

「雑感」と「反芻」の創造世界

-坐禅修行を中心とした美的感覚について-

京都市立芸術大学大学院（後期）博士課程
彫刻研究領域

キム キヨン
金 基永

目次

はじめに

第1章 他人の目

1.1 他人の目－背景

1.2 他人の目－要素

第2章 経験する事物と空間

2.1 削り残った木

2.2 経験する空間

2.3 禅をモチーフとした作家

第3章 美的知覚の問題

3.1 感覚への還元

3.2 雑感1

3.3 雑感2

まとめて

はじめに

現代社会は、客観的、理性的判断の社会である。知性によって論理的に判断することができるか?という意識が優先されるような社会だといえる。そのため、心理現象は生理的に生理現象は化学的に、化学現象は物理的に物理現象は機械的に説明しなければならない。¹、このような傾向は芸術分野としても例外ではない。作品を制作したり、鑑賞することに科学的技術と理論的知識を元にした論理的展開、美術史的な流れとしての正当性など知性を中心とした制作、評価、感想が行われている。このような状況で、作家の表現に対する認識は、制作方法においての技術的問題と理論の適用、そしてこれを分析して解釈し、算出された意味の大小というように認識されている。もちろん、すべての作家や芸術がそうであると断定は下せない。しかし、少なくとも私が経験してきた世界では、このような知性中心の思考の芸術傾向を無視することはできなかった。

知性中心の思考は私たちの偏った認識から出発する。そして人間の意識が対象を把握する時に重要に作用してきたのは社会的欲求の必要であった。つまり我々の意識は社会的な欲求を満たすために対象を操作し、それを再構成してきた。そして意識が実践的な有用性によって対象を操作するというのは実在的な対象の中にある流動的で質的な側面を消滅させることを意味する。代わりにその対象を不動的なものとして固定させ、質的な違いの代わりに同一のもの、繰り返されるのを抽出し、量化させる過程が必要であった。このように意識が実践的な有用性によって対象を把握し、それに接近させるために使用する方法が知性である。²、このような理性的判断の世界<知性、社会と接触した表面的意識>で作品を見る観覧者は自分なりの感じと意識で作品を鑑賞することができないだけでなく、作家も個人の経験を通じた表現を自分の内的状況ではなく、社会と接触する表面的意識。つまり外部から与えられた条件から探そうとする。ところで、私たちが社会と接触する表面的意識の層を剥いた時、おそらく、実際的な社会生活や有用性の原理とは関係しない、内的で深層的な意識を発見できるのではないか。³本研究はこのような質問からはじまる。

私は社会と接触した表面的意識だけに執着したあまりに、目に見える現実的な対象、あるいは客観的な立場からに限ってその存在価値が成立できると思った。また、いつも私という主体ではなく、他人という客体を通じてそれを判断した。このような客観的論理的思考の性

¹ 西田幾多郎、『善の研究』、Bunwoosa、2001年、100P、ソソクヨン訳

² ユソヨン『ベルクソン知的事由批判と直観の方法論』梨花女子大学大学院、1997年、1P

³ Henri bergson、『創作的進化』、Akanet、2014、1P、ファンズヨン訳

向を私は他人の目と指摘したい。その理由は表現(あるいは全ての行動の要素)が自分の経験や感覚、内的知覚から来た心象ではなく、情、意が消えてしまった単純で、客観的な一般的、抽象的概念としての思考から出る表現のためだ。

しかし、我々が見たり、聞いたりする全ては我らの個人性を内包している。同一の意識としても、決して同一ではない。例えば牛を見る時にも農夫、動物学者、または美術家によってそれぞれその心象が違わなければならない。同一な景色であっても、自分の気持ちによって鮮やかで美しく見えたり、鬱陶しくて悲しく見えたりもする。仏教では機嫌の如何によってこの世界が極楽にもなり、地獄にもなるという言葉のように、結局、私たちの情、意をもとに作られるのである。いくら純知識の客観的世界であっても、この関係を免れることはできない。⁴本来の目的は叙述した内容と同じく、知識、知性中心の偏った認識による判断を否定し、直接経験を元にした美的知覚に関する問題として経験するというものがどのような意味を持っているのかを調べることである。研究方法として坐禅の体験をもとに坐禅日記を記録し、それによる作品制作を並行した。

研究に入る前に言っておきたいことは、本研究は禅に対する内容(知識)や禅をモチーフとした作品の共通的な造形性を演繹的、帰納的な分析方法を通じてある志向点を探し出すとか、作品を通じて含蓄化、意味化、対象化させるような結果分析的研究ではないということだ。坐禅を直接に体験してみた結果、禅に対する理論的概念を形象化させるということは、禅が作品のための手段にすぎないと感じられた。仮定や仮説を立て、それを検証させるため、分析し、解釈して結果を突き止めることでなく、坐禅の直接体験は、自分自身の内面世界、あるいは自分の意識そのものを明確に明らかにしていく過程そのものであるため、固定された概念として最終的結論を確定付けられてないからだ。

このように坐禅の直接体験とともに本論文の重要な背景となるのが坐禅日記である。坐禅日記を書く理由は、日記が持っている特徴のためである。日記の特徴として一つ目は、私自身が自分について書くこと、つまり他人の視点で間接的に把握するのではなく、本人の視点で自分自身を直接的に知ることができるということだ。二つ目、日記は自分だけが読むことという特徴を持っている。日記は他人に評価されたり、結果を出すレポートや報告書とは異なるため、他人の目を意識せず本人の考えや感情をより写実的で直接的に表現することができる。日記の特徴その三つ番目は、時間の経過に沿った意識の変化を一つの流れとして把握することができることだ。また自分の意志と関係ずに他人の目を満足させようとする本人の

⁴ 西田幾多郎、『善の研究』、Bumwoosa、2001年、75P

心を監視する役割を果たせる。したがって、本研究は坐禅の直接体験と坐禅日記を基にした作品の制作を通じて対象を概念化、抽象化させる知識、知性中心の思考(他人の目)から脱して、内的で深層的な感覚思考としての意識とこれに伴う作品制作がどのような意味を持っているかを見渡すのだ。本研究の構成次のようである。

1章では、どのような視点で他人の目を批判するかを調べるための、知識、知性の方式が持つ特徴が何かを言おうとする。また、研究者が坐禅体験の以前に制作した作品の制作動機と制作方式について考察していきながら作品制作の本質的な側面が他人の目を満足させる(社会的な自己追求の立場で)ことにあったことを記述したい。2章では、坐禅体験と作品制作をもとに経験する過程としての物と空間について論じ、禅をモチーフとした作家と、彼らの作品を調べようとしている。3章ではこれまでの経験から得られた雑感を通じてみられる対象の瞬間性とオブジェの概念についてまた、反芻の時間の中で発展する雑感とそれによる作品について論じている。

1章. 他人の目

現代美術家らの成功と失敗は、相当の部分が新しい作品を披露する商業ギャラリーの力量に左右される。作家の名声はどれほど有力なギャラリーやディーラーが後援するのか、そして、主要展示に出品された作品の質を注目して評価する学芸員、コレクターたちが、どのくらい認めるかによって決められる。⁵展覧会の舞台が主に美術館であり、多くの場合が、学芸員や批評家の企画と管理によって組まれたことで作品の性格を決めてしまう事実は看過できない。もちろん反骨的な作家もいるが、企画展に選ばれたがる。美術館に自分の作品が展示して欲しいあまりに、キュレーションする人と美術館を神のように崇拝する風潮まで現れている。作家は一般社会との関係を結ぶことが難しいだけに、自立を唱えてみるが、大概が展覧会や美術館の企画、管理から抜け出すことはできず、結局、作家自身の存在理由を合理化させることすら難しいのが現実である。⁶他人の目とは、作家自らが自分自身ではない人(だとして特定の対象に限定しているわけではない)の観点から作品を見つめたり、考えること意味する言葉である。そしてこれらを満足させるのに最も重要なのが、理論と分析的思考、つまり知性である。知性の役割について話せば、知性の役割は行動を主管することだ。しかし、行動の中で私たちの関心を引くのは結果であり、目的が達成さえすれば、手段は特に重要ではない。そのため、我々は全面的に目的を実現するため、努力しながら、それが観念から行動として行われるように、いつも目的に向かっている。⁷このような理由で、我々は私たちの活動が止まる終端(完成、結果)だけが精神に明らかに表象される。

他人の目を満足させるための目的の下に、作家は自分の作品を客観的に分析しようとする。客観的分析こそ知性の最も特化された能力であり、他人の目を満足させる方法であるからだ。本章では、本研究者がどのような背景の中から他人の目を意識する作業を制品するようになったのかを成長過程を通してみてゆき、目的のための手段として本研究者が行っていた作品制作方法とその限界性について考察する。

⁵ Jean Robertson, Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』、Doosung Books、2012年、36P、ムンヒェジン訳

⁶ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、216～217p、キムチュンミ訳

⁷ Henri bergson、『創作的進化』、Akanet、2014年、443p

1-1、他人の目-背景

最初に分析・解析を中心に自分ではなく、他人を説得させるための手段としての知性を他人の目と述べているが、知性そのもの自体を否定しようとするのではないということを明確に言っておきたい。本論文で言う知性とは、人間の知性が他人を説得させるための道具や手段として使われた場合を意味する。もともと知性自体は学ばなくても判る人間の先天性の一つである。例えば、子供が動物は決して理解できないことをその場で理解できること、このような点で、先天的機能⁸ということを知ることができる。

このように知性は感覚以上に対象を、あるいは自分の意識を把握することにおいて不可欠の力である。ただ、知性が他人の目を満足させようとする道具に、目的を達成させるための結果中心の思考に、社会的な自己追求のための手段に偏向された場合に問題がある。

人間なら誰でも自分の周辺の人たち(同僚、友人、親、他人)から注目されることを望んで、認められるのを好む社会的な自己追求の性向をもっている。社会的自己追求は恋愛と友情、人を楽しませて、人の注目と関心をもらうための、欲望、競争と嫉妬、光栄、影響力と権力に対する愛着を通じて直接的に遂行される一方、社会的目的を達する手段となる物質的価値追求の衝動を通じて間接的に遂行される。⁹こうした人間の社会的価値追求現象は、それぞれの本性と成長環境によってその程度が変わるが、私の場合は他の人より社会的な自己追求の性向が非常に強かった。このように思っている理由は、成長の背景からその理由を知ることができる。私は貧しさとそれによる家族の解体など、人とは少し違う成長期を暮らした。貧乏と家族の解体という特殊な状況の中で、自分が望む対象xがあると仮定してみよう。平凡な環境の子供は直接的に自分の情、意(感情と意志)を表現すれば済むことだろう。("Xが欲しい。")もちろん、その子がXを得られることもあり、得られない可能性もあるが、Xに対して過度な執着は持たない。それ以外にも他のことを得る機会はいくらでもあるという事実を経験を通じて、本能的に認知しているからだ。しかし私の場合は今Xを得ることができなかつたら、いつまたの機会がくるのか知らないということを知っていたはずだ。

そのためにXは私の執着の対象となり、これを得るためにはXを授ける人(絶対者)を説得させなければならない。絶対者を説得させるためには単純な意志表現だけでは足りない。強い

⁸ Henri bergson、『創作的進化』、Akanet、2014年、225p

⁹ William James、『Psychology:The Briefer Course』、Boogle Books、2014年、242 p、ジョンミョンジン訳

精、意の表現とこれを支えてくれる客観性が必要であり、そのためにはXを分析しなければならない。このような過程を通じて得た執着の対象xは執着の大きさに相応する快感を味わわせる。また、このような過程が繰り返されれば、対象xより自分にそれを買ってあげることができる絶対者を説得させたという点、絶対者を通じてもっと多くのことを得ることが可能となるというのを知るのはさほど難しくない。幼年時代にこのような経験は学生時代を経て、さらに確固となる。つまり、ある絶対者を説得させるためには主観的趣向が強い抽象作品や造形作品よりは、誰が見ても上手く作り、大きさや完成度など、客観的要素として評価を得られる、再現作品がもっと説得力があるということだ。また、人間の欲は果てしないように、私も単に絶対者に得ることだけに満足せず、自分が絶対者の位置に上がりたい欲望が生まれ始めた。新たな執着の対象(絶対者)となり、より大きな社会的自己追求を実現させるためには、より客観的ながらもっと大人数の他人の目を満足させなければならなかった。大学時代を経て、留学する前まで対象を頭で分析し、正確に描写するテクニックと用語中心の再現作業に執着していた理由は、他人より強い社会的な自己追求の欲望のせいだといえる。これから社会的な自己追求のために、他人の目を満足させる要素としては何があり、どのように作品に反映されたのかを論ずる。

1-2、他人の目と要素(テクニック、意味)

個人的な成長背景を元に、社会的な自己追求のために他人の目を満足させようとした理由(原因)について述べてきた。しかし、これは程度の差があるだけで、私一人に限られた問題ではないはずだ。美術史的な流れだけを見ても、このような傾向ははっきりと判る。作品制作に当たり、現代美術界の絶対者(商業ギャラリー、ディーラー、サポーター、批評家、学芸員、コレクターなど)を満足させるため、本人自らが批評家、学芸員、コレクターの立場として想像してみたことがあるだろう。この人ら(他人の目)の立場から考えた時の題材が刺激的であればあるほど、先端技術を使えば使うほど、大衆の興味を引く 이슈を作品の主題(テーマ)とすればするほど、現代美術の絶対者達をより効果的に納得させることができる。つまりここには他人の目を納得させることのできる客観性と分析できる要素が沢山含まれているのだ。すべての作家がそうだとは言えないが、今まで私が会ってきた作家の中で大多数はそのような立場にいた。

韓国で作っていた私の作品に対する制作方法は、解剖学を基にした観察中心の描写だと簡単

に定義付けることができる。知性の属性で見れば、解剖学とは人体の共通した要素だけを分析し、一般化させ、体系化させたものである。個別的で多様な人体を同質的で客観化された指標として抽象化させたのが解剖学なのである。このように客観化された指標に人体を代入させて同質化された対象に作るのが解剖学的知識を基にした描写中心の制作方法なのである。客観的指標を通じて他人の目を満足させる描写中心の制作方式に関して時期別に分けてみた。

-大学、大学院時代-

社会的自己追求に関する内容はすでに述べた。このような社会的自己追求に対する欲望は、私に作品制作の動機づけはできたが、自ら作品に評価の基準を立てるようなミスも引き起こした。例えば、ここに一つのクラスがあり、10人余りの構成員(学生)と1人の絶対者(教授)がいると仮定する。一人を除いた10人はみんな平等な関係に見えるかもしれない。しかし、それぞれ社会的自己追求を渴望する存在としては、1から10までの順位が付けられ、この順位は一人の絶対者の評価によって決められる。(極端な例だと考え得るが、私が経験していた学校、軍隊、ひいては社会まで、すべてこのような縦割り構造であった。)1人の絶対者も大幅にみると、特定集団の構成員(大学、会社、社会など縦割り構造の中で)であるために、定められたルールを脱することはできない。そのルールというのは絶対者の主観的性向を排除し、客観的に構成員を評価することだ。それなら絶対者には構成員に与えられた人体表現という課題を評価する客観的指標が必要だろう。人体表現における主観を離れた客観的指標は2つがあり得る。一つは、提示されたモデルであり、もう一つは、解剖学である。この時、個人の情、意は絶対者の立場では積極的に受け入れられない主観になってしまう。また、月に2回程度で提示されるモデルは与えられた制作時間を考えた時、客観的な評価の指標にはなれない。結局、解剖学をもとに、どれほどディテールまで描写し、一般化させたのが評価の指標となり、その指標に近接する構成員ほど、その中で社会的な自己追求の満足度が変わる。

人体像を初めて作った大学時代の作品は、このように、より正確な人体描写に重点を置いた作品であった。解剖学をもとに人体比例と筋肉描写がなされており、モデルは解剖学を追加的に説明してくれる補充教材程度で使っていた。1、2年生の時は全体的な割合と小さな筋肉一つ一つまで描写し、できるだけ完成度を高めることに主力を注いだ時期だといえる。



「Slump」(2004)



「疎外された今日」(2007)

3、4年生になって写実的手法で制作された人物像に感情を移入させるために、人物たちのポーズを誇張させたり、凹凸の多い筋肉を強調していた時期であった。大学時代がポーズと筋肉描写を通して感情を伝える表現方法であり、大学院時代は人間の精神的側面を肉体を通じて表現しようとした時期であった。人間の心理状態を表現するため、以前の誇張された筋肉の凹凸をなくし、輪郭はきれいに仕上げである。また、身体の一部を切断して画面の構成全体を調和のとれた表現にしようとした時期である。しかし、最も重要に思われたころは、人体の写実的描写と表面の完成だといえる。

本研究者は描写すること自体が誤った表現方法とは思わない。描写は、作家の感情や考えを示す方法の中でも、とても効果的な方法だからである。しかし、描写という表現方法が作家の内面から発見されたその何かを表現するための方法で使われることと、評価のための客観的指標に合わせて他人の目を納得させようとする手段として使われた時には、描写力の限界はつまり表現の限界性になってしまうと思う。

-大学院以降-

大学院以降は材料とテーマに対する認識の変化を探求した時期である。部分的描写よりは作品全体のテーマを強調させるため、レリーフの表現方法を使ったり、材料を燃やしたり、破いたりもした。また、人体ではない動物を作って連続的に配置させ、絵画的ながら劇的な要素を加えることで作品が持つ意味を浮き彫りにしようとした。描写力だけで他人の目を満足させることはできないと判断した私は、描写力をもとに新たな材料や設置方法を通じて、特定理論(借用された意味)の内容を示そうとした。作品に意味を与えることは随分前から行われたことであるが、知性的判断による意味付けの傾向は1980年代以降に確固として定着し始めた。実際に1980年代以降、多くの作家と評論家たちは理論と批判的分析に大きく傾倒し

た。(個人の感情、経験、感覚、理想の実現よりは、理論的で分析的な科学的アプローチを通じて作品を抽象化、客観化させることに偏っている。) 概念美術の登場とともに、美術はますます理論的ながら概念中心的になり、理解しづらい分派達が生まれ始めた。理論の直接的な適用はこの時期に絶好調を成し遂げたことにみられる。1990年代初期まで、ヨーロッパとアメリカなどの影響力を持つ学校は理論の習得を擁護し、分析と解析の技術を教えた。

10

私は、作品を通じて理論の意味を表す方法には二つのやり方があると考えた。一つ目は作品をもっと具体的に説明し、作家の意図を説得させるため、特定の意味を作品に代入させる方法である。二つ目は、意味を先に勉強し、その内容に合わせて作品を代入させる方法である。意味を伝達する手段として作品がどのように使われたのか、本人が作品の説明として使っていた文、個展の評論などをもとに述べようとする。



「he」(2004)



「モンエ」(2009)

he: 『大学卒業を控えて学校という垣根を脱しなければならないという不安な心理を、飛翔の夢を胸に畳んで地上に墜落する、イカルス的な存在として表現した作品。格子型の冷たいアルミニウムの構造物と、人体という異質的な要素の組み合わせによって、未来に対する不安な心理を表現した。』と説明している。本作品は本来、大学の卒業審査の作品であった。

¹⁰ Jean Robertson、Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』、Doosung Books、2012年、53p

審査委員や数人の聴衆の前で、作品の意図や意味を説明するためにわざと作った作品である。本作品を意図と意味で分けるとしたら、意図は'学校を抜け出すべきだという不安な心理'を見せるものであり、意味は'地上に墜落するイカス的な存在'である。作品の意図をもう少し詳しく話せば、高い評価を受け取るための客観性を強調したものとして、躍動的ポーズ、果敢なタッチ、精密な描写だといえる。しかし、果敢なタッチや躍動的ポーズ、精密な描写だけでは他人の目を満足させることができなかつたので、不安な心理の代弁にすることとしてイカス的な存在という意味を付け加えて説明したのである。作品heは、技術力(描写テクニック)によって作られた作品を、より具体的に他の人達を納得させるため、特定の意味を作品に代入させた方法である

モンエ: ゴムを溶かして付けて作った人体と犬の形状を通じて現実から脱しようともがけばもがくほど、傷だらけになる、逃れられない現実を表現した作品である。モンエという単語は牛が畑を耕す時、牛にかぶせている農機具で、韓国では原罪に比喻する単語として文学作品などでしばしば使われたりもする。



「カルマ」(2010)

カルマ: カルマとは人間が生まれ、前世の罪を背負って生きていく業を意味する。生の意味を知らないまま生きていく現代人(私)の姿を、盲目的に一所に向かって走っている競走犬の姿に通して象徴的に示した作品である。動きあふれる競走犬の姿を連続的に配置し、作品と作品以外の空間を圧縮させて展示場という空間自体が一つの作品として感じられるように制作した作品である。と個展の序文に書かれている。

禅思想に関心を持ち始めてから、モンエとか、輪廻などの仏教用語や理論に興味が生じ始

め、その用語や理論が持つ意味を表そうとした作品がモンエとカルマである。モンエとカルマの場合はheとは逆に、特定思想や用語を先に勉強してその借用された内容に作品を代入させた方法だといえる。

以上で私が他人の目で対象を見詰めて認識するようになった原因について成長背景を基に説明した。また、過去の作品を例に、描写力中心の制作と意味を与える観点から、その方法についても探ってみた。結果的に他人の目を満足させようとする認識の下には、社会的な自己追求の欲望や目的を実現させるための、理論的で分析的な思考が必要であり、ここに最も合致するのが作家の情、意や経験よりはテクニック、知識が必要であったということも知ることができた。フランスの哲学者ベルクソンは人間の知性について次のように定義づけている。人間の知性は意図と計算によって働く知性であり、目的に手段を調和させるとともにますますより幾何学的な形態を帯びる機械装置を含むことで、作用する知性である。¹¹

結局知性を通じた分析的思考は、対象の共通する部分だけを取りながら、ある意味ではすでに作られている概念だけを選んで再構成することに過ぎない。このような再構成の過程で作品は、すでに観念の対象となっており、相当部分が予測されている。つまり、他人の目を満足させるための知想的思考は、同一の過程から同一な結果が出るという仮定の下で、予測可能なものだけを捕捉しようとする。私はこのような思考が表現の限界性を持っていると思う。次の章で詳しく述べるが、同一の過程が繰り返されるということは知性の錯覚なのである。感覚的次元から見る時、同一な過程は繰り返されることができない。したがって、結果に対する予測もできない。

¹¹ Henri bergson、『創作的進化』、Akanet、2014年、85p

2章. 経験する物事と空間

他人の目を意識する知識、論理的思考中心の考え方は対象を同質化させ、客観化させる。また、ある目的（社会的な自己追求）を実現させるための手段として考えるようになり、このような場合、すべての形態の予見不可能性や新しさはなくなり、制作は類似性と反復の上でのみ行われる。制作はすでに知らされた要素たちを新しく配列するのにすぎないのである。¹²他人の目を意識する知識、論理的思考中心の考え方が対象を同質化させ、同質化されたことは私たちが知っていること、すなわち一つの固定された知識であるならば現代の美術において知識はどこから得られるのだろうか？

全世界の若者達が熱狂する新しい情報技術とコミュニケーション技術の拡散は韓国からブラジルに至るまで現代美術の生産に莫大な影響を及ぼす。私たちは情報の量が非常に膨張された新しい社会で生きているだけではなく、情報の構造が劇的に変化する社会を生きている。グーグルやユーチューブ、ウィキペディア、マイスペース、ブログなど脱中心化されたインターネットは実際に図書館や手書きの日記、印刷された本、新聞、もしくは百科事典の世界とはかなり違う。

インターネットは私たちを理想的な図書館や何でも揃っている市場の概念より近づきやすくさせてくれる。ここでは、学術論文やニュース、料理法、過去の知人、地図、天気、医学情報、ポルノ、商品、その他にもあらゆる些細なことまで調べて見ることができ、映画からテレビ番組、一般の人々が自分たちのプライベートな居住空間に設置したウェブカメラでの生放送まで想像のできる範囲でのすべてのビデオを鑑賞することができるのだ。¹³

私たちは一つの知識と情報を獲得するのにあたって、その知識の内容だけに執着するのである。しかし、一つの知識、情報を獲得する過程こそが自分だけの経験であるかも知れないことと、それによる知識や情報そのものよりも多くのことを感じることができ自分だけの方式でその知識と情報を受け入れることができる。しかしコンピューターのマウスを1, 2回クリックするだけでほぼすべての情報を手に入れることのできる現代社会では経験（過程）は不要で非経済的な要素として扱われる。その反面、固定されておらず、同質化されていないものは変化による一つの差であるということができ、それは直接経験を通じて、そしてい

¹² ユソヨン『ベルクソン知的事由批判と直観の方法論』梨花女子大学大学院、1997年、36p

¹³ Jean Robertson, Craig McDaniel『テーマ現代美術ノート』Dosung Books、2012年、62~63p

つも違うように感じられる感覚を通じてその差異を得ることができるのである。

本章では坐禅の修行と制作の中で失敗を繰り返しながら悟った前述してきた内容について詳しく論じようと思う。

2-1削って残った木

私はある日大きい丸太を一つ持ってきて作業室の片隅に置いた。長さは3メートル以上で厚さは50センチほどのなかなか重くて大きい丸太だった。他人の目を満足させる方法としてこの木を扱うとどのような意味を持つようになるだろうか？今までであれば、どのような形態にするのか、どのように削るのか、という基本的な計画の中から細部の計画を立てて、その計画から外れるようなことはしなかった。なぜなら、完成形ということを目標として制作をする場合には結果物にだけ執着するためである。しかしいまここに、目の前にある大きい丸太を結果物として作るための対象ではなく、一つの経験の過程としての対象として認識全く違う疑問 が生まれて来る。どのように削られるのだろうか？どのような形態になるのか？どういった意味が含まれるのか？がまさにそうなのである。



-制作日記-

「木の中身を引き続けて削り取っている。いつもとは違う感じがする。金槌でノミを打つ時の感覚、木が一枚ずつ剥ける時の感じがこれまでの特定の形態を作るために木を削っていた時とは全く違う感じであった。決められた特定の形態を削る時にはすべての感覚がノミの先に集中される。

まるで犯してはならない境界線でもあるかのように形態のための限界線を超えないようにしながら、その線に出来るだけ近づくために、精神をノミの先に集中するので他にどの感覚も感じる事が出来ない。しかし、どのように削られるか、どのような形態になるのか、という状況ではノミの先に傾けている感覚が全身に広まっていく感じがする。」

-制作日記-

「木が削られていくほどに表に現れてくる様々なことや木目の形、節目の形や場所、木から吹き出される香りなど今までに知ることのできなかった様々な要素が木の中に隠されていることに気付いた。また、木のすべての要素が私の様々な感覚に刺激を与えるのである。このように感じられる感覚は日々日々違って、全然違うように思われる。」

上の制作日記で強調したいことは木を削る時の感情、状況が毎回違うということである。同じ対象、同じ行為から違った感じを受ける理由は何だろうか？例えば、同じピアノの鍵盤を同じ力加減で引くとすれば私たちは同じ音として聞こえるはずではないか？また、同じ空は同じ青色の感じで表さなければならないのではないか？我々が香水にいくら頻繁に鼻を近づけても毎回同じような嗅覚を受けるはずではないか？

しかし私が木を削りながら感じた感覚はかなりの部分に差があったのである。なのにどうして今まで作品を制作して行きながらこのような多様な感覚の変化に気付かなかったのだろうか？アメリカの心理学者ウィリアム・ジェームズは私たちが多様な感覚の変化に気付かない原因について彼の本である「心理学の原理」でこのように語っている。私たちは大体同じ物体が距離と環境によって違うように見えたり、違う風に聞こえたり、違う匂いを漂わしていることに注意を払わない。私たちが関心を持つのは事物の同一性である。¹⁴と述べている。特定の形態を削るという観念的な意識の状態では自分の現在の状態を正確に掴むことができないのである。固定された対象観念に自己の意識が閉ざされているためである。（このような経験は坐禅をする時も同様である。禅の理論、無、空などのことを知るために坐禅をした場合、無、空という観念にとらわれ、それ以外に何も感じる事ができなくなる。）

対象を観念的に見つめることから逃れることさえできれば、自分の意識の状態により毎瞬間変わる対象を感じる事ができる。それにしても明らかに何を通じて何を感じるのかはわからない。感覚と意識を別の物として分離し、科学的に分けて説明することはできるが、そ

¹⁴ William James, 『Psychology: The Briefer Course』、Boogle books、2014年、202p

れはどこまでも知性の分析的な方法である。経験上、対象の特定の要素のうち、一つだけに自分が刺激されるわけでもないし、自分の感覚、感情もまた、数多い要素で混じり合っているため、一つの要素、一つの特性で分けることは不可能である。

このように木を削っていた期間はおよそ二ヶ月半、削られた木の量は大きい箱で二十個、それまでに壊れてしまったノミだけでいくつもある。このような時間と経験としての過程の中で最初は大きかった丸太はいつのまにか細い木の枝のようになってしまった。

これまでの過程を説明でもするかのように私と木の周辺には削り落とされた木の欠片が山積みになっていた。積まれた木の欠片の上に木を置き、削る行為を繰り返していくうちに、ある瞬間ノミと金槌を置いたのである。物理的にも体力的にもこれ以上削ることが出来なかった為ではない。削られた木の形が造形的に見映えが良いと感じたわけでもない。ただ、これ以上削ってはならない気がしただけである。私はこれをどう受け止めれば良いかわからなかった。以前の作品と比べて単純に形態的にこのように違うのであるのだと理解して済ませることもできなかったし、削られた木切れと残された木との間から見える関係性や場の概念でも自分自身を納得させることができなかった。



「残ったもの」(2012)

ここで李禹煥（リ・ウハン）が高松次郎の作品について話した内容を引用してみると、「木が木以外の像に変身したわけでもないし、と言っても単純に日常の木のまま留まっている状態でもない。内面的な観念と木の外部性がお互いに両義的に関係しているようだ。角材や丸太の関係を表すことで、木の対象性を超えてくる状態の現れ、そのためほとんどの人はそのように限定が与えられた木の状態から単に木を見ているわけではなく、自然に関係を見

ていることに徐々に気付くのである。¹⁵彼はまた、寺田武弘の作品についても同様の話をしている。

“大きい丸太を何日にわたって斧で掘り、3分の1ぐらいを残して振る舞いを止めている。木の破片が周辺に散って散らばって不思議な光を発しているが、これは残った丸太と関係を見ているためである。ここでも彫られた部分と残された部分との関係で行われた状態を見る人により決して単純な丸太や木の破片を見ることに留まらないようにするのである。”¹⁶一つの事物に一定の行為を加えていて、途中で取り止めた点でかなりの部分の類似性を持っている二人の作品に対する李禹煥の話は、私にも相当共感する話でもある。

しかし、上記のような評価は、構造的な問題点があると思うのである。構造的な問題点というのは事物に行っていた作家の直接行為と事物と一緒に過ごした時間の問題については第三者の立場では察しにくいということである。そのために第三者の立場からは時間の中での事物と行為者の関係よりは、作品自体の現在の状態の立場(結果)で見守ることしかできず、結果的に削られたものと残ったもの(物の間)の関係や位置としての場として把握することになるのだ。私がノミと金槌を置いた時に、残った木と欠片との間の関係や場の概念としてそれを理解することが出来なかった理由は、残されたものたちと、私は第三者の立場ではない時間を共にした直接的関係での行為者であった為である。

もし私が第三者の立場で結果だけを見て考えていたら、削られた木の欠片と残された木の間から見える関係、積まれた木切れと位置としての場、または、削ってなくなった為、空の思想を代入して理解しようとしたはずである。しかし、この作品は他人の目を見て、他人を納得させるために人為的に残した完成物としての作品ではなく、直接行為の過程を通じて残された形成物であるため、自分だけの時間と言う観点からみつめなければならなかった。残した物と残された物の差は曖昧模糊としている。

特に、残された物としての形成物はそれを行った行為者以外にはその実体を感じることができないと思う。それほど残されたものとしての形成物は他人の目に入るような隙間もないぐらい行為者と直接的である。例えば、他人に依頼して、視覚的に同じ物が自分の目の前に提示される時と、自分が直接体験と経験の過程を経て削った物が目の前に広がっている時とはその感情や意味が違う。同じ形象だとしても前者は観念の対象としてアイディアを実現させて残したもの(結果物)であり、後者は経験と過程の対象と自分との間の時間性が存在す

¹⁵ 李禹煥、『出会いを求めて』、Hakgojae、2011年、158~159P、キムヒェシン訳

¹⁶ 李禹煥、『出会いを求めて』、Hakgojae、2011年、159P

る残されたもの（形成物）であるためである。それなら、美術史では時間という問題はどのように扱われているのだろうか？「時間に対する概念は文化により違って来る」ヒンズー教や仏教を始め、伝統的なアジア哲学での時間は循環的なものに比べ、近代科学が提案し、近代文化が育成する相対性（relativity）と同時性（simultaneity）概念を信じる西欧、ユダヤ、キリスト教の伝統での時間は線形的である。各美術品が標榜する時間の感覚は千差万別に違って来るはずである。美術家たちが時間を可視化させるために動員する方式も同じく多様である。

歴史的に視覚芸術は大抵、固定された形をしていた。絵画や、彫刻、タピストリー、陶磁器などの伝統的な媒体は本来動くことや変化されないように意図された物理的な事物であった。（パフォーマンスや儀式用として制作された芸術品の場合は例外であったが、それにしても大概、意識の中で対象をあちこち動かす程度で形態自体が変化するわけではなかった。）そのため、固定された媒体で時間を表現しようとする作家達は象徴と暗示を利用するしかなかった。一例として、ヒンズー教美術で登場する車輪は誕生、死、転生の循環の輪に対する象徴として導入された。線形的な時間観を持つキリスト教の美術家だと時間の進行を暗示させるため、聖書に出てくる物語の中での三つの場面を連続的に描いたはずである。これとは違った方式で時間は実際の動きを通じて視覚芸術から自ら現れることもできる。時間に対する私たちの経験は時々空間での動きに依存しているためである。キネティックアート（動く彫刻）は作品の中の部分の動きを通じて時間を表現する。パフォーマンスや映画、ビデオなどの現代視覚の媒体は、作品の重要な要素として動きに依存している。¹⁷それでは、作品に時間が再現されたというのはどのような意味であるだろうか？再現はその作品がそれ自体を超えて、ある主題を挙げる象徴的な過程である。例えば、砂時計が含まれている絵は明白な象徴として時間を表象している。これと類似して日没を描写している絵は一日の終わりという意味を伝達する。時間の流れは一時的に停止された動作や連続的な動作を続けて見せるやり方で暗示させるのである。時間を再現しようとする作家は必ず内在されている矛盾を処理しなければならない。

¹⁷ Jean Robertson、Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』 Doosung Books、2012年、173p

視覚芸術の媒体は固定された形態が多い反面、時間は変化の中のみ測定され、その姿を現すためである。¹⁸ベルクソンはこのような時間の属性について大きく二つに分けている。

「一つは物理的で客観的な時間を、もう一つは内面的で心理的な時間である。」前者は近代の実証科学者たちの時間観で詳しく語られている。彼らは科学的知性の方法を使って時間を客観的に証明しようとする。¹⁹しかしベルクソンによると科学者たちが考えるこの客観的な時間は一つの数的な単位に過ぎないだけで、私たちの現実の中で連続的に流れている遊動的で実在的な時間ではないということだ。それによると、時間とは心理的な本質に従うものであって、数学的や論理的なことではないのである。つまり、時間とは私たちの内的で、質的な体験を基盤とする具体的な時間なのである。

ベルクソンは内的な時間の例を砂糖水に比喻しているのだが、その内容は次のようである。私がもし砂糖水一杯を飲みたいと思うのなら、私は急ぐ必要がなく、ただ、砂糖が溶けるのを待つだけである。この時、私が待たないといけない時間は物質の全歴史に渡って使われる数学的な時間ではない。その時間は私が砂糖が解けるのを待つ時の感じ、自分の焦燥感、つまり、自分の意識の中で流れている時間と合致している。そして、これは知性を媒体として私有される時間というより、実際的に体験する時間なのである²⁰

以上のことを見てきた通りに、美術作品では主にある象徴として時間を表象する作品や電気装置による動きを通じて時間を再現しようとする作品が主になっているが、木を削る過程を通じて経験してみた結果、象徴的な時間よりは意識の中で流れて行く時間、知性的な方式としては認識することの出来ない時間というベルクソンの時間の概念になおさら共感するのである。しかし、私は、自分の経験（坐禅、木を削る時の感覚、感情）で照らしてみた時、一つの疑問を感じたのである。私たちは何かを体験して行くうちに彼が言う継続する時間とともに、常に変化する意識を感知することが出来るだろうか？という疑問である。私の経験上、それは思い通りに感じれたり、感知することはできない。木を削りながら多様な感覚、感じ、感情の変化を感じたとは言ったが、削られた木切れの数ほど毎瞬間、実際的時間とそれによる意識の変化を感じるまでには至らなかったためである。それでは、私たちはいつ、何をきっかけとしてそれを感じる事が出来るだろうか？

私は、一つの事件（状況）に着目してこの問題について話したいと思う。実際の時間、そ

¹⁸ Jean Robertson、Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』 Doosung Books、2012年、174p

¹⁹ ユソヨン 『ベルクソン知的事由批判と直観の方法論』 梨花女子大学大学院、1997年、1P

²⁰ ユソヨン 『ベルクソン知的事由批判と直観の方法論』 梨花女子大学大学院、1997年、9P

の中での意識の変化を感じるためにはまず、刺激になる事件が必要である。この事件を外部から来る環境から与えられるのか、それとも自分の内的変化によることか？というふうに明確に分類することはできない。自分の気分が良いため木を削ることがうまくいくのか、木を削ることがうまくいった為自分の気分が良くなったのかを区別することは不可能である。したがって、事件は外部から来る刺激と、自己意識が一瞬で合わさって混じり合う。このような事件なしでは、ある事物を経験するとか、ベルクソンの継続的な時間を感知することはできない。これは難しいことでもないし、特別な能力を持った人にだけに認知されることでもない。大抵、多様で面白い経験で一杯になった時間は瞬く間に過ぎていく、そしてその時間を思い返した時には長く感じるのである。その反面、ほとんどどのような経験もなく、漠然として時を過ごした痕跡を過ごす時には長く思えるのに、後から思い返すと、とても短く感じる。²¹思い返して見る時間の長さは明らかにその時間が提示する記憶たちの数に大きく左右される。いろんな対象と事件、変化、ディテールは私たちが見る視野を広めてくれる。反面に、空虚と単調、慣れは過去を振り返る視野を狭める。²²私は木を削る過程で対象と自分との間で大小の事件が起きるたびに多様な感覚、感情の変化に気付くことができ、二ヶ月半という物理的な時間より遥かに長い実在する時間を過ごすことが出来たのである。

木の作品の形態については最初から定められた形象に削ろうとする意図が排除されるため、形象について論じるのは無意味である。ただし、過程と経験する時間という観点から見た時、なぜ、その時点で削る行為を辞めたのかという疑問は必ず論じなければならない。つまり、行為を止めさせた事件はどのようなことであったのかという疑問である。私は行為を止めるようになった事件（理由）について二つの結論を下した。一つ目、反復される行為のなかで多様な感覚とこれを感じる意識が感覚の適応期を経て、これ以上に細分化されず、意識的に多様な感覚を同一化させる段階に行った為である。繰り返して言うと、感覚的に多様な経験を送っている間速く過ぎていた時間が逆に（意識的に）内心事件（変化）を待つ無聊な時間となったのである。ジェイムズはこのような現象を倦怠と退屈さで語っている。

時間が過ぎててもその時間を埋める中身がない時に倦怠が起こるのである。そのような状況で人々は時間自体の流れにより多くの注意を払うのである。新しい印象が表れてくることだけを待っているのに、そのような印象が表れてこない時に私たちは新しい印象の代わりに空

²¹ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、373p

²² William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、37p

虚な時間を持つようになる。²³二つ目は木を削りながら感じていた経験（時間の中での意識）を超える（木とは関係なく）別の事件がどこかで起きたのである。次の章を通じてこの経験の瞬間について述べるが、実は、一つ目の結論と二つ目の結論は一つの結果を二つの観点（退屈になったため別の事件が起きたのか？それとも別の事件が起きたため退屈になったのか？）から見つめることである。

2-2 経験する空間

最近の現代美術では空間という用語の代わりに場所という用語が主に使用されるが、場所はある人のアイデンティティを構成する核心的な側面となりうる。

ある人が生きてきた場所は物理的、歴史的、文化的属性とともにその人が何を知ってどう見てるかを左右するからである。作家の地理的な履歴は確かに作品の外形と意味に影響を及ぼす。しかし、この他にも場所に対して意識的に認知する態度が多様なことが現代美術作品の特徴でもある。場所をテーマとして作業する多くの作家達は、目の前に広がっている場面に反応したり、自分が記憶する場所の外形や感情を把握しようと努めている。もっと抽象的な場合は、概念的な方式で場所という観念に取り組みしたりもする。例えば、特定の地域の位置(ナイジェリアや中国、大都市や田舎の小さな村)が意味することを想像したり、再現することもでき、特定の場所(荒れ地や都市広場、精神病院、寝室)が与える文化的で感性的な特徴を盛り込むために努力することもできる。美術家たちはまた、仮想の場所を作り出したりもする。²⁴このように場所が持った概念は包括的であり、意味も膨大である。なので本研究者は個人的に体験した心理的な場所を言及するため、空間という用語を使う。

坐禅を体験しながら見て、記憶する空間として日本のお寺は、日本特有の趣がある。手入れをしたかのような、していないかのような庭、綺麗に整った地面と道、手入れの行き届いた池など、人を引き寄せる魅力的な空間である。しかし、法堂の中で坐禅をする際は、美しく見えていた寺がひたすら遠く感じられる。見る空間としての寺は日本特有の趣を持っている空間であるが、その中に入って座っていたら奇妙な緊張感に満ちた空間である。寺の規模や周辺状況から来る威圧感かも知れないが、単に気づまりの空間ではない。本章では、坐禅体

²³ William James, 『Psychology: The Briefer Course』、Boogle books、2014年、374p

²⁴ Jean Robertson, Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』 Doosung Books、2012年、224p

験と制作、生活空間を基に空間に対する区別と事件が起きる経験する空間について論じよう。

-物理的空間と身体的空間-

私たちは自分が携わって暮らし、生きているこの世の中で事物の大きさや形、距離に対する明確な知識を持っている。²⁵なので空間は数学的、物理的にも知ることができ、身体感覚器官を通じて物体の位置や事物の大きさあるいは体積を知ることができる。物理的知識で把握される空間、すなわち物理的空間は数字によって抽象化された空間だといえる。上下、左右、前後、上下という量の概念に1mm、1cm、1m、1kmなどの規則的な数値で説明できるが、これは物理学の前提条件となる空間概念としての認識である。物理的空間が視覚的に表現される場合、その特徴は平面たちが出会い、一つの構造を成すこととして現れる。その代表的な例として建築の設計図やおもちゃの組み立て図などを例に挙げられる。左右の側面図、平面図、正面図、背面図を分割して寸法を分け、後に各位置の平面図を組立てると一つの量的空間が現れるのである。芸術分野で、平面を扱う視覚芸術家(絵画, デッサン, 版画)は15世紀から19世紀まで線遠近法と空気遠近法の慣習を通じて、物理的空間を描写した。²⁶身体的空間は、文字通りに身体感覚器官(視覚、触覚、聴覚、嗅覚)で感じられる空間をいう。その中でも空間の要素が最も能動的な役割を担う身体器官は肌と網膜(目)である。²⁷(視覚による空間感覚は、周囲の巨大な空間からとても小さく細分化された空間まで知覚することができるが、これは物理的空間を把握する要素として、その活用性が大きいので、本論文で話す視覚による空間は物理的空間に代弁する。)灼熱する物体は、我々に表面だけで光を発する物体にくらべ、空間があるような印象を与えて真っ赤な鉄は深いところで光を発するように見える。花火も同じである。人の口内の大きさも実際に見る時より舌を回しながら感じる時がはるかに大きく感じられる。歯を抜いて、深く凹んだところと揺れている歯の動きも非常に奇怪に感じられる。耳の鼓膜の近いところでブンブン飛び回る小さな虫は蝶のように大きく感じられる時もある。²⁸私はずっと前に坐禅体験の過程で感じた飢えと満腹の感覚について、より明確に感じてみようとしたことがある。数日間、何も食べていない状況と、これ以上食べられないほどの多くの量を繰り返して食べながら、物理的空間として知っていた身体大きさ(胃)より感覚を通じて感じられる体積の感じの方がかなり大きいということを知る

²⁵ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、441p

²⁶ Jean Robertson、Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』Doosung Books、2012年、231p

²⁷ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、441p

²⁸ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、443p

ことができた。このように、身体感覚器官を通じて感じられる空間は、物理的な空間と比較して異なる大きさや強度を持っている。また、各機関によって、認知できる空間の大きさが違うというのも一つの特徴である。触感によって認知できる空間の大きさは、直接的に触れる物体の大きさに限定され、音で知ることができる空間の大きさは周波数、デシベルの領域の中で行われる。様々な感覚器官の中で最も広い空間まで認知できるのは、視覚だといえるが、そのために物理的な空間と最も密接な関係を持っている。数字を基に抽象化された空間が物理的空間であれば、感覚器官を通じて知ることができる身体的空間は人の身体がそれぞれ違うように、少しずつ差がある。しかし、数字による物理的空間であれ、感覚器官を通じた身体的空間であれ、すべての人が認知できるという側面から見ると、これは共通する空間、つまり同質的空間に該当すると思う。だとすれば、すべての人が違って感じる空間はどのようなことなのか？ 次の作業過程を通じて詳しく述べてみよう。

- 経験する空間 -

経験する空間とは、可能性と仮定、幻想が起きるところ、何かが起きるところである。今日の空間は非空間であるかも知れない。サイバースペースのように。人たちはお互いに異なる文化的イメージとオブジェ、テキストを解釈するように空間を解析する。空間は知覚 *perception* と認識 *cognition* がすべて作用する（知覚と認識はしばしば混用して使われているが、原理的には異なる。知覚は感覚によって感知するものであり、認識は知覚を通じて感知した対象が何か脳の働きを通じて把握することを意味する）²⁹

坐禅体験と生活の中で特定の物理的空間が経験する空間として感じられた場合を次の日記を通じて述べる。

- 坐禅日記の中で -

1. 「坐禅をする時は、空間自体と自分の周辺のすべての要素が、私を巡っているような感じだ。物理的空間としての寺の構造や、周辺の特要素(視覚的、触覚的)から来る刺激によって知ることができる空間というよりも、まるで空間の一部として自分が属しているように感じられる場合がある。」
2. 「妙心寺での坐禅は緊張感が充満する。お寺の規模から感じる威圧感かもしれないが、人が多いだけに節度ある行動と、守るべきルールも多い。まるで軍隊にいる時のように慎重な

²⁹ Jean Robertson、Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』 Doosung Books、2012年、227p

行動と過度な緊張感によって窮屈さを感じるほどだ。一方、詩仙堂の場合は安楽な感じがする。空間の大きさからも威圧感を感じれず、坐禅の時間以外は特に定められたルールも多くない。半眼にして座っていると、詩仙堂は妙心寺と違って、体全体の緊張感が無くなって自由な感じとして感じられる。」

私は坐禅の際、感じた空間を基に経験する空間に対して調べてみたかった。次の制作日記を通して、今住んでいる家という空間(同質的空間)がどのように経験する空間として作品の素材となったのか考察したい。

—制作日記の中で—

「今住んでいる家は2階に建てられた小さくて古い家だ。一階と二階に分けてルームメイトと一緒に住んでいる。これまでルームメイトのプライバシーを守るため、2階には上がらなかった。しかし、今日、問題が生じ、二階に上がらなければならない状況が発生した。2階で問題を解決して再び一階に下がる時、いつも見ていた階段が思った以上非常に急斜面で狭く感じられた。二階の入り口から映るかすかな光を背後に、あまり高くない階段にもかかわ



らず、深い空間感とともに恐怖感も感じられた。両手で壁をつき、暗い階段を一步一步慎重に下りてきて再び見上げると、前とは全く違う空間に感じられたただ一階と二階を繋ぐ階段にだけ見て考えていた所が、一瞬の経験によって新たな場所として感じられた。」

このように作品の素材として受け入れられた経験する空間としての作業は、木を削った作品とは反対の制作方法で進めた。木を削った作品の場合は、空間を占有している物質的に実在する対象が与えられたが、今回の作業は目に見えたり、触れない空間が与えられたため、物質としての空間を可視化させながら、お寺や家の階段のような経験をもう一度感じて見ようとしたの

「実際の階段」

である。制作の段取りとして、先に実在の家の階段を測り、寸法を記録して設計図を制作した。その後、設計図の寸法に従って木を切り、組み立てて家の階段という空間を物理的に再現させた物理的空間として再現させることは思ったよりも簡単であり、前章で述べた意識の変化や感覚の変化のような経験は現れなかった。次の制作日記を通じて油粘土(物質)を満たす過程で感じたことを述べる。

-制作日記の中で-

「いつの間にか上の空間から下の階段のところまで油粘土が少しずつ埋められている。しかし、何か気に入らない。意識的に空間の形態を演出しないため、行為に集中しようとしてもまだ満たされていない部分や、積もった油粘土の塊の形が目にはさわって、その部分に執着する。また、量が足りない部分を埋めようとする行為以外のことを、より多く意識しているようだ。油粘土の塊の形に執着しているのは、単に、油粘土の配置を通じて空間の形を変えたり、雰囲気演出するインテリアと同じことだと思った。

上の坐禅日記で述べている問題を解決して、身体感覚だけで空間を感じようと内部に入ってくる光を遮断した。目を閉じて進行もしてみたが、無意識的に目が開けられて作られた結果を確認したい気持ちが生じるため、最初から見えないように光を遮断してみた。

-制作日記の中で-

「視覚による空間から解放された感じと共に、手と足に油粘土が届く肌触りを強く感じた。また、油粘土が壁にぶつかりながら音が空間全体に鳴り響いて、聴覚を通じても空間を感じることができた。視覚だけで把握されていた物理的空間が、触覚や聴覚などの感覚器官を通じて身体空間として新たに感じられた。その結果、作られた空間は物理的な空間を乗り越える、自由な感じの空間であったが、これは坐禅の時感じた空間や、家の階段で感じた空間とはその類を異にする空間であった。」

上の日記を分析してみれば、空間を認識する過程の変化が確実に表れている。先立って、述べた物理的空間と身体的空間としての概念はこのような過程を経て、知ることができた。それなら、どうしてこのような作業の過程では家の階段やお寺での経験あるいは木を削る過程で起きた事件が起きないのだろうか。この原因を明らかにするに当たって、次の言葉は相応な重要性を持つ。



「The Inside-制作過程」

"禅が手段になってはならない。禅は禅そのものである。"-中ハシクシゲ

この言葉を引用して考えてみると、私はこれまで経験する空間を作品を作るための手段だけに考えていたのだ。各々の経験はそれぞれに差別性が現れる。木を削ってノミと金槌を置いた時もそうであれ、お寺で坐禅をした時にもそうであれ、階段でも互いに違う経験としての違いが現れていた。例えば、私が視覚として現れたある原経験を指して机とって、これに関して様々な判断を下したとしても、これは経験自体の内容に何の豊かさも加われない。意味または判断の中で現れるのは、原経験から抽象された一部であり、その内容においてはむしろこれより貧弱なものである。³⁰禅の理論的内容を対象として説明したり、禅を象徴する作品を制作しようとしたのではなかったが、坐禅を通じて何かを感じ、それを作品で形象化させるのは坐禅を通じて感じた原体験から抽象された一部に過ぎないのであり、決して原体験の内容を豊かにさせたり、そのもの自体ではない。

³⁰ 西田幾多郎、『善の研究』、Bunwoosa、2001年、23p



「The Inside」(2013)

それでは私、自分も気付いていないうちに観念化された表象空間を作らせた原因は何であろうか。私は、知性の作用の一つである、推論にその原因があると思った。ウィリアム・ジェームズは対象を材料として扱う合理的な能力が推論の本質的特性だという。また、推論は分析と抽象を伴う。ここで類似したのは何も暗示してない、ある一つの実事があると仮定してみよう。このような場合、単に経験だけを根拠にする思想家なら、その実事をありのまま凝視するはずだが、推論に卓越した人はその実事を細かく分けた後、その実事ではない別途の属性の一つに注目するはずである。³¹細かく分けた別途の属性を基に、対象を抽象化、観念化させるのが推論である。このような一連の過程はつまり結論(完成物)に到達させる方式にもなる。ひょっとしたら、推論に対するジェームズの言葉通りに私は法堂や階段での経験を資料として認知し、分析して結果物を作ろうとしたかも知れない。このように思った理由は制作前、作った模型作品を通じて確認できる。私は今の作品を制作する前、実際の作品の大きさの10分の1の大きさを模型を油粘土で内部を詰めた。この模型は、私が経験した空間ではない推論を通じて得た結果物であった。結果物(模型階段)を見ながら、当時感じた経験を観念化、抽象化(同一化)し、模型を拡大させる単純再現作業で起きる一連の過程を経験する空間として認識したのである。制作中に造った模型1、2も同じく、内部空間を作るプランとしての模型である。大きさは、人が中に入れる大きさを作ろうと計画した。人工的に作っ

³¹ William James, 『Psychology: The Briefer Course』、Boogle books、2014年、466p

た物理的な空間と、その中に入るということを経験する空間の概念で認識して寺や家の階段で感じた経験する空間を同一化させたのである。しかし、このような意図された空間は経験する空間を概念的に説明することはできても、私が自らそれを感じることはできないだろう。



「模型 1」



「模型 2」

自分の経験を抽象化し、固定された観念(像)として認識し、目の前に実現することで現れる意図された像は"それではないものを、そのように想定することである。³²階段を建て、油粘土を満たして、再び取り出したりの作業を何度も繰り返した。視覚による物理的な空間を演出もして見って、聴覚、触覚、嗅覚の感覚器官を通じて感じられる身体の空間としての表現も試みてみた。しかし、原体験としての空間は物理的であれ、身体的であれ、象として説明すればするほど現れるのは、主題化された再現空間にすぎないということを悟った。それなら、主題を通じて美術作品を見るというのはどんな意味なのか?主題とは、特定の話題を巡る概念の集合である。私たちがある主題に対して討論する時に、主眼を置くのは、作品全体に具現して表現された支配概念である。言い換えれば、作品の意味を材料と技術、形態、素材が調和し、内容を構成する総体としての作品で検討するということである。主題の分析を強調するのは解釈を重視するという意味である。³³

このような主題の解釈による推論された作品(分析と抽象)は、単に対象を知られた要素に変えて、他の対象と共通点を持つ要素に還元させることであり、分析するというのは、物事をそのものではないことを通じて表現することである。従って、一切の分析は翻訳であれ、記号による展開であれ、様々な観点から観た表象³⁴であり、伝達されることは経験の実体ではなくただ主題に対する観念に過ぎない。

³² 李禹煥、『出会いを求めて』、Hakgojae、2011年、21p

³³ Jean Robertson、Craig McDaniel『テーマ現代美術ノート』Doosung Books、2012年、24p

³⁴ ユソヨン『ベルクソン知的事由批判と直観の方法論』梨花女子大学大学院、1997年、72p

2.3. 禅思想をモチーフとした作家

本章では禅をモチーフとした作家の作品についての調査結果を報告する。本章で言及する作家たちの作品を評価しようとするのではない。ただ禅をモチーフとした他の作家たちの作品を通じて、本研究者の体験としての作品がどう違うのか比較するものである。禅をモチーフにした作家たちについては大きく三つの類型に分けてみた。まず、一つ目に禅を遂行する人間の姿を写實的に再現している作品群。二つ目、禅の用語や内用をイメージ化する作業群。最後に論理的、根拠に作品を展開しているが、様式化されている作品群、この三つで分けて説明しようと思う。本論文で取り出されている作家たちは私と知り合いであったり、個人的に関心を持っていた作家たちである。彼らの作品に関する評論文や彼らが直接書いた論文を引用して考察する。

-禅を行う人間の姿を写實的に再現する作品群-



「空エネルギー」

1 キムヨンウォン: キムヨンウォンの作品について評論家ユ・ジェギルは、下記のように述べている。第三の芸術を通じて"物質と精神の和合と調和"を追求するキムヨンウォン、彼は禅と気功瞑想を通じて<生命の彫刻>を制作している。数字と疑問符号、床に置かれた仏様の頭像や半跏思惟像のような坐禅のヌード人体また、床に伏せて祈願する仏教徒の姿などを制作して設置しながら彼は"第三の芸術"で新たな彫刻を夢見ているのである。 -中略- 初期、彼の作品は非定型抽象作品であった。しかし、彼は1970年代前半、アンフォルメルというモダニズム傾向の抽象彫刻を放棄して実物のような等身大の人体彫刻に没頭し始める。

1986年には若い男性の胸像に炎が描かれた作品<重力、無重力>は髪の毛一つない頭の上に手がおかれていて顔と胸に炎の形が描かれている人体彫刻である。この作品は禅彫刻としての出発を予告している。仏教的色彩が強く現れ、人間の根元に対する疑問の瞑想的な姿を示している彫刻である。-中略- 作家は現代彫刻家の役割が単純な純粹造形の模索ではなく"芸術を通じた自己実現"を成す人だと言う。<重力、無重力輪廻>を通じて仏教の輪廻思想が具体的に作品化され、1970年代以降、現在まで禅や気功瞑想の宗教的性格が強く現れ始めたのである。1997年の個展"生命の彫刻"というタイトルの展示と"第三の芸術のため"というパフォーマンスは<波長97>シリーズをはじめ、<虚空の中心><空エネルギー1、2、3>、<生命の彫刻>作品で構成され、同時にパフォーマンスが行われた。当時、作家はこのような作品を気功瞑想として説明した。³⁵

上の文で延べられているようにキムヨンウォンの作品は人体のリアリティーを強調すると同時にポーズや、記号等で禅の内容を表現している。また、本人は気功瞑想の直接体験を通じて作品を制作していると述べている。彼が作品を通じて話そうとする禅の理論的内容や、気功瞑想に関しては反論する気はない。また、確かに彼が人体に対する博識な知識と描写力を持っている作家というのは彼の作品でよく現れている。しかし、上手く作られた彼の人体作品では彼が禅を体験することによって変化する彼の考えや感覚のようなものが感じられない。もちろん、経験自体（原体験）がモチーフになって表現できないが、以前の彼の作品と比較してみる際に、彼の作品は禅の体験以降にもかかわらず、生命、気功瞑想という言葉で代弁する道具にしか見えない。先に述べたように自分が体験した原体験から抽象され、観念化されたものを原体験と区別することができない場合、経験自体を作品の主題に認識して内容の解釈（キムヨンウォンの場合これを象徴的なしるしと話の構造で表している）だけを重視することが発生するが、キムヨンウォンがそのような場合ではないかと思う。

李源京： 李源京は自分の論文"空の形象化に対する研究"で、自分の作品について次のように語っている。“本研究者は粘土を付けながら、人体を塑造する伝統的な方法で制作を行っている。主に人体を扱っており、対象の写真を撮ってまでも描写する誠実なリアリズムに比重を置いている”³⁶。

³⁵ ユジェギル、『"生命の彫刻"連作と循環の論理』、キムヨンウォン展示序文、Kumho Museum、1999

³⁶ イウォンギョン、『空の形象化に対する研究』弘益大学大学院、2006、15p



このような伝統的な塑造の技法で形を作り出し、その形象を空にすること、そして空け出した形象と共に他の実在の形象が共存するというのが本研究者の作品である。³⁷ 無と有の相関関係、つまり、余白と表現形態との関係の中で表現され、相互間の関係による永遠の生命力を持たせる。無の世界は東洋全般の哲学、つまり、道教の無に対する思想、儒教の中庸、仏教の空によって形成される。このような内面思想を背景として形成される空の

「見つめる」(2004) 造形は自然的に空けられるのではなく、意図的に空けることで多くの意味と造形表現を内包し、存在する対象と相互関係の中で効用性を持つ。³⁸作品の最も大きな特徴は他の要素が完全に排除された純粋な彫刻家としての空の造形性を志向するということである。

李源京の作品はあえて難しい文章や言葉で説明しなくても彼女の作品のテーマが空ということを知ることができる。彼女が自分の論文を通じて述べているように彼女は東洋全般の哲学、内面思想を多くの意味と造形表現に内包することに専念し、それを誠実なリアリズム作品で表現している。また、作品の最大の特徴を他の要素が完全に排除された純粋な彫刻家としての空の造形と話しているが、彼女の作品ではむしろ形を空けるための不必要な要素だけが見えると思われる。昔、彼女のアトリエで短い時間だったが、彼女と話し合ったことがある。対話の内容は憶えていないが、彼女のアトリエに対する印象は残っている。彼女のアトリエには、確かに彼女がどれほど努力している作家なのかを物語っていた。本棚に溢れた本と展示を待っている作品、制作中の作品でいっぱいだった。その量が多すぎていくら整理しても片付けられなさそうぐらい彼女が熱情的で努力する作家であるのは間違いなかった。しかし、いくら、本を読んでその本の内容を理解し、様々な形でその内容を表現しても作品はその本の内容や理論を代弁する説明書になるだけだと思うのである。

空が何であるか私は判からないが、作品を通じて固定された空の理論を説明するより、ど

³⁷ イウォンギョン、『空の形象化に対する研究』弘益大学大学院、2006、15p

³⁸ イウォンギョン、『空の形象化に対する研究』弘益大学大学院、2006、12p

のようなやり方であれ、空ということを経験し、体験することにより制作された作品なら、たとえその作品が空という言葉の意味と正反対の詰まった形であっても、自分だけの空の形状化として意味を持つことができると思う。

-禅の用語や内用をイメージ化する作業群-

ソニイルサン： 一空の有機的な享有— 私の知っているソニイルサンは石に対する自負心が非常に強い作家である。作業の初期から今まで彼の作品はほとんど石を使用して制作された。最初の彼の作品は黒曜石を切ってするに形状にした後、艶を出して一つの石からお互いに違う材質感を示す作品であった。石という素材は現在も彼が相変わらず使用する素材であるが最近、彼は空について述べている。2009年、彼は空という一連の作品を発表し、このように述べている。

「"今まで詰めながら生きてきた。これから一つずつ空けながら生きて行く。空—それは未知に向かった別の旅、その道を歩かなければならない。石—分身のように一緒にした重くて堅固な君、果てしない沈黙が私は好きだ。石のみで掘り、中を空け、空になる時、君と私、私たちはやっと一つになる。空け出したその場所に線と色で遊戯の服を着替えさせ、未知の世界へ去って行く。好奇心のメロディーに乗って...(ソニイルサン、作業ノート)。」



彼がどのような経験と過程を経て空を表現しているのかは判らないが、ソニイルサンも李源京と同じテーマで制作しているのは確かである。もちろん、物理的空間を空けることだけが同じで形態や素材は全然違う。彼の制作ノートで言うように重くて固い石を石のみで掘り、中を空けることは肉体的にも技術的にも非常に難しいことで

「空」(2009) ある。石という物質に対する該博な知識と経験なしには誰にでもできない仕事であるには間違いない。しかし、物理的に中を空けるといってそれが空になるとは思わない。空けるのは物質ではなく自分自身の観念的意識でなければならない。ソニイルサンは非常に感性的に空というのを語ろうとしているが、結局、空をモチーフに固い石を空け出した物理的空間と空の概念を同一化させていると思う。

グオンソクマン: ソンイルサンが感性的な接近方式で空という概念を物理的空間を空け出すことに説明しているなら、これから紹介するグオンソクマンの作品は非常に科学的な方法で虚の概念を可視化している。グオンソクマンは彼の論文、現代彫刻の空の効果という論文で3つの仮説を上げてこれを基に作品を制作している。彼が語る内容は次のようである。

仮説1、自然石の輪郭線が持つ曲率を漸進的に増加させた後、急激に減速させて隆起(protuberance、PROI)と湾入(灣入indentation、IND)の効果



を極大化することによって虚の幻影を創出することができる。仮説2、自然石の曲率を漸進的に変化させて隆起と湾入が大きくないようにすることで、虚の幻影を創出することができる。仮説3、上の2つの仮説を総合し、曲率を対蹠(對蹠)的に交差させる一方、隆起と湾入を構

「発芽」(2008) 造力学的に処理することで、虚の幻影を創出して極大化することができる。

一つ目の仮説は作品の可視的な輪郭の曲率を狙った標本模型の定義のためであり、二番目の仮説は作品の表面が持つ曲率のなだらかな変化を試みたことで、標本模型を変形した変形模型の方向を規定し、三つ目の仮説は立体前面と後面を相反的に借り換えさせて前、後間の総合模型の様式による空の幻影を創出することを強調した。グオンソクマンは自己の仮説から導出させた作品について発芽する空間として説明しており、その内容は次のようである。

「経典を通じて、虚が含蓄する意味を理解することで空と幻影の有機性の相互性と反転の論理を作品に適用させ、解釈した」³⁹と自分の作品について説明している。

彼が提示した技術的な方式で作品を作るなら彼が言おうとするのが表現できるかもしれない。しかし、このような分析的で技術的に片寄った接近方式を通じて現れる虚空間はいつも同質的である。感性的な接近方式に空を表現したソンイルサンの作品と、技術的な理論と仮説をもとに虚を提示したグオンソクマンの作品が似ていると感じられるのはどちらであれ、空、虚の思想を一つの固定された知識概念で考え、分析と推論を経て表現された作品であるからだと思う。

³⁹ グオンソクマン、『現代彫刻の空の効果』季刊彫刻Winter2010、70p

-様式化されている作品群-

李禹煥: 李禹煥は自身の哲学的な論理で作品を展開している作家である。モノ派の理論的土台となった出会い理論で展開しているのも、禅との関連性を見付けるのは難しいかも知れないが、彼の哲学的基盤となった日本の西田哲学を見てみると彼の作品が禅と関連されていることに気が付く。李禹煥は彼の著作『余白の芸術』で自分が経験した一つのエピソードを公開しながら、自身の作品が禅とは関連がないと言っている。次は李禹煥が書いた本、余白の芸術から抜粋した内容である。

「私は1971年、初めてヨーロッパに行って自然石を使用した作品でパリ・ビエンナーレに参加した。ちょうどそのころ禅だとか、ヌベルクィジンだとかして疑わしい日本風の趣味やエリクス文化が話題になり始めた時期だったので、私の作品がオリエンタルだとおだてられたのである。それがきっかけになって3年後、ある画廊で個展を開いた時のことだ。"自然石をよく使用するみたいだが、そのせいか作品を捕捉するのに難しいですね""そうかもしれない""禅ですか""いいえ違います"（「余白の芸術の中で」）。以後、李禹煥は近代美術の批判と他者との出会い理論を作品の発表と並行しながら、翻訳や講演を通じて積極的に展開（余白の芸術）する。

前述した通り、彼は自分の作品に対して禅との関連性を否定し、彼だけの論理で話している。しかし、李禹煥の思想的基盤は、西欧のハイデッカーとメルロー＝ポンティの現象学そして日本の西田幾多郎の哲学にある。その中でも特に西田哲学は日本の伝統的禅思想にその理論的地盤を置いている。実は禅思想は西田哲学以前から日本の伝統的美学の核心として日本の歴史と風土の中で独特な美学の中心となった。したがって、日本の禅思想は日本の芸術思想と緊密な関係を結んでおり、こうした日本特有の美学は"龍安寺の石庭"などで見ることができる。よく、たいていの作家たちが、晩年になればなるほど作品が単純になるのはただ様式的な美が洗練される場合もあり、高度に凝縮された次元かもしれない。しかしながら、李禹煥の最近の作品である<照応>シリーズは予測可能な抽象的、構成的な枠組みから離れない。そのため彼の筆致と余白はただ形式的な簡明と単純さが感じられる。つまり"様式化されたジェスチャー"に感じられるのである。李禹煥の芸術世界は現代美術史に及ぼした少なからぬ影響によってすでに美術史的意義を持っていることは否定できない。しかし、彼の最近の作品は日本の禅の美学的特性を余白の美学で合理化し、自分の芸術世界をブランド化したものに感じられる。

3章。美的知覚の問題

3-1 感覚への還元

現代の作家達は単に個人的な感情、ビジョンを描写したり、技術の熟練度を提示することを乗り越え、多様な概念と目標を持っている。政治的事件と社会的 이슈、科学技術、メディア、大衆文化、文学、都市環境、資本の動き、思想の流れをはじめ、その他の様々な発展が作家を刺激して作品の題材を提供している⁴⁰このような意味で、今日の美術を広い意味で概念主義Conceptualismと規定することができる。何より過去のどの時よりも、多様な方法論のアイデアを出して観念に表現する点がそうである。情報化時代を迎え、実体を伴わない観念そのまま現実を規定する表現が流行⁴¹しているのである。

例えば、私たちが人体像を作ろうとしていると仮定してみよう。何が思い浮かぶのか？過去の具象美術、記号としての体、美しい体、性的な体、ポストヒューマンの体などの人体像を概念化させるための観念は数えきれないほど頭の中に浮かび上がる。この時浮き上がった多様な観念を少しずつ合わせて概念化することもでき、一つの観念を深く考えさせて概念化することもできる。

こうした観点で人体像を作ろうとする時、一番重要なのは、多様な分野、対象に対して知っていることだと言える。実際、現代美術で素材に対する区分はすでに消えてしまった。土、石、木などで分類することができず、固体、液体、気体、音で区別しなければならないほど、素材は多様化している。また、作家が話しようとする内容も、過去には宗教、神話、自分の感情ぐらいであっが、今は東・西洋の哲学だけでなく、芸術学、宗教学、数多くの現代美術理論と思想までその内容が膨大となった。そして、このような内容を効果的に示すためには、材料学、物理学、色彩学、電気工学、コンピュータ工学など雑学多識ではなければならない。このような状況で、個性的な作品とは、どのようなものか。簡単に言えば、ある観念を選んで適切に混合し、概念化させたとと言えるだろう。

しかし、どのような観念を選ぶとしても、これらは全て外部に向けられた意識、つまり知性の作用といえる。私たちが考えているものの大概は、外部に向けられた意識と言っても過言ではない。その考えの対象がたとえ自分自身だとしても、それほどこまでも外部に向けて

⁴⁰ Jean Robertson、Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』 Doosung Books、2012年、34p

⁴¹ 李禹煥、『出会いを求めて』、Hakgojae、2011年、20p

見つめた自分自身である。ベルグソンは"意識が外に伸びていき、事物が相互外的なことで知覚される時、経験は外的なものとして与えられている。一方、意識が、自分の内部に入る時、経験は内的なものとして与えられている⁴²と述べているが、ベルグソンの言葉は曖昧過ぎる。

本研究者の坐禅体験に照らして言ってみれば、物事が相互外的なこととして知覚される時、これはすでに知っていた観念のそれと同一化させる表象となる。表象化された作品について李禹煥は、出会いを求めてという本を通じて次のように述べている。“作品が持つ物理的な実体性が概念的な現前化の背後に隠れてしまうことである。表象として観念という意図以外、作品のオブジェ的性格や物体が見えることだけで、それはすでに失敗作となってしまう。中略-そして、そこで観客が見るのは、作品自体とは関係せず、作家の意図、つまり観念の純粹な認識論的世界となるのである。今は世界を現実的な対象の経験の中で、向かい合うというよりは、読んで認識する知的作業が必要である。-中略-もう作家は作品を作るのではなく、観念を情報化することだと考えるように至る。⁴³このように李禹煥は、外部に向かった意識(表象)を強く否定し、代わりに物の物質性、あるいはそれ自体の形態性を強調し、ありのままを提示する。

しかし、私の経験上、坐禅時の雑念は果てしなく浮上する。この時、頭に浮かぶ雑念は、外部に向かった意識、つまり表象だと言える。雑念が浮上する度に絶えずに消すことを繰り返す。もちろん、坐禅に慣れて雑念を消すことを繰り返しながら雑念が浮上する回数や、その時間は確実に減った。しかしそれはどこまでも私が意識的に消して流すことであり、雑念自体が源泉的に遮断されたとは言えない。(作品は観念化、情報化の対象ではないという彼の意見には共感するが、ありのままの提示を通じて表象自体を否定することができるという彼の言葉には同意できない。今までの経験から考えみると、対象に向かった一つの表象が除去されたとしても、また別の表象は絶えずに現れるためである。)

そうなら、内部に向かう意識とはどのようなものなのか?この質問に関する確実な答えはないと思う。ただ、“既存の哲学者たちは、そのような現象を透明に客観化させ、純粹主体又は純粹精神、純粹対象、純粹物質という概念で把握したと思う。⁴⁴しかし、私は坐禅と制作など、これまでの経験に照らして見れば、それは意識というよりは感覚に近いと言える。

⁴² ユソヨン『ベルクソン知的事由批判と直観の方法論』梨花女子大学大学院、1997年、64p

⁴³ 李禹煥、『出会いを求めて』、Hakgojae、2011年、

⁴⁴ ジュソンホ『ポンティの肉化された意識』、ソウル大学哲学思想研究所、2012年、289p

なお、この感覚は、既存の何人かの哲学者たちが言う、ある純粋な次元での感覚とも言えない。次の章で坐禅日記と制作日記を通して、この純粋ではない感覚(雑感)に対して述べる。

3-2雑感1

本研究は坐禅を体験する前まで芸術家が持つ感覚というのは、他人にはない特別なものだと思っていた。私が考えた芸術家の感覚とは、対象を徹底的に分析する思考、外形をありのまま、より写實的に再現できる能力だと思っていた。しかし、今にして思えば、これはテクニックと分析的思考だけに重点がおかれる偏向されたやり方であり、このような考え方のもとで作家は機械的な存在になると思う。しかし、分析することは人間にとって本来的な能力であるため、意図的に完全に排除することはできない。心臓や他の臓器の動きを私たちの思い通りに統制できないように、脳の作用によって自然的に起こる現象を完全に除去することは不可能である。(坐禅の時にも脳の作用による雑念は果てしなく現れる。その度に私ができることとはただ雑念を流すことぐらいで、源泉的に雑念が現れないように統制することはできない)しかし、坐禅の時、雑念を流すように思想の方向を変えることができるだろう。対象の形態がどのような姿か、色はどんな色なのか、どんな意味を持っているのかなど対象を分析することではなく、今それを見て、考えて、感じている自分の現状を知るべきであるのだ。つまり、我々が知って分析しなければならないことは対象ではなく、対象を眺めている自分自身である。

私たちの意識の根底には、分析できない個人性というのがある。意識活動はいずれも、この個人性の発動である。各自の知識、感情、意志は偏にその人へ特有な性質を備えている。意識現象だけでなく、各自の容姿、言語、挙動にも個人性が現れる。似顔絵に表そうとすることは、実にこの個人性である。この個人性は、その人が世の中に生まれたことと同時に活動を開始し、死に至るまで数々の経験によって多様に発展する。⁴⁵

本研究者の言う雑感とは、雑という文字が象徴するように、上述した総体的で混在した個人性である。ただ、個人性を成している総体的なものを理性、知性の活動を通じて表出するわけではなく、感覚に還元させて対象を発見したり、表す仕草を意味しているのである。私の子供の頃にあったことを例に雑感が発見された仕草について話せば、幼い頃の私は何の理由もなく雑誌の絵をきりとったり、白いスケッチブックに意味のない落書きのような絵を描

⁴⁵ 西田幾多郎、『善の研究』、Bunwoosa、2001年、186p

いたり、山に登って、平凡極まりない木の枝を持って来、おもちゃにして持ち回ったりした。そういう時はいつも大人たちに“使い道のないことしている。”と言われた。大人たちの目には、私の行動が実用性(目的)の欠如された無用なことにしか見られなかったはずである。しかし、当時、雑誌の絵を切り、特に大したことの無い木の枝を発見したり、意味のない絵を描くことは、私にとって好奇心と楽しみの対象であった。大人たち(他の人)の目には見えない、偏に私だけに見える何かを感じられたのである。このように、他人の目に無駄な行動としてみられる仕草をする時、目に見える実体(形状、意味など知ることができること)を越えて他のものが感じられ始める時が混在した個性が感覚に還元されたときである。つまり雑感の発現といえる。それならば、幼い頃はそんなによく発現されていた雑感がどうして成人になった以後には現われないのだろうか？ その理由についてジェームズは“大概の人たちを見ると、成人になった後に経る全ての事件(対象)は非常に似ているために、事件の個別的な印象はあまり長く持続されない”⁴⁶と述べている。次の坐禅日記を通して、坐禅後の本研究者の雑感が発見された場合を調べてみよう。

-坐禅日記の中で-

「坐禅を開始し、暫くは特別な感じを受けようとする目的意識がいっぱいだったが最近初心に戻ったというか...呼吸だけに集中している。集中し、息を吸い込んで吐いたりを反復しながら、呼吸が少し苦しいと思ったらやはり腰が曲がっている。再び背筋を伸ばして、私の体に入ってきた、抜け出す呼吸を感じて、繰り返す。-中略-坐禅が終わると、体も心も爽やかな気分になる。さわやかという言葉以外には他に表現できない。以前、ぼうっとして何も感じられない状態とは違う感覚が逆立つような感じだ。こんな感覚は坐禅が終わった後にも、ある程度持続される。」

-坐禅日記の中で-

「今日、坐禅が終わった後、雑草取りをした。坐禅後に雑草を取ることは、労働のように感じられないだけでなく、むしろ楽しく思われたりもする。雑草が鮮明ではっきりと自らを示しているようだ。-中略-苔の間に隠れている雑草が明確に分けられるので、かなり楽しい。そんなに自ら示している雑草を見ている瞬間、雑草を向かって手が先に出た。」

⁴⁶ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、374p

上の坐禅日記の中で述べている、雑草が自らを現しているような感覚は単なる雑草の形が区別されることとは違う感じである。前にも述べたように、形や色、触感などで対象を認識するのは対象を部分に分けて考えるのである。何度も話したように、このような分析的な方法は、偏った思考である。私が雑草を抜く瞬間、あるいは雑草自らが表していることを感じるのは、分析の過程を経て判断することではない。これを言葉や文章で表現するのはかなり難しいことだが、強いて文字で表現すると、その時、私は雑草とある状況の中で交じり合ったままに、あるいは染まってるまま雑草を感じていたといえる。木を削って、のみと金槌を置いた時や、家の階段で感じた経験や坐禅後に雑草を知覚するのは、いわゆる純粹であれ、単一の意識(もしこれがある純粹で単一の意識、超感覚的なものを通じるなら、いつも同じ感じでなければならない。)ではない。それは単純な感覚の内容としての物でもなく、知性的概念としての意味でもない。事物と知性的概念で分ける以前の状態の感覚の内容と意味が混在しているのである。⁴⁷もう少し詳しくいうと、混在された状態ではあるが、理性、知性と考えるのではなく感覚で還元されて感じられることでもある。

坐禅後、雑草を取る過程で雑感を感じてからは、これと類似した感覚がたびたび起きており、制作中にも突然現われたりもする。これからは制作過程を中心に雑感の発現とその属性について述べる。

-ラップ作業の発端-

-制作日記の中で-

「中に満たされていた油土を全部外に出すために、作品の周辺を片付けた。作業室の床に油粘土が付かないように、作品の周辺に合板も敷いた。そのように準備作業を終えてしばらく作品の中に入り、油粘土を取り出す行為を繰り返した。作業する間に流した汗を冷やすため、外へ出てしばし椅子に座って休みながら周辺を見回している最中、作品の周辺を片付けるため、片隅に重ねておいた椅子と机が目に入った。片隅にごたごたと積もった机と椅子が一つに固まって妙に感じられていた。これは坐禅後、雑草を抜く時の感じと似ている感覚であった。」

⁴⁷ ジュソンホ『ポンティの肉化された意識』、ソウル大学哲学研究所、2012年、295p

上の坐禅日記で述べている妙な感じと同じ感じだとは言えないが、これと似たような経験は私たちが日常生活を暮らしながらもたびたび感じることが出来る。例えば、私達が頭を逆様に垂らしたまま、風景を見る時はよく知られた別の変化が起きる。このように体の姿勢を変えれば知覚がある程度の混乱を経験する。距離感をはじめとし、他の空間感覚が不確定となる。一言で言って再生作用、あるいは連合作用(分析して、再配列する知性の作用)が減少する。このような作用の減少とともに、色はさらに豊かになり、多様化して陰の対照はさらにはっきりと見えてくる。絵を逆様にかけても同じ現象が起こる。私たちはその絵の意味の多くを失うが、その喪失を補償されるように、色調と陰影の価値を新たに感じるようになる。また、その絵が本来持っていた造形と均衡が破れるのを感じるようになる。⁴⁸

-ラップ作業の展開-

-制作の日記のなかで-

「重なった二つの事物が、一塊になって妙な状況として感じられたが、その感じは長くは続かなかった。数日をおいて見ても妙な感じの空間はそれ以上現れなかった。その後、家でや作業室にある品物を一カ所に集めて、あちこち重ねておいたり配列して様々な事物を状況に転換させてみた。

状況への展開はそれ自体で、ある形態的規範による完結された造形物ではなく、また、単に提示された現実のオブジェ⁴⁹でもない。(結局、オブジェになったが)状況としての認知方法は既存の完成物、あるいは対象を形象化させた立体物としての作品に対する認知方法とは異なる。⁵⁰状況としての認知は、物事の形から誘発されるものであるが、目に見える形に関したのも事物が抱いている意味に関するものでもないからである。状況から見られるのは、物事が持っている対象性(形態、意味など)を超えたことであり、事物の周りから感じられる雑感だといえる。そして私は状況に転換され、事物の周りから感じられる雑感を実際目に見える塊として可視化させようとラップを巻き始めた。

⁴⁸ William James、『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、416p

⁴⁹ シンハンソップ(シンムンソップ論)、『シンムンソップ現前から提示へ』、Hakgojae、2008年、35p

⁵⁰ Rosalind E.Krauss 『Passages in Modern Sculpture』 Yekyong、2009年、100p



「Found Space」(2014)

-ラップ作業の結果-

-制作日記の中で-

「状況としての対象が透明性を持ったラップに巻かれて一つの形態を持つ事物に作られたが、それ自体では雑感が感じられなかった。ラップを巻く行為で、対象のあたりで感じられていたものは消え、結果的に一つのオブジェになってしまってその場を占めているようだった。形的オブジェと雑感で感じられる対象には、明確な違いがある。雑感を通じて感じられる対象は、坐禅後の雑草を抜く時のように自らが現れる感じだが、オブジェは自己完結性を帯びた、ある特別な存在として感じられる。また、オブジェは一切の思想や生の感覚を催さないように、誰かが読んでも同じ意味のようにメカニックに描かれていて、それ以上やそれ以下を読むことはめったにない。これはまるで厚さや広がりのない単純な情報として理解されてどのような知覚も催していない、ただそれだけである自己完結性を認知することで済むはずだ。⁵¹⁾

私はここで躊躇うしかなかった。自己完結的な形態性を持つものと、曖昧で生煮えに感じられ、先を知ることができない雑感、どちらを優先すべきかに対する迷いであった。つまり形を作るという立場から直接的成功は保障されるが、限定された方式と不確実であるが、独立すれば無限に拡大できる方式の二つの心的活動の間で躊躇ったのに違いない。⁵²⁾結局、オブジェとしての完成された形態性を諦めた。

⁵¹⁾ 李禹煥、『出会いを求めて』、Hakgojae、2011年、44~45p

⁵²⁾ Henri bergson、『創作的進化』、Akanet、2014年、219p



Found Space」(2014)

なぜならこれは示すべきのことを固定させておき、それを再現する方法だからである。もちろんこうした方法が作家の役割だと考えている人もいる。その代表的な人物がドゥルーズである。ドゥルーズ gilles deleuze の言い方而言えば、画家とテーマと素材は制作する欲望によって一つの機械となる。テーマとデータを画家の手を通して整理し、そこで答えが見えるように描き出す装置⁵³ということである。示すべきことを予め固定させておいて再現するのはドゥルーズの言葉のように、作家が一つの機械装置になるのだ。目の前にある対象物であれ、頭の中で整理されたイメージであれ、画家はそれをキャンバスに図示するというもので、再現⁵⁴するだけだと思った。

それなら、今私ができることは何だろうか。それは坐禅の時、雑草を取る時、金槌とのみを置いた瞬間、階段での判からない経験などに細分化された感覚を想起させ、二度とない瞬間、瞬間をつなぎ合わせる事、すなわち、どんな状況が広がって来るのか、何を感じられるか、結果的にどのような形状が作られるか判らない、予測不可能な事へ向かうことである。瞬間に見えるもの(発見されたオブジェ)

-制作日記の中で-

「作業室に転がる全く関係もなく、形態も異なる二つの物(模型骸骨や木の枝)を重ねておいた。いつからそこにあっただのかも知らなかったぐらい、目立たなかったものが鮮明に目に付く瞬間だった。しかし、あっという間にその感じは消えてしまい、二つの品物がまあまあ一緒にあるということ以外はどのような感興もない。他のことを重ねて見ても、少し前の鮮明な感じはもう消えてしまった。私は瞬間的に感じられる雑感を可視化させようもせず、もう

⁵³ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、138p

⁵⁴ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、139p

消えてしまったとして放棄することもなかった。ただ現在の状態で、また他の一瞬が現れるのを望みながら進行して見ようとした。」



実は、瞬間に感じられるこれ(雑感)は先立って話したように、何か大したことを感じる純粹で、超感覚的なものではない。例えば、もし私たちが床に横になって私たちの後ろで話している人の口を見上げたら、そこにも同様にそのような現象が現れるはずである。このような場合には彼の下唇が私たちの網膜(目)から、普段の上唇が占めていたところに止まる。したがって、彼の下唇はとても不自然に働いてる姿を見せるはずである。この際、下唇の動きがとても不自然に見える理由は、私たちが下唇をありのままに感覚で受け入れ、慣れている対象の一部として受け入れられなかったからである。⁵⁵

「雑感より」(2014) 様々な試みの末に、木の枝と模型骸骨の間に輝く銀色の鉄線をあちこちに曲げて、その間においたらもう一度雑感の瞬間が現れるようであった。そのように瞬間、瞬間連続的に対象を他の状況として進んでいた。一度感じた雑感で終わらせず、連続的な状況、事件に連れ出した理由はそこに本物の感覚の違いがあるためである。言ってみれば、一つの知覚から他のもう一つの知覚に移動することによる、一種の衝撃のようなことが感覚を催すのである。⁵⁶二つの感覚の間にこのように即時的に感じられる際は、その感覚自体に関する我々の知識とは無関係である。⁵⁷したがって、感覚の違いが直接的に知覚されたものなのか推論を通じて差を引き出したのか、いつも疑わなければならない。

⁵⁵ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、417p

⁵⁶ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、323p

⁵⁷ William James, 『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、324p

ここで制作過程の接近方式について話してみよう。一番先に取り上げられなければならない部分は、作品の素材に関することであろう。作品に使われた素材はそれが自然物であれ既製品であれ、既に存在している物であることに間違いはない。美術史ではレディーメードと呼ばれる。20世紀初、ダダ美術とマルセルデュシャンmarcel duchampは小便器と雪スコップのように発見された事物を変形せずに、そのまま展示して有名になった。デュシャンはこのように日常生活で発見し、変形せず美術作品で用途を変えたオブジェをレディーメードreadymadeあるいは発見された彫刻found sculptureと名付けた。以後、幾多の作家が発見された物事を実験し、その他のダダ作家たちや超現実主義者、1950年代の廃品彫刻やジャンクアートjunk sculpture、ポップアート、アサンブラージュassemblageの技術と、レディーメードの概念に関心のある多くの作家たちがこれに該当する。⁵⁸このような作家たちの作品を通じて、レディーメードは現代美術でよく使われる素材となり、その意味も多様化した。しかし、本来デュシャンがレディーメードを通じて発言しようとしたのは、芸術作品の本質とは正確に何かに関する質問を提起することであった。これに対して、レディーメードによって明らかに提示された一つの答えは、作品とは物理的対象というより一つの質問であり、質問を提起する思弁的な行為こそ芸術品の制作行為⁵⁹の適切な理由になれるということだ。

しかし、作家の質問、または質問の意味を象徴する事物だけで対象を認識するなら、対象の周りで感じられる感覚(雑感)は現れないだろう。そこには、見るのではなく、作家が一方的に投げかけた質問を解釈することだけが重視されるためである。(このような意味で発見された物、レディーメードはすでにラップ作業を通じてオブジェとして述べている。)20世紀後半になりながら、既存の一方的な提示で読むこととしての発見された事物は、他の様相に流れる。つまり、物事が抱いた意味(作家の質問)よりは物の物性自体に、より大きな自律性を許可するという意識の転換がそれである。こうした意識を持つ作家たちは、作意的形状を徹底的に排除することを特徴とし、その代わりに素材自体の物性によって作意を誘導し、素材自ら物理的現象を起こすように手放す。ここで手放すとは、最低限の行為。つまり物質の本来の様態、または属性を大きく損ねることなく、作家自分の意思をそっと施す程度を意味する。⁶⁰これらの作品の特徴は鉄、パイプ、ロープ、針金、紙、セメント、木、石、水な

⁵⁸ Jean Robertson、Craig McDaniel 『テーマ現代美術ノート』 Doosung Books、2012年、43~44P

⁵⁹ Rosalind E. Krauss 『Passages in Modern Sculpture』 Yekyong、2009年、95P

⁶⁰ シンハンソップ(シンムンソップ論)、 『シンムンソップ現前から提示へ』、Hakgojae、2008年、45P

ど、すでに構成されている物(発見された事件)と物質の適切な配置や変奏を通じて個々の存在性とそれらの間の相互に有機的關係設定⁶¹にその特徴がある。ここまでは雑感によって、状況として展開させた私の作品と相当部分が相応する判断できるだろう。

しかし、こういう類の作品は無為的な行為を物性に加えて、物質自体が持つ属性による変化、言い換えれば、異質な要素を媒介に知覚作用を起こすという名目の下で、人工物であれ自然物であれ手当たり次第に扱われる。ここで雑感との差が現れているといえる。彼らの作品は、相当の部分、対象の物性だけに依存して物体の対立的關係から生じる現象だけに集中する。しかし、雑感とは物性の異質的關係で感じられるのではなく、私と対象の間で瞬間、瞬間に現われて消える事件と時間による感覚の差によって作られる(生まれた)。このように連続した瞬間は、対象を見ることから始まり、その意味を認識することにいたる線的な時の流れをなしていない。この瞬間の姿は、線、弧形をなしているよりは、抜け道のない循環的形態として波形に近い特性がみられる。つまり、始まりから中間を立ち寄っての末に進められている話の自然な経路を皮肉に崩すのがまさにこの形である。⁶²このような波形の形は作品の形象で見える物理的な形態と言うよりも、瞬間瞬間の雑感を連結させる、私の意識の構造がそうだとはいえる。先に見たように、私が何を発見したり、何かを表そうとした時、その根底には体験や経験、反復的行為としての修行のような作業から体得された先体験が優先される。

このような先経験が、あるものに会って雑感に発動され、全経験に影響を与える逆方向の過程がしきりに回る波型の形なのである。私はこのような一連の意識作用を反芻と名付けた。反芻という意味は、反芻動物が一度食べたものを吐き戻し、再び噛むという意味で解釈される。一度食べたものを吐き戻した時、すでにそれは少し前に食べたのとは全く違う状態の対象になるように、一つの経験がその状態で終わるのではなく、感覚になり、再び他の経験に影響を与え、雑感として現れ、雑感はまだ別の経験に影響を与える一連の過程が反芻なのである。

⁶¹ シンハンソップ(シンムンソップ論)、『シンムンソップ現前から提示へ』、Hakgojae、2008年、43P

⁶² Rosalind E. Krauss 『Passages in Modern Sculpture』 Yekyong、2009年、101P



「雑感よりdetail」(2014)

これがたとえ、過去意識の再現だとしても現在の意識の中に統一され、一つの要素となり、新たな意味を持つようになった時は既に過去の意識と同一とは言えない。⁶³このように雑感 は瞬間的に現れるたびに、感覚の差によって類を異にし、反芻の過程によって独立的ではなく必ず先経験との仕組みとして現れる。

恐らくこのような仕組みはドイツの心理学者ヘルバルト以降に、統覚という言葉で呼ばれているようである。彼によると、“私たちに入ってくる観念や感覚は、すでに私たちの心の中にある観念の集団によって統覚されることと見做されている。”このような面から見ると、私たちが今まで知覚だと思っているその作用は統覚作用である。すべての認識と分類、命名そして単純な暗示を超え、全てが統覚作用である。知覚の対象に関する追加的な全ての思考も同様に統覚的な過程である。

本研究者が統覚という用語を使わず、反芻という言葉を使う理由は、統覚という単語が哲学の歴史で多様な意味で使われたからである。精神的反応、解析、概念形成、同化、もしくは思考もヘルバルトが広い意味で使用した統覚の完璧な同意語だからである。また、ウィリアム・ジェームズは“統覚とは私たちが連想だと学んだものの総合だと呼ばれている名前だ”⁶⁴ と言っており、西田幾多郎は観念の結合を統覚の一種として考えた。ジェームズや西田の言葉のように、統覚が連想の総合であり、観念が結合する作用であれば、これは私が話そうとする逆方向を経る波形の意識である反芻とはその意味を異にする。

⁶³ 西田幾多郎、『善の研究』、Bunwoosa、2001年、19P

⁶⁴ William James、『Psychology:The Briefer Course』、Boogle books、2014年、431P

雑感 2 (身体感覚)

これまでに選択されたオブジェによる雑感について調べてみた。その過程で雑感とは先経験による反芻の領域の中で成されると説明した。それなら、先経験とは何だろうか。その意味をより具体的に話す必要がある。反芻の過程で話している先経験とは、単に感覚的な記憶に依存するのではなく、それ(感覚)が私に感じられる度に新しく独特に生まれるものである。⁶⁵例えば、ここに一つの感覚があると仮定しよう。この一つの感覚は独立的に存在するのではない。必ず他と対立して成立するのである。つまり、他と比較し、区別され、成立する。この比較、区別の作用⁶⁶がいわゆる先経験による反芻の過程であり、その中で雑感が現れる。それなら、選択されたオブジェによる状況としての展開ではない、他の雑感とは何であり、どう現れるのか。

それは、いわゆる表現主義と同じように何かのイメージを外部に向けて表出することではない。だからと言って、ミニマリズムと同じように完全なオブジェクトを意図した作品でもない。また、伝統的な構想作品のように形態の具体的なイメージを根拠として見る側とコミュニケーションをすることもでもない。⁶⁷ 雑感とは、前に述べた通り、比較、区別の作用を通じて独特に生まれてくる感覚であり、これまでの経験に照らして見ると、それは制作過程の現場で現れる。

制作過程における現場性は大きく二種類に分けることができる。まず一つ目は、前章で提示した雑感による(選択されたオブジェ)作品から探すことができる。模型の骸骨とか、椅子と木の枝など、作品を構成する要素たちはそれを作るためにわざわざ求めたものではなく、その現場(制作の場)で発見されたものである。制作の場とその周辺の事物(第1現場)によって雑感が発揮される。もう一つの現場性は私が体験したことを例に挙げて説明したいと思う。私が兵役をしている時に激しいトレーニングを受けた後、休み時間にあつたことである。中隊長は、私が属している分隊員たちに順に一人ずつの歌を歌わせた。そのうち1人が「親の恩恵」という歌を歌った。かなりの腕前だったが、その音は私の耳の周りにだけ停まっているというか?なぜか歌声に没頭できなかった。順番が過ぎていつの間にか中隊長の順番になった。中隊長は低い声で歌を歌い始めた。「親の恩恵」だった。音程、拍子すべて少しは

⁶⁵ Rosalind E. Krauss 『Passages in Modern Sculpture』 Yekyong、2009年、41p

⁶⁶ 西田幾多郎、『善の研究』、Bumwoosa、2001年、107P、ソソクヨン

⁶⁷ タニアラタ(内発的形態の素材)『シンムンソップ現前から提示へ』、Hakgojae、2008年 170p

下手な腕前だったが、彼が歌い始めた瞬間、周りは寂寞として、何か判らない響きを感じた。これまでに何度も聞いて何度も歌った歌（親の恩恵）が初めて感動的に感じられた。今になって考えて見ると、その理由は歌が音程と拍子によって歌われたのではなく、彼の声(身体感覚)に還元されて歌われたためだと思う。すなわち、もう一つの現場はまさに私自身(身体)である。

身体感覚は、広い意味で見れば、体による行為全体として見ることができる。1970年代のパフォーマンスや身体芸術がこれに属する。本研究者の作品中、木を削った作品とか、物理的な空間の中に油土を埋めた作品から、身体による行為性を見ることができる。しかし、本研究者の場合は行為自体と言うよりも、行為によって残された形成物と経験する空間にその意義を置いているため、同じ身体による行為にしても、その意味が違う。本研究者は今まで身体の行為よりも身体感覚、その中でも手に重点を置いて制作を行ってきた。その理由について簡単に説明すると、「身体は私に属しているとともに世界(外部、第1現場)にも属している両義的なものである。このように中と外を分けたり結ぶ境界領域に関係する身体の中で最も尖鋭なものが手」⁶⁸なのである。作家によっては足で描いたり頭(髪)で絵を描く極少数の作家を除いてはほとんどの作家たちが手を使用して作品を制作する点から見ると、手とはそれほど特別な物ではないかも知れない。しかし、私が特別だと思うのは手の機能ではなく手(身体)の感覚である。

ここで話す手(身体)の感覚とは、神経系統の刺激に反応する皮膚の感覚を言ってるわけではない。それは身体としての手と脳が協応、または不協応する間から感じられる一種の直観のようなことである。

もう一つの現場

一章を通じて提示された以前の(韓国での)作品をもう一度考えてみよう。その作品は手によって作られたが、その手には身体としての感覚が欠けている、つまり観念と手の機能だけによって作られた作品である。結局、表象とは身体(手)の感覚を無視し、観念を表すための道具としてだけに使用されることだと言える。本当は道具と言うことこそが世界(現場)との接点であるはずが、通常それを観念を実行させるための手段という意味で歪曲されて使用し

⁶⁸ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、166p

ている"⁶⁹このような意味で本人が言おうとする手の感覚とは、手そのものに限定されたことではない。ヘラや筆、時によっては電気のこぎりや金槌、ノミのような道具も手の延長線として見取らなければならない。

一例として、コンピューターのレンダリング機能によるデザイン作品と絵画作品を比較してみよう。デザインであれ絵画作品であれ観念(表象)を完全に離れては存在しないが、前者の作品はデザイナーの観念(アイデア)を手の機能として再現させた表象作品である。しかし、後者の場合は手(筆)の感覚によって表象からある程度ずれている。そこで感覚の差(雑感)が現れてくるといえる。(現代美術における絵画の意味をイメージの実現に目的を置いてデザインのように描く作家もいるが、それはあくまでも手がコンピューターの機能を肩代わりする)レンダリングによるデザイン作品では見えない筆の動き、墨の滲み、絵の具の厚さによるマチエール、毛筆の跡などが身体感覚の一つであり、それによって観念からずらしてしまうのである。また、立体を扱う彫刻でも商品と作品の違いはこのような身体感覚によって現れる。

ショーウィンドーに立っているマネキン、キャラクターショップに展示されてあるフィギュアと人体作品の違いは解剖学的表現の程度や材料の高低にあることではない。ある人は二つの違いを複製性にあると言う人もいる。しかし、フィギュアは、わずかに数個だけ存在する限定版であったとしてもフィギュアその以上にはなれない。(もちろん、現代の概念美術ではフィギュアも、作家の意味付与によって作品になれるが、それはあくまで理性による意味付与であり、身体感覚によるものとは言えない)

逆にロダンの特定作品は全世界のあらゆる所にあり、より多くの数を作り出しても、作品でないとは言えない。人体に対する想像力の面ではむしろフィギュアの方がもっと幅広いと言えるが、片方は作品になり、片方はフィギュアになるのかは身体感覚による観念とのずれがあるかどうかであろう。また、単なるプリント物と版画作品でもこのような違いは比較できると思う。

-制作日記-

アトリエの片隅にごちゃごちゃとあれ、これ散らかっている机の前に座って過去の(韓国での)作品を想起させ、じっくり考えてみた。私は何を見ようとし、何を作ったのだろうか。

⁶⁹ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、167p

私は対象(モデルであれ観念であれ)を明確に把握するため、知識やテクニックを築いてきた。私はリアリストになりたかった。ロンミュイク、キムヨンウォン、ジェイミー・サルモン、彼らのように、いや、それ以上のリアリストになりたかった。その結果、私は対象を科学者や医師のように見てしまった。目に見える物、あるいは頭の中の観念と実体(作品)を同一化してそれを手の機能で一致させようとした。しかし今私が雑感を通じて見ようとしているのは何だろうか。それは目に見えるもの(観念の対象)と目に見えないもの(感覚)から来る違い、つまり両義的な世界だと言える。

上の制作日記の内容をもっと補充して説明してみよう。「子供がピアノを習い始めた時には正確な音階を記憶することから出発する。これと同様に画家の目もまた、完璧ではなくても最初は一瞬、あそこにあるそのままの対象に会う。そして形態、輪郭などある対象性をありのままの姿に近いものとして受け入れる。」⁷⁰私が初めて彫刻を学ぶ時も?提示された対象(石膏像)の比例を定規で計り、正確な位置を捕まえて対象と自分が作ったものを同じように再現させることであった。

-制作日記-

私は今まで自分が使用してきた最も親しみのある素材(粘土)を使用し、以前に表現しようとした形、輪郭線など対象性から離れて見ようとした。しかし、以前とは違って、粘土に対する拒否感というか、異質感が感じられた。粘土が持っている柔らかさや可塑性の特性が私の人為的な行為にとっても敏感に反応するように感じられた。以前は粘土のこのような特徴が対象性を表現するに向いていると考えられ、主に使用してきたが、今はむしろこのような粘土の特性が心重く感じられる。

私が作ろうとするのを厳密に言うと、あくまでも観念から始まる。しかし、これをありのままに再現するのは、今まで私がしてきた表象作業(再現作業)にすぎない。そのため、私は観念の対象とある程度ずれた何かが現れることを望んだ。私が思っていたことと離れて、予想つかないものから感覚の差(雑感)を感じるができるだろうと思った。ゆえに、頭の中

⁷⁰ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、148p



で思う私の意図によって、敏感に反応する粘土よりはある程度私の考えと方向を違え、自らコントロールできない特徴を持った、中間的な素材として発砲スチロールを選んだ。

作業の過程としてひとまず、以前のように観念の対象を作るという考えで心棒を立てた。そして、粘土の代わりに発砲スチロールを使って形を作り出した。コントロールしきれないほど膨らむ発砲スチロールによって、私が考えていたものとは違う形像が現れた。しかし、こうやって作られたもの(実体)からは感覚の違いが感じられるより、その類が異なる

「for me」(2014) 別の観念が現れてしまったと感じた。私は過度に膨らみ、あちこちに飛びでて、目障りな発砲の塊を一つ一つ除去した。まるで坐禅の時に浮かぶ雑念を消す感じで、目障りな部分を一つ一つカットしていった。すると、今度は、発砲の塊の間のぺこりと凹んだところが目に障った。緩い石膏でくぼんだところを埋めながら、発砲によって作られた形像を少しずつ消した。

-制作日記-

目に障るすべてのものを除去したと思ったが、いざ、石膏を塗ってみたら気に入らない部分が再び現れた。不要な塊は硬い石膏で覆われて、以前のように簡単に切れるはずがなかった。その状態で適度に仕上げて終えてしまおうかと思ったが、それらが目にさわって到底我慢できがなかった。最初から改めて作っても良いという気持ちで、金槌で不要な部分を振り下ろした。鈍い破裂音とともに、発砲の塊の上に塗られた石膏のあちこちにひびが入り、破片が取れていた。瞬間、不要に感じていた塊は、生々しい現場となっており、今やなくてはならない部分となった。それは、選択されたオブジェとしての雑感作品の周囲から見られることであり、坐禅後の雑草を取る時の感覚とも似たような感じであった。

上の制作日記の内容を制作のプロセスの立場から話してみよう。"普通はプランニングによ

って制作を進める。しかし、逆に物から、あるいは場所でインスピレーションを得て制作を開始することもたまにある。どちらも出発点だが、それがそのまま作品にはなれない。プランニングから始めても、実際にだんだんとずれて行き、即興的にやり初めても少しずつプランニングが見える。プロセスはメカニズムではなく、生きている生成感覚である。⁷¹しかし、いつもこのようなひらめきや、思いつきだけで作られないのは当然である。沢山の考えを重ねて、経験を蓄積し、試行錯誤を繰り返しながら時間をかけて構想を練っていく。そう言っても実際に制作現場ではまた、他の要素が作用して苦々しい経路を踏む中で作品が作られる”。⁷²



「for me」(2014)

では、無味乾燥に感じていた塊が生々しい現場に感じられたのはどんな意味だろうか？

それは理性の作用(イマジネーション)より先に反応する身体感覚と観念の衝突である。身体感覚は理性作用とは異なり、現場(外部)と密接に繋がっているため、理性のイマジネーションより先立っている。例えば、"高い山や大きな波は、理性による美的構成要素である以前に、身体に浸透してくる外部性であり、その規定性を上回ったこと"⁷³で対象は美的構成要素ではなく、美的知覚に感じれるようになる。私はこのような身体感覚と観念の衝突を積極

⁷¹ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、48p

⁷² 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、256p

⁷³ 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、127p

的に受け入れ、木の椅子を削ったり、土を弄って私の身体(手)の大きさに合う土の塊を作ったりもした。

本研究者が制作した作品は、その形態が特定形像を持っている作品であれ、そうではない非定型の作品であれ、それが対象性(観念)から完全に分離され、独立的に存在することだと



は言えない。その理由は、先立って制作日記を通して話したように、観念から完全に分離されたり、独立されて現れたのは身体感覚と対象(観念)の衝突で表現された実体(作品)ではない。それはまた別の観念の産物にすぎないからである。実体(作品)とは、身体感覚と現場性などを通じて"すでに完成されたこと(観

念、事物)l et out fait から分離されて

いくことl esefai sant に密着されるべきだ"⁷⁴つまり作品を対象と身体感覚が衝突する過程の結果として認識することである。また、このような過程で意味は制作に先行されることではなく"経験の過程そのものから発生するものである。"したがって、すでに完成された対象(観念、選択されたオブジェ)が作品そのものになることはできないが、身体感覚、現場性と衝突して作品になった時には、少なくとも実体(作品)と共にする何かであることは間違いない。

"セザンヌは歴史上、初めて対象を二つの目で眺めることで、自然に見えてきたものを表現した画家である"「-中ハシクシゲ-」という言葉聞いたことがある。また、ジャコメッティは"モデルと自分には絶対的距離(空間)が存在すると言った。二つの話とも作家の身体感覚や現場性から始まった言葉であろう。だからといって、セザンヌやジャコメッティのような作家たちが現場性と、身体感覚だけに全面的に頼って作品を制作したはずがない。彼らの作品でみられる身体感覚や現場性について逆説的に話をすれば、彼らの感覚は対象に対する理性的思考の深さ分に反して表出される。ゆえに、彼らの作品から身体感覚とともに彼らが持っていた思考の苦悩までのぞくことができるのである。

⁷⁴Henri bergson、『創作的進化』、Akanet、2014年、351p

身体感覚と対象に関する思考はお互いに影響しながら、時には衝突し、時には融合する。繰り返される衝突と融合の過程で、実体(作品)はその深さと厚さを増して、ますます予測つかない世界に行くことである。また、衝突と融合の繰り返された過程は、先立って話していた反芻と同じ構造だと言える。実は、このような身体感覚と対象の衝突で感じられる雑感、意識的で論理的な言葉でその意味を加減なく伝えるのは不可能である。このような意味で、西田幾多郎は"芸術の真意はお互いに伝えることができないことである"⁷⁵と述べている。

これまでの過程を総合、まとめると雑感は大まかに二つの特性に分けて考えられる。一つ目は、雑感1で話したように、二つ以上の選択されたオブジェが組み合わさることで、観念の事物



が状況として表示される時に雑感が感じられる。この時は、物と物の現場性が相対的に強く現れるので、私と物の間の身体感覚は相対的に弱まってしまう。その時、物の周囲で感じられる雑感は瞬間的なものであり、これを可視化させるために人為的な行為を加えた時はまた違った観念の対象(オブジェ)になってしまう特性がある。

雑感の二つ目の特性は、一つの対象と私との直的關係(行為)で感じられる身体感覚を通じて現れる。大きい丸太や椅子を削る時、不要に感じていた塊が生々しい現場と感じられる時、すな

「for me」(2014) わち、対象が私の身体感覚に還元された時、雑感

が現れた。その時、行為の痕跡が実体(作品の質を形成する特性がある。制作する側から見ると、対象の内的充実や質を確認しようとするような関係の連結方式であり、対象の側から見ると、外部から加えられる行為に対する正当なリアクションのようなイメージを形成する。対象と私の間の無限バリエーションvariationを形成しようとする施行性だといっても良い。⁷⁶

⁷⁵ 西田幾多郎、『善の研究』、Bumwoosa、2001年、78P

⁷⁶ タニアラタ(内発的形態の素材)『シムンソップ現前から提示へ』、Hakgojiae、2008年 170p

雑感を通じて提示された本研究者の作品は、理性的な思考だけに依存して対象性を再現す



「for me」(2014) 景と関連された)いかなる内容や意味も見

られない。然りとて私が坐禅の影響を受けていないということではない。確かに坐禅修行は私に大きな影響を及ぼした。それにもかかわらず、作品の中で禅の内容や意味が見えない理由は、坐禅修行は私を主体的媒介者に作ってくれたからだ。例えば、目の前に禅をモチーフとしたある作品があると仮定してみよう。それは具体的な形象を持っているものであれ、そうでないものであれ、大概是禅の象徴的なイメージや一般的な概念を内包している作品であるはずだ。この時、行為者(作家)の役割は既に固定されている知識(禅の内容、概念、思想など)をあるイメージに移す単純な媒介者の役割だけを遂行する。ゆえに、作品は禅の一般的概念と同一視された禅の表象となってしまうといえる。

これとは逆に、主体的媒介者とは表現しようとする対象を自分自身に還元させて非同一な実体(作品)で発現させることである。メルローポンティの言葉を借りて言えば、対象(坐禅修行)は私に肉化したことであり、これが外に表出された時、禅は禅ではないことで発現される。これは、前に話していた反芻の構造のような現象である。反芻動物が一度食べたものを反芻した時、それはその前とは同じものでありながら他の非同一性の何かになるように、禅は私に入り禅でありながら禅(一般的概念としての禅)ではないもの(雑感)として現われるようになった。つまり、対象(坐禅修行)と外部(現場)、身体感覚がお互いに影響を与える反芻の過程を経ることで知性の同一化作用から抜け出した非同一性の作品(雑感)が成立するという意味である。

まとめて

本論文は約3年間の座禅体験と作品制作を基にして進行させてきた。

本論文の特徴は、一つの概念を決めておいて帰納的方法で分析し、自身が設定した概念の妥当性を証明する方式の論文ではない。座禅修行をもとに変化していく自分を発見し、どのような予測不可能な結果が導き出されるか考察する経験の過程としての論文である。したがって、特定の専門の書籍や思想論集を中心に研究するよりは、本人の経験の過程を加減なく記録した座禅日記と制作日記を中心に書かれたことを明らかにした。座禅を体験した最初の1年は、過去の作品と作品に臨む本研究者の心構えについての反省する時間であった。

社会と接触する表面的な意識に執着していたあまりに客観的、論理的な立場でのみ作品の価値が成立すると思っていた私自分を振り返る時間だった。本研究者はこのような偏った考え方を他人の目と名づけた。本論文の第1章では本人の成長の背景をもとに他人の目に対する概念と過去の作品について論じている。その結果、他人の目を満足させるためには、自分だけの経験や情、意(感情と意志)よりは客観的で分析的な思考が適合していたという結論に導出するようになった。しかし、このような考え方は、対象(観念)と作品を同一化、客観化させ、結果的に作品が社会的目的を実現させるための手段になってしまうということを知ることになった。結局、知性を通じた分析的思考は、ある意味ですでに作られている概念だけを選んで再構成することに過ぎないということを明らかにした。

本研究者はこのような自己反省の時間を通じて、これまでの方式とは違う方向で作品の制作を進行して見ようとしたのである。すなわち目的としての形状や意味を排除したまま与えられた対象(丸太)を削って見た。本論文の第2章では、座禅体験と作品制作を基に経験する事象と空間について論じている。また、禅をモチーフにした他の作家たちの作品についても調べた。

私は木を削っている間、対象と私(行為者)という直接的関係の中で起きる多様な感覚、感情の変化を感じることができた。本論文ではこれを残したものと残されたものの違いとして論じている。その内容を整理して言うと、作家の一方的な観念によって残したものが完成物だとするとき、残されたものはある理由によってそうってしまった形成物である。形成物として残された木の形状については最初から決まった形態を現そうとした意図が排除されたので、本論文では論じていない。

その代わりに、過程と経験の観点から見た時、形成物が作られた時点(削る行為を止めた時点)について論じ、二つの結論を下すことになった。第一には繰り返される行為の中で感じた多様な感覚、感情(木と私の間で起こる事件)がこれ以上に細分化されず、意識的に同一化、概念化させる段階に移行したためであった。

これを言い換えれば、感覚的に多様な経験を送っていた時間が意識的に事件(変化)を待っている無聊な時間になってしまったのである。第二は、木を削りながら感じていた経験を乗り越える他の事件がどこかで起きていたことである。

他の事件とは、座禅を行う場(寺)と家という生活空間があるきっかけにより経験する空間として感じられたことであった。本論文の2-2章では、座禅体験と生活空間をもとに事件が起こる経験する空間について叙述している。本研究者は、制作をしながら感じたことを土台として、空間の種類を大きく3つに分けた。

一つ目は数字によって抽象化された物理的空間である。これは、上下、左右、前後という方向の概念に1mm、1cm、1m、1kmなどの規則的な数値で測定することができ、物理学の前提条件となる空間概念である。このような物理的空間の特徴としては寸法による設計図で制作が可能なことである。二つ目は身体的空間である。身体的空間とは、文字通りに身体感覚器官(視覚、聴覚、触覚など)を通じて感じる空間を意味する。ここで話している身体感覚とは神経系統の刺激-反応による感覚をいう。本研究者は物理的空間の中に油土を埋める過程の中で物質の人為的な形態や配置から離れ、身体感覚だけで空間を感じて見ようとした。その結果、手と足に物質が触る感じ、油土が壁にぶつかる音などで空間を感じるようになった。

三つ目は経験する空間である。経験する空間とはある事件が起きる場所だと定義できる。このような事件の特徴としては経験する度、お互いに違う差別性である。これを感じていなければ、経験そのものを美的知覚ではなく、作品の構成要素(概念、資料)として認識することになる。また、禅をモチーフにした他の作家たちについても調べた。禅をモチーフにした作家たちについては次のように三つの類型で分けた。第1、禅を遂行する人間(修行者)の姿を写実的な技法で再現している作品群。第2、禅の用語や内容を観念化されたイメージで示す作品群。第3、禅を一つのスタイルとして様式化する作品群に区分して調査した。彼らの作品で共通的にみられる特徴は、禅を固定された概念として認識して経験ではなく、分析と推論を通じて示していることであった。

しかし、本研究者の座禅体験と制作経験にみると、禅は、概念的だと言うよりは感覚的で

ある。この時の感覚は神経系統の刺激、反応ではない。だからと言って、既存のいくつかの哲学者たちが話す、ある純粋なレベルでの感覚(超感覚)でもない。本論文の第3章では美的知覚について感覚(雑感)を中心に論じた。

雑感とは、雑という文字が象徴するように、対象、私、外部が総体的に混在された意識である。雑感の本論文で最も重要な部分であるため、一と二に分けて論じている。まず、雑感1では本研究者が座禅の後、草むしりをしながら感じた最初の雑感をもとに選択されたオブジェ(発見された事物)たちが状況として展開される過程について話した。ここでみられる雑感の特徴は知覚が混乱されて現れる瞬間的な現象であった。

本研究者は瞬間的に感じられる雑感を連続的な状況、事件に導いていった。その過程で一つの知覚が他の知覚(対象)に移動しながら生ずる一種の衝撃のようなことが雑感を起こしているのを把握することができた。このような意識の構造については、反芻動物が一度食べたものを再び吐き出すとき、以前食べたものと異なる非同質なものになる反芻の過程に寄せて説明した。つまり、一つの経験が感覚になり、他の経験に影響を与えて雑感となり、雑感はいかに別の経験に影響を与える一連の過程を反芻として話した。

だからと言って、雑感が単なる禅経験による感覚的な記憶だけに依存することではない。雑感とは禅経験との比較、区別作用を通じて、それが私に感じられるたびに新たに生まれる感覚である。これまでの経験から見ると、それは座禅、作品制作する時の現場で現れる。このような現場性については二つに分けて考えられる。一つは雑感1で提示された作品(選択されたオブジェ)から探することができる。模型の骸骨とか椅子、木の枝などの作品を構成しているものらは、それを作るためにわざと求めたものではなく、その現場(制作の場とその周辺)で発見されたものだ。雑感とは制作の場所と事物(外部-第1現場)によって現われる。

雑感2ではもう一つの現場について、軍隊で経験したエピソードを通じて他の現場がまさに私自身(身体)であることを話した。また、作品は作家の考え(観念)だけでなく、身体感覚と現場性(外部)によって"既に作られたもの (let out fait) から分離されていくこと (les efai sant) に密着しなければならないと主張した。したがって、雑感として提示された本研究者の作品は対象と現場、身体感覚が不可視的に浸透して融合、衝突する過程から現れる現成物だといえる。

最後に座禅修行を中心に制作した本研究者の作品から禅についての意味や内容(特に理論的背景と関連された)が見えない理由について"主体的媒介者"の観点から話した。主体的媒

介とは、表現したい対象を自分自身に還元させて非同一な実体(作品)で発現させることを意味する。すなわち、対象(座禅修行)と外部(現場)、私の身体感覚が互いに影響を与えて、受ける反芻の過程を経て、知性の同一化作用から脱した非同一性の作品(雑感)が成立することである。

この三年間の座禅の体験で禅について判った事は、禅はその先が見えないということである。何か判りそうな感じがしても、まったく分からない感じがしたり、まったく判らなくても、何かを感じたりの繰り返しの連続だった。それはたぶん、禅修行は結論を付けたり、概念を定義する学問ではないためである。作品自体に定められた正解というのがない限り、私はまた、他の経験を通じてこれまでに話してきた内容を自ら否定するかもしれない。

他のものと比較せず、ひたすら自分の中で比較することでこそ作家や修行者が持つべき心構えであるだろう。そのため、本研究者はこれからも続けて座禅の体験と共に自分自身を比較していく過程として作品に取り組みたいと思う。

A creative world of miscellaneous thoughts and ruminations
- Developing an aesthetic sense through Zen meditation training -

Kyoto City University of Arts

Department of Sculpture Doctoral Thesis

Kim Kiyoung

Summary

This study was carried out on the basis of active participation in the Zen meditation technique Zazen, and the process of art making over the last three years. In this study, dialectical analysis, rather than deductive or inductive analyses was used to follow the definitions particular concepts in order to prove the feasibility of these concepts. This approach was applied in order to acknowledge the changes in oneself and make deductions about the unpredictable results gained through Zazen practice. Therefore, a personal Zazen diary was kept, as well as art making notes for the period of the study, which became the primary source materials referred to in this paper, rather than research in to peer-reviewed journals or specialist publications.

The first chapter of this paper discusses the background of the researcher as concerns previous art works made before Zazen practice. To briefly summarize, the works made before Zazen practice were created in the attempt to satisfy others, and constructed using objective and analytical thinking, rather than through my own experiences, feelings and willingness. The conclusion was reached that this way of thinking about artistic production is based upon false conceptual and artistic ideals, and involves making generalizations about the viewer of the work and, to some extent, merely reconstitutes concepts that have already been created. The second chapter of this paper discusses the concepts of object and space during the processes of artistic production following the heuristic Zazen experience, as well as giving examples of and discussing art works inspired by Zen concepts. As a result, the following conclusion was drawn: that such art works cannot understood in their entirety by rational thought alone, but must incorporate sensory perception itself, a perception that does not necessarily have to be something that is delivered through neural nervous systems or as para-sensory perceptions as is suggested by some philosophers.

The third chapter of this paper discusses this concept of sensory perception as introduced in the second chapter, and how it is regarded as being composed of miscellaneous impression resulting in aesthetic appreciation. Discussion of these miscellaneous impressions is divided into two separate sections, parts 1 and 2, and is the most critical part of this paper. In this part 1 I discuss way in which miscellaneous impressions can arise from abnormal events that occur during the perceptual transition phases of selected objects. As an analogy, the food consumed

by a ruminant, and the cud that it ruminates, are not identical. In other words, every experience can be considered as a perception that leads to the development of miscellaneous impressions, which, in turn, influences our other experiences. Therefore, experience, perception and miscellaneous impressions are the components of a feedback system. Part 2 discusses the idea that although art works can be considered as having originated from the 'ruminations' of temporality and physique, they should be differentiated from already existing concepts as developed by the senses and external stimuli. Therefore, the art works created from miscellaneous impressions of the researcher are the product of a ruminative process composed of invisible invasion, fusion and the clash of sensations of objects and spaces.

The last chapter of this paper explains the reason that conventional perspectives and backgrounds of Zen are masked in the art works of the researcher from an independent mediator's perspective. Such a perspective considers the way in which objects are conceptualized and explained by miscellaneous impressions developed from own experiences. To conclude, unequal products (miscellaneous impressions) differentiated from conventional concepts can be developed as the result of the ruminant process by which Zen, space and sensations interact.

1. 李禹煥、『出会いを求めて』、Hakgojae、2011年、キムヒェシン訳
2. 西田幾多郎、『善の研究』、Bumwoosa、2001年、ソソクヨン訳
3. Henri bergson、『創作的進化』、Akanet、2014年、ファンスヨン訳
4. Jean Robertson、Craig McDaniel『テーマ現代美術ノート』、Doosung Books、2012年、ムンヒェジン訳
5. 李禹煥、『余白の芸術』、Hyundae Munhak、2003年、キムチュンミ訳
6. William James、『Psychology:The Briefer Course』、Boogle Books、2014年、ジョンミョンジン訳
7. ユソヨン『ベルクソン知的事由批判と直観の方法論』梨花女子大学大学院、1997年
8. ユジェギル、『"生命の彫刻"連作と循環の論理』、キムヨンウォン展示序文、Kumho Museum、1999年
9. イウォンギョン、『空の形象化に対する研究』弘益大学大学院、2006年
10. グォンソクマン、『現代彫刻の空の効果』季刊彫刻Winter2010年
11. ジュソンホ『ポンティの肉化された意識』、ソウル大学哲学思想研究所、2012年
12. シンムンソップ論集、『シンムンソップ現前から提示へ』、Hakgojae、2008年
13. Rosalind E.Krauss『Passages in Modern Sculpture』Yekyong、2009年