見を吸収しながら、自国内における同分野の学術研究レベルや実務レベルを欧米と比肩し得るものに上昇させることを、文化政策上の最重要課題の一つに位置づける必要がある。そして、国連やWTOなどの国際的な政策プラットフォームにおいて、グローバル化する贋作流通に各国が一致団結して取り組むメカニズムを生み出していく必要がある。

翻って、日本の現状を見ると、欧米と日本の間で存在する美術品鑑定分野の研究レベルの差や実務レベルの差は、極めて大きいと言わざるを得ない。日本では、美術作品の真贋鑑定に関する研究が活発に行われているとは言い難く、同分野に関する研究論文の数も、欧米と比べて、圧倒的に少ない。そもそも日本には、「鑑定学」という学問分野が存在しない。この点について、美術史家の杉本は、その著書「鑑定学への招待」において、以下のように述べる。

扱うべき作品の「優」「劣」や「巧」「拙」、さらに「真」「偽」に関する判別は、「美術史」の研究にあつては根幹をなす最重要課題である。そうであるからこそ、その方法論としての「鑑定学」なるものが、学界の共通理解として確立していてもよさそうである。けれども、多くの予想に反し、実際にはそのようなものは存在しない。それどころか、そもそも判別の必要性を全く感じておらず、書籍や展覧会図録に掲載された作品に対して無批判な研究者も少なくない。いまだ研究者個々人の良心や誠意に委ねられているという、はなはだ危うい状況が現在も進行中なのである（杉本, 2023, p.9）。

美術史の研究は、研究対象となる美術作品が真作であることを前提として、成り立つものである。ある芸術家の手による真作とされていた美術作品が贋作であることが判明した場合、当該芸術家や当該作品に関して蓄積されてきた美術史研究の知見が、根底か

ら崩れ去ることになる。にもかかわらず、上述のような状況が日本の美術史界で続いてきたことについて、杉本は、美術作品の真贋鑑定が「所蔵者との関係や金銭的価値の問題、さらに狭い世界ゆえの人間関係の配慮などによってタブー視され」てきたこと（杉本, 2023, p.10）, 『『美術史』を学術研究と自認する以上は資料性の評価、つまり『鑑定』の問題に対しても真摯な態度で臨むべきだが、種々の業種や利害が絡み合う美術の世界にあっては、『偽』の指弾がいたずらに悪感情をあおることになり、どんなに正鵠を射た論議であってもそれが阻害されてしまう恐れもある」ことを指摘し（杉本, 2023, p.11）, そのことが、「真理」を追求する純粋な研究にとって大きな障害となっていると述べる（杉本, 2023, p.10）。

日本では芸術家作品に関するカタログ・レゾネが作られることもまれであり、美術館・博物館のアーカイブを蓄積・継承する拠点としての役割に対する理解も十分ではなく、カタログ・レゾネを成り立たせる地道な調査・研究が軽視される傾向にあるとの指摘もある⁽⁷²⁾。ここで指摘されていることも、日本における美術史や美術評論などのアカデミアにおいて、研究対象となる美術作品の真贋鑑定の重要性や贋作問題対策の必要性についての理解が浸透していないことを、示している。

こうした現状を打破し、「鑑定学」を確立することは、日本の美術界の発展のために欠かせない最重要課題の一つである。このためには、美術史分野の専門家は当然のこと、本稿5.2で記した多種多様な科学的鑑定技術の専門家も含めた、学際的な学術組織の立ち上げが必要である。この学術組織は、大学等の研究教育機関の研究者だけでなく、美術館の学芸員や全国美術館会議を含む美術館関連団体、画商や画廊の経営者やその関連団体、文化行政や捜査機関における関係者などを含めた、理論と実践を重んじる組織基盤を有するものでなければならない。そして、欧米の鑑定学関連の様々な学界や団体との国際的な連携関係も構築されなければならない。

そして、この「鑑定学」の研究と実践に関する学問横断的なプラットフォームでは、真贋鑑定に関する最新の科学的知見を議論・共有するだけでなく、美術品鑑定や取引前デューデリジェンスに関する行動規範を策定し、当該行動規範を美術界の幅広い関係者に浸透させていくための場とならなければならない。

さらに、日本においては、美術品鑑定学を総合的に学ぶための教育機関や教育プログラムが存在しないことを鑑み、鑑定学に関する上述の学問横断的プラットフォームで生まれた様々な知見を活用しながら、日本の大学等の教育機関における統合的な鑑定学プログラムの導入も実現されなければならない。

(72) 日経新聞2024年10月6日付記事「美術品の贋作は防げるか 『レゾネ』の整備が欠かせず」: <https://www.nikkei.com/article/DGXZQOCD1700E0X10C24A9000000/>

6. 結びに代えて一様な政策イニシアチブが多元的に結びつくことの重要性

美術品取引市場で「真作至上主義」が確立した時点で、同市場は、贋作問題を宿命的に抱え込むことになった。現在においても、無数の贋作が同市場を流通しており、今後とも様々な主体が制作した無数の贋作が同市場に投入され続けるだろう。美術品取引市場が「真作至上主義」を取り続ける限り、この状況に終りが来ることはない。そして著名芸術家作品を騙った贋作の存在が明らかになるたびに、世間を騒がせるだろう。

本稿で述べたとおり、こうした贋作の大量流通問題に対応するためには、美術品取引に従事する様々な関係者団体が、贋作を市場流通から排除するための政策イニシアチブを策定して、確実に実行していく必要がある。その政策イニシアチブが依拠しなければならない最も重要な原理は「情報の公開・共有」と「第三者による検証可能性の確保」であり、これらの原理をもって美術品取引市場に蔓延の秘密主義を打破し、またこれらの原理を基盤とした「科学としての美術品鑑定学」を確立していかなければならない。

個々の関係者団体が生み出すイニシアチブが、単独で機能するのであれば、その効果は限定的になる。全ての関係者団体の政策的イニシアチブが、分野横断的に、そして国境を超えながら、多角的に結びついて、大規模な国際的政策プラットフォームを形成していく必要がある。そこで生み出される様々な集合知をもって、贋作を市場流通から着実に排除していき、美術品取引市場の健全化を一步一步進めていく。本稿では、その方向に向かうための一つの見取り図を示した。

<参考文献>

- 秋山聰・田中正之監修（2021）『西洋美術史』美術出版。
- アート東京（2020）『日本のアート産業に関する市場レポート 2020』（文化庁委託事業「令和2年度次代の文化を創造する新進芸術家育成事業」）一般社団法人アート東京 <https://artmarket.report/>
- ウイン、フランク（小林頼子・池田みゆき訳）（2014）『フェルメールになれなかった男 20世紀最大の贋作事件』ちくま文庫。
- エニック、ナタリー（三浦篤訳）（2005）『ゴッホはなぜゴッホになったか 芸術の社会学的考察』藤原書店。
- 川口雅子（2020）「カタログ・レゾネ編集と美術作品のドキュメンテーション——『松方コレクション 西洋美術全作品』を事例として」『アート・ドキュメンテーション研究』, 27・28, 3-17.
- 経済産業省（2022）『アートと経済社会について考える研究会 第3回 ～アートと流通・消費～』経済産業省クールジャパン政策課. https://www.meti.go.jp/shingikai/mono_info_service/art_economic/003.html

- 関府寺司（2023）『ファン・ゴッホ 生成変容史』三元社。
- 島田真琴（2021a）『アート・ロー入門 美術品にかかわる法律の知識』慶應義塾大学出版会。
- 島田真琴（2021b）「贋作美術品の売買における売主の責任：日本法及びイギリス法の比較」『慶應法学』，46, 57-94.
- ジャンソン，H.W. & ジャンソン，アンソニー・F.（木村重信・藤田治彦訳）（2001）『西洋美術の歴史』創元社。
- 杉本欣久（2023）『鑑定学への招待「偽」の実態と「観察」による判別』中央公論美術出版。
- 西野嘉章編（2001）『真贋のはざま デュシヤンから遺伝子まで』東京大学出版会。
- フィッツジェラルド，マイケル・C（別宮貞徳監訳）（1997）『ギャラリーゲーム ピカソと画商の戦略』淡交社。
- ベンヤミン，ヴァルター（佐々木基一編，川村二郎・高木久雄・高原宏平・野村修訳）（1999）『複製技術時代の芸術』晶文社。
- 三浦篤（1997）「西洋美術史学の方法と歴史」，高階秀爾・三浦篤編『西洋美術史ハンドブック』新書館，200-201.
- 山口裕博（1998）「偽造美術品購入者の法的救済——アメリカ法を中心として」『桐蔭法学』，5（1），61-122.

- Amineddoleh, L. (2015). Purchasing Art in a Market Full of Forgeries: Risks and Legal Remedies for Buyers. *International Journal of Cultural Property*, 22(2-3), 419-435.
- Arora, P., and F. Vermeulen (2012). The end of the art connoisseur? Experts and knowledge production in the visual arts in the digital age. *Information Communication and Society*, 16(2), 194-214.
- Art Basel and UBS (2024). Survey of Global Collecting 2024 by Arts Economics. <https://theartmarket.artbasel.com/>
- Art Basel and UBS (2023). The Art Market 2023. <https://theartmarket.artbasel.com/the-art-market-2023/welcome>
- Authentication in Art (2016). Guidelines for Compiling a Catalogue Raisonné. <https://authenticationinart.org/aia-past-events/authentication-in-art-guidelines-2016/>
- Authentication in Art (2014). Recommendations of the Art and Law Group on the Technical Requirements for Valid Written Expert Opinion Reports on the Authenticity of Paintings for Use by the International Art Community Privately and in Judicial Proceedings Determining the Authenticity of Paintings as a Matter of Law. Art and Law Work Group of Authentication in Art. https://authenticationinart.org/pdf/Authentication-In-Art-Congress-May-2014_Recommendations-of-Art-and-Law-Work-Group_Official-Release.pdf
- Bandle, A.L. (2016). The Sale of Misattributed Artworks and Antiques at Auction. Elgar

- Commercial Law and Practice series. Edward Elgar Publishing.
- Basel Institute on Governance (2012). Basel Art Trade Guidelines. <https://baselgovernance.org/publications/working-paper-12-basel-art-trade-guidelines-intermediary-report-self-regulation>
- Blakeney, M. (2023). Counterfeit Goods and Organized Crime. Edward Elgar Publishing.
- Bloom, P. (2011). How Pleasure Works: Why we like what we like. Vintage Books: London. ポール・ブルーム（小松淳子訳）（2012）『喜びはどれほど深い？—心の根源にあるもの』インターシフト.
- Bloom, P. (2004). Descartes' Baby: How the science of child development explains what makes us human, Basic Books, New York.
- Bolz, A. (2023). A Regulatory Framework for the Art Market? Authenticity, Forgeries and the Role of Art Experts. Springer.
- Bonner, J.M. (2017). Let Them Authenticate: Deterring Art Fraud. *UCLA Entertainment Law Review*, 24(1), 19-50.
- Charney, N. (2015). The Art of Forgery: The Minds, Motives and Methods of Master Forgers. Phaidon Press.
- Clark, M.J. (2004). The Perfect Fake: Creativity, Forgery, Art and the Law. *DePaul J. Art, Tech. & Intell. Prop. L.*, 15(1), 1-36.
- Corneo, G., and O. Jeanne (1997). Conspicuous consumption, snobbism and conformism. *Journal of Public Economics*, 66(1), 55-71.
- Dar-Nimrod, I. and S. J. Heine, (2011). Genetic essentialism: on the deceptive determinism of DNA. *Psychological Bulletin*, 137, 800-818.
- Day, G. (2020). Explaining the Art Market's Thefts, Frauds, and Forgeries (And Why the Art Market Does Not Seem to Care). *Vanderbilt Journal of Entertainment and Technology Law*, 16(3), 457-495.
- Deloitte and ArtTactic (2017). Art & Finance Report 2017 (5th edition). Deloitte Luxembourg & ArtTactic. <https://www.deloitte.com/an/en/services/financial-advisory/perspectives/gx-art-and-finance-report.html>
- Dixon, K., and Z. Shufro (2020). Risky Business: Fraud, Authenticity, and Limited Legal Protections in the High Art Market. *N.Y.U. J. Intell. Prop. & Ent. L.*, 10(2), 246-296.
- DuBoff, L.D. (1976). Controlling the Artful Con: Authentication and Regulation. *Hastings L.J.*, 27(5), 973-1021.
- Ebitz, D. (1988). Connoisseurship as Practice. *Artibus et Historiae*, 9(18), 207-212.
- Ekelund, R.B., R. Higgins and J.D. Jackson (2020). ART as meta-credence: authentication and the role of experts. *J Cult Econ*, 44(1), 155-171.

- Ekelund, R.B., J.D. Jackson, and R.D. Tollison (2017). *The Economics of American Art: Issues, Artists and Market Institutions*. Oxford Academic.
- Feilchenfeldt, W. (1989). Van Gogh Fakes: The Wacker Affair, with an Illustrated Catalogue of the Forgeries. *Simiolus: Netherlands Quarterly for the History of Art*, 19(4), 289-316.
- Fincham, D. (2017). Authenticating Art by Valuing Art Experts. *Mississippi Law Journal*, 86(3), 567-626.
- Findlay, M. (2004). The Catalogue Raisonné. In: R.D. Spencer (ed), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford Academic, 55-62.
- Flescher, S. (2004). The International Foundation for Art Research. In: R.D. Spencer (ed), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford Academic, 95-102.
- Franklin, J. (2003). From Inventory to Virtual Catalog: Notes on the "Catalogue raisonné." *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, 22(1), 41-45.
- Gelman, S.A., and M. Echelbarger (2019). Children, Object Value, and Persuasion. *Journal of Consumer Psychology*, 29(2), 309-327.
- Gelman, S.A., B.N. Frazier, N.S. Noles, E.M. Manczak, and S.M. Stilwell (2015). How much are Harry Potter's glasses worth? Children's monetary evaluation of authentic objects. *Journal of Cognition and Development*, 16, 97-117.
- Gelman, S.A. (2013). Artifacts and Essentialism. *Review of Philosophy and Psychology*, 4(3), 449-463.
- Gelman, S.A. (2003). *The essential child: Origins of essentialism in everyday thought*. Oxford University Press, Oxford.
- Gerven, D.V., A. Land-Zandstra, and W. Damsma (2019). From Hitler's sweater to dinosaur fossils: An essentialist outlook on authenticity. *Review of General Psychology*, 23(3), 371-381.
- Gerven, D.V., A. Land-Zandstra, and W. Damsma (2018). Authenticity matters: Children look beyond appearances in their appreciation of museum objects. *International Journal of Science Education, Part B*, 8(4), 325-339.
- Ginsburgh, V., A.S. Radermecker, and D. Tommasi (2019). The effect of experts' opinion on prices of art works: The case of Peter Brueghel the Younger. *Journal of Economic Behavior & Organization*, 159(C), 36-50.
- Hood, B.M., and P. Bloom (2008). Children prefer certain individuals over perfect duplicates. *Cognition*, 106, 455-462.
- Huang, M., H. Bridge, M.J. Kemp, and A.J. Parker (2011). Human cortical activity evoked by the assignment of authenticity when viewing works of art. *Frontiers in Human*

- Neuroscience*, 5, Article 134, 1-9.
- Jáuregui, R. (1997). Rembrandt Portraits: Economic Negligence in Art Attribution. *UCLA Law Review*, 44, 1947-2030.
- Kastanakis, M.N., and G. Balabanis (2014). Explaining variation in conspicuous luxury consumption: An individual differences' perspective. *Journal of Business Research*, 67(10), 2147-2154.
- Leibenstein, H. (1950). Bandwagon, Snob, and Veblen Effects in the Theory of Consumers' Demand, *The Quarterly Journal of Economics*, 64(2), 183-207.
- Lewis, B. (2020). *The Last Leonardo*. William Collins Publishers. ベン・ルイス (上杉隼人訳) (2020)『最後のダ・ヴィンチの真実 510億円の「傑作」に群がった欲望』集英社インターナショナル.
- Lindley, J. (2020). Preventing art forgery and fraud through emerging technology: application of a regulatory pluralism model. In: J. McCutcheon and F. McGaughey (eds), *Research Handbook on Art and Law*, Edward Elgar Publishing, 160-176.
- Medelyan, V. (2014). Says Who?: The Futility of Authenticating Art in the Courtroom. *UC Law SF Comm. & Ent. L.J.*, 36(1), 1-26.
- Mossenson, D. (2020). The effectiveness of Australia' s legal system in addressing problematic artwork. In: J. McCutcheon and F. McGaughey (eds), *Research Handbook on Art and Law*. Edward Elgar Publishing, 177-192.
- Newman, G.E. (2019). The Psychology of Authenticity. *Review of General Psychology*, 23(1), 8-18.
- Newman, G. (2016). An essentialist account of authenticity. *Journal of Cognition and Culture*, 16(3-4), 294-321.
- Newman, G.E., and J. Knobe (2019). The essence of essentialism. *Mind and Language*, 34 (5):585-605.
- Nye, J. S. (2004). *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. Public Affairs: New York. ジョセフ・S・ナイ (山岡洋一訳) (2004)『ソフトパワー：21世紀国際政治を制する見えざる力』日本経済新聞社.
- O'Connor, F.V. (2004). Authenticating the Attribution of Art: Connoisseurship and the Law in the Judging of Forgeries, Copies, and False Attributions. In: R.D. Spencer (ed), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford Academic, 3-27.
- Olson K. R., and A. Shaw (2011). "No fair, copycat!" : What children's response to plagiarism tells us about their understanding of ideas. *Developmental Science*, 14, 431-439.
- Orenstein, J.R. (2005). Show me the Monet: The Suitability of Product Disparagement to Art

- Experts. *George Mason Law Review*, 13(4), 905-934.
- Rabb, N., H. Brownell, and E. Winner (2018). Essentialist beliefs in aesthetic judgments of duplicate artworks. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 12(3), 284-293.
- Ragai, J. (2018). *The Scientist and the Forger: Probing a Turbulent Art World*. World Scientific Pub Co Inc.
- Scallen, C.B. (2004). *Rembrandt, Reputation, and the Practice of Connoisseurship*. Amsterdam University Press.
- Skolnik, P. B. (1983). Art Forgery: The Art Market and Legal Considerations. *Nova Law Review*, 7(2), 315-352.
- Spencer, R.D. (2004a). Introduction. In: R.D. Spencer (ed), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford Academic, xi-xviii.
- Spencer, R.D (2004b). Authentication in Court: Factors Considered and Standards Proposed. In: R.D. Spencer (ed), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford Academic, 189-215.
- Stebbins, T.E. (2004). The Art Expert, the Law, and Real Life. In: R.D. Spencer (ed), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford Academic, 135-142.
- Steiner, K.L. (2017). Dealing with Laundering in the Swiss Art Market: New Legislation and its Threat to Honest Traders. *Case W. Res. J. Int' l L.*, 49(1), 351-372.
- Thaw, E.V., and R.D. Spencer (2004). "The Authentic Will Win Out." In: R.D. Spencer (ed), *The Expert versus the Object: Judging Fakes and False Attributions in the Visual Arts*, Oxford Academic, 73-77.
- Tromp, H. (2010). *A Real Van Gogh: How the Art World Struggles with Truth*. Amsterdam University Press.
- Tummers, A., and R.G. Erdmann (2022). The Eye Versus Chemistry? From Twentieth to Twenty-First Century Connoisseurship. In: M.P. Colombini, I. Degano, and A. Nevin (eds), *Analytical Chemistry for the Study of Paintings and the Detection of Forgeries (Cultural Heritage Science)*, Springer, 3-45.