

パブリックアートの戦略

—— サウンドアートを事例として ——

中 川 真

要 旨

20世紀後半のパブリックアートは、公共空間のありかた、すなわち象徴的で政治的な空間から、中心性の乏しい多重意味的な空間への変化に伴って、その表現様式も大きく変わってきた。具体的には、記念碑的なものから日常的なものへ、さらに極端に目立たないものへと変化してきたのである。本稿では、サウンドアーティストであるマックス・ニューハウス、ロルフ・ユリウス、鈴木昭男らの作例をもとに、その表現技法ならびに、表現を支えている知覚の様態について吟味する。彼らの共通した技法は、微小な音を用いるということである。微小な音はトリガーとして周囲の大きな音へと結びつけられる。すなわち、聴き手は環境全体に対して、ふだんでは味わえない特別な関係を結ぶことになる。またその際、音響の意味ではなく表層の肌理を聴く。このような手法によって、彼らのアートは現代のパブリックアートの最先端たり得ているのである。

キーワード：パブリックアート，サウンドアート，公共空間，聴取，表層

(2006年5月10日論文受理，2006年7月7日採録決定 『都市文化研究』編集委員会)

はじめに

本稿の目的は、主として1990年代のサウンドアートを分析の対象として、パブリックアートとしてのサウンドアートの美的戦略、すなわち表現の方法や知覚概念の捉え方における独自性を明らかにすることにある。こう書けば、さっそく、それが都市文化の解明とどのような関係にあるのかという問いが放たれるであろう。この道筋は都市文化学というより美学的なもののように見える。都市という文脈とはかかわりのない単なる作品分析・解釈になってしまうのではないかという疑念である。確かにそれは尤もなことであるが、ここで取り扱うパブリックアートは、作品の技法や構造が、配置される場所の脈絡と不可分の関係にあり、それらを問う

ことが、都市環境や「公共性」を問うことと直結しているということを初めに述べておきたい。

いま、パブリックアート全史を展開する紙幅はないが、パブリックアートは近代の所産ではなく、祭儀における様々な工作物なども視野に入れるならば、果てしなく長い歴史をもつジャンルである。日本の縄文時代のことを考えても容易に想像がつかだろう。しかし、一般的に言及されるパブリックアートというのはそれほど遡るわけではなく、駅前や大きな通り、公園などに見られる、台座に乗った彫刻やカリヨンなどの音響彫刻、あるいは記念碑的な意味合いをもつオブジェなどを指すことが多い。これらは既成の公共空間のなかに、美的な意味や象徴的(時には政治的)意味を付加あるいは補強した

りしている。概ね、形態的にも表現手法的にも、従来のアートの枠組みや流儀から外れてはいない。つまり、公共性や空間といったものを強化こそすれ、それらを揺るがしたり無効にする方向には働かないのである。

しかし、本稿で扱われるパブリックアートはそれとは異なり、いかにも設置を期待されているような空間には置かれず、記念碑的な晴れがましきもっていない。場合によっては、そこにアートがあることすら気づかれない代物である。にもかかわらず、単に公共空間に在るのではなく、それが在ることによってその場所が公共空間になるという、逆転的な性質すら持っている。これは、パブリックアートの意味を大きく変える属性といってよい。また、そのようなアートであるために、独特の手法（表現方法）が採られている。それを精査すると、新たな知覚のあり方が浮かび上がってくる。つまり、方法と内容は表裏一体となっており、その方法をもつがゆえにユニークなパブリックアートたり得ている。そこに光をあててみようというのである。従って、本稿では作例の紹介と分析に重きが置かれることになるが、まずはいま指摘した「逆転的」な性質について考えることから始めてみたい。

1. 新たなパブリックアートの概念

従来型のパブリックアートは、アメリカ合衆国における1963年のパーセントプログラム、すなわち建築費の0.5～1パーセントを芸術作品購入予算に充てる政策（ケネディ大統領）と1965年の「全米芸術基金・NEA」制定（ジョンソン大統領）に基づいて、ミシガン州グランピッツに設置されたアレキサンダー・カルダーの「グラン・ヴィテス Grand Vitesse」に端を発している¹⁾。これは都市の再開発事業のなかに組み込まれながら登場してきたものである。

爾来、パブリックアートは都市開発の一手法として、アメリカ国内のみならず、80年代か

ら90年代にかけて、ヨーロッパさらには日本にまで広く浸透していった。それは芸術作品を単に野外に置くだけといったオブジェ的なものから、都市全体の構造にかかわるようなデザイン的なものに至るまで表現手法は多岐にわたり、また行政主導から市民参加型まで、立案・実施プロセスの幅も広がっている。政策や行政とも深くかかわりをもつようになり、ときには政治的な道具にもなった。フランスのミッテラン大統領が押し進めた、都市軸や歴史軸を盛り込んだモニュメンタルな都市計画と国家主義的な造形は世界中で注目されるかたわら、ファッションではないかという批判も浴びたのである²⁾。また、そのような大規模なものでもなく、駅前彫刻ひとつで物議を醸すことがある。宝塚駅前の裸婦像は設置以来、常に話題となっている。そういった現象と並行して、パブリックアートは幸福かどうか、という議論が登場してきた³⁾。そこには多重で強い意味を放つ物体が私たちの目の前に存在し、私たちにメッセージを投げかけることへの関心の盛り上がりが見てとれる。

しかし、特にパブリックアートのなかでもサウンドアートと呼ばれるジャンルには、上述のような「声高な」メッセージ性をもたない作品が現れるようになってきた。萌芽は1970年代後半に見られるが、顕著になってきたのは1980年代後半以降である。それはときには作品として殆ど認知されないような微小性を特徴としており、もしパブリックアートが「公共空間に存在する芸術価値」⁴⁾であるとするならば、その価値は非常に判定し難い状況のなかに浮遊しているのである⁵⁾。

具体的な話をしよう。1977年に発表され、1992年まで都市空間（ニューヨーク）のなかに設置されたマックス・ニューハウス（アメリカ b.1939）の『タイムズ・スクエア』は、標記のようなサウンドアートの先駆けとなった作品である。詳しくは他の論文で述べたが⁶⁾、かいつまんで概要を紹介すると、ブロードウェイと七番街通りが、第45通りと第46通りの間で

鋭角的に交差している地点に設置された音響インスタレーションで、地中から地表に向かって音が流れ出てくるものである。交差点の横断歩道のまん中あたりに小さな島のような緩衝空間があり、地中からの暗渠が地上に向かってぽっかりと口をあけている。それは地下鉄の換気孔の地表部分で、分厚い鉄格子状の鉄板で覆われている。その暗渠にスピーカーが装着され、教会の鐘の余韻のような高次倍音をたっぷりと含んだ低周波合成音が24時間流れていたのである。しかし、その音は非常に小さかった。ところが、ここはビジネスや文化のセンターに近く、様々なコマーシャル・フィルムや音楽が溢れ、ひっきりなしに車が通り、人々が駆けてゆく、ニューヨークでも有数のノイジーな交差点である。人々はその音の上を歩いて交差点を渡っていくが、音に気づく人は殆どいない。これが市の予算を投入してつくったパブリックアートであるとは、私は実際にこの作品の現場に立って信じられない思いを抱いた。しかし、市当局はニューハウスの新しいタイプのパブリックアートの意図を理解し、15年間にわたって稼働させたのである。では、彼の意図はいったい何だったのだろうか。

タイムズ・スクウェアに人が立っているところを想像してほしい。彼女は近くのオフィスに勤める会社員である。交差点を渡る。なかほどに来たとき、ある違和感に襲われる。いつもの交差点だが、何か感覚にひっかかる。とりたてて急ぎの用事のなかった彼女は、中央のタマリに立ち止まる。微かな音がする。地底から誘うような、深くて静かにうなる音がきこえる。空耳かと一瞬疑ってみるが、確かに音がしている。鉄格子の床板に近づくと、暗い洞から水蒸気とともに音が立ち昇ってくる。彼女は視線を格子のさらに奥にまで伸ばす。音は彼女を引き込んでゆく。耳の感度は徐々に微弱な音のレベルに調整されてゆく。眼は暗闇に吸い込まれていくが、スピーカーを捉えることはない。しかし、わずかな時間ののち、突然嵐のような轟音が彼女を覆う。下からきこえるのではない。彼

女の立っているあらゆる方角からやってくるのである。呆然と立ちつくす彼女。極めてドラマティックな転換である。タイムズ・スクウェア全体に驚くべきほど多種類の音が渦巻いている。彼女はこの地点にこれほど音が響いていることに、いままで全く気づくことはなかった。ふだんの耳はまるで蓋が被せられているとしかいいようがない。感度のよくなった耳が周囲の音を全て捉えたのである。かくして、『タイムズ・スクウェア』は極小の音をトリガー（引き金）として、タイムズ・スクウェア全体の巨大な音空間が聴取対象としてせり上がってくる作品となる。ニューハウスは、ここで「人工的な音が悪で、自然の音が善というのは、あまりにも単純だ。都市のサウンドスケープにおける多くの音はとても面白くそして複雑だ」⁷⁾ といっ、ノイズを面白がるのである。これこそが彼の指し示したかった作品なのである。

環境のなかに微小な音を設置することによって知覚の変動をもたらす、結果として、私たちに環境との新たな遭遇をもたらすアート。こういってしまえば、単純なことである。しかし、そのプロセスで引き起こされる諸事態、たとえば作品概念の解体、環境との異質な遭遇、受け手の身体感覚の変化など、『タイムズ・スクウェア』によってもたらされる刺激に満ちた体験は、稀にしか見られないものである。それはほんの小さな仕掛け、まさに小さな音が原因となって生みだされている。

それにしても奇異ではないか。というのも、私はタイムズ・スクウェアに立って1時間ほど観察したが⁸⁾、誰もこの音に注意を払わなかった。作品は気づかれない。音が小さくて、その上、どこにでもありそうな電子音だからである。たまに気づかれたとしても、その存在感の希薄さによって容易にやり過ごされる。しかし、このアートとして一見不利な状況をつくること、それこそがニューハウスのねらいだったのである。

作品としては、大きな目立つ音を置いた方が、容易に受け手を引きつけるだろう。公園に置か

れた立派な彫刻を想定してみればよい。いかにも人目を引く彫刻は、空間を無条件に「芸術化」する。ところが、小さな豆粒のような彫刻ではどうだろうか。気づかれることもない。つまり芸術として機能しないのである。たとえていえば、ニューハウスはこのような豆粒的作業に取り組んだことになる。大きな物や音は一目瞭然でアートであることを主張するが、それは美術館やギャラリー、コンサートホールのオブジェやパフォーマンスと似た働きをするに過ぎない。場所を野外という状況に移し替え、ギャラリーやホールの代替物として存在させるだけである。そこには相変わらずアートに釘付けとなる人々があり、アーティストは表現を受け手に押しつける。ダニエル・シャルルのいう、「支配」の構造が厳然としてある⁹⁾。しかし、ニューハウスの仕掛けた小さな音は、決して支配的ではない。通常のアートのあり方を、カッコにくくったところから出発している。そして、その非支配性ゆえに、これまでとは異なった空間、知覚へのアプローチを可能としている。公園は、ギャラリーやホールとは異なった言葉と文法で再編集されてゆく。

カトリーヌ・グルーは西欧における公共空間の特性を次のように述べている。「数世紀にわたって西欧の空間を支配してきたのは、象徴的な場相互の間の差異を明確にし、宗教的中心および世俗権力の中心という、1つないしは複数の場に優位性を与えることであった」¹⁰⁾。そしてこのような分節化のために、モニュメントという形で芸術が参与していた。それは19世紀末では当たり前のように受け入れられていた考えであり、事実である。しかし、いまや「19世紀に遡る記念碑の時代は終わっている。……不朽性の明確な記号としての記念碑的建造物や、記憶に訴えかけるといふ見地からの歴史への言及はもはやかつてのように機能しない」¹¹⁾である。芸術のパトロンが教会や富裕層からNEA的なものへと移った後、旧習はゆっくりとした転換を経て、現代の新しいタイプの都市の編成方法へととって代わられつつあり、アー

トはそこに組み込まれる。公共空間が中心あるいは中央に集約される「大きな物語」が通用していた時代から、いまは小さなしかし無数の個々の物語が都市空間のなかに散りばめられる時代へと変わってきている。それを都市の形態や構造の変化として描く代わりに、ここではパブリックアートの変化を通して考えてみたいのである。

現代では象徴的な広場が小さくなり、公共空間が消滅したり、不在になっていることに対する不安感が、逆にパブリックアートを急増させている原因ではないかとグルーはいう¹²⁾。これは一理あって、現在の私たちが思いつく公共空間の最たるものは、インターネット上のチャットやブログというサイバー空間である。もはやそこには実体的な空間性はなく、非実体的空間のネットワークが公共空間として立ち現れてくる。だが、本稿ではそこまで立ち入って議論はしない。この1世紀に公共空間のあり方にこれほどまでの劇的な変化が起こったことを踏まえながら、とりあえず実体的な空間に即して考察を進めてゆくつもりである。

現実の空間におけるパブリックアートは、いまや特定の個人や権力を指し示すのではなく、19世紀末にロダンが市民的英雄の彫刻を地面と同じ高さに設置することを試みたのを皮切りに、無名性のなかに拡散してゆく傾向を強めつつある。そして現代では作者すら匿名性のなかに姿を消そうとしているのである。このような傾向は、同時代的潮流として世界各地で見受けられる。例えば、インドネシアのジョクジャカルタ市では、市民グループによる公共空間の壁に絵画を描くアート・プロジェクトが2002年に始まった。ジョクジャカルタは周辺地域の遺跡によって観光都市として有名であるが、市内中心部には大きな看板が氾濫し、決して整った都市景観を呈しているとはいえない。そこで、コンクリートの壁や道路の橋脚部などにカラフルなペンキでアーティストティックな絵画や意匠を施すことによって、毛細血管状に景観を変えていこうとする試みが始まった。このプロ

プロジェクトは17名のアーティストによって行われ、翌年には海外からのアーティストとともに、住民もまた自発的に参加していった。小さな区域の至るところで自主的な壁画プロジェクトが発生し、400人の住民が150メートルもの壁画を完成した地区もあった。それが人々にとって町のアイデンティティを再認識させる出来事となったのである。

これはジョクジャカルタの人々にとって、公共空間を自分たちの所有とする運動でもあった。市内には少なからず大きな公共空間があるが、そこに占めているのはたいてい商業広告か英雄の彫像である。その典型的な例は中央郵便局の向かい側にある“Monumen 1 Maret (3月1日記念碑)”である。こういう状況はインドネシア全体の傾向であり、「西洋で美術を学んできた人の最も名誉な仕事は、大きな広場に政治的人物の彫像をつくるよう依頼されることであった」¹³⁾。巨大な看板と過去の偉人の彫像は、明らかに支配者や旧体制に属するものである。壁画プロジェクトはそれに対するゲリラ的ともいえる抵抗である。ただ、この企画は市当局によってオーソライズされており、単純な反抗運動ではない。しかし、ここにもまた象徴的政治空間に異を唱える芸術運動があるのである。

本稿で論じるサウンドアートは、このような都市の空間史の脈絡のなかに位置づけることができる。さきほども述べたように、ここでは新しい美的体験が生まれる。それは、これまでの芸術の語彙や文法からはほど遠いものである。設置された場は確かに公共空間であるには違いないが、交差点のなかほどの鉄板の下というように、通常、アートが設置されるような場所ではない。誰もが通れる場所であるが、空間としての芸術的質をあらかじめ保証しているとは決していえない。まさに「通過する」場所である。しかし、ニューハウスの作品は、そのような場の特性を逆手にとって、そこでしかあり得ないような体験を顕在化させた。つまり、場の潜在的な力を最大限にいかしながら、音響を通して世界とつながるひとつの小さな物語を発生

させ、他の人との共有可能性を開いたのである。それは「公共空間とは空間的あるいは社会的な組織化のことではなく、……人々が共有するだけでなく、人と作品とが共有し、世界そのものと共通する1つの世界が自らを示すことにある。この意味での公共空間は、出現のための前提条件であって、出現と同時に生まれてくる」¹⁴⁾という認識に近い。つまり揺るぎのない公共空間の非在・不在の現代にあっては、公共空間はその都度「つくられる」のである。それはインスタレーション・アートであるからこそ、ダイナミックにそして瞬時に確実にできるのである。いわゆる物体性から遠いサウンドアートは以上のような状況とかかわっており、次章以降で、その戦略について作例を通して考えていきたいと思う。

2. マテリアルとしての微小音

ロルフ・ユリウス Rolf Julius (ドイツ b.1931) は2000年5月に、大阪府北部にある豊能町で、『Valley 2000』という作品を発表した¹⁵⁾。それを見た(聴いた)小学生が、次のような感想を残している。

「この樹には音がなっている！」

「音がなっている」というのは、「実がなっている」と同じ意味合いである。「鳴っている」とは違う。きっと、それで十分なのだと思う。この小学生はアートだと思って接したわけではない。あまりに素朴といってしまえばそれまでだが、実はユリウスの意図からさほど遠くはない。

ユリウスの『Valley 2000』は、竹や落葉樹、常緑樹など様々な樹相からなる起伏に富んだ里山のなかの、人がひとり通れるほどの狭い小径に沿って、彼自身が加工した音を設置したものである。遅咲きの山桜が満開の5月初旬のこと、私たちは竹林をひとしきり歩いて池の端に出る。そこに最初の音が置かれていた。木の枝から池面すれすれに吊された植木鉢に小さなス

ピーカーが仕込まれ、笛のような高い音が微かに断続的にきこえてくる。ほのかな風に揺らぐ水面に音が反射し、周囲の木立へと吸い込まれてゆく。さらに森を進むと、樹々の上方に取りつけられたスピーカーから、別の音が降り注いでくる。このような具合に、全数カ所で耳を傾けながら、私たちは緩やかで大きな楕円の軌跡を描いて元の場所に戻ってくる。道のりにして1キロ余り。音は常に小さく、そして間歇的である。環境のなかにオブジェとして突出して存在するのではなく、環境と微妙に干渉しながら、身を潜めるようにして音は佇んでいる。

サウンドアートの特徴は、アートという領域からの「遠さ」にある¹⁶⁾。ユリウス自身は、もちろん自分の営為をアートだと思っている。しかし彼の作品は、アートという制度の外側にあることによって成り立っている、というのが私の考えである。従って、それがアートであるとか、ないとかは重要でない。少なくとも、アートという制度に護られねば存在し得ないのであるのなら、彼の作品のあり方は、アートとして受けとめてもらえない可能性があるぶん、リスクが大き過ぎる。

かつて、エリク・サティ Erik Satie (1866-1925) がクラシック音楽の体制を批判するため、コンサートの休憩時に、ロビーで弦楽アンサンブルを上演した。煙草を吸い、アルコールを飲み、雑談に興じるのが休憩時の楽しみである。そんな雑駁とした雰囲気の中に何気なく音楽を紛れ込ませること、それがサティの意図であった。しかし、休憩でロビーにたむろする人々は、音楽が鳴るやいなや静かになり、真剣に聴き始めた。それに驚いたサティは、みんなに談笑し続けることを嘆願した。音楽に馴らされた耳は、音楽が鳴った瞬間に音楽的モードにスイッチを入れ換える。そんな耳によって音楽の安泰が保証されるのなら、サティは音楽という制度を解体するほかないと考えたのである。

周知のように、ジョン・ケージ John Cage (1912-1992) もまた、音楽聴取の既成のプ

ロセスをやり玉にあげた。有名な『4分33秒』(1952)。絶対零度(マイナス273度)を表徴するこの作品では、273秒の間、ステージの上で演奏者は音を出さない。そのときこえた音すべてが作品であると、ケージは宣した。通常の音楽的モードの耳であれば、何もきこえない。そこに音楽はない。だから、これを音楽だといわれて、怒り出す人もいた。

制度化された耳を破壊しようとする音楽家たち。音楽によって曇らされた耳を零度化し、そこに新たな音楽を打ち立てること。こんな矛盾に満ちた試みに、サティやケージは生涯を賭けた。そしてサウンドアーティストの求める耳もまた、彼らの系譜に連なっている。しかし、ここで敢えていうなら、サティやケージは既成の音楽に嘯みついたけれども、自分たちもまた音楽という領域からは出なかった。いや、逃れることができなかった。音楽は悪食ともいえる貪婪さでサティやケージを呑み込み、彼らの異端の音表現をもまた音楽という領地のなかに囲い込んだのである。音楽とはそれほどまでに強靱な胃袋をもっている。そんな音楽に対してサウンドアーティストは立ち向かおうとしている。ケージですら逃げおおせなかった「音楽」から、どれほど逃げられるのか。音楽の外に脱出しながら、それでも「音」で何かを表現をするという、矛盾に満ちた作業。それがサウンドアートなのである。

微小音の追求という点では、鈴木昭男(b.1941)もまた独自の掘り下げを行っている。彼は1995年に、『耳・住む・澄ます Make Up』を発表した¹⁷⁾。京都市内の白川という幅10メートルたらず、深さ20センチ程度の小さな川の中に、長さ500メートルにわたって直径2メートルの螺旋状の鉄筋線を延々と敷設した。目的は、緩やかな水流が鉄線に当たってたてる微かなせせらぎの音に、耳を傾けることである。ふだんは殆ど意識されることのない都市のなかの川の音。そこに焦点をあて、通行人にせせらぎを再認識させるのがこのアートのもくろみである。視覚的には、螺旋形が川に伸びるという、

いかにも実験的な装いをもつが、肝心の音は決して鮮やかな相を見せるわけではない。兩岸には狭いながらも整備された道路が走り、頻繁に車が通り過ぎる。昼間だと単なるヴィジュアル・オブジェの印象を受ける。夜更けになって周囲も静まってくると、川のせせらぎがふだんより少しだけはっきりと聞こえてくる。しかし、そんな気がするだけで、実際の音量はさほど変わらない。それほどささやかな増幅であった。

小さな音の変化が日常性を打ち破り、非日常的な領域に私たちを引きずり込むという仕掛け。螺旋形の設置というヴィジュアルな形態を導線として、私たちの意識をせせらぎに向け、耳の感度を高めてゆく。せせらぎとともに耳に入る環境の音、あるいは環境の音に包まれている自分を意識する。そのような受けとめる側の変移を求めるのがこの作品の目的である。微かな音の変化しかそこには存在しないが、「聴かない」から「聴く」へのダイナミックな知覚の変動をもたらす。この両スタンスの間には大きな隔りがある。ケージの『4分33秒』と同じく、私たちが聴くことによって初めて作品は存立するのである。

ところで、サウンドアーティストは、いったいなぜ、このような「小さな音」にこだわるのか。ユリウスに戻ってみよう。

私はこの地球上にあまり多くの新しいものを持ち込むつもりはありません。なぜなら地球にはすでに充分の事物があるからです。注意深く何か小さなものをもってくるのなら、地球のシステム系にとってはまだましです¹⁸⁾。

ここに「支配」的な考えは全くない。世界に何かを少しだけ付け加えること。「音楽は状況のなかのひとつのパートであって、支配しない」¹⁹⁾という控えめな態度は、多くのサウンドアーティストに共通する。だが、これだけだと彼／彼女らをエコロジストに擬してしまいかねない。サウンドアーティストはエコロジストのように環境に対する入念な配慮を示すが、環境保

全や環境との共生のために活動しているわけではない。自分たちがときに自然の生態系に対して牙を向く存在であることを知っているがゆえに、エコロジストというよりモラリストといった方がよいだろう。彼／彼女たちが設置する「小さな音」は、あくまでもアート上のニーズに従ったものであり、環境への配慮から生じたものではない。とはいえ、サイト・スペシフィックであると同時に環境依存型であるサウンドアートは、あらゆるパブリックアートに比較しても、最も環境に対する配慮度の高い営為であることには違いない。

小さな音はエコロジカルな配慮ゆえの賜物ではなく、知覚の実験のためのアイテムに位置づけられる。しばしば指摘される、能動的で覚醒された聴取への挑戦。ニューハウスの『タイムズ・スクウェア』について、庄野進が「周囲の音との極僅かな差をもった響きに触発されて、今までは社会的惰性の中で無化されてきた、音響と空間との新たな関係が、聴き手の自発性によって生産される」²⁰⁾と指摘したような聴取を生じさせること。「小さな音」に触発されて、日常に埋没している耳が開き、結果的にはその音のみならず、周辺のあらゆる音とあらためて出会う。「小さな音」だからこそ、身を乗り出す能動的な聴取が生まれる。このやり方はしかし、作品から内発的に発生したというよりは、環境との対話のなかで生みだされてきたものでもある。

考えてみれば、ニューハウスの戦略は極めて経済的で効率がよい。彼の作品は微小音をトリガーとして立ち上がってくる、交差点を包む大きな音であった。そういう意味では、大きなノイズの集積—少なくとも75dB(A) くらいはある—が彼の作品である。それをほんの小さな音を置くだけで実現する。建築でいえばキーストーンに相当する音。それが知覚の変動を起こし、まさかと思われるような音を聴かせる対象にした。

だからといって、彼の作品が「素晴らしい」といえる保証はない。ここまでの時点でいえる

彼の素晴らしさは、小さな音への着眼と、それを確実にひとつの作品へと仕上げていった技術の高さにある。彼が聴かそうとした作品の内容は、自分が置いた微小音ではなく、タイムズ・スクウェアの環境音である。それが素晴らしいのかどうか、あるいは好きかどうかは、受け手側の問題となる。ケージの『4分33秒』をどう評価するのかと、ほぼ同じ意味合いで。しかし、ケージの場合はひとつの「宣言」に近かったが、ニューハウスは都市のノイズに強いシンパシーをもっている。彼は本気でノイズを楽しもうとしている。彼の作品にとことんまでつき合うのなら、その場に長い間佇み、じっくりと交差点周辺のノイズを聴かねばならない。自動車や商業音楽などのノイズ・ミックスを聴きこむこと。もしそれが聴き手に陶酔や刺激、インスピレーションを与えるのなら、聴いた意味があったということになる。

では、このような作品において私たちはどのようにノイズを聴くよう要請されているのだろうか。そこにはまさしく作品を支えるための独特の聴き方がある。それを「表層の聴取」という観点から説明したいと思う。

3. 表層の聴取

表層の聴取とは、音の表面のみを聴くことである。あるいは音の表面にとどまること。庄野はモートン・フェルドマン Morton Feldman (1926-1987) の音楽を例に挙げながら、表面の問題をとりあげている。「音楽には『構成』が重要なものと、『表面』が重要なものがある。…織られた繊維の手触り、光沢、そして個々の繊維のけばだちや不均質な太さ等の個別的特性、それらの間に見出される偶発的な照応関係等が問題なのである」²¹⁾。これと同様のことが、サウンドアートにもいえるのではないだろうか。比喻に出されている織物の例に従うと、その用途や機能、図柄の意味にはとらわれず、織り表面の様々な性質と直接向かい合ってみるという

ことである。『タイムズ・スクウェア』でいえば、交差点を行き交う夥しい量の音を、識別とか分類につながる分析的な方向ではなく、刻々と変化する音の肌理として受けとめること。音の変化を舐めるように聴くこと。しかも、それに音の「ドラマ」としてのナラティブ（物語的）な方向性を与えないこと。こんな聴取が可能となれば、ニューハウスの、フェルドマンの、ケージの作品は正当に受けとめられたことになる。とはいえ、考えようによれば、薄っぺらで表面的な聴き方を称揚しているだけのようでもある。そこに独特の聴き方があるとしたら、どんなプロセスであろう。

ユリウスは、近代音楽の象徴のようなベートーヴェンの交響曲を、次のように聴くという。

ベートーヴェンの音楽を、ぼろぼろのラジオで聴くと、決して充分とはいえない音ですが、その表面を「視る」ように聴くことができるのです²²⁾。

この異様な聴き方。サウンドアーティストらしさがよく出ていると思う。ここでは2つの聴き方が対比的に浮かび上がっている。音響を通してその背後にある内容や思想を構成的に聴き取るのが、従来の音楽（特にクラシック音楽）にふさわしい方法である。通常、ベートーヴェンはそのように聴かれる。しかし、彼は敢えてそこからはずれる。解像度を落としたイメージを選択することによって、音の表層に着目しようとする。たとえベートーヴェンの音楽であっても。そのときには、弦楽器や管楽器などの織りなす音の肌合いを、ユリウスは楽しもうというのである。

ユリウスの代表的な作品に、顔料＋スピーカーのシリーズがある。スピーカーの上に乗せられた顔料（粉末）が、スピーカーの音振動によって徐々に動き、結果として、絶えざるドロイングの変化を生む。その作品づくりに際して、彼は確信をもって「音を視る」という。

私は音を視る、音の表層を視る、音を手で感じるのです²³⁾。

ユリウスはこの行為を「表面 surface」という言葉に集約させる。視覚の先端はどこに触れているのか。視線は音によって動く粉末の表面を撫でる。その表面にとどまり、それ以上を見ることはない。粉末が作る模様を捉えるだけである。図形の意味をさぐることもない。そのとき「音を視る」(あるいは「触る」)と彼はいう。彼にとって「聴く」とは、このように「視る」「触る」ことなのである。デ・ラ・モッテハーバーが「それは共感覚ではなく、聴覚と視覚はメタフォリカルな質をもっている」²⁴⁾というように、聴くことと視ることは何らかのイメージを相互喚起する共感覚的な事態ではなく、聴くことが視ることであるという直截的な事態を無限に生産してゆく。

砂や石を小さなスピーカーとともに部屋の片隅に置きます。そこからは砂のような表面をもった音楽が流れます。音が砂のような表面をもっているということは、音に触れ得るということです²⁵⁾。

まるで砂の凹凸を目で追うように、音の表面を聴く。ここには視覚的な耳と聴覚的な目がある。表層にとどまりながら、常に知覚の移行・ズレのただなかで漂流している。聴覚は視覚の導入によって相対化され、純粹化から免れる。聴取に正面から取り組みながら、聴取に取り込まれることから逃げる。むしろ、聴覚、視覚、さらには触覚へと、次々と感官を乗り換えていく。焦点化されない多知覚の遊戯。近代の音楽を聴くオーディエンスとは全く異なる場に私たちはいる。

サウンドアートを楽しむとは、こういう事態のなかに入りこむことである。構造や意味からさっさと逃げてしまい、音響の表層と戯れること。それこそが、「音楽」から脱出する第一歩である。それは考えようによっては、ノイズの

もっている社会的意味(例えば公害をもたらす騒音など)を端から問題にしない、実に内向きの感覚のように見える。しかし、その感覚は「閉ざされている」のではなく、常に他感覚へと「開いている」。その「開き」は、あくまで身体的なレベルにとどまるが、ノイズを正面から聴くのに必要な身体がここに準備されつつある。何しろ、私たちはふだんノイズを聴いているようにいて、聴いていないのだから。

4. サウンドアートの位置

興味深いことに、多くのサウンドアーティストは造形の分野から音の分野へ転進してきた。例えば、ユリウス、鈴木がそれぞれ写真、建築といった領域から出発しているし、他にクリスティナ・クービッシュ Christina Kubisch (ドイツ b.1948) がビデオ、ウリッヒ・エラー Ulrich Eller (b.1953) が彫刻といった具合だ。もちろん造形以外の分野からも多く、フェリックス・ヘス Felix Hess (オランダ b.1941) は流体工学、藤本由紀夫 (b.1950) は音楽工学の出身である。数は少ないが、音楽系出自のアーティストもいる。ニューハウスやビル・フォントナ Bill Fontana (アメリカ b.1947) がそうである。しかし、サウンドアーティストの多くが音楽の実践的で専門的な教育を受けていないところがポイントである。美術系からの進出者は形(造形)だけでは飽きたらず、音(音響)の領域に侵入してきた。その際に、従来の「音楽」の規則を殆ど参照しない音のアーティストが出てきても不思議ではないし、それが僥倖であったともいえる。しばしば、サウンドアートは造形作家による音響作品(行為)と呼ばれることがあるが、あながち的はずれではない²⁶⁾。

1980年代初期より数々のサウンドアートの展覧会を企画した、フリーランスのキュレーターであるルネ・ブロックは、音楽と美術のネットワーク図を作成し、サウンドアートの系譜を4群に整理した²⁷⁾。第1に、パートイアやティ

ンゲリーなどのキネティック・アートの影響を受けたサウンドインスタレーター(モリス, オッペンハイム, サルキス, ライトナーなど)。第2に, ケージと環境音についての問題意識を共有する環境音(楽)派(フィリップス, オッテ, ニューハウス, フォンタナ, フォックスなど)。第3に, フルクサスを経由してコンセプチュアル・サウンドアートの方向性に傾いている, コーナー, ラモンテ・ヤング, 小杉たち。第4に, 同じくフルクサスを源流とするパフォーマンス系のジョーンズやクービッシュ, プレッシたち。

また, 現代美術を扱う月間の美術雑誌『BT美術手帖』は, 2度にわたってサウンドアートを特集した²⁸⁾。さらに単発であるが, 『MUSIC TODAY』もまたサウンドアートを集中的にとりあげた²⁹⁾。『BT美術手帖』734号で興味深いのは, 中綴じで「耳で聴く20世紀美術史」(伊藤制子編)という年表を挿入していることである。美術の動きを参照点としてサウンドアートを捉えるという視点が明確で, とりあげられている作家もそれに沿う。しかし6年後の同誌特集号(821号)では, 佐々木敦の論考に見られるように「美術家による音楽や, 音楽/音響的な要素を導入/連結した視覚芸術よりも, 音楽/音響そのもののアートとしての提示」³⁰⁾に比重が置かれており, 音響アートとしての純化に目が向けられている。本稿で扱われているサウンドアートは, それとは異なり, 不純ともいえる公共の空間のなかで生きるアートである。しかし, 東谷隆司が指摘するように, それとても「音そのものの質感, 知覚との関係性に着眼した音楽」³¹⁾であるゆえに, 理念的には共通した地平をもっている。

20世紀には, 音楽家と造形作家の間に様々な接触や重合があった。その出来事のひとつひとつは, ブロックの図³²⁾や『BT美術手帖』の「耳で聴く20世紀美術史」に追跡できる。ジャンルの越境が常態化したのが, 20世紀の現代アートの歴史であったともいえるだろう。複数の出来事が反響し合って微かなエコーをつくる。そのざわめきの地平からサウンドアートは浮かび

上がってきた。ただ, ブロックによって提示された相互関係を示す線は, それぞれ異なった内実をもっていることに注意を払う必要がある。特にケージとの関係には留意しなければならない。というのも, サウンドアートの多くの方法は, ケージにその萌芽を見いだすことができるし, とりわけ音の概念に多くの共通性もつ。ある意味では, サウンドアートはケージの思想抜きには語れない。もしサウンドアートを対象化しようとするなら, ケージをゲージ(基準)とするのが有効な方法だろう。ケージとの同質性と差異性を厳密に語ることができたなら, おそらくサウンドアートは, その内在的な理論を手に入れる可能性がある。

しかしながら, ケージとの関係において, 次のような事実があることにも注意しなければならない。個々のアーティストにインタビューをすると, 必ずしもケージとの直接的あるいは間接的な関係は言及されない。例えば, ドイツのウリッヒ・エラー。芸術大学の彫刻科の学生であった彼は, 卒業制作のために石, 紙, 木, プラスティック, ガラスなどの素材にドローイングを試みていくうち, 描く, 書くという行為に音が付随していることに気づいた。この発見を作品のなかに取り込み, アクションの結果としてのドローイングと音響を同時に提示する方法を編み出した。第1作は, 薄いプラスチックにサインペンで文字を書き, その行為を採録した音を並置したものである。タイプライターの用紙で覆われたプラスチック板と小型のテープ再生機。文字と音, そのふたつが作品を組み上げる。彼はケージから出発したわけではない。ユリウスの音との出会いもまた独自のものである。写真家として活動していた彼は, あるとき, 堤防を撮った写真を壁に掛け, 鉄を打つ極めて単純な音のパターンのテープをたまたま流したところ, 堤防の土手の線が上下に踊るように動くのを感じた。それ以来, 視覚と聴覚にまたがる作品をつくるようになった。

これらのアーティストの営為は, 多分にケージ的であるにもかかわらず, ケージから何の影

響も受けずにスタートしている。彼らがケージのことを知ったのは後のことである。このようなプロセスが多くサウンドアーティストにとっての現実であることが多い。だからといってケージとの関係が解消されるわけではないが、ケージとサウンドアーティスト全般といった関係で論じることは、サウンドアートの展開のダイナミズムを考える上で、実態にそぐわないことがある。もちろん、ケージと極めて近い場所で制作してきたアーティスト（小杉武久やデヴィッド・テュードアたち）もいることを忘れてはならない。

それにしても、サウンドアートは絶妙な地点に位置を占めているといえる。というのも、美術の領域を出自とすることによって音楽から距離をもち、音楽のなかにわけ入って「音楽の解体」を試みようとしたケージからもまた距離を置くという、二重に相対化した地点にいるからである。意図する／しないにかかわらず、サウンドアートは「音楽」の外に出ようとする（出ている）。しかもそれは音を携えていることによって、不可避免的に「音楽」を批判する。その限りにおいて、サウンドアートは音楽と接点をもっている。

5. むすび

以上が、サウンドアートのもっている（どちらかといえば）技術的あるいは技法戦略である。初めに述べたように、本稿はパブリックアートとしてのサウンドアートの美的戦略、すなわち表現の方法や知覚概念の捉え方における独自性を明らかにすることが目的であった。アートが設置される現場においては、アーティストの仕事は手仕事そのものである。特に、パブリックアートとして設置される場合は、事前の計画書の通りに事が進むことは稀である。およそ全てが現場での即興的判断に委ねられるといっても過言ではない。その判断の基準となるものが、アーティストが身につけた知覚のあり

方であり、それを実現する技術である。目や耳という知覚器官の生物学的な進化は、例えばこの100年という短い期間に劇的に進んだわけではない。むしろ「退行」しているとも思えるのである。そのなかで、サウンドアーティストの知覚、つまり音の捉え方は確実に進展してきた。それも目覚ましい形で。サウンドアートの出発点をどこに置くのかは、厳密に言えば百人百様であるが、さきほどのブロックや伊藤の整理に従って、この100年を一区切りと想定するならば、100年のサウンドアートの歴史は「耳」あるいは「聴覚」の大変動の時代でもあったといえる。ある意味では、そのような「耳」の変化として20世紀のアート史を再解釈することも可能である。その考察は改めて別稿で試みたいと思う。

パブリックアートとしてのサウンドアートは、その特異な技法によって、世界（あるいは環境）との新しいかかわり方を提案する。それは1点に収斂せず、多拡散的でしかあり得ない現代の公共空間の様態—不意に、どこにでも現れ得るといふ性質をもつ—と不可分である。そして、私たちがふだんは見過ごし、聴き過ごすような場所に足をとどめ、アートの力によって新たに環境へと関係づけられる、すなわち世界とつながるとき、空間は空疎なものから公共のものへと変貌する。公共空間は与えられるものではなく、つくられるのである。都市での生活体験における大きな物語から小さな物語への移行のなかで、グルーは「無数の小さな物語が、統一された単一の価値を担う言説にとって代わった。このような時代の共有体験とは、それによって生じた同質の情感から生まれてくる」³³⁾ というが、サウンドアートのさりげなさこそが、その細やかな役割を担えるのではないかというのがここでの結論である。

注

1. 杉村荘吉『パブリックアートが街を語る』東洋経済新報社、東京、1995：39頁。但し、

- パーセントプログラムはこれよりも先にフィラデルフィア市が1959年に制定し、フランスもまた先駆けて1960年に実施している。
2. 樋口正一郎『パブリックアート都市』住まいの図書館出版局、東京、1994：224頁。
 3. 山岡義典(編)『パブリックアートは幸せか』公人の友社、東京、1994。
 4. 杉村前掲書：18頁。
 5. 従来、パブリックアートといえば、主に美術を前提として語られてきた。例えば、最新の標準的な文化政策に関する著書、林容子『進化するアートマネジメント』(レイライン、川崎、2004)には、パブリックアートとは「共同体(コミュニティ)のために制作され、共同体によって所有される美術作品のことである」(208頁)と記されている。従って、サウンドアートは、この文脈から見れば本流からはずれることになるが、それゆえ逆にパブリックアートを別の角度から批判的、創造的に照射するのではないかという問いかけを、本稿はもっている。
 6. 中川真『「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、京都、1999：281-302頁。
 7. Max Neuhaus, "Inscription: Sound Works volume 1", Cantz Verlag, Ostfildern, 1994：67.
 8. 1990年3月初旬の午前。小雪のちらつく寒い朝、通勤する人などで横断歩道には常に大量の人の流れがあった。
 9. ダニエル・シャルル(岩佐鉄男訳)『ジョン・ケージ』風の薔薇、東京、1987年：80頁。(原著 Daniel Charles, "Gloses sur John Cage", Union Generale d'Editions, Paris, 1978)
 10. カトリーヌ・グルー(藤原えりみ訳)『都市空間の芸術 — パブリックアートの現在』鹿島出版会、東京、1997：66頁。(原題 Catherine Grout, "L'art en milieu urban" 1996)
 11. 同上：36頁。
 12. 同上：10頁。
 13. Anusapati "Murals in Yogyakarta's public spaces". "The 4th International Academic Forum in Yogyakarta" (2005年11月29日)の口頭発表論文：9頁。
 14. グルー前掲書：128頁。
 15. 2000年4月末より1ヶ月間、大阪府豊能郡豊能町で行われた「第1回現代アートの森」(ディレクター：中川真)において発表された。
 16. サウンドアートの定義については注6の論文で論じたので、ここでは繰り返さない。それを参照していただきたい。
 17. 1995年11月に京都市東山区で行われた「第6回京都国際現代音楽フォーラム」(ディレクター：中川真)において発表された。
 18. ユリウスへのインタビュー (10/02/1992)
 19. 同 (22/03/1993)
 20. 庄野進『聴取の詩学 J. ケージから そしてJ. ケージへ』勁草書房、東京、1991：15頁。
 21. 同上：20-21頁。
 22. ユリウスへのインタビュー (21/04/1993)
 23. 同 (28/01/1992)
 24. Helga de la Motte-Haber "Musik und Bildende Kunst" Laaber-Verlag, Laaber, 1990：284.
 25. ユリウスへのインタビュー (21/04/1993)
 26. サウンドアートを包括的に扱っている初期の刊行物に、Dan Lander/Micah Lexier (ed.), "Sound by Artists", Art Metropole (Toronto) and Walter Phillips Gallery (Banff), Canada, 1990. がある。このアンソロジーには音楽系、美術系の作品ならびに言説が含まれているが、タイトルに示されるように、音楽家musicianではなく美術家artistによる音というところに力点が置かれている。
 27. Rene Block, 'A la recherche de la musique jaune' in "Ecouter par les Yeux", ARC Paris, 1980：8-36
 28. 『BT美術手帖』第48巻734号(美術出版社1996)と同第54巻821号(2002)である。

29. 『MUSIC TODAY』第19号（リプロポー
ト1993）
30. 佐々木敦 「『聴くことのサブライムーサウ
ンド＝アート序説』、『BT美術手帖』第54巻
821号，2002：112頁。
31. 東谷隆司 「世界を響きとして知覚せよ」，
『BT美術手帖』第54巻821号，2002：119頁。
32. ブロックの前掲書のほか，中川（1999）
に再掲。
33. グルー前掲書：39頁。

The Strategy of Public Art : a Case Study of Sound Art

Shin NAKAGAWA

Public art in the second half of the 20th century has very much changed its style. This is closely linked to the changing process of public space, namely from a symbolical and political space to a space of multi-layered meanings which does not have an evident center or core. As a result, public art changed from being monumental to ordinary, or extremely quiet. In this paper, the technique and mode of perception of sound arts are investigated by referring to the works of Max Neuhaus, Rolf Julius, Akio Suzuki and other artists as samples. They commonly use subtle sounds, which function as a trigger for listeners to encounter surrounding sounds which are much bigger than the trigger. Listeners can relate to the whole environment in an unusual way. They do not hear the acoustical meaning but feel the acoustical surface. With this method, these artists' works can be considered as at the forefront of contemporary public art.

Keywords : public art, sound art, public space, listening, surface