

## 李禹煥の芸術観と初期立体作品の関係について

野川勝稔

### 序 本稿の目的

本論文は現代美術家である李禹煥の芸術観と彼の初期立体作品との関係に関する一考察である。李の紹介から始めよう。李は 1936 年韓国慶尚南道に生まれた。1956 年ソウル大学美術大学を 1 年余りで中退し、日本に住む叔父を訪ね来日し、その後生活の拠点を日本に移す。1961 年に日本大学文理学部哲学科を卒業し、1962 年から日本画を学び始める。1969 年、評論「事物から存在へ」が美術出版社の芸術評論賞で佳作をとり、作品活動に加えて批評活動を本格的に始める。1970 年 2 月に李禹煥、菅木志雄、関根伸夫などのメンバーが雑誌『美術手帖』において「発言する新人たち」<sup>(1)</sup>という題で特集された。後にこのときのメンバーが「もの派」と称されるようになる。もの派の記念碑的作品とされているのは、1968 年 10 月第一回神戸須磨離宮公園現代彫刻展で制作された関根伸夫による「位相一大地」である。この作品の当時の評価は、同年 4 月に中原佑介<sup>(2)</sup>、石子順造<sup>(3)</sup>によって企画された「トリックス・アンド・ビジョン展」<sup>(4)</sup>に関根が出品していたことや、それまで彼が位相幾何学的な作品制作<sup>(5)</sup>をしていたこともあり、錯視的な作品として見られる傾向が強かった<sup>(6)</sup>。しかし、李は翌年 1969 年『三彩』6 月号において、「存在と無を越えて——関根伸夫論」<sup>(7)</sup>（以下「関根論」）を発表し、「位相一大地」をはじめとする関根の作品群に対して錯視的な解釈とは違う解釈を提示した。この批評はその後のもの派の活動を予言する内容であり、それまで位相幾何学的な意味合いで制作されていた関根の作品に新しい解釈を与えることになった。この評論は関根伸夫の作品を客観的に評価するというよりは、李自身の芸術観から関根の作品を解釈するというかたちをとっている。ここで述べられている関根の作品はすべて立体作品に限定され<sup>(8)</sup>、李禹煥もこの時期にいく

つかの立体作品を発表していることから、李の関根伸夫論が自身の立体作品とどのような関係にあるのか注目される。本論文ではこれらの関係について扱う。なお「関根論」が書かれた時期を鑑みて、本論で扱う李の立体作品は1970年前後までに発表されたものに限定する。

第1節では「関根論」のなかで述べられる三つの重要な要素、仕草・身体性・場所を取り上げ、そしてそれらの用語から李の芸術観を概観する。第2節で関根作品評価の内実を詳しく検討し、さらに第3節で李の初期立体作品との関係について考察する。

## 1. 「存在と無を越えて——関根伸夫論」のまとめ ——仕草・身体性・場所から

李は「関根論」のなかで仕草・身体性・場所という言葉を用いて関根の立体作品を高く評価している。この節では、それら三つの要素を検討し、そこから読み取れる李の芸術観をまとめる。

まず仕草から見ていく。李は関根の「空相—油土」の作品を取り上げる。この作品は、ギャラリーに運んだ約2トンの油土を、関根がそれを持ち上げたり引き離したりしながら戯れた結果生まれた作品である。ここでの関根の行為を李は仕草としている。つまり、ここでの関根の行為は、あらかじめ計画されたものでなく、その場で生まれた非作為的なものである。そしてその場で生まれたこの行為が反復される必要がある。関根の「空相—油土」で考えれば、何度も何度も油土をこね回したり移動したりする行為だと考えられる。この無為で反復的な行為のことを李は仕草と考える。

ふたつめの身体性を見ていく。ここで言われる身体という言葉には、日常的に使われる身体という意味は入っていない。ここで使われる身体とは、内部性と外部性の両方を持っているものという意味で使われる。上述の作品で身体性について考えてみる。関根の仕草によって出来上がった油土の様相は、ギャラリーに運び込まれたときの油土と同じだろうか。李は違うと考える。関根の仕草によって出現した油土は、日常的な油土といった対象的な見方だけでは捉えられないものとなっている。換言すれば、油土は言葉や概念による認識のレベルを超えてしまい、知覚のレベルに達してしまっ

たということである。李の表現では、このとき油土には身体性があるということができる。

最後に、場所について確認したい。場所とは、出来上がった作品をそこから動かしてしまうと作品として成立しなくなってしまうような、そういった結びつきを示すものである。「空相一油土」を例に考えてみる。関根が油土に対しておこなった行為はそのギャラリーでなければ生まれなかった。つまり、違った形状、空間のギャラリーや屋外などであれば関根の行為は違ったものになっていたはずである。関根の仕草はその空間だったからこそ生まれたのだ。そうした仕草で出現した油土は移動してしまったが最後、身体性が崩れてしまうようと考えられる。以上のように、場所という三つ目の要素は、前に挙げた二つの要素と深く関係しあっているものと考えられる。

「関根論」における三つの用語をまとめ李の芸術観の大枠を示す前に、李が自身の芸術観を表明する上で使用する「出会い」という言葉について少し考えてみたい。李は、世界を対象的なものとして捉えること、つまり目の前に広がるある種知覚的な世界を人間が生み出す言葉や概念によって分節化して捉えることに対して、一貫して否定的な立場に立っている。「出会い」という言葉はまさに、その人間が生み出す言葉や概念によって分節化されていない、知覚的なレベルでの世界との出会いということを意味している。李が「出会い」の例として挙げている川端康成のエピソードを引用する。

川端康成は、ハワイのホテルである朝、テラスの柵に並んでいるガラスのコップが朝日にぴかぴか光っている光景に「出会った」ことを伝えている。七十余年の生涯に数多いコップを見たであろうし、高価なものから稀少なものにいたるまでさまざまなコップにも触れたことだろう。だが彼は、まさしくコップがコップとして、世界を鮮やかに開示する場所に出会ったのは、その時がはじめてであったに違いない。コップは「コップ」という物象的対称性を超えて、開かれた世界のありようを顕わにする場所に、彼は突如めぐり会わされたといったほうがいいのかも知れない。<sup>(9)</sup>

ここで使われる「物象的対称性」という言葉は、世界が人間によって対象化されて

しまっていることを表わす言葉である。李はそういった対象的なものとして捉えられるコップではなく、世界を鮮やかに開示するようなある種知覚的に捉えられる世界との出会いを目指している。そしてその「出会い」は、川端康成のエピソードから考えると、不意に訪れる。しかし、李にとって重要であるその出会いは、具体例から判断するに、持続するようなものではない。朝日に照らされたコップが永遠に光っているということはないし、また光ってはいても次の瞬間、対象的なコップとして捉えられてしまうかもしれないからだ。したがって、李にとっては、作家こそがその「出会い」を普遍的なかたちにしなければいけない、ということになるわけである。この節の前半部分で確認した三つの要素は、この「出会い」を普遍的なかたちで維持しようとするためのものなのだ。

李の「出会い」について簡単ではあるが確認したところで、この節のはじめに考察した三つの要素と「出会い」という言葉から李の芸術観をまとめてみたい。まとめると以下のようになる。はじめに出会いがある。そして作家はその出会いを持続させ普遍的なものにしたいと願望する。そしてある物（大地や油土など）に対して仕草を営み始める。作為的でない反復的な行為であるその仕草を通して、物が身体性を持ちあたりが知覚の地平に解き放たれ、開かれた世界、空間が出現する。これが構造<sup>(10)</sup>である。そしてこの構造は、その仕草が行なわれた場所と深く結びついており、その場所を離れては構造がなくなってしまうような、そういった結びつきを示す。「場所」の説明でも述べたように、三つの要素は独立しているというよりは互いに結びついていると考えられる。

## 2. 関根作品評価の検討

この節では前節で確認した李の考え方をもとにして関根作品に対する評価を検討していきたい。「関根論」のなかで取り上げられている関根の作品は「空相—油土」「位相—大地」「空相」<sup>(11)</sup>、「位相—スポンジ」<sup>(11)</sup>、「空相—水」<sup>(11)</sup>である。そしてそれぞれの作品が広がりを感じさせる構造となっているとして李は高く評価する。しかし、これらの作品はかならずしも李の理想を十分に満たしているわけではないと筆者は考え

る。李の主張と完全に合致している作品もあれば、当てはまらないものもあるからだ。よって、それぞれの作品を再検討し、それを明らかにすることによって、評論においては構造化への道のりを段階的に示していながらも、作品制作においてはすべての要素を満たしていなくても構造となり得ることを間接的に述べていることを示す<sup>(12)</sup>。まずは「空相—油土」から確認する。この作品は李の考えを十分に満たしていると考えられる。油土に対して作為的でない反復的な仕草が行なわれ、油土は依然として油土でありながら、その油土はなにか日常の油土では捉えられないものとなっており、つまりは両義的な身体性をもつ媒介項的なものとなっており、あたりを開いているように感じさせる。また、油土への仕草の跡や痕跡などがギャラリーの壁や床に残っているだろうことを考えれば、そこに出現した構造もその場所なくしてはなりたないようなものになっている。李の考えに照らせば、「空相—油土」は三つの要素すべてを含むものと考えることができる。

続いて「位相—大地」である。これは直径2.5メートル、深さ3メートルで大地を掘り起こし、その土を掘った形と同じ円柱型にして固めた作品である。この作品は、場所に関して李の考え方と一致していると考えられる。「位相—大地」は須磨離宮公園を離れては存在しえないことは明らかである<sup>(13)</sup>。しかし、仕草という点では疑問が残る。それは大地を掘り返すという作業は確かに反復的だが、掘り返した大地と同じ型をとなりに作るという行為は意図的で計画的な行為と考えられるからだ。関根が見ている人に一定の視覚的効果を期待していたことは確かである<sup>(14)</sup>。身体性という点に関しては、「位相—大地」は日常的な大地でありながらも、なにか日常的な大地とは違う印象を鑑賞者に与え、それまでの大地に対する認識を揺るがしている。日常的な大地でありながら、それとは違う大地という両義性をもった大地が示されている。これは李の言う身体性と考えてよいだろう。したがって、「位相—大地」には仕草は認められないが、身体性と場所は持っている判断することができる。

次は「空相」である。これは約3メートルのステンレス柱の上に、4トンの岩を載せるという作品である。この作品は一見して極めて錯視的な作品である。この作品はステンレス柱部分が鏡になっており、ステンレス柱の上に置いた大きな岩が宙に浮いているように見えるというものだ。鏡としての効果を持つステンレスという素材を選

び、曲面にするとそこに映る像が歪んでしまい視覚的效果が薄れてしまうと考えたのだろう、それを平面にしたことを考えれば、関根は明確なヴィジョン、計画性を持ちこの作品を制作したことがわかる。そう判断すると、やはりここにも反復的で無為的な仕草があるとは言えない。

一方、身体性という点はどうか。「空相」は大きな石が浮いているように見える作品である。見ている人は、通常では浮くはずのない大きな石が浮いていることにより、それまでの石の認識が壊され、新たな石の姿が目の前に現れる。しかし、その認識が壊されても石は依然として石であり続けている。これは李が述べる両義的な意味を持ち合わせた媒介項的なものであり、身体性と考えられる。

構造と場所の関係に関しては、ステンレス柱の上に置かれた岩と同じ岩があたりに転がっている<sup>(15)</sup>ことを考えると場所との結びつきは一見すると強いと判断できるかもしれない。しかし、ここでいう結びつきは同様の岩があたりに転がっていることによってより錯視効果が引き立つというものであり、仕草の営みの結果によって生じた構造とその場所が分けられないという意味での結びつきではない。

4つ目は「位相—スポンジ」である。これは大きな円筒型のスポンジの上に鉄板を載せた作品である。これも「空相」と同様、視覚的效果を狙った作品だと考えられる。仕草に関しては、無為的で反復的な知覚の地平を開くような仕草が行なわれたとは考えにくい。この作品を見ると、スポンジが鉄板でつぶれているような光景を作るために、スポンジと鉄板の大きさを設計し、危なくないようにスポンジの上に鉄板を置く関根の映像が浮かぶ。これを無為的というのは難しいし、「空相—油土」で関根によってなされる仕草とは明確に違うものと考えられる。場所に関しても、特別結びついていようには思われなない。身体性に関しても、それまでのスポンジの認識を壊してしまうほどのトリック的な要素を見つけることは難しい。

ここまで関根の4つの作品に関して、「関根論」のなかで述べられている李の考えをもとに評価を再検討した。「空相—油土」を除くそれぞれの作品について言えることは、前節で確認した三つの要素をそれらがすべて満たしているわけではないということだ。作品によって重点を置いているものが異なっていた。李がそれらの作品を構造として高く評価するのであれば、そこからわかることは、三つの要素すべてが満た

されていなかったとしても出会いを導く構造が可能であるということだ。

### 3. 李の芸術観と初期立体作品の関係についての考察

「出会い」を構成する三つの要素は李自身の作品制作にも見られる。この節では「関根論」が書かれた当時に制作された作品を検討し、李自身が制作した作品も関根作品評価と同様に、出会いを可能にする三つの要素がすべて満たされているわけではなく、それぞれの作品で重点を置く要素が違うことを明らかにする。すべての作品を取り上げて検討することはできないので、代表的なものを数点挙げることにしたい。取り上げる作品は、「現象と知覚A」（のちに「関係項」と改題）、「刻みより」、「関係項」である。

まずは「現象と知覚A」から見ていく。この作品はゴムでできたメジャーと石を組み合わせた作品である。ゴムのメジャーは当然のことながらゴムでできているため伸縮する。その伸び縮みするゴムの上に、ゴムの方向を変え引き延ばすようなかたちで大きな石が置かれている。李はのちにこの作品に関して以下のように述べている。

ぼくは一九六七年秋に、石子順造に出会い、彼の勧めで中原佑介氏の文章を読んで、見ることの神話と表現のトリッキーな仕組を知る。その具体例が、高松次郎や関根伸夫らの作品である。そういうものから影響され、メビウスの輪を平面化したような試みを一年ほど続けた。それをやっているうちに、視覚のズレの現象に気づく。ゴムのメジャーをつくって、それを引張り重い石で圧さえておくと、距離のズレ感が生じるというような、こうして美学的見地よりも、認識論的構造性を重視する態度を強めた。(16)

李がこの作品を制作する上で錯視的でトリッキーな効果を狙ったことは以上より明らかである。距離のズレ感を生じさせるように作品を作ったのだとすれば、作為的であり、李のいう仕草ではないだろう。仕草はないが、構造に対してどのように評価しているのだろうか。李は別の断章でこの作品に対して以下のような考えを述べる。

空間とか物体が果たして見える通りのものだろうか。ある契機や形式や関係の変化により、経験と認識が変わってくることはないだろうか。例えば重く不透明な石を外界から借りてき、軽く明瞭なゴムメジャーをメカニックに作り上げる。これらを特定の場所として関係づけることによって、人間の視覚にどのような現象が起きるかを探ってみたい。石の重力や位置、別の石との距離感、ゴムメジャーの伸縮性と曖昧性などに着目し、これらの状態性を強調する関係項をもよおす。このようにして開かれる密な空間は、日常性を破り新鮮な知覚を呼び起こしてくれる。私の関心は、イメージや物体の存在性より、出会いの関係から来る現象学的な知覚の世界にある。(17)

「状態性を強調する」や「開かれる密な空間」という表現からもわかるように、この作品は構造として成功していると李は判断している。しかし、前節で明らかにしたように、構造にとって重要な要素である反復的な仕草がなく、場所との結びつきもないように思われる。ゴムの伸縮性によってそれまでの長さの認識が揺さぶられ、長さが依然として長さでありながらも長さではないような、ある種トリック的な感覚がもたらされる。これを、両義性をもった身体性だと捉えられなくもない。関根の作品との対比で考えれば、「空相」などと同じような作品だと考えられるかもしれない。

次に「刻みより」という作品である(18)。この作品は木の板を鑿のようなもので刻んだものである。その刻んだ跡は何かの模様などをかたどったものではなく、木の板全面を覆っている。これは関根の「空相—油土」のような無為な反復的な動作、仕草に近いものを感じさせる。身体性や場所性は伴わないものの、構造を成立させるのに必要不可欠な仕草が純粹なかたちで追及されていることがわかる。

最後に「関係項」という作品を取り上げることにしたい。この作品は座布団の上に乗った大きな石が適当な距離にいくつか配置された作品である。これまでに挙げた「現象と知覚 A」のようなトリッキーで錯視的な要素を含んでいるように見えず、「刻みより」のような反復的な行為が行なわれたとも感じにくい。石を適当な距離に配置するために何回か動かす必要があっただろうが、「刻みより」で強調したほどの反復性は感じられない。つまり、トリック的な要素によってもたらされる身体性や、反復的



な行為である仕草がもよおされたわけではないということだ。それでもこの作品が構造だとするならば、それは場所という観点から評価されるのだろう。この作品における石の配置とまったく同じ配置で他の場所に展示することができるだろうか。おそらく、他の場所に移動するという事になってしまった場合は、またその場所なりの石と石との距離が生まれるだろう。つまり、その場所から動かすことができず、その場所と深く結びついているのである。これまでに挙げた李の2作品は、移動することができそうである。だが、この作品はこの場所だからこそ、こういった石の配置と緊張関係を生みだしているのである。したがって、「関係項」で示される場所との結びつきは李の他の作品と比べると強いように思われる。

以上、李の3作品を「関根論」のなかで述べられた、仕草・身体性・場所という三つの観点から見直してみると、さまざまな方法で出会いを可能にする構造へせまっていたことがわかる。すべての要素を満たす作品はないものの、関根の作品評価と同様に個々の要素に重点を置いた作品が見られた。「関根論」の概略で確認した構造化への道のりを十分に満たす作品はないにしても、仕草、身体性、場所のそれぞれで出会いを可能にしようとしていた。したがって、李の芸術観と初期立体作品の関係はあったと結論付けられるだろう。ただし、そこで示された理想を実現するための3つの要素を十全に満たすものではなく、あくまでそれぞれ個々の要素を追求するかたちでということになる。

#### 4. 結び

本論文では、李の「関根論」で述べられる仕草・身体性・場所という三つの要素から李の芸術観を確認し、どういった点で李が関根作品を評価したのかを明らかにした。そして、その三つの要素は李が評価した関根作品の中にすべて満たされているものではなく、作品によって置いている重点が違うことを確認した。加えて、そこでの評価はそのまま李の立体作品にも影響していることを最後の節で検討した。李自身によってつくられた作品においても、すべての作品が出会いを可能にする構造とはいっても、それぞれの作品で重点を置く要素は異なっていた。視覚的效果に訴えるものや、反復

的な仕草によるもの、場との結びつきや緊張関係によるものなどがそれである。いままで「出会い」という言葉で括られてしまっていた関根や李の作品を、「関根論」で述べられる重要な要素によってこのように細かい点で分類することは、もの派以降の李の作品を考える上で助けとなる。

今後の展開としては、反復的な仕草による出会いが「点より」「線より」「風より」の平面シリーズに引き継がれ、場との緊張関係による出会いが石と鉄板を用いた「関係項」のシリーズ、そして平面における「照応」シリーズに引き継がれることを確認していきたい。また、場との緊張関係や両義性をもった身体性が「余白」という後期のキーワードにつながっていることも示していきたい。70年代以降、絵画にもどったように捉えられてしまう李の活動を、初期の論考を確認することを通して、違った制作方法をとってはいるものの「開かれた世界への出会い」を求めて一途に活動を続けていることを述べたい。

註

- (1) 他のメンバーは成田克彦、小清水漸、吉田克朗で、座談会形式で特集されている。
- (2) 中原佑介（1931-2011）美術批評家。1970年第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）のコミッショナーを務める。
- (3) 石子順造（1928-1977）美術批評家。静岡の「幻触」グループなどに大きな影響を与えた。
- (4) 1968年4月30日から5月18日の間、東京画廊と村松画廊で企画された展示。錯視的な効果を取り入れた作品、作家を選出。中原佑介は高松次郎等を、石子順造は「幻触」グループから多くを推薦した。
- (5) 位相幾何学から着想を得た作品制作の経緯は、関根伸夫『風景の指輪』に詳しい。（関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、49-63頁）
- (6) 中原の発言などを参考。「その須磨離宮公園の展覧会が終わった後で、代々木でこの須磨の現代彫刻展について、ディスカッションをした。やはりみんなが一番問題にしたのが、関根伸夫の「位相一大地」で、解釈がほしい「トリックス・アンド・ヴィジョン」なのです」『石子順造とその仲間たち』虹の美術館、2002年、70頁。
- (7) 本発表で参考にする文章は『出会いを求めて』に所収されている「存在と無を越えて——関根伸夫論」に依る。

## 李禹煥の芸術観と初期立体作品の関係について

- (8) 関根伸夫はもともと油画科の出身で平面作品を主として制作していたが、1968年第8回毎日現代美術展で出品したレリーフ作品が、誤って立体・彫刻部門として出品されてしまった。そして、そこで受賞してしまった結果、神戸須磨離宮公園の現代日本野外彫刻展に招待されることとなった。(関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、54-55頁)
- (9) 李禹煥『出会いを求めて——現代美術の始源』みすず書房、2016年、51頁。
- (10) 一般的には「作品」という言葉を使うところで李はそれを「構造」と呼ぶ。これはそれまでの近代的な芸術に対しての批判が込められており、李独自の術語と考えられる。
- (11) 「空相一水」という作品は黒い鉄でできた大きな直方体と円筒の容器のなかに水を張った作品である。この作品は「位相一スポンジ」と同系統の作品と考えられるため、個別の検証は行わない。見解に関しては「位相一スポンジ」と同じ。
- (12) 実際に李は、出会いが可能であるならば仕草もあったというように逆説的に説明している箇所が多いように思われる。つまり、実際はトリッキーな意図で作品が作られているにも関わらず、構造がもよおされていると判断した場合には、作家は出会者であり、仕草があったと李は判断するということだ。本論文では、李の考え方から出発して、作品の観察評価を進めていくことに努める。
- (13) 他の場所で再制作された場合は、その場所と新たな結びつきを示すことになると考えられる。
- (14) 「地球に穴をあけ、そこから永えいと土を掘り出すと、いつか地球は卵の殻の状態になる、さらに表皮をつかみ出すと地球は反転しネガの地球になってしまう……」関根伸夫『風景の指輪』図書新聞、2006年、56頁。
- (15) 「周りには、柱の上の岩と同じ岩が多きころがっており、四方にどこまでも細い白い道が続いているのだ。」李禹煥『出会いを求めて——現代美術の始源』みすず書房、2016年、133頁。
- (16) 李禹煥『余白の芸術』みすず書房、2000年、265-266頁。
- (17) 同上、24頁。
- (18) これは厳密には平面作品と考えられ空間的な広がりを持っていない。しかし、「関根論」が書かれた当時に制作されたものであり、用いられる素材が木であることからここで扱うことにする。