

Der Ton der Vergänglichkeit? はかなさの〈音／陶／トーン〉? ～《そらみみみそら》— 宮永愛子の 陶インスタレーション～

マーレン・ゴツィック

Maren Godzik

〈はかなさ〉なのか

宮永愛子は2005年以来、陶の器を使い、インスタレーションを発表している。器はシンプルな茶碗のようなフォルムで、釉薬も控えめである。貫入という現象が起こることで器からは音が発生する。展示場所によって器の配置に変化がつけられ、時には鑑賞者の視線よりも高い位置に設置したガラス板の上に器が並べられ、視覚よりも先に聴覚に訴えかけることもある。宮永はこの一連の作品に、回文風の《そらみみみそら》という名をつけた。《そらみみみそら》は、彼女のよく知られている作品、ナフタリンで作られた日用品を再現した作品や、塩の結晶を付着させた糸や、葉っぱを使った作品などとは一見異なる、より抽象的でコンセプチュアルな作品である。本論文では《そらみみみそら》を中心に、宮永の作品の時間性を検討しつつ、考察を進めたい。まず、彼女の作品でこれまで論じられている〈はかなさ〉という点に触れ、さらに、〈ヴァニタス〉という西洋のコンセプトから彼女が使用している素材や作品の構造の解釈を試みる。最後に宮永の作品に対して新たな解釈の可能性を指摘したい。

宮永愛子は1990年代以降ナフタリンを使ったエフェメラルな作品で知られるようになった。ナフタリンは比較的低温で状態が変化する性質がある。最初のシリーズでは、ナフタリンで服を作ったが、展覧会の会期中に気化してしまった(《Clothes》1997年、《o/sentaku》2000年)。次の一連の作品では、ナフタリンでできた靴や鍵など日用品をガラスの箱に収めている。箱の中に空気が残ってい

るため、ナフタリンが部分的に昇華し、対象物がゆっくりと消えはじめ、結露によって結晶が形成される（《シンデレラ》2003年）。シリーズ《waiting for awakening》（2011年～）では、オブジェのネガモデルとして樹脂で型を作り、ナフタリンを充填する。宮永は、樹脂に小さな空気穴を開けた上で、それをテープでふさぐ。テープを剥がすかどうか、つまり、オブジェの気化という不可逆的なプロセスを開始するかどうかは、作品の所有者に任されている。

作品のさまざまな素材が宮永の芸術の場合、特別な意味を持っている¹。ナフタリンはもちろん、糸に付着させた塩の結晶も、周囲の環境によって状態を変化させる性質を持っている。しかし、陶もまた変化しやすい素材である。焼成の工程で極めて耐久性の高いものになるが、同時に、壊れやすくなる。

宮永が使用している素材の特徴もあり、その繊細さゆえに、彼女の作品はしばしば女性らしさと東アジア的なはかなさに結びつけられて解釈されている²。たとえば、ドイツ文学者でありメディア研究者でもあるミヒヤエル・ヴェッツェルは宮永の作品を一方で西洋哲学、他方で仏教的な無常の文脈の中で詳細かつ説得力を持って解釈し、同時に浮世や俳句とマルセル・デュシャンの系譜に位置づけている³。

ナフタリンという素材と宮永の作品の構造は〈ヴァニタス〉の視点からどのように解釈できるであろうか。ナフタリンは主に不快な臭いのする除虫剤として知られている。以前日常的に使用された球状の防虫剤は、ドイツ語で〈Mottenkugeln〉

¹ 作品の素材の意味に関しては Bohlmann, Carolin, 2019, „Museale Konservierung des Ephemeren“, *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27(2), pp. 99-114 を参照。彼女ははかなさの文脈で素材を論じている。

² 例えば、ド＝ロワジー、ジャン、2012「あなたには何も見えないだろう。」宮永愛子『宮永愛子：なかそら—空中空—』。京都：青幻舎、pp. 108-111；長尾衣里子、2021「見えないものを見ようとし、聞こえないものを聞こうとする」京都市美術館 編『コレクションとの対話：6つの部屋』『コレクションとの対話：6つの部屋』実行委員会、pp. 18-19の場合、〈はかなさ〉ではなく、〈場〉が日本的な概念として論じられている。宮永愛子、2012「なかそらの話」『Real Tokyo』（2012年11月29日公開）。<https://realkyoto.jp/article/nakasoranohanashi/> も参照。

³ Wetzell, Michael, 2018, *Neojaponismen: West-östliche Kopfkrissen*. Paderborn: Wilhelm Fink. 小崎哲哉、2018「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：宮永愛子×八木良太」(2017年10月15日、元淳風小学校[RealKyoto] (2018年3月5日公開)。https://realkyoto.jp/article/mitate_imagination_2/ も参照。

(モスポール) と呼ばれている。すでに旧約聖書に書かれた世俗的な財に心を奪われてはならないという教えが、新約聖書では、蛾が貴重な衣を塵に変えてしまうという例によって示されている⁴。この教えが主に16世紀以降〈ヴァニタス〉として解されてきた。宮永の作品では、虫除けによる保存のプロセスが逆転している。ヴァニタスの観念に基づいて解釈すれば、ものがナフタリンで保存されるのではなく消えていくことは、むなしさを表すことになる。例えば、「日記をつけるように」⁵ ナフタリンの蝶を毎日1つずつ再生させ、その結果、蝶のさまざまな朽ち果ていく過程の段階を見せている(《ぬくもりのゆくえ》2003年)。《シンデレラ》もナフタリンでできた作品である。靴は、長い年月を経て履く人の足に馴染んだ形になり、時間の経過とともに靴底が薄くなる。このように持ち主の生涯と密接に結びついている靴を型取りし、さらにその型を使ってナフタリンの靴を制作する。それをケースに入れて提示する。必然的に終わりを迎える人生の旅を思い起こさせるスーツケースもある。ナフタリンで作られた鍵が入った樹脂製の本は、知識の一過性を示唆し、継続性に疑問を投げかける。これもまた伝統的なヴァニタスのモチーフである⁶。そして、ナフタリンできているオブジェが朽ちていくことは、元の対象物が朽ちていくのを先取りしているという

⁴ マタイによる福音書の原文やドイツ語訳には文字通り「蛾」と書かれているが、日本語訳聖書には「虫」としか書かれていない。„(19) Ihr sollt euch nicht Schätze sammeln auf Erden, wo Motten und Rost sie fressen und wo Diebe einbrechen und stehlen. (20) Sammelt euch aber Schätze im Himmel, wo weder Motten noch Rost sie fressen und wo Diebe nicht einbrechen und stehlen. (21) Denn wo dein Schatz ist, da ist auch dein Herz“, Evangelische Kirche in Deutschland, Hg., 2017, *Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel revidiert 2017*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft, Mt 6, 19-21; (19) 「あなたがたは地上に宝を積んではならない。そこでは、虫が食って損なったり、盗人が忍び込んで盗み出したりする。(20) 宝は、天に積みなさい。そこでは、虫が食って損なうこともなく、盗人が忍び込んで盗み出すこともない。(21) あなたの宝のあるところに、あなたの心もあるのだ。」日本聖書協会、2018『聖書協会共同訳』日本聖書協会、マタイ 6, 19-21。

⁵ 本橋弥生、2009「であいつながりはじまり」国立新美術館編『アーティスト・ファイル：現代の作家たち。宮永愛子。013』東京：国立新美術館、pp. 2-4、参照箇所は p. 3。

⁶ Berman, David, 2014, “On Strata”, White Rainbow, ed. *Aiko Miyayaga Strata: Origins*, pp. 14-16, here: p. 15 は “How many books have keys in them that will remain forever?” と聞いている。しかし、パーマンはこれをヴァニタス的なモチーフとは捉えず、真理を問う機会としてポジティブなものに変えている、p. 16 参照。

解釈も可能だろう⁷。「未来を先取るかのような速度で変貌を遂げていく」⁸ことで、高階が書いているように、「時間を認識してゆさぶり」⁹、つまり時間を意識化するのである¹⁰。

宮永が使用する樹脂にも、作家の一生（の時間）が刻まれている。《waiting for awakening》などの作品の樹脂のひとつひとつの層が木の年輪のようにその証しとなっており、樹脂の中の気泡は、作品に残された作家の呼吸を思わせる¹¹。例えば、《シンデレラ》のシリーズ¹²では、昇華のプロセスが、ケースに残っているわずかな空気によって部分的にしか起こっていない状態で留められているが、これは古典的な絵画のヴァニタス表現と比較することができる。ナフタリンのオブジェ溶解の中断は、熟しすぎた果実の腐敗のプロセスが、描かれることによって中断されるのと対応している¹³。西洋美術の文脈では、自分の生涯、過去、そしてこれから訪れる残された時間に目を向けることは、メメント・モリと解釈されるかもしれない。さらに、宮永は芸術の永続性に疑問を投げかけ、芸術的創造の無益さをも指し示しているようだ¹⁴。

⁷ 本橋、2009、p. 3。

⁸ 本橋、2009、p. 2。

⁹ 高階、2018、p. 5。

¹⁰ 宮永愛子、発行年不明「Statement」.<http://www.aiko-m.com/statement.html>を参照。

¹¹ 柳沢秀幸、2018「みちかけるすきま」大原美術館 編『宮永愛子：みちかけの透き間』大原美術館、pp. 92-101、参照箇所は p. 93。科学者のパーマンは気泡を夜空の星に例える、Berman, 2014。

¹² 岡部あおみ、2007「錬金術の夢—結晶のカオスから」企業メセナ協議会 編『宮永愛子展—岸にあがった火花』アサヒビール芸術文化財団、pp. 8-12、参照箇所は p. 9。宮永が様々な人の靴の型を使っていることは、大量生産と対照を成す。しかし宮永の作業は、ナフタリンの靴が消えてしまうということから生じる反復作業でもある。シジフォスのような作業でもあるのだ。

¹³ 建島哲は宮永の作品を〈はかなさ〉よりも「転生」、「輪廻」、「永久性」と結びついている。建島哲、2012「優しい手、強靱な意思—宮永愛子の世界」宮永愛子著『宮永愛子：なかそら—空中空—』青幻舎、pp. 102-107、参照箇所は p. 104。

¹⁴ 岡部、2007、p. 8は、宮永の作品の時と共に「消えてゆく」性質が、コレクターの購入を躊躇させるであろうということを理由に、審査員が宮永を賞に選ぶことを妨げたと報告している。2004年に発表された「Indexless」展は、そのことを暗示しているかのようだ。「宮永作品は日々少しずつ変化し消えてゆき、時間の流れがそのまま映された姿を示しています。それは恒久的な時間を内在させている絵画や陶器とは対照的なものといえるでしょう。光、記憶、時間を追及した印象派モネやドガの作品、そして材質的にも永遠性を誇るルーシー・リーなどの陶器と対峙するのは、失われゆく時、また未来とも向かい

しかし、宮永のナフタリン作品との関連で建畠は述べている。

そうした現象は、世にあるものはかなさを象徴しているのだろうか。そうも言えるだろうが、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、永久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が、〈世界の問いかけ〉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¹⁵。

《岸にあがった花火》もまた、はかなさやヴァニタスの連想を呼び起こす。糸を水に浸し、その後乾燥させると水が蒸発して塩の結晶が残る。つまり、人間の生命の維持に必要なものである水が消滅し、人生が細い糸にぶら下がっている。宮永は、川と海の境界、つまり川の流れが広大な海に溶け込む領域である汽水域をよく使う。もちろん、古代ギリシアの〈万物は流転する〉であれ、日本の〈ゆく河の流れ〉の謂であれ、川の比喩が思い起こされる¹⁶。川は時間の流れを意味し、物質や形態が絶えず変化することを意味するが、それは一方でヴァニタス（無益）の感情にも、他方でダイナミックな永遠性の感情にも結びつきうる。宮永の他の作品も、このように解釈することができるだろう。

作家自身も、自分の作品が無益さや失望した希望といった意味ではかなさに基づいているとは言っていない。

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

合う作業にはかなりません（…）本展では、手をつけないままに、しかし淡々と確実に流れ過ぎ去る時間に注目して、無くしてしまった記憶や時間（探索できない＝INDEXLESSなもの）を引き出し、自分自身の時間に向き合ってINDEXをつけてもらうことを試みるものです。」アサヒグループ大山崎山荘美術館、2004『企画展のご案内』「Indexless—ノブのないドア— 永遠に残る名品と永遠に残そうとしない名品」。https://www.asahigroup-oyamazaki.com/tokubetu/syosai_6.html

¹⁵ 建畠、2012、p. 104。

¹⁶ 高階秀爾、2018『透き間の美学—宮永愛子の世界』大原美術館 編『宮永愛子：みちかけの透き間』、pp. 4-5、参照箇所は p. 4。

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のがあり続けているんだと思うようになりました¹⁷。

インスタレーション《そらみみみそら》

宮永は、陶の器を一種の繊細な〈サウンド・インスタレーション〉として展示空間の中に置く。陶は、宮永の用いる他の素材と比べて、耐久性がありそうだが、作品はずっと繊細に、ランダムに、ゆっくりと変化する。音の発生は偶然的であるし、聞こえるかどうかは、来場者の注意力にも左右される。

通常、陶器と釉薬は温度と湿度に異なる反応を示すため、窯の中のまだ高温の環境にある陶器が窯の外の低温の空気に触れた直後に微細なひび割れ（貫入）が生じる。しかし、ひびが入るのはそれ以降もしばらくの間も起こる。時間が経つにつれて、音の間隔が変化し、音程も長くなり、最後には静止する¹⁸。京都の窯元に生まれた宮永愛子は、この現象を以前からよく知っていただろうが、美術大学の卒業後、彼女は陶芸の技法に幅広く取り組んだ。釉薬の中でも、特に貫入が出やすく頻繁に発生し、その過程が通常より長く続くものを探った¹⁹。この作品に具現化されている時間のプロセスは、運がよくなければ知覚できないが、宮永は、器の底面に焼成年月日を記し、器を天井から吊るされたガラス板の上に置いてそれが見えるようにすることで、時間性を示す²⁰。

貫入は、ランダムで個性的な模様を残す²¹。厳密に言うと細かいひびが入る瞬間に音が生じ、音が一瞬で消え、ひびが残るが、宮永はこれを「音の痕跡」²²と

¹⁷ 小崎、2018。

¹⁸ 酒井千穂、2005「宮永愛子展〈そらみみみそら〉物語りの器」『Art Yuran』。https://www.art-yuran.jp/2005/04/post_b933.html。

¹⁹ 本橋、2009、p. 3。

²⁰ 酒井、2005を参照。

²¹ 黒澤浩美、2019「宮永愛子：そらみみみそら（弁柄格子）」吉備久美子、阪本千尋、立花由美子、横山由季子 編『家の変容』東アジア文化都市2018・金沢実行委員会、金沢市、p. 55。

²² 酒井、2005。

呼んでいる。音の痕跡は、〈Tonspur〉(サウンド・トラック)、つまりフィルムストリップに録音された音の記録、過去に完了した音響的出来事の記録との関連性を想起させる²³。釉薬の微細なひび割れは、通常、陶器を危険にさらすことはない。しかし、ヴァニタスの観点から見れば、それらはより深いひび割れの前兆として読み取ることができる。微細なひび割れの出現に伴う微妙な音は、完璧な美の欠陥を意味し、人生のはかなさへの警告でもある。その音は静寂の中でしか感じられない微かなものとなっており、ヴァニタスモチーフである花火のように命の短さを際立たせていると考えることもできるだろう。

しかし、すでに強調したように、宮永の意図は「消滅するアート」²⁴を創造することではない。彼女は「移り」という言葉を好んで使う。「すべてのものは変わりながら在り続けています」²⁵と彼女は言う。彼女にとっての作品は、変化し、別の状態になるだけなのだ。彼女の意見では、これは世界、人生の有り様を反映している。作品には „Potentialität des Anders-Werdens“²⁶ (異なるものになる可能性)があり、たとえそれが人間の目には見えなくなったとしても、消えるものではなく、すべてのものはその状態を変えるだけなのだ。宮永によると、絶え間なく変化することで、自分自身の状況に対する見方を変える動機付けを与える作品である²⁷。これもまた仏教的な無常観に通じることがあるように理解することも不可能ではないだろう。

《そらみみみそら》の時間性

《そらみみみそら》だけではなく、宮永のすべての作品に内在する動きは、私たちが作品からさまざまな時間現象を読み取ることを可能にし、それは互いに矛

²³ Wetzel, 2018, pp. 112-113 は、宮永のナフタリンの作品の記録としての写真という媒体の重要性を指摘する。小崎はナフタリンと写真の類似性について述べている。小崎哲哉は写真の「空間と瞬間」について述べる。小崎哲哉, 2019「1000 万年と〈私〉の円環」『Assembly 京都に劇場文化を作る』2019 年 4 月号 Vol 4 pp. 61-63、参照箇所は p. 61。

²⁴ 小崎, 2012。

²⁵ 小崎, 2018。

²⁶ Wetzel, 2018, pp. 106-107。

²⁷ 小崎, 2018。

盾するのではなく、むしろ補完し合う。2014年の*Strata: Origins*²⁸展のタイトルは、宮永の作品に並行して存在するさまざまな時間の層についてあらかじめ言及している。時間の層がサイト・スペシフィックな展示方法に深く関係し、展示会場も決定的な役割を果たしている。

宮永にとって、空間そのものが時間性を指し示している。互いに響き合うのは彼女の作品同士だけでなく、〈現在〉に存在する彼女の作品と展示している場所のさまざまな〈過去〉(歴史)、複数の時間層が互いに影響し合う。例えば、宮永は展示の場の建築や古い家具を取り入れ、空間状況や光と影に合わせたインスタレーションを行う²⁹。2018年の金沢21世紀美術館で行われた『家の変容』展³⁰の《そらみみみそら(弁柄格子)》の展示では、町屋に作品を展示し、天井の高い空間を利用して、来場者頭上のガラスの板上に陶器は置かれていた。それに対して、和洋折衷の空間である大原美術館の有隣荘で行われた2017年の『透き間の美学』展³¹での《そらみみみそら(有隣荘)》では、陶器は、直接畳に置かれた丸いガラス板の上に並べられていた。宮永のインスタレーションの音が、私たちの意識を空間やより広い周囲に向け、音を空間的に知覚可能にするのである。宮永曰く「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。〈耳を澄ます〉ということ自体、形はないのに場所をつくっているような印象があって」³²。

また、「流れ星を待つ時のように、あえるかもしれないと待っている時間がいいのだ」³³と宮永が言う。実際に音が聞こえるかどうかと関係なく、観客は何か

²⁸ White Rainbow, ed., 2014, *Aiko Miyanaga Strata: Origins*, London: White Rainbowを参照。

²⁹ 柳沢、2018；建畠、2012；Berman, 2014；長尾、2021なども参照。

³⁰ 吉備久美子、阪本千尋、立花由美子、横山由季子 編、2019『家の変容』東アジア文化都市2018・金沢実行委員会、金沢市。

³¹ 大原美術館 編『宮永愛子：みちかけの透き間』大原美術館。

³² 小崎、2018、；同様に建畠、2012、p. 104。

³³ 宮永愛子、2019「宮永愛子：そらみみみそら(弁柄格子)」吉備久美子、阪本千尋、立花由美子、横山由季子(編)『家の変容』東アジア文化都市2018・金沢実行委員会、金沢市、p. 58；小崎哲哉、2012「すべてのものはいつも変わり続けている 対談：宮永愛子(アーティスト)×朝吹真理子(小説家)(聞き手：小崎哲哉)『RealKyoto』(2012年9月15日公開)。https://realkyoto.jp/article/miyanaga-asabuki/」

を聞こうとするだけで、普段は気づかない音を聞き、記憶や連想を呼び覚ますことができる³⁴。「見えない音に耳を澄ますという体験をしたときにだけ、目にすることができる〈音の痕跡〉は、見る人それぞれの記憶としても刻まれる。ナフタリンの作品よりも時のうつろいを強く感じるものかもしれない」³⁵。宮永の「詩」もまた、「そらみみみそら」と記憶（ひいては過去）を結びつけている。

そらみみみそら

澄ます という意思是三番目の耳

静かに傾け さっきの行方を探している

気配はいつまでも かたちにならない記憶を尋ね

忙しい二つの耳に 休符の余韻を届けている

—そらみみみそら

本当は耳は三つある³⁶

これと密接に関連しているのは、黒澤浩美が指摘している側面である。「今、この瞬間は過去の時間の堆積の結果であり、そのどれもが永遠にそのままではなく、二度と同じ瞬間は訪れない。その一瞬に自分が作品に出会う偶然は、奇跡に近いと強く思い出させる作品群である」³⁷。すべての作品に内在する動きあるいは絶え間ない変化のために、特定の時点、つまり現在が決定的な意味を持つ。ナフタリン作品の場合、使用されている具体物やその具体的な歴史が重要な意味を持つのに対し、陶器は主に彼女の個人的な歴史と結びついている³⁸。宮永が先祖の陶器のいくつかを自分流に使い、作品に取り入れていることは、一方では先祖の

³⁴ 宮永、2019『家の変容』、p. 58；小崎、2012。

³⁵ 酒井千穂「宮永愛子展「そらみみみそら」物語りの器」『Art Yuran』。 https://www.art-yuran.jp/2005/04/post_b933.html

³⁶ 宮永愛子、発行年不明「そらみみみそら」。 <http://www.aiko-m.com/05-sora.html>。

³⁷ 黒澤、2019、p. 55。

³⁸ 本橋、2009、p. 4、は「様々な時の蓄積が、幾層にも重ねあわされ（…）私たちの日常が、一瞬、凍結されたかのように」と宮永の展示風景を説明している。

作品の継承であり、他方では並行して進行する異なるレベルの時間なのである。「祖父か曾祖父が焼いた器だと思いましたが、止まっていた時間をあらためて始動させられないかと思って、もう一度自分で焼いてみました」³⁹ 宮永は父親や祖父、曾祖父の古い陶磁器に自分の釉薬をかけ⁴⁰、再び音を発生させ、陶器を初めて窯から出したときの状態に戻すことで時間を操作し引き延ばす。こうして彼女は、彼女自身の家族の歴史や、中井が強調するように、密接に絡み合っている陶器と人類の歴史を結び付け⁴¹、作品を過去から将来へと繋ぐ。

作品《漕法Ⅱ》のさまざまな時間の層については小崎哲哉が指摘している。宮永家が4代にわたって収集した千年前の火山石は、陶芸家宮永家の100年の歴史と世界の時代を結びつけている。川の形に並べられた石は、異なる流速で平行するように流れる時間を象徴している⁴²。

さらに、作品のタイトルからも時間性の別の側面が浮かび上がってくる。宮永が陶の器に選んだ回文風の《そらみみみそら》⁴³は、平衡状態にある一定のサイクルを象徴している⁴⁴。「形は変わっていくけれども、いま必要な安定した形であるものが続いている」⁴⁵。これは浅田彰が展覧会タイトル『空中空』に関連してすでに指摘したことであり、彼はそれを、生成と変化を繰り返す「物質とエネルギーの循環のメタファー」と理解している⁴⁶。宮永は、器は未完成の状態、つまり「永

³⁹ 小崎哲哉、2009「時間と記憶を刻み込んだ〈一期一会〉アート」『ART iT 第19号』。https://www.art-it.asia/u/admin_interviews/ti63vydplmwtgshbzozx/。：違う作品に対してではあるが、本橋、2009、p. 4も対象物の時間と宮永の関係を指摘する。

⁴⁰ 本橋、2009、p. 3。

⁴¹ 中井康之、2012「始まりはあって終わりはない—宮永愛子の芸術」大阪国際美術館『空中空』pp. 112-117、参照箇所はp. 116；小崎、2019、p. 63も参照。

⁴² 小崎、2019、pp. 61-63、高松市で行われた『漕法』展についての展覧会評を参照。

⁴³ 宮永愛子、2012「なかそらの話」『RealKyoto』https://realkyoto.jp/article/nakasorano_hanashi/。作品タイトルに関してはWetzel、2018も参照。

⁴⁴ 宮永愛子、2012。

⁴⁵ 小崎、2018。

⁴⁶ 浅田彰、2012「エル・グレコから宮永愛子まで」『RealKyoto』(2012年10月15日公開)。<https://realkyoto.jp/blog/エル・グレコから宮永愛子まで/>。《waiting for awakening》についてですが、浅田は作品が「覚醒（消滅の開始ではなく）の時をじっと待っている」と述べている。田口かおり、2013「保存・修復におけるコンテンポラリー・アート：チャーザレ・ブランディの理論とその「現代性」」『美学』64(2) (243号)、pp. 73-84。「時間という要素を保存するしくみを内包している」p. 81。

統的な過渡期」⁴⁷であることを表現している。前述したように、バランスは異なる素材の間の緊張から生まれる。宮永によれば、不確かな状態は、新たな均衡を得るために動き、それによって新たな不均衡が生まれる。

貫入のひびの入った器というのは、皆さんがお使いになるときは、普通すでにひびが入りきって、安定している状態。でも、私の調合している釉薬は、いつまでも不安定なんだけど、不安定で均衡しているというのがポイントです。それが私のいちばん好きなところで、すべてに通じているんですけど、不安定な均衡というものをとても大切にしています。こっちでひびが入ったら、こっちは安定して、でも少し経つと、反対側でひびが入る。小さな器の中が、宇宙や地球みたいに変化し続けている⁴⁸。

生物学者である福岡伸一は「動的平衡」⁴⁹を宮永の芸術の中に見出す。「動的平衡であるがゆえに生命は可変的で、適応的で、回復力を持ち、強靱であることができる」⁵⁰。「生物は常に、非常に危ういバランスの上に立っているけれども、危うくなければ逆にバランスが取れないという、パラドキシカルな状況にある」⁵¹と小崎が述べるのも、同じことを指しているだろう。

その点では、宮永の作品は「世界の儂さ。脆さ。弱さ。切なさ。刹那」ではなく、むしろ「世界の勁さ。弾力。可塑。可変。回復性。永遠性と平衡」⁵²なのであり、これはまさに宮永の作品が明快に示している特徴である。陶器は固いように見えるが、絶えず動いている⁵³。時間の層と並列性、時間の異なる流速と反復、

⁴⁷ Wetzel, 2018, p. 106. 宮永愛子「Statement」. <http://www.aiko-m.com/statement.html> も参照。

⁴⁸ 小崎、2012。

⁴⁹ 福岡伸一、2012「時間を彫琢すること」宮永愛子 著『宮永愛子：なかそら—一空中空—』青幻舎、pp. 58-63、参照箇所は p. 62。

⁵⁰ 福岡、2012、p. 62。

⁵¹ 小崎、2012。

⁵² 福岡、2012、p. 58。

⁵³ 福岡、2012、p. 60。

サイクルとバランス、過去、現在、未来—宮永の作品にはさまざまな時間性が含まれている。《そらみみみそら》を単に〈はかなさの陶／音⁵⁴〉として特徴づけることは、その作品の多面性を捉えることにはならない。

偶然と介入

最後に、宮永の作品に対する新しい解釈を考えてみたい。これまでに述べた時間に関するさまざまな側面において、宮永の作品では〈偶然〉が大きな役割を果たしている。彼女はこう書いている。「忘れたところに鳴るんです」⁵⁵。そして、

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（…）そこにある空気温度とか湿度の差異で、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⁵⁶。

建畠はこの操作を宮永の「優しい手」⁵⁷と表現している。しかし、宮永は積極的に〈自然の偶然な変化〉に影響を与えている⁵⁸。変化を可視化、あるいは可聴化したいという彼女の意図がそこにはある。作品が示す時間の流れ、時間的な階層、そして私たちの世界が置かれている動的な均衡を芸術的に指摘するために偶然はコントロールされているのだ。

宮永は《awakening》シリーズの作品で、昇華を始めたり止めたりするための道具として粘着テープを人々に提供し、人々はテープで時間を早めたり遅らせた

⁵⁴ ドイツ語は「音」に相当する言葉が「der Ton」であるが、陶器の素材である「粘土」も「der Ton」という。語源的には二つの言葉は関係ないらしい(τ ό ν ο ς ⇔ ahd. thāha f.)。

⁵⁵ 宮永愛子の発言は小崎、2009に引用されている。

⁵⁶ 小崎、2018。

⁵⁷ 建畠、2012、p. 102。

⁵⁸ 高階、2018、p. 4が指摘するように、もちろん、その背後には、高階秀爾がいうように「動きがなければ〈時の流れ〉も存在しない」がある。

りする。宮永は展覧会のための作品か、あるいはコレクターのための作品かによって、昇華のスピードを決めている⁵⁹。同様に宮永の特殊な釉薬もまた、自然の変化のプロセスに対する人間の介入として理解することができる。前述の通り、宮永は「ひびが入りやすい不安定な調合」⁶⁰の釉薬を用いることで、貫入の頻度と持続時間をコントロールする。貫入は「条件が整えば」⁶¹個々の陶器がほぼ終わりなく永遠に音を出し続けることになる。ここで宮永が行っていることは、人間の自然への積極的な介入とも言えるのではないだろうか。

[本研究は、JSPS 科研費 JP20H01206《近現代美術における死生観の研究～「ヴァニタス」表象を中心に》(研究代表者 香川檀教授)の助成を受けたものである。]

⁵⁹ 小崎、2012の中で、宮永がこう説明する。「厳密に1週間びったりにと言われると、いろんな状況があるからそこまではお約束できないですね。でも例えば、大きな会場で展覧会を開くときと、コレクターさんがお持ちになってお家で何十年も一緒に居るための変わり方とは変えてあります。展覧会では、初めて私の作品に触れたお客さんが段階をいろいろ見られるように、作品によって変化の速度を変えています。会期がこれくらいだから、最後はこんなふうになるようにしようとか考えて。コレクターさんの場合には、1週間でもう形が見えなくなって結晶ばかりになっちゃったというのでは早すぎるだろうし、生活の中で作品とともに生活するときには一緒に流れていく時間はとても大切で、たぶんアートのいちばんの醍醐味はそこだと思うし」。

⁶⁰ 小崎、2018。

⁶¹ 小崎、2009。湿度や気温が貫入に影響する。

参考文献

- 浅田彰、2012「エル・グレコから宮永愛子まで」『RealKyoto』（2012年10月15日公開）。[https://realkyoto.jp/blog/ エル・グレコから宮永愛子まで /](https://realkyoto.jp/blog/エル・グレコから宮永愛子まで/)（閲覧日：2023-11-25）。
- アサヒグループ大山崎山荘美術館、2004『企画展のご案内』「Indexless —ノブのないドア—：永遠に残る名品と永遠に残そうとしない名品」。 https://www.asahigroup-oyamazaki.com/tokubetu/syosai_6.html（閲覧日：2023-11-25）。
- Berman, David, 2014, “On Strata”, White Rainbow, ed., *Aiko Miyanaga Strata: Origins*, London: White Rainbow, pp. 14-16.
- Bohlmann, Carolin, 2019, „Museale Konservierung des Ephemereren“, *Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie* 27(2), S. 99-114.
- ド=ロワジー、ジャン、2012「あなたには何も見えないだろう。」宮永愛子『宮永愛子：なかそら—空中空—』京都：青幻舎、pp. 108-111頁。（初出：Maison de la culture du Japon à Paris & Fondation du Japon, eds., 2010, *Doubles lumières Aiko Miyanaga & Naoko Sekine*. Paris: Maison de la culture du Japon / Fondation du Japon）
- Evangelische Kirche in Deutschland, Hg., 2017, *Die Bibel. Nach Martin Luthers Übersetzung. Lutherbibel revidiert 2017*. Stuttgart: Deutsche Bibelgesellschaft.
- 福岡伸一、2012「時間を彫琢すること」宮永愛子 著『宮永愛子：なかそら—空中空—』青幻舎、pp. 58-63.
- Ito, Yukiko, 2014, “Foreward”, White Rainbow, ed., *Aiko Miyanaga Strata: Origins*, London: White Rainbow, p. 9-10.
- 黒澤浩美、2019「宮永愛子：そらみみみそら（弁柄格子）」吉備久美子、阪本千尋、立花由美子、横山由季子 編『家の変容』東アジア文化都市2018・金沢実行委員会、金沢市、p. 55.
- 宮永愛子、2012「なかそらの話」『RealKyoto』（2012年11月29日公開）。<https://realkyoto.jp/article/nakasoranohanashi/>（閲覧日：2023-11-25）。（初出：『新潮』2012年11月号、pp. 258-259）

Der Ton der Vergänglichkeit? はかなさの(音/陶/トーン)? ~ 〈そらみみみそら〉—宮永愛子の陶インスタレーション~ Maren Godzik

宮永愛子、2019 「宮永愛子:そらみみみそら (弁柄格子)」 吉備久美子、阪本千尋、立花由美子、横山由季子 (編) 『家の変容』 東アジア文化都市 2018・金沢実行委員会、金沢市、p. 58.

宮永愛子、発行年不明「そらみみみそら」. <http://www.aiko-m.com/05-sora.html> (閲覧日: 2023-11-25).

宮永愛子、発行年不明「Statement」. <http://www.aiko-m.com/statement.html> (閲覧日: 2023-11-25).

本橋弥生、2009 「であいつながりはじまり」 国立新美術館編 『アーティスト・ファイル: 現代の作家たち. 宮永愛子. 013』 国立新美術館、pp. 2-4.

長尾衣里子、2021 「見えないものを見ようとし、聞こえないものを聞こうとする」 京都市美術館 編 『コレクションとの対話: 6つの部屋』 コレクションとの対話: 6つの部屋」 実行委員会、pp. 18-19.

中井康之 (2012) 「始まりはあって終わりはない—宮永愛子の芸術」 宮永愛子 著 『宮永愛子: なかそら—空中空—』 青幻舎、pp. 112-117.

日本聖書協会、2018 『聖書協会共同訳』 日本聖書協会.

岡部あおみ、2007 「錬金術の夢—結晶のカオスから」 企業メセナ協議会 編 『宮永愛子展—岸にあがった花火』 アサヒビール芸術文化財団、pp. 8-12.

大原美術館 編 『宮永愛子: みちかけの透き間』 大原美術館.

小崎哲哉、2009 「時間と記憶を刻み込んだ〈一期一会〉アート」 『ART iT 第19号』. https://www.art-it.asia/u/admin_interviews/ti63vydplmwtgshbzoxz/ (閲覧日: 2023-11-25). (初出: 『ART iT 第19号』 2008年4月)

小崎哲哉、2012 「すべてのものはいつも変わり続けている 対談: 宮永愛子×朝吹真理子」 『RealKyoto』 (2012年9月15日公開). <https://realkyoto.jp/article/miyanaga-asabuki/> (閲覧日: 2023-11-25).

小崎哲哉、2018 「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: 宮永愛子×八木良太」 (2017年10月15日、元淳風小学校 『RealKyoto』 (2018年3月5日公開). https://realkyoto.jp/article/mitate_imagination_2/ (閲覧日: 2023-11-25).

- 小崎哲哉、2019「1000万年と〈私〉の円環」『Assembly 京都に劇場文化を作る』
2019年4月号、pp. 61-63.
- 酒井千穂、2005「宮永愛子展〈そらみみみそら〉物語りの器」『Art Yuran』.
https://www.art-yuran.jp/2005/04/post_b933.html (閲覧日: 2023-11-25).
- 田口かおり、2013「保存・修復におけるコンテンポラリー・アート: チェーザレ・
ブランディの理論とその〈現代性〉」『美学』64(2) (243号)、pp. 73-84.
- 高階秀爾、2018「透き間の美学—宮永愛子の世界」大原美術館 編『宮永愛子:
みちかけの透き間』、pp. 4-5.
- 建畠哲、2012「優しい手、強靱な意思—宮永愛子の世界」宮永愛子著『宮永愛子:
なかそら—空中空—』青幻舎、pp. 102-107. (初出: 宮永愛子 (2011) 『beginning
of the landscapes—Miyanaga Aiko』ミズマ アートギャラリー)
- Wetzel, Michael, 2018, *Neojaponismen: West-östliche Kopfkissen*. Paderborn:
Wilhelm Fink.
- White Rainbow, ed., 2014, *Aiko Miyanaga Strata: Origins*, London: White Rainbow.
- 柳沢秀幸、2018「みちかけるすきま」大原美術館 編『宮永愛子: みちかけの透
き間』大原美術館、pp. 92-101.
- 吉備久美子、阪本千尋、立花由美子、横山由季子 編、2019『家の変容』東アジ
ア文化都市 2018・金沢実行委員会、金沢市.