

F for Foax

美術史の／における贋造

ヘンリ・キーゾル ● Henry Keazer (岩谷秋美 訳)

1. 六次の隔たり

「六次の隔たり」という章タイトルは、1990年、劇作家ジョン・グエアの舞台や、その3年後に公開された映画〔邦題は『私に近い6人の他人』。以下〔 〕内は訳者による〕に由来するものである。なおこの映画の監督はフレッド・スケピシ、主演はウィル・スミス、ドナルド・サザーランド、ストッカー・チャニングである¹。

興味深いことに、この「六次の隔たり」という概念は、舞台上であれ、銀幕中であれ、贋造と関わりをもって描写されている。というのも、この物語の主演として登場するポールは、自分を保護してくれたウィーザ・キットリッジとフラン・キットリッジ夫妻（プロの画商）に対して、ある人物を捏造し、その人物に成りすますのである。すなわちポールは、自分は夫妻の子供が通うハーバード大学での友達だと偽り、さらに自分の父親は、ブロードウェイ・ミュージカル「キャッツ」の映画版のディレクターだと偽ったのであった。

結局のところ、ポールがなぜ、ある人物を捏造したのか、その真意は測りかねるものの、しかし捏造されたポールという人物は、特権があり自由をとりつくり存在である美術商たちを、鏡のように映す人物だといえる。なぜなら、後に判明するのだが、ポールという人物は、彼らの期待や行動様式を裏返すことで作り出されたキャラクターだったのである²。ここですでに、贋造の重要な要件を見て取ることができよう。贋造とは、すでに存在しているものに対する後追いの行為であるばかりではなく——それは行為と言うよりも後追いの行為である——、贋造とは、むしろ、贋造のオリジナリティを信じようとする人たちの、期待や希望、恐れ、行動といったものに応答して作り出されるのである。また同様に、結局のところポールは「六次の隔たり」におけるつなぎ目の役割を果たしている。なぜならキットリッジ夫妻に接近する以前、ポールはすでに他の夫妻も騙しており、この騙された人たちは皆、ニューヨークの上流階級に属する人たちであって、つまりポールが彼らを惑わせるたびに、ポールは彼らに共通の経験をさせている訳である。

ところで、この物語のタイトルになっている「六次の隔たり」という概念は、とある（いまだに証明されていない）理論の名前に由来するものである。この理論が最初に提唱されたのは、ハンガ

リーの作家にして劇作家、詩人、ジャーナリスト、そして翻訳家でもあったフリジェス・カリンティが1929年に発表した短編小説『鎖』³の中でのことであった。この理論によれば、地球上のある人物（事物でもよい）が、別のとある人物あるいは事物と、わずか5ステップ程度の隔たりでつながっているという。換言すれば、誰もが、6人ないしそれ以下の知り合いをたどっていくことで、世界中の誰とでもつながることができる。つまり、地球上の、任意のふたりの人物は、「友達の友達」という鎖をたどっていくことで、最大で6人の友達を介し、知り合うことができるのである⁴。

本稿第一章のタイトル「六次の隔たり」は、この概念から借用した。なぜなら、我々が今日いうところの「オリジナル」と、いわゆる贋造とは、「六次の隔たり」の関係にあるからである。

つまり、次の6ステップである。

- I 「オリジナル」
- II レプリカ
- III 模写（コピー）
- IV 合成作品（パスティッチョ／パスティーシュ）
- V 様式の模倣（他人の様式を使用することから、様式の適用と呼んでもよい）
- VI 「贋作」⁵

この6つのステップは、次のように理解することができる。

最初に、「オリジナル」と「贋作」という言葉を、まずはカッコ付きで両端に置く。その理由はふたつある。

第一の理由は、これらの言葉を、ほかの4項目と区別するためである。つまり、何かあるものが、レプリカ・コピー・合成作品・様式の模倣のいずれであるかという点について議論を必要としない程度には、これらは客観的な概念である。一方で、果たして何かあるものが、「オリジナル」なのか、あるいは「贋作」なのかという問題については、多くの議論を要する。そしてこれは、なぜこれらの単語をカッコつきで使用しているのか、次の第二の理由にも関わることとなる。

第二の理由は、「オリジナル」とは、時代ごとに、その時代の文化に応じて定義されるという点にある。例えば西洋古代に限っても、「オリジナル」、あるいは「本物」という言葉は、ギリシア人とローマ人ですら、別のものを意味した。それは、現在の我々が意味するものとも、若干の相違を見せる。ある対象物が、「オリジナル」あるいは「本物」だ、というとき、ローマ人は特定の芸術家の名前、あるいはその工房名と結び付けるが、ギリシア人はむしろ、素材や、どのように作られたかという技法の方を、より重視したのである⁶。

その後、近代初期になると、注文主や専門家は、ひとりの芸術家に対して、あるいはその芸術家の工房に対して、非常に多様な要求をするようになった。その要求は、現代よりもずっと多様であった。

注意すべきは、どのように契約が結ばれたか、という点である。芸術家は、芸術家一人で、そして芸術家自身の手によって、芸術作品を仕上げるということを契約しているのか？ それは、どの程度までか？ あるいは芸術家は、単に、その芸術作品が、彼の工房にて、芸術家自身の監督の下に実行されるという点のみを契約したのか？⁷

あるものと、それと同じものとを、どのようにしたら区別することができるのか、という問題は、

次に紹介する裁判の例から明らかになろう。この裁判は、イェルク・インメンドルフというドイツ人画家が描いた、『カフェ・ド・フロールにおける歴史のレディーメイド』と題された作品の、第二バージョンを巡って、数年にわたって争われたものである。1999年、とある人物が、この絵画の第二バージョンを、インメンドルフの経営する工房のアシスタントから、その工房にて、3万マルクで購入し、真正品証明書も受け取った。ところが2007年、インメンドルフの歿後、その妻でいまや未亡人となったオーダ・ジョーヌが、その第二バージョンは贋作だと主張し出したのである。詳述するならば、その作品は、故インメンドルフの許可なく制作された作品、つまり単なるコピーであり、したがって本作をオリジナルとして売ったという行為は詐欺であり、あわせて、真正品証明書に記されたサインが機械的につづられたものであるという事実、彼女は憤りを感じているということであった。2012年、デュッセルドルフの地方裁判所は、この未亡人の主張を認め、作品の破棄を言い渡した。しかしその後、2014年8月、デュッセルドルフの高等裁判所が出した判決では、この購入者が、この第二バージョンの作品を、画家の工房にて合法的に購入したことを認め、なおかつ、画家自身もこの取引のことを知っていたとの見解が示された。さらには、今回のケースのような、工房のアシスタントによるコピーと、そのコピー作品の販売は、これ以前にもインメンドルフの工房で行われていたとの結論が下されたのである。つまり、こうしたコピーを制作し、それを画家自身の「作品」として販売するというのは、画家の合意の下に行われていたと考えられた訳である。その結果、原告である未亡人は、作品の破棄や、これを贋作と認めさせることを、断念せざるを得なくなった。この判決があわせて強調したのは、作品について、それがオリジナルなのか、あるいはコピーなのかという、その地位について云々することまでできない、つまり、芸術的価値を述べることはできない、ということであった⁸。

我々はここで、芸術家がもつふたつのコンセプトの衝突を目撃することになる。第一のコンセプトは、近代初期のもので、芸術家は、工房やアシスタントを、自身の意図の下で使用し、自身の名前を使わせて作品を制作させる、というものである。これは、芸術家のサインの記されたレプリカやコピーを、オリジナルとして販売することが許容された時代のコンセプトということができよう。第二は、近現代のコンセプトで、画家自身の手で直接制作されたものだけが、オリジナルとして販売されることができると、いうものである。

あるいは、1960年代の芸術動向、いわゆる「贋作アート」、あるいは「盗用アート」に立ち返ってみたい。これらは、ほかの作品を再現しつつも、しかし、それが「オリジナル」である、「本物」であるとは主張せず、それどころか、自ら「贋作」だと名乗りをあげるアートのことをいう⁹。したがって、こうした作品は、「贋作」との見出し付きで発表され、人々に理解されることとなる訳であり、ゆえにこうした作品は、本当の意味での贋作とはいえない。なぜなら本当の意味での贋作とは、欺くことを意図したものであるのに対し、贋作アートの芸術家たちが意図しているのは、芸術の核心にあるのは何か、何が芸術作品を「オリジナル」、あるいは「本物」にするのか、という問題に対して、批判的な、そして刺激的な問題提起を行う点にあるからである。オリジナルや本物とは、果たして、アイディアなのか、あるいは自らの手で制作することなのか？「贋作アート」や「盗用アート」が示そうとしたのは、アートとは、常に存在しているアートについてのアートである、ということなのである。

最後にごく手短かに西洋以外の例を見てみたい。例えば日本や中国では、既に存在している作品の

模倣を重んじる文化だと思われる。なぜなら、第一の理由は、こうした文化において、「オリジナルティ」という言葉は、西洋文化のように、物質的な意味において想定されたり理解されたりするのではなく、より概念的なものとして考えられているからである。そして第二の理由は、日本や中国では、めいめいが同じ作品を制作するという、職人性が尊重されるからである。したがって、このように「オリジナル」という言葉の位置付けは、西洋文化におけるそれとは、異なるものとなっている¹⁰。

「オリジナル」と「贋作」という概念は、互いに依存しあう概念であるため（なぜなら、オリジナルという言葉がなければ、贋作という言葉も存在しえないため）、もし「オリジナル」という概念が相対的なものであったならば、「贋作」という概念も、相対的なものということになろう。贋作とは何か、という問題は、実のところ、その文化や文脈に応じて変わるものである（インメンドルフ〔の裁判〕がその好例である）。したがって、「オリジナル」と「贋作」の間に存在する各ステップについて見てゆくこととしよう。それらはすべて偽物ではないと見なしでもよいが、一歩間違えると結果的に贋作ととられかねないものでもある。

ここから、オリジナルと贋作を隔てる「6次」ないし6ステップについて、具体例を挙げながら説明を加えたい。

まず、(I)「オリジナル」あるいは「プロトタイプ」があり、これは、その芸術家自身によって(II)「模倣」されることもある——もし、作品を模倣した芸術家が、オリジナルの作者ではないのであれば、それは(III)模写と見なされる。フランスの巨匠ニコラ・プッサンは1635年、プルタルコスやティトゥス・リウィウスといった古代の作家が著した物語に基づき、『カミルスとファレリイの教師』（パサデナ、ノートン・サイモン美術館所蔵）を制作した¹¹。その二年後、パリのルイ・フェリポー・ド・ラ・ヴリエールは、プッサン本人にそのレプリカ制作を依頼し、そのレプリカをパリへ送らせた（パリ、ルーヴル美術館所蔵）¹²。一方、プッサンの作品が他の芸術家によってコピーされた例もいくつか知られている。例えば『アシドトのペスト』は、1631年、シチリアの貴族ファブリーツィオ・ヴァルグアルネーラ¹³のために描かれたものである。ヴァルグアルネーラは、おそらくオリジナルの作品が完成するよりも前の段階で、イタリア人画家アンジェロ・カロセッリにそのコピーを注文した（ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵）。このイタリア人画家はおそらく、その絵画のコピーとしての役割を強調するために、作品に様々な変更を加えている（例えばサイズに関していえば、プッサンの作品が真四角に近い148×198cmであるのに対し、カロセッリによるコピーは横長の129×205cmである。そのほかにも、建築物や色彩といった細部も変えられている）¹⁴。オリジナルから出発し、次なるステップとなるのは、(IV)合成作品（パスティッチョ）である。合成作品とは、ある芸術家が、別の芸術家による複数の作品から個別の要素をそれぞれ引用して混成させ、新しい作品へと仕上げることをいう。パスティッチョとは、「パイ」を意味するイタリア語である。近代初期には、様々な材料をミックスして、これを具材としてひとつにまとめるパイが盛んに焼かれていたため、料理の技法から概念が借用されたという訳である。プッサンの作品群に基づいた合成作品の作例としては、例えば、イタリアの会社ラヴァツァが1990年に売り出したインスタント・カプチーノのパッケージ・デザインを挙げることができる（図1）¹⁵。画面手前に観察される、リュートを引く女性は、プッサンによる『リュートを弾く女のいるパックス祭』（パリ、ルーヴル美術館所蔵、1627/28年）から借用されたものであり¹⁶、そのすぐ後ろで籠を運ぶ

女性は、《羊飼いの礼拝》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵、1633年)から借用されたものである¹⁷。また、女性の左手にいる音楽隊は、プッサンの《ダヴィデの凱旋》(ダリッチ、絵画ギャラリー所蔵、1632/33年)¹⁸から引用されており、女性の右手で、おそらく吹奏楽の調べにあわせて踊っている女性たちは、プッサンの《黄金の子牛の礼拝》(ロンドン、ナショナル・ギャラリー所蔵、1635年)に由来する¹⁹。そして最後に、画面手前の右端に立つ緑色の衣を身にまとった男性は、プッサンの《ゲルマニクスの死》(ミネアポリス美術館所蔵、1629年)²⁰のものである。つまり、〔インスタント・カプチーノのパッケージという〕合成作品を手掛けた無名の画家は、プッサンの絵画の中でも、1627/27年から1635年という、比較的同質の芸術性および様式が認められる時代から作品を選出し、これにより、この合成作品にある種の一貫性を与えたのである。もしこの作品がオリジナルと偽ったならば、あるいは騙されてしまうかもしれないほどの一貫性である。さて最後のステップは、(V)様式の模倣である。このステップで芸術家は、例えば合成作品でそうであったように、他の芸術家の作品から、正確に、つまり同一のものとなるように引用する訳ではない。そうではなく、芸術家個人あるいは時代において顕著に認められる、ある様式的傾向を使用するのである。ドイツ・ロマン主義の画家ヨハン・ダーフィット・パッサファントは、例えばその《イタリア風景の中の自画像》(フランクフルト・アム・マイン、シュテーデル美術研究所所蔵、1818年、図2)にて、画中で自身がまとう服や、背後に広がる風景画の構図などに関して、例えばラファエッロが描いた《男の肖像》(フィレンツェ、ウフィツィ美術館所蔵、1503/04年、図3)といった、16世紀イタリア・ルネサンスに典型的な肖像画を綿密に参照しつつ、これらの作品を表面的に合成している。イタリア全般、とりわけラファエッロを敬愛したロマン主義の時代の画家たちは、ルネサンスに対して熱狂的なまなざしを向けた。しかしパッサファントは、欺くという目的で作品を描いた訳ではない²¹。

以上の作例はすべて、贋作ではないばかりでなく、美術の歴史においては、伝統的なものであり、十分に確立された制作方法である。模写は、あたかも写真のようにそっくりに制作することで、絵画のイメージを(しかもカラーで)再現することのできる唯一の方法であった。これはまた同時に、絵画を制作する技術、あるいは素描の技術を学ぶための重要な手段でもあった。つまり、模写を通じて、若い芸術家たちは、芸術的絵画制作の具体的な技術というものを学んだのである。ゆえに合成作品や、あるいは、様式の模倣すらも、工房では、認められた制作方法であった。弟子は、かなり頻繁に、師の様式でもって絵画を制作せねばならず、ゆえに弟子は、自分が従事している親方の、その固有の様式でもって絵を描く能力が必要とされていた。弟子は、時には、親方が簡単なスケッチで示しただけの構図に基づきながら、絵画を制作することすらあった。その場合、細部を描くために、すでに存在している絵画からいくつかの要素を取り出して、組み合わせることで、弟子は絵画を完成させた。これがすなわち、合成作品である。

しかしながら実のところ、このように確立した、そして贋作ではないと認められていた、なおかつ、伝統的なやり方であっても、もし「オリジナル」として提供されたならば、これらは「贋作」にもなりえる——たとえ「レプリカ」というカテゴリーであっても同様に、オリジナルとの関係性が危うくなるというのは、十分にありうることである。なぜならともに、多少なりとも、同じ作者、つまり親方とその工房によって制作されるためであって、この点については、前述したインメンデルフ〔の裁判〕の例を指摘するだけで十分であろう。ちなみにこの裁判のケースでも、当該作品が



図1 合成作品(プッサンに基づく)



図2 ヨハン・ダーフィット・パッサファント《イタリア風景の中の自画像》フランクフルト・アム・マイン、シュテーデル美術研究所、1818年



図3 ラファエッロ《男の肖像(フランチェスコ・マリア・デッラ・ロヴェーレ?)》フィレンツェ、ウフィツィ美術館、1503/04年

オリジナルなのか、レプリカなのか、コピーなのか、という点が問題となっていた。こうしたレヴェルにおいてさえ、事態はたやすく複雑化を呈する。たとえ同一のものであっても、文脈次第では(例えば所有者の見方に応じて)、同じものが全く異なった位置付けとなるというのは、ありうることなのである。

「贋作」の行為は、(Ⅲ)模写を基本としうるものである(ジョルジョ・ヴァザーリはその「アンドレア・デル・サルトル伝」の中で、ラファエッロによる肖像画を模写した作品について語っている。メディチ家はオリジナルの方の肖像画を贈ったと見せかけて、実はオリジナルと模写を入れ替えて



図4 ハン・ファン・メーヘレン《エマオの晩餐》ヤン・フェルメールの様式に基づく贋作、ロッテルダム、ボイマンス・ヴァン・ペーニンゲン美術館、1937年

フェルメールとしては珍しい宗教画と見なされ、さらには、カラヴァッジョが参照されていたがために、フェルメールがイタリア絵画に触れた可能性を立証する作品となったのである。ドイツの贋作者ヴォルフガング・ベルトラッチによる贋作は、1980年代より美術市場に出回るようになった²⁴。この贋作は、様式の模倣を基本とするものである（ベルトラッチは常々、コピーをしたことがない点を非常に自慢に思っていた²⁵。しかし細部まで見てゆくと、彼の贋作が、模写や合成作品の技術に依存していることが明らかとなる。例えばベルトラッチが2003年に描いた《横たわる裸婦と猫》は、ドイツ人画家マックス・ペヒシュタインが1909年に描いた作品として偽造されたものである（図5）。この作品は実のところ、ペヒシュタインが描いた同主題のオリジナルの素描（ベルリン、ブリュッケ美術館所蔵、1909年、図6）に基づく、コピー以外の何物でもない²⁶。ベルトラッチが、その画業の早い時期からすでに、この種の修練を積んでいたという点は、1985年に描かれた《いくつかの解放》（図7）を見ればわかることである。本作は、ドイツ人画家ヨハネス・モルツァーンが1919年に描いたオリジナルの作品として偽造された。ベルトラッチは本作において、モルツァーンによる1919年の木版画《いくつかの解放》（図8）をコピーするだけでなく、着色も施している²⁷。さらにベルトラッチは、合成作品の技術も使用している。悪名高き2005年の《馬のいる赤い絵》（図9）は明らかに、ドイツ人画家ハインリヒ・カンペンドルクによる1914年の作品として偽造されたものである。この作品では、カンペンドルクによるオリジナルの絵画《バルコニーのカップル》（ペンツベルク、市立美術館所蔵、1912/13年、図10）からいくつかのモチーフを取り出して組み合わせたということを、2010年にベルトラッチが明かしている。それは、例えば馬（オリジナルの作品では左にいたのが、贋作では右へ移されている）や、ボート（オリジナルでは右側にあるが、贋作では馬の下にある）、そして家（両作品ともに馬の後ろにある）などである²⁸。こうした制作方法が例外的ではないということは、例えばフェルナン・レジェの様式に基づく贋作《キュビスム的な静物》（図11：フランスのキュビストによる1913年の作品に見える）を見ればわかる。

いたのである²²。しかし同様に、合成作品も、これをオリジナルと偽ったならば、「贋作」となることもある。《エマオの晩餐》（ロッテルダム、ボイマンス・ヴァン・ペーニンゲン美術館所蔵、1937年、図4）は、ハン・ファン・メーヘレンによって1937年に描かれた作品で、ここにはオランダの画家ヤン・フェルメールの様式が適用されているだけでなく、カラヴァッジョの作品までも参照されており、つまり混在した合成作品である²³。ファン・メーヘレンは、この創造力溢れた構図を、フェルメールによるオリジナルとして発表した。この作品は、フェルメールによる未発見の絵画として美術史家たちに喜ばれたばかりか、フェル

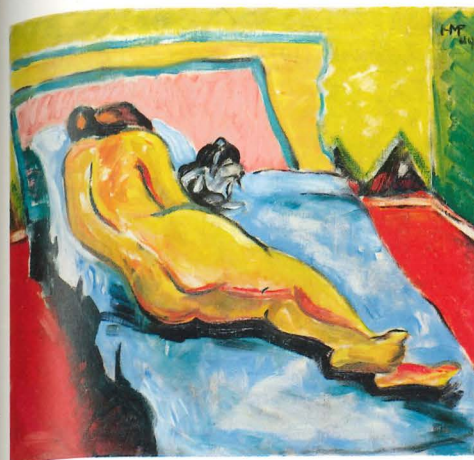


図5 ヴォルフガング・ベルトラッチ《横たわる裸婦と猫（1909年）》マックス・ペヒシュタインの素描に基づく贋作、2003年

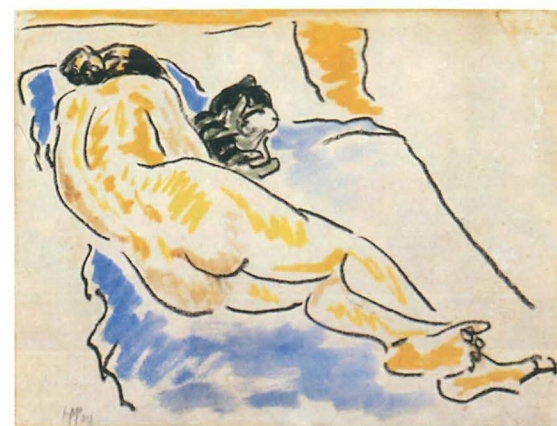


図6 マックス・ペヒシュタイン《横たわる裸婦と猫》ベルリン、ブリュッケ美術館、1909年



図7 ヴォルフガング・ベルトラッチ《いくつかの解放（1919年）》ヨハネス・モルツァーンの様式に基づく贋作、1985年



図8 ヨハネス・モルツァーン《いくつかの解放》木版、1919年

彼はレジェによってこの時代に描かれた2点のオリジナル作品から要素を取り出して組み合わせたのである。すなわち、レジェの《形態のコントラスト》（リーエン、バイエラー財団美術館所蔵、1913年、図12）からは機械風の要素を機械風にアレンジする（ベルトラッチの絵でいうところの蒸気エンジン）というアイディアを取り出し、《彩色された円筒のある静物》（リーエン、バイエラー財団美術館所蔵、1913年、図13）は、彩色のモデルとして役立ったのである²⁹。

以上で挙げた各ステップの境界線は、しかしながら時には流動的となる。

《サイタフェルネスの王冠》（パリ、ルーヴル美術館所蔵）は、一見したところ古代の王冠のように見えるが、しかし1895/96年頃、オデッサ（ウクライナ）出身のユダヤ人金細工師イスラエル・ドヴ・ヴェール・ルコモフスキーが制作したものである。伝えられるところによれば、本作は、純



◀図9 ヴォルフガング・ベルトラッチ《馬のいる赤い絵(1914年)》ハインリヒ・カンペンドンの様式に基づく贋作、2005年



図10 ハインリヒ・カンペンドン《バルコニーのカップル》ペンツベルク、市立美術館、1912/13年



図11 ヴォルフガング・ベルトラッチ《キュビスム的な静物(1913年)》フェルナンド・レジェによる絵画作品に基づく要素を組み合わせた贋作、2006年以前



図12 フェルナン・レジェ《形態のコントラスト》リーエン、バイエラー財団美術館、1913年

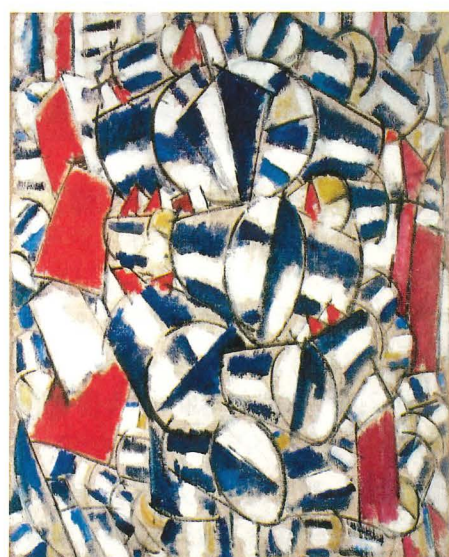


図13 フェルナン・レジェ《彩色された円筒のある静物画》リーエン、バイエラー財団美術館、1913年

粋な「様式の模倣」として制作されたものであり、欺く意図の下に作られたものではなかった。あわせてルコモフスキーによれば、これをオリジナルだと偽ったのは、この制作を依頼した商人であり、金細工師自身は、このことを知らなかったという³⁰。

しかしながら、《サイタフェルネスの王冠》は様式の模倣であるのみならず、また同時に、古い工芸品から様々なモチーフを寄せ集めた合成作品でもあった³¹。

《サイタフェルネスの王冠》は、偽物ではなくとも、贋作に位置付けられうる手法の存在を示唆する事例である。なぜならここに、いわゆる「客観的な偽造」が見出されるためである。《サイタフェルネスの王冠》自体、つまりルコモフスキーの商品それ自体が、改ざんされ、偽造されたものであった。というのも、金細工師が、古い釘を王冠に使用していたのである。そのため、様式の模倣によってアンティーク風の装いとなっているばかりでなく、この王冠が検査されたならば、〔古い釘が〕誤った検査結果をもたらすように仕組まれていたのである³²。後にルコモフスキーが述べたところによれば、彼は彼の注文主から、古い釘を王冠に使用するよう指示を受けたという。しかし、ならばなぜルコモフスキーは、この王冠の目的に不信感を抱かなかったのか、疑念が残るところである。なぜなら、純粋に様式だけを模倣していたならば、その場合、こうした「オリジナル」の〔釘といった〕、誤解を招きうる要素は必要要素ではないはずだからである。

こうした偽造は、しかしながら、欺かんとする意図がなくとも、実行されることがある。例えば、アルブレヒト・デューラーによる《パウムガルトナー祭壇》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク所蔵、1498/1503年)は、1613年、その当時の趣味へとあわせるために、大々的に上描きされ変更が加えられた作品である。本作が本来の姿へと戻されたのは、1903年のことであった³³。また、ジョシュア・レノルズによる肖像画《ミセス・ジェームス・パイネとその娘シャルロッテとマリー》(リヴァプール、国立美術館所蔵、1765年)では、19世紀末、おそらくは画商が、若いふたりの少女の姿だけの方が売れると考えたため、母親の姿が塗りつぶされてしまったのであった。このとき塗られた絵の具が取り除かれたのは、1935年のことである³⁴。

これらの作品は、各時代に、その趣味にあうように、改変が加えられた。その際、改変を加えるべき必要性というものは、一切なかった。そのため、こうした介入行為を、真の意味での「修復」と呼ぶことはできない。そもそも修復とは、芸術作品を元の状態に戻したり、あるいは、異質な要素を除去することを目的として実行される行為である。

ここでごく簡単に、画家にして修復家であったヨーゼフ・ファン・デル・フェケンについて言及したい。彼は、近代初期に制作され、いまや劣化してしまった、平凡な模写作品を改ざんし、美術史上重要な作品のオリジナルであるかのように見せかけた人物である。例えば、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンが手掛けた、いわゆる《ブラック三連祭壇画》を構成する一枚《マグダラのマリア》(パリ、ルーヴル美術館所蔵、1452年、図14)を、15世紀後半あるいは16世紀初頭、芸術的才能を欠いた無名の画家が模写した訳だが(図16)、デル・フェケンはこの模写作品を、フランドルの画家ハンス・メムリンク自身の作品であるかのように、偽造したのである(図15)。なおメムリンクは、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの工房と関わりのあった画家である。ファン・デル・フェケンの行為は、芸術作品を「アップグレード」することであった。彼は、自身による介入の痕跡をわかりやすく残すということは、しなかった。こうした手法は、今日では、「超修復」と呼ばれる。なぜならその作業は、純粋な「修復」の領域を超えてしまっているからである³⁵。



図14 ロヒーール・ファン・デル・ウェイデン《マグダラのマリア》(ブラック三連祭壇画より) パリ、ルーヴル美術館、1452年



図15 ハンス・メムリンクに帰属されていた模写、ヨーゼフ・ファン・デル・フェケンにより改ざん



図16 写真(1914年撮影)、ファン・デル・フェケンによる改ざん以前の状態、アーカイヴ・マックス・フリートレンダー

って幸いなことに、この肖像画は、ルイ・ド・シルヴェストルの画派に帰属されるもの、というよりもむしろ、シルヴェストル本人が手掛けた、失われし作品であるということが判明したのである。これは、エングレーヴィングによる作品も残されていたために、明らかとなった。本作は、上描きされた部分を取り除くことによって、本来の姿へと戻ることができた(図19)。

しかしながら、「客観的な」偽造が存在する一方で、その反対に、「主観的な」偽造というものも

同様のことが、いっそう極端な方法にて実行されていたのが、ザクセン公の娘マリア・ヨゼファの肖像画の事例である。この肖像画は、フランスの画家ルイ・ド・シルヴェストルの画派に帰属されていたもので、1992年、美術市場に現れたものであった(図17)。のちに本作は、実は、マリアの母親であった、ポーランド女王の肖像画を元にして(図18)、ひどく改ざんされたものということが判明した。すなわち本肖像画は、19世紀末、フランスのインテリア・デザイナーによって上描きされた作品だったのである。この肖像画が、上描き、つまり改ざんされた目的は、オグデン・ゴレという、アメリカの富豪が所有していた夏の離宮オークル・コート室内装飾として使うことにあった³⁶。しかし本作を所蔵するベルリンの歴史博物館にと



図17 ルイ・ド・シルヴェストル派《ザクセン公女マリア・ヨゼファの肖像》ベルリン、歴史博物館、1747/50年



図18 ルイ・ド・シルヴェストル《ポーランド女王マリア・ヨゼファの肖像》ベルリン、歴史博物館、1743年

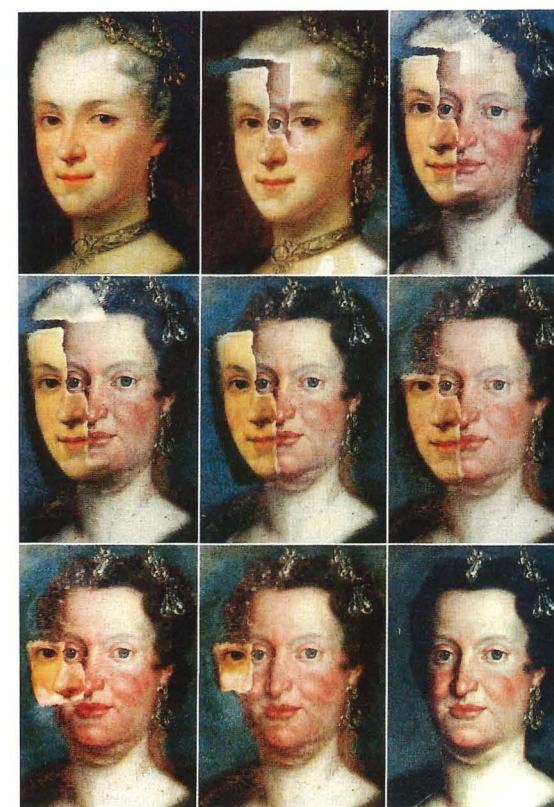


図19 修復経緯

存在するに違いない。これに関しては、物理学者のジョン・ドリュウの事例がある。彼は、1985年から1995年にかけて、美術館やギャラリーの書庫へ、偽造された資料を紛れ込ませることにより、画家ジョン・マイアットが制作した贋作に、信頼されるような歴史と経歴を与えようとしたのである³⁷。

以上から、両者はいずれも贋作に位置付けられうるということがわかった。

- オリジナルを改ざんしたもの（ファン・デル・フェケンが細工した、近代初期の平凡な作品がこれに該当する）
- 模写とイミテーション

だが、現実にはさらに複雑である。なぜなら、こうした贋作が制作された目的について考慮する必要があるためである。その理由とは、以下で述べるとおり、ある種の贋作は、遅かれ早かれ、専門家や社会の目にさらされた結果としてそれが贋作であることが暴露されることを念頭に置いた上で制作され、使用される点にある。無論のこと、これ以外の贋作は、専門家や社会を、可能な限り長く騙し続けることを目的に作られる——理想的には、永遠に騙し続けることを。

2. Foax それ以上

前述したふたつの現象について、改めて説明を加えたい。専門家や社会を、できる限り長い期間にわたって騙し続けることを目的としたものは、贋作と呼ばれる。しかし、遅かれ早かれ、専門家や社会の目にさらされた時に、贋作であると気が付かせることを目的として作られたものについては、むしろ、作り事（hoax）と呼びたい。それはつまり、人々に贋作であると気が付かせることによって、驚かせたり、社会や政治に変化を引き起こすような、ジョークとして作られたものである。この作り事が、その制作者や、あるいはターゲットとされた観客によって、種明かしされた、その時に生じるリアクションこそが、ここでは重要になるのである。

もし作り事が暴露されず、種明かしされることがなかったならば、それは、失敗を意味する。なぜなら、種明かしされなければ、ジョークでも笑いでも何でもなく、驚きも生まれず、当然ながら、何かに気が付かせたり発見させることには、つながらないからである。ただし、作り事は、贋作をともなう作品である以上、つまり、慎重に作り上げられたウソである以上、このふたつの概念は重なり合っており、依存しあっているといえよう。

以上のことがまさしく当てはまるのが、ジョナサン・キーツが近年発表した著書『欺く—なぜ贋作は現代において偉大なるアートなのか』³⁸の中で指摘されている事例である。本書の題名は刺激的な響きをもつものの、しかし本の内容を正確に表している訳ではない。著者のキーツが言及しているのは、実のところ、「偉大なるアート」ではなく、贋作である。より正確に言うと、本書が扱っているのは、著名な贋作者——ロタール・マルスカット、アルチェーオ・ドッセーナ、ハン・ファン・メーヘレン、エルマー・ド・ホリー、エリック・ヘボン、そしてトム・キーティング——である。果たして彼らが制作した贋作は、偉大なアートか、という点は、疑問の残るところである（例えばロタール・マルスカット、あるいはファン・メーヘレンによる贋作は、微笑ましい、娯楽程度のものに過ぎず、あわせて、まだ歴史の試練を受けておらず、また今日では陳腐にも思われる

ものである）。そして著者が「偉大なるアート」や「ニュー・アート」について語るとき、彼は実際には、盗用アート、もしくは作り事について語っているのである（そもそも著者が、何をもって偉大なるアートと見なしているか、という点についても議論されるべきであろう。なぜならこの著者は、偉大なるアートという言葉で、「刺激的な」、そして「スキャンダラスな」作品に対して使用しているように見受けられるが——例えばキーツによる、「本物のモダン・アートの傑作の中で、偉大なる贋作よりも刺激的な作品など、ひとつとしてない」³⁹という見解を示している——、しかしこれは、少々偏った見方であり、「偉大なるアート」、あるいは「ニュー・アート」という言葉の定義としては、時代遅れに思われよう。なぜならこの定義は、現代アートの作品に対するよりも、20世紀初頭のアヴァンギャルドの芸術に対して用いられるのがふさわしいからである。

盗用アートの芸術家としては、例えばマルセル・デュシャンのほか、エレヌ・スターティヴァントや、シェリー・レヴィンが挙げられる（なおレヴィンは、騙す目的で贋作を制作するのではなく、作品を見る人が抱いている、創作に対する古典的な考え方を根底から覆すために、贋作を制作したといえよう）。一方、作り事の作品としては、例えば、フランコ・マテスとエヴァ・マテスという、イタリア系アメリカ人の芸術家カップルによるインターネット上のプロジェクトが挙げられる。これは、1998年に制作されたもので、ヴァチカンによるオリジナルのウェブサイトをコピーし模倣したという、つまりはウェブサイトの贋作である。マテス夫妻は、彼らが作ったヴァチカンのサイトを、刺激的なコンテンツで満たした⁴⁰。具体的には、ポップソングや自由恋愛主義、ソフト・ドラッグ、「宗教的な不寛容」といったものである。あるいは、学生運動の成功が祈願され、このサイトにおけるヴァチカンのメンバーは、彼ら自身の「市民的、そして電子的不服従の勤め」について主張し、また、「偉大なるカトリック教会」が、「情報モラルの法規」と「電脳的救済」の見地から統治計画を説明した。そしてこの間、法王は「自由な聖霊の祝福」というハンドルネームによるメールを通じて、人々を免罪した⁴¹。

こうした試みを通じて、我々に気が付かせようとしたもの、理解させようとしたものが、果たして何であったかというのは、自明である。つまりこの作り事は、ウェブサイトを通じて、ヴァチカンの堅固な保守性を批判し、これを土台から崩そうとしたのである（ちなみにこの試みは、ヴァチカンに対して積極的な影響を与える結果となった。というのも、ヴァチカンは突如として先進的で開放的な態度でもって社会に対峙するようになったのである）。

以上のように、作り事とは、何かしら改ざんされたものや贋作に依存しており、この点において贋作と作り事は関係していることがわかった。しかし実際はそれ以上に、贋作と作り事は、依存し合っているのである。つまり、(1)作り事が種明かしされ、作り事として認識されなかった場合、残念ながら（時にはそれが望まれる場合もあるが）、作り事は贋作となる。そして(2)贋作が暴露された場合、それは作者以外の人にとっても、作り事として理解されることとなるのである。

哲学者のアルフレット・レッシングが1965年に著した、示唆に富む論文「贋作の何が悪いのか」⁴²において示した見解は、大きな議論を呼ぶものであった。というのも、彼は、贋作に対する次のような見方を発展させ擁護したからである。その論に従えば、鑑賞者にとって、その人自身が、贋作あるいはオリジナルと〔いま〕対峙していることを知っているか否かは、重要ではない。より重要なのは、文脈である。我々は物事を客観的に知覚する訳ではない。何かの鑑賞に違いが生じるとすれば、それは、自身が、作り事あるいは贋作と対峙していたということに気が付いた場合、あ

るいは、我々が贋作と考えていたものが、本当は作り事だったことに気が付いた場合、もしくはその逆に気が付いた場合においてである⁴³。

以上のことを明確化するために、各ケースに対応する、ふたつの有名な事例を挙げてみたい。

(1) 1973年、若き芸術批評家シェリル・バーンスタインは、「贋作それ以上」と題された展覧会批評を、論文集『アイデア・アート』に寄稿した。本誌を編集していたのは、アメリカ人の芸術批評家グレゴリー・バットコックであり、彼は当該号にて、コンセプト・アートに関する理論的な記事を集めていた⁴⁴。

バーンスタインが著した展覧会批評では、簡単な経歴に続いて、画家ハंक・ヘーロンの重要性についての記述に多くの紙面が割かれた。ヘーロンは、ニューヨークのギャラリーで開催された展覧会にて、画家仲間であるフランク・ステラが1961年から1971年にかけて制作した作品すべてをコピーして展示した。バーンスタインが、このような芸術的コンセプトの意味を論じる上で注目したのは、芸術家本人の個人的な様式にて制作された新しい作品を見せるのではなく、ほかの芸術家が過去に制作していた作品を、コピーするというより、ただ単に繰り返したという点であった。この若き芸術批評家は、まだ流行り始めたばかりの「盗作アート」あるいは「贋作アート」を踏まえつつ、ヘーロンの試みを、複数のレヴェルにおける「贋作」と判断した。バーンスタインの見解に拠れば、ヘーロンが行ったことは、剽窃ということになる。なぜならヘーロンは、ステラから許可を得ることなしに、その絵画をコピーして、自分自身の展覧会で展示してみせたからである。しかも、ヘーロン自身の名前で。しかし、それだけではなかった。ヘーロンが作品を繰り返すという行為の背後には、真の作者としてのステラがいる訳だが、この点を種明かしすることによって、これは同時に、「偽造」された展覧会ということにもなるのである。なぜならヘーロンは、展覧会に訪れた人々が、通常の展覧会と同様に当然期待していたこと、つまり、何か新しいものを見たい、という期待を、否定してしまったからである。そうであってもなお、バーンスタインは、ヘーロンの試みを擁護した。その理由は、ヘーロンがやったこと、つまり、ステラの絵画を、そのオリジナルがもつ文脈というものを一切無視して、ただ単に外側の見てくれだけコピーしたこと、そして、ステラの絵画を一緒にくたにして、ギャラリーのひとつの空間に押し込めてしまったこと、さらには、いわば時間までも凝縮してしまったこと（ステラはこれらの絵画作品を、10年という年月を投じて制作したが、ヘーロンはたった1年でコピーしてしまった）、ヘーロンはこうした行為を通じて、ヘーロンの展覧会という文脈の中で、これらのコピー作品に、新しい意味をもたせたのである。ヘーロンの行為に、バーンスタインが「革新的で新しく、哲学的な要素」⁴⁵を見出した理由が、ここにある。ヘーロンは、ステラの作品の、オリジナルの作品がもつ文脈と時間という束縛を解き放った。しかしヘーロンによる解放は、それだけではない。彼は同時に、ビジネスとしてのアートがもつ責務、つまり、アートは常に新しい形を、新しい様式を追い求めていかななくてはならない、創造的な発展を遂げなければならないという責務からも、解き放ったのである。こうした固定観念の代わりに、ヘーロンは、パラドックスを作り出した。すなわちヘーロンは、すでに存在しているものを、単純に繰り返し、グループ化してしまうことで、新しいことをやってのけたのである。ステラの作品の視覚的な見た目と、オリジナルの文脈は全く無視することによって、ヘーロンは知的なプロセスを作り出し、その手順の背後にあるコンセプト（まさしくこの雑誌の題名が示しているもの）をいっそう明確にしたのであった。

以上から、ヘーロンの「贋作」は付加価値をもたらしたとバーンスタインは結論付けた。それこそが、彼女の展覧会評につけられたタイトル、「贋作それ以上」なのである。

バーンスタインの展覧会評は、重要なものである。本評は、管見の限りでは、1884年にポール・ウデルが有害で破滅的なものとして贋作を罵って以来⁴⁶、およそ百年を経て初めて、贋作の概念が良い意味で使用された記事なのである。

しかしバーンスタインの記事で興味深いのは、むしろ、その出版後のことである。バーンスタインの記事にある、いくつかの記述は、その読者に疑問を抱かせた。例えば、バーンスタインは、なほ知性あふれる人物であるようだが、芸術批評家としてはまだ若かったためであろうか、彼女は明らかに、リチャード・ペティボーンというアメリカ人アーティストを知らなかった。ペティボーンは、1960年代にはすでに、有名なアーティスト、例えば、ロバート・ラウシェンバーグやアンディ・ウォーホルといったアーティストたちの作品をコピーしていた。そればかりかペティボーンは、1965年には、まさしくステラが1960年から1971年にかけて制作していた一連の作品をもコピーしていたのである⁴⁷。したがって、ヘーロンのコンセプトというのは、バーンスタインがその展覧会評で述べたような、「新しく」斬新なものなどではなかったのである。さらにいうと、ペティボーンは、ヘーロンが触れていなかった問題までも、きちんと対処していた。すなわち、ステラの作品は概してサイズの大きなものであったが、ペティボーンはそれを、縮小版としてコピーしていたのであった。一方でヘーロンが、巨大なステラのオリジナル作品を、ましてや11年分に相当する数の作品を、いったいどのようにして、たったひとつのギャラリーの空間へと詰め込んだのかという点について、バーンスタインは、全く説明していないのである。

こうした矛盾は、注意深い読者に与えられた、この記事の正体を種明かしするためのヒントであった。実は、「シェリル・バーンスタイン」という芸術批評家も、「ハंक・ヘーロン」という画家も、実在しない。彼らは、アメリカの美術史家キャロル・ダンカンと、その夫アンドリュース・ダンカンが作り出した、架空の人物だったのである。このダンカン夫妻が、本雑誌の編集者であるグレゴリー・バットコックと共謀して、作り事を仕掛けていたのだ。この記事は、同時代の芸術批評に対する批評として出されたものであった。ダンカン夫妻やバットコックは、当時の芸術批評が、同時代の芸術に対して、甘く寛大すぎると考えていた。当時の芸術批評は、仲間受けのためのもので、周囲の人々を、より大きな視点でいえば、社会を巻き込んだ展開ができていなかった。ここでダンカン夫妻とバットコックが標的としたのは、明らかに、盗用アートと、これを甘やかしていた批評であった。ダンカン夫妻にいわせると、当時の芸術批評は、こうした盗用アートが社会にもたらす政治的な意味を問うこともせず、代わりに、抽象的な理論へと傾倒していたのである。それは例えば、架空の批評家「シェリル・バーンスタイン」が著した展覧会評がそうであったように⁴⁸。

もともとダンカン夫妻は、すぐに作り事の種明かしがされて、それがはらむ批評性が理解されたと考えていた（夫妻は、フランスの哲学者の言葉をひねった形で引用するなど、ユーモアにあふれるヒントを散りばめていた）。ところが実際には、この知的かつ高尚な、独創性あふれる記事に対して、誰も異議を唱えなかったのである。誰一人として、この記事の真実、つまり、この記事がパロディの作り事であるということに、気が付かなかった。この事実は、ある意味では、彼らの批評を裏付けることとなった。

こうして批評記事「贋作それ以上」は、贋作となってしまった。これが贋作だったと種明かしさ

れたのは、ようやく13年後、すなわち1986年、美術史家のトーマス・クロウが執筆した「ハンク・ヘーロン再び」⁴⁹という論文中でのことであった。しかしながら、クロウができるのは、そこまでである。なぜなら彼はキャロル・ダンカンにより、「シェリル・バーンスタイン」や「ハンク・ヘーロン」、そしてその展覧会の後ろに隠された秘密を知る当事者に仕立て上げられてしまったからである。いまや、批評のタイトル「贋作それ以上」の示す、もうひとつ別の意味が明かされることとなった。つまり、その本来的なプログラム（作り事として使われた贋作）が明らかにされただけではなく、足りないことによって、「それ以上」であることが示されたのである。架空の画家による、架空の展覧会について批評した、架空の芸術批評家から始まり、この記事は、アート・ワールドとアート・ビジネスに関する根本的な問題を提起したのである。

以上の例は、作り事が不発弾となった、その理論的な例であった。もうひとつ、実践的な例を示すために、ここでは、トム・キーティングについて言及したい。トム・キーティングは、「時限爆弾」とも呼ばれた男である。彼は画家であり、修復家であり、そして、贋作者であった。その贋作の数は、百人ほどの異なった芸術家の名による二千点以上だと推察されている⁵⁰。キーティングがこのことを暴露したのは、1976年、ジャーナリストのジェラルディーン・ノーマンが執筆した『タイム』の記事でのことであった。キーティングはこの翌年に逮捕され、詐欺罪で訴訟を起こされている。ところがこの訴訟はすぐに取り下げられた。その理由は、ひとつには彼の健康状態が思わしくなかったこと、そしてもうひとつは、キーティングが自身の贋作を、常に作り事に仕立てていたことにある。つまり、彼は必ず、その作品が本物ではないという、明らかな痕跡をそこに残していた。例えばキーティングは、捏造を施す層よりひとつ下の層、つまりカンヴァスに、これを修復する人物に宛てて、白い文字でメッセージを書いていた。ひとたびX線による調査を受けたならば、このメッセージはただちに視覚化されると見込んでの行為である。もしくは、キーティングはその贋作に、失敗を故意に組み込んでいた。それは例えば、指の数が多すぎるとか、幼稚な時代錯誤的表現とか、あるいは、近代絵画として捏造しているにもかかわらず、現代の素材を使用するといった失敗である。こうして仕掛けられた「時限爆弾」によって、遅かれ早かれキーティングの残した痕跡は発見されるはずであった。贋作であることが種明かしされたならば、同時に、美術市場の脆弱性が証明され、これにより、市場は混乱し、批判が生じることを彼は期待したのである。この企ては、彼自身が抱いていた、軽蔑の念から生じたものである。彼の言い分は、次の通りであった。アメリカの〔美術〕市場は墮落しており、ギャラリーに支配されている。そこでは、芸術批評家やディーラーがその嗜好を決定し、利益が優先されるあまり、真のコレクターや芸術家たちが犠牲となっている。キーティングがこのような自身の考えを語ったのは、1977年、彼の贋作を見破ったジャーナリストのジェラルディーン・ノーマンと、その夫のフランク・ノーマンが共同で出版したキーティングの伝記『贋作一代記—トム・キーティングの物語』においてのことであった。伝記のタイトルは、版画家ホガースが1733年から1735年にかけて制作した、「道徳的な」連作『放蕩一代記』のパロディであった。ただし、ホガースの版画連作に登場するトム・レイクウェルは落ちぶれてゆき、最後には精神病院に収容されるのに対して、キーティングの方は、社会的・経済的には成功を収めている。キーティングが暴露し、ノーマンにより本が出版されたのち（なおこの本にはキーティングの作品カタログも付けられていた）⁵¹、キーティングは時の人となり、歓待を受けたのである。例えば1982年から1983年まで、イギリスのテレビ番組にて、キーティングはオールド・マスターの技

術について語っている。この贋作者は、自分が仇としてきた当の専門家になったのであり、ついには、自身が抗っていたシステムの下僕と化した訳である。

重要なことは、しかしながら、ダンカン夫妻による「シェリル・バーンスタイン」の作り事のように、キーティングによる作り事も、当面の間は種明かしされることなく、贋作となってしまっていたという点である。キーティングの作品は長らく、本物として受容されており、ゆえに多くの人々を欺くこととなった。それは、キーティングが考えていたよりも、ずっと長い時間におよんだ。

こうした、「作り事が贋作になった」、別種の例としては、ファン・メーヘレンの事例を挙げるのができよう。彼は当初、自身の作品を嘲笑った芸術批評家や専門家たちが、いかに無能であるかを示そうと目論んでいた⁵²。ところがファン・メーヘレンは、芸術批評家や専門家たちを騙すことに成功したとき、この成功がもたらす、もうひとつの側面——経済的利益——に気が付いたのである。そこで、ファン・メーヘレンは、自分が作り出した贋作の種明かしをして、この作り事によって専門家たちに恥をかかせることを取りやめ、むしろ、新発見された、あるいは再発見されたフェルメールの傑作という幻想を生み出し続けることを決心し、これにより、さらなる利益を上げていったのであった。

既述のとおり、贋作が後になって種明かしされて、その一部が、あるいはすべてが、実は作り事を意図したものだったという事例とは、逆の状況もある。ここから、ふたつ目の例を見てゆきたい。

(2) ハンガリーの贋作者エルミア・デ・ホーリー（1905年、ブダペスト生まれ。本名はエルミア・ドーリー）⁵³は、オーソン・ウェルズの魅力あふれる1973年のドキュメンタリー「F for Fake」で有名になった人物である。ホーリーは、第二次世界大戦後、近代絵画の古典に位置付けられる巨匠たち、例えばピカソやモディリアーニ、スーティン、マティスといった画家たちの素描や油彩画の贋作を制作した。1967年、デ・ホーリーがすべてを暴露した際、彼は、贋作制作の動機のひとつとして、やはり同様に、デ・ホーリー自身が制作した作品を評価しなかった専門家や美術批評家たち、そして、美術商たちの無能さを暴きたかったと述べた。また同時に、贋作制作のもうひとつの動機として、例えばアンリ・マティスといった、高く評価されている芸術家が、実は二流にすぎないということを示したかった点も挙げている。デ・ホーリーによれば、マティスの素描は実に下手で、過大評価されているに過ぎないといい、彼はマティスの贋作を作成する際、自身の高い能力をわざわざ偽り、マティスと同じくらい下手に描く必要があったと述べている⁵⁴。

以上はすべて、作り事と贋作が互いに混じり合って区別がつかなくなっている事例だといえよう。そしてここで再び、〔最初に紹介した〕映画「六次の隔たり」に登場するポールが思い出される。なぜならポールも、果たして、最終的には暴かれた贋作者であるのか、あるいは、暴かれながらも実際には、彼の捏造を暴いた人々の、その完璧と思われるライフ・スタイルの真なる姿を逆に暴き出す人物なのか、明確ではないのである⁵⁵。

ここで、作り事(haox)と贋作(fake)が入り混じったものに対する名称として、Foaxという概念を提案したい(Foaxは、贋作と作り事を混ぜ合わせたものである。さらには、この言葉の韻は、フランス語で贋作を指す単語fauxとも類似している)⁵⁶。

さらに、「シェリル・バーンスタイン」が書いた展覧会評の題名を応用し、「Foax それ以上」と呼べる現象を見出すことができる、そういった事例について考えてみたい。

第一に、言うまでもなく、「それ以上」という第三の要素の存在によって、贋作や作り事という

ふたつの言葉が補完されることになる。

第二に、ここでも単純に、贋作や作り事と同様のことが Foax にも適用されると捉えるのであれば、この Foax の概念は我々の眼前に鏡を突き付け、次のような問題を提起することとなる。

我々は、オリジナルだと考えているものを、どのように見ているのか。

また、どのようなものとして、どのような方法で、それを見ているのか。

それは、我々に関して何を語るのか。

贋作、作り事、Foax を分析するということは、非常に有益であり、我々が芸術に対して、どのように向き合っているか、どのように文脈を作り上げているのか、何を期待しているのか、ということを示唆してくれる。贋作、作り事、Foax は、カリカチュアに例えることもできよう。なぜならこれらは、ある事象を選び出し、誇張し、凝縮し、そこに集中し、そして我々が、その事象の典型的と考えるもので満ちたすからである。それはすなわち、芸術家のあるべき様式であつたり（例えばベルトラッチによるカンペンドンクや、ファン・メーヘレンによるフェルメールがこれに該当する）、作品の期待される見た目であつたり（例えば「もっともらしく」少しだけ壊れているなど）、望まれる保存状態であつたり（贋作、作り事、Foax は、期待の塊である）、由来や経歴であつたりする（ヴォルフガング・ベルトラッチは、彼が作り出した贋作のもっともらしい由来として、妻の祖父であるヴェルナール・イエーガーが所蔵していたコレクションというものを捏造した。これは、いわゆる「略奪美術」と関係のあるアルフレット・フレヒトハイムが所蔵していたコレクションの流れを汲むものである。しかし、ナチスにより略奪されるよりも前に、イエーガーが美術品を購入したと偽ることで、ベルトラッチは作品の悪いイメージを払拭させたのである）⁵⁷——こうしたすべての要素が、我々を信じ込ませてしまう。そして、批判的な疑問を呼び起こす。例えば我々は、次のように自問するのだ。我々が騙されたのは、何が悪かったためなのか。この事実、いかなる弱点を示しているのか。我々自身の弱点か、システムの弱点か、美術史の、大学の、美術市場の、あるいは社会の弱点か。いかなる弱点や欠点が視覚化され、理解されるのか？

第三に、まさしく「Foax」の概念により、異なった、識別の困難な状況と我々は対峙することとなる。

そして最後に忘れてはならないのは、「Foax」により、作り事、贋作、そして Foax がもつ、創造的な潜在能力、あるいはパフォーマンスとしての潜在能力が明らかになることである。例えば、バーンスタインの「贋作それ以上」の場合、架空の芸術批評家があり、この架空の批評家が、架空のアーティストによる架空の展覧会について、架空の展覧会評を執筆した、というケースが想定されていた。ここで、ジャン・ボードリヤールが提唱した「シミュラクルム」という概念について言及しておこう。この「シミュラクルム」⁵⁸とは、現実のものとして出現するものの、しかし実際は、現実との関係性をほとんどたない現象を指す言葉である。架空のものといっても、出発点は、現実世界の何かしらに求められる。例えば、架空の画家ハंक・ヘーロンが実行したような手法を採用する画家は、現実のアート・ビジネスにも存在する。また、架空の芸術評論家バーンスタインのようなことを論ずる現実の芸術評論家も存在するのである。しかしながら、現実をベースとしながらも、そこから新たに創出されたものは、現実の現象からは解き放されたものであり、それ自体が自律して自由に発展したもののなのである。

ベルトラッチの事例でも、多かれ少なかれ、結局のところは同様のことが生じている。すなわちベルトラッチは、実在した近代絵画コレクションにかつては属していた実在の傑作に基づいていた。ベルトラッチが捏造したのは、かつてはとある絵画コレクションに属していたことを保証する、歴史的証拠を備えた絵画であつた。しかしそのようなコレクションは、この世に一度たりとも存在したことがないのである。ここでも、すべての偽造が、現実世界に存在しているものから始まっている。この偽造に登場する人物、例えば、ヴォルフガング・ベルトラッチの妻ヘレーネの祖父である、ヴェルナール・イエーガー自身は実在の人物である。また、コレクターのアルフレット・フレヒトハイムや、かつてはフレヒトハイムのコレクションに実在していて、その後、紛失し、現在まで見つからないという絵画、そして、それを制作した画家なども、すべて実在していた。

しかしながら、ベルトラッチの場合でもやはり同様に、架空のものがそれ自体として発展を遂げた。そして遂には、アーティストの第二ヴァージョンというべきものまでも作り出されたのであつた。その経緯とは、次のとおりである。ベルトラッチは、過去の巨匠たちの様式を、単に模倣したのではなく、そこかしこで、その様式からは逸脱してしまい、新しい様式に基づく要素を取り込んでいた。そればかりか彼は、新たな様式に基づいたパターンや手法というものまでも偽造した⁵⁹。それはまさしく、ハン・ファン・メーヘレンが実行した手法であつた。ファン・メーヘレンは、これより数十年も昔、フェルメールの贋作を制作しつつ、しかしながら、周知されていたフェルメール的な様式からは、次第に逸脱するようになっていったのである。ファン・メーヘレンは、自分自身の様式を追求するようになり、あたかもファン・メーヘレン自身の名前で制作した作品であるかのように、その傾向を強めていったのであつた⁶⁰。

ここで挙げた、ベルトラッチとファン・メーヘレンの事例はともに、あるパラドックスを示している。つまり、新しく作られ、市場に投入された贋作が、その前提であるべき、既存の巨匠の作品とは、徐々に比較されることがなくなってゆき、むしろ、新たに発見された作品と比較されるようになる。その新たに発見された作品というのが、ファン・メーヘレンやあるいはベルトラッチがかつて制作した贋作なのである。

結論として、我々がここまで見てきたように、贋作、作り事、そしてここから生まれた Foax が、実際に、何かしらの方法で、我々の現実を押し広げ、何かそれ「以上」のものを付加できることがわかった。それはまさに、コーエン・ブラームスが2000年に出版した著書『架空の芸術家百科事典』において、「第二の芸術」あるいは「第二の力」による「並行世界」と呼んでいたものと同じことだといえよう⁶¹。

留意しなくてはならないのは、当然ながら、すべての贋作、作り事、Foax が、自動的に、ジョナサン・キーツがいうような、偉大なる芸術である訳ではないという点である。あわせて、それらが置かれている状況にも注意しなくてはなるまい。なぜなら、我々が作品を知覚するとき、各人は違った先入観に支配されており、クライアント、鑑賞者などといった、アート・ワールドの人々の関係性を形作っているからである。つまり彼らは、何がオリジナルで、何が贋作かということについて、皆が認める不文律に関して、暗黙裡に了解している訳である。

しかしながら、我々がここまで見てきた事象、つまり、オリジナルというものに対する伝統的な考え方を揺さぶり、かき混ぜるような事象は、特に世界規模で見渡したならば、決して例外的なものではないことがわかる。いずれにせよ我々は、遅かれ早かれ、こうした事象に再び直面すること

になろう（だからこそ、我々は、贋作、作り事、Foax に対して、受け身であってはならず、能動的でなければならないのである）。

贋作、作り事、Foax は、それ「以上」の存在となることができる。これが可能となるのは、芸術をどのように扱うのかという点について問題を提起し、考え、よりよい議論を経て、理解する、そのためのきっかけとして、これらを受け止めた場合の話である。あるいは、神経科学の権威であり、アートの知覚方法に関する偉大なる研究者であるフランス人ジャン＝ピエール・シャンジュールの言葉を借りて、本稿の結びとしたい。

理解することは、愛することとイコールではない。けれど、よりうまく説明することは、よりよき理解をもたらすことになる。そしてよりよき理解は、おそらく、よりよい愛を生み出すこととなる⁶²。

付記 本稿は2016年9月7日名古屋大学文学研究科で行われた文学研究科附属人類文化遺産テキスト学研究センター公開セミナーの原稿を補訂したものである。

註

- 1—Six Degrees of Separation, USA 1993, D.: Fred Schepisi. 以下も参照のこと。Gene A. Plunka, *The Black Comedy of John Guare*. Newark/London 2002, Chapter 8, pp. 186–202.
- 2—以下を参照のこと。Plunka 2002, p. 191: “Flan and Ouisa are essentially con artists—upper class hustlers. Through elegance and erudition, Flan und Ouisa have mastered the art of the deal but have no idea of their hypocrisy (...).”
- 3—以下を参照のこと。Mark Newman, Albert-László Barabási and Duncan J. Watts (Eds.), *The Structure and Dynamics of Networks*, Oxford/Princeton 2006, Chapter 2, pp. 9–21 as well as pp. 21–26.
- 4—Ibidum and Albert-László Barabási, *Linked: How Everything is Connected to Everything Else and What It Means for Business, Science, and Everyday Life*, New York 2003.
- 5—贋作を意味する fake と forgery という単語を区別して使用する傾向について触れておきたい。例えば2011年に「欺く意図」展を企画したキュレーターのコレット・ロールや、作家のノア・チャーニーらは、こうした傾向にある。しかし、このふたつの言葉を区別すべきだとする主張、つまり、fake という言葉は、すでに存在している何かしらの作品を正確にコピーして、これがオリジナルだと騙すときに使用する言葉であり、forgery という言葉は、様式を模倣して、それがオリジナルだと騙す場合の言葉だという主張（例えばロールによる）や、fake という言葉は、本物の美術品を改変したり、何かを付け加え、別の作者の作品として偽る場合であり、forgery は、詐欺の商売として作品を制作する場合の言葉だという主張（例えばチャーニーによる）は、正当なものではない。なぜなら使用方法は（ロールやチャーニーによる定義の否定がすでに示しているように）完全に任意であり、語源学によって定義される訳でもない。したがって、美術の世界（例えばフェイクの胸像に使用されている技術など）においても、両者の区別というものは、目下のところ、確立していない。ロールとチャーニーによるそれぞれの概念の使用については、以下を参照のこと。CBS-News-report by Anthony Mason from the 16.4.2014 on one of Loll’s touring exhibition stops, online under <http://fine-art-review.com/masterpieces-deception-fake-art-worth-real-money-cbs-news/> (last access: 1.10.2016) where from 1:18 to 1:30 min. the supposed difference is explained, and Noah Charney, *The Art of Forgery*, London 2015, p. 17.
- 6—以下を参照のこと。Henry Keazor, *Täuschend echt! Eine Geschichte der Kunstfälschung*, Darmstadt 2015, p. 32.
- 7—Keazor 2015, pp. 32–33.
- 8—ジャーナリストであるペルトラム・ミュラーによる、2014年8月6日の記事を参照のこと。 <http://www.rp-online.de/nrw/kultur/immendorffs-witwe-unterliegt-vor-gericht-aid-1.4432152> (last access 1.10.2016), and Keazor 2015, pp. 91–92.
- 9—例えば以下を参照のこと。Stefan Römer, *Künstlerische Strategien des Fake. Kritik von Original und Fälschung*, Cologne 2001.

- 10—例えば以下を参照のこと。Shan Guoqiang, “Technique of Cloning National Treasures”, in: *Cultural Relics World*, No. 12, 2002, pp. 60–65. Sarah E. Fraser, “Notes from the Field: Mimesis”, in: *Art Bulletin*, vol. XCV, No. 2, June 2013, pp. 200–201, David Barboza, Graham Bowley and Amanda Cox with additional reporting by Jo Craven McGinty: “A Culture of Bidding: Forging an Art Market in China”, in: *New York Times*, October 28, 2013, online under <http://www.nytimes.com/projects/2013/china-art-fraud/?emc=eta1> (last access 1.10.2016) and Maria Effinger and Henry Keazor (eds.), *Fake—Fälschungen, wie sie im Buche stehen*, ex.cat. University Library Heidelberg, Heidelberg 2016, pp. 103–105.
- 11—Jacques Thuillier, Nicolas Poussin, Paris 1994, p. 254, No. 109.
- 12—Thuillier 1994, p. 255, No. 122.
- 13—Thuillier 1994, p. 251, No. 81.
- 14—以下を参照のこと。Henry Keazor, “Die Kopie als Risiko und Chance: Nicolas Poussin—Re-produktive versus dokumentarische Kopie”, in: *Déjà-vu? Die Kunst der Wiederholung von Dürer bis YouTube*, exh.cat. Kunsthalle Karlsruhe, edited by Ariane Mensger, Bielefeld/Berlin 2012, pp. 54–63, here p. 56.
- 15—以下を参照のこと。Henry Keazor, Nicolas Poussin, Cologne 2007, p. 95.
- 16—Thuillier 1994, p. 248, No. 55.
- 17—Thuillier 1994, p. 252, No. 92.
- 18—Thuillier 1994, p. 252, No. 91.
- 19—Thuillier 1994, p. 253, No. 100.
- 20—Thuillier 1994, p. 249, No. 58.
- 21—Keazor 2015, p. 35.
- 22—以下を参照のこと。Giorgio Vasari, *Das Leben des Raffael*, edited, translated and commented by Hana Gründler, Berlin 2004, p. 143.
- 23—Lord Kilbracken (John Raymond Godley): *Van Meegeren. A Case History*, London 1967, pp. 47–51.
- 24—Stefan Koldehoff and Tobias Timm, *Falsche Bilder, echtes Geld. Der Fälschungscoup des Jahrhunderts—und wer alles daran verdiente*, Berlin 2012.
- 25—例えばドイツのニュース雑誌『シュピーゲル』でのインタビューにて、ペルトラッチは、（音楽の暗喩を使いながら）「新しい音楽を作りたい」と主張している（原文は“Jedes Philharmonie-Orchester interpretiert nur den Komponisten. Mir ging es darum, neue Musik dieses Komponisten zu schaffen. Ich wollte das kreative Zentrum des Malers so erreichen und kennenlernen, dass ich die Entstehung seiner Bilder mit seinen Augen und eben auch das neue, von mir gemalte Bild mit seinen Augen sah — und zwar bevor ich es malte”）。この数行あと、ペルトラッチは。コピーするために技術的な機材を使用したという推察に対して、強い異議を示している（原文は“Auch wenn im Verfahren Gutachter anderes behaupteten: Ich habe bei keinem einzigen Bild technische Hilfsmittel benutzt. Keine Projektoren, keine Raster. Ist ja lächerlich. Warum soll ich eine Skizze umständlich projizieren, wenn ich sie aus der Hand malen kann?”）。このインタビューについては、以下を参照のこと。Lothar Gorris and Sven Röbel, “Geständnis eines ewigen Hippies (Interview mit Wolfgang Beltracchi)”, in: *Der Spiegel*, Nr. 10, 5.3.2012, pp. 126–136, here p. 131, also online under: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-84251252.html> (last access 1.10.2016).
- 26—Henry Keazor and Tina Öcal, “‘Faire (l’) Epoque’. Die methodische und handwerkliche Dramaturgie der Beltracchi-Fälschungen in ihren kunsthistorischen Dimensionen”, in: Henry Keazor and Tina Öcal (eds.), *Der Fall Beltracchi und die Folgen. Interdisziplinäre Fälschungsforschung heute*, Berlin, pp. 15–57, here p. 35.
- 27—Henry Keazor, “‘Forging ahead’: Von Fälschungen und Büchern”, in: Effinger/Keazor 2016, pp. 9–25, here p. 14.
- 28—Keazor/Öcal 2014, p. 32.
- 29—Keazor/Öcal 2014, p. 30.
- 30—以下を参照のこと。Renate Rolle and Wilhelm Herz, “Betrachtungen zur ‘Tiara des Saitaphernes’”, in: Frank M. Andraschko and Wolf-Rüdiger Teegen (eds.), *Gedenkschrift für Jürgen Driehaus*, Mainz am Rhein, 1990, pp. 251–263 and Keazor 2015, pp. 51–53.
- 31—ここで使用されている様々な要素の起源については、以下を参照のこと。Keazor 2015, p. 52.
- 32—Keazor 2015, p. 55.
- 33—以下を参照のこと。Bayerische Staatsgemäldesammlungen, *Alte Pinakothek München*, Munich 1986, pp. 170–171, No. 706.
- 34—例えば以下を参照のこと。 <http://www.liverpoolmuseums.org.uk/picture-of-month/displaypicture.aspx?id=357> (last access 1.10.2016).
- 35—以下を参照のこと。Thierry Lenain, *Art Forgery. The History of a Modern Obsession*, London 2011, pp. 247–248 and

Keazor 2015, pp. 38–40.

36—以下を参照のこと。“Marie und Marie”. Der Weg eines Gemäldes durch 250 Jahre europäischer und amerikanischer Geschichte, Deutsches Historisches Museum Magazin, Vol. 10, No. 25, Fall 2000, and Keazor 2015, pp. 168–171.

37—以下を参照のこと。Laney Salisbury and Aly Sujo, Provenance. How a Con Man and a Forger Rewrote the History of Modern Art, New York 2010 and: Effinger/Keazor 2016, pp. 172–174.

38—Jonathon Keats, Forged. Why Fakes are the Great Art of Our Age, Oxford 2013.

39—Keats 2013, p. 4.

40—以下を参照のこと。http://0100101110101101.org/files/vaticano.org/ (last access 1.10.2016).

41—マテス自身による以下の記述を参照のこと。http://0100101110101101.org/vaticano-org/ (last access 1.10.2016).

42—Alfred Lessing, “What is Wrong with a Forgery”, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism, vol. 23, No. 4, Summer, 1965, pp. 461–471.

43—以下も参照のこと。Keazor 2015, pp. 29–31.

44—Cheryl Bernstein, “The Fake as More”, in: Idea Art, edited by Gregory Battcock, New York. 1973, pp. 41–45.

45—Bernstein 1973, p. 45.

46—Paul Eudel, Le truquage. Les contrefaçons dévoilées, Paris 1884. 以下も参照のこと。Lenain 2011, pp. 252–254.

47—例えば以下を参照のこと。Richard Pettibone. A Retrospective, edited by Ian Berry and Michael Duncan, exh.cat. The Frances Young Tang Teaching Museum and Art Gallery at Skidmore College/Laguna Art Museum, Sarasota Springs, New York 2005, pp. 84–87 and p. 174, Nos. 97–103. 盗用アートの芸術家マイク・ビドロは、コピーの元となるオリジナル作品のサイズを重視した画家である。興味深いことに、キム・レヴィンによってビドロの展覧会評が著された際、そのタイトルは、バーンスタインの展覧会を盗用した上で改変を加えた「オリジナルそれ以下」であった。以下を参照のこと。Kim Levin, “The Original as Less”, in: The Village Voice, 26.1.1988, pp. 83–84.

48—以下を参照のこと。Thomas Crow, “The Return of Hank Herron”, in: Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture, exh.cat. edited by Yves-Alain Bois, Institute of Contemporary Art, Boston, Cambridge/London 1986, pp. 11–27.

49—Ibidum.

50—以下を参照のこと。Frank Norman and Geradine Norman, The Fake’s Progress, London 1977 and, for the context: Effinger/Keazor 2016, pp. 171–172.

51—Geraldine Norman, The Tom Keating Catalogue, London 1977.

52—Kilbracken 1967.

53—ノルウェー人監督クヌート・W・ヨルフアルト (Knut W. Jorfald) による1997年のドキュメンタリー「傑作か贋作か? エルミア・デ・ホーリーの物語」に拠る。近年ではマーク・フォーギーによる『贋作者の弟子—世界で最も悪名高きアーティストの人生』(Mark Forgy, The Forger’s Apprentice. Life with the World’s Most Notorious Artist, Leipzig 2012 (print on demand), p. 316) において、ブダペストにある「ユダヤ人コミュニティの組合」のアーカイブでの調査結果として、1906年、「エルミア・アルベルト・ホフマン」という人物の入会を確認することができ、この人物をエルミア・デ・ホーリーと見なす説が提示されている。しかしなぜデ・ホーリーと同定されるのか、その根拠が示されておらず、さらには、どのような種類の記録を参照したかということについて言及がないため(フォーギーは単に “records” in “a coffee-table-size book dated 1906” としか記していない)、フォーギーの説ではなく、今日なおも説得力をもつヨルフアルトが提示した説をここで採用した。

54—以下を参照のこと。Clifford Irving, Fake. The Story of Elymr de Hory, the Greatest Art Forger of Our Time, London 1969, p. 233.

55—註2を参照のこと。

56—Keazor 2015, p. 15.

57—以下を参照のこと。Koldehoff/Timm 2012 and Keazor/Öcal 2014.

58—以下を参照のこと。Jean Baudrillard, Simulacra and Simulation, Ann Arbor MI 1995.

59—Keazor/Öcal 2014, pp. 31–34.

60—Lord Kilbracken 1967, p. 125: “He painted less and less in the manner of Vermeer (...) —and more and more in the manner of van Meegeren.”

61—Koen Brams, Encyclopedie van fictieve kunstenaars, Amsterdam 2000. 本書のドイツ語版 (Erfundene Kunst. Eine Enzyklopädie fiktiver Künstler von 1605 bis heute, Frankfurt am Main 2003) では、ケースの裏面に、「二次のアート」あるいは「第二の力」を通じた「並行世界」について言及されている。

62—Jean-Pierre Changeux, Raison et plaisir, Paris 1994, p. 13.