

李禹煥
オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with
Lee Ufan

李禹煥オーラル・ヒストリー

Oral History Interview with Lee Ufan

インタビュアー：中井康之、加治屋健司

2008年12月18日 3

2008年12月19日 25

李禹煥（り・うーふぁん 1936年～）

美術家（絵画、彫刻）

もの派を代表する美術家の一人。初期はトリックを引き起こす作品も手がけていたが、1960年代末から、石、ガラス、鉄板、木などを関係づけて提示した作品を制作する。1970年代初頭には絵画にも取り組み、《線より》や《点より》のシリーズを発表する。美術批評も手がけ、『出会いを求めて』など多数の著書がある。1回目のインタビューでは、朝鮮での生い立ちから、学生時代、来日後に美術家として活動するまでを話していただき、2回目のインタビューでは、関根伸夫の《位相―大地》以後の自身の思考の軌跡や、他の美術家や批評家との交流、海外の画廊や美術館で行った展覧会などについて語っていただいた。国立国際美術館で「もの派 再考」展を担当した中井康之がインタビュアーを務めた。

李禹煥オーラル・ヒストリー 2008年12月18日

鎌倉市二階堂、李禹煥自宅にて

インタビュアー：中井康之、加治屋健司

書き起こし：岩崎貴宏

中井：先生、生まれられた慶尚南道の土地、生まれられたご家族構成等を、最初にお聞かせ願いますでしょうか。

李：本質と言うのですけども——李には沢山あります——元々うちの故郷は仁川です。ソウルの隣の港で新羅時代は唐との表玄関だったところですよ。しかし高麗から朝鮮初期までは今のソウルが根拠地でした。朝鮮時代のわりと初め頃にうちの一家は全国にチリバラバラに散るようになった。その前は今で言えば国務大臣を何代もやっていた家で相当羽振りが良かったみたいですけども、政治的にやられて、全羅南道とか、慶尚南道とか、慶尚北道とか、忠清道とかいろいろなところに散ったんですね。うちの直系の祖先の方は、兄弟の中では3番目だったらしくて、慶尚南道の咸安という山奥の方に避難というか島流しのようにされて、そこに定着したということです。本当に山間僻地で、海からも遠いですし、非常に貧しい村なんです。

貧しい村だったんだけど、非常に学問を大事にする家風があったようで、早くから書院だとか学者たちの交流の場になっていた。僕の家族はひいお祖父さんが学者で、薬局を——今でいえば漢方薬ですね——やっています、これは僕のお父さんの代までその影響があって、うちには薬棚だとか薬劑だとか、薬を栽培するような畑とか、そういうようなものがいっぱいありました。ただ僕のお祖父さんは、ひいお祖父さんの兄弟の子供で、養子に来て、途中でどうしても学問が身に付かないということで、学問に挫折して、それで農業に専念する形をとったようです。

僕のお祖父さんを始めとして小さな村は、同じ李しか住まないわけですよ。だから全く仁川李というものの共同体が、この村、あの村、大きな谷間——幾つか谷間があるんですけども——全部李ばかり住んでいるという、今で思うと異様ですけど、昔の封建社会の中では当たり前でした。よく言えば団結力が強いし、悪く言うと外の者が入っていけないという、極めて閉鎖的な村だったわけです。だからどの家の子供であろうが、みんな村が子供を育てる、見るという中で、大変儒教色が強くありました。もちろん儒教というのは、ご存知のように、宗教とは言えないので、女子供はやはりお寺によく連れていかれる。周りにいっぱいお寺がありました。だから宗教としては、お寺だとか、シャーマニズムもはびこっていますから、シャーマニズムと仏教のようなものがしっかり染み付いている、そういう村で育った。生活は極めて儒教的な制度が強く、非常に規律の厳しいところでした。

子供の時は——日本でいうと寺子屋みたいなものですけど——書院に行っていました。朝鮮時代の後期に大院君という王の父がいて、書院をみんな廃止するんです。ようするに、儒学者たちがあまりにも政府のことを聞かないで勝手なことをやるので、それを廃止する。そういうことがあって、書院はえらい目に遭うんです。ただ、うちの場合は、他のところと似た部分もあるんですけども、書院であると同時に祖先を奉る殿堂という意味もあって、書院というのを止めた振りをしながら、実際は書院が続いていくというものでした。書院では小さい4、5歳から漢文を教えるということがありました。一方にまた、村に夜学というものがあった、女性や子供たちにハングルとか、簡単な算数とか、修身道徳を教えるところがありました。その両方が、漢文やハングルを完全に教えるということは、要するに学問崇拜の思想で子供たちを修業させる、勉強させる、そういうところでした。

でも、勉強したという記憶はそれほどなくて、年寄りの怖いお爺ちゃんが、いつも同じところを読ませて、読んで聞かせるわけですね。主に中国の小学の何節かを、みんなに——小さい子供たちだから、字もあまり書けないし、分からないんですけども——歌うように合唱させたりしてやるんです。

中井：それは、その寺子屋あるいは夜学というのは、地域共同体で運営をしているのでしょうか。

李：そうです。先生も同じ李家の誰か学のある人が、あるいは暇のある人が教えるということです。だから同じ村に——谷間にいくつか村があちこちあって、それが統括された形で一つの集落を成している——大きな書院があって、そこに集まるわけですね。漢文を教わったという記憶があります。あまりにも遠い昔のことですけれども、それが7、8歳まで続いたかな。本当は8歳というのは、向こうでは数えですから満でいえば7歳です。僕は書院にも行くんですけども、うちにはお祖父さんやお父さんの友だちで、文人というか漢学者が、よく遊びに来て、ひと月とか、長い時にはふた月くらい滞在したりすることがあって（その人からも学びました）。その老人は結構名の知れた学者だったんです。黄見龍という名で、地方では知られた文人であるし、画家としても有名でした。寺子屋よりも、その先生に学んだことが、圧倒的に影響として残っています。それは寺子屋と同じ頃から、ずっと中学入るまで、毎年のように年に何回も来てうちに泊まっていて、それで僕を教えるわけです。書を教えるということは、書が上手くなることでなくて、漢文を教える教え方が書としてあるんです。それから、日本も昔そうだったと思いますけども、絵描きを作るために（絵を）教えるのではなくて、詩とか書とか絵というものは、昔は一緒だったわけです。だから詩書画を教わる。詩というのは漢文なわけですね。それを書かせるために書がある。絵というものは、ある意味では宇宙というか、自然というものの気高さというか、あるいは凄さ、そういうものの大事さを教えるのが、絵ということだったと思います。だから詩書画をずっと教わっていた。家庭教師みたいなものですね。それが僕にとっては大きな影響だったんです。

中井：書院で教えられた方でなく、李先生のところに来られた方——黄さん——が、先生に教えられたということなんですね。

李：そうですね。寺子屋に行くことよりも、うちに来て教える、その先生の影響が強かったということです。だから、両方があったけれども、僕は寺子屋はあまりよく行かなかった。うちから結構距離もありましたし、つまらない。それより、自分の家で、お祖父さんやお父さんの友人である黄という先生が来て、非常に優しいし、丁寧に教えてくれるので、それの方がずっと楽しく、僕にとって非常に影響として残っています。その時に、いつもまず3、40分、しばらくやらされるのが、墨で点をつけたり、線を引いたりすることなんです。まず字を書かせる前に、墨をすらせて、筆に墨をつけて墨がなくなるまで、ずっと同じ調子で点をつけてご覧なさいとか、大きな紙にすーっと上から下まで、まっすぐ線を引いて見なさいという、そういうことをずっとさせるんですよ。

中井：やはり書の基本であるということなんですか。

李：そうですね。書の基本であると同時に、森羅万象の、物事の基本だということを言うんですね。子供だから何の意味だか分からないけども、繰り返し、繰り返し言われながら、それをやって、一通りやったら、その次に字を書かせたり、絵を描かせたりするわけです。そういうようなことが、ずっと後になって、いわば絵かきになって、煮たり、焼いたり、煎するような形で、それを使うようになったということです。

中井：引き続き確認させていただきたいんですけども、ご兄弟は、女の兄妹だけでよろしかったでしょうか。

李：僕は、女三人に男一人なんです。僕の上に姉さんがいまして、下に妹が二人いるんです。僕の上に男の子が、ちっちゃい子がいたけども、すぐ亡くなったようで、男は僕一人だけになった。祖先崇拜の強い儒教社会——そういうところでは、どうしても男を大切にする。男中心にもの考える封建社会ということです。男が大事にされるということは、逆に女を蔑むというか、あまり女性の存在を大きく認めない、そういう社会というこ

とになります。

中井：そうしますと、わざわざ中学校で釜山まで出られたというのは、やはり男子を大切にするというか、そういうことだったんでしょうか。

李：とにかく教育させなくてはならないということだったんです。小学校、僕は1年遅れて入った。どうして1年遅れて入ったかという、その時まで僕のお父さんは新聞記者をやっています、試験を受ける年の春は、お父さんはたしか満州かどこかに行っていなかったんです。僕のお祖父さんは、日本の教育反対です。日本の学校に入るためには、創氏改名といって名前を変えなきゃならない。これは日本では本当に分かってないんだけど、名前をまず変えないと学校に入れてくれないんですね。僕のお祖父さんは、そうでなくても日本の教育を受けることに反対なのに、名前を変えろということで、学校まで連れて行って、結局連れ戻されて入学出来なかったんです。そんなところ行く必要ない、と。それで1年遅れたんです。それで、お父さんが帰って来てみたら、子供が学校に行っていないので、お父さんとお祖父さんが大喧嘩をして、その次の年に入ったんです。日本の教育はいやでも今は教育を受けなければならない。寺子屋やそんなものでは、もうこれからの時代に対応出来ないということです。多分それは僕の勝手な今の解釈です。何しろお父さんとお祖父さんが大喧嘩をして、その次の年に創氏改名をして学校に入れたということです。小学校に入ったら、学校の近くに——僕が入った年に出来たのかな——神社が出来たんですね。

中井：ああ神社ですか。

李：神社が出来て、そこに一週間に一回、連れて行かれる。朝、まず授業の前に連れて行かれて、神社にいろんな催しがあって、何かを読むんです。後でいろいろ分かったことなんだけど、「朕惟ふに」何とかか何とか、「我が皇祖皇宗」何とか何とか（教育勅語の冒頭）、全然僕は綺麗に忘れて、歌を習ったことしか覚えてないんです。神社は大体、東に向かって建てられる場合が多いらしい。東というのはやはり日本を指すんですね——そこから更に東に向かって最敬礼ということで、それは天皇に向かって最敬礼することなんだよね。それで学生たちを全部、合唱させることがあって、私共は大日本帝国臣民でありますとか、そういうことを合唱させられるんです。週一回神社に行って、そういうようなことの中で——子供だからそれが何のことだか分からなかったけど——そうこうして2年に上がる時に終戦になったのかな。

中井：それは日本語教育？

李：日本の教育。

中井：日本語？

李：日本語。先生は多分日本人半分、朝鮮人半分だったのかなという気がします。田舎なものだから、それは普段使う言葉じゃない。だから全然耳に入らないんです。でもそれを覚えなきゃならない。しかし、家に帰るまでにそれを早く忘れないと（いけない）。少しでもそれを面白がって口から滑らせて出ると、家でものすごい怒られるので、お祖父さんだけでなく、お母さんもみんな怒るので、何も習わなかった振りをしなきゃならない。また朝になったら、学校に行ってそれをちゃんと言わなきゃならないんだよね。「何だったかいな」とそれを思い出さなきゃならない。それは実に奇妙な繰返し。だから忘れることと思い出すことを繰り返すという、これはある面では完全に分裂病のような状態なんです。そういう奇妙な経験はありましたね。

学校に入って1年半か経った時に終戦になって——韓国では敗戦というんですけども——日本が敗戦になって、新しい教育が始まった。そこで小学校を出るんです。僕は生まれたところから、2年に上がる頃だったかな、

学校近くの——学校は駅から近かったんですけども——小さな街の方に引っ越して来た。それから先は、山奥の谷間ではなくて、小さな街で育つことになったわけです。街の中に出て来たものだから、少しは文明(的になった)というか、街の中は電気が入ったりしていた。山奥は電気がなかったんですね。子供の頃、4、5歳までは、僕は髪の毛を長くして、長く編んで、男の子でも。チョッキを着せられて、非常に窮屈な生活だったんです。それでロウソクですね。日本と同じように、ロウソクじゃない部屋は、お祖母さん(の部屋)とかですね——お祖父さんとお祖母さんもいますから。僕は普段はほとんど離れの方でお祖父さんと一緒に暮らす。お父さんはもうしょっちゅう、新聞記者をやっていたから、満州に行ったり東京に行ったり、ほっつき歩いていて家にいなかった。それで、お祖父さんの部屋はロウソクだったけども、お祖母さんとかお母さんの部屋はロウソクじゃなくて、芯を作って油の中でつけて、火をつける。日本もそうだったと思いますけど、そういう明かりだったんですね。あらゆる面で非常に暗い時代の一種の象徴みたいなものだったと思います。そのようなところから、都会に出て来て電気の下で育つというようなことになった。

うちのその街の名前は郡北って言うんですけども、そこから晋州が非常に近いんです。電車がありまして、その当時ゆっくり行く電車でも30分くらいしかかからないんです。そこにいい農業中学校があったので、試験を受けました。小学校の時は、結構僕は勉強が出来て、1、2番ぐらいだった。そして晋州というところの中学校の試験を受けておいて、発表を見ないですぐ、釜山の慶南中学というところがあったんで、そこも試験を受けに行きました。当時釜山に住んでいて大学教授をやっていた叔父の家に泊まりながら、試験を受けてみたら、もうすごく難しい。ところが、晋州の農業中学校は、いい学校だったんですけど、そんなに難しいと思わなかったのに、お父さんが発表を見に行ったら、僕は不合格だったんです。僕のクラスで10人くらい受けに行ったと思いますけど、6人ぐらい受かっている。僕より出来ない子が受かったのに、僕は不合格と。それを知らされたのは、慶南中学校試験が終わった後、お父さんが来たときでした。慶南中学校は全く自信がなかったんです。慶南中学校というのは、慶尚南道で一番難しい学校なわけです。戦前は、釜山中学校と、慶南中学校があって、釜山中学校は日本人が行く学校で、慶南中学校というのは朝鮮人が行く学校だったんだそうです。ある面で地方ではエリートの学校だったらしい。僕はもう本当に受からないだろうと思ったのが、何故か偶然にそこが受かって、それで遠い所の学校に行くようになったんです。自分の叔父(祖父の弟の息子)がいるから叔父の家で通うことになったから、家では何の心配もしなかったと思うんだけど。

田舎の山奥から街へ、街から釜山という、本当にピカピカのところに出て来て、中学に行くようになりました。でもそこで半年もならないうちに、朝鮮戦争が起こるんです。解放の後、ご承知のように、朝鮮が南北に分かれたわけです。ところでうちの李家の一家は、ものすごくアカが多かったんです。北朝鮮寄りの人たちが圧倒的に多かった。それでそういう影響をいっぱい受けていたんですね。北朝鮮に従わなきゃならないみたいな。当時、もちろん李承晩の時代ですから、アカは駄目という反共教育でした。中学校に入って——その時は中学5年生までで、高校というのはない——5年生の先輩たちが1年生を集めておいて、これから革命が起こるとか、これから世の中は変わるとか、君たちは米帝国主義と闘わなくてはならないとか、英語を習うとかいろいろ言うんです。それで、田舎から来た子供は、それを本当に信じるんですね。自分の田舎がそうだったし、そうかと思う。ところが、都会で育った子はそれを信用しなかったようです。いろいろあるということを知っている。田舎から来た子はいろいろあるということは何も分からないで、無条件に信じてしまう。李承晩というのは駄目だとか——その時にアメリカ軍がいっぱいいるわけではないんですけども——米帝国主義と闘わなければなきゃないとか。米帝国主義が何なのか全然分からないけれども。そうこうしているうちに戦争が勃発して、そういうアカたちはみんな歓迎して、これからいい社会が開かれるというふうに、はしゃいでいたんですね。

僕は小学校に入る前、山奥にいる時に、僕の家が叔父の家だったんです。叔父というのは僕のお父さんの弟で、その時に僕の叔父は日本にいました。叔父は日本に行ったり来たりしていた。叔母さんと子供だけがいって、そこへ行くと、新しいいろいろなものがあって、蓄音機があった。手で回す蓄音機でレコードをかけると、人間もいないのにその中から歌が聞こえたりね、いろいろ音がバーンと響く。すごい不思議でした。いつもそれを聞いて、面白く気持ちよかったことを憶えています。レコードの中でなっている楽器がどういうものか

全然わからなかった。小学校はピアノがなかったんですよ。いわゆるオルガンしかなかった。それで中学に入ったら、ピアノがあるんですね。だから蓄音機で聞いたような音のものがあるわけですよ。これがピアノというのかとすごい感心していたら、その時に初めて釜山で出来た友だちが「それおもしろいか？」って言う。「いやーおもしろいな」って言って、触って見たりしていたら、「うちにもあるから見に来いよ」って言うんです。早速ある日見に行ったんですね。そうしたら、学校のよりも小さかったけども、それを彼はバアーと弾くんですね。それが超ショックでね（笑）。僕はいかに田舎っぺかと、ものすごく恥ずかしかった。それっきり僕は、音楽は怖いって言う、ショック、コンプレックスで。それから僕は、都会の子でバイオリンを弾く子も見たり、いろいろ見たりした。ああこれはとても駄目だ、もう全て音楽は僕にはかなわないということで。見えない音で何かするということが素晴らしいと思っていたものが、一気に遠い世界になってしまったんですね。そのコンプレックスは、後々までずっと——高校に行ったり大学に行ったりしてもずっと——あった。子供の時自分が音楽が出来なかったそのコンプレックスで、後にたくさんの音楽の本を読んだり、レコードを買ったり、演奏会に行ったり、もう音楽家以上に一生懸命頑張ってるようになって、奇妙なコンプレックスの裏返しになった。音楽家になり、作曲家になりたかったなあということがずっとあった。自分の背景として、知らないうちに、ものすごく音というか音楽というものの幻想が出来上がっているということだと思います。

中井：コンプレックスで音楽をずっと気にされるというのは、比喩として、非常におもしろい、おもしろいというと大変失礼なんですけど、不思議な感覚ですね。

李：耳はかなりある時期良かったんですね。今はほとんどあまり見ないから音符をほとんど読めない。かつては僕は中学、高校は結構音符読めたんですけども。日本に来てからも音楽会に無数に行き、そうこうしているうちに、家族みんなが音楽好きになった。みんなうちは音楽気違いばかりです、いまだに（笑）。だから演奏会は、外国に行っても日本でも、もう本当によく聞きに行く。そうすると、これが悪い癖なんだけど、音楽グルメというか、それがすごくいい演奏でなければ駄目です。つまらない演奏だともうその席に座ってられない。

中井：厳しいですね（笑）。

李：非常に問題が起こってしまう。専門家じゃないからそういうことになると思うんです。自分のコンプレックスから、細部にわたっていろいろなものにまで、妙な神経を使うことで、一種の病気（笑）みたいなところもあります。

中井：それで、中学校の進学があったと思うのですが、その次にソウル大学の付属高校に行かれたんですね。

李：それでね、中学校に入ってから、僕は植物班に入ったんですね。植物採集をする。それは先生がおもしろいから。生物を教える先生で、授業がおもしろくて。その先生は、植物採集をいつも日曜日に行くから、興味のある人はついていっちゃいと言うので、僕の友人と植物班に入って、いつも採集に行ったりして、植物標本を作ったり、植物に関心があって、本当に最初よくやっていたんです。

中学3年の時、日曜日に——ああ、その日は日曜日ではない、多分土曜日ですね——冬の植物を採集するというので友人と釜山の山に登っていた。山の一番下とか中腹とか一番てっぺんとか、植物がだんだん違うわけです。そういうものの分布図とかいろいろなものを調べたりしました。頂上から山を降りてきたら、山の中腹に学校があった。それが男女共学だったんで、僕にとっては、中学生だからやはり思春期で、超おもしろいんですね（笑）。それで見たら、前に入学願書があった。それが確か1月頃だったと思うんです。すごい寒い時だったから。願書をいっぱい、石で押えて置いてあった。山に登る道端の方に置いてあった。見たら名前を聞いたこともない学校でした。ソウル大学ってということだけが目についた。僕の叔父がソウル大学の教授だったんで

すね。生物の教授だった。叔父が生物の教授ということもあって植物班に入ったこともあるかも知らない。もう一つは、僕は子供の頃からすごく文学が好きだった。圧倒的に僕のお母さんの影響でした。お母さんが文学少女だったんですね。僕の親父はそれほど文学にのめり込んでいる人ではなかった。大衆小説はそうとう読んでいたんですけども。お父さんは新聞記者だったから、小説とか結構知っていたり、ソウルに行っていたりもしていたんですけども。お母さんは古い古典を読んでいた。韓国に古典が結構あるわけです。字を大きく書いた木版で刷った小説がいっぱいあって、いつも本が積んであった。お母さんは、ほとんどその本を覚えていたんですね。仕事をしながら目の前に開いておいて、ページをめくるだけで、ほとんど覚えている。まるで歌うようにいつも。だから僕も相当覚えていたんです、小さい頃、何の意味か全然分からなくても。そういうことで、韓国の古い古典を、小学校の時までずっと、相当覚えたり、それが頭に入っていたということで、まず文学に対する僕の幼児体験は根深いものがあったと思う。

中井：古典の文学というのは日本でいうと歌みたいなのなんですか。

李：『春香伝』とか『淑香伝』、たくさんの韓国語で書いた小説があるんですね。そういう小説をお母さんは、開いておいて自分で歌うように、読むというよりほとんど覚えていて、それで仕事やっていたんですよ。そういう側で、小さい時に4、5歳の時から（聞いていた）。一方では、離れて漢文か何かを教わると思うと、一方ではもっと小さい時からお母さんの側にいるから——今でもそれは耳に残っているんだけど——歌うように読むわけですね、朗々と。そういうことで、一種の韻文というか、音を立てて読むということ、文章というのは歌うように読むものだということがかかなりインプットされている。それが後々に、僕は文章を書く時も絵を描く時も、つまり音楽のレコード体験もずっと後になって、どこかでミックスされているんじゃないだろうかと思いますね。

中井：韻律みたいなものですね。

李：はい。

中井：話を横道にそらしてしまいましたが、それで……

李：ああ、そうだ。それで、「いやーこの学校はおもしろいね」とかね。何しろ男女共学というのは（興味があるわけです）。小学校は男女共学ですけども、中学校の時——小学生の時はあんまり異性とか分からないんですね、特に昔だったし——中学3年くらいになるとやはり興味があるわけです。男女共学ということがおもしろいということがまず目に飛び込んだ。僕と僕の友人二人で。もう一つは、ソウルというのは子供ながら憧れなんですね。ソウルから避難に来て、釜山近くまで戦線が来ていた。戦争中ですから、ソウルとか周りにある学校がみんな南の方に来た。避難してきた学校だったんですね。それはソウル大学の付属高校なものだから、他の学校よりふた月くらい先に入試があるんですよ。しかも、そこだけではなくて大邱、光州、済州、各地域で同じ日に試験をする。つまり全国の学生を集めるということなんですね。ソウルの学校ということで、いずれソウルに帰るといふかソウルに行くということですよ。それに、男女共学ということ、これはすごくおもしろいということで、願書を持って帰ってきて書いた。当時は願書を書いて、学校から成績表とかそれだけ貰えば、提出できたわけです。それで担任先生とも何も相談しないで、友人と一緒に試験を受けに行くと二人とも受かったんです。ところが、僕の友人はやっぱり慶南高校がいいから、あんないつソウルに行けるかも分からない、そんなところに俺は行きたくないということでした。

中井：仮の校舎だったわけですね。

李：仮の校舎です。慶南高校というのは立派な高校だし、地元の高校で羽振りもいい。友人は行かないで慶南高校に行った。僕はそれから、映画を見に行ったり遊んでばかりで、もう他の高校は試験を受けなかった。よく知らない高校に行くことで、みんなから野次られたりしました。

中井：先生お一人だけという感じで。

李：ええ、僕一人だけで。その中学校からは。

中井：違った環境に身を置くということは、その頃から先生ご自身が……

李：それは、僕のお祖父さんの影響。お祖父さんは、一步も死ぬまで外に出たことがない人なんだけど、自分の息子はあちこち歩いていて、とにかくこの田舎から出て、あなたはどんどん大きいところに行かなくては駄目だということをいつも言っていたんですね。そういうことは暗に僕に影響をしたと思います。それと同時に、僕の親父が新聞記者だったからね。僕のお父さんが帰ってくると、村の青年たちが、いつも集まって来て、その話を聞いたりした。東京とか、上海とか、満州とか、いろいろな話をする。それを見て、やはり子供だから、遠いところとか、好奇心が湧くような話に、多少は刺激されたのかも知れないです。もう一つは、やはり文学。韓国の古典がばねになって、中学校に入ってからいろいろな文学に接して、好奇心が湧いて、外へ出て行くということもある。偶然も手伝っている。さっきも言ったように、中学校は近くの晋州のところに入ったなら、すぐ近くだから、多分釜山まで行かなかったはず。釜山の試験に受かって、多分晋州に行ったと思います。偶然にそこの試験が落ちていて、遠いところが受かった。そこからいつソウルに行けるか分からないのに、またソウルの学校に試験を受けて、それでそこへ行った。高校は一年入ってしばらくしてすぐ、戦線が変わってしまって、ソウルに今度は上がるようになった。ソウルに3年くらいいるようになって、大学に入って間もなく——もう2、3ヶ月ぐらいしか大学に行っていないんだけど——日本に来るようになってしまったわけです。何だか知らないけども、そうってしまったです、これは。始めから志が云々というのは真っ赤な嘘です、そんなものはない（笑）。

中井：一番難しい中学校に受かってしまったというあたりから、転がるように、というか、そういうふうに、まわるようにまわっていったという……

李：本当に不思議です。僕は、運命という言葉は嫌いなんだけど、田舎から、次から次へと、別なところに変まっていくことが、自分の運命かなということの後々思うようになりました。日本に来たら日本でも、やはりじっとしてられないということで、またヨーロッパ行くとか、あちこちを周るとか。一ヶ所にじっとしてられない、そういうたちになってしまったんですね。

中井：ソウル大学で美術学部に入学されたっていうのは、高校の時に……

李：僕は高校の時は、ものすごくませたきかん坊だったんですね。問題児。僕の友人と、始めは文芸部と新聞部だったわけです。高校の時から一気に文学の方がおもしろくなって、片っ端から本を読む。周りにそういう友人たちもいっぱいいたということもあるんです。文芸部と新聞部は一緒だったので、雑誌や新聞を出したりした。文芸部にいるという人間はだいたいませているわけです。それで僕の友人と相談して、図書部というものを作ることになった。どうして図書部が必要かという、先生たちを教育するためです、学生たちによってね（笑）。僕の友人にうんとませている奴がいた。ある朝壇上に上がって、その友人が、これから図書館を作るので、皆さん協力してほしいと演説した。なぜ図書館がいるかという、先生たちがあまりにも勉強をしないので、僕たちがいいものを教わるためには、先生たちをまず教育させなきゃ駄目だね。そのために、学

生たちのみならず、先生たちも本をたくさん寄贈してほしいと言った。先生たちもみんな笑ったりしながらも、協力して図書部が出来たんですね。図書部が出来たけれども、先生たちからいつも僕は呼ばれて、「おまえは学校で教えるような本は全然読まないで、関係ない本ばかり読んで、どうするんだ」と叱られていた。「僕は大学行きませんから」と言ったら「そう言わないで、学校で教えるものぐらい勉強して大学に行けよ」。「いや、僕は大学に行きません」。友人たちと一緒に図書部を作っているから、その友人と僕と何人かは、入ってくる本は片っ端から読むわけです、朝から晩まで。若いから気遣いみたいに読むから、ものすごい読書量です。社会科学系統とか文学系統のものは、嘘ではなくて僕は、読んでないものはなかったです。韓国の文学全集も、その時に翻訳された世界文学全集とか、社会思想史、戦前に翻訳されたマルクスだとかレーニンとか、そういうような本も結構あったんですね。それは、後でみんな禁止された書物になるんですけども。図書部を作るとそういうものまで入ってくるわけです。わけが分からなくても、早くからそういうものをかなり読んだ。

ものすごく読書量はあったけれども、学校の試験もろくに受けなかったり、いつも逃げ回ったりしていたから、学校の成績があんまり良くない。担任の先生がとにかく大学に行かない子があってはいけないということで、一所懸命大学に行かせようとする。何人か、ませた子はまだ行きたくないと言う。これを何とか大学に行かせようと頑張る。付属高校なものだから、基本的にはみんなソウル大学に入れたいという思いが先生たちにあった。ただ点数が少ない人は願書を書いてくれないんですよ、校長先生が。校長先生の前に行って、校長先生の面接の元に願書を書くわけです。で、「君は点数が足りないから、文学部はとてこの成績では駄目だ」とね。「ああそうですか、僕は行きませんから」。担任の先生が「何とかこの子は」とね。ある時、「いいことがある」と言うんです。「お前、美術部じゃないけども、絵が上手いし、先輩たちに美術大学に行って文学をやっている連中が結構いるから、美大ならこの点数でも書いてくれると思う」と言うんですね。「ああそうか」と思った。「大学、僕は行きたくないのになあ」と思ったんですけども、周りもそうだし、周りの友人たちも大学に行こうよってみんな言うし、もう田舎の家からも大学行かないと困ると言う。じゃあ美大を受けてみようかということになったんです。全然美術に関心が、これっぽっちもなかった。子供の時、僕に絵や書を教えた先生も「お前は器用で、絵が上手なんだけど、大きくなって、決してまかり間違っても絵描きになるって考えない方がいい。絵描きは大の男がなるものではない。女子供が描くもので、絵描きは、それは非常に志の低いものだ」と聴かされていた。ずっとそう思っていたから、それがすっかり頭に入っていた。

僕は実際、絵は上手かった。全然美術部に入らなくても。美術部の学生を見ても、ちょっと馬鹿にしたりしていた。まさか自分がその馬鹿にするようなものになるなんて、それはとんでもない話でした。それで願書は書いてもらったものの、その日から石膏デッサンを教わらなくてははいけないんですね。その時に学校に二人の有名な先生がいた。一人は張斗健という、具象をやる先生でした。もう一人は東洋画——韓国画というのは後のことで、その当時は東洋画と呼んでいたんだけど——を教えている先生で、徐世鈺という先生がいた。この両方の先生と僕は親しかったんですね。どうして美術部でもないのに親しかったかということ、一つは、新聞を出して、雑誌も出していて、雑誌や新聞にカットがいるから、先生たちにカットを頼んだり、表紙を頼んだりすることがあったからです。それから張という人も、徐世鈺という人も、絵描きなのに、文学とか、いろいろなおもしろい話をよくしてくれる。そういう人で、なぜか、僕ともう一人——その子は美術部の中国人の学生だったんだけども——その中国人の学生と僕に、自分のうちに遊びに来てと言ってくれた。美術部ではないのに、絵を描かせるとそれが上手いものだから、それがおもしろかったと思う。それで墨をすらせたり、線を引いてみるとか、絵を描いてみろとか。やるとね、わりと上手いものだから。その中国人もやはり子供の時から絵を習っていたんですね。それで絵が上手かったんです。それで何回か墨をすりに行って、ある時こっぴどく怒られて行かなくなった。どういうことかということ、その徐世鈺という先生が、ものすごく大きい紙に絵を描いていた。行ったら墨をたくさんすれと言われて、すつてもすつてもすぐ描いてしまうので間に合わない。やりたくないのを、わーとやっているうちに、墨がばーっと飛んで、その絵を駄目にしたんです。その絵は国展といって、日本でいえば日展みたいなところへ出すための作品だったんです。それを駄目にしてしまったんだよね。それでものすごく怒られた。だからその先生は、その年は結局出品出来なかった。怒られてから行かなくなったんですけども。

その先生たちが今度、石膏デッサンを教えるので、やってみなさいと言うんです。まずとにかく自分でやってみろという。初めて、木炭を持って——木炭の握り方もよく分らないんだけど——ビーナス像とかいろいろなものを見てね。これから教えるけど、自分気に入ったものを描いてみなさいとね。ビーナスが一番綺麗なわけですね。それを見て、輪郭をサーと描いた。そうしたら、みんな、美術部部員も先生たちもゲラゲラ、ゲラ笑うわけですよ。そんな石膏デッサンないわけですよ。そんなもの石膏デッサンじゃないって。僕が子供の時から学んだ、墨の筆でもって輪郭を描く。ものを見て輪郭を描くことしか頭にないから、それでそのようにやったんですね。そうしたらゲラゲラ笑う。そんなものでは駄目だとね。これから石膏デッサンやろうって。その日から、授業が終わったら、美術部に行って二人の先生が教えてくれるんです。みんな、2、3年間石膏デッサンを習っているわけですよ。僕は即席で、あと二十日間くらいしかない。やっても出来っこないんです。いくらやっても。駄目だ、お前そうじゃない、こうだよって、いくら教えても出来ないんですよ。二人の先生に、お前駄目だ、もう自分の勝手にせいって言われて、二人の先生が諦めちゃったんですね。じゃあ、僕どうしたらいいですか、試験受けない方がいい？、いや受けないわけにはいかないから、その二人の先生が相談して、自分の好きなように描けて。好きなようになって言っても、僕は輪郭線しか描けないわけです。今でいうとまるでマティスなわけですよ。

中井：線が描けたんですよ、先生。

李：入試で石膏デッサンの時間は1時間半あるんです。でも、僕は4、5分で出来ちゃったわけですよ（笑）。みんなが、バーッと来て、こいつどうしたんだろうって。そこに、見て回る大学の先生が何人かいて来て、「どうしたんだ、お前は」とか言ってね。「いや、もう僕はこれでいいです」。「ふーん、変わったやつだなあ」みたいだね。そうするとみんなが僕のを見に来てね、こりゃ何だろうと思うわけです。その当時は面接があった。学長以下、7、8人くらいが並んで、石膏デッサンを見ている。で、学長が「何だこれは！」と言うわけですよ（笑）。僕は黙ってしまった。「これは何だ！」と聞いているんだってね。「僕のデッサンです」。「どこがデッサンなんだ！」って。で、僕はその当時ませているというか生意気だったので、その時もちょっとどもって——今でもどもる時があるんですけども——もう勝手なことをしゃべり出した。「先生たちは、西洋人の絵描きの猿真似をしようということをやっているんですけど、僕はそういうデッサンを認めない」。「僕たちの先輩の画家たちとか、中国の画家たちはそういうデッサンはしなくてもいい絵を描きました」。「例えば」と言って、「八大山人は、こういう絵を描いた」とか、「韓国の金弘道とか鄭ゼン（ゼンは善にのぶん）という画家たちは、木炭で描かなくても立派な絵を描いた」とかね。「それはまさしく僕のようなデッサンをしたんじゃないですか」ってね。「生意気なことを言うな！」と。「僕の言ってることは間違いですか」というと、彼らは言えないわけですよ。「今そんなことを聞いているんじゃない。ここでは、ちゃんと石膏デッサンを高校で教わったはずなのに、それをやれと言っているのに、こんなことで済まされると思うのか」って。「先生たちは、全く間違ってる」とか何とか、めちゃくちゃなことになった（笑）。「もう生意気を言うな。出て行け！」ということで、ワーワーやってるうちに結局追い出されて、ああ、もう駄目だと思ったんですね。

僕の高校は、いくら僕が勉強しなかったといっても、やっぱりすごく出来る先生たちや出来る学生たちが集まっていて、学科試験が良かったんですね、多分。その上に、やはり変わったデッサンをやるといって、「これはひょっとしたら、わざとやったのかもしれない」と。ほんとはわざとじゃなく、それしかできなかったんだけど（笑）。だから、なぜ僕が入ったかは、いまだに分らないけども、入ったんですよ。入っても石膏デッサンの時間があったんですね。一人の先生が、「お前、石膏デッサンは本当は出来ないのか」と。僕は「出来ない」と。「じゃあ、これからやってみよう」と言ってね、一所懸命、その先生は文学晋という有名な画家だったんだけど、いろいろ教えてくれたりした。わりと早く上達はしたんだけど、「しかしお前は、似ないね。輪郭で描くとパッと似るのに、どうしてこう似ないんだろうね」って。いっぱいやっても似ないんですよ。いろいろやっているうちに、僕は石膏デッサンがおもしろくないって、そのうちやらなくなった。もう石膏デッサン室に入らないで、ほとんど文学部に行って、他のおもしろい講義を聴きに行ったりした。もう美大というのはいくそおもしろくな

い。みんな真面目になって絵を描いているんだよね。みんな馬鹿だ、お前ら本当にちゃんと本を読んでいるかと（思った）。ほんとクズばかりに見えるわけですね。お前らそんなことをやって、何も世の中変わるわけではないし、何にもならない。そんなものやめてしまえとか、いつも、そんなことばかり言っていた。

そうこうするうちに、2ヶ月半か3ヶ月近くなった時、ちょうど夏休みがもうすぐという時、お父さんがソウルに上がって来た。「お前、日本の叔父がどうも具合があまり良くないらしいので、夏休みに漢方薬でも持って行ってあげないか」と言うので、「ああ喜んで」ってね。それで夏休みになった途端に、僕は釜山に行って密航船に乗って日本に来るようになった。これを機会にもう学校はおさらばしたい気持ちだったようですね。始めから、美大に行くとか、絵描きになるということはこれっぽちもないから。しかも高校の時に僕は詩や小説を書いてましてね。新聞に応募して文学やることが夢だった。向こうは、雑誌よりも新聞が毎年正月に発表するんです。詩とか小説とか戯曲とかいろいろ——僕は高校2年の時に童詩で佳作に入ったり、小説が次席つまり候補作になったことがあるんですね。それに高校の時は小説家を呼んで来て、講演させたり、学校の新聞や雑誌に書いてもらったり、あちこち行っていたから、そういう小説家たち、詩人たちとの付き合いも結構あった。文学との繋がりというか。本はかなり読んでるし。学校の先生を困らすのは国語の時間だとか、社会科学系の時間。先生たちの粗を探して困らせる。またあいつ何か言うかも知れないって。そういう状態だったから、頭がかなりイカレちゃっていた。大学で真面目腐って絵を描いているのを見て、ほんとうに馬鹿に見えたんですね。こんなところにいるものではない。いいチャンスで、喜んで日本に来ることになった。もちろん密航船に乗るということは結構大変だったけど。

中井：密航船というのは、わりと普通に使われていたんですか。

李：その当時はけっこう密航船があった。どういうことかと言うと、戦争がちょうど終わって、韓国は弾皮（タンピ）——鉄砲玉とか銃の弾の皮を弾皮と言うんです——がいっぱいあるんですね、山ほど。日本は復興期だからそれが必要なんですよ。日本はそういうものを沢山輸入する。だから密航船はそういうものを積んで日本へ売るわけです。日本へ売って、そこに密航する人たちからお金を貰っていた。だから二重の商売になるわけですね、密航船は多かった。日本は、かなり大目に見てくれる分もあったんです。その時、学生たちが相当多かったんですけども、学生たちは、僕のような1年生はほとんどいなくて、大体3年生とか4年生と留年生。それはどうしてかと言うと、軍隊に行きたくないということです。1年、2年生はまだ軍隊にまだ行く年ではないので。僕は軍隊に行かないために行ったわけではないんです。

夏休みだからちょっと行って帰ってくるっていうつもりで乗って来たんだけど、日本に来てみたらすぐ帰ることが出来なかったの。叔父はアカだったので、「お前は、李承晩の、あんな独裁の下で勉強してもろくなことがない。日本で勉強していきなさい」って、帰してくれないんですよ（笑）。僕は日本語も何にも出来ない。小学校で1年半くらい習ったはずなのに、一つも思い出すことがない。ただ意味は分からなくとも歌はいくつか覚えていた。日本語を覚えてから、これはこういう意味だったのかと分かるような歌はいくつか覚えていたけども、日本語は全然出来なかったんです。それで日本語を叔母さんからも教わったりして、そうこうしているうちに、僕は日本に来たのは8月頃だったんで、それで次の年の3月だったか……

中井：拓殖大学に？

李：拓殖大学に行った。その当時、韓国人、中国人、あるいは外国人、日本語を習う人たちはみんな拓殖大学に行ったものです。拓殖大学に行くと、密航で来た者でも、大学では卒業するまでは追い出さないということがあったんですね。

中井：それはパスポートがなくても大丈夫だったんですね。

李：大丈夫。ようするに、そういう学校だったんです。学校を出たら帰るということが条件ですけども。拓殖大学というのは戦前、植民地経営をするために、現地人を呼んで日本語を教えたり、それから植民地政策を教えるための学生を養成する、そういう学校だったんですね。

中井：名前そのままですね。

李：そうです、そのまま。だから、戦後も日本語を教える役割をやっていた。たくさんの外国から来た学生たちを教えるという役割です。2年生や3年生に上がる時にみんな編入で他の学校に行くんですよ。編入試験を受けて。僕はソウル大学に行っていたから本当はソウル大学から、在学証明書とか何かくれば、日本の国立大学に編入出来ただけでも、それが出来なかったです。しかも、お金を使ったり、向こうの知り合いを通してやればよかったけども、僕はそういう方面に疎かったし、お金ないから在学証明書が貰えなかったんですね。在学証明書を貰って、東大とかいい学校に編入した人がいっぱいいますけど、僕はそういうこと出来なかった。しかも僕の叔父はそういうのが大嫌いな人で、真面目に始めから、ちゃんと試験受けなきゃ駄目だとかって言うんです。とは言っても日本語を1年勉強して、まともな日本語が出来るわけないんです。

それで編入試験を受けるという時に、僕は日本のどの大学がいいかどうかよくは分からない。僕の先輩にあたる人がちょうど日大にいて、哲学科が新しく出来て、いい先生たちがいっぱいそこにいるから、日大の哲学科はどうだろうか。願書も持って来たりして、それで編入試験を受けた。編入試験はそんなに難しくもなかった。哲学科に入ったのは、別に哲学を勉強するつもりは全然なくて、やはり文学をしないと。文学をするためには、日本の国文学とか英文学とかそういうところに行くよりも——僕は高校の時からいろんな思想史をたくさん読んでいたわけで——しっかりともっと理論武装しなきゃいけないということがあって、美学を学んでおけば文学をやる上では、すごくいいことがあると考えた。そういうことは韓国で勘案されたこともあると思います。美学を身に付け、社会思想に触れておけばいいという単純な気持ちで哲学科に入ったということです。とにかく美術をやるということは、頭にこれっぽちもなかったわけです。

中井：1年間日本語を勉強をされて、それから大学に入って哲学をやられるっていうのはすごい大変だなと。

李：それは超大変でした。やはり日本語をいくら早く勉強するといっても、よく分からないし、本の写しをどれだけやったか分かりません。例えば、谷崎潤一郎とか三島由紀夫の文章読本がそれぞれあるんですね。そういう文章読本を丸写ししたり、あるいは小説を丸写ししたり、ずいぶん本を写しました。

中井：他の語学を身につけるために、そういうことをされている方は多いですね。

李：結局は文学を諦めざるを得なかったのは、分かれば分かるほどに、日本語はなんて難しいんだと思いました。とてもじゃないけど、これで文学が出来るようなものではない、歯が立たない、そういう感じでした。本を写してみたり、小説がいのものを書いてみたり、詩がいのものを書いてみたり、いろいろやってもやっても、とても駄目で、これはやはり文学は放棄しなきゃならんかなと、学校行きながらそう思った。やはり学者になるしかないかなともある時思ったんです。大学院試験が3月の半ばか何かにあって、試験を受けておいて、韓国に、友人と韓国に遊びに行ったんですね。その時は4.19のちょうど4月革命という革命が起こった後だった。李承晩反対、独裁反対ということで革命が起こって、民主党という党が政権を握ったんです。僕の親父は、民主党という党に属していましたし、新聞記者で、その時は中央を止めて地方に行ったり来たりしていたんですけども、政治をやっている人たちの知り合いがたくさんいた。李承晩が滅びまして、僕の親父の友人たちはみんな、政権を握って羽振りがよかったので、ソウルに、今度は密航船でなくて福岡から連絡船で正々堂々として、向こうで遊んでいたら、軍事クーデターが起こったんですよ。5・16という軍事クーデターが起こって、それから足止めされた。3ヶ月ぐらい足止めをくって、日本に戻って来た時には、もう大学院の手続きも何も

出来なくなっていた。大学院もパーだし、どうしたらいいのかなと。

いろいろなアルバイトをしましたけれども、やはり手っ取り早いのは、花を描いたり風景を描いて、大学の友だちだとか、韓国人の知り合いのお父さんたち、兄さんたちのところへ持って行くとお金をくれる。そのアルバイトが一番手っ取り早かったんだね。もちろん僕は、大学生の時も結構絵は描いていたんです。絵は馬鹿だチョンだ嫌いだと言いながらも、そこがやはり僕も自分ながらよく分らないんだけど、大学で大学祭なんかがあると、哲学科の学生たちも部屋をもらって展示をするんですね。哲学者たちの言葉を引いたり、写真を貼り付けたり、おもしろい思想の流れだとかいろいろことを見せる。そういう時に自分の絵を並べたりしたこともあるんです。その時に、社会思想史を教えていた深田（ふかだ）という先生がいて、その弟がアメリカで勉強していて、僕は2度ほど会ったんです。その深田という先生が遊びに来いというので、家に遊びに行ったら、弟がちょうど来ていて、アメリカのいろいろな——そいつは絵描きじゃなくて、英文学だか何か他のことをやっている人だったんですけども、美術に関心があって——いろいろなアメリカの美術の資料を見せてくれた。それがすごくおもしろくてびっくりして、今でいえば、ポロックだとか、マーク・トビーだとか、そういったさまざまな雑誌の資料とかいろいろものを見せてもらった。ああおもしろいな、こういうものなら俺にでも出来そうだなとか、そういうことを思ったんですね。僕は子供の時から絵は学んでいたから、点や線をつけるようなことを、面白半分なことを描いて、大学祭の時、壁に並べたりしたこともあるんです。その絵は、つい最近まで1、2枚あったけど、何回か引っ越しているうちに、もう見えないので捨てられてしまったか、隠れているのか分かりません。後に『美術手帖』や何かに何度か載ったこともある、ちょんちょん筆遊びをしたような、58年、9年の絵があるんです。写真を撮ったのはずっと後で、韓国の広報院というギャラリーがあって、そこでいろんな展覧会をさせられる時に、写真を撮ってもらったりして、その写真が後々まで残ったんですが、その絵がいまだに見当たらないんです。ですから、僕は、アルバイトではなく、自分で面白そうにトビーだとかポロックに似せたような絵を描いたのはそれが初めてだった。1958年、9年ですね。それは大学祭に並べられもした絵だったんです。それは、絵というか、その時に自分ながら、視覚的な、心理学的な何か記すためにというか、絵としてという意識はむしろ少なかったかもしれない。今はだいぶ変わってしまったので、その当時の心境を語ることは難しいんですけども。先ほども言ったように、学生の時に、僕はさまざまなアルバイトをしました。普通ある家庭教師や砂利掘りから、靴磨きもしようと思って、靴磨きをちょっと習ってみたこともあるけども、それはしませんでした。その中で絵を描いて売ることが一番手っ取り早い。アルバイトは、いわゆる普通の風景だとか、花とか綺麗に描くということでした。そういうことから、ある人に誘われて日本画府という小さな日本画団体に出入りすることになるんですね。細かいところは忘れたんですけども。日本画府というところに入って、何度も出品したりしたこともあるんです。そういう絵で個展めいた展示をしたこともあるんです。どうして展示するかというと、お金も欲しいけどそれだけじゃない。実は、僕は学生の時から、学校を出てからもしばらく、南北の統一運動という非常に先鋭のグループに関わっていて、それは統一朝鮮新聞っていう新聞なんです。統一朝鮮新聞というところに原稿も書いたり、僕は本名を使わないで、別の名前で非常に過激な文章も書いたり、ある時は南北の文学史も書いたりした。誰もその当時書いたことのない、北も南も書いたことがない、南北一緒の文学史も書いたりした。僕はものすごく詳しくはなかったんですけど、統一運動するグループに所属していたがために、そこで資金を作る必要があるんですね。僕の展覧会をして、絵を売ってお金を集める。だから僕が集めるんじゃなくて、他の人がやるわけです。だからどんな絵でもいいわけです。とにかく絵を与えてたくさんのお金を引き出せばいい。そういうことに使われるために展覧会も開く。自分が絵描きとして展覧会を開くというものではなかったということです。だから、絶えず何かしら絵と関わりがあったということは、ほとんど否定出来ないことだけでも、自分が本格的あるいは専門的に絵描きとしてやっているんだという意識は、少しもなかったです。

日本画府という所に入っても、具象的なものも描いたかと思うと、ものすごい抽象的なものも描いた。その時その時、絵はみんな違います。それでその時の一枚が、どこで出て来たか分からないんですが、日本であちこちで出回ったかと思うと、それがソウルの現代美術館に架かっているんですね。真っ黒な絵です。それは64年か、3年頃の絵ですね。だから抽象的なものも描いたと思うと具象的なものも描いてみたりしましたね。

中井：一応日本画の団体ということですか。

李：日本画の団体ですね。後にその団体は洋画も一緒に入れたみたいです。ある時から僕は自然にそこに出なくなりました。そういうところに行ってみて良かったのは、膠をどういうふうに使って、淋派のいろいろな絵を教してもらったり、平筆の使い方とか、空間の捉え方、金箔の貼り方を教わったんですね。金箔は韓国でも昔あったんだけど、僕はそれを勉強したこともない。白い空間の生かし方は、やはり日本の淋派を見るまでは分からなかったんだよね。けども、淋派はおもしろいなと思いつつも、それでも依然として僕は絵描きになるんだという自覚はなかった。一方では学生たちをそそのかして、烽火という演劇グループを作って演劇をやった。軍事政権反対とか統一運動とかの、かなり過激な演劇ですけども、小説も書いたり、シナリオを書いたりした。統一運動の中では秘密結社を組織したり、わりと積極的なものもやりました。でも、それがどうしても肌に合わないということでやはり、そのような政治運動から、自分の身を立てるとか、自分が政治家になるというつもりがないから、自然とそこから距離をおくことになるんです。別な面から言うと政治が肌に合わないこと以上に、当時の政治イデオロギーよりも現実が先に進んでいくことに気づきはじめてきたこともあります。統一もされないし、軍事政権下では社会はだめなはずなのに、それがどんどんよくなり発展して否定的な要素よりも肯定的な側面が広がって行き、そこから戸惑いが生じたことが大きい。

中井：それで次に朝鮮奨学会？

李：すでにその時は朝鮮奨学会に入っていました。63年頃、朝鮮奨学会に入っているんです。朝鮮奨学会と統一運動グループとは相容れない間だった。

中井：そうですか。

李：朝鮮奨学会というのは戦前からある民族団体なんですけど、これはもともと、戦前に朝鮮からやって来る留学生たちを助けるためにあった奨学会だったんです。それが戦後になって北と南に別れて、血みどろな戦争、内部闘争がありまして、人が死んだりもしたらしいんです。一つの財産ですから、日本の文部省も関係して、北と南と日本と3つが入って、やっていたんです。それで僕はある時、民団の——韓国側ですね——団長から話があった。団長の金正柱さんという学者肌の人がいて、その人の本の整理をしただけでもあったから、その人が「お前、朝鮮奨学会にたくさん本があるので、そこに行ってアルバイトをしないか」って言うんですね。そこにはいろいろな美術品もある。美術品の整理や、本の整理をするアルバイトとして、始め入ったんです。バイトとして。ところが僕は一方では、統一運動している朝鮮統一新聞に近い人。その新聞社の一員ではなかったけども、そのグループの中にいた。そのグループを北朝鮮が目の敵にしたんだね。統一朝鮮新聞というのは、南は、南の独自の革命勢力を育ててはいけないという考え。北朝鮮は、金日成の思想のもとに全部やらなきゃならないので、南に独自の勢力があったら困る。だからそれは大変なことで、朝総連は、ずっと統一朝鮮新聞は潰さなきゃならないと言っていた。両方アカなんだけども、経緯が違うということです。北朝鮮系に属したたくさんの学生——韓国から来ても在日二世でも——学生たちがいたんですけども、この人たちは非常に上手で、静かに深く浸透せよというね。彼らは後に、韓国にみんな留学するんですよ。静かに、向こうで細胞を作って、北朝鮮の金日成に従ってずっとオルグを作ったりするんですけども、彼らはほとんど捕まらない。最後に、日本で有名な徐勝という、今、立命館大学の教授がなんかやってる。彼は運悪く捕まったんですね、最後の最後に。大半の人たちは僕の知っている限り、誰も捕まってない。みんな逃げたんです、ある時期。ところがね、この統一朝鮮新聞の人たちはことごとく捕まって、ことごとくえらい目に遭うんです。釜山でその新聞の支社である『民族日報』を作った趙鏞寿という人は死刑になりました。

そうこうしながら、実際僕も韓国に行った、ある時に。軍事政権の末期になるんですけども、1967年頃かな、

正確なものは、横浜の僕の（展覧会カタログの）その中に出ていますので、それを見た方がいいです。向こうで捕まって一週間酷い拷問で、本当に僕は生きて出られないと思いました。

中井：それはもう拷問……

李：うん。拷問も拷問。今でも体に跡が残っているんです。「お前、体が悪いから、元気にしてやる」って言って、タバコの火で、これはお灸だからと言ってギューとこうやるんですよ。毎日なぐられたりけられたり、もうとてもじゃないけど、僕は、生きて出られないとも思った。ある時、こいつをとっちめても何も出てきやしないとと思ったのか、表に放り投げられた感じで出られたわけです。いずれにしてもね、僕は、あまり自分が政治家や政治には向いてないと思ったから、だんだんと政治的なことに積極的に関わることはしなくなったんですね。朝鮮奨学会にいたことも、多少は問題になったけども。僕の周りも何人も捕まりましたが、軍事政権が崩れると同時にそんなことはなくなりました。

中井：この時代、お住まいっていうのは、やはり叔父さんのところに、それとも。

李：叔父さんのところからは早く出ました。叔父さんは61年の軍事クーデターが起こった年に、亡くなっています。

中井：そうですか。

李：僕は帰って来てからは——もう帰ってくる前から既に叔父さんところにはいなかったんですけども——一人で自炊したりしていました。叔父さんのところに一緒にいたのはほんの1年半か2年ぐらいで、僕はそこから出て一人で暮らしていました。

中井：自活というかアルバイト。

李：そうです。いつまでも叔父さんの世話になるわけにはいかないという気持ちがあった。もちろんそれでも、叔父さんが亡くなってからも、叔母さんから少し援助は受けていましたけども、基本的には自分で働いていました。

中井：ご自身が何か文学か何かをやるために、日本に残られた。

李：学校出た段階で、どうして帰らなかったかというと、その時考えが相当アカに染まっていた。南北の問題とか軍事政権反対とか、在日僑胞の事情とかいろいろなものと絡むような意識が出来上がっていたと思いますね。それで、帰るという考えは、ほとんど持っていなかったんです。社会的なものに関心があって、陰に陽に、日本の大学の紛争とか、安保やいろいろなものに、みんな関心があって、友人たちがそっちの方に関係していましたから。一方叔父のまわりの人たちや奨学会関係の人から北へ帰ったらどうかと勧められたこともありましたが、北朝鮮に帰るつもりは全然なかったです。読書会が幾つもあったって、やはり北朝鮮系の学生と、南を何とかしようという学生と、韓国政府系の学生と、3つの派が出ているわけです。南の政府に近い人たちは帰るけども、その他の彼らは韓国に帰るという意識がその時なかった。北朝鮮系はある目的があって徐々に韓国に留学に行くんです。それで留学に行って、独特な活動をし出すわけですけど、それはまた別なんです。

中井：そうすると、朝鮮奨学会の中にギャラリーが出来てという。

李：ビルを衣替えして、テナントやいろいろなものがだいぶ変わるんですけども、それが64年頃だったと思うんですね。ギャラリー新宿っていうのが……

中井：66年。

李：66年頃でしたか。そこに申鴻湜さんという理事長がいて、これは北朝鮮系なんだけど、すごく学識が高く、あまり政治的でない。ほんとうに文化人だし、素晴らしい人がいたんですね。当時理事に谷川徹三さんもいましたから、僕はその人たちがいなくなったら、もうすぐ止めたと思います。申さんは北朝鮮系なのにすごく僕を可愛がってくれて、いつもカバーしてくれたり、フォローしてくれた。僕が非常に南北の文学にも関心があったり、美術品に関心があったりして、それがとても奇特に思ったのか、可愛がってくれたんで、非常にやり易かったってこともある。僕は子供の時から自分の家は、普通でいう骨董品、ようするに古い美術品がかなりあったんです。子供の時に僕が使っていた机が今自分の部屋にあるんです。白磁だとか、家具だとか、装飾画だとかいろいろ。それはすごく馴染み深い。勉強したものではなくて、自分の家の周りにあった。だから、朝鮮奨学会にそういうものがあるってそれを整理するというは、僕にとっては、自分の幼い頃のものに出会うような感じだったから、非常に懐かしいし、やりやすかったこともあった。始めはアルバイトのつもりだったのが結構長くなることになったんです。ずっと出勤しているわけではないし。自分の時間がとれたら文章も書いたり、朝鮮奨学会の知らないところで、さっき言った演劇のシナリオを書くとか、絵を描くとか、さまざまなことをやっていました。

そうすると申さんという理事長が、ある時、「ギャラリーを作りたい。何かいい考えはないだろうか」と。「先生、北朝鮮の総連系にも文化芸術同盟というのがあるし、民団にもいわゆる美術協会みたいなものがあるって、そういう人たちに相談してみればどうですか」ということを言ったら、「いや、そういうようなものではなくて、日本の社会の中で、最も新しい美術の交流の場にしたい」とってね。「総連とか民団のものじゃなくて、もっと大きい視野で交流出来るような、今現在の新しい場にしたい」とってね。それで僕の頭にあったのが、郭仁植さんだったんですね。郭仁植さんはその前から僕はよく知っていて、民団の、在日韓国芸術家同盟だか協会だかの理事長だった。その人が一番、民団、総連合せても、やはり新しいものに関心があるから、その人に相談した方がどうでしょうかってね。ところが実際、郭さん自身は人脈もほとんどなかったし、あまり知られている人じゃなかったんです。郭さんが三彩社で出している『郭仁植』という画集があるんですが——それが初めて出した画集ですけども——三彩社で出した画集に、植村鷹千代が文章を書いている。それを読めば分かるんですけども、当時としては、決して華やかでもないし、結構地味だった。あまり知られた画家とは言えませんでしたけれども他に人がいなかったことと、申さんとすでに知り合いだったこともある。僕は、まだ現代美術関係をほとんど知らない時期でしたが、郭仁植さんは奨学会に、よくお茶を飲もうってお昼になると来たものです。それで郭仁植さんが初めて、深尾庄介という新制作にいる画家を連れて来たり、その人がヨシダヨシエさんといった人たちを連れて来て、お茶を飲んだり——その下に喫茶店があったんですね、エチュードっていう喫茶店があって——そこでやっているうちにギャラリーのアウトラインが決まったんです。細かい部分は分かりません。とにかくいろいろな人が出入りするようになって、まず郭仁植さんという人が核となって話が進んだということは確かです。しかも郭さんは、僕が推薦したんですね。それで画廊を作るんですけど、それが65年だか、6年だか細かいところは僕はほとんど覚えていません。

中井：66年に出来たとうかがっています。

李：そうですね。細かいところは、僕は記憶ない。間違いがあっては困るんですけど、大体その辺です。郭仁植さんがかなりきっかけを作って、その画廊が出来た。画廊が出来てみると、やはり郭さんではやっていけない。それでそこにヨシダヨシエさんだとか、石子順造——石子順造さんを連れて来たのは、誰なのかは僕は今は忘れましたが——それからまもなく中原（佑介）さん、東野（芳明）さん、いろんな人が出入りするよう

なっただです。これは郭さんとほとんど関係ないです。郭さんは日本の美術界のごく一部を除いては知らないし、そんな活動をしてはいなかったです。郭さんは、独立美術に出品したり、美術文化に出品したり、それから後に止めてエコール・ド・トーキョーの結成の時に参加したりしているけども、エコール・ド・トーキョーを立ち上げた工藤さんや誰だったかに聞いても郭さんを覚えてないですよ、みんな。後に僕の知り合う人たちは、ネオダダだとかいろいろな人たちの方で、エコール・ド・トーキョーの中にもいろんなグループがあったんじゃないだろうかとと思う。

いずれにしても、ギャラリー新宿が出来て、僕が上の奨学会にいるものだから、やはり僕は若いし、しょっちゅう下に行ったり来たりして、それを見ていたんですね。それは僕にとっては、ものすごい刺激だったんです。65年頃、僕もそれを横目で見たり、そのためにいろんな展覧会を見に行ったりした。そこで働いていた窪田といったかな——今はもう名前も忘れたなあ——その働いていた人に連れられて、いろいろなグループ展を見に行ったりした。僕の担当ではないんだけど、やはり気になって、申さんという理事長も「今どういうものが流行っているのか」って、その資料を集めたりだとか、いろんなことをやっているうちにだんだんと僕もそれに関心があるようになった。その時に、全日本現代芸術家協議会というのがあったんですよ。そこで僕はうっすら名前を覚えているのが、後にアメリカに行っちゃった、京都か大阪の人の、ヨシダミノルだったかな。それから誰だったか、何人かいたんですけど、みんなあまり成功しなかったんです。

加治屋：川端実？

李：川端実じゃないです。それよりもう少し若い人で、たしかヨシダミノル。そういう人のグループに僕はちょっと出入りもしてみた。ギャラリー新宿のお陰でいろいろな人と知り合いになるということですね。だから石子順造さんを赤瀬川原平さんが紹介したと、僕はそういうことを言ったことがあるかもしれないけど、それはちょっと誤りで、その前に石子さんはもう会っているんです。ギャラリー新宿で。確か石子順造さんの家で赤瀬川源平さんを紹介されたことが多分本当だと思うんです。

中井：ギャラリーに出入りする人たちと多く知り合ったということなんですね。

李：そうです。多く知り合ったということです。現代美術というのは様々あるし、いろいろ難しい、複雑なんだ、奇妙なんだってことも分かる。そこで幻触の展覧会が、石子さんによって作られるんですね。それが多分、66年か7年頃じゃないかな。だから、ギャラリー新宿はそれよりもう少し前です、オープンするのが。

中井：「幻触」展が66年7月ですから、もしかしたら画廊が65年くらいかもしれない。

李：65年くらいかもしれないです。恐らくそうだと思います。

中井：ギャラリー新宿の中では幻触の展覧会がとても記憶に残っているんでしょうか。

李：とっても。それは超不思議な展覧会でした。僕にとっては、もちろんその前に僕は読売アンデパンダンとか、日本アンデパンダンとか見えていますけども、それは何が何だか分からなかった。てんでよく分からないということで、あまり興味もなかったんです。幻触というのは、奇妙なトリックの感じがすごく不思議で、それが僕にはその当時は分からないながら、ものすごくインパクトがあったんじゃないかなと思います。それが後で、「Tricks & Vision」展に結びついていくわけですけども。それで石子さんと知り合ったり、石子さんの家に遊びに来いということで、自然と遊びに行くようになって、そこでつげ義春とか赤瀬川原平を知り合ったということが多分当たっていると思います。赤瀬川源平さんが石子さんを紹介したと、どこかで僕は言ったかもしれない。どこかにそういうふう書いてあるんですよ。

中井：その辺りは、何というか。

李：はい、言い間違いだと思うんです。僕は朝鮮奨学会にいたがために石子さんを知り合ったということです。その下にギャラリーが出来て、最も早く知り合ったのはヨシダヨシエさんだったと思います、恐らくは。今でもヨシダヨシエさんは、あの時俺が一番あなたと親しかったはずだよと言うんです、ひょっこりどこか会うと。

中井：ヨシダヨシエさんと李先生はやはり今から考えても結びつきはつきにくい（笑）。

李：付きにくい（笑）。しかもその時、僕は芸術活動をほとんどしてないし、朝鮮奨学会にいながら、面白半分に興味津々にそういうものを覗いていただけであって、誰も僕を絵描きになると思ってもなかった。郭さんは一所懸命、僕は好奇心があることを知っていて、煽り立てて、作家（アーティスト）になったらとか、それを勧めてくれたのは郭さんであることは間違いなかった。ここから問題がややこしくなる。いろいろな人たちが、その郭さんの影響を受けて、ガラスを割るんじゃないとか、いろんな憶測が出てくるんです。それはさておいてですね。1968年だか、近代美術館で「韓国現代絵画」展という展覧会があるんです。

中井：68年7月ですね。

李：68年7月ですか。韓国現代絵画展。その前に僕は、67年にサトウ画廊でやはり奇妙な作品発表をやっていたのでそれを見て、郭さんが出品してみなさいということで、彼の推薦でそこに作品を出すんです。それはどういう絵かというと、300号3枚続きの連作です。筆で塗り込めたり、噴霧器、スプレーで、蛍光塗料——ピンクだとか赤だとか、似たような色——を、1枚は完全にピンク、1枚は少し黄色がかったもの、1枚は真っ赤、3枚ほぼ似たような色で、キャンバスのへりを白のまま残して筆や噴霧器を作って描いたものです。どこかにそれは載っていると思います。

中井：ええ。僕が「もの派」展をやった時にカラーで載せさせていただきました。

李：周りを除いて中を（塗ったり吹いたん）ですね。1枚か2枚は少し刷毛の跡があるんです。刷毛の跡があっても、ハレーションでほとんど見えません。周りを残しておいたのはどういうことかということ、蛍光塗料なものだから、そのサイズに見えないでフワーと周りに、広がって延びていくような、つまり実サイズを超えて見える感じを出すためには周りを残した方が良いということです。これは一種のトリックなんですね。だからトリッキーな考え方が僕の頭で不思議でおもしろいということが既にあったんです。幻触を見たり、それから「トリックス・アンド・ヴィジョン」をすでに知っていたわけですから。周りの空間とか、人が行くとみんな染まっちゃったりした。僕の絵の周りに他の絵を掛けるとえらい損（笑）。みんなその色に染まっちゃうから。それで、韓国から来た出品者たちからものすごく怒られたりしたこともあります。

実は同じ年にジャパン・アート・フェスティバルがあるんですよ。質問事項で「日本名で云々」というのはないんです。

中井：質問事項に書いたのは、以下の通りです。「[ジャパン・アート・フェスティバル]に、日本名で出品された鉄板の上にガラス、その上に石を置いた作品を出品されたのは、1968年12月の3回展だったでしょうか。」（注：第3回ジャパン・アート・フェスティバルが開催されたのは、1968年5月18日から26日までである。したがって、以下の発言には時期に関する誤解が含まれている。2012年12月23日更新）

李：日本画府で、ある時日本名で出したことがあるんですけど。ジャパン・アート・フェスティバルに日本名

で出したことはない。そうではなく、ジャパン・アート・フェスティバルに、トリッキーな作品を出品しようとした、68年に。ガラスと鉄板と石なんです。ガラスを割るんじゃなくて、鉄板を切って、切り合わせた鉄板の上にガラスを置いて石を置いたものですから、一見ガラスが割れたように見えるんです。普通、鉄板が割れるわけじゃないでしょう。だからこれもトリックなんです。割れるはずのない鉄板が割れている。そういう作品を、搬入に行ったんです。搬入に行ったら李と書いたものですから、「国籍はどちらですか」と言うから、「韓国」と言ったら、「これは日本国籍じゃないと駄目だ」と、受け付けてもらえなかったんですよ。すでに作品は陳列した後だったんですよ。それを片付けなくて帰って、審査が終わってから、どうなったかなと思って僕が行ったら、手続きもしてもらえなかったのに、そんなもの入選するわけじゃないわけ。壁際にガラスとか石とか鉄板を片付けるというか、避けてありました。僕はもう、怖くて逃げてしまって、鉄板も持ってこないし、何も持ってこない。後で多分ゴミとして捨てられたと思います。そういう経験があるんですね。

中井:その作品が68年だということが分かったのは、僕にとってはとてもよい発見です。68年12月にジャパン・アート・フェスティバルが開かれたので、制作したのはもうちょっと前だったか……

李:何月だったか、僕も細かいところは、思い出すときもありますけどもはっきりしません。

中井:「韓国現代絵画」展が夏でするので、その秋から冬にかけてですね。

李:それで秋から冬になる頃だったか、ギャラリー新宿の前が人通りなんですけども、その時に、ビルのガラスを取り替えるということで、ガラスをみんな外してあったり、いっぱいあったんでね。その当時ハプニングが流行だったんですよ。唐十郎が、ちょうど西新宿の広場でテントをやったりしている時なので。それもたしか秋だったと思います。石でガラスをボンボン割るようなハプニングをやったことがあるんですね。いろんな人が見たはずなんだけれども、みんな写真を撮る人もいたんだけど、僕自身はもちろん撮ってないし、誰がどうなったのか分からないけども。それが一番始めのガラスを割る、始めのものだったんです。どうしてガラスを割ったのかということは、本当に難しい。今考えても。その当時、『美術手帖』とかいろんなことを知っている時期なんです、68年頃は、『手帖』とか『みづゑ』とか、朝鮮奨学会も図書室があるものだからそこにいつも並んでました。東野さんたちが、マルセル・デュシャンについて論議したりすることがある時期なんですよ。

加治屋:はい。

李:トリッキーな問題だとか、藤枝さんがちょうど登場する頃だったのかなと思います。デュシャンの大ガラスがなぜ割れたのか、割れたのをどうしてそのままにするのか、いろんな論議の時に、僕はそういうものを読んで、そういうものの刺激とも関連があると思うんですね。ガラスを割るってということは、これは、偶然に割るんじゃなくて、意識的に割る。意識的に割ることと偶然性とどう繋がるのかということは、非常にある意味、抵抗というか、僕にとっては、むしろ表現というよりも、一つの破壊行為みたいな、そういうハプニングとしての(行為)が、きっとおもしろかったと思うんです。細かい解釈は、ちょっと難しいです。それはその当時そっくり僕は言えませんので。とにかくガラスがいっぱい並べてあったから、いくらでもガラスがあったので、それを道行く人たちの間にドーンと大きいガラスを置いて、バーンと割っていくようなことで、気持ちよくずっとやった記憶があります。それも1日じゃなく何日もやりました。

中井:先生のお話をお聞きして、時期がいつかということが、周辺の状況からほぼはっきり特定出来たと思います。これはものすごい収穫でした。

李：僕はガラスを割る前は、ガラスを割るんじゃなくて鉄板を割って、ガラスでもってカモフラージュする。そういうトリッキーなものから始まったことは確かです。しかも始めの印象がどれほど強いかと。後で僕はトリックを批判するんですが、トリックを批判しながらも、一回りしてしばらく経てくると、やっぱり自分の内部のその当時のことが戻って来て、再解釈していまだに僕の中にあるんですよ。出てくるんですよ。それは後の話にしても。

中井：トリックといっても、鉄とガラスと石を使われているっていうのは、それで僕はすごく頭が混乱したんですが、トリックだったんですね。

李：はい。そうです。

中井：驚きです。

李：それがジャパン・アート・フェスティバルに搬入出来なかったということが、僕にとっては非常にショックだったんです。その後にジャパン・フェスティバルとはいろんな因縁が（あった）。71年にエドワード・フライというグッゲンハイムのキュレーターが日本に来て、ジャパン・アート・フェスティバルの作品を選んだんですね。ジャパン・アート・フェスティバルのために応募した作品を選ぶだけではなくて、すでに認められた作家たちの中からおもしろい人たちを数人選ぶような会があったんです。東京画廊であったんですけども、その時に、24、5人ぐらいの人たちを呼んだんです。松澤宥さんとか、三木富雄とか、中西だとか、高松だとか、田中信太郎だとか、もう錚錚たる人たちをダーッとみんな呼んだんですね。その時に僕も呼ばれたんです。それで、エドワード・フライが質問を一人一人、作家にしたんです。自分の作品を一言で言ってみてくれってね。もちろん通訳は二人ぐらいいまして、日本語で言ってもいいし、英語で言ってもいいけど、一言でと。でも誰も、自分の作品を一言で言える人いなかったんです。「えーと僕のは何とかかとか」と言って、「いやそういう説明でなく、一言で」って。「例えば」と言って、今でも覚えているのは「セザールはこう言うんだ」と言ってね、「セザールは、僕のやっていることは、廃品の視覚的な言語化だと言うんだ」と。「はあ、上手いこと言うな」と思った。自分のことをそのように言う訓練は全然されていないから、誰も。それでもうみんな頭にきたとか、おもしろくないといって途中で出て行く人もいたりした。

その時に僕の作品も実は何点も選ばれた。全部彫刻というか立体だったんです。いざそれを送り出そうとした時に、日本の外務省から手紙が来て、あなたは出品出来ませんってね。国籍が違うので、これは日本の国籍を有する人たちの展覧会だと。すぐエドワード・フライに手紙を出したら、じゃあ、僕のは自分たちが運送費を出すとなったけど、それでも駄目だと再度通知を受けました。そういういきさつを針生さんが分かって、朝日ジャーナルに一ページ、今時ナンセンスだ、そういう国籍条項というのは意味がない、排他的な暴力だと書いた。それっきり、ジャパン・アート・フェスティバルのみならず、あらゆるところで国籍条項が撤廃されるようになりました。だから僕は、国籍条項のために2度ジャパン・アート・フェスティバルでは出品出来なかったという経験を持っているのです。針生さんが書いてくれたお陰で、その後僕はジャパン・アート・フェスティバルは2度か3度、今度は招待出品されています。イギリスだとかドイツだとかの時は出品依頼があって出すこととなりますけど、その前は国籍条項云々ということで外務省から拒否された経験がありますね。

中井：そういう風に波紋、足跡を残されたという意味では日本側にも意味があったということですね。

李：そうですね。実は別のところでも国籍問題というのはたくさんありましたよ。僕はそういうもの語るのが好きではなかったの、あまり言わないけども。いろいろありました、それは。

中井：僕の親の世代においてはそうでしたね。

李：はい。相当ありました。

中井：前後するんですけども、先生ご自身が1967年のサトウ画廊の個展が自分の一番最初の個展だと言っているんですが。

李：実は、展覧会の名前が付くのはその前も何度かやっているんですよ。何度かやっているんだけど、さっき言ったように、ほとんど画家、作家という認識がありません。自分の作品として発表しているんだという意識が非常に弱い。ある運動のための資金集めとか、情と絡んだところでやっていたので、それは本格的な、専門的なアーティストの発表とは僕は自分で思っていない。やはり、これはアーティストとしてやらなくてはいけないなあということで、自分のコンセプトというか、何か考えを打ち出すという形でやったのはサトウ画廊からだと考えているんです。時々、新しい試みによる発表というように書いてるものが結構あると思います。その時にサトウ画廊は、馬場彬という人がいました。その人が展覧会担当で、その人に誘われたということもあるんですね。多分その人がギャラリー新宿とかそういうところに来たりして、いろいろ話をしている時に、あなた、展覧会してみないかとか何かあったかもしれない。細かいところは忘れまして。

その当時サトウ画廊は、小さいけれども、結構注目される場所だった。とにかくそこで暮盤を並べたようなものとか、あるいは何も描かないキャンバスを8枚だか10枚びっしり詰め合わせたものとか、つまり何にも描いてないようなものを並べたりした展覧会をやったんです。その時に中原さんが見に来て、おもしろいとか、いろいろ言ってくれたのが、僕はすごく嬉しくて。それからやはり中原さんがすごく気になったし。その後で石子さんが、「李さん、あなたは美術界でやっていくには、中原という者にだけにくっついて、あいつをやっつけば何とかなるよ」ってね。「他の人は問題じゃない、中原だけやっつけなさい」って。本当にそれをその通りにしたつもりなんです。67年だか68年、サトウ画廊の個展の時にシロタ画廊の白田さんが見に来て、おもしろいと言って、中原さんを紹介してあげると。あの人はその当時中原さんと親しかった。中原さんを紹介してもらったんだけど、僕に関心ない。白田さんがある時、中原さんと呼んで講演会を開いたんです。どこかで。どこだったかももう忘れたんですけども。講演会の時に僕は、中原さんにへたくそな日本語でくっついてかかった。それから何回も。そうしたらどこであった時か、ギャラリー新宿だったか、どこであった時か、「お前、何で、何の恨みで俺にいつも文句付けるんだ、お前何なんだ」ってね（笑）。「いや、恨みはありません。石子さんっていう人が中原さんだけやっつければいいと言うから」と言ってね。「そんなこと、嘘だ。そんなでたらめ言うな」とかね（笑）。僕のために石子さんもものすごい怒られたりしたと思います。本当にそういうふうになっているうちに、終いに仲良くなったんです。ずっと後になりますけど中原さんはジュドポムの個展のとき僕のために講演をしたり、他のところですばらしい論文を書いてくれました。だから今でも一番仲がいいんです。まだ中原さんも当時のことを今でも覚えているみたいですね。

中井：そうみたいですね。

李：何かね、変なことを言う奴がいるっていう。

中井：先生、このサトウ画廊で発表された作品というのは、所謂トリッキーという作品というより……

李：トリッキーじゃない。

中井：それこそ、今に繋がるような、根源的な絵画というか……

李：その時は、そういう意識は全然なかった。何も描いてない、金箔を塗った色紙だとかキャンバスとかをダー

と詰めて並べると。それはいろんな美術雑誌の影響だと思えます。その時は出さなかったけれども、ちょうど一緒にやっていた頃はチューブから絵の具をグーと絞って、いっぱい絞ったままのものも結構作りました。馬場さんがこれはおもしろくないということで、何にも描いてないものを並べたと思えます。馬場さんのいろいろなサジェストもあって、そのようなものを並べたと思えます。それは根源的とかそこまでは何も考えていない。何かおもしろそうなものを作るということでもそうだったんじゃないかなと思うんです。あんまりその当時のことを、ことほど左様に述べるというのはちょっと出来ない。それはトリッキーなものではなかった。その後、69年の春かな、だからそれも68年に作るんですけども、国際青年展（正式には「国際青年美術家展」）というのがあるんですね。国際青年展を主催する日本文化フォーラムというのがあったんです。それで日本文化フォーラム賞という、主催者の賞を貰うんですけど、その時の大賞を貰うとパリに行かせてくれる、そういうものだった。前田常作だとか、工藤さんもそれを貰ったかな、前田斉というのがいたけど、その人は後で消えました。僕は、大賞はならないで、メビウスの環みたいなものを2枚パネルで作らして、それ出したんです。それを作ったのはたしか68年の秋の終わり頃です。確か11月末か12月始め頃に搬入の締切りがあって、その次の年春に展覧会があったと思うんですね。既にその時にはもうトリックというものにすごく関心があった。一方でサトウ画廊のようなものがあったけども、どれも自信があるものでもないし、いろいろやってみただけでも。ただいっぱいキャンバスや色紙を並べるとということでは芸がないと思われ、平面が立体に見えるメビウスの環みたいなものを作ったんです。そうだ、今思い出した、関根伸夫さんとはもう知り合いになっていたんですね。関根さんが長岡現代美術館賞というのを貰うんですよ。《位相》というスポンジの上に鉄板で押すような作品です。それがたしか68年じゃなかったかな。その審査会に僕は行っているんですよ。展覧会があって、展覧会は西武だから東京なんだけども、審査会というかシンポジウムみたいなものはたしか長岡でやったんです。そのとき審査委員が日本で東野さんとか、中原さんと、オランダの人で(ヤン)・レーリング(Jean Leering)とか何とかいう人がいて、公開審査評みたいなもので、絵で宇佐美さんも出していたと思う。それでレーリングという人は、宇佐美さんを押したのかな。中原さんが強く関根さんを押して、東野さんはどっち付かずだったんだけども、中原さんの力が強かったのか、関根さんが大賞をもらったんですね。大賞をもらった時に石子さんと一緒に聞きに行っているんです。その前から知っているんですよ。その前から関根さんを知っているから聞きに行った。すぐ親しくなって、須磨の話も電話でしたりして、見に行ったりすることにもなるわけです。知り合ってからすぐ親しくなるんです。関根さんと多少認識のズレがあるんだけども、僕の記憶では、どこで知り合ったかという、シロタ画廊だと思えます。その当時シロタ画廊は銀座2丁目の2階だったんですね。

中井：そうですか。

李：そこで誰かが紹介してくれたんだと思うんです。関根さんに言わせると、どこと行ったかな、そっちの方が僕は記憶ないんですね。どこか、とにかく怪しいんだけども、何しろ会ってすぐ親しくなって、毎日のように会うようになるんですよ。毎日のように。お金がなくて、その時には僕は世田谷に住んでる頃だったんで……

李美那（以下、美那）：世田谷じゃないよ。

李：ん？

美那：世田谷に引っ越すのは71年だもの。

李：ああそうか。東中野。東中野ですごく貧しい時代。そうだ、この子はまだちっちゃい頃なので、六畳一間しかないわけですよ。それで台所がちょびっと付いていた。ワーワー泣くと押し入れの中に突っ込んで、うる

さと言って、突っ込んでおいた。関根だとか吉田だとかいろんな人たちがうちに遊びに来るんですけども食事を作るほどのお金ないわけです。何もないから、まず八百屋に行く。その当時の八百屋は、野菜を、例えば白菜は皮を剥いて、大根の葉っぱはみんな剥いているとか、山ほど野菜があるわけですね、捨てる野菜が。その中から、使えるものを簡単にいっぱい拾える。それから魚屋行くと、最近はあまり捨てないけど、その当時は、タラの頭とかいろんな頭をみんなバケツに捨ててあって、そういうものをみんな拾って来たりした。それから、肉屋へ行くと当時は、骨はみんな捨てる時期だったんで、(肉が)骨に結構付いているけど、それが大きなバケツにいっぱい捨ててある。それを貰ってくるんですね。だから、魚の頭とか、肉の骨だとかそういうものを、家内は初め嫌がって、それを中々やりたがらなかったけど、だんだん慣れて拾って来るようになった。野菜や全部を入れる、大きな寸胴の鍋を買って、スープをいっぱい作った。ご飯とそれだけしかないわけですよ。何にもない。それを作っておくと、2、3日食うつもりなのが、関根だとか吉田だとか何人か来ると、その晩でもうカラになっちゃうわけですよ(笑)。2、3日食う分がみんななくなってしまう。当時、関根さんは、辛いものは全然食べられなくて。うちもちろん、しょっちゅうキムチを漬ける方じゃなかったけども、いろんなところから貰ったりしてくると、辛いものは誰がよく食べたのかな、関根さんはまず駄目だったんで。それが後になって辛いものばかり食べるようになったんだけども(笑)

中井：関根さん自身は、先生のお宅にということは書かれないで、自分たちが制作するものに対して論理的に説明出来ないからやはり李さんと話すのが一番楽しくて、毎日のように新宿の喫茶店のトップで話していたということは書いているんです。先生のお宅ということは伏せてあります。

李：いやー、本当によく会っていました。そのトップで郭さんを紹介したんですね。だからもの派のほとんどは郭さんを知らないですよ。あの人は何している人か、どういう仕事しているのか、何にも分からないのに、いろんな人たちが訳も分からないで、郭さんの影響でもの派が出て来たみたいなの、とんでもない話です。それは失礼です、お互い両方とも。

中井：最後に一つだけ。先ほどの申さんという朝鮮奨学会の。

李：申鴻湜という、その人は大変な知識人でした。

中井：この人はなぜ日本の現代美術をということを言われたのか、先生は分からないと。

李：申さんという人は、文化にもものすごく関心があって、北朝鮮系だったんだけど、進んでいる文化人だったんですね。だから今、現在進行形の文化を、在日朝鮮、韓国両方の人たち、奨学生たちが知らなくてはいけないということだったと思いますね。

中井：今の話をお伺いしても、申さんとの出会いというのは、ずいぶん大きい。

李：本当に大きかったし、しかもいろんな人が文句言っても、僕は休んでもカバーしてくれたりした。積極的に、その人は現代音楽も美術もいろんなものに関心のある人で、僕が新しいものに染まるようになるためには、その人は非常に良い役割をしてくれたと思いますね。

中井：この方と知り合ったのがすごく大きな成果。

李：大きいです。

李禹煥オーラル・ヒストリー 2008年12月19日

鎌倉市二階堂、李禹煥自宅にて

インタビュアー：中井康之、加治屋健司

書き起こし：岩崎貴宏

中井：昨日も少し話が出ていたと思うんですけども、1968年の10月の須磨離宮公園で初めて行われた野外彫刻展（第一回現代彫刻展）で、関根伸夫さんが《位相―大地》という作品を作られた。読ませていただいた記録等によると、そのことを関根さん自身から電話で聞いて、実際にご覧になられたんでしょうか。

李：あれが出来て、そんなに経たない、1週間ぐらいたったときかな、僕が行ったのは。僕は2度行きましたけど。

中井：そうですか。

李：もちろん現場では関根さんには会ってないんです。やっている時に行こうと思ったんですが、その時に僕はアルバイトか何かで時間が作れなくて。オープンしてしばらく経った頃、行ったんです。話は聞いていたし、もちろん、どこかに写真が載っていたと思うんだけど、写真ではよく分からなかったんですね。電話でいろいろ聞いていたから、そうかなと思って。でもそれはその当時、そんなに話題にはなってなかったんですよ。

中井：そうですね。

李：僕はやたらと書きまくったというか、僕自身個人的に非常にびっくりして、興奮して書いたんです。みんなは、そんなにはピンと来なかったみたい。実際関わった、関根さんとか小清水さんとか吉田さんからも話を何べんも聞いた。彼らはみんな興奮した。何に興奮したかということ、意味合いとかそういうのではなくて、大地を掘って、スポッと抜いたように立たせて置くということにでした。実際にスポッと抜いてそこに置けるわけないんだけど、理屈の上からしても視覚的にもスポッと抜いて置いたような感じを与えるわけですね。そういうことで、大地と関わるということ。イベントとかパフォーマンスという言葉は後から出てきた。その時はまだハブニングという言葉がよく言われていたんだけど、それを実際に体験したという感じを聞いた。僕はその時に行って見て、僕の想像や考えが、それを見ることによってものすごい変化を起こしたということです。

僕は大学で一応哲学を学んでいて、哲学の中では特に現象学を中心に、ハイデガーとかニーチェとかそういうものを勉強したりして、卒論もハイデガーを通したニーチェ論を書いたりしていたわけです。現象学的還元という言葉がありますが、現実を肯定するという考え方が非常に強かったんです。そういうわけで、60年安保とか、社会的なものにも、社会に出てから学校出る前後から、相当現実的なものとの関わりというか社会思想にも関心があった。学校にいる時はマルクス主義とか、そういうものにはそれほど強い関心はなかったんですが、学校を出る前後から、幾つかの読書会を組織したりして毛沢東とか第三世界にも関心を寄せ、そうこうして社会運動にも首を突っ込んだりした。でも積極的にそっちの方で身を立てるということはあまり出来なかった。性に合わないというか。気持ちの一面では、後に表現行為に関心を寄せる時も、その表現が社会的なものどう関わるのかということはずっと気になっていた。僕は、60年代後半、統一運動に関わったけども、どうしても自分は政治に合わないということで、そこから身を引くというか距離を置くことで、それと同時に美術に非常に積極的になったように思う。

中井：はい。

李：つまり、あるところでも述べたことがあるんですけども、何か心情的には、美術の方が逃避というか逃げ口、逃げ場としてそれを選んだという気持ちがあるんです。だから、本格的に美術をやるとは思っていなかったし、馬鹿にしていた世界だったんだけど、だんだんいろいろな美術関係の友人や知り合いが出来ると同時に、展覧会を積極的に見に行き歩いた。当時奨学会にいてギャラリー新宿という拠点を通していろいろな人と会ったり、何か作品の真似事のようなこともやってみたりしているうちに、それがだんだん身近に思えて、のめり込んでいくということの中に、少しずつ自分の活路というか、何かそっちの方に道があるかもしれない、ということで美術の方に逃げ道を探した。

そうして後に、僕が非常に興味を持ってやっていたのがトリッキーな仕事だった。そのトリッキーな仕事をやりながらも、どうもこれは、トリッキーということはやはり非常に美的すぎる、美学的すぎて現実とつながりがちょっと弱いんじゃないか、そういう不満があったんですね。トリックそのものは、表現の方法としては実におもしろいけども、何かちょっと自分でやってみても、メビウスの輪を作ったり、いろいろなことをやっても——トリックとレトリックって言葉は直接関係ないんですけども——やはり悪い意味でごまかしという感じを受けたり、それがいまいच्छりこない。つまり、現実逃避、まさしく現実から逸らして、おもしろい美的なものにおぼれていくという感じだったんです。それが、須磨の関根さんのそれをぱっと見た時に、これはトリックであるかもしれないけど、ある意味では現実なんだと。まさしく、トリックを利用して、トリックから出る、超えるという、一種のコペルニクス的展開ということを感じた。それは多分僕が思想史や哲学をやっていたからだと思うんです。そういうふうな考えを転回するとかひっくり返すことが出来たのは、ちょうどハイデガーの思想の中にも「転回」という思想があって、それがヒントになったと思う。始めは彼は実存というものを打ち出したんだけど、その時に将来自分の考えがひっくり返るかもしれないということを早くから言っていた。それで後半期になって実存よりは存在の方が大事だという考えに転回するんです。そのようなことを、まさしく考えて、非常に普遍性を感じて、これは単なるトリックではなくて、まさに現実なんだって思った。現実というようなものが一つの表現行為を通して見直されるということ。埋めてしまえば何でもなくなっちゃうし、それを掘ったことによって、その大地がそのように見えるということです。それで、トリックと現実の対比を、いろいろなものから引いたんです。例えば山の上から見ると水平線が丸く見るとか、湾曲して見えるんだけど、海を間近にして見たら真っすぐですね。でも、真っすぐ見えるということは実際は嘘であっても、それが現実でもあるわけでしょう。海を曲げて描くということは、トリックのようだけど、現実でもあるんだと。そういう現実とトリックというものの関係に気が付いて、ああ、作品行為というのは、意外と政治的なものだということが分かった。それで僕はすごく気が楽になったんですね。

中井：はい。

李：表現行為というものは決して逃避の場ではなくて、もろに政治を持ち込まない、社会的ないろいろなものに引っ掛けなくても、表現行為そのものはもっとおもしろい、もっと次元の高い政治性というか、普遍性を持ったものになると思えてきた。そのきっかけを与えてくれたのが、関根の《位相—大地》だったんです。もちろんその前に、彼のいろいろな作品、「トリックス・アンド・ヴィジョン」展の東京画廊とか村松画廊であった時の、あの湾曲したベニヤのものだとかを見ていますし、そこから影響を受けて僕も似たような作品を作ります。半湾曲のベニヤが色付けによって円型に見えるということはやはり面白い。それを写真で撮ると、本当丸く見えちゃうんですね。錯視現象で丸く見える。それは完全にもう本当にトリックそのものの世界だけど、それが《位相—大地》は現実と結びついた中で行ったから、すごいと思ったんですね。多分本人自身もそこまでなるとは思わなかったと思う。それで僕がワーワーギャーギャー言うことで、彼も始め半信半疑でその考えはおもしろいと言っていたけど、それをきっかけに急激にものすごく親しくなったということはたしかです。僕は、なぜあんなに必死になって書いたかということはいろいろ難しい問題もあるんですけども、後々から考えてみると、そのトリックは美学の問題を超えて、これは対社会的な問題にも繋がるんだということです。

だから自分にとって、それは現実からそっぽを向いて逃げ込む世界ではなくて、正しくそのものが、もっと大きい意味での表現行為、政治性やあらゆるものをひっくるめた行為になりうるという。それが自分に納得出来たから、ものすごい必死になったんだろうと思うんです。それで、トリックとトリックならざるものとの関連、トリックはどこまでも方法の問題だというように規定というか限定づけることがあった。それで、僕は何回も関根のあの作品について書くにあたって、人から馬鹿にされたり、皮肉られたりいろいろなことがありました。何でそんなにそれにこだわるのかと。僕もよくは分からないんだけど、作品が目には焼き付いて、現実が全部、《位相―大地》のように見えちゃうんですね（笑）。本当におかしな話ですけども。視覚の見方というのはさまざまあるんだと。そのちょっと後かな、中原さんの『見ることの神話』という本が出るんです。近代的な「見る」ということは、特定の制度によって作られたことであって、必ずしもそれは信用に値しないと。それも、一種の「見るということとはトリックだったんだ」ということの指摘といえますね。

中井：はい。

李：そういうことがあって、後に「人間と物質」という、世界から注目をあびる企画、人間と物質の関係を再吟味してみようという大きい展覧会を組むことになったと思う。中原さんも「トリックス・アンド・ヴィジョン」を通して、そういうことがだんだん分かってきたんじゃないんだろうかなって思うんです。僕は全然別な回路だったけれども、そのトリックから現実と非現実というようなものとの関わりを見た時に、やはりその後の僕のタイトルになる「関係」という言葉が大きなウェイトを占める。非現実でもないし現実でもない、またはその両面でもある。その間を、その関係をあらわすもの。僕の『出会いを求めて』の序文の中にも「即」って言葉を書いているんですけども、その「即」という漢字の性格は相互媒介的な接触詞だということです。生きている「and アンド」という媒介項という意味で、それは関係項ということになりうるってことです。「即」という言葉を書いて、その後ずっと関係項という言葉を使うようなことになるんです。ところで60年代後半、日本で全共闘運動が盛んになったり、第二次安保と言われるいろいろな社会運動が盛り上がるわけですけども、それは、非常に典型的な思想の運動だったというふうにもとれるんです。アメリカで出てきたヒッピーとか、ジーンズのようなものが、世界中を席卷した。それから、フランスの5月革命というのは、68年ですけども、同時期日本で全共闘のようなものが出てくる。全共闘は主に学生たちを指すんですけども、学生のみならず、その当時の吉本隆明だとかいろいろな文化人、知識人たちの自己叛乱みたいなものがあるんですね。

中井：はい。

李：僕は、高橋和巳さんは何度も会ったことがあるんです。山の上ホテルにあの人はずっとこもってました。僕はその時いろいろな用事で、山の上ホテルに行っていて、誰の紹介か、親しくはなかったけど、挨拶していて本当に病んでいるなと思った。あんなに忙しい時にしょっちゅう一人でお茶を飲んだり、ぼーっとしているような姿を見た。それからしばらく経ってから、あの人は死ぬんですけども。高橋和巳さんの本を僕はすいぶん読んだり、講演にも出かけたりしたこともあったけれど、「我が解体」という言葉が典型的だったですね。自分として従来学んだ知識や、武装していたものを一旦ばらすしかないという。ばらすと結局現実だとかそこにあるものを意味付けできないわけです。それは三島由紀夫も同じことで、全共闘に出かけて、それで講演したりした。そこには僕は行ってないんですけども、講演録やいろいろなものが残っているわけですね。そういうのを読んだりしてみても、とにかくその従来の規定された仕組みや制度というようなものが、段々おかしくなって、窮屈になって、世界的にもっと自由な空気を求めるようなことがあって、それが日本でも波及したという感じ。そこで後に、もの派といわれるような現象が出てくるんです。トリックからトリックじゃないもの、あるいは、表現がなぜトリックになるかという問題。そのトリックというのは、意味そのものではないし、何かやはりねじれとか、歪曲とか再提示とかいろんなものがそこにあるわけです。

そういうようなものの一番天才的な作家が高松次郎だった。僕は歳は高松さんと同じだったんだけど、彼は当

時雲の上の人のように。そのようなトリックのものを、彼らは始めは、すごく美学としてやっているように映ったね。美しくやるというきれいごとにつづいて、それに反発があった。そういうことが一気に崩れながら、意味付けの出来ない側面というものが出てくる。その意味付けの出来ないところで、みんな、ものだとか空間とか、そのなまのものとか、むき出しに転がるという。それこそ物自体になってしまうということです。物自体というのは、意味付けようがないという意味なんですね。“Ding an sich”というのは、日本語で翻訳すると「物そのもの」とか、「物自体」というけれども、それはそれ自身ということ。それ自身というのは、分からない得体の知れないってことなんですね、カントが言っているのは。ようするにもう、何て言っても分からないもの、他者を目の前にするということがあらゆる分野で起こった。高橋和巳さんの「我が解体」に象徴されるように、解体されてみると、もう言いようがないという、言いあてられないという。そういう場面で出てきた様々な現象が、唐十郎たちの演劇であったり、武満（徹）の音楽であったりした。その時一柳（慧）さんが非常に電子音楽でいい仕事をやっていたんです。あとでだんだん彼は、古典的なものに戻っちゃうんですけども。文学では古井（由吉）さんたちの内向の世代の出現。小田切（秀雄）さんという批評家が、「内向の世代」という言葉を付けたんです。小田切さんというのはある面では、社会派的な批評家だった。社会派的な批評家からすると、自分しか分からないことをみんな書いているんじゃないか、という気になる。本当は内面を書いている人たちじゃない。全然。いわゆる「もの派ふうな文学」と言っているだけで、後に僕は古井さんと親しくなるんです。少し遅れて、中上（健次）だとかいろいろ出てきて、彼らともすごく親しくなるんですが。彼らは本当にぶつ切りというか、ものや位置やいろいろな関係の描写をみんなしだしたりしていた。僕はその当時、文化全体が一種のもの派ふうという感じだったと思う。

もの派という言葉は誰が言ったのか全然分かりません。いつから出来たのか。たぶん69年終わり頃出たんだろうと僕は想像します。僕らがしょっちゅう、関根とか小清水とか菅とか吉田とか、いろいろな人たちがワーワーしていると、「あいつらもの派の連中が」とか、ものすごい皮肉を込めて馬鹿にするようなことで、そう言われていたんです。それがいつ誰がどうしてということは、僕は分かりません。いろいろな説があるんだけど、僕は全く自信がない。それは、どういう意味かということ、当時言われた当事者としてはすごく嫌だったけれども、まともにものが作れない連中、表現が出来ない、絵も描けない、生のものに頼る連中という意味なんです。それで結局、作ることを拒否したというようなことで、さんざん僕は批判を受けるわけです。今でも僕は反省しないのは、今になってみれば非常に明らかなわけですね。そんな、のんきにいい気になって作れるわけない。今誰も作らないと言って、誰も非難、否定する人はいないんです。嬉々として作品が簡単に作れるということは、のんきすぎるというか。それは、おかしいというようなことがみんなあったわけですね。さっき言ったように、その典型的な言葉が「我が解体」って言葉にあったし、それから美術の側では、同じ時期に今ちょっと思い出しましたが、岡田（隆彦）さんとか、写真家たちがインパクトのある雑誌を出していた。えーと……

李美那（以下、美那）：宮川淳さん？

李：違う違う。「プロヴォーク」というグループを作って。

美那：中平（卓馬）さんとか。

李：そう。中平と岡田と。

中井：多木（浩二）さん。

李：多木さん。ね。多木さんたちが作った『プロヴォーク』という雑誌でね、「知の構造」とか「知の解体」という言葉を、彼らはしきりに使っていたんですよ。これも高橋和巳さんと同じようなことなんですね。その

背景には、もっと早く吉本隆明、谷川雁さんたちの活動とか、そういうものがあって、とにかく、今現実と思われることが幻想で、それを壊さなきゃならないんだというのが強くあった。それを壊したらどうなるんだという、彼ら革命幻想はもってない。谷川さんは若干ありましたけれども、のちに僕は谷川さんと親しくなるんですが、ある時から、それは幻想だったというようなことを、何べんも言っていた。その後の世代はさらに幻想を持ってない。ただぶち壊すというようなことが、非常に強かったですね。それは、全共闘運動をどう捉えるかという難しい大きな問題もあるけれども、結局はヴィジョンがないんですよ。それで最終的には内ゲバになって、パーになっちゃう。

中井：はい。

李：もの派が、彦坂（尚嘉）とか藤枝晃雄とか峯村敏明とかいろいろな人から、作ることを否定したとか、せっかく日本の戦後、修復しかかった美術史をぶち壊してしまったとか、何がやりたいのか分からない、極めて神秘主義的だとかアルテ・ポーヴェラの真似だとか言われた。これは、全部一つも当たらない。当たるとすれば、ぶち壊すということを感じたならば、それは大いに成功だったということです。本当はぶち壊すことなんか出来なかった。ぶち壊すように映っていたことは、それは良かった。ブツとかモノとかという言葉の背景にはやはり、作ってないというようなことがそこに現れているということです。作ることに對してかなり疑問があった。創造すること、作るということはつまり、現実体制を正当化することなんです。そういうことに対するかなりアナーキーで反体制的な要素が非常に強かった。作らないままと再提示すること、これは捉えどころがないものだから、いろいろと批判をされることになったと思うんですね。近代的な創造、生産第一主義を拒否するような表現、つまり非表現の表現ということでいろいろ刺激あるものに映ったんだろうと思う。批評家がまともにそれを捉えて論じたり、批判も含めてやったということはほとんどなかった。ほとんど内ゲバみたいなものです。例えば彦坂とか堀（浩哉）さんたちは自主講座で僕を呼んでいたんです。

中井：はい。

李：多摩美自主講座に僕を呼んで、講師を叩くような形にしながら、その講義、講座をこしらえていくというような形だった。僕の書いた『出会いを求めて』というのが70年だか、出たのが。

中井：1971年1月です。

李：71年。「出会いを求めて」という文章はちょっとその前ですね。

中井：はい。

李：『手帖』に載ったのは。

中井：『美術手帖』に載ったのは70年2月ですので、69年中に書かれた。

李：その本を出した田畑書店というのは、青木書店から出た分派で、これは全共闘の拠点のような出版社なわけです。同じところで僕の本、多木さん、刀根康尚さん、彦坂さんの本も出れば、いろいろなものがそこで出たわけですね。針生さんの選集も作ったりしたところなんです。その『出会いを求めて』がなぜかなり売れたんですね。

中井：はい。

李：それはみんな全共闘の、圧倒的に全共闘の人たちが読者だったらしい。それは美術関係じゃない。

中井：そうですか。

李：左がかった一般の学生たちが読んで、よく売れた。後に、建畠（哲）さんだとか、いろいろな人たちも言っている。それは一般の学生たちにとっておもしろい本。美術にとっての問題ではなくて、考え方が刺激的だったとか。出会いというのも、難しい意味は後からくっ付けたものであって。まず、訳の分からないところに出ることとか、よく分からないところに引っ張り込むという、そのよく分からないところやもの、人、知識とか従来の知的なこととくくれるようなものではないところに出ようという意識と思うんです。その当時のことは、語るたびに少しずつはスタンスが違ってくるんですけど。いずれにしても、現実に対する反抗や抵抗というようなものが、新しいヴィジョンを持ってやるよりは、そのヴィジョンがなくて、とりあえずアナーキーな行為、制度を壊した後どうなるかは分からないけれども、意味ではないところまで持っていくという。関根伸夫は「埃を払う」とか言いました。それもまたものすごく誤解を受けたりもするんです。言葉としてはちょっと誤解を受けるようなものではないのに。

中井：はい。

李：「埃を払う」とか、彼の幾つか言葉があるんです。まず、既成の、決められたものではない、無垢かどうか分からないけれども、そういうところに出てみようという。僕は「あるがままをあるがままに」という、これもすごい誤解を受けたことです。これは「かぎ括弧を付ける」ということですね。現実例えばコップがここに3つあるとすれば、これがこの通りかどうか、とりあえずこれを「あるがまま」ということで再言してみる。こういう括弧付けを帯びると、まわりが再認されるわけです。一種のトリックとして括弧を付けてみるということは再提示の方法なわけです。「あるがままをアルガママに」。だから、始めのあるがままを、ひらがなにしてお後カタカナ表記にするとか。「あるがままは何処にあるんだ」というような批判をされたけども。僕の言い足らなさもあるんだけど、その再提示によって現実が鮮やかに映るとか、他者と出会うとか。

中井：はい。

李：宮川さんと僕は個人的にはすごく親しかったけれども、あの人の言い方は、イメージがあってイデアールなんです。イメージ天国のようなところがある。それはおかしいんじゃないかと、よくぶつかったんです。表現はイメージの表出などではなく、現実にかぎ括弧を付けることが表現じゃないかというのが僕の主張でした。そこで僕は「即」とか「関係」とかということになっていくわけです。だから意味を表すとか、意味を与えるというところから極力距離をとるとか、注意を促すという感じです。そこが評判が悪い。「あいつら、物を真面目にまともに作らない。作るというコンテキストをばらしてしまった」という批判を受ける。ある面では、本当にそう映ったのならばそれは本望というか、よかったなと。でも本当にそれが上手く出来たかどうかは、とても怪しいです。怪しいけども、それくらいに一般の人からすると衝撃的だったのかなという気がします。トリックから、トリックじゃないものとトリックであるものとの関係を見せることによって、見るものがどういふものなのか、表現することがどういふものなのか、どんなことがそこに出てくるかということです。もちろんこういう解釈は結構綺麗なもので、これは後で出来たことで、その当時このような言い方はしていませんでした。

中井：こちらが聞きたくて用意していたことを、いま李先生にまとめてお話をいただきました。一番最初に戻って申し訳ないんですけど、《位相―大地》を2回先生ごらんになられた。

李：そうですね。

中井：それはもう一度確認をしたいという意味合いがあったのでしょうか。

李：それもあったんですけど、その時に、神戸に僕の友人がいて、その友人の見舞いに行くがてら、もういっぺん行ったと思うんです。それでついで見たとします。

中井：いま先生のお話をお聞きして、僕自身も、《位相―大地》が生まれた経緯というのは、美術だけで見るのではなく、1968年5月革命から始まった世界同時多発的な、どんどん起こっていった反体制的な社会風景というのでも十分ありながらの（ものだったと分かりました）。そういうふうに影響された文学とか、先生が『出会いを求めて』という文章に結実するような考えを用意するための周辺状況というのは、ずいぶんあったことにいま改めて思います。同時にその時、特に《位相―大地》に関しては、うまい批評が生まれず、本当に先生自身が《位相―大地》について次から次へと論文を書かれていったということ、いまお話をいただいたんですけども、そのことは実際的にはどのような形でどういうふうにとというようなことをもう一度お話しただければと思います。

李：当時、美術批評ではなくて文学の批評の中でも、フランス中心に——ドイツもそうだったけども——「内在批評」批判みたいなものがあった。内在批評というのは、その作品の内側だけに真理があって、作品を分析したり、作品主義というか、作品の中だけに本当の世界があるみたいな。それは純粹バカで外部のない批評だという批判です。

中井：はい。

李：それは閉じられていて、一見自立的に見えるけれども外部がない内面主義でそれは共同体にしか通じないものだという事ですね。それが後で、構造主義者とか社会主義関係の人たちから批判される。つまり、今から思うと、近代批判の始まりだったわけです。そういうものを僕は早くから読んでいたし、頭にあったので美術の作品の内側だけ、閉じられた空間というのはつまらないという、もどかしさがあった。だから、作品が外との関連があるんだという、内と外との関連があるんだというようなことを、その作品を見て気が付く。それがトリックの内的な構造だけではなくて、それは現実的な構造とつながりがあって、一種の両義性がある。その両義性というようなことを、僕は哲学やっていたから分かったわけです。一般はその当時あまり気が付かなかったと思うんです。非現実的なものの想像力と、現実というようなものは絶えず相互交換するようなものだと考えた。そこへ、ヒントというか、それが自分の目の前に現れた時に、ものすごい、まず自分が救われた気がしたということなんですね。だから、それをしきりに書くと同時に、高松を僕が知った。高松を紹介された。赤瀬川さんと石子さんに連れられて高松の家に行ったんです。それが正確に何年何月だったか今ちょっとあれですけども。高松さんに一回行くだけですぐ親しくなるんです、直ちに。ずっと彼は僕の文章を読んでいて、僕は彼の作品から影響を受けていましたから。僕が高松論を書いたりして、だいぶ批判的に書いて、後で彼に精神的なダメージを与えることになったと、いろいろな人から言われ反省もしました。それでも個人的には最後まで親友でした。だんだん彼はトリッキーな仕事をやめるんです。

中井：はい。

李：トリッキーな仕事をやめて、もっと構造的な絵を描くとか、空間構成みたいなものをやるとか、むしろ逆にももの派ふうの作品を作るようになるんですね。それでそういうふうになると同時に、高松はだんだん、力が

弱まってしまう。従来、本当に雲の上の人に映った人が、現実近づいてくると同時に、あんまり面白くなくなってしまうということになるんです。これは一人の作家の問題であると同時に、ものの見方によって、人間そのものまでおかしうつってしまうという、とてもいいサジェストだと思います。

僕は関根の《位相―大地》については、『三彩』に短い文章を書いたり（「存在と無を越えて―関根伸夫論―」（1969年6月）、それから、『ジャパン・インテリア』（「彫刻から非彫刻へ」（1969年10月））だったかな——どこかに控えがありますけど——あっちこち書いていて、いろいろ書いても上手く行かないわけです。何べんも、もどかしい、上手く、今語るような語り口では上手く出ないんです。ようするに、表現というのが、トリックのような感じでいて、しかも正しく現実である。現実であるかと思えばそれが非現実であるという、そういう両面性を持つということについて、その作品というのは、一つの「あるがままをアルガママに」することだという。そういうことで語ったんだけど、それが上手く伝わらなくて、誤解をどんどん生んでいく。僕もやはり自分の日本語がだめなんだなと思ったり、反省したりしました。

中井：その辺り（《位相―大地》について論述されたこと）がおそらく69年ぐらいに集中して綴られていたと思うんです。その時に菅さんあるいは小清水さんと、石子さんたちと話を重ねられていた。外から話されているところというのは、先ほどの先生の話ですと、69年ぐらいには「彼らはもの派だ」と言われていたような感じなんですね。そういう言葉を聞くと、『美術手帖』のその時の編集者の福住さんは、その時福住さんは編集長ではないんですけども、美術手帖の編集部に何か伝わって、「ものがひらく新しい世界」という、先生方を集めて討論会を誌上に広くというふうなような形になったんだと思うんです。

李：「ものがひらく」というのは、多分福住さんが付けたんだろうと思うんです。

中井：そうですね。先生方が集まって話をすると、とにかく「もの」という言葉がどんどん出てくるので、それがキーワードだと思ったというふうに詳しく福住さんから聞いたことがあるんです。

李：多分そうかも知れませんが。その時僕は司会をやったんです。司会をやって、それを最後まとめる時に、菅と僕2人が美術出版社に缶詰になって、徹夜でそれを手直ししたり、組み立てたことがあるんです。もちろん、福住さんも一緒になって。最終的には福住さんが自分が責任を負うということで、最後の校正は福住さんなんですけども。その手前では、僕と菅の2人がやった。

中井：はい。

李：討論会はもっと膨大な、勝手にしゃべったわけですから、長いものだったんです。それで後でみんなに了解を取ってOKになったと思う。まとめ方にみんな不満もあったんですよ、その当時。多少は文句もあつたりしたんだけど。それでも、その後々まで、そんなに仲悪くならないで、結構しょっちゅうお茶を飲んだり、口喧嘩したりしながらやっていました。僕は、後でアルテ・ポーヴェラの連中とも親しくなったり、シュポール＝シュルファスの人たちともみんな友人になった。彼らは喧嘩してお互いに口もきかない。きかなくなったところを僕は自分でヨーロッパに通いながらたくさん見たけども、もの派はそこまでは行ってなかった。こんなことを言っていてい分不清らないけども、例えば、菅と小清水は、または榎倉と吉田などはあまりウマの合う仲とはいえなかった。

中井：そうですね。(笑)

李：それぞれの考え方や立場があつて内心穏やかじゃない気持ちがあつても、だからといって、展覧会をしないとかそういうことはないし、一緒に外国で大きな展覧会を組んだり旅行したり、しかも一度や二度ではなく

て何回もやった。日本国内でも何回もやった。結構みんな、意外とお互いに認め合いながらやってきた。仲間の中で僕は歳は上だったけれども、絶えずみんなをたてることで上手くいくというスタンスがありましたね。だから僕はしゃしゃり出たり、先頭に立つというようなことは、なかったつもりです。ほとんど関根をたてることでこれは上手くいくという感じでやっていた。それで、よく巷では多摩美派とか芸大派とか言うんですが、それは少々オーバーです。はじめ関根さんと親しかったんだけど、それが吉田さんというのがまた関根ともすごく近いんだけど、この人がだんだんと、すごく僕と仲良くなるんですね。それで吉田さんの誘いで僕は鎌倉に引っ越してくるようになります。彼らも、みんな小清水に聞いてみると分かるんだけど、榎倉ともけっこう親しかったんです。僕もみんなと連れ立って榎倉の家に遊びに行ったりした。原口が一番若かったんだけど、よく一緒に歩きました。69年のジャパン・アート・フェスティバルの搬入の時に、その公募展の搬入の時に、日本籍じゃないということで僕はその年は出してなかったけど、それを見に行き、みんな手伝ったりして、僕が批評したりした。「今回は吉田克朗が大賞を取るだろう」とか、「もしかしたら原口が大賞を取るかも知れない」というふうに言っていたら、菅がいて「オレはだめだな、どうも今年は落ちたわ」と言う。落ちたと言った奴が大賞を取って、原口も落選だったし、吉田も落選した。でもその両方落選した作品は、すごく良かったんです。後から見てもやはりのこる作品だった。その当時、みんなやはり一緒に、すごく仲が熱かったんです。高山はいつから一緒だったか記憶がないんですけど、原口の方は一番ちびっこというか、若いんだけど、よく頑張っていた。多摩美だけうんぬんとか、それは外から見た人たちであって、決して、内側ではそんなことはありませんでした。みんなもう喧嘩しいしいしながらでした。例えば、榎倉さんなんかは峯村とうまが合わなくて、峯村さんとのことすごい剣幕になったりするようなことがあったけども。71年のパリ・ビエンナーレの時も榎倉とか小清水だとか成田とか僕はずっと一緒だったわけです。振り返ってみるとみんな本当に仲も良かった。で当時僕たちのたまり場はやはり田村画廊でした。画廊主の山岸信郎さんの存在は忘れられない。

中井：榎倉さん、原口さん、吉田さんに関して、69年12月だと思うんですけど、ジャパン・フェスティバルで一緒だったという、非常に重要なお話を伺えました。

李：搬入の時に僕は行って手伝ったり、みんな一緒に帰りにお茶を飲んだり、わいわいした記憶が残っているんですけど、僕の批評は当たらなかったんですね。

中井：いえいえ。(笑)。そのとき大賞を取った、菅さんの作品というのは。

李：菅さんの作品は、セメントで固めた大きなポール。四角い箱上の木枠に大きなポールを斜めにかけて、ユーモラスに石ころを置いた作品です。

中井：もう既にいわゆるもの派的な作品になり始めていた。

李：もちろんそうです。菅さんの話をすると、彼は嫌がるかもしれないけど、それは絶対嫌がる必要ないと思うのは、彼は68年頃、椿近代画廊で個展をやっているんですよ。彼は自分のいろいろやっていたことを消し去ってしまっている部分があるんですが、その展覧会を僕ははっきり記憶しているんです。それは、完璧にトリッキーな絵画で、ネガポジというか、要するに平面が立体的に見える絵画群でとても面白いものでした。何かものを重ねたり形を重ねているように描いているんだけど、本当は平面なのに立体的に見えるような、そういう絵画だったんですよ。で、そういうトリッキーな仕事をやって、その後の年にシェル賞でも彼は洗濯機だとかイス（を使った作品を作る）。それも僕の記憶では、極めてトリックな仕事なんですね。トリックな仕事で賞を取ったりする。後で、彼はトリックが嫌いになって、それを一切やめてパフォーマンスや状態性の方向に行くんです。はじめは小清水もトリック。みんなね。トリック性が最も少なかったのは吉田ぐらいなもので

した。榎倉は一見トリッキーに思えないけども、彼もシュールから出発しているので、壁に油を沈み込ませる仕事など、これもトリックです。みんなトリックから出てきている。そういう一連の時代性というか空気というものがあつたんです。トリックからトリックじゃないところへ出て行くという、一見何処にでもありそうな物や状況の光景になってきて、そこにさまざまな解釈の可能性とか、どう見るのかという議論があつた。だから純美学的な問題から、美的でもない、何て言ってもいいかわからないような現象が、作っているのか放置しているのか分からないものが出てくるというところで、もの派という言葉が多分現れたんだろうということだと思ふ。

中井：今、菅さんの話があつたと思うんですけど、『美術手帖』で菅さんと李先生が最後残られて編集してというような話……

李：みんな仲が良いとはいえ、勝手にしゃべり余りに膨大な分量だったので菅と僕は本当にまいりました。2人は可能な限りみんなの意見や立場を生かす形で整理しまとめたつもりです。もちろん福住さんが側にいて絶えず意見を言ったりチェックしましたけれど。

中井：それに象徴されるように、その対談の前だったか後ろだったか、先生の「出会いを求めて」と、あと菅さんも論文（「ものがひらく新しい世界」）を出されていた。李先生がみんなの理論の中心で話をされるということがあり、少し離れたところで菅さんは論理的なところで先生と話をされていた。

李：そうです。その少し前に論文募集で、菅と僕が佳作に入っているんですね（『美術手帖』1969年4月号。菅は桂川青の筆名で入選）。彼は首席佳作で、唐十郎だとかいろいろなものの演劇論を中心にしたもので、それも一種のもの派的な表現なわけです。その時に当選したのは、ポロックの絵画を論じた大久保喬樹という、後に文芸評論家になった人です。すごく綺麗な文章ですけども、僕はそんなにおもしろいと思わなかった。針生さんもそれはおもしろいと思わなかった。針生さんは僕の文章が一番面白かったと選評で書いていました。「事物から存在へ」という文章だったんです。それは、ほとんどハイデガーの影響丸出しだったんですけども。

中井：同じ70年8月に東京国立近代美術館で、「現代美術の断面 1970年8月」展というのを東野さんが表に立ってやっているんですけども、これも本に書いてあるのを読むと、メンバーや内容まで李先生が関わられたということなんですね。

李：いや、それは、たまたまというか。70年の中原さんの企画した国際展に、僕だとか吉田だとか何人か入っていないんですね。それで、どうして入れなかったんだろうということを東野さんが——既にもう東野さんは僕と親しかったんですけども——「お前は何で中原が抜いたんだろうね」とかいろいろ言っていた。東野さんからすると、中原さんが組み立てる「人間と物質」展というのがすごく気に入っていて、それに対抗するという気持ちもあつたと思うんです。それで、中原さんと東野さんというのは非常に愛憎関係というか、おもしろい関係で、お互いに深く認め合い、親しい仲でありながら、また反発もしたりするようなところを、よくバーやいろいろなところで見かけたり論じたりするような場面にいました。今でも中原さんは、東野さんがヴェネチア・ビエンナーレで成田とか何人か出した作品を、ポソットアート、ポソットという言葉を作ったことについて卓見だつたと言っています。

中井：東野さんがですね。

李：ポソットというのはえてして妙な、実におもしろいテーマ、タイトルだと、中原さんが言っている、今でも。一方、東野さんも「人間と物質。新鮮でインパクトの強い展覧会だったね。何か分かったような、分からんよ

うなタイトル。不思議だね」って、ずっと気にしていた。それで、「お前は何で選ばれなかったんだろう」とか、それで選ばれなかった人の名前を数えられたりした。それで、夏、近美が空いているらしいから、何か展覧会を組もうと思うんだけど、何かおもしろい知恵ないかねと言う。そこからずっと僕との話し合いというか、いろいろなことで、その展覧会の枠組みが出来ていく。それ結局70年、「現代美術の一断面 70年8月」展になっていったかな。

中井：はい。

李：具体的なイメージや意味を与えるようなタイトルをやめようと、僕がやめようと言った。

中井：何か抽象的な言葉で。

李：で、ボソットとか、東野さんしきりに言っていたけど、結局それはやはり意味ありげで気に入らないとかいろいろ言っていて、「一断面」に落ち着いたんです。その時にやはり僕のために入れなかった人もいたり、東野さんの意見で入れられたりしたのは、大西清自、田中信太郎とか……。でもやっぱり多摩美出身が多かったんですけども。

中井：関根さんは？

李：その時に関根さんはたしかイタリーに行っていなかったんですよ。

中井：ヴェネチア・ビエンナーレに行つて。

李：ビエンナーレに行つて。後で彼は、そのままミラノに居座っちゃったか何かでした。実は、ヴェネチア・ビエンナーレに関根はステンレスの鏡面状の柱の上に巨石を乗せた「空想」を出品していて、東野さんはこの作品についてべたぼめの言葉を「一断面」展のカタログに書いています。

中井：あの時は本当に李先生が全面的に展開したというか、美術館の構造に作品が対峙するというか、それこそ関係性を持っていくということを全面的に展開されたわけですよ。

李：僕は少し嫌なぐらいだったけれども、東野さんが僕の場所をゆったりと大きく取ってくれて、僕の作品が一番いっぱい並んだ感じ。

中井：写真から見てもそのように感じます。(笑)

李：壁から鉄板が10枚たたたと長く、だらだらとなだれかけるといものだとか、柱を使うものだとか、壁にまた、床に角棒というか枕木のようなものを組み合わせて置いたり、壁に立てかけたものもあつた。みんな狭いのに、僕が最も場所をたくさん陣取つたことで、すこしやりすぎだったなつて思つた。

中井：いえいえ。(笑)

李：そういうこともありました。それはほとんど東野さんの配慮だったんですけど。いずれにしても高松や田中(信太郎)、小清水の仕事はとても良かった。

中井：先ほどの話で少し出ていたんですけど、彦坂さんなんか先生にずっと食いつかれていて、特に『デザイン批評』の12号で李批判が全面に出ました。それこそ李先生が石子さんに言われて中原さんにくってかかるというふうにして世に出てきたのと同様に、彦坂さんも、前の一番大きい存在をということもあったかもしれませんが。ただ全面的に先生の批判というか非難だったので、あのときのことを。

李：一つのやり方としては、僕が中原さんにくってかかったということに似ている。やはり彦坂からすると僕が一番うっとおしくって、それで僕をやっつけた方がいいということだったのかなと。後で本人にそういう話を聞いたりもしたんですけども、そうであるとかないとかということ、上手く言えるような感じではなかったみたいです。客観的に見れば、その当時までは、まだまだ日本は非常にある面では健全だった、大きい意味では。僕が中原さんにくってかかるとか、藤枝さんも中原さんのことを批判的に書いたりした。みんな議論したり批判的に書くということは、かなり流行ったんです。

中井：はい。

李：社会全般にそういうことがあったわけです。それから批判しても、非難してべちゃんこにやっつけるということではなかったんです。全共闘の後半期にさしかかるような頃で、非難合戦みたいなものが、例えば彦坂の議論の進め方のようなものが、繰り広げられるということですね。彦坂のやり方は、今でも僕は腹立つが、これは、本人の前でも、いろいろな人の前でも（言っていますが）、僕は酷く傷つきましたが結果的に僕を強くしてくれたのです。後から——10数年前の話ですが——後から考えると、あなたがそういうふうにてたらめではあっても批判してくれたおかげで、僕はかえって生き延びたかもしれない。日本にそのまま居座らないで、もっと活路を見出そうと思って、ヨーロッパも積極的に出かけるようになったり、自分の理論もそうだけど、いろいろなものをもっともっとセーブするようになったかもしれない。そういう面では、頭にきながら感謝するというようなこともしつたりするまでになったんです。けども、やはり彼の書き方そのものは、メチャクチャでほとんど当たっていない。

その当時、未来派批判みたいなものが、結構流行っていたんです。未来派はテクノロジー万能主義だとか神秘主義的であるとか、未来派はファシズム云々という、そういう見方が強かったんです。そういう理屈と同時に、それはおかしいという反批判もあった。僕は、外の文献にも多少詳しくあったから、未来派をそういうふうに見るということは、ナンセンスだということ早くから分かっていた。しかし僕は未来派を参照にした覚えは全然無い。どこをつついて。テクノロジー批判はすることはあっても、テクノロジー万歳を書いたことも全然ない。僕の文章の中には、テクノロジーに対して、ものすごいアレルギーを起こしているようなことを書いたことはある。ところが、どこでどう読み違いをしたのか、僕がテクノロジーを崇拜するみたいに受け取っちゃっているんですね。そしてファシストと言ってみたり、神秘主義と言ってみたり、彦坂はいろいろなことを言っているけども、彼の言いたいことは、実はそんなことではなくせつかく日本の美術が整理されようとするのに、歴史の連続性や正統性、これをぶち壊してしまって、作ることとか表現を破棄してしまったと、そこが彼の言いたいことらしい。ところで僕は近代主義こそが人間のおごり——ファシズムであり、その道筋で作ることを批判しているわけです。近代的な意味で作るといふようなことは、もう本当に出来ることなら破棄した方がいいという考えは今でも変わらない。ただ僕自身が近代にどっぷり浸かっている人間なんで、完全に破棄なんか出来るわけないんだけども。とりあえず一つの姿勢というか、一つの方法としては破棄に向かうということなんです。内面化された歴史をばらすというようなことは、それは要請されることだということにおいては、今でも正しい主張だと思っています。今はもう、誰もがそういう近代という歴史は、終わったんだと言ってる。その時はまだ柄谷行人の『日本近代文学の起源』というのは書かれていないんです。ある面では僕の近代批判は、それに似たような、むしろその後のことのようなものだった。従来決められた特定な視線やスタンスで、物事を無理に繕うというようなことを早くやめようということ。それはどこから出てきたか。李は哲学を勉強して云々ということではなくて、僕は日本人じゃないということと関係します。外から入ってきた、日本人にとっ

て他者なわけです。それで僕にとっての日本人は他者なんですね。他者同士が認め合うためには近代をやめることが要請されるわけです。当時美術界には三人の非日本人がいた。60年代後半、68年頃から僕は、ジョセフ・ラブ(Joseph Love)というアメリカ出身の神父さん批評家と、非常に親しかった。彼は69年の初期からずっと『アート・インターナショナル』だとかいろいろな雑誌に、日本の現代美術について文章を書いていたんです。そして僕のことまで一生懸命紹介したり、文章を書いてくれたりした。それと、ヴラスト・チハーコヴァ(Vlasta Chihakova)というチェコ出身の批評家。彼女もよく発言しました。こういう人たち、外の人たちと私は近かった。その親しくなる理由は、やはり三人とも外の人間だから。外部の人たち同士が日本の美術状況について発言したということ。日本の美術にとって、外の空気が入った時期なんです。

中井：はい。

李：だから僕のみならず、ラブさんが入ったとかチハーコヴァさんがいたとかという、外の空気が入ったことに対して、面白くないという、一部の声をよく聞きました。

中井：はい。

李：ところで70年代半ばから状況は急激に保守化してくるし、もの派現象もしぼんでいきます。もの派以後に出た若いアーティストたちの多くは形や色彩の華やかなまとまりのある作品を作り出しています。みんな日本帰りするんです。淋派とか日本様式とか、そっちの方に帰っていくんですね。80年代の半ばまでそういう淋派ふうな絵がぱっと流行る。だからもの派の後にみんな修復されちゃうんですね。もの派のような物や空間や身体をぶつけておくとか、壊すとか、むき出しになるという現象からだんだんと意味付けが再びされて、社会的にも日本の政治やいろいろなものも、綺麗に修まってしまう。ものすごい保守化されてしまうということです。

一部でもの派は日本的とか伝統とか言われましたが、これも嘘です。どの人の作品を見ても、もの派に日本伝統を思わせるものはありません。後になって、ちょっと小清水さんの作品に若干、形というか様式性を思わせるようなものもあるけれども、あれは微妙なアイロニーやユーモアやトリッキーな要素で形作られていて、もろに伝統を謳歌するようなものではない。だから僕は全体的に、特に70年代前後のもの派と言われた人たちのものは、歴史の連続性の否定、一種の断絶はあっても、日本帰りとか、ポスト・モダンというのには当たらない。これはどちらも全然当てはまりません。ただそれが作ることの不信や様式性に欠けたがためになかなか規定しにくいということは確かね。どこにくっ付けていいかわからない。そこで、歴史の隙間の表情みたいな、非常に怪しいし、不気味だし、危険分子である。それで多方面から、保守的な方からも、あるいは全共闘を支持した人たちの中からも、批判的になったということです。批判それ自体は、非常にいいことです。何の問題にもならなかったら、そんなものいらない。あれがもっと大きくなったり、もっともっと世界的な視野に、作家たちがどんどん世界の方へ出ていくということになれば良かったんですけども。それは、そう上手くいったとは言いきれない。でも後になって、日本国内よりはどんどん外国でももの派の展覧会が広まるという、それが非常にアイロニーというかおもしろい。

一番早くもの派に注目して文章を書き出したのも、バルバラ・ベルトウツィ(Barbara Bertozzi)というイタリア人であった。その子がローマ大学の現代美術館でもの派展を開くとか、それがきっかけであちこちで、もの派展が広まるようになるんです。だから外の人たちからすると、それは実におもしろい現象に映った。それがおもしろい現象に映ったのは、ただ日本のものに関心があるのではなくて、やはり彼らの背景に、イギリスのアンチ・フォームだとか、フランスのシュポール＝シュルファスとか、イタリアのアルテ・ポーヴェラとか、そういうものと軸を一緒にした、似たような現象として、しかもそのようなものとは若干スタンスの違う、むき出しな物的要素と空間的な要素を絡めたりボソッと見せることで、彼らは非常に関心を持ったと思う。アルテ・ポーヴェラは、石炭をそのまま出すとか、ガラス、綿、鉄板を使うとかいっていても、やはりむき出し

ではなくて、どこかしら、意味論的というか始めから歴史に対する再解釈（があった）。それで、徐々に彼らはメタフィジックの方に還っていくんですね、再び。ルチアーノ・ファブロ（Luciano Fabro）とかマリオ・メルツ（Mario Merz）、ジュゼッペ・ペノーネ（Giuseppe Penone）など、アルテ・ポーヴェラの人たちは、最終的にみんな貧しいでもポピュラーでもなく、独特なイメージ、形而上学的な表現になるんです。それに対して、もの派というのは、考えてみると、もともと日本や東アジアに形而上学的な側面というのは薄いわけです。それよりはやはり現象というものに、関心、興味があった。現象学は西洋的な意味も強いけども、こちらは現実を反省的に見直す現象学と言っていい。日本の空間だとか独特な時間の中でのものをズラして見る現象学のような側面が強かった。もの派は、直接ものともものを組み合わせたり、あるいは、ものと空間を関わらせたりしている。これは、様式性や持続性が弱い。時や場と結びつく場合が多いのでこれを持続化、普遍化として展開していくということは、すごく難儀です。もの派の表現には様式のコンテクストを切ってしまうようなところがあったわけです。それは、一過性のものだとか、その場でしか成立しないものだとか、そういうようなことで、表現論から要求される様式性というものは弱い。歴史の破綻とか、歴史のある歪みの中で出てくるようなこととして見えていても、それを普遍化していく、持続していく、展開していくということが難しい。それで何人も途中で止めたりした。作家活動とか仕事を変えていくというようなことになるんですね。現象学的な表現というか、もの派には、そういう部分があるかと思うんです。

ここで思い出しましたのでちょっと触れておきたいことがあります。それは例えば僕の鉄板と綿の作品とか小清水の石を破った作品、吉田の電球、成田の炭その他の作家の作品の多くにアルテ・ポーヴェラやその他のものと似たものがあるということです。だからもの派の作品はみんなアルテ・ポーヴェラかヨーロッパ作家の真似だといわれたりする。これは全然違うことを確り言っておきたい。当時ほとんど外の情報はありませんでしたし考え方も違う。表面的に似ることは世界中いつでもどこでもありうることです。僕やもの派の名誉のためにも真似論を認めることはできませんよ。

中井：先生も今おっしゃられましたように、70年代にももの派が当然評価されてしかるべき時に、日本国内でももの派が等閑視された部分があると思います。そういう中で、先ほど先生も少し話された、71年8月のパリ青年ビエンナーレ等々からずいぶん海外に発表されるようになっていかれて、73年の東京画廊での発表あたりから、絵画の表現の《点より》《線より》という作品を始められるようになりました。そういうことは今先生がお話をされ始めようとされていた持続性というものを、李先生の中で、絵画の形式でというようなことがありだったのかなと思うんです。ある記録で読んだんですけど、先生がニューヨークでたまたま70年の。

李：71年。

中井：71年ニューヨークでバーネット・ニューマン（Barnett Newman）を見た……

李：確かニューヨーク近代美術館での大きい展覧会。

中井：それは。

李：それは非常にショックでした。そのとき見たのとまた少し僕の内部で変わってきたかもしれないけども、白っぽい作品が多かったんです。縦割りの白っぽい空間のものが、ものすごく印象的で。赤とか黄色とかよくある鮮烈なカラーフィールドというような印象はむしろ弱かったです、僕には。それよりも、その大きな空間が、都市的な抽象化された物体に見えるというか、空間として迫ってくるというようなことでした。だからそれは、絵画であると同時に、物質的な空間という感じ。それが決定的と言えるだろうけど、ミラノでフォンタナのものもたくさん見ましたし、パリでイヴ・クラインだとかいろいろな人たちのものを見て、強い刺激を受けました。絵画というのが物質ともものすごい関係があるし、しかもあまり意味付けされてない。身体ともものをぶつけるこ

とで出来ている。平面的な仕事で、物質的な要素を持ちながらそれを乗り越えていったりするようなことが出来るんだなというようなサジェストというか予感を僕は受けたんです、その旅行を通して。もちろんその前から、目にハレーションを起こすような平面的なことやっていたんだけど、旅行から帰ってきて、確信を得たと言える。僕はとにかく身体と絵具を直接ぶつける等身大の絵というか、あまりイメージじゃないもので平面やってみたいという意欲でいっぱいになった。そして一方ではこれからどうも世界は、具象も出てくるなという、社会的で具体的なものの絵も出てくるなという予感もした。どこか座談会でも僕はそれを述べているはずなんです。けども、まだまだ圧倒的にやはりミニマルがそれからずっと先も広がる。帰ってからはしばらくして、気になってあれやこれや本を読んだりバーネット・ニューマンの文章にも目を通したり、いろいろ資料を再点検しているうちに徐々に考えが整理されたんです。そうしているうちに今度はバーネット・ニューマンがだんだん嫌になったんですね。はじめぱっと見た印象と違う。意志的な縦のポールとかカラーフィールドの方が、どんどんどんどん目についた。それから部分的なんだけども、(クレメント・) グリーンバーグ (Clement Greenberg) の文章を目にしたりした。そうすると、どうもこれは僕の思ってるものと違うと。

中井：はい。

李：物質とか空間とかそういう問題ではなくて、これは大変なモダニズムだと。このモダニズムはやはり外界の物質や空間ではない内的に完結されたものだと。自己完結されたもので、これは僕が擁護したり従うようなことじゃない。それでだんだん、随所でバーネット・ニューマンたちをチクリチクリと嫌な部分の指摘（をずるん）です。斜めとか真っすぐのポールが描かれている。これはある意味では一種の男性中心主義的な象徴に映る（ところがある）。アメリカでもその後、そのような指摘が結構出てきたりするんですね僕自身本当にそう思うようになった。このポールは何だと。横からのものも例外的にあるんですけども、やはり基本的に上から、縦から伸びる。非宗教人の僕にとってはちょっと困る象徴という感じです。ニューヨークで見た僕の印象はそういうのと違って、非常に大きなスケールのある、観念的な空間ではなくて物質的な、未知な空間として迫ってきた。だからこれは新しい絵画だと、絵画も可能なんだと思えた。

中井：はい。

李：僕は絵画というのは、頭の中であったのは、イメージとしては綺麗な絵だとか意味あるものなど一種の観念が平面的に対象化されたものと思っていたけど、意味が薄いもの空間化されたものでも絵画になりうるということで、そんなふうと考えられてとても刺激的だったんです。

中井：先生の解釈で、バーネット・ニューマンとかフォンタナとかイヴ・クラインの作品を通して、絵画というところに可能性を見いだして、東京画廊の《点より》《線より》という作品になられた。お話を聞いて改めて思うんですけども、その時の日本国内での先生の絵画に対する評価というのはどのようなものだったんでしょうか。

李：はじめはほとんど無視ですね。それでも東京画廊の山本（孝）さんとか中原佑介さんなどはすごくおもしろいと励ましてくれた。それから、南画廊の志水（楠男）さんという人も、僕の絵を73年頃東京画廊に発表する前に、早速ヨーロッパやアメリカのコレクターに何枚も売ってくれた。その後東京画廊で展覧会する。実は、73年とサインされているものかなりの枚数は72年の秋頃描いたものです。サインをしていないので東京画廊に持って行って、山本さんに言われて画廊でみんなサインをしたんですね。

中井：はい。

李：画廊でサインしたから、73年になっているけども、あれは72年の大体秋から始めた。はじめはやはり、《点より》から始めて、《線より》はちょっと後でやるんです。どうして《点より》《線より》を始めたんだということよく聞かれるんですけど、これはそう難しい問題ではないんです。欧米の新しい絵画を見て、では僕に出来ることってどういうことかと考えたわけです。綺麗ごとではなくて、やはり僕が子供の頃に幼児体験として点をつけるとか線を描くとかというようなことがあったことを思い出した。そういうことをかなり意識的にやるということが70年代の《点より》《線より》の出発だった。その前に、一見フォートリエふうな——64、5年頃とかです——絵の具をコテコテ塗り付けることをやってみたり、絵の具をチューブからただららしばっておいたり、あるいは噴霧器でもって噴いてみたり、いろいろなことをやったりしています。具体的に絵の具をもって全面を塗り込んだりするようなことは、僕自身実際、美大で絵を習った時間は非常に少ないので、外からの刺激とか思い込みで、そういうふうになったというだけです。しかしどれも確信が持てず永続しなかった。そうこうしているうちに、子供の頃学んだことや自分の手になじんだものに還っていく。そういう記憶が残っていたと思う。だから、50年代後半、58年59年、ちょんちょんちょんとやったようなものはマーク・トビー (Mark Tobey) ……アンリ・ミショー (Henri Michaux) あるいはポロックに似ています。いろいろな人がアンリ・ミショーを見ているかと聞くんですけど、僕は見た記憶は定かでないです。アメリカ帰りの深田という僕の社会史の先生の弟に当たる人が、いろいろな資料を見せてくれるうちに、その中にアンリ・ミショーがあったかどうか、記憶が全然ない。僕が印象に残っていたのはマーク・トビー、それからポロックだとか。その時名前もよく覚えてない。学生だったし。アメリカの美術はもちろん、現代美術そのものがよく分からない。僕は見て、はっ—不思議だな、まるで子供の頃の筆遊びという思いが頭いっぱいでした。それで、さっさと家に帰ってから自分も、筆で、墨汁を買ってきてやってみた。それでもう学校に行き、ぺたぺた貼ってみたいようなことだったんです。美術史に対する知識はほとんどなかったわけです。もの派ふうなものをやっている時、だんだん美術史を振り返ってみるとか、60年代後半に本格的にじゃあ僕は美術をやろうって時に、だんだんと雑誌も一生懸命見るとか、美術史を読むようになりました。その前までは、世界の現代美術について、積極的に真面目になって見たというのはあまりないんです。だから、僕の60年代の表現史はちぐはぐで行ったり来たり、ぐちゃぐちゃなんです。

どうして、一貫性や筋道がなく、行ったり来たりしていますかと聞かれます。僕自身がまよっぱなしで、もう全然まとまらないんです。そういうわけで、綺麗に発展したようなことはありません。いろいろな人から、韓国からもよく、そういう僕の批判が出てきたりした。あの人はこんなことをやったと思ったら、あんなこともやるし、ちんぷんかんぷんだって。それはその通りです。僕は美術をやろうと思ったのはずっと後だし、遊び面白半分でいろいろなことをやってたから。もうしょっちゅう考えが変わったし、いろいろなことがごちゃ混ぜになっていた。そういうことが60年代後半になってだんだんまとまって、72年の秋頃から、《点より》《線より》ということが始まるんです。それも、《点より》《線より》だけではないです。自信があるわけじゃないですから、それをやりながらも、絵でない方法は何かないだろうかと思って、紙を貼り合わすとか、筆に膠を付けて、穴が開くか開かないかぐらいにずっと押し当てるとか、木の板にノミを入れて表面にささくれ立つようにするとか、いろいろなことをやりました。いろいろな背景、マンゾーニやフォンタナなんかを雑誌が何かで見たような影響もあったと思います。これは、郭さんの影響ではないかと聞かれますが、やはりフォンタナだと思うんです。郭さんそのものが、フォンタナから圧倒的な影響を受けていたわけです。東京画廊の山本さんと南画廊の志水さんとか、瀧口修造さんとかいろいろな人たちが、韓国絵画展 (東京国立近代美術館、1967年) に出したハレーションを起こす絵を描く頃から「おもしろいんじゃない?」とか、「もっと大きいものを描いて見たらどうか」とか言われて、《点より》《線より》になったり、徐々にそのような仕事が増えていったということです。反応のいいものから段々いっぱいやって、反応が少ないものが自然ともうたたんでしまうという結果を招いたのであって、自分で自信があったわけではなくて、まずとにかく、絵画ふうなものをやりたいということがあった。

中井：はい。

李：これから再び絵画が出てくるんだと。僕が71年の旅行からかなり確信的にそういう予感をもって描いたことも確かです。点をつけるというのはイメージではなくて、システムとプロセス。プロセスという言葉は、ラブさんからの影響だったと思うんです。あの人はしきりにプロセスということを書いていて、その時プロセス・アートを教えてくれたりした。まさしく僕のは、それに値するようなことかなと思ったんです。プロセスを示すようなことと、それから、システム。これはいわば構造主義の影響と言えます。やはり、文化人類学でレヴィ＝ストロースの——その時日本に紹介され始めた頃で——このレヴィ＝ストロースの影響というのは、実を言うと意外に僕には大きかったんですね。歴史というのは縦割りですと流れてきて、ある絶対的なものだった。それがですね、大昔は民族学としてあったものが文化人類学に変わったんですよ。特定な地域や時代にあるものは、意外とそれは、世界中に全時代に広まっているものなんだという。それは歴史とは関係があるようでなくても、ずっと長い間同じことが起こりうるし、それが進歩して発展しているかどうかは分からないということです。それは、さまざまなものが同時に起こったり、長い間そのままずっと持続したり、全然交通のないところでも同じような現象が起こるんだという。これは、すごい僕にとってはインパクトがあった。理論武装する上では力になった。そういうような影響で、僕の作品や考えが歴史性が薄いつて言われたりするのかも知れません。だからといって、全然歴史がないとは夢にも思わないんだけど、子供の時に学んだものが今出てきたりするののも一種の歴史性なわけです。ただ縦割りですと徐々に（進む）、この展開的な歴史ということから外れていくための理論としては、文化人類学は、僕に大きな影響を与えたと思う。

中井：今李先生が言われているように、理路整然としてないというふうには、僕は思わないです。レヴィ＝ストロースの構造主義とかを多くの方が分かるようになってから勉強を始めたので、ごくすんなりと入るところでもあります。そういう中で、ある確信性をもって、絵画あるいは《刻みより》みたいな作品を作られていったということがあるかと思います。

李：『デザイン批評』に「世界と構造」という（文章を書きましたか）、それはやはりハイデガーだけでなくレヴィ＝ストロースの影響なしでは書けないものです。縦軸より横軸に関心が強まり広がったということですね。

中井：先ほど《点より》《線より》という作品の南画廊の志水さんが海外の方に紹介されているということで少し納得いくところだったんです。その辺り、70年代後半からヨーロッパにすいぶん発表を始めるようになって、特に78年にデュッセルドルフ市美術館とかルイジアナ現代美術館で絵画を中心とした個展が開かれたということは、おそらく先生の発表歴の中でも大きな出来事だったと思うんです。そこまで至るところを、ヨーロッパでの反応とか、美術館で先生の展覧会を開かれるまでの大きな出来事のようなことをお聞かせ願えればと思います。

李：僕は71年にパリ・ビエンナーレを起点にして、初めて世界旅行をしたんです。まず始め僕はインドのパナレス経由でギリシャに入って、アテネを見て、それでローマに入った。ローマで、見知らぬ人にバーに誘われましてね。何も分からない人間ですから、そこで変な人に引っかかって、お金をみんなすられてしまうんです。旅行のノウハウや何にも知らないで出かけたものですから。言葉もほとんど通じないようなところでお金をすられた。それで、ミラノの長澤（英俊）さんに電話をしたら、電車に乗るぐらいのお金あるかって。そのとき僕は切符を買ってあったんです。日本からずっとそこに行くようなことはみんな出来ているのね。お金はほんの少ししかないけども、切符はあるんでね。そうしたら、すぐミラノに会いよって、夜行列車に乗れば何時間で来られるってことで。それで、本当はローマにもっと何日かいる予定だったのが、4日ぐらいで引き上げたんですね。で、ミラノに行ったら長澤さんのところに関根さんがいて、関根さんは、そのときどのくらいだったかな、かなりの時間そこにいたんです。そこに一緒になって、やっとお金の心配もなくなっちゃって、とても良く遊んだ。パリ・ビエンナーレの前です。

中井：はい。

李：そのとき（ルチアーノ・）ファブロ（Luciano Fabro）さんも知り合いになったし、ファブロさんを中心に何人かアルテ・ポーヴェラのアーティストたちに紹介してもらったりした。関根さんも片言のイタリア語を覚えて。彼はいろいろなデッサンを見せてくれた。僕が見たら、うらやましいってわくわくした。後に河口龍夫が石に穴をあけて……

中井：電球を通す。

李：蛍光灯を通すような仕事をした。たしか現代展がジャパン・アート・フェスティバルに出した。南画廊の三木富雄の展覧会だったか何かで、僕の記憶が間違いじゃなかったら、その時に東野さんが河口に「お前関根のデッサン見たんじゃないの？」って聞いたんです。いや、それは違いますと河口はきっぱり否定した。それは本当分らないんですけども、僕が目で見てもあまりにも同じだった。しかも僕は東野さんよりもずっと早く、ミラノでそっくりなドロイングというか、プランニングを見てるんでね。その時の彼のプランニングはおもしろいのがいっぱいあった。後で彼は、全部もっているのではなくて一部捨てちゃったから、もうないって言われたんだけども。木の中をほじくって、それより小さい木を入れて、またその中をほじくって、もっとちっちゃいのを入れて、そういうようなものも作ったりね。後から考えると、それは後の（ジュゼッペ・）ペノーネ（Giuseppe Penone）に似たようなことでもあったりしたんだけど。当時ペノーネはまだそういう仕事していなかったんです。おもしろいドロイングをいっぱい持っていたんですよ。ちょっとしばらくの間、カステラーニが政治問題でスイスに逃げちゃっていなかったので、カステラーニの仕事を僕が使って、そこで遊んでいた。フォントナのスタジオだったというところも出入りしたり。本当におもしろい体験をしばらくやっていた。それでパリに来て、韓国出身で水玉を描いていた金昌烈さんにさんざんお世話になりながらパリ・ビエンナーレの準備にかかりました。パリ・ビエンナーレでは宮川（淳）さんと何日か一緒に過ごしました。通訳を手伝ってくれたり、毎日お茶飲みに来て行ってくれたりした。本当に楽しい時間を過ごした。日本から行った人たちはかなり評判は良かったし、僕もテレビのインタビューも受けたり新聞も出たりしたんです。そのときは中平卓馬も一緒だった。72年は僕は休んでヨーロッパに行かなかったんですけど、73年から毎年出かけるようになったんですね。

それで、74年にはすでにパリで画廊で個展をやっています。エリック・ファブル（Eric Fabre）という画廊で、その後長い間つき合うことになる非常に重要な画廊です。ジョゼフ・コース（Joseph Kosuth）とかジルベルト・ゾリオ（Gilberto Zorio）たちもこの画廊でしたし、特にコースは僕の展覧会の番をしてくれたこともあります。もちろん展覧会する時も簡単に出来なくて、パリに住んでいる水玉を描いている金（昌烈）さんという韓国人の僕の先輩にあたる人が、この人も自分の画廊がなくて展覧会も出来なかったけど、僕をサポートして一生懸命自分の奥さんの車に僕の絵を積んで、いろいろな画廊に絵を見せに行ったりした。それをやっても、この画廊もあの画廊もだめということでした。たまたま偶然にその画廊に行ったら、パリ・ビエンナーレに出展した僕の作品を覚えていた。パリ・ビエンナーレに出した僕の作品は石でガラスを割ったような仕事だとか、キャンバスの枠を厚くして3枚の150号か200号ぐらいのキャンバスに大きい石を位置を少し変えて乗せている。これはほとんどマレーヴィッチ。マレーヴィッチの絵の中に位置をやっている絵があるんですよ。それを立体でやって見せるというものだったんですね。位置によって、しかも重さというもので凹むとか、位置によって違って見るとか、そういう。ようするに場の概念が僕にとっては大事になっていくんですね。ガラスも段々と暴力的なことではなくて、力関係という、関係というものに段々移っていったりした。またゴムを引っ張って、石で押さえておく。引っ張ってないところは、そのまま伸びちゃっているとか、そのような作品。3つの違う作品を出していた。吉田は布にぐちゃぐちゃ赤い色を塗って、その前に電球で電気を付けるようなことをやったりした。

中井：はい。

李：小清水は《表面》という作品で、ギザギザを大きな枕木を、あるものは縦に、あるものは横に、あるものは斜めに、さまざまな表情の違う同じ大きさの四角い枕木なんだけども、それがやり方によってどれだけ表現が違うのかという、そういうものを並べたんですね。それはもと田村画廊で発表したもののバージョンだったんですけども。榎倉は、バンセンヌ公園というところでパリ・ビエンナーレが行なわれて、その公園の少しなだらかな丘にある松の木、2本の松の木の間をセメントですっと壁を作るといようなことで、これが賞を取ったんです。中井は毎日パリで撮った写真を一枚ずつ貼り付けていく。やはりある面で、一種のもの派ふうな仕事だったとっていいんです。そういうようなことでみんな本当に楽しい時間を過ごしたんです。宮川さんが通訳してくれているいろいろやってくれて。峯村さんがその時にジョルジュ・ブダイユ (Georges Boudaille) という総合コミッショナーの下でアシスタントをやっていました。その時は岡田隆彦さんが日本のコミッショナーだったんですね。僕は韓国でセクションを出したけども、実際韓国とはあまり関係なく日本の友人たちと毎日一緒だった。初めてのパリの経験が僕にとっては刺激だった。

日本ではなかなか評価されたという感じは持てなかった。その当時のことを後でいろいろな人に聞くと、もの派というものは非常に怖い連中の集まりに映ったんだそうです。僕はとても信じられなかった。関根のようにシンデレラのように、片っ端から賞を取る人もいたかと思うと、はじめ昔も賞を取ったりしたけども、彼は落選半分、賞半分だったと思うんです。すぐ落選することもあり、大きい賞を取ることもあったりしたんだけど。みんながラッキーボーイばかりではなかったんですね。僕はもう、落選専門家みたいなものだったし、しかも国籍が違ってだめということもあったりした。いろいろなことでとにかく活路を見出さなきゃならない。日本で面白くないこととか、目に見えないいろいろなことが、僕にはプレッシャーがいっぱいあった。それで、やはり生き延びるために、段々と外に道を求めたということかな。ところで僕が文章書くきっかけを作ってくれたのは石子さんなんですね。美術出版で論文募集があるということも知らなかったので、石子さんが論文募集があるからお前、いつも石子さんの家で喋っていると、今日喋ったことをそっくり書け、とかですね。それで書いたものを、日本語が下手だからそれを手入れしてあげるからって。それで石子さんに持って行って、それをまた直してもらったのを、またもう一ぺん石子さんのところに持っていったから、それを石子さんの手下の者が誰かが、多分美術出版に持って行って出したんじゃないかと思う。そういうこともあったんです。

ただ幻触の人たちに近い人たちは、初めは僕が石子さんの影響を受けたんじゃないだろうかというふうに思う人も中にはいたんですけど、今はあまりいないと思うんです。実際今みんな分かっているの。始めは石子さんの考えと僕の考えは相当隔たりがあったんだけど、すごい親しくなった。段々と距離が出来たのは、喧嘩したわけでもなんでもなくて、考えが違うんですね。石子さんは民俗学に関心を持ってたりして、そっちの方で現代美術から遠ざかって行った。自然と、そうこうしながら僕も石子さんに会う機会が少なくなったというだけのことなんです。いずれにしても、僕は石子さんには、ものすごく感謝の気持ちというか。とにかく、中原さんの存在がどれだけ大きいのか、すごいことを教えてくれたのも石子さんだった。文章書くように一生懸命言ってくれた。宮川さんを紹介したのも石子さんだったと記憶しています。そういう人たちに助けられて、どんどん文章を書いたり、日本語ではそう言わないんだよ、とかね。でも、そう言わないけれどもそれはおもしろいとか。例えば「世界が世界する」とかね、こんな言葉はないって。でもこれは直さない方がいいと。いろいろなことだいが教わりました。けども、僕が評価されているという気持ちよりも、窮屈さ、上手く行かなさも覚えたり、強い風当りには忍び難いものがありましたね。で、徐々に外に出る度数が頻繁になっていって。パリでやって、それで75年か6年にギャラリーmというドイツの画廊でやるんです。これはどういう経緯かという、デュッセルドルフ・クンストハーレで日本の現在と伝統とかいう展覧会があった時に、ユルゲン・ハルテン (Jurgen Harten) という人が……72年？

中井：74年ですね。

李：そうですか。僕の点と線の作品を沢山選んでいるんですよ。木の作品も紙の作品も選んでいて、それがデュッセルドルフのクンストハーレに並んだわけ。それでドイツ人で僕の仕事を面白がる人がいっぱい出てきた。そのユルゲン・ハルテンが僕をギャラリー m というところに紹介したんですよ。まだ若い画廊だけれども、これからドイツでは非常に重要な存在になるだろうから、そこに行って展覧会してくれないかってね。そこの真裏に、シュメラ（Schmeller）という画廊があったんですけども、そのシュメラは有名だということは既に僕はもう分かっていたんです。しかし時代は変わっていくからって、そのハルテンさんの紹介で、そのアレキサンダー（Alexander von Berswordt-Wallrabe）という人と会って、それから長い付き合いになっていくんです。ギャラリー m のアレキサンダーが 74 年だかの日本展を見に来て、僕に関心があるっていうことを言っていたようです。それから長い付き合いの中で、フランソワ・モルレー（Francois Morellet）とかアルヌルフ・ライナー（Arnulf Rainer）とかリチャード・セラ（Richard Serra）を紹介されたり、ドイツのみならずヨーロッパ中、僕のものを宣伝して回り、大きいグループ展に押し込んで、どんどん広めるような一番大きい役割を果たすことになった。

それで、ベルギーのスペクトルム・ギャラリーとかアントワープ・ギャラリーというところでやるようになって行きます。徐々にいろいろなてがかりが出来て、段々と面白くなって、ヨーロッパに通うようになる。僕はすごく貧しかったから、飛行機の切符を買うということが難しくて、いろいろな人のお世話に。日本からも韓国からもいろいろなところから援助を受けて、切符を手に入れるということで。全然絵なんか売れませんから。家内も苦労して料理教室をやったりしてお金を作ると、全部僕が持っていってしまうような形だったんです。どんどんそういうふうになっていくということは、段々自分のことが何かしら少しずつ認められていくという感じを受けたんですね。それで、75 年だか 6 年にギャラリー m の展覧会評が『フランクフルト・アルゲマイネ（Frankfurter Allgemeine）』とか『ダス・クンストベルク（Das Kunstwerk）』などに出たらしくて、ずっと後になって、ローマン・オパルカ（Roman Opalka）からいつも会うとその話を聞かされた。自分と僕と、それからギュンター・ユッカー（Günter Uecker）は、釘を打つ仕事もやっていたけど、ドロイーングで、ちょんちょんちょんと、ずっと、布に《点より》に近い仕事をやってたんです。その 3 人を引っ括めて文章を書かれたりしたこともあった。それが 76 年頃だったと思うんです。それから徐々に自分の仕事が向こうに知れ渡るようになるという感触を得ながら、どんどん積極性が出て、年に 1 回 2 回行ったのが、3 回になり 4 回になりそのうちにひと月ふた月ではなくて、1980 年代半ば頃からは、ほとんど半年近くをヨーロッパでやるようになっていた。それですでに多摩美は専任だったんだけど、学校を休むことが多くて悩んでいました。ほとんど東野さんがフォローしてくれなかったらできなかったんですね。もちろん主に春休みとか夏休みを利用して行く場合があるけども、普通の時も結構行って日本にいない時もあったりした。本当に東野さんや周りの同僚たちの理解のおかげで僕はヨーロッパに行けてかなり学校を忘れて活躍することが出来た。そうこうして 80 年代半ば頃にはたくさんのアーティストだとか評論家とか知り合いも出来、いろんな美術館で展覧会も開くようになりました。もうすごい居心地が良くて、僕のように語学がへたな人間でも、友達がうんと出来ると、日本にいるよりずっと楽しいし、知ってくれる。特にドイツは段々と僕の彫刻をうんと評価して、ボイスやセラたちとも展覧会を組ませてくれた。

中井：はい。

李：いつも、彫刻と絵画を両方やるんだけど、彫刻ばかりが話題になったり雑誌に取り上げられたりしていた。それで、2001 年に僕は、クンストミュージアム・ボンというところで絵画の回顧展をやるんです。そのクリストフ・シュライヤー（Christoph Schreier）という副館長が、2 年がかりで僕のすごく調べて、かなり研究して、展覧会の話が飛び込んだんです。で、今度は彫刻はやめて絵画だけにしたいと。どうしてですかというと、彫刻と絵画を一緒にやると、また彫刻だけが取りあげられるだけで、自分の見た目では彫刻もおもしろいけど、絵画の方がずっとおもしろい。おもしろい問題を含んでいるので、絵画だけでやりたいと。しよ

うがないから、その直前に、ギャラリー m という画廊で、すごくでかい画廊なので、本格的な彫刻展をやって、その次に絵画の回顧展（をやることになった）。今まで、韓国でも日本でも、絵画の回顧展はやったことがない。回顧展は初めてやったんですね。それは、すごく僕にとってもいい勉強になった。

その年に、僕は世界文化賞を取るんです。それはドイツから推薦を受けたのが大きかったようです。ドイツが一番に僕を推薦し、二番にジグマー・ポルケを推薦しています。日本でも中原さんが僕のことを推薦していますが、韓国から推薦されたことはないんです。その時のドイツの世界文化賞の推薦委員の責任者は、カタリーナ・シュミット (Katharina Schmidt) という女性で、その当時はバーゼルのクンストミュージアムの館長だった。実はこの人は 78 年、デュッセルドルフ・クンストハーレの副館長時代に、関根伸夫と僕の展覧会を組んでいる人なんです。だからずっと後まで僕の作品や活動を見守っていて良く知っていた。それで僕をそういう賞に推薦したと思う。それぐらい、ドイツは僕を大事にあつかってくれたように思います。ドイツではいろいろな美術館で個展、グループ展などたくさん展覧会をやるようになるわけですけど、本当によく理解してくれるし、温かく見守ってくれたということがあった。本当にありがたかったんですね。もちろんフランスも、早く死んじゃったんですが、ポンピドーの館長だった、ドミニック・ボゾー (Dominique Bozo) という人がいまして、この人は 70 年代、白羽明美というパリ在住の女性を通して、エリック・ファールという画廊にいる時から親しくなった。いつもお茶を一緒に飲もうとか、お昼を食べようとか行って、僕を温かく見守っていた。で 80 年代に、もうちょい待ってくれ、すぐ展覧会するからって。それが癌にかかって突然亡くなっちゃったんです。

で、それを隣で見ていたダニエル・アバディー (Daniel Abadie) という人が引き受けたと言えます。実は、71 年のパリ・ピエナーレの時のジョルジュ・ブダイユという人のアシスタントをやっていたのが彼です。首つかまえて喧嘩した相手がアバディーだったんですよ。ボゾーがいればすぐポンピドーで出来たはずなのに死んじゃったからということで、その時アバディーはジュ・ド・ポームの館長だったから、僕の展覧会を組んだわけです。だからいろいろな人間のつながりというか、人脈は大事だと思います。その間ピエール・レスタニ (Pierre Restany) も長い間僕のことを見守ったりしてくれたり (したけれど)、突然いなくなった。僕は、中原さんがパリにみえるとよくカフェドムでレスタニさんと食事をしたりお茶を飲んだものです。コンラッド・フィッシャー (Konrad Fischer) というギャラリストも僕を見守ってくれた一人でした。展覧会をしてないけども、デュッセルドルフの良い画廊で、その人も陰で一生懸命応援してくれたのに、突然亡くなった。大事な人をたくさん亡くした。日本でも東野さんを亡くしたり、いろいろありました。そういう中で、すごく周りに見守られて、生き延びた感じです。

日本では実際のところ最近まで、僕はヨーロッパで何をしていたかは、ほとんど知られてない。僕はあまり言わなかったですから。あいつはいつもヨーロッパに行って何をしてるんだろうと、そういう感じだったらしいんです。いろいろな人の話を聞くと。しょっちゅう遊びに行っているとはばかり思っていたみたいです。僕としては必死だった。結果的にヨーロッパのいろいろな批評家や美術館から、東と西の橋渡しの役割を果たしたと言われるまで時間がかかりました。実際僕はそのつもりでやったわけじゃないけれども、結果的にそう見えたらしい。しかも僕の文章は相当訳されて、その間いろいろなカタログや雑誌に載ったもの、訳されたものを集めたり、さらに加えて、日本の『余白の芸術』にある相当の部分が、1996 年にロンドンのリッソン・ギャラリー (Lisson Gallery) でジャン・フィッシャーという批評家の編集で本として出た (Jean Fisher, ed., Selected Writings by Lee Ufan 1970-96 (London: Lisson Gallery, 1996))。

中井：はい。

李：その後 2000 年だか 2001 年に全面的に翻訳し直して、同じギャラリーでまた出した (Lee Ufan, The Art of Encounter, trans. Stanley N. Anderson (London: Lisson Gallery, 2004))。そういうのがよく売れるんですね。

中井：はい。

李：それが僕にとってはすごく幸いしたようです。僕の作品世界というか考え方を知らせる上では、非常に大きなプラスになった。東アジアの批評というものが紹介されていないんですね。全然本がない。日本人や韓国人や中国人が書いた現代美術の本がないわけです。だから僕の本の翻訳がほとんど唯一だったようです。僕の本を通して、東アジアのアーティストというか芸術の考えがどうなっているかということを知るようになったということはよく聞かれることです。フランス語訳も出ています (Lee Ufan, *Un art de la rencontre*, trans. Anne Gossot (Paris: Actes Sud, 2002))。フランス語と英語でかなり広まったかなと思います。

中井：先ほど先生がおっしゃられたように、2001年で絵画を中心とした展覧会がドイツで開かれた。展覧会された方が、特に絵画で作品が展開していっていると言われたように、最初、点、線というのは、厳格な、装飾性を外したかたちで描いていたんですけど、1980年あたりから規則性から離れてというふうに変化が出られたということでしょうか。

李：そうですね。

中井：そういう絵画の変遷について先生ご自身は。

李：彫刻と絵画が両方とも、徐々に変化が出てくるんです。まず絵画は、はじめはかなり行為性が含まれつつシステムティックな絵画になったんですね。一番はじめ73年のサインがあるようなものを見ると分かるんですけども、少し、若干の動きがありながら、構成としてはシステムの、あるいはプロセスを示すような絵画になってる。これが74、5年になると、きっちりした、あまり行為性が目立たない、システムだとかプロセスだけが目立つ。それから、出来るだけ抑制の利いた完成度を高めるというようになっていきます。それが多分78年頃から絶頂に達すると思う。ところが、78年頃になると僕の中で、すごく内部で分裂が起こる。後から考えると、その当時は分からなかったけれども。キャンバスの前に立つとすぐ冷や汗をかいたりですね、震えたり、いろいろなことが起こった。それで、82、3年まで点や線を描いてるんですけども、基本的には80年代に入るとほとんどちゃんとしたものが描きにくくなってきました。

美那：70年代でしょ？

李：いや。80年頃で、ほとんどもう描きにくくなるんですね。もちろん無理して描いているんですけども。78年頃を越えると段々とね、隙間を作ってみたり、間のあるものだとか、ぎくしゃくするようなことが出てくるんです。それで80年になってくると、もう今度は、かなり動きというか破綻が出てくるんですね。それが、80年代の82、3年頃からもっともっと破綻がいっぱい出てくる。もちろん例外的に70年代半ばにもそういうのがあるんですけど、それは例外に近いものであって。綺麗に描けるんだけど、時々遊び半分で、合間が出来て多少余裕のようなことで、隙間のある絵を描いたりしているけれども、本格的に隙間を意識するようになるのは、70年代の終わり頃から80年代に入りつつ、そういうことが意識化されてくる。意識化されると同時に、点も線も崩れていって、点だか線だか分からないような、どっちともつかないような、それから、それが呼吸だとか身の動きだとか、そういう行為性が強調される。それと同時に、その周りの地がどんどん広がっていくんですね。

中井：はい。

李：先ほど、70年代後半になって、78年頃からはキャンバスの前に立つと冷や汗をかいたと言ったんですが、

これは本当に病気だったようで、病院も行った、いろいろなことがあったんです。絵に対する拒否反応というか、なかなか上手いかない。何回何枚失敗したか分からないですね。途中ですぐ失敗してしまう。ぴっちり描かなきゃならない、まるで機械のようにやらなくてはならないという、それが拒否反応を起こしたんだと思いますね。とにかく、もうシステムティックに完璧に描くということが段々出来なくなった。出来なくてぎくしゃくするわけです。どうしても失敗するとか、真っすぐ描いたつもりなのが後で見るとちぐはぐになったり。で、はじめはそれは駄目だと思ってどんどん破いたり。ところが、失敗したと思っていたのが、ある時見るとそれが面白く映ったんですね。隙間がいっぱい出来たり、筆触がひどくぶれていたりする。それでいっそのこともっと隙間を作っちゃったらどうか。もっとね、ぐにゃぐにゃとか。上手きっちり出来なくてもいいのかなってね。そうこうしていたらかなり徐々にそのように意識化されてきた。それでももう気が楽になりはじめた。のびのびに見える、自由に見える。それは本当は自由ではなくて、その中で、えいくそ、とか、もうちゃんと描かなくていいんじゃないかと、そういうようなことになってきて、それで僕は体が回復したというか、元気になってきましたよ。それは自分の生理現象であると同時に、後で考えたんですけども、やはり80年代というのはそういう時代なんですね。かなりいろいろなものが混ざり合ったり、きっちりしたようなものが崩れてごちゃごちゃになったりする、そういう虚脱さというか、そういうようなものがいろいろなところから出てくる、そういう時代でもあったんです。

中井：はい。

李：それは後からの理由付けであって、その当時は、自分の体のせいだとばかり思っていたんです。それで段々と、色もブルーとかオレンジから黒に変わってくるんです。はじめ赤だとか青などいろんな色を使ってみたんですけども、やはり色を使うと華やかで現実に近づくような感じなのです。多彩色は僕にはちょっと合わない。儒教の影響なのか、非常にストイックなというか、ピュアな自分の性格とも関係がどうもあるのかなと思うんだけど。で、結局は白黒に絶えず戻っていくという感じです。その前に、はじめ、なぜブルーでなぜオレンジなのかという質問がよくあるんです。ちょっと挿入しておきます。特に意味はなくて多分ブルーを選んだのは、空、何の意味の無い、最も遠い色、実際例えば村上龍の『限りなく透明に近いブルー』という言葉にもよく表れているように、美術ではブルーというのは、透明な色という意識があるんですね。空だとか、遠い色という感じ。それから、オレンジというのは、韓国では黄土色。ちょうど、山口長男さんがよく黄土色を使っていたけど、あれは韓国では土。土は黄土色なんですね。だから大地の色。だから一方で空かと思って、一方で大地という、きちっとそれを決めただけではないですけど、暗々裏にそのようなものが、知らないうちに無意識のうちに作用したのかなという程度のことです。それで、絶えず白黒に帰るということは、やはり子供の時からの白黒の意識というようなことが、どこかあったんだろうと。非常に僕は儒教の影響とか山水画の環境とかいろいろなことが子供の時からあった。色一現実に対するアレルギーというか、色に大きな意味合いを込めるといようなことはしないということがあって、白黒に帰るといことが絶えずあったと思うんです。80年代に絵面（えづら）は華やかに一見、見えたり、自由に見えるけども、それは黒で抑えるという感じになった。

さっき言いましたけども、自由奔放とよく書かれるけども、決して自由奔放ではなくて、それは、抑制がきかなくなってばらされたり、めちゃめちゃになっただけのことです。画面がシステムティックなものから、行為性が暴走しだしたとか、眼に見えるシステムを壊していくということ。それから、描いたもののみが絵面ではなくて、描かない地の方がもっともおもしろいというようなことが段々と分かってきたという（ことです）。はじめ《点より》《線より》というような概念も、やはり一種の無限概念だった。無限概念で繰り返していく。繰り返すためには、一点一点が完結してないといけないということもあったわけです。繰り返しの中で、無限概念を表すということだったんです。そういう意味では、ものすごくコンセプチュアルだったとも言えるんです。だんだんそれがバラバラになっていく、描いている部分と描かないものとの対比みたいなものに気が付いてくるんですね。無限というのは、一つの概念の繰り返しの中で出てくるということよりも、描くこ

とと描かないこととの組み合わせというか、そういう一種の時差みたいなものの中に、無限というのは出てくるんじゃないかというふうに考えが変わってくる。考えが変わるといふか、ある発見みたいなことが、僕の中では起こった。それで、どんどんと地というものを広げるようになっていくんです。そのうちに今度真っ黒けに、全部つぶしてしまってみたり、あるいはうんと広げてみたり、それが、数年繰り返されていくうちに、ぐじゃぐじゃにもなったり、つぶしたりしていたら、80年代後半になってまた整理されていくんです。整理されていて、80年代後半から90年代はじめにかけて、いくつかのストロークに集約されてくる。

それが、90年代の半ばになると、ストロークが3、4個、しまいには、1個にまでだんだん減っていくということになる。しかも、抑揚やいろいろなものが感じられたものが、出来るだけそれも抑えて、表に見えるようなものを出来るだけ隠して、呼吸も隠れた呼吸、ほとんど隠すような術というものを強くするようになった。はじめは筆を一発一発だけで決めていたものが、2度、3度、4度まで重ね塗りをするようになったのは90年代後半、2000年に入ってからですね。でもはじめは、1回2回ぐらい重ねていて、3回4回までは2000年代に入ってからどんどんそうやってきた。今は大体3回から4回重ねている。重ねるということは、完全に乾いた上に重ねるのではなくて、半乾きぐらいの時に重ねるから、中で下に描いたものと上に描いたものがどこかでお互いが刺激し合うというか、混ざり合うふうに出てくるんですね。ただ下のものを上のものが被せちゃうのではなくて、両方が上手く組み合わせるという感じです。そこがおもしろいと思った。時には完全に乾いてから上を被せてみたりする。ただ完全に乾いた上に被せると、ぺたっとなる場合があるんですよ。それが嫌で、大体半乾きの上でやっている。見ると筆の跡がすうっと見えるようになるんです。最近作になるまでは、そういう試行錯誤がずっとあった。それで今は、大きな点というか、ストロークが極端に制限されて1つ、2つ、3つぐらいで止まっている。描くことと描かないこととの関連が大きな絵のモチーフになる。点だけを見るのではなくて、それによって周りの空間、さらにはキャンバス空間を飛び越えて、周りの現実空間までもひびき合うようなことにしたいということです。だから、そういう点では、今の仕事もやはりかつてのもの派の息吹みたいなものは残っているのかなという気がします。空間との関係、描いたものだけが問題ではない。描いてないものとのひびき合いということです。僕のいう余白というのは、よく山水画でいう描いてない部分を示すのではなくて、描くことによって起こる現象としての周りのひびき合い（です）。絵も含めて、大きな空間のひびき合いを余白と呼ぶということです。そういう僕独特な余白の言い方になったかなと思います。ですから、描いたもののみを論じたり、描いたもののみを写真に撮るといふことは、すごく僕にとって抵抗があるんですね。僕はキャンバスと周りの壁を一緒に撮ってほしいとか、床まで入れて撮ってほしいとよく注文したりするんです。絵によって、絵のみならずその空間との関連、空間で起こりうる現象としての絵画という、そういうことに至って、自分が全部描くのではなくて、一つのきっかけを作れば、周りのものがお互いに刺激し合うんだという、それがむしろ絵の出発じゃないだろうか。だから今やっと、絵画あるいは表現の出発点に至ったのかなという感じがするんです。

絵画がそうであると同じように、彫刻においても細かく見ると、何回かの変化はある。はじめは結構いろいろな材料を使っていた。もちろん石だとか、布だとか、ゴムだとかいろいろなものを使っていたけども、最近では産業社会の最も代表的な材料である鉄板と、その鉄板の祖先である石。石の粉を選り分けて抽象化したのが鉄板なわけですから、鉄板になるずっと前の気が遠くなるぐらいの時間帯の塊としての石というようなものを組み合わせることだけで、もう十分じゃないだろうか、それで、自然と産業社会というものの橋渡しが出来ているんじゃないだろうかということ（です）。それと、そういうものの組み合わせの中に、空間の問題、時間の問題、いろいろなことが出来るようにしたいということが最近のモチーフになったんです。その間はかなり暴力的あるいは攻撃性が強くなる時期もあった。トリッキーなものがうんと強い時期もあった。かなり複雑な要素を絡め合わせる時期もあったりしたんです。今は、トリックも使うんですけども、それはトリックであると同時に現実というものが、その両面が見えるような提示の仕方をとっている。例えば鉄板のある位置に石を置くと、その石の力でもって、鉄板が膨らんだような、鉄板の周りがある部分膨らんだように見える。まんざら嘘ではないのは、ものすごく細かく厳密に計れば、恐らくは鉄板も石の重さによって膨らむはずなんです。これは宇宙にとっては当たり前なわけですね。ある世界的に高名な日本の宇宙学者は——カスヤの森現代美術

館というところがあるんですけど、その近くに住んでいる人で、いまその人はハワイに行ったと思うんですが——その宇宙学者は僕の画集を見たり、前から僕の作品も知っていた人なので、画集見ながら、「李さんは宇宙のことに関心があるのですか」って。「いや、別に特にないですけど」と言ったら、僕の作品を指して、「みんな宇宙の物語ですね」と言ったんです。それで「宇宙は実際こうなんですよ」と言って、膨らましたり縮ましたりする。「いや、僕はそれよりもトリックとトリックならざるものとの両義性を方法としてとっている」。「それは表現の中での言い方もかもしれないけど、宇宙からするとまさしくこうなるんだ」と言うんですね。それで僕も本当におもしろいなと思ったり、気を良くしたこともあるんです。石と石が対話するように向き合わせてその周りを二枚の湾曲した鉄板で囲い空気が石の緊張関係でプーと膨らむ感じを出すとか。トリックな感じも若干取り入れてあるけど現実でもあるということ。それによって、見る人もそこに現実認識や緊張感が味わえるというものです。出来るだけコンセプトでピュアな、しかも、材料も単純に方法も単純にして、一つの場を作りその状況の中に人を立たせれば、どういう気持ち、反応が起こるんだろうかということに、関心がだんだんと集約されてきたのかなということですね。

中井：先生に今に至るまでの絵画と彫刻の話を、今お伺いしました。最後にいくつかの展覧会のお話を少しお聞きしたいんです。2003年に韓国サムソン近代美術館の主催した大きな展覧会をやられたりとか、あるいは、先ほどニューヨークのペース・ウィルデンシュタインでアメリカで初めて大きな展覧会をされたりということがありになりました。祖国の韓国でやられること、あるいは、先生昨日もあまり好きな国じゃないと言われたアメリカで大規模な展覧会を開催されたことに関して今のお気持ちを。

李：サムソンでは回顧展をやる予定ではなかったけど、結果的に回顧展ふうになったんですね。美術館の要望——はじめは近作ばかりでやりたいと言ったのに、徐々にそのオーナーやいろいろな人たちの要望もあって半端な回顧展めいたものになりました。ところで、韓国は自分の生まれて育ったところであるだけに、非常に神経を使う。あまりに彼らが身近に感じるので、僕のが客観的に見えるかどうか、かなり疑問もあるんですね。それで案の定、展覧会を開いたら、新聞とかでは記者たちがよく書いてくれて、わあわあ騒ぐけれども、専門家たちはコテンパンだったんですね。本当に豈図らんやというか、コテンパンで、滅茶苦茶な、「日本的」「空虚」とかね。特に僕は日本で住んでいるから、韓国でやるとことあるごとに、日本との関連みたいなものが、誇張されたりするんです。素直に見てくれないということは、これはしょうがないんだけどもある。ものすごく僕は用心しているんですけども、それに引っかかって、やはりまともに見られてないなということで、気持ちが複雑だった。日本でもいまだに回顧展は一回もやってないんですね。古いものと一緒にちょっと並べることはあったけども。本当の回顧展は一切やってない。それはもうかなり僕は用心している。意識的に。今ならやってもいいかなという気持ちがないわけでもないんだけど、つい最近まで本当に回顧展はやりたくないということが——やはり冷静に見てくれる時期までは時間かかるということが——あるんです。

僕も70過ぎたので、外も多少は広がったかなと思うようになりました。外国で僕をテーマにした論文でドクター取ったり、研究論文が出るのは、多分日本よりも多いですから。すごく良い論文も出ているんですね。日本では出ていないけれども、ドイツとかイギリスとかアメリカですごく良い論文が出ている。今翻訳が進んでいるんですが、ドイツで本当すばらしい本が出ました。僕の研究書がすでに英訳されたり韓国語訳も出ている。ですから、そろそろ僕の全貌がどうなってるか、日本でもいっぺん並べてみたいという気持ちにようやく少しなりかけている。今まではすごく用心して、韓国も日本も近さゆえの誤解でまともに見てくれないだろうという不信感が、僕の内部に相当あった。

ところでアメリカは、長い間個展をやらなかったんです。僕は意識してやらなかったんであって、いわゆるチャンスがなかったわけじゃない。無数のギャラリーから今までオファーがありましたし、いろいろな美術館の人が家に来ました。

しかしアメリカに対するイメージ、これは多分に政治的な漠としたものですが、僕はずっと乗り気が起こらなかった。71年にポーラ・クーパー (Paula Cooper) とペース・ギャラリー (Pace Gallery) を当時

のアメリカ文化院長のウォーレン・オブラックさんの紹介で訪ねましたけれど断られて以来やる気は起こらなかったです。それが数年前からペース・ギャラリーから積極的なアタックがあって2007年のヴェネチア・ビエンナーレの僕の個展を見てアーニ・グリムシャー（Arne Glimcher）というオーナーが日本にとんで来るようなことになりました。

ペース・ギャラリーでやることが決まってすぐバーバラ・グラッドストーン（Barbara Gladstone）から強烈なアタックがありましてかなり迷いましたがSCAIの白石正美さんに入ってもらってうまく断り、それでもいろいろあって08年9月にペースでニューヨーク初の大個展を開きました。二つの会場だったので絵画と彫刻をゆったり並べることが出来、思い通りのいたれりつくせりの個展をしましたね。

で、オープン前にいろんな批評家にも会ったり、それから一般の人たちにも会った全体的な印象は、これはもうヨーロッパや日本とは全然違う。彼らの反応というのはどういうものかということ、文化的スタンスじゃない。例えば僕の絵をぱっと見ると、あっとか、ワンドフルとか、シンプルとか、ベリーストロングとか、非常に簡単な反応。これはヨーロッパや日本では絶対にない。あっとか、そういうようなことはない。じーっと見て、何かねじれたような言葉で声かけるとかね（笑）。この人の背景はどうなっているんだろうとか、あなたは何に関心があるんだとか、ややこしいことになる。アメリカは批評家であろうが一般人であろうが同じ。もう非常に単純明快。だんだんそれが分かったんですね。一般の観客の反応も批評家の反応も同じだということが分かった。

それを決定的にしたのは、同じ時期にペノーネが他の画廊で展覧会をやっていて、アメリカ人の感性が分かった気がした。マリアン・グットマン（Marian Goodman）といういい画廊ですけども、あるレストランで彼に会ったんです。彼は昔から親しく、パリのエコール・デ・ボザールで同じ年に招聘教授として入って、彼は正教授で居残った。僕はしばらくやって辞めたんだけども、ペノーネに呼ばれて彼の展覧会のオープンに行ったんですね。行ったらお客さんはまばらなんだけども、その展覧会はたまたまパリのマリアン・グッドマンで見た展覧会だった。いくつか作品を変えただけだったけども、とても僕にはおもしろい、新鮮だった。パリで見れたものとまた違って、ニューヨークだと本当にどう見ていいか分からないけれど、よく見ると彼は、例えば木の皮を鋳物で型取ったり、木の中をくり抜くとか、前は表をはがしていたのに今度は中をくり抜くとか、木の表皮をブロンズでとるとか、いろんなことをやっていて、僕にはすごくおもしろかった。そこで二人の批評家に会った。会ったら僕にそっと「これおもしろい？」と聞く。「おもしろい」。「どこがおもしろいんだ」と言うから、「いや、どこがと言ったって、前から知っているからね。僕は親しいし」。「ふーん」なんて言って、みんなあまりいい顔しないんですよ。それで後でペノーネに聞いたら「こいつらは俺の作品なんて全然分からないんだ」と。「そんなはずないと思うけど」と思ったけど。

それからマリオ・メルツの個展もバーバラ・グラッドストーンで見ましたが、そこでもある別の批評家に会ったんですね。会ったら、彼の原始人めいたコンセプトは何となく分かるけども、この意味ありげな感じはいやだねって。その近くにポーラ・クーパーがあって、そこにカール・アンドレ（Carl Andre）の枕木みたいなのが並べてあって、あまりにも違うの。それで、その批評家は「カール・アンドレのを見たか」。「もう嫌になるほど見たけども、去年来てその作品も見たけども、今もまだ同じもんだね」と言ったら、「あれでいいんじゃないか」と。マリオ・メルツの作品を見ていると、ヨーロッパの連中は何か難しいイメージで頭が痛くなるみたいな。彼らは何となくぱっと言ったんだけども、だんだんとそれが分かってきたんです。もちろん彼らは専門家だったから、コンセプトもよく分かってるんだけども、反応として認めたくないということがあるんだなあ。それに比べると僕のは、難しく考えないで前にぱっぱとあるだけで、石と鉄板があったり、すごく明快なんですね、彼らにとってみれば。アジアチックとか、よくヨーロッパで言われるんですが、そういうようなこともないしね、一切、目の前にあるもので全て。

これはなんだろうと思った。若い人たちの展覧会もあちこち行って見たり、ハイテクを利用したビデオだとか写真やらを見ると、ウォールを見直した感じで、コンセプチュアル・アートもポップ・アートもミニマルも何も、大きい意味では通底している。そんなに難しいこととして彼らは考えていない。目の前に提示されたまま。目の前にあるものが全てという。これは文明なんですね。ある出来事なんですね。今の出来事が、今の都市社会、

産業社会、ハイテクの社会ではこうなんだという。単刀直入にぱっと映る、それが全てで、背景がどうか長い時間につかっているかどうか、発酵しているかどうか関係ない。ヨーロッパだとか日本だと、どうしても背景がどうなって、どれだけ熟成したのか、クオリティーがどうなのかとか(聞かれる)。こんなのは全然関係ない。それを僕は了解した時に、すごく気が楽になったよね。僕の世界だけではなくて、現代美術の大きな、全体的な動きです。

今の美術となると、批評家たちが展覧会を組むときに大半がまずインスタレーション、それからビデオ、写真、言葉を変えれば、ひとつの出来事を拾っているんですね。だから、発酵したり、長い時間の文化がどうなっているかの問題ではない。これは文明の断面なんですね。そうして見ると、すごく分かりやすく通りが良くなる。僕は、自分のことは否応無しに紛れもなく文化の問題でやっているのに、あの連中は文明の問題として受け取ってしまう。単純明快に今、目の前にある出来事をずっと受け取るという感じです。近代性とかヨーロッパ、アジア、そんな問題に彼らは全然関心がない。誤解であろうが何だろうが、彼らは彼らの独特なスタンスで受け取ってしまう。その背景としては、今の大きな世界的な一つの流れというか、一つの出来事というか、文明的なものの見方というものがあるのではないだろうか。そうするとけっこうつじつまも合うし、非常に通りよく、落書きふうのものだとか、茶化しているものだとか、機械で描こうが手で描こうが、ちょっとした面白半分なものから、インスタレーションだとかビデオとかいろんなものが繋がっていく感じも非常に分かってくる。クオリティーが低いとか高いとか、そんなことに彼らは全然関心がない。ぱっと目の前にぴかっと光るかどうか、それだけが問題という感じです。僕にはアメリカ周りで世界の動きとか美術のあり方、現象が、何となく分かったような気がするようになったんですよ。

中井：先生の作品について、ヨーロッパ、日本とアメリカ、その文化、考え方の違いというのは非常に興味深い話でした。

李：ヨーロッパでは僕のは、山水画と関係があるかとか、あるいはフォンタナと関係があるかとか、彼らは必ずどこか引っ掛けて聞いたり、ずーっと長い間のこととかけて聞くんですよ。簡単には目の前のもので済まさない。あなたのものをヨーロッパで30数年ずっと見てきたんだけど、だんだんヨーロッパの絵に見えるんだけど、あなたの気持ちはどうですか、とかね。アメリカではそういう質問受けたことがない。無数のインタビューを受けたんだけど、一切ない。彼らはそういうのに関心がないんですね。

加治屋：ヨーロッパや日本とは違う解釈というのが登場してくるんでしょうね。

李：そうですね。アメリカのあれは、グローバリズム云々というのではない。グローバリズムというのは、ある意味では、一種の文明的な見方ということだと思えます。それは必ずしも、アメリカ発なんだけどアメリカだけではない。たぶん今、画廊や美術館で従来のコンテキストだけで美術を見ようとしたら、これは、どうしてもちぐはぐで見えない。もっと別な視点で見ないと、今現在行われていることをフォローするのは難しくなる。僕は学校の先生を長くしたせいとか、展覧会もよく回ったり若い人たちの展覧会も見たりしたせいなのかもしれないけど、自分はそうしなくても今動きはそうなんだということは、僕は一応、少しは知っているつもりです。だけど、僕自身の作品はそれによって影響を受けるかということとそれほどないと思う。自分のやるスタンスをもっともっと切り詰めて、もっともっと徹底化していくしかない。もう今さら変えようがないわけですね。ただ、それでもどこかアメリカは、行き違いや誤解かもしれないけども、僕の作品は彼らに引っかかる部分がある。引っ掛けられる部分が僕の中にあるんだということも否定できないかなという気もする。

僕は今若い人たちがやっているようなパフォーマンスふうでもないし、かなり長い間訓練したテクニックや伝統的な道具など、いろんなものを使って、クオリティーも相当気にしながらやっている。けども、これが、美術の内側で収斂しているのではなくて、開かれたものになっているつもりです。それこそ外との関係、空間との関係とか、空間や場との関係が見えるもの。彫刻になると石と鉄板を引き合わせたりして、それが一種

の出来事、パフォーマンス、インスタレーションというか、そういう感じを与えると思う。この出来事によって絶えず外と内との関連が見れるようになってきているわけです。僕独特なやり方で、内と外とか他者と自己という問題などいろんなことをやってきた。僕の身体を媒介にする仕事は、方法も違うスタンスも違うんだけど、今現在の文明的なものと、行き違いはあるけども、どこか引っかかりがあるのかなあという気もするんですね。作品主義だけに収斂しない、周りの空気や広がりに関わる問題を抱えているのかなあという感じもします。

中井：最後に、2010年に予定されている瀬戸内国際芸術祭において、安藤忠雄さんと共同のプロジェクトを立ち上げているということを知っています。そのようなことも含めて、今後の展開、今やられているプロジェクトについてお話を伺いたと思います。

李：2010年1月頃、ロサンゼルスで、ペース・ギャラリーと関係のあるブラム・アンド・ポー (Blum & Poe) 画廊でやるんです。ニューヨークに並んだものを移動する感じです。それからヨーロッパではまだ断定的に言えないけれども、美術館の展覧会とか画廊の展覧会がいくつか、続きます。特に11月はニースの現代美術館で彫刻展が開かれる予定ですが、もしかしたら少し先送りの可能性もあります。9月にはパリのタダウス・ロパック・ギャラリー (Galerie Thaddeus Ropac) で個展があります。

日本では美術館の展覧会は、横浜以来まだやっておりません。今のところ、美術館の話はいろんな地方からはあるんですが、しばらくは、急いでやるような考えはあまりもってない。2010年に直島で、安藤さんの設計で僕の美術館が建つんです。これは去年福武さんから持ちかけられたんです。実は安藤さんは昔からの親友ですし、何か一緒にやろうよという話はあったけれども、今まで実現してなかったんです。それが、安藤さんの手による建物と僕の作品を合わせて一つの美術館を作ろうということになって、今設計も大体終わりました。美術館が2010年5月頃出来上がるという予定で進んでいますね。美術館の話は外国でも時々出ますが難しいです。ヨーロッパでは美術館で僕の部屋があるところは数カ所あるんです。自分の個人美術館というものはどういうかたちにしたほうがいいのか、いろいろ考えているところなんです。本当に自分で最もやりたい方向で、安藤さんも周りの人たちも納得いくような空間造りをしたい。だからたくさん作品が見れるようなそういうものではなくて、本当に空間というか一つの世界が見れるような美術館にしたいということで、いろいろ今やっているところです。

今の自分の仕事はどう変わっていくのかという質問をされるけども、それは僕にも分かりません。僕はだんだん、年も決して少ないほうではないので、もっと徹底化するということはあっても、がらっと変わるということとは非常に難しいだろうと。だからもっと厳格にしていって、もっともっと自分のやりたいことを整理していくという感じかなあと思います。

中井：先生の展覧会を個展で拝見したいですけれども、空間がとても重要だと思います。個人美術館というのは本当に私たちの期待が膨らみます。

李：どうなるか僕も不安と期待でいっぱいですけど。安藤さんということで非常に僕も楽しみです。

中井：まだ本当はお聞きしたいことはいっぱいあるんですけども、先生のご予定もおありだと思いますので、今日のところはこれで終わりにさせていただきます。

中井・加治屋：どうも長いあいだ本当にありがとうございました。

この冊子は2015年3月31日現在、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブのウェブサイトで公開されている李禹煥オーラル・ヒストリーを印刷したものです。インタビューをより正確なものにするために、修正あるいは追記される可能性があります。最新のバージョンはウェブサイト（www.oralarthistory.org）をご確認ください。

This booklet prints the oral history interview with Lee Ufan published on the website of the Oral History Archives of Japanese Art as of March 31, 2015. The interview can be revised or annotated for the purpose of accuracy. For the latest version, please visit our website at www.oralhistory.org.

李禹煥オーラル・ヒストリー

インタビュアー：中井康之、加治屋健司

デザイン：西岡勉（フォルダ）、青木意芽滋（冊子）

発行：日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ

発行日：2015年3月31日

Oral History Interview with Lee Ufan

Interviewers: Nakai Yasuyuki and Kajiya Kenji

Design: Nishioka Tsutomu (folder) and Aoki Imoji (booklet)

Published by: Oral History Archives of Japanese Art