

# モノ派 MONO-HA

PART I 1986年9月8日～9月20日

吉田克朗 YOSHIDA Katsuro

関根伸夫 SEKINE Nobuo

李禹煥 LEE U-Fan

PART II 1986年9月22日～10月4日

成田克彦 NARITA Katsuhiko

菅木志雄 SUGA Kishio

小清水 漸 KOSHIMIZU Susumu

PART III 1986年10月6日～10月18日

榎倉康二 ENOKURA Koji

高山 登 TAKAYAMA Noboru

原口典之 HARAGUCHI Noriyuki

YOSHIDA



SEKINE



LEE



NARITA



SUGA



KOSHIMIZU



ENOKURA



TAKAYAMA



HARAGUCHI



# モノ派 MONO-HA

吉田克朗	YOSHIDA Katsuro
関根伸夫	SEKINE Nobuo
李禹煥	LEE U-Fan
成田克彦	NARITA Katsuhiko
菅木志雄	SUGA Kishio
小清水 漸	KOSHIMIZU Susumu
榎倉康二	ENOKURA Koji
高山 登	TAKAYAMA Noboru
原口典之	HARAGUCHI Noriyuki

# 「モノ派」とは何であったか

## 峯村敏明

1.

「モノ派」とは、1970年前後の日本で、芸術表現の舞台に未加工の自然的な物質・物体(以下「モノ」と記す)を、素材としてでなく主役として登場させ、モノの在りようやモノの働きから直かに何らかの芸術言語を引き出そうと試みた一群の作家たちを指す。

この作法は、1970年代前半に燎原の火のごとく広がって一般化し、通俗化していったとはいえ、初期のオリジナルな形態があらわれたのは、早い人の場合、1968年秋から1969年5月あたりまで、遅い人でも1970年の初めまでであったと限定することができる。またその担い手としては、①1968年秋-69年秋の間に出揃った「李+多摩美系」グループ(多摩美術大学を卒業しつつあった関根伸夫、吉田克朗、本田真吾、成田克彦、小清水漸、菅木志雄、及び関根、吉田らと親しかった李禹煥)、②1969年末に登場した「芸大系」グループ(東京芸術大学を卒業しつつあった榎倉康二、高山登、及び少し遅れて彼らとしばしば行動をともにするようになった藤井博、羽生真ら)、③1969年初には頭角をあらわしていた原口典之を中心とする「日大系」(日本大学美術学科)ないし「横須賀」グループが、突出していた。1956年に韓国から日本に移住し、日本大学で哲学を学んだ経歴をもつ李が30代半ばだったのを例外として、彼らは皆20代の若者だった。従って、1960年代末の学園紛争の直前あるいはそのさなかに、大学ないし大学院を卒業したわけであるが、彼らはそのことで精神的な痛手を負うというよりも、むしろ時代変革の予感で高揚することのできた世代に属していたと言っている。

「モノ派」の呼称は、作家たち自身の意志に沿って初めから存在していたわけではない。むしろ、1970年代の初めに、モノ派(とりわけ「李+多摩美系」)を批判的な目で見ていた人々——筆者もその一人だった——の間で半ば蔑称として通用していた言葉である。だから、この呼称はつい最近まで「李+多摩美系」の作家の大多数から不快視されていたし、いまなお、榎倉、高山、原口らからは、それが「李+多摩美系」を指す言葉であったからという理由もあって、疑問視されている。

しかし、「印象派」の呼称がいつまでも蔑称ではありえず、またそれが、ナダール画廊での第1回グループ展に参加した人々だけに限定されるわけにいかなかったのと同様に、「モノ派」の名も、「李+多摩美系」の枠を上回って存在していた歴史的事実としての芸術動向を、より包括的かつより本質的に指す言葉とならざるをえない。冒頭で述べたように、「モノ派」の名は、「1970年前後の日本で芸術表現の舞台にモノを素材としてでなく主役として登場させ、モノの在りようやモノの働きから直かに芸術言語を引き出そうと試みた一群の作家たち」すべてを指すと考えてよいのである。

そのような意味での広義の「モノ派」の共通項は、おそらくその少し前のイタリアでアルテ・ポーヴェラという動向を出現せしめた背景と多くの部分で重なっていたように思う。すなわち、工業化社会の産物に対する魅惑と反発の入り混じったアン

ビヴァレントな感情、近代的秩序の崩壊の予感と二重写しになって見える絵画芸術の死滅の予感、60年代前半からの反芸術的・反形式主義的気風の遺産、アメリカのミニマル・アートからそれぞれの度合いで感じ取った表現の客体性(objecthoodness)への希求、芸術の力の回復を自然あるいは自然への感受性の回復によって達成しようと望む、当時の一般的な信条、などである。これら共通の背景をもっていたからこそ、モノ派は日本国内で数集団にまたがる共通現象となりえたのであり、また同時に、イタリアのアルテ・ポーヴェラ、イギリスのセント・マーティン美術学校周辺、西ドイツのヨーゼフ・ボイスの周辺、アメリカのプロセス・アートの世代と少なからぬ同時代性、同質性を示すことになったと考えられるのである。「芸大系」グループは「李+多摩美系」グループの影響下に仕事を始めたのではない。またその「李+多摩美系」はアルテ・ポーヴェラに倣って彼らの冒険を始めたわけではない。これら諸グループの近親性は、彼らの背景が少なからぬ共通性をもっていたことに由来するのである。

2.

ここで私たちは、モノ派が「モノを素材としてでなく主役として登場させた」とはどういうことか、考えてみなければならぬ。小清水を除けば、モノ派はすべて大学で絵画を専攻した人々であり、それでいながら絵画の死を予感してモノに走りたいきさつを持つ。しかも、その走り方をみると、たとえばドナルド・ジャッドが絵画的イリュージョンを理詰めの制作で縮減していった挙句に「特殊な物体」というつくりものを生み出したのと違って、モノ派はある時点でつくりものとしての作品を積極的に制作することを放棄し、自然的条件で存在するモノを導入して、モノに依存する方向に踏み切ったのだった。この方向の選択自体を私は非難するつもりはない。ただ、このようないきさつで出てきたモノ派の芸術は、絵画的思考を消却し切っていたわけではなかったために、かえって、表向きの絵画否定にもかかわらず、絵画的視覚によって大幅に規定されていたこと、そして、モノ派の特異さの多くがこの絵画的視覚とモノとの不調和な関係に由来していたことを指摘したいのである。それは、絵画的視覚が絵画を否定してモノを選んだことの矛盾であった。この矛盾の中味は、しかし、けっして一様ではなく、「芸大系」と「李+多摩美系」とではまったく異なる文脈に沿って自己展開を遂げている。その結果、一見したところ、両グループは同じ「モノ派」の名のもとで扱うのが不当と思えるほど、別種の相貌を呈しているのである。

まず「芸大系」であるが、榎倉と高山に共通し、かつ彼らを他のモノ派から区別させている最大の要点は、彼らの作品ではモノがメディアム(媒体)であると同時に主題にもなっていることであろう。(後述するように、「李+多摩美系」モノ派では、モノは主題としての質をもったことはほとんどない。原口は1970年末あたりから数年間モノを主題化させる方向をたどったが、

その場合のモノは、ほとんど概念化された感覚的な質としてのそれであった)。榎倉の油のしみ、皮、壁、地面のひび割れ等は、モノの表面とモノの性状において実現された絵画的表面なのであり、それらモノの質感や浸透作用は、記憶や予感を喚起するいわば働く主題(acting subject)となっている。絵画的主題でありながら、現実のモノの表面において作用する主題。この両義性こそ榎倉の特色であり、私たちにしばしばイタリアの「前アルテ・ポーヴェラ」作家アルベルト・ブッリを想起させるのである。

基本的に同じことが高山にも言える。高山は榎倉と違ってモノの表面には関わらず、むしろモノの背後、モノの下の暗部を凝視する。彼が偏愛する枕木は、それ自体がこうした視覚的心理的欲求によって選ばれた主題であると同時に、現実空間のなかで「背後」や「地下」を構成するメディアともなるのである。

榎倉が平面的メディアを好んだのに対して高山が枕木による多少とも構築的な側面を見せたという違いはあるが、むしろより大きいのは、モノが主題として用いられたという共通性の方であろう。高山が1968年の個展でネズミの入ったネズミ取りの籠を3個タブローに取りつけて発表したのは、アルテ・ポーヴェラのクネリスの影響かどうかということよりも、むしろ、彼にとっては生きたモノが絵画的主題の一部をなしていたという点で注目されるのである。主題たりうるモノとは、記憶や生活の匂いが染み込み、気配や予感をあたりに漂わせるモノである。事実、民俗学者柳田国男の愛読者だった彼らは、モノの表面やモノの背後に、近代以前のムラやマツリの構造を見ようとしていたのだった。だから、榎倉や高山のモノは取り替えがきかないのである。

これに対して、「李+多摩美系」モノ派はどんな特色をもっていたのだろうか。私はその特異さが、自然的状態で得られるモノをメディアとしながら、主題は別のところに、すなわち「存在(との出会い)」ということに求めていた点にあると考える。人々は「モノ派」という言葉を他の誰に対してよりもこのグループに投げかけ、事実、彼らほど鉄板、角材、ロープ、紙、石、板ガラス、綿、パラフィン、セメント、土といったモノを赤裸な形で多量に登場させた集団はなかったのであるが、その芸術の主題は、モノそのものにも、モノにまつわる記憶や想念にもなかった。ある意味では、彼らほどモノを軽視し、モノのかけがえのなさを疎んじた芸術集団はなかったとさえ言っている。榎倉、高山と違って、「李+多摩美系」モノ派のモノはおおむね抽象的な原材料であり、同品質のモノと取り替えて何ら差支えない場合が多かった。

だが、それでいて彼らのモノは素材ではなく、やはり主役だったのである。石やガラスを割っても、彼らはそこから形や他の物体を引き出すつもりはなかった。成田の《sumi》にしても、木という素材で炭をつくったのではなく、木が炭になったこと、すなわち同一事物の質的変容が問題だったのだった。

モノを主役としながら一見モノを軽んじているかのごときこのパラドクスを招いたものこそ、「存在」という主題であった。モノではなく「存在」の開示をこそ望んだ彼らの芸術は、まさにこの主題のゆえにモノを前面に押し立て、モノの起居振舞に沿って彼らの芸術を組み立てなければならなかった。それでいて、窮極のところ、肝心なのはモノではなくてモノにおける、

あるいはモノを突き抜けたところでの存在の開示であるという微妙さ……。だが、モノと存在をめぐるこの微妙な問題を互いに諒解し合えたところから、世代も教育環境も異なる「李」と「多摩美系」モノ派との合流が可能となったのである。作品から判断するかぎり、李の理解が先行していたわけではない。両者はほとんど同時に、たぶん、関根の《位相—大地》が出現した1968年の秋ごろに、「モノから存在へ」の具体的な方途を掴んだと考えられる。

### 3.

しかし、「存在」とは元来哲学と彫刻の専権事項であった。大学で哲学を専攻した利点を持つ李が、西欧近代の物体偏重を批判し、存在の透明さを希求する視点を持つことができたのは当然として、絵画出身の「多摩美系」モノ派はどこからこの問題への足がかりを見つけてきたのだろうか。奇妙にも、そしてそれが「多摩美系」モノ派の一大特色となるのだが、それは、1960年代後半の日本美術界の最も知的な部分を蔽っていたある特殊な絵画的思考の運動に由来するのである。その特殊な絵画思考とは、1960年代前半から、高松次郎の影の絵、彼を含む3人グループ「ハイレッドセンター」による観念と実在の分離培養実験、ジャスパー・ジョーンズやポップ・アートにおけるイメージと実体の互換性への関心、などをとおして徐々に渦を巻くように形成され、ついに1968年4月にはジョフリー・ヘンドリックスという二流画家の騙し絵展をジャーナリズムがこぞって歓迎するところまで通俗化しながら、それにつづく「Tricks and Vision」展でピークに達した、視覚の主知主義的操作への偏愛という奇妙な現象であった。影あるいは一般にイメージや形態のなかに「不在」(真の存在の隠蔽)の証しを見るという、しばしば形而上的ですからあるこの主知主義的視覚——事実、高松は若年期にデ・キリコに深く傾倒していた——は、高松や高松周辺の批評活動を介して広く若い世代に浸透し、とりわけ、高松が一時教鞭をとっていた多摩美術大学の学生の中に「不在/存在」をテーマとする伝統を形成し、また静岡地方に「幻触」という名の集団を生んだ。当時、視覚操作的でトリッキーな表現がどんなに流行していたかは、のちに主知主義の対極に立つことになるはずの「李+多摩美系」モノ派の面々までが、1968年にはほぼ全員、まるで「高松ゼミナール」の課題でもこなしているみたいに、その種の作品をつくっていたことで分かるだろう。

しかし、この視覚操作の演習は、それ自体がいかにも幼稚で軽薄なものであったとはいえ、当時学生だった「多摩美系」モノ派の人々にとっては、無くもがなの小児性はやり風邪だったのではない。なぜなら、この演習のなかからこそ、彼ら「李+多摩美系」モノ派の最も特徴的な「存在」への注視が育ってきたと考えられるからである。すでに述べたように、高松の視覚操作はもともと視覚と実在、「見えること」と「在ること」の食いちがいを問題にしていた。この食いちがいがから実在に対する不信へ、体制的価値や諸制度に対する懐疑へと向かえば、それは視覚のあいまいさを逆手にとった視覚の詐術の積極的な活用という道を開くことになろうが(「幻触」グループが一時期歩んだのはこの道だった)、他方、「見えること」の偶然性と習慣性、すなわち、モノの外見、イメージ、虚像、表皮、属性等をホコリを払うように払いのけて、「在ること」を直視する方向へと向かうならば、それはまさしく、視覚操作を旨とする当の主知主

義そのものを批判的に乗り越えて、モノの在りようと直かに出会う新しい芸術行動への道を開くことになるはずである。そしてその方が、不在の様相をとおして存在を把握しようとした高松の本来の狙いに適い、方法的には飛躍的に前進するはずであった。実際、高松の影響や位相幾何学の知識などでだれよりも早く長くトリッキーな絵画や虚像立体をレリーフの形で作っていた関根伸夫が、1968年10月、神戸須磨離宮公園の野外彫刻展で地面を円筒状に掘り、同形同量の巨大な土の円筒をその傍に立てた（《位相―大地》）とき、主知主義的視覚操作の伝統は、モノを導入することによって、「見ることのあいまいさ」から「在ることの発見」へと鮮やかな転換を遂げたのである。

関根の《位相―大地》は、制作を手伝った小清水、吉田はもとより、他のすべての「多摩美系」モノ派と李に決定的な覚醒作用を及ぼした。この時点で彼らの意識は「モノ派」になったとみていい。だが、もし彼らがそれ以前に関根と同様に主知主義的視覚操作の演習期をくぐっていなかったとしたら、すなわち、「見えること」と「在ること」の剝離を実験していなかったならば、1968年末以降あれほど一斉に、あれほど明瞭な形で「存在」へと赴くことはなかったろうと思う。「李+多摩美系」モノ派の苗床として、高松以来の視覚の主知主義的伝統はきわめて重要だったのである。

#### 4.

こういう背景から出てきた「李+多摩美系」モノ派であるから、初めのうち、あるいは人によっては後になって再び、その作品に何パーセントかの主知主義の名残りがつきまっていたのは無理からぬことだった。とくに、関根、吉田、李、小清水の初期の作法は、しばしばシュルレアリスム、とりわけマグリットのデペーズマンの発想に似ているとさえ評されたものである。しかし、彼らは急速に成長し、短期間に認識を深め、その認識の度合いに応じて、ある者は別の方向を見だし、ある者はモノ派芸術の深化発展を続け、ある者は行き詰まって脱落していった。ここでは脱落まで語る余裕はないが、関根の《位相―大地》以後語るに足る時点までのモノ派の集団的展開を大ざっぱに把握しておこうと思う。それは、次の3段階に分けて考察することが可能である。

第1段階（異種物質の対照）——異質で対照的な性質をもつモノとモノの遭遇によって、モノの偶有的な様相、様態、属性を相対化し、無化せしめ、その衝撃から存在のリアリティを感得させる手法。モノを登場させたので、視覚操作を行なう必要はもう無くなっていたのだが、モノの概念化された特性（たとえば柔らかいものと固いもの、軽いものと重いもの）に着目しているため、どうしてもシュルレアリスムのデペーズマン、でないまでも、前時代の「見えること」と「在ること」の剝離ということを概念的に行なう形になりやすい。この手法で登場したことが、「李+多摩美系」モノ派が誤解される原因となった。具体例としては、関根におけるスポンジと鉄板、巨石と鏡柱、吉田における鉄管と綿、角材と電光、李における綿と鉄板、綿と石、ガラス板と石、小清水における紙と石、等の組合せが典型的である。成田と菅がこの手法と無縁だったのは注目値する。最初期の成田はモノの可変構造から空間の可変構造へと関心を移行させ、一時的にせよモノから離れていた。また、視覚操作の時期から抜け出たばかりの1969年前半の菅は、無謀に

も——なぜなら彼はまだ現実空間の扱い方を知らなかったからだが——、柱の立ち方を見つめるという形で直接に「存在」の把握を試みていた。しかし、このやり方では存在は概念的にし扱われておらず、彫刻のセンスを身につけつつあった原口典之が《エアー・パイプ》シリーズで自立しがたいものを直立させたあと、鉄管、鉄柱の直立へと進んだ展開の具体性には及ぶべくもなかった。

第2段階（単一物質ないし単一空間の異相化）——同種で均質なモノだけと関わる時、芸術家はモノを第三者の立場から概念的に操作する余地を失ってモノに積極的にインヴォルヴし、インヴォルヴの様式（モード）自体からモノの在りようを引き出してくることになる。「李+多摩美系」モノ派の最も特徴的な様式（スタイル）と目されたのがこれであった。ここでも先例を示したのは関根（《空相》（油土））だったが、しかしこの様式は多様・多産であり、一律には論じがたい。およそ次のように類別することが許されよう。①ヒトとモノとの身振りによる交渉の強調（油土をこねる関根、木をチョップする寺田武弘、巨石を割る小清水）、②モノの位置・姿勢の変容にかかわる仕事（李における角材や鉄板の布置、吉田の角材吊るし、4枚の鉄板の横臥、本田真吾の丸太割り。これらの作品はモノの位置にズレをもたらすことを眼目とした）、③モノの時間的変容にかかわる仕事（成田の炭焼き）、④モノの分岐と空間の分節（菅のパラフィンによる方陣、セメントによる囲み）。

興味深いのは、①のヒトとモノの交渉様式は、それ自体は持続的な構造を持ちがたい一種ハプニング的性格をもつものであったが、純正な物質と直かに交わるという点で彫刻の制作理念に最も近く、事実、関根も寺田も小清水も、遠からず「物体」「制作」という観念を許容することによって彫刻への道をたどったことである。これに対して菅は、物体、彫刻の観念を介さずに、モノ（単一物質）へのヒトの介入から直かに空間の異相、空間の多義性を引き出すというきわめてユニークな作法を打ち出し、その時点ですでに、「李+多摩美系」モノ派がモノ派たりうる最も純粋で意味深い制作原理を突きつけたのだった。

この第2段階は、単一物質にのみ関わるというその表面的な特徴のゆえに、またそれがモノ派の最盛期をなしていたために、多くの模倣者・追隨者を生んだ。その典型は、蠟、土、煤、鉛、タール、鉱滓といった特異な物質の固まりにひたすら魅せられ、それを多少ともミニマルな形で提示するというものである。

なお、原口がモノ派的な様相を呈するようになったのは、「李+多摩美系」モノ派の第2段階に相当するレベルにおいてである。それ以前、紛争中の日本大学在学中に即物的リアリズムの絵画から3次元造形へ転進するきっかけをつかんでいた原口は、芸大グループの情念的・民俗的なモノの主題化とも、多摩美グループの主知主義的視覚操作の伝統とも無縁な環境で、いち早く新しい工業的素材の造形的活用になじんでいた。しかし、1969年末、遅くとも1970年の半ばごろから、鋼鉄、テント布、油、水、粘土といった彼の好みの物質は、彫刻的造形のためにはなく、それ自体の感覚映発力のゆえに凝視され、ほとんど手を加えずに配置されるようになる。そのときのモノを見詰める作家の目はきわめて感覚的、いや官能的とさえ評してよかったが、彼は、マイナーなモノ派追隨者たちと違って、それら物質の感覚浸透力を空間的な出来事として概念化する力を持っていた。

第3段階（「場」の発生）——モノではなくモノの存在へ、さら

モノとモノの関わりの様態へ、と認識を深めていったモノ派は、最後に、そのようなモノは「何において在るのか」（場所性）、あるいは「何によって在るのか」（縁起性）という設問に達着し、ここに、「李+多摩美系」モノ派の理論的、思想的な土台が確立するのである。この設問がモノ派全体（榎倉、原口も含めて）に早くから内在していたことは言うまでもないが、それを自覚的に追求していったモノ派芸術の自律性と発展性を実証してみせたのは、李と菅だけだった。

もっとも、作品のうえから見れば、李の場所性への注目、モノよりも関係性の重視ということは、図式的に表現されていたきらいがあり、ようやく1970年代末の鉄板と石による彫刻（西欧型の彫像、物体彫刻の伝統には由来せず、むしろ東アジアの庭園芸術の凝縮的再開発と見ることができる）に至って、独自の開花を遂げたと言っている。

他方、菅は《パラフィン》でいち早く空間と交わる術を会得し、加えて、1970年以降、モノの存在の決定因として状況、イベント等を順次覚醒させてゆき、他に類例のない独特の芸術を一貫して開発しつづけていった。とりわけ、モノと空間の両義的な接点として「面」ないし「界」に注目し、面の表と裏、界のこちらとあちらといった位相転換をばねとして空間の分節、存在の多元的発現を可能にした方法体系は、まったく独創的なものであった。菅の作品にはつねに「何によってモノは在るか」、「何によって私たちはそれを見るのか」という設問（縁起性）が伏在している。しかし、同じ設問を、ジャスパー・ジョーンズが主知主義的で晦渋なタブローやオブジェに閉じ込めていたのと違って、菅はそれを、モノと空間に沿って、それらとの戯れとともに、肉体的・精神的な快活さで演じていった。存在への問いの答えは、モノにも作品にも概念にもあるわけがなく、モノや空間を分節するヒトとそのヒトの振舞いを規定してくるモノの構造との依存し合う戯れ（それは関係という静的概念では捉えられない）のなかにしかないことを、菅は作品自体によって示すのである。菅において、モノ派は真に肉体を得たと評している。

## 5.

いちばん均質で輪郭明瞭と思われやすい「李+多摩美系」モノ派でさえ、少し近づいて見ればこのように多様かつ多段階的であった。広義のモノ派全体での多様性がいかに大きかったかは改めて強調するまでもあるまい。この多様性ゆえに、そしてそれにもかかわらず、モノ派は「主役とされたモノの在りようや働きから直かに何らかの芸術言語を引き出そうと試みた一群の作家たち」の集団現象であったと定義しうるのである。

この集団現象それ自体は過大評価されるべきではない。モノとの直接接合によって彼らが何らかのユニークで根源的に新しい「芸術言語」を、たんにパロールとしてでなく、ラングとして確立することに成功したのでなければ、しょせんそれは、一時的な反抗の身振り、あるいは芸術という困難な課題からの逸脱・逃避として終わるほかないからである。そのような青春の反抗、芸術からの逸脱という現象は、近代日本の自称新興芸術・前衛芸術のお家芸ではあっても、日本の近現代美術のあるべき姿、代表しうる姿ではありえない。この国の批評界には、1960年前後の「グタイ」や1970年前後の「モノ派」における形式不問の芸術的無責任さないし無邪気さを、前衛であることの証明

として、あるいは非西欧的感性の正統な表出として、過大に評価する傾向があるが、そのような見方は、日本の芸術を西欧のものさしで見るとか、あるいは、日本の芸術を非西欧的な部分でしか評価しようとする欧米人の好みに無意識のうちに迎合することにつながっているのである。モノ派における技術と形式への無関心、つくることと想像することへの消極的な姿勢、自然への過度の依存、それと表裏をなす概念的な処方、色彩の追放、といった全般的な徴候は、それ自体に何ら価値的、積極的なものを含んではいなかった。

モノ派は、もしこれを一時期の集団的現象として共時的な目でのみ見るならば、時間をかけて形成・成熟していかなければならない日本の近代美術の流れのなかにしばしば割り込んで、歴史的忘却効果をもたらしてきたいくつかのエアー・ポケット現象の一つに数えることが許されよう。その種のエアー・ポケットは、あたかも戦争の暴力に似て、歴史的に形成されたもの、されるべきものの多くを破壊しながら、それと引き換えに、事物の関係を一変し、意識の変革をもたらす。しかし、それに伴って芸術が必ず新しい形で生まれるか否かは、別問題なのである。

では、モノ派には積極的に評価しうる要素はないのだろうか。そんなことはあるまい。モノ派のメンバーであれ、後続世代の作家であれ、このエアー・ポケット現象をくぐり抜けようとした人々が、その体験のなかから持続性と継承力のある芸術言語を確立しようと努力するがぎり、モノ派による既存関係の破壊は、新しい関係の開発あるいは古い関係の再開発として、積極的な方向に転化しうる。純粋なモノ派的枠組みのなかでの真に自立しうる新しい芸術言語の形成は、すでに述べたように、菅木志雄ひとりによって続けられ、いまなお持続中であるが、伝統的な言語の再開発という事業がそれに比べて意義に乏しいわけではない。たとえば、小清水漸は、彫刻の歴史性という考えに目覚めることによって、モノ派時代に分離していた「存在」の主題と「存在者」としてのモノとを緊密に結びつけ、手わざの必然性を深く諒解する道を開いた。彼は古い彫刻形式に戻ったのではなく、モノ派時代の体験を自ら批判的に肉化し、日本の彫刻史に新しい意識水準をもたらしたのである。それから10年後、1980年代に入って、モノ派の反技術主義、自然への一元的傾斜、ヴィジョンの抹殺等を真っ向から批判しうる本格的な彫刻集団があらわれ始めたのも、「モノ派以後」という一種の「戦後」時代の成熟と見なすことができるだろう。これら批判者の方が、モノ派の垂れ流しの追随者であるインスレーション作家たちよりも、いっそう真正な継承者なのである。

このほか、個々の作家の歩みと日本の美術界全体の歩みを通時的な目（進化論的歴史主義の目でなく）で見るとすれば、モノ派の時代は、それを内面的に批判して生きようとした人々にとってのみ、きわめて意義深い出来事であったことが理解できる。それは、意識の噴出であると同時に切断であり、インスピレーションであると同時に災厄であり、越えるべき障壁、魔力、虚妄、そして何よりも、芸術の領域内で起きた芸術への暴力であった。だから、モノ派は、グタイのように間違っただけで神話化されてはならない。それは、私たちにとって、いまなお克服していかなければならない戦争体験なのである。

(AUG. 15, 1986)

## What was MONO-HA?

Toshiaki Minemura

1. The word MONO-HA, whose literal meaning is 'school of things', designates a group of artists in Japan who were active both before and after the year 1970, and who attempted to bring out some artistic language from "things" as they stood, bare and undisguised, by letting them appear on the stage of artistic expression, no longer as mere materials, but allowing them a leading part.

Although it was in the first half of the seventies that these artists first found acceptance, their popularity spreading like wildfire, it can be said that the original form of the school dates back to the autumn 1968 to May 1969 (or to the beginning of 1970 at latest) period, when the forerunners of the movement first became active. As far as the movement is concerned, the main artistic group instrumental in the evolution of its development were the following: (1) A group that one may call the 'Lee+Tamabi Connection', comprising the artists who were to graduate from Tama Art University, Tokyo, by March 1969 (Nobuo SEKINE, Katsuro YOSHIDA, Shingo HONDA, Katsuhiko NARITA, Susumu KOSHIMIZU, Kishio SUGA) and LEE U-Fan, Sekine's intimate friend. (2) The Geidai Connection, a group of artists around Koji ENOKURA and Noboru TAKAYAMA who, both graduates of Tokyo University of Art, appeared towards the end of 1969, including also Hiroshi FUJII and Makoto HABU who were to frequently participate later. (3) The Nichidai Connection, students from Nihon University Fine Arts Department, whose central figure was Noriyuki HARAGUCHI. This group is also known as the 'Yokosuka Group'. With the exception of LEE U-fan, a Korean who had moved to Japan in 1956 and had studied philosophy at Nihon University and was in his thirties then, all the other protagonists of the movement were youngsters around the age of twenty who were to graduate or finish their postgraduate studies around the time of the student riots towards the end of the sixties. To say that these artists were to get a trauma by the events of the student unrest of those days would be untrue. Rather, it would be more correct to say that they belonged to a generation that could find in them any positive sign for the historical change.

The name MONO-HA didn't come into existence at the start of the movement at the free will of those artists. Rather, it was at the beginning of the seventies that the word with some connotations of contemptuous indifference came to be used among people—this author confesses to being one—who took to examining the MONO-HA phenomenon, especially that of the Lee+Tamabi Group with critical eye. It was for this reason that until quite recently the name sounded quite unpleasant to the ears of the majority of that group, not to mention those of Enokura, Takayama, Haraguchi and others belonging to the Geidai and Nichidai groups who maintain to this day that the term is rather questionable as it was coined to refer to the artworks of the Lee+Tamabi Connection rather than their own.

It might be remembered, too, that the name 'Impressionists' outlived its original invidious connotations, and, what's more, that it was by no means restricted to the original band of artists who joined that now historical group that exhibited at the Nadar Gallery. In the same way, the term MONO-HA has come to encompass a larger group of artists than the Lee+Tamabi Connection for whom it was originally coined. In fact, the term has come to refer to a more comprehensive and yet more intrinsic tendency that is now historical fact, and which began by a 'spilling over' from the Lee and Tamabi framework.

As I explained before, the MONO-HA appellation designates 'a group of artists, who, before and after the year 1970, in Japan, ventured upon bringing out some artistic language directly from 'things' (hence, the words MONO and HA that stand respectively for 'things' and 'school' in Japanese), as they stand, bare and undisguised, by letting them appear on the stage of artistic expression, no more as mere materials but allowing them the leading part'. Hence it is better to hold the view that the term MONO-HA includes all the artists, without exception, who subscribe to this mode of artistic expres-

sion.

The points of similarity between MONO-HA, taken in its broader sense, and 'Arte Povera', a movement that emerged a little earlier in Italy, are not without coincidental elements, though most of these have to do with background. To explain, there were at the time an ambivalent feeling of both fascination and repulsion towards the products of our industrialized society, a presentiment of the annihilation of pictorial art concomitant with an impending sense of the collapse of the modern society, a heritage of anti-art and anti-formalism from the early sixties, some influences of American Minimal Art, especially its yearning for the state of 'objecthoodness' of art work, and a general conviction that the recovery of art could be achieved through that of nature. Such were the elements that went to form a common background ripe for the emergence of the MONO-HA school in Japan, and enabled it to become a common phenomenon spreading over several groups.

That's why we may reasonably infer that the movement itself began as a reaction, quite coincidentally and yet contemporaneously to a common social and artistic background that was to engender similar movements in the art of 'Arte Povera' in Italy, around the St. Martin's School of Art in London, within the Joseph Beuys circle in Germany, and as Process Art in the United States. In a similar vein, it was not that the Geidai Group set out to be MONO-HA under the influence of the Lee+Tamabi Connection, nor that the latter embarked on their venture because they knew about the Arte Povera, but rather that the close relationships of the several groups derive from a common and contemporary background.

2.

Having reached this point, I feel that some explanation should be given regarding the meaning of my definition that MONO-HA "makes 'things' appear on the stage of artistic expression, no longer as mere material, but allowing them a leading part."

With the exception of Koshimizu, all the MONO-HA artists took a specialist course in painting at university and experienced the same process of having to rush into 'things' because they had the premonition that painting was dying. Then, when we look at the way they visualized 'things', we find that, unlike a Donald Judd, for instance, who, as the final outcome of reducing the pictorial illusion by sheer force of logic, yielded an artificial product that he called himself 'Specific Object', the MONO-HA, having renounced at an unjustifiable moment a positive manner of making works as artificial product, chose to introduce things that exist in their natural condition and ventured in the direction of relying upon them for their artistic expression. The choice of such an orientation I for sure have no mind to criticize. I shall merely observe that MONO-HA art, which was produced during such a course of events, when pictorial art had not been entirely erased from their minds—their official denial of painting notwithstanding—found itself substantially provided for by a pictorial vision together with a fair amount of that MONO-HA peculiarity that finds its expression in somehow inharmonious relationships between that vision and 'things'. And there resides the contradiction of a pictorial vision having negated painting to choose 'things'. The substance of such a contradiction, however, was by no means uniform, for the Geidai Connection and the Lee+Tamabi Connection carried out their evolution along lines of thought that seem to me completely different. As a result, it appears at first sight that both groups present such different features that it would even seem unjustified to deal with them under the same label.

First, as for the Geidai Connection the most essential point that Enokura and Takayama had in common and which distinguished them from the others is that in their works, the 'things' served not only as a medium, but also as a subject matter of their art. (As I'll mention later, with the MONO-HA of the Lee+Tamabi Connection, it was only very seldom that the 'things' used were acknowledged the quality of a subject matter. Haraguchi, for several years from around the end of 1970, followed the course of raising 'things' to the status of a theme,



in which case 'things' were endowed with an almost conceptualized sensuous quality.) Enokura's oil blots, leathers, walls, ground crevices, and so forth, are ultimately pictorial surfaces materialized through the surfaces of things as well as through the properties of them, and it is that feeling of quality and permeating action that calls forth memory and presentiment, so to speak, to form an acting subject. While being pictorial subjects, they are also the surfaces of actual things. That very ambivalence constitutes definitively the distinguishing mark of an Enokura, a trait that a number of times brings to mind Alberto Burri, the Italian Pre-Arte Povera artist.

Fundamentally the same thing could be said about Takayama. Takayama however, unlike Enokura, disregards the surfaces of things; he rather concentrates on the parts of darkness lurking behind and beneath them. Those railway sleepers, for instance, that the artist seems particularly drawn towards, appear to be themes chosen out of such visual and psychological inclination, as well as mediums to be used to construct a 'rearward' and an 'underneath' in the real space.

Contrary to Enokura who loved so much mediums that have plane we can trace a difference in what made Takayama show more or less a structural profile by means of his sleepers. Still, what appears to be of greater significance lies in their point of similarity in using things as subjects. «Rattraps», for example, one of the earliest works of Takayama, which he made in 1968, attaching three rattraps on the painted tableau surface, is not worthy of note because it reminds us of some works with birdcages made by Jannis Kounellis around 1967, but because, in both artists, such living things played the part of medium and subject at once. When 'things' are worthy to be raised to the dignity of subjects they inevitably soak themselves deeply in the realms of memory and life itself, letting float around them countless indications and presentiments. As a matter of fact, Enokura and Takayama, who were admirers of the folklorist Kunio Yanagita, claimed that behind and on the surface of things, one could see villages and their festivities as they were in the past. This is why the things of Enokura and Takayama permit no substitution.

Against this, it may be asked now, what were the specific characters that differentiated the MONO-HA of the Lee+Tamabi Connection? As for me, I hold that the singularity of that group resides in the fact that while making a medium of things secured in their natural state, they kept seeking the theme at a different place, that is to say, at the very point of encounter with existence. It is true that it was at that group, more than any other, that people threw the appellation MONO-HA. As a matter of fact, none of the other groups released, in such vast amounts as they did, iron plates, timbers, ropes, papers, stones, glass panes, cotton, paraffin, cement, earth, etc., i.e. things in their barest and simplest forms. Nevertheless, the subject of their art did not reside in MONO (things) themselves nor in their evocative power of any memory or fantasy. In a way, one may even venture to hold the view that no other artistic group has ever neglected the irreplaceable quality of things as they did. Contrary to Enokura and Takayama the 'things' of the MONO-HA of the Lee+Tamabi Connection were mostly abstract, rude materials that in the majority of cases would not involve the least trouble in replacing with ones of the same quality.

However, even so, their 'things', far from being mere material, were given the starring role all the same. Even after having cracked stones or glass, never did they try to extract another shape or form another object. Even with Narita's «sumi» (Charcoal), it was not that charcoal was produced out of wood as a raw material, but that wood itself became charcoal; i.e., that the imposed subject was the 'qualitative metamorphosis of an object of the same genus'. The very thing that brought about the paradox consisting of giving the leading role to things, while, at last, acting as if their specificity was neglected, was the theme of 'existence'. For those artists that chose as theme not the things themselves but the disclosure of their 'existence', art had to be conceived, as a result of this choice, only in the presence of things and in line with their everyday's life and demeanor. At the same time, and, in the final analysis, the most subtle delicacy of the problem did not reside in the 'things' themselves, but in the disclosure of existence along with or at the expiration of them.

This notwithstanding, although they were so different in age and cultural background, a merging was made possible between Lee and Tamabi MONO-HA, from the point where they could reach a mutual understanding about this very subtle problem centering around things and their existence. As far as one is capable of forming a judgment from their works, it wasn't Lee's comprehension of the phenomenon that occurred first. In fact it is fairly reasonable to estimate that both almost

simultaneously grasped the definite and concrete means available to them to solve the problem of the advance 'from things towards existence'. Should I venture to put a date to this event, I would say around autumn 1968, when Sekine's «Phase-Earth» just made its appearance.

3.

'Existence' however was, fundamentally speaking, a matter of exclusive right belonging to philosophy and sculpture. Though only natural it may be for Lee, who had the advantage of a specialised university course in philosophy, to hold the point of view that the object's overemphasis in modern Europe had to be criticized in favour of an aspiration that seemed more desirable, towards the transparency of the existence, one may wonder how did the MONO-HA of the Tamabi Connection manage to secure a foothold into the insight of a problem of that kind. Curiously enough, and the funniest thing being that it will turn out to be the most significant peculiarity of the MONO-HA of the Tamabi Connection, it dates back to a very particular movement about pictorial thought that was challenging the most intellectual faction of Japanese artistic circles in the last half of the sixties. To introduce that peculiar pictorial thought, let's say that all things are connected somehow to a strange phenomenon lavishly showing predilection for intellectualistic manipulations of the vision, a concept that started from the first half of the sixties and was promoted through the medium of events like Jiro Takamatsu's Shadow Pictures, the separation-culture experiment of concept and reality organized by the 'Hi-Red-Center' group of three, including Takamatsu, aroused tremendous interest and concern around the image and substance interchangeability as it was advocated by Jasper Johns and Pop Art, and so forth, which then following a swirling motion gradually came into shape, in April 1968, when the press unanimously gave a more than favourable reception to a trompe-l'œil exhibition of Geoffrey Hendricks, a minor painter. This gave the affair a tremendous jump in popularity, for close on the heels of this that peculiar pictorial thought was to reach its peak with the 'Tricks and Vision' Exhibition. That intellectualistic vision, which even turned out quite a number of times to be metaphysical speculation, consisting in detecting evidence of the absence—I mean the suppression of the genuine existence—within shadows or, more generally, images and configurations (here it must be said that in his youth Takamatsu was an ardent admirer of De Chirico)—spread broadly among the younger generation through the good offices of Takamatsu and the critics around him. This phenomenon was most conspicuous among students of Tama Art University, where Takamatsu once was a lecturer, where a current built up around the theme of "Absence/Existence", and also in the Shizuoka district where it gave birth to a group called 'Genshoku' (i.e. Illusion Touch). To show just how popular artistic expression based on intellectualistic visual manipulation had become, it should be remembered that in the year 1968 one could find almost the full complement of the Lee+Tamabi Connection MONO-HA who were later on to take a position at the antipodes of intellectualism, busily engaged in the production of works of that kind, as if dealing with a 'Takamatsu Seminar' homework.

However puerile and frivolous these exercises in visual manipulation appear to be to our eye, for the MONO-HA of the 'Tamabi Connection' who were all students at that time, they were far from being a mere plague that could be done without. For we have the right to assume those exercises to have been a school for sharpening their scrutiny of 'existence' which turned out to be the most distinctive mark for the MONO-HA of the Lee+Tamabi Connection. As I have already stated, Takamatsu's visual manipulations called into question the discrepancy between vision and real existence, between 'to see' and 'to be'. If, starting from that discrepancy, one directs one's steps towards a distrust in reality, a skepticism for the established values and all their systems, it could amount to opening the way to an active and practical application of the treacherous visual sense to a mentally subversive deed. (The 'Genshoku' Group walked along that road for some time). On the other hand, if one turns oneself in the direction of looking squarely at that 'to see' and 'to be' discrepancy, after having first swept away the dust covering the actuality such as habit-forming preconceptions like outward appearances, images, virtual images, epidermis, attributes, and so forth, this attitude evidently should open the way towards a new artistic action that directly encounters the way things are, by clearing, on the critical level, the current intellectualism that makes it a principle to manipulate the sight. Besides, that way ought to fit Takamatsu's primary aim to take

a grasp at existence through the medium of absence, while at the method level, it could have been a significant leap forward.

In fact, when Nobuo Sekine, who, owing to Takamatsu's influence and a fairly good knowledge of phase-geometry, produced, earlier than anybody else, tricky paintings and solids out of virtual images in the shape of reliefs, released in October 1968, at the Open Air Sculpture Exhibition in Kobe's Sumariky Park, and in particular a work in the form of a huge earth cylinder standing beside a cylindrical hole dug in the ground with exactly the same shape and with the same earth volume («Phase-Earth»), he succeeded in making that tradition of intellectualistic sight manipulation realize, by means of introducing things, a most brilliant conversion from the "ambiguity of seeing" towards the "discovery of to be".

That «Phase-Earth» of Sekine was to bring about a decisive, peremptory awakening to all the other MONO-HA of the Lee+Tamabi Connection, not to speak of Koshimizu and Yoshida who did assist the artist in the production of his work. It is thus reasonable to consider that from that point on they became MONO-HA within their consciousness. However, I think that had they not gone, like Sekine did, through those periods of drilling themselves in the manipulations of intellectualist vision, that is to say, had they not experimented with the separation of 'to see' and 'to be', they would never, at the end of 1968 or after, have directed their actions toward 'existence' with such a lucidity of forms nor with such unison. Thus, one may affirm that, as the seedbed for the Lee+Tamabi Connection MONO-HA, the intellectualist tradition of vision since Takamatsu has shown itself instrumental.

4.

Having arisen from such a background, it is not surprising that within the MONO-HA of the Lee+Tamabi Connection, especially in their early works, and to some extent in later ones, depending on which artists we look at, we can find a certain amount of intellectualism still present. In particular, the early works of Sekine, Yoshida, Lee and Koshimizu were quite often commented on for being quite similar in conception to Surrealism, especially with the «dépaysment» of Magritte. Be that as it may, they grew up very swiftly and intensified their cognition in quite a short time, and according to the degree of that cognition, some of them went on prospecting and discovering new directions, some deepened and developed the MONO-HA Art and some others, simply for having reached their limits, dropped out of the movement. As we have no time here for disserting on the dropouts, let us try to grasp in a very broad sense the group evolution that took place within the MONO-HA for a relevant period of time after the exhibition of Sekine's «Phase-Earth». We shall consider for this purpose, the three following steps.

First step: antithesis of allosubstances—

First, there is a method that consists of becoming aware of the reality of existence through the impact caused by the relativization of a 'thing's' accidental quality, aspect, mode, attribute, etc., and reducing these to nothingness, by means of encounters with things that contrast with its heterogeneity. As things were summoned to appear on stage instead of pictures, the former necessity to perform those visual manipulations had of course already disappeared; however, as one kept one's eyes fixed upon the specific characters things have imbedded in term—for instance softness and hardness, lightness and heaviness—there is a tendency to trail in a more conceptual manner that manipulative method of separating 'to be' from 'to see' which was prevailing in the previous period. This is a kind of exfoliation though it hardly goes as far as the *dépaysment* advocated by Surrealists. The fact that the Lee+Tamabi Connection MONO-HA made their appearance with this method proved to be the very reason why they were misunderstood. As a concrete example, Sekine's sponge and steel plate, megalith and mirror post, Yoshida's iron pipe and cotton, rectangular timber and lighting, Lee's cotton and iron plates, cotton and stones, glass panes and stones, Koshimizu's paper and stones, and so forth, are quite typical of that kind of assemblage. And the fact that Narita and Suga kept away from this method should be worthy enough of deserving attention. The Narita of the early period, as his interest shifted towards space variable structures from things variable structures, briefly kept away from his colleagues' manner. Likewise, the Suga of the first half of 1969, who had just escaped from his period of visual manipulation, however recklessly—probably due to the fact that he wasn't acquainted enough yet with real space—engaged himself in such experiments as trying to grasp immediately 'existence' through examining in-

tently the way pillars were standing.

Second step: aspect differentiations from monosubstance or monospace—

To be concerned only with things that are congeneric (i.e. of the same kind) and homogeneous, thereby depriving the artist of his power to manipulate things on a conceptual basis from a third party's standpoint, he becomes prone to extract the naked truth from things from a mode of positive involvement with them. This was indeed what was regarded as the most characteristic style of the Lee+Tamabi Connection MONO-HAs. Again, according to a former example, I'll quote Sekine's «Phase of the Void—Oily Clay», although the works of this style, being multifarious and prolific, should not be mentioned in the same breath. Very roughly, however, one may classify them as follows; (1) Works emphasizing the relationships through the gestures of man and things (Sekine kneads clay mixed with oil, Terada chops wood, Koshimizu spalls megalith). (2) Jobs involving position and stance metamorphosis in things (Lee juxtaposes rectangular timbers and steel plates, Yoshida suspends a rectangular timber or lays four steel plates laying on a timber, Shingo Honda splits wood. Here the point aimed at was obviously to bring about discrepancies in the positions of things). (3) Jobs involving metamorphosis on a time scale (Narita who makes charcoal), and (4) The ramification of things and the articulation of space (Suga who shows us a phalanx made out of paraffin, or a besiegement out of cement).

Interestingly enough, method (1) in itself, although retaining quite a smack of 'happening', owing to the fact that its structures can't be sustained continuously, judging from its merit to directly associate with genuine material, should be regarded as being the nearest to the art of sculpture. And as a matter of fact, Sekine like Terada and Koshimizu, through their acknowledgment of concepts such as 'object' and 'handiwork', fairly soon worked their way towards sculpture. Quite in opposition stands Suga, who, without caring a bit about concepts of objects and sculptures, extracts the polysemy (viz. multiplicity of meaning) of space, the aspect differentiation of space, directly from the intervention of man toward things; i.e. monosubstance, which is quite a unique manner to work things out. And from that point of view it should be said that he thrust before us the most meaningful production theory, and the most genuine one at the same time, of the Lee+Tamabi Connection MONO-HA.

This second step, owing to its superficial distinctive feature of being only concerned about monomaterial, and perhaps also because it brought about the MONO-HA to the zenith of its influence, engendered swarms of imitators, plagiarists and followers. Typically representative of that trend was the earnest and rapturous fascination the artists had for using lumps of material of singular composition, such as wax, earth, lead, tar, slag, and so forth, and for using them in a way that would exhibit as much as possible their minimal form.

By the way, the MONO-HA aspect Haraguchi started offering then corresponded more or less to the 'second step' of the Lee+Tamabi Connection MONO-HA. Before this, amidst the turmoil of campus agitation at Nihon University, Haraguchi, then a student there, had the opportunity to change his course from a pictorial art that was crudely realistic and brutally materialistic, to a plastic art that was three dimensional, and he acquainted himself with the sophistications of plastic applications of industrial materials of a new kind. In those days he was steeped in an environment that bore no relation to the somewhat passionate and ethnic movement that purported to raise things to the dignity of subject that was then prevalent within the Geidai Group. Nor was he familiar with the traditions of intellectualistic visual manipulations that prevailed within the Tamabi Group. Toward the end of 1969, however, or at the latest, in the middle of 1970, materials that seemed more to suit his tastes, like steel, tent canvas, oil, water and clay, came to be displayed almost without transformation by the artist. And this, came about, not out of plastic or sculptural necessity, but simply because of sensuous quality of those kinds of things. The artist's eyes that were examining things at that time, were extremely sensuous, voluptuous even. Unlike the MONO-HA's minor followers, Haraguchi certainly possessed plenty of mental strength to conceptualize the sensual osmotic powers of matter, as if they were spatial occurrences.

Third step: genesis of place—

Not things, but the existence of things, and further, toward the modes of connection between things and man: This was the travel diary of the MONO-HAs as they went deepening their cognizance, to be ultimately confronted with the problem

of deciding the mode of existence in which such things are confined i.e. 'in the field of what do they exist?' (situation/location), or 'according to what do they exist?' (causality). And here we can find the theoretical and ideological groundwork of Lee+Tamabi Connection MONO-HA taking shape. That such a question was immanent in the entire MONO-HA School from its very beginning, goes without saying. This notwithstanding, it took a Lee or a Suga to establish the MONO-HA School as an independent art full of possibilities, by starting a conscious quest for it.

It is true that looking at the works themselves one could say that such an attention directed by Lee to the field, which stressed the positional relationship rather than things, was highly liable to somehow become a schematic expression. But it gradually developed toward those sculptures out of steel plate and stone of the late seventies (in which rather than any inspiration from the Western tradition of statuary or sculpture, one can ascertain a re-exploitation of a highly condensed far-eastern landscape gardening art), to finally culminate in a fine achievement of a very peculiar efflorescence.

On the other hand, Suga, having comprehended, through his «Paraffins», the art of mingling with space, and in or after 1970, comprehended circumstances and co-subjective events, etc., as determinants to existence, proceeded to produce a quite unparalleled and unique form of art. Above all, that attention directed toward "face" and "border", as an ambivalent point of contact between things and space, (i.e. towards the face's obverse and reverse, this side of the border and the other side, which are the articulations of space and play the role of a spring that triggers phase commutations), appeared as absolutely trailblazing, as it afforded a methodic system that made possible the revelation of the pluralistic aspect of existence. 'According to what do things exist?' and 'According to what do we see them?' are questions that usually lie dormant within Suga's works. This is opposite to Jasper Johns, who tends to closet tightly and with sheer intellectualism these same questions into abstruse pictures or objects, Suga, more flexible to things and space to the point of playing himself with them, performed out this philosophical drama with an altogether physical and spiritual cheerfulness. There is, of course, no reason why the answer to the question of existence should be found within the things, the works or the concepts; Impossible to grasp with the static concept of 'relation', the question of existence is to be found instead within the mutual dependence of structures and man's articulation upon things and space, his demeanor, etc. That is the great teaching that one learns from Suga's works. Commenting on Suga, one can say that with him the MONO-HA truly acquired flesh.

5.

Usually regarded as the most homogeneous and the most sharply outlined, a closer inspection of the Lee+Tamabi Connection MONO-HA reveals in fact just how multi-leveled they are. One can easily understand now how multifarious the whole MONO-HA in a larger sense were. It is indeed largely for this reason that we have coined our definition of the movement as being a group of artists who ventured to bring out the artistic expression of things and their functions, bare and undisguised, giving those things a starring role.

One should not, however, overvalue such a group phenomenon. Should their members not have succeeded in establishing through direct contact with things, a new artistic language that is fundamentally new and unique, not merely as 'parole' but also as 'langue', then their adventure would have remained confined to the numerous and ephemeral gesticulations of resistance, if not sheer deviation or escape from the excruciating problems imposed by artistic creation. Such phenomena of resistance are often invented by youthful ardour to escape art's requirements, and should we find them within so-called New Art (Shinko Geijutsu) or even within Avant-Garde Art (Zenei Geijutsu), two of modern Japan's forte, they shouldn't be allowed to be put forward as suitable representatives of Japan's modern and contemporary arts. In this country's republic of critics there is a tendency to rate excessively high, as evidence of their being avant-garde, or a warrantable expression of unwestern sensibility, those artistic irresponsibilities or, at best, those naïvetés that disregard form, and which were a must for the "GUTAI" group around 1960 or the MONO-HA movement around 1970. Such a way of looking at things, however, is tantamount to measuring Japanese art against a Western yardstick by echoing, without being aware of the harm that's being done, that Euro-American inclination to appraise only non-western elements in Japanese art. None of these general symptoms, like, for instance, unconcern or

indifference to the techniques or forms flaunted by the MONO-HAs, a passive attitude towards the processes unifying craft and imagination, an excessive reliance upon nature, a sort of conceptualism in formula, or a systematic banishment of colours and hues, were embracing in themselves any positive or valuable element.

If one looks at the MONO-HAs with the synchronic eyes and sees in them only a transient group phenomenon, one may regard them as belonging to one of the quite numerous air pocket phenomena doomed to oblivion that came wedging not infrequently into the stream of Japanese modern art as it strove for maturity. Air pockets of that kind, rather similar to the violence of war, while ruining plenty of things history has built up, or was about to build up, modify completely the relationship between things by bringing about a revolution within people's awareness. Whether or not art that accompanies such turmoil necessarily gives birth to forms that are new is another question.

If that is the case, shouldn't the MONO-HA possess the slightest element allowing a positive assessment? Of course not! For those people who tried to ward off that air pocket phenomenon, be it MONO-HA members or artists of the following generation, insofar as they tried to establish an artistic language that had continuity and the power to take up the succession, the destruction of the existing relations brought about by the MONO-HA should have enough momentum to change positively their orientation by, as the case may be, tapping new relationships or redeveloping old relationships. The molding of a new artistic language that truly can stand on its own legs within a framework that is genuinely MONO-HA, as I already pointed out before, has been carried on by Kishio Suga, and even now is still in progress. This, of course, doesn't mean that the undertakings aimed at the re-exploitation of traditional languages are in any way insignificant. Let's take Susumu Koshimizu, for example, who, thanks to an awakening to the thinking of historicity, broke a trail leading to a deeper understanding of the absolute necessity of the handwork, the manual labour, by fastening together in very close relationships the things as a theme of "existence" and "existing being", which always remained isolated during the MONO-HA period. It wasn't so much that he went back to the old forms of sculpture, but rather that he brought about to Japanese sculpture's history a new degree of awareness by letting his MONO-HA's personal experience acquire flesh through a critical approach. What's more, the fact that an authentic group of sculptors were able to criticize, some ten years later, at the beginning of the eighties, ignorance of manual technique, the quasi monistic inclination towards nature and the erasure of the vision, which were all MONO-HA mottos, should be welcomed as a "Post-MONO-HA", in short, a kind of Post-War maturity. And it is correct to regard those sharp critics as the authentic MONO-HA heirs, much more so than those practitioners of 'installation art' who are their mere followers, blind and incontinent.

Besides this, if one goes to the trouble of looking with diachronic eyes (i.e. not from the viewpoint of evolutionary theory) at the course followed by each artist and the course of Japanese artistic circles as a whole, it is quite clear that the MONO-HA period was one pregnant with deep significance, but only for these people who tried to live while criticising it internally. And this is a sign that while it meant an eruption of consciousness, it also meant its severance, while being inspiration, it also meant disaster, divisions that had to be broken through, spells and falsity and above everything, it meant that a fair amount of violence had to sweep through the domain of art. This should be reason enough why MONO-HA should not be mistakenly transformed into a myth as was GUTAI. Even now, this is a challenge for us, and we must deal successfully with it.

(August 15, 1986)  
(translated by Jean Campignon)

# 年表

# THE CHRONOLOGY

●この年表は、モノ派現象の消長を作家ごとの作品展開に沿って通時的に読みとることができるよう配慮すると同時に、高揚期の活動をいくつかの主要な展覧会ごとにブロック化して示すことによって、「モノ派の時代」を共時的な広がりの中で追体験できるようレイアウトした。

●モノ派が明瞭に浮彫りされた時期は1969-71年あたりであるが、ここでは、1967-74年の8年間における9作家の活動・作品を、モノ派的であるとなしを問わずすべて収録し、モノ派現象の発生・展開・変容の実相を包括的にダイナミックに理解できるようにした。

●この年表には本来本田真吾のコラムが設けられるべきだったが、本人外遊中で十分な資料収集が期待できなかったため、「関連する出来事と作品」欄に回し、その枠内で優先的に扱うことにした。

●作品写真は可能なかぎり網羅的に収録することを原則とし、スペースの制約上同一様式の作品を割愛せざるをえない場合は、最も早い作例を示すよう努めた。

●コンクール落選作品や非公開・未発表作品にも十分に目くばりをした。「落選」はすぐれて批評状況を示しうる事件だからであり、また、非公開・未発表といえども、作者が写真記録にとどめた時点ですでに歴史への意志を示していると信じられるからである。

●客観的裏付けに乏しいデータ、不明確な点、従来の記録と抵触する部分などについては、作家ごとに○囲みの索引番号をつけ、年表末尾に注記を付した。

●作品題名に付したアンダーラインは、図版掲載作品であることを示す。

●当年表の編集に当たっては、編者が1970年前後から収集してきた資料と、1982年に行なった集中的調査が基礎となったが、今回改めて、各作家と写真家安斎重男氏から写真資料の提供を受け、モノ派史を研究中の多摩美術大学大学院生森司君の献身的な協力を得たことを記し、感謝したい。

(峯村)

●This chronologic table attempts to diachronically chart the events of the rise and fall of the MONO-HA Movement in concert with the evolution of the work of each artist. At the same time, by listing in the block some of the major activities connected to the exhibit of MONO-HA works of art, we trust that the reader will be able to synchronically grasp the nature and scope of the movement.

●The period when MONO-HA was most prominent was during the years 1969 to 1971. However, listed here are the activities and works of nine artists who were active over an eighty-year period from 1967 to 1974 regardless of whether each stage of them could be characterized by the MONO-HA style or not. We thus made every effort to compile a comprehensive and dynamic breakdown of the actual circumstances surrounding the genesis, evolution and metamorphosis of the MONO-HA phenomenon.

●Originally, this chronologic table should have included a column dedicated to Shingo HONDA. Unfortunately, as it was difficult to collect sufficient data on his activities because of his absence from country, we chose to transfer him to the column entitled "Related Events and Works", while granting him within that frame preferential treatment.

●As far as possible, we made it a principle to collect photographs of works comprehensively. However, because of space, we are unable to print all of them, and where style similarities are concerned we have made it a point to publish the earliest examples.

●Likewise, we exerted our attention to remain watchful for works rejected at contests and works as yet unpublished. This is because "rejection" is a matter that sharply delineates the circumstances of the critique. As for works not yet shown to the public, the fact that the artist chose to take a photographic record of them shows sufficiently his will and belief of their contribution to history.

●As for data lacking objective support, points that are obscure or ambiguous, parts conflicting with former records, and so forth, those entries are appended at the end of this chronologic table (only in Japanese).

●The information collected in this chronologic table is based on material I have been collecting from around 1970, as well as a centralized survey that took place in 1982. Photographic material was also gratefully accepted from the artists concerned and from Mr. Shigeo Anzai, the photographer. My thanks also go to Mr. Tsukasa Mori, a graduate student of Tama Art University, who is currently engaged in research into the MONO-HA movement, for his devoted collaboration.

(T. Minemura)

		1967年1月~12月	
吉田 克朗 YOSHIDA (1943~ )		MAY05-10 ルナミ画廊 本田真吾、宮本藤夫と 3人展	
関根 伸夫 SEKINE (1942~ )	JAN23-28 椿近代画廊 小林はくどうと2人展	MAY05-21 新宿ビットイン 「000プラン」展	
李 禹煥 LEE (1936~ )		MAR13-18 サトウ画廊 個展(第1回)	
成田 克彦 NARITA (1944~ )	FEB ギャラリー創苑 グループ展「ヴォ ワイヤン」3回展	MAY03-08 村松画廊 個展(第2回)	MAY11-16 椿近代画廊 グループ展「ヴォ ワイヤン」4回展
菅 木志雄 SUGA (1944~ )		MAY05-21 新宿ビットイン 「000プラン」展	
小清水 漸 KOSHIMIZU (1944~ )	FEB ギャラリー創苑 グループ展「ヴォ ワイヤン」3回展	MAY11-16 椿近代画廊 グループ展「ヴォ ワイヤン」4回展	
榎倉 康二 ENOKURA (1942~ )			
高山 登 TAKAYAMA (1944~ )			
原口 典之 HARAGUCHI (1946~ )			
関連する 出来事と 作品  RELATED EVENTS AND WORKS	← OCT30, '66 多摩美術大学芸術祭に 斎藤義重ゼミ生多数参 加してイベント・フェ スティバル「000プ ラン」を行なう 斎藤、高松次郎(教官)、 関根伸夫、小林はくど う(学生)ほか ①	MAY05-21 新宿ビットイン 「000プラン/午前零 時のための8つのイヴ ェント」 関根伸夫、菅木志雄、 小林はくどう、ほか  以後、6月、10月に市 中の画廊で関根を中心 とする「000プラン」 展	

JUN04-09  
 椿近代画廊  
 「000プラン」展

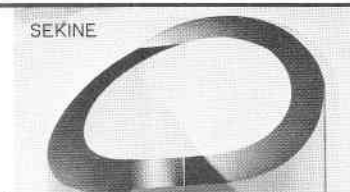
JAN13-18  
 村松画廊  
 「00x」展

MAR  
 多摩美術大学絵画科  
 卒業

APR10-MAY18  
 村松画廊/東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 《位相》No. 4, 5 ①

AUG25-30  
 日本橋・白木屋  
 第11回シェル美術賞展  
 《消去シリーズ》  
 または《時空概念》  
 (佳作賞)

JAN13-18  
 村松画廊  
 「00x」展



APR10-MAY18  
 村松画廊/東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 《位相》No. 4, 5 ①

※ [1956年9月ソウル大学校美術大学を中退して渡日。  
 1961年3月、日本大学哲学科を卒業。]

JAN13-18  
 村松画廊  
 「00x」展

MAR  
 多摩美術大学大学院  
 卒業  
 卒業制作展  
 《位相》No. 1, 2, 3

APR10-MAY18  
 村松画廊/東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 《位相》No. 4, 5 ①

MAY29-JUN03  
 椿近代画廊  
 中村芳雄、佐藤信重と3人展

JAN13-18  
 村松画廊  
 「00x」展

MAR  
 多摩美術大学絵画科  
 卒業

APR10-MAY18  
 村松画廊/東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 《位相》No. 4, 5 ①

NOV  
 ギャラリー新宿  
 「CYCLONE」展

MAR04-09  
 秋山画廊  
 白浜信明、横島憲夫と彫刻3人展  
 《框》

MAR  
 多摩美術大学絵画科  
 卒業

APR10-MAY18  
 村松画廊/東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 《位相》No. 4, 5 ①

JUL  
 グループ展「ル・モン」第1回展

NOV 09-14  
 村松画廊  
 「20代のMOB」展  
 他に真板雅文、若江漢字、安斎重男ら

MAR  
 多摩美術大学絵画科  
 卒業

APR10-MAY18  
 村松画廊/東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 《位相》No. 4, 5 ①

JUL  
 グループ展「ル・モン」第1回展

NOV 09-14  
 村松画廊  
 「20代のMOB」展  
 他に真板雅文、若江漢字、安斎重男ら



APR22-27  
 椿近代画廊  
 個展(第1回)  
 《ねずみとり》

NOV 09-14  
 村松画廊  
 「20代のMOB」展  
 他に真板雅文、若江漢字、安斎重男ら

JAN13-18  
 村松画廊  
 「00x」展 ②

MAR  
 多摩美術大学絵画科  
 卒業

APR10-MAY18  
 村松画廊/東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 《位相》No. 4, 5 ①

SEPII-30  
 ギャラリー新宿  
 グループ「幻触」展  
 飯田昭二、小池一誠、前田守一ら8人出品

JAN13-18  
 村松画廊  
 「00x」展 ②  
 「000プラン」の発展として多摩美大斎藤教室門下生ら25人出品。  
 関根伸夫、菅木志雄、吉田克朗、本田真吾、小林はくどう ほか。

APR01-20  
 東京画廊  
 ジョフリー・ヘンドリックス展  
 次項「Tricks & Vision」展とともに1967-68年の視覚の知的操作、虚像と実体等をめぐる議論に油をそそぐ。  
 ●カタログ

APR10-MAY11  
 村松画廊  
 APR30-MAY18  
 東京画廊  
 「TRICKS & VISION」展  
 盗まれた眼」展  
 中原佑介、石子順造選定で、モノ派直前の主知主義的傾向17人出品。  
 高松次郎、中西夏之、相原えつとむ、関根伸夫、静岡「幻触」のメンバーほか。

<p>吉田 克朗 YOSHIDA</p>	<p>MAY10-30 第8回現代日本美術展 《CUT (1)》 コンクール入選 ●カタログ ▶</p>		<p>MAY28-JUN02 村松画廊 「000×」展</p>	<p>JUN27-JUL02 村松画廊 「9 Visual Points」展</p>	<p>AUG13-18 横浜市民ギャラリー 「にっぽんかまいたち」 展</p>
--------------------------	--	--	---	--	---

<p>関根 伸夫 SEKINE</p>	<p>MAY10-30 第8回現代日本美術展 《位相No.6》 コンクール賞受賞 ●カタログ ② ▼</p>		<p>MAY28-JUN02 村松画廊 「000×」展</p>	<p>JUN27-JUL02 村松画廊 「9 Visual Points」展 《位相No.10》 《位相No.12》③</p>	<p>AUG16-SEP22 京都国立近代美術館 「現代美術の動向」展 《位相》No.4, 5, 13</p>
-------------------------	--	---	---	---	---

<p>李 禹煥 LEE</p>		<p>JUL19-SEP01 東京国立近代美術館 韓国現代絵画展に蛍 光塗料を用いたタブ ロー3点出品 ●カタログ</p>
---------------------	---	---

<p>成田 克彦 NARITA</p>			<p>MAY おぎくぼ画廊 小清水らと4人展 《可動構造》 ▶</p>
-------------------------	---	---	---

<p>菅 木志雄 SUGA</p>	<p>JUN27-JUL02 村松画廊 「9 Visual Points」展</p>
-----------------------	--

<p>小清水 漸 KOSHIMIZU</p>	<p>MAY おぎくぼ画廊 成田らと4人展 《梱包された空間》 ▶</p>		<p>MAY28-JUN 02 村松画廊 「000×」展</p>	<p>AUG13-18 横浜市民ギャラリー 「にっぽんかまいたち」 展</p>
----------------------------	---	---	--	---

<p>榎倉 康二 ENOKURA</p>	<p>JUN27-JUL02 村松画廊 「9 Visual Points」展</p>
--------------------------	--

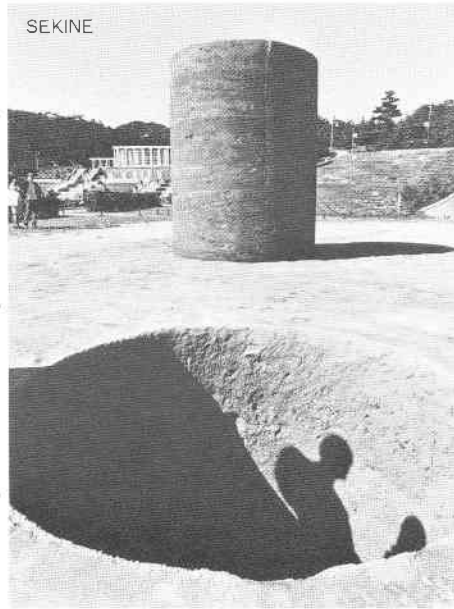
<p>高山 登 TAKAYAMA</p>	<p>JUN27-JUL02 村松画廊 「9 Visual Points」展</p>
--------------------------	--

<p>原口 典之 HARAGUCHI</p>	<p>AUG13-18 横浜市民ギャラリー 「にっぽんかまいたち」 展</p>
----------------------------	---

<p>関連する 出来事と 作品  RELATED EVENTS AND WORKS</p>	<p>MAY 横浜桜木町進行会館 イベント・フェステ イバル 「九紫ひのえうま・Face to Face」展 吉田克朗 関根伸夫 小清水漸 斎藤義重 小林はくどう、ほか</p>	<p>JUN11 日本大学各学部で バリケード構築し ストに突入。</p>	<p>JUN27-JUL02 (新)村松画廊 画廊企画 「9 Visual Points」展 関根伸夫 菅木志雄 吉田克朗 小林はくどう 大石もも子 林 俊憲 柏原えつとむ 原 健 岩田甲平</p>	<p>AUG13-18 横浜市民ギャラリー 企画富士見町アトリエ Aゼミ・にっぽんか まいたちカンパニーによ る環境企画展。 多摩美大斎藤教室出身 者や横浜在住作家など 70余人参加。イベント、 シンポジウムなど。</p>
---	--	---	---	---

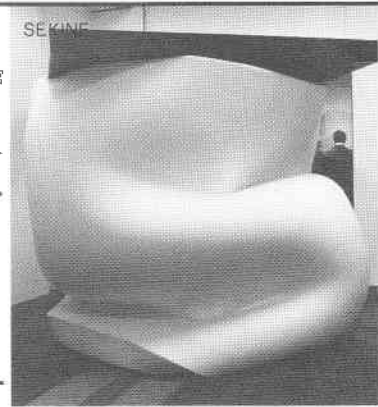
OCT01- NOV10  
 第1回神戸須磨離宮公園  
 現代彫刻展  
 《位相-大地》  
 朝日新聞社賞受賞  
 ●カタログ ▶

C. OCT  
 論文「事物から存在へ」  
 美術出版社芸術評論に応  
 募 (MAR.1969 発表、佳  
 作入選)



NOV18-23  
 椿近代画廊  
 「にっぽんかまいたち」展

NOV16-27  
 池袋西武百貨店  
 第5回長岡現代美術館  
 賞展  
 《位相》鉄、スポンジ  
 大賞受賞 ④ ▶



C. OCT  
 論文「転移空間」  
 美術出版社芸術評論に  
 桂川青の名で応募。  
 (MAR.1969 発表 佳  
 作入選)

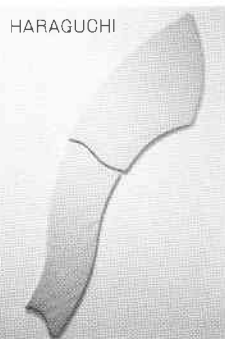
NOV18-23  
 椿近代画廊  
 《転移空間》 ▶



C. NOV  
 富士見町アト  
 リエ  
 《積層空間》  
 No. 1 No. 2  
 一非公開 ▶

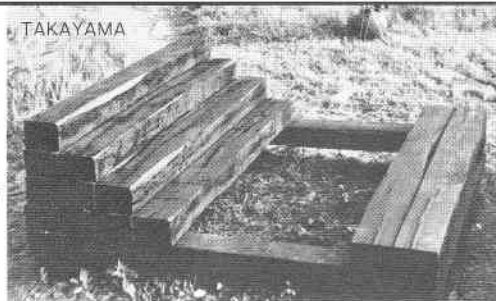


SEP09-15  
 大阪・信濃橋画廊  
 「ディスコルス・コ  
 ンコルディア」展



SEP06-21  
 村松画廊  
 個展(第1回)  
 《エアーパープ》 ▶

C. OCT  
 戸塚スペース  
 ①  
 一非公開 ▶



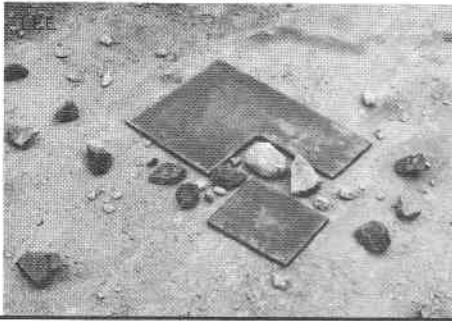
OCT30-NOV10  
 第9回おぎくぼ画廊賞展  
 受賞・矢辺啓司  
 視覚のトリックを扱った  
 半立体

吉田 克朗  
YOSHIDA

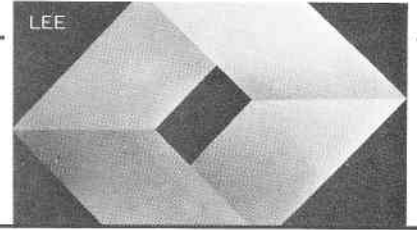
関根 伸夫  
SEKINE

李 禹煥  
LEE

期日不詳  
新宿西口空地  
(ギャラリー新宿上)  
《関係(Relation)》  
のち《Relatum》  
—非公開 ①▶



MAR21-26  
西武百貨店SSホール  
日本文化フォーラム主催  
第5回国際青年美術家展  
《第4の構成》  
ベニヤ板、蛍光塗料  
(日本文化フォーラム賞)  
▶



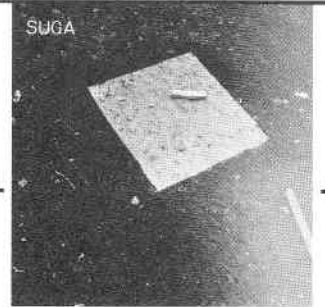
成田 克彦  
NARITA

FEB17-22  
村松画廊  
小清水、矢辺啓司と  
3人展  
(東京画廊主催)  
角材・画廊空間 ①

MAR  
多摩美術大学絵画科  
卒業

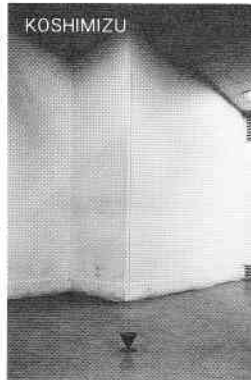
菅 木志雄  
SUGA

期日不詳  
世田谷若林空地  
《表位相》  
非公開  
①▶



小清水 漸  
KOSHIMIZU

FEB17-22  
村松画廊  
成田、矢辺啓司と  
3人展  
(東京画廊主催)  
《垂線》  
オモリ ▶



榎倉 康二  
ENOKURA

JAN  
グループ展「ル・モン」  
第3回展

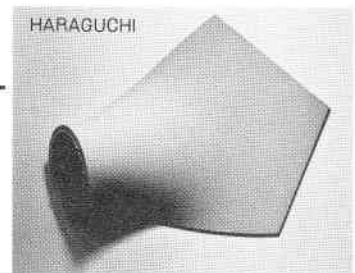
MAR  
東京芸術大学大学院  
卒業

高山 登  
TAKAYAMA

原口 典之  
HARAGUCHI

期日不詳  
日比谷画廊  
「APPLE IN SPACE」  
第1回展

MAR21-26  
西武百貨店SSホール  
日本文化フォーラム主催  
第5回国際青年美術家展  
《エアー・パイプ A・B・C》  
▶

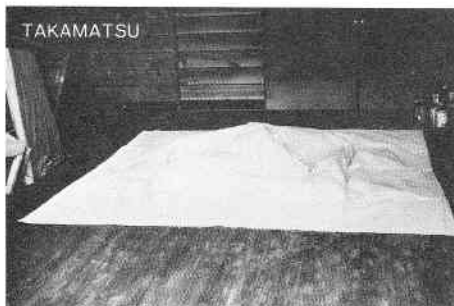


MAR24-29  
秋山画廊  
高木、真板と  
3人展

関連する  
出来事と  
作品  
  
RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

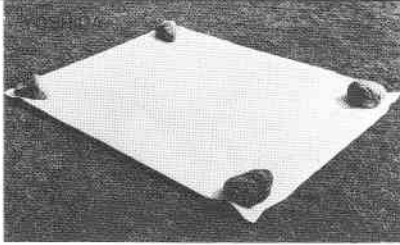
JAN14  
多摩美術大生  
バリケードで  
本館を封鎖。  
解除、再封鎖  
をへて10月機  
動隊導入され  
る。

FEB01-22  
東京画廊  
高松次郎・個展(第2回)  
TAKAMATSU, Jiro  
第1週《波の柱》  
《波》  
第2週《ネットの弛み》  
《布の弛み》▶  
第3週《シリーズNo.7》  
(自然石と数字)  
●カタログ

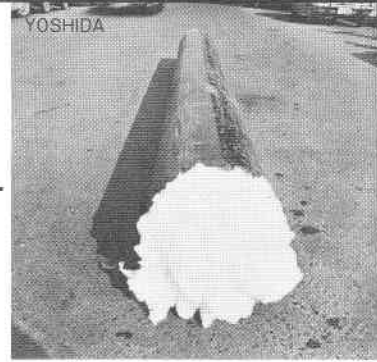




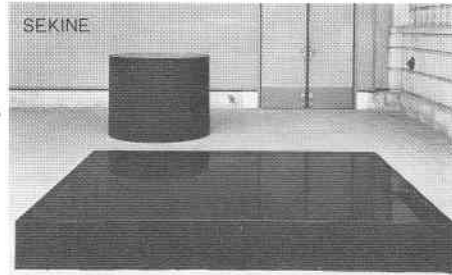
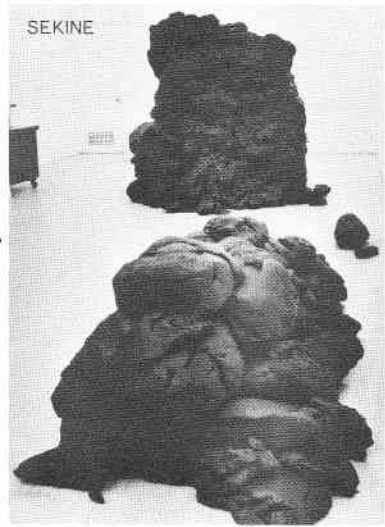
APR22/23  
第4回ジャパン・ア  
ート・フェスティバ  
ル、コンクール審査  
《Cut-off(paper  
weight)》  
(落選)



MAY10-30  
第9回現代日本美術展  
《Cut-off 2》  
(コンクール落選)

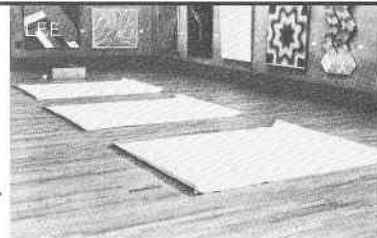


APR18-MAY02  
東京画廊  
個展(第1回)  
《空相》 油土  
●カタログ

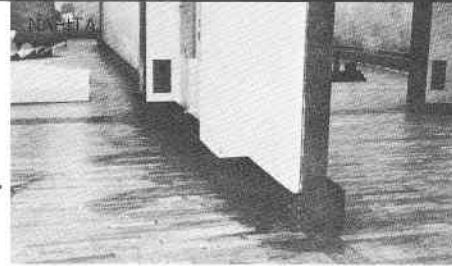


MAY10-30  
第9回現代日本美術展  
《空相》  
水、鉄  
(招待出品)

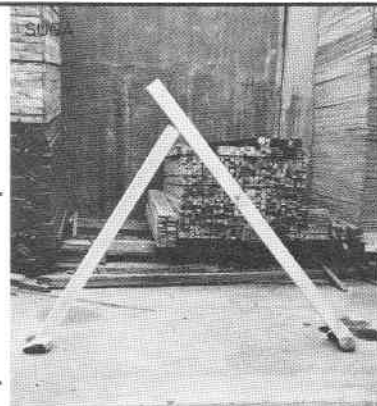
MAY10-30  
第9回現代日本美術展  
《物と言葉》  
のち《Relatum》と改題  
(コンクール入選)



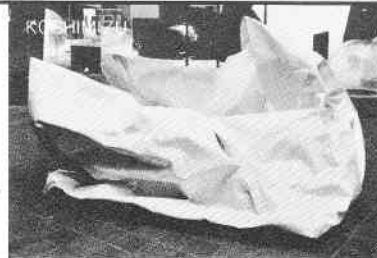
MAY10-30  
第9回現代日本美術展  
《Non-title》  
鉄帯、壁  
(招待出品)



MAY10-30  
第9回現代日本美術展  
《斜位相》  
(コンクール落選)

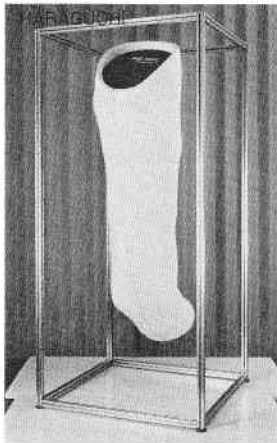


APR22/23  
第4回ジャパン・ア  
ート・フェスティバ  
ル、コンクール審査  
《かみ》  
(入選)



MAY10-30  
第9回現代日本美術展  
《かみ》  
(コンクール入選)

APR22/23  
第4回ジャパン・ア  
ート・フェスティバ  
ル、コンクール審査  
《エア・パイプ(不  
能)》  
(優秀賞)



APR22/23  
都立産業会館  
第4回ジャパン・ア  
ート・フェスティバ  
ル、コン  
クール審査行なわれる

原口典之-優秀賞  
小清水漸-入選  
吉田克朗-落選

国内展示・DEC05-14  
東京国立近代美術館  
外国展示・MAR06-APR12, 1970  
パリ・テレルヌスキー美術館

●カタログ

MAY10-30  
東京都美術館  
毎日新聞社主催  
第9回現代日本美術展

招待部門に関根伸夫、  
成田克彦、高松次郎な  
ど。

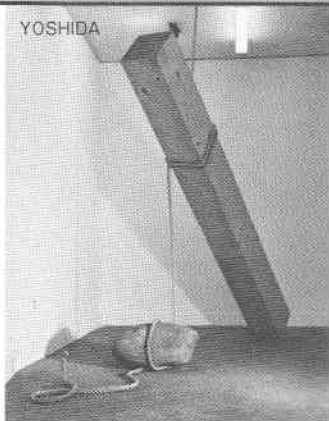
コンクール部門入選に  
李禹煥、小清水漸、飯  
田昭二など。

コンクール落選者に  
菅木志雄、吉田克朗、  
本田真吾など。

●カタログ

C. MAY15/C. JUN15  
『美術手帖』69年6/7月  
号で「新しい自然1-エ  
ア・アート」「新しい自  
然2-アースワーク」を  
特集

吉田 克朗  
YOSHIDA



JUL14-20  
田村画廊  
個展 (第1回)  
《Cut-off (hang)》

JUL  
第1回現代国際彫刻展、コンクール審査  
《Cut-off(Chain)》  
(落選)



関根 伸夫  
SEKINE



JUL  
第1回現代国際彫刻展、コンクール審査  
《空相》  
石、ステンレス  
(コンクール賞)

李 禹煥  
LEE

SUMMER  
ソウル徳寿宮現代美術館  
朝鮮日報主催  
「現代作家招待」展  
《空》  
(制作は友人が代行)

成田 克彦  
NARITA

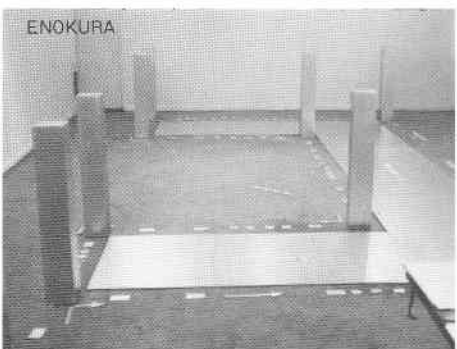
MAY20-23  
村松画廊  
個展  
《画廊壁面の移動》  
②

菅 木志雄  
SUGA

JUL  
第1回現代国際彫刻展、コンクール審査  
《到立消点》  
(落選)



小清水 漸  
KOSHIMIZU



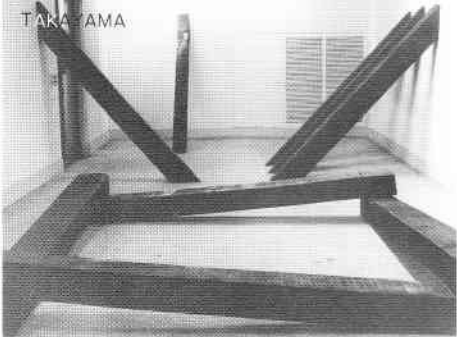
JUL  
第1回現代国際彫刻展、コンクール審査  
《石》  
(落選)

榎倉 康二  
ENOKURA

MAY29-JUN03  
椿近代画廊  
個展 (第1回)  
《歩行儀式》

高山 登  
TAKAYAMA

MAY29-JUN03  
椿近代画廊  
個展  
《地下動物園》

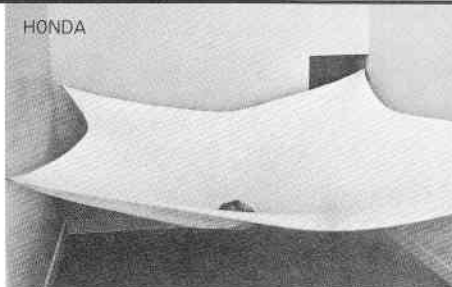


原口 典之  
HARAGUCHI

JUN20-25  
村松画廊  
「APPLE IN SPACE」  
第2回展

関連する  
出来事と  
作品  
  
RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

JUN09-14  
ときわ画廊  
郭仁植・個展  
QUAC, Insik  
《物と言葉》紙

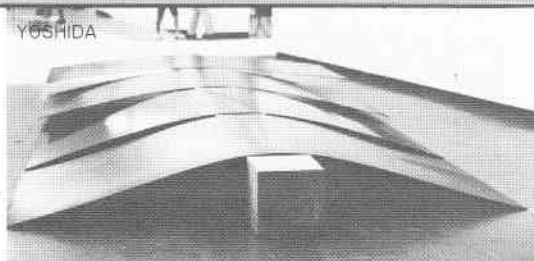


本田真吾  
HONDA,  
Shingo

JUL07-13  
田村画廊個展  
《No. 16》

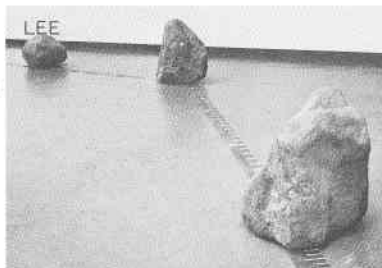
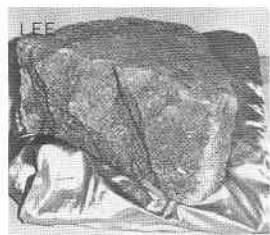
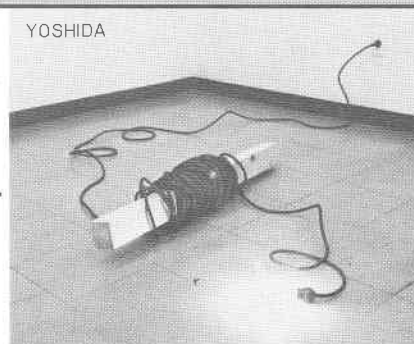
JUL10-  
椿近代画廊  
羽生 真・個展  
HABU, Makoto

JUL  
箱根彫刻の森美術館主催  
第1回現代国際彫刻展の  
コンクール審査が明治神  
宮絵画館で行なわれた。  
入選—関根伸夫、高松次  
郎、狗卷賢二、真板雅文、  
三沢憲司など。  
落選—菅木志雄、吉田克  
朗、小清水漸など。  
展覧会—AUG01-OCT31  
箱根彫刻の森美術館  
●カタログ



AUG19-SEP23  
京都国立近代美術館  
「現代美術の動向」展  
《Cut-off (paper weight)》  
《Cut-off No.2》

SEP03-07  
清水市  
「今日の美術・静岡」展  
《Cut-off, 8》  
角材、電球、コード



AUG19-SEP23  
京都国立近代美術館  
「現代美術の動向」展  
《現象と知覚A》  
《現象と知覚B》  
ともに、のち《Relatum》と改題



SEP27-  
第10回サンパウロ・  
ビエンナーレに韓  
国代表として参加



AUG19-SEP23  
京都国立近代美術館  
「現代美術の動向」展  
《Untitled》

AUG19-SEP23  
京都国立近代美術館  
「現代美術の動向」展  
《かみ》  
《磁石》



AUG19-SEP23  
京都国立近代美術館  
「現代美術の動向」展  
《交信》

AUG19-SEP23  
京都国立近代美術館  
「現代美術の動向」展  
招待出品者—  
小清水 漸  
成田克彦  
李 禹煥  
吉田克朗  
原口典之  
飯田昭二  
矢辺啓司  
狗巻賢二  
ほか  
●カタログ



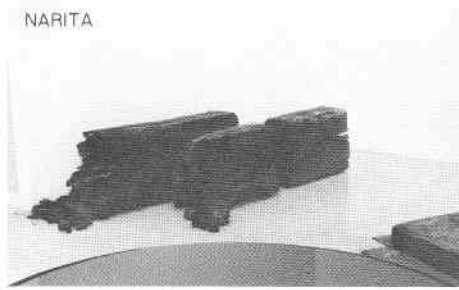
SEP01-07  
田村画廊  
武里惣・個展  
TAKESATO, So

吉田 克朗  
YOSHIDA

関根 伸夫  
SEKINE

OCT02-NOV02  
第6回バリ青年ビエンナーレ  
《空相》水、鉄  
(第9回現代日本美術  
展出品作と同じ)

李 禹煥  
LEE

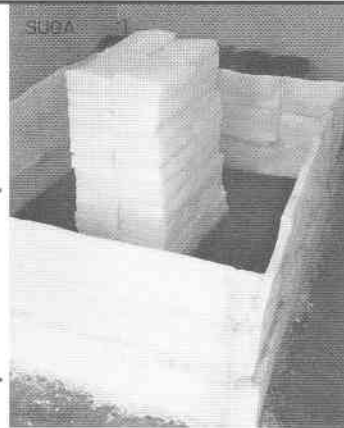


成田 克彦  
NARITA

OCT02-NOV02  
第6回バリ青年ビエンナーレ  
《sumi》

菅 木志雄  
SUGA

OCT20-27  
田村画廊  
個展(第1回)  
《並列層(相)》  
パラフィン



小清水 漸  
KOSHIMIZU

榎倉 康二  
ENOKURA



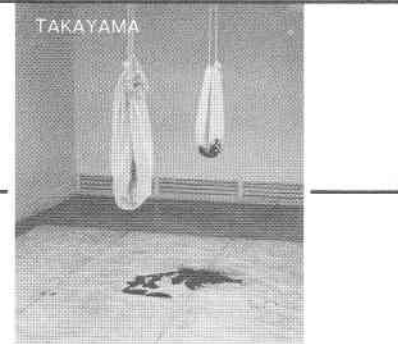
DEC06  
村松画廊  
「4人による5つの  
イベント」展  
《脱色作用》  
新聞、雑誌、コピー

高山 登  
TAKAYAMA



DEC08  
村松画廊  
「4人による5つの  
イベント」展  
《血液凝固》  
牛血・ガラス容器

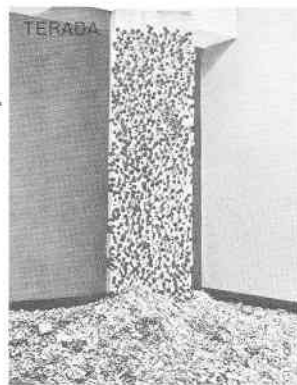
原口 典之  
HARAGUCHI



NOV17-23  
田村画廊  
個展  
《メカニク・エロス》

関連する  
出来事と  
作品  
  
RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

OCT02-NOV02  
第6回バリ青年ビエンナーレ、日本コミッショナー東野芳明。  
関根、成田及び高松次郎、  
《布の弛み》など、田中信太郎(《凝固》)の4作家は  
Quatre Bossots(4人のボソット)としてチーム参加し、グループ賞を受賞  
コミッショナーは「火・水・空気・光・影など自然界の元素を素材にしたネイチャーアート」を構想。  
●カタログ



OCT27-NOV01  
秋山画廊  
寺田武弘・個展  
TERADA, Takehiro  
《変位I》

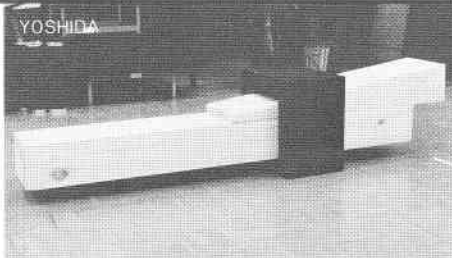
OCT26-NOV09  
名古屋・白川公園  
第1回名古屋野外彫刻展  
床司達・石浜学・石山駿らの仕事にモノ派的性格  
●カタログ

OCT20-NOV20  
京都・鴨川公園  
「野外造形69」展  
庄司達・八田淳ほか  
プロセス・アート、概念芸術、モノ派的性格が顕著  
●カタログ

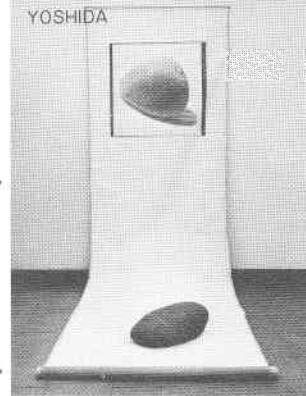
C. DEC15  
『美術手帖』70年1月号  
号発刊  
ヨゼフ・ボイスを紹介  
針生一郎:「不気味な  
関係の形而上学」

C. JAN15 1970 →  
『美術手帖』70年2月号  
発刊  
特集「発言する新人たち」  
・李禹煥  
「出会いを求めて」  
・菅木志雄  
「状態を超えて在る」  
・座談会  
「〈もの〉がひらく新しい  
世界」  
(発言者-小清水・関根・菅・  
成田・吉田・李)

FEB  
《Cut-off No14》  
-非展示  
(共同作品集  
『場・相・時』に  
収録)

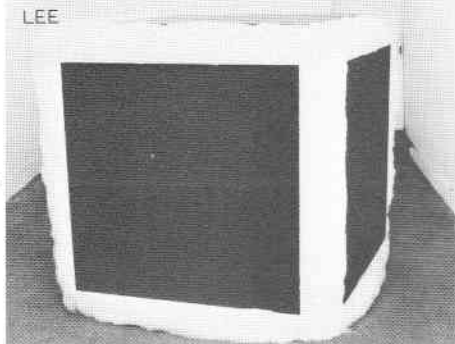


APR  
《Cut-off No12》  
-非展示  
(シロタ画廊で  
撮影のみする)

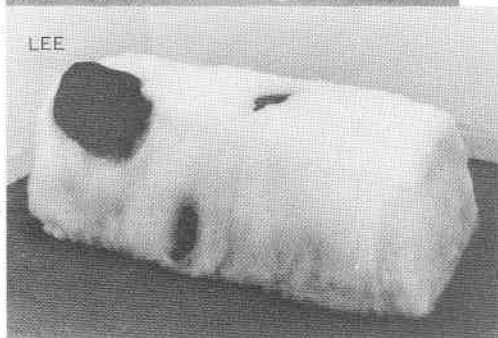
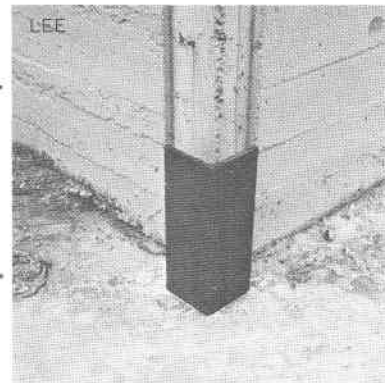


APR14-MAY14  
パリC.M.カッセ画廊  
『日本人による版画』展

JAN12-24  
田村画廊  
個展  
《構造A》  
《知覚と現象B》  
のち《Relatum》と  
改題



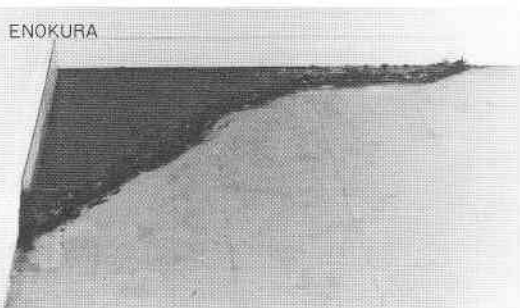
SPRING  
日吉・東京総合写真専門学校  
《関係(Relatum)》  
(後日命名)  
-非公開(写真は制作当時)



MAR  
多摩美術大学紛争中で  
卒業できず

APR14-MAY14  
パリC.M.カッセ画廊  
『日本人による版画』展

JAN  
村松画廊  
個展  
《不定地帯》  
オイル、グリス

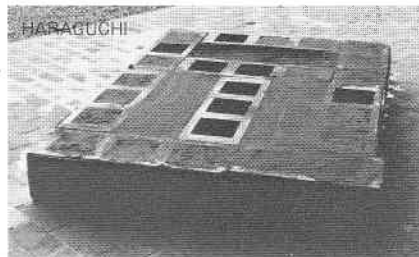


MAR  
東京芸術大学大学院  
卒業

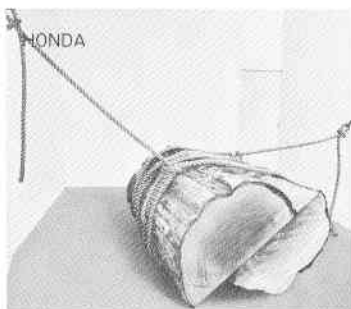


JAN12-24  
大西清自、カワスマ・  
カズオ、小室至、五月  
女幸雄と5人展

FEB  
日本大学構内  
《無題》  
-非公開



APR01-MAY31  
東急こどもの国  
現代美術野外フ  
ェスティバル  
《作品》



FEB02-08  
村松画廊  
金宗学・個展  
KIM, Chong-Nak

FEB16-21  
大阪・信濃橋画廊  
寺田武弘・個展  
TERADA, Takehiro  
《変位》

APR01-MAY31  
東急こどもの国  
現代美術野外フ  
ェスティバル  
芸術家の自主企  
画で100余人参加  
原口典之  
寺田武弘  
金宗学  
植松奎二  
倉重光則  
真板雅文ほか  
●カタログ



JAN08-17  
シロタ画廊  
檜葉 雅・個展  
NARAHARA, Takashi  
《メタモルフォーズ》

JAN26-FEB01  
田村画廊  
本田真吾・個展  
HONDA, Shingo  
《No42》

MAR02-16  
京都市美術館  
京都アンデパンダン展

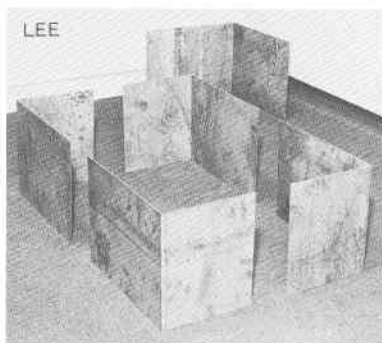
APR06-12  
田村画廊  
武里 惣・個展  
TAKESATO, So

吉田 克朗  
YOSHIDA

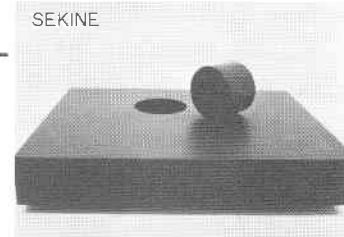


MAY11-23  
東京画廊  
「ヒューマン・ド  
キュメンツ70」展  
《650ワットと60ワット》

関根 伸夫  
SEKINE



MAY11-23  
東京画廊  
「ヒューマン・ド  
キュメンツ70」展  
《位相》御影石



李 禹煥  
LEE

SPRING  
日吉・東京総合写真専門学校  
《関係(Relatum)》  
後日命名、非公開  
(写真はJAN'71ビナール画廊  
個展のさい再展示して撮影)

成田 克彦  
NARITA

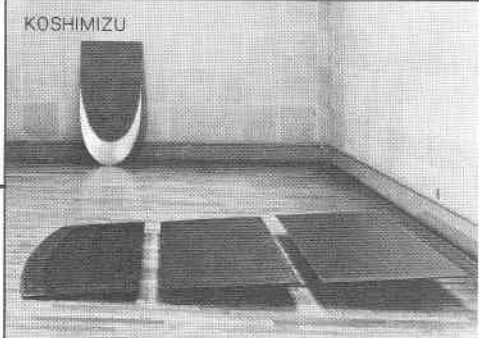


MAY10-30  
東京都美術館  
第10回日本国際美術展  
《sumi》No.4, 5  
《sumi》No.8 ~ 23

MAY11-23  
東京画廊  
「ヒューマン・ド  
キュメンツ70」展  
《sumi》No.6

菅 木志雄  
SUGA

小清水 漸  
KOSHIMIZU

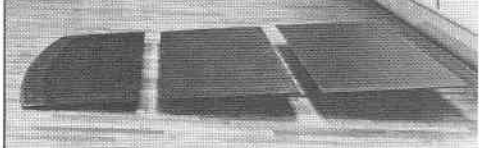


MAY10-30  
東京都美術館  
第10回日本国際美術展  
《鉄板I》  
《鉄板II》

MAY11-23  
東京画廊  
「ヒューマン・ド  
キュメンツ70」展  
《紙の袋》



榎倉 康二  
ENOKURA

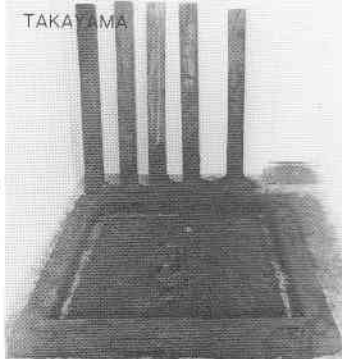


MAY10-30  
東京都美術館  
第10回日本国際  
美術展  
《場》



高山 登  
TAKAYAMA

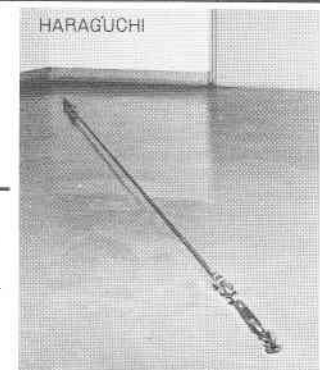
MAY04-10  
田村画廊  
個展  
《(地下)動物園》



原口 典之  
HARAGUCHI

←  
MAR  
日本大学芸術学部  
美術学科卒業

MAY  
日本大学構内  
《無題》  
一非公開



関連する  
出来事と  
作品  
  
RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

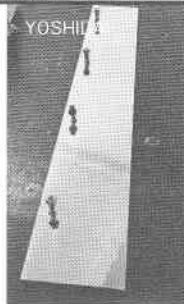
SPRING  
モノ派5作家の作品集  
『場・相・時-OPEN』  
が自費出版される。  
編集責任者：関根伸夫  
序文：李禹煥「即の世界」  
ジョゼフ・ラブ「プロセス  
・相・場」  
参加作家  
本田真吾  
李禹煥  
関根伸夫  
寺田武弘  
吉田克朗

MAY10-30  
東京都美術館  
毎日新聞社主催  
第10回日本国際美術展  
TOKYO BIENNALE  
「Between Man & Matter」  
中原佑介コミッション一選  
定による内外40作家参加。  
ミニマル・アート以後の主  
知主義的・概念的傾向及び  
プロセスアートが主たる内  
容。  
小清水・成田・榎倉のほか、  
高松次郎、田中信太郎、狗  
巻賢二、小池一誠、野村仁  
など ●カタログ

MAY11-23  
東京画廊  
「ヒューマン・ドキュメンツ  
70」展第3部出品8人中モノ  
派系多数を占める。  
高松次郎  
小清水 漸  
関根伸夫  
今中クミ子  
矢辺啓司  
成田克彦  
田中信太郎  
吉田克朗  
●カタログ

MAY11-17  
田村画廊  
藤井博・個展  
FUJII, Hiroshi

JUN30/JUL01  
 都立産業会館  
 第5回ジャパン・アート・  
 フェスティバル、コンク  
 ール審査  
 《Cut-off 18》  
 (落選)

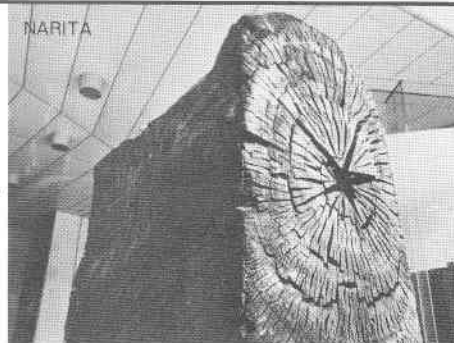


JUN22-  
 第35回ベネチア・  
 ビエンナーレ  
 《空相》  
 石、ステンレス  
 ●カタログ ▶



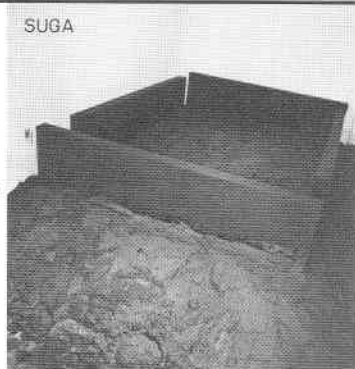
・この後DEC,  
 1971まで滞  
 欧する

DEC03-JAN24'71  
 ニューヨーク・グッゲン  
 ハイム美術館  
 第5回ジャパン・アート・  
 フェスティバル展招待  
 出品  
 《sumi》No.7 ⑤



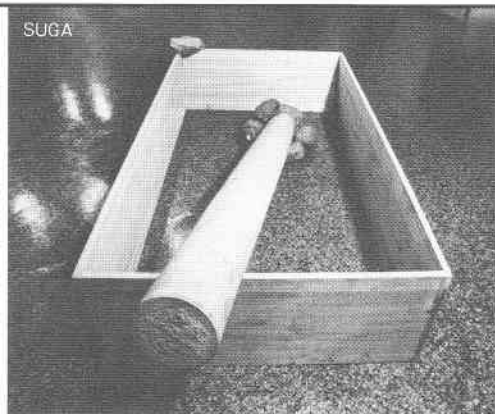
JUN08-21  
 田村画廊  
 個展  
 《SOFT-CON-  
 CRETE》▶

SUGA

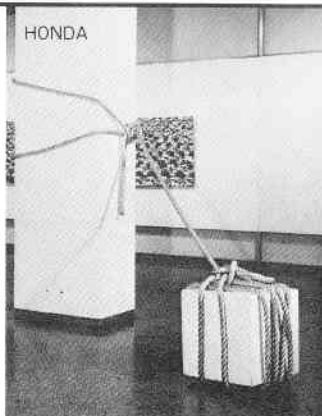


JUN30/JUL01  
 都立産業会館  
 第5回ジャパン・アート・  
 フェスティバル、コンク  
 ール審査  
 《限界状況》  
 (大賞受賞)

SUGA



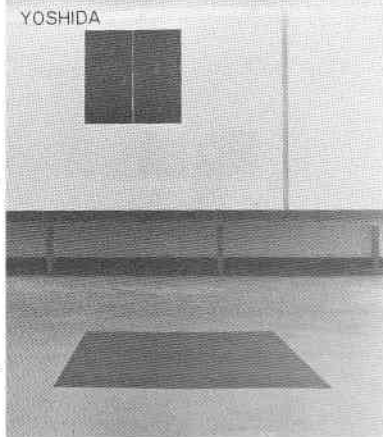
JUN15-20  
 アメリカ文化センター  
 ジョセフ・ラブ企画「APPLE  
 IN SPACE-IRON ROOM」展  
 のチーフとして、倉重光則、  
 鵜沢明人、山本衛士、菅沼  
 緑とともに出品



JUN30/JUL01  
 都立産業会館  
 第5回ジャパン・アート・  
 フェスティバル、コンク  
 ール審査  
 菅木志雄(大賞)  
 本田真吾《No.45》▶  
 寺田武弘《変位1》  
 (優秀賞)  
 山田建烈《蠟・鉄》  
 (優秀賞)  
 山本衛士《容器・乾湿》  
 らのモノ派的作品が  
 コンクールに入選

国内展示  
 JUL11-26  
 東京国立近代美術館  
 のちDEC03-JAN24,  
 1971にニューヨーク・  
 グッゲンハイム美術館  
 ほかアメリカ各地巡回  
 コンクール入選のほか  
 高松次郎《布の弛み》  
 成田克彦《sumi》などが  
 招待出品。  
 ●カタログ

吉田 克朗  
YOSHIDA

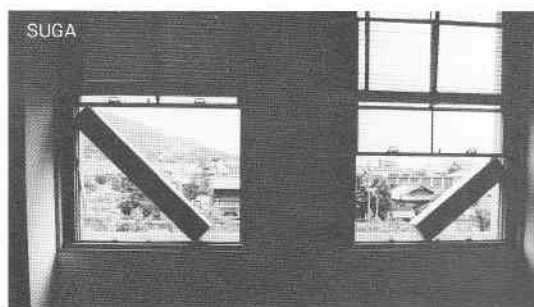


JUL07-AUG09  
 京都国立近代美術館  
 「現代美術の動向」展  
 《print5, 6, 7》  
 陳列ケースのガラス、床、壁  
 にかけた網目シルクスクリーン  
 ◀

関根 伸夫  
SEKINE

李 禹煥  
LEE

成田 克彦  
NARITA



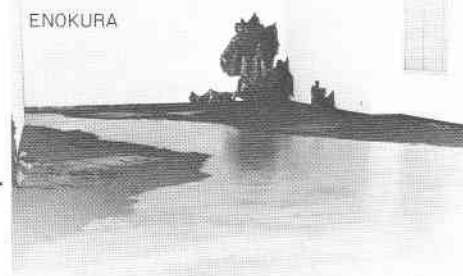
JUL07-AUG09  
 京都国立近代美術館  
 「現代美術の動向」展  
 《無限状況-I》 ▶  
 《無限状況-II》 ▶  
 階段、砂  
 ②



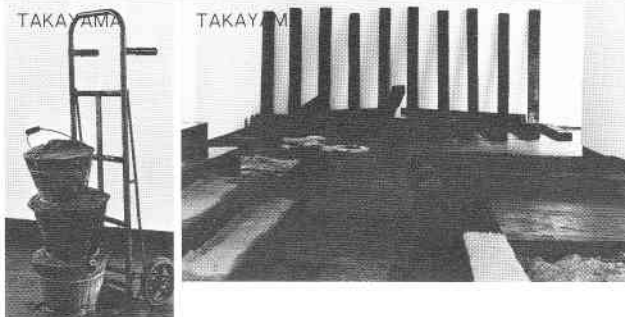
小清水 漸  
KOSHIMIZU

榎倉 康二  
ENOKURA

JUL07-AUG09  
 京都国立近代美術館  
 「現代美術の動向」展  
 《場》  
 のちに《状況》と改題  
 黒鉛、グリス、オイル、  
 皮 ▶



高山 登  
TAKAYAMA

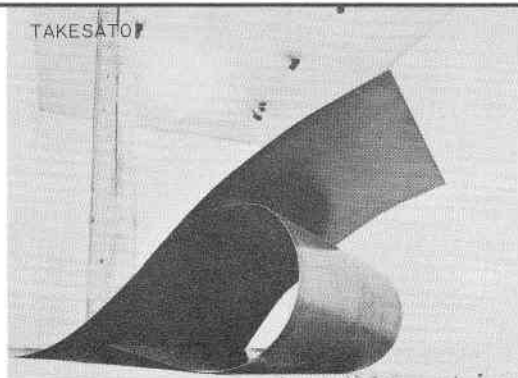


JUL07-AUG09  
 京都国立近代美術館  
 「現代美術の動向」展  
 《地下動物園》  
 ▶▶

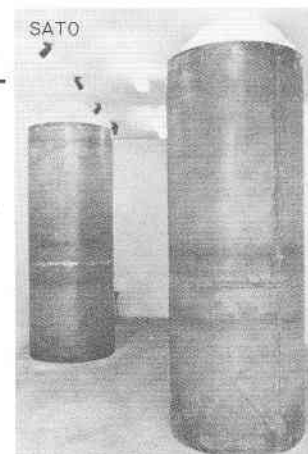
原口 典之  
HARAGUCHI

関連する  
出来事と  
作品

RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS



JUL07-AUG09  
 京都国立近代美術館  
 「現代美術の動向」展  
 吉田、菅、榎倉、高山のほか  
 寺田武弘  
 武里 惣 ▶  
 佐藤信重 ▶  
 檜葉 雅  
 佐野芳樹  
 白浜信明  
 梁島晃一などがモノ派の  
 作品を出品  
 ●カタログ



※「現代美術の動向」展カタログ掲載作品

※「現代美術の動向」展カタログ掲載作品

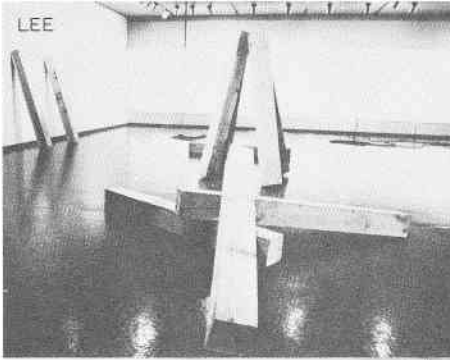


YOSHIDA

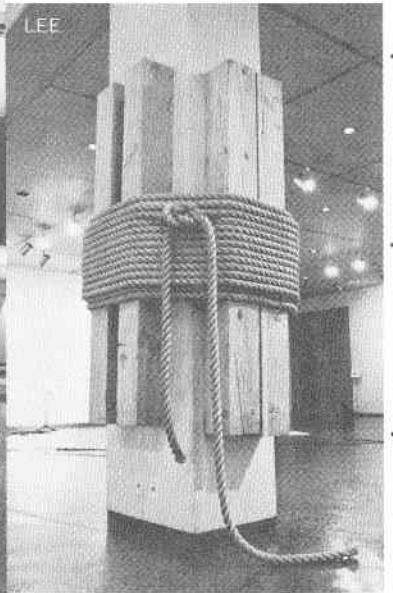


AUG04-30  
東京国立近代美術館  
「現代美術の一断面」展  
《ガラス・電球・コード・  
蛍光灯など》

LEE



LEE



AUG04-30  
東京国立近代美術館  
「現代美術の一断面」展  
《関係項(於いてある場  
所) I, II, III》  
木/鉄板/ロープ

LEE



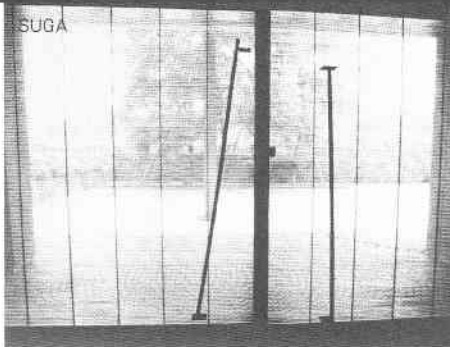
MIYATA



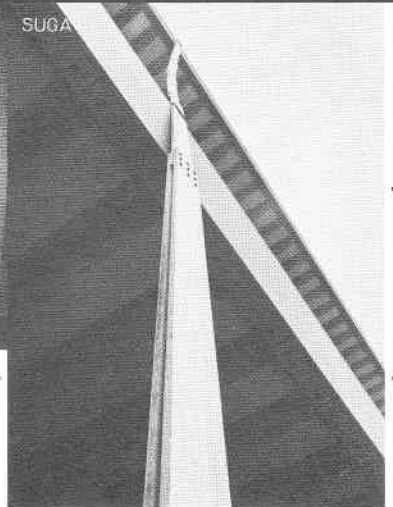
AUG04-30  
東京国立近代美術館  
「現代美術の一断面」展  
《ベニヤ板の表面の高さ  
から6mm》  
ベニヤ板、鉄パイプ

AUG04-30  
東京国立近代美術館  
「現代美術の一断面」展  
《モノ状況》  
《無名状況》  
木、ロープ

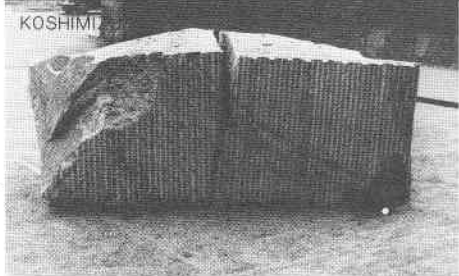
SUGA



SUGA

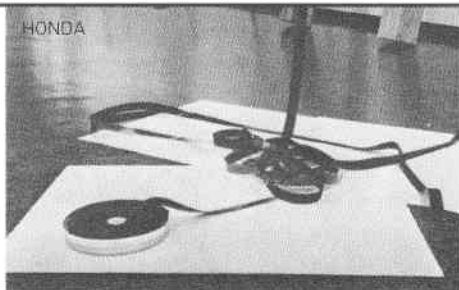


KOSHIMIZU



AUG04-30  
東京国立近代美術館  
「現代美術の一断面」展  
《70年8月石を割る》  
《紙》

HONDA

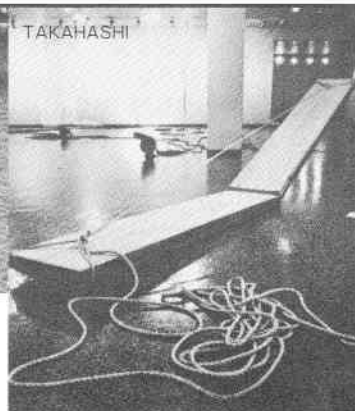


AUG04-30  
東京国立近代美術館  
「1970年8月-現代美術の  
一断面」展  
企画委員として東野芳明、  
高松次郎参画  
上記作家以外の出品者  
高松次郎(鉛・電球)  
田中信太郎(砂・鉄板)  
狗巻賢二(墨汁・紙)  
高橋雅之(木・ロープ)  
本田真吾(フィルム)  
矢辺啓司(写真・パイプ)  
河口龍夫(鉛)  
大西清自(空気・電力・金  
属器具) ●カタログ

TAKAKA



TAKAHASHI



<p>吉田 克朗 YOSHIDA</p>			<p>OCT20-30 横浜市民ギャラリー 「今日の作家70年」展 《ガラス・コンクリート・ワイヤー・ロープなど》 ◀</p>
--------------------------	--	--	---


<p>関根 伸夫 SEKINE</p>			
-------------------------	--	--	--

<p>李 禹煥 LEE</p>	<p>期日不詳 代々木体育館近辺 《関係項(Relatum)》 後日命名 -非公開 ④ ▶</p>		
---------------------	---	---	--

<p>成田 克彦 NARITA</p>			
-------------------------	--	--	--

<p>菅 木志雄 SUGA</p>			<p>OCT20-30 横浜市民ギャラリー 「今日の作家70年」展 ◀ 《ソレ自体》 ◀ 《モノ自体》</p>
-----------------------	--	---	---

<p>小清水 漸 KOSHIMIZU</p>			<p>OCT20-30 横浜市民ギャラリー 「今日の作家70年」展 《鉄板》1, 2 (第10回日本国際美術 展出品作と同じ)</p>
----------------------------	--	--	---

<p>榎倉 康二 ENOKURA</p>	<p>SEP14-20 田村画廊 個展 《無題》 皮、コンクリート、 油 ▶</p>		
--------------------------	--	---	--

<p>高山 登 TAKAYAMA</p>			
--------------------------	--	--	--

<p>原口 典之 HARAGUCHI</p>			
----------------------------	--	--	--

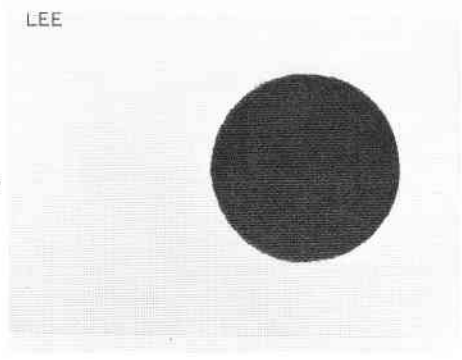
<p>関連する 出来事と 作品</p> <p>RELATED EVENTS AND WORKS</p>	<p>← AUG10-16 田村画廊 佐藤信重・個展 SATO, Nobushige</p> <p>← AUG31-SEP06 シロタ画廊 植松肇二個展 UEMATSU, Keiji</p>	<p>OCT20-30 横浜市民ギャラリー 「今日の作家70年」展 吉田、菅、小清水のほか 本田真吾《No.47》 河口龍夫《関係項》1~8 など20人出品 ●カタログ</p>
---	---	--

NOV  
ソウル徳寿宮現代美術館  
第1回ソウル国際版画ビ  
エンナーレ  
受賞

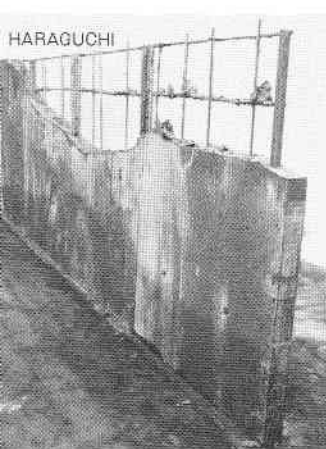
DEC 10-JAN 24, '71  
東京国立近代美術館  
第7回東京国際版画  
ビエンナーレ  
《No. 11》シルクスクリーン  
《No. 12》シルクスクリーン  
●カタログ ▶



NOV  
ソウル徳寿宮現代美術館  
第1回ソウル国際版画ビ  
エンナーレ

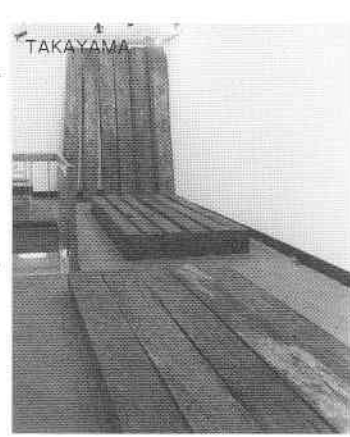


DEC 10-JAN 24, '71  
東京国立近代美術館  
第7回東京国際版画  
ビエンナーレ  
《場と位置》I、II  
●カタログ ▶



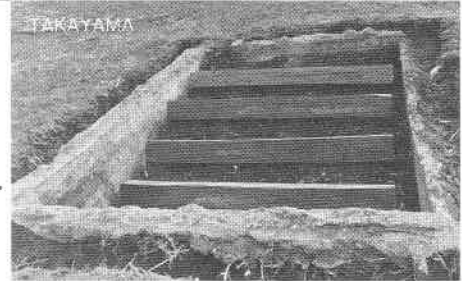
NOV  
ウォーカー画廊  
個展  
《動物園》 ▶

NOV 09-15  
田村画廊  
個展  
《提案I - 物性関与  
のち《物性領域》と改  
題

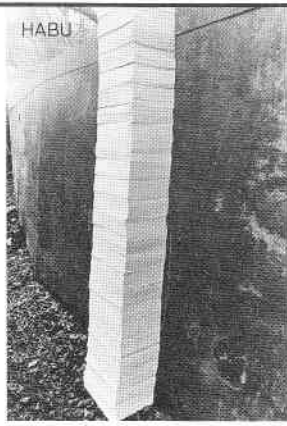


DEC 05-20  
戸塚パーク  
「SPACE TOTSUKA  
'70」展  
《土質》《湿質》  
《質体》 ▶

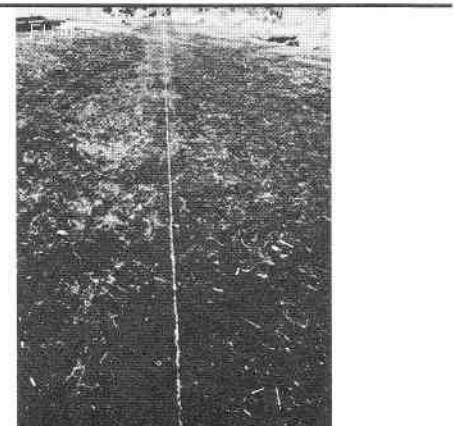
DEC 05-20  
戸塚パーク ②  
「SPACE TOTSUKA  
'70」展  
《(ドラマ)地下動物園》 ▶



NOV 07-21  
ビナル画廊  
高松次郎・回顧展  
TAKAMATSU, Jiro  
●カタログ



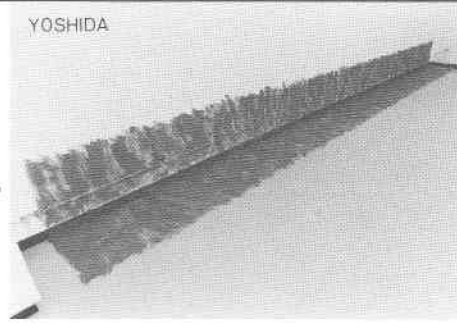
DEC 05-20  
戸塚パーク  
「SPACE TOTSUKA 70  
(木・壁・草・土・家・地・  
火・空気・水...)」展  
複倉、高山のほかに  
羽生真 《紙》 ▶  
《土の繊維》  
藤井博 《波動》 ▶  
(4作家の自主企画展)



吉田 克朗  
YOSHIDA

JAN 08-17  
シロタ画廊  
個展  
《赤・ワイヤーロー  
ブ・壁など》 ▶

YOSHIDA



関根 伸夫  
SEKINE

李 禹煥  
LEE

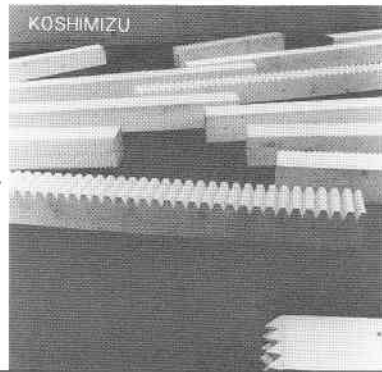


JAN 09-23  
ビナール画廊  
個展  
《言葉》 のち  
《Relatum》と改題  
●カタログ  
◀

MAR 20-APR 03  
ビナール画廊  
「言葉とイメージ」  
展

成田 克彦  
NARITA

菅 木志雄  
SUGA



KOSHIMIZU

小清水 漸  
KOSHIMIZU

JAN 12-24  
田村画廊  
個展(第1回)  
《表面から表面へ》  
木板 ▶



KOSHIMIZU

MAR 01-13  
ビナール画廊  
個展  
《表面から表面へ》  
角材  
●カタログ ▶

MAR 20-APR 03  
ビナール画廊  
「言葉とイメージ」  
展  
《表面から表面へ》  
カンバス

榎倉 康二  
ENOKURA

MAR  
ウォーカー画廊  
個展  
《湿質》  
油、フェルト、壁紙、  
ビニール ▶



ENOKURA

高山 登  
TAKAYAMA



TAKAYAMA

MAR  
ウォーカー画廊  
個展  
《神話作用》  
◀

原口 典之  
HARAGUCHI

MAR 20-APR 03  
ビナール画廊  
「言葉とイメージ」  
展

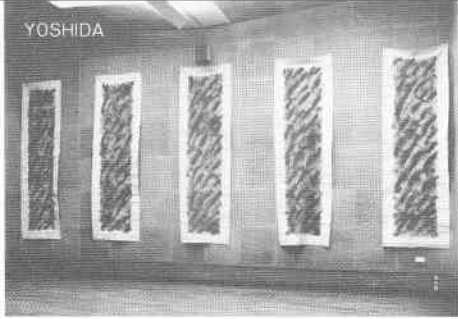
関連する  
出来事と  
作品

RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

JAN 19-30  
ウォーカー画廊  
今井祝雄・個展  
IMAI, Norio  
《Limited Space》

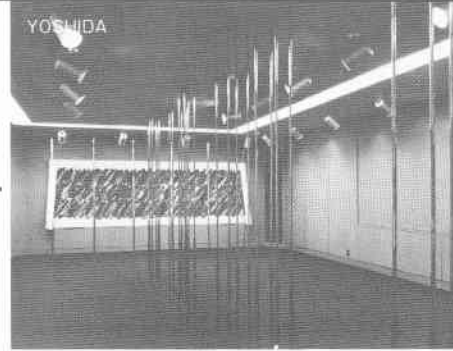
JAN 25  
李禹煥評論集  
『出会いを求めて—  
新しい芸術のはじま  
りに—』上梓される。  
(田畑書店)

APR 28-MAY 11  
ビナール画廊  
「東京画廊の20年」  
展



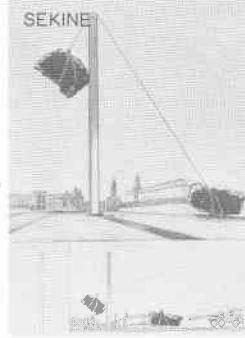
MAY 10-30  
東京都美術館  
第10回現代日本美術展  
《赤・カンバス・糸など》

MAY 15-29  
ビナール画廊  
個展  
《赤・スティールパイプ・紙など》  
●カタログ

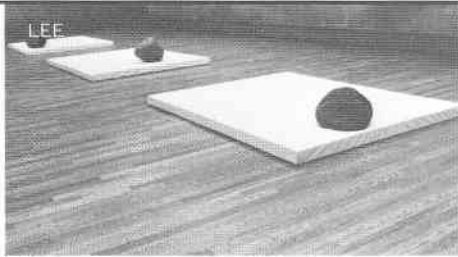


APR 28-MAY 11  
ビナール画廊  
「東京画廊の20年」  
展

MAY 10-30  
東京都美術館  
第10回現代日本美術展  
《“空相”によるプロジェクト》  
⑤



APR 28-MAY 11  
ビナール画廊  
「東京画廊の20年」  
展

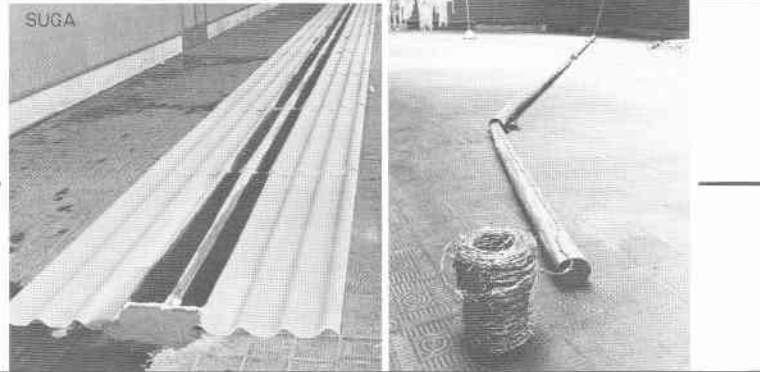


MAY 10-30  
東京都美術館  
第10回現代日本美術展  
《Situation》のち  
《Relatum》と改題

APR 28-MAY 11  
ビナール画廊  
「東京画廊の20年」  
展



MAY 10-30  
東京都美術館  
第10回現代日本美術展  
《放置状況》  
《放置》



APR 28-MAY 11  
ビナール画廊  
「東京画廊の20年」  
展

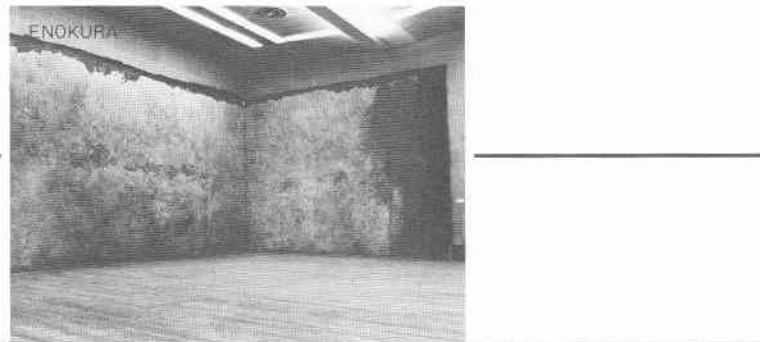


MAY 10-30  
東京都美術館  
第10回現代日本美術展  
《表面から表面へ》  
切株

APR 28-MAY 11  
ビナール画廊  
「東京画廊の20年」  
展



MAY 10-30  
東京都美術館  
第10回現代日本美術展  
《質》  
壁・セメント

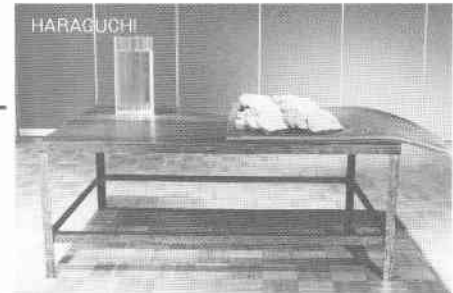


APR 28-MAY 11  
東京画廊  
ビナール画廊  
彩雲堂  
「東京画廊の20年」  
展



MAY 10-30  
東京都美術館  
第10回現代日本美術展  
《提案II - 物性領域》のち《物体》

MAY 17-23  
京都・射手座ギャラリー  
倉重光則、鶴沢明人と3人展  
①



APR 28-MAY 11  
東京画廊  
ビナール画廊  
彩雲堂  
「東京画廊の20年」  
展  
東京画廊が扱ってきた作家を世代別に3会場に分けて展示。  
高松次郎以後の若い世代として、小清水、成田、吉田、関根、李が取上げられた。  
●カタログ

MAY 10-30  
東京都美術館  
毎日新聞社主催  
第10回現代日本美術展  
コミッショナー針生一郎、三木多聞  
招待4部門のうち「状況-物質と行為としての自然」のセクションに上記作家のほか、本田真吾、寺田武弘、高松次郎、武里惣、田中信太郎、狗巻賢二、今井祝雄、小池一誠、梁島晃一、前田守一らが出品  
●カタログ

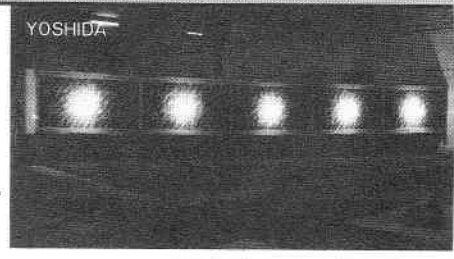


本田真吾《No.49》

MAY 28-30  
田村画廊  
藤原和通・個展  
FUJIWARA, Kazumichi  
《音響標定》  
(セメントと檜でつくった音具を観客がこする)

吉田 克朗  
YOSHIDA

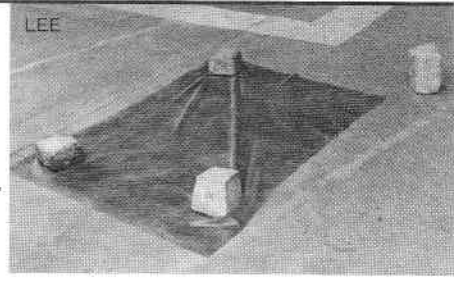
SEP 24-NOV 01  
第7回バリ青年ビエン  
ナーレ  
《赤・カンバス・電気など》



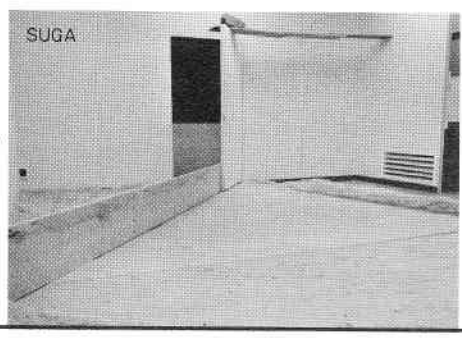
関根 伸夫  
SEKINE



SEP 24-NOV 01  
第7回バリ青年ビエン  
ナーレ  
《関係項》



成田 克彦  
NARITA



SEP 01-11  
(新)サトウ画廊  
個展  
《放置律》

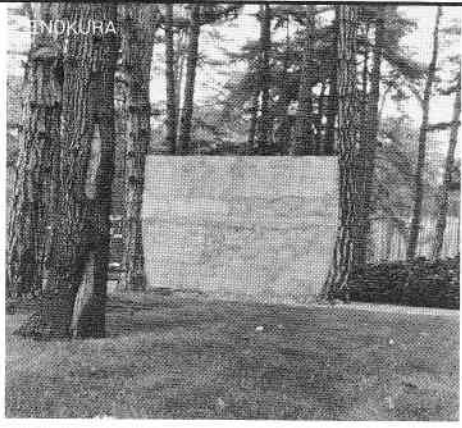
菅 木志雄  
SUGA

小清水 漸  
KOSHIMIZU

SEP 24-NOV 01  
第7回バリ青年ビエン  
ナーレ  
《表面から表面へ》



榎倉 康二  
ENOKURA



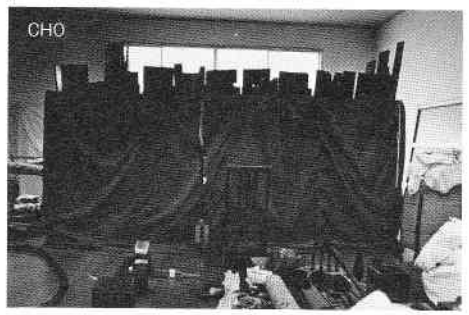
SEP 24-NOV 01  
第7回バリ青年ビエン  
ナーレ  
《壁》  
(留学賞受賞し  
'72-'73バリに住む)

高山 登  
TAKAYAMA

原口 典之  
HARAGUCHI

関連する  
出来事と  
作品  
  
RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

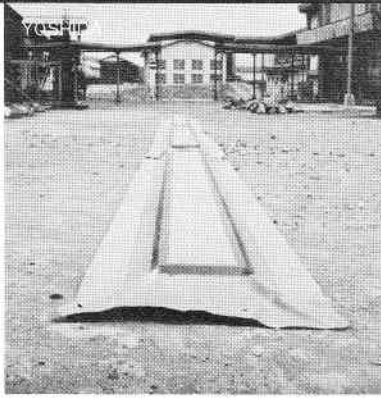
JUL 12-18  
村松画廊/自宅  
長重之・個展  
CHO, Shigeyuki



AUG 30-SEP 05  
田村画廊  
羽生真・個展  
HABU, Makoto  
《布置・紙》

SEP 24-NOV 01  
バリ、ヴァンセンヌ、バル  
ク・フローラル  
第7回バリ青年ビエンナー  
レ  
  
日本コミッショナー：岡田  
隆彦  
吉田、小清水、榎倉のほか  
原健、佐藤亜土、中平卓馬  
が参加  
(李禹煥は韓国作家として  
参加)  
●カタログ

OCT 01 - NOV 10  
宇部市野外彫刻美術館  
第4回現代日本彫刻展  
《赤・布・FRPロープ》



NOV 29 - DEC 05  
シロタ画廊  
「プリント1972ねん」展

NOV 29 - DEC 05  
シロタ画廊  
「プリント1972ねん」展

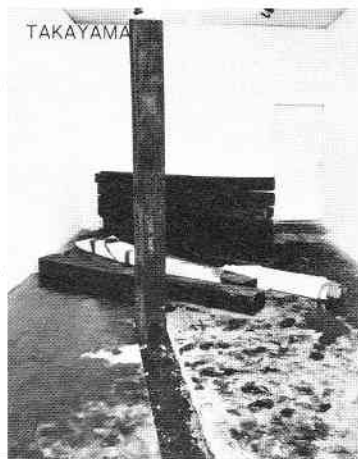
OCT 01 - NOV 10  
宇部市野外彫刻美術館  
第4回現代日本彫刻展  
《状況律》



NOV 29 - DEC 05  
シロタ画廊  
「プリント1972ねん」展

NOV 29 - DEC 05  
シロタ画廊  
「プリント1972ねん」展

OCT 18 - 24  
田村画廊  
個展  
《スパイ》



NOV 22 - 28  
田村画廊  
個展  
《提案III、  
ACTION(物心)  
のち《物心》に改題



OCT 01 - NOV 10  
宇部市野外彫刻美術館  
第4回現代日本彫刻展  
テーマ「材料と彫刻—  
強化プラスチックによる」

菅、吉田のほか、狗巻賢二、  
河口龍夫、村岡三郎ら20余  
人が参加  
●カタログ

NOV 06 - 27  
東京画廊  
高松次郎・個展  
TAKAMATSU, Jiro  
《単体》シリーズ

NOV 15 - 21  
田村画廊  
鷗沢明人・個展  
UZAWA, Akito  
《解放された車輪》

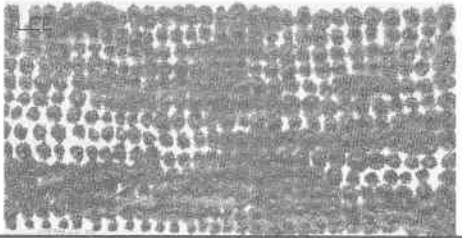
NOV 29 - DEC 05  
シロタ画廊  
「プリント1972ねん」展

吉田、李、菅、小清水のほ  
か、本田真吾、野田哲也、  
松本晃、真板雅文、今井祝  
雄ら18人が出品

吉田 克朗  
YOSHIDA

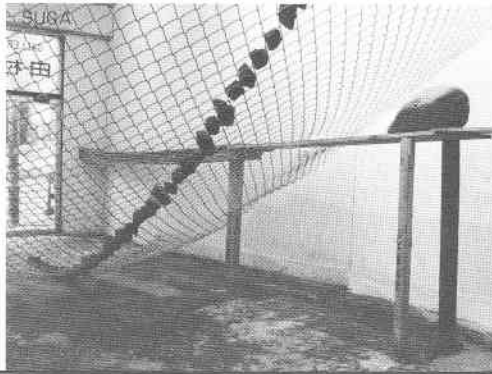
関根 伸夫  
SEKINE

李 禹煥  
LEE



《至当》  
-73年東京画廊  
個展のさい展示  
⑤ ▶

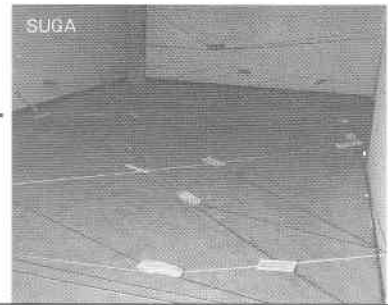
成田 克彦  
NARITA



菅 木志雄  
SUGA

JAN 06-16  
田村画廊  
個展  
《臨界状況》 ▶

APR 15-21  
紀伊国屋画廊  
個展  
《捨置状況》 ▶



小清水 漸  
KOSHIMIZU

榎倉 康二  
ENOKURA

高山 登  
TAKAYAMA



原口 典之  
HARAGUCHI

JAN 17-22  
サトウ画廊  
個展  
《作品》  
テーブル、粘土、  
L字鋼、円筒水槽 ▶

APR 24-MAY 06  
アメリカンセンター  
「オモリとばね」展  
《無題》4点  
② ▶



関連する  
出来事と  
作品

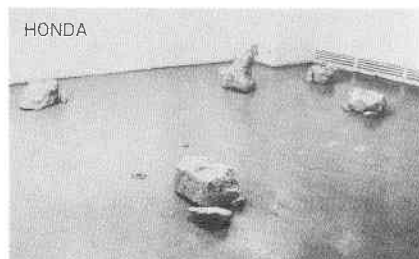
MAR 06-12  
ギン画廊  
河鍾賢・個展  
HA, Chong-hyun

APR 10-16  
村松画廊  
本田真吾・個展  
《No.56》 ▶

MAY 22-27  
サトウ画廊  
沈文燮・個展  
SHIM, Moon-Seup

RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

MAR 06-12  
田村画廊  
永松勇三・個展  
NAGAMATSU, Yuzo  
《Just Firing》



JUL 03-08  
ときわ画廊  
新里陽一・個展  
NIIZATO, Yoichi  
《娼婦の館》





SUMMER  
《刻みより》  
-非展示  
⑥ ▶

SEP 20-30  
南画廊  
「ベスピオ大戦争  
プロジェクト」展

SEP 20-30  
南画廊  
「ベスピオ大戦争  
プロジェクト」展

SEP 20-30  
南画廊  
「ベスピオ大戦争  
プロジェクト」展



SEP 20-30  
南画廊  
「ベスピオ大戦争  
プロジェクト」展

SEP 10-OCT 22  
第3回神戸須磨離宮公園  
現代彫刻展  
《表面から表面へ》  
- (クレパス50枚)  
- (角柱)  
- (a tetrahedron) セメント ▶

SEP 20-30  
南画廊  
「ベスピオ大戦争  
プロジェクト」展

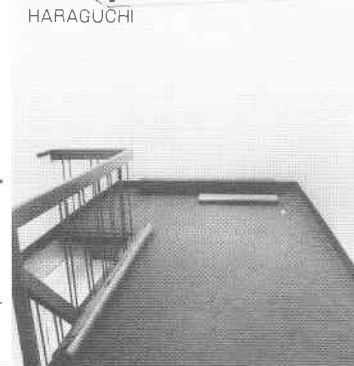


SEP 20-30  
南画廊  
「ベスピオ大戦争  
プロジェクト」展  
《予兆一鉛の塊》 ▶



AUG 04-09  
京都市美術館  
「活躍する僕たち」展  
《村1、駐車場》 ▶

HARAGUCHI



SEP 01-09  
ギン画郎  
個展  
《鉄板》 ▶

AUG 04-09  
京都市美術館  
「活躍する僕たち」展  
(作家企画)

AUG 14-20  
村松画廊  
長重之・個展  
CHO, Shigeyuki  
《境界領域》

SEP 20-30  
南画廊  
「ベスピオ大戦争・プロ  
ジェクト」展

ナポリのイル・チェントロ  
画廊が同市の観光開発と現  
代美術の普及を結びつけて  
欧・米・日の美術家に呼びか  
けた事業。日本側コミッシ  
ョナー東野芳明。上記6作  
家のほか高松次郎、磯崎新、  
原広司、田中信太郎、河口  
龍夫、長沢英俊ら20余人が  
言葉、写真、図面等による  
プロジェクトを提示。

高山のほか、  
藤井博、羽生真、  
倉重光則がモノ派  
的作品を出す。

吉田 克朗  
YOSHIDA

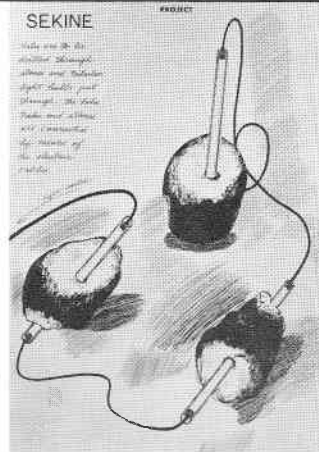


OCT  
ロンドン・ICA  
現代日本グラフィックアート展  
《作品31》

NOV 16-DEC 20  
東京国立近代美術館  
第8回東京国際版画  
ビエンナーレ展  
《作品・32A-B》

関根 伸夫  
SEKINE

OCT  
ロンドン・ICA  
現代日本グラフィックアート展  
《プロジェクト》

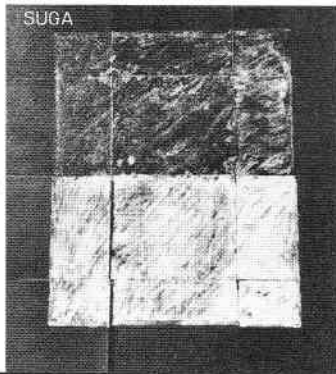


李 禹煥  
LEE

期日不詳  
ソウル  
第2回ソウル国際  
版画ビエンナーレ

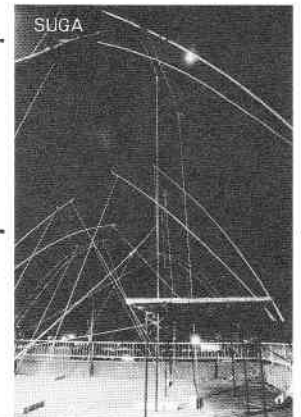
期日不詳  
ソウル  
明東画廊  
個展

成田 克彦  
NARITA



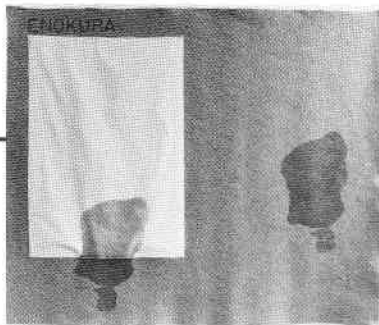
OCT  
ロンドン・ICA  
現代日本グラフィックアート展  
《臨界線》

NOV 15-30  
六本木・上州屋ビル屋上  
個展  
《野展》



菅 木志雄  
SUGA

小清水 漸  
KOSHIMIZU



OCT  
ロンドン・ICA  
現代日本グラフィックアート展  
《二つのしみ》

OCT 09-15  
田村画廊  
個展  
《干渉量》  
コンクリート

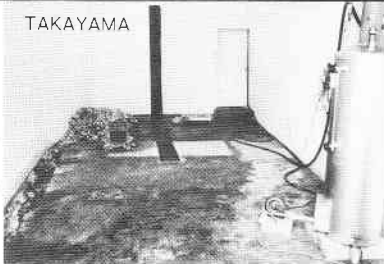
OCT 29-NOV 09  
横浜市民ギャラリー  
「今月の作家72年」展  
《予兆-海》  
●カタログ



榎倉 康二  
ENOKURA

高山 登  
TAKAYAMA

OCT 02-08  
田村画廊  
個展  
《村II・記憶喪失》



原口 典之  
HARAGUCHI



OCT 29-NOV 09  
横浜市民ギャラリー  
「今日の作家72年」展  
《L字型・鋼-水平》  
●カタログ

関連する  
出来事と  
作品  
  
RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

OCT  
ロンドン・ICA  
「現代日本グラフィック・アート」展  
(ガレリア・グラフィカ主催)

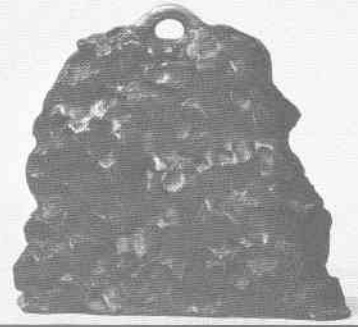
吉田、関根、菅、榎倉のほか八田淳、狗巻賢二、今井祝雄、柏原えつとむ、北辻良央、野田哲也、野村仁、庄司達、高松次郎、植松奎二ら51作家が出品  
(MAY 10-15, 1973, 西武百貨店渋谷店で国内展示)  
●カタログ

NOV 16-DEC 20  
東京国立近代美術館  
第8回東京国際版画  
ビエンナーレ展

吉田、榎倉のほか高松次郎、島州一、下谷千尋ら25人出品  
(大賞・高松の《The Story》)  
●カタログ

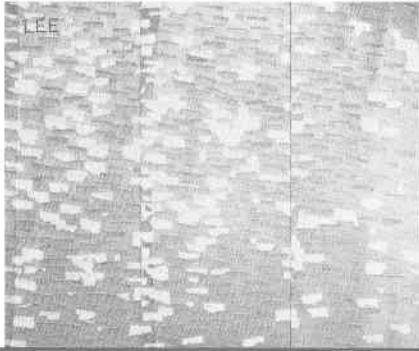
JAN - JAN 1974  
文化庁海外芸術研修生  
としてイギリス滞在

SEKINE

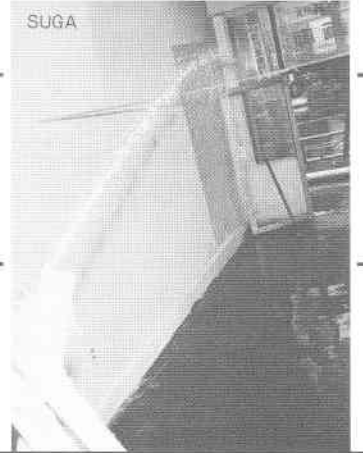


MAR 12-24  
東京画廊  
個展  
《空相-銅鐘》ブロンズ ▶  
《空相-二つのピラミッド》鉄  
《空相-円錐》黒ミカゲ  
その他 ●カタログ

JAN 06-14  
シロタ画廊  
因藤寿・山田正亮  
と3人展  
《限定項》 ▶



SUGA



APR 02-08  
田村画廊  
個展  
《依存律》  
(のち《依存置》)  
及びイベント ▶

JAN  
井の頭公園  
《界体》  
-非公開 ▶



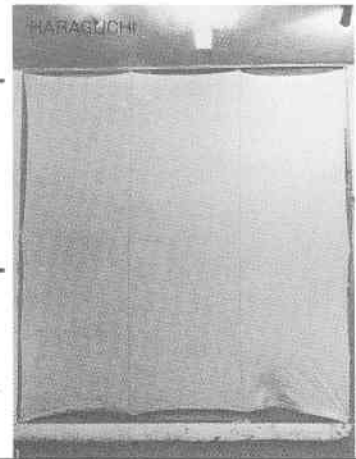
TAKAYAMA



JAN 05-14  
田村画廊  
個展  
《村-遊殺》 ▶

FEB 06-11  
京都・射手座ギャ  
ラリー  
個展

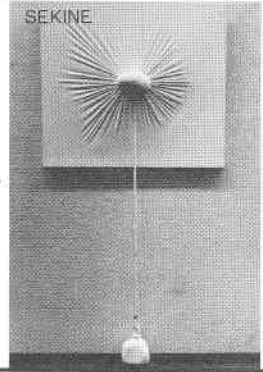
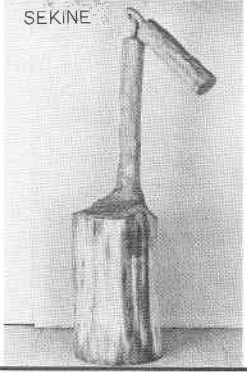
HARAGUCHI



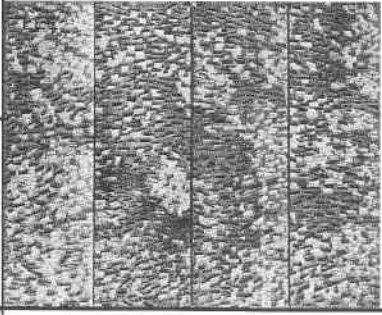
MAR 19-25  
田村画廊  
個展  
キャンバス、壁 ▶

←  
NOV 16-DEC 20  
東京国立近代美術館  
第8回東京国際版画  
ビエンナーレ展  
《二つのしみ》

吉田 克朗  
YOSHIDA



関根 伸夫  
SEKINE



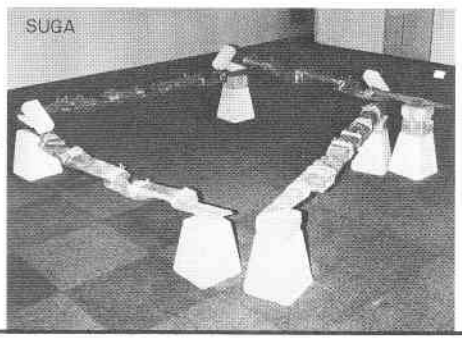
MAY 10-30  
東京都美術館  
第11回現代日本  
美術展  
《空相-立木》木  
など

MAY 22-31  
第8回ジャパン・  
アート・フェステ  
ィバル招待出品

李 禹煥  
LEE

MAY 10-30  
東京都美術館  
第11回現代日本  
美術展  
《限定項》1972  
(のち刻みより)

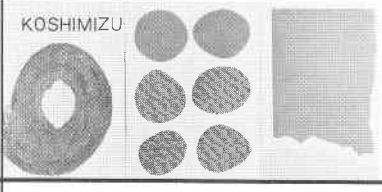
成田 克彦  
NARITA



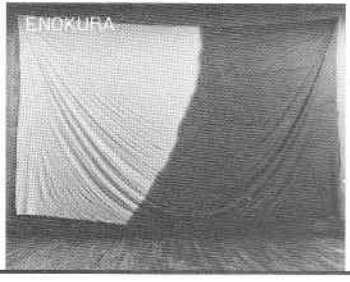
菅 木志雄  
SUGA

MAY 22-31  
第8回ジャパン・  
アート・フェステ  
ィバル招待出品  
《連合体》

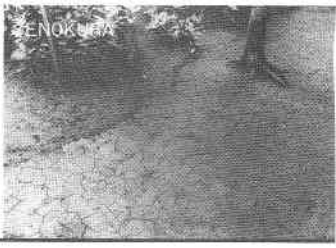
小清水 漸  
KOSHIMIZU



MAY 10-30  
東京都美術館  
第11回現代日本  
美術展  
《表面から表面へ》  
クレパス25枚

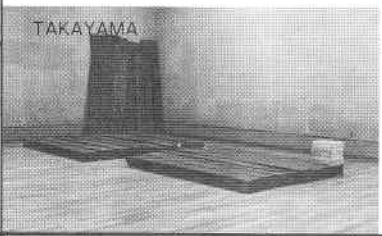


MAY 20-JUN 23  
「点」展  
《Symptoms  
(予兆)No.1》



榎倉 康二  
ENOKURA

MAY 10-30  
東京都美術館  
第11回現代日本  
美術展  
《Quality No.  
10》布、廃油



高山 登  
TAKAYAMA

MAY 10-30  
東京都美術館  
第11回現代日本  
美術展  
《遊殺》

MAY 20-JUN 23  
「点」展  
《村Ⅳ》

原口 典之  
HARAGUCHI



MAY 20-JUN 23  
「点」展  
《横須賀  
(YOKOSUKA)》

MAY 22-31  
第8回ジャパン・  
アート・フェステ  
ィバル  
《視覚-物性》  
文部大臣賞

関連する  
出来事と  
作品

RELATED  
EVENTS  
AND  
WORKS

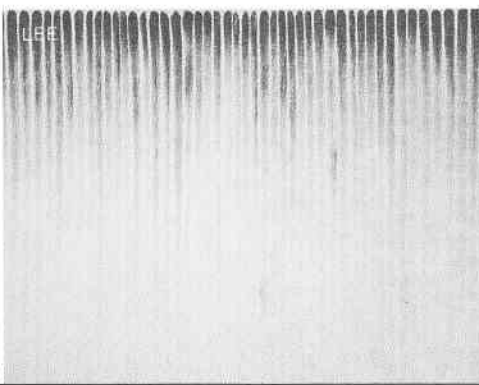
MAY 07-19  
ビナール画廊  
「73/5・《実務》と《実施》・12  
人」展  
(初めての反・非モノ派展)  
企画委員/峯村敏明・たに  
あらた・堀浩哉・彦坂尚嘉・  
柏原えつとむ  
出品(前期)/狗卷賢二、柏  
原えつとむ、北辻良央、野  
村仁、雅子+尚嘉、米津茂  
英、(後期)稲憲一郎、堀浩  
哉、高見沢文雄、田窪恭治、  
山中信夫、渡辺哲也  
●カタログ

MAY 10-30  
東京都美術館  
毎日新聞社主催  
第11回現代日本美術展  
特別展「現代美術の20年」  
で105作家の仕事を回顧。  
李、高松次郎、斎藤義重、  
河原温らは「洋画」部門で、  
榎倉、小清水、関根、高山、  
河口龍夫、田中信太郎、村  
岡三郎らは「彫刻・立体」部  
門で招待された。  
●カタログ

MAY 20-JUN 23  
THE EXHIBITION  
「点」展  
榎倉、高山、原口の  
ほか、島州一、長重  
之、内藤晴久、八田  
淳、羽生真、藤井博、  
藤原和通が各自の居  
住・制作場で個別  
に表現行為を行なっ  
た。  
●カタログ

MAY 22-31  
東京セントラル美術館  
第8回ジャパン・ア  
ート・フェスティバル  
国内展示(コンクール審  
査は、APR28/29、都立  
産業会館)  
関根、菅、高松次郎、田  
中信太郎らが招待出品。  
コンクール入選は原口  
(優秀賞)のほか、下谷  
千尋(大賞)、植松奎二  
(優秀賞)、河口龍夫  
(同)、山本衛士など。  
●カタログ

SEP 10-22  
東京画廊  
個展  
《刻みより》  
《点より》▶  
《線より》▶  
●カタログ



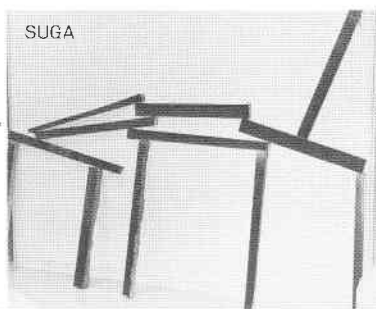
OCT  
環境美術研究所設立

OCT  
第12回サンパウロ  
ビエンナーレ

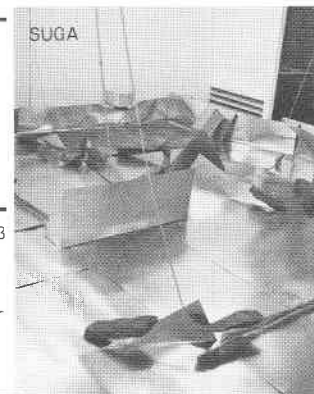


SEP 15-OCT 21  
第8回バリ青年  
ビエンナーレ  
《間依存》  
《依存状況》  
セメント・砂利

OCT 06-  
盛岡市  
岩手県民  
ホール  
個展  
《状況因》  
4点 ▶



OCT 29-NOV 03  
サトウ画廊  
個展  
《依存差》 ▶



KOSHIMIZU



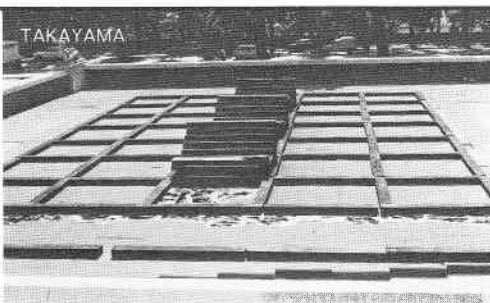
OCT 01-NOV 10  
宇部市野外彫刻美術館  
第5回現代日本彫刻展  
《香具山は軟傍を愛しと  
耳成と相争ひき》  
▶

OCT  
居を大阪に移す

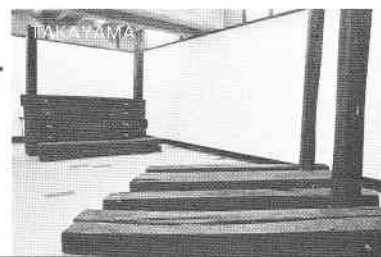
AUG 10-19  
京都市美術館  
1973京都ビエン  
ナーレ  
《予兆》  
壁土、皮膚

AUG 10-19  
京都市美術館  
「1973京都ビエン  
ナーレ

SEP 15-OCT 21  
第8回バリ青年  
ビエンナーレ  
《遊殺》 ▶



NOV 05-11  
田村画廊  
個展  
《遊殺》 ▶



DEC 20-26  
田村画廊  
「フィルム・メデ  
ィア・イン・タム  
ラ73」  
《作品》

JUN 01-NOV 30  
第1回箱根彫刻の  
森美術館大賞展  
候補出品


JUN 02-13  
紀伊国屋画廊  
「6つの次元と  
状況」展

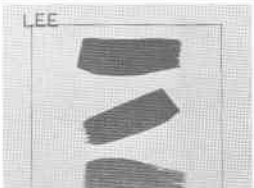
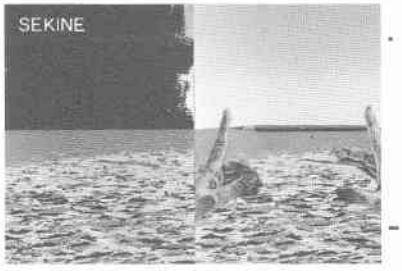
OCT 01-NOV 10  
宇部市野外彫刻美術館  
第5回現代日本彫刻展  
▶

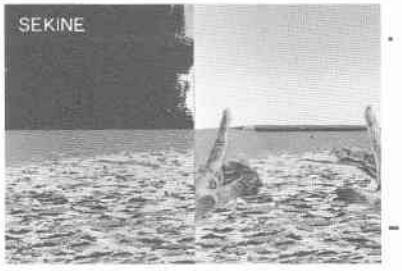


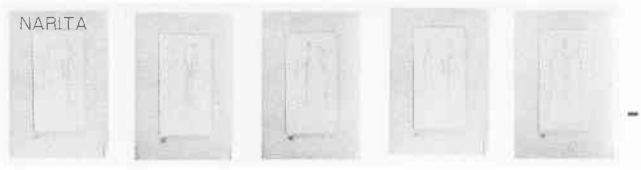
AUG 10-19  
京都市美術館  
1973京都ビエンナーレ  
「集団による美術」のテーマ  
でさまざまな傾向の6集団  
が参加。  
榎倉、高山は狗巻賢二、長  
重之、八田淳、羽生真、藤  
井博、宮崎豊治ら20作家の  
「知ってる人+知ってる人  
+知ってる人」グループに  
参加出品した。  
●カタログ

SEP 15-OCT 21  
バリー市立美術館  
第8回バリ青年ビエンナーレ  
国別参加方式が廃されたため、日本作家は主として国際委員峯村敏明が選定。  
菅、高山のほか、狗巻賢二、北辻良央、長沢英俊、河川龍夫が参加。  
韓国から参加した沈文燮、李健鏞にはモノ派の影響が見られた。  
●カタログ

<p>吉田 克朗 YOSHIDA</p>	<p>MAR 26 - APR 16 かねこ・あーとギャラリー 「吉田克朗+菅木志雄 プリント展」</p>	<p>MAY 03 - JUN 09 西独デュッセルドルフ 市立美術館 「日本-伝統と現代」展 《赤、キャンバス・糸など》 (1971)</p>	<p>MAY 10 - 30 東京都美術館 第11回日本国際 美術展 《London 5 (South Bank)》</p>	
--------------------------	---	--	--	--

<p>関根 伸夫 SEKINE</p>		<p>MAY 03 - JUN 09 西独デュッセルドルフ 市立美術館 「日本-伝統と現代」展 《位相》(1970) 《空相-円錐》(1972) 《空相-立木》(1973)</p>	<p>MAY 10 - 30 東京都美術館 第11回日本国際 美術展 《水平線》A、B</p>	
-------------------------	---	--	---	---

<p>李 禹煥 LEE</p>	<p>JAN 21 - 26 ギン画廊 「李禹煥版画 展」</p>	<p>MAY 03 - JUN 09 西独デュッセルドルフ 市立美術館 「日本-伝統と現代」展 《線より》《点より》 《刻み》《突き》</p>	
---------------------	---	---	---

<p>成田 克彦 NARITA</p>	<p>MAY 03 - JUN 09 西独デュッセルドルフ 市立美術館 「日本-伝統と現代」展 《静物》 キャンバス、油</p>	
-------------------------	--	--

<p>菅 木志雄 SUGA</p>	<p>MAR 26 - APR 16 かねこ・あーとギャラリー 「吉田克朗+菅木志雄 プリント展」</p>	<p>MAY 03 - JUN 09 西独デュッセルドルフ 市立美術館 「日本-伝統と現代」展 《臨界線》サンドペーパー 《集差》綿布、毛糸</p>
-----------------------	---	--

<p>小清水 漸 KOSHIMIZU</p>	
----------------------------	--

<p>榎倉 康二 ENOKURA</p>	<p>APR 27 - MAY 19 西独、アーヘン市美術館 個展 《予兆-土》</p>	
--------------------------	--	--

<p>高山 登 TAKAYAMA</p>	
--------------------------	---

<p>原口 典之 HARAGUCHI</p>	<p>JAN 10 - 19 田村画郎 個展 (油、布)</p>	<p>MAY 03 - JUN 09 西独デュッセルドルフ 市立美術館 「日本-伝統と現代」展 《物性》</p>	<p>JUN 11 - 16 京都、ギャラリー射手座 個展</p>
----------------------------	--	--	---

<p>関連する 出来事と 作品  RELATED EVENTS AND WORKS</p>	<p>MAR 04 - 10 村松画郎 「本田真吾版画展」 《EX-TENSION》</p>	<p>MAY 03 - JUN 09 西独デュッセルドルフ 市立美術館 「日本-伝統と現代」展  吉田、関根、李、成田、 菅、原口のほか、狗卷 賢二、柏原えつとむ、 河口龍夫、北辻良央、 長沢英俊、高松次郎、 田中信太郎、榎松奎二 らが出品。 (一部は9月からの北 欧31ヵ国巡回展に回る) ●カタログ</p>	<p>MAY 10 - 30 東京都美術館 毎日新聞社主催 第11回日本国際美術展 (1972年休催、1973年特 別展「現代美術の20年」 展のあとをうけて)  外国部門-米欧のスー パー・リアリズム 国内部門-「複製・映像 時代のリアリズム」 吉田、関根、本田真吾 がいずれも版画で参加 ●カタログ</p>
---	--	---	---

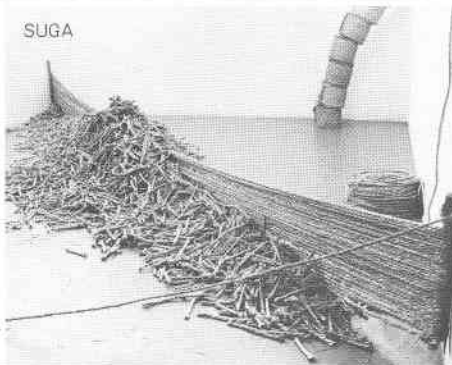
NOV 16-JAN 12, '75  
第9回東京国際版画  
ビエンナーレ  
《Work'45'》



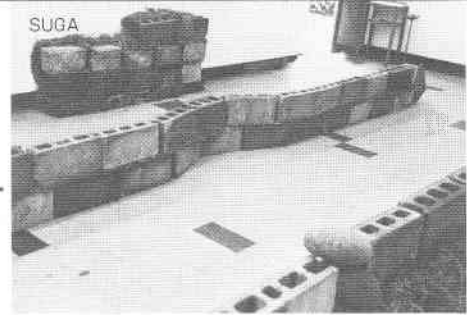
SEP 03-15  
東京セントラル美術館  
「現代彫刻20,'74」展

JUL 22-28  
田村画廊  
個展  
《Relatum》

NOV 16-JAN 12, '75  
第9回東京国際版画  
ビエンナーレ  
《一回目、二回目、三回目》  
A、B  
《始めから終りまで》



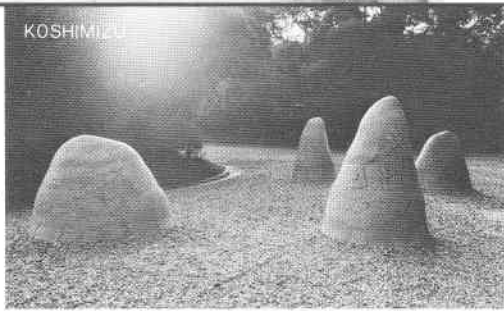
SUGA



SUGA

JUL 29-AUG 04  
田村画廊  
個展  
《依存置》  
及びイベント  
《Dependence》

JUL 09-14  
京都・ギャラリー16  
個展  
《位在(Fieldology)》  
及びイベント《Fieldology-  
The Structure of Space/Time》



KOSHIMIZU

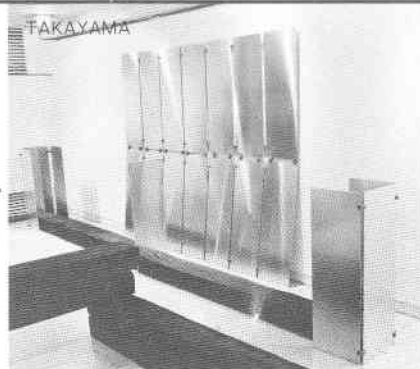
SEP 28-NOV 10  
第4回神戸市須磨離  
宮公園現代彫刻展  
《表面から表面へ》  
粘土

NOV06-10  
京都市美術館  
「シグニファイイング」展  
《a tetrahedron》  
鋳鉄



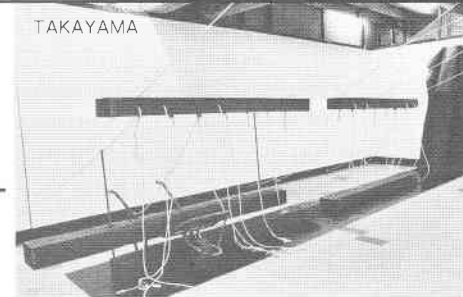
KOSHIMIZU

AUG 19-24  
楡の木画廊  
個展  
《遊殺》



TAKAYAMA

NOV 18-24  
田村画廊  
個展  
《遊殺》



TAKAYAMA

SEP-  
デンマーク、ルイジアナ美術館  
スウェーデン、ストックホルム  
近代美術館  
ノルウェー、ソニア・ヘニー/  
ニールス・オンスタド美術館  
「日本展」  
(前出デュッセルドルフ市立美  
術館の「日本-伝統と現代」展を  
下敷として再編された巡回展)  
関根伸夫、李禹煥、菅木志雄ら  
が出品  
●カタログ

## 関根伸夫

- ①②③-《位相》シリーズの番号づけは諸資料や作家自身の記憶との間でしばしば矛盾しており、必ずしも作家の主張に従えない場合がある。②の第8回現代日本美術展でコンクール賞を受賞した作品は、作家の記憶及び『みづゑ』No.921(DEC.1981)-P.56の写真と説明では《No.5》であったとされているが、当時都美術館内で撮影された受賞作品の写真と記録(同展カタログ)によれば、《No.6》であったことは間違いない。そして当の《No.5》は、東京画廊での第1回個展(APR.18-MAY.02,1969)のカタログに記載されたデータや上記『みづゑ』所収写真から判断して、①の「Tricks and Vision」展出作品のうちの1点であったとするのが妥当であろう。なお、今回、作家は「Tricks and Vision」展出作品は《位相No.10》であったと私たちに語ったが、《No.10》(上記東京画廊個展のカタログでは《No.13》と誤記されている)はむしろ《No.12》とともに村松画廊の「9 Visual Points」展(JUN.27-JUL.02,1968)に出品された可能性が高い。
- ④-千葉成夫はその「『もの派』論」(『芸術評論』No.1, P.9及び『現代美術逸脱史』P.126)でこの作品を1969年11月発表としているが、1968年11月が正しい。
- ⑤-この題名は同展カタログによる。作家自身は《プロジェクト》が正しいとしている。

## 李 禹煥

- ①-この作品は、李の最初の作品集『Lee U-Fan』(Gallery TAKAGI, 1979)及び『みづゑ』No.909(DEC.1980)の「李禹煥特集」のいずれでも1970年作として紹介されている。それは、この作品の写真の初出が、「1970年8月-現代美術の一断面」展(東京国立近代美術館、AUG.1970)のカタログであったことによるものと思われる。他方、作家自身は、「第9回現代日本美術展(MAY.1969)よりずっと前」、「1968年もまだ暑い時期」に、ガラスを石で割る行為と前後してこの作品をつくったとの記憶もっている。私たちとしては、作家のこの記憶を裏づけるに足る客観的な資料に出会うまで、暫定的にこの位置に置くことにした。
- なお、李の作品のほとんどは、後になって《Relatum》と改題され、その日本語訳も「関係」から「関係項」へ、さらには「項」へと変化している。
- ②③-作家は、「1970年のまだ寒い季節」に、当時臨時講師をしていた日吉の東京総合写真専門学校で、これら2作を含む3作品を試作したと記憶している。そのうち、③と第3の作品は翌年1月のビナール画廊個展のさい、画廊内に再設置して写真撮影され、③の写真は同個展の日本語版カタログに、第3作の写真は同個展の英語版カタログ(1971年5月に制作)に掲載されたことが確認されている。
- ④-作家の記憶では日吉での3作より後とされているが、正確な期日は不詳。写真は前出ビナール画廊個展の英語版カタログ(1971年5月)に掲載された。
- ⑤⑥-《至当》系と《刻みより》系の作品は、作者によれば、1964年から始められたが、シェル賞などで落選、少し内容を変えて1972~73年に発表された。

## 成田克彦

- ①-画廊空間内にその長軸よりも長い1本の角材を差しかわした。写真記録は残っていない。
- ②-画廊壁面の約半分の内側に別の壁体が仮設され、空間が縮減された。写真記録は残っていない。
- ③④⑤-成田の《sumi》の番号付けは、関根の《位相》のそれに似て混乱がいちじるしく、明確を期しがたい。ここでは今回作家から提供されたデータにおおむね従いつつも、若干の変更を加えざるをえなかった。すなわち、第10回日本国際美術展(MAY.1970)出品作は、同展カタログでは《sumi4、5》(1969)及び《sumi7-22》(1970)であり、今回のデータでは《sumi5、6》(1969)、《sumi8-23》(1970)であるが、私たちは《sumi4、5》(1969)、《sumi8-23》(1970)の組合せを採用した。もしそうであれば、同時期開催の「ヒューマン・ドキュメント70」年に《sumi6》が、また同年末のJAFANew York展に《sumi7》が出品されたことを矛盾なく了解することができるからである。

## 菅木志雄

- ①-作家は1968年11月以後に東京・世田谷区若林に転居し、その後、第9回現代日本美術展(MAY.1969)のコンクールに《斜位相》を出品(落選)する前に、写真に記録されたものとしては、この作品《表位相》を含めて少なくとも2点を制作している。
- ②-発表当初の題名は《無名状況》I・IIであった。以下、菅の作品はしばしば題名の変更を蒙っている。

## 高山 登

- ①②-高山は戸塚の下宿兼アトリエ裏の空地で制作やイベントを行っていたが、その空地を「戸塚スペース」あるいは「戸塚パーク」と自称していた。

## 原口典之

- ①②-ともに梶山旬子コレクションに属している。

## 関連する出来事と作品

- ①②-多摩美術大学の斎藤門下生らのグループ活動は、一部の証言によれば、「0000」と呼ばれていたという。ここでは、当時の『美術手帖』の展覧会案内欄の記載に従って、「000プラン」、「00X」展、「000X」展等の呼称を用いた。



## 参考文献（国内） BIBLIOGRAPHY (home)

- ここでは、1968年中に作品と言葉の両面でモノ派現象が現われて以来今日までの、モノ派による、及びモノ派に関する文献（作品集も含む）を、あえて分類せずに、発表順に列挙した。
- モノ派作家の発言や作品集は、集団現象としてのモノ派の理解に資すると判断され、かつ公表されたもの（応募も含む）だけに限定した。
- 第3者の発言は、モノ派現象及びモノ派期の各作家に直接言及しているものに限定した。従って、モノ派現象に関する資料的価値を含まない後年の作家論は省き、また、前モノ派期（1967/68年ごろ）の背景的議論も、部分的にせよモノ派の作家や作品に言及していない限り、割愛した。

### 1968

- 菅木志雄（桂川青）：「転位空間—未来のノートから」（未発表）、美術手帖第6回芸術評論佳作入選（同誌1969年4月号で受賞発表）。
- 李禹煥：「事物から存在へ」（未発表）、美術手帖第6回芸術評論佳作入選。（同誌1969年4月号で受賞発表）。
- 関根伸夫：「ノート」（未発表）、『幻触』、第4号に一部収録、1969年5月、グループ幻触/作品集「関根伸夫1968-78」に一部収録、1978年7月、ゆりあ・べむべる工房。
- 中原佑介：「土の彫刻」のエピソード、芸術新潮、12月号、P.43、新潮社。

### 1969

- 針生一郎：「実体と虚像をめぐる断想」、芸術生活、3月号、P.33-36、芸術生活社。
  - 岡田隆彦：「全体への志向と単位の反覆」、S D、6月号、P.96-99、鹿島研究所出版会。
  - 東野芳明：「ボソット・アートの誕生」、芸術生活、6月号、P.33-36。
  - 李禹煥：「くつくることの不可能性」が出発点ではないのか、ジャパン・インテリア・デザイン、6月号、P.28、双栄。
  - 李禹煥：「世界と構造」、季刊・デザイン批評、第9号、6月、P.121-133、風土社。
  - 石子順造：「現代美術の視角」、美育文化、7月号、P.3-8、美育文化協会；評論集『表現における近代の呪縛』に「現代美術の底流—語りかけられているものは沈黙」として再録、1970年12月、P.164-185、川島書店。
  - 石子順造：「美・世界・発見」、芸術生活、7月号、P.33-36；評論集『表現における近代の呪縛』に「美・世界・発見—若い作家による芸術論転換の予感」として再録、1970年12月、P.186-195、川島書店。
  - 関根伸夫：「創らないということ」、数学セミナー、8月号、P.83、日本評論社。
  - 関根伸夫+東野芳明：対談「物の認識と創造」（1969年8月18日実施）、東野編「芸術のすすめ」に収録、1972年8月、P.201-218、筑摩書房。
  - 関根伸夫：「もの、との出会い」、小原流挿花、9月号、P.49、小原流文化事業部。
  - 李禹煥：「非対象世界への自覚」、視る/京都国立近代美術館ニュース、9月号、No.28、京都国立近代美術館。
  - 李禹煥：「デカルトと西洋の宿命」、S D、9月号、P.118-122；評論集『出会いを求めて』に「デカルトと西欧の宿命」の題で再録。
  - 菅木志雄（桂川青）：「みえない世界のみえない言語」、S D、10月号、P.75-77。
  - 李禹煥：「仕草の世界」、S D、10月号、P.70-73。
  - 李禹煥：「観念の芸術は可能か—オブジェ思想の正体とゆくえ」、美術手帖、11月号、P.70-79、美術出版社；評論集『出会いを求めて』に「観念崇拝と表現の危機」と改題増補して再録。
  - 李禹煥：「高松次郎—表象作業から出会いの世界へ」、美術手帖、12月号、P.141-165；評論集『出会いを求めて』に「認識から知覚へ—高松次郎論」の題で再録。
  - 菅木志雄（桂川青）：「消滅の起点」、S D、12月号、P.51-53。
- ### 1970
- 李禹煥：「人間の解体」、S D、1月号、P.83-87。
  - 菅木志雄：「状態を超えて在る」、美術手帖、2月号、P.24-33。
  - 李禹煥：「出会いを求めて」、美術手帖、2月、P.14-23。
  - 一座谈会「くもの」がひらく新しい世界」（小清水漸/関根伸夫/菅木志雄/成田克彦/吉田克朗/李禹煥）、美術手帖、2月号、P.34-55。
  - 一ジョセフ・ラブ：「時間・場所・物」、S D、3月号、P.104-105；作品集『場・相・時—OPEN』に再録、1970年春、共同自費出版。

- 一作品集『場・相・時—OPEN』（本田真吾/李禹煥/関根伸夫/寺田武弘/吉田克朗）、1970年春、共同自費出版；テキスト：李禹煥「即の世界」、ジョセフ・ラブ（既出）
  - 一岡田隆彦：「物を見せる」、三彩、3月号、P.52-53、三彩社；評論集『幻影的現実のゆくえ』に再録、1970年12月、P.234-241、田畑書店。
  - 一刀根康尚：「身体・知覚・表現—制度としての芸術と〈仕草〉としての芸術」、季刊・フィルム、No.5、3月、P.124-129、フィルムアート社；評論集『現代芸術の位相—芸術は思想たりうるか』に「制度としての芸術と〈仕草〉としての芸術—表現を廃棄しようか」と改題・加筆・訂正して再録、1970年10月、P.30-46、田畑書店。
  - 一峯村敏明：「見ることの不定法」、季刊・デザイン批評、第11号、4月、P.50-59。
  - 一中原佑介：「人間と物質」、「第10回東京ビエンナーレ/人間と物質展」（カタログ）、5月、毎日新聞社/日本国際美術振興会。
  - 一特集「これがなぜ芸術か—第10回東京ビエンナーレを機に」、美術手帖、7月号、P.1-79、内容：「新しい芸術への志向」（藤枝晃雄）、P.49-65/「東京ビエンナーレの作家たち」（東野芳明）、P.66-79。
  - 一石子順造：「く見る」ことの曖昧さをく見るために、季刊・写真映像、第5号、7月、P.74-78、写真評論社；評論集『表現における近代の呪縛』に「く見る」ことの曖昧さをく見るために—美術館とは何であったか」として再録、1970年12月、P.196-204、川島書店。
  - 一東野芳明：「70年8月」展企画の弁、「現代美術の一断面展」（カタログ）、8月、東京国立近代美術館。
  - 一岡田隆彦：「《1970年8月—現代美術の一断面》展にふれて」、美術手帖、10月号、P.91-104；評論集『幻影的現実のゆくえ』に再録、1970年12月、P.76-85、田畑書店。
  - 一李禹煥：「むしろ「あいまいさ」が重要」、美術手帖、10月号、P.106-107。
  - 一中原佑介：美術季評、季刊芸術、秋季号、10月、P.18-23、季刊芸術出版；評論集『人間と物質のあいだ—現代美術の状況』に「人間と物質のあいだ」と題して再録、1972年8月、P.43-59、田畑書店。
  - 一峯村敏明：「貧しさの欠如」、三彩、11月号、P.64-69。
  - 一彦坂尚嘉：「李禹煥批判—表現の内的危機としてのファシズム」、季刊・デザイン批評、第12号、P.129-153；評論集『反覆—新興芸術の位相』に再録、1974年1月、P.194-238、田畑書店。
  - 一李禹煥：「直接現象の地平に—関根伸夫論I」、S D、12月号、P.92-96；評論集『出会いを求めて』の「存在と無を越えて—関根伸夫論」に一部（仕草について）再録。
- ### 1971
- 一李禹煥：「直接現象の地平に—関根伸夫論II」、S D、1月号、P.119-123；評論集『出会いを求めて』の「存在と無を越えて—関根伸夫論」の一章（身体性について）として再録。
  - 一針生一郎：「70年代美術批評の動き」、美術手帖、1月号、P.10-11。
  - 一座谈会「1970/批評の底流から」（中原佑介/李禹煥/藤枝晃雄/峯村敏明）、美術手帖1月号増刊・美術年鑑、P.52-72。
  - 一李禹煥：評論集『出会いを求めて—新しい芸術のはじまりに』、1月、田畑書店、内容：「観念崇拝と表現の危機—オブジェ思想の正体と行方」、既発表論文（美術手帖、1969年11月号、P.70-79）を改題・増補/「出会いを求めて」、既発表論文（美術手帖、1970年2月号、P.14-23）に加筆・訂正/「認識から知覚へ—高松次郎論」、既発表論文（美術手帖、1969年12月号、P.140-165）を改題・増補/「存在と無を越えて—関根伸夫論」、既発表の論文（S D、1970年12月号、P.92-96/S D、1971年1月、P.119-123）に未発表論文「場所について」を加え加筆・訂正/「デカルトと西欧の宿命」、既発表論文（S D、1969年9月号、P.118-122）を改題・増補/「出会いの現象学序説—新しい芸術論の準備のために」、書き下ろし論文。
  - 一峯村敏明：「記憶への恐怖」、三彩、2月号、P.64-65。
  - 一堀浩哉：「表現と芸術のあいだ—I」、美術史評、第1号、2月、P.4-20、美術史評社。
  - 一東野芳明：「吉田・小清水・李の個展—コンセプチュアル・アートの「どのように見るか」の懐疑」、美術手帖、3月号、P.10-11。
  - 一李禹煥：「変革の風化」、美術手帖、3月号、P.65-75。
  - 一峯村敏明：「体験の共同性」、三彩、3月、P.60-61。
  - 一峯村敏明：書評「李さんの象—李禹煥「出会いを求めて」、美術手帖、4月号、P.200-201。
  - 一平井亮一：書評「李禹煥著「出会いを求めて—新しい芸術のはじまりに」、三彩、4月号、P.71。
  - 一平井亮一：展評、三彩、4月号、P.77-78。

- 峯村敏明：「態度は形になった」、三彩、5月号、P.73~75。
- 石子順造：書評「『理念の近代化』の理念化」、週間読書人、第874号、5月、P.5、読書人。
- 針生一郎：「人間と自然—第10回現代日本美術展のテーマについて」、『第10回現代日本美術展』(カタログ)、5月、毎日新聞社、日本国際美術振興会。
- 針生一郎：「芸術の職業化と脱職業化」、美術手帖、6月号、P.42~51。
- 菅木志雄：「〈放置〉という状況」、美術手帖、7月号、P.144~147。
- 高山登：「事物との関係」、美術手帖、7月号、P.160~162。
- シンポジウム「人間と自然をめぐって」(菅谷規矩雄/中村雄二郎/針生一郎/李禹煥/三木多聞)、美術手帖、7月号、P.105~138。
- 彦坂尚嘉：「美術家であること」、美術史評、第2号、P.38~57; 美術手帖、12月号、P.174~189に転載; 評論集『反覆—新興芸術の位相』に再収録、1974年1月、P.108~137、田畑書店。
- 李禹煥：「知覚される自然とは」、芸術生活、7月号、P.31。

## 1972

- 榎倉康二：アンケート「特集 発言'72=創造の原点」、みづゑ、1月号、P.41~43、美術出版社。
- 高山登：アンケート「特集—発言'72=創造の原点」、みづゑ、1月号、P.19~20。
- 岡田隆彦：「事物の引用について」、美術手帖1月号増刊・美術年鑑、P.2~13。
- 李禹煥：「表現における新しいリアリティの要請」、美術手帖1月号増刊・美術年鑑、P.70~74。
- 峯村敏明：展評、美術手帖、3月号、P.318~319。
- 峯村敏明：展評、美術手帖、4月号、P.460~461。
- 菅木志雄：「無名性のかたの無名—なぜ〈もの〉なのか」、美術手帖、5月号、P.299~310。
- 榎倉康二：「くなにがカメラに写るか—とりあえずそのことが問題」、美術手帖、6月号。
- 李禹煥：書評「合理化よりも変革の意志を」(中原佑介「見ること的神話」評)、美術手帖、7月号、P.230~231。
- 「〈音響標定No.4〉会話体収録「たとえば音の異物性が日常的であるということ」(藤原和通/榎倉康二/高山登)、美術手帖、7月号、P.240~254。
- 対談「作家の姿勢と存立の基盤」(藤枝晃雄/李禹煥)、美術手帖、8/9月号、P.54~73。
- 対談「ダイアログ=31」(針生一郎/関根伸夫)、みづゑ、9月号、P.84~101。
- 高山登：「圧縮する空間—〈村〉思考から」(聞き手/藤枝晃雄)、美術手帖、12月号、P.162~168、173~175。
- 「特集・菅木志雄」、内容：「スタンバイの美術—菅木志雄・『臨界状況』に」(堀浩哉)/「起点としての感性」(柏原えつとむ)/「灰の猥雑さと速度を!」(彦坂尚嘉)、記録帯、第2号、美術史評社。

## 1973

- 峯村敏明：展評、美術手帖、1月、P.326~330。
- 関根伸夫：「気韻生動」、「gq」、第2号、P.50、1月、ジエキウ出版社。
- 藤枝晃雄：「“もの派”の錯誤」、美術手帖、3月号、P.8~11。
- 関根伸夫：「新しい様式の模索」、美術手帖、4月号、P.91~106。
- ジョセフ・ラブ：「現代日本美術への視角」、美術手帖、4月号、P.37~86。
- 関根伸夫：「世界(存在)に至る意志」、SD、4月号、P.7~15。
- 峯村敏明：展評、美術手帖、6月、P.237~240。
- 峯村敏明：「『繰り返し』と『システム』—“もの派”以後のモラル」、美術手帖、12月号、P.170~175。

## 1974

- 作家論—菅木志雄、美術手帖、10月号、内容：峯村敏明：「《芸》の復権—俗性の封印と開封」、P.134~161、ほか。

## 1975

- 作家論—小清水漸、美術手帖、5月号、P.102~133; 内容：乾由明「物質とかたちのはざまの往還」/小清水漸「ニホンジンノドジン」。

## 1976

- 作家論—榎倉康二、美術手帖、4月号、内容：たにあらた「知覚と物質の交錯」P.122~147/榎倉康二「作家のノート/情報と生体の接点」P.148~151。
- 清水誠一：「分節化ということについて」、季刊・美術情宣、第5号 8月、P.18~25、美術情宣編集委員会。

## 1977

- 関根伸夫：「出来事」、季刊・現代彫刻、第12号、P.30~31、聖豊社。
- 峯村敏明：「増嶋はたぎった—李禹煥その2」、小原流挿花、第4号、P.79~84、小原流文化事業部。

## 1978

- 対談「モノ派をめぐって」(李禹煥/菅木志雄)、季刊・現代彫刻、第15号、P.38~63。
- 中原佑介：「李禹煥と語る」、みづゑ、2月号、P.98~107。
- 峯村敏明：「彫刻の軌跡/小清水漸その2」、小原流挿花、第3号、P.86~89。
- 「〔美術手帖〕創刊30周年記念/日本の現代美術30年」、内容：座談会「現代日本美術はどう動いたか」(針生一郎/東野芳明/中原佑介/峯村敏明/岡田隆彦)/「〈もの派〉について」(峯村敏明)/「芸術の自覚—媒体の構築に向けて」(峯村敏明)、美術手帖、7月号増刊。
- 関根伸夫：作品集『関根伸夫1968~78』、7月、ゆりあ・べむむる工房。
- 千葉成夫：「菅木志雄の平面的作品」、「Kishio Suga」(カタログ)、9月、かねこ・あーとギャラリー。
- 榎倉康二：「干渉率」、『榎倉康二/干渉率』(カタログ)、10月、西村画廊。
- 対談「出来事としての絵画について」(榎倉康二+早見堯)、みづゑ、11月号、P.84~91。
- 峯村敏明：「絵もかくデュシャンということ」、Art People、No.2、11月、P.6、ヤジマデザインスタジオ。
- 対談「物の扱い方について」(原典之+早見堯)、みづゑ、12月号、P.82~89。

## 1979

- 李禹煥：作品集『Lee U-Fan』、5月、gallery TAKAGI。
- 峯村敏明：「実在を代行したモノ」、現代彫刻、第28号、P.46~53。
- 鼎談「場・関係・時間」(原典之/石崎浩一郎/高瀬昭男)、現代彫刻、第31号、P.2~3、5~15。
- 峯村敏明：「物と場所から状況へ」、現代彫刻、第32号、P.36~43。

## 1980

- 座談会「表現のタイポロジー」(李禹煥/峯村敏明/中原佑介/小田巽)、現代彫刻、第36号、P.27~37。
- 菅木志雄：「ノート」、「Kishio Suga」(カタログ)、9月、かねこ・あーとギャラリー。
- 特集—李禹煥、みづゑ、12月号。内容：北沢憲昭「〈もの〉から〈こと〉へ」、たにあらた「制作、開かれた場所への触媒」、菅木志雄「〈素材〉の位置」など。

## 1981

- 特集「1960年代の美術」、みづゑ、12月、内容：中原佑介「二つの波：形式からの難脱と拡散」、P.67/峯村敏明「解体と組織化の繰返し」、P.74~79、など。

## 1983

- 対談「空白の 粒子の中へ 兆みる」(中西夏之、高山登、榎倉康二)、3人展(9月5日~17日)のカタログ、1983年9月、ギャラリー21。
- 菅木志雄：「樹間の位置」、季刊・藝術評論、第1号、秋、P.32~36、東京芸術専門学校(TSA)研究室中延学園デザイン科。
- 千葉成夫：「もの派論」、季刊・藝術評論、第1号、秋、P.4~24; 『現代美術逸脱史1945~1985』に加筆増補のうえ再収録、1986年3月、晶文社。

## 1984

- 峯村敏明：「芸術は種においてのみ生きる」、季刊・アート、春、P.98~103、アート社出版。
- 峯村敏明：「『世界のなかのモノ派』ということ/現代美術の動向Ⅲに向けて—1」、美術館ニュース、第382号、6月号、P.6~7、東京都美術館。
- 菅木志雄：「モノハ、その接点の位置/現代美術の動向Ⅲに向けて—2」、美術館ニュース、第383号、8月号、P.6~7、東京都美術館。
- 『現代美術の動向Ⅲ/1970年以降の美術—その国際性と独自性』(カタログ)、10月、東京都美術館。

## 1985

- 関根伸夫：作品集『美術と都市と絵空事/半自伝』、12月、PARCO出版局。

## 1986

- 平井亮一：「遅延される表面—菅木志雄の板あるいは物」、構造、第6号、7月号、P.90~114、構造出版社。
- 李禹煥：作品集『LEE UFAN』、10月、美術出版社。

## BIBLIOGRAPHY (abroad)

## 参考文献(国外)

- BYRD, Jennifer S: "Letter from Tokyo", Art International, Vol. XIII/7, Sept. 1969, Lugano, p.62-64
- "Vie Biennal de Paris", catalogue, text by Yoshiaki Tono, p.84-85, Oct. 1969, Paris
- LOVE, Joseph: "The Tenth Tokyo Biennale of Contemporary Art", p.70-74/"Exhibitions in Tokyo", p.108-110, Art International, Vol. XIV/6, Summer, 1970, Lugano
- LOVE, Joseph: "Tokyo Letter", Art International, Vol. XIV/10, Dec. 1970, Lugano, p.88-91
- "The 5th Japan Art Festival", catalogue of the Exhibition at The Solomon R. Guggenheim Museum, New York, Dec. 1970; introduction by Edward Fly
- "Giappone", D'ars, No.55, p.65, 1970, Italy
- LOVE, Joseph: "Tokyo Letter", Art International, Vol. XV/3, Mar. 1971, p.39-41
- LOVE, Joseph: "Tokyo Letter", Art International, Vol. XV/5, May 1971, p.79-82
- "Vile Biennale de Paris", catalogue, text by Takahiko Okada, p.240-242, Sept. 1971, Paris
- "VIIIe Biennale de Paris", catalogue, Sept. 1973, Paris
- MAENO, Toshikuni: "Suga", in the special pages of "Suga et Takayama", L'Art Vivant, 45, Dec. 1973-Jan. 1974, Paris, p.18-19
- "Japan-Tradition und Gegenwart", exhibition catalogue, Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, May 1974
- HARRIS, T.J.G.: "Lee U-Fan", Art International, Vol. XXII/5, May 1978, Lugano, p.16-37
- "L.U-Fan", catalogue of the solo exhibition at Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, July-August 1978, text by Toshiaki Minemura and Joseph Love with the artist's statements
- "Sekine Nobuo", catalogue of the solo exhibition at Städtische Kunsthalle, Düsseldorf, July-August, 1978, including the artist's talk with Yoshiaki Tono
- FRIEDRICH, Yvone: "Lee U-Fan", Das Kunstwerk, Oct. 1978, Baden-Baden, p.77-81
- MINEMURA, Toshiaki: "Mono-ha e Post Mono-ha", Domus, No.596, July 1979, Milano, p.45
- "Japanskt Kalejdoskop", special number of Kalejdoskop, No.5 & 6, 1980, Åhus, Sweden; including the texts by T. Minemura: "Mono-Ha och konsten efter Mono-Ha"/Y. Nakahara: "Koji Enokura & Kishio Suga"/J. Love: "Samtal utan ord (Lee U-Fan)"/Y. Tono: "Samtal med Nobuo Sekine"/V. Cihakova-Noshiro: "Mal och föremål", and others.
- OKABE, Aomi/CHIBA, Shigeo: "L'art du Mono-ha", Artistes, No.16, Summer 1982, Paris, p.6-17
- CHIBA, Shigeo: "Modern Art from a Japanese View Point", Art Forum, Oct. 1984, New York, p.56-61
- MINEMURA, Toshiaki: "From Sculpturoïd to Sculpture", in "East West Forum/Japanese-Dutch Sculptors Symposium, Dordrecht, Summer 1983", catalogue, Dutch Sculptors Association, The Mandarin Publishers, Gorinchem, Netherlands, 1984, p.65-78
- "Art in Japan Today, Volume II, 1970-1983", Japan Foundation, 1984, Tokyo; including the text by Toshiaki Minemura: "A Blast of Nationalism in the Seventies", p.16-23
- CHIBA, Shigeo: "Japanische Kunstheute", Noema, No.5, 1986, West Germany, p.8-11

《モノ派》 カタログ  
1986年9月8日

編集 多摩美術大学IRACI研究室  
峯村敏明：代表  
森 司：助手、年表担当  
(文献担当：丸野拓也)

発行 中村路子  
鎌倉画廊、東京

製作 ㈱東京オリジナル・カラーシール・センター

©1986 峯村敏明 (序文、年表)

<<MONO-HA>>, special catalogue  
issued on Sept. 8, 1986

Board of redaction, headquartered in IRACI  
Institute, Tama Art University, Tokyo

MINEMURA, Toshiaki: chief  
MORI, Tsukasa: assistant, specialized in  
chronological documentation  
MARUNO, Takuya: in charge of bibliography

Published by NAKAMURA, Michiko  
Kamakura Gallery, Tokyo

Printed by Tokyo Original Color Seal Center  
CO.,LTD.

©1986 Toshiaki Minemura (for text, chronology)

鎌倉画廊

東京都中央区銀座7-10-8 平方ビル1F  
TEL. 03-574-8307(代表)

**Kamakura Gallery**

7-10-8Ginza, Chuo-ku, Tokyo Tel. 03-574-8307