

This: Kamin Lertchaiprasert's Timeless Present Moment

by June Yap

What is the place of religion and the spiritual within contemporary aesthetics?

While this may appear an odd question to ponder, it is a question that would seem to be at the core of Kamin Lertchaiprasert aesthetic practice; the answer to which, it may be said, is encapsulated in the life-size and uncannily realistic model of the artist's assistant, Ting Chu, seen peering into her hands cupped around the form of a baby mouse. Titled *Living Kindness* (2016), the artist describes this scene of Ting's protective gesture towards the tiny creature as manifesting an illuminating moment. Perplexed by what to do on encountering a helpless baby mouse that was unlikely to survive left to its own devices, Ting had – without hesitation – advised the artist: feed it. Struck by the nature and the naturalness of Ting's empathetic response, Kamin recalled another conversation his friend had had with his son. The young boy had chanced across a baby rat which, he was convinced, should be treated no different from an abandoned kitten or puppy in need of care. Inspired at the time by his friend's anecdote, Kamin painted the image of his friend's son in 2015 with the rat in hand, and the title of this painting was subsequently repeated for the sculpture of Ting as the artist's own experience of this moment of charity.

Now, one might read both the painting and sculpture as a didactic expression of the concept and act of compassion that is familiar in Buddhist precepts. In such an interpretation, the aesthetic representation is treated as illustrative, and one might then posit a correspondence to other religious paintings and illustrations that perform a similar function. Certainly, to some extent, *Living Kindness* in both painting and sculptural form have pedagogic value. However, for Kamin, this is not their primary intent, and to consign the artwork so quickly to the representation of spiritual dictum fails to appreciate its finer expression.

That the spiritual and religious belief should find its way into aesthetic form and practice in Thailand is unsurprising. After all, the majority of Thais subscribe to Buddhism or, specifically, Lankavamsa — Theravada Buddhism as established in Thailand in the 13th century A.D. under the influence of Sri Lankan monks. Though, prior to this, Theravada Buddhism had prevailed in earlier periods within the region under different auspices, with Mahayana Buddhism surfacing briefly courtesy of the Southeast Asian Srivijaya empire during its reign between the 7th and 13th century, largely in what is now southern Thailand. Accompanying the spread of Buddhism through the ages has been the circulation of sculptures and paintings which represent, directly or symbolically, Buddhist teachings, with the intrinsic role played by these objects and expressions in Buddhist ritual, experience, and transmission — as devotional imagery — contributing to the collective designation of such forms and formulations as Buddhist art. The result of this is that these expressions and objects are also largely interpreted in historical terms and context, thus limiting their scope in modernist aesthetic discourse and, it goes without saying, in contemporary discussion. At the same time, running parallel to this demarcation of the devotional from the aesthetic is the delineation of the religious from the spiritual which Patricia Graham notes in her exposition on the impact of Buddhism in Japanese arts and architecture. In the former, study tends to be limited to the doctrinal, institutional, and public expression of religion; and the latter, spirituality, associated primarily with the personal and private experience.

Regardless of categorisation, academic distinction, and their accompanying assumptions, contemporary artists have been incorporating Buddhist tenets and content into their artworks. Amongst those Graham highlights are the photographer, Yamanaka Manabu's Arakan (Rakan) series of 1989 comprising images of homeless men who resemble the Buddhist ascetics, and Mariko Mori's 3D video installation, Nirvana (1996–1998), in which she appears as a figure inspired by the deity Kichijoten. Indeed, the same has also been accomplished by Thai artists – in the presentations of Buddhist teachings and spirituality by Chalermchai Kositpipat and Thawan Duchanee, or in reflections upon Buddhist concepts and symbols, such as that of transience and harmony, as did Montien Boonma. Through his combinations of Buddhist imagery and materials from bells to herbs, Montien Boonma produced seminal works such as Lotus sound (1992) and Sala of the Mind (1995–96). In the case of Kamin, however, his adoption of Buddhism may be said to go beyond content, metaphor, or representation even as, undoubtedly, some of his works contain symbols and embody concepts from Buddhism, not to mention his abstract paintings with its calligraphic style and reference, such as Between the start and the end (2012) and U-turn (2012), may even be considered Zen paintings. Zen, as a specific practice of Buddhism, may be said to be a more recent influence in Kamin's oeuvre, with its adoption shaping and defining further the conceptual and aesthetic content of his works. Though, the fact of the particular strand of Buddhism being adopted is not especially important. Whereas one might have reason to differentiate between the strands of Buddhism in the historical or geopolitical reference, as the artist relates of his conversation with Lodi Gyari Rinpoche whom he had met in 2015, these strands, the Rinpoche remarked, are simply different methods or paths to the same goal. In being influenced by Zen, Kamin is certainly not alone, as Zen, too, has had its history of followers amongst artists.

One important source of inspiration of Buddhism and Zen for the avant-garde artists in America was Daisetsu Teitaro Suzuki (or D.T. Suzuki) whose family belonged to the Rinzai school of Zen, and whose name (Daisetsu) means 'Great Simplicity'. From 1949 onwards, D.T. Suzuki lectured at universities across the United States, and spent a few years teaching at Columbia University. It was his lectures at the latter that John Cage attended; though, according to Merce Cunningham, Cage's first contact with Zen was via Nancy Wilson Ross. Beginnings notwithstanding, it is clear that Buddhism and Zen contributed to Cage's works of the time, and one might cite the well recognised 4'33" (1952) as an example. Ellen Pearlman's study connects Cage's works with Allan Kaprow's 'happenings' and the Gutai Group's performances, as well as the Hi Red Center's events. She concluded that, despite the Japanese groups' quite different intent – an existentialism driven by disillusionment – there were similarities or resonances in form and expression across these artists and groups; and for artists such as Cage, Zen Buddhism facilitated a new 'spontaneity' of medium and content.

In the case of Kamin's aesthetic practice, however, the application of Zen and Buddhism may be said to be of a slightly different nature; a nature that could be demonstrated by a series of pictures meant to illustrate Zen. Known as the 'Ten Ox-herding Pictures' this series of images was produced by a Zen master of the Sung Dynasty, Kaku-an Shi-en (Kuo-an Shih-yuan) from the Rinzai school, which extends an earlier series of five paintings of the Zen master, Seikyo (Ching-chu), also meant to show Zen teaching. In Seikyo's series, the ox is seen to change from dark to light as it is progressively tamed by an ox-herd. But for Kaku-an, given that Zen's goal is an 'emptiness', in his extension of Seikyo's series, the ox does not only transform in colour, it also disappears together with the ox-herd, and the final image is simply an empty circle. As for Kamin's artworks, the subject of emptiness does recur. But in addition to that, and particularly in the most recent works, it would appear that art practice and spiritual practice also 'disappear' into each other.

To understand this 'disappearance' or melding of art and the spiritual within Kamin's work, one would look to the artist's reference which, from 2014, coinciding with the making of tea bowls, was Shunryu Suzuki. Born 34 years after D.T. Suzuki, Shunryu Suzuki began teaching in San Francisco in 1959, not long after the elder Suzuki began his lectures at Columbia University. Coming from a Soto lineage, Shunryu Suzuki's approach to Zen has been described as 'ordinary', and the publication, *Zen Mind, Beginner's Mind*, a collation of transcripts of Suzuki's talks, was central to Kamin's meditations whilst working on these tea bowls. The concept of the 'beginner's mind' is key to Suzuki's method of Zen practice, referring to the 'empty mind' that is thus always ready to receive: "in a beginner's mind there are many possibilities; in the expert's mind there are few." For Kamin, study of the younger Suzuki's teachings accompanied the making of the tea bowls which he would produce after his own meditation or *zazen*. The object of the tea bowl has its own significance for Zen Buddhism in the ritualistic tea service *chanoyu*. A total of 365 bowls were produced for the series, with 277 bearing texts reflecting developments of the artist's findings in the course of these meditations and the production of these objects. Examples of these texts initially inscribed on the bowls were 'Beginner's Mind', 'emptiness', 'repetition', 'no form, no colour', and so on. But, as the series progressed, the texts were abandoned as it was felt that the words and their designation were themselves limiting and, towards the end of the series, the treatment of the bowls also became more spontaneous, allowing for the incidental to dictate its finish. For Kamin, the production of these tea bowls was a form of practice not unlike the practice of meditation itself and, as his meditation extended into the form of the bowl, the making of the bowl also became a meditative act, the one dissolving into the other.

The making of these tea bowls was through a simple act — not unlike *zazen* which is the sitting posture familiar in Buddhism — of scooping out or 'emptying' a ball of clay. In spite of or, perhaps, because of its simplicity, Kamin arrived at a greater understanding of the rather crucial concept in Zen described as 'nothing special', which, in relation to both meditation and bowl-making, would refer to non-attachment: of not attempting to attain something from the act. The reason (via Suzuki) being that "when you give up, when you no longer want something, or when you do not try to do anything special, then you do something"; or in Alan Watts' summary, "Zen begins at the point where there is nothing further to seek, nothing to be gained." Watts continues, Zen "does not confuse spirituality with thinking about God while one is peeling potatoes. Zen spirituality is just to peel the potatoes." Thus, like *zazen*, which is just to sit, bowl-making becomes simply bowl-making, and the two then become the same thing.

As for *zazen* (from which the word Zen is derived), it appears in both Kamin's past and recent works to different effect. In the earlier work *Sitting (Money)* (2004–06), comprised of 366 paper *mâché* figures produced using decommissioned currency from the Bank of Thailand, the trials and tribulations of spiritual pursuit is laid bare, with the seated figures seen variously grappling with material obstacles, distractions, as well as doctrine. However, if the recent work *No Past, No Present, No Future* (2015) is any indication, these distractions would appear to have calmed down a little over time. With *No Past, No Present, No Future*, the artist presents a fibreglass model of himself naked and sitting in meditation, in reference to the origin story of Zen in China, specifically of the legendary Bodhidharma's 9-year meditation while facing a wall. Whereas one might consider the sculptural figure a 'self-portrait' of sorts of the artist, for Kamin, the figure was intended to present, as much as it was a means to deliberate over, the act of sitting: sitting as a relinquishment of activity, as distinct from a performance of sitting. The sculpture was presented at Palais de Tokyo in 2015 as part of the exhibition *Secret Archipelago*, and during the exhibition, without announcement, the artist spent an evening taking the place of the sculpture within the gallery. Keeping still and focusing on his breath as *zazen* prescribes, the artist meditated in place of the sculpture and then, again without adding anything to the moment, returned the sculpture to its place.

In *No Past, No Present, No Future*, the earlier mentioned conundrum of the devotional-aesthetic divide is presented quite clearly, in part to due the work's explicit and realistic rendition of spiritual observance. Significantly, the question of which side of this divide the artwork belongs to is also the question that the artwork raises, or, one might say, the question that gives rise to the artwork. Given the earlier works of Cage, Kaprow, and others, in sculpture and the artist's intervention, *No Past, No Present, No Future* may be seen as an installation and performance about the subject of meditation. However, because the work and the artist's act was also an attempt at answering the question of the nature of action in a spiritual sense, that is, having a 'devotional' aspect, its aesthetic nature then comes into question. As for the spiritual question that the artwork attempts to answer, on the one hand, one could say that the artist had performed the act of sitting in his purposeful substitution of the sculpture. On the other hand, in that the artist sat there as one would in *zazen*, it may be said that no performance had happened. One of the methods to achieve *satori* via Zen is the *koan*, where the mind "vexed to the extreme as its fruitless strivings go on... is brought up to an apex [at which point] it breaks or it explodes and the whole structure of consciousness assumes an entirely different aspect." Thus, just as the Zen *koan* presents the irrational in order to help the adept break out of the 'mental impasse' that generally enchants as well as perturbs our existence, perhaps Kamin's melding of the aesthetic with the spiritual is not too different in setting up an aesthetic impasse that defies artistic determination. Here, art and artifice of aesthetic discourse meets reality and illusion of spiritual discourse.

Yet, it would seem that this cleft between the devotional and the aesthetic does not exist for Kamin, or else does not matter and, as such, his artworks – even if apparently representational – are not about representation. Rather, they are part of an ongoing process to reveal the nature of things, with these things taking, on occasion, the form of art. Such is the case of the painting *The missing stone* (2015) that reproduces a photograph taken by the artist's wife of the artist and his son sitting at the steps of the Zen garden at Ryoan-ji temple in Kyoto, Japan. Converted into a Zen temple in 1450, the garden features 15 stones. However, the the garden is designed in a way that, at any one vantage point, only 14 stones can be seen. While there are a number of explanations for its composition, one interpretation of the garden's design that appeals to the artist is that the missing stone is, in fact, the self. That is, to understand the entirety of the garden and, by extension, reality, is to understand the self as intrinsically embedded in it. Correspondingly, the scene in the painting of father and son is not complete. While appearing to be sharing a moment in the photograph, the artist discloses that he was preoccupied by a praying mantis perched on the rock in front of him, and that his son was busy playing an electronic game. This 'missing stone' or unseen context is painted on the reverse of the canvas that is not seen by the viewer, but which then also completes the scene.

Thus, the answer to the question of the place of the spiritual and religious in contemporary aesthetics, at least in relation to Kamin, would appear to be that there is no need for distinction, their melding made possible by two common characteristics: insight and practice. In its attempt to navigate the age-old question of the true nature of reality, in this case through enlightenment and using aesthetics, Kamin's oeuvre stands apart in being neither entirely devotional nor of aesthetics, at least not in their conventional and delimiting sense. Instead, one encounters the experiences of the spiritual path – with the pleasure of aesthetic diversion – to hopefully arrive at *satori* or, at its lesser end, an understanding and some clarity. Yet, this enlightenment or understanding, by virtue of Buddhism's path, is not a projection, a reflection, nor of reason. Instead, it appears embedded in aesthetic form as much as it arises in one's encounter of reality – upon the hand that supports a baby mouse, within the empty space one finds in a tea bowl, in the posture one assumes in sitting, and of the stone that appears when one stops looking. As Alan Watts was to conclude in his exposition on Zen, "When Fa-ch'ang was dying, a squirrel screeched on the roof. 'It's just this,' he said, 'and nothing else.'"



References

Alan Watts ([1957] 1985) *The Way of Zen*, New York: Vintage Books

Daisetz Teitaro Suzuki ([1935] 2005) *Manual of Zen Buddhism*, Buddha Dharma Education Association

Daisetz Teitaro Suzuki ([1950] 1994) *The Zen Koan as a Means of Attaining Enlightenment*, introduction by Janwillem van de Wetering, Vermont: Tuttle Publishing. iBooks

Eihei Dogen (2007) *Shobogenzo: The True Dharma-Eye Treasury, Vol. 1*, Gudo Wafu Nishijima and Chodo Cross (trans.), Berkeley, California: Numata Center for Buddhist Translation and Research

Ellen Pearlman (2012) *Nothing and Everything: The Influence of Buddhism on the American Avant-Garde 1942-1962*, Berkeley: Evolver Editions

Patricia J. Graham (2007) *Faith and Power in Japanese Buddhist Art, 1600–2005*, Honolulu: University of Hawai'i Press

Shunryu Suzuki ([1970] 2011) *Zen Mind, Beginner's Mind*, Trudy Dixon (ed), Boston: Shambhala

ในเวลาี่ : ปัจจุบันขณะ ที่ไร้กาลเวลาของ คามิน เลิศชัยประเสริฐ โดย จูน แยก (June Yap)

อะไรคือพื้นที่ของศาสนาและจิตวิญญาณในสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัย?

คำถามข้างต้นอาจเป็นคำถามที่แปลกที่จะครุ่นคิด แต่คำถามนี้คือแก่นในการทำงานเชิงสุนทรียะของ คามิน เลิศชัยประเสริฐ อาจกล่าวได้ว่าคำตอบนั้นมียุอยู่ในหุ่นปั้นเหมือนจริงจนน่าตกใจที่ถอดรูปมาจาก ถึง ชู ผู้ช่วยของตัวศิลปินเอง โดยตัวหุ่นกำลังมองไปยังมือทั้งสองของเธอที่อุ้มลูกหนูตัวหนึ่งไว้ใน ผลงานนี้มีชื่อว่า เมตตา ๒๕๕๙ (Living Kindness 2016) ซึ่งศิลปินอธิบายถึงฉากนี้เกี่ยวกับท่าทีการปกป้องสิ่งมีชีวิตตัวเล็ก ๆ ที่ไม่สามารถป้องกันตัวเองได้ ของ ถึง ที่ทำให้ศิลปินเกิดช่วงขณะแห่งความกระจำง ขณะถึงงุนงว่าควรจัดการอย่างไรเมื่อบังเอิญไปพบลูกหนูที่อาจตายได้หากถูกทิ้งไว้ด้วยตัวมันเอง ถึงแนะนำศิลปินโดยไม่ลังเลว่า ให้เลี้ยงมันไว้ คามิน ประหลาดใจกับธรรมชาติและความเป็นธรรมชาติในการตอบกลับอย่างเห็นอกเห็นใจของ ถึง จึงพลันนึกถึงบทสนทนาระหว่างเพื่อนคนหนึ่งกับลูกชายเขา ที่เด็กคนนั้นบังเอิญไปเจอลูกหนูและคิดว่าควรช่วยและปฏิบัติต่อมันไม่ต่างจากลูกแมวลูกหมาอื่น ๆ ที่ถูกทิ้ง คามินได้วาดรูปของลูกชายเพื่อนคนหนึ่งที่ถือลูกหนูไว้ในมือเมื่อปี 2015 ชื่อของภาพนี้จึงถูกใช้ซ้ำสำหรับงานปั้นหุ่นถึง ในฐานะประสบการณ์ส่วนตัวกับช่วงขณะแห่งความเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่

เราอาจตีความทั้งภาพจิตรกรรมและประติมากรรมทั้งสองชิ้นนี้เป็นเหมือนการแสดงออกตามแบบคำสอนของ พุทธศาสนาที่คุ้นเคยกัน หากมองผ่านการตีความเช่นนี้ สุนทรียะของงานที่ถูกนำเสนอออกมา ก็จะถูกจัดเป็นเพียงภาพบอกเล่าเรื่องราวทางพุทธศาสนา เหมือนงานเชิงพุทธศิลป์อื่น ๆ แน่แน่นอนว่าในแง่หนึ่ง เมตตา (Living Kindness) ในทั้งภาพวาดและงานปั้นนี้ย่อมมีคุณค่าในเชิงของคำสอน แต่สำหรับคามินแล้ว จุดนี้ไม่ใช่จุดประสงค์หลักของงานทั้งสองชิ้นนี้ และการดวนสรุป จัดตั้งชิ้นงานให้เป็นการสอนเชิงจิตวิญญาณ ก็จะทำให้เราพลาดที่จะชื่นชมการแสดงออกที่ละเอียดกว่านั้นของมัน

ความเชื่อเชิงศาสนาและจิตวิญญาณที่แทรกซึมอยู่ในสุนทรียศาสตร์และการสร้างสรรค์งานศิลปะในประเทศไทยนั้นไม่ใช่เรื่องแปลก เพราะคนไทยส่วนใหญ่นับถือพุทธศาสนาโดยเฉพาะนิกายสังฆาวงศ์หรือพุทธแบบเถรวาทซึ่งได้เข้ามาวางรากฐานในประเทศไทยตั้งแต่ศตวรรษที่ 13 ภายใต้อิทธิพลของคณะสงฆ์ศรีลังกา ถึงแม้ว่าก่อนหน้านี้พุทธเถรวาทจะได้แผ่ขยายในภูมิภาคนี้มาก่อนภายใต้การอุปถัมภ์ของอาณาจักรต่างๆ แต่ในช่วงก่อนหน้านี้ พุทธศาสนาแบบมหายานได้เข้ามามีอิทธิพลภายในภูมิภาค ซึ่งอยู่ในช่วงเรืองอำนาจของอาณาจักรศรีวิชัยในอุษาคเนย์ ระหว่างศตวรรษที่ 7-13 ในปัจจุบันครอบคลุมดินแดนส่วนใหญ่ทางตอนใต้ของประเทศไทย พร้อม ๆ กับการขยายตัวในภูมิภาคนี้ยังเป็นระยะเวลาที่ยาวนานของพุทธศาสนานั่น งานประติมากรรมและงานจิตรกรรมที่พูดถึงหลักธรรมคำสอนของพุทธศาสนา ทั้งแบบตรงตัวหรือแฝงไปกับสัญลักษณ์ กลายเป็นอิทธิพลภายในที่สะท้อนผ่านมาทางพิธีกรรมทางศาสนาพุทธ ประสบการณ์ของการสืบทอดรูปแบบของความศรัทธาที่มีต่อศาสนา ทั้งหมดจึงได้กลายมาเป็นพุทธศิลป์ในภาพรวม ผลก็คือ การแสดงออกและสิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ถูกตีความในเชิงเนื้อหาและบริบททางประวัติศาสตร์ด้วย จึงค่อนข้างยากที่จะขยายกรอบให้งานศิลปะนี้เข้ามาสู่กรอบของสุนทรียศาสตร์สมัยใหม่และยิ่งยากขึ้นไปอีก หากจะนำมาผนวกรวมให้เข้ากับสุนทรียศาสตร์ความเป็นร่วมสมัยได้ ในขณะเดียวกันสิ่งที่คู่ขนานไปกับเส้นเขตแดนระหว่างความศรัทธาที่มีต่อศาสนากับสุนทรียศาสตร์ก็คือการอธิบายถึงความแตกต่างของศาสนากับจิตวิญญาณ ซึ่ง Patricia Graham บันทึกเอาไว้ในงานแสดงของเธอเกี่ยวกับอิทธิพลของพุทธศาสนาในศิลปะและสถาปัตยกรรมญี่ปุ่น ซึ่งกลุ่มแรกจะเน้นการศึกษาสิ่งที่เป็นคำสอน ความเป็นสถาบันและการแสดงออกเชิงศาสนาต่อสาธารณะ ส่วนอีกกลุ่มจะพูดถึงจิตวิญญาณที่สัมพันธ์กับประสบการณ์ส่วนตัวของแต่ละบุคคล

หากไม่คำนึงถึงการแบ่งหมวดหมู่หรือจัดจำแนกเชิงวิชาการหรือสมมติฐานที่ร่วมมามีด้วยนั้น ศิลปินร่วมสมัยหลายคนได้พยายามนำเอาความเชื่อและเนื้อหาของพุทธศาสนา เข้าไปใช้ในงานของตน ตามที่ Graham ได้ทำการศึกษาและยกตัวอย่างเอาไว้ คือ ช่างภาพ Yamaka Manabu งานของเขา Arakan (Rakan) เป็นชุดภาพในปี 1989 ของชายไร้บ้านที่ดูคล้ายกับผู้บำเพ็ญเพียร และยังมีงานวีดีโอสามมิติของ Mariko Mori ชื่อว่า Nirvana (1996-1998) ซึ่งเธอปรากฏตัวในฐานะเทพ Kichijoten แน่แน่นอนว่าศิลปินไทยก็ได้รับแรงบันดาลใจจากคำสอนและจิตวิญญาณเชิงพุทธเช่นเดียวกัน ดังที่ปรากฏในงานของเฉลิมชัย โฆษิตพิพัฒน์ และถวัลย์ ดัชนี หรือในการสะท้อนถึงแนวความคิดและสัญลักษณ์เชิงพุทธศาสนา เช่น ความไม่เที่ยง ความกลมกลืนอย่างงามของมณฑลเกียร บัญญา โดยเป็นภาพเชิงพุทธที่รวมวัสดุต่างๆตั้งแต่กระดิ่งจนถึงสมุนไพโร ซึ่งมณฑลเกียร บัญญา ได้นำแนวความคิดและวัสดุต่างๆเหล่านี้มาผลิตงานที่มีศักยภาพและส่งผลต่อการพัฒนาผลงานของตนดังเช่นงานชุด Lotus sound (1992) และ Sala of the mind (1995-1996) อย่างไรก็ตาม ในกรณีของคามิน การนำแนวความคิดเชิงพุทธศาสนาของเขามาใช้ในการงานอาจจะเรียกได้ว่าไปเกินกว่าเนื้อหา การอุปมาหรือการสื่อความหมาย อย่างไม่ต้องสงสัยว่างานบางชิ้นของเขาจะมีสัญลักษณ์หรือคำสอนทางพุทธศาสนา นี้ยังไม่รวมถึงภาพวาดเชิงนามธรรมของเขามี่รูปแบบคล้ายการเขียนตัวอักษร อย่างเช่นภาพ ระหว่างจุดเริ่มกับจุดจบ ๒๕๕๕ (Between the start and the end 2012) และ ภาพวกกลับ๒๕๕๕(U-Turn 2012) อาจจะถูกพิจารณาว่า เป็นภาพเขียนเซนก็ได้ พุทธศาสนาแบบเซนซึ่งเป็นรูปแบบการปฏิบัติที่เฉพาะอย่างหนึ่งทางพุทธศาสนา อาจกล่าวได้ว่าเป็นอิทธิพลเบื้องหลังสำหรับผลงานในช่วงระยะเวลาล่าสุดของคามิน การนำแนวคิดนี้มาใช้ได้ทำให้แนวคิดและสุนทรียะของเขาถูกหล่อหลอมและนิยามไปไกลมากขึ้น แต่กระนั้นข้อเท็จจริงไม่ว่าจะเป็นพุทธศาสนาสายไหนก็ตาม ก็ไม่ได้มีความสำคัญอะไร ถึงแม้ว่าบางคนอาจจะจะมีเหตุผลที่จะมาจำแนกความแตกต่างของพุทธศาสนาสายต่าง ๆ ทั้งหลายการอ้างอิงเชิงประวัติศาสตร์ ภูมิรัฐศาสตร์ก็ตาม อย่างที่ตัวศิลปินเองกล่าวถึงบทสนทนาของเขามี่กับ Lodi Gyari Rinpoche ที่เขาได้พบเมื่อปี 2015 ซึ่งรินโปเชได้ให้ข้อสังเกตไว้ว่า เป็นเพียงวิธีหรือหนทางที่แตกต่างกันหากแต่นำไปสู่จุดหมายเดียวกัน การที่คามินได้รับอิทธิพลจากเซนนั้นหาได้มีเพียงเขาคคนเดียว เพราะในประวัติศาสตร์ของเซนนั้นมีผู้ติดตามมากมายที่เป็นศิลปินด้วย

ที่มาของแรงบันดาลใจที่สำคัญอันหนึ่งของพุทธและเซนสำหรับกลุ่มศิลปินล้ำยุค (avant-garde) ในอเมริกา คือ Daisetsu Teitaro Suzuki (D.T. Suzuki) ผู้ซึ่งมีครอบครัวที่มาจากสำนักรินไซ (Rinsai) ของเซน และผู้ซึ่งชื่อของเขา (Daisetsu) หมายถึง “ความเรียบง่ายที่สุด” (Great Simplicity) ตั้งแต่ปี 1949 เป็นต้นมา D.T. Suzuki ได้ไปบรรยายในมหาวิทยาลัยทั่วสหรัฐอเมริกา และใช้เวลาไม่กี่ปีในการสอนที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย และในการบรรยายครั้งหนึ่งที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบียนั้น ซึ่ง John Cage ได้เข้าร่วมฟังบรรยายด้วย ถึงแม้ว่าตามที่ Merte Cunningham กล่าวว่า Cage ได้รู้จักเซนครั้งแรกผ่าน Nancy Willson Ross อย่างไรก็ตามเป็นที่ทราบชัดเจนอยู่แล้วว่างานของ Cage ได้รับอิทธิพลจากพุทธศาสนาและเซน ซึ่งบางคนอาจจะนึกถึงผลงาน 4'33" (1952) ที่รู้จักกันเป็นอย่างดีก็เป็นหนึ่งในตัวอย่างนี้ งานวิจัยของ Ellen Pearlman ได้เชื่อมโยงงานของ Cage กับผลงาน ‘Happenings’ ของ Allan Kaprow และกับงานแสดงของกลุ่ม Gutai และยังรวมถึงเหตุการณ์ที่คุนย Hi Red เธอสรุปไว้ว่า แม้ว่าเจตนาของกลุ่มต่าง ๆ ในประเทศญี่ปุ่นจะค่อนข้างแตกต่างกันออกไป ตามอัตถิภาวะนิยมที่ถูกขับเคลื่อนมาจากความพิสดาร แต่ก็ยังมีความคล้ายคลึงในรูปแบบและการแสดงออกระหว่างศิลปินและกลุ่มต่างๆเหล่านี้ และสำหรับศิลปินอย่าง Cage แล้ว พุทธแบบเซนได้ให้สื่อและเนื้อหาที่เกิดขึ้นโดยตัวของมันเองกับเขา

ในกรณีของการฝึกเชิงสุนทรียศาสตร์ของคามิน การใช้เซนและพุทธศาสนา อาจถูกใช้ไปในธรรมชาติที่แตกต่างไปเล็กน้อย เป็นธรรมชาติที่สามารถทำให้เห็นได้ผ่านรูปภาพที่พยายามจะพูดถึงเซน ชุดภาพ “Ten Ox-Hearing Pictures” ถูกวาดขึ้นโดยปรมาจารย์เซนสมัยราชวงศ์ซ่ง ซึ่งก็คือ Kaku – an Shi – en (Kuo-an Shih-Yuan) จากสำนักรินไซโดยได้ขยายงานชิ้นนี้จากชุดภาพจำนวน 5 รูปก่อนหน้านี้ของปรมาจารย์เซนอีกท่าน Seikyo (Ching-chu) ก็เป็นการแสดงให้เห็นถึงการสอนเซนเช่นกัน ในชุดภาพของ Seikyo จะเห็นได้ว่าวัวถูกเปลี่ยนจากสีเข้มไปยังสีอ่อน ขณะที่มันค่อย ๆ ถูกทำให้เชื่องโดยฝูงวัว แต่สำหรับ Kaku – an แล้วเป้าหมายของเซน คือ ‘ความว่าง’ ดังนั้นในงานที่ขยายออกมาของเขา วัวจึงไม่เพียงแค่เปลี่ยนสี แต่ยังหายไปด้วยกันในฝูงวัว จนรูปสุดท้ายเหลือเพียง วงกลมที่ว่างเปล่า สำหรับงานศิลปะของคามิน หัวข้อเกี่ยวกับความว่างเปล่าถูกยกขึ้นเป็นประเด็นอีกครั้ง แต่มากไปกว่านั้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งในงานระยะหลัง ดูประหนึ่งว่า การปฏิบัติทางศิลปะ กับปฏิบัติทางจิตวิญญาณ ก็ยังกลืนหายไปนั่นเอง

ในการที่จะเข้าใจ “การหายไป” หรือการรวมกันของศิลปะและจิตวิญญาณภายในงานของคามิน เราอาจต้องมองไปยังแหล่งอ้างอิงของตัวศิลปินซึ่งก็คือ Shunryo Suzuki ซึ่งเกิดหลังจาก D.T. Suzuki 34 ปี Shunryo Suzuki เริ่มสอนที่ซานฟรานซิสโก ในปี 1959 ไม่นานหลังจากที่ Suzuki ผู้อาวุโส เริ่มบรรยายที่มหาวิทยาลัยโคลัมเบีย เนื่องจาก Shunryo Suzuki มาจากสายตระกูลโซโต (Soto) ทำให้ในการเข้าหาเซนของเขาจึงมักถูกอธิบายว่าค่อนข้าง ‘ธรรมดา’ และการทำงานตีพิมพ์ Zen mind, beginner’s mind ซึ่งเป็นบทสำเนาเทียบเคียงจากการบรรยายของ Suzuki นั้น เป็นแกนกลางของการทำสมาธิของคามินขณะที่เขาทำด้วยชา ซึ่งเริ่มตั้งแต่ปี 2014 ขณะที่เขานั่งปั้นถ้วยชานี้ แนวคิดเกี่ยวกับ ‘beginner’s mind จิตของผู้เริ่มต้น’ คือ ภาวะแจ่มใสการปฏิบัติเซนของ Suzuki การพูดถึง ‘จิตที่ว่างเปล่า’ ก็คือการพร้อมที่จะรับเสมอ: “ในจิตของผู้เริ่มต้นนั้นมีความเป็นไปได้มากมาย ในจิตของผู้ที่เชี่ยวชาญแล้วมีความเป็นไปได้ที่น้อย” คามินได้การศึกษาการสอนของ Suzuki ผู้เยาว์และนำมาใช้ในขณะที่เขาทำถ้วยชาของเขาทุกครั้งหลังจากที่เขาปฏิบัติสมาธิ หรือ Zazen วัตถุประสงค์ของถ้วยชาแต่ละใบมีความหมายเฉพาะของมันเป็นของตัวเองสำหรับพุทธแบบเซนผ่านพิธีกรรมชงชา (Chanoyu) ด้วยจำนวนทั้งหมด 365 ใบถูกทำขึ้นสำหรับงานชุดนี้ โดยมีข้อความ 277 ข้อความเขียนไว้บนถ้วยชาเหล่านั้นเพื่อสะท้อนถึง พัฒนาการของสิ่งที่ศิลปินค้นพบระหว่าง กระบวนการของการทำสมาธิ และการผลิตถ้วยชาเหล่านี้ ตัวอย่างของข้อความที่ถูกเขียนบนถ้วย เช่น ‘จิตของผู้เริ่มต้น’ ‘ความว่าง’ ‘การทำซ้ำ’ ‘ไร้รูป ไร้สี’ ฯลฯ แต่ในขณะทำงานชุดนี้ดำเนินไป กระทั่งในช่วงท้ายวิธีการสร้างถ้วยก็เริ่มคาดเดาไม่ได้มากขึ้น หากแต่ปล่อยให้สิ่งที่เกิดขึ้นที่อยู่ตรงหน้านั้นกำหนดวิธีการจบของมัน สำหรับคามินแล้วการผลิตถ้วยชาเหล่านี้เป็นรูปแบบของการปฏิบัติที่ไม่ต่างจากการปฏิบัติสมาธิ ขณะที่การทำสมาธิของเขาขยายขอบเขตเข้าสู่รูปทรงของถ้วย การทำถ้วยก็ได้กลายมาเป็นการกระทำที่สร้างสมาธิด้วย นั่นก็คือการที่สิ่งหนึ่งได้หลอมรวมเข้าสู่อีกสิ่งหนึ่ง

การสร้างถ้วยชานี้ทำขึ้นผ่านการกระทำที่เรียบง่าย ไม่ต่างจากอะไรจาก Zazen ซึ่งก็คือ ทำหน้าที่เราคุ้นเคยกันในพุทธศาสนา การกระทำนั้นคือการคว้านออกหรือทำให้ก้นดินว่างเปล่า ด้วยความเรียบง่ายนี้เอง คามินได้เข้าสู่ความเข้าใจที่ลึกซึ้งซึ่งมากยิ่งขึ้นต่อแนวคิดสำคัญของเซน ที่เรียกว่า “ไม่มีอะไรพิเศษ” (nothing special) ซึ่งหากเชื่อมโยงการทำสมาธิและการทำถ้วยชาเข้าด้วยกันแล้ว ก็อาจหมายถึงการไม่ยึดติด หรือ “การไม่พยายามให้ได้มาซึ่งบางอย่างจากการกระทำ” หากจะกล่าวอย่างเป็นเหตุเป็นผล (ตามที่ Suzuki ได้กล่าวไว้) ก็คือ “เมื่อคุณยอมแพ้ เมื่อคุณไม่ต้องการอะไรอีกต่อไป หรือเมื่อคุณไม่พยายามที่จะทำอะไรพิเศษ เมื่อนั้นแหละที่คุณได้ทำอะไรบางอย่าง” หรือตามที่ Alan Watts สรุปย่อเอาไว้ว่า “เซนเริ่มต้น ณ จุดที่ไม่มีอะไรให้ค้นหาอีกต่อไป ไม่มีอะไรที่ต้องได้มา” และ Alan Watts ได้กล่าวต่อไปว่า เซน “จะไม่สับสนว่าจิตวิญญาณ คือ การนึกถึงพระเจ้า ตอนที่คนคนหนึ่งกำลังปลอกมันฝรั่งอยู่ จิตวิญญาณของเซนก็คือ แค่ปลอกเปลือกมันฝรั่ง” ดังเช่นการปฏิบัติชาเซน (zazen) ซึ่งก็คือ การนั่งเฉย ๆ การทำถ้วยชาจึงกลายเป็นแค่การทำถ้วยชา และทั้งสองสิ่งจึงกลายเป็นสิ่งเดียวกัน

สำหรับการปฏิบัติชาเซน แล้ว (ซึ่งมีที่มาจากจากคำว่า เซน) ได้ปรากฏทั้งในผลงานที่ผ่านมาและผลงานล่าสุดของคามินในรูปแบบที่ต่างกัน ในงานก่อนหน้านี้ ชุด นั่ง (เงิน), Sitting (Money) (2004-2006) ประกอบได้ด้วย งานประติมากรรมกระดาษ (papier mache) จำนวน 366 ชิ้น โดยใช้ธนบัตรเก่าจากธนาคารแห่งประเทศไทย ซึ่งงานชุดนี้ได้แสดงให้เห็นถึงการแสวงหาเชิงจิตวิญญาณที่ถูกสะท้อนให้เห็นว่ามีหนทางอันหลากหลายและยากลำบาก โดยปรากฏในประติมากรรมที่มีอิริยาบถต่างกัน ทั้งแสดงภาพแทนถึงการถือครองวัตถุ สิ่งที่น่าสนใจ และกฎเกณฑ์ คำสอน ใดๆ ก็ดี ในงาน “ไม่มีอดีต ไม่มีปัจจุบัน ไม่มีอนาคต ๒๕๕๘” (No Past, No Present, No Future 2015) จะมีสิ่งบ่งชี้อันใดก็ตาม สิ่งที่ทำให้ไขว่เขวเหล่านั้น ดูเหมือนจะกลับมีความสุขุมมากขึ้นตามเวลาที่ผ่านไป งานชุดนี้ศิลปินได้ทำรูปหล่อจำลองตัวเองที่เป็นไฟเบอร์กลาส ในลักษณะเปล่าเปลือยโดยอ้างอิงถึงเรื่องเล่าเซนในเมืองจีน โดยเฉพาะตำนานของโพธิธรรม ซึ่งนั่งสมาธิหันหน้าเข้ากำแพงเป็นเวลา 9 ปี ในขณะที่บางคนอาจจะคิดว่า เป็นเพียง “หุ่นจำลอง” ของศิลปิน แต่สำหรับคามินมีความตั้งใจที่จะนำเสนอ ท่าทางของการนั่ง : การนั่งในฐานะการลดทอนกิจกรรม ซึ่งแตกต่างจากการแสดงการนั่ง งานชิ้นนี้ได้ถูกแสดงที่ Palais de Tokyo ในปี 2558 โดยเป็นส่วนหนึ่งของนิทรรศการ Secret Archipelago และระหว่างงานแสดงนั้นศิลปินได้เข้าไปนั่งแทนที่รูปปั้น ศิลปินนั่งสมาธิในลักษณะแบบ Zazen จากนั้นจึงนำหุ่นมาตั้งแสดงดังเดิมโดยไม่มีการประกาศล่วงหน้า

ในงาน No Past, No Present, No Future ปรัชญาที่ได้กล่าวไว้ก่อนหน้านี้ในเรื่องของของความศรัทธาที่มีต่อ ศาสนากับสุนทรียศาสตร์ ถูกนำเสนอแยกออกจากกันอย่างชัดเจน ส่วนหนึ่งเพราะว่ามีกรอบความที่สมจริง มากขึ้น เกี่ยวกับการสังเกตเชิงจิตวิญญาณ คำถามที่ว่าผลงานนี้อยู่ในส่วนไหนนั้น ก็เป็นคำถามที่ตัวชิ้นงาน ตั้งไว้ด้วย หรืออาจจะกล่าวอีกอย่างหนึ่งว่า เป็นคำถามที่ทำให้เกิดเป็นชิ้นงานขึ้นมา ดังที่เกิดขึ้นในก่อนหน้านี้ ของ Cage, Kaprow และคนอื่น ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานประติมากรรม หรืองานที่ศิลปินมีส่วนร่วมกับผลงาน No Past, No Present, No Future นี้อาจจะถูกมองได้ว่าเป็นงานศิลปะจัดวาง (Installation) และเป็นการแสดง (Performance) ในหัวข้อที่เกี่ยวกับการทำสมาธิ อย่างไรก็ตาม เนื่องด้วยตัวงานและการกระทำของศิลปินก็ เป็นส่วนหนึ่งที่พยายามจะตอบคำถามเกี่ยวกับธรรมชาติของการกระทำในเชิงจิตวิญญาณ ซึ่งก็ทำให้มุมมอง ของความศรัทธาที่มีต่อศาสนา โดยธรรมชาติของสุนทรียศาสตร์นี้เองก็กลายมาเป็นคำถาม ในส่วนคำถาม เชิงจิตวิญญาณที่ตัวชิ้นงานพยายามจะตอบนั้น ด้านหนึ่งอาจกล่าวได้ว่าศิลปินได้ทำการแสดงการนั่งโดย เจตนาที่จะไปแทนรูปปั้น แต่ในอีกทางหนึ่งการที่ศิลปินนั่งปฏิบัติสมาธิตรงนั้น ก็อาจกล่าวได้ว่าไม่มีการแสดง ใดๆ เกิดขึ้นเลย หนึ่งในวิธีการที่เข้าสู่ซาโตริ (satori) ผ่านเซนก็คือการอ่านโกอัน (Koan) ดังเช่นในบทที่ว่า ที่ ซึ่งจิต “เผชิญกับความสุดโต่ง ซึ่งการค้นหาก็ไร้ผลก็ยังคงดำเนินต่อไป...เมื่อไปสู่จุดสูงสุด (ณ จุดนั้นเอง) มัน จะแตกสลายหรือระเบิดออก และโครงสร้างทั้งหมดของจิตสำนึก ก็จะเกิดมุมมองใหม่โดยสิ้นเชิง” ดังนั้นที่โก อัน ของเซนมักนำเสนอสิ่งๆ หนึ่งที่เหตุผลก็เพื่อที่จะให้ผู้รับสลาย “จิตที่ไม่มีทางออก” ซึ่งสะกด ครอบงำการมีอยู่ ของเรา บางทีการหลอมรวมสุนทรียศาสตร์กับจิตวิญญาณของคามินก็อาจไม่ต่างไปจากการสร้างสุนทรียศาสตร์ ที่ไม่มีทางออกซึ่งทำทลายต่อเจตจำนงในทางศิลปะ ณ ที่นี้เอง วาทกรรมเชิงสุนทรียศาสตร์ในงานศิลปะและ งานฝีมือได้พบกับความเป็นจริงและความลวงของวาทกรรมเชิงจิตวิญญาณ

ถึงกระนั้น ดูเหมือนว่ารอยแยกระหว่างความศรัทธาที่มีต่อศาสนากับสุนทรียศาสตร์ ไม่ได้คงอยู่สำหรับคามิน หรือไม่ได้มีความสำคัญอะไร งานศิลปะของเขา แม้จะปรากฏออกมาเป็นภาพแทน ก็ได้เป็นภาพแทน สิ่งใด แต่ที่จริงแล้ว งานของเขาเป็นส่วนหนึ่งของกระบวนการอันต่อเนื่อง เพื่อเผยโฉมธรรมชาติของสรรพสิ่ง ที่เมื่อดำเนินไปแล้ว บางครั้งก็ก่อรูปเป็นงานศิลปะ เจกเช่นเดียวกับภาพวาด “ก้อนหินที่หายไป๒๕๕๘” (The missing stone 2015) ที่วาดจากภาพถ่ายซึ่งภรรยาของศิลปินได้ถ่ายภาพศิลปินและลูกชายนั่งอยู่บนชานใน สวนเซนของวัด เรียออันจิ (Ryoan-ji) ในเมืองเกียวโต ประเทศญี่ปุ่น ซึ่งตัววัดถูกเปลี่ยนให้เป็นวัดเซนในปี 1490 ภายในวัดมีสวนที่ประกอบด้วยหิน 15 ก้อน อย่างไรก็ตามสวนถูกออกแบบให้เห็นก้อนหินได้เพียง 14 ก้อน ในขณะที่มีการอธิบายมากมายถึงการจัดองค์ประกอบนี้ การตีความหนึ่งที่ถูกใจศิลปินก็คือ หินที่หายไป คือ ตัวเรา การจะเข้าใจองค์รวมของสวนทั้งหมดหรือยิ่งไปกว่านั้น นั่นคือ ในความเป็นจริงจะต้องเข้าใจตัวตน ในฐานะที่ถูกผนวกรวมเข้าไปในนั้นด้วย ภาพวาด ของพ่อกับลูกนี้ไม่ได้ถูกทำให้สมบูรณ์ ขณะที่ดูเหมือนทั้ง สองคนกำลังใช้เวลาร่วมกันที่ปรากฏในภาพถ่าย ศิลปินเผยว่า ขณะนั้นเขากำลังจดจ่อกับตักแต่น้ำชาที่ เกาะอยู่บนก้อนหิน ส่วนลูกชายกำลังเล่นกับการเล่นเกมในมือถือ หินก้อนที่หายไปหรือบริบทที่มองไม่เห็นนี้ ถูกวาดที่ส่วนหลังของผ้าใบซึ่งผู้ชมไม่สามารถเห็นได้ แต่เพราะเหตุผลนี้ กลับทำให้ภาพวาดนั้นสมบูรณ์

ดังนั้น การจะตอบคำถามที่ว่าพื้นที่ของจิตวิญญาณและศาสนาในสุนทรียศาสตร์ร่วมสมัยอยู่ที่ใดนั้น อย่าง น้อยที่เกี่ยวข้อกับคามิน อาจกล่าวได้ว่าไม่มีความจำเป็นที่จะต้องมีการตอบที่แน่ชัด เพราะทั้งสองส่วนนี้ถูก หลอมรวมทำให้มีความเป็นไปได้ ผ่านลักษณะ 2 ประการ นั่นก็คือ ความกระจำงและการปฏิบัติ ในการพยายาม หาทางออกสู่คำถามอันเก่าแก่ เกี่ยวกับธรรมชาติที่จริงแท้ของความเป็นจริง ในกรณีนี้ ผ่านการตระหนักรู้และ สุนทรียศาสตร์ที่ทำให้ผลงานของ คามิน ไม่ใช่ความศรัทธาที่มีต่อศาสนาหรือสุนทรียศาสตร์อย่างสุดโต่งทาง ใดทางหนึ่ง หรืออย่างน้อยก็ไม่ใช่ในความหมายตามแบบแผนและขอบเขตจำกัดใดๆ ทั้งนี้ เราสามารถมี ประสบการณ์ที่เกี่ยวข้องเชิงจิตวิญญาณผ่านมุมมองเชิงสุนทรียศาสตร์ โดยหวังที่จะเข้าถึงซาโตริ หรือสิ่งที่ ใกล้เคียงอื่นใดก็ตาม เป็นความเข้าใจหรือเกิดความกระจำงแจ้งบางอย่าง กระนั้นก็ตามการรู้แจ้งหรือความ เข้าใจนี้ บนเส้นทางแห่งพุทธะ ไม่ใช่การแสดงออก การไตร่ตรอง หรือการใช้เหตุผล ทั้งนี้มันสามารถปรากฏ ผ่านรูปแบบเชิงสุนทรียศาสตร์ เท่า ๆ กับที่จะสามารถเกิดขึ้นจากการเข้าถึงความจริงของบุคคลใดบุคคลหนึ่ง ดังเช่นที่ปรากฏในมือที่อุ้มลูกหนู, จากภายในพื้นที่ว่างเปล่าของถ้วยชา, จากท่าทางที่เราคิดว่า คือ การนั่ง และ จากก้อนหินที่จะปรากฏขึ้นเมื่อเราหยุดค้นหามัน ดังที่ Alan Watts ได้กล่าวสรุปในการทำความเข้าใจเซนของ เขาว่า “ในตอน Fa-ch'ang กำลังใกล้ตายกระบอกตัวหนึ่งส่งเสียงเล็กแหลมอยู่บนหลังคา ‘มันก็เป็นแค่ตัวเอง’ เขากล่าว ‘มันก็เป็นแค่ตัวเอง’”