

Painting Outside: 中里齊の〈ポスト絵画の絵画〉を版画から考える

富井玲子

はじめに

その生涯をかけて絵画や版画など〈平面〉の仕事に徹底した中里齊（1936–2010年）の作家歴は、1960年代という激動の時代に始まった。

「激動の60年代」と書いてしまうと少なからず常套句じみるが、その略歴を見ると中里が自覚的に時代と向き合っていたことが感じられる。1960年に油画を学んだ多摩美術大学（以下、多摩美）を卒業し、北海タイムスで半年間記者として働いた後、東京に戻り1962年にアメリカ留学する¹。ウィスコンシン大学に続いてペンシルベニア大学（以下、ペン大）でも修士課程を修了してから、JDR三世財団の奨学金を受け1966年からニューヨークで制作、1968年にヨーロッパ経由で日本に戻り、母校多摩美の講師として教え、1971年にニューヨークに戻りアメリカに永住した。

この間日本における60年安保に始まり、留学先のアメリカにおける公民権や反戦、さらには反体制を主張する抗議運動を二十代から三十代の青年期に身近に見聞していた。また、帰国した68年10月に講師に就任した多摩美でも大学紛争が始まり、教師＝権力側として矢面に立たされ、自己批判の過程で「僕はもう、生涯、カンバスの上に絵は描かない。タブローは作らない²」とまで宣言していた。

一方、美術の文脈では、特にペン大在学中、新構成主義のイタリア人画家ピエロ・ドラツィオやドイツ人作家でグループ・ゼロのオットー・ピーネの下で学ぶ。至近距離にあるニューヨークからゲスト講師に訪れた抽象表現主義の大御所たちを中心に先輩作家たちと交流したりして、ニューヨークに移る前から当時の現代美術の最前線に肌で触れる中から、ウィスコンシンで始めた抽象の「足元」を認識したという。そして、直近の先達となる抽象表現主義の成立や社会的意味を知ることにより、「次の一步〔中略〕が考えられるようになった」。画歴の揺籃期にアートの最前線で自らの「新しい芸術の方向性」を探る幸運に恵まれていたと言えよう。

しかしながら、すでに1966年には「初めて絵画の問題に気づき³」、帰国後1970年には東京ビエンナーレを見て「絵画は終わった⁴」と結論を出す。では、絵画が終わったとして、画家はどうするのか。中里の思考は明快だった——「絵を描きたい」しかし「すべての painterly convention に興味がない」というこの二つの大きな制約の中で平面の可能性を考えよう⁵。

かくして中里は、絵画の終わった〈ポスト絵画〉状況で、なお絵画を考えるという課題を選びとった。〈ポスト絵画〉の絵画を考える——これは中里一人の企図ではなく、グローバルな潮流の一つでもあった。ただ、中里は厳格なまでに平面にとどまることを自らに課した。なぜなら「平面から出てしまうと、安易に新しい芸術に関わっているように受け取られたり、自分でもそう思うってしまう危険がある」、そんな「表面的な新しさ」を忌避したからだった⁶。そして「平面の仕事こそが前衛だというコミットメント⁷」を半世紀以上にわたって堅持した、と言えよう。

今回、作家の言葉や作家に関する文献を通覧するうち、中里のたゆまぬ平面探求の原動力の一つに版画があったことに気づいた。これまで中里における絵画と版画は分けて考えられることが多かったようだが、本稿では中里と版画の出会いから、版画における〈線〉を媒介としたプロセスと、そこから誘起された〈平面〉の理解が、1970年代後期に始まる色面を中

心とした中里の絵画様式の背景にあったことを跡付けたてみたい。そのことにより、モダニズムの抽象＝フォーマリズムと静かに対話しながら、なおその桎梏を越えた地平を見出した中里の画業の厚みが、より鮮明に浮かび上がってくるだろう。

ただし、ここで筆者の意味するフォーマリズムとは、戦後アメリカ美術の言説を席卷したグリーンバーグの還元主義的フォーマリズムではなく、モーリス・ドニの絵画の定義——絵画とは軍馬やヌードや何かの逸話である前に、基本的にはある一定の秩序によって集められた色彩に覆われた平面（flat surface）である——を念頭に置いている。ここで、中里の独自性は、「ある一定の秩序」が〈線〉によって与えられ得ることを版画のプロセスを通して見出し、その上でなお〈線外〉という境地へ到達したことにある。

版画との出会い

中里にとって、版画は「紙とプロセスと、それを印刷する材料。それが一体になって自転車とか、車に乗って、遠くに行」けるような「乗り物」（vehicle）だった。絵画も「乗り物」だが、版画はより「早い」のみならず「もっと高跳び」させてくれる。

この版画を中里は1962年から留学したウィスコンシン大学大学院で発見した。専攻の枠が固定している日本とは異なり、アメリカでは主専攻の絵画のほかに副専攻が必須で、中里は版画を選び、「素材と方式から最終制作物（作品）にいたる」版画のプロセスに自らの才能を見出した。アメリカの産業ノウハウを学ぶために同州を訪れていた日本企業の技術者のために、アルバイトで複雑な図面を読みこなしながら通訳をしたことから「組織的に物を考える基礎」を習得したことも版画への適性を倍加したのだろう。

版画のプロセスへの熱中度は最初から高かった。この時期に、一版多色刷りを習得したエピソードは何よりもそれを物語る。ここで中里のいう一版多色刷りとは「数種類の色を一版の上に乗せて、それで一回刷るだけでもって多色刷りができる」という技法で、1957年にパリでウィリアム・スタンレー・ヘイターの主催する版画工房アトリエ・セブンティーンで開発され、一般にviscosity printingとして知られている。その開発に関わったインド人作家カイク・モティは、中里が在学していた1964年当時、ちょうどウィスコンシン大で教えていた。中里は渋るモティに最新技法の教えを乞い、なんとか「粘度」（viscosity）という言葉を引き出した。それをヒントに一晩徹夜して技法を解明した上、師のスタジオの壁を埋め尽くすだけの版画を摺り上げたという。

版画は、若い中里の意欲的な「新しい芸術の方向性」の探求に拍車をかけた。多摩美での中心課題だった「人体を描くようなところから離れて、版画が媒体となって。その版画でも一版多色刷りが、それに上乗りにして。で、抽象的な世界に入ったんです」と振り返る。当時の作風の一つはオールオーバーなUとV字型の集積を中心とした無題のシリーズに見出せる⁸。

ただし、ウィスコンシンで版画技法を2年学んで「俺は、天才だと思った」中里も、版画を「骨董」（antiquity）とみなしていた。つまり、それ自体が〈表現〉となりうる媒体だとは考えていなかったのだ。1971年からは生計の必要と割り切ってペンシルベニア大学大学院で版画を教えるようになる。興味深いことに、プロセスへの熱中は継続する。砂を使ったサンド・セリグラフィー⁹などいくつか「自分独自の技法を編み出し」て、版画における「プロセスの発明そのものが私の創造的表現だった¹⁰」とすら回顧したほどだ。

〈ポスト絵画〉の実験：『コンセプチュアル・スケッチ』 1

中里は、自らのプロセスを「探求の年譜」と題して、1994年に『コンセプチュアル・スケッチ』の構想の下にまとめている¹¹。時に不可分な版画と絵画における作家の実験と思考を知るうえで不可欠の資料である。

これを見ると、中里の〈ポスト絵画〉へ助走は、すでに滞米中の1965年から始まっていたことが、年譜の最初を飾る「1965-68年・フィラデルフィア」の無題のシリーズからうかがえる¹²。まず、「基本形態」(basic shape)として二等辺直角三角形の斜辺を曲線化した図形を作り、そこから一辺を除去して8種類のバリエーションを作る¹³。これらを格子状に区切ったキャンバスに順列組合せ的に配置していくプロセスは、一種の構図生成のシステムであり、ランダムな秩序を現象させる。中里が得意とする「組織的に物を考える基礎」能力が存分に発揮されている好例だ。版画にも絵画にも運用可能で、実際その両方で作品を制作したようだ¹⁴。この組織的なプロセス化は形を変えて70年代以降も中里の平面探求の基礎となっていた。

1968年に日本に戻った時点から、本格的に〈ポスト絵画〉の実験が始まる。しかもシュポール／シュルファスのように〈平面〉そのものを解体する方向ではなく、〈線〉に託して〈平面〉に向き合った点が中里の真骨頂だった。

皮切りは「1969-70年・東京」の《マチス・シリーズ》だ¹⁵。木綿キャンバスの上に大工道具の墨壺を使って墨糸で直線を弾いていく。ここで中里は〈線〉を「基本的な視覚言語の一つ」として選んだ。だが、大工仕事という「美術外」の道具や素材で生成された線は抽象ではない。作家の行為(=糸を弾く)の帰結として、木綿布に墨が「ステインされ(stain = 染み)、かすれた」線となる。さらに、スケッチでは丸棒の四半をストレッチャーの左右にあてて平面をわずかに丸く延長することを構想、墨糸で弾く線も延長され、キャンバスの人工的な平面を否定する。構図は五線譜を出発点にして、線を斜めにシフトさせてバリエーションを作り、マ、チ、スの三文字を順列組合せで入れ替えた5種類の無意味なタイトル(チスマ、スマチ、マスチ、チマス、スチマ)が割り当てられた¹⁶。

墨糸による線描＝ドローイングから作家の直接行為としてのドローイングに移行するのが、「1970年・東京・ピナール画廊」の個展で発表した2作品になる¹⁷。一つは、一卷100メートルの木綿キャンバスを10メートルと8メートル長さの計11枚のパネルに切って、それぞれの幅いっぱいジグザクの線を途切れることなくオイル・スティックで引いていくと、黒板の上に白いチョークで線を引くような質感が実現される。スケッチではグレイ、緑、黄色の地の上に白の線を引き、二段掛けで展示すると構想している¹⁸。

同じページに収録された、もう一つの作品は《2000枚のドローイング》で16×20インチ(およそ40×50cm)の大判の紙にドローイングして1000枚ずつ積み上げる。簡単な線描によるドローイングの意図は「reclaiming by marking」と「committing by checking」を意図すると注記がある。マーキング(跡をつけること)で「何を」再召喚(reclaim)するのか、チェックする(確認する)ことで「何を」引き受ける(commit)のか、簡潔な英語表現は必ずしも述語の対象が明らかではない。その後の展開から判断して「何」＝平面と読み解いてもあながち間違いではないだろう¹⁹。

〈線〉から〈平面〉へ：『コンセプチュアル・スケッチ』 2

1970年のピナール画廊個展の後、中里はニューヨークに戻り母校のペン大で週二日版画を教える職を得る。次に作家が日本で個展をするのは、7年間の空白の時をへた1977年の東京

画廊個展だった。この後、日本での旺盛な発表活動が続くが、発表の主力は、色面で構成されたキャンバスだった。色面の区画を規定する直線が画面の緊張感を生み出したり、色面のうえに引かれた自由な線が表情を作ったりと、線は画面を活性化する重要な役割を果たしているものの、もはや視覚的主役ではない。

この〈線〉から〈平面〉への移行を『コンセプチュアル・スケッチ』にたどると、絵画へ結実していく版画における実験が浮かび上がってくる。

興味深いことに、最初に前面に出てきた〈平面〉は、ワックスクレヨンで描画・浸食した亜鉛プレートだった。「1974-76年・フィラデルフィア」で構想されたもので²⁰、「Process as image-making」（過程即ちイメージづくり）²¹のコンセプトを体現する。いくつかのサイズの矩形プレートを準備し、たとえば灰色、黄、橙、青などの単色で凸部にローラーでインクを載せ、プレートを横長や縦長の紙の上に順列組み合わせでいくつもの構図に組み立てていく。線で埋められたプレートは色面として視覚化され、網目のような線が面に視覚化される。

プロセスによるイメージ形成は「1965-68年・フィラデルフィア」の無題のシリーズに通じる。ただし、60年代のプロセスが「基本形態」というイメージにまだまだ依拠していたのに対し、70年代のプロセスは、イメージそのものを排除して線描に覆われた矩形が事実上色面として基本要素となる。これをさらに還元して〈線〉に主役を担わせつつ〈平面〉の可能性を予告するのが、アクアチントを用いた二種類の「1975-80年・フィラデルフィア」だ²²。特に長方形を線で二分した5種類のパネルを二枚ずつ組み合わせて20点のバリエーションを生成するシリーズでは、あらためて線が面を「再召喚」（reclaim）して、色面への移行まであと一歩となる。

筆者が2009年にオーラルヒストリーのインタビューを行った際、版画を絵画の違いを尋ねたら、中里は冗談めかしつつ、次のように答えてくれた。

版画は、自転車に乗ったり、オートバイに乗ったりするように早く行かれるんです。どっかへ行きたい時に。で、行ったところで、立ち止まって絵を描く、と（笑）。絵は早道ができないんですね。絵っていうのはやっぱり手でやるから。

言い得て妙、とはこのことだろうか。『コンセプチュアル・スケッチ』から判断する限り、色面まであと一歩の距離は「早道」ではなく、絵画の仕事としてキャンバスの上で実践したのだろう、とここでは推測しておく。

その展開をたどるのは、本稿の領分を越える²³。ただ、一つ言えるであろうことは、区画線として色面を規定する線は、平面が平面であることを裏切らない、イリュージョンのない線である。中里の場合、版画におけるワックスクレヨンの線はインキングのストップアウトの役割を果たし²⁴、そこから敷衍された絵画の場合には「線と線の間を平たんに塗る²⁵」ことでイリュージョンが廃される。このことは、絵画が手仕事である事実、そして絵画がモノである事実を主張するかのようになり、色面の輪郭や区画線が揺らいでいたり、黒板の上のチョークの線を思わせる物質感を主張したりすることと相反しない。プロセスに沿って機械的に版を刷っていくのが版画だとすれば、絵画の手仕事では、プロセスの必然の外側にある偶然を注視し、またプロセスそのものから発生しない可能性までも見極めていく寄り道が制作の醍醐味ですらあるだろう。

《線外》の境地

とは言え、色面のプロセスを司る線の拘束はいかほどのものだったのだろうか。「1986-91年・ニューヨーク」のディプティック（二枚パネル組）絵画のシリーズでは、三角の漢字「口」からはじまり日、回、円、用、甲、さらには画も含めて、線で構成された漢字を参照しながら色面構成を区画線で考えている²⁶。視覚からは後退したとはいえ、色面というイメージを区画支配する線の存在はほとんど避けて通れないかのごとくに見えてくる。

線が先行していたプロセスが破れたのは、〈ポスト絵画〉の絵画を探求し始めてからほぼ20年が経過した1990年代半ばから集中的に始まる《線外》シリーズだった。

1992年大阪のギャラリーKURANUKIでの最初の個展に際して、同画廊が当時出光美術館の位置していた出光興産ビルに入居していたことから、そこで収蔵品の仙厓筆《○△□》を見たエピソードは、仙厓と線外の語呂合わせも含めて《線外》シリーズの起源として作家自身も折に触れて語っている。シリーズの意図については以後さまざまに形容しているが、ここでは「仙厓（1750-1835年）が描いた丸、三角、四角を流用し、仙厓が到達した境地——通常認識される思考の領域を超えたところ、すなわち線の外側＝『線外』に行きたいという願望」による、という2010年の言葉を紹介しておこう²⁷。

ロシア構成主義の一世紀以上前に仙厓がプライマリー（基礎）形態を描いていたこと、それらが20世紀幾何学抽象の常套句ですらあることなども作家本人が、シリーズの意図や動機の一部として書いているが、私が注目するのは1997年東京画廊個展図録に寄せた「外に在る線を思う」の次の一節である。「以前からやってはならないと自制していた拘束を取り除き、今回筆を使ったあそびに刺激されました²⁸」。

さらに1998年のギャラリーKURANUKI個展図録では、まず次のように述べる。

私にとっては、手順自体が最終的には何らかのイメージの起因になる。この手順が、形のシステム、サイズ、数、位置を変えたら、最終的結果の決定にチャンスを組み入れたら、どうなるかと云う好奇心とその探索をかりたてる。そしてイメージは与えられた推論式によって変形・質を経験する²⁹。

これは、ほぼ1965年以来のプロセスによるイメージ作りを説明しているとは言える。ただし、『50 Drawings』と題した個展のために2種類のシリーズを準備して、予定の二倍になる100枚も制作してしまった作家は、「過去数か月完全に制作の成り行きに没頭していた。作るものにとって究極の場・探索のシステム（体系）に巻き込まれるのを感じた³⁰」とも記している。

この制作三昧の境地は、線の禁欲を解いた地平にあった。筆の自由は、線からの自由であり、版画のプロセスに発想した区画線からの自由でもある。特筆すべきは、《線外》が版画ではなく、絵画（とドローイング）のシリーズとして起動したことだろう。『コンセプチュアル・スケッチ』の「1987年-現在・ニューヨーク」に記された《線外》のコンセプトを図解するダイアグラムは、中里の仙厓解釈を如実に示している。田の字に分割した正方形に、四角、三角、丸を入れ、第四のマスは「line out side」の注記のほかは事実上空白である。つまり、「線外」のコンセプトとして意図的な空白のマスを描定したところが中里流の先達・仙厓からの高跳びなのだろう。

空白があるとプロセスの自由度が高まる。「1965-68年・フィラデルフィア」の無題のシリーズや「1974-76年・フィラデルフィア」では、プロセスの帰結としてオールオーバーに画

面が埋め尽くされたが、《線外》は碁盤に白黒の石を置いていくパターン生成に似ていなくもない。《線外》シリーズを本格的に発表した1997年の東京画廊や1998年のギャラリーKURANUKIの個展の作品を見ても、線に禁欲していた以前の中里とは同じ作家とは思えないほど闊達な表現が現出している。

結びにかえて

以上のように、60年代半ばから1990年代後期まで、中里の〈ポスト絵画〉の画歴を主に版画の視点から通覧してみた。ここで浮上してきたのは、中里にとって制作と同義であるプロセスの構築において〈線〉が果たしていた役割である。線がプロセスの出発点だった時期を、色面絵画に移行した時期まで含めて〈線〉の時代、線が決定的に仙厓の三形態に役割を譲り、さらに画境が広がって《モナド》や《黒い雨》などのシリーズに展開していく時期を〈線外〉の時代と大きく二分しうるのではないか。中里の変転するソフィスティケーションの背後にある骨格として、ひとまず提示しておきたい。

ところで、中里は「常にある知識の、思考の限界の中で生活し制作している」作家が「その外にどうやって突き抜けていくのかが、制作の創造性につながる³¹」と認識していた。

「外」というのは、〈線〉の時代においては、絵画に対する版画であり、〈線外〉の時代においては、それ以前に自分自身の探求してきたプロセスの方法論そのものでもあった。この二つを合わせて、何の「外」に突き抜けていったのかと問うなら、それは〈絵画〉の通念に他ならなかった。絵画の外に出るために、中里には版画があり、仙厓があった。本稿を「Painting Outside=画外」と題した意図はそこにある。

注

¹ 本稿における中里の略歴は、主に「中里斉オーラル・ヒストリー」富井玲子と池上裕子によるインタビュー、2009年9月17日、日本美術オーラル・ヒストリー・アーカイブ（www.oralarthistory.org）を参照した（以下「中里斉オーラル・ヒストリー」と略）。また『中里斉モダニズム・NY⇔原風景・町田 = NAKAZATO Hitoshi: New York/Machida—Line Outside/Black Rain』町田市版画美術館回顧展図録（2010年）所収の「略年譜」90-92頁で補完した（以下「町田図録」と略）。

² 以下、文中で「中里斉オーラル・ヒストリー」から引用した中里の言葉は特に出典を記さない。

³ 中里斉「1987年6月」『中里斉展：20年の歩み = Hitoshi Nakazato: Today and Yesterday』原美術館個展図録（1987年）（以下「原図録」と略）頁記載無し。同じページにある英文テキスト“June 1987”は個展の作品に関する記述が主で、より理論的な和文テキストとは実質的に異なる内容になっている。引用箇所は英文には見当たらない。

⁴ 「中里斉」、Bゼミ Learning System 編『Bゼミ：「新しい表現の学習」の歴史 1967-2004』BankART1929刊（2005年）42頁（以下「Bゼミ」と略）。

⁵ Bゼミ 44頁。

⁶ Bゼミ 44頁。

⁷ Bゼミ 44頁。

⁸ この時の制作と思われる作品に、UとVのオールオーバーの図柄が共通する《Untitled》1964年（ARG N°s 64-66）と《Untitled》1966年（ニューヨーク近代美術館蔵 556.1966; moma.org/collection/works/71061）がある。前者は、*Hiroshi Nakazato : Print Series* (Philadelphia: Arthur Ross Gallery, University of Pennsylvania, 2007)に図版がある（以下「ARG 図録」と略）。後者の制作年は寄贈年を当てている可能性がある。「中里 斉オーラル・ヒストリー」では、MoMAの版画キュレーターのウィリアム・リーバーマンに viscosity printing のポートフォリオを見せて数点購入してもらったと回顧しているが、購入作品はMoMAのオンライン検索ではリストされていない。

⁹ Sand serigraphy は、リトグラフの石版を研磨する過程で水の上に現象するさまざまなイメージを定着したいという動機で開発された。木版浮世絵の雲母摺が雲母紛を水溶糊の上に撒くのに対して、中里の技法は、シルクスクリーンのプロセスで砂を版画用糊の上に載せて、「驚くほど均一に砂が定着する」のみならず、「一瞬のうちに表面に何か形而上的なものが加わる」と、ARG 図録の「Artist's Statement」（頁記載無し）で解説している。

¹⁰ 中里 斉「Artist's Statement」ARG 図録（頁記載無し）。

¹¹ *Conceptual Sketches: A Chronology of Exploration by Hitoshi Nakazato*, exh. cat. (Allentown, PA: The Frank Martin Art Gallery, Muhlenberg College and The Tompkins College Center Gallery, Cedar Crest College, 1994), 2. 以下 *Conceptual Sketches* と略。

¹² *Conceptual Sketches* は、それぞれのプロセスに、制作年+場所の見出しが与えられている。フィラデルフィアは印画施設のある大学での制作、ニューヨークはスタジオでの絵画制作に相当すると思われる。

¹³ スケッチに関する中里の言葉は、それぞれ該当頁からの引用である。以下も同様。

¹⁴ 絵画作品としては《ペン・シリーズ》1966年（原図録）、版画作品としては《無題》1966年（ARG N° 62）（ARG 図録）がある。

¹⁵ *Conceptual Sketches*, 4.

¹⁶ グッゲンハイム美術館の「Japan Art Festival」展に出品された。*Contemporary Japanese Art: Fifth Japan Art Festival*, exh. cat. (New York: Solomon R. Guggenheim Museum, 1970) および展示写真を参照のこと、

¹⁷ *Conceptual Sketches*, 6.

¹⁸ ピナール画廊での展示写真では、濃い地色（黒？）に白の線、薄い地色（白？）に濃い線がそれぞれ二段掛けされている。

¹⁹ ちなみに、線そのものではないが、マーキングの課題は版画でも並行して探求されていた。「1970年・東京」の二種類の版画プロジェクトがそれである（*Conceptual Sketches*, 8）。一つは、当時はまだ珍しかった事務機器のコピー機を使って「既存の版画プロセスの外側」で「複数のイメージメイキングの試み」をするもの。「曲げる、燃やす、切る、湿らす、折る、破る、細切れにする、皺を寄せるなどの行為のイリュージョンをイメージとして定着させる」ことを目的とする。もう一つは、細い素材を建築の青焼きのコピー機に挿入して一巻100メートルの紙の上に連続して複写するというものだ。

²⁰ *Conceptual Sketches*, 9.

²¹ 中里 斉「VI. レリーフ・インキング」（町田図録12頁）。このコンセプトは1988年の《パントーン・シリーズ》などに見られる。

²² *Conceptual Sketches*, 9, 10.

²³ そのためには、1970年代後半の絵画を網羅的、系統的に確認していく必要がある。

²⁴ たとえば、線が stop out であることは、*Conceptual Sketches*, 9, 10 に記されている。

²⁵ 中里斉「外に在る線を思う」『中里斉』東京画廊（1997年）（頁記載無し）。

²⁶ *Conceptual Sketches*, 15.

²⁷ 中里斉「XI. More Is More」（町田図録 62 頁）。

²⁸ 中里斉「外に在る線を思う」, 『中里斉』東京画廊（1997年）。

²⁹ 中里斉「続『Line Outside』へのメデティション」『Hitoshi Nakazato: 50 Drawings』ギャラリー KURANUKI（1998年）1 頁。

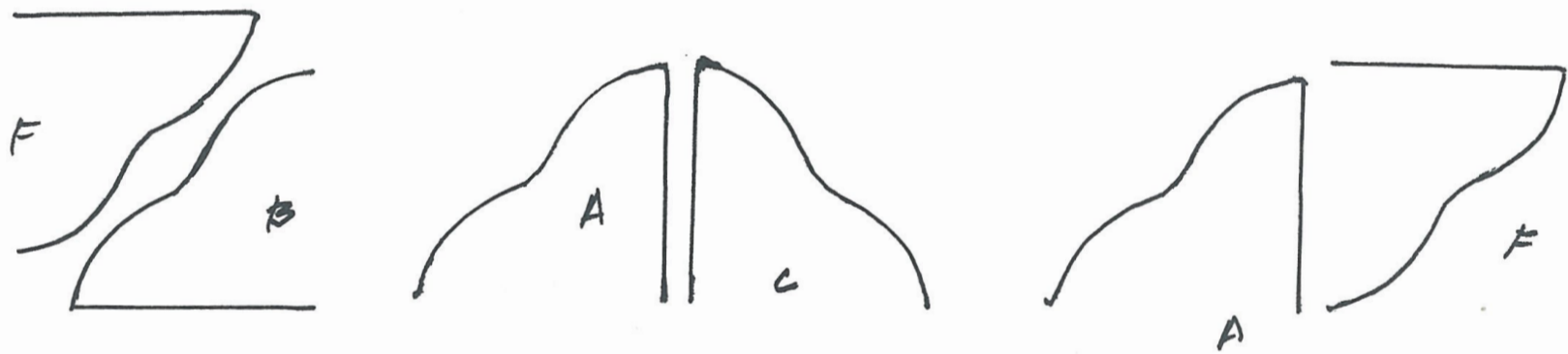
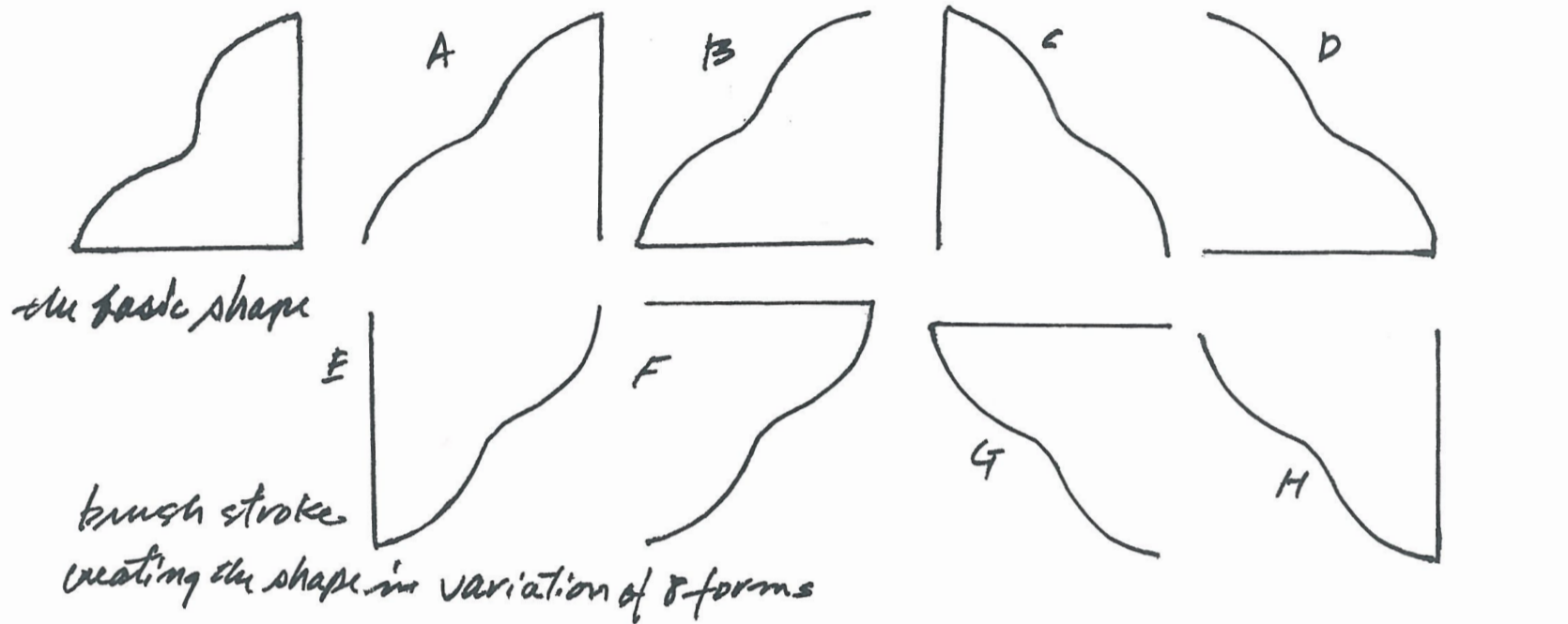
³⁰ 中里斉「続『Line Outside』へのメデティション」。

³¹ B ゼミ 44 頁。

このテキストは、MEM で開催された「中里斉展 Painting Outside Part I」（2022年9月17日–10月16日）に寄せて書かれたものである。同展覧会のカタログに収録される。

©2022 Reiko Tomii, MEM Inc. All rights reserved.
本書の無断転写、転載、複製を禁じます。

1965-68 in Philadelphia



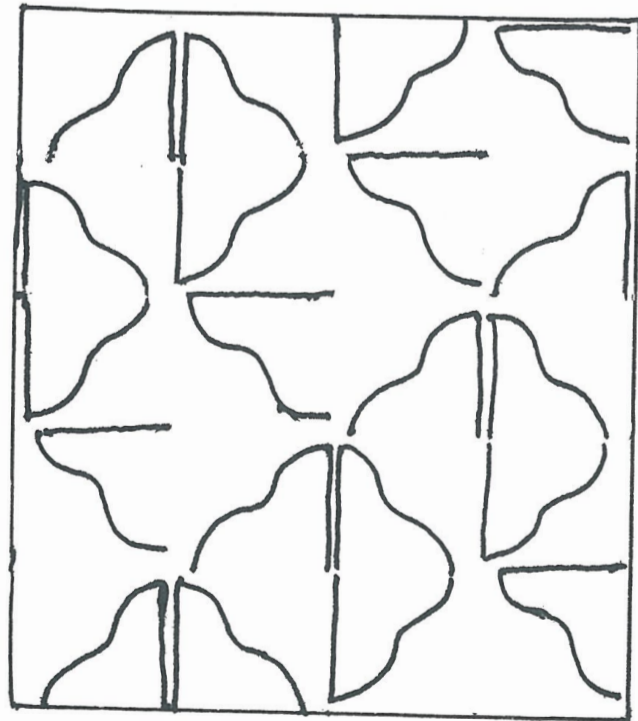
→

↓

A	C	E	G
C	E	G	A
E	G	A	C
G	A	C	E
A	C	E	G

example - phrase A, C, E, G
in 5x4 grid

colors for each shapes
color for ground



replaced with shapes

1969-70 in Tokyo

マチス・シリーズ

Ma chi su series

チ ス マ - 1 -

chi su ma

ス マ チ - 2 -

su ma chi

マ チ ス - 3 -

ma su chi

チ マ ス - 4 -

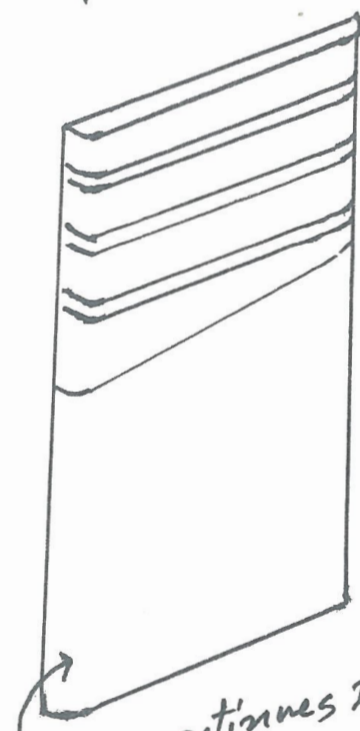
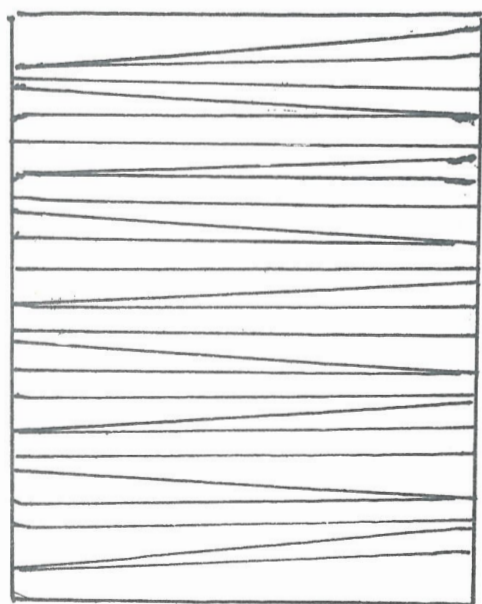
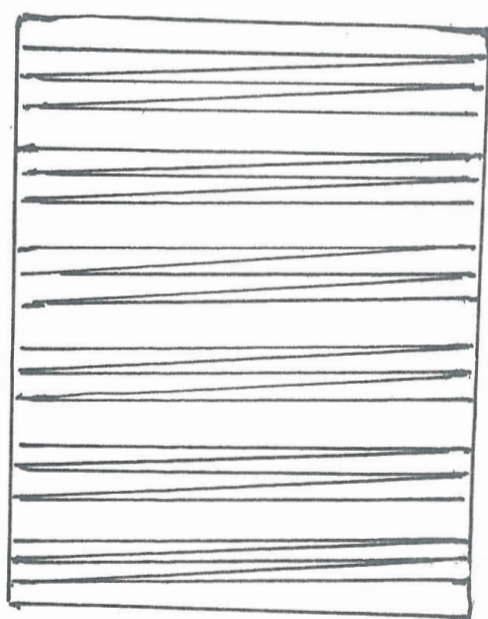
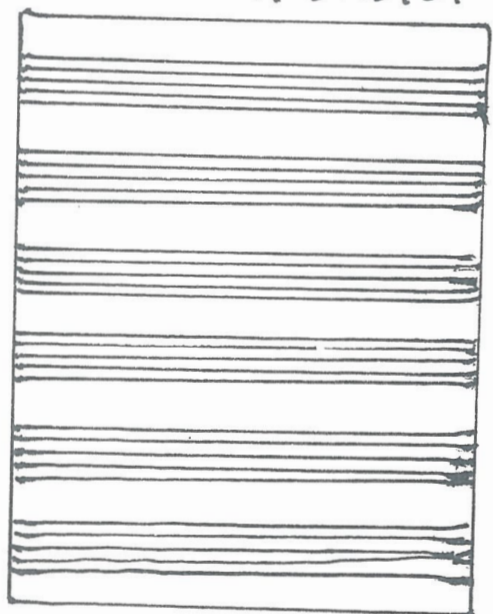
chi ma su

ス チ マ - 5 -

su chi ma

- * titles of five paintings as a series came from the Japanese pronunciation of Matisse as ma chi su.
- * Sumi ink on cotton duct surface, drawn with Japanese carpenter's liner, - use of non art material, creating stained blur with line
- * line - a choice as a basic visual vocabulary

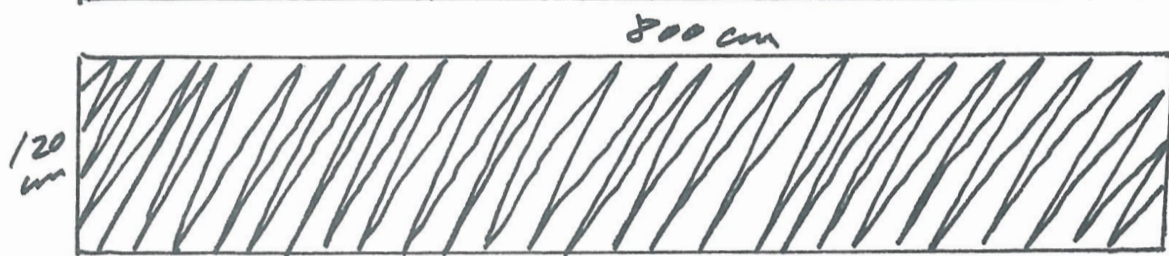
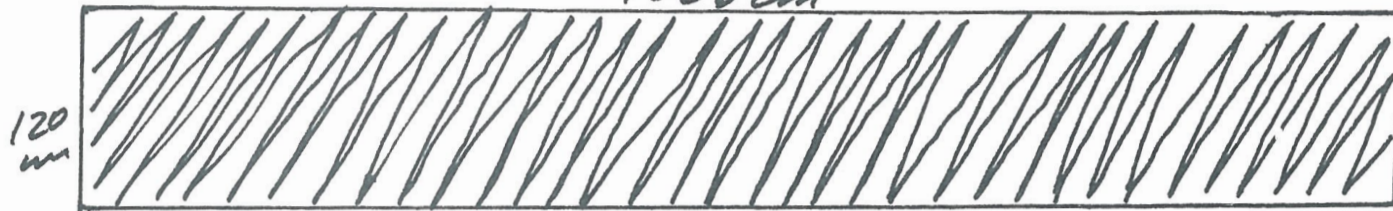
Five lines of sumi ink



line continues to the side of canvas a quarter round molding wood on the stretcher to create curve on the edge

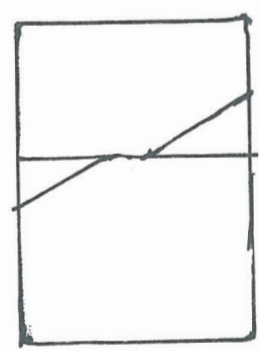
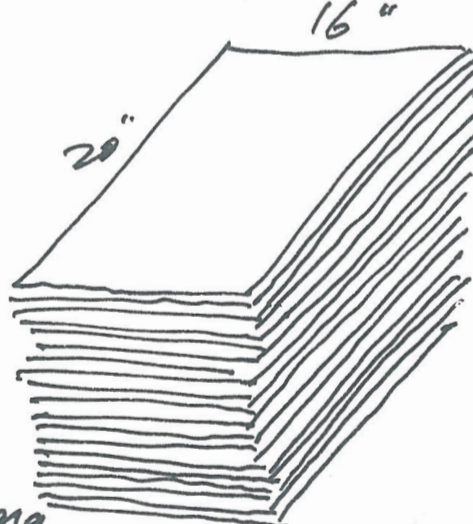
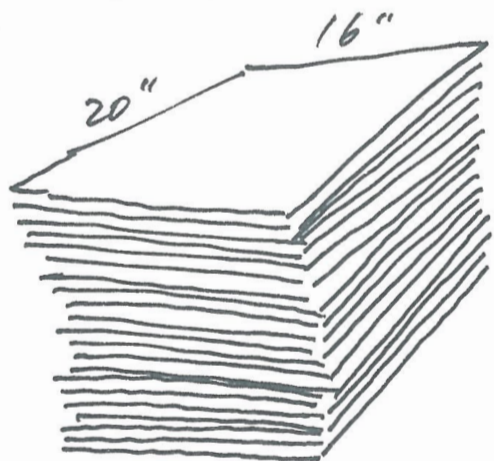
1970 in Tokyo - Pinal Gallery

x 100 meter painting in 11 panels with 11 continuous lines

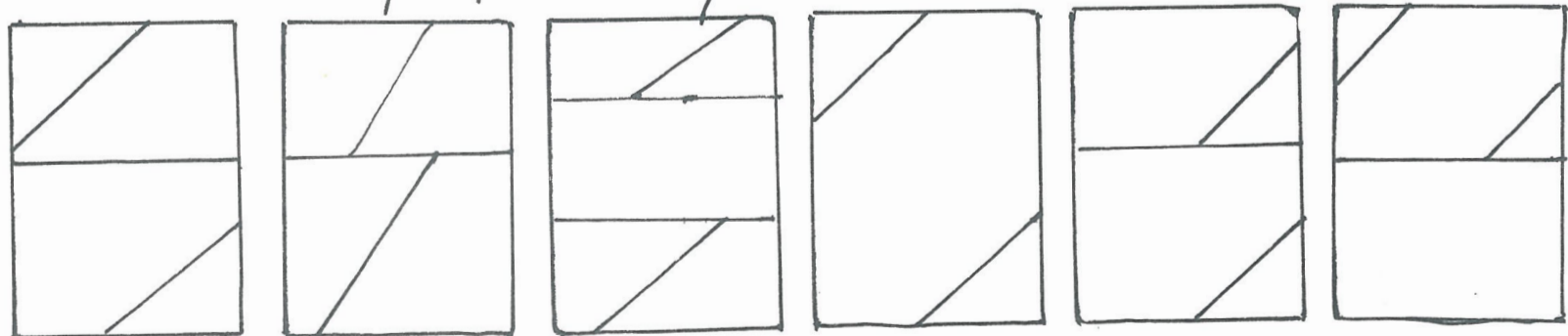


panels were hung in double deck
line - oil stick - chalk like drawing quality in
white on slate gray, green, yellow on cotton duct

x Two thousand drawings
displayed in two piles, a thousand each

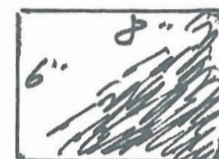
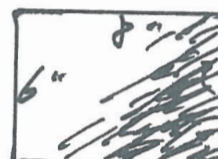
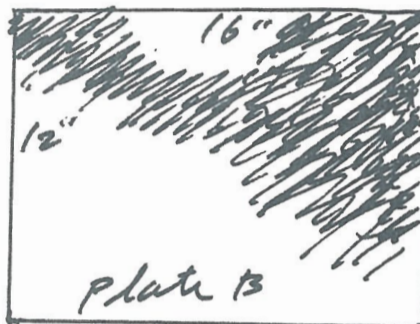
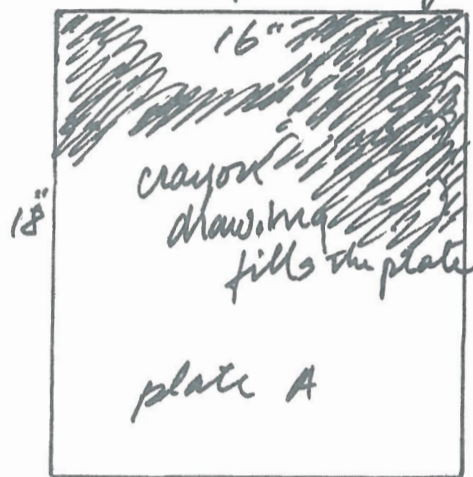


• reclaiming by marking
• committing by ducking



1974-76 in Philadelphia

etching with crayon drawing as stop out for color relief ink multi plate system



plates are inked in different colors and assembled on press bed for various configuration

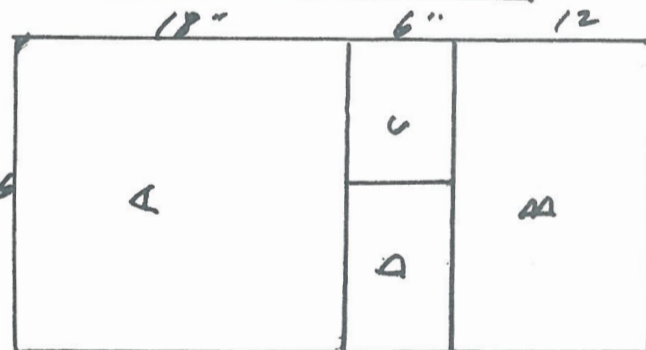
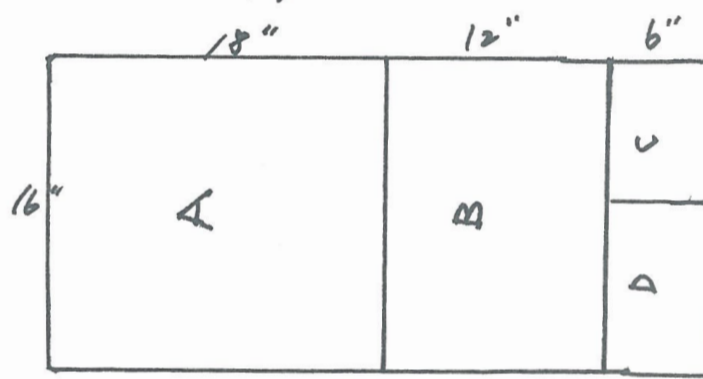
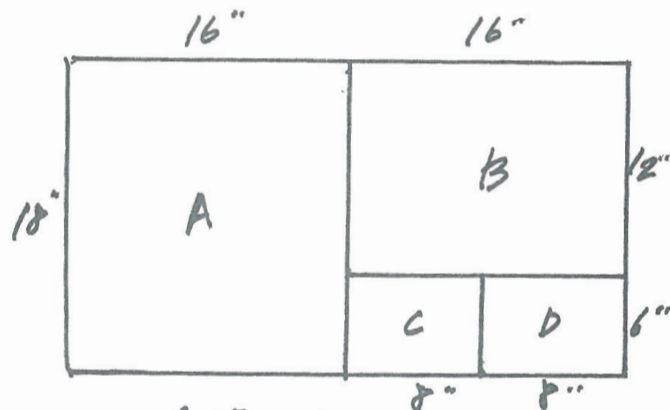
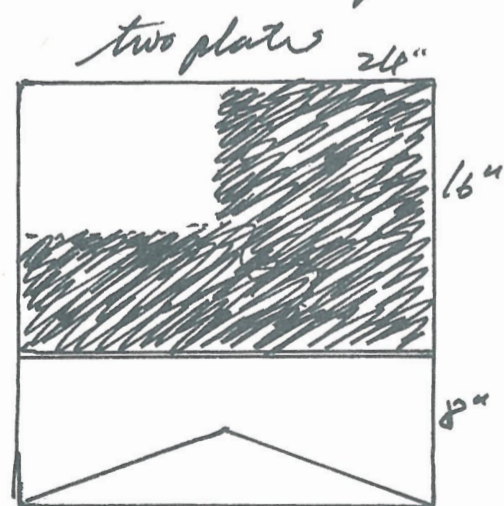
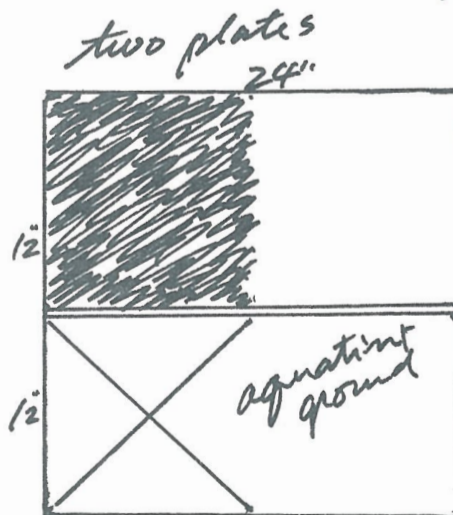
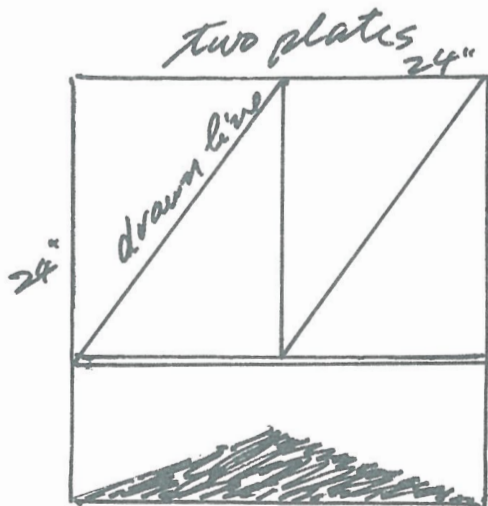


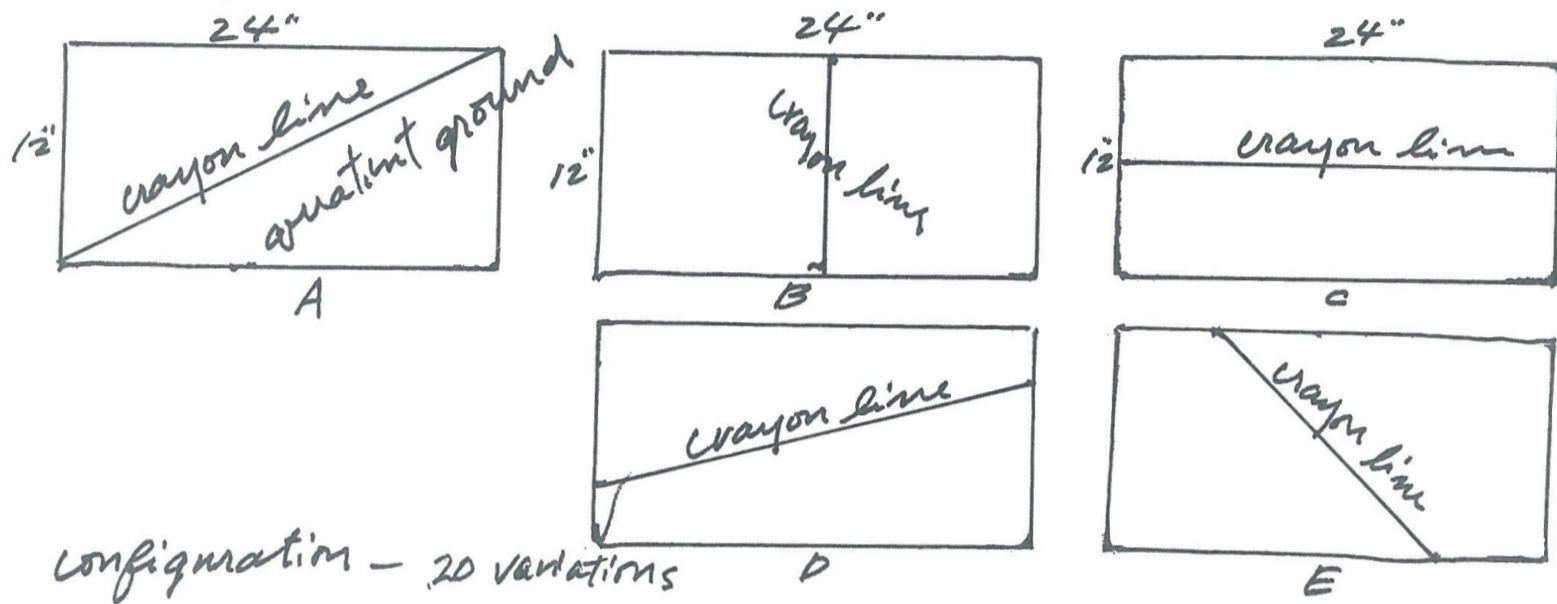
plate A - gray
plate B - yellow
plate C - blue
plate D - orange } relation of color creating variations 16

1975-80 in Philadelphia

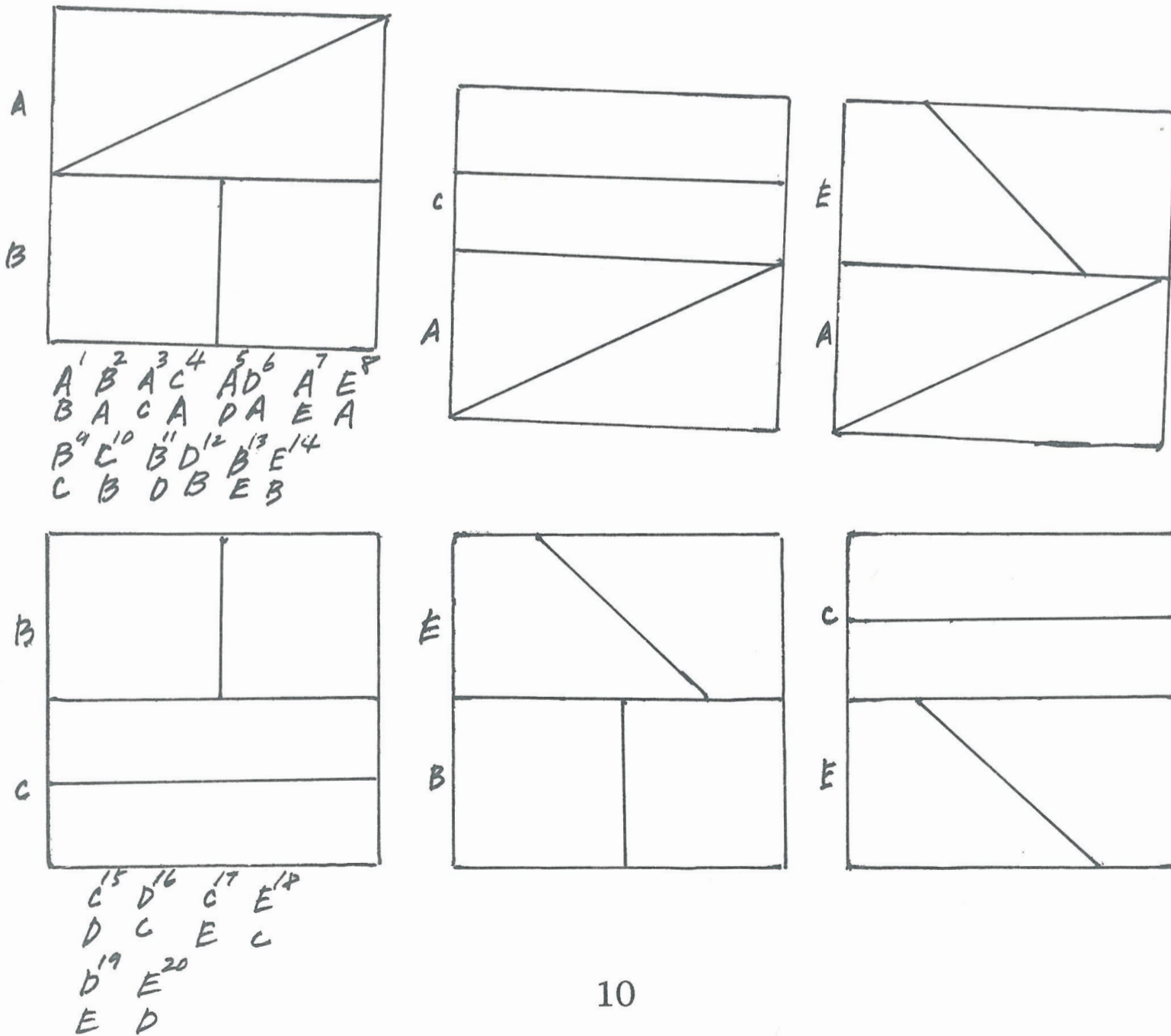
Aquatint with crayon drawing as stop out + intaglio inking - creating chalk like drawing on jet black background



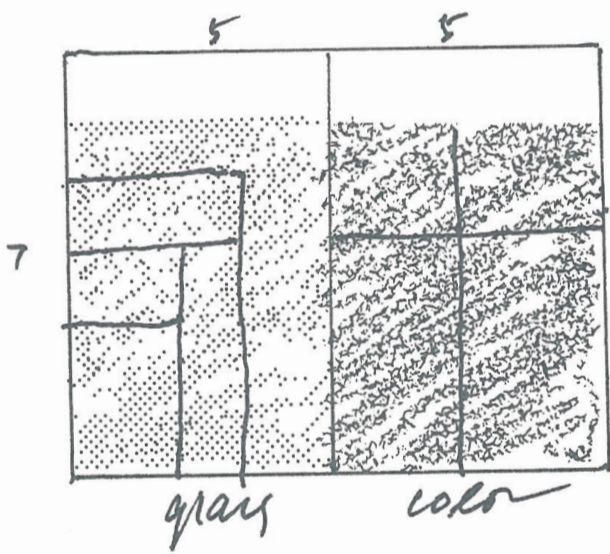
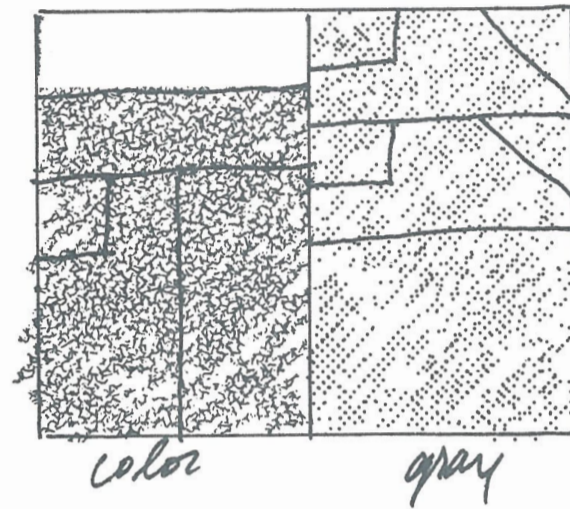
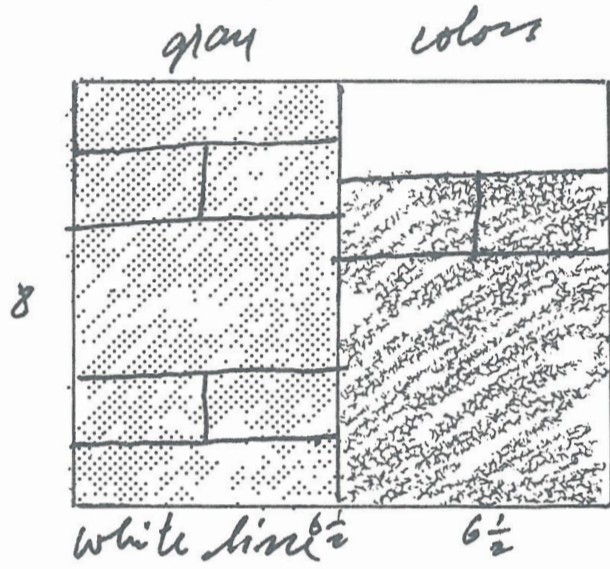
1975-80 in Philadelphia
 aquatint with crayon as stop out, printed BFK Rives, Tan
 44" x 30"
 two plates configure 24" x 24" image
 out from five 12" x 24" plates



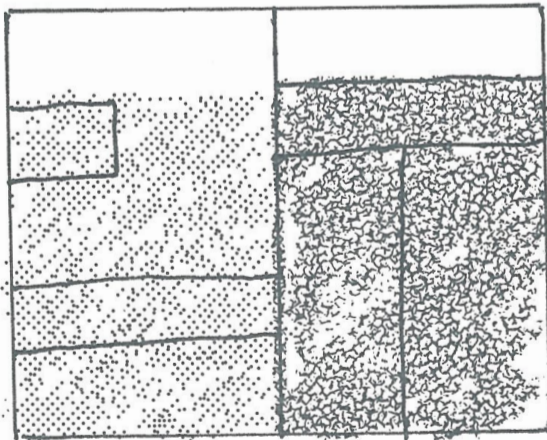
Configuration - 20 variations



1986-91 in New York
 configuration of image in the diptych series



□	日	田	用	円	由
□	回	目	凶	中	品
工	干	且	甲	早	コ
十	土	巨	亜	皿	
画	里	田	白	フ	
申	半	士			
王					



1987 - present, in New York

"Line Out Side" series

line - sen - 線
 out side - gai - 外

sen - 仙 - hermit
 gai - 崖 - cliff

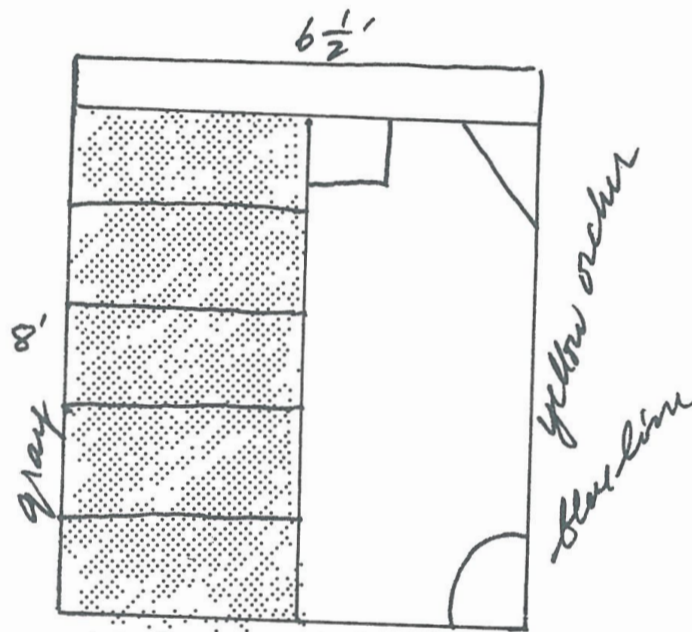
sen gai - 線外 - line outside

sen gai - 仙崖 - early 19c Zen priest and artist

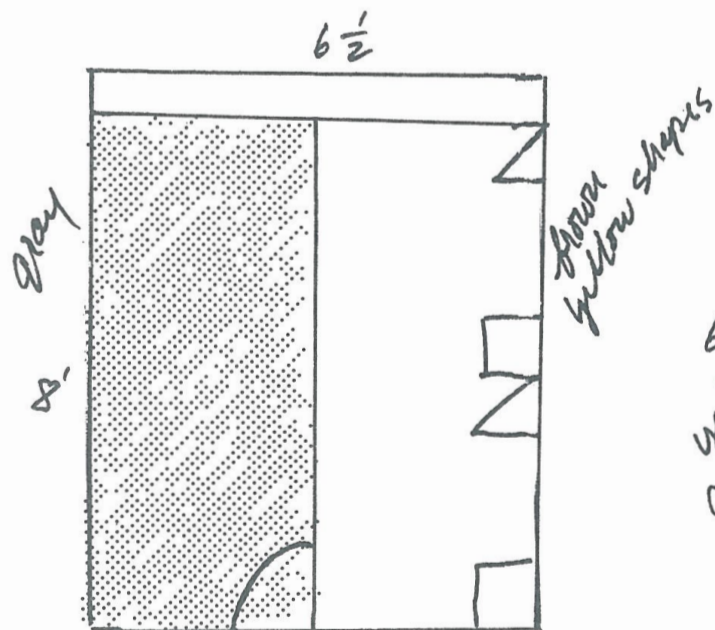
Sen gai's painting - use of primary forms of □ △ ○



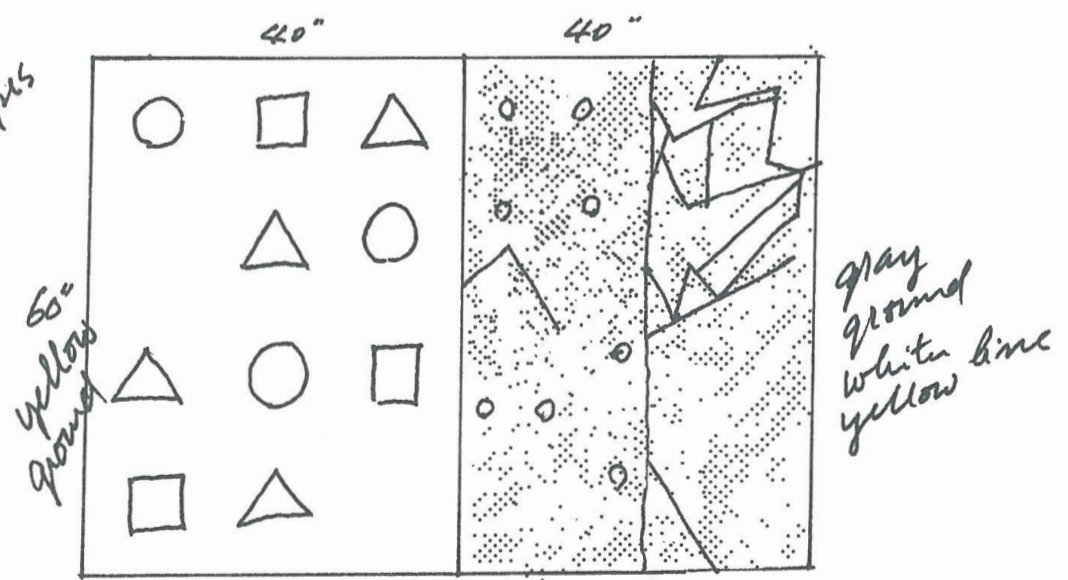
1987
 from companion piece
 Hara Museum



1993 painting



1993 painting



1992 drawing in diptych