

**イ・ガンソ (Lee Kang-So) に聞く。そして、イ・ガンソが答える。**

チョン・ジュンモ (以下、「チョン」) (JUNG JOON MO) ; お久しぶりです。たまにお会いする機会があったんですが、これまで作った彫刻作品を集めて個展を開くのは初めてだと思います。ご感想というか、個展を控えている先生のお気持ちを聞かせてください。

**イ・ガンソ (以下、「イ」) ; 70年代前まで、韓国の美術界は絵画、彫刻、工芸、デザインのような専門分野において、その境界が明確だったので、画家が彫刻をするなんて領域侵犯だという考え方もありました。70年代以降、美術の領域が設置作業やイベント、あるいはパフォーマンス、映像などへと多様化する中で、その境界はやや薄れ、今は、個人的にそのような冒険をしてきてよかったと思っています。**

**長年アトリエで試みてきたものを40年ぶりに発表するということは、伝統的な彫刻の方法論を現代的な思考に基づいて適切に展開できないかと、これまで頑張ってきた私の素朴な努力を披露することとも言えます。**

チョン ; これまでダイナミックな線や大胆な余白、そして作業中にちょっと席から離れてしまったような「途中でやめた感じ」の作品でそれなりの成果を上げたと評されていますが、先生の平面作品と彫刻のつながりは何でしょうか。絵画の延長線上にあるものなのでしょうか、あるいは、彫刻はまた別の先生の美学を表す、また別の手段でしょうか。

**イ ; 私が目指したい領域の最終地点を先に言われてしまいましたね。重要なポイントです。現代科学においては宇宙の根本的な要素をエネルギーで解釈すると聞きました。そのような解釈の仕方は東アジアにおいて古くから議論されてきた「気」というエネルギーや有機的なエネルギーの模様、すなわち「物理」、あるいは「理気」などで長年議論されてきた思想と非常に似ている思想です。書道や東アジアの絵画で重んじられてきた「気韻」は、実に驚くべきものです。**

子供っぽい・大人っぽい、野性的・知性的な気韻は、いかなる概念をもつてでも議論し尽くせない神秘的で繊細な領域の世界です。私は、芸術家が自分の作業を自らの自然な気韻で実現することが重要で、だからこそ作家の生き方は気韻と密接に関係していると思います。

歴史から見ると、西洋の近代思想における特徴は、自分が主体として地上に存在するという考え方も知れません。ですが、そういう思想が現代になってから崩れてしまい、何とも規定し難いものになってしまった。これを受けて、その代わりとして仏教や儒教、あるいは宋明理学について多くの科学者らが高い関心を持つようになり、研究した結果がたくさん発表されています。

私の作業において「気韻」は言うまでもなく重要な要素です。そして、先ほどおっしゃった「作業中に席から離れてしまったような作品」というのは、いい表現だと思います。私は「描く絵」より「描かれる絵」を望んでいます。そして「作られる彫刻」を目指しています。それによって私の作品を鑑賞する人は私も含めて、「見る度に見え方が変わってくる」、そういうものを作りたいんです。そのため、私の彫刻作業は伝統的な彫刻材料の一つである土の塊を叩き付けて行われます。練られた土の状態、私の肉体と気韻、周りの環境と一体化するその瞬間で作品を決定付けていきます。彫刻はこの全てを含みながら、おそらくお客さんと微妙に作用し合っているんでしょね。

チョン；今の、この形式の彫刻を始めたのはいつからでしょうか。そして、なぜ彫刻を始めたのでしょうか。

イ；70年代の10年余りにわたる現代美術運動をやめて、大学を職場にしてから個人的には私の作業に没頭し始めました。1970年から設置作業やプロセス的な作業形式、イベントなど、いくつか実験的な作業をしながら、一方では伝統的な形式の絵画を現代の精神に相応する方法論で作ることの可能性を探る作業をすると決めました。71年の《ヨシ原》や72年の《竹林》、73年の《居酒屋》、75年の《ニワトリのパフォーマンス》といった作品を大胆に作り出せたのは、当時の私が、我々が認知しているこの世界は「幻影」に他ならないことに気付いたからです。ならば、伝統的な絵画も、同じ考え方に合った形式にできるんじゃないかという希望を持って、これまで探求し続けて来ました。

1981年に地方の大学に勤めていたので彫塑室の粘土にふれやすくなり、やっぱり伝統的な彫刻の形式から現代的な思考に相応しい形式への具現化は可能であると確信して、今まで試みて来ているんです。早いもので40年の月日が流れましたね。

チョン；先生の彫刻は土を主材にする彫塑作品ですが、先生の彫刻において土とは、どんな役割をする、どんな意味を持つもののでしょうか。

イ；絵画と同じく、彫刻も人類の歴史とずっと一緒にいました。この長い歴史の中にはその分、我々が疎通し合える膨大な情報が含まれていると言えます。そして、人類は土と呼ばれる素材と一緒に生きてきて、切っても切れない親密な関係を持っています。土は我々の芸術においても原始的で最も基本的な材料の一つなのです。

チョン；先生の彫刻は伝統的な彫刻とは異なるという点で「非彫刻（not-sculpture）」的と言えるかと思います。しかし、座台の上の彫刻という点では、非常に伝統的な彫刻の枠内で存在しています。このように、先生の作品はいつも境界を越えて型破りなものを見せてくれつつも、一方では原則にこだわっているような気もして、先生の作品は境界線上にあるんだなと感じます。このように原則と型破りの境界を行き来する理由は何ですか？

イ；私は絵画や彫刻が形式や材料を除けば、大差ない芸術形式だと思っています。画家のセザンヌの絵画を見ると、筆のタッチ一つ一つにはセザンヌの意志とともに無意識からの模様と色彩も共存しています。彫刻家のロダンの手から出てくる小さな粘土の塊は、互いに押し合い、重なり合って彫刻になっていきます。これも意識と無意識の共作と言えます。私は伝統的な彫刻の形式を現代的な思考の形式に実現しようと努力しています。

チョン；先生の作業内容は非常に多様であると思います。テーマや材料、形式などからタブローや彫刻、写真に至るまで。そんなに様々な様式を網羅していながらも先生の作業を貫通している何かがあるとしたら、それは何でしょうか。イメージとイメージが伝える「現実」が疑わしく、物足りないから世界を表現する多様な可能性を探るためのものでしょうか。

イ；先に話したように我々と共に展開されている世界は、生物学的な特性に基づいた視覚体系、そして聴覚・嗅覚・味覚・触覚の五感と連動して動いていると思います。また、各個体の経験によっても変わってくると思います。例えば、蜂は花が放つ固有の紫外線を察知して花を見つけ、蜂蜜を採るそうです。そして子犬や鳥たち、軟体動物など、すべての生き物はそれぞれ視覚的・感覚的体系とそれぞれの経験に基づいて生きています。だとすれば、果たして我々人類の目の前に広がっている多くの現象系が我々一人一人に現れる現状通りに実在しているのかについては、疑わざるを得ない不思議な現象と言えるでしょう。人によって、個々人の経験によって世界への認識は異なる。私はこの状況を私の作業において重要な要素としています。躊躇する理由などない自由な気韻によって描かれる絵画、見る度に見え方が変わってくる絵画、作られる彫刻、人体と環境が一体化されて完成される彫刻、そこからの自然な気韻が生きている彫刻、そして写真という媒体についても考えてみました。写真の網点は、我々の視覚現象に作用する粒子とは性格が異なりますが、私にとっては神秘的に見えました。そのため、事件やモノを扱う写真ではなく、私は、特定の雰囲気醸し出す空間を写真機で撮ってみました。その結果、モノとカメラの間の空間は光学と化学作用によって網点となり、印画紙に画像として現れました。例えば、昔の人々の痕跡が充満している廃墟の隅の空間からは、写真の網点が神秘的な気韻を抱いているように感じます。バカな話だと思われるかもしれませんが、なんとなく廃墟の気韻に魅力を付け加えてくれる気がします。そして設置作業、映像作業などの機会がある度に、作業したい欲求が沸き上がる度に、比較的思いっきりやってきて、そして、これからも続くしかない習慣になってしまったようです。

チョン；スタジオでは普通、何時間を過ごし、一日の中で最も生産的であると感じる時間はいつで、その時間の大半を占める活動は何でしょうか。

イ；アトリエが閑静な田舎の山中にあるので、特に都市での用事がなければ、日中はアトリエ、夜は書斎兼寝室として使っている建物の中で過ごしています。朝早く身だしなみを整えて、8時頃にアトリエに入ると、材料の準備をして作業を始めます。思考は稲妻のように、動きはそれに従ってトントントと進みます。彫刻と設置作業も変わりません。最近は体力が落ちてきて、5～6時間ぐらいアトリエにいます。そうしているうちに山の中で過ごした年月が30年以上になりましたね。

チョン；一般的に他の作家たちの作品は構造（structure）の思考だとすると、先生の作業は過程（process）の思考という感じがします。そして、このような過程が先生の彫刻をはじめとするすべての作業の根幹をなしている感じなのですが、私の読み方は正しいでしょうか。

イ；ありがたい、いい話ですね。同時性とは、前の世紀初頭に既に廃棄された理論であると認識しています。我々は異なる時間の歴史を持ち、それぞれの瞬間に出会うだけです。作業も、その瞬間に出会うだけで概念の虚構性までも一緒に自覚できればいいかと、希望していますね。

チョン；60年代の終わりに、多くの作家が幾何学的な抽象にとらわれたり、アバンギャルドの実験的な作品に取り組んでいた時、先生の作業はいかがでしたか？

イ；朝鮮戦争の時代、小学校時代、幸いなことに比較的良い教育システムと環境下で成長したと思います。4年生の時、美術専門教師による正規授業で絵・書道・工芸なども経験できましたし、部活は美術部を選んで美術実技大会に参加したりもしました。その後、中高校時代も部活を続けて専門家の先生たちが親密に世話をしてくださって、印象派美術や立体派画家について話し合った記憶があります。その後、美大に進学して野獣派や超現実主義、そしてアンフォルメル、抽象表現主義のムーブメ

ントの洗礼を受け続けました。卒業後はポップアートやオプティカル・アート、キネティック・アートなど、目まぐるしく変化していく西欧の美術傾向と、その後を追っていくしかない我々の美術界の現実に残念な思いを抱いていました。我々世代の作家なら共通して認識していた現実だったんでしょうね。卒業してから5年ぐらいは模倣的な実験をやっていたんですが、そんな中、西欧美術界に大きな変化がありました。

多くの作家が建築空間から自然空間へと抜け出してきたんです。大地アートや設置作業、スカイ・アート、イベント、パフォーマンス、ハプニングなど、美術が近代の範疇を越えて現代にふさわしい形式を思いつく実験したり、掘り起こしていく時代へ変貌を遂げたのです。これは我々世代の東アジアの作家たちにまた衝撃的な影響を与えた出来事であり、すべてについて制限のない探求の可能性を意味するものでした。

1971年に3回の新体制 (Sincheje-means new system) グループ展で、私は「近代美術にさよならを告げる」というタイトルの祭司形式の作品を発表しました。その後、私は比較的自由的な思考の作品を目指し、試みるようになりました。

チョン；作業に構造と過程という前提があるとしたら、韓国における現代美術の諸様相と要素をブックホールのように吸い込む単色化や単色化の実体はどのようなものだとお考えでしょうか。

イ； 1978年、ソウルの「韓国画廊」で開かれた私の個展に評論家のバン・グンテク（1929～92）（Bang Geun-Taek）先生が足を運んでくださって会話をしたことがあります。バン先生は、ある作家さんの作品に対して自分が「モノクローム」という言葉で表現したことがあるとおっしゃっていました。私はその後、その記事を確認した記憶があります。

数年前、国立現代美術館で「単色化」展を企画していた頃、「単色化」という言葉で韓国美術固有の様相を世界に知らせよう熱望していました。その後も何度か様々な画廊で企画展が開かれたと聞いています。「単色化」というタイトルを付けた企画展もありましたし。だから、最近はグローバルに広く知られているそうです。

先月か1～2ヶ月前に国立現代美術館で東京ギャラリーからの「資料寄贈記念セミナー」が開かれましたが、そこで、1975年の日本の評論家である中原佑介（1931～2011、Yusuke Nakahara）さんが企画した韓国作家たちの「白色展」（White）をきっかけとして「モノクローム」という言葉が現れ、これの韓国語訳として「単色化」という単語が提案されたという話もありました。

これについてセミナーに出席していた日本の評論家である峯村敏明（1936～、Toshiaki Minemura）さんから「単色化」という表現はよろしくないという発言があり、また「モノクローム」という単語を「単色化」と直訳して使用することは不適切だという発言もありました。私もこれに共感すると言いました。「モノクロ」とは西欧の美術史で純粹抽象を追求した「マレーヴィッチ」（Malevich）や青色の特許を取った「イブ・クライン」（Yves Klein）、反復と物質を強調した白色の画家「ロバート・ライマン」（Robert Ryman）などの流れを受けており、そこから「モノクローム」という言葉が出てきたと認識しています。

2023年に開かれた「60-70年代の韓国における実験美術」展では、いわゆる「単色化」作業は見当たりませんでした。70年代中後半、数人の作家による反復と物質を強調した作品が強烈に注目を浴びて、これに影響を受けた作家がたくさんいたように思います。しかし、その一方では、70年代に様々な形式を追求していた多くの作家は、比較的色彩褪せていくような感じもあったんです。そして、韓国語を知らない世界の美術界では、「単色化」という単語を韓国人の平面絵画であると勘違いすることもしばしばあります。

チョン；外観的に現象だけを見た話しになりますが、70年代末に登場した単色調の絵画については、フランスのシフォル・シパス（Support Surfaces）やイ・イル（Lee Il）先生が当時紹介していたアンリ・フォシロン（Henri Focillon, 1881～1943）の「芸術形態論」をベースに、キム・ウォンヨン（Kim Won Yong）さんが韓国美術を規定した「自然主義」（Naturalism）を組み合わせ、「物性と精神性が一つになった生成的空間」または「汎自然主義」を強調する単色調の絵画がありますが、これは我々が今使っている単色調絵画とは概念的にほど遠いと思います。この問題について先

生のお意見を伺いたいです。この質問をする理由は、単色調の絵画と先生の作品との違いや異なる点を教えていただけたら、先生の美学と芸術的見解が明確になるだろうと思ってお聞きします。

イ：この理論については私は専門家ではなく、作家ですので、適切な話をする事ができないと思います。ただ、「汎自然主義」という言葉は、自然に優しい議論だとしたら、好感が持てます。そして「物性と精神性が一つになった生成的空間」というセンテンスも近代美術理論でよく出ていたフレーズです。例えば、スケッチブックに描かれた子どもの絵、漢紙に描かれた秋史先生の絵、キャンバスに厚い質感で描かれたゴッホの絵、これら全てがそれぞれ「生成的な空間」を形成しているとしても、これらの物質を「対象」として見るのではなく、見る側が共に作用し合う必要があるというのが現代的な考え方ようです。それは、参加する人、見る人によって変わってくることを強調しています。「対象」と「一緒に」、これが近代と現代の違いだと思います。

そして、先に話したように、私は「単色化」という言葉そのものと作業の間には最初から誤解を生みかねない要素が含まれていたと思います。反復と物質を強調したロバート・ライマン (Robert Rymann, 1930~2019) の他にも、落書きスタイルの作家であるサイ・トゥオンブリー (Edwin Parker Cy Twombly Jr. 1928~2011) は1970年前後繰り返すドローイングで有名でしたが、晩年に黄色と赤色の絵の具を筆でタフに描いたペインティングは、子供っぽい格調高い気韻の作品を作りました。60-70年代の (Ms.) アグネス・マーティン (Agnes Martin, 1912~2004) は、禅仏教の影響と言われる繰り返しの絵画で私に清らかさと素朴さを思い起こしてくれます。儒・仏・禅、あるいは宋明理学の長い伝統とは無意識的であれ、関連性を持たざるを得ない我々にとっては、これらの作品は親しみやすいものでしょう。

しかし、私はこのような傾向を持つ作業を私が行うことになれば、手に負えない領域になると思います。作家には自分の関心領域を絶えず追求し続ける習性があります。私の人間性からすると、それ故に深く追求していくと日常的な現実の人生を諦めてしまうのではないかと、怖くなります。だからと言って、禅を概念的に展開するのは私の趣向にもっと合わないことです。

チョン；我々は、我々が経験したこと、我々が知っていることと本質的な類似性を見つけられなければ、絵画を楽しむことはできません。すでに我々が学習した、または学習された既存の概念や観念を借りて作品を楽しむということですが、このような楽しみ方と先生の立場は少し相反しているように感じられます。これについての先生のお考えを聞かせてください。

イ；「概念」とは、物事についての一般的な知識を意味するそうです。しかし、概念とは、実は抽象的で仮想的なものだと思います。古典物理学で、力を受けるすべての物体は予測可能でしたが、20世紀前後、ミクロ世界について研究した「光の二重スリット実験（Double slit experiment）」で、光がスリットを通過する際、観測されるまで波動だった状態が観測された瞬間、粒子の形を帯びるようになることがわかりました。我々は世界と別々ではなく、有機的に紐づけられて作用し合っているという構造を明らかにした実験でした。

我々が概念を同一に想定すると仮定しても、それを思い出す瞬間、光の速度で色々な感覚機関が想像できない様々な作用をしているはずです。私は私の作業を単純な概念としてではなく、光束で複数のイメージを享受することができる形式にしたいと思いつつ努力し続けているんです。

チョン；時には、アヒル、船、鹿を発見した観客たちは、先生の作品について、抽象と再現の複雑な関係の緊張状態で、実在から存在へと引っ張り出していると言いますが、先生はこの説明についていかがお考えですか？

イ；アヒル、鹿、船、これはすべて抽象的です。観客によって、これらに対する経験が異なるため、それぞれが概念的に認識しているだけです。実在とはあいまいな概念です。概念もまた実在するものではありません。我々は存在または実存するのではなく、宇宙の神秘的な有機構造による現象です。

チョン；先生、観客の多くは「美術作品にはメッセージがある」と思っています。そして、そのメッセージが何なのかに皆が執着しています。ですが、先生の抽象絵画にもメッセージが必要なんではないでしょうか。先生の作品にもメッセージがあるのでしょうか。あるとしたら、それは何でしょうか。

イ；私はそういう難しい質問に答える時、よく次のような話で対応します。

「私の作品を所蔵しているという、ある方に言われたことがあります。〈壁にかかっている先生の作品は、見る度に見え方が変わってきて不思議です。〉」

このような話は、私に大きな励ましになります。我々が世界を見たり、認知したりすることは、それぞれ自身の潜在的な記憶との作用でもあります。だから私の作品は見る人によって、見る度に少しずつ変わるものであってほしいです。そして観客がそのような現象に気付いて認知することを常に祈っています。私のイベント作業、設置作業、平面作業など、すべての作業はそういうことと繋がっていて、またそれが私の作業のテーマでもあります。

チョン；AIや機械が創造的で作品も上手く作れるとしたら、人間は、特にアーティストたちは何ができるのでしょうか？

イ；数ヶ月前のことですが、私の親戚でこの分野の権威者がいて、いまの質問のように、心配気に私に最新のソフトを使って描きたい絵を、パソコンに入力して実行するのを紹介してくれたことがあります。しかし、まだ人間とは差別性が強く、私は我々の人類の作品はAIによる作品とは異なるに決まっていると思いました。たった一人の人生でも宇宙的なので、もし地球上の人口が80億人だとすると、それはもっと難しくなるでしょう。AIがさらに進化する未来においても、宇宙的な構造を念頭に置かなければならないと思います。我々人類が宇宙について把握しているのは、極微々たる部分にすぎないと言いますからね。

チョン；先生は、作品や展示会のタイトルを決める時、何かの原則やステップがありますでしょうか。それとも先生の絵画のように即興的にリズムに乗るように降りてくるのでしょうか。また、今回の展示のタイトルは何にしたいでしょうか。

イ；若い時は作品のタイトルについて、作品そのものの独立した構造のためには、タイトルが具体的だと作品の自主性が制限されてしまいそうで、「無題」をタイトルにしていました。

2000年前後は、《島で》《川で》など、特定の地域ではなく、隠喩的な意味のタイトルを好んでいました。実は無名で川と島を経験した感動もそこにはありました。それ以来、《虚》とか、《生成》という哲学的なワードも利用しました。

昨年、ソウルにあるギャラリー「チャン・ソンドン実験室」で仲間のクォン・スン Chol（1944-）（Kwon Sun Cheol）さんと一緒に2人展を開いた時、タイトルを「胸がワクワク」にしました。大学時代に我々のアトリエがあった町だったので、その近くに行くと、いつもなんとなく胸がワクワクしたからです。

今回、私の彫刻個展は腹を決めて彫刻に挑み、40年余りが経ってから初めて企画した展示ですが、軽くスタートを切る気持ちで、K-Popにも出て来る「風が吹く。（The Wind Blows）（彫刻について）」と付けました。あえて意味を与えるなら、万物が有機的に動いているという意味をシンプルに共有したいと思ったからです。

チョン；先生に影響を与えた作家や芸術家、哲学者はいますか？

イ；作家は一人で成長できるわけではなく、学んで、受け継いで、批判して、新しい見解を生産するなど、色々と絡み合っている関連性の上で芸術的な見解が形成されるのではないのでしょうか。私は幼い頃から、家の大人たちが芸術を好む環境、美術専門の先生たちからの特別な指導、そして時代的には後進国の貧しい環境でしたが、美術分野の貴重な資料に対する好奇心がありました。それから青年に成長して、私の個人的な願いもあって韓国美術の現代化ということを優先目標にしました。

それで、最重要なのは先進国の前衛的な芸術の動向が分かるような最新情報だったんですね。その情報を仲間たちと共有しながら70年代の韓国現代美術運動と一緒に取り組みました。近・現代西洋美術の流れは我々の世代にとっては、だれもが大きく影響を受けていた。それから、韓国の現代人として現代的な美術方法論を駆使したいなら、我々の精神史に関する情報も持っていなければならないと考えました。それで、それなりに頑張りまして、若い頃、一人で韓国の古美術を探訪する旅に出たりもしました。近年の田舎暮らしでは、朱子学や陽明学、朝鮮時代の宋明理学の流れに関する本や現代物理学に関する教養書を適当にあれこれ少しずつ読みました。

私が影響を受けた方々を考えると、論語に出てくる「三人行えば、必ず我が師あり」という一節を中学校の漢文授業で習った記憶がありますが、その言葉通り、仲間も先輩も先生も、そして情報を通して知恵を付けてくださった世界中のすべての有識者は、全員、私にとっての先生です。

チョン；世界は変わります。そして、その社会的変化の中心にはアーティストがいます。特に今日の作家は社会・政治・環境問題を題材にする傾向が非常に強いです。このような現象について、先生のご意見をお聞きしたいです。

イ；現代の民主志向を持つ住民は、社会、政治、生態環境など、自分の身の回りに関する関心と意見を発信することに自由かつ健全な姿勢を持つべきだと思います。わがままで、強すぎる主張は、弊害をもたらすでしょう。大学在学中、いわゆる「民衆美術的」な展示をして無期の停学処分となった後輩たちとも親しく、韓国初の現代美術フェスティバルである74年の「第1回大邱現代美術祭」は様々な性向の作家たちと一緒に始めました。今後の美術は科学の進展と社会の進化に伴い、芸術はさらに多様な意見を発信する方向へと展開されると思います。

チョン；「アーティストは世界の変化を導く道案内者だった」は間違っているのでしょうか。

イ； 16～17世紀のガリレオ・ガリレイ (Galileo Galilei、1564～1642) は望遠鏡で天文観測を行い、コペルニクス (Nicolaus Copernicus、1473～1543) の地動説を支持した科学者で、ルネッサンスから近代への思考を導いた仲介者の役割をしました。17世紀のルネ・デカルト ((René Descartes、1596～1650)は哲学者、数学者、科学者で、思惟する主体としての「私」は必ず存在すべきであると、「我思う、ゆえに我あり」という命題で物質世界の真理性を確保しようとし、近代哲学の始まりを告げました。17～18世紀のアイザック・ニュートン (Isaac Newton、1643～1727) は、宇宙のすべての物体は互いに引き寄せ合うという「万有引力の法則」を発見し、「ニュートン力学」の体系をまとめて近代科学を導きました。

19～20世紀のアルベルト・アインシュタイン (Albert Einstein、1879～1955) は、1905年に特殊相対性理論を発表し、質量とエネルギーの等価性を立証しました。質量、長さ、時間などの概念は、観察者の位置によって変わってくる性質を有し、唯一の不変は光速であることを証明した。つまり、時間と空間は分離されていないと、同時性を否定したのです。物体が質量を持っていたら、それはエネルギーに変換できるとも言いました。これは核物理学の基礎理論になりましたし、そして1916年には強い重力場では光は屈折するという一般相対性理論を発表しました。これをもって、宇宙全体の形成と進化も説明できるようになりましたよね？

1913年にデンマークのニールズ・ボーア (Niels Henrik David Bohr、1885～1962) は「ボーアの原子模型」を示し、1927年にヴェルナー・ハイゼンベルク (Werner Karl Heisenberg、1901～76) は「不確定性原理」を発表しました。彼は、粒子の位置を測定する観測行為が観測しようとする状態に影響を与えるという量子力学の根本的な原理を教えてくださいました。このように、各時代の先端科学者たちは人類文明の変化を古典から近代へ、そして現代へと変化させる先駆者的な役割を果たし、哲学、文学、芸術家たちはこれに相応する論理、あるいは芸術形式で疎通しようと頑張ってきたのです。

チョン；作業を行う時の準備、計画は作業においてどれくらい重要なことでしょうか。

イ；もちろん作家によると思いますが、これまで作業をし続けながら追求してきた材料と脳が、何かの冒険を試みようとなると、迷いなく実行に移します。時には新しい準備が作業プロセスになる場合もあります。私は、私の作業を進めるに当たって、光の速度でイメージがひらめき、観客と一緒に作り合いながら生き生きとした命のリズムを楽しむことができることを願っています。

チョン；ある意味では、先生の作品、特に彫刻は自律的だと思われませんか。投げると、自らが形を作っていくと言うか……ならば、作家の役割は何でしょうか。また、どこまでを自分の作品だと言えるのでしょうか。

イ；私が思っているのは、自分が世界の主役となって、主観的な視点で感情移入を求める近代的な芸術形式は、できるだけ避けようと努力しています。投げられる土の塊は、土の性質や水分の濃度、アトリエの床の状態、作業者の精神と身体の状態、そして室内空間の状況など、すべての条件が一体化する中で作業が行われます。テラコッタやセラミックの場合は、火の作用も重要です。私は、これらすべての作業のプロセスが私自身の主観的な産物だと主張するよりは、自然という構造の中で無理のない調和を成して、生成のリズムを楽しむことができるプロセスであることを願っています。

チョン；先生の絵画も彫刻も、過程で、つまりプロセスは多くの部分を偶然に委ねて、結果として現れる作品への作家の責任はリスクと報酬として現れると。では、先生の作業において「完成」とは、どういう意味を持つのでしょうか。すべてが完結したということでしょうか。あるいは、過程で続行することがますます自由になっていくことでしょうか。それとも、これ以上やることはないと思った時でしょうか。

イ；我々は繊細な感覚器と大脳の作用、そしてこれらと共存する個々人の経験、さらには、万物の交流が宇宙的に有機的であるという思考で取り組んでいけば、「完結」というものはありません。私は疎通の形式を芸術にし、その素材として単純なイメージや事件を利用しようと心がけてきました。に

もかかわらず、そのような作業自体も思うままにならず、偶然の連続でした。それらの作品について観客もそれぞれ、刻々と変わり移る関係を認知するようになり、それでこのごろよく言われている「エントロピー (entropy)」という現象も作用し合うんだということまで認知できれば、なおさらいいでしょうね。私の作業は、このような仮想的な「会話」の素材を疎通の糸口として利用しようとするものです。もっと深い感動の疎通を目指すなら、私の気韻の格を引き上げていかなければならないでしょう。

チョン；先生は作品を終えた後、次の日とか、後からそれを取り出して、もう一度手を加えて修正したり、描き直したりするのか、一度手放すと見向きもしないタイプなのか知りたいです。

イ；私は再び手を付けるタイプではないと思います。私のアトリエの倉庫は失敗作でいっぱいです。このごろは時間があれば、それらを「廃棄」する作業もしています。

チョン；現代美術と現代物理学、特に「思考が現実をつくるという量子物理学」は、従来の慣習や普遍的妥当性を拒否し、多様なコンテクスト（脈絡）の中で対象と新しい関係を築くため、絶対的ではなく相対的であるという特徴を持つと言われています。そのため、図形的描写で内容を伝えることができないにもかかわらず、それを試みる図像の記号を使って表現しようとする矛盾を生み出してしまっています。先生の作品も、絵画と彫刻の限界をお話される一方で、絵画的な作業を続けていらっしゃいますが、この矛盾について、先生のご説明を伺いたいです。

イ；実は歴史的に芸術において表現や感想の関係は当時の時代的思想と密接に関係しています。お互いがそのような思想の流れに、自然に統制を受けてきたと思います。私は「おっしゃるその矛盾」をうまく活かそうと努力しています。

チョン；トランスサイエンス、つまり科学に問うことはできますが、科学では答えることのできない問題があります。科学も言語で説明されてこそ消費され、理解できるので、そもそも限界が存在するのではないかと思います。これは芸術も同じだと思います。何かの原点から、白紙状態から根源に戻って考え直そうとしても完璧なゼロ状態に戻ることはできません。思考もいつも言語で成り立ち、説明されるので、これも同じですね。ですので、我々が使う言語は無から創り出されたものではなく、いつも先に存在していて、我々はすでに創られていた言語を使用します。ということで、言語の域外で思考し、哲学と言語の範疇を越える芸術を、先生は追求していらっしゃるんだという感想で、今日の対談はまとめられるのではないかと思います。私のこの感想について、先生からの補足やコメントがありましたら、お願いします。

イ；昔の物理学は、我々とは別ものとして存在する外的世界があるという前提で観察、測定、推定できるという考え方をしていました。今日の物理学、すなわち量子力学は、その対象を変更せずには現実を観察することはできないと言います。量子力学によると、客観性は存在しません。我々は自然の一部であり、我々が自然を研究する際、自然がそれ自体を研究しているという事実を回避することはできません。そのため、私はできるだけ「自然と共に」という素朴で謙虚な姿勢で疎通したいと思っています。ありがとうございました。

対談；チョン・ジュンモ（キュレーター、前 国立現代美術館学芸研究室長）