

美術品撮影法の再検討と発光ダイオード(LED)による撮影の試み

上田 恒夫
村井 光 謹

一、百年以上に指摘されたこと

ハインリヒ・ヴェルフリンの論文からは始める。

彫刻史にたずさわる人は適切な図版が少なく大変苦勞する。出版物が不足しているからではない。本は大量に出回っている。彫刻作品は任意の角度から撮影していいという考えが流布していて、彫像に向かっただの角度からカメラをセットするかはまったくカメラマンの裁量にゆだねられている。そこで、たいていのカメラマンは、正面から撮影すべきなのにこれを避け、「絵画的」に見える斜めから撮影すればよいと考えている。それが作品にふさわしい角度だと考えられている。大衆は、カメラで撮影された図版だから、よもや原作の印象を損ねていることはなからうと思いつむ。

今日美術全集の図版を見ていて思い浮かべるのはこの文章である。印刷は鮮明になり、大型で高解度の写真図版のおかげで世界の名作を細部まで克明に見ることができるようになった。しかし、現地で実作を前にしたとき、図版で思い描いていた作品の印象は崩れてしまう。崩れないとしたら、その人はあらかじめ図版から得た作品情報を実作のなかに追認

しているだけなのだろう。そうしたことが起こらないためにも、適切な写真図版が必要なのだ。引用文からそんなことが学べる。

引用は一世紀以上も前に書かれたヴェルフリンの論文「彫刻の撮影法」(H. Wölfflin, 1896, pp. 224ff.)の冒頭である(読みやすくするため適宜改めた)。今の美術出版界の状況とどこが違うのか。ヴェルフリンの指摘した不適切な美術写真は、今、さらに拡大再生産されているのではないか。これについてまずは上田の体験からはじめたい。

上田はイタリア留学中に美術作品のプロカメラマンのアシスタントをしていた。ローマとヴァチカン、シチリア、中部イタリアの町々で、壁画やモザイクや彫像の撮影に立ち会った。壁画やモザイクと同じ高さにしたらえたヤグラに登り、古代以来の古の画家・モザイク師らの足場に立った気持ちで作品を眺められるのは、プロカメラマンが撮影した後のアシスタントの特権だった。こうこうと人工照明で照らし出された壁画が間近に見られることほど学生の身分でうれしいことはなかった。

ところが意外なことに、年月を経た今、現場で目に焼きつけた作品の映像はあまり記憶に残っていない。学生時代に見たそれ以外の作品は今も鮮明に記憶しているのに、なぜだろうか。今、振り返ってはじめて気づくのだが、ヤグラを組んだ人工的なセッティングや強烈なライトのもとで、作品のアウラが消し飛んだせいではなかったか。

教会は暗く、高いところにある壁画やモザイクは相当眼をこらさないと肉眼では見えないものである。ローマのサンタ・マリア・マッジョー

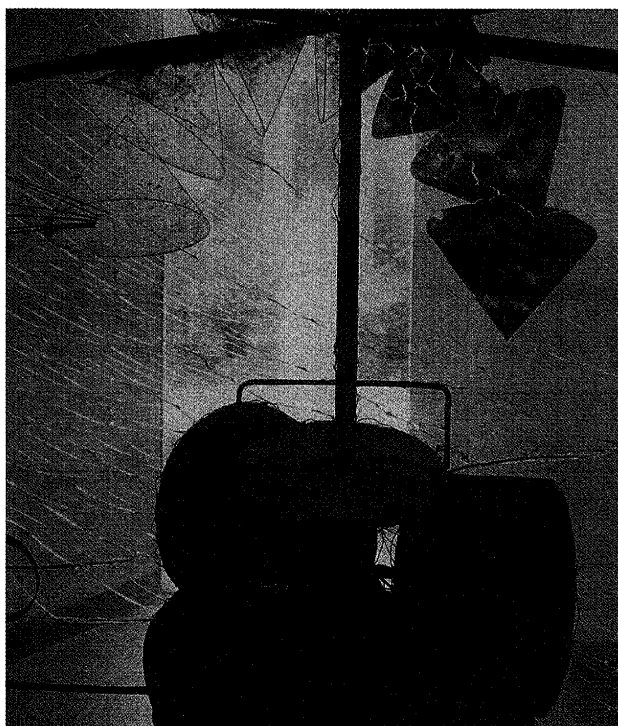


図2 デュシャン《大ガラス》(部分、フィラデルフィア美術館) 向こう側に中庭の噴水が見える。奈良原, 1992, 41

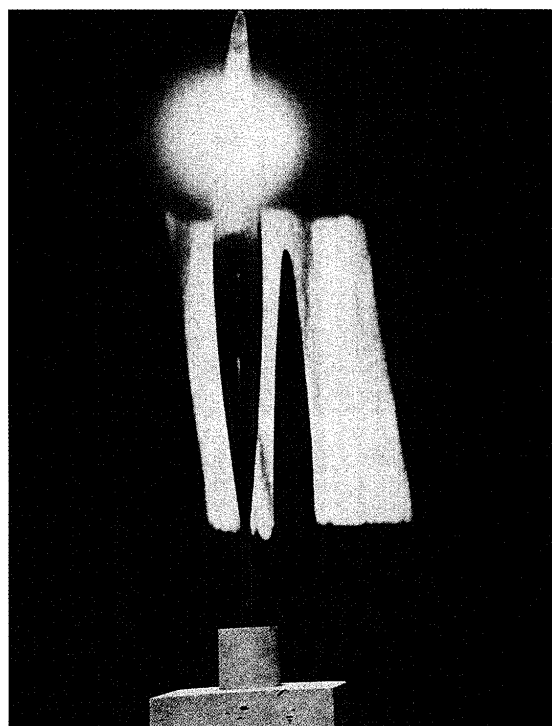


図1 ブランクーシ自写《空間の中の鳥》 F. T. Bach, 2004, 225*

レ教会の旧約・新約のモザイクは肉眼でどこまで見えるだろうか。はたして見られることを期待していたのかどうか疑わしいほど暗い。そうした暗く高い現場状況で、絵師やモザイク師らは鮮やかな色やはっきりとした輪郭や単純なフォルムで描写した。暗さがそうさせた。だからその状況で見ることが信仰の立場であったはずだし、作品享受の原点もそこにあるのではないか。

今日ではこのようなことは美術にたずさわる専門家の常識である。だが美術書の図版の多くはそうなっていない。この乖離の現状をなくしたいものだ。

二、台座も額縁も作品の一部だ

美術書の写真図版を比較してみると美術品を撮影した写真にも実にいろいろな種類があることに気づく。それは著者やカメラマン、編集者の美意識や出版事情などさまざまな要因にからめ取られた結果であって、目的に応じたさまざまな撮影があるし、またあつてよいわけである。いくつか実例を挙げてみたい。

アーチスト自身が自作を撮影した写真がある。例えば彫刻家ブランクーシが自身の作品を撮影した写真がある(図1)。できれば作品から台座をなくしたいと語ったブランクーシが、彫刻でなしえなかったことを写真でなしたとも思える。次に、カメラマンの美的センスに全面的にゆだねた写真がある。奈良原一行『デュシャン大ガラスと灌口修造シガー・ボックス』はそのひとつである(図2)。長年の《大ガラス》に寄せる写真家の想いがこの一冊に結実している。

これらは主観的な撮影の極端な場合だろうが、それぞれが作品に対する新しい見方や解釈を私たちに問いかけていて、芸術作品の撮影法、言い換えれば作品の見方をめぐる主観と客観の問題が刺激的に示されている。これらとは反対に学術的な写真がある。何が学術的かは議論が分かれ

るだろうが、十分なセッティングとライティングで撮影された客観的な写真というところに落ち着くだろうと思う。学術的な写真では撮影時の偶然の状況は極力排除しなければならない。まずはジャンソンの『ドナテッロの彫刻』(Janson, 1963) (図6) 及び美術史家オットー・デムスと写真家マックス・ヒルマーの『ロマネスクの壁画』(O. Demus-M. Hirmar,



図3 ドナテッロ《ダヴィデ》(パルジェットロ宮美術館) バックに白布を張っている。Janson, 1963, 33aより。

1966) を挙げよう(美術館のフォト・アーカイブや修復家なり考古学者が記録として撮影する写真もこの類に入れてもよい)。学術目的だから主観を入れず精密だが、生彩に欠けることは指摘しておかねばならない。このような有名な専門書の図版を比較してみるとよくわかるが、対象作品が求めているライティング・視点・アングル・サイズの再現・引きなどが不適切な写真が意外に多い。

もう少し観点を広げて内外の美術書の写真図版を見ると相当問題の根は深いことがわかる。マルセル・デュシヤンの《大ガラス》の背後に白布を張って正面から撮った写真がある。これではカンバス(平面)を捨てて四次元の問題を提起した作品の意味がわからなくなってしまう。何であるかと、ガラス面を透過して見える向こう側が写し込まれていないと不都合なことになる(奈良原の写真はその点で魅力的である)。

ブランクーシの作品に、置換可能な台座をセットした作品がある。台座は作品の構成要素であるから、台座を写し込まない写真は致命的だが、そのような図版が実際にある。

こうした見方からすると、先に美術史学のための図版として挙げた事

例も見直す必要がありそうである。ジャンソンの著作の写真図版(但し撮影者は戦時に亡くなった美術史家 Lenó Lanyi)の場合、現場の作品設置状況の無視、ライティング・アングル・背景のセッティングの不適切のためにドナテッロの彫刻の生命を殺いではいないか。作品をプレパレート上の試料と同じに見ている。現実には絶対にそのようには見えない状況を設定している。写真に作品情報を詰め込みすぎて、芸術的価値の所在がわかりにくくなってはいないか。読者として誰を想定した写真なのか。学術的な仏像研究書の図版にもこの種の例が非常に多い。そうした図版は演習時の学生の間で評判が芳しくない。学術的で客観的な撮影とはどういうことか、再考してよいのではないか。

絵画作品の撮影ではこのような問題はないように思えるが、必ずしもそうではない。デムスとヒルマーの共著について見よう。デムスは宗教美術の現場(典礼・図像配列及び美的体験の場としての教会)を研究の視野に入れた希有な美術史家なのだから、ロマネスク壁画を扱ったこの本に現場状況を示す図版を期待したいのだが、それが無い。作品に向かうデムスの姿勢と、カメラマンのヒルマーの目との間に大きなズレがあると言わざるをえない。カメラマンは画面のみを見ていて、現場の壁の絵であることを念頭に置いていないのだろう。

だが責任はカメラマンだけにあるのではない。そうした写真を容認する美術史家と編集者の側にも問題があるだろう。

ただし私の知る限りでもすばらしい例外がある。近年のジャック・ワッサマン『ミケランジェロ作フイレンツェの《ピエタ》』(Wasserman, 2003)の図版である。撮影はアウレリオ・アメンドラ。異ジャンルの専門家によるチームが異例の成果を挙げた。作品の原位置の見えも想定して主観・客観のバランスをはかったカメラアイはミケランジェロの彫刻の核心に迫っている。ただし一般読者の手に届きにくい専門書である。

三、作品を歴史と制作の現場で切り取る

さてはるか昔に適切な指摘をしたヴェルフリンではあるが、作品を自律したマイクロズムだとする近代の作品概念から自由ではなかった。問題の論文には正しい視点から撮影された模範的な写真が掲載されていない。

しかし今日問題はそれでは終わらない。例えばヴェルフリンと同じ論文をかざるドナテッロのブロンズのダビデの写真の場合、撮影にさいして周囲の空間はあまり意識されていない。ダビデの体躯のボリュームと空間は互いに浸透しあっていることをみとめたときはじめて、ドナテッロの彫刻の核心に迫ることができると私たちは見ている。たとえダビデ像が制作された当初の位置から美術館（バルジェロ）に移設されたにしても、周囲の展示空間は積極的に撮影の対象に含むのがよい。

だからヴェルフリンからさらに一步前に進まなければならない。では今どのような写真が求められているか。答えはひとつではないが、上のような欠点をカバーする撮影法だということに尽きるだろう。

すなわち、まず第一に作品が求める見どころを適切にとらえることである。これは作品をどう評価するにかかると。撮影とは作品評価の行いでもある。ヴェルフリンの貢献はここにある。

次いで、可能な限り制作当初の現場状況を考慮して撮影するということである。作品が周囲の状況との関連において生彩を放つのなら、周囲を写し込む（ダビデの場合）。絵画なら、額縁がオリジナルであろうとなかろうと、額縁を写し込む。オリジナル問題はその後で検討すればよい。今日残された状態はとにかく歴史的現実なのだから。例えば、ゴヤの《マハ》ならこの絵の掛かったプラド美術館の赤い壁が写し込まれていてよい。この絵はロココ的な赤の壁に映える。ロココ趣味とゴヤの芸術内容との乖離もこれによって説明しやすい。

暗い教会内の壁面装飾であれば、少なくとも一点の写真は現場の状況

をそのままリアルに撮影したフレーミングが欲しい。

以上を要約すれば、作品を歴史と制作の現場で切り取るということである。現場の状況がもはや知られないような場合には、その経緯をあらかじめ知ってから撮影に工夫すればよい。先に挙げたアメンドラの撮影はそれに答えを出している。

ここで最近上田が体験した例としてマルクス・アウレリウス騎馬像を挙げたい（図4）。これは長くラテラノ宮広場にあったものをミケランジェロがカンピドリオ広場に移設し、近年広場の隣のカピトリノ美術館に入った。したがってこれは古代ローマ時代の状況に置かれてはいない。しかしミケランジェロが設置した状態の騎馬像は今でもよく覚えていいる。美術館内での展示の状況と違い、広場の台座はもつと高かった（今でも広場の中央に騎馬像のレプリカを乗せた台座は見られる）。美術館の展示では台座は復元されず、広場の台座より低い位置に騎馬像は置かれている。原位置は知れないのだからこの展示の是非は問えないものの、私にはこの高さが好ましく思えた。事実、ほぼ正面から見た馬の体躯のヴォリュームがみごとに捉えられるからである。この展示に至る前同じ美術館に一時仮設されていた状況と比べると、今の展示は騎馬像に十分のスペースを与えている。作品の質を見きわめて適切に展示したキュレーター判断が生かされたと思っている。

四、イタリア・ルネサンスの木象嵌（タルシア）の場合

この二年間上田と村井はルネサンスの木象嵌（arsia）をニューヨークとイタリア各地に見てきた。タルシアは教会・修道院の祈祷席（cono）や世俗のストウディオオーロを装飾する木工芸である（図5）。現地で見るとあたってもちろんあらかじめ専門論文で予備知識を得ておいた。

既製の写真は暗い現場状況を見無視し、タルシア画面本位の明るく照らし出された映像が大半であった。額縁入りの油絵と同じ扱いである。実

際に見るまではタルシアとはそういうものかと思っていた。だがあらかじめ思い描いていた作品のイメージは現場で早々と崩れ去った。そのおかげで私たちのタルシアを見る目が定まった。

タルシアは絵画ではない。タルシアは家具や祈祷席など木工芸のアンサンブルの一部としてある。絵の具によらずさまざまな樹種と特定の部位を選んで寄せ木としたり彫り込み象嵌などの手法で画面やオーナメントをつくる。描画力だけでなく、柱目・板目の見極め、年輪や斑(ぶ)の扱い、ニスと樹種との相性など、画家の知識とは全然別の木素材を扱う独特の感覚的な知識が必要である。そのような基本的事項を本はほとんど教えてくれない。上田はこれを村井に学んだ。

図像研究ならば通常の撮影法も許されようが、それとてもタルシアが絵画の亜流と見られていた頃のことであって、今日そのような見方つまり撮影法はタルシアを誤認するものであると断言してよい。

表象と木素材のはざままで揺れ動くタルシアにアプローチするには、まず祈祷席なりストウディオオーロを木工芸のアンサンブルとして見、次いで現場に生かされた素材の表現力を見ること。これは美術史学では A. Puerari, 1966 が確立した見方であるが、タルシア作家は古来そのことを当然知り尽くしていたはずである。

このようなタルシアに対する見方に関してすばらしい歴史の証人がいる。十六世紀パドヴァの人文主義者マッテオ・コラツィオは「聖アントニウス教会祈祷席の透視遠近法礼讃」(Lauds prospectivae cori in Aede Sancti Antonii, 1475) と題した文章のなかで、彼と同世代のタルシア作家レンデイナー兄弟の作品について「すべてのものが実物のように見え、とても作り物のように見えない。近寄ってすみずみまで手で触れてみる。そして後ろに引いてまわりを見回し・・・」と書いている(C. Savetieri, 1998に羅・伊対訳テキストがある)。修辞学が学芸の背骨をなしていた時代に率直に作品を語る批評があったこと自体が驚きだが、タルシアがどれほど人びとの心をとらえたかを物語る証である。

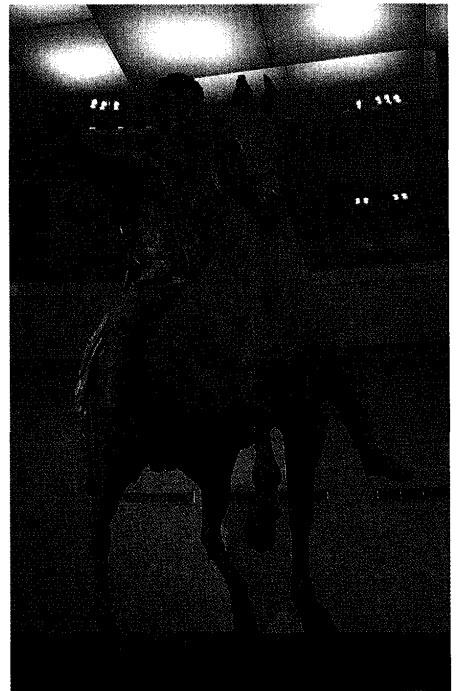


図4 マルクス・アウレリス騎馬像(2世紀後半、カピトリノ美術館) photo:Ueda, 2006



図5 チェルトーザ・ディ・パヴィーアの祈祷席
上部にマグダラのマリア像のタルシア(1492年以後、パンタレオーネ・デ・マルキ作)。祈祷席各部に彫り込み象嵌などの技法による装飾。photo:Ueda, 2006 (3月午前の間接自然光で撮影)

コラツィオと同じように、距離を置いて木工芸として全体を見、次に画面に近づいて目を左右に振れたりして木素材の表現力を見たい(図6)。マットなピースもあれば光をいくぶんか吸収するものもある。木理も作者に代わって表現に加担する。木素材と技との間の揺れのなかにタルシアの美質がある。そのようなタルシアを現場で見、その雰囲気伝える撮影を心がけたいと思う。

五、発光ダイオードによるライティング

しかし私たちはプロカメラマンではないので、タルシアの撮影は必ずしも順調にはいかない。それを含めて基本的な事柄に絞って確認しておきたい。

まず、極力現場の自然光で撮影したい。タルシアで装飾された祈祷席はとにかく暗い。しかしそこにも朝日か夕日の光が一条差し込むことがある(図7)。恵みの光だ。だがそうしたことはめったにない。

だが暗いからといってライトで明るくすればよいというものではない。ライティングとはトリミングのようなもので、対象以外は切り捨てるということである。それでは祈祷席の一部としてのタルシアのよさは伝わ

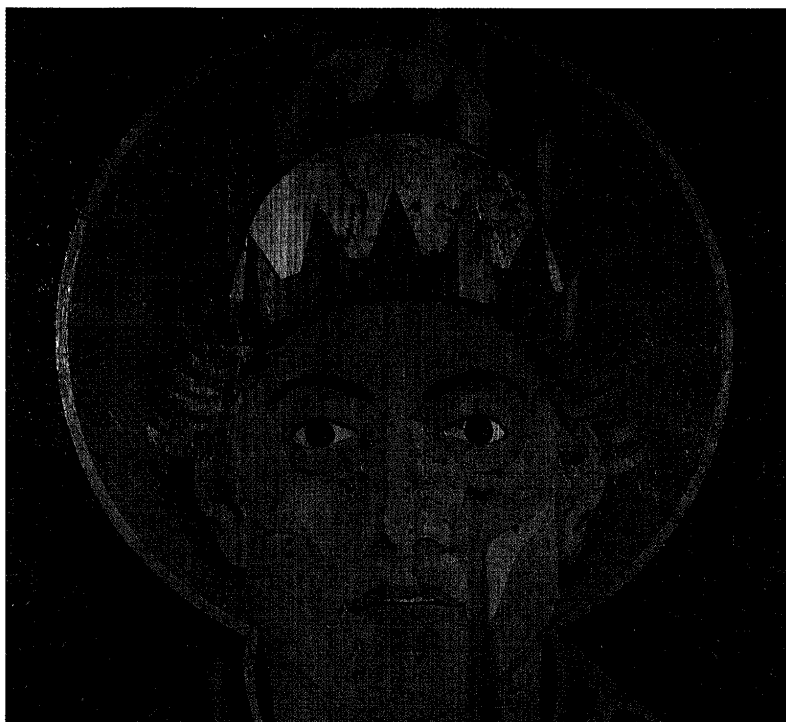


図6 レンディナーラ兄弟《大グレゴリウス》(1465年) モデナ大聖堂地下祭室の司祭用長椅子。背もたれの画像(55×53cm)の一部。コラツィオの実見したレンディナーラ兄弟の作品(パドヴァ大聖堂)はほぼ消滅、ここではモデナ大聖堂の作品に代えた。photo:Ueda, 2006 (フラッシュライトで撮影)



図7 画家ロレンツォ・ロットと木工家カポフェッリ《カオス・マグナム》(旧約聖書の神) ベルガモ、サンタ・マリア・マッジョーレ教会の祈祷席のタルシアより。神の腕全幅30.3cm。photo:Ueda, 2006 (3月午前の自然光で撮影)

らない。「部分は全体の構造」と言った人もいた。暗さがタルシア設置の環境だった。暗さがその美質を引き出す。さいわいデジタルカメラの性能の飛躍的向上のおかげで、ある程度まで現場の暗さに対応できるようになった。

しかし困るのは極端に暗い現場でのライティングである。モンテ・オ



図8 モーラ兄弟《弦楽器》(1506年以後)物入れの扉の装飾。マントヴァ、イザッペラ・デステのグロッタのタルシアより(パ
ツォ・ドゥカーレ)。タルシア画面(71×81cm)の左上ほぼ四分のをLEDペンライトの斜光線で近接撮影。photo: Ueda, 2006

リヴェート・マツジョーレ修道院の祈祷席をかざるフラ・ジョヴァンニ・
ダ・ヴェローナのタルシアは暗すぎてライトなしではどうにもならない。
フラッシュライトに頼りたいが、これは光が強すぎる上に色調や立体物
の再現性に難点がある。作品保存上からも好ましくない。

そこで私たちは発光ダイオードによるライティングを試みた。きつ

けはこの夏イタリアで調査中カメラの盗難にあったことだ。フラッシュ
ライトはあきらめて、村井の提案でとりあえず発光ダイオードのペンライ
トを購入してマントヴァに向った。

四・五ボルトの電池でLED三灯を発光させるペンライトだから光量は知
れているが、光はほぼ一様に拡散する。色温度はやや高めで青白い光だが
撮影目的からすれば許容範囲だった。図8はイザベッラ・デステのグロッ
タのタルシアの一部である。現地で買った安物の日本製カメラ(Canon90Li)
で露光時間を長めにとり、斜め横からライトをぐるぐるまわして撮った
結果である(エクタクロームリバーサルフィルムF100使用)。撮影許
可を取り三脚を使っているとはいえペンライトでこれだけの撮影ができ
るのだから、今後の見通しは明るいと思った。

その後ただちに、美術品撮影用の発光ダイオードランプを組み立てる
ことにした。ヤマギワ(株)金沢支店にうかがったところ、発光ダイオ
ードの進化はめざましいことがよくわかった。次にその長所を要約する。

- 一、発光ダイオードは照度(ルクス)と色温度(ケルビン)と色(色
温度再現評価指数)を総合した性能で最もすぐれた光源である。
従ってより自然なライティングが可能である。
- 二、紫外線と熱を放射しない。従って美術品撮影許可が得やすい。
- 三、光量と光束の拡散をコントロールできる。従って現場状況に即応
した撮影に適している。
- 四、光源自体の寿命は半永久的であり、消費電力は微弱である。従っ
て持ち運びの負担が少ない。

これほどの性能なら撮影用ライトとして商品化されないわけがない。今
日知る限り、ソニーから白色発光ダイオードをライトに組み込んだ安価
なカメラが発売されている。しかし光量不足で今のところ近接撮影に限
られており、正面からの照射だから実際には使えない。もっと光量を増

やし、カメラ本体から分離した光源とする必要がある。今のところは少々の色温度の不都合はデジタルカメラの機能で補正するしかない。

これとは別に、今年十月の報道によると、京大が文化財を高精細でデジタル化する大型スキャナーを開発したという。スキャナーは高さ二・五メートル、幅一・二メートル。対象に蛍光灯や発光ダイオードの光を当て、総画素数三億三千万画素の高解像度で、原画の色をほぼ忠実に原寸大で読み取るという。

デジタル光学器械と発光ダイオードの組み合わせでこれほどのことが可能だという証である。しかしよく考えてみるとこのスキャンニングは本稿の最初の方で述べた学術的・客観的撮影に相当するものであり、私たちの求める撮影法とはおのずと目的が違う。

このような現状を見て、当面は軽便な発光ダイオードのキットを試作するほかないと判断した次第である。

引用文献

H. Wölfflin, *Wie man Skulpturen aufnehmen soll*, in: *Zeitschrift für Bildende Kunst*, Neue Folge, VII, 10, 1896, pp. 224ff.

Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration: Aspects of monumental Art in Byzantium*, London and Henley, 1948.

(H. W. Janson) *The Sculpture of Donatello by H. W. Janson incorporating the Notes and Photographs of the late Lenó Lányi*, Princeton Univ. Pr., 1963.

Alfredo Puerari, *Le Tarsie del Platina (1477-1490)*, in: *Paragone*, XVIII, 1967, n. 205/25, pp. 3-43.

Otto Demus-Max Hinner, *Pittura murale romanica*, Milano, 1969.

Massimo Ferretti, *I Maestri della Prospettiva*, in: *Storia dell'Arte italiana, Parte terza. Situazioni Momenti Indagini, Volume quarto Forme e Modelli*, Torino

(Einaudi), 1982, pp. 457-585.

A. D'Harnoncourt and K. McShine (ed. by), *Marcel Duchamp, The Museum of Modern Art and Philadelphia Museum of Art*, 1989.

奈良原一高『デュシヤン 大ガラスと瀧口修造シガー・ボックス』(一九九二年、みすず書房)

Chiara Savetieri, *La Laus perspicivae di Matteo Colacio e la Fortuna critica della Tarsia in Area veneta*, in: *Ricerche di Storia dell'Arte*, n. 64, 1998, pp. 5-22.

Jack Wasserman, *Michelangelo's Florence Pieta*, Princeton and Oxford, 2003.

Friedrich Teja Bach, *Constantin Brancusi: Metamorphosen plastischer Form*, 2004, Köln.

本稿は科学研究費補助金(基盤研究C2)による研究「表象と素材のはちまの木象嵌ー日本・北欧・イタリア」(研究代表者村井光謹、研究分担者上田恒夫/期間平成十六年度~十九年度)の研究成果の一部である。また本稿は上田が執筆し村井の目をおいて訂正を加えたものである。

Profs. T. Ueda and M. Murai, authors of this paper *Reflections on the Method of Photographing Objects of Art and the LED Lighting*, would like to express our special thanks to the following organizations and church for giving us permissions of taking photos and using them for illustrations of the paper: Fondazione Opera Pia Misericordia Maggiore(Bergamo); Soprintendenza P.S.A.E.(Mantova); I Musei del Duomo di Modena(Modena)

(うへだ たつみお 西洋美術史)

(むらまき 家具・インテリア)

(二〇〇六年一月三十一日受理)