



Title	ネット・アートはいかにして再展示しうるか：布施琳太郎《隔離式濃厚接触室》の資料化を例に
Author(s)	武澤, 里映
Citation	a+a 美学研究. 2023, 14, p. 46-61
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/103372
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

メディア

ネット・アートはいかにして再展示しうるか

——布施琳太郎《隔離式濃厚接触室》の資料化を例に

ワールド・ワイド・ウェブ（WWW）の普及した一九九〇年代以降、それを用いた芸術作品は多く制作されており、それらはネット・アートやポスト・インターネット・アートなどと呼ばれている^①。これらの活動は、肉体的接触が避けられるようになった新型コロナウイルス感染拡大の中で、昨今これまで以上に活発化し注目を集めている^②。しかし、インターネットやウェブサイトを用いた作品は技術革新に影響を受けやすく、一度作品が発表された後、それをどのように別の文脈で展示し保存していくかが大きな問題となりつつある。ネット・アートを、展覧会などによって制作当初とは異なる文脈と接合しようとするとき、それは絵画や彫刻などのように作品をそのまま空間に展示する際とは異なる配慮が求められる。世界中どこでもアクセス可能なインターネットというメディアウムは、むしろ美術館や博物館といった展示空間の否定から生まれてきた背景があり、ただ展覧会場で作品自体を鑑賞できることはネット・アートの主眼にそぐわない場合があるからである。

本稿では、筆者が企画し行ったアーティスト布施琳太郎による《隔離式濃厚接触室》の資料化を事例に、ネット・アートを再展示する際の課題を検討し、それに対する対応として、ドキュメンテーションという方法を提案したい。

以下ではまず第一節で、《隔離式濃厚接触室》の資料版が作成された背景について概観し、その経緯の中で生じたネット・アートの課題を示す。次に第二節において、本事例にあたり調査を行った、現在にかけて行われているネット・アートの保存の試みを管見の限りではあるが概観する。そこで、第一節でまとめた《隔離式濃厚接触室》の資料化における課題が、ネット・アート全体の課題として認識されうることを論じる。その後に第三節で、こうした問題点に対して、ドキュメンテーションといった資料化の方法が役立ちうる可能性を示す。最後に、第四節では、《隔離式濃厚接触室》の資料化がこれらの問題点に対しどのように対応を行うこととなったのかを示すために、その詳細と特徴を記す。

本事例の経緯と背景

筆者は、二〇二二年に大阪大学総合芸術博物館で開催された「身体イメージの創造―感染症時代に考える伝承・医療・アート」展^①に、現代美術分野に関する展覧会補助として参加した。その際、感染症と現代美術の関わりを示す作品として、布施琳太郎の《隔離式濃厚接触室》に注目し、展示依頼を行った。

《隔離式濃厚接触室》^②は、全国で初めて緊急事態宣言が発令された二〇二〇年四月にインターネット上で行われた、布施琳太郎と詩人水沢なおによるオンライン展覧会である。これは、布施によってウェブサイトに「同時に一人しか入ることのできない」という制限が設けられ、コロナ禍における「一人」という身体的単位について問いかけるものであった。

このような身体的境界線への意識、ひいては身体イメージに対する姿勢は、布施の作歴全体にも共通するものだ。例えば布施の提起する「新しい孤独」というテーマは、デジタル社会における著しい変化のただ中で孤独であることは可能なのか、という境界線への意識によって生まれている。また、スプレーによる飛沫で色面をあえてぼかしたような絵画群による「Retina Painting」シリーズは、そこに表現される人間という対象物ではなく、むしろそれを見えなくする膜の方に焦点が当たっている。そうした境界線は、しばしば湿ったイメージを呈し、皮膚や体液とも言えるような生々しさをもっている。布施琳太郎という作家の特徴である一人の境界線という身体イメージを典型的に示し、感染症とも関連づけられる《隔離式濃厚接触室》は、「身体イメージの創造」という展覧会の内容と合致していた。

一方、展覧会の準備において、このインターネットを用いた作品をどのように展示するかという根本的な問題が浮かび上がった。布施は打ち合わせの中で、展覧会やその制度に対する批判意識を持った^③オンライン展覧会の《隔離式濃厚接触室》を、現実の展覧会のなかで展示することは不可能であり、それを「悪戯に現実を持ち込むことはコンセプトを壊してしまうことになる」^④と伝えた。確かに、この《隔離式濃厚接触室》を展示するために博物館に

パソコンを置きその場で鑑賞者に体験してもらう場合と、作品が発表された当初の緊急事態宣言下、隔離された状況で作品を鑑賞した場合とは、全く異なる意味づけが生まれてしまう。これらの検討を重ね、《隔離式濃厚接触室》においては、作品をそのまま展示室内に置くことは不可能と思われた。

筆者はこうした課題に対し、ネット・アートが制作当初とは異なる文脈で再展示される際にどのような方法が考えられるか探るべく、ネット・アートの保存やアーカイブの現状と課題についてリサーチを行った。その結果を布施と共有しながら、最終的に展覧会では《隔離式濃厚接触室》の資料を作成し、展示することとなった^⑤。以下ではその調査の内容をまとめるとともに、今回展示するに至った資料群が、《隔離式濃厚接触室》に対しどのような位置づけを得ているかを説明したい。

ネット・アートの保存の現状

本節では、国内外で試みられているネット・アートの保存や展示の試みについて代表的なものを概観し、その課題を分析する。今回の事例においては、制作当時の作品を残し続けるためのネット・アートの保存の試みを重要な前例として取り上げることとした。

現在試みられているネット・アートの保存の試みは、グッゲンハイム美術館が創設者のひとつであるVariable Media Network^⑥によって提案された、メディアアートの保存のための四つの戦略が基本的に参照されている^⑦。この四つの戦略とは、以下になる。

- ① 保管 (Storage)
- ② エミュレーション (Emulation)
- ③ マイグレーション (Migration)

④ 再解釈 (Reinterpretation)

保管とは、「収蔵のための最も保守的な方法」とされるものであり、「作品を物理的に保管するか、もしくはアーカイブされたデジタルファイルの入ったディスクや装置を保管する手段」と言われる。エミューレーションとは、「オリジナルの作品の見かけを全く異なる方法で再現する方法」といわれる^{〔9〕}。マイグレーションとは、装置やリソースの素材などをアップグレードすることだとされる^{〔10〕}。①から③の三つの方法は、ネット・アートのみならず一般的なデジタル情報の保存のためにも使われている。例えば③のマイグレーションは、ウェブサイトなどのデジタル情報を保存するための方法としても適するとされている^{〔11〕}。そして、この四つのうち最も革新的であり危険とされる④の再解釈は、作家を必要とした上で、場合によっては元々の作品にないメディアなども取り入れる方法である。これは、「パフォーマンクス、インスタレーション、もしくは文脈によって変化するようにデザインされたネット・アートの再制作の唯一の方法^{〔12〕}」とされる。

こうした①から④の戦略の下で、現在では多くのネット・アートの保存が試みられている。例えば、Rhizome における Art Base というウェブ上のアーカイブは、一九九九年から今日までデジタル上で作られた芸術作品の多くをアーカイブしている^{〔13〕}。これ以外にも、作品の映像とそれを鑑賞する人を写した記録映像の二つを保存している net.artdatabas という試み^{〔14〕}や、プロジェクトとして進められている保存の事業も多い^{〔15〕}。Tate などの美術館ではネット・アートを含んだメディアアートの部門が設けられ、徐々にネット・アートは美術館に収蔵され保存されていくことも多くなっている^{〔16〕}。これらのようなネット・アートの保存の試みの多くは、前述の①から④の方法を用いたものになっている。

一方、こうした四つの戦略を駆使するアーカイブの傾向とは別に、独自のメディアアートの保存や展示を創造する活動もある。特に、ニューヨークを拠点に活動する赤岩やえと千房けん輔によるアート・ユニットのエキソニモの活動は、メディアアートの「死と再生」について、特異な視点を提供している。

例えば、二〇一八年に山口情報芸術センター (YCAM) で開催された「メディアアートの輪廻転生」展は、エキ

ソニモを共同キュレーターとして、巨大な「メディアアートの墓」を作成しその中に「死」を迎えた作品を展示した。「死」を迎えた作品とは、ソフトウェアやハードウェアが機能しなくなったり、同じ部品が手に入らなくなったりと、制作当初のように動かなくなった作品である。その後二〇二〇年の「UN-DEAD-LINK」展では、二〇〇八年に制作された《UN-DEAD-LINK》というネット・アートの作品をもとに、新型コロナウイルスの感染拡大が広がる状況で《UN-DEAD-LINK 2020》を制作し新作として発表した^{〔17〕}。展覧会の題にもなっている「輪廻転生」は、「美術館や専門家による保存へのアプローチとは違う「保存修復」を考えていった時に出了^{〔18〕}アイディアだという。この言葉に表れているように、エキソニモは、制作当初の作品を維持し続けるのではない保存修復の方法を模索している。赤岩はメディアアートの保存に関して、「作品のコアとなる魂」を「生き生きと伝えていくには、変わりつづける環境や社会状況のなかでバージョンアップしていくことが必要じゃないかと思うんです^{〔19〕}」と言う。これらのエキソニモの再制作や過去の作品への試みは、時代やメディア環境の中で解釈され変化していく方にメディアアートの保存の可能性を見出している。

《隔離式濃厚接触室》の展示の際に最も役立つ先例となったのが④つ目の戦略であった再解釈である。しかし一方で、この再解釈もまた課題を抱えていた。それは、インターネットの社会での立ち位置の変化に由来する、制作当初と再制作時の時代性のずれである。インターネットが社会に浸透するにつれて、ネット・アートの作品の意味も変化していく。一九九〇年代のネット・アートの勃興から二〇〇〇年ごろの「ネット・アートは死んだ」という言葉に至る変化に典型的なように^{〔20〕}、ネット・アートにおけるインターネットの意味は一九九〇年以降大きく変化し続けている。このような進展の中で再解釈や再制作を行うことは、再解釈を行う時点でのインターネットの位置付けを作品に反映することになる。例えば、二〇一八年に行われた「ゴットを、信じる方法。」展は、エキソニモによる《ゴットは、存在する。》(二〇〇九)という作品が、匿名集団の「ゴットを信じる会」によって二〇一八年のメディア環境を反映させた作品へと再制作されるというものであった。ここでは、作品の時代性への介入、そしてそれに伴う身体感覚の反映などの保存についての問題が議論された。「ゴットを、信じる方法。」展の事例は、時代によるインターネットの位置付けの変遷を加味した再制作を行い、それを新たな創造へとつなげたものと言える。しかし一方で、作

品が制作された時代が内容に深く関わっている場合には、作品の制作当初の状況を残していくことも重要なことと思われる。

こうした問題点については、一九九〇年代頃よりすでに意識が向けられていた。当時からメディアアートに専門的に関わってきた森山朋絵によれば、一九九〇年代の美術館などの方針は、おおよそ「収集時にそのメディアアート作品を成立させているすべての情報を併せて収集する」、「展示のための再現、あるいは修復に際して作家の意図を確認する（形状保持・機能保持・完全保持など）」、「展示・修復に際して生じたすべてのアップデータ、原状復帰を含む変更、更新を経緯とともに記録共有する」^[21]、というものであったとされる。これらの方針からも、ここで出た時代性に関する課題に対しては、制作当初の時代背景や問題意識を包括的に示すことのできる方法が有効だと考えられる。次節では、これらの課題に対応するものとして、ネット・アートの展示における資料群の作成の重要性を提起したい。

ネット・アートにおけるドキュメンテーション

前節では、ネット・アートの保存や再展示の試みにおいて考えられる課題を示した。その上で本節では、それらの課題に対応するものとして包括的な資料群の作成を提案する。

このような作品を取り巻く様々な資料の作成及び保存と言った試みは、ドキュメンテーションという名前でも知られる。一般にドキュメンテーションとは、「情報を記録したり集めたりするような機能もしくは過程のこと、特に事実や特色を記録したり、証拠や証言を確認すること」^[22]と言われるが、特に芸術作品のドキュメンテーションは、日本では「アート・ドキュメンテーション」という名前でも知られている^[23]。このような記録や資料による資料群の作成は、美術史上では、特に一九六〇年代以降作品が物理的な物体から離れていくことに重要なものとなっていた^[24]。ランド・アートなどの自然の環境を舞台にした作品や、パフォーマンス、インスタレーションなど一瞬しか残らない作品にとっては、ドキュメンテーションによって資料を収集することが作品の情報を保存することになる。

ネット・アートでも、このような記録はしばしば試みられている。例えば前述の Rhizome では、ドキュメンテーションがひとつの保存の方法として用いられている。この方法は、「ウェブ上のオンライン展覧会ではもはやうまく再生できなくなったり、技術的に修理できないほどの損傷を受けたり、もしくは削除されたり失われたりしたものの」^[25]に対して使われるという。一方で、こうした作品についての資料は、メディアアートでは基本的には作品に対する補助的なものとみなされてきた。明貫紘子は既存のメディアアートの展覧会の中での作品にまつわるアーカイブの補助的な位置付けについて指摘している^[26]。エキソニモの「メディアアートの輪廻転生」展では、資料を主要なものとして展示することで、こうした作品と資料の関係性も意識されていた。

この方法は、前節で検討した時代性という問題点に対応することができる。ドキュメンテーションはあくまで作品に関する資料を集めることであり、作品それ自体に関わるものではないためである。ドキュメンテーションによって集められる資料群は、作品を指し示すが作品それ自体ではない。これによって、作品本体の時代性を更新することなく、作品に関する情報を保存することができる。

一方で、こうしたドキュメンテーションは、作品それ自体との関係性を慎重に吟味しなければ、問題点も多く出てくる。作品と記録を同一視すると、作品の元々持っていた制度批判の性質を薄めたり、時には無化したりすることになる。例えば、一九六〇年代に美術の市場化に対抗して生まれたランド・アートなどの作品は、それらが写真に収められることによって市場に組み入れられることになった^[27]。この事例と同様のことがネット・アートの場合にも起こりうる。

筆者は、これらの状況を踏まえ、布施と対話を重ねながら、展覧会においては、『隔離式濃厚接触室』を資料として展示する方針を定めた。結果として作成されたのが『隔離式濃厚接触室』の記録映像や文書をまとめた資料群である。次節では、この概要について考察する。

実例分析…《隔離式濃厚接触室》における資料化

前節では、ネット・アートに特有の課題に対し、ドキュメンテーションを作成することを提案した。本節では、その実例として、布施による《隔離式濃厚接触室》の資料の作成を取り上げる。以下では作成された資料群がどのような特徴を持っているのかを、第二節でまとめた問題点を起点に記述する。その上で、今回の事例の独自性についてまとめたい。

本事例における資料群は、二〇二〇年四月にウェブ上にて発表された《隔離式濃厚接触室》のドキュメンテーションとして作成された。これは、写真、文書、映像など、複数の資料で構成され、ネット上での作品が機能しなくなっても参照できる資料として機能するようになっている。また、この名前を「資料」と明記し、作品それ自体を展示しているわけではないことを強調することとなった。第一節でも記した布施の意向を踏まえ、資料と作品、再制作されたものと作品の同一化が起こらないよう慎重にその名前や位置づけが定められた。

このような経緯で作成された資料群は、作品それ自体の情報を保存するとともに、鑑賞者の経験をいくつもの形で保存するための記録となった。資料には、プログラミングコードや展示された水沢なおの詩を記した印刷物などとともに、作品の鑑賞経験を伝える映像資料や、個々の鑑賞者が経験したスクリーンショットを印刷した紙資料が集められた。

資料のうちで最も特筆すべきは、作品の鑑賞経験を記録した映像である。この映像は、《隔離式濃厚接触室》を記録するにあたり布施により新しく作成された、《隔離式濃厚接触室》を「撮影」するものである^[28]。

前述の net.artdatabase における記録映像が特定の個人の鑑賞風景を写しているのに対し、今回の資料群における映像資料では、どこか日常的な場所で展覧会内の布施と水沢による作品を映した iPhone のみがある^[図1]。具体的な身体は見えないが、よく見ると iPhone の画面は動いている。画面の動きは不規則で予測がつかない一方で、携帯の誤

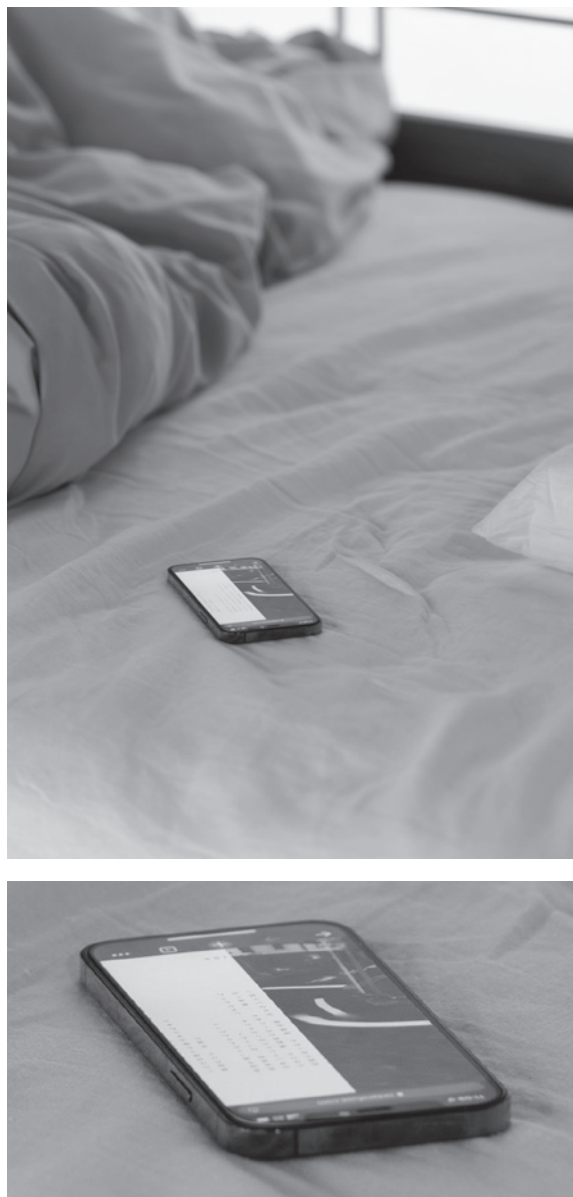


図1 | 資料群のなかの映像資料。下は拡大。
竹久直樹撮影、布施琳太郎提供。

作動というまでにはランダムではない。画面内の動きはあくまで、布施によるGoogleストリートビューを用いた作品の自動的な動きと、水沢による詩を読むための横向きのスクロールに制限されている「図2」。そのiPhoneでは、あくまでも《隔離式濃厚接触室》の鑑賞が行われている。具体的な身体は映されないにも関わらず作品が表示されるiPhoneのみがある様子は、幽霊が《隔離式濃厚接触室》を鑑賞しているようでもある。

このような映像は、《隔離式濃厚接触室》の内実を伝えると同時に、その作品の経験までも記録している。「一人しかアクセスできない」という制限は、美術批評家の高嶋慈がいうように、展示内容に加えて「私の占有と引き換えに排除された（無数の、不可視の）他者について想像すること」^[2]も鑑賞に含まれる。アクセスに失敗し「他の鑑賞者が展覧会を鑑賞しているため、アクセスできませんでした」と言われる状況は、その時どこか別の場所で鑑賞に成功した見知らぬ誰かを想起させる。この誰かは、ただ「作品にアクセスしている」以外に情報のない他者である。そしてこの情景は、この記録映像で映された、操作する身体が映されないiPhoneによって想像されるのではないだろうか。様々な資料群で構成されたドキュメンテーションは、作品にアクセスできている鑑賞者の経験とともに、その時アクセスできなかった鑑賞者が想像する《隔離式濃厚接触室》の経験の記録をも含み入れるものになっている。このような作品の特徴をとらえた複層的な記録は、ドキュメンテーションの作成を通じて、スクリーンショットにとどまらない記録や資料を考えた末に生まれたものだと考えられる。

結論

本稿は、ネット・アートの展示や保存のための新しい方法として、ドキュメンテーションという方法を事例にもとづき提案した。まず、本稿において事例とした布施琳太郎による《隔離式濃厚接触室》の資料化の経緯についてまとめた。その次に、その際で出た課題が、ネット・アートの保存の際に生じる課題と重なることを確認した。その後、そこでの問題点への対応としてドキュメンテーションのような様々な資料をまとめた資料群を作成することを提案し



図2 | 《隔離式濃厚接触室》の画像。
左に布施によるGoogleストリートビューを用いた作品、右に水沢の詩が展示されている。
竹久直樹撮影、布施琳太郎提供。

た。最後に、本事例で作成された資料群を分析した。その際、このような資料群の作成が、コンセプトを反映した新たな資料にもつながりうることを示した。

本事例は、『隔離式濃厚接触室』を、新型コロナウイルス感染症という単一の出来事だけではなく、感染症における身体イメージという長い歴史に位置づけるための一手段として行われた。ネット・アートを制作当初とは異なる展覧会などで再展示できるような方法を探すことは、博物館や美術館が暗黙裏にもつ、作品の内実以前の展示や保存における物理的な制約をも考えることに繋がる。本事例を通じ、筆者自身、この活動は博物館や美術館といった既存の美術制度にネット・アートを適応させるための手段として考えうるのではないかと危惧されたため、作品のコンセプトを展示によって壊すことのないように、できる限り慎重に考えを進めた。一方このようにして行われた本事例には至らぬ点多々あった。例えば新作を展示できるような制作費や企画の準備を十分に行えず、資料化という手探りの方策を巡り作家には多大な負担をかけた。これらの点などについて反省を深め、引き続きはかない芸術作品がいか

に他の文脈とつながり残されていくのかについて考察していきたい。

本稿の執筆においては、アーティストの布施琳太郎氏をはじめ、様々な方にご協力を賜りました。厚く御礼申し上げます。

武澤里映（たけざわ・りえ）

兵庫県立美術館学芸員。大阪大学文学研究科博士前期課程一年。アラン・カブローとハブニングの研究。専門は、アメリカおよび日本の現代美術。

註

- *1 京都市立芸術大学が作成した「タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復／保存のガイド」の定義によれば、ネット・アートとは、「インターネットで流通するデジタル・アート作品の形態」を指し、「多くの場合、美術館やギャラリーのシステムとは異なる仕方、作品と視聴者とのなんらかのインタラクションを通して美的な体験をもたらす作品を意味する」とされる。本稿もこの定義に基づき、ネット・アートを、インターネットを用い、美術館などでの一般的な鑑賞形態とは異なる鑑賞経験をもたらす作品と定義づけたい。また、ポスト・インターネット・アートとは、同文献によれば、「二〇〇〇年代半ばからインターネットが日常化した世界を題材にした作品」に使われる言葉とされる。無記名「インターネット・アート」タイムベースト・メディアを用いた美術作品の修復／保存のガイド」、二〇一七年三月二三日、<https://www.kcuu.ac.jp/arc/time-based-media/?p=68>。二〇二二年二月二日閲覧。
- *2 高岡謙太郎「アートのオンライン化が進行中。バンデミックで「ネットアート」はよみがえるか?」『Bound Baw』二〇二〇年四月三〇日、<http://boundbaw.com/world-topics/articles/103/>。二〇二二年一月二日閲覧。文中で紹介されている事例以外にも、新型コロナウイルスの感染拡大が広まった二〇二〇年四月ごろには、本稿で事例として扱う布施琳太郎による『隔離式濃厚接触室』や、大岩雄典による『遭難 Getting Lost』展など、コロナウィルスに対応して若手作家が多くオンラインの作品や展覧会などを行った。布施琳太郎『隔離式濃厚接触室』<https://rinatofuse.com/covid19.html>。大岩雄典『遭難 Getting Lost』<https://cusecwiwa.com/2020gettinglost/>。二〇二二年二月二四日最終閲覧。
- *3 「身体イメージの創造―感染症時代に考える伝承・医療・アート」展（大阪大学総合芸術博物館、二〇二二年）。なおこの展覧会は「ヴァーチャル展覧会」(<https://virtualion2.coresv.com/BodyImage2022/index.html>)。二〇二二年三月一日最終閲覧)としても公開され、ネット上でも展覧会を鑑賞できるようになっていた。
- *4 布施琳太郎『隔離式濃厚接触室』二〇二〇年四月三〇日、<https://rinatofuse.com/covid19.html>。二〇二二年二月三〇日最終閲覧。
- *5 布施琳太郎「感染隔離の時代の芸術のためのノート」『隔離式濃厚接触室』二〇二〇年四月七日、<https://rinatofuse.com/covid19.html>。二〇二二年一月三日最終閲覧。
- *6 布施琳太郎作成による打ち合わせ用の資料より抜粋、二〇二二年六月。
- *7 なお、ここで作成された資料群は、『隔離式濃厚接触室』の意義を評価され、「身体イメージの創造」展の主催者である国際日本文化研究センターに所蔵されることとなった。
- *8 Variable Media Network, “Strategies,” accessed December 15, 2021, <https://www.variablemedia.net/e/welcome.html>。記に関しつは、明貴紘子「メディアアートの継承」『メディアアートの輪廻転生』展ホームページ（二〇一八年九月三日、[https://tema.ycam.jp/archives/essay/%E3%83%A1%E3%83%87%E3%82%A3%E3%82%A2%E3%82%A2%E3%83%82%A2%E3%83%88%E3%81%AE%E7%B6%99%E6%89%BF/](https://tema.ycam.jp/archives/essay/%E3%83%A1%E3%83%87%E3%82%A3%E3%82%A2%E3%82%A2%E3%82%A2%E3%83%82%A2%E3%83%88%E3%81%AE%E7%B6%99%E6%89%BF/)）。二〇二二年一月二五日最終閲覧)を参照した。

- *9 平は、特にエミュレーションを文化財を保存する際の模写や模造などの「模倣」のひとつとして考え、作品を「再生」（再演）する方法」とみなしている。平論一郎「デジタル技術と現代のアートの保存」高野明彦、嘉村哲郎ほか「デジタルアーカイブ・ワークショップ④アートシーンを支える」(勉誠出版、二〇二〇年)一〇四—一二〇頁(引用は一—三頁より)。
- *10 これらの三つの戦略については、註8の翻訳を参照した。Variable Media Network, op.cit.
- *11 The Commission on Preservation and Access and The Research Libraries Group, *Preserving Digital Information Report of the Task Force on Archiving of Digital Information*, 1996, p.6.
- *12 Variable Media Network, op.cit. 訳は註8を参照。
- *13 “Rhizome/ Artbase,” accessed December 24, 2021, https://artbase.rhizome.org/wtk/Main_Page.
- *14 “net.artdatabase”, accessed December 24, 2021, <https://net.artdatabase.org>.
- *15 プロジェクトとしては、例えば前述のグッゲンハイム美術館が主催者の一人であるVariable Media Networkや、ヨーロッパで二〇〇三年に行われたCapturing Unstable Media¹。日本国内では「タイムベースド・メディアを用いた美術作品の修復／保存のガイド」や、資生堂サイバーギャラリーCyGnetで公開された作品のアーカイブの試みなどが挙げられる。欧米の動向については、Karin Wagner, “Internet Art and the Archive” *Human It* 9, 1(2007), pp.110-134)を参照した。²日本の動向については「タイムベースド・メディアを用いた美術作品の修復／保存のガイド」(<https://www.kcua.ac.jp/arc/time-based-media/>) (二〇二一年二月二四日閲覧)や、関口敦仁、河村陽介「資生堂サイバーギャラリーCyGnetで公開されたネットワーク作品のアーカイブと復元について—メセナ事業におけるメディアアート展示のアーカイブ事業から」『デジタルアーカイブ学会誌』五巻一号(二〇二一年)一—八—二二頁などを参照した。
- *16 “Intermedia art,” Tate, accessed December 30, 2021, https://www.tate.org.uk/intermediary/archive/net_art_date.htm.
- *17 「エキニモ UN-DEAD-LINK アン・デッド・リンク」展カタログ、東京都写真美術館(東京)二〇二〇年。
- *18 赤岩やえ、千房けん輔、水野勝仁「メディアから考えるアートの残し方—第一回エキニモインタビュー」[artscape]二〇一八年一月二五日号³ https://artscape.jp/report/topics/10150536_4278.html (二〇二一年二月二四日最終閲覧)。
- *19 同前。赤岩の発言より引用。
- *20 Maximiliano Duran, “A Net Art Pioneer Evolves With the Digital Age: Rhizome Turn20,” *Artnews*, September1, 2016, accessed December 24, 2021, <https://www.artnews.com/art-news/news/a-net-art-pioneer-evolves-with-the-digital-age-rhizome-turns-20-6884/>.
- *21 森山朋絵「メディアアート領域にとつてのデジタルアーカイブ——国内外の動向」『デジタルアーカイブ・ワークショップ④アートシーンを支える』(勉誠出版、二〇二〇年)八九—一〇三頁(引用は九七頁より)。
- *22 “documentation,” Art & Architecture Thesaurus, accessed December 20, 2021, <http://vocab.getty.edu/page/aat/300054638>. 翻訳は筆者による。
- *23 嘉村哲郎によれば、アート・ドキュメンテーションとは、「美術館やギャラリーが作成した作品目録や作家自身が記述した文章など」、作品に直接関わる情報(博物館資料における二次資料)の他、作品について書かれた書籍や雑誌等の書誌情報や研究者による研究データ、学術論文など間接的な情報を広く収集・分析し、その成果をデータベース等の形で社会に向けて発信する美術情報を学祭的に扱う研究活動といえる」とされている。こうした芸術作品に関わる資料の管理は、欧米では特にアーカイブとして認知され、専門のアーキビストが配置されている場合が多いようである。嘉村哲郎「芸術資料とアーカイブ／ドキュメンテーション」『カレントウェアネス』三三四号(二〇一五年)一—八—二三頁⁴ <https://current.ndi.go.jp/cal852/> (二〇二一年二月三〇日最終閲覧)。
- *24 Barbara Clauen, “Performing the Archive and Exhibiting the Ephemeral,” in *Histories of Performance Documentation Museum, Artistic, and Scholarly Practice*, edited by Gabriela Giannachi and Jonah Westerman, (Routledge, 2018), 93-114.
- *25 Dragan Espenschied, Lyndsey Jane Moulds, “An Overview of Preservation Activity for Net Art Anthology,” in *The Art Happens Here: Net Art Anthology* (Rhizome, 2019), 433-443 (433).
- *26 明貫絃子による前掲論文を参照。
- *27 辰巳晃伸「インスタレーションの成立と展開—現代アートと展示」太田喬夫、三木順子編『芸術展示の現象学』(晃洋書房、二〇〇七年)七三—九六頁。
- *28 こうしたネット・アートの「撮影」という考えは、筆者の関心と布施の意向が重なる形で決まったアイディアである。布施は打ち合わせ時の資料において、筆者が研究しているアラン・カプローのハブニングやそのほかバフォーマンズが写真によって残っていることを踏まえ、作品を「撮影」することを提案した。
- *29 高嶋慈「隔離式濃厚接触室」[artscape レビュー]二〇二〇年五月二五日号⁵ https://artscape.jp/report/review/10161626_1735.html (二〇二一年一月三日最終閲覧)。