

Interview with Hideyuki Nagasawa:  
What Was the Project *Dialogue* -  
“When I was born”?

Tadashi Hattori

## 長沢秀之に聞く

### 対話「私が生まれたとき」プロジェクトとは何だったのか

#### 服部 正

美術家・長沢秀之の近年の壮大なプロジェクト「対話『私が生まれたとき』」の意味を、作家本人と美術史研究者の架空の「対話」によって紐解いていく実験的試み。プロジェクトに参加した著者が、数年間にわたって断続的に続けてきた2人の会話による思索の過程を再構築する。

長沢秀之(1947～)は、2次元上の絵画がなぜ成立し、そこに描かれる像がどのように「見える」のかについて思索を深めながら制作を続けてきた美術家だ。そこでは、対象物との物理的あるいは心理的な距離や、対象物そのものが内包する歴史や時間とそこに関与する長沢自身の時間などが絵画上の問題として重層的に取り扱われ、具象と抽象の間を往来する探究が続けられてきた。長沢はまた、1991年から2018年まで武蔵野美術大学油絵学科教員<sup>(1)</sup>として多くの後進を育ててきた教育者でもあり、その教育活動は自身の創作とも深いところでつながっている。

一見すると長沢の創作は、絵画において対象がどう表現されるのか、絵画を見る私たちは作品を通じて彼が描いた対象物とどういう関係を取り結ぶのかといった、純粹に絵画制作や絵画鑑賞の問題と向き合ってきたかのように思える。しかしそ

こには、絵画を取り巻く現実社会への長沢の関心が通奏低音のように響いている。そして、2010年代以降の活動において、この現実社会と絵画の関係がより明確に前景化されるようになってきた。1954年の南太平洋での水爆実験と2011年の福島での原発事故を結び付けた2012年の展覧会「大きいゴジラ、小さいゴジラ」<sup>(2)</sup>は、武蔵野美術大学の学生たちが地元の中学校を会場として作品を展示するアートプロジェクトだが、ここでは長沢が展覧会をディレクションするかたちで、ゴジラの歴史と現在の自分を結びつけて作品をつくるよう、制作者にその役割を割り振っている。長沢自身の作品も含まれているが、主体は思い思いのやり方で「現在のゴジラ」を表現した学生作品であり、これはのちに3つの美術館で展示発表されていくことにつながる<sup>(2)</sup>。ここには、長沢の教育者としての実践が深く関わっている。



図1.「大きいゴジラ、小さいゴジラ」展会場（小平市立第二中学校）2012年、（参考文献1）、撮影 長沢秀之

そして2015年から断続的に取り組んでいる「対話『私が生まれたとき』」のプロジェクト(図2)では、社会との関係性、他者との関りが作品そのものの根幹的な要素といえるほど比重を増している。しかし、他者との関係性の中で生み出されたこの作品群は、それでもやはり長沢が長年にわたり探究を続けてきた絵画と対象、そしてそれを取り巻く時間という問題意識の中に位置付け得るものでもある。本稿の目的は、このプロジェクトで長沢が何を目指していたのかを本人の言葉を通じて明らかにすることだ。

「対話」の名前が示す通り、この作品群は長沢と誰か別の人物とのやり取りの中で生まれたものだ。長沢は、様々なきっかけで知り合った人、第三者から紹介を受けた人に、一枚の写真を提供するよう求める。そして、その写真に関連して「私が生まれたとき」で始まる文章を書くことを要求する。何をテーマとして文章を書くかは各人の裁量に任されているが、聞き取り調査のなかでの長沢との対話によって、文章のテーマが方向づけられることもある。最終的な参加の条件は、「私が生まれたとき」で始まる文章を書くこと、それに関連する写真を提供できることである。一例を挙げると、「私が生まれたとき、ヤマで狐が鳴きました。「ヤマ」は「炭坑」と書きます。」<sup>(3)</sup>で始まる1954年生まれ的人物によるものもあれば、「わたしが生まれたときから15年後、わたしのおじいちゃんは、天国へ旅立った。」という1997年生まれの若者によるものもある。長沢は文章の誤



図2.長沢秀之（「対話『私が生まれたとき』神戸 25+1年あと（未来）の記憶」展会場（KIITO）2021年、（参考文献6）、撮影 戸矢崎満雄

字を修正したり、第三者が読んで理解しにくい部分に加筆を求めたりするなどの最小限の介入は行いが、基本的には本人が書いた文章にほとんど手は加えない。一方、提供を受けた写真の方は人目に触れることなく、この写真に基づいて長沢が描き起こしたドローイングのみが公開される。ある人物が書いた「私が生まれたとき」で始まる文章と、その人から提供を受けた写真をもとに長沢が描いたドローイングというセットが、このプロジェクトの基本的なユニットとなる。

このプロジェクトが最初に行われたのは、やはり武蔵野美術大学の学生との共同作業だった。成果を発表する展覧会は2015年8月8日と9日に東大和市立第5中学校を会場として開催されている(図3)。続く第2回目のプロジェクトは奄美大島で行われた。奄美出身の女性(カリフォルニア州立大学チコ校教授)との偶然の出会いがきっかけとなり、長沢は導かれるように2016年の夏から翌年春にかけて奄美で聞き取り調査を行い、出会った人々に写真の提供を依頼してドローイングの制作を行った。その成果は、2017年9月4日から10月1日にかけて武蔵野美術大学美術館で開催された大規模な個展「未来の幽霊—長沢秀之展—」の一部として公開され(図4)、翌2018年には、奄美の田中一村記念美術館展示企画室でも展示された<sup>(4)</sup>。第3回目は、2018年から神戸で行われた。この年の3月に武蔵野美術大学教授を定年で退任し、神戸芸術工科大学の客員教授となったことも影響しているが、奄美での聞き取り調査のな



図3.「対話『私が生まれたとき』」展会場風景、東大和市立第5中学校、2015年、撮影 長沢秀之

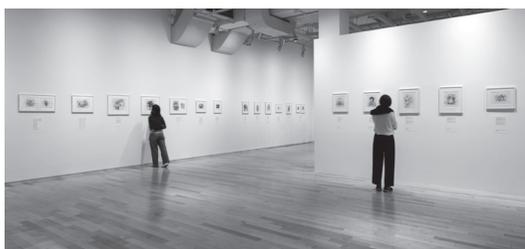


図4.「対話『私が生まれたとき』奄美編」展会場風景、武蔵野美術大学美術館・図書館、2017年、撮影 長沢秀之

かで歴史的に奄美から神戸への移住者が多いと知ったこと、2020年が阪神淡路大震災から25年の節目にあたることから、長沢の関心を神戸へと向かわせるきっかけとなった。

そして、成果物である小冊子などを通じて遠巻きにこのプロジェクトに関心を持っていた私は、プロジェクトの神戸への展開によって唐突に当事者としての関わりを持つことになる。長沢からの依頼で、私が勤める大学の学生に写真と文章の提供を求めることになったためだ。私のゼミに所属する3、4年次の学生にプロジェクトの概要を説明し、参加者を募ったところ、幸いにも多くの学生がこれに応じてくれた。学生の文章と写真を取りまとめて長沢に送り、長沢の取捨選択や文章の微細な修正の依頼を学生に伝えるなど、長沢と学生の仲介者として立ち回りつつ、長沢とは幾度もメールでのやり取りを繰り返す、対面での意見交換も行った。こうして、シリーズ第3弾となる「対話『私が生まれたとき』神戸 25年あと（未来）の記憶」には、ゼミの学生8名の文章が取り上げら

れることになった。

神戸でのプロジェクトの成果を示す展示は、2019年11月23日から翌年2月16日まで長沢の地元である埼玉県原爆の凶丸木美術館で開催された(図5・6)。この展示会は、神戸のKIITO（デザイン・クリエイティブセンター神戸）で巡回展示される予定だったが、新型コロナウイルスの感染拡大による緊急事態宣言の発出によって延期を余儀なくされた。その後、2021年4月17日から25日までのわずか9日間の会期での開催が決まったが、最終日の25日に再び緊急事態宣言が発出されたために1日会期を短縮して24日で終了するという受難続きの展示会(図7・8)となった<sup>(5)</sup>。私は神戸でのプロジェクトに関わりをもった縁で、埼玉と神戸の両会場で長沢と対談をすることになった(図9)。美術評論や神戸の震災と美術の関連ということであれば、私より適任の話者、論者はいくらでもいたと思われるが、私が専門とするアウトサイダー・アートの創作者に対して長沢自身が関心を寄せ続けていたこと、神戸でのプロジェクトに私が具体的に関与していたことが人選の理由だったと想像する。

この対談は、主に私が聞き役となってプロジェクトの意味や制作過程を長沢自身から聞き出していくような性質のもので、このプロジェクト全体を理解するうえで非常に有意義なものだった。私自身の関心で言えば、近年のアートシーンでよくみられるようになったリサーチベースの表現活動の一環として位置付け得るこの長沢のプロジェクトが、それでもなお絵画、ドローイングという2次元の表現形態において発表されることに強く引き付けられていた。リサーチ型のアートは、資料集や映像、写真などを複合的に用いるインスタレーションの形態を取ることが多いなかで、リサーチを自身の絵画制作へと落とし込んでいく長沢独自の手法はきわめて興味深いものだ。対談での長沢の発言は、その点についても新たな知見を与えてくれるものだった。展示会のトークイベントは、その場限りのもので参加した当事者の記憶にしか残らないというケースが多い<sup>(6)</sup>。さらに、対話という性質から論点が様々に往来するため、記録映像から長沢の思想を体系的に理解すること



図5



図6

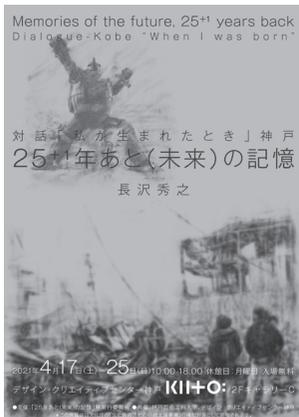


図7



図8



図9

図5・6.「対話『私が生まれたとき』神戸 25年あと(未来)の記憶」展会場風景、原爆の図丸木美術館、2019年、撮影長沢秀之

図7.「対話『私が生まれたとき』神戸 25+1年あと(未来)の記憶」展子ラシ(表)

図8.「対話『私が生まれたとき』神戸 25+1年あと(未来)の記憶」展会場風景、KIITO、2021年、撮影 戸矢崎満雄

図9. KIITOでの対談風景、2021年4月17日、撮影 中山玲佳

は難しい。そこでこの報告では、長沢と私が行った2回の対談と、対談の準備段階で交わしたメールの内容なども取り混ぜながら、いくつかの論点に絞って、このプロジェクトについての長沢の発言を要約してみたい。対談を時系列で追った書き起こしではなく、対談の中での長沢の発言をテーマごとにまとめ直した架空のインタビューのような体裁で、長沢の見解を報告したいと思う。

——神戸でのプロジェクトでは、震災から25年ということを経験して意識していた。にもかかわらず、なぜ若者から文章を募ったのだろうか。このプロジェクトに参加した若者たちは神戸に住んではいても震災は経験していないか、経験していたとしても記憶に残っていないほど幼かった世代だ。たしかに今回の学生たちの親の多くは震災を経験し、命がけで幼い命を守ったという人もいただろう。その記憶は確実に子どもにも伝わっているはずで、多くの学生はそのことを意識しただろう。普通に日本全国で20歳前後の人に「私が生まれた時」について書いてくださいと頼んでも、おそらく阪神淡路大震災のことはほぼ出てこない。しかし、神戸では震災を経験していないにも関わらず多くの学生が震災について書いている。これはやはり経験してないが経験しているということなのだろう。

**長沢：**神戸で何かできないかと考えた時に、あまりに大きな都市でつかみどころがなかったんです。震災ということを考えても、大人だけだと真っ只中を経験してる人が中心となります。それに対して僕の立場に関わろうとしても、こちらは経験していないので、お前は神戸に何をしにきたのかということになってしまいます。それで軸としては、服部さんのところの学生さんのような震災を知らない人たちと、経験した世代の人たちがちょうど一緒に混じり合っていることがいいバランスになるだろうと考えました。結果的に、関東で公開した時には若者の文章に共感する人が多かったんです。自分と同じ世代の人が、経験していないはずなのに震災を語っていることに驚き、衝撃を受けたという意見も多かった。「あ、言っ

ていいんだ。」という感覚ですね。上の世代の人たちも、経験していない若者の言葉に親近感を持ったのだと思います。

両者を混ぜておかないと、自分たちは経験しているから、経験していない人はちょっと違うというような排他的で特殊な話になってしまいます。あるいはその逆のように鑑賞者の側の無関心も誘発してしまう。しかし、その後に東日本大震災があり、各地で洪水などの災害もあり、そういうことがあると、あそこでは起こるけどこっちは平気だという感じが無くなってきています。いつどこで自分たちに起こるかもしれない。そういうことがあると自分たちが生きているというのは、極端に言うと死んだ人と引き換えに生きているかなという感じが膨らんでくる。では、そのような感情をどういうふうに表示につなげていくのか、それが想像力と関わってくるんじゃないかと思っています。だから、そういう意味では今回の展覧会は、今ここで自分たちはこういう風に生きてますという、死者に対する報告会みたいな感じになったらいいかなと僕は思っていました(図10)。

——死は、この作品群を考える時に最も重要なキーワードのひとつだ。長沢に作品の印象を問われた時、私はかなり率直かつ素朴に「ドキッとした」と答えた。長沢はこの反応をおもしろいという。非常に多くの人が「ドキッとした」と答えるのだという。この「ドキッとした」感覚の根源には、ドローイングのモデルとして写真が用いられていることが大いに関係しているように思う。なぜこのプロジェクトでは写真そのものを展示するのではなく、写真をドローイングするのだろうか。

**長沢：**「ドキッ」とするのは鑑賞者が死者に見られているような感じがするからだと思います。これにはふたつのことが絡んでいます。まず“見られる”ということに関してですが、写真を撮る時は当然カメラ、レンズの方をみんなが見るので、そのみんなの視線が正面を向いていて見ます。展覧会で作品を見るということと、作品から見られていることを意識することにはまったく



左から

図10.「対話『私が生まれたとき』神戸 25+1年あと(未来)の記憶」展会場風景、KIITO、2021年、撮影 戸矢崎満雄

図11.(ドローイング)・図12.(油彩)、「対話『私が生まれたとき』神戸 25年あと(未来)の記憶」展より「…春の日に祖母はこの世を去った。それは私たちの誕生日の1週間前のことであった」関連作品、2019年、撮影 長沢秀之

違った意味があります。展示されているドローイングでは、描かれた人のほとんどがこちらを見返しています。そこに「ドキッと」させられるひとつの要因があると思います。

それは、実際に僕がドローイング描いている時もそう感じていることで、過去を全然知らない人が僕を見てる。僕はその人を知らないんですが、僕もその人を見返す。それである時間をかけて描いていくと、なんだかその人と直接会ったような、対話しているような、この人を知ってるような気分になってきます。そこがやってみてすごく興味を引かれる。

KIITOで展覧会の冒頭に展示し、油彩画としても展示した作品(図11・12)は服部さんのゼミの学生さんから提供を受けた写真を基にしたものなんですが、そのひとの文章にもあるように(7)とてもきれいな女性だと思いました。この女性は学生さんの祖母で、すでに亡くなっているということです。その若々しい笑顔と死が大きな衝撃で、そこから展示のイメージが膨らんでいきました。

もうひとつの“死者に見られている”ということの“死者”のほうですが、写真というのは基本的に死と関係していると思います。そこに写っている人は、すでにいない人だからです。いないという事は亡くなっているというだけではなくて、写真に写ってるその瞬間の人は今はもう存在しないということです。そこに僕が入っていくことは、ある意味では死者のプライバシーに入っていくことでもあるのですが、止まった時間…そんな

ことは生きている以上あり得ないのですが、そのあり得ない瞬間はどういうものなのか見てみたいと思うからなのです。たとえばある人の文にあるように、止まった時間にいる自分の父が自分より若い子どもの姿でこちらをじっと見ている、そうしたことが身近なこととして見るものを「ドキッと」させるのではないのでしょうか。

——その写真からドローイングを描き起こし、さらには部分的に消しゴムで消していく。その行為を通じて写真と死の関係性が一層意識されるようになる。長沢にとって、せっかく描いたドローイングを消すということにはどのような意味があるのだろうか。

**長沢:** カメラの目自体は死者の目で、単眼なのでちょうど死者の眼球に外界が映ってるのと同じような感じでカメラには写っています。だから、どうしても僕にはカメラに映ってる人が死者のように見えてしまいます。本当に死んでしまった人ではないにしても、生きている人でさえも、ある時間を切り取っているという意味ではその時間は今はない時間、過去の時間です。そういう意味では、過去の失われた時間というものが写真には含まれていて、そのなくなった時間を僕は甦らせたというか、今ここに現われるようにしたいという感じで描いています。そこが写真を用いることのおもしろいところです。写真は死のネガなんです。ドローイングでその死者を一旦呼び戻すよ

うな感覚です。

油彩画ではなくドローイングを中心としている理由もまさにそこで、時間をかけて鉛筆で描いたものを、最後に消しゴムで消していくことができる。この消していくと時に、何かがふわっと出てくるんです。消えていくのではなくて、出てくるんです。それが最後のスリリングなどところで、描いていくうちに、あ、似てきたなという感じもあるんですが、最後は似なくてもいいやという感じで、重要な雰囲気を持ったところが消えてしまったりということもあるんです。今もっているこの感覚というのが大事で、現在の痕跡っていうのがなかったとしたら単に過去をトレースしているだけになってしまう。そうではなくて、今をつくるために消してるということなんです。消してることによって消えるのではなく何か浮かび上がってくる。そこのところが描いてて自分でも不思議に思うところですよ。消すことで何か立ち上がってくる感じとか、そこに手応えがあったなという感じはすごく重要なんじゃないかと思うんです。コツコツと描いてきたものが最後にパッとちがう次元に行ってしまうわけです。そこが飛躍でもあり、自分でもコントロールできないような、わからないところに突入する段階でもあるんです。そこがなかったら、ただ似顔絵を描いてるだけになってしまいます。

写真を見て描くと言いましたが、見ることと描くことは違う行為で、同時にはできないんです。写真を見る時は絵は見られないし、描いているときは写真を見られない。だから、よく見て描きなさいなんて言われるけど、それはちょっと嘘で、よく見てたら描けなくなってしまいます。描くということには常に何か人間の記憶、本当に短い記憶が絡んでくるような気がします。見ることと描くことの間には極々微小の時間差が生じてきて、それは誤差を含むものであったり、ある記憶の修正であったりして、それらを含めたほんとうに短い記憶の再現が絡んでくるんです。さらにそれは手で描くというからだを使うことの誤差につながっていく。プロジェクションを使った機械的なトレースにはあり得ないことです。そこからもうひとつ進んで描いたものを壊して、別の手に委

ねたいという気持ちが湧いてきます。つくること、つくったものを破壊したいということと両方の気持ちがあって、つくった後に壊したいっていう気持ちが全く入らないようだとおもしろいものにはならないんです。それで、提供してもらった写真を変えるんです、消しゴムで消しながら。その時は描く論理とは全然違うもので、ただ消すために消す。すごくいいところが消えちゃったりもします。しかし、消すことによって写真とは違ったものが出てくる。消さないで写真それ自体から抜け出られない、そういう感覚があります。

——はつきり見えないように消すことで、描かれているものの存在感がやや遠のくことになる。それは、写實的にそのまま描かれてるものと全然違う感覚である。しかもそれが写真を経由しているということを経験者は知らされているので、この瞬間には絶対自分は行けないという諦めのような、不条理な感覚がより一層強まる。描かれているその瞬間を完全に見失ったんだと思知らされる怖さ、それが「ドキッとした」理由のひとつではないのだろうか。

**長沢：**その解釈には作者としてはやや違和感があります。消すことで、もとの写真がもっていた臨場感やリアリティは遠のくことになるのですが、でもそれはあくまでも単眼によるカメラアイのそれであって、逆に消すことによって別のリアリティや感情も獲得できると感じています。鉛筆で描いたものはタッチや紙の表面なのでこぼこもあって、いかにも鉛筆画なのですが、消しゴムで消そうとするとその汚れも手伝って画面が擦れ、一部は滑らかに、他の一部は消された状態になります。それは今新たにしている臨場感ある光景です。単眼でのリアルを複眼でのリアルに組み立てなおすと言ってもいいかも知れません。自分では死の側にあるものを集めてきて再生する作業と違ってやっているのです。

——このプロジェクトには、過去と現在と未来をつなぎ、生者と死者をつなげるような喚起力がある。そのための仕掛けのひとつが写真からのド

ローイングであり、もうひとつが参加者によるテキストだ。「私が生まれたとき」から文章を始めるということは、ひとつの縛りであり、条件ではあるが、逆にそれが広がりを生み出している。学生たちもただ何となく文章を書いてくださいという依頼ならこれだけの文章は書けなかっただろう。「私が生まれたとき」から始めなさいという指示によって、思いがけず様々な物語が呼び出されているのではないだろうか。

**長沢：**私が生まれた時の記憶なんて、誰にもないわけです。その記憶が無いことを僕は問いかけているわけです。そこからどういう物語を考えるのか、何年経った時点から生まれた時を見るのか、あるいは自分の出生に関連したこととして、祖母のことであったら何か書けるだろうかとか、それぞれの人の記憶が呼び覚まされていく。無理難題のようではありますが、そこからどういうふうにならぬのか、それぞれの人が誰を、何を呼び出してくるのか、そこは興味深いところです。

これはやっつけて気がついたことですが、みなさんやっぱり語りたいたいという思いを強く持っている。最初は文章を書いたことないから難しいとか言うのですが、「生まれたとき」というきっかけが与えられることで、あれを書こうかなとけっこう積極的に書いてくれるんです。生まれた時から生きていた時間のことを語りたいたいというのがすごくある。ではそこで語られる時間というのはどういう時間なのかということを考え、僕は受け取った写真を元にその時間の中に潜り込み、還元している。だから、描いてるとその人とかそれに関連する人、あるいはそこで語られている情景が自分の目の前に浮かび上がってくるような気がするんです。

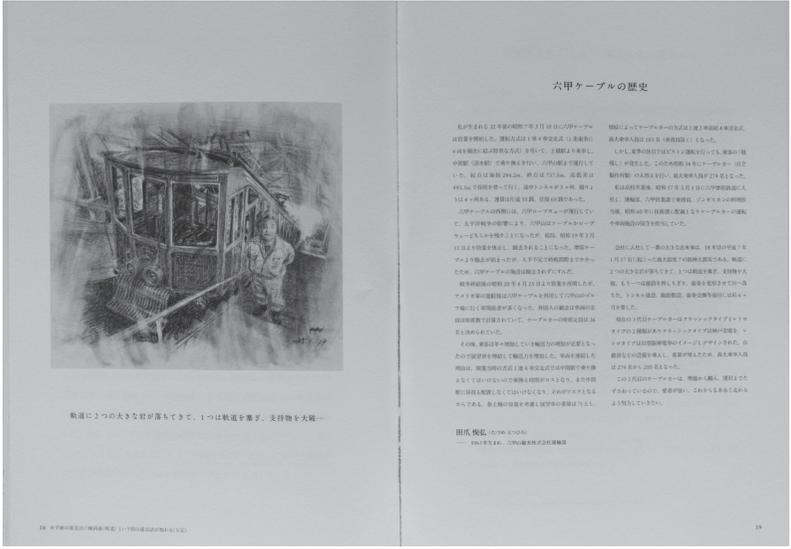
過去というものは、私たちの前にあると思うんです。後ろでなくて前にあって、過去にこういうことがあったと想起することによって、初めて過去というものは記憶として立ち上がってくる。過去の記憶が蘇るといよりは、今つくられる記憶が過去をつくりだすのです。そういうことこそが現在僕らが生きてるといふことの証拠でもある。過去のことがどんどん後ろに引き下がっていつ

て、前から美しい明るい未来がどんどんやって来るということではなくて、むしろ後ろにあるものが前に来て私たちの前に立ち上がっていることが、私たちが生きていることなんだということを実感するんです。

現実には皆さんに文章をお願いすると、皆さんが青森のイタコさんのような感じになってくるんです。それぞれの人が過去の時間を呼び起こして、僕に語ったり文章を書いてくれたりということがあるので、僕としてはそれがすごくおもしろい。言葉によって亡き人をここに呼び出してきているような感じなんです。だから写真を描いている時も、写真から始まって写真が撮影された時間がポンと切り取られているのだけれど、その時間がドローイングによって引き延ばされていく。ある時間を描いているのですが、その一瞬というのが引き伸ばされ、膨らむ。そういう経験をするので、時間は直線的に流れるどころか、行きつ戻りつしながら前後したり、ひとによって長くも短くもなるものなんだと思います。

神戸のプロジェクトには「25年あと（未来）の記憶」というタイトルが付けられているけれども、もともと“あと”の文字には“未来”のルビを振っていたんです。25年というのは一区切りですが、今から見れば過去のことが当時のひとから見れば未来になる、という意味なのです。ですからそこには過去を確認しながら未来を想像している人を未来の私たちが見ているという複雑な関係が生じているのです。1995年の震災を体験し、漠然とした未来を思っているひとを、その25年後のわたしたちが思っている、ということになります。それは写真を媒介としているからこそ可能になることです。例えば一枚の写真が撮られるとき、カメラは僕を見るわけです。カメラを見て写されるとすると、未来には誰かその写真を見る人が必ずいるはずなんです。そうすると、僕は知らず知らずのうちにその写真を見る未来の誰かと対話するかたちになるというか、そういう感覚がたしかにあります。過去の時間が未来の時間と重なりあって、あらたな別の時間が現れてきます。

未来をふわふわしたもの、あるいは夢を持ったものとして語りがちですが、それはたぶんあり得



左：図13. (ドローイング)、「対話『私が生まれたとき』神戸 25年あと(未来)の記憶」展より「私が生まれたとき…祖父になり代わって」関連作品、2019年、撮影 長沢秀之  
 右：図14.『対話「私が生まれたとき」神戸 25年あと(未来)の記憶』図録より「六甲ケーブルの歴史」2019年、38-39頁、(参考文献6)、撮影 長沢秀之

ないでしょう。もちろんそれはほとんどわかりえないのですが、もしも今、未来を描くとしたらユートピアではなくディストピアになってしまうという恐ろしい現実もある。だからかろうじて僕らが生きていくこの先のこと、未来を語るとしたら記憶を語ることにしかないんです。未来は記憶なんだというふうに。つまり、この今も未来の記憶によって今となりうるものなので、僕たちは未来の記憶を生きているとも言えます。記憶は過去のようにだけけど、未来はそこに続いている。それを実際に絵に描こうとするとさらに複雑になって、時空の一本の流れが錯綜してくるんです。単純に過去を過去として定着できない。それがこのプロジェクトをやっているおもしろいところだと思います。

——こうして長沢は、ドローイングを通じて多くの人の人生にさりげなく入っていく。神戸での聞き取りの最初は、奄美群島徳之島から出稼ぎで神戸に出てきた人(図13)の孫だった。そこから神戸の港湾関係の労働者へと人間関係がつながっていく。さらに神戸・阪神間を動き回るなかで、偶然にも昭和7年に開業した六甲ケーブルを運営する会社の社員と出会う(図14)。「対話『私が生まれたとき』神戸 25年あと(未来)の記憶」では、こ

のように海と山に挟まれた神戸の歴史を彩るエピソードが紐解かれていった。それは事前に見取り図がある予定調和的なものではなく、長沢自身の興味関心、そして人との縁に導かれて広がっていった物語であるが、そのことがかえってこの連作に生き生きとした躍動感や臨場感を与える結果となった。

**長沢**：20世紀の技術時代というのは、ある意味で視覚の延長だったと思うのですが、それでは立ち行かないということがいよいよ明らかになってきた。画家っていうのはよく物が見えると思われているけれど、それは全然逆で、一個のものしか見えていません。それよりは市井の人のほうがずっと世界をよく見えています。僕が服部さんの仕事に関心があるのも、アウトサイダーと言われるような人には、普通とは別のやりかたで世界を捉えているのかなと感じることが多々あるからです。「私が生まれたとき」奄美編で、盲目の老婆の口を借りるかたちでその世界を文章にした(図15)のようですが(\*)、その捉え方と同じようにすべてがつながっている捉え方があるように思います。例えば川に石をポンと投げ入れるとする。石は見えなくなるけど、川の流れと石とそれから



図15、『対話「私が生まれたとき」奄美編』図録より「私が生まれたとき、あたりは暗闇と静寂に包まれていた。」2017年、6-7頁、(参考文献4)、撮影 長沢秀之

「ポチャ」という音と、それが世界に伝わっていく。そういうのをひと続きの振動としてとらえることができる。それだと、ひとつひとつの事象が別々ではなくて、全部つながっていると思うんです。視覚だけだと石は石でしかないけれど、視覚でないところで感じようとすると、石も波紋も音もみんなつながっているような感じがします。それはもう、世界観が全然違うような気がするのです。僕はそういうのにすごく憧れがあって、自分もイタコになりたいという思いがある。それで皆さんにイタコになってもらったようなところがあります。イタコ、霊媒は英語では媒介者、メディウムと呼ばれるわけですが、美術の世界ではメディウムといえば鉛筆や紙などの画材のことです。媒介者(メディウム)として画材(メディウム)を使ってあちらこちらを結び付けていく仕事でしたかったのだと思います。

芸術家のなかには、神が自分に降りてきて作品

をつくらせるなんてことをいう人もいますが、それはちょっと違うなと思います。僕も媒介者として振舞っているのですが、これが自分の表現だ、どうだ見ろ、感じろ、とはとても言えない。芸術至上主義的な考えにも心を動かされないし、趣味にとどまるだけの絵画志向にもうんざりしています。現在はコロナ禍のまっただ中でもあり、そのなかで絵を描いているのはほとんど不可能に近いのです。やれることは少ない。それでも描いて見ることがあり、描いてわかることがあり、そのうれしさもある。暗い海を泳いでいるけど、やはり見たい、微笑みしたい、そういうところに自分はいっているのではないかと思います。この「対話『私が生まれたとき』」のプロジェクトを続けることで、一層そういう思いを強くしました。

(はっとり・ただし/甲南大学文学部、美術史・芸術学)

\*本稿はJSPS科研費18K00154の助成を受けたものです。

\*対談書き起こし協力：中谷裕子(甲南大学人文科学研究科研究生)

#### 参考文献

1. 『大きいゴジラ、小さいゴジラ』図録、発行・監修 長沢秀之、2012年
2. 『対話「私が生まれたとき」奄美編』監修・ドローイング 長沢秀之、2017年
3. 『対話「私が生まれたとき」』発行・監修・ドローイング 長沢秀之、2015年
4. 『対話「私が生まれたとき」奄美編』監修・ドローイング 長沢秀之、発行 武蔵野美術大学美術館・図書館、2017年
5. 『未来の幽霊—長沢秀之展—』図録、発行 武蔵野美術大学美術館・図書館、2017年
6. 長沢秀之『対話「私が生まれたとき」神戸 25年あと(未来)の記憶』図録、発行 対話「私が生まれたとき」実行委員会、2019年

- \*1 1991年から非常勤講師、1994年から助教、1999年から教授
- \*2 川崎市立美術館(2014年)原爆の丸木美術館(2014年)東京都立第五福竜丸展示館(2015年)
- \*3 参考文献3に所収
- \*4 対話「私が生まれたとき」奄美編(2018年3月25日~4月15日)
- \*5 展覧会が1年延期されたことを受けて、神戸展のタイトルは「対話「私が生まれたとき」神戸 25+1年あと(未来)の記憶」とされた。
- \*6 KIITOでの対話は文化芸術活動の継続支援事業の助成があったため特設

サイトで公開されている。<https://tai-wa-kobe.official.jp/>

- \*7 私が生まれたときから17年と11カ月経った春の日に祖母はこの世を去った。それは私たちの誕生日の1週間前のことである。私たち、というのは私と祖母のことである。上から3番目の孫であった私は、祖母の誕生した日と同じ日にこの世に生を受けたのだ。祖母が亡くなったのは宣告されていた余命からさらに1年の闘病生活の末のことであった。60代という若さであったので、私は美人薄命とはまさにこのことだと

思った。(後略)(参考文献6所収)

- \*8 奄美の写真家、越間誠の写真使用許可を得て「ハジキの老婆」(ハジキは沖縄、奄美でおこなわれていた手の甲への入れ墨、ハジチともいう)のドローイングを制作し、当人が故人のため、文章は長沢が書いた。盲目のひとの世界を老婆の口を借りて語るかたちになっていて、さらにこの文章は郷土史家によって奄美の方言に書き直され、ともに掲載されている。長沢は、世界を一続きのつながったものとしてとらえる見方に両者の共通点を見いだしている。(参考文献4所収)