Contemporary Art Featuring the Motif of the Great East Japan Earthquake (3/11): Hikaru Fujii's *The Classroom Divided by a Red Line* (2021)

MATSUMOTO, Katsuya

Abstract

The 9.0 magnitude earthquake that struck off the coast of Sanriku at 2: 46 p.m. on March 11, 2011, also caused the accident at TEPCO's Fukushima Daiichi Nuclear Power Station, making it a disaster of an unprecedented scale. The year 2021 marks the tenth anniversary of 〈3/11〉, and various genres of works have been created on the theme of the series of events. In this paper, I also focus on the special exhibition "Artists and the Disaster: Imagining in the 10th Year" (Art Tower Mito Contemporary Art Gallery, February 20 to May 9, 2021). The main subject of my analysis is Hikaru Fujii's *The Classroom Divided by a Red Line* (2021), a work exhibited in this special exhibition. Through these considerations, I attempt to examine contemporary art that uses 〈3/11〉 as a motif.

In Chapter 1, I sketch the reactions of contemporary artists after 〈3/11〉. In Chapter 2, I discuss Hikaru Fujii's work using 〈3/11〉 as a motif, as well as his commentary and evaluation. In Chapter 3, I introduce Hikaru Fujii's *The Classroom Divided by a Red Line*, explain its outline and production process, and then examine it analytically.

〈3・11〉をモチーフとした現代美術
――藤井光《あかい線に分けられたクラス》（2021）を中心に

松　本　和　也

Ⅰ　〈3・11〉後の現代美術

2011年3月11日14時46分頃に三陸沖で起こったマグニチュード9.0の地震は、東京電力福島第一原子力発電所の事故も引き起こし、文字通り未曾有の災害となった。2021年はこの日から10年目にあたり、一連の出来事を主題としたさまざまなジャンルの作品が創られた[1)]。本稿も、企画展「3.11とアーティスト：10年目の想像」（水戸芸術館現代美術ギャラリー、2021.2.20〜5.9）、とりわけ同展の出品作品である藤井光《あかい線に分けられたクラス》（2021）に注目し、〈3・11〉[2)]をモチーフとした現代美術について考察を試みる。

かつて、〈3・11〉から半年後にもつづく戸惑いを、倉林靖は次のように書いていた。

1）NHK連続テレビ小説『おかえりモネ』（脚本：安達奈緒子／2021.5.17〜10.29）、石沢麻依「貝に続く場所にて」（『群像』2021.6）の第165回芥川賞受賞、企画展「東日本大震災10年　あかしtestaments」（青森県立美術館、2021.10.9〜2022.1.23）ほか。

2）金井美恵子『〈3・11〉はどう語られたか　目白雑録　小さいもの、大きいこと』（平凡社、2021）などの批判もあるが、記号化する意図からではなく、さまざまな局面－芸術ジャンルを横断するために、本稿では東日本大震災を〈3・11〉と表記する。拙論「日中韓国際共同制作作品『祝／言』における「風」と「結び目」――“3・11”をめぐる多言語演劇」（『立教大学日本学研究所年報』2015.8）、「希望としての“3・11”演劇――飴屋法水『ブルーシート』試論」（『立教大学日本学研究所年報』2016.8）ほか参照。

> 日頃私たちは、芸術・文化が人間に絶対必要なものだと信じて仕事をし、生活をし、生きている。ところが、今回のような大災害に遭遇した際に、まず衣食住という生活の基本要素を奪われている、どころか、生きるか死ぬかという瀬戸際にさえある、という人々にとって、芸術・文化が何の役に立つのか、という問いに迫られることになる。芸術・文化は非力なのか。一歩引いて考えて、まずとりあえず最低限の衣食住が足りることになった被災者であるならば、その次には、文化的な生活というか、心の癒しや安らぎ、心を生き生きと豊かにさせるものが必要になってくるのではないか、と考えることはできる。だが、衣食住の次を欲するようになる、人間の生活の、その線引きはどこから始まるのか。芸術・文化による助けとは、実は余計なお節介なのではあるまいか。こうした思いが、関係者の気持ちを鈍らせ、自分のできることとしては、芸術・文化の面は置いておいて、まず人としてできることを率先してやったほうがいいのではないか、という気持ちにも向かわせることになる[3)]。

芸術（家）自らが、〈3・11〉以後において存在意義を問われている（かのような）状況を内面化し、問いを発しながらも応答ができないというパラドックス。しかし、この問いに社会的意義をもって即答する必要など、そもそもあったのか。実際、そうした逡巡－議論以前に、素早い反応もみられた。その1つは、よく知られたChim↑Pom《LEVEL7 feat. 明日の神話》（2011）である。同作については、メンバーによる次の解説がある。

---

3) 倉林靖『震災とアート　あのとき、芸術に何ができたのか』（ブックエンド、2013）、21頁。なお、こうした考え方は、太平洋戦争期における文化人のそれと相似形を描く。拙論「太平洋戦争開戦後における文学者の使命－役割」（『太平洋戦争開戦後の文学場　思想戦／社会性／大東亜共栄圏』神奈川大学出版会、2020）参照。

渋谷駅でやった「LEVEL7　feat. 明日の神話」という作品は、広島と長崎の原爆、第五福竜丸が被爆した際の水爆の炸裂の瞬間をテーマにした「明日の神話」という岡本太郎作の巨大壁画が渋谷駅構内にあるんだけど、日本でもっとも有名な絵ともいえるもので、もともと設置する予定だったホテルの壁の形にあわせて作られたものだから、左右の下が欠けた形で完成されてるわけ。その空白部分に岡本太郎のタッチで描かれた福島原発が爆発する瞬間の絵をゲリラで付け加えた作品。つまり「日本の被爆のクロニクル」を現実が更新したってことを可視化した。「福島」の「今」っていう身近な視線だけじゃなくて、「東京」で「歴史」っていう俯瞰した目線の作品を作ることで、人類へのメッセージになると考えたんです[4]。

なお、Chim ↑ Pom は東京電力福島第一原子力発電所の事故に伴う帰還困難区域内で 2015 年 3 月 11 より開催中の国際美術展「Don't　Follow the　Wind」を立案、出品もしている。同展のきわだった特徴の 1 つは、開催されてはいるが見ることができない点にあり、ここに〈3・11〉をめぐる距離という難問が顕在化している。同展キュレーターの窪田研二は、「何よりもアートの持つ想像力の喚起という特徴を最大限に活かし、社会と関わりつづけるこの展覧会は、想像力と結びついた社会的、概念的な表現の重要性を示している」[5] と、その距離に対応する「想像力」という概念からこの展覧会を意義づけている。

〈3・11〉に関わる活動に際しては、非当事者による関与が否定的に問われるかたちで、当事者性がしきりに問題にされてきた。やはり、〈3・11〉

4)「インタビュー　Chim ↑ Pom」(グイド・フェリッリ『3.11 への文化からの応答　24 人のクリエーター・文化人へのインタビュー』赤々舎、2016)、181 頁。
5)　窪田研二「現実と想像力の先へ」(Chim ↑ Pom＋椹木野衣＋Don't　Follow　the　Wind 実行委員会編『Don't Follow the Wind　展覧会公式カタログ 2015』河出書房新社、2015)、203 頁。

をモチーフとした作品として、第55回ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展・日本館[6]に《abstract speaking-sharing uncertainty and collective acts》（抽象的に話すこと－不確かなものの共有とコレクティブ・アクト2013）を展示した田中功起もこの難問にふれ、「3・11の震災後の日本でもっとも困難になったのは非当事者による自由な語りだった」とした上で、次のようにつづけている。

> 例えば福島出身であることは「震災」や「原発事故」に対して、当事者としての距離の近さを開示しそれについて語ることを許す。逆に問題との距離の遠さは、語りを困難にする。ぼくは当時日本にいなかったから震災を直接、経験していない。福島出身でも、被災地近隣の出身でもない。非当事者であるぼくが「震災」についてあるいは「原発事故」について語ることはなかなか難しい。それは容易に批判されるからだ。その問題への距離のあるぼくが「震災」をプロジェクトのなかで扱うとき、人々はぼくがそれを利用していると受け取るだろう。でもぼくは、自分から距離のある問題にどうアプローチできるのか、それをどのように自分の問題とするのか、ということを考えてきたのだと思う[7]。

〈3・11〉が当事者だけの問題でない以上、非当事者もまたそれぞれの仕方で関わり方を考えてよいのだろうし、当事者にしても非当事者と〈3・11〉を分有していく方途を考えた方が建設的である。〈3・11〉を記憶し－忘れないことを志向するならば、非当事者を排除していく現実的／精神的

6）「国際文化交流基金HP」（〔https://www.jpf.go.jp/j/project/culture/exhibit/international/venezia-biennale/art/55/〕2021.10.31閲覧）参照。
7） 田中功起「リフレクティヴ・ノート（《可傷的な歴史（ロードムービー）》について、抜粋）」（『リフレクティヴ・ノート（選集）』美術出版社、2020）、220頁。

な壁をとりのぞき、〈3・11〉に関心をよせる人びとがそれぞれの立場－利害から連携していくような道があってよいはずだ。その際の蝶番／実践として、芸術あるいは芸術に関わる想像力は、当事者／非当事者双方にとって重要な意義を担う。

Ⅱ　〈3・11〉をモチーフとした藤井光作品

本節では、2021年に至るまでの〈3・11〉に関わる藤井光の活動を、素描しておく。それに先だち、現在ホームページで公開されている藤井光のプロフィールを確認しておこう。

> 芸術は社会と歴史と密接に関わりを持って生成されるという考え方のもと、様々な国や地域固有の文化や歴史を、綿密なリサーチやフィールドワークを通じて検証し、同時代の社会課題に応答する作品を、主に映像インスタレーションとして制作している。その方法論は、各分野の専門家との領域横断的かつ芸術的協働をもたらす交点としてのワークショップを企画し、そこで参加者とともに歴史的事象を再演する「リエナクトメント」の手法を用いるほか、参加者による活発な意見交換を促す議論の場を作り出すなど、過去と現代を創造的につなぎ、歴史や社会の不可視な領域を構造的に批評する試みを行っている[8]。

近年のトピックを紹介しておけば、藤井は「あいちトリエンナー2019情の時代　Taming　Y/Our　Passion」（愛知芸術文化センターほか、2019.8.1～10.14）に「アジアの「相互協力・独立尊重」を説きながらもアジアの人々を「日本人」に作り変えようとした過去を再演する」[9]とこ

8）「Hikaru Fujii〔公式HP〕」（〔https://www.hikarufujii.com/〕2021.10.31閲覧）。

ろの《無情》（2019）を出品、「表現の不自由展」の展示が中止された際には自作の展示ボイコットを表明し、ReFreedom_Aichi に関わって展示再開を働きかけた[10]。また、《解剖学教室》（2020）を出品した「もつれるものたち」（東京都現代美術館、2020. 6. 9〜9.27）に際しては、新型コロナウイルスのパンデミックによって臨時休館となった美術館を撮影した記録映像《COVID-19 May 2020》（2020）を発表したことも記憶に新しい。

たとえばこのようにして、美術の側から社会に関わってきた藤井光だが、中でも〈3・11〉は継続的に関心をもち、作品化してきた出来事－モチーフであったといえる。以下、藤井光作品を紹介しながらその特徴を確認し、あわせて言説化された評価も検討していきたい。

第一にとりあげるのは、映画『プロジェクト FUKUSHIMA!』（2012）である。撮影対象となったプロジェクト FUKUSHIMA! は、福島県出身の音楽家・遠藤ミチロウ、詩人・和合亮一、演奏家＋作曲家の大友良英が発起人となったアートプロジェクトで、2011 年 8 月 15 日に開催された音楽フェスティバルでは、のべ 13000 人を超える観客を動員した[11]。藤井は同プロジェクトに 2011 年 5 月より公式映像記録者として関わることとなった。後に、その撮影に関して「映画『プロジェクト FUKUSHIMA!』を見ていると、藤井さんの立ち位置、もちろんぼくらは常に自分の立ち位置を疑いながら生きているけど、立ち位置の揺れ動きの中で作られていったように思った」という田中功起の問いかけに対して、藤井は次のように応答している。

9） 藤井光「芸術のポリティカル・プラクティス」（『新潮』2020.2）、175 頁。
10） 拙論「現代美術と政治的なるもの――「あいちトリエンナーレ 2019」をめぐる言説」（『言語と文化論集』2021.2）参照。
11） 『プロジェクト FUKUSHIMA！ 2011/3.11-8.15 いま文化に何ができるか』（K&B パブリッシャーズ、2011）ほか参照。

撮影においてカメラをどこに置くのか、そしていつ、どのタイミングでREC ボタンを押すのか、どこでそれを開放して停止するのか、フレームに何を入れて何をフレームに入れないのかというさまざまな判断がありますよね。それは被災地においても当然いろいろな判断が絶え間なくつづいているし、さらに、さっき言った被災地での問題自体も更新され動いているので、半年後、前に置いたカメラ位置が無効になるという現実の中で制作をしています。だから揺るぎない立ち位置で撮影しているということはまずあり得ない。〔略〕しかし、揺るがない視点というものもあります。ぼくは福島で行われたプロジェクトFUKUSHIMA! の活動以外にも、被災地のさまざまなアーティストの活動を撮影しています。危機的な状況の中で、アーティストらが、文化、芸術が何を生産し、美学はどこへ向かうのかに興味がありました。その視点はメタレベルにあり、揺るがない。

こうして藤井は、被災地の「現実」に応じて、現実的な撮影レベルでは「揺れ動き」つつも、理念的な芸術レベルでは「危機的な状況で芸術がどこに向かうかという揺るぎのない問い」[12] を抱えていたと言明する。ここに、〈3・11〉に対する藤井の問題意識がみてとれる。

同作は各地で上映されていくことになるが、福島・いわき・郡山三市で上映された際には「フェスティバルの準備風景や本番の模様を中心に構成」、「原発事故で世界に知られた「FUKUSHIMA」を積極的な言葉に変えていこうとの思いで活動する姿を収めた」[13] と新聞紙上で紹介されてい

12)　藤井光・蔵屋美香・田中功起「考えつづけること、位置を確認すること　ヴェネチア・ビエンナーレ国際美術展日本館をめぐって」(『必然的にばらばらなものが生まれてくる』武蔵野美術大学出版局、2014)、18 頁。
13)　清水勝「映画：「プロジェクト FUKUSHIMA!」　福島など 3 市で上映　昨夏の音楽フェスティバル中心に構成、あすから」(『毎日新聞』2012. 03. 15)、福島版 20 面。

た。なお、同作は現在、国立近代美術館に所蔵されている。

第二に、福島県南相馬市の映画館・朝日座をめぐるドキュメンタリー映画、藤井光監督作品『ASAHIZA　人間は、どこへ行く』（2013）がある。この映画館も含めた同作の概要については、映画オフィシャルサイトで次のように紹介されている。

> 朝日座は、福島第一原発から 30 km 圏内、福島県南相馬に大正 12 年関東大震災の年に開館した木造劇場です。当初は芝居小屋として、そして映画館として、街の人々から親しまれましたが、街の衰退とともに閉館。〔略〕この映画は、地震や原発事故についての映画ではありません。朝日座という劇場をめぐる人々の記憶をたどるドキュメンタリーです。何代もつづく商店があり、戦国時代から江戸にかけての騎馬武者の歴史を色濃く残す土地に暮らす人たち。そうした土地に根付いた人たちの暮らしにカメラは入り、朝日座についてのインタビューを行います。そしてまた、南相馬を離れた大きな街で暮らす若者たちにも、カメラを向けます。原発で移住したもの、震災とは無関係に街に出たもの[14]。

同作の形式的な概要については、蔵屋美香が次のように整理している。

> 作品は主に二つのパートで成り立つ。一つはさまざまな年齢、職業の南相馬の人々が朝日座について語るパートである（パート A としよう）。もう一つは、東京からバスでやって来た一行が、南相馬の人々と共に朝日座でこの映画の仮編集版（つまり A のみのヴァージョン）

14）「ASAHIZA について」（「映画「ASAHIZA　人間は、どこへいく」オフィシャルサイト」〔http://jc3.jp/asahiza/introduction.html〕2021. 11. 1 閲覧）。

を観、やがて帰って行くパートだ（パートBと呼ぼう）。完成版はパートA、Bを組み合わせてできている。そしてこれらのパート双方に、固定カメラ、それによって作り出される正面性の強い構図、音と画像のズレといった共通の要素を見出すことができる[15]。

こうした特徴的な構成がもたらす効果についても、蔵屋に次のような論及がある。

これら固定カメラ、正面性、音と画像のズレといった特徴は、どれも観る者に次のような点を訴える。すなわち、固定カメラは、私たちが見ているのは四角いフレームによって恣意的に切り取られた世界に過ぎないことを繰り返し伝える。正面性の強い構図の中では、バスのフロント・ガラスの例のように、フレームの四角い形が反復され、観る者にフレームの存在を忘れないようさらに注意をうながす。また音と画像のズレは、目の前の出来事が、音と画像を任意に組み合わせる映画という枠組みによって再構成されたものであることを思い出させる[16]。

つまり、実在の映画館をめぐる地元住民へのインタビューを素材としたドキュメンタリー映画である『ASAHIZA　人間は、どこへ行く』には、しかしそれが虚構であることが構造的－明示的に刻まれているのだ。ここにも、藤井の距離に対する問題意識がみてとれる。

同作は、「被災者とつくる町の物語」として、次のように報じられた。

15）蔵屋美香「スクリーンの外と内」（「映画「ASAHIZA　人間は、どこへ行く」オフィシャルサイト」〔http://jc3.jp/asahiza/contribution.html〕2021. 11. 1 閲覧）。
16）注15に同じ。

「撮った映像を朝日座で上映する。自分たちで作った映画をみんなで振り返るという点が面白いと思った」と監督の藤井光は振り返る。福島の人々がただ撮られるのでなく、撮られた作品を提示される。「それが自分たちの町を見つめ直す契機になる」と考えた。／藤井は「町の人々と一緒に作る」ことを重視。映画の撮影隊が来たという雰囲気を出すため、わざと大がかりな機材を持ち込み、にぎやかに撮影した。「その方が上映への期待も膨らむ。例外状況、お祭りを作り上げるのがアートの仕事」と藤井。住民が主体的に映画作りに参加する点は、カンボジアでのエラ・プリーセの方法論に通じる[17]。

前段で藤井が語ったように、こうした距離を意識した構成は、非当事者が〈3・11〉をめぐる当事者と関係を、映画（撮影）を通じて構築していくプロセス自体を方法化したものといえる。ここでの急所は、監督も「福島の人びと」も、映画制作においてともに当事者を演じるという経験の共有だろう。なお、エラ・プリーセは映像人類学のアプローチから映画『おばあちゃんが伝えたかったこと〜カンボジア・トゥノル・ロ村の物語』（2011）を発表、カンボジアにおいてクメール・ルージュ体制下を生き延びた人々に取材し、自分の体験を「再演」してもらうことで、聞き手・語り手のすべてが映画作りに関わる作品を撮った。

また、藤井本人は、「監督インタビュー」で撮影について次のように語っている。

撮影は映像制作の経験のない方々の技術研修（ワークショップ）としてスタートしました。一般の方々が「朝日座を知っていますか」など、

17） 古賀重樹「記憶と向き合う映画カンボジア福島（下）被災者とつくる町の物語。」（『日本経済新聞』2014.5.9 夕）、14 面。

あらかじめ決めておいたシンプルな質問を朝日座の観客たちにしていきます。僕は監修みたいな立場でアドバイスする、というような。〔略〕監督を依頼された時点で、制作された映像をその舞台となった朝日座で上映するということは決まっていました。撮影された場所で、撮影された人々と共に鑑賞する映画を作ってきたフランスの映像人類学者ジャン・ルーシュの影響を僕は受けていますが、自分たちの生活の中にあった映画館や町の記憶を、自分たちで作る映画を通して見つめ直す。同時にその地域だけの映画になってしまわないように考えました。〈遠い町の物語〉にならないようにするにはどうしたらいいかと、その方法論を考えるのが監督の仕事でした[18]。

ジャン・ルーシュは映像人類学のキーパーソンとも称される人物で、140本以上の長編映画を撮った。ルーシュが主導した「シネマ・ヴェリテ」はドキュメンタリー手法の1つで、事典記述によれば、「キャメラや撮影者の存在を積極的に呈示し、その存在と撮影される側の相互作用や、事実と虚構の不分明化を表現する傾向がある」[19]と説明されるものである。

とある「地域」に存在する「自分たち」の映画館を語りながらも、その「地域」以外の人から見ても「〈遠い町の物語〉にならないようにする」とは、当事者性を尊重しながらもそれを非当事者にも理解可能なかたちで表現することであり、個別具体的な題材を一般的な問題へとひらいていくことでもあるだろう。しかも、〈3・11〉というモチーフを直接的には扱わないことで距離を確保しつつも、インタビューの過程において「町の人々の

18)　藤井光「監督インタビュー」（「映画「ASAHIZA　人間は、どこへ行く」オフィシャルサイト」〔http://jc3.jp/asahiza/director.html〕2021.11.1閲覧）。ジャン・ルーシュについては、千葉文夫・金子遊編『ジャン・ルーシュ　映像人類学の越境者』（森話社、2019）参照。
19)　岡村民夫「ダイレクト・シネマ／シネマ・ヴェリテ」（村山匡一郎編『映画史を学ぶ　クリティカル・ワーズ［新装増補版］』フィルムアート社、2013）、194頁。

話は、劇場の記憶から、町の記憶へと広がる」、「さらに記憶は時をさかのぼり、移民や飢饉（きゃん）といった近代以前の相馬の悲しい歴史に連なる」、「そして原発事故後の記憶が自然に語られ始める」[20] ことになったという。こうした局面に関わって、監督インタビューで「登場する方たちの美しさがとても印象的でした」という問いかけに、藤井は次のように応じている。

> 映画『ASAHIZA』に登場する方たちを美しいと感じられるのは、そこで描かれた人々が〈被災者〉のイメージから開放されたからなのかもしれません。朝日座のことを話し始めるとみなさんニコニコする（笑）。それで、今回の撮影中にプロデューサーの立木さんに言ったんです。非日常であろうと日常を生きる「普通の人々」を描かねばならない、この明るさというか、柔らかなものを表現することが、原子力発電所の事故によっていろんなものが破壊されていく現実に対する報復になるのではないかって[21]。

引用末尾からは藤井の強いメッセージが読みとれるが、こうした意志は、今日、動画と呼ばれて日常化した映像を用いながらも、映画館を主題とした映画を映画館で上映するという一連のプロセス自体にも埋めこまれていたいたはずだ。直接、映画『ASAHIZA』についてではないが、制作に映像を用いることに関して、藤井は次のように述べている。

> 映像を扱うのは、それが非常に凡庸なものであるからです。多くの人が、毎日必ず映像を見ている。街に、家に、それぞれの携帯電話のなかに、映像はあふれています。しかしきわめて凡庸なものであるから

20） 注 17 に同じ、14 面。
21） 注 18 に同じ。

こそ、それをいかに使うかという問題も出てくる。〔略〕私が《ASA-HIZA　人間は、どこへ行く》や《プロジェクト FUKUSHIMA!》のような震災に関わる映像を発表したのは映画館ですが、それを選んだのはリアルタイムで情報を伝えるテレビやインターネットを意識したからです。映画館はそれらとは違う、遅いメディア空間としての意味があったのです。速報性のある情報が交換される、またはそれを必要とする社会状況で、速報性に欠けた、映画館というタイムラグのある場所が必要だったのです。その意味するところは、震災を情報化することなく、記憶化する方法を探求していたからです[22]。

ここでも、〈3・11〉を扱う際の藤井の志向性は明確で、ありふれた映像を用いながらも、そのスピードにブレーキをかける契機として映画館という発表－視聴の場を準備したのだ。したがって、これらの作品では観客の視聴行為までがその範疇として設計されている。

第三に、既述の「もつれるものたち」（カディスト・アート・ファウンデーションとの共同企画展／東京都現代美術館、2020. 6. 9〜9.27〔2020. 3. 14〜6. 14 より変更〕）に出品された藤井光《解剖学教室》（2020）がある。制作経緯も含めた同作の概要は、次の通りである。

構想から 4 年を経た本作《解剖学教室》（2020 年）は、36 分の映像と、民具、化石、剥製、土器などの展示物で構成されている。福島とパリを行き来する映像の冒頭では、これらの展示物が、ある資料館から運び出されたものであるということが分かる。この資料館のたったひとりの学芸員が 20 年をかけ、町民の暮らしや、土地の長い歴史を

22)　藤井光（聞き手＝星野太）「映像を扱うのは、それが非常に凡庸なものであるからです。」（『美術手帖』2018.6）、186 頁。

> 示すものとして収集した数多くの収蔵品は、福島第一原子力発電所事故の発生後、放射線物質やカビなどによる汚染を避けるため、帰還困難区域にある資料館から運び出され、町から離れた別の場所に避難したままとなっている。藤井は、原発事故が余儀なくした、これらの歴史的資料の移動や変化を辿り続ける一方で、災害がもたらす文化と記憶の危機に関する議論の場を 2016 年から断続的に組織してきた。2019 年 4 月にはこの資料館の学芸員の協力を得て、フランスの学者、研究者、アーティストの一団を資料館へと招いた。／映像の主軸である、パリの国立高等美術学校の解剖学教室で行われた彼らとの議論は、資料館への訪問の直後に、他の参加者や聴衆を迎えて行ったものである。〔略〕本作品は藤井が人々と行ってきた活動や議論の記録であると同時に、それを通じて模索される言説や視座を鑑賞者と共有しながら、彼らが展示物をいかに見て捉え、どのような時間を想像し、自らの生に接続しうるのかを問い（マ）う（マ）ためのプラットフォームでもある[23]。

このように、藤井は双葉町歴史民俗資料館収蔵品に新たな意味づけを付与して展示するだけでなく、それら文化財の「移動や変化」を撮影し、さらにこれらの収蔵品をめぐる議論をも映像に収め、それらすべてを《解剖学教室》という作品として提示したのだ。同作は、被災地域の文化財という観点から、新聞で次のように報じられた。

> 藤井の作品は、映像で文化財の移動や変化をたどりつつ、以前に双葉町歴史民俗資料館を訪れたパリ国立高等美術学校の人たちが、空っぽの館内を目にしたときの議論の様子を収めている。並べられた避難

23) 崔敬華「アーティスト関連資料　藤井光」（『もつれるものたち』東京都現代美術館＋カディスト・アート・ファウンデーション、2020）、85 頁。

中の文化財は災害がもたらす文化の危機にどう対処すべきか問いかけてくる。藤井は「カタストロフィー（破局）は起こりうる。今ここにあるものが、なかった可能性もあるし、今後失われるかもしれない。文化財について考えることは、過去と今だけでなく、どう残していくかという未来について考えることでもある」という[24]。

ここでの急所は、アーティストだけでなく、文化財自体がそれを見る者に「問いかけ」ているという指摘である。これも、藤井による作品提示の仕方に由来するものである[25]。

第四として、「3・11 とアーティスト：進行形の記録」（水戸芸術館現代美術ギャラリー、2012. 10. 13〜12.9）に出品された、《3.11 アートドキュメンテーション》（2011–〔継続中〕）と《沿岸部風景記録》（2012）とがある。

同展は、水戸芸術館 HP において次のように紹介されていた。

震災を受け、「表現」を通してその状況に向き合う作家がいる一方で、「アーティスト」というアイデンティティをいったん棚上げにし、作品にすることを前提とせず活動を行った作家も多くいました。その行為は「表現」なのか「記録」なのか、クリエイティヴィティある「支援活動」か。あるいは支援活動から発展した「作品」か―― [26]。

つまり、本展の特徴は、〈3・11〉以後にアーティストが取り組んださまざまな活動を、それらがどのようにカテゴライズされるかを問わずに包括

24）赤塚佳彦「原発事故 9 年、福島・双葉郡 3 町――帰れぬ故郷、文化財守り抜く、地域の「語り部」知って、映像組み合わせ作品に」（『日本経済新聞』2020. 7. 30）、38 面。

25）なお、同作は「フェスティバル FUKUSHIMA! 2021『越境する意志／ The Will to Cross Borders』」（2021. 8. 15〜10.17、福島市・農村公園「四季の里」）にも出品された。

26）「3.11 とアーティスト：進行形の記録」（「水戸芸術館 HP」〔https://www.arttowermito.or.jp/gallery/lineup/article_331.html〕2021. 5. 28 閲覧）

的にとりあげた点にある。さまざまな活動をどう名づけるかは、〈3・11〉が芸術（家）にもたらした問いでもある。

同展カタログには、出品作家に対する「作家インタビュー／ Artists' Interviews」が収められているが、そこでの 3 つの問いに対する藤井光の回答を、以下に紹介－検証しておく。

1 つめは「Q1. 展示で紹介する作品もしくは活動について、アーティスト・ステイトメントがあればおしえてください。もしくは、行なったきっかけや理由をおしえてください。」という問いかけで、藤井は〈3・11〉以後の状況をふまえ、次のように回答している。

> 世界最大規模の災害・過酷事故に襲われ、家族の遺体を探すために大勢の人々がさまよい続け、放射線に関する不確かな推測によって情報が錯乱するという、この危機的な状況のなかで〈美学〉は何処へ向かうのかを問う。人道的な重圧から遠く離れ、私は被災地における芸術家たちの行動を映像で記録した。複製技術である映像メディアは、被災地における芸術家たちの固有の表現を被災地の外部へと（時代を超え）伝えるだけでなく、映像に映し出された芸術家たちの活動を批評の対象とする。ある時代、ある土地、ある共同体、そして個人の主観のなかで絶えず書き換えられ変容し続ける芸術を、私自身の空間と時間と思考のなかで客体化すること。3.11 以前、以降、どこであれ、私にできることは、いまだかつて誰も解明したことのない芸術という流動体を集中的に問うことでしかない[27)]。

ここで注目したいのは、〈3・11〉に重なる個別具体的な状況を示しなが

27）「作家インタビュー／ Artists' Interviews　藤井光［美術家、映像監督］」（メディア・デザイン研究所編『3.11 とアーティスト：進行形の記録』水戸芸術館現代美術センター、2012）、101 頁。

ら、あくまで被災地をめぐる芸術（家）について、いつでも－どこでも考えつづけようという、一般化への意志である。また、「人道的な重圧から遠く離れ」とあるように、ある意味で積極的に非当事者＝傍観者という立場を選択した上で、限られた地域の問題－様相を「外部」へと伝達し、批評の対象とする」ために撮影しているという言明も、藤井の作家性をよく示している。

2つめは本稿Ⅰでもふれた「Q2. 災害や大規模事故を受けてアートのできることがあるとすれば、それはどのようなものだと思いますか。」というもので、回答は次の通り。

> 自然災害や過酷事故だけでなく、政治的、経済的、精神的な暴力を被る危機的な状況において、「アートにできることがあるとすれば？」という問いを立てたとき、〈問題解決〉を強く求められる生活世界において、現代美術は激しく動揺する。前近代の時代に形成された宗教的・儀礼的芸術としての〈祭り〉が、再生＝復興の技術として被災地において必要とされたが、いかなる社会的機能からも〈自由であれ〉と自律しようとした近代以降の芸術は、立ちすくみ、悩んでいた。直面する危機を乗り越えるための技能性を芸術表現の可塑性に組み込めるのかという判断を前に沈黙していた。それでも、ある者は決断し、個人を超えた社会的ネットワークの関係性のなかでその沈黙を開いていく。ある者は、海水を吸った死者一人ひとりの肺に歌をあてがい、原発事故により壊されてゆく世界に対し詩的なやり方で報復する者もいる。またある者は、3.11 以前の個別・単独的な芸術生産を、沈黙を孕むその身体感覚を抱えたまま持続させようとする。アートにできることがあるとすれば、それは数々の仕方で、沈黙を壊すようなものだと思う[28)]。

ここで「現代美術／アート」という言葉を併用する藤井は、被災地で要請された（＝役に立った）「〈祭り〉」を対置することで、「近代以降の芸術」が原理的に「沈黙」せざるえないことを確認した上で、その「沈黙」を「壊す」ところに「アート」の意義をみていく。

3つめは「Q3. 今回の活動は、ご自身のアーティスト活動においてどのように位置づけられるものですか。」というもので、藤井は次のようにして忘却への抵抗を語っていく。

> 記録された映像は、現実世界で起こった出来事を正しく映し出すのではなく、作者の思考のなかの出来事をとらえた、ただのイメージにすぎない。それらをいくら積み上げても現実に起きた出来事の総体的な知覚にいたることはない。3.11 以降、膨大な量のイメージが生産され、これからも制作され続ける。私が撮影した映像もまた、億単位の映像群の地平のなかのひとつとして位置付けられる。仮にそれらすべてのイメージを収集し、ネットワーク化させ、集合させたとしても、3.11 は表象され得ないだろう。それでも私たちがイメージを創り出すのは、その活動を作者がどのように位置付けようが、3月 11 日を忘れないためにある。数々の空間と時間と思考のなかで創り出された一つひとつのイメージは、作者の意図を超え連鎖していく。その結合と集積は、私たちの記憶＝集合知となる。イメージはあらゆる類型化を逃れながら、歴史を構築する素粒子となって未来を動かすことに関与する[29]。

ここで藤井は、おそらくは自作も含めた1つの作品＝映像が果たし得る作用の限界を見極めた上で、しかし、さまざまな仕方で〈3・11〉を表象

28） 注 27 に同じ、101 頁。
29） 注 27 に同じ、101 頁。

しようとした複数の映像が、相互参照－連携することによって生み出されるであろう効果には、期待を託している。

同展出品の小森はるか＋瀬尾なつみの映像、畠山直哉の写真などとあわせて「現実を直視する映像や写真記録は重要な記憶装置でもある」、「いずれも記録として保存価値がある」[30] と評されて注目を集めた藤井光《沿岸部風景記録》は、次のような作品である。

> 今回の展覧会では、2012 年 8 月に福島県飯舘村の森に分け入り、夜明けとともに撮影した映像が巨大なスクリーンで上映されている。まだ薄暗い森の中から時折、鳥のさえずりが聞こえ、木々の幹に反射する朝焼けのオレンジ色が徐々に濃くなっていく。最後に撮影日時や撮影場所の緯度・経度などの情報に加え、撮影時の放射線量が小さくテロップで流れる。緑豊かな自然の中でも、原発事故による放射能汚染が静かに続いている、ということが否応なく突きつけられる作品だ [31]。

同作を評した岸桂子も、「虫や鳥の鳴き声に包まれる美しい映像だが、ラストで尋常ならざる現実を突きつける」[32] と映像のラストに注目している。これは、「どこまでも続く松林と下草、ツユクサのような小さな花も見え、朝の陽光がうっすらと差して、まさに日本人が安らげる風景」といった審美性の高い映像に対置された、「画面の脇に示される数字」とのギャップがもたらす衝撃に由来するものだろう。その数字が示すのは、「大

30)　井上晋治「震災と向き合う美術家たち　水戸芸術館」（『読売新聞』2012. 11. 9）、25 面。
31)　吉本光宏「3.11 にアーティストはどう向き合ったか　水戸芸術館現代美術ギャラリーの展示から」（「ニッセイ基礎研究所 HP」〔https://www.nli-research.co.jp/report/detail/id=40309?site=nli〕2012. 11. 21 掲載／ 2021. 5. 28 閲覧）
32)　岸桂子「「3.11 とアーティスト　進行形の記録」展」（『毎日新聞』2012. 11. 28 夕）、4 面。

気中の放射線量」であり「毎時 10.41 マイクロシーベルトと原発事故前の数十倍に達している」――そこから「人間がいられない自然とは、人間にとってどういう意味をもつのか、考えずにはいられない」[33] という思索へと、見る者は誘われずにはいられない。「鳥のさえずりがなければ、動画と分からない静けさ」と評されるほどに静謐な《沿岸部風景記録》は、しかしこれが福島県飯舘村の森であることによって「ああ、このどこまでも美しい森に放射性物質が降り注いだのだ」という気づきへと導く。大西若人は「見えないもの、見過ごしがちなものを示すこと」、「これぞ忘れてはならないアートの機能の一つだろう」[34] と評して、同作に〈3・11〉以後の「アートの機能」－意義を見出している。こうした、ビジュアル・イメージの静謐な美しさと内容としての生々しい現実性の両義的な共存という藤井光作品のきわだった特徴は、次節で検討する《あかい線に分けられたクラス》にもひきつがれていく。

以上を総じて、〈3・11〉以後において藤井は、他ならぬ〈3・11〉をめぐるさまざまな対象（現場－当事者たち）を、カメラによる－非当事者としての距離を確保して撮影することを通じて、問いつづけてきたことになる。逆にいえば、非当事者としての立場を意識－自覚した上で、藤井は〈3・11〉に関わって創作をつづけてきたといえる。

Ⅲ　藤井光《あかい線に分けられたクラス》（2021）

〈3・11〉から 10 年という節目に企画された「3.11 とアーティスト：10

33）原圭介「記憶を呼び戻し見つめ直す 「地震のあとで ── 東北を思う Ⅲ」」（「SankeiBiz」〔https://www.sankeibiz.jp/express/print/140512/exg1405121455003-c.htm〕2014. 5. 12 掲 載 ／ 2021. 5. 28 閲覧）。
34）大西若人「「3.11 とアーティスト　進行形の記録」 見えないものを示す機能」（『朝日新聞』2012. 10. 24 夕）、3 面。

年目の想像」（水戸芸術館現代美術ギャラリー、2021. 2. 20〜5.9）には、加茂昂、小森はるか＋瀬尾夏美、佐竹真紀子、高嶺格、ニシコ、藤井光、Don't Follow the Wind が出品している。

同展は、水戸芸術館 HP において次のように紹介されていた。

> 2021 年 3 月、東日本大震災から 10 年目を迎えます。／当時自らも罹災し、臨時の避難所となった当館では、2012 年に展覧会「3.11 とアーティスト：進行形の記録」を開催しました。同展では震災を受けてアーティストが行ったさまざまな活動を、芸術であるか否かを問わず、時間軸に沿って紹介しました。大規模な災害を経験したばかりの頃、アートの意味や役割が問い直されるさなか、アーティストらがとった行動の大半は、支援と記録を主眼に置いたものでした。／あれから 10 年。アーティストたちは今や「作品」を通してあの厄災に応答しています。／本展では「想像力の喚起」という芸術の本質に改めて着目し、東日本大震災がもはや「過去」となりつつある今、あの厄災と私たちをつなぎ直し、あのとき幼かった世代へ、10 年目の私たちへ、そして後世へと語り継ごうとする作品群を紹介します[35]。

また、同展を企画した学芸員の竹久侑は、10 年という時間の経過を強調しながら「「想像力の喚起」というテーマのもと、震災後の光景や社会を描き留め、あるいは人びとに寄り添いながら活動してきたアーティストに着目した」[36] という。同展について、小田原はるかは「罹災した美術館の、その建築の特殊性をもって、厄災という時間の断絶と人間の想像力の

35）「3.11 とアーティスト：10 年目の想像」（「水戸芸術館 HP」〔https://www.arttowermito.or.jp/gallery/lineup/article_5111.html〕2021. 5. 28 閲覧）。
36）竹久侑「想像すること――災禍と忘却の大海原で――」（竹久侑・石井一十三編『3.11 とアーティスト　10 年目の想像』水戸芸術館現代美術センター、2021）、39 頁。

結節点をこしらえること」、「本展はそのような場の提示であった」[37] と評している。

藤井光の出品作品《あかい線に分けられたクラス》（2021）は、次のように紹介されている。

> 東日本大震災の残痕をいかに表現するかを探求してきた藤井光は、前作《核と物》（2019）にて福島の人びとの「心の問題」に直面し、以降、その問いに応答する必要性を自ら抱えていました。一方、本展の準備期間であった 2020 年は、新型コロナウイルス感染症の脅威と黒人差別に反対する Black Lives Matter（BLM）運動が同時に世界を駆け巡りました。放射性物質とウイルス――未知のもの／見えないものに対する不安や恐れが引き起こす偏見を、藤井は人種差別と重ね合わせます。1968 年、アメリカ人教師ジェーン・エリオット氏は、黒人の公民権運動の指導者であったマーティン・ルーサー・キング牧師の暗殺事件を受け、白人の根深い差別意識を批判し、差別する側／される側の双方を小学生に体験させるという伝説的な授業を行いました。その様子が撮影されたドキュメンタリー『A Class Divided』（青い目茶色い目～教室は目の色で分けられた～）は BLM 運動のなかで昨年、再び注目されました。エリオット氏の試みに着想を得た藤井は、教育関係者の協力のもと同作を 3.11 後版のシナリオに書き換え、小学生らによる再演を通して「差別」という問題に向き合い、同時に私たちに問いを投げかけます [38]。

37） 小田原はるか「ぐるぐるキョロキョロ展覧会記第 11 回　時の可塑性と対峙する　3.11 とアーティスト：10 年目の想像」（『芸術新潮』2021.5）、132 頁。
38） 「藤井光」（『3.11 とアーティスト　10 年目の想像』前掲）、72 頁。

同作の内容について補足しておく。まず、児童役は「震災当時０歳だった水戸市の子供たち」で、撮影前に「各家庭で震災の認識を共有してもらうところから制作」が「開始」されたという。「ドキュメンタリーと、台本に沿った子供らによる演技を交錯させ」[39]ることで、どこまでが演技でどこまでが生の反応かが不分明な混交状態のまま授業は進んでいく。また、教師役は“若く美しい女性”が演じ、終始穏やかな口調が印象的でもある。出演者のほか、撮影者として映りこむ藤井光も含め、全員がコロナ禍ゆえにマスクをしている。

授業においては、教室の黒板に赤い円が書きこまれた地図が貼られている（[Fig. 1]）。

> 「では、皆さんをこれから『圏内』と『圏外』に分けます」
>
> 映像の中で、女性教師が児童たちに呼びかける。圏外の人は圏内の人と遊んではいけない、などとも告げる。理不尽な指示に、戸惑いを隠せぬ子供たち……。〔略〕今作では、登場する小学生たちを居住地別に「圏内」「圏外」で分け、優劣を付けた。すると徐々に子供たちの間に差別の構造が生まれ、その後、互いの立場を逆転させ、全員に差別される苦しみを体験させる。見た者にも、差別の問題を深く考えさせる[40]。

原発事故以来、各種報道でよく目にするようになった危険／安全な地域の境界線＝「あかい線」が、居住地によってクラスの児童を圏内／圏外へと分断し、そのことを可視化するために圏内の児童にはバンダナを巻くこ

39）小林杏花「東日本大震災：作品から想像し、語り継いで　水戸芸術館で震災展　絵画や映像など70点」（『毎日新聞』2021.03.10）、茨城版19面。
40）「「未曾有」の先に（2）想像する力育む＊アート」（『読売新聞』2021.3.2）、13面。



［Fig. 1］ 藤井光《あかい線に分けられたクラス》（2021）

とが課される（この役割は作品後半で反転する）。

こうした枠組みが仮構された教室の中で、教師と児童たちは理不尽な差別を「再演」していく――「圏内の子は外の水飲み場の使用禁止。圏外の子とも遊べない。「○○さんは圏内だから遅い」。俳優演じる教師が圏内の子の遅刻の理由を決めつける」[41] といった具合である。確かに、「ドキュメンタリーと演技が交錯し、理不尽な「差別」が、容易に「いじめ」につながり重大な問題を生むという構図が観客にもはっきり見え」[42]、かつ、この映像が創られたものだということも明示されていく。事実、映像には撮影カメラが映り、ナレーションもくわわり、そして何より教師は「あかい線」の圏内／圏外によって別待遇をすると宣言して実行した後、後半ではその対象を入れ替え、児童全員が差別／非差別を「再演」していく。そ

41）「藤井光さん、原発事故関連の映像作品――差別を考える授業を再現。」（『日本経済新聞』2021. 4. 14 夕）、12 面。
42）「被災地体験　作品で表現　水戸芸術館　後世に語り継ぐ企画展」（『朝日新聞』2021. 5. 1）、茨城版 22 面。

れでいて、映像自体には静謐な美しさが満ちており、ナレーションも終始穏やかである。

こうした醜悪な差別と審美的な映像美の両義的な共存が特徴的な《あかい線に分けられたクラス》を見れば、まずは複数のレベルにわたる差別の問題が主題として浮上する。しかもそれは、「10年前の震災における事例を通じ、いまも世界中に存在する差別の問題を照射した作品」[43]、「演劇的なフォーマットを利用して投げかけられる問いに、2021年を生きる私たちは、新型コロナウイルス患者に向けられる視線や「ブラック・ライブズ・マター（BLM、黒人の命は大事だ）」も重ねて思考を巡らせる」[44]と評されたように、〈3・11〉に端を発しつつも、コロナやBLMにも重なるものとして受けとめられた。本作では「示唆されるのは福島の人を巡り起きた差別やいじめだが、「福島」という言葉は直接的に使われない」[45]ことによって、普遍的な差別に対する問題提起が可能な作品となっている。

ただし、《あかい線で分けられたクラス》に埋めこまれた複雑な仕掛け－射程は、映像内の教室を対象とするだけでは読み解けない。というのも、同作には主要撮影対象である教室の外部＝撮影の楽屋裏が積極的に映され（[Fig. 2]）、観客への積極的－現実的な問いかけも孕まれているからだ。こうした局面は、たとえば次のように報じられもした。

> 子供の表情や声色はどこまでが芝居で、真実なのか。時折、スタッ

43）編集部「アーティストと語り継ぐ東日本大震災。「3.11とアーティスト：10年目の想像」が水戸芸術館で開幕」（ウェブ版「美術手帖」〔https://bijutsutecho.com/magazine/news/report/23604〕2021. 2. 20掲載／2021. 5. 1閲覧）

44）「Topics：水戸芸術館「3.11とアーティスト」展　時間の蓄積、内包しながら　参加7組、10年目の応答」（『毎日新聞』2021. 3. 1夕）、4面。

45）千葉恵理子「震災の記憶「想像」がつなぐ　「3.11とアーティスト」@水戸芸術館」（『朝日新聞』2021. 3. 2夕）、3面。なお、同記事には「福島には（原発事故など）その土地特有の問題と、普遍的な問題が層になって重なり、様々な問題と結びついている」という藤井のコメントも紹介されている。



［Fig. 2］　藤井光《あかい線に分けられたクラス》（2021）

フが映り込んだり、藤井が指示する声が入ったりして虚構と現実の境はさらにあいまいになる。「観客もただ傍観者ではいられない。差別の構造をつくっている主体は誰なのか、展示空間で考えてもらう状況をつくる」。映像インスタレーションという自作の手法をそう説明する[46)]。

このように指摘される局面には、当事者／非当事者、さまざまな距離（小学生を演じる小学生－を映像として見る観客）、これらを媒介し結びつけていく想像力といった〈3・11〉をモチーフとした藤井光作品において、繰り返し問題化されてきた論点が集約されている。こと、観客への問いかけとしては、作品の最後に配置された藤井による「私も監督を演じ、友を演じ、父親を演じて生きています。人間が経験する最悪のしうちをするものたちは、何ものかを演じているのでしょうか。彼らを演じさせているも

46）　注 41 に同じ、12 面。



[Fig. 3]「3.11 とアーティスト：10 年目の想像」2021 年／藤井光《あかい線に分けられたクラス》（2021） 水戸芸術館現代美術ギャラリーでの展示風景／撮影：根本譲／写真提供：水戸芸術館現代美術センター

のは何でしょうか。それは観客にほかならないのです」というナレーションは、観客が傍観者の位置にとどまることを許さない。そこで本作を展示会場で視聴する観客の環境も含め、改めて考えてみよう（[Fig. 3]）。

「3.11 とアーティスト」出品作家のうち、高嶺格、藤井光、小森はるか＋瀬尾夏美の作品について、「主題は異なるが、いずれも参加者とともにワークショップなどを経て制作し映像としたもの」であり、「また「演じること」を軸に据えているところも共通している」と指摘する清水建人は、「当事者／非当事者性の区分けや分断は、震災後に鮮明になった大きな社会課題だが、「演じること」は、表現活動を機にこの問題と対峙したことで再発見されてきた古くて新しい技術だと言えるだろう」と、作家のアプローチに注目する。

その上で、清水は《あかい線に分けられたクラス》について次のように論じていく。

> ジェーン・エリオットのワークショップは差別・被差別の当事者性を体験させるものだが、藤井が一歩踏み込んでいるのは、水戸の子供たちを含めた出演者全員とあらかじめ映像撮影についての認識を共有していることである。ジェーン・エリオットの記録映像ではカメラや撮影者の存在はまったくふれられないが、この作品では藤井自身を含めた撮影状況自体を映し出し、リテイクカットもそのまま収録している。そのことで、体験的なワークショップの臨場感を演出効果として利用しつつ、そもそもすべてが演技でもあるという、フィクションの境界域が提示される。そして差別について直接言及するのではなく、いかようにも差別的状況を発生させ、幾重にも役割を演じさせ続ける今日の映像メディア環境を告発的に批判する。それは教条的になることを厭わずに挿入されている藤井自身によるモノローグにも明らかである[47]。

確かに、仮構された枠組みの中で役割を演じていくワークショップ――つまりはすべてが演技＝創作物だという設定は、複数の仕掛けによって本作全体に及んでいる。しかし、そのことによって逆に「フィクションの境界域」は不分明となり、すべてが嘘／現実と化していく。本作では、「あかい線」を引いて圏内／圏外を分節することから差別が生みだされていったが、その円の半径は広げることも狭めることも、あるいは中心点をずらすことも可能だろう。もとより、圏内／圏外の序列も可変的である。した

47） 清水建人「想像力を喚起する「美術」の根源への回帰。「3.11 とアーティスト：10 年目の想像」展」（ウェブ版「美術手帖」〔https://bijutsutecho.com/magazine/review/24063〕2021. 5. 27 掲載／2021. 5. 28 閲覧）

がって、「絶対的な同質性や絶対的な差異などというものはなく、いかなる同質性も差異も程度問題である以上、線によって分けることは、恣意的な決定でしかありえない」。しかも、引いた途端に圏内／圏外を峻別する境界線は、圏外への差別にくわえ、圏内にも抑圧的な効果をもたらしていく。

> 境界線の外に排除された人々の運命が苛酷なものであったとして、囲い込まれた人々は安逸であったかと言えば、そうではない。線を明確なものとするために、内部では同質性が「捏造」される。さまざまな規律権力が加えられ、人々はある類型にはめ込まれていく。集団が存続し、繁栄することが目的となるため、囲い込まれた人々に対しては、フーコーのいわゆる「生－権力」、すなわち、公衆衛生学的・優生学的観点にもとづく身体の維持・管理にかかわる権力も行使されることになるのである[48]。

だとすれば、《あかい線に分けられたクラス》における急所は、その過酷な体験の「再演」が注目される児童たちや、撮影やナレーションによって作品を教室から外部に向けてメタ化していく藤井光ではなく、それらの結節点である教師ではなかったか。さらにいえば、教師が権力を振るい、その空間を支配する者に権力を付与する教室という装置－空間。教室で教師が示した地図、そこに引かれた任意の「あかい線」が、児童たちを圏内／圏外へと徴づけ、管理と差別とによって支配していく。一度差別が始まった教室では、圏内（圏外）の児童の言動はすべて、圏内（圏外）の児童によって否定的に意味づけられなければならない。それが「あかい線」の命令であり、児童たちはそれに従属することでしか主体となれない。そう

48）　杉田敦『境界線の政治学　増補版』（岩波書店、2015）、262 頁。

した一連のシステムの起（基）点に位置していた人物こそ、授業を進行していた教師なのだ。とはいえ、作品内では、この教師もまた教師役を演じているにすぎない。となれば、差別に関わる当事者／非当事者といった役割をこえて、作品レベルにおいては、映像に登場する人々はすべて、教室という装置－空間において差別を「再演」する当事者でもある[49]。

改めて《あかい線に分けられたクラス》の展示形態を確認してみよう（[Fig. 3]）。《あかい線に分けられたクラス》が映しだされるモニターの正面に、鑑賞者用の席が用意されている。ごく自然に映じるこの配置は、教室における教壇と児童の座席と構造的に相似関係にある。展覧会会場で鑑賞者は席に座りモニターを見るし、児童たちは教室に入れば席に座り教師を見るだろう――ごく自然なこれらの行為は、しかし、すでに展覧会会場／教室という装置に組みこまれた設計の一部である。モニターを見つめ、教師の話を聞くことによって、人はモニター／教師に自らの主権を委ねることになり、その結果、ことさら強引な手続きのないままに、モニター／教師は、自らに注目する者を支配する権力を、容易に手にしていく。

ここに、《あかい線に分けられたクラス》結末部の「彼らを演じさせているものは何でしょうか。それは観客にほかならないのです」というナレーションの本当の意味がある。つまり、観客が観客として存在すること自体が、「彼ら」に権力をゆだね、「彼らを演じさせ」ることに直結していくのだ。短絡をおそれずにいえば、このことを与件として自動的に差別が生みだされる。非当事者が〈3・11〉に関わるということには、こうした危険も含まれる。

49） 田中功起は「10 月 30 日　一時的な共同体」において、「撮影監督である藤井光さんは、撮影を意識することによって人々は参加者を演じることになると言った」ことにふれ、「ぼくも含めた参加者やファシリテーターは、全員が被写体になる。そのとき、撮影班とぼくら被写体の立場は分かれるけれども、それによって、ぼくら被写体はある連帯感を持つ、その連帯感が生まれれば、次は撮影班と、参加者を演じる自分との共犯関係による連帯へと到る、つまり、撮影という状況を介した一時的な共同体が生まれる」（『リフレィティヴ・ノート（選集）』前掲、72 頁）と述べている。

してみれば、《あかい線に分けられたクラス》を前にして発動すべき想像力とは、作品中の児童たちが「再演」する差別／被差別を追体験して心を痛めることなどでは、決してない。そうした振る舞いは、当事者とは異なる非当事者としての立場を追認することでしかない。

ならば、どうすればよいのか。

まずは、上記のようなごく自然な鑑賞体験に溶かしこまれたメカニズムを自覚すること、非当事者として〈3・11〉に向きあおうとする自身の振るまいが、この作品／この展覧会／この社会とどのように関わり、どのような影響を及ぼしていくのかを想像しつづけていくこと、に尽きる。《あかい線に分けられたクラス》とは、一度（ひとたび）は観客に対して、観客として「彼らを演じさせ」るというかたちで、現実的な関与を迫り、その後に、上記のような気づきへと誘っていこうとする作品である。ならば、〈3・11〉をめぐる作品内／外に構造化されたメカニズムとその射程－作用について考えをめぐらせながら、自身の興味関心から想像力を賭けていくことこそが、《あかい線に分けられたクラス》への応答になるだろう。

謝辞　藤井光《あかい線に分けられたクラス》（2021）については、藤井光氏に作品写真を、水戸芸術館現代美術センターに展示風景写真をご提供頂きました。この場を借りまして、ご高配に感謝申し上げます。