

Lee Ufan

Documents 2022-23

李禹煥

ドキュメンツ

国立新美術館・兵庫県立美術館 編

平凡社

『李禹煥：ドキュメンツ 2022–23』は、展覧会カタログ『李禹煥』の補遺として位置づけられる。本書の内容は、国立新美術館での展示風景写真、兵庫県立美術館での展示風景写真、展覧会カタログ『李禹煥』制作時には展覧会への出品予定がなかったため掲載することができなかった図版 (cat. 60–63)、そして展覧会関連イベントとして国立新美術館で開催されたシンポジウムの記録である。

目次

国立新美術館 展示風景	4
兵庫県立美術館 展示風景	44
図版	79
シンポジウム：国際的文脈における李禹煥	
李禹煥——場の芸術 アレクサンドラ・モンロー	92
李禹煥ともの派——進化とその後 吉竹美香	108
中間者——（美術）世界における李禹煥とその位置について ドリユン・チョン	126
対話の空間——ポップムのシチュアション・クンストにおける李禹煥の作品 ジルケ・フォン・ベルスヴォルト = ザアルラーベ	144
李禹煥とフランス ジャン＝マリ・ガレ	160
座談会	172
講演会／連続対談シリーズ：対話より	182
作品リスト	184

Lee Ufan: Documents 2022–23 serves as a supplement to the exhibition catalogue *Lee Ufan*. This volume contains installation views of the exhibitions at the National Art Center, Tokyo and the Hyogo Prefectural Museum of Art, images of works (cat. 60–63) that were not included in the *Lee Ufan* catalogue because the works had not yet been slated for inclusion in the exhibition at press time, and documentation of the symposium held at the National Art Center, Tokyo as one of the events associated with the exhibition.

Contents

Installation Views: The National Art Center, Tokyo	4
Installation Views: The Hyogo Prefectural Museum of Art	44
Plates	79
Symposium: Lee Ufan in an International Context	
Lee Ufan: Art of Place Alexandra Munroe	93
Lee Ufan and Mono-ha: Evolution and Afterlife Mika Yoshitake	109
The Man in the Middle: On Lee Ufan and His Position in the (Art) World Doryun Chong	127
Spaces of Dialogue: Lee Ufan’s Work at Situation Kunst, Bochum Silke von Berswordt-Wallrabe	145
Lee Ufan and France Jean-Marie Gallais	161
Roundtable	173
Lecture / Lee Ufan: Dialogues	183
List of Works	184

李禹煥

国立新美術館 展示プラン

Exhibition Floor Plan: The National Art Center, Tokyo

東京展

会期

2022年8月10日(水)～11月7日(月)

会場

国立新美術館(企画展示室1E)

主催

国立新美術館、朝日新聞社、独立行政法人日本芸術文化振興会、文化庁

協力

SCAI THE BATHHOUSE

Lee Ufan

Tokyo

Period

Wednesday, August 10 – Monday, November 7, 2022

Venue

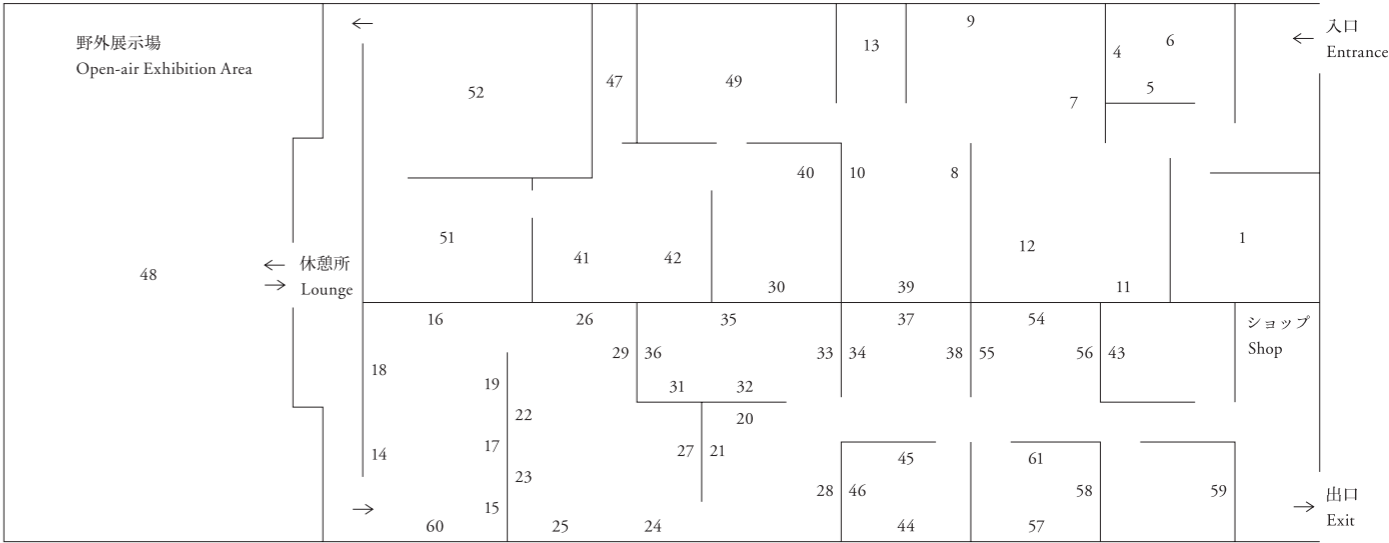
The National Art Center, Tokyo (Special Exhibition Gallery 1E)

Organized by

The National Art Center, Tokyo; The Asahi Shimbun; Japan Arts Council; Agency for Cultural Affairs

With the cooperation of

SCAI The Bathhouse



Cat. 50は国立新美術館敷地内の屋外に展示された。

Cat. 50 was exhibited outside on the grounds of the National Art Center, Tokyo.



1

写真の下に付されているのはカタログ番号である（左から右へ）。
Catalogue numbers of the works shown appear around each photograph (from left to right for multiple works).



手前 | Front: 6
奥 | Back: 5, 4

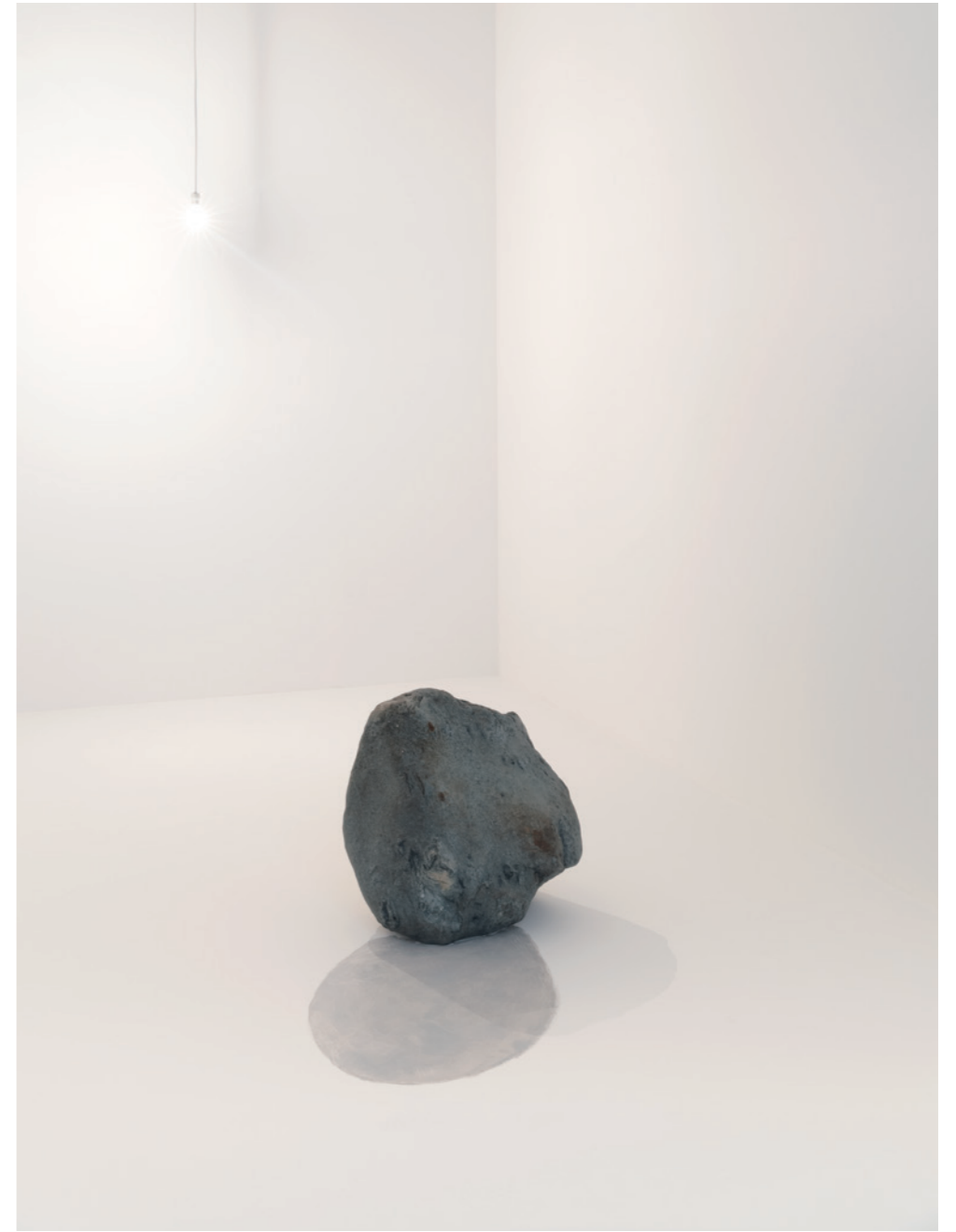
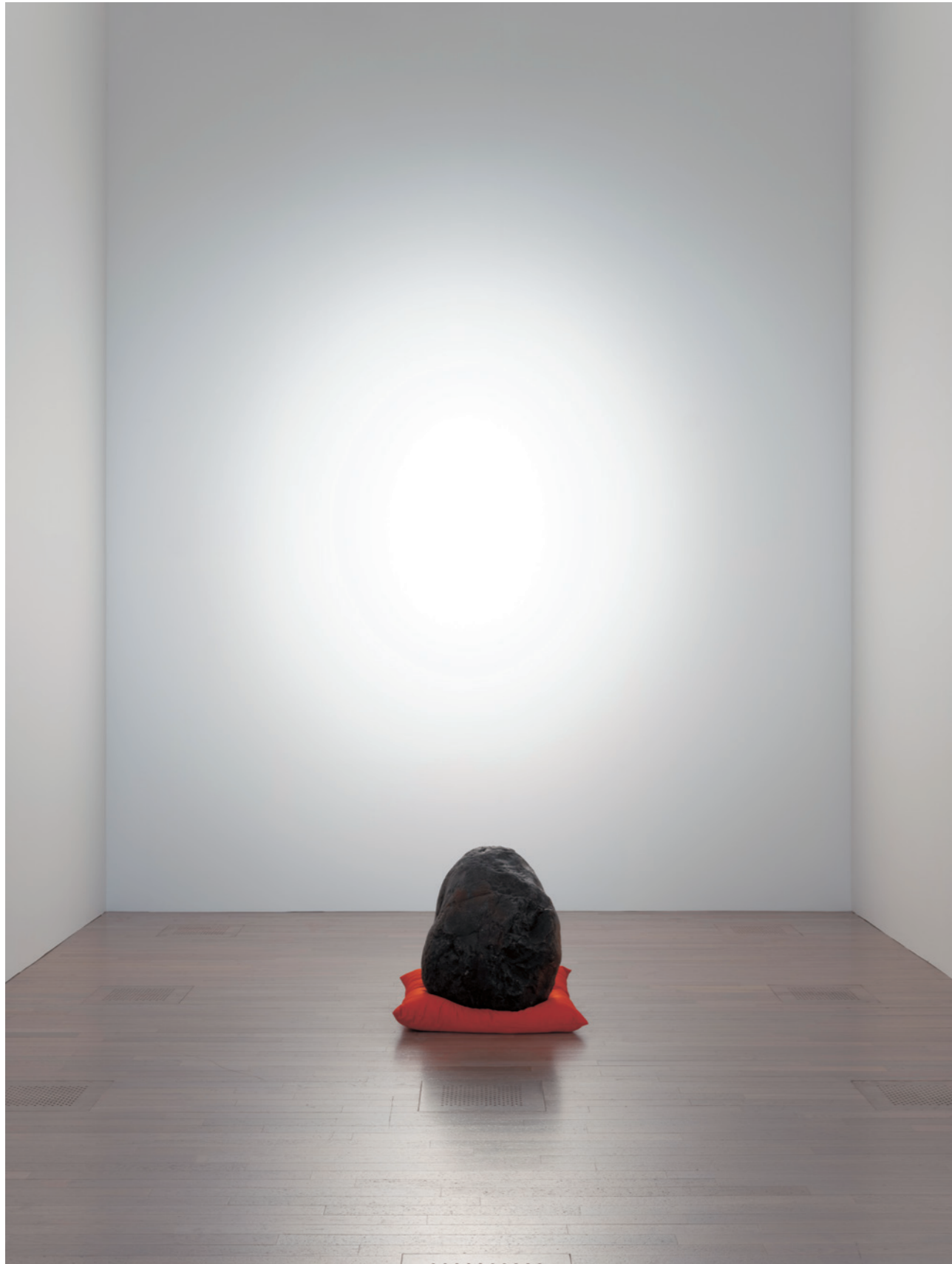


11, 12





手前 | Front: 8
奥 | Back: 39, 10







手前 | Front: 40
奥 | Back: 30



42, 41









14, 18, 16



26, 29, 27





21, 20, 33, 28



32, 31, 36



35, 33



34, 37, 38



44, 46, 45



61, 58, 57





59



43





李禹煥

兵庫県立美術館 展示プラン

Exhibition Floor Plan: The Hyogo Prefectural Museum of Art

兵庫展

会期

2022年12月13日(火) ～2023 年2月12日(日)

会場

兵庫県立美術館

主催

兵庫県立美術館、朝日新聞社、独立行政法人日本芸術文化振興会、文化庁

協力

SCAI THE BATHHOUSE

Lee Ufan

Hyogo

Period

Tuesday, December 13, 2022 – Sunday, February 12, 2023

Venue

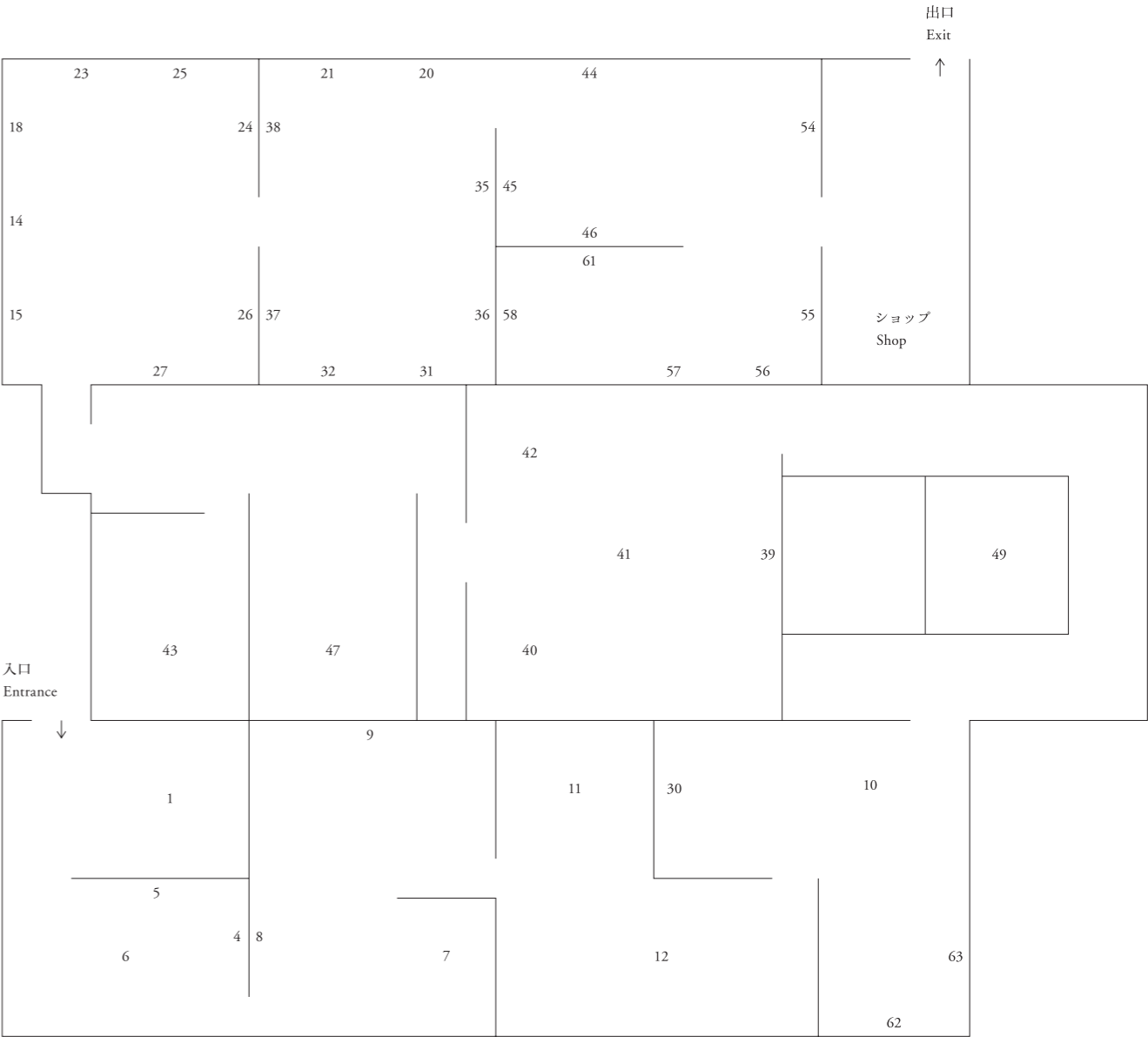
The Hyogo Prefectural Museum of Art

Organized by

The Hyogo Prefectural Museum of Art; The Asahi Shimbun; Japan Arts Council; Agency for Cultural Affairs

With the cooperation of

SCAI The Bathhouse



Cat. 53は兵庫県立美術館の円形テラスに展示された。

Cat. 53 was exhibited on the circular terrace of the Hyogo Prefectural Museum of Art.



1

写真の下に付されているのはカタログ番号である（左から右へ）。

Catalogue numbers of the works shown appear around each photograph (from left to right for multiple works).



手前 | Front: 6
奥 | Back: 5, 4



手前 | Front: 8
奥 | Back: 9, 7





手前 | Front: 10
奥 | Back: 63, 62, 30



63, 62



49



49



手前 | Front: 41

奥 | Back: 39



手前 | Front: 41
奥 | Back: 40, 42



47



43





15, 14, 18, 23, 25, 24, 26



26, 27



31, 32, 37, 38



21, 20, 35, 36



46, 45, 44



44, 54, 55





57, 58, 61





図版

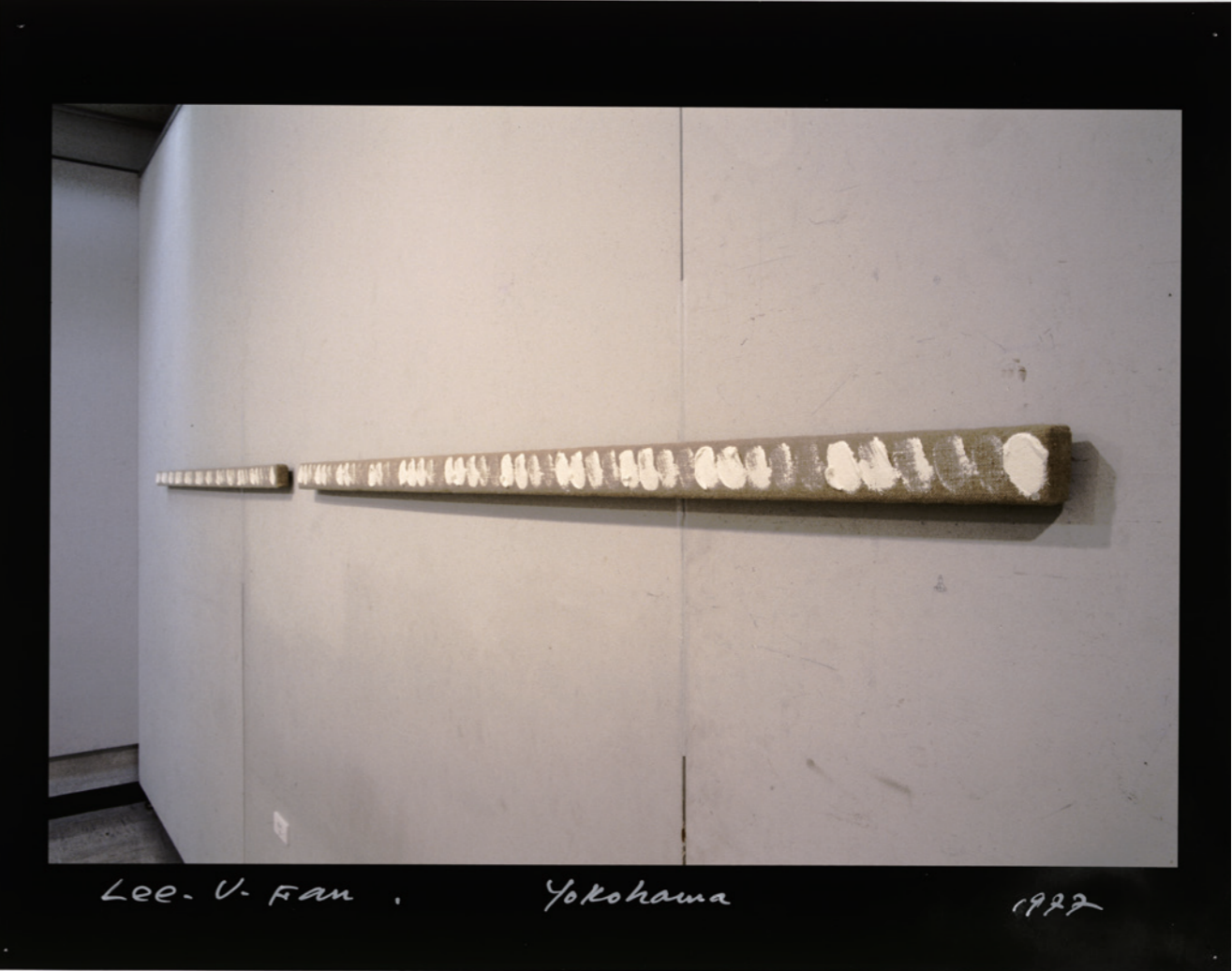
Plates

展覧会カタログ『李禹煥』の制作時には展覧会への出品予定がなかったためその中に掲載することができなかった図版（cat. 60–63）。

Images of works (cat. 60–63) that were not included in the *Lee Ufan* catalogue because the works had not yet been slated for inclusion in the exhibition at press time

60
点より
1974年頃
アクリル絵具／カンヴァス
6×177×3.5 cm
作家蔵

From Point
c. 1974
Acrylic on canvas
6 × 177 × 3.5 cm
Collection of the artist



展示風景：「絵画の豊かさ展」横浜市民ギャラリー、1977年11月18日－29日
Installation view: *The Richness of Painting*, 'The Yokohama Citizens' Gallery, November 18–29, 1977

61
応答
2021年
アクリル絵具／カンヴァス
227×182 cm
作家蔵

Response
2021
Acrylic on canvas
227 × 182 cm
Collection of the artist

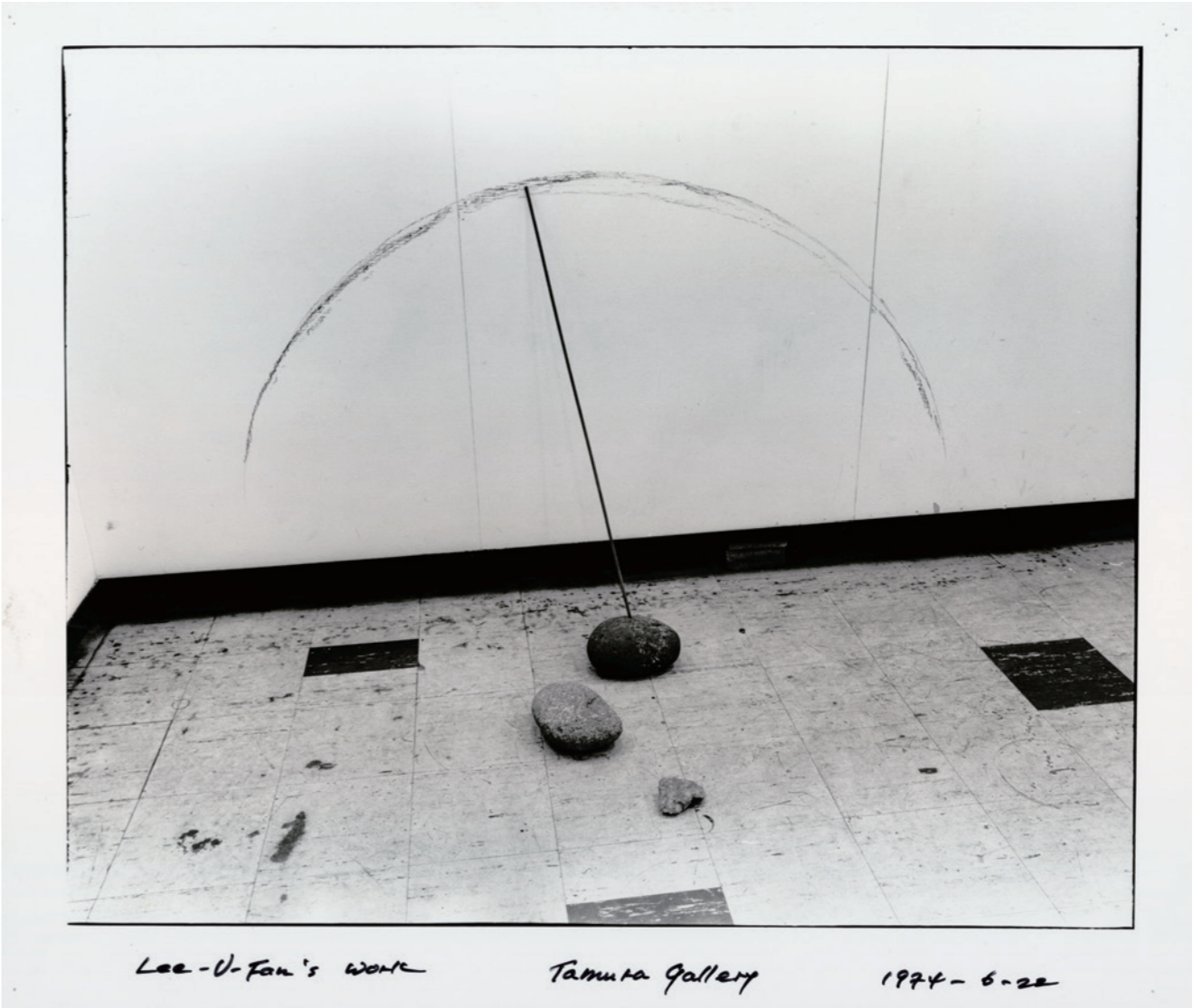


関係項

1974 / 2022年
石、鉄、木炭
石：高さ約5、15、20 cm (3点組)、鉄棒：100 cm
作家蔵

Relatum

1974 / 2022
Stone, steel and charcoal
Stones, height approx. 5, 15, and 20 cm (set of 3); steel pole, 100 cm
Collection of the artist



展示風景：「李禹煥展」田村画廊、東京、1974年7月22日－28日
Installation view: *Lee Ufan*, Tamura Gallery, Tokyo, July 22–28, 1974

63
関係項ーロープ干し
1974 / 2022年
壁、釘、ロープ
サイズ可変
作家蔵

Relatum – Rope Drying
1974 / 2022
Wall, nails and rope
Dimensions variable
Collection of the artist



展示風景：「李禹煥」兵庫県立美術館、神戸、2022年12月13日–2023年2月12日
Installation view: *Lee Ufan*, The Hyogo Prefectural Museum of Art, Kobe, December 13, 2022 – February 12, 2023

シンポジウム
Symposium

シンポジウム：国際的文脈における李禹煥

日時：2022年9月11日（日）
会場：国立新美術館3階講堂

登壇者

李禹煥——場の芸術

アレクサンドラ・モンロー（グッゲンハイム・アブダビ、キュレトリアル部門ディレクター、
兼ソロモン・R・グッゲンハイム美術館、グローバルアート・シニアアドバイザー、アジアア
ート・シニアキュレーター）

李禹煥ともの派——進化とその後

吉竹美香（インディペンデントキュレーター）

中間者——（美術）世界における李禹煥とその位置について

ドリユン・チョン（M+キュレトリアル部門副館長、チーフキュレーター）

対話の空間——ポップムのシチュアション・クンストにおける李禹煥の作品

ジルケ・フォン・ベルスヴォルト＝ヴァルラーベ（美術史家、シチュアション・クンスト
財団会長）

李禹煥とフランス

ジャン＝マリ・ガレ（ピノーコレクション、キュレーター）

李禹煥

米田尚輝（国立新美術館主任研究員）

Symposium: Lee Ufan in an International Context

Date: Sunday, September 11, 2022
Venue: The National Art Center, Tokyo, 3F Auditorium

Participants

Lee Ufan: Art of Place

Alexandra Munroe (Director, Curatorial Affairs, Guggenheim Abu Dhabi; Senior Curator, Asian Art
and Senior Advisor, Global Arts, Solomon R. Guggenheim Museum)

Lee Ufan and Mono-ha: Evolution and Afterlife

Mika Yoshitake (Independent Curator)

The Man in the Middle: On Lee Ufan and His Position in the (Art) World

Doryun Chong (Deputy Director, Curatorial, and Chief Curator, M+)

Spaces of Dialogue: Lee Ufan’s Work at Situation Kunst, Bochum

Silke von Berswordt-Wallrabe (Art Historian and Chairwoman of Situation Kunst Foundation)

Lee Ufan and France

Jean-Marie Gallais (Curator, Pinault Collection)

Lee Ufan

Yoneda Naoki (Curator, The National Art Center, Tokyo)

李禹煥——場の芸術

アレクサンドラ・モンロー

今から11年前にソロモン・R・グッゲンハイム美術館で「李禹煥 マーキング・インフィニティ」が開催された。これは李禹煥にとってアメリカの美術館での初の回顧展であった (fig. 1)。今となってみれば、この展覧会は世界中で起きていた李に対する新たな評価の波の一部をなす形となった。それは1960年代におけるコンセプチュアルなミニマリズムの歴史的存在として、また、世界的な美術界における現代の巨匠としての評価である。

2010年、安藤忠雄の設計による李禹煥美術館が日本の直島にあるベネッセアートサイト直島に開館した (fig. 2)。2011年のヴェネチア・ビエンナーレではパラッツォ・ベンボとパラッツォ・グラッシの両方で李の作品が展示された。2014年にはパリの国立近代美術館・ポンピドゥー・センターの元館長であるアルフレッド・パックマンのキュレーションにより、招待作家としてヴェルサイユ宮殿で



fig. 1
展示風景：「李禹煥 マーキング・インフィニティ」ソロモン・R・グッゲンハイム美術館、ニューヨーク、アメリカ、2011年
Installation view: *Lee Ufan: Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 2011

Lee Ufan: Art of Place

Alexandra Munroe

Eleven years ago, the Guggenheim Museum presented *Lee Ufan: Marking Infinity*. It was the artist's first museum retrospective in the United States (fig. 1). In hindsight, the show was part of an international wave of new appreciation for the artist—both as a historical figure in 1960s conceptual minimalism and as a contemporary master in the global art world.

In 2010, the Lee Ufan Museum, designed by Ando Tadao, opened at the Benesse Art Site Naoshima, Japan (fig. 2). Lee's work was featured at both the Palazzo Bembo and Palazzo Grassi during the 2011 Venice Biennale. In 2014, he was chosen as the guest artist for the exhibition *Lee Ufan Versailles* at Château de Versailles, curated by Alfred Pacquement, former director of the Centre Pompidou, Paris. In 2019–20, an installation of Lee's works, including several outdoor sculptures, opened at the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C. In 2019, Dia:Beacon opened a long-term solo installation of his sculptural works, marking the first inclusion of an Asian artist in the semi-permanent collection galleries of this significant repository of Minimal and Post-Minimal art. And just this year, Lee realized a longtime dream when a permanent installation of his work opened to the public in southern France, housed in an 18th-century residence in Arles.

We approached Lee in 2008 and he readily agreed to collaborate with us on a Guggenheim presentation of his work. Initially, the show was conceived as a tight focus on the Mono-ha period and was planned for the Guggenheim's Tower galleries, which are more conventional white-box gallery spaces conducive to the kind of compression



fig. 2
李禹煥美術館、香川
Lee Ufan Museum, Kagawa

「李禹煥 ヴェルサイユ」が開催された。2019年から2020年にかけては数点の彫刻作品を屋外にも展示した個展がワシントンD.C.のスミソニアン協会ハーシュホーン博物館と彫刻の庭にて行われた。2019年にはディア・ビーコンが李の彫刻作品を単独のインスタレーションとして長期間設置した。ミニマル・アートとポスト・ミニマル・アートの殿堂ともいえるこの美術館の準常設コレクションの展示室で、アジアのアーティストの作品が展示されるのは初めてのことであった。そしてこの2022年に李は長年の夢を実現し、南仏アルルにある18世紀の館に自らの作品を常設展示する個人美術館を開館した。

グッゲンハイム美術館は2008年に展覧会の開催を李に打診し、彼は快諾した。初期の構想では、もの派の時期に焦点を絞り、美術館のタワーギャラリーで展示を行う予定であった。より標準的な白い箱型をした展示空間であるタワーギャラリーはある種の圧縮性を備えており、李は自らの絵画や彫刻を展示するのに適した空間だと考えていた。しかし準備の過程で、グッゲンハイム美術館のアイコンであるフランク・ロイド・ライトが設計した6層の開放的なスロープと吹き抜けのアトリウムからなるロタンダ（円形の建物）が使えることになった。筆者は李に電話し、ロタンダ全体とタワーギャラリーの複数の展示室を使って展覧会の規模を拡大することを提案した。

最初、李は興味を示さなかった。アーティストならば誰でもこの機会に飛びつくであろうが、彼にとっては空間の厳密な布置を練り上げ、物と人々が空間内でどのように出会うかを考え、瞑想的なエネルギーが空間に満ちるようにすることが重要であった。気力が溢れんばかりのロタンダとその内部を螺旋状に巡るスロープは哲学的に相容れないものだった。「気」が集中するのではなく拡散してしまうのだ。スロープを絶え間なく行き交う来館者の存在が、集中した出会いを妨げてしまうだろう。

最初の電話から間もなく李は美術館を再訪してスロープを歩き、広々としたアトリウムを眺めた。そしてロタンダで回顧展を行うことを決断した（fig. 3）。何が彼の考えを変えたのだろうか。李にとっては空間全体が場所^{サイト}となるのだ。回顧展全体が一つのインスタレーションとして複数の空間を占め、旅のように展開する。彼によればライトの建築は本質的に現象学的である。実在の出会いの中で、肉体と時間そして空間が概念的に結びつけられた。李はこの建築を「場」と捉えたのだ。

筆者は1980年代半ばから李の芸術的実践について学び、彼が書く批評的テキストを精読してきた。グッゲンハイム美術館での回顧展のために連絡をとる頃には、その基本的な美的信条を理解していると思っていた。しかし、彼がこの美術館特有の空間条件をどのように扱いたいのかについて話し合う中で多くのことを学んだ。李禹煥の天才性はその「場」の概念にある。彼は環境を場所^{サイト}として、また「場」として包み込み活性化させる新しい芸術の形を作り出したのだ。以前の前衛芸術は高尚なものと低俗なもの、また芸術と日常の境界を壊したが、李はさらに踏み込んで自己と他者、そして精神と自然の間の空間を中立化したのだ（fig. 4）。

Lee preferred for the installation of his paintings and sculptures. Over the course of planning, however, the Guggenheim’s iconic Frank Lloyd Wright rotunda with its six open ramps and soaring atrium space became available. I called Lee and offered that we expand the show to occupy the full rotunda as well as several Tower galleries.

At first, Lee had no interest. Any other artist would have leapt at the opportunity—but for Lee, it was essential to work out the precise configuration of a space, how objects and people meet in a space, and the contemplative energy contained in a space. The exuberant rotunda and its ramps, spiraling up an inclined floor, were philosophically alien. Energy—*ki*—would be diffused, not focused. The visitors’ busy path along the ramps would prevent concentrated encounters.

Soon after this initial call, Lee Ufan visited the museum again. He walked the ramps. He looked around the vast atrium. And he decided to present his retrospective in the rotunda (fig. 3). What changed his mind? For Lee, the entire space would become the site; the entire retrospective would occupy the spaces as a single installation, unfolding as a journey. He described Wright’s design as essentially phenomenological: the body, time and space were conceptually united in an encounter of being. He saw the building as a *ba*—a *place*.

I had been a student of Lee’s practice since the mid-1980s and a close reader of his critical texts. By the time I approached Lee to stage a retrospective at the Guggenheim, I thought I understood the artist’s fundamental aesthetic principles. But our discussions about how Lee wanted to approach the museum’s unique spatial conditions thoroughly enlightened me. The genius of Lee Ufan lies in his conception of place: *ba*. He has created a new art form that encompasses and activates the environment—as site, as *place*. While earlier avant-gardes broke down the boundaries between high and low, art and the everyday, Lee went further to neutralize the space between self and other, the mind and nature (fig. 4).

It reminds us of this important quote by Martin Heidegger, whose inquiries defined what became known as the philosophy of phenomenology.



fig. 3
展示風景：「李禹煥 マーキング・インフィニティ」ソロモン・R・グッゲンハイム美術館、ニューヨーク、アメリカ、2011年
Installation view: *Lee Ufan: Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 2011



fig. 4
展示風景：「李禹煥 マーキング・インフィニティ」ソロモン・R・グッゲンハイム美術館、ニューヨーク、アメリカ、2011年
Installation view: *Lee Ufan: Marking Infinity*, Solomon R. Guggenheim Museum, New York, USA, 2011

このことは現象学を定義づけたマルティン・ハイデガーの重要な言葉を想起させる。

全体としての存在するもののただ中に、或る開けた場所がその本質を発揮する。空け開けが存在するのである¹。

本稿では、李禹煥がその芸術的実践において長年探索し続けてきた「場」の概念について再考したい。最初に彼の哲学的概念、特に「出会い」という概念がいかに形成されてきたかを、1968年から1971年にかけて彼が手がけた基盤となるテキストおよび作品に焦点を当てて検証する。次に直島の李禹煥美術館とグッゲンハイム美術館での個展をはじめとする近年のプロジェクトを取り上げ、いかに李の取り組みが、風景全体や建造環境にまで拡大する、より広い空間を包含するように進化してきたのか考えたい。

アーティストの肖像

グッゲンハイム美術館での展覧会カタログに収録された拙論は、アトリエにいる人物を写した2枚の写真を比較した文章から始まる。李禹煥とリチャード・セラの写真である。この象徴的な2枚の写真を用いて議論の端緒を開きたい²。

李の写真にはアトリエで絵画制作をする彼の様子が写っている（fig. 5）。日中の鎌倉である。彼は床に置かれたまっさらな白いカンヴァスの上に身をかがめて、ブルーグレーの絵具を含ませた幅の広い平筆をふるっている。その動作は最小限で、一意専心の様子だ。アトリエは簡素で整頓され、飾り気がない。彼は眼前に広がる空白の中心を外したところにしるしを付け、消えてしまいそうな痕跡を残す。しるしが空白の地と完璧に共鳴して留まり、絵が完成するまで続けられるこの集中した作業の間、彼が息を止めているのを感じる。この《対話》と題された絵画が暗示する開かれた空間に私たちまで包まれるように写真は切り取られている。李の全ての作品がそうであるように、自身の動作を抑制する力に導かれ、意図的に制限され精製された動作が、豊かで生き生きとした空白を生むのである。ハイデガーの言う「空け開け」にも通じるこのような空白が李の芸術の本質を形作っている。

リチャード・セラに関するロザリンド・クラウスの有名な論考の冒頭に、1969年に撮影された、セラが溶融した鉛を撒いている写真についての記述がある。この写真でセラは「戦いに備えるように」ヘルメットとガスマスクそしてゴーグルを身に着け、スラグやアセチレンボンベや鉄鍋が散らばった倉庫のような空間にひしゃくで溶融鉛を撒いている。クラウスはこのセラの動作を、アトリエの床に並べたカンヴァスに絵具を投げつけるジャクソン・ポロックの写真と比較している。

これらのアーティストの肖像写真において具象化されているのは、行為からプ

In the midst of beings as a whole an open place comes to presence. There is a clearing.¹

In this essay I would like to revisit Lee Ufan’s enduring exploration of the concept of *ba* in his practice. First, we will review the development of his philosophical concepts, especially his concept of *deai* or encounter, focusing on his foundational texts and artworks spanning 1968 to 1971. Next, we will leap to his recent projects, starting with the Naoshima museum and the Guggenheim show, to appreciate how the artist’s approach has evolved to encompass larger and larger spaces, extending into entire landscapes and built environments.

Portrait of the Artist

For the Guggenheim catalogue, I opened my essay with a comparative description of two studio portraits: Lee Ufan and Richard Serra. Allow me to use these two iconic photographs to set the stage for my arguments today.²

In Lee’s portrait, the artist is painting in his studio (fig. 5). It’s day in Kamakura. The artist bends over a pristine white canvas laid on the floor and makes a single stroke with a broad, flat brush loaded with gray-blue paint. The gesture appears minimal, his mind focused. The place is modest, ordered, and unadorned. The artist positions his mark off-center in the empty expanse before him and leaves a trace that appears to fade away. We feel him holding his breath as he performs his concentrated act, which he will repeat



fig. 5
鎌倉のアトリエの李禹煥
Lee Ufan in his studio, Kamakura

ロセスへの、ものから場所^{サイト}への、そして近代美術の内的な語りからポストモダン
的实践の時間的な偶然性への変化である。「内容として視覚性を選ぶのではない」
とセラは言った。「発生する“現場の力”が重要なのであり、それによって空間
は視覚的というよりは物理的に識別される³」。同時期に世界を舞台に活動した李
も同じような問いを投げかける。どのようにすれば芸術作品は原初的な、前客観
的（＝物体的）な世界に近づくことができるのか。どのようにすれば物は、生き
た経験に似た何か、つまり鑑賞者と物と場所の継続的な関係を生み出すことがで
きるのだろうか。
これらの質問は李を場^{プレイス}あるいは「場」についての急進的な提案へと導くだろう。

歴史的背景

李は1970年頃に世界を舞台に活動していた他のアーティストと同じく、近代
化から西洋化を、そしてイデオロギー的普遍主義から近代化を切り離すという、
世界的な潮流の最前線にいた。日本統治時代の朝鮮に生まれて朝鮮戦争の最中に
青年となった彼は、1960年代の日本における学生運動や安保闘争の中で、ジェ
ノサイドや冷戦下の帝国主義、核兵器による破壊、そして猛威を振るう工業化と
資本主義の前でモダニストの理想が破綻するのを目の当たりにした。
若き知識人として、李は近代の合理主義的世界観、つまり厳格に固定された意
味の世界の批判に没頭するようになる。彼は1970年の有名なテキスト「出会い
を求めて」において、自己と他者、また人間と自然の間のヒエラルキーが解消さ
れ、「人間を越えた無限感」を開く境界のない「相互的な場」としての芸術とい
う、自らの概念の中に政治的緊急性を含意している。

産業社会の管理された日常性に切り込んで、新鮮な空気を、人間を越えた無
限感を、絶えず開かれた世界を喚起したいものである⁴。

李禹煥はアーティストであると同時に哲学者であり、その芸術は「恍惚とした
ミニマリズム」と表現できるかもしれない。拡張した状況の全体性と自己が合体
する世界を立ち上げて、超越的なものとして私たちが経験できる芸術を創り出す
新しいミニマリズムの実践である。1968年から1971年にかけて主要な美術雑誌
に掲載された数々の論考において彼が述べているのは、客観的な形式を避け、実
際に目の前にある物のむき出しの存在と出会い「アルガママの世界」に注目する
ように促す、空間的な力学こそが重要であるということだ。彼はこう書いている。
「[出会いは] 向こうからとこちらからの相互的な出来事が日常の制度的な殻を破っ
て、一種の直接性を媒介する一瞬を指していると言える⁵」。

李が東京やソウルさらにヨーロッパ各地で手がけた彫刻や絵画そしてテキスト
は、1960年代および1970年代に現代美術を変質させた急進的な再検討の一部を

until the mark hovers in perfect resonance with its empty ground and the painting is
done. The photograph is cropped in such a way that we become encompassed by the
open space implied by this painting, called *Dialogue*. Here as in all Lee Ufan’s work, his
deliberately limited and distilled gestures, guided by restraint, produce emptiness that is
generative and vivid; it is this emptiness, akin to Heidegger’s “clearing,” that forms the
substance of his art.

Rosalind Krauss wrote a famous essay on Richard Serra that opened with a
description of a photograph of the artist throwing molten lead (1969). This image
showed Serra “dressed as though for battle” in a helmet, a gas mask, and goggles as he
slung a ladle of lead across a warehouse space strewn with slag, an acetylene tank, and
iron pots. She compares Serra’s gesture with the images of Jackson Pollock flinging paint
across his canvases on the floor of his studio.

Embodied in these artist-portrait photographs are shifts from action to process,
from object to site, and from the interior narratives of modern art to the temporal
contingencies of postmodern practices. “It’s not opting for opticality as its content,”
Serra said. “It has more to do with a *field force* that’s being generated, so that the space
is discerned physically rather than optically.”³ Working across the world at the same
time, Lee posed similar questions. How can art works access a primordial, preobjective
world? How can objects produce something more akin to lived experience—a durational
relationship between viewer, object, and site?

These questions would lead Lee to a radical proposition about the concept of place, or
ba.

Historical Background

Like others working around the world circa 1970, Lee was at the forefront of an
international tide that detached Westernization from modernization, and modernization
from ideological universalism. Born in Japanese-occupied Korea and coming of age
during the Korean War and, in Japan, during the student protest movements and anti-
US riots of the 1960s, Lee saw firsthand the bankruptcy of modernist ideals in the face
of genocide, Cold War imperialism, nuclear holocaust, and rampant industrialization
and capitalism.

As a young intellectual, he became engaged with critiques of the modern rationalist
worldview, a world of rigidly fixed meaning. In his famous 1970 essay “In Search of
Encounter,” Lee implies political urgency in his notion of art as a borderless “interactive
site” wherein hierarchies between self and other, man and nature dissolve, opening up “a
sense of infinity that transcends the human”:

I hope to cut into the controlled everyday reality of industrial society and awaken
a sense of fresh air, a sense of infinity that transcends the human, and to always
awaken a vividly opened world.⁴

Lee Ufan is a philosopher-artist whose art may be described as “ecstatic minimalism,”
an alternative minimalist practice that sets up a world where the self coalesces with
and into an expanded situational wholeness, creating an art that we can experience as
transcendental. In his essays published in leading art journals between 1968 and 1971,

なしていた。「システム」や「構造」あるいは「プロセス」といった言葉は、物を流動的で活動的な出来事として作り直す。李ともの派が登場したのと時を同じくして、イタリアにおけるアルテ・ポーヴェラや西ドイツにおけるヨーゼフ・ボイス周辺のグループ、アメリカにおけるプロセス・アートやアースワークなどのコンセプチュアル・アートおよびポスト・ミニマリズムの芸術運動が起きる。概して彼らは、一つの地理的な中心地に縛られることなく、世界中の都市で同時に現れた先駆者たちであった。

これらの様々な運動の「国際的な同時代性」は、第10回日本国際美術展（東京ビエンナーレ）のテーマだった。中原祐介のキュレーションによるこのビエンナーレは「人間と物質（の間）」と題して東京都美術館で開催され、アルテ・ポーヴェラやアースワーク、そしてもの派の一側面を取り上げて、「芸術の原材料としての物質」のプロセスと使用という世界的な傾向を紹介するものであった。展覧会の特徴となったのは、カール・アンドレやダニエル・ビュレン、ヤニス・クネリス、野村仁、小清水漸などポスト・ミニマリズムの幅広いアーティストによるサイト・スペシフィックな行為やインスタレーションである。東京都美術館および都内の路上や公園で散り散りに設置された彼らの作品は、静的な物から脱脚し、日常的な場所や言葉、そして高度産業社会の「物質」と関わり合うものであった。東大紛争に加わった何百人もの学生たちと8000人の機動隊員が衝突した日からわずか1年後に書かれた本展のカタログにおいて中原は、このような革命的状況において芸術が意味を持ちうるためには、現実の世界に根差して社会秩序の新しいヴィジョンを示さなければならないと表明している。李禹煥のテキストと作品は、このような世界的趨勢から生まれ、そしてそれに影響を与えた。しかし「ポスト・ミニマリズム」のような、物質や場所そして空間に重きを置いた新しい用語が一般に浸透するにつれて、それらとは微妙に異なる李の「場」を重要視する姿勢は影が薄くなりがちであった。実際には彼の「場」という考えこそが最も急進的なものであろう。

哲学的背景

李は「場」によって何を言わんとし、どのようにしてこの立ち位置にたどり着いたのだろうか。彼の哲学に対する興味は、1958年から1961年にかけて東京の日本大学で専攻するまでに深まり、大陸の近代哲学、特にマルティン・ハイデガーとモーリス・メルロ＝ポンティの現象学を重点的に学んだ。両者は意識を現象の経験に基づく流れの中に位置づけることによって、主観と客観の分離を乗り越えようとした。

その後10年の時を経て、ミシェル・フーコーによる近代の批判的歴史を読むことで李は自らのアイデンティティと差異に根差した美学をさらに追求することとなる。さらにのちには京都学派の形而上学に興味を抱いた。京都学派を創始し

Lee eschews objective form for a spatial dynamic that induces us to encounter the bare existence of what is actually before us, to focus on “the world as it is (*aru ga mama*).” He wrote, “An encounter is a moment when that from over there and over here produce an interactive event that breaks through the systematic shell of the everyday.”⁵

Lee’s sculptures, paintings, and writings in Tokyo, Seoul, and across Europe were part of the radical rethinking that transformed contemporary art in the 1960s and ’70s. Terms such as “system,” “structure,” and “process” recast the object as a fluid and dynamic event. The emergence of Lee and Mono-ha coincided with that of other conceptualist and Post-Minimalist movements, including Arte Povera in Italy, the Joseph Beuys circle in West Germany, and Process art and earthworks in the United States—all in all, among the first vanguards to develop simultaneously beyond a single geographic center in cities across the globe.

The “international contemporaneity” of these various movements was the subject of the 10th Tokyo Biennale. Curated by Nakahara Yusuke, the Biennale, titled *Between Man and Matter*, was held at the Tokyo Metropolitan Art Museum and showcased a worldwide tendency, embracing Arte Povera, earthworks, and aspects of Mono-ha, toward process and the use of “matter as the raw material of art.” The exhibition featured site-specific actions and installations by a range of Post-Minimalist artists such as Carl Andre, Daniel Buren, Jannis Kounellis, Nomura Hitoshi, and Koshimizu Susumu. In their works scattered about the museum, streets and parks of Tokyo, they broke away from static objects and engaged with the everyday places, language, and “matter” of advanced industrialized society.

Writing in the catalogue just a year after eight thousand riot police battled hundreds of University of Tokyo student protesters, Nakahara expressed that, for art to have meaning in such a revolutionary climate, it needed to be grounded in the real world and had to offer a new vision of social order. Lee Ufan’s writings and artworks both arose from and influenced these international currents. But as new terms like “Post-Minimalism” with its emphasis on materials, site and space became popular, Lee’s slightly different emphasis on *place* sometimes got eclipsed. In fact, Lee’s idea of place—*ba*—might be the most radical of all.

Philosophical Background

What did Lee mean by *ba* and how did he arrive at this stance? Lee’s interest in philosophy deepened into formal study at Nihon University in Tokyo from 1958 to 1961. He focused on modern continental philosophy, in particular the phenomenology of Martin Heidegger and Maurice Merleau-Ponty. They sought to overcome the divide between subject and object by situating consciousness in the experiential flow of phenomena.

As the decade progressed, Lee’s readings of Michel Foucault’s critical history of modernity encouraged his pursuit of an aesthetics grounded in his own identity and difference. Later still, Lee became interested in the metaphysics of the Kyoto School, whose founder Nishida Kitaro constructed an original system of thought by relating Zen Buddhism to Western traditions of ontology and being. Nishida defined “pure experience” as an undifferentiated experiential oneness between self and phenomena—the conditions of one’s immediate surroundings.

た西田幾多郎は仏教の禅思想と、西洋の伝統的な存在論および存在を結び付けた独自の思想体系を作り上げた。西田は「純粹経験」を自己と現象の間の、すなわち自分の身の回りの状況における、未分化の経験的一体性であると定義した。

李は哲学を深めることで意識と存在、そして主観と客観の「合理的な二元論」を排除しようとした。そのかわりに「生きた構造」としての芸術の可能性を開いたのである。人間の意識によって客観化される前の世界を探し求めることで、李は自ら「他者」や「外部性」あるいは「世界」など様々に呼ぶものとの「出会い」、つまり物質と存在の直接的な現象学的経験として作用する芸術の道を開いた。これらの考えが李の「場」という概念を特徴づけるだろう。彼は自己と物の間の分裂を転覆させ、より広大な現象の「場所^{サイト}」を包み込んだ。彼は「日常の世界を見えるようにし、さらに鮮やかな出来事にすること⁶」と書いている。

《現象と知覚B》(1968年)は李の出会いの理論を具体化した作品である。大きな石とガラス板、そしてローラーで伸ばされた鉄板が重ねられている。二つは規格的な工業製品であり、もう一つは自然の中で見つけたものだ。制御された偶然の行為として石をガラスの上に落とすと、その衝撃でひびが入る。ひび割れたガラスの陰影が、その下の鉄板にもひびが入っているような錯覚を与える一方で、ガラスの表面にはゴツゴツした石の塊が映っている。しかしこのトリッキーな視覚効果とは、それ以上に大きい意図の一部分でしかない。作品が示すのはある状況、つまり異なれどもありふれた3つの素材の一連の関係と、それらが接触することで相互に起こる物理的な出来事である。コンテクストをはぎ取られたミニマルでむき出しの各構成要素が、新しく鮮やかな状態を作り出しているのだ。

もの派の指導的な批評家として李は、「もの」自体ではなく、「もの」の扱い方が、いわゆる「派」に属するアーティストたちが関心を持ち、その批評的立場を決定する「世界そのものと直接、相互に関わる」ことを引き起こすと論じた。もの派の時期における李の象徴的な作品は《関係項 別題 言葉》(1971年)である。これは展示室の床のあちこちに敷かれた座布団の上に古代のドルメン（支石墓）のように石が積まれているというインスタレーションである。屋外を展示室の巧みな仕掛けと融合させたこの神秘的な作品は、場所^{サイト}と照明の配置、そして鑑賞者の動きの間に生じる関係を包み込む。李が書いているように、もの派とは「いみじくも物についてではない」。むしろ「空間や状態、関係、状況、時などが顕わになる」ようにするための「試み」であったのだ⁷。結び付くことで、これらの物は「場」を包含する。

最近のプロジェクト

2014年に李禹煥はヴェルサイユ宮殿の招待作家に選ばれた (fig. 6)。この企画「李禹煥 ヴェルサイユ」ではアルフレッド・バックマンのキュレーションにより、宮殿内と庭園に10点のインスタレーションが展示された。その中には《関係項

Lee’s evolving philosophy sought to eliminate the “rational dualism” between consciousness and existence, subject and object. It opened up in its place the possibilities for art as a “living structure.” By seeking the world before it becomes objectified by human consciousness, Lee opened the way for art to operate as an “encounter” (*deai*) with what he variously calls “the other,” “externality,” or “the world”—a direct phenomenological experience of matter and existence. These ideas would inform Lee’s concept of *ba*. Lee subverted the divide between self and object to encompass a wider *site* of phenomena. As he wrote, “Let the world express itself by allowing ordinary objects, which are often ignored, to be set free in the vivid and expansive world of incidents.”⁶

Phenomenon and Perception B (1968) embodies Lee’s theory of encounter. Here, Lee stacked a large rock, a pane of glass, and a sheet of rolled steel—two standard industrial products and one found in nature. In an act of controlled chance, he dropped the rock on the plates, cracking the glass on impact. The pane’s crazed shadows give the illusion that the steel, too, is cracked, while its surface reflects the rock’s craggy mass. This bit of tricky vision is only part of a larger intent, however. The work presents a situation, a set of relationships between three distinct but common materials and the interactive physical event of their contact. Stripped of context, minimal and bare, each component assumes a newly vivid state.

As Lee became the leading critic of Mono-ha, he argued that it was not *mono* per se but the way arrangements of *mono* could provoke a “direct, interactive contact with the world” itself that interested the artists of the so-called school and defined their critical stance. An iconic work of his Mono-ha period is *Relatum* (also titled *Language*, 1971), an installation that presented piles of rocks placed like ancient dolmens on cushions arranged across the gallery floor. This uncanny work, conflating the outdoors with the artifice of a gallery, encompasses the relationships between the site, its lighting, and our movement through it. Mono-ha, Lee wrote, “was not in any way about presenting things.” It was, rather, an “attempt” to bring about a “being through revelations of space, conditions, relations, situations, and time.”⁷ Combined, these things comprise a *place*.



fig. 6

展示風景：「李禹煥 ヴェルサイユ」ヴェルサイユ宮殿、フランス、2014年
Installation view: *Lee Ufan Versailles*, Château de Versailles, France, 2014

ーヴェルサイユのアーチ》(2014年)、《関係項－対話X》(2014年)、《関係項－星の影》(2014年)が含まれる。この展示では建物全体と壮麗な風景を包含するために、いかに李が「場」の概念を拡張したのかが分かる。彫刻はこの地ならではの場所と直に関係を結ぶように配置されている。これほど壮大で異質な環境において、自らの介入が生み出すエネルギーを李は強く意識しているのだ⁸。

2019年にはハーシュホーン博物館が李にサイト・スペシフィックな企画を依頼し、代表作であり現在も制作が続けられている〈関係項〉シリーズから10点が展示された。この展覧会は李にとって野外彫刻作品によるアメリカでの最大規模の個展であり、ハーシュホーン博物館の屋外展示場のほぼ全域が一人のアーティストのために使われたのは初めてのことであった。1974年にモダニズムの建築家ゴードン・バンシャフトによって設計された同館は、李の拡張的な「場」の概念にさらなる実験の機会を提供した。彼は建物の特徴的な湾曲と屋外の展示場そして庭園を、自らの言葉を掲げながら相互作用的で鮮やかな場所にしたのである。彫刻にとってこの場所は拡張されたアリーナもしくは「場」となったのだ⁹。

同じく2019年、ディア・ビーコンが李禹煥の初期の彫刻インスタレーション5点を展示した。そのうち《構造 改題 関係項》(1969年)、《関係項 別題 言葉》(1971/2011年)そして《関係項》(1974/2011年)は、いずれも2017年に同館が収蔵した作品である。このほかに《アイアンフィールド 改題 関係項》(1969/2019年)と《関係項》(1974/2019年)を再制作した作品も展示された。元々はナビスコのパッケージ印刷工場であったニューヨーク州北部の建物に新旧の作品を展示することは、李にとって新たな挑戦であった。ロフトのような空間と天窓が異なる種類の「場」を提供し、そこで李は単に作品を設置するのではなく、形や素材そして空間内の光を全体的に演出したのである¹⁰。

李禹煥アルルは李の絵画と彫刻を常設展示する美術館で、建物はアルルの旧市街にあるヴェルノン館である (fig. 7)。これは16世紀から18世紀にかけて建造されたプロヴァンス地方の私的な館で、現在では李禹煥財団が置かれている。ひと続きのかつての居室と中庭を用いて、李の軌跡を概観するサイト・スペシフィックな展示が展開されている。友人であり協力者である安藤忠雄との共同作業により、李はプロヴァンス地方の郷土色と雰囲気を満たしたすばらしい建物に、鋭い感性をもって応えた。ヴェルノン館の「場」は精神の棲処となった¹¹。

アルルの旧市街からほど近い場所で、李は空間と時間そして「場」の理論と実践に関わるライフワークの頂点ともいえる展示を手がけた。2021年から2022年にかけて開催された「李禹煥 レクイエム」である。1880年代終わりにアルルに住んでいたゴッホやゴーギャンによって描かれたことでも有名な、古代ローマの墓地であるアリスカンの敷地内に14点の作品が展示された。古代から続く薄暗い墓地の小道を歩くこと、そして11世紀に建てられた教会に留まる魂が、時間性と場所を超越する「場」を李にもたらしした。ここで「場」は永遠との出会いとなるのだ¹²。



fig. 7

展示風景：李禹煥アルル、フランス、2021–22年
Installation view: Lee Ufan Arles, France, 2021–2022

Recent Projects

In 2014, Lee Ufan was selected as the guest artist of Château de Versailles (fig. 6). The project, “Lee Ufan Versailles,” was curated by Alfred Pacquement and featured ten installations in the palace and gardens, including *Relatum – L’Arche de Versailles* (2014), *Relatum – Dialogue X* (2014), and *Relatum – The Shadow of the Stars* (2014). Here we see how Lee has expanded his concept of *ba* to encompass an entire building and palatial landscape. He positions his sculptures in direct relationship to specific locations, acutely aware of the energy his interventions produce in the context of such a spectacular foreign setting.⁸

In 2019, the Hirshhorn invited Lee to work on a site-specific commission featuring ten installations from his signature and ongoing *Relatum* series. The exhibition marked Lee Ufan’s largest single outdoor sculptural project in the US, and the first time the Hirshhorn’s outdoor plaza was devoted almost entirely to the work of a single artist. The museum, designed by modernist architect Gordon Bunshaft in 1974, offered yet another experience for Lee’s expanding notion of *ba*. Here, he used the signature curvatures of the building, plaza and gardens as an interactive and vivid setting for the placement of his words; the site became an expanded arena, or *ba*, for the sculptures.⁹

In 2019, Dia:Beacon showcased five early sculptural installations of Lee Ufan. These were *Relatum* (formerly *System*, 1969), *Relatum* (also titled *Language*, 1971/2011), and *Relatum* (1974/2011)—all acquired by Dia:Beacon in 2017. The show also featured reconstructions of *Relatum* (formerly *Iron Field*, 1969/2019) and *Relatum* (1974/2019). At Dia:Beacon, Lee had a different challenge in installing historic and new works in the old Nabisco packaging factory in upstate New York. The loft-like spaces and skylit

- マルティン・ハイデッガー「芸術作品の根源」（1935–36年）『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、2008年、81–82頁。
- 以下を参照のこと。Alexandra Munroe, *Lee Ufan: Marking Infinity* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation and Museum, 2011)。本稿の各項は、筆者によるこの展覧会カタログの序論に基づいている。
- Rosalind Krauss,“Richard Serra: Sculpture,” in *Richard Serra*, ed. Hal Foster with Gordon Hughes, October Files (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2000), p. 123.
- 李禹煥「出会いを求めて」（1970年）『出会いを求めて　現代美術の始源』みすず書房、2016年、61頁。
- 同前、52頁。
- 李禹煥「観念崇拜と表現の危機」（1969年）『出会いを求めて　新しい芸術のはじまりに』田畑書店、1971年、50頁。
- 李禹煥「モノ派について」（1987年）『余白の芸術』みすず書房、2000年、256頁。
- 「李禹煥　ヴェルサイユ」ヴェルサイユ宮殿、フランス、2014年6月17日–11月2日。
https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/lee-ufan_a186/1
- 「李禹煥　オープン・ディメンション」スミソニアン協会ハーシュホーン博物館・彫刻の庭、ワシントンD.C.、アメリカ、2019年9月27日–2020年10月18日。
https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/lee-ufan-open-dimension/#:-:text=The%20title%20Relatum%2C%20which%20Lee,and%20the%20broader%20natural%20world
- 「李禹煥」ディア・ビーコン、ニューヨーク、アメリカ、2019年5月5日–2021年10月17日。
https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/lee-ufan-exhibition
- 李禹煥アルル。
https://en.leeufan-arles.org/
- 「李禹煥　レクイエム」アリスカン、アルル、フランス、2021年10月30日–2022年9月30日。
https://en.leeufan-arles.org/evenements/exposition-requiem-les-alyscamps

conditions offered another kind of *ba* that the artist used to create not just an installation of works, but an entire staging of forms, materials, and light in space.¹⁰

Lee Ufan Arles is a permanent exhibition center for Lee Ufan’s paintings and sculptures located in Hôtel Vernon in the old city of Arles (fig. 7). The private Provençal mansion was built between the sixteenth and eighteenth century and now houses the Lee Ufan Foundation. A series of once domestic rooms and interior gardens has been transformed into a sequence of site-specific installations spanning Lee’s entire career. Working with his friend and collaborator Ando Tadao, Lee has responded to this beautiful building, rich with local color and atmosphere, with acute sensitivity. The *ba* of Hôtel Vernon becomes a spirit dwelling.¹¹

Near the old city of Arles, Lee also created what might be an apotheosis of his entire life’s work on the theory and practice of space, time, and *ba*. *Lee Ufan: Requiem* (2021–22) presents fourteen works across the site of the Alyscamps, a Roman necropolis that was famously painted by both Vincent van Gogh and Paul Gauguin when they lived in Arles in the late 1880s. For Lee, the walks along the ancient, shaded necropolis paths and the still spirit in the eleventh-century church there provided a *ba* that transcended temporality and place: here, *ba* becomes an encounter with eternity.¹²

Notes

- Martin Heidegger, “The Origin of the Work of Art” (1935–36), in *Off the Beaten Track*, ed. and trans. Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2002), p. 30.
- See Alexandra Munroe, *Lee Ufan: Marking Infinity* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation and Museum, 2011). Sections of this text are based on my introductory essay in this exhibition catalogue.
- Quoted in Rosalind Krauss, “Richard Serra: Sculpture,” in *Richard Serra*, ed. Hal Foster with Gordon Hughes, October Files (Cambridge, MA and London: The MIT Press, 2000), p. 123.
- Lee Ufan, “In Search of Encounter: The Sources of Contemporary Art” (1970), in *Lee Ufan: Marking Infinity* (New York: Solomon R. Guggenheim Foundation and Museum, 2011), p. 118.
- Ibid., p. 116.
- Lee Ufan, “The Worship of Ideas and Crises of Expression,” in *In Search of Encounter: At the Dawn of a New Art* (Tabata Shoten, 1971), pp. 20–23.
- Lee Ufan, “On Mono-ha” (1987), trans. Don Kenny, quoted in Yamawaki Kazuo, “Aspects of Contemporary Japanese Art: Centered on Lee Ufan,” in *Seven Artists: Aspects of Contemporary Japanese Art*, exh. cat. (Los Angeles: Los Angeles – Nagoya Sister City Affiliation, 1991), p. 29.
- Lee Ufan Versailles*, Château de Versailles, Versailles, France, June 17–November 2, 2014.
https://en.chateauversailles-spectacles.fr/page/lee-ufan_a186/1
- Lee Ufan: Open Dimension*, Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, Smithsonian Institution, Washington, D.C., USA, September 27, 2019–October 18, 2020.
https://hirshhorn.si.edu/exhibitions/lee-ufan-open-dimension/#:-:text=The%20title%20Relatum%2C%20which%20Lee,and%20the%20broader%20natural%20world
- Lee Ufan*, Dia:Beacon, New York, USA, May 5, 2019–October 17, 2021.
https://www.diaart.org/exhibition/exhibitions-projects/lee-ufan-exhibition
- Lee Ufan Arles.
https://en.leeufan-arles.org/
- Lee Ufan: Requiem*, Alyscamps, Arles, France, October 30, 2021–September 30, 2022.
https://en.leeufan-arles.org/evenements/exposition-requiem-les-alyscamps

吉竹美香

今回のシンポジウムに招かれたことを国立新美術館に感謝したい。何よりも李禹煥と、そして彼とこれまで緊密な共同作業を行ってきた尊敬するキュレーターの方々と登壇できることは大きな喜びだ。特に2011年のソロモン・R・グッゲンハイム美術館での李禹煥回顧展でともに仕事をし、多くのことを教えてくれたアレクサンドラ・モンローに深謝したい。彼女は、その翌年に筆者がキュレーションを行いロサンゼルスとニューヨークで開かれたもの派に関する展覧会「太陽へのレクイエム もの派の芸術」にも参加してくれた (fig. 1)。また、大学での最初のメンターであったドリユン・チョンにも感謝したい。まだ専門家の少ない領域であった頃、彼のおかげで方法論を学ぶことができた。

歴史的なもの派の展覧会における李禹煥の役割

この10年の間、戦後の日本美術が新たに注目されているが、それは美術史を再考する研究者やキュレーターたちが支配的な欧米のナラティブに対して別の近代性を打ち出そうと努力しているからである。この時期に筆者が論文のための研



fig. 1
展示風景：「太陽へのレクイエム もの派の芸術」ブラム&ポー、ロサンゼルス、アメリカ、2012年
Installation view: *Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha*, Blum & Poe, Los Angeles, USA, 2012

Mika Yoshitake

Thank you to the National Art Center, Tokyo for inviting me to participate in this conference today. I am incredibly grateful to be in the presence of Lee Ufan, first and foremost, as well as so many respected curators who have worked closely with the artist. I especially want to acknowledge Alexandra Munroe, whom I worked with and learned from tremendously during Lee Ufan’s 2011 retrospective at the Guggenheim, then embarked on my own exhibition on Mono-ha the following year with *Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha* in Los Angeles and New York (fig. 1). I also acknowledge Doryun Chong, my first mentor in college who taught me about methodology when there were few specialists in the field.

Lee’s Role in Historic Mono-ha Exhibitions

Over the past decade, we have witnessed a renewed interest in postwar Japanese art due to the efforts by revisionist art historians and curators who are forging alternate modernities against established Euro-American narratives. One of the exhibitions that I had the opportunity to curate during this time based on my dissertation research was *Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha* (2012) at Blum & Poe in Los Angeles and Gladstone in New York. A core aim of the exhibition was to evade strict dichotomies such as Japan versus the West or traditional versus modern, in which art criticism still seemed to be caught, and open up a critically expansive third space that engaged in a fundamental revision of the philosophy of perception to encompass aspects of traditional Japanese philosophy and contemporary thought. When I was in the final stages of my doctoral writing, it was Lee Ufan who strongly encouraged me to realize this exhibition in Los Angeles and introduce the fundamental principles of Mono-ha through presenting and experiencing the actual works themselves in order to set the stage for rewriting art history through more nuanced, transnational methodologies.

Historically, Lee has in fact played a critical role not only in laying the philosophical foundations of Mono-ha through his prolific writings, but in helping to shape and define a shared aesthetic through key exhibitions. Lee advised Tono Yoshiaki in conceiving *August 1970: Aspects of New Japanese Art*, the first exhibition to feature a group of artists associated with Mono-ha (including Lee, Suga Kishio, Yoshida Katsuro, Koshimizu Susumu, and Narita Katsuhiko). As the word “aspects” suggests, almost all of the works were placed directly on the floor, as though to activate a sense of gravitational pull, or situated as to interact with the architecture of the museum. Lee presented three large-scale works, *Relatum I*, *II*, and *III (In a certain situation)* (fig. 2). Several steel plates stood propped against a wall while others aligned with it across the

究に基づいてキュレーションを行った展覧会の一つが、2012年にロサンゼルス
のブラム&ポーとニューヨークのグラッドストン・ギャラリーで開催された「太
陽へのレクイエム もの派の芸術」である。この展覧会の主な狙いは、美術批評
が未だに囚われているように思われる「日本対西洋」あるいは「伝統対近代」と
いった絶対的な二項対立を回避し、知覚の哲学を根本的に見直すことで、伝統的
な日本哲学と現代思想の諸側面を捉える批判的に発展性のある第三の空間を切り
開くことにあった。筆者が博士論文執筆の最終段階を迎えていたときに、この展
覧会をロサンゼルスで開くよう強く勧めてくれたのは李禹煥であった。より画一
的ではなく国の枠を超えた手法によって美術史を書き直す準備を整えるために、
実際の作品を展示し経験することで、もの派の基本的な原理を導入するように助
言してくれたのだ。

歴史的に見て李禹煥が果たした重要な役割は、その豊かなテキスト群によって
もの派の哲学的土台を築いたことだけでなく、鍵となるいくつかの展覧会を通して、
彼らに共有された美学を方向づけ明確にしたことである。李は東野芳明が
「1970年8月 現代美術の一断面」を企画するにあたり助言したが、これはもの
派に関係するアーティストを取り上げた初めての展覧会で、李のほかに菅木志雄、
吉田克朗、小清水漸、成田克彦らが参加した。「断面」という言葉が示唆するよ
うに、ほぼ全ての作品がまるで引力の感覚を呼び起こすように床に直接置かれる
か、美術館の建築と相互に作用し合うように設置されていた。李は3点の大型作
品を展示した。《関係項（於いてある場所）》のI、II、III (fig. 2) である。何枚かの
鉄板が壁に立てかけられ、また数枚はその前の床にまっすぐ並べられている。木
材が壁沿いや床上に様々に置かれたり、展示室の別の場所では角柱の周りを木材
が取り囲みロープで縛りつけられたりしている。成田克彦の《ベニヤ板の表面の
高さから6mm》は、格子状に配置された複数の細い鉄柱が1枚のベニヤ板を支え、
床が地面から150センチほど持ち上がっているように見せるとともに、その安定
性を狂わせようとしている。小清水漸の《'70年8月 石を割る》は巨大な花崗
岩を伝統的な方法で割るというもので、この行為は展覧会の開幕に際して行われ
たが、それはまるでもの派の到来を告げるかのようであった。そして菅木志雄の
《無名状況》は垂直方向につながられたベニヤ板が、美術館の建物の外側で地面
から屋根の高さまで伸びている作品で、《モノ状況》は美術館の窓のブラインド
に沿って対角線上に細いベニヤの棒がくさび留めされているという作品である。
いずれの作品も物質的幾何学と置かれた場所の自然条件によって形式的に規定さ
れている。李が述べるように、意味は実際の時間と空間における個々の「しぐ
さ」に対する鑑賞者の関与との関係から生まれていた。

信条：構造を有効化する

こうした過去の展覧会を考慮しつつ、「太陽へのレクイエム もの派の芸術」



fig. 2
李禹煥《関係項（於いてある場所）》I、II、III、1970年
展示風景：「1970年8月 現代美術の一断面」東京国立近代美術館、1970年
Lee Ufan, *Relatum* (formerly *Relatum I, II, and III (In a certain situation)*), 1970
Installation view: *August 1970—Aspects of New Japanese Art*, The National Museum of Modern Art, Tokyo, 1970

floor. Wooden beams stood in various configurations along the walls and floor, and
across the room another set of beams were positioned around a square column and
tightly bound by rope. In Narita’s *6mm from the Surface of Plywood*, thin steel poles
were stacked in a grid, suspending a sheet of plywood and raising the floor five feet off
the ground, attempting to dislocate its stability. For *August 1970 – Splitting a Stone*,
Koshimizu cracked a massive granite boulder using traditional methods, an act that
took place at the opening of its exhibition as if signaling Mono-ha’s arrival. And finally,
Suga’s *Unnamed Situation* featured plywood boards attached in a vertical line alongside
the exterior of the museum building from ground to roof, and also wedged thin
plywood beams diagonally along the museum’s window blinds in *Situation of Things*.
In each case, the works were formally determined by the physical geometry and natural
conditions of their siting; as Lee had noted, meaning was derived from the relationship
between the viewer’s engagement with each gestural act (*shigusa*) in real time and space.

Tenets: Activating Structures

Taking these historic exhibitions into consideration, *Requiem for the Sun* introduced a
methodological context to activate the structures through which things revealed their
existence. This interest was historically marked by rethinking the basis of art from
the ontological to the phenomenological. My first exposure to the works was through
photographs by Nakajima Ko in the February 1970 issue of *Bijutsu techo*, when the
core artists were introduced for the first time in print, and Lee published “In Search of
Encounter.” Lee’s key text taught me that each iteration of the work was based on the
particular time and space of viewing, contingent on a one-time finite encounter¹ that
makes up the work’s “presentness.” This helped me to understand renewed perspectives

では、物が自らの存在を明らかにするような構造を有効化するために方法論的な文脈を採用した。これは歴史的に見ると、芸術の基盤を存在論的なものから現象学的なものへと再考する流れに位置づけられる。筆者がこれらの作品に初めて接したのは『美術手帖』の1970年2月号に掲載された中島興による写真を通してであった。この号では核となるアーティストたちが初めて印刷媒体で紹介され、また李禹煥の「出会いを求めて」も掲載された。筆者はこの重要なテキストによって、作品の反復は、作品の「現在性」^{プレゼントネス}を作り出す一度限りの出会い¹に左右される鑑賞の特定の時と空間に基づいているということを学んだ。そして周りの世界を理解し知覚するための新たな視点を理解することができた。この視点において関心の対象となるのは物自体ではなく物同士の関係性であり物質や知覚、そして空間の感性である。李の言葉によれば、「出会いは、ある特定の場所と一定の瞬間においてであって、それはつかのまに消えてしまうし、しかも出会者自身いつまでもそこに居合わせるわけにもいかない²」。

李は、抽象画家の小林昭夫（1929–2000年）が横浜の富士見町で主宰していた「Bゼミ（現代美術ベイシックゼミナール）」という独立系の美術学校で講師も務めた。同校のカリキュラムでは、招かれたアーティストが学生にコンセプチュアルな課題を出してともに議論し実験を行っていた。1968年から講師を務めた関根伸夫は、空間を意識することに焦点を当てて「薄い物体をつくれ」や「二つの物体を同時に一つのものとして認識する」といった課題を与えた³。これは、入れ替え可能な二つの同じ体積の形状から成る《位相―大地》（1968年）や《空相―水》（1969年）といった作品に見られる関根の位相の研究や空間の連続性に対する関心と直接につながっている。それとは対照的に、李は身体的な知覚や作品へと通じる諸段階に関心を抱いていた。彼は「概念」よりも「もの」を重視することを徹底し、学生たちに、鉛筆を握ったり紙を掴んだり粘土をひねるときの自分たちの手の動きや身体的なしぐさあるいは行為の可能性、また空間との関係の力学について熟考させたのだろう⁴。

1971年の「第7回パリ・ビエンナーレ」の韓国部門に招かれた後、李は70年代を通してこのビエンナーレで重要な役割を果たした。1971年に出品された《現象と知覚A 改題 関係項》で長方形のゴムシートは3つの角にそれぞれ石が置かれて伸ばされ、残り一つの角の外側にも石が一つ置かれたものである。吉田や小清水、榎倉康二（サイト・スペシフィックな野外作品《壁》を出品）そして中平卓馬らは同年の日本部門で展示を行い、このビエンナーレはヨーロッパにおいて初めて本格的にもの派が紹介される機会の一つとなった。李はヨーロッパを定期的に訪れるようになり、パリにアトリエを見つけるとともにパリ・ビエンナーレのコレスポンダントとして1973、1975、1977年に日本と韓国のアーティストを紹介する役割を果たした。また、ルチアーノ・ファブロやダニエル・ビュレン、クロード・ヴィアラなど彼が出会ったヨーロッパのアーティストを日本の美術界に紹介した⁵。

in which we understand and perceive the world around us, where the focus of concern is not on the objects themselves, but in their relationality and the sensibility of matter, perception and space. In Lee’s words, “An encounter occurs at a certain site at a certain moment. It disappears again in the next moment, and the person having the encounter cannot remain present at the same site forever.”²

Lee was also involved in teaching at an independent art school called “B-Semi” (Contemporary Art Basic Seminar) run by an abstract painter, Kobayashi Akio (1929–2000), which was located in Fujimicho, Yokohama. The curriculum was built around guest artists, who posed conceptual tasks for the students to discuss and experiment with. Sekine Nobuo, who began teaching there in 1968, focused his lesson plans on the awareness of space, with tasks such as “create a thin form” and “conceive two forms as one.”³ This was in direct relation to his interest in topological inquiries and the continuity of space, which he was also working with in *Phase – Mother Earth* (1968) and *Phase of Nothingness – Water* (1969), where two forms of equal volumes could be interchanged. Lee, in contrast, was interested in bodily perception and in the stages leading up to the work. Careful to place his emphasis on “things” rather than “concepts,” he would have his students ponder the movement of their hand, the possibilities of a physical gesture or action as well as the dynamics of one’s relationship to space while grasping a pencil, crushing paper, or twisting clay.⁴

Lee also played a key role in the Paris Biennale through the 1970s after being invited into the Korean section of the 1971 *7th Paris Biennale*, where he exhibited *Relatum* (formerly *Phenomenon and Perception A*), a rectangular, stretched rubber sheet with three stones placed inside each corner and one stone placed outside a corner. Other artists, among them Yoshida, Koshimizu, Enokura Koji (who presented the site-specific outdoor work *Wall*), and Nakahira Takuma, were included in the Japanese section in 1971, and the Biennale became one of the first major introductions of Mono-ha in Europe. Lee began traveling to Europe regularly, finding a studio in Paris as well as serving as a correspondent for the Paris Biennale to recommend artists from Japan and Korea in 1973, 1975, and 1977. He also recommended European artists he’d met, such as Luciano Fabro, Daniel Buren. and Claude Viallat, to the Japanese art world.⁵

Lee has been instrumental in introducing Mono-ha abroad with *Monoha: La scuola delle cose*, which was organized by the Italian scholar Barbara Bertozzi in Rome, and featured twelve works from 1969 to 1971 by six core artists (Koshimizu, Lee, Narita, Sekine, Suga, and Yoshida). The catalogue included Italian translations of Lee’s “In Search of Encounter” and Suga’s “Existence beyond Condition” (1970),⁶ which were presented as manifesto-like texts. Lee was a central pillar in the Mono-ha section of Alexandra Munroe’s landmark 1994 survey exhibition, *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky*, in which she described Lee’s critique of modernism as “one of the most thoughtful protests in the history of modern Japanese art against dominant Eurocentric art theory, and in favor of a radically new artistic standard.”⁷ And finally, Lee was instrumental in the international tour for *Matter and Perception 1970: Mono-ha and the Search for Fundamentals*—a four-venue exhibition originating at the Museum of Fine Arts, Gifu—to Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole in 1995. While these shows were influential in building scholarship, Mono-ha had yet to gain international momentum within the rigid canons of modern art history and the art world in general.

イタリアの研究者バルバラ・ベルトツツイの企画により、6人の核となるアーティスト（小清水、李、成田、関根、菅、吉田）が1969年から1971年の間に制作した12点の作品が展示されたローマでの「モノ派」展でも、李は海外へのもの派の紹介に貢献した。同展のカタログには李の「出会いを求めて」と菅の「状態を超えて在る」（ともに1970年）のイタリア語訳⁶がマニフェストのように収録されている。1994年にアレクサンドラ・モンローが企画した画期的な概観的展覧会「戦後日本の前衛美術 空へ叫び」においても李は支柱となる存在であった。モンローは李の近代批判について、「支配的なヨーロッパ中心の芸術理論に抗い、根本的に新しい芸術の基準を選択した、近代の日本美術史上で最も示唆に富む抗議の一つ⁷」であると言っている。さらに李は、岐阜県美術館を皮切りに4会場で開催された「1970年—物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち」展が1995年にサン＝テティエンヌ近代美術館へ海を越えて巡回した際にも協力を惜しまなかった。これらの展覧会は研究の進展に影響を与えたが、その一方で近代美術史の硬直した規範や一般的な美術界におけるもの派に対する評価は未だに高まらないままであった。

今日におけるもの派のその後

「太陽へのレクイエム もの派の芸術」展には幅広い分野から反響があり、著名な個人コレクションや美術館による作品収蔵、そしてアート界限の人々がもの派を発見することにつながった。その中にはロサンゼルスとニューヨーク両方の展示を見たイヴ＝アラン・ボワなどの研究者も含まれる。李禹煥を含む展示作家は南カリフォルニア大学で行われたシンポジウムにも登壇し、多くの学生が参加した。この展覧会は、ギャラリーにおいて美術館と同じ水準の展示とカタログが創られた希少な機会であり、市場と機関そして学术界が交わるものであった。この領域に関する英語の研究は、地理的にかけ離れた日本美術と現代の欧米の美術史の狭間に位置するゆえに非常に少ないのだが、筆者はこの無関心——そしてそれが引き起こす歴史的なねじれ——に挑もうと考え、日本美術の受容につきものであった還元的な二元論を複雑に捉える方法論を用いて、論争的である日本のポスト・モダンの幕開けにもの派が位置しうることを明らかにしようと試みた。

「太陽へのレクイエム もの派の芸術」展をきっかけに、ピノー・コレクションやグレンストーン美術館、そしてダラスにあるラチョフスキー・コレクションなど複数の重要な私的あるいは公的なコレクションが作品を買い上げた。その結果、歴史の再考を試みる複数の展覧会が後に続く形で開催された。その中でも2013年にプンタ・デラ・ドガーナで開催された「プリマ・マテリア」展では、もの派とアルテ・ポーヴェラの形態的な対話がなされた (fig. 3)。また、2014年にジューイッシュ・ミュージアムで開催された「アザー・プライマリー・ストラ

Mono-ha's Afterlife Today

Requiem for the Sun generated a wide response, from important private collections and museum acquisitions to discoveries by members of the art community, including academics such as Yves Alain-Bois, who attended both exhibitions in Los Angeles and New York. Lee Ufan and the other artists also participated in a symposium at the University of Southern California, which many students attended. It was a rare opportunity to see a gallery feature a museum-level exhibition and catalogue, where the forces of the market, institution, and academy intersect. While English-language art scholarship in this area is sparse, due to its position between the geographically disparate fields of Japanese art and contemporary Euro-American art history, my work sought to challenge this neglect (and the historical distortion that it creates) by introducing a methodology that complicates the reductive binary under which Japanese art is so often received, and to specify how Mono-ha might ultimately be positioned at the dawn of Japan's contested postmodernity.

Major acquisitions from *Requiem for the Sun* were made by several important private and public collections, such as the Francois Pinault Collection, the Glenstone Museum, and the Rachofsky Collection based in Dallas. Following this, several subsequent exhibitions attempted to construct revised histories, including *Prima Materia* (at the Punta della Dogana, 2013) (fig. 3), which placed Mono-ha in morphological dialogue with Arte Povera, and *Other Primary Structures* (at the Jewish Museum, 2014), a global survey that featured important sculptors from Asia, Africa, Latin America, and Eastern Europe while expanding upon the historic 1966 exhibition *Primary Structures: Younger American and British Sculptors*, which introduced Minimalist sculpture by American and British artists at the same museum.



fig. 3
展示風景：「プリマ・マテリア」 プンタ・デラ・ドガーナ、ヴェネチア、イタリア、2013年
Installation view: *Prima Materia*, Punta della Dogana, Venice, Italy, 2013

クチャーズ」展はアジア、アフリカ、ラテン・アメリカ、東ヨーロッパから重要な彫刻家を迎えた概観的な展示であったが、これは1966年に同館で開催されたアメリカとイギリスのアーティストによるミニマリズムの彫刻を紹介した歴史的な展覧会「プライマリー・ストラクチャーズ：アメリカとイギリスの若手彫刻家たち」を拡張したものである。

ダラスのラチョフスキー・ウェアハウスはおそらく現在アメリカで最多のもの派作品を所有するが、これは「太陽へのレクイエム もの派の芸術」展に直結した成果である。その中には関根伸夫の《位相―大地》(1968年)と《空相》(1970年)が含まれるが、この2点とも将来的にはダラス美術館の所蔵品に加わる予定である。ラチョフスキー・ウェアハウスで筆者は2018年に「位相 (トポロジー)」と題した展覧会を企画した。主にラチョフスキー・コレクションから構成されたこの展覧会は、関根の核となる概念である位相 (場の論理) について、また世界中の様々な媒体でシステムに基づいた実践を行った視覚芸術家たちによるその影響について掘り下げるものであった。たとえば空間の置換やねじれ、空間に対する身体の現象学的な関係における反転や変化、重力とエントロピーに基づく物質の推移、排除の政治、人工的なものと有機的なものの悍ましい出会いを再考することなどである。この展覧会は、多国籍で主題的な新たな対話の中で具体やもの派、アルテ・ボーヴェラ、単色画のほか、欧米における抽象表現主義やカラー・フィールドからコンセプチュアル・アート、プロセス・ベースド、ニュー・メディアに至る、数多くの実践によって生まれた主要な作品を通してトポロジーの語彙を理解するための事例研究であった。

実のところ「位相 (トポロジー)」展は筆者が2013年にハーシュホーン博物館と彫刻の庭のためにキュレーションした所蔵品展の際の調査を基にしている。およそ70点の彫刻作品を「思弁的なかたち」というテーマのもとに集めた展示である。实在論と唯物論の新しい存在論的理解を探求する哲学である思弁的实在論から引き出したこの展示は、物と世界を身体的に経験させるものであった。戦後の彫刻の系譜と物の自律性への批判を考慮しつつ、この展示が目指したのは慣例的な美術史の分断を崩すことであった。たとえば具象対抽象、量感対立体感、静止対運動、錯覚対単一物といった分断である。かわりに、選ばれた作品はミニマリズムやオブ・アート、キネティック・アート、ポスト・ミニマリズムそしてプロセス・アートに顕著にみられる目や身体そして場所に対する物の偶発性を重視しており、物を有機的な実体として再定義する方法を再考するものであった。作品は直接床に置かれたり、湾曲のある壁にもたせかけられたり、あるいは壁面に掛けられたり、天井から吊るされたりしていたが、それが空間に絶え間ない流れを作り出し、建物の内窓から入る自然光と調和していた。

この展覧会の中心には現代哲学者のレヴィ・ブライアントがオンティコロジーと呼ぶものがある。これは「フラットな存在論であり、全ての存在は平等な存在論的基盤を持ち、人工的であろうと自然なものであろうと、また、象徴的であろ

At the Rachofsky Warehouse in Dallas—arguably one of the largest holdings of Mono-ha now in the United States as a direct consequence of the *Requiem for the Sun* exhibition, including Sekine’s *Phase – Mother Earth* (1968) and *Phase of Nothingness* (1970), both of which will eventually become part of the collection of the Dallas Museum of Art—I organized another exhibition entitled *Topologies* in 2018. Comprised mainly from the Rachofsky Collection, the show investigated the notion of topology (“logic of place”), one of Sekine’s core concepts, and its implications by visual artists who were engaged in systems-based practices in a variety of media around the world, including permutation and distortion in space, inversions and other shifts in the body’s phenomenological relationship to space, material transition based on gravity and entropy, the politics of displacement, and reconceiving abject encounters between the synthetic and organic. The exhibition was a case study in understanding the vocabulary of topology through major works by Gutai, Mono-ha, Arte Povera, Dansaekhwa, and numerous Euro-American practices—from ab-ex and color-field, to conceptual, process-based, and new media practices—in a renewed transnational and thematic dialogue.

In fact, *Topologies* drew upon research from a permanent collection exhibition I had curated for the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden in 2013 that brought together approximately seventy sculptural works under the theme *Speculative Forms*. Drawn from the philosophical genre of speculative realism, which considers a new ontological understanding of realism and materialism, the show engaged our somatic experience of objects and the world. Taking the genealogy of postwar sculpture and its critique of the autonomy of the object into consideration, the exhibition aimed to collapse conventional art-historical divisions such as figuration vs. abstraction, volumetric vs. stereometric, still vs. kinetic, and illusionary vs. unitary object. Instead, the selected works emphasized the contingency of the object to the eye, body, and site as it had manifested in Minimalism, Op and Kinetic Art, post-Minimalism, and Process Art, and reconsidered ways in which objects can be redefined as organic entities. Works were installed directly on the floor, propped against or hung from the curved walls, or suspended from the ceiling, thus activating the circumambulatory flow of the space and engaging with the natural light from the inner windows of the building.

At the heart of this exhibition was what contemporary philosopher Levi Bryant calls onticology, which proposes a “flat ontology [where] all entities are on equal ontological footing and that no entity, whether artificial or natural, symbolic or physical, possesses greater ontological dignity than other objects. . . . [T]he broader strategic import of the concept of flat ontology is to diminish the obsessive focus on the human, subjective and the cultural within social, political, cultural theory and philosophy.”⁸ I was struck by how closely this attitude, primarily the irreducibility and equal pairing of objects, coincided with the principles of unhierarchical display and treatment of objects by Lee Ufan and many of the Mono-ha artists. In addition, Bryant’s proposal that subjects themselves are a variant of objects informed the manner in which the artistic subject (production), the viewing subject (reception), and the object are all on equal grounds in the work of Mono-ha. This creates an ambiguous agency that allows the viewer to become a part of and essentially complete the work by bringing one’s own perceptual experience to it.⁹

うと肉体的であろうと、いかなる存在も他の物よりも大きな存在論的価値を持たない。(…)フラットな存在論という概念の、より広い戦略的重要性は、社会的、政治的そして文化的理論と哲学において、人間や主観的なもの、そして文化的なものを執拗に重視しないことにある⁸⁾」。本来、物は還元されえず平等な対をなすというこの姿勢が、李禹煥およびもの派の多くの美術家の、物をヒエラルキーなく扱うという原則と一致していることに筆者は感銘を受けた。それに加えて、主体自体も客体〔=物〕のヴァリエントであるというブライアントの考えは、もの派の作品において芸術的主体（制作）と鑑賞する主体（受容）そして物は全て対等であるという態度を示している。このことにより、鑑賞者が自身の知覚的経験を作品に持ち込むことで自身も作品の一部となり、本質的に作品を完成させるという両義的な作用が生まれるのである⁹⁾。

両義性：〈関係項〉

ここまで、展覧会を通して徐々にもの派が形作られる過程で李が重要な役割を果たしたことだけでなく、もの派の鍵となる信条が国を超えた対話の中に作品を置くことで有効化されたことを検証してきた。なかでも、もの派について批評的に発展性のある第三の空間を開く上で、李が最も貢献したことの一つが「両義性」という概念である。これは中間性ということであり、李が1970年に発表した重要なテキスト「出会いを求めて」で取り上げられている。この概念が李の芸術的実践の歴史の中でどのように現れたのか、そして彼の最新の論考集『両義の表現』（2021年）にも確かめられるように、現在においても批評性を失うことなく重要であるのかについて考えたい。

根底にあるのは中間の構造あるいは「即」という考えで、これは李が1970年5月に『場・相・時 OPEN 〈place・phase・time〉』（fig. 4）と題されたパンフレットのために書いた論考「即の世界」において用いた言葉である。1971年の覚え書きに彼はこう書いている。

ぼくは現実そのものとなることもできないし、かといって、非現実に生きることもできない。だからぼくの生の空間が、リアリティを感じることができるのは、つねに“あいだ”を意識するときであり、現実“と”非現実の交差し、スパークする関係の“瞬間感”においてである。たえまないリアリティの希求——それは現時点の確かさへの断念であると同時に、瞬間の出会いを求める願望である。その開かれた“と”の持続性と、拡張作業として“言葉”の発見につとめ、さまざまな構造（身体性）を顕在化しようとする闘争において生きること¹⁰⁾。

『場・相・時 OPEN 〈place・phase・time〉』はもの派のいくつかの原則を成文化



fig. 4
『場・相・時 OPEN 〈place・phase・time〉』1970年、表紙
Ba So Toki OPEN (Place-Phase-Time), 1970. Cover

Ryogisei: Relatum

We have seen how Lee played an important role in shaping Mono-ha through exhibitions over time, but also how the key tenets of Mono-ha have become activated through the placement of the works themselves in transnational dialogue. Among them, one of Lee’s most important contributions in opening up a critically expansive third space for Mono-ha is the notion of “ambiguity” (*ryogisei*), an in-betweenness, taken up in his seminal 1970 essay, “In Search of Encounter.” Now I would like to turn to how this idea manifested historically through Lee’s artistic practice, and remains critical and relevant today as seen in Lee’s latest book of writings, *Ryogi no hyogen* (2021).

Deeply embedded is the idea of an in-between structure, or *soku*, a term Lee used in his May 1970 essay “Soku no sekai” [The world as it is] in a pamphlet titled *Ba So Toki OPEN (Place-Phase-Time)* (fig. 4). In his notes from 1971, he further wrote:

I cannot be reality itself and yet neither can I live in a nonreality. Therefore, I sense reality in the space of my life when I become conscious of a constant “between,” when reality “and” nonreality intersect and spark an “instant sense” of relationship. The ever-continuous search for reality involves abandoning the certainty of the present while also seeking the desire for an encounter with an instant historical moment. The duty to sustain the openness of the “and” and to see the discovery of “language” as a work of extensivity, is to live based upon a struggle that seeks to actualize these multiple structures.¹⁰⁾

The pamphlet attempts to codify some of the principles of Mono-ha, including *relatum*, which Lee has used since 1972 to name all his three-dimensional works. As he later stated, “A work of art, rather than being a self-complete, independent entity, is a resonant relationship with the outside. It exists together with the world, simultaneously what it is and what is not, that is, a relatum.”¹¹⁾ *Relatum* is an ongoing series unified by the exploration of the physicality and tactility of forms through various juxtapositions between stones and other materials, such as rubber measures, glass, steel plates, cotton,

しようとしているが、その中には李が1972年以降の全ての立体作品のタイトルに使用している〈関係項〉も含まれる。のちに彼が述べているように「芸術作品とは自己完結し独立した実体というよりは外部と共鳴するような関係性である。世界とともにあり、そのものであると同時に、そのものではない。それが関係項である¹¹⁾」。〈関係項〉は現在進行形のシリーズであり、石とゴムのメジャー、ガラス、鉄板、綿、ロープ、クッション、カンヴァスなど異なる素材を様々な形で並置することによって物質性と触知性を追求している。1969年5月に李はハプニングを行った。それはおよそ2メートル四方の大きな和紙3枚を東京都美術館の階段の前に置いて風にはためくまにさせるというものであった (fig. 5)。当初は《物と言葉》と題されたこの作品はミシェル・フーコーの壮大な著作『言葉と物』(1966年)へのオマージュであり、のちに《関係項》と改題された¹²⁾。美術館の建物の太いドーリア式の円柱を背景に紙の大きさを捉えた記録写真には、黒い服を着た李が作品の横を走る姿が写っている。風が巨大な落葉を巻き上げるように紙を地面から浮かせ、紙はアスファルトに射す太陽光の中ではためいている。薄くも非常に大きな紙は殺風景で冷ややかな雰囲気の中で亡霊のようにも見える。ここで李は風に抗いながら紙を舗装された地面に敷こうとするが、風によって舞い上がり旋回する紙を走って追いかけるのみであった。行ったり来たりを何度も繰り返すうちに李の疲労は増し、紙はボロボロに裂けてしまう。ついには李が言うように「紙と自分の精神的な区別がつかなくなってしまった¹³⁾」。

このイベントの一時性は、芸術作品の永続性や、周囲の環境の徴候としての物に対する近代的な批判を表面化させる。その一方で作品は、相互的な行為としてのしぐさという李の考え、そして、“と”という接続詞、あるいは紙と彼の身体の中に中間性が生まれることを反映している。「第9回現代日本美術展」のコンクール部門で行われたこのイベントは、屋内に展示された作品の前日譚とでも言うべきものであった。3枚の紙が展示室内の床に一行に並べられて糊付けされ、それぞれの端は少し捲れ上がっていた。展示の写真を見ると、作品のごくわずかな物質性が、壁にかけられた星が爆発するようなオプ・アートのカンヴァスと鮮やかな対照をなしている。

京都国立近代美術館で展示された《現象と知覚A》では、床に置かれた5メートルのゴム製のメジャーの上に、間隔を空けて3つの石が置かれていた。メジャーの線分は歪められているため1メートルは3メートルに、2メートルは2メートル半に伸びている。視覚の「トリック」の動きに対する頷きである。石は、線を測る際の規則を変質させる目印の働きをしており、空間の絶対的可分性を問う不確かな瞬間を、測量という正確な領域に導入している。李は測量をそれ自体として目立たせることで内容量として目に見えるようにしつつも、その過程で実用的な目的を弱めている。たとえば二つの石の間の空間は、それぞれの石の周囲の長さを測ったり、地球の円周の距離として測ることもできるし、地表の波打った線によって測ることもできる。もはや測量は定められた数学的确实性に頼るも



fig. 5
李禹煥《物と言葉 改題 関係項》1969年
展示風景：「第9回現代日本美術展」東京都美術館、1969年
Lee Ufan, *Relatum* (formerly *Things and Words*), 1969
Installation view: *9th Contemporary Art Exhibition of Japan*, Tokyo Metropolitan Art Museum, 1969

ropes, cushions, and canvas. Lee staged a happening in May 1969, consisting of three large square sheets of Japanese paper, each measuring roughly two by two meters, that were left to flutter in the wind in front of the steps of the Tokyo Metropolitan Art Museum (fig. 5). Initially given the title *Things and Words*, the work was an homage to Michel Foucault’s epic book *Le mots et les choses* (1966) and was later retitled *Relatum*.¹²⁾ Capturing the immense size of the sheets against the thick Doric columns of the building, the photograph that records the event shows the artist in black running past the work. A breeze lifts the sheets off the ground like large autumn leaves, shivering them in the band of sunlight cast on the asphalt. Thin yet enormous in scale, the sheets of paper enter this starkly cool atmosphere like a ghostly presence. The event involved Lee fighting against the wind to lay these sheets flat on the pavement, but the sheets kept lifting and whirling in the wind, causing Lee to run after them. After several rounds of repeating this back-and-forth process, Lee grew tired as the paper became more and more tattered. Eventually, as Lee has put it, “the psychic distinction between the papers and me became unrecognizable.”¹³⁾

While the ephemerality of this event brings to light the modernist critique of the permanence of the work of art as well as the object as a symptom of its surrounding environment, the work reflects Lee’s notion of gesture (*shigusa*) as a reciprocal act, and the production of the “and” or in-between structure between the paper and his body. Presented at the *9th Contemporary Art Exhibition of Japan* (May 1969) in the juried section, the event was staged as a prequel to a separate indoor work in which the artist

のではなく、知覚に左右される可変的なモデルとなるのだ。

李は〈関係項〉シリーズにおいて、石の硬い表面、クッションや綿の羽のような柔らかさ、またカンヴァスの張りつめた状態の物理的な相互作用の実験を行う。そして、彼はそれぞれの作品で石の置き方を変えながら、改変を続けているのである。1971年1月に東京のビナール画廊で展示された《言葉》は、座布団の上に石が乗せられ瞑想的な風景を作り出している。1971年5月の「第10回現代日本美術展：人間と自然」における《Situation》では、床に置かれた3枚の真っ白なカンヴァスの上に石が置かれた。3つの石が白いカンヴァスの上で横並びになっている様子は絵画の自己完結した形式に取って代わり、鑑賞者がいる現在の空間へとつながる。個々の石が置かれているのが座布団の上かカンヴァスの上かによって、それらの重さが示されるだけでなく、対となる物の物質的特性（張りと柔らかさ）が強調されている。次第に李の〈関係項〉シリーズは、工業的に生産され風雨にさらされた鉄板の並置に移行した。時に鉄板は床に点々と置かれて広々とした空間を形作ったり、まるで抱擁しているように互いにもたれかかったり、石の後ろで壁に立てかけられていたりする。石の輪郭が鉄板に映されることで、その現象学的な存在感が引き出される。

李の制作手法を導く鍵となるのは、生きた時（永遠に通る過ぎる現在）という概念である。そこでは見えるものと見えないものを隔てる境界が、作品の制作と受容の両方において変化する。作品を準備する全ての段階において、李は素材を厳密に選択し、息遣いと身体の構え方を意識し、個々の構成要素を正確に位置づけ応用する。〈関係項〉で彼が選んだ物体に、またその周囲に降り注ぐ光や空気そして影は、作品の息遣いのような、具現化した物質の収縮と膨張にとって欠かせないものとなっている。たとえば、何百万年にもおよぶ浸食に耐えて石は今この瞬間に現れている。したがって出会いとは、一つの作品から別の作品への連続であり、期待という経験で満たされたものである。個々の石は、次々と流れる時の流れに浸透し、現在から再び戻ってくる。世界に溶けこみながらも、世界から分離したままなのだ¹⁴。

李と素材との間の相互関係が、浸透性という概念に基づいて彼が育んできた両義性にとって重要であることが分かるだろう。

日本にいなから日本に存在せず、日本に存在しながら日本にいない。ぼくは位相でしか存在することができないのだろうか。両義的な矛盾の点は、解決したり止揚するどころか、ますます集中しつつひろがるだけだ¹⁵。

これは韓国からの移住者として来日し、日韓間の歴史に非常に意識的なアーティストが自らの存在について問うているだけではない。李の〈関係項〉の石が話せるならば同じようなことを言うだろう。この両義性という原則は明確であり固有のものだが、それはもの派の理解においてだけではなく、見えているものを

transferred the three papers directly onto the gallery floor, laying them in a flat line affixed by glue with the edges left curled up. The installation photograph shows how the piece’s nominal materiality vividly contrasts with the star-bursting Op canvases hung along the wall.

In *Phenomenon and Perception A*, exhibited at the National Museum of Modern Art, Kyoto, three stones were spaced on top of a five-meter rubber measuring tape laid out on the floor. Each of the linear segments is distorted so that a one-meter segment is stretched to three meters, and two meters stretched to two-and-a-half meters, a nod to the optical “tricks” movement. Stones act as markers that deform the given rules of linear measurement, introducing into the precise universe of measurement a moment of uncertainty that questions the absolute divisibility of space. In his performance, Lee makes measurement visible as content, marking itself, and in the process undermining its utilitarian purpose. For instance, the space between two stones can be measured as a circumference around the earth, through perimeters encircling the stones, or even by undulating lines floating above the ground surface. Measurement is no longer reliant on a given mathematic certainty but is a variable model contingent upon perception.

In the *Relatum* series, Lee experiments with the physical interplay between the hard surface of the stones, the feathery softness of cushions and cotton, and the tautness of white canvas. As such, he engages in procedures of alteration, varying the application of each stone. *Language* (exhibited in January 1971 at Pinar Galleries, Tokyo) consists of a meditative display of stones on *zabuton* cushions; in *Situation* (May 1971, *10th Contemporary Art Exhibition of Japan: Man and Nature*) stones are placed on three white canvases laid directly on the floor. The lateral placement of the three stones on the white canvases supplants painting’s self-contained form and opens onto a continuity with the actual space of the viewer. The specificity of each stone’s placement on the *zabuton* cushions versus their placement on the canvases demonstrates not only each stone’s gravitational weight, but intensifies the material attribute (tautness and softness) of the other object. Over time, Lee’s *Relatum* series moved to the juxtaposition of industrially produced, weathered steel plates. The plates are at times scattered on the floor to form a capacious field, or leaned toward one another like an embrace, or propped against a wall behind a stone. The stone’s profile is cast on the steel plate, thus bringing forth its phenomenological presence.

A key device that guides Lee’s working method is the notion of lived time (the perpetual passage of the present) in which the boundaries separating the visible and invisible change both in the production and the reception of his work. At every stage of preparing for each work, Lee apprehends the strict choice of materials, the consciousness of each breath and bodily stance, and the strict positioning and application of each material element. In *Relatum*, the light, air, and shadows that fall on and around his objects are integral to the work’s breath-like contraction and expansion of matter embodied, for example, in the millions of years of erosion the stone has endured, manifested in its present moment. Encounter is thus a continuation from one work to another and filled with an experience of anticipation. Each stone constitutes a permeation from one passage flowing into the next and back again from the present, melting into the world and yet remaining discrete from it.¹⁴

Here we can recognize the importance of the reciprocal relation between the artist and the material to Lee’s own formation of ambiguity based on a notion of permeability.

超えて作品の物質性を開くのである。影のように、作品はそれが浮かび上がらせる時の経過を見えるものにする。そしてこの統合体を通して、個々の作品は時間の構造を提示する。その構造は一見したところ対立する要素のように思える分離と相関性、有限の経験と無限の広がりの結び目をほどくのである。

原註

- 1 峯村敏明「「繰り返し」と「システム」－“もの派”以後のモラル」『美術手帖』1973年12月号（375）、170–175頁。峯村はタイム・ベースド・アートやシステム・アートに見られる反復とプロセスの進歩的な原則を擁護している。その際には美共闘の『記録帯』などアーティストにより運営されていた美術誌に掲載されたコンセプチュアルな写真を示し、もの派の反例として紹介している。
- 2 李禹煥「出会いを求めて」（1970年）『出会いを求めて』みすず書房、2016年、52頁。
- 3 関根伸夫著『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967–2004』Bゼミ Learning System、小林晴夫編、BankART 1929、2005年、18頁
- 4 李禹煥著『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史：1967–2004』、15頁。
- 5 李は日本に帰る途中、ニューヨーク近代美術館でバーネット・ニューマンの回顧展を見た。彼はニューマンの垂直の白線による抽象画に特に強い印象を受け、空間における主張と物質性によってそれらが絵画の二次元性を持続させると同時に超越していると感じた。この経験をうけて李は1972年に一連の絵画作品を制作した。李の絵画については以下の論考を参照のこと。Joan Kee, *Points, Lines, Encounters, Worlds: Tansaekhwa and the Formation of Contemporary Korean Art*, Ph.D. diss. (Institute of Fine Arts, New York University, New York, 2008), and Kee, “Points, Lines, and Encounters: The World According to Lee Ufan,” *Oxford Art Journal* 31, no. 3 (2008), pp. 403–424.
- 6 Lee Ufan, “Alla ricerca dell’incontro,” trans. Barbara Bertozzi; Suga Kishio, “Oltre la situazione,” trans. Bruno Forzan, in *Monoha: La scuola delle cose* (Rome: De Luca; Milan: Arnoldo Mondadori, 1988), pp. 75–80, 81–84.
- 7 Alexandra Munroe, “The Laws of Situation: Mono-ha and Beyond the Sculptural Paradigm,” *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 257.
- 8 Levi Bryant, *The Democracy of Objects* (Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011), pp. 246–247.
- 9 マルセル・デュシャンが1957年の講演「創造的行為」の中で「意図されていたが表現されていないものと意図せずに表現されたものの間の算術的な関係」と定義する芸術係数の概念を参照している。小清水漸は『美術手帖』1970年2月号の特集「発言する新人たちー非芸術の地平から」においてデュシャンの芸術係数に言及している。『美術手帖』1970年2月号（324）、38頁。
- 10 李禹煥「覚え書き」（日付なし）、針生一郎「李禹煥のこと」『李禹煥』展覧会リーフレット、東京：ピナール画廊、1971年、1頁。
- 11 Lee Ufan, “Fragments from the catalogue ‘LEE UFAN, Painting, Sculptures,’ 52nd International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Palazzo Palumbo Fossati, Venice, published by Fondazione Mudima, 2007, No. 101–No. 124,” in Lee, *The Art of Encounter*, ed. Jean Fisher, trans. Stanley N. Anderson, rev. and expanded ed. (London: Lisson Gallery, 2008), p. 244.
- 12 李はミシェル・フーコーの『言葉と物』（1966年）を参照している（英語版のタイトルは*The Order of Things*）。フランス語の原題「言葉と物」を逆にして「物と言葉」としているのは、李が「物」の検討を優先していることと言語に対して懐疑的であることを表している。ミシェル・フーコー『言葉と物　人文科学の考古学』渡辺一民、佐々木明訳、新潮社、1974年。
- 13 2010年10月14日、ニューヨークでの李禹煥とのインタビュー。
- 14 ここでは日本における「物の間を結ぶ」ことが作用しており、李はそれに準拠している。日本語および日本文化における「縁」の形而上学については以下の論考を参照のこと。Josef Kyburz, “Des Liens et des choses: Engimono et omocha,” in *L’homme*, 1991, tome 31, no 117, pp. 96-121.
- 15 李禹煥「覚え書き」（日付なし）、1頁。

I am in Japan, I do not exist in Japan; while I exist in Japan, I am not in Japan.
Am I only able to exist as a phase? The point regarding the contradiction of ambiguity is neither resolved nor sublated, but continues to expand.¹⁵

This is not just an exercise in existential questioning for an artist who came to Japan as a Korean immigrant, and was well aware of Japan’s history with Korea. If the rocks in Lee’s *Relatum* could speak, they might say something similar. This principle of ambiguity is distinct and specific not only within the understanding of Mono-ha, but opens the materiality of the work beyond what is simply seen. Like a shadow, the works make visible the passage of time they profile. And through this synthesis, each work presents a temporal structure that unbinds the seemingly opposing elements of detachment and relationality, finite experience and infinite expanse.

Notes

1. Minemura Toshiaki, “‘Kurikaeshi’ to ‘shisutemu’: ‘Mono-ha’ igo no moraru” [“Repetition” and “system”: The moral after “mono-ha”], *Bijutsu techo*, December 1973 (375), pp. 170–175. Minemura advocated the progressive principles of repetition and process found in time-based and systems art, using conceptual photographs published in artist-run journals such as *Kirokutai* (run by Bikyoto), which he presents as counter-examples to Mono-ha.
2. Lee Ufan, “In Search of Encounter: The Source of Contemporary Art,” in *Lee Ufan: Marking Infinity* (New York: Guggenheim Museum, 2011), p. 116.
3. Sekine Nobuo, *B-Semi “atarashii hyogen no gakushu” no rekishi 1967–2004* [A history of B-semi, “a study of new expression,” 1967–2004], ed. B-semi Learning System and Kobayashi Haruo (Yokohama: BankART 1929, 2005), p. 18.
4. Lee Ufan, *B-Semi “atarashii hyogen no gakushu” no rekishi 1967–2004*, p. 15.
5. Lee returned to Japan by way of New York, where he saw the Barnett Newman retrospective at The Museum of Modern Art. Newman’s vertical white abstractions in particular left a strong impression on him, for he felt that they both sustained and transcended painting’s two-dimensionality by activating a strong sense of their insistence in space and their materiality. These experiences inspired Lee to make a series of paintings in 1972. For an extensive account on Lee’s painting practice, see Joan Kee, *Points, Lines, Encounters, Worlds: Tansaekhwa and the Formation of Contemporary Korean Art*, Ph.D. diss. (Institute of Fine Arts, New York University, New York, 2008), and Kee, “Points, Lines, and Encounters: The World According to Lee Ufan,” *Oxford Art Journal* 31, no. 3 (2008), pp. 403–424.
6. See Lee Ufan, “Alla ricerca dell’incontro,” trans. Barbara Bertozzi; Suga Kishio, “Oltre la situazione,” trans. Bruno Forzan, in *Monoha: La scuola delle cose* (Rome: De Luca; Milan: Arnoldo Mondadori, 1988), pp. 75–80, 81–84.
7. Alexandra Munroe, “The Laws of Situation: Mono-ha and Beyond the Sculptural Paradigm,” in *Japanese Art After 1945: Scream Against the Sky* (New York: Harry N. Abrams, 1994), p. 257.
8. Levi Bryant, *The Democracy of Objects* (Ann Arbor: Open Humanities Press, 2011), pp. 246–247.
9. This is in reference to Marcel Duchamp’s notion of the art coefficient, which he defined as the “arithmetical relation between the unexpressed but intended and the unintentionally expressed” in his 1957 lecture, “The Creative Act.” Koshimizu Susumu quotes Duchamp’s art coefficient in “Hatsugen suru shinjintachi—Higeijutsu no chihei kara” (Voices of emerging artists: From the realm of non-art), *Bijutsu techo*, February 1970 (324), p. 38.
10. Lee Ufan, “Notes,” (n.d.) in Haryu Ichiro, “Ri Ufan no koto” [On Lee Ufan], *Lee Ufan*, exh. brochure (Tokyo: Pinar Galleries, 1971), p. 1.
11. Lee Ufan, “Fragments from the catalogue ‘LEE UFAN, Painting, Sculptures,’ 52nd International Art Exhibition – La Biennale di Venezia, Palazzo Palumbo Fossati, Venice, published by Fondazione Mudima, 2007, No. 101–No. 124,” in Lee, *The Art of Encounter*, ed. Jean Fisher, trans. Stanley N. Anderson, rev. and expanded ed. (London: Lisson Gallery, 2008), p. 244.
12. Lee refers to Foucault’s *Les mots et les choses* (1966), published in English as *The Order of Things* (1970). Lee’s reversal of Foucault’s original French title “Words and Things” to “Things and Words” points to both his preference for the examination of “things” and his skepticism towards language. See Michel Foucault, *Kotoba to mono: Jinbun kagaku to kokogaku* (Words and Things: An Archaeology of the Human Sciences), trans. Kazutami Watanabe and Akira Sasaki (Tokyo: Shincho-sha, 1974).
13. Interview with the artist, October 14, 2010, New York.
14. There is a Japanese “tie between things” at work here from which Lee draws. See Josef Kyburz, “Des Liens et des choses: Engimono et omocha,” in *L’homme*, 1991, tome 31, no. 117, pp. 96-121, for a consideration of the metaphysics of *en* (lien, link) in Japanese language and culture.
15. Lee Ufan, “Notes,” (n.d.), p. 1.

中間者——（美術）世界における李禹煥とその位置について

ドリュン・チョン

本稿では、李禹煥を美術史、キュレーションの枠組み、そして現代美術の諸機関の中に位置づける数多くの可能性のうちのいくつかについて検討する。このテーマを取り上げる理由の一つに、李と筆者の共通性がある。二人とも、世代は違うものの韓国で生まれ育ち、成人後の大部分の時間を母国の外で過ごしてきたのだ。同時に本稿は、国立新美術館で開催された回顧展「李禹煥」のキュレーターである米田尚輝からのいささか挑発的な依頼に応えようとするものでもある。展覧会に関連したシンポジウムに登壇して、「アジア人（のアーティスト）である李禹煥がどのように世界を巡り、評価されてきたか」について話してほしいと言われたのだ。米田はこの依頼に際し、筆者について「アジアの国々に広がる美術界の権力構造と並行した¹」経歴を歩んでいると表現していた。

これは難しい注文であった。シンポジウムでは米田から提案されたテーマについてやや迂回的な形で答えようと試みたが、本稿ではその内容を3部構成で論じる。まず、李と同様にディアスポリックな、すなわち母国を離れ他の国を渡り歩く一個人として筆者が感じる個人的なつながりについて述べる。次に、筆者が美術館を拠点とするキュレーターとして李の作品を様々な美術機関、特にここ10年ほど設立準備に関わってきた新しい美術館とそのコレクションにおいてどのように位置づけようとしたかについて説明する。最後に、李の芸術的実践の同時代性について、その仲間との関係を考慮しつつ言及したい。

1. （もう一人のディアスポリックな）一個人として李禹煥とつながる

本稿のタイトルは李禹煥が1990年代初めに書いた短いテキスト「中間者」から借用している。その中で李はこう書いている。

韓国に生まれて二〇年そこで育ち、その後は日本で四〇余年を住んでいる。またその間三〇余年を、ヨーロッパを中心に、世界を飛び廻りながら生きてきた。そのせいかばくに対し、韓国からは日本人化していると見、日本からは根が韓国的と言い、またヨーロッパに行くといつはやはり東洋人だと突き放したがる。まるでピンポン玉みたいに打ち返すべきものの中間者に見立て、何処も内側の者としては認めたがらない²。

The Man in the Middle:

On Lee Ufan and His Position in the (Art) World

Doryun Chong

This paper is about some of the many possibilities of positioning Lee Ufan in art history, in a curatorial framework, and in institutions of contemporary art. This exploration is partly motivated by a commonality between Lee and myself: both of us were born and raised in South Korea (though we are of two different generations) and have spent most of our adult lives outside our birth country. It is also an attempt to respond to a rather provocative prompt I received in the invitation from Yoneda Naoki, the curator of the present Lee Ufan exhibition at the National Art Center, Tokyo, to participate in an exhibition-related symposium and to talk about “how Lee Ufan as Asian [artist] has walked around the world and has been evaluated.” He made this request to me, as he described my career as “going parallel with the art world’s power structure which is spreading over Asian countries.”¹

The request was a tall order; I tried to respond to the topic suggested by Yoneda in a rather oblique way in my presentation at the symposium, and it is laid out in three parts in this paper. The first part is about my personal sense of connection with Lee Ufan as another diasporic individual. In the second part, I describe how I, as a museum-based curator, have tried to position Lee’s work in different institutions, and in particular at the new institution/collection I have helped to build over the last almost-decade. In the third section, I touch upon the contemporaneity of Lee’s practice in relation to his cohorts.

1. On Connecting with Lee Ufan as (Another Diasporic) Individual

The title of this paper is borrowed from a short text Lee Ufan wrote in the early 1990s titled “The Man in the Middle.” In it, Lee writes:

I was born in Korea and raised there until I was twenty. After that, I lived in Japan for forty years. During the last thirty years, I have spent a lot of time traveling around the world, mostly in Europe. . . . Because of this background, Koreans see me as being Japanized, the Japanese see me as being fundamentally Korean, and when I go to Europe, people set me aside as an Oriental. I see myself as a ping-pong ball, the man in the middle, always being pushed back and forth with no one willing to accept me as an insider.²

Lee was approaching sixty when he wrote these words. Although I am not near his age or professional standing at the time, I may claim that I am well positioned to reflect on the evolution of museum practice and discourse that may be relevant to how Lee’s work

この文章を書いたとき、李は60歳に近づいていた。筆者の年齢や職業的立場は当時の李と異なるが、筆者も李と同じ年頃に韓国を離れた。その後ほぼ25年にわたりキュレーターとしてアメリカとアジアで仕事をしてきた経験から、彼の作品の国際的な評価に関係するであろう、美術館の実務と言説の発展について考えるのには適任であると自負している。ここで簡単に筆者の経歴について述べたい。筆者は2021年末に香港の西九龍文化地区に開館した、アジア初の視覚文化に特化した世界的な美術館であるM+で9年前から働いている。その前のほぼ10年間はミネアポリスのウォーカー・アート・センターおよびニューヨーク近代美術館でキュレーションに関わる複数のポストを経験した。こうした経歴の出発点はサンフランシスコ・アジア美術館の日本美術部門から始まった。専門家としてのこのような経歴は、アメリカで高等教育を受けたのちに築かれたものである。

大学および大学院で美術史と人文学、また社会科学を学んでいた1990年代、そしてキュレーターとして修練を積んでいた2000年代および2010年代初めにおける批評のキーワードや考え方には、多様性、グローバリゼーション、トランスナショナリズム、規範の脱構築、中心と周縁の再考、反ヘゲモニー、非主流などがあった。西洋美術史とあわせて伝統的なアジア美術を学ぶ中で、非西洋の美術史、特にアジアとアジア系アメリカの美術史を、欧米の美術館の作品収集および言説に持ち込むことにきわめて強い関心を抱いていた³。

1990年代以降、ウォーカー・アート・センターはその企画と作品収集における世界的な視点によって、西洋における先進的な美術館として知られるようになっていた。2000年代初めからアジアのアーティストを含む世界的なグループ展を定期的に行うとともに⁴、草間彌生やオノ・ヨーコといったアーティストの巡回展を開催している⁵。筆者が同センターに在籍した2003年から2009年の間に手がけた展覧会には、中国出身で後半生をフランスで過ごした黄永砫（ホアン・ヨンビン 1954–2019年）の半生をたどる初の回顧展、またヨーロッパ、特にフランスで25年にわたって生涯の重要な時期を過ごした日本人アーティスト工藤哲巳（1935–90年）のアメリカにおける初の回顧展、そしてこの30年間ドイツと韓国を行き来しながら活動している韓国人アーティストのヤン・ヘギュ（1971年生まれ）の個展がある⁶。この3人もまたアジア出身のディアスポリックなアーティストであり、彼らの歩みは李禹煥のアーティストとしての足取りと、文字通りにそして隠喩的に交差している⁷。

2009年から2013年にかけて在籍したニューヨーク近代美術館で筆者が手がけた最も重要な企画は2012年の「Tokyo 1955–1970 新しき前衛」展であった。これは歴史に名を残す「新しい日本の絵画と彫刻」展（1966年）そして「新しい日本の写真」展（1974年）⁸以来の戦後日本美術に関する大規模な展覧会であり、当時の前衛的な運動を広く概観するものであった。実のところ筆者が李禹煥と緊密に仕事をした唯一の機会である本展では《現象と知覚A 改題 関係項》（1969 / 2012年）が展示されたが、同作品は前年のソロモン・R・グッゲンハイム美術館における李の個展でも展示されていた⁹。

is being evaluated internationally, having left Korea around the same age as Lee did and having worked as a curator for almost twenty-five years in the United States and in Asia. To briefly summarize my career trajectory: I have now worked for nine years at M+, Asia’s first global museum of visual culture, which opened in late 2021 in Hong Kong’s West Kowloon Cultural District. Before that, for a little more than a decade, I worked in various curatorial positions at the Walker Art Center in Minneapolis and at the Museum of Modern Art, New York (MoMA). I began my museum career at the Asian Art Museum of San Francisco in the Japanese Art department. This professional progress followed my tertiary education in the United States.

During the 1990s when I was studying art history, humanities, and social sciences at the university and postgraduate levels, and during the 2000s and early 2010s as I was learning my chops as a museum curator, some of the critical keywords or ideas included diversity, globalization, transnationalism, deconstructing the canon, rethinking centers and peripheries, anti-hegemonic, and non-mainstream. With training in Western art history as well as traditional Asian art, I had an acute interest in bringing non-Western art histories, especially of Asia and Asian America, into American/Western museum collections and discourses.³

The Walker Art Center became well known from the 1990s on as a leading museum in the West dedicated to global perspectives in its programming and collection. It has regularly organized global group exhibitions including artists from Asia since the early 2000s,⁴ as well as hosting touring exhibitions of artists such as Yayoi Kusama and Yoko Ono.⁵ During my time at the museum from 2003 to 2009, I organized the first mid-career survey of Huang Yong Ping (1954–2019), a Chinese-born artist who lived the second half of his life in France; the first American retrospective of Japanese artist Kudo Tetsumi (1935–1990), who also spent the key part of his career in France/Europe, for twenty-five years; and a solo exhibition of the Korean artist Haegue Yang (b. 1971), who has been living in both Germany and Korea for the last thirty years.⁶ All three Asian-born diasporic artists can be seen as crossing paths, literally and metaphorically, with Lee Ufan’s passage and travels as an artist.⁷

The most significant project I realized during my time at MoMA from 2009 to 2013 was “Tokyo 1955–1970: A New Avant-Garde” (2012), the first major exhibition to examine Japanese art of the postwar years since the historic 1966 “New Japanese Painting and Sculpture” exhibition and the 1974 “New Japanese Photography” exhibition,⁸ and to broadly survey a wide range of avant-garde activities during the period. In fact the only time I actually got to work closely with Lee on an exhibition was this one, which included *Relatum* (formerly *Phenomenon and Perception A*) (1969 / 2012), a work that had been shown in his survey exhibition at the Guggenheim the previous year.⁹

The fact that I was able to realize these projects at major, standard-setting American institutions is in part thanks to the changing spirit and reorientation that had taken place in American/Western academia and the museum world because of the work of previous generations of scholars, writers, and museum professionals engaged in postcolonial, decolonizing questioning of the canon and Euroamerican-centric biases. These experiences in that particularly productive context informed and continued to influence my work in the following decade, mainly in Hong Kong, the historically cosmopolitan city that has reinvented itself as a new hub of arts and culture in Asia.

筆者がこれらの企画を、基準を設定する役割を果たす主要なアメリカの美術機関で実現できた理由の一つは、欧米の学術界および美術館において、考え方や方向性が変化したことにある。この変化は、それまで何世代もの研究者や著述家そして美術館関係者が、規範および欧米中心の先入観に対して、ポストコロニアルかつ脱植民地的な問いかけをした結果である。この非常に豊かな状況で培った経験は、筆者のその後10年の、主に香港での活動に影響し続けた。歴史的にコスモポリタンな都市である香港は、アジアにおける芸術と文化のハブ都市へと再開発された。かつて西洋世界に移り住んだディアスポリックなアジア人であり、アメリカナイズされた韓国人であり、民族的には中国人ではないものの現在は香港の永住者という筆者の経歴は、M+という新しい美術館の創設に携わるにはうってつけだった。

2. 新たなコレクションの形成と李禹煥の位置づけ

M+は「アジア初の視覚文化の世界的な美術館」として2021年11月12日に開館した。2007年に美術館の構想が公式に発表されたのち、本格的に始動したのは2011年のことであった。人員や所蔵品、プログラムのDNAといった美術館に不可欠な基盤のみならず、ヘルツォーク&ド・ムーロンが設計した建物を作り上げるためには10年を要した。多分野にわたる収蔵品は常に進化し続けているが、その土台となる分野はデザインと建築、映像そして視覚芸術であり、現時点で8000点ほどの作品やオブジェを収蔵している。これに加えて、主に建築に関する5万点以上から成る収蔵品のアーカイブも擁している。数を誇るのは簡単だが、美術館関係者であれば、コレクションを構想し作り上げるまでには深く複雑な議論があることを知っている。コレクションというパズルのピース一つ一つを調査し、吟味し、議論するのだ。公的な資金により運営され、厳格な管理構造を持つ組織であるため、M+のキュレーターたちはコレクションの構成について定期的に報告することを求められ、それを義務と課していた。それと同時に、コレクションを作り上げるための「ロードマップ」と呼ぶものを何度も見直して練り上げていったのだ。

この過程で重要な手段として用いたのがダイアグラムである。これは新しいコレクションを構築する上で最も重要な錨を特定し位置づけるために、アーティストの名前や関連する芸術運動、傾向、思想などの年代および地理情報を視覚化して分析するためのものである。キュレーターは情報分析者でもグラフィックデザイナーでもないが、基本的なパワーポイントの知識をもとに作った素朴で初歩的なダイアグラムを用いて自身の思考の展開を視覚化する。それでも新しいコレクションを構想し熟考するにあたり、これらのダイアグラムには非常に助けられた。初期に用いたのは、香港を中心に置いた非常に簡易な同心円のダイアグラムであった (fig. 1)。これはキュレーターだけでなく内外の直接の利害関係者および一

My experience as a formerly diasporic Asian in the Western world, as an Americanized Korean, and now as a permanent resident of Hong Kong who is not ethnically Chinese, was a productive position from which to help build the new museum, M+.

2. On Building a New Collection and Finding Lee Ufan in It

M+ opened to the public on November 12, 2021 as the “first global museum of visual culture in Asia.” After the idea of the institution was formally formulated in 2007, the project began in earnest in 2011. It took a decade to build all the necessary infrastructure including the staff, the collection, the programmatic DNA, and the museum building designed by Herzog and de Meuron. The foundation of the continuously growing multidisciplinary collection encompasses the disciplines of design and architecture, moving image, and visual art. At present it numbers around 8,000 works and objects, plus a collections archive, mostly focused on architecture and containing more than 50,000 items. It is easy to boast about numbers, but museum professionals know that there are deep and complex conversations behind how a collection is conceived and built. Each piece of the puzzle that is a museum collection is researched, examined, and debated. As a publicly funded institution, with a rigorous structure of governance, the curators at M+ were required—and obliged themselves—to regularly report on the composition of the collection, while revising and refining again and again what we call our “road map” for building the collection.

An important tool we used throughout this process was diagrams—as analytical tools for visualizing and analyzing chronologies and geographies of artist names, movements, trends, and ideas—in order to identify and locate the most significant anchors with which to structure the new collection. Neither data analysts nor

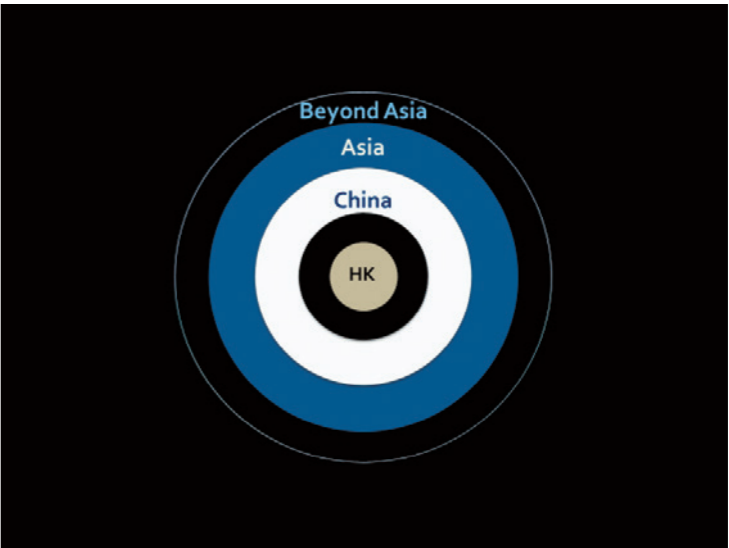


fig. 1
M+のコレクションのための同心円ダイアグラム
Concentric circle diagram for M+ collection

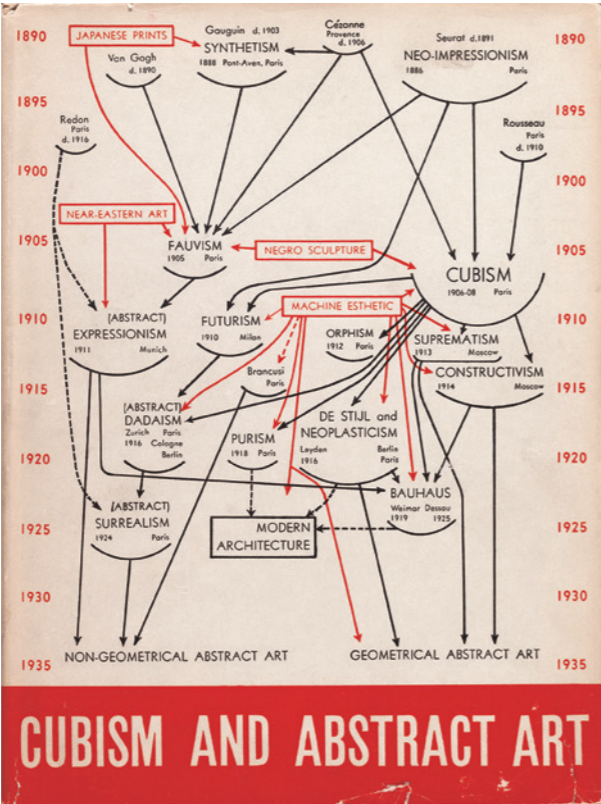


fig. 2
 アルフレッド・H・バーJr.のダイアグラム、「キュビズムと抽象芸術」展、ニューヨーク近代美術館、1936年、展覧会カタログの表紙
 Alfred H. Barr Jr.'s diagram (cover of the exhibition catalogue *Cubism and Abstract Art*, MoMA 1936)

般の人々までもが、アジアに基盤をもつ世界的なコレクションがいかなる相貌を持つべきかを思い描くための決定的な観念となった。このダイアグラムの“同心性”は、一方通行的で因果関係から美術史を捉える目的論的な方法に代わる選択肢を示すことにも役立った。上に示すのは、ニューヨーク近代美術館の初期にキュビズムがコレクション入りした過程をあらわす、同館初代館長のアルフレッド・バーによる非常に有名なフローチャート式ダイアグラムである (fig. 2)。このダイアグラムは、19世紀後半および20世紀初頭に花開いた前衛的かつ実験的な芸術を、理解しやすい知識の体系として構造化した図である。またおそらくこれよりは知名度が低いものの、好戦的な寓意がより強い印象を与えるのが、バーによる魚雷型のダイアグラムである (fig. 3)。これはフローチャート式ダイアグラムのように一般向けのものではなく、コレクション形成について視覚化した内部向けの資料であるが、アメリカの社会と文化に深く根付いた「明白な天命」という概念を反映しているのかもしれない。

この時期に着想を与えてくれたダイアグラムのモデルの一つは、ニューヨーク

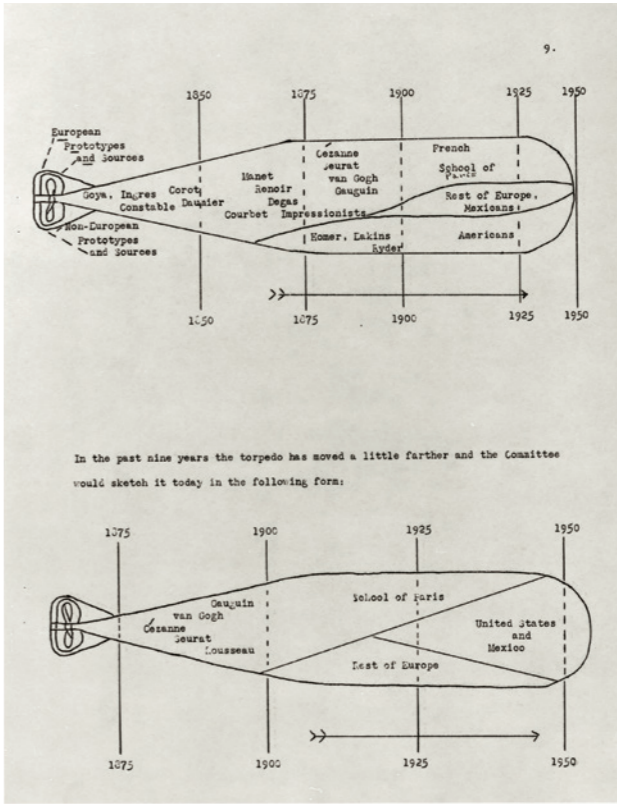


fig. 3
 アルフレッド・H・バーJr.のニューヨーク近代美術館の理想的恒久展示の「魚雷」ダイアグラム、(上) 1933年、(下) 1941年
 Alfred H. Barr Jr.'s "Torpedo" diagrams of the ideal permanent collection of The Museum of Modern Art, in 1933 (top) and 1941 (bottom)

graphic designers, we curators visualized our evolving thinking with homespun and rudimentary diagrams made with our basic everyday PowerPoint skills. Nonetheless, the diagrams provided critical assistance in contemplating and planning this brand new collection. In the early years, a very simple diagram of concentric circles with Hong Kong in the center was a crucial reminder to the curators as well as to the closest stakeholders, inside and outside, and the general public, for all of us to envisage what a global collection rooted in an Asian location should look like (fig. 1). This *con-centricity* also helped to provide an alternative to the teleological method of thinking of art history in terms of one-way-only directionality and causal relationships. This is most famously illustrated by MoMA founding director Alfred Barr's flowchart diagram of how Cubism came about in the early years of MoMA's institution and collection—a diagram that structured the efflorescence of avant-gardes and experimentations in art in the late 19th and early 20th centuries into a digestible systematization of knowledge (fig. 2). Perhaps lesser known, but even more striking in its bellicose allegory, is Barr's torpedo diagram—not meant for the public like his flowchart diagram, but for internal use to visualize how the collection should be built, perhaps reflecting the deeply rooted notion of Manifest Destiny in American society and culture (fig. 3).

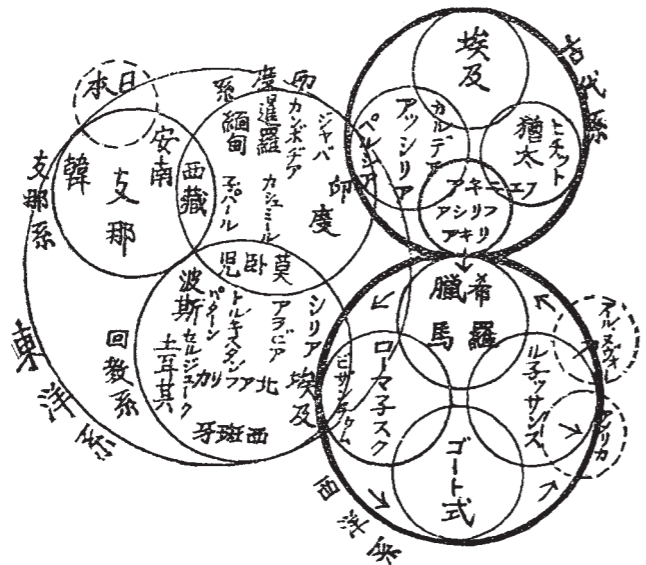


fig. 4
伊東忠太によるヴェン図、『建築雑誌』265号、1909年1月、20頁
Ito Chuta's Venn diagram in *Journal of Architecture and Building Science*, no. 265, January 1909, p. 20.

近代美術館の二つのダイアグラムに先行するもので、日本の建築史家である伊東忠太による「世界建築モデル」（1909年）である（fig. 4）。これは単一平面上で地理と時系列と文明を示している。重なり合う複雑なヴェン図はM+にとって、分野、媒体、地理そして主題の関係を同時に考えるための大きな助けとなった。しかし、東アジアや東南アジアのみならず、より広いアジア地域、さらにその先という広範な地域帯を含む同心円ダイアグラムは、アーティストとその作品を実際に特定するための指針として実用的ではない。したがって私たちは、時間の流れと地理的範囲を示す二つの軸からなる分布図を作成する必要があった。この分布図には美術館の所蔵品について、重要なアーティストの名前や関連する傾向および芸術運動が示されるが、その中にはもちろん李禹煥が含まれた。

M+のコレクションを築く最初の10年間に、李禹煥の歴史的な作品3点を収蔵することができた。常設展示室の公開記念展で展示された李の《現象と知覚A 改題 関係項》（1969/2012年、fig. 5）¹⁰は、ニューヨーク近代美術館における「Tokyo 1955–1970 新しき前衛」展の、もの派を取り上げた部門で展示された作品と同じものである。M+では同じ展示室に、日系アメリカ人アーティストのイサム・ノグチ（1904–88年）による《不思議な鳥》（1945/1971年）、日本人アーティストの山口勝弘（1928–2018年）による《ヴィトリース：キリン》（1958年）、シンガポール系イギリス人アーティストのキム・リム（1936–97年）による《ケンタウロスII》（1963年）、ドイツ人アーティストのシャルロッテ・ポゼネンスケ（1930–85年）による《シリーズD 立方管》（1967/2014年）、イラン人アーティストのモニール・

One of the diagrammatical models we found inspiring during this period actually came from an even earlier example than the MoMA diagrams of the 1930s and 1940s: Japanese architectural historian Ito Chuta's "Model of World Architecture" from 1909, which presents geographies, chronologies, and civilizations on a single plane (fig. 4). These overlapping multiple Venn diagrams greatly helped us at M+ to think about the relationships between disciplines, mediums, geographies, and topics simultaneously. But the concentric circles that cover such wide regional swaths as East Asia and Southeast Asia, greater Asia, and even beyond, are not a practical guide for actually identifying artists and their works. Thus we needed to make a distribution chart with two axes denoting chronological flow and geographical reach, within which the names of important artists, tendencies, and movements to be represented in the museum collection would appear—including Lee Ufan of course.

In the course of the first decade of our collection building, we were able to acquire three historic works by Lee. Included in one of the inaugural presentations of the museum's permanent collection, Lee's *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception A*) (1969/2012, fig. 5)¹⁰—the same work that anchored the section dedicated to Mono-ha in the "Tokyo 1955–1970" exhibition at MoMA—was in the same room with *Strange Bird* (1945/1971) by Japanese-American artist Isamu Noguchi (1904–1988); *Vitrine: Giraffe* (1958) by Japanese artist Yamaguchi Katsuhiko (1928–2018); *Centaur II* (1963) by Singaporean-British artist Kim Lim (1936–1997); *Square Tubes Series D* (1967/2014) by German artist Charlotte Posenenske (1930–1985); and *Glass Doors* (1982) by Iranian artist Monir Shahroudy Farmanfarmaian (1922–2019). This combination of works and artists illustrates how M+ is proposing and presenting new relational and associative



fig. 5
李禹煥《現象と知覚A 改題 関係項》1969 / 2022年
展示風景：「個体、源流、表現」M+ サウス・ギャラリー、香港、2021年
Lee Ufan, *Relatum* (formerly *Phenomenon and Perception A*), 1969 / 2022
Installation view: *Individuals, Networks, Expressions*, South Galleries, M+, Hong Kong, 2021

ファーマンファーマイアン（1922–2019年）による《ガラスのドア》（1982年）が展示された。このような作品とアーティストの組み合わせは、M+が地理や時間、そして文脈を越えた新たな関係と連関のベクトルをいかにして提案また提示しているかを示しており、それは西洋、さらにいえばアジアにおける同種の美術機関の慣例とは一線を画するものである。

3. 李禹煥とその仲間の実践の同時代性について：包摂と排除

なぜM+は《現象と知覚A 改題 関係項》を収蔵したのか。本作はもの派の時期に制作された李の最初期の彫刻作品の一つであり、初めて制作された時から変わらず残る物理的要素が含まれている点において非常に重要である。それに加えて、2011年のソロモン・R・グッゲンハイム美術館における李の回顧展、そして先述のニューヨーク近代美術館における戦後日本美術を概観する展覧会という、歴史に残る二つの展覧会に出品されたという事実が、M+を後押しした¹¹。

国立新美術館での回顧展のカタログに収録された論考「〈関係項〉について」で、米田は1971年にピナール画廊で展示された《関係項 別題 言葉》について論じている。「この個展に際して発行されたリーフレットには、素材表記として「座布団、石、場所、位置」と記されている。これは、石や座布団に加えて場所と位置を「作品」の外延に含むものとして李が思考していたことの証左である。あるいは、時を隔てて別のところで李は、「床面はいわば空間化された台座である。つまり現代彫刻はこの空間化された台座によって彫刻たりえているのだ」とも書いている¹²」。引用された李の言葉は1986年の「画集の断章」からのものである。ここで李は明らかに自らの作品、そして日本の仲間の作品さらには1960年代半ばから1970年代にかけて活動した同時代の国際的なアーティストたちの作品を念頭に語っている。筆者が特に想起するのはアメリカのミニマリズムとイタリアのアルテ・ポーヴェラのアーティストたちである。米田は前述の論考において1970年の「東京ビエンナーレ：人間と物質」に言及し、この歴史的な展覧会に李は参加しなかったものの、カール・アンドレやリチャード・セラなど、彼とある種の思潮を共有する同時代のアーティストが海外から招待されたことを私たちに思い出させた。

アンドレとセラというアメリカのミニマリズムを代表する二人のアーティストの名は、アメリカの美術批評家・美術史家であるロザリンド・クラウスが1978年に発表した当時の彫刻に関する権威ある論文「展開された場における彫刻¹³」へと導く。この論文では現代美術の傾向を分析する際に使われる最も有名なダイアグラムの一つが登場する（fig. 6）。

クラウスは、1960年代後半から1970年代にかけての彫刻が、それまでの何世紀にもわたる彫刻、すなわち建築と／あるいは風景によって定められた特定の場所と結び付いた具象的な彫像あるいは記念碑から、どのようにして抜本的に逸脱

vectors across geographies and times and contexts, in a clear departure from the existing practices of our peer institutions in the West—and in Asia, for that matter.

3. On the Contemporaneity of Lee’s Practice and That of His Cohorts: Inclusion and Exclusion

Why did M+ acquire *Relatum* (formerly *Phenomena and Perception A*)? One of the earliest sculptures by Lee during his Mono-ha period, the work is especially important because it includes a surviving physical element from the time when it was first made. In addition, the fact that it was included in two historic exhibitions—the artist’s 2011 retrospective at the Guggenheim, then in the MoMA survey of the early postwar years—supported our pursuit of the work for the M+ collection.¹¹

In his essay titled “Notes on *Relatum*” in the publication accompanying the present exhibition, Yoneda discusses another *Relatum* (also titled *Language*) shown at the Pinar Galleries in 1971: “The leaflet for the exhibition describes the materials as ‘cushion, stone, place, and position.’” This proves that Lee was thinking of place and position, in addition to stone and cushioning, as part of the extended definition of the “work.” Elsewhere and at a different time, Lee wrote: “The floor is a pedestal extended into space. Contemporary sculpture becomes sculpture by virtue of this specialized base.”¹² Lee wrote those words in 1986 in the essay “Fragments from the Catalogue ‘Lee Ufan.’” Lee was then clearly recalling and speaking about his own work, the work of his Japanese cohorts, as well as the work of his international contemporaries from the mid-1960s on into the 1970s. I am thinking especially about American Minimalists and Italian Arte Povera artists. In his essay, Yoneda reminds readers of the historic exhibition *Tokyo Biennale* of 1970, in which Lee did not participate, but which included his international contemporaries who shared a certain ethos with him, such as Carl Andre and Richard Serra.

The names of Andre and Serra, two of the standard-bearing American Minimalists, now lead me to the classic 1978 theoretical text on contemporary sculpture by American art critic and historian Rosalind Krauss titled “Sculpture in the Expanded Field,”¹³ which features one of the most famous diagrams used for explicating a tendency in contemporary art (fig. 6).

Krauss explains how sculpture around the late 1960s and in the 1970s made a radical departure from what it had been for centuries—i.e., figurative statues or monuments tied to particular locations defined by architecture and/or landscape. She writes: “Sculpture had entered the full condition of its inverse logic and had become pure negativity: the combination of exclusions. Sculpture, it could be said, had ceased being a positivity, and was now the category that resulted from the addition of the *not-landscape* to the *not-architecture*.”¹⁴ She illustrates this with works by another Minimalist, Robert Morris. Krauss then goes on to demonstrate that “sculpture as pure negativity” in fact opened up and expanded sculpture’s possible definitions. She writes: “*Sculpture* is rather only one term on the periphery of a field in which there are other, differently structured possibilities. And one has thereby gained the ‘permission’ to think these other forms. . . . It seems fairly clear that this permission (or pressure) to think the expanded field was felt by a number of artists at about the same time, roughly between the years 1968 and 1970. For, one after another Robert Morris, Robert Smithson, Michael Heizer, Richard

したのかを説明している。彼女はこう書いている。「彫刻は、その論理の完全に転倒した状態に入り、純粋な否定性、つまり排除の組み合わせとなった。彫刻は、言うなれば、一個の肯定性であることをやめ、いまや非－風景に非－建築を加えたものから帰結するカテゴリーとなったのである¹⁴」。ここで例として示されるのは、やはりミニマリズムのアーティストであるロバート・モリスの作品である。さらにクラウスは「純粋な否定性としての彫刻」が実は彫刻に見込まれる定義を開き、また展開したことを示すために次のように述べる。「彫刻はむしろ、一個の場の外周上のたんなる一項にすぎず、そこには異なった仕方で構造化された他の複数の可能性が存在するのだ。そしてこれによってこれら別の諸形式について考える「許可」が得られたのだ。(…)展開された場について考えることに对这个の許可(あるいは強制力)を、多数の芸術家がほぼ同時期に、およそ1968年から1970年に至る数年の間に感じたということはかなり明確だと思われる。というのも、次から次へと、ロバート・モリス、ロバート・スミッソン、マイケル・ハイザー、リチャード・セラ、ウォルター・デ・マリア、ロバート・アーウィン、ソル・ルウィット、ブルース・ナウマン等が、もはやその論理的条件がモダニズム的だとは形容できない状況のなかに入っていったからである¹⁵」。これらのアーティストの作品をクラウスは「ポストモダニズム」と呼んでいる¹⁶。

1968年から1970年にかけて世界の反対側では、李禹煥ともの派の仲間たちが、明らかにアメリカの同時代のアーティストたちに匹敵する実践を発案し、理論化していた。李の思考と実践を分析的なダイアグラムの様式にあてはめたり、「ポストモダニズム」と呼ぶことは難しいが、ここ50年以上にわたって彼が手がけた作品たちは、クラウスが有益にも提唱した現代彫刻に開かれた様々な方向性を満たし、結果としてその領域を大きく「展開」させたと言えるのではないだろうか。近年のサイト・スペシフィックな彫刻を見れば、李が「場を展開する」作品を作り続けていることが分かる。つまりクラウスがそのダイアグラムにおいて「彫刻」と定義したもの、すなわちロバート・モリスの《無題 (Lビーム)》で例証される「非－風景」＋「非－建築」は、李の《関係項－星の影》(2014/2022年)にも当てはまると考えられる。同様に、ロバート・スミッソンの《スパイラル・ジェッティ》(1973年)で例証される「印づけられたサイト」すなわち「風景」＋「非－風景」は、李の《関係項－鏡の道》(2021年)にも当てはまる。ブルース・ナウマンの《パフォーマンス回廊》(1969年)で例証される「公理的構造」すなわち「建築」＋「非－建築」は、李の《構造 改題 関係項》(1969年)に、そしてスミッソンの《部分的に埋められた薪小屋》(1970年)で例証される「サイト－構築」すなわち「風景」＋「建築」は李の《関係項－アーチ》(2014年に初制作)に同じく当てはまる。

クラウスは1960年代後半から1970年代にかけての彫刻が初期のモダニズムを決定的に終わらせ、ポストモダニズムの先駆けとなったと論じながらも、彫刻や絵画がまだそれぞれのポストモダンの軌跡をたどっていると考えていたのである。

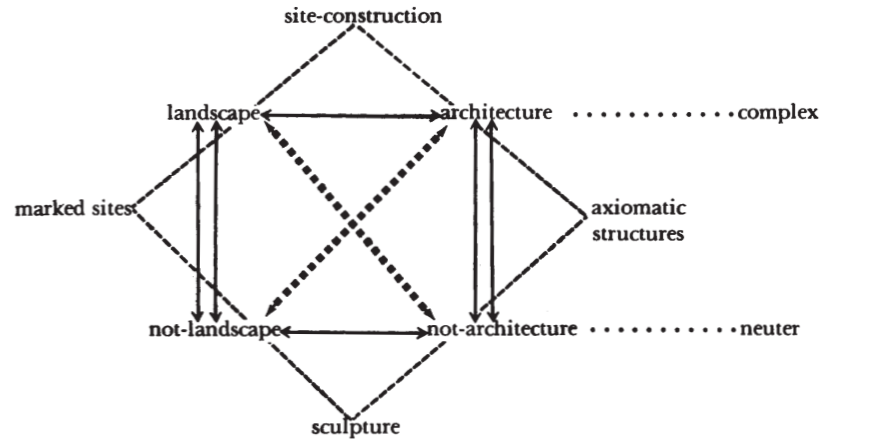


fig. 6
ロザリンド・E・クラウスのダイアグラム、「展開された場における彫刻」(1978年)、『アヴァンギャルドのオリジナリティ・モダニズムの神話』(1986年) 谷川源、小西信之訳、月曜社、2021年
Rosalind E. Krauss’s diagram in “Sculpture in the Expanded Field” (1978) in *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1986.

Serra, Walter de Maria, Robert Irwin, Sol LeWitt, Bruce Nauman . . . had entered a situation the logical conditions of which can no longer be described as modernist.”¹⁵ She calls the work of these artists “postmodernist.”¹⁶

Between the years 1968 and 1970, on the other side of the world, Lee and his Mono-ha cohorts were clearly inventing practices and formulating theories that parallel those of their American contemporaries. While it is difficult to fit Lee’s thought and practice into any analytical-diagrammatical mode, or to call them “postmodernist,” I would suggest that Lee’s work over the last five-plus decades can be seen as having fulfilled the various directions that opened up in contemporary sculpture as usefully suggested by Krauss, thus “expanding” the field greatly. By looking at some of Lee’s recent site-specific sculptures, we can see how he continues the work of “expanding the field.” That is, what Krauss defines as “sculpture” in the diagram—i.e., “not-landscape” + “not-architecture,” illustrated by Robert Morris’s *Untitled (L-beams)*—may also be exemplified, in my mind, by Lee’s *Relatum – The Shadow of the Stars* (2014/2022). Likewise, “marked sites”—i.e., “landscape” + “not-landscape,” illustrated by Robert Smithson’s *Spiral Jetty* (1973)—are also exemplified by Lee’s *Relatum – The Mirror Road* (2021). “Axiomatic structures”—i.e., “architecture” + “not-architecture,” illustrated by Bruce Nauman’s *Performance Corridor* (1969)—are also exemplified by Lee’s *Relatum* (formerly *System*) (1969). And “Site-construction”—i.e., “landscape + architecture,” illustrated by Smithson’s *Partially Buried Woodshed* (1970)—is also exemplified by Lee’s *Relatum – The Arch* (first realized in 2014).

While Krauss was arguing that sculpture from the late 1960s into the 1970s decidedly ended earlier modernisms and ushered in postmodernist tendencies, she was still looking at sculpture and painting as following their own postmodern trajectories. As Yoneda reminds us in his essay, Lee, in his 1986 text “The Position of Painting and Sculpture,” wrote: “The distinction between painting and sculpture has become almost meaningless. Just the same, to someone like me, who is engaged with painting and sculpture in parallel, the conditions of these two categories can never be made to

米田が前述の論考において引用しているように、李は1986年のテキスト「絵画と彫刻の在り処」にこう書いている。「最近は絵画と彫刻の区別が無意味にさえ思えてくる。それにもかかわらず、絵画と彫刻を並行して試みているぼくには、この両方のあり方をいっしょくたには出来ないでいる¹⁷⁾」。彼が媒体間の神聖化された差異を崩壊させた一つの例は、2013年の《埋葬された絵画》である。李が石の影を描いたり、埋葬されたかのように絵画を床に直接描いたりし始める数十年前、活動の初期段階において、彼は既に絵画と彫刻両方のモダニズム的な媒体の特異性を根本的に問い直していた。それは初期の〈関係項〉2点、すなわち《物と言葉 改題 関係項》(1969/2022年)と《関係項 (於いてある場所) I 改題 関係項》(1970/2022年)にも見られるように、最初期の空間作品のいくつかにも明らかではないだろうか。1993年のテキスト「無限について」で李はこう宣言している。「モダニズムに見られるような、自己の再現化である閉じた完結体を作るのではなく、“自己と他”との関係化による開かれた場所をアレンジメントすることが私の仕事である¹⁸⁾」。

今回展示された〈風と共に〉シリーズの作品、さらには李の全絵画作品を見ながら、1999年に書かれたテキスト「余白の芸術」の一節を読んでみよう。「(…)描いた部分と描かない部分、作るものと作らないもの、内部と外部が、刺激的な関係で作用し合い響きわたる時、その空間に詩か批評そして超越性を感じることが出来る。芸術作品における余白とは、自己と他者との出会いによって開く出来事の空間を指すのである¹⁹⁾」。日本語の「余白」という言葉(韓国語의백)を英語のmarginと訳すことは適切ではないと筆者は常に感じていた。英語のmarginは「中心／周縁」という考えを強く示唆するが、余白／여백は空白のままに残された、絵画的あるいは彫刻的空間の中心にも周縁にもなり得る空間を強く暗示する。この言葉は闕あるいは隙間といったものを、そして「中間者」の中の「中間」とされているものも示唆するのである。

簡潔かつ明快でありながら、アーティスト自身と他者、あるいは他者としてのアーティスト自身についての重みのある言葉に満ちたテキストである、「中間者」からの引用で本稿を締めくくりたい。

いつも辛いところに立っている。つまり、いずれからも突き放され、危険分子のように見られている。一方では逃亡者として、他方では侵入者として共同体の外に立たされているのだ。ところでしげしげ見られているということは、こちらも必死に相手を見ていることになる。一体とされず、ズレている分だけ相手がよく見える。距離の力学がぼくを作ったのだ。生きる上で、疎外性の距離は痛みであり力である。見たり見られることはとても辛い。しかしこの“居心地の悪い、場所ならぬ場所こそ生きた世界かも知れないと思う”²⁰⁾。

precisely coincide.”¹⁷⁾ One example in which he collapses the sanctified distinctions between mediums can be seen in the 2013 work *La Peinture ensevelie*. Decades before he started painting shadows of rocks or paintings laid on the floor, at the early stage of his practice, Lee was already posing fundamental questions about the modernist medium-specificity of both painting and sculpture, which I would suggest is evident in some of his earliest spatial works, as can be seen in these two early *Relatums* [*Relatum* (formerly *Things and Words*), 1969/2022 and *Relatum* (formerly *Relatum I (In a certain situation)*), 1970/2022]. In the 1993 text “On Infinity,” he declared: “Unlike modernist art, my work is not a closed, self-contained object that reproduces the self. It is arranged as an open place by means of a relationship between *self and other*.”¹⁸⁾

We can look at this painting [*With Winds*, 1991]—and others in the series in this exhibition, as well as all his paintings, for that matter—while reading these words from Lee’s 1999 text “*Yohaku*—Emptiness”: “. . . [W]hen the painted parts and the unpainted parts, the parts I make and the parts I do not make, the inner and the outer interact and reverberate in a mutually stimulating relationship, it is possible to sense poetry, criticism, and the transcendent in the space. *Yohaku* [margins] in a work of art refers to the space of an event that is opened up through an encounter between self and other.”¹⁹⁾ I have always felt that the translation of the Japanese word *yohaku* (余白)—in Korean, *yeobaek* (여백)—as “margin” is not quite right. The English word “margin” strongly implies the idea of center-periphery, while *yohaku/yeobaek* strongly connotes empty space that has been left blank and could be in the center or periphery of a pictorial or sculptural space. The word also suggests the liminal or the interstitial—as well as what has been translated as “the middle” as in “The Man in the Middle.”

So I would like to end with another quote from that succinct, pithy text with weighty statements about the artist’s own self and others, or his own self as other:

I always stand in a difficult place. I am kept at arm’s length and viewed as a dangerous element by both sides. I am left standing outside the collective, seen on the one hand as a fugitive and on the other as an intruder. As a result of being observed intently by others, however, I have come to observe others with great intensity. The less I am one of them and the more apart from everyone else I am, the better I can see them. . . . The dynamics of distance have made me what I am. . . . In the process of living, distance brings pain but it also brings power. Seeing and being seen are extremely painful. However, I believe that *this uncomfortable place that is no place is the lived world*.”²⁰⁾

Notes

1. Email to the author from Yoneda Naoki dated June 21, 2022.
2. Lee Ufan, “The Man in the Middle” (1991–96), in *The Art of Encounter*, ed. Rute Ventura, Lucy Wilkinson and Amira Gad, trans. Stanley N. Anderson (London: Lisson Gallery and Serpentine Galleries, 2018), p. 57.
3. In fact, this describes much of the work of my fellow panelists at the symposium, Alexandra Monroe and Mika Yoshitake, as well. Our collective contributions at the American museums I worked for, the Solomon R. Guggenheim Foundation, and the Hirshhorn Museum and Sculpture Garden, where Monroe and Yoshitake have worked, have diversified those institutions’ exhibition programs and collections over the years and reoriented and expanded their purviews on world art history—especially that of Asia.

- 米田尚輝から筆者へのEメール（2022年6月21日付）。
- 李禹煥「中間者」（1991–96年）『余白の芸術』みすず書房、2022年、11頁。
- これは国立新美術館におけるシンポジウムとともに登壇したアレクサンドラ・モンローと吉竹美香の仕事についても言える。ソロモン・R・グッゲンハイム財団やスミソニアン協会ハーシュホーン博物館と彫刻の庭といったアメリカの美術館における我々の共同作業によって、それらの美術館の数年にわたる企画や収蔵品が多様化するとともに、世界、特にアジアの美術史に対する視座が変化し展開した。
- 「世界の淵の絵画」（2001年）、「緯度が形になるとき：グローバル時代におけるアート」（2003年）、「勇気ある新しい世界」（2007年）など。
- 「LOVE FOREVER: YAYOI KUSAMA, 1958–1968」（1998–99年、ロサンゼルス・カウンティ美術館およびニューヨーク近代美術館と共催）、「YES オノ・ヨーコ」（2000–04年、ジャパン・ソサエティ・ギャラリー、ニューヨーク主催）。
- 「神託所：黄永砵回顧展」（2005–07年）はノース・アダムズのマサチューセッツ現代美術館、バンクーバー・アート・ギャラリー、北京のユーレンス現代美術センターに巡回した。「工藤哲巳：メタモルフォーズの庭」（2008年）、「ヤン・ヘギュ：部内者の全体性」（2009年）。
- 1989年に移住し、その生涯を閉じるまでフランスに居住した黄永砵は李と同じく長い間フランスとヨーロッパで活動した。1935年生まれ of 工藤哲巳は李と同世代であり、1962年から1987年にかけてパリに滞在し、晩年には日本に戻ったが、その間に李と道を交えたはずである。ヤン・ヘギュと李が近年親しく交流していることは筆者も承知している。
- 「新しい日本の絵画と彫刻」はウィリアム・S・リーバーマンとドロシー・C・ミラーにより、また「新しい日本の写真」はジョン・シャーカフスキーによって企画された。
- 「李禹煥 マーキング・インフィニティ」（2011年）はアレクサンドラ・モンローのキュレーションと吉竹美香の協力によって開催された。
- M+は他に《関係項》（1972/2011年）と《風と共に》（1991年）を所蔵しているが、それに加えて、1970年代初めからの初期の彫刻作品の展示風景を記録した、安齊重男の撮影による貴重な写真資料も所蔵している。
- 国立新美術館における回顧展で同じ作品のバリエーション（1969/2022年）が展示されていた。cf.『李禹煥』（展覧会カタログ）国立新美術館、兵庫県立美術館編、平凡社、2022年、64–65頁。
- 米田尚輝「〈関係項〉について」『李禹煥』（展覧会カタログ）国立新美術館、兵庫県立美術館編、平凡社、2022年、212–214頁。
- ロザリンド・E・クラウス「展開された場における彫刻」、『アヴァンギャルドのオリジナリティ モダニズムの神話』谷川渥、小西信之訳、月曜社、2021年、404–422頁。ダイアグラムは416頁に掲載されている。
- 同前、412頁。
- 同前、416–417頁。
- 同前、417頁。
- 李禹煥「絵画と彫刻の在り処」（1986年）『余白の芸術』、154頁。
- 李禹煥「無限について」『余白の芸術』、8頁。強調著者。
- 李禹煥「余白の芸術」『余白の芸術』、4頁。
- 李禹煥「中間者」『余白の芸術』、11–12頁。強調著者。

- These group shows include “Painting at the Edge of the World” (2001), “How Latitudes Become Forms: Art in a Global Age” (2003), and “Brave New Worlds” (2007).
- “Love Forever: Yayoi Kusama 1958–1968” (1998–1999, co-organized by the Los Angeles County Museum of Art and the Museum of Modern Art, New York) and “YES YOKO ONO” (2000–2004, organized by the Japan Society Gallery, New York).
- “House of Oracles: A Huang Yong Ping Retrospective” (2005–2007), which also traveled to the Massachusetts Museum of Contemporary Art, North Adams, the Vancouver Art Gallery, and the Ullens Center for Contemporary Art, Beijing; “Tetsumi Kudo: Garden of Metamorphosis” (2008); and “Haegue Yang: Integrity of the Insider” (2009).
- Huang, who emigrated to France in 1989 and lived there until his death, circulated within the French and European context, in which Lee has certainly been present for a long time. Kudo, born in 1935, was a contemporary of Lee and would have also crossed paths with Lee during his years in Paris from 1962 to 1987, and during his final years back in Japan. Yang and Lee have become well acquainted with each other in recent years, as witnessed by this author.
- These were organized by William S. Lieberman with Dorothy C. Miller, and by John Szarkowski, respectively.
- “Lee Ufan: Marking Infinity” (2011) was organized by Alexandra Munroe with contributions by Mika Yoshitake.
- M+ also has in its collection *Relatum* (1972/2011) and *With Winds* (1991), plus a trove of archival photos documenting the original sculptural installations from the early 1970s, as captured by Anzai Shigeo.
- The current exhibition at the National Art Center, Tokyo included a variation of the same work dated 1969/2022. Refer to *Lee Ufan*, exh. cat., ed. The National Art Center, Tokyo and The Hyogo Prefectural Museum of Art (Tokyo: Heibonsha, 2022), pp. 64–65.
- Yoneda Naoki, “Notes on *Relatum*,” in *Lee Ufan*, p. 213.
- See “Sculpture in the Expanded Field” in Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths* (Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, 1986), pp. 276–290. The diagram appears on p. 284.
- Ibid., p. 280.
- Ibid., p. 287.
- Ibid.
- Lee Ufan, “The Position of Painting and Sculpture” (1986), in *The Art of Encounter*, p. 159.
- Lee Ufan, “On Infinity,” in *The Art of Encounter*, pp. 55–56. Italics are the writer’s.
- Lee Ufan, “*Yohaku*—Emptiness” (1999), in *The Art of Encounter*, p. 50.
- Lee Ufan, “The Man in the Middle” (1991–1996), in *The Art of Encounter*, p. 57. Italics are the writer’s.

対話の空間——

ボッフムのシチュアション・クンストにおける李禹煥の作品

ジルケ・フォン・ベルスヴォルト＝ヴァルラーベ

2010年の直島、そして2015年の釜山に続いて、2022年4月に李禹煥の個人美術館がアルルに開館した。しかし彼の作品のために建てられたこれらの名高き美術館が誕生する以前から、既に公立の美術館において李禹煥の作品は常設展示されていた。ドイツのボッフムにあるシチュアション・クンストで、李禹煥の屋外および屋内作品の代表作群を要にした増築棟が開館したのは2006年のことだった¹。

シチュアション・クンストはいろいろな意味で従来の美術館とは異なる。ルール大学ボッフムが所有する美術コレクションの中核をなす施設であるため、対象となる利用者は学生であるが、一般にも開放されている。1980年代後半、マリア・ノードマン（《二つのドアのある部屋》1977/89年）、デイビット・ラビノビッチ（《ティンダル・スカulptチャー》1988/89年）そしてリチャード・セラ（《サーキット》1972/89年）による環境芸術とともに美術館は始動した。この第一段階において、それぞれ独立した展示館は、建築と作品が融合して一体となるようアーティストとともに作り上げられた。さらに別の建物では、4つの展示室がゴットハルト・グラウブナー、ノルベルト・クリッケ、アーノルフ・ライナー、ヤン・スホーンホーヴェンら4人のアーティストに個別に割り当てられた。このように個人に焦点を絞った展示形式によって、各アーティストの作品が持つ特質をじっくりと鑑賞することができる。それと同時に4人の展示室は行き来できるようにつながっているため、作品群の様々な複合の関係性を見いだしたり、類似点を導き出したり、それらが共鳴する様子を経験したりすることが可能となるのである。

シチュアション・クンストは、ルール大学ボッフムに創設されたばかりの美術史料で最初に教鞭を執り、ドイツにおいていち早く現代美術を本格的に論じた美術史家の一人であるマックス・イムダール（1925–88年）を記念している。他の多くの研究者以上に、イムダールは現象学的アプローチに重きを置いた。つまり、美術史研究において主流であるような作品の複製に頼る方法ではなく、まずは実物を自ら直接経験する方法を重視したのである。この観点からコレクションと展示の配置を変えずに、ここを数年間の学びの場とする学生たちを何世代にもわたって迎えるというのがシチュアション・クンストの基本的な考えである²。

以上のような簡単な紹介からも分かるように、シチュアション・クンストは緻密な学術的言説だけでなく、空間と時間に対する個人の認識に重きを置いた美術

Spaces of Dialogue: Lee Ufan’s Work at Situation Kunst, Bochum

Silke von Berswordt-Wallrabe

When the Lee Ufan Museum in Arles opened its doors in April 2022, this inauguration succeeded the opening of the artist’s museums in Busan in 2015 and on the island of Naoshima in 2010. But even before these well-known museums opened, a permanent presentation of Lee’s work had already found its way into a public museum. It was in 2006 that an extension of Situation Kunst in Bochum, Germany, was opened, featuring a representative group of indoor and outdoor works by Lee Ufan.¹

Situation Kunst is a place that differs in many ways from traditional museums. Being an integral part of the art collections of Ruhr University Bochum, the collection is there for the students, but it is also open to the general public. The initial impetus for the museum came in the late 1980s from environments by artists such as Maria Nordman (*A Room with Two Doors*, 1977/89), David Rabinowitch (*Tyndale Sculpture*, 1988/89), and Richard Serra (*Circuit*, 1972/89). In this first phase of Situation Kunst, each of the individual pavilions, where architecture and artwork merge to become one entity, was developed together with the artists. In another building, four additional rooms have each been dedicated to a single artist: Gotthard Graubner, Norbert Kricke, Arnulf Rainer, and Jan Schoonhoven. This focused presentation encourages a concentrated look at the specific qualities of each artist’s work. At the same time, these rooms are interconnected, so that it is possible to discover relations between the different complexes of works, to draw parallels, and to experience resonances.

The museum is dedicated to Max Imdahl (1925–88), founding professor of art history at Ruhr University Bochum and one of the first art historians in Germany to become seriously involved with contemporary art. More than many other scholars, Imdahl insisted on a phenomenological approach that starts by personally experiencing original works of art instead of relying on reproductions—which is too often the case in art historical studies. In this sense, a basic idea of Situation Kunst is that generations of students come and work here for some years, while the collection and its installation as such remain the same.²

As this brief description should suggest, Situation Kunst is a museum with a strong focus on the individual perception of space and of time, as well as an intense scholarly discourse. Therefore, it was natural that when plans for an extension of Situation Kunst were evolving in 2004, Lee Ufan was one of the artists to be invited to participate in this project. Lee not only accepted the invitation, but became a strong supporter of the museum. As with the first phase of Situation Kunst, the extension followed the concept—with but a few exceptions—of “one artist, one room.” In addition to the presentation of Lee’s work in one of the exhibition rooms, there are, for example, environments by Gianni Colombo and François Morellet and neon installations by

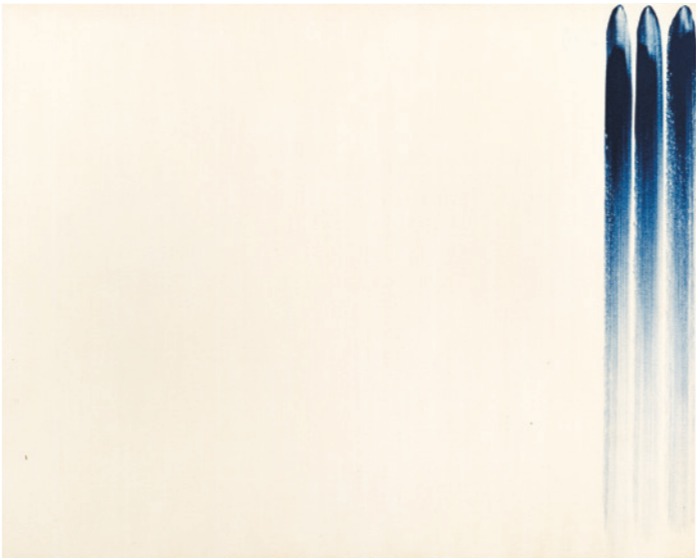


fig. 1
李禹煥《線より no. 80069》1980年、岩絵具、膠／カンヴァス、130 × 163 cm
Lee Ufan, *From Line (no. 80069)*, 1980, mineral pigment and glue on canvas, 130 × 163 cm

館である。したがって、同館の拡張計画が進行した2004年に、李禹煥が他のアーティストとともに招かれたのは自然な成り行きであった。李は招待を受け入れただけでなくこのプロジェクトの力強い支援者となる。増築棟でも第一段階と同じく「アーティストごとの展示室」というコンセプトが守られたが、多少の例外もあった。たとえば、展示室の一つでは李禹煥の作品に加えてジャンニ・コロomboやフランソワ・モルレの環境芸術やダン・フレイヴィンのネオンのインスタレーションが展示されている。比較と対話を促すというのが、もう一つの目的でもある。アド・ラインハートとロバート・ライマンの作品、アフリカとアジアの古代美術の展示室、古いものと新しいもの、物質と非物質性、建築と自然そして屋内と屋外の作品間で対話が生まれるのである。

李禹煥の作品が展示されているのはこのような呼応性のある場である。異なる時期の重要な作品で展示を構成するべきだと考えた李は、快く〈線より〉シリーズの絵画作品を美術館に寄贈した（fig. 1）。《線より no. 80069》に見られる描かれた部分と描かれていない部分の対話は、2枚組の《照応》（1997年）や《対話》（2006年）といった絵画作品でさらに重要なものとなっている。これら3点の絵画作品は彫刻作品である《関係項》（2000年）と共鳴しているが、《関係項》自体も静かなる対話であると考えることができるだろう（fig. 2）。

李の作品において彫刻と絵画はほぼ同程度の重要性を持つ。両者は補完し合い、鏡のようにお互いを映す関係にあり、どちらも芸術的行為についての根本的な問題に同等の関心を示している。《関係項》と題された彫刻は、簡単に言えば、壁に立てかけられた鉄板とそこから少し離れた床に石が並置された作品である。鉄と石を用いる際に李は、溶けた金属から鋳造されるか硬い石から彫り出されるか

Dan Flavin. Another intention is to spur comparison and dialogue. Dialogues emerge, for example, between works by Ad Reinhardt and Robert Ryman, between rooms with ancient art from Africa and from Asia, between the old and the new, material and immateriality, architecture and nature, and between indoor and outdoor works.

It is in this field of responsiveness that Lee's works find their place. Convinced that the presentation should comprise significant works from different periods, Lee generously donated a painting from the *From Line* series (fig. 1). The dialogue between the painted and the unpainted, which we can observe in *From Line (no. 80069)*, is further emphasized in a *Correspondance* diptych from 1997 and a *Dialogue* painting from 2006. These three paintings communicate with a *Relatum* (2000) sculpture, which itself can be understood as a silent dialogue (fig. 2).

Painting and sculpture are more or less equally important in Lee's work: they complement and mirror each other, showing a comparable interest in a fundamental questioning of artistic acts. The *Relatum* sculpture can be described as simply the juxtaposition of a steel plate leaning against a wall and a rock lying on the floor a certain distance away. In opting for steel and stone, Lee selects two materials that can stand for the two major possibilities of traditional sculptural work: sculptures are cast out of molten metal or chiseled from hard stone. In traditional art the two materials are worked in the way the artist wants, their sole function being to express his or her ideas. Yet in the *Relatum* considered here, the artistic act is limited to the choice and arrangement of the two elements. The flat expanse of the rectangular, sharp-edged, burnt and evenly rolled steel plate contrasts with the irregular roundness of the much smaller rock; the plate is virtually upright, leaning at just a slight angle to the wall, while the boulder seems a compact mass crouching on the floor. The steel plate has the evenly distributed darkness of oxidized steel, which contrasts with the far lighter grayness of the granite. The rock, found in its current state in nature, owes its external appearance



fig. 2
李禹煥《照応》1997年、岩絵具、油／カンヴァス、各260 × 185 cm（2枚組）と《関係項》2000年、石：約58 × 88 × 60 cm、鉄板：240 × 300 × 1 cm
Lee Ufan, *Correspondance*, 1997, mineral pigment and oil on canvas, 260 × 185 cm each (2 panels); and *Relatum*, 2000, stone, approx. 58 × 88 × 60 cm, steel plate, 240 × 300 × 1 cm

という、伝統的な彫刻作品の主な二つの選択肢を象徴する素材を選択している。伝統的な芸術において鉄と石という二つの素材はアーティストが望むように用いられ、アーティストの考えを表現することがその唯一の役割であった。しかしここで取り上げている《関係項》において芸術的行為は、二つの要素の選択と配置に限定される。長方形で縁が鋭く、焼き入れされ、ローラーで均等に伸ばされた鉄板の平坦な広がりや、それよりも小さな石の不均質な丸さと対照をなしている。わずかに角度をつけて壁に立てかけられているものの、ほぼ直立している鉄板の前で、丸い石は床にうずくまった小ぢんまりとした塊のように見える。酸化した鉄板の表面の均一的な黒さは、はるかに明るい花崗岩のグレーと対照的である。もとは自然の中にあった石の外観は、何百万年にもわたって人間からの干渉を受けずに形成されたものであるのに対して、鉄板は人間の手によって開発され管理される工業的な過程の中でごく最近になって製造されたもののなだ。もっとも、鉄が自然の鉱石や鉱物から作られているという点において石と鉄板にはつながりがある。

たとえ形や色、物質性、成り立ち、経年数などの違いの方が、似ていることより明らかに勝るとしても、鉄板と石は決して交わらない正反対のものではない。また、両者の関係は階層的なものではなく、統一的な上位概念と捉えることもできない。しかし、多くの相違点と、二つの自律的な要素を隔てる物理的な距離によって、我々は両者の「間」に何があるのか、すなわち、鉄板と石のきわめて重要な相関性に目を向けることとなる。物理的な隔たりと相違は二つの要素が対等な協力関係を築くための前提条件であって、障害ではない。

鉄板と石はそれ同士だけでなく、私たち鑑賞者がいる展示室とも相互に作用し合う。作品を鑑賞するのにより適した唯一の視座があるのではなく、鉄板と石の配置が様々な相互作用に開かれた場を作り出していることに私たちは気づく。展示室内を歩き回ると作品は次々と異なった姿を見せ、見ることは時間の連続であるということが経験できる。《関係項》自体も時間と繋がりがあうようだ。いずれも非常に頑強で耐久性をもつ素材である鉄板と石が組み合わせられ並置されているが、この配置も決定的ながら可変性があるようにも思われるからである。同じ展示室にある絵画作品が時間を経験することを可能にするように、開かれていて潜在的に可変性のある鉄板と石の配置が、時間の中のある特定の瞬間に対する私たちの意識を高めるのである。彫刻が置かれた場を経験することで、時間と空間は濃密なものとなる。《関係項》のような作品に出会うとき、私たちの存在は中心的重要性をもつものではなく、むしろ常に新しく異なった方法で経験できる開かれた関係性の場に、一時的に共存しているものだと思える。

李禹煥の展示室からすぐ近くの中庭には、リチャード・セラの1977年の作品《TOT》がある (fig. 3)。「Tot」とはドイツ語で「死」を意味する。この作品は巨大な正方形の鉄板で、10トンほどの重さがあり、その一部は地中に埋まっている。まさにこの作品を参照しつつ、イムダールは非具象的な現代美術作品が、存在の

to processes that occurred without human intervention over a period lasting millions of years, whereas the steel plate was produced only recently in an industrial process developed and controllable by human beings. Yet the rock and the steel plate are related insofar as steel is made from natural ores and minerals.

Even if the differences, for instance as regards shape, color, materiality, creation and age, clearly outweigh the similarities, the steel plate and the rock are not polar opposites that can never be reconciled. Nor can their relationship be described as hierarchical or seen as a unifying, superior concept. However, the many differences that exist and the physical distance separating the two autonomous elements direct our attention to what lies “between” them, i.e., to the crucial interrelationship between the steel plate and the rock. Distance and difference are consequently preconditions for the elements’ equal partnership, not obstacles to it.

The steel plate and the stone interact not just with each other but also with the room that they share with us, the viewers. With no single vantage point being superior to another, we realize that the constellation of the rock and the steel plate creates an open field offering a large number of different interactions. As we stroll around the room, we see the work in a succession of different ways, causing us to experience the process of seeing as a sequence in time. *Relatum* itself also seems to be temporally linked, for the



fig. 3
リチャード・セラ《TOT》1977年、鉄：210 × 210 × 30 cm、重さ約10トン
Richard Serra, *TOT*, 1977, steel, 210 × 210 × 30 cm, weight approx. 10 tons

構造の「ため」だけでなく、そのような構造「として」も範例たりうるということを示した。すなわち、非具象的な現代美術作品は単に構造を再生産したり再現したりするのではなく、実際に構造そのものと「なり」うるということである³。このように考えると《TOT》は人の心を揺さぶる作品である。巨大な鉄板が地中に埋まっている様子は死を思い起こさせるからだ。私たちは、自分自身の存在の儚さを身をもって知るのだ。

イムダールの議論に沿えば、李禹煥の《関係項》も範例と捉えることができる。鉄板と石が会うのは、人間の行動という文脈においても意味深く思われる開かれた構造あるいは共存のシステムの内部においてだからである。優劣のない状態にある鉄板と石の並置には、相関性のある共存が見られる。李はこの二つの要素を単に自らの意図を示すための素材として扱うのではなく、実際の状況とほとんど共存的に反応し、自身の意志に抵抗する要素として受け入れてきた。《関係項》のような作品を見る時、自分自身を開かれた布置の一部とみなし、芸術作品が同じ次元の現実を私たちと共有していることを理解すれば、私たちも共存を経験することができる。

単純に言えば、セラの《TOT》のような作品は容赦なく私たちを突き放し、自分自身の存在について問いかけてくる。しかし李の《関係項》のような開かれた布置は、より広い文脈に身を置き、自分自身を超えた状況や環境と穏やかに共存するよう私たちを促すのである。

室内に展示された作品に対して、美術館の建物を囲む公園にある李の彫刻作品は、置かれた場所固有の状況に呼応している。ここに展示する二つの作品について、彼は整備された小道から外れた人気の少ない場所を選んだ。これらの〈関係項〉はマルティン・ハイデガーの論考集の、まさに同じタイトルにちなんで「Holzwege」と副題がつけられた。「踏みならされた道を外れて」という意味である⁴。《関係項－Holzwege II》(fig. 4) は人の行き来が少ない小道にある。小道を進んだ先に、大きさ3×4メートルの耐候性のある鉄板が地面と同じ高さに敷かれ、その横には二つの石灰岩が置かれている。地面と鉄板の間に段差はなく、道からそのまま鉄板の上を歩くことができる。しかし足裏には金属の感触があり、その硬さは小道の土の弾力性のある柔らかさと対照的である。さらに、落ち葉の上を歩く時と鉄板の上を歩く時では、聞こえる音も異なる。つまり、この状況に全身の感覚で応えているのだ。

《関係項－Holzwege II》は、二つの石によって生まれる横軸で私たちを立ち止まらせようとしつつ、小道が示す進行方向を強調する空間を創り出す。立ち止まった時にまず注意を引くのは、その場所に後から設置されたことが明らかな石と鉄板だ。しかし、控え目かつほぼ平坦で、互いにつながりもないこれらの要素の配置は、私たちがそれらを周囲の環境と切り離して知覚できないことを意味する。小道や周囲の木々と関連づけざるをえず、結果としてその状況全体をより強烈に意識することになるのだ。

steel plate and the rock—two extremely robust, durable materials—are combined in a juxtaposition that, while conclusive, also seems potentially variable. Just as the paintings shown in the same room make it possible to experience time, so the open, potentially variable constellation of the steel plate and the rock heightens our awareness of a specific moment in time. Time and space densify here in our experiencing of the place where the sculpture is situated. When we encounter a work like *Relatum*, our presence seems not to be of central importance, but rather a temporary co-presence in a field of open relationships that can constantly be experienced in new and different ways.

In the inner courtyard close to the Lee Ufan room, we find Richard Serra’s sculpture *TOT* from 1977 (fig. 3). “Tot” is the German word for “dead,” and what we see is a massive square steel plate, weighing almost ten tons, partially sunk into the earth. Precisely with reference to this sculpture, Imdahl demonstrated that non-figurative contemporary artworks can be paradigms not only *for* structures of existence, but also *as* such structures, i.e., that they do not merely reproduce or represent such structures but could actually *be* such structures themselves.³ According to this view, *TOT* can affect us because the way the massive steel plate has been sunk into the earth can make us aware of our own mortality: we can be made to experience the transience of our own existence.

In line with Imdahl’s reasoning, Lee’s *Relatum* can also be seen as a paradigm, for the encounter between the steel plate and the rock takes place in an open structure or system of coexistence that can also seem meaningful in the context of human behavior. Interrelated coexistence is to be found in the juxtaposition of the steel plate and the rock, both of which enjoy equal status. The artist has not treated the two elements simply as available materials serving to carry out his own intentions, but has accepted them as elements resisting his will, reacting to the actual situation in a largely coexistential manner. We, too, can experience coexistence when viewing a work like



fig. 4
李禹煥《関係項－Holzwege II》2000年、石（2点組）、鉄板：10 × 300 × 400 cm、展示風景：Haus Weitmar、ボッフム、ドイツ
Lee Ufan, *Relatum – Holzwege II*, 2000, two stones; steel plate, 10 × 300 × 400 cm, installed in the park of Haus Weitmar, Bochum, Germany

このことは《関係項－Holzwege I》においてより明らかだ。この作品は整備された小道からまかうじて見えるが、よく見るためにはその小道を外れなければならない。まず見えるのは石だけである。さらに近づくと、石の9～10メートルほど先の木々に囲まれた地面に鉄板が敷かれているのが分かる。普通はバラバラに生えているように見える木々が、鉄板の存在によってまるで群れをなすように見えるようになる。鉄板は石だけでなく木々とも互いに作用し合い、より広い林の一部として私たちはそれを体感することになるのである。芸術作品の空間と林の空間が混ざり合って明確に区別することができなくなる。鉄板と石を加えることで緊密な相互関係を体感できる場所が生まれるが、同時にこの二つの要素はそれ自体の限界を超えた状況をも指し示す。このような状況においては、自然と人間の創作物の緊張に満ちた関係——ハイデガーに準拠した李の理論の中で言及されている——がすぐに見て取れる⁵。

美術館の屋外に設けられた二つの外庭のうちの一つのために2004年に制作された《関係項－応答（シチュアション・クンストのための）》（fig. 5）は、緊密な内的関係性と外の世界に対する徹底した開放性によって特徴づけられる。外庭は移行的な場である。壁で部分的に閉じられているだけで、完全に周囲から切り離されているわけではない。建物の一部なので人の手によって作られた環境ではあるが、そこにいる限り、人は天候の影響を受け、自然光を浴び、周囲の騒音を耳にする。内と外が溶け合うのだ。



fig. 5

李禹煥《関係項－応答（シチュアション・クンストのための）》2004年、石：直径各100 cm（2点組）、鉄板：各10 × 400 × 300 cm（2点組）

Lee Ufan, *Relatum – Response (for Situation Kunst)*, 2004, two stones, diameter approx. 100 cm each; two steel plates, 10 × 400 × 300 cm each

Relatum if we see ourselves as being part of an open constellation, understanding that the work of art shares with us the same degree of reality.

To put it simply, a sculpture like Serra's *TOT* casts us back relentlessly on ourselves and on questions relating to our own individual existence, whereas an open constellation like Lee's *Relatum* tends to encourage us to place ourselves in a broader context, in serene coexistence with conditions and circumstances lying beyond our own selves.

In contrast to the indoor works, Lee's sculptures in the park surrounding the museum buildings respond to specific situations of found places. For two of his works, Lee has chosen less frequented places beyond the laid-out paths; in reference to an identically named collection of essays by Martin Heidegger, he subtitled these *Relatum* works *Holzwege* ("Off the Beaten Track").⁴ *Relatum – Holzwege II* (fig. 4) refers to a little-trodden track. Following the course of this path, we see that a plate of weatherproof steel measuring 3 x 4 meters was placed in the ground so that it lies flush with the surface, while two limestone rocks were placed beside it. If we move along the path, we can walk over the steel plate without needing to step up or down. However, we notice the metal underfoot, its hardness contrasting with the soft, springy earth of the path, and we hear a different sound when walking on the leaves than when we walk on the steel, which means that we are responding with all our senses to the given situation.

Relatum – Holzwege II creates a space that underscores the direction indicated by the path while inducing us to pause because of the transverse axis created by the two rocks. The first things we notice when we halt are the rocks and the steel plate, which are clearly elements added to the site. Yet the arrangement of these elements—discreet, mostly flat and unconnected to one another—means that we cannot perceive them independently of their surroundings. We inevitably relate them to the path and the trees nearby and become more intensely aware of the situation as a whole.

This is even truer of *Relatum – Holzwege I*. This work is distantly visible from one of the laid-out paths but we have to leave the path if we wish to view it properly. At first, all we can see is a rock. On drawing closer, we notice a steel plate lying on the ground nine or ten meters beyond the rock amidst a group of trees. The trees would not normally be perceived as forming a group, but they acquire that status through the addition of the steel plate. The steel plate interacts not only with the rock but also with the trees, which we in turn experience as part of the larger forest. The space of the work of art and the space of the woods intermingle to the point where they cannot be meaningfully distinguished. The addition of the steel plate and the rock creates a site in which intense interrelationships can be experienced, but the two elements also demarcate a situation pointing beyond its own limits. In such a situation, the tension-filled relationship between nature and human creation—evoked in Lee's theory with reference to Martin Heidegger—becomes perceivable in a very immediate way.⁵

The installation *Relatum – Response (for Situation Kunst)* (fig. 5), which Lee created in 2004 for one of the two outdoor courtyards of the museum building, is also characterized both by an intense interior relationship and by a radical openness to the outside world. The outdoor courtyards constitute transitional situations: since they are enclosed only partially by walls, they can still meld with their surroundings. The courtyards are part of the architecture and therefore a manmade environment, but anyone lingering in them is exposed to the weather, natural light, and ambient noise, so that the inside and the outside merge.

《関係項－応答（シチュアション・クンストのための）》で李禹煥はこれらの外庭に特徴的な移行性を探求する。隣り合わせに並べられた2枚の長方形の鉄板が新たに3つめの長方形を作り出し、同じく長方形の外庭と呼応している⁶。1枚の鉄板は地面と同じ高さに埋め込まれ、もう1枚は地面の上に置かれているので10センチの厚みがあるのが分かる。1枚を「地中」に、もう1枚を「地上」に配置することで、李はそれらをできる限りさりげなく周囲に溶け込ませ、公園内にある二つの《関係項－Holzwege》と明確に関連づけているのだ⁷。

赤みがかった茶色の大きなスカンジナビアン花崗岩は、埋め込まれた鉄板のまさに中央というわけではないが、そこに近い位置に置かれている。鉄板の重量に比べたら石は軽いので起こりえないとはいえ、石が鉄板を押し込んでいるようにも、石の重みで鉄板が地中にめり込んでいるようにも見える。この作品は明らかに対話という性質を備えているので、2枚目の鉄板にも石が伴って然るべきだろう。実際、一つ目の石の鏡像とも言える二つ目の石が、2枚目の鉄板に接しつつそのすぐ下の地中に埋められているのである。鑑賞者は「鉄板2枚、石2点」という目立たないキャプションを通じてしか、一つの石だけが見えているということを知りえないのである。

李が鑑賞者を見えるものと見えないものに対峙させるのは、彼らを当惑させるためではないし、皮相的な効果を狙ったゲームを仕掛けているのでもない。むしろ李は私たちに、明白で合理的に検証可能なものを経験できるようにするだけでなく、あらゆる細部に至るまでが完全には制御されず、ただ暗示しかできないもののための空間を残すこともできるようにするのである。モーリス・メルロ＝ポンティは、見えるものと見えないものが、完全にそして両立不可能なほど正反対であると、あるいは彼の言葉を借りれば見えないものを「見えるものと何の関係もない絶対に見えないもの⁸」とみなすべきではないと示唆している。同様に、見えないものはその形態がどのようなものであれ別の世界に属するものとしてではなく、「この世界の見えないもの、つまりこの世界に住みつき、それを支え、それを見えるものにする⁹」ものとして捉えられるべきだと述べている。このような観点に立てば、見えるものと見えないものは活動的に絡み合っているのであり、融合すらしうるのだ。《関係項－応答（シチュアション・クンストのために）》のような作品において見えないものが見えるものに応答する様子は、見えるものという概念に重大な影響を与える。見えないものと相互に作用する中で、見えるものは自明の与件ではなくなる。当然であるとは単純に認められなくなるのだ。見えないものとの対話を通して、見えるものは見ることに特別な性質を付与する異質性を獲得し、見る者と見られている物、そして全体の状況を巻き込んだ相互作用的なプロセスとして、それを私たちに認識させるのだ。

見えるものと見えないものの間のこのような相互作用は私たちの知覚に疑義を呈し、本稿の冒頭で触れた絵画作品、特に2枚組の絵画《照応》に立ち戻ることを余儀なくさせる。一つのストロークのみで描かれた1枚目のカンヴァスが、何

In *Relatum – Response (for Situation Kunst)* Lee explores the transience characteristic of these outdoor courtyards. The work consists of two rectangular steel plates placed side by side to form a third rectangle, thereby echoing the courtyard’s rectangularity.⁶ One plate lies flush with the ground, while the second plate lies above the ground, so that we can see its thickness of 10 centimeters. By embedding one plate *in* the earth and placing the second one *on* the ground, Lee integrates them as discreetly as possible into their surroundings and makes a clear reference to the *Relatum – Holzwege* sculptures in the park.⁷

A large rock of reddish-brown Scandinavian granite lies close to but not exactly in the middle of the embedded steel plate. It is as if the rock were weighing down the steel plate, as if its weight were pushing it down into the ground, even if the rock’s relative lightness (compared to the weight of the steel plate) makes this impossible. This work is clearly in the nature of a dialogue, so it would be only logical for the second steel plate to also be accompanied by a rock. And indeed, a second rock that is to a certain extent a mirror image of the first one is buried in the earth, immediately beneath and in contact with the steel plate. The only way visitors find this out is through an inconspicuous label stating “two steel plates, two stones”—of which only one is visible.

Lee’s confrontation of viewers with the visible as well as with the invisible has nothing to do with mystification or a game relying on superficial effects. Rather, he enables us to experience things that are obvious and rationally verifiable but also to leave space for that which can only be intimated, not totally controlled in every last detail. Maurice Merleau-Ponty has suggested that the invisible should not be seen as diametrically and irreconcilably opposed to the visible or, in his words, as “an absolute invisible, which would have nothing to do with the visible.”⁸ Similarly, the invisible should be envisaged not as belonging in another world, whatever its form, but as “the invisible *of* this world, that which inhabits this world, sustains it, and renders it visible.”⁹ Viewed in this manner, the visible and the invisible are dynamically interrelated and can even fuse with each other. The way the invisible responds to the visible in a work like *Relatum – Response (for Situation Kunst)* has inevitable consequences for our conception of the visible. In its interaction with the invisible, the visible ceases to be a self-evident given; it cannot simply be registered as something to be taken for granted. Through its dialogue with the invisible, the visible acquires an alien quality that endows seeing with particular characteristics, making us aware of it as an interactive process involving viewers and that which is seen, and the overall situation.

Such interaction between the visible and the invisible, which challenges our perception, leads us back to the paintings considered at the beginning of this essay, particularly the two-part *Correspondance* painting in which a single brushstroke on one canvas contrasts with an unworked second canvas (fig. 2). The normal interpretation—particularly of Western viewers—would be that the unworked primed canvas can definitely be described as “empty.” According to that premature verdict, emptiness is something negative, a deficiency, the polar opposite of the fullness that is seen as being positive. Yet if we yield ourselves to experiencing a work like *Correspondance* or *From Line* (no. 80069), the painted parts seem closely related to the potential of not painting; there is a correspondence between action and inaction, fullness and emptiness. In other words, it is only the isolated brushstroke that enables us to experience the emptiness of the canvas, just as the empty expanse of the canvas to some extent becomes the

も描かれていない2枚目のカンヴァスと対照をなしている（fig. 2）。普通の解釈であれば、特に西洋の鑑賞者からすれば、下塗りされただけで何も描かれていないカンヴァスは確実に「空虚」とみなされるだろう。この早まった判断によれば、空虚であることは否定的で不完全なものを表し、肯定的とみなされる充実の対極にある。しかし《照応》や《線より no. 80069》のような作品の鑑賞に身を委ねてみると、描かれた部分が、描かれていない部分の潜在的な可能性と緊密に結び付いているように感じられる。行為と非行為、充実と空虚は照応しているのだ。言い換えれば、孤立したストロークによってのみカンヴァスの空虚を経験することができるのであり、また、空虚なカンヴァスの広がり、力強いただ一つのストロークにとって共鳴板のようにもなっているのである。

ストロークと手付かずのカンヴァスの相関性により、ストロークの創造が一つの可能性として現れる一方で、非創造あるいは消失もまた一つの可能性であるように思える。ストロークと手付かずのカンヴァスはこのようにして潜在的な形態として現れ、それらは相互関係を通じて自らを開き、また原則として互いに溶け合うことができるのだ。したがって、見えるものは、確信を持って決定された最終的な状態ではなく、現在の経験においては確実であるものの根本的には変化する見かけの形として伝わるのだ。

李の作品において、全ての素材、決定と行為はそのままの形で示されている。しかし、彼の作品が生み出す経験は、実際に目に見えるものや容易に理解できることだけに限定されない。李は自ら意図的に制限した行為を、同じくらい意識的な非行為と関係づける。彼が創り出すのは、経験の途中で絶え間なく更新される相互的な関係であって、明確な輪郭を持つ構造ではない。明示するよりも暗示するのだ。結果として、彼は見えないものを召喚し、私たちの理解を超えたものを呼び起こす。このような試みを成功させるためには、ミニマルな芸術表現だけでなく、鑑賞する側が心を開放し偏見を持たないことが必要だ。

シチュアション・クンストにおける李禹煥の作品の展示は、多くの点で彼の芸術的姿勢の特質を示している。私たちは彼の作品の前で足を止め、集中し、黙想し、新しい経験へ自らを開放するように促される。その経験は私たちのあらゆる感覚を包み込む。その一方で、脱中心化の作用によって、私たちは自分の観点がいかに相対的であるか理解できるようになるのである。

シチュアション・クンストのゲストブックに李が記した「ちょっと黙って」という言葉は私たちに向かって、声高に騒がず、自己中心的な態度を改め、より柔軟になり、様々な対話に開かれた者であれと呼びかける。彼の作品と個々の展示のされ方を通じて、絵画と彫刻、作られたものと作られていないもの、内の世界と外の世界、作品とその場所、見えるものと見えないもの、そしてそれらに劣らず重要な、有限な私たちと無限との対話を私たちは経験する。不安定な今日の世界において、対話を志向し実践することを軽視してはならない。李の作品はこの重要な事実気づかせてくれる。だからこそ筆者は、彼の芸術的取り組みを、単

sounding board for the single, intense brushstroke.

The interrelationship between the brushstroke and the unworked canvas is such that the brushstroke’s creation emerges as one possibility, while its non-creation or disappearance seems at the same time to be equally possible. The brushstroke and the pristine canvas thus emerge as potential forms that open themselves up through their reciprocal relationship and that can, in principle, merge with each other. The visible thus communicates itself not as a definitive state that can be determined with certainty but as a form of appearance that, while always valid in the current experience, is fundamentally subject to change.

In Lee’s works, all materials, decisions and acts are laid bare, but the experiences which his works create are not limited to that which can actually be seen and readily comprehended. The artist relates his deliberately limited action to equally decisive inaction; he creates interrelationships that are constantly updated in the course of experience, not clearly defined structures; he intimates more than he formulates. As a result, he conjures up the invisible and evokes things beyond our comprehension. The success of such an endeavor requires not only reductive artistic expression but also a special open-mindedness and an absence of preconceived notions on the part of the viewers.

The presentation of Lee’s works at Situation Kunst can be understood in many ways as characteristic of his artistic attitude. His works invite us to pause, to concentrate, to meditate, and to open ourselves up to new experiences: experiences which on the one hand encompass all our senses and on the other hand, in an act of decentralizing, help us understand the relativity of our own perspective.

When Lee wrote the words “One minute silence” in the visitors’ book at Situation Kunst, he reminded us of the fact that we should all be less boisterous, less self-centered, and more receptive, more open to dialogues of many kinds. Through his works and their specific settings, we can experience dialogues between painting and sculpture, between the made and the unmade, between inner and outer worlds, between works and their places, between the visible and the invisible, and last but not least a dialogue between our limited selves and infinity. As we can see in today’s precarious world, the idea and the practice of dialogues cannot be overestimated. Lee’s work has the power to remind us of this essential fact, and this is why I understand his artistic approach not only as an important contribution to the arts of our time. His work is of undeniable ethical and political relevance today.

Notes

1. When Lee began dividing his time between Japan and Europe in the 1970s, France and Germany were the two countries where his work was regarded with the greatest interest. His list of solo and group exhibitions includes prestigious venues in Germany such as documenta in Kassel (1977), Kunsthalle Düsseldorf (1974, 1978), Nationalgalerie Berlin (1982), Städel Museum Frankfurt am Main (1978, 1998), and Kunstmuseum Bonn (2001).
2. For further information, see www.situation-kunst.de or *Situation Kunst – für Max Imdahl: The Extension 2006*, ed. Silke von Berswordt-Wallrabe and Friederike Wappler (Düsseldorf: Richter Verlag, 2008).
3. Max Imdahl, “Serra’s ‘Right Angle Prop’ and ‘Tot’: Concrete Art and Paradigm,” in *Richard Serra, Arbeiten 66–77/Works 66–77*, exh. cat. (Kunsthalle Baden-Baden and Kunsthalle Tübingen, 1978), pp. 218–222.
4. Martin Heidegger, *Off the Beaten Track (Holzwege)*, Frankfurt am Main, 1950), ed. and trans. Julian Young and Kenneth Haynes (Cambridge, UK: Cambridge University Press), 2002.

に今日の芸術に対して重要な貢献をしているだけではないと考える。彼の作品は疑う余地なく、倫理的かつ政治的な妥当性を含んでいるのだ。

原註

- 1970年代に李が日本とヨーロッパを行き来するようになった時、その作品を大きな関心を持って受け入れたのはフランスとドイツだった。ドイツでは、カッセルのドクメンタ（1977年）、デュッセルドルフのクンストハレ（1974年、1978年）、ベルリンの国立美術館（1982年）、フランクフルト・アム・マインのシュテーデル芸術インスティチュート（1978年、1998年）そしてボン市立美術館（2001年）など名だたる場所で個展あるいはグループ展が開催されている。
- 詳細についてはシチュアション・クンストのインターネットサイトwww.situation-kunst.deあるいは以下の書籍を参照のこと。*Situation Kunst—for Max Imdahl: The Extension 2006*, ed. Silke von Berswordt-Wallrabe and Friederike Wappler (Düsseldorf: Richter Verlag, 2008).
- Max Imdahl, “Serra’s ‘Right Angle Prop’ and ‘Tot’: Concrete Art and Paradigm,” in *Richard Serra, Arbeiten 66–77/Works 66–77*, exh. cat. (Kunsthalle Baden-Baden and Kunsthalle Tübingen, 1978), pp. 218–222.
- マルティン・ハイデッガー『ハイデッガー全集5 杣径』茅野良男、ハンス・ブロッカルト訳、創文社、1988年。
- 『杣径』に収められた論考の中でも重要な「芸術作品の根源」（1935–36年）の中で、ハイデガーは芸術を、世界と大地の対立の狭間における「真実の顕現」として書いている。李は自然と芸術、あるいは現実の世界と思想の世界の間の関係に焦点を当てて作品を制作したりテキストを書く際に、独自の解釈を施しつつこの考えを絶えず参照している。その例として以下のテキストがある。李禹煥「鉄板と石について」『余白の芸術』みすず書房、2000年、161–169頁。
- 外庭については言及するべき点が多くあるが、ここでの言及は一部にとどめる。指摘しておきたいのは作品と周囲の環境との調和に関連することだが、それは測量と計算というプロセス抜きではありえない。鉄板はそれぞれ3×4メートルの大きさで、面積が12平方メートルとなるのに対し、外庭は長辺が12メートルである。2枚の鉄板を隣り合わせに並べると長辺が6メートルの長方形になり、外庭の長辺の半分に等しい。鉄板1枚の幅は4メートルで外庭の幅の半分である。2枚の鉄板が接する線は外庭の奥行きを二等分する線と重なり、2枚の鉄板が形作る長方形の短辺の中央を通る線は外庭の幅を二等分する線に重なる。さらに、2枚の鉄板の大きさは近くにある《関係項－Holzwege》の大きさに一致しており、設置のされ方とも呼応している（地面と同じ高さあるいは地面より少し高い位置に置かれる）。このように、《関係項－応答（シチュアション・クンストのために）》はシチュアション・クンストの境界の外の土地と対話しているのである。
- 二つの《関係項－Holzwege》と、その近くに設置されているリチャード・セラの《エレヴェイショナル・サークルズ・イン・アンド・アウト》（1972年）の間には密やかな対話がある。セラの作品でも、鉄板の1枚は地中に埋められ、もう1枚は地面に置かれるという同様の原則が見られる。セラは1970年に日本を訪れて京都で禪宗寺院の庭園について学び、このフラットな彫刻作品の着想を得た。
- モーリス・メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの 付・研究ノート』（1964年）滝浦静雄、木田元訳、みすず書房、2017年、209頁。
- 同前。

- In his essay “The Origin of the Work of Art” (1935–36), which is an essential part of *Off the Beaten Track (Holzwege*; cf. note 4), Heidegger describes art as the “becoming and happening of truth” in a conflict between the world and earth. Lee continually refers to this idea in his own way, in his artistic practice as well as in his writings, when he focuses on the relationship between nature and art, or between the real world and the world of ideas, for example in his essay “Steel Plates and Stones” in Lee Ufan, *The Art of Encounter* (London: Lisson Gallery, 2004), pp. 125–129.
- Only a few of the many references to the courtyard will be mentioned here. It should be pointed out that, while they relate to the work’s harmonic integration into its surroundings, they cannot be fully experienced without a process of measurement and calculation. The steel plates measure 3 meters by 4 meters, giving a total surface area of 12 m², while the courtyard is about 12 meters long. Laid side by side, the two plates form a rectangle that is 6 meters long, i.e. equal to half the length of the courtyard; the width of the plates, 4 meters, is half the width of the courtyard. The transverse axis along which the two steel plates meet is identical to the median transverse axis of the courtyard, while the steel rectangle’s median longitudinal axis corresponds to that of the courtyard. Finally, the dimensions of the two steel plates correspond to those of the *Relatum – Holzwege* sculptures on the grounds nearby, which echo the positioning used here (flush with the earth or lying above ground). Thus *Relatum – Response (for Situation Kunst)* engages in a dialogue with the grounds outside Situation Kunst’s boundaries.
- There is a subtle dialogue between the two *Relatum – Holzwege* works and another sculpture by Richard Serra, which is situated in their vicinity: Serra’s *Elevational Circles In and Out* (1972) employs the same principle of one plate embedded in the ground and the other plate lying on the ground. Serra conceived this flat sculpture after his visit to Japan in 1970, where he studied the Zen gardens in Kyoto.
- Maurice Merleau-Ponty, *The Visible and the Invisible (Le Visible et l’Invisible*, Paris: Editions Gallimard, 1964), followed by working notes, ed. Claude Lefort, trans. Alphonso Lingis (Evanston, IL: Northwestern University Press, 1968), p. 151.
- Ibid.

李禹煥とフランス

ジャン＝マリ・ガレ

最近、李禹煥はプロヴァンス地方のアルルに自らの作品を常設展示する施設、李禹煥アルルを開館させた（fig. 1）。ここでは展覧会も開催される予定である。なぜ彼は南フランスという土地を選んだのだろうか。ここ30年以上、李はフランスで毎年数ヵ月を過ごしているが、彼とフランスの特別な関係の原点には何があり、どのような経緯をたどってきたのだろうか。本稿ではアーティストと、彼の養親とも言えるこの国との関係について事実をもとに概観し、この問いへの答えを探りたい。

国立新美術館での展覧会カタログに収録されたすばらしい論考の中で、国立近代美術館・ポンピドゥー・センター元館長であり、李禹煥のフランスにおける長年の友人かつ支援者のアルフレッド・バックマンは、1971年のパリ・ビエンナーレでの李の国際的アートシーンへのデビューについて書いている。バックマンが指摘する通り、世界の趨勢に違わず当時のフランスには五月革命後の「物事を変える」気運が未だに満ちていた。また、もの派やアースワーク、アンチ・フォーム、アルテ・ボーヴェラ、そしてフランスにおけるシュポール／シュルファスなど美的な革命が世界中で起きていた。シュポール／シュルファスの中心となったクロード・ヴィアラやルイ・カーヌと李禹煥は親交を結んだが、他にもダニエル・ドゥーズズ、マルク・ドゥバド、ヴァンサン・ビウレスなどが参加したこのグループは、絵画的実践と彫刻的実践の区別がないという点において李と共通点があった。

パリ・ビエンナーレは李禹煥にとって西洋に旅する初めての機会であった。彼は3ヵ月にわたりフランス、イタリア、ギリシャを旅し、アメリカ経由で日本に帰国した。その間、友人や仲間のアーティストたちと会い、彼らの紹介で他の若いアーティストたちと知り合ったり展覧会を見たりした。この旅で李は何を求めていたのだろうか。古代ギリシャからアイデンティティと価値観を継承した、理想化された西洋を求めていたと彼は述べたことがある¹。しかし彼は実際の状況に失望し、それは時とともに深まった。ヨーロッパに対して郷愁的な考えを抱いていたが、実際に見た西洋は資本主義に染まり過去の文化の多くを忘れ去っていたのだ。それにもかかわらず、この最初の旅のあとすぐに、彼はヨーロッパの美術界の議論に本格的に参加するようになる。それは特に、李にとって最初に自分を理解してくれたと常に感じた国であるドイツにおいてであった。

Lee Ufan and France

Jean-Marie Gallais

Lee Ufan recently opened a permanent exhibition space for his works, Lee Ufan Arles, in Provence, to be completed by an exhibition program (fig. 1). Why did he choose to settle in the south of France, and what are the sources and the history of his particular relationship with this country, where he has spent several months every year for more than three decades? This quick factual overview of a relationship between an artist and an adoptive country is an attempt to start answering that question.

In the exhibition catalogue of the National Art Center, Tokyo, a brilliant essay by Alfred Pacquement, former director of the Centre Pompidou and a long-time friend and supporter of Lee Ufan in France, describes the artist’s debut on the international art scene at the Paris Biennale 1971. The context of France at that time was still, like everywhere in the world, in the mood of “changing things” after May 1968, as



fig. 1
李禹煥アルル、フランス、2022年
Lee Ufan Arles, France, 2022

かつて哲学を学んだ李が、広い分野にわたるフランスの理論家の著作を読み込んでいることは指摘しておかねばならない。たとえばモーリス・メルロ＝ポンティやクロード・レヴィ＝ストロース、ミシェル・フーコーなどであるが、レヴィ＝ストロースとフーコーは70年代の論壇において現役で活躍していた。このこともまた、李の急進的な立ち位置を理解するために押さえておかねばならない。彼がフランスに魅力を感じた理由の一つであろう。一方で、彼も他の多くのアーティストと同じように、セザンヌやマティスといったフランスにおける初期モダニズムの巨匠の作品を鑑賞・研究し、特にプロヴァンス地方の風景を描いたセザンヌの水彩画に大きな関心を抱いていた。

独自の道をたどり、自分なりに芸術を定義づける中で、李禹煥は定期的に西洋を訪れる必要性を感じるようになる。その第一の目的は自らの理論の普遍性を「テスト」して他の芸術的実践と突き合わせることであった。1971年のパリ・ビエンナーレでは豊かな交流が生まれ、その後、李は緊密なネットワークを築いた（李は同ビエンナーレの要請で1973、1975、1977年に日本と韓国の展示のコレスポンダントを務めている）。1975年（そしてある典拠によればすでに1974年の終わりにも）には企画画廊であるエリック・ファール・ギャラリーで初の個展が開かれた（fig. 2）。若きアーティストにとって、東京とソウル以外で初めての単独の展示であった。



fig. 2
展示風景：個展、エリック・ファール・ギャラリー、パリ、フランス、1975年
Installation view: Solo exhibition at the Eric Fabre Gallery, Paris, France, 1975

Pacquement recalls, and an aesthetic revolution was happening all over the world through movements such as Mono-ha, Earthworks, Anti-form, Arte Povera, and in France, Supports/Surfaces. These were represented by, among others, Claude Viallat and Louis Cane, two artists whom Lee Ufan frequented, but also Daniel Dezeuze, Marc Devade, Vincent Bioulès and others, a group that shares with Lee the absence of distinction between pictorial and sculptural practices.

The Biennale de Paris was the occasion of the first trip by Lee Ufan to the West. He traveled for three months in France, Italy and Greece, then flew back through the United States, meeting friends or fellow artists who introduced him to other young artists and showed him exhibitions. What was he looking for during this trip? He mentioned once that he was looking for an idealized West, the one that inherited its identity and values from Greek antiquity.¹ But his disillusion was real and would even grow with time. Lee had a nostalgic idea of Europe, but he discovered a capitalistic West that had forgotten a lot about its past culture. Nevertheless, very soon after this first trip, he would start to put down roots and participate in European art world debates, especially in Germany where he always felt he was first understood.

One has to add that, with his philosophical background, Lee Ufan is a great reader of French theoreticians in various fields, such as Maurice Merleau-Ponty, Claude Levi-Strauss, and Michel Foucault, the latter two being active in the debates of the 1970s. There is, here too, a basis for the understanding of his radical positions. And from Lee’s point of view, this was possibly one of the reasons for his attraction to France. On another level, as an artist and like many of his peers, he had also been looking at and studying the French masters of early modernism like Cézanne and Matisse, with a particular interest in Cézanne’s watercolors of Provence landscapes.

Tracing his own way and elaborating his own definition of art, Lee Ufan would soon feel a need to come regularly to the West. His first aim was to “test” the universality of his theories and to confront other practices. The Paris Biennale in 1971 had been a great moment of cross-fertilization, and since then Lee had built a solid network (the Biennale would even hire him as advisor for the Japanese and Korean presentations in 1973, 1975 and 1977). In 1975 (and also at the end of 1974 according to certain sources) he had his first solo showing in a commercial gallery, Eric Fabre (fig. 2). This was the first individual presentation outside Tokyo and Seoul for the young artist.

In Paris, one art critic had remained influential since the heroic ’60s: Pierre Restany. He would exhibit Lee Ufan and write several texts about his works in the ’80s. In the meantime, Lee exhibited in France almost every two years (as in Germany during the same period) and regularly met his peers Daniel Buren, Claude Viallat, Jean-Michel Sanejouand and others. In 1978, one of his *Relatum* works was installed next to the Seine River in the Musée de la Sculpture en plein air (fig. 3). He also regularly held commercial exhibitions at Eric Fabre and Galerie de Paris, later at Rabouan Moussion, Durand-Dessert, and Thaddeus Ropac, and more recently at kamel mennour. The Japanese art scene was highlighted in an exhibition at the Centre Pompidou in 1986, *Le Japon des Avant-gardes*. The same year, there was a cultural exchange between France and South Korea. Lee also participated and was thus quite active in these years, including in a singular group show about signs and calligraphy at the Arab World Institute in 1989, where his work was juxtaposed with those of Mahjoub Ben Bella, Jean Degottex, Brion Gysin, and Shakir Hassan Al Saïd.

パリには激動の60年代から活躍し、なお大きな影響力を持つ美術評論家がいる。ピエール・レスタニである。彼は80年代に李禹煥の作品の展示を企画し、彼の作品についていくつものテキストを書いた。その間、李はほぼ2年ごとにフランスで展示を行い（同じ時期にはドイツでも同様であった）、ダニエル・ビュレン、クロード・ヴィアラ、ジャン＝ミシェル・サヌジュアンや他のアーティストたちと定期的に交流していた。1978年には〈関係項〉シリーズの一つがセーヌ川岸の野外彫刻美術館に展示された（fig. 3）。企画展示も定期的に行い、エリック・ファール・ギャラリーやパリ・ギャラリー、のちにはラブアン＝ムション、リリアン&ミシェル・デュラン＝デセル、タデウス・ロパック、さらに最近ではカメル・マヌールといったギャラリーが李の作品を展示した。1986年の国立近代美術館・ポンピドゥー・センターでの展覧会「前衛の日本 1910–1970」では日本のアートシーンが大きく取り上げられた。同じ年にはフランスと韓国の間で文化交流が行われた。また1989年にはアラブ世界インスティテュートにおける記号とカリグラフィーをテーマとした独自性のあるグループ展にも参加し、マフジュブ・ベン・ベッラ、ジャン・ドウゴテックス、ブライオン・ガイシン、シャキール・ハッサン・アル・サイードとともに彼の作品が展示されるなど、この時期は非常に活動的であった。

90年代初頭になると李の活動は少し落ち着きをみせる。ダニエル・アバディ、ジル・フックス、ミシェル・ニュリザニー、ロラン・レクトなどフランスの重要なキュレーターや評論家およびコレクター、またドミニク・ボゾ、ベルナール・セイソンそしてアルフレッド・バックマンらポンピドゥー・センターの館長を務めた人々からなる小さなネットワークを支えに、李はより多くの時間をヨーロッパで過ごしパリに定住することを決断した。まず80年代終わりに住居を、90年代初めには（現在も使用している）アトリエも定めた。あるインタビューで彼はこう述べている。「ここならば静かに考え、未来を想像できると思ったのです²」。これは芸術制作について言っているのだろうか。それだけではないだろう。李禹煥は彼の芸術について——そしてもの派について——「オリエンタル」あるいは「日本的」とみなして単純に捉えようとする動向と常に戦ってきた。1988年に書かれ2001年に改訂された力強いテキストにおいて、李はエドワード・サイードの著作の読解をもとに「オリエンタル」という言葉について自らの考えを述べている³。70年代半ば、エリック・ファール・ギャラリーにおける初のパリでの個展の開幕時に、彼はある美術評論家と議論をした。その際に、自分の芸術はアジア文化とは（ほぼ）無関係であり、むしろ普遍的なものだと言ったところ、その評論家は俄然落胆したという。パリに移ることにより、李は韓国や日本に限定された文脈を離れて真に理解されたいという願いを表明し、自分の作品や構想をアジアというルーツに関連づけてしか理解できないような解釈を阻止しようとしたのだ。このルーツはもちろん非常に重要なもので、李の作品において大切な役割を果たしているが、彼の芸術はヨーロッパの文脈においても成立し理解されう



fig. 3
展示風景：「78年の焦点」マレー文化センター、パリ、フランス、1978年
Installation view: *Focus 78*, Centre culturel du Marais, Paris, France, 1978

Nevertheless, the early ’90s were a bit quieter. Relying on a small network of important French curators, critics and collectors such as, among others, Daniel Abadie, Gilles Fuchs, Michel Nuridsany, and Roland Recht, or the directors of the Centre Pompidou, Dominique Bozo, Bernard Ceysson, and Alfred Pacquement, Lee Ufan decided to spend more time in Europe and to settle in Paris, first in an apartment at the end of the ’80s and then with a studio (still in use today) in the early ’90s. In an interview, he said: “I found there a possibility to think quietly and to imagine the future.”² Was he thinking about art-making when he said this? Not only that. Lee Ufan always fought against a reductive approach that qualified his art (and the art of Mono-ha in general) as “Oriental” or “Japonistic.” In a powerful text written in 1988 and revised in 2001, Lee Ufan made a point about the word “Oriental” based on his reading of Edward Saïd.³ He recalled an argument he had with an art critic during the opening of his first show in Paris at Fabre in the mid-’70s, the critic being suddenly disappointed because Lee told him his art had (almost) nothing to do with Asian culture, but was universal. His move to Paris was a way to address this desire to be truly understood outside of solely Korean or Japanese contexts, and to discourage any interpretation that would make an understanding of his work and conception of art possible only in terms of its Asian roots. These roots are of course extremely important and they contribute to his work, but the art of Lee Ufan can also be created and understood in a European context. Lee wrote in 2011: “For thirty years now, I have made Europe the main base for creating and exhibiting my art because I wanted to fight on a larger and more meaningful battlefield.”⁴ His use of a martial vocabulary and of the word “decolonization” quite often in his theories on painting suggests that his decision to live in France is also a political statement: it is an outpost for a global aesthetic revolution.

る。2011年に李はこう書いている。「ここ三十年ほどを僕は、より本格的な大きな戦場に身を置きたいばかりに、制作や展覧会など美術活動の主な舞台をヨーロッパにしている⁴」。彼が戦争に関連した語彙や「脱植民地化」という言葉を自らの絵画論の中で頻繁に用いるのは、フランスに住むという決断が政治的声明でもあることを示している。この場所は世界的な美的革命の前哨地なのだ。

次なる問いは、李禹煥がどのようにフランスのアートシーンに融合していったかである。李の芸術と哲学を理解する小さな集団に助けられながらも、かなり長い間、彼はフランスで孤立していると感じていた。一般的な知名度は低く、パリにも生活と制作の拠点があることはあまり知られていなかった。しかしながら、李の作品はフランス美術界の二つの「公式な」展覧会に選ばれた。1997年にポンピドゥー・センターの開館20周年を記念して開催された「メイド・イン・フランス 1947-1997」展と、ベルナール・ブリステースのキュレーションにより2006年にグラン・パレで開催された「アートの力」展である。1997年には当時アルフレッド・バックマンが校長を務めていた、名高きパリ国立高等美術学校に招聘教授として迎えられた。フランスの国立美術館における収蔵状況はどうだろうか。現在、25点の作品が収蔵されている。李がフランスに移住する前の1984年に、ドミニク・ボゾはポンピドゥー・センターのために絵画作品《東風》(1984年)と初期の重要なドローイング群を買い上げ、同時に李はいくつかの作品を寄贈した。その後90年代には〈照応〉シリーズの4枚組の大型作品が同館のコレクションに加わる。2019年のポンピドゥー・センター＝メスでの個展 (fig. 4) のあと、李はポンピドゥー・センターにインスタレーション《関係項－茶室》を快く寄贈し、最近の絵画作品と並んで彫刻作品も収蔵されることとなった。90年代終わりからフランスで多くの個展が開かれたあとには、他の作品も国あるいは地方の公的コレクションに収蔵された。たとえば、1997年のジュ・ド・ポーム国立美術館での個展のあとには国立造形美術センター (Cnap) が彫刻を収蔵し (面白いことに、李がデザインしたベンチも収蔵品リストに彫刻として登録されている)、サン＝テティエンヌ近代美術館は2005年の個展のあとに〈対話〉シリーズの絵画作品2点を収蔵した。個人所蔵作品について本稿では言及しないが、ピノー・コレクションのように一般公開しているものもある。これ以外にも、李とフランスの文化当局の関係において重要な意味を持つのが、2002年に彼が個人的に所有していた美術品をギメ東洋美術館に惜しみなく寄贈したことである。このことは彼の出身国でちょっとした誤解を生んだが、フランスで韓国の古典美術がより知られるようになる契機となった。2007年に李はレジオン・ドヌール勲章を授与されたが辞退した。

ここ10年の間でフランスにおける李禹煥の受容に変化が起きた。それは、大規模なプロジェクトのおかげで、より多くの人々が彼の作品を見るようになったからである。先ほど言及したジュ・ド・ポームとサン＝テティエンヌでの個展に続く近年の展覧会は、アーティストとフランスの長きにわたる関係によって実現



fig. 4

展示風景：「李禹煥 時を住まう」 ポンピドゥー・センター＝メス、フランス、2019年

Installation view: *Lee Ufan: Inhabiting Time*, Centre Pompidou-Metz, France, 2019

The next question is: How was Lee Ufan integrated into the French art scene? Lee felt quite isolated in France for a long period of time, with support coming essentially from a small group who understood his art and his philosophy. But he was not known to a general audience, and less known was the fact that he was living and working part-time in Paris. Nonetheless, Lee’s works were included in two “official” exhibitions of the French art scene: *Made in France* for the twentieth anniversary of the Centre Pompidou in 1997, and *La Force de l’Art* curated by Bernard Blistène at the Grand Palais in 2006. In 1997, he was guest professor at the prestigious Ecole des Beaux-Arts in Paris, then directed by Alfred Pacquement. What about his representation in the national French collections? He is represented by twenty-five works in total today. Dominique Bozo made the acquisition for the Centre Pompidou, Musée national d’Art moderne in 1984 (before Lee Ufan took up residency in France) of a painting, *East Winds*, from the same year and a group of important early drawings, which Lee supplemented with gift works. Later in the ’90s, a large four-panel painting of the series *Correspondance* joined the collection, and after his solo exhibition at Centre Pompidou-Metz in 2019 (fig. 4), Lee generously made a gift to the Centre Pompidou of an installation (*Relatum – Tea Room*) so that his sculpture would also be represented, alongside a recent painting. Other works have entered national and regional collections after his numerous solo shows held in France from the end of the ’90s on, for instance a sculpture at Cnap (Centre national des arts plastiques) after his solo exhibition at Jeu de Paume in 1997 (funnily enough, a bench designed by the artist is also registered in the collection inventory as a sculpture), and the Musée d’art moderne et contemporain de Saint-Étienne Métropole acquired two paintings from the *Dialogue* series after a solo exhibition held in 2005. I have not even mentioned the private collections, some of them publicly showing artworks by Lee Ufan, such as the Pinault Collection. Another important moment in the relationship between Lee and the French cultural authorities was a very generous gift he made of

した比類なき偉業である。これらは美術館における認知拡大の世界的な傾向と時を同じくしている。2014年にカトリーヌ・ペガールとアルフレッド・バックマンの招待により、フランスの文化遺産の究極の象徴であるヴェルサイユ宮殿で李の作品が展示されたことは、この文化間の対話の頂点だといえるだろう (fig. 5)。2017年には西洋のモダニズム建築の巨匠に挑むこととなる。リヨン近郊にあるル・コルビュジエが手がけたラ・トゥーレット修道院で作品を展示したのだ。筆者も2019年にポンピドゥー・センター＝メスに李を招いてその足跡を概観する貴重な展覧会を開催することができた。ポンピドゥー・センター＝メスは、坂茂とジャン・ド・ガスティヌの設計により2010年にフランス東部に建てられたポンピドゥー・センターの分館である。この展覧会の狙いは60年代後半から今日までの厳選した代表作を通して、李禹煥の作品に表現された主要なアイデアとコンセプトを共有し解き明かすことであった。私たちは李とともに古いものから最近のものまで作品を選んだ。彫刻作品と絵画作品を分けて展示しないことを重視し、李の軌跡がよく分かるように「移行的」な作品に特に焦点を当てた。理解を助けるようなテキストの作成にもこだわった。坂本龍一が展覧会のための音



fig. 5
展示風景：「李禹煥 ヴェルサイユ」ヴェルサイユ宮殿、フランス、2014年
Installation view: *Lee Ufan Versailles*, Château de Versailles, France, 2014

works from his personal collection to the Musée national des arts asiatiques – Guimet in 2002, which caused some misunderstanding in his native country, but allowed for Korean classical art to be much more visible in France. In 2007, Lee Ufan received the national distinction of Légion d’Honneur but declined it.

In the last ten years, something has changed in the reception of Lee Ufan in France, thanks to some large-scale projects that have contributed to his appreciation by a much larger audience. These recent exhibitions, following the path of the solo shows mentioned above at Jeu de Paume and Saint-Étienne, are exceptional achievements of this long-term relationship between an artist and a country; they also coincide with a worldwide trend of institutional recognition. The culmination of this dialogue of cultures was probably the invitation by Catherine Pégard and Alfred Pacquement to install Lee’s art at the Chateau de Versailles, ultimate symbol of France’s cultural heritage, in 2014 (fig. 5). In 2017, Lee also confronted a master of Western modernism in architecture, installing works in a convent built by Le Corbusier near Lyon, Sainte-Marie de la Tourette. I also had the honor of inviting him in 2019 to Centre Pompidou-Metz, a branch of the Centre Pompidou built in 2010 by Ban Shigeru and Jean de Gastines in the east of France, for an important survey exhibition. The idea was to share and explain the main ideas and concepts expressed in the art of Lee Ufan



fig. 6
展示風景：「李禹煥 レクイエム」アリスカン、アルル、フランス、2021–22年
Installation view: *Lee Ufan: Requiem*, Alyscamps, Arles, France, 2021–22

楽を制作し、特にそれまで李の作品に馴染みのなかった若い世代から好評を得た。

李禹煥とのフランスの旅は必然的に、私たちをアルルへと導く。この写真 (fig. 6) は、古代の墓地であるアリスカンにおいて2021年から2022年にかけて長期間行われた壮大な展示である。アルルは芸術家を魅了し続けてきたが、特にヴァン・ゴッホとゴッギャンがこの地に自分たちの「南仏のアトリエ」を創ろうとしたことは有名だ。李は70年代の初めての旅ですでに求めていた、古きヨーロッパと古代のつながりをこの地に見いだした。まさしく回帰したのだ。李がアルルで初めて展示を行ったのは、元フランス文化大臣のフランソワーズ・ニセン、そして彼女とともにアルルで出版社を経営するジャン＝ポール・キャピタニの招待によるもので、李の大切な友人でありフランス語で初めて彼の作品についての包括的なモノグラフを上梓したミシェル・アンリシがコミッショナーを務めた。これは2013年のことで、場所はサン・ローラン教会－ル・キャピトールであった。2022年4月に李は李禹煥アルルを開館させた。この美術館は旧市街の中心部に位置し、プロヴァンス地方特有の建築の中に彼の作品が展示されている。アーティスト自身の基金を惜しみなく費やして実現したこの豊かな空間は、直島にある李禹煥美術館、そして釜山の李禹煥空間と並べて完全な意味をなす。これは三脚の3番目の脚なのであり、李の考える普遍的な芸術と一貫性を保つためにも場所は西洋でなくてはならなかった。当初、李はアメリカとフランスのどちらにするかで迷っていた。しかしここ数年のある時点で、1991年以来人生の半分を過ごしたフランス、特にアルルを選ぶべきだと彼は確信した。アルルは地中海文明の中心地といえる。多くの人に向けて李禹煥の作品を恒久的に展示するのにアルルほど適した場所はほかにない。ここでは町の至る所で古代の存在感と歴史の積み重なりを感じられるだけでなく、南仏の光が降り注ぎ、頭上にはセザンヌをはじめ李にとって大切なアーティストたちにインスピレーションを与えた空が広がっているのだから。

原註

- 1 ミシェル・アンリシによるインタビュー。 *Lee Ufan*, ed. Michel Enrici and Satoshi Ukai (Arles: Actes Sud, 2013), pp. 11–17.
- 2 2013年12月17日付「フィガロ」紙に掲載のヴァレリー・デュボンシエルの記事より。 <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/12/17/03015-20131217ARTFIG00374-lee-ufan-en-attendant-versailles.php>
- 3 李禹煥「東洋的という言葉」（1933/2001年）『両義の表現』みすず書房、2021年、198–203頁。
- 4 同前、200頁。

through a selection of a few exemplary key works from the late ’60s up until today. We worked together on the selection of artworks, historic and new. We insisted on the non-separation of sculptural and pictorial practices, and put a special focus on “transitional” works so that Lee’s evolution would appear more clearly. We worked a lot on accessible mediation texts. Sakamoto Ryuichi composed a soundtrack for the exhibition, which was a success, especially with younger generations who were not necessarily familiar with Lee’s work before.

This French trip with Lee Ufan of course leads us to Arles. What you see in the picture here (fig. 6) is a grandiose intervention at Alyscamps, an ancient open-air necropolis, installed on a long-term basis in 2021 and 2022. Arles is a city that has always attracted artists, most famously Van Gogh and Gauguin, who wanted to create their “Atelier du Midi” there. Lee Ufan found there a connection with antiquity and the old idea of Europe he was already looking for during his first trip in the ’70s—full circle! His first exhibition in Arles happened at the invitation of Françoise Nyssen, the former French Minister of Culture, and Jean-Paul Capitani, publishers in Arles, with an important friend of the artist, Michel Enrici, who wrote the first comprehensive monograph in French on Lee’s work. This was in Chapelle Saint-Laurent – Le Capitole in 2013. In April 2022, Lee inaugurated Lee Ufan Arles, a museum in the heart of the old town, with a presentation of his own works amid Provençal architecture. This generous gesture, entirely funded by the artist, makes complete sense when you line it up with the Lee Ufan Museum in Naoshima and the Lee Ufan Space in Busan: this is the third foot of the tripod, and it had to be in the West, in full coherence with Lee’s conception of universal art. Lee Ufan initially hesitated to choose between the United States and France, but at some point in the last few years, it became clear to him that France, where he has spent half of his time since 1991, was the choice, and especially Arles. Arles can be seen as an epicenter of Mediterranean culture. Besides the presence of antiquity and layers of history on every street, there was no better place than this one—under the light of the South, under the same sky that has inspired so many artists dear to Lee Ufan, starting with Cézanne—to install his art permanently and display it to a large audience.

Notes

1. Interview with Michel Enrici in *Lee Ufan*, ed. Michel Enrici and Satoshi Ukai (Arles: Actes Sud, 2013), pp. 11–17.
2. Quoted by Valérie Duponchelle in *Le Figaro*, December 17, 2013 (in French) online: <https://www.lefigaro.fr/arts-expositions/2013/12/17/03015-20131217ARTFIG00374-lee-ufan-en-attendant-versailles.php>
3. Lee Ufan, “The Word ‘Oriental’” in *The Art of Encounter*, ed. Rute Ventura, Lucy Wilkinson and Amira Gad, trans. Stanley N. Anderson (London: Lisson Gallery and Serpentine Galleries, 2018), pp. 180–184.
4. Ibid, p. 181.

座談会

登壇者：

ドリュン・チョン／ジャン＝マリ・ガレ／李禹煥／アレクサンドラ・モンロー／

ジルケ・フォン・ベルスヴォルト＝ヴァルラーベ／米田尚輝／吉竹美香

米田　発表者の皆様ありがとうございます。大変興味深い話ばかりで、聞きたいことたくさんあるのですけれども。話の多様性が、豊かさが、李先生の活動の豊かさそのものを物語っていると思いました。各プレゼンテーションについての質問に入る前に、ぜひ日本で行われた今回の展覧会、これは李先生が初めて、自分自身のレトロスペクティヴ（回顧展）であると認めたのが今回の展覧会になりますので、この展覧会の感想をアレクサンドラ・モンローさんに伺いたいと思います。

モンロー　ありがとうございます。最初に今回の展覧会の主催者の皆さんにお祝いを申し上げたいと思います。特に逢坂恵理子館長は、炯眼をもって東京での李禹煥回顧展を実現されました。これほど長い間にわたって、故郷ともいうべき場所で、李先生ほど国際的に重要なアーティストの学術研究に基づいた大回顧展が開催されなかったのは驚くべきことです。長く対望されていた本展が開催されたのは逢坂館長、そして主任研究員の米田尚輝さんの大きな功績となるものです。また、SCAI THE BATHHOUSE代表の白石正美さんとスタッフの皆さんも長きにわたって李先生の作品制作を支援し、世界へと発信してきました。その中には、ここにいる私たちが手がけた国際的なプロジェクトも含まれます。彼らの功績も忘れることはできません。

今回の展覧会を見た私の最初の印象ですが、何よりも感謝とお祝いの気持ちでいっぱいになりました。素晴らしい展示構成だと思います。私の「場」の理論を裏付けるものです。李先生が、黒川紀章さんの手による開かれた空間を捉え直し、展示室内の小さく仕切られた空間や場を巡る旅路を創り出したことがよく分かります。その結果として単に作品を回顧するのではなく、一連の思考と出会うという無二の経験が生まれているのです。私の「場」のリストに国立新美術館を加えたいと思います。李先生は美術館の展示室を、作品と出会う一つの統合された空間と捉えています。最後に、本展の素晴らしいカタログに寄稿されたキュレーターと研究者の皆さんに祝意を述べたいと思います。これまでフランスや欧米で私たちが手がけてきた出版物を踏まえたものであり、非常に優れたカタログだと思います。おめでとうございます。日本と東アジアのみならず、より広い国際的な美術史における李禹煥の位置づけが、新たな研究成果に基づいて、より明確になっています。他の方にも話を聞きましょう。まずは李先生に伺います。

李　ありがとうございます。身に余る言葉をいっぱい頂戴しました。半世紀以上の活動の中で、いろいろなことがあって、ほとんど半分以上をヨーロッパ、後半はアメリカまで広げているようになりました。やったというよりも、正直に言えば、僕は非常に孤立無援の中で頑張ったというか戦ったというか。無我夢中で本当にもうどうなるかも分からないような道を歩いてきたことが正直、僕の一生でした。自分が何をしてるのが薄々整理というか、少しは分かったようになったのは、ついここ10年前後ぐらいかなと思います。

その前まではいろいろなことを言ってきましたが、ただ必死によじ登るというか生き抜くことで精一杯でした。事実、ヨーロッパでも90年代半ば頃までは誤解が多過ぎて、ほんのわずかの理解者を別にすれば、皮肉だとか揶揄とか非難がある面が多かった。でもやっているうちに友達もたくさんできるし、アジアの経済的・政治的な力がだんだんと強くなってきて、国際的な状況が変わってきたことも、決して無視できない。

それと同時に、僕が非常にしつこく執拗に戦ってきて、そのためにだんだん文章も一生懸命書くようになり、それを翻訳して、フランス語、英語、ドイツ語、いろいろ走り回っているうちに少しずつ理解が深まって。今はむしろ誤解する人は非常に少なくなった。どこへ行っても最後まで、誤解する人がいないわけではないと思いますが、日本国内にだって、韓国の方が実は一番誤解が多いかもしれませんけれども、そんなもんです。その中でも今はむしろヨーロッパやアメリカの方が僕を理解する人が場合によっては多いかもしれない。それを感じることはすごく、僕は内心嬉しい。やりがいがあったなと思います。日本での展覧会が横浜美術館以降17年間も間ができたということは、本当はあまり知りませんでした。ちょっと時間が経ったかなと思いましたけど。その間、日本のいろいろな地方の美術館が何度も僕に展覧会の依頼をしましたけれども、そのうち東京で大きい展覧会を一遍してから、地方に行きたいというようなことで断ってきました。

つまり外国で随分いろいろと走り回って、ある程度、自分のやってきたものが実感として、あるいは認識として見えるようになったかなというところで、東京で大きい回顧展というか、過去を振り返るような展覧会をしてみたいなあという、そういう願望が募って。それで僕の画廊のSCAI THE BATHHOUSEの白石さんと相談して、白石さんが国立新美術館とコンタクトを取ったら、

Roundtable

Participants:

Doryun Chong / Jean-Marie Gallais / Lee Ufan / Alexandra Munroe / Silke von Berswordt-Wallrabe / Yoneda Naoki / Mika Yoshitake

Yoneda　A big thanks to all of our presenters. This talk has been extremely fascinating, and I have so much I’d like to ask. I think the breadth and depth of topics discussed has really shown the profoundness of Lee Ufan’s work. Before we jump into questions about the various presentations, I’d like to ask Alexandra Munroe about her impression of the exhibition currently being held in Japan, which has become renowned as Lee Ufan’s very first retrospective.

Munroe　Thank you. First of all, I want to congratulate the organizers of the exhibition. I’m starting with the director general of NACT, Osaka Eriko, who had the vision to realize Lee Ufan’s retrospective in Tokyo. It is really shocking to consider how long it’s been that Lee Ufan, an artist of such extraordinary stature internationally, has not been given a scholarly full retrospective in what is virtually his hometown. It is long overdue, and it is a tremendous credit to the director of the museum and to curator Yoneda Naoki to have realized this exhibition. I believe that Shiraishi Masami and his staff at SCAI The Bathhouse, who have long supported Lee Ufan’s work and the promotion of his work internationally, including to all of us in our international projects working with Lee Ufan, also deserve enormous credit.

My first impression is really gratitude and congratulations for the show itself. I think it is beautifully installed. It supports my thesis of *ba*. I can see how the artist has reconceived the open spaces of Kurokawa Kisho’s architecture and created a journey of smaller spaces and places within the galleries to create not so much a retrospective of works as a single experiential encounter with a series of ideas. So I would add NACT to my list of *ba* because he is approaching the museum galleries as a single, unified space for the encounter of work.

I lastly want to congratulate the curators and scholars for this excellent catalogue. It builds on previous publications that we have done abroad in France, in Europe, in America, but I think it’s really excellent. So, congratulations. It adds new scholarship and new clarity to Lee Ufan’s place within Japanese art history, within East Asian art history, and of course, within a larger international art historical context. Shall I ask others? Well, I first want to ask Mr. Lee.

Lee　Thank you. I feel as though I’ve received so much undeserved praise. Over my more than half-century career, a lot has happened. I spent most of the last half of it in Europe, before branching out

to America later on. It’s not some success story. Honestly, it’s felt more like hard work, or a fight, done in immense loneliness and helplessness. I’ve truly lived a life where I’ve lost myself in my work unsure whether or not it would lead here. It was perhaps only about a decade ago that I started to get some sense of what I am actually doing.

I’ve said so many different things over that time, but I was overwhelmed with simply doing everything I could to establish myself, or I guess survive as an artist. In fact, even during my time in Europe, nobody really understood what I was doing until the mid-nineties. Only a few saw what I was doing, while everyone else was sarcastic, and ridiculed and condemned my work. I did make many friends through my work, though. I don’t think we can ignore the way the international landscape changed, either, as Asia gained much stronger political and economic power.

During this societal shift, I was really relentless in my fight. That is why I started putting so much effort into my writing, which was translated into French, English, and German. My writing started to reach all kinds of people, by slowly bringing greater understanding about my artistic endeavors. Today, very few people seem to misunderstand my work. I don’t think that means, though, that there won’t always be those who don’t get what I do wherever I go. Even in Japan, it seems as though people from Korea misconstrue my work the most. That’s just the way it is. If anything, I would say people in Europe and America might understand it best in most cases. I know this acceptance has brought me extraordinary joy and motivation. I didn’t even realize seventeen years had actually passed since my last exhibition in Japan at the Yokohama Museum of Art. It just doesn’t feel like that much time. Over those seventeen years, I’ve had many different requests to exhibit at rural art museums throughout Japan, but I was adamant about having one big exhibition in Tokyo before displaying my work at other museums in other places in Japan.

So I went all over the world to places outside of Japan. When I began to see that I had come to experience or recognize my work for what it is to some extent, my aspirations grew to have a large Tokyo exhibition—a massive retrospective looking back at all my previous work. That’s when I discussed the idea with Shiraishi Masami from my gallery, SCAI The Bathhouse. He got in touch with The National Art Center, Tokyo. Coincidentally, I had a long-standing relationship with Osaka Eriko, who had just been appointed director general of

それがたまたまですけども、新しく赴任した逢坂さんとは長い間の付き合いだし、僕の仕事を内外からよく見てきた人だったので、非常に理解を示して、この展覧会になったかなと思います。

この展覧会になるまで、ヨーロッパ、80～90年代は圧倒的にドイツが僕を育てた。僕はドイツが本当に今の自分ができる叩き台になってくれたということで非常に感謝しています。そうこうしているうちに風の吹き回しが、ということかフランスのほうに変わって展覧会が多くなったり、そうこうしているうちにアメリカに渡るようになったり。たくさんの美術館や画廊の展覧会で練習をずっとしたと思えばいいんです。何遍もいろいろ違った空間、難しい空間の中でやったような経験で、集約的にここで、グリーンとした、大きい壁も何もない空間を見せられて、ここでやりなさいよということで。じゃあどういう風に組み立てるかということや、何もない、壁も何もないところから考えるようになったんです。これができた背景としては、今言ったように長い間外でいろいろな展覧会を組み立ててみた。でも、自分の案でということよりも、ほとんどが向こうの美術館のキュレーターの、あるいは批評家のような人たちの組み立てるものを見たり、あるいは一緒に組み立てたりする。そういうようなことでかなり訓練できた。それを今回ここで、最終的に日本で振り返るような場を作ることができたと。本当にモンローさんが言ってるように、僕は70年代から、出発のときから、作品はオブジェクトではなくて場の問題、空間であり、空間よりもさらに大事なのは場であると。場がどこかにあるのではなくて、それは場の感じが醸し出すようなつくり方が大事。そういう引き出し方が大事だということでやってきた。ようやくそれが屁理屈ではなくて、実際のリアリティのある……何ていうかな、空間性としてその場が出てくるようになったように思います。

ついでに少し、あえて言えば、自分なりに表現の新しい出発点、新しい始源みたいなものが見つかったかな。そういう少しの達成感があります。今日皆さん、様々な観点から僕のことを触れてくれて、しかもそれは僕のことでなくて、状況だとか、現代美術のシーンやいろいろなことも記してくれて、そういう中で僕を見てくれて、とても嬉しかったし、非常に刺激にもなりました。本当にありがたいと思います。

モンロー　ありがとうございます。では、ジャン＝マリから発言をお願いしましょうか。ここにいる私たちの中では直近の個展を手がけましたね。坂茂さんが設計したポンピドゥー・センター＝メスの建物での展示はとても素晴らしいものでした。今回の展覧会についてはどう思いますか？　どんな印象を持ちましたか？

ガレ　これまで見てきた李先生の展覧会とはかなり違っていると感じました。ソロモン・R・グッゲンハイム美術館でアレクサンドラが手がけた展覧会やフランスでの展覧会などです。たとえば、最初の展示室の作品は私の知らないものでしたし、初めて見るものでした。ものすごく強い蛍光色で描かれたメビウスの輪の作品

です。ロサンゼルスで美香が企画した展覧会でも再制作された、ごく初期の作品も見ることができました。

後半は絵画作品の展示室です。李先生は自ら会場構成を練り、壁の配置も考えて各空間の広さを決めたそうですね。これはつまり「場」の一部であるということです。幾分かは無意識のうちにだと思いますが、李先生は鑑賞者のために入念に設計されているのです。絵画作品と鑑賞者の間の距離や、絵画作品同士の関係性という点においても、私が今までに見た李先生の絵画作品の展示の中でも屈指のものだと思います。

モンロー　ありがとうございます。美香に二つ質問があります。一つ目は、美香は研究者として、またキュレーターとして李先生の作品に精通していますが、この初の回顧展についてどう思いましたか。また、美香に協力してもらったグッゲンハイムでの展覧会では彫刻と絵画を分けずに展示しました。今回の展覧会でアーティスト自身とキュレーターが、両者を明確に分けることにしたのはとても興味深いと思います。美香はこの方針についてどう思いますか。

吉竹　まず全体的な印象ですが、私が初めて李先生の作品に実際に接したのは2005年の大阪の国立国際美術館での「もの派―再考」と横浜美術館での「李禹煥　余白の芸術」でした。どちらの展覧会でも空間に作品がひしめき合っていたので、観念的というか、じつくりと考えながら個々の作品を簡潔に鑑賞するのが非常に困難でした。横浜美術館の展覧会では、建物の制約を受けたために李先生の作品制作の大まかな展開を理解することが難しかったと思います。今回の展覧会では、何よりもまず、見えないものと見えるものという李先生の核となる考えを強く感じました。最初の二つの部屋は、李先生が視覚的トリックあるいはイリュージョンという観念を取り上げていた文脈を導入しています。この観念は社会的現実に向けられた李先生の懐疑と共鳴していました。これは日本の新左翼の中の政治的挫折に対する反応でした。展示室で鑑賞者が経験するのは、物自体ではなく、触知できない何かからの雰囲気ともいうべき感覚なのです。最初に展示されているこれらの絵画は視覚性の文脈から生み出されたものですが、そこからより現象学的な実践に移行し、〈関係項〉へと劇的に変化していきます。今回の展覧会では〈関係項〉シリーズの連続性がとてもよく分かると思います。その中核にあるのは、時間と空間の各瞬間において新しい出会いと再会を繰り返すということです。本展では、この知覚についての信条あるいは原則が見事に実践されていると思います。

次に、絵画と彫刻が完全に切り離されているという点ですが、私たちは最後に再び彫刻と拡張されたインスタレーションに戻ってきます。とてもドラマチックだと私は思いました。ラ・トゥーレット修道院のインスタレーションの石板の上を歩く経験をすることもできました。土を使った作品もありましたが、これにはかなり意表を突かれました。この展開された領域にたどり着くため

NACT. She was an avid connoisseur of my work in and outside of Japan. She understood me. It’s thanks to her that this retrospective happened.

Before this retrospective, it was really Europe in the 1980s and 1990s, especially Germany, which nurtured my career. Germany was the proving ground that made me who I am, and I’m very grateful for that. The winds of fate blew me from Germany toward the exhibitions happening in France. After some time there, those winds then carried me to America. You could see this as a time when I honed my skills in exhibitions at a variety of museums and galleries. I gained experience in all these different spaces—some of it difficult. Here, I was shown a space without large walls or anything like that and told to use it. I needed to figure out how to put it all together while learning how to approach a space without walls or anything like that. Underpinning this work was the long time I’d spent putting together pieces outdoors for a variety of other exhibitions. However, these were not exactly my own vision but that of the curators or the critics. I’d show them what I’d put together or work with them in putting something together. It was amazing training for me. Now, this retrospective in Japan finally gives me the chance to look back on these experiences. As Alexandra Munroe said, my work addressing the problem of *ba*, or space, rather than objects, did begin in the seventies. The *ba* is more important than the space. The *ba* is not there to find. The approach to cultivating that feeling of *ba* is what is important. The way to bring it out is essential, and that’s what I did. I’m not splitting hairs here. *Ba* does actually exist. How can I describe it? I think *ba* began to appear as an extensity of space.

If I may be so bold, I’d dare to say that I’ve found a new expressive avenue—a new creative resource—for myself, which gives me some sense of accomplishment. Today, while everyone has talked a lot about me from so many different perspectives, it hasn’t just been about me but also about the variety of circumstances around me, the various trends of modern art, and so much more. I’m thrilled to have had people with such broad insight see me. The only thing I can really say is that it has been inspiring, or I guess absolutely stimulating, and I’m so grateful for that.

Munroe　Thank you so much. Jean-Marie, why don’t we start with you? You have done the most recent exhibition among us. The installations at the Metz looked beautiful in Ban Shigeru’s galleries. What do you think of this exhibition? What is your impression?

Gallais　I have the feeling that it is quite different from the previous exhibitions of Lee Ufan that I could see—yours at the Guggenheim or the ones in France. The first rooms show works that I didn’t know and had never seen—for instance, those very fluorescent möbius paintings. And we could also discover some very historical works that Mika could also reenact in L.A.

Then, the second part of the show is the paintings room. And I understand that Mr. Lee worked on the floor plan as well as designing the walls and the proportions of the rooms. This is also, I guess, part

of the *ba*. By this I mean it is partly unconscious, but it is so well designed for the viewer. The distance that you can have with the paintings, the relations between the paintings, make it for me really one of the best paintings rooms of Mr. Lee that I have ever seen.

Munroe　Thank you very much. Mika, I have two questions. First, you know Mr. Lee’s work so well, as a scholar and curator. What is your response to this first retrospective? But also, in the show we worked on at the Guggenheim, we mixed the sculpture and the paintings. And here, I was very interested that the artist and the curators decided to really separate them. What is your impression of that strategy?

Yoshitake　In response to your question about my general impression of the exhibition, the first time that I experienced Lee Ufan’s work was in 2005 at *Reconsidering Mono-ha* at the National Museum of Art, Osaka as well as his solo exhibition, *Lee Ufan: The Art of Margins* at the Yokohama Museum of Art. I thought the installations in both presentations were quite crowded and it was hard to experience each work in a concise, meditative manner. I think with the Yokohama exhibition, the architecture made it difficult to understand the general evolution of Mr. Lee’s practice. However, what I took away here was first, the idea of Mr. Lee’s core concept of the invisible and the visible. The first two galleries introduce the early context of Lee taking up the notion of optical tricks or illusion, which resonated with his skepticism toward social reality. This was in response to the political failure among the New Left in Japan. What you’re experiencing in these galleries is not the object itself, but an atmospheric feeling from something that is not tactile. Those first paintings were generated out of the context of the optical, which would transform into a more phenomenological practice that shifts dramatically in his *Relatum* works. I think that this exhibition shows the continuity of the *Relatum* series, which at its core is to encounter and re-encounter anew at each moment in time and space. That perceptual tenet or principle was very successfully executed here.

Now, to your point about the paintings and sculptures being completely split—we do come back to the sculptures at the end and the expanded installations, which I thought was quite dramatic. The experience of walking on the slabs of rock from the La Tourette installation as well as the soil—that was very unexpected. I think in order to get to that expanded field, one can say it was almost necessary to see the logic of the *Relatum* works from the late sixties to the present, and then see where that concept shifts in Lee’s painting practice, which is a meditation on experiential time as opposed to *ba*. So it was good to have that transition or separation, and then turn to what I would call the open field installations.

Munroe　Mr. Lee, do you have any response to that in terms of the organization of the exhibition and the decisions you took?

Lee　Yes, I do. I have no doubt everyone is left wondering why I did

には、1960年代後半から現在に至るまでの〈関係項〉の論理を知り、その概念が李先生の絵画の実践においてどのように推移したのかを知る必要があると思います。李先生の絵画の実践とは、「場」とは対極にある経験的時間に基づく瞑想なのです。だから絵画と彫刻の間を移行することあるいは両者を分離させたこと、そして開かれたインスタレーションへと戻ることは有効であったと思います。

モンロー　李先生、今回の展示の構成と、ご自身が下した決断についてお話しいただけますか。

李　ええ、そうですね。疑問に思う人もいるかと思うのですが、どうして彫刻と絵画を別々にしたのが、当然質問としてはありうると思います。初め僕は自分の家で、マケットが送られてきたので、そこにいろいろ交ぜながらやるということを何遍も試みたんです。実はボンビドゥー・センター＝メスでは、少し交ぜ少し離し、そういうことをやったのです。グッゲンハイムでも一部は交ぜ一部を離し、そういうこともやってみました。それで今回もそのようにやってみようと思って何遍やっても、やはりこれはもっとスケールのある展覧会ですし、60年代から今日までのことを網羅する上では、いろいろやったらなかなかうまくいかないのです、ゴチャゴチャになって、それを交ぜたら全然コンテクストが見えなくなる。説得力がどこかでお互いにケンカをして、何かこう水増しになってしまうような、そういう感じがして。そうこうしているうちに、これは別々にしよう、そのほうがすっきりして理解しやすいというか、見えやすいということになるのではないかということが、結果的にはこうなりました。

初めは僕の頭で、同じ人間だし、彫刻と絵画っていうのは同時進行でパラレルにやってきたから、交ぜるのが当たり前かなと思ってやった。けれどもどうしてもうまくいくような手が見つからなくて、結局引き離しながら、どこかで両方をつないでいくようなことができればなということで。一番最後の部屋はキャンバスと石がきて、絵画なのか彫刻なのか分からないような、何かそういうことになったと思うんです。

まあ僕がやってきたことをどう見るかとか、観点がどこにあるかということは様々なことがあって、僕自身の中でも、見る人もしょっちゅう言い方が変わりますし、また言い方も別なものになりうると思うので。その何ていうかな、認識の仕方、あるいは見方というものを、一つの視点で決めたいとは思わないし、もう少しオープンで様々な見方が可能であればなおいいのかと思っています。ただ、僕が頑張ってきて、一生懸命やってきたいくつかの点は、譲れない部分があります。それはつまり、作品はオブジェクトそのものではない。たとえば、近代絵画は抽象絵画なわけで、抽象絵画は描かれたもののみが作品であるという視点があるわけですね。それに対してはものすごく抵抗していて、描かれたもののみではなくてその隣にある描いていない部分、あるいは彫刻も作った部分ではなくて作っていない部分とのコンタクトというか、

コンビネーションというか、そういう関わりの中で考えたい。つまり作品のオブジェクト性を超えていきたい、それを壊していきたいということは、僕が初めから一生懸命頑張ってきたことだと思います。空間的か時間的かというのは、これは難しい議論ですけども、僕は初め絵画はもちろん、60年代も少しは自分なりに勝手にいろいろな絵を描いてみたり、いろいろなものを作ってみたけれども、自分が将来アーティストになるとは本当に夢にも思わなかった時期があって。そのうち何とか日本語が上手になれば文学をやる、小説か詩を書きたかったのだけれども、それが難しいということが分かってきた。あるきっかけがあって、だんだんとアーティストの知り合いが増えて、僕のアルバイト先の下がギャラリーで、しょっちゅう美術関係の人と会ったりしてるうちにズブズブッと入ってきて、結果的にアーティストになったんです。

71年にパリに行ってそこでもいろいろ人たちに会った時に、もう絵画は終わったと。その当時、実のところ絵画は非常に少なかったです。先程名前の出たシュポール／シュルファスというアーティストはその当時、展覧会場でみんな知り合ったんです。クロード・ヴィアラ、マルク・ドゥバド、ルイ・カーヌ、それからダニエル・ドゥズーズだとか。みんな挨拶して知り合いました。今日まで長い間付き合っているのですが、その時に絵画はもう済んだこととして、パリではありました。その帰りにニューヨークを回って日本に帰ってきました。ニューヨーク近代美術館に行ったら、バーネット・ニューマンの「ブラック・アンド・ホワイト¹」という大きい展覧会があって、本当にびっくりした。作品も大きいけれども、展覧会はカラーフィールドではなくて、白と黒が主な展覧会でした。でも、ものすごく迫力がある。僕はもう、なるほど、絵画はこのように可能性があるのかと、非常にワクワクドキドキして、僕も帰ったら本格的に絵画をやってみよう。その前も少しは絵を描いていましたけど、全く自信もないし、ということになるかも分からないでやっていました。

ピンクの、ここに並んでいるようなハレーションを起こす蛍光塗料を使った、つまり見るができない、拒否する、あるいは幻覚作用がある、目に見たものがあると確認ができない。つまり、その時代がみんな、ぶち壊すとか拒否するとか、そういう否定性が強い時代だったので、蛍光塗料でもって目がチカチカするようなくらい周りをみんな染め上げて、ぶち壊しになりダメになるような表現。つまり表現じゃない表現みたいになっていた。その後そういうことを続けても、先がそれほどないわけで。トリックあるいはハレーションとかいろいろなことを、錯覚を中心にやって一つの方法にはなっても、それが展開されたり続くようなものではなかった。それでニューヨークでバーネット・ニューマンを見て、ああ、これは絵画として十分問題性があるし、先があるということが分かって。それならば僕はということが可能か、ということいろいろな飛行機の中で考えたりして、帰ったら時間的な絵画をやってみよう。

僕は子供の頃、書を学ぶ時に、まず点のつけ方・線の引き方を4、5歳の時に一生懸命に習ったんです。書を書く前にまず練習

this. It's natural to question why I decided to separate the sculptures from the paintings. The maquette was first sent to my home. I did many variations while arranging and mixing my sculptures and paintings together. At the Centre Pompidou-Metz, I'd mixed some together while separating others a bit. Even at the Guggenheim, I tried incorporating my paintings and sculptures in one space while separating them in others. Even in this exhibition, I intended to do the same thing and tried many different approaches to it, but this retrospective has such immense scale. It covers my work from the 1960s through today. No matter what I did, nothing really worked. Everything became cluttered, making it impossible to see any context around the sculptures and paintings when side by side. It felt like the persuasiveness of these sculptures and paintings fought with one another, watering down the power each has. As I struggled to overcome the problem, I decided to separate them. I thought it might tighten and clarify each medium, making it all easier to appreciate, which is inevitably what happened.

These works come from the same mind and same person. Because I had been working and creating these sculptures and paintings in parallel, it only seemed natural to mix them together and so that's what I had been doing. I never did figure out how to make it work though. Ultimately, I hoped the art direction would find some way to connect my sculptures and paintings even while presenting them separately. In the very last room, this idea led to visitors encountering canvas and stone. My intention was to create ambiguity about whether what the viewer sees is a painting or a sculpture.

Anyway, I guess it's about how you look at what I've done. There are so many different ways to, depending on where you place your point of focus. I myself often change what I say about my work, so I'm sure other people often change how they view and talk about it as well. What can I say? I guess I don't want to decide on any one way to appreciate or view art. I think it's better to have a more open format that allows people to take many different perspectives. However, there are a few key things that I've worked very hard to achieve and an uncompromising about. Put simply, my work is not presenting objects. For instance, modern art has abstract paintings. People sometimes view these abstract paintings as being only what has been created with paint. I'm strongly opposed to this point of view. An abstract painting is not only what is created by paint but also the areas next to that left without paint. Sculptures, too, are not just what are sculpted forms, but are influenced by the existing context surrounding them. It's that contact or combination. I want to see it as this type of relationship. In other words, I want to take my art beyond objects. I want to destroy them. I think that's what I've always striven to do. The debate about whether this is spatial or temporal is a difficult one. I, of course, first started painting in the 1960s doing whatever I wanted in various paintings unique to myself. I did all these different things at a time when I never thought in my wildest dreams that I'd become an artist in the future. I hoped my Japanese would get better so that I could become a writer of novels or poetry. I soon realized how difficult that was going to be, though. Thanks to certain opportunities, I

gradually became better known as an artist. I mean there was a gallery below the place that I was working part-time, so I often met different people involved with art. I sank deeper and deeper into that world and eventually did become an artist.

I went to Paris in 1971, where many people I met proclaimed painting was dead. It's true that there were very few paintings back then. I got to know all of the Supports/Surfaces artists of the time at that exhibition venue—people like Claude Viallat, Marc Devade, Louis Cane, and even Daniel Dezeuze. So these were the artists I was meeting and getting to know back then. These have been long-lasting relationships carried on to today. But at that time, the discussion about paintings was considered over and done with in Paris. I went to visit New York before returning to Japan. When I went to the Museum of Modern Art, New York, there was a huge Barnett Newman exhibition called *Black and White*¹. It shocked me—rocked me to my core. His paintings were gigantic, but the exhibition was almost all black and white without any color field paintings at all. It was extremely powerful. I got it. I realized the kind of potential paintings have. I became so excited as I took in the exhibition, and decided I was going to try to get serious about painting once back in Japan. Though I had been painting for a little while before that, I didn't have any confidence in my work at all. I went about it without any idea where it might go.

Before that, I had used fluorescent paint in my series of pink paintings to evoke a halation with the intention of obstructing a space from being seen—trying to create this hallucinogenic effect. By doing this, I wanted the eyes of the viewer to deceive them, making it impossible to understand what they were really seeing. Essentially, this era in my life was one of real negativity where I tried to destroy or deny what artists were doing. It was this motivation that drove me to cover canvas in fluorescent paint to overwhelm the eyes by bathing the entire space in pink in an expression that destroyed all the art in the room. It was an expressive assault on the very act of expression. There was no future for me if I continued to do what I was doing. Tricks or halation and things like that central to illusions are nothing more than one approach, which really cannot be developed or continually used in a meaningful way. When I saw Barnett Newman in New York, I discovered a way painting could take on issues and have a future. On the plane back to Japan, I thought all about the potential painting had if this was really true. After I got back, I decided to create these temporal paintings.

When I was about four or five years old and learning how to write, I first put in the work to learn how to draw points and lines. Before my teacher would let me write any letters at all, he'd initially have me try to make points. I'd put ink on my brush and write dot after exact dot until my brush went dry. I'd do the same with lines, trying to draw one as straight as I could. I used this as inspiration to illustrate the typical passage of time. I thought I should be able to create these temporal paintings if I put everything together in the right way. I practiced these different dots and lines for almost six months before painting something I could show in 1972. These are in fact presented

として先生がさせるのは、点をつけてごらんと。墨をつけて、それがなくなるまでずっときちっとした点をつけてごらん。あるいは線を、まっすぐ線を引いてごらんとかね、それを思い出して。それは時間的な経過を考えて示すので、上手に組み立てれば時間的な絵画になるはずだと。それで練習するのには半年くらいかかって、72年頃から、実は73年と並んでいる作品はほとんど72年の作品で、展覧会場に持って行ってサインしたから73年になっている。80年代までは確かに時間的な反復とか、経過を示すようなことをやったわけだけでも、そうこうしているうちにシステムが壊れたり、ぐちゃぐちゃになったりしてて、再び現れた時はだんだん空間的なものが、描くことと描かないこととの関係になったり。それを初めは全然分かりませんでした。やっているうちにそういうことになって。描かないところがどんどん大きくなると同時に時間概念はだんだんと表に出ないで、重なりとか、何かそういう中で蓄積として別な現れ方をするようになって。で、描くことと描かないことっていうような関係の中で、完全に空間的なものに展開して。だから空間性が出ると同時に、彫刻では初めから言っていた場の問題、空間、場所の問題ということが、絵画の中で初めて見えてきました。

それで最近の作品のように、本当にそのキャンパスの中だけじゃなく、それと関係ないように外の壁までが、その空間までが一つの絵画の中の一つの現象、一つのバイブレーションとして、広がりとして出てくるということが、だんだん分かってきました。まあ表現というのは、特定な意味や特定な何か理由があってやるというだけで成立するのではなくて、何もなくても、点の、線の一つの引き方、キャンパスやどこか触れると途端に絵画性が出てくるという、そういうことに気が付いて、だんだんだんだん、これはかなり自分なりに面白いことに気が付いたのと、大きく展開するようになった。

ついでに言いますけど、これ何遍も言ってることなんですけど、ジグマー・ボルケというドイツの大変親しいアーティストがいました。その人が亡くなる2年ぐらい前に、デュッセルドルフで会ったのかベルリンだったのか、今定かではないのですけれども。それから東京で世界文化賞を彼が受賞した時にも会って、彼は何遍も同じことを言ったんですね。自分の友人にゲルハルト・リヒターがいるのだけど、彼は絵画の可能性に向けて、あらゆることはみんなやってみた。しかし、たった一つやっていないことがある。それをお前がやってるんだ。僕は何が言いたいのか、すぐ分かったんですね。つまり描くことと描かないこととの関係。これはリヒターはやってないわけです。それを正しく僕はやっていて。だからやっぱり僕をずっと見ている人はそれが分かるのだという自信を得ました。だから描くことと描かないこと、作ることと作らないことの間である出来事が起これば、それがアートになり得るということに気が付いて、非常に僕は長い間やっていて、やっとそういうところにたどり着いたのかなという、そういう感じだったのです。

モンロー　李禹煥を研究する皆さんに非常に感謝します。本当に素晴らしかったです。次はドリュンに今回の展覧会についてどう思ったか聞きたいと思います。同じキュレーターとして特に聞きたい質問もあります。あなたはM+の立ち上げから携わり、遂に開館させたわけですが、その間に来館者についていろいろと考えたことと思います。私自身も現在、グッゲンハイム・アブダビの開館準備をしています。2025年か2026年の開館を目指して主要な作品の収集作業を終えたところです。来館者についても知恵を絞っています。今回の展覧会で気になったことは、展示空間内に説明的な文言が一切ないことです。その代わりにとても行き届いた音声ガイドが用意されています。これもアーティストとキュレーターによるとても意図的な選択だと思います。私は展示室内にできるだけ解説文を配置したいと思うほうで、アーティストからは嫌がられてしまいます。キュレーターとして、また研究者そして美術館に携わる者として、この点についてはどう思いましたか。

チョン　今回の展覧会については、既に話されたことの繰り返しになりますが、非常に素晴らしい展示だと思います。今までに行われた概観的な展示や回顧展とは全く異なる方法によって、李先生の作品を理解するための別の道筋を示すような展覧会になっています。少なくとも私はそう感じました。既に指摘されたように、李先生がまるで二重螺旋構造のように展覧会を二つに分割したのは意外でした。でも、実際にはそれほど単純なことではありません。展示は絵画作品から始まります。ちょっと驚くような絵画です。ジャン＝マリが言っていたようにメビウスの輪というか無限の輪というか。ですがこれらが実際にはきわめて攻撃的な絵画であるという点において、早くも展示全体の基調をなしているのです。バイブレーションとか錯覚といった言葉が使われていたと思いますが、これは描かれた錯覚ではありません。絵画とは伝統的にそういうものですが、李先生の蛍光色を用いた作品は文字通り振動しているものであり、見る者のほうや周りの空間にも影響を与えています。私たちが議論している「場」や環境、空間、場所といったことがまさしく展覧会の最初から示されているのです。

それに続くのが彫刻作品の展示ですが、李先生が芸術作品それ自体を常に生きたものであると認識していることを今まで以上に実感しました。1960年代の終わりか1970年代の初めに試みられたかもしれない着想を、修正あるいは更新、また刷新したような彫刻作品は、再制作されたことで新たに生まれ変わっています。展示室を歩いているとこのことが実にはっきりと分かります。さらに順路を進むと絵画作品の展示が続き、最後から2番目の展示室にはたった一つのストロークが描かれています。一筆書きでないことは当然知っていますが、そのように見えます。これについて李先生と面白い話をしました。私にはこのストロークがホログラムのように見えたのです。実際に空間の中に浮いて、振動しているように思えたのです。これはどういうことでしょうか。絵画の基本的な動作に見えたものは、実は空間的なものだったのです。

now as works from 1973 even though most are from 1972, because I took them to the exhibition venues and signed them in 1973. By the 1980s, I’d clearly done the work to show this temporal repetition or passage of time. As I did this and that, the system fell apart into shambles. It brought me back to a time once again where I dove into the exploration of space and the relationship between what is drawn and what isn’t. I didn’t really understand this relationship at first. Doing it though, I learned more and more, and quickly used larger and larger blank areas while the concept of time gradually vanished. It began to overlap the space, or I guess time came to be expressed as this cumulative part of the work. I saw the relationship between what is created and what already exists fully develop these temporal aspects. That’s when I began to see how the problem of *ba*, space and place, that I’d struggled with in sculpture also resonated in paintings as this issue of *ba* arising at the moment the spatiality appears.

As illustrated by my recent work, the paintings are really not only on the canvas but a single phenomenon integrated with the outside walls and space that seem unrelated to the painting, which expands developing as a single vibration. It’s this phenomenon I slowly came to understand. Expression does not succeed by intentionally putting in some specific significance or reason. Rather, it’s the unintentional way a single line or dot is made. The moment an artist touches the canvas is the instant the painter’s expression is revealed. That’s what I started to realize more and more and more. I felt like I’d really found something uniquely interesting to myself, and I greatly expanded on that.

As a quick side note, I’d like to comment on something I have talked about many times before. One of my very close friends was the German artist Sigmar Polke. About two years before he died, I believe I met him in either Düsseldorf or Berlin. I’m not sure which it was right now. I also saw him when he received the Praemium Imperiale in Tokyo, but he always told me the same thing. Gerhard Richter was a good friend of his, and Sigmar Polke felt he had done almost everything possible in painting. However, he said there was one thing that Richter hadn’t done. Polke told me that I was doing what Richter hadn’t. I instantly knew exactly what he wanted to say. Polke was talking about the relationship between what is painted and what is not. This was the one thing Richter had not done. Polke felt my work appropriately tackles this relationship. His words gave me confidence in knowing that the people who have been following my career recognize what I’m trying to do. I discovered that art is something that can be realized by this phenomenon between that which is painted and that which is not—that which is created and that which is not. After working for so very long, I felt I really had finally arrived at a point of discovery.

Munroe　Thank you so much to all of you Lee Ufan scholars. That was very good. So, Doryun, we have to ask you what your thoughts on the exhibition were, and I also have a specific question as a fellow curator. You were building the M+ museum. You’ve opened the M+ museum. You’ve had to think a lot about audiences. I’m also now

involved in the future Guggenheim Abu Dhabi. We have collected major works for that future museum to open in 2025 or 2026. And we are also thinking a lot about audiences. One thing I noticed about this exhibition is there are no didactics in this space. But there’s a very extensive guide. So, I’m sure that was a very specific decision again by the artist and the curators. I tend to put a lot of words in a gallery. The artists always hate me for it, but I’m just curious how you felt about that as a curator and scholar and museum person.

Chong　Well, about the present exhibition here, I guess I will echo and resonate with what’s already been said—that it’s beautifully installed. I think it’s a very different approach from previous survey or retrospective exhibitions. It really brings a different pathway to understanding Lee Ufan’s work. At least that’s how I felt, because again, it’s unexpected that he’s split the exhibition into two, almost like a double helix kind of structure. But in fact, it is not so straightforward as that. The impression I got is that it actually starts with paintings, right? Like they’re surprising paintings. Jean-Marie described it as maybe an infinity circle or whatever you call it. But these are already kind of setting the stage in a sense that they are paintings that are in fact actually quite aggressive. I think the word vibration was used. The word illusion was used. It’s not illusion, not a represented illusion. It’s traditionally what painting was, but it’s actually a painting that literally vibrates with its fluorescent colors and reaches out to you and, in fact, the spaces around it, so that in a sense the whole discussion about *ba*, and environment, and space, and place that we are talking about is already suggested at the very outset of the exhibition.

Then, you go into the sculpture section, and I think more than ever, I really came to the realization of Mr. Lee’s perception of artworks themselves as always a living thing. The sort of revisions or renewals and regenerations that he does with ideas that may have been attempted at the end of the sixties or the beginning of the seventies are remade and then they are made anew. That’s very, very clear here in walking through the exhibition towards the end and coming to the painting section, and then to the second to the last room where he painted a single stroke. I mean we know that it’s not a single stroke. It looks like a single stroke. It was fun for me to have this discussion with him because it really looked like a hologram to me. You know, this single stroke really floats in space. It vibrates in space. So, what is it supposed to be of? What looked like an elemental gesture of painting is, in fact, spatial. In the end, I felt that when you come to the last room where a rock is facing a blank canvas—is that a painting or a sculpture?—that is so paradoxical when he and the curator separated painting and sculpture. But more than ever, you realize that the non-importance of the mediums, which he has always talked about, and which I also quoted, is made very evident by paradoxically separating them. I really came to so much more understanding. I mean, I knew that Mr. Lee was just describing the organization of the exhibition as almost a very pragmatic approach, but even if that was true in the end, I thought it illuminated his practice across painting

展示の最後には石が何も描かれていないキャンバスと対置されていますが、アーティストとキュレーターが絵画と彫刻を分けた中で、これは絵画なのか彫刻なのかという逆説的な状況が生まれているように感じました。李先生が絶えず問題にし、私自身も発表で引用したメディウムの非重要性が、逆説的に絵画と彫刻を分けることによって、かつてないほどに明白になっているのです。すべてが腑に落ちました。李先生は展覧会の構成について、ほとんど実際のともいえる方法をとったとおっしゃいました。つまりところはそうだとしても、この展示構成は絵画と彫刻にまたがる李先生の芸術的実践を実に鮮やかに明らかにしたものだと思います。それに加えて、私が見ることでできなかったアリスカンやアルル、ラ・トゥーレット修道院でのプロジェクトの作品が今回再現されているのはとても大きな収穫でした。同時に、李先生にとっては、ある特定の時に作られた特定の作品が、定まった場所にある必要はないということをさらに強く感じました。何度も何度も立ち戻り、作り直し、生まれ変わらせるということが李先生の作品制作の根底にあることに気が付いたのです。

それに、こうして皆さんの話を聞いていて、日本人であろうと、韓国人、フランス人、ドイツ人であろうと、誰に対しても例外を作らないという李先生の根気強さが分かりました。誰にとっても容易ではないことです。どの国でも見られる、アーティストとその作品を定義づけようとするごく自然な傾向と李先生は闘ってきました。長年にわたって抵抗してこられたのです。この闘いを通じて、李先生がずっと語り続けてきた普遍性というものが様々な場所で目に見えるようになってきたと思います。これは非常に喜ばしいことです。

それを踏まえた上で二つ目の質問についてですが、私たちは様々な場所で何年にもわたって李先生の作品を追いかけ続け、私自身もその普遍性を理解できるようになってきましたが、必ずしも一般の観賞者に同等の理解を期待することはできません。キュレーターの仕事とは解釈し文脈化することだと私は思っています。もしかすると鑑賞者としては、解説がないことが基本的で典型的な普遍性を感じることを助けてくれるかもしれません。しかし研究機関に属するキュレーターという立場からすると、文脈が重要なのです。香港の、今までにないような作品を展示する新しい美術館であればなおさらで、仲介し解釈するということを本当に真剣に捉えていますし、アーティストとも話し合い続けています。過剰にならないように最適な加減を模索していますが、絶対に必要なことなのです。もちろん、説明が十分ではないと不満を漏らす観覧者は常にいるのですが。

モンロー　ジルケ、今日話されたことを締めくくってもらえますか。李禹煥を長年研究してきた立場から、「場」や時間、生きた経験、「空間」といった問題についても話してください。このシンポジウムで議論されたことについての意見を聞かせてもらえますか。まとめでも結構です。

フォン・ベルスヴォルト＝ヴァルラーベ　とても重要な「場」の概念に焦点を当てたあなたの発表と、ドリュンが最後に触れた意味の固定化に抗うという話ですが、その間には深く掘り下げられた新しい思考の幅広い領域が広がっていたと思います。もちろん、これまでも取り上げられてきたことですが、数々の本や展覧会で展開されてきたことについて深い議論がなされたことは非常に興味深かったです。皆さんの発表を通して多くのことを学んだと思いますし、最も重要な点が指摘されたと思います。繰り返しになりますが、私にとっては脱中心化された知覚という側面を理解することがとても重要です。李先生の作品に接し、出会う度に私たちは脱中心化するのです。私たちは中心にいないということを、そして、単なる美術作品ではなく世界そのものと関わり合っていることを理解するのです。私にとって李先生の作品との出会いは現実との出会いであり、どのように世界の中で存在しているかということです。様々な発表や論文を通して、また、李先生の初期から今日までの軌跡を通して、この考えが非常に強く表明されてたと感じました。皆さんに深く感謝しています。今日は会場で皆さんとご一緒にできませんでした、多くのことを学びましたし、皆さんの発表のおかげで作品に対する理解をさらに深めることができました。どうもありがとうございました。

モンロー　ありがとう、ジルケ。

米田　ありがとうございました。皆さんに展覧会の感想を述べていただくだけで、時間があっという間に過ぎてしまいました。本日は皆様ありがとうございました。

編註

- 1　李が言及しているのは恐らく以下の展覧会のこと。「バーネット・ニューマン」 ニューヨーク近代美術館、アメリカ、1971年10月21日－1972年1月10日。

and sculpture in a really brilliant way. On top of that, it also brought certain projects that I haven’t had the privilege of seeing, like at the Alysamps and in Arles and in La Tourette, and their being realized here in this space is such a treat as well. But it also reinforces the idea that for him it’s never about this particular work made at a particular time in a location and fixed there. The idea of returning again and again, renewing again, regenerating again and again, I came to realize is so fundamental to his practice.

And I also think that for me in this setting of just listening to all of you, I realized that his persistence, not letting anybody off the hook, whether it’s Japanese or Koreans or French or Germans, I don’t think he made it easy for anybody. I think he fought against certain natural tendencies in any country of trying to fix meaning and definition on an artist and work. He resisted that all these years. Through that, I think we all have come to realize that the universality that he has been talking about all these years is finally visible in all these different places. That’s been such a treat here.

But about your second question, having said that, those of us here have been able to follow his work in different places over the years, where at last I’m coming to understand the universality, but you can’t necessarily expect that from general audiences. I do think that a curator’s job is to provide interpretation and contextualization. I don’t know—perhaps as a visitor, not having words might help that sense of elemental quintessential universality. But I do think that as an institutional curator, it really depends on the context. Certainly in Hong Kong with a brand new kind of museum with so many new kinds of work being shown, that mediation and interpretation is certainly something that we take very, very seriously and also always try to negotiate with the artist. We try to strike the right balance so that it is not overwhelming, but it has to be there. We certainly have audiences who are complaining all the time that there are not enough labels, you know.

Munroe　Silke, maybe you could help wrap up what we’ve been speaking about this afternoon, and also, as an enduring scholar of Lee Ufan, about this whole question of *ba* or time or lived experience, or *kukan*. Do you have any thoughts you want to share with us in terms of what we’ve been discussing here this afternoon? Any summary you’d like to offer?

von Berswordt-Wallrabe　Yes, I think that between your presentation which focused on the concept of *ba*, which is of course essential, and the last point made by Doryun, which was resistance to fixed meaning, I think we had such a wide range of new and further developed ideas. Of course the ideas are not new, but I was fascinated to see how much our discussion focused and intensified what had been spread in so many books and in so many exhibitions. I have the impression that I learned a lot from all of your presentations and that the most important points have been mentioned. And for me, once again, it was very important to understand the aspect of

decentralized perception. You know, whenever we meet works by Lee Ufan, whenever we encounter his works, we are decentralized. We understand that we ourselves are not in a center—that we are relating not just to an art object but to the world itself. So, an encounter with Mr. Lee’s works means for me an encounter with reality, with our way of being and in the world. Through the different presentations and papers and from the very beginnings of Mr. Lee’s career until today, I thought that this was an idea that pronounced itself very intensely. I would like to thank you all. Even if I could not be with you, I learned a lot from all of you, and I think your presentations intensified my understanding of these works. Thank you all very much.

Munroe　Thank you, Silke.

Yoneda　Thank you so much. The time has passed so quickly simply hearing everyone’s impressions of Lee Ufan’s retrospective. I can’t thank all of you enough for today.

Editorial note

- 1　What Lee mentions is probably the following exhibition: *Barnett Newman*, The Museum of Modern Art, New York, USA, October 21, 1971–January 10, 1972.

講演会 「3つの展覧会／3つの歴史的場所」

アルフレッド・バックマン

日時：2022年8月9日(火)

会場：国立新美術館3階講堂

アルフレッド・バックマン | 1948年、フランスのパリに生まれる。国立近代美術館・ポンピドゥー・センター館長、パリ国立高等美術学校校長、ジュ・ド・ボーム国立美術館館長を歴任。2022年のフランス、アルルのアリスカン墓地での展覧会「李禹煥 レクイエム」のキュレーションを担当。

連続対談シリーズ：対話より

松井茂と李禹煥

日時：2022年7月26日(火)

会場：国立新美術館3階講堂(非公開)

松井茂 | 1975年、東京に生まれる。詩人、情報科学芸術大学院大学[IAMAS]メディア表現研究科准教授。著書に『虚像培養芸術論 アートとテレビジョンの想像力』（フィルムアート社、2021年）等。キュレーションに「磯崎新 12×5＝60」（ワタリウム美術館、2014–15年）、「磯崎新の謎」（大分市美術館、2019年）等。

ワン・ジュワイエ

王舒野と李禹煥

日時：2022年8月21日(日)

会場：国立新美術館3階講堂

王舒野 | 1963年、中国の黒龍江省に生まれる。1990年に来日。鎌倉と北京を拠点に、認識以前の世界を現出させるような絵画を精力的に描く。

酒井忠康と李禹煥（司会・逢坂恵理子）

日時：2022年8月27日(土)

会場：国立新美術館3階講堂

酒井忠康 | 1941年、北海道に生まれる。世田谷美術館館長、東北芸術工科大学客員教授。神奈川県立近代美術館館長などの要職を歴任。美術評論家としても多くの著作がある。

ハンス・ウルリッヒ・オブリストと李禹煥

日時：2022年9月4日(日)

会場：国立新美術館3階講堂

ハンス・ウルリッヒ・オブリスト | 1968年、スイスのチューリヒに生まれる。世界を代表するキュレーター、評論家、美術史家。現在はロンドンのサーペンタイン・ギャラリーのアーティスティック・ディレクターを務める。

浅田彰と李禹煥

日時：2022年12月17日(土)

会場：兵庫県立美術館ミュージアムホール

浅田彰 | 1957年、神戸市に生まれる。1983年に『構造と力』（勁草書房）を発表、時の人となる。哲学・思想史のみならず、美術、建築、音楽、舞踊、映画、文学はか多種多様な分野において批評活動を展開する。

安藤忠雄と李禹煥

日時：2022年12月25日(日)

会場：兵庫県立美術館ミュージアムホール

安藤忠雄 | 1941年、大阪に生まれる。独学で建築を学び、1969年に安藤忠雄建築研究所を設立。イエール大学、コロンビア大学、ハーバード大学の客員教授、1997年から東京大学教授、2003年から同大学名誉教授を務める。プリツカー賞（1995年）をはじめ国内外で数多くの受賞歴があり、2010年には文化勲章を受章した。

島袋道浩と李禹煥

日時：2022年12月25日(日)

会場：兵庫県立美術館ミュージアムホール、企画展示室（非公開）

島袋道浩 | 1969年、神戸市に生まれ、那覇市在住。美術家。世界各地を旅しながら、その場所や人々の生活、文化に関するインスタレーションやビデオ作品などを制作する。

Lecture: “3 expositions / 3 sites historiques”

Alfred Pacquement

Date: Tuesday, August 9, 2022

Venue: The National Art Center, Tokyo, 3F Auditorium

Born in Paris, France in 1948, Alfred Pacquement has served as Director at the Centre Pompidou, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, and Galerie nationale du Jeu de Paume. In 2022, he led the curation of *Lee Ufan Requiem* at the historic Alyscamps Roman necropolis in Arles, France.

Lee Ufan: Dialogues

Matsui Shigeru and Lee Ufan

Date: Tuesday, July 26, 2022

Venue: The National Art Center, Tokyo, 3F Auditorium (not open to the public)

Matsui Shigeru was born in Tokyo in 1975. He is a poet and Associate Professor at the Institute of Advanced Media Arts and Sciences, and author of *Art Criticism and 1960s Image Culture* (Film Art, 2021). Curated exhibitions include *Arata Isozaki 12×5＝60* (Watari-um, The Watari Museum of Contemporary Art, 2014–15) and *Arata Isozaki: Third Space* (Oita Art Museum, 2019).

Wang Shuye and Lee Ufan

Date: Sunday, August 21, 2022

Venue: The National Art Center, Tokyo, 3F Auditorium

Wang Shuye was born in Heilongjiang Province, China in 1963 and came to Japan in 1990. He has been painting visual spaces of a world that exists prior to becoming a subject of our awareness from his bases in Kamakura and Beijing.

Sakai Tadayasu and Lee Ufan (chaired by Osaka Eriko)

Date: Saturday, August 27, 2022

Venue: The National Art Center, Tokyo, 3F Auditorium

Sakai Tadayasu was born in Hokkaido in 1941. He is currently Director of the Setagaya Art Museum in Tokyo and Visiting Professor at the Tohoku University of Art and Design. He has also served as Director of The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama and written numerous works as a Japanese art critic.

Hans Ulrich Obrist and Lee Ufan

Date: Sunday, September 4, 2022

Venue: The National Art Center, Tokyo, 3F Auditorium

Hans Ulrich Obrist was born in Zurich, Switzerland in 1968. A leading contemporary curator, critic, and art historian, he is Artistic Director at the Serpentine Galleries, London.

Asada Akira and Lee Ufan

Date: Saturday, December 17, 2022

Venue: The Hyogo Prefectural Museum of Art, Museum Hall

Born in Kobe in 1957, Asada Akira is the author of *Structure and Power* (Keiso Shobo Publishing, 1983). His work as a critic encompasses fields ranging from philosophy and the history of thought to art, architecture, music, dance, film, and literature.

Ando Tadao and Lee Ufan

Date: Sunday, December 25, 2022

Venue: The Hyogo Prefectural Museum of Art, Museum Hall

Born in Osaka in 1941, Ando Tadao established himself as a self-taught architect with the founding of Tadao Ando Architect & Associates in 1969. He taught as a visiting professor at Yale University, Columbia University, and Harvard University. He has also been a professor at the University of Tokyo since 1997 and a professor emeritus since 2003. He has won numerous awards worldwide including the Pritzker Architecture Prize in 1995 and the Order of Culture in 2010.

SHIMABUKU and Lee Ufan

Date: Sunday, December 25, 2022

Venue: The Hyogo Prefectural Museum of Art, Museum Hall and Temporary

Exhibition Galleries (not open to the public)

Born in Kobe in 1969, SHIMABUKU currently resides in Naha, Okinawa. While traveling the world, he has been producing installations, videos, and other works about his encounters with the places he visits, the lives of the people, and their culture.

作品リスト

List of Works

凡例

- 本出品リストは、出品番号、作品名、制作年／再制作年、素材、寸法（cm）、所蔵の順に記した。立体の寸法は、特記事項が無い場合、高さ×横幅×奥行の順に記載した。石は高さだけ記載した。
- 作品データは、原則として作家もしくは所蔵家から提供のあったものに基づいているが、表記については統一した。
- 《風景 I, II, III》(cat. 1) は、初出の「韓国現代絵画展」カタログ（東京国立近代美術館、1968年）では3作品として掲載されており、これに倣ってカタログ初版第1刷では、《風景 I》(cat. 1)、《風景 II》(cat. 2)、《風景 III》(cat. 3) の3作品として掲載した。しかしながら作家の認識としては3点組の1作品であるとの指摘を踏まえ、本書では1点の作品として記載する。これに伴い、cat. 2 と cat. 3 は欠番とする。

Notes

- This list provides, in the following order, the catalogue number, title, year(s) of production/reproduction, materials, dimensions (cm), and collection of each work. Unless otherwise indicated, dimensions of three-dimensional works are given in the order of height × width × depth. For stones, only the height is given.
- As a rule, data for each work is based on that provided by the artist or owner, but has been unified to a common format.
- In the catalogue for *Contemporary Korean Painting* (held at the National Museum of Modern Art, Tokyo in 1968), Lee's *Landscape I*, *Landscape II*, and *Landscape III*, shown for the first time at the exhibition, were presented as three separate works. In the first edition of the catalogue, we followed the same model: *Landscape I* (cat. 1), *Landscape II* (cat. 2), and *Landscape III* (cat. 3). However, as the artist considers this to be a set of three works, in this book it is referred to as *Landscape I, II, III* (cat. 1). Therefore, the catalogue numbers 2 and 3 have been omitted.

1
風景 I, II, III
1968 / 2015 年
スプレーペイント／カンヴァス
各218.2 × 291 cm（3点組）
個人蔵（群馬県立近代美術館寄託）

<i>Landscape I, II, III</i>
1968 / 2015
Spray paint on canvas
218.2 × 291 cm each (set of 3)
Private collection, deposited at The Museum of Modern Art, Gunma

4
第四の構成A
1968 年
蛍光塗料／ベニヤ板
93 × 120 cm
作家蔵

<i>Fourth Structure A</i>
1968
Fluorescent paint on wood board
93 × 120 cm
Collection of the artist

5
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

<i>Fourth Structure B</i>
1968 / 2022
Fluorescent paint on wood board
96.3 × 156.3 cm
Collection of the artist

6
関係項
1968 / 2019 年
石、鉄、ガラス
石：高さ約80 cm、鉄板：1.6 × 240 × 200 cm、ガラス板：1.5 × 240 × 200 cm
森美術館、東京

<i>Relatum</i>
1968 / 2019
Stone, steel and glass
Stone, height approx. 80 cm; steel plate, 1.6 × 240 × 200 cm; glass plate, 1.5 × 240 × 200 cm
Mori Art Museum, Tokyo

7
現象と知覚B　改題　関係項
1968 / 2022 年
石、ガラス
石：高さ約60 cm、ガラス板：1.9 × 220 × 250 cm
作家蔵

<i>Relatum</i> (formerly <i>Phenomenon and Perception B</i>)
1968 / 2022
Stone and glass
Stone, height approx. 60 cm; glass plate, 1.9 × 220 × 250 cm
Collection of the artist

8
現象と知覚A　改題　関係項
1969 / 2022 年
石、ゴム
石：高さ約35、40、50 cm（3点組）
作家蔵

<i>Relatum</i> (formerly <i>Phenomenon and Perception A</i>)
1969 / 2022
Stone and rubber
Stones, height approx. 35, 40, and 50 cm (set of 3)
Collection of the artist

9
物と言葉　改題　関係項
1969 / 2022 年
カンヴァス
約325 × 216 cm（3点組）
作家蔵

<i>Relatum</i> (formerly <i>Things and Words</i>)
1969 / 2022
Canvas
Approx. 325 × 216 cm (set of 3)
Collection of the artist

10
構造A　改題　関係項
1969 / 2022 年
鉄、綿
180 × 180 × 190 cm
作家蔵

<i>Relatum</i> (formerly <i>System A</i>)
1969 / 2022
Steel and cotton
180 × 180 × 190 cm
Collection of the artist

11
関係項（於いてある場所）I　改題　関係項
1970 / 2022 年
鉄
各0.45 × 140 × 200 cm（5点組）[国立新美術館]
各0.45 × 140 × 200 cm（7点組）[兵庫県立美術館]
作家蔵

<i>Relatum</i> (formerly <i>Relatum I (In a certain situation)</i>)
1970 / 2022
Steel
0.45 × 140 × 200 cm each (set of 5) at the National Art Center, Tokyo
0.45 × 140 × 200 cm each (set of 7) at the Hyogo Prefectural Museum of Art
Collection of the artist

12
関係項（於いてある場所）II　改題　関係項
1970 / 2022 年
木
各220 × 20 × 20 cm（9点組）
作家蔵

<i>Relatum</i> (formerly <i>Relatum II (In a certain situation)</i>)
1970 / 2022
Wood
220 × 20 × 20 cm each (set of 9)
Collection of the artist

13
関係項　別題　言葉
1971 / 2022 年
石、座布団、ライト
石：高さ約50 cm、座布団：55 × 55 cm
作家蔵

<i>Relatum</i> (also titled <i>Language</i>)
1971 / 2022
Stone, cushion and electric light
Stone, height approx. 50 cm; cushion, 55 × 55 cm
Collection of the artist

14
点より
1973 年
岩絵具、膠／カンヴァス
182.5 × 227.5 cm
いわき市立美術館

<i>From Point</i>
1973
Mineral pigment and glue on canvas
182.5 × 227.5 cm
Iwaki City Art Museum

15
点より
1973 年
岩絵具、膠／カンヴァス
162 × 112 cm
作家蔵

<i>From Point</i>
1973
Mineral pigment and glue on canvas
162 × 112 cm
Collection of the artist

16
点より
1975 年
岩絵具、膠／カンヴァス
162 × 292 cm（3枚組：各162 × 97 cm）
国立国際美術館

<i>From Point</i>
1975
Mineral pigment and glue on canvas
162 × 292 cm（3 panels: 162 × 97 cm each）
The National Museum of Art, Osaka

17
点より
1976 年
岩絵具、膠／カンヴァス
162 × 130 cm
神奈川県立近代美術館

<i>From Point</i>
1976
Mineral pigment and glue on canvas
162 × 130 cm
The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama

18
点より
1977 年
岩絵具、膠／カンヴァス
182 × 227 cm
東京国立近代美術館

<i>From Point</i>
1977
Mineral pigment and glue on canvas
182 × 227 cm
The National Museum of Modern Art, Tokyo

19	23	27	31	35	39
点より	線より	線より	風より	風と共に	項
1978年	1977年	1980年	1983年	1991年	1984年
岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	石、鉄
227 × 182 cm	182 × 227 cm	218.3 × 291 cm	227.3 × 182 cm	218 × 291 cm	石：高さ57.5 cm、壁面の鉄板：139.4 × 123.3 × 1.2 cm、床面の鉄板：1.2 × 114 × 128 cm
作家蔵	東京国立近代美術館	宮城県美術館	神奈川県立近代美術館	作家蔵	神奈川県立近代美術館
<i>From Point</i>	<i>From Line</i>	<i>From Line</i>	<i>From Winds</i>	<i>With Winds</i>	<i>Relatum</i>
1978	1977	1980	1983	1991	1984
Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Stone and steel
227 × 182 cm	182 × 227 cm	218.3 × 291 cm	227.3 × 182 cm	218 × 291 cm	Stone, height 57.5 cm; steel plate on the wall, 139.4 × 123.3 × 1.2 cm; steel plate on the floor, 1.2 × 114 × 128 cm
Collection of the artist	The National Museum of Modern Art, Tokyo	The Miyagi Museum of Art	The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama	Collection of the artist	The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama
20	24	28	32	36	40
点より	線より	線より	風より	風と共に	関係項一応答
1978年	1978年	1980年	1985年	1991年	2003 / 2010年
岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	石、鉄
182 × 227 cm	182 × 227 cm	130 × 162 cm	227 × 182 cm	218 × 291 cm	石：高さ75 cm、鉄板：3 × 150 × 140 cm
公益財団法人 福武財団／李禹煥美術館	公益財団法人 福武財団／李禹煥美術館	埼玉県立近代美術館	豊田市美術館	作家蔵	作家蔵
<i>From Point</i>	<i>From Line</i>	<i>From Line</i>	<i>From Winds</i>	<i>With Winds</i>	<i>Relatum – Response</i>
1978	1978	1980	1985	1991	2003 / 2010
Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Stone and steel
182 × 227 cm	182 × 227 cm	130 × 162 cm	227 × 182 cm	218 × 291 cm	Stone, height 75 cm; steel plate, 3 × 150 × 140 cm
Lee Ufan Museum / Fukutake Foundation	Lee Ufan Museum / Fukutake Foundation	The Museum of Modern Art, Saitama	Toyota Municipal Museum of Art	Collection of the artist	Collection of the artist
21	25	29	33	37	41
風より（2022年に《点と線より》から改題）	線より	線より	風と共に	照応	関係項一不協和音
1978年	1979年	1983年	1990年	1992年	2004 / 2022年
岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	石、ステンレス
227 × 182 cm	181 × 227 cm	218 × 291 cm	291 × 218 cm	194.3 × 259 cm	石：高さ35、45 cm（2点組）、ステンレス棒：350 cm（2点組）
作家蔵	公益財団法人アルカンシエール美術財団／原美術館コレクション	DIC川村記念美術館	公益財団法人アルカンシエール美術財団／原美術館コレクション	神奈川県立近代美術館	作家蔵
<i>From Winds</i> (formerly <i>From Point and Line</i> ; retitled in 2022)	<i>From Line</i>	<i>From Line</i>	<i>With Winds</i>	<i>Correspondance</i>	<i>Relatum – Dissonance</i>
1978	1979	1983	1990	1992	2004 / 2022
Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Stone and stainless steel
227 × 182 cm	181 × 227 cm	218 × 291 cm	291 × 218 cm	194.3 × 259 cm	Stones, height 35 and 45 cm (set of 2); stainless steel poles, 350 cm (set of 2)
Collection of the artist	Foundation Arc-en-Ciel / Hara Museum Collection	Kawamura Memorial DIC Museum of Art	Foundation Arc-en-Ciel / Hara Museum Collection	The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama	Collection of the artist
22	26	30	34	38	42
線より	線より	関係項一サイレンス	風と共に	照応	関係項一彼と彼女
1973年	1980年	1979 / 2005年	1990年	1992年	2005年
岩絵具、膠／カンヴァス	岩絵具、膠／カンヴァス	石、鉄	岩絵具、油／カンヴァス	岩絵具、油／カンヴァス	石、鉄
127 × 182 cm	218.5 × 290.5 cm	石：高さ70.5 cm、鉄板：280 × 210.3 × 1.2 cm	291 × 218 cm	194.2 × 259.4 cm	石：高さ70 cm、鉄板：2 × 200 × 170 cm
東京都現代美術館	世田谷美術館	神奈川県立近代美術館	東京国立近代美術館	神奈川県立近代美術館	作家蔵
<i>From Line</i>	<i>From Line</i>	<i>Relatum – Silence</i>	<i>With Winds</i>	<i>Correspondance</i>	<i>Relatum – She and He</i>
1973	1980	1979 / 2005	1990	1992	2005
Mineral pigment and glue on canvas	Mineral pigment and glue on canvas	Stone and steel	Mineral pigment and oil on canvas	Mineral pigment and oil on canvas	Stone and steel
127 × 182 cm	218.5 × 290.5 cm	Stone, height 70.5 cm; steel plate, 280 × 210.3 × 1.2 cm	291 × 218 cm	194.2 × 259.4 cm	Stone, height 70 cm; steel plate, 2 × 200 × 170 cm
Museum of Contemporary Art Tokyo	Setagaya Art Museum	The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama	The National Museum of Modern Art, Tokyo	The Museum of Modern Art, Kamakura & Hayama	Collection of the artist

43	47
関係項—サイレンス	関係項—星の影
2006 / 石：2014年、カンヴァス：2022年	2014 / 2022年
石、カンヴァス	石、ライト
石：高さ75 cm、カンヴァス：227 × 182 cm	石：高さ60 cm [国立新美術館]
個人蔵	石：高さ60 cm (2点組) [兵庫県立美術館]
	作家蔵

<i>Relatum – Silence</i>	<i>Relatum – The Shadow of the Stars</i>
2006 / Stone: 2014, canvas: 2022	2014 / 2022
Stone and canvas	Stone and electric light
Stone, height 75 cm; canvas, 227 × 182 cm	Stone, height 60 cm at the National Art Center, Tokyo
Private collection	Stones, height 60 cm (set of 2) at the Hyogo Prefectural Museum of Art
	Collection of the artist

44	48
対話	関係項—アーチ
2009年	2014 / 2022年
岩絵具、油／カンヴァス	石、ステンレス
218 × 291 cm	石：高さ230 cm (2点組) (実寸)、ステンレスのアーチ：427 × 500 × 200 cm、地面のステンレス板：2 × 200 × 1000 cm
公益財団法人 福武財団／李禹煥美術館	作家蔵

<i>Dialogue</i>	<i>Relatum – The Arch</i>
2009	2014 / 2022
Mineral pigment and oil on canvas	Stone and stainless steel
218 × 291 cm	Stones, height 230 cm (set of 2) (actual size); stainless steel arch, 427 × 500 × 200 cm; stainless steel plate on the ground, 2 × 200 × 1000 cm
Lee Ufan Museum / Fukutake Foundation	Collection of the artist

45	49
対話	関係項—棲処 (B)
2009年	2017 / 2022年
岩絵具、油／カンヴァス	石
218 × 291 cm	サイズ可変
公益財団法人 福武財団／李禹煥美術館	作家蔵

<i>Dialogue</i>	<i>Relatum – Dwelling (B)</i>
2009	2017 / 2022年
Mineral pigment and oil on canvas	石
218 × 291 cm	サイズ可変
Lee Ufan Museum / Fukutake Foundation	作家蔵

46	49
対話	関係項—棲処 (B)
2010年	2017 / 2022年
岩絵具、油／カンヴァス	Stone
227 × 364 cm (2 枚組)	Dimensions variable
公益財団法人 福武財団／李禹煥美術館	Collection of the artist

<i>Dialogue</i>	
2010	
Mineral pigment and oil on canvas	
227 × 364 cm (2 panels)	
Lee Ufan Museum / Fukutake Foundation	

50	54
関係項—エスカルゴ	対話
2018 / 2022年	2020年
石、ステンレス	アクリル絵具／カンヴァス
石：高さ50 cm、ステンレス：200 × 300 × 253 cm	218 × 291 cm
作家蔵	作家蔵

<i>Relatum – Escargot</i>	<i>Dialogue</i>
2018 / 2022	2020
Stone and stainless steel	Acrylic on canvas
Stone, height 50 cm; stainless steel, 200 × 300 × 253 cm	218 × 291 cm
Collection of the artist	Collection of the artist

51	55
関係項—プラスチックボックス	応答
2021 / 2022年	2021年
アクリル、水、土	アクリル絵具／カンヴァス
アクリル容器：高さ90 × 直径60 cm、高さ150 × 直径100 cm、高さ130 × 直径120 cm	291 × 218 cm
作家蔵	作家蔵

<i>Relatum – The Plastic Box</i>	<i>Response</i>
2021 / 2022	2021
Acrylic, water and soil	Acrylic on canvas
Acrylic tanks: height 90 × φ 60 cm, height 150 × φ 100 cm, height 130 × φ 120 cm	291 × 218 cm
Collection of the artist	Collection of the artist

52	56
関係項—鏡の道	応答
2021 / 2022年	2021年
石、ステンレス	アクリル絵具／カンヴァス
石：高さ90 cm (2点組)、ステンレス板：2 × 100 × 1000 cm	291 × 218 cm
作家蔵	作家蔵

<i>Relatum – The Mirror Road</i>	<i>Response</i>
2021 / 2022	2021
Stone and stainless steel	Acrylic on canvas
Stones, height 90 cm (set of 2); stainless steel plate, 2 × 100 × 1000 cm	291 × 218 cm
Collection of the artist	Collection of the artist

53	57
関係項—無限の糸	応答
2022年	2022年
ステンレス、糸	アクリル絵具／カンヴァス
サイズ可変	218 × 291 cm
作家蔵	作家蔵

<i>Relatum – The Infinite Thread</i>	<i>Response</i>
2022	2022
Stainless steel and string	Acrylic on canvas
Dimensions variable	218 × 291 cm
Collection of the artist	Collection of the artist

58	62
応答	関係項
2022年	1974 / 2022年
アクリル絵具／カンヴァス	石、鉄、木炭
291 × 218 cm	石：高さ約5、15、20 cm (3点組)、鉄棒：100 cm
作家蔵	作家蔵

<i>Response</i>	<i>Relatum</i>
2022	1974 / 2022
Acrylic on canvas	Stone, steel and charcoal
291 × 218 cm	Stones, height approx. 5, 15, and 20 cm (set of 3); steel pole, 100 cm
Collection of the artist	Collection of the artist

59	63
対話—ウォールペインティング	関係項—ロープ干し
2022年	1974 / 2022年
アクリル絵具／壁	壁、釘、ロープ
–	サイズ可変
作家蔵	作家蔵

<i>Dialogue – Wall Painting</i>	<i>Relatum – Rope Drying</i>
2022	1974 / 2022
Acrylic on wall	Wall, nails and rope
–	Dimensions variable
Collection of the artist	Collection of the artist

60	61
点より	応答
1974年頃	2021年
アクリル絵具／カンヴァス	アクリル絵具／カンヴァス
6 × 177 × 3.5 cm	227 × 182 cm
作家蔵	作家蔵

<i>From Point</i>	
c. 1974	
Acrylic on canvas	
6 × 177 × 3.5 cm	
Collection of the artist	

61	61
応答	応答
2021年	2021年
アクリル絵具／カンヴァス	アクリル絵具／カンヴァス
227 × 182 cm	227 × 182 cm
作家蔵	作家蔵

<i>Response</i>	<i>Response</i>
2021	2021
Acrylic on canvas	Acrylic on canvas
218 × 291 cm	227 × 182 cm
Collection of the artist	Collection of the artist

Artwork copyright notices	
Unless otherwise noted below or in captions, all works are © Lee Ufan	
Photo credits and copyrights	
Installation views	
Cover, pp. 7–41, 47–75: Photo by Shu Nakagawa (中川周)	
pp. 42, 43: Photo by Noriko Yamamoto (山本倫子)	
pp. 76, 77: Photo by SHIMABUKU (島袋道浩)	
Plates	
p. 81: © Estate of Shigeo Anzaï, 1977. ANZAÏ Photo Archive, The National Art Center, Tokyo	
pp. 83, 87: Photo by Shu Nakagwa (中川周)	
p. 85: © Estate of Shigeo Anzaï, 1974. ANZAÏ Photo Archive, The National Art Center, Tokyo	
Essay by Alexandra Munroe	
pp. 92, 95: Photograph by David Heald © SRGF	
p. 93: Photo by Tadasu Yamamoto (山本紉). Courtesy of Lee Ufan Museum / Fukutake Foundation (公益財団法人 福武財団／李禹煥美術館)	
p. 97: Photo by Alexandra Munroe	
p. 103: © ADAGP Lee Ufan. Photo: archives kamel mennour. Courtesy the artist, kamel mennour, Paris, and Pace, New York	
p. 105: © ADAGP Lee Ufan. Photo: archives kamel mennour. Courtesy the artist, kamel mennour, Paris	
Essay by Mika Yoshitake	
p. 108: Courtesy of the artists and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo. Photo: Joshua White/JWPictures.com	
p. 111: © Estate of Shigeo Anzaï, 1970. ANZAÏ Photo Archive, The National Art Center, Tokyo	
p. 115: Courtesy of the artists and Blum & Poe, Los Angeles/New York/Tokyo. Photo: Fulvio Orsenigo	
p. 119: Courtesy of the National Art Center, Tokyo	
p. 121: Courtesy of Lee Ufan	

Essay by Doryun Chong	
p. 131: © M+, Hong Kong	
pp. 132, 133: © 2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence	
p. 134: © Chuta Ito (伊東忠太), Courtesy of Architectural Institute of Japan (一般社団法人日本建築学会)	
p. 135: Photo: Lok Cheng © M+, Hong Kong	
Essay by Silke von Berswordt-Wallrabe	
p. 146: Photo: Eric Jobs	
p. 149: Photo: Eric Jobs © Richard Serra/Artists Right Society (ARS), New York	
pp. 147, 152: Photo: Werner Hannappel	
p. 151: Photo: Uwe Walter	

Essay by Jean-Marie Gallais	
p. 161: © ADAGP Lee Ufan. Photo: archives kamel mennour. Courtesy the artist, kamel mennour, Paris	
p. 162: © Estate of Shigeo Anzaï, 1975. ANZAÏ Photo Archive, The National Art Center, Tokyo	
p. 165: Courtesy of Lee Ufan	
p. 167: © Centre Pompidou-Metz/Photo Origins Studio	
p. 168: © ADAGP Lee Ufan. Photo: archives kamel mennour. Courtesy the artist, kamel mennour, Paris, and Pace, New York	
p. 169: © Studio Lee Ufan / Photo by Claire Dorn	

編者	
国立新美術館、兵庫県立美術館	
執筆	
アレクサンドラ・モンロー	
吉竹美香	
ドリュン・チョン	
ジルケ・フォン・ベルスヴォルト＝ヴァルラーベ	
ジャン＝マリ・ガレ	
編集	
米田尚輝 (国立新美術館 主任研究員)	
尹志慧 (国立新美術館 特定研究員)	
伊藤ちひろ (国立新美術館 研究補佐員)	
小林公 (兵庫県立美術館 学芸員)	
林優 (兵庫県立美術館 学芸員)	
翻訳	
三笠真木 (英文和訳)	
デビッド・ニスト (和文英訳)	
英文校閲	
アラン・グリースン	
ブックデザイン	
須山悠里	
制作	
湯原公浩、日下部行洋、渡辺弥侑 (株式会社平凡社)	
DTP	
株式会社キャップス、鳥屋菜々子	
特別協力 李美那	

Edited by:	
The National Art Center, Tokyo and The Hyogo Prefectural Museum of Art	
Contributors:	
Alexandra Munroe	
Mika Yoshitake	
Doryun Chong	
Silke von Berswordt-Wallrabe	
Jean-Marie Gallais	
Editors:	
Yoneda Naoki (Curator, The National Art Center, Tokyo)	
Yun Jihye (Curator, The National Art Center, Tokyo)	
Ito Chihiro (Assistant Curator, The National Art Center, Tokyo)	
Kobayashi Tadashi (Curator, The Hyogo Prefectural Museum of Art)	
Hayashi Yu (Curator, The Hyogo Prefectural Museum of Art)	
Translated by:	
Mikasa Maki (English / Japanese)	
David Nist (Japanese / English)	
English Proofreading:	
Alan Gleason	
Designed by:	
Suyama Yuri	
Production:	
Yuhara Kimihiro, Kusakabe Yukihiro, Watanabe Miyu (Heibonsha Ltd., Publishers)	
DTP:	
CAPS Co., Ltd., Toriya Nanako	
Special Thanks to Lee Mina	

李禹煥：ドキュメンツ 2022–23

2023 年 3 月 31 日 初版第 1 刷発行

編者 国立新美術館、兵庫県立美術館

発行 国立新美術館、兵庫県立美術館

国立新美術館

〒106-8558 東京都港区六本木 7-22-2

兵庫県立美術館

〒651-0073 兵庫県神戸市中央区脇浜海岸通 1-1-1 (HAT 神戸内)

制作 株式会社平凡社

印刷 株式会社東京印書館

製本 大口製本印刷株式会社

© The National Art Center, Tokyo / The Hyogo Prefectural Museum of Art
2023 Printed in Japan
ISBN 978-4-910253-05-3

Lee Ufan: Documents 2022–23

First Edition: March 31, 2023

Edited by:
The National Art Center, Tokyo and The Hyogo Prefectural Museum of Art

Published by : The National Art Center, Tokyo and The Hyogo Prefectural Museum of Art
The National Art Center, Tokyo
7-22-2 Roppongi, Minato-ku, Tokyo 106-8558
The Hyogo Prefectural Museum of Art
1-1-1 Wakinohama Kaigan-dori, Chuo-ku, Kobe City, Hyogo 651-0073 [Inside HAT Kobe]

Produced by Heibonsha Ltd., Publishers
Printed in Japan by Tokyo Inshokan Printing Co., Ltd.
Bookbinding in Japan by Oguchi Book Binding & Printing Co., Ltd.

© The National Art Center, Tokyo / The Hyogo Prefectural Museum of Art
2023 Printed in Japan
ISBN 978-4-910253-05-3