



肉体の叛乱

— 舞踏 1968 / 存在のセミオロジ —

HIJIKATA TATSUMI'S *REBELLION OF THE BODY*
Imagery and Documents of Butoh 1968

1968年—反芸術・後夜／もの派・前夜

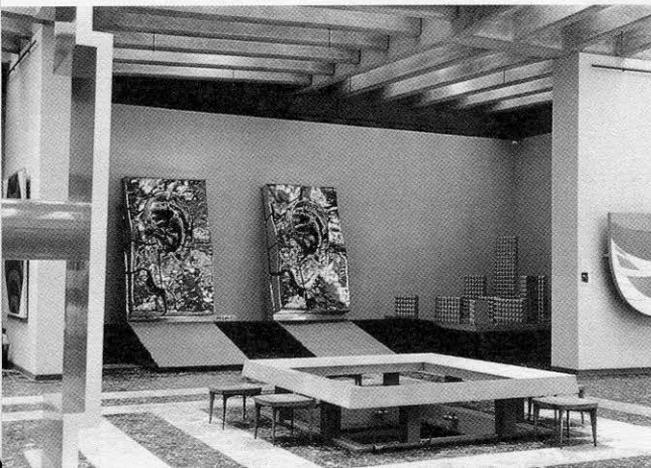
1968: The Eve Beyond Anti-Art / The Eve Before Mono-ha

1968年のヴェネチア・ビエンナーレは騒然としていた。パリの5月革命の波を受けて、学生運動の攻撃的となったからである。ビエンナーレの賞制度や国別参加が権威主義やナショナリズムとして批判され、商業主義に墮したブルジョア芸術の象徴として攻撃された。それは、このような国際展の在り方そのものの再考を迫ると同時に、作家ひとりひとりにその芸術と社会的責任の問題を突きつけるものであった。町中のデモは会場にまで及び、警官が配備されるに至る。この事態を受けて、抗議としてパビリオンを閉鎖する国や作品の展覧を拒否する作家も現れた。この時、日本館はコミッショナー針生一郎と出品作家が協議の上で公開するという選択をとっている¹。四人の出品作家の顔ぶれは、ある意味で、当時の日本の美術界の様相をよく示していたと言ってもいいかもしれない。前回に続いて出品する菅井汲(1919-96)は、パリを拠点に制作活動を展開し、国際的にも地位を確立していた。10歳ほど年下の山口勝弘(1928-)は戦後、前衛美術発表の場として大きな機能を果たした読売アンデパンダン展に第1回から参加しているが、工業素材を用いた実験的作品を1950年代から制作し、実験工房にも参加。1960年代後半はライトアートを制作し、ヴェネチアにも鮮やかな色彩のライトアート作品を出品した。1963年以降、専ら耳をモチーフとして制作していた三木富雄(1937-78)は、ここでも巨大な耳と小さな耳の集積を出品している[fig. 1]。三木は1958年第9回から最終回第15回まで読売アンデパンダン展に出品し、1964年には荒川修作(1936-)、中西夏之(1935-)、工藤哲巳(1935-90)らとともに〈ヤングセブン〉展に参加する²。その際、公開討論「『反芸術』はか非か」が開催された³。「反芸術」という言葉は特に1960年代前半、読売アンデパンダン展を中心に発表された新しい動向、素材や技法の点で既成の枠組みでは捉え切れない作品に対して用いられていた⁴。三木も「反芸術」の作家と捉えられていたが、1963年の最終回となった同展で、上野駅から東京都美術館にまで達する紐の作品《1000mの紐 No. 2》を出品し

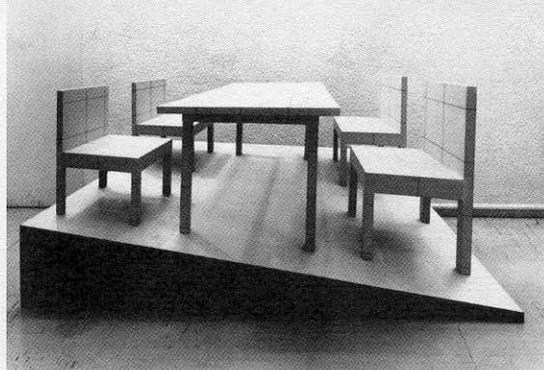
Turbulence was in the air at the 1968 Venice Biennale. For this was the site of attack by the student rebellion generated by the wave of impact from the May revolution in Paris. The Biennale's award system and participation by country were critiqued as forms of authoritarianism and nationalism, and came under attack as a symbol of bourgeois art that had degenerated into commercialism. While being pressured to reevaluate the very nature of an international exhibition, every artist was forced to confront one's own artistic and social responsibility. The street demonstrations infiltrated the exhibition spaces, and police were deployed. Given the situation, there were countries that closed their pavilions and artists who refused to exhibit their works. During this time, Japanese commissioner, Haryu Ichiro and the exhibiting artists decided to participate after holding a debate.¹ In a certain sense, the four artist line-up may have reflected the state of the Japanese art world at the time. Sugai Kumi (1919-96), who had exhibited at the previous biennale, developed his artistic activities in Paris as his base, and established international status. Yamaguchi Katsuhiko (1928-), who was ten years younger, had participated in the first Yomiuri Independent exhibition, which served as a major forum for avant-garde art since the end of the war, but as an active participant of *Jikken Kobo*, he had also been producing experimental works that utilized industrial materials since the 1950s. In the late 1960s, he produced light art, and exhibited a colorful light art piece in Venice. Miki Tomio (1937-78), who began employing the ear as a singular motif since 1963, exhibited two large ears and accumulations of small-sized ones [fig. 1]. Miki had exhibited his works from 1958 at the 9th Yomiuri Independent exhibition up until the final 15th Yomiuri exhibition, and also participated in the *Young Seven* exhibition in 1964 with Arakawa Shusaku (1936-), Nakanishi Natsuyuki (1935-), Kudo Tetsumi (1935-90).² The public debate, "Anti-Art, Right or Wrong" opened on that occasion.³ The term "Anti-Art," during the early 1960s in particular, referred to a new movement that centered on the Yomiuri Independent exhibitions and works that were unable to be categorized under established frameworks based on materials or technique.⁴ Miki was also an artist who was associated with "Anti-Art," but so was Takamatsu Jiro (1936-98) who created a work, *1000 m String No. 2 (1000 m no himo No. 2)*, comprised of a string that stretched from Ueno station to the Tokyo Metropolitan Art Museum at the exhibition's final run in 1963. Takamatsu, together with Akasegawa Genpei (1937-), who displayed a model of a 1000-yen note at the same exhibit and Nakanishi Natsuyuki, who displayed a work comprising of clothespins, formed the group *Hi-red Center* and staged numerous events as well as distributed pamphlets and other printed materials. These activities were emblematic of the art of 1960s and its aim to tear down the boundary between the reality of everyday life and artistic expression. 1968 was also the year Akasegawa was indicted with currency fraud for his model 1000-yen note and the Tokyo District Court charged him with a guilty verdict (the decision was upheld by the supreme court in 1970).⁵ Takamatsu's work in Venice developed from his *Perspective* series, which he began working on since 1967. Entitled *Dimension Perspective*, his technique from the *Perspective* series not only applied to individual objects such as a bench, but also incorporated the sky, the open square, and the streets into a total landscape.

[fig. 1] ヴェネチア・ビエンナーレでの三木富雄の展示
(出典：国際交流基金・毎日新聞社 編著「ヴェネチア・ビエンナーレ—日本参加の40年」1995年、111頁)

Miki Tomio's works at the Venice Biennale
(cf. Edited and published by The Japan Foundation and The Mainichi Newspapers, *The Venice Biennale: 40 Years of Japanese Participation*, 1995, p.111)



[fig. 2] 高松次郎《遠近法のテーブル》1967年 東京都現代美術館蔵
(出典:『もの派-再考』、国立国際美術館、2005年、39頁)
Takamatsu Jiro, *Perspective Table*, 1967, Museum of Contemporary Art, Tokyo.
(cf. *Mono-ha saikō/Reconsidering Mono-ha*, The National Museum of Art, Osaka, 2005, p.39)



At the Paris Youth Biennale the year before, Takamatsu exhibited *Perspective Table* [fig. 2], which received an award; and the work was also included in the *Tricks & Vision: Stolen Eyes* exhibition (Tokyo Gallery/Muramatsu Gallery) held in April of the same year as the Venice Biennale. This exhibition, which included works that engaged optical tricks also included a piece by Sekine Nobuo (1942–), who in fact served as Takamatsu's assistant for about a half year. Takamatsu, who began working with the *Point* series that led to the *String (=Line)* series, then to two-dimensionality (surface) in *Shadow* series, started investigating three-dimensionality in his *Perspective* series.⁶ The shadow and perspective works sometimes contained an element of optical trickery with devices that would tend to be seen as hidden, but clearly followed Euclidean geometry. As his assistant, Sekine adopted a different geometric method. Topology, which is known as a soft form of geometry that does not consider the idea of a 2D or 3D dimensionality, but presents continuity as its principal concept. However, Sekine's works *Phase No. 4 (Iso No. 4)* and *Phase No. 5 (Iso No. 5)*, which he displayed at the *Tricks & Vision* exhibition were fluorescent half-relief objects that appeared as cylindrical shapes based on optical illusions. Despite Sekine's insistence on the idea of topology, the work would perhaps still be conceived under the domain of Takamatsu's *Perspective* series.

And next, there was *Phase-Earth (Iso-Daichi)* [fig. 3].⁷ There is perhaps no other artwork linked to the year 1968 as that of Sekine Nobuo. One could say that the work's happening-like quality, the degree of influence that it exuded in its aftermath, and the fact that it no longer exists given its ephemeral nature, all deepen its association to this year. This was an outdoor piece that consisted of digging a cylinder-shaped hole into the earth's ground, and piling that dirt above the ground to form the same cylindrical shape and thereby producing a positive-negative relationality. For Sekine, the idea for the work extended from a series that he'd been working on based on "topology," but what actually manifested was far from these previous works. Perhaps this also had to do with Sekine's attempt to take a new step beyond Takamatsu's influence. However, the actual work had moved beyond what he had envisioned. To work with the material of dirt and to exhibit a large-scale work outdoors, this work turned a new page in the relationship between expression and material. Lee Ufan's theory positioned this as a pioneering and monumental work for "Mono-ha," which has carried on until the present day.⁸ The nature of the work's existence based on the idea of "not creating" (that this was produced solely from moving dirt/presenting matter itself) provided the opportunity for a surge of non-fabricated objects as works of art. However, as Lee's essay indicated in June the following year, the group of works that would come to form the "Mono-ha" movement, began appearing in 1969. In 1968, the artists who assisted Sekine, Koshimizu Susumu (1944–) and Yoshida Katsuro (1943–99), would come to understand the overwhelming power of matter itself, and experience a shock that hindered the latter's own artistic production;⁹ still there were many who continued to view the work through the mindset of *Tricks & Vision*.¹⁰ In order for *Phase-Earth* to attain such a position, we would have to await Lee's theory.

た高松次郎(1936–98)も同様であった。高松は同展に模型千円札の出品した赤瀬川原平(1937–)、洗濯バサミによる作品を出品した中西夏之とともにハイレット・センターを結成して、数々のイベントを実施し、パンフレットなど印刷物での発信も行っている。その活動は、1960年代美術における日常生活の現実と芸術表現の境界線を取り払おうとする側面を、典型的に示すものでもあった。そして、1968年は模型千円札により通貨偽造の罪に問われた赤瀬川原平が、東京高裁で有罪判決を受けた年でもあった(1970年に最高裁にて有罪確定)⁵。高松がヴェネチアに出品したのは1967年から着手した「遠近法」のシリーズで、《Dimension Perspective》というタイトルの下にベンチだけでなく、空や広場、道まで風景全体に遠近法シリーズの方法を敷衍した作品であった。

高松は前年のパリ青年ビエンナーレに《遠近法のテーブル》[fig. 2]を出品して受賞、この作品はヴェネチア・ビエンナーレに先立つ4月に開催された展覧会〈Tricks & Vision展 盗まれた眼〉(東京画廊・村松画廊)でも展示された。この視覚的トリックを含む作品を取り上げた展覧会には関根伸夫(1942–)も出品していたが、実はこの時期、関根は半年ほど高松の助手を務めている。〈点〉から出発し、〈紐〉(=線)を経て、〈影〉で二次元(面)に至った高松は〈遠近法〉で三次元に取り組んでいく⁶。影や遠近法の作品が目だましの要素をもつこともあり、筋道が埋もれがちになるが、点-線-面-三次元と明晰にユークリッド幾何学的な次元手順を踏んでいる訳である。そのもとで助手を務めた関根は、異なる幾何学を導入することで違った方法論を模索する。位相幾何学(topology)ーやわらかい幾何学として知られ、連続性を基礎理念とするため二次元・三次元というような次元思考をもたない。しかし、〈Tricks & Vision展〉に出品された関根の作品(《位相 no. 4》《位相 no. 5》)は、蛍光色の半レリーフが錯視の効果によって円筒状に見える作品であり、いくら関根が位相幾何学を主張したとしても、やはり作品としては高松の遠近法シリーズの領域に類するものと捉えられよう。

*

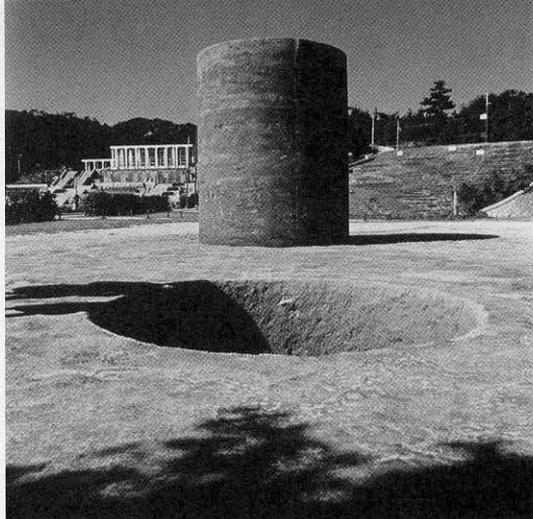
そして、《位相-大地》[fig. 3]である⁷。関根伸夫のこの作品ほど、1968年という年と結びつく作品はない。この作品がもっていたある種の事件性、その後に与えた影響力の大きさ、そして、一過性の作品であったために現存しないこともまた、この年との関わりを強めていると言っていいただろう。地中に円筒形の穴を掘り、凹凸の関係になるように、その土を地上で円筒形に成形した作品である。作者関根にとって、発想としては「位相」という点でこれまでの作品系列に連なるものであったが、実際に顕現した姿はこれまでの作品とはかけ離れたものだった。それは高松の影響下にあって新しい一歩を踏み出そうとしていた関根が望んだことでもあっただろう。しかし、実際

[fig. 3] 関根伸夫《位相－大地》1968年
(出典:『1970年－物質と知覚』、岐阜県美術館他、1995年、49頁)
Sekine Nobuo, *Phase-Earth*, 1968
(cf. *Matter and Perception*, 1970, The Museum of Fine Arts, Gifu, etc. p.49)

の作品は想像を超えていた。土という素材を用いたこと、屋外での大規模な作品だったことを受け、表現と素材の関係において、この作品は新しいページを開くこととなった。李禹煥の理論構築の下、「もの派」の先駆的かつ記念碑的作品として位置づけられ、今日に至っている⁸。「何もしないこと」(土の移動のみであること/物質を提示しただけであること)によって成立した作品の在り方が、その後、非-造形的な作品が溢れ出ていく契機になったとみなされている。しかし、最初の李論文が翌年の6月であることが示すように、この作品がその地位を得、「もの派」と呼ばれる動向に連なる作品群が現れ出てくるのは1969年のことである。1968年の時点では、作者関根、制作を手伝った小清水漸(1944-)、吉田克朗(1943-99)に圧倒的な物質の力を思い知らせ、後者2名は自らの制作に支障をきたす程の衝撃を受けるが⁹、むしろ引き続き〈Tricks & Vision〉的な眼差しでこの作品を捉えた者も多かったという¹⁰。《位相－大地》がその地位を得るためには李の理論を待たねばならなかったのである。

1968年は分水嶺であった。1960年代前半の「反芸術」という問いかけを経て、作家としてのアイデンティティや芸術の自由、その社会的責任、更に自らの芸術に対する考え方・姿勢が問われ、その応答として、作品が生まれて来るようになった。そこにあるのは表現よりもむしろ思考だったと言ってもよい。サイケデリックな表現を用いたり、限りなく素材を多様化させながら、敢えて猥雑とも見える表現を実践して個性を發揮する作家たちが存在する一方で¹¹、表現の過剰さが避けられ、非-造形的な「もの」に語らせる作品への移行が起こりつつあり、また、「コンセプチュアル」な仕事が生まれつつあった。展覧会はまた、作品を選択展示する場であったが、程なく作品ではなく作家の「考え方」が展覧会の組み立ての重要な選択基準となるだろう¹²。《位相－大地》は、このような時点で生まれるべくして生まれた作品、時代が生んだ作品と見えてくる。しかも、それが蛍光色の錯視的效果をもつ半レリーフ作品の後継として突然変異的な変質をともなって出現したことは示唆的である。

最後に、《位相－大地》はその場限りの作品であったため、当時でさえ多くの人々は写真を通して作品に接したということをおぼえてはならない。作品が一過性である限り、その姿は写真を通して知る以外方法がない。この点においてもこの作品は分岐的な地点に立っている。1968年以降に展開する美術における概念の重視、プロセスへの注目は写真というメディアの可能性を引き出すことになった。確固たる形を残さない作品のドキュメンテーションとして機能していた写真それ自体が、意味をもつようになってくるのだ¹³。前景に丸い穴を穿てた土の円筒形は、日本の戦後美術の中でもっとも広く流布したイメージかもしれない。あらゆる意味で、《位相－大地》は1968年を象徴する作品であったと言えるだろう。



1968 was a watershed year. After the debate over "Anti-Art" in the early 1960s had passed, artists had once more confronted their identities, artistic freedom, social responsibility, their thoughts and attitudes toward art in general, and works were born as responses to these questions. One could say that what was at issue, was not expression, but rather thought. While there were artists who exerted their individuality and practiced what could be seen as disorderly expressions by using psychedelic techniques and expanding their materials into limitless categories,¹¹ excessive expressions were avoided however, and there was a shift forming toward works that constituted the presentation of non-fabricated "things," as well as toward a "conceptual" practice. Although exhibitions were still considered to be a site to display a selected body of works, before long the artist's "idea" rather than the actual artwork itself became the principal selection criteria to construct exhibitions. In this way, *Phase-Earth* was a work bound to be born at this point in time, and we can begin to see how the period gave birth to this work.¹² Furthermore, the sudden transmutation that accompanied this arrival following the fluorescent-colored, half-relief objects containing optical illusions is quite suggestive.

To add one last point, we must not forget that the way in which a majority of people viewed *Phase-Earth* was through photography. Given the work's ephemerality, there was no other way in which to know the work besides from a photo. On this note, this work functions as a form of chance. Stress was placed on the conceptual as well as more attention to process in works that developed since 1968, and these helped to expand the possibilities for photography as a medium of expression. Documentation photographs of works that did not contain a definitive form would also gain meaning as a medium of expression.¹³ The cylinder with a round hole in the foreground may be one of the most widely circulated images within postwar art in Japan. In every meaning, one could argue that *Phase-Earth* was a symbolic work for the year 1968.

Notes

1. Haryu's idea was to close the pavilion before the opening ceremony; Takamatsu and Miki supported the closure; Sugai and Yamaguchi voted to keep it open; the final decision was made to keep the pavilion open. Haryu Ichiro, "Chronicle of the Venice Revolt" (Venechia sodokki), *Bijutsu techo*, no. 302 (September 1968), pp. 115-127.
2. Minami Gallery, January 30-February 15, Organizer: Tono Yoshiaki. Arakawa, who moved to New York in 1962 and has worked there since, developed his diagrammatic paintings and participated in Documenta 1968. Nakanishi began working on oil paintings based on speculative philosophy. Kudo moved to Paris in 1962, experienced the 1968 May Revolution first-hand, and stemming from his sympathy for youth, he produced *Homage to the Young Generation: The Cocoon Opens* (Collection, Museum of Contemporary Art, Tokyo).
3. January 20, 1964; Location: Bridgestone Museum of Art, Conference Hall; Moderator: Tono Yoshiaki; Panellists: Haryu Ichiro, Ikeda Tatsuo, Isozaki

〔註〕

1. 独自の要求を用意した針生一郎は開会式を前に閉鎖を提案、高松、三木は閉鎖に賛成、菅井、山口は開館を主張という中、最終的に開館を選択する。針生一郎「ヴェネチア騒動記」、『美術手帖』、302号、1968年9月、115-127頁。
2. 南画廊、1月30日-2月15日、企画：東野芳明。荒川には62年以降ニューヨークに移って活動しており、図式絵画を展開、1968年にはドクメンタに出品。中西は1967年から油彩による思弁的な絵画を制作。工藤は1962年からバリに移り、1968年には5月革命を受けて、若い世代に同調して『若い世代への賛歌—篇は聞く』（東京都現代美術館蔵）を制作。
3. 1964年1月20日、会場：プリチストン美術館ホール、司会：東野芳明、出席者：針生一郎、池田龍雄、磯崎新、一柳恵、杉浦康平、三木富雄。宮川淳「反芸術 その日常性への下降」、『美術手帖』、234号、1964年4月、48-57頁。
4. 「反芸術」という言葉が、このように用いられるようになった契機は、東野芳明が読売新聞紙上において第12回アンデパンダン展に出品された工藤哲巳の『増殖性連鎖反応』を「反芸術」と評したこととされている。
5. この所謂「千円札事件」は法廷（1965年10月、66年第1回公判）において芸術表現の自由が討議される希有な事例となっており、その裁判記録は貴重な資料である。「模型千円札事件公判記録」、『美術手帖』、274号、1966年11月、137-168頁。
6. それぞれの作例としては『点』1962年（第14回読売アンデパンダン展出品）、紐については文中にある第15回展出品、『影A』1964年（第8回シェル美術賞受賞、いわき市美術館蔵）など。
7. 素材：土、寸法：高さ260cm、深さ270cm、直径220cm。（第1回神戸須磨離宮公園現代彫刻展）（朝日新聞社賞受賞）、展示期間：10月1日-11月10日。作品制作過程の詳細については次の文献を参照：『美術の考古学展図録 第1部「位相—大地」の考古学』、西宮市大谷記念美術館、1996年。
8. 李禹煥「存在と無を越えて—関根伸夫論—」、「三彩」、1969年6月号、51-53頁他。
9. 小清水は西宮市大谷記念美術館図録（註7）掲載のアンケートで「1968年以降、しばらく自分の作品が作れなかった。」と回答している（18頁）。吉田克朗「「位相—大地」について」（同図録10-11頁）からの引用を参照できるだろう：「その土がそこにそうして在ることが、なんとも言葉にならないでしかも圧倒するような力で僕の方に迫ってくるその息もつかぬ様な感動は、僕の美術に対する考え方の根本まで迫り、その後半年近くも作品を作れなくなってしまう原因であったらうとおもつ。しかし新しい美術とはなんだと自問自答していた当時の僕にその土が、その後の僕の美術の新しい出発点となった。」
10. 下記論文に引用されている中原佑介の発言（13-14頁）参照。この発言だけでなく、この中井論文は執筆にあたり、参考とした。中井康之「もの派—再考—」、「もの派—再考—」、国立国際美術館、2005年、9-21頁。
11. 例えば、横尾忠則（1936-）、篠原司男（1932-）、工藤哲巳など。
12. その後の現代美術展の流れを作った極めて重要な展覧会（態度が形になるとき）（ハラルド・セーマン企画、クンストハール、ベルリン、1969年）が正にそうであるが、日本では、1970年の東京ビエンナーレ（第10回日本国際美術展：人間と物質）（東京都美術館）にその形を見ることが出来る。また、『位相—大地』が出品された須磨離宮公園の彫刻展は野外彫刻展ということもあってか、出品作家が選ばれて展示作品は作者に任されていた。
13. 1968年11月には写真表現において重要な分岐点となる季刊雑誌「PROVOKE」（プロヴォーク社）の第1号が出版されている。第2号（1969年3月）、第3号（同年8月）までの刊行。同人：岡田隆彦、高梨豊、多木浩二、中平卓馬（2号より森山大道）により刊行された。

渡部葉子（わたなべ・ようこ 慶應義塾大学アート・センター准教授/キュレーター）

- Arata, Ichianagi Toshi, Sugiura Kohei, Miki Tomio. See Miyakawa Atsushi "Anti-Art: Its Descent to the Mundane" (Han-geijutsu sono nichijo-sei e no kako), *Bijutsu techo*, no. 274 (April 1964), pp. 48-57.
4. The term, "Anti-Art," first came into use in this manner when Tono Yoshiaki wrote about Kudo Tetsumi's *Multiplicative Chain Reaction (Zoshokusei rensa hanna)* on display at the 12th Yomiuri independent exhibition on the pages of Yomiuri newspaper.
 5. The courtroom trial of the so-called "The 1000-yen note incident" (Sen-en-satsu jiken) (1965 indictment, 1966 first public hearing) represents a rare example of the debate over freedom of artistic expression, and the trial records are an invaluable source of data. "Trial documents of the model 1000-yen note incident" (Makei sen-en-satsu jiken kohan kiroku), *Bijutsu techo* no. 274 (November 1966), pp. 137-168.
 6. For examples of each series, *Point*, 1962 (displayed at the 14th Yomiuri Independent exhibition); for more on *String* see the 15th Yomiuri Independent exhibition stated in the text; *Shadow A*, 1964 (8th Shell Award, Iwaki City Museum Collection).
 7. Material: Dirt; Dimensions: Height 260 cm, Depth 270 cm, Diameter 220 cm; 1st Kobe Suma Rikyū Outdoor Contemporary Sculpture Festival, (Asahi newspaper award); Duration of exhibit: 10/1-11/10. For details on the work's production process, see the following: *Notes on the Archaeology of Art, exhibition no. 1, The Archaeology of "Phase-Earth"* (Bijutsu no kokogaku-ten zuroku dai 1-bu "Iso-Daichi" no kokogaku), Otani Memorial Art Museum, Nishinomiya City, 1996.
 8. Lee Ufan, "Beyond Being and Nothingness: On Sekine Nobuo" (Sonzai to mu wo koete—Sekine Nobuo-ron), *Sansai* (June 1969), pp. 51-53, among others.
 9. In a questionnaire in exhibition catalogue of Otani Memorial Art Museum reference (fn 7), Koshimizu responded, "After 1968, for a period I was unable produce my own work." (p. 18). An example of a quote from Yoshida Katsuro's "On 'Phase-Earth'" ("Iso-Daichi" ni tsuite) (ibid pp. 10-11), "Words cannot describe the presence of the dirt that lay there just as it were; because of this, I could hardly breathe from the overwhelming power pressing towards me that was caused by this deep impact, which forced me to reassess the very foundation of my own ideas about art, and which was probably the source for my inability to work for a half year. However, in response to my own quest to discern what new art was, the dirt provided a new departure point for my work."
 10. Nakahara Yusuke's comment cited in the following essay (p. 248). In the preparation of this text, not only did I refer to this comment, but also used Nakai's essay as a source of reference. Nakai Yasuyuki, "Reconsidering Mono-ha", *Reconsidering Mono-ha/ Mono-ha saiko*, The National Museum of Art, Osaka, 2005, pp. 244-256.
 11. For example, Yokoo Tadanori (1936-), Shinohara Ushio (1932-), Kudo Tetsumi, among others.
 12. What followed was an extremely important exhibition, *When Attitudes Become Form* (Curated by Harald Szeeman, Kunsthalle, Bern, 1969), which initiated a trend of contemporary art exhibitions; however, one can see this come to shape in Japan in the 1970 Tokyo Biennale (*Tokyo Biennale '70: Between Man and Matter*, Tokyo Metropolitan Art Museum, etc.). In addition, considering that the Suma Rikyū Park sculpture exhibition where *Phase-Earth* was displayed was an outdoor sculpture exhibition, the organizers selected artists (based on their working ideas) rather than artworks, and thus the artists were to determine what works they would eventually realize for the exhibitions.
 13. In November 1968, an important moment for photographic expression was the publication of the first issue of the quarterly magazine, *Provoke* (Provoke-sha), No. 2 (March 1969), No. 3 (August, same year). Published by the artist coterie: Okada Takahiko, Takanashi Yutaka, Taki Koji, and Nakahira Takuma (Daido Moriyama from No. 2).

[Watanabe Yohko, Associate Professor / Curator, RCAA, Keio]
Translated by Yoshitake Mika