

崔相哲評論文

目錄

- I. 《崔相哲-如自然般佔據一席的畫作》 朴榮澤 | p.2~4
- II. 《空靈之境，或以自我為存在的繪畫》 沈相龍 | p.5~7
- III. 《籠罩虛無縹緲的氣息》 丁鉉 | p.8~10

崔相哲-如自然般佔據一席之地的畫作

朴榮澤（京畿大學教授，美術評論家）

1. 崔相哲開始把石頭作為構成畫作的媒介大約是從2005年以後。在此之前，他使用的是竹竿、擠壓器等。崔相哲不以手或筆進行創作的資歷頗深。他使用大小不一的石塊，除了形狀都是圓形以外，每個都有微小差異。這些石塊的形態和質地都是自然形成，因此石塊本身就足以表達一切。自然萬物皆是如此。自然之美經常看似「無味」，實則散發著獨有韻味。崔相哲的作品正是利用了蘊含自然之美的石塊，以及石塊滾動時所產生的彈力。滲透著黑色顏料的石塊在地面滾動時留下的痕跡最終構成了抽象畫作品。畫布與石頭的相互碰撞，創造出了奇妙的律動和色彩的明暗深淺。畫布、石頭、染料，質感如此不同的三者，在此卻融為一體。觀賞畫作的同時，耳邊似乎也迴盪起石頭滾動的聲音。視覺伴隨了聽覺，自然之石留下自然之痕，自然之痕變為自然之作。

2. 畫家用窄長的木板（**veneer piece**）在畫布側面圍出框架，並安上了能指示方向的小圓環。之後只塗了黏著劑（**binder**），在保留了原色和質感的畫布上滾動沾滿黑色顏料的小石頭。因畫布四周有木框的阻擋，石頭便不會越出畫面之外。這種繪畫方式，在對矩形畫面被賦予的局限性不斷被確認的同時，又在這種局限性當中創造出個體變化無常的生命，即是對石頭生命的呈現。石頭滾動的軌跡展現的不是外向擴散的力量，而是匯向根基、向自身凝聚的某種力量。黑色為主的畫面極大地壓制了形態和色彩，是因為圓形石頭輕輕滾動時所留下的黑色印記，在柔軟的畫布表面浸染出了深邃的黑光。石頭的滾動也並非由作者意圖而定，將指示方向的小圓環任意拋向畫布，在掉落的位置上放置石頭，令其隨標記方向滾動。數字在此出現——畫家將這一過程反覆了千次。這個由畫家任意設定的數字象徵了他千倍的誠摯和真誠。

3. 千次滾動的痕跡中既有連續的、蜿蜒的圓環形，也有平直、交叉的線條或是從中心向外擴散的放射線。畫面中佈滿了深黑色的點和散落在周圍的細線。畫家在創作時使用了形態相似又大小不一的石頭，作品中也就留下了相似又分明的不同滾動痕跡。圓形石頭的滾動很難人為操縱，因為速度、落差、時間、重力等各種外部因素都難以干預。畫家主張自己在創作中扮演的角色就是盡可能讓這些自然的外部因素進來。因此，作品可以說是抹去了畫家的主觀意圖、主體性，以及經過專業訓練的手法，在引導偶發性和過程本身的同時，也包含了對偶然性和自然規律的順應，以及在極其自然的狀

態下展開創作的意志。所以作品表現出來的不是事前構想好的計劃，而是在與外部每時每刻共存的過程中創造出來的「生成的局面」。因此，作為成果的作品也同時展示了與畫家最初預想不可能一致的事實。由此來看，所謂繪畫這一媒介，與其說是承載了畫家信念的透明手段或完整工具，不如說是媒介本身的作用，以及通過其使用所帶來的結果就是內容。藝術的形式和結構即是藝術的客觀實體性。

像這樣，他在創作過程中盡可能將自身介入最小化，為外部因素的介入留下了空間。繪畫過程本身即是創作，而偶然和意外則使這幅作品得以完成。因此最終留下的結果不是作為目的之痕跡，而是作為必然之痕跡。在這裡，與其說藝術家是創作的主體，不如說是提出與引導畫作的形成情境，並記錄這種情境所留下痕跡的人。這也被解讀為是一種有意識抹去藝術家主體性、主觀性與獨創性的嘗試。在這裡，崔相哲的「置空主體」本身具有價值，與其說創作是對偶然的依賴，倒不如看成是作者把自己從畫面中的剝離，盡量不介入繪畫。比起人為的痕跡，盡可能在無我的狀態下完成作品，即使最終結果不盡如人意，但也必定留下了其自有的秩序。自然之序不正是如此嗎？自然界中的萬物並非人類的刻意安置，儘管都是無拘束的自然存在，卻沒有絲毫突兀或不協調。崔相哲的畫作所嚮往的正是這種自然造化。

4. 繪畫可以說是給定平面內引發錯視效果的裝置，需要在矩形框架內實現。繪畫創作則可以說是給定的矩形畫面中，畫家通過自己的身體去表現某種東西或讓某種東西重生。因此繪畫既無法脫離矩形畫面，也不可能遠離創作者自身。但崔相哲卻瓦解了這兩大前提。他的《無物》系列正是對此的體現。無物指的是形體化前的狀態。既是對人為性進行抵抗的詞彙，也是對作品極自然狀態的喚醒，更是對只想實現視覺欲望行為的反省。其實從很早以前，崔相哲的作品就以平面性、**超越幻象**、人為性和無為性、自然繪畫等成為話題。但在這裡，除了西方現代美術的邏輯之外，還滲透著一種與之截然不同的我們的情感、體質，或者說是部分審美意識試圖視覺化的嘗試。當然，這也是過去韓國現代美術從探索的角度尋找與西方現代美術區別時，畫家們所共享的部分。

長期以來，崔相哲都試圖畫出無法定義、無法闡明、無法形象化的作品，創作出像自然一樣的世界。也許他期待的是如同大自然般的，自然地存在於某處，可見卻又「非物化的作品」('물리지 않는 그림')。既符合我們的情感，也最接近自然，至少是不同於西方美術的另一種形式的韓國現代美術。在這一背景下，崔相哲所追求的是原始之物。他夢想人類最初可能畫出的畫，是如同大自然般佔據一席之地的，或者是像初次

作畫時使用的線條般的痕跡。這分明沒有特別的深意，只是用棍子隨意劃出的單色線條，是不經意中的自然之作。毋庸置疑的是，這與畫家在今天用石頭滾出的線條是同樣的痕跡。

清空，或以自我為存在的繪畫

沈相龍（首爾大學 教授，美術史學博士）

崔相哲的繪畫世界始於遠離毛筆、調色板、畫架等傳統繪畫工具。因為觀念創造了這些工具，但工具也支配了觀念，如果不改變工具，就很難改變觀念。在崔相哲實現其構想的脫離啟蒙企劃中，為架上畫(easel painting)而設計的啟蒙主義繪畫工具顯然格格不入。他使用的工具專門為其作品而造，或是偶然獲得，或是純手工打造，看起來過於樸素，甚至不便稱其為工具。

與「畫」這個帶有主觀意志性的行動斷絕關係是其次重要的事情。崔相哲的繪畫世界不應是隨意志行動的，或是習得的產物。實際上，作畫規則、配色、色彩調節、遠近法等與構成或構圖相關的規範、人物或靜物的表現方法等啟蒙主義式的東西都幾乎與崔相哲的繪畫世界無關。在他的《無物》系列中，除畫布以外，原始狩獵時代才似乎有用的簡單工具和地球重力的少許利用技術就是全部。繪畫過程由黑色顏料桶、浸入其中的並不純圓的石頭，以及為了讓石頭在畫布各處留下滾動痕跡而來回調節畫布傾斜度的畫家的辛苦組成。沾滿顏料的石頭落在純白畫布的任意一處，第一輪的滾動由此開始。重要的事實是，整個創作過程中，讓石頭滾動的是重力。崔相哲通過準備重力啟動條件、黑色顏料和顏料桶、並不純圓的石頭，以及便於調節傾斜度的畫布，盡可能地縮小了自己的角色。

不容忘記的另一點是，從作品創作的那一瞬間起，藝術家的意志就被排除在外；起點是藝術家將帶有顏料的小圓橡膠墊拋向空中，隨後在重力作用下自由墜落的終點。首次滾動的起點由此確定。沾滿顏料的石塊開始沿著傾斜的畫布慢慢向下滾落，留下曲折的軌跡。當石塊靠近畫布四周邊緣之時，藝術家會改變畫布的傾斜角度，讓石塊朝向另一邊滾動。當石塊上沾滿的顏料耗盡，滾動軌跡變得模糊時，再將石塊沾滿顏料並重複這一過程。

正如起點不依賴於主觀意志一樣，終點也是如此。石塊在什麼時間停止滾動？這一行為的反覆將因何而終止？在視覺效果最強烈之時？還是在最初意圖或構思得以實現的那一刻？然而，新奇的構思、想法或觀念已經被排除，因此符合「完成」這一啟蒙主義

式的概念標準也並不存在。那麼，我們如何來判斷它的完成呢？這是崔相哲繪畫創作最後需要解決的問題。如果我們接受「完成」是世界的客體化和最終屈服於主觀意志的階段，那麼，理解崔相哲的繪畫中為何既不存在也無法存在「完成」就並非難事。因為「開始、過程、完成」這樣的區分本身是以行為主體為中心才能成立的概念。因為崔相哲放棄了「開始、構建、完成」的主權，區分在此也不過是無足輕重之事。

崔相哲力求最大限度向無想精進的行為在某個時刻就中斷了。與造型性、話語性成就或視覺效果最大化等通常的完成時刻基準相比，崔相哲是在任意時間點上的結束。就像從任意一點開始一樣，到了該停止的時候就停止。當然，這也並非是完全的隨心所欲，因為千次的反覆是其行為終止的依據。雖然當中蘊含了千倍至誠的佛教情懷，但崔相哲會提醒不要為「集中和辛苦的時間」賦予特殊的意義。過度強調宗教意義並不是他期望的方式，他常常打21656個洞或刀削木頭22112次，這是他生活於世的天數。比如他會在他出生的第21916天點出21916個點。

**

並不純圓的石頭搖搖晃晃滾動千次留下的痕跡着實令人驚訝。從最大限度減少主體介入、排除主觀意志這一點來看，這件繪畫作品經常拿來與傑克遜·波洛克(Jackson Pollock)或塞·托姆布雷(Cy Tombly)的繪畫進行比較。但是，即使在構思或構成階段不無相似性，但他們之間有著根本差異。崔相哲的畫與波洛克的作品所表現的超越性或非理性角度的追求沒有任何關係。崔相哲的畫只是「成為他自己」，就像樹木只是作為自然樹木存在一樣，是與存在狀態相關的一種記錄。對於為什麼是一千次的問題，崔尚哲曾表示：「同樣的行為重複一千次，我的想法就會像灰塵一樣一點一點地堆積在畫面上。」

因此，對於崔相哲來說，繪畫是「作為自己的存在」，即既是自然的一部分，也是自然本身，是自己生活和行為的繪畫。正如圖賓根大學教授于爾根·莫特曼(Jürgen Moltmann)所說的那樣，人類是具有人格的自然。感知存在和感受自然並不是互相分離的兩個體系。作為人活着這件事，越來越像自然這件事，人格的深化和自然態的生活就像是硬幣的兩面。因此在圍繞精神世界的縫隙中，用托姆布雷激昂感情噴發的作品和崔相哲的畫進行比較參考也是不合適的。實際上在崔相哲的繪畫世界裡，很難找到像

托姆布雷的作品中迸發出的那種瞬間高漲的熾熱激情。

那麼在排除主體性和重視偶然性這一點上，他和約翰·凱奇相比又如何呢？然而，崔相哲的繪畫從一開始就與反美學和反藝術無關。因為反美學、反藝術本身就是非常主體性的行為產物。想要對此批評、挑戰、顛覆，崔相哲就需要每時每刻從放下的高漲意志中獲得力量。實際上，他的繪畫反而是處於那些前衛的對面。他的繪畫不是挑戰，而是接受的產物，不是抵抗，而是順應的產物。在這個世界上一切都要順應重力。拋出落下，石頭沿坡滾動。如自然，如森林。樹木並不是因為渴望成為更多樹木的尊敬之樹，或擔心自己無法滿足期待，才要成為更好的樹木並為森林做貢獻。樹作為樹就是最好的結果。

崔相哲的繪畫從沒有開始開始，以完成的否定完成。工具是原始的，造型被重力滾動代替。表現欲望在確證的同時被清空。對於崔相哲來說，繪畫即是從頭到尾對自己的清空。但這句話在「清空」的含義正式提出之前是不可能完整的。在這裡，清空既是對錯誤填滿之物的清掃，也是通過它找到真正的自我，恢復思考和感受的清空。只有通過這種方式，才能遠離盲目的學習和虛無的裝飾性，進而不被遵從當代主流傾向和喜好的欲望所收買。這也是為什麼我們只有在崔相哲的繪畫面前才有勇氣提出與繪畫的本質更接近的問題。

環繞無物之物的呼吸

丁鉉（仁荷大學教授，美術評論）

「真正的詩歌不是一種說出來就結束的話語，不是語言的封閉空間，而是詩人通過它擴展空間，為了以與節奏相符的方式消失而自我消耗的呼吸般的深度。它是內在的純淨火焰所環繞的無物之物。」

莫里斯·布朗肖（《文學空間》韓文版，2011，第207頁）

「咕碌碌嘟嘟，嘟嘟嘟嘟」，一塊沒有棱角的光滑小石頭在畫布上來回彈跳，發出的聲音填滿了寂靜的工作室，不知道滾動何時才會結束。崔相哲從手中大小不一的石頭中挑選了一個，沾滿黑色丙烯酸顏料後，便開始在畫布上反覆滾動。畫布側面安裝了帶有手柄功能的畫框，方便滾動石頭。石頭上顏料耗盡之時也就是滾動停止之際。雖然這一過程可以用獨特的美學形式來描述，但相比之下，視為以藝術為名的遊戲可能更加合適。但不管怎樣，通過這種非傳統形式的創作過程，畫面中展現出了他獨有的時間和空間。石頭滾動的時間之痕和由此留下的顏料印記之間呈現的是一種辯證法，這也讓人們隱約想到畫家通過創作究竟想要得到什麼。比方在自然的絕對時間裡——太陽升起落下，月亮落下升起，滾動的石頭創造了相對的時空。一件作品一個石頭，一千次滾動結束後，作品也隨之完成。一千次，這個數字雖然很觸動人心，但這也不過是人為思維局限造出來的象徵。對於畫家而言，也許一千次恰好是結束創作不多不少的數字，並沒有對其賦予特別的意義。或許脫離意義才是創作的理由之一，欣然接受根據偶然法則呈現的不可預知的世界才是美學衝突發生的瞬間。

創作始於將沾滿顏料的石頭置於畫布的瞬間。要擺動畫布實現石頭移動中作畫的動感，畫布尺寸就要與畫家的身體成比例。崔相哲按照自己的身體對作品形式進行了重組。重要的是，他所有的創作都始於他自身。近代美術的實驗性在於將畫布的大小和屬性都擴展到了繪畫構成的主要因素和話語層面。在韓國現代美術中，展現畫家身體和繪畫之間關係的作品並不多見。反倒是畫家誇大自我，擴大作品規模的情況比比皆是。因為去形式化的特徵十分明顯，導致畫布和身體關係比較不容易呈現也是事實。但正如極簡主義美術探索空間和身體的關係那樣，我們也應去關注能夠豐富觀測崔相哲美

術世界的另一種可能性。再回到他的創作方式上，畫布尺寸決定後，遊戲也就開始了。他遵循偶然法則。這是非常簡單、直觀的法則，體現了畫家超越語言說明或意義的態度。換句話說，崔相哲的繪畫不表達任何事物，也不指示任何對象，更不包含任何意義。那麼繪畫應該成為什麼？應該向世人展示什麼？這些美學問題是近代以後藝術面臨的問題，也是同時代美術在虛擬和現實之間尋找道路的苦惱。試圖放棄表現藝術語言的決心並不僅僅是拋棄語言的決定性行為，而是與反思語言究竟為何的要求相吻合。保羅·克利(Paul Klee)通過遊戲找回了畫作的原型，約翰·凱奇(John Milton Cage Jr)提出了音樂之前已經存在的聲音的價值，艾格尼絲·馬丁(Agnes Martin)的線條放棄了深層欲望，在平面之內通過垂直和水平的幾何學關係思考了世界。這些藝術實驗追求的是什麼？是要求擺脫對世界的模仿，探索美術存在的本質。

20世紀中期，抽象現代主義在近代世界崩潰和接縫中誕生。韓國現代主義美術也是在冷戰時代的理念中，作為東西方精神和物質、形式和理念的混合物出現。然而隨著時間流逝，它成了代表崇高時代的里程碑式的樣式。崔相哲選擇了與畫壇主流保持距離，埋頭於自己的無聲世界。在不斷遠離畫作框架而不是成為畫作的過程中，不斷探索出一種不被視覺解釋或形象欲望所束縛的創作方式。對於他的創作，用諸如「求道者式的」或「修行式」的陳詞修飾只不過是舊意的再生產。大概畫家也不會甘心這樣的描述。因為他從事藝術並不是為了成為覺悟求道者的修行。事實上，他的思維向外。思維之外既是語言之外，也是擺脫用語言描繪的世界的實踐。因此，對於崔相哲來說，繪畫與詩歌並無二樣。眾所周知，詩歌是一種思維方式而非形式。崔相哲為追求思維，不斷地畫出超越繪畫形式的作品，並通過這種方式阻斷了模仿重演的循環。借用德勒茲(G. Deleuze)的概念，可以稱其是正在勾勒出一條完整的逃逸路線(flying line)。

喬治·巴塔伊(Georges Bataille)主張人類的進化過程是從生存轉向遊戲，從勞動轉向藝術。舊石器時代出現的智人帕維爾(Homo Faber)為了生存，用石頭發明了必要工具。隨著氣候變暖，生存工具逐漸變成了繪畫藝術的工具。認為已經脫離「生存至上」的人類開始通過圖畫展開了帶有神秘咒術意義的繪畫遊戲。「現在，安定下來的人類活動不再僅僅與勞動直接相關。也正是從那時開始，藝術活動出現了。在僅對生存有用的活動之中，增加了遊戲這樣的活動。」(喬治·巴代伊，《藝術的誕生：拉斯科奇蹟》)眾所周知，遊戲的目的是快樂。巴代伊解釋說，隨著語言的產生，勞動和工具之間存在的感覺上的東西消失了。即發生了語言使客體對象會帶有的感覺消失的現象。他認為這種感覺的喪失激發了藝術的必要性，認為思維藝術存在的最重要的理由是與詩意世界

的相遇。而詩意世界是要找回超越語言的世界，找回脫離了意識的感覺上的自律性。法國哲學家莫里斯·布朗肖(Maurice Blanchot)將詩歌稱為「開放的世界」。這種開放的世界並不是期待某種東西的空間，只是對最內在之物進行純粹消耗的空間。存在會被耗盡，這是存在的本質，無人不曉。但世界卻更傾向於將人類視為社會性的基準，而不是一種「存在」。由此，存在的根本便在現實中被消去。因此，所謂藝術的詩意世界要求語言的自律性。向隱秘的存在本身靠近難道不就是詩人的活動、畫家的實踐嗎？尋找屬於自己的，不受習慣和意識束縛的語言即是實踐藝術的方式。對崔相哲來說，創作便是接近存在的純粹消耗的過程。這裡，提出最後一個問題，即崔相哲的創作是否能夠達到完全的抽象。他的創作方式應該看作是對純粹消耗和遊戲藝術進行實踐的一種美學方法。完美的抽象並不是創作的目的。重要的是在區分構想和抽象之前，就像朴榮澤所說的那樣，追求的是最接近自然態的，非人為的美術原型性。然而即便如此，偶然法則在有些時候似乎也會讓人聯想到或比喻某種形象。本次展覽中介紹的幾件作品（《無物21-6》、《無物21-7》、《無物21-8》）便讓人聯想起自然。與自然相似或讓人聯想到自然形象終究也是偶然的結果。總而言之，不應忘記的是崔相哲的繪畫不是完全被畫家控制的世界，而是畫家和創作，行為和結果自律關聯的世界。最重要的是，欣賞和解讀的主體終究是觀眾自身。若是如此，作品便會成為無名之作，成為共同之作。畢竟，脫離作者和作者意圖，感知作品的自律性是所有人的權利。