

## サウンド・インスタレーション試論

— 4つの比較軸の提案 — 1/2

中川克志

本論は長大になったため2篇に分割した。ここに掲載されているものは前篇である。前篇では「1 作品の設置状況」と「2 音響的側面」について論じる。「3 視覚的側面」と「4 聴衆との関係」と「結論」は後篇で論じる。後篇は『尾道市立大学芸術文化学部紀要』第19号（2020年3月刊行予定）に掲載され、広島県大学共同リポジトリ（HARP）で公開される予定である。

## はじめに

一弦琴やバンブー風鈴を抱いた竹細工の鳥や、輪飾りやデデン太鼓を載せた飛行船が飛び回り、床では時おりパンフルートや風笛の音が鳴り、本棚のそばでは、風車と連動して動く竹のバチが木琴を微かに叩き鳴らす。松本秋



図1 松本秋則《オトノフウケイ》(2019年ヴァージョン)

則《オトノフウケイ》(2019年ヴァージョン)だ<sup>[図1]</sup>。竹の音には共鳴成分が多く、全体的に「幽玄な雰囲気」である。数十個の不思議な音具たちが奏でる音は室内で乱反射し、その時に近くで行われていたパフォーマンスの音とも混ざりあい、コンクリート打ちっぱなしの空間を柔らかく居心地の良い居場所に変えていた。新高島駅の一角

に新居地を移した横浜BankARTが、2019年3月1-24日に開催した展覧会「雨ニモマケズ (singing in the rain)」における松本秋則のサウンド・インスタレーションを見た印象である。松本は、80年代から自らの音を発する視覚的造形作品を「サウンド・オブジェ」と称し、ある時期から自身の作品群を集めて「オトノフウケイ／音の風景」というタイトルで展示するようになった<sup>[1]</sup>。

では、ところで、「サウンド・インスタレーション」とは何か。字義通り考えるならば、サウンド・インスタレーションとは、音を設置した(すなわちインストールした)芸術作品であり、音を構成要素として用いるインスタレーション作品であり、音響的要素だけで完結する(とされる)「音楽」とは異なり、空間あるいは環境に音を設置した状態で、空間あるいは環境も含めて鑑賞される作品だ、といえよう。もう少し詳しく説明すれば〈60年代辺りから現代美術において(「ミニマル・アート」など台座のない彫刻の増加も一因となり)増えてきた(既存の「作品」や「オブジェ」とは異なり)作者の制作物と空間あるいは環境との関係性を鑑賞する「インスタレーション」のヴァリエーションであり、そこに音を加えられたもの、と説明できるだろう。音響的要素が主体となる場合も付属的に付加される場合もある。暫定的な定義として、音楽やサウンド・スカルプチュア——今は、音を発する視覚的造形作品、という程度の意味で使う——との区別を念頭に、サウンド・インスタレーションとは〈時間ではなく空間に規定される、音を使う芸術。室内や屋外に音を設置し、その空間や場所・環境を体験させる表現形態をとる作品〉と説明しておこう。これは、artscapeという現代美術関連情報のポータルサイトが制作した辞典のために、2012年に私が書いた説明<sup>[2]</sup>を整理したものである。その辞典の定義では、私はさらに、音を(1)ある特定の閉鎖空間の内部に置く場合と(2)開かれた環境のなかに置く場合に分類し、両者の代表的な古典的事例として、アルヴィン・ルシエ(Alvin Lucier)《細く長い針金の上の音楽(Music on a Long Thin Wire)》(1977)とマックス・ニューハウス(Max Neuhaus)《タイムズ・スクウェア(Times Square)》(1977-92、2002-)に言及した。両作品については後述する。

これは今でも簡潔な説明だと思うが、現代音楽の文脈を重視し、現代美術の文脈はあまり考慮していない定義だし、作品の設置状況——空間か環境か——という比較軸しかとりあげていないという点で、不十分である。本論はこの説明をさらに補完するものである。そのために、サウンド・インスタレーションというジャンルあるいは作品形態にはどのような比較軸があり得るか、ということをご提案したい。そうした比較軸は、ある個別具体的なサウンド・インスタレーション作品について考えるとき、他の作品と比較する際にどのような点に注目するとその作品の特徴を析出できるか、を見極めることに役立つだろう。また、比較軸を提案することは、個別具体的な作品に留まらず、広く「サウンド・インスタレーション」なるジャンルあるいは作品形態に関する理解を深めることにもなるだろう。

本論は、別論文「サウンド・インスタレーション試論——音響芸術における歴史的かつ理論的背景——」(中川 2020c)の姉妹論文として制作されており、サウンド・インスタレーションに関する歴史的かつ理論的な検討はこちらで行っている。簡単にまとめておけば、サウンド・インスタレーションなるジャンルは、ジョン・ケージ以降の現代音楽(あるいは実験音楽)における楽音から環境音への志向と、現代美術における環境への志向——三次元的な造形オブジェから空間あるいは環境との関係性への志向——との接合点に出現し、〈音と空間との関係性にどのようにアプローチするかという問題意識〉がその中心にある。中川 2020cではこうしたことを整理している。

本論では、サウンド・インスタレーションを検討する姉妹論文のそうした歴史的かつ理論的な検討を相互補完するために、サウンド・インスタレーションをめぐる4つの比較軸を以下のように提案する。

1. 作品の設置状況
  - 1.1. 閉鎖空間の場合
  - 1.2. 開かれた環境の場合: サイト・スペシフィティの有無
2. 音響的側面: 音源の数/音響の機能
  - 2.1. 音響的側面: 音源の数

- 2.1.1. 単数(あるいは少数)の場合
- 2.1.2. 多音源サウンド・インスタレーションの場合
- 2.2. 音響的側面:音響と聴覚の機能
  - 2.2.1. 音響と聴覚が重要な機能を果たさない場合
  - 2.2.2. 音響と聴覚が重要な機能を果たす場合 [さらに下位分類を提案する]
- 3. 視覚的側面
  - 3.1. 画像を使う場合
  - 3.2. オブジェを使う場合
  - 3.3. 映像を使う場合
- 4. 聴衆との関係
  - 4.1. インタラクティブな要素の有る場合
  - 4.2. インタラクティブな要素の無い場合

これらは「サウンド・インスタレーション」である／と呼ばれるための必要条件や十分条件)ではなく〈個別具体的なサウンド・インスタレーション作品について考察する際にこの観点に注目して作品を観察することで、作品同士を鮮明に対照させて考察できるだろう比較軸〉として提案している。この4軸に注目すれば、あるサウンド・インスタレーション作品AとBを(いわば効率的に)比較できるだろう。この4軸は、何らかの先行研究に基づいて見出したわけではなく、(さしあたり参考にできる先行研究がないので)私のこれまでの作品経験に基づいて提案するものである。サウンド・インスタレーションの歴史的展開に関する先行研究にはOuzounian 2015があるが、そうした美的あるいは歴史的な文脈の考察は姉妹論文である中川 2020cにまかせて、本論は個々の作品記述に貢献することを目的とする。これらはもちろん決して網羅的なものでも厳密なものでもないし、これ以外の比較軸もすぐに思いつくかもしれないが、さしあたりとにかく、今後の思考のたたき台として比較軸を提案してみることが本論文の目的である。サウンド・インスタレーション作品を鑑賞する際に、あるいは個々の作品同士を比較する際に、ここで提示した比較

軸に注目するとその作品特徴の抽出に役立つのではないかと考えている。読者諸兄弟からの改善修正案のご提案を切に期待している。

ところで、本論は「サウンド・インスタレーション」試論であり、「サウンド・アート」<sup>(3)</sup>試論ではない。これは、私がサウンド・アートとサウンド・インスタレーションを厳密に区別して論じたいからではなく、私が、今後計画しているサウンド・アート論の予備作業として、このサウンド・インスタレーション試論を作成しているからである。サウンド・インスタレーションもサウンド・アートも何らかの個別具体的な主義主張を訴えた歴史的動向などではなく、音のある美術あるいはアヴァンギャルドな音響芸術につけられるレッテルないしはジャンル名であり、そのようなものである以上、厳密な定義などない。とはいえ、ある種のジャンルや作品群について考えるための枠組みを枠組みとして考察することは可能だし、枠組みは枠組みとして私たちの認識の枷にも助けにもなる。また、サウンド・アートもサウンド・インスタレーションも何らかの物質的基盤や存在基盤を持つ作品を指す以上——音響だけで構成される音響作品にも、音を発生させる器具や音を記録する媒体など、何らかの物質的な基盤は存在する——、いずれも空間あるいは環境に設置されるものであり、サウンド・インスタレーションとサウンド・アートとを厳密に区分することは難しく、本論でも、究極的にはその区分を厳密に検討することは避ける。とはいえ、おそらく、サウンド・インスタレーションよりもサウンド・アートのほうがその言葉が包含する領域は広いので、本論は、サウンド・アートについて考えるための予備作業であると位置づけている。本論は、Cox 2018やLicht 2019といった最新の研究成果を踏まえたうえで来たるべきサウンド・アート論の一部として構想されており、そのために、私は、何らかの実効力を持つ概念としてのサウンド・インスタレーションというジャンルについて考察するために4つの比較軸を提案するのである。

## 1. 作品の設置状況

これは、音あるいは作品をある特定の閉鎖空間の内部に置く場合と、開かれた環境のなかに置く場合に分類するという比較軸である。美術館のホワイトキューブの空間のなかに設置されるものは前者(1.1.)だし、外部の社会空間に設置されるものは後者(1.2.)である。先に言及したartscapeのオンライン辞典のために書いた説明と同じである。

両者の代表的な古典的事例として、1.1.の事例としてアルヴィン・ルシエ《細く長い針金の上の音楽》(1977)<sup>〔2〕</sup>と1.2.の事例としてマックス・ニューハウス《タイムズ・スクウェア》(1977-92、2002-)がある。ルシエは1.1.の事例であるこの作品で、広い部屋に20メートル以上の長さのワイヤーを張り渡し、磁石と電動オシレーターをワイヤーの片端に取り付け、電磁波をワイヤーに流してワイヤーを振動させ、その振動を音響としてピックアップした。針金に人が近づくだけで生じるちょっとした空気の流れや、金属の疲労度や気温の変化などのおかげで、ワイヤーから生じる持続音は微妙に変化し続けた(リクト 2010、Lucier 1980、Kahn 2013 など)。この作品は、ある閉鎖空間内部における音響の微妙な振る舞いを探求するだけで十分面白い音響作品が生成されること、を教えてくれる。と同時に、この作品は、音響知覚と空間知覚とが不可分であることも明確に教えてくれる。その意味で、この作品は、音響的要素だけであっても成立するとみなされがちな「音楽作品」の概念／可能性を拡大するサウンド・インスタレーションの好例だ、ともいえよう。

また、マックス・ニューハウス《タイムズ・スクウェア》(1977-92、2002-)<sup>〔3〕</sup>は1.2.の代表的事例であり、さらには、「サウンド・インスタレーション」の最初期の作例のひとつであり、最も有名なものに数えられる。マックス・ニューハウスは、音楽作品を作曲する以外のやり方で環境の音に注意を向けた。彼は、NYの地下鉄各線のハブであるタイムズ・スクウェア駅に降りていく階段のひとつに、微弱なサイン波の持続音を発生させる発振器を取り付けたのである。これは

1977年に設置されて1992年に一旦取り外された後、2002年に再設置された（そして現在に至る）。YouTubeにあげられているいくつかの動画からも判別できる通り、ここに設置された音は、音そのものには特段の特徴はなく、低音域から高音域に至る複数の人工的な音が複合した持続音であり、その音色や音響変化で人の注意を集めようとするものではない。むしろその逆に、あまり人の注意を惹かない音であり、タイムズ・スクウェアの雑踏——人と車の

通行音、地下鉄の通行音など——に紛れ込んであまり聞こえない音である。行人がその音に気づくことはあまりなく、たいていは気づかれずに無視される。ただし、幸運にもその音に気づいた行人だけはその音に耳を傾け、そのことをきっかけに、しかしその音そのものは聞いていても大して面白くないものであるがゆえに、その音ではなくタイムズ・スクウェアの音環境に耳を傾ける、という仕掛けである。周囲の騒音にかき消されるほど小さな音が実際に何人程度の行人の耳を捉えるのかはわからないが、この作品が、環境の音響的側面（＝サウンドスケープ）を捉え直すきっかけとなることを目論んでいるのは確かだろう。この種のサウンド・インスタレーションは、音楽における環境への関心の系譜——サティ、ケージ、アンビエント・ミュージック——や、70年代に普及したサウンドスケープの思想と、問題意識を共有するものが多い——サウンド・インスタレーションに関する歴史的かつ理論的な検討は中川 2020cで行っている——。つまり環境音の意味論的側面に注目することで、聴覚的

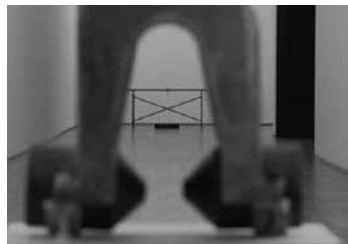


図2 アルヴィン・ルシエ《細く長い針金の上の音楽》(1977)



図3 マックス・ニューハウス《タイムズ・スクウェア》(1977-92, 2002-)

な側面から世界を捉え直そうとするのである。1.2. は、いわば、世界を経験するオルタナティブな方法を提示するものだといえるかもしれない。いずれにせよ、ここでは、目立たずに継続して存在する街角の持続音をきっかけに、世界の音環境に改めて注意を向ける、というサウンド・デザインが施されたわけだ(リクト 2010、中川真 1998、2006、2007、庄野 1986、1991など)。これがニューハウスの最初の常設のサウンド・インスタレーションであり、世界的にも最初期の古典的なサウンド・インスタレーションである<sup>[4]</sup>。

私は1.2.の比較軸の下位分類として、サイト・スペシフィティの有無という比較軸を提案しておきたい。多くの場合、作品の設置される場所が「空間」ならばサイト・スペシフィティはなく、「環境」ならばサイト・スペシフィティはある。ただし、サイト・スペシフィティのない「環境に設置されたサウンド・インスタレーション」もあると思うので、1.2.の下位分類として、サイト・スペシフィシティの有無という比較軸を提案しておく。

開かれた環境に設置されるがサイト・スペシフィティのない作例として私が念頭に置いているのは、例えば、藤本由紀夫《Ears of the Rooftop》(1990)<sup>[図4]</sup>である。これは、直径数センチで全長2、3メートルの何の仕掛けもないパイプが、椅子に座った人物のちょうど耳のあたりにその開口部が来るように設置されている作品で、椅子に座ってパイプに耳に当てると、環境の音がパイプ内部を反響して耳まで届くことで、高音域や低音域が強調されてディジリドゥの音のように変容して聞こえてくる、という作品である。そこに存在する環境音が何の仕掛けもないパイプを通じるだけで奇妙な音響に聞こえてくるこの作品は、そのメカニズムのシンプルさと音響が被る変化の大きさと対比が、環境音に改めて耳を傾けさせる効果を持つ作品である。

特定の都市の環境音とその変容に焦点が置かれるならば、この作品にもサイト・スペシフィティがあるともいえよう。例えば、藤本の作品を撮影した映像(2005年の展覧会カタログの附録DVD『HERE & THERE』に収録されている1990年の映像)(藤本 2005)では、この作



品は大阪の児玉画廊が入居するビルの屋上に設置されている。そこで聞こえてくる音が大阪という都会の雑踏であることが重要なのだと考える場合には、この作品にはサイト・スペシフィシティがあるといえるだろう。とはいえ、基本的には、この作品はどこに設置されても効果を発するし面白い。美術館の室内に接地された時のこの作品は、



図4 藤本由紀夫《Ears of the Rooftop》(1990)、撮影：Kiyotoshi Takashima

都会の雑踏ではなく美術館内部の観賞者の話し声や足音を変容させ、聴取体験を幻惑させる作品となる。

そもそも美術館に展示されるサウンド・インスタレーションの多くは、閉鎖空間に展示されるのであり、「開かれた環境」に設置される作品は少ない。美術館で展示されるものは、「空間」という特定の閉鎖空間に設置されるサウンド・インスタレーションか、あるいは〈開かれた環境のなかに設置されるサウンド・インスタレーションの記録〉の展示だ、といえるかもしれない<sup>[5]</sup>。ともあれ、サウンド・インスタレーション作品について考察する際に、そのサイト・スペシフィシティの有無を比較軸として提案しておく。

## 2. 音響的側面：音源の数／音響の機能

サウンド・インスタレーションの音響的側面に着目するとき、音源の数が単数か複数かという比較軸と、そこで用いられる音響の機能という比較軸がある。

## 2.1. 音響的側面:音源の数

まず、サウンド・インスタレーションで用いられる音源の数が単数(あるいは少数)(2.1.1.)か多数(2.1.2.)かという比較軸を提案したい。というのも、音源が(かなり)多数である場合、「2.1.2.多音源サウンド・インスタレーション」というカテゴリーを提唱できると考えるからである。

### 2.1.1. 単数(あるいは少数)の場合

何が「ひとつの音」というのは重要な問題である。例えば、持続音は一瞬前の音と今この時点での音とが常に異なる音として知覚することも可能であるがゆえに、「ひとつの音」であると同時に「たくさんの音」でもある。ただし、「ひとつの音」と「たくさんの音」との相互不可分性を問うような作品は、ケージ以降の実験音楽の文脈においてはある程度の作品数が認められるが、やはりそれなりに特殊である。

### 2.1.2. 多音源サウンド・インスタレーションの場合

ここで提唱してみたいのは、すぐにはその個数を把握できないくらい音源の数が多く、個々の音源に耳を傾けることも集合体としての複数の音源に耳を傾けることも可能なサウンド・インスタレーションである。そうした多音源サウンド・インスタレーションの特徴として、受容者の立ち位置によって聴こえてくる音が異なること、つまり歩き回りながら聴覚経験を楽しめること、それから、現実のサウンドスケープの「モデル」あるいは「サンプル」として経験できること、を指摘できるだろう。また、それゆえ、多音源サウンド・インスタレーションは、「世界」の疑似体験を理知的に抑制する作品として解釈できるだろうと私は考えている。

まずは、思いつくままに想定事例をあげる。

最初に言及した松本秋則《オトノフウケイ》、藤本由紀夫の《Stars》(1990)、ジャネット・カーディフ(Janet Cardiff)《40声のモテット(The Forty Part Motet)》(2001)——40本のスピーカーで賛

美歌を再生、観賞者はその間を歩き回る、後述——、藤本由紀夫《+ / -》(2007) ——壁一面のスピーカーからビートルズの曲を数百曲同時に再生、国立国際美術館で展示——、トリスタン・ペリッチ (Tristan Perich) の《Microtonal Wall》(2011) ——壁一面の1500個の小さなスピーカーから持続音を再生、「Soundings」展 (MoMA、NY、2013年) で展示、後述——、刀根康尚《雨が降る (Il pleut)》(2011) ——室内に張り渡された複数の棒に30-40個のスピーカーが取り付けられ、それぞれがそれぞれの周期で、詩人ギョーム・アポリネールの視覚詩のひとつ「雨が降る (Il pleut)」の断片が日英仏語で朗読される。2017年の札幌国際芸術祭で展示——、セレスト・ブルシエムジュノ (Céleste Boursier-Mougenot) 《クリナメン (Clinamen)》(2012) ——プールのなかに陶器や磁器の椀やコップを浮かべ水流を起こして動かすことで、椀やコップ同士がコツコツと音をたてる、2012年に東京都現代美術館で展示、2019年にポーラ美術館で展示——、The SINE WAVE ORCHESTRA 《stay》(2017)<sup>[6]</sup> ——サイン波を発する小さなデバイスが会場内で会期中に徐々に増幅——、大城真《Cycles》(2017) ——継電器 (relay) を多数接続し、それぞれが複数の周期で音を発するインスタレーション、Gallery Out of Placeで展示——、ポール・デマリニス (Paul DeMarinis) 《Tympanic Alley》(2015) ——手のひら程度の大きさで簡単な仕掛けのデバイス数十個が天井から吊るされ、音を発するインスタレーション——、The SINE WAVE ORCHESTRA のメンバーのひとりである古館健《Pulses/Grains/Phase/Moiré》(2019)<sup>[7]</sup> ——300個以上のスピーカーとLEDライトが暗闇のなかでそれぞれの周期で音を発しながら明滅——、ブノワ・モーブリー (Benoît Maubrey) 《Temple》(2012) ——2012年にドイツのZKMで開催された画期的なサウンド・アート展の会場入り口で、3000台以上のスピーカーを組み合わせてデルポイの遺跡を模した (Weidel 2019: 336-337) —— などなど<sup>[8]</sup>。

こうした多音源サウンド・インスタレーションの起源として、ケージの《Variations》シリーズやデヴィッド・チュードア《Rainforest》シリーズ——後述——、あるいはホセ・マセダ (José Maceda) 《カセッ

ト100 (Cassettes 100)》(1971)のような作品を位置づけられるだろう。いずれも、あくまでも作曲家による音楽作品あるいは作曲作品だが、音楽における音響の空間的配置という問題意識を追及した帰結のひとつとして、ある空間内部で、音響再生産技術に媒介された音響を多数配置する作品である。

ここにさらに、斉田一樹+三原聡一郎《moids 2.2.1 ——創発する音響構造》(2009/12年) ——無数の継電器 (relay) が観賞者の呼吸やそれぞれの音に反応して音を発することで〈相互作用する関係性の擬似世界〉を構成するインスタレーション作品、ICCの無響室内部に設置——、斉田一樹+三原聡一郎《moids ∞》(2018) ——反応すると火花を発する無数の小型デバイスが、環境音や互いの火花に反応する〈相互作用する関係性の疑似世界〉を構成するインスタレーション作品、フェリックス・ヘスや大城真も展示し鈴木昭男と宮北裕美がパフォーマンスを行った展覧会「空白を感得する」で展示<sup>[9]</sup>——、菅野創《Lasermice》——音源かつ光源である自走式の小型ロボットが柵の中で有機的に動き回る<sup>[10]</sup>——、なども加えられるかもしれない。これらは「音」を中心的テーマとするわけではないが、後述する、「多音源サウンド・インスタレーション」に特徴的だと私が考える作品経験に類似した経験が可能だからである。

次に、個別作品に言及しつつ、「多音源サウンド・インスタレーション」の概要を描いておきたい<sup>[11]</sup>。

まず、藤本由紀夫《Stars》(1990)<sup>[図6]</sup>に言及するところから多音源サウンド・インスタレーションについて論じ始めたい。私はこの作品を2017年12月12日に東京のギャラリー ShugoArtsで鑑賞した。夕方5時前に行ったところ幸い誰もいなかったので、しばらくの間、私はこの作品を独り占めして楽しむことができた。この作品は20-30本のオルゴール箱たちで構成されている。オルゴール箱は2メートルほどの高さの幅狭の本棚みたいな木製の箱に3つのオルゴールがはめ込まれているもので、鑑賞者は自由にネジを巻いてオルゴールの音を発させることができる。このギャラリーの二部屋にオルゴール箱が20-30本置かれていた。この箱に取り付けられたオルゴール

の齒はほとんど外されていて、1、2音しか発せられない。しかし、この部屋を訪れた鑑賞者は、好きなタイミングで好きな場所のオルゴール箱のオルゴールのネジを、好きな回数だけ巻くことができる。すると、部屋全体で、ランダムな場所にある音源が毎回ランダムなタイミングで発せられ、毎回ランダムな音の羅列が生成され毎回ランダムな時間経過に応じて減衰していくわけである。鑑賞者は、部屋のなかの好きな位置でその音に耳

を傾けても良いし、部屋のなかを歩き回っても良いし、部屋から出て行っても構わない。つまり、これは、多音源サウンド・インストールーションでもあるし、後述するインタラクティブな要素の有るサウンド・インストールーションでもある。

私にとってこうした多音源サウンド・インストールーション作品のポイントは2点ある。この作品では受容者の立ち位置によって聴えてくる音が異なること、つまり歩き回りながら聴覚経験を楽しめること。また、この作品は、現実のサウンドスケープの「モデル」あるいは「サンプル」として経験できること。この2点である。

立ち位置によって聴覚経験が異なるという快感を追及した作品として、ジャネット・カーディフ《40声のモテット》(2001)<sup>[図7]</sup>に言及しておこう。これは16世紀に作られたトマス・タリス《我、汝の他に望みなし》(1570頃)という40もの声部をもつ合唱曲を、40人の聖歌隊それぞれの声で録音し、40個のスピーカーでそれぞれを再生した作品である。スピーカーから声が再生されている間、私たちはスピーカーの間を動き回ることができる。それゆえ、私たちは〈合唱中の



図6 藤本由紀夫《Stars》(1990)



図7 ジャネット・カーディフ《40声のモテット》(2001)

聖歌隊のなかを自由自在に動き回っている感覚)を得ることが出来る。受容者の立ち位置によって聴こえてくる音は異なるわけだ。また、受容者は〈合唱中の聖歌隊のなかで得られる聴体験〉を得るわけだが、そのような聴体験が可能な存在は実はありえない——合唱隊の一員でさえそのような聴体験を得ることはできない——という意味で、これは超現実的な聴体験だといえよう。

現実のサウンドスケープの「サンプル」の経験であるというのは、例えば、盆踊りや宴会場などの雑踏や賑わいがもたらす音響のことを思い浮かべてもらいたい。そうした機会には、近くにいれば個人の話し声や足音など個々の音を聞き分けることができるが、少し離れると、それらは「雑踏」という「ひとつの音」に聞こえる。「雑踏」や「賑わい」とは、そうした〈たくさんの「ひとつの音」の複合体〉としての「ひとつの音」である。つまり私は、多音源サウンド・インスタレーションの作品経験はそうした現実世界の雑踏の経験に似ている、と言いたいのである。これらの多音源サウンド・インスタレーション作品は、こうした雑踏の音をある程度コントロールして「世界のサンプル」を提示することで、世界の疑似体験を理性的にコントロールするモデルと理解できるのではないか。これが私の解釈である——私のこの解釈は、サロメ・フォーゲリン (Salomé Voegelin) がサウンド・インスタレーションの諸作品を世界に対する聴覚的アプローチの帰結のひとつとして扱うアプローチに似ているといえよう (Voegelin 2014: 9-14)。フォーゲリンの立場については稿を改めて検討したい——。私はこうした多音源サウンド・インスタレーションを経験するたびに、世界のカオスを理性的に制御して経験することがもたらす快感を感じてしまう。例えば、NYのMoMAで2013年に開催された「Soundings」展で展示されていたトリスタン・ペリッチ《Microtonal Wall》(2011)<sup>(8)</sup>は、壁一面に1500個の小さなスピーカーが設置され、そこから、低音域から高音域に至る様々な音高の持続音が再生される作品である。この作品では、近づくと個々の音響を確かめることができるが、数十センチも離れるともう個々の音響を他の音と区別して聴くことはできず、複数の音が複合して「ひと

つの音」に聞こえる。この作品は、壁一面に貼り付けられたスピーカーの整然とした視覚的印象と、複合的な音響の雑然とした印象とがあいまって、この後様々な音の作品が展開していることを予告するかのようにも感じられた。その意味で、少人数のグループ展ながらもサウンド・アートというジャンルの作品の多様性を簡潔に提示するMoMAの「Soundings」展の入り口に設置されるにふさわしい作品であったように、私には思われた。

こうした作品が制作可能になった背景として、ケージの《Variations》シリーズ（あるいはもちろん彼の《ミュージサーカス》シリーズ）やデヴィッド・チュードアの《Rainforest》シリーズ<sup>〔図9〕</sup>のような作品の存在を指摘できるだろう。つまり、世界各地から採集して来たり、小さな電子機器を大量に用いたりすることで、ある空間内部で、音響再生産技術に媒介された音響を多数用いる音楽作品である。これらの作品はケージたちにとっては、(乱暴に単純化すれば)音源を遠隔地から持ってくるそのやり方において、音響通信技術の発展を取り込もうとする意図のもとで作られた作品でもあった(Pritchett 1993など)。つまり、多音源サウンド・インスタレーションが可能になった背景として、作品を可能とする電子機器が非専門家でも利用可能な程度に一般化したこと、を指摘できるだろう。あるいは、ビル・フォンタナ(Bill Fontana)やクリス・ワトソン(Chris Watson)のように録音技師として活動していた経歴を持つアーティストが活躍し始めているように、フィールド・レコーディングを活用



図8 トリスタン・ベリッチ《Microtonal Wall》(2011), IN2257.4. Photograph by Jonathan Muzikar



図9 デヴィッド・チュードア《Rainforest V (variation 1)》(2019再制作, MoMA, NY)



しようとする聴覚的な感受性が一般化した、という事態もあげられるだろう。つまり〈世界の音に耳を澄ませるといふ感受性が、単なる観念的なレベルではなく技術的なレベルでも、十分に探求すべき領域であると意識されるようになったこと〉もこうした作品の背景として指摘できるだろう。こうした多音源サウンド・インスタレーションが出現してきた背景に、技術的な条件の進化という事態があることを指摘しておこう。

以上のように、サウンド・インスタレーション作品について考察する際に音響的側面に着目することで、「多音源サウンド・インスタレーション」というカテゴリーを提起できるのではないかと提唱しておきたい。このカテゴリーについてはその歴史的・美的展開についてさらなる議論と検証が必要である。その際には、こうした作品の美的受容のあり方を単なる〈周囲から音響を浴びる経験〉に還元してしまわないような議論も必要だろう。今後の課題は多いが、本論では、まずは「多音源サウンド・インスタレーション」というカテゴリーを提案するに留めておきたい。

## 2.2. 音響的側面：音響と聴覚の機能

また、サウンド・インスタレーション作品において用いられる音響について、2.2.1.音響と聴覚が重要な機能を果たさない場合 と 2.2.2. (どちらかといえば)音響と聴覚が主要な機能を果たす場合 という比較軸を提起しておきたい。インスタレーション作品は五感で体験するものである以上、音響だけが美的要素として存在し、聴覚だけがその作品を受容する知覚であるということはありませんが、音響的要素や聴覚がその他の(視覚的)要素や(視覚などの)知覚より相対的に重要だったり重要でなかったりする場合はある。

### 2.2.1. 音響と聴覚が重要な機能を果たさない場合

これは、いわゆるインスタレーション作品にたまたま付随的に音があるだけの場合が多いかもしれない。例えば、日本における最初のサウンド・インスタレーションともされる田中敦子《ベル》(1955)



〔図10〕は、観客がスイッチを押すと壁際の床に置かれた20個のベルが順次鳴る、というインタラクティブな作品で、第1回具体美術展に出展され、その後も何度か再制作されてきた(北條2017、鷺田2007)。展示会場のなかを音響が空間的に移動するという面白さを評価するならば、この作品はサウンド・インスタレーションとして評価されるべきかもしれないが、その音響的側面が面白いというよりもむしろ、展示会場を騒然とさせる効果を狙ったものだったように思われる。この作品の主たる目的は〈音響が移動する面白さ〉というよりも〈静かであるべき美術館において騒然とした雰囲気醸成されること〉であり、いかにも具体美術らしいハプニングの一事例であると理解すべきだろう。

こうした作品について考える際には、そもそも、音響や聴覚が重要ではない作品を「サウンド・インスタレーション」と呼ぶ必要があるのかどうか、ということを考えるべきだろう(そしておそらく、多くの場合、そう呼ぶ必要はないだろう)。ただし、これは今考えるべき問題ではないので、今は問わない。

### 2.2.2. 音響と聴覚が重要な機能を果たす場合

ここで想定しているのは、前者(2.2.1.)と異なり、音響あるいは聴覚が相対的に重要な作品である。そのような作品として、〈(1)音響だけでも美的鑑賞の対象となることが可能な場合〉と〈(2)自覚的に聴覚を活用する場合〉と〈(3)極端な場合〉という3つの類型を提案したい。また〈(3)極端な場合〉の下位分類としてさらに3つの類型を提



図10 田中敦子《ベル》(1955)、第3回ゲンビ展に際し京都市美術館で《作品〈ベル〉》を設置する田中敦子〔朝日新聞〕1955年11月24日付夕刊に掲載〕

案しておきたい。すなわち、〈(3)-1. 音響あるいは聴覚的要素に対して極端に強い焦点が置かれているために、それ以外の要素と知覚がほとんど抑圧されている場合〉、〈(3)-2. 音響はないが可聴域外の振動が焦点化されている場合〉、〈(3)-3. 物理的な音響がなく、コンセプチュアル・サウンドを使う場合〉である。

これは、音響と聴覚が重要な機能を果たす作品群を整理するために考案した比較軸だが、この比較軸(と2.2.2.3.の下位分類)の分類基準は経験的なものでしかなく、体系的でも自明でもない。これは解決しなければいけない課題であり、今後のアップデートが必須である。とりあえず現段階では、以下のような比較軸を提案しておきたい。

- (1) 音響だけでも美的鑑賞の対象となることが可能な場合
- (2) 自覚的に聴覚を活用する場合
- (3) 極端な場合
  - (3)-1. 音響あるいは聴覚的要素に対して極端に強い焦点が置かれているために、それ以外の要素と知覚がほとんど抑圧されている場合
  - (3)-2. 音響はないが可聴域外の振動が焦点化されている場合
  - (3)-3. 物理的な音響がなく、コンセプチュアル・サウンドを使う場合

暫定的な比較軸ではあるが、以下、簡単に説明しておく。

\*

#### 2.2.2.1.

〈(1) 音響だけでも美的鑑賞の対象となることが可能な場合〉ということで想定しているのは、〈音響だけを美的鑑賞の対象として提示する作品〉ではなく、視覚的な要素も構成要素として提示されて

いるが、音響的要素だけでも美的鑑賞の対象となり得る作品、である。つまり、作品の公開時には視覚的要素を伴って公開されたりサウンド・インスタレーションとして公開されたりしたもののだが、音響だけが録音されて（CDなりMP3なりの形で）流通することが可能な作品、を念頭に置いている。

典型的な事例として、〈ビル・フォンタナのCD〉を念頭に置いている。ビル・フォンタナは、ある場所で採集した音と別の場所で採集した音とをリアルタイムに混ぜ合わせ、それぞれの場所でリアルタイムで放送することで、環境音の文脈を再配置し、環境音の潜在的な意味に改めて注意を促す、という環境設置型のサウンド・インスタレーション「サウンド・ブリッジ」で有名である。そのなかののひとつは1987年にケルンとサンフランシスコとを結んだもので、ケルンとサンフランシスコというふたつの都市から18個ずつの音響を採集してリアルタイムで重ね合わせた作品である（以下、中川 2010aを参照）。ここでは、ふたつの都市を特色付ける音響が選ばれており、ケルン大聖堂の鐘の音やケルン中央駅やライン川で採集される音、あるいは霧笛や波の音といったゴールデン・ゲート・ブリッジで聴こえる音、サンフランシスコの鳥獣保護区の鳥の声などが用いられた。これらが衛星通信を通じて重ねあわせられ、ケルンのルートヴィッヒ美術館とサンフランシスコのコンテンポラリー美術館に設置されたラウドスピーカーから再生されるとともに、北米とヨーロッパの50以上のラジオ放送局から放送された。そして、その放送された音響がCD<sup>(12)</sup>として販売された<sup>(11)</sup>。

つまり、このCDに録音されたレコード音楽は、〈そもそもは屋外型のサウンド・インスタレーションとして構想されたものだが、ラジオ放送やCDを通じて、音響だけが美的鑑賞の対象になったもの〉である。サウンド・インスタレーションのみならずこのレコード音楽も

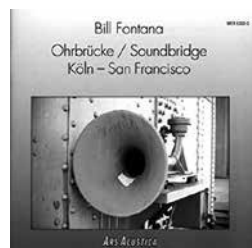


図11 Bill Fontana 『Satellite sound bridge Cologne-San Francisco (Ohrbrücke / Soundbridge Koeln - San Francisco)』(CD, Wergo, WER 6302-2, 1994年)

また、その音響的側面だけを聴く聴取者に対して、普段は同時には聴かれない環境音を併置することで、普段は気づかれない音響的性格——音響同士の意外な類似性——を開示する。例えば、霧笛と教会の鐘の音、鳥の鳴き声とマンホールの裏で録音された足音やゴールデン・ゲート・ブリッジがきしむ音、あるいは波音と雑踏。こうした、普段は気づかない環境音同士の音響的性格の意外な類似性が開示されることで、このレコード音楽は、聴き手がそれら意外な類似性を持つ環境音たちを注意深く聴き直すきっかけになったと想像される。また、このレコード音楽を、ある種のクライマックスを持つ音楽として聴くことも可能である。例えば、CDの14分頃から続く霧笛と列車の到着音と教会の鐘の音の混合部分は、教会の鐘の音は、複数録音されているし複数のマイクで録音されているので、ディレイ効果が付加されており、それまでの「退屈」な音響テクスチュアと比べてある種のクライマックスであるかのように聴こえ、とても盛り上がる「美しい」部分である。フォンタナ自身が自らのサウンド・インスタレーション作品とCDとして流通するレコード音楽とをどのように区別しているかは不明だが——〈CDとして流通しているレコード音楽は単なる記録であり自分の「作品」ではない〉と考えているのではないかと想像されるが——、私はこのCDを、音響だけで楽しめる良いレコード音楽として享受した。

同様の事例として、例えば、先述のアルヴィン・ルシエ《細く長い針金の上の音楽》の録音CD（数ヴァージョン存在する）や、ポール・デマリニスがメディア考古学的視点からレコード・メディアを扱った《The Edison Effect》シリーズ（1989-1993）の付属作品として構想されたCD『The Edison Effect: A Listener's Companion』（Apollo Records, ACD 039514, 1995）や、鈴木昭男による聴取作品である《点音》の録音CD（点音の場所で聴かれた音のサンプルの録音）（『Klangkunst—Die Klangdokumentation zu Sonambiente - Festival für Hören und Sehen Berlin 1996』所収）などをあげられる。こうした事例は枚挙にいとまがない。

さらには、この系統には、くそもそもは音響だけでも美的鑑賞の対

象となり得るとは考えられていなかったが、しかし、音響記録だけが流通したことで——ある種の物好きが録音物だけを美的に享受するようになったことで——、音響だけでも美的鑑賞の対象となり得ることが判明した



図12 クリスチャン・マークレイ《ギター・ドラッグ》(2000)

作品)というケースも考えられる。例えば、クリスチャン・マークレイ (Christian Marclay)《ギター・ドラッグ (Guitar Drag)》(2000)<sup>[12]</sup>は、1998年にヘイトクライムの犠牲となり殺されたジェームズ・バード・ジュニアを想起させるサウンド・インスタレーションあるいはビデオ・インスタレーション作品である。この作品を十全に体験するためには、アンプに接続したギターがトラックに引きずられていくプロセスを見せるビデオ映像とギターの音響とを、周囲から隔絶した空間内部で体験するためのブースが必須である (Marclay, Ferguson, and Kwon 2003 など)<sup>[13]</sup>。しかし、この作品の録音抜粋がCDとしてリリースされている。そのCDは2002年のホイットニー・ヴィエンナーレのドキュメント記録 (Rinder 2002)の附属CDに過ぎないが、CDとしてリリースする以上、それをレコード音楽として受容することは十分可能である。その場合、低音域から高音域まであらゆる音域から構成されるギターのフィードバック音は、シューゲイザーが奏でる幻想的で魅惑的な音としてリスナーを陶醉させるかもしれない。少なくとも、音響だけでジェームズ・バード・ジュニアという固有名に思い至る可能性はまずあるまい。こうした事例とフォンタナ作品のようにある程度は作者がコントロールしているだろう事例との区別は明確にはつけ難い。音響記録が十全たる美的鑑賞の対象となるか否か、作者がそれを許すか否か、は、個別事例において判断するしかなく、一般的な分水嶺の設定は曖昧なままにせざるを得ないだろう。

#### 2.2.2.2.

〈(2) 自覚的に聴覚を活用する場合〉として想定しているのは、例えばマックス・ニューハウス《タイムズ・スクウェア》<sup>〔1〕</sup>である。というのも、このインスタレーション作品でも作者が音響を設置しているし、このサウンド・インスタレーション作品を経験するには、まずはその音響に気づかれなければならないが、作者の狙いとしては、そこで発せられている音響それ自身が美的な鑑賞対象の主演となることは望まれていないからである。この作品では、音響はきっかけでしかなく、音響そのものが主役なのではなく、音響をきっかけとすることで人々の聴覚を活性化させること、が目指されていると考えるべきだからである。

また、同じように、聴覚を最大限活用させる作品として、鈴木昭男《日向ぼっこの空間 (A Place in the Sun)》(1988)<sup>〔13〕</sup>に言及しておきたい。《日向ぼっこの空間》とは1988年に鈴木昭男が行った、オーディエンスのいないパフォーマンス(を行った場所)である。鈴木昭男は、ある時、1日かけて山のなかで耳を澄ましていたいと思いつき、1年の準備期間をかけて、レンガを焼いて山頂に運び、自分が耳を澄ませるための床と壁を作り上げ、ある日、朝から晩まで1日中網野の山中の音を聴いたという(詳細は中川真2007など)。これは今では伝説的なパフォーマンスとして、世界中で鈴木昭男が評価される起点のひとつとなっている作品だが、少し考えるとすぐ分かるように、「パフォーマンス」と呼ぶには少し特異なパフォーマンスである。というのも、この「環境音を聴取する」というパフォーマンスは、観衆や聴衆のいない場所で行われたので目撃者はいないし、また、聴取行為も鈴木本人しか行っていないのである。私たちが知っているのは、レンガ造りのプロセスや後から鈴木から聞いたインタビューなどのドキュメントだけであり、私たちが、日向ぼっこの空間で何らかの聴取経験を得たわけではない<sup>〔14〕</sup>。私たちは〈この作品を通じて聴覚を使う〉のではなく、〈この作品を通じて聴覚を使うことを学ぶ〉のだと考えるべきなのだろう。つまり、鈴木昭男のパフォーマンスは、〈環境音を聴取するパフォーマンス〉であるというよりはむしろ

る〈環境音を聴取する行為の重大さ／面白さを他者に伝えるパフォーマンス〉だといふべきなのだろう。詳細はまた別の機会に論じるが、この作品は、聴取行為を重要なものとして位置づけ、(マックス・ニューハウスや鈴木自身の後年の点音のように)聴取行為のための機会や状況を提示するのではなく、聴くという行為そのものを芸術作品として提示した最初期の作品として位置づけられるだろう、と私は考えている。



図13 鈴木昭男《日向ぼっこの空間》完成当時(1988年9月23日)



図14 フランシスコ・ロペス、2004年のデュッセルドルフのコンサート会場における椅子の配置

### 2.2.2.3.

極端な事例(3)の〈(3)-1. 音響あるいは聴覚的要素に対して極端に強い焦点が置かれているために、それ以外の要素と知覚がほとんど抑圧されている場合〉として想定しているのは、音響に焦点を置くあまり、聴覚的要素以外の要素や知覚を抑圧するような事例である。あるいは、サウンド・インスタレーション作品として、五感で経験可能だと思われる状況下で提示されているのに、視覚などを抑圧することで聴覚に極端に強い焦点を置くような事例、である。

例えばフランシスコ・ロペス(Francisco Lopez)のような事例を想定している<sup>[14]</sup>。私は2001年3月28日に大阪市立創造芸術館で行われたフランシスコ・ロペスのコンサートに参加したことがある<sup>[15]</sup>。彼のコンサートの特徴的な点は、そのプレゼンテーション・スタイル、あるいはその参加方法である。コンサート会場には明かりがなく、その中央には黒いテント(このなかでロペスは音響を操作する)があり、その周辺にはテントの外側を向いて椅子が並べられていた。



我々観客（あるいは受容者）は目隠しを渡され、暗闇のなかで外側を向き、黒テントのなかにいるロペスが操作する電子音響を集中して聴く。電子音響は様々な方向から様々な音量でやってくる。分かりやすいメロディやリズムはなく、緩やかに、ときにドラマティックに変化する。受容者は、目隠しされて聴覚に集中せざるを得ないがゆえに非常に集中し、その微細な変化に注意を向けるようになる——まさにアクースマティックな聴取を要請されるのだ——。



図15 スーザン・フィリップス《Study for Strings》(2012), IN2257.13. Photograph by Jonathan Muzikar



図16 ジャナ・ウィンダレン《Ultrafield》(2013), IN2257.24. Photograph by Jonathan Muzikar

あるいは、「Soundings」展 (MoMA, NY, 2013年) に展示されていたスーザン・フィリップス (Susan Philipsz) 《Study for Strings》(2012) [図15] とジャナ・ウィンダレン (Jana Winderen) 《Ultrafield》(2013) [図16] も同系統の作品である (Soundings 2013)。いずれも、暗闇のなかで、録音された音響に耳を傾ける作品である。スーザン・フィリップスの作品では、暗い部屋の壁にスピーカーが8つ設置されている。〈そこから聞こえてくる音楽には必要な楽器が不在なので、ナチスに迫害されたオーケストラのあり方が示唆される〉というコンセプトである (が、正直なところ、楽器の不在がさして特徴的なものとして響いてこなかったのも、この作品のコンセプトが成功しているようには私には聞こえなかった<sup>[16]</sup>)。ジャナ・ウィンダレンの作品では、暗い部屋のなかにクッションが用意され、そこに寝そべりながら何かの音に耳を澄ませる。その場所は、コウモリが聞いているはずの超音波を可聴音域に変化させることで、コウモリが聴いている音場を「再現」した場所である、という見立てである。つまり、



可聴域外の「音」を可聴音域に変化させた作品である。私は、この作品に対して〈豊かな世界〉だという印象を持ち、〈通常の知覚では気づくことのできない、普段は気づかない自然〉に耳を傾ける経験であると同時に〈人工的に構成された自然〉の経験でもある、と感じた。この系統の作品は、聴覚以外の知覚を抑圧することで聴覚の能動性を活性化させる、といえよう。



図17 小杉武久《Mano-dharma, electronic》  
(1967-2017、芦屋市立美術館「小杉武久 音楽のピクニック」展)、撮影:高嶋清俊

この系統の作品は、その受容において聴覚だけを使っても構わない(しそうすることを称揚されているようにも感じる)という点で、レコード音楽と同じ受容様態が要請されているとも考えられる<sup>[17]</sup>。ただし、同時に、作品受容において聴覚を重視するという目的のためにあえて〈視覚も使える状況下で視覚を抑圧するという方法〉を採用する点で、この系統の作品はレコード音楽とは異なる、ともいえるだろう。いずれにせよ〈(1) 音響だけでも美的鑑賞の対象となることが可能な作品〉と同じく、この系統の作品は〈音の組織体としての音楽〉と〈音楽ではない音響作品〉とはどのように区別することができるか(あるいは、できないか)という問題を浮上させるだろう。私個人は、「音楽」も「音楽ではない音響作品」も所詮は名前の問題に過ぎないし、さほど有効な問題意識ではない、と思うが、この系統の作品が「音と音楽の境界線はどこか」という問題を考えるための格好のサンプルであることは確かだろう。

〈(3)-2. 音響はないが可聴域外の振動が焦点化されている場合〉として想定しているのは、例えば、小杉武久とカールステン・ニコライ (Carsten Nicolai) の諸作品である。この系統の作品は、小杉武久の「扇風機」<sup>[17]</sup>しかり、カールステン・ニコライの水の波紋しかり、〈知覚困難な「波」を知覚化させるという構造を持つ作品〉とし

て類型化できるようにも思う。知覚困難な「波」を知覚したいという欲望は、実は、〈そのままでは知覚不可能だけれども遍在している「沈黙」を聴き取ろうとする「実験音楽」の伝統〉に近いし、〈「知覚不可能な遍在物の現象化」とい



図18 カールステン・ニコライ《Wellenwanne Ifo》(2012), IN2257.7. Photograph by Jonathan Muzikar

う実験音楽の欲望〉をそのまま継承しているかのようだと考えることが可能である(この構造については、マークレイの活動について分析する際に論じたことがある[中川 2010b])<sup>[18]</sup>。こうした事例は、多音源サウンド・インスタレーションのように、成熟してひとつのジャンルを形成しているようにも思われる。この分析は今後の課題とする。

「Soundings」展(MoMA, NY、2013年)で展示されていたカールステン・ニコライ《Wellenwanne Ifo》(2012)<sup>[図18]</sup>という事例を紹介しておこう(Soundings 2013)。この作品では、天井に取り付けられた蛍光灯が明滅し、内側に反射鏡を仕込んだこの台の上面に設置された銀色の鉄棒のようなものに光を当てる。この鉄棒のようなものにはチューブがつながっていて、どうやらそのチューブを通じて、空気振動か何かの振動が送られているらしい。そのことは、その鉄棒を見るだけでは分からない。しかし、台の内側に仕込まれた反射鏡を通じてこの鉄棒が台の前面に影を映し出すと、その振動が見えるのである。なぜなら、この鉄棒の先端部分から波紋のようなものが広がっているのが見えるからである。空気振動か何かの振動が、天井に取り付けられた蛍光灯の明滅と、反射鏡を使うことによって、可視化されている。つまり、そのままでは知覚不可能な(遍在している)「波」が現象化させられている、というわけだ<sup>[19]</sup>。

こうした〈可聴域外の振動を主題化した作品〉を「サウンド・インスタレーション」と呼ぶ必要があるのかどうか、ということは考える必要があるだろう。ただし、これは今考えるべき問題ではないの

で、ここでは問わない。

最後に、〈(3)-3. 物理的な音響がなく、コンセプチュアル・サウンドを使う場合〉として想定しているのは、マークレイのサウンド・インスタレーション作品や、その系譜の起源に位置づけられるかもしれないフルクサスのアーティストによるいくつかの作品である。具体的には、ケージが自作の《シアター・ピース (Theatre Piece)》(1960)について述べた「演奏者は自分の行うことを行う。しかし音を出さずに行為することはできない」という発言を理論的前提に作られたフルクサスのアーティストによるコンセプチュアル・サウンドを用いた諸作品を念頭に置いている。

例えば、ジョージ・ブレクト (George Brecht)《インシデンタル・ミュージック (Incidental Music)》(1961)では、音が、せいぜい〈付随的に発生するもの = the incidental (付随的なもの)〉として位置づけられた。また、ラ・モンテ・ヤング (La Monte Young) のワード・スコアを用いたイベント作品では「蝶の羽ばたき」の音が用いられたし (中川 2002)、オノ・ヨーコのワード・スコアは〈部屋が呼吸する音〉を録音するよう求めるし、ヴォルフ・フォステル (Wolf Vostell) 《40台の電気掃除機のためのフルクサス・シンフォニー (Fluxus Symphony for 40 Vacuum Cleaners)》(1966/95)では、40台の掃除機が展示されており実際に音は発せられていない (が「音楽」に言及していることは明らかである)。あるいは、ジョージ・マチューナス (George Maciunas)《ピアノ・ピース第13番 (カーペンターズ・ピース) (Piano Piece #13 (Carpenter's Piece))》(1962)、フィリップ・コーナー (Philip Corner)《ピアノ・アクティビティズ (Piano Activities)》(1962)、ナム・ジュン・パイク (Nam June Paik)《ピアノ・インテグラル (Klavier Intégral)》(1958)、ナム・ジュン・パイク《ワン・フォー・ヴァイオリン・ソロ (One for Violin Solo)》(1962)などは、「楽器の破壊音」を用いることで、「最後の音」というメタファーを利用していることは明らかである (Kahn 1993)。これらのほとんどはフルクサスらしい「イベント」というパフォーマンス作品だが、こうしたコ

ンセプチュアル・サウンドを  
(直接的にはないが) 継承  
した存在として、クリスチャ  
ン・マークレイがいる。マー  
クレイについて論ずべきこと  
は多いのだが、ここで指摘す  
べきこととして、何と言っ  
ても、マークレイのサウンド・  
アートは実際には音を発さな  
いという特徴がある。すなわ  
ち、マークレイの視覚造形作



図19 例えば《Cube》(1989)など

品のほとんどはコンセプチュアル・サウンドを用いている(中川の  
マークレイ論は中川 2010bと中川 2011を参照)<sup>[19]</sup>。

ところで、こちらは〈(3)-2. 音響はないが可聴域外の振動が焦点化されている場合〉とは異なり、「サウンド・インスタレーション」と呼ぶことに意義がある。というのも、物理的な振動はなくとも、鑑賞者の頭のなかでのみ鳴り響くのだとしても、コンセプチュアル・「サウンド」を使っているという点で、この系統の作品を「音の作品」と呼ぶことには何らかの意義があるからである。とはいえ、この系統の作品のさらなる考察もまた今後である<sup>[20]</sup>。

(以下、後編「サウンド・インスタレーション試論——4つの比較軸の提案——2/2」に続く。)

---

#### 註

1. 松本秋則 ([http://www.matsumotoakinori.com/Site/matsumoto\\_akinori.html](http://www.matsumotoakinori.com/Site/matsumoto_akinori.html)) は1980年代前半のキャリアの開始時あるいはその直後くらいから、こうした竹細工の鳥や飛行船を作り始めた。しかし、そうした個々の作品を同じ展示空間のなかにたくさん展示し始めたのがいつからかは不明である。私は松本のこうした音具とそのインスタレーションに魅せられて、2014年8月-10月に横浜市庁舎のメインホールに設置された30個以上の音具を用いたサウンド・インスタレーションを題材に、作品分類試論を提案したことがある(中川 2015)。
2. artscape制作の「Artwords (現代美術用語辞典 ver.2.0)」のために2012年に私が書いた説

明 (<http://artscape.jp/artword/index.php/サウンド・インスタレーション>)。

3. artscape制作の「Artwords (現代美術用語辞典 ver.2.0)」のために2012年に私が書いた説明を参照 (<http://artscape.jp/artword/index.php/サウンド・アート>)。
4. 何が最初のサウンド・アートであり、最初のサウンド・インスタレーションであるかは問わない。



図5 ステファン・ヴィティエロ《A Bell for Every Minute》(2010), IN2257.30. Photograph by Jonathan Muzikar

Gál 2017によれば、「sound installation」という言葉の最も古い用例は1973年らしいが、芸術における音研究に先鞭をつけたダグラス・カーン(Douglas Kahn)によれば、60年代からアルヴィン・ルシエは自作をsound artと呼んでいたし、その他にも多くの芸術家が自作を「sound art」や「sound installation」と呼んでいたらしい(2006年1月21日のダグラス・カーンとの会話より)。おそらく「より古いサウンド・アート/サウンド・インスタレーション」はまだしばらくは再発見され続けるのではないか。最古の○○○発見競争に参加することは今は避けておこう、いくつかの事例を列挙しておこう。

- ・ 2014年8月号の「The Wire」誌に掲載されたバーニー・クラウス(Bernie Krause)へのインタビュー(“Invisible Jukebox.” p.23)で、彼は、最初のサウンド・インスタレーションは1951年にサンフランシスコで行われた、と述べている(が、誰の何という作品かは述べていない)。ただし、その作品の作家が、自分の作品をサウンド・インスタレーション「として」認識していたのかどうかは不明だし、それをサウンド・インスタレーション「として」解釈することにどの程度の意味があるのかも不明である。
  - ・ 1955年に展示された田中敦子《ベル》(1955)は、美術館内でベルを鳴り響かせるインスタレーションなので、日本で最初のサウンド・インスタレーションである(詳細は本文中で説明)。
  - ・ 戦後日本文化研究者のウィリアム・マロッチィ(William Marotti)によれば、読売アンデパンダン展で初めて「音」を組み込んだ作品を作ったのは、1962年に最後に行われた第5回における刀根康尚である(Marotti 2013: 188)。
  - ・ Grubbs 2014: 47によれば、最初のサウンド・インスタレーションはブルース・ナウマン(Bruce Nauman)《Six Sound Problems for Konrad Fischer》(1968)である。  
—— などなど。
5. 興味深い事例として、NYのMoMAで2013年に開催された「Soundings」展で展示されたステファン・ヴィティエロ(Stephen Vitiello)《A Bell for Every Minute》(2010)がある(Soundings 2013)<sup>(5)</sup>。これは、美術館に設置されるけれども「開かれた環境」に設置されたサウンド・インスタレーションである。

この作品が展示された場所は、MoMAの1階の半公共スペースである彫刻公園(Museum of Modern Art Interior and Sculpture Garden)である。ここは、毎週MoMAの入場料金が無料となる金曜夜だけでなく、開館前の時間はいつも一般に無料開放しているスペースで、噴水や椅子がありNY市民がのんびりくつろげるスペースである。

この作品は、NY市内各所で鐘の音を録音し、その録音を、壁に並べて設置された5本のスピーカーから、1分毎に鳴らす、という作品だった。教会の鐘の音や自転車のベルの音など

が鳴らされていた。音量は、公園の噴水のほうが大きいくらいで、公園で人々が寛いでいるとその雑踏の音で聞こえないくらいである。これは、基本的には、マックス・ニューハウス《タイムズ・スクエア》と同様に、周囲の音環境に少しの違和感を混入させることで、周囲の音環境に対して改めて注意を促すサウンド・インスタレーションだ、といえよう。またこの作品は、NY市内ではどこにどのような鐘の音があるかを調べてその調査成果を発表するリサーチ・ベースド・アートであった。

私はこの作品を2013年にMoMAで体験したが、この作品は、2010年に東京都現代美術館で開催された「アートと音楽」にも出品された(東京都現代美術館2012)。

6. この作品は2019年にArs Electronicaのhonorary mentionを受賞した(<https://calls.ars.electronica.art/prix2019/prixwinner/33663/>)。
7. この作品は2019年に第22回文化庁メディア芸術祭アート部門の大賞に選ばれた(<http://festival.j-mediaarts.jp/works/art/pulsesgrainsphasemoire/>)。
8. その制作が予告されてから5年以上、近刊予定の状態が続いていたこの展覧会の図録は、本論脱稿後、ようやく筆者の手元に届けられた(Weidel 2019)。800ページ近くの大部のこの図録は今後のサウンド・アート研究における必須文献のひとつとなろう。
9. 京都の瑞雲庵で行われたこの展覧会については、松井茂の展評(「剥き出しの技術(テクノロジー)のアクチュアリティ。松井茂評「空白より感得する」展」<https://bijutsutecho.com/magazine/review/18740> [2018年11月14日掲載])が参考になる。展覧会の記録もいくつかの媒体で刊行予定である(<http://mhrr.jp/blanks/>)。
10. 前述の古館健の作品と同じく、2019年の第22回文化庁メディア芸術祭で、アート部門優秀賞を受賞した(<http://festival.j-mediaarts.jp/works/art/lasermice/>)。
11. なお、私はかつて、「多音源サウンド・インスタレーション」という観点からThe SINE WAVE ORCHESTRA《stay》(2017)とポール・デマリニス《Tympanic Alley》(2015)@難波CASについて小論を書いたことがある。作品記述の事例として参照していただきたい。「2017年2月21日火曜日 作文：サイン波は世界を幻惑する(かもしれない)」([http://after34.blogspot.com/2017/02/blog-post\\_21.html](http://after34.blogspot.com/2017/02/blog-post_21.html))と「2018年1月19日金曜日 作文：多音源サウンド・インスタレーションについて:Paul DeMarinis《Tympanic Alley》(2015)@難波CAS」(<http://after34.blogspot.com/2018/01/paul-demarinistympanic-alley2015cas.html>)である。
12. Bill Fontana『Satellite sound bridge Cologne—San Francisco (Ohrbrücke / Soundbridge Köln—San Francisco)』(CD, Wergo, WER 6302-2, 1994)。
13. 私は2012年9月に、ドイツのカールスルーエで開催されていた「Sound Art. Klang als Medium der Kunst (Sound Art. Sound as a Medium of Art)」展でこの作品を体験し、その強烈さに圧倒された。  
また、その関連性について明言している証言を見つけられてはいないためまだ推測に過ぎないが、このビデオ・インスタレーションは、おそらく、ナム・ジュン・パイクがしばしば行っていた〈ヴァイオリンを足に紐でくりつけて歩いて引きずるパフォーマンス〉をふまえたものと思われる。パイクのこのパフォーマンスについては、1975年に行われた「Violin Dragging, Brooklyn, New York, 1975」というタイトルの記録映像が残っている。
14. ちなみに、2017年11月に、《日向ぼっこの空間》が行われたこの場所が30周年記念を目前に取り壊された、というニュースが届けられた(参照: The Wire誌のウェブサイトの2017年11月23日のニュース“Akio Suzuki’s Space In The Sun has been demolished”より<https://www.thewire.co.uk/news/49047/akio-suzuki-s-space-in-the-sun-has-been-demolished>)。近

- 年崩壊しつつあったこのレンガ造りの《日向ぼっこの空間》のくぼみに、この周辺で放牧されていた牛が足を取られて死ぬという事故が起きたため、怒った牛の管理人が《日向ぼっこの空間》を取り壊してしまったとのことである。その是非はともあれ、聴く行為としてのサウンド・アートの代表的作品(の痕跡)が取り壊されてしまったことは、本人にとってもかなり悲しかったことらしく、鈴木昭男はしばらく力を落としていたようだ(中川2018も参照)。とりもなおさず、私たちが日向ぼっこの空間で何らかの聴取経験を得ることは、決して叶わなくなったわけである。
15. インターネット上にはほとんど情報が残されていないが、当時大阪市立創造芸術館にいた甲斐賢治の企画だった。「響 hibiki / field for Electro-Acoustic music」というシリーズで、他に竹村延和+アキツユコが出演していた。
  16. 余談だが、(当然そこにあるべき音響の不在)という主題あるいは手法を用いた作品としては、2019年にアルス・エレクトロニカのDigital Musics & Sound Art部門で優秀賞(award of distinction)を受賞したサムソン・ヤング(Samsun Young)の《Muted Situation #22: Muted Tchaikovsky's 5th》(2018)が秀逸である(<https://calls.ars.electronica.art/prix2019/prixwinner/33399/>)(<https://www.thismusicisfalse.com/muted-tchaikovsky/>)。
  17. いずれもアコースマティックな聴取が理想化されていると考えられるからである。ただし、レコード音楽においては常にアコースマティックな聴取が理想化されているわけではない、つまり、散漫な聴取もまたレコード音楽にとって最適な聴取様態である。レコード音楽においては理想的な聴取モードが一律に決定されているわけではない、ということもまた、この系統の作品とレコード音楽との大きな違いのひとつだろう。
  18. 私は2007年に京都大学に提出した博士論文で、実験音楽におけるこうした欲望の伝統について考察した(中川2008)。また小杉武久については、2001年に千葉の幕張で開催された国際美学会で発表した(NAKAGAWA 2003)。
  19. 日常に潜む事物のゆらぎとでもいえそうなものを取りあげた作品として、同じく2013年の「Soundings」展に出品されていたルーク・ファウラーと角田俊也(Luke Fowler and Toshiya Tsunoda)《Ridges on the Horizontal Plane》(2011)もあげられよう(Soundings 2013)。部屋の真真中に吊るしたスクリーンの片方からは8mmフィルムで、反対側からはスライド映写機で、日常を切り取った映像や静止画像を投影している。部屋の隅からは扇風機が風を送っている。全体的に、様々な仕掛けを通じて、スライドから映写される日常の風景が異化される作品だといえよう。あるいは、角田俊也や佐藤実が運営していたレーベルWrk(<https://www.ms-wrk.com/>)の作品もまた、日常に潜む事物の振動を主題とする作品であった。
  20. これもまた今後の課題だが、私は、コンセプチュアル・サウンドについて論じることで、1990年代後半以降の日本におけるサウンド・アートと音響派の展開について比較考察していきたいと考えている。

---

#### 参考文献

本論で参照したURLへのアクセス最終日はすべて2019年10月25日である。

Barrett, G. Douglas. 2016. *After Sound: Toward a Critical Music*. New York, NY: Bloomsbury Academic.



- Beil, Ralf and Peter Kraut (eds.). 2012. *A House Full of Music: Strategies in Music and Art*. Exhibition catalogue for Institut Mathildenhöhe Darmstadt accompanying the exhibition held from May 13 to Sept. 9, 2012. Darmstadt, Ger.: Hatje Cantz Verlag.
- Cox, Christoph. 2018. *Sonic Flux: Sound, Art, and Metaphysics*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- Fried, Michael. 1995. "Art and Objecthood" in Gregory Battcock (ed.), *Minimal Art: A Critical Anthology*. Introduction by Anne M. Wagner. CA: California University Press, pp. 116–147. Originally published in 1968.  
マイケル・フリード「芸術と客体性」、川田都樹子・藤枝晃雄訳、『批評空間』、臨時増刊号、「モダニズムのハードコア 現代美術批評の地平」、太田出版、1995年。
- 藤本由紀夫 2005 『HERE & THERE』、DVD、西宮市大谷記念美術館。
- Gál, Bernhard. 2017. "Updating the History of Sound Art" in *Leonardo Music Journal*, 42 (1), pp.78–81.
- Grubbs, David. 2014. *Records Ruin the Landscape: John Cage, the Sixties, and Sound Recording*. NC: Duke University Press.  
デヴィッド・グラブス『レコードは風景をだいなしにする ジョン・ケージと録音たち』、若尾裕・柳沢英輔訳、フィルムアート社、2015年。
- Hegarty, Paul. 2015. *Rumor and Radiation: Sound in Video Art*. New York, NY: Bloomsbury Academic.
- 北條知子 2017 「日本サウンド・アート前史——1950年代から70年代に発表された音を用いた展示作品」、毛利嘉孝編著『アフターミュージッキング ——実践する音楽——』、東京藝術大学出版会、61–91 頁。
- 伊奈新祐 (編) 2008 『メディアアートの世界 実験映像1960–2007』、国書刊行会。
- Kahn, Douglas. 1993. "The Latest: Fluxus and Music" in Elizabeth Armstrong and Joan Rothfuss (eds.), *In the Spirit of Fluxus*. Minneapolis: the Walker Art Center, pp.102–120.
- , 2003. "Sourround Sound" in Marclay, Ferguson, and Kwon 2003, pp.59–88.
- , 2013. *Earth Sound Earth Signal: Energies and Earth Magnitude in the Arts*. Berkeley, CA: University of California Press.
- 小杉 1996 = 芦屋市立美術館 (編) 1996 『新しい夏 小杉武久 音の世界』、芦屋市立美術館館。
- Licht, Alan. 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York, NY: Rizzoli.
- , 2007. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. Book & CD. Foreword by Jim O'Rourke. New York, NY: Rizzoli.
- , 2019. *Sound Art Revisited*. Kindle. Retrieved from amazon.co.jp. New York, NY: Bloomsbury Publishing.  
アラン・リクト 2010 『SOUND ART 音楽の向こう側、耳と目の間』、木幡和枝監訳、荻開津広・西原尚訳、フィルムアート社。
- Lucier, Alvin, and Douglas Simon. 1980. *Chambers: Scores by Alvin Lucier*. Wesleyan: Wesleyan University Press.
- Marclay, Christian, Russell Ferguson, and Miwon Kwon. 2003. *Christian Marclay*. Accompanying the exhibition "Christian Marclay." Presented at the UCLA Hammer Museum, Los Angeles, CA: Steidl / UCLA Hammer Museum.
- Marclay, Christian. 2007. *Christian Marclay: Shuffle*. Cards, 75 pages. New York, NY: Aperture Foundation.
- Marotti, William A. 2013. *Money, Trains, and Guillotines: Art and Revolution in 1960s Japan*. Durham



and London: Duke University Press.

- 中川克志 2002「音響生成手段としての聴取——ラ・モンテ・ヤングのワード・ピースをめぐって——」『美学』53巻2号、66-78頁。
- NAKAGAWA Katsushi. 2003. "On Kosugi Takehisa's 'Catch Wave'" in SASAKI, Ken-ichi, and OTABE, Tanehisa: The Organizing Committee of the 15th International Congress of Aesthetics (c/o Institute of Aesthetics and Philosophy of Art, Faculty of Letters, the University of Tokyo), ed. *The Great Book of Aesthetics: The 15th International Congress of Aesthetics*, Japan 2001, Proceedings. CD-ROM.
- 中川克志 2008「聴くこととしての音楽——ジョン・ケージ以降のアメリカ実験音楽研究」博士論文 京都大学大学院文学研究科 (2008年3月 京都大学博士〔文学〕取得)。
- 2008b 「「ただの音」とは何か? ——ジョン・ケージの不確定性の音楽作品の受容構造をめぐって」、京都市立芸術大学美術学部編『研究紀要』、第52号、-11頁。
- 2010a 「[査読論文] 1950年代のケージを相対化するロジック——ケージ的な実験音楽の問題点の考察」『京都精華大学紀要』、第37号、3-22頁。
- 2010b 「クリスチャン・マークレイ試論——見ることによって聴く」『京国国立近代美術館研究論集 CROSS SECTIONS』、Vol.3、32-43頁
- 2011「音楽家クリスチャン・マークレイ試論——ケージとの距離」、近畿大学文芸学部編『文学・芸術・文化 近畿大学文芸学部論集』、22巻2号、150-136頁。
- 2015「松本秋則作品分類試論——「松本秋則~ Bamboo Phonon Garden~」をめぐって——」、横浜国立大学都市イノベーション研究院編『常盤台人間文化論叢』、第1巻、92-102頁。
- 2018「聴くことと演奏すること——Asian Meeting FestivalがArt Camp Tangoに遊びに来た記録」『ASIAN MUSIC NETWORK』に2018年1月12日公開 <http://asianmusic-network.com/archive/2018/01/asian-meeting-festivalart-camp-tango.html>
- 2020a 「サウンド・インスタレーション試論——4つの比較軸の提案——1/2」 横浜国立大学都市イノベーション研究院編『常盤台人間文化論叢』、第6巻(本稿)。
- 2020b(近刊) 「サウンド・インスタレーション試論——4つの比較軸の提案——2/2」『尾道市立大学芸術化学部紀要』、第19号。
- 2020c(近刊) 「サウンド・インスタレーション試論——音響芸術における歴史的かつ理論的背景——」『横浜国立大学教育人間科学部紀要II. 人文科学』、第22集。
- 中川真 1992『平安京 音の宇宙』、平凡社。『増補版 平安京 音の宇宙』、平凡社ライブラリー、2004年。
- 1998「「音楽」の外で」、神林恒道・太田喬夫編『芸術における近代』(叢書 転換期のフィロソフィー、第2巻)、ミネルヴァ書房、1999年、281-302頁。
- 2004「サウンドスケープ論」、根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』、世界思想社、250-263頁。
- 2006「パブリック・アートの戦略——サウンドアートを事例として——」、大阪市立大学大学院文学研究科都市文化研究センター編『都市文化研究』、第8号、32-45頁。
- 2007『サウンドアートのトポス アートマネジメントの記録から』、昭和堂。
- Ouzounian, Gascia. 2015. "Sound Installation Art: From Spatial Poetics to Politics, Aesthetics to Ethics" in Georgina Born (ed.), *Music, Sound and Space: Transformations of Public and Private Experience*. Cambridge: Cambridge University Press, pp.73-89.
- Pritchett, James. 1993. *The Music of John Cage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- A. L. リーズ 2010 『実験映像の歴史：映画とビデオ——規範的アヴァンギャルドから現代英国での

映像実践——』 犬伏雅一他訳、晃洋書房。

Rees, A.L. 1999. *A History of Experimental Film and Video: From the Canonical Avant-Garde to Contemporary British Practice*. London: BFI (British Film Institute).

Rinder, Lawrence R. 2002. *Whitney Biennial 2002: 2002 Biennial Exhibition*. New York, NY: Whitney Museum of American Art.

Rogers, Holly. 2013. *Sounding the Gallery: Video and the Rise of Art-Music*. MA: Oxford University Press.

庄野進 1986「環境への音楽 環境音楽の定義と価値」、小川博司他編著『波の記譜法 環境音楽とはなにか』、時事通信社、61-80頁。

---. 1991「聴取の詩学 J・ケージからそしてJ・ケージへ」、勁草書房。

---. 1992「音へのたちあい ポストモダン・ミュージックの布置」、青土社。

---. 1996「音環境・都市・メディア 「開口部」をめぐる」、武藤三千夫(研究代表者)『都市環境と藝術——環境美学の可能性——』、平成6-7年度科学研究費補助金[総合研究(A)]研究成果報告書、74-82頁。

Soundings 2013 = Sarah McFadden (ed.). 2013. *Soundings: A Contemporary Score*. Contributed by Barbara London and Anne Hilde Neset. Exhibition catalogue accompanying the exhibition held from Aug. 10 to Nov. 3, 2013. New York, NY: The Museum of Modern Art.

東京都現代美術館(監修) 2012 「アートと音楽——新たな共感覚をもとめて」、フィルムアート社。

Voegelin, Salomé. 2014. *Sonic Possible Worlds: Hearing the Continuum of Sound*. NY: Bloomsbury.

鷺田めろ 2007 「田中敦子《作品(ベル)》について」『J (アール): 金沢21世紀美術館研究紀要』、第4号、35-42頁。

Weibel, Peter, ed. 2019. *Sound Art: Sound as a Medium of Art*. Karlsruhe, Germany, Cambridge, MA, and London, England: ZKM/ Center for Art and Media The MIT Press.

---

#### 図版典拠

- 図1 松本秋則《オトノフウケイ》(2019年ヴァージョン):  
BankART 1929 BLOG「「雨ニモマケズ」展開催中!」、2019年3月10日 (<http://bankart1929.seesaa.net/archives/20190310-1.html>)
- 図2 アルヴィン・ルシエ《細く長い針金の上の音楽》(1977):  
ドキュメンタリー『NO IDEAS BUT IN THINKGS: The composer Alvin Lucier.』(2013)公式ウェブサイト (<http://alvin-lucier-film.com/maoltw.html>)
- 図3 マックス・ニューハウス《タイムズ・スクウェア》(1977-92、2002-):  
Ulrich Look “Times Square: Max Neuhau’s Sound Work in New York City” in *Open!: Platform for Art, Culture & the Public Domain*. November 1, 2005. <https://www.onlineopen.org/times-square>
- 図4 藤本由紀夫《Ears of the Rooftop》(1990)、撮影: Kiyotoshi Takashima:  
西宮市大谷記念美術館「Audio picnic 10 / 10」(2006年5月27日) 図録ポストカード
- 図5 ステファン・ヴィティエロ《A Bell for Every Minute》(2010), IN2257.30. Photograph by Jonathan Muzikar:  
「Soundings: A Contemporary Score」展(2013)公式ウェブサイト (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1351>)
- 図6 藤本由紀夫《Stars》(1990):

- ギャラリー-ShugoArtsのウェブサイト (<http://shugoarts.com/news/3300/>)
- 図7 ジャネット・カーディフ《40声のモテット》(2001):  
Licht 2007: 51
- 図8 トリスタン・ペリッチ《Microtonal Wall》(2011), IN2257.4. Photograph by Jonathan Muzikar:  
「Soundings: A Contemporary Score」展 (2013) 公式ウェブサイト (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1351>)
- 図9 デヴィッド・チュードア《Rainforest V (variation 1)》(2019再制作, MoMA, NY):  
“An Immersive Sound Installation at MoMA Introduces the Studio. By Joshua Barone” in *New York Times*, October 17, 2019. <https://www.nytimes.com/2019/10/17/arts/design/moma-the-studio.html>
- 図10 田中敦子《ベル》(1955)、第3回ゲンビ展に際し京都市美術館で《作品(ベル)》を設置する田中敦子(「朝日新聞」1955年11月24日付夕刊に掲載):  
鷺田 2007:37
- 図11 Bill Fontana「Satellite sound bridge Cologne-San Francisco (Ohrbruecke / Soundbridge Koeln - San Francisco)」(CD, Wergo, WER 6302-2, 1994年)
- 図12 クリスチャン・マークレイ《ギター・ドラッグ》(2000):  
Marclay, Ferguson, and Kwon 2003: 77
- 図13 鈴木昭男《日向ぼっこの空間》完成当時(1988年9月23日):  
鈴木昭男の公式ウェブサイト (<https://www.akiosuzuki.com/work/space-in-the-sun/>)
- 図14 フランシスコ・ロペス、2004年のデュッセルドルフのコンサート会場における椅子の配置:  
Licht 2007:50
- 図15 スーザン・フィリップス《Study for Strings》(2012), IN2257.13. Photograph by Jonathan Muzikar:  
「Soundings: A Contemporary Score」展 (2013) 公式ウェブサイト (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1351>)
- 図16 ジャーナ・ウィンダレン《Ultrafield》(2013), IN2257.24. Photograph by Jonathan Muzikar:  
「Soundings: A Contemporary Score」展 (2013) 公式ウェブサイト (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1351>)
- 図17 小杉武久《Mano-dharma, electronic》(1967-2017、芦屋市立美術博物館「小杉武久 音楽のピクニック」展)、撮影:高嶋清俊:  
榎木野衣「小杉武久とマランダという名の亀、その終わりのない旅と夢」『artscape』2019年5月15日号掲載 ([https://artscape.jp/focus/10154654\\_1635.html](https://artscape.jp/focus/10154654_1635.html))
- 図18 カールステン・ニコライ《Wellenwanne Ifo》(2012), IN2257.7. Photograph by Jonathan Muzikar:  
「Soundings: A Contemporary Score」展 (2013) 公式ウェブサイト (<https://www.moma.org/calendar/exhibitions/1351>)
- 図19 例えば《Cube》(1989) など:  
Licht 2007: 233

(都市イノベーション研究院・准教授)

# **How to Explore Sound Installation: Four Focuses You Can Use When Examining Sound Installation Works.**

**Katsushi Nakagawa**

This article proposes four focuses that we can use when thinking about sound installation: 1. The installed situation, 2. The sonic aspect, 3. The visual aspect, 4. The relation with the viewer/auditor. One of the virtues of this article would be plenty of descriptions of sound installation works with the emphasis on these four focuses. I assume these focuses not as ‘requirements or sufficient conditions for sound installation’ but as ‘comparative factors with which we can use to compare one sound installation work with another.’

I have derived these four focuses mostly empirically and less based on the theoretical or organized perspective partly because I cannot find any previous research in a similar direction. I welcome any suggestion and critique in this article, which will contribute to the article on the genre Sound Art which I plan to make in the future.

This is the former half of the article about sound installation. I have written the original article above the required number of characters so that I needed to divide it into two parts for publication. This former part deals with 1 and 2. The latter half is to appear in the journal of Bulletin of Onomichi City University Faculty of Artistic Culture, vol. 19 in 2020.

