

題名	この世界とともにーヨハネスブルグ物語ー
Title	Meeting the World Halfway (A Johannesburg Biography)
著者名	ウィリアム・ケントリッジ
Author(s)	William Kentridge
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	Inamori Foundation: Kyoto Prize & Inamori Grants
受賞回	26
受賞年度	2010
出版者	公益財団法人 稲盛財団
Publisher	Inamori Foundation
発行日 Issue Date	8/20/2011
開始ページ Start page	172
終了ページ End page	207
ISBN	978-4-900663-26-3

## この世界とともに —ヨハネスブルグ物語—

ウィリアム・ケントリッジ

芸術家に期待される役割の一つに、知識としての情報と視覚情報の垣根を越えること、つまり目に見えないものを可視化する、というものがあります。真っ白な一枚の紙から既知の何かを直感的にすくいあげるのです。私たちの仕事とは、「秘められたもの」と「暴かれたもの」、「構築されたもの」と「明かされたもの」の狭間を動きまわることなのです。

ご来賓の皆様、他のお二人の受賞者の方々、そしてお集まりの皆様。本日、このような栄えある賞を賜ることとなり、喜びに堪えません。これまでの錚々たる受賞者の方々のお名前を拝見いたしますと、過去何年にも亘ってこの賞が称えてきた経験、創意、そして知恵の重みを実感いたします。本日、この席に妻のアン、そして娘のアリスとその夫のパトリックが来てくれていることを嬉しく思います。他方、二女のイサベラと息子のサミュエル、そして両親のシドニーとフェリシアは今回出席できず、大変残念に思います。

私は南アフリカ共和国の中ほどに位置する町、ヨハネスブルグでこれまでの生涯を過ごしてきました。およそ130年の歴史しかない新しい町なので、55歳になる私はその歴史の半分近くの間、この町に住んでいることになります。パリ、ロンドン、東京、リオなど、世界の大都市のほとんどは地理的な理由があってそこに存在しています。例えばシドニーには港が、南アフリカのケープタウンには港とテーブルマウンテンがあります。他の町も川や港があったり、交易ルート上にあったり、山の麓にありました。しかし、ヨハネスブルグにはそうした目に見える存在理由がありません。ヨハネスブルグは、そうした「目に見えないもの」に目を向けさせてくれる町なのです。

現在ヨハネスブルグとなっている土地の歴史は、20億年以上前にまで遡ることができます。今から24億3千年前、ヨハネスブルグから100km離れた地点に巨大な隕石が衝突しました。現在この場所はフレデフォート・ドームと呼ばれ、世界遺産にも登録されているのですが、既知のものとしては世界最大の隕石衝突跡です。平坦な地形に直径およそ100kmの外輪山ができており、一目で隕石が衝突した跡であることが分かります。衝突の衝撃で現場の地殻面が傾き、隕石が衝突した部分が押し下げられました。この辺りには非常に薄い金の層を含んだ地層があるのですが、衝突前には地表に

## Meeting the World Halfway (A Johannesburg Biography)

William Kentridge

One of the tasks asked of artists, is to move between that which we know and that which we see; more specifically, to make visible that which is hidden. You start with a blank piece of paper, and pull from the paper something known, something we intuit. Our job is to move in the space between the secret and the revealed, the constructed and the discovered.

Distinguished guests, fellow laureates, ladies and gentlemen, may I express my huge pleasure at being here to receive the honour of this prize. I am very aware of the previous laureates and the weight of experience, inventiveness, and wisdom that over the years has been celebrated by this award. I am delighted that my wife Anne, my daughter Alice, my son-in-law Patrick, are here with us. I am very sorry that my other children, Isabella and Samuel, as well as my parents, Sydney and Felicia, are not able to be here.

I have lived all my life in Johannesburg, a city in the centre of South Africa. It is a very young city, approximately 130 years old—so I at 55 have been in the city for almost half of the city's existence. Most of the great cities in the world—Paris, London, Tokyo, Rio—are based on some geographical fact. You can see the logic for their existence—the harbour of Sydney, in South Africa, Cape Town with its bay and Table Mountain. They are on a river, they are on a harbour, they lie on a trade route, they are in the foothills of a mountain—but the logic of Johannesburg's existence is invisible, and it is a city which makes one aware of that which is hidden.

The history of Johannesburg starts over 2 billion years ago. 2.43 billion years ago, a giant meteor struck the earth 100 kilometres from Johannesburg, in an area which is now called the Vredefort Dome, a world heritage site, and the largest known meteor impact site in the world. You can tell that this is the site of a meteor impact because of a circle of hills with a diameter of about 100 kilometres, which rise up in what is otherwise a flat landscape. The effect of that meteor impact three billion years ago, was to tilt a plane of the earth's crust, pushing it down where the meteor stuck. There is a layer of the earth which encloses a paper-thin layer of gold—which instead of lying on the surface of the earth as it had before the impact, lies now at a 45 degree angle through the earth. At the point where this angled seam of gold touched the surface, the city of Johannesburg was



広がっていたものが、衝撃により、今では45度の角度で地面にめり込んでいます。この斜めに伸びた金の層が地表と交わる所にヨハネスブルグの町は作られました。以来、この金の層を追い求めて地下深く採掘を続けることが、この町の存在理由となりました。

こうした20億年前の歴史に加え、200万年前の歴史もこの町には刻まれています。今から2年ほど前、ヨハネスブルグのある古人類学者が、私の家から10kmほど北に行った郊外で調査を行っていたところ、洞窟が発見され、その中から200万年前にそこに住んでいた猿人の化石化した骨を見つけたのです。この猿人は、後に「人類」となる私たちの先祖の「いとこ」にあたります。

この猿人の化石が見つかったきっかけは、グーグル・アースを見ていた人が、ヨハネスブルグ周辺に樹木が密集しているところがあることに気付いたことだそうです。少数の木が集まって生えているということは、地面が窪んでいるということであり、その下に洞窟が存在していることを示しています。これはある事象を見て—この場合は木の群集ですが—それが何か別のものの手がかり、あるいは痕跡であることを理解する、という非常にいい例だと言えます。

このように、ヨハネスブルグには20億年と200万年という異なるスケールの歴史が存在します。またそれ以外にも10万年の歴史もあり、石器時代にはこの辺りに人が住んでいましたし、約千年遡る鉄器時代の炉の跡もあります。様々な時代の建造物や集落の跡や土台が残っていますが、これらの痕跡から想像を膨らませ、歴史を再構築していかなければいけません。

そして、今から130年前には金が見つかりました。現在、ヨハネスブルグと呼ばれている地域にあった農場で、金を含んだ非常に薄い地層の一端が見つかったのです。この発見によって町は発展しました。採掘抗ができ、浅い部分から掘り始め、地中に向かって伸びた「金のリボン」を追って段々と地中深く掘り進められていきました。町の歴史的な存在理由の核であった金は、もはや目にすることはできませんが、町では採掘の残痕がいたるところで見られます。

established; and its logic ever since has been to track and follow that seam deep underground.

We have the two billion year history of Johannesburg. But we also have the two million year history of Johannesburg. About two years ago, a paleo-anthropologist in Johannesburg, looking in the suburbs 10 kilometres north of where my family and I live in the city, found a cave in which there were fossilized bones of hominids that lived two million years ago. These were cousins of the ancestors that became human beings.

The hominid fossils that were found two years ago, were discovered by someone looking at Google Earth, and noticing in the areas around Johannesburg, groups of trees. The particular gathering of trees in small groups indicated a depression in the ground, which suggested the existence of a cave underneath. A very clear case of seeing one thing—the trees—but understanding that in fact these are a clue to, or a trace of something else.

So we have different scales of history: the two billion year history, the two million year history. Then there is a hundred thousand year history, of stone-age people living in the area; and a history going back about a thousand years, of iron age furnaces. There are traces and foundations of buildings and settlements. These traces have to be imaginatively expanded outwards, to re-create a history.

And then we have the discovery of gold, 130 years ago. The tip of the paper-thin seam containing the gold was discovered on a farm in what is now Johannesburg. The city then grew up around this discovery. Mines were made, starting shallow, continually getting deeper and deeper, as the gold was followed along this thin ribbon heading down into the earth. While the gold, which is the heart of Johannesburg's historical existence is invisible, there are traces, remnants, of the activity of mining it.

As a young child, like all other children, I made drawings. It is a very immediate, natural human habit, learned over tens of thousands of years—to make a mark, to look at the marks we have made. To make something that is both of us—I have made the mark; and not of me: I can move away and the



私は子どもの頃、他の誰もがそうするように絵を描いていました。何かを描き、それを眺めるという行為は、人類が何万年も前から身につけた直接的で自然な習性です。しかし、自分で描き残したものであるにもかかわらず、それは自分であるとも、自分ではないとも言えます。私がその場を立ち去っても描いたものはそこに残り、他の人々が見ることができます。私がその場所にいなくても、私の描いたものは存在するのです。8歳か9歳の頃、私はニーナ・キャンベル＝クインという、とてもすばらしい先生が教える子ども向けの美術教室に通っていました。先生はまず私に「あなたは何か描きたい？何を描くの？」と聞きました。それで私は「そうだな、ほくは風景が描きたい」と答えたのです。

9歳の子どもが「風景とは何か」など分かるなんて何だか変ですが、どういうわけか私の頭には「風景」という言葉がインプットされていたようで、そうやってしまったのです。そして、先生に「何を使って描くの？」と聞かれた私は、「木炭」と答えたのですが、これも不思議で、それまでに木炭を使ったこともなかったと思いますし、「木炭」という言葉がどこから出てきたかも確かではありません。とにかく、私は一枚の紙と木炭をもらって「風景」を描くことになりました。

さて、問題はヨハネスブルグに住む9歳の白人の子どもが描く風景とは、ということです。頭に浮かんだのはただ一つ、毎週金曜日、姉と夕食をご馳走になっていた祖父母のアパートで見た風景画でした。その絵は南アフリカのアーティスト、ティヌス・ディ・ヨンによるものでした。その絵は大きな油絵だったのですが、色々な意味でヨハネスブルグにおける創作のテーマ、すなわち、風景、描写の本質、南アフリカにおけるヨーロッパの重みなど、いくつもの大きなテーマを、一枚の絵の中に捉えていました。遠景には山があり、葉の生い茂った大きな木々が描かれていました(Fig. 1)。私が驚いたのは、後ろの岩から木々を通して光が射しているように見えたことでした。近づいてよく見てみると、この「木漏れ日」は薄い色の絵具を使って描かれた小さな点の集まりでした(Fig. 2)。そして前の方には小石の上を流れる小川が斑紋で描かれています(Fig. 3)。小川は液体ですが、近寄って見ると絵具を重ねて描かれています。このように、様々なものを連想させるある風景を、絵具という非常に物質的なものに置き換えて表現するというプロセスに私は深く感銘を受けました。



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3



Fig. 4



Fig. 5



「風景」のことを思いついた時に私の頭に浮かんだのは、この陰影、水、山、色彩で構成された風景だったのだと思います。この4つの要素がヨハネスブルグ周辺の風景には完全に欠落しています (Fig. 4)。平地で、色がなく、乾燥していて、緑豊かなヨーロッパの風景とは正反対です。ところで、その9歳の時に自分がどんな絵を描いたかは思い出せないのですが、ヨハネスブルグの外に広がる荒地を描いたものでないことは確かです。ここに一つの分断、あるいは風景というものに対して私が抱いていた一つのイメージと、ヨハネスブルグ周辺の荒地という、現実との間に矛盾が存在します。実際にはその分断はより深く、より身近に存在します。この町では郊外の住宅地に見られる緑豊かで木々の葉が生い茂った庭 (Fig. 5) と、灌漑施設など何ら恩恵を受けることもない、町の外の乾燥した荒地 (Fig. 4) が非常に大きなコントラストを成しています。この分断は象徴的なものですが、同時に現実にも起こっていることでもあります。このコントラストは、現実の分断、つまり風景、政治、階級、富、資源へのアクセスにおける分断のことを示唆しています。よく言われるように、ヨハネスブルグの町は世界最大の人工森林です。19世紀末から20世紀初頭にかけて、現在郊外となっている地域一帯に900万本もの木々が植えられました。我が家から外を眺めると、町の延々と連なる家々とその庭が見渡せ、まるで森の中に住んでいる気分になります。このように、家にいる時は緑豊かな環境であるのに対し、家族で町の外の荒地へピクニックに出かける度に、この土地の乾燥した厳しい環境を認識するというギャップがありました。

ところで、「水」そのものがヨハネスブルグでは関心の対象です。庭の善し悪しは灌漑で決まります。これもやはり地下に存在するものです。川やダムから採水するのではなく、主に個々の庭にある井戸から地下水を汲み上げたり、あるいは町から離れた川からポンプで水を引いてきたりします。ところが、時には数百メートルも掘り下げる鉱山は、冠水するという正反対の問題に悩まされます。地面は乾燥している一方、地中には大量の水があるのです。鉱山会社は、掘り進めるためには坑道から水を汲み上げないといけません。そのため、地盤が不安定になりました。私の子どもの頃には、採掘作業が今より町の中心部にずっと近いところで行われており、数週間に一度、小さな「地震」が起きていました。しかし日本の地震とは違って、それほど恐ろしいものではありませんでした。コップが揺れたり、壁に小さな亀裂が走ったりすることはあっても、所詮小規模の地盤沈下に過ぎません。ところが、ヨハネスブルグ

mark remains and other people can see it; even when I am not present, it exists. When I was about eight or nine, I went to an art school for children run by a remarkable teacher, Nina Campbell-Quine. The first thing she said to me was, 'What would you like to draw? What do you draw?' I said, 'Oh—I want to draw a landscape.'

There is something wrong, for a nine year-old to know what landscape is. But somehow this word had filtered into my head, and that was what I said. And she said, 'What would you like to use?' I said, 'Charcoal.' Again, I don't think I had ever used this material, I'm not even certain where the name came from. But I was given a sheet of paper and charcoal, and asked to make a landscape.

And the question is, what kind of landscape does a white, nine year-old boy in Johannesburg make? All I could think of was the landscape painting that hung in my grandparents' flat, where my sister and I would go every Friday night for supper—by a South African artist, Tinus de Jong. In many ways it encapsulates the big questions about artmaking in Johannesburg, about landscape, about the nature of the image, about the weight of Europe on South Africa—a lot for one painting, but it was a big oil painting. The painting shows distant mountains, it shows big leafy trees (Fig. 1). I was astonished at how the light was able to come through the trees from the rocks behind—and when you went close to the painting you saw that in fact these pieces of light that filtered through the trees were just blobs of lightly coloured paint (Fig. 2). In the front of the painting was a dappled stream over pebbles (Fig. 3). Again, it was liquid, but if you went close to the painting you saw that it was in fact pieces of paint. This transformation of a landscape, which had a very rich set of associations, into the very material specificity of the paint, was very strong.

I am sure that when I thought of landscape, this is what I thought: shade, water, mountains, colour. Shade, water, mountains, colour. These are four elements that are completely absent from the landscape around Johannesburg (Fig. 4), which is flat, very bleached of colour, very dry—the opposite of a European lush landscape. I am not sure what drawings I made as a nine-year old boy, but I am certain they were not of the veld outside Johannesburg. There we have a split, this contradiction between one image of landscape, and another reality of the veld around



からほんの少し外れたところにあるカールトンヴィルのような一部地域では、採掘作業場から水を汲み上げたために地下に巨大な空洞ができ、時には地面が大きく陥没し、家一軒丸ごと、あるいはプレーヤーや審判ともどもテニスコートが地下のブラックホールに飲み込まれる、ということもありました。人々は自分たちの足の下に存在するもの、つまり空洞や地下でうごめく何かに対して恐れを抱いていました。こうした恐れは、1960年代から1970年代にかけてこの国で起こった政治的動乱を象徴するものとなりました。

現在でも地表には木々、採掘施設の基礎、陥没部分の境目などの痕跡が残っており、「地下に潜む何か」を暗示しています。この目に見えない地下の世界は、この町の社会的な存在を理解する一つの手段なのです。

この30年間、私が手掛けてきた仕事の多くは、この町に今も存在するこうした手がかりや痕跡から絵を描くことです。それらの作品は、鉱山のライン、土木工事の痕、地中から掘り出された選鉱屑でできた鉱山周辺の丘などを描いており、この町の地図のようなものになっています。逆に地図を絵と捉えることもできます。地図は上から描いた絵であり、空から地球を見たらどう見えるのか、という自然主義的な表現でもあり、地形の輪郭、等高線、道路など、地表の境界線に体系化されるものでもあります。

さらに、地図というのは想像の場でもあります。ここに金が発見されてから4年後に作られたヨハネスブルグの地図があります (Fig. 6)。当時、ヨハネスブルグは今にも崩れてしまいそうな、荒涼とした鉱山の町でした。そこに都市計画の担当者が、距離、水の流れ、泉など、この地図の上に存在する物理的な地理上のポイントをベースにして空想の町を投影しました。金は見つかったけれど、何もない荒地の地図の上に、碁盤目状の道路や公園、銀行、図書館、劇場、ホテルなどを想像して描いていたのです。当時、どれ一つとして実際には存在していませんでしたが、地図を作成した人はそうしたものを描き込んでいったのです。それから130年が過ぎた今、当時、彼らが思い描いた線、地図、道路、区画の90パーセントがこの町に存在しています。そして、隠れて目に見えない町のもう一つの原動力や地中の金など、描かれなかったものも存在します。その一方で何もない荒地があります。この空間には、町の外から投影された

Johannesburg. But the split is deeper than that, and closer. There is enormous contrast in Johannesburg, between the lush, leafy gardens of the suburbs (Fig. 5), and the dry veld outside the city (Fig. 4), where irrigation and privilege ends. It is both a symbolic and a real split. The contrast refers to a real split—in landscape, politics, class, wealth and access to resources. Johannesburg itself, many people say, is the largest man-made, artificial forest in the world. At the turn of the century, 9 million trees were planted through what became the suburbs. If you look out from our house, which looks out over a huge swathe of the gardens and houses of the city, it looks as if you are living in a forest. There was a contrast between this domestic lushness, and awareness of the dry toughness of the land, whenever we went out with the family on a picnic to the veld outside of the city.

But water itself is also interesting in Johannesburg. As I said, the nature of the gardens is dependent on irrigation. Again, that which is under the ground: not from rivers, not from dams, but primarily from that which comes up through the ground, from wells in different people's gardens, or pumped from rivers distant from the city. But the mines themselves, which go down many hundreds of metres in some cases, suffer from the opposite problem. They are flooded with water. On the one hand, there is the natural dryness on the surface, and on the other, a plethora of water underneath—the mining companies have to pump this water out of the mine chambers to go on mining. One of the results of this was that the ground became unstable. When I was a child, and the mining was much closer to the centre of the city, every few weeks there would be small earthquakes in the city. These were very reassuring, they were not like an earthquake in Japan. You knew they would rattle the cups, there might be a small crack in the wall, but essentially they were minor settlements of the earth. But in some places just outside of the city, such as Carletonville, this excavation of the water from the mining areas produced huge sinus-like cavities under the ground, and there were cases of enormous sinkholes where an entire house, or a tennis court with the players and the umpire, would get swallowed by the earth into a black hole. There was a terror of what was under the earth, its hollowness, and what was churning underground; this became a metaphor for the political churning in the country in the 1960s and '70s, when these occurred.

There is a trace on the surface—a grouping of trees, a foundation, the edge



ものが存在するのです。

地図や絵の描かれた紙を一枚の膜として考えることができます。つまり、人間的なものと外の世界との間にあり、私たちが外の世界と出会う場所に存在する膜であると。これは世界と私たち自身のちょうど中間点となります。分かりやすく申し上げます。ここに一枚の紙があります。私は今、木を見ています (Fig. 7)。私は目の前にあるその木に相当する絵を描きます。ここで二つのことが同時に起こっています。

まず、そこにあるのは明らかに本物の木ではなく、木の絵です。紙の背後にあるものと関係のある何かが、外の世界から紙の上に入り込んでくるのです。そしてこの絵の残り半分の要素は、私たちが鑑賞者として木の絵を見ているということです。私たちは外の世界の木を見ているのではありません。私たちが見ているのは、木とは何か、絵の本質とは何か、そしてカラーから白黒への変換とは何か、という私たちの想像力や知識、考えによって意味を与えられ、充実され、完成された、紙の上の何かを見ているのです。従って、描くという行為は、地図を作成する行為同様、この世の中における自分たちの立ち位置を探る術であり、世界と折り合いをつけ、私たち自身の属性の一つを定義する行為なのです。絵とは世界について描かれたものというだけでなく、絵を描いている私たち自身や、絵を見ている人々をも巻き込むものなのです。描く側も見る側もこの世界を受け入れ、自分たち自身を世界に重ねていきます。作る側と見る側の間の線引きについては、後ほど詳しくお話をさせていただきます。

私がヨハネスブルグ近辺で描いた絵の多くは、青い水、池、湖などの要素を描き込んでいます。これには二つ理由があります。一つはロンドンの画材店で見つけた青の絵具が持っていた特性です (Fig. 8)。私はその色が持つ魅力と、それによって生まれる連想に惹かれてこの絵具を購入し、スタジオに持ち帰りました。そしていろいろと使い道を考えた末、「水」を描いたのです。映画や絵においては、水というものはユートピアの恵みのようなものです。つまり、非常に荒涼とした風景 (Fig. 9) でも、青い線を一本引くことによって水の恵みを与え、印象を一変させることができます (Fig. 10)。しかし、水は其中で溺れることもある、危険な存在でもあります。鉱山の中での洪水、遠くに存在する海の脅威、ヨハネスブルグのプールで溺れた子ども

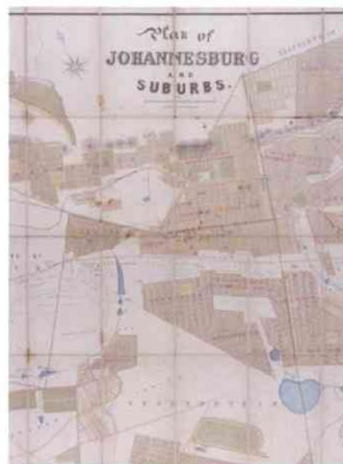


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10



もたちといったものが連想されます。

私は子どもの頃から絵を描いていました。私が他の子どもたちと違ったのは、青年期に入っても描き続けたことです。高校生の時には、母と一緒に夜間の写生画教室に通っていました。大学でも政治学とアフリカの歴史を勉強する傍ら、絵を描き続けました。大学卒業後は、アートスクールで時間を過ごすことが多くなりました。展覧会も開いたのですが、自分は画家の器ではないと考え、絵を描くのを止めてパリの演劇学校に進みました。しかし、自分には役者の才能がないことに気づき、南アフリカに戻って映像制作を始めました。ここでも自分は映像作家には向いていないことを悟り、スタジオに戻って再び絵を描き始めました。しかし、このように試行錯誤を重ねた後だったため、以前のように絵というものに対して自分からあまり大きな期待は抱くこともなくなり、絵に導かれることに満足していました。すなわち、どこにたどり着くか分からず絵を描きだし、絵を描くという行為の中で、完成していく絵だけでなく、自分自身をも発見していくことに喜びを見出していました。

ヨハネスブルグの歴史の話に戻ります。1886年に金が発見されるやいなや、最初にコーンウォールからイギリス人鉱夫が、続いて中国人労働者や南アフリカの黒人労働者など、世界中から鉱夫が押し寄せてきました。インドからは貿易商がやってきて、ヨハネスブルグは非常に国際色豊かな町となりました。イギリス人とアフリカーナが金鉱地を巡って争うということもありました。その頃、ヨーロッパでは反ユダヤ政策がとられていましたので、ロシア、ラトビア、リトアニアからの多くのユダヤ人が世界各地に離散しました。ほとんどの南アフリカのユダヤ人と同じように、私の家族もリトアニアから移住しました。当初からヨハネスブルグは入植者の町だったので、1万年前から500年ほど前までその地に住んでいたアフリカ人はずいぶん昔にこの町から追い出されていました。19世紀に住んでいたアフリカ人でさえも、金が発見された時にはすでにこの地にはいなかったのです。現在、この町の人口の過半数を占めるアフリカ人は、南アフリカの他の地域やアフリカ大陸南部の国々から最近やってきた人たちです。この町には130年を超える伝統は存在しません。ヨハネスブルグという町は、このように外から入ってきた様々な力が生み出す矛盾を包含し、その一部としているのです。

of a sinkhole. These traces suggest something hidden underground. The invisible underground world becomes a way of understanding the social existence of the city.

Much of the work I have done over the past 30 years has been making drawings that come out of these clues and traces of what is present in the city. One can think of these drawings, which look at the lines of the mines, the civil engineering traces which were left, the hills which the mines threw up around the city from the tailings excavated from the earth—as a kind of map of the city. One can also think of a map as kind of drawing. A map is drawing done from above, which can either be a naturalistic representation of what the earth looks like from the air; or it can be systematized into contours, into heights, into roads, into various other demarcations of the earth.

But a map is also a place for imagination. There is a map of Johannesburg which was made four years after the discovery of gold (Fig. 6), when it was a ramshackle, rough mining town. But onto the physical geographic points that were fixed in the map—the distances, the flow of a stream, a fountain—was projected an imagined city by the city planners. On this drawing of the empty veld, this empty piece of land on which the gold had been discovered, was projected through imagination a grid of streets, a place of parks, of banks, of libraries, of theatres, of hotels—none of which existed, but which were projected as existing by the map-makers. 130 years later, 90 percent of those lines and maps and streets and divisions that were envisioned by the map-makers exist in the city today. There are different things—the hidden, invisible, engine behind the city, the gold under the ground. We have the neutral terrain of the empty veld. We have the projection from outside of a city, onto this space.

One can understand the physical paper of a map, or the physical paper of a drawing, as a membrane—a membrane between that which is human, and that which is the rest of the world, where that which is of ourselves meets that which is outside. It is a halfway point between the world and ourselves. Let me make that clearer. I have a sheet of paper. I look at a tree (Fig. 7). I make a drawing that corresponds to the tree that I am seeing in front of me. But there are two things happening.



こうした町の成り立ちに関する矛盾は、地理的な風景や人々の周りに発展する世界にも見ることができます。先ほど、風景画と風景はこうあるべき、という私自身が持っているイメージと、私が実際にその一部となって生活をしている風景の間の矛盾についてお話ししましたが、子どもの頃はずっと、風景に関しては騙されたような気分でした。私が見たかった風景とは、森や木や小川でしたが、私の周りにあったのは、緑豊かな町の住宅地の向こうに広がる乾燥した荒地でした。

その後、私はそうした地形そのものを描き始めたのですが、その動機の一つは、土地の不毛さ、荒涼さに仕返しをしたい、というものでした。そして気が付くと鉾山のボタ山の絵を描いていました。つまり、鉾山から掘り起こされ、地表に集積された土が形作る、ヨハネスブルグ周辺にごく普通に見られる丘のような地形です。町の南端部分一帯には、こうした地形が広がっています。私は土木用パイプ、建物の痕跡、中断された土木工事の足跡など、目に見えるものも描きました。このような地形が（人間と外の世界との間の）中間点を描く、というプロセスに出会ったのです。冬の荒地の荒涼感—厳しい日差しによって色を失い白くなった芝生、あるいは火事で黒こげになった芝生が醸し出すその荒涼感（Fig. 11）は、白い紙と木炭、それに粉炭が持つ色調に、油絵具などよりもすんなりと合うのです。芝生が火事で燃えて真っ黒の刈り株だけが残る冬の荒地は、それ自身が絵になりました。紙を一枚持って、風景そのものにこすりつければ木炭画が完成する、というわけです（Fig. 12）。先ほど私は、紙というものは私たちが世界と出会う地点に存在する膜のようなものであり、私たちと外の世界の間にある中間点であると申し上げました。風景の方から私に近づいてくるような感じで、その中間地点で絵と出会うのです。

町のいたるところで見られるこうしたボタ山は、恐ろしくて危険な場所でした。子どもの頃は、金を探すのにシアンを使って岩を加工していると聞かされており、郊外のボタ山、黄色い砂でできた丘は「毒物シアンの山」と考えていました。そうした考え方は、第二次世界大戦中に毒ガスが使われたという話によって増幅され、私たちはボタ山には近づかないようにと言われていました。実際、ボタ山で遊んでいた子どもが、崩れてきた砂に埋もれてしまうという事故も何年かに一度ありました。

ヨハネスブルグとその周辺の地域は、脅威と危険に満ち溢れているような感覚があ

Obviously that is not a tree, it is a drawing of a tree. There is something from the outside world that finds its way onto the paper, which holds a reference to what is behind the paper. Then we have the other half of the drawing—which is us as viewers, looking at the drawing of the tree. We are not seeing the tree in the world outside. We are seeing something on the sheet of paper which gets informed, fulfilled, completed, by our imagination and knowledge and thought of what a tree is, of what the nature of drawing is, of what a transformation from colour to monochrome is. So the act of drawing, like the act of mapmaking, becomes a way of negotiating who we are in the world, of meeting the world halfway, of defining one of our edges. The drawing is not only about the world, it is obviously also about us, the person making the drawing, and the people looking at the drawing. We both receive the world, and impose ourselves onto the world. That separation between the maker and the looker, I will come back to as we go on.

A number of the drawings I have made in the areas around Johannesburg have elements of blue water, of ponds, of lakes. There are two reasons for this. One is the particular character of this colour blue (Fig. 8), which I found in an art supply shop in London—and bought for its colour, the attraction of its colour—and presumably associations that the colour had with it—and then brought back to the studio, and needed to find a use for this colour; which became water. The water in the films and in the drawings functions as a utopian blessing: you can draw a very dry landscape (Fig. 9); then with a single line of blue, you transform it, you bless it with water (Fig. 10). But water has always also been a drowning substance, a dangerous substance—the water in the mines, the threat of the sea that was very far away, children that were drowned in swimming pools in Johannesburg.

I drew as a child. Unlike many children, I continued drawing in adolescence, and joined my mother at life-drawing classes in the evenings while I was at high school. I continued drawing while I was at university, where I studied Politics and African History. After finishing university I spent more time at art school. I had an exhibition, then decided I had no right to be an artist, abandoned the activity and went to a theatre school in Paris. I discovered I could not be an actor, and returned to South Africa to make films. I realized I was not a filmmaker—and eventually found myself back in the studio making drawings. But after this series





Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13

りました。地面の陥没や、いつ崩れてくるか分からないボタ山など、すべてがこの不安定な町、不安定な世界にはお似合いに思えました。そして、こうした不安定さは非常に暗示的に社会の不安定さ、黒人が白人から隔離され、黒人の居住地や生活を規制する抑圧的な法律が存在するような社会は持続不可能だという認識にも通じていました。町の風景の不安定さと社会、政治の不安定さは、お互いに密接に関係していました。カールトンヴィルの陥没穴は、日曜の午後にはテニスを楽しむという、一見平穏な南アフリカ国民の暮らしが突然地中に飲み込まれてしまうかもしれない、という漠然とした恐れを暗示しているようでした。そうした中、ヨハネスブルグの町は、地中で何が起きているのかを極力考えないようにして表面的には平静を保ち続けていましたが、地下数キロメートルの小さく窮屈で真っ暗な空間では、鉱夫たちが何時間、

of failures, I had fewer expectations of the drawings, and I was happy for the drawings to lead me: to start a drawing without knowing where it would lead; to discover in the activity of drawing, both the drawing being made, and myself.

To go back again to the history of Johannesburg. Gold is discovered in 1886, and miners from all over the world rushed to the mines. First there are English miners from Cornwall. There were Chinese labourers. There were black South African workers. Indian traders come in. It becomes a very cosmopolitan city. There are the English and the Afrikaners fighting a war over the gold fields. Back in Europe you have the anti-Jewish pogroms, and a huge immigration of Jews from Russia, from Latvia, from Lithuania to different parts of the world. My family, like most South African Jews, are émigrés from Lithuania. From the beginning, Johannesburg has been a city of settlers. The Africans who lived here ten thousand years ago and even 500 years ago have long been displaced. Even the Africans who were here in the 19th century were no longer living on this land when gold was discovered. The Africans which now make up the majority of the population of the city, are recent arrivals from other parts of the country and all over Southern Africa. There is no long tradition in the city, longer than 130 years. The city is embodied and made up of contradictions, of these different impulses that come into the city.

These kinds of contradictions in how the city is made up, also exist in the geographic landscape, and in the world which grows up around the people. I have spoken about the landscape drawings, and the contradiction between my image of what a landscape should be, and the landscape that I was living in. And for much of my childhood I thought I had been cheated of a landscape. I wanted a landscape of forests, of trees, of brooks—but I had this dry veld, beyond the green gardens of the city.

Then I started drawing the terrain itself—partly as a way of taking revenge against its barrenness, its dryness. I found I was making drawings of mine dumps, that is, the earth that has been excavated from the mines and placed on the surface—which became the natural hills around Johannesburg. All around the southern edge of the city you would see these hills. I would also make drawings of what was visible—which was engineering pipes, traces of building, footprints



時には何ヶ月も作業を続けているという尋常でない状況があったのです。

また、ボタ山は別の意味でもヨハネスブルグという町を象徴していました。それは町の不安定さと暫定的側面に関わるもので、私の仕事にも関係していました。富士山やアルプスを見ても誰も動き出すとは思いません。山というものはただそこにあるものです。そこを立ち去って10年後に戻ってきても、山は動いてはいません。山そのものの、そして重い土の塊である山という概念は、永遠とは何かを理解するためのメタファーなのです。しかし子どもの頃、私が丘だと思っていたボタ山には、それとは全く反対のことが言えるのです。ある時点で金の相場が高騰し、鉱山の残留物の再処理、つまり最初に岩を処理した時に取りきれなかったごく僅かの金を、これらのボタ山から取り出すという作業を行っても採算が取れるというところまで高騰し続けました。何年も前のことですが、弁護士をしている父が、ボタ山は固定資産なのか動産なのか、ボタ山の所有権はボタ山が存在する土地の所有者に帰属するのか、あるいはその鉱脈を採掘した会社が自社の資産として再利用もしくは廃棄するのか、といったことを争う訴訟に関わっていたことを覚えています。それまで自分の風景であり、自分が何であるかを知る礎であり、自分を空間の中で位置づけるための手がかりだと思っていたものが崩れ落ち、文字通り消えてゆくのです。掘削機と水噴射機で、こうした山が撤去されていったのです。ある意味、町全体がまるでアニメーションを見ているかのように消え去っていくような感覚を私は覚えました (Fig. 13)。

私がフィルム制作に用いるプロセスは大変シンプルなものです。スタジオの壁に紙を一枚貼り付け、部屋の中央にカメラを設置します (Fig. 14)。紙に絵を描き、カメラのところまで戻り2コマ撮影します (Fig. 15)。壁に戻って絵の調整を行います (Fig. 16)。このように壁とカメラの間を何百回も往復 (Fig. 17~21) して絵を変質させていくと、絵が映像となってゆっくりと姿を現してきます。このプロセスでは「消す」という作業が大切な役割を果たします。

柔らかい繊維でできた紙に木炭を使って絵を描くと、木炭の一部が繊維の奥深くまで浸透します。一度描いたものは、ソフト、ハード、電動など、どんな種類の消しゴムを使っても、繊維の中に入り込んでしまった木炭を消し去ることはできず、真っ白だった紙にはその木炭の灰色が残ります (Fig. 22)。こうした作業を繰り返すうちに



Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21





Fig. 22

痕跡が積み重ねられていき、紙の上には自分が描いたものの跡、履歴が残ります。私が初めてアニメーション・フィルムを作った時も線を引いてはそれを消し、という作業を何度も何度も繰り返す中で、紙の上に灰色の混乱の跡が残ってしまいました。それを失敗だと思った私は、念入りに消そうとし、関係者には、次はもう少しきれいに消える紙を使います、と詫言いました。しかし、その作品を見た人が、そうしたイメージの痕跡、混乱、足跡、経過が残っているがためにこの作品は面白いものになっており、「時間の経過と記憶の脆弱性」というテーマを感じ取ることができると言ってくれたのです (Fig. 23~27)。そのことに気付かされた私は、自分の作品のすばらしさを自慢に思うのではなく、自分の愚かさを恥じました。自分の作品なのにそんな大事なことに気付かなかったのですから。

ですから本日、こうして京都賞をいただけることになったのも、ある意味間違いというか、アクシデントであるとも言えます。私が成し得たことは、そのほとんどが発明というよりも発見と言うべきものであり、京都賞の荣誉のごく一部にしか値しないのではないかと考えています。私の作品は何もアイデアが優れていたというわけではなく、作業を終えた後に偶然意味付けがなされた、という類のものなのですから。

of abandoned civil engineering projects. These terrains met the process of drawing halfway. There is a way in which the dryness of the winter veld, when the sun is very harsh and the grass is bleached very white, or else is very black from veld fires, corresponds to the tonal range of a white sheet of paper and charcoal and charcoal dust (Fig. 11)—in a way more immediately even than oil paint. There was a way in which the winter veld fires, in which the grass is burned to black stubble, made drawings of themselves. You could rub a sheet of paper across the landscape itself, and you would come up with a charcoal drawing (Fig. 12). I spoke before about the sheet of paper as a membrane, one of the places where we meet the world, as a halfway point between us and the outside world. The landscape itself seemed to move towards me, and meet the drawing halfway.

Our hills, these mine dumps around the city, were a place of threat and danger. As children, we had been told that to find the gold, the rock was processed using cyanide. There was the feeling that these mine dumps, these hills of yellow sand outside the city, were hills of poison, of cyanide. This was of course increased by stories of poison gas that came out of the Second World War—so we were warned not to go near those mine dumps. There were also stories every few years of children playing on the mine dumps being covered by collapsing sand.

There was a sense of the city and the area around it having a threat and a danger. We have the sinkholes, we have the mine dumps which can collapse—all of which made for a city which was unstable, for a world which was unstable. This instability of course corresponded, not in an explicit way, but in a strongly implicit way, to the instability of the society, the understanding that a society in which black people and white people were kept separate, in which there were oppressive laws controlling where and how black people lived, could not be sustainable. The instability in the landscape around the city, and the instability in our society and our politics, spoke to each other. The sinkhole at Carletonville corresponded to what could happen to this quiet domestic life: playing tennis, Sunday afternoon, could be swallowed into the earth. And the city went on living on the surface, trying to not imagine what was happening underneath, the extraordinary conditions of miners working for hours and hours and months at a time, in this tiny, cramped, black space several kilometres under our feet.





Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27

But the mine dumps themselves are also indicative of Johannesburg in another way, and in a way which relates to the work I do—and that has to do with their instability and their provisionality. You look at a mountain like Mount Fuji, you look at the Alps, and you have a sense that these mountains are not going to move. A mountain is a fact. You can turn around, you can come back in ten years, the mountain will not have moved. The mountain itself, the idea of a mountain, of a piece of heavy earth, stands as a metaphor for understanding eternity. The opposite is true of our mine dumps, which in my childhood I had assumed were my hills. At a certain point the price of gold went up, and continues to go up, to such an extent that it is economically viable for these residues of the mines to be re-processed, to get out of those hills the tiny bit of gold that had been left in the first processing of the rocks for gold. I remember my father, who is a lawyer, many years ago had a case which turned on whether a mine dump was a fixed asset or portable property; whether the person who owned the land on which the mine dump was, owned the hill as well; or whether it was the property of the mining company that originally excavated it, for them to either reclaim or dismantle. Suddenly what one thought of as one's landscape, as the solid bedrock of how one could organize who one was, or imagine who one was in space, started to disappear—literally: they would be erased. With excavators, and with jets of water, these mountains would be removed. In a way the city itself was showing me a kind of animation, a kind of erasure (Fig. 13).

The process of filmmaking I use is very simple. A sheet of paper is stuck on one wall of the studio, and a camera placed in the middle of the room (Fig. 14). A drawing is made on the sheet of paper. I walk back to the camera and shoot two frames (Fig. 15). I walk back to the sheet of paper and adjust the drawing (Fig. 16). Over the course of transformation of many walks (Fig. 17–21), hundreds of walks between the camera and the drawing, slowly the drawing and the film emerges. Erasure is central to this process.

If you have a soft sheet of paper, and you draw on it with a piece of charcoal, part of the charcoal lodges deep in the fibres of the paper. Even if you erase the mark you have made—with a soft eraser, or hard eraser, or electric eraser—part of the charcoal gets stuck in the fibres, and instead of a perfectly clean white sheet of paper, you are left with a trace, with a grey mark of that charcoal (Fig.



オブジェや言葉、素描の作者とそれを見る人の間に、このように隔たりが存在することは重要です。ヨハネスブルグでは、町とそこに住む人間の両方が分断されています。人間は何かを描いてはそれを消す者と、それを見る者に分断されます。町はというと、人々が住む地理的空間で、都市近郊の住宅地の青々とした庭と町外れの荒涼とした荒地の間で、そしてそこにあり続ける山と消えゆく山の間で、という風に様々な点で分断されています。

ここで、本来は確かであるはずのものの不安定さについて少しお話ししたいと思います。これはヨハネスブルグの町、またはその歴史のせいにして良いものかどうか分からないのですが、私は自分の信じるものや自分の好みをなかなかうまく掴めませんでした。私が絵を描いたり映像作品を作ったりする理由の一つに、そうした作業を行う過程において、私自身の考えや、私は一体何者であるのかを理解し、その意味を掴み、発見したい、という思いがあります。だからといって闇雲に創作活動をしているわけではありません。しかし同時に、周到な計画を持って行っているわけでもありません。私は、自分には不安定さが内在していることを自覚していて、それを何らかの方法で外に向かって吐露し、形にしなければならぬと考えています。

アーティストであるということはどういうことなのか。そもそも何故、人は「アーティスト」にならなければいけないのでしょうか。アーティストであることの要件の一つは、己の足跡を残し、自分の外にその痕跡を残したいという思いです。自分自身に事足りている人には、アーティストにならなければいけない理由などありません。アーティストであるということは、自分の中にギャップの存在を感じているかということです。ギャップとは内なる不安定さであり、素描や映像作品、演劇、そしてこの講演も含めて、その周りに作られ残されてきた世界によって支えられ、癒されなければならないものです。『豹』という詩でリルケは、弧を描くように檻の中をあちこち歩き回る豹を「まるでその遠心力のこめた舞踏に、雄々しい意志が封じ込められたようだ」と言っていますが、このフレーズは、「麻痺した」あるいは「未知の」中心部分というものをうまく表現しています。そこに存在するであろう何かに意味を与え、そのギャップを埋めるために私たちはその周りを常に動きまわるのです。私の場合は創作活動がそうした行為に相当するのです。

22). As these marks accumulate and you attempt to erase them, so what the paper retains is a trace and a history of the marks you have made. When I made the first animated films, and drew marks and successively erased them, and drew them and erased them and redrew them, this grey mess behind the drawing was a mistake. I tried as conscientiously as I could to erase it, and apologized to people for the mess, and explained that in future I would try to use a different paper that would erase better. It took other people looking at the work to say to me, in fact that trace, that mess, that trail, of the passage of an image, is what makes the film interesting, and gives the work its theme—of the passage of time and the vulnerability of memory (Fig. 23–27). So I thought, when I discovered that, not ‘Oh, how clever I am to have made that’; but rather, ‘Of course, how stupid I am, not to have recognized it.’ As if someone else had done it, and I had not recognized it.

So to be here tonight in Kyoto, to receive this honour of the Kyoto Prize, in some ways seems either a mistake, or an accident. It is something that I can only take a small amount of credit for—in that almost all the things I have done have been discoveries rather than inventions. They have not been the result of a good idea; but rather something I have come across after it has been done and made.

This separation between the maker of an object, of a word, of a drawing, and someone viewing it, is an important gap. We have both the city and the person divided: divided between someone making and erasing the marks, and the person seeing them; and the city divided in many different ways—between the different geographic spaces where people live, between the lush gardens of the suburbs and the dry veld outside; between the mountains that are there, and the mountains that disappear.

But to talk a bit about more the instability of what should be certain. I don't know that I can blame it on the city, and on the history of the city; but it has always been difficult for me to know what I believe, and what I like. One of the reasons for making a drawing, or making the films, is to arrive at understanding, to arrive at a meaning, to discover, in the process of making the work, what I think, and who I am. It's not to say the drawings are random. But neither is it to say they are completely planned. But I am aware of an instability inside that needs to find



明確でしっかりとした核が自分の中に存在しないということは、色々なものが混ざり合う混沌を内在するということであり、自己充足がなされていないということです。自分の中で完全に満ち足りている人は、アーティストになる必要はありません。作品を通じて周りの人に自分を理解してもらったり、自己の存在を証明したりする必要はないのですから。私には自己充足された状態というのは不自然に思えます。自分たちだけで自己完結ができる隠者や修道士であればそうしたこともあるのかもしれませんが、彼らはあくまで例外的存在です。

明瞭さ、純粹さ、そして自己充足といった概念は、私にとっては、この世の中でよく分からないものです。一方、混乱や過剰、そして個々が必要とする異質な要素の組み合わせの本質とは何なのか？私の頭の中では、この自己を投影し、あるいは見つめ直す痕跡と他者から得られる手がかりに関する問いかけが絶えず響いています。例えば、本を読んでいて突然こう思うことがあります。「この作者は、自分とは住んでいるところや文明も違う、数百年も前の人なのに、私が感じていることがどうして分かるのだろう」と。本であれ歌であれ、文脈、文化、理解するものの違いなど一切を超越して、その中のある要素が自己の感覚の一部を成しているように思えるのです。あるいはスタジオで制作した絵や映像作品の断片が、自分の一部であるように感じられるのです。矛盾があることは、特異なことや間違っただけではなく、むしろ自分が自分らしくいられることに欠かせないのだと分かるのです。ウォルト・ホイットマンがこう言っています。「私が自己矛盾しているって？確かに私は自己矛盾している。私は多くのものを包含しているからね」。

ここで再びヨハネスブルグの話に戻ります。先ほども申し上げたように、ヨハネスブルグという町は、様々な移民で成り立っています。この町は、様々な要素が混じり合った不純で不均質なものの価値と必要性を私たちに教えてくれました。二つ例を挙げます。マハトマ・ガンジーとネルソン・マンデラの二人が、この町の130年の歴史で最も偉大な市民であることは疑う余地がありません。ガンジーはヨハネスブルグに20年間住み、マンデラは投獄される前、そして出獄後もヨハネスブルグに住んでいます。

マハトマ・ガンジーは、英国的考えを持った弁護士として南アフリカにやってきた

some external way of fixing itself, of finding itself.

What is it to be an artist? Why does one need to be an artist? An essential element of being an artist is the need to leave a trail behind, to find a way of leaving some trace of yourself outside yourself. If you are sufficient unto yourself, there is no real need to be an artist. Being an artist has to do with a gap inside—something that is unstable inside, that needs to be held up and reassured by a world around it that has been made and left—this drawing, that film, that piece of theatre, this lecture. Rilke in his poem *The Panther*, talking about a panther walking up and down in a cage, describes the movement of the panther circling in his cage as ‘a dance of strength around a centre/where a mighty will was put to sleep.’ Lines that always struck me as the idea of a paralysed or unknown centre, which needs this constant circling of it—of, in my case, making objects and things—to give some sense of what could be in the centre, or to compensate for the gap in the centre.

If one does not have this clear, solid centre, what is one talking about? One is then talking about a mess, a mixture, about something that is not self-sufficient. To be completely self-sufficient is not to be an artist. Then there is no need to make anything for other people to see you through, to make other works to prove to yourself that you exist. Self-sufficiency seems to me to be monstrous, to be outside of society—for hermits and monks, whose own company is enough for themselves forever. They seem to me to be an anomaly.

Clarity and purity and self-sufficiency do not make sense for me in the world. What is the nature of this mess, and excess, and combination of different elements one needs? For me it is always a question of resonances; traces and clues from other lives, into which one projects and sees oneself. A section of a book where I suddenly think, how can this writer, in a different city, in a different civilization, hundreds of years ago, know what it feels like to be me? Seeing an element in a book, in a song; constructing part of one's sense of self from a whole range of different contexts, cultures, understandings. Making myself from the fragments of drawings and films which come out of the studio. Understanding that contradiction is not an anomaly, not something wrong, but fundamental to who we are. As Walt Whitman says, ‘Do I contradict myself? Very well then, I contradict myself. I contain



のですが、次第に南アフリカ特有の政治問題に関わるようになり、インド人の南アフリカ国内での移動を規制する法律に異議を唱えました。彼はその後、弁護士から聖人へと変身を遂げるのですが、そのきっかけを作ったのは同胞のインド人ではなく、ヨハネスブルグに住むユダヤ人建築家たちでした。彼らに勧められてロシアの神智論者がインドの神秘主義について書いた本を読んだガンジーは、それまで自分の周りにあったものとは違う世界に出会ったのです。読後、それまで自分が慣れ親しんでいたものとは異なる政治的思想に関心を抱いたガンジーは、サチャグラハという思想を抱くようになりました。そして、それをインドに持ち帰って自らの政治活動及び信条の礎としました。ここで重要な役割を果たしたのは「混合」というプロセスです。インドでの経験、英国法に関する経験、彼にインドという国が持つ別の顔の存在を気付かせた南アフリカ在住のユダヤ人との会話—こうしたものすべてが混じり合ったのです。ガンジーはインド人の学者としてインドに関する文献を研究し、そこから自らの理論を作り上げたというわけではありません。ブラヴァツキー夫人や英国の美術史研究者ラスキンを介したインド神秘主義に関する、必ずしも正統とは言えない解釈が、新たな内省、再読、再考を促したのです。私に言わせれば、こうした内々の、あるいは誤った解釈こそが中心的な存在なのです。つまり、矛盾というものはいつか必ず解消されるという性質のものではありませんが、矛盾そのものに豊かな可能性があり、想像により意味付けを行うことができるもの、ギャップを埋めてくれるものだという事なのです。

次にネルソン・マンデラです。彼も若くしてヨハネスブルグにやってきた頃は、弁護士や政治家という顔以外に、凝り固まったアフリカ国家主義者という面も持っていました。彼がヨハネスブルグで見たものは、ガンジーが説いた消極的な抵抗運動を信奉するインド人—アフリカ人ではありません—による抗議活動でした。彼らの抗議活動を目の当たりにしたことが、マンデラの政治信条を狭隘な国家主義から間口が広く、包含的な非人種差別主義的な国家主義へと変えていきました。そうした政治姿勢によって、彼は後に大いに祝福を受けることになるのですが、それは至極当然のことでした。

この混合、あるいは創造的な誤解は、ヨハネスブルグという町の構造、そしてより個人的なレベルにおいては、人はどのように自分自身を構築するのか、あるいは様々

multitudes.’

To get back to Johannesburg. Johannesburg is a city that, as I said, has been made up of different immigrants that came into the city. What Johannesburg has shown is both the virtues and necessities of a bastard life, of an impure, non-homogenous life. I will give two examples. Our two greatest citizens in the 130 years of the city, have without doubt been Mahatma Gandhi, who lived in Johannesburg for 20 years, and Nelson Mandela, who lived here before he went to prison, and lives here again after his release.

Mahatma Gandhi came to South Africa and as a very English-style lawyer, became involved in very South African politics, contesting laws controlling the movement of Indians in the country. But he was transformed from lawyer into the sage he became, by the exposure he was given, not by other Indians, but by Jewish Johannesburg architects, who got him to read a book about a Russian theosophist's understanding of Indian mysticism—many stages removed from who Gandhi was. Through reading these texts, he became interested in ideas of a different politics; through this he developed his program of *satyagraha*, which he took back to India, and which became the basis of his political actions and policies in India. The important thing about this is the mix: his Indian experience, his English law experience, the Jewish South African conversations which put him in touch with another part of India. It was not as if Gandhi was an Indian scholar, who had studied the Indian texts, and through that developed his theory. There was a bastardised version of that Indian mysticism that had come through Madame Blavatsky, and the English art historian Ruskin—which was enough to set off a process of introspection, of re-reading, of re-thinking. This intra-translation, this mistranslation, is for me the very centre—understanding that contradiction is not something to be finally resolved, but that within the contradiction itself, there is a richness of possibility, of imaginative completion of meaning, of filling gaps.

Then we have Nelson Mandela, who also arrived in Johannesburg as a young lawyer and politician—a very narrow African nationalist. What he saw in Johannesburg, were protests by Indians, not Africans, followers of Gandhi's passive resistance movement. Observing the Indian protests transformed Mandela's politics from a very narrow nationalism, to a very broad, inclusive, non-racial nationalism.



な衝動、イメージ、テキストに従いつつ、私はいかにしてアーティストとして活動すべきか、という命題の根幹を成すものです。かつて私は、本当の意味で創作活動の伝統に触れ、それと対話を行っていくためには、美術史を勉強しなければならないと考えていました。美術史の専門家なら、学問に対して厳格さも必要とされるだろうし、その道に練達しなければならないと考えていました。しかし、アーティストがあるマテリアルを扱う時、こうでなければならないとか、これが正しい使い方である、といったような決まり事は存在しません。ゴッホは葛飾北斎や歌川広重の研究家ではありませんでした。しかし、彼は正統派とは言えないとしても木版画の要素を取り入れ、自分の絵を変えていきました。私は、ある道に秀でた人の最高の理解者とは、むしろその世界とは無縁で、「正しい」理解をしていないような人々なのではないかと思っています。

中途半端な理解、つまり親しみを抱いてはいるが完璧な知識は持ち合わせていないようなものこそが、しばしば私たちを駆り立て、謎や疑問を突き付けてくるのです。そして、その知識が部分的であるがゆえに、一つひとつの断片に共通する一貫性を見出し、それを組み立てる作業に私たちは向かうのではないのでしょうか。私が作る映像作品では、最初に提示されるコンセプトがクリアでなければならないほど、見る人は刺激を受け、その結果、物語の隙間を埋め、作品を完結しようとします。見る側は手がかりや断片的な情報を与えられると、それを手がかりにして作品に一貫性を見出そうとするのです。同様に、内在する矛盾ゆえに、人は町になにかのしかなの一貫性を見出そうとするのです。

アフリカ大陸の南端にあるヨハネスブルグは、過去のある時点において帝国の果ての地でもありました。そのため、ニュース、文化、音楽、哲学といったものすべてが北方から伝わってきたものである、という意識が存在していました。そのため、私たちにはたとえ正しく理解していたとしても、「本当にこれで正しいのだろうか」という気持ちが常につきまとい、辺境に位置するが故に正しく理解することは不可能だろうと考えていました。メルロ＝ポンティやラカンといった人々の考えを完璧に理解することは不可能であり、「多分彼らはこういったことを言っているのだろう」と発想を飛躍させなければなりません。ヨハネスブルグという町が、自らをイギリス、ヨーロッパ、アフリカと結びつけて考える時、こうしたイマジネーションは欠かせな

For which he has been celebrated, correctly, so strongly.

This mixture, and the creative misunderstanding, is an essential part of the construction both of the city, and in a more personal way for understanding how we construct ourselves; and how I work as an artist—following different impulses, images, texts. I used to think that to really have contact or dialogue with the tradition of art making, I needed to be an art historian. I certainly think that if you are an art historian, there is an expectation of rigour and thoroughness. But the use an artist makes of raw materials is not about rigour and correctness. Van Gogh was not an expert on Hokusai and Hiroshige, but was able to take—maybe incorrectly—elements from their woodblock printing to transform the paintings he was doing. I would say that the great masters are generally best understood by people from outside their tradition, who do not understand them correctly.

This is because things half-understood—things for which we have an affinity, but not necessarily a complete knowledge around them—are what goad us, what provoke riddles and questions, and provoke us to construct a possible coherence to those fragments that we have seen. In the films that I make, I have found that the films in which there is least clear conception at the beginning, are the ones in which there is the best provocation to the viewers to complete a narrative, to complete a film. The viewer is tempted by the clues and fragments to construct a possible coherence of the film. The same way in which one constructs a possible coherence of the city, from the contradictions it contains.

Johannesburg is a city that was at the edge of empire, at the southern tip of Africa. There was a sense of news, of culture, of music, of philosophy, coming down. And even when we may have understood it correctly, there was a sense of not understanding it correctly, of assuming, because we were at the edges of the provinces, that we were not going to understand it correctly. Merleau-Ponty, Lacan, all these people could be partially understood, we would be making imaginative leaps, as if this was what they had meant. This is what they could mean. This part of the imagination was essential, to the way in which the city tried to imagine itself as English, as European, as African.

In the new Johannesburg, post—the transformation in 1994, there are still



いものでした。

1994年にヨハネスブルグが生まれ変わってからも、町にはいたるところに分断が見られます。白人とアフリカ系民族の居住区は、以前のようにはっきりとは分けていないにしても、やはり離れていますし、以前からの慣行は今でも根強く残っています。そうした中で、最近になってエチオピアのアディスアベバ、セネガル、ガーナ、ナイジェリア、コートジボアール、コンゴ、ジンバブエ、マラウイなどから移って来たアフリカ人が標榜する新コスモポリタン主義と、南アフリカ社会の貧困層に属する人々が彼らに抱く非常に強い排他主義的敵意がこの町には混在しています。現在もヨハネスブルグは「啓蒙的な考え方と伝統的な考え方」、「習慣と法律」という対立軸が矛盾を孕んだ形でその姿を保っているのです。そして同時に、ネルソン・マンデラは現在も健在であり、ガンジーの家は博物館になっています。

私はヨハネスブルグのことを地形と言えるようなものが存在しない、つまり山や丘、川や海がない町だと申し上げました。また、町中の庭を除くと自然とは無縁の存在です。しかし、自然を感じさせてくれるものが一つだけあります。それは荘厳とも言える大自然の存在で、ロマン主義的に言えば、私たちに畏怖の念を呼び覚まし、人間とはなんてちっぽけなんだと改めて感じさせる、とてつもなく巨大なスケールを持っています。アルプスや巨大氷山しかり、全能の海しかりです。先ほども申し上げましたように、ヨハネスブルグの存在意義、つまり町の原動力は地中に隠れています。しかし町中にもそうした大自然を感じさせてくれるようなものが全くないというわけではありません。ヨハネスブルグの冬は非常に乾燥しますし、夏は暑く、午後には雷雨があります。そうした中、私たちに大自然を感じさせてくれるのは、町の上空に湧き上がる巨大な雷雲です。嵐ともなれば、まるで富士山、あるいはアルプスのような景観が上空に描かれるのです。

まるでボタ山が築かれては崩されるように、何もない真っ青な空に、巨大な雲の大聖堂や山が築かれるのです。この巨大な雲に私たちは二つのものを見えています。一つはその形です。犬のように見えたかと思うと次の瞬間には人間の腕に、そして人の後姿に見えたりします。雲の中にそうしたものが見えることがすばらしいというのではなく、雲が雲であることを忘れてそれを別のものとして見るができるようにな

many divisions in the city, there is still by and large a big separation between areas in which white people live, and areas in which African people live—not as exclusive as before, but still strong. There is a mixture between a new cosmopolitanism—of Africans coming from Addis Ababa, from Senegal, from Ghana, from Nigeria, Cote d'Ivoire, Congo, Zimbabwe, Malawi—a new cosmopolitanism that comes with this whole new influx of people; and at the same time, an extraordinary xenophobic antagonism to them, by the poorer sections in the society. It is still a city which is wrought by contradictions between ideas of the enlightenment and ideas of tradition, of custom versus the law. But it is a city in which Nelson Mandela still lives, and a city in which Gandhi's house is now a museum.

I have described Johannesburg as a city in which there is an absence of geography, in which there are no mountains, hills, rivers or sea. Apart from our gardens, we are outside of nature. But there is one category in which nature still comes in. We also have our sublime in nature—the Romantic concept, which refers to gigantic natural features, which provoke a sense of awe, which make us aware of how tiny our human scale is. Phenomena such as the Alps, or huge glaciers, or mighty oceans. As I have described, Johannesburg's *raison d'être*, the engine which drives the city, is that which is hidden under the ground. Yet we are not entirely without our sublime in the city. We have a very dry winter. In summer we have hot weather, and in the afternoons, thunderstorms. Our sublime arrives in the form of enormous cumulus nimbus thunder-clouds that pile themselves up over the city. It is as if every day, when we have a storm, a Mount Fuji is built, or the Alps are built—in the sky for us again.

In the way that the mine dumps can exist and then be removed, so from a crystal clear and empty sky, these huge cathedrals and mountains of clouds build themselves up. We see two things in these extraordinary clouds. On the one hand we see shapes—this looks like a dog for a moment, there you see a man's arm, that looks like the back of a person turning... This is not about brilliance of seeing in. It is about the capacity and the inability to stop recognizing things. Even though you know it's simply a cloud, once you see the dog in it, you cannot stop seeing a dog in it, the dog comes from you, out into the cloud. That is the one element of clouds. The other is that we are aware of the changing nature of clouds, of how within the cloud, there is an engine turning it and developing it,



る、という点が大事なのです。それが雲であると分かっている、その中に一度犬が見えたら犬にしか見えなくなり、次の瞬間にはその犬が雲から抜け出してこちらに近付いてきます。これが雲の持つ一つの要素です。もう一つは、私たちは雲が絶えず形を変え、ということ意識しています。まるで雲の中に何か発動機でもあるかのよう、薄い空気の層が一つになって雲を形作り、それが上空高く舞い上がり、形を変えながら動いていきます。夕暮れ時に芝生に寝そべり、こうした雲を眺めることによって、子どもたちは自分と雲の間の弁証的な関係の本質を知るとともに、内に秘められたものは外に姿を見せようとするのだ、ということを知るのです。内側からだんだんと大きくなり、動きながらその姿を変え、予め意図されたものへと形を変える何かがあることを。

私は今でも自分のことをこうして芝生の上に寝転がって雲を見上げている9歳の子どもであるような気がします。つまり、55歳の男という「器」に入った9歳の子どもであると。私の中で走り回ったり動き回ったりする彼の不安な気持ちが私にも伝わってきます。その子はこう言っています。「あの人たちにこう言ってあげて。これを言ってあげて。あれも言ってあげて。僕は一生懸命頑張ったって。頑張ったでしょって。お母さんを喜ばせたい一心だったって」。私の中に住むこの9歳の男の子は段々と興奮していきます。突然雷が鳴り響いたと思うと、大粒の雨が落ちてきました。私たちは雨を避けて中に入ります。そこで私は彼にこう言ってあげるのです。「もう大丈夫。そんなにがむしゃらに走らなくても大丈夫だよ」と。

ご静聴ありがとうございました。

from thin air, into a cloud, into a higher cloud, into a shape that shifts and changes. In this looking at clouds, lying on our backs on the lawn in the late afternoon, there is a seed of understanding, that a child gets, of the nature of the dialectic; of that tendency that resides inside something, which is turning to get itself out. Something that is growing from within, and shifting, and changing the outside form, and becoming itself.

I think of myself as a nine year-old child, lying on the grass, looking at those clouds. And I think of myself as that nine year-old, still stuck inside the frame of this 55 year-old man. I feel his anxiety as he runs around, as he moves around, still inside me. The nine year-old is saying, 'Tell them about... Tell them about this, tell them about that. Tell them that I worked hard. Tell them that I did well. Tell them that I wanted to make my mother happy.' He gets more and more agitated, this nine year-old inside. And then the thunder comes. The first huge drops of rain fall. We go inside. I say to the nine year-old inside—'It's all right. It's all right. You don't have to run so hard.'

Thank you.



稲盛財団 2010——第26回京都賞と助成金

発 行 2011年8月20日

制 作 公益財団法人 稲盛財団

〒600-8411 京都市下京区烏丸通四条下ル水銀屋町620番地

Phone: 075-353-7272 Fax: 075-353-7270

E-mail [admin@inamori-f.or.jp](mailto:admin@inamori-f.or.jp) URL <http://www.inamori-f.or.jp/>

**ISBN4-900663-26-3 C0000**

\*2011年4月1日付にて、公益財団法人としての認定を受け、名称を公益財団法人稲盛財団に変更いたしました。