The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	芸術の名においてジェノサイドを見ること ： S21写真に向かうド・デューヴの視点
Author(s)	竹中, 悠美
Citation	a+a 美学研究. 2017, 10, p. 38-53
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/90157
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

芸術の名においてジェノサイドを見ること

――S-21写真に向かうド・デューヴの視点

竹中悠美
Yumi Kim Takenaka

ニューヨーク近代美術館（MoMA）はかねてより、所蔵作品に関する情報だけでなく、過去の展覧会資料もプレスリリースを中心にオンラインでの公開を進めてきた。二〇一六年九月には、開館から現在に至るまでの三五〇〇もの展覧会の図録（販売中を除く）・作家リスト・解説文・展示風景の写真等々、公開内容を大幅に拡大した。MoMAの展覧会史セクションによるこのようなデジタルアーカイヴ事業は「近現代芸術についてのより深い理解を奨励し、学術研究を促進するという館の使命」[1]に基づいて、近年の美術史におけるアーカイヴ研究と展覧会研究への大きな潮流を、近代美術館のパイオニアたるその名にかけて先導せんとするものであろう。

しかし、人文科学への貢献を掲げたこの使命に根ざしていても、MoMAの展覧会がときに物議を醸してきたことも事実である。一九九七年に開催された「S-21からの写真一九七五―一九七九」もその一つである。この展覧会は図録の刊行もないごく小規模な写真展で日本ではほとんど知られていないが、現地では開催直後から話題を集め、ジャーナリズムはその痛切な内容と問題を報じた。その後、欧米の視覚文化論、メディア論、人類学という多領域の研究者から提出された本展をめぐる議論[2]は、政治的―倫理的問題に集中するなかで、美学的―倫理的観点から一石を投じた美術史家ティエリー・ド・デューヴの論考は注目すべきである。S-21写真というジェノサイドが生み出した写真を美術制度のなかで見せること・見ることの倫理的問題は、「表現の自由」や「芸術性の高さ」といった弁護の定石が通用しないものであり、二〇年経た今でもその衝撃が薄らぐことはない。むしろ暴力や惨劇の映像が氾濫する今日にあっては、なおさら芸術の枠組みでそれらを提示する意義とリスクについての議論を重ねる必要があると思われる。よって本稿では、このたび公開された資料を参照しながら、MoMAのシステムとその歴史、そして作品そのものだけでなく展示方法における美学と倫理の分かちがたい関係に光を当てたド・デューヴの議論を整理し、その視点を明らかにしたい。

1

2

S-21からの写真

本展についてこれまで公開されていた資料はプレスリリースのみであったため詳細は不明であったが、新たに展示風景の写真と解説文が公開されたことで、どの写真がどこにどう展示されていたか、そして来場者にどのような文字情報が与えられていたのかが明らかになった。まずはこの写真展を再現的に想起することから始めよう。

図1と図2の展示風景の写真から、コーヒーテーブルを挟んで向かい合う二つのソファを囲んだ小さな展示空間の壁に同サイズの写真が等間隔で、観者のおおよその目の高さに掛けられている。写真は図3の少年から始まり、若い女性、若い男性（図4）、初老の男性、乳児を抱いた女性（図5）等の人物写真が二二枚続き、図6の少女で終わる。作品情報はいずれも「撮影者不明、無題、一九七五―一九七九年、ゼラチン・シルバープリント、一九九四年プリント、一〇×一〇インチ」のみである。写真に映っている人々の名前は「無題」という表題と胸に付けられた番号に置き換えられていて、正面から向けられた匿名の眼差しに観者は向き合うことになる。撮影者、被写体、撮影状況に関する情報はなくとも、あるいはないがゆえに、当惑、疑念、恐怖、絶望、憔悴、茫然自失、それらが入り交じって識別できない表情を浮かべ、一様に固く口を閉じた無言の顔を見つめていると、みぞおちを摑まれ、絞り上げられるような不安な感覚に襲われはしまいか。

本展を企画したMoMA写真セクションの学芸員による解説文が壁に直に書かれており、その概要は以下である。一九七五年四月にカンボジアでポル＝ポト率いる共産党クメール・ルージュが政権を掌握してから五年間続いた内戦の最中、秘密裏に設置された数多くの監獄の一つがプノンペンのトゥール・スレン地区の高校を改造したS-21であった。子供や女性を含む一万四千人以上ものカンボジア人がこ

3

4

6

5

図1 | MoMA, “Photographs from S-21: 1975–1979, Installation views” at https://www.moma.org/calendar/exhibitions/247, retrieved on November 28, 2016.
図2 | Ibid.
図3 | Chris Riley and Douglas Niven eds., *The Killing Fields* (Twin Palms Publishers, 1996), 14th page (no page number given).
図4 | Ibid, 69th page (no page number given).
図5 | Ibid, 20th page (no page number given).
図6 | Ibid, 7th page (no page number given).

こに連行され、尋問と拷問を受けた。そして残酷な処刑を免れて生還できた者はわずか七名であった。クメール・ルージュはここで囚人たちの写真を撮影していた。一九七九年にクメール・ルージュが失脚した後、S-21はトゥール・スレン・ジェノサイド博物館となった。そこに残されていた古い保管庫の中から六千枚のネガを一九九三年に発見したクリス・ライリーとダグラス・ナイヴンという二人のアメリカ人は非営利団体を設立して、それらのネガを洗浄し、プリントした。これらの強烈なイメージは多くの人々に見てもらうべきだと考えた二人は一九九六年に『ザ・キリングフィールド』という写真集を出版した。本展はそのプリントの中から選ばれたもので、うち八点はMoMAの所蔵となっている[*3]。

『ザ・キリングフィールド』に収載された解説[*4]やS-21についての数多くの文献によると、クメール・ルージュによる人々の拘束は、旧政権の政治家、役人、知識層やその家族から始まり、さらには学生や一般市民にまでに広がった。S-21に連行されると写真に撮られ、幼い子供はただちに、それ以外は自らが反革命分子であることを自白し、共犯者として家族や知り合いの名前を告げるまで拷問された後、「キリングフィールド」と呼ばれる別の場所に移されて、処刑され埋められた。

写真に撮られた人々は、突然、理由も告げられずに手錠や鎖で拘束され、目隠しをされて、どことも知れない場所に連れてこられた。後ろ手に縛られたまま、あるいは抵抗しない者は椅子に座らされると、目隠しが取られ、目前のカメラを操作する男から「黙って真っ直ぐ前を見ろ」とだけ指示された[*5]。写真の人々が見つめているのはカメラとその背後の撮影者、すなわち彼らを拘束し、間もなく彼らを殺害するクメール・ルージュの一員である。写真の中の人々の眼差しと我々が彼らを見る眼差しは、殺される者と殺す者の眼差しの交差を反復しているのである。

現在、S-21の写真群はエール大学のジェノサイド研究プログラムで五〇〇〇枚のデジタルデータが公開され、人物についての情報が求められているが、ほとんどは身元不明のままである。写真はユネスコ記憶遺産に登録されたトゥール・スレン・ジェノサイド博物館で常設展示されるとともに、世界各地で写真展が開催され続けているが、その皮切りが一九九七年の「S-21からの写真」とアルル国際写真祭であり、MoMAが美術館での最初の事例であった。

芸術とヒューマニティ

当時の『ニューヨーク・タイムズ』の展評に「S-21からの写真」の開催に対して抗議の嵐が巻き起こったことが記されている[*6]。その写真を美術館で展示するということは、撮影者は芸術家なのか?、ジェノサイドは芸術たり得るのか?

マルセル・デュシャンの研究で知られるド・デューヴは、『オクトーバー』誌の論客として、美的レベル、イデオロギー的レベル、制度的レベルで絶えず揺れ動き、再調整を重ねてきた二〇世紀以降の芸術と非芸術の境界の問題を扱ってきた。彼の論文「ラディカルな悪に直面する芸術」は二〇〇八年に発表されたが、一九九七年以降S-21写真の問題に繰り返し立ち戻っては思索を重ねてきたことが記されている[*7]。この論文で彼は、ジェノサイドという絶対的な悪によって生み出された非芸術の写真を美術館のコレクションに加え、展示すること、すなわち芸術として認めることの可否を問い、さらにこの問題から現代における芸術と美術館の新たな正当化 legitimation を試みる。

最初に鍵となる概念はヒューマニティである。ニュルンベルク裁判はジェノサイドを「人道に対する罪 crime against humanity」と規定したように、ジェノサイドは人間性 humanity の欠如による人間性の破壊である。翻ってド・デューブは、公的に定義されているヒューマニティと芸術との結びつきを次のように再確認し、同時にその結びつきは仮定や前提によって支えられてることを明らかにする。

美術館の主たる役割は芸術の収集と展示である。美術館の正当性は、芸術は人類 humanity の共有財産であるというスタンダードなヒューマニズムに基づく。芸術の実践の正当性は、芸術家は美的領域における人類の代弁者であるという考えにある。結局のところ、美術館の正当性は芸術家に依拠しており、同時に芸術家の正当性は美術館への貢献に依拠している。これは弁証法的循環であり、いずれも人間に対する敬意が人間を定義づけるという仮定の上に成り立っている。芸術作品の人類の共有財産としての価値は、芸術作品が人間一般への関心からもたらされた何か、人

間の人間らしさ humanity of humanity を表現し、育み、それに報いる何かを含んでいることを前提としている[8]。

ところが、S-21写真の問題を殊更難しくしているのが撮影者ネム・エン（一九五九―）の存在である。クメール・ルージュ党員であったネム・エンは写真を学ぶために上海に送られ、カンボジアに戻ると一五歳で五名の部下を持つS-21の主任撮影者となった[9]。ベトナム軍によってクメール・ルージュが排斥された後もポル＝ポトとともに北部のジャングルに逃げ込んでいたが、一九九五年に離脱し、プノンペンで写真で生計を立てていた。そしてMoMAでの展覧会と同時期にS-21写真を展示していたフランスのアルル国際写真祭に彼は写真家として招待され、マス・メディアに登場した。『ル・モンド』紙のインタビューでは、無実だと知っていた人々を日に六〇〇人も機械的に撮影していたが、そうしなければ自分自身が処刑されていたと述べ、自責の念を見せなかった。さらに自身が写真祭の「スター」であることを誇り、笑顔を見せていたという[10]。

ド・デューヴは、ネム・エンを芸術家と呼び、人類全体の代表と見なすことや、さらには人類の悲劇を背負わせられた人々の写真を、人類の人間らしさ humanness of humankind への彼の感受性や人々に対する共感に帰することは破廉恥であると断じる。ここから、この論文の言外の目的は、ヒューマニティに反する凶悪な犯罪のなかで生み出されたS-21写真を美術館に収蔵することと美術館で展示することの正当性を吟味すると同時に、先述の「美術館の正当性は芸術家に依拠し、芸術家の正当性は美術館への貢献にある」という前提の芸術家のカテゴリーから撮影者ネム・エンを排除することとなる。

MoMAにおけるS-21写真の展示と収蔵

デュシャンを契機とする美術の言わば唯名論的展開を論じてきたド・デューヴは、美術館は人為的なモノを芸術作品という別の名で集め、保存し、そして芸術の名において in the name of art（＝芸術のために）展示する制度であると説明する。美術館のシステムにおいて重要な手続きは、実在する芸術との比較による美的判断と、館のコレクション

を比較基準とした比較可能性を示すための公への展示であり、他の博物館とは異なる。例えば、自然史博物館のジオラマや動物の剥製がいかに美しくても芸術作品としては保存も展示もなされない。だが、例外が生じることもある。例えば外科医学の歴史についての展覧会にレンブラントの《テュルプ博士の解剖学講義》が展示される可能性があり、その場合それが芸術作品であるという知識は必要ないが、それでも芸術作品の名で展示される。S-21写真の展示はこのようなカテゴリーを越える例外の極端な事例として検討されるのである。

「S-21からの写真」展プレスリリースは、会場となったギャラリー・スリーという空間を「来館者が腰を下ろして小休止し、内省する場所であり、学芸員の特殊な写真に対する熱意、写真における特殊なエピソードについての思索、当館の豊富なコレクションについての調査結果を共有する場所である」と断っている[11]。これまでもMoMAの写真部は芸術作品として制作されていないヴァナキュラー写真を所蔵し、学芸員は展示する際にその特殊性を繰り返し強調してきた。しかしながら、美術館であるがゆえにMoMAが提示するあらゆるものは、必然的に実在する芸術との比較可能性の名において展示されており、それは「芸術」というラベリングの要請である。「それゆえ来館者は、とりわけ産業デザインや写真のギャラリーで当惑を感じるであろうが、非芸術のモノを芸術と参照しながら、熟考するよう求められているのである」[12]。

続けて、同様に芸術／非芸術のジレンマに当惑しているMoMA写真部の学芸員が取ってきた方法が分析される。例えばヴァナキュラー写真の展覧会では常に、写真の撮影者には芸術的意図はなかったが、写真を展示する学芸員には美的関心があるという免責事項が付随する。その際に「芸術」という厄介な言葉を巧妙に払拭するために前面に押し出される言葉がメディアスペシフィックな存在としての「写真」である。エドワード・スタイケン、ジョン・シャーカフスキ、ピーター・ガラシといった写真部歴代ディレクターたちが用いてきた「写真」、「写真それ自体」、「写真全体」という表現は、特定の写真が美的評価に値することを示すことで、写真というメディア自体が絵画のような他の芸術メディアとの比較可能性、すなわち写真の美的ポテンシャルを示してきたという。「芸術」という言葉を避けていても、形式への関心という名目こそまさに高級芸術としてのフォーマリズムのトレードマークなのだとド・デューヴは指摘する。要するに、美術館は、「例外」という前提条件を示し、「芸術」という言葉を避けながら

も、写真のメディアスペシフィックな形式や、ときに内在するメディアスペシフィシティそのもの[13]を芸術としての判断要素として強く推奨してきたのである。

次に写真の形式から内容にも議論が進む。S-21写真を発見した写真家のライリーや写真集『ザ・キリングフィールド』出版者の言葉からも、その美的判断において、写真の形式だけでなく、写真の中の人々への情動や共感、ときに嫌悪感が入り交じっていることは事実である。ロラン・バルトが『明るい部屋』で示した死刑囚ルイス・ペインの写真をド・デューブが持ち出すまでもなく、S-21写真のプンクトゥム（写真が放つ、見る者を突き刺し、胸を締め付けるもの）は「彼（彼女）は死のうとしている」ことの痛々しさである。それに対して「S-21からの写真」展の淡々とした展示デザイン、解説文とプレスリリースの冷静さや無関心さはどうなのか。ド・デューブは、それらはMoMA写真部に特徴的な語り口であり、額面通りに受け取ってはいけないという。なぜなら、それは高尚なフォーマリズムへの類縁性や写真の人道的内容 humanitarian content への反感ではなく、学芸員の当惑を反映しているからであるという。多様な作品を所蔵する美術館全体の正当性を（人道的な意味での）ヒューマニズムに依拠させてしまうことを避けるため、美術館の内部においてヒューマニズムを弁明の根拠にしないよう先手を打っている、と読み取るのである。

ここまでを小括すると、MoMAは他のコレクションとの比較可能性を見込みつつ「特殊な写真」、「特殊なエピソード」としてS-21写真を展示した。その結果、この展覧会を批判する言説の中でも、ウォーカー・エヴァンズ、ドロシア・ラング、ダイアン・アーバス等による困難の中にある人々を正面から撮影した写真との関連が言及されているように、写真としての形式やメディアスペシフィシティにおいて、そして観者の感情に訴える主題内容においても、芸術的ステイタスを既得している写真との比較可能性は実証されている。しかも展覧会で公開されることによって、S-21写真の芸術的ステイタスを審議する自由と責任は美術館職員から離れて観者に委ねられ、開かれている。よって、非芸術の作品を膨大に収蔵するMoMAがS-21写真を共有財産として収蔵し、展示することはMoMAのシステムに則った正当性を有しているのである。

それでも喉につかえたまま残っているS-21写真を見せること・見ることの倫理的な問題に関してド・デューブは、

問うべきはMoMAの展覧会よりもむしろアルル国際写真祭であるとして続ける。

アルル国際写真祭における展示の倫理

一九七〇年から続くアルル国際写真祭は報道写真も含めた様々なジャンルの写真を扱っており、一九九七年のテーマは「エシックス、エステティクス、ポリティクス」であった。MoMAとは違って、人権の尊重とその侵犯が基本構想としてあった。当時の写真祭のキュレーター、クリスチャン・コジョルは頑なにネム・エンを芸術家と見なすことと写真の芸術的ステイタスを拒否し、「記憶の責務」というセクションで展示した。ところがその展示方法にド・デューヴは倫理的問題を見出す。

会場として選ばれたのは、整備が不完全なまま放置されていた部屋で、一つの壁一面に一〇〇枚のS-21写真が格子状に並べられていた。個々の写真サイズは全体で壁を埋め尽くすように引き伸ばされ、左上のコーナーから、被写体の胸に付けられた番号順に従って並べられていた。照明は簡素なスポットライトで、この展示の解説文を書いた透明なプラスチック板は写真の前の床に置かれていた。そのため観者は解説を読むために後退しなければならず、その位置に立つと写真の中の人々全員の眼差しに自分が曝されているように感じる仕組みであった。

あらかじめコジョルから倫理的な観点から故意に反美的な展示にしたと聞いていたド・デューヴは、倫理と美学が都合良く分離できるはずがないと疑っていたが、実際に数多くの精緻な美的決定がなされており、ありきたりな展示方法ではないがゆえに一層美的なものであったという。芸術の倫理的正当性がどれほど美的決定に左右されるかを熟知するコジョルゆえに、その反美的なジェスチャーは計算されたものであり、彼の振る舞いはインスタレーション・アーティストのそれであるとド・デューヴは確信する。そしてコジョルがネム・エンの写真は芸術ではないと頑なに否定した理由は、コジョル自身が芸術家であることを認めたくなかったからだと看破する。S-21写真は芸術作品ではないから存在しないはずの芸術家の位置にコジョルは彼自身を割り込ませたが、それは非道の芸術家の役割を引受

けると同時に、彼が撮影者ではないという事実に保護されてキュレーターとしての能力を発揮し、負担を観者に移したのだと説明する。

要するにアルル国際写真祭におけるS-21写真の展示の倫理的問題は、政治的義務の名において出品しながら、美的質も意識した芸術作品として展示を行い、そうすることでキュレーターがあたかも芸術家のように振る舞いながらも、その展示を芸術として見てしまう責任を観者に転嫁していた点にあるといえる。ただし、おそらくコジョルも芸術家はヒューマニティの名において語るべきではないという見方や、この四〇年間の主流であった反・美学的芸術論が扇動してきた理論の犠牲となっていたのであろうと、ド・デューブは問題の根深さに目を向ける。

そのような理論に代えて、この時代にド・デューヴが主張するのはヒューマニズムによる芸術の再正当化である。その条件となるヒューマニティには、趣味や教養の欠如、芸術への敵意だけでなく、野蛮人や犯罪者、さらには戦争犯罪やジェノサイドというヒューマニティに対する罪さえも含まなければならないとする。そして戦争犯罪者やジェノサイドの罪人であろうとも、芸術家は美的領域におけるヒューマニティの代表となりえるが、この場合の「芸術家」に尊称的意味はないと釘を刺す。それでもネム・エンは芸術家と呼ぶに値しないとド・デューブは断ずる。なぜなら、S-21写真を生み出したのは、被写体となった人々に対するネム・エンの殺意ではなく、ジェノサイドの計画だったからである。処刑される前にすでにヒューマニティを剥奪されていた人々は、ネム・エンにとっては間もなく処分される物に貶められており、彼は人間として見ていなかったのである。

S-21写真において、ヒューマニティに向き合った芸術家なぞ存在しなかったのだ。だからこそ、S-21写真をいかに見るかという責任は、MoMAのシステムの外でも否応なく観者に委ねられていることになる。写真を、そして写真に映った人々をどう見るか、観者自身のヒューマニティが問われている。S-21写真を見ることによって喚起される不安はここにもあったのかもしれない。

写真と向き合うことによって感じる倫理的責任は、
美的感情を拒否しようとしたが、それはできない。
なぜなら美的感情は不随意であるからだ。

ヒューマニティによる再正当化

S-21写真に向き合ったド・デューヴ自身の経験について、彼はこれまでの人生において、これほどまでに美的判断を行うことの倫理的責任を感じたことはなかったと語る。彼はリチャード・アヴェドンが撮影したナパーム弾を顔に被弾したヴェトナム人女性の肖像写真を想起したというが、アヴェドンの写真もヒューマニズムの痛切さが、写真を耐え難いものにしていた。そして、そのような作品の経験は、挑発的なアヴァンギャルドの作品経験と似ているという。最初は嫌悪の反応で、やがて徐々に正しく理解することを学ぶが、S-21写真はその逆であった。最初の反応は安易な共感と道義心であり、写真が撮られた背景を知るにつれて、嫌悪感が生まれていき、不愉快にさえなる。写真と向き合うことによって感じる倫理的責任は、写真がもたらす美的感情を拒否しようとしたが、それはできない。なぜなら美的感情は不随意であるからだ。代わりに、時間をかけて見ることによって新たにおこる美的経験が呼び起こされたという。最初の経験では一般的なヒューマニズムに覆い隠され、定型化された「アヴェドン風美学」を想起し、彼らを個人としてとらえていなかった。だが一人一人、時間をかけて見入るうちに、彼らはジェノサイドの匿名の犠牲者であることから再び個人になったという。「まさにそのとき、写真の中の人々は死から起き上がり、そしてまさにそのとき、この耐え難い論争を招く展覧会は真の正当性を得るのである」[14]。

以上のようなド・デューヴの広い意味でのヒューマニズムによる芸術の再正当化は、美術館が「利益を追求する民間セクターの運営によって晒されているテーマパーク化の脅威と、それを『芸術』の単一性が異種混合的で相対的な『文化的実践』へと解体する勝利と考える悪意なき左派の研究者たちが無意識に手助けしている」[15]状況において、そこから脱却するために必要とされるが、「芸術」のためだけでない。テロや戦争によって人間性を傷つけられた人々の映像が、ウェブサイト上に氾濫する今日のメディア環境を顧みるとヒューマニズムは確かに改めて検討され

るべきなのである。

「S-21写真を芸術の名で呼ぶこと、『あなたは芸術だ』と二人称で彼らに名前を与えることは、確かに誤解を与えるようなぎこちないやり方であるが、写真の中の人々に彼らのヒューマニティを取り戻すことである」[16]。これが今、芸術が取り戻すべき力であるが、ド・デューヴが「この時いわゆる芸術のステイタスなど、当然問題ではないのである」と言葉を足しても、芸術の特権的な力、つまり美術の制度的な権力を振りかざしていると批判される可能性が残る。よって、ここで提言するならば、「あなたは紛れもない人間だ」とみぞおちの奥から呼びかけるべきではないだろうか。絶対的な悪によって無残に人間性を剥奪された人々が小さな白黒の紙片に遺した残像。そこに想像力をもってその人間性を感じ取るという視線そのものが、人間性を復元する人間の力なのだ。このような芸術に備わる力の一つは、絶対的な悪に抗する人間の意志に力を与える。それは権力ではなく、絶対的な悪に抗する武力としての芸術の力なのだから。

竹中悠美（たけなか・ゆみ）
立命館大学大学院先端総合学術研究科准教授。専門は近現代美術史、視覚文化論。

註

*1 The Museum of Modern Art Department of Communications, “THE MUSEUM OF MODERN ART LAUNCHES A COMPREHENSIVE ONLINE EXHIBITION HISTORY BEGINNING WITH ITS FOUNDING IN 1929”, at <http://press.moma.org/wp-content/files_mf/exhibitionhistoryrelease_final.pdf>, accessed on November 27, 2016.

*2 S-21写真についての数ある研究の中で、人類学研究の見地から「S-21からの写真」展を直接批判した次の論文は、芸術学と他領域との視点の違いを明確に示す例として重要である。Lindsay French, “Exhibiting Terror,” Mark Philip Bradley and Patrice Petro ed., *Truth Claims: Representations and Human Rights* (Rutgers University Press, 2002), pp.131-155.

*3 Adrienne Williams, “Photographs from S-21, 1975-1979”, at https://www.moma.org/calendar/exhibitions/247?locale=en, accessed on November 27, 2016.

*4 Chris Riley and Douglas Niven eds., *The Killing Fields* (Twin Palms Publishers, 1996).

*5 Seth Mydans, “Out From Behind a Camera at a Khmer Torture House,” *The New York Times* (October 26, 2007), at http://www.nytimes.com/2007/10/26/world/asia/27cambo.html, accessed on Novemver 30, 2016.

*6 Michael Kimmelman, “Poignant Faces of the Soon-to-Be-Dead”, *The New York Times* (June 20, 1997), at http://www.nytimes.com/1997/06/20/arts/poignant-faces-of-the-soon-to-be-dead.html, accessed on Novemver 30, 2016.

*7 Thierry de Duve, “Art in the Face of Radical Evil”, *October* 125(Summer 2008) pp.3-23.

*8 Ibid., p.8.

*9 クメール・ルージュは子供たちを親から引き離して党員として教育し、活動させていた。S-21で拷問や処刑を実行していた者も多くが十代であった。

*10 Jean-Claude Pomonti, “NhemEin, photograohe en chef des Khmers rouges,” *Le Monde* (July 5), 1997, quoted in de Duve, p.4.
ネム・エンはその後もメディアに頻繁に登場している。トゥール・スレン・ジェノサイド博物館で写真や自伝本を販売することをカンボジア政府から禁じられたり、二〇一六年にもクメール・ルージュ元幹部の裁判での彼の証人尋問が報道されている。

*11 MoMA, “Photographs from S-21: 1975–1979, Press release”, p.2, at https://www.moma.org/calendar/exhibitions/247, accessed on November 28th, 2016.

*12 de Duve, p.10.

*13 初期のド・デューヴの研究に写真に内在する時間性と場所性についての重要な論文があるが、そこからのS-21写真の検討は別稿に譲ることとする。Thierry de Duve “Time Exposure and Snapshot: The Photograph as Paradox”, *October* 5 (Summer 1978), pp.113-125.

*14 de Duve, “Art in the Face of Radical Evil”, p.22.

*15 Ibid.,p.9.

*16 Ibid., p.23.