

あいだのすみっこ不定期漫遊連載 第31回

2005-01・20

古傷に宿る光

やきものと彫刻との亀裂に八木一夫を読む

稲賀 繁美

(いながしげみ/国際日本文化研究センター、
総合研究大学院大学)

「創」という字が、「つくる」とも「きず」とも読むことに、八木一夫は興味を示している（「屈託のなかで」1976）。無限定な自由に傷を追わせ、自ら設定した不自由な枠と対峙し、超克する営み。創造とはそこから展開してゆくというのが、八木一夫晩年の心境だったようだ。以下は、その傷、そして自らを追い込む八木の「屈託」の幾筋かの痕跡を辿る試みである。

信楽の狸とホアン・ミロと

30センチ近い直径で、長さ80センチに及ぼうという土管が、信楽焼きで転がっている。中央でなかばへし折られて湾曲し、中空におずおずと持ち上がった両端は、不揃いに断ち切れ、無様な傷口を開いている《「信楽土管」[94]》。その湾曲した土色の管の、鞍部の脇の上と、歪んだ開口部の穴のなかに、信楽の豆狸が一匹ずつ、ちょこんと鎮座している。京都国立近代美術館で開かれた八木一夫没後25年の回顧展会場でのこと。まだ陶芸にも彫刻にも親しんだこともない子供たちにも人気の作品といえば、狸が隠れんぼを演じるこの土管だろうか。見たところ、八木の遊び心が、もっとも無邪気にまた屈託なく、御里を露呈させた作品といってもよからう。実際には、焼成の

最中に偶然落下して癒着したデキモノを、恩寵よろしく有り難がる愛陶家への、八木一流の揶揄を込めた皮肉であるとは、展覧会図録に見える花井久徳氏の指摘。1966年の作品だが、同年10月には、当時73歳のホアン・ミロが京都を訪ねており、当時48歳の八木一夫は、ミロたち一向と桂離宮を訪ねたのち、信楽にも同行している。

当時のミロは、マヨルカ焼きの皿の絵付けにも手を染めていた。「きらめくような原色の中での星や女が出会いもつれあう風景」を描いては「いまだかわらず清冽な詩情を放って若々しい」芸術家。地中海の申し子のようなこの外国人作家が、日本の何に喜びそうか、八木はまえもって見当をつけておいた。だが、以前写真で見た、パリの舗道を闊歩する、「はずむ足音」も聞こえそうなミロの「軽快そのものの足取り」と、眼前に現れた73歳の老人の「ゆるやかな歩調」との齟齬が、八木に「錯誤」の感覚を植え付け、「小さなとまどいを起こさせ」ていた。桂離宮で老芸術家が見せた、おおいようもない「激しい疲労の色」。そのミロは楽斎工房で、「いかにも素人の日本画」としか言えない日の出の海景の色紙に、突然大きな声をあげ、しきりに感心してみせる。こんな間抜けな絵のどこが良い

のか、と訝しがって「もう一度その画をのぞき込む」。そのつかの間の隙に、八木は不意打ちを食らわれる。一足先に庭におりたミロは、そこで信楽の狸の置物を「発見」してしまったのだ。「しまったと私は思った。そんなことだろうと、私はつぎに狸庵というタヌキ作りの工房へ廻ることを予定していたのだ」。

緩慢な老人と思い込んだ相手に、ままと先手を取られた八木の「あわて」振り。「ミロ画伯と歩く」という八木の文章は、その間の呼吸を伝えて、貴重な証言となっている。《信楽土管》に寄生している二匹の狸の由来を、このミロとの駆け引きに読み取ることも、不可能ではないだろう。「茶碗屋」、焼き物師として、粘土や炎の扱いにはあくまでも拘りながら、通にしか通用しない閉ざされた世界への陶酔を拒み、外部の無垢な眼差しに敏感であろうとした八木。京都の伝統の中核に浸透しながら、陶磁器を彫刻の世界と切り結ぼうとしたその姿勢の屈曲が、生涯のなかでももっとも直裁に、あるいは愚直なまでに自嘲された瞬間である。

記号と生理と

異鉄の陶芸家との評価のためだろうか、八木一夫の造形を、同世代の彫刻の世界のなかで評定するという作業は、不思議に立ち遅れているように思われる。ミロといえ、若い日の八木が、その自在な造形記号に引き付けられ、《二口壺》(1950 [13]) ほかの作品で、その意匠を陶磁の世界に置き換える手本とした作家である。だが両者の切り結びひとつ、吹くは問い直されていないのではないか。「展覧会を見て」(1970)で八木はイタリアの「軟陶のオブジェ」に触れ、そこに「やきもののもつ独自の生理、ひいては自然」を感じ取ることができなとする。素材との協和を技術的な必然として受け入れざるを得ない「やきものとしての深酷さ」が薄い反面、そこには「不如意の極端に少ない陶芸」の在り方が見て取れる。そこに八木は「いかにもラテン的な闊達な匂いの強さを嗅ぎだし」、「作者とやきものとの間の素っ気ない切実さとも言えるような」、日本の陶芸には感じられない「ふしぎなかわりかた」を見いだしている。

深



八木一夫 信楽土管 1966

その一方で、ミロとの会見では、こんな証言を引き出してくる。曰く信楽の印象は強烈だが、すぐに咀嚼できるものではない。技術や素材も、帰国してゆっくり吟味したい。それらはやがて自分の作品のなかに、「記号」のように現れてくるだろう、と。いかにも即興とみえるミロの作品も、単に感覚上の導きから即座に生まれるわけではない。俗に腑に落ちるといって、自らにとってより切実な課題と状況との把握の末に、はじめてミロの作品も、それとして成立する。その様を納得する八木の姿が、ミロとのやり取りから見えてくる。

絵肌に刻まれる「記号」のありかたは、陶磁器の線彫り、染付けあるいは絵付けを問い直す契機となる。《白釉レヴュー図大鉢》(1949 [10])などは、主題の共通性からも、三岸好太郎がパレットのうえにナイフを駆使して描いた《オーケストラ》(1933)の試みを、貝殻状の形態の大皿に移した実験としても分析できようか。三岸は画布や板に乗せた油彩を引っ搔いて、下塗りの黒の線刻を際立たせたが、八木の鉄の象眼は、反対に成型された陶磁器の肌に食い入って発色する。《草花紋小瓶》(1953/4 [17])などでは、表面の刻線が基盤としての器に対する物理的な侵犯となり、あわよくば絵柄の亀裂によって、瓶そのものを砕こうとする密かな意思を漲らせる。ここには、富本憲吉の仕事への、八木としての反発をも読み込んでよいかも知れぬ。器物の絵付けに厳格で、描くことに一種「生理的な陶醉」とも見える愉悦を覗かせる富本は、またそれゆえに、描いた絵によって器の内部を亀裂させて考えることは回避した(「富本さんのこと」1974)。これに対してミロの絵画記号を想起させるような星や矢印が散りばめられた八木の《二口壺》(1950 [13])では、二つの開口部はもはや壺としての機能を果たさず、オブジェの目とも口ともつかぬ表情機能を司る。それは《白化粧黒象花生》(1952/3 [15])に受け継がれるが、ここではパウル・クレーバりの黒々とした絵文字が煙突のような黒の円筒と語り合っている。

ふたつの開口部も謎を含むが、八木は20歳のころに、沼田一雅のアトリエの酒宴に参加したおり、師匠の鳥の香炉を評して、穴がひとつでは煙りがこもって火が消える、と発言して物議を醸したことがあったと回想する(「忘れ得ぬ人 沼田一雅先生」1968)。そのときに得た傷は、「まるで回帰熱のように確実に、そしてふいに、私の胸でくすぶり出す」と八木は語る。あるいはここに、八木のオブジェの「ふたつの開口部」への偏執を解く、精神分析的な鍵を探ることも許されようか。器物の役には立たぬ開口部がさらに増殖を繰り返して、円環の無限軌道に寄生したとき、円環は水平であることをやめ、直立する。そこに《ザムザ氏の散歩》(1954 [19])が成立する。

芸術家と職人芸と

「わてら茶碗屋でっせ」を口癖とし轆轤に徹底して拘りながら、しかも轆轤が閉じ込められていた実用の規則から轆轤を解き放った作品。それが八木初期の代表作にして、日本の前衛陶芸の嚆矢と目される《ザムザ氏の散歩》の一般的評価だろう。職人の世界にあって「いい轆轤」とは、「手(作者の内部)と土(素材の状況)とを、水の流れるような協和と必然とでもってかかわりあわせていく、その状況のよさを指す」と八木は言う(『オブジェ焼き』1999 [66])。土の凝集性とロクロの遠心力との兼ね合いを計る技術には、職人仕事ならではの手際の完璧さへの指向が色濃く、そこからの逸脱は、職人失格の烙印にほかならず、八木は羞恥心を覚えずにはいられない。そんな気遣いから自由で、いかにも天真爛漫な富本憲吉の、お世辞にも「上手ではない」轆轤捌きへの、屈曲した羨望。その傷痕もまた、一夜にして虫に『変身』を遂げた「ザムザ氏」に託して、八木が試みた自己変態の深層心理を照らすだろう。

これに前後する時期にイサム・ノグチが日本の芸術界に投げた影響の大きさは、なお総合的に検討される余地を残している。『八木一夫』展図録では、花井久穂氏が『み

づゑ』初出の瀧口修造の「イサム・ノグチ
ふしぎな芸術の旅」を引いている。そこ
では彫刻と陶磁器とを窮屈に分離している
境界を自在に横断して、「生活のなかにか
たちを呼吸」させるイサム・ノグチが描か
れ、また「空洞性を応用した焼き物独特な
量感」が指摘されている。これが、彫刻
とは別種のやきもの独特の造形性をめぐる、
「中は空ろか」という八木らの議論に結び
付き、《雲の記憶》(1959 [37])の「ふっく
らと内部に空気を含んだようなフォルム」
へと鮮やかに昇華されている、と花井氏は
慧眼にも指摘する。蛇足を加えるならば、
これは岡倉天心の『茶の本』(1906)に見られ
た、空としての器の本質を巡る議論を想起
させる話題であり、またこの作品に見られ
る、ナメクジを連想させる突起を含む形状
は、イヴ・タンギーなど米国の超現実主義
者の愛用したモチーフとも親近性を示し
ている。タンギーの不定形の軟体があくま
で二次元での目騙しに頼った虚構であった
なら、八木は、器という空洞をその皮膚に
よって立体的に表現してみせた。この系譜
は、やがて草間彌生のソフト・スカルプ
チャーに至る中空の表層からなる立体造形
へと展開を見ることになるだろう。とりわ
け草間は、〈家具〉という手工芸品に、
ファロスを思わせる突起を無数に生やして
みせた。そこでは女性的存在としての応用
芸術の表皮のうえに男性原理を強引に生体
移植することで、これを〈彫刻〉という男
性原理の作品に変身させる——という鍊金
術が企てられている。八木の場合、草間ほ
どまでに明瞭な挑発の意思は見られない。
とはいえ、その造形は、陶磁器という西欧
世界では劣勢芸術に分類されるジャンルか
ら脱皮して、彫刻という大芸術の領分での
発言権を確保する戦略の一環をなしていた。
両者の平行性は看過すべきではあるまい。

外皮と内奥と

器という受け身が身上の造形に、いかに
して立体的なオブジェという自律的な役割
を負わせるか。その模索は雌型・雄型のせ

めぎ合い、あるいは内部と外部の反転とい
った装置によって試みられてゆく。それは
黒陶による造形とともに始まる。末広がり
の方形の上部が窪んで、そのなかの突起が
押し潰されたような表情を見せる《衣》
(1963 [49])などは、あたかも粘土の固ま
りのうえに着席した人体の凹凸を写したか
のような曲面を描いている。黒い艶やかな
肌をもった裸体のトルソの雌型といっても
よいが、おりから瀧口修造らが紹介に努め
ていたマルセル・デュシャンの《雌のイチ
ジクの葉》(1950)などの、人体の一部から
型を取ったとも取り沙汰された、緩やかな
凹凸のエロティックな形態をも連想させる。
赤褐色の《壁体》(1963 [52])に続く《小
町のギブス》(1964 [56])は、座席を思わ
せる形状で、わざと接合部にバリを残して
量産品のような肌合いを見せているが、そ
の背もたれに相当する部分には、鋭利な刃
物で皮革を切り裂いたような傷痕が何本も
刻まれている。ルチオ・フォンタナがキャン
ヴァスをパレットナイフで切りつけた作
品を公にしたのは、これに先立つこと数年
だった。フォンタナの試みが、画布の平面
性という、絵画にあっては不可侵な規約を
破り、画面を損壊しながら、画面に投射さ
れる照明のつくる陰影によって作品が成立
しうることを証明してみせたなら、八木は、
同様の切り傷を陶土に負わせることで、三
次元立体に潜む中空の「内奥」の存在を、
見る者に訴える。

《舞炉》(1965 [77])や《爐》(1965 [78])
は、おそらくはピカソの金属による驢馬の
玩具を意識しながらも、中国古代の青銅器
の動物文様に託して、器の原点を探ろうと
する。外部へと展開する造形よりも内部の
存在へと凝縮する指向は、これ以降さらに
徹底して追求される。方形の箱の内部に複
雑な管がうごめく造形には、京都市立芸術
大学で同僚となった辻晋堂をはじめ、海外
の彫刻家を含めて、複数の示唆があり得た
だろう。とはいえ、次のような回想も、八
木の求めていた世界を暗示するだろう。彩
葉で化粧を施さない、歴史以前の土器の素

顔。その直裁な照り返しに眩しい思いをしていた八木は、河井寛次郎の窯に転がっていた素焼を見て、眼が覚めたのだという。

「まるでそっけない土管のようなものであった。あの完成品にみられるような情感のその気配すら、どこをつづいても匂たって来そうもない、ぶっきらぼうな、骨太な——。だがたしかになにかを待ちうけているような土の素顔であった」(「素顔」)。《素焼パイプ『風位』》(1955 [23])や、パイプがつまり過ぎて膨れ上がったといった愉快な《ダルマサン》(1956 [27])に、そんな「土管」を内部に隠し持った器への初期の関心がうかがえる。そうした内部器官が表層を覆うと、かえって土管同士が互いを阻害・疎外して《失明》(1956 [24])状態に陥ることも、八木はきちんと弁えていた。八木は意識した造形上の問題系を徹底して追求すると、次の問題系にすばやく、しかも果敢に飛翔するのを常とする。そのなかでは、後年におけるやや例外的な展開例だが、《白化粧作品》(1964 [70])を数えることも許されようか。抱き合うように接合された、という想定のみたつの立体は、おそらくはブランクーシの《抱擁》の記憶を**おぼえ**つつも、外部から石を刻むのとは異なる原理を内部に宿している。この接合作用は晩年に再び装いを新たに再来するが、その前に触れておくべき事柄がある。

穴と扉と

60年代後半からの黒陶による理知的な作品には、堀内正和との切磋琢磨が指摘されるが、《黄釉環壺》(1966 [90])や《白い環壺》(1966 [91])といった、中空の環状筒の上部に不定形の開口部が挟り取られたような器を経由して成立した、黒陶の《環》(1968 [110])などには、具体美術協会の吉原治良(1905-72)の**トレード・マーク**を、二次元から三次元へと移しつつ、これ見よがしに換骨奪胎して憚らぬ自信も透視される。吉原にあってはなおく意味を装填されていなかった、円環中央の空虚は、これら八木の三次元への翻訳を通じて、異次元への扉としての役

割を担い始める。謎を隠し持つ内部という意匠に、堀内の彫刻が放つ明快な合理性との切り結びが作用して、錯視を利用した遠近感の誇張した黒い作品が量産される。黒ヘルメットの下に左右歪な目が並ぶ《右の目と左の目の情報》(1968 [111])、方形の穴の彼方に小球がぶら下がる《みんなさかさま》(1968 [112])や、短縮法で奈落を暗示する《頭は先に進む》(1968 [113])、さらには当時流行の合わせ鏡や入れ子細工といった意匠をブラック・ボックスよろしく黒い陶土の箱に閉じ込めた《素因のなかの素因》(1969 [126])、《穴を通る穴》(1969 [127])。これらの製作に続き、ブロンズを手掛けるに至って、形而上学的な穴は、方形の壁面に穿たれた扉あるいは窓へと変身を遂げる。水平の土台と、宙に浮いた垂直の壁面とを青銅の階段だけが繋ぎ、その導く扉の彼方には虚空が広がる《遠い入り口》(1969 [137])。あるいは、その扉が金色の円環を描く《真珠取りの肖像》(1969 [138])。さらには、平板な直方体の中央に双曲線を描く穴が落ち込んだだけの有り様を垂直に立てた《そのあたり》(1969 [140])。同様の意匠を、穴にたいして垂直にまっぶたつに断ち割った《ニュートンの耳》(1969 [143])では、嵌まり込んだ穴底で二当分されたリングが、どうしたわけか耳のシルエットを宿していて、同時代の彫刻家、三木富雄(1937-78)の《耳》(1965-72)への当て擦りとともに、関根伸夫の話題作《位相一大地》(1968)を図解してみせた、といった剽軽な趣も示している。

ほぼ同じ時期には、《長き午前》(1969 [129])、《戦士》(1969 [131])などのブロンズ作品が制作される。ヘルメット状の帽子を被った青銅の円柱が、あるいは浮輪のような首巻きに顔を埋めたり、小首をか上げたりしている。《融合への分離》(1969 [130])といった矛盾を孕む表題や、《つながれた器》(1969 [132])のように鎖に結ばれた兵卒の姿からも、折からの学生闘争の造形的暗喩を読み込むことは容易だろう。一貫して亀頭状の形態が孤独に佇んでいる

が、同時期にほかならぬ青銅の《亀》(1969 [133])が仰向けにひっくり返って手足をもがいているのも見逃せない。手足の生えた円盤は、《ザムザ氏の散歩》に至る系譜の原点にも位置していて、《月》(1954 [20])と題された作品にその初期の具体例を見る。1973年になると、甲羅を下にした半球形に不釣り合いに小さな四肢と頭・尾を付けただけの、起き上がることなどハナから不可能な、置物然たる《亀》(1973 [189])へと発展する。ここに男性原理の不全を見るのは、あまりに図式的な解釈に過ぎまいが、そこに「所詮は、土の生理に導かれて」の陶家の家業への諦念だけでなく、自律した造形なる幻想への、覚めた自戒や覚悟を読むこともできようか。

拒絶と空虚を越えて

1970年を迎え、白化粧を施した器や壺に、鉄絵でミニマリスト的な機知を飛ばした作品をものし、禅臭を取り込んでも力負けせぬ自在の境地を見せた八木は、ほぼ直方体の《鉄絵の器》(1969/70 [146])を経て、《白い箱》(1971 [160])、《白い箱 open open》(1971 [161])に至りつく。〈箱〉の側面にはクギで引っ掻いたアルファベットの悪戯書きが、時に草書で踊り、ときに楷書で澄ましており、半開きあるいはちょっと口を開いた上蓋が、物ありげに内部の暗黒を指し示す。1972年から始まる〈本〉のシリーズも、秘された内部が実は空虚にほかならないという虚無的な拒絶の身振りを伝えるようだ。広げられた本のうえにおかれた眼鏡に、NOの字が刻まれた《ノー》(1972 [180])は、意匠としてはあきらかにジャスパー・ジョーンズの作品に負っているが、粘土でできた書物の擬態は、はや作品であることををも放棄して、作品が載るべき土台へと還元されている。書き込まれたはずの知識を読み取ることも許さない、無意味な土台として。それは《缶相》(1975 [206])や《流離》(1974 [205])を経由して、へしゃげた空き缶を吸収し終えた《至福》(1975 [207])の板面や、缶が潰れて地面にべしゃ

んこに押し付けられるに至る過程を、手術台のうえでの演習のように展開した《黒陶陶板》(1975 [208])に受け継がれる。ひたすら作品の載るべき台座に拘泥した、小清水漸との競合は、検討に値するだろう。

1974年の〈手〉のシリーズは、すべてを吸い込んで虚無に固まった黒い土台から、逆にこちらの世界に対して延ばされた触手だろう。《先導者》(1974 [197])や《出発》(1974 [198])で、漆黒の壁面から、指先が出現する。《先導者》では4本の左右の指とは掛け離れて、親指だけが2本はるか上方に隔離されている。梅原猛氏はそこに《先導者》の孤独の象徴を見る。この解釈の是非は措くが、似たような指先が、成型された黒い炭素樹脂から突き出された様は、『帝国の逆襲』と題されたハリウッド映画でも目にした記憶があるだろう。《密着の距離》(1974 [199])では、親指と小指の合体したふたつの手のひらが出会いを演じる。中指が融合した左右の手(《作品》1974 [201])。テグスで宙づりにされた右手同士の握手(《ゆらゆら揺れる手》1974 [200])。かつては穴にすべてが飲み込まれた壁面から、いまや左右の手が出現し、こちらの世界に《提示》(1974 [202])し、《示》(1974 [203])の信号を送る。さらには平坦な手のひらをもった両手が並んで、左右を隔てる《距離》(1974 [204])を計る。塑像から突き出た指先にこもる表現力は、あるいはジャコモ・マンズー(1908-91)の《枢機卿》といった作品からの感化であるやも知れぬ。とはいえ、ここまで見てくれば、その選択が、器という造形に宿り、また働きかける往還作用を巡っての、実に一貫した思索の経緯に則った軌跡だったことも明らかだろう。

焼成と冷却と

「かくのではない。ぬるというのでもない。たらし込まれながら、墨はしわしわと微妙な黒の領域を拡大し続けるのだ」。《焼きもの師の見た琳派展》(1972)に見える一節である。《じわじわと脱いでいく》(1977 [234])、《ひかりが頬をすべる》(1977

[236])、《疲労は舌から》(1977 [133])では、このような粘着性の高い緩慢な流体の運動が、貼り込まれた鉛によって演じられる。《発芽の様相》(1977 [240])は、垂直方向に伸びゆく成長の様を捉えたものだろうが、芽の付け根に巡らされた辰砂の朱色もなまめかしい。こうした運動への注視の傍らで、再び群像形式の組み合わせが追求される。《あいさつの形態は》(1977 [237])は、左右の手の握手による目配せを、抽象的な形態に置き換えたものだろう。《理解すること》(1977 [139])は、さらにははっきりと、接するか否かの触れ合いを結ぶ、ふたつの柱の交渉を描き、《三思三省》(1977 [242])は、互いに傾きあいながらも独立を保つ、三つの柱の作る空虚な空間を際立たせる。《毒器具A》(1977 [251])は触手を延ばす管と、それを受け入れる管との接合からなり、以前に乳白色のガラス瓶をふたつ寝かせて重ね合わせた際の相互貫入(《硝子作品》1967 [105])、あるいはブロンズの《知恵の輪》(1969 [139])の絡まりによって造形した睦み合いの、変奏をなす。こうして互いに語り交わす群像は、有機的な皮膚感覚を払拭しつつ、幾何学的な形象を獲得し、《陽浴びする鳩》(1978 [273])や《陶斧》(1978 [274])、さらには《風位》(1978 [280])で生まれた、傾いだモメントをも身に帯びる。その行き着いたところに生まれたのが《いつも離陸の角度で》(1977 [256])。形態は古墳時代の石棺を思わせ、黒は死の色、題名もあの世への離脱とも読み取れる。それを不吉と見るか否かは、議論が分かれ、またその作品評価もお定まらない。

その翌年、還暦を迎えた八木は、《ザムザ氏の散歩》、《雲の記憶》、《盲亀》など6点について、旧作と同一題名の新作を並べ、展覧に付す。翌1979年2月28日、作者は心不全のため惜しくも急逝。対をなして語り交わす群像の造形に至り、還暦を期に自らの過去へも本卦帰りした八木に、なお寿命が許されたなら、この先2週目の人生に、どのような展開がありえただろう。

黒楽を論じた《冷却》と題する一文(1969)を見よう。そこには、窯のなかで赤熱状態の碗を金バサミでつまみ出し、水中に浸けるという急冷作用によって、楽焼の美しい黒の出現する様が述べられる。「冷却の状況によって、同じものもがらりと表情を変え、それで生きたり死んだりすることとなる」。ここから「冷却もまた焼成なり」との教訓を得て、まるで燃焼しっぱなしの自分の人生を「たしなめられている」ような気がした、と八木は感想を述べる。晩年の黒は、あるいはこうした生成を目指しての、冷却の色彩だったのだろうか。その八木は、1973年にはバキスタン、アフガニスタン、イランに旅している。カラチ街道の印象を歌った「驢馬の歌」と題する八木の詩には、「古傷みたいな光りかたで」という一行がある(司馬遼太郎「八木一夫雑感」より)。還暦を迎えた八木は、自らの古傷に見える、あのテカテカとした不気味な光沢を、どのように見つめ直していたのだろうか。八木の心の底に蟄っていた「被虐的ないし加虐的嗜好」(「タリ患者」、1964)の傷痕を探る探索は、なお将来の課題だろう。

* 京都国立近代美術館『没後二十五年 八木一夫展』展覧会図録(2004)所収の内山武夫、松原龍一、花井久穂各氏の論文を参照した。なお本文中の括弧内は、本カタログによる年代と作品番号([])で表示した。また 京都国立近代美術館ニュース『視る』414号のほか、司馬遼太郎『微光のなかの宇宙』(中公文庫、1991)、八木一夫『オブジェ焼き』(講談社文芸文庫、1999)を参照した。同展は2004年9月28日-10月31日に開催。