

곽인식

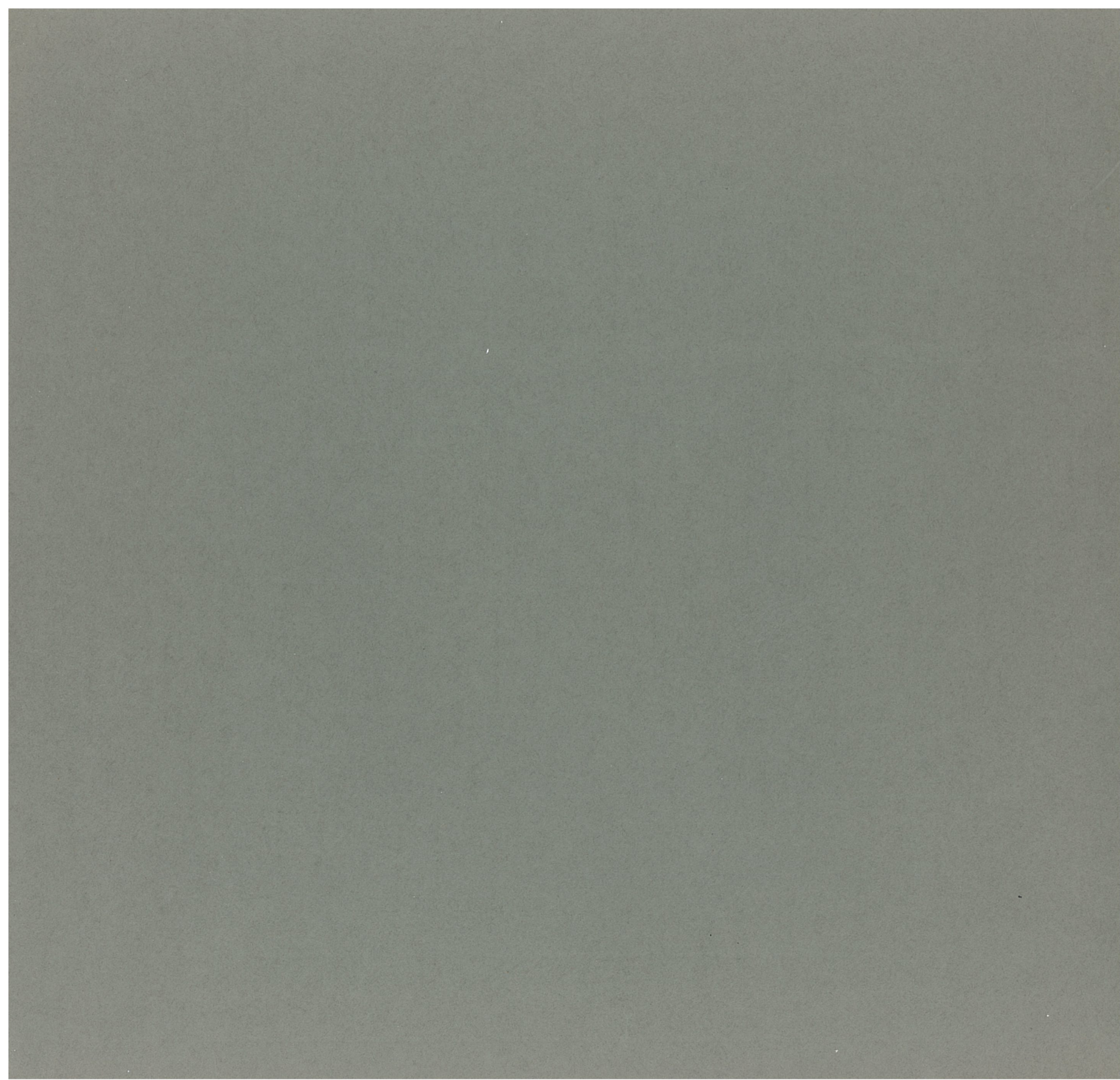


892

INSIK QUAC

郭仁植

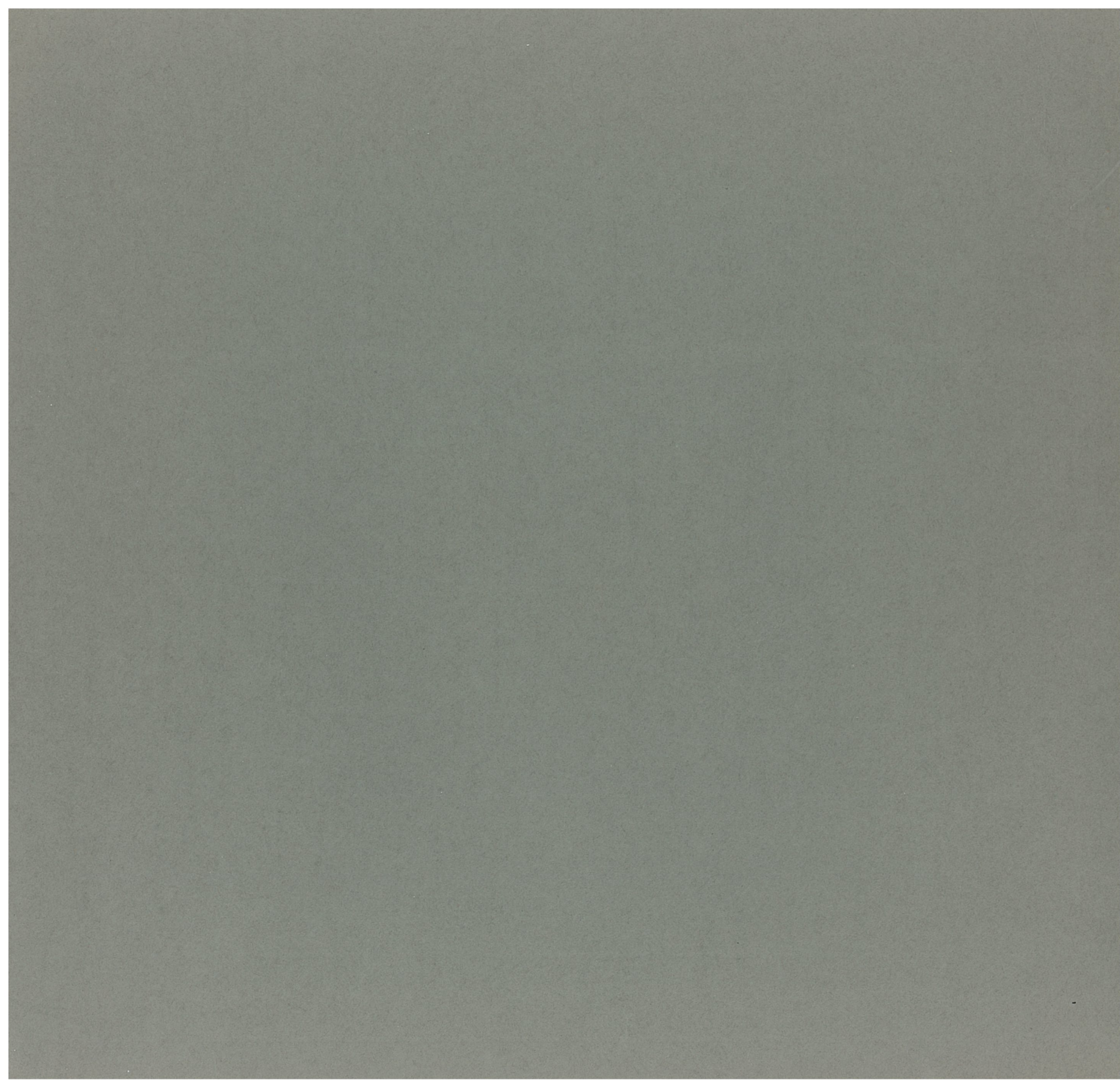






郭仁植  
I.QUAC







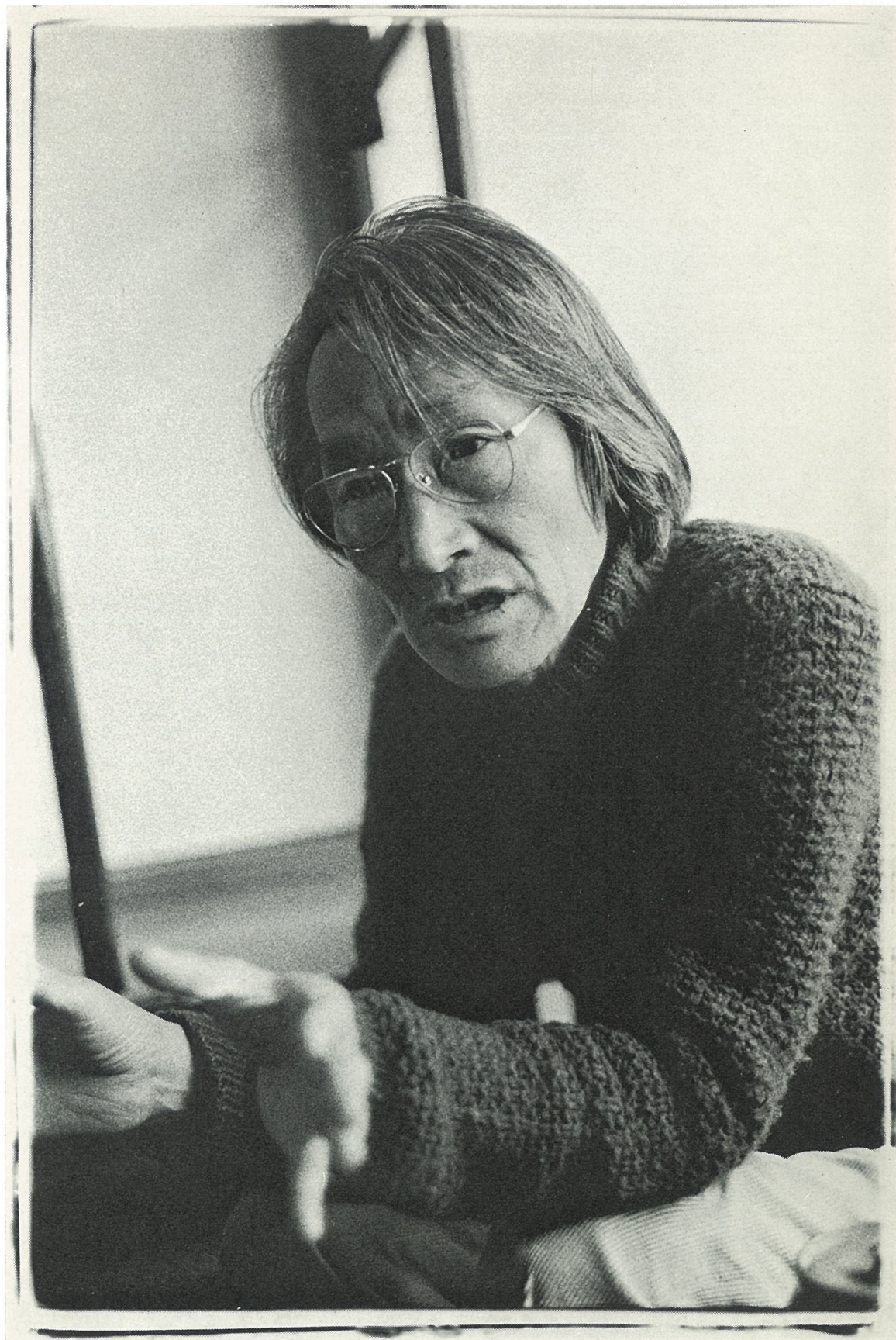


Photo By Shigeo Anzai















# ある原点

## 峯村敏明

### 1

1962年、郭仁植はおよそ45歳であった。この年齢は、大多数の凡庸な芸術家にとっては、若年の冒険に固執するか、逆にそれを裏切る形で、成熟という名の退行が始まる歳であり、また、ごく少数の恵まれた芸術家にとっては、しばしば予測を越えた新しい展開に向かって第一歩が踏み出される歳である。郭の場合はおそらく後者であった。少なくともそう判断したくなるほど、その年、彼は大きな転進を遂げたのである。それは理にかなった変貌でありながら、脱皮ないし新生と呼ぶにふさわしい根底的な性格を帯びていた。極言すれば、自分自身の言語をもった芸術家としての郭仁植は、そのとき初めて世に現われたのである。

たぶん、三月に入ってからだろう。そのしばらく前から針金、基石、電球、ガラス片などを導入して、いわば、異物まじりの不定形絵画といった趣を呈していた彼のタブローに、一つの重要な変化が生じた。鉄球でひびを入れられた一枚の厚板ガラスが、画面の半ばを占める形で厚塗りの絵具の層に埋めこまれたのである。それは、ついひと月前までの仕事、とりわけ、いろいろな種類のガラスの破片を画面いっぱいに散らした作品群の、たんなる延長のように見えて、しかし、それだけでなく、明らかに別の芽を含むものであった。ひと口に言って、素材とタブローの関係が逆転し始めたのである。事物が素材ないし記号のレベルで画面の秩序に組みこまれ、そのようにして表現（ないし再現）が成立するというタブローの論理に対して、ここでは、事物が、たんなる素材という従属的な立場ではなく、そこに生起する出来事の総体を担う全的な場であろうとしていた。いわば、ものの論理が静かに浮上しはじめたのである。

この変貌は、当時の全般的な形式破壊の風潮に便乗した、単純なタブローの否定によって達成されたのではなかった。鉄球によるひび割れという出来事を担ったガラス板は、はじめは居心地悪そうに画面の中ほどに固定され、そのまわりに、従来どおりの素材としてのガラス片が、石膏入りの絵具とまじり合って配置されていた。やがて、素材としてのガラス片は姿を消し、厚塗りの絵具も自己主張をやめ、ひび割れたガラス板だけが、タブローを食いつぶすような形で自立しはじめた。つまり、それはタブローの形式をそっくり引受けるような形で、そのじつ、その形式を換骨奪胎してものの論理を確立していったのである。この素材からものへの転換

が完了したのは、同じ年の夏ごろであろうか。遅くとも七月には、新生した郭仁植の仕事を代表するに足るガラスの作品——タブローならざるタブロー——がつくられている。発端からわずか数ヵ月、駆け足の変貌と評して差支えはないが、その筋のおった着実な過程を考慮するならば、むしろ過不足のない時間がかけられていたと言すべきであろう。

皮肉にも、郭の最初の画集が刊行されたのはその直後のことだった。そこに収録されたのは1956年から62年5月までの作品であるから、ちょうどこの作家の一大転換期に半歩踏み込んだ時点で、しかし、まだ十分な結実を見ないままに締めくくられていたことになる。つまり、61年から始まった“異物まじりの不定形絵画”が、62年に入って“素材からものへ”の根底的転換を遂げてゆく間の事情は、この画集編纂の段階では第三者にはっきり見えていなかったにちがいない。むしろ、それに先立つ5年間の、シュルレアリスム、アンフォルメル、モノクロミズムを順次自己流に咀嚼していった表現主義的色彩の強い絵画の方に、より大きな信頼が寄せられていたとしても不思議はなかった。たとえば、植村鷹千代は同画集に寄せた「前衛画家——郭仁植の人と作品」と題する一文の中で、61、62年の作品を次のように紹介していた。

〈その次の段階——それはもっとも最近の意図を代表する作品であるが、それは、素材主義的な制作の実験である。……興味をもつ素材を自由かつ無制限に活用している。たとえば、「作品」では、黒と黄の地の上に白く塗った電球を一系列の線として並べてある。また別の作品では、白のモノクロームに針金が線形を浮き出しているものもあるし、基石を白のモノクロームにハメ込んだ画面もある。針金と麻糸でふしぎな形象を描き出した画面を金色のモノクロームで、半ばレリーフ的な感触にした作品なども、この作家らしい体臭と心理のひびきを伝える生々しさがあって面白い。またビーズを貼りつけて銀色や黄のモノクロームにした画面や黒のモールと白の絵具の画面、針金のタワシ、スパンコール、ワリバシなど自由に駆使した作品群がある。

こうした素材派の実験では、現在のところ、最後に到達したのは、ガラスを割って作る画面である。白の地に割ったガラスビンの破片を貼りつけたもの、特殊なガラスにキレツをつけて石膏の地に貼りつけた画面などがそれである。



こうした素材主義的な作品は、まだ実験的過程にあるもので、これからどういう展開をみせるか確かでないし、作品としてもまだ、この前のモノクロームの画面のシリーズが達したような結晶度にはいたっていない。(傍点は引用者による)

「素材主義的実験」と見えたのは、あながち植村のせいばかりではなかったろう。62年の郭の転進は、それに先立つ作品の内側から導き出されたものであるだけに、間近な観察者の目には、異物まじりの不定形絵画からの連続性の方が印象強かったものと思われる。まして、時代は、「興味をもつ素材を自由かつ無制限に活用する」ことが前衛美術の信仰箇条になって久しかった。郭は1954年から数年間、読売アンデパンダン展に出品し、まだ20歳になったかならぬかの篠原有司男、吉村益信、三木富雄らと相知ったと語っている。彼はこれら年少の同僚たちの活動を、一步離れたところで興味深く観察していたにちがいがなかった。さらに、そのころからいま問題になっている62年あたりまでの年月が、形式の崩壊、素材の解放といった面で日本の美術界が最も大きな変化にさらされた時期であることを考えれば、郭仁植の転進が素材主義への遅ればせのそれとして見えたとしても、怪しむに足るまい。

だが、それゆえにこそ、今日、時間の引きを与えられて郭仁植の作品を見直すとき、そうした見方はきっぱりと否定されねばならないのである。問題は、素材の自由、無制限な活用ではなく、まさにその逆のこと、すなわち、素材という考えの克服だったのだ。彼の後輩たちが、現実の事物や意味づけられた物体に記号論的転換を施しながら、事物を彼らの表現のためのまさしく素材として飼い馴らしたり、あるいは逆に巷に解き放とうとしていたとき、郭は一見似たような表情をとりながら、むしろものの論理の側に立とうとしていたのである。ものとは、その場合、素材でもオブジェでもない。素材ならば、それは造形に従属するだろうし、オブジェならば、それは意味論的・記号論的操作に従属するだろう。1960年前後の日本の前衛たちの仕事は、ほとんどがこのどちらかの線に沿うものであった。それは、前に言及した三作家ばかりでなく、グタイ・グループ、荒川修作、工藤哲己、高松次郎、中西夏之、赤瀬川原平らについても同様である。(最後の四作家には、物体や出来事の自動性ないし自己増殖性に対する際立った関心が特徴的であったが、それはどちらかといえばシュルレアリスムのオートマティスムの外延化と言うべきで、郭におけるものの論理とは発生源を異にしている)。破壊、アクション、オブジェ、攪乱、

——これら60年前後の若い前衛たちに馴染みの概念は、どれもが62年の郭仁植の作品に該当するかに見えて、実際には縁遠いものであった。そして、その縁遠さの分だけ、郭は、むしろ数年後の60年代末に登場する、もっと若い世代の一群の作家たちの仕事を、それと知らずに予言していたのである。

60年代末の突出した群像、すなわち“もの派”と呼ばれる数人の作家たちの仕事を、郭仁植のそれと重ね合わせてみることにどちらの側からも多くの疑問が出されるかも知れない。また、ここはその比較を細かく進めるための場所ではない。とはいえ、もの派の理論的支柱であった李禹煥が、郭との交渉から多くのものを得ただろうこと、逆に言えば、李の側からの受容によって郭の少なからぬ部分が新たに光を浴びたであろうことは、疑問の余地のないところである。とりわけ、1969年に李の発表した「現象と知覚」と題する作品(71年のパリ・ビエンナーレでも発表)は、床に置いた板ガラスを一抱えもある大きな石で割り、そのままの状態で展示したもののだが、それは技術的にも理念的にも郭の62年の画期的作品を想起させずにはおかなかった。郭が自然発生的に踏みこんだものの論理への道を、李はこの作品できわめて意識的に構造化しようとしていたのである。むろん、それが郭の前例に触発されたものであるとしても、不名誉なわけはない。むしろ、そのような関係こそ、日本の近代美術が内部構造として持つべくして、ついにこれまで持ちえなかったものではなかったか。郭と李がいずれも青少年時代に日本に移住した韓国人であるということは、この問題を特殊化し、無視するための口実とはなりえないのである。

1962年の転進は、従って郭個人の変貌であるとともに、60年代末における日本の美術の変貌を予告する、ひそかな、しかし重要な事件として銘記されねばならないだろう。

## 2

1962年夏に一応の完成をみたひび割れガラスの作品には、事物についての二つの考え方があらわれていた。そしてこの二つのユニークな考え方は、一つの作品のうちで緊密な結びつきを得たとき、ある種の思想性を啓示せずにはおかぬ類いのものであった。一つは、前節で述べたように、事物が、そこに生起する出来事やそこに働く行為の総体を担った、全的な場として捉えられていることであり、もう一



つは、事物の同一性保存という考えである。

まず、この作品から容易に想起されるのは、1960年前後の世界的なニュー・リアリズム、ネオ・ダダイズムの潮流のなかで、イヴェントによる絵画の偶発的成立が多くの芸術家によって試みられた事実であろう。61年のニキ・ド・サン＝ファルのカービン銃による絵画制作イヴェント「射的」を待つまでもなく、日本では、グタイ・グループの吉田稔郎がとうに空気銃で板に穴を明けていたし（55年）、その翌年には、同じグループの嶋本昭三が鉄パイプ製の大砲で大画面を彩色した記録を残している。こうしたことから、郭の作品もまた、空気銃によるガラス割りイヴェントのように言い伝えられ、そのようなドラマティックな解釈のゆえに注目されたきらいがないでもなかった。銃による制作ではないが、郭が親しくしていた篠原有司男のボクシング・ペインティング（60年）なども、郭の仕事の背景の一つと見なされるかも知れない。

だが、まさにこうした同時代の反芸術的潮流との表面的混同こそ、郭の作品を振り返って見るに当たって、警戒しなければならない第一の要件なのである。ニキにしろ嶋本にしろ、あるいは篠原にしろ、結局は物体の表面を彩ることによって絵をつくるという絵画の基本に足をとられたまま、手続きと形式の面で多少の逸脱を図ったに過ぎなかった。従ってこの種の反芸術は、絵画の周辺部で起こった一エピソードたるにとどまるほかなかったのである。これに対して、郭のガラス作品は、一見タブローの形を受け継ぐもののように見えて、実は、絵画における二重性の原理（表現と素材、現実とその再現）を無化してしまうものであった。彼は空気銃でガラス板を撃ったことがあるかも知れない。だとしても、それは表現主義や反芸術の身振りとは無縁だったはずであり、そのことは、彼の他のガラス作品が、後で述べるように、同一性の保存という一点にすべてを絞っていたことからして、明らかなのである。

郭のひび割れた板ガラスは、そこで起こった出来事の表徴（しるし）であると同時に、その場であった。この全一性が絵画の二重性の原理を越えさせたのであり、またそれゆえに、この作品がイヴェントと接近したことの積極的な意味があったのである。従って、この作品の緊張度は、「事物の一体性」が出来事の「表徴と場の全一性」をいかに体現しているかにかかっているのであって、出来事自体のドラマテ

ミックな性格に依存するわけではけっしてなかった。ひび割れは、作者自身が述べているように、小さな鉄球をぶつけて、鈍く、細心に催されたとしても、作品の緊張度をそこなうどころか、むしろその方が筋がとおっているのである。地面に穴をうがってガラス板を渡し、濡れた紙を当てがって、鉄球を落とす。あるいは、木のボードにガラス板を貼り、塗料がほどよい柔らかさを保っているあいだに、鉄球をぶつける。一度や二度でうまくゆくはずのない、試行と準備の積重ね——。

だが、こうしたさまざまな工夫——あくまでも自然らしい結果を得るためであるかのごときこの工夫は、結局のところ何を目標にしていたのだろうか。さきに述べた、この作品における事物観のもう一つのユニークさは、まさにこの問いにかかっているのである。ガラスを割りながら、ガラスの同一性を保つこと。すなわち、出来事の「表徴と場」の全一性を現実化するために、事物の一体性を確保すること、でなければならなかった。あるいは、この関係は二つの牽き合う作用の関係として次のように図式化すべきかも知れない。すなわち、一方（動き手の側）からすれば、ガラスに対する破壊の動きが、その出来事の表徴と場の一体化を求めてガラスの同一性保存を促すのであり、他方（事物の側）からすれば、ガラスは自己の同一性の覚醒のために、あえて破壊されることを欲するのである。従って、事物の同一性保存の欲求は、事物の変容への欲求と深く噛み合いつつ、独自の動勢をもって郭の中で屹立していたと言うべきであろう。

事実、62年から63年にかけて、郭はひび割れの作品とは別に、何点かのガラス作品をつくっているが、それらはいずれも、ガラスの種類、形状の違いにもかかわらず、事物としての同一性を確認させるものであった。長方形の大きなすりガラス板に、さまざまな種類の小さなガラス片をまき散らすように付着させたもの。一枚の方形の板ガラスの中央に、二種類の小さなガラス片を重ね貼りしたもの。あるいは、ガラスの鏡の中央に、数枚の小さな方形ガラスを重ね貼りしたもの——それらはいずれも、ガラスの上にガラスを、言いかえれば、「ガラスという場」に「ガラスという出来事」をもたらしたものにほかならなかった。この文のはじめに、ものの論理と書いたゆえんである。

このようなものの論理を、当時の郭仁植がどこまで自覚的に貫こうとしていたかは分からない。しかし、少なくともそれが一片の思いつきや主知主義的な思考実



験のたぐいでなかったことは、62、63年に制作されたガラス作品の首尾一貫した性格や、次の真鍮板を用いた作品群への移行の仕方などに照らして、明らかであろう。そして、そこに見られる事物の同一性への欲求は、すでに挙げた李禹煥の作品だけでなく、68年から69年にかけての関根伸夫の仕事（「空想——大地」「空想——油土」）や、これにつづく菅木志雄の「パラフィン」以後の作品などを予告し、それらにおいて、より高い次元への展開を遂げることになるはずのものであった。高い次元、と言って語弊があるならば、一つの思想としての幻想性、あるいは理念性を帯びるに至ったと言いかえてもいい。なぜなら、これら若い世代は、この節の冒頭に記した郭における二つの事物観を、衝撃的に融合させるところから出発したのであり、従って、彼らにおけるものの論理は、すでにものを越えて、行為の無償性、遊戯の自己同一性を求める段階にさしかかっていたと考えられるからである。（私が彼らをもの派と呼ぶことにためらいを感じるのも、こうした理由からである）。

ガラスの作品は、62年から63年にかけての短い期間に、わずかな点数がつくらただけであった。つくられたというより、一作一作において、新たな事物観の浮上が試みられ、みまもられていたと言ふべきだろう。いきおい、今日私たちの目にしうる作品の数は限られている。芸術家郭仁植の生涯が、このわずかなガラスの作品につきるわけでないことは言うまでもない。しかし、私は躊躇なくこう言っているように思う——郭の芸術は、その最良のものをこれら数点のガラス作品のうちに出し切っていたのだと。わけでも、ひび割れを催した一連の作品は、最も高い緊張度に達していた。それが、鉄球ないし空気銃でガラスを撃つというアクションのドラマティックな性格によるのでないことは、すでに述べたとおりである。この緊張度は、ガラスという事物が「場としるし」の一体性を帯びたところからやってきたのだった。そのとき、行為は、事物の同一性に見合った無償性を、すでに予感していたのである。

### 3

1963年以降の郭仁植の仕事は、いくつかに枝分れしながらも、結局は、ガラスの作品で開示したものの論理の展開ないし延長線上を歩んできたものと見なすことができよう。たとえば、鉄板に円形状に小さな穴をうがった作品が68年ごろからあ

らわれるが、これはフォンタナの影響として見るよりも——もとより、フォンタナがこの作家に研究された可能性は十分考えられるし、ごく自然なことでもある——、ガラスの作品以来、事物の同一性をめぐるたどられてきた郭の足取りに即して見た方が、より分かりやすい。そもそも、フォンタナの空間感覚は郭にはないものであり、また、郭の不完全な円に対する好みはフォンタナにはないものであった。

ところで、一瞥して気がつくことは、すでに述べた事物についての二つの考えが、出発点のひび割れガラスの作品では一体化していたのに、その後の作品では、一時的にせよ、むしろ別々に追跡されていったらしいことである。それとともに、ガラスの作品における自発的な性格はしだいに影をひそめ、理念的硬化をきたすようになる。67年前後は危機の年と言ってもいいだろう。概念的に彩色されたパネルの上で、真鍮のオブジェがもう一つの空間ないし表面を抱き、かつ垣間見せるといった作品群は、ものの論理からタブローの論理へと逆戻りしたかの感さえ抱かせるのである。少なくとも、そこでは表徴と場の観念的な分離は明白であった。おそらく、郭は62年に見出したものの論理の本当の輪郭をすぐにはつかみかねて、数年間の行きつ戻りつを余儀なくされたのではあるまいか。そのきざしは、ガラス割りの作品の直後に、すでにあらわれていたように思われる。

63年には、下駄で踏み砕いたサングラスを、アンフォルメル風に表面処理したカンバスに埋めこんだ作品と、下塗りしたカンバスの上で炭火を転がして得た焼跡の絵が記録されている。しかし、この二作品は、これまでの考察から判断すれば、むしろ62年のガラス作品の直前に位置づけられるべき性質の仕事といえよう。どちらも、絵画の再現的構造を避けるために、出来事の直接的記録ないし痕跡を捕捉しようとしているのであり、そのかぎりでは、ガラス割りの作品と同じ問題意識を抱えているのであるが、それらにはガラス作品におけるごとき事物の同一性という支えがない。この支えがないゆえに、両タブローはしるしと場の全一性を完全に獲得することができず、結局、絵画の二重性をとどめ置く結果に終わっているのである。

真鍮板を用いた仕事は、その点では初めから一つの解答を、すなわち事物の同一性という場を与えられているようなものだった。ガラスよりも可塑的なこの物質は、切り裂いたり穴を開けたり折り曲げたりすることができるかわりに、ガラスのひび割れに相当するような、物質固有の出来事を催すことができない。郭の真鍮板



作品がしばしば表面に釘で引っ掻き痕をつけているのは、その点を補っているの  
であろう。ともあれ、この物質の可塑性のおかげで、作品に厳しさがなくなった反面、  
作為をも含めた出来事を、ものの論理として構造化する作業が容易になったことは  
事実である。その最も成功した例は、一枚の線刻された真鍮板を二分したあと、ル  
ーズリーフの綴じ目のように、針金で再接合された作品であろう。描線は、金属片  
と同様、分離しつつも完全な———ということは、ここでは絶妙な不完全さによるの  
であるが———一体性を得ているのである。分離し、引き裂かれることによって、本  
来の一体性、全一性が鮮かに目覚めてくる、このものの論理の通う世界———

このような構造を把握した郭は、しかし、ここで一つの岐路に立たされたの  
ではないかと思われる。一つは、切り裂かれた表面があくまでも同一の表面の二つの  
相の問題に終始する場合であり、もう一つは、それと同じ現象が異なった表面の問  
題について考えさせる場合である。前者はガラス作品以来の問題であるが、後者は、  
おそらく真鍮板に穴を明けたり切り裂いたりして、その「奥」をうかがったときに  
始まったのではないかと思われる。この「奥」ないし「別の表面」への関心は、し  
だいに形をととのえて、67・68年に、すでに紹介した一連の概念的タブローを生ん  
だのだった。いずれも、郭の作品としては珍しく仕上げのきちんとした大きな作品  
であるが、成功しているとはいいがたい。というのも、ここでは別の表面がものの  
論理に即して見つめられているのでないことはもちろん、別の表面というからには  
当然問題となるべき空間が、欠落しているからである。表面を切り裂いたり穴を明  
けることでは彼の先輩に当たるフォンタナも、やはり65年ごろ、“別の表面”への関  
心から、木枠をはめた絵画を試みたのだったが、そのバロック的絵画は、空間を客  
体化することによって目的を達していたのだった。他方、空間の欠如は、色彩の淡  
白さとともに、郭の芸術の特色であり、本質である。それは、たったいま述べたよ  
うな作品においてはもっぱら欠点としてあらわれるだろうが、空間の模倣を意にか  
けない芸術においては、何ら欠点とはなりえない。郭仁植は、客体的な空間の介在  
を前提とするような「別の表面」という考えとは、ソリが合わなかったのである。

事実、郭の仕事は、三たび、彼特有の単純さに戻っていった。68年からの鉄板  
による作品、69年からの和紙による作品がそれである。要諦は、ガラス割りの作品  
と異なるわけではない。しるしと場の一体化を図るために、事物の異化作用と同一

性をどのように両立せしめるか、というに尽きる。鉄板に明けられた穴は、罐詰の  
蓋のような切片を残し、和紙は切り抜かれようとして辛くも一つの平面につながっ  
ている。郭は、アトリエを訪れた私に、「7年間のサビも作品のうちです」と冗談め  
かしながら、ことし拾い上げて作品に用いた鉄板の、まだらなサビ止め剤の残した  
効果を指さしたものだだったが、この冗談は、彼の仕事からして理にかなった発言で  
あり、デュシャンの埃（時間）の堆積とはおのずから異なる問題を言い当てていた  
のだった。

だが、これら鉄板や和紙の作品に著しい特徴は、68年以来、徐々に円が表面化  
してきたことであろう。この円形がどのような源からやってきたのか、分らない。  
62年の1月、つまりガラス割り作品を手がけるしばらく前に、彼は豆電球を輪形に埋  
めたタブローをつくっているが、それはすでに、最近年の郭がしきりに描こうとし  
ている一端の開いた不完全な円の形をなしていた。しかし、他方では、真鍮板のシリ  
ーズが鉄板のそれに移行する過程で、円が単純な穴から発達してきてもいるので  
ある。円形に打ち抜く寸前で、罐詰の蓋様の切片を残した不完全な円——。おそら  
く、源をたずねてゆけば、かかる開いた円は、禅画、というより極東文化圏の意識  
の底に宿っている原イメージにたどりつくと言われるかも知れない。

だが、この際早まって、郭の円を描く行為を文化史的文脈のなかで了解してし  
まう必要はなからう。これまでに述べきったことからして、この作家と不完全な  
円との結びつきの必然性は、個人的レベルの問題としては明らかである。問題は、  
むしろ、描かれる円のイメージが、あるいは、円のイメージを描くということが、  
事柄の全一性をどのような場で獲得できるだろうか、ということではなかなら  
ない。描く以上、問い直されねばならないのは、絵画の構造である。そのとき、この  
絵画はイメージにどのような位置を与えようとするのだろうか。当初、ものの論理  
がイメージを排除したところで成り立ったことを想起するならば、郭仁植は、いま、  
円を描くということによって、かつてない難問に取り組もうとしているように思え  
るのである。



## CONCERNING ORIGINS

Toshiaki Minemura

1

In 1962, Insik Quac was about 45 years old. At this age the great majority of mediocre artists adhere to the adventures of their youth or conversely, this is when the regression called “maturity” begins in the form of a betrayal of those adventures. However, for the extremely small number of gifted artists, this is frequently the time of that first step into a new development which surpasses all expectations. For Quac, it was the latter. Anyway, what makes me want to make such an estimation is the fact that in that year he accomplished a great transition. This transformation was both within reason, and contained the fundamental trait which one might properly term an emergence from the cocoon, or a rebirth. Frankly speaking, that time was the first appearance in this world of Insik Quac as an artist with his own particular language.

It was probably a little after the beginning of March. An important change arose in his tableau into which, shortly before this time, he had introduced such things as wire, *go* stones, light bulbs, and glass fragments, creating an effect which we might term a “free-form painting with variegated objects”. A sheet of plate glass in which he had produced cracks with a steel ball was embedded in a thickly applied layer of paint and covered about half the face of the painting. This might appear to be simply a continuation of his work up to just the previous month — particularly that group of works in which scattered fragments of variegated glass fill the face of the picture. However, it is not simply that; this work clearly has in it the sprouting of something new and different. In short, the relationship between the tableau and its materials had begun to reverse. In opposition to the logic of tableau wherein a manifestation (or a reproduction) is realized by weaving items into the surface order of a work for meaning or as material, in this work the items do not assume the simple, subordinate role of material. Here the items try to attain the role of a total field bearing the entirety of the occurring event phenomena. In short the “logic of the *thing*” begins to surface.

This transformation was not accomplished by a simple negation of the tableau — a general destruction of form which was the mainstream of that time. A sheet of glass bearing the event phenomenon of having been cracked by a steel ball was first stuck uncomfortably to the middle of the surface. Glass fragments, employed as material just like before, were then arranged around it together with a paint-plaster mixture. The glass fragments used as material soon disappear, the thickly applied paint stops asserting itself, and the cracked sheet of glass begins to take on a sort of autonomy, as though it

were gobbling up the tableau. In other words, in spite of appearing to comply with the form of the tableau, they in fact modified the form, and established the “logic of the *thing*”.

It was probably in the summer of that same year that this conversion from “the *material*” to “the *thing*” was perfected. In July at the latest, a glass piece which sufficiently exemplified the work of a reborn Quac — a tableau which was not a tableau — was created. If we consider that this was only a few months after the outset of Quac’s rebirth, this might justifiably be evaluated as a galloping transformation. But when we consider the reasonably sound course that it took, it seems preferable to say that this transformation required neither too much nor too little time.

Ironically, Quac’s first folio was published right after that. Since it was limited to his works from 1956 to May, of 1962 at exactly that point of time at which the artist had taken his first half-step into a period of massive transformation, this book was completed without yet seeing any ample result of the change. In other words, that state of affairs in which a fundamental shift beginning in 1961 from the “free form painting with variegated objects” to, in 1962, a radical conversion “from the *material* to the *thing*” was accomplished must not have been evident to a third party in the process of compiling this volume. It is not surprising that the paintings of the preceding five years, paintings tinged with *expressionisme* and which smacked of a successive *surrealisme*, *informel*, and *monochromisme* in his style, came to be rather heavily relied upon. For example, in the article “An *Avant Garde* Artist: Insik Quac and his Works” included in that book, Takachiyo Uemura introduces the works of 1961-62 as follows:

- \* “The next step—works which exhibit his most recent intentions. These are experiments in works of “matter-ism” . . . . Material in which he found special interest is utilized freely, without restriction. For instance, in “Saku hin” (“A Work”) white-painted light bulbs are arranged in a single line on a black and yellow background. There are other works in which, wire floats in a raised line on a white surface, or in which *go* stones are inlaid on a white monochrome. Such works as the strange form described in wire and string and mounted on a gold background have in part the sense of a bas-relief, and are intriguing for they convey the sweat of the artist and the reverberations of his mind. In one group of works, beads have been affixed to silver or yellow monochromes; in another, black braid and white paint — there is even a group of works in which he has freely used a wire brush, spangles, or chopsticks.



When we look back from the present on these “material-school type experiments”, they seem to have reached their terminus in the works created from cracked glass. These are works such as the one with the fragments of a cracked glass bottle stuck to a white background, and the picture with a cracked special type of glass stuck to a plastic background.

These works experimenting with “matter-ism” are still in the experimental stage, and what form of development they will exhibit in the future is uncertain. *Additionally, as works, they have not yet attained the level of crystallization achieved by his previous series of monochrome pictures.*” (Italics not in the original.)

Uemura should not be criticized for taking Quac’s works in this period as “experiments in *matter-ism*”. Because Quac’s transition in 1962 was guided by the contents of the works which preceded it, the link between that transition and “free form painting with variegated objects” appears even more impressive to the nearby observer. Moreover, the concept of “utilizing freely without restriction material in which one finds particular interest” had long before entered the *avant garde* creed.

For several years following 1954, Quac displayed his works in the Yomiuri *Independant* Exhibit, and, he said that whether they had entered their twenties or not, he associated with Ushio Shinohara, Masunobu Yoshimura, and Tomio Miki. Quac, in his slightly distant standpoint, must certainly have watched with keen interest the activities of these younger colleagues of his. Moreover, if we consider that the Japanese art world was exposed to massive change through the disintegration of form and the liberation of matter in the period between 1954 and the 1962 currently under discussion, it may be quite natural to view this transition of Insik Quac as a delayed conversion to “*Matter-sim*”.

However, it is precisely because of this that we, who are currently re-evaluating Quac’s works with an advantage of temporal separation from those times, must flatly reject such a view. The problem did not lay in the free, unrestricted use of material; rather, it is in direct opposition to these. It was nothing other than the problem of a conquest of the concept “matter”. Quac’s younger colleagues were transforming the symbolic sense of things in reality and things with intrinsic meaning. They were either taming the thing to be proper material for what they wanted to express, or conversely, trying to let it run wild. Even though Quac seemed at a glance to be wearing a similar expression at that time, it was rather that he was trying to establish himself on the side of the logic of the thing itself. In such a case it was neither

the materials nor *The object*. If it was the material, the material was probably subordinate to the formative process; if it was *The object*, that was probably subordinate to its manipulation with regard to the question of meaning or purport. Around 1960, almost all of the works of the Japanese *avant garde* artists followed one of these two trends. This situation was not limited solely to the three artists previously mentioned — it also included Shusaku Arakawa, Tetsumi Kudo, Jiro Takamatsu, Natsuyuki Nakanishi, Genpei Akasegawa, and the *Gutai-Group*. (A striking interest in the self-activization and self-propagation of the thing and the event phenomenon is a distinctive feature of the last four artists just mentioned. However, we must rather say that it is an extension of the *automatisme* in *surrealisme*, with a fundamentally different point of origin from the “logic of the *thing*” in Quac’s works.) Destruction, action, *objet*, confusion — even though all of these concepts familiar to the young *avant garde* artists of about 1960 may seem to be relevant to the works of Insik Quac in 1962, there is actually only a very loose relationship. Just by the very looseness of this relationship, Quac was predicting without realizing it the work of the still younger generation of artists that would appear several years later at the end of the 60’s.

When we try to match up Insik Quac’s works with those of the “Mono-ha” (“The Object School”), a group of artists who began to project at the end of the 60’s, we may be confronted with problems from both sides. Also, this is not the place to go into such fine comparison. Anyway, there is no room to doubt that U-Fan Lee, the theoretical mainstay of the “Mono-ha”, derived much from his relations with Quac, and conversely, that many of Quac’s works were placed in a new light because of this acceptance by Lee. In Lee’s piece titled “Phenomenon and Perception”, displayed in 1969 and later shown at the 1971 Paris Biennial, a sheet of plate glass is placed on the floor, smashed by a large boulder, and then exhibited as-is in just that state. With this work in particular, we cannot help recalling both technically and conceptually Quac’s 1962 landmarks.

In this work Lee makes a conscious attempt to structuralize that path of the “logic of the *thing*” that Quac’s footsteps spontaneously set out onto. Of course, considering it to be induced by Quac’s precedent does not in the least mean that we are discrediting it. Rather, it is precisely this type of relationship that modern Japanese art should have held as its internal structure, but ultimately has not been able to hold up to now. The fact that both Quac and Lee are Koreans who moved to Japan in their youth should not become an excuse for us to particularize and ignore this problem.



This transition in 1962 was both the transformation of Quac as an individual and also the foreshadowing of the transformation of Japanese art at the end of the 60's. We ought probably to bear it in mind as a subtle, yet profound event.

The works of cracked glass which were to some extent perfected in the summer of 1962 expressed two points of view with regard to the object. When these two unique points of view became closely linked in the same work, it became something which couldn't help revealing a concept. One of these, as was mentioned in the previous section, is that the thing bears a totality in which event phenomena arise and action operates, and so it must be seized as a total field. The other point of view is that the identity of the thing must be preserved.

These works readily call to mind the fact that in the worldwide tide of New Realism and Neo-Dadaism at about 1960, many artists experimented with accidental creation of the painting by an "event". The Japanese art world didn't even wait for the appearance in 1961 of Niki de Saint-Phalle's "Feu de Volonte" ("Shoot at Will") in which the painting was created by an "event" with a carbine rifle. Long before this, Toshio Yoshida of the "Gutai-Group" had fired holes into a board with an air-rifle (1955), and in the following year Shozo Shimamoto colored a large surface with a canon made from an iron pipe. Because of these pieces, Quac's works were also spoken of as if the glass had been cracked by an air-rifle, and it can not be denied that attention was to some extent drawn to the work due to such dramatic interpretations even though they weren't created by an air rifle. Perhaps such pieces as "Boxing Picture" (1960) by his younger friend Ushio Shinohara were another element in the background of Quac's works.

But when we look back upon Quac's works, an essential factor that we must guard ourselves against is a superficial confusion with the anti-art movement which occurred at the same time. Whether it be Niki, Shimamoto, or Shinohara, as they were, after all, shackled by the fundamental concept of painting that works are created by applying paint to the surface of an object, they did no more than devise a number of variations in procedure and form. Consequently, this type of anti-art could not be but a single episode which occurred on the perimeter of painting. In opposition to this, Quac's glass works which at first glance appear to inherit the form of tableau actually end up negating the principle of duality (expression and material, reality and its reproduction) in painting. Perhaps he did shoot a pane of glass with an air rifle. And if he did, it probably wasn't at all related to any act of expres-

sionism or anti-art. This becomes evident when we consider that, as will be noted later, all of these works were focused on one point — the preservation of unity.

Quac's cracked panes of glass are simultaneously the *signe* of the event phenomenon that occurred there and the field of its occurrence. This totality overcomes the duality of painting, and because of this, these works have a positive sense of being intimately related with the event. Consequently, the degree of tension in these works is related to how the "unity of the *thing*" embodies the "totality of the field and the *signe*" of the event phenomenon, and never depends upon the dramatic character of the event phenomenon itself. As the artist himself has said about the cracks, even if the small steel ball is struck slowly and carefully, this, rather than having a harmful effect on the degree of tension of the work, is the taking of a more reasonable approach. Dig a hole in the ground, cover it with a sheet of glass, cover the glass with a wet piece of paper, and drop a steel ball. Or affix a sheet of glass to a board, and while the paint still retains a good degree of pliancy, strike it with a steel ball. Once, twice — an accumulation of preparations and attempts with no guarantee that they will come off.

What, after all, may have been the goal of these various devices — devices which seem to aim at achieving a thoroughly natural result? The other, previously mentioned unique feature of the perception of the object in these works is directly related to this question. While breaking glass, preserving the unity of the glass. In other words, in order to actualize the totality of the "*signe* and field" of the event phenomenon, one has to, one *must* preserve the unity of the object. Or perhaps this relationship should be diagrammed as the relationship of two operations mutually attracting each other in the following manner: on the one hand (the side of the action), the activity of the destruction of glass by seeking the unification of the field and the *signe* of the event phenomenon, calls for the preservation of the identity of the glass; on the other hand (the side of the object), the glass demands its own destruction in order to realize its identity. Consequently, perhaps we must say that the demand of the item to preserve its own identity grappling fiercely with the demand of the item for its own transfiguration has risen majestically as a unique characteristic of Quac's works.

## 2

Actually, between 1962 and 63, Quac created several pieces of glass works apart from the cracked glass items, but all of these, regardless of differences



in type or shape of glass, are designed to affirm their own identities as objects. The work with small, variegated fragments of glass stuck to a large rectangular sheet of frosted glass as though they were strewn about on it. The work with two kinds of small glass fragments stuck one on top of the other in the center of a square sheet of glass. Or, the several sheets of small, square glass stuck on top of each other in the center of a glass mirror. All of these works are nothing other than glass on top of glass, or to restate this — “the event phenomenon *glass*” on “the field *glass*”. This is precisely the reason why I wrote, at the beginning of the piece, “the logic of the *thing*”.

I don’t know how far Insik Quac tried consciously to delve into this “logic of the *thing*” at that time. But in the light of this characteristic that runs through all of his glass works of 1962-63, and of the way that he then switched over to producing a group of works using sheets of brass, it is, clear that these were’nt at all examples of experimentation with intellectualized conceptions, or capricious whimsy. The demand of the item for unity found in Quac’s works prophesized not only the previously mentioned works of U-Fan Lee, but also the 1968-69 works of Nobuo Sekine (“Emptiness — The Earth”, “Emptiness — Clay”) and the works of Kishio Suga starting with “Paraffin”. There were all expectations that this would reach a higher dimension of development through these artists. If the term “higher dimension” is in any way misleading, it may be better to say that “they would attain an ideal, or a vision of a single concept”. This is because this younger generation had taken off from the point where Quac’s two views of the object (described at the beginning of this section) had been violently fused together, and hence, to them the “logic of the *thing*” had already been surpassed. To them, it had reached the stage of seeking the unselfishness of action and the self-identity of play. (This is also the reason why I hesitate to call them the “Mono-ha” (“Object School)).

In the short period between 1962 and 1963, only a few of these glass pieces were created. Rather than saying “created”, perhaps we should say that item by item the resurrection of a new view of the object was attempted and then observed. Consequently, there are only a limited number of works that we may gaze upon at the present time. It goes without saying that the achievements of the artist Insik Quac were not limited to these few glass works. However, I feel that I should say without any hesitation at all, that the best of Quac’s art appeared among these few pieces of glass work. Above all else, the series of works with the occurrence of cracks achieved the very highest level of tension. As was mentioned previously, this is not because of

the dramatic character of the action of striking glass with a steel ball or shooting glass with an air-rifle. This level of tension comes from the unity of “field and *signe*” achieved by the thing “glass”. At that time the action had already anticipated the unselfishness appropriate to the unity of the thing.

### 3

Although the works of Insik Quac branched off in several directions after 1963, we may be able to regard them as stepping off on the line of continuation or development of the “logic of the *thing*” exhibited in his glass works. For example, a work in which he drilled small holes into an iron plate in a circular pattern appeared around 1968. Rather than seeing this as the influence of Fontana — of course the possibility that the artist studied Fontana should be fully considered, and this would be extremely natural — it can be more easily understood from a viewpoint considering Quac’s movements since the glass works, exploring and pursuing the identity of the *thing*. To begin with, Quac’s works lack Fontana’s spatial perception; and secondly, Fontana’s works lacked Quac’s fondness for the imperfect circle.

However, we notice at first glance that although the views of the object spoken about previously were unified at the departure point, the cracked glass works, they seemed to be for a short while pursued separately in these later works. Along with that, it began to seem as though the spontaneous character of the glass works was gradually hiding itself, and that this was resulting in an ideblogical hardening. We may perhaps say that in about 1967 insik quac went through a crisis period. The group of works in which a brass object above a conceptually painted panel embrace another space or exterior as well as presenting this space or exterior through the opening, even present one with the sense of a retreat from the “logic of the *thing*” to the “logic of the tableau”. At least, the conceptual separation of the field and the *signe* is unmistakable in these works. Quite possibly, it became difficult for Quac to grasp immediately the true outline of the “logic of the *thing*” that he had discovered in 1962, and his advances and declines for several years may have been inevitable. It seems as though symptoms of this began to appear right after the cracked glass pieces.

There are the 1963 works in which a pair of sunglasses cracked by stepping on them with *geta* are embedded in a canvas whose surface has been treated in an *informel* style, and the picture of fire destruction created by rolling a piece of burning charcoal over an undercoat — painted canvas. However, if we judge these works from the considerations of this article, we might say



that they are essentially works which must be ranked just behind the 1962 glass pieces. Both of them try to capture the evidence, or make a direct record, of the event phenomenon in order to avoid the reproduction-of-reality type structure in painting. Within these limits they hold a consciousness of the same problem as the cracked glass works, but lack the support of the “identity of the *thing*” as found in the glass pieces. Because they lack this support, both works are unable to capture completely the totality of field and *signe*, and as a result end up in the duality of painting.

In this respect, from the very beginning the works using sheets of brass are presented with a solution, namely, the identity of the object. By substituting this material with more plasticity than glass, we can cut it, tear it, drill holes in it, twist and bend it, but we cannot produce an event phenomenon intrinsic to the essence of the thing which will correspond to the cracks in glass. The scratch marks of a nail that frequently are found on the surfaces of Quac’s brass plate works may be to substitute for this. In any case, it is true that while hardness disappears from the work thanks to the plasticity of the material, on the other hand, it is easy for the operation to structuralize as the “logic of the *thing*” an event phenomenon containing an aspect of deliberateness. The most successful example of this may be the work where a ruled sheet of brass was divided in two, and then reconnected with wire like the seam of a looseleaf notebook. The drawn lines as with the metal, though being separated gain a perfect unity by, in this case, their exquisite imperfection. We are vividly awakened to the original unity and totality by the tearing apart and separation — a world charged with the “logic of the *thing*”.

Nevertheless, it appears as though it was here that Quac, who held such a structure, came to a crossroad. There was, on the one hand, the problem of the two dimensions of the same surface, and on the other, being forced to think about the same phenomenon on a different surface. The former was the problem in the works following the glass pieces; the latter seems to have begun when he cut, tore, and drilled holes into sheets of brass, delving into their “depth”. This interest in “depth” or “different surfaces” gradually began to take shape, and in 1967 and 68 gave birth to the previously introduced series of conceptual tableau. For examples of Quac’s work, they were large, amazingly perfected neat works, but it is hard to say that they were successful. For, it goes without saying that here the different surfaces are not examined closely from the viewpoint of the “logic of the *thing*”; the space which naturally should be questioned when we consider different surfaces is missing. Fontana, Quac’s predecessor in cutting, tearing, and drilling

holes in surfaces, also attempted a framed painting in 1965 because of an interest in the “different surface”, but this Baroque painting achieved its goal by objectifying space. On the other hand, a lack of space along with soft coloring is a characteristic, is the essence of Quac’s art. For works like the one just previously discussed, this may appear as a defect, but for art which has no intention of copying space, this cannot become a defect at all. Insik Quac does not fit in with any concept of a “different surface” which presumes the intervention of objective space.

Actually, Quac’s work returned to his characteristic of simplicity three times. This was in his works of steel plate after 1968, and in his Japanese paper pieces from 1969. The important point is that they were not different from his cracked glass pieces. They are consumed by the problem of how to make the identity and the dissimulation process of the thing co-exist in order to test the unity of the field and the *signe*. There is a hinged flap like the top of a tin can from the works of holes drilled in steel plate, and Japanese paper affixed to its flat surface as though it didn’t want to be cut off. While I was visiting his studio, Quac pointed at the effects of some patches of rust preventative on some steel plate that he picked up this year to use in his works. “Seven years of rust is part of the work”, he said jokingly. This joke was entirely to the point with regard to his works, and, with Duchamp’s accumulation of dust (time), touched upon a naturally different problem.

However, the most remarkable aspect of these steel plate and Japanese paper works was that after 1968, the circle was gradually turned into a surface. I don’t know what kind of origin this circular form came from. In January of 1962, prior to coming up with the cracked glass works, he created a tableau in which he had embedded tiny light bulbs in a circular shape, and in that he had already formed the imperfect circle with one part open that he has frequently attempted to depict in his most recent works. But on the other hand, we also find that in the process of switching over from the brass sheet series to a steel sheet series, circles were developed from simple holes. Just before stamping out a circle, a hinged scrap of imperfect circle like the lid of a tin can. If we were to search for its origins, perhaps we may say that this open circle finds its way more to the original image lodged at the base of the consciousness of the Far Eastern cultural sphere than to Zen painting.

However, there is no need, at this early date, to comprehend Quac’s actions of drawing circles from the context of cultural history. According to what we have spoken about up to now, the necessity for a connection between this artist and the imperfect circle is clear as a problem on the individual level.



Rather, the problem must be in which field should the image of the depicted circle, or, the depicting of the image of the circle, acquire the totality of the nature of the thing. The structure of painting needs to be inquired, as long as one depicts. At that time, where should the painting rank the image? If we recall that at first the “logic of the *thing*” came into being at the point where the image was excluded, it appears that Insik Quac is presently attempting to grapple with the most serious problem he has ever met by depicting the circle.



# 郭仁植の作品における行為とイメージ

ジョセフ・ラヴ

郭仁植の作品をひとつひとつ見て行くのは、ちょうど富士山の中腹から頂上に向ってぐると山をめぐるようについた道の様な地点から風景を眺めるのに似ている。それぞれの地点からあちこちの山や谷が見えるが、ひとつ角を曲るたびに情景はがらりと変わる。およそ60年前に韓国で生まれ、主に日本で美術を学んだこの作家が、自ら手にする自然の素材、即ち紙や真鍮やガラスなどの美について、また、彼が望むそれらの素材への完全に東洋的なアプローチの仕方について作品の中で語る時、その作品は、彼自身の行為なり、素材に刻まれた客観的なイメージなりを超越した何か別のものになるから、作家の行為が行為そのものを超えることになる。しかし、彼が素材を変えるたびに彼の態度も変わり、その結果である作品の中にも急激な変化が起こるのだ。私がこんなふうに感じたのは、アトリエを訪れた私のために、彼が数時間かけて辛抱づよく一点一点作品を引っぱり出して見せてくれた時のことである。アトリエには多くの作品が長い間埋もれていた。(彼はこうだと言わんばかりに、ざらっとした肌合いの石膏と油彩の黄色い作品を見せてくれたが、随所の突起には十年分のはこりがたまっていた。彼はそのはこりを払い落すかわりに「十年の歳月が作った自然の作品」としてにかわでかためている。) 彼が目差すもののゆるぎのなさと、結果としての作品に見られる驚くべき変化を理解し味わうには、彼の制作を年代を追って見て行くのが最も良からう。

1950年代には、主として彼は世界的に広まったアンフォルメル絵画のいわば東洋版といった作品を作っている。ほかした画面のそこここに付けられた明るいアクセント、飛び散るようにはねかけた色彩などは狂おしくまた装飾的で、果して次にどのようなものが出て来るのか予想もつかない。彼がこれを打ち壊し始めるのは1960年代初頭で、およそ絵画とは縁遠い素材、つまり基石や針金などを取り入れる。が、それとて彼の場合、読売アンデパンダン展出品作家たちの反芸術的な姿勢とは違って、抽象表現主義的に用いているのだ。最初の飛躍は1962年の作品『62-206』となって現われる。白い石膏とボンドでざらっと分厚くなった画面の中央には、破れた醤油びんの上半分がびたりと付けてある。が、これは抗議などではなく、彼ができるだけ手を加えずにおこうとする美を有したひとつの物なのだ。

1963年から64年にかけての彼の作品を見ると、意図的な破壊ということが印象に残るかもしれない。たとえば、踵で踏みつけて粉々にした緑色のサングラスのレ

ンズを、オフ・ホワイトの厚みのあるテクスチュアの画面に貼り付けた作品などがそうである。その説明は、1962年に制作された作品、色々なガラスびんのかけらをさりげなく画面いっぱいに波のように固め付けた作品の中でなされている。彼は言う——これらはすべてありきたりの日用品だが、自然の美しさを持っている。そしてその美しさは、びんが粉々にされるまでは、そのびんの中に閉じ込められているのだ、と。従ってこれは、われわれに自然の美のいくばくかを見せてくれるための解放の行為であり、優しさの行為なのだ。極度に洗練された芸術性が求められる時代であってみれば、こうして彼が目差すものはほとんどセンチメンタルでさえある。が、そうっていないのは偏に彼の作品がぎくくとするほど単刀直入で、そのためわれわれの眼から無理やりに覆いをはぎ取ってしまうからなのだ。この展覧会の中で最も繊細な美しさを持った作品のひとつは、1963年に作られた緑色がかった平らなガラスの作品だ。青味がかった小さな四角いガラスとピンクのガラスの粗い破片がひとつ中央にプラスチックで固め付けてあり、小さなガラスにはどちらもぞんざいに引っ掻いたような模様がついている。これは一風変わった作品である。透明なものを重ねる効果について、またそれを見るプロセスについて語っているのだが、決して説明的でもなければ説教調でもない。ということはつまりこの作品が、常に語りまたわれわれが特に聞く必要のないことを教えようとする一種のコンセプト・アートとは別物だということなのだ。表現の仕方はナイーヴで無邪気、そこから伝わってくるものは単純明快だ。

素材とわれわれに対する優しさは、1963年のもうひとつのガラス作品の中にも見て取れる。木のパネルに淡い黄緑色の布を貼り、さらにその上に板ガラスを貼り、そうしておいて糊が乾く前に二ヶ所に槌を入れる。そのためガラスは全く飛び散らず、なされたこと(彼がなしたこと、というよりは)がそのまま保持されて、観るわれわれを楽しませ、われわれもその行為に加われることになる。パリのサント・シャペルの窓にはまった分厚いステンド・グラスに入った不規則なひびと同じことで、われわれは、割れたのを見て初めてガラスが目に入るのだ。これもまた、形を変えた獄屋からの美の解放である。

破壊の中でも最も厳しいのは、焼くという行為である。だが郭が、白く塗ったキャンヴァスに火のついた木炭をこすりつける時、焼けこげた穴ですら非現実的な



幻想のように見え、まるで画面という空間なき空間の上のゆるやかな墨の動きを思わせる。これを破壊と呼ぶのはほとんど不可能だ。

1965年真鍮の美しさを引き出すために、彼は真鍮を曲げ、尖った錐で刻み目をつけ、凹みをつけ、はさみで切り（或は、彼の言葉を借りれば「はさみが私に命じるとおりにし」）、真鍮の針金で〈縫い〉合わせるのだ。彼が気に入っているこの素材は、彼に韓国での子供時代を思い出させる。その頃彼は真鍮の鉢によそった熱い飯を、真鍮の箸で口へ運んだものだった。彼の暮らしの一部であり、彼の手の延長であるこの素材は、いかにも彼の手を感じさせるような作品に仕上げられている。流れるような形に曲げられ、中央に真直ぐに切れ目が入り、大雑把に針金で縫い合わされた真鍮板の大作を見ながら彼は、この作品を作ったのは半ばはキャンヴァスにナイフで鋭い切り込みをつけたルチオ・フォンタナの作品に対抗するつもりだったこと、そのおかげで新しい種類の空間が創造できたことなどを語ってくれた。これに対立するものとして、郭は非時間的な空間、つまり、われわれの空間の範ちゅうを超えたもっと普遍的なもの、解放された空間を作りたいと望んだのだ。彼はこの素材と木を組み合わせて用いる。黒く塗ったパネルの上に、四角い真鍮をねじ込むのだが、この真鍮の切り方、縫い方はなお一層大雑把になっている。輪郭と同じ形に刻みつけた線、やはり中央にうがたれた四角い穴——彼に言わせれば、これらはすべて、真鍮の命を甦らせるためであり、木と組合わせてこれらの素材にアンバランスなバランスをもたらすのだ。

この作品がきっかけとなって、1967年から68年にかけての時期には、真鍮と色を塗った木とをきわめて美的に組合わせる作品が生まれる。ぎざぎざした切り口や大雑把な縫い方などは姿を消し、明らかにもっと宇宙的なイメージが現われ始める。このことを如実に表わしている二つの作品。仏教とそれに続く禪（いずれも朝鮮の思想においては依然として活きた力を持っているものだ）から発した考え方の伝統を実に鋭くうかがわせる作品は、円形の『泉（星）』と長方形の『泉（空）』である。この題名がまた、それまでは作品に番号しかつけていなかったこの作家としては非常に新しいものののだ。意識的に根源を探ろうとしているわけではないが、その根が彼の遠い過去にまで遡るのを彼はそのまま、ごく自然に受け容れる。二つ折りになった長方形の右半分は、黒く塗った木の板で、中央には少し飛び出した形で四角い

真鍮が付けてある。扉はついているのだが、ほとんど締まった状態だから、奥に明るい赤があることはそっと暗示されるにとどまる。豪華さは、好奇心を唆るために隠されている。もう一方の半分は真白で、一切のイメージは完全に欠落している。見る者を殆どぎくつとさせるほど、それは一切の暗示を拒む。真鍮＝赤＝黒という右半分の秘めた豊かさと全くの無とのこの対比。だが、まさしくこの単純明快な対比があればこそ、この無の中には或満たされた感じがあるのだ。他の作品でもこのテーマは繰り返されるが、含蓄の深さから言えばこれが一番だ。『泉（星）』は白く塗った板でできた大きな円形の作品で、その中央にはきれいに仕上げられた平らな真鍮製の皿が付いている。その皿の中央には丸い穴がうがたれ、まるで開きかけの缶のようにふたにあたる部分がとび出ている。真紅の内部が見える。そしてまた小さな穴がそれにもあいている。これは現在まで彼が制作してきたものの中で最も単純な作品のひとつであり、彼が言いたいことを実に端的に表現している。

これを転機として、以後、円形は彼の中心的なテーマになるのだが、彼は決して同じパターンを繰り返しているわけではない。彼の制作に具体的な多様性を与えるべく、常に次々と登場するもうひとつの要素、素材という一連の要素があるのだ。鉄。分厚くまた扱いにくいこの素材から切り取った円が三つ。いくつかの穴がうがち抜いてあり他のいくつかの穴は途中まで。彼がそうしようと思ったなら円形になっただろうと思われる形に並んでいる。ドリルできれいに切り抜いたふたつ目の円は、蝶番でつけたように片開きになっている。三つ目の円は、外周はびかびかに磨いてあるが、中央部は黒くざらざらしている。問題にされているのは鉄なのか、それとも円なのか？彼は鉄をも円をも超える何かを求めているのだろう。紙。真新しい手漉きの楮紙に円を描き、それを湿らせて四方に張る。紙が乾くと、その円の部分がひとりでに抜ける。「私がするんじゃない。紙が紙自体を切り取るんです！」どこまでを偶然にまかせるべきか？コンパスなど全く使っていないから、乾くということが偶然にできた型を抜くのだ。だが、円は円だ。そして彼自身の心の中では、このことは、偶然を絶対なるものの域にまで高め、眼に見えるものの世界を超える完全に自由な行為に大に関わってくるのだ。プロセス・アートの多くは（そしてこれもまたプロセスのひとつには違いないが）、行為とその結果を称揚する。が、彼の場合はその種の行為を否定し、限りというものの全くない共同的な行為を行う。



しかもあれこれ深く考え込むことなどほとんどなしに、一種の叡知だ。木、長方形のベニヤ板を黒く塗り、円を描くように錐で穴をあける。そうしておいて更に黒を塗り重ねる。しまいに木目と色を塗った平らな表面とがみごとに釣合う。危うげだがデリケートだ。

彼の態度を如実に現わしている作品のひとつは最近、といっても7年かけて最近仕上がった作品だ。彼は1968年に鉄片をひとつ買った。そして錆がつくの、それがひとりでに様様な模様を描くの、つまり鉄に活気を添えるのを待ったのだ。鉄工所の作業員がチョークで書きつけておいた数字は、そのまま黒い跡となって残っている。まるで古代の神聖文字のようで判読することはできない。何かのはずみで防蝕剤<sup>ナ</sup>がひと角にこぼれて付いた跡もそのまま残っている。そして今年、彼は遂にチョークで大まかな円をなぐり書きし、作品として完結させた。待つて行動に移る、辛抱強い共同作業だ。

郭仁植の作品には深い安らぎがあるが、これは恐らく、広告宣伝や美術賞の争奪戦といったもろもろの圧迫にゆがめられることなど全くなしに、非常に明確な芸術上の目的に向って控え目に身を献げる彼の生き方から生まれて来るのだろう。作品と人は分かち難くひとつのものだ——彼のアトリエの戸口に招じ入れられた途端、私はそう感じたものだ。彼の作品の中には近しさと隔たりが同居している。これは主観性<sup>ナ</sup>だの客観性<sup>ナ</sup>だのといった範ちゅうを超越した性質だ。彼の作品が、1970年代初頭の若い作家たちに強烈な影響を及ぼしたのも無理からぬことだ。もっとも、彼の作品は1969年以降は公けにされていないから、彼が影響を及ぼしたということも広く知れわたっているわけではないが、われわれは彼を一種の地下の先覚者と見ても良からう。その態度は、今日でこそかなり一般的になってはいるものの、60年代半ばでは、そもそもそういう態度があったとしてもごくまれだったのだ。彼の制作からは、多くの若い芸術家たちが我こそはと競い合うかもしれない或きわ立った特徴がはっきりとうかがえる。即ち、先に述べたいろいろな素材や、生活の母体となる日常的な事物などに対する愛情である。私が「彼の素材に対する優しさ」と言うのはこのことなのだ。そして私は次のようなことにはっと思い至る——ちょうど映画における〈イタリア・リアリズム〉<sup>リアリティ</sup>が、もっと大きくもっと輝かしいイタリアの現実<sup>リアリティ</sup>のほんの小さなひとコマであるように、郭の〈日常的〉な現実もまた、コン

セプト＝プロセス的〈日常性〉が持つ意図的な汚なさを超えたより大きな美について何かを語ってくれるものなのだ。彼の全作品の中にある基本的な楽天主義は、彼を超え彼の先を行くもろもろの实在物を前にした彼の謙虚さから発している。もしかすると彼が言おうとしているのは、プロセスが面白いのは、プロセスそれ自体のせいではなく、それらが新たな充足に通じているからだ、ということなのかもしれない。彼がたどるプロセス、彼の行為には限りがない。だから、行為なりプロセスなりはそれ自身を超えて、彼が〈偶然の自由〉と呼ぶものになって行くのだ。さて、偶然という言葉が果してふさわしいかどうか……。

(訳・松岡和子)



## ACTION AND IMAGE IN THE WORK OF INSIK QUAC

Joseph Love

Looking at one or another of the works of Insek Quac is like seeing the view from one of the angles of the path encircling Mt. Fuji half way up. Hills and valleys are visible at each spot, but the scene changes surprisingly when you turn a corner. When this artist, born in Korea about 60 years ago but art-educated mainly in Japan, speaks of the beauty of his natural materials—paper, brass, glass, etc. — and about, the fully Eastern way he wishes to approach them, in works that go beyond his own action or the objective image impressed in the material, to something transcendental—the action goes beyond itself. But every time he changes his materials, his attitude shifts enough to cause drastic changes in the results. This I felt in the few hours when he patiently pulled out work after work for me to view in his studio, where many have hidden for a long time (he proudly showed me a yellow work in rough plaster and paint, which had a ten-year layer of dust on prominent spots—he did not brush the dust off, but fixed on with glue “the natural work of ten years”). To appreciate the steadiness of his aims and the surprising changes in the results, it might be profitable to trace the work through the years.

In the fifties he worked mainly in an Orientalizing version of international *informel* painting; the scumbled surfaces and bright accents and spattered colors were a decorative frenzy that gave no promise of what would come next. He began to break out of this in the early sixties, by introducing non-painterly materials; first the round stones used for Go games, and metal wire, which he used expressionistically, not quite the anti-art stance of the Yomiuri Independent artists. The first breakthrough comes in 1962, with “62-206”, a panel covered with white plaster and bond made into a thick, scumbled surface, with the broken upper half of a thick glass soy-sauce bottle stuck in the center. Not a protest, but a thing of beauty which he tried to change as little as possible.

Looking at his works of 1963-4, one might get the impression of wilful destruction, as in the green sunglass lenses stamped with his heel to shatter, then attached to the thickly textured off-white picture surface. The explanation is in the 1962 sheet of rippled glass with bits of fragments from a variety of bottles cemented in a casual pattern over it. He mentions that these all were objects for ordinary everyday use, with a natural beauty that would have been trapped within the bottle until that object was shattered. So this is an act of liberation, of kindness, to let us see this bit of natural beauty. In an age of extreme artistic sophistication this aim seems almost sentimental, except for the fact that it is so shockingly direct that it forcibly tears the veils from our eyes. One of the most sensitively beautiful works in the show is

the 1963 sheet of plain, greenish glass with a small square of bluish glass and a rough fragment of pink glass laminated onto the center, both pieces scratched in scrawling patterns. It is an eccentric piece, and speaks of the process of looking, speaks of the effect of piling and transparencies, and yet it is not explanatory, not didactic. This sets it apart from a kind of concept art which is always talking, always teaching us lessons we do not particularly need to hear. The naivete of the presentation is disarming, the message simple.

Kindness toward materials and us is found in another glass work of 1963. He glues a pale green-yellow cloth to a wooden panel, bonds a sheet of glass over it, then before the glue dries he hammers two places in so that no glass is lost, that what has been done (not so much what *he* has done) be preserved for our enjoyment and participation. Like the thick, irregularly split fragments of stained glass in the Sainte-Chapelle windows in Paris, we are unable to see glass until it is broken. A release again from the prison of another form.

One of the most severe destructions is burning. Yet when Quac rubs a glowing stick of charcoal on white-painted canvas, even the burnt holes seem unreal illusions like gentle movements of sumi ink on the spaceless space of the surface. We can hardly call this a destruction.

In 1965 in order to reveal the beauty of brass he bends, scores with a sharp-pointed awl, dents, snips with scissors (or as he says it, “following what the scissors tell me to do”), and “sews” together with brass wire. This favored material reminds him of his childhood in Korea when he picked up the hot rice in brass bowls, and scooped it into his mouth with brass chopsticks. Part of his sustenance and partner of his hands, it has been a material to work on in an extremely tactile fashion. Looking at one of the larger brass sheets bent into a flowing form, sliced down the center laterally and casually sewn together with brass wire, he mentioned that he did this partly in opposition to Lucio Fontana’s sharply knifed cut in the canvas that enabled him to create a new kind of space. As against this, Quac wanted to make a non-temporal space, one that went beyond our spatial categories into something more universal, a liberated space. He combined this material with wood: on a black-painted panel he screwed a square of brass, cut and sewn again even more casually. Lines scored the same shape as the outline, and a square hole was cut in the middle too—all, as he says, to bring the brass to life, and placed in relation with the wood to bring the materials into an unbalanced balance.

This work introduces his 1967-8 period of combining brass with painted wood in an extremely ascetic fashion. The jagged cuts and casual sewings are missing, and a more obviously cosmic imagery is beginning to emerge. Of this



the two works that suggest most sharply the traditions of thought stemming from Buddhism and subsequent Zen (both still active forces in Korean thought) are the circular “Spring (Star)” and oblong “Spring (Sky)”, both titles also very new for this artist who merely numbered his work before. There is no conscious searching out roots, but a natural acceptance of them as they dig deep down into his past. The oblong diptych’s right half is black-painted wood with a small raised square of brass in the center. A door has been cut out, but almost closed, revealing only the suggestion of bright red behind, a gorgeousness hidden to intrigue. The other white panel is completely devoid of images. Almost shocking, it refuses to suggest, and contrasts the rich hiddenness of the brass-red-black of the right panel with utter absence, yet an absence that contains a fullness precisely because of this simple confrontation. Other panels echo this theme, but none so pregnantly. His “Spring (Star)” is a large circle in white-painted wood, in the middle of which is a finely machined flat dish of brass with a circular hole drilled out of the center to leave the lid stuck out like an open tin can, and show a brilliant red inside, and another small hole drilled in the center of that one too. This is one of his simplest works to date, one that states his case most transparently.

From this point on, circles form his main theme, and yet here he does not merely repeat a pattern. There is always another series of material elements that move in and out to give concrete variety to his work: *Iron*. Three circles cut out of this thick, intractable material, a few holes drilled through, and others partially drilled to form what might have become a circle if he had wanted to. Another fully cut out with a drill, hinged off to the side. Another buffed and shiny on the outside, rough and black in the middle. Is it a question of iron or circles? He would claim something that goes beyond both. *Paper*. Draw a circle in fresh handmade *kozo* paper, stretch it wet and when it dries the circle pulls free. “Not I, but the paper cuts itself!” How much to leave to chance? No compass is used; the drying pulls in chance patterns. But the circle is a circle, and in his own mind it has to do with that completely free action that lifts chance to the realm of the absolute, supplanting the world of appearances. Much process art (and this too is a process) exalts action and its results, but this denies that kind of action in a completely open-ended act of cooperation, almost without reflection. A kind of wisdom. *Wood*. Paint a plywood oblong black, drill holes in a circle pattern with an awl. Then paint it some more, until wood grain and flat paint surface balance. Precarious, but delicate.

One of his most revealing works is a recent one, produced over seven years.

He bought the piece of iron in 1968, but waited for the rust to form, to make its own patterns, to enliven the iron. Numbers chalked on the surface by a workman remain as black traces, indecipherable as ancient hieroglyphics. Rust-stop paint leavings accidentally sprayed on a corner still remain. He finally scrawled a rough circle with chalk this year, and the work was finished. Patient cooperation, waiting and acting.

There is a deep peace in the work of Insik Quac that comes perhaps from a life of modest dedication to very clear artistic aims, deflected not at all by the pressures of publicity and art competition. The work and the man are at one—this I felt as soon as I was greeted at the door of his studio. There was both familiarity and distance in the work, a quality that goes beyond both subjective and objective categories. It is not surprising that his work has had a strong impact upon young artists of the early 1970s—although since his work has not been shown since 1968, this is not publicly recognized. We might see him as a sort of underground precursor whose attitudes—now more common—were a rarity in the mid 1960s, if they existed at all. His work shows one outstanding quality that many a young artist might emulate: love for those materials and objects of ordinary use that form the matrix of life. This is what I mean by his “kindness toward his materials”. It strikes me that, just as “Italian Realism” in the films was only one small corner of a greater, more splendid Italian reality, so Quac’s “everyday” reality is something that tells us something of greater beauty than the wilful messiness of concept-process ‘everyday reality’. A basic optimism in all his work comes from a humility before realities that encompass and go beyond him. Perhaps he is saying that processes are interesting not just in themselves, but because they lead to new fullnesses. His processes, his actions are open-ended, and so go beyond themselves into what he calls the freedom of chance. I wonder if ‘chance’ is the correct word.



郭 仁 植  
INSIK QUAC

WORKS OF 1961—1975





1  
作品 61-100  
Work 61-100 1961



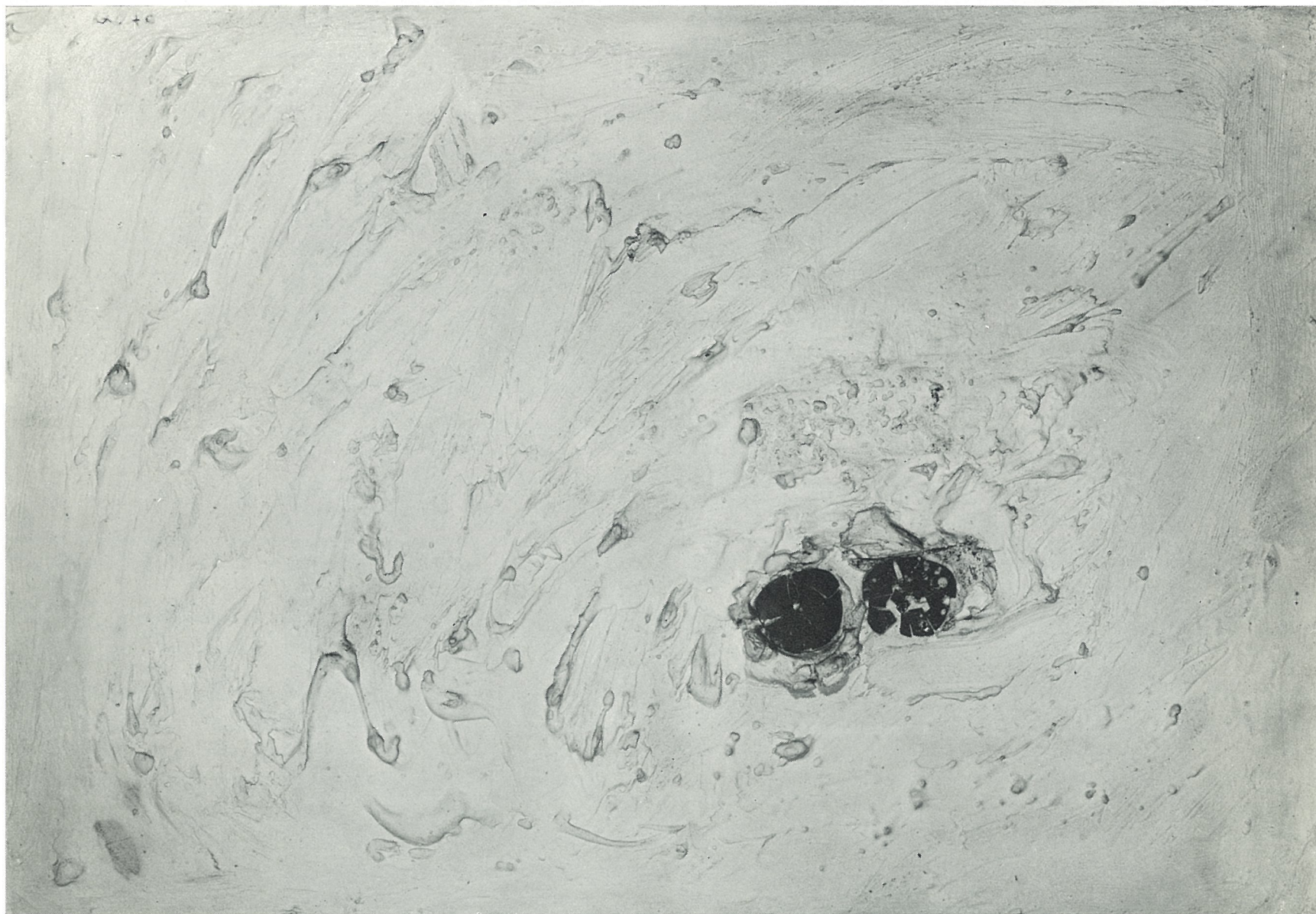


61-206  
G. W. C.





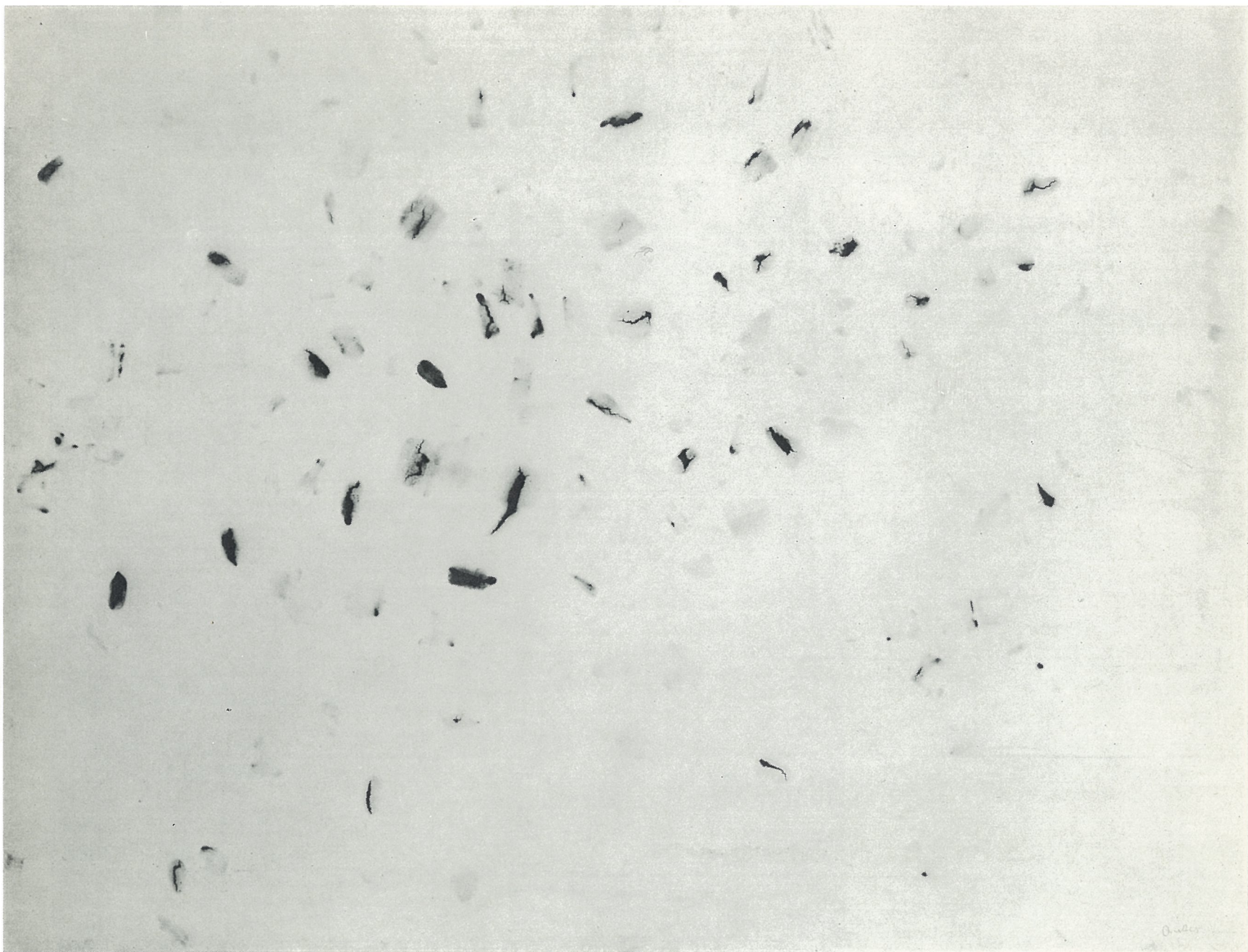




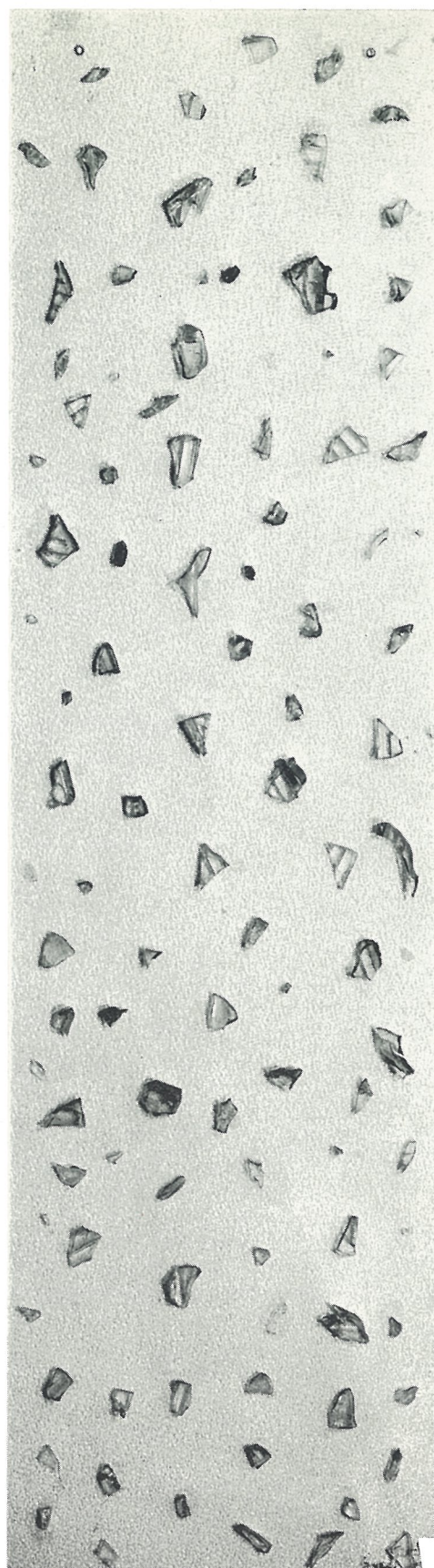




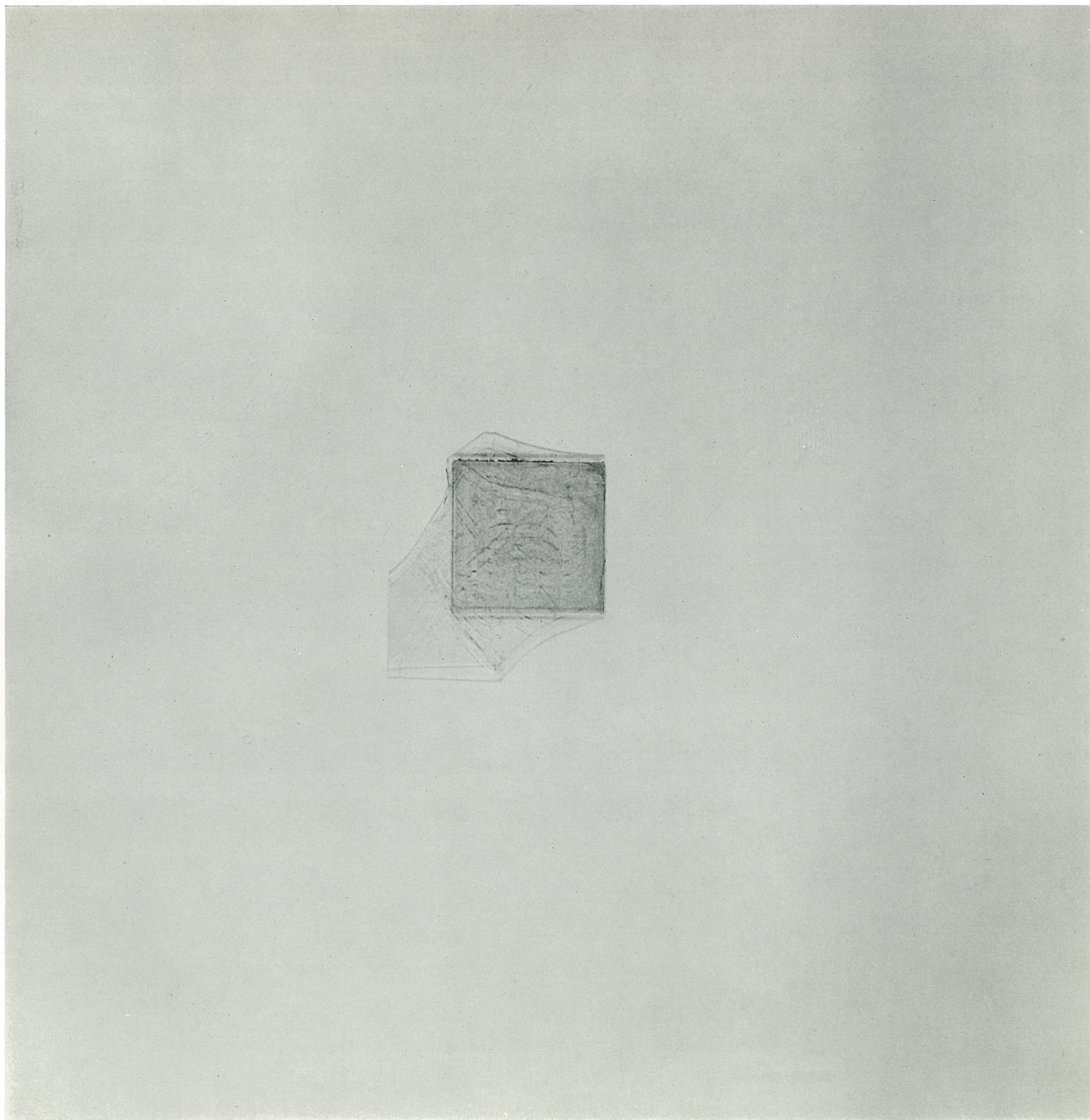








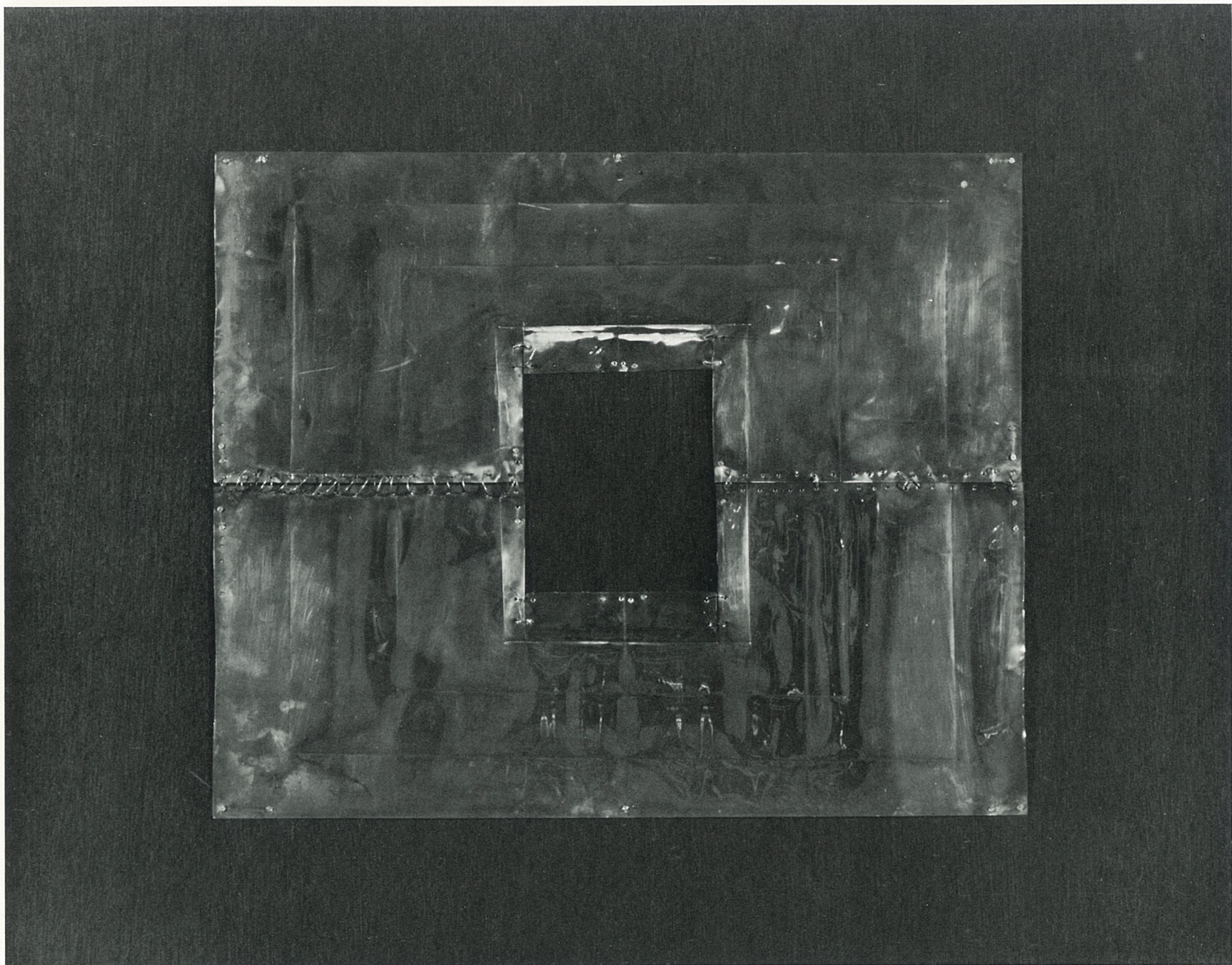




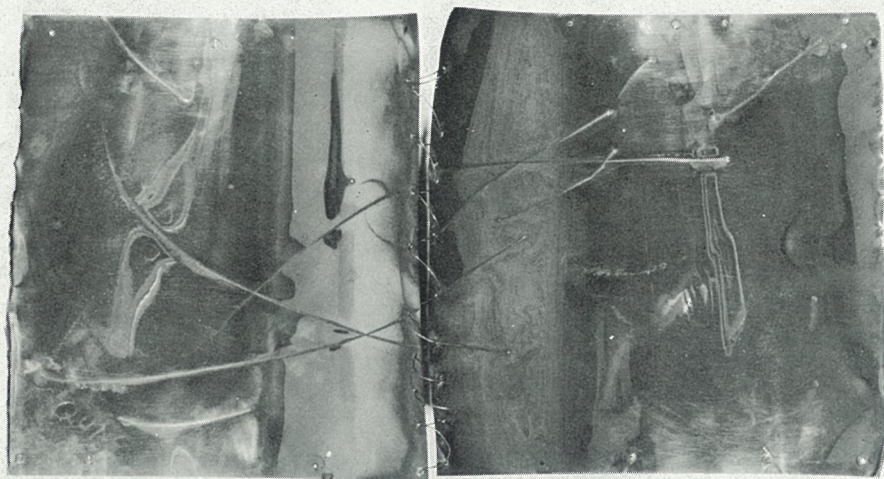




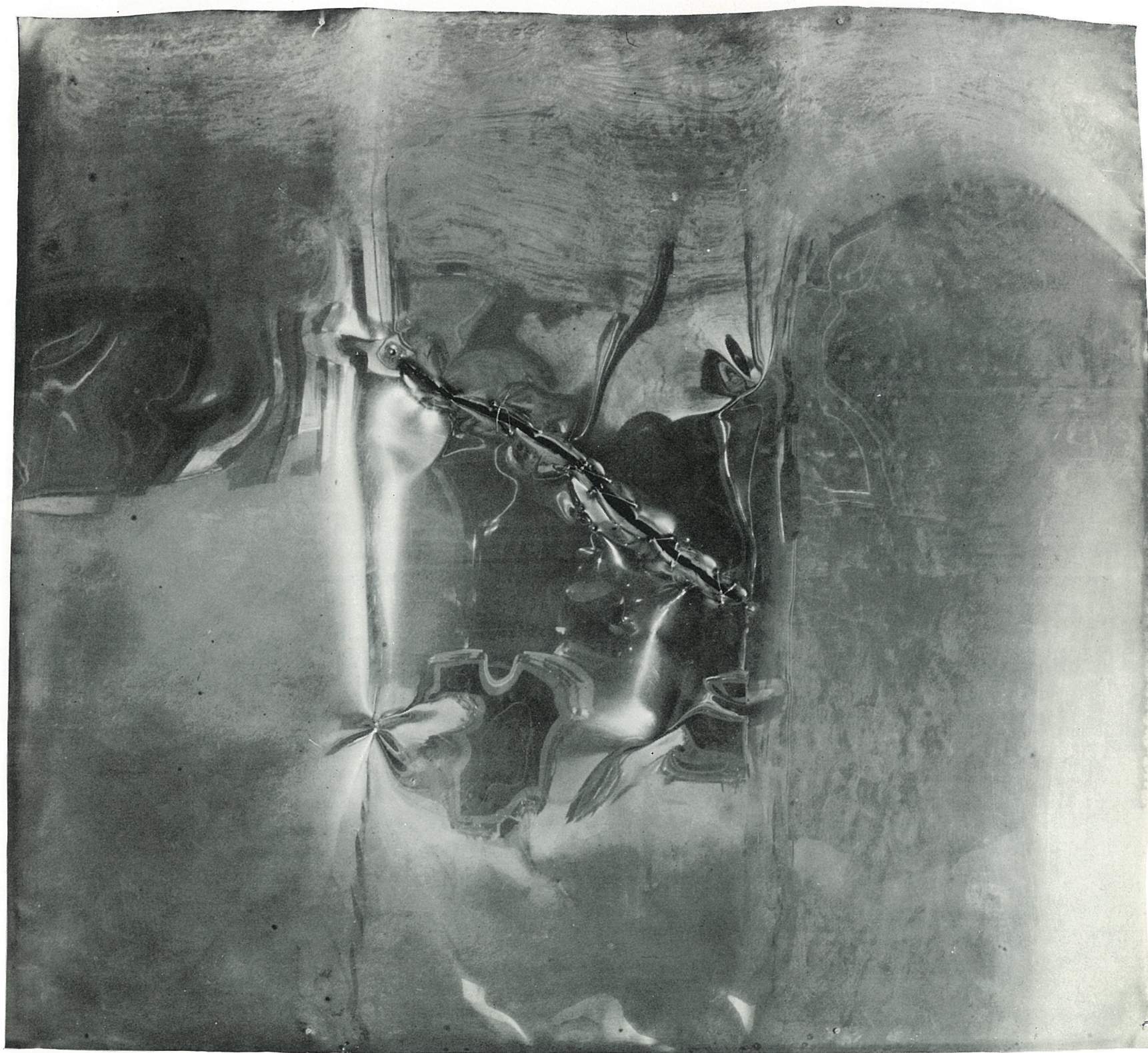












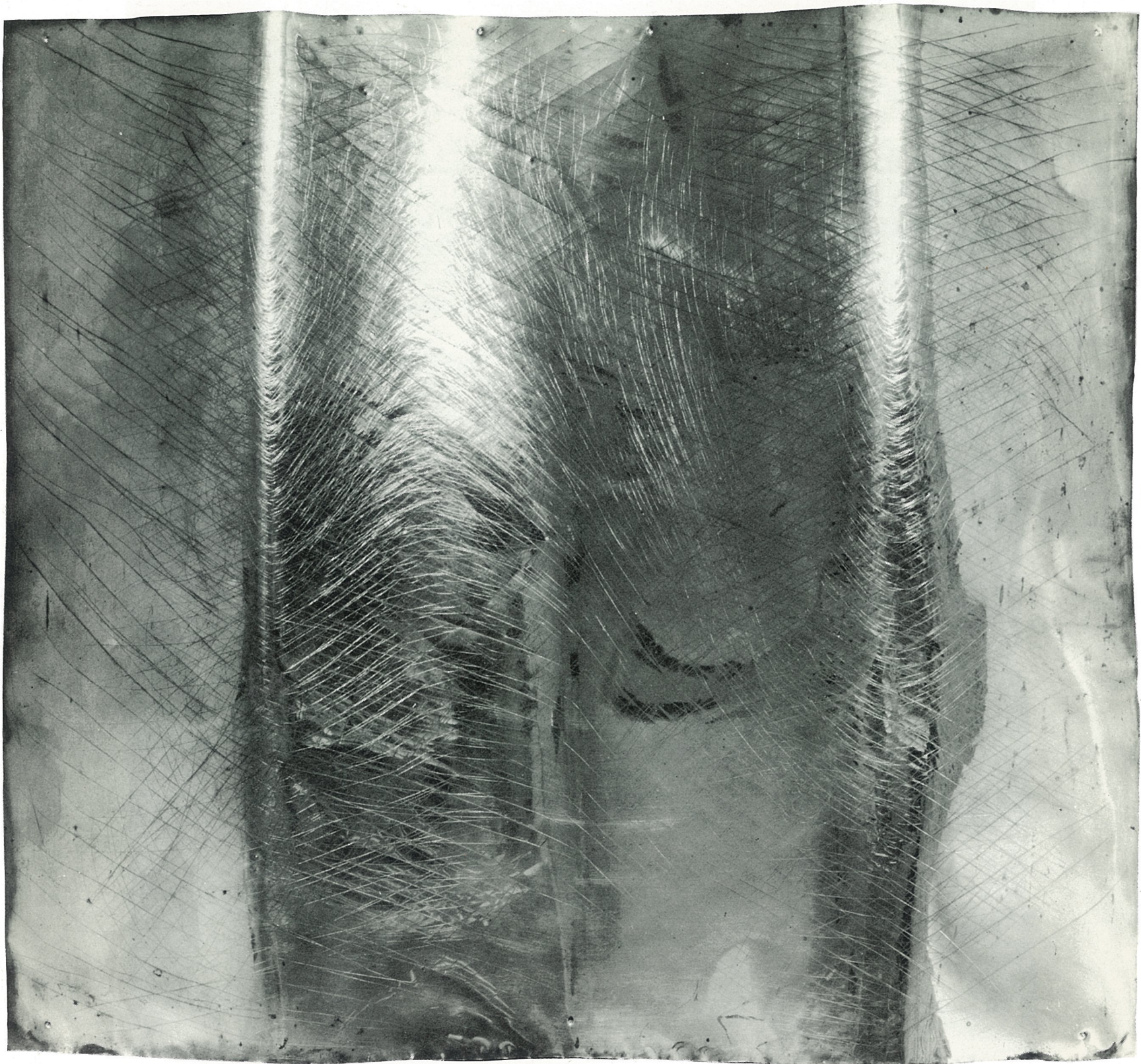




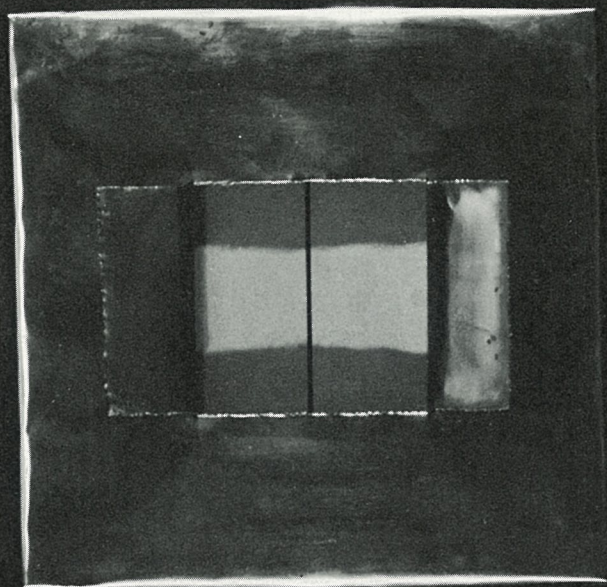




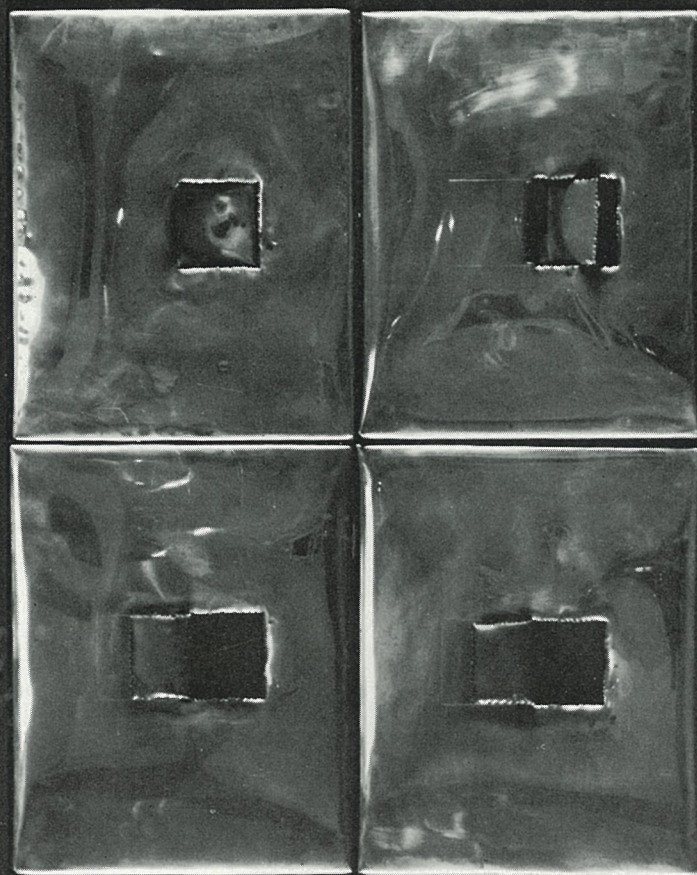




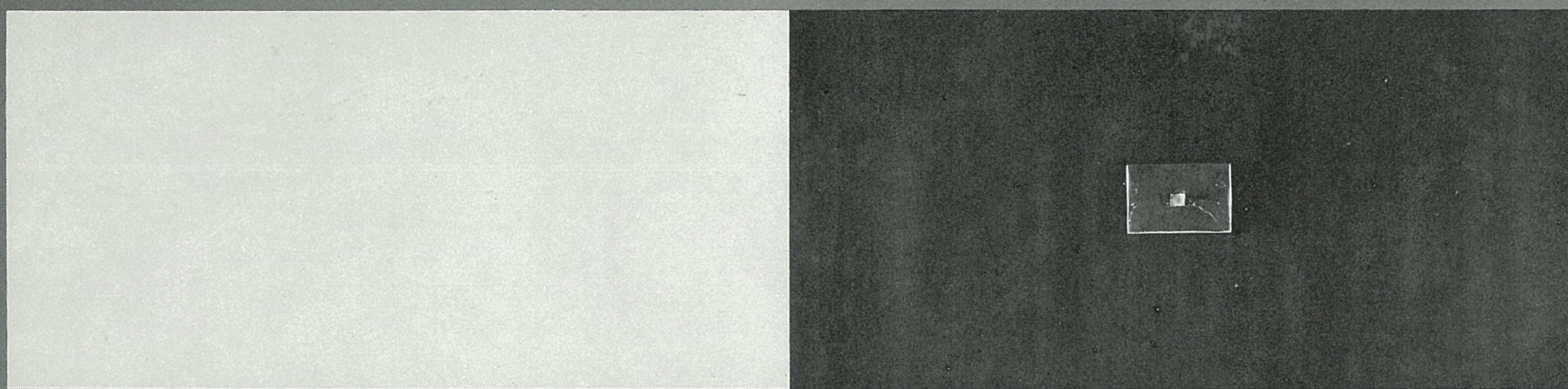








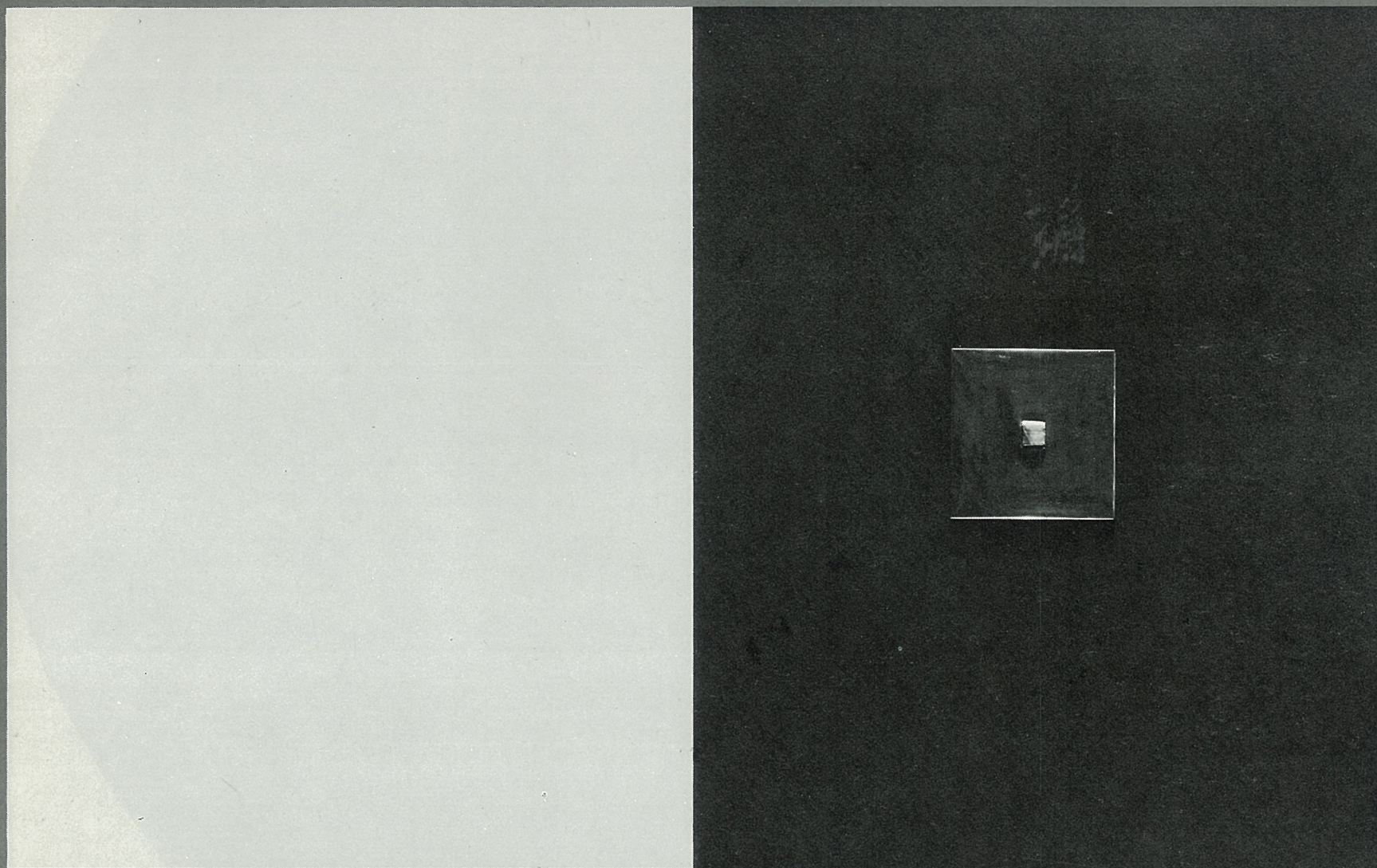
















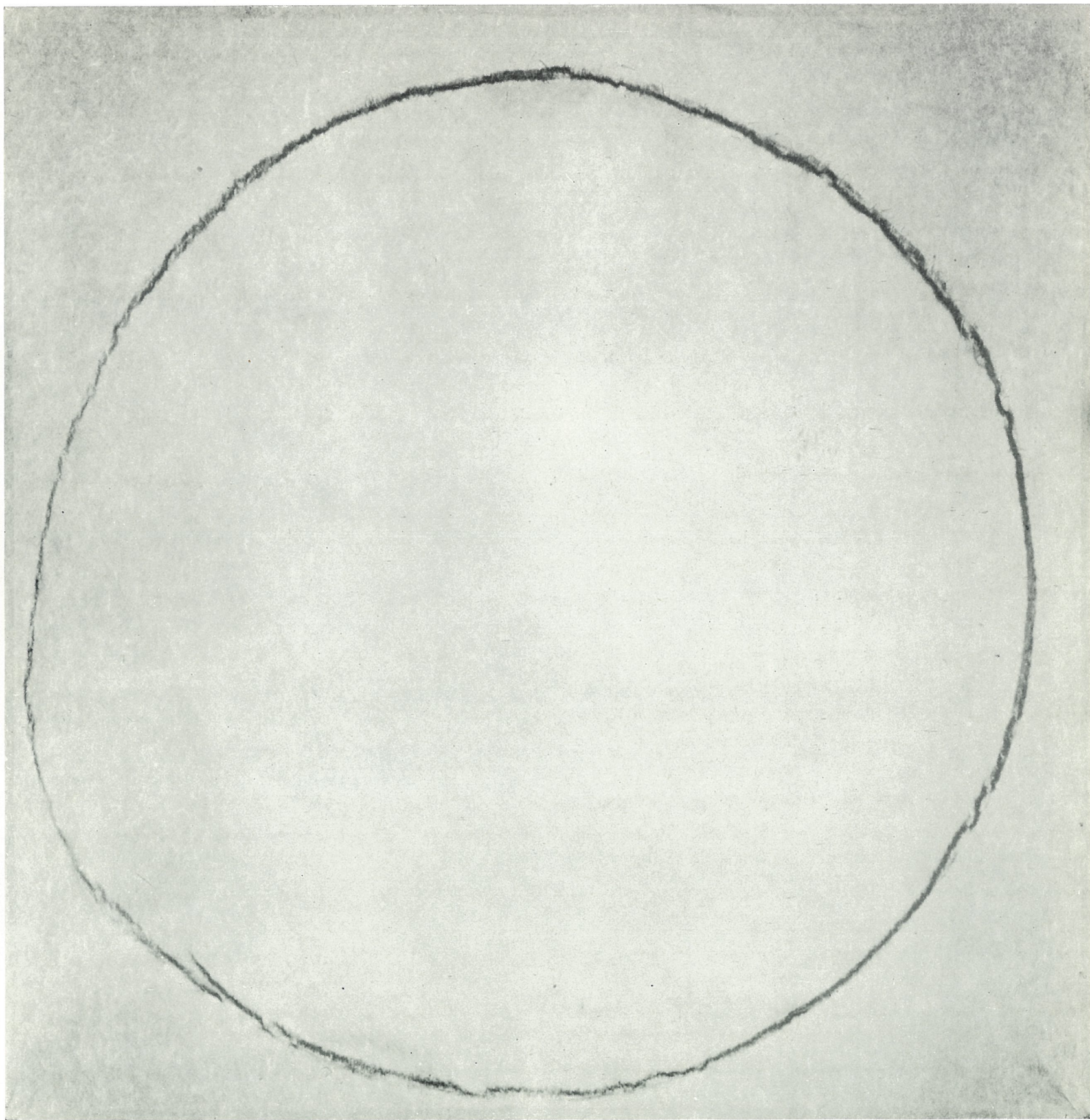




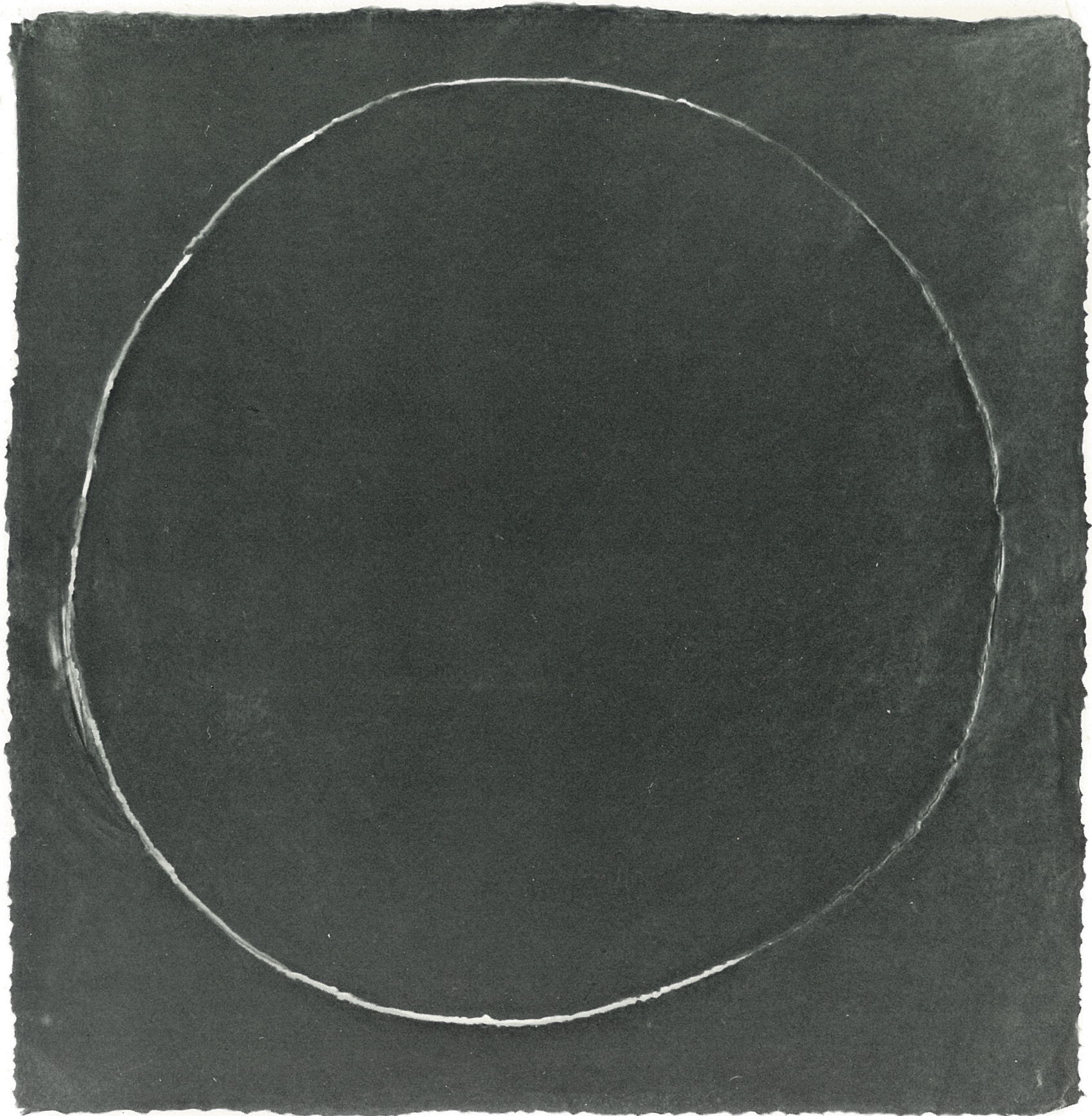




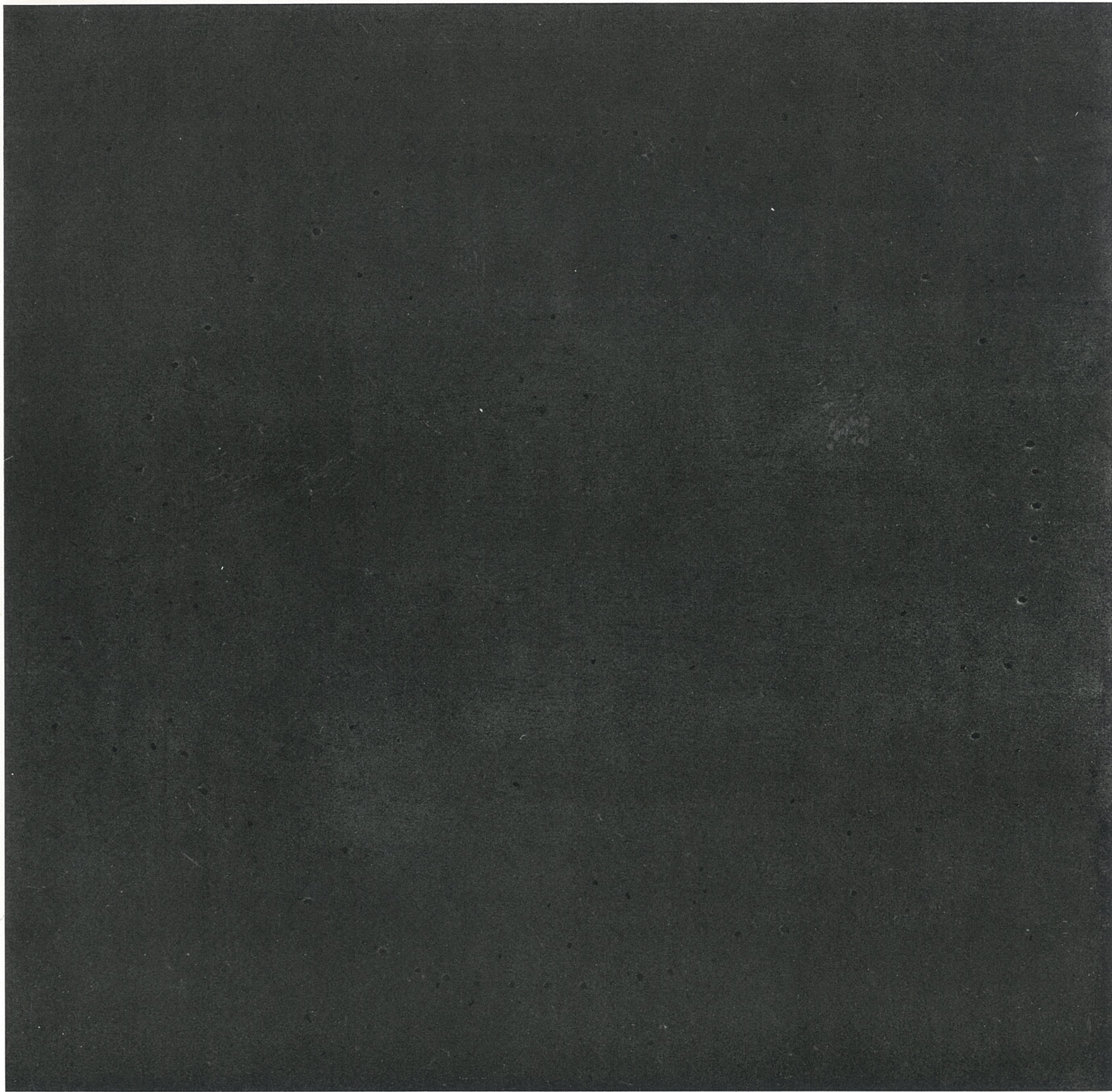








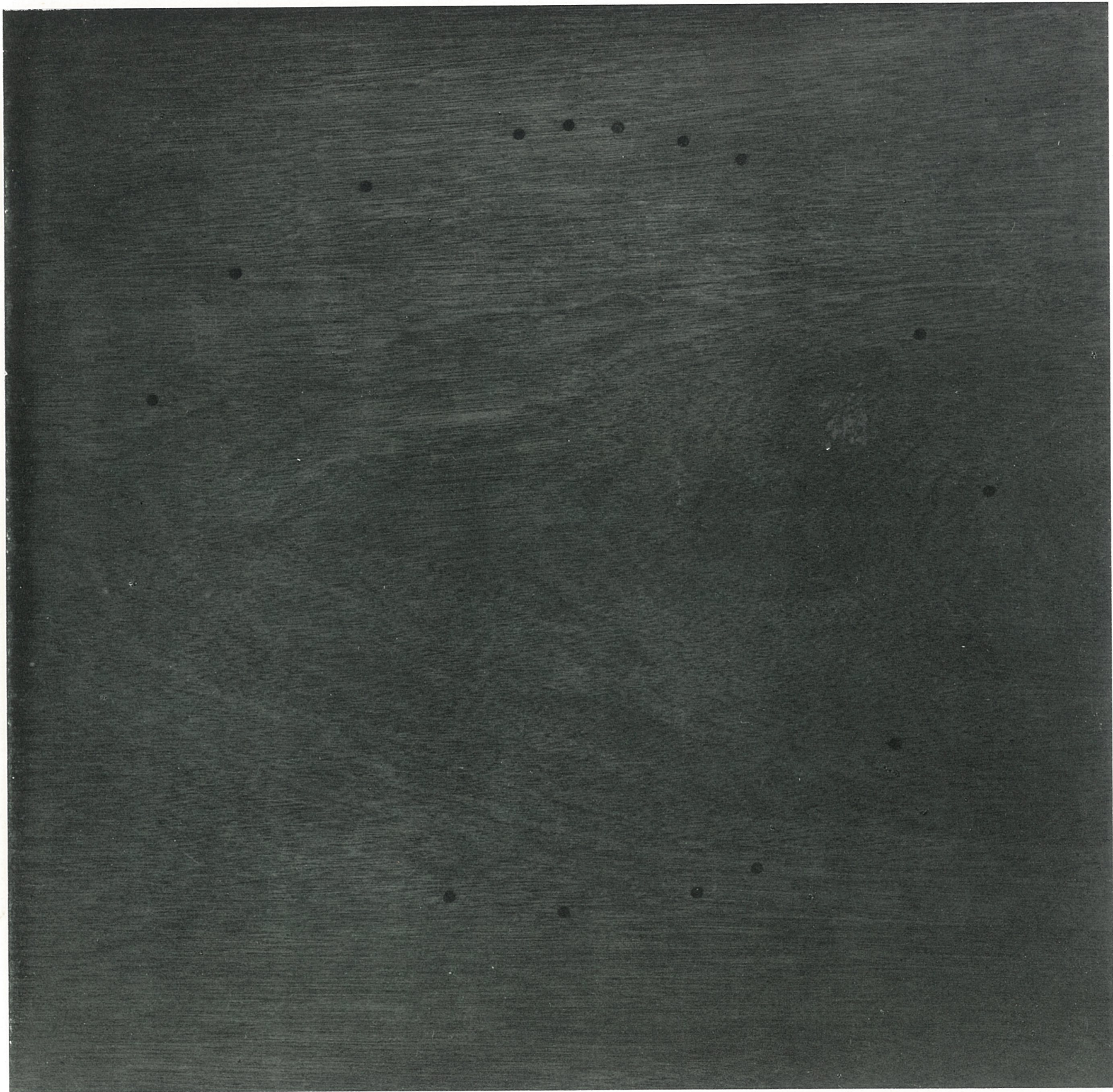


















# 中國美術家協會成立五十周年紀念展

(一) 中國美術家協會成立五十周年紀念展

展覽時間

展覽地點

## 出品目錄

## 年 譜

## LIST OF WORKS

## EXHIBITION

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展

中國美術家協會成立五十周年紀念展



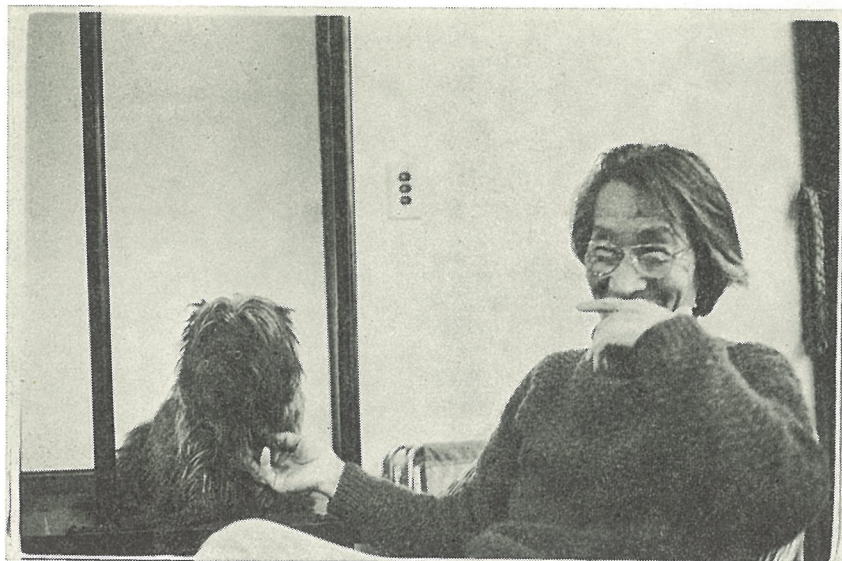
# 出品目録・LIST OF WORKS

No.	TITLE	YEAR	SIZE cm (h×w)	MATERIALS
1	作品61-100 Work	1961	73.0×52.0	基石、石膏、泥絵具、パネル <i>goishi, gypsum, powder colors, panel</i> (doroenogu)
2	作品61-206 Work	1961	91.0×91.0	針金、石膏、油絵具、泥絵具、パネル <i>wire gypsum, oil colors, powder colors, panel</i> (doroenogu)
3	作品62-102 Work	1962	91.0×91.0	電球、石膏、泥絵具、パネル <i>electric bulb, gypsum, powder colors, panel</i> (doroenogu)
4	作品62-206 Work	1962	73.0×51.5	ガラス容器、石膏、パネル <i>glassware, gypsum, panel</i>
5	作品63-100 Work	1963	51.0×73.0	サングラス、石膏、パネル <i>sunglasses, gypsum, panel</i>
6	作品 Work	1962	123.5×35.0	ガラス <i>glass</i>
7	作品 Work	1963	61.0×61.0	ガラス <i>glass</i>
8	作品 Work	1963	90.9×116.7	キャンバス <i>canvas</i>
9	作品 Work	1963	75.0×103.0	ガラス、裂地、パネル <i>glass, kireji-cloth, panel</i>
10	作品65-2-1 Work	1965	85.0×56.5	銅板、リキテックス、合板 <i>copperplate, liquitex, plywood</i>
11	作品 Work	1965	73.5×91.5	真鍮板、真鍮針金、リキテックス、合板 <i>brassplate, brasswire, liquitex, plywood</i>
12	作品 Work	1965	56.7×94.0	真鍮板、真鍮針金、リキテックス、合板 <i>brassplate, brasswire, liquitex, plywood</i>
13	作品65-5-1 Work	1965	100.5×107.5	真鍮板、真鍮針金 <i>brassplate, brasswire</i>
14	作品65-5-2 Work	1965	98.5×83.0	真鍮板、真鍮針金、リキテックス、合板 <i>brassplate, brasswire, liquitex, plywood</i>
15	作品65-6-2 Work	1965	117.0×71.5	真鍮板、真鍮針金 <i>brassplate, brasswire</i>
16	作品65-6-3 Work	1965	92.0×99.0	真鍮板 <i>brassplate</i>
17	作品 Work	1967	85.0×85.0	真鍮板、リキテックス、合板 <i>brassplate, liquitex, plywood</i>



No.	TITLE	YEAR	SIZE cm (h×w)	MATERIALS
18	作品 Work	1967	111.1×91.5	真鍮板、リキテックス、合板 <i>brassplate, liquitex, plywood</i>
19	作品 Work	1967 (消失により再制作1975) (1975, remade because of disappearance)	91.7×366.0	真鍮板、リキテックス、パネル <i>brassplate, liquitex, panel</i>
20	泉(星) Fountain (Star)	1968	2R=162.2	真鍮板、リキテックス、パネル <i>brassplate, liquitex, panel</i>
21	泉(空) Fountain (Sky)	1968	162.2×276.0	真鍮板、リキテックス、パネル <i>brassplate, liquitex, panel</i>
22	無題 Untitled	1968	2R=50.0	鉄板 <i>ironplate</i>
23	無題 Untitled	1968	2R=30.0	鉄板 <i>ironplate</i>
24	無題 Untitled	1968	2R=40.0	鉄板 <i>ironplate</i>
25	無題 Untitled	1969	86.0×86.0	和紙 <i>oriental paper</i>
26	無題 Untitled	1969	86.0×86.0	和紙 <i>oriental paper</i>
27	無題 Untitled	1969	85.0×85.0	和紙 <i>oriental paper</i>
28	無題 Untitled	1969	85.0×85.0	和紙 <i>oriental paper</i>
29	無題 Untitled	1975	71.6×71.6	リキテックス、合板 <i>liquitex, plywood</i>
30	無題 Untitled	1975	92.0×92.0	リキテックス、合板 <i>liquitex, plywood</i>
31	無題 Untitled	1975	67.0×45.0	鉄板 <i>ironplate</i>
32	無題 Untitled	1975	91.5×78.0	鉄板、チョーク <i>ironplate, chalk</i>
33	無題 Untitled	1975	91.3×91.3	和紙、墨 <i>oriental paper, india ink</i>
34	無題 Untitled	1975	91.3×91.3	和紙、墨 <i>oriental paper, india ink</i>





## 郭仁植

韓国(KOREAN)に生まれる

- 1937・8 (戦前)から独立美術協会展に出品
- 1949 (戦後)再建二科会に参加。のち1955年美術文化協会に招かれ、同会で受賞
- 1957 同会を退会  
新エコール・ド・トーキョー創立会員
- 1959 同会を退会
- 1954 読売アンデパンダン展に出品。のち数回出品 東京
- 1956 新人選抜展に選ばれ、同展で受賞(朝日新聞社主催) 東京
- 1965 東京ビエンナーレ(日本国際美術展)招待出品  
東京・京都・高松・名古屋・北九州・佐賀・佐世保・盛岡・仙台
- 1967 現代作家5人展に出品(ギャラリー新宿企画) 東京
- 1968 韓国現代絵画展招待出品(東京国立近代美術館主催)
- 1969 サンパウロ ビエンナーレ招待出品 サンパウロ  
木・鉄・鏡・紙・展に出品(梅花亭ギャラリー企画) 東京
- 1970 韓国現代展招待出品(朝鮮日報社主催) ソウル
- 1971 韓国現代展招待出品(フランス外務省主催) パリ
- 1973 明東画廊企画展招待出品 ソウル

## 〇個展

- 1940 ミナカイ 三中井画廊 韓国・大邱
- 1950 サエグサ画廊 東京
- 1953 三省堂画廊 東京
- 1955 小松ストア画廊 東京  
新宿風月堂企画展 東京
- 1956 国際観光会館サロン 東京
- 1957 村松画廊 東京  
揆画廊 東京
- 1958 国際観光会館サロン 東京
- 1961 竹川画廊 東京  
南天子画廊 東京
- 1962 中央画廊 東京  
中央画廊 東京
- 1963 内科画廊 東京  
新光画廊 神戸
- 1964 現代画廊 東京
- 1965 画廊クリスタル 東京
- 1966 竹川画廊 東京
- 1967 画廊クリスタル 東京
- 1968 ギャラリー新宿 東京
- 1969 ときわ画廊 東京  
紀伊国屋画廊 東京
- 1975 東京店/大阪フォルム画廊 東京



## INSIK QUAC

### Born in Korea

- 1937-38 exhibits at the Independent Art Association Exhibition takes part in the refounded Nikakai Association; invited, in 1955, to the Art Culture Association and receives its prize
- 1957 retires from the Association; one of the founding members of the new Ecole de Tokio
- 1959 retires from the Ecole
- 1954 exhibits at the Yomiuri Independent Exhibition; exhibits several times since then (Tokyo)
- 1956 elected for the Asahi Shimbun New Face Exhibition and receives a prize (Tokyo)
- 1965 exhibits by invitation at the Tokyo Biennial, shown later at such places as Kyoto, Takamatsu, Nagoya, Kita-Kyushu, Saga, Sasebo, Morioka, Sendai.
- 1967 exhibits at the Five Contemporary Artists Exhibit (Gallery Shinjuku, Tokyo)
- 1968 exhibits by invitation at the Contemporary Korean Exhibition (National Contemporary Museum Tokyo)
- 1969 exhibits by invitation at the Sao Paulo Biennial; exhibits at the wood, iron, mirror and paper exhibition (Baikatai Gallery, Tokyo)
- 1970 exhibits by invitation at the Contemporary Korean Exhibition (under the auspices of the Korean Daily, Seoul)
- 1971 exhibits by invitation at the Contemporary Korean Exhibition at Paris
- 1973 exhibits by invitation at Myongq Tonq Gallery Exhibitions, Seoul

### Oneman Exhibition

- |      |                            |              |
|------|----------------------------|--------------|
| 1940 | Minakai Gallery            | Teagu, Korea |
| 1950 | Saegusa Gallery            | Tokyo        |
| 1953 | Sanseido Gallery           | Tokyo        |
| 1955 | Komastu Store Gallery      | Tokyo        |
|      | Shinjuku Fugestudo         | Tokyo        |
| 1956 | Kokusai Kanko Kaikan Salon | Tokyo        |
| 1957 | Muramastu Gallery          | Tokyo        |
|      | Kunugi Gallery             | Tokyo        |
| 1958 | Kokusai Kanko Kaikan Salon | Tokyo        |
| 1961 | Takegawa Gallery           | Tokyo        |
|      | Nantenshi Gallery          | Tokyo        |
| 1962 | Chuo Gallery               | Tokyo        |
|      | Chuo Gallery               | Tokyo        |
| 1963 | Naika Gallery              | Tokyo        |
|      | Shinko Gallery             | Kobe         |
| 1964 | Gendai Gallery             | Tokyo        |
| 1965 | Gallery Crystal            | Tokyo        |
| 1966 | Takegawa Gallery           | Tokyo        |
| 1967 | Gallery Crystal            | Tokyo        |
| 1968 | Gallery Shinjuku           | Tokyo        |
| 1969 | Tokiwa Gallery             | Tokyo        |
|      | Kinokuniya Gallery         | Tokyo        |
| 1975 | Osaka Formes Gallery       | Tokyo        |



郭仁植展 東京店・大阪フォルム画廊

1975.10.20—11.1

INSIK QUAC EXHIBITION

OSAKA FORMES GALLERY (Tokyo)

企画・製作・発行——大阪フォルム画廊

レイアウト——伊丹潤・綾井健

写真／ポートレート——安斎重夫

写真／作品——大阪フォルム画廊出版部

印刷——日本写真印刷株式会社

発行年月——1975年10月

planning production, publication: Osaka Formes Gallery

layout: Itami and Ken Ayai

photograph (portrait): Shigeo Anzai

photograph (works): Osaka Formes Gallery

printing: Japan Photographic Printing Co. Ltd.

publication: October, 1975



