

題名	私の歩んできた道
Title	The Road I Have Walked
著者名	イサム・ノグチ
Author(s)	Isamu Noguchi
言語 Language	日本語・英語 Japanese, English
書名	稲盛財団：京都賞と助成金
Book title	The Inamori Foundation: Kyoto Prizes & Inamori Grants
受賞回	2
受賞年度	1986
出版者	財団法人 稲盛財団
Publisher	The Inamori Foundation
発行日 Issue Date	10/1/1990
開始ページ Start page	108
終了ページ End page	130
ISBN	

私の歩んできた道

イサム・ノグチ

京都で初めて、そして日本で初めて、英語でお話することになります。

この場では、私自身について述べよと言われておりますので、本日はこの趣旨にそって、英語でお話しさせていただくことにします。

ここ京都において、多大なご後援のもとにお話しできることは、私にとって至上の喜びであり、この京都賞が、いうなればノーベル賞の延長線上にあるとも思われることを考えますと、私をその対象に選んでいただき、このような機会を与えていただきましたことに、深く感謝いたします。

私はしばしば、自分がどの部門に属するのかを考えてみました。この部門は、漠然とはしているが、新しいものであり、今後形をなしてゆこうとするものであることが、私以外の2名の受賞者の方がたをみてわかりました。

私の生まれ、つまり私が日系アメリカ人であるためでしょうか、私は自分がどこに属しており、どのカテゴリーの活動に関与しているのかに、つねづね少しばかり不安を抱いていたのです。私は、現在は私自身を芸術家だと思いたいのですが、じつは芸術家になることにについては、ずいぶん躊躇していたのです。

私は13歳でアメリカへ渡り、インディアナに住んでおりました。インディアナはアメリカの中部に位置していますが、日本で普通に抱く文化的関心とはいっさい無縁な場所です。たとえば、訪れる場所や人びとの態度は、中部アメリカの人びとのそれとも異なっています。そして、私は典型的なアメリカ人になりました。現在でも、そうであると思っています。

私がいま、もっとも関心があるのは、なぜ私が芸術家になったのかということです。

私は、ハイスクールを卒業すると、医者になるためにニューヨークのコロンビア大学に入学しました。周囲の人に、そうすべきだと言われたからです。私自身は自分がなにをすべきかわかりませんでした。特別な考えはなかったのです。とにかく、いったんコロンビア大学に入学しました。

ほどなく私は、高名な細菌学者、野口英世博士に会うことになりました。博士は私を援助してくださろうとしました。博士は私の親戚でもないのに、たいへん親切な方でした。野口博士は当時、ロックフェラー医学研究所にいらっしゃって、私はその人びとを紹介していただきました。そして博士は、私の学業が少し進むと、まだ医師免許の取得前であったにもかかわらず、私を助手にするつもりだったのです。私に手伝ってほしかったのです。

ところが博士は、私に、「医者になるな」と言いました。「医者は科学者ではない。おそらく芸術家だろう。しかも、人びとの共感と理解とを得る能力をもつのはごく少数の者だけだ。君は医者になるべきではない。芸術家になるべきだ」とおっしゃいました。しかし、私には自信がありませんでした。

ある日、私は、レオナルド・ダ・ヴィンチ・アートスクールという恵まれない子供たちのための美術学校の校長をしていたイタリア人彫刻家に出会いました。その人は私に、「ぜひとも彫刻家になりなさい」と言ってくださいました。私は、「私には余裕がありません。いまは

THE ROAD I HAVE WALKED

Isamu Noguchi

I will speak in English for the first time in Kyoto, and, as a matter of fact, for the first time anywhere in Japan. But I think it's proper to do so if I am to talk about myself.

To be able to speak here in Kyoto, under such great auspices, is a delight for me. This occasion seems extremely opportune to me, especially in view of the subject matter that seems to underlie this extension, you might say, of the Nobel Prizes, which seems to me to have been sought after here. I have often wondered exactly what category I belong in, and I see from the two previous recipients that the categories are, you might say, indeterminate — you might possibly say new — trying to find a shape. Perhaps because of my background, my birth and mixed nationality, I've often felt a little uncertain as to where I belong — what category of activity I'm involved in. I like to think of myself as an artist, but in fact I was very hesitant about being an artist.

When I went to America at the age of thirteen, I found myself in Indiana, which is in the middle of America, cut off from anything to do with the cultural interests that one normally has in Japan. The places to go to, and the attitudes of people were so different in middle America. I became a typical American, which I think I still am.

What is so interesting to me is why I became an artist. When I got out of high school I finally found myself in New York and going to Columbia University to become a doctor, because people had told me that maybe that's what I should do. I did not know what I should do; I had no idea. At any rate, once I had entered Columbia University I presently met Dr. Hideyo Noguchi, the famous bacteriologist, and he tried to help me. He was not a relative of mine, but he was a very kind man. Dr. Noguchi was, at that time, with the Rockefeller Institute, and he introduced me to the people there. He was going to have me as his assistant as soon as I got along a little ways in my schooling; even before I became qualified as a doctor. He wanted me to help him. However, he said, "Don't become a doctor." He said, "Doctors are not scientists. They are artists, maybe. And only a few people have the ability to feel sympathy and an understanding of people. You should not become a doctor, you should become an artist." However I had no confidence.

Then one day I met an Italian sculptor who was a director of an art school for poor children, called the Leonardo Da Vinci Art School. He said to me, "You must become a sculptor," and I said, "Well, I can't afford it. I'm working in a restaurant. I haven't got time." He said, "Don't go to school but come and help me, and I will pay you." This is how I became a sculptor. Three months after I got started, I had an exhibition at his school.

In two years I was able to get a Guggenheim Fellowship and go to Paris. So I seem to have been guided by some kind of fate. I did not expect anything, I came from nowhere, I was nobody, but people seemed to want to help me. So, by some surprising circumstance, I got the Guggenheim Fellowship and I found myself in Paris, and I was at a cafe sitting next to a man and he said, "What do you want to do?" And I said, "I would like to meet Brancusi." "Come with me," he said, and he introduced me to Brancusi, and with that I started working with Brancusi, the great Rumanian sculptor.

When I worked with Brancusi I became, of course, very influenced by him. Many of my works from that time show his influence (photo 1). I was able to stay in Paris

レストランで働いていて時間がないのです」と答えました。すると、「学校へ行かずに、ここで手伝ってくれば、給料も支払おう」とまで言ってくださったのです。

こうして私は、彫刻家になったのです。そして、仕事を始めて3か月後には、この学校で展覧会を開きました。

2年ほどのち、私はグッゲンハイム奨学金を得て、パリに行くことができました。

私は、なにかの運命に導かれてきたように思うのです。私はなにも期待せず、特別にどこから来たのでもなく、何者でもありませんでした。しかし、人びとが私に手を貸したがつているようでした。奨学金を得てパリに行けただけでなく、そこでも驚くべきことが待ち受けていたのです。

パリに滞在中のある日、私は、とあるカフェで隣りあわせた人に、「あなたは、なにをしたいのですか」と尋ねられました。私は、「ブランクシーに会いたい」と答えると、その人は、「私と一緒にいらっしゃい」と言い、私をブランクシーに紹介してくれたのです。このようにして私は、偉大なルーマニア人の彫刻家ブランクシーと仕事を始めることになったのです。

ブランクシーと仕事をしていたころは、当然のことながら、私の作品は彼から多大な影響を受けました。^(写真1)グッゲンハイム奨学金でパリに2年間滞在することができましたから、私はしばらくブランクシーのもとで働いたのち、私は自分のアトリエを持ちました。ブランクシーのアトリエと同じようにつくりました。当時の私は、ブランクシーそのものでした。

その後、私はブランクシーから離れようと模索しました。²⁾しかし、ブランクシーのようにたいへん強い影響力をもった人物から離れるのは至難のわざでした。私は自分自身を信用していませんでした。私は自分が著名な抽象彫刻家になるとは思いませんでした。

私は若すぎました。当時は、わずか22歳でした。22歳にして大家になろうなどと、どうやって思えるでしょう。そして、2年間のパリ滞在期間を終えて、私はアメリカに帰りました。

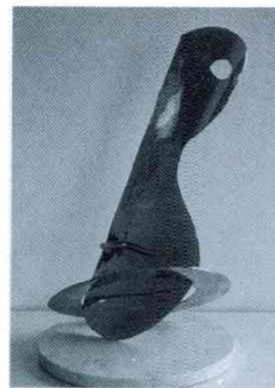
そのころの私には、当然お金はありませんでした。そこで、お金を得るために私は頭像をつくりはじめました。それまでも頭像はつくったことがあり、いたって容易にできることを知っていたからです。

多くの人が、私に対して抱いていただいていた友情や私の助けになってやろうという親切心から、モデルになってくれました。1928年から29年にかけての冬の間に私は多くの頭像をつくり、その展覧会も成功裡に終わりました。

偉大な舞踏家マーサ・グラハムの頭像も、私がアメリカに帰国してすぐにつくりました。³⁾

そのころの彼女は無名でしたが、カーネギーホールを曲がった所に住んでおり、私のアトリエ近くだったので、私はよく彼女の稽古を見に行ったものでした。そこには、たくさんのかわいらしい少女がおり、私は彼女たちの絵も描きました。

このころ、私は生涯の友人、フラワー氏に出会いました。彼もまた、私に大きな影響を与え



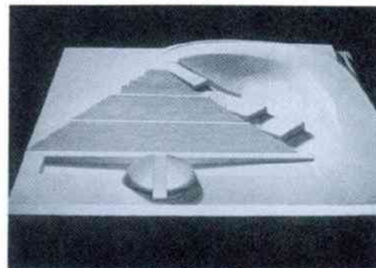
1) ブランクシーの影響を受けた初期の作品
Early work showing influence of Brancusi



2) ブランクシーの影響を排除しようとした作品
Early work showing the beginning of an independent style



3) マーサ・グラハムの頭像
Bust of Martha Graham



4) 『遊び山』
"Play Mountain"



5) ステンレスを型に流して制作した作品
Work cast in stainless steel

ました。彼は、アメリカと、空間と構造物の新しいテクノロジーを代表していたからです。彼は救世主ともいえるような人で、夢を見、自分の世界観を人びとに教えたが人でした。彼の世界観とは構造的な世界、そして工学の適切な応用によってつくることができる未来世界でした。

彼はとても親切で、人間的な人でした。しかし、人間の感情に対しての思いやりよりも数学や構造に対する信念のほうが強く、この二つがうまく調和して現れることはなかったのです。この二つの気持ちには、すれ違う部分があったと思います。

1930年までに、私がニューヨークを離れるに十分な資金ができました。私は私自身の未来を見つけたかったのです。私自身の未来はテクノロジーのなかにある必要はなく、自分自身から起こってくるものでなければなりません。したがって、私は自分自身を見つけたかったのです。人生のはじめの13年間を過ごした日本に帰ったら、自分がいったい何者なのかを教えてくださいものを見つけれられるかもしれないと考えたのです。1930年、私はまずパリへ戻り、しばらくそこに滞在したあと、シベリアを横断して北京に行って、8か月間を過ごし、それから日本にきました。

先日、ある人が、私がどのようにして日本にきたかについて話しながら、古い新聞の切り抜きをくださいました。その記録を見て、私はうれしく思いました。というのは、私がようやく日本へ来て京都の街を歩いていたとき、あたかも私がこの土地の人間でもあるかのように、京都の人たちにあいさつされたからです。今日のこの場合は、55年前に京都で経験した出来事の延長線上にあるように思えます。

京都のあと、私は東京へ行きました。東京では、おじの高木氏が家を提供してくれました。そこで、お手伝いのツネコさんのほか、何人かの頭像をつくりました。そして1931年、私は京都に戻り、東山の陶芸工房で働きました。

その近く、五条の近くの博物館に2体の埴輪があり、私はその影響を受けました。私は自分のルーツを探しており、パリで得た抽象概念をとおして、先史時代の日本に抽象概念を見出したのです。

翌年アメリカに戻り、私は大きな成功をおさめました。北京でのデッサンをもとに、いくつかのテラコッタを展示したのです。私がついに成功したのはそのころでした。私は最高のところからスタートし、そこから、いわばしたり落ちたのです。しかし、人びととの出会いにおいては、ほんとうに恵まれていました。

1933年、生計を得ようと、私は再び頭像などをつくっていました。そして、1933年から34年にかけての冬のある日、私はあるビジョンを持ちました。私は大地を彫刻として見たのです。未来の彫刻は大地の上にあるものかもしれないという感じを得たからです。そして、『鋤のモニュメント』という、たいへん大きな作品の制作に取り組むことになりました。大地を掘る、いわゆる“広野を耕す”という表現があるように、実際にそれを可能にしたアメリカ

for two years with the Guggenheim Fellowship. After working with Brancusi for a while, I got a studio. I made it more or less the same as Brancusi's studio. I was completely Brancusi.

This is when I was trying to find a way to get away from Brancusi (photo 2). But it was very difficult to get away from a man like Brancusi, because his influence was very strong. I did not trust myself. I did not think that I was going to become a great abstract sculptor. I was too young. I was only twenty-two. How can you expect to be a master at the age of twenty-two? And so, at the end of the two-year period I went back to America.

By then, of course, I had no money, so to make money I started to make heads. I had made heads before, and I knew that I felt very facile at doing that.

Many people sat for me out of kindness, because of the friendship they felt towards me; because they wanted to help me. In that period of the winter of 1928-29 I made many heads, and I had an exhibition of them. It was successful. I made a head of the great dancer Martha Graham soon after I got back to America (photo 3). At that time she was not known, but she lived around the corner from Carnegie Hall, nearby where I had a studio, so I used to go and watch her classes. There were many pretty girls there, and I would draw them.

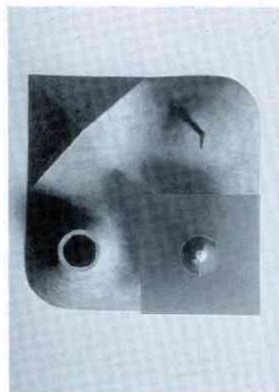
About this time I first met my lifelong friend, Mr. Buckminster Fuller. He was also a great influence on me, because he represented America and the new technology of space and structures. He was, you might say, a messiah — a man who dreamed and who tried to teach people about the world as he saw it; the structural world and his idea of the world of the future which he thought could come from the proper application of engineering. He was a very kind and humane person, but his belief in mathematics and in structures was stronger than and separate from how he felt about people's feelings. I don't think they quite went together.

By 1930 I'd made enough money to be able to get away from New York. I wanted to find my own future. My own future did not have to be in technology; it had to come from myself, and therefore I wanted to find myself. Thinking that if I went back to Japan where I had spent the first thirteen years of my life, I might find something that would tell me who I was, in 1930 I first went back to Paris, I stayed there awhile and then I went to Peking across Siberia, stayed eight months in Peking, and then came to Japan.

Somebody gave me some newspaper clippings the other day telling about how I came to Japan. I was pleased to see a record of that event, for when I finally came to Japan and found myself walking the streets of Kyoto, I was greeted by the people here as if I were somebody who belonged here. This present occasion seems to be a continuation of something that happened to me here fifty-five years ago.

From Kyoto I went to Tokyo, and my uncle, Mr. Takagi, gave me a house. I did a head of Tsuneko-san, who was the maid there, and also a couple of other heads. Then, in 1931, I came back to Kyoto. I worked in Higashiyama, in a pottery place. In the museum which was near there, near Gojo, there were two *haniwa*. And so I was influenced by *haniwa* in 1931. I was looking for my own roots, and from abstractions in Paris I found abstractions in prehistoric Japan.

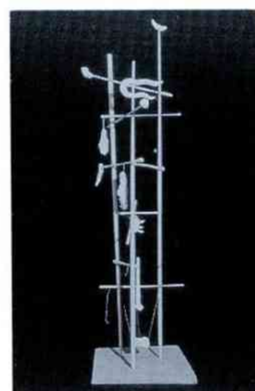
The next year I went back to America and I had a big success. I had made drawings in Peking, and I showed some terra cotta. My biggest success was then. I



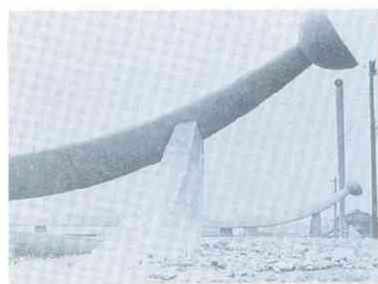
6) 『アリゾナ』
"Arizona"



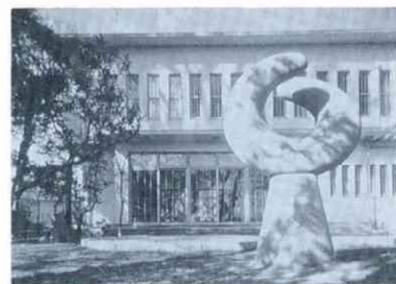
7) 『ルーナーズ』
"Lunars"



8) 『広島のための鐘塔』
"Bell Tower for Hiroshima"



9) 広島橋『つくる』、『ゆく』
Hiroshima bridges "Tsukuru" (Create),
"Yuku" (Go)



10) 慶応義塾大学の庭
Garden at Keio University

started out at the top, and from there I sort of trickled down. But I was very, very fortunate in the people I met.

In 1933, I was again making heads and so forth, trying to make a living. One day, in the winter of 1933-34, I had a vision. I saw the earth as sculpture; I got the feeling that the sculpture of the future might be on the earth. This moved me to make a very big thing called "Monument to the Plow," actually a monument to Benjamin Franklin and Jefferson, who invented the American plow — a plow which digs the earth, a plow with which they were able to "break the plains," as they say. In going west across America, to make the plains fertile they had to plow. My idea was to make a monument to the plow which would be very, very big, like a pyramid, but very shallow. It was to be a monument to the American beginning. At the same time, I made a monument to Benjamin Franklin. I also made other things having to do with the earth. This was my sort of awakening to the geography and to the spaces of the land.

At the same time, I was making "Play Mountain" (photo 4) which was intended to be an extension of the idea of "playground." I wanted to make it cover one city block in New York, as an increase of play space. This idea, which I had in 1933, I never lost. I have always kept that. I'm very stubborn. I keep going.

I did a plan for a similar play space, a big play environment, at the United Nations when it was being built. I was asked to do it by the ladies who lost their own playground there because of the construction of the United Nations. However, I gained the enmity of the New York Park Department — of a man there named Mr. Moses — who thought of me as a very dangerous person and prevented me from doing anything there. I've never been able to do anything in New York City. The spirit of Mr. Moses is still very strong. But the idea of playgrounds as a metaphor of the sculptor moving into the land and among the people remained with me. Some years later, in 1960, the lady who had asked me to do the Play Space for the United Nations asked me to do something in memory of her aunt in a park in New York. I said I could not do anything there in New York; that it was no use trying. But then I thought that if I got a great architect to help me, maybe I could do it. So I asked Louis Kahn, and he said yes, he would help me. The two of us went to work, and working together for five years, we made many different proposals. Each time there would be some objection — this, that, and the other — and Louis Kahn would then always say, "Wonderful! They don't want it. Now we can start all over again. We can make something better."

The last version of that project that I did with Louis Kahn was in 1965. But the things that do not happen are as valuable as the things that do happen, because the idea is there, and even if you don't do it, somebody else will. And that has happened quite a lot.

In 1935 Martha Graham asked me to do her first set. The American dance had no sets before then. It was called "Frontier." Again, the theme was about the American land being opened up to development in going from the East Coast to the West Coast, and all the land which became fertile and planted. I took a rope from the back end of the theater to the top, so as to make a strange perspective in the air. It had a very startling effect. I did twenty things for Martha Graham over the years.

In 1938 I won the Associated Press Plaque, sponsored by the Associated Press in

式鋤を発明したベンジャミン・フランクリンとジェファーソンを記念した作品でした。アメリカを横断して西部へ進む間、広野を肥沃にするために、人びとは土地を耕さなくてはなりません。私のアイデアは、ピラミッドのようにとてつもなく大きく、しかもたいへん平たい鋤のモニュメントをつくることでした。それはアメリカの創始のモニュメントになるわけです。私は同時に、ベンジャミン・フランクリンのモニュメントをつくりました。

ほかにも大地に関するものをつくりました。これは、地理や土地の空間に対する私の覚醒のようなものでした。

同じころにつくった作品に、『遊び山』があります。⁴⁾“遊び場”という考えの延長線上にあるよう意図しました。遊びの空間を増加させ、ニューヨークの市の一区画を覆うようにしたいと思いました。1933年に考えついたこのアイデアを、私は決して失わず、常にもち續けています。私はとても頑固なのです。このまま、がんばります。

大きな遊びの空間、遊びの環境の同じようなアイデアを表現した作品を国連本部のためにもつくりました。国連本部の建築中に、そのために遊び場を失った婦人たちの依頼で制作したものです。しかし、私はニューヨーク公園局、モーゼス氏の敵意をかいました。彼は私をそうとうな“危険人物”と見なし、なにもできないよう私を妨害しました。ニューヨークでは、なにもできなくなってしまいました。モーゼス氏の精神は、いまだにたいへん強固なものがあります。しかし、土地のなかや人びとの間にある遊び場という、彫刻家のメタファーとしてのアイデアは私に残りました。

数年後の1960年、国連の『遊びの空間』の依頼人である婦人から、彼女のおばを記念する作品をニューヨークのある公園につくってほしいと頼まれました。私は、「ニューヨークではなにもできない。やってみても無駄です」と答えました。しかし、そのとき私は、もし偉大な建築家の助けを得られればおそらくできるだろう、と思いました。そこで私はルイス・カーンに頼み、彼は力になってやろうと言ってくれました。私たち2人は仕事にかかり、5年間一緒に仕事をし、さまざまな提案をしました。いつの世もあれこれの反対は起こるものです。しかし、ルイス・カーンはいつも言ったものです。「結構だ。彼らがほしいのはこれではなかった。これで、私たちはまた一からやり直せる。これでもっと良いものをつくれる」。しかし、起きないものは実際に起こるものと同じくらい価値があるのです。なぜなら、そのアイデアがあって、それを行動に移さなかったにしても、ほかの誰かがやるからです。そしてそのような事例は、かなり多くあります。

1935年、マーサ・グラハムが彼女の最初の舞台装置を私につくってほしいと依頼してきました。このときまで、アメリカ舞踏には舞台装置がなく、これが初めてのものでした。『フロンティア』と名付けたその作品のテーマは、再び東海岸から西海岸へと開発されてゆくアメリカの大地、そして肥沃になり種まかれたすべての土地でした。私は劇場の後ろの端からてっぺんにかけて1本のロープを張り、空中に奇妙な遠近感をつくるようにしました。それは驚くべき効果をあげました。

New York City, which is a big newspaper organization. The work which I made at that time is cast in stainless steel (photo 5). It's very big. It's about twenty feet high. It's the biggest stainless steel casting, made of steel because I don't like bronze. The work is still there.

In 1941 the war started between Japan and America. In 1942 I went into a Japanese relocation camp, called a war relocation camp, for the people of California and the West Coast. I did not have to go, because I was from New York, but I went anyway. When I came back to New York in 1942, after seven months in the camp, I did a work called “Monument to Heroes.” For me, the images of heroes were broken airplane propellers and bones and so forth. So my reaction to the war relocation camp is shown in some of the sculptures I did then. This I call “Arizona” (photo 6). The camp was in Arizona, where the heat of the sun is intense, and so forth.

I made a piece called “Lunars” in 1944 (photo 7). I became interested in the relationship between light, reflective surfaces, and sculptures which are lit up from inside. Coming from Arizona back to the artificiality of urban life in New York made me interested in sculpture and light together. I believe that work marked the beginning of my interest, for instance, in the *akari* of *chochin* (lights of paper lanterns).

Shortly after that I started making things with stone, slate, marble, and so forth. I made many things of this type.

In 1948 I had an exhibition at that time at a gallery in New York and decided that New York was no good for sculpture; that it is too artificial. Thus I applied to the Bollingen Foundation to assist me to get away from New York and make a study of sculpture throughout the world, and I went away again. I studied all the prehistoric and ancient monuments and so forth — the better-known ones, of course — to give me some idea of sculpture aside from the urban situation, the artificial situation of New York. I felt that sculpture was the oldest art, but since, as far as I knew, it had never improved, there must be some better reason for doing it than merely aesthetic reasons. This was probably the point of departure where I went back to that vision I had in 1933 with “Play Mountain.” I wanted to find a way of doing things which I was never able to do with Louis Kahn or anybody else.

Finally I came to Japan and I had an exhibition at Mitsukoshi. Among the works which I showed was a piece called “Bell Tower for Hiroshima” (photo 8). When Mayor Hamai from Hiroshima saw it he said, “Come to Hiroshima. Maybe we can do something.” That is why I was able to go to Hiroshima. I went there with Tange-san. At the time there was nothing, absolutely nothing there. I built two bridges, one called “Tsukuru” and the other one called “Yuku” (photo 9).

I did a garden at Keio University in 1950 with the architect Yoshiro Taniguchi (photo 10).

In 1952 I met Mr. Rosanjin Kitaoji, who was very kind to me. He said, “Come live here. Live in that house over there, which I put up for myself to look at. You can use it.” So I moved there, and next door to it I built a studio. There was no flat land to build it on, so I cut into the hill. In Kamakura you can cut into a hill and build a home. I built a studio like that by cutting into the hill.

I made ceramics with Rosanjin, using his earth, his *kama*, and everything else, and he helped me to fire them. He gave me the various glazes and so forth. I made many ceramics and had an exhibition at the Kamakura Museum. Later on I had a similar

マーサ・グラハムのために、私は数年の間に20の作品をつくりました。舞踏の動作を表したり、オイディプスの物語に関するものなどをつくったのです。

1938年に、私は大きな新聞組織であるニューヨークのアソシエテッド・プレス社（AP通信）後援の、アソシエテッド・プレス・ブラックを獲得しました。このときにつくった作品は、ステンレスを型に流して制作したものです。⁵⁾たいへん大きなもので、高さ20フィートほどです。私はブロンズが好きではないので、鋼鉄でつくりました。ステンレスの最大の製造物です。この作品は、現在でも同じ場所にあります。

1941年、日米間に戦争がまっ発しました。翌年、私は、戦時隔離収容所とよばれる、カリフォルニアと西海岸に住む日本人を対象にした日本人強制収容所に入りました。私はニューヨークに住んでいましたから入らなくてもよかったのですが、それでも行きました。7か月のち、1942年に収容所からニューヨークに帰った私は、『英雄のモニュメント』という作品をつくりました。ヒーローの印象は、壊れた飛行機のプロペラや骨などでした。このように、私が戦時強制収容所で受けた影響は、そのころにつくったいくつかの彫刻に表れています。太陽が苛酷に照りつけるアリゾナに収容所はありました。

私は『アリゾナ』をつくり、1944年には『ルーナーズ』という作品をつくりました。^{6,7)}私は、光と反射表面、そして内側から照明された彫刻との関係に興味をもったのです。アリゾナからニューヨークの人工の都会生活に立ち戻ったことで、彫刻と光とが一つになることに魅せられるようになったのです。たとえば、ちょうちんの“あかり”などに私が興味をもちはじめたことを、この作品はしるすものだと思います。

その後も私は石——スレート、大理石などで創作をはじめ、たくさんの作品をつくりました。1948年には、木でもつくりました。このとき、私はニューヨークのある画廊で展覧会を開きましたが、ニューヨークは彫刻には良くない場所だと判断しました。ニューヨークは、あまりに人工的です。そこで私は、ニューヨークから脱出して世界中で彫刻の勉強ができるよう援助を得るために、ボリンゲン奨学金財団に応募し、再びニューヨークを離れました。

私は都会の状況、ニューヨークの人工的状況から離れ、彫刻のアイデアを得るためにあらゆる先史時代・古代のモニュメントなどを勉強しました。もちろんよく知られたものばかりですが……。

彫刻は、もっとも古い芸術だと感じました。しかし、私が知ったかぎりではまるで進歩していませんでした。進歩するには、たんなる美的理由ではなく、それ以上のなんらかの動機があるに違いありません。このことはたぶん、1933年に『遊び山』で得たヴィジョンの出发点に立ち戻ったのです。私は、ルイス・カーン氏やほかの誰ともできなかったやりかたを見つけたと思いました。

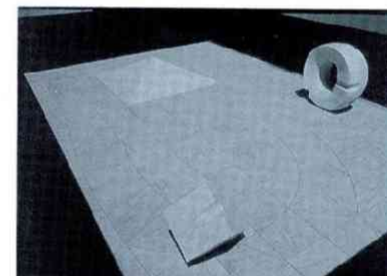
私はついに来日し、三越で展覧会を開きました。そのときに出品したものの一つに『ヒロ



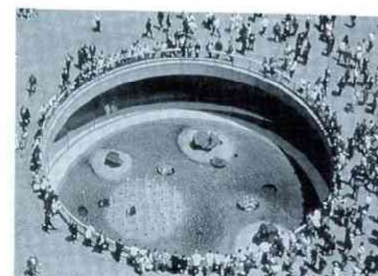
11) ユネスコの庭
UNESCO garden



12) ユネスコの庭
UNESCO garden



13) エール大学図書館の庭
Sunken Garden, Bienecke Rare Book Library, Yale University



14) チェイス・マンハッタン銀行の庭
Garden, Chase Manhattan Bank



15) エルサレムの庭
Garden, Jerusalem

シマのための鐘塔』とよばれるものがあります。⁸⁾ 広島市の浜井(信三)市長がそれを見て、「広島へ来てください。なにかお役にたてることもあるでしょう」と言ってくださいました。それで私は広島に行くことができました。丹下(健三)さんと一緒に行きました。当時の広島にはなにも、まったくなにもありませんでした。私は二つの橋をつくり、一方は『つくる』、他方は『ゆく』と名付けました。⁹⁾

1950年に建築家、谷口(吉郎)氏とともに慶応義塾大学の庭をつくりました。¹⁰⁾ そして、1952年、私は北大路魯山人氏に会いました。彼は私にたいへん親切で、「ここにきて住みなさい。この家に住みなさい。私が自分で眺めるために建てた家ですから、使っていいですよ」と言ってくださいました。私はそこへ移り、隣にアトリエを建てました。平地がなかったので、斜面を切り開いて建てました。鎌倉ではそうして家を建てることのできるのです。

私は、魯山人と一緒に、彼の土、窯、その他、あらゆるものを使い、彼に焼くのを手伝ってもらって陶磁器をつくりました。彼はさまざまな釉薬等をくださいました。私は多くの陶磁器をつくり、鎌倉博物館で展覧会を開きました。のちにも、魯山人とつくった作品で同じような展覧会をニューヨークで開きました。

アメリカでは、人びとが、私か庭や屋外空間にも興味をもっていることを聞きつけはじめました。

アイ・ビー・エムから、ニューヨークのアーマンクにある本社になにかつくるよう依頼されました。その本社には二つの庭がつくれる予定でした。私はその両方とも手がけました。その一つ、未来のなにかを表そうとした『未来の庭』では、最新の方程式等、科学のシンボルが彫り込まれています。みなさん興味をもたれるでしょう。そのころ、アイ・ビー・エムを通じて出会ったさまざまな科学者たちが、これらすべての知識を得る助けとなってくれました。

1956年には、私はパリのユネスコでなにかを制作するよう依頼されました。¹¹⁾ しかし、私にまかせられた部分の下には、もっと大きなスペースがありました。私が、「そこも使うべきだ」と言いましたら、彼らは、「でも、それに支払う資金がない」と答えました。私は、「日本の人たちの援助をあおいではどうですか」と提案しました。そして、私は道路と庭を設計して来日しました。外務省の人たちは、その企画を援助してくれる委員会設立のための人員をなんとか見つける手助けをしてくれました。この庭の仕事をしたことで、私は日本に、そして石を使った仕事にさらに深くのめり込むようになりました。

下の庭は、最初のものより日本的と言えるかもしれません。¹²⁾ しかし、ここでも、私は日本庭園やほかのいかなる種類の庭もつくるつもりはなく、ただ新しい庭をつくろうとして、それらを超えたなにかをたえず探していました。アイ・ビー・エムの場合、私は未来の庭をつくりたかったのです。未来とはなにかを想像することは、たいへん難しいのですが、人間はなにかをするたびごとに、少しずつ前に進むことができるものです。そう感じて、私は、庭

exhibition in New York of the things I did with Rosanjin.

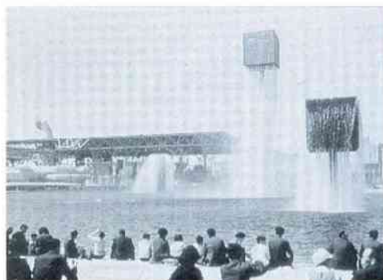
In America, people had started to hear that I was also interested in gardens and outdoor space. I was asked by IBM to do something at their headquarters, in Armonk, New York. The headquarters was to have two gardens. I did both of them. In one, the “future garden,” where I wished to show something of the future, there are many symbols of science carved in the latest equations and so forth. You would all be interested in them. Various scientists and so forth whom I met then, through IBM, helped me get all these things.

In 1956 I was asked to do something at UNESCO in Paris (photo 11). I was asked to do a certain part, but there was a much bigger area below. I said, “You should use that, too.” They said, “Well, we have no money to pay for it.” I said, “Why don’t you get the Japanese people to help?” And so I designed a road and then a garden, came to Japan, and somehow the people at the Foreign Ministry helped me to find some people to help make a committee to help with the project. It was that experience of working on the UNESCO garden that led me deeper into Japan and into working with stone.

The lower garden turned out to be more Japanese than the first garden (photo 12). But even there, my interest was not to make a Japanese garden or any other kind of garden excepting a new garden — always finding something beyond. In the case of IBM, I wanted to make a garden of the future. It’s very difficult to imagine what the future is, but one can do a little bit more each time. So feeling, I became involved in doing things with space, which I call gardens. The UNESCO project was my first big project of the sort.

I did a work at Yale University in about 1961-64, using marble which came from Vermont (photo 13). It shows influence from Italy and also India, the astronomical observatories in India and so forth. You can notice that the lines on the marble ground give a kind of perspective, in a sense like the “Frontier” stage set. It opens up. I have often used the ground artificially — that is to say, I think of the ground not just as ground but as a kind of geometry of ground. This idea is revealed, for instance, in the work which I did at the same time at the Chase Manhattan Bank (photo 14). The stones which I used for the Chase Manhattan Bank came from Kyoto. I got some of them along the Kamogawa; others I got over by the Ujigawa near Otsu. It was my version of Ryoanji. It’s a kind of a study in placing natural rocks, but it’s a little unique because, first of all, there are seven stories below this space, and in the summertime there is water over the whole thing. Of course the reason I was able to do this was because I was asked to do the whole plaza. I also did the whole plaza for Skidmore, Owings and Merrill, the architects.

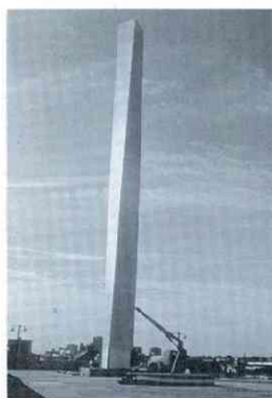
The biggest garden I did at the time was in Israel (photo 15). In 1961 I was asked to do a garden in Israel, so I went there. I was able to use the stones from a hill there to make all the walls. Some of them are about thirty meters long. The garden is very big, but it retains the earth and you can walk on it easily. It covers five acres. At one part of the garden it becomes more civilized — more suitable for sculptures which are not so free from the base, which are standing on the ground. I mean, you cannot have sculptures falling all over the place; they have to be fixed. There are many problems with sculpture as garden. In another area the water flows down from stone containers which I carved.



16) 日本万国博の噴水
EXPO '70 Fountains



17) デトロイトの噴水
Dodge Memorial Fountain



18) デトロイトの広場
Philip A. Hart Plaza



19) デトロイトの広場
Philip A. Hart Plaza



21) 『モモタロウ』
"Momotaro"



20) デトロイトの広場
Philip A. Hart Plaza

Of course, you all know the fountains that I did for the 1970 Expo in Osaka (photo 16).

In 1971, I think it was, I was asked to do a fountain in Detroit. Two million dollars. I thought, "Oh, my god, how do I spend two million dollars?" What I made was a high-tech fountain (photo 17). It's very big. I think it cost about the same amount as all the fountains at the Expo put together. Nonetheless they said that they could not use the fountain in their plan, and so they asked me to do the whole place. I thus did the whole plaza in Detroit, which covers eight acres (photo 18). It has a tower that is 125 feet high. How much is that, 38 meters? (photo 19) The fountain was included, and there is also an amphitheater for skating and other purposes (photo 20). When I was asked to do this, Detroit was having terrible trouble. Many sections downtown were being burnt. There were race riots and so forth. I am told that when this plaza was finished, it all quieted down. There were no more problems with race riots, and this became the most popular place in Detroit. Sometimes, I am told, a million people come here, especially on the Fourth of July and so forth.

I think my madness in wanting to make gardens and so forth lies in this usefulness; it's a kind of a humanizing of space, and humanizing of sculpture. It's not merely sculpture for aesthetic purposes, nor a question of ego or something else; it's not even images of archeology or some fantasy in the desert. Rather, it is something that is actually very useful, and very much a part of people's lives. If I might say so, I think this probably comes from my own background; the need for belonging . . . the need to feel that there is someplace on the earth which an artist can affect in such a way that the art in that place makes for a better life and a better possibility of survival. When Mr. Hutchinson talked about survival, and that people have to have reasons for wanting to live, I thought it strange that he did not mention that maybe the atom bomb came here for just that purpose. The people who are concerned about ecology and so forth want to find a way for people to survive and be happy without destroying each other. In a way, this is my kind of answer to that. If through art the world can be made more friendly, more accessible to people, more understandable, more meaningful, then even art has some reason. When I went to Paris and then to Peking and then to Japan and all over the place, I was always on a voyage looking for someplace where I would feel at home, where I would feel that I could be of some use.

I think that Japan has come to a place — a time — when she needs that sort of thing. For instance, I was very fortunate in being able to do something in Israel in 1961 and 1965. Israel was formed in 1948, and at that period when I did my works there, it still had no roots and identity. When I did that garden, many, many people in Israel said I had given them Israel; given Israel a quality. You have to have quality to where you live; a quality of a meaning and continuity. Time is an important factor in sculpture. The reason so much of what you see today is very frivolous is because the element of time is neglected. I feel that the quality of enduring is important. Therefore, you might say that in my development of my attitude towards the land and to gardens, to sculpture, there's been this sort of a flow towards something — towards a situation.

I did a sculpture for a very large sculpture park north of New York City. I call it "Momotaro" (photo 21). It is very large, and was made in Shikoku and sent to New York. It has had a most remarkable effect upon the people who go to the park. In

という空間を手がけることに熱中するようになりました。ユネスコの企画は、その種の最初の大きな企画でした。

1961年から64年ごろには、エール大学でヴァーモントの大理石の作品を手がけました。¹³⁾ それはイタリア、そしてまたインド、インドの天文台等に影響を受けています。大理石の地面の線が、ある意味では『フロンティア』の舞台装置のように、ある種の遠近感を与えています。そこには広がりがあります。私はしばしば地面を人工的に使ってきました。いわば、私は地面をたんに地面としてではなく、ある種の地面の幾何学として考えています。

このアイデアは、たとえば同じところチェイス・マンハッタン銀行で手がけた作品のなかにも表れています。¹⁴⁾ チェイス・マンハッタン銀行に使った石は京都のもです。いくつかを鴨川沿いで手に入れ、他のものは大津の近くの宇治川沿いで集めました。これは私版竜安寺です。自然石を配置する一種の習作ですが……。

チェイス・マンハッタン銀行の広場にある私の作品は、少々ユニークなものです。なぜなら、この空間の下には七つの階層があり、小さな噴水を多数配置しているのです。夏場には全体を水が覆います。もちろん、こうすることができたのは、広場全体をまかされたからです。スキッドモア・オーウェンス・アンド・メルル建築事務所の依頼で、広場全体を手がけました。

当時手がけた最大の庭は、イスラエルにあります。¹⁵⁾ 1961年、私は、イスラエルで庭をつくる依頼を受けてそこへ行きました。壁全体をつくるのに、その丘の石を使うことができました。30メートルほどの長さのものもいくつかあります。そうとう大きな庭ですが、地面も残っており、歩きやすくなっています。5エーカーの広さがあります。この庭の一部はもっと文明的になっており、地盤に固定できますから地面に立っている彫刻によりふさわしくなっています。つまり、あちこちで彫刻が倒れてしまっはいけません。それらは固定されていなければなりません。庭としての彫刻には多くの問題がありますので。別の場所では、石の容器から水が流れ落ちており、私はその上、水が流れてくる石を彫りました。

みなさんには、1970年の万国博の会場の噴水をご存じいただいていると思います。¹⁶⁾

1971年だったと思いますが、私はデトロイトで噴水の制作を依頼されました。200万ドルでしたが、「さあ、いったいどうやって200万ドルを使おうか?」と思ったものです。私がつくったのはハイテクな噴水でした。¹⁷⁾ たいへん大きなもので、万博の噴水全部を合わせたと同じくらいの費用がかかったと思います。それにもかかわらず、彼らの計画ではその噴水を使えないと言うのです。それで、私に、その場所全体を手がけてほしいと言いました。こうして、私はデトロイトの8エーカーの広場全体を手がけることになりました。¹⁸⁾ そこに建てた塔は高さ125フィートですから、約38メートルでしょうか?¹⁹⁾ 奥に噴水があり、スケート、その他の目的に使われる円形競技場もあります。²⁰⁾

この依頼を受けたとき、デトロイトはたいへんな問題を抱えていました。町のいたる所は

fact, there are many very big sculptures there, but that is the one that everybody wants to go to, because they are attracted by it. I think that that is a function of sculpture.

As a matter of fact, when I was asked to speak to you today I got a piece of paper asking me to point out the meaning of my activities in relation to people's lives. This is one reason I'm very, very happy to be talking to you about what I have been able to do. I'm sure that whatever I have done has been done with a sense of continuity towards a situation, though whether the direction has been forward or backward, I do not know. I think that people keep walking, as Professor Hutchinson said. They find reasons and means for survival. They find it worthwhile not to die.

I was born in Los Angeles, and some people came and said, "You have to do something in California." Thus I did a garden which is called "California Scenario," south of Los Angeles (photo 22). It's quite big. There's a sculpture there called "Soramame no Seishin," "The Spirit of Lima Beans" (photo 23). The whole area was fields of lima beans and became a development.

I did another garden in downtown Los Angeles, for the Japanese-American community.

Louis Kahn died tragically, in a railroad station. Nobody knew who he was. For three days they did not know what to do with him. One of the most beautiful buildings he did is called the Kimball Museum, and is located in Fort Worth, Texas. I wished to make an homage to Louis Kahn, so I asked the museum to please let me put some sculptures there, and they said "Yes." I feel that Louis Kahn was a great man. I've been privileged to know many great people. Among architects, I consider my friends Frank Lloyd Wright and Le Corbusier. I've been very, very fortunate in all the contacts I've been able to make.

I finally built my studio into a museum (photo 24). I have a lot of sculptures there.

My garden in Shikoku is a small garden, but very nice, with an old piece of sculpture (photo 25). I have a house there, an old, Japanese house. I live there. I am still working on building two *kura* (storehouses) at my place. Mr. Izumi helps. It is his place. Izumi-san and I built a garden there (photo 26).

I designed a monument of Benjamin Franklin in 1933, and they finally asked me to make it in Philadelphia (photo 27). It was built in Philadelphia three years ago. It's an engineering feat, by my friend Paul Whitlinger, the engineer. It is made of stainless steel. There's a kite at the top, and lightning coming down to hit a key. Benjamin Franklin discovered that the atmosphere is filled with electricity. This is our world. We have come to the world that was envisioned when America was founded. Benjamin Franklin was called Mr. Electricity. Then we had Thomas Edison. America represented the ideal of scientific progress. I think it still does.

I think that Japan has something even more important to teach the world. I think it is the need of a sense of time, which is not only one-directional but in all directions — radiant. The past is ourselves; going inside ourselves, we go into the past, because there is a memory inside. Going out, we go to the future. There is no memory there, so it's very questionable. We do not know what is out there, but inside of us, we know what is there... we know by instinct. If we study the past, we study ourselves. I think that that is the great reason and the great future that lies ahead. It's a future which

焼かれており、人種暴動等がありました。この広場が完成したとき、それはすべておさまったと聞いています。人種暴動の問題はもはやなくなり、ここはデトロイトでもっとも人気のある場所となりました。とくに7月4日の独立記念日には、100万人の人がここを訪れると聞いています。

私カ庭を心底から制作したがるのは、その有用性にあるのだと思います。それは、一種の空間の人間化、彫刻の人間化です。たんに美的目的のための彫刻ではなく、エゴやなにかの問題でもありません。考古学のイメージや砂漠での幻でもありません。むしろそれは、実際とても有用なものであり、人間のまさに生活の一部なのです。

もしそうであるなら、これはたぶん私自身の生まれからきていると思います。帰属することへの願望——それは、芸術がよりよい生活と、よりよい生存の可能性に役立つよう、一人の芸術家が影響を及ぼすことができるような場所が地球上のどこかにあると感じる必要です。

ハッチンソン氏が生存について、人びとは生きるための理由をもたなければならないと述べられたとき、おそらく原子爆弾はまさにその目的のためにつくられたのだということに彼が言及しなかったことを、私は不思議に思いました。生態学等に関わっている人びとは、人間が互いに滅まし合うことなく生き残り、幸福でいられるような方法を見つけることを望んでいます。ある意味では、これが、私のそれに対する答えのようなものです。もし、芸術を通じて世界がもっと友好的に、もっと人びとの手の届く、もっと理解しやすい、意義あるものになるならば、芸術でさえなんらかの存在理由をもちます。パリへ、そして北京、それから日本などいたる所に行きましたが、私はいつもどこかをつるぎる場所、役に立てたと感じられる所を探して航海していました。

日本は、そういうことが必要な時期にきている状態だと、私は思います。たとえば、1961年と65年にイスラエルで仕事できたことは、とても幸運だったと思います。イスラエルは1948年に建国され、私がそこで仕事をした時期にはまだルーツもアイデンティティもありませんでした。そこで庭をつくったとき、イスラエルの多くの人びとは、私が彼らにイスラエルを与えた、イスラエルにクオリティを与えたと言ってくれました。住む場所にはクオリティ、すなわち意味性と継続性とがなければなりません。時間は彫刻において重要な要素です。今日、浅薄なものが多いのは、時間という要素が無視されているせいです。私は、永続するクオリティが大切だと感じています。したがって、私の土地や庭、彫刻に対する態度の進展には、なにに向かう、ある状況に向かうこの種の流れがあると言えるかもしれません。

私は、『モモタロウ』という作品をニューヨーク市北部にある大きな彫刻公園のためにつくりました。²¹⁾この作品はずいぶん大きく、四国でつくってニューヨークへ送りました。この公園を訪れる人びとに、たいへん影響を与えてきました。事実、そこにはほんとうにたくさんのもっとも大きな彫刻がありますが、誰もが行きたがるのはこの作品の所なのです。人びとがそれに魅せられるからです。私はこのことが彫刻の役目だと思います。

じつのところ、今日みなさんの前で話をするよう依頼されたとき、私は、人びとの生活



22) 『カリフォルニア・シナリオ』
“California Scenario”



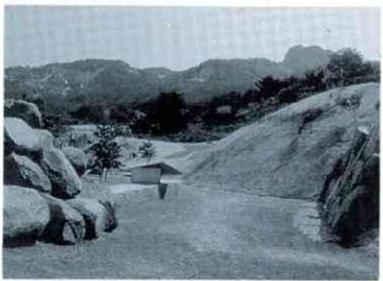
23) 『ソラ豆の精神』
“Spirit of Lima Beans”



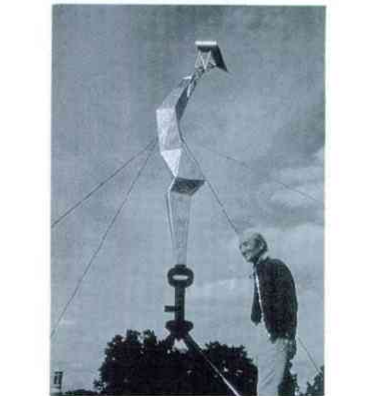
24) イサム・ノグチ美術館
Isamu Noguchi Museum



25) ノグチ氏の四国の自宅の庭
Isamu Noguchi's garden in Shikoku



26) ノグチ氏の四国の自宅の庭
Isamu Noguchi's garden in Shikoku



27) 『B. フランクリンのモニュメント』
“Monument to Benjamin Franklin”

に関わる私の活動の意味を明らかにしてほしいと書かれた一枚の紙をいただきました。それが、私がこれまでやってこれたことについて、みなさんにお話しすることを心から幸せに思う一つの理由です。方向が前向きなのか後ろ向きなのかわかりませんが、私は、ある状況への方向性のある意味で継続させてきたと確信しています。ハッチンソン教授がおっしゃったように、人びとは歩み続けていると思います。人びとは生存の理由と方法を見つけます。死ぬこと以上の価値があると知るので。

カリフォルニアにも庭をつくりました。²²⁾ 私はロサンゼルスで生まれたので、「カリフォルニアになにかつくらなければいけない」と言われました。そういうわけで、ロサンゼルスから南に、『カリフォルニア・シナリオ』というものをつくりました。かなり大きなものです。『そら豆（リマ豆）の精神』という彫刻があります。²³⁾ この地域全体は、リマ豆畑だった所が造成されたのです。ロサンゼルスの市街に日系人社会のためにも庭をつくりました。

ルイス・カーンは、ある鉄道駅で悲劇的に亡くなりました。彼が誰なのか知る人もなく、3日間彼は放っておかれました。彼が手がけた建物でもっとも美しいものの一つに、テキサスのフォートワースにあるキンボール博物館があります。私はルイス・カーンに敬意を表したいと思い、その博物館にいくつか彫刻を置かせてほしいと頼み、承諾を得ました。ルイス・カーンは偉大な人物だったと思います。私は多くの偉大な人々を知る恩恵に浴してきました。建築家では、フランク・ロイド・ライトとル・コルビュジエが、私の親友だったと思っています。私は、交際する相手にほんとうに恵まれました。

私はついに、アトリエから美術館をつくりました。²⁴⁾ そこにはたくさんの彫刻を置いています。四国にある私の庭は、小さな庭ですが、1969年ごろにつくった古い彫刻があり、とても気に入っています。²⁵⁾ そこには私の家があります。古い日本家屋で、私はここに住んでいます。蔵もありますが、まだ完成していません。私たちは、ほかにもう一つ建築中です。和泉氏が手伝ってくれています。そこは彼の土地です。和泉さんと私はそこに庭をつくりました。²⁶⁾

1933年に手がけたベンジャミン・フランクリンのモニュメントは、最終的に、フィラデルフィアにつくるよう依頼されました。²⁷⁾ そして、3年前フィラデルフィアに建てられました。友人の技師ポール・ホイットリンガーによる技術の妙技です。それはステンレスでできています。てっぺんに扉があり、稲妻が鍵を打っているのが見えるでしょう。ベンジャミン・フランクリンは、大気が電気で満ちているのを発見しました。これが私たちの世界です。アメリカ建国当時に想像されていた世界に私たちはやってきました。ベンジャミン・フランクリンは「ミスター電気」とよばれました。それから、私たちにはトーマス・エジソンがいました。アメリカは科学進歩の理想を代表しました。いまでもそうだと思います。

日本は、世界に教える、もっと重要ななにかをもっていると思います。それは一方向のみならず、すべての方向に放射している時の感覚の必要性だと思います。過去は私たち自身です。私たち自身の内部に入ってゆくことは、過去に入ってゆくことです。なぜなら、内部には記

is inside of ourselves, and which is the past, and which we have to find in order to be able to live with the atom . . . with all of the developments which will come very rapidly in the advance of science. Science needs art, and without art, I fear for the people's sanity and equilibrium.

Thank you very much.

憶があるからです。外に出てゆくことで私たちは未来にゆきます。そこには記憶はありませんから、とても不確かなものです。私たちはむこうになにがあるかを知りませんが、内部であれば、そこになにがあるかを本能によって知っています。

過去を学ぶことは自分自身を学ぶことです。それは前方に横たわる大いなる理知と大いなる未来だと思います。私たち自身の内部にあり、過去であり、原子とともに——科学の進歩において急速にやってくるすべての発展とともに生きることができるように、探さなければならぬもの、それが未来です。科学には芸術が必要です。そして芸術なしでは、人びとの健全さと平衡があやぶまれるのです。

ありがとうございました。

稲盛財団1986——第2回京都賞と助成金

発 行 1990年10月1日

発行所 財団法人稲盛財団

京都市下京区四条通室町東入函谷鉾町87番地 〒600

電話〔075〕255-2688

制 作 京都通信社

装 本 納富進

印 刷 株式会社文功社

製 本 株式会社吉田三誠堂製本所