

クリスト&ジャンヌ＝クロード講演会

Christo and Jeanne-Claude : A Work in Progress, Over the River, Project for the Arkansas River, State of Colorado

関連企画

特別プレ・レクチャー

「芸術とは何か？ —クリスト&ジャンヌ＝クロードの魅力」

ドキュメンタリービデオ上映会

ポスター展示

慶應義塾大学、京都造形芸術大学主催
世界アーティストサミット関連プログラム

「クリスト&ジャンヌ＝クロード講演会」

Christo and Jeanne-Claude :

A Work in Progress, Over the River, Project for the Arkansas River, State of Colorado

主催 慶應義塾大学、京都造形芸術大学
共催 京都市
後援 国際交流基金、京都市教育委員会
協力 慶應義塾大学アート・センター

目次

「クリスト&ジャンヌ＝クロード講演会」……………

講演：クリスト&ジャンヌ＝クロード、通訳：柳正彦

特別プレ・レクチャー

「芸術とは何か？——クリスト&ジャンヌ＝クロードの魅力」……

講演：千住博

関連企画 ドキュメンタリービデオ上映会……………

関連企画 ポスター展示……………

資料編 クリスト&ジャンヌ＝クロードの作品紹介……………

はじめに

大学教養研究センター所長 横山千晶

人に自分の話を聴いてもらうのにはどうしたらよいのか。人を説得することは果たしてできるのか。昨今の意思伝達不能のさまざまな事例を見ると、言葉による話し合いのむなしさが身にしみることが多い。そんな世の中だからこそ、夢を語るのはますます難しくなる。それがまだ夢の話ならば人は面白おかしく聞いてくれるかもしれない。しかしその夢の実現に協力してもらおうと思った瞬間、私たちはどれほどの努力をしいられることだろう。

だからこそ芸術の力はいつにも増して偉大だ。言葉ではなく、直接私たちの感情に訴える。何よりも頭でなく心に直接入り込む力がいやおうなく五感を揺さぶるからだろう。しかしクリスト&ジャンヌ＝クロードの場合はどうだろう。ふたりは言葉での説得も感性への訴えかけも、そのどちらも捨てない。そして夢を実現するために、直接作品を使って感性に働きかけるだけでなく、徹底的に言葉で語りかける。ふたりの頭の中に広がる美しい世界を、コラージュなどの作品にし、言葉で語りつくりて人々に伝えるのである。つまりふたりの夢を多くの人の共有する夢に、言葉で変えてしまうのである。

そしてこのふたりほど、この非常に時間を要する過程を楽しんでいる人々はいないだろう。その様子を今回の講演会を記録したこの報告書は如実に伝えてくれる。じっくりと読んでいただければわかるが、ふたりが自分たちの夢の実現について語るその手法は、力ずくの説得ではない。クリストは多くの場合、過去の経験をも現在形で語る。なぜならばたった数週間だけこの世に現存する彼らの作品は、それが実現するまでの実に長い歳月とそれが姿を消したあとの記憶への印象を考えれば、過去でもあり、現在でもあり、未来でもあるからだ。これから先、実現するであろう未来の作品も、実はすでにクリスト&ジャンヌ＝クロードにとっては「現在」のものである。人々に語ることにより、そしてさまざまな質問や提案を受けることにより、その作品はますます実現可能なものとなり、その姿を鮮明なものにしていく。そして、すでに聞いている私たちの頭の中にさえ、その姿はありありと浮かんでくるのである。

また、ふたりの作品はただの芸術に終始しない。ジャンヌ＝クロードは自分たちの作品を母親の胎内で育ち、ある日とうとう日の目を見る赤ん坊にたとえた。ふたりの話はいつでもさまざまな喩えとストーリーに満ちている。それは芸術のことでありながら、同時に私たちが今ここで、この場所に生きていることそのものの話でもある。そしてふたりの話は言葉でありながら感触に満ちている。聴衆からの質問、「どうして布という素材を選ぶことが多いのか」という質問を受けたとき、ジャンヌ＝クロードは答えを次のように締めくくっていた。「それは官能的でしょう？」と。日の光の中、雪の中、町の灯の中、まるで生きているかのようにその姿を変えていくふたりの作品の話を知っていると、私たちはまるでそのそばにたたずみ、そこに触れ、ほかの人々と一緒にその瞬間を分かち合っているような気がしてくるのである。

ふたりのことを慶應義塾大学に紹介してくださった千住博氏は、今回の講演会を前にしての特別プレ・レクチャーの中で、芸術とはイメージネーションと、そのイメージネーションを伝えたいというコミュニケーションなのだ、と強調なさっている。その真髄をクリスト&ジャンヌ＝クロードはまさに体現していた。

どこまでもふたりは芸術の力のみならずこのコミュニケーションの力、言葉の力を信じている。ふたりはこうして積極的に講演活動を展開するのは、彼らの話を聞いてくれる人々こそがふたりの、そしてふたりの作品の未来なのだ、と断言する。ふたりがいなくなったあとに、その作品をとにかく言うのは美術史家たちであろうが、本当の答えはこうしてふたりの言葉を直接聴き、また直接ふたりに質問してコミュニケーションをはかったまさに「若い人々」が握っているのだ。

近い将来にふたりが今回語ってくれた作品、《オーバー・ザ・リバー》が実現されるであろう。言葉が姿をとり、私たちの五感を揺さぶるときは近い。そしてその感動を私たちは作品がなくなったあとも再び言葉を使って次世代に伝えていくことだろう。

慶應義塾大学、京都造形芸術大学主催
世界アーティストサミット関連プログラム

「クリスト&ジャンヌ＝クロード講演会」

Christo and Jeanne-Claude : A Work in Progress, Over the River, Project for the Arkansas River, State of Colorado

2006年10月30日(月) 17:00～19:30

本会場 慶應義塾大学日吉キャンパス 第4校舎J29番教室

別会場 来往舎シンポジウム・スペース (TV会議システム)

Program

司会：木俣章（慶應義塾大学法学部専任講師）

- 17:00～ ご挨拶
横山千晶（慶應義塾大学教養研究センター所長、法学部教授）
- 17:05～ ご紹介
千住博（京都造形芸術大学副学長）
- 17:15～ 講演
クリスト&ジャンヌ＝クロード
通訳：柳正彦（美術評論家）
- 19:00～ 質疑応答
*シンポジウム・スペース司会
笠井裕之（慶應義塾大学法学部助教授）
- 19:30 終了

※1 なお、役職名は講演当時のもの

※2 本文中の日本語対訳で英語で語られていない部分の補足説明は〔 〕で示した

概要

クリストは、1958年に瓶や椅子などの日常的なものを「梱包」することから彼の芸術活動を始め、1961年からは妻のジャンヌ＝クロードとともにクリスト&ジャンヌ＝クロードの名前で活動を展開し、美術館や海岸を舞台としてきました。特に、ロッキー山脈の幅400メートルもある谷に巨大なカーテンを掛けた《ヴァレー・カーテン》(コロラド州ライフル、1970-72)は、当時コンセプチュアル・アートが台頭している現代美術界で、けた外れで革命的な作品として注目を集め、高い評価を得ました。80年代には、マイアミの湾に浮かぶ11の島の周りの海をポリプロピレンで覆い、また、パリ最古の橋「ボン・ヌフ」を包むなど世界的に活躍します。90年代に入って、いよいよ25年間もの長きに亘って構想を重ねてきたベルリンの国会議事堂を覆い隠したのです。彼らは、このような作品実現までの社会的、政治的な交渉、経済的な問題、プロジェクトに関わった人々との交流などの全行程が自らの作品であるとみなしています。本講演では、初期の作品から最新作《ゲート》(ニューヨーク市セントラルパーク、1979-2005)までの彼らの活動の軌跡、そして現在進行中のプロジェクト《オーバー・ザ・リバー》(コロラド州、アーカンソー川のプロジェクト)を自らの言葉と豊富な映像によって紹介し、様々な問題を抱えている世界を人々の視点を変えることによってどのように「変容させる」のか討議しました。



クリスト&ジャンヌ＝クロード

講師：クリスト & ジャンヌ＝クロード アーティスト

本名クリスト・ヴラディミロフ・ヤヴァシェフ(1935年6月13日ブルガリア生まれ)、ジャンヌ＝クロード(1935年6月13日モロッコ生まれ、両親はフランス人)。1961年ごろから共同制作をはじめ、1964年米国へ移住。建造物や公園の遊歩道などといった都市空間におけるものから、海岸の岩場や水面、樹木など様々なものを布で包んだり覆ったりする一方、大地や溪谷に布を張りめぐらせたり、ドラム缶を高く積み上げる作品など、長年にわたって数々の壮大なプロジェクトを世界各地で実現させている。また、それぞれのプロジェクトにかかる巨額の費用は、プロジェクトの完成予想図と見えるドローイングやコラージュ、包まれたオブジェなどの立体作品などの売却によってまかなっていることでも知られ、現在もニューヨークを拠点に精力的な活動を続けている。

オフィシャル・ホームページ

<http://www.christojeanneclaude.net/>

クリスト&ジャンヌ＝クロード 略年譜

- 1935年 6月13日、クリスト・ヤヴァシェフ、ブルガリアのガブロヴォに生まれる。(現在アメリカ国籍) 同日、ジャンヌ＝クロード・デ・ギュボン、モロッコのカサブランカでフランス人の両親のもとに生まれる。(現在アメリカ国籍)
- 1952年 ジャンヌ＝クロード、チュニジア大学に入学(専攻ラテン語と哲学)。
- 1953年 クリスト、56年までソフィアの美術学校で学ぶ。
- 1957年 クリスト、オーストリア、ウィーン美術学校に一学期間だけ学ぶ。
- 1958年 クリスト、パリに移り、ジャンヌ＝クロードと出会う。この頃よりオブジェを包んだ作品や《パッケージ》を作り始める。
- 1960年 一人息子のシリルが生まれる。
- 1961年 《包まれた公共建物》のプロジェクトを提案。
クリストとジャンヌ＝クロードの最初の共同制作による作品、《積まれたドラム缶、埠頭のパッケージ、ケルン港》(ドイツ)、2週間の展示。
- 1962年 240個のドラム缶で小道を封鎖した《鉄のカーテン・ドラム缶の壁》(フランス、パリ、ヴィスコンティ街)、8時間の展示。
《積まれたドラム缶》(フランス、パリ近郊、ジャンティ)。
- 1963年 《女性の梱包》、《ショーケース》
- 1964年 ニューヨークに移住。
《ストアフロント》、《ショーウィンドウ》のシリーズを開始。
- 1966年 《エア・パッケージ》(オランダ、ファン・アッペ美術館)、1ヶ月間の展示。
《包まれた木》(オランダ、ファン・アッペ美術館)
- 1968年 《包まれた噴水と包まれた中世の塔》(イタリア、スボレット)、3週間の展示。
初めての包まれた公共建物《包まれたベルン市立美術館》(ドイツ、ベルン)、7日間の展示。
高さ82メートルの空気の梱包《5,600立方メートルのパッケージ》(ドイツ、カッセル市、第4回ドクメンタ展、1967-68)、2ヶ月半の展示。
《1,240個のドラム缶によるマスタバ》および《包まれた2トンの干し草》(アメリカ合衆国、フィラデルフィア現代美術館)
- 1969年 《包まれたシカゴ現代美術館》(アメリカ合衆国、シカゴ)、40日間の展示。
《包まれた海岸》(オーストラリア、シドニー近郊、リトル湾、100万平方フィート)、2ヶ月間の展示。
- 1970年 《包まれたヴィットリオ・エマニュエル像》(イタリア、ミラノ、ドゥオモ広場)、2日間の展示、および《包まれたレオナルド・ダ・ヴィンチ像》(イタリア、ミラノ、スカラ広場)、7日間の展示。
- 1971年 《覆われた床、覆われた窓、覆われた遊歩道》(ドイツ、クレフェルト、ハウス・ランゲ美術館)、30日間の展示。
- 1972年 幅381メートルのナイロン製織布を谷間にかける《ヴァレー・カーテン》(アメリカ合衆国、コロラド州、ライフル、1970-72)、28時間の展示。
- 1974年 《壁、包まれたローマ時代の城壁》(イタリア、ローマ)、40日間の展示。
幅130メートルの半円形の水面を布で覆う《オシャン・フロント》(アメリカ合衆国、ロードアイランド州、ニューボート)、8日間の展示。
- 1976年 高さ5.5メートルのナイロンの布を全長39.4キロメートルに亘って、フェンスのように建てた《ランニング・フェンス》(アメリカ合衆国、カリフォルニア州、ソノマ郡とマリナー郡、1972-76)、2週間の展示。
- 1977年 《アブダビのマスタバ、アラブ首長国連邦のプロジェクト》を開始、現在進行中。
- 1978年 《覆われた遊歩道》(アメリカ合衆国、ミズーリ州、カンザス・シティ、J. L. ルース記念公園、1977-78)、2週間の展示。
- 1983年 湾内に点在する11の島々をピンク色のポリプロピレン製織布で囲む《囲まれた島々》(アメリカ合衆国、フロリダ州、マイアミ、ビスケー湾、1980-83)、2週間の展示。
- 1985年 セーヌ川掛かる最古の橋を包んだ《包まれたボン・ヌフ》(フランス、パリ、1975-1985)、2週間の展示。
- 1991年 茨城県に1,340本、南カリフォルニアに1,760本の巨大な傘を、同時に設置した《アンブレラ》(日本-アメリカ合衆国、1984-91)、18日間の展示。
- 1992年 《オーバー・ザ・リバー》(アメリカ合衆国、コロラド州、アーカンソー川プロジェクト)を開始、現在進行中。
- 1995年 《覆われた床と階段、遮蔽された窓》(ドイツ、クンゼルス、ヴァース美術館)、3ヶ月間の展示。
旧ドイツ帝国議会議事堂を包んだ《包まれたライヒスターク》(ドイツ、ベルリン、1971-95)、2週間の展示。
- 1998年 公園内の木立178本を包んだ《包まれた木立》(スイス、バーゼル、リーヘン市、バイエラー財団とペロウアー公園、1997-98)、21日間の展示。
- 1999年 《壁、1,3000個のドラム缶》(ドイツ、オーバーハウゼン市、ガソメーター、1998-99)、6ヶ月間の展示。
- 2005年 《ゲート》(アメリカ合衆国、ニューヨーク市、セントラル・パーク、1979-2005)、2週間の展示。

千住博 皆さん、千住でございます。クリスト&ジャンヌ＝クロードという、今世紀、そして今の世界で最高峰の現代アートの作家をお招きできて、私たちは大変光栄に思っております。私も慶應の塾員でございます。東京で1箇所だけ大学で講演をしたいと仰られて、一も二もなく、慶應義塾大学をお勧めいたしました。

クリスト&ジャンヌ＝クロードは皆さんからの質問を必要としています。質問次第によって、今日のレクチャーは本当に良いものにもなりますし、または非常に凡庸なものにもなります。そういうわけで皆さん、色んな質問を考えていただき、ぜひ、この本当に希有なチャンスですので、クリスト&ジャンヌ＝クロードとすばらしいコミュニケーションを結んでいただきたいと思います。私からは以上でございます。

Chiaki Yokoyama Thank you very much, Professor Senju. It is our great pleasure to welcome Christo and Jeanne-Claude at Keio University's Hiyoshi Campus. Their art has given great impetus to people of all ages; I am among those of younger generation, whose perception was completely changed after experiencing their artistic activities. "What is their art, then?" you might ask. It is not simply an object. It involves the whole process of finding, discovering, looking, imagining, talking, persuading, getting others involved, making others able to dream, making the dreams come true, recording, losing, still remembering and sharing the memories of creation until the end of our lives. They teach us that art is an endeavor to communicate, to inspire, and to live. To experience the work of Christo and Jeanne-Claude means acquiring a totally new perception and never-imagined experience of our environment. I am quite certain that the people of all ages present here today will have that privilege through them.

There are people that I would like to express my heartfelt gratitude on this occasion. First, to Professor Senju Hiroshi, a prominent artist himself and Vice president of the Kyoto University of Art and Design, for having chosen Keio University as a co-host of this great opportunity. Professor Senju embodies and shares the meaning of art, which is expressed by Christo and Jeanne-Claude, through his own artistic

横山千晶 ありがとうございます。クリスト&ジャンヌ＝クロード御夫妻を慶應義塾大学日吉キャンパスにお迎えすることができて非常に光栄に思います。ご夫妻のアートは世界中のあらゆる世代の人々に刺激を与え続けてきました、私自身もお二人のアートと出会い、芸術に対する認識を大きくくつがえされたひとりです。「では、ご夫妻のアートとはどんなものなの」と皆さんはお尋ねになるでしょう。そう、それは単なるオブジェクトではありません。それは見出すこと、発見、見る事、想像する事、会話する事、説得する事、他の人たちを巻き込む事、他の人が夢を見ることができるようにする事、その夢を実現させる事、記録する事、失う事、それでも記憶する事、そして生涯その創造の記憶を分かち合う事のすべての過程そのものです。お二人は私達にアートとはコミュニケートし、触発し、そして生きることなのだという事を教えています。クリスト&ジャンヌ＝クロードの作品を体験する事は全く新たな知覚を得、私たちを取り巻く環境を、想像したこともないような方法で体感する事です。今日ここにお集まりの若い方々、そしてすべての年代の皆さんがその醍醐味を味わえることを確信しております。

この機会を持たせてくださった方々に心よりお礼申し上げます。先ず、ご自身も卓越した芸術家であり京都造形芸術大学副学長を務められていらっしゃいます千住博教授に。慶應義塾大学にこの素晴らしい企画を共催させていただきました事を感謝いたします。千住教授はご自身の芸術活動を通して、クリスト&ジャンヌ＝クロードも追求している芸術の意味合いを具現し、二人と共に分かち合っていらっ

activities.

Second, to Mr. Masahiko Yanagi, an art critic, for kindly accepting the responsibility for liaison and the role of interpreter.

Third, to Keio Art Center for their valuable advice and support.

Last, but not the least, I thank the staff and faculty members of Kyoto University of Art and Design and of Keio University, especially the Research Center for the Liberal Arts, for making this dream come true. Thank you very much, indeed.

Jeanne-Claude Good Afternoon—*KONBANWA*. Our friend Masahiko Yanagi has kindly agreed to translate our lecture. He has been part of our working family for 30 years and we fondly call him our Japanese son. We are going to show you our color slides; the presentation usually takes 45 minutes, but with the translation, it could last slightly longer. After

shyiaimasu.

次に、美術評論家の柳正彦氏に感謝します。お二人に連絡をとってくださり通訳もお引き受け願いました事をありがたく思います。

さらに、慶應アートセンターの方々に貴重な助言とご協力を頂きました事をお礼申し上げます。

最後になりましたが、京都造形芸術大学及び慶應義塾大学、取り分け慶應義塾大学教養研究センターの全教職員の方々にこの夢を実現させて下さいました事をお礼申し上げます。本当にありがとうございました。

ジャンヌ＝クロード コンバンワ。私たちの友人の柳正彦氏が講演を通訳することを引き受けてくれました。彼は30年来のプロジェクト・ファミリーの一員であり、私たちは親しみを込めて彼を日本の息子と呼んでいます。これから、カラースライドをお見せします。講演は通常は45分かかりますが、今日は通訳を入れるのでもう少し長くかかると思います。



this presentation, we hope that some of you would be courageous and ask us questions. We will answer all your questions as well as we can. Any kind of question, even very personal questions are also welcome. But we will not answer three types of questions, so please don't ask them: no religion, no politics, no generalities and, of course, not about other artists.

Both Christo and I were born on June 13, 1935 in the same hour, but, I promise you, to two different mothers. We met in Paris in 1958, and in 1964, we went to live in New York City with our four-year-old little boy. And I don't know how those things happened, but today he is now 46 years old and he and his wife Marie have an adorable 13-month-old little boy. Our son is a poet and a writer. He has also made two films; one titled "For Peace, Against the War" was nominated for the Academy Awards. It was a long time ago that he made that film and the war never came. It was called "the Cold War". He has many books published of his writings and poetry. We have promised our son that whenever we would have the chance to address a large audience in front of us, we would convey his message to people. And the message is: "Please protect the Planet Earth because we have only one." And of course the Planet Earth means everything which includes the environment, the animals, and the human beings, too. We will now start the color slides.

Christo I like to start the color slides. The color slides will be about our work on progress, "Over the River". It was started in 1992. I'd like to talk faster so, after that, we can have time to ask questions.

Jeanne-Claude You have to protest because when he talks very fast, nobody understands anything.

ます。スライド上映をお見せした後、皆さんに勇気を出して質問をしていただきたいと思います。皆さんの質問すべてにできるだけお答えしたいと思います。非常に個人的な質問でも結構です。しかし3つ、私たちが答えられない質問がありますので、そういった質問はしないでください。つまり宗教、政治、一般論に関する質問です。もちろん他のアーティストについてもお答えできません。

クリストも私も1935年6月13日の同じ時間に生まれました、もちろん別々の母親からですが。1958年にパリで二人は出会い、1964年に4歳の息子連れてニューヨーク市に移りました。息子は不思議なことに今はもう46歳です。彼には妻マリーと13ヶ月になる可愛い男の子がいます。息子は詩人で文筆家です。彼は映画も二本撮っています。一本は「戦ではなく平和を」という映画でアカデミー賞にノミネートされました。彼がこの映画を作ったのは随分と前のことですが、結局戦争は起こりませんでした。そのかわりに「冷戦」と呼ばれるものがありました。彼の詩や著作は本として多数出版されています。私たちは多数の聴衆に話す機会があるたびに息子のメッセージを伝えると彼に約束しています。彼から皆さんにお伝えしたいのは「たった一つしかない地球という星を護ってください」と。もちろん地球とは、自然、環境、動物、そして人間のすべてのことです。さて、ではカラー・スライドの上映を始めましょう。

クリスト これからご覧頂くスライドは私たちが今、取り組んでいる、《オーバー・ザ・リバー》についてです。これは1992年に開始したプロジェクトです。後ほど、質疑応答に関する時間を十分取りたいと思いますので、できるだけ速く話すようにします。

ジャンヌ＝クロード それが困りものなんですよ。クリストが早口で話すと何を言っているか皆目分からないんだから（笑）。

Christo Now very important thing I would like to say. Left and right, we have television video screens but color is awful. All the video quality is awful. I refuse that the color slides should go through the electronic device. You see they are the real color slides with the real emotion in the middle, but with awful colors in left and right. Well, we don't lecture about electronics, but we should know about it.

In 1991, we were finishing the project "Umbrellas", a joint project for Japan and United States. One work in two parts, very much like a classical diptych. There were 1340 blue umbrellas in Ibaraki and 1760 yellow umbrellas in southern California.

Jeanne-Claude Now please look carefully at the image of the umbrellas. And you will understand that you should not always believe what you read in the newspapers. The media journalists and television always talk about our work as if it was wrapping by the wrapping artists. And there was a very charming, very nice article about the wrapped umbrellas. You can easily see this has nothing to do with wrapping.

Christo The length of the project in Japan was 19 kilometer long and each umbrella was 6 m tall and 8.66 m diameter. In Ibaraki, we have 90 umbrellas standing in Sato river. Each umbrella has 60 sq m surface.

Many years before we had idea about umbrellas, in 1971, we started to work on a proposal to wrap the former parliament of Germany, the Reichstag, which is today, of course, it is the parliament of Germany.

クリスト まずとても大切なことから。左右にあるスクリーンはビデオプロジェクションなので、本来の色とは違っています。ビデオの質はどんなものでもひどいです。カラー・スライドは他のメディアを通してはいけないんです。真ん中のスクリーンはちゃんとした場の感動を伝える真の色彩のカラー・スライドなのですが、両端はまったく違うことを理解してください。もちろんこれは電気機材についての講義ではないのですが、そのことだけ理解していただきたいと思います。

1991年、私たちは日本とアメリカを結ぶ、《アンブレラ》というジョイント・プロジェクトを実現しました。これは2つの部分からなる1つの作品、ちょうど昔あった1対でひと組の絵画作品のようなものです。日本の茨城には1340本の青い傘を立てました。カリフォルニア州の南部には1760本の黄色い傘を立てました。

ジャンヌ＝クロード この画面の傘をよく見て下さい。これを見て一つ言いたいのは、新聞の報道をいつも鵜呑みにしてはいけないということです。ジャーナリストの人たちやテレビは私たちの仕事を梱包という形でまとめてしまおうとします。いつものことです。ですから、この《アンブレラ》が実現されたとき、あるジャーナリストが、「包まれた傘」というとても素敵な記事を書いたりしました。これを見ていただければ、すぐにこのプロジェクトが梱包とは全く無関係だと理解していただけるかと思います。

クリスト それぞれの傘は高さ6メートル、直径8.66メートルありました。日本側では、長さ19キロメートルに渡って、この傘が設置されました。茨城側では傘のうち90本は、里川という現地を流れる川の中に設置されました。傘の布の表面は合計で60平方メートルあります、1本につきです。

この《アンブレラ》プロジェクトを開始する遙か前、1971年に、私たちはドイツ帝国の議会議事堂、現在はドイツ連邦の議会議事堂になっているライヒスタークを包み込もうという計画を立てました。こ

We had a big difficulty with the permitting process when we had a first refusal for the wrapping of The Reichstag in 1977, the second one in 1981 and the third in 1987. When the umbrellas were standing in Japan and California, we received a letter from the president of the parliament of Germany, Professor Dr. Rita Süßmuth, congratulating “Umbrellas” and saying probably there is now a chance to start again to work with the permits for the Reichstag. And, of course, we were very excited of the chances of getting the permission for the Reichstag, but we already had an idea for the new project “Over the River”.

I will show here one of the very early drawings of the form of the river, actually even the title is wrong, not “Over the River” but just “the River”. This is the little drawing of the size of letter, very small and simple description that we would like to suspend fabric panel way above the water. And you can see the work from walking on the banks of the river. I drew a little person here. But down near to the water, you have different experience to see the project from under. These two little drawings stay now in the collection of National Gallery in Washington DC.

The chances to get permits for the Reichstag was going ahead very well and we spent 180 days in '92, '93 and '94, in the capital of Germany, City of Bonn at that time, to work with the Deputy of the Parliament of Germany. We were very eager to do the project of “Over the River” in the United States. And, of course, we know that most of the great rivers in the United States are found in the Rocky Mountains. Only during the month of August when the Deputy of the Parliament of Germany was on a holiday, we could devote some time

の議事堂を包むための許可獲得は困難をきわめました。私たちは1977年、1981年、1987年の3回にわたって許可申請を拒絶されました。ちょうど、この傘が茨城とカリフォルニアで立っているとき、私たちは当時のドイツの議会議長であるリタ・ズュースムート博士から一通の手紙を受け取りました。その内容はこの《アンブレラ》の実現をお祝いしてくれると共に、ライヒスタークを包み込むプロジェクトの交渉活動をもう一度始めたらどうかと可能性を教えてくれるものでした。この手紙は大変、私たちに勇気づけるもので、ライヒスタークの可能性にもう一度かけようという気持ちになりました。ただ、その同時期に私たちはもう一つ別のプロジェクトのアイディアも持っていました。それが《オーバー・ザ・リバー》というプロジェクトでした。

今、ご覧いただいているのは、この《オーバー・ザ・リバー》プロジェクトに関する一番初期のドローイング作品です。ここに書かれているタイトルもただ《ザ・リバー》になっていて《オーバー・ザ・リバー》ではありません。これは非常に小さい作品で、A4サイズくらいのもので、この川のずっと上に布パネルを渡していきたいというアイディアを簡単に表現しているものです。小さな人が描きこまれていますね。このドローイングは上部からの眺めですが、次の作品は川の土手を下って、水面の位置からこのプロジェクトを見ることが出来る様子を示しています。今、ご覧いただいた2点の作品はワシントンD.C. のナショナルギャラリーの収蔵品になっています。

ライヒスタークの許可獲得の可能性は大変高くなりました。私たちは1992年、93年、94年に毎年180日間ドイツの首都ボンに滞在し、そこで議会関係者に対して、プロジェクトの説明を行いました。それと同時に、私たちはこの《オーバー・ザ・リバー》プロジェクトをアメリカ国内で実現したいと強く思っていました。アメリカの大河川の殆どはロッキー山脈を水源としています。この時期、私たちはドイツで多くの時間を費やしていましたが、毎年8月はドイツの議会が休みになるので、交渉活動

to work on “Over the River”.

In August of '92, '93, and '94, myself, Jeane Claude and our friends collaborators, we drove 22,530 kilometers, investigating 89 rivers in the Rocky Mountains. From these 89 rivers we came to six possible sites of project. This red color brings out the two possible sites of river in the state of Idaho. One site in the state of Wyoming, two sites in the eastern slope of Rocky Mountains in the state of Colorado. And the one site in the state of New Mexico. When we were working in this project, our friend photographer Wolfgang Volz traveled with us and he took photographs from the different sites and I was using these photographs he took in my preparatory study.

Jeanne-Claude Often people wonder if Christo has only one jacket, because on this photo of 1993, he is wearing the same jacket he is wearing tonight.

Christo Now these are the study. They are also very small, or 20 X 25 cm view from under and view from above.

In February 1994, we got the permission for “wrapping of the Reichstag” and we devoted all our time, energy, money and wisdom to realize the project, and it was realized in June-July of 1995.

We used 100,000 sq m of woven heavy polypropylene fabric and 15 kilometer of rope and for two weeks over five million people visited the site. After the 14 days of perfect installation of exhibition of the Reichstag, all the material was removed and all the materials was industrially recycled.

ができません。ですから、8月の間、私たちは《オーバー・ザ・リバー》の仕事を続けました。

1992年、1993年、1994年の8月、私たちクリストとジャンヌ＝クロードそして友人、協力者たちは一緒に、合計2万2千530キロを車で走り、ロッキー山脈の計89の川を見て回りました。89の川を見た結果、私たちは6個の候補地を見つけました。この地図の赤い部分がアイダホ州の2つの候補地の川です。ワイオミング州には1つの候補地、コロラド州内のロッキー山脈の東側の斜面に2つの川を見つけました。そしてニューメキシコ州に1つの候補になる川を見つけました。これらの川を見て回る途中に、私たちの友人で専属写真家のウォルフガング・フォルツがそれぞれの候補地で多数の写真を撮りました。そして私はそれらの写真を使ってドローイング作品を作るようになりました。

ジャンヌ＝クロード よくクリストはジャケットを一枚しか持っていないのかしらと言われます。これは1993年に撮られた写真を使った作品ですが、この写真の中に写っているクリストは確かに今日着ているのと同じジャケットを着ていますね（笑）。

クリスト これら2枚がその作品です。どちらの作品も非常に小さい、A4サイズ程度のものです。先ほど、ご覧頂いたのが下からの眺め、今、ご覧頂いているのが上からの眺めです。

1994年の2月に、私たちはベルリンの議事堂を包み込む許可を獲得しました。そして、それからの1年強の間、全ての時間、労力、資金、そして知恵をこのプロジェクトの実現のために費やしました。そして1995年、6月と7月にこの《包まれたライヒスターク》は完成しました。

この梱包には10万平方メートルの織られた厚手のポリプロピレン製の布と15キロメートルのロープを使いました。2週間の展示期間に5百万人の人がこの作品を見に来ました。この作品は14日間展示され、その後全ての資材が取り払われました。そして使用した資材は全て工業的にリサイクルされました。



Now many years before when “the Reichstag” was realized, in 1979, we started to work on the project at New York City, “the Gates”. That proposal was to install thousands of gates in Central Park and we worked very hard, and after two and half years of hard work, with the mayor of New York City at that time, Mr. Koch, we had refusal. The refusal was sent in 1981. After “the Reichstag” we started working again for the permits for “the Gates” project with Mayor Giuliani, the new administration of New York City. The Giuliani administration also was critical to give us permission for “the Gates”. At the same time, we haven’t yet had the site for “Over the River” and we needed to go ahead scouting more on finalizing the site for “Over the River”.

In the summer of 1996, our team was much bigger in number to go back to the rivers. Our chief engineer

《ライヒスターク》プロジェクトが実施される遙か前、1979 年、私たちはニューヨーク市でのプロジェクト《ゲート》に着手していました。このプロジェクトはニューヨーク州のセントラルパークに何千本ものゲートを立てようというものでした。そして 1979 年から 2 年半にわたって積極的に許可獲得を目指しましたが、1981 年に、当時のコーチ市長によって、この許可申請は拒絶されました。1995 年に《ライヒスターク》プロジェクトが実現したあと、私たちは再度、この《ゲート》プロジェクトの実現を目指しました。ジュリアーニ市長の新しい政権に対し、その許可を申請したわけです。しかし、ジュリアーニ氏も私たちに許可をくれませんでした。その間も、私たちはまだ《オーバー・ザ・リバー》プロジェクトのための場所を選び出せていませんでした。そこで私たちは、その場所を選び出すことに尽力することになります。

1996 年の夏、私たちはより多くのメンバーと一緒に 6 つの候補の川を再度調査するために訪れまし

Vince Davenport, in the middle here, needed to take lots of information data to make final decision where the project would be built. The yellow rope simulates our steel cables where the fabric needs to be attached. For example you have here three yellow ropes that simulate three steel cables created areas for two fabric panels. Like, for example, we have that poly stand to calculate the distance from the cables to the water, because we need to have clearance that all the rafters can pass under the fabric. On some occasion, one bank of the river is higher than the other, and as you see, the panels are not always the horizontal.

That all happened in the summer of 1996, and the late 1996 and early 1997, we came to consensus that in the aesthetical, engineering wise and for many other reasons, the best site for our project will be Arkansas River in the eastern slope of the Rocky Mountains in the state of Colorado. This is a section of the state of Colorado, up here, to the right, is the capital, Denver, and below in the middle, we have Arkansas River. We were using 60 kilometers of Arkansas River to install 10 kilometers of fabric panels in many locations with interruptions. And of course, having the river, we have also now the real image of the river. Here is the typical view of Arkansas River and the south bank of the river have the Highway 50 and the north bank of the river, the Union Pacific Railway tracks.

Now all our projects, they are season projects. I hope you understand that we did “the Gates” project during the wintertime and, through the leafless trees, we can see the gates. The “Over the River” project is a summer project. We ask permission for 14 days to install our project because the project had two ways to be seen. By the road, from above, and by rafting, inside the project.

た。どの川でプロジェクトを行うかを決めるために、この写真のまん中に写っているチーフエンジニアのヴィンス・ダヴェンポートはそれぞれの川で色々な情報を収集しました。この黄色いロープは川の上に張り、布パネルを固定するためのケーブルを表しています。ここには3本の黄色いロープが見えますが、この黄色いロープのところにケーブルが張られ、そこに2枚の布パネルが取り付けられることとなります。今ご覧いただいているのは、ポリエチレンの道具を使ってケーブルから水面までの距離を測っているところです。ある程度の距離がないと、布の下を川下りをすることができなくなるからです。場所によっては、ご覧のように川の片側の土手が反対側よりも高くなり、布が水平ではなくなる場所もあります。

今、見ていただいた写真は全て1996年のものですが、そこで得た情報をもとに私たちは美的、技術的、そしてそれ以外の様々な点から熟考し、1996年の末、1997年の始めにかけて、1つの川を選び出しました。それがロッキー山脈の東斜面、コロラド州を流れるアーカンソー川でした。これはコロラド州の一部の地図ですが、右上にあるのが州都のデンバー、そして中央下部分がそのアーカンソー川です。アーカンソー川の60キロの中の10キロ分に布パネルを設置します。全体を覆うわけではなく、間隔をあける部分もあります。川を選びましたから、私たちは実際の情景を得ることができました。これはアーカンソー川の典型的な景色なのですが、南側にはハイウェイ50号が走っていて、北側には鉄道が走っています。ユニオンパシフィック鉄道です。

私たちのプロジェクトは特定の季節に行くことを、最初から計画しています。例えば《ゲート》の場合は冬に行くプロジェクトでした。それは葉が落ちた木々を通してゲートが見えるからです。《オーバー・ザ・リバー》は夏のプロジェクトになります。そして、ある夏の14日間、この場所でプロジェクトをしたいと許可を申請しています。何故、夏かというと、このプロジェクトは道路側の上部から眺めると同時に、川下りをしながら、布の下からプロジェクトを楽しんでもらえるものになるからです。

Having decided the location, I started to do the original works, collages and drawings and sketches with a real situation. Like we have here, a collage, with a much smaller size, than that colour slide, with pencils, charcoals, wax crayons, and have a fine fabric to stimulate the fabric panel. We see typical interruptions for vegetation of course. I here used twine simulated cables when we have an interruption. Now the view from above, and we cannot see the river. They would be fabric panels all those would be moving with the wind like the waves, silver waves. When you are rafting under the fabric panels, you can see all the cloud formation and the contour of the mountains because the fabric is very rough, loosely woven that you can have that vision. One of the reasons we chose Arkansas River is because it is the most rafted river in the United States. They have 300,000 rafters during the summertime without us.

Now the width of the fabric panels varies with the width of the water. Sometimes they are 15 meter wide sometimes they are 45—50 meter wide. The cable-to-cable width of the fabric panels is around 12.5 meters. And of course the minimum distance from the fabric to the river is 2.5 meter, some occasionally even 5-6 meter high, because the banks of the river, they are much higher.

Now the most difficult part in all of our projects is to get permission. Everything in the world belongs to somebody. And the first thing we'd like to know was who owns this stretch of 60 kilometer of Arkansas River, before obtaining permission. United States' Federal Government or the taxpayer in the United States, American citizen. They own the biggest percentage of the land in the United States, over 20%. Of course, they have a special ministry in charge of the rivers,

実行する川を選定した後、私はその川に基づいた作品を作るようになりました。コラージュや、ドローイング、スケッチなどです。今、ご覧頂いているのは、コラージュです。現物はこの画面で見えるよりもっと小さいものですが、[左側部分]は鉛筆や木炭、ワックス・クレヨンなどを使って描いています。そして、布パネルにあたる部分には、実際にきめの細かい布が貼られています。この部分は木々が茂っているので、布パネルがわたせません。このドローイングではそんな部分には麻糸が貼ってありますが、ここは実現したときにはケーブルが張られる部分になるわけです。[布の色は銀色になります。]そして、上部から眺めたときには、布のために川は透けて見えません。観客に見えるのは銀色の波のように風になびく布ということになります。反対に、川の水面でゴムボートに乗って、下からこのプロジェクトを眺めると、この布は目が粗いので、雲の形状や周りの山々の輪郭が透けて見えるようになります。このアーカンソー川を選んだ理由の一つは、この川がアメリカの中で一番さかんに川下りに使われているからです。プロジェクトがなくても、年間30万人の人たちがこの川で川下りを楽しんでいます。

この布パネルの幅は川の幅にしたがって、広くなったり狭くなったりします。15メートルから45メートル、50メートルくらいの開きがあります。ケーブルとケーブルの間の布パネルの長さは約12.5メートルになります。水面と布パネルの間は最低2.5メートル。ときとして5メートルから6メートルくらいになります。川の土手が水面より高いからです。

さて、私たちのプロジェクトのすべてに共通することですが、一番難しいのは許可を得ることです。世界中のすべてのもの、すべての場所は誰かに属しています。まずこのプロジェクトの許可を得る活動の第一歩は私たちが使おうとしている60キロの場所が誰に属しているかを知ることでした。アメリカで最大の地主というのは、アメリカ連邦政府、言い換えればアメリカに税金を払っている国民ということになります。アメリカ政府はアメリカ全土の

the lands, the forests, and they starts a special ministry with a special office, bureau, of land management which technically administrates the land. That office, that bureau, literally administrates the land. They rent the land, they rent the land to the state, to the county, to the corporation, to ranchers. For example, the north bank of the river is rented since the time of Abraham Lincoln to the Union Pacific Railroad Company. To get permission for our project, we need to get permission from the Federal Government in Washington D.C., State of Colorado, two counties of Colorado, eleven governmental agencies and two private corporations. And of course before we start working on this description, discussion and negotiation, we needed to present the project to many people living in that 60 kilometer valley. In this valley, there are many people living there, eight villages and small towns. They have a school, a little factory, churches and of course, the hospitals, and many many things happen on this 60 kilometer. And I will show you here one of these typical presentations in town hall in that area. Now they are invited to listen to our explanation of the project. At the same time, we would like to explain who we are, what work we did for the last several years. For example, we tell them that we did a project in Australia called “Wrapped Coast” in 1969. We used 90,000 sq m of woven erosion control fabric and 56 kilometer of ropes. In 1972, we finished a project in Colorado called “Valley Curtain” with 16,000 sq m of fabric. The width is 381 meters, 55m in the center, and 110 meter from main foundation.

Jeanne-Claude Now look very carefully. This is definitely a curtain, an almost normal curtain hanging between two mountains. Why did the journalists call it

土地のうち、20%を所有しています。アメリカ政府の中には国有の川、土地、森林などを管理する部署があります。そのなかの一部門は土地の管理に当たり、それらの土地の貸し出しを行います。つまり州や郡、あるいは企業、あるいは個人の牧場経営者に土地を貸すわけです。例えば、アーカンソー川の北側の部分は国有地ですが、アブラハム・リンカーンが大統領であったころから、ずっとユニオンパシフィック鉄道に貸し出されています。このプロジェクト実現のためにはアメリカ連邦政府、それからコロラド州、コロラド州の2つの郡、アメリカ政府の11の部署、そして2つの民間企業から許可を得ることが必要です。ただ、このような機関にコンタクトを取って話し合いや交渉を始める前に、まず第一に私たちがしなくてはならないことは、この川60キロの周辺に住む人たちに作品の説明をすることでした。この60キロメートル周辺には多くの人々が住み、合計8個の集落と小さな町がいくつかあります。そこには学校もあり、工場もあり、教会もあり、もちろん病院もあります。この辺りで様々な活動が展開されているのです。今、ご覧頂いているのは、その集落の1つの公会堂での住民への説明会です。彼らに来ていただき、私たちがやりたいことを説明しましたが、同時に、私たちが何者なのか、そしてこの数年間にどのような仕事をしてきたか、それを説明する必要があります。例えば、私たちはオーストラリアで1969年に《包まれた海岸線》というプロジェクトを行いました。9万平方メートルの浸食防止用の布と56キロメートルのロープを使って、この海岸線を包み込んだのです。1972年にはコロラド州で《ヴァレー・カーテン》という作品を実現しました。これは1万6000平方メートル分の布を使ったものです。幅は381メートル、中央部分の高さが55メートル、両端の基礎工事をした部分は高さ110メートルありました。

ジャンヌ＝クロード 注意してご覧頂ければ分かるように、これはまぎれもなく普通のカーテンです。ただそれが2つの山の間にかけられているというこ

the “Wrapped Curtain”?

Christo After working four and a half years, finally in 1976, “the Running Fence” was realized. It’s the fence running in Sonoma and Marin county for 40 kilometer. Its height is 5.5 meters. And 220,000 sq m of fabric was used for that project. And the western extremity of the fence disappears into the Pacific Ocean. In 1978, we did a project for Kansas City, Missouri, “Wrapped Walkways”.

Jeanne-Claude I forgot to tell you, I apologize that, of course, it was not a wrapped fence.

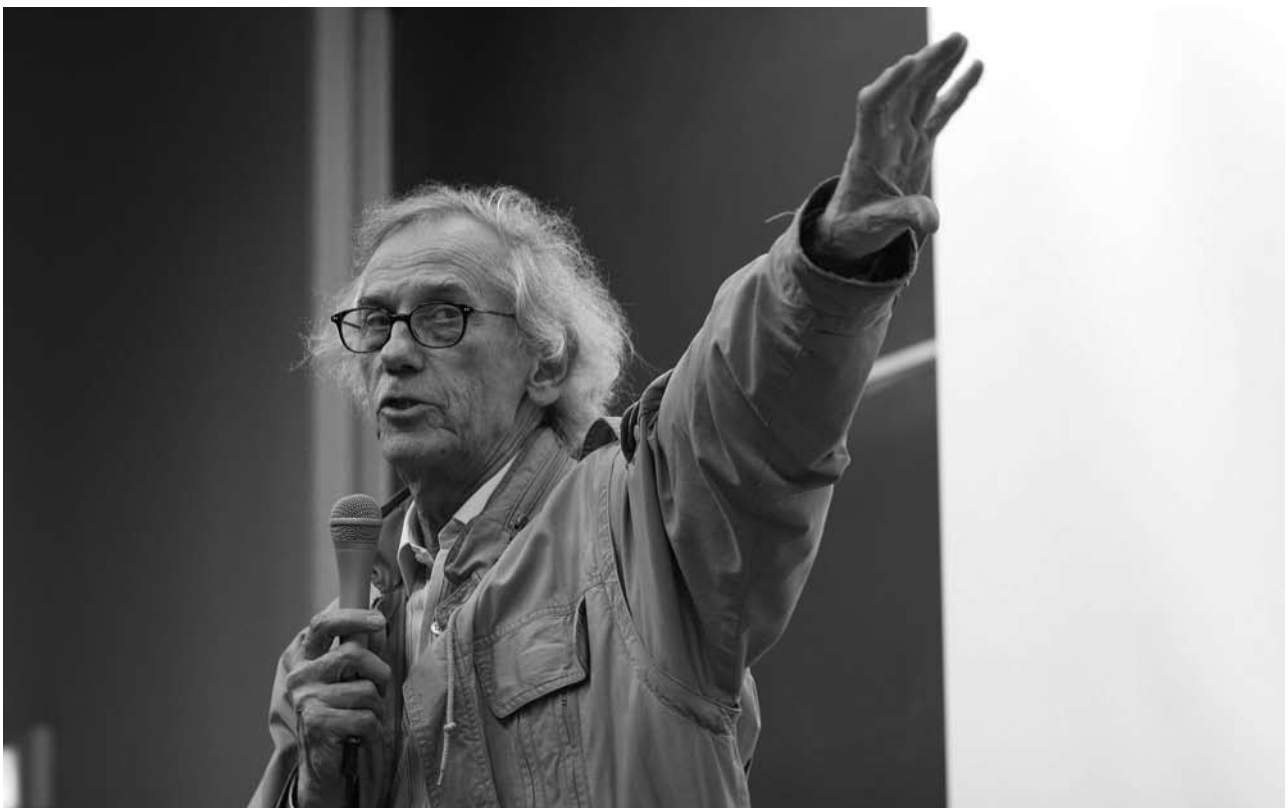
Christo And we used 12,000 sq m of fabric for warm autumn days for this “Wrapped Walkways” at Loose Park in Kansas City, Missouri. It was four and a half

とだけが変わっています。なぜ、これを見て、《包まれたカーテン》と書いたジャーナリストがいるのか理解できません。

クリスト 1976年には4年半の歳月をかけて、カリフォルニア州のソノマ郡とマリン郡で《ランニング・フェンス》という作品を実現しました。これは40キロメートルにおよぶ布のフェンスです。高さは5.5メートルで、22万平方メートルの布を使いました。このプロジェクトの西側の端は太平洋の中に消えて行きます。1978年には、ミズーリ州のカンザス・シティで、少し小規模なプロジェクト、《包まれた遊歩道》を実現しました。

ジャンヌ＝クロード 言い忘れていましたが、もちろんこれは包まれたフェンスではありません。

クリスト これは穏やかな秋に行われたプロジェクトで、ミズーリ州カンザス・シティのルース記念公園で行われたものです。1万2千平方メートルの布



kilometer.

After three years of work, in May 1983, “Surrounded Islands” was realized. We surrounded 11 islands with 585,000 sq m of floating fabric on the surface of the water. That project is a Jeanne-Claude’s idea. The fabric was floating 70 meters on the surface of the water and was attached to that octagonal shape buoys. We anchored those buoys with 1,000 marine anchors in Biscayne Bay.

Jeanne-Claude Please look carefully and later you will explain to me why the journalists say that we had “Wrapped Islands”. We never wrapped any islands.

Christo In 1975, we started working on a project involving the oldest bridge in Paris, Pont Neuf. It took us 10 years to get permission and finally in 1985, the Pont Neuf was wrapped. We used 40,000 sq m of this champagne colored fabric, and 13 kilometers of rope.

From the last town on the western entrance of our project of Arkansas River, we are presenting now the project to the other end of Arkansas River site. In this typical meeting, we do so many of such meetings, our team is on the left side and all these important officials with their ties, federal, states and counties on the right side. All these meetings like this photograph were held in the late 90s. We are now with the Washington and the Minister of Interiors, where we are presenting the project to the director of that special office on the right.

Now we worked very hard that we put all this entity. We needed to get the permission together and we have typical meeting. I’ll show color slides in which our team is on the left side and all those official, federal,

を使って、4.5 キロメートルの遊歩道を覆いました。

3 年間の準備期間の末、1983 年 5 月に《囲まれた島々》というプロジェクトを実現しました。58 万 5 千平方メートルの水に浮く布を使って、11 の島々を取り囲みました。このプロジェクトはジャンヌ＝クロードのアイデアで始まったものです。このピンク色の布は水面を 70 メートルの幅で覆っています。周辺部分には八角形の浮きが浮かべられ、そこに布の端を取り付けました。それぞれの浮きはケーブルでビスケーン湾の中に沈められた千もの錨に取り付けられています。

ジャンヌ＝クロード 注意深く見ていただいて、私たちは一度も島を包んだことはないのに、ジャーナリストたちが、《包まれた島々》と書く訳を、どなたか後で私たちに説明してください。

クリスト 1975 年、私たちはパリのセーヌ川にかかる一番古い橋、ポン・ヌフを包むための交渉活動を開始しました。そして許可を得るために 10 年間努力した末、1985 年ようやくこのプロジェクトは実現しました。使われた布は 4 万平方メートル、ご覧のようにシャンペン色の布です。そして 13 キロメートル分のロープを使用しました。

先ほどお見せしたのはアーカンソー川のプロジェクツの西端でしたが、この写真は東側の端にある集落での説明会の模様です。このような会合を頻繁に行いますがこれもその一つです。左側にいるのが、私たちのチーム、右側にいるネクタイをしめていらっしゃる方々が連邦政府、州関係者、それから郡関係のお役人の方々です。ここで、見ていただいているようなミーティングは、全て 90 年代末に行われたものです。この写真は、ワシントンの連邦政府と内務省の責任者にプロジェクトの説明をしているところです。右側にいるのが関係部署の署長です。

万全に資料や情報をそろえて説明には全力で臨みます。ここでは左側に私たちのチーム、そして右側にいるのが連邦政府、州、郡の関係者たちです。許可獲得というのは行政的なものとか、法的なものだ

state and county, on the right side. The process of the permit is not only legal. It involves lots of technical information data. That is why our engineer Vince Davenport dealt with many things. And in 1998, we did the wind tunnel test in Canada. We are behind that glass you know, behind the glass, there are 1/16 scale three fabric panels. We needed to learn many things, about the force of the wind and the cables and the hooks and the anchors and the way how the fabric should be sewn. So many of these elements were tested in this wind tunnel.

All our projects, they are unique images, meaning that we will never do another “Gates”; we’ll never do another “Umbrellas”; we’ll never do another “Running Fence”. Ourselves and our engineers do not know how the project will look, they do not know how to build the project.

Jonita Davenport, our project director, Vince Davenport, our chief engineer, and Wolfgang Volz tried to find a location, then we did life-size tests of one-to-one scale in the late '90s. We cannot do it at Arkansas River because we don't have permission. Far away from Arkansas River on private property where nobody can see us, we did four life-size tests. Now there are several public panels, different type of fabric, different type of extra fabric, different type of folding, different type of hooking, different type of cable attachment, and many many things we need to learn through these four life-size tests. They are one to one scale. You see here, for example, there are different types of tonality for the fabric colors; one has more silver, another one more copper. All that is working to these life-size tests. It is very important to make an aesthetical choice what fabric we choose and how that fabric will be fabricated, sewn together, and attached to our cables. From underneath

けではなくて、それと同時に技術的なことの資料も提供する必要がありました。そのため、このプロジェクトの技術責任者であるヴィンス・ダヴェンポートはいくつものテストを実施しましたが、これもその中の一つです。これは1998年にカナダで縮小サイズの風洞実験をしているところです。ガラスの後ろに私たちがいます。そして、この3枚の布パネルは実物の16分の1のものです。風の力とケーブル、そして布をとめるかぎと留め金についてや、布の縫い付け方などの多くのことについて調べる必要がありました。そういったもののデータがこの風洞で収集されました。

私たちは色々なプロジェクトを実現していますが、それらは全て別々のもので、《ゲート》をもう一度やったり、《アンブレラ》をやったり、《ランニング・フェンス》をもう一度やったりすることはありません。ですので、私たちも私たちの技術者たちも新しいプロジェクトを始めると、そのプロジェクトをどのように実現したら良いか、一から考え出す必要があります。[そのためには実物大のプロトタイプを作って実験する必要があるのです。]

《オーバー・ザ・リバー》のプロジェクト責任者のジョニタ・ダヴェンポート、技術責任者のヴィンス・ダヴェンポート、そしてヴォルフガング・フォルツの3人が、ある場所を見つけ、1998年と1999年にわたり、実物大のプロトタイプを使ったテストを行いました。これは許可がおりないのでアーカンソー川では行えず、アーカンソー川から遥か離れた個人所有の土地を借りて誰にも見られることなく行ったものです。計4回の実物大のプロトタイプを使ったテストを行いました。これら実物大の布を使ったテストでは、さまざまな異なった布、どれくらいのプリーツを持たせるか、どのようにケーブルに取り付けるか、それを比較し、テストを行いました。布の色についてもどのような色調にするのか検討しました。これをご覧頂いて分かるように、銀色っぽく見えるもの、銅色っぽく見えるものなど、さまざまな種類の布を用意して、その比較を行いました。これらのテストを通して、どのような種類の布を使うか、

you can see all the cloud formations and mountains, and of course this is how that typical... We have the scale with our friends standing there. And of course all that gives us a part to the study that will be incorporated in the permitting papers. See Jeanne-Claude standing here at the bottom to give you the scale of this.

I said that we are using 60 kilometer of river to install 10 kilometer of fabric panels in many many locations and many sections. We need to pinpoint exactly where these fabric panels would be installed. The fabric panels are generally rectangular but you see very well when you have curves of the river, they have trapezium form. We have an interruption for a bridge here on the right side. And you see these are cables which are led here; they go much further away.

All that work done costs lots of money. Myself and Jeanne-Claude, we are not independently wealthy. The money came from the sale of the original works of art I do with my hand. Basically they are preparatory study. We have been working in the industrial building, downtown Manhattan, for over 40 years, on the fifth floor, and there's no elevator to my studio. I'll show you now the color slides of my studio. For over 40 years, I have had no time to clean it up. In that corner, usually on a little table, I do smaller size work. They are letter size, little bigger, and I often do the sketches, drawings, collages where I glue different things on the paper.

All the preparatory studies are done before the project is realized. I do not make drawings now about "the Reichstag" or "Umbrellas"; they were done all before the project was realized. For example, these preparatory

どのようにそれを織るか、縫い合わせるか、そしてどのような形でケーブルに取り付けるかななどを美的な見地から検討する必要がありました。この写真からご覧いただけるように、布の下から眺めると、雲や周囲の山々の輪郭などが見えます。これはそんな写真の一枚ですが、立っている友人たちを見るとプロジェクトの規模がわかりますね。このようなテストを通して得た情報は、私たちが許可申請を求める際の書類に添付されることになりました。下に立っているのがジャンヌ＝クロードですが、これを見ていただければ、このプロジェクトの大きさが分かります。と思います。

川の 60 キロの中のさまざまな場所に 10 キロ分の布パネルを設置すると言いましたが、どこに布パネルを置いていくかを正確に決めて行く必要があります。布パネルは基本的には長方形ですが、川が曲がっているところでは台形になります。ご覧のように右側の橋がある部分には、布パネルは付けられません。それから、布パネルは川の幅にそってですが、ケーブルは遙か遠くまで延ばさなくてはならないこともあります。

今ご覧頂いた、交渉活動やテストなどには莫大なお金がかかります。といっても、私たちは元々、金持ちと言うわけではありませんから、これらの費用は、私がこの手で作った作品を売って捻出しています。基本的に準備のための作品です。私たちはマンハッタンのダウントウンにあるビルに 40 年以上住んでいます。5 階建てですが、エレベーターがありません。そして、そのビルの 5 階に私のスタジオがあります。これが私のスタジオですが、過去 40 年間、部屋を片付ける暇がありません。この一角にある小さなテーブルで、私は普通比較的小さめの作品を製作します。A4 サイズや少し大きめの作品でスケッチもしますし、ドローイング、コラージュ作品などもよく作ります、コラージュでは異なった素材を紙に貼付けて製作します。

私がある特定のプロジェクトについて、作品を作るのは、そのプロジェクトが実現するまでの間だけです。ですから今現在、《包まれたライヒスターク》のドローイングや、《アンブレラ》のドローイングを

studies are for “the Pont Neuf” project. And It is of course much smaller size of the original work. I used pencil, pastel, wax crayon, and charcoal. I used finer cloth to simulate the fabric of the Pont Neuf and twine for the ropes. That work is in two parts; the right side of the two parts depicts the aerial photography of Paris, where the Pont Neuf is situated and a 16th-century drawing of the Pont Neuf. That study collage which is a preparatory study is now in the private collection in Belgium.

The same-size work, this is a preparatory study for “the Gates” project. This study is from 2003, two years before “the Gates” and, of course, I used finer fabric to simulate the cloth of the fabric panels. Because this collage was done just two years before “the Gates” project was realized, we already had the right fabric for our project, which is already here. And the map is only a section of Central Park and that central red is the area which is drawn below. I ask our friend Wolfgang Volz to take a lot of black and white photographs. The original work is much smaller than it was sketched here. And I used wax crayon and enamel paint to make that little sketch. You see very well that interruption for the vegetation. You have small interruption. Now the red line is the grid which helps me, using that little sketch, to make a larger work of art on the larger piece of paper. And of course, for the larger piece of drawing, I put the paper on a wooden board. And this is another not-glamorous space in my studio and I am doing a drawing about “the Reichstag”. On the left side is a little sketch of “the Wrapped Reichstag”. This is how this 1.65m drawing looks with pastel, charcoal, wax crayon, and pencil in the lower part. Above, the second part, we have both the cross section of the building of the Reichstag with photograph by Wolfgang Volz of the Reichstag with Brandenburg Gate. That drawing is now in a private collection in Berlin.

描くことはありません。これは《包まれたポン・ヌフ》のための習作ですが、もちろん実物よりはもっと小さなものです。鉛筆、パステルやワックスクレヨン、木炭などを使って描いています。そして、布の部分には目の細かい布を貼り、実物の布を模しています。また実物ではロープになるところには麻糸が貼られています。これはご覧のように左右二つのパネルから出来ているもので、左側が描かれている部分、右側はパリのシテ島、ポン・ヌフがかかるセヌ川が見える航空写真、そして16世紀に描かれたポン・ヌフの図面が貼られています。このコラージュは、現在ベルギーの個人収蔵家のコレクションになっています。

これは先ほどのものと同じサイズのものですが、セントラルパークの《ゲート》プロジェクトのための準備段階に作られたコラージュです。これは2003年、つまりプロジェクトが実現する2年前に作られたものですが、下の部分のゲートの布にあたる部分にはきめの細かい布が貼られています。これはプロジェクト実現の2年前に描かれたものなので、その時点で実際に使う布のサンプルも持っていました。[ですので、上の部分の左側には、実際にプロジェクトに使われることになるのと同じ布が貼られています。] 上の部分はセントラルパークの一部分の地図ですが、この下の部分に描かれた部分がまん中の赤色の円で示されています。そして、プロジェクトを進行する過程で私は、友人のウォルフガング・フォルツに何枚もの白黒写真を撮るように頼みます。この、今ご覧頂いている作品は実際には非常に小さいものです。これは白黒写真の上にワックスクレヨンやエナメルペンキを使って描いた《オーバー・ザ・リバー》のための作品です。この中央部分は木々が茂っているので、布が貼れない部分を示しています。この画面上に赤い鉛筆で書いたグリッドがあるのが分かります。このグリッドはこの小さい作品をより大きな作品に仕上げるために使うグリッドです。もちろん大きなドローイング作品を作るためには木板の上に紙を貼って描きます。この写真では私のスタジオの、これもまた汚れてはいますが別の場所で、私が《ライヒスターク》の小品をもとに、より大き

In the same-sized drawing about “Over the River”, typically you see the inclination of the fabric panels when one of the banks of the river is higher than the other. The larger drawing is 2.5 meter long. This is the preparatory study for the blue umbrellas. It was made in 1987, I think. And all the blue dots are showing blue umbrellas on the Ibaraki valley and, of course, this is the area of “Jimba” where we installed over 100 umbrellas. This drawing is in a private collection in Switzerland.

I can tell you that all the original works I do, I do with my own hands. I do not have assistant. Everything, every work is done by myself. From the fifth floor, no elevator, I bring this original work to our second floor for the potential buyer of work of art come to see us and to buy works. And of course they buy the original preparatory studies but sometime they buy early works.

This is the early work from 1961 called “Package”. This is a wall piece, much much smaller than the color slide, and now belongs to the National Gallery in Washington D.C.

なドローイング作品を作ろうとしているところです。左側に《包まれたライヒスターク》の小さな作品が置かれています。それで、それを先ほどのような形でより拡大して描き、パステルや木炭、それからワックスクレヨン、そして鉛筆などを使って、このようなドローイング作品に仕上げました。下の部分がドローイング作品になっていますが、幅が1メートル65センチある作品です。上の部分の左側にはこの建物の断面図、右側にはウォルフガング・フォルツが撮影したライヒスタークの写真が貼られています。ブランデンブルク門もその写真の中に写っています。このドローイング作品は今、ベルリンの個人收藏家が收藏しています。

次は同じく幅1メートル65センチある《オーバー・ザ・リバー》に関するドローイング作品ですが、これは川の片側の土手がもう一方より高いので、布が斜めに貼られるところを見せています。次にこれは《アンブレラ》の青い傘のための準備段階に描かれたドローイングですが、高さが2メートル50センチあります。この87年の作品では、ドローイングの左側にある茨城の地図の上に傘を置く場所が青い点で示してあります。そして、この地図の一番上の左側の部分は陣場という地域で、ここには100以上の傘が置かれました。この作品はスイスの個人收藏家が收藏しています。

私は一人のアシスタントも使わずに全ての作品を私自身の手で仕上げています。私はこれらの作品を5階にあるスタジオで仕上げ、完成すると2階にある部屋に持って行きます。エレベーターはありません。その2階の部屋が私たちの作品の購入に関心がある人たちが来て作品を見る場所です。私の作品に興味がある人は、もちろんこれらのプロジェクトのための習作にも興味がありますし、60年代、50年代に私が作った初期の作品に興味がある人もいます。

これは1961年の《パッケージ》という作品です。現物はスライドでご覧になっているよりもはるかに小さく、壁にかけて展示する作品です。現物はワシントンD.C.のナショナル・ギャラリーに收藏されています。

In 1963 and '67, I recuperated from demolition of the street of the storefronts, window, doors, to rebuild storefront inside in the room. They are like sculptures, of course, but very looking like real storefronts because they are done with the parts of the real storefront. They have transparent glass that is obstructed with curtain hangings. Then if something happens behind the curtain, the door cannot be opened. This is like a precursor of "Valley Curtain" or "Running Fence". That particular "Storefront" is now in the collection of the Smithsonian Institution in Washington, The Hirshhorn Museum, Washington D.C.

This is how we can build the project. We sell the original works of art, early or recent preparatory study. This is how we spent \$26 million to realize "the Umbrellas" and 15 and a half million dollars to realize "the Wrapped Reichstag".

Many years before all these projects were realized, in 1966, we tried to wrap trees during the wintertime at the Forest Park in St. Louis, Missouri. We never get permission. We would like to wrap trees in Avenue of Champs-Élysées in Paris in 1968 and 1969. We never get permission. In 1997, we started to negotiate with the small city of Riehen outside of Basel, to wrap 178 trees. And in November of 1998, we had these trees. We had sunny days. We had winter. And we had beautiful sunsets. In the late '50s, and early '60s, I used humble ordinary oil barrels to do our sculptures. Sometimes the sculpture was wrapped, sometimes oil barrel was wrapped, and sometimes it was not wrapped, but just left with bright colors. In 1962, one year after the Berlin Wall was built, we constructed a temporary installation of the Iron Curtain, the wall of 240 barrels. That was in the left bank in the City of Paris in Rue Visconti, between Rue Bonaparte and Rue de Seine. Later, we did several temporary installations with barrels in the institutions in the United States.

1963年から1967年にかけて解体されたあとに破棄された街頭の店舗部品つまり窓、扉などを、再度室内で組立てて、店の正面のようなものを作る、《ストアフロント》という連作を作りました。この《ストアフロント》という作品は、あたかも彫刻のようなものですが、実際に建物の正面部分を作る素材を使っていますので、本物に見えます。ウィンドウのガラスには布が貼られていて、扉も開かないので、その中で何が起きているか分からないわけです。言ってみれば、後の《ランニング・フェンス》や《ヴァレー・カーテン》の源になった作品とも言えます。このスライド作品は現在、ワシントンのスミソニアン博物館群のうちのひとつ、ハーシュホーン美術館が収蔵しています。

これらの初期の作品、そして最近のプロジェクトのための習作などを売って、私たちはプロジェクトの資金を作り出しています。そして売り上げ2600万ドルを費やして、《アンブレラ》を実現し、ライヒスタークを包むための1550万ドルを捻出しました。

今まで見て頂いたプロジェクトが実現するはるか前、1966年にミズーリ州セント・ルイスのフォレスト・パークで、冬の間そこにある木立を包むプロジェクトを計画しました。しかし、許可を得ることはできませんでした。1968年、69年にはパリのシャンゼリゼの木立を包み込むプロジェクトを計画しましたが、プロジェクトは許可を貰うことが出来ませんでした。1997年にスイスのバーゼルの郊外にあるリーヘンという小さな町で、178本の木立を包む交渉を始めました。そして、1998年の11月、その178本の木立を包むプロジェクトが実現しました。晴れた日もありましたし、雪の日もありました。そして、このような美しい夕暮れもありました。50年代末から60年代初頭にかけて、私はごくごく普通のドラム缶を使った彫刻作品を作りました。包んだドラム缶もありましたし、包まずに元々の明るい色をそのまま生かして使ったドラム缶もありました。1961年にベルリンの壁が築かれた翌年、1962年、私は240個のドラム缶を積み上げた期限付きの作品、《鉄のカーテン—ドラム缶の壁》を実現しました。これはパリの左岸、ボナパルト街とド・セーヌ街の間にあ

In 1978, we arrived in the sheikdom of Abu Dhabi to propose “the Mastaba of Abu Dhabi”. This is a photo montage: it has not yet been realized. That structure has two vertical walls, two slanted walls, and truncated top. You can create that form by horizontally stacking the oil barrels at angled degrees of 60. We will use 400,000 oil barrels in that proposal project. The height is 150m. Vertical wall is 300m wide at the base. And slanted wall is 225m long. When approaching the vertical wall, you have this 150m-high mosaic of multicolor, like Islamic mosaic, having varying color relations. In 1999, in the museum of Germany, Gasometer, Oberhausen, we built a wall of 13,000 oil barrels inside. That was 26m height of the wall, 68m length and 7m depth.

るヴィスコンティ街という道にドラム缶を積んだものです。これに引き続き、いくつかのアメリカ国内の美術館で、ドラム缶を包んだ一時的なインスタレーション作品を作りました。

1978年にはアラブ首長国連邦のアブダビで、首長の一人に対して、《アブダビのマスタバ》という作品を提案しました。これは合成写真です。この作品はまだ実現していません。この構造体は、二つの垂直な壁、2つの斜めになった壁、そして平らな上面からなります。この形は丸いドラム缶を水平に積み上げていく事によって自然にできる形です。この斜面の角度は60度になります。これは40万個のドラム缶を積み上げて作るもので、高さが150メートル、この垂直の壁の底の部分での幅は300メートル、それから斜めの壁の底の部分での長さは225メートルになります。この垂直の方の壁に近づいてみると、そこにはドラム缶の様々な色が反映され、非常にイスラム的なモザイクのような色面を見せることになります。そしてこの壁の高さは150メートルになり



After the realization of “the Reichstag”, we had difficulties with the administration of Giuliani, the Mayor of New York City. In the late 90s, a friend of ours tried to help us to get permission for “the Gates” project. He tried to talk to the administrator of the Giuliani administration, but it was not very successful. And in November of 2001, that friend of ours was elected as Mayor of New York City; he is Michael R. Bloomberg. And at the moment he was elected, we were full of hope that the chance of “the Gates” could be very good. We put everything aside, and all the artworks were to get the permits for “the Gates”. And in January 2003, in the press conference, Mr. Bloomberg announced that we signed a 43-page contract with the City of New York, to give us permission for “the Gates”. We put all our efforts, energy and finally, in February 2005, “the Gates” was realized. “The Gates” was 7503 gates in Central Park. They were all 4.87m height, but the width of the gates varied with the width of the walkways. Of course, there were beautiful sunny days, we had snow, and we had over 4 million people walking under “the Gates”. After 16 days of exhibition of “the Gates”, all the materials were removed and industrially recycled. This is just a small part of 37 kilometer.

In the summer of 2005, we returned to Colorado to work on “Over the River”. Our team is on the left side working with the Colorado engineers. Meeting here with the representative of the Federal Government in Colorado. And meeting here with the special company,

ます。1999年に、ドイツのオーバーハウゼンにあるガスタンクを改造した美術館の内部に1万3000個のドラム缶を積み上げたインスタレーション作品を作りました。このドラム缶の壁の高さは26メートル、幅は68メートル、厚さは7メートルありました。

《ライヒスターク》が実現した後、私たちは《ゲート》の交渉活動を始めましたが、ジュリアーニ市長からは良い返事が貰えませんでした。そうしている頃、1990年代の終わり、私たちの友人の一人が、この《ゲート》プロジェクトの許可獲得のために協力を申し出てくれました。彼はまずジュリアーニ政権の関係者に話をしましたが、あまり良い反応は得られませんでした。しかしその友人が2001年11月にニューヨーク市長に選ばれたのです。マイケル・R・ブルームバーグ氏です。彼がニューヨーク市長になったことから、《ゲート》プロジェクト実現への希望が一気に高まりました。ですので、私たちは全ての他の仕事を中断し、この《ゲート》の許可獲得のために作業を開始しました。この時点ですべての私の作品は《ゲート》のためのものとなりました。そして、2003年1月に、ニューヨーク市との間に43ページにわたる契約書が取り交わされ、このプロジェクトが許可されたのです。これはブルームバーグ氏がそのことを発表する記者会見です。そして、その後、全ての労力とエネルギーをこのプロジェクトにつき込み、2005年2月に《ゲート》プロジェクトが実現しました。このプロジェクトはセントラル・パークのなかに7503個のゲートを立てるものです。全てのゲートは高さ4.87メートル、ただし幅は設置される道幅に合わせてさまざまです。美しく晴れた日もありましたし、雪の日もありました。合計400万人を超える人たちが《ゲート》の下を歩いたのです。そして16日の展示期間の後、全ての資材は取り払われ、工業的にリサイクルされました。今ご覧頂いているのは全長37キロのうちの、ほんのわずかな部分です。

《ゲート》プロジェクトが実現した後、2005年の夏、コロラド州に戻り《オーバー・ザ・リバー》の交渉活動を開始しました。この写真の左側にいるのが私たちのチームで右側のコロラド州のエンジニアたちと話し合っているところです。次の写真の右側

the chief director of that company who is in charge to prepare an environmental impact study for our project. And it is a meeting with the directors of the Colorado parks, the gentlemen on the left here. I have said that there are counties and the county officials were elected. And here we have a meeting with the commission, elected by the vote. Meeting for the Director of the Chamber of Commerce is important because they are big supporter of the project. Our chief engineer and director, Vince Davenport and Jonita Davenport made presentation to the federal officials at the site and the area of the site. Vince explained that anchorage system of our cables. And this is a typical example of so many meetings we had in that 60 kilometer area. We are on the stage, myself, Jonita Davenport, Jeanne-Claude, and Vince Davenport. And we answered the questions.

And now, to finish this very long lecture, I will show you some color slides of the preparatory study. Thank you very much.

Jeanne-Claude Now are there microphones—who wants the microphone to ask questions? Please, please ask straight questions; no poetry, no philosophy, no personal feeling, but straight questions.

Male Speaker1 What is the origin or starting point of your works?

Jeanne-Claude Oh, because we never do the same

にいる人は、コロラド州にいる連邦政府の代表です。次のミーティングの写真は、私たちのプロジェクトが人間環境や自然環境に与える影響に関する報告書をまとめるために選ばれた会社のチーフ・ディレクターとのミーティングを写したものです。次はコロラド州の全ての公園を管理する部署の代表者たちとのミーティングです。左側にいるのが代表者の皆さんです。以前にも申し上げた通り、コロラド州にも郡があり、郡の役人は選挙によって選ばれます。次はこれら選ばれた役人たちの委員会とのミーティングの写真です。次のスライドは地元の商工会議所の所長とのミーティングですが、商工会議所はプロジェクトに非常に好意的なので重要です。これは私たちの技術責任者のヴィンス・ダヴェンポートと製作責任者のジョニタ・ダヴェンポートがコロラド州の現地近くにある連邦政府のオフィスで説明をしているところです。ヴィンスが技術的なこと、どのような形のアンカーでケーブルを固定するかを説明しています。プロジェクト実現の場所となる60キロメートルの様々な場所で何回ものミーティングを行いました。これはそのなかの典型的な例です。舞台の上の一番左がクリスト、次がプロジェクトの製作責任者であるジョニタ・ダヴェンポート、そしてジャンヌ＝クロード、それからプロジェクトの工事責任者であるヴィンス・ダヴェンポートです。

最後にこの《オーバー・ザ・リバー》のために私が書いたドローイング作品を何点かご覧に入れましょう。ありがとうございました。

ジャンヌ＝クロード マイクはありますか？ 質問をしたい方はいらっしゃいますか？ すいません、今日は単刀直入に質問だけをしてください。詩情あふれる想い、思想論や感想は省いて、ストレートに質問をお願いします。

男性1 お二人の作品の創造の源泉、作品の元になっているものがあれば教えてください。

ジャンヌ＝クロード 私たちの作品というのは全て

thing twice, for each project, the origin has a different story. But of course, always we create works of art of joy and beauty, with ideas that came out of our hearts and our heads. We never do the idea of somebody else. We do not do commissions. We want to create what we want, where we want it, and how we want it. But not always when we want it. That is because we want to work in total freedom. We do not accept sponsors. And all our workers are always paid, we have no volunteers. The story of the inspiration for “the Umbrellas”, Japan and USA, is not the same story of inspiration for “the Wrapped Reichstag”. But I do recommend that, when you have time, you look at our website, www.christojeanneclaude.net, and there you will find our whole life and many stories.

違うもので、同じ事を二度繰り返すということは決してありません。ですから、それぞれのプロジェクトにおいて、出発点は異なっています。ただ一つ共通することは、私たちが創り出すのは、常に楽しみと美しさのための美術作品ということです。そして、その発想は私たちの心、そして頭から生まれるものです。私たちは他人のアイディアを作品にすることはありません。依頼された作品を作ることもありません。私たちは私たちが作りたいものを、私たちが作りたい場所で、私たちのやりたい方法で作りますが、いつできるかに関しては思うようにいかないことも多いです。私たちは完全な自由の元に作品を作りたいと思っています。ですから、スポンサーを取ることはありません。それともう一つ、私たちはボランティアの協力を得ることもありません。すべての人に賃金を払って作品づくりに協力してもらいます。

例えば日本とアメリカを結んで行った《アンブレラ》のアイディアの生まれ方は、ライヒスタークを包んだプロジェクトのときとは全く異なったものです。一つおすすめしたいことがあります。時間があるときに、私たちのホームページを見て下さい。www.christojeanneclaude.net です。それを見ていただくと、私たちの人生の全てが分かります。

柳 今日、ここに入る時に、小さいパンフレットを受け取ったと思いますが、彼らの主要プロジェクトに関して、彼ら自身が書いた文章の翻訳が載っています。それを見ながらホームページを見て頂ければと思います。

Jeanne-Claude Okay, let's give the microphone to somebody else. Go ahead, sir.

ジャンヌ＝クロード さて次の方にマイクを渡して下さい。質問をどうぞ。

Male Speaker2 Thank you, Christo and Jeanne-Claude. I'm very excited to be here now. Okay, well in fact when I was looking at some of your works, they reminded me of Japanese “Furoshiki” cloth. But during the lecture, you constantly emphasized the fact that you are not a wrapping artist. Now are you have more

男性2 ありがとうございます、クリストとジャンヌ＝クロード。今、この場にいることができて実にうれしいです。そうですね、作品を見て、僕は最初に日本の風呂敷を思い出しました。しかし、講演の間に、ジャンヌさんはお二人の作品は梱包ではないと何度も仰っていました。布を使って形状を表すこ

interested in the movement of the fabric? Are you more interested in the movement of the fabric by water and wind instead of making a shape with that?

Jeanne-Claude No, but that is a good idea. But now you see, if you look carefully at the works, the large scale of works, it is not only fabric that is used; there is steel, aluminum, ropes, many many different elements.

Christo You know you should see the work, then what is the work? “The Gates” project was not 7503 gates. “The Gates” project was 7503 gates and 37 kilometers and Central Park with the skyscrapers, with the street, with the light, all that was a work of art.

Jeanne-Claude It’s all of that, plus the people, the sun, the snow. But I’m very happy you asked this question, thank you, because the color slides show you something that is almost dead. It doesn’t move, but our work indeed moves in the wind and it changes color. Thank you.

Male Speaker2 I have never seen your works before in person, so someday I want to do so.

Jeanne-Claude See you in Colorado.

Male Speaker2 Thank you very much.

Jeanne-Claude Anybody in the other room has a question? Do you have a mike?

Male Speaker3 I had heard that sometimes you ask other people to explain your own works and themes to

とではなく、水や風による布の動きにより興味があるのですか。

ジャンヌ＝クロード とてもよい視点だとは思いますが、ちょっと違います。気をつけて私たちの作品、特に大規模な作品を見ていただくとわかると思いますが、使われているのは布だけではありません。鋼鉄もありますし、アルミニウムもありますし、ロープなどさまざまな異なった素材です。

クリスト まず作品を見ていただきたいと思います。例えば《ゲート》プロジェクトというのは、ただの7503個のゲートだけではないわけです。37キロメートルの道があり、セントラル・パークがあり、それを取り囲む高層ビルがあり、道路があり、街の明かりがある。それら全てが一緒になって作品となっているわけです。

ジャンヌ＝クロード 周りのそういう環境、人々、太陽、雪、それらもすべて作品の一部です。しかし素晴らしい質問をしてくれてありがとうございます。なぜなら、スライドで見て頂いたのは、プロジェクトのほとんど死んだイメージですから。実際には作品は動き続けています。風の中で動き、色彩も変わります。とても良い質問どうもありがとうございます。

男性2 私はお二人の作品をこの目でまだ見たことがないので、ぜひいつか拝見したいと思います。

ジャンヌ＝クロード コロラドでお会いしましょう。

男性2 ありがとうございます。

ジャンヌ＝クロード もう一つの部屋の方々からも質問を受けたいと思います。マイクはありますか？

男性3 あなたがたは自分の作品とテーマの説明を他人に依頼することがあると聞いたのですが、それ

people. Is that true?

Jeanne-Claude Never, *we* explain our work. But of course, we allow and recommend that our friends who know us very well do that when they wish to give a lecture about our work. We are very happy. But I'm very interested to know from the gentlemen in the other room, what did he mean exactly—Was my question too long? I only said, “Who?”

We are often asked, Christo and I, “How can you find time to lecture all over the world?” And the answer is that you young people, you are our future. Because after we are gone and the art historians will write, and only God knows what. The young ones who have heard us will say to the historians, “No, no, it was not at all like that. We know.” That is why we enjoy lecturing. Of course including people of our age is okay, but especially young people.

Male Speaker3 I have another question, which is, I understand your works are temporary for a few weeks or few months—

Jeanne-Claude But you have not answered my question, right.

Male Speaker3 In an NHK program.

Jeanne-Claude I told you, an hour ago, don't believe everything you read in the newspaper. But Christo and I, we have read ourselves in art magazines and newspapers that we are very mysterious about our work. And there

は本当ですか。

ジャンヌ＝クロード 人に作品の説明を任せたことは一度もありません。作品の説明をするときは私たちでします。ただ、もちろん、私たちの親しい仲間が私たちの作品について説明したいというときには、お任せしますし、強くそれを勧めるときもあります。それは喜ばしいことです。しかし、私は質問をなさった方にお聞きしたいです。簡潔にお聞きしましょう。誰がそんなことを言っていたのですか？

よく、私とクリストがどうやって、世界中でレクチャーする時間を見つけられるのかと聞かれることがあります。その答えは今、ここに来られているような若い方々が私たちにとっては未来なのだ、ということです。私たちがいなくなったあと、美術史家たちがどんなことを書くかは神のみぞ知るです。何を書かれるか分かりません。それで、私たちの話を直接聞いてくれた若い人たちが、そういった美術史家に対し「それはまったくちがいますよ。私たちは知っています。直接二人から聞いたのだから」と言ってくれるのを期待しているわけです。それが私たちがレクチャーを積極的にしている理由なのです。もちろん私たちの年代に聞いていただくのも構いませんが、特に若い人に聞いていただきたいと思います。

男性3 分かりました。もう一つ質問があるのですが、あなたがたの作品は数週間か数ヶ月しかもたないものですが…

ジャンヌ＝クロード その前に私の質問にお答えいただけますか？

男性3 NHKの番組で見ました。

ジャンヌ＝クロード 一時間前に新聞で読んだことを鵜呑みにすると言った意味が分かっていただけたかと思います。美術雑誌や新聞などで、私たちについて書いているのを読むことができますが、私たちは作品についてほとんど語ることがないと書かれ



is not one artist alive today who lectures a tenth, one-tenth of what we lecture.

Male Speaker3 My second question was I understand your works are always temporary, but do you have any intention to create something permanent?

Jeanne-Claude Well, yes, eh...no. In fact all of our works are temporary. I don't mean early "Packages" and wrapped objects of the 50s and 60s, I don't mean those. All our works of large scale are temporary. But temporary does not mean always the same thing. You don't want me to talk about it? It's too complicated?

Male Speaker3 Why is your work temporary?

Jeanne-Claude You asked if we want to do works that are forever. No, we don't believe in "forever". Now who has the other mike?

ているのを読んだことがあります。今、生きているアーティストのなかで、私たちの10%もレクチャーする人はいないと思います。

男性3 私の2番目の質問は、あなたたちの作品は常に期間限定の一時的なものです。これから先、永続する作品を作るつもりはありますか？

ジャンヌ＝クロード そうですね…そのつもりはありません。50年代、60年代の《パッケージ》や包まれたオブジェは別としてすべての作品が一時的なものです。私たちのすべての大規模な作品は一時的なものです。一時的という言葉はいつでも同じ意味に使われるわけではありません。おわかりいただけるかしら？

男性3 どうして一時的なのですか？

ジャンヌ＝クロード 永遠のものを作りたいかどうかということですね。私たちは永遠というものを信じませんから、永遠に残るものを作ることはありません。

さて、もうひとつのマイクはどこにあるかしら？

Christo There I see.

クリスト あそこの女性が持っている。

Jeanne-Claude Okay, go ahead mademoiselle. *Dozo.*

ジャンヌ＝クロード お嬢さん、どうぞ、ドウゾ。

Female Speaker1 Among what you have seen in entire life, what impressed you the most?

女性1 今までの人生の中で見てきたもののなかで、最も心を動かされたものはなんですか。

Jeanne-Claude My “shujin” and my “musuko”.

ジャンヌ＝クロード 私の「主人」と「息子」です。

(Audience applause.)

(観客拍手)

Male Speaker4 Okay, I have two questions. Have you ever thought of using your work for the world peace? And if you have ever thought of using Hiroshima Atomic Bomb Dome?

男性4 二つ質問があります。一つ目は自分たちの作品を平和に役立てていこうとは考えていますか。二つ目は広島原爆記念ドームを材料に作品を作ろうと考えられたことがありますか？

Jeanne-Claude Christo and I, we are artists. We create works of art of joy and beauty. The works of art we create have no message and they are not the symbol. They are only a work of art. They are only a work of art and, therefore, they are totally useless. They have no utility. Not even responsibility. No justification. But they understand. Yeah? You understand.

ジャンヌ＝クロード クリストと私はアーティストです。私たちの仕事は楽しさと美しさのためのアート作品を作ることです。私たちが作るのは美術品であることだけを目的としたもので、何かのメッセージを伝えたり、何かを象徴したりするものではありません。私たちの作品はただ単に美術作品ですから、本当に無用の長物です。何かの役に立つわけでも、責任を負うわけでも、存在理由というものもないのです。しかし皆さんは理解して下さいます。そうね、あなたもわかって下さると思います。

Male Speaker5 Your works have been shown for only about two weeks and you mentioned that all of your works are temporary. But two weeks—okay you have full two weeks but in different ways. Two weeks for you ten years ago is different from two weeks for you now?

男性5 お二人の作品は見せる時間、出現する時間も2週間とされています。そしてお二人は全ての作品は一時的であると仰っていましたが、お二人にとっての2週間、10年前の2週間と今の2週間の印象は違いますか。

Jeanne-Claude Right. Yes. You are right, Sir. But I don't have an answer for that.

ジャンヌ＝クロード その通りだと思います。違うものだと思います。しかし答えはありません。

Male Speaker5 Why only for two weeks instead of one week or three weeks?

Jeanne-Claude Okay. We work very hard and sometimes the process is very long. And the process is the part of the work of art. But it is not the aim. I will explain it in human terms.

For a woman, the nine months pregnancy is part of the process of having a baby. But that nine month pregnancy is not the aim. The aim is that one day finally after nine months, she will see the baby. That's the aim. So we have, Christo and I, a long process. And one day finally we see the baby—our work is done. But at that moment when we see the baby, “the Gates”, or “the Reichstag”, or “the Pont Neuf”, we see our baby, but we are no longer creative artists. The creativity is finished. We become the two bosses of the garbage pick-up team. We have to make sure everything is okay with our workers; that our workers have food and water, and raincoats if it starts to rain. But we are no longer artists. Now, if we were very egoistic, for us, we don't need two weeks. We have seen the work, we have walked around it. We have loved it. It was more beautiful than our dreams. But maybe three days is enough for us. But we cannot do that to the public. And that's why we feel 14 days or 16 days is enough.

Male Speaker6 We saw photographs of many

男性5 なぜ、2週間という設定なのですか。1週間でも3週間でもなく。

ジャンヌ＝クロード 私たちは必死に働いていますし、実現するまでの時間は非常に長いものです。もちろんそのプロセス自体が作品の一部分です。しかし、そのプロセスというのは目的ではありません。人間を例に説明します。

女性にとって9か月（日本の場合は10か月）の妊娠期間というのは、赤ちゃんを生むためのプロセスではあります。ただ9か月の妊娠期間は目的ではありません。目的というのは、9か月经った後、赤ちゃんが生まれるということです。それが目的です。ですから、私たちはプロジェクトを行うときに、非常に長い時間を費やしますが、私たちにとって大切なのは、その過程のあと、ある日、ちゃんとプロジェクトが実現し、私たちの赤ちゃんを見ることができるとことです。ただ、その赤ちゃんが生まれたとたん、例えば、《ゲート》、《包まれたライヒスターク》、あるいは《包まれたボン・ヌフ》が目の目を見たとき、私たちの創作活動はもうそこで終わっています。私たちにとっての創造的な作業というのは、その時点ではもう存在しないわけです。私たちはごみ集めのチームを指示するボスにならなくてはいけません。全ての作業員が大丈夫なのかチェックする必要があります。作業員がお弁当を持っているか、水を持っているか、そして雨が降ったらちゃんとレインコートを持っているかを点検する必要があります。ですから、そのような作業となったとき、私たちはもうアーティストではなくなってしまいます。私たちがもっとエゴイストであって良いならば、2週間も必要ありません。作品が出来上がり、作品を見て周り、それを楽しみ、私たちの創造物が想像していたものよりも美しいことを確認すればよいのです。それなら3日間で十分です。ただ、見に来て下さる人のためにそういうことはできません。ですから、14日、あるいは16日が適当と思うわけです。

男性6 スライドの中で、ダヴェンポートさんや、

people working for you in the slides, and also you mentioned about Wolfgang Volz, your photographer. So I want to know who are your working team.

Jeanne-Claude It's not the working team, it's a working family. Well, there is one here, Masahiko Yanagi, for 30 years. Wolfgang Volz, exclusive photographer for 36 years. He is not 36 years. He works with us for 36 years. And of course we have Vince and Jonita Davenport, Project Director and Chief Engineer, Director of Construction. I'm now going to say everybody's names. It's too long. The lawyers. Scott Hodes, for 43 years he has been with us—And the engineers. There are a lot of them, but sometimes as we are older, one of them dies. Tom Golden, the project director for the Yellow Umbrellas in California, is no longer alive. But they are our working family. Okay, the other room.

Male Speaker7 In order to realize your project, you have to explain what you want to many people, to convince them. And what is the most important part in this? How do you convince people?

Jeanne-Claude Yes, well, of course the preparatory drawings, collages and scale models created by the hand of Christo are the tools that help us explain what it is we wish to do. I say drawings, scale models created by Christo because I do not draw. When Christo and I met in Paris in 1958, he was an artist, I was not. I became an artist only out of love for Christo. And if he had been a dentist, I would have become a dentist. But when you see a preparatory work for “the Gates”, the drawing, that is a work by Christo. When you look at the photograph of the real “Gates” in Central Park

多くの方々がお二人のために働いているのがわかりました。専属写真家のヴォルフガング・フォルツさんもいましたね。お二人のチーム、今のメンバーはどんな方々なのですか？

ジャンヌ＝クロード チームではなくて、ファミリーです。今、通訳をしている柳正彦も、30年間その一員です。ヴォルフガング・フォルツは専属写真家で、36年間一緒に仕事しています。36歳というわけではなく、36年間一緒に仕事をしています。ヴィンスとジョニタ・ダヴェンポートの2人も常に協力してくれています。ジョニタはプロジェクトの製作責任者、ヴィンスはエンジニア面、建設作業面の責任者です。弁護士たちもいます。そのひとり、スコット・ホーズは43年間一緒に仕事をしてきています。それにエンジニアたち。全員の名前を言うときりがなくなります。ただ私たちも年を取りますから、メンバーの中でも亡くなってしまった人もいます。例えば《アンブレラ》のカリフォルニアの黄色の傘の責任者だったトム・ゴールデンは既に亡くなってしまっています。しかし、彼も含めて皆が私たちのファミリーです。さて、別室の方、どうぞ。

男性7 やりたいことを実現するためには、たくさんの人に自分のやりたいことを説明し説得しなくてはなりません。それには何が一番大切ですか。どうやって人々を説得するのですか。

ジャンヌ＝クロード クリストが自分の手で作る準備段階のドローイングやコラージュやスケール・モデルというのは、私たちが何をやりたいのかを人々に伝える非常に良い道具になります。今、クリストがこれらを自分の手で作ると言いましたが、私、ジャンヌ＝クロードは作らないからです。1958年、クリストと私がパリで会ったとき、クリストは既にアーティストでしたが、私は違いました。私がアーティストになったのはクリストを愛していたからです。もし、クリストが歯医者だったら、きっと歯医者になっていたと思います。例えば《ゲート》プロジェ

or for those of you who were there and walked under “the Gates”, that was a work by Christo and Jeanne-Claude. So the preparatory drawings are important so that our engineers, our lawyer et cetera know what we want. Then of course, when we go and find who owns that place, again, we have to show what it is we would like to do. And not only the private people like the 475 rice field farmers in Ibaraki, from whom we had to rent the land and sign a contract, so we could put the blue umbrellas on their land. So we were showing the preparatory drawings and collages and they would see and often they even recognize their farm and their rice field on the photos of the original work. And they would say, “oh, yes, that’s nice, *Kirei*”.

But also all those preparatory drawings, collages, scale model, for one project and for previous project and the early works of the 50s and 60s is what we sell to museums, private collectors, corporations, so that we will have the money to build the project.

Female Speaker2 Okay, about the question from the other room before. Maybe the man did not explain his question well. I saw the same NHK program, and the commentator was saying that you leave the interpretation of your works to the audience. I think it is quite correct, isn’t it?

Jeanne-Claude Oh, yes, yes, yes. the interpretation,

クトのためのドローイング、準備段階で描かれた作品はクリストによる作品です。ただ、セントラル・パークに立てられた本物の《ゲート》の写真を見た人、あるいはそこにいて、《ゲート》の下を歩いた人にとっては、それはクリストとジャンヌ＝クロードによる作品です。話を戻すと、クリストによって描かれた準備段階のドローイング作品類というのは、私たちのエンジニアや弁護士に対して、私たちが何をやりたいのかを具体的に示すために重要な役割を果たします。そして、私たちが現地に出向き、誰がその土地を管理しているのかを知った後は、その人たちに私たちが何をやりたいのか伝えなくてはなりません。例えば、茨城県での《アンブレラ》の場合は、個人もいますし、そうでない人もいます。青の傘を茨城に立てるためには475人の人たちに個々に会い、彼らから土地を借りる契約を結び、プロジェクトを実現したわけです。そのための交渉をするときに、私たちはクリストの描いたドローイングやコラージュの写真を持って行って見せ、こういうことをやりたいのだと説明しますが、時としてその写真の中には地主の人の田んぼが描かれたり、写ったりしていることがあります。そんなときは「とてもキレイですね」と言って喜んでくれました。

しかし、これら今取り組んでいるプロジェクトや過去のプロジェクトの準備段階に描かれたドローイングやコラージュ、スケール・モデル、それに50年代、60年代に作ったオブジェ類などは、美術館、個人收藏家や法人に売ることによって私たちがプロジェクトを実現するための資金になります。

女性2 先ほどの別室の男性が質問されたことですが、もしかしたら彼は説明が不十分だったかもしれませんが。同じNHKの番組を私も見たのですが、おそらくその番組解説者は、あなた方は、プロジェクトを見るそれぞれの個人に作品の解釈を任せると言っていたのです。私はその考え方は間違っていないと思うのですが、いかがでしょうか。

ジャンヌ＝クロード そうです、全くそのとおり。

absolutely. Yes, we have misunderstood each other. Absolutely, every interpretation is legitimate, which is not always the case with art. Usually if an art collector is in the studio of an artist and looks at a painting and she says, “oh, what a beautiful horse.” The artist is not happy. He says, “no, no, this is a cow.” Now in 1983, we had just finished surrounding, not wrapping, surrounding eleven islands in the heart of Miami. And it was pink fabric floating on the water. An elderly lady came to me and she said, “Are you responsible for that?” And I said, “yes, Madam, my husband and I, we are the artists who created this.” And she said, “this is the most horrible thing I have ever seen.” And she added, “it looks like a Pepto-Bismol pill.” A Pepto-Bismol comes in pills but also in liquid. And of course, I said, “well, Madam, we are sorry you don’t like it. When did you see it?” “Oh”, she said, “I’ve not seen it yet, only on television.” So I said, “well, I hope maybe you will see it, maybe you change your mind, good-bye, Madam.” Not even one-hour later, a gentleman came to me and he said, “are you the artist?” And I said, “yes, my husband and I, we are the artists.” And he said, “God bless you. This is the most beautiful thing I have ever seen in my entire life. It looks like a giant Pepto-Bismol’s pill.” So, yes, every interpretation is valid.

Male Speaker8 You are the artist, but you are unlike any other artist in the world. You are very unique from other artists. But how do you describe yourselves as other professionals, or compare yourselves to other professionals, for instance?

どのように解釈していただいても良いわけです。誤解していました。どんな解釈も正しいのです。しかし芸術にはそれがいつでも許されるわけではありません。一例をあげます。あるとき、美術コレクターが、アーティストのスタジオに来て、一枚の絵を見て「何て美しい馬でしょう」と言ったとします。そのアーティストは言い直すでしょう、「違います、これは牛です」。1983年、私たちはマイアミの真ん中で、11の島を取り囲みました。包んだのではなく、取り囲んだのです。それはピンクの布が水の上に浮ぶというものでした。あるお年寄りの女性が私のところにきて「あなたがこの責任者ですか？」と聞きました。私は「はい、そうです。私の主人と私はアーティストでこの美術作品を作ったんです」と答えました。するとこの女性は「私が人生のなかで見た最悪のものだわ」と言ったのです。彼女が続けて「まるでペプトビズモル錠（アメリカのピンク色の下痢止め薬。シロップと錠剤がある）のようだわ」と言うので、もちろん私は言ったのです。「奥様、お気に召さなかったようで残念です。いつご覧になったのですか？」すると「いいや、まだ見ていません。テレビで見ただけです」という答えでした。「現物を見て頂けたら、好きになっていただけるかもしれません」と言って、さよならをしました。それから一時間もしないうちに、別の男性が私たちのところにきました。「あなたがこの作品のアーティストですか」と聞かれて、「はい、そうです。主人と私が作者です」と答えました。その人は「おめでとうございます。これは私の生涯で見た中で一番美しいものです。巨大なペプトビズモルの錠剤みたいです」と言うのです。ですから、どのような解釈でもそれはそれで正しいのだと思います。

男性8 あなたがたはアーティストですが、世界中の他のどんなアーティストとも違うように思えます。あえて、お二人を何か別の職業に例えれば何になるのでしょうか。他の職業、働き方に例えられないかと思うのです。

Jeanne-Claude What do you mean by other professionals?

Male Speaker8 Because you have a very unique working style. You have very unique working style.

Jeanne-Claude No, we are simply artists. That's all. We don't know how to do anything else—only artists. But of course, many journalists and writers and art historians like to give labels, like they want us to be... whatever. They want labels, they don't know in what category to put us. But Christo and I, we believe that labels are very important, but for bottles of wine.

Christo But I probably would like to answer to this question now. If you read our works of art, you can understand it very easily; if you read it like a book. For example, “Surrounded Islands” is very painterly project. It's a very flat like a shaped canvas, pink

ジャンヌ＝クロード 他の職業というのはどういう意味ですか？

男性8 つまり、あなた方はとても独特なスタイルで創作していらっしゃいますね。

ジャンヌ＝クロード 私たちはアーティストで、それ以外の何者でもありません。他に何ができるかといわれてもわかりません。私たちはアーティストでしかありえません。ただもちろん、ジャーナリストや文筆家や美術史家たちはそれぞれ勝手に呼び名を与えようとします。ただ、レッテルは貼りがたがるのですがどのカテゴリーに入れたらよいのかはわからないのです。クリストも私もレッテルは重要だと思います。ただしワインのボトルに貼るのならばね。

クリスト 私が答えましょう。私たちの作品を、本を読むように読んでもらおうとすなりと分かると思います。例えば《囲まれた島々》は非常に絵画的なプロジェクトで布のピンク、海の緑、海の青に彩られたキャンバスの絵画のように見えます。パリで行っ



color, green water, blue water... “Wrapping of the Pont Neuf” in Paris is like a sculpture. But the Pont Neuf was also a bridge. It was like architecture. Installation of the thousands of umbrellas in Japan and California was building like houses without wall—a two-storey high houses. It was very much like building houses. Of course, and now come to the essence and you will understand my point very easily. Nobody discusses of the painting of one painter before that painting is painted. Nobody discusses about one sculpture before the sculpture is sculpted. But everybody discusses if one airport should be built or not built, or one bridge should be built or not built before they are built. Now these projects they discuss before they physically exist because they have these inherent elements of sculpture, painting, urban planning, and architecture. Now the painting is flat like that. The sculptures are something like that... (Christo holds up a plastic bottle) that even something all around and you go around and the form can change. Sometimes the sculpture can be very big and you can go walk inside. But all these shapes, they are designed by the artists. Even you can make an installation like, today, where we install one television here and one object there, but all these relations are decided by the artist. There is one space you would never think about. The moment you walk out of your home, and start to walk in the sidewalk, somebody designed the sidewalks. You take your car and drive on the road, somebody designed the roads; all the red and blue lights out there where you move around. Designed by the urban planner, politician with ministries, regulation, all kind of logistics, 24-hours around the clock. They are highly regulated space designed by huge amount of people. Now, Jeanne-Claude and myself, what we gonna do? We borrow that space and create gentle disturbances for a few days. By borrowing the space, we inherit everything that is in that space to be part of the work of art. We borrow the Reichstag and we inherit their politics of the Reichstag. We don't invent

た《包まれたポン・ヌフ》は彫刻のような作品です。でもポン・ヌフは橋でもありますから、建築的な要素も含んでいます。数千本の傘を日本とカリフォルニアに立てた《アンブレラ》は、家を建てるようなものでした。一本の傘は2階建ての家と同じようなものなので、壁のない家を建てるのと同じです。ここで重要なことに移りますが、わかっていただけたと思います。例えば画家について語るとき、まだ絵が描かれる前に、その作品について語られることはありえません。ある彫刻家がその作品を作り上げる前に、その作品について論じられることはありえません。しかし、空港を作るか作らないか、あるいは橋を作るか作らないかについてはそれが作り始められる前に、色々な人たちが論ずることになります。ですから、私たちのプロジェクトはそれに近いもので、私たちの作品が実際に作られる前に、多くの論議を呼ぶことになります。それは私たちの作品のなかに、彫刻的な要素、絵画的な要素に加えて、都市計画や建築的な要素ももともと入っているからです。絵画というのはこのように平らなものです。彫刻というのはこのように立体なもので、(クリスト、ここでペットボトルを持ち上げる) その周りを動くことによって、色々な形に見えるのです。ときに彫刻は大きいものもあり、中に入れるものもありますが、その形というのは、アーティストによって作られるものです。今日では例えば、テレビをここに置いてオブジェをここに置くなどといったインスタレーションもできますが、その配置関係はアーティストによって決められます。皆さんは気がつかないかもしれませんが、例えば家から一歩外に出て歩道を歩くとき、その歩道というのは誰かがデザインしたもののなのです。車に乗って走る道、移動する際の信号機もすべては、誰かが設計したものです。私たちの周りの空間というのは、都市計画者や閣僚であったり、規制であったり、様々な計画に基づいて24時間体制で管理されているのです。それらは非常に多くの人々によってデザインされた空間で厳密に管理されているのです。そして、ジャンヌ＝クロードと私がやろうとしているのは、そういう風に人々が利用

the politics of the Reichstag. We borrow Biscayne Bay and inherit all the ecology and environmental issue in Biscayne Bay; we don't invent that. Now we enjoy, Jeanne-Claude and myself, to be involved with that. Many people think this is terrible bureaucratic nightmare.

Male Speaker9 At what stage of a project do you choose the color?

Jeanne-Claude Oh, very good. The color consideration usually is not right from the beginning. I remember a little drawing that showed a curtain, white fabric, hanging between two mountains, just a little drawing. But then we drove thousands of miles in Colorado to find the perfect two mountains to hang the little curtain. We did not know Colorado. In New York, it was a white curtain. But while we were driving in Colorado, all of the mountains are red, red, red everywhere. The word “Colorado” comes from when the Spanish people were in that state long time ago and they called it “Colorado”, which, in Spanish, means red. So the color does not come at first, it's a little bit later consideration.

し、人々によって設計された場所を一時的に借りて、その中に数日間穏やかな障害物を作り出すということなのです。それらの場所を借りることによって、それぞれの場所とか空間が既に持っている要素を全て受け継いで自分の作品のなかに取り込んでしまいます。ベルリンの議事堂の、ライヒスタークを包んだときは、その中に含まれている政治的な要素も一緒に自分の作品に取り込んだことになります。私たちがライヒスタークに新たな政治的な要素をつけ加えたのではなく、私たちが借りた建物の中に既に含まれていたのです。マイアミのビスケーン湾での《囲まれた島々》では、既にその湾の中に存在していたエコロジーの問題や環境問題を作品の中に取り入れたことになります。その場所を借りたからこそ、私たちの作品のなかにはエコロジー問題があり、また環境問題があったので、私たちがその要素を付け加えたわけではありません。私たちはそういった要素を取り入れ、そういった要素と渡り合うことを楽しんでいます。人によっては、お役所的な手続きは悪夢のように大変だろうと思うかもしれません。

男性9 作品に使われる色彩はどの段階で決められるのでしょうか。

ジャンヌ＝クロード とても良い質問です。プロジェクトで使う色は始めから決めているわけではありません。私はある小さいドローイングを覚えています。谷間に白い布で作られたカーテンがかかっているのを描いたものでした。そしてその後、プロジェクトを実行に移す時、コロラド州の中を、そのカーテンをつるす格好の二つの山を求め、何千マイルも走り回りました。その時点でコロラド州のことはあまり知りませんでした。ニューヨークで描いたドローイングは白いカーテンでした。しかしコロラドを車で走っているときに、山という山が赤い色をしていることに気がつきました。「コロラド」という名前は、スペイン人がその地を訪れたときに、その山々を見て付けた名前です。スペイン語で「コロラド」とは赤を意味しているのです。このことから

わかるように、プロジェクトを始めてから、少し経った時点で色を決めていくのです。

Christo There are many things that are refined in the making process; you start with a rough idea, and you discover the site, and you work little by little.

クリスト プロジェクトというのは最初から全て決まっているわけではなくて、ラフなアイデアから始まり、場所を決めたりしながら段々形を整えて行くものなのです。

Male Speaker10 I would like to ask Christo a question. Is that O.K.?

男性 10 クリストに質問をしてもいいですか？

Jeanne-Claude We will see.

ジャンヌ＝クロード まず質問をうかがってからどちらが答えるか決めましょう。

Male Speaker10 Okay. This question is based on relationships. I would like to know that relationship between wrapping, surrounding, and Christo's jacket.

男性 10 質問は関係性についてです。包むことと、囲むこととクリストの着ているジャケットの関係について伺いたいです。

Jeanne-Claude What is the relationship between wrapping, surrounding, and Christo's jacket? I don't feel like answering that. No thanks. For me, that's not an interesting question. Excuse me, sir.

ジャンヌ＝クロード 申し訳ないけど、それには答える気にはなりません。それは意味のある質問とは思えませんね。

Male Speaker11 In order to acquire permission for your project, you have put so much energy to negotiate with the bureaucrats and talk to the local people. Have you ever spent any efforts in explaining your project to the nature of that site, like to the animals, the insects, and the fishes?

男性 11 プロジェクトを実現されるにあたって、多くのエネルギーを割いて、行政や地域に住んでいる方々に説明し、理解を得ていらっしゃるようですが、実際にそこに住んでいる動物や虫や魚などの自然環境に対して、理解を得るためにエネルギーをかけていらっしゃるのですか？

Jeanne-Claude No, sir, we are still young, not yet gaga. We don't talk to the fish. But we have already spent \$700,000, almost a million dollars, to those specialize in doing research of the vegetations, the animals, the big horn sheep, the trouts, the people who live there in the project "Over the River"; and that is titled "Environmental Impact Statement".

ジャンヌ＝クロード すいません、私たちはまだ若いので、そこまで気がふれてはいません。ですから、魚に話しかけたりはしません。けれど、《オーバー・ザ・リバー》のプロジェクトのために既に70万ドル、およそ100万ドル使って、専門家を雇い、「人間と自然環境に与える影響」という報告書を作っています。これは、植生、動物、オオツノヒツジ、鱒、そしてそこに住む人々に与える影響について調べたものです。

Christo You know that “Environmental Impact Statement” needs a very long process. The first time the work of art ever to have an “Environmental Impact Statement” is “Running Fence” in 1975. Usually United States government requires that for bridges, highways, airports, the huge buildings. Now we are in Miami in 1982 and we are working for the permits for the “Surrounded Islands”. Federal government asks us to make a study, because in Biscayne Bay, there are very endangered specie called manatee—sea cow—very slow mammals. They move very slowly and they are hurt by the propellers of the speedboats on Biscayne Bay. And the federal government would like to know how they will live with the pink fabric. They hired on our expense a marine biologist to make a test study. And he covered an aquarium in Orland with our pink fabric—floating pink fabric. And the manatee was swimming underneath and of course they were pushing the fabric to take oxygen—the fabric was loosely woven. And after that, he uncovered the half of the aquarium to see where manatee preferred to stay. And he sees that the manatee prefers to stay under the pink fabric. Under the pink fabric, they did develop mating instincts.

Male Speaker12 Where is the energy and enthusiasm to continue working on the project? And how you can maintain the enthusiasm?

Jeanne-Claude I’m so happy you asked that, because at all our lectures, we answer energy is not so important. You can get it from Vitamin C. But for all the rest, it’s very simple; It’s love for art and love for each other.

クリスト 「人間と自然環境に与える影響」の報告書というのは、作るのに非常に時間がかかるものですが、あらゆる美術作品に対してこのようなものが要求されたのは1975年、《ランニング・フェンス》が初めてです。この報告書というのは、普通は橋、高速道路、飛行場、高層ビルを作るときに、アメリカ政府が要求するものです。さて、《囲まれた島々》の許可を取るために1982年にマイアミで仕事をしていた時のことです。ビスケーン湾にはマナティ、またの名を海牛と呼ばれる絶滅危惧種の哺乳類が住んでいます。動きのゆっくりとした動物です。アメリカ政府はマナティがプロジェクトによってどのような影響を受けるかについての報告書を作るように求めました。この動物は非常に動きが鈍いので、ビスケーン湾を走るモーターボートのプロペラによって傷つけられてしまうのです。そしてアメリカ連邦政府はわれわれがピンクの布を浮かべたとき、マナティにどのような影響を与えるのか知りたいと思ったのです。アメリカ政府は我々の費用で海洋生物学者を雇って、調査を行いました。オーランド州にある、水族館の水槽を、私たちが使う水に浮かぶピンクの布で覆いました。その下でマナティは泳ぎまわり、ピンクの布を下から押し上げて空気を吸いました。布は粗く織られているので通気性があります。その後、布の半分を取り去り、水槽の半分だけがピンクの布で覆われるようにしてどちらにしているのを好むのかを見てみました。その結果、マナティはピンクの布の下にいることをより好むことが分かりました。そして、そのピンクの布の下では、交尾が促されることもわかりました。

男性12 お二人がプロジェクトを企画してから実現するまでの情熱はどこから生まれて、どうやって持続しているのですか。

ジャンヌ＝クロード この質問を待っていました。私たちはどの講演でも言っているのですが、エネルギーを得るということはさほど重要ではありません。ビタミンCを取ればいいのです。しかし残りの部分はと言えば、簡単なことですが、それは芸術へ

の愛情とお互いへの愛情です。

Female Speaker3 Why do you choose fabric for the main part of your project? And secondaly, do you have any plans to do another project in Japan?

Jeanne-Claude We have no project for Japan at the present time. We enjoy using fabric, but it is not always fabrics. Sometimes it's oil barrels. And when we do use fabric, it is in conjunction—combination with either aluminum or steel or cables or ropes. But fabric is like a second skin. It moves in the wind. And it is sensual.
(To christo) Yes?

Christo Yes. Now, the important part of fabric is the principle element of this vulnerability and temporary character of our project. You know, you should understand that project is fabricated off site for many many months or years, but we install very fast at the site. All of our projects have this nomadic quality. And in a few days the entire area is transformed; it's not like brick after brick after brick. Of course, the fabric is there and of course it translates that fragility that, tomorrow, it will be gone for ever. I can tell you a story of the “Wrapped Reichstag”. During “the Wrapping of the Reichstag”, for one week, we have our rock climbers see through working fence. We removed the fence, and of course, probably thousands of people were walking around the Reichstag. There were walking people and they were touching the fabric; you know, city people, like walking around Tokyo, touching the building.

女性3 あなた方の作品には、素材として布を多く使われていますが、なぜ布を選ぶのでしょうか。二番目に日本でのプロジェクトの予定はありますか？

ジャンヌ＝クロード 今現在、日本でのプロジェクトの予定はありません。私たちは布を使って仕事することが好きです。ただ、布だけではなく、ドラム缶を使うこともあります。そして、布を使うときは常に他の素材との組み合わせで使います。それはアルミニウムであったり、鋼鉄であったり、ケーブルであったり、ロープであったりします。しかし、布は人間の第二の皮膚のようなものだと思っています。風になびきますし、官能的です。
(クリストに向かって) そうでしょ？

クリスト そうだね。布を使うことは、私たちのプロジェクトの弱さとはかなさの基本的な要素となっています。私たちのプロジェクトは現地で行うわけではありません。何年も何ヶ月もかけて、現地から離れたところで、用意されていきます。しかしいざ現地に来た段階では非常なスピードで組み立てていきます。私たちのプロジェクトは全てがこの遊牧民的な性質を持っています。れんがをひとつずつ積み上げて作っていくようなものではなく、わずかに数日間でその場の景観があつという間に変わってしまうのです。ですから、もちろん布というのは、はかなさの非常に良い象徴だと思います。明日になれば全てがなくなってしまうという。《包まれたライヒスターク》のことを例にあげますと、それを包む現地での工事は約1週間でした。その際に、ビルから少し離れたところにフェンスをまわしましたが、そのフェンスに登った人たちはフェンスを通して工事の進行状況を見ることができました。そして、包み込む作業が終わったあと、そのフェンスを取り除きました。おそらく、そのまわりで歩いていた人々は何千といたでしょう。人々は建物の周りに集まり、布を触り始めました。東京の町中を歩いているような

都会の人々が建物に触っていたのですよ。

Male Speaker13 My question is, if you see the locations, the places, the countries you have chosen for your works, these are the places such as United States, Germany, and France. There are also lot of people that want to see those kind of works. Then what about the rest of the world and the rest of the places? For example in the third world, Eastern Europe, South America, Asia, the places that people...

Jeanne-Claude I know—how do we choose the country where we want to work. First of all we have forgotten so many things, especially Australia—it's pretty far away. But we are only two human beings with one life. We cannot build all over the world. It's physically impossible. And of course we have to have a support in place. People who will help us get the permits. A place where we can hire very highly specialized workers. And a place where there are museums and collectors who will buy the work. Because if we don't sell, we cannot build. And that is why we have no plans for Timbuktu. Now there was somebody else there for the last question.

Male Speaker14 I heard that there will be an exhibition opening in Hokkaido, and what will be included in that exhibition?

男性 13 あなた方が作品のために選んだ場所や国を見るとアメリカ、ドイツ、フランスなどです。多くの人がこのような作品を見たいと思っているでしょうが、それ以外の国ではどうでしょうか？ 第三諸国、東ヨーロッパ、南アメリカやアジアなどの国では人々は…

ジャンヌ＝クロード わかりました。作業したい国をどうやって選ぶのかということですね。まず、多くのことを忘れてしまっています。特にオーストラリアもそうですね。ちょっと遠すぎます。私たちはたった2人の人間で命はひとつです。物理的に世界中の全ての国でプロジェクトを行うことはできません。それから、プロジェクトをする場所での援助が必要です。例えば私たちが許可を取るための手助けをしてくれる人たちです。また私たちがプロジェクトを行うためには非常に高い技術を持つ作業者が見つかる土地でなければなりません。それともう一つは、クリストの作品を買ってくれる美術館があり、コレクターがいる場所であることも大切です。もし、作品を売ることができなければプロジェクトを実現することができません。ですからティンブクトゥ(マリ、「異国」や「遠い土地」の比喩で使われる)でプロジェクトを行う予定はないのです。さて、次で最後の質問としましょう。

男性 14 北海道で展覧会があると聞きました。詳細を教えてください。

柳正彦 これは私が企画した展覧会なので、私がお答えします。10月29日にすでにオープンしている「クリストとジャンヌ＝クロード 1958-2006」という題の展覧会で、札幌宮の森美術館で開催されています。1958年のビンや缶を使った作品から2006年

に作成された《オーバー・ザ・リバー》のコラージュ作品まで含まれています。これは私と、美術館の学芸員とクリスト&ジャンヌ＝クロードでかなり話し合って選んだ内容で、これまでに作成された主要なコラージュ、ドローイング作品がほとんど含まれています。会期は来年の1月中旬までです。この種の展覧会が日本で前回開かれたのは1987年のセゾン美術館だと思うので、彼らの創造の歴史を全て見られるものとしてはかなり久しぶりのものだと思います。作品数はオリジナル作品が35点くらいで、あとは写真が50点くらい、そして版画も何点か含まれています。

Jeanne-Claude Thank you. (applause)

We will do the signing right here for those who need our autograph. But first I'm going to take 2 minutes to do something very bad, smoke a cigarette.

ジャンヌ＝クロード ありがとう。(拍手)

これからこの場でサインをします。でも先ずちょっと一休みしてとても悪いことをします、そうタバコを吸わせて下さいね。



特別プレ・レクチャー

「芸術とは何か？」
——クリスト&ジャンヌ＝クロードの魅力」

2006年10月24日(火) 16:30～19:00
慶應義塾大学日吉キャンパス 来往舎イベント・テラスにて

Program

- 16:30～ あいさつ
 笠井裕之（慶應義塾大学法学部助教授）
- 千住博氏のことば——『ルノワールは無邪気に微笑む』より
 横山千晶（慶應義塾大学教養研究センター所長・法学部教授）
- 18:30～ 基調講演「芸術とは何か？——クリスト&ジャンヌ＝クロードの魅力」
 千住博（日本画家、京都造形芸術大学副学長）
- 19:15～ 質疑応答

概要

特別プレ・レクチャーでは「クリスト&ジャンヌ＝クロード講演会」にさきがけて両氏とも長く親交を結ばれている千住博氏(日本画家・京都造形芸術大学副学長・塾員)に「芸術とは何か? クリスト&ジャンヌ＝クロードの魅力」と題して講演とともに、「ウォーターフォール」の創作を実演していただきました。

講師

千住 博

日本画家

京都造形芸術大学副学長、同大学国際芸術研究センター所長

同大学附属康耀堂美術館館長



講師略歴

- 1958年 東京都に生まれる
- 1982年 東京芸術大学美術学部絵画科日本画専攻卒業
- 1987年 同大学院博士課程修了
- 1989年 マンリー市立美術館「千住博展」(シドニー、オーストラリア)
- 1992年 マックスウェルデビッドソン画廊にて個展(ニューヨーク、アメリカ)
- 1993年 羽田空港ターミナルに作品が収蔵される。「ニューヨークギャラリーガイド」の表紙に選出される
- 1994年 絵本「星のふる夜に」刊行(富山房)。ボローニャ国際アートブックフェアに選出される(ボローニャ、イタリア)
第4回けんぶち絵本大賞受賞、第7回MOA美術館岡田茂吉賞絵画部門優秀賞受賞
- 1995年 現代美術のオリンピックといわれる創立100周年の第46回ヴェネチア・ビエンナーレで、東洋人として初めて絵画部門での優秀賞を受賞(ヴェネチア、イタリア)。台北市立美術館(台湾)における「千住博展」は大きな反響を呼び、同館始まって以来、ピカソに次ぐ二人目の会期延長となり、広く中国でも注目される
- 1996年 「千住博・ウォーターフォール&グレース展」(彫刻の森美術館)
「JAPAN TOUR 1996 千住博展」全国主要17都市を巡回
- 1997年 文化庁優秀作品(同買上)。外務省買上(飯倉公館、ニューヨーク国連大使公邸、ローマ日本大使公邸、パリ日本文化会館等に収蔵)、以降毎年買上
- 1998年 大徳寺聚光院別院の全襖絵の制作に着手
- 2000年 「西洋の眼・21世紀の絵画」展にて河北倫明賞受賞。人間国宝野村万蔵家新十二支扇面を制作
- 2002年 大徳寺聚光院別院の襖絵初公開。第13回MOA美術館岡田茂吉賞絵画部門大賞受賞。「水墨の香り」(ソウル国立現代美術館、韓国)
- 2003年 グランドハイアット東京に高さ3M x 横幅25Mの壁画制作。「絵画の現在」(新潟県立万代島美術館)。「現代の日本画ーその冒険者たち」(岡崎市美術館)。「現代『日本画』の精華」(熊本市現代美術館)。ロイヤルコペンハーゲン社より陶板画「千住博コレクション」刊行。「国宝 大徳寺聚光院の襖絵展」(東京国立博物館)
- 2004年 羽田空港第2ターミナルのアートディレクターを務める
- 2005年 ミラノサローネ・レックス「L-finesse」展にアートプロデューサーとして参加。「千住博展ー大徳寺聚光院別院襖絵77枚の全てー」(福岡アジア美術館)。愛・地球博「世界無形文化遺産 能・狂言のすべて 咲きほこる伝統」の舞台演出に参加
- 2006年 第6回光州ビエンナーレ(光州・韓国)。「直島スタンダード2」(地中美術館)。「千住博展」(山種美術館)。現在、ニューヨークに拠点を構え、全世界にむけ発表を続ける

あいさつ

笠井裕之（慶應義塾大学法学部助教授） 本日はお集まりいただきありがとうございます。世界アーティストサミット関連プログラム「クリスト&ジャンヌ＝クロード講演会」の関連企画といたしまして、今日は千住博さんに「芸術とは何か？——クリスト&ジャンヌ＝クロードの魅力」と題してお話いただきます。

千住博さんは、まず何といっても日本画家、実作者としてエネルギーに活躍されている方です。教育者としても、現在、京都造形芸術大学で副学長を務めていらっしゃいます。そして私たちにとっては、幼稚舎、普通部、高等学校と、慶應義塾で学ばれた先輩でもあります。

千住さんは日吉の高等学校を卒業後、東京芸術大学に進学され、画家の道に進まれました。そして大学卒業後は、日本国内のみならず、海外にも大きく活動の幅を広げられました。数ある活動のなかでもっとも象徴的な出来事としましては、1995年、第46回ヴェネチア・ビエンナーレで、東洋人として初めて絵画部門での優秀賞を受賞されたことがあげられます。これは日本画が世界の舞台で認知されるきっかけとなった重要な出来事でした。

その後、ヴェネチア・ビエンナーレの受賞の熱も冷めやらぬころに、京都大徳寺の聚光院別院の80枚にも及ぶすべての襖絵を制作されました。これにはのべ7年間を費やしたそうです。さらには、千住さんご自身の言葉をお借りして「仕事の鬼」と申しましょうか、2003年にグランドハイアット東京に高さ3メートル、幅25メートルの大きな壁画を制作、2004年には東京の羽田空港第2ターミナルのアートプロデューサーも務められました。現在はニューヨークに拠点を構えながら、ふたたび大徳寺の聚光院本院の襖絵に関するプロジェクトも手がけていらっしゃいます。これら多くの作品のなかで、特に私たちの記憶に残る代表作といたしますと、やはり《ウォーターフォール》（滝）ということになるでしょう。この連作ではキャンバスに絵の具を垂直に流すという斬新な手法を取られています。こうした偶然性を排除しない制作のスタイルは、その場、その時のかけがえのなさを輝かせるという意味で、クリスト&ジャンヌ＝クロードの仕事ともどこかで通じ合うものがあるかもしれません。

クリスト&ジャンヌ＝クロードと長く親交を結ばれている千住さんから、今日は貴重なお話をうかがうとともに、《ウォーターフォール》の創作を実演していただくことになっています。かけがえのないこの場、この時を、今日ここにお集まりのみなさんと共有できることをとても幸せに思っています。



笠井裕之氏

横山千晶（慶應義塾大学教養研究センター所長） 本日はお集まりいただきありがとうございます。私の手もとに一冊の本があります。タイトルは今では申し上げないでおきましょう。あいさつに代えて、この千住先生のご本から、先生の言葉をいくつかご紹介したいと思います。これは新聞の読者からのたくさんの質問にたいして、千住先生があるときはユーモアをまじえて、あるときははっとさせられるような、胸につきささる言葉で答えていらっしゃる本です。それでは、最初の質問です。「『生きていてよかった』と思われるのは、どんなときでしょうか」これにたいして、千住先生は「美味しいものを口にするとき」と答えていらっしゃいます。

たとえば食べるという例は、そのままひとを愛するという心に重ねることもできると思います。どんなに感動して心から愛していても、日々のなかでその大切さを忘れてしまう、ということがないでしょうか。何となくそれが当たり前、と思って来て、つい見失ってしまうことがあれば、大変ですね。大切なことは絶えず言い聞かせていないと忘れてしまう、この教えを人間関係にもあてはめて考えてみることも必要かもしれません。愛は移ろう、などとよくひとは言いますが、それだけではなくて、悟りにしても、美味しいという感覚にしても、最も大切なことはわからなくなってしまうがちなもの、ということと知るべきなのです。'

つまり芸術とは、私たちが生きているなかで何気なく行っている、ひとつひとつの行為のことなのかもしれません。そうしたものが、千住先生の芸術の、いちばん最初の土台になっているのだらうということがわかってきます。

では次の質問です。「千住さんにとって歴史上でいちばん偉大な画家は、だれですか。どうしてですか」答えは、みなさんもお存じのルノワールです。特にルノワールが描く婦人が浮かべている笑顔について、千住先生は「何も伝えない笑顔」とおっしゃっています。

それは笑顔のための笑顔なのだ、と私は考えるに至ったのです。

笑顔だけを伝えなくてはならないと感じるくらい、世の中にはそれが足りないと、ルノワールは考えていた。人々は「笑顔」を何より必要としていて、彼は感じていた。それでルノワールはあえて他を切り捨て、その最大公約数の笑顔だけを伝えるように工夫して、結果、彼の作品による笑顔はさまざまな状況に対応して、受入れられ、人々のこころのバランスをとり、人々を癒し、元気づけたのではないか、そう考えてみてはどうなのでしょう。(中略) 芸術の究極は乱暴を承知で煎じ詰めれば平和のために存在すると言ってよいものです。²

東洋人としてはじめてヴェネチア・ビエンナーレの絵画部門で優秀賞を受賞された理由は、千住先生の作品が単なる芸術に終始していないという点にあるのかもしれませんが。この本のタイトルに「ルノワールは無邪気に微笑む」とありますが、その無邪気さというものは、ルノワールのように、つらいこと、悲しいことすべてを経験したあとに、人々が行き着くところだと言われています。千住先生が芸術として求めていらっしゃるものは、そういうところにあるのかもしれませんが。

そして最後の質問です。「千住さんご自身の性格で、『これだけはどうしても、がまんならない』という性格がありますか」という質問です。千住先生はこのように答えていらっしゃいます。

実は私には困った性格があります。

それは面白そうな仕事の依頼があると、どんなに忙しくても、その忙しいということを一瞬のうちに完全に忘れてしまって、引き受けてしまうということです。(中略)

それも、ある程度なら「いいですね、そのくらいじゃなくては」と周囲から言われるはずですが、私の場合、そんな生易しい状況ではなく、「本当にいいんですか？」という関係者の心配する声を遠くに聞きながらそのときは「オッケー！ 燃えるなー」なんて言っているのですが、一日くらい経って自分の予定表を見て、そもそも空きが



横山千晶氏

まったくなく、困ったなと思っていたところにさらに大企画を入れることに気付き、愕然として「ど、どうしよう」と青ざめるのが日常なのです。³

本日の講演会もこの「ど、どうしよう」というなかでお引き受けいただいた講演会なのかもしれません。これから、千住先生の「オッケー！ 燃えるなー」という熱い気持ちに、私たちも巻きこまれていきたいと思っています。あいさつが長くなりましたが、本日は千住先生の世界を体いっぱい受けてみてください。では、千住先生、よろしくお願いいたします。

1. 千住博『ルノワールは無邪気に微笑む——芸術的発想のすすめ』朝日選書、2006年、p. 54.

2. 同書 p. 243.

3. 同書 pp. 65-66.

芸術とは何か？——クリスト&ジャンヌ＝クロードの魅力

千住 博（日本画家・京都造形芸術大学副学長）

みなさん、こんにちは。今、横山先生が読んでくださったのは、『ルノワールは無邪気に微笑む——芸術的発想のすすめ』という、最近、出たばかりの本です。買わなくてもいいから、図書館で借りて一度目を通してみてください。意外とこれは使えるな、という言葉やエピソードが出てくると思います。

教養や学問を身につけることには、いったいどのような楽しみがあるのかというと、今日、はじめて聞いたことを、明日は前から知っていたようにいろいろな人に伝えることができる。「知らないの、君、じつはこうなんだよ、芸術ってこうなんだよ」って、みんなに話して聞かせることができる。これが知識をもつことの楽しさなんですね。ですから今日の私のお話も、ぜひ、明日から役立てていただきたいと思います。

芸術とは何かという問題は、本来、美術大学で1年間かけてお話をしていくものですが、今日はとにかく2時間でぜんぶ理解してもらおうというわけです。ですから講義をしながらみなさんの前で絵を描いてしまおうと思いました。それがいちばん話がはやい。プロの絵描きが絵を描くところを生で見ておけば、芸術とは何か、絵とは何かということが、ほぼ、だいたい、理解できると思います。

みなさんはこれから政治や経済などさまざまな分野に進まれると思います。たとえば海外に行ったとき、まずいちばん重要な問題は、仕事を離れた話をする事なんです。どのコンサートがよかったとか、どの美術館に行ったとか。そんなときに、最低限でもいいから、芸術とは何か、日本の文化の特徴とは何かということを、簡単な言葉でも一言で話すことができれば、とにかく話題を楽にすすめることができるのです。

ですから、芸術とは何かということを今ここでみなさんの頭のなかに入れてもらうということは、いつか何らかの形で、かならず役に立つと思っています。芸術とは何か、そしてその流れのなかで、非常に難解といわれている現代アートというものについても、みなさんが完全に理解できるようになることを目的にしたいと思っています。

芸術とは何か。私は東京芸術大学で博士課程まで進み

ましたから、それこそこの問いについていろいろな本を原書で読んで勉強してきました。その結果、こんな簡単な言葉で言えることを、何でもみな長々と文章で書くのだろう、それが私の結論だったのです。芸術とは何か。それは一言で言えることなんです。その一言については、これからお話しすることを聞いていただいたら、みなさん全員にわかってもらえると思います。ようするに実学というか、「身につける」ということです。記憶して覚えることとは違います。身につけて体に染みついたものは、明日は自分の言葉として使える言葉になります。今日はそれを大きな目的として、お話をしたいと思っています。

ニューヨークという場所

私がニューヨークで暮らして14年になります。ニューヨークには、絵画だけではなく、映像であったり、ブロードウェイであったり、音楽であったり、さまざまな現代芸術の担い手たちが集まってくるわけです。なぜかと考えてみますと、人間というのは、それこそサルトルが言うように状況内存在です。つまりニューヨークという場所が大きな意味をもっているはずなんです。その意味を考えることで、芸術とは何かということの本質の部分を理解していただきたいと思います。

まず気候です。夏は40度にもなります。おまけに画家のアトリエなんて、ものすごい数のスポットライトやサーチライトで照らしますから、ほとんどクーラーなんか効かない。場合によったら40度を超えるような高い温度のなかで、私たちは制作するわけです。冬はどうかといえば、ちょっと寒いと思うとマイナス20度です。つまり1年の温度差が60度あるんです。ですから、たとえばニューヨークに観光で来たり、または駐在で2年、3年を過ごすと、もう本当に冬は寒かった、夏は暑かったということで、嫌になって日本に帰ってしまうかもしれない。しかし芸術家は、アンディー・ウォーホルにしてもバスキアにしても、それこそクリスト&ジャンヌ＝クロードにしても、私にしても、ニューヨークに20年、30年、40年と住んでいるんです。

芸術家というと、朝から酒を飲んだり、麻薬を注射し

たりしているようによく言われます。でもそんなふうにはへろへろになっているやつは、60度の温度差のなかでは生きていくことができません。そのなかで私たちが過ごしていられるのはどうしてなのか。それはまず健康だからということです。健康である、健全であるということがないと、この街では生きていくこともできません。これはとても大切なことなんです。

では、健康であるとはどういうことなのでしょう。私は、人種や民族、国籍、国境を超えて、人間というレベルで、人間の限界であるとか、人間にとっての健康観であるとか、そういう共通認識としてみんながつながることだと思っています。温度差があるということ、それがとにかく健全な肉体をもっていなければこの街では生きていけないということを教えてくれるわけです。

亡くなってしまいましたが、街ですれちがうナム・ジュン・パイクも本当に健康的な人でした。晩年は車椅子でしたけど。そしてたとえばジャスパー・ジョーンズにしてもそうです。みんな、レストランで隣に座ったりすると、どこのテニス選手かと思うほど浅黒くて、じつに立派な体格をしていて、本当にスポーツ選手みたいな感じなんです。芸術は文科系じゃない、理科系でもない。芸術は体育会系なんです。健康であるということがとても大切なんです。じつは私も、この会場に来る前にジムに行って1時間トレーニングをしてきました。みんな本当に体を鍛えているんです。今からみなさんにお見せしますけれども、制作という過酷な仕事には大変な集中力、ハイテンションな緊張感が必要で、しかもそれを平然と、毎日、続けていかなきゃならない。そのためには、健康であるということがじつに切実な問題なんです。

多くの人が「ニューヨークはアメリカではない」と言います。たしかに全米で、たとえばブッシュ大統領にたいする支持率が非常に高くても、ニューヨークでブッシュを支持している人はあまりいないですね。つまりニューヨークはアメリカじゃないんです、ニューヨークはニューヨークなんです。

最近、立てつづけに3人友人ができましたが、なぜかみんなオランダ人でした。歴史的に考えると、ニューヨークは、ニューアムステルダムという地名があるように、オランダからの移民が非常に多かった街です。じつは

ニューヨークにはあまりアメリカ人がいないんですね。これは最近、気づいて驚きました。いろいろな民族、人種、宗教、思想の人がいる。なかにはボートピープルでやってきて、そのままニューヨークで働いている人もいます。さまざまな国籍の人たちが、このニューヨークという街を作りあげているんです。

とてもおもしろいのは、たとえばアメリカがイスラム圏と戦争をしても、タクシーの運転手さんの7割はイスラム教徒です。だけどニューヨークのタクシーのなかで自爆テロがあったことは一度もありません。つまり、ニューヨークはどこからも距離を置いた街、ニューヨークはニューヨークなんですね。ある意味で、近未来の平和のモデルケースじゃないかと感じることも多いのです。

さまざまな人種、民族、国籍、宗教、思想に囲まれたニューヨークは、言葉をかえれば、異なる他者に囲まれている環境だということになります。その異なる他者にたいして、何とかして自分を伝えていく、そして何とかして相手の言うことを聴き取っていく、それがニューヨークの日常です。異なる他者に囲まれて、はじめて自分は何者かということを明確に知らされる場である、ということです。

じつはこれも芸術にとって大切なことです。わかる人だけを相手にするのは芸術ではありません。芸術とは、わからない人にたいして、何とかしてわかってもらおうと思う行為です。これが芸術の非常に重要なひとつの方向性です。

日本には「オタク」という言葉があります。わかる者同士がお互いを「オタク、オタク」と呼びあって、小さなサークルを作って親睦を深めていく。これは芸術という発想とまったく対極に位置する考え方です。

芸術とは、わからない人に自分を伝えていこうとする行為です。「オレの歌を聞いてくれ」「ぼくの絵を見てくれ」と言って、わからない人に伝えていく、これが芸術なんですね。ですから、ニューヨークという街自体が芸術的存在なのかもしれません。さまざまな異なる他者に囲まれて、はじめてオレは何者か、自分はどこから来たんだ、そういうことを冷静に見つめる環境が与えられているということです。

ニューヨークは人種のるつぼだと言われます。しかし、じつはるつぼではないんですね。私は人種のサラダボウルだと思っています。みなさん、ミックスサラダを思い浮かべてください。トマトがあったり、レタスがあったり、キュウリがあったりして、どんなに混ぜてもどろどろになってしまうことはありません。トマトがあるからレタスがおいしい、トマトとレタスがあるからキュウリがおいしい、だからセロリもおいしい。異なる他者がいるからはじめて自分の存在も際立ってくる。ニューヨーク全体が大きなサラダボウルだと考えていただいていいと思います。自分とは違う考え方があるということを認める、自分とは違う考え方をもった人がいるということを認める。それを前提にしながら自分の考え方を発言していく。これがニューヨークという街なんです。

そしてもうひとつ、ニューヨークは2001年9月11日に同時多発テロにありました。ウォール街のまさにコンパスのようなシンボルの、ワールド・トレード・センターに飛行機が突っこんだわけですね。私のアトリエはそこから道一本へだてたところにありました。そこがソーホーであり、トライベッカだったんですね。そのときみんながはっきりと自覚したこと、それは世界の金融の中心地と文化の中心地が、道一本へだてた表裏の関係にあったということなんです。ニューヨークは巨大なお金が集まってくる街です。そういう街に、世界に発信する文化が大きく育つ、という特徴があるわけです。考えてみれば、ベル・エポックの時代のパリ、さらに歴史をさかのぼってフィレンツェ、ミラノ、すべて金融、政治、経済の中心地でした。そうした場所だからこそ、パリの、またルネサンスの、華やかな文化が起こったのです。そう考えると、ニューヨークという街がもっている大きな特徴は、そのまま芸術というものを考える大前提とっていいのかもしれない、そんな気がするわけです。

料理と芸術の意外な関係

さて、みなさん、芸術とは何か。さっそく結論に入っちゃいましょう。めんどろな話が始まるのではないかとと思われるかもしれませんが、じつは芸術のもっとも代表的な例は料理なんです。お料理のことを思い出してい

ただいたら、芸術とは何かということが、もう、ほぼ完璧に理解してもらえます。

たとえば、今日、おいしそうな魚があった、いいお肉があった、またはおいしそうな野菜が手に入った。料理はそこから始まるわけです。肉であろうが、魚であろうが、野菜であろうが、かまわず素材をめちゃうちゃにして、自分を表現しようとする人はまずいません。今日、与えられた自然からの幸、海の幸、山の幸、つまり自然の側に身を置いたときに与えられていたものを、何とかして、おいしく人に食べてもらいたいと思う。これが料理の出発点ですよ。

たとえば、すごく新鮮なお魚が手に入ったらします。それを包丁で切っただけでも立派な料理になります。刺身身なんか料理じゃないなんて言う人がいますが、それは大きな間違いです。これは生で食うのがいちばんだという判断はたいへん重要なことです。包丁で切るだけでも料理なんです。それに、できればあまり手を入れない方が素材の味が生きます。素材のよさを充分に見極めながら、最低限の手を加えて、塩を振ったり、ちょっと香草をつけてみたり、お酒をかけてみたりして、自然と自分のイマジネーションとの共同作業をすることで何かを作り上げる。これがまず、お皿に盛るまでの段階ですね。

でも、お料理というのは、ここで完成するわけではありません。「だれかに食べてもらいたいな」と思うわけです。だれかが食べるということで、料理は非常に幸福なハッピーエンドをひとつ迎えることになります。そして芸術とはそういうことなんです。

別な言い方をしてみましょう。たとえば小さい子どもが歌を歌っている。または絵を描いている。「見て、見て、ぼくの絵を見て！」「私の歌を聞いて！」何とかして自分の気持ちを相手に伝えたいと思うわけです。

芸術とは、自分のイマジネーション、それも自然の側に身を置いた自分のイマジネーションを、何とかして相手に伝えたいと思うことなんです。つまり芸術とはコミュニケーションのことなんです。この非常に重要なことが、じつは美術史の世界では語られないまま今日まで来たんです。芸術はコミュニケーションのことです。しかし、コミュニケーションがぜんぶ、芸術というわけで

はありません。コミュニケーションがすべて芸術だったら、こんな素晴らしい世の中はないんですけれどね。

お料理の話に戻ります。私がシェフだったとして、みなさんに何か料理を出したとします。ある人はちょっと甘い、ある人はちょっと辛い、ある人はちょっと冷えていると言う。まずいと言う人もいます。じゃあ、まずかったら料理じゃないのか。冷えていたら料理じゃないのか。甘すぎたら料理じゃないのか。おいしいと言う人もいるかもしれない。でも、おいしいものだけが料理なのか。そうじゃないんです。まずくたって、塩辛くたって、甘くたって、冷えていたって、料理は料理なんです。ということは、相手の反応は関係ないということです。これがとても重要な問題です。芸術は伝えたいと思う心ということなんです。

相手が「こんなの芸術じゃない」と言おうが、「なんかヘンなものだな」と言おうが、「なかなかいいな」と思おうが、そんなことは一切、関係ないんです。これがとても重要な問題で、なおかつ、だれにも語られなかった非常にエッセンシャルなことなんです。芸術とは、何とかして自分の思いを伝えたいと思う、その心のことなんです。

たとえば絵や彫刻は作品として物が残りますよね。でも、これは広く芸術について考えたときに、きわめて例外的なことなんです。お料理にしても、歌にしても、演劇にしても、何も形は残らないんです。何が残るかといえば、伝えたいと思う心です。心。自分を何とかして伝えたいと思う、コミュニケーションをしようと思うことが芸術なんです。芸術とはイメージーションのコミュニケーションなんです。自分の気持ちを伝えたいと思う心、これがすべての芸術の共通項なんです。バレエと絵画と彫刻と文学と、共通項は何かといったらイメージーションを何とかして伝えたいと思う心なんです。

絵を描くのが好きだと言うと、「そんなに好きならひとりで描いていればいいじゃないか、何で人になんか見せるんだ」とよく言われるわけですね。でもそこにはすごく重要なポイントが抜けているんです。芸術というのは、たしかに物を作るのが大好きで、シェフだと料理が大好きで、でもそれは半分なんです。残りの半分、それは何とかしてこれを食べてもらいたいと思う心、何とかして

かして見てもらいたい、何とかして聴いてもらいたい、ここが残りの50%なんです。

たとえばここにだれかが食べてくれた料理がある。あちらにはだれにも食べられなかった料理がある。じゃあ、食べられなかった料理は芸術じゃないのか、食べられた料理だけが芸術なのか。そんなことはないですよ。食べさせたいと思う気持ちで作ったものなら、両方、芸術なんです。何とかして自分の叫びを、気持ちを、自分の歌を、伝えたいと思う心があるかないか、それが芸術か芸術じゃないかの分かれ道なんです。

この作品は、何とかしてコミュニケーションをしようとしているのかどうか、そういう見方で、難解な芸術であるとか、文学やおおよそ古典的な芸術に接してみたときに、多くの歴史上の芸術家たちが、もうじつに壮絶なまでの姿勢で自分を伝えようとしています。何万作という作品を描いて、もう落選、落選に負けずにどんどん発表していたり、1曲も楽譜が売れなくても書き続けたり、何とかして自分を伝えたいと思う心、その積み重ねが芸術というものを作り上げているんですね。

芸術というのは、自然の側に身を置いて、そして何とかして自分を伝えていきたいと思う、その心のことなんだということ、このことさえ理解してもらえれば、芸術のことをほとんどわかったも同然だと思います。芸術はけっして難しいものではないんです。むしろ料理のように、みなさんが毎日接しているものなんです。だから尊いんですね。けっして教養主義的なものであるとか、勉強して身につけていくようなものではないからこそ、尊いんです。

今日はこのような芸術の話を時間のある限りご紹介していきたいと思いますが、ここでちょっと作品に手を入れてみたいと思います。

(制作中)

だれかやってみたい人はいますか？ 意外と個性が出るんです。せっかくのチャンスです。どうぞ、おいで。みなさん、この際だからやりましょう。

(3人の学生が順番にキャンパスに向かう。そのあと、千住氏がふたたび制作を続ける)

芸術というコミュニケーション

絵を描くということは、将棋の駒を進めていくのと同じで、前にどういう手を打ったか、その一步一步でどう打ったかということについて、画面と対話をしながら進めていくわけです。めちゃくちゃにみんなで描いたら絵はばらばらになってしまうので、そうじゃなくて、今、私がやったのは、この3人の学生さんがやってくれたものをうまく引き立てるように、すべてプラスに転じるように、いかに次の手を打っていくかということなんです。たとえば将棋をやっていて打つ手はいっぱいある。しかし、常に4手、5手、6手ぐらい先まで、私たちの頭のなかに入っているわけです。

そしてとても悲劇的なのは、予定通りにいかないということなんです。毎回、こんなはずではなかったというぐらい、色が濃くなっちゃったり、ぱっと出すぎちゃったり。そのひとつひとつの、自分の画面とのコミュニケーションというのがあります。そういうことを今、みなさんに理解していただきながら、私はこれにどう手を加えるか。それはまた、みなさんとの、手を入れてくれた人たちとのコミュニケーションでもあると思います。

(制作中)

とにかく今この画面でやっていることはひとつだけなんです。それは何か。重力というものを自分の道具にしまっていることなんです。自然に上から下に絵の具が流れるということ、その持っている形の美しさ、自然の側に身を置いて、お料理と一緒にすけれども、ここを流れる形の美しさというものを、いかに自分でしっかりと理解をしながら、美しいと感じながら、手を入れていくかということ。

(制作中)

みなさん、絵の具が乾く間にお話を進めます。芸術とは何かといったら、何とかして自分の思いを伝えたいと思うコミュニケーションのことなんだ。それは描く側とみなさんとのコミュニケーションでもあるけれども、私

と画面とのコミュニケーションでもある。そして、今、手を入れてくれている学生たちと私とのコミュニケーションでもある。そういう意味で、芸術というのは、あらゆるコミュニケーションが複雑に絡みあって、ひとつ形を作り上げていく、そういうものなんだということも、ご理解いただければと思うんですね。

芸術というのは、自分の気持ちを伝えたいと思う心のことなんだ。そうやって考えると、芸術というものに対する意識というのが、みなさんがふだん感じている何か堅苦しくて、コンサートなんかもきちんとした格好をして行かなければいけなくて、美術の展覧会もわかったような顔をして見なければいけないんじゃないか、「うーん……」なんて言って難しいものに接するという態度、ある種の非常にストイックなものじゃないのかと思われるかもしれないけど、そういう思い込みは捨ててほしいんですね。

美とは何か

では今度は、美とは何かというお話を簡単にしてみましょう。美とは何かということ、「美しい」ということは何かということですね。それと「きれい」ということ。「美しい」ということと「きれい」ということはぜんぜん違うことなんです。よく若い学生たちに、私はどの大学でも「きれいなものを描こうってあまり思うな」と言うんです。そうじゃなくて「美しいものを描くようにしましょう」と言うわけです。

じゃあ、「美しい」と「きれい」はどう違うのか、これもすごく簡単なことなんです。なおかつ、すでにみなさんがよくわかっていることなんです。なぜか。みなさんは、おうちに帰ると、たぶんお母さんからこう言われるんじゃないでしょうか、「部屋をきれいにしなさい」と。そのときお母さんは、いったい何を言おうとしているのか。「部屋をきれいにしなさい」って言われますよね、みなさんは何をしていますか。じつはみなさんは部屋をきれいに片付けているんです。つまり「きれい」とは、「きれいに片付ける」ということなんです。すごく簡単なことなんです。

しかし、じつはとても深いことなんです。このこと

だけを話すと2、3時間かかるので今日は話しませんけれども、どういうことかという、「きれいに片付ける」というのは「省いている」ということなんです。必要なものと不必要なものを考えて、不必要なものを切り捨てる、捨てていくということなんです。これが「片付ける」ということです。このことはとても大切なことなんです。「きれい」とは、「きれいに片付ける」という意味なんです。

そしてその「きれいさ」というのは日本の文化の本質的な部分に関わります。たとえば武士道。武士道は「きれいさ」ということを非常に重要にするわけです。なぜか。たとえば戦場に行くときに、お酒の入ったヒョウタンをぶら下げたり、村を出てきたときにもらった千羽鶴を肩に掛けたり、おにぎりをこの辺にぶら下げたり、いろいろなものを身に着けていたら危なくてしょうがないですね。だからまわりを整理整頓しなさいというのが、武士道に通じる「きれいさ」なんです。そうじゃないと戦場で命を落とすからです。つまり「きれいさ」というのは、ある意味で言ったら、命がけで武士たちが身につけてきたひとつの価値観なんです。「きれい」とは、「きれいに片付ける」という意味なんです。これが「きれいさ」というものの答えですね。

じゃあ、「美しさ」とは何なのかということは、じつはぜんぜん違う話なんです。フランスの写真家にソフィ・カレ(Sophie Calle)という人がいるんです。ソフィ・カレ、日本語でソフィ・カルというかもしれません。現代アートの写真家です。この人の作品で、こういう作品があります。ソフィ・カレさんがいろいろな盲目の人たちにインタビューをした。その盲目の人たちというのは、いったん目が見えていたけども、どこかで見えなくなった人ではないんです。最初からまったく見えない人たちです。最初からまったくもの見えなかった人たちの20人とか30人にインタビューをしたわけです。そしてその人のポートレートと、その人が「美しい」と言ったものの写真を撮る。そのワンセットの組み合わせの写真をずらっと並べたという作品、《盲目の人々》というとても有名な作品があるんです。

ソフィ・カレさんは、まったく一度も目が見えたことのない人たちに「あなたにとって美とは何ですか」と聞

いたんです。そうしたらある人は「私にとって美とは、自分の10歳の男の子だ」と答えたんです。「しかし、あなたは自分の男の子を見たことがないじゃないですか」とソフィ・カレさんは聞くわけです。するとその盲目の男性は「私は夢のなかで見ている」と言ったんです。「夢のなかで見たことのある私の子どもは、私に向かってほほ笑みながら抱きついてくるんだ。私はその10歳の自分の子どもを、髪の毛のにおいをかいで、肌触りを感じて、そして何か五感で子どもの温かさであるとか、いろいろなを感じた。私にとってかけがえがなくて、成長を本当に見守っていける、そして何よりも大切なもの、それが私にとっての美なんだ」と、その人は答えたんです。

そしてまた別の人がソフィ・カレさんにこう答えたんです。「それはクリスマスツリーが点滅する、クリスマスの季節のデコレーションだ」と。でも、もちろんその人は、ただの一回もクリスマスツリーを見たことがないわけです。じゃあ、どういうことなんだろうと考えてみますと、ちょうどクリスマスの季節、暖炉に火がともってパチパチとした音がして、木の燃えるにおいがある、部屋が暖かくて外は寒い。いろいろな友だちや親戚が集まってきて、とても楽しい雰囲気になっている。そしてとても暖かくて守られている。そういう状況を自分が迎える、その象徴的なものとしてクリスマスツリーが点滅する音があるんだ。だからクリスマスのときにクリスマスツリーが点滅する音、これが私にとっての美なんだ。

そしてまた別の人は「私にとって美とは何か、それは白い港だ」と答えたんです。つまり船というものがあって、どこか遠いところへ行行って、また戻ってくる。なおかつ、それが白い色をしている。白という色は雪の色である。見たことはないけれど。雲の色でもある。そして毎日飲む牛乳の色だ。白い港はさぞかし美しいに違いない。これがその人の答えになるわけです。

でもそれは盲目の人の話じゃないかというふうに切り捨てないでもらいたいです。非常に重要なことをこの作品は私たちに伝えているんです。つまり美とは何かというと、目で見えるものじゃないんだということがまずあります。美とは何かというと、五感で感じるものだということが、この作品の意味なんです。

そして美とは何かといたら、記憶とか思い出みたいなものとか、自分のさまざまな体験、経験、そして五感で感じる皮膚感覚、そういう全部をひっくるめた総合的な、混沌としたものなんだということです。そういうものが美といわれるもののひとつのありようなんだということを、そこで私たちは学ぶわけです。

たとえばクロード・モネはジヴェルニーの庭に自分でテーマパークみたいな日本風の庭園を造って、それを描くということが彼の作品だったんです。クロード・モネの作品といえば、みなさんも目に浮かぶかもしれませんね、睡蓮や太鼓橋を描いたわけです。クロード・モネの作品が私たちに教えてくれるいちばん重要なことは、彼が皮膚で感じて描いている絵なんだということなんです。あたたかさ、そして木陰に入ったときのちょっとひんやりとした感じ。そして草のにおい、またこすれる音、そういうものを何とかして描こうとして、ああいうふうな色を、ああいうふうな筆致を使うに至ったのが、クロード・モネの作品なんです。

何とかして五感で感じたものを伝えようとしているいちばんいい例のひとつはクロード・モネなんだけど、しかし、同時にソフィ・カレの《盲目の人々》という作品が教えてくれることは、まさにその部分を取り上げて、そこだけ抽出しているようなものなんです。つまり現代アートというものは、今までの歴史にあった美術、芸術のなかから、何かのワンポイントをピックアップしたもののなんです。これが現代アートといわれるものの大きな特徴です。現代アートには、まったくの無から何かを作ったものというのは非常に少ないんです。そうじゃなくて、過去の歴史にあった何かの何かをピックアップしているんです。ここだけクローズアップをする。そこだけ引っ張ってきている。それが現代アートのもっている大きな特徴。だから非常にシンプルな印象を私たちは感じる事ができるんです。

そうやって見ると、五感で感じる、混沌とした、いまだ訳のわからないカオスの状態のようなものに、私たちは何か美というものをを感じるのかもしれない。それと同時に、今、言いたいいくつかの例を通して考えられることは、つまり非常に多様性があるということです。ひとつの傾向としてくれない、人の数だけ美があるというこ

となんです。つまり美とは何かといたら、ほとんど直感としての、ある種の人間の心の動きとしか言いようがないんです。

美的感動といたら何なのか、たとえばそれは、みなさんがすごくのどが渴いたときに、夏、もうどうにも暑くてしょうがないときに、目の前に1本生ビールが来た。それをぐっと飲んだときに、「うめえ！」と感ぜますよね、それは美的感動なんです。そしてそのときに目の前に焼き鳥があって、食べたときに「うめえ！」と思う、これが絶対に正直な美的感覚なんです。料理は芸術です。だからこれは美的感動なんです。芸術的感動なんです。これが美なんです。美しいと思う、理由も何もない。これが「美」というものなんです。「美」は人の数だけある。いつ美的な驚きがあるかもわからない。

だけど「きれいさ」は違う。「きれいに片付ける」という意味なんです。お母さんたちが部屋を美しくしなさいと言ったら、みなさん困っちゃうでしょう。花を飾ってみたり、絵を飾ってみたり、カーテンを替えてみたりして。でもお母さんたちは、部屋を美しくしなさいと言って怒っていることはまずない。そうじゃなくて、部屋をきれいにしなさい、つまり部屋をきれいに片付けろと言ってるんですね。「美しさ」と「きれいさ」はこういうものなんです。

もうみなさん、これで「美しさ」とは何か、「きれいさ」とは何か、人に説明できるでしょう。これが知る喜びなんです。こんな簡単なことなのに、どうもその問題だけ、学校の先生というのは分けて、避けて、話をするんですね、だからみんなわからなくなる。「美とは？ 美しい？ じゃあ、きれいは何だろう？」先生には自分で考えろとか言われてきたんですね。先生もわかっていないんです、はっきり言って。

私の言ったことは、たぶん否定されることはないと思う。私もいろいろなところで講義をして、自分で考えたりしますけれども、きれいとは、きれいに片付けることです。美しいというのはそうじゃない。だから若い学生に、きれいな絵を描くなという理由は、もうみなさん、わかっていると思うんですね。まだ10いくつかの学生たちは、これは自分にとって不必要なものだといっているいろいろなものを切り捨てるでしょう？ でも切り捨てた

もののなかに宝が入っているかもしれないじゃないか。だから切り捨てるんじゃないくて、ぜんぶ抱えこんでおけ。抱えこんだカオスのなかに本当の美があるんだから。17～18歳で、こんな本はいらないからと捨てる、何でその判断ができるんだ。今、君が捨てたこのなかに宝の原石があるかもしれないじゃないか。だからきれいな絵を描こうなどと思うな。切り捨てるな、整理したりするな。そういうことを先生たちは伝えたいんです。これが「美しい」ということと「きれい」ということの違いです。

イメージネーションとコミュニケーション

芸術とは、そういう意味で、自分のイメージネーションを何とかしてコミュニケーションしていこうとする、ということなんだという話を今したんです。そこでさらにこういう例をあげたいと思います。それはもうまさに20世紀の天才的な芸術家として、歴史に名前を長く残すことになる岡本太郎さんの例です。

岡本さんも、じつはみなさんの先輩なんです。幼稚園から慶應ですから。岡本太郎さん、言いますよね、「芸術は爆発だ」「コップの底に顔があったっていいじゃないか」って。もっともなことなんですけども。その岡本さんに、ある人がこういうことを聞いたんです。「あなたの職業は何ですか？」と。ふつう、そうしたら、「私は芸術家です」とか、「私は画家です」とか、「美術家です」とか、「クリエイターです」と答えますね。そのとき岡本太郎はこう答えたんです。あなたの職業は何ですか？「人間だ」私はこの答えが究極の答えだと思っております。なぜか。人間は自分のイメージネーションを何とかして人に伝えたいと思う動物じゃないですか。何かをわかってもらおうと思う、それが「人の間（あいだ）」と書く人間じゃないですか。人の間、つまり人のコミュニケーションじゃないですか。そのときに岡本太郎が言ったのは、自分のイメージネーションを何とかして伝えたいと思う、それが人間なんだということだということなんです。そしてそれを芸術というんですね。

自分のイメージネーションを何とかして伝えたい。「ぼくの歌を聴いて」「あたしの歌を聴いて」「オレの作品を聴いてくれ」「ぼくの絵を見てくれ」「ぼくの文学を読ん

でくれ」それが芸術じゃないか。そうすると、理想的には、人間イコール芸術なんですね。だからこそ私はいちばん最初にみなさんに申し上げたんです。芸術というのはコミュニケーションだと。そしてすべてのコミュニケーションが芸術だったら、みんなとにかく相手の話を聞こう、相手が何を言おうとしているかまず聞こうじゃないか。同じ人間というコミュニケーションがあるじゃないか、と。相手のイメージネーションを受け取ろう、受け取ろうとする、そういうコミュニケーションから始まると思うんですね。

でも非常に残念ながら、コミュニケーションというのは単なる伝達であったり、単なる一方的な通知であったりするわけです。そしてこれが人間と人間の間に非常に多くの誤解や、ゆがみを、多くの人に理解不足や無理解を生んでいるんだろう。つまりそうやって考えてみると、芸術というものは、そう簡単なものじゃない、たとえば壁が空いているから絵を掛けましようとか、何となく耳が寂しいからBGMでもかけておきましようとか、そんなものじゃないんじゃないかということがわかってくるかもしれない。芸術とは、人間が生存していく上できわめて大切な、ある種の本能なんじゃないだろうか、そういうことが出てくるんじゃないかなと思うんです。

ここでちょっとまた手を入れます。

(制作中)

芸術の力学

今度は具体的な芸術について、お話をしてみましょう。今日は何しろ1年分の授業を2時間でやろうということなので、ぱっぱと要点だけ話しています。今、とても大切なことをいくつか話しました。「きれい」と「美しい」はどう違うか、芸術というのはイメージネーションとコミュニケーションだ、これだけはみなさん体験なさったわけですけど、今度は芸術の力学についてお話をします。

「芸術の力学？ 何じゃそりゃ」と思うかもしれませぬね。みなさん、まずピアノとヴァイオリンの合奏のことを思い出してみましょう。ピアノという楽器があります。ピアノという楽器はもちろんハンマー楽器なんです

ね、ガンゴンガンゴンとかジャンジャンとか、非常に大きな音が出るわけです。そして一方にはヴァイオリンという楽器があります。ヴァイオリンは弦楽器ですね。細い線をウマのしっぽで弾く、非常にデリケートな音がする楽器ですね。

ピアノはピアノで独奏楽器です。そして一方、ヴァイオリンはヴァイオリンで、たとえばバッハにしてもイザイにしてもソロのヴァイオリン曲を発表するくらい、それだけでも単独のひとつの世界観を出しています。ピアノもヴァイオリンも、それぞれ生まれも育ちも、出している音の音量も違えば、音質も違う、すべてが違うんです。しかし、世のなかでは、何とそのピアノとヴァイオリンを合奏させるということをするわけです。たとえばヴァイオリン・ソナタにしても、ピアノとヴァイオリンのためのと題されたいくつかの曲にしても、何から何まですべて違うものが一緒になって演奏をするということは、これはいったいどういうことなんだろう。つまり芸術というものは、私たちに何を伝えようとして、ピアノとバイオリンを合奏させたんだろうか。それは、こいつとだけはやっていけないという者同士でも、ハーモニーを奏でる可能性があるということを示しているひとつの例なんです。まったく相いれない価値観の者同士が、やりようによっては、かならず調和を奏でることができる、これが音楽の構造なんですね。

じゃあ、今度は絵のことで考えてみましょう。今、私は黒い画面に白い絵の具を流しました。同じようにたとえば白い画面に黒い色を使ってデッサンを描いたとしますね。でも白と黒というのは、文字通り白と黒で、こいつとだけはやっていけないという、時には犯人と被害者だったりするぐらい、まったく違うふたつの対極なんですね。

白い画面に黒い色でものを描くということは、いったいどういうことを意味しているんだ。また同じように、黒い画面に白い色で描くというのは、いったいこれは何なんだろう。つまり、こいつとだけはやっていけないというもの同士が、ハーモニーを奏でる、調和を奏でる。これが芸術から私たちに伝えられている非常に重要なメッセージなんです。芸術とはピース・メーカー・プロセスなんです。相いれない価値観が調和を奏でること

によって成立するもの、これが芸術なんです。

じゃあ、たとえば日本の戦国時代の四季図屏風、または日月（じつげつ）図屏風というのを考えてみます。四季図屏風というのは4つの季節、フォー・シーズンズですね、4つの季節を1枚の絵のなかに入れてしまうんです。これが日本の四季図屏風です。これは考えてみたら、相当めっちゃくちゃな話です。そして広く世界を見渡してみても、1枚の絵のなかで4つの季節をコンパクトに小さく入れてしまう絵というのはまずないと言ってもいい。または日月図というのがあります。日（じつ）というのは太陽、月（げつ）というのは月です。1枚の絵のなかで太陽と月を入れてしまう、これが日月図というものですね。

ある場合には四季日月図なんてものもあるわけです。これはいったい何なんだ。だって夏と冬ってまったく違うじゃないですか。片方は夏の小川で、片方は冬山ではないか、何が悲しくて1枚の絵に入れなくてはいけないんだ、別々に描けばいいじゃないかと普通は思うんですよ。でもその時代背景というのを考えてみたいと思います。

時代はまさに戦国時代ですね、まさに血で血を洗う戦国時代。どういうことが行われていたか。日本という小さな島国のなかで、もう戦国大名同士がいがみ合い、つかみ合い、もうある意味で言ったらバトルを繰り返していた。その戦国時代に、四季図屏風、そして日月図屏風というのは、非常に大きな隆盛を生んだんですね。どういうことなのか。春、夏、秋、冬という、まさにいがみ合う戦国大名同士のようなものを1枚の画面のなかに入れることによって、調和が奏でられるということ、それを私たちに示してくれているのが四季図屏風なんです。

つまり夏と冬ほど価値観の違うものが、たとえば重要文化財になっている四季図屏風の画面のなかで、たとえばこのぐらいに縮小してみますと、春、夏、秋と来ると、冬を入れる場所がなくなっちゃった。だもんで夏の小川の上にばーんと冬の山を持ってきて乗っけているんですね。考えてみたらめっちゃくちゃな絵ですよ。でもそれが何ともすばらしい。まるで宇宙の深淵、何か万物不変のことわりを表すというような、日本のまさに自然観にも言及するといつていい世界を作り出している。

つまりいがみ合う戦国大名たちが、何とかして手に手を取って、そこで調和を奏でていくということに向けての、当時の芸術家たちからのメッセージなんですね。春、夏、秋、冬ほど違う価値観が1枚の絵のなかにあって、それでいて圧倒的な調和が奏でられる。今まで見たことのない美がそこに創生する。美といえば混沌ですから、先ほどからお話ししているように整理することじゃないです。ぜんぶ詰めこんで、ぜんぶそこで混沌とさせるカオスのなかに生まれるものだと言いましたけれども、春、夏、秋、冬などという、まさに混沌の極みみたいなもので1枚の圧倒的な美的調和を作り上げるということをおこなって、当時の芸術家は、たとえば相手は信長であったり秀吉であったりするのでしょうか、平和へのメッセージをそこに語りかけてくれるんです。

同じように千利休もそうですね、まさに秀吉、信長の時代の千利休です。千利休が小さなお茶室を作り、にじり口という小さなドアを作ったのは、結局、そこでは刀を抜かないとなかへ入れない、そういうひとつの環境を作り出すことによって、ある種のことを伝えていこうとしたわけです。そこには敵も味方もないということを伝えようとしたんでしょう。でもそれ以上にもっと大切なことがあるのです。

みなさんのなかにも少しはお茶に親しんでいる方がいらっしゃるかもしれませんが、小さなお茶室に入ると、そこには掛け軸が飾ってあり、お花を入れる花器が置いてあり、そこに花が飾ってあり、そしてさまざまな茶道具が置いてあるわけです。つまり何をお茶室の内部が私たちに示してくれているかということ、さまざまなもの、ばらばらなものがあって、いい茶席になればまさに頂点を極めたようなお茶道具の数々があって、そこにバランスがとれるということなんです。調和を奏でることができるということなんですね。お茶人たちは、そのときに何でもいいから持ってきたわけじゃないんです。そこでそういうのを道具組というんですけれども、このお茶碗にはこの水差しだ、この建水だ、この花器だ、この掛け軸だということを執拗に考え抜いてバランスをとった結果、まったく来歴の違う、生まれも育ちも成り立ちも質感も大きさも、ぜんぶ違うものが、そこで調和を奏でる、それがお茶室というものが持っている、バラ

ンスの取れる空間なわけです。

なるほど道具組というのはとても難しいんですね、というふうに私はあるお茶人に言いました。しかし、そのときにその方は「いや、そうじゃないんです、もっと難しいものがあるんです。それは客組なんです。そこにだれとだれを招く、これがとても難しい」と言った。しかし、お茶室のなかで取っ組み合いの大げんかになったなんて話を有史以来、聞いたことがない。とにかくうまく組むことによって、かならずハーモニーが奏でられるということを、お茶の世界は私たちに伝えるんです。まさにそこを外して千利休は理解できないんです。千利休というのは、非常にラディカルな形でのピース・メイキング・プロセスをテーマとしている表現者だったんです。ここを外して近代の茶道は語れないんです。そうやって考えてみると、日月図屏風であるとか、四季図屏風が私たちに伝えてくれるもの、そしてお茶室が伝えてくれるもの、これはぜんぶ日本の美術じゃないかということに気付いていただけたと思います。日本の美術というのは、みなさんが考えている以上に、これからの世界にとって、ますます存在感とその重要性を増してくるというふうに理解してもらえないんじゃないでしょうか。

私は日本の美術というのは、まだまだ過小評価されていると思っています。なおかつ、今、世界で日本の最先端の美術として正しい評価をされ始めたのは何かというと、せいぜい伊藤若冲なんです。つまり日本と世界の時差が300年なんです。最新の日本の美術として圧倒的にだれもが納得する評価をしているもの、それがずっとこう来た、そして若冲が来た。西洋の美術館というのは、とにかく徹底的にまず調査をする。調査をして、食べて、食べて、味わいつくしたものを展覧会の会場に常設として並べていると思って間違いありません。調査が完全にすむまでは、みんな地下の倉庫で、学芸員たちが徹底的に研究しているんです。それが美術館の内実です。そうやって300年の時差が起きているわけですね。

だから同時代に自分を働きかけていこうとすると、どうしても東京発だと世界に届かないんです。東京発だと私が東京でやっている展覧会は、たぶん評価されるのは300年後じゃないかという気が遠くなるような話になってしまいます。今、何で私がニューヨークにいるかとい

うと、つまり発信基地なんです。発信する側に自分が身を置くということというのは、私自身が第一線の作家であるということを自負するのであるならば、これは譲れないんです。それがニューヨークにいるというもうひとつの理由です。

(制作中)

ひとつひとつの今まで持った駒が、かならず生きるようにと思って次の手を入れていくというのがとても大切なことなんです。そうじゃないと打った手がむだになるわけです。なるべくむだをしないということ、これが技術で、これが技法なんです。技法とは何かと思ったら最短距離でいくこと、その方法が技法なんです。技術とは何か、物事をやるときの最短距離のことです。遠回りをしたらいいのかというと、何かその方がよさそうに思いますけども、じつは違うんです。いちばん経済的な道をとることが、いちばん美しいものを作るんです。

(制作中)

芸術の歴史

お話を進めましょう。今度は芸術史、歴史の話をしましょう。1万5千年の芸術の歴史を10分で話してしまいますけれども、これさえ聞いていただいたら、芸術とは何か、そして芸術史とは何か、みなさんご理解いただけると思うんです。

まず人類の作り出した造形芸術のなかで、もっとも古いものは何かというと、これには諸説があるわけです。たとえば氷河期の作品、これは1万5千年から3万年ぐらい前の話です。これはいわゆる新人のころの作品ですけど、そしてその前、たとえばいわゆる旧人の作ったものが3万年から5万年ぐらい前。そしてもっと前だと、原人のものが50万年とか70万年前になるんです。

今、そのひとつずつについて話をしていると、何日もかかってしまいますから、結論だけ言います。たとえばアルタミラとかラスコーとかニオーとかの洞窟の壁画、これは1万5千年から3万年前のものです。これは私た

ちにつながっていく、いわゆる新人という人たちのものですね。これよりもっと古いものといえば、3万年ぐらい前のイラクのシャニダールというところの遺跡があるんです。これは何かというと、お墓に一面の花が敷きつめてあるという遺跡です。つまり美の意識はだいたい今から3万年ぐらい前にさかのぼれるということです。

しかし、今から50万年前に大変なものが出ているんです。それは何かというとクレヨンなんです。50万年前の人がクレヨンで絵を描いていたんです。でもそれがいちばん古いわけじゃないんです。今から70万年前の原始人たちが、左右対称、裏表も対称の石器を使っていたんです。石器をただの道具として使うなら、とんがっていればいいんですね。何も左右対称、裏表まで対称にしなくていいわけですよ。じゃあ、何をやったか。美しいから作ったわけです。つまり混沌とした頭があって、何だかわからないけど、とにかく美しいじゃないか、左右対称、裏表も対称で、と。結局そうやって考えてみると、人間と美というものの歴史は、だいたい70万年くらい前にさかのぼります。そしてその70万年前というのは、火を使用しはじめたときと重なるんです。つまりゆらゆらと揺らめく火によって、洞窟の岩陰がゆらゆらゆらゆらとする。そういうところで人々の美の意識というものが育つわけです。

でも今、私が言いたいのはそんなことじゃないんです。その手の氷河期の作品のなかで、いちばん新しいものにじつはとても大きな意味があるんです。氷河期の洞窟のなかでいちばん新しいものは何かというと、これはアルタミラなんです。アルタミラの壁画は、今から1万5千年から1万3千年ぐらい前のものです。これがヨーロッパの氷河期の動物壁画のいちばん新しいものなんです。何で新しいものに意味があるのかと思うかもしれませんが。じゃあ、この洞窟について今から絵の具が乾くまでの間、お話をします。

この洞窟のなかに入ってみて、まず驚くことがあります。もう今は入れないんですけれども。驚くのは壁には何も描かれていないということです。ぜんぶ天井に描かれているんです。これは私にとっては、もう、ひっくり返るぐらいの驚きだったんです。このアルタミラの洞窟の壁画の正確なシリコンの写しがミュンヘンのドイツ博

物館にあります。たしか美術史の発祥の地がドイツですから、非常に重要なものはどうしてもドイツに集まるところがあります。そのミュンヘンのドイツ博物館に行ったときに、まずアルタミラの部屋に入ると、上にびゅんと牛のかたまりみたいなものがぶら下がっているんです。これはスポンサーがビーフジャーキーの会社か肉屋さんで、シリコンでアルタミラの型を取った完璧な写しをそこに作ったのかなと思ったんですね。

でもじつは違うんです。それがアルタミラの壁画だったんです。みなさんは写真で壁画というからまるで平面に描いてあるように思うかもしれませんが、でも平面に描かれているものなんか何ひとつないんです。ぜんぶ牛の形の岩に牛を描いて、鹿の形の出っ張りに鹿を描いて、バイソンの形の出っ張りにバイソンを描いていたんです。

アルタミラの壁画というのは、だいたい出口から200メートルぐらい奥に入ったところなんです。だから当時の人たちは、動物の脂に火をともした松明を持ってなかに入りますね、火が消えないようにこうやって。明かりがゆらゆらゆらゆらしますよね。それが照らしているのはせいぜい50センチの幅、人間の肩幅です。それでこうやって天井を見るでしょう？ 洞窟ですからいろいろになっているわけです、でこぼこがね。そこでゆらゆらするなかに、あ、鹿がいる、あ、バイソンがいる、あ、牛がいるということを発見するわけです。ゆらゆらしているから、またこう、鹿が動いているような、バイソンが動いているような。そこで人々は、鹿とかバイソンとかの形を描いていく。牛の形を描いていく。これがアルタミラの壁画なんです。

そして当初は、ここに描かれているものは、狩りの成功のために描かれていたんだと、そういう呪術的なものだと思われていた。私が大学で習った当時の教科書にもそう書かれています。しかし、それは完全に違うということが最近の研究でわかったんです。まさに考古学というのは現在進行形で進んでいるんですね、これがじつに面白いことですよね。

で、最近の研究で、まったく、一頭も食べていないことがわかった。そこに描かれている牛だって、鹿だって、バイソンだって、たしかに捕まえて食べたろうまそうだ

とは思いますよね。でも氷河期なんですよ、みなさん、こんな動物はいないんです。彼らはトナカイを食べています。残りかすを見てみてもそうなんです。たとえば馬を食べたかどうか、全ヨーロッパで280ある洞窟を徹底調査したあとで出てきたのは、馬の骨がひとつだけだったんです。鹿とかは1頭も食べた跡がない。

じゃあ、何をやってたんだ、彼らは、ということです。延々とそこにいる動物を……、たまに捕ったりするということがあったのかもしれない、でもひょっとしたら図像だけのイメージをずっと語り継いでいたのかもしれない。でも何をやってたんだろう。そこで考えてみますと、その動物たちには非常に大きな特徴があるということがすぐわかってきたんです。それは何か。みんな角があったり、牙があったりする動物に限られていたということです。これはアルタミラの場合です。

角とか牙は、いったい何を意味しているのか。結論だけ言いますが、お月さまなんです。月の形を体を持っている動物たちを描いた。なぜか。当時の人たちは、まさに月が満ちては欠け、満ちては欠け、そういう再生と消滅が28日周期で繰り返されるということのなかで、あることに気づいたわけです。それは、たとえば生とか死とか、体の動きとか、天変地異とか、または海の水が上がったり下がったり、そういうことが月の動きと密接な関係をもっているということに、旧石器時代の人たちはどこかの段階で気づいたんです。

したがって体に月の形を持っている動物たちも、ある時にはこの世の中の摩訶不思議な、まったくもって不思議なこの世の中をコントロールする何者か、神であるのか、宇宙であるのか、彼らはそこまではもちろんまだわからないでしょうけれども、そういうものとの中間の連絡役になっていたかもしれない。自分のメッセージを、その動物を通して伝える。または大自然のメッセージが動物を通して伝わってくるかもしれない。つまり答えの返ってこないコミュニケーションのツールだったということです。

宇宙とか大自然とか世の中の不思議に対する、答えの返ってこない問いかけをするんです。答えは関係ないんです、料理と一緒になんです。アルタミラの壁画も、描いた人たちは答えを期待していない、私はこう思うんだけど

どうだろうかと問いかけをする、それも月を通して。その舞台がこの壁画だったんです。

このように月を体を持っている動物を描くことを、ムーンカルトと最近、言いはじめています。ムーンカルト、これは日本のどの本にもまだ載っていないと思います。つまり、月というものが何らかの形で、宇宙と自分とのコミュニケーションのための、何か非常に重要な鍵、鍵穴の役割をしているのではないかと。そして角や牙をもつ動物たちが、そのためのひとつのコミュニケーションのツールになり得るんじゃないか。それがアルタミラの壁画なんです。

そして、このアルタミラの壁画の奥の方から、どんどん手前の方に絵が移っていくわけです。いちばん古いのは、洞窟のいちばん奥深くに、それこそ何万年も前に描かれているわけです。そしてそれは、たとえば牛と女の人であるとか、馬と男性であるとか、そういう密接なものが線だけで描かれていたりします。たぶんそこは、出産とか生とか死の儀式のようなものが行われていた、そういう空間だったんだろうと思います。そしてそこから手前に出るにしたがって、作品が少しずつグラデーションのある、つまり濃い薄いといった、何か陰がついたような、よりリアルなものになっていくわけです。

さてここで、氷河期ということをもう一回考えてみたいと思います。私もじつは氷河をスケッチするためにアラスカのメンデンホールという氷河を何回か訪れたことがあるんです。水が凍っている風景だから、さぞかしいろいろな情報が与えられるんじゃないかと思ったわけです。それで勢いよく氷河に出かけたわけです。

しかし氷河というのは、見てみるとびよんと上から下にナマコみたいにぶら下がっているだけで、本当に何も訴えかけてこないんですよ。なんじゃこりゃと思うぐらい、お正月に食べるナマコのお餅みたいなのがぶよんと垂れ下がっているだけなんです。これは何だと。考えてみると氷河を描いている絵描きっていないよなと、その場で本当に悩みました。これは私の技術がつかないから描けないんだと思って、そのときは挫折をしました。そしてそのあと、大徳寺の襖絵を描き終わったあと、また氷河に行ってみたんです。今度こそ何か見えてくるに違いない、そしてまた氷河を見たら、またこう、

びよんとナマコみたいなものがあるだけで何も感じない。私はなんにも成長していなかったのかなと思って、がーんときたわけですね。

私はそのときに絶望したんです。でもそのときに、「いや、待てよ、氷河を見て絶望したのは私だけじゃないはずだ、氷河期は絶望なんていうものじゃなくて、命を落とすこともあったかもしれない」と、私は思ったわけです。なぜなら氷河というのは、その上をこんな鉤のついた靴を履いて歩くわけですが、もう表面がつるつるなんですよ、氷ですからね。足がもうこんなになって、ばーんと倒れちゃいます。よく見て歩けばいいじゃないかと思われるかもしれませんが、うっすら上に雪が積もっているんです。だからわからないんです。おまけに、もういたるところに切り立ったクレバスがあるわけです。それが20メートル、30メートルも切り立っているんです。現代人のわれわれなら、するっとすべってばしゃっと落ちたら、「おーい」なんて言って、上から電動で引っ張り上げて助けてもらったりするでしょう。しかし氷河期の人たちにとってみたら、クレバスに落ちたということは、イコール死を意味するんですね、引っ張り上げようがないんです。引っ張り上げようと思ったら、全員が一緒になってすーっと落ちちゃう、つるつるの氷ですから。つまり氷河期の人たちは、目の前に立ちふさがる氷の壁を前にして、たとえば当時のことを考えてみると北米大陸がぜんぶ氷河に覆われていたわけですから、どうしようもなくみんな洞窟のなかに引きこもっていたわけです。そして氷河期の人たちは半分おサルさんみたいな感じですから、おサルさんたちがみんなで、どうしようもないよなー、なんて感じになりながら、しょうがないから絵を描いたりしていたわけです。

たまに外を通るトナカイをみんなでとっつかまえて、奪いあって食べて、まさに原始時代のバーバリアン、それが日常だったわけです。そういう中で生きていたのが氷河期の人たちなんです。そういうなかで洞窟の奥深くに絵を刻んだりしていたわけです。でも描くところが少しずつ洞窟の手前に、手前にと、動いてくるわけです。手前に手前に動いてくるとはどういうことか。彼らの無意識のうちに、少しずつそこに日が差しこんできているということなんですね。そうですね、洞窟の入り口の

方により近づいてくることになれば、松明の光だけで見るのではなくて、自然光というものを無意識のうちに、少しずつ、彼らは利用することができるようになってくるわけです。

そうしたなかで、描いている人たちには、お互い絵を「見る」ということが身についてくるわけです。もうちょっと似せるにはどうしたらいいんだろう、もうちょっとそっくりに描くにはどうしたらいいんだろうということについて、お互いが情報を交換しはじめた。または客観性をもって指摘しあったり、またはよりよい方法に、より似る方法に、改良を加えた。知識とか、まさに経験とか、客観性というものが加わってくるわけです。そうすることによって、絵が少しずつ少しずつリアルになっていくんです。絵を何万年もの間、描きながら、少しずつ氷河期の人たちが洞窟の外に近づいていくことによって、絵がいろいろな人の視線を受け、いろいろな人の意見を聞くというシステムができてくるんです。

つまり絵を描くという行為は、サルを人間に進化させるプロセスだったわけです。そして、少しずつ洞窟の外に近づくにしたがって、たとえばアルタミラの洞窟の場合は、出口ぎりぎりのところに氷河期のシステナ礼拝堂といわれる有名な壁画があります。それは現代人の私たちが見ても、じつにリアルな牛やバイソンが、ばーっと走っている群れが描いてあります。ついに人類はそこにまで到ったわけです。

私たちはこうやってエアブラシやスプレーガンを使っていますよね。このエアブラシやスプレーガンは、じつはとても新しい機能だと思っている方がいらっしゃいます。当時、これはラスコーの壁画ですけれども、馬のたてがみがちょうどこういうふうに描かれているんです。そして、たとえば動物たちの口から白い息を吐いているように、これがふわふわと描かれているわけです。もうまるで、こうやって（エアブラシを手にとって）描いたとしか思えないようなふわふわ感というのが、動物の鼻のまわりにあるわけですね。じゃあ、当時の人たちは、人力のモーターでも回していたかというそうじゃないですね、口に入れてふっと吹いている。または、中が空洞になった骨に入れてふっと吹き付けるんです。そうすることによって、こういうエアブラシのような表現とい

うものを知らず知らずのうちにしていたわけです。

そうやってよりリアルに動いているものを描きたい、または寒いという温度感を描きたい。またはある動物は、顔は正面なんだけど、体が横からになっている、足が4本描いてあるという形で、まさに何とかして立体を描こうという試みをしているわけです。顔は正面、体が横、足が4本、ここにはまさに立体をとらえようとするプロセスがある。つまりキュビズムなんですね。だから考えてみると、私のこのエアブラシという技法は、1万5千年ぐらい前にさかのぼれる、非常に古典的な技法ということが出来ます。

現代アートというのは、いろいろなもののなかから何をピックアップするかだと、先ほども申し上げましたけど、エアブラシにしてみても、その部分だけをより効率よく表現するために生み出されたひとつの機械だと考えたらいいかもしれません。非常に本能的なものです。こういうふうな表現というのは、みんな人間はやっているわけです。

そうやって洞窟の外に外に向かっていくにしたがって、絵がどんどんリアルになって、そして1万5千年ぐらいを境におっつり描かれなくなるんですね。これはどういうことなんだろうか。それは、1万5千年ぐらい前に、人々が洞窟から外に出たということです。だからアルタミラの壁画は重要なんです。人々が洞窟から出た、その年代が特定できるんです。

未開のサルが、言ってみれば教養なるものを身につけて、ようするにそういうものをぜんぶ引くくめて教養と言うわけですね、イマジネーションをもとにした知識とか、経験とか、いろいろなそういうプロセスですよ、それにたいする客観性であるとか、そういうものを教養という言葉でくるのであれば、結局、そうやって未開のサルが人間になったんです。つまり、芸術とは人間が作ったものじゃないんです、芸術が人間を作ったんです。芸術が未開のサルを人間に引っ張り上げたんです、これがとっても大切なことなんです。芸術というのは人間中心に考えてはいけません。サルが人間になっていくプロセス、イマジネーション、何とかしてコミュニケーションをしながら天井画を描いたり、人々とコミュニケーションしたり、自分のイマジネーションを伝えあっ

たりして、そうして進化していく、このひとつのプロセスが芸術なるものなんです。自分の気持ちを伝えたいと思う心というものの、その積み重ねなんです。

もちろん1万5千年より新しい時代にも、みんなが描いたでしょう、それは。だけどもみなさん、そこらの崖に絵を描いて何日もつかといたら、たぶん1日ももたないんじゃないかと思うんですね。風が吹いたり、雨が降ったらおしまいだと。このアルタミラとかラスコーの壁画に関しては、そのあと地震があったりいろいろあったと思うんです。結局、崖がくずれて、完全に密封されてしまったんです。そうすることによって、中が19度、湿度95%、通り風がないという奇跡的な環境になったので、1万5千年、まったく無変化で残っています。

アルタミラの壁画というのは、本当に多くのことを私たちに語りかけています。じつはこのアルタミラの壁画については、まだまだお話ししたいことがいっぱいあります。ほんのその2、3だけお話しいたします。絵を描いている場所はだいたい大きな空間なんです。なぜかという、絵を描くという行為に合わせて、かりかり、がりがりとした音が、最初の音楽だっただろうということがわかっています。つまり絵を描くという行為が音楽になったんです。そしてそれに合わせて、人々は踊りを踊ったり、演劇をしたり、そういう総合的なものとして、何か未知のものに対する、答えの返ってこない問いかけをしていたんだろうと。それは問いかけなんですよ、芸術の問いかけなんです。芸術とは答えじゃないんです。

また料理のことを思い出してみましょう。お料理を作りますよね、「はい、これ、どうぞ」じゃないんです。「私はこれをおいしいと思うんだけど、どうだろう？」これが料理じゃないですか。料理とは答えじゃないです、問いかけでしょう。「オレはこれがうまいと思うんだよね、どうだ？」こういうことじゃないですか。「はい、これがおいしいもの、どうぞ」じゃないんです。何かわからないことがあったら、ぜんぶ料理に立ち戻ってください。何でこんな簡単なことを今までだれも美術史の人は語ってこなかったのだろうと思いますけどね。芸術というのは問いかけなんです。自分の歌を聴いてほしい、私の絵を見てほしい、これはどうですか、みなさん、という問いかけじゃないですか。「はい、じゃ答えです、どうぞ」

ということじゃないんです。問いかけているんです。「ぼくはこれを美しいと思う、みなさん、どうですか？」と。

芸術というのは問いかけなんです、問いかけのコミュニケーションなんです。だからこそ、芸術と密接する第一歩は、まず相手が何を言っているか聞こうじゃないか、何を問いかけてきているのかを聞こうじゃないか、まず食べようじゃないか。それでないと答えられないじゃないかということになります。とにかく話を聞こう、とにかく見よう、これが芸術に対する絶対的な第一歩の接し方なんです。芸術は問いかけだ、そういうことなんです。

では、ちょっと。(キャンバスに向かう)あと10分で絵が仕上がるかどうかという、結構、微妙な段階です。

自然・共感・芸術的発想

(霧吹きを手にとって)これはみなさんご存じの、植物に水をやる霧吹きなんですね。私は何とかして画面のなかに自然を入れていきたいんです。自然とコラボレーションしていく、そういう意識をもつということ。たとえば料理を作るときも、素材の持ち味を最大限に引っ張り出しながら自分を表現していくということ。たとえば重力が、たとえば霧吹きで絵の具をつけたときにさっと自然の形が中に入ることが、自分の人工的な意識を加えていくバランスが、自分を越えたものを作っていくかもしれないと考えるんです。

「オレが、オレが」となってしまうたら、最終的にはだれにも理解されないひとりの殻のなかに入ったりします。何とかして「オレが、オレが」を捨てていくという作業ですね、何とかして自分を無意識に、これは言い方が難しく、この2時間の今日の話でいちばん伝わりにくい話ですけども、いかにして自分を無にしていけるか、いかに自分が滝の側になっていくかということなんです。滝を描くときは私が滝になる、木を描くときは自分が木になって、自分が木ならどう枝が伸びるだろうかという意識をどこかに持ちながらスケッチをしていく。そうすることによってより自然なものが生まれてくるわけです、そしてより自然であればあるほど、それは普遍性を獲得する。人種も民族も宗教も時代も越えて、人間と自然との対峙というところまでいく。常に問題をそのス

タンダードに置くことができるわけです。「オレが、オレが」とやっていっても、「なるほど、でも、こういう考え方もあるけどな」と言われるのが関の山です。結局、共感であるとか、理解であるとか、そういうものに関しては、なかなか距離が縮まっていかないですね。

共感って何かということを考えてみます。だれかが歌っているのを聴いて、いいなと思ってファンになる、そのときのみなさんの心理って何ですか。私の代わりに歌ってくれたと思うんじゃないでしょうか。いい絵を見たときに、いいなと思うときは何かというと、「オレには描けないけど、オレの代わりに描いてくれた」と思うことなんじゃないでしょうか。これが共感なんです。共感とは私の代わりに歌ってくれる、私の代わりに描いてくれる、これが共感なんです。つまりどこかの共通項でつながることなんです。そしてその共感が人種や民族や国籍や国境を越えるということは、人間というレベルでの共感なんです。おいしいものを食べたらおいしい、のどが渇いたときの1杯の水がおいしい、この人間というレベルなんです。花を見たらきれいだと思う、花を見て怒りだす人というのは、たぶんどんな民族でもどんな宗教でもどんな人でもないのです。

私はじつは今、韓国で大きなビエンナーレ国際展があるので、それに出品しているんですけども、私の弟子たちというのが、1人はアメリカ人、1人が中国人、場所が韓国だったので3人が韓国人、そして1人は日本人なんですね。もちろん英語しか通じませんが、けれどもそこで非常に面白いことがあります。私は常にみんなと泊まる場所から食べるものまでぜんぶ一緒に団体行動なんですけれども、たとえばアメリカ人が食べておいしいと思った料理を、中国人が「いや、まずい」と言った例はないんです。だれかがおいしいと言ったら、たぶんまちががなく、本当にみんな、おいしいと感じています。だれかがまずいと言うと、ほかのみんなもまずいと感じているんです。つまり、それぐらい、人間というのは本当に同じなんです。これが日本にいとまったくわからないんです。人間みな同じだということを教えてくれるのが、芸術の役割なんです。料理で話すと、非常にわかりやすいことなんです。たとえばコーヒーはだれが飲んだってコーヒーの味がするんです。ワインはだれが飲ん

だって、まあ、少しはワインに詳しい、詳しくないという差はあるでしょう、でもだれが飲んだって、ワインはワインの味がするんです。つまり芸術が教えてくれることは、私たちはみな同じ人間だということなんです。

さまざまな個性がある。焼鳥なるものがある、または焼肉なるものがある、または火鍋というものがある、さまざま違う。だけど結局、それを食べたときに、人種や国籍や民族で味の差はそれほどないんです。たとえばお寿司がニューヨークで流行っている、どうしてなのか。今日はちょっと変わったものを食べに行こうぜとか、ヘルシーだから、ではないんです。それだったら、あそまでのブームになってない。お寿司はだれが食べてもおいしいからなんです。お寿司の味がわかるのは日本人だけじゃないんです。

昔はたしかにカリフォルニア・ロールとか、またはフィラデルフィア・ロール、これはチーズ入りですね。ドラゴン・ロールというのが、なかがウナギでまわりがキュウリ。スパイダー・ロール、これはばかなネーミングだけど、なかはソフトシェルクラブが入っている。最初はそんなのばかり流行った。でもそれは紹介されたばかりの段階だから、わからなくていろいろなものが出てくるんです。当時の、今から10年前の寿司屋は、「オレたちも言われればポテトチップでもサクランボでも何でも巻くよ」なんて言っていました。でも今、ニューヨークのいい寿司屋に、そんなものを頼んだら、むしろ二度と行けなくなるような雰囲気があるよね。世界の人は、今、本当に日本と同じです。まあ、少しは時間がかかった、10年、20年の時間がかかった。でもたった10年、20年の時間で同じ味がわかったわけです。つくづく人間はみな同じだと思います。

マクドナルドのハンバーガーを日本人が食べたって、アメリカ人が食べたって大きな差はないんです。吉野家の牛丼だって、だれが食べたって同じ味なんです。何かわからないことがあったら料理のことを考えてみてください。芸術が教えることは、私たちはみな同じ人間だということです。

コンサートに行くじゃないですか、コンサートでだれかがわーっと歌を歌うと、お客さんがみんなわーっと行く、そのときにみなさん一体化しているじゃないですか。

みなさんが同じ人間だということじゃないですか。さまざまな歌が、ロックがあり、ポップスがあり、クラシックがある、でも私たちは同じ人間だということに気づくわけです。つまり人類が生き延びてくるなかで、この考え方がとても大切なものとして、芸術とか美という甘美な形に姿を変えて、私たちに本能として残った。それが芸術なんです。ですから大切なものは、非常にしばしば、甘美な、おいしい、美しい、または快適な体験をとまなつて私たちに残っていく。それは食べものもそうですし、芸術もそうなんです。

作品は何で美しいのか。美しいという形を通して私たちにとても大切なことを教えてくれるからです。大切なこととは何か。イマジネーションとコミュニケーションです。そしてこれが置き忘れられたのが、今の日本なんです。こんなことをしたらどうなるんだというイマジネーションが不在。彼だって彼女だって私たちと同じ人間じゃないかというコミュニケーションが不在。そうとしか思えないような事件、事故が多発しているのが、この日本じゃないでしょうか。

芸術的発想がさまざまな理由で置き忘れられた非常に残念な時代、それが今の日本だと思うんです。ひとつには教育制度の問題もあります。でももうひとつには日本の高度成長ということもあったかもしれない。日本の高度成長、つまりモダニズムというのは、人間の知恵と政治と科学で、よりよい世界がつくれると信じて実行した時代です。そうすることによって、人々は、愛とか夢とかロマンよりも、計算して測れるものを信じるようになった。そういう時代が高度成長のときの日本だったわけです。どうしても愛とか夢とか、イマジネーションとかコミュニケーションとかよりも、数式で出てくる簡単な話をお互いにするようになる。お金もうけのためのお金もうけのようなことをやっている若い人たちが、いろんな社会的な問題を引き起こすようになる。

芸術を通して今の日本のゆがみというものもまた見えてくるんです。でも私は、それをけっして否定しているわけではないんです。そういうものもあっての、今日の私たちの文明なんです。だからこそ、これから先の21世紀に、私たちにはふたたび芸術的発想が必要になっているということです。イマジネーションやコミュニケー

ションが必要なんです。でもそれは、じゃあ、みなさん、音楽会に行きましょうとか、絵を見ましょうとか、そういう話じゃないんです。そうじゃなくて、何とかしてイマジネーションをはたらかせよう、コミュニケーションをしていこうという意識を、もう1回みんなで思い出す必要がある、それが今の私たちの時代なんだということを考えてほしいんです。

クリスト&ジャンヌ＝クロードのこと

さて、ここまで来てやっと、ではクリスト&ジャンヌ＝クロードとは何者かという話ができるわけです、今のような大前提があつて。みなさん、芸術とは何かということがだいたいおわかりになったでしょう。美しいとは何か、きれいとは何か。もう1回、ちょっと手を入れてから、クリスト&ジャンヌ＝クロードの話をします。

(制作中)

みなさん、とうてい2時間で絵が描き終わるわけがないんであって……でも、こうやって描いていると、だいたいの骨格は見えてきたんですね、あと下をきちんと整理して……。まあ、これはこれとして、クリスト&ジャンヌ＝クロードの話をしましょう。

クリスト&ジャンヌ＝クロードという作家がいます。私は、現代の世界のアート・シーンにおいてもっとも大切な作家はだれかと言われたら、それはクリスト&ジャンヌ＝クロードだと答えます。彼らの作品には芸術全体の過去と現在と未来があるんですね。こういう表現をしている作家というのは、じつは本当に珍しいんです。じゃあ、2人の作品を説明してみます。いくつかの作品がそこにも、パネルで展示してあります。彼らの作品は非常にしばしば物を梱包したり、または自然のなかに傘を立てたり、または梱包ではなくても上からちょっと覆ってみたりする、そういう作品です。それで芸術なのかと、いちばん最初は思われるかもしれない、でも、もう今、ここまで話を聞いてくださったみなさんなら、それも芸術かもしれない、まずは話だけ聞いてみようと思つてもらえると思います。

クリスト&ジャンヌ＝クロードはそういうことをすることによって、何かを私たちにコミュニケーションしようとしているんです。何かを伝えようとしているんです。じゃあ、まず話を聞いてみましょう。彼らは何をやろうとしているのか。

彼らが包んだり、上から何かで覆ったりしているもの、それは何でもいいというわけではないんです。一見、自然なら何でもいいと思われるかもしれない、しかしそこは厳密に限定されたあるものに限られているんです。それは何か。かならず人工的なもの、または郊外の風景。人間が関わっているおよそ美とは思われない人工的な風景を、彼らはカバーしたり覆ったりしているというのが非常に大きな特徴なんです。

そうすることによって何をやっているのか。たとえばボン・ヌフを梱包した作品で考えてみると、パリにボン・ヌフという橋があるわけですね、それが梱包されることによって、大ざっぱな構造だけが見えてくるわけです。そうすることによって、ふだん、美とも何ともパリの人たちが感じていなかったこのボン・ヌフという橋が、なるほど、グレコ＝ロマン式のスタイルを取っているんだ、ギリシャ的な形を持っているんだ、こういう装飾がついているんだということに彼らは気づくんです。

ドイツの議事堂の話をししましょう。ドイツの議事堂も大きく梱包することによって、まずそれが圧倒的に大きいということに気がつくわけです。そして何キロ先からでも目につくということも、彼らはそのときにあらためて再認識するんです。それに加えて、梱包されたときのドレープの美しさ、スカートの襞みたいなものがすっと伸びて、まるでカーテンのように美しいということにも気がつくんです。そして梱包された建物自体が構造的にしっかりとっていて、ヨーロッパの古いお城のようなシルエットが出てきていたりとか、ある意味で何かまったく予想していなかったきれいな形が出てくることに気づくわけです。つまり彼らに梱包されることによって、現実のなかで私たちがあまりにも身近に感じて訳がわからなくなっていたものが、はじめて再発見されるようになる。これがまずひとつです。

そしてもうひとつ、そのドイツの議事堂の大きな建物を、彼らは表面をシルバーでコーティングしたビニー

ルでラッピングしたんです。すると、クリスト&ジャンヌ＝クロードが私に言ってくれた言葉によりますと、たとえば朝は朝日を浴びてピンク色に、そして午後は青空を映して青に、そして夜は夕暮れの色を映してゴールデン・カラーになる。クリスト&ジャンヌ＝クロードはそう伝えてくれました、ゴールデン・カラー、金色になると。そうすることによって人々は、これはまるでモネの描いた大きな教会が、時間によって色が変わっていくのと同じだ、そういうことをクリスト&ジャンヌ＝クロードの作品を見たときに思い出すわけです。ああ、クロード・モネはこれを描こうとしたんだ、時間の変化によって青かったり、ダイダイがかったり、ピンクだったり、ゴールデン・カラーだったり、色が変わっていくこの美しさをモネは描こうとしたんだということを、クリスト&ジャンヌ＝クロードの作品を見た600万人の人々が感じるわけです。そしてクロード・モネが私の代わりに描いてくれたんだということをそのときに知る。クリスト&ジャンヌ＝クロードの作品を通して、クロード・モネに共感する、私の代わりに描いてくれたと思って。

または地方の郊外の町に傘を立てたりする作品があります。これはいったいどういうことを伝えようとしているのか。人工的な道がばーっと走っていたり、開拓されて本当に草本一本生えてないような荒野のような場所、そんなところに傘が立つことによって、その山並みの美しさであるとか、山が織りなして遠くまでつづく風景のおもしろさであるとか、人々はそういうものに気づく。つまり、そこに潜在していた美というものを発見するんです。「なんだ、この山、きれいな山だったじゃないか」と。日本でもアンブレラを立てられた地方の町は、それまでは、山並みであるとか、町の並びとか、小川の流れていくところとか、それほど美しいものなんだということを人々は取り立てて意識することはなかったでしょう。しかしそこに傘が立てられることによって、「なんだ、この風景はこんなにきれいじゃないか」と人々は気づくわけです。

そうして、その作品はかならず数週間で撤去されてしまいます、つまりなくなってしまうんです。しかしなくなってしまったあと、人々は、今までとはまったく違った価値観をもつことになる。ボン・ヌフとか、議事堂で

あるとか、たとえば郊外のどうってことのない、ただ丘があるような場所も、ここはそんなに美しい風景だったんだということを、人々はそのとき、しっかりと心に刻みこんでいるわけです。

そして数週間で消えてなくなってしまうということは、ようするに日本でいうと無常なんですね。常ならず、常ではない、消えてなくなってしまう。だからこそ消えてなくなってしまったあとに、「ああ、いいもの見たよな」と、心のなかにイメージーションとして残っている。クリストは私に、消えるからこそ美しいとも語ってくれました。そう考えてみると、2人の作品は、過去、現在、そしてこれから先、未来にどうあるべきかという方向性も伝えてくれているし、なおかつ、そこに潜在していた人々の気づかない美というものを、もう1回、掘り起こさせてくれるものなんです。

そしてなおかつ、クリスト&ジャンヌ＝クロードがそこに傘を立てるのは、適当に持ってきて立てているわけではないんです。傘を立てるところの農家だったり牧場の人に、とにかく話をする。そして自分が何をやろうとしているのかということをとにかく伝えようとする。そうやって一人ひとりに納得してもらうまでコミュニケーションをする、まさに自分のイメージーションを何とかして伝えようとする。1対1の草の根の芸術運動を延々と続けていく作業がその大前提なんです。そうやって1軒の農家、1軒の牧場、1軒のガソリンスタンド、その一人ひとりに、じつはこういうことをやろうとしているんです、こういうイメージーションをもって、こうやってこういうふうにやろうとしているんですと、自分のイメージーションを何とかしてコミュニケーションしていかうとする。まさに草の根の芸術運動を続けているんです。

ドイツの議事堂を包むには、彼は一人ひとりの議員を説得するのに23年かかっています。もうほとんどギャグみたいな話だけど本当なんです。23年かかって一人ひとりの国会議員を説得した。そこはまさにナチスに対する反戦の舞台だった場所であるとか、東西が分断されていたときにまさに壁の役目を果たしていた建物であるとか、政治的な染みがいっぱいついている建物だっただけに、多くの国会議員は「冗談じゃない、ふざけるのも

いいかげんにしろ」と言って取り合わなかった。それでも、まあ、聞いてくれと23年続けて、自分のイメージーションを何とかしてコミュニケーションしていこう、何とかして聞いてもらおうということを一人ひとりにやって、やっと議会で可決されたんです。そうやって梱包ということができたわけです。

ですから単に包んだんじゃない、そこに至るプロセスがまさに芸術なんですね。そしてクリストは、私に非常に重要なことを語ってくれました。「クリストさん、ジャンヌ＝クロードさん、どういう契機でこういうことをやろうとしているんですか」クリストはただ一言、こう言った、「それが美しいかどうかだけなんだ、自分を揺り動かすのは。それをしたら美しいかどうか、そのことだけなんだ、自分のクライテリア、価値判断の基準はつまり美」なんですね。

何とかしてそこに何キロも先から見える圧倒的な美というものを作り出したいという、芸術家のイメージーションのコミュニケーションが、一人ひとりを説得して、そして全員を説得して、1本のパラソルを立て、また1本のパラソルを立て、そして建物を梱包するということとなって実を結んでいくわけです。その結果が、その風景の再発見につながったり、その建物の持っている歴史的な意味というものの再発見であったりする。つまり非常に現代アートのであるにもかかわらず、その本質は非常にクラシックなんです。美というものを通した歴史の尊重、そして環境、空間の尊重なんです。時間にたいする尊敬心、空間にたいする尊敬心、これがクリスト&ジャンヌ＝クロードの作品なんです。

今、世界の現代アートのなかで、これだけの圧倒的な迫力と発言力をもって行動している芸術家はほかにはいません。クリスト&ジャンヌ＝クロードがひとつの作品、たとえばドイツの議事堂を梱包するのに、日本円で7億円から8億円かかっています、でも彼らはどこからの援助も受けないんです。そうではなくて、梱包したものを最後、切り売りをしたり、版画を作ったりして、7億、8億のお金を自分で手に入れるんです。そしてそれを使うんです。つまり、ひもつきになると自由ではなくなくなってしまうんですね。だから2人にとってのお金というのは、自由であるためのツールなんです。つまりお金

にもいろいろな使い方があり、お金があるからこそ自由が獲得できるという、ある意味でお金に対する考え方を私たちに提案してくれる。いかなる援助も受けないんです。そうやってぜんぶ自己完結させる、これがクリスト&ジャンヌ＝クロードなんですね。

以前は「クリスト」の名前だけで活動していましたが、だいたい1990年ぐらいから「クリスト&ジャンヌ＝クロード」というふうに、奥様の名前を並列するようになりました。これはなぜかという、こういう大事業はひとりではできないんですよ。たとえばパラソルも、日本とアメリカのカリフォルニアで同時に開くということに意味があります。そうすると、クリストがカリフォルニアで指揮をして、日本では奥様が指揮をして、ようするに国際電話で連絡しあって、3、2、1、0でほんと同時に開くわけです。そういうことをするうちに、どうしてもひとりではできない作品であるということになってくる。そういうことがあるのではないかなと思います。私は奥様の名前を並列するようになった理由をクリストに聞いたことはないです。だけれども、たぶんそういうことなんだろうと思います。この2人はお互いにとても尊敬しあっていて、かけがえのないパートナーとして、ひとつのかたまりであるということは、もうこれは言うまでもないと思います。ですから名前のことも聞くまでもないと思います。2人で作り上げた芸術、こういうものもあるんだということを、私は学ぶことができました。

そのクリストとジャンヌ＝クロードが慶應義塾大学に来ることになったわけです。私は自分が副学長を務めております京都造形芸術大学でクリスト&ジャンヌ＝クロードをお呼びする際に、クリストさんを訪ねました。クリストさんはもちろん、私を非常に歓待してくれながら、なおかつ私に1杯の水をくんでくれました。助手にやらせるのではなくて、クリストが自分で水を入れて、「博、水はいるかい？」と。私はこれもクリストの作品だと思った。ありがたくその水を飲んだ。それも、だって考えてみたら、今まで何の価値もなかった1杯の水が、クリストが入れてくれたというだけで、その水を何か再発見したような気持ちがして、ありがたいと。何か本当にうれしい思いで、たいせつに飲んだんです。

そのときに、でも東京でもどこかひとつ講演をしたい

とクリストが言ったんです。それで私は、一も二もなく、慶應義塾大学に相談いたしました。そして横山さんが乗ってくださって、まず塾長にお話をいたしました。それでお話が進みました。私は東京で美術大学の学生に聞かせるよりも、一般大学の方々に聞いてほしかった。なぜか。それは今、2時間お話ししたことがすべてを語っているんですが、芸術とは何か、芸術的発想というのがいかに大切かということを、世界のトップ中のトップの芸術家に触れることによって、みなさんに感じてもらいたいからです。みなさんが政治家になるのもいい、事業をやるのもいい、もっといろいろなことをしてもかまわない、何をやってもいい。ただ、その根本に必要なのは、芸術的発想、イマジネーション、そしてコミュニケーションです。自分の気持ちを何とかして伝えようとしていくこと。サルを人間にまで引っ張り上げてきたのは、その行為以外の何ものでもないじゃないか、そのことをたえず思い出しながら、芸術的発想をしっかりと頭の片隅にとどめておいてください。

混迷を深めるこの世界のなかで、今こそ人類は本当に進化しなければ、原子力爆弾を落としてめちゃくちゃなことになる、それは漫画のなかの話ではない、そんな時代になっていると思います。そのときに、サルが人間にまで進化しただけのものが芸術にはできるんだったら、これから先の21世紀、この芸術的発想というものが本当に大切なことを私たちに根本的な部分で与えてくれている、そういうものの考え方をしていてもいいんじゃないかと強く思うわけです。

今日も時間をオーバーしてしまいましたが、そういうことで来週、クリスト&ジャンヌ＝クロードの講演会をこの慶應義塾大学の日吉で行います。日吉はさまざまな学部の教養課程の方々が集まっているわけですね。だからこそ、いろいろなジャンルのみなさんにクリスト&ジャンヌ＝クロードの肉声を聞いていただいて、何かひとつでもふたつでも、心に残る言葉をそこに見つけてもらいたい。それが塾員の先輩としての、私からのみなさんに対するプレゼントであり、なおかつ、みなさんにたいするお願いでもあるわけです。

私がこういう形で慶應義塾大学でお話ができることをたいへん名誉に思っています。ふだんは京都の大学があ

りますから、ほかの大学でお話をする気持ちにはなかなかならないんですけども、慶應は私の芸大以外のもうひとつの、唯一の母校なんですね。ですからその母校の後輩のみなさん、そして先生方のみなさんに、今日はどういうお話を聞いていただくことができ、たいへん光栄に思います。どうも今日はありがとうございました。(拍手)

司会 千住さん、ありがとうございました。ともすれば形而上学的な問いになってしまいがちな、芸術とは何かという問題、そしてさらに芸術の使命ということについて、これほど「生きる」ということとほとんど同義のこととして語られた言葉というのは、非常に貴重なものだと思います。そしてこの時間に、この場所で、お話と同時進行で生まれた、あの作品の画面が果たした役割もまた印象的なものでした。…そう、コミュニケーション、ですね。

さて、もうあまり時間は残っていないんですけども、この機会にぜひ千住さんにこれを訊いてみたい、ということ、また今日のお話のなかから見つかった問いでも結構です、ぜひ遠慮なく質問のある方は手をあげてください。

質問者 1 慶應の2年生です。千住さんが考えるデザインというものの概念を知りたいんですけど。

千住 グロピウスという、非常に重要な教育者でありデザイナーだった人がいるんです。この人はバウハウスという学校を開いたことで有名です。そのグロピウスが発言しているいちばん重要な言葉として、優れたデザインはもっとも無個性なものだという言葉があります。

たとえばスプーンのことを考えてみましょう。いがいががついていたり、とげとげがついていたりすると、イチゴをつぶすにはいいけど、口に入れると唇が切れちゃったりとかしてしまう。だから結局、優れたデザインというのは、さまざまな多様性に対応できる、さまざまな条件に対応していくことができる、そういうものであるということを語っているわけです。

常に申し上げていることなんですけれども、私も、もっ

とも優れた芸術というのはもっとも無個性なものだと考えているんです。(会場で制作した絵をさして)たとえばこれ、考えてみたらいちばん、本当に無個性なものなんです。個性というのじゃないんです。芸術にとって重要なのは、切り口の独創性ということなんです。そう考えてみると、デザインに関しても、非常に重要な問題が出てくるんです。それは何かというと、個性ではなくて切り口の独創性なんだということなんです。

そういう意味で、デザインと芸術というものの共通項がまずひとつ見えてくるわけです。じゃあ、どこが違うんだろうかということを考えてみます。たとえば、みなさんが私の絵を描くとしますね。私がこうやってコップを持っていたとします。このコップのなかにビールが入っていたとします。ビールの入ったコップをこうやって持って、私が立っています、それをみなさんが絵に描くとしますね。そのときにどうやって描くかということをやまずお話しします。

それは、まずみなさんの目に入ってくる順番を描くということです。その順番の序列を崩さないということがとても大切なんです。これが芸術の場合の絵の進め方なんです。つまり、みなさんがまず私の目を見るんだったら、最終的に目がしっかり見えるように、そして目の次にたとえば髪の毛なら髪の毛、次にネクタイならネクタイ、この見た目の序列のバランスが最後まで整うように仕上げていく。その自然さというものを考えていくのが絵画の芸術です。

じゃあ、たとえばグラフィックデザインのことを考えてみましょう。私がビールを持っているとします。そのときに、まずビールに目が入るような序列を組み立てることです。たとえば私がこうやって立っているときに、その序列で、まず目で、次に髪の毛で、ネクタイで、次はスーツだとなりますよね。そうやって序列を描いていったときに、序列の高い方から順番に完成度が高くなっていきますよね。でも、ふと気がついたときに、もっと靴下に手が入るぞと思ったとしますよね。じゃあ、といって、そこで靴下をがらがら描いちゃう。そうすると私の肖像画のなかで、みなさんのいちばん目に入るところは靴下になっちゃうかもしれない。そうすると、これは靴下の広告になってしまうわけです。そして私がビー

ルを持っている、そしてビールを飲んでいる、まずここには一瞬目が行くようになったら、これはビールの広告のデザインになってくるわけです。つまり広告というものは、そういう形で序列というものを操作していく、そこに面白味が出てくるわけです。

さて、デザインという問題にもうちょっと絞りこんで考えてみます。たとえば、自動車のデザインというのがありますね。でも自動車のデザインのことを考えていった場合に、結局、それは、たとえば兵器であるとかロケットであるとかという、機能美というものから離れて、イメージというものがその自動車にとっては何よりも大切だったりするわけです。何しろタイヤが4つついていて走るという意味で言えば、あと重要な問題はイメージなわけです。ところがロケットや戦闘機のデザインというのは、いかに機能的であるかということが中心になって作られていくものだったりするわけです。そこら辺を考えると、デザインというものにはある種の目的というものがあって、そしてその目的を通して、いわゆる芸術的発想というものをフルに活用するという、そういう展開の形が見えてくるわけです。

同じような例はいくつもあげられるんです。とにかくデザインをしていくなかで、機能というものがまず出てくるんです。その機能を中心として、いろいろ「きれいにしていく」なかで、省いていくという作業も出てくるでしょう。そういう意味で、デザインにかなり意識的に芸術的な勉強を反映させながら、人類にとっての文明というものが展開していく、そういうことが見えてくると思います。デザインと芸術に関しては、5分、10分で話せる話ではないんです。ただ、優れたデザインはもっとも無個性なものであるという、グロピウスの言葉をぜひ頭にとどめておいていただきたいと思います。

あと、たとえば芸術と信号の違いということも、デザインを考える上で非常に重要かもしれません。イラストレーションという言葉があります、イラストレーションとファインアートの違いというものも、デザインをお話ししていく上ではどうしても触れなければいけない話です。イラストレーションというのは、図解説明です。リングを描いたときに、だれが見てもリングに見えなければならぬんです、これがイラストレーションの世界で

す。そしてデザイナーのスケッチというのは、この方法でまとまっていく。そのなかで展開をしていくのがデザイナーのスケッチです。ところが芸術というのは、リングを描いてもリングに見えない、ある段階でリングがどんどん別の形になって、たとえば赤い郵便ポストになってしまった、または抽象絵画でぐちゃぐちゃな赤の一面になってしまったかもしれない。そういうことも芸術のなかでは起こるわけですね。

つまり、芸術というのは100人が見たら100通りに解釈をすることができる。そのイメージーションの余地をどこかにとどめておくのが、いわゆる芸術といわれるものの踏みとどまっているラインなんです。ところが、グラフィックデザインなんかの場合のイラストレーションというのは、ある物に見えなければお話にならない、ある質感が伝わらなければお話にならない。そういう意味で、デザインとグラフィックデザインだったら、そういう形でイラストレーションということを考えなければいけないだろうし、インダストリアルデザインだったら、使いやすいということにいちばん重きを置かなければいけない。広告デザインであれば、私がこうやって飲んでいるときに、見る人の目が時計に行ったのでは、これでは時計のコマーシャルになってしまって、ビールのコマーシャルとしてはほとんど失格だと思ふんですね。目に入る順番というものの操作もしていかなければいけない。つまりデザインというのは、そういう意味で非常に知的な作業だと言えるかもしれません。デザインの話をすると、本当に長くなってしまうんですけども、ざっとデザインということに関して今、言えることはそういうお話です。何でもどうぞ、まだ時間があれば。

質問者2 芸術は人間そのものである、民族や国籍や宗教などは関係ないとおっしゃいました。でも芸術家自身が作品を発表するときに、やっぱり国籍を強く打ち出すこともあります。たとえば村上隆だったら「スーパーフラット」をやったときに、すごく日本性を出して発表したじゃないですか。それによって発言力が増すと思うんです。芸術に関して国籍を打ち出すことについてはどうお考えですか。

千住 まず村上隆さんですけれども、私は彼とは予備校から一緒に、大学も大学院の博士課程も一緒に、この間、20年ぶりに口をききました。お互い、まあ、という感じで。非常によく知っている男なんです。彼は本当に賢い男なんです。村上隆の話を5分ぐらいしちゃっているんですか、いいですね、本当は10分ぐらいかけたいんだけどな。

今までは禁句だった、私に村上隆の話を聞いちゃいけないという、禁句だったんです。でも、もういいの、私は話す（笑）。いろいろあった、うん。村上がやっている仕事というのは、いわゆるクール・ジャパンというカテゴリーのなかでアメリカでは非常に高く評価されたわけです。じゃあ、クール・ジャパンというものは何かといたら、アニメとか、ゲームとか、たとえば野球を入れる人もいられるかもしれませんね。

クール・ジャパンって何なのか。クール・ジャパンにはふたつ大きな特徴があるんです。ひとつは子どもでもわかるということ。もうひとつはすべて基本的にはメイド・イン・USA だということです。こういうことも、あんまり人は言わないんですよ、じつは。でもこのふたつが大きな特徴なんです。メイド・イン・USA のものが日本という改造工場で改造されて、改良されて、アメリカにまた戻ったものがクール・ジャパンなんです。だから野球がそうなんです。イチローの活躍は、まさにクール・ジャパンの快挙と言われています、松井もそうです。そしてアニメがそうで、テレビゲームがそうで、コンピュータがそうなんです。だから子どもにもわかるというのに重ねて、二重の意味でわかりやすいんです。そもそもメイド・イン・USA なんです。それが戦後のいろいろな政策で日本に入って、日本で改良されてアメリカに戻ったという意味で、アメリカ人たちにとっては非常にわかりやすいんです。まずそういう大前提があります。

そのなかで村上がやった展覧会は、特にアニメを中心としたもので、会場はニューヨークのジャパン・ソサエティです。展覧会の題名は「リトルボーイ」です。「リトルボーイ」というのは、みなさん、広島に落ちた原爆のコードネームです。つまり村上は、そこまでもぜんぶ計算の上で、日本にアメリカが落とした原子力爆弾、それによって人間が人間にこんなひどいことをするのかと

いうことを日本人たちは学んだんだけど、その原爆のコードネームを使った展覧会をニューヨークで開いた。そうすることによって、アメリカから植えつけられたメイド・イン・USA の文化が、アメリカの想像をはるかに越えて、アメリカのアニメやゲームソフトを凌駕するものとなって、アメリカにふたたび戻ったという形で、彼の展覧会というものが出てきたわけです。そしてそれがご丁寧にもというか、うまい話だなというか、全米批評家協会賞というアメリカの大きな賞まで取るわけですね。徹頭徹尾アメリカという掌にのっているのが、クール・ジャパンなんです。ですから、そういう意味でやるならどうぞ、です。でも私はそういうことには興味はない。いかに越えるか、人種も民族も国籍も宗教も、いかにすべてを越えていくかということを考えていくのが、私は芸術だと思います。

ですから、あなたのお尋ねですけれども、たとえば国であるとか、そういうものが芸術にどれだけ関わっているかということを考えてみます。じゃあ、歴史を考えてみましょう。1400年代のたとえばルネサンス。ボッティチェリがあってミケランジェロがあって、ダ・ヴィンチがある。でも、私たちはいったい何をそこから学ぶか、ああ、イタリアはすごいなとか、そういうことを少しでも思うだろうか。じゃあ、ベートーベンやバッハを思い出してみましょう。ベートーベンやバッハはドイツ人だと。ああ、ドイツ人はなかなかやるな、そうじゃないんです。本当の芸術の姿というのは、完成するまでは作者のものなんです、しかし作者の手を離れることによって、人類みんなのものになるのが芸術なんです。ベートーベンやバッハはドイツのものじゃないんです、人類みんなのものなんです。ボッティチェリやミケランジェロやダ・ヴィンチは、イタリア人のものじゃないんです、人類みんなのものなんです。これが芸術というもの。それを教えてくれるのが歴史です。美術史を学ぶということは、そのことを知ることです。

ですから私たちは、いかにしてそういうすべてのしがらみから切れていくかということが必要なんだと思うんです。数日前の『朝日新聞』に、ピアニストの内田光子さんがこういうことを書いていました。何であなは日本に住まないんですか？ そうしたら内田光子さんは、

ピアノがヨーロッパの文化だから、だから自分はヨーロッパに住んでいるんだ、と。しかし、そのときに彼女が弾くショパンにしても、何にしても、それはたとえばポーランドとかスウェーデンとか、そういうことは関係ないんだ、と。同じ人間として、いかにすべてから距離を置くかということが大切なんだと、内田さんはそういうふうに答えています。

芸術について歴史を前提に考えるならば、私たちがいかにすべてから距離を置くかということが大切なんです。そしてまた、歴史が教えてくれることというのはいくつもありますけれども、たとえば国の為政者と結びつくということが、国の政府と結びつくということが、いかに危険かということも教えてくれるんです。

当たり障りのない話をしますと、室町時代の日本の襖絵、狩野永徳の作品で現存するのはたったの4点です、なぜか。聚楽第にしても、安土城にしても、権力者と結びついたものすごい建物はすべて破壊されてなくなってしまふからです。ソ連の社会主義リアリズムを考えてみましょう。スターリンの芸術上部構造論というのがあって、芸術というのは上部構造に位置するから、下部構造である農民、労働者、兵士に奉仕するために存在するという考え方です。非常におかしな考え方ですが、そういう考え方です。そのために一般大衆にわかりやすいものでなければだめだということになる。なおかつ、政府の方針にのってない芸術は異端というか危険思想と見なされて迫害される。それがようするにソ連の時代の芸術の状況です。たとえばのんきにお花なんかを描いているだけで、本当に冗談ではなくシベリアに送られたりするわけですね。労働をたたえる、国を守るということについて、積極的にそれを美化する、そういう発言をすることを求められたわけです。

すべてのものから距離を置いて考えていかなければいけないということを今の日本に当てはめるとしたら、それは何なんだろうなということを、私はみなさんに考えてほしい。それは私からは言わない。ただすべてのものから距離を置くということ、そうすることの方が、何か……より本当の自分の絶対の正直というものに向かいあっているんじゃないのかなということを、私は考えています。

あなたの質問も、それだけで2時間も3時間も話した

い話で、5分や10分で要点だけお話しして、どこまで伝わるか非常に心配ではありますけれども、その話も、じつは非常に考えさせられる話ではあるんです。いかにすべてから距離を置くかということが、とても大切なことです。ですから私も本当にすべてから距離を置いている。ある意味で、日本からも距離を置いてニューヨークに住んでいる。だからこそ、日本から離れてはじめて日本が見えるということがあるんです。そういう芸術家の生きざまというものが、いろいろなケースとしてあなたのまわりにもあるんじゃないんですかね。そういうことを通して、この芸術家はどう生きたかということをお考えになってみたらいいかなと思います。話したいことはいっぱいありますけれども。

質問者3 今日はありがとうございました。芸術とは自分の持つイマジネーションを伝えることだというお話ですけれども、私たちが受けてきた教育というのは、どちらかというとそういうものではなくて、千住さんのおっしゃる通り、計算できるものであるとか、数に落としこめるものだったと思うんです。だからイマジネーションというものが、自分のなかであまり深められないものになってきてしまったんじゃないかと思います。そのイマジネーションというものを、たとえば本当に私という人間のなかで、もっと高いレベルでつかんでいくためには、どんなことをすればいいのかということをお教えいただきたいです。

千住 ブランクーシという人が、芸術をする上でいちばん重要なことは何かと聞かれたときにこう答えているんですよ。それは「絶対の正直」だ、ということなんです。「絶対の正直」を絶対に見失ってはいけないと、ブランクーシは言っているんです。だれが何と言おうと、私はこれが美しいと思う、だれが何と言おうと、これがおいしいと思う、そういう意識をまず根本に置くことが何よりも大切だと思うんですね。そしてイマジネーションを育てるというけれども、じつは非常に豊かなイマジネーションを人間は最初から持っているんです。そして、たとえば子どもたちを、小さな赤ちゃんたちを見ていった場合に、まさにもうイマジネーションのかたまりなんですよ。

ですから、私たちの大学もそうですけれども、児童教育というものに非常に重要な意味を見いだしているのが、この21世紀の新しい芸術にたいする考え方なんです。たとえばこういうことがありました。私が自分の子どもを連れて公園に遊びに行って、子どもと自転車で遊ぼうと言ったときに、長男が自転車をお花で飾りはじめたんですね。「あ、自転車で遊ぶってこういうことなんだ」と。男の子としてとか女の子としてじゃなくて、人間として自転車で遊ぶといったら、公園の緑ゆたかななかにぎんぎんに光っている自転車を見て、彼は小さいながら、この自転車をまず何とかしなきゃいけないと思ったわけですね。いろいろお花を摘んでみたりして、自転車を飾ったわけですね。私はそのときに、教えられるのはこっちの方だと思ったわけです。

いくつもそういう例はあるんですけれども、結局、子どもはイメージーションのかたまりなんです。そしてイメージーションを何とかして伝えようとする、その瞳であり、その発言であり、その行動なんです。そうやって考えると、あなたはすでに非常に豊かなイメージーションを持っているんです。しかし、いろいろな理由でそれが封印されてしまっているんです。イメージーションを働かせる自由が与えられないような環境によって、それはあなたが今おっしゃった通りなんですけれども、いろいろな状況によって、イメージーションがうまく開放できなくなっているんです。

問題は、いかにして自分のイメージーションを開放できるか。そのためには「絶対の正直」なんです。その子どもが自転車を見て、この自転車をお花で飾ろうと思ったその気持ち、それは私であり、あなたであり、みなさんなんですね。ですから何から学ぼうということではないんです。あなたは知っている。だけど人間というのは知らないふりをしたがったり、または、知らないと言って悩みたがる動物なんだとよくいわれます。悩みたがる動物。そう言われれば、何となく私もそういう気がする。でもそうじゃなくて、本当は、あなたは答えを知っているんですね。

芸術家がするのはそれを開放することなんですね。岡本太郎がそうであり、ジョアン・ミロもそうであり……。子どものような絵だというのが最高の褒め言葉に

なっているのは、イメージーションに満ちているからです。岡本太郎はコップの底に顔があったっていいじゃないかと言って、ウイスキーのグラスの底に顔を彫った。子どもの純真な「絶対の正直」で、今まで封印されていた何かを解いた瞬間だったんですね。

私たちはみんな、人間というのは、先ほども言いましたけど、イメージーションをコミュニケーションする動物なんだ。そうやって考えてみると、私たちは何でも知っているはずなんです。しかし、いろんな理由で封印されている。だからそこを解くということ、そのためには、わだかまりを捨てていくことなんですよ。それはやっぱり「絶対の正直」ということなんですよ。先ほども言いましたけど、のどが渴いたときにビールを飲んで、「うめえ！」と思う、焼き鳥を食べたときに、「うめえ！」と思うその気持ちをすべてに当てはめていったときに、何か違うんじゃない？ 何か違うんじゃない？ と思うことが、「絶対の正直」の積み重ねで、それがひとつひとつの、こんなことをしたらどうなるんだろうというイメージーションをそこに呼ぶ鍵穴になっているんじゃないかなと。

だから、私だけじゃなくてみなさんも、豊かなイメージーションを持っている、ただ、いろんな理由で栓をしてしまっている。私は100人の子どもがいると、この100人の子どもがいるだけで、とんでもないイメージーションのかたまりだと、たえず見て思うわけです。それが私の人間にたいする意識なんです。ですから私は、どんな人とも話をしようと思う、どんな人とも対等につきあおうと思う。それはなぜかという、どんな人にも私をはるかに超えたイメージーションを教えてくれる可能性があると思っているからです。

ですから自分の封印を解くというのは、考えてみるとすごく簡単なことだと思います。「絶対の正直」で生きることによって、想像力豊かな自分でいられる。想像力豊かということはどういうことか、別の言い方をすると、他人の身になって考えてみるということなんですね。それがあれば、私はどんなことにも応用できる、つまり芸術的発想というもののひとつの例なんじゃないかなと思いますね。豊かなイメージーションというものを、本当に築いていただきたいと思います。

これは延々と続くね（笑）。私は京都の大学で授業をしていますとね、午後の1時から始まって、だいたい10時半までこういう感じでひとりも帰らないで、2次会、3次会となるとみんな増えてくるんですよ。ようするに仲間とか卒業生が集まってきて、2次会、3次会で、店を2軒か3軒変えていく。店に入りきれなくなったということがありますよ。これが私の京都の大学でのやり方で、1時ごろからやって、本当にだれも帰らないまま、7時、8時、9時、10時まで、何も食べないで。こんな感じなんです、私の大学の授業は。

質問者4 私は慶應の学生でも教師でも何でもなくて、一般客として来ました。ちょっと自己紹介だけさせていただきたいんですけども、私は経営戦略のコンサルティングをしております、まったく千住さんとは真逆な仕事をしています。まさにビジネスをやっていく、ビジネスをやるときにいろいろロスを詰めていく、いろいろやっていくなかで、経営者の方と話したり、あるいは日本企業と欧米の企業、特にヨーロッパ企業と米国の企業なんていうのを比べていくなかで、じつはその違いのなかに、結構、芸術的なセンスみたいなものがあるなとちょっと思っています。

ひとつは先ほどおっしゃっていたような、茶室にいろいろなもの、全然違うものがあるという道具組の考え方です。ヨーロッパ企業の場合、いろんな国があって、いろんなものを大事にするところがあって、そんなところでどこか通じているように思います。そう考えていったときに、経営というものを突き詰めていくと、最後にやっぱり芸術的なものが立ち現れてくるんじゃないかというのが最近の確信です。ご質問したいのは、たとえば経営者の方に芸術というものについて何かしらを伝えたいとき、伝える機会があったときに、千住さんはどんなことをおっしゃるかということなんです。

千住 もうまさに、私が答えたい質問のひとつですよ、それは。みなさん、景気という言葉がありますよね、「やあ、景気いいね」とか「景気どうだい?」と言いますよね。景気という言葉は絵画の言葉なんです。中国の「画の六法」といって、紀元5世紀の謝赫（しゃかく）とい

う人の書いた本のなかに出てくるんです。そのなかで景気という言葉はどういうことかという、簡単な話なんです、「景色の気」なんです、「景色の気」を読めということなんです。それが絵の描き方だと言っているんです。

つまり絵を描くときに、景色の持っている気をうまく配分していく、それが「景気がいい」ということなんです。つまり「景気がいい」ということは、そうやって配分をしていく絵の描き方をさす言葉なんです。それが転じて、経済の言葉に使われるようになった。そうしてみると、経済というの、ある意味で言うと、本質は非常に芸術的発想によってその根本が生み出されているということになる。中国のことを考えてみると、どうやらそうに違いないということがわかってくるわけですね。

また「経済学」という言葉は、じつは絵画の用語として、私たちが、特にアメリカの評論家たちが使っているんです。ようするに、いかに無駄のない線を引くかということ「線の経済学」というんです。つまり技術とか技巧というのは、いかに無駄なものを取ってか、さっき言いましたが、いかに最短距離を行くかということなんです。それがいちばん無駄がないわけで、なおかつ、それがいちばんきれいである、きれいに片づいている。シルエットとかを考えたときも、やっぱり美しいわけですよ。

一般的な会社の経営とかを考えたときに、絵画とか音楽とかは、まさにそういうことを学ぶためのメッセージなんだと受け取ってもらえればいいと思います。企業人たちにとって絵を見るということの意味はそんなところにあります。ああ、こういうバランス配分なんだな、つまりこういう景気の流れ方なんだな、と。または経済ということに関しても、いかに最短距離を選ぶかということの積み重ねが、ピカソの線であり、そしてマチスの色なんだな、と。あそこまで整理されるということは、まさに色の経済学である、線の経済学である、と。絵画の言葉だということに立ち返ることによって、何かそこで非常に豊かな発想を生むことができるんじゃないのかなと、私は常々思うんです。

考えてみたら、経済行為というのも芸術的行為ですよ。だってイメージーションのコミュニケーションですから。そしてなおかつ、芸術の究極の目的は、先ほ

ども言いましたけど、みんなで幸せになることなんですよ、みんなでいいコミュニケーションをとることなんですよ。経済でも、会社経営でも、何をとってみても、みんなで豊かになって幸せになるということで考えてみたら、人間というものを岡本太郎が言うところの「私は人間だ」という意味でとるならば、人間のする行為すべてが芸術的行為と思ってもどうやらよさそうですね。

ですから経済というのは、今あなたがおっしゃったように、私と対極に位置するということではなくて、じつは同じ側なんです。ただ、私は絵を描き、あなたは会社のことをされる、と。その同じ側だという意識が、ある意味で言ったら、とても新しい切り口となって、何か活路を見いだしていただけるのかなと思います。私のまわりにはいろいろな友人たちがおりますから、日本経団連で講演をすることもあります。そういうなかでも感じますけど、絵の話をそれぞれ自分たちに置き換えて、企業経営者たちは私の話を熱心に聞いてくださるんですね。

ですからやはり芸術というものに意外な鍵穴があるかもしれませんね。ぜひ、これからはそういう発想を持っていただいて、より豊かな芸術的生活を心がけていただければと思います。みなさん、時間は大丈夫ですか、7時半ですよ。私はいいんだけどね、これ、延々と続くよ（笑）。

質問者5 慶應義塾大学の1年生です。過去から今までの美術史を大まかに見ると、さっき千住先生がおっしゃったように、人間は昔から絵を手段にして芸術を目指してきたのですが、今は絵を手段とした芸術というのは終焉になっているのかなと思うときがあって、その例がクリスト&ジャンヌ＝クロードかなと思うんです。私も絵の力を信じている方なんですけど、そういう絵を手段にしていない芸術にはなくて、絵を手段としている芸術にある力というのは何だと思いますか。

千住 今、じつは、私は四国の高松にある直島というところで、現代アートの大きな展覧会に出品しているんですね。「直島スタンダード」展、地中美術館というところで。そこで絵画として出品しているのは、まさに私ひとり、あとはたとえば川俣正であるとか、草間彌生であるとか、そういうまさに現代アートのオブジェがあり、

映像がありというなかに、私はひとり絵画として参加しているんです。

そのなかで私が非常に強く感じたことがあるんですけども、絵画というのは、長嶋茂雄じゃないけど、これは不滅なんですね。なぜ不滅かというと、ここに至るまでに、先ほどからお話ししているように、1万5千年かかっているんですね。そしてこれが消えてなくなるほどの大きな出来事は何かあったのかということを考えていった場合に、出来事がないどころではなくて、たとえばクリストの作品がありますよね、そのクリストの作品の半分は何だと思えますか、彼のデッサンなんです、つまり絵なんですよ。

自分の絵を具体的に表すという形で、新しいジャンルというものを彼はそこで開発していつているけれども、彼の発想の根本にはまず絵を描くということがあるわけです。そして絵を描くことによって、人々に、傘を立てたらこうなるんだということを伝えていくわけです。そうやって考えてみると、ビデオアートにしても、たとえばコマーシャルフィルムにしても、絵コンテというのを描くんですね。あれは何かといったら、ぜんぶ絵を描くんです。

建築はどうか、建築の図面もラフスケッチという絵なんですよ。だから、どんなジャンルが広がっていつても、それはすべて絵から派生したものであって、そういう意味で言ったら、絵画というものの本質はいささかも弱まってないところか、最終的に絵画から出て、絵画に帰ってくるんだと私は思うんです。なぜ帰ってくるというかということ、絵画というもののコンセプトに結局は近づけていくというプロセスのなかで、自分のなかでいろいろ展開をしていく、それがものを生み出していく人間の意識なんですね。

そうやって考えていった場合に、絵画の可能性というものは、人類が本能的に身につけてしまったものだと考えざるを得ないんです。アリストテレスという人が、芸術模倣論ということを言っているんですね。そのなかでアリストテレスが言っている芸術とは何かというと、似る喜び、似せる喜び、そしてそれが似ているということを知る喜び、もうひとつ、今度は自分がそれを人に伝える喜びというのがあると言っているんですね。その似

る喜び、似せる喜び、それが似ているということを知る喜びということを考えていった場合、これが何かといったら、人間の本能だとアリストテレスは言っているんです。本能の部分と関わってしまったものは、そう簡単にはなくならない。人間がいろいろな形で展開して進化していったとしても、私は何らかの形でこれは残らざるを得ないんだと考えているわけです。

ですから、たしかに今、あなたがおっしゃるように、絵画というものの持っているメッセージ力というのは、やや弱いと思うような局面もあるんですね、時代のことを考えてみたときに。何かオールドファッションになってしまっているんじゃないかという意識もどこかにあるかもしれない。だけれども、絵画は終わったと言われたあとに、アメリカではたとえばジュリアン・シュナーベルという天才が現れて、絵画をもう1回、ニュー・ペインティングという形で復活させたわけです。そしてそのあと、まるで息を吹きかえしたかのように、世界でニュー・ペインティングの嵐が吹き回ったわけです。サンドロ・キアとか、ミンモ・パラディーノとか、フランチェスコ・クレメンテとか、具象絵画の巨匠たち、私よりちょっと上の年齢の人たちですけれども、彼らが時代を作っていたわけです。

絵画が今、ちょっと勢いが弱いのは、やはり今、本当に才能のある人たちが、なかなか絵画の道に進んでくれないということがあるんですね。みんな映画をやったり、たとえばコマーシャル・フォトをやったり、またもっとまったく違うコンピュータとかCGをやったりという方向に進んでいってしまう。そういうことがあって、いろいろなジャンルには広がっていているとは思いますが、でもそれぞれの新しいジャンルには、じつはそれぞれに越えることのできない大きな問題点をみんな抱えているんです。たとえばCGの持っている致命的な欠点というのがあるんです、それは何か。質感とぬくもりが出ないということなんです。そういうことを考えていった場合に、まだまだそれが時代をリードする主軸になる時代が来るとはとうてい思えないんです。

ですからそういう意味で言うと、たしかに今、絵画自体の力が弱まっているように思われている。しかし、じゃあ、打って変わって何が出たのかといったら何も出てな

い。ただ目新しいから、みなさんそれに非常に着目をするという場面が増えている。そういうことなので、やはりここはひとつ、もう少し距離を置いて、冷静に絵画のことを見極めていただく必要があるかもしれない。

ただ、私はもちろん絵画を信じているし、あなたも信じてくれていると思いますけれども、絵画の持っている力というのは、じゃあ、歌が弱まったのかと言うのと同じで、やはり私は弱まるようなものではないと思う。じゃあ、日本の演歌はどうなんだと言われれば、いい演歌の歌手が出たときに息を吹き返すだけの話で、文化というのはそうですね、ほんと出たらずっと出なくて、またほんと出る。それこそ歴史をひもとけば、まとまって出て、ずっと出ないで、またほんと出る、というのが歴史が教えてくれる事実ですから。気長に見て、ずっと絵画が脈々と続いてきたということを、あなたがいろいろ勉強してくださることを私は望みます。

質問者6 単純な質問なんですけど、なぜ滝という絵を描くの、背景に黒を選んだんでしょうか。

千住 背景が黒かということですか、滝を描いたということ？ 滝を描くという話をすると、明日の朝までかかるんだけど、じゃあ、まず滝の背景の話をしましょう。まず私は滝を見たときに、特に滝を描こうと思って滝を見たわけじゃないんです。私は最初、野生のフクロウの取材をするためにハワイ島に行っていたわけです。そのハワイ島で野生のフクロウを描こうと思ったら、目の前に鹿の群れが出てきたんです。また話が長いんだけど……短くするね。

フクロウを描こうと思ったら鹿が出てきた。私はヘリコプターの中にいて、ぱっと寄っていったら、鹿がみんなぱっと逃げて……でも1頭だけ逃げないシカがいた。こんな大きな角を生やしている大きな鹿が、ヘリコプターに乗っている私に身じろぎもせず、だーっと私のことをにらみつけていて、敵ながらあっぱれと思った。

私はそれに非常に感動した。そしてそのボス鹿は、ほかの鹿たちがみんな逃げるまで待って、そしてまわりを見てほかの鹿がぜんぶ逃げたのを見とどけて、悠然と消えていった。話が長いんだけど、まあ簡単に言うと、私

はその場を見て非常に感動した。私はそれをアトリエに帰って描こうと思っていた。でもどんなに鹿をこうやって描いても、何かちょっと違う。私が感動したものって、それじゃなかったんじゃないかということに少しずつ気がついた。そしてそのときのことをよく考えてみたら、そうしたら、その鹿の背景にじつは滝が流れていたんです。私はその鹿を通して、滝に感動していたんです。その鹿の持っているある種のサプライムのようなものが、それがまさに滝の持っているサプライムであったと。サプライムってつまり崇高なという意味ですけども、そこ重なっていた。そういうまさに運命的な出会いがあって、私は滝を描こうと思った。私の獲物は鹿ではなかった、滝だったんだということに、私はそのとき気がついたわけです。

そして私は滝を描こうと思った、でもそのときに、こうやってこうやって滝を描いていても、どうも私の描きたかった滝に一步も近づけない。そのときに私は、あの私の見た滝の迫力は何だろうと思った。とにかく上から下に、とにかく水が落ち続けている、それを見て私は感動したんだということに気がついた。それで私は、上から下に絵の具を流した。そうしたら、それを発表した当時、日本の評論家はこんなのは絵じゃないとか何だとか、散々言われたんだけど、とにかく私はもうそうするしかなくて、そしてエアブラシのこういう技法にたどり着いた。

そのときに、ぐっと滝にクローズアップしたときに、あなたは滝を見たことはありますよね、滝を本当にクローズアップして見たときに、白い水が流れ落ちている背景は黒いんです。それを私は、とにかく正直に描こうと思った。それは写真なんかで撮ると、ここに岩があったり、鳥が飛んでいたり、虹が出ていたりする。でもそんなのはぜんぶいらない。そうじゃなくて、真っ白いものがだーっと落ち続けている滝つぼの断崖絶壁の色は黒なんです。そしてその黒い背景に白い滝が流れているということに、私はもう人生が変わるほどの感銘を受けた。そこから始まったんですね。

そして描いていったときに、結局、でもこの黒は崖を描いているんじゃない、何かこれこそが宇宙であり、希望であり絶望であり、生であり死であり、何かそういう

対比のようなものを私は見て、感動したんだということに気がついたのね。単に上から下に水が流れているから感動したんじゃない。そうじゃなくて、光り輝く白いものが、希望が、生命が、それと絶望とか死とかの強烈な対比が、まさに人生そのものであり、宇宙そのものである、そのようなものをそこで見せられたということ、それが私の感動だということにあとから気がついた。

だから滝が流れていれば何でもいいわけじゃなくて、私が描きたかったのは、希望であり絶望であり、生であり死であり、何かそういうことなんだと。だから黒い色も非常に大切なんです。白い滝であるのと同時に、この黒の絶望であり死であり、断崖絶壁ということが表す何かどうにもならないひとつの壁であり、そういうものがあって初めて、そこに白いものが流れているという対比が、私を感動させたんだということに気がついた。

でもそのあとで、私は、黒じゃなくて、赤にしたり、青にしたりと、いろいろな展開をいろいろな実験のなかでやってはいるんだけど、そもそも私が描く滝というのは、黒い背景に白い滝というところからスタートした。それにはそういう事情があるわけです。私が感動したのは滝じゃないんだ、希望と絶望、生と死のその対比を見せられたということなんですね。そのことに絵を描いていくなかで気がついたんです。いいですか、じゃあ、もうひとり、どうぞ。

質問者 7 一般客で来ました。今度の30日のクリスト&ジャンヌ＝クロードの講演会に先駆けてお伺いしたいと思います。昨年2月にニューヨークのセントラルパークで行われた《ゲート》を千住先生はどのようにご覧になり、またどういった感想をお持ちになったかをお伺いしたいと思います。

千住 クリスト&ジャンヌ＝クロードの《ゲート》というものは、ようするにぴらぴらの飲み屋ののれんみたいなものが、道路にぜんぶ、ぴらぴらぴらぴらと立つということで、ニューヨークで最近大きな話題を呼んだ作品です。やはりそのときに、単純な話で言ってしまうと、ニューヨークのセントラルパークという非常に自然の豊かな、しかし矩形の、長四角の、人工的な形のなかに、

森として木々がうっそうと茂っているなかに、非常に人工的な道があって、その人工的な道自体は、どちらかというと、そう、美的感動を与えるような種類のものではなかったんですね。しかしそこに、のれんのようなものが立つことによって、そのうねっている形がじつに有機的に、まるでそれ自体が人間の血管のように、何か森全体の血管のように見えてきたんです。そうすることによって、たしかにこの道は、人々が行き交い、そして物資が送られる、まさにセントラルパークという庭としての血管のようなものだと、その道の持っている意味が見えてきたと思うんです。

今までセントラルパークというと人々は森の方にばかり注目をしていたけれど、セントラルパークのなかにゲートがずっと立てられたという経験を通して、美というものを通して、その道の持っている重要性、道とは何かということについて、しっかりと考える契機になったと思うんですね。そういう意味でクリストの非常に重要な作品のひとつだと、私は考えているわけなんです。来週、お2人の話を聴きにぜひお越しいただきたいと思います。

司会 千住さん、ありがとうございました。そして積極的に参加して下さった、今日お集まりのみなさんにも御礼申し上げます。この場所にクリスト&ジャンヌ＝クロードが来ることを待ちます。10月30日、月曜日、楽しみにしたいと思います。今日はどうもありがとうございました。

関連企画 ドキュメンタリービデオ上映会

クリスト&ジャンヌ＝クロードの活動を長年にわたって見つめてきたドキュメンタリー作家アルバート&デイビット・メイズルズ兄弟らによって制作された5作品を一挙に上映しました。プロジェクトの準備から実現に至るまでのプロセスをありのままに捉えた映像は、私たちに彼らの底知れぬパワーと当時の雰囲気ダイレクトに伝えてくれました。

このうち2日間にわたって理工学部石井達朗教授の解説による上映会が実施されました。各日20名程度の参加者でしたが、両日に足を運ぶ熱心な参加者にも恵まれ、ドキュメンタリービデオ上映会は好評のうちに終了しました。

また、常時上映に際しては、全面ガラス張りのイベントテラスで実施したことも功を奏し、自然光が降り注ぐ柔らかな雰囲気に包まれた会場でクリスト&ジャンヌ＝クロードの芸術に触れたことは、参加者にとって贅沢な体験に成りえたことでしょう。

解説付上映

場所：慶應義塾大学日吉キャンパス 来往舎イベントテラスにて

日時：2006年10月17日（火）～10月30日（月）12:00～16:30

*日替わりでA・B・Cプログラムを上映。

A プログラム

「クリストのヴァレー・カーテン」1974年（28分）

「ランニング・フェンス」1978年（58分）

B プログラム

「アイランズ」1986年（57分）

「パリのクリスト」1990年（55分）

C プログラム

「アンブレラ」1995年（81分）

「インタビュー」2003年（27分）

10 / 17(火)	10 / 18(水)	10 / 19(木)	10 / 20(金)	10 / 23(月)
B プログラム (2 回) 12:00- 14:00-	C プログラム (2 回) 12:00- 14:00-	A プログラム (3 回) 12:00- 13:30- 15:00-	B プログラム (2 回) 12:00- 14:00-	A プログラム (3 回) 12:00- 13:30- 15:00-
A プログラム (1 回) 17:00- (解説付)			C プログラム (1 回) 17:00- (解説付)	
10 / 24(火)	10 / 25(水)	10 / 26(木)	10 / 27(金)	10 / 30(月)
B プログラム (2 回) 12:00- 14:00-	C プログラム (2 回) 12:00- 14:00-	A プログラム (3 回) 12:00- 13:30- 15:00-	B プログラム (2 回) 12:00- 14:00-	C プログラム (2 回) 12:00- 14:00-

「クリスト&ジャンヌ＝クロード ビデオ上映会」

慶應義塾大学理工学部教授 石井達朗

クリスト&ジャンヌ＝クロードがやってきた活動を唯一無二のものにしているのは、「作品」という常識を遥かに超えた、壮大なスケールはいうまでもないが、それと同じくらいに、否、もしかしたら「作品」以上に、それを実現するに至る途方もない時間と努力のプロセスである。現場の調査、お役人から地域の住人を巻き込んで繰り返される説明会、数え切れない人々が参加する設置作業、取り壊し…等々。これは芸術であり、同時に、仕掛けられた社会的・政治的な出来事なのだ。二人の仕事を理解するには、ドキュメンタリービデオが最良である。農作業しかしたことのない農家の人から、芸術とは縁のない政治家まで、ひたすら説得を続ける二人。夢に向かいひた走るクリストと、それに全面協力しながらも違った個性をもったジャンヌ＝クロードとのパートナーシップが面白いし、彼らに巻き込まれてゆく、様々な領域の人々の反応は興味がつきない。最後に、作品が完成した時の人々の驚きと輝きは、作り手・観客を問わず共通していた。



Program

慶應義塾大学日吉キャンパス 来往舎シンポジウムスペースにて

2006年10月17日(火) 17:00～
「ランニング・フェンス」1978年(58分)

2006年10月20日(金) 17:00～
「アンブレラ」1995年(81分)、「インタビュー」2003年(27分)

講師 石井達朗(慶應義塾大学理工学部教授)



関連企画 ポスター展示

秋風の吹きわたる来往舎イベントテラスで、クリスト&ジャンヌ＝クロードの芸術活動を紹介するポスターの展示が行われました。アメリカから送付された46枚の大小さまざまなポスターには、それぞれにクレヨンでサインが書き入れてありました。

布に包まれた古い橋や議事堂、そして島の海辺。古いドラム缶が積み上げられて通りをふさぐ様子。かと思えば、公園の遊歩道に等間隔に並べられたオレンジ色の門が、積もった雪に映える光景。あるいは、川の流れに沿ってその上を布で覆うプロジェクトに関する詳細な設計図は、それ自体が作品です……2010年に実現するそうです。

あらためてパネルに表装され、来往舎の石壁に展示された作品群は、60年代初頭から続く彼らの活動の軌跡を丹念にたどって、観る者を魅了し、圧倒しました。

日時：2006年10月17日（火）～10月30日（月）9:00～19:00
（日曜は18:00まで）

会場：慶應義塾大学日吉キャンパス 来往舎イベントテラスにて



Christo & Jeanne-Claude Art Projects 1962-2006 クリスト & ジャンヌ＝クロードの作品紹介

《鉄のカーテン＝ドラム缶の壁》(パリ、ヴィスコンティ街、1962)

1962年6月27日の夕刻からの8時間のあいだ、クリスト & ジャンヌ＝クロードは240個のドラム缶でヴィスコンティ街を閉鎖した。このバリケード芸術は、4.3×3.8×1.7mのもので、パリ左岸の交通の大部分に影響を与えた。

彼らは、ドラム缶の工業生産的な色彩を変更せず、ブランド名や錆を目に見えるように残した。ヴィスコンティ街はパリの中で最も狭い街路の一つである。この街の家々には、16世紀以来、ラシーヌ、アドリエヌ・ルクヴルール、ドラクロワそしてバルザックといった多くの著名な借家人たちが住んでいた。

ベルリンの「壁」は、1961年の8月に建てられ、そしてパリでは多くの「アルジェリア戦争」の抗議デモとバリケードとが、このクリスト & ジャンヌ＝クロードの一時的なアート作品と時期を同じくして、行われていた。

以下は、クリスト & ジャンヌ＝クロードがフランス政府パリ県局に提出した許可申請書の中の文章である。

「パリ6区、ヴィスコンティ街、一時的なドラム缶の壁のプロジェクト」

ヴィスコンティ街はボナバルト通りとセーヌ通りの間をつなぐ、道幅平均4m、長さ176mの一方通行の通りである。この通りは、左側25番地、右側26番地までである。

書店、現代美術画廊、骨董屋、電気屋、食料雑貨店などの店舗はごく少数しかない。…1618年、ヴィスコンティ街とセーヌ通りの角地で、キャバレ・デュ・プティ・モールは開店した。この店の常連客であった詩人サン・タマンはそこで亡くなった。

かつてその居酒屋があった場所に建つ美術画廊は、幸運にも当時の外観と17世紀当時の看板を今に伝えている。(p.134, Pocheguide/Clebert, Promenades dans les rues de Paris. Rive Gauche, Editions Deno_1.)

1番地と2番地の間に設置される壁は、通りの交通を完全に遮断し、ボナバルト通りとセーヌ通りの間のあらゆるコミュニケーションを遮断する。

50ℓ入りサイズのドラム缶によって構築される壁は、高さ4.3m、幅は通りと同じ3.8mになる。

この鉄のカーテンは、公共作品として通りに設置されている期間はバリケード、あるいは通りを袋小路へと変容させるものとして使用されるが、最終的には、この原理は地域全体や都市全体に拡張されていくものである。

《ゲート》(ニューヨーク市、セントラル・パーク、1979-2005)

主任技師・工事ディレクター：ヴィンス・ダヴェンポート
プロジェクトディレクター：ジョニタ・ダヴェンポート

150年前、ニューヨーク市は広大な敷地を購入し、2人の建築家カルヴァート・ヴォークスとフレデリック・ロウ・オルムステッドに、公園を設計するよう依頼した。

公園は全て人工的につくられた。その場所は、湿地で、何億年も前の氷河期に運ばれてきた岩々があるだけだった。全ての木は植樹され、土が運び込まれた。

ヴォークス氏とオルムステッド氏は公園を石の壁で囲み、所々に入り口を設け、遊歩道が始まるように設計した。そしてその入り口は「ゲート」と呼ばれた。

現在、その場所に門はないが、ヴォークス氏とオルムステッド氏は夜間に公園を施錠することができるよう、その場所に鉄製のゲートを設置することを計画していた。

ニューヨーク市はその門のためにデザイナーを雇ったが、オルムステッド氏は複雑なデザインを嫌い、結局、閉めることのできる門は設置されないことになった。しかしゲートという名前だけが、現在まで残ることとなった。これら公園の入り口の多くには、名前がついている。船乗りのゲート、少年少女のゲート、芸術家のゲート、移民のゲート、探検家のゲート、発明家のゲート…。

堂々と彫刻のようにそびえるサフラン色のビニール樹脂製の支柱が形づくる長方形は、セントラル・パークを囲む数百におよぶ街区は幾何学的な格子模様を反映するものとなった。一方で、絶え間なく風になびくナイロン製の布が描き出す曲線的で官能的な動きは、くねくねと蛇行するようにデザインされた遊歩道と、葉の落ちた木々の枝がみせる有機的な形状を写すものだ。



2003年1月22日、ニューヨークのマイケル・R・ブルームバーグ市長は43頁にわたる契約書を受領し、ニューヨーク在住のアーティスト、クリスト&ジャンヌ=クロードが一時的なアート作品《ゲート》(ニューヨーク市、セントラル・パーク、1979-2005)を実現することを許可した。この時から資材の制作が開始された。セントラル・パークでの設置作業は、2005年2月12日に完了し、7,503の布パネルがはめられた。

7,503本のゲートが、セントラル・パークの全長37kmの遊歩道に並んだが、その高さは4.87m、幅は遊歩道の幅にしたがって1.68mから5.48mまで25種類のものが使われた。サフラン色の布パネルは風にはためくよう、ゲートの上部水平部分から吊り下げられ、地上から2.13mほどのところまで垂れ下がった。そしてゲートと布パネルは、遠くからも葉の落ちた木々の枝の隙間から見えるようになった。このアート作品は、16日間設置された後に撤去され、ゲートは工業用資材としてリサイクルされた。

ゲートの縦、横の支柱は、12.7cm四方のサフラン色のビニール樹脂製で、計96.5km分が押し出し形成された。垂直の支柱は舗装された地面に設置された計15,006個の幅の狭い鉄製の土台(ひとつ278~380kg)に固定され、地面に穴をあけることはなかった。

《ゲート》の各部品は、アメリカ東海岸にある7つの工場で製造された。布パネルの製織と縫製はドイツで行われた。

《ゲート》は、ユニフォームを着た600人の作業員が8つのチームにわかれ、1チームにつき100個のゲート設置を担当した。監視、および撤去作業は300人の作業員からなるチームが行った。監視員は訪れる一般市民を案内し、質問に答え、100万枚ものサンプル布地を配った。全ての作業員には、給料が支払われ、また朝食と温かい食事が支給された。夜間には専門の警備員が公園警備にあたった。

クリスト&ジャンヌ=クロードは、それまでのプロジェクト同様、《ゲート》でもまた、全ての費用を負担した。その資金はC.V.J. コーポレーション(社長、ジャンヌ=クロード・クリスト=ヤヴァシェフ)を通して販売されたクリストの習作やドローイング、コラージュ、スケール・モデルや50~60年代に制作された作品、その他様々な主題のオリジナル・リトグラフなどの売り上げによってまかなわれた。

クリスト&ジャンヌ=クロードは、スポンサーからの援助や寄付を一切受け入れない。

クリスト&ジャンヌ=クロードは、慈善団体であるNNYN(ニューヨーク自然とアートの養育財団)に商品化権を寄贈し、その収益はセントラル・パーク管理委員会と共有された。

ニューヨーク市民は、いつも通りこの公園を利用した。

遊歩道を歩き《ゲート》を通り抜ける人々にとって、サフラン色をした布は暖かな影を落とす黄金の天井となった。またセントラル・パークを囲む建築群から《ゲート》を眺めると、落葉した木々の枝のあいだから現れては消えてゆく、黄金の川の様に見え、蛇行する遊歩道を浮き立たせた。

使用した素材：

- ・15,006個ものスチール製の底板が特別生産され、5,290UStもの鉄鋼(4,799mt)(エッフェル塔に使用された鉄鋼の3分の2に相当する)が使用された。それぞれの重さはゲートの大きさによって279~379kgと様々である。セントラル・パー

クの歩道の幅には25タイプもあり、それにあわせてゲートの大きさも様々なものを用意した。ゲートの重量は歩道の固い地面だけで支え、直接そこに穴を開けることはなかった。

- ・96.5km、12.7×12.7cmのサフラン色のビニールチューブは特別にデザインされたものであり、リサイクル可能である(それぞれのゲートの高さは4.87mで、幅は歩道の幅が様々であるため、6インチ~18フィートの間で変動した)。

- ・特別にデザインされ、リサイクル可能な鋳造アルミニウム15,006個が上部ボールの両角を補強し、直立する2本のボールを支えている。

- ・15,006個のボールの留め具。スチール製の底板に留められる。

- ・15,006個(1.27×22.8×22.8cm)のスチール製の整準台。整準台は底板の留め具と底板の間に設置された。整準台はボールが完全に直立するように回転ボルトでしっかりと留められており、歩道が傾斜していても持ちこたえられるようになっている。

- ・165,132個のボルトと自動式ナット(7,502×22)。

- ・整準台を覆うための、15,006個(22.8×22.8×22.8cm)のビニール製のカバー。

- ・187,311kmもの特殊縫製ナイロン糸が、リサイクル可能な裂け目止め加工を施したサフラン色の布99,155㎡に縫い込まれ、縫製工場で裁断され、様々な大きさ7,503枚の布パネルに加工された。すその長さは74kmにもなった。

《ゲート》はセントラル・パークで16日間設置された。撤去作業は2005年2月28日から始まり、2005年3月11日にすべての作業を終了した。

《アンブレラ》(日本-アメリカ合衆国、1984-91)

1991年10月9日、茨城、カリフォルニアの双方で、3,100本の傘の開花が日の出と共に始まった。この作業はクリスト&ジャンヌ=クロードの立会いのもと、1,880人からなる作業員チームによって進められた。

日本とアメリカ合衆国を結ぶこの一時的アート作品は、日本の内陸部にある二つの谷における生活様式や土地利用方法の類似点や相違点を浮き彫りにするものであった。日本の谷の全長は19km、アメリカの谷は全長29kmである。

東京の北120kmに位置する日本側の谷は、茨城県内の国道349号と里川に沿った地域の常陸太田市の北から里美村の南にかけてあり、計459人の個人の所有地および公共用地が含まれている。

ロサンゼルス市の北96.5kmに位置するアメリカ側の谷は、州間高速5号線とテホンパスに沿った地域のゴーマンの南からグレーブヴァインにかけてあり、テホン牧場社を始めとする計25の地権者の所有地および公共用地が含まれている。

日本、アメリカ、ドイツ、カナダ、各国の計11社が、布、アルミ製の本体、鉄製の台座フレーム、アンカー、木製の台座支え、運搬用バッグ、モールド形成された台座カバーといったアンブレラの各部分の製造を行った。3,100本全ての傘は、カリフォルニア州、バーカーズフィールドで組み立てられ、青色の傘1,340本は日本へ輸送された。

1990年12月に茨城県の武藤建設とカリフォルニアのA.L. ヒューバー・アンド・サンに所属する計500人の作業員がアンカーと鉄製フレーム台座の設置を開始した。人が座れるように作られた台座カバーの取り付けは1991年8月から9月にかけて行われた。

1991年9月19日から10月7日まで、増員された建設作業員が傘をそれぞれの台座まで運び、レシービング・スリーブ（受け軸）にボルトで取り付けした後、閉じられた状態で直立させた。10月4日、アンブレラの設置を完了させるために、アメリカでは960人、日本では920人の学生、農家の人々や友人らが作業に加わった。傘はそれぞれ高さ6m、直径8.66mであった。

2,600万ドルを要するこの一時的アート作品の全費用は、ザ・アンブレラ・ジョイント・プロジェクト・フォー・ジャパン・アンド・USA社（社長、ジャンヌ＝クロード・クリスト＝ヤヴァシェフ）を介して、アーティスト自身が負担する。これまでのプロジェクトも、全てその資金は、クリストの習作、ドローイング、コラージュ、スケール・モデル、初期作品およびオリジナル・リトグラフの売却によって調達されてきた。クリスト&ジャンヌ＝クロードはいかなる援助も受けることはない。

撤去作業は10月27日から始まり、使われた土地はプロジェクトの前の状態に戻された。傘本体は分解され、全ての部品はリサイクルされた。

個々に独立し、動きを持った構造物である傘は、それぞれの谷での利用可能な土地の広さを反映した。壁のない家、あるいは一時的な居住地のように人を招き入れる内部空間を創り出す傘は、同時にこのアート作品の短命さ、儚さも象徴していた。空間が少ないため土地が貴重な日本側では、傘は密集し、寄り添って、時には幾何学的な田んぼの区画に合わせて配置された。豊かな水が一年中豊富な植物を茂らせるこの地域の傘は青色であった。

一方、広大で人の手が加えられていない放牧地に広がるカリフォルニア側の傘の配置は、奔放にさまざまな方向に展開された。黄金に輝く草が茶色の丘を覆い、その乾いた風景の中で傘は黄色くそびえていた。

1991年10月9日からの18日間、人々がこの《アンブレラ》を車で遠くから眺めたり、傘が道路に面したところでは、それに近づいたり、さらには《アンブレラ》が創り出す輝く光の中を歩いて楽しむことができた。

傘

日本での本数（青）：1,340本

アメリカでの本数（黄）：1,760本

土台を含む高さ：6m

傘の直径：8.66m

土台を除いた重量：203.2kg

傘の繊維部分の総面積：59.3㎡

アルミニウム製部品

支柱の直径：21.9cm

傘の骨の長さ：4.77m

傘の骨の太さ：9.5cm×5.7cm

支柱の長さ：2.27m

支柱の直径：7.6cm

台座

アメリカの鉄製台座の数：1,625基

アメリカのコンクリート製台座の数：135基

日本の鉄製台座の数：1,205基

日本のコンクリート製台座の数：35基

日本の河川の中の台座の数：100基

日米合計データ

塗料：7,600ℓ

全支柱の長さ：17.7km

傘の骨の総数：24,800本

傘の骨の全長：118.3km

支柱の総数：24,800本

傘の骨と支柱のジョイント部分の全長：56.3km

傘1本につき使用した部品数：470個

アンカーつき鉄製土台の部品数：64個

使用された全ての部品数：1,655,400個

《壁－13,000個のドラム缶》（ドイツ、オーバーハウゼン市、ガソメーター、1998-99）

クリスト&ジャンヌ＝クロードは1999年5月1日ドイツ、オーバーハウゼン市のガソメーターでインスタレーション作品を完成し、同時に2つのプロジェクトのドキュメンテーション展を公開した。共に、1999年10月半ばまでの会期となった。

ガソメーターは、1928年に建設された、鉄鋼の精製過程で出るガス状の副産物を貯蔵する世界最大級のタンクで、近年は展示やイベントに使われている。円筒形の建造物で、高さ110m、直径68mである。

クリスト&ジャンヌ＝クロードが完成させたインスタレーション作品は、《壁－13,000個のドラム缶》である。ドラム缶によって作られた構造物は高さ26m、幅68m、奥行き7.23mの壁で、ガソメーターを二分した。ガソメーターの中では、このインスタレーション作品とともに下記の2つのドキュメンテーション展が開かれた。

《アンブレラ》（日本－アメリカ合衆国1984-91）、ドキュメンテーション展

《包まれたライヒスターク》（ベルリン1971-95）、ドキュメンテーション展

クリスト&ジャンヌ＝クロードは、長年にわたってドラム缶を使った作品を手がけてきている。そのなかには、次の作品がある。

《梱包された石油ドラム缶》（1958）

《積まれたドラム缶と埠頭のパッケージ》（ドイツ、ケルン、1961）

《ドラム缶の建造物》（フランス、ジャンティ、1962）

《鉄のカーテンードラム缶の壁》（パリ、ヴィスコンティ街、1962年6月）

《56個のドラム缶の建造物》（オランダ、オッテロー、クレラー・ミュラー美術館、マルティン&ミア・ヴィサーの寄付による、1966）

《1,240 個のドラム缶のマスタバ》(フィラデルフィア現代美術研究所、1968)

1979 年には《アブ・ダビのマスタバ、アラブ首長国連邦のプロジェクト》が開始された。40 万個の石油ドラム缶を積み上げるこの作品は、高さ 150m、底面 300m×225m の構造物となるが、まだ実現はしていない。

2 つの展覧会はクリスト&ジャンヌ＝クロードの一時的なアート作品の、着想から完成に至るまでの過程を見せるものだ。準備段階に制作されたドローイング、コラージュ、スケール・モデルに加え、プロジェクトに使われた、鋼鉄、アルミニウム、そして布とロープなどのサンプルと、技術的、工学的、そして法律関連の書類、また交渉中から設置、完成にいたるまでの様子を記録したカラーとモノクロの写真も多数展示された。

《壁》の建設作業はヴォルフガング・フォルツによって指揮された。

IBA エムシャー・パーク協会は 1989 年にルール地方の経済基盤改善のために北ライン・ウエストファーリア州によって創設された。その最後の活動としてクリスト&ジャンヌ＝クロードに《壁、13,600 個の石油ドラム缶》と《アンブレラ》(日本 - アメリカ合衆国、1984-91)、《包まれたライヒスターク》(ベルリン、1971-95) の 2 つのドキュメンテーション展の実施を依頼したのである。

このインスタレーション作品と展覧会は、ガソメーターの構造を体験する新しい方法を提供し、また鑑賞者の参加も促すことになった。それによって、ガソメーターという、既に独特な空間が変容を遂げたのである。

《アブ・ダビのマスタバ》(アラブ首長国連邦のプロジェクト)

マスタバは 390,500 個の油用ドラム缶を横に倒して積み上げた芸術作品である。

何百色もの明るい色の組み合わせは、ちょうど魅力的なイスラムのモザイクに似て、一日の様々な時刻、異なった光線により、一瞬たりとも同じではない視覚的体験を与えてくれる。

横 300m、縦 225m、高さ 150m の壮大で堂々としたマスタバは、周囲の土地の壮大さ、広大さを反映する。

1977 年に着想されたマスタバは、この地域に関係のある材料で作られる。内部はセメントに天然の砂利、碎石等を混ぜこんでつくったコンクリート、外部は様々な鮮色の 55 ガロン入りステンレスの油用ドラム缶である。

マスタバの前後左右と上部を構成する油用ドラム缶はすべて横に倒して水平に重ねる。

幅 300m の 2 面は、垂直面となり、色とりどりのドラム缶の頭部の円形の面が並ぶ。

225m の 2 面は積み上げられたドラム缶が自然に作り出す 60 度の傾斜を持ち、表面はドラム缶のカーブした側面が並ぶ。

マスタバの頂上部は横 126.8m、縦 225m の水平面となり、傾斜面と同様にドラム缶のカーブした側面が並ぶ。

マスタバは、それ自体のためにだけ存在するものになるが、

その設置場所としては、周囲から多少高台になったようなところが適していると思われる。なぜならば、徒歩で、車で、あるいは飛行機で見に来る人々がその偉容を目にしたときのインパクトの強さを考慮したいからである。保守用の階段や見物の人々を、地上 150m の頂上部に連れてゆくためのエレベーター用通路以外の出入り口は一切設けない。この頂上部からは周辺 50km にわたる景観が一望できるだろう。

マスタバまで向かう歩道の周辺一帯には花や芝生を植えてオアシスのような場所とする。またマスタバの取り囲む地域にはヤシ、ユーカリの樹、そしてサンザシ等の灌木類を植え、砂や風を防ぐ防風林にする。

マスタバから少し離れたこの緑の多いあたりには、訪れる観客のための駐車場やワークショップのための部屋、休憩所や、また管理スタッフ、キュレーター、警備員のための宿舎などを含む総合的施設を建てることも可能である。

《包まれた木立》(スイス、バーゼル／リーヘン、バイエラー財団とペロウアー公園、1997-98)

1998 年 11 月 13 日金曜日から、178 本の木々が、55000 m² のポリエステルの布と、長さ 23.1km のロープを用いて包まれた。この布は日本で霜や豪雪から木を守るために使われるものだ。

《包まれた木立》は、バイエラー財団周辺の公園と、ペロウアー公園の小川沿いの草地のものである。ペロウアー公園に関する最初の記録は 1551 年にさかのぼる。1786 年のリーヘンの地図にはフランス風の小さな庭と大きな葡萄園の記録が残っている。1832 年には F.R. カリアットにより、私設のイギリス風庭園として再設計されている。

1976 年、ペロウアー公園の所有権はドイツ国境のバーゼルの北東にあるリーヘンの自治体へと移行された。公園にはクリ、ナラ、トネリコ、スモモ、サクラ、シナノキ、イチョウ、ブナ、カバ、プラタナス、カエデ、キササゲ、ハシバミ、シダレヤナギなど多種多様な木が植えられ、その高さも 25m から 2m、直径 14.5m から 1m など様々である。

プロジェクトはプロジェクト・ディレクターのジョシー・クラフト、プロジェクト・マネージャーのヴォルフガング&シルヴィア・フォルツらにより準備された。フォルツ夫妻が木々の調査を行い、それぞれのサイズに合わせた布のパターンをつくった。

ドイツのエムスデッテンにある J. シルゲン社が布を織り、同エムスデッテンのギュンター・ヘックマンがそのパターンにあわせた布の裁断・縫製を行い、スイスのハスレ・リュエグザウにあるマイスター + Cie. 社がロープを作った。

屋外作業の責任者、ベルリン出身のフランク・セルテンハイムは、8 つのチームに分けられた、10 人のクライマー、3 人の剪定師と 20 人の作業員の指揮をとった。

クリスト&ジャンヌ＝クロードはこれまで同様、クリスト自身の作品を美術館や個人コレクター、ギャラリーに売却し、その売り上げで、このプロジェクトのすべての費用を支払った。

木の葉が再び芽吹く前に、布は外され、リサイクルされる。

クリスト&ジャンヌ＝クロードは木のプロジェクトを長年

行っている。1966年オランダのアイントフォーヘンにあるファン・アッペ市立美術館での個展で、高さ10mの《包まれた木》の作品を出展し、また、ミズーリ州のセントルイス美術館と隣接する公園での《包まれた木立》の計画もあった。1968年ニューヨーク近代美術館での個展には、美術館の庭園で《包まれた木立》の計画案が展示された。1969年にはオーストラリアのシドニーで、コレクターのジョン・カルドアーのために高さ9.5mと5.2mの2本の《包まれた木》を制作している。また1969年にはパリのシャンゼリゼ通で330本の木を使ったプロジェクトの許可を申請するも、パリ市長モリス・バボンの承諾は得られなかった。

リーヘンの《包まれた木立》プロジェクトは32年に及ぶ努力の賜物である。

1998年11月13日よりバーゼルのバイエラー画廊で展覧会が開催され、数十年間にわたって制作された、これら木にかかわるプロジェクトのコラージュ、ドローイング、スケール・モデルが、リーヘンでの《包まれた木立》の準備段階で描かれた作品と共に展示された。展覧会には50年代、60年代の初期作品も展示された。

バイエラー財団では、セザンヌから近・現代の作家の作品を含む、《木の魔法》展が開催された。

《包まれた木立》の枝は半透明の布を外側に押し出すことでダイナミックな光と影の差を生み、布を結ぶ紐によってつくられた新しい形や表情は、風に揺れ動いている。

《オーバー・ザ・リバー》(コロラド州、アーカンソー川のプロジェクト)

水面上のはるか上に、水平に張られた布パネルが、蛇行する川の幅や流れに経路に従って続いてゆく。それは何年か先、早ければ2010年の7月半ばから8月半ばにかけての、ある2週間のあいだ実現する光景である。

川を横切る鋼線ケーブルは、兩岸の土手の上にアンカーで固定される。このケーブルに布パネルが取り付けられる。織られた布でつくられたパネルは、前もって縫製され、川と垂直方向になる両端には多数のハトメが付けられる。布は水面から2.4～7.6mの高さできらきらと揺らめき、波打つようになる。10.7kmほど続くその流れは、いくつもの橋や岩、木々、茂みによって中断されるが、美的にも、豊かな光流をつくり出すことになる。

川の土手と布パネルの端との間に出来る空間から太陽の光が入り込む。両端から照らされた川はコントラストを生み出す。川岸の岩の上に立ったり、また川下りをしながら、布を下から眺めてみると、この輝く半透明の布を通して、雲や山、草木の輪郭を鮮明に目に見ることができる。

これまでのあらゆるアート・プロジェクトと同様、《オーバー・ザ・リバー》もまた、全費用はクリスト&ジャンヌ＝クロードが負担する。その資金は、C.V.J.社(社長、ジャンヌ＝クロード・クリスト＝ヤヴァシェフ)を通してクリストのドローイングやリトグラフ、コラージュ、スケール・モデルや50～60年代の初期作品を売却することによって捻出される。

クリスト&ジャンヌ＝クロードは、いかなる種類の資金援

助も受けることはない。またこれまでのプロジェクト同様、使われた資材はリサイクルされる。

アメリカでは、河川のほとんどがロッキー山脈を源泉とし、そのいくつかは東に流れ、ミシシッピー川やメキシコ湾に至る。またいくつかは、西に流れ、太平洋に至る。このプロジェクトのために、川をひとつ選ばなければならなかった。その条件は、鋼線ケーブルを渡すことのできる高い土手があり、川に沿って道が続いていて、川下りが行われているような川で、急流と穏やかな流れの両方があることだった。

1992、93、94年の8月、クリスト&ジャンヌ＝クロードはこのプロジェクトのための場所を探して、アメリカ・ロッキー山脈を22,530kmに渡って旅した。共に旅した友人のコラボレーターたちには、トム・ゴールデン、リチャード・ミラー、ヴィンス・ダヴェンポート、サイモン・シャプー、アンナ・マルケ・ハヴェケス、ヴォルフガング&シルヴィア・フォルツ、柳正彦、ハリソン・リベラ＝テロー、ウラジミール・ヤヴァシェフ、ジョン・カルドアーがいた。

これらの探索の旅をとおして、プロジェクトのチームは、7州にわたりロッキー山脈を水源にする89の川を調査し、6つの候補地を選びだした。1996年夏、再度この6つの場所を訪れた後、コロラド州のアーカンソー川が選ばれた。1997年6月と9月、1998年6月、1999年6月、ヴィンスとジョニタ・ダヴェンポート夫妻がヴォルフガング・フォルツとともに実物大のプロトタイプを使ったテストを準備した。このテストにはクリスト&ジャンヌ＝クロードに加えて、コラボレーターのジョナサン・ヘネリー、ウラジミール・ヤヴァシェフ、ニコラス・ドミイコも参加した。

カナダ、オンタリオ州、ゲルフの実験風洞を使ったテストが、R.W.D.I.社の技術者であるスコット・L・ガンブルとマーク・A・ハンターによって実施された。また99年には、《オーバー・ザ・リバー》の主任エンジニア／工事責任者のヴィンス・ダヴェンポートとプロジェクトディレクターのジョニタ・ダヴェンポートの指揮のもとに、実物大のテストがコロラドで行われた。

C.V.J.社は次の方々に協力を頂いた。環境事前調査には、J.F.サト・アンド・アソシエイツ、コンサルティング・エンジニアリング社(コロラド州リトルトン)のローレン・R・ヘッティンガーとテレサ・オニール、設計工学にはゴールダー・アソシエイツ社(コロラド州レイクウッド)のフランシス・E・ハリソン、アンドリュー・M・ドッズ、ゲーリ・S・ルワン、クレア・H・ダニング、地形図作成にはロウ・アンド・マリオティ・コンサルティング社(コロラド州スプリングス)のブライアン・ロウとリチャード・マリオッティ、航空写真地図の作成にはM.J.ハーデン社(カンザス・シティー)のデヴィット・ネスとドナルド・クリーブランド。

川に沿って続く道、水の流れまで続く、既存の小径があることから、このプロジェクトは車やバスの窓から布を見下ろしたり、また川の中に立って、あるいはボートやカヤックに乗って、布を見上げながら楽しむことができる。2週間の間、《オーバー・ザ・リバー》というアート作品は、その他レクリエーション活動や、川がはぐくむ自然の一部ともなるのである。



《包まれたライヒスターク》(旧ドイツ帝国議会議事堂、ベルリン、1971-95)

1970,80,90年代にわたる奮闘努力の末、1995年6月24日、ライヒスタークを包む作業が完了した。この作業は90人の専門クライマーと120人の作業員によって行われた。ライヒスタークは14日のあいだ包まれ、その後全ての資材はリサイクルされた。

1994年9月、技術者たちの仕様書に従って、ドイツにある10の会社が、多岐にわたる資材の製造を開始した。1995年4月から6月にかけて、鉄鋼専門の作業員が塔、屋上、彫像、石造りの花瓶部分に鉄製の保護フレームを設置した。これにより、布の襞が屋上から滝のように流れ落ちるようになる。

アルミニウムを表面に吹き付けたポリプロピレン製の厚手の織られた布 100,000 m²と、青色のポリプロピレン製のロープ 15,600m (直径 3.2cm) が、ライヒスタークを包み込むために使われた。側面、塔、屋上部分が70枚の特製布パネルで覆われた。布の量はライヒスタークの表面積の2倍もの大きさがあった。

クリスト&ジャンヌ＝クロードのその他全てのプロジェクトと同様、このアート作品のための資金も全てアーティスト自身によって支払われた。その資金は習作やドローイング、コラージュ、スケール・モデル、初期の作品、オリジナル・リトグラフの売却によってまかなわれた。彼らはいかなる援助も受けることはない。

《包まれたライヒスターク》は、クリスト&ジャンヌ＝クロードの人生の中の24年間の努力の結晶というだけでなく、ミヒャエル・S・クーレン、ヴォルフガング&シルヴィア・フォルツ、ローラン・スペッカーら主要メンバーの長年にわたるチームワークの成果である。

1994年2月25日、リタ・ズュースムート議長のもと、ボンで行われたドイツ連邦会議では、この芸術作品に関する70分間にわたる議論の末、投票が行われた。記名投票の結果は、賛成 292 票、反対 223 票、棄権 9 票だった。

ライヒスタークは広々としているが、奇妙に形而上学的な地域に建っている。この建物は、1894年の建立後、1933年の焼打ち事件、1945年の壊滅的な破壊、そして1960年代の再建というように、絶え間ない変化と動乱の中にあったが、つねに民主主義を象徴するシンボルとして存在し続けてきた。

美術の歴史を通じて、芸術家は布を使うことに魅了されてきた。襞、プリーツ、ドレープといった布が作り出す形は、古代から現在にいたるまで、絵画やフレスコ、レリーフ、木・石・銅製の彫刻などで重要な部分を占めている。したがって、ライヒスタークに布を使うということは、古典的な伝統に倣っているともいえるのだ。布は、衣服や皮膚のようにもろい素材であり、はかなさがもつ独特の性質を伝えてくれる。

2週間にわたり、青いロープで形取られた、銀色の布の豊かさは、垂直方向に流れる壮麗な襞をつくり出す。それは、ライヒスタークの堂々たる構造の特徴と大きさを強調し、その本質をあらわにした。

概要

建物：旧ドイツ帝国議会議事堂

屋上までの高さ：32.2m

塔までの高さ：42.5m

東西のファサードの幅：135.7m

南北のファサードの奥行き：96m

周長：463.4m 塔の数：4 中庭の数：2

資材

布地に使用した糸の長さ：70,546km

ブレマー・ヴォル＝カメライ (ブレーメン、ドイツ) 製造

銀色のプロピレンの布地：100,000 m²

シルゲン (エムスデッテン、ドイツ) 製造

オリジナルの布の幅：1.55m

布の伸縮強度：4,000N/5cm

布の総重量：61,500 kg

100.00cmに織り込まれたアルミニウムの重量：4 kg

ロヴォ＝コーチング (ヘルボルツハイム、ドイツ)

布パネル：70枚

シュプレーヴァルド・ブラネン (ヴェチャウ、ドイツ)、ツェルタブラン・タウチャ (ドイツ)、カノッピオ (カストルヌオーヴォ、イタリア) による縫製

布パネルの平均サイズ：37 m × 40 m

縫製用糸の長さ：1,300 km

縫い目の全長：520,000 m

直径 32mm の青色プロピレンの長さ：15,600 m

グライシュタイン (ブレーメン、ドイツ) 製造

窓用アンカー：110個

天井用アンカー：270個

天井用の鉄の重さ：200,000kg

窓用アンカーの鉄の重さ 35,000kg

彫像保護ケージ：16個

彫像保護ケージのサイズ：9.5m × 5m × 4.5m

鉄鋼：ヘバ (ドイツ) 製造

布地に取り付けられた錘の数：477個 (1.5 トン / m)

EKO 鉄鋼 (アイゼンヒュッテンシュタット、ドイツ) 製造

錘の総重量：1,000,000 kg

スタッフ

チーフ・エグゼクティブ・オフィサー：ローランド・スペッカー（管理）、ヴォルフガング・フォルツ（技術・建設）

技術設計：ILP（ラドルフツェル、ドイツ）

技術アドバイザー：ヴィンス・ダヴェンポート、ジョン・トンプソン、ディミター・ザゴロフ

布・ロープの設置メンバー：RVM（社長フランク・ゼルテンハイム、ベルリン）

記録写真：ヴォルフガング&シルヴィア・フォルツ

モニター編成：ジークヴァルト・ハウスマン（サイモン・シャプー指導）

モニターの数：1,200 台（2 期間） 600 台（150 台を 6 時間毎に 4 交代制で使用）

専門登山家の人数：90 人（45 人ずつ 2 交代制）

設営人員：120 人（60 人ずつ 2 交代制）

ベルリンの事務局スタッフ数：17 人

ニューヨークの事務局スタッフ：カリクスト・スタンプ、ウラジミール・ヤヴァシェフ

法的な手続き

このプロジェクトは、C.V.J. 社（社長および財務担当ジャンヌ＝クロード・クリスト＝ヤヴァシェフ、秘書および顧問スコット・ホーデ、秘書補佐クリスト・V. ヤヴァシェフ）を親会社とする包まれたライヒスターク社によって実現された。ペーター・ラウエ教授とスコット・ホーデが顧問弁護士となり、ユルゲン・サヴァデ教授は建築上のアドバイスを、また、ミヒャエル・S・クーレンは歴史に関するアドバイスを行った。許可証はドイツの連邦議会、そしてベルリンの地方局、ティーアガルテン地区をはじめその他全ての関連機関によって要求され、後に受理された。

クリストのドイツ訪問回数：54 回（1976-1995 年）

訪問した国会議員の人数：352 人

本プロジェクトに関ったドイツ連邦議会議長の人数：6 人（1976-1995 年）



《包まれたボン・ヌフ》（パリ、1975-85）

1985 年 9 月 22 日、300 人の専門作業員が、一時的なアート作品《包まれたボン・ヌフ》を完成させた。動員された作業員たちは、40,876 m²の絹のように見える砂岩の黄金色をしたポリアミド合成繊維で、以下のものを包んだ。

12 のアーチの天井と側面、ただし川の交通を妨げることなく。

欄干から床面まで。

歩道と縁石（歩行者は布の上を歩いた）

橋の両側のすべての街灯。

シテ島の西端にある堤防の垂直面。

ヴェール・ギャラン広場の遊歩道。

布は 13,076 m のロープによって固定され、個々の橋脚の水中 1m の基底部に巻きつけられた合計 12.1t の鉄製の鎖に固定された。

ジェラルール・ムーラン率いるシャルパンティエ・ド・パリ社といくつかのフランスの下請け業者を、クリスト&ジャンヌ＝クロードのこれまでのプロジェクトに参加してきたアメリカ人エンジニアたちが助けた。工事責任者のセオドア・ドゥハーティ以下、ヴァヘ・アブラハミアン、オーガスト・L・ヒューバー、ジェイムス・フラー、ジョン・トムソン、ディミター・ザゴロフ達だ。

プロジェクトディレクターのヨハネス・ショープは工法と具体的な計画を、パリ市、セヌ川局および州当局に提出し、許可を受けた。

シモン・シャプー率いる 600 人の監視員は、40 人編成のグループに分けられ、10 月 7 日の撤去の日まで 24 時間体制でプロジェクトの警備と案内を行った。

他のプロジェクトと同様に、《包まれたボン・ヌフ》にかかったすべての費用はアーティストたち自身によって、プロジェクト準備段階に制作されたドローイングやコラージュ、初期作品の売却によって捻出された。

ボン・ヌフはアンリ三世の時代に起工され、1606 年 7 月、アンリ四世の在位中に完成された。昔も今も、パリ中のどこを探してもこれほど地理的にも視覚的にもヴァラエティに富んだ橋はない。1578 年から 1890 年にかけてボン・ヌフは、継続的に改築や贅沢な増築が行われた。たとえば、スフロアの指揮のもとで、橋の上には商店街が増築され、サマリテーヌの水道ポンプ小屋にほどこされたロココ様式は破壊と再建を繰り返した。ボン・ヌフを包むことは、この度重なる変容の伝統にのっとるもので、14 日間、新しい彫刻的な次元で橋自体をアート作品に変身させた。

布は橋の表面にロープで縛りつけられ、2000 年以上にわたりパリの中心であった、シテ島の左岸と右岸とを結ぶボン・ヌフの大きさと細部を強調しながら、基本的な形を保持している。

《壁、包まれたローマ時代の城壁》(イタリア、ローマ、ヴェネト街とボルケーゼ公園、1974)

高さ：15m
長さ：250m
幅：4-5.5m
材料：合成繊維、ダクロン・ロープ

イタリア、ローマの繁華街の1つ、ヴェネト街のつきあたりに位置し、ヴィラ・ボルケーゼ公園を背にした古い城壁は、2000年前にマルクス・アウレリウス皇帝が建設し、都ローマを包囲するものであった。

1974年2月から3月にかけての40日間、城壁の両側、城牆そしてアーチの部分がポリプロピレン布とロープで包まれた。

40人の建設作業員がこの一時的なアート作品を4日間で完成させた。このプロジェクトはギャラリー・アポリネアのオーナーで1963年にクリストの個展を2回も開催した長年の友人、グイード・レ・ノッチによってコーディネートされた。

《壁—包まれたローマ時代の城壁》の資金は、クリスト&ジャンヌ＝クロードによって、クリストのドローイングやコラージュ、スケール・モデル、また初期の梱包作品やリトグラフの売却によって調達された。

彼らは、いかなる援助も受けることはない。40日後、作業員による撤去が開始され、全ての資材はリサイクルされた。梱包された4つのアーチのうち、3つはかなりはげしい交通量の車用となり、1つが歩行者用に確保された。

《囲まれた島々》(フロリダ州、マイアミ、ビスケーン湾、1980-83)

1983年5月7日、《囲まれた島々》の設置作業が完了した。マイアミ市と北マイアミ、マイアミ・ショアー・ヴィレッジとマイアミ・ビーチに挟まれるビスケーン湾で、バイカーズ・ホルヴァー運河とブロード土手道路、79番街土手道路、ジュリア・タトル土手道路、そしてヴェネチアン土手道路を含む区域に位置する11の島々が、585,000㎡のピンクの織られたポリプロピレンの布で囲まれた。布は水面を覆い、それぞれの島から湾内に向かって、61m張り出すように浮いていた。布はそれぞれの島の輪郭に合わせて79通りのパターンに縫製されてあった。

2週間にわたって、人々は11.3kmに渡って広がる《囲まれた島々》を、土手の道路から、陸地から、水上から、そして上空から眺めたり、そばに近づいたり、楽しんだりした。光沢のある繊維の輝くピンク色は、緑豊かな11の無人島に生い茂る熱帯植物、マイアミの空の明るさ、そしてビスケーン湾の浅い海の色と調和した。

《囲まれた島々》の準備作業は1981年4月からジョゼフ・Z・フレミングとジョゼフ・W・ランダース弁護士、アニトラ・ソーンハグ海洋博士、オスカー・オウリーとメリ・カミングスの両鳥類博士、ダニエル・オデル哺乳類博士、ジョン・ミッチェル海洋技師以下4人の技術顧問そしてA & Hヒルダー社のテッド・ドゥハーティ建築監督らによって続けられてき

た。海洋作業チームと陸上作業チームは、協力して11の島々からごみを拾い集めて搬出した。40tに及ぶごみの中には冷蔵庫のドアやタイヤ、台所の流し台やマットレスや棄てられたボードなどが含まれていた。

このプロジェクトは、以下の政府機関から許認可を得た。フロリダ州知事と閣僚、デイド郡政執行委員会、環境規制局、マイアミ市執行委員会、ノース・マイアミ市、マイアミ・ショアー・ヴィレッジ、合衆国陸軍技術部隊、デイド郡環境資源管理課。

650万平方フィートのポリプロピレンの布は、1982年11月から1983年4月にかけて、ヒアリーにある工場を借りて縫製された。布は11の島の輪郭にあわせて79通りのパターンに縫製され、全ての縫い目に浮きが縫い込まれた。縫われた各セクションは海上で容易に展開できるように、オパラカの飛行機格納庫で蛇腹状に折りたたまれた。

海面に浮くポリプロピレンの布の縁は、布と同じ色の直径30.5cmの八角形の浮き棒に接続された。浮き棒は島から放射状に伸ばされた固定ケーブルにつながれた。このケーブルは島内に設置されたアンカーと、島の沖76mに位置する、花崗岩質の海底に15.3mおきに設置された610基の特製アンカーに結ばれた。島側では、木々の足下付近に打ち込まれた陸上のアンカーに、布の縁がつなぎ止められた。布が砂浜の表面を覆い、植物の下に消えていくように。

布と浮き棒の“いかだ”は、幅3.7～6.7m、長さ122～183mとサイズはさまざま、湾の中をそれぞれの島に牽引されていった。島は全部で11あるが、2つの島をまとめて囲んだ場所が2箇所あった。

クリスト&ジャンヌ＝クロードのこれまでのアート・プロジェクトと同様に、《囲まれた島々》のための資金も全てアーティストたち本人によって調達された。C.V.J. コーポレーション(ジャンヌ＝クロード・クリスト＝ヤヴァシェフ社長)によって売却された、プロジェクトの準備段階に描かれたパステルと木炭のドローイング、コラージュ、リトグラフ、初期の作品売り上げによってまかなわれた。

1983年5月4日、430人に及ぶ作業員の内、布を広げるグループが、ピンクの布の開花を開始した。《囲まれた島々》はゴムボートに乗った120人の監視員たちによって昼夜を問わず監視された。

《囲まれた島々》は、海と陸にまたがって暮らすマイアミ地域の人々の生活にあるさまざまな要素や慣習に根ざしたアート作品となった。

《覆われた遊歩道》(ミズーリ州、カンザス・シティ、ルーズ記念公園、1977-78)

ミズーリ州カンザス・シティのヤコブ・ルーズ記念公園で実現した《覆われた遊歩道》は、12,150㎡のサフラン色のナイロン布で、4.5kmにわたって公園内の歩道とジョギング用の道を覆いつくすものである。

作業は1978年10月2日月曜日に開始され、10月4日水曜日に完成した。市内のA.L. ヒューバー・アンド・サン建設会社に雇われた総勢84人の作業員が、布を敷きつめる作業に従事した。特に13人の作業員と4人のプロの裁縫師が中

心となった。

布の両端には真鍮のハト目が付けられ、これを通して打ち込まれた34,500個の鉄のスパイクで、布は所定の場所に固定された。階段部分は緑の木製の部分に4万本のホチキスで止められた。ウェスト・ヴァージニア内の工場であらかじめ15,860mにもなる布の縫製と縁の始末が済まされていたが、プロの裁縫師がポータブルミシンと多数のアシスタントを使い、仕上げの作業を公園の現地でを行った。

これまでのプロジェクトと同様に、《覆われた遊歩道》に関する全費用は、クリスト&ジャンヌ＝クロードによって、プロジェクトの準備段階に描かれたドローイング、コラージュ、初期の作品やオリジナル・リトグラフの売り上げを通じてまかなわれた。

この一時的なアート作品は1978年10月16日まで設置された後に撤去され、公園は元の状態に戻された。使われた資材はカンザス・シティ公園局に寄贈された。

《ランニング・フェンス》(カリフォルニア州、ソノマ郡とマリナー郡、1972-76)

高さ5.5m、全長40kmに《ランニング・フェンス》は1976年9月10日に完成した。フェンスはサンフランシスコの北、フリーウェイ101号線の辺りを東西に広がり、59の牧場主の私有地を横切り、起伏する丘を越え、ボデガ湾で太平洋に到達する。

このアート・プロジェクトには、42ヶ月にわたる人々の協力、牧場主たちの関与、18回にのぼる公聴会、カリフォルニア州最高裁判所での3回の審議、450ページにも及ぶ環境への影響調査報告書の準備、丘や空そして海の一時的使用、といった様々な要素が含まれている。

この一時的アート作品にかかる全ての費用はクリスト&ジャンヌ＝クロードによって支払われたが、その資金は、習作、プロジェクトの準備段階のドローイング、コラージュ、スケール・モデル、オリジナル・リトグラフの販売によってまかなわれた。

《ランニング・フェンス》では、20,000㎡の厚織の白いナイロンの布が、地中1mまでコンクリートを使用せずに穿たれた2,050本の鉄柱(高さ6.4m、直径9cm)に渡された、鉄製のケーブルにつり下げられた。加えて、フェンスの横方向には145kmに及ぶ補強のため鉄製のケーブルが渡され、14,000個のアンカーによって地面に固定された。

2,050枚の布の上端と下端は、350,000個のフックによって上下のケーブルに取りつけられた。

《ランニング・フェンス》に使用された部品はすべて完全に撤去できること、ソノマ郡とマリナー郡の丘に一切の痕跡が残らないことを前提にデザインされた。

牧場主たち、郡、州、国の機関との取り決めに従って《ランニング・フェンス》の完成から14日後、撤去作業が開始され、すべての資材は牧場主たちに与えられた。

14本の道とヴァレーフォードの町を跨いだ《ランニング・フェンス》は、自動車や、家畜、野生動物が通れる程の開口部が付けられており、ソノマ、マリナー両部の65kmにわたる公道から見ることができるようデザインされていた。



《ヴァレー・カーテン》(コロラド州、ライフル、1970-72)

1972年8月10日午前11時。コロラド州、グランド・ホットバグ山脈のグランド・ジャンクションとグレンウッド・スプリングの間に位置するライフル。35人の建設作業者と、美術学生や大学生、各地を転々とするアーティストなど、64人の臨時雇いの手で、12,780㎡に及ぶナイロン製のオレンジ色のカーテンを固定するための27本のロープの最後の1本がしっかりと縛りつけられた。ライフルの11.3km、ハイウェイ325号線沿いにあるライフル・ギャップでのことである。

《ヴァレー・カーテン》は、マサチューセッツ州リンにあるユニポリコン社のデミター・ザゴロフとジョン・トムソンおよびコロラド州デンバーにあるケン・R・ホワイト社のアーネスト・C・ハリス博士によってデザインされた。設営工事はコロラド州ボルダーにあるA&Hビルダー社(社長、セオドア・ドゥハーティ)が、ヘンリー・B・ライニンガーの現場監修の下に行った。

《ヴァレー・カーテン》は、幅381m、高さは両端が111mで55.5mの中央部に向かってまでカーブしている。斜面や谷底に接地しないように張られた。カーテンと地面の見た目の隙間を防ぐために、幅3mのスカートがカーテンの下部に取りつけられた。

移動や設置の間に《ヴァレー・カーテン》を保護するためにカーテンを丸ごと包み込む外カバーが用意された。このカバーに入ったカーテンは吊り上げられ、4本の上部・主ケーブルに11個の金具で装着された。使用されたケーブルは全長417m、総重量49,895kgに及び、720tのコンクリート基盤に固定された。さらなる保護のために、《ヴァレー・カーテン》は一体構造の内カバーの中に収められた。カーテンの底部には太さ7.6cmのダクロン繊維のロープが通され、そこからさらにカーテンを27基のアンカーに繋ぐロープが伸ばされた。

《ヴァレー・カーテン》プロジェクトは完成までに28ヶ月を費やした。

クリスト&ジャンヌ＝クロードによる、この一時的なアート作品の全費用は、ヴァレー・カーテン・コーポレーション(ジャンヌ＝クロード・クリスト＝ヤヴァシエフ社長)によっ

て支払われたが、その資金は習作、プロジェクトの準備段階に描かれたドローイングやコラージュ作品、スケール・モデル、初期作品、オリジナル・リトグラフの売却によってまかなわれた。

1972年8月11日、プロジェクトの完成から28時間後、風速が時速100kmを超え、撤去作業の開始を余儀なくさせられた。

《包まれた海岸》（オーストラリア、リトル湾、1968-69）

プリンス・ヘンリー病院所有のリトル湾は、シドニーの中心部から14.5km南東に位置している。包まれた海岸線はおよそ長さ2.4km、奥行きは狭いところで46m、広いところで244m、北側の崖の部分は26m、南側の砂浜の部分は海面の高さにある。

10万㎡の撥水性の布（一般的には農業用に製造される合成繊維）が用いられ、長さ56.3km、直径3.8cmのポリプロピレンのロープで岩に縛りつけられた。

25,000回鉋打ち銃で岩に打ち込まれた留め具やひも付きの鉋に、クリップを使ってロープが固定された。

技術部隊の退役少佐ニニアン・メルヴィルがこの工事の責任者であった。15人の登山の専門家、110人の作業員、シドニー大学や東シドニー技術大学の建築学科、芸術学科の学生たち、そして個人で参加してくれたオーストラリアの芸術家や教師たちが、この4週間以上にわたるのべ17,000時間もの作業を引き受けてくれた。

このプロジェクトは、クリスト&ジャンヌ＝クロードがプロジェクトの準備段階に制作されたクリストのドローイングやコラージュを売却して資金を調達した。

海岸は1969年10月28日から7週間包まれていた。その後、全資材が撤去され、海岸は再び元の状態に戻された。

Christo and Jeanne-Claude

A Work in Progress, Over the River, Project for the Arkansas River, State of Colorado

世界アーティストサミット関連プログラム

クリスト&ジャンヌ=クロード 講演会

主催：京都造形芸術大学 慶應義塾大学
 共催：京都市
 後援：国際交流基金 京都市教育委員会

※両会場とも無料、要領書式送付

京都

2006年 10月 28日(土)
 14:00-17:00(開場 13:00)
 京都造形芸術大学
 京都芸術劇場「春秋座」
 定員 850名
 ※要領書申込

お問い合わせ Inquiries
 京都造形芸術大学 国際芸術研究センター(京大 研) 研
 Yoko Kato 国際芸術研究センター 国際芸術研究センター
 TEL: 075-791-9132
 e-mail: info@kyoto-art.ac.jp
 URL: http://www.kyoto-art.ac.jp

横浜

2006年 10月 30日(月)
 17:00-19:30(開場 16:30)
 慶應義塾大学日吉キャンパス
 2F 講堂(2F+校舎2階)
 定員 400名
 ※当日14:40から来校者1階受付で整理券を配布します(整理券がないと入室できません)。

お問い合わせ Inquiries
 慶應義塾大学 国際研究センター(京大 研) 研
 Yoko Kato 国際研究センター 国際研究センター
 TEL: 045-356-1111
 e-mail: info@kyoto-art.ac.jp
 URL: http://www.kyoto-art.ac.jp

クリスト&ジャンヌ=クロード講演会告知用ポスター（表面・裏面）

世界アーティストサミット関連プログラム

クリスト&ジャンヌ=クロード 講演会

クリスト&ジャンヌ=クロード講演会に際して
 クリスト&ジャンヌ=クロードは、現代アートの最前線に位置するアーティストです。その作品は美しく、かつ知的で芸術に富んでいます。彼らの作品は、自然と人間の関わりをテーマとして制作され、高い芸術的価値と社会的意義を兼ね備えています。この講演会では、クリスト&ジャンヌ=クロードの作品と、その制作過程について詳しくお話しします。また、クリスト&ジャンヌ=クロードの作品と、その制作過程について詳しくお話しします。また、クリスト&ジャンヌ=クロードの作品と、その制作過程について詳しくお話しします。

手付書 京都造形芸術大学 国際芸術研究センター(京大 研) 研

クリスト&ジャンヌ=クロード講演会に際して
 クリスト&ジャンヌ=クロードは、現代アートの最前線に位置するアーティストです。その作品は美しく、かつ知的で芸術に富んでいます。彼らの作品は、自然と人間の関わりをテーマとして制作され、高い芸術的価値と社会的意義を兼ね備えています。この講演会では、クリスト&ジャンヌ=クロードの作品と、その制作過程について詳しくお話しします。また、クリスト&ジャンヌ=クロードの作品と、その制作過程について詳しくお話しします。また、クリスト&ジャンヌ=クロードの作品と、その制作過程について詳しくお話しします。

手付書 京都造形芸術大学 国際芸術研究センター(京大 研) 研

講演会場

京都造形芸術大学 国際芸術研究センター(京大 研) 研
 10月28日(土) 14:00-17:00(開場 13:00)
 定員 850名
 ※要領書申込

横浜
 慶應義塾大学日吉キャンパス
 2F 講堂(2F+校舎2階)
 10月30日(月) 17:00-19:30(開場 16:30)
 定員 400名
 ※当日14:40から来校者1階受付で整理券を配布します(整理券がないと入室できません)。

ポスター展示

講演会当日、講演会場にポスターを展示します。
 10月28日(土) 14:00-17:00(開場 13:00)
 10月30日(月) 17:00-19:30(開場 16:30)

無料プレ・レクチャー

「アートプロジェクト」
 クリスト&ジャンヌ=クロードのプロジェクトから
 10月28日(土) 14:00-17:00(開場 13:00)
 10月30日(月) 17:00-19:30(開場 16:30)

お申込方法

申込フォーム: <http://www.kyoto-art.ac.jp>
 申込期間: 10月10日(月) - 10月20日(水)
 申込締切: 10月20日(水) 17:00(開場 16:30)
 申込料: 無料

交通アクセス

京都
 京都市営地下鉄「丸太町駅」徒歩10分
 京都市営地下鉄「丸太町駅」徒歩10分
 京都市営地下鉄「丸太町駅」徒歩10分

横浜
 慶應義塾大学日吉キャンパス
 慶應義塾大学日吉キャンパス
 慶應義塾大学日吉キャンパス

慶應義塾大学教養研究センター

慶應義塾大学、京都造形芸術大学主催
世界アーティストサミット関連プログラム
「クリスト&ジャンヌ＝クロード講演会」

2007 年 3 月 30 日発行

編集・発行 慶應義塾大学教養研究センター
代表者 横山千晶

〒 223-8521 横浜市港北区日吉 4-1-1
TEL 045-563-1111 (代表)
Email lib-arts@adst.keio.ac.jp
<http://lib-arts.hc.keio.ac.jp/>

©2007 Keio Research Center for the Liberal Arts
著作権者の許可なしに複製・転載を禁じます。

ISSN 1880-3628
ISBN 978-4-903248-11-0