

這是一只耳朵！一只與人同高的耳朵！當我靠近審視：不錯，這耳朵後面還蠕動著一點可憐的小肉。確實如此！這只大耳朵生長在一個瘦小的莖上——而這莖竟是一個活人！當你戴上眼鏡，你甚且可以辨認出一只妒忌的小面孔；還有一個空洞的小靈魂在這莖尖上搖擺著。別人告訴我：這大耳朵不僅是一個人，而且還是一個偉人，是一個天才！不過當一般人說「偉人」的時候，我從不相信他們——我堅持著我的信念：這是一個「什麼都沒有，某樣東西卻太多」的殘障人，反面的殘障人。

尼采，《查拉圖斯特拉如是說》（註1）

在21世紀的今天，宣稱廣義的聲音藝術創作是20世紀前衛藝術運動的遺產，大概不會引發太多爭議。因而當我們談到「聲音藝術」一詞的時候，必須要注意到它只是對於當代某些類型的「聲音創作」倒推的後設歸類，而不能夠用來置換廣義的，受到前衛運動影響的「聲音創作」。回顧歷史，20世紀初葉的聲音相關創作在當時若不被歸入其他藝種（如廣播劇、文學、音樂、劇場），就是處在相對邊緣化的狀態（如噪音藝術、噪音造型複合體、無影像電影），這些前衛創作常常是孤作，亦或停留在紙上作業狀態而未曾付諸實現。即令其中完成度特別高的作品，如盧特曼（Walter Ruttmann）的無影像電影「週末」（Weekend, 1924），也缺乏後繼發展，最終許多完成的聲音作品也沒能保存到今天，這當然與當時前衛主義創作的首要目的在於震撼觀眾，而非製作合乎建制規格可供收藏的具體作品有關。無論是盧梭羅（Luigi Russolo）的噪音藝術、浩斯曼（Raoul Hausmann）的聲光裝置、迪培羅（Fortunado Depero）的「噪音造型複合體」、杜象的「音樂勘誤表」都可以透過前衛的脈絡來理解——而聲音創作既因前衛運動而興，復因前衛運動式微而衰，直到二戰結束十餘年後，下一波聲音創作才在當代藝術去物質、跨媒體的創作風潮中復興：露西爾（Alvin Lucier）、潘胡笙（Paul Panhuysen）、刀根康尚（Yasunao Tone）、萊特納（Bernhard Leitner）、猶里烏斯（Rolf Julius）、諾伊浩斯（Max Neuhaus）、鈴木昭男（Suzuki Akio）、法克斯（Terry Fox）、封塔納（Bill Fontana）、庫必許（Kristina Kubisch）這兩代出生於1930、40年代的藝術家，在1960年代至70年代初各自開始其聲音造型實驗，而當代藝術建制卻直到1980年代末至1990年代，纔在「聲音藝術」的新旗幟下，為這些形式多端的聲音創作找尋一個共同的論述位置。如果以1990年為分界點來看，這一批藝術家在當時已經在此一領域工作近三、四十年了，這也就是說，一直到20世紀的最後二十年，聲音才開始被認知為一種「獨立」的藝術表現形態。

「聲音藝術」並不是唯一用來指代聲音創作的名詞，除了1916年盧梭羅早已提出的「噪音藝術」（Art del Rumori）以外，未來派提出「自由語言」（Parole in Libertà），達達人提出音節詩（Poésie Phonétique），1950年代則有「聲音詩」（Sound Poetry），自1960年代末開始，陸續出現了「幻音藝術」（Ars Akustica）、「音藝術」（Ars Sonora, Art Sonore）、「聲藝術」（Audio Art）、「聲音作品」（Sound work）、「聲音雕塑」（Sound Sculpture）、「聲音設計」（Sound Design）、「聲音表演」（Sound Performance）、「聲音建築」（Sound Architecture）、「聲音裝置」（Sound Installation）、「聲音雕塑」（Sound Sculpture）、「音景」（Soundscape）、「噪音」（Noise）等等指代聲音創作的名詞，其中意義最為模糊，範圍最為開放的「聲音藝術」一詞便作為上述諸詞之最高公因數而勝出，成為某幾類聲音創作的共同泛稱。

「聲音藝術」一詞出自於1970年代少數藝術家對於其聲音相關創作的自我命名，它在1980年代開始常見於相關藝術媒體報導，但是還談不上是一個通用字彙。1990年代，數位媒體器材的技術發展帶動了電子影音創作的風潮，大幅擴展了聲音創作的能見度，也推動了歐美學術界對於泛聲音創作的興趣，各種聲音創作的展出與研究愈來愈頻繁，促使世界各大美術館分別在千禧年前後首次舉辦了與聲音有關的大型展覽，「聲音藝術」自此成為一個準藝種，隨著相關理論與研究系所的出現，逐步完善自己專屬的藝術建制。我們可以從聲音藝術一字的演進過程，觀查到20世紀聲音創作由前衛運動轉而納入藝術建制的歷史轉向。只是「聲音藝術」走向建制化的發展的過程並不十分順利，即令上述相關活動累積了一批談論聲音與藝術關係的基礎文本，「聲音藝術」的定義卻並未隨著文本的累積而具體化。今天被評論者泛稱為「聲音藝術」的各類作品，有著千奇百怪的混合血統，不但藝術風格不統一，更不存在集體的藝術運動，甚至談不上代表性的藝術家。就歷史而言，聲音的創作之間缺乏線性的傳承關係，至今沒有出現稱得上是聲音藝術史的書寫。1990年代的「聲音藝術」論述，大體上是資料合輯加上作者的創作自述。2000年以後，由學院主導的聲音藝術論述雖然漸趨成熟，但是論者各證其道，依然沒有形成任何共識。在以聲音創作為主題的大型展覽之中（註2），獨立策展人大都蓄意避開具有爭議性的「聲音藝術」一詞，各自展開自己的論述空間，其藝術家取樣與其對聲音的觀念都不盡重疊，一個以聲音為主題的展覽，往往包括了一般被歸為觀念藝術家、行動藝術家、電子音樂家、錄影藝術家、畫家，甚至是聲音工程師的作品，而許多以聲音為主要創作媒材的藝術家，卻又否認自己是「聲音藝術家」（註3）。這種混亂的狀況，迫使我們不得不開始追問，「聲音藝術」到底出了什麼問題？

加拿大作曲家、廣播製作人丹·康德（Dan Lander）早在1980年代開始使用「聲音藝術」一詞之初，就對這個字眼的通用性有所懷疑。當康德於1990年出版《藝術家之聲》（註4）一書時，他乾脆否認「聲音藝術」一字存在任何共通定義，康德強調，聲音創作基本上都是跨領域的，聲音作為媒材，從來就不曾在同一個層次上被使用，早在「聲音藝術」一字廣泛流行以前，「聲音藝術」一詞與廣義的「聲音創作」之間存在的錯位就已經被康德提出了。

忽視這種錯位的泛泛之談不只出現在大眾傳媒，甚至不少專著也沒有能夠釐清最基礎的名實之別。我們以2007年亞蘭·利希特（Alain Licht）所作《聲音藝術-超越音樂，藝種之間》（Sound Art, Beyond Music, Between Categories）一書為例，亞蘭·利希特將聲音藝術首先定義為「非敘事性，亦非純粹時間性」的藝術，並提出了三個主要範疇：

1. 由實體空間（或聲學空間）而非時間來定義的裝置性音場，可以像展覽視覺藝術一般展示出來。
2. 類似聲音雕塑類的作品，本身是視覺藝術作品，但也能發聲。

3. 視覺藝術家利用非傳統視覺藝術媒材製作之聲音，用於延伸藝術家之美學表現。
(註5)

利希特又說：「聲音藝術屬於展覽多過於屬於舞台……聽音樂的經驗有如遊樂園或電動遊戲，有開始，有過程、有結束，完了可以再玩一遍（再聽一遍）。而去博物館、畫廊參觀聲音藝術作品則近似於參觀動物園，狗園、公園、月亮或者自己的冰箱，沒有固定途徑，而端視個人的出發點為何。」(註6)嚴格而論，利希特提出的三個範疇只能說是對於近年來被泛稱為「聲音藝術」的各種創作的整理，這其中並不存在一種方法學觀念來貫穿這三個範疇，更別提他在書中所引用的藝術家，有大半無法合於他自己所定出的三點定義（如行動藝術家與搖滾樂團）。亞蘭·利希特所落入的論述陷阱在於，當他預設聲音藝術是一個藝種的同時，如若給予嚴格之定義，則一大半天被稱為「聲音藝術」作品都會被排除（從而縮小了「聲音藝術」的影響力）。然而若要用簡單原則貫穿所有被稱為聲音藝術的作品，又完全無法自圓其說，與聲音相關的藝術範圍太過開放，很難鎖定單一類型研究對象，沒有固定對象，就無法形成單一的認識論與單一的分析方法，沒有單一的認識論與分析方法，當然談不上「聲音藝術理論」，這是今天企圖定義聲音藝術時最常遭遇到的問題。

相對於英語世界對 Sound Art 一字定義的開放（或說模糊），在德語文化圈的學術氣氛中，音樂學者、學院、媒體、畫廊之間形成了較明確的共識，德語在文法上準確的定義能力，在邏輯上一個蘿蔔一個坑的特性，使得德語的「聲音藝術」（Klangkunst）一詞意指的範疇較之英語論述更為明確。分工傾向強烈的英美的音樂學界甚少對聲音創作產生興趣，但是德、奧音樂學者早在 1970 年代末期至 1980 年代初，便在「系統音樂學」的架構下開始論及 Klangkunst。到了 1990 年代，對於聲音藝術的論述普遍出現在各種音樂雜誌（如 Neue Zeitschrift für Musik、MusikTexte、Positionen）與藝術雜誌之中（Texte zur Kunst、Kunstforum），並出現了幾家固定出版聲音藝術相關書籍之出版社（如 Kehrer Verlag）。德國音樂學研究的重量級出版品「音樂學手冊」在 1984 年出版時，還沒有提及「聲音藝術」一詞，但是在 1999/2000 年版之十二大冊《20 世紀音樂手冊》（Handbuch der Musik der 20. Jahrhunderts）中，就有一冊針對近年聲音藝術發展的論文集，由此可以觀察到聲音藝術受到德國音樂學者關注的趨勢。(註7)

1999 年，柏林科技大學教授海爾佳·德·拉·摩特－哈柏（Helga de la Motte-Haber）在《聲音物體，聲音空間》（Anthology Klangkunst - Tonende Objekte）一書中，提出「聲音藝術」一詞應該被視為打破傳統空間藝術（Raumkunst）與時間藝術（Zeitkunst）二元對立之中間產物——如果說音樂是聲音的時間構成，聲音藝術則是聲音的空間構成。「聲音藝術」從而較具「聲音裝置藝術」、「聲音雕塑藝術」的指涉。策展人克里斯多夫·梅茨格（Christoph Metzger）則更進一步直接地指稱，「在德國，聲音藝術就是聲音裝置藝術」(註8)。

當然，這種定義上的堅實只是相對於英語世界。德國也有不少藝術家、策展人拒絕將 Klangkunst 等同於「聲音裝置藝術」（例如學者歌洛·佛爾莫（Golo Föllmer）就認為：Klangkunst 既不是電子原聲音樂，亦非廣播藝術或表演藝術，但是有重疊的可能），她視音景作品為聲音藝術，而許多音景作品以純錄音聆聽，無需特定的實體聆聽空間。

(註9)學者薩賓娜·薩尼歐（Sabine Sanio）則強調 Klangkunst 與音樂的相對性，在音樂廳中唯有音樂是重要的，其它的原素之最高原則是「不干擾音樂」，但 Klangkunst 是高度依賴其它多種原素才能成立的，特別是依賴空間元素。同時薩尼歐也強調觀念性的、語言性的、敘事性的聲音創作(註10)。但無論如何，這些說法都不符合摩特－哈柏的定義，因為它們無須以空間展覽的形式發表。摩特－哈柏的定義顯然並非天衣無縫，即使我們排除聲音表演作品，而唯就時／空特性來探討，聲音藝術顯然不是唯一具有時間性的空間藝術，更不是唯一具有空間性的時間藝術。20 世紀作曲家多以聲音的三度空間運動為表現範疇(註11)，除了現代樂、實驗音樂之外，1950-1960 年代興起的序列性繪畫、觀念藝術、過程藝術、行動藝術，也在造型性中加入了時間因素，而要將上述傾向與聲音裝置畫界二分幾乎是不可能的……另外一個明顯的事實是，直到 1970 年代以前，絕大多數的聲音創作都是表演性的，摩特－哈柏讓聲音藝術等同於聲音裝置，其代價是剔除聲音詩、聲音表演、錄音作品與各種非空間裝置形式的觀念創作，這等於是斷了戰前前衛主義的脈絡——而前衛主義正是戰後聲音藝術（以及媒體藝術）的起源，促使本來具有「解領域」性格的前衛聲音創作被迫納入當代藝術的門類分工體系之中。

在美國西岸推廣聲音藝術多年不遺餘力的布蘭登·拉貝爾（Brandon Labelle），在由其博士論文結集出版的《背景噪音—聲音藝術面面觀》（Background Noise: Perspectives on Sound Art, 2006）一書中，提出了對於聲音空間問題的進一步探究。拉貝爾由凱基（John Cage）的主動聽覺「讓一切聲音變成音樂」出發，反思傳統西方音樂、西方造型藝術客體化的「作品」概念。從對於聲音素材、藝術物體的用心，轉移到對於互文環境周邊的關注，無論人體、心理、聽覺環境、發聲體、社會等種種聲音生產與接收過程都成為作品的一部份；「聲音藝術」從而逃脫了現代主義再現式的隱喻，它將「作品」的概念內外翻轉，呈現出其內的神經與電路，以「過程」代替藝術物體或音樂文本，將展覽場所互文轉換為藝術指涉的主題，在自我指涉之中取得批判力。拉貝爾提出了相對細緻的方法學來處理凱基提出的問題，對於拉貝爾來說，聲音藝術可能成為身陷現代教條危局的現代音樂一種可能的出口……他說：「將聲音與音樂並置不分，是為了質疑認知上始終存在語意矛盾的缺口，如果一開始就將聲音與音樂二分，是否有可能成功地將聲音視為既存的現象（found phenomena），而將音樂劃歸為文化生產的一個部門？或若有另外一種可能，不試圖將音樂美學與思想，音樂與環境聲響視作一體的兩面，而是同一個對象重疊的臉孔？」(註12)。《背景噪音——聲音藝術面面觀》一書並不為聲音藝術創作提供一個簡單的定義，反之本書由聲音的材質性出發，提出了一個較為可信的論述。「聲音藝術」在此與其說是一種創作材質的藝術門類，不如說是一種強調場所性、互文、肉體與材質關係的積極閱讀策略。他的研究方法不是劃出一塊新的學術處女地，而是提供一個可以用於探勘新藝術領域的探針；換句話說，無論它是裝置、雕塑、表演、平面、劇場、建築，它都可以是「聲音藝術」。「聲音藝術」只不過是閱讀一件作品諸多向度中的一種度量，由是「聲音藝術」脫離了藝種化的窘境，他近年的幾本出版品，陸續揭示了一種有效閱讀聲音創作方法的開始。

拉貝爾的看法的侷限在於，如果我們說音樂學院將凱基讓一切聲音變成音樂的理想返還為「為藝術而藝術」的純粹聽覺，最終使得凱基的靈視變成了音樂建制延壽工程的理論基礎。拉貝爾的看法就可以說是藝術學院建制化凱基方法的進階版，也就是讓一切聲音場所變成聲音藝術——而且只是聲音藝術，當其論述體設定在學院內部，《背景噪音》就失去了前衛的解領域性格，變成了學院「去物質」（de-material）藝術教程的一部份。

澳洲學者道格拉斯·坎恩 (Douglas Kahn)，企圖藉由 19、20 世紀前衛藝術史的細緻考察，來對抗學院理論對於聲音創作的便宜收編。坎恩在《一度被移置的聲音史》一文中強調：

「(聲音) 不若雕塑一般存在著所謂獨立的歷史，既乏團體形象，亦無線性發展，更沒有可以寫成傳記傳奇的故事，也談不上持續的集體欲力交流。如果將之視作一個待書寫的歷史客體，聲音作品沒有一個像樣的角色能夠成就一篇好故事，缺乏書寫歷史所必須假設的演化、發展、成熟過程，它看起來既零散，持續時間又短暫，它更像是某種附帶品，這段歷史一如聲音本身一般飄忽不定」。除了「聲音藝術」文字化與藝術史化的先天困難，坎恩很清楚地說明了聲音材質的特殊性，以及聲音創作對於藝術門類的先天抗拒：「即使最終的作品好像只有聲音，大部份使用聲音為媒材的藝術家也使用其他非聲媒材，利用非聽覺的現象、觀念和感官進行創作。」(註 13)

他在《噪音、水、肉——藝術中的聲音》一書中更進一步指出，「聲音藝術」宜視為多媒材創作中的一個向度而非獨立藝種，否則依此邏輯發展，未來還要處理「嗅覺藝術」、「觸覺藝術」與「味覺藝術」的問題。他認為今日庸俗觀點中所謂的「聲音藝術」風潮，只不過是某些大城市裡的藝術中心，藝術市場與學院機構為了方便廉價炒作而濫用的標籤，坎恩反對學院派的科層化理解方式。在上述兩本著作中，坎恩追溯了 20 世紀初葉前衛派各式各樣的聲音媒材實驗，從左翼觀點解構了視覺中心主義的現代藝術史觀，對於他而言，與其建構一個單一、純粹、菁英、西方中心主義的「聲音藝術史」，遠不如從各別作品出發，來研究其各別所屬之社會互文。坎氏認為「聲音的藝術」一直存在於世界各地藝術家的實踐中，只是他們使用不同名稱呼自己的創作，而這些分散於世界各處，各式各樣的聲音創作都只能夠在其特有的立體社會互文中創造，甚至只能在特定的互文中被閱讀與了解，無需要有「聲音藝術」這個共同的大標籤。(註 14)

在前衛主義意識形態缺席，而由藝術建制代言的時代，如果能夠以論述創造出一個新範疇，就可望據以生產出一個新學門，甚至具體化為一個新科系，這是學校或研究中心所能夠達到的最高成就——就現實面而言，新學門就是通往權力，資源與預算的大路。此一原則對於美術館、藝術中心，乃至於藝術市場等現代性體系下的高階機構都大體適用，這是為什麼藝術建制會迄迄追求新藝種最直接的動力。而這種代言的危險性也是可見的……當藝術機制完全為藝術家代理聲音創作的詮釋權，藝術家與藝術機制之間的張力愈趨減少，如果藝術部門的力量與藝術家的力量最終不成比例，聲音創作潛在的社會創造力也就因此萎縮了。

聲音藝術是一個名詞，但是這個名詞在今天無可避免的通向建制，因而在論述上若能擱置聲音藝術一詞，也意味著將藝術建制暫時置入括號，在當代藝術提供的既成框架之外，找尋能夠活化聲音運動力量的空間。本書所採用的方法，便是回返二十世紀聽覺現代性的大背景，整理聲音創作以及聲音媒體生產方式的歷史資料，這些資料本身就具備了說明性，足以揭示因循自限的「聲音藝術」範疇之外，聲音論述在當代文化中可能具有的獨特潛力，以及聲音作為人類使用最久的遠距溝通媒體，所可能接引的種種強大力量。

註 1：尼采著，余鴻榮譯，《查拉圖斯特如是說》，台北市：志文，1983，第四卷，贖救。

註 2：1980 年至 2009 年間以聲音為主題的造型藝術展覽：見文後附錄。

註 3：1990 年代以前極少聲音創作者自稱為聲音藝術家。今日被認為與聲音藝術相關的藝術家，特別在 1990 年代以前就已經開始進行聲音創作者，更多不認同這個用法，但是當這個字彙在 90 年代開始流行之後，愈來愈多年輕藝術家、藝術研究者與藝術行政工作者認同了既成的「聲音藝術」稱號，含糊地堅持「聲音藝術」作為一種門類的存在，在現實中意味着為部份難以歸類的跨領域創作提供文化合法性，雖然這個保護傘不若油畫、雕塑這些古典門類堅實，但多少是新創作在當代藝術建制中的生存之道。

註 4：Dan Lander and Micah Lexier. *Sound by Artists*. Toronto: Art Metropole/Walter Phillips Gallery, 1990.

註 5：Alan Licht. *Sound Art: Beyond Music, Between Categories*. New York: Rizzoli International Publications, 2007. Pp16-17.

註 6：同註 4, p14.

註 7：Andreas Engström and Åsa Stjerna. *Sound Art or Klangkunst? A reading of the German and English Literature on Sound Art*. <http://www.asastjerna.se>. P17.

註 8：同上, P13.

註 9：同上, P13.

註 10：同上, P13.

註 11：當然，對於這些專業作曲家而言，樂譜才是最基本的「作品」，空間只是作為總體藝術的表現元素之一，在必要時可以縮減或取消，例如許鐸克豪森自己製作的唱片，將電子音樂現場的多軌錄音轉為兩軌出版，而這種縮減對於許多「聲音藝術」作品是完全不可能接受的。

註 12：Brandon Labelle. *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. New York and London: The Continuum International Publishing Group, 2006. P16.

註 13：Douglas Kahn. "Introduction: Histories of Sound Once Removed," in *Wireless Imagination: Sound, Radio and The Avant-Garde*, eds. D. Kahn and G. Whitehead. Cambridge: MIT Press, 1992. P2.

註 14：Douglas Kahn. *Noise, Water, Meat: A History of Sound in the Arts*. Cambridge: MIT Press. 2001.

文後附錄：1980 年至 2009 年間以聲音為主題的造型藝術展覽：

1980「眼看耳聽展」(Augen und Horen)

柏林藝術學院 (Akademie der Künste) 的「眼看耳聽展」收納了可發聲的雕塑，1930 至 1940 年代的電子聲音器材，

以及羅瑞·安德森 (Laurie Anderson)、迪克·希金斯 (Dick Higgins)、亞蘭·凱普羅 (Allan Kaprow)、貝赫納·萊特納 (Bernard Leitner)、奧斯卡·沙拉 (Oskar Sala)、凱基 (John Cage)、海瑞·帕奇 (Harry Partch)、盧梭羅 (Luigi Russolo)、喬·瓊斯 (Joe Jones)、米蘭·克尼札克 (Milan Knizak)、史疊梵·馮·胡安 (Stephan von Huene)、大衛·督鐸 (David Tudor)、海瑞·貝拖利亞 (Harry Bertoia)、白南准等人的裝置作品，並播出艾瑞克·沙蒂 (Erik Satie) 的「傢具音樂」。

1983「聲音藝術機構」(Sound Art Foundation)

美國藝術家威廉·海爾曼 (William Hellermann) 以「聲音藝術機構」為名主辦有關聲音創作的聯展，展出藝術家包括了：維拖·阿康奇 (Vito Acconci)、沙瑞·迪恩與波琳·奧莉薇羅 (Sari Dienes & Pauline Oliveros)、泰瑞·法克斯 (Terry Fox)、威廉·海爾曼、雷·列文 (Les Levine)、卡洛李·許妮曼 (Carolee Schneeman) 等人。

1989「破音樂 - 藝術家的唱片創作」(Broken Music - Artists' Record works)

吳蘇拉·布羅克 (Ursula Block)、米開爾·格拉邁爾 (Michael Glasmeier) 兩人於柏林 DAAD 畫廊策畫，收集了各領域藝術家的有聲出版品及其包裝。

1996「環境聲-聽視節」(Sonambient- festival for hearing and seeing)

馬特帝雅司·歐斯特渥 (Matthias Osterwold)、喬格·維克維爾斯 (Georg Weckwerth)、克里斯提安·克尼賽爾 (Christian Kneisel) 策劃，柏林藝術學院 (Akademie der Künste) 主辦，聽視節將重建中的柏林視為一個巨型聲音裝置，採用去中心化的展場配置，將廢教堂、圖書館、劇場、市場、廣場等二十幾個柏林中區空間轉為展場，展出了大量因地制宜 (site-specific) 的聲音裝置，同時舉辦各種聲音表演、影片放映會、討論會。本展囊括了馬克斯·諾依浩斯 (Max Neuhaus)、保羅·德·馬里尼 (Paul de Marinis)、包爾·潘胡依善 (Paul Panhuysen)、本哈德·萊特納 (Bernhard Leitner)、泰瑞·法克斯 (Terry Fox)、蓋瑞·希爾 (Gary Hill)、羅瑞·安德森 (Laurie Anderson)、白南准 (Nam June Paik)、馬丁·瑞曲 (Martin Riches)、瓊·羅斯 (Jon Rose) 等一百多名藝術家，雖然展出空間眾多，表現範圍蕪雜，沒有幾個觀眾可以得其全貌。策展人挑選的作品本身卻具備強度，一次將過去二十多年能見度甚低的重要聲音作品一次推出，是大型展覽中最具企圖的經典。其重達數公斤的展出目錄之相關論述，也成為談及「聲音藝術」時的重要參考資料。

2000「聲音潮」(Sonic Boom) 展

音樂評論家大衛·拖普 (David Toop) 於倫敦海渥畫廊 (Hayward Gallery) 策劃，展出馬克斯·伊斯特雷 (Max Eastley) 振動鋼絲發聲的聲音雕塑、保羅·舒茲 (Paul Schütze)、布萊安·艾諾 (Brian Eno) 的影音裝置，史疊梵·馮·胡安等人的機器聲音裝置。是流行音樂明星、聲音雕塑家與觀念藝術家的混合展出，拖普特別強調當代環境聲響的現實與音樂之間的交互關係。

2000「機械之歌」(Les Chants Mécaniques) 展

由法國策展人愛曼紐·樊雄 (Emmanuel Vinchon) 為里爾市策劃的固定年度展，這個展覽採取去中心化的展覽方式，活化里爾市以北至比利時南部城郊區域的各類型空間，其藝術家名單幾乎網羅了歐陸各種類型的聲音創作者，結合了展覽、表演、教育活動等各種形態，立體地呈現聲音文化的複雜面向，策展向度既精且廣。

2002「聲音的過程-新聲音地理展」(Sonic Process - A New Geography of Sounds)

克莉絲汀·凡·阿熙策展 (Christine Van Assche) 在法國龐畢度中心、西班牙巴塞隆那美術館舉辦的展出了包括麥克·凱利 (Mike Kelley)、道格·艾肯 (Doug Aitken)、魯鄺·胡博 (Rupert Huber) 等受搖滾樂影響的造形藝術家，加之以 Coldcut 樂團、Scanner 樂團、大衛·席亞 (David Shea) 等等當紅電子音樂家的作品，強調手提電腦音樂、後搖滾音樂、媒體美學與造形藝術的關係。

2004「廣聽角 - 一種以聲音為媒體的文化史」(Phonorama, Eine Kulturgeschichte der STIMME als Medium)

媒體學者布里姬特·費德勒為德國藝術與媒體科技中心 (ZKM) 策劃，由媒體考古學的觀點來重讀人與聲音的關係，從埃及到歐洲中古、文藝復興至今的聲音科技，由神話、宗教、歷史、政治、劇場、藝術、文學、人類學、哲學、精神分析、生理學出發，重讀聲音媒體，以及聲音為其他媒體所紀錄之現象。本展以數十篇學術論文為基礎，以實物說明論文之理念，狹義的藝術家作品只作為本展的一部份出現，是為紮實的學術性展覽。

2004「聲與光展」(Son & Lumière)

蘇菲·杜普雷為龐畢度中心策劃，大規模的爬梳了二十世紀造形藝術史與音樂和聲音的聯繫，除了展出作品具有音樂性的純造形藝術家如康丁斯基、克利、布拉克、賈克梅弟、蒙德里安、以及諸多達達、未來派的作品之外，也有大量的媒體藝術家參展如莫何力·那基 (Molholy Nagy)、白南准、維蘇卡夫 (Vasulkas)、比爾·維歐拉、蓋瑞·希爾、福拉克魯斯、克里斯提安·馬克雷、羅德尼·葛來漢 (Rodney Graham) 等藝術家作品參與，本展有趣的是一些難以歸類的聲音作品的重新發掘，例如哈烏爾·浩斯曼的聲音裝置、魯道夫·普費寧格的光學聲音合成、荷貝格的畫、克里史亞賓的光裝置、布萊安·基辛的夢機器、拉蒙楊與瑪莉安·拉日拉的夢之屋，甚至華德·迪斯奈人物動態與樂高度同步的卡通作品！

2009 錄影展「看音樂」(Looking at Music)

年芭芭拉·倫敦策劃的於美國紐約現代美術館，展出羅勃·艾許雷 (Robert Ashley)、大衛·鮑伊 (David Bowie)、麥克·史諾 (Michael Snow)、布魯斯·科納 (Bruce Conner)、肯尼士·安格 (Kenneth Anger)、約翰·凱基 (John Cage)、白南准、艾爾文·露西爾 (Alvin Lucier)、波琳·奧莉薇羅 (Pauline Oliveros)、比爾·維歐拉等人的錄影作品。這個展覽呈現了搖滾樂、現代樂、地下電影與「純藝術」的交界，呈現出各個藝術相互滲透的狀態。