

見せるアートと見せないアート  
——クリストの梱包アートについて<sup>(1)</sup>

北 山 研 二

## はじめに

梱包アートと言えば、まずはクリスト（1935-）（+ジャンヌ＝クロード（1935-2009））の名が浮かぶ。彼らは、公共空間にあると見なせる、歴史的モニュメント・美術館・大気・公園・海岸・渓谷・農地や牧草地・島・橋・議事堂・樹木等々をシート類で梱包または覆い隠した。それが、一般には梱包アートと呼ばれる。それぞれの制作にあたっては、おおむねクリストがプロジェクトを発案し、その実現にはクリストとジャンヌ＝クロードがあたった<sup>(2)</sup>。実現までには数年から20数年かかったものまであり、それぞれ梱包アートの設置のために住民や行政当局との果てしない折衝が続いたため、そして多くの関係者やボランティア的協力者の参加によって、制作過程でプロジェクトが部分的に変更されることがしばしばあった。それゆえ、制作過程そのものも梱包アートの一部をなしていると言うべきだろう。また、設置される場所を特定してプロジェクトが作成され、制作もまたその場所の特性に合わせて、練り直しているため、サイト・スペシフィック・アートつまり特定の場所に合わせて制作されるアートとも言える。それゆえ、モダン・アートが一人の天才アーティストによって比類なき固有の素材を使って自己表現的に形成してきたものとは大いに異なる。それゆえ、なぜ梱包アートなのか、その梱包アートとは何かを問題にすると、サイト・スペシフィック・アートとしての梱包アートであるならば、その設置場所や制作過程を分析しなければ、その問いには答えられないだろう。そして、モダン・アートではアーティストの「固有名」がつねに焦点になっていたが、この梱包アートではまるで固有名を放棄して初めて成り立つことを意図しているかのように、その制作者はクリスト、つまりファースト・ネームしか持たない。制作現場で関

係者がファースト・ネームで呼び合うような「アトリエ」と化していると言えようか。それは、いったいどういうことなのか。制作者の匿名化が問題なのか。それとも、記号化が問題なのか。そのことによって、アートの意味がどのように変わるのか。

そしてクリストの梱包アートは、モダン・アートの作品の多くが美術館、ギャラリー、特定の個人の所有物となり、制作者本人が望むか望まないにかかわらず資本主義や商業主義の一翼を担っているのに対して、公共団体に要求されずその資金の援助も受けずに、公共的空間に期間限定（数日から10週間以内）で公開されて、数万人から最大500万人の観客を受け入れて消えてしまうため、所有されず、資本主義や商業主義とは無関係なのである。アートは、一般に制作者・販売者のアーティストと鑑賞者・購買者のアマチュアや美術制度関係者・プロフェッショナルに分かれるが、クリストの梱包アート制作では、その分割が成り立たない。販売者も購買者もおらず、制作者と鑑賞者の区別が曖昧になる。ここでは、既存のパブリック・アートの批判的展開が問題なのか、それとも新しいパブリック・アートの提案があるのか。

本論文では、上記の問題提起に答えるとともに、梱包アートの再分類も試みる。中原祐介は『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』（草月出版、1984）で、クリストのアートを包む、積む、張る、覆うで分類したが、むしろ梱包する対象で分類すべきではないのか。そうでなければ、そのアートが問題提起していることを技法論に解消してしまうことにならないか。

## 1. なぜ梱包アートなのか

クリストは、梱包アーティストになるまではかなり過酷な遍歴を重ねた<sup>(3)</sup>。クリストの本名は、クリスト・ヴラディミロフ・ヤヴァシェフであり、ガブロヴォ（ブルガリア北方の工業都市）に1935年6月13日に生まれた。父親は化学工場の経営者で、母親はソフィア美術アカデミーの事務長だった。祖母は、1913年のトルコ人によるマケドニアでの大虐殺事件のとき、トルコ人に変装して命からがら3人の子供抱えて逃亡したという。西洋で養成された化学者の父親は、共産主義新体制ではいじめにあった。工場は国営化され、父親はサボタージュ屋として投獄された。クリストがアートと接触したのは、家族が戦争中に避難していた夏の別荘地で、そこで生まれた手のない女の子が何でも1人でやってのけ、ついには足で編み物までやったのを見て感動して、6才のときにクリストはその肖像画を描いたことから始まったという。感動の記録としてのアートの始まりなのか。感動がアート制作のエネルギーとなったのか。いずれにしても、以後肖像画はクリストにとって現実的意味でも比喩的意味でも重要なものになる。1953年にソフィア美術アカデミーに入学し、1956年までに絵画、彫刻、建築を研究したが、時代が社会主義リアリズムの時代だったため、やりたいことがなかなか発見できなかったという。たとえば、オリエント急行がブルガリアを横断するときは、農業経営が成功していることを西側に見せるために、農業機械を線路沿いに並べたりしたという。そうしなければ、学校を卒業できなかった。教授とも相性が悪かった。《畑で休む農夫》(1954)<sup>(4)</sup>は、教授から労働しない労働者を描くとは何事かと言われて罵倒された。彼には耐え難く、本で見たマチス、ピカソ、クレー、キリコ、カンディンスキーの実物を見たくて、パリなどの美

美術館見学を夢見た。

そんな折りに、ロシア芸術の教授に出会い、マヤコフスキーの言う、通りを絵筆にしよう、公園をパレットにしようという主張に感動した<sup>(5)</sup>。現実のもの、公共空間の詩的エネルギーを活用したいという意味はのちの公共空間のアート化に通じるものかもしれない。そして、演劇や映画のサークル的活動で共同作業がもたらす潜在的エネルギーを発見する喜びも覚えた<sup>(6)</sup>。1956年には、プラハで自由を発見し、前衛演劇人・音楽家エミル・フランチシェク・ブリアン（1904-1959）の途方もない才能に驚嘆した。彼は万能の造物主であり、金でできているとまで言う<sup>(7)</sup>。ハンガリー動乱が起きて、クリストはもはや共産主義国に戻れなくなった。密かに列車でウィーンに逃れ、金もなく言葉もできないのに、父親が教えてくれた35年前のブルガリア人の友人の住所に向かった。運良くその友人がいて、翌日ウィーン・美術アカデミーに登録できた（当時はこれで滞在許可証の代わりとなった）。半年後、ジェネーヴに向かいそこでフランス語を習い、注文肖像画制作販売でどうにか生計が立てられた。その間、バーゼルやチューリッヒ美術館でキュビズムの油彩画、ダダのコラージュ作品、ニコラ・ド・スタール（1914-1955）の油彩画、そしてとくに初期のデュビュッフェ（1901-1985）に見入った。クリストはいずれの絵画にも豊かな触覚的な表面を発見して刺激された<sup>(8)</sup>。やや穿った見方をすれば、梱包アートで用いるシート表面の微妙な波打ちや揺れを重視する起源をここに見てよいかもしれない。絵画ではすべてが固定されていて不変だが、風を受け光を反映するシートは、偶然の作用が大きく、予想できない一定しない一瞬の感触を与えてくれるからだ。そして、1958年1月の寒い朝、クリストは、いろんな小片や塵の積もったいくつもの封筒に見入った。気がつくと部屋には似たようなものが散在していた。そこで、

「それぞれの表面がくちゃくちゃになっていたので、接着剤や樹脂を幾層にも塗り固めてコーティングした」<sup>(9)</sup>。その後、「小さな空のペイント缶を樹脂に浸したキャンバス布で包み、ひもでそれを縛り、すでに封筒に使用していた同じ接着剤、ワニス、砂、そして茶色と黒の自動車塗料でそれをコーティングした」<sup>(10)</sup>。平凡なものが神秘的なものに変貌したのである。以後2年間は、ペイント缶、粉末顔料瓶、その他のコンテナを集めて回った。この無我夢中ぶりは、ある種の妄想的インスピレーションに取り憑かれて行動したことを示す。クリストは、何か劇的に新しいことができると直観したにちがいない。その後、ジェネーヴでの滞在許可証更新が難しくなり、パリに向かった。

パリでは、大戦の英雄ギユボン将軍を紹介され、夫人の肖像画を3種（写実風に、印象派風に、キュビズム風に）描くために家に出入りするうちに、娘のジャンヌ＝クロード（同じ生年月日）と恋仲となり、結婚した。ジャンヌ＝クロードはクリストの美術活動の不可欠なパートナーとなる。彼は、美術活動に理解ある家庭に恵まれ、「鉄のカーテン」の裡では考えられない表現する自由を獲得し、固有の表現手段を発見したのである。そして、彼の故郷で与えられた名前を捨て、ファースト・ネームのクリストとだけ自称した。ファミリー・ネームという強制されたアイデンティティを捨て、新たなだれでもすぐの覚えられるアイデンティティ、つまり出自や人格でなく、行動や制作でこそ特徴づけられるべきというアイデンティティ、記号の中味を膨らますという仕組みを引き受けることにしたようだ。つまり、アートの世界に関して言えば、出自や人格さらには生き様が色濃く反映する自己表現圏域からの離脱である。自己表現圏域からの離脱は、より多くの一般観客の共感や参加を得やすい。

こうしてクリストは、梱包を開始した。1958年に、美術家の周囲にあるものに限らず、日常生活一般で出会うもの、花、日曜紙、椅子、テーブル、手押し車、バイク、裸体、石油缶、車等を布で覆い、糸、紐、コードで梱包した。マルセル・デュシャン（1887-1968）のレディ・メイドに似ていてだれでもできそうなことだが、実際はできなかった。少しも美しくはなかったが、日曜紙の梱包は微妙な色合いで中が透けて見えたり、梱包されても椅子、手押し車はそうだと分かるものの、その梱包の形が見せる触感は、きわめて独創的であった<sup>(11)</sup>。それは美しいのではなく、新しいのだとクリストは言う。本来、梱包は、梱包されるものを保護するためになされるが、ここでは保護が目的ではなく、梱包されるものと梱包そのものに焦点を当てるという意味で新しいのだ。しかも、梱包されるものは、日常世界では機能と役割を持っていたが、ここでは、梱包によって梱包されたものは機能と役割が失効して「もの」化する<sup>(12)</sup>。

ところで、すでにマン・レイ（1890-1976）が《イジドル・デュカスの謎》（1920）<sup>(13)</sup>で、ミシンを梱包していた。そもそも、これはデュシャン的なレディ・メイドではなく、イジドル・デュカスの『マルドロールの歌』へのオマージュだった。ミシンと傘の解剖台の上での遭遇で何が起きているか分からないということを表現するための梱包だったのだろう。クリストの梱包アートとは、目的と受け取り方がかなり違うだろう。また、ヘンリー・ムーア（1898-1986）は《固く縛られたオブジェクトを見る群衆》（1942）<sup>(14)</sup>で梱包したオブジェを描いた。しかし、それは日用品の梱包ではなく、心理的現象とりわけファンタズムつまり無意識的幻想という中味がよく分からず閉じ込められたものを隠す梱包という比喩的表現であった。それは、神秘的現象に対する人類の驚嘆というべきものだろう。それゆえ、クリストの梱包とは

まったく異なる。クリストの場合は、梱包することで日用品を神秘的次元へ誘うが、ムーアの《固く縛られたオブジェクトを見る群衆》は、梱包されたものが分からないし、その分からないことそのものを神秘の原因にしているからだ。いずれにしても、クリストが言うには、それらに気がついたのは、梱包アートを開始してからずっと後になってからのようだから<sup>(15)</sup>、同列には論じられないだろう。

クリストが日用品の梱包を続けているうちに、それらの梱包作品の限定版が予想を超えてコレクターの垂涎的となり、やがて資金を要する計画実現の原資となった。梱包や覆いのアートが、意外にも現代人に必要なものとなったのである。「隠して見せる」<sup>(16)</sup>が、「われわれの時代のもっとも異様な視覚的スペクタクルのひとつ」<sup>(17)</sup>になったのだろう。なぜなのだろうか。現代では、未知な物理的・化学的現象を可視化することに乗じて、あらゆるものが公開され不可視なものが極端に少なくなっている。そうした状況の中で、可視なものを不可視化するとはどういうことなのだろうか。単純化すれば、可視なものは不可視なものがあるから、そう言われるのであり、可視なものが存在できるのである。可視なものは不可視なものの不在の現前によって存在できるのであり、不可視なものは可視なものの不在の現前によって存在できるのである。それゆえ、不可視なものをいくら可視化しても、不可視なものは無限後退するだけでそれが消えることはない。クリストはこうした原理を前提にしている。それゆえ、観客はあるものが覆い隠されると、その外的形状やすでに承知している当該の「もの」の認識がほとんど名義上のものになり、細部の記憶が失効することに気がつく。いったい、その「もの」は何であったのかと。日常的に目にするもの、普段意識していないものが覆い隠されると、そのものへの関心度が一気に強まる。もちろん、覆い隠され



たものが何であるかは漠然と想起できるだろうから、それは覆い隠されたものの不在の現前となる。しかし、それだけに留まらず、実際は「もの」が覆い隠されることによって、「もの」そのものへの関心だけではなく、隠し方つまりは布のありよう、隠されたものの形状を緩やかに反映する布の予想外の形や揺れや感触への関心が強調されるのではないか。レディ・メイドという日用品と覆いという布やシートがつくりだす、まったく新たな不可思議な形態の出現なのである。おそらく、クリストは可視と不可視つまり現前と不在における対立だけではなく、それを反転させる布＝隠すものの存在、つまりは可視と不可視つまり現前と不在を反転させる蝶番にとりわけ注目したのではないか<sup>(18)</sup>。だからこそ、布やシートの感触や色合いを次第に変化させていったのではないか。

## 2. 公共空間でものが梱包されると、景観は変容する

クリストは、1961年にケルンのハロ・ラウフス・ギャラリーでの初個展で、缶、スプーン・スプーン、紅茶用ケトル、カー・ラック、立てに積み重ねた石油缶〔ドラム缶〕に加えて、ピアノ2台、車を梱包して出品した。石油缶、ピアノ2台、車というふうに梱包対象は次第に大きくなって行くことに気がつく。そして、その機会を活用して、より大きな制作を行った。それは、アートが美術館やギャラリーの外に出ることであり、その管理から離脱することである。クリストは、せっかく共産主義体制の管理から逃れたのだから、新たな資本主義体制の管理を望む理由はなく、いっそう自由なアートを求めるのは当然である。《埠頭上の梱包（ケルン港）》（1961）（石油缶〔ドラム缶〕、紙ロール、ゴムによる防水加工された布、コード）がその結果である。埠頭

責任者は、悩んだ末に許可し、港湾労働者は作業を手伝った。そして、ライン川の河岸に積み上げられた工業用紙ロール等を防水布で覆いロープで緩く縛った<sup>(19)</sup>。埠頭で梱包されたものがあると、それは見せたくないもの、隠さないといけないものが埠頭に到着し陸内のどこかに運ばれるのを待っているのか、これから船でどこかに運ばれるのを待っているのかを推測するだろう。しかも、488×183×976 cm という巨大さといい、通常の梱包とは違った緩い縛り方といい、どうもうさんくさい。一時的梱包だと分かるのだが、なぜ一時的なのか。この「うさんくささ」が埠頭の景観からすると、不思議さや神秘性を偽装できるのである。それゆえ、その景観は変容する。それは意図したものだろう。さもないと、通常の梱包となんら変わらないものになるからだ。展覧会企画者メアリー・パウアーマイスターは、明快にギャラリーの展覧会を具象アートとし、埠頭の梱包制作を社会変革のアートとして区別していた。ジークフリート・ボンクは、前者をデュシャンに比べてウィットや皮肉があるわけでもないが、クリストの梱包アートのスケールの巨大化は評価してよいし、アルマンの廃棄缶類の積み上げアートがミニチュアに見えるという<sup>(20)</sup>。ルーチョ・フォンタナ（1899-1968）が梱包アートを2つ購入したが、肯定的な評価は残っていない。ラウフス・ギャラリー自体、クリストの梱包アートの原物は捨てたらしく、ひどいとクリストは嘆いている<sup>(21)</sup>。しかしながら、個展のカatalogに批評文を寄せたヌヴォー・レアリスムの批評家ピエール・レスタニ（1930-2003）は、クリストの石油缶積み重ねを特別なモニュメンタリティーとして評価した<sup>(22)</sup>。そして、ヌヴォー・レアリスム運動への参加を促した。クリストは、少し考えて1961年の秋のギャラリー・Jのグループ展から参加した。クリストは孤立しないで、制作できるようになった。

クリストは、1962年6月27日から7月4日までの間で開催されるギャラリー・Jの初日を飾るべく、6月27日に《石油缶の壁——鉄のカーテン、ヴィスコンティ街》(1961-1962)を、友人知人たちの協力を得て制作した。その前年の9月に、彼はヴィスコンティ街をさまざまな石油会社の石油缶〔ドラム缶〕240缶で封鎖すべく当局の許可を得るために、設計計画書、フォトコラージュ、関係当局の許可申請書(技術・社会反応・環境データの検証に美学的な評価を組み入れたもの)を作成してパリ市に提出したが<sup>(23)</sup>、その許可がなかなか得られないため、敢行したのである。4.3×3.8×1.7mの石油缶の壁が予定通りに交通をブロックした。もちろん、見通せた通りの景観が遮断されて、向こうが見えなくなったのだから、景観の変容が起きたのである。住民の苦情や通行できない人々からの抗議を受けて、クリスト夫妻は交通妨害で警察に連行された。しかし、その《石油缶の壁——鉄のカーテン、ヴィスコンティ街》の石油缶が撤去されたのは翌朝1時前だった<sup>(24)</sup>。クリストたちの思惑通りになったのである。ところで、なぜ通りの通行遮断なのだろうか。1961年8月13日に、東ドイツによってベルリンの壁が構築されたことの影響があるのは確かだろう。しかし、それに対する抗議のためだったとするのは短絡的だろう。それだけならば、アートにはならない。ベルリンの壁はおそらく当分続くだろうと当時は予想されたが、《石油缶の壁——鉄のカーテン、ヴィスコンティ街》は、一時的なものなのだ。一時的でなければ、景観の変容が確認できないのである。もうひとつ問題なのは、なぜ石油缶240缶の非梱包の積み重ねなのかである。クリストは、すでに1958-1960年に《在庫品》として、自宅アパルトマンの近くのアトリエ地下に、缶・瓶・木箱・石油缶を梱包したりしなかったりしたものを置いていた。しかし、それらは立て積みだった。今度は横積みである。石油缶240缶の立て積みは現

実的ではない。極めて不安定だ。《埠頭上の梱包（ケルン港）》（1961）の梱包計画メモには石油缶の横積みがあった。それゆえ、すでに石油缶の横積みが予定されていた。横積みならば、安定的に相当高く積めるし、高く積みば、視界の遮断ができる。さて、石油缶 240 缶の非梱包の積み重ねについてはどう考えるべきなのか。クリストは言う、「石油缶は工業社会での包装であり、そのなかへものを入れるための工業社会特有のコンテナだと思う」<sup>(25)</sup> と。缶はすでに何かの梱包のための入れ物なのである。それゆえ、石油缶の梱包とは、梱包の梱包という缶の役割の過剰な印付けになるだろう。その過剰さに代わって、今度は量の過剰さを強調したかったのではないか。この過剰さこそが、ものからアートへの転換を引き起こしたのである。石油缶の過剰な増量は、質的転換を引き起こす好例になるだろう。

### 3. 空なるものを梱包して覆って、空なるものを見せるとは

クリストは 1963 年に《ショウケース》<sup>(26)</sup> という作品を制作した。縦置き の 120×80×25 cm のガラスケースの内側上下と奥の壁面に赤いサテン生地を貼り、中に電球を入れて、黄色い布で上下を開けて張ったものである。上下の隙間からは中が見えない。同年に、他に学校の保健室の薬品ケースを用いたらしい白い《ショウケース》<sup>(27)</sup> を制作した。また、パリからニューヨークに移って以後、同系列とも言うべき、《ストア・フロント》<sup>(28)</sup>、《廊下・ストア・フロント》<sup>(29)</sup> を原寸大で 1968 年まで制作した。ドアやショウ・ウィンドウのガラス面を布や紙で内側から覆い、中に電球類を入れてある。中原佑介は『神話なき芸術の神話』で、《ショウケース》を空間の梱包だと、ストア・フロント、廊下・ストア・フロントを空間の仕切りだと規定する<sup>(30)</sup>。

空間の仕切りは結果として、仕切って向こうを見えなくするので同じようだが、これらはいずれも内部が見えそうで見えないようにされているので、内部を見せない梱包あるいは向こうを見せない覆いと言うべきではないか。要するに、空間ではなく空なるものつまりは見えないものを見せるということなのではないか。そもそもショウケースというからには、そこに見せるべきものがあるはずなのだ。しかし、ガラス面を覆って、梱包してそれを隠してしまえば、中に見せるべきものがあるなくてもどちらでよいことになる。

そうであるからこそ、ほぼ同時期の1966年に《空気の梱包、アイントフォーヘン》(オランダ)<sup>(31)</sup>という制作をしたのではないか。さらには、《12,000 m<sup>3</sup>の梱包、ミネアポリス》(1966)<sup>(32)</sup>や《5,600 m<sup>3</sup>の梱包、カッセル》(1967-1968)<sup>(33)</sup>となると、梱包されたものを明示しないのである。問題なのは、中を見せないから梱包だということなのだ。それを証明するかのように、とりわけ《5,600 m<sup>3</sup>の梱包、カッセル》の梱包にあっては、《梱包容器》なる作品も販売された。その容器を開けると、「あなたは作品を壊しました」<sup>(34)</sup>という証明書が入っている<sup>(35)</sup>。梱包アートは、開けないから、中味がどうやら不明だから、梱包アートなのである。

ところで、《ショウケース》(1969)以前は、クリストは日用品や廃物を梱包アートの対象としていたが、梱包用の布は特製であるにせよなににせよ、《ショウケース》、《ストア・フロント》、《回廊・ストア・フロント》はわざわざ原寸大で制作するようになった。なぜだろうか。実際のショウケース、ストア・フロント、廊下・ストア・フロントの買い上げや借り上げはできなかったからか。おそらく、クリストがやりたかったことは、どうやって空気あるいは見えないものを梱包するか、覆うかであって、そのためであれば、原寸大のショウケース、ストア・フロント、廊下・ストア・フロントが原物

かそうでないかはそれほど重要ではなかったからではないか。

それでは、見えないものを見せるとはどういうことなのだろうか。見えないものを見せるのは布である。布が見えるはずのものを観客の視線から遮断する。デュシャンは、《遺作》(1969)では中で寝そべる裸体を隠すために農家の古い扉を設置したが、観客がその扉の上部に開いた2つの穴から内部を見るように誘う。しかし、いままで検討してきたクリストの梱包アートは、内部を見るように誘いながらも、中が見えない。おそらく、見えないものがあるから見えるものがありうるのであり、そのことを忘れずに見えるものを見るときは見えないものがあることを忘れてはならないと言うのだろう。しかし、それだけならば、哲学的命題に過ぎない。わざわざ梱包アートにする必要はない。ひらひらした薄い布でそれができるということが梱包アートの梱包アートたるゆえんなのではないか。しかも、その布自体に特別な能力があるわけではないのに、隠すべき対象の機能や役割どころか、その存在すら空無化できるのである。そして、微妙な色合いの変化と表面の感触の変化を見せて、意味ありげな雰囲気を生み出す。その場の雰囲気が梱包アートによって日常的ではないものになる。布で観客を現実的ではない別次元へと運び出すことを意図しているのではないか。

#### 4. 公共建築物の梱包とは

クリストは、1961年に公共建築物の梱包プロジェクトを発表してから、パリの凱旋門、マンハッタンの高層ビル、ホイットニー美術館（ニューヨーク）、ローマ近代美術館等の具体的プロジェクトとしてデッサンやフォトコラージュあるいはミニチュアを制作したが、どれも1968年までには実現し

なかった。管理当局の許可がなければ、できなかったからだ。《石油缶の壁——鉄のカーテン、ヴィスコンティ街》(1961-1962)では、一日のヴィスコンティ街の封鎖ですら、警察に連行されたのだから、公共建築物の梱包はそう簡単にはできない。

1968年にやっと公共建築物の梱包を実現した。クリストとジャンヌ＝クロードは、《梱包された給水塔、梱包された中世の塔、スポレト》<sup>(36)</sup>を制作したのである。当初は、18世紀のオペラ劇場の梱包を提案していたが、当局が禁じた。しかし、代わりに高さ30 mの中世の塔と市場広場のバロック時代の給水塔の梱包を許可した。梱包は3週間の梱包だった。「2つの世界」という国際展の期間と重なっていた。1961年の《埠頭上の梱包(ケルン港)》がハロ・ラウフス・ギャラリーでの初個展と対立させるかのような企画だったのと同じく、ここでも国際展という従来型の展覧会(閉鎖的会場での特定の個人を対象にした展覧会)と対立させる梱包アートだった。《埠頭上の梱包(ケルン港)》が埠頭での梱包だったため、それほど観客や一般人の関心を集めることはなかったろうが、ここは市内であるため、人々の関心を大いに集めたであろう。平穏な日常生活を乱すとは何事か、こんなものはアートではない、と怒り出す市民や展覧会観客もいただろうし、平穏な日常生活を乱すとは梱包アートはすごい、と拍手を送る市民や展覧会観客もいただろう。クリストは、歴史記念建造物の梱包アートをその2年後の1970年にミラノで、ヌヴォー・レアリズム運動の創立10周年展に際して、《梱包されたヴィットーリオ・エマヌエーレ記念建造物》<sup>(37)</sup>、《梱包されたレオナルド・ダ・ヴィンチ記念建造物》<sup>(38)</sup>を制作した。ミラノ市は、前者の梱包を48時間、後者の梱包を数日間許可した。極めて短時間だが、多くの住民と観光客が行き来する公共空間での歴史記念建造物の梱包アートは、《梱包された給水塔、

梱包された中世の塔、スポレト》以上に激しい賛否両論が渦巻いただろう。おそらく、だれでもが尊敬する偉大な人物の彫像や記念すべき歴史的オブジェを公共空間に設置したパブリック・アートならば、問題なく受け入れられただろうが。1974年にクリストがローマで制作した《壁——梱包されたローマ時代の壁》<sup>(39)</sup>はどうだろうか。ローマでもっとも古い幹線道路のひとつで、ヴィラ・ボルゲーゼ庭園の入り口を、長さ259mに渡ってポリプロピレンシートで梱包した。期間は4日間で、通行できた。この壁は2000年前のマルクス＝アウレリウス時代のものなので、歴史記念建造物の梱包アートなのに、こちらはローマ人が熱狂した。しかし、現代において、だれでもが受け入れられるものがはたしてアートなのか。賛否両論があるからアートなのか。クリストの梱包アートは、アートとは何か、パブリック・アートとは何か、どこにアートを設置すべきなのか、という問いを内包したアートなのではないか。

さて、梱包対象が日用品、日用品になる原料（《埠頭上の梱包（ケルン港）》（1961））、日用品を売る場所（《ショウケース》、《ストア・フロント》、《廊下・ストア・フロント》（1963））、日常的使用物＝空気（《空気の梱包、アイントフォーヘン》（1966）、《12,000 m<sup>3</sup>の梱包、ミネアポリス》（1966）、《5,600 m<sup>3</sup>の梱包、カッセル》（1967-1968））だったことを考えると、《梱包された給水塔、梱包された中世の塔、スポレト》も日常的なものと無関係とは言えないのではないか。では、日常的なものとは何か。その梱包対象は確かに、名目上は歴史記念建造物である。しかし、実際は日常世界にあってその一翼を担っているのだから、その梱包対象とは日常空間あるいは日常生活の一部なのではないか。給水塔とは、まさしく日常生活に必須のものだ。しかし、現代では水道の発達によりその重要性は低いのではないか。では、どう考えれ



ばよいのか。中世の塔、ヴィットーリオ・エマヌエーレ記念建造物、レオナルド・ダ・ヴィンチ記念建造物と同様に、日常的に目にしているものが布で覆われそれが見えなくなるとき、住民にとっては見慣れた日常空間の変容になるのではないか（そして、ミラノでは観光客にとっても知っているはずの空間の変容になるのではないか）。そして、つつい忘れられがちなそうした日常空間の存在を、いやその強い存在性を強調することにならないか。

公共空間での梱包アートは、アートが従来美術館やギャラリーという愛好家やアート関係者たちの特権的な閉鎖空間に展示されていたのに対して、アートとは無関係な一般人に無償で期間限定で公開され、その期間が終了すれば、消滅する。こうしたアートの新しいあり方の提案こそが、クリストが主張したいことだと分かる。公共空間でのアートと言えば、パブリック・アートを想定するが、クリストは公共団体の提案も資金も受けない。それゆえ、パブリック・アート批判とも受け取れるだろう。アートは、団体の提案も資金も受けずにつねに自由であるべきだという主張が読み取れるからだ。ところで、クリストは対立したはずのその美術館を梱包した。1968年に《梱包された公共施設、梱包されたベルン美術館》(1967-1968)<sup>(40)</sup>を制作した。50周年を記念した12人のグループ国際展に合わせて、ベルン美術館を1週間梱包した。観客の出入りは自由だった。同じく、翌年には、シカゴでクリスト個展に合わせて、《梱包されたシカゴ美術研究所》(1969)<sup>(41)</sup>を制作して、45日間公開された。絵画は撤去され、床や階段は防水シートで覆われた。期間中、出入りは自由で、通気のためシートが切られた。シカゴ消防署長は撤去命令を出したが、逆に地下階段を260 m<sup>2</sup>のシートで梱包した。『梱包された公共施設、梱包されたベルン美術館』は、建物を梱包しただけだった。それだと歴史的記念建造物の延長でしかない。それゆえに、《梱包されたシ

カゴ美術研究所》は内部も梱包した、隠したのだろう（実際はおそらく損傷を恐れて元々あるはずの展示作品が撤去されたが、観客はそれらの作品が展示されたままだと思っただろう）。さて、美術館の梱包とは何なのだろうか。美術館は、アートを保存し、アートを見せる場所だ。それが何も見せない場所になるとはどういうことだろうか。見られるはずのアートが見られないとはどういうことだろうか。歴史的記念建造物の梱包とは決定的に異なる。美術館は同じ具体的な展示空間でありながら、前者は隠された対象の形態が布やシートからうかがわれるが、後者は布しか見えない。布が人を消したり出現させるという魔術を使って対象を消滅させたのに等しい。まるで無に帰した美術館ならば、何か新しいことが期待できるといわんばかりである。それは、作品がまだ運び込まれていない新館美術館にみえるからだ。ともあれ、布やシートによって、美術館とはこういうものだという想定される日常的空間を一変させたのである。

《梱包されたヴィットーリオ・エマヌエーレ記念建造物》、《梱包されたレオナルド・ダ・ヴィンチ記念建造物》の拡大版と見なしてよいものに、《梱包されたボン＝ヌフ橋》（1975-1985）と《梱包されたドイツ国会議事堂1971-1995》がある。どちらもスケールが大きくなって、梱包アートの考え方も少しずれはしたが。パリでの《梱包されたボン＝ヌフ》（1975-1985）は、10年がかりのプロジェクトだ。クリスト夫妻は周辺住民を説得し、キャンペーンを展開し、パリ市長の許可を取った。クリストとジャンヌ＝クロードは、《石油缶の壁——鉄のカーテン、ヴィスコンティ街》（1961-1962）以来、数回ボン＝ヌフの梱包計画をたてたが失敗していた。40,876 m<sup>2</sup>の絹調仕立てのポリアミドシート、13,076 mのコード、12トンのチェーンを使用して、パリの大工組合、フランス下請け業者チームがアメリカチームの協力で、総

勢 300 人規模で完成した。ポン＝ヌフは、1578 年から 1790 年の間に橋の上に店が並び、サマリテーヌという給水用揚水ポンプができた。フランス革命時には、断頭台に登る多くの王侯貴族がこの橋を渡った。そして、印象派画家を始め多くの画家がパリの象徴として描いた。それゆえ、歴史的にさまざまな記憶が埋め込まれた橋だ。《梱包されたポン＝ヌフ》のプロジェクトは大論争になり、反対意見として橋梁の破損、通行人や船舶の通行妨害・損傷予想、石の消失、文化的トーテムの冒涇などが出てきた。しかし、梱包期間の 1985 年 9 月 22 日から 10 月 7 日までは、橋の上で芸術論争（これがアートか、いやこれこそアートだ、等のテーマ論争）が幾度も起きたし、賛成派には共産主義世界から自由主義世界へ、表現の自由の世界への通過の象徴だと断言するものも少なからずいた。いずれにしても、世紀のアートを体験するために通行した喜びが多く語られた。梱包が撤去されても、その後も、《梱包されたポン＝ヌフ》が住民間でも観光客間でも話題になり続けた。

ベルリンでの《梱包されたドイツ国会議事堂 1971-1995》は、足かけ 14 年のプロジェクトである。《ヴァレー・カーテン、コロラド》(1970-1972) 制作中の 1971 年に、ベルリン在住のアメリカ人マイケル・S・カーランがドイツ国会議事堂（1894 年に建設され、1933 年にナチスの陰謀で火災にあい、1945 年に第二次世界大戦で破壊され、60 年代に再建された、まさに歴史的記念建造物）またはブランデンブルク門（多くの歴史的事件の証人であり、ベルリンの壁構築では重要な門）の梱包を提案したのを受け、そして 1961 年からの彼の持論だったので、後にこの提案に乗った。しかし、国会議員、首相、大統領の説得には膨大な時間がかかったものの、1989 年 11 月 9 日にベルリンの壁が崩壊し、事態は好転した。1994 年 9 月になると、10 のドイツ企業が、技師指定の基準に合う多様な素材で制作を始めた。塔・屋

根・彫像のための鋼鉄構造体、基礎石材によってドレープ状の布・シートが屋根から地面まで滝のように落下した。なぜドレープ状の布・シートなのか。折り目とドレープをつくる布地は絵画、フレスコ、浅彫りレリーフ、木製・銅製・大理石製彫刻を保護し感じさせる重要な要素のひとつだったからだ。つまり、この梱包アートは、建築的彫刻のニュアンスを込めていたことになる。そのために、100,000 m<sup>2</sup>の分厚いポリプロピレン製シート（アルミニウムに裏打ちされた）、直径 3.2 cm のポリプロピレン製コード 15,600 m などが使用された。90 人の専門家、120 人の労働者が実際の作業に参加した。予算は 1,300 万ドルだが、いつも通りのデッサン・フォトコラージュ・ミニチュアの販売金で賄った。1,200 人の指導員（学生中心）が 24 時間ガードマンを務め、観客に布の切れ端を配布した。2 週間後、500 万人の訪問者をもって解体された。延長願いや解体移転などの提案があったが、クリストは受けなかった。クリストは言う――

われわれの計画はノマド的であり、もろい素材で TENT を張る種族のように、ほんのわずかの期間に見られるだけで、明日にはすべてが消えていて、だれも作品を買えないし、所有できないし、商品化できないし、入場券さえ売らない。われわれ自身でさえその所有者ではない。われわれの仕事は自由について語る。自由は所有の敵なのだ。所有を言うものは恒久性を語るからだ。それゆえ、われわれの仕事は留まらない（……）作品の一時性がかよわさの、もろさの、急いで見ないといけないなどという感情さらには不在の現前という感情を生む。明日にはそれがないことを知っているからだ。<sup>(42)</sup>

500 万人の訪問を受けたアートがかつてあったか。これは歴史的事件である。《梱包されたドイツ国会議事堂 1971-1995》の壮大さ、壮麗さが受けたのか。それとも梱包アートによる変化が受けたのか。

## 5. 自然を梱包したら＝隠したらどうなるか

クリストは、梱包の対象を建築物から自然にまで拡大する。《梱包された海岸 1968-69》(リトル・ベイ、オーストラリア) がそうだ。1968 年にシドニーの繊維産業の実業家ジョン・コルドールからの講演依頼を受けて、シドニー近郊のリトル・ベイ海岸(シドニー南東 14 km にあり、総面積 100,000 m<sup>2</sup>) を梱包する計画に着手して、1969 年に実現した。岩場からなるこの海岸は、長さ 2.3 km、幅 250 m、高さ 20 m であるため、90,000 m<sup>2</sup> の農業用シートと直径 1.5 cm、長さ 56 km のロープを使用し、15 人のアルピニスト、110 人の労働者・学生(建築・美術専攻) たちの協力のもと、のべ 17,000 時間の作業になった。制作費用は、この梱包計画用のデッサン、フォトコラージュの販売収益で賄った。10 週間後には、使用資材をリサイクル化し、設置地区は元通りになった。さて、総面積 100,000 m<sup>2</sup> の海岸の梱包は、歴史的記念建造物の梱包にせよ美術館の梱包にせよ建築物の梱包とは質的に異なる。岩場をくすんだ白色系シートで包むと、周辺住民には海岸が消滅するよりは見慣れない新たな岩山が出現する印象の方がはるかに強かったのではないか。建築物のひとつの梱包は、圧倒的多数の他の建築物がつくる風景に影響を与えるが、やはり局所的一変容にすぎないのに対して、総面積 100,000 m<sup>2</sup> の海岸の梱包となると、どうやら質的転換を起こした。見るものは広大な梱包のなかに置かれて、自然とは別種の広大無辺に包まれるからだ。崇高さのよ

うな感覚に襲われるだろう。確かにこの《梱包された海岸 1968-69》は、岩、土、木等の自然の素材を使って砂漠や平原などに作品を制作するランド・アートやアース・アートに似ている。たとえば、ロバート・スミッソン（1938-1973）が1970年にユタ州グレート・ソルト湖に制作した《スパイラル・ジェティー》の長さ457 m、幅4.57 mで渦まき状をした「堤防」がそうであり、さらには、ウォルター・デ・マリア（1935-2013）が1968年にカリフォルニア州・ユタ州等に跨るモハーヴェ砂漠に3.6 m間隔の二本の平行線を引き続けた《マイル・ロング・ドローイン》がそうである。しかし、これらは、広大な土地をキャンパスに仕立てて、抽象的なデザインを描いたようなもので、すでにあるものを梱包するだけのクリストのアートとは考え方が違うだろう。

クリストは1972年に今度は、梱包ではなく、遮断によるアート《ヴァレー・カーテン、コロラド》（1970-1972）を制作した。当初の構想は以下のようなだった――

二つの山の頂に基礎をつくり、その間に張られた長さ450 mの鉄のケーブルに、化学繊維で織られたカーテンを吊す。カーテンの幅は360 m、高さは基礎のところで90 m、中央部で54 mの曲線を描いたものになる。化学繊維は粗く織られて、カーテンごしに谷の向こう側を見ることが出来る。<sup>(43)</sup>

計画では、カーテンが反対側の風景を遮断するのではなく、半透明なものにする予定だった。渓谷は海岸の岩場と違って、梱包（遮断）の対象の形態を布に反映しない。それゆえ、対象の形態が半透明で見えるようにしたのだら

う。計画の実現には多くの困難と障害が立ちふさがった。設置候補地の選定のために、11 の溪谷と 5,000 km の現場視察を行った。やっと決まったコロラド州ライフル溪谷では、その両側の地主や住民の承諾、連邦政府、州政府、州ハイウェイ省、環境保全関連機関の許可を得るのに多くの時間と労力を要した。そして、設置工事には、35 人の建築作業員、64 人のアルバイト助手・美術専攻学生・季節労働者が参加して、8,000 トンのコンクリート基礎、長さ 11 km、幅 381 m、高さ 111 m、厚さ 1 mm のオレンジ色のナイロン・シート 13,000 m<sup>2</sup> 分、37 本のコード、417 m のケーブル 50 トンを使用した。まるで吊り橋設置工事だ。29 ヶ月に渡る工事（突風による布切断があり延期したため）の末、当日は国道 325 号線を封鎖し、総額 85 万ドルを要した《ヴァレー・カーテン、コロラド》はついに完成したが、翌日は風速 100 k/sec の突風予想のため 28 時間の設置しかできなかった。できあがったカーテンは半透明ではなく、向こうが見えないオレンジ色のナイロン・シートになった。クリストはオレンジ色のナイロン・シートについて、「色彩はその場所との関連で生まれてくるものである。色彩は私にとっての道具なのではない。木や水に色があるように、布にも色があるというにすぎない」<sup>(44)</sup> と言う。これほどの予定変更はクリストには予想外のことだったようだ。しかし、ブルガリア時代の演劇上演や映画制作で、共同作業の難しさと楽しさの結びつきを経験していたクリストには願ってもない作業だった。梱包アートはより多くの賛同者によってできあがること、予定変更を伴う制作過程がアートであることを納得したからだ。

《ヴァレー・カーテン、コロラド》(1970-1972) は梱包ではない。遮断である。なぜか。クリストは、自然を梱包するために、まず海岸をそうした。つぎには、海に水を注ぐ川に注目したのか。溪谷は水が数万年かけて掘り出

したものだからだ。しかし、縦に深い巨大な渓谷は梱包できない。梱包できなくとも、同じ効果が期待できれば、布による遮断でもよいではないか。遮断した向こうの形状や感じが分かる半透明な布・シートならばよいではないかと想定して計画を立てたのではないか。当初このカーテンを空から降り注ぐシャワーのようなものとしてイメージしていたらしい<sup>(45)</sup>。深い渓谷では、渓谷以外は空しか見えないから、夕立のようなシャワーのイメージは、その場に適合したものである。サイト・スペシフィック・アートに似ているが、こちらでは設置の永続性を否定される。シャワーならば、たしかに半透明である。しかし、実際は半透明な布・シートのカーテンではなく、オレンジ色の不透明なものになった。そこで、国道まで遮断するのではなく、国道の部分をアーチ形に削りぬいたため、通行者（多くは自動車搭乗者）はそこをくぐり抜けたとき、一瞬「カーテンの大きさと量感を感じ」<sup>(46)</sup>ると同時に景観が変貌し、元の景観のちょっとずれた出現を体験したことだろう。一枚の布・シートが景観の次元変化の蝶番（同じなのに何かが違うように転換する装置）になったわけである。当時の写真から判断すると、自動車から降りて周囲を見回る見学者も少なからずいることが分かり、カーテン設置の具合や周囲の状況をうかがっているようにも見えるため、《ヴァレー・カーテン、コロラド》の途方のなさに感心していたのだろう。

《ヴァレー・カーテン、コロラド》（1970-1972）が空からのシャワーという上下に広がる自然景観の遮断という梱包アートだったのに対して、《ランニング・フェンス》（1972-1976）は左右に広がる 39.5 km の上下する平地の自然景観の遮断という梱包アートである。このプロジェクトは、《ヴァレー・カーテン、コロラド》（1970-1972）の直後の 1972 年に着想された。しかし、まず場所の選定に 1 年かかり、カリフォルニアのサンフランシスコ北方ソノ



マ郡とマリン郡にかけて、高さ 5.5 m の白いシート柵が太平洋から長さ 39.5 km を走り抜けるものになった。これほど長い白いシート柵を、畑、牧草地、野原、林などの 59 の私有地を通過して、設置するとなると、容易ではない。なぜこのサイト・スペシフィックなのか。中原佑介は言う――

カリフォルニア州は合衆国のなかでも土地利用、土地規制に関する法律がもっとも多く、またそれがもっとも進んでいる州だ。それは 2,000 万人に及ぶ州の人々がそれだけ大地と密着しながら生活しているということ物語っている。カリフォルニアでのプロジェクトはそういう人びとの協力が必要であり、とすればプロジェクトも大地と密接に関連しているものでなければならないということになる<sup>(47)</sup>。

なるほどと言うべき着想だ。しかし、連邦政府、州政府、群当局・住民から多くの反対意見が出された。そのたびにプロジェクトが変更されて、400 枚のデッサンが描き換えられた。そして、18 回の公聴会、3 回の州裁判所の審判、環境評価報告書（厚さ 10 cm にもなるほど）の末にやっと許可されたが、制作中にランニング・フェンス阻止委員会がボデガ湾の海岸使用許可の取り消しを連邦沿岸保全委員会に提訴したため、マリン郡高等裁判所は布・シートは沿岸に立てる一日につき 500 ドルと 10,000 ドルの罰金を科したのである。それでも、計画は継続され、ナイロン・シート 200,000 m<sup>2</sup>、ケーブル 145 kg、鉄杭 2,060 本、土台 14,000 個を使用し、360 人の学生ボランティアの協力で 9 月 10 日に完成した。そして、11 日後に解体作業が始まり 23 日目に消滅した。布・シート、ケーブル、鉄杭は地主に贈呈された。総額 325 万ドルかかった。400 枚のデッサン等の販売でそれを賄った。

さて、《ヴァレー・カーテン、コロラド》は、カーテンの下をくぐれたが、《ランニング・フェンス》は道路を横断するところで一時中断するのでそこから出入りできるものの、それ以外では出入りできない。それゆえ、まさにフェンスなのである。そうであれば、高さ 5.5 m の白いシート柵のため見慣れた向こうは見えないので、これは形を変えた梱包であろう。しかし、これほど長大なフェンスは、たとえ 10 日間といえども、不思議な壮大感あるいは崇高感を住民に抱かせたのではないだろうか。奇しくも毛沢東が 9 月 9 日に亡くなったため、万里の長城を連想させたのも不思議ではない。ともかく、10 日間の向こう側の風景の隠蔽は、その長大なフェンスの撤去後には懐かしいが前とは少し異なる風景を出現させることになったろう。他方、《ヴァレー・カーテン、コロラド》と《ランニング・フェンス》は、道路で繋がっていた。両方とも、道路のところで横断できたし、横断したところでクリストの梱包・隠蔽アートは終了するからだ。後者のフェンスは確かに国道を横断して 5 km ほどのところで終了していた。また、後者のフェンスは太平洋から立ち現れるように始まるので、《梱包された海岸 1968-69》で海に沈み込んだシートが太平洋を横断してカリフォルニアに上陸したかのようなのだ。

他方、《梱包された海岸 1968-69》で海に沈み込んだシートは、《ビスケイン湾の包囲された島》(1980-1983) で出現する以前、1974 年に《オーシャン・フロント》で、ロードアイランド州、ニューポートに現れた。14,000 m<sup>2</sup> にして 2,718 kg のポリプロピレンシートに救命具を付けてこれを浮かし、長さ 120 m の浮き梁、12 個の碇を使用して、このシートでキングス・ビーチの半月上の入り江の表面を 18 日間覆った。波が荒く、霧が濃かったので、予想が裏切られたようだ。入り江の覆い、梱包とは何か、海を梱包する、隠すと

は何か、そうした問いからなる反応があるはずだったのに。確かにこれも自然の梱包と言えるだろう。しかし、住民は一般に霧の濃い入り江そのものをそれほど特徴的な形状や感じとして認識していない、記憶もされていなかったのではないか。しかも、それほど広大に覆うわけではない。そうすると、住民にとっては、入り江が覆われても、特別に景観が変容することはなかったかもしれない。《梱包された海岸 1968-69》の 100,000 m<sup>2</sup> に対して、『オーシャン・フロント』が 14,000 m<sup>2</sup> であればあるほど小ぶりに見えて、アートと言うよりは工事現場か調査現場に見えたのかもしれない。さらには、海が海ではなくなり、陸の延長と見たのかもしれない。不在の海の現前とまでは受け止められなかったようだ。それゆえに、《ビスケイン湾の包囲された島》(1980-1983) は、途方もなく巨大化せざるをえなくなろう。

《ビスケイン湾の包囲された島》(1980-1983) は、東側のマイアミ市、マイアミ・ショア市、ノース・マイアミ市と西側のマイアミ・ビーチ市に挟まれるビスケイン湾の島々の周囲をピンクの布・シートで覆う・梱包するものである。このプロジェクトは、数百万人の住民の住むマイアミの中心地であって、ゴミ捨て場になった 11 の人工島を清掃し布で取り囲むことだった。この湾の中央には、インターコスタル・ウォーターウェイという大型船専用の水路があり、それと交差するコースウェイが東西の陸地を結ぶ。浅瀬なので、遊泳が禁止されている。これをはたして自然の梱包・覆いと呼ぶべきかどうか悩ましいところだが、見た目は湾の海は緑濃く、島の木々もそれ以上に緑濃い。大都市に生き延びる自然とも見える。しかしながら、その梱包・覆いの実現までには長く複雑な準備が必要になった。多数のデッサン、フォトコラージュ、写真、書類の作成、島の所有者、関係当局との打ち合わせをこなさなければならなかった。1981 年から弁護士グループ、海洋技師、4 人

の助言技師、建築士、海洋生物専門家、鳥類学者、鯨専門家が仕事に取りかかった。地上部隊は11の島からゴミを撤去した。フロリダ州知事、マイアミ市、その他関係当局（アメリカ軍）がやっと許可を出した。軍関係報告書は厚さ15 cmにも達した。合計60 haにもなる11の島を、ピンク色のポリプロピレンシート512万 $\text{m}^2$ で取り囲むのだが、そのシートの裁縫は、借り上げ工場で1982年11月から1983年4月までかかり、シートは島の周囲60 mの水面上に浮き上がり、島の所有者に合わせて79に分割されることになった。設置作業には400人のボランティア等の協力者が参加し、5月4日から始まり9日に完成した。完成してからは、100人による24時間体制で監視した。総額275万ドルかったというが、実際はその倍らしい。

なぜシートがピンクなのか。クリストは、マイアミの建物と花の色がピンクだからだという。実際、キョウチクトウの紅花がいたるところで見られ、マイアミ・ビーチ市の道路の歩道は薄いピンクであり、キューバ人や南米系の人々が多い地区では、ピンクのドレス、ピンクのケーキをよく見かけるという<sup>(48)</sup>。それゆえ、「街の環境、人びとの外観、空間の利用の仕方の一切が私に示唆する」からそうだったのであり、ピンク色が美しいからそれを選んだのではなく、新しいからそうしたと言う<sup>(49)</sup>。まさにサイト・スペシフィック・アートである。これほどの巨大プロジェクトでありながら、実現できたのは地域社会全体がこのプロジェクトに関心を示したからである。クリスト夫妻のアプローチは、公明正大で才能ある真剣な職人として知れ渡り、さらにメディアによって書き立てられるや、彼らはそれを活用して、プロジェクトの費用・人的応援を捻出することができたのである。完成するや、にわか観光スポットに住民や観光客が集まり、ヘリコプター観光にいたっては一人35ドルでありながら、5,000人をツアーに呼び込んだ。

ところで、こうした話題性はともかくとして、《ビスケイン湾の包囲された島》(1980-1983)は梱包アートと言えるのだろうか。梱包アートが何かを隠す、見せないことによってその何かの不在の現前を保証して、梱包を解かれたときにその何かが別な次元として出現する、というものであるかぎりには、そのタイトルが示すように、「包囲された島」は確かに何かを隠している。それは海であり、島にもっとも近い海である。しかも、海中で海草が揺れ、魚がなにやら刺激されて泳ぎ回るのが見えなくなっているのだ。

他方、クリストは、自然の梱包・覆いを縮小し反復することで、周辺の自然とそれにかかわる生活の風景を変容させるアートを着想した。それが《傘、日本=アメリカ(1984-1991)》である。日本とアメリカとの同時展開の一作品で、二つの渓谷での生活習慣や土地利用法の類似と差異を際立たせるという。つまり、日本(茨城県)は水の多い土地なので、18 kmの渓谷に青いパラソル1,340本を、アメリカ(カリフォルニア州)は荒地なので、29 kmの渓谷に黄色い傘1,760本を設置する。一本の傘は高さ6 m、半径8.66 m、重さ200 kgであり、ペンキ7,600リットル、24,800のワイヤ、24,800の枕木、のべ410,000 m<sup>2</sup>の布・シートが必要とされた。いつものように、設置承認を得るために、日本は17関係機関、アメリカは24関係機関、そして459箇所の田んぼや山谷の公有地、私有地の使用承諾書を集めた。さて、傘や重しの制作は日本、アメリカ、ドイツ、カナダで完成し、日本とカリフォルニアの現地に搬送され、構想から7年後の1991年10月4日から1,880人が設置作業に入った。1991年10月9日の日の出とともに、3,100本の傘が茨城とカリフォルニアで開いた。傘は、独立的でダイナミックなユニットとして各渓谷の傾斜に対応した自由さを反映した。それぞれが密集したり、離ればなれになったりしていて、全体で何かをイメージできそうな配置になった。そ

して、多くの住民や観客が集まり、千客万来の内的空間を形成した。まるで野営地のようでもあり、壁のない家のようにもあった。日本は自由度が減ったが、親密度は増した。そして、10月27日には撤去され、関係資材はリサイクルされた。費用2,600万ドルだったが、いつもようにこのためのデッサン、フォトコラージュ、石版画等の販売で賄った。おそらく、《傘、日本＝アメリカ（1984-1991）》はいわゆる梱包アートには収まらないだろう。しかし、傘を二地域に設置することで、それまでなかった強烈な風景や情景が出現し、既存の風景や情景の役割変更をもたらし、撤去されても、その強烈な風景や情景が不在の現前として立ち現るかのようだった。かつての梱包アートが梱包された対象の不在の現在が問題だったが、今度はそれまでなかった強烈な風景や情景が傘の撤去後に不在の現前として立ち現るという問題になりかわったのである。

クリストは、1998年にスイスのリーヘン、バイラー財団とペロワー公園で『梱包された樹木』（1997-1998）を制作した。1998年11月13日から11月22日の10日間、178本の樹木を55,000 m<sup>2</sup>のポリエステルシート、23.1 kmのコードで梱包した。樹木は最大高さ25 m、幅14.5 mであった。このときのシートは、まさしく半透明状だったので、なかの様子が見えた。この梱包は、梱包による視覚の遮断（記憶のずれた想起）と梱包解除による視覚のやはずれた回復（記憶の修正）というクリスト的梱包アートとは、少し違う。むしろ自然現象を微妙に反映させる新たな梱包アートへと転換しているようだ。樹木は、太陽、夕日、凍結、雨、雪で変化する。時間的変容性が大きいと、壊れやすさ、弱さのため、早く見ておかななくてはという緊急な感情が生まれる<sup>(50)</sup>。長続きしないものには特殊な感情が生まれる。梱包によって、不在の現前を保証するのではなく、不在の現前から存在の現前へと転換して

いる。つまり自然を人工物と同じように梱包するのではなく、見えていた自然を見えなくするのではなく、見えていなかった自然を見せるようにしているのではないか。

樹木梱包シリーズは、1964年から計画されたものの、実現したものは3割程度で少なく、実現してもすぐに撤去された。その過程で自然の梱包についての考え方が少しずつ練り上げられたのではないか。

## 6. 遊歩道を梱包したら、覆ったらどうなるか

クリストは、日用品や建築物の梱包でもなく、自然の梱包・覆いでもなく、人工的ながら自然らしくもある公園の梱包アートも想定した。その典型が、1978年にカンサスシティー、ジェイコブ・エル・ルーズ記念公園での《覆われた道》である。これは、歴史的記念建造物の梱包とも、自然の梱包・覆いとも違う。遊歩道を黄色い布・シートで覆ったものである。布・シートは、裁縫部隊がヴァージニア工場で12,500 m<sup>2</sup>のサフラン色のナイロン・シートを作成し、84人の労働者がそれで長さ4.5 km、総面積10,670 m<sup>2</sup>の遊歩道を覆った。2週間後に終了し、布・シートは撤去され、リサイクルされた。遊歩道の梱包・覆いには、前史がある。1969年に上野公園の都美術館の周辺のコンクリート舗装部分を布で覆う《覆われた遊歩道》のプロジェクトがあった。所轄警察署、消防署の許可は得られたが、東京都の許可は得られずに断念していた。そのプロジェクトと平行して、クリストは1971年には「ソンスパーク '71 展」に参加するに際して《覆われた遊歩道——二つの公園のためのプロジェクト》を制作するつもりであったが、実現できなかった。もう一つの公園とは、上野公園である。1976年には、ダブリンでの「ROSC」

展に招待されたのを契機に、セント・スティーヴン・グリーン・パークで《覆われた遊歩道》のプロジェクトの実現を提案したが、実現できなかった。それゆえ、ジェイコブ・エル・ルーズ記念公園での《覆われた道》の制作にはこだわった。市当局は、当初歩行や走行に支障をきたすとして許可しなかったが、布・シート上での歩行や走行実験で問題なしとなり、ついに許可したのである。

なぜ布・シートが黄色なのか。クリストは答える――

ルーズ公園のプロジェクトの最初も白い布を使うというものだった。というよりも、布で覆うということだけを考えていたので色のことでは出てこなかった。ところが、公園に何度も出向いたのがちょうど秋で、木の葉が黄色くなっているのに強く印象づけられたのである。私は突然、布も黄色がいいと思った<sup>(51)</sup>。

黄色が美しいからではなく、この場所にふさわしいから黄色になったのである。《覆われた遊歩道》は、まさにサイト・スペシフィック・アートなのである。そして、期間中はこのコンクリート舗装上の「覆われた遊歩道」をいつも以上に住民が遊歩、走行するだけでなく、素足でそうしたし、寝転んだり、座ったりした。日常的公園の情景を変えて、この覆われた遊歩道を大いに楽しんだように見えた。《梱包されたボン＝ヌフ橋》(1975-1985)は、歴史記念建造物の梱包と見なされてきたが、ボン＝ヌフの橋の上の石版の遊歩道もまた、金色のシートで覆われていた。その部分は《覆われた遊歩道》と見なしでもよいだろう。

ところで、《覆われた遊歩道》はやはり梱包・覆いアートなのだろうか。



それが何かを隠す、見せないことによってその何かの不在の現前を保証して、梱包を解かれたときにその何かが別な次元として出現する、というものであるかぎりには、梱包・覆いアートである。コンクリート舗装を黄色い布・シートが覆うと、むしろ隠されたコンクリート舗装を積極的に忘れ、黄色い布・シートの方を大いに歓迎したのではないか。そうであれば、黄色い布・シートがコンクリート舗装の不在の現前を保証していると言えるのか。黄色い布・シートが撤去されたとき、以前のコンクリート舗装の日常的情景とはちょっと違う感じになるのではなく、嫌悪すべきものになってはいなかったか。それゆえに、遊歩道を覆うのではなく、遊歩道を現前させながら遊歩道を不在化する梱包する・隠すアートを構想するのは必然だろう。それを実現したのがニューヨーク、セントラル・パークでの《ゲーツ、1979-2005》である。

《ゲーツ、1979-2005》は、1979年から構想され、プロジェクトを作成し、公園管理の委員会に作成許可を求めたが、1981年には165ページの厚さの拒否回答があった。しかし、プロジェクトを練り直し、環境問題に配慮しながら交渉を続けて、2005年2月12日に設置された。高さ4.87 m、幅1.68 m～5.48 mで（遊歩道の幅に応じて変化した）、ポールが12.7 cmの直方体で底部に278 kg～380 kgの鋼鉄の重しを付けたゲート7,503本を3.65 m間隔で長さ37 kmの遊歩道に設置した。600人の技術者や応援部隊によって設置され、期間中300人が保守管理に当たった。ゲートには、サフラン色の布・シート（ビニール）がゲートの天辺から地上2.13 mの高さまで吊された。ゲートと揺れる布は遠くから、葉のない木々の枝の間から見るのが想定された。そのとき、黄金色の川が現れたり消えたりするはずだという<sup>(52)</sup>。16日間設置された後に、撤去され、資材はリサイクルされた。経費は、いつも

のようにクリストとジャンヌ＝クロードが賄った。まさに遊歩道を現前させながら遊歩道を不在化し、黄金の川を出現させる（？）梱包する・隠す・見せるアートと言うべきか。

## 7. 空虚の梱包である石油缶を積み上げるとは

クリストの「梱包アート」の出発点は、やはり《埠頭上の梱包（ケルン港）》（1961）だろう。それはケルン港で積み上げられた紙ロールと石油缶〔ドラム缶〕を梱包したものだ。そして、積み上げられた石油缶だけ取り出されて、《石油缶の壁——鉄のカーテン、ヴィスコンティ街》（1961-1962）が制作された。その後、石油缶の積み上げアートは続けられたが、1968年の《1,240缶の石油缶——フィラデルフィア現代美術研究所》が成功してから、つぎにヒューストン市南方での124万9,000個の石油缶の台形状の積み上げというマスタバのプロジェクトに対してアメリカの石油会社の援助を求めたが得られなかったため、これは放棄された。マスタバとは古代エジプト王の墓の意味だが、その形が台形状なので、そのプロジェクトがマスタバと名付けられた。クリストが石油缶の積み上げとしてのマスタバに死の観念を見ていたかどうかは疑わしいが、それでも、その問題を考えずにはいられない。石油缶にはもはや石油という中味が入ってはおらず空気だけなので、言わば空気を梱包して積み上げた、言い換えれば中味のないもの、つまり死を積み上げたとも言えるからである。その結論はともかくとして、つぎに石油売買に縁があるオランダに目を付け、クレーラー・ミュラー美術館に同種のプロジェクト提案をしたが、受理されなかった。その後、1979年以来、40万個の石油缶の積み上げのプロジェクト《アブ・ダビのマスタバ》を進行させているが、

未完成である<sup>(53)</sup>。こちらは、一時的展示ではなく永続的展示にして、アラブ風に石油缶を彩色してモザイク状にするというものである。これらは、一時展示の梱包アートではなく、アートの恒久的展示が意図されている。そうであれば、梱包アートのクリストではない、隠されたもうひとりのクリストがいることになる。こちらは、既存の美術制度に反逆するクリストでなく、一般的なアーティストである。どう考えればよいのか。

確かにいわゆる梱包アートは、既存の美術制度に異議を唱えて野外での一時的展示を意図しているが、既存の美術制度を全面的に否定はしていない。その梱包アートを成功させるには、プロジェクトのデッサン、フォトモンタージュ、リトグラフ、ミニチュア類を既存の美術制度に乗せることによって、プロジェクト実現の資金を得なければならなかったからだ。それゆえにこそ、野外で展開するいわゆる梱包アートは、アートを既存の美術制度から解放できたのではないか。

## むすびにかえて

クリストは、梱包アートを制作し続ける過程で、内的変化を続けたようだ。梱包・覆い対象を、石油缶の積み上げを数個から1,240缶さらには124万9,000個の石油缶へ、中世の塔からボン＝ヌフやドイツ国会議事堂の歴史的記念建造物へ、ショーウィンドーから広大な海岸、巨大な溪谷、40 kmに及ぶ長大な田畑・野原・海岸、11個の島へ、一小公園からセントラル・パークへ、一本の花から無数の巨木へと膨大な大きさに変えていった。すると、量は質的変換をとげて、見る者から壮大で崇高な感情を引き出す。これはある種古典的変貌だが、それは美しいのではなく、新しいのだとクリストは言

う。企画の変更や参加者の爆発的増加によって初めて、そうした梱包アートが可能になったのである。しかも、その梱包アートが数時間後には数週間後には消えることで、その梱包アートの絶対化を阻止したことの意味は小さくない。それゆえ、モダン・アートそしてそれまではアーティストの固有名やその自己表現の評価が重要だったが、梱包アートの作者クリストではもはやそれは問題にならない。制作過程もアート制作の一部であれば、もはや個人名や自己表現は問題ではなく、企画者とそれを実現する無数の理解者と協力者こそ制作者になるのではないか。そうであれば、アートが一般に制作者・販売者のアーティストと鑑賞者・購買者のアマチュアや美術制度関係者・プロフェッショナルとに分かれるのに対して、クリストの梱包アート制作では、その分割が成り立たず、販売者も購買者もおらず、制作者（企画者と参加者）は同時に鑑賞者になる。それゆえ、ここでは新しいパブリック・アートの提案があるのではないか。既存のパブリック・アートが国、地域の歴史や時代性を大いに反映するのに対して、クリストにあっては、海も陸も梱包アートによって接続し、地区境界、国境、橋を横断して、脱境界を実践しているため、地域主義、国家主義等のイデオロギーを失効させてはいないだろうか。そうであれば、パブリック・アートのあり方も今後大いに変わるのではないか。

つぎに、梱包アートは当初、ある対象の梱包によって、その対象の不在の現前を保証するものであった。しかし、公園のコンクリート舗装遊歩道の覆いやセントラル・パークのゲーツの無数の配置によって、また一本の花から無数の巨木の無数の枝の絡み合いによって、つまり自然を人工物と同じように梱包するのではなく、見えていた自然を見えなくするのではなく、見えていなかった自然を見せることによって、不在の現前から存在の現前へ

と転換している。

他方、確かにいわゆる梱包アートは、既存の美術制度に異議を唱えて野外での一時的展示を意図しているが、既存の美術制度を全面的に否定はしていない。その梱包アートを成功させるには、プロジェクトのデッサン、フォトモンタージュ、リトグラフ、ミニチュア類を既存の美術制度に載せることによって、プロジェクト実現の資金を得なければならなかったからだ。それゆえにこそ、野外で展開するいわゆる梱包アートは、アートを既存の美術制度から解放できたと言うべきではないか。そうでなければ、クリストが石油缶積み上げの資金を石油会社に申請することの意味が理解できないだろう。

クリストのアートはこのようにやや複層化しややねじれながら進行していたことを理解しないかぎり、現場主義的な解釈しかできないのではないか。そうであれば、中原祐介がクリストの梱包アートを包む、積む、張る、覆うで分類することがやはり疑わしいだろう。その梱包アートの展開は、技法の展開ではなく、アートとは何か、アートの可能性とは何かを問う展開だったのではないか。

#### 注

- (1) 本論文を執筆するにあたり、次の文献やサイトを大いに参考にした。中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、草月出版、1984; マリーナ・ヴェゼイ《クリスト》(三宅真理訳)、美術出版、1991 [クリストとのインタビューから書かれた]; Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, traduit par Jacques Bosser, Simone Manseau, Taschen, Paris, 2001; Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, First U. S. ed., New York, 2002; Christo and Jeanne-Claude. *Prints and Objects. Catalogue raisonné 1963-2013*, edited by Jörg Shellmann, Overlook, Press, New York, 2013; <http://www.christojeanneclaude.net/> (クリストとジャンヌ＝クロードのオフィシャル・サイト); DVD CHRISTO and JEANNE-CLAUDE, *ISLAND*

1986 / *CHRISTO IN PARIS* 1990, MAYSLES FILMS, inc, Japan. 基礎データについては、差異がある場合は、クリストとジャンヌ＝クロードのオフィシャル・サイトのデータを優先した。

- (2) クリストの梱包アートについては、《石油缶の壁——鉄のカーテン、ヴィスコンティ街》(1961-1962) 以後はクリスト制作者の名をクリストとだけ挙げても、ジャンヌ＝クロードが協力者であることはあえて言及しない。一般に、実務・管理はジャンヌ＝クロードだと言われているが、協力の中味が具体的には不明だからである。
- (3) 以下の伝記的データは、主として Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*; Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude* を参照した。
- (4) 《畑で休む農夫》(1954)、油彩画のためのエッチュード、紙に木炭、35 × 50 cm.
- (5) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.19.
- (6) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.20.
- (7) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.23.
- (8) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.49.
- (9) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.50.
- (10) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.50.
- (11) たとえば、クリスト《梱包された雑誌》(1963)、透明なポリエチレンに紐とスコッチ・テープで梱包、30×13×2.5 cm、130 の複製あり、クリストの手作り、発行元：デュッセルドルフ、ホルハウス、ハンス・メーラー、Cf. *Christo and Jeanne-Claude. Prints and Objects. Catalogue raisonné 1963-2013*, p.26.
- (12) 中原祐介は言う「梱包されることによって物体はその外観が隠される。しかし、隠されるものは外観だけではない。その物体の持つ機能も隠されてしまうのである」『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.16.
- (13) マン・レイ《イジドル・デュカスの謎》(1920、1970 複製)、ミシン・毛布・紐、35.5×60.5×33.5 cm、テート・コレクション。
- (14) ヘンリー・ムーア《固く縛られたオブジェクトを見る群衆》(1942)、紙にチョーク・鉛筆・水彩・羽ペン・インク、43.2×55.9 cm、ソールトウツッドのレイト・ロード・クラーク・コレクション。
- (15) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.24.
- (16) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.16.
- (17) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.16.

- (18) 可視と不可視つまり現前と不在を反転させる蝶番については、以下を参照せよ。  
北山研二「新しい知覚概念・新しい対象着想法としてのアンフラマンズとは」  
『ヨーロッパ文化研究』第33集、成城大学文学研究科、pp. 158-186; Kenji Kitayama, *L'art, excès & frontières*, L'Harmattan, collection Eidos, Série RETINA, 2014, pp. 59-86.
- (19) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, pp.99-100.
- (20) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.101. アルマンについては、以下のオフィシャル・サイトを見よ。 <http://www.arman-studio.com/>
- (21) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.101.
- (22) レスタニは、アルマンをオブジェのアプロプリエーションの先駆者として、スプーリを別な先駆者としているが、実際はクリストがアルマンよりは1年早くアキュミュレーション（積み重ね）を、スプーリよりは2年早くアサンブラージュ（寄せ集め）をやっていた。レスタニの思い込みだろう。 Cf Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.101.
- (23) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.18.
- (24) Burt Chernow, *Christo and Jeanne-Claude: a biography*, p.113.
- (25) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.49.
- (26) Cf. <http://www.christojeanneclaude.net/projects/show-cases-show-windows-and-store-fronts>
- (27) 150×50×36 cm. Cf. <http://www.christojeanneclaude.net/projects/show-cases-show-windows-and-store-fronts>
- (28) 《紫のストア・フロント》(1964)、木・金属・エナメル・プレシキグラス・紙・布・電球、235×220×35.5 cm. Cf. <http://www.christojeanneclaude.net/projects/show-cases-show-windows-and-store-fronts>
- (29) 《廊下・ストア・フロント》(1967-68)、アルミニウム・木・プレシキグラス・塗料・電球、135 m<sup>2</sup>. Cf. <http://www.christojeanneclaude.net/projects/show-cases-show-windows-and-store-fronts>
- (30) 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.60.
- (31) クリスト《空気の梱包、アイントフォーヘン》(1966)、キャンヴァス地・ポリプロピレンシート・ロープ、直径5mの球。
- (32) クリスト《12,000 m<sup>3</sup>の梱包、ミネアポリス》(1966)、ポリプロピレンシート・ロープ、2,000 m<sup>3</sup>の円筒、ミネアポリス美術学校生等170人が参加、アメリカ軍の高

度探索気球4個使用、航空局が打ち上げ禁止、ヘリコプターで地上6 mまで引き上げた。

- (33) クリスト《5,600 m<sup>3</sup>の梱包、カッセル》(1967-1968)、2,000 m<sup>2</sup>のポリプロピレンシート・3,500 mのロープ・1,200の結び目、重さ6.36 t、直径9.9 m、高さ84 m。ヘレンとデイヴィッド・ジョンソン夫妻が例外的に費用を負担した。
- (34) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.28.
- (35) ピエロ・マンゾーニ (1933-1963) の《うんこの缶詰》(1961)を連想させる。《芸術家のうんこ》(テートギャラリー)は馬鹿受けした。今は、1缶は75,000ドル≒9,400,000円だろう。それならばと、《芸術家のおしっこ》(ロサンジェルス現代美術館)、《芸術家の歯ぐき》(ミラノ市立美術館)、《芸術家の頭髮》(ボンピドーセンター)《芸術家の息》(東京都現代美術館)、そして最後に、《芸術家の体》(サントンブロージュ教会)。《芸術家の歯ぐき》は、ミラノ市議会で論議された。開けて確認しろ、いや開けたらアートではなくなる、という議論の応酬があつて結論がでなかったが、結局、開けないことになった。これは芸術論争そのものだ。アートは、見て美しいという問題ではなく、素材の価値とは関係なく、あるいは無用であればあるほど、それがアートになったときに驚きと感動があるものなのだ。他方、あとで紹介するクリストの《梱包アート》では、見えること(可視)と見えないこと(不可視)の関係が問題にされ、見えることがアートであるはずなのに、見えないことがアートになることを見せてくれる。挑発的反体制論者として作品の判断基準再定義を訴えて、作品の理解・評価の美学的文脈を創出した。それに対して、クリストは規模の拡大、様式の意外性を主張することになるだろう。
- (36) クリスト《梱包された給水塔、梱包された中世の塔、スポレト》(1968)、ポリプロピレンシート・ロープ。制作の現場指揮は、ジャン＝クロードが行った。
- (37) クリスト《梱包されたヴィットーリオ・エマヌエーレ記念建造物》(1970)、ポリプロピレンシート・ロープ。
- (38) クリスト《梱包されたレオナルド・ダ・ヴィンチ記念建造物》(1970)、ポリプロピレンシート・ロープ。
- (39) クリスト《壁——梱包されたローマ時代の壁》(1974)、ポリプロピレンシート・ロープ、15×259 m。
- (40) クリスト《梱包された公共施設、梱包されたベルン美術館》(1967-68)、2,500 m<sup>2</sup>の強化ポリエステル・3,000 mのコード。11人の建築作業員を6日間を動員した。
- (41) クリスト《梱包されたシカゴ美術研究所》(1969)、シカゴ美術研究所の学生の協



力で、2 日間で 1,000 m<sup>2</sup> の建物をシートとコードで梱包した。

- (42) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.82.
- (43) 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.60.
- (44) 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.66.
- (45) 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.64.
- (46) 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.64.
- (47) 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.67.
- (48) Cf. 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.108.
- (49) Cf. 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.108.
- (50) Jacob Baal-Teshuva, *Christo and Jeanne-Claude*, p.85.
- (51) 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、p.96.
- (52) <http://www.christojeanneclaude.net/projects/the-gates?view=info>.
- (53) Cf. 中原祐介『クリスト CHRISTO WORKS 1958-1983——神話なき芸術の神話』、pp.53-56.