

# **An Obscured World/The Brand New Landscape: Aiko Miyanaga's Operation**

MATSUMOTO, Katsuya

## Abstract

This study focuses on several works of art created by Aiko Miyanaga. Miyanaga's works draw the viewer into a unique experience; viewers often describe her works using clichés such as fragility and beauty.

Through a specific analysis of these works, I explore the factors that arouse this feeling in me while acknowledging their beauty and fragility, in line with my own viewing experience. I am particularly interested in clarifying how Miyanaga carries out operations on her works of art.

I collect and analyze exhibition and artwork reviews of Miyanaga's sculptural works made of naphthalene; from natural objects such as water, leaves, and stones; and of glass, on which basis I examine her operations.

This discussion makes it clear that Miyanaga's operations are as follows. Through her works and exhibitions, Miyanaga provides various devices to encourage viewers by presenting them a code for how her works should be viewed. Miyanaga's works can only be realized as works of art by involving the viewer in the creation process.

# 見えにくい世界／新しい景色

## —宮永愛子のオペレーション

松 本 和 也

—みれば みるほど／この 花は／ただ／この 花<sup>1)</sup>

### I 宮永愛子（作品）を彩るクリシェ

宮永愛子（現代美術家、1974～）の作品は、それを見る者を、何かしら独特な鑑賞体験へとひきこんでいく。とはいえ、その作品はわかりやすいかたちでの積極的なアピールとはおよそ縁遠く、それでいて、そこに、しかし、たしかに、ある。ひきこまれる、というゆえんである。しかも、作品の種別はもとより、展観の条件、さらには鑑賞者の興味や前提知識は多様であるにもかかわらず、宮永作品にふれた者のリアクションが言葉にされる時、それは類似していることが多く、それらが蓄積されてクリシェと化していく。

たとえば、作家の朝吹真理子は宮永作品の印象を次のように述べている。

宮永さんの作品すべてに共通していることだと思うのですが、最初は儂く美しく、透明性が高い印象を受けるんだけど、じっと見ていると最初の印象とは真逆な、物質としての重量がぎっしりあるとわかってくる。物質の総量はいつまでも変わらないんだけど、形態が変化してゆく。時間の推移を感じますが、そこにはそれぞれの時間の

---

1) まど・みちお「この花」(『まど・みちお詩集』岩波書店、2017)、113頁。

長さがあるのではなくて、瞬間瞬間がただそこに現れているだけ。例えばナフタリンの作品であれば、変化を視認可能な状態にまで速度が落とされている。そういうところがすごく面白いと思います。<sup>2)</sup>

ここでは、「儂く美しく」という初めて目にした際の印象から、テーマとして感受された「時間－瞬間瞬間」が、改めて視覚情報－視認可能な過程として再認識されている。また、個展「宮永愛子 なかそら－空中空－」（国立国際美術館 2012. 10. 13～12. 24）の展覧会評として書かれた、池上司「宮永愛子展——虚と実、巧みに織り合わす（展覧会）」（『日本経済新聞〔地方経済面〕』2012. 11. 13）には、「ちりばめられた言葉のきらめきとその背後にある豊かな物語、それを繊細な感性で織り上げた小説のような展示をこれまで見たことがない」（31面）といった讃辞が読まれる。視認可能な表層の審美性を賞賛しつつ、そこに仕掛けられた深層の広がりまでを捉え、そうした展示を「織り上げた」宮永の「繊細な感性」が特筆されている。あるいは、最新の個展「宮永愛子 <sup>うた</sup>詩を包む」（富山市ガラス美術館 2023. 11. 3～2024. 1. 28）に関わって、浅田真帆は次のように述べている。

宮永の作品における色気<sup>ゆえん</sup>の所以のひとつは、「息を呑むほどの美しさ」とであると考え。ナフタリン作品の常温で昇華して形を変えてしまう不完全な姿や、光によって向こう側が透けて見えるようなあいまいな透明さ、ガラス作品がみせる、周りの環境や光で移ろいゆく表情、読めそうで読めないガラスに刻まれた文字などはいずれも私たちを惹きつける。／同時に美しさを変容する姿からは儂さや取り扱いが難しい

2) 宮永愛子×朝吹真理子〔聞き手：小崎哲哉〕「すべてのものはいつも変わり続けている」（『REAL TOKYO』〔<https://realkyoto.jp/article/miyanaga-asabuki/>〕2012. 9. 15 公開／2024. 5. 4 最終閲覧）。

緊張感をも感じさせる。その繊細で息を呑む美しさを目にしたとき私たちは、冬の朝水を割りたくなる衝動に駆られるような好奇心にも似た思いが湧き上がる。<sup>3)</sup>

さしあたり視認可能な審美性に即して、浅田は「色気」、「息を呑む」、さらには「儂さ」ゆえの「緊張感」といった言葉をたどり、何かしら感情がゆさぶられていく過程を記述している。こうした鑑賞体験を美学的に換言すれば、建畠哲による次の評言となるだろう。

たとえばナフタリンは、靴であったり、シャツであったり、鍵であったりと、私たちの日常に親しいかたちをしている。だがそれはかたちをなすと同時にゆっくりと昇華し始め、透明なケースの内側に微細な光の破片として再結晶する。そうした現象は、世にあるもののはかなさを象徴しているのだろうか。そうもいえるだろうが、しかし徐々に失われてゆくかたち、姿をかえて転生するかたちは、輪廻の神秘を思わせるような、永遠性のイメージを宿してもいる。時間の経過の中に緩やかに作動する記憶の働きが、「世界への問いかけ」というべきさまざまな思いを喚起させずにはおかないのだ。[略] “かたちをほぐし、紡ぎ直す” 彼女の優しい手が、そっと世界の本質に触れているという、その神秘的な感覚が見る者を陶然とさせるのである。<sup>4)</sup>

こうして建畠は、宮永作品にふれた鑑賞者が導かれる、きわめて特別な「感覚」と、それを可能にしている宮永の <sup>オペレーション</sup> 操作（に想到すること）がも

3) 浅田真帆「In appreciation of story keepers : KOIBUMI」(『宮永愛子 <sup>うた</sup> 詩を包む』富山市ガラス美術館、2024)、132～133頁。

4) 建畠哲「優しい手、強靱な意志—宮永愛子の世界」(『beginning of the landscapes MIYANAGA Aiko』ミヅマアートギャラリー、2011)、3頁。

たらず陶酔を強調する。

もとより、宮永愛子はナフタリンの昇華する性質を活かした“消える彫刻”で知られ、所属ギャラリーのホームページでも、「日用品をナフタリンでかたどったオブジェや、塩を使ったインスタレーションなど、気配の痕跡を用いて時を視覚化する作品で注目を集める」<sup>5)</sup>と紹介されており、宮永本人も自作のコンセプトを正確かつ巧みに言語化してきた。

ここで、「ワールド・クラスルーム 現代アートの国語・算数・理科・社会」(森美術館 2023.4.19~9.24)に際して制作された《Root of Steps》(2023) [fig. 1] に即して、その特徴を確認しておきたい。三方を白い壁に囲まれた一角に、ナフタリンで象られた靴が収められた大小さまざまなガラスケースが、高さを異にする白い台の上に展示されており、「面として神秘的な情景(展示風景)であった」<sup>6)</sup>。同作は「ナフタリンで作られた複数の靴からなるインスタレーション」で、「光を発しながら佇む靴は、森美術館が位置する六本木にまつわる人々が履いていたものをもとにして」おり、図録では次のように解説される。

高層ビルの最上階にある森美術館へは、地下鉄の駅から地上に上がり、そこからエレベーターとエスカレーターを乗り継いで53階、地上約230mまで上らなければならない。その非日常的な場所からは、世界中から人々が集まり、行き交い、目まぐるしく変化し続ける東京の姿を一望できるが、そのなかに個の姿をしっかりと見ることは難しい。宮永が集めた靴の持ち主たち、そして森美術館の来場者一人ひとりも、この都市を構成するかけがえのない個々の存在である。ナフタ

5) 「Artists>宮永 愛子」(ミヅマアートギャラリー [https://mizuma-art.co.jp/artists/miyana-ga-aiko/] 2024.5.4最終閲覧)。

6) 拙文「儂さをたたえて在ること——「宮永愛子——海をよむ」をめぐる」(『CAS News Letter』2023.12)、8頁。



[fig. 1] 宮永愛子《Root of Steps》(2023) 制作協力：信越化学工業株式会社 展示風景：「ワールド・クラスルーム：現代アートの国語・算数・理科・社会」森美術館（東京）2023年 撮影：古川裕也 画像提供：森美術館

リンは常温で昇華するため、時間とともに靴の形は無くなってしまいが、再結晶することでどこかに存在し続ける。宮永は本作を通して、移ろう儂さというよりも、変化しながらも、たとえ見えなくてもその場所に存在することの確かさを表現しているのである。<sup>7)</sup>

《Root of Steps》に体现された宮永愛子の特徴は、第一に素材としてのナフタリン（変わりながらあり続ける）、第二に型取った靴の持ち主の歴史・生活への注目（モチーフとなった人物の痕跡－記憶）、第三に展示会場－土地との関わり、第四にこれらを総合して表層には審美性が構成され、

7) TH「宮永愛子 Miyanaga Aiko」(『ワールド・クラスルーム 現代アートの国語・算数・理科・社会』美術出版社、2023)、108頁。

同時に背景には物語がたちあがり、第五としてそれらが鑑賞者に働きかけて「存在」-新たな気づきへと誘う。

しかも、こうした作品の様態-効果は、宮永その人によって意識的に目指された創作の方向性であるらしく、そのことは次の一文に明らかである。

それぞれの時間の経過を刻んだ、使い古された「もの」たちは、／今度は私によって永遠の気配をまとい、想像力という時間の中に閉じ込められる。／ケースの中でナフタリン製の靴が形を変え再結晶したとき／川の水が、1キロメートルもの糸に塩の結晶としてたちあらわれるとき／また音のささやきに耳を澄ます瞬間／私たちは今いるこの空間から、「気配」を想って旅に出る。／そのとき記憶は奥行きを増し、新しい領域へとひろがっていくだろう。／何も不思議なことをしているわけではない。／現存する素材とかたちを丁寧にはぐし、私なりにかたちを与えることで紡ぎなおしただけだ。／そして、これが美術というかたちあるものに携わる私にしかできない、世界への問いかけなのである。<sup>8)</sup>

ここには素材の位置づけから「世界への問いかけ」という制作-展観による鑑賞者／世界へのアプローチまでが、詩的な修辭によって言明されている。特に注目したいのは前半で、物質をともなう現実（「もの」）と想像上の展開（想像力、「気配」）とが交差しつつ、双方ともにその変形（過程）が綴られ、引用終盤では作家自身による操作にまで論及がある。

はやくは、「消えゆくもののはかなさは、誰にでも日本の典型的な美意識として理解されやすい」、宮永作品が「これまで心理的かつ感覚的に解

---

8) 「卒業生の活動 宮永愛子」(東京藝術大学先端芸術表現科 [https://ima.fa.geidai.ac.jp/?page\_id=53] 2024.4.11 最終閲覧)。

積されてきたのはそのためだろう」と推測する岡部あおみが、しかし、宮永愛子を「詩的科学家」と捉え「合理主義とは異質な錬金術的な資質」<sup>9)</sup>を指摘している。本稿ではこの指摘をひきつぎつつ、宮永愛子（作品）を彩るクリシェ——変化、儚さ、美しさ、静謐さ、時間の可視化／永遠……を、鑑賞体験に即して肯いつつも、そこに分析的な考察をくわえ、宮永作品の特徴を明らかにしていきたい。

## Ⅱ ナフタリンと時間——昇華、痕跡

宮永愛子の代名詞ともいべきナフタリン彫刻については、本人による言及が散見されるが<sup>10)</sup>、ここでは素材としての特質からコンセプトにまで言及した発言を引く。

私はナフタリンという素材をよく使うんですが、常温の中で昇華する物質なので、ナフタリンで出来た彫刻を置いておくと形が失われていくんですね。でも、ガラスケースの中に置いておく場合には、形は失われても、ガラスケースの中にたくさんの結晶が付いていくということが起こるんです。ケースの中で再結晶しているだけなんですけれども、消える彫刻が出来るとするのはすごく面白いと思って、最初は消えていくことに興味がありました。でも、よく考えると世界というのは変わりながらあり続けているわけで、ケースの中がひとつの世界だと考えると、形は変わっていくけれども、いま必要な安定した形でも

9) 岡部あおみ「錬金術の夢——結晶のカオスから」(『岸にあがった花火——宮永愛子展』財団法人アサヒビール芸術文化財団、2008)、11頁。

10) 「ARTIST INTERVIEW 宮永愛子 何も消えていない。変わりながら世界はあり続けている。」(『美術手帖』2019.12／聞き手：小崎哲哉)ほか参照。初期作品については、本橋弥生「であいつなごりははじまり」(『アーティスト・ファイル 2009——現代の作家たち ファイル 013：宮永愛子』国立新美術館、2009)に詳しい。



のがあり続けているんだと思うようになりました。私たちがいるこの世界でも、よその星から取ってきたものはまるでなくて、いろんなものを組み替えながら自分たちが生きている。それと似ていて、明日はどうなっているかわからない世界だけれども、ここにももの関係性があるっていう安定している状態なんだなって思うと、作品のコンセプトといつも自分が考えていることが合ってきて。そういう「世界の測り方」という私の見方も入れたいなと思って、いくつかの「せかいのはかりかた」をあのケースの中に入れていきます。<sup>11)</sup>

こうした宮永のナフタリン彫刻への批評を、いくつかみてみよう。

「宮永愛子展」(資生堂ギャラリー 2009.1.9~2.1)によって、第3回 shiseido art egg 賞を受賞した際のインスタレーション《地中からはなつ鳥》は、「審査総評」において「いつかは滅びるという物質の宿命を象徴するような、ナフタリンという消えてなくなる素材を用いて作品化している点が非常に面白く、確かだったものがメルトダウンしていく現代の世相にマッチした作品」<sup>12)</sup>だと評価された。同展は、岸桂子「@展覧会 宮永愛子展／東芋展 はかなさの向こうに」(『毎日新聞』2009.1.20夕)でも「空間全体が透明感に包まれ、まるで水中を歩いているようだ」、「かたちをなくす作品だけではなく、その背後にある、目に見えない記憶や歴史こそ、宮永が見せたいものなのだろう」(4面)と評され、空間の「透明感」が賞賛されると同時に、不可視の「記憶や歴史」までが読みとられていた。

また、グループ展「アーティスト・ファイル 2009——現代の作家たち」

11) 宮永愛子×八木良太〔司会：小崎哲哉〕「見立てと想像力——千利休とマルセル・デュシャンへのオマージュ展 トークイベント2」(『REAL TOKYO』[[https://realkyoto.jp/article/mitate\\_imagination\\_2/](https://realkyoto.jp/article/mitate_imagination_2/)] 2018.3.5公開／2024.4.3最終閲覧)。

12) 石内都・鷺見和紀郎・茂木健一郎「審査員所感」(『資生堂ギャラリー』[<https://gallery.shiseido.com/jp/exhibition/2720/>] 2024.5.25最終閲覧)。

(国立新美術館 2009.3.4～5.6) に際しては、高階秀爾が「美の現在 アーティスト・ファイル展」(『朝日新聞』2009.3.28) を書き、「古い<sup>たんす</sup>箆笥などを積み重ねた迷宮のような空間の随所にナフタリン彫刻を配したインスタレーション」について、「古い家具の呼び起こす過去への郷愁と、ナフタリンとともに消えてゆく現在という不思議な時間の交錯がある」(34面) と評している<sup>13)</sup>。

このように、宮永のナフタリン彫刻を論じる者は、その変化に論及するうちに、いつしか過去－現在－未来（－永遠）といった時間をめぐる主題系へと導かれていくようだ。

以下、個展「宮永愛子 なかそら－空中空－」の展覧会評を検証していく。

木村未来「揺らぎ 変わり続ける世界 ナフタリン造形「なかそら」展」(『読売新聞〔大阪〕』2012.12.11夕) では、展示風景が「暗闇の中、光を発する長いケースが横たわっている」、「ペットボトルや傘、歯ブラシなど取まった日常の品々はどれも白く、もろさを思わせる」と描写され、「全てがナフタリンで形成されている」、「独特の世界観が体感できる」とつづく。さらに、《なかそら－waiting for awakening－》について次の解説がみられる。

ナフタリンで作ったイスを、直方体の透明樹脂の中に封じ込めた。イスは空気に触れないため、昇華はしない。だが、実は樹脂の底にある空気穴をシールでとめてふさいでいるだけで、何かの拍子で剥がれば、瞬時に昇華が始まる。タイトルが示すように、移ろう前の一時、イスは「目覚めの時を待っている」のだ。

13) 高階秀爾は「透き間の美学——宮永愛子の世界」(宮永愛子『みちかけの透き間』(大原美術館、2018)でも、《無題(時計)》(2009)に「衝撃に似た強い印象を受けた憶えがある」として、「時の流れ」そのものを実体化した大胆な達成、「卓抜な発想」(4頁)と絶讃している。

ここでは、未来における可能性としての昇華という仕掛け－操作が、作品タイトルに結びつけられている<sup>14)</sup>。また、木村は「出品作はどれも静ひつでありながら、見る人の感性を揺るがし、限りなく想像力を膨らませてくれる」(7面)と述べて、他作品も含め、作品が鑑賞者の想像力に働きかける特質までを指摘している。同作が孕む時間については、「少しずつアクリルを固めていった過程が積層として読みとれる(途中で混入した泡もあえてそのまま残してある)ところも面白い」と注目する浅田彰も、「テーマは「もの」ではなく「こと」——生成変化の過程」<sup>15)</sup>だと指摘する。このようなナフタリンという素材と時間という主題の連関については、見過ごされがちな作家の挑戦的選択に即した、中井康之による次の指摘もある。

造形作品の素材として、自ら変形するような物質を用いるというのは禁じ手だろう。美術大学で彫刻を専攻し、ましてや京都に三代続く宮永東山窯を受け継ぐ家に生まれたことを考えれば、より一層、そのような脆い素材を表現材料として選ぶという判断はできないように思われる。しかしながら、宮永は表現すべき主題として「時間」という対象を頭の片隅に置いていた。それ故、造形表現を支える材料という基本的側面を飛び越えて、時間の経過と共に変化する物質という特質に対して、ごく自然にそして速やかに反応したのであろう。<sup>16)</sup>

---

14) 同作の副題は、岸桂子「美術 宮永愛子展「house」」(『毎日新聞』2013.6.26夕)において「詩的」(4面)と評された。

15) 浅田彰「エル・グレコから宮永愛子まで」(『REALTOKYO』[<https://realkyoto.jp/blog/%E3%82%A8%E3%83%AB%E3%83%BB%E3%82%B0%E3%83%AC%E3%82%B3%E3%81%8B%E3%82%89%E5%AE%AE%E6%B0%B8%E6%84%9B%E5%AD%90%E3%81%BE%E3%81%A7/>] 2012.10.15 公開／2023.6.7 最終閲覧)。

16) 中井康之「始まりはあって終わりはない－宮永愛子の芸術－」(『空中空』青幻舎、2012)、112頁。

しかも、こうした作家の内部で練られた設定は、作品を介して鑑賞者に伝わっていた。図録の書評「宮永愛子著「なかそら」」（『読売新聞』2012.12.2）において、朝吹真理子は宮永によるナフタリン彫刻の鑑賞体験を次のように綴っている。

半透明の白い物質。それがナフタリンでできていることをキャプションを読んで知る。形態は保持されず、時間が経つごとに、昇華し、崩れ、アクリルケースの内側に、フレーク状の結晶がついてゆく。一見、作品が消えたように思える。しかし、ケース内の物質の総量は変わらず、昇華によって、目にみえるかたちが変わっただけにすぎない。〔略〕絶えず変わりつづけることだけが唯一変わらないことであることを、ケースの内で変化する結晶にみていた。（30 面）

また、同展出品作品を「伝統的な美意識を携えながら、暮らしの中で出会うありふれた日用品の中に現代性を見いだしながらも、風化する現代とその時の流れという「時間」の観念の世界を見事に視覚化している」と評す加藤義夫は、「美術評 「宮永愛子 なかそら - 空中空 - 」」（『朝日新聞』2012.10.25 夕）において、その「最たるもの」として次のように《なかそら - 透き間 - 》（2012）を描写する。

幅 70 センチ、長さなんと 18 メートルのアクリルボックスに閉じ込められたナフタリンのオブジェの数々は、ペットボトル、お弁当、ぬいぐるみ、傘などをかたどったものだ。オブジェが置かれた展示台の底からは、まばゆい光でオブジェが照らし出され、暗闇に浮かび上がる。

さらに、「宮永の作品に特徴的なものとは「光と時間」だ」、「ナフタリ

ンは、「光と時間」を演出する単なる素材でしかない」という加藤は、「宮永の作品世界とは「光と時間」という永遠性と、古来の日本人が見いだした、命あるものはかなさをうたった伝統的な「無常観」をあわせ持ち、過去、現在、未来をつなぐ時間旅行のような作品」(4面)だと意味づけていく。

同作は『日本美術全集』にも掲載され、その際、橋本麻里に次の解説がある。

「はかない」と形容されることの多い宮永の作品だが、自身では「消滅しているわけではない」と主張する。物質が移ろいながら存在する仕方を重ね合わせることで、ひとたびは結ばれ、またほどけ、と<sup>とど</sup>留めることができずに移ろっていく記憶や時間の変転を、観客はその目で目撃することができるのだ。<sup>17)</sup>

このような批評を受けた個展は、田村広済「美術——作品を貫く、豊かな物語(回顧2012)」(『日本経済新聞〔大阪〕』2012.12.27夕)でもとりあげられる。展示されたナフタリン彫刻にふれて、田村は「垣間見えたのは、あらゆる存在の虚と実」、「暗闇で青白いチョウが舞う幻想的な空間の中で、美しいだけにとどまらない作品の数々が豊かな物語性を予感させた」(29面)と評して、視認可能な審美性にくわえ、不可視の「豊かな物語性」までを感じとっていた。

これら宮永による一連のナフタリン彫刻には、多彩なバリエーションがあり、それらは小崎哲哉によれば「時系列的に3種に分けられる」という。

---

17) 橋本麻里「なかそら-透き間- 宮永愛子」(『日本美術全集第20巻 日本美術の現在・未来』小学館、2016)、239頁。

(1)は2007年以前の初期作品群。もとの形を少しずつ失ってゆく彫刻は、最後には大気中に溶け入って消滅してゆくように思える。(2)は2008年からつくられている作品群。彫刻そのものは失われるが、素材は形を変えてケースの中にとどまる。(3)は2009年以降の作品群。シールが外されたものを目にしたことはないが、もしも外されれば、ナフタリンが大気中に溶け入ってその場からは消えゆく一方、象られたオブジェの形は樹脂の中に残ることになる。<sup>18)</sup>

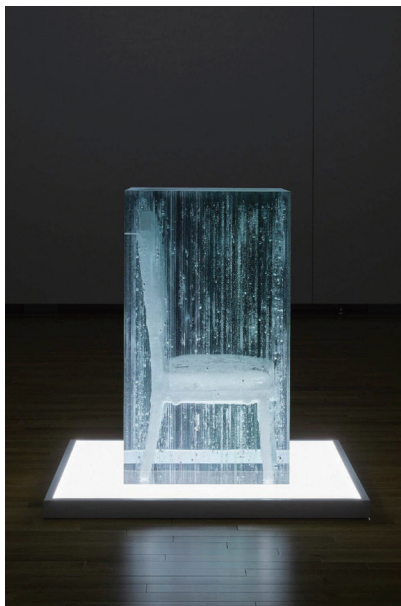
ここにいう(3)のタイプとして、個展「宮永愛子 みちかけの透き間」(大原美術館有隣荘 2017.10.6~10.22)に際して制作された《waiting for awakening - chair -》(2017) [fig. 2] をとりあげて考えてみよう。制作手順については、柳沢秀行に次の解説がある。

まずはそのオリジナルの椅子を3Dスキャンして立体コピーを作り、それを型取りして出来た石膏の凹型に、液状化させたナフタリンを流し込んでゆく。まさにブロンズ鑄造と同じような手順で、オリジナルと同型同寸のナフタリンの椅子が作られるわけだ。続いては、そのナフタリンの椅子を、背面を下にして型枠の内に置く。そこに樹脂を1cmほどの層をなすように流し込んで硬化を待ち、またその上に樹脂を流す工程が繰り返される。そうした樹脂の重なりは64層にも及んでいるので、仮に1日に1層としても2ヶ月以上の長い時が費やされたわけだ。〔略〕今回の作品で目につくのは無数の気泡である。樹脂の中にあえて気泡を入れる技術を見出したとのことだが、樹脂が積層する様と同様、このひとつひとつの気泡はそれが封じ込められたある特定の時間の刻印となっている。<sup>19)</sup>

18) 小崎哲哉「1000万年と「私」の円環 宮永愛子 漕法」(『ASSEMBLY』2019.10)、61~62頁。

その上で、柳沢は展覧会において「観客はまず、椅子を封じ込めた作品《waiting for awakening》の静謐ながら圧倒的な存在感に出会う」として、次のようにつづける。

移ろいゆく光によって、この作品の表情は様々に変わってゆく。陽光が強い時には窓外の景色が明るく映え、それに比して椅子の白さは静かに眠るように見える。一方、雨の日には、明るさも、視界に入ってくる色彩の幅も一挙に減り、それだけライトボックスの光に浮かび上がった椅子の存在感が際立ってくる。まさにこの作品は、自身は何も変わらないのに、陽光の満ち欠けに応じて、その印象を大きく変える。<sup>20)</sup>



[fig. 2] 宮永愛子《waiting for awakening - chair -》(2017) ナフタリン、樹脂、ミクストメディア 64×62.5×113 cm  
展示風景：「宮永愛子：漕法」高松市美術館（香川）2019年 撮影：木奥恵三

こうしてナフタリンの変化だけでなく、展示室の採光、その移ろいに伴う見え方や「存在感」の変化までが論及され、場所と鑑賞者を関数とした作品の様態が捉えられている<sup>21)</sup>。また、シールの企図について、宮永はインタビューで次のように述べている。

19) 柳沢秀行「みちかけるすきま」(『宮永愛子 みちかけの透き間』大原美術館、2018)、93頁。

20) 注19に同じ、96頁。

所有者のことを考えたんですよ。植物のように作品を愛してもらおうというのは、どういうことかと。私が作品にシールを貼って日付を入れた後、そのシールを剥がすことで作品の時間を次へと動かすのは、作品を持っている人にしかできない。私の作品は変わっていく時間を主題にしていると言われるけど、私は展覧会が開催される2週間くらいしか頭になくて、作品を買って下さった方が持つ、もっと先の時間は全然考えていなかった。そのことに初めて気付いたときに「waiting for awakening」というシリーズが生まれました。

くわえて、宮永は「ナフタリンが結晶だと知っている人が、シールを剥がしたら昇華するかもしれないと考えるところが、いちばん重要」<sup>22)</sup> だとも述べている。このようにして、過去の痕跡にくわえ、可能性としての未来までが作品に内蔵されていく。

してみれば、時間という主題に彩られてきたナフタリン彫刻だが、宮永にとってナフタリンとは、単なる素材－作品の表現媒体であるだけでなく、思索や制作（過程）の痕跡を刻みこむ記録媒体でもあり、さらには、鑑賞者に働きかけるコミュニケーション・ツールでもある。これら一連の機能は、白色－透明の造形につつまこまれて作品と化す。展示まで多くの操作がくわえられた作品は、完成、展示された後は鑑賞者の目にふれる機会を静かに待つことになる。

---

21) 立松由美子「宮永愛子《waiting for awakening — chair》との対話——提示と保存」（『J：金沢21世紀美術館 研究紀要』2019.12）に、ナフタリン彫刻に関わって、「観者は、作品を成り立たせる要素のひとつにもなっている」（111頁）という指摘がある。

22) 注10に同じ、217～218頁。



### Ⅲ 物語の発見／抽出——結晶、葉脈、貫入音

本節では、宮永愛子作品のうち、ひろく自然に操作を施したものをとりあげる<sup>23)</sup>。

個展「岸にあがった花火-宮永愛子展-」(すみだりバーサイドホール・ギャラリー 2007.6.16~7.15)は、「隅田川の塩暗示」(『朝日新聞〔東京東部〕』2007.6.20)で次のように紹介された。

作品の一つは、隅田川の「塩」を「すくいあげ」、糸で結晶化させたという「岸にあがった花火」。「隅田川の水に塩が含まれていたことを知り、川が海につながっていることを暗示したかった」と宮永さん。／塩を「すくいあげる」ということと、花火で有名な隅田川で、花火を「打ち上げる」という言葉を掛け、「あがる」という言葉にしたという。(31面)

川の水から塩の結晶をつくることで、川／海には境界などなく入り混じったものであることを示しつつ、結晶に要する時間(経過)が作品に内在化され、その総体が掛詞によって包まれる。当初は、塩の結晶がとれるか不確かだったにもかかわらず、「830mを超える長さの糸に塩が結晶した」。そればかりか、「その展示がまた美しい」と《岸にあがった花火》(2007)の審美性は絶賛され、「レースのカーテンのように、純白の塩がトンネルになった」<sup>24)</sup>と形容された。これは、展示会場-隅田川のサイトスペシフィックな表現でもある。

23) 注9・岡部論には「宮永の作品の特徴は化学物質を介したオブジェやインスタレーションが、自然界と産むりレーショナルな絆にある」(11頁)という指摘がある。

24) 加藤種男「隅田川の塩」(『岸にあがった花火』前掲)、7頁。

近しいコンセプトの作品に、「あいちトリエンナー 2010」（愛知芸術文化センター 2010.8.21～10.31）に出品された《結-ゆい-》（2010）がある。西岡一正「あいちトリエンナーレ 2010 アート、新感覚 現代美術展」（『朝日新聞』2010.9.9夕）において、同作は「川の水から採った塩を糸に付着させ、展示室の天井から柱のように設置」、「床に置いた小舟にナフタリンで作った靴のオブジェを配した」と紹介され、「ゆっくりと崩れていくナフタリンの靴は、堀川とともに生きた人々の時間や記憶を連想させる」（31面）と評された。いわばナフタリン彫刻を乗せた船が、天井から垂直に吊り下げられた川を進んで行く、という見立てである。

リサーチに基づいた制作については、手塚さや香「極めたい 表現者たち 宮永愛子（現代美術家）」（『毎日新聞〔大阪〕』2010.9.29夕）で次のように報じられた。

下見に来た時に偶然に出会ったのが、名古屋城から市内中心部を通り伊勢湾に注ぐ堀川だった。水質汚濁など問題を抱える河川だが、名古屋城築城の木曾ひのきを運ぶために掘られた運河ということ調べ、木曾川の源流にも足を運んだ。「堀川が『木の道』だったと知って、この川が名古屋の始まりの場所なんだと気づいた。川は一方方向に流れるだけじゃなくて塩が入り込んだりして往来しているし、川があるから人やものが往来する。そんなテーマがじんわりと伝わる作品にしたかったんです」（7面）

こうして宮永は、土地の歴史を遡行したりサーチを経て、作品にその痕跡を埋めこんでいく。時間-歴史への関心は、社会的な出来事と個人的な生活を結びつけることにもなる。個展「景色のはじまり-金木犀-」（ミヅマアートギャラリー 2011.4.21～5.28）は、岸桂子「@展覧会 宮

永愛子展」(『毎日新聞』2011.4.26)において、《景色のはじまり》(2011) [fig. 3] を中心に次のように紹介された。

天井の高い空間に飾られた「景色のはじまり」(長さ15メートル、幅3.8メートル)は一見、巨大なアイボリー色のレースのようだ。しかし近づくと、数多くの葉の形をしたものが見えてくる。／東京や京都などさまざまな地域から、<sup>せんてい</sup>剪定されたキンモクセイの葉を大量に集めた。[略]使った葉は、なんと約6万枚。レースの中を歩くと、延々とつながった葉脈がさらさらと揺れる。一つ一つは繊細なのに、全体では包容力を感じさせる。／なぜ、キンモクセイを選んだのか。宮永さんは「多くの民家の庭に咲いていて、においまで思い浮かべられる身近な樹木。それぞれの家の歴史を見つめてきた存在です。その葉の姿形を変えて、新しい景色をつくってみたかった」と説明する。

ナフタリン彫刻同様、ここでも宮永は「身近」であることから金木犀を選んだのだという。それに、複数の工程をもつ操作を施すことによって、「新しい景色」をたちあげていく。

くわえて、同記事は、「形を変える前と後の葉を古だんすの中に飾っている」という《はじまりの棲みか-地図-》にもふれ、「耳を澄ますと、引き出しの中から何かをゴシゴシとこするような音が聞こえてくる」、「葉を葉脈だけにする作業の録音を流している」と、まさに制作過程が音として作品化される。こうした展示によって、鑑賞者は《景色のはじまり》の楽屋裏へと想像を誘われていくだろう。実際、岸も「“新しい景色”を生み出すまでに積み重ねた時間に思いが及び、胸が熱くなる」と述べて、「空間や音を効果的に使う宮永さんの表現には、ますます磨きがかかってきた」(6面)という評価へと及ぶ。なお、制作時期は東日本大震災(以



[fig. 3] 宮永愛子《景色のはじまり》(2011) 金木犀の剪定葉6万枚、ミクストメディア、380×1,500 cm 展示風景：「景色のはじまり-金木犀-」ミヅマアートギャラリー一（東京）2011年 撮影：宮島径

後)と重なっている。

個展にあわせて書かれたアーティスト・ステイトメントは、「世界が一変する大事件が起こりました」と書き起こされる。「自分の足で歩いてみると、止まらない時間の中、日常と非日常が交差していることに気づきます」と書く宮永は、「情報を逃さないようにと、制作にはラジオが必須となりました」とつづける。それから、「安否情報の合間に音楽が一曲流れるようになり」、さらには「時々リクエストの曲とリスナーが被災地を励ますメッセージ」が放送されるようになった頃、「[作品を完成へと繋いでいくことは、／今日と明日を繋ぐ大切な日常なのだ]と思えるようになってき」たという。「豊かさの中で、いつの間にか当たり前で確かだと思いつ込んでいた景色」は失われ、「それぞれが、ここからはじまる景色と向き

合わなければならない」という状況にあって、宮永は自らの創作（の意義）を「ここから前を向いていこうとした時、ふっと遠くの景色が浮かぶような、／懐かしい景色を思い出す瞬間に出会えるような、そういう仕事を私はしたいです」と再設定してみせる。

こうして景色に託して過去／未来という時間軸を見渡す宮永は、「それぞれの生活の場所からやってきた庭木の葉」をつなぐという作業について、「それぞれの景色を結ぶ作業であり、また人と人とを繋いでいく作業でもある」と意味づけていく。そのようにしてできあがっていく《景色のはじまり》＝「毎日少しずつ大きくなるこの小さな景色」については、「世界の綾を織り込み、重ねるように広がっています」<sup>25)</sup>として、作品素材となった葉に関わっていた人々の記憶－痕跡を集約しつつ、新しい景色を提示していこう。その制作過程は、翌年の個展「宮永愛子 なかそら－空中空－」の図録で次のように詳説される。

採集された葉はまず、水酸化ナトリウムに浸される。強いアルカリ性のこの液の中で、植物の葉は、タンパク質からなる葉肉部分が溶かされる。細い葉脈は植物繊維のセルロースで出来ているためアルカリ液に耐え、スケルトンだけが残る。一枚一枚のスケルトンを丁寧にスポンジでこすってきれいにする。これを乾燥させると、透き通った黄金色の網膜模様となる。それを丹念に接着剤で貼りあわせていく。それは薄く大きなレースのカーテンとなる。<sup>26)</sup>

《はじまりの景色》を「無数の金木犀の葉から葉脈だけを残したものをつなぎあわせた織物が、光を透かして静かに輝いている」と描写する浅田

25) 『beginning of the landscapes MIYANAGA Aiko』（前掲）、頁表記なし。

26) 福岡伸一「時間を彫琢すること」（『空中空』前掲）、58頁。

彰は、「風通しのいい透明感によって自由な呼吸を促す」<sup>27)</sup>と評し、鑑賞者の身体への働きかけを指摘していた。

もう一点、非在の庭 宮永愛子展「そらみみみそら」(アトスペース虹 2005.11.21~12.4)に出品された、天井から吊られた2枚の板ガラスに、それぞれ器が7つ、1つと置かれた《そらみみみそら》(2005) [fig. 4]にもふれ

ておきたい<sup>28)</sup>。同作は、「器の生地と、ガラス質である<sup>ゆうやく</sup>釉薬の収縮率の違いによって発生する貫入音に着目した作品」、「私たちの目の前に並ぶ器から時折、「ピン」と高い音が聞こえてくる」、「耳を澄ますにつれ、次第に広がる空間に溶けてゆくような音に心奪われる」<sup>29)</sup>と解説される。別の展示会場だが、同作にふれた福岡伸一は、その戸惑いを次のように書き記している。

一見すると、ごくありふれた茶碗や皿。覗くと釉薬が底に青い透明なたまみを作っている。すると、遠くで鈴を鳴らしたような透明な音がほんの一瞬、聞えたような気がした。ちりん。空気がひんやりした。空耳だろうか。私は耳をすませた。そして待った。けれども音はもう



[fig. 4] 宮永愛子《そらみみみそら》(2005) 陶、釉、ミクストメディア、サウンドインスタレーション 展示風景：非在の庭 宮永愛子展「そらみみみそら」アトスペース虹(京都)2005年 撮影：畠山崇

27) 注15に同じ。

28) 小池一子「断想 宮永愛子との時間と空間」(『宮永愛子 <sup>うな</sup>詩を包む』前掲)には、「愛子のアーティストとしての特性として私が興味深く思うのは、音への天然の感受性」(11頁)だという指摘がある。

29) 『宮永愛子 <sup>うな</sup>詩を包む』(前掲)、49頁。

ならない。

その後、上記解説で示した仕掛けに想到した福岡は、次のように作品を意味づけていく。

陶器もまた、不動の固体体のように見えて、その内部にはたえず動きがある。エネルギーの不均衡は不意に現れ、器の底の青いたまりに微細なひび割れを作る。澄んだ鈴の音はその亀裂のひとつが生まれる瞬間の音。土とガラスは動きながら、次の平衡を求める。その軌跡は、器の底に葉脈のような、不規則な、しかし互いに連関した無数の文様を描く。<sup>30)</sup>

こうなると、視認可能な造形の背後に物語がある、という二層にくわえ、陶器の内部にも動的な「エネルギー」があり、それがランダムな時間経過によって「音」と「亀裂」を生成していく、ということになる。ナフタリン彫刻に比して視覚より聴覚にシフトしたことは明らかだが、変化という過程を通底させつつ、空間的なひろがりをもつ作品である<sup>31)</sup>。作家自身は、同作が「見立てと想像力——千利休とマルセル・デュシャンへのオマージュ」(元淳風小学校 2017.10.6～10.22)に出品された際のトークイベントで、次のように語っている。

---

30) 注26に同じ、58,60頁。

31) 注4・建畠論は、「窯や陶器の棚が並ぶ薄暗い会場」で開催された個展「景色のはじまり」にふれている。「間をおいて不規則に響く音を聞いているうちに、こちらの感覚は音源を見出すというよりも、自分がある場の気配の方に向かうようになった」という建畠は、「どうやら彼女は音のするオブジェではなく、音を介して感知される空間の“景色”そのものを作品として呈示しているらしい」と解釈し、「空間とは目ばかりではなく、耳の感覚を研ぎ澄ますことによってもリアルに立ち上がりうる」(3頁)と論じている。

あれはサウンドインスタレーションで、器の中にあるひび模様が生まれる音を聴くという作品なんです。ただ、そのひび模様は自然に生まれるものなので、例えば1分待ったら聞こえるとか、30分待ったら絶対聞こえるというものではなくて、いつかわからないけれども聞こえる、という音なんです。私が使っている釉薬はひびが入りやすい不安定な調合にしてあって、そこにある空気のと湿度の差で、器の中の膨張率が変わって引っ張り合いが起こってピンと音がする。皆で耳を澄ましていると、聴こえたときに「いま、聴いた？」ってお互いをふと見合わせてしまう瞬間があるんですね。音や空気の変化って形がないですけど、そのときには「場所を持つ」という体験があるような気がします。[略] 私としては、そんなに頻繁に鳴らなくてもいいと思っていて、それがいつか鳴るんだなと思うだけで豊かな気持ちになれる……。<sup>32)</sup>

音に関わっては、個展「宮永愛子：漕法」（高松市美術館 2019.7.17～9.1）に際して制作されたインスタレーション《漕法Ⅱ》（2013）にもふれておきたい。田中ゑれ奈「壮大な時間 変化し続ける世界」（『朝日新聞 [大阪]』2019.8.13夕）では、次のように報じられた。

「漕法Ⅱ／Rowing Style2」では、香川特産のサヌカイト（讃岐岩）を初めて素材にした。約1500万年前に溶岩が急冷してできたガラス質の多い岩は、弥生時代まで石器として使われ、たたくとカンカンと澄んだ音が鳴る。この音に魅せられたある家族が4世代にわたって収集したサヌカイト約13トンを宮永は借り受け、白い舟を運ぶ海流に見立てて床に並べた。壁を隔てた通路に置かれたサヌカイトは鑑賞者

32) 注11に同じ。



が自由に鳴らすことができ、どこからともなく響く音が順路をさかのぼって展示室を満たす。(3面)

同展図録で尾形絵里子は、海流に見立てられたサヌカイトが、「無数の瞬間の堆積ともいえる「時間」の潮流に在るなかで、どのように舵をとり進んでいくのか」を鑑賞者に問いかけていると読み解く。さらに、尾形は「自然が秩序を求めて変容を続けるなかで奇跡的に誕生したサヌカイト」が生み出す音にも、次のようにふれる。

展示空間には、サヌカイトの鳴る音が潮騒のように時折聞こえてくるだろう。私たちは、大いなる命の巡りについて想いを馳せながら、遺伝子に刻み込まれた地球の響きに耳を澄ます。<sup>33)</sup>

海(流)に見立てられたサヌカイトの鳴らす音が「潮騒」であり、そこから想いを馳せる対象が地球スケールになるというのは、サヌカイト自体の来歴による。そうであれば、創作における素材(の発見-選択)が決定的に重要であることは間違いない。宮永自身も「作品にどの素材を使うのか、ということは私の制作のなかでとても大切なこと」だとして、次のようにつづける。

さっと自分のものとひらめく素材との出会いもあれば、長く温め続けて突然作品に発展するものもある。いずれにしても、作品世界や自分の考えに合う素材かどうか、自分に嘘がないかどうか、自分によく聞くようにしている。<sup>34)</sup>

---

33) 尾形絵里子「碧に漕ぎだす」(『宮永愛子 漕法』青幻社、2019)、103頁。

34) 宮永愛子「可視と不可視のあいだを行き交う作品につながったものたち」(『美術手帖』2021.4)、33頁。

こうした素材に向きあう宮永の姿勢は、浅田真帆によって「素材の声を聴きながら独自の表現方法をもって、その徹底して追究する力強さや、常に時代を読みながら制作し続ける姿は宮永家の一家相伝なのかもしれない」<sup>35)</sup>と評されもした。素材の興味・関心に端を発し、歴史へのリサーチ、自身のコンセプトや展示会場との擦り合わせ、作品として成立させるための操作——それら一連の思索-作業が宮永作品の静謐な佇まいと内部の強度をかたちづくる。

#### IV ガラスと光／石膏型と歴史

本節では、さまざまなかたちでガラスを扱った作品から考えていく。

東日本大震災・原発事故へのリアクションとして企図された国際展「Don't Follow the Wind」(東京電力福島第一原子力発電所付近帰宅困難地域 2015.3.11～)へ出品された《留め石》(2015) [fig. 5] は、当然、展覧会の主題や会場と深く関わる。制作に取り組む際のことを、宮永は次のように振り返っている。

福島の「Don't Follow the Wind」に誘われたときに、これはどのように参加するかよく考えなきゃいけないと思ったんです。本当に行くことがいいのか、どうしてこれに携わるのか。最終的には現地に行かないことを選び、自分の呼気を含んだガラス作品で《留め石》という作品を制作して展示しました。それが最初の《留め石》の発表でした。当時私は妊娠していて、つまりガラスには2人分の空気が入っている。そこが大事なところで、娘が産まれて、身体が別々になってからも2人分の空気を入れることにしています。<sup>36)</sup>

35) 注3に同じ、129頁。

とはいえ、視認可能なものとして展示されるのは黒い縄に結ばれたガラスのみであり、「2人分の空気」が入っていることまでは、知らなければわからない。それでも、ナフタリン彫刻を樹脂で包んだ時にあえて気泡を入れたように、ガラスに包まれた呼気は制作時の痕跡であり、創り手である宮永（による創作）の痕跡でもある。

また、《留め石》には展覧会／帰宅困難区域に対する宮永のスタンスも体現されている。宮永は現地との距離感について、次のように書いている。

帰還困難区域にある展示場所へ皆が下見に行くころ、私は一度もそこへ行かなかった。経験的にそれを体感することがどこかしっくりこず、足が向かなかったのだ。私は作家として、いま立っているこの場所からこそ、それを静かに観察したいと思ったのだ。区域の内と外を分ける境界線、それは誰の手で、誰のために引かれたものなのか。そもそも境界線とはいったい何なのか。世の中に引かれている境界線は無数にある。私は境界線のあちらとこちらというよりは、その線の上に立つときの自身の向き合い方が最も気になった。

こうした境界線に対する洞察から、同文は「日本では結界や境界を示す方法に“留め石”がある」、「縄に結ばれた石が、誰かの意思を静かにそこに留める」、「私は今の自分の呼気を透明の留め石として制作したい」<sup>37)</sup>と、明確な制作動機へと至る。

「個展 みちかけの透き間」で展示された際には、高階秀爾が「ガラス

36) 「宮永愛子インタビュー [前編] 三日後につながる隠し扉とは？」(「note アートライティングスクール」[<https://note.com/artwritingschool/n/n5369568256d9>] 2021. 12. 18 公開／2024. 5. 3 最終閲覧)。

37) 「宮永愛子」(Chim ↑ Pom + 榎木野衣 + Don't Follow the Wind 実行委員会編『Don't Follow the Wind 展覧会公式カタログ 2015』河出書房新社、2015)、142～145頁。

による《留め石》は、「空間認識に対する挑戦」だと捉えて、次のように論じていた。

もともと十字縄で結ばれた「留め石」は、「関守石」と呼ばれて、茶庭の路地などに置かれて、この先は立ち入り禁止を意味するものであった。つまり「関所」である。しかし現実には空間は遮断されずにつながっている。その石を透明なガラスにすることによって、空間のつながりはいっそう強められる。<sup>38)</sup>

一応は境界があり、そのことを担うガラス作品が制作－展示されているが、しかし、境界線をまたぐ両側がつながっていることを境界線上から捉えるという発想は、海外研修から帰国した宮永愛子による次の思索とも通底している。

10年以上前、長く住んだ海のない故郷をはなれ、はじめてひとり海外に暮らした。海のむこうに広がる水平線を眺め、ずいぶん遠くまで来たものだな、とぼつり水際に立っていたことがある。しばらくして視線をふと足元に向けた。地面をそのままなぞり、ゆっくりと視線を移ろわせる。ああ、なんのことはない。足元の地面はすると波間をくぐり、海底をつたい広がって、一周回ればこの足元に戻ってくる。そう思うと遠いはずの世界がずっと身近に感じられた。私は今、海の外にいるのではない。目の前の景色は途切れることなく、世界中どこかの景色ともつながっている。<sup>39)</sup>

38) 高階秀爾「透き間の美学——宮永愛子の世界」(『宮永愛子 みちかけの透き間』前掲)、5頁。なお、展示全体について「時に挑発的とも言えるこれらすべての作品を通じて、通常の時間、空間の感覚を越えた不思議な、神秘的でさえある特異な表現世界が立ち上がる」(5頁)と絶讃していた。

39) 宮永愛子「漕法」(『宮永愛子 漕法』前掲)、2頁。

その時、透過性の高いガラスという素材が、境界の表現——物理的に隔てつつ、歪みを伴った視線の交通は可能にする——として適したものであることはいうまでもない。それでいて、《留め石》は「Don't Follow the Winda——Non-Visitor Center」（ワタリウム美術館 2015.9.19～11.3）をはじめ、他展覧会・他会場でも展示されていく。宮永は次のようにいう。



[fig. 5] 宮永愛子《留め石》(2020) 展示風景：「3.11とアーティスト：10年目の想像」水戸芸術館現代美術ギャラリー（水戸）2021年 撮影：根本譲 写真提供：水戸芸術館現代美術センター

これに関連した展覧会では、私は《留め石》を改めて何個か作って、あっちに行ってもこれがありますよ、私が作ったものはこれですってあえて発表することにしました。なぜなら私はそれがアートだと思うから。その石をどこに置くかによって、その作品の見え方が変わる場所に一番興味があり、そこが大事だから。<sup>40)</sup>

ひとたび、制作された後には、さまざまな場所でいかに映じるかを、その意味を制御しようとせず鑑賞者に委ねるこの姿勢は、宮永作品全体にも通じるものである。

また、「東京ビエンナーレ 2020/2021」の一環である、宮永愛子展「ひかりのことづけ」（湯島聖堂前庭 2021.7.11～29）でもガラスが用いられた。「ガラスのマテリアルと古代のサヌカイトが装置された、ひかりに導かれるインスタレーション」<sup>41)</sup>である《ひかりのことづけ》(2021)

40) 注36に同じ。

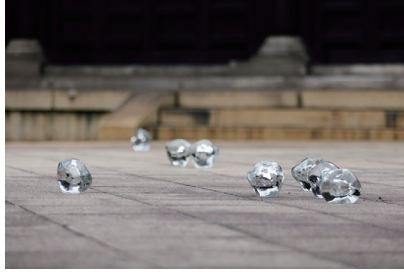
[fig. 6] に関わって、「前庭に配置されたガラスを通過した光に気づくことで、鑑賞者は色々なイメージをしますが、光についてどのように考えていますか？」と問われたインタビューにおいて、宮永は次のようにこたえている。

ガラスというのは光を集めるのが得意な素材です。晴れの

日は銀色みたいに映るし、雨の日は濡れた石の上に反射して、電気を入れたみたいに光で明るくなります。かといって外に置いても、紫外線などの影響を受けない。光とすごく相性がいいので、野外でのインスタレーションではガラスを使うことにしました。<sup>42)</sup>

前庭に配置されたガラスは、従来とは異なる光をつくりだし、景色をも変える。また、ガラスが置かれたことによって、鑑賞者はより意識的に歩くことにもなる。これは、展示を通じて条件-制限を課すことで、むしろ豊かな世界をたちあげるという操作である。また、個展「宮永愛子——海をよむ」(ZENBI-鍵 善良房-KAGIZEN ART MUSEUM 2023.6.3~8.27)では、室内での照明によってさえ、余白の美を孕んだ魅力的な空間が演出されていた。

2020年、宮永愛子は活動拠点を生まれ育った京都に戻す。その成果と称すべき、昔の石膏型を用いた作品である《くぼみに眠るそら-仔犬-》



[fig. 6] 宮永愛子《ひかりのことづけ》(2021) ガラス、空気 展示風景:「東京ビエンナーレ 2020/2021」湯島聖堂 前庭(東京) 2021年 撮影:木奥恵三

41) 「宮永愛子展「ひかりのことづけ」 | 東京ビエンナーレ 2020/2021」(「ミヅマアートギャラリー」) [[https://mizuma-art.co.jp/2107\\_miyanagaako\\_tokyobiennale/](https://mizuma-art.co.jp/2107_miyanagaako_tokyobiennale/)] 2024. 5. 4 最終閲覧)。

42) 注36に同じ。



[fig. 7] 宮永愛子《くぼみに眠るそら-仔犬-》(2021) ナフタリン、ミクストメディア（東山窯の石膏型を使用）、25×30×36 cm 撮影：福永一夫



[fig. 8] 宮永愛子《くぼみに眠る海-猫-》(2023) ガラス、空気（東山窯の石膏型を使用）15×12×21 cm 展示風景：「宮永愛子——海をよむ」ZENBI-鍵善良房-KAGIZEN ART MUSEUM（京都）2023年 撮影：小川明郎

(2021) [fig. 7] と《くぼみに眠る海-猫-》(2023) [fig. 8] に関して、インタビューでの「ナフタリンとガラスとありますが、それぞれの違いを教えてください」という問いかけに、宮永は次のように語っている。

2020年に京都に引っ越してきて、実家の工場でリング箱の中に積まれているたくさんの石膏型を久しぶりにみました。小さいときから見ていた景色でしたが、改めてこの工場には長い長い時間があるのだなあとあたりを見渡しました。（実際、石膏型を持ってみて）石膏型はこんな風に重くて、外からはまったく中の形がわかりません。でも、これが使われていた100年くらい前を想像したり、使われなくなっからの時間を考えると、この石膏型の中には空気の像がずっと何十年も眠っているんだなと思って。ここから中はすぐに見えないけど、どの型にも空気の像が入っていると想像しました。／石膏型からやきもの（置き物）をつくる方法は、雌型のへこみ部分に土を押し当てて、像を取りだしていきます。その雌型をなぞって、あらわれてくる像は

100年前。土でこれを取りだすのは複製ですが、ナフタリンで取りだせたら面白いなと思いました。<sup>43)</sup>

石膏型に蓄積された「長い長い時間」を、宮永はナフタリンを通じて遡行し、過去の「空気の像」としてとりだそうというのだ。しかも、そのようにして創られたナフタリン彫刻は、「新しい時間が解放されるもの」<sup>44)</sup>と位置づけられていく。

次いで、宮永は「昔の石膏型から無垢のガラスで像を取りだせないかな」と思い至り、「雌型部分のくぼみにガラスを満たして、眠っていた空気の像をガラスに置き換える」ことに挑む。どちらの場合にも宮永は、見えない石膏型の中に何かしら興味を引かれたようである。

100年前のフォルムの中をガラスで満たす行為を、くぼみに眠る海と見立て、2022年に発表した作品は《くぼみに眠る海》とつけました。像を取りだすためにガラスを満たすことは過去の時間に会いに行くような行為で、満たされてぐっと重さを伴って出てくる形は、見たことも会ったこともない過去が、自分の手元に表れてくるように感じました。また、ガラスをただ入れて冷やし固めるのではなく、そこに焼成したその時の気泡を必ず入れています。それは、100年前のフォルムのガラス像に気泡が化石のように眠るようにすることで、ガラスの像と変わり続ける私達、という関係をつくりたかったからです。<sup>45)</sup>

ここでも宮永は物象化された媒体を介した設定と操作によって、過去と対話し、その過程-帰結（-未来）をそのまま作品化していく。ひるがえ

43) 「聞き手：浅田真帆」「インタビュー」(『宮永愛子 詩を包む』前掲)、118～119頁。

44) 注29に同じ、19頁。

45) 注29に同じ、118～119頁。



ってみれば、川や土地のリサーチにしても、それは「見たことも会ったこともない過去」だったはずで、それを可能な限り物理的にアプローチし、そこから汲みとったものを活かし作品化していくという操作。しかも、そこに思索や制作の痕跡を刻みこむことで、現在-鑑賞者との結びつきも、作品自体のうちに準備する。

こうした操作は、《詩を包む》

(2023) にも示される（その一部である《詩を包む-海（ヒスイ海岸）／貝-》(2023) [fig. 9] 参照）。インタビューにおいて、「〔個展の〕タイトルを決めるきっかけとなった出来事などはありますか?」と問われた宮永は、次のようにこたえている。

昨年〔2022年〕秋かな、それぐらいから石をガラスで綴じるという行為をしはじめたことに繋がります。溶解したガラスで石を挟むのですが、石の持つ水分がガラスの中に放たれ、気泡として膨らみます。見た目は乾燥していそうな石なのに、小さな気泡を発したり、そこにもう水分というものはないはずなのに、水分が蒸気となって空気となって膨らむのです。／また、石を作品に用いるときは、その石がどんな空気を纏まとった石なのかという点に着目しています。石をガラスの中に綴じたその瞬間、それぞれの石の物語も綴じています。石の作品を見てくださる皆さんが、薄いガラスで包まれた小さな物語を、“今の自分たちの視点”から観察することを想像して、タイトルは「詩を包



[fig. 9] 宮永愛子《詩を包む-海（ヒスイ海岸）／貝》(2023) ガラス、空気、石、貝殻 展示風景：「宮永愛子 詩を包む」富山市ガラス美術館（富山）2023年 撮影：木奥恵三 画像提供：富山市ガラス美術館

む」がいいなと思いました。小さな気泡の物語はみる人によっては大きくも深くもなるものだと思います。<sup>46)</sup>

してみれば、ここでなされたのは、石にガラスをかけることで、内在していた石の水分を可視化し、同時に石の「物語」を顕在化させ、そこに鑑賞者の想像を誘う、という操作である。もちろん、ガラスに包まれたことによって、鑑賞者の視線はより石に注がれ、それゆえ、視認可能な外見的特徴ばかりでなく来歴（「物語」）へと思いを馳せていくことになるだろう。しかも、そうした石が内蔵する長い記憶とあわせて、ガラスに残された気泡は制作の痕跡も明示する。

## V 物語としての展示空間

最後に、宮永愛子のインスタレーションについて考察し、まとめにかえたい。

たとえば、個展「宮永愛子 なかそら - 空中空 -」の展覧会評で小崎哲哉は、「国立国際美術館地下2階の展示室は、使いにくいことで知られている」と前置きした上で、次のように宮永の空間構成力を称賛する。

宮永愛子は構造柱と同じ素材の、あるいは白い布で作ったフェイクの柱を何本か足し、周囲に金属パイプの梯子を立て、縦木と横木の間にはめ込んだ透明なケースに白い蝶のオブジェを収めた。闇の中に白い柱がほのかに浮かび上がり、数十羽の純白の蝶が翅を広げて静止している。静謐な幽暗の世界に身を置くだけで、作家の空間的センスが理解される。<sup>47)</sup>

---

46) 注43に同じ、115頁。

あるいは、個展「宮永愛子 みちかけの透き間」に際して、柳沢秀行に次の評言がある。

個々の作品であれ、あるいは空間に広がるインスタレーションであれ、時間の推移を、物あるいは空間へと置き換えて可視化する彼女の手際にはいつも感心させられる。ただ、宮永愛子がやろうとしているのは、そうした手際の良さを見せることではなく、時間と空間が不可分にあいまって作り上げている景色、あるいはその場の気配というもの観客の身体に認識させて、人と世界を改めて出会い直させることだと思う。<sup>48)</sup>

ここでは、作家による空間構成－インスタレーションが「観客の身体」にまで及んで鑑賞者へと働きかけ、その想像力を喚起していくことまでが論じられており、示唆的である。

こうした宮永の力量は、「日産アートアワード2013」(BankART Studio NYK 2013.9.18～11.4)に出品されてグランプリに輝いた《手紙》(2013) [fig. 10] から、すでに明らかである。

その際の宮永愛子「ARTIST STATEMENT」には、次のような一文が読まれる。

2階のデッキに立つと、日差しの中に人々の生活が映る。貿易港の名残を残した対岸の倉庫、人や車の往来、時折跳ねる魚。白い風車がゆっくりと傾いて、港らしい風が運ばれていることを知り、私はこの会

---

47) 小崎哲哉「それは=いつまでも=ある — 『宮永愛子：なかそら-空中空-』を観て」(「REAL TOKYO」[[https://realkyoto.jp/review/ozaki\\_miyanaga\\_nakasora-2/](https://realkyoto.jp/review/ozaki_miyanaga_nakasora-2/)] 2012.12.1公開 / 2024.5.4最終閲覧)。

48) 注19に同じ、92頁。



[fig. 10] 宮永愛子《手紙（部分）》（2013） ナフタリン、樹脂、封蠟、トランク、ミクストメディア 展示風景：「日産アートアワード2013」BankART Studio NYK、（神奈川）2013年 撮影：木奥恵三 / 本稿に掲出した上記画像はすべて©MIYANAGA Aiko, Courtesy of Mizuma Art Gallery

場から向こう岸、そしてどこまでも広がる作品を制作したくなった。室内の展示空間には、赤い蠟で空気穴を封印した透明樹脂のトランクが3つ。その中には様々な場所の鍵が眠りにつき、目覚めを待っている。日々の景色を映しこんだ、幾層もの樹脂と気泡。いつか封印を解かれると、流れる時が樹脂を彫刻しはじめる。海へ向かう風除け室にあるのはナフタリンの白いトランク。ゆっくりと昇華し、形を変えて白い結晶を結び、昼と夜、異なる表情をガラスに映す。歴史を重ね変化を続ける街並み、風や波とともに世界中をめぐる物や人。変わり続けるこの世界とそれぞれの想いを乗せて、私達の手紙は、どこまでも運ばれていく。<sup>49)</sup>

ナフタリンでつくられた鍵を包みこんだトランクを軸に、作品自体が孕んだ未来、土地の歴史、そこを行き交う人々——鑑賞者が想像するそれぞれの「手紙」がそれらを貫く。こうした《手紙》の仕掛け-操作に対して、審査員の「COMMENTS」<sup>50)</sup>は次のようなものだった。宮永の企図を真正面から評価したのは南條史生で、次のようにコメントしている。

ガラスの風除室を利用した展示は、横浜の港が遠望できる借景を用いたインスタレーションとなった。新しい素材=ナフタリンの開発はイノヴェーションの精神も体现している。そして、何よりも、この消えてなくなるかそけき作品は、東日本大震災、福島原発事故という未曾有の体験を持つ日本社会が、この大事件の後に感じた人生のはかなさ、生きる目的の再定義、といった問題に深く示唆を与える。一部の作品では、スーツケースの赤い栓を抜くと、中にあるナフタリンの鍵の蒸発が始まる。この行為がもう一度新たに生きること、歴史を再び開始するという深い意味合いも感じさせるものとなった。

また、サイトスペシフィックという側面は、逢坂恵理子によって「会場となったBankARTから眺めることができる港の風景を展示に取り入れ、横浜という港街を特に意識して制作しているようだ」と指摘され、さらに「人生は旅というコンセプトとも深いつながりを感じた」として、《手紙》の背景にもう一つの「物語」も読みとられた。もとより、ナフタリン彫刻の審美性は、ローレンス・リンダーによって「作品そのものが消え行く過

49) 宮永愛子「ARTIST STATEMENT」(『Nissan Art Award, 2013』日産アートアワード運営事務局、2013)、3頁。注11・トークにも、「やっぱり場所ってすごく大事で、展示するとき、どういう場所でやるのか、そこにどういう空気が流れていたのか、じゃあその場合どういうふうにな人が思いながら鑑賞するだろうかって想像しながらつくっていくことは、たぶん作家の醍醐味だと思います」という宮永の発言がある。

50) 「COMMENTS」(『Nissan Art Award, 2013』前掲)、4頁。

程を、これほど優美に表現した作品は非常に稀である」と絶賛された。

この《手紙》は、その後も各所で展示されていくが、富山での個展「詩を包む」では、その起点に仕掛けが設定される——「小さな薬瓶を出発点に数々のトランクを眺めていると、山を越え、海を越えて広がっていった富山の薬売りの歴史が重なる」<sup>51)</sup>。もちろん、そのことによって、《手紙》が富山の歴史を排他的に体現－喚起するわけではない。ひらかれた物語よろしく、この空間で《手紙》を前にした鑑賞者は、それぞれの物語を自由に想像できる。逆にいえば、白く透明な美しさに彩られたナフタリン彫刻でつくられたトランクは、その配置－角度などの操作によって、鑑賞者の想像力をしなやかに－自然に誘っていくのだ。もとより、宮永は作品の一義的な意味よりも、鑑賞者にとっての見え方を大切にしている。

作品がどんな景色の中に置かれているか、その場所の歴史的背景などを考えられるようになると、同じ作品を置いても背景が全然違うし、見に来ている人の心持ちも違うから、違う風に見えるのがアートが一番大切で素晴らしいところです。ただ目の前の作品を含めた景色を見ているのではなくて、人間がアート作品を見るときは目で見ながら頭の中で思考しているんだと思います。<sup>52)</sup>

これは、単なる多義性の称揚でもなければ一般化された抽象論でもない。上記のような鑑賞のためには、まず、作品は複数の相貌を兼ね備え、かつ、そのような見方を提示する必要がある。とはいえ、展示された作品は（キャプションを除いて）ただ、そこにある。だとすれば、鑑賞者の注意を惹きつけ、想像力を喚起する仕掛けが必要である。

51) 注29に同じ、43頁。

52) 注43に同じ、116頁。

そのために、宮永は作品とその展示を通じて、目を奪う光景やささやかな違和感、謎めいた配置、あるいは、強いられる緊張感や動線などを準備する。いわば宮永作品自体が、**それ**にふれるためのコードを示す。**それ**を感知した鑑賞者は、感覚が研ぎ澄まされゆき、ささやかなフックにも敏感に反応するようになり、すると予感がみち、想像がふくらんでゆく——とすれば、作品の自律性を損ないかねないリスクを払いながらも、宮永作品は鑑賞者の参加、観覧時の諸条件を不可欠の要素として、その都度、再構成され、成立していく。

つまるところ、宮永作品に通底する方法論-特徴とは、鑑賞者を作品の生成過程にひきこんでいくことではじめて作品が成立するという仕掛けであり、そのために素材との出会い-対話からはじまる制作があり、その過程のすべてが宮永愛子による操作なのだ。

そこから浮かびあがるのは、鑑賞者それぞれにとっての、何かしら新しい景色だろう。

**謝辞** 作品画像の掲載については、宮永愛子さま、ミヅマアートギャラリー、森美術館、高松市美術館、水戸芸術館現代美術センター、富山市ガラス美術館にご高配を頂きました。この場を借りて、心より御礼申し上げます。