

八木家にみる「抗走の系譜」

大長智広（京都国立近代美術館主任研究員）

世間には、芸術家一家として称される家系、家族がある。芸術家としての評価はそれぞれだとしても、身近に切磋琢磨できる存在がいるという環境、しかもそれが家族であるという状況は、作家個々にどのような影響を及ぼすのだろうか。ここで対象とするのは八木家である。八木家については、前衛陶芸家集団・走泥社を牽引し、日本におけるオブジェ陶の成立に多大な貢献をはたした一夫が著名であるが、一夫のほかにも父の一艸（陶芸家）、配偶者である高木敏子（染織家）、弟の純夫（陶芸家）、長男・明（陶芸家）、次男・正（彫刻家）とまさに芸術家一家である。この家族に対して、企画者の中長小西の小西哲哉は「抗走の系譜 The Yagi Family: Rebels Against Convention」という展覧会タイトルをつけている。

「抗走」とは、「さからうこと」、「はしること」という意味を持つ漢字による熟語である。実は一夫は、いわゆるオブジェ陶を手がけ始めた最初期の1955年に《抗走者》（高松市美術館蔵）[fig.2]という作品を制作している。この作品はその前年に制作され、今では真実・虚実ないまぜとなって伝説的に語られることも多い《ザムザ氏の散歩》[fig.1]に準ずる仕事である。《ザムザ氏の散歩》は轆轤で制作された円環を胴部にもち、轆轤で制作された円筒のパーツを手足のようにいくつも張り付けた作品である。円環を縦に用いることで、作品は立ち上がり、一夜にして虫となったカフカの小説『変身』の主人公のザムザ氏が形象化されている。ただし、小説を読むとこのように立ち上がる場面は一か所しかなく、あとは這いつくばって動き回る虫の姿でザムザ氏は描写されている。これまで《ザムザ氏の散歩》については様々に語られてきたが、「立ち上がる」点に関して小説との関連で述べられた作品評はほとんど存在しないようである。ただし、小説の中でただ一か所だけ立ち上がる場面は印象的であり、《ザムザ氏の散歩》の造形が構想されるうえで重要な意味を持つと思われる。とはいえ、「散歩」と名付けられたようにこの作品は動勢においては乏しく、虫へと変身した自身に対しての戸惑いそのものが表現されているかのようである。同時に、おぞおぞとオブジェ陶の世界へと足を踏み入れる一夫の姿そのものにもみえる。だからこそこの作品に対しては「孤独な彼の心の反映」とされ、一夫のオブジェ陶は「抒情詩」、「心象風景」と評されたのであろう（註1）。一方、構造的な類似性を持ちながらも翌年に制作された《抗走者》では、すでにおぞおぞとしたところはなく、何か吹っ切れたような、そしてまさにこれまでの自己に対して抗走するかのような作者の意識がみてとれる。つまり一夫のオブジェ陶が心象風景の発露であり、《抗走者》も一夫の自画像であるとするならば、それは「既存の陶芸界」や「伝統」に対しての反逆という面があるとしても、既成の枠組みを当然とらえてきた自身の仕事に対する不断の問い直しという意味で過去の自分からの「抗走」であるということもできる。

焼きしめによる《風位》は、柔らかな曲面を有する土の板がある空間を覆うという構造を基本として成立している。作品には突起物が付けられ、後面にはぽっかりと大きな穴（口）があいている。一夫のオブジェ陶にはイサム・ノグチの影響が多分にあるが、1952年に神奈川県立近代美術館で開催されたイサム・ノグチ展のポスターを一夫が保管していたこともその影響関係を物語る。ちなみにこの事実は、筆者が2018年から19年にかけてのポーラ美術振興財団の助成を受けて八木家に残る作品、図書、参考資料等の悉皆調査を行う中で判明したことである（註2）。《風位》は、一夫自身が「ポカッと、これは

やられたなあ」(註3)と述べたようにタタラ板を焼いたり棒状のものを焼いたりするようなノグチの素材との向き合い方を、その彫刻的構造は活かしながらやきものの側へと引き寄せたものだといえる。その上でうつろうつわとの境界を問いかけるような穴(口)があげられているのである。一夫はノグチのテラコッタの彫刻を「日本の埴輪の気質的な性格にちかい」(註4)と考えていたが、《風位》に開けられた穴によって、例えば埴輪の眼がくりぬかれているというような状況に対する新たな問いかけがなされることになる。実際に走泥社ではオブジェ陶へ向かう際に「轆轤で引いて口をなくす」「口を閉めることの怖さ」(註5)といった問題意識が存在したように、土の板によって空間を覆うことによる「量塊」に対する考察が行われていた。つまり、埴輪のくりぬかれた「目」に対する《風位》の穴(口)とは、まさにやきものにおける素材と構造による「量塊」をめぐる問題であったのである。一方の《ジェントルマン》は、黒陶による作品である。シルクハットが形象化されているが、それは半分は裁断されており、しかも本来、頭が入るはずの空間は土の面で閉じられている。さらに、この断面には、まるで人の口が何かを語りかけてくるかのような造形的仕掛けが施されている。こうしたウィットにとんだ表現手法は一夫が得意としたものである。また、本展には黒陶による《ザムザ氏の散歩》も展示される。すでに1954年に制作された同名の作品については触れたが、八木は晩年にこれまでに制作してきた自作を同じ作品名で新しく作り直すという試みを行っている。ここにも先に述べたように確立された自己の評価に甘んじることなく「過去の自分からの抗走」を続ける一夫の姿勢がはっきりと窺える。もっとも、前作の《ザムザ氏の散歩》は、円環を立ち上げたものであったが、こちらは有機的な半円状の形態の中央上部に触覚と思しき細長い円筒がつけられた形勢し難い作品である。そこに磨き上げられた黒陶特有の艶が作品に妖しさを加味するのである。

そもそも中国にルーツを持つ黒陶は、土という物質に対する人々の新たなまなざしを通じて近代に再登場してきたものである。一夫の仕事の展開を見ると、やきものの「味」を活かした最初期のオブジェ、無釉の焼きしめ陶の仕事に続いて、薄い土のタタラ板を丹念に手で寄せながら皴(皴)を作っていく、いわゆる「しわ寄せ手」があり、そこでは土という物質の生理的な側面が引き出されている。一夫の中で、黒陶がそれまで対峙してきた「土」の対概念として登場したといえるのは、黒陶がいわゆる饒舌な土味を消すことで、造形的な骨格をはっきりとみせることができるとみなされる手法だからである。その質的な差異は、無釉や釉薬を用いたしわ寄せ手と黒陶のしわ寄せ手とを比較するとよくわかる。とはいえ、黒陶にも黒陶としての土の質感が確かに存在しており、その質感は、最晩年の黒陶に鉛をはめ込んだ一連の仕事において対比的に顕在化することになる。一夫の仕事は多様性を持っており、かつ多面的でもある。そのためにここでは十分に紹介できるものではない。しかし、その仕事の概略を示すならば、常に「伝統」(これは先人の仕事や知恵、感性などと言い換えてもいいが)を自己の生きる生活や社会との関係において相対化し、それを諧謔味や皮肉やユーモアを通じて形にした作家だといえよう。

この一夫を軸にして八木家を語るならば、次に弟の純夫に触れておく必要がある。純夫は一夫の五歳下の弟である。純夫は八木家の過去帳によると1944年8月30日に23才で出征中に亡くなっている。この早い死について、一夫は一夫に対して「もし生きていたら、あとあとお前は、しんどいことやったやろ」(註6)との言葉を投げかけている。そして一夫も、この父の言葉に反発しながらも「その弟の死や、戦争による中断や、戦後の混乱などというものが、私自身の生成や方向づけの重大な契機となったことは否めないと思う」(註7)と回想するのである。また、父の友人による「八木の家は、兄貴は、あ

れは、ちょっと、相当出来が悪いぜ。弟は、まあソコソコいっちょるけどなあ」(註8)という噂話も一夫が弟に対するコンプレックスを抱く要因にもなっている。純夫の出来のよさは、一夫が戦後の46年によく初入選できた日展に43年の第6回展(当時は新文展)で《陶器波紋花壺》が入選していることから明らかである。また、詳細は不明だが、一夫によると純夫は「ほかの展覧会でもスーと賞をとりよる」(註9)とのことである。

さて、純夫の作品についてだが、文展入選作は『日展史15』に掲載されたモノクロ写真しか現在のところ手がかりがないが、首や高台のない球体の壺に白釉が掛けられ、波紋が表されている。その造形感覚は、本展で紹介される桃の浮き彫りに鈞窯風の釉薬がたっぷりかかった《鈞窯桃文壺》や花文が器形全面に描かれた《銹絵染付花文壺》と《鉄藍盛絵花文壺》によく表れている。後者の二点は轆轤成形された胴部に張りのあるおおらかな作風で、首と高台のない文展出品作に近い形状である。それに対して前者は釉薬の名人とうたわれた父・一艸の仕事と思わせるような優れた釉調である。しかし繊細な緊張感をみせる父の仕事とは異なり、純夫の作品は伸びやかでおおらかさに満ちている。純夫が八木家の「抗走の系譜」に連なるかどうかは、早逝したこともあり判断がつかない所だが、純夫の存在なくしては後の一夫の仕事はなかったということではできよう。

一夫と純夫という二人の陶芸家を簡単に紹介したが、その父が京都の近代陶芸を語るうえで欠かすことの出来ない一艸である。1894年に大阪に生まれた一艸は、1909年に15歳で吉向松月窯に入り、12年からは京都市(立)陶磁器試験場附属伝習所で正科、特別科で学び、19年に陶磁器制作を通じて個人の内面性を探究した「赤土」を伝習所の同窓生である楠部彌弐、河合榮之助、河村己多良、荒谷芳景、道林俊正と結成した。赤土の活動は3年だけで終了したように長続きしなかったが、この会の歴史上重要性は、それまで、技法/文様/形状にちなんで名称が付けられていた陶磁器の作品名に作者の内面性を反映させたこと及び展覧会場への入場料徴収したことである。これは旧来の陶磁器業界では考えられなかったことであり、「芸術表現」としての陶磁器のあり様を社会に認めさせることに寄与した。一方で、個人としては27年の第14回商工省工芸展覧会で《葡萄紋花瓶》を出品し褒状を受賞し、第17回の《鈞窯花瓶》、第18回の《牡丹紋朝食具》でも連続して褒状を受けている。また、29年の第10回帝展に《萌芽(陶製花瓶)》[fig.3]が、翌年の第11回帝展に《鈞窯筒形花瓶》が入選。しかしこれ以降、帝展への出品をやめ、定期的に京展に委嘱出品を続けた以外は、公的な公募展等にはほとんど出品することはなく、「展覧会芸術」とは一線を引いた活動を行った。

一艸は、1933年に刊行された『京都工芸大観』において「特に均窯は自他共に許す名物である」(註10)と評されており、一夫は父のことを「釉薬きちがい」(註11)と呼んでいる。さらに一夫は「父は、どちらかというと中国好み、しかも明清風だった。徹底した几帳面さで、根がセンチメンタルな性分にもかわらず、仕事には律儀な硬さがつきまっていたようである」(註12)とも語る。これまでの一艸に対する評価は、このように釉薬の名人で中国陶磁に範をとった作品を手がけた陶芸家としてのものであった。そして一艸自身も「いろいろなものみたら、くそつたれ思うてやりますのや。色ができるまでやる。今ごろのもん、創意がありません。できたからゆうて、やっとなる。それで芸術や思うてますのや。このごろ、手がるにでけるもんしか、やってまへんのやろ。もう、根がおへんやろ」(註13)と述べるように、ここには戦後の陶芸界の風潮に対する厳しい批判が込められている。

しかし、2018年から19年にかけての調査の中で、八木家にこれまでの一艸のイメージを覆す作品が

残されていたことが明らかになった。その最たるものが《松島図壺》である。この作品は一艸を名乗る前の一草として活動していた時期に制作されたものである。技術的なたどたどしさが残る手捻り成形されたこの無釉焼き締め壺は、線彫り部分に鉄の顔料で色付けされた蓬莱山と飛鳥、航海する帆船による意匠が施されている。一艸は、1919年の赤土の第1回展に全部で14点の作品を出品していた。作品には、一《安らかの住家へ》、二《草の實と鳥》、三《土の暖み》、四《半生》、五《葉に包まれし果實》など、それぞれ印象や抒情性に富んだ題名がつけられている。一艸を取材した京都新聞の記事に、一艸が展覧会への出品作《まひるのつぼみ》を前に「ろくろがうまいこといかんげ、ひねってますのや」（註14）と語ったことが書かれている。現在、この作品の所在は不明で、どの展覧会に出品されたものかわかっていない。しかし、同じく手びねりで成形された《松島図壺》の底面に「一号」の札が貼ってあること、帆船で蓬莱山に向かう図柄であることなどを考慮すると、赤土第1回展の出品番号1番の《安らかの住家へ》である可能性も考えられる。

その他、本展で紹介される作品はすべて一草時代のものであるが、《青瓷葡萄文蓋付小壺》は、器形全面に葡萄文が浅く陽刻された作品である。陽刻の技術にはたどたどしさが残るが、蔓と果実、葉との関係が蠢くような生命力を感じさせてくれる。一方の《象嵌透彫手焙》は高麗青磁に見られる青磁釉と象嵌技法を併用した作品である。ドーム型の器形に透かし彫りが入れられているが、何よりもその稚拙な模様構成は、一艸が意図的に様式美を避けようとしたようにもみえる。これらの作品からは赤土を結成し、明治の「超絶技巧」に象徴されるような技術的・様式的完成度よりもあえて稚拙な手法で精神世界の表出を試みたものと考えられる。その意識は、一艸自身が『白樺』を愛読しており、雑誌から「アマチュアリズム」の精神で近代工芸の扉を開いた富本憲吉やバーナード・リーチの記事を編纂した自製の合本が残されていることから窺えるのである。そして《黒釉双耳扁壺》は、黒釉の釉調とアールデコ調の装飾から大正末から昭和初期に制作されたものだと考えられる作品であり、その後の一艸の作風へとつながる完成度をみせている。

これまで陶芸家として、一夫、純夫、一艸を紹介してきたが、一夫の配偶者が日本におけるファイバー・アートの先駆者ともみなされる高木敏子（八木敏）である。ファイバー・アートという概念だが、1993年に福島県立美術館で開催された「ファイバー・アート 糸と布の可能性」という展覧会図録の中で、当時館長だった長谷部満彦が次のように、おおよその概要を述べている。

欧米や日本、韓国その他多くの織りの造形家たちの間では、1960年代後半ごろから、1970年代にかけてファイバー（繊維）を素材とする新しい傾向の織りの造形作品がしきりに表されていた。それらの作品に特徴的なのは、鑑賞対象以外の用を期待していないことや、立体的に構成されていること、素材に未加工のものが使われていたりすること、等々である。従来から行われてきた染織工芸も、ファイバーを素材とするのでは同質なのであるが、それらは機能（有用性）を重視した素材の選択と、素材を活かす技法的組み立てによって形式化されていることが、ファイバー・アートの作家と区別されるところである。（註15）

このように、1960年代後半から始まる鑑賞中心、立体的な構成による作品をファイバー・アートが成立する主要な要件とするならば、敏子が58年の第1回新日展に発表した《綴織室内装飾》[fig.4]の先駆性が際立ってくる。『日展史21』にはモノクロの作品画像が掲載されており、その画像からは、鉄の

パイプに糸を絡ませて綴織による布を配置した作品であることがわかる。ここではパイプによる空間構成とその空間を彩る綴織との関係の創出が試みられており、従来の平面としての綴織、タペストリーの概念を超えた仕事となっている。

敏子の作家としてのスタートは、1940年に京都府立京都第一女学校在学中に若干16歳で紀元二千六百年奉祝美術展覧会に出品した《秋綴織壁掛》が入選したことに始まる。その後、毎年のように日展に綴織のタペストリーを出品し入選を重ね、作家としての評価を高めていく中で、先に紹介した58年の《綴織室内装飾》が制作されたのである。これには52年に一夫と結婚したことも大きいと思われる。そして60年代後半になると織られた布の平面性を基盤に置きながらも、そこに折り紙や切り紙細工のような特性を持ち込むことで、立体的な造形性を獲得した作品を日展や京展に出品するようになる。本展で紹介される《大アミ》は68年の第20回京展に出品された《綴織壁掛 アミ》と同様の構造を持つことから同時期の作品だと思われる。作品としては蛇腹状の帯をつないでいくという単純な構造ではありながら、織と縫い、染められた朱と紺の色彩的対比、繊維の伸縮性など繊維造形ならではの立体作品となっている。しかも「布」はそれだけでは自立しないことから作品として成立させるためには吊るすなどの手法が必要となるが、敏子は吊るすことと重力との関係から生まれるフォルムの変化をも造形に取り入れており、それによって展示空間に質的变化をもたらすのである。

これまでは日本の陶磁史、工芸史においても重要な役割を果たした一夫、純夫、一艸、敏子と紹介してきたが、最後に一夫の長男で陶芸家の明（1955-）と次男で彫刻家の正（1956-1983）について簡単に述べて終わりにしたい。

明は轆轤を用いて器物を制作する陶芸家として知られており、1999年の日本陶磁協会賞、2000年の第12回MOA岡田茂吉賞工芸部門優秀賞、09年の京都美術文化賞をはじめとして、様々な賞を受賞した現代の日本陶芸界を牽引する一人である。本展にも100枚の小皿で構成される《鉄砂重皿》、《青白磁可変鈔香炉》という非常に高い轆轤技術を要する作品が出品される。前者はそれぞれ両端から中央にかけてサイズが大きくなるように19列に並べられた小皿に対して、さらに両端から中央にかけて一枚ずつ足されながら積み上げられていく組作品である。小皿一枚一枚が高い完成度を持ちつつも、それが量として提示されることで、近年もはやされるような種類の装飾的な工芸品とはまったく別種の、修練を積んだ骨太の技術からしか生まれ得ない造形世界が提示される。一方で後者の作品もまた轆轤成形による。轆轤で成形された複数のパーツが組み合わせられることで塔が立ち上がり、そこに逆三角錐の形状となるようにサイズを変えながら轆轤成形されたパーツを幾層にも重ね合わせることで成立する香炉が吊り下げられる。天秤棒の片端だけに吊り下げられた香炉と青白磁の色彩、磁器の質感が、バランス上の危うさと静謐な緊張感を醸し出している。明の仕事にみられる「回転」と「削り」の要素、それらの集積による造形世界は器物が有してきた造形的な意味と大衆性を暗示させるという意味で、しかもそれを個々の「器」としても「造形物」としても両立させるという点において、まさにやきもの仕事の正道を行くものだとはいえる。また、中長小西で10年に開催された「八木明・正」展には、器物ではない、磁土の研究から生まれた土の持つ潜在的な力を提示させたシリーズのうち、土の乾燥過程に注目した「VESTIGE：痕跡」とムクの土を焼成して表面を研磨した「CLOD：塊」とが展示されていた。明にとっては、器物制作と磁土の探求から生まれる作品群とは異なるベクトルを有する交わりを持たないものようだが、そこには一夫や一艸などの表現者が集った「八木家」という環境との影響関係も見て

とることができる。そのうえで本展には最新作として《青白磁塗陶板》が展示される。薄い磁器の楕円形の不定形な陶板の作品だが、中央部は横一文字に青白磁とし、その周囲は黒漆、さらに青白磁と黒漆の境界に赤漆が施される。本作はいわゆる根来塗がみせる地と図が入れ替わるような「あわい」の感覚の中に青白磁の存在を位置付けていくものだといえるが、塗りの仕事を通じて表面化した「あわい」の感覚は、不定形な楕円形と青白磁の幾何学性との対比においても地と図の関係を固定化させることなく、そこに揺らぎをもたらすのである。

明の弟の正は残念ながら 1983 年に急性白血病のために 27 歳の若さで逝去したが、81 年に京都市立芸術大学専攻科を修了した際に市長賞を《距離として シリウスーベテルギウス》により受賞するなど将来を嘱望された彫刻家であった。これは『美術手帖』1983 年 3 月号の「現代美術の新世界とニュー・スタイル 注目の 40 作家の発言」で正が取り上げられていることからわかる。ここで正は次のようなコメントを残している。

私の彫刻は、暗闇の中におけない。もちろん、物体としては存在するわけなのだけれども、作品としては、消えてしまっているような気がする。欧米の彫刻家の作品群は、実在力ともいうべきものか、あるいは、作者の意志の頑固さともいうような形で、暗闇の中にあっても、その表現性は見じろぎもしない。ここで私の言いたいのは、表現の強さ、弱さや、作品のセッティングといった問題ではない。それらも大きな問題なのであるが、ぼくが求めている、創作に於ける表現行為ということの、質のあり方の違いについてなのである。「私の表現行為」といわれている、ものをかたちづくる構造体。多くの創作活動において、表現という言葉のもつアクションと、ぼくのつくるという作業との間のズレ（不整合）そこに大きな問題がかくされているようだ。（註 16）

長い引用となったが、正の関心が、千葉市美術館の藁科英也が「八木正の彫刻」の中で詳細に分析しているように、「もの／物質」の表面や量塊（性）に関する考察にあり、それを手がかりに自律性を備えた「作品／もの」の成立を問うことであつたとすれば（註 17）、正が自身の作品を「暗闇の中におけない」と述べた理由も見えてくる。つまり、「もの／物質」の表面で起きている出来事、表面から量塊性への展開、しみのように残る素材の物質感など、正の「もの」へ向き合い方を「暗闇」は物理的に覆い隠してしまうということになる。

本展では 1981 年のギャラリー 16 での個展「八木正個展 TADASHI YAGI RECENT WORKS」[fig.5] に出品された作品《Four Pieces Red》が紹介される。この個展では 4 点の作品が出品され、本作のみが壁に立てかける形式なのに対して、それ以外の 3 点は壁に取り付ける作品であった。本作は空間に向けられた板の面が垂直方向に四筋彫りこまれ、赤のアクリル絵具によって着彩されている。ここからは表面であり量塊であるということへの考察が、また、木材の肌理とニュートラルなアクリル絵具との関係を質的に等価なものとして問うことが、制作において実践されている。正の彫刻家としての活動は、実質的に 5 年程度の短いものであったが、「私のアートが、常にその内に攻撃性を備えていること。それは、社会に対する攻撃であると同時に、今の自分に対しての、一番の攻撃でありたい。それこそが、自分に感じられる生のリアリティーである」（註 18）と語ったように、正の外部に向けると同時に自己へも向ける攻撃性は、父である一夫と同質の「抗走者」としての態度であったように思われるのである。

- 註1 浜村順「火を通した土のオブジェー八木一夫の作品ー」『美術手帖』1955年2月号、美術出版社、1955、pp.26-27
- 註2 調査研究名は「八木家所蔵の八木一夫の蔵書、写真アルバム、ネガフィルム、スケッチ等資料のアーカイブ化に向けての調査研究」であり、2018年度、19年度の2年間にわたって行った。
研究メンバーは、花里麻理（茨城県陶芸美術館学芸課長）、高田瑠美（菊池寛実記念智美術館学芸員）、島崎慶子（菊池寛実記念智美術館主任学芸員）と筆者である。
なお、研究報告の一環として『八木家所蔵八木一夫関連資料調査報告書』（2020年9月30日）を発行した。
- 註3 出席者：乾由明・堀内正和・八木一夫「《座談会》勃興期の前衛陶芸ー走泥社結成の思想的拠点」『刻々の炎』駸々堂出版、1981、p.346
- 註4 八木一夫「土器の世界」『刻々の炎』駸々堂出版、1981、p.94
- 註5 鈴木治、林秀行、藤慶之、山田光「特集 シリーズ・現代工芸をみなおす4 走泥社四十年（上）」『目の眼』1988年11月号、里文出版、1988、p.28
- 註6 八木一夫「私の陶磁誌」『刻々の炎』駸々堂出版、1981、p.26
- 註7 前掲註6、p.26
- 註8 八木一夫「私の自叙伝」『刻々の炎』駸々堂出版、1981、p.13
- 註9 前掲註、p.13
- 註10 『京都工芸大観』都市と藝術社、昭和8年1月1日、pp.13-14
- 註11 前掲註6、p.46
- 註12 前掲註6、p.27
- 註13 「好人好日 陶芸家 八木一夫氏 工芸には“用”がおます」『京都新聞』昭和42年6月30日付
- 註14 前掲註13
- 註15 長谷部満彦「日本のファイバー・アート」『ファイバー・アート 糸と布の可能性』福島県立美術館、1993、p.6
- 註16 八木正「注目40作家の発言 特集 現代美術の新世代とニュー・スタイル」『美術手帖』1983年3月号、美術出版社、1983、p.50
- 註17 藁科英也「八木正の彫刻」『文承根+八木正 1973-83の仕事』京都国立近代美術館・千葉市美術館、2007、pp.18-29
- 註18 『Spiritual Pop』スピリチュアル・ポップ事務局、1982、p.13

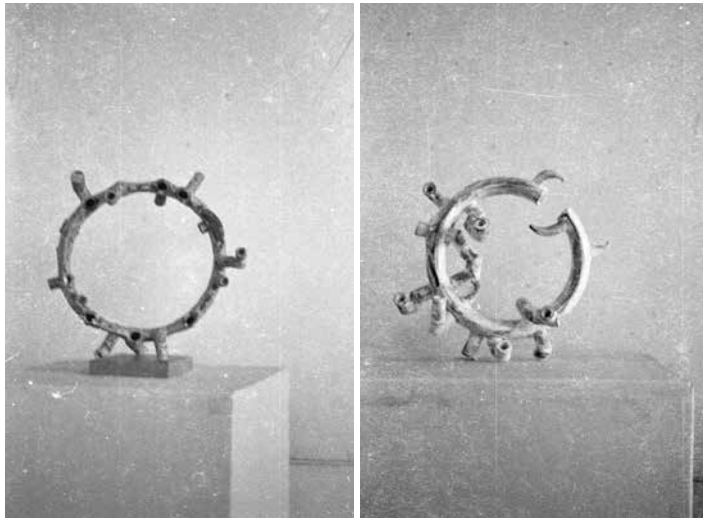


fig.1
八木一夫「ザムザ氏の散歩」(1954)
Yagi Kazuo <Mr Samsa's Walk>

fig.2
八木一夫「抗走者」(1955)
Yagi Kazuo <Rebellious Runner>

共に 1955 年 個展 梅田画廊 (大阪) にて
at Solo exhibition, Gallery Umeda, Osaka, 1955

fig.3
八木一舂「萌芽 (陶製花瓶)」
Yagi Issō <[Budding] ceramic vase>

1929 年 第 10 回 帝展
at the 10th Teiten Exhibition, 1929



fig.4
高木敏子「綴織室内装飾」
Takagi Toshiko
<Tapestry Weave for Interior Decoration>

1958 年 第 1 回 新日展
at the 1st Shin Nitten Exhibition, 1958

fig.5
1981 年 ギャラリー 16 (京都) での
八木正 個展 における展示
左: 「Four Pieces Red」
Exhibition view of Yagi Tadashi Solo Exhibition
at Gallery 16, Kyoto, 1981
Left: <Four Pieces Red>

