

<div><div></div>宮崎 豊治</div>
Toyoharu MIYAZAKI
<div>1：身辺モデル on a slanting surface</div> <div>1980／鉄、木／76.5×205.5×149cm／作家蔵</div>
<div>2：self portrait 身辺モデル on a slanting surface</div> <div>1980／写真／30×39cm／撮影＝宮崎豊治／作家蔵</div>

<div><div></div>福岡 道雄</div>
Michio FUKUOKA

<div><div></div>3：波・または</div>
1988／木、FRP／182×169.7×55.7cm／作家蔵

<div><div></div>笹岡 敬</div>
Takashi SASAOKA

<div><div></div>4：WATER 2014</div>
2014／ミクストメディア／可変

<div><div></div></div>

<div><div></div>殿敷 侃</div>
Tadashi TONOSHIKI

<div><div></div>5：ドームのレンガ</div>
1977／紙／23.2×32.3cm／個人蔵

<div><div></div>6：逆流する現実——記録映像</div>
DVDディスク、ブラウン管TV／27分43秒／下関市美術館蔵

<div><div></div>7：逆流する現実——記録写真</div>

<div><div></div>7-1：ケロイド（背中）</div>
KELOID (THE BACK)
1981／写真／場所＝山口県立美術館／30.5×39.5cm／撮影＝不明／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-2：黒の反逆集団</div>
THE BUNCH OF THE BLACK REBEL
1983／写真／場所＝山口県立美術館／30.5×39.5cm／撮影＝下瀬信雄／個人蔵

<div><div></div>7-3：山口——日本海——二位ノ浜、お好み焼</div>
GATHERING TRASH Yamaguchi-Nihonkai-Niinohama, Okonomiyaki
1987／写真／場所＝長門市二位ノ浜／30.5×39.5cm／撮影＝読売新聞社／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-4：DRAWING '87</div>
1987／写真／場所＝栃木県立美術館／30.5×39.5cm／撮影＝坂井啓之（美術手帖）／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-5：空間のドローイング</div>
Drawing of Space
1987／写真／場所＝ミチコファインアート／30.5×39.5cm／撮影＝吉光龍秀／個人蔵

<div><div></div>7-6：BARRICADE⇔IWAKI</div>
1988／写真／場所・撮影＝いわき市美術館／30.5×39.5cm／個人蔵

<div><div></div>7-7：BARRICADE↔LOS ANGELES</div>
1988／写真／場所＝Convention Center, LA／30.5×39.5cm／撮影＝不明／個人蔵

<div><div></div>7-8：ギャラリー環境の侵犯・異化</div>
Invasion and Dissimulation of the Gallery space
1988／写真／場所＝秋山画廊／30.5×39.5cm／撮影＝常葉雅人／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-9：TV・バリケード・山口</div>
TV・BARRICADE・YAMAGUCHI
1989／写真／場所＝ギャラリー・ナカノ／30.5×39.5cm／撮影＝山田詳生／個人蔵

<div><div></div>7-10：THE TOMB OF TELEVISIONS Found Objects</div>
1989／写真／場所＝広島市立現代美術館／30.5×39.5cm／撮影＝松浦康高／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-11：Dog</div>
1989／写真／場所＝「生活と環境」プロジェクト／30.5×39.5cm／撮影＝広中寿雄／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-12：Plant Pot</div>
1989／写真／場所＝「生活と環境」プロジェクト／30.5×39.5cm／撮影＝広中寿雄／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-13：Wire Plant Pot</div>
1989／写真／場所＝「生活と環境」プロジェクト／30.5×39.5cm／撮影＝広中寿雄／個人蔵

<div><div></div>7-14：タイヤの生る木 Plan5</div>
TYRE BEARING TREE Plan5
1989／写真／場所＝長門市／44×56cm／撮影＝中村雅巳／個人蔵

<div><div></div>7-15：タイヤに侵される木</div>
WOOD INVADED BY TIRE
1990／写真／場所＝愛媛県立美術館／30.5×39.5cm／撮影＝不明／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-16：サガチョウ・テレビジョン・バリケード</div>
SAGACHO-TV-BARRICADE
1990／写真／場所＝佐賀町エキジビット・スペース／30.5×39.5cm／撮影＝佐藤毅／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-17：タイヤの生る木 Plan6</div>
TYRE BEARING TREE Plan6
1990-1991／写真／場所＝栃木県立美術館／30.5×39.5cm／撮影＝不明／個人蔵

<div><div></div>7-18：森と漂流物が愛し合った時</div>
WHEN THE FOREST AND FLOTSAM MAKE LOVE
1991／写真／場所＝板橋区立美術館／30.5×39.5cm／撮影＝佐藤毅／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-19：対峙する墓標</div>
FACING TOMBS
1991／写真／場所＝水戸芸術館現代美術ギャラリー／30.5×39.5cm／撮影＝佐藤毅／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-20：夢装置</div>
THE DREAM DEVICES
1991／写真／場所＝「夢岬プロジェクト」、山口県油谷町川尻岬／30.5×39.5cm／撮影＝宮崎繁／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>7-21：タイヤの生る木 Plan7</div>
TYRE BEARING TREE Plan7
1991／写真／場所＝第14回現代日本彫刻展、宇部市／30.5×39.5cm／撮影＝中本修造／個人蔵

<div><div></div>上前 智祐</div>
Chiyu UEMAE

<div><div></div>8：縫立体5</div>
1984／布、糸／38×26×25cm／作家蔵

<div><div></div>9：縫立体7</div>
1985／布、糸／26×21×21cm／作家蔵

<div><div></div>10：縫立体12</div>
1985／布、糸／23×25×19cm／作家蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>八木 正</div>
Tadashi YAGI

<div><div></div></div>

<div><div></div>12：untitled</div>
1980／木、ラッカー／298.5×28×3cm／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>13：SIX PIECES YELLOW</div>
1981／木、アクリル樹脂／60×129.5×7cm／個人蔵

<div><div></div></div>

<div><div></div>14：（作品名不詳）</div>
1982／木、ベンガラ／58.5×111.5×26.5cm／個人蔵、千葉市美術館寄託

<div><div></div></div>

<div><div></div>椎原 保</div>
Tamotsu SHIIHARA

<div><div></div></div>

<div><div></div>15：無題</div>
2014／石、鋼鉄線／可変

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

無 人 島 に て

On The Desert Islands: Sculptures, 3D-Works and Installations in the 1980s

2014年9月26日〔金〕—10月19日〔日〕

<div><div></div>京都造形芸術大学ギャルリ・オーブ</div>

<div><div></div>上前 智祐</div>
<i>Chiyu Uemae</i>
<div><div></div>笹岡 敬</div>
<i>Takashi Sasaoka</i>
<div><div></div>椎原 保</div>
<i>Tamotsu Shiihara</i>
<div><div></div>殿敷 侃</div>
<i>Tadashi Tonoshiki</i>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div>宮崎 豊治</div>
<i>Toyoharu Miyazaki</i>

<div><div></div>八木 正</div>
<i>Tadashi Yagi</i>

<div><div></div></div>

Talk Event

10月11日〔土〕

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

14:30–16:00

<div><div></div>福岡 道雄</div>
宮崎 豊治
石崎 尚 ^[愛知県立美術館学芸員]

16:30–18:00

<div><div></div>笹岡 敬</div>
椎原 保
前田 裕哉 ^[Twitter ID@atashika_ymyh]

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

<div><div></div></div>

無人島にて——「80年代」の彫刻／立体／インスタレーション

長谷川 新 本展キュレーター

——君にそっくりな秩序だ**

「80年代*」は「ポストモダニズム」の時代であったと言われる。そこでは、インスタレーションの氾濫と彫刻の復権が同時に語られ*3、物語が、イメージが、ニューウェーブが席卷する「七〇年代から八〇年代へのドラスティックな転換」*4があったとされる。本展「無人島にて——「80年代」の彫刻／立体／インスタレーション」は、そうした撩亂の「80年代」を再検証するために企画された。

1. インスタレーション——1979-1997

まずは『美術手帖』を紐解いてみよう。『美術手帖』が「現代美術の部屋 日本の作家の仕事」という奇妙なタイトルでインスタレーションの特集を組んだのは、1979年4月号のことである*5。この時の文責はたにあらたが負っている。

次に特集を組むのは1985年8月号であり、副題には「作品になってしまった現実空間」とある。建島哲、たにあらた、藤枝晃雄がそれぞれ寄稿し、インスタレーションについて各々概説している。詳述することは叶わないが、たには79年の論考をアップデートする形で（著者本人がそう断っている）日本の戦後美術が「具体」以後屋外に作品を発表してきたことにふれ、1960年代に再度屋内へと戻っていったことを指摘する。そして「1970年は東京ビエンナーレが開催された年にあたるが、このころ急速に、室内空間全体を作品化する仕事が増えて来る」*6とし、中原佑介の議論へと接続させていく。他方建島は、当時のインスタレーションをオブジェとの関わりを本質的な部分で無視できないとしつつも、彫刻の脱構築でなく、絵画の脱構築だと指摘している。

その次は1997年11月号（副題は「表現空間の変遷」）であるが、ここにきて『美術手帖』は日本のインスタレーション史について多角的に検証を開始している。そしてこの号を最後に、インスタレーションの特集は組まれていない。このことは、端的に90年代の後半以降、インスタレーションと冠して特集を組むことが困難になったことを示している。換言するならば、**インスタレーションはインストールされきったのだ**。暴力的だと言う誹りを免れえないであろうことは承知しつつも、1979年から1997年を「日本においてインスタレーションがインストール=浸透する期間」として考えることはできないだろうか。この視点から「80年代」を再考できないだろうか。

2. 彫刻——求心的、あるいは遠心的

中村敬治は「1980年代に、ややまとまったかたちで彫刻（的）であることを強く意識させる優れた作品が多く現れてきた」とし、それらを「求心的」「遠心的」と分類している*7。前者には戸谷成雄と遠藤利克がおり、彼らは「この世のものとは思えない堅固なる帝国を築き上げ」、その一方で「日常よりも日常的な、軟らかい世界が展開しはじめた」後者—遠心的な彫刻家たちがいた。この見取り図は「80年代」における——すなわち「インスタレーション以後」の彫刻の整理として非常にわかりやすいものである。だが実はこの「求心的」「遠心的」ということばは、峯村敏明によって先取りされている。峯村は「1980年代の日本で知的議論に耐える仕事をしていちばん成果をあげたのは、ジャーナリズムにもてはやされたニュー・ウェーブや女性芸術家なんかではなくて、モノ派以後に出てきた彫刻家たちではないか」*8と挑発的に述べ*9、1980年代の彫刻が、「求心的な彫刻」と「展開性の彫刻」という二重性のなかで、「活力あるピラミッド構造」をとっていたと指摘する*10。峯村のことばを引いておこう。「一九八〇年代の日本の彫刻は、日本の文化体質と今日の文化状況の両面から擁護された修辭型（=展開性の彫刻）と、そのどちらに対しても一定の対峙姿勢をもって日本の芸術から新しい遺伝子を拾いだそうとする神学型（=求心的な彫刻）とに大きく二分され、いまなお静かなしのぎ合いを演じているのである**1」（〔〕内は筆者による）

3. 立体——ロダンから遠く離れて

しかしながら、こうした「求心的な彫刻／遠心的な彫刻／インスタレーションという三層構造」のみに着目していると、戦後美術史の一ジャンルとなった鬼子を見落とすことになる。「立体」である。

三木多聞は「1960年代——現代美術の転換期」において、次のような指摘をしている。「このように彫刻が活発化し多様化するにつれて、それらを「彫刻」の名で包括することが困難となり、60年代末には「立体造形」ということばが多用されるようになった。したがって60年代の彫刻の変化は、彫刻から立体造形への動きと見ることができる。」*12

実際、石崎尚によれば「立体」という呼称が広まるのは1969年の第9回現代日本美術展に「彫塑以外の立体作品」というカテゴリーが登場したことがきっかけだというのが*13。石崎が言及する現代日本美術展における審査評にて、美術批評家の田近憲三が「彫刻は、本年から彫刻と立体作品の2部に分かれて、**空間の自由な構成はすべて立体作品にまかせている**」(強調筆者)と述べていることに留意すべきだろう。ここでは、「立体」とは高村光太郎がロダニズムを紹介する過程で用いていたような意味ではなく*14、当時流行を見せていた「発注芸術」「環境」の二概念（それはつまりミニマル・アートを半ば意味する）と結びついている。ところが1977年の藤枝晃雄の発言をみると、「ここでいう立体（=アンドレなどの作品）とわが国でいわれているペカペカした立体造形という、あの奇妙な物体とを分けて考えたいという気持ちがある」と述べ、「空間性の欠如」と結びつけてみせるのである*15。「(日本の立体は)むしろ、空間がないから物理的な場所を必要としているにすぎない」。(〔〕内は筆者による)

4. 無人島にて

冒頭からあちらこちらの引用を連ねるかたちで描いてきた「彫刻」「立体」「インスタレーション」の混濁に、「80年代」を再考するヒントがあるのではないか。「インスタレーションの氾濫」と「彫刻の復権」が同時に語られていた当時、建島哲はムラオカ・スカール*16の一部を「“前衛”を“異端”と読みかえることによって時代の状況から鋭く孤立したところにそれぞれの拠点を定めた作家」*17と呼んだが、本展に参加頂いた作家もそうした作家であると言えるかもしれない。

「ひとつの島が無人島でなくなるためには、なるほど、単に人が住むだけでは足りない。」*18——ジル・ドゥルーズによるこの逆説的な物言いは、つまるところ以下のように解釈されよう。無人島に人がひとり住みつくとする。するとそこは当然「無人島」とは呼べない（日本語においては特にそうだ）。しかし、人がひとり住みついたところで、その島には「他者」がいないため、住人の意識は構造化されず、ただ「純粋意識」があるほかない。この意味で、無人島＝純粋意識は無人島のままである。しかし一方で、そんな状況は端的に不可能である。無人島が他者から孤絶することなどあり得ない。かくして主体は構成され、意識は構造化される。無人島の住人である彼らは絶えず無人島へと生成し続けなくてはならない。もとより、「無人島」での生活を開始するということは容易いことではないのだ。コルタサルは、客室乗務員の男がギリシアの島に住むという短編のクライマックスで、彼がそれまで働いていた旅客機を、彼の目の前で墜落さえてみせた*19。そうしたある種の制約と誓約の拮抗のなかに身をおく本展参加作家たちについて、最後に触れておかねばならない。

本展最初の空間には、**宮崎豊治**（1946-）、**福岡道雄**（1936-）、**笹岡敬**（1956-）の作品をそれぞれ展示した。

宮崎は自身の想像力で「世界」をいわば肉付けしていく行為を軸とし彫刻を制作し続けている作家だが、今回は70年代末から続く「身辺モデル」シリーズから一点（+ポートレイト）出品頂いた。自らを「基準単位」として周囲と自らの関係——世界を彫刻化していく彼の作品は、自分で自分を見る、という自己認識行為を実践するための装置でもある。斜面となっている鉄板には自身の身体のいくつかのポイントが印づけられており、そこからちょうど彼を覆う程度の長さの「植物状の」物体が伸びている。過度に抽象化された観念性と、極めて私的な問題系とが見事に同居する作品は、「無人島」の自己撞着を抜け出す糸口でもある。

福岡は、「日本戦後美術史」において既に高い評価を得ている作家であるが、今回は「表現」そのものが疑問に付されていた70年代において、そこから意識的に距離をおき「具象的」な彫刻を日々制作し続けた彫刻シリーズの作品を出品頂いた。日常の風景や野犬、自身の魚釣りの経験などを彫刻化した作品は、そうした「禁欲的であれ」という風潮、単線的な美術史観に抗しているという以上に、制作が生活と分かちがたくもつれあっているがゆえに、「それでもつくり続けるほかない」という事実と孤独に向き合い続けることであったように思われる。

笹岡はミニマルな装置をつくり、それを場に設置することで、水や光といった物質の現れを増幅させる作品を制作する作家である。1977年にグループ「狂転体」を結成し、さまざまなイヴェントを行ってきた笹岡は、80年代中頃から共同制作（コラボレーション）を行うようになる。現在まで続く、水や光、熱といった素材を扱うインスタレーションはこの頃からであるが、内的な循環構造と空間——鑑賞者との関係性が相互に貫入し合う笹岡の作品は、同時に「水」や「熱」という素材が美術館での展示に際して問題視されるという、制度（インスティテューション）との関係性も抱え込むこととなった。

次の空間には**上前祐祐**（1920-）の作品と**殿数侃**（1942–1992）の作品（+資料）を展示している。

上前は具体美術協会時代の設立当初からの会員であり、現在に至るまで精力的に制作を続けている作家である。本展では、上前が70年代後半から続けている《縫い》のシリーズから、「縫立体」シリーズを3点展示している。「縫立体」が集中的に制作された1980年代中期とは、具体再評価の機運がにわかにも高まった時期でもあったが*20、50年代や60年代へ注目が集まる一方で、「現在進行形の元・具体の作家たち」

に向けられた眼差しは十分とは言えなかったのではないだろうか。（これはなぜ福岡道雄の「80年代」の作品なのか、という問いへの解答でもある。）上前が具体解散後も、一貫してストロークの物質的重層性を探求し続け、ファイバーアートという戦後美術の経脈と接合し、80年代にそれを更新するような「縫立体」シリーズを生み出していたことは、もっと強調されてよい。

殿敷は80年代に廃棄物を用いたインスタレーションで注目を集めた作家である。1977年に銅版画をはじめ、それまでも油彩で試みられていた緻密な点描を全面的に活かすことに成功した殿敷だったが、80年代に入りシルクスクリーンへと手法を転換する。複製の容易さを実感することで、内部への凝縮から、外の空間へと意識を向け始めた殿敷は、1982年「ドクメンタ7」でのボイスの作品に衝撃を受け、作風を一気にインスタレーションへと駆動させていく。確かに殿敷は自身のインスタレーションに「広島での被爆体験」「環境問題」「協働作業」といったメッセージをこめてはいるのだが——そしてそれは90年代にひろく膾炙するアートの動向を先取りしているのだが——、殿敷が一貫して行っていたことは「虚ろの充填作業」*21であり、所与の平面や空間を圧倒的物量によって埋め尽くしていくことの無意味さ、その不可能性と対峙することである。

最後の空間には、**八木正**（1956–1983）と**椎原保**（1952-）の作品を展示した。八木は、その短い活動期間のあいだに「彫刻」と「立体」の概念の往還のなかで制作を行ってきた作家である。宮崎の彫刻作品は、自身と周囲の環境とを峻別する行為がすでに自身と周囲の環境とを混ぜ合わせていることを露呈させるが、八木は彫刻作品と周囲の環境との接合面についての意識を研ぎすませていたといってよい。葦科英也も指摘しているように八木の作品を鑑賞するとき、われわれは「作品そのものではなく、周囲の空間がはらんだ緊張感」*22へとその意識を向かわせる。複数の木材を組み込みながらフラットな平面を創出したり、ベンガラを用いて木目の風合いを残しつつ着彩を施す仕事はこの「境界面」への問いかけであった。

一方、椎原の作品からはこの「面」という概念が完全に融解しているといってよい*23。80年代に精力的に展開された鋼鉄線と石によるインスタレーションを語る上で、椎原は次のような興味深いエピソードを記している*25。インスタレーションの制作で多忙を極めた椎原は頻繁に東京大阪間を車で行き来していた。深夜、ひとりで車を走らせていると、「運転席から見える目前〔ママ〕の道が、それだけの風景にとどまらず自宅までの具体的な連続したリアルな道として感じられた」という。連続した時間の流れによって一連の空間が繋ぎとめられていくという行為はしかし、確固たる主体という係留点なしには不可能でもある。錯綜し、結びついては霧散する時空間を再構成していく行為は、自分が空間と不可分でありながら、決して同一ではないという事実を自覚する営為である。

当時を生きていなかった筆者（1988年生）が、文献資料や聞き取りをもとに仮説の上に仮説を積み上げていくなかで、著しい偏りを生んでいることは疑うべくもない。冒頭のエピグラフは強い自戒である。ただ、本展がこれまでの「80年代」史観に異なる視点や議論を提供し、霧がかる多島海を航海するための、しなやかな糧となることを願ってやまない。ご高覧頂き、忌憚の無いご意見を頂けますと幸いです。

- *1　ミシェル・トゥルニエ『フライデーあるいは太平洋の冥界』（岩波書店、1982）
- *2　「80年代」という時代の特組みは単に1980年から1989年までを指すのではなく、その後数年も含むものとして設定している。「日本の70年代 1968–1982」（埼玉県立美術館、2012）では、そのタイトルにもあるように1980年代初期もその射程範囲に含んでいる。本展もまた、1970年代と1980年代と1990年代の間に明白な切断があるとは思えない。後述するが、その射程は1979年–1997年である。ちなみに、サブカルチャーの文脈ではあるものの、「80年代に存在したものの多くは、70年代にその先触れや過ぎた萌芽が見いだされたものであることは、もはや確実です。」と言いつつ宮台真司は、発言の時期の早さからも慧眼である。（宮台真司・石原英樹・大塚明子「サブカルチャー 神話解体 少女・音楽・マンガ・性の30年とコミュニケーションの現在」（PARCO出版、1993））

- *3　建島哲と帯金章郎（朝日新聞者文化企画局）は、80年代を通じてのキーワードとしてポストモダニズムを挙げ、「その出発点をミニマリズムやもの派の影響を受けながらも、それを批判的に乗り越えていった作家たち」が顕在化させていったとする。（『戦後文化の軌跡 1945-1995』目黒区美術館ほか）
- *4　篠原實明「トランスアート・マップ」『トランスアート装置』（思潮社、1991）
- *5　批評家のたにあらたが「インストレーション（空間設置芸術）」として紹介している。（『現代美術の部屋 設置と構成』『美術手帖』1979年4月号）
- *6　たにあらた「イメージの拡幅とディメンションの変換」（『美術手帖』1985年8月号）
- *7　「彫刻の遠心力」『彫刻の遠心力——この十年の展開』（国立国際美術館、1992）
- *8　峯村敏明「モルペウスの芸術をたたえて」(1987)『彫刻の呼び声』(水声社、2005)
- *9　そしてインスタレーションへの敵意を剥き出しに、こう続ける。「いまの構成やインスタレーションは、二十世紀の科学的合理主義に根ざしたものが、さもなければ三次元空間に垂れ流された絵画的視覚という類のものがほとんどですから」

- これはメディアアートへと結びつき疲弊していくその後のインスタレーションを見事に予見している。
- *10　峯村敏明「神学と修辞学——八〇年代の彫刻を活気づけたもの」（1990）『彫刻の呼び声』(水声社、2005)
- *11　同掲書
- *12　三木多聞「1960年代——現代美術の転換期」『1960年代——現代美術の転換期』（国立東京近代美術館、1981）
- *13　石崎尚「彫刻の臨界 日本の現代彫刻、70年代以後」（『REAR』19号、2008）
- *14　高村光太郎「ロダンに就いての二三の事」『高村光太郎選集 第二巻』（春秋社、1981）ほか
- *15　「特集＝彫刻の誘い——誌上シンポジウム 彫刻・オブジェ・立体」（『美術手帖』1977年11月号）
- *16　村岡三郎周辺で仕事をしていた作家を便宜上呼称する建島の造語。本展にも参加する、福岡道雄や宮崎豊治が含まれる。
- *17　建島哲「私信・Kへ 政治としての異端」(1987)『問いなき回答 オブジェと彫刻』(五柳書院、1998)
- *18　ジル・ドゥルーズ「無人島の原因と理由」『無人島 1953–1968』（河出書房新社、2003）
- *19　フリオ・コルタサル「正午の島」『悪魔の誕・追い求める男 他八篇——コルタサル短篇集』（岩波文庫、1992）
- *20　上前も「吉原治良と具体・1954-72」展（芦屋市民センター、1985）、《絵画の嵐・1950年代—アンフォルメル・具体美術・コブラ》（国立国際美術館、1985）、「スペイン・ユーゴスラビア帰国記念展 具体——行為と絵画」（兵庫県立美術館、1986）などに出品している。また、「前衛の日本 1910-70」（ボンビドゥ・センター、1986）にも参加する可能性があったが、年譜の作成が間に合わず出品を断念している。
- *21　渡部誠一「追悼殿数侃・死を生きる座標」『美術手帖』1992年5月号（美術出版社、1992）
- *22　葦科英也「八木正の作品——その展開と特質」（『超克するかたち』、1997）
- *23　「面」についてはたにの次のような指摘も重要であるが紙面の都合でここではとりあげない。

「ストロークもしくはフローイングによる面の活性化と、高松流の面構成、あるいは面的テクスチャの回復は、これらをもって、“内発的に”開花発展していく方向性と同時に、特に70年代後葉以降に顕著なスタイルへと飛び火していく。それがスペース・フローイングであり、レリーフ・ペインティングであり、インスタレーションである」（たにあらた「[面]をめぐる表現の現在」『第20回今日の作家展「面」をめぐる表現の現在』、1984）

- *24　主に1981年頃からはじまるが、初期においては空間の文節化に際してガラス板も用いられている。

- *25　「線の表情」展（国立国際美術館、1998）に際してのことば