

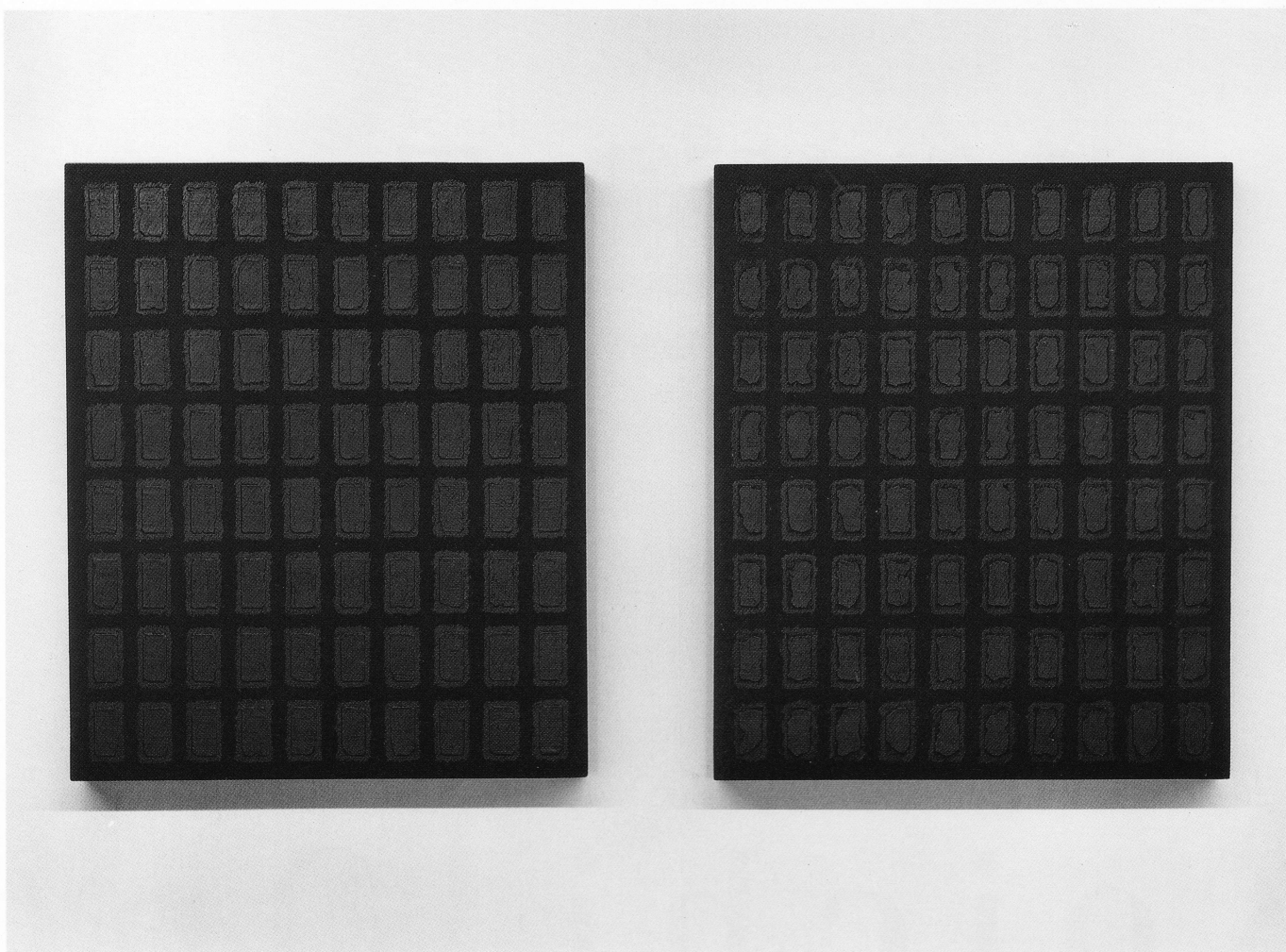
# 小野皓一展

'70年代のテオリアから

1990/9-3→9-22

Koichi Ono

鎌倉画廊



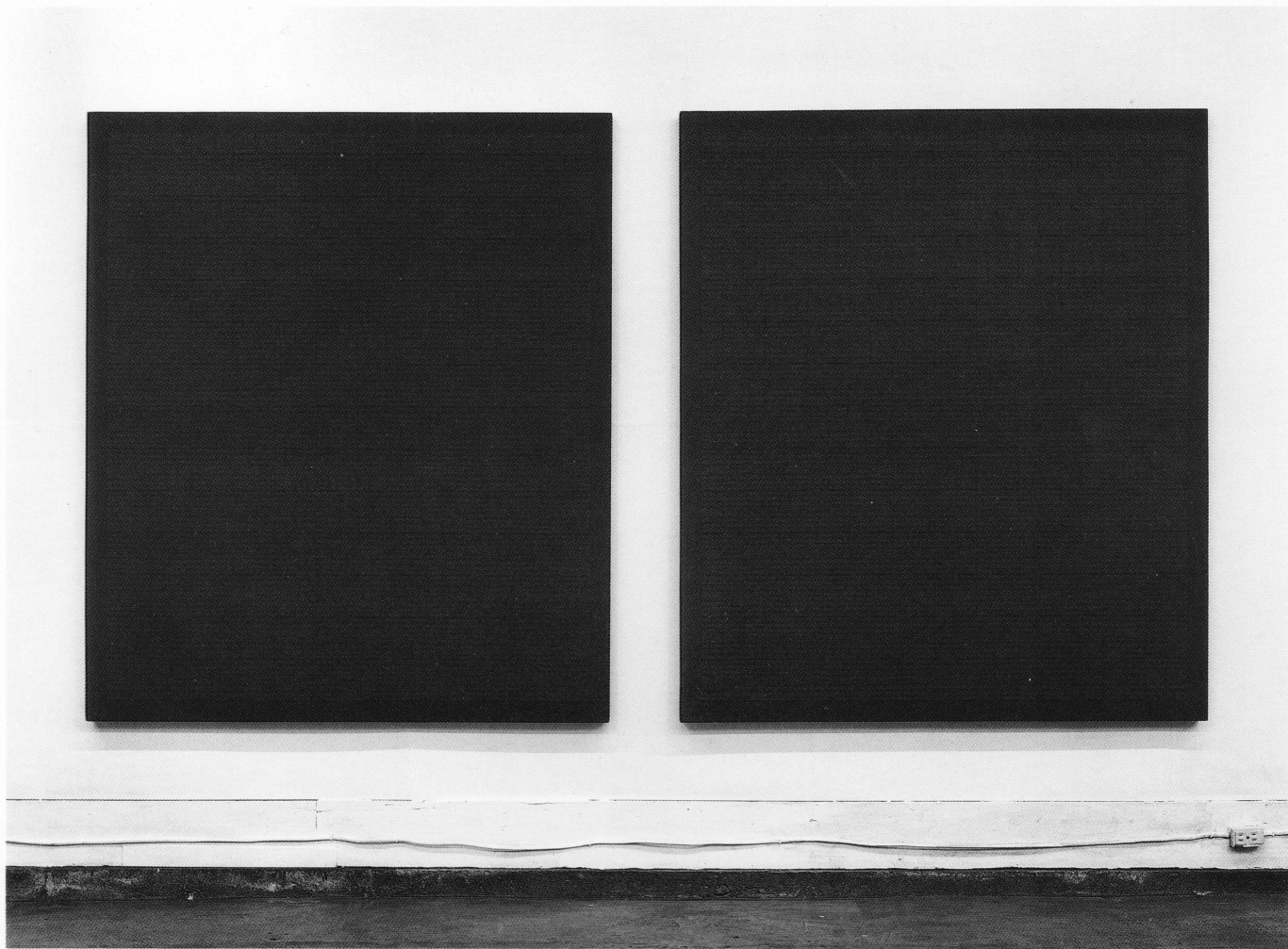
左：〈Destroying Rectangles on Canvas〉 750×630mm, 木製パネル／布／顔料／媒剤／黒鉛／密ろう, ベルリン, 1975

右：〈Destroying Rectangles on Canvas〉 750×630mm, 木製パネル／布／顔料／媒剤／黒鉛／密ろう, ベルリン, 1975

left : 〈Destroying Rectangles on Canvas〉 750×630mm, Wooden panel / Cloths / Pigment / Medium / Graphite / Beeswax, Berlin, 1975

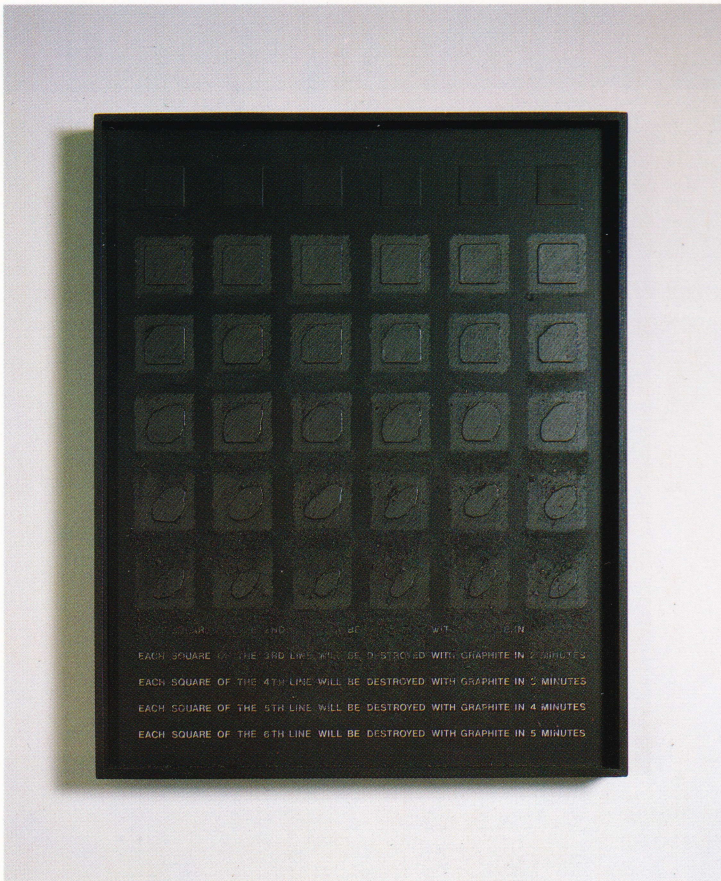
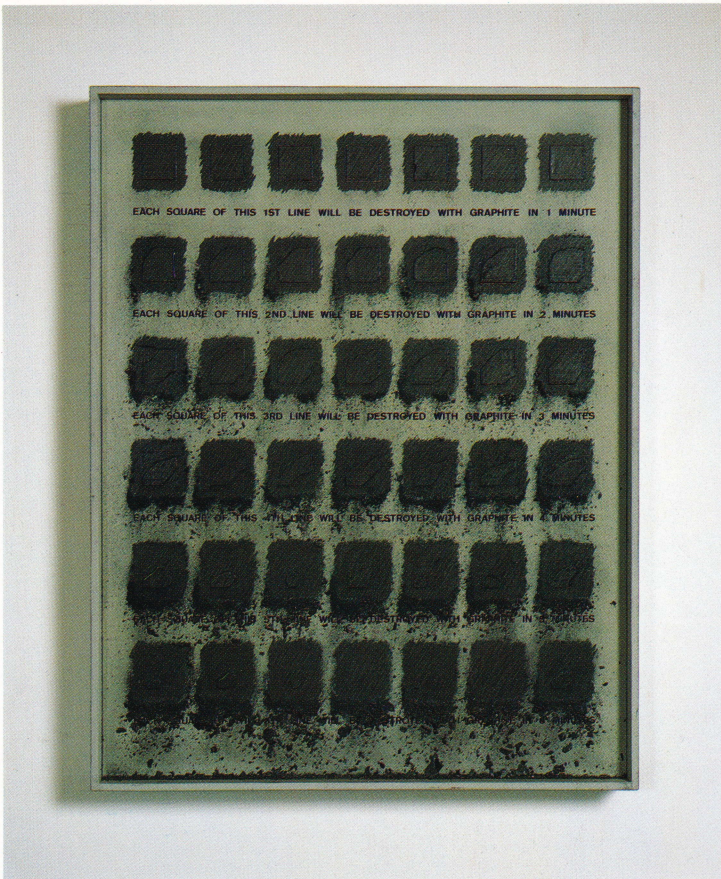
right : 〈Destroying Rectangles on Canvas〉 750×630mm, Wooden panel / Cloths / Pigment / Medium / Graphite / Beeswax, Berlin, 1975





左 : 〈Writing over Squares on Canvas〉 1450×1250mm, 木製パネル／キャンヴァス／顔料／アクリル, ベルリン, 1976  
右 : 〈Writing over Squares on Canvas〉 1450×1250mm, 木製パネル／キャンヴァス／顔料／アクリル, ベルリン, 1976  
left : 〈Writing over Squares on Canvas〉 1450×1250mm, Wooden panel／Canvas／Pigment／Acrylic resins, Berlin, 1976  
right : 〈Writing over Squares on Canvas〉 1450×1250mm, Wooden panel／Canvas／Pigment／Acrylic resins, Berlin, 1976





上 : <Destroying Squares on Canvas> 820×640mm, 木製パネル／布／顔料／媒剤／黒鉛, ベルリン, 1978

下 : <Destroying Squares on Canvas> 750×600mm, 木製パネル／布／顔料／媒剤／黒鉛, ベルリン, 1978

above : <Destroying Squares on Canvas> 820×640mm, Wooden panel／Cloths／Pigment／Medium／Graphite, Berlin, 1978

below : <Destroying Squares on Canvas> 750×600mm, Wooden panel／Cloths／Pigment／Medium／Graphite, Berlin, 1978





<Destroying Squares on Canvases> 280×1847×52mm×13個(展示時, 3880×1847×52mm), 木/布/顔料/媒剤/黒鉛, 日本, 1986~87

<Destroying Squares on Canvases> 280×1847×52mm×13pieces (Exhibit, 3880×1847×52mm), Woods/Cloths/Pigment/Medium/Graphite, Japan, 1986~87



# '70年代の試行と現在

小野皓一の作品について

## たにあらた

1—

東京・府中のアトリエで、小野皓一の代表的な作品を見ているうちに、何か懐かしい思いに駆られた。ボードの表面に、何度も塗り重ねることで成立するスクエアな顔料の層が規則正しく並んでいる。しかし、すぐに分かることだが、それらスクエアな顔料の層に上からかけられる(描かれる)グラファイト(黒鉛)によって、顔料の層は崩れるように視覚化されている。

この方法の詳細は後述するとして、私の念頭にはく消去という言葉が浮かび、間髪を置かずにこういうモチーフをよくした田代幸俊という物故作家に思いがおよんだ。彼は木炭紙などを用いて、これをほぼ規則正しいタッチで塗りつぶし、そのうえでさらにパン屑によってタッチ面を消していくという一連の作業を作品化したものである。このシリーズの最初期の発表は'73年9月の個展だが、く描くこととく消すこととの剛直といえるこの表現方法のなかに、この時代の一端が反映されていたとみてもよいだろう。

しかし、これらの表現は結果的には空間化されるが、そこにもうひとつの表現要素が加わるとすれば、それはく時間である。田代はタッチ面を毎日一定量(時間)ずつパン屑で消去するという行為を積み重ねて、最終的にタッチ面が段階的に残存する複数の作品に仕立てた。

田代の時間意識がどのようなものであったか、今では知る由もないが、より正しくは“持続する行為の空間化”ということであったし、それをドローイングという表現法を媒介に演じようとしたものであった。

小野はもとよりこうした経緯については知らない。彼は'70年に武蔵野美大を卒業し、その夏ドイツに渡った。以降14年間ベルリンに滞在し、ドイツで制作と発表を続けたのである。

しかし、時代というべきか。小野の渡独後の制作コンセプトはいずれもここていうく消去のモチーフで埋めつくされている。この内容は、制作メモを中心にドイツで著した『UNTERSUCHUNGEN』に詳しいが、マットでスクエアなタッチ面に上からさらに規則的なタッチを加えていくことによる見え方の変化、ベースとなるタッチ面を同じにして上にかけるタッチの種類を変えることによる見え方の変化、独文を一定の単語のみ残してあとは消していくという作業、ベースとなるスクエアな枠をはみだしてタッチを被せていく作業、最初は完全なスクエアに始まり段階的に消す行為が強められていく実験(あるいは消す行為の時間の長短による見え方の差違)など、おびただしいベーシックな表現の実験が詰まっている。'71〜'79年までの制作メモだが、その傾向はく消去からやがてく破壊へと概括的にいえば意味内容を変えていくのである。

消去といい破壊といっても、決してそれは無軌道なものではない。マットでスクエアなベースとそれにかかけられるタッチという原則から派生する多種多様な視覚の差違性が少なくとも初期の小野の興味をつき動かしたのである。これだけ

でもミニマルズムを超えようとするモチベーションは見てとれるが、'75年に始まる小野の代表的シリーズ「Destroying Squares on Canvas」は、先の初期のコンセプトをより明解に構築的に押し進めようとしたものである。

制作メモにその由来を辿ると、最初は3ないし4の高さの異なるレリーフ状のスクエアにほぼ均等なタッチが加えられている。このスクエアは描くことによって生じる「イルュージョンによる空間性の放棄」に根ざしている。その上にかかけられるタッチは規則性をもちながらも有機的で「面を感性化させる」根拠となる。無機と有機、物質と感覚、幾何要因と描出要因を分節したのち、両要素をダイレクトに重ね合わせることで、どちらの要素にもない表現性を見ようとしたのである。この構築的なあわい(間)の問題は実に重要だろう。

この実験の段階ではまだ本来的な意味でのく破壊には至っていないが、以降、断続的に展開される「Destroying」シリーズにおける主要な表現法は、顔料(原料は粉末)で、同じ厚さのスクエアな物質面をつくり、2列目は1分間のグラファイト(物質面にタッチを施す)、3列目は2分間グラファイトするというようにタッチに時間の規制枠を設けて、物質面が完全に消去するまで行為を繰り返していくというものである。ちなみに1列目はタッチのない完全な物質面である。このシリーズで、列数の多い作品は16列に及ぶ('79〜'81年作)。

2—

こうした平面上の作業に並行して、'80年代に入ると、同じく時間の規制枠を設けたなかで展開するいくつかのインスタレーションを生んでいる。「Rauminstallation」('81年、ギャラリー・ジアノツォ、ベルリン)、「Rauminstallation」('82年、ギャラリー・ヴェヴェルカ、ベルリン)、「Aktion Zeit und Materie」('82年、同ギャラリー)、「TERTIÄR」('83〜'84年、スカルプチュアパーク、ゼーシュテルン)などである。

このうち、'81年のジアノツォの個展作品は、通常の画廊スペースの中央に垂直のポールが立てられ、そこから四方の壁に向かってほぼ胸の高さで放射状にラインが走っている。このラインは12本、つまり放射状に12区分された空間をつくる。ただこれだけの作品だが、実は画廊地下で、12分割の、階上と鏡像関係になる空間がつくれ(地下ではラインは描かれたもの)、同心円の二つの円の間に「ブリケッツ」という第三紀層の亜炭のブロックを並べ、これを一定時間(1個につき1分間)ずつ叩いて粉碎していくというものである。

'82年のヴェヴェルカの個展のインスタレーションは屋内外で行なわれ、屋外の発表はブリケッツでつくった“MATERIE”(物質)という文字がやはり一定時間叩くことで粉碎され、粉々になったブリケッツを再度“ZEIT”(時間)という文字に編成した。屋内では布に包み、放射状に並べた12個入りのブリケッツの列を一定時間(2分間)ずつ粉碎し、最後にその棒状の布を天井から吊り下げた。

日本に戻る直前のスカルプチュアパークにおけるインスタレーションは、ブリケッツで“TERTIÄR”(第三期層)という文字をつくり、それを長期間放置した。'83〜'84年にまたがるこの展示は、最後は文字の痕跡をとどめないほど風化している。

これら一連のインスタレーションに共通するものは、“外部から規制される時間”である。たしかに現象的にはブリケッツの形態の変容が主要モチーフになるが、これらのインスタレーションが担う表現の意義は、むしろ“行為の対象化”の意識である。自らの意識とはまったく無縁といってよい外的時間というフレームを被せることで、対象となる物質に手を下す行為は、物質の変容に向かって表現することのすべての価値観が還元されてしまうことから脱却し、同時に

作家の表現そのものに対する自意識の過剰をもコントロールする機能となる。ポスト・ミニマルズムの時代を担う'70年代アートの特質の一端がここにのぞいているとすれば、(つまるところそうでしかないものの)作品に還元されつくす価値意識ではなく、むしろその前提に立つ条件にこそ重きはあったのである。

3—

文頭の時代に戻ると、'73年前後は、日本ではくもの派)に続く世代のこのエコールに対する検証の最初期に遭遇している。田代のく描くことく消すこと)の繰り返しの作業も、この時代に必然視された検証の作業と無縁ではない。そして、その繰り返しの表現は、少なからず“外部から規制される時間”という節度をもった。外在化されてある時間を表現のフレームとして積極的に援用したのである。

このことは決して日本だけの現象ではなかった。すでにドイツに移り住んで3年を経過していた小野皓一(の目にとまったかどうかはいざしらず、'73年のドイツは“規制によるドローイング”を時代のトレンドのひとつとしていた。'50年代後期にアンフォルメル(の表現者であったW. ゴールは、この年の春、規則正しく描出された斜線によるドローイングを発表しているし(ペッコロ・ギャラリー、ケルン)、アメリカの彫刻家 R. モリスは目隠した状態で3分間、紙の上に上方から下方に向かうムーヴメントをもったグラフィット(ドローイング)を発表している(アート・アンド・プログレス・ギャラリー、デュッセルドルフ)。

タッチの性質における規制(ゴール)と、描出行為における外的要因(時間および線の数)による規制(モリス)。方法こそ違え、この時代を照射する好個の例である。

さらにいえば、この年、李禹煥の「点より」「線より」のシリーズの最初の作品が発表されている(東京画廊)。くもの派)としての李を超える最初期の試みとみてよい。ただし李の「点より」「線より」のシリーズは'71年から模索されている。また、二次元表現の基本的要素にシフトしつつも、時間意識は以上みてきたような例にそぐうものではない。

小野皓一のく描くことく消すこと)のあくなき繰り返しの文法づくりも、こうした時代環境と無縁ではないだろう。

そこでは、これまでみてきたような「消去」や「時間律」「規則的ドローイング」といった'70年代のテーゼ以外に、「ポスト・ミニマルズムのマチエールの問題」から、主として近作に導かれていく「レリーフ絵画」を介しての「立体絵画」にまでステップを追うことが可能なのである。帰国後の主要シリーズ「Plate Tectonics」は、物質としての面とそれをドローイングによって破壊に導く「Destroying」のシリーズにおける絵画の問題に、一連のインスタレーションで見せたドローイングによらない物質の変容のモチーフが加味されており、さらに支持体まで“断層”という構造変化をきたしている。それはまたレリーフから立体絵画へのステップを跡づけることになっている。

4—

およそ主要な作品の展開は以上の通りだが、レリーフによらない作品として「Writing-Obliterating」('82~'83年)のシリーズがある。これらはテンペラ画で、単語を描き・消す行為として制作メモのなかで実践されてきたモチーフの延長とみることが可能である。

これに先立つ'79年の長大なアクリル画は、テンペラ画のシリーズとは異質で、混沌とした色面上にくっきりと英字の般若心経の一節がプリントされている。この混沌とした色群と経文の関係は、踵を返せば「Rauminstallation」で見せた

ブリケッツと12区分された空間に対比できよう。作品内部の空間性に関与しながら、それらはより強く、作品の外部に備わっている時間・空間と呼応している。作品制作というマテリアルに向きあう実務的な作業をより広範な次元で支える“外部”への意識の反映とみることができる。その“外部”は宇宙的時間意識や理念に根ざすとともに、芸術家と社会、文化、歴史あるいはポリティックな課題との関係性を活性化させずにはおかない。

こうした関係のとり方は、小野の場合、剛直で素朴な水準にとどまるものかもしれない。反面、その姿勢は明解で純度が高い。このことは多分ドイツの風土と関係する。日本ではとうの昔に一回転し、大半のアーティストの念頭からもまさに“消去”されてしまった問題に関わり、それを展開できていることを深いレベルで支える風土(環境)が小野の作品には色濃く反映されているのである。20年近い断絶をもって眺める時、皮肉にもそれはまったく新鮮にすら見えるのである。

もっとも、その間、ニュー・ペインティングの一方の極であったベルリン・ニューウェーヴにも遭遇している。ベルリン美術大学の後輩にはフェッティングがいだし、ザローメとも知り合うことになる。マックス・ノイマンとはアトリエが隣り合わせだった。

しかし、それはそれである。たがいに主義主張、表現の性向が異なるものどろしが発表の場こそ違え、時代的・環境的に同存できるということ。それを受けとめる広く深い懐があること。小野のポリシーが持続できたのは、そうした芸術風土の存在だったといつてよい。

小野に限らず、小野以降ドイツに渡った作家は、すべてではないが少なからずそのような芸術風土に遭遇することで優れた作品を生んだ。'70年代半ばに渡った片瀬和夫(カッセル、現在も滞在中)、植松奎二(デュッセルドルフ)、'80年代の若江漢字(ヴッパータール)、中瀬康志(ベルリン)などが思い起こされるところだが、彼らは別個の時空間を生き、活動しながら、そこにゆるい共通項を認めることができる。

それはドイツ彫刻・立体の物質的存在感に日本の造形空間意識が反映され、日本の土壌とは別な独特のポスト・ミニマルズムの造形空間・感覚を生んだということである。この両者の物質や空間に対する意識のあわい(間)の領域は、双方からみて不思議に親和的で、持続力とヴァリエーションな作品誕生の温床になっているとみることができる。

小野皓一はその先駆的役割を担った一人であった。



# Trials in 1970's and Recent Condition

Works of Koichi Ono

text by Arata Tani

1—

When I looked at some of the most representative works by Koichi Ono at his studio in Fuchu, Tokyo, I felt as if I were taken back to my dear memories in the past. On his works, many square layers of paint which are made by laying paint one after another, are arranged in a regular manner on the board surface. Yet, we soon realize that the square layers of paint are planned to look half-ruined by putting graphite over them. His work reminded me of the word "obliterating", and then of the late artist, Yukitoshi Tashiro, who used to like these motives. He used charcoal paper, painted out its surface with an almost regular touch, and obliterated that touch of paint with crumbs, and by this whole process of action he used to complete his works. He first exhibited this series at his one-man exhibition in September, 1973. In his somewhat obstinate way of expression, that is, "painting and obliterating", we saw the current times reflected in it.

While most of these ways of expression led to a spatial work, we found that there was another expression factor: "time". Tashiro went on obliterating the touch of paint with crumbs in a given area (or a given time) each day, and finally completed several works in which the touch of paint was left with graduations.

Though there is no knowing of how Tashiro recognized time, it may be said that he intended to "change the continual action into a spatial work", for which the expression method of drawing was used as a medium.

Ono naturally does not know about these circumstances. He graduated from Musashino Art University in 1970, and went to Germany that summer. He stayed there and went on producing and exhibiting his works for four-teen years.

It may be said that the tendency was reflected during those times, but his concept of work produced in Germany was constantly filled with the motives of "obliterating" mentioned here. The details are found in the book "Untersuchungen", which he wrote mainly based on his worknote and published in Germany. In the book, we find a great many experimental reports on the basic ways of expression: the variation of appearance by adding another regular touch on the surface covered with matted and square touch, the variation of appearance by changing only the kind of touch with the same basic touch, the action of obliterating in which he leaves only certain words in the German sentence, the action of putting a touch over the basic square touch, the action of beginning from a perfect square and gradually intensifying the action of obliterating (in other words, the variation of appearance by the length of time for the action of obliterating). This is based on the worknote from 1971-1979, and generally speaking, it suggests a tendency to change the concept from "obliterating" to "destruction".

His "obliterating" and "destruction" are never disordered. Various kinds of visual differences which are derived from a general rule, that is a matted square base and a touch laid over them, seem to have attracted his interest in his early days. We can understand even from this, his motivation to get over minimalism, and also his presentative work, a series of "Destroying Squares on Canvas" which began in 1975, shows his intention to go ahead with his concept in his early days more clearly and more constructively.

When we seek the process in his worknote, at first, he added almost equal

touches on three or four squares like a relief with different heights. This square comes from the "rejection of spatiality based on illusion", which is caused by painting. The touches are added to it in a regular manner but so organically that it causes the "surface to be sensitive". After separating an organic matter from an inorganic one, materials from senses, and geometrical factors from expressive factors, he directly put together both these factors in one. This was an experiment to get a new expressive effect which can be found in neither of them. The problem of the crossovered construction like this seems to be quite important.

At this step of his experiment, he did not yet arrive at the concept "Destroying" in the strict sense of the word. Since then, he exhibited intermittently the series "Destroying", where the major way of expression was as follows: In the first layer he made a square substantial surface with the same thickness by using paint (powder-type), and on this surface he put the second layer of graphite, in other words, he touched the first surface with graphite for a minute, and as the third layer, there was a graphite touch of two minutes. Thus, he gave a time limit to the touch and repeated the action over and over till the substantial surface was obliterated completely. The first surface, by the way, was perfectly substantial without a touch. In this series, there were works (from '79~'81), which had as many as 16 layers.

2—

In the 1980's, in addition to these two-dimensional works, he produced spatial installations which were also developed within a given time limit: "Rauminstallation" ('81, Gallery Giannozzo, Berlin), "Rauminstallation" ('82, Gallery Wewerka, Berlin), "Aktion, Zeit und Materie" ('82, ditto), and "Tertiär" ('83~'84, Sculpture Park, Seestern) are some of the examples. Among these, the '81 work at the one-man exhibition at Gallery Giannozzo was one, in which he put pole uprightly at the center of the ordinal gallery space and in which twelve lines radiated from the pole at about the height of our breast. The twelve lines divided the space radially. This is all the work you see in the room, but in fact, in the basement of the gallery, twelve divided spaces were formed, which connected the ones upstairs as if reflected in the mirror. The lines of the work in the basement were drawn. Between the two concentric circles, blocks of lignite ("Brikett" in German) from the tertiary were placed, and were knocked down to pieces in a given time (a minute per a block).

The '82 Installation of the one-man exhibition at Gallery Wewerka, was shown both indoors and outdoors. Outdoors, the German word "MATERIE" (material) made of Brikett was also knocked down for a given time and crushed to pieces. Then the crushed Brikett was made again into the word "ZEIT" (time). Inside the house, twelve blocks of Brikett, which were wrapped and placed radially in a cloth, were also crushed one after another for a given time (two minutes per block), and finally the cylindrical cloth bag hung down from the ceiling.

In the case of the installation which he made in the Sculpture Park just before coming back to Japan, the word "TERTIÄR" (the Tertiary) was made of Brikett and left there for a long time. This work had been displayed for such a long time from 1983~1984, that it weathered in the end up to where no man could find the traces of the letters.

A common factor of all these installations is "time limited by the outside". It is true that the main motives are, as a phenomenon, the transformation of Brikett, but the meaning of the expression in these installations is rather an intention to "change an action into an object". By putting an action to the object in an outer frame of time, which has no relation with the artist's intention, it frees a common fault that all the value judgements of expressive action are directed toward transformation of the material, and by that, the artist's too much self-consciousness in expression itself is also controlled. If a part of the feature of the 70's art which represented the times of post-minimalism can be found here (in fact, it must be found here), they don't attach importance to the value judgements directed just toward a work, but to the conditions as a premise.

3—

Coming back to the story, at around 1973 in Japan, the generation which



followed "Thing Stickers" just began to inspect this group. Tashiro's repeated action of painting and obliterating was not unrelated with the inspecting work which was regarded as necessary at that time. However, his repeated expressive action was controlled, at least, by "a time limit which is regulated from the outside". He made use of time limit which stood outside, rather positively, as a frame for his work.

The above phenomenon was not found only in Japan, but also in Germany in 1973. "Drawing with limits" was a trend of the times, though there is no telling, whether Koichi Ono, who had already lived there for three years, was aware of it or not. W.Gaul who was an Informel artist in the latter half of 50's, exhibited a drawing by using oblique lines following a regulation (Peccolo Gallery, Köln), and an American sculptor, R.Morris, exhibited a graphite work (drawing) of a movement on a paper from the top to the bottom for three minutes, in a blindfolded condition (Art and Progress Gallery, Düsseldorf).

Restriction of nature in touch (Gaul), and restriction of the expressive action by the outer factors, that is, time and number of line (Morris). Though they take different methods, both are good examples reflecting the feature of this period.

Incidentally, in the same year, the first work of the series by Lee U fan, "From a Point" and "From a Line" was exhibited (Tokyo Gallery).

This series may be regarded as his first attempt to get over himself as a "Thing Sticker". However, he already began to grope his way to the series "From a Point" and "From a Line" in 1971. Though he was surely trying to approach the basic factors of a two-dimensional expression, his consciousness of time did not conform the examples above mentioned.

Koichi Ono's attempt to systematize his repeated actions of "Painting" and "obliterating" is not totally unrelated to these conditions of this period.

In his case, in addition to the theses, such as "obliterating", "time restriction", and "regulated drawing" of the 1970's, we can follow his steps from the "Problem of material in the Post-minimalism" to the "relief painting" which leads to his recent works, and at the end, which leads to the "three-dimensional painting". In "Plate Tectonics", his principal series after his return from Germany, we can see that to the problem of painting in the series "Destroying", in which a substantial surface is destroyed by drawing, another motif of a substantial transformation not by drawing, as he showed in his serial installations, is added. Besides this, even a basic material is given such a transformation as he calls "gaps". It is a work which follows his steps from reliefs to three-dimensional painting.

4—

His principal work developed as stated above, but besides them, there is a series of "Writing-Obliterating" (1982~1983), which does not use a relief. These works are a tempera painting produced by the actions of writing a word and obliterating it. Therefore, they may be said to be located as the elongation of motif which has been practiced in his previous mentioned worknote. A large and long acryl painting, which was produced in 1979, is different from this series of tempera painting. On the complicatedly colored surface, a verse of the prajñā-paramitā-sutra is printed clearly in English. Looking back at the "Rauminstallation", the relation between the complicated color group and the sutra may be compared with the relation between the Brikett and the twelve-divided spaces. While these concern the spatiality inside the work, they act stronger in co-operative with time and space outside the work. Producing a work, which is a practical action always con-fronting a material, can be regarded as a reflection of man's intention towards "outer factors" which is extended towards greater dimensions. The "outer factors", which originate in the universal viewpoint of time and idea, never fail to revitalize the relationship between an artist and a society, culture, and history, as well as political issues.

In the case of Ono, the way of acceptance of this relationship may be staying at a straightforward and naive level. In other words, his attitude is accurate and is high in purity. Perhaps this is connected with the climate in Germany. Though this problem made a turn long ago and was "obliterated" from the mind of most artists in Japan, Ono still adheres to the problem and continues to develop it. He is able to do so, owing to the German climate (or, environment) which supports him from the bottom

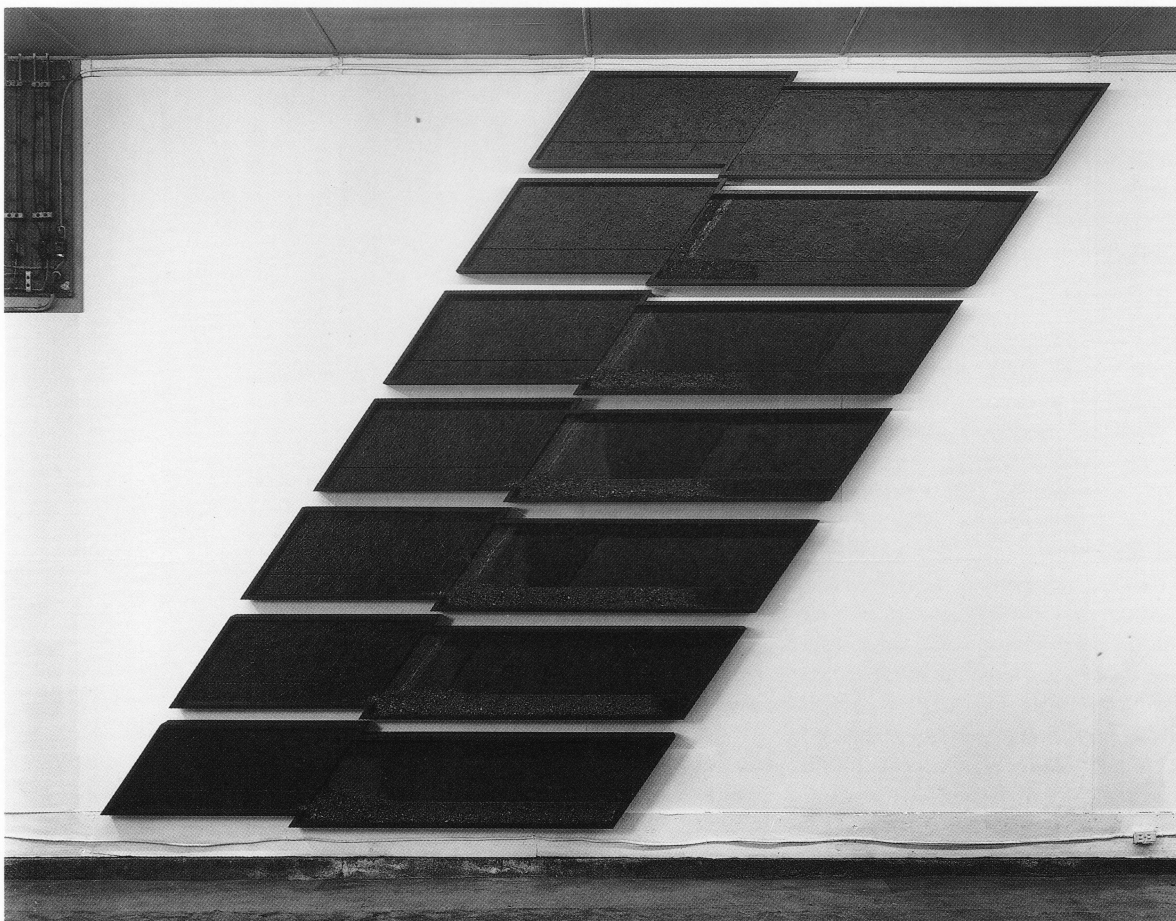
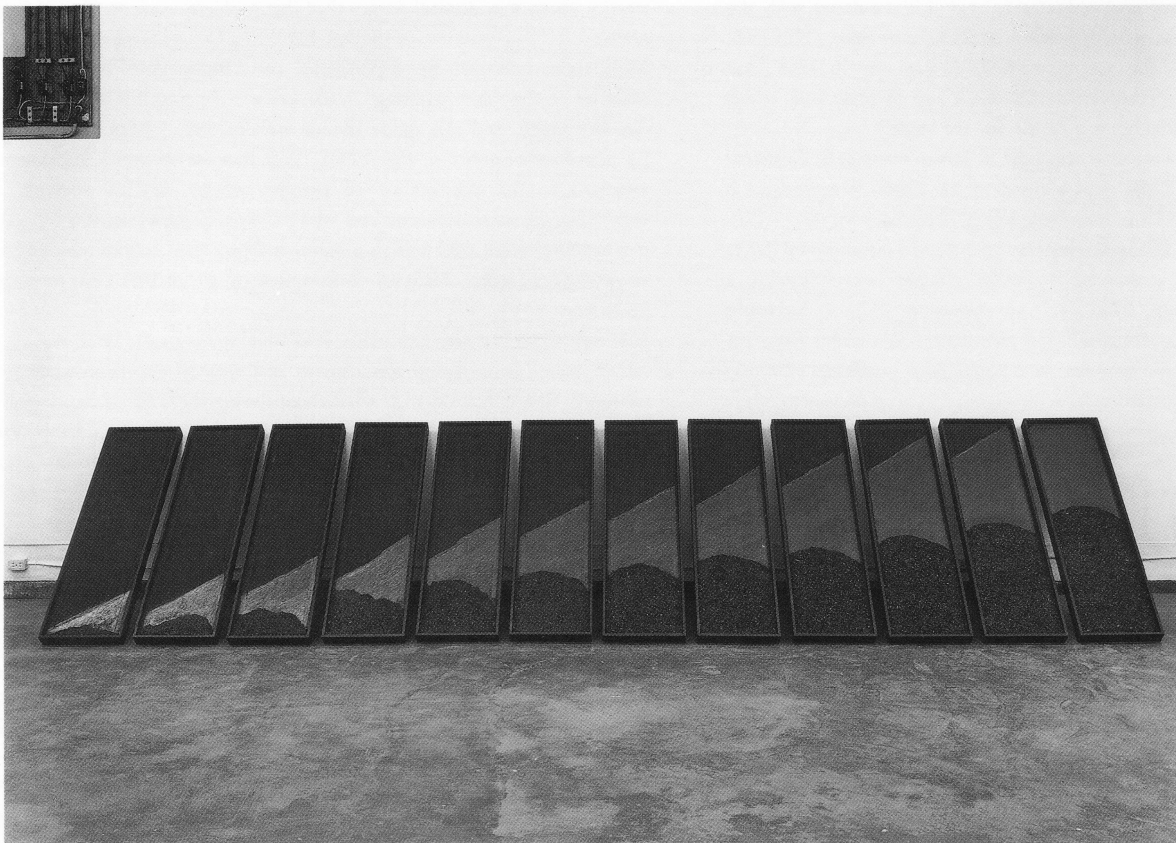
and strongly reflects it in his works. To see it with a time lag of nearly twenty years, it is ironical to say that this problem even seems to be quite anew.

Meanwhile, however, he experienced the "Berlin new wave", the one extreme of the "new painting". He knew R.Fetting, his junior at Berlin Art University, and also made friends with Salomé. Max Neumann was his nextdoor neighbor in the studio. If it may be so, more importance is attached to the coexistence of persons whose way of thinking and expressing are quite different, and who have the place of activity separately. It is also important that there is a broad and profound bosom which accepts all of them together. Such an environment of art enables Ono to cling to his policy.

Not only Ono, but also the artists who went to Germany later, not all, but rather many, encountered this climate and created excellent works. For example, Kazuo Katase who went there during the mid 70's and who still stays in Kassel, Keiji Uematsu (in Düsseldorf), during the 80's, Kanji Wakae (Wuppertal) and Yasushi Nakase (Berlin). Though they live in different place, at different time, making art activities separately, we can find something common in them.

On the grounds of substantial and existential impression of German sculpture and solid work, the Japanese sense of formative space was reflected, from which, different from the Japanese climate, a peculiar, post-minimalistic viewpoint of formative space was born. The area, where the senses of materials and spaces of both countries adjoin, looks so friendly from any side, that it can be regarded as the hotbed of the durable and variational works.

Koichi Ono was one of the pioneers in this area.



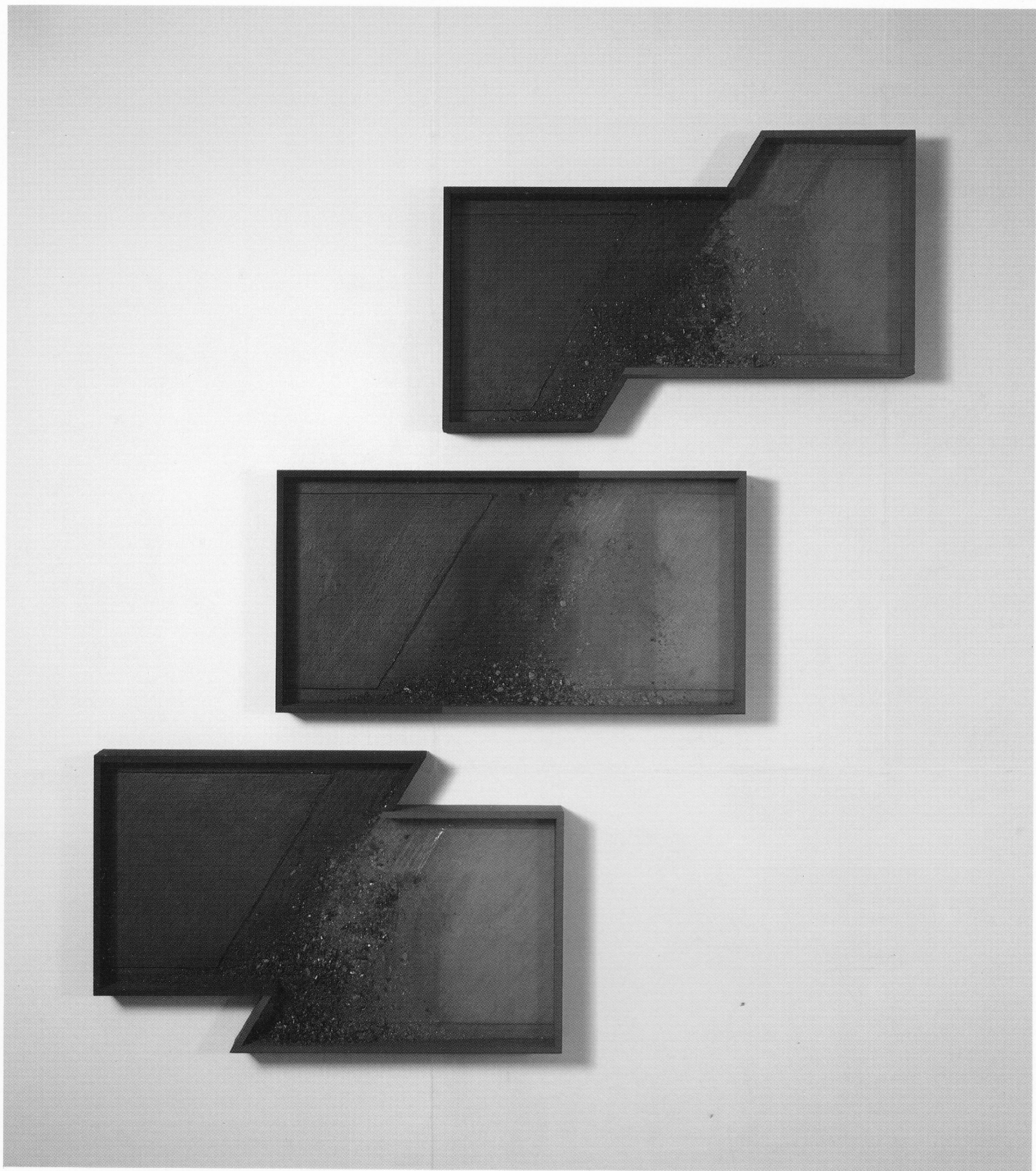
上 : <Destroying Large Rectangles> 1020×320×58mm×12個(展示時, 1020×4335×58mm), 木/布/顔料/媒剤/黒鉛, 日本, 1988~89

下 : <Plate Tectonics> 366×2055×90mm×7個(展示時, 2640×3610×90mm), 木/布/顔料/媒剤/黒鉛, 日本, 1989

above : <Destroying Large Rectangles> 1020×320×58mm×12pieces (Exhibit, 1020×4335×58mm), Woods/Cloths/Pigment/Medium/Graphite, Japan, 1988~89

below : <Plate Tectonics> 366×2055×90mm×7 pieces (Exhibit, 2640×3610×90mm), Woods/Cloths/Pigment/Medium/Graphite, Japan, 1989

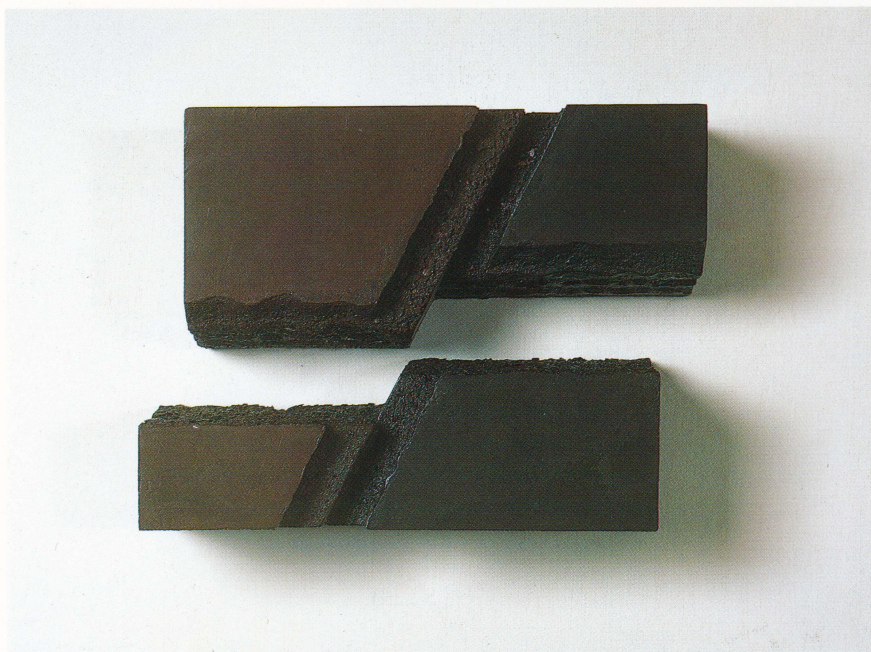
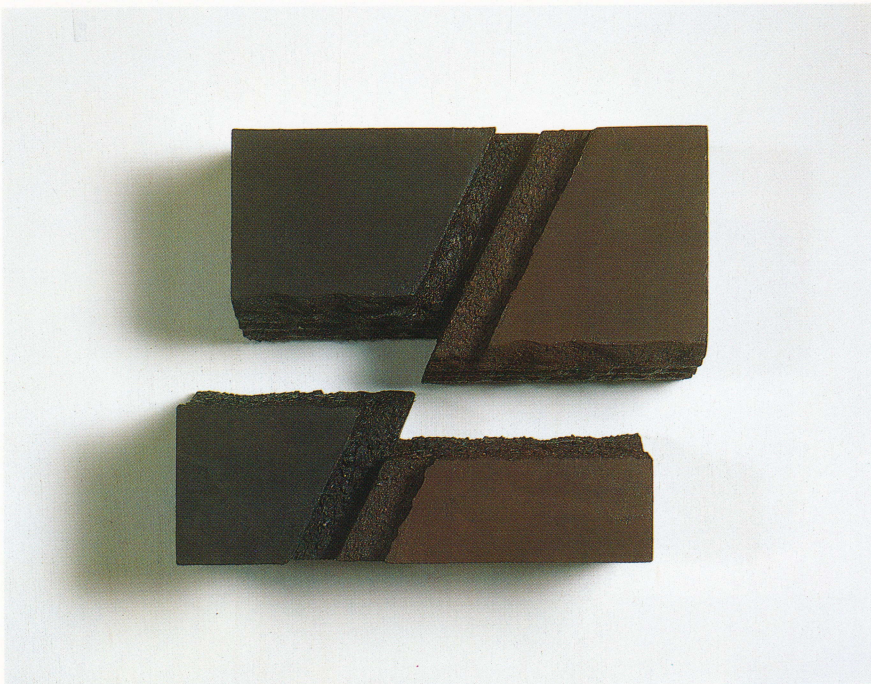




<Plate Tectonics> 588×928×90(上)478×928×90(中)588×928×90(下)mm, 木／布／顔料／媒剤／黒鉛, 日本, 1987

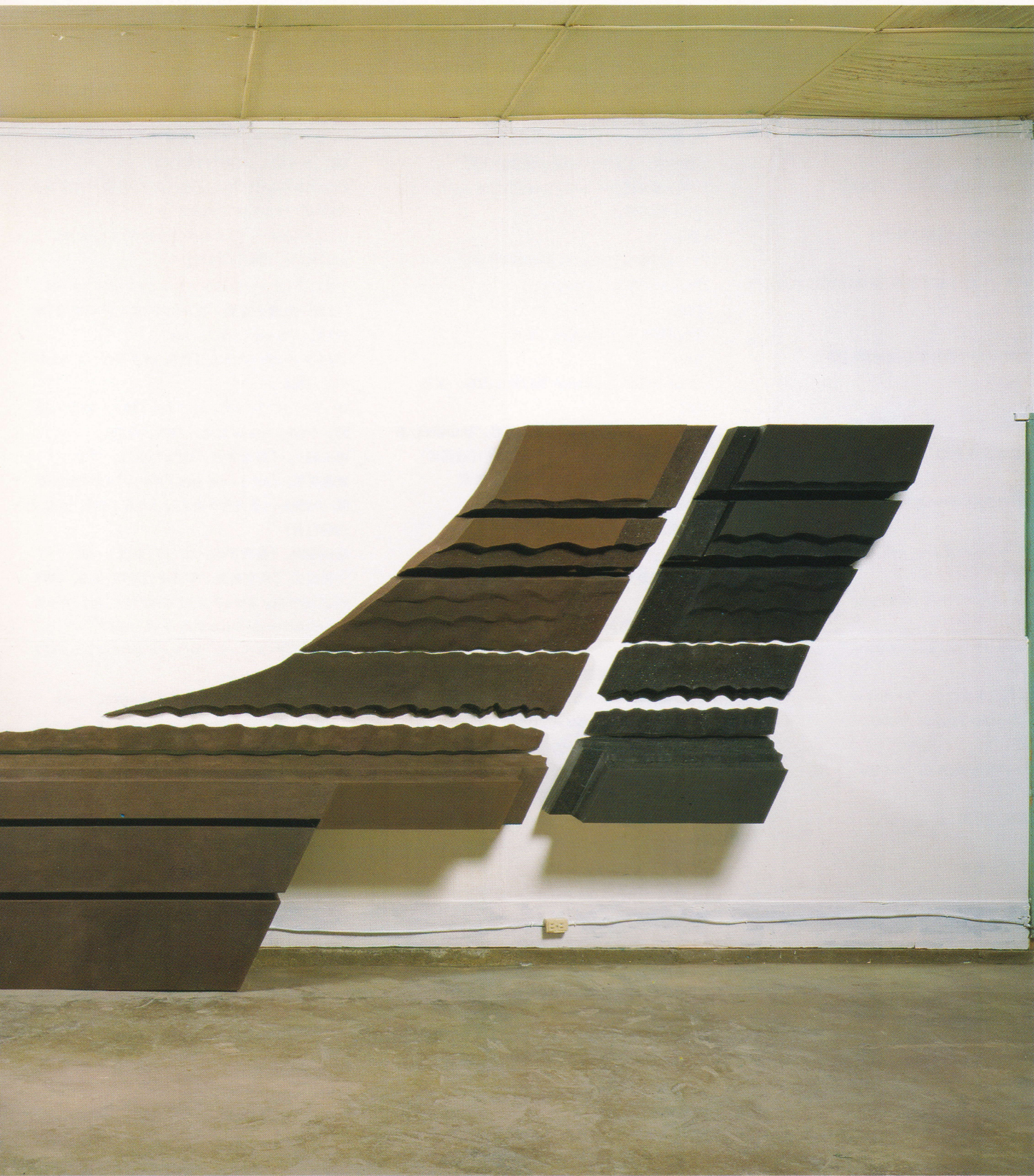
<Plate Tectonics> the upper part:588×928×90:the inside:478×928×90:the lower part:588×928×90mm, Woods／Cloths／Pigment／Medium／Graphite, Japan, 1987





上 : 〈Plate Tectonics〉 245×300mm, 木／布／顔料／媒剤, 日本, 1989  
 下 : 〈Plate Tectonics〉 245×330mm, 木／布／顔料／媒剤, 日本, 1989  
 above : 〈Plate Tectonics〉 245×300mm, Woods／Cloths／Pigment／Medium, Japan, 1989  
 below : 〈Plate Tectonics〉 245×330mm, Woods／Cloths／Pigment／Medium, Japan, 1989





〈Plate Tectonics〉 1850×4210×360mm, 木／布／顔料／媒劑, 日本, 1989～90

〈Plate Tectonics〉 1850×4210×360mm, Woods／Cloths／Pigment／Medium, Japan, 1989～90



## 小野皓一

1946／

宮城県生まれ

1970／

武蔵野美術大学油絵学科卒業

1977／

国立ベルリン美術大学、トリヤー教授のもとでマイスタ

ークラス卒業

1977～79／

アーティスト・ハウス・ベタニエンで制作

1980～81／

カール・ホーファー協会の奨学生

1983～84／

国立ベルリン工科大学講師(建築学部立体造形研究室)

1986／

武蔵野美術大学造形学部油絵学科講師

## ●個展

1974／

ケルン日本文化会館

1976／

ギャラリー・フォルカー・スクリマ、ベルリン

1979／

ギャラリー・フォア・オルト、ハンブルグ

1980／

ギャラリー・フリードリッヒシュトラッセ、ベルリン

1981／

ギャラリー・ジアノッツォ、ベルリン

1982／

フェルバッハ市文化省、フェルバッハ

ギャラリー・ヴェヴェルカ、ベルリン

1984／

ギャラリー・ヴェヴェルカ、ベルリン

1985／

秋山画廊、東京

1987／

秋山画廊、東京

1988／

秋山画廊、東京

1989／

石巻文化センター、宮城

## ●おもなグループ展

1978／

「ベタニエンハウスの作家たち展」アーティスト・ハウス・ベタニエン、ベルリン

1979／

「絵画・黒一絵画・白展」アーティスト・ハウス、ハンブルグ

1981／

「ヤング・アート・フォーラム」ヴォルフスブルク、デュッセルドルフ、キール

「カール・ホーファー奨学生展」ベルリン

「アート・ブックス展」フランクフルト芸術協会、フランクフルト

1982／

「在ベルリン外国人作家展」(ベルリン芸術週間)、ベ

ルリン

「シュトゥッフヴェクセル・K18展」カッセル

1983／

「自然一象徴一空間／在ドイツ日本人彫刻家展」スカルプチュアパーク、ゼーシュテルン、デュッセルドルフ

「在ベルリン4人の日本人作家展」ジーマンス社、日本国総領事館主催、ベルリン

「平和のための写真展」ヴォルフスブルク、ブラウンシュヴァイク、ゴスラウその他の諸都市巡回

「アート凝縮展」(ベルリン芸術週間)ギャラリー・ヴェヴェルカより参加、ベルリン

1984／

「アート凝縮展」(ベルリン芸術週間)ギャラリー・ヴェヴェルカより参加、ベルリン

1985／

「秋山画廊 '85」秋山画廊、東京

1986／

「Seven Artists in Summer '86」秋山画廊、東京

1987／

「スケッチブック展」アトリエ西宮、西宮／秋山画廊、東京／ベルナール・ジョルダン画廊、パリ(巡回展)

第7回たまがわ「自然・ひと・対話展」東京

1988／

「'88那須彫刻シンポジウム」栃木

## ●主要関連文献

### ◎著書

『探究1971-79』ベルリン、1979

### ◎個展カタログ

『物質一時間一意識の研究』序文:ライナー・ハールマン、発行者:ロルフ・ランゲバルテルス、編集:ギャラリー・ジアノッツォ、ベルリン、1981

『時間と物質』序文:ローラント・H. ヴィーゲンシュタイン、発行者:ミヒャエル・ヴェヴェルカ、編集:ギャラリー・ヴェヴェルカ、ベルリン、1982

『時間と物質』序文:ローラント・H. ヴィーゲンシュタイン、発行者:ミヒャエル・ヴェヴェルカ、編集:ギャラリー・ヴェヴェルカ、ベルリン、1984

『小野皓一個展／Zeit und Materie』発行:秋山画廊、東京、1985

『小野皓一個展／Zeit und Materie』発行:秋山画廊、東京、1987

『小野皓一個展／Zeit und Materie』発行:秋山画廊、東京、1988

「小野皓一展／時間と物質」序文:太斎惇、新妻健悦、跋文:小野皓一、発行:小野皓一展実行委員会、石巻、1989

### ◎論文／講演

「方法を求めて／Untersuchungen」季刊「武蔵野美術」No.70所収、発行:武蔵野美術大学、東京、1987  
「基調講演」『環境デザインセミナーを終えて(上山良子、中垣信夫と鼎談)』『都市のかたち一環境デザインセミナー総括記録報告書』所収、発行:武蔵野美術大学、東京、1990

### ◎批評／作品掲載

ハインツ・オーフ、「ターゲスシュピーゲル」紙(文芸欄)、ベルリン、1976(12月21日)

マウケ、「ヴォルフスブルガー・アルゲマイネ」紙、ヴォ

ルフスブルク、1979(8月10日)

エルンスト・ブーシェ、「ターゲスシュピーゲル」紙、(文芸欄)、ベルリン、1980(4月20日)

ライナー・ハールマン、『カール・ホーファー協会カタログ』ベルリン、1981

ハインツ・オーフ、「ターゲスシュピーゲル」紙(文芸欄)、ベルリン、1981(7月17日)

ハインツ・オーフ、「ターゲスシュピーゲル」紙(文芸欄)、ベルリン、1981(10月15日)

ミヒャエル・ヌンゲッサー、「在ベルリン外国人作家展」カタログ、ベルリン、1982

ヴェスベツィヤー、「フェルバッハツァイトUNG」紙、フェルバッハ、1982(5月4日)

イヴォヌヌ・フリードリッヒス／ジルヴィア・ナイスターズ、「自然一象徴一空間／在ドイツ日本人彫刻家展」カタログ、デュッセルドルフ、1983

ディーター・ビーヴァルト、「抗言 '84展」カタログ、ベルリン、1984

ローラント・H. ヴィーゲンシュタイン、「理念一論争一批評」〈ベルリン RIAS 放送〉1984(3月2日)

塩田純一、「美術手帖／ART'86」東京、1986

高島平吾、「Art on the spot／キャンパスのなかの時間、小野皓一〈正方形を壊す〉」『年金と住宅』東京、1986(1月)

篠田達美、「美術手帖／ART'87」東京、1987

千葉茂夫、「東京新聞／季評現代美術」東京、1987  
\*『絵画手帳／スケッチブック展カタログ』発行:ギャラリー・ベルナール・ジョルダン、パリ、1987

\*「インテリア・スペース No.3 /かたちのオアシス展」、1987(1月)

\*「'88那須彫刻シンポジウム作品集」栃木、1988  
ジャネット・コプロス「アート・イン・アメリカ」誌、ニューヨーク、1989(2月)

\*「石巻かほく」紙、石巻、1989(8月22日／23日／24日)

\*「石巻日日新聞」石巻、1989(8月23日)

\*「石巻新聞」石巻、1989(8月25日)

三井晃、「朝日新聞、宮城版／美術時評」宮城、1989(9月19日)

(\*は署名のない論文および作品掲載雑誌である)



## Koichi Ono

1946/

born in Miyagi Prefecture, Japan

1970/

graduated from Department of Painting, Musashino Art University

1977/

appointment as Master of study at Staatlichen Hochschule für Bildende Künste Berlin

1977~79/

guest of Artist-house Bethanien, Berlin

1980~81/

scholarship of Karl-Hofer-Association

1983~84/

lecturer at Berlin National Institute of Technology (Soild & Forming Seminar, Department of Architecture)

1986~/

lecturer at Department of Painting, Musashino Art University

### ● One-Man Exhibitions

1974/

Japanese Culture Institute, Köln

1976/

Gallery Folker Skulima, Berlin

1979/

Gallery Vor Ort, Hamburg

1980/

Gallery Friedrichstraße, Berlin

1981/

Gallery Giannozzo, Berlin

1982/

Department of Culture of Fellbach City, Fellbach

Gallery Wewerka, Berlin

1984/

Gallery Wewerka, Berlin

1985/

Akiyama Gallery, Tokyo

1987/

Akiyama Gallery, Tokyo

1988/

Akiyama Gallery, Tokyo

1989/

Ishinomaki Culture Center, Miyagi

### ● Group Exhibitions (selection)

1978/

"Artists of Künstlerhaus Bethanien" Künstlerhaus, Berlin

1979/

"Painting-Black/Painting-White" Künstlerhaus

Hamburg e.V.

1981/

"Young Art Forum" Wolfsburg, Düsseldorf, Kiel

"Scholarship Student of Karl-Hofer-Association" Berlin

"Art-Books" Frankfurter Art Association, Frankfurt

a. M.

1982/

"Resident Artists-Foreign Artists in Berlin" IBK Art Days, Berlin

"Renewal K18" Kassel

1983/

"Nature-Symbol-Space, Japanese Sculptors living in Deutschland" Sculpture Park, Seestern, Düsseldorf

"Four Japanese Artists in Berlin" Siemens AG. Japanese Consulate General, Berlin

"Photo Exhibition-Peace" Wolfsburg, Braunschweig, Goslar

"Concentrated Art" Gallery Wewerka, Berlin (Berlin Art Days)

1984/

"Concentrated Art" Gallery Wewerka, Berlin (Berlin Art Days)

1985/

"Akiyama Gallery '85" Akiyama Gallery, Tokyo

1986/

"Seven Artists in Summer '86" Akiyama Gallery, Tokyo

1987/

"Sketchbook" Atelier Nishinomiya, Nishinomiya/

Akiyama Gallery, Tokyo/Bernard Jordan Gallery, Paris

"The 7th Exhibition—Nature-Man-Conversation" Environmental Art at Tamagawa, Tokyo

1988/

"'88 Sculpture Symposium at Nasu" Tochigi

### ● Main related literature

#### ● Literary works

"Research 1971-79" Berlin, 1979

#### ● One-Man Exhibition's Catalogue

"Study on Material-Time-Consciousness" preface by Rainer Haarmann, published by Rolf Langebartels, edited by Gallery Giannozzo, Berlin, 1981

"Time and Material" preface by Roland H. Wiegstein, published by Michael Wewerka, edited by Gallery Wewerka, Berlin, 1982

"Time and Material" preface by Roland H. Wiegstein, published by Michael Wewerka, edited by Gallery Wewerka, Berlin, 1984

"One-Man Exhibition/Zeit und Materie" published by Akiyama Gallery, Tokyo, 1985

"One-Man Exhibition/Zeit und Materie" published by Akiyama Gallery, Tokyo, 1987

"One-Man Exhibition/Zeit und Materie" published by Akiyama Gallery, Tokyo, 1988

"One-Man Exhibition/Time & Material" preface by Jun Dazai, Kenetsu Niitsuma, afterword by Koichi Ono, published by Executive Committee of Exhibition, Ishinomaki, 1989

#### ● Monograph/Lecture

"Seeking a Method/Untersuchungen" Quartary

"Musashino Bijutsu" No. 70 published by Musashino Art University, Tokyo, 1987

"Lecture on Keynote" "Review of Environmental

Design Seminar"—tripartite talk with Ryoko Ueyama and Nobuo Nakagaki—"Form of City" from General Report on the seminar, published by Musashino Art University, Tokyo, 1990

#### ● Comments/Articles

Heinz Ohff, "Tagesspiegel-Feuilleton" Berlin, Dec. 21, 1976

Mauke, "Wolfsburger Allgemeine" Wolfsburg, Aug. 10, 1979

Ernst Busche, "Tagesspiegel-Feuilleton" Berlin, Apr. 20, 1980

Rainer Haarmann, "Catalogue of Karl-Hofer-Association" 1981

Heinz Ohff, "Tagesspiegel-Feuilleton" Berlin, Jul. 17, 1981

Heinz Ohff, "Tagesspiegel-Feuilleton" Berlin, Oct. 15, 1981

Michael Nungesser, "Resident Artists-Foreign Artists in Berlin, 1982

Weßbecher, "Fellbacher Zeitung" May, 4, 1982

Yvonne Friedrichs, Silvia Neysters, "Nature-Symbol-Space/Japanese Sculptors living in Deutschland" (comment in catalogue) preface by Hans Albert Peters, Ulrich Schillert and Karl-Heinz Schiitz, Düsseldorf, 1983

Dieter Biewald, "Protest '84" preface for Catalogue published by Michael Wewerka, edited by Gallery Wewerka, Berlin, 1984

Roland H. Wiegstein, "Idea-Controversy-Criticism" RIAS Broadcast, Berlin, Feb. 3, 1984

Junichi Shioda, "Art '86" "Bijutsu Techo" (magazine), Tokyo, 1986

Heigo Takashima, "Time in Canvas—Destroying the Squares" by Koichi Ono from the column "Art on the spot", "Nenkin To Jutaku" (magazine) Jan., Tokyo, 1986

Tatsumi Shinoda, "Art '87" "Bijutsu Techo" (magazine), Tokyo, 1987

Shigeo Chiba, Quartary Comment on Contemporary Art "The Tokyo" (newspaper), Jul. 16, 1987

\* Catalogue for Exhibition "Sketchbook" Gallery Bernard Jordan, Paris, 1987

\* "Oasis of Form" (exhibition) Every other Monthly "Interior Space" No. 3 (magazine), Jan. 1987

\* "Sculpture Symposium in Nasu (collection of exhibition works)" by Steering Committee of Symposium, Nasu, Tochigi, 1988

Janet Koplos, "Art in America" New York, Feb. 1989

\* "Ishinomaki Kahoku" (newspaper) Aug. 22, 23, 24, 1989

\* "Ishinomaki Hibi" (newspaper) Aug. 23, 1989

\* "The Ishinomaki" (newspaper) Aug. 25, 1989

Akira Mitsui, "Comment on Current Fine Art" "The Asahi" (newspaper) Miyagi Edition, Sep. 19, 1989

(\* = Unsigned comments or articles)

Planning and Text :

Arata Tani

Editorial Design :

Fumito Adachi

Photograph :

Tadasu Yamamoto

Translation :

Yoko Takei

Edit and Produce :

Koichi Ono and

Musashino Art University Ed. room

Sep. 3, 1990

鎌倉画廊

東京都中央区銀座7-10-8 平方ビル1F

Phone 03-574-8307(代)

協力：ギャラリーαM