

## 粟津潔とグラフィック・デザイン

粟津潔は、1954年独立映画宣伝部に嘱託として入社、新協劇団の演劇「石狩川」<sup>(Fig.1)</sup>のポスターが初仕事となった。1955年日本宣伝美術会（日宣美）展に初めて応募したポスター《海を返せ》<sup>(1)</sup> <sup>(Fig.2)</sup>で日本宣伝美術会賞を受賞し、一躍注目を集める。翌1956年には同展に出品したポスター《ネクラソフ》<sup>(Fig.3)</sup>と《わが町》<sup>(Fig.3)</sup>で日宣美奨励賞を受賞し、同協会会員となる。

日本宣伝美術会（日宣美）は宣伝美術に専念する作家の親睦と向上を目指し1951年東京で設立、「視覚デザインを職能とするデザイナーの全国組織であり、デザインの向上をはかると共に社会・文化の興隆に寄与する」ことを目的に52年全国展開、53年より公募を開始した。粟津が日宣美賞を受賞した1955年頃より、細谷巖、杉浦康平、和田誠、勝井三雄、田中一光、宇野亜喜良、田名網敬一、福田繁雄、横尾忠則といった戦後グラフィック・デザインを牽引したデザイナーが日宣美展の受賞者として名を連ねている。<sup>(2)</sup>若手デザイナーが頭角を表し、グラフィック・デザイン界に新たな旋風が巻き起こる中、1960年世界デザイン会議の初の日本開催の前年、59年創設の実行委員会／運営会に、粟津はグラフィックを代表して参加、会議実現に貢献した。<sup>(3)</sup>

この1960年世界デザイン会議の日本開催に始まり、1964年東京オリンピック、1970年大阪万国博覧会準備、1965年グラフィック・デザイン展「ペルソナ」、1970年日本宣伝美術会解散など、1960年代はデザイン界とそれを取り巻く状況においてめまぐるしい発展と変化の時代であった。粟津は1960年世界デザイン会議を契機に結成された建築家らのグループ「メタボリズム」や1963年開通の名神高速道路のサイン計画に参加した。また、1970年の大阪万国博覧会開催に向け、1967年より日本館構想計画とエキスポランドのデザインを担った。同じ頃、篠田正浩、寺山修司らの映画や演劇ではポスターなどのグラフィックの他にセット・デザインを手がけるほか、<sup>(Fig.5)</sup> <sup>(Fig.6)</sup>季刊誌『デザイン批評』（風土社、1966 - 1970）を立ち上げ、責任編集、寄稿者のひとりとして積極的に携わった。さらには展覧会やシンポジウムの企画や出品など、粟津はグラフィック・デザインを広告や書籍等印刷メディアから、壁面や庭といった建築の一部、さらには空間表現、文章へと展開していった。一方この間、粟津は自身の実践的な活動と平行しながら自身の理論「視覚伝達論」の体系化を試みる。

## 視点の移動：グラフィックからヴィジュアルへ

《視点の移動》<sup>(Fig.7)</sup>は、粟津が1963年に手がけたポスター・サイズのレリーフ作品である。本作品は第13回日宣美展＜私の提案＞部門に出品されたものである。<sup>(4)</sup>

B1サイズ程度のパネルの表面は白く塗られ、下方には指紋印。これは粟津潔の指紋である。<sup>(5)</sup>その一部が切り取られ、矢印とともに右側に抽出される。さらに下向きの矢印が9cm角の四角へと視線を導く。さらにその左側には、正方形の3分の1サイズ、3分の2サイズ、そして正方形のレリーフが置かれ、レリーフそれぞれには波形が繰り返された線の密集が浮き上がる。この3パターンの凹凸のレリーフ面が様々な角度で上方に貼られた全景のかたちは、下部の指紋のそれと似ている。指紋の横には「設計の原形」と記されている。粟津が指紋を「設計の原形」ととらえたということは自明である。粟津は1963（昭和38）年「私のかたち」というコラムで「四、五年前から」指紋を用いたデザインを始めたと振り返りながら、「・・・静かに見つめていると、黒い線と白い線の無限な運動に生命の未知の存在をたしかめられるような気がする」と語る。<sup>(6)</sup>自身の指紋に「設計の原形」の可能性を見出した粟津の着眼点について、1964年に『武蔵野美術大学研究紀要』に粟津が発表した「視覚伝達論序説」におけるヴィジュアル・デザインの目的と比較したい。

「視覚伝達論序説」は、デザイン会議を契機に世界的な視野を目の当たりにした粟津によるヴィジュアル・デザインの本質へ



Fig. 1  
粟津潔《石狩川》  
1954年 [8点1組・デザイン]



Fig. 2  
粟津潔《海を返せ》  
1955年 [ポスター・デザイン]



Fig. 3  
粟津潔《ネクラソフ》  
1956年 [ポスター・デザイン]



Fig. 4  
粟津潔《わが町》  
1956年 [ポスター・デザイン]



Fig. 5  
粟津潔《映画『心中天網島』》(監督・篠田正浩)美術・模型 1968年



Fig. 6  
粟津潔《仮面劇『犬神』》舞台美術と仮面 1969年

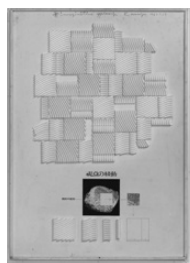


Fig. 7  
粟津潔《視点の移動》1963年  
[ポスター・デザイン]

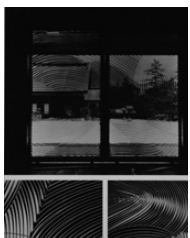


Fig. 8  
粟津潔《出雲大社宝物殿庁ノ舎鉄の扉》1963年



Fig. 9  
粟津潔《津山文化センター壁のデザイン》1965年

の考察の始まりである。この中で粟津は視覚の伝達機能の自立性とその有機性を強調し、ヴィジュアル・デザインは言語化できない世界を創造し、目に見えぬ世界を新しい意味として発見することを「啓示する」ものと定義する。そしてその原型を地図にたとえる。そこに客観的な伝達という完結された機能とは別の、固有あるいは主観に導かれる視覚独自の空間／存在を提示し「流動する変化の過程から、視覚独自の系」がつくられる時に初めて地図がヴィジュアル・デザインの原型となり得ると述べる。粟津は、このように客体化されたものを主体化する作業が「日常的体験からの座標軸を、非日常的知覚体験へと移行」することを可能にし「新しい視野」つまり「創造」へと導くと考える。さらに、文明誕生以来の自然と人間、物質と精神の関係性の乖離を指摘しながら「人間が機械でも神でもない人間であることの意識」を明確化することに視覚伝達の方向性を見出す。「人間の構造の奥底深く、のぞき込む時、そこには明確に抽象化された形態が展開されている」と。(7)

上記をふまえて「指紋」の考察に戻る。粟津は、指紋を「球体を見事に平面化した地図や見えない空気の流れや気象をしめすかたち」とたとえ、「電波の空間や水の波紋も、地質の断層や鉱物の粒子も、植物の内部やその他さまざまな自然や人間や社会の群れの構造に不思議に似ている」と発見する。そうして客観的資料として「それほど新しくない」指紋を「アクトチュアルなかたち」ととらえ始め、非日常的な空間への移行作業を始める。ヴィジュアル・デザインの可能性と方法は、このような「視点の移動」にあるということ。「私の提案」として、指紋を「設計の原型」にかたちで表したのが《視点の移動》だったのではないだろうか。

同時期に粟津は、菊竹清訓の設計する出雲大社宝物殿庁ノ舎鉄の扉のデザインを手がける。(Fig.8) 粟津と建築の関わりは、1960年にデザイン会議に併せて書籍という形式で創立宣言をしたグループ「メタポリズム」への参加がきっかけであったが、実際の建造物として実現したのはこの鉄の扉が最初である。波紋のような流線の重なりで構成された面のうねりと交差によるデザインの扉は抽象的でありながら雲、水、空気といった自然界を想起させ、鉄という素材の使用も相まってエネルギーの流動を彷彿とさせる。翌1964年に手がけた《津山文化センター》の壁面レリーフも出雲大社宝物殿庁ノ舎鉄の扉と共通の主題のもと同姿勢で取り組む。粟津は、コンクリートの性質を損なわないよう、自ら広大な壁面に線を直に引き、幾重もの線によって面と化したユニットが重なり合うデザインに仕立てた。(Fig.9)

## グラフィック・デザイン展「ペルソナ」(1965年)

それまで、粟津はベン・シャーンのような具体的人物描写が主体のイラストレーションでデザインを手がけてきたが、指紋に端を発し、1960年世界デザイン会議前後を境に、平行線や流線の繰り返しや重なりによるかたち(線群)、手または目だけを繰り返し描き群像化させたり、様々な苗字の印鑑、反復や集積、またそれらを人体、頭部、手相と組み合わせて具体と抽象が混交するようなデザインへと移行していく。平行線の密集、地層、粒子群、点群、しみ、地図…。そうして確立していった粟津独自のデザインの図案の最初の集大成が、グラフィック・デザイン展「ペルソナ」の出品作品にて示された。

「ペルソナ」は1965年11月12日から17日まで銀座松屋で開催された展覧会で、本展を発案、実行に移したのは粟津と言われている。(8) 本展の命名を依頼された勝見勝は、ペルソナは「個性や人柄を表わす多くの言葉の語根」であることから、「無名の創造行為」「個性の圧殺」ではなく「個々のメンバーの個性や能力の上に成り立つもの」としての社会集団の在り方の必然性を込めて、展覧会名に「ペルソナ」という語を挙げたと記している。(9) 同展の記録はごく僅かで実際の出品目録も発見されていない。展示物の中に、ほぼ正方形の用紙に図や言葉が刷られた33枚のシートがある。(10) これは粟津独自のデザイン的主要モチーフの集大成と言うべきものである。また、表紙に「Persona: international exhibition of graphic exhibition in Tokyo」「Awazu Kiyoshi 1960 - 1965 →」と書かれた粟津直筆の草稿の中には33の図案から15点の図が明示されていて、各タイトルの脇には粟津がこれまでに交流を深めた者達の名前が添えられている。(Fig.10) 別の頁には「わが友へ」という言葉とともに、16名の名前が確認出来る。(Fig.11) これらの「友」は音楽家、詩人、評論家、グラフィック・デザイナー、映画監督、建築家、小説家など様々な分野で活躍するもの達で、粟津の好奇心を掻き立て、「変化の過程」の只中を「遊歩」させた表現者達であろう。

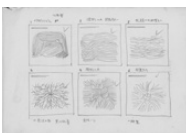


Fig. 10  
粟津潔《グラフィック・デザイン展「ペルソナ」草稿》(c.1965)より

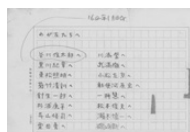


Fig. 11  
粟津潔《グラフィック・デザイン展「ペルソナ」草稿》(c.1965)より

## アッサンブラージュとエンバイラメント：印刷技術による複製と空間への展開

1968年に粟津が行った講義内容が文章化された「視覚伝達論」では、「視覚伝達論序説」にて掲げた「視覚革命」を目指し、「視覚伝達の独自な体系化」を進めた粟津による事例がいくつか挙げられている。ここで粟津は印刷原理を前提としながら、視覚伝達の新しい可能性へとさらなる探求を進める。ハーバード・バイヤーによる地図を再び取り上げ、「一分野のデザイナーにとしとどまることなく、その領域を拡大」させ、視覚領域が平面に留まるのではなく、「時間や物質性・環境の領域までひろがりをもった」ことを示した先駆者としその影響を認める。そして、バイヤーによる地図の「物の意味をとり上げながら、ぜんぜん違った表現に変え」とその特徴を指摘しながら「客観的事実をどういうふうに再構成するかという条件」を据えた視覚伝達の根本的な総合がグラフィック・デザインに必要であると提起する。そうして「印刷術にたよらないでもうすこし映像と空間とかいうもののなかに、グラフィック・デザインの考え方を応用したり適用したりして発展させていく」ことを試みた。<sup>(11)</sup>

一例が1966年3月21日から4月23日までニューヨークのUnion Carbide Buildingで開催された「第1回ジャパン・アート・フェスティバル：ジャパン1960's」のためにデザインされた2つの壁面と思われる。日本の伝統をテーマとしデザインを依頼された「巨大壁画」2面の制作に際し、粟津は、1958年から1963年の間に発行された何百冊もの雑誌を買い、「全部を寸断し、そこにあらわれたところの日本」を2つの画面に構成した。<sup>(Fig.12)</sup> その時、一方はテクノロジー、もう一方はエネルギーを主題に据え、「伊勢や出雲に代表される日本とぜんぜん違ったところのエンバイラメンタルな日本」を表現しようとした。「寄せ木細工のようにモンタージュされ」高さ約25センチ、幅30センチの一面に集約された画像群を「そのまま」拡大した。このプロセスを経て粟津は「日本の断片を全部集合すると意外な効果、つまり偶然的な効果」を得ると実感し、「再構成する手続き」を明確にすることを強調する。続けて、既存の印刷媒体から「手だけ」「足だけ」「目だけ」といった一部分だけ抽出された集積で構成するという手続きによるデザインを繰り返し、視覚伝達の可能性を切り開いていった。<sup>(12)</sup>



Fig.12  
粟津潔《ジャパン・アートフェスティバル 巨大フォトアッセムブラー》1966年

## マルチプル・プロジェクション：\*ex・pose / 全体感覚の解放

粟津は1968年の幕開けと同時に、「ex・pose」を雑誌と空間という両次元にて一斉に展開する。まず2つの雑誌の誌面。ひとつは『SD』1968年1月号「触覚的環境論への触手」という特集の中のグラビアで実行された。白骨化した頭蓋骨写真に布一枚で裸体を隠す女性像を重ね、「マクリヒロゲル」「全体感覚の解放」そして「go!」という勢とともに始まる見開きは、紅、紫、藍の3色のいずれかによる一色刷りで、鮮烈かつ厚重な単色の空間に無辺にひろがる情報を配列した現代社会の曼荼羅のようだ。<sup>(13)</sup> また、季刊誌『デザイン批評第5号』（1968年2月）では、「バラ・バラ・バラ \*ex・pose'—俺たちに明日はない」と題した文書の最後で以下の宣言をする：

私はすべての表現の分野に、その表現の境界を取り除くだけではなく、階級・分類・格差・芸術に現れた上昇と下降も、取り除いてしまいたいと決断する。それを、「マクリヒロゲル」!<sup>(14)</sup>

また、情報ネットワーク社会の高速化、人間の行動範囲の拡大に伴う視覚体験の拡張を全身感覚で喚起させようと、粟津はグラフィック・デザインをスライドによるマルチプル・プロジェクションという手法に応用する。1968年4月と7月に草月会館ホールにて開催されたシンポジウム「\*ex・pose'68」で発表された《ホリデイ・オン・プリント：八つのプロジェクション・デザイン》<sup>(Fig.13)</sup> では誌面上のコンテキストから切り離され再集積・再編集された複製のイメージが空間に照射される。眼がイメージを捉えようとするも、イメージはすぐさまスライドの明滅とともに光と闇の中に消滅する。舞台上に「三台のラジオ、二台のテレビ」が設置され、粟津に促された原広司他当日の討論参加者数名がラジオのチャンネルを回すという即興の音響が添えられたようだ。<sup>(15)</sup> 当時、粟津の正式なアシスタントになる前であった西垣（旧姓・平手）泰子は、この頃、粟津は泉真也とともに1970年大阪万国博覧会に向けたデザイン準備のため古本屋を巡り、雑誌を買い集め、誌面の写真を大胆にカットアウトしていたと振り返る。粟津の指示のもと、西垣はこのマルチプル・プロジェクションのためのスライドを制作し、カラーセルにセットしたと証言する。さらに本マルチ・プロジェクションは、1970年大阪万国博覧会シンボルゾーンテーマ館で粟津

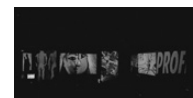


Fig.13  
粟津潔《ホリデイ・オン・プリント：8つのプロジェクション・デザイン》1968年、草月会館ホール

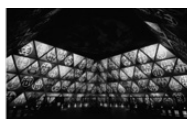


Fig.14  
粟津潔《万国博シンボルゾーン  
テーマ館・192面スクリーンによ  
るマンダラマ》1970年

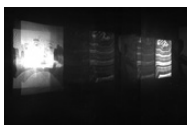


Fig.15  
粟津潔《四つのプロジェクショ  
ンのためのエンバイラメントA》  
1968年(京都国立近代美術館「現  
代美術の動向」展示風景)

が完成させた《192面スクリーンによるマンダラマ》<sup>(Fig.14)</sup>の準備過程であったと述べる。<sup>(16)</sup>

粟津は同年8月に再びマルチプル・プロジェクションを発表する。京都国立近代美術館での展覧会「現代美術の動向」にて発表された《四つのプロジェクションのためのエンバイラメントA》である。<sup>(Fig.15)</sup>長方形の室内全域を使い12枚のスクリーンが下がり、各壁面の4台のスライド・プロジェクターから映像が投影される映像インスタレーションである。先の「\*ex·pose'68」で《つぶれかかった右眼のために》と題した映画による初のマルチプル・プロジェクションを発表した松本俊夫は、《四つのプロジェクションのためのエンバイラメントA》について、粟津の描くイメージ特有の線、図、色彩の断片を多く含み、「映像がすべて一旦は印刷された像から複写された35ミリのスライド・ポジ像で構成」されていて、「反復と変形、引用断片と文脈の組替えという視点が、印刷メディアと映像メディアの異メディア間の関係に拡張され」、観るものの思考を刺激する「複製の複製」が生み出されていた点を評価している。<sup>(17)</sup>

粟津潔は、こうした活動を通してグラフィック・デザインの多様性とその質の変化を人間と空間（環境）の関係性の中で考察・実践していった。そして、1969年に書籍に採録されることで粟津の「視覚伝達論」はひとつの区切りを打つ。その翌1970年大阪万博開催、日宣美解散。次の時代への幕が開く。

1. 1954年に千葉県九十九里浜の片貝村を訪れた際に米軍の射撃場として海を奪われた漁村の現実を目の当たりにし、漁師の訴えをモチーフとして制作された手描きのポスターである。漁師の着物には粟津が幼い時に着ていた古着が貼り付けられている。
2. 粟津は1960年から中央委員に加わり、1962年より審査員を務め、1970日日宣美解散の前年の1969年に審査員を辞退するまで、日本宣伝美術協会のキー・パーソンであった。
3. この頃、若手デザイナーが毎晩となく集まってはこれからのグラフィック・デザインの在り方を語り合っていたようである。当時の状況については、本書、杉浦康平インタビュー(pp. 83 - 85)を参照されたい。
4. 日本宣伝美術会（日宣美）展は出品目録がなかったと思われる。粟津潔の日宣美展出品歴は当時の雑誌、特に『デザイン』（美術出版社）または『アイデア』（誠文堂新光社）に掲載された同展特集記事を根拠とした。
5. 《視点の移動》に用いられた指紋は、「これは私の指紋、・・・」から始まる粟津潔によるコラム「私のかたち」（1963年2月23日付読売新聞夕刊）の挿図と一致する。
6. コラム「私のかたち」（1963年2月23日付読売新聞夕刊）  
1958年よりポスター作品に頻繁に表れるようになる。その前年1957年の写真には杉浦康平、細谷巖と一緒に写る粟津の背後に指紋を拡大した図が貼り出されているのが確認できる（『粟津潔 作品集：第3巻』講談社、p.197）
7. 「視覚伝達論序説」『武蔵野美術大学紀要』1964年、p.84  
粟津による本論文は、自身が本論内で取り上げているように、1956年にPaul Theobald and Company社から出版されたジョージ・ケベッシュによる『The New Landscape in Art and Science』の影響が強く見受けられる。本書、杉浦康平インタビューでも指摘されている（p.XX）。  
尚、同タイトルの写真展が1960年開催、1965年より美術出版社から全訳書が発行されている（ジョージ・ケベッシュ『new landscape:造形と科学の新しい風景』美術出版社、1965年）。
8. 『粟津潔 作品集：第3巻』講談社、1979年、p.199
9. 『Persona: Exhibition of Graphic Design in Tokyo 1965』（展覧会カタログ）1965年、p.5  
展覧会出品者は若手のグラフィック・デザイナー11名——粟津潔、福田繁雄、細谷巖、片山利弘、勝井三雄、木村恒久、永井一正、田中一光、宇野亜喜良、和田城、横尾忠に招待者5名——ポール・デヴィス（米国）、ルイス・ドルフスマン（米国）、カール・ゲルストナー（スイス）、亀倉雄策、ヤン・レニツァ（ポーランド）が加わった16名である。
10. 現存の展示物として武蔵野美術大学美術館・図書館に所蔵の資料の中に同類のものがあるが、総数は22点であり、当館蔵のものとは異なる。また、当館所蔵の33点は、同展カタログと同素材同色である朱色の紙製ケースに入っていた。
11. 粟津潔「視覚伝達論」『デザインの領域：現代デザイン講座=4』風土社、1969年、pp.91 - 152
12. 前掲書 pp. 140 - 141
13. 「グラビア構成・マクリヒロゲル」『SD』1968年1月号、pp.9 - 32
14. 「バラ・バラ・バラ \*ex·pose'—俺たちに明日はない」『デザイン批評第5号』（1968年2月）風土社、pp.12 - 25
15. 「万博と安保・EXPOSE・1968 全記録収録」『デザイン批評第6号』（風土社、1968年7月）内の「\*ex·pose'68 ないかいてくれ、いませがす」の第2回目にあたる4月15日の内容の中に「8つのプロジェクション・デザイン=粟津潔構成・演出、平手泰子撮影による「ホリディ・オン・プリント」と列記されている。また、『粟津潔作品集：第3巻：環境デザインと絵画篇』（講談社、1979年）104、105頁に「シンポジウム・EXPOSE'68「ないかいてくれ、いませがす」12台のスライドプロジェクターによるホリディ・オン・プリント 1968」というキャプションとともに掲載されている写真は、7月に開催された2回目のシンポジウム「変身あるいは現代芸術の華麗な冒険／\*ex·pose'68」にて発表されたものであることが調査で同定できた（根拠：草月会所蔵資料と照合）。
16. 22. 2016年2月11日筆者による西垣泰子氏への取材にて。
17. 松本俊夫「グラフィックと映像」『複製に道路をとれ：粟津潔60年の軌跡』（展覧会図録）川崎市市民ミュージアム、2009年、p.83

## Awazu Kiyoshi and Graphic Design

Awazu Kiyoshi joined the promotional department in Dokuritsueiga (film company) as a part-time worker in 1954, where his first assignment was a poster for the Shinkyō-Gekidan theater company's play *Ishikarigawa*.<sup>(Fig.1)</sup> He instantly attracted attention when his poster for *Give Our Sea Back*,<sup>(1)</sup> <sup>(Fig.2)</sup> Awazu's very first entry in the Japan Advertising Artists Club (JAAC) exhibition, received the JAAC Award in 1955. His posters *Nekrasov*<sup>(Fig.3)</sup> and *Waga Machi* (Our Town),<sup>(Fig.4)</sup> which were exhibited at the JAAC exhibition in the following year, were awarded Encouragement Prizes, and Awazu became a member of the JAAC.

JAAC was established in Tokyo in 1951 with the aim to promote artists specializing in advertising art. After expanding its operations across Japan "as a national organization for designers working in the field of visual design, that contributes to social and cultural prosperity while pursuing an improvement of design" in 1952, JAAC started accepting submissions from the public in 1953. From around 1955, when Awazu won the JAAC Award, he was joined in the list of award winners by such leading postwar Japanese graphic designers as HOSOYA Gan, SUGIURA Kohei, WADA Makoto, KATSUI Mitsuo, TANAKA Ikko, UNO Akira, TANAAMI Keiichi, FUKUDA Shigeo and YOKOO Tadanori.<sup>(2)</sup> Amidst the fresh whirlwind in the realm of graphic design caused by up-and-coming young designers, Awazu contributed to the realization of the first World Design Conference to be held in Japan in 1960, being involved in the start-up of an executive/operating committee in 1959 as a graphics representative.<sup>(3)</sup>

With this Design Conference in 1960, and subsequently, the 1964 Tokyo Olympics, preparations for the Expo '70 Osaka, the graphic design exhibition "Persona" in 1965, and the breakup of JAAC in 1970, the 1960s were an era of dramatic change and development in and around the design world. Awazu was involved in the Metabolism group of architects that was formed at the occasion of the World Design Conference in 1960, and in the design of signage for the Meishin Expressway, which opened in 1963. He was further in charge of design of the Japanese pavilion and the "Expo-land" amusement park at the Expo '70 Osaka. Around the same time, Awazu designed – next to posters and other graphic items – also sets for movies and stage performances by the likes of SHINODA Masahiro and TERAYAMA Shuji,<sup>(Fig.5)(Fig.6)</sup> and was actively involved in the launch of the quarterly *Design Hihyo* (Fudoshia, 1966-1970) as editor in charge and contributor. In addition, while organizing and participating in exhibitions and symposia, Awazu expanded graphic design from advertisements, books and other print media to architectural dimensions such as murals and gardens, and further even, to spatial design and text. At the same time, in parallel with his practical work, Awazu was occupied with the organization of his own "Theory on Visual Communication."

## Shift in Perception: From graphic to visual

*Shift in Perception*<sup>(Fig.7)</sup> is a poster-sized relief that Awazu made in 1963, and that was featured in the "My Idea" section of the 13th JAAC exhibition.<sup>(4)</sup>

Awazu printed a fingerprint onto the lower part of a white painted B1-sized panel. The fingerprint is Awazu's own.<sup>(5)</sup> One section of the fingerprint was cut out and moved – indicated by an arrow – to the right next to the image. From there, another arrow points down to a 9 x 9 cm square, on the left of which is a row of relief plates one third, two thirds, and the full size respectively of that square, the surfaces of which are covered



Fig.1  
Awazu Kiyoshi, *Ishikarigawa*,  
1954 [poster • design]



Fig.2  
Awazu Kiyoshi, *Give Our Sea Back*,  
1955 [poster • design]



Fig.3  
Awazu Kiyoshi, *Nekrasov*,  
1956 [poster • design]



Fig.4  
Awazu Kiyoshi, *Waga Machi*,  
1956 [poster • design]



Fig.5  
Awazu Kiyoshi, Film "Double  
Suicide at Ten no Amijima" (director:  
Shinoda Masahiro), 1968



Fig.6  
Awazu Kiyoshi, *Set and Masks for  
INUGAMI*, 1969

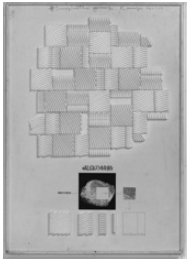


Fig. 7  
Awazu Kiyoshi, *Shift in Perception*,  
1963 [poster · design]

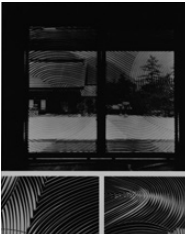


Fig. 8  
Awazu Kiyoshi, *Izumo Shrine*  
*Steel Gate*, 1963



Fig. 9  
Awazu Kiyoshi, *Tsuyama*  
*Culture Center. Wall and Garden*,  
1965

with multiple undulating lines. The shape of the accumulation of reliefs of the same three patterns attached at various angles on the upper part of the panel resembles that of the fingerprint below. An inscription next to this fingerprint reads “sekkei no genkei (original design),” which suggests that Awazu regarded the fingerprint as the “original design.” In his column “My Form” in 1963, Awazu remembers that he had been implementing design using fingerprints “since four or five years ago,” as he “seemed to find unknown facts of life by silently watching the infinite motion of black and white lines.”<sup>(6)</sup> I would like to compare this viewpoint of Awazu, who detected in his own fingerprint the potential of “original design,” with the purpose of visual design formulated in the “Introduction to Theory on Visual Communication” that Awazu published in *the Musashino Art University Research Bulletin* in 1964.

“Introduction to Theory on Visual Communication” marks the beginning of Awazu’s speculation on the nature of visual design after having encountered global views at the Design Conference. Here Awazu stresses the independent and organic nature of the communicative function of the sense of vision, creates a world in which visual design cannot be verbalized, and defines the discovery of new meaning in the invisible world as “revealing.” The archetype of this he compares to a map, claiming that the map can function as an archetype of visual design as soon as “a uniquely visual system is generated within the fluid process of transformation,” presenting an inherent or subjectively derived, uniquely visual space/existence, different from the completed function of objective communication. Awazu considers such subjectivization of objectified things to enable a “shift of the coordinate axis from common experience to extraordinary perceptual experience,” and thereby facilitate “new perspectives,” or in other words, “creation.” While further pointing out the aspect of estrangement in the relationships between man and nature, and mind and matter since the birth of civilization, he defines the direction of visual communication as clarifying the “awareness of the human being as a being that is neither machine nor god.” “When looking deep down into the structure of the human being, one can see an explicitly abstracted configuration.”<sup>(7)</sup>

In light of the above, let me return to speculation on the “fingerprint.” Awazu likened the fingerprint to a “map as an excellent translation of a spherical object on a flat surface, or a pattern visualizing invisible air currents or meteorological phenomena,” and discovered that “electric waves and ripples of water, as well as geological faults and mineral particles, are strangely similar to the inner structures of plants and various other schemes in nature, humans and society.” He eventually begins to regard the fingerprint, which is “not exactly new” as objective data, as an “actual shape,” and commences its transition into the realm of the extraordinary. It certainly was in *Shift in Perception* that he suggested as “My Idea”, the idea that the possibilities and methods of visual design lie in such “shift in perception,” referring to the shape of the fingerprint as “original design.”

Around the same time, Awazu designed an steel gate for the Izumo Taisha Shrine’s treasure house, designed by KIKUTAKE Kiyonori.<sup>(Fig. 8)</sup> While Awazu’s involvement with architecture dates back to his participation in the Metabolism group that declared their foundation in the form of a book at the World Design Conference in 1960, it was this steel gate that marked his first work on an actual architectural object. Basically abstract, the design of the door with its undulations and intersections of ripple-like streamlines is at once reminiscent of such natural phenomena as clouds, water or air, while the use of steel conjures the image of flowing energy. The mural relief Awazu created in 1965 for the Tsuyama Culture Center shares the same subject matter, and was made by the same approach as the Izumo Taisha’s steel gate. In order not to spoil the character of the concrete, Awazu drew lines directly onto the large wall surface, and assembled a design in which planar units created through severalfold lines overlap.<sup>(Fig. 9)</sup>

## Graphic design exhibition “Persona” (1965)

Up to this point, Awazu’s design, like that of Ben SHAHN for example, had been based on illustrations depicting concrete human figures, but evolving from the fingerprint, from around the time of the 1960 World Design Conference he shifted to design methods mixing concrete and abstract elements, such as creating shapes by repeating or layering parallel flowing lines, depicting clusters of hands or eyes, juxtaposing various name seals, or combining such elements with human bodies, heads or hands. Multiple parallel lines, geological layers, particles, dots, stains, maps… A first overview of Awazu’s original design that was established by all these things was provided in his works shown at the graphic design exhibition “Persona.”

The “Persona” exhibition was held at Ginza Matsuya on November 12-17, 1965, with Awazu allegedly being the driving force in terms of planning and realization.<sup>(8)</sup> Asked to suggest a name for the exhibition, KATSUMI Masaru is said to have pointed out that “persona” is “the root of many words expressing individuality and personal character,” and suggested “Persona” as a title for the exhibition while stressing the inevitability of social groups “built upon the personal characters and skills of its individual members” rather than being places of “anonymous creation” or “suppressed individuality.”<sup>(9)</sup> There is little material documenting the exhibition, and an index of featured items have not been found. Exhibited works included 33 sheets of almost square paper printed with images and texts.<sup>(10)</sup> These can be considered as representing the basic components of Awazu’s original design language. A file of Awazu’s handwritten drafts with a cover reading “Persona: international exhibition of graphic exhibition in Tokyo” and “Awazu Kiyoshi 1960 – 1965 →” contains specific plans of 15 out of the 33 designs, with names of persons that Awazu had been in contact with added next to each title.<sup>(Fig.10)</sup> On another page is a list of 16 names, under a headline that translates into “To my friends.”<sup>(Fig.11)</sup> These “friends” are people from various fields, including musicians, poets, critics, graphic designers, filmmakers, architects, novelists and other creative individuals that supposedly excited Awazu’s curiosity and inspired him to “promenade” in a “process of transformation.”

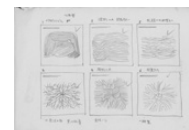


Fig. 10  
Awazu Kiyoshi, *Drafts for International exhibition of graphic design in Tokyo 'Persona'*, c. 1965

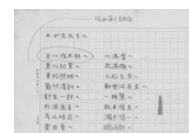


Fig. 11  
Awazu Kiyoshi, *Drafts for International exhibition of graphic design in Tokyo 'Persona'*, c. 1965

## Assemblage and Environmental Art: Spatial expansion and reproduction through printing technology

The “Theory on Visual Communication,” a transcription of the contents of Awazu’s lecture given in 1968, contains several examples of Awazu’s advance of a “unique systematization of visual communication” in pursuit of his goal of a “visual revolution” that he had set up in the “Introduction to Theory on Visual Communication.” Premised on the principle of printing, here Awazu makes further explorations into new possibilities in visual communication. He refers once again to the maps made by Herbert BAYER, and acknowledges his influence as a pioneer in terms of “expanding his territory rather than limiting his work as a designer to one specific field,” with a “realm of vision extended from flat surfaces to temporal, material and environmental aspects.” Defining the characteristic quality of Bayer’s maps as “covering the meanings of things while translating them into totally different forms of expression,” Awazu suggests that graphic design requires a fundamental synthesis of visual communication based on the “conditions for determining how to reconstruct objective facts,” and accordingly attempted to “develop the ideas of graphic design a little bit further by applying them within such things as moving images or spaces, without relying on printing technology.”<sup>(11)</sup>

Two murals designed for the “1st Japan Art Festival: Japan 1960s” that was held from March 21 until April 23, 1966, at New York’s Union Carbide Building seem to exemplify this attitude. For the production of the “two large murals” he was commissioned to design on Japanese traditional themes, Awazu purchased several hundred magazines published between 1958 and 1963, and composed in two images a “Japan that



Fig. 12  
Awazu Kiyoshi, *Japan Art Festival  
Dynamic Photo Assembly*, 1996

manifested itself where everything was cut into pieces".<sup>(Fig.12)</sup> One of them revolved around technology as a subject matter, the other around energy, in an attempt to illustrate an "environmental Japan completely different from the Japan represented by Ise and Izumo." Awazu enlarged images "montaged in a parquet style" into a picture about 25 centimeters high and 30 centimeters wide. Through this process, he realized that he could get "an unexpected, accidental effect when gathering all fragmental aspects of Japan together," and emphasized the definition of the "procedure of recomposing." He went on to repeatedly implement design methods involving the procedure of recomposing single parts such as "hands only," "feet only" or "eyes only" extracted from existing print media, and thereby opened up new possibilities in visual communication.<sup>(12)</sup>

## Multiple Projection: \*ex'pose / Release All Senses

Concurrently with the launch in 1968, Awazu developed "ex'pose" at once in the two different dimensions of magazines and spaces. First of all, there were two magazines. The January 1968 issue of *SD* featured a set of gravure pictures as part of a special feature titled "Approach to the Theory on Tactile Environment." The spreads that began with an image of a woman covering her naked body with a piece of cloth, and superimposed with a photograph of a skull, along with the slogans "makurihirogeru (expose)," "release all senses" and "go!," appeared like mandalas of contemporary society with infinitely spreading information arranged in intense, massive spaces that were monochromatically printed in scarlet, purple and indigo respectively.<sup>(13)</sup> Published in volume 5 of the quarterly *Design Hihyo* (February 1968) was a text with the title "bara • bara • bara • \*ex • pose' – No tomorrow for us," at the end of which Awazu declared:

*In all expressive fields, I resolve to remove not only the boundaries among forms of expression; I will remove class, category, disparity and the hierarchies that have appeared in art. And "expose" that!*<sup>(14)</sup>

Aiming to make his audience feel with all body senses the extension of visual experience triggered by the acceleration of the computerized network society, and the increased range of human activity, Awazu applied his graphic design in the form of multiple slide projection. In *Holiday on Print (Design for 8 Projections)*,<sup>(Fig.13)</sup> shown at the symposium "\*ex-POSE'68" on April 7, 1968 at Sogetsu Kaikan Hall, the space was irradiated by reassembled and re-edited images that were replicated yet disconnected from their context in the magazine. As the eye tries to grasp these images, they immediately disappear again in the light and darkness together with the flicker of the slides. This was apparently accompanied by the impromptu sound of HARA Hiroshi and a number of other speakers Awazu had invited to participate in the symposium, turning the channels of "three radios and two TV sets" placed on the stage.<sup>(15)</sup> NISHIGAKI (formerly Hirate) Yasuko, at the time not yet Awazu's official assistant, remembers how Awazu and IZUMI Shinya went out and bought magazines from used book stores, and boldly cut out photographs from the pages as part of their design preparations for the Expo '70 Osaka. She further testifies that, under Awazu's direction, she prepared the slides for this multiple projection, and placed them into the projector's carousel. This multiple projection represented a preliminary stage of the 192 screen "Mandala-rama"<sup>(Fig.14)</sup> that Awazu eventually completed and exhibited in the "Symbol Zone" at the Expo '70 Osaka.<sup>(16)</sup>

In August of the same year, Awazu presented another multiple projection, *The Environment for Four Projections(A)*, unveiled at the exhibition "Trends in Contemporary Japanese Art" at The National Museum of Modern Art, Kyoto.<sup>(Fig.15)</sup> In this video installation making use of the exhibition space's entire rectangular area, twelve screens were suspended from the ceiling, onto which images were projected from four slide projectors on each of the four walls. MATSUMOTO Toshio, who had shown his first multiple projection *For My*

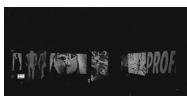


Fig. 13  
Awazu Kiyoshi, *Holiday on Print  
(Design for 8 Projections)*, 1968,  
Sogetsu Art Center



Fig. 14  
Awazu Kiyoshi, *Expo '70 Symbol  
Zone Theme Pavilion: 192 screen  
'Mandala-rama'*, 1970

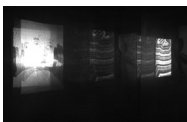


Fig. 15  
Awazu Kiyoshi, *The Environment  
for Four Projections (A)*, 1968



*Crushed Right Eye* (tsuburekakatta migime no tame ni) at the aforementioned “\*ex’pose’68,” commented on *The Environment for Four Projections(A)* by valuing especially the fact that, while displaying traces of the distinctive lines, figures and colors of Awazu’s images, the “visuals are entirely composed of 35 mm slide positives made from previously printed images,” whereas the “perspective of repetition, transformation, and reconfiguration of quotation fragments and contexts is extended to the relationship between the different media of print and imagery,” to ultimately create “reproductions of reproductions” that stimulate the viewer’s intellection.<sup>(17)</sup>

Through such activities, Awazu Kiyoshi continued to examine and apply the multifariousness and transforming nature of graphic design within the relationship between humans and spaces (environments). The publication of Awazu’s “visual communication theory” in the form of a book in 1969 marked the end of one chapter, and the start of a new era that began with the Expo ’70 Osaka and the breakup of the JAAC.

#### Note

1. This poster of a fisherman’s appeal was made after having witnessed the situation of a fishing village bereft of the sea as a US military firing range during a visit to Katakaimura in Kujukurihama, Chiba, in 1954. Awazu patchworked the fisherman’s kimono out of old clothes that Awazu himself used to wear as a child.
  2. Awazu joined the central committee in 1960, and became a key person of the Japan Advertising Artists Club (JAAC) as a judge from 1962 until quitting this post in 1969, the year prior to the breakup of the JAAC.
  3. Young designers at the time met up almost every night to discuss the future of graphic design. For a more extensive description, see also the interview with Sugiura Kohei on pp.90 - 92.
  4. There appears to exist no index of works featured in the Japan Advertising Artists Club (JAAC) exhibition. Details regarding Awazu Kiyoshi’s participating in the JAAC exhibition are based on articles on the exhibition in magazines such as *Design* (Bijutsu Shuppan-sha) and *Idea* (Seibundo Shinkosha).
  5. The fingerprint used for *Shift in Perception* coincides with an illustration in Awazu’s column “My Form” that begins with the line “This is my fingerprint...” (Yomiuri Shimbun, evening edition, February 23, 1963)
  6. Column “My Form” (Yomiuri Shimbun, evening edition, February 23, 1963)
- Fingerprints frequently appear in Awazu’s posters after 1958. In a photograph taken in 1957, Awazu can be seen standing with Sugiura Kohei and Hosoya Gan in front of an enlarged picture of a fingerprint. (*Awazu Kiyoshi Works Vol. 3*, Kodansha, p.197)
7. “Introduction to Theory on Visual Communication”, in *Musashino Art University Research Bulletin*, 1964, p.84
- As mentioned by Awazu himself in his writing, his theory shows a strong influence from the book *The New Landscape in Art and Science* by György KEPES that was published in 1956 by Paul Theobald and Company. Sugiura Kohei points this out in his interview (p.91) as well.
- A photography exhibition with the same title was shown in 1960, and in 1965, Bijutsu Shuppan-sha published a complete Japanese translation.
8. *Awazu Kiyoshi Works Vol. 3: Environment and Art*, Kodansha, 1979, p.199
  9. *Persona: Exhibition of Graphic Design in Tokyo 1965* (exhibition catalogue), 1965, p.5
- The exhibition featured works by eleven young Japanese graphic designers – Awazu Kiyoshi, FUKUDA Shigeo, HOSOYA Gan, KATAYAMA Toshihiro, KATSUI Mitsuo, KIMURA Tsunehisa, NAGAI Kazumasa, TANAKA Ikko, UNO Akira, WADA Makoto and YOKOO Tadanori – as well as five specially invited creators: Paul DAVIS (USA), Louis DORFSMAN (USA), Karl GERSTNER (Switzerland), KAMEKURA Yusaku, and Jan LENICA (Poland).
10. Regarding existing items, the collection of the Musashino Art University Museum & Library includes a total of 22 pieces that are similar in kind, but different from the items in the collection of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa. The 33 items in the latter’s collection were contained in a vermillion paper-made case – the same color and material as the exhibition’s catalogue.
  11. Awazu Kiyoshi, “Theory on Visual Communication” in *Design no Ryoiki: Gendai Design Kouza=4*, Fudoshia, 1969, pp.91-152
  12. *ibid.* pp. 140-141
  13. “Gravure・Makurihirogeru (EXPOSE)” in *SD*, January 1968 issue, pp.9-32
  14. “bara・bara・bara・\*ex・pose’ – No tomorrow for us” in *Design Hihyo No. 5* (February 1968) Fudoshia, pp.12-25
  15. “8 Projection Design - Holiday on Print: composition and direction by Awazu Kiyoshi photograph by Hirate Yasuko,” is listed within the second installment (April 15) of “\*ex・pose’68 Nanika Ittekure Ima Sagasu (Say Something Now, I’m Looking for Something to Say)” included in “Banpaku and Anpo・EXPOSE・1968 All Documents” in *Design Hihyo No. 6* (Fudoshia, July 1968). Furthermore, a photograph with the caption “Symposium・EXPOSE’68 ‘Nanika Ittekure Ima Sagasu Nanika Ittekure Ima Sagasu’ ‘Holiday on Print’ by 12 Slide Projectors 1968” on pages 104-105 of *Awazu Kiyoshi Works Vol. 3: Environment and Art* (Kodansha, 1979) could be identified as having been unveiled at the second symposium “Henshin Aruiwa Gendai Geijutsu No Kareina Boken \*ex・pose’68” in July. (Cross-check with the Sogetsukai’s archival documents)
  16. Interview with Nishigaki Yasuko on February 11, 2016
  17. Matsumoto Toshio, “Graphic and Film” in *Fukufukusei ni Shinro wo Tore: Kiyoshi Awazu Retrospective: Re-Production* (exhibition catalogue, Kawasaki City Museum, 2009), p.83