

李禹煥の絵画における「外」への意識

—— 初期作品と1970年代の連作《点より》《線より》 ——

李 惠實

0. はじめに

《点より》と《線より》のシリーズは、李禹煥（LEE Ufan, 1936-）が、もの派の時期に立体作品に専念した後、1973年から制作を開始した絵画作品である⁽¹⁾。この点と線の連作には、内と外の相互性という李の芸術観が反映されている。とりわけ、先行研究では、一回限りのものとして描かれた点と線による痕跡が時間性を持ち、それがカンヴァスの外への進行を表現している点が高く評価されている。

しかしながら、このような特性についての先行研究での指摘は、ほとんど1970年代の点と線のシリーズの作品を対象にしたものに限定されている。そこで本論文では、1960年代の李の初期作品において、カンヴァスの「外」への空間意識が認められるかどうか検討することを目的とする。先行研究の確認に続いて最初に取り上げるのは67年の《塗りより》⁽²⁾である。この作品のなかには、カンヴァスの内と外の表現を通じて「外」へとつながろうとする意識がすでに生じている。また、そのような「外」への空間意識は、60年代後半の日本における芸術動向の一つである「トリック的表現」と連携している作品、すなわち68年の《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》⁽³⁾や、同年に同じく蛍光塗料を用いて制作された《第四の構成A》と《第四の構成B》⁽⁴⁾にも認められる。これらの初期作品の考察に続いて以下では、その後のもの派の時期の李の立体制作にも注目し、さらに李が73年から発表した絵画連作に至るまで、彼の芸術観がどのように展開されてきたかを明らかにする。

以上の検討から確認できるように、画面の「外」へと開かれていく李の空間意識は、70年代の点と線の連作が制作される以前に、すでに初期作品から芽生えていた。本論では、初期作品から見られるこの「外」へと広がる意識が、当時の日本の芸術動向と緊密に連動しながら、李の独自の芸術世界の形成に大きく関わっていたことを明ら

かにする。

1. 先行研究の検討

2022年の8月から23年の2月にかけて国立新美術館と兵庫県立美術館で李禹煥の大規模な回顧展が開催された。李は、日本を拠点の一つとして精力的な芸術活動を続けることによって、世界的に高く評価されている韓国出身のアーティストである。1956年に来日した当時の李は、主に絵画作品に取り組んでいた。しかし、「もの派」の中心的な理論家として注目されるようになった69年からは、立体作品を発表した。しばらくそのような活動を続けていた李は、73年に東京画廊で開催した個展で《点より》と《線より》という絵画作品を初めて公開する。その後も李は、70年代を通じてこの二つのシリーズを継続することで活発な芸術活動を展開した。この「点」と「線」の連作について、金美卿は次のように述べている。

1970年代における李禹煥の制作を見ていると、個々の点と線が筆で描かれる東洋の伝統的な筆による「書法」の稽古が行われているような印象を受ける。⁽⁵⁾

ここでは《点より》と《線より》に見られる、書道における筆の使い方を反映した方向性の表現が注目されている。また金は、《点より》の作品について以下のようにも記述している。

第一に、左右へ進行していく点の連続は、絵画という物理的な空間内に限定された領域のなかに止まらず、カンヴァスの外へ無限に続くような視覚的な印象を与える。第二に、しだいに薄くなっていく点は、観る人の頭のなかに残像を残しながら、目が読み進むための時間的な持続性を保つ。それは、画面内で終わらない空間的・時間的な進行である。⁽⁶⁾

ここで金は、書道における筆の動きの方向性を想定しながら、《点より》には時間的・空間的な進行性が見られることを指摘している。さらにベルスヴォルト＝ヴァルラーベも、この点と線のシリーズについて次のように述べている。

《点より》と《線より》の連作の初期の絵が、持続的であり、その結果、理解可能な時空の連続によって絵画空間を開示していた [……]。(7)

以上に示したように、彼女も主に念頭に置いているのは、70年代から制作した絵画作品のみである。金と同様に彼女もここで、70年代に描かれた絵画作品である、点と線のシリーズには、画面の外への意識とともに外へと向かう動きの時間性があることを指摘している。ただし、この両者を含めて他の多くの先行研究においても、それらと初期作品との関係については、ほとんど言及がなされていない。それでは、李の絵画において空間性とその時間的な空間認識は、もの派の時期の後に制作された絵画作品に限られるのだろうか。以下では、この疑問の解決を試みる。

2. 初期作品における「外」への意識

本節では、初期作品のなかから1967年の《塗りより》、1968年の《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》、そして同年の《第四の構成A》と《第四の構成B》を取り上げて、これらの作品群に見られる「外」への意識について考察する。

2-1. 《塗りより》(1967年)

《塗りより》は、1967年にサトウ画廊で開催された個展に李が出品した作品である。本人も述べているように、この展示は彼が自らの考えを明確に表明することになった最初の展覧会であった⁽⁸⁾。ここではまず、この個展で発表された《塗りより》に注目して若干の分析を試みる。

まず画面を全体からみると、カンヴァスの内側に額縁のような枠がもう一つ作られ

ており、内部に塗られた白い絵具はカンヴァス内に描かれた枠を越えていく。それは、いくつかの箇所では左と右にはみ出している。また、上の部分には一回的な筆触感が見られるが、下の部分になればなるほどマチエールが目立ってくる。そして最下部では、このような物質性を伴った絵具が枠を越えて下に垂れて流れている。物質性と流動感を内包するこの部分の表現からは、運動感を帯びた時間性が感じられる。このように、この時点で李の絵画にはすでに「外」へとつながろうとするリンクの意識を感知させる運動感が表現されている。ここにはすでに時間性が絵画として表現されていると言ってもよいのではなかろうか。

2-2. 《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》(1968年)

次に取り上げる《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》は、1968年の9月に東京国立近代美術館（以下「東近美」）で行われた「韓国現代絵画展」に出品された。この作品は、同じ68年に中原佑介と石子順造が共同で企画した展覧会「トリックス・アンド・ヴィジョン——盗まれた目」⁽⁹⁾に展示された諸作品からトリック的な表現に刺激を受けて制作された。また本作品は、2015年にSCAI THE BATHHOUSEで開催された李禹煥「色のハレーション / 空間のハレーション」展で再制作された。

この作品は、最近の展示では三つのカンヴァスが互いに向き合うように配置されている。この三つのカンヴァスは、左から蛍光オレンジ色、中央には蛍光ピンク色、右は再び蛍光オレンジ色が全体に塗られている。カンヴァスに塗布されている蛍光色はカンヴァスの外に広がっていく。この蛍光色は床から天井まで光を反射させるのである。この反射された三つの蛍光色は来館者に視覚的な刺激を与え、全体の空間が蛍光色に染まるような錯覚を感じさせる。いわばハレーション⁽¹⁰⁾の効果を狙った作品である。

また、この作品を詳細に見ると気がつくように、ここではカンヴァスの全体が塗りつぶされているわけではない。この表現について李禹煥は、中原佑介との対談のなかで次のように語っている。

塗りつぶすと言っても当時はほとんどははじめから最後まで全面をそうすることに

なぜか抵抗がありました。つまりだいたい中心部から塗って行って、そこがいまのやり方と逆ですが、外へと広がって行って、まわりのはじっこというかへり近くで塗り方が薄くなりあいまいとなって余白をそのままにして置くという具合。多分、いま思うとまわりに余白（ときには中にも）を残すことによって逆に塗ることを強調したかったのかも知れません。⁽¹¹⁾

以上のように、当時の李はトリック的な効果をもたらす視覚上の錯覚に興味を持ち、その絵画的表現に取り組んでいた。このように蛍光塗料を用いてハレーション効果を狙った《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》は、その成果の一つである。なお、ここで注目すべきことは、カンヴァスの額縁近くに余白を残すことが、カンヴァスの「外」への空間意識を強調することにもつながっているということである。

2-3. 《第四の構成A》と《第四の構成B》(1968年)

《第四の構成A》と《第四の構成B》は、《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》と同じ1968年に制作されている。李禹煥は1969年に西武美術館で日本文化フォーラムが開催した第5回国際青年美術家展にこの両作品を出品して入賞した⁽¹²⁾。

《第四の構成A》は、円形につながるメビウスの帯の形をベニヤ板の上に描いた作品である。ひねられた帯のうち、左上と右下はオレンジの蛍光塗料によって塗られ、左下と右上にはピンクの蛍光塗料が塗られている。二つの蛍光色は、ひねりとねじれの動きに合わせるようにグラデーションで表現されている。その結果、この作品においても、《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》と同じく蛍光色による光の反射の効果が意識されている。

次の《第四の構成B》にもダイヤモンド形に折れ曲がりながらつながるメビウスの帯がベニヤ板の上に描かれている。この形態の中央には、斜めに傾いた長方形の空白部分が見える。これを中心に左下と右上には2つの菱形が斜めに描かれており、蛍光塗料が薄い緑から濃い緑へと変化するように塗られている。それに対して、左上と右下には梯形が描かれていて、こちらも同様に蛍光緑色の塗料がグラデーションとともに塗られている。

これらの両作品には、「見ること」への尖鋭な問題意識を持つ当時のトリッキーな

芸術動向からの影響が窺える。そのなかで、たとえば関根伸夫はトポロジー（位相幾何学）の視覚的表現を追求した。李の「第四の構成」の両作品も、ある種のトポロジーによる視覚的表現となっている。しかしここからは、それだけではなく前述の《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》において確認できたような蛍光色の視覚的な刺激によって、幾何学的な図形が描かれた支持体としてのベニヤ板の外へと向かう意識も確かに読み取ることができる。このように《第四の構成》の両作品には、同じ68年に制作された「風景」作品にも見られたハレーション効果を狙った表現によって外へと開かれていく空間性が共通して見られるのである。

3. もの派——立体作品における空間意識

もの派の起源は、1968年10月に神戸の須磨離宮公園で開催された第1回現代日本野外彫刻展にあるとされている。この展覧会で関根伸夫が《位相-大地》を発表した。翌年の69年に李は、美術出版社芸術評論賞に応募した『存在と無を越えて—関根伸夫論』で入賞を果たした。この論稿は、既存のトリック的な視点にとどまっていた当時の美術批評界に大きな衝撃を与えた。

李は評論だけでなく、自論を立体として作品化することにも取り組んでいた。彼は「つくる」ことに介入せず、石とガラス、糸と石など異なる素材を用いてそれらを組み合わせる⁽¹³⁾。たとえば、69年5月に東京都美術館で開催された「第9回現代日本美術」展に李は《物と言葉》を出品して「立体・B」の部門で入選した。《物と言葉》は、三つの大きな長方形の白い紙を床に並べたもので、この紙の縁が浮いている。また同年8月に東近美で開催された「現代美術の動向」展には《現象と知覚A》と《現象と知覚B》を出品した。このうちの《現象と知覚A》では床に三つの石が置かれており、それぞれの石の下をゴム製のメジャーが通ってつないでいる。一方、《現象と知覚B》では、ガラスの上に石が重ねて置かれている。石の下にあるガラスは石によって割れており、それがそのまま作品となっている⁽¹⁴⁾。この表現からは、李自身の身体を介して落とされた石がガラスを割る瞬間が見えてくる。

これらの立体作品について李は次のように述べている。

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。⁽¹⁵⁾

これらの立体作品群のタイトルはのちに《関係項》と改題された⁽¹⁶⁾。この改題が示唆しているように、69年に制作されたこれらの立体作品には、ものともものが置かれる場所との関係に着目し、この関係から生じる開かれた空間を表現しようとする試みがすでに含まれていた。

4. 内と外との相互性 ——1970年代の連作《点より》と《線より》

もの派の時期には立体作品に専念していた李は、1973年からは絵画連作の《点より》と《線より》を制作する。本節では、このシリーズの作品をまず李の芸術観との関わりから検討し、作品の分析を通じて李の絵画における空間認識を確認する。

2021年に公刊された李の著作『両義の表現』には、1975年に書かれた次のような文章が収録されている。

私の絵画の空白部分は、隣の白い壁と刺激しあい、もっと遠くへの飛躍を促す。
[……] こうした作品は、内と外の相互性と呼応性を持つような、開かれた構成によって成り立っている。⁽¹⁷⁾

この「内と外の相互性」という李の芸術観は、《点より》と《線より》には、どのように反映されているのだろうか？

まず《点より》では、一回限りのものとして描かれた多くの点のつながりのなかに、李の言う「内と外の相互性」が反映されている。たとえば、個々の小さい点に注目し

て観察してみると、それらは次々と連なって一つのユニットを形成する。この複数の点の集合体は有機的な構造を有しており、さらにユニットどうしが互いに呼応しあっている。一方、この呼応しあう有機的な点の集まりを画面の全体から見ると、複数の点からなる個々のユニットは、描かれる顔料が薄くなっていくことによって動いているように見える。これらの複数の点の集まりとその相互の呼応関係は、69年のもの派の時期に制作された立体作品の特徴を連想させる。またこれらのユニットのこの動きはカンヴァスの内部にとどまらない。外へと進行する有機的な点の動きは、カンヴァスの内と外との境界を無効化して拡がる。ベルスヴォルト＝ヴァルラーベが指摘しているように⁽¹⁸⁾、それは内と外を互いに時間的にも空間的にも呼応しあうものに変えていくのである。なお、ここで見られる、外への進行性は双方向的なものでもある。画面上の点の連なりが表現する動きは、観る者に左から右に点が消えていくように見せると同時に、点がしだいに立ち現れてくるという右から左への動きを感じさせることにもなっている。

また《線より》にも《点より》の場合と同じく線と線の間と同じような相互性を見ることができる。つまりここでも《点より》と同様に、まず一つ一つの線と線の間で呼応性が生じる。そして、薄くなっていく線はしだいに時間性を帯びて、カンヴァスの下の余白まで続いていく。このしだいに顔料が薄くなっていく線は、上から少しずつ消えていくようにも見える。しかし、それは同時に下から上へと線が姿を現していくという逆の方向性も示している。さらにここには、左右に向けてカンヴァスの外へと線が反復され連続していく別の方向性も表現されている。このように、内と外の相互性をめぐる李の芸術観は、点と線のシリーズの絵画作品の場合、カンヴァスの外へと広がる彼の独自の空間認識が形として確かに表現されている。

5. おわりに

本論文では、カンヴァスの「外」への空間意識が1970年代以前の李の初期作品においても認められるかどうか検討した。最初に試みたのは、もの派以前の李の初期作

品の検討である。ここではまず、67年のサトウ画廊の個展に出品された《塗りより》を取り上げた。この作品では、カンヴァスのなかにもう一度四角の枠が作られ、この枠を絵具が越えていくという表現がみられる。特に、物質性を帯びた白い絵具が下に垂れる表現からは、後の絵画連作に見られるような運動感による時間性と、時間性によって「外」へとつながろうとする意識が確認できる。また、68年当時のトリック的な表現に対する興味は、李の作品においては空間意識として反映された。それはまず68年に東近美で開かれた「韓国現代絵画」展に出品された《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》に現れ、さらに同年の《第四の構成A》と《第四の構成B》にも反映された。これらの絵画作品においても、蛍光色によるハレーションの効果を図る表現の背後には、カンヴァスの「外」にある空間へと向かう李の潜在意識を確かに読み取ることができる。続いて、69年から始まるもの派の時期に李は立体作品の制作を通じて、ものとの関係のなかで開かれる空間の表現を試みた。それは後に、70年代に復活した絵画連作である《点より》と《線より》のなかで顕在化し、内と外の相互性という李禹煥独自の芸術観に繋がっていく。ここで一回だけのものとして描かれた点と点、線と線は、立体作品の「関係項」がそうであったように互いに呼応しあっている。また個々の点と線は、顔料が薄くなっていくにつれて双方向の運動と時間性を生み出してもいる。画面を全体としてみると、呼応しながら連続するこれらの点と線はカンヴァスの外へと進行していくことで、カンヴァスの内と外とを相互に結びつけながら独自の開かれた空間認識をもたらしているのである。

以上のことから明らかになったように、「外」へと向かう李の空間認識は、70年代の《点より》と《線より》のシリーズ以前に、すでに60年代の初期作品のなかでも芽生えていた。それは、日本の当時の芸術動向と連携しながら、李の芸術観の根底にある内と外の相互性への認識から生じたものであり、作家の作品世界のなかで当初から引き継がれていたものなのである。

註

(1) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《点より》1974年、227 × 181.5 × 4.5 cm、カンヴァスに混合顔料、釜山市立美術館 - 李禹煥空間 https://art.busan.go.kr/tblTsite07ArtworkExp/viewClient.nm?idx=2187&id=201602151401267042&manage_no=15회-2391

・李禹煥《線より》1977年、岩絵具、膠、カンヴァス、182 × 227 cm、東京国立近代美術館 <https://leeufan.exhibit.jp>

(2) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《塗りより》1967年、カンヴァスに油絵、鉛筆、91 × 72 cm、サトウ画廊個展に出品
画像は以下を参照。

高島直之『イメージかモノか：日本現代美術のアポリア』武蔵野美術大学出版局、2021年、131頁。

(3) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《風景 I、II、III》1968/2015年、カンヴァスにスプレーペイント、218.2 × 291 × 5 cm、個人蔵（群馬県立近代美術館 寄託） https://www.scaithebathhouse.com/ja/exhibitions/2015/11/lee_ufan_color_halation_space_halation/

(4) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《第四の構成 A》1968年、蛍光塗料、ベニヤ板、93 × 120 cm、作家蔵

・李禹煥《第四の構成 B》1968/2022年、蛍光塗料、ベニヤ板、96.3 × 156.3 cm、作家蔵

画像は以下を参照。展覧会図録『LEE Ufan 李禹煥』、国立新美術館・兵庫県立美術館編、平凡社、2022年、54-57頁。

(5) 김미경 (金美卿) 「李禹煥의 입장과 회화들—그 해석의 문제」『한국미술사연구 5』1995年、171頁。(引用文は拙訳)

(6) 同上。

(7) ジルケ・フォン・ベルスヴォルト = ヴァルラーベ『李禹煥 他者との出会い —— 作品に見る対峙と共存』(水沢勉訳) みすず書房、2016年、191頁。

(8) サトウ画廊での展示については以下を参照。三木あき子「李禹煥 —— 外へ向かう精神・無限への道」『現代アーティストな生き方』(2022年10月10日) <https://benesse-artsite.jp/story/20221011-2477.html> (2022年10月30日最終閲覧)

(9) 「トリックス・アンド・ヴィジョン (Tricks and Vision) —— 盗まれた目」展は1968年4月30日から5月11日まで東京画廊と村松画廊で開かれた。石子順造と中原佑介が共同で企画した展示である。ここでは、「トリッキー」な視覚的効果を狙った19名の作家の作品が選抜された。中原が推薦したのは、「影」の絵や遠近法を逆に用いた立体作品を制作した高松次郎などである。一方、

李禹煥の絵画における「外」への意識

石子が選んだ作家たちの多くは静岡を中心に活動した「幻触」というグループに属していた。彼らも高松と同様に、遠近法を媒介としたトロンプイユ（だまし絵）風の作品を制作していた。これらの作品は、視覚的表現の多様な手法が試みられていた当時の芸術動向を反映している。とくに高松次郎は、その動向の先駆者として評価が高い。また、大学を卒業したばかりで高松の助手を務めていた関根伸夫もメンバーに加わって、このときに、「もの派」の先駆けになる「位相」シリーズを出品した。この件については以下を参照。展覧会図録『もの派——再考』国立国際美術館、2005年、33頁。

(10) ハレーション (Halation) とは、写真を撮影する際に、強い光が当たった部分が白くぼやける現象である。光暈ともいう。またハレーションはフィルム特有の現象でデジタルカメラでは発生しない (<https://ja.wikipedia.org/wiki/ハレーション> 2022年10月30日閲覧)。本阿弥清は、その著書（『「もの派」の起源——石子順造・李禹煥・グループ「幻触」がはたした役割』水声社、2016年）の187頁で引用した対談（「トリック&ヴィジョン展と石子順造のこと——李禹煥×中原佑介」）のなかで、李禹煥が1968年の「韓国現代絵画展」に出品した作品に対して、「視覚的なハレーションのために」と言及したことを指摘している。また、《風景Ⅰ、Ⅱ、Ⅲ》の再制作版が公開された、2015年 SCAI THE BATHHOUSE で開かれた展示のタイトルも「色のハレーション / 空間のハレーション」であった。

(11) 中原佑介「李禹煥と語る 絶対的な経験の場としての絵画制作」『みづゑ』1978年2月号、99頁。

(12) 以下を参照。 https://www.kamakura.gallery/mono-ha/1986_monoha.pdf (2022年10月30日最終閲覧)

(13) 展覧会図録 多摩美術大学『もの派とポストもの派の展開—1969年以降の日本の美術』、1987年、32頁。

(14) 作品の情報は以下を参照。

・李禹煥《物と言葉》のち《関係項》に改題、1969年、紙、膠、約325×216cm（3点組）、作家蔵 <http://web.guggenheim.org/exhibitions/leeufan/series/mono-ha>

・李禹煥《現象と知覚A》のち《関係項》に改題、石、ゴム、石の高さ約50, 40, 35cm、1969年、作家蔵 <http://web.guggenheim.org/exhibitions/leeufan/series/mono-ha>

・李禹煥《現象と知覚B》のち《関係項》に改題、石、ガラス、石の高さ約30cm、ガラス板1.5×200×240cm、1968 / 2022年

画像は以下を参照。

展覧会図録『LEE Ufan 李禹煥』、国立新美術館・兵庫県立美術館編、平凡社、2022年、62-63頁。

(15) 李禹煥『余白の芸術』みすず書房、2000年、24頁。

(16) 前掲註(13)、32頁。

李禹煥の絵画における「外」への意識

- (17) 李禹煥『両義の表現』みすず書房、2021年、132頁。
- (18) 前掲註(7)、137-141頁。