

第 63 回 MOT 美術館講座

「日本現代美術私観 作家たちの対話シリーズ vol.2」 文字起こし

日時：2024 年 10 月 13 日（日）14:00～15:30

場所：東京都現代美術館 講堂（地下 2 階）

講師：華雪（書家）、大山エンリコイサム（美術家）

モデレーター：藪前知子（東京都現代美術館学芸員）

※掲載にあたり、加筆修正しています。



藪前 本日は、当美術館で現在開催中の「日本現代美術私観：高橋龍太郎コレクション」（以下「日本現代美術私観」、2024 年 8 月 3 日～11 月 10 日）の展示作家である、書家の華雪さんと美術家の大山エンリコイサムさんにお越しいただき、お話を伺います。

華雪さんは書の分野で、一文字の漢字を書くというコンセプトをメインに制作活動を長年続けられています。同時に、公開制作をはじめとした表現方法を模索する一方、ワークショップなどを通して、社会や時代にどのように対峙するかということにも極めて意識的に向き合われています。そうした取り組みが書という枠組みに留まらず、現代美術の分野でも注目されていて、今回の「日本現代美術私観」の中でも紹介させていただいております。

大山エンリコイサムさんは、最初はグラフィティ、大山さんの言葉で言うとエアロゾル・ライティング——のちほどその詳細も伺えればと思っておりますが、グラフィティ文化やストリートカルチャーに影響を受け、活動をはじめられました。グラフィティからの影響をさらに昇華させ、匿名性の高い、ドローイングやペインティングといった現代美術も踏まえた表現活動を続けられています。また、エアロゾル・ライティングについて独自の研究も重ねていらして、その研究書も多数出版されています。現在はニューヨークと東京の二か所を拠点にして活動されています。

お二人がそれぞれ固有の文化——書やグラフィティの文脈から出発され、「書く」「描く」といったさまざまな意味が重ねられる「かく」という領域について、大変意識的に活動なさっています。そんなお二人ですが、これまで直接的な接点がまったくなかったということで、今回呼びました。今日はよろしくお願いします。

お二人には 1 時間ほど前にこちらへ来ていただいたのですが、初対面にもかかわらず控室でのお話がすごく盛り上がっていて、いい話を 30%くらいしてしまったとおっしゃっているのですが、その流れで大山さんには、ご自身の「かく」という表現が、書の領域に徐々に近づいているのではないか、あるいは距離をどのように保っているのか、といったお話も伺いたいと考えて

います。もう一度さきほどのお話を思い出していただきながら、それらの内容も交えつつ、お話をお聞かせ下さい。

まず自己紹介を兼ね、展示中の「日本現代美術私観」におけるご自身の作品についてお話を伺えればと思います。また今回の展示では、お二人の作品は『私』の再定義」というセクションで近接して展示されています。お互いの作品をどのように見て、捉えていらっしゃるかも伺いつつ、それぞれいろいろなトピックをお持ちでしょうから、それらも踏まえながらお話を展開できればと考えています。

では、華雪さん、今回の展示作品『日／記』(2012年)についてお話下さい。

華雪 こんにちは、書家の華雪と申します。今日はよろしく願いいたします。

この『日／記』という屏風は、2018年に初めて「高橋龍太郎コレクション」を主宰されている高橋龍太郎先生にお会いした際に見ていただいた作品です。そのときに、もうひとつ別の「日」という字を一枚に一字ずつ書いたものをまとめた作品も見させていただきました。今日はその一部を持ってきています。こちらの「日」は、東日本大震災がきっかけだったわけではないのですが、2011年から毎日眠る前に、あえてあまりいろいろ用意をしないで、身近にある紙に「日」という字を書くことをはじめ、以後積み重ねてきたものです。最初は大きな意図はなく、日記を書くつもりではじめました。それが続けるうちにだんだん記憶がぼんやりとしたかたちで記録され残っていくことが、自分にとっては実験の場のように思えて続けています。

一方、屏風の『日／記』は、新潟の「水と土の芸術祭 2012」(2012年 7月14日～12月24日)に招いていただいた際に滞在制作で、日々書いている「日」と並行して制作した作品です。

新潟には「新潟日報」という新潟県内の方がかなり多くの割合で購読していらっしゃる新聞があって、その広告は新潟市内のあちらこちらで目にします。新潟で過ごしていると、この日報の字を本当によく見かけるんですね。新潟は、20代からずっと縁があって展示をしに通わせていただいている場所で、第二の故郷のようなところなんです。ただ、何年通ってもよそ者であることには変わりがありません。そのよそ者である自分自身と新潟での日々をなんらかのかたちにしようと思ったときに、新潟の人たちにとって親しい新潟日報の「日」の字を真似て書いてみることから始めてみようと思ったんです。この「新潟日報」の題字を書いた人は、会津八一という文人です。そこで「新潟日報」の古新聞を集め、会津八一の題字が見えるように屏風をつくり、会津八一の「日」の字の近くにそれを真似て書くことから始め、二週間ほど連日、「日」の字を書き続けました。ただ、真似て書こうと思うと、ちょっと違うという部分が逆に際立ってくる。そのどうにもならなさとかきらめと、でも近寄りたいというジレンマとを「日」という字を通じて書き、画面を埋め尽くしていった作品です。



藪前 もうひとつの「日」の作品は、東日本大震災の直後から書きはじめたということですが、

きっかけではないとおっしゃっているものの、書き続ける中で震災の影響はなんらかあったのでしょうか？

華雪 当時、多くの方が感じていらっしゃったのではないかなと思うんですけど、「今日が当たり前ではない」といった感覚が非常に強かった気がします。そうした日々をなにかしら残したいとの思いがありました。

藪前 お持ちいただいた中には、ちょうど昨日の日付の「日」もありましたけれど、今も「日」を書き続けてらっしゃる？

華雪 はい、波もあって、書かなくなっていた時期もありますが、今 13 年目に入っています。書けない時期、書かない時期というのは、それはそれでいいと思っています。最近、更年期が多分はじまっていて、自分の身体が不確か——以前にも増して不確かな感覚があって、その不確かさを書き留めておく場所になってきています。13 年も書いていると、同じ「日」の字を書きながらも、そのことを通じてなにをあらわしているかというのはそのときどきでゆらゆらと変わってきていることを実感しています。

藪前 最初は日記のようなものとして「日」を書くことがはじまり、ご自身と新潟の方たちとの関わりを踏まえた「新潟日報」の「日」を書くことが今回展示されている『日／記』へと結びつき、今は自分の身体の確認のような感覚で「日」を書かれているということでしょうか？

華雪 はい、そうですね。



藪前 大山さんは、華雪さんの作品、制作活動をどうぞご覧になられていますか？

大山 大山です。よろしくお願いします。華雪さんとは今日が初対面ですが、お名前は聞いていましたし、作品も拝見したことがありましたが、作品の詳しい説明を聞いたのは初めてです。毎日書かれる日記は、確かめるような行為だとおっしゃっていました。それで頭に浮かんだのは、社会学者のシャロン・ズーキンがニューヨーク論のなかで提出したオーセンティシティの概念です。オーセンティシティは日本語で「真正性」、もう少しカジュアルに言えば「本物性」という意味合いで、その街の本来の姿、あるべき姿というニュアンスですね。ズーキンによれば、街の姿が変わるときはふたつの力学が働いており、ひとつはもともとそこにある街や住民の活力、もうひとつは外部から新たに流入する資本や住民の活力。ズーキンは前者を「由来」、後者を「新しい始まり」と呼び、街が変わるとき、ふたつの力学が混ざることです。少しずつ新陳代謝が進み、街の真正の姿、すなわちオーセンティシティが更新されると言います。そのベースにあるのは、毎日の生活のなかで、昨日ここにあったものが今日もここにあること、そして明日もここにあること、そうした期待や確信、それが日々繰り返すことで、街のオーセンティシティが形成されるという考え方です。

この視点は都市論だけでなく、芸術文化のさまざまな事象に当てはまると私は考えていま

す。たとえば個人が芸術作品を制作するとき、私自身もそうですが、長い年月にわたり継続していると、それ自体がレーゾンデートルになる感覚があります。社会的なテーマの作品の場合、その表現の根拠となる事象は社会の側にあります。他方で造形表現はどちらかというと、造形行為が繰り返されること、それ自体が根拠として固まっていくような部分があると考えています。日記はある意味で、日常生活においてそれに近い行為なのかなと思います。お話を聞いて、日記という日々の反復のリアリティが、書という芸術のかたちで表出した作品なのかなという印象を受けました。

藪前 大山さんはグラフィティからの影響を受けて制作をはじめられました。それが東京で活動が続ける中で、グラフィティ文化のオーセンティシティ（真正性）といったことに悩まれ、ニューヨークに行かれます。そしてニューヨークで多様な文化が更新されながら積み重ねられている状況に出会い、そこから今の活動につながる制作へと転換されていった。華雪さんも書のオーセンティシティをどういうふうに確保しつつ更新するかが活動の中心にある。お二人とも制作活動が続ける中で、それぞれの文脈でその問題が大きく存在していると、お話を伺って感じました。



藪前 大山さんの作品についてのお話に移ります。「日本現代美術私観」で展示されている大山さんの作品は、長く続けられているシリーズの内のひとつです。大山さんの手法であるクイックターン・ストラクチャーについてもあわせて、作品についてお聞かせ下さい。

大山 ありがとうございます。私はおもにヴィジュアルアートを制作していて、ストリートアート、そのうちエアロゾル・ライティングと呼ばれる領域の表現にとくに影響を受けています。ライティングは文字や名前を書いて、かき手のアイデンティティを表現する行為ですが、私の場合、文字や名前を構成する線の動きを抽出し、それを反復して再構成することで、藪前さんがおっしゃってくれたクイックターン・ストラクチャーいう、白黒を中心とした抽象的な形体をかくことを20年ほど続けています。エアロゾル・ライティングに影響を受けつつ、それを昇華して、別の表現のイディオムを練り上げた感じです。

個別の作品には、「FFIGURATI フィグラティ」という用語に連番を付すかたちでタイトルがついていて、現在600番台まであります。クイックターン・ストラクチャーは私の作品のおもな視覚要素ですが、画面には背景などにクイックターン・ストラクチャー以外の視覚要素も混在しており、「FFIGURATI」はそれらも含んだ作品の画面全体を指します。もっと言えば、個別の物理的な作品の表情やサイズ、技法、文脈といったコンディションはそのつど変わっていき、「FFIGURATI」は私の芸術表現のうち、そうした経験的な位相についての言葉です。一方で、繰り返し現れる「クイックターン・ストラクチャー」は、モチーフとしてはつねに単一であり、より理念的な位相にあると捉えています。そうすることで、表現における一貫性と、変化してい

く多様性の両面でバランスを取るようになっています。

今回の出品作の《FFIGURATI #162》は、通常の作品とは制作過程が少し異なっています。もともとは観客の前で行なったライブペインティングに使用したキャンバスでした。いまは作品として縦長の状態になっていますが、ライブペインティングのときは90度回転した横長の状態で、しかも同じサイズのキャンバスを2枚合わせて並べて、かなり横に長い画面で20分ほどのパフォーマンスを行いました。その後に2枚のキャンバスを分解してスタジオにもちかえり、それぞれ90度回転させて縦長の状態にし、まずは背景を加筆し、さらにクイックターン・ストラクチャーを加えたことで、現在の絵画作品の状態になっています。よく見ていただくと、背景の奥のレイヤー、インクが横方向に流れています。これはパフォーマンス時にはキャンバスが横長で、そのときに縦に流れたインクが、いまのキャンバスが縦長の状態だと、90度回転して横に流れているように見える。スタジオではこの状態に加筆して、そのときさらにインクが縦にも流れた結果、水平と垂直のインクの線が交差してグリッド状の網目を形成しています。そうしてできた背景に、クイックターン・ストラクチャーが配置されています。クイックターン・ストラクチャーは立体的に線がつらなる構造体で、私はずっと制作しているので視認できますが、初めて見る方は、背景のインクのグリッドと、前景のクイックターン・ストラクチャーが混在してしまい、どこまでがどちらか、少しわかりづらいかもしれません。その意味で、レイヤーの前後関係が動的に織りなされた複雑な絵画空間だと言えます。この作品はアメリカでも日本でも展示をしてきて、いまは今回の「日本現代美術私観」でこちらの美術館（東京都現代美術館）にて展示をしているという流れです。

次に少し映像を見せます。これは別の作品ですが、似た制作プロセスです。《FFIGURATI #162》はこうした背景の制作プロセスを、観客の前でパフォーマンスとして行なったということですが、エアロゾルスプレーや墨を使って、身体の運動に沿ってパフォーマンスティブに、即興的に描画していく。こういう手法だと、塗料が自分の身体にかなり付着します。手だけでなく、顔や身体のさまざまな部位に跳ね返った塗料が付着しますが、墨が身体についたときの感覚は、肌に馴染むというか、ほかの塗料とは少し違うということがありました。そのあたりから墨というマテリアルに関心が向いていった。これは今日、お話ししたいポイントのひとつです。

背景ができると、次は紙にかいたクイックターン・ストラクチャーの下絵を、プロジェクターを使ってキャンバスに重ねていきます。背景は即興的にかかれますが、前景のクイックターン・ストラクチャーは、プロジェクターやマスキングテープを用いて、設計的なプロセスで描画していきます。いわば乱調する線の運動から、少しずつ建造物というか、構造物が立ち上がるというか、カオスからオーダーが立ち上がるというか、そういうことがひとつ言えると思います。



藪前 華雪さんは大山さんの作品について、こういった印象を持たれていますか？

華雪 大山さんの作品を初めて見たとき、大山さんのお名前も存じ上げていましたし、文章も読んでいました。ただ、お会いしたこともないですし、大山さん個人のことはまったく存じ上げませんでしたが、作品にとっても惹かれました。それが最初の印象です。以来ずっと惹かれ続けてきたんですけど、その感覚を誰かと話したり、共有したりすることはありませんでした。ですから、そうした自分の中の感覚や惹かれる理由をそれ以上言語化することなかったんですね。作品を見つけるたびに、そばに行って眺めたいもののいくつかのひとつで、自分の中の気持ちが騒ぐ作品です。それで今回、大山さんご本人とお話させていただくに当たって、まず、これまで自分が大山さんの作品のなにに惹かれているのかを改めてきちんと考えてみようと思ったんです。大山さんの書かれた本も何年も前から読んでいたんですけど、この機会に、改めてもう一度きちんと読み直そうとする中で、「目配せ」という言葉が時折出てくることに気がつきました。「目配せ」とストリートアートとの関わりが、大山さんのクイックターン・ストラクチャーを貫くのかなのかもしれないというのが、自分なりの理解としてあって……クイックターン・ストラクチャーって必ず曲がるんですよ。決して直線どこまでも伸びる線ではない。これはずっと気になっていて、かなりの回数の往復がある。しかも急カーブである。この急カーブはなんなんだろうというのが気になっていました。そして、こうした急カーブ——繰り返される急カーブというのは、書ではなかなかあらわれない身体的な動きという点も気になっていて。でも大山さんのテキストを読んでいく中で、あっ、これは大山さんの中に置ける「目配せ」のあらわれなのかなというふうに考えてみると、すごく腑に落ちるものがあったんです。

初めて作品を見たとき、黒と白の表現が一見強いものに思えていたんですね。さらに制作風景の映像をさきほど見せていただいて思ったのは、マスキングテープだったり、精度を高めるためのものを使って描かれていたりということがあいまって強い鋭い印象が作り出されているように感じるんだけど、一方で、ただそれだけではないなにかがあるという感覚が、私の中では作品に惹かれる理由として蓄積しているんだと思ったんです。それが大山さんの文章の中に現れる「目配せ」という言葉に引かれて、大山さんなりのなにかに触れていこうとする感覚なのか、気持ちなのか、思いなのか、そうしたもののあらわれが、このクイックターン・ストラクチャーに重ねて描かれているのかなと今回気がつきました。

藪前 「目配せ」って、すごく複雑なニュアンスの言葉ですね。

大山 昨日かな、華雪さんからのメールでそのお話をされていて。私は執筆の仕事もするので、そこでひとつの言語表現として「目配せ」という言葉を使うことがあります。それが具体的なストリートアートの問題と関連するかを考えたことはありませんでしたが、言われてみると無関係じゃないかと、華雪さんのいまのお話であらためて感じています。目配せはウインクですよ。それはひとつにはノンバーバル、言語ではなく身ぶりのサインですよ。言語的には誰かと向き合って話をする、たとえば私はいま華雪さんと向き合ってこう話をしている状況で、その背後に

いる藪前さんにウインクで合図を出すことができる。表面ではある人と言語を介して明示的なコミュニケーションを取っているけれど、水面下では別の人に向けて非言語的なシグナルを出すということ。目配せがそういう非言語的なコミュニケーションの手法だとすると、これはストリートアートのだと思います。ストリートのライティングは、リテラシーがないと読み解けない。知識や関心がないと、そこにあることすら気づかない。ある意味で埋め込まれた暗号のようなのです。けれども一度それを認知すると、都市のさまざまな位相に隠されたウインクが散りばめられていることがわかり、非明示的なコミュニケーションがささやくように飛び交っていることに気がつきます。

もうひとつはストリートアートをめぐる視覚体験についてです。ストリートアートを見ることは、じつは映像的です。電車にかかれた作品が目の前を通り過ぎたり、もしくは線路沿いの壁にかかれたストリートアートが、電車の窓から見えて、パッと通り過ぎていく。このすれ違いの目撃は、ストリートアートをめぐる視覚体験として象徴的なんですね。美術館で正面の固定された視点から絵画を見るという経験とは異なり、瞬間的にすれ違いながら見る、視界の端をなにかがふぁっと通り過ぎて行く感覚。これが、たとえば街中で知り合いと遭遇して、肩越しにこう会釈したり、さっと挨拶する、そういう感覚に近いとすれば、そこにも目配せ的ななにかがあるのかなと、そんなことを考えます。

華雪 大山さんの文章って、ここまでの知識が必要なんだろうと思うほど、すごく幅広い、文献や知識、歴史に当たってらっしゃいますよね。今、現実にはそこかしこに存在しているストリートアートの話を大山さんはしてくれましたけど、大山さんの文章からは歴史や過去のなにかに對しての「目配せ」も感じられるんですよね。どうして制作と並行して大山さんはこんなに本を書かれているのが不思議だったんです。けれど、大山さんの本を改めて丁寧に読み返していくと、クイックターン・ストラクチャーというものが、文章をも支えているのかな、ということをもっと今回思って、腑に落ちることが連なっていると思います。こうして大山さんと話せなかったら、きっと私はただ作品に惹かれると思いながらずっと言語化せずにいたかもしれないと思うと、今日という機会はありがたいです。

藪前 大山さんの作品は、その言説含め、ストリートアートやグラフィティの歴史や文脈も束ね、ある星座のように空間に立ち上がり、かたちづくられているんですね。華雪さんとの今のお話とあわせ、お二人の読み解きでよくわかりました。



華雪 今回、大山さんとお話をするにあたり、詳細な打ち合わせは特にせず、メールで一回ずつやりとりをしました。その中で、大山さんから、サイ・トゥオンブリとブライス・マーデンという抽象絵画の作家の名前が挙がってきたんです。私にとって、この二人の作家は、ずっと長らく自分の中では大きな存在としてあるんですが、ふと昨日の夜、そもそもどうしてこの二人を知っ

たんだろうと考えると、若い頃の経験を思い出しました。

私は 20 代の頃に、東島毅さんという抽象絵画——とても大きな画面を描く作家なんですが、彼が所属していた通信教育部の洋画研究室で 3 年間、秘書兼事務職のようなことをしていたんです。この時期、大学は美術の通信教育の方向を模索していて、東島さんは初めて大学教員になられたというタイミングでした。私も社会人経験が初めて。さらにそこにはもうひとり、神谷徹さんという抽象絵画を描かれる作家がいらっちゃって、その 3 人で研究室の運営をしていたんです。そこで東島さんからいろいろなことを頼まれるわけです。画材の買い出しだったり、図書館で資料を借りてきてコピーをとったり。そして当時、東島さんはパソコンがほとんど使えなかったもので、授業から採点や評価まで、その内容を彼が話して、隣に座った私がそれをパソコンに打ち込むといった作業をしていました。当時私は、抽象絵画についてほとんど知識がない状態だったんですけれど、そうこうしているうちに否が応でも知識が積み重なってくるわけです。一方で、私もすでに作品を発表していて、東島さんはそれを知った上で私を研究室に呼んでくれました。それであるとき、サイ・トゥオンブリとブライス・マーデンの作品を、絶対見た方がいい、書とつながっているなにかがあるよと話して下さったんです。

ただ、これも大山さんの作品に対して思っていたことと同じように、これまで言語化する機会があまりにもなかったもので、今回大山さんが名前を出して下さいたことをきっかけに、改めて自分の中で、サイ・トゥオンブリとブライス・マーデンという作家がどういう流れで制作をしていたのか、そして私のフィールドである現代書の流れとどう関わっているのか、いないのかを年表にまとめてみたんです。控え室ではその年表を見ながら、大山さん、藪前さんと 1950 年代という時代が、なかなかいろんなことが起こっているねという話で盛り上がっていたんです。

藪前 華雪さん、こちらの年表は今日のために書いていらっしゃったの？

華雪 今日のために書きました。

藪前 さきほど控室で三人で話したときに話題になっていたことがあります。前衛書の文脈では、1950 年代、「書之美」や「墨美」という雑誌を森田子龍たちが作り、そこに α 部というのができ、その中で公募が行われ、今までの書に留まらないような表現が生まれてきます。撰者には、長谷川三郎という日本の抽象絵画のパイオニアであり、紹介者であった作家もいました。そこでいろいろな文化的な交差が起こり、それがゆくゆくは抽象表現主義との交流にもつながっていきます。これが近年注目されている美術史上のストーリーにもなっているのですが、そうではないストーリーもあるのではないかという話をしていました。

華雪 そうですね。戦後の現代書を代表する作家のひとりとして井上有一がいます。有一を語るときに、戦後、西洋からのいろいろな感化を受け、書が変わっていく流れがあり、その大きな起点のひとりが彼であるといったような捉え方で説明されています。そして今、藪前さんが話して下さいた「墨美」は、こういうサイズの雑誌で（手に取って見せる）、森田子龍という作家によ

ってつくられていました。ただ、調べていくと、1930 年から比田井天来という書家がいる、彼がそれまでの書というものに対する疑問を感じはじめたことが実は書のあり方を動かす大きな兆しになっているんです。けれど、どういうわけだか、書の変化は戦後からはじまったという流れで説明される現状があって、それはどうしてなんだろうなという話をさきほど控室でしていました。

1950 年には、藪前さんがおっしゃった長谷川三郎が来日したイサムノグチと出会っています。二人の出会いは、日本の美術、書において大きな影響を与えたのは事実です。ですが、そうした戦後の出来事が、戦前の動向に覆いかぶさるような状況になっているとすると、その理由はどういうものなんだろうなという話でした。

藪前 書の側からは、そうした見え方がしているということだと思っんです。長谷川三郎自身は、1930 年代からモダニズムであり抽象絵画が実は日本の伝統的な芸術とすごく親和性が高いと、ずっと指摘していました。そうした指摘が一方でありながら、1950 年代に書とモダニズムの流れがぶつかり、大きく作用したことも事実です。そして書の側からの流れで見ると、その大きく目立つ作用が、このストーリーを際立たせることへと結びついているのではないのでしょうか。

華雪 控室では、ここからそのあとの時代に、だんだんと抽象表現主義と書の交流が深まってくんだけど、それがやがて途切れていって、という話から、大山さんが、書だけがその交流を忘れていったんじゃないかという話をしてくれました。

藪前 そうですね。大山さんも書とトゥオンブリなどを接合点にして、グラフィティへとつながる文章を書かれています。歴史的な話をお願いします。

大山 そうですね。いま複数の視点だったり、さまざまなリンク、それこそ「目配せ」が多方向に生じかたちで話が進んでいますけれど、どうしようかな。華雪さんがおっしゃったこともよくわかります。当時おそらく日本の前衛書の視点から欧米の抽象絵画の動向を眺めたとき、接点を見出しやすいと感じられたのではないかということがひとつあり、その逆のベクトルとして、欧米の抽象絵画もしくは前衛絵画の視点からしても、東洋の書が魅力的に感じられたタイミングがあって、それぞれの視点において、ある種の利害関係を孕みながら、交流が深まっていった部分があったと思うのです。そういう現実世界の人間模様を含めた話はもちろん歴史を考えるにあたり大事ですけれども、同時に、もう少し形式的なことを考えてみたい気もしています。いわゆる「絵画」、それから私の関心からいうと「落書き」、そして「書」、この三つの領域の関係性ですが、それぞれが片足を他所に突っ込みながら、もう一方の足は自分の側に置いてあるというか、そんな気がしています。

藪前 具体的にはグラフィティということですか？

大山 ライティング、ストリートアートに限らず、より広い意味での落書き表現でしょうか。この三つの領域を、魚と水でたとえてみます。絵画は水槽です。つまり、額というかフレームがあ

って、そこに水が溜められている。底に砂利が敷いてあって、石が置いてあり、海藻が植えてある。水槽の内側に外界から切り離された景観があり、そこに魚が泳いで、全体がひとつの世界として構成されている。アルベルティは絵画を窓にたとえましたが、水槽に置き換えることもできるでしょう。これが絵画。落書きは、そこから魚だけ取り出して、外の空間にぽいっと投げる。そうすると魚はバタバタと体を動かし、跳ね回りますよね。つまり落書きは、周囲の空間に対する異物であるということ。そして短命であること。その状態は長くは続かず、落書きであれば消されるし、魚であれば絶命します。短命ゆえに、激しく跳ね回ったり、動いたり、ある種の生命力、野生を感じさせる躍動感がある。これが落書き。そうすると「書」はなんだろうと考えたとき、これは小川のせせらぎ、その流れのなかを魚が泳いでいる状態と言えるのではないか。書は物理的にも、縦長の紙面であり、筆の流れという言い方をしますけれど、まさに川の流れのように筆をさらさら運んで、上から下に文字をつらねていく。また水槽のように外界から切り離されていない。小川は周囲の環境との連続性のうちにあります。作品として書をかく行為も、日常的な書字行為、ノートにメモを取るとか、日記をかく行為とのあいだに明確な切断がないというか、地続きであると言えます。それが書であると。

さきほどの話に戻ると、華雪さんがやっていたら「一字書」について考えたくて。ブライス・マーデンやサイ・トゥオンブリですが、マーデンは明確に中国の書に影響されて線をつらねているし、トゥオンブリは黒板に筆記体をつらねてかく書字のジェスチャーを絵画に移植しているような考え方ですけれども、一字書というのは、単一の文字なので、流れをつらねるといふより、ひとつの文字を形体として爆発させる、いわばジャスチャーとして解放するという意味で、抽象絵画の空間と相性がよいように思える。井上有一や森田子龍も、やはり一字書をやっていた。その一字書ということと、絵画の動向が当時リンクしたこと、このあたりが、芸術の形式という点で言えることがありそうな気がしたんです。華雪さんも一字書をされていますが、そのあたりいかがでしょうか。

華雪 絵画という場所に書をどう収めるか。その課題が一字書につながるひとつの起点になっているという実感があって、大山さんの話を聞いてそのことを思い起こしました。先日、友人と話をしていた——彼ももともと絵を描いていた人で、私の作品は——今、展示していただいている『日ノ記』は、屏風になっていますけれど、高橋先生のコレクションに収録していただいた作品の中には、インスタレーションをそのまま、まるごと持って下さっているケースも多くあります。普段はパネルだったり屏風だったり、四角く切り取られたかたちに作品を収めることがほとんどですから、インスタレーション作品などを見た彼から「華雪さんって四隅、つまりエッジが見えてないよね」と指摘されたんです。彼は「絵画には四隅を見ないといけないってことがあるんだよ」と話してくれました。そのとき、四隅が見えてないってどういうことだろうと思ったんです。書には、余白という言葉はあるんですよ。彼の指摘から、私はずっと、なぜか余白

が四隅とイコールだと思っていたことに気がついたんです。それ以来、紙を置いた時点で、そこには当然、四隅があるわけなんですけれど、その四隅が気になって仕方がなくて。この四隅に対して、紙の真ん中に字を書くという行為ではなにもアプローチができないということに、今も現在進行形でどうしていいかわからなくなっているんです。ただ、大山さんの小川の流れの話を聞いて、すごく腑に落ちるものがあつたのは、井上有一と森田子龍もきっと四隅についてなんらか気がついてた気がするんですね。こうして大山さんと話していると、彼らは、そこに対して、なにかしようとしていたんだと思うんですけれど、それがはっきり感じられるかたちで作品や言説に反映されているかといえそうではなくて、途中で追求することをあきらめてしまったような気がしています。

大山 四隅の話、とても面白くて、もう少しお聞きしたいんですけれども。たとえば日常的になにか書類に名前をかくときに、氏名欄の枠があつて、そこに名前や住所を書いて下さいってあると思うんですけれど、最初に大きく文字を書いてしまうと、最後につまって少しはみだしたり、最後だけ文字が小さくなったり、二行になったりすることがありますよね。それは、あまり美しくはないので、なんとなく、あ、失敗したって気分になるんですけど、書の作品をかかれるときに、そういったことがあるのか。まず全体の枠のサイズを意識して、一筆目、一文字目をいれるのか。それとも考えずにはじめて、最後につまってしまうことはあるのか。あつたとして、それは失敗なのか。前衛の視点はひとまず置いておいて、一般論として、もしくは華雪さんの感覚でもよいんですけれど、そのあたりはどうなのでしょう。

華雪 大きさを決めて、この四角の中にどうにか収めようとするときもありますし、そうでないときもあります。四角の中に収めるときも、最終的にミリ単位で上を切ったり、下を切ったりして枠を調整しています。一方で、ものすごく大きな紙に書くときは、まったくなにも気にしていないので、どっちが自分が伸びやかに書いているんだろう……。この作品（神奈川県民ホールギャラリーでの展示「ことばのかたち かたちのことば」[2021年12月20日～2022年1月29日]における滞在制作「木」）もそうです。枠はないようなものとして書いていて、枠が見えていないときの方が、なにかが引き出されて書くことができている感覚が強いかもしれません。

話をされていて思いついたんですが、大山さんのクイックターン・ストラクチャーは曲がるじゃないですか。あれは、縁、あるいは四隅に対してのカーブなのか、大山さんの中になにか内蔵されているものが発露しているのか、どちらなのでしょう？

大山 《FFIGURATI #162》の画像をもう一度、映せますか。この作品は、キャンバスの左端の中央よりやや下のあたりで、クイックターンの先端がキャンバスの縁に触れています。これは意図的にやっけていて。クイックターン・ストラクチャーというモチーフは、ストリートアートの文脈から出てきています。それをキャンバスという別の文脈と条件を備えた支持体に移植している。そのときに、キャンバスという四隅のある枠、これの力学と、クイックターン・ストラクチャー

ヤーというストリート的な線の運動、自己組織的、自己増殖的な形体の拡張する力学は、別のメカニズムであって、それを共存させると、どこかで衝突する。クイックターンの線が、キャンパス内のある地点から拡張していき、どこかで枠に出会うのですね。よく言うのが、ビリヤードで、中央にある玉を最初に突いて、玉が外側にこう、散っていくじゃないですか。そしてビリヤードテーブルの端に当たって折り返しますよね。あのイメージに近いのですが、ただビリヤードの玉はぶつかって跳ね返る、または力が過ぎるとジャンプしてテーブル外に飛び越えたりしてしまうけれども、それだと関係性をつくれていないことになる。私はストリートアートの言語もしくは文脈を、美術史もしくは絵画史に接続する、接点をつくっていくということに対して意識している部分があって、執筆の仕事もそういう動機がありますが、画中でそれを象徴しているのが、クイックターンの先端が枠を飛び越えるのでもなく、押さえ込まれて折り返すのでもなく、そこだけ少し線の動きを調整して、力を均衡にし、枠にタッチするようにする。握手のようなイメージもあります。四隅の話から脱線するかもしれませんが、私にとって枠の問題はこういう部分にあって、そこで私なりに、美術とストリートを対話させているのですね。

華雪 「出会う」という言葉が出てきました。この言葉も大山さんの作品を観て、テキストを読んでという行き来をしていると、感動があるキーワードだと思っています。本の中でも絵画に出会うという一節が出てくるんですよ。今の文脈とまったく一緒ではないかもしれないけれど、それが画面の縁と出会うというような書かれ方をしているところがあって。画面とはなんのメタファーなのかを想像させるキーワードとして捉えると、大山さんの視点の一端に触れられたように思える感動があります。一方で、自分を卑下するわけではないですけど、書のフィールドでしばしば使われる余白という言葉がなにを捉えようとしているのか、その曖昧さが照らされるようでもあって、面白いなと思っています。



藪前 画面の縁と出会う、あるいはフレームへの応答といってもいいでしょうか、お二人が書く／描く際の意識が伝わってきます。ただ、動画を見ていると、腕のリーチなど、書く／描く上で身体的な制約があることにも思い至ります。制約というと、不自由な印象を伴いますが、制約があるからこそ可能なこと、もしくは制約への抵抗といった意識も同時に利用して制作をされているような気がしています。華雪さんも更年期のお話をなさっていましたけれど、制作の上での身体性について、お二人にお聞きしたいと思います。

大山 さきほど別の作品の映像でお見せしましたが、背景の制作は、藪前さんがおっしゃるように、身体の動きがダイレクトに描線として画面に転写されるので、キャンパスの枠や四隅を読み解いてイメージを調整することはあまりしていません。背景ではストロークが、大胆に外側にまで延びています。実際スタジオで制作していると、キャンパス上で引いた線がそのまま壁に伸びて、キャンパスを壁から外すと、線が途中からはじまっているような痕跡になったりします。そ

ういう痕跡が壁中にたくさん残っています。背景はまあ、そういった感じですね。一方のクイックターン・ストラクチャーは、紙に下絵をかくて、プロジェクターで投影したり、今は少し違う制作手法ですけど、いずれにせよ設計性を重視して、さきほどお話ししたように綿密に画面構成を練っているということです。

藪前 つまり二層構造が大事ということでしょうか？

大山 静と動、もしくはカオスとオーダーじゃないですけど。もう少し言うと、クイックターン・ストラクチャーは、なぜ「ストラクチャー」なのか。クイックターンというのは、身体から生まれる、なまの描線で、あるストリートアーティストと共同制作をしているときに、彼が私の絵の線を指して「クイックターン」と言ったんです。それが線の躍動感を表現するのに適した言葉だなと感じて、自分でも使うようになったんですけど、それだけだとストラクチャーにはならない。ストラクチャーになるには、ひとつの線に対して、それに並行する線がふたつ両脇に引かれることで、三次元的な立体性を備えた図像になってくる。この並行する線は、身体のダイレクトな動きというより、どちらかというと視覚、オプティカルな現象です。つまり最初の線は、身体の運動がダイレクトに反映しているのだけでも、そこに並行する線は、目で平行を確かめながら、緻密に少しずつ、継ぎ足していくので、ダイナミックなプロセスはないんですね。クイックターン・ストラクチャーそれ自体に、かくことと見ること、身体性と設計性、そうした二面性があらかじめ織り込まれているとも言えます。

華雪 私も書いている映像を見ていただいた方がわかりやすいかもしれません（動画を流す）。

私の場合は、一回性の動きの中で、どれだけのことができるかということを考えていて、それを最大限引っ張り出すには、どういうかたち・方法がいいのかということを意識しているのかなと、今の話を聞きながら思いました。

リーチの話が出ましたが、私の腕のリーチは多分1メートルくらいです。この映像の会場は神奈川県民ホールギャラリーで、大山さんも以前展示（「大山エンリコイサム展 夜光雲」2020年12月14日～2021年1月23日）をなさったスペースです。コロナ禍での展示に際して、たまたまギャラリーが空いていて現地で制作していいということで、1週間ほど神奈川県民ホールギャラリーに通って制作していたときのものです。せつかくの大きな空間ということで、自分のリーチよりも大きな動きでなにができるかチャレンジしてみることにして、長さ3メートルほどの長い紙に書くことにしました。そうするとおのずと書きながら歩かないといけないんですね。歩きながら書くということは、つまり定点がずれるので、思い通りにいなくなる部分が生じてくる。それとの折り合いを考えながら、制作していました。

さきほどの小川の話に戻ると、四隅、縁という感覚が多分、私の中には本来的にはないのかもしれないと思ったときでした。この作品ではないのですが、「木」を書いたシリーズを見て下さった彫刻家が、「華雪がやりたいのは彫刻なんだね」とおっしゃったことがあって。そのときは、

「いやいや違います」と言ったものの、四隅という点に関して言えば、四隅が消えていく感覚につながる「彫刻」という見立ては、あながち遠いたとえではなかったのかなと、話をしながら思い返しています。



藪前 「日」という漢字は文字の中でも一番フレームが強いというか、絵画性が強いと思います。その文字を選んでらっしゃる点で、大山さんが綿密に画面構成を練っているのと同じような意識が華雪さんにもすごくあるのではないかと思います。

華雪 「日」という字は、書き終わる感覚もとても強いんですね。私は制作と並行してワークショップを自分の活動の大きな軸のひとつにしています。あるとき特別養護老人ホームで参加者の平均年齢が90歳のワークショップをすることになりました。そこで、私が自分で続けている「日」を書いていただくことにしました。「日」は、今日という日を書いてもらってもいいし、いつだかの思い出に残っている日を書いてもらってもいい。「日」の字は、書くときにそれぞれの人たちがイメージを持ちやすいんですね。ただ、スタッフの方がなぜか消極的で、聞けば、参加者の方たちの集中力が持つかかわらないとおっしゃって。けれどはじまってみれば、どこまでワークショップのコンセプトが伝わっていたかはわからないんですが、みなさん、淡々と字を書かれたんです。ワークショップはそうして静かに終わりました。終了後、スタッフの方が「書き終わるってすごいですね」とはじまる前とは打って変わった様子でおっしゃったんです。それがすごく印象的で、『日』の字を書くことには、達成感とはまた違う、安心感のような、はじまったことが終わることを自分で確かめられるようななにかがあるのかもしれないと言われて、なるほどと思いました。藪前さんがおっしゃった通り、日記として別に「日」の字を書かなくてもいいのだけれど、「日」を書いているというのはなにかしら私の中にも書き終わることが作用しているのかもしれないと、お話を伺って思いました。

大山 日という字は、閉じるかたちですね。四角い。自分の話をもう一度してしまいますけれど、さきほどの映像で、腕を円形に振り抜くシーンがありました。最初のころは、それが閉じた円になってしまうことが多かったんです。肩を軸に、腕をぐるっと振り抜くと、高確率で始点と終点が近くなる。そうすると円が閉じてしまう。それがしっくりこない感覚がどこかにあり、あるとき、これ閉じてるからなんだと思って。それから回転をよりスパイラル状というか、中心から外に広がって、始点と終点がずれるようにしたんです。それで画面のリズムがかなり変わった。それと始点と終点が重なる場合は、腕を振り抜く運動がキャンバスから一度はみ出して、もう一度キャンバスのなかに戻ろうとする。戻るときにぶつかるんですね、画材とキャンバスの縁が。だけど、はみ出した線はそのまま宙に舞っていてほしい。そういう感覚は実際10年、15年やってだんだん掴めてきた感じです。それで「日」という字をかくことは、もしかしたらその閉じたかたちが、安心感につながるのかもしれないし、なにか心理的な作用があるようにも思い

ます。それを毎日かくことは、最初に話したオーセンティシィの概念につながるような気がしました。

もうひとつ、さきほどの神奈川県民ホールで華雪さんが制作している映像を見て思い出したのが、ラウシェンバーグです。彼のフラットベッド絵画は、キャンバスのサイズと、シルクスクリーンのサイズが同じで、ぴたっと四隅に収まるように図像を描画できる。手の動きはどうしても四隅に近づくにつれ、袋小路に陥るけれど、手の代わりにシルクスクリーンを使ってやる。それで彼は四隅の問題を解決したわけですね。そのラウシェンバーグがジョン・ケージとやった実験で、自動車のフォードのタイヤにインクをつけて、長い紙のうえをゆっくり走ることで、タイヤの跡が紙に転写されていく。フレームの問題をまた別な仕方で、つまりある意味ではフレームがない状態で印刷という事象だけが持続する。そういうことをラウシェンバーグとケージはやった。その試みは個人的に興味深いのですが、さきほどの映像で華雪さんがこう、1メートルしか腕が伸びないのだけれど、それを少しずつ継ぎ足して線を伸ばしていく。その継ぎ足しの箇所はおそらくインクが多めになって、少し膨らんで円形になったりすると思うんです。そういう細部が面白くて。おそらくその1メートルはタイヤの一回転分みたいなことかなと。そういう形式的な観点からも、美術と書の問題がつながる領域がたくさんある気がします。



華雪 話が少しずれるかもしれないんですけど、私の最近の興味の先にあるのは「日本語」です。一字書というのは日本でしか機能しないんです。そのことに気がついたのは、台湾でワークショップをしたときです。そのときは、参加者に「木」を書いてもらいました。「木」を一文字で書いて、思い思いの木をあらわしましょうと言ったときに、参加者にすごく居心地が悪いと言われたんです。できれば二文字で書きたい、木について書くなら「樹木」と書きたいとおっしゃって。象形文字だと木は、「木」一文字であらわせますよと言っても、いや、自分たちにとっては二文字で表現の方がしっくりくるんだというお話を聞いたときに、同じ漢字を使っている、これだけ感覚が異なるんだと気がつかされたんですね。

もうひとつは、私が毎日書いている「日」のシリーズを以前「高橋龍太郎コレクション展」で展示していただいたときに、来場者の中で「日曜日がいっぱいある」とおっしゃった方が何人かいらしたんです。私は「ニチ」という音で、「日々」の意味で書いているつもりだけれど、ある人にとってはそれが「日曜日」というキーワードに変身してしまう。これは日本語において漢字の読みがいくつもあること、そして読みによって意味が多少異なる場合があることが作用していると如実に感じられる出来事だと思っています。読みがいくつもあることが脆弱だと思ふときがあったり、強みだと思ふときがあったりするんですけど、いずれにしても日本語は中国や西洋からの言葉——漢字を飲み込み、アルファベットを飲み込みながらでき上がってきている——たとえば「美術」という言葉は明治期に入って翻訳された言葉であって、それまでの日本語

にはなかった言葉です。そうした言葉で私は普段考えて制作をしていることに改めて気づかれます。いろいろなものの集合体のような言葉の中で制作をしている。日本語におけるあやうさのある漢字一文字を書くことで制作をしているのは、どういうことだろうと考えたときに、井上有一たちが目をつけていないところはないかと思うんです。一字書のあやうさについて誰も言及していない。そこまで余裕がなかったのかもしれないですが、どうして言語学的なところと現代書は接触をしなかったのか。たとえば森田子龍はフランス語がかなり親しい人でしたし、比田井天来の息子である南谷は50歳前から英語の猛勉強をして、海外での書の教育に力を入れていきます。外国語に触れ、そこから日本語が照らされる場に立ち合っているはずだけど、日本語としての一文字の漢字が内蔵しているあやうさには無自覚なまま制作していたのではないかと考えると、私はここから考えることを進めていくべきではないかと思っています。

大山 あやうさというのは、具体的にはどういうことでしょうか。

華雪 読み違いが起こったり、意味の取り違いが起こったりするということ。その面白さもあるんだけど、ただ、これは日本語を知らないと発生しないことでもある。そこをどう回収、どう飲み込んで消化していくか、どう自分の中に落としどころをつくっていくのか。このところずっと考えていることです。

大山 面白いですね。私も日本語の文字の複雑さを最近よく考えています。アルファベットは表音文字で、漢字は表意文字ですね。英語の character という単語には、人という意味と、文字という意味がありますが、ストリートアートの文脈だと、文字が人に見えるときがあります。エアロゾル・ライティングでは、名前をかく行為をとおして、かき手のペルソナが表出する。アルファベットのSが横顔に見えたり、もしくはRがブレイクダンサーのようなポージングする身体に見えることがあるんですね。それは意図的にそう描画する場合もあれば、結果論の場合もありますが、ひとつにはシルエットの問題がある。人の立ち姿を、塗りつぶしてシルエットにすると、どこか文字のように見えるときがあるんですね。実際の文字ではなくても、なんらかの文字性を備えた記号のように見える。文字と身体は、シルエット化することで接近するというか。ただそれは表音文字の話ですね。つまり意味ではなく視覚と聴覚という感覚をベースにした文字だからこそ、そういう視覚的類似性のようなかたちで横滑りする。漢字はまた違いますよね。表意文字は形体がより複雑なので、シルエットに変換できないというか、無理やりしても黒く塗りつぶした四角のようになってしまう。

でも華雪さんのお話だと、表意文字は読み方がふたつあることにより、なんというか視覚ではなく、意味論的に解釈が横滑りしていく。読み方なので、そこに音は介在していますが、音の力で、意味が二重三重に滑っていく。これがもし日本語の漢字に特有の現象なら、日本語の漢字は表意文字なのか、表音文字なのか。それ自体が多義的な感じがするんですね。これはかくことにもつながる。文字をかいているのか、絵をかいているのか、刻んでいるのか。興味を引かれます。

藪前 「日」という字は、日の丸の「日」でもあるので、国家の表象にもなりうると考えたりするのでしょうか？

華雪 ワークショップをしていると感じます。みんな同じ字を書いているけど、その背景について、こんなこと書いて書いたという話をされるとときに、大山さんがおっしゃった表音文字的な角度から書いている人と表意文字的な角度から書いている人がまだらに現れるんです。そのどれもが間違いではない。ひとつの文字の中に、これだけの解釈がある状況が、正しいか間違いか、なにかちょっとわからないような状況になっていく。そのときに、あ、これが日本語なんだなと実感します。



藪前 大山さんの作品は一方で、タギング——名前を書く行為からその意味を取り除いていきます。それでもその大元はストリートカルチャーとつながっていて、ライティングの文化の無数の文脈が大山さんの作品の線の中には読みとれます。それは魔法というか、厚みとでも言えるようなものを感じるんです。線から意味を抜いていこうとするんだけど、一方で蓄積——それは大山さんの線ではなく、文化の厚みが線にあらわれているように描かれている。最初に華雪さんが大山さんに共感する部分として、大山さん自身がそこには消えているといったお話をされていたので、その点についてのお考えをお聞きしたいです。

大山 おっしゃる通りで、ここまで文字についてもお話ししましたが、私自身の作品は文字性を取り除いていく、非文字的な表現です。さきほど文字が人の顔や姿に見えると言いましたが、それは、文字をとおしてかき手のペルソナが伝わってくる、ライティングはかき手のポートレートだということでもあります。その意味で、非文字であるクイックターン・ストラクチャーは、やはりある種のポートレートですが、ペルソナがなく、野篁坊（のっぺらぼう）というか、代わりに頬骨とか、あごとか、鼻とか、そういう顔面の骨格性というか、構造のみが際立っている。生成AIで人間の顔を解析して、もっとも平均的な顔面を抽出するところなるという感じかもしれません。ストリートアートの歴史が紡いできたライティングのさまざまなスタイルを踏まえつつ、特定のペルソナではなく、その奥にあるアーキタイプを象っていく感覚があるんですね。言い換えると、手を動かして制作するのは私だけけれども、それが体現するのは私の人格ではなくて、クイックターン・ストラクチャー自体の人格がある。クイックターン・ストラクチャーという固有名をつくったのも、根底にはそうした考え方があります。もっと言えば、クイックターン・ストラクチャーはそれ自体がひとつの「生」を備えたモチーフであり、私はそれに仕える立場ということです。私がさまざまな人と出会いプロジェクトをしたり、さまざまな素材やメディアを試していくなかで、多様な姿のクイックターン・ストラクチャーが生成されていく。そうしてクイックターン・ストラクチャーの生存圏が、拡張したり、変化したりする。その拡張や変化が、私の作家活動になるという感覚があります。

華雪 大山さんの作品について考えている中で気がつくのは、「普遍」「からっぽ」という言葉が大山さんがよく使われることです。「からっぽ」が「普遍」につながって、大山さんの作品が抱える普遍性へとつながっているような気がしているんですね。

そこへつなげて、自分の作品の話をしてみたいなど。ワークショップをたくさんしていると話しましたが、展示をはじめたばかりの若い頃に、今はここ（東京都現代美術館）で広報を担当されている工藤（千愛子）さんと一緒に企画して展示をしたことがあったんですね。そのときに、工藤さんの先輩から「俺が書いた字となにが違うの」と訊かれたことがあって、答えられなかったんです。今もはっきりと答えられないと思っているんですけど、私がワークショップをたくさんしている理由のひとつは、その問いを引き受けながら、私が書いた字と誰かが書いた字はなにが違うのかをずっと考えているからだと思っています。

文字を書くということは、既成のものを書くということでもあって、さらに、その既成の文字のひとつである漢字は膨大な歴史を孕んでいる。どう足掻いても、そのオリジナリティが覆ることがないものにずっと抗っている感覚があるんです。そんなことを考えていると、私も自分の制作の中では、大山さんがおっしゃる「からっぽ」という言葉であらわされるような普遍的なものを、自分の作品の中で探そうとしているのかもしれない。今回大山さんとなにを話そうかと考える中で、そうしたことを気づかされているように思っています。

大山 「からっぽ」という概念は、さきほどの野篁坊にもつながりますが、私はジャン・ボードリヤールの理論を下敷きにしています。彼がニューヨークのストリートアートを論じた75年の論文で「empty sign からっぽの記号」と言っているんですね。当時、学生運動も盛んな時代で、多くの落書きは具体的な内容がありました。たとえば「～政権反対」「STOP～」というような社会的、政治的なメッセージですね。そこに、ただ名前をかくだけの新しい落書きが現れた。名前は意味をもたない、音とかたちの戯れなので空虚である、からっぽである。ただし、からっぽだからこそコードを攪乱する力があるという分析をボードリヤールはしています。ただボードリヤールが見落としていたのは、ライティングは意味内容はからっぽだけど、その代わりに別のものが流れ込んでいた。それを私は「アルターエゴ」と呼んでいて、さきほどかき手のペルソナのことを言いましたが、そこには意味内容の代わりにエゴが充満していて、それで文字がポートレートに見えてくるという議論を私はしているんですね。それがクイックターン・ストラクチャーの説明につながるんですけども。だからある面から見れば空虚なんだけど、別の面から見ると、まったく異質なもので、その容器は満たされていると。そういう議論ではありました。華雪さんの話とずれましたけれども、一応。



藪前 終了の時間が近づいていますので、お二人が挙げて下さった中から、もう少し展開したかったお話に最後ひとつだけ触れて終わりにします。華雪さんは、書で社会の歪みに向き合おうと

いう思いを強くされていて、たとえば文字が読める人、リテラシーを持っている人にもみ届く制作や活動だけでいいのかとおっしゃっていました。そうした思いから社会や時代とのつながりを意識して活動されているということですね？

華雪 これもワークショップのつながりで、8年前に、社会学者の岸政彦さんから大阪の西成にある「ココルーム」を主宰されている詩人の上田假奈代さんを紹介されて、ワークショップを試みないかという話になったんです。日本には「ドヤ街」と呼ばれる場所では有名な地区が今も三つあって、東京は山谷に、横浜は寿町、そして大阪は釜ヶ崎、西成にあいりん地区という場所があります。そのひとつの釜ヶ崎でワークショップをするようになったんです。そしてなぜか同じタイミングで、朝鮮学校と人権センターでもワークショップをするようになりました。そうした現場に行くと、もうかなりご高齢ですが、いろいろな事情があって小学校に通えなかった方にもお会いするんですね。ただ、会話はなんの不自由もなくなさるので、字が書けないことが見えにくい方も多いんです。

あるいは釜ヶ崎のシェルターと呼ばれている場所でのことです。このシェルターというのは、路上生活をなさっている方が一日だけ泊まることができる場所ですが、その一日だけを更新しながら長いこと住んでらっしゃる方もいらっしゃるんですね。そのシェルターで自立支援の一環として開催されているワークショップに2023年から関わりははじめました。ここには発達障害を抱えていらっしゃる方も少なからずいらっしゃって、そこに加えていろいろな依存症を抱えてらっしゃる方もいらっしゃいます。

釜ヶ崎で字を書くワークショップができる前提には、上田さんが長い間場づくりをなさってきた土壌があつてのことなんです。参加者の中には、「俺、ちょっと字書けへんねんけどええかな？」といつてらっしゃって、「お手本書いてくれへんかな」と言われる方もいます。ただ、手本を見ながら書かれると、字が書けないとおっしゃっていたのがなんだったのかと思うくらい、とても上手に書かれるんです。でも、それは描いている。かたちをそっくりに写しているようにも見えるんですね。だから彼が書いて／描いているのが字なのか絵なのかわからないんだけど、彼はすごく楽しんで書いて／描いていらっしゃる。そういう場面に出会うと、ふだん、字を書くことが難しい方に自分がほぼ出会わずに生きているんだなということに気づかれます。自分が知らずにいたことはなんなのか、あるいは字というものがどういうものであるのかということを、ワークショップをしにいく度に突きつけられる。そういう場なんです。

釜ヶ崎で仲良くしているおじさんは、「日」という字を書いていると、だんだん違う字になっていくことがあります。でも彼にとって、それは「日」なんですよ。字が違うよと指摘するのは簡単ですけど、あえて言わないときもあります。これに限らず、正しさや間違いってなんなのかが判断のつかないような出来事がたくさんあります。そんなふうに、私にとって字を書いて表現することがいったいどういうことなのかと、行く度に問われ、深く考えさせられています。

藪前 グラフィティは、持たざる者の手段としてはじまった歴史があります。大山さんは社会との関係について、どのようにお考えですか？

大山 エアロゾル・ライティングが始まった 70 年代のニューヨークでは、文字の読み書きができない少年少女たちもいたそうです。印象に残ったエピソードは、文字の読み書きができない少年が、日用品のロゴは判別できる。あのコーヒーマーカーだよね、と。文字のロゴですよ。それは文字を画像として見ているから、よく見るロゴだからわかるということですよ。なんて言えばいいんでしょう。かくことと読むことは違っていて。私たちも同じですよ。難しい漢字だと、読めるけど、意外にかけないときありませんか。かくということは、それは目ではなくて、指が動きをディテールまで記憶していないといけない。他方で読むときは、画像として全体を把握していれば、あと前後の文脈から、ディテール抜きでも、ある程度までわかる。これから AI が発達して、発話が自動的に文字に起こされるとか、文字が音声で聞こえるとか、そういうテクノロジーも出てくると思うし、もうあるかもしれません、さまざまに変わっていくとは思いますが。読み書きをめぐる環境はドラスティックに変わっていく。ただ少なくともこれまでは、かく行為は身体と結びついていた。鉛筆なりをもって、紙とかに直接かく行為で、筆順だったり、一画一画を指の動きで記憶する。だから視覚イメージが薄くても、なんとなく指の動きで覚えていけばかくことができた。逆にかくことができなくても、視覚イメージを記憶していれば読むことができた。そういう違いがある気がします。そうすると今後、もしテクノロジーの発展で変わっていったときに、筆順のようなことは、おそらく失われていく気がしていて、それは私たちのように作ったり、かいたりしている人間は、ちょっと気にしておいてよいことかなという気はします。

藪前 確かに文字を書くという行為がほとんどなくなっていく中で、書く／描くといった行為自体が既にそんな時代状況に抗する手段になっているかもしれないですね。

華雪 書き順を英語に翻訳すると、order になる。書き順という言葉が order になるともっと強いものに感じられて、そのことにはっとさせられます。けれど、書き順であり筆順であり、それらはそれくらい強いものなんだなと。

大山 比田井南谷さんの展覧会を見たときに、娘の和子さんとお話しをさせていただいて、南谷も抽象をかいていたんです、と。それで、これ文字じゃないんですね、ときいたら、文字じゃないです、じゃあ筆順もないんですね、ときいたら、筆順はあります、というんです。文字ではないけれど、筆順はあると。それはどういうことだろうと思うんですね。書の抽象を考えると、前衛書は文字を手放すのか、完全抽象になるのか、せめぎあいがあったと思うのですが、書の抽象っていうのは、かならずしも近代絵画における抽象と同じではない。素材も文脈も異なるので。つまり文字ではないけれど、筆順はあるということをどうするか、それは絵画の抽象にはない、書の抽象に特有の問題でしょう。昨今、複数のモダニズムという意味で複数形の S をつけた「Modernisms」という考え方がありますが、私は個人的に、複数の抽象、「Abstractions」とい

うことがある気がしていて。領域ごとにずれ重なる抽象の概念もしくは問題系ですね。

藪前 今回の「日本現代美術私観」の中で、お二人の作品は、『私』の再定義」というセクションに展示されています。このセクションは、東日本大震災以降、強い主張にリアリティを感じられなくなられたという高橋先生のコレクションが、その主体である「私」の存在を問い直すような作品への関心が高まっているのではないかと捉え、そうした感覚を印象づけるコレクションを展示しました。「かく」、あるいは「かかされている」という感覚についてその身体性や、素材の持つ特性に注視しながら、そこに自律した秩序を見出し、結果として抽象表現に繋がっていく傾向も感じられます。今のお二人のお話からは、そうしたことについても改めて考えさせられました。

会場のみなさんからもご質問をと考えていたのですが、あっという間に時間が過ぎてしまいました。どこかでまたお話の続きを伺える機会がつかれればと思っています。今日はありがとうございました。

構成：小山晃