李禹煥における「仕草」に関する研究
――生きた構造としてのパフォーマンス――

権　祥海

1. はじめに

本論文は、李禹煥(1936–)における「仕草」概念とそのパフォーマンスの文脈での意義を、作家の文章や作品分析を通じて明らかにするものである。

1960年代の日本では、「アクション」、「ハプニング」、「イヴェント」といった西欧のパフォーマンス・アートと連動する現代美術におけるパフォーマンス、唐十郎の演劇や土方巽の舞踏といったパフォーミング・アーツが相互的に影響しながら、身体表現という大きな流れを形成していた[1]。これらの芸術表現は、60年代後半の学園闘争を始め、従来の価値を解体するための文化・政治運動と重なり合いながら、既存の社会及び芸術の規範を問い直そうとした。

1960年代後半、「もの派」を主導した李禹煥にとって60年代の身体表現の動向は、彼自身の作品を展開する上で重要な起点となった。李は、当時の動向について「今日、ハプナーやイヴェンター、そしてフーテン、ヒッピー、ゲバルトが続出するのも、物象化世界からの開放を叫ぶもがきであると読み取っていいだろう」[2]と語っている。李が見た「ハプニング」や「イヴェント」は、産業主義や近代主義を捉え直す可能性を孕んだ一つの運動であり、自らの芸術理念を練り上げるための重要な参照点だったのである。

李が日本の美術界で注目を浴びるきっかけとなった文章である「存在と無を越えて――関根伸夫論」(1969年)では、李自身が考案した「仕草」という独自な概念が登場する。関根伸夫の「仕草」によってものと身体、場所の関係が紡ぎ出される様子を生々しく捉えた李の文章は、後にもの派と呼ばれるようになる作家たちに刺激を与え、一つのムーブメントを成す起爆剤となった。「仕草」は、60年代日本のパフォーマンスの土壌から生まれ、李及びもの派の芸術表現の重要な動力となった点で特筆すべき概念に違いない。

今までの李及びもの派研究では、主に彫刻や絵画の分析を対象とするものが多く、パフォーマンスの側面に主眼をおいた研究はあまりなかった[3]。戦後美術研究においては、「具体」、「反芸術」、「美術家共闘会議」などのパフォーマンスに触れた例はあるが、もの派のパフォーマンスについては問題にしていない[4]。美術館における展覧会では、李の物体としての作品、いわば絵画や彫刻といった「現存作品」が主役となり、パフォーマンスを扱った例はほとんど見当たらない[5]。それは、李におけるパフォーマンスの作例が少ない点だけでなく、展覧会で行為やイベントとしての作品を提示することの難しさを露呈している。このような先行研究を踏まえ、李及びもの派のパフォーマンスの全貌に近づくためには、まず個別作家による実践を精査していく作業が必要である。

本論文では、李の初期作品における「仕草」の具体的な事例を取り上げ、それらをパフォーマンスの側面から分析する。それによって、「仕草」がものの限定と行為の反復からなる生きた構造によって、芸術の制度を根本的に問い直す試みであることを主張する。そのために、主に李の60年代後半の作品と文章、対談に焦点を当て、そこに現れる「仕草」を読み解いていく。こういった「仕草」研究は、李の作品全般及びもの派におけるパフォーマンスを紐解く切り口となるのみならず、既存の日本現代美術におけるパフォーマンスの新たな側面を提示できると考える。

2. 李禹煥における「仕草」の考察

2–1.「仕草」の概念と背景

李における「仕草」を論じる前に、まず李が作家活動を始めた動機や背景について簡単に述べることにする。李は1956年に来日し、日本大学哲学科でリルケとハイデッガーに関する研究で卒業論文を書き、1961年に卒業した。50年代末から絵画作品を描き始め、60年代後半、美術批評家の石子順造や中原佑介を含む現代美術の一線で活躍する人々との交流をきっかけに、本格的に批評及び制作活動に取り組むようになる。李は、大学時代から関心を寄せていたハイデッガーやメルロー=ポンティの現象学、西田幾多郎の場所論に依拠して近代主義を乗り越える独自の芸術論を練り上げた。近代芸術において作家が物質を自分の意志に完全に従属させようとする点を批判しながら、むしろ物質にできる限り手を加えない、

いわば「あるがまま」にすることを主張する。李は、そういった問題意識に基づき、石、鉄板、ガラス、紙などの自然物と工業製品を無造作に組み合わせる彫刻、キャンバスの余白と点や線の関係に着目する絵画などを制作してきた。

「仕草」は、「ものや場所の状態性を顕にする無償の反復行為」を言い、「出会い」、「出来事」、「場」などと共に、李の作品全般を貫く重要概念の一つである。それは、何かを作るという意志を強調するものではなく、無垢で地道な作業としての無償の反復によって、ものが「あるがまま」に存在するあり様、つまり状態性を現わす行為である。李は、1969年6月に発表した「存在と無を越えて」で、関根の作品《位相―大地》(1968年)(図1)を論じながら、初めて「仕草」という語を用いた[6]。「関根伸夫論」は、「仕草について」「身体性について」「場所について」という構成からも分かるように、身体性と場所よりも「仕草」の考察が先行している。身体性と場所については、メルロー=ポンティや西田からの影響が多く認められるが、仕草についての部分は、李独自の論点が際立つ。

李は、関根の「仕草」が無償の反復行為によって「世界を非対象的な現象のさなかへ解き放す」ことで「世界の状態性を顕にする」点に注目した。《位相―油土》(1969年)(図2)については、ギャラリー空間で油土の塊を複数に分けたり積み上げたりする様子を生々しく描き、《位相―大地》については、土で円柱状の凸凹を作る行為と出来たものとの関係を述べた。当時の美術批評は、《位相―大地》をトリッキーな視覚的作業の延長として解釈していたが、李は、関根の「仕草」がオブジェのような認識の対象物を目的としているよりは、反復行為による構造の持続に着目したものであると評価した[7]。人間(作家)が作り出した物質や観念で溢れる産業化社会において、その土台と言える近代主義を根本から問い直すために李が選んだのは、個々の日常における地道な「仕草」の地平だったのである[8]。このような見方は、李自身の芸術論の土台をなすと共に、もの派作家たちが集まるきっかけを提供した。

「仕草」は、李の作業の核心を成す概念として認識されてきたにも関わらず、パフォーマンスの観点からはあまり語られてこなかった。その理由としては、作品の事例が少ない点だけでなく、李が「仕草」を行った当時は、それ自体がパフォーマンス(作品)として認識されなかった点が挙げられる。美術批評家の峯村敏明は、李の「仕草」について「最近の関根伸夫論にしろ、また一連のハプニング(にしろ)――残念ながら私たちの眼に提出されたのはいずれも無言の物体でしかなかった」と述べるだけだった[9]。

刀根康尚は、1970年に発表した著書『現代芸術の位相』で、「形なき芸術(アンチ・フォーム)」の作家たち(後のもの派)の仕事をジョン・ケージや「イヴェント」作家たちの系譜に属すると述べた[10]。また李の「仕草」に触れながら、それが「意識による表象作用なしに行うことであり実存的な行為であって、他者の経験と私の経験の相互性によって了解される」とし、「イヴェント」における言語と身振りを媒介する側面と結びつけて語っている[11]。ただ、刀根の場合も、「仕草」の制度批判的・言語的側面には適切に触れているが、パフォーマンスの内容を含む作品レベルでは述べていない。

このように「仕草」は、芸術全般に対する問題提起としては認識されたが、内容と質を伴うパフォーマンス表現としては論じられなかった。しかしながら、李の初期作品における「仕草」の分析は、李及びもの派のパフォーマンスの意義を明らかにするために欠かせない作業である。

2-2.「仕草」の作品分析

李は1969年5月、東京都美術館で行われた「第9回現代日本美術展」で、《物と言葉(後に《関係項》に改称)》(1969年)という作品を発表した。作品の題目である《物と言葉》は、ミシェル・フーコーの著書『言葉と物』に起因しており、人間中心主義に基づく近代的な思考体系を批判したフーコーに従って、人間とその表象で溢れる時代を清算しようとした李の考えを反映している[12]。《物と言葉》は、視覚的・個体的な物体としての作品から離れ、現実の時間と空間の中で作品が形成される過程を体感させる芸術実践と言える[13]。

当時、李が行った「仕草」は、全紙大の白い紙3枚を美術館の入口前の広場に広げ、風によって飛ばされるたびに元の位置に戻す単純な構造のものだった。写真(図3)を見てみると、美術館の入口に立っている2人と階段を降りる1人、そして飛ばされる紙を掴むためにカメラのアングルの外側へ急いで歩く李の姿が映っている。李は、キュレーターの吉竹美香と行ったインタビューの中で、当時の「仕草」について次のように語っている[14]。

> *一度だけ、ハプニングを行ったことがあります。ただ、体を使った典型的なハプニングではありません。私は3枚の紙を野外に敷いて、風に当たりながら作業をしていました。どんなに頑張っても、風の強さに逆らって紙をコントロールすることはできず、偶然の物理的性質*

と、それが自分の意図を根本的に覆してしまうことを実感しました。[15]

李は、当時の「仕草」を、ものや状況と相互作用を行う生きた構造として捉えたのである。この文章から読み取れるように、「仕草」は、単なる作家の意図の提示ではなく、演じたり演じられたりするプロセスによる世界との密接な触れ合いの中で、主体と客体の区別を解いていくものである。それは、身体を表現の前面に置いた「ネオ・ダダ」や「ゼロ次元」による反芸術パフォーマンスとは区別されるものである。

当時、李は美術館の外側で行った「仕草」と共に、美術館の展示室で同名の作品(図4)を発表した。この作品は、展示室の床に等間隔で紙3枚を貼り付け、端の部分だけ貼り残しており、鑑賞者が作品の隣を通りすぎると、紙の貼り残した部分が揺れることによって、ものの性質が顕になるものだった。美術館の内と外に似て非なる作品を配する仕組みによって、室内(美術館)と野外(日常空間)の関係や、李自身が行う「仕草」と鑑賞者の動きの関係を喚起するものだった。

李は、同年8月に京都国立近代美術館で行われた「現代美術の動向展」に参加したことについて語る文章「仕草の世界」を『SD』10月号に発表した。この文章は、李が自らの作品《現象と知覚B》(1969年)(図5)のために石でガラスを割る「仕草」を含め、後にもの派と呼ばれるようになる作家たちの制作風景を書いたものである。李は、いくつかのガラスを割る「仕草」の中で、石とガラスと彼自身が「スパークし合う」ことで、場所の姿を呼び出したと述べている。また「仕草」が無償な行いによって、自己表現を提示する美術館という制度的な場所を越える可能性について次のように書いた。

仕草としての行いは、それ自身としてはなんら自己表現でもなければ自己創造でもなく、きわめて透明であり無為無償である。しかも多分にそのためだろうが、それはたとえ美術館であろうが、広場であろうが公園であろうが、それが定まる制度的な場所の前提なしにでも、やはりなにものかでありうるような有り様である。[16]

李が「現代美術の動向展」で行った「仕草」は、約1年前の1968年の秋頃、ギャラリー新宿の前で行った石でガラスを割るパフォーマンスと関連する。李は、建物のガラスを取り替えるために、たくさんのガラスが外してあったため、「石でガラスをボンボン割るようなハプニング」を何日も行ったと言う[17]。この時、重要だったのは、ガラスの亀裂の形ではなくて、ガラスを割るという意識的な行為とそれによって現れる偶然的な状況をどう組み合わせるかということだった[18]。李は「仕草」において、状況を完璧に統制するものではなく、予め決めた枠組みの中である程度方向を定めて現象を生起させようとしたのである[19]。

1969年末、李は、新宿ビルディングの屋上で、チョークで白い線を描いたゴム製バンドのメジャーと石を用いた「仕草」を行った(図6)。それは、同年の「現代美術の動向展」で発表した《現象と知覚A》(1969年)(図7)を野外でパフォーマンスとして行ったものである。李は、ゴムのメジャーの上に石を置き、ゴムが伸びるように引っ張ることで、目盛りの歪曲を浮き彫りにした。また鑑賞者たちの動線や周りの事物にあわせて、ゴムのメジャーを地面に触れないように持ち上げたり、少しだけ浮かせたりしながら位置を変えたりもした。ここで李は、ゴムのメジャーが伸びる際の目盛りの歪曲による知覚の変化だけでなく、自分自身と鑑賞者、場所、ものとの距離や位置を意識した単純な動きによって、それらと呼応する関係性に注目したのである[20]。

以上で見てきたように、李における「仕草」は、用いられる素材、場所、内容がそれぞれ異なる。その多くは、ある決まった展示場所で発表した立体作品とほぼ同じコンセプトのものを野外で行ったものである。そのため、それ

表1　李禹煥の初期作品における「仕草」

年度	タイトル	場所	発表形態／鑑賞者	内容
1968年秋	無題	ギャラリー新宿の前	一般公開／美術関係者、通行人など	何日間に渡り、ガラスの上に石を落として割る
1969年5月	《物と言葉》	「第9回現代日本美術展」(東京都美術館)	一般公開／美術関係者、通行人など	地面に全紙大の紙を敷き、風に飛ばされる度に元の位置に戻す
1969年8月	《現象と知覚B》	「現代美術の動向展」(京都国立近代美術館)	非公開／設営担当者、展覧会関係者など	展示室の中で、ガラスの上に石を落として割る
1969年末	《現象と知覚A》	新宿ビルディングの屋上	一般公開／美術関係者など	ゴム製バンドのメジャーの上に石を載せたり、ゴムを伸ばしたりする

に関わる鑑賞者も、展覧会やパフォーマンスを見に行った観客に限られず、美術観賞を目的としない者が含まれる場合もある。それは、展覧会と日常空間という見せる場所、美術観客と通行人という見る者を変えながら、それぞれを両義的な関係のなかで捉える実験と見られる。

「仕草」の内容に共通する要素は、無償な持続を可能にする抑制されたメカニズム、とりわけ素材の限定と行為の反復である。例えば、紙と風と地面、石とガラス、石とゴム製バンドのように、特定の素材を選んだ上で、自らの身体を使ってそれらのものと対峙・共存する反復の行為を行う。その意図は、繰り返しの中で呼び起こされる外部性を重視することで、ものや場所、関わる者との関係を顕わにすることと言える。その中で身体は、作家の特権的な所有物となるよりは、周りの見る者も含めた触れ合いの場を作るパフォーマンスの要素と言える。

「仕草」を行うためのものと場所の選びや配置においては、綿密な計画に基づいた身体的介在が認められるが、それは作品全般を支配する英雄または独創的な表現主体としての作者のそれとは程遠い。むしろ、その根源にあるのは、鑑賞者や場所との相互的な触れ合いを催す生きた構造において、ものとの極めて個人的な、極めて直接的な関係を求める態度である。そういった意味で、「仕草」は、理性によって支配された日常を乗り越えるために、地道な繰り返しの行為によって芸術的創造の意味を問いかける手法と言える。

2–3.「仕草」ともの派の関係

「仕草」は、もの派のパフォーマンスを考える上でも多くを示唆していることが指摘できる。『美術手帖』1970年2月号に掲載された「発言する新人たち」は、もの派の形成を輪郭づけた重要な座談会である[21]。その時、司会を務めた李は、「いまぼくたちのやっている仕草の構造においては、最初の意図や方法やあらゆる概念を超えた世界を感得できる」[22]と語った。李は、後にもの派となる作家たちが行っていた行為を「仕草」と呼んでおり、それが「今日の時代性や様式性」にどう関わるかを問題にしている[23]。この時の「仕草」は、作品を作るための手段とは異なる無償な行為によって、作家の存在や美術の在り方自体を問う態度表明そのものとして読み取ることができる。

李は、1970年5月に『場・相・時』(図8)という小冊子を刊行し、もの派の理念化をさらに進めようとした[24]。次は、李が冊子に寄せた「即の世界」という文章からの引用である。

> *表象作用を原理とする近代美学の破算の地平をみるがいい。そこには、新たに現われた一群の出会者たちのマクラ言葉がある。それは、滑稽でナンセンスで名状しがたい振舞い自体だ。仕草において現前されてくる非名詞的な非像的な、それは開かれた構造だ。それは、仕草によって自己限定せられた出会いの場所だ。*[25]

ここで李は、「新たに現れた一群」の作家たちを、「仕草」の語によって説明しようとしている。しかし、その後、関根を含む関連作家たちがそれぞれ元の作品傾向に回帰したため、もの派の集合体としての活動はほとんど見られなくなった。ただ、李と共に長きにわたり「場」や「状況」といったもの派の理念を探求してきた菅木志雄は、「仕草」とは異なる方法で独自のパフォーマンスである「アクティヴェーション(イヴェントから改称)」をやり続けている。李は、もの派が定着した後である1977年、菅と行った対談で次のように語っている。

> *菅さんは最近、イベントって言っていいかどうかわからないんですけども、これは自分の身体性及び自分の全存在をかけなくちゃなんない。どうにも自分自身だってやってみなきゃわかんないっていう、そういうような事が非常に重要だと思う。そのような性格がクローズアップされるような要素がモノ派の中にあったわけですね。*[26]

この言葉から分かるのは、李が行為や身体性に基づく作業を、もの派の重要な部分であると考えていたことである。つまり、李がもの派から見出したのは、身体行為や作家の態度を問題とする「仕草」を備えた運動体としての実践だったのである。それは、今後のもの派研究における「仕草」及びパフォーマンス的観点の重要性を示唆する。もの派のパフォーマンスの全貌を把握するためには、李以外のもの派における「仕草」、菅の「アクティヴェーション」との相互比較を行わなければならない。ただ、もの派の個別作家による「仕草」を究明する作業は本論文の範囲を超えるため、今後の研究課題とする。

3. おわりに

本論で述べた「仕草」の考察を踏まえて、そのパフォーマンスとしての意義を次の3点から指摘できる。1)身体を表現の主題とすることよりは、ものや場所との関係に着目する行為によって芸術的創造の意味を問いかけることに重きがある。パフォーマンスの内容は、用いる素

材の限定と行為の反復によって、日常における外部性を喚起するものが多い。2)完結された作品を指向するよりは、地道な繰り返しの行為によって生きた構造を体現する。産業化社会のシステムを批判的に捉えながら、美術の制度を問い直す点は、1960年代の日本現代美術における独自な視点と言える。3)作品制作という表現のレベルに止まらず、作家の態度や日常における行為までを問題にすることで、もの派が一時的にでも運動体として機能するための理念を提供した。

このように「仕草」は、ものの限定と行為の反復からなる生きた構造によって、芸術の制度を根本的に捉え直す試みであることを述べてきた。本論文は、その重要性にも関わらず今まであまり論じられてこなかった「仕草」に光を当てることで、李ともの派研究、日本のパフォーマンス史に新たな視点を提示した。今後、「仕草」研究をより広がりのある議論にするために、李の「仕草」の広範な事例研究、他のもの派作家及び同時代アーティストのパフォーマンスとの比較と同時に、新たな資料の発掘、作家や関連人物とのインタビューなどを重ねていきたい。

註

1) 本論文での「パフォーマンス」は、舞台や上演会場を発表の場としていた舞踏や演劇、音楽などの既存のジャンルに回収できない、主に美術家による身体行為を指している。
2) 李禹煥「出会いを求めて」『出会いを求めて――新しい芸術のはじまりに』(田畑書店、1971年)、61頁。
3) 既存の李及びもの派研究で、彫刻や絵画の分析を主にしていてパフォーマンスの側面に主眼を置いていないものとして次が挙げられる。千葉成夫『現代美術逸脱史――1945～1985』(晶文社、1986年)、峯村敏明『彫刻の呼び声』(水声社、2005年)、ジルケ・フォン・ベルスヴォルト=ヴァルラーベ『李禹煥　他者との出会い――作品に見る対峙と共存』水沢勉訳(みすず書房、2016年)、本阿弥清『〈もの派〉の起源――石子順造・李禹煥・グループ〈幻触〉がはたした役割』(水声社、2016年)。Joan Kee, "Points, Lines, Encounters: The World According to Lee Ufan," Oxford Art Journal, Vol. 31, No.3 (2008), pp. 403–424.
4) ヨシダ・ヨシエ『解体劇の幕降りて――60年代前衛美術史』(造形社、1982年)、千葉、前掲書(1986)、黒田雷児は、60年代の身体表現を「反芸術パフォーマンス」と命名し広範な研究を行ったが、もの派のパフォーマンスに関しては、肉体そのものよりもそれが生み出す空間や物質との関係を問う点で「イヴェント」にふさわしいと短く言及している。黒ダライ児『肉体のアナーキズム――1960年代・日本美術におけるパフォーマンスの地下水脈』(グラムブック、2010年)、74頁。
5) 「もの派とポストもの派の展開:1969年以降の日本の美術」(西武美術館、1987年)、「1970年―物質と知覚 もの派と根源を問う作家たち」(岐阜県美術館他、1995年)、「もの派―再考」(国立国際美術館、2005年)、*Requiem for the Sun: The Art of Mono-ha* (BLUM & POE, 2012) などが挙げられる。展覧会にパフォーマンスを取り入れた例としては、「Lee Ufan: Marking Infinity」(グッゲンハイム美術館、2011年)での李禹煥による《現象と知覚B》の再演が挙げられる。
6) 李禹煥「存在と無を越えて――関根伸夫論」『三彩』(1969年6月号)、67頁。
7) 《位相―大地》の発表直後の評価は、「(トリックを)空間に拡大して浮き彫りにした」という解釈が多かった。岡田隆彦「斬新な空間表現:野外彫刻展の新しい魅力」『美術手帖』(1968年12月号)、142頁。
8) 「仕草」を説明するために、李が母親の記憶と千利休の逸話について書いた文章に触れたい。李は、母親が「日々米研ぎを繰り返す中で、水の冷たさで気持ちが引き締まるときもあれば、鳥の鳴き声で調子がつくこともある」と回想し、日常の行為から生まれる知覚の変化に注目した。また「仕草」の構造を説明しながら、千利休が「ある朝、庭にびっしりと落ちていた葉を掃き、さらに掃いた葉の中から、一、二枚適当に落としてみた」という逸話を引用した。これらのエピソードは、日々の反復する行為から生まれる同一性と差異性に着目しており、日常における地道な作業としての「仕草」を表している。李禹煥『余白の芸術』(みすず書房、2000年)、14、347頁。
9) 峯村敏明「記憶への恐怖」『三彩』(1971年2月)、64頁。
10) 刀根康尚「制度としての芸術と〈仕草〉としての芸術」『現代芸術の位相 芸術は思想たりうるか』(田畑書店、1970年)、38頁。
11) 同書、43–44頁。
12) 李は1960年代後半に現れたフーコーの思想において、人間が万物の尺度でも世界の中心でもないとする点に感化され、自らの批評にフーコーの理論を積極的に引用した。李禹煥「日本現代美術의 動向:現代日本美術展을 中心으로」『공간(空間)』(1969.7)、82頁。
13) Mika Yoshitake, *Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972),* PhD thesis (University of California Los Angeles, 2012), p.78.
14) 李は「仕草」と「ハプニング」をほぼ同じ意味として使う場合がよく見られ、「パフォーマンス」の語が一般化した80年代以降は、「パフォーマンス」と呼ぶ場合もある。本論文では、李における「仕草」の固有の文脈を強調するために、初期作品に対しては「仕草」の語を使う。
15) Mika Yoshitake, op.cit., p.133.
16) 李禹煥「仕草の世界――《現代美術の動向展》に参加して」『SD』(1969年10月号)、72頁。
17) 「李禹煥オーラル・ヒストリー　2008年12月18日」、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ、2009年7月20日(最終閲覧日:2022年6月12日) http://www.oralarthistory.org/archives/lee_u_fan/interview_01.php。
18) 中原佑介「李禹煥と語る――絶対的経験の場としての絵画制作」『みづゑ』(1978年2月号)、100頁。
19) ベルスヴォルト=ヴァルラーベ、前掲書、21頁。
20) 李、前掲書(2000年)、24頁。
21) 「もの派」という呼称は、最初から作家本人たちによって作られたのではなく、美術批評家や編集者によって自然発生的に成立した。峯村は、「「モノ派」は、「ごく限られた数の作家や批評家や編集人のあいだで、いわゆるミリューの符牒のように用いられることはあったけれども、もともとこの三文字には侮蔑のひびきが込められていたから、当のもの派の作家たちからはある時期まで疎まれてさえいた」と指摘する。峯村敏明「批評の風景――もの派の窓から」『美術批評と戦後美術』、2007年、228頁。もっとも早い時期に「もの派」の名前がジャーナリズムに現れたのは、『美術手帖』1973年3月号に掲載された藤枝晃雄の「'もの派'錯誤」である。藤枝晃雄「'もの派'錯誤」『美術手帖』(1973年3月)、8頁。
22) 小清水漸、関根伸夫、菅木志雄、成田克彦、吉田克朗、李禹煥「特集:発言する新人たち――座談会〈もの〉がひらく新しい世界」『美術手帖』(1970年2月号)、38頁。
23) 同書、50頁。
24) 小冊子『場・相・時』には、李、関根、寺田武弘、吉田克朗、本田真吾の5名の作品が掲載されている。
25) 李禹煥「即の世界」『場・相・時』(小冊子、1970年)。
26) 「モノ派をめぐって――一九七〇年前後　李禹煥+菅木志雄」『季刊現代彫刻』(1977年秋号)、55–56頁。

参考文献

・岡田隆彦「斬新な空間表現:野外彫刻展の新しい魅力」『美術手帖』(1968年12月号)、142頁。
・黒ダライ児『肉体のアナーキズム』(グラムブックス、2010年)。
・小清水漸、関根伸夫、菅木志雄、成田克彦、吉田克朗、李禹煥「特集:発言する新人たち――座談会〈もの〉がひらく新しい世界」『美術手帖』(1970年2月号)、34–55頁。
・ジルケ・フォン・ベルスヴォルト=ヴァルラーベ『李禹煥　他者との出会い――作品に見る対峙と共存』水沢勉訳(みすず書房、2016年)。
・千葉成夫『現代美術逸脱史――1945～1985』(晶文社、1986年)。
・中原佑介「李禹煥と語る――絶対的経験の場としての絵画制作」『みづゑ』(1978年2月号)、98–107頁。
・『場・相・時』(小冊子、1970年)。
・藤枝晃雄「'もの派' 錯誤」『美術手帖』(1973年3月)、8–11頁。
・本阿弥清『〈もの派〉の起源――石子順造・李禹煥・グループ〈幻触〉がはたした役割』(水声社、2016年)。
・峯村敏明「記憶への恐怖」『三彩』(1971年2月)、64–65頁。
・――――『彫刻の呼び声』(水声社、2005年)。
・「モノ派をめぐって――一九七〇年前後　李禹煥+菅木志雄」『季刊現代彫刻』(1977年秋号)、38–63頁。
・ヨシダ・ヨシエ『解体劇の幕降りて――60年代前衛美術史』(造形社、1982年)。

・李禹煥「仕草の世界：現代美術の動向展に参加して」『SD』59（1969年10月）、72–73頁。
・――「即の世界」『場・相・時』（小作品集、1970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）。
・――『余白の芸術』（みすず書房、2000年）。
・「李禹煥オーラル・ヒストリー　2008年12月18日」、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイヴ、2009年7月20日（最終閲覧日：2022年6月12日）http://www.oralarthistory.org/archives/lee_u_fan/interview_01.php。
・Mika Yoshitake, *Lee Ufan and the Art of Mono-ha in Postwar Japan (1968-1972).* PhD thesis (University of California Los Angeles, 2012).

図1　関根伸夫《位相－大地》（1968）
土、セメント、200×直径270cm

図2　関根伸夫《位相－油土》（1969）
油土、サイズ可変

図3　李禹煥《関係項(物と言葉)》（1969）
紙、600×220cm

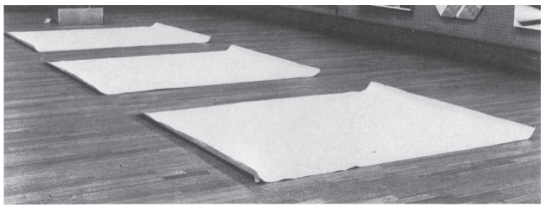

図4　李禹煥《関係項（物と言葉）》（1969）
紙、糊、600×220cm

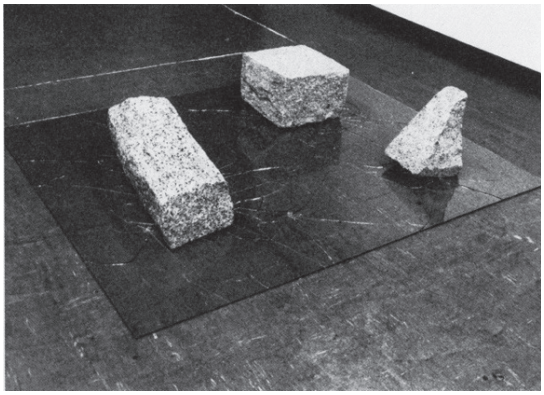

図5　李禹煥《関係項(現象と知覚B)》(1969)
石、ガラス、30×240×220cm

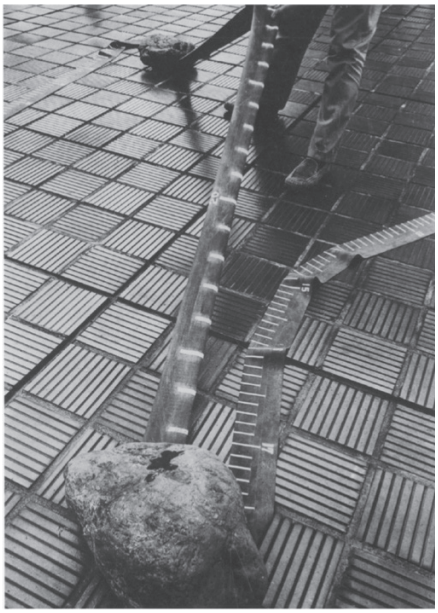

図6　李禹煥《関係項(現象と知覚A)》(1969)
新宿ビルディングの屋上での「仕草」

図7　李禹煥《関係項(現象と知覚A)》(1969)
石、ゴム製バンドの上にチョーク、高さ約50cm

図8　小冊子『場・相・時』(1970)の表紙

A Study of 'Shigusa' in Lee Ufan: Performance as a Living Structure

KWON, Sanghae

This paper clarifies the concept of 'shigusa (仕草)' in Lee Ufan (1936-)'s work and its significance in the context of performance through an analysis of the artist's writings and works. The term 'shigusa' refers to 'a gratuitous repetitive act that reveals the state of things and places,' and is one of the key concepts that pervade Lee's work in general. Until now, most Lee and Mono-ha researches have focused primarily on the analysis of sculpture and painting, with few studies focusing primarily on the performance aspect. In this paper, I analyzed the 'shigusa' in Lee's early works and drew the following three conclusions. First, rather than making the body the subject of expression, the emphasis is on questioning the meaning of artistic creation through acts that focus on the relationship between things and places. The content of the performance often evokes externalities in the everyday through the limitation of the materials used and the repetition of actions. Second, rather than aiming for a complete work, they embody a living structure through steady repetition of actions. This attitude of questioning the system of art while taking a critical look at the system of industrialized society can be said to be a unique perspective in the Japanese contemporary art of the 1960s. Third, by dealing not only with the expressive level of artwork production, but also with the attitude and daily actions of the artist, 'shigusa' provided a philosophy for the Mono-ha to function as a movement. Through these considerations, I have clarified that 'shigusa' is an attempt to fundamentally question the institution of art through a living structure consisting of the limitation of things and the repetition of actions.