

蓮沼 執太 × 松井 みどり（美術評論家）対談

日時：2018年5月9日（水）18:00～20:00

場所：東京銀座資生堂ビル9階ワード資生堂



豊田 皆さま、大変お待たせいたしました。時間になりましたので、蓮沼執太展「～ ing」のトークイベントを始めさせていただきますと思います。

蓮沼さんは、活動10周年を超えたところで、何か新しいことを始めたいというので、この展覧会が実現したということがあります。ですので、今回のトークでは蓮沼さんのこれまでの活動と、これからの活動についてお話いただけるのではないかと思います。

また蓮沼さんの活動の特徴は、音楽や美術の領域でお仕事をされているのですが、ソロの活動であったり、オーケストラの活動であったり、映画やダンスや他のジャンルとのコラボレーション、それから美術でも造形作品やインスタレーションをつくられたり、パフォーマンスをされたり、本当にさまざまな表現方法を持っていられると思います。今回は、美術評論家の松井みどりさんに、そのあたりを蓮沼さんと一緒にお話しいただきたいと思います。

蓮沼 こんばんは。蓮沼です、よろしくお願いします。今日は松井さんと1時間半ぐらいお話しできたらいいかなと思っています。

まず、僕のことから話していきたいと思います。

僕は、いわゆる肩書きは音楽家と言って活動しています。音楽家というのはすごい便利な言葉で、作曲や演奏するという意味合いもあるし、割とマジックワードだと思っているんですね。英語に変換するとミュージシャンとなるんですけども、現代的にミュージシャンという考え方をすると、ロックバンドのギタリストとか、そういう割とポップ・ミュージックの人という感じになって、コンポーザーという、今度は急にクラシカルなニュアンスになったり、アーティストという言葉もあります。アーティストとなると今度はサウンドを使ったサウンド・アーティストなのか、テクノロジー・アートをしているサウンド系のアーティストなのかというふうに、肩書き1つとっても、日本語も英語も非常に多義的というか多くの意味を含

んでいる上で、僕は音楽家と言っています。

その理由は幾つかあるんですけども、僕はいわゆる曲をつくる。レコーディングをして、皆さんがふだん日常生活をしていて、何かしらのメディアに乗って聞こえるような音楽もつくるし、今、資生堂ギャラリーで開催しているこの展覧会、音楽や音というメディアムを使った作品制作をしたり、映画だったりダンスの音楽をつくるなど、さまざまなんです。

なぜそのようになってしまったかということ、時系列で簡単に説明していきます。僕はそもそもバンドを組んだことがなく、学生時代に音楽をやったことがないですね。自分の中での最初の音楽的なポイントというのは、大学生のときにフィールド・レコーディングを始めたんです。始めたといっても、自分で能動的に始めたというよりは、大学のフィールド・ワークの一環として、記録に録る、観察をするというところからレコーディングをしていく。事象を観察をするんですね。そこで録られた音というのは、ある一定の時間があって変化していくんです、緩やかに。そういったものを録っては聴いて、録っては聴いてということを繰り返していったんです。恐らく僕が「作品をつくる」ということは、ここから始まっています。

その後、初めて作品をつくりました。それはレコーディングされた音楽アルバムなんですね。つまり記録メディアなんです。ライブや演奏するということではなくて、記録物をつくるということから僕の活動が始まりました。

そういうことをはじまりにして、アンサンブルをつくったり、展覧会に行ったり、いわゆる他ジャンルとのコラボレーション、多領域にわたる音楽を使った作品制作に発展していったという経緯があります。

そんなところからでしょうか。

松井 こんばんは。皆さま、雨の中をお運びいただきまして、ありがとうございます。

私にとって蓮沼さんは美術家、作曲家という分類をすることには余り意味がない存在です。むしろ、音や空間について、人間の感覚と活動と感情について、ご自分が感じられていることを、音というメディアムを主に用いて表現しようとしているアーティストというふうに捉えています。

私はこれまで蓮沼さんと音楽的にかかわる機会があまり多くなかったので、蓮沼さんに対する初心者と自分を捉えてみて、質問のようなものをまとめてみました。蓮沼さんのご活動を理解しようとするときのきっかけとなるポイントを5点まとめてみたのです。それが皆さんにお配りしたこのハンドアウトに書かれているので、少しご覧いただいてもよろしいでしょうか。

今日のトークでは、私が質問し、蓮沼さんがそれに対してご自分の様々な技を使って答えてくださるという、アイデアのキャッチ

ボールを続けていければと思います。

まず、1 番目の「空間に音のようなものをインストールする」。この言葉は2013年、アサヒ・アートスクエアで蓮沼さんが展示を行われたときのスローガンでもあります。この表現を私なりに解釈すると、観客が空間をふだんと異なる仕方でき動き、そこにある音をさまざまな方向、距離、状態で聞くことができる環境をつくる、ということ。つまり観客が聴覚の主体、中心として自分を意識できるような環境をつくるということではないかと思っています。

2 番目は、「音の新しい解釈を示す」。蓮沼さんが言われている、「音のようなもの」って何だろうということですね。そこには、蓮沼さん独自の音解釈が加えられています。それは伝統的な音楽の解釈や物理的な聴覚現象に限られたものではなくて、例えば通り過ぎる人々の話し声や環境音を組み込むという姿勢も含まれているのかもしれませんが。ただ私は、それ以上に、動作や、行為や、視覚体験も、音体験の領域に組み入れる姿勢を指すのではないかと思います。

それから、3 番目の「ある場所に行き、その場所の特殊性を調査し、それに合わせた展示をつくる」。どこかに招かれてプロジェクトを行うときなどに、計画や実行の段階で関わってくれた学芸員や展示スタッフなど、普段の音楽活動では一緒に仕事をしない人々と協議するという活動を指します。現代美術の言葉で言えば、「サイトスペシフィック」や、「リレーショナルアート」といった言葉が指している、芸術を通して人と新しい関係性を築く活動、その関係性の展開を芸術活動の目的と考える姿勢です。

4 番目は、蓮沼執太フィルなどグループによる音楽活動を通して、「コンサートのような伝統的に人が音楽を楽しむフォーマットにおいても観客に音を届けようとする」。これは、蓮沼さんの中にある「実験的」といわれている部分とは異なるタイプの活動です。アーティスト対観客、芸術対日常、実験対娯楽という対立項を掲げるのではなく、蓮沼さんの姿勢はもっと柔軟なもので、その根底には前衛芸術における反美学、反エンターテインメントという否定的動作を超えた、観客に何かを与えようとする姿勢があるのではないかと推測しています。

5 番目は、「おまけ」的項目ですが、実はこれが私にとっては一番大事な質問です。それは、「人が動植物、天気、温度、建築、日常の営み、自然の運行といった森羅万象と文化的・社会的行為の積み重ねの中で生きていることを常に意識する」ということ。そこから受け取られる恵みの感覚を大切に作る姿勢が、蓮沼さんの作曲家としての音楽活動や、空間を構成するアーティストとしての活動をつないでいる1つの姿勢ではないかと考えています。

今要点だけ説明したので、少しずつ蓮沼さんご自身からひもといていただくようにしたいと思います。

最初の質問ですが、「空間に音のようなものをインストールす

る」という言葉にあるように、蓮沼さんは作曲という、一般的に作曲家の仕事とされる活動から出発されてから、美術館やアートスペースでの展示やイベントを行われるようになったのですが、美術館やアートスペースで展示をすることの意義や狙いは何でしょうか。作曲家としての活動にはおさまり切らなかった部分があったのでしょうか。

蓮沼 例えばいわゆる作曲家、コンサートと呼ばれる音楽的なものと、美術館とかアートスペースで行われる展示のものを分けるとして、アウトプットを分けるとした前提でお話をすると、僕にとって音楽をつくるということの基本はレコーディングなんですね。それは最初にお話したとおりに、僕の活動のスタートはレコーディングだったことが当然あります。現代の音楽をつくるというのは、五線譜を書くことだけではなく、コンピューターを使う機会も多いです。それは、コンピューターに音を入れていって、音の幾つかのレイヤーを重ね、編集することで、波形を処理していき、音楽にしていこうという作り方です。こういった音楽の作られ方は、いまに始まったことではなく、1990年代には確立されていました。

そのときに、例えばマイクを置いて、マイクが音を拾う。それが波形になって、波形を処理してそれが音楽になるということを前提として捉えたとき、2012年に東京都現代美術館に小さなパヴィリオンと呼ばれる展示スペースができました。そのスペースを使って何かをやってくださいと、オファーを受けたのが最初です。アートスペースと呼ばれる場所で、自分の作品が発表される場でした。

その作品では、自分にとっての音楽をつくるプロセスを拡大解釈していきました。それはどういうことかという、フィールド・レコーディングはもちろん行うのですが、フィールド・レコーディングはご存知のとおり音なので耳を使うのですが、実際フィールド・レコーディングをしているときに、僕はどこを見ているのか。視覚的ポイントが存在するのか、ということを行いました。というのは、マイクというのはある場所に置いたら勝手に音を録るんですね。マイクには脳みそがないんです。これはいい音だなと思ってマイク自身は自分では動かない。なので録音する人が動かさないとマイクは動かさない。つまりフォーカシングがあると感じていました。

もちろんマイクにも指向性というのがあって、どういう角度で録るかというのもあるんですけども、それはカメラも同様で、どこを捉えているのかという視覚と聴覚の関係性が気になっていました。

この音を録ろうと思った場所にビデオカメラを置いて、音と映像を同時に録ったんです。その記録された映像を、自分が音楽をつくるように編集していったんです。制作プロセスではコンピューターを使い、ほとんど同じプロセスを踏んで映像と音楽は作られます。3つのビデオを同時に流すと1つの音楽になっているという作品をつくったんですね。

今思うと、そういう作品は美術史の中でたくさんあるんですけども。

松井 例えばどんなものですか。

蓮沼 クリスチャン・マークレーの映像インスタレーションに近いかな、と思うんです。

松井 そうですか。私が「映像のつなげ方によって音楽を観客に感じさせる」とお話ししたとき、私はマークレー以外の人のことを考えていました。必ずしも、映像を使って活動する音楽家という意味ではなく。

蓮沼 ああ、なるほど。

松井 映像が意味として人に受け取られる前に次の映像に移っていくとき生まれる流れの中で1つのリズムとか調べではなく――人が何かを感じ取り、言語化する前の、今感じていることを有機的な体験として捉える直感やそのプロセスが捉えられている映像の繋ぎ方を、そんなふうに、言語化や意味付け以前の感覚で物事を捉える仕方を、「音楽的」と考えたいのです。

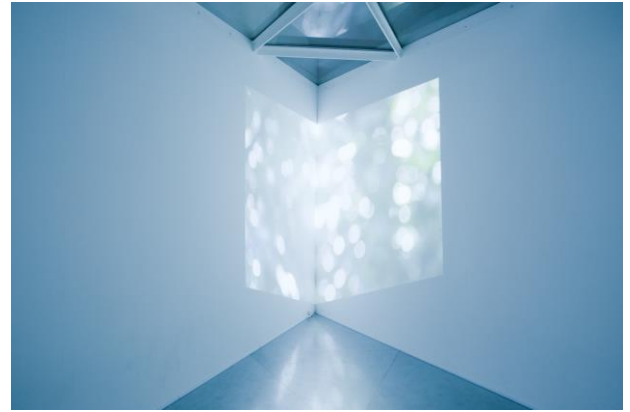
蓮沼 まさしくそうで、結局言葉になる前に、情報ですね、言葉というか。

松井 意味化される前に。

蓮沼 意味化する前に次のシークエンスに行くというのはもちろんそうです。また、ここに音の不思議があるんですけど、映像は一秒に24フレームですけど、音というのは、かなりズームできるんですね。なので、映像の編集よりもかなり細かく、0.001秒くらい前にするとか、映像ではできないので、そういった意味でのミクロな音情報の動かし方というのは、音楽はできるんですよ。

松井 そのような音編集の具体的な例を、観客の方にご覧になっていただくことはできますか。

蓮沼 できます。では、実際に東京都現代美術館のパヴィリオンでの展示映像を流しながら、簡単に説明します。数個の環境音とギター、ドラム、コントラバス、サックス、スティーλπを演奏してもらい、僕が美術館の倉庫の奥の方に眠っていたピアノを演奏して録音、撮影をしました。僕が楽器（音がなっている対象）を捉えている視点でビデオカメラ、レコーダーを固定で設置しました。約45分ループの3つの映像がシンクロ再生されることで音楽になる、というコンセプトです。平田晃久さんの設計のスペースだったのですが、三角柱の箱のような形をしており、昼間は自然光が多く入るので、映像が見えません。つまり昼間は音だけが再生されているような状態です。夕刻に近づくにつれて、自然光が弱まり、映像がじわじわと浮かび上がってくるようなビデオ・インスタレーションにしました。



have a go at flying from music part 3
東京都現代美術館 プルームバークパヴィリオン 2013

松井 蓮沼さんがアーティストとして音を起点として、視覚やスペースと関わるようになっていかれたた中で、今見せていただいた、パヴィリオンでの作品は重要だったと思うのですが、ほかにも重要なランドマークとなった作品があれば、それについてお話しいただけないでしょうか。

蓮沼 松井さんが書いてくださった理解するための5項目の1に、「空間に音のようなものをインストールする」ということがあるのですけれども、そもそも僕にとっては全ての行為に共通したものです。というのも、例えばレコードという空間に音を入れることが音盤作成です。これは作品ではないですけども、ライブやコンサートのときにどの位置にミュージシャンを配置するか、この楽器はアンプリファイさせる、または生音と一緒に音を鳴らそうか、どのように全体の音の変化をつけていこうか、など。空間においての音の関係性を探る行為は、そもそも多くの機会で行っていることなんです。

ミュージシャンというのは、空間と時間に対する察知能力が（という言葉が合っているかわからないんですけども）、基本的に高いと思います。演奏家も同様に。自分がつくったものを置いたときに、どういう反応が、この空間、この時間で起こるか、といったことを察知することに強いと思っているんですよ。

都現美のパヴィリオンの後に、アサヒ・アートスクエアの展覧会

が続きます。

松井 2013年ですね。

蓮沼 はい、2013年です。そのとき、「音的」というタイトルで展覧会を行いました。アサヒ・アートスクエアは2016年に閉館してしまったのですが、毎年グロウアップ・アーティストということで1人若手のアーティストが選ばれて、アートスクエアを使って何かやってくださいというプロジェクトがありました。そこに僕を選んでいただき毎月アートスクエアに出向いて「STUDIES」というタイトルで会場のさまざまなことをリサーチしてたんです。対談したり、イベントを開催したり、実際に展覧会への作品スタディをつくって試してみるということを公開でやっていたんです。公開でといっても、平日にやっていたので、たくさんの人が来るということではなかったのですが。

松井 ワークショップ的な。

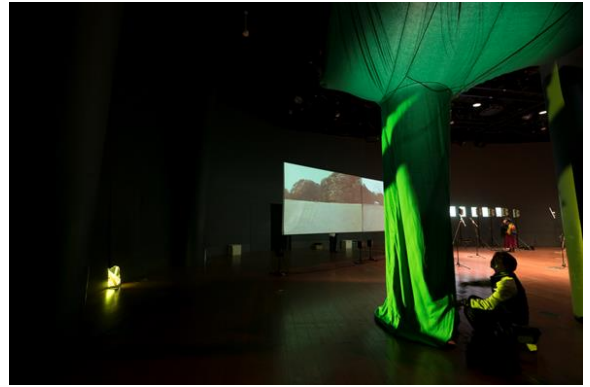
蓮沼 ワークショップですね。イベントを説明するような名前をつけず、つまり「これはワークショップです。」というのをつけず、「STUDIES」という、何となくそういうことが起こっているんだろうなという雰囲気意識していました。そのスタディの結果発表として展覧会「音的」につなげていったという感じでした。そのときは自分にとっても本当の意味でスタディーズで、どのように展示をつくっていくかということをひとつひとつ時間をかけて構築していった時期でもありました。

松井 特殊な構造の建物だったので、そこを観客がいつもとは違う歩き方で歩けるような装置をつくられたんですね。

蓮沼 そうですね。ふだん行われている展覧会とは違う動線にする。違う動線だった場合、こういう作品を置いたときにこういう効果があるのか、などを熟考していました。

松井 そのときの画像はありますか。それをちょっと見せながら、お話を。

(動画映写)



音的 : soundlike
アサヒ・アートスクエア 2013

松井 もともと、アサヒ・アートスクエアは、美術の展示に使われることは比較的少なく、演劇や、ダンス・パフォーマンスによく使われる場所でしたよね。細長い建物で。

蓮沼 そうですね。細長いですし、楕円形なんですよ。

松井 イレギュラーな。

蓮沼 そうです。フィリップ・スタルクが建てたビルなんですけれども、まあ……後々またこの話になっていくと思うのですが、やはり建築の構造、建物の空間に大きく左右されるんです。このスペースは音の回り方が特徴的であり、普通じゃないんですよ。そういったところをどうやって攻略していくかというか、むしろそこを利点として使っていくんですけど、ということもかなり考えていきました。

会場では、さまざまな音が鳴っているんですね。その音が鳴っている要素というのが、例えば映像からの音だったり。スペースの

奥には人が朗読している映像があります。ナラティブな人の声がどこから聞こえてくる。しかし、空間の形が変わっているので、映像の目の前に行かなくては音のみが聞こえてくる。こういった映像も「STUDIES」のときに撮影しました。くるくる回っているキネティックなこの作品は、ガラスの波のような音というのが周期的に回っているというように、空間にいろんな音が混ざっている中で……。

松井 それは、「音の回転」のことですか。

蓮沼 そうです。「音の回転」という作品名なんですけれども。

松井 この作品は、音を出す為の特殊な装置ですが、その画像もクローズアップで見せていただけませんか。



「音の回転」 2013

蓮沼 人間というのは、どうやって音を認識しているのかとか、どうやったら音から音楽にしていくのかという意識に……。その人間の音を捉えていく意識に当時関心がありました。僕が恣意的に音楽をつくらなくても、空間に音だけ配置しておくことで、空間に居るオーディエンス自身が勝手に音楽にしてくれるのではないかな。これも一種の実践、スタディーズでもありました。

意識の話でもう少しすると、僕は「蓮沼執太フィル」というアンサンブルをつくっていて、かれこれ7年、8年ぐらい、毎月コンサートをしているというわけではなくて、年に何回かコンサートをするというペースで活動をしています。展覧会「音的」と同時期の2013年というのは空間の中の真ん中にステージをつくって、オーディエンスがアンサンブルを囲むというライブ方式での演奏を試みていました。音はアンプリファイされていて、アンプから出た音は空間の四方の隅にスピーカー置いていたんです。会場のオーディエンスは我々が演奏している1つの音楽を4つのスピーカーから聴取して音楽として認識しているという状況をつくっていることになります。

そういう状況の中で、オーディエンスの目の前に例えばユーフォニアムの奏者がいたら、ユーフォニアムの音を聞き取るんですね。空間に存在しているさまざまな音の中から。この時の視

覚というか、ライブ演奏はパフォーマンスなので、演奏している身体動作から、「あ、これはユーフォニアムの音だ」というふうに入が音を認識していくというものはおもしろいなと思っていました。そういうところからもライブという実践から、聴覚と視覚の意識の差や関係性についても考えていたんだろうなと思います。

松井 観客が会場の中のさまざまな音を拾うだけではなく、それを音として自覚的に認識することを可能にする環境をつくられたんですね。

その姿勢は、ジョン・ケージが、実験音楽が造り出す「サウンドスペース」について書いていたことを思い出させます。これは、ケージの「実験音楽」という文章からの引用で、ハンドアウトにも記したのですが、ちょっと紹介します。「この音楽の中で私たちは異質なものの共存にかかわっている。そしてここでは融合が起こる中心的拠点は多数存在する。そのさまざまな要素を融合する拠点とは、どこにいてのあれリスナーの耳である」と書いてあります。ケージは、新しいタイプの音楽が目指す聴覚体験について書いているんですね。一般的に理解されているような調和の質が、幾つかの決められた要素の融合から生み出されている、それが伝統的な音楽だとしたら、ケージが考える音空間は、聴く人が主体的に音を組み合わせて自分独自の聴覚体験を構築することを許す空間です。まさに「リスナーの耳」が、そこに与えられたさまざまな要素を選び取るための主体になるということなのですね。でもその主体性は、一般的にはリスナー自身が、自分でできると思っていないかもしれないものなんですね。

蓮沼 そうですね。

松井 例えばコンサートに行っても、自分の耳がある種の楽器の音を選別して聞き取るように、意識的に音楽を聞き分けたりとか、それを統合して1つの有機的な音体験にすることを自分でできると思えるような音楽教育を私たちは、それほど受けていないという印象があるのです。

蓮沼 音楽教育という話になってしまうと、そのほとんどが西洋音楽をどのように勉強してきたかということになってしまうので、ケージの言っているような音楽のモデルとは真逆ですよ。

松井 音楽的教育という言い方はかたすぎるかもしれないけれども、音を聞く姿勢の中で、人は一般的には、ジャンルに関わらず、曲として誰かがうまくまとめて差し出してくれたものを受け取る、その「良さ」を判断するのが、音楽を聞く体験だと教えられてきた時間が長いのではないですか。ですから、セット化されていない、素材のままである音がやってきたときに、人はそれを「未完成」だと感じて困惑するのかもしれないですね。

蓮沼 そうですね。まさしく困惑するんですよ。アサヒ・アートスクエアの話に戻ってしまいましたが、「STUDIES」と言っている時点で未完成なんです。ある種未完成なものをいかにつくり上げて、その余白、完成されていないんだから余白があるんですけど、そ

の余白をどのようにして使っていくかということを考えていました。もう現在は使われていないスペースなので場所のことを言っても上手に伝わらないかもしれませんが、このスペースを上から見られるんですよ。上の階がガラス張りになっていて、人の動きを眺めることができます。アーツ前橋の館長・住友文彦さんがいらしてくれたときに、「まさしくオーディエンスがスタディーズしているね。」とおっしゃってくれました。さまざまな捉え方がありますが、一般的にオーディエンスは、作品を見に来たのに、スタディーズをしたくないんですよ。完成されたものを見て判断したい。何で作品を鑑賞していてこちら側が考えないといけないんだ、という意見もいただきまして、いろいろと考えさせられました。

松井 アサヒ・アートスクエアでは、「音のようなもの」に対する新しい視点が出されていたと思うのです。それは、一般的に人が音とすら意識していないものを音として体感できるような、チャンスを与えるということだったと思います。

先ほど、映像をある種の編集の仕方をする、それが音楽的に思えるという話をしてみたのですが、それは、人の動きについても言えることかもしれません。観客が実際に動いてみて、自分の中である種の音楽性といったら変なんですけど、有機的な流れを感じ取ることができる。あるいはそれをほかの人が見ているときに、ある種の音楽のように意識することができる……そのような行為を「音楽」として捉えるということも、アサヒ・アートスクエアの展示を通して蓮沼さんは目指されていたのではないかと思います。そこはどうでしょうか。

蓮沼 そうですね。行為の音楽というのは話すときとてつもなく長くなりそうなんですけど、いきなりちょっと話が飛んでもいいですかね。ニューヨークでの展覧会のインスタレーションビューの映像があるのでそれを。

(動画映写)



Compositions
Pioneer Works 2018

蓮沼 会場のパイオニア・ワークスというところが、ブルックリンのレッドフックというエリアにあるんですけども、複合的なアートスペースと言っていいと思います。これは、オーディエンスの人が、水が入ったボトルを好きなところに動かしてくださいという指示、インストラクションが貼ってあって、オーディエンスがボトルを動かすんです。まさしくインストラクションというのはスコアで言う楽譜みたいなもので、指示ですよ。

松井 フルクサスという前衛的なアートムーブメントが、ニューヨークを中心にヨーロッパや日本も巻き込んで、60年代の初めから80年代にかけて活動していたのですが、彼らの活動から出て来た芸術の方法のひとつに「インストラクション」があります。これは、文字通り「指示」ということで、アーティストが短い言葉で何かの行為を指示する――例えば、「水」とか、「触りなさい」とか――と、その内容を観客がそれぞれのやり方で解釈して、いろいろな行為を行うという、観客参加のパフォーマンスを促す為の方法です。この方法は、フルクサス初期の活動、つまり、61～62年頃に最もよく使われました。オノ・ヨーコの「グレイプフルーツ」という64年に出版された本は、彼女が書き留めた様々なインストラクションを集めた本です。

91年には、フェリックス・ゴンザレス＝トレスというアーティストが、

ギャラリーの中に自分と自分の亡くなった恋人の体重を足した重さのキャンディを置いて、観客に1つずつそれを持って帰ってもらうという展覧会を行いました。そのキャンディの種類も、展示の仕方も、実際に指示を行う人、ここでは、ギャラリーのスタッフが、好きなように設置していいことになっていました。彼の「指示」は、自分と恋人の体重を足したキャンディをギャラリーに設置することだけだったのです。観客の自由度が高い方法ですよ。

蓮沼 僕の友人が、そのキャンディを食べたらまずかったと言っていた。

松井 決められた重さにするにはたくさんの数が必要なので、できるだけ安いキャンディーを買ったんだと思います。

蓮沼 トレスの話も出ましたけれども、実はこの水の量なんですけど、僕の体重の水なんです。もちろんトレスの意味合いもあるんですけど、水というのは蒸発していくんですよ。時間がたっていくと減っていくんです。音というのは、結局は目に見えないものだなというふうに思っていて、その蒸発する水というのも目には見えない。自然と減っていく。空気中に含まれていく。それが非常に詩的であり、展示は時間的にはライブだなと思っていたんです。詩的というのはポエトリーという意味の要素も含まれているんですが、ライブだなというのは、展覧会をやっている時間というライブ感というのと、あと、今お話しをしながら鳴っていたと思うんですけど、カーンと鳴るんですね。そのカーンという音が好きなんですよ、響きが。

松井 どうやって鳴るんですか。

蓮沼 普通に鳴ってしまうんですよ、ワインボトルを移動させることで。



Compositions
Pioneer Works 2018

松井 移動させると、その移動によって音が出てくる。

蓮沼 こういう感じで鳴ってしまう。(映像を見ながら)

松井 触れ合うから鳴る。

蓮沼 結局移動させるときに鳴るので、これを偶然性というふうに簡単に片づけるのは可能なんですけれども、偶然性はもちろん

ん担保されているので、偶然性を僕は主題としてここで扱っているわけではなくて、その音の響きがすごく好きで。

松井 水の減りぐあいで音も違ってきますものね。どこどこが触れ合うかとか、そういうことでも変わりますよね。だから、作曲家が計算して、ここは高く、この進行は遅く、と計算するところを、人がアクションをすることで、その時の姿勢や速度などのフィジカルな条件の独自性から生まれる偶然の効果に委ねているのですね。

蓮沼 ミュージシャンがこれを見たときに、これはスティックなどで叩けば鉄琴みたいな音が鳴るのかみたいなことも言っていたぐらいで、この水の量を減らしたり増やしたりすると、音程が変わるんですね。

松井 でも蓮沼さんにとっては、例えば音を叩いて鉄琴のように鳴らすことは、問題外だったですよ、きっと。

蓮沼 問題外ですね。またオーディエンスがボトルを移動させることによって展示空間を自由にコンポジション（構成）できる作品として意識していました。

松井 そういう、明確な目的や結果をもつ行為が普通に思われているところのパフォーマンスだったとしたら、物を動かすとか置きかえるという行為は、とてもありきたりなものです。その「特別でない」行為が生み出す音の変化が大事ということなのですね。

蓮沼 そうですね。結局1つの音が空間に鳴っていた。資生堂の展覧会でもそうなんですけれども、2つの音が同時に鳴ると、基本的にはそこでコンポジションができ上がると思っています。音が2つ鳴った瞬間に音楽になるんですね。はて？という感じかもしれませんが、この作品、ボトルをただ動かすという簡単な行為ですけども、音が2つかカーンと鳴っただけで、僕にとってはすごい豊かな音楽に聞こえるのでという。やはり音楽作品だなというふうにも思いますし。

松井 本当にそのとおりですね。

蓮沼 行為の音楽というのは、まさしくそういうことなんじゃないかなというふうにも捉えられるかなと思っています。

松井 そうですね。そのことは、恐らく60年代のアーティストが求めていたコンクレティズムという姿勢とも深くかかわっているのではないかと思います。コンクレティズムは、日常の音と作曲された音の間に上下関係を設けず、むしろ、人工的にいじられない音の独自性を大切にする姿勢です。ケージがハーバード大学の「無音室の体験」で気がついたような、自分の周りにある意図されない音に心を開くことで、人の音体験は、より豊かになるという考え方に元づいています。ケージからその考えを学んだジョージ・マチューナスというフルクサスの指導者が、その考えを、芸術全般の理解に援用しようとしたのです。彼によれば、西洋近代の芸術作品は人間の意思によって自然も含めたさまざまな要素をコントロールして、画像や物語のような、まとまった形にパ

パッケージ化されて観客にもたらされてきたけれど、新しい芸術は、つくり手の意図や主観をできるだけ逃れた、偶然の出来事やプロセスを重視する、ということなのです。つまり、新しい音楽は、物を叩いたら叩いただけの音がするという形で、今起こっている出来事の独自性を直接伝えるような音をつくり出す、絵であれば行為の強度やプロセスをつたえるような、そういう方向に進んでいきたいといったのですね。

その方向性を「コンクレティズム」であるとする、その姿勢を実行する為には、作家が自分の意図や主観を忘れることができるような状況をつくり出すことが大事だったのです。意図的に主観を抑える方法をつくり出すこと―その最も有名な方法が、ケージのチャンス・オペレーションです。マチューナスは、主観を忘れる為の方法を「自動機械」と呼んでいます。

「装置」と言う言葉で表すには余りにもポエティックなものが、蓮沼さんが設定された水を観客に動かしてもらうというインストラクションは、まさに作曲家自身が意図的に作曲するのではなく、観客が物を動かすという物理的行為がもたらす結果として音楽を手に入れるための「自動装置」というふうに考えているのかと思っています。

蓮沼 ちょうど展覧会で配っているハンドアウトに「～ ingによって」というのがあるので読みましょうか。

「音は生まれたら消えていきます。音楽と呼ばれる全ての行為は、この消えていく音を聞き出そうとする人間の要求なのかもしれません。音楽は、僕たちの生活の中から生まれていて、個人から出発して個人へ戻ってきます。この地球に生まれてきた人間には、どのような社会、共同体であろうと、さまざまな関係性が無数に存在しています。それは、人間同士だけの関係ではなく、非人間との関係性も同様です。人間と非人間の両方の活動を認めていくこと、それぞれのつながりを意識することは、僕らとの共生の地平を新たに切り開くことを可能にするかもしれません。日常的な考えを打ち倒してしまうような気候変動、地震、活動、放射能を初めとする生態的な諸存在は、僕たちにとって時間的、空間的にもはかりしれないものに感じます。

さて、この展覧会「～ ing」は、存在する時間と空間はあなたのものです。その都度に変化していく状況は、言葉で形容できないもやっとしたものでしょう。たくさんのもやっを発見していくきっかけがありますように。」

と書いたのですが、この文章からもちっと幾つかひもとけると今お話を聞いていて思ったんですけども、結局時間と空間を意識するというのは人間しかできないと思っていて、動物だったり、植物でもいいんですけど、物における空間と時間の関係性を考えていかなければいけない。

松井 人間以外のものは、時間や空間を自分という個人にかかわる能動的な行為の場として創出することはできないというこ

とですか。

蓮沼 そうですね。まさしくそのとおりで、結局この作品というのは、僕に主体性がないというか、僕に主体性がないと言うとちょっと強引なんですけど。

松井 蓮沼さんの意思が、既に作品をつくり上げて、その結果を観客にただ差し出すというものではないということですね。

蓮沼 そうですね。結局僕がある程度用意して、そこから実際立ち上がってくるというのは、もう僕ではないというか。

松井 それは、もう、無意識というか、自然というか……マチューナスも、図像的な姿勢を近代芸術だとしたら、これからの芸術は、時空間を自分の中に取り込んだ芸術にすべきだと言っていたんですが、それが目指したのは、自然なんですね。例えば雨が降りかかる音も芸術であるし、それから蝶の飛翔も芸術であるというふうに言っています。それは、芸術と自然、芸術と日常を差別しないという考え方だと思うんですね。その姿勢は、蓮沼さんの今回の展覧会でも目指されていた―今までより明確に目指されていたんですね。

そういう自然への回帰が一方にあるとすると、もう一方には、それでも芸術は日常そのものではない、やはり特別な感覚の覚醒にささえられたものであることを指し示すための方法や、トリックも必要だと思うんです。それは蓮沼さんが行為のための状況をつくるように、つまり、インストラクションを出したり、作品を設置したりする中から生まれてくるものだと思うんです。

蓮沼 今の考えを応用してお話しをすると、僕が理想とする音楽公演、コンサートというのは、作曲者、演奏者、オーディエンス、空間、それぞれが自立した発音体でないといけないと思っています。それはどういう意味かというと、みんなが存在しているということだけでいいということなんですけど、その発音体のある1つの秩序をつくることによって音楽にしていけるというのが、やっぱり作曲家の仕事かなとは思っているんですね、音をつくるという意味で。

今回の展覧会もさまざまなものが置いてあって、1つの秩序をつくるという、秩序のつくり方というのがトリックに近いのかなというふうに、今お話を聞いていて思ったりしました。

松井 その秩序というのは、一般的に言われているような誰もが従わなければいけない体系ではなくて、そこにいる人が、与えられた素材を利用してつくり出す統合とか全体性のことでしょいか。

蓮沼 そうですね、全体性のことですね。

松井 蓮沼さんが、人がそれをしていいと勧める、そこに誘うような装置をつくって配置したということは、観客が自らの主体性に気が付く環境を作ったと捉えていいのでしょうか？

蓮沼 そうですね。

松井 3つ目の質問は、ある場所に行って、その場所の特殊性を調査して、それに合わせた展示をつくるときに、普段自分がかかわっている人たちだけではなく、その場所にゆかりのある人や、特に展覧会スタッフなどを巻き込むということをされていたと思いますが。

蓮沼 していますね。

松井 蓮沼さんが過去、ほかの評論家さん、特にHEADZという蓮沼さんのレコードのレーベルのオーナーである佐々木敦さんとされていた対談の中で、佐々木さんは、そういう、人やさまざまな要素を集めてコミュニケーションの場をつくり出すことが、ほかの人よりも蓮沼君らしい個性だよねというようなことを言われていたと記憶しています。蓮沼さんとしては、どう思われますか。あるいは、先ほどのアサヒ・アートスクエアだと、その場所を知るためにさまざまな勉強会を行うとか、建築の構造をよく調べてみるといったことをされてきましたが、そのような、自分の知らない何か（他者）についてリサーチするということの意味についてお話していただいてもいいかなと思います。例えば、この資生堂ギャラリーや銀座という場所に対して、自分がどういう形で「スタディした」かについて、どういった人々を呼び込んでコミュニケーションの場をつかったかについて、お話していただけますでしょうか。

蓮沼 どのようにひもとこうかなという感じなんですけれども。

松井 具体的な作品の説明でもいいですし。まず佐々木さんが、それが蓮沼君のすごい個性だよね、みたいなことを言われたと思うんですけれども、それはどう思われていますか。

蓮沼 そうですねえ……個性。

松井 多分ほかの人よりも蓮沼さんらしい才能という意味で言われたと思うんですが。

蓮沼 人間と人間なので、一番わかりやすい例でいうと、やっぱりアンサンブルになると思うんですけど、これもよく言っていることなんです。蓮沼フィルというアンサンブルは、出自がみんな異なります。それはどういうことかという、クラシックの音楽教育を受けた人、バンドあがりの人とか、さまざま音楽的出自が異なるんです。共有できないんですよ、音楽を。

松井 音楽に対する常識をですか、それともスキルをですか。

蓮沼 厳密に言うとその2つなんですけれども、もちろん厳しいというか、相手のことを理解しようと思って近づいていくんです。お互い知らない音楽に近づいていくというのか。それは理解できないかもしれないけど、近づいていくという行為は人間なんでできるんですけど、その近づいていくっていう中心に僕の音楽をつくりたいなというふうにも思っているんですね。

そういう作り方をすると、僕の場合はそれが個性だと思っています。実際みんなが近づいていくことによって1つの音楽ができ上がるので、そういったことを応用しているという可能性はあるかなって、今コミュニケーションという……それをコミュニケーショ

ンと呼ぶのであれば、そういった状況というものはいろんな場所で応用しているような気がします。

松井 そうですね。例えば神戸アートビレッジの展示は、アサヒ・アートスクエアで行った同じ展示をしてくださいと言われて、実際に神戸のその場所に行ったときに、この場所で同じことはしないほうがいいなと思って、別のことをされた……そういったことについて、もうちょっとお話を伺いたいなと思っています。その場所の特殊性をどう捉えるかとか。

蓮沼 おっしゃるとおりなんですけれども、そもそも「STUDIES」という行為を経てアサヒ・アートスクエアでやったものを巡回していきましょうということで、神戸アートビレッジセンターというアートスペースがあります。そこもアートだけではなく、コンサートやったり、映画もあって、プログラムもすごいいいんですけれども、そこでの展覧会だったんですね。アサヒでつくったものをそのまま持つてくるというものだと、もう全く違ったものなんですね、作品が。

松井 場所が違うだけで違うものになってしまう。

蓮沼 そうですね。

松井 あと、違ったものを出したほうがいいとも思われたんですか。

蓮沼 間違いなくそのとおりで、違ったものというか、つくらないとだめだというふうに思ったんですね。

(以下、画像上映)





音的→神戸：soundlike 2
神戸アートビレッジセンター 2013

それがこういう作品なんですけれども、これがアートビレッジセンターの1階です。後で説明しますね。1階でこういった何かがあって、これが地下に行くんですね。エレベーターに乗って地下に行って、これが階段です。これが地下です。こういうふうに作品があります。これは割とアサヒ・アートスクエアに近いんですけども、こういった作品をつくっていました。

これは何をしていたかという、神戸アートビレッジセンターにシルクスクリーンの工場があるんですよ。「そうか、シルクスクリーンか」と思ったんですね。

これ、見てわかると思うんですけども、奥がオープンスペース。奥がというよりか、奥が入り口なんですね。入り口から入って、奥に僕の作品があるというふうに思ってください。

このオープンスペースで僕は1週間作品つくっていました。何をつくっていたかという、ピアノとか、神戸アートビレッジセンターにある楽器を全部持ってきて、そこで音をつくっていたんです。どういう音をつくっていたかという、これとこれとか、これは全部自分へのスコアなんですね。そのスコアを見て展覧会会場で音をどんどん録っていったんです。これがスピーカーなんですけども、そのつくっていた音楽がここから流れて、僕がつくったグラフィックスコアを見ながらという、インスタレーションをしていました。

ここがガラスなんですけれども、人が通るんですよ。例えばこれはそうなんですけれども、これは2つの楽器、青と黄色が2つの楽器を使えという指示なんですけれども、ここがまだらになっていて、ここが音の強弱をあらわしていたんですね。レコーディングしっぱなしにしておいて、ピアノでやっただんですけども、人が通った瞬間に音を演奏するというのを繰り返してつくっていったりとか、スコアだったんです。スコアと同時に音もレコーディングしてつくったというのをやって。



「グラフィックスコア」2013

松井 スコアをつくるのに、スタッフの協力を得ていましたか？

蓮沼 そうですね。スコアと一緒に作る人がそもそもアートビレッジセンターの人でして、実際に同時に演奏するというのもあったので、僕の指示で。なので、そのスタッフの人にも演奏してもらいました。

松井 まず「スコア」の定義について、ちょっと説明をお願いします。

蓮沼 スコアというのは、楽譜と呼んでもいいと思うんですけども、ミュージックシートですね。いわゆる五線譜もあるんですけども、50年代にモートン・フェルドマンという作曲家たちが新しい音楽の記譜法を発明して……。

簡潔的な説明をすると、五線譜というもので書かれていたものを、いかにそういったものの中に偶然性、不確定性を取り入れるとか、そういった既存に通底する概念すらを音楽で壊せないかという発想でいいんでしょうかね。

松井 そうですね。そのとおりだと思います。スコアというのは、普通は音符で書くものなんですけれども、ケージなんかになるとヘンリー・デイヴィッド・ソローという思想家の書いた「ウォールデン」という場所への滞在記への共感から、そのウォールデンの地図を使ってみたりしています。ケージのパフォーマンス譜はドローイングみたいな感じの記号だったりします。

蓮沼さんがそのときつくられたものは、そのパフォーマンス譜に近いような、図形でもって音をあらわすというものだったですね。

蓮沼 そうですね。ある程度音を出すメディアム（楽器など）というのがあらかじめ決まっていて、それに合わせてっていうものなので、行為の軌道というんですか、人を動かすための指示という感覚です。

松井 既にできているものがあり、自分がそこに付加するための決定が、恣意的にならず、ルールに従うことで、自分の意思や自意識を忘れて、音を出すことが可能になるんですね。

蓮沼 演奏者に委ねられる余白があるということですね。

松井 そのとおりだと思います。スコアが図形だということに、そ

ういう余白を生み出す自由があるんですね。

蓮沼 そうですね。

当時という言い方が正確なのかわからないですけども、例えばケージがやっていたときの図形楽譜の使い方というものと、僕が図形楽譜を使うというものの哲学そのものは絶対的に違うと思っています。ケージみたいにやりたいからとか、そういう話でも全然なくて、その時代に例えば同じものを使ったとしても、確実に異なるアウトプットができていると思いますし、実際そうだと思います。ただ歴史をなぞるという意味ではなく、全く違うものだという認識で当時もつくっていますね。

松井 今回の展覧会には、新しい工夫がたくさんあると思います。先ほど、フルクサスが目指していたのは、芸術対自然のヒエラルキーを脱して、芸術が自然に近づくための方法を探ることだったと述べましたが、同様のことは、蓮沼さんが今回の展覧会のために書かれた文章の中にも、現代の事情に寄り添った形で表明されていると思うんです。フルクサスの時代は、それ以前に芸術至上主義の時代が長かったので、それに反発するために過激な動作で自然への回帰を目指したかもしれないけど、蓮沼さんの場合には、それ以降の、前衛的な音楽が人間の文化や社会的コンテキストの中でどのように受け入れられていくのかを作曲家たちが様々に考えてきた永い歴史があるわけですね。

今回の展示を見させていただいて、私は今まで以上に蓮沼さんが植物や水のようなものに感心を寄せられていることに驚きました。水分というと天気を連想しますが、自然現象も含めた自然の中にあるものと人間の身体がどのように触れ合うのか、特に、音のような現象を通して、人間とそれ以外のものがどのように出会い、交錯し連鎖していくかに、心を碎かれているように感じました。今回の展示についてもう少しお話しただけませんか。

蓮沼 そうしましょうか。そもそも、さっきの水が入ったボトルを動かすという作品を展示した展覧会が、「compositions」というタイトルでやっていて、青森、東京、北京などの場所で開催をしていきニューヨークだったんですね。先日の4月8日までやっていました。資生堂の展覧会が4月6日で、ちょっと会期が重なっている。そういう条件的なことあったんですけども、資生堂ギャラリーの豊田さんからお話をいただいた段階で、新しいものをつくりたいと思って考えていたんです、ずっと。

ずっとブレインストーミングというか、コンセプトをずっと考えていたんです。その中で、まず平たく説明しますと、僕は活動を11年やっていて、活動をすればするほど、僕たちが生きている社会がよくなっていくとは思えないというふうに、結構切実に思っていたんです。

僕は、この2～3年ニューヨークに訪れる機会が多くて、移動が多い。その移動をする中で、ある種客観的に物事が見られた

りとか、新しい挑戦に対してアイデアの風通しがよくなるということもあったんですけども、今まで自分の活動に影響を受けてきたと事柄もそうですが、そもそも自分の活動自体を、見直さないといけないんじゃないかと最初に思ったんです。なのでこの展覧会の1つ1つの作品には、それぞれリファレンスというか、過去作、同じものではないんですけども、リファレンスがあり、そういった作品に対して新たな視点がつかれないかということを考えていました。そういった過去を見直すという行為によって現在から未来への新しい気づきが少しでも生まれるきっかけがつかれる展覧会になるといいな、と思ったんですね。

そこから関係性だったり、環境という話になってくるんですけども、そもそもこのタイトルが「～ing」というものなので、この空白があるんですよ、「～」マークの両側に。そこに何か単語が入るんですね。何々から何々。その何々から何々ということ自体が、僕はその関係性をあらわしていると思っていて、例えば、もの、人、自分と他人、聴覚と視覚でもいいんですけども、「ing」なんで、当然プログレッシブフォーム的に現在進行形だったり、beを入れたらbeing、人間ですね。thを入れたら物、thingになるっていうふうに、記号を用いることで意味性がたくさん含まれるようになるというなと思っていました。

その見直すという中で、現在起こっている具体的な問題、例えばこういう気候変動とか、日本だと福島原発の放射能もそうですけども、未来を想像することができなくなってしまった。でも、そもそも未来というのは想像できるものではなかったんじゃないかと思っているんです。というのは、過去を見直すという行為と未来を想像するという行為は、近いことのように思っているんですね。それはどういうことかという、今、現在を丁寧に扱うということが同じ意味だと思っているんです。

今っていうものを大切に思うということは、今把握しているこの時間というものを深く感じていくというか、感覚を広くして過ごすというものと非常に近いなと思っていて、つまり時間というのは過ぎていくので、環境も時間がたつと変わっていく。その変化というものに少しでも、意識というよりも感覚ですね、感覚として捉えられるような環境をつくることを作品を通して行なっています。

松井 それを1つのブループリントとして、それに基づいてさまざまなプロジェクトを展開されたと思います。資生堂ギャラリーの展覧会では、床が金色の破片で敷き詰められていて、それらの破片は、一瞬瓦礫のように見えるのですが、人が歩くことで触れ合う音がします。また、壁は鏡状の面で覆われていますが、半透明の鏡で、表面が水蒸気で濡れているように見えます。特に今日のような、天気が余りよくない湿度の高い日には、一層濡れたように見えて、まるで雨の中を人が歩いているような、抒情的な光景が現れます。

さらに、会場には木があり、その木は蓮沼さんが準備された音

の出る装置から来る振動によって微かに震えます。つまり、展示会場は、閉じられた部屋なのに、水、木、天候などの有機的なものとのつながりを感じられるスペースになってます。さらにそこに蓮沼さんが、たくさんの時間をかけて採取した音が流し込まれてくるんですね。

蓮沼 はい、そうです。

松井 部屋という閉じられたスペースに、今ではない他の時間にあつた音や、今行われている行為の断片が組み込まれ、木がそこで生きてるとか、振動を風と捉えれば、風が起こって震えているとか、水滴が付着しているような鏡面があるとか、そういった形で外の世界が呼び込まれていると感じました。

床に敷かれている瓦礫みたいなものは、解体途中の楽器なんですよ。

蓮沼 そうですね。かなり正確に言うと、プラスとか、管楽器をつくるときに出てしまった廃材というのが一番正しいです。

松井 そういうものを置くことに、人間生活とのつながりを感じたんですね。

ここ銀座という場所で蓮沼さんが展覧会をされるに当たり、人間の行来や、場所の空気などを展覧会の中に組み込まずにはいられなかったのではないのかなと思いました。廃材をヤマハから提供していただくためには、ヤマハの人と交渉しなければいけないと思うので、それも含めた社会的な文脈の取り入れには、銀座という人の交通の激しい場への蓮沼さんの思いもあつたのかもしれないと思ったのですが、いかがでしょうか。

蓮沼 ヤマハさんですね。ヤマハさんから話を切り開いていこうと思うんですけど、実際にクリエーション、3月上旬に日本に帰ってきて、早速ヤマハさんに行って、工場がある磐田に行きまして、楽器をつくる過程を説明していただいて、その後に廃材を見せていただく、ということで。

松井 人の動きによって触れ合うことで音が出るものなら、楽器の断片に限らないはずですが、そこは何故楽器なのか。そこに興味があるのですが。

蓮沼 なるほど。この展覧会の配布資料にも書いてあるのかな、そもそもRe-modelという僕の作品シリーズがありまして、音楽だったり、音にまつわるものを一度解体して再構築していく。その再構築したものがRe-modelと呼んでいるんですけども、それはある種西洋的な考え方の楽器の否定であつたり、西洋的な考え方の音楽の否定的に捉える行為でもあります。僕が蓮沼フィルで行なっている根っこにあるものも、西洋的なオーケストラ構造のある種別の形を現代の社会に適した形で組み立てるといふものと同じ考え方で作品をつくっています。楽器と呼ばれている音楽的なものが解体され楽器ではなくなると、急に物になるんですね。楽器から物になってしまうというこの言葉のロゴス的なトリックというか、残酷なといってもいいんですけども。



「Re-model」 2016

松井 残酷だと思います。楽器というテクノロジカルにしつらえられたものであれば、期待どおりの音を出すことはできると思うんですけども。

蓮沼 そのとおりです。

松井 それが解体されて部分になってしまうと、瓦礫みたいな感じで、「役にも立たないもの」とみなされてしまうのですね。

蓮沼 そういう、まさしく人間中心的な考え方だと思うんですけども。

「Re-model」 2016

蓮沼 そうですね。実際に工場を見ると、いろいろな人が、そもそも日本で楽器をつくるというのは高級品、要は手仕事、職人仕事で楽器をつくっていくという、いいものという。それをいいものと言うのかどうかかわからないですけども、いいもので。

松井 それはそれでいいものだと思いますが。

蓮沼 というのは見た後に瓦礫を見たので……瓦礫じゃないですね、廃材を。

松井 ごめんなさい、「瓦礫」と決めつけて。

蓮沼 そもそも楽器になる素材っていうものは音がいいんですよ。

これは西洋、東洋関係なく、何でも音はいいんですね。ピアノだって打楽器のようにブラシで叩くと良い音になります。

松井 ピアノをブラシで叩く……。

蓮沼 例えば、ピアノにおける内部奏法。プリペアド・ピアノの音の響きのようなことです。物になってしまっても、そのこと自体は音とは関係ない、ということが言いたいのです。楽器が解体されて素材としての物に戻ってしまっても、その素材は美しい音を出す、と思っています。実際にその廃材を使ってスタディをしました。その場でやりまして、とても元気だと言ったらいいんですかね。

いい状態の音だぞと。音を合理的に出すための楽器の概念自体がロゴスというか、言葉化してしまう。楽器から物になることで、人間の感覚から落ちてしまった。

松井 文化的な行為からずり落ちたもの。

蓮沼 そうですね。落ちたものを、インフラストラクチャーじゃないですけども再利用する。再利用という感覚も……。

松井 再利用でいいと思います。再利用という概念は、現代美術的には2000年代からずっと、重要なコンセプトの1つなんです。

蓮沼 そうですね。

松井 脱構築という考え方とも似ているんですけども、何かに利用されて使い方の決まってしまったもの、それによって凡庸だったり時代遅れになったりしたものを取り出して別の文脈に置いたり別の使い方とかをすることで、もう終わってしまったと思えるものに、新しい使い道や、新しい生命力や、新しい文脈を与えるというのが芸術における「再利用」なんです。

「再利用」は、物だけに当てはまることでもありません。ある町に行き、忘れられている伝説を聞き出してきて、それが生き返るようなイベントを組織することも、現代美術における「再利用」です。実際に、島袋道浩さんという現代アーティストが、イギリスのある町に行き、昔その町には人命救助をした犬についてのエピソードがあったのに、みんながそれを忘れていたので、その犬に敬意を表して犬と飼い主のための、海辺で犬を泳がせるイベントを1日だけ企画するというプロジェクトを行い、多くの参加者を集めたという例もあります。そのことで、伝説についてだけでなく、地域の人々が自分たちの住む場所についての意識も変えたのですね。

先ほど蓮沼さんが言われたことですが、楽器が解体されたらただの物になってしまい、楽器らしい音が出ないようになったとしても、そのものは、本来の音を持っているということ、しかもそれは、いい音なんだということ。蓮沼さんは、その音を、楽器とは違う形で奏でるための状況をつくらうとされていたんですね。それはやはり、現代美術的な「再利用」なんだと思います。

音を、機能的にプログラムされた音楽の世界から解放して、音そのものに返すこと、それを聴く為の場所をつくること。それは、

私がハンドアウトの項目1でケージから引用した部分にも繋がると思います。それは、ケージがハーバード大学の無響室で経験した体験についてです。あるときケージは、技術的な設定によって音が全く聞こえないとされている空間に入って、なお、2種類の音を聞くことができたのですが、その音の由来を後で技術者に聞いてみたら自分の神経と血液が流れる音だったそうです。そこから、彼は、どんなに音を人工的に排除しようとしても、自分の体の中にそんな音があるんだったら、偶然にやってくる音を締め出すことはできないと、結論しました。そして、伝統的に楽譜で書かれている音が音であり、それ以外のものは沈黙や、騒音であると分類されてきたことにも、意味がなくなると感じました。彼は、音は世界中に満ちていて、心を開くだけで、雑音とされていた音も特殊な体験として感じられることができるということに気がついたのです。そこからケージの不確定性への評価が生まれ、それを方法論化していくという彼の音楽の方向性が決まったということです。これは、本当に有名な話ですが、有名すぎて今では少し忘れられているかもしれません。

蓮沼さんが、楽器が解体されたときに出てくる物も、いい音を持っている、だからそのいい音がよみがえるような新しい環境をつくってあげると考えられたことはまさに、捨てられていた音を人間の体験の中に再び組み込むためのトライアルだと感じています。

蓮沼 しかも、オーディエンスがその場に入ることによって、足の感覚っていうんですかね、フィジカルなんですよ。身体を使っているんですね。その身体を使って、音と体が1つになっているというか、音が出る現象としてはそういうフィジカルさというのがすごい組み込まれ、もちろんこれは意図したことなんですけれども……。

松井 自分の例えば足先とかが物に当たったときのその体感と、音が出たという感じが、触感から聴覚へというふうな感じで素早く移動して一体化するという感じですか。

蓮沼 そうですね。音は単純に耳だけで聞いているものでもないので、あらゆるファクターがあって音として認識しているというものだと考えているので、そういう身体的な感触というのも音の感触という、記憶されるであろう音の感触というものの1つにはなるとは思うんですね。

松井 それが、蓮沼さんが考えられていた音的と言われているものの一部ですか。

蓮沼 そうですね。「音のような」と言っているんですけども。

松井 音とそれにまつわるさまざまな感覚という感じででしょうか。

蓮沼 ケージが無響室に入った体験というのは、恐らく人間の中というのはやはり宇宙でもあり、生きている限り音は続く、音楽は続くという考え方でもあるので、ある種記憶や感触を自分の内部でストックするというか。

松井 そのとおりだと思います。ケージが聞いた音が、ほかでもない自分の体の中に流れていたものだったというエピソードは、蓮

沼さんにとっても大事なのだと思います。だから、音を感じるのは耳だけではなく、体全体で感じるということ、そして体もまた音をつくり出す楽器となり得るんだという考え方なのですね。ケージの思考は、多くの現代音楽家が出発点とするもので、基礎中の基礎なので今さらリファレンスする必要もないくらいなのですが、とはいってもやはり蓮沼さんの発想のなかで、原点とつながるものがあるのでしょうね。

蓮沼 この例えが正しいかどうかかわからないんですけど、例えば今あるポップ・ミュージックということについて。ビートルズを例にすると、ドラム、ギター、ベース、ヴォーカルという4つの楽器パートがあるだけで音楽として成立していることになっている。ビートルズとケージというのは僕の中で音楽的に同じような位置にいる存在なんですけれども、同じって言うともた説明が必要なんですけど……。

いろいろな方面からの突っ込みがあると思うんですけど。現代における音楽という認識を作った存在、ということで「同じ」として言っています。音楽が近いということではなく、人に影響を与えた意味での同じさですね。

松井 ケージの時代の音に対する厳しさと、蓮沼さんの視覚も含めた、社会的文脈までも取り入れていこうとするような姿勢は、モダンとポストモダンの違いと言ったらそれまでなんですけれども、その後の時代の複雑さを反映しているかのように思えるのです。

私は蓮沼さんとお話しする機会をいただいたときに、いつも学校で教えているようなケージやフルクサスの文脈でと言われたけれども、それは蓮沼さんの今の方法に対して噛み合わないのではないかと思っていました。60年代に再発見されたのは、加工されない音そのものの力でした。音そのものが、それまで文明対自然という形で断絶されていた自然の世界に人間を連れ戻してくれるという期待が、フルクサスなどにはあって、そのためにプロフェッショナルな音楽や芸術を拒絶して自然を目指す「反芸術」という姿勢をとらざるを得なかったのです。

ところが、70年代以降は、そういうふうな形で切り開かれた前衛音楽、或いは現代音楽を、今度は本当に生きている人々の生活の中に戻していくためのさまざまな回路を開く努力が成されたと思うんです。

蓮沼さんは、70年代よりもさらに後の世界で作曲されて活動されているわけだから、そこには新たに加わった人間的な視点というか、必ずしも反芸術ではない音楽とのつき合い方があるのではないかと思います。それが私の質問の最後の項目でもあるのですけれども。そのことは、蓮沼執太フィルの活動に代表される、コンサートという形を否定してないという、蓮沼さんの姿勢にも現れています。つまり、自分の音楽を観客に向けてどう届け

るかという問いを放棄していない。そして、蓮沼さんの音楽活動の中には、自然との共生や、人間が日常感じる、例えば朝の爽やかな空気や夕暮れの光や虫の羽音のような、自然や日常生活の中で起こる小さな変化に対して、人が感じる喜びに心を開いているという感じがあるのですね。

こういう話は、現代美術と全然関係ないように思われるかもしれませんが。このトークに先立って蓮沼さんからいただいた「時が奏でる」という蓮沼執太フィルのCDに収録されている曲を聞いてみました。その結果、蓮沼さんの音楽世界は、前衛の実験を音との向き合い方の基本として受け入れているかもしれないけれども、前衛が主観から逃れようとする余り「機械」的なものを尊重した方向にはそれほど行っていないくて、むしろ、抒情や感情は排除せず、積極的にとりこもうとしているように思えます。蓮沼さんの作られる曲は、むしろ人間の感覚を通して再び取り戻される感情世界の豊かさ、言ってみれば詩的なものを大切にしているという感じがあるんですけれども、そのあたりについてお話ししていただけないでしょうか。

実際に音楽をかけていただければと、とても良いのですが。

蓮沼 かけられますけどね。(笑) とても恥ずかしいですが、聴きますね。(蓮沼執太フィル「ONEMAN」を再生)

松井 本当はその歌詞を全部読みたいところではありますよね。この音楽は、現代音楽に深く親しんだ人には、なかなか認めることのできない世界かもしれません。私も最初にこの音源を聴いた時、それは、2013年に蓮沼さんからアサヒ・アートスクエアの展覧会カタログに文章書いていただけませんかと言われたときだったので、自分の知っている現代美術の文脈の中で語るとは難しいと感じました。ちょうどそのころ私は、フルクサスを始めとする60年代の前衛の方法論を勉強している時期だったので、前衛の方法のストイックさと蓮沼さんの音楽の包容力には、あまり接点がないと感じてしまったのです。

今は、前衛の方法論を研究した後で、改めて受け入れることができる人間的な世界があると感じています。その人間的部分は、蓮沼さんが、現代美術家として活躍されていく中で、公には認めにくくなっていくものかもしれないと思うから、余計に今日その人間的、抒情的な部分の意味についてお話しても良いかもしれないと思っています。

では、ちょっと読み上げましょうか。今日はまた、谷川俊太郎さんの詩も持ってきています。『聴くと聞こえる』という、音楽について書かれた詩を集めた詩集からです。谷川さんの詩に流れている音楽に対する考え方や、「聴く」と「聞こえる」という体験についての考え方と、蓮沼さんが谷川さんの詩を全然知らないで書かれた言葉がとても良く響き合うと感じています。

蓮沼 はい。今かけた曲ですね。「一斉に振り向く光の中、／一緒に行こうと言ったのは誰？／熱烈なノックの中、／ぼくはう

まれる時を、たずね、たばね、／一斉に振り向く光の中、／全
てと唯一を同じくはかりあう／熱烈なノックの中、／ぼくはうまれ
る時を、たずね、たばね、／時を、たずね、たばね、／一瞬を数
えはじめれば／一回きりの瞬きの中／一緒に行こうと言ったの
は誰／いったい 何故なのか／モノラルの物音が鳴る／ステレオ
の物音に変わる／モノポリーをしてみたい／みんなと僕らの
このあいだ／ユニゾンしてる／ユニヴァース越える／1を1で割
って 今の意味がここに現れる／何か見える気がした／何か見
える気がした／行けるならばまだ行こう／時をたずね たばね／
光を振り返らせるのさ／1人なんだけれど1人じゃない」

松井 この歌詞は、今度の展覧会の「～ ing」というアイデア
と、つながっているという感じがするのですが。

蓮沼 このときつくっていた曲の時代の僕の問題意識が投影さ
れているんですね。メンバーの木下美紗都さん、環ROYさんと
の共作詩です。平たく言うと、多様性を単純に認めていこうとい
うものだったんですね。それは当たり前のことではないかという話
になってしまうのですが。僕は強いものにはやっぱり憧れるんです
よ。ここで言う強いものっていうのは、例えば西洋的なものでい
いと思います。かっちりつくられたシステムで、絵画でも彫刻で
も映画でも音楽でもいいんですけども、やっぱりどこか自分た
ちに潜在的に持ち合わせていない部分を感じて魅力的に映る。
ただ、その魅力的なものを自分でつくろうとすると、どこか権力的
になってしまう。そこで多様性がこぼれ落ちてしまうんですね。

それで僕は、このアンサンブルをつくるときに、やはりみんな（メ
ンバーや音楽を聴いてくれる人々の存在）を認めないといけな
いんですよ。そういう認めるということは自分が優位な立場から
言うことではなく、肯定していく、という意味合いです。このアルバ
ム全編にわたってそうですね。

松井 最後の歌もそうですね。

蓮沼 最後の歌（蓮沼執太フィル「Hello Everything」）も
間違いなくそうですね。

蓮沼 「USいくつかの 言葉を 束ねる 流れて 忘れて 思い
出す／USいくつかの 仕草を 重ねる すべてに 流れる 空
気のような／まぶしい朝日 カーテンの隙間から光／窓あけて
外の空気 流れ込んで 見つけた 近くの木／昼下がりに 増え
た緑 揺れる影に 見えた形／木の下ベンチに裸足で座って
るカップル かわいい／枝と枝のあいだ 夕焼け 少しずつ変わ
る色だけ／鳥がとまる 木の実食べる おいしい／白い息が
影の中で さあ 溶けていくの／暗くなると 眠くなるよ おやす
み またあした」

松井 ありがとうございます。最初の曲と最後の曲で「束ねる」と
いう言葉が出てきて、最初と最後で同じ考えに、始まったところ
に戻っていくという構成だと思います。

蓮沼 そのとおりです。この曲もメンバーの環ROYさんと一緒に

作詞をしました。ラップも気に入っています。

松井 今回、蓮沼さんとお話しする機会をいただいて、オープ
ニングの日にギャラリーの展示を見たときに、スタッフの方から、この
展示では、「聴く」と「聞こえる」という体験の違いを蓮沼さんが
強く意識されていて、観客の方に「聴く」つまり、音楽を聴くとい
うほうの、体験を意識していただくために構成されているとうかが
いました。けれども、私が会場に立ったとき感じたのは、むしろ音
が「聞こえる」ということだったのです。さまざまな音がいろいろな
方向から聞こえてきて、それが「うるさい」のではなく、いろいろな
音がありつつ、そこは1つの有機的な空間としてあるという感覚
だったんですね。それは「聴く」という、自分の主体に収斂する体
験というよりは、むしろ聞こえるものを受け入れるという、「自分を
忘れる」体験でした。展示会場は、そういう、感覚がやってくるも
のに開かれている状態をつくろうとしているようにも思えました。

少し前にオペラシティアートギャラリーで谷川俊太郎さんの展
覧会がありました。（2018年1月13日—3月25日）その展
覧会もすばらしいものでしたが、谷川さんが最近書かれた詩の
言語がすばらしかったのです。それは、1行ごとに全く無駄な言
葉が使われてなくて、しかもその言葉の1つ1つが自分の心
の真実から出ている言葉でした。1行の長さが言葉の強さと意
味に照合しているような、ストレートでありながら真実であるとい
う詩が書かれていたんです。そういう詩が、この「聴くと聞こえる」
の中で見つけたので、読ませていただきたいと思います。

この詩と今蓮沼さんが先ほど読んでくださった歌詞の間に、精
神的な呼応のようなものを感じています。

谷川俊太郎作「音楽のように」。「音楽のようにになりたい／音
楽のようにからだから心への迷路を／やすやすとたどりたい／音
楽のようにからだをかき乱しながら／心を安らぎにみちびき／音
楽のように時間を抜け出して／ぽっかり晴れ渡った広い野原に
出たい／空に舞う翼と羽根のある生きものたち／地にはう沢山
の足のある生きものたち／遠い山なみがまぶしすぎるなら／えた
いの知れぬ霧のようにたちこめ／睫毛にひとつぶの涙となつてとど
まり／音楽のように許し／音楽のように許されたい／音楽のよ
うに死すべきからだを抱きとめ／心を空へ放してやりたい／音楽
のようにになりたい」。

谷川さんにとっての音楽は、沈黙に対抗するものなのですね。
その沈黙とは、生きるための根源でありながら限りなく死に近い
もので、人間でない世界そのものだと思うんです。それは、それ
自体で完結しているので、人間の言葉を必要としていない。だ
から人は、それから力を得たり、そこから生まれたりするけれど
も、「ここに自分自身というものがいるよ、自分は生きているよ」
ということを証明するためには、言葉を発しなくてはならないので
す。その究極の発語に近いものが音楽であると、谷川さんは捉
えていられるのです。

谷川さんが書かれている、「体から心への迷路を易々とたどる」という音楽のあり方は、先ほど蓮沼さんが言われていた、音を感じるということは聴覚だけではなく、人間の身体感覚とも密接にかかわってくるという考えと、無縁ではないように思えます。

更に、谷川さんは、この本のあとがきで、「松を渡る風の音、吹く風そのものの音など、私たちはさまざまな自然音に詩情と言っているような感情を呼び覚まされていると思います。そのような、聞こえてくる自然音に対して、人間がつくる音楽を私たちは耳を通して心で聴くのです。でも、その2つの聞き方はもともとで区別できるようなものではないでしょう。この本の題名を、私は初め聴くと聞こえるというふうに分けて考えていました。ところが、そのうち集中して聴くと、深いところに潜む聞こえるものに気づくのではないかと思うようになりましたⁱⁱ⁾」とされています。この言葉に対して蓮沼さんは、どう反応されますか。

蓮沼 hearとlistenの問題というか、聴取の問題。音楽に携わる者という宿命なんですけれども、その聴くという同じ響きでも全く違う意味になるというか。答えがあるものでもないし、その答えを探す実践でもないの、僕の活動は。なので、そこに多くのひらめきというか、気づきでいいかな、気づきがあるといいなと思ってやっていますけれども。聞こえてくる自然音……そうですね。

松井 物理的な音が聞こえるだけではなく、「深いところに潜む聞こえるもの」なので、恐らく何かを聴くには、心がそこに開かれていなければならないのでしょう。一生懸命聴いて聞こえて来るのは、「意識の外にあるもの」かもしれません。

蓮沼さんの装置は、電子音を使う関係で、よく聴かなくては聞こえないようにつくられている場合も多いと思います。先ほど紹介していただいた「音の回転」という作品は、ガラスの筒の中にプラスチックを入れていられたのか？

蓮沼 あれもガラスなんです。

松井 破片が入っていて、その装置が回転すると、その破片がいろいろな形で触れて音が出る、その状況では、かなり集中して聴かなくてははいけないでしょうね。その一方で、「手すりの気持ち」という作品では、手すりのところに音が出る小さいスピーカーが置かれていて、自分が手すりにて寄り添ってしゃがみ込まないと音が聞こえません。すると、観客は必然的にパフォーマーにされてしまうんですね。そういう行為は本当に「聴く」行為であり、作品は、「聴く」ための装置だと思うんです。それは、いろいろな音を選び取り、それらを統合するための受信機としての自分－聴く主体－を意識することだと思います。そういう訓練を重ねていると、聞こえるものに対してもっと敏感になってくるということでしょうか。

蓮沼 そうですね。聞こえるものに対して敏感になってくるというのも当然ありますね。あとは、感覚の上に意識というものがあると思っているんですけど、意識というのはやっぱり人間ですよ。

人間ができることだと思っていて、ただやっぱり音がある環境というのは人間以外にも住んでいる、存在しているので、その存在しているものを認めるというのは、やはり意識を開放していないと聞こえてこないというか、トートロジーではなくて、それが環境を理解する。環境を理解というよりも、環境というものの存在のひとつとして自覚する、でいいのかな。

松井 目覚めるということでしょうか。先ほど、多様性の話もされていましたが。蓮沼執太フィルを始めたとき、多様性を大事にしていきたいといったときに、当たり前じゃないかという感じで捉えられたこともあったと。でも、多様性は蓮沼さんにとって、いろいろな生物がいて、いろいろな音があるように、人間にとって有益なものや意義のあるものでなくとも、それぞれ独自の形で存在しているものがあることを認めるということなのではないでしょうか。

蓮沼 そうですね。それを多様性ともいえますし、この「～ingによせて」に書いてある文章がまさに本当に。

松井 もう一度それに戻っていくんですね。

蓮沼 人間だけではなく。

松井 非人間とのかかわりというのも、恐らく物でさえも、さっきの楽器の破片もそうですが、可能性を秘めたものなのですね。

蓮沼 そうなんですね。どんどんと見直して、考え直すきっかけになればいいです。

松井 近代的な合理性のなかで人は、人間にとって役に立つものとの間だけでしか関係を結べないようになりがちですけども、そうではないということ。

蓮沼 そういうものを見つめ直して捉え直していくということですね。

松井 はい。ありがとうございます。

蓮沼さん、何か言い足りなかったかがありますでしょうか。

蓮沼 自分は割と無意識に歌詞とかを考えるというのもあったんですけど、僕がやっているこういう展覧会、作品の考え方や歌詞まで精通しているんだなというのに、自分でもびっくりしました。

松井 蓮沼さんが蓮沼執太フィルでされていることと、それから現代作家として展覧会とかで行われていることは大衆的啓蒙と前衛的表現のように分けられるべきではないと思うんです。

蓮沼 ありがとうございます。

松井 蓮沼さん、どうもありがとうございました。

豊田 1つか2つご質問があればお受けしたいと思うのですが、いかがでしょうか。

質問 本日はありがとうございました。先ほどのお話の中で、何年か前の展示をしているときに、自分が活動していればしているほど世の中がよくなっていく感じがしないというお話があったと思うんですけど、最近はその辺の感覚について、活動しながらどう思うふうに思われていますか。あと、その何年か前にそう思っ

たときの具体的な出来事みたいなのを、もうちょっと詳しくお話を聞かせてもらえればいいと思います。

蓮沼 2006年か7年ぐらいから作品をつくるということをしていて、ご存知のとおり2011年に震災があって、その7年後ですか、今。ある程度そういうものから時間もたって、当然皆さん普通に生活している中で、単純に震災以前のように戻ってしまっているということに違和感はあるし、本当はむしろ海外に対して率先して何かを変えられる人たちになれたのかもしれないのに普通に帰ってしまったという感覚が強いのです。それこそこういうアルバム（蓮沼執太フィル『時が奏でる』）をつくっていたときは、ある種そういう意味性を含めて、聴かれないと意味がないという。つまり音楽というのは、作るだけでは音楽ではなくて人に聴いてもらうということから初めて音楽になると思っています。

そういう感覚と問題意識を緩やかに詰め込んだというものがあって、さっきのアルバムは2014年にリリースしたものなんですけれども、さらにダイレクトに伝えないとだめなんだなというのが今なんですよ。

それはちょっと、これが言い方は正しくないとは思いますが、理屈をこねくり回すだけの弁証だけではなく、真正面から言わないと伝わらない時代なんだな、という認識があります。先ほどの音楽は人に聴かれないと音楽として成立しない、という話と近いことで、人に直接的に伝わってなければ、そもそもその考え方自体が存在にもなってないということが多く感じる機会がありました。なので今回の展示でもメインとも呼べる楽器廃材を使った作品は割とシンプルに、物と楽器というものと、自分、他人というものの関係性を作品化していくというもの、関係性を見直していきませんか？というコンセプトがストレートになっていく流れですかね。なので具体的に「こうだ！」という点的な出来事があるのではなくて、やっぱりある種時間の流れの中で変化していったという感覚が強いです。

質問2 今、震災の話が出たんですけれども、今回の楽器の廃材というのを見たときに、悪い表現かもしれませんが、どうしてもあの3.11のときの洪水の残骸みたいなものをちょっと連想したんですが、逆にそこに新しい生命性を与えたというか、リモデルされているような気がして、そこに一番感動したんですけれども、そこら辺については意識されたでしょうか。

蓮沼 そもそも瓦礫をつくらうとは思ってないんですけれども、音楽というのは、そういう出来事（災害や社会的イベントなど）が起こった際に、いち早く形にできる、表現ができるメディアの1つだなと思っているんです。例えば歌とギターがあればダイレクトに伝わる。しかし僕はすぐできなかったんですね。行動にすぐ移せなかったんです。もちろん自分が生きてきた時間軸で、あそこまで大きい衝撃がなかったということと、僕の作家としての力量

はその程度なものだということを認めなければいけないし、力不足だということをすごい感じたりもしました。直接的に社会的なこと、政治的なメッセージというものを作品には入れづらいんですよ、僕の作品では。それは自分でも感じていて、あれは瓦礫というよりは、音楽になり得たものがなれずになってしまったという、人間のエゴの崩壊後が散らばっているという感覚でつくったので、例えばそれを見たときに瓦礫を想像するとか、その概念というのがあると思うんですね。なので、人間が作ってしまったものが解体されて置かれている状況として近いかもしれません。皆さんそれぞれ、作品の触れ合い方や認識が変わってくると思っていて、それぞれが違っていてもとても良いと感じますし、違うべきであってほしいという感じですかね。ちょっと答えになってないのですけども。

質問2 ありがとうございます。

松井 お二人は、違う言葉で語りながら、同じものを見られていると思います。楽器として使われなくなったものの中に潜んでいる音を解放する可能性を蓮沼さんが拾い出したように、その破片を震災との関係で見てくださった方が、何もかもが破壊され尽くしたと思える風景の中で人が歩いて音を出している姿を見て、再生を感じられたとしたら、お2人が見出した可能性にはつながりがあるように思えました。

蓮沼 ありがとうございます。

松井 皆さま、最後までありがとうございます。

豊田 ありがとうございます。きょうはお二人によっていろいろなことが言語化されて、もやとしたものがちょっとすっきりしたところもあったのではないかと思います。

本日は、蓮沼さん、松井さん、どうもありがとうございました。

ⁱ 谷川俊太郎著『聴くと聞こえる』より「音楽のように」 p.46、創元社 2018年

ⁱⁱ 谷川俊太郎著『聴くと聞こえる』より「あとがき」pp.124,125、創元社 2018年

協力：柴田とし、渡辺明美（敬称略）