

インタビュー：杉浦康平（グラフィック・デザイナー）

取材日：2016年2月10日（水）

場所：杉浦康平プラスアイズ

取材者：北出智恵子（金沢 21 世紀美術館キュレーター）

商業デザインからグラフィック・デザインへ：日本宣伝美術協会展、粟津潔との出会い（1950年代後半）

北出智恵子（以下、K）：粟津潔が日宣美賞を 1955 年に、杉浦康平先生はその翌年の 1956 年に受賞されています。粟津と杉浦さんのご活動は、杉浦先生が 1964 年にウルムに行くまでは並走して活動されていたように見受けられます。ですが、2 人のグラフィック・デザインは全く異なりますね。

杉浦康平（以下、S）：真逆ですね。対極…と言ってよい。50 年代後半から、日本の新しいグラフィック・デザインの動きが始まったという論考が幾つも書かれ、そういう中で、粟津潔と私の場合はひとつの対立軸として書かれる場合が多かった。1961 年 8 月 2 日付の読売新聞の紹介記事では、私と粟津潔の作風を対照的な資質だと定義して、「粟津の土俗的、生物的」に対して「杉浦は近代的、宇宙的ビジョン」だと記しています。多分、大岡信さんが書かれた記事だと思います。大岡さんはあの頃読売新聞記者で、ペンネームで書いていた。⁽¹⁾

K：戦後のデザイン界、特にグラフィック・デザインの発展に大変貢献されたかと思いますが、同時に、想像を遥かに越えるほど大変だったことかと思えます。

S：グラフィック・デザインの胎生期ともいうべきか、未知で取り組むべき主題が眼前に山のように見えていたということですね。問題が見えないと挑むことも出来ない、答えを出すことが出来ない。私達がデザインを始めた頃は 360 度、全方位に問題が積み重なり、どれに取り組んでも一生懸命にやれば、実りある答えを見つけることが出来るといった時代でした。未開拓の世界が大きくひろがっていた時代だったと思います。今ではごく普通にグラフィック・デザインと言い

ますが、当時は商業デザイン、その前は、図案だとか意匠などと呼ばれていた。ちょうど商業デザインからグラフィック・デザインへ、漢字の名づけからカタカナ文化へと移行する変わり目に、私達 2 人の出現が重なっていたわけです。

50 年後半から 60 年代初頭は、日本の経済成長期の出発点です。一歩足が前に出た…という時代です。それにつられて、産業界から、それまでの図案的な、意匠デザイン的な発想からの脱皮の要請が始まっていた。日本が門戸を世界に向かって開いたという時代ですね。海外からの情報も次々と流れ込む。粟津さんや私達は、世界からの新しい情報を最初に胸いっぱい吸い込む世代になったわけです。

K：杉浦先生が 1956 年に日宣美展に応募されたきっかけは何ですか。そして、当時、日宣美展はどういう存在だったのでしょうか。

S：私は東京芸術大学出身ですが、学んでいたのは建築だったので、日宣美展がデザイナーの登竜門としてどれほど大きな存在なのかはほとんど理解していなかった。

学生時代、私は山城隆一さんの詩情あふれる仕事が好きで尊敬していた。建築科を出るとすぐに山城さんの元へアルバイトに行きました。山城さんに私がそれまで作った仕事を見せたのが、レコード・ジャケットのデザインだったのですね。^(Fig.1) その時山城さんが「杉浦くん、これはね、今度の日宣美展に出しなさい」と言うのです。私はこの組織を知らなかったから良い返事をしなかったのですが、山城さんの方が先へ話を進める形で、提出する作品も選んでくれたのです。それで応募したら、日宣美賞を受賞してしまった。だから私としては、いったい日宣美とはどのような人達の組織なのか…をあまり知らないまま、日宣美に組み込まれることになったわけです。

この日宣美賞の授賞式の時、賞状をもらって間もなく、私の脇に歩いて来て「僕もこの賞去年もらったんだよね」と一言告げたのが粟津さんでした。これが、最初の出会いです。

私の家は東北沢（世田谷区）にあり、日宣美賞受賞の頃は母親や家族と一緒に住んでいました。父は私の芸大入学の年に亡くなっていた。粟津さんは日活の宣伝部に勤めていたのですが、毎晩のように私の家



Fig.1
杉浦康平《LPジャケット》1956年
(8点1組・デザイン)

に来ていたのです。会うたびに、今日のデザインの状況について、これからのデザインをどうすべきか、日宣美は何か、図案界の長老達のこと…など、私にデザインの現状を教えてくださいました。夜遅くまで話しこむ。そんな関係でしたね。

なにしろ粟津さんは、これはと思う人や場所があると、そこに入り浸るという習性がある。私の母が「今晚も一応一人分の食事を多く作っておくわね」…という、必ず、粟津さんが現れるという感じでした。粟津さんにつられるようにして、日宣美で賞をもらった他の若い人達も、一体どんな仲間がいるのか、これからどのようなことが自分達の未来に起こるのかを知りたいと、私の家によく来るようになる。宇野亜喜良、細谷巖くんなど、当時の日宣美の賞を次々と受賞していた人達が夜な夜な集まっていた。グループを作ったりしていませんが…。

私の場合は、高島屋に少しの間勤めたのですが、それ以降は、一切、グループにも会社にも属さずに独りで活動していた。粟津さんも日活を辞め、独立する。細谷くんはライトパブリシティという、当時の日本の第一線の広告会社で活躍していた。彼とともに、ライトパブリシティの人達も、よく私の家に来ましたね。つまり私の家を中心にして、まるでゴンズイ（魚）の塊のように、動的な人がたまっていったわけです。

K: 世界から新しい情報を「胸いっぱい吸い」込んだ最初の世代とのことですが、どのように受容できたのでしょうか。

S: 本ですね。輸入されはじめた海外の文献や、国内の本。私はとりわけ本を買うために、一生懸命仕事をしました。京橋に本店があった東光堂という本屋があり、西ヨーロッパやアメリカからの輸入本を専

門に扱ってました。大きなリュックに大量の本を詰め込んで担いで持ってきてくれる河合さんという中年の女性がいて、私達が知りえなかった海外書を次々に紹介してくれた。その女性の絶大な努力がなかったら、日本のグラフィック・デザインや建築家の若手の目覚めはかなり遅れていたと思います。彼女はデザイナーごとの好みを覚え、的確に本を選んで持ってくる目利きの人だった。デザインの名著、問題の書は、皆が東光堂を通して手に入れていた。一冊一冊が高い本ばかりなので、私達は買うのも大変だった。むろん東光堂の利益はあがっていたと思いますが。

K: その中で杉浦先生が特に影響を受けた本はありますか？

S: 私の場合はその頃には、千に近い本をこの眼で見ることができたので、色々あります。一例をあげれば、ケベッシュの『ニュー・ランドスケープ』という展覧会を本にしたものです。⁽²⁾ 粟津潔もその本の影響を大変受けていました。ヴィジュアル・コミュニケーションを考察する時には、必ずその中の写真を参照していた。ミクロコスモスからマクロコスモスにいたるその当時の科学技術が補え得た科学写真が多く掲載されている。これまでに見たことのない Our New World の出現でした。当時、こうした科学写真を集めようとするならば、印刷の悪い科学雑誌しかなかったのです。美術本もむろん、まだそこまで眼がとどかなかった。入手したのは1958年頃でしょうか。日本に輸入されるのに1年程かかるので…。世界デザイン会議前は、この本に詰めこまれた視覚世界を前にして、興奮していた。私達の世界観を一変させた本ですね。

K: 粟津も杉浦先生も、日宣美賞受賞の翌年から会員になりしばらく審査員もされておりますね。

S: 他の美術団体ですと、画壇における師弟関係が強いので、若い人達が表に出るのは容易ではなかった。だが日宣美は若い団体、新しい団体なので、むしろ若い人達を積極的に登用して、開かれた会、世代を超えた会にするという思いが、亀倉雄策さんを中心にしたコアメンバーの考えだったのです。日宣美の初期にあって亀倉さんは文化全体に渉る人脈との深い関係や目配りがあり、左でも右でも、思想を超えて重要だと思う人達を審査委員などに登用していた。そういう流れで、若者の代表としての粟津や私や田中一光あたりに眼がとどいていた。私は受賞後、間もなく、粟津さんとともに審査員にされました。

派閥形成が多い美術団体、芸術家グループの中では、日宣美は比較的開かれている、民主主義的な組織でした。ですが、一つだけ、基本的な問題があった。日宣美は全国的な組織なんですね。地方には人脈の流れというものがある。地方の審査員が目をつけている人が全国審

査で落ちてしまうと、審査の後で陳情、嘆願というものが必ずあり、それを認めざるを得ないということがあるのです。どんな美術団体にもあることでしょうか、日宣美は特にその傾向は強かったかもしれません。こうした公平さを欠く過剰な思いやりについて、私達若いグループは常に問題にし、抗議していました。

また、デザインという行為が商業主義的デザインに集中しているのか…ということも問題にしていた。私と粟津さんの暗黙の了解は、反商業主義。コマーシャル・デザインをほとんどしなかったことです。コマーシャル・デザインとなると、デザイン会社に所属し、その会社にもうひとつ親会社である注文主から仕事が入り、宣伝費の一部としてのデザイン料が入るといった流れの中でデザインの活動があり、デザイナーが潤うことになります。名を成しえたグループの中では、私と粟津さんの2人だけが、それに反旗を翻し、その決心をずっと貫いてきたのです。

「反旗を翻す。たった独りでデザインをする」ということは簡単な行為のように思うかもしれませんが、実は潰されかかったり、流言飛言を流されたり、よほど頑張りつづけないと、今のよう形で生き残れなかったと思うんです。私達は互いの力を足しあって、50年末から60年にかけてをなんとか凌ぎあっていたのです。

例えば日本デザインセンター設立時です。あの時は、目立った才能を一網打尽、産業界の躍進を支える宣伝デザインのために集めて、デザイン会社を作るという動きだった。経団連のような中枢層が集合し、日本の名だたる会社が投資して作った組織です。朝日新聞の浜村淳さん（小川正隆）ほかの批評家も加わり、コマーシャル・デザインの社会化、つまり、社会全体で日本を変えていく高度成長期の企業活動を支援するという動きでした。粟津・杉浦はそうした動きには加わずに、文化的な仕事、あるいは民衆の側に立つ批判的な仕事に務めようと、がんばってきたわけです。極々、少数派でした。

私達が日宣美の審査員になった1959年頃から、デザインは社会的な活動にも目を向けなければならないという動きを生み出した。そして60年に世界デザイン会議が開催され、日本のデザイン界のすべてがぱっちり目を覚ます…ということになるわけです。

デザインの対極を形づくり、同時に共同制作も行いつづけた粟津潔と杉浦康平：1960年デザイン会議に向けて（1950年代末）

S: 粟津さんが私の家をよく訪ねて来ていた頃、日宣美のための作品などを共同で作っていました。粟津さんは、絵は自分で描くけども、文字を組みこみデザインすることは、私や細谷巖の方が上手いというので、彼の絵を使い文字組を私達がデザインする…といった仕事が続きます。この頃はほとんど毎日のように会い、互いの考え方や手法の探求、世界のデザインの見方について…など、自由に交換し合っていた。だから、粟津さんが描く絵に、「こういう風にした方がいいのではないか」と意見を言うとそれが取りこまれたり、彼が私の作品をみて「こうしたらどう」と助言されることもあったのです。

K: 1959年に原水協（原水爆禁止日本協議会）のポスターと一緒に制作されています。(Fig.2) (Fig.3)

S: 放射状の線は私の作図。累々たる人の死骸を思わせる線画、原爆の図のようなドローイングは粟津さん。もっとはっきりした絵だったのだけれど、粟津さんに「線を少し消した方がいい」と提言して、描きこまれた線を少しずつ消してもらい、絶えだえの呼吸を想わせるようなイラストになった。私がある放射光のパターンを載せている。



Fig.2
粟津潔、杉浦康平《ヒロシマの声を世界へ！／第5回原水爆禁止世界大会／広島／原水爆禁止日本協議会》1959年 [ポスター・デザイン]



Fig.3
粟津潔、杉浦康平《原水爆禁止＋核武装反対！／第5回原水爆禁止世界大会／広島／原水爆禁止日本協議会》1959年 [ポスター・デザイン]

K: 次に、当館所蔵の2人の共同作品が『hiroshima nagasaki document 1967』です。(Fig.4) 具体的にどのように共同制作されたのですか。

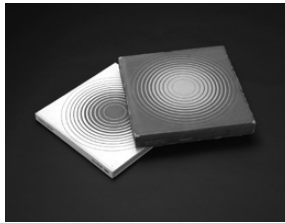


Fig.4
粟津潔、杉浦康平『hiroshima nagasaki document 1967』1961年、The Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs [書籍・レイアウトとデザイン]

S: 実際には、暑い夏の日々、60年に作っていました。東松照明の写真は撮り下ろして、土門拳はすでにあった『ヒロシマ』の写真を使いました。この本も多分、デザイン会議と並行した時期に始めたのではないかと記憶しています。東松照明は、自分の写真をいじられることに対してものすごく嫌がる、極端な人柄だった。だからといって大げんかになることはなく、結局、ほぼ私達の指示に従ってくれた。あの仕事には、錚々たる仲裁役、先導役がいたのです。写真評論家の重森弘庵。美術評論家の瀬木慎一。彼が最初に原水協の仕事、私達に紹介した。それに詩人の長谷川竜生と関根弘。結局、これらの相談役は大枠をつくるだけで、実際の作業は私や粟津さんと、ライトパブリシティで細谷巖の弟子筋の志村正信くんが手伝ってくれました。

K: 表紙を見る限り、杉浦先生の作品に見受けられます。

S: 表紙の幾何学パターンはむろん、私の作図ですね。粟津デザインでは、このようなコンパスを使う仕事はやらない。だが、このような本をつくる場合には、どこまでが誰の仕事…という区分はなくなってしまふ。結局、2人が行ったことは、どのようなストーリーで1冊のこの本を作りあげるかという構成法について、常に話をしていた。出版元の原水協が一軒の家を仕事場として借りてくれたので、和室の床に写真を並べ、あちこち写真やページを入れ変えては検討する。東松照明がやって来ると、自分の写真なのに「こいつはいらねえ」と言って気に入らない紙焼きを蹴飛ばしたりする。そんな、あつけらかんとした関係の中で組みあげていきました。私と粟津さんが主に作業し、時に関根弘や瀬木慎一が手伝ってくれる。原水協の山村茂雄が終始事務局として、全体を仕切っていました。

K: 世界デザイン会議には、杉浦先生はパネリストとして参加していて、粟津は準備運営委員会でグラフィックの代表でした。杉浦さんをパネリストとして選出したのは粟津ですか？ どういう経緯でパネリストになったのですか？

S: 世界デザイン会議のパネリストで、グラフィック・デザインの代表は亀倉雄策さんと私です。あの頃は、黒川紀章が若手の中心、問題提起の立役者で、建築界における粟津と杉浦みたいな人でした。準備委員会が世界デザイン会議の基本的なコンセプトやプログラムづくりを行ったわけですが。私も刻々と議論がこんな風になっているという報告を受けていました。粟津さんはその後、準備委員会の人達と一緒にメタボリズムというグループに組み込まれる。

実は粟津さんは、「なりきる」ことが上手な人なんですね。例えば、私の亡くなった前妻が話してくれたことですが、ある日の会合で私が話していることを粟津さんは聞き、頷いている。ところが彼は、次の私の出ない集会で——私の前妻はそこに出席していたのですが——さっき私が話していたのと同じ話が、粟津さんの口から粟津潔の言葉として語られているので驚いて帰って来た…ということもありました。

粟津さんは、人の意見でも、深く賛同する意見だと、それをいつの間にかスポンジのように自己化して、吸収し尽くしてしまうのですね。何でも入って、粟津的に変容する。次々に「なりきる」粟津潔…(のちに不潔斎を名のったりしたようですが)。そんな粟津さんには私も感嘆しますが、時々首をかしげたくくなるような二面性あるいは多面性があったのです。立ち位置がどんどん変わってゆくという。だがこれはある意味では、天才ともいえる才能なのでしょうね。ベンチャーになり、黒川紀章になり、小松左京になる…。次々に変容していくのです。

粟津さんが変貌していくきっかけには、デザイン会議を契機にしたメタボリズムの人びととの出会いがあるのですが、メタボリの仲間の子的な思考法が彼の体内に次々に埋積していった…ということはあると思います。私もこの頃は、多くの本や人びととの出会いがあり、そのたびに強い影響を受けていますが、粟津さんほど上手に「なりきる」ことはできない。「なりきる」。これは粟津さんの一大特徴ですし、それぞれの時代での変容ぶりを見ていくと、その背景にあるもの、その源が見えてくる。それが面白いところですね。

また、あの時代におけるメタボリズムという言葉は、とても生物学的でオーガニックな語幹でした。新陳代謝という動的な訳語ですね。それまでの建築があまりにもコンクリートとガラスで固く、直角主義の空間構成だった。それに対して、時系列の変化や柔らかさといった生物学的な変化するイメージを持ち込むという(黒川紀章、菊田清訓が主張していたような)思考法は、粟津的なイラストに直接影響を与えてゆく。一方で、彼がオーガニックな諸様を絵画化して示すことによって、メタボリの人達も指針が示されたように思うことが多かったのではないのでしょうか。

市民社会の在り方とデザインの役割：1960年世界デザイン会議以降

S: 世界デザイン会議は、それまで統一のなかった日本のデザイン界全体の再編成であり、相互の交流と変貌にも役立ち、海外との意見交換も活性化した。日本のデザイン界が再編され多様化するきっかけになった…ということは確かです。私はその時に来日したドイツのウルム造形大学の人達にスカウトされたことがきっかけで64年にウルムに呼ばれ、教えることになるのです。

今から考えると、当時の私は、パネリストとして十分な役割を果たさなかったと反省しています。当時、社会を変えていくひとつの方法は、新しいテクノロジー文化であるという立脚点でした。この頃はまだコンピューターの出現以前だったのですが、テクノロジーの先端に立つサイバネティクスなど、社会全体を制御していく新しい考え方を取りこんで、デザインも変化していかなければならない…と主張したと覚えています。日本に立脚したデザイン、アジア的語法によるデザイン…などは、まだ手が届かない主題だった（これらについては、私は、ウルム帰国後に取り組むことになるのですが…）。

59年末から60年初めにかけて、私は私なりに、これまでとは違う手法に取り組んでいました。一つは、東京画廊のカタログデザインを、61年から始めたこと。これは正方形の判型ですが、画家の作品に見合った色々な種類の印刷物、紙質を集めて、バラバラなままでデザインする。緩まないというコンセプトです。ウルムにいる間も遠距離デザインを続けていて、60年代を通して月1回、あるいは2月に1回、同じ形、サイズで作りました。また、雑誌の表紙のデザインなどで、印刷の現場で学びとった新しい手法の実践に着手していた。例えば、2次元の紙の上で3次元物体を表現するにはどうすればいいかということ、一番簡単な手法は影をつける…ということです。影を描きこむと2次元の紙の上に書かれたものが立体物として立ち上がって見えてくる。という錯覚なのですが、60年に私が作った世界デザイン会議のポスターは、この影の原理を強調したデザインです。(Fig.5)



Fig.5
杉浦康平《世界デザイン会議》1960年
[ポスター・デザイン]

グラフィック表現は2次元の紙の上の出来事ですが、私の仕事は初期のものから、3次元だったり多次元だったりするという発想でした。簡単に言うと、3次元デザインである建築とグラフィックの2次元による表現は、色々なかたちで往還可能なのです。私の作品はかなり初期から、そういう3次元性があったとすることが出来ますね。こうした手法は、それまでの図案デザインにはなかった発想法でした。私は建築の勉強をしたから、そういう重層性のあるデザイン手法が着想しやすかったのだと思います。

それから、私は、64年と66年の2回にわたり、ドイツに行きました。ドイツに行く前でも粟津潔と話し続けていたテーマは、「日本から真のデザインが生まれうるのか…」という問題ですね。この事を説明するには時間を要するので簡潔にしますと、西洋の煉瓦積み社会は石で出来た建物です。煉瓦は、ひとつひとつ明快な形を持ち、直角性があります。それを積み上げていくと、さまざまな形の建造物を作ることが出来る。壊す時も、一個一個外していけばよい。いわゆる、分析的・論理的な西欧社会で、煉瓦を積み上げて行くことは、視点を変えれば、大勢の人間が集まる社会、つまり、市民社会をしっかりと作りあげてきた…ということなのです。

一方、日本が明治維新後に行ってきたことは、苦心して積み上げられた煉瓦ひとつひとつの様子を見ずして、その表層を石膏で塗り固めた外形を文明だとして、それをそのまま輸入してしまった。煉瓦を積みあげる苦心の過程を学ぶことが出来ていない…ということです。それが科学を作り、芸術を作っているということが、私がドイツで生活し、ドイツの市民社会で生きていて一番身に沁みて感じたことです。土台がしっかりしないままの疑似西欧化の破綻は、70年代から今日にいたる、日本社会のあちこちに現れていますよね。このまま日本は、近代化を進めていいのかと。

67年に私がウルムから帰って来て間もなく、日本では大阪万博の準備に入ることになる。その段階で、梅棹忠夫を中心にして小松左京、加藤秀俊、林雄二郎さん達が参画した未来学が始まり、それにメタボリの人びとも関わってゆくことになる。結局、万博を実行するようなメンバーは、過去にデザイン会議の準備委員会を形成していた人達の延長です。70年代の未来学の論調を見ると、日本はもはやヨーロッパに並びヨーロッパを越えたという誇りが中心に座っていた。つまり、万博の成果や日本の高度成長は、世界的なものだ…という錯覚だった。これは、市民社会意識、デモクラティックなものが煉瓦のようにしっかりと日常生活を支えているドイツから帰った私の眼には、異常なものだと感じられたのです。

私はウルムから帰国後、粟津さんと会う機会が少なくなった。2人の考え方、デザインの方法論、立ち位置がはっきり分かれていることに気づいていた。こうしたことは体験してみないとわからないものです。そして、体験すると、その先どうしたらいいかと考え抜く。私は

自分の視点やデザインの立脚点を高度成長の対極にある、非西欧的なアジアの自然観や造形観の中に求めることになるわけです。

K: 1965年に開催されたグラフィック・デザイン展「ペルソナ」に粟津が出品したもののの中に、彼が50年代後半から確立していった図案の原型のようなモチーフをほぼ正方形の紙にシルクスクリーンで刷った33点のセットがあります。当館にはその草稿も所蔵されています。その中に「わが友へ」と題し詩人、建築家、音楽家、批評家、写真家、批評家、映画監督、劇作家、グラフィック・デザイナー、小説家の計16名の名前が書かれてあり、各図案の横に杉浦康平先生はじめ、その「友」の名前が付記されています。黒川紀章、磯崎新の名前もありました。粟津にとっては、交友がある、あるいは自分が影響を受けた方々なのかと推測しております。(3)

S: そういうことはあるでしょうね。磯崎さんに関して言えば、グラフィックの中では、私の方が、早くに知り合っているはずで。東京オリンピックの様々な競技のシンボルマークや競技施設のガイドボードなどを作るデザインチームに、私も勝負に任命され、入るように言われたのですが、その時、磯崎を紹介したのは私です。結局、このチームには参加せず、私はウルムに行きましたし、磯崎も一回も参加しなかったということになりましたが。

杉浦康平のグラフィック観

K: 方法論や姿勢が異なる粟津と杉浦先生の間にも、もし、何か共通することがあるとしたら、それは音楽なのではと思ったのですが、違いますか？

S: 私は小さい頃から音楽が大好きでした。だが、粟津さんがクラシックなど聞いているのは見たことがない。デザイナーの中でジャズと言えば田中一光です。デザイナーの中でクラシックといえば、現代音楽に近かったのは私です。粟津さんの場合は音楽というよりも演劇的、映画的…というか、演劇の方から手を延ばした音響という考え方が正しいと思います。または映画のタイトルデザインや草月アートセンターのアクティビティなど。50年代の終わり頃の粟津さんは、演劇「ネクラソフ」(Fig.6)や「野党、風の中を走る」(Fig.7)のポスターを作っていますよね。パフォーマンスは70年代以降ですね。粟津さんとは、ほとんど音楽談義をしなかったですね。



Fig.6
粟津潔《ネクラソフ／一つ橋講堂／新協劇団》1956年
[ポスター・デザイン]



Fig.7
粟津潔《野党、風の中を走る／読売ホール／新製作座》1957年
[ポスター・デザイン]

K: 杉浦先生のグラフィック・ワークを拝見していると、振動、リズム、ゆらゆらする波動や波紋の拡がり、多方向性などを感じます。

S: 例えば写真のレイアウトに関して言えば、写真というメディアは、本などにして固定して綴じてはいけないものです。時系列にして並べるか、そこに出てくる人物を中心に並べるか、あるいは、中を貫く主題によって並べるか…、編集する視点に従って、その都度配列が変わることになる。またそれを綴じるとなると、本というのは、前からでも後ろからでも読めるという形体ですが、背で綴じるという構造上の特性で決定的に固定化されてしまうことになる。また見開きページが一単位になるので、右ページと左ページの重要度にも違いができる。フレーミングや配列などの問題が生じてしまう。ですから私は、写真集は、本来自由に配列替えができる、買った人が自分の好みで変化させうる…というものでありたいと考えます。こうしたことを私が実践したブックデザインが川田喜久治の『地図』なのですね。(Fig.8) 全ペー

ジが観音開きになる製本です。広げたページを次に逆折りにすると、写真の配列が変わり、見え方がまるっきり変わってゆくというものです。こうした可変構造の中に写真を並べることで、写真相互の関係性に融通性をもたらしようなデザインを試みたりした。

K: 1968年9月号の『美術手帖』の富岡多恵子氏による取材記事では、杉浦先生のアプローチは、「コミュニケーションの受け手として怠惰」で「無愛想」であるという事実に対して、「裏側からアプローチ」し、「ひっくり返して、モノらしいかたちを提出」することにより、見る側が「モノのモトをビジュアルなイメージで追う」と記されていました。⁽⁴⁾ 可変性があるものだと気づくことは高度で難しいことのように思います。わかった時の驚きや嬉しさは数倍もあるかもしれないですが。

S: デザインとは、ある意味で、人を驚かせるものでないといけけないのです。それに触れた時、出来うれば人生観が変わる程の異次元の大衝撃を受ける…というような。手にした時に「すごいな…」と思われないものは、作ってもしようがない。だから私も粟津さんも絶えず皆に驚きを与えるような「次元ずらし」を試みた。たった1枚分の紙なのに、人生を時に変えたり、人の心を大地から浮き上がらせたりするようなことが出来るような力を持つものを作ろう…というのが、多分、私も粟津潔も目指してきたことだと思います。

K: 杉浦先生は「デザインとは何なのか?」「どういうものであるべきかを考える」ということを常に仰っています。

S: 当然のことです。粟津さんも私も、最初に出会った時から2人の共通語はなにかというと「デザインとはなにか?」、要するに「…だ」ではなく「…か?」ということです。「なにか?」という絶えず不確定で浮遊するものに挑もうとする。それは今でも問い続けているテーマですね。ですから、「デザインとはなにか?」というのは私達のどんなデザインの中にも、最初のページから最後のページにいたるまで潜んでいる言葉なのです。

(編集: 北出智恵子)



Fig.8
杉浦康平《川田喜久治『地図』》1965年、美術出版社
[書籍・装幀]

註

1. 1961年8月2日読売新聞掲載記事情報は、白田捷治の提供による。また、杉浦康平の活動詳細については、白田捷治著『杉浦康平のデザイン』(平凡社新書、2010年)など参照
2. György Kepes, *The new landscape in art and science*, Paul Theobald and Company, Chicaco, 1956
3. p.69 図版参照
4. 富岡多恵子「杉浦康平・知覚の瞑想者」『美術手帖』(1968年9月号/第302号)美術出版社、pp.128-135

Fig.1,5,8: 写真提供 杉浦康平プラスアイズ

Interview: SUGIURA Kohei (Graphic Designer)

Date : Wednesday 10 February 2016

Place : Sugiura Kohei PlusEyes

Interviewer : KITADE Chieko (Curator, 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa)

From commercial designer to graphic designer: the Japan Advertising Artists Club exhibition and first encounter with Awazu Kiyoshi (late 1950s)

Kitade Chieko ("K"): Awazu Kiyoshi won the Japan Advertising Artists Club (JAAC) Award in 1955, and you won it the following year, 1956. Your activities as designers appear to progress in parallel until you moved to Ulm in 1964. Your and Awazu's graphic design work, however, is entirely different.

Sugiura Kohei ("S"): Complete opposites. Polar opposites...we can say. Several theses have been written saying the new Japanese graphic design movement began in the late 1950s, and in them, Awazu Kiyoshi and I are frequently depicted as a kind of focus of confrontation. In an introductory Yomiuri Shimbun article dated August 2, 1961, Awazu's style and my style were defined as contradistinctive in character. Whereas Awazu was "folkish and biological," I was "modern with a cosmic vision." It was, probably, an article written by OOKA Makoto. In those days, Ooka was a Yomiuri Shimbun newspaper journalist, and he wrote using a pen name. ⁽¹⁾

K: You contributed greatly to the development of Japanese design after the war, and particularly that of graphic design. It was, I think, a difficult undertaking far beyond our imagining, however.

S: It can be called the embryonic period of graphic design, and we faced a veritable mountain of unknown issues we had to tackle. If you cannot see the problems, you cannot challenge them or find answers. Around when we began doing design, the problems were piling up in all directions, 360 degrees around us. It was a time when no matter which one we chose, we could find a fruitful answer if we tackled it with all our might. It was an era when the territory yet to be pioneered was still enormous. These days, graphic design is something quite common, but at the time, it was called commercial design, and prior to that, *zuan* (designing) or *isho* (design). Awazu's and my appearance coincided with the juncture when commercial design became graphic design, and such labels went from kanji to kana loan words.

The late 1950s and early '60s was the very start of Japan's economic growth. The nation had just come out of the starting blocks... It was such a time. Propelled by this, the industry began to demand that the old concepts of *zuan* and *isho* be thrown out. It was a time when Japan was at the threshold and opening to the world. There was a new flow of information from overseas. Awazu and we others were the generation that first deeply inhaled this new information from the world.

K: What occasioned your application for the 1956 JAAC exhibition? Also, what kind of reputation did the JAAC have at the time?

S: I graduated from Tokyo University of the Arts, where I studied architecture, so I was almost not aware how important the JAAC was as a gateway for a designer. In my university days, I liked and respected the richly poetic work of YAMASHIRO Ryuichi. On leaving the architectural department I went directly to work under Yamashiro. I showed him a record jacket design as a sample of my work until then. ^(Fig. 1) Yamashiro at that time told me, "Sugiura, this work is something I want you to submit in the next JAAC exhibition." Not knowing what that was, I made

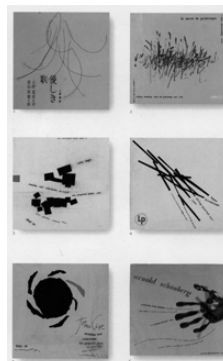


Fig. 1
Sugiura Kohei, LP Jacket, 1956
[8-item set design]

no clear answer, but Yamashiro took charge and even chose a work for me to submit. And upon submitting it, I won the JAAC Award. As such, I came to get involved in the JAAC without really knowing what kind of organization it was.

During the award reception ceremony, just after I received the award, the fellow walking beside me announced, "I also won that award, last year." That was Awazu. It was our first encounter.

My house was in Higashi-Kitazawa (Setagaya ward), and at the time of my JAAC Award reception, I was living with my mother and family. My father had died in the year I entered art university. Awazu was employed in the promotional department at Nikkatsu (film company), but he came to my house almost every evening. Every time we met, he would tell me about the state that design was in—the current situation of design, where design needed to go in the future, what the JAAC was, about the old-timers of the *zuan* design world, and so on. We would talk until late at night. That was our relationship.

It was Awazu's habit, if someone caught his interest, to spend all his time hanging out with that person. Whenever my mother said, "I will make an extra portion of food for dinner tonight, just in case," Awazu was sure to show up. Other young people too who had won awards at the JAAC also frequently came by, as if drawn by Awazu, wanting to know who was hanging out and what kind of things could they expect to happen in their future. UNO Akira, HOSOYA Gan... successive winners of the JAAC Award gathered night after night. We were not particularly forming a group, though...

In my case, I was briefly employed at Takashimaya department store, but thereafter, I only worked independently without joining any groups or companies. Awazu also quit Nikkatsu and went independent. Hosoya was active at one of Japan's leading advertising companies at the time, Light Publicity. Other people from Light Publicity would frequently come with him to my house. In other words, with my house as a center, all kinds of dynamic people gathered just like eeltail catfishes collecting in a ball.

K: You said you were the first generation to absorb information from overseas. What was your access to it?

S: Books—the books that began to be imported from overseas and books in Japan. I worked hard in order to be able to buy books. There was a bookstore named Tōkōdō with a main store in Kyōbashi that handled imported books from Western Europe and the USA. There was a middle-aged woman, Ms. Kawai, who would pack a big rucksack full of books and bring them back, and she introduced us to all kinds of books we knew nothing about. If it were not for her tremendous efforts, young Japanese graphic designers and architects would have woken to the world much later. She was a connoisseur with a passion for individual designers, and chose books smartly. The books were each very expensive, so they were hard for us to buy. Naturally,

Tōkōdō made a profit on this, I think.

K: Was there a book that particularly influenced you, among them?

S: In those days I read nearly a thousand books, so there were quite a few. To give one example, there was Kepes's *The New Landscape*, which was a book version of an exhibition.⁽²⁾ Awazu Kiyoshi was also deeply influenced by this book. When thinking about visual communication, we unfailingly referred to the photos in that book. It featured numerous scientific photos obtained with the scientific technology of the time, from microcosms to macrocosms. It was the manifestation of Our New World we had never seen before. At the time, if wanting to collect scientific photos such as these, we could only turn to scientific magazines with bad quality printing. Art books, needless to say, never went into such depth. It was around 1958 when I obtained it. It took about a year to import such a book in Japan... Before the World Design Conference, we felt very excited when looking at the immense visual world in this book. It was a book that changed our perception of the world.

K: Both you and Awazu became JAAC members a year after winning the award and, soon after that, judges.

S: In other art groups, the teacher-student relationship was strong, so it was hard for young people to come to the fore. The JAAC, however, was a young group and a new group. The thinking of KAMEKURA Yusaku and other core members was, to the contrary, to make it an open organization that actively brought in young people and transcended generations. Kamekura, in the early period of the JAAC, sought to appoint as judges people having close relationships with people in all cultural fields, who valued thinking that transcended ideology and left or right. In this context, his eye went to younger generation designers like Awazu, me, and TANAKA Ikko. Not long after receiving the prize, I too became a judge along with Awazu.

Many art groups and artist groups had factions, but the JAAC was a comparatively open, democratic organization. Still, there was one basic problem. The JAAC was a nationwide organization and had personal connections with people in regional Japan. When designers chosen by regional judges were passed up in the nationwide judging, there would always be petitioning and appeals after the judging, and these unavoidably had to be accepted. While true of any art group, this trend was especially strong in the JAAC at the time. We young members were always taking up and protesting this problem of excessive leniency that lacked fairness.

Then, should the act of designing be focused on commercial design?... This was another problem. The implicit understanding I had with Awazu was to be anti-commercial. We did almost no commercial design. To do commercial design you had to belong to a design company and take work from that company's

parent company, and the design fee was figured in as part of the advertising cost. Designers working in this environment benefitted economically. Among those in our group who made names, only Awazu and I stood in revolt against this, and we carried our determination all the way through.

You might think it easy to “Stand in revolt and do design work all alone,” but in actuality, pressure was put on us and rumors went around, and if you did not have gumption, you could not survive like they do today. By joining forces, we endured somehow through the late 1950s into the ‘60s.

An example is the establishment of the Japan Design Center. This was a move to round up people of clear talent in order to further the progress of advertising design in support of commercial industry and create a design company. A central core, like the Keidanren, was formed, and big name Japanese

companies invested and created it. HAMAMURA Atsushi (OGAWA Masataka) of the Asahi Shimbun and other critics took part, and an effort was made to socialize commercial design, that is, lend support to corporate enterprise in the rapid economic growth period and change Japan in all aspects of society. Awazu-Sugiura did not take part in this. We did cultural work instead, or else we stood with the public and did critical work and made a lot of effort. We were a tiny minority. From around 1959 when we became judges in the JAAC, the opinion also arose that design should try to contribute to society. Then, in the 1960s, the World Design Conference opened, and the entire Japanese design world came wide awake... Such was the situation.

Awazu and Sugiura form opposite design poles and, at the same time, do collaborative work: toward the 1960 World Design Conference (late 1950s)

S: Around when Awazu was often visiting my house, we collaborated in doing works for the JAAC. Awazu would draw and design the pictures himself, but when it came to introducing text in the design, he would say that Hosoya Gan and I were better, so we would use his pictures and design the textual elements... There were several such jobs. In those days, we met almost every day and talked freely about our thinking and our methods and how to view international design... and so on. As such, when I looked at his pictures and said “You should make it more like this,” he would incorporate my advice, and he would also look at my works and give me advice, saying “why don’t you try this?”

K: You and Awazu together created posters for the Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs in 1959. (Figs. 2) (Figs. 3)

S: The radiating lines were my design. The line drawing suggesting heaps of skeletons and the drawing like a picture of an atomic bomb were Awazu’s. It was originally a more clearly defined picture, but I told Awazu, “You should erase the lines a little,” and had him erase the lines little by little, and it became an illustration that suggested faint breathing. I printed a pattern of radiating light over the top of that.



Fig. 2
Awazu Kiyoshi, Sugiura Kohei,
*Hiroshima no Koe wo Sekai he! / The 5th World Congress
against Atomic and Hydrogen Bombs / The Japan Council
against Atomic and Hydrogen Bombs, 1959*
[poster design]

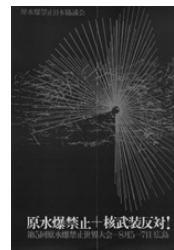


Fig. 3
Awazu Kiyoshi, Sugiura Kohei,
*Gensuibaku Kinshi • Kakubuso Hantai! / Hiroshima / The Japan
Council against Atomic and Hydrogen Bombs, 1959*
[poster design]

K: Next, in this museum’s collection we have a collaboration by you two: *hiroshima nagasaki document 1961*. (Fig. 4)

S: We created it, actually, during the hot summer days of 1960. The TOMATSU Shomei photograph was a tori-oroshi (quantity ordered by the publisher), and we used a DOMON Ken photograph, Hiroshima, already on hand. I recall that this book, too, was probably begun in a period concurrent with the World Design Conference. Tomatsu had an excessive character, the type who grew extremely angry if

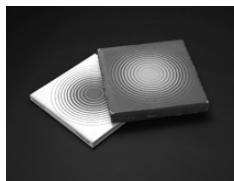


Fig. 4
Awazu Kiyoshi, Sugiura Kohei,
hiroshima nagasaki document 1961, 1961,
The Japan Council against Atomic
and Hydrogen Bombs
[book layout and design]

you altered any part of his photographs. Still, he went along almost entirely with our instructions without any arguments. That job had prominent coordinators. Photographic critic SHIGEMORI Koen. The art critic SEGI Shinichi. Segi first introduced the work for the Japan Council against Atomic and Hydrogen Bombs to us. Also, the poets HASEGAWA Ryusei and SEKINE Hiroshi. As it turned out, these people in advisory roles just created the general framework, and it was Awazu and I who did the actual work assisted by Hosoya Gan's apprentice at Light Publicity, SHIMURA Masanobu.

K: Judging from the front cover, it appears to be your work.

S: The geometric patterns on the cover are, of course, my work. Awazu did not do work like this using a compass. Still, when creating a book like this, the borderlines between who did what grew fuzzy. As a result, what we two did was continually talk about the compositional method, that is, the kind of story to follow in creating the book. The publisher, the Japan Council, borrowed a house for us to use as a workplace, so laying out photos on the floor of a Japanese-style room, we shuffled the order of the photos and pages and deliberated.

When Tomatsu Shomei came by, he would say of his own photos, "This is junk," and kick the photo print out of the lineup. Awazu and I did the main work, and sometimes Sekine Hiroshi or Segi Shinichi helped out. YAMAMURA Shigeo managed the overall project as the council's permanent secretariat.

K: You participated as a panelist in the World Design Conference, and Awazu represented graphic art in the preparatory committee. Was it Awazu who chose you as a panelist? How did you come to be a panelist?

S: I was a panelist in the World Design Conference, and Kamekura Yusaku and I were the graphic design representatives. KUROKAWA Kisho was at the core of the young architects, at the time, and was a key player presenting the problems; he was like the Awazu or Sugiura of the architectural world. The preparatory committee undertook creation of the basic concepts and programs for the World Design Conference. Awazu was thereafter taken into the Metabolism group along with people of the

preparatory committee.

Awazu was, in fact, quite good at "getting into character." For example, my previous wife, now dead, told this story. When I was speaking at a meeting one day, she had seen Awazu listening and nodding. But then, at the next meeting, which I did not attend—my previous wife was there, though—she heard him making the same statements I had just made in his own words, and she came home very surprised... This kind of thing happened.

Awazu, if he heard another person's opinion and felt deeply in agreement, would instantly absorb that opinion, personalize it, and make it his own. He could go into anything and transform himself in a way that was purely Awazu. There was an Awazu Kiyoshi who successively "got into character" in different roles... (although he later did things like assume the name "Fu-ketsusai" ["impure"]). I always felt deeply moved by this aspect of his character, but sometimes, he showed a two-facedness or many-sidedness that made you wonder. His position on things was always changing. In a certain sense, however, this was his talent or genius, we can say. He would become Ben SHAHN, become Kurokawa Kisho, become KOMATSU Sakyō... Again and again he would transform himself.

One thing that occasioned such transformation was his encounter with the people of Metabolism during the World Design Conference. The Metabolists' ideas accumulated inside him... I think we can say. I, too, at the time encountered a great many people and continually underwent strong influences but was not skillful like Awazu at "getting into character." "To get into character": this was Awazu's special trait, and if we look at how he changed in each era, we can see what was in the background, what the source of that was. This is his interesting aspect.

Then also, the world metabolism in those days was a very biological and organic keyword. It had this dynamic translation—shinchin-taisha. Architecture before then had been hard, solid concrete and glass with sharply angular spatial compositions. In contrast, the thinking (advocated by Kurokawa Kisho and KIKUTAKE Kiyonori) concerned images of biological change, such as changing the time series and introducing pliancy, and it directly influenced illustrations in the Awazu-style. At the same time, subsequent to Awazu's developing organic elements in his pictures, the people of Metabolism in many cases felt that a direction was being shown.

Social conditions and the role of Design: After the 1960 World Design Conference

S: The World Design Conference represented a reorganization of Japan's total design world, which lacked unity until then. There was useful mutual exchange and transformation, and opinion exchanges were started with people overseas. The Conference occasioned the reorganization and diversification of the Japanese design world... this is certain. As a result of my being scouted by people from Ulm School of Design in Germany who had come to Japan, at that time, I was invited to Ulm in 1964 and went to teach there.

Looking back on it now, I am sorry I did not fulfill my role as a panelist more sufficiently. At the time, one way to change society was the standpoint of a new culture of technology. This was still in the days before computers, but I remember arguing that design must also change by introducing new thinking for governing overall society, such as cybernetics and other things at the leading edge of the technology. Design grounded in Japan and design according to an Asian grammar... such issues were still out of reach (although I would engage them after my return from Ulm ...) From late 1959 to early '60, I began in my way to undertake methods different from what I had previously used. One was my starting the Tokyo Gallery catalogue design work in 1961. While using a square format, I brought in different kinds of publications and paper qualities to fit the works of artists and designed each one separately. The concept was not to bind them. Even when I was in Ulm, I continued designing them long distance, and I continued creating them in the same shape and size throughout the 1960s, one or twice a month. Also, in my design of magazine covers and so on I was giving practice to new methods I had learned at the frontlines of publishing. For example, how to express a three-dimensional object on two-dimensional paper, the easiest method being to give it shadow... this sort of thing. When shadow is put in, things drawn on two-dimensional paper appear to stand up like three-dimensional objects... this realization. The World Design Conference poster I created in the 1960 was a design emphasizing this shadow principle. (Fig. 5)

Graphic art is work expressed on two-dimensional paper, but my work, from the initial period, was three-dimensional or multi-dimensional in concept. Putting it simply, it is possible to shuttle between architecture, which is three-dimensional design, and two-dimensional graphic design. From an early period, my work had this three-dimensional character quite strongly, we can say. This is a method that was not used in *zuan* design before then. I had studied



Fig. 5
Sugiura Kohei,
World Design Conference. 1960
[poster design]

architecture, so it was easy for me to imagine that kind of multi-level design method, I believe.

Then, I went to Germany two times, in 1964 and '66. A theme I had continually talked with Awazu Kiyoshi about even before going to Germany was the question of "will a true design be forthcoming from Japan?" Explaining this would take too much time, so I will be brief. The West's brick-laid society is like a building of stone. Each brick has a clear form and angularity. When building with bricks, you can make architectural structures of varying shapes. When dismantling them, as well, you simply remove them one by one. This kind of building with bricks, if we look at it in the context of West's so-called analytical, logical society, successfully realized a society formed of a great many individuals, in other words, a civil society... we can say.

On the other hand, what Japan undertook after the Meiji Restoration was to import that Western culture as it was without really looking at how the bricks were laid one on another with hardship and trouble. Japan simply spread a layer of plaster over the outer wall surface and called that civilization. What I absorbed and felt the most, on going to Germany and living in its civil society, is that solid foundation that created science and created art. The bankruptcy of Japan's false Westernization, which lacks a true foundation, has become apparent in the decades from the 1970s until today, in all aspects of Japanese society. How can Japan continue to modernize in such a situation? Soon after I returned from Ulm in 1967, Japan began preparing for the Osaka Expo. During that stage, the "futurology" that Komatsu Sakyo, KATO Hidetoshi, and HAYASHI Yujiro constructed led by UMESAO Tadao got a start, and people from Metabolism also came to take part. As a result, the group undertaking the Expo was an extension of the people on the preparatory committee for the past World Design Conference. Central to the argument of futurology in the 1970s was a sense of pride that Japan

had caught up with and surpassed Europe. In other words, the results of the Expo and Japan's high economic growth were a world achievement... this kind of awakening. In my eyes, having come back from Germany where civil social awareness and democracy solidly supported everyday life like a brick structure, this appeared rather strange. After returning from Ulm, I had fewer opportunities to meet with Awazu. Our ways of thinking, design methodologies, and standpoints had clearly diverged, I realized. The kind of thing I just mentioned was something you had to experience to understand. And having experienced it, you had to think it through and find a future direction. I came to seek a perspective and design standpoint in the antithesis of high-level economic growth, this being Asia's non-Western vision of nature and the creation of form.

K: Among the works that Awazu showed in the graphic design exhibition "Persona" held in 1965 was a set of 33 items silkscreened on nearly square paper having motifs like the design prototype he established in the late 1950s. Our museum possesses a draft of that design. On that draft

are written the names of a total 16 people under the heading "To my friends." Included are poets, architects, musicians, critics, photographers, film directors, playwrights, graphic designers, and novelists, and next to each design sketch your name and names of those "friends" are inscribed. The names Kurokawa Kisho and ISOZAKI Arata are also included. It is assumed that, for Awazu, these are close friends or else people who influenced him. ⁽³⁾

S: That may be true. As for Isozaki, I came into his acquaintance first in our graphics activities. I was also named by KATSUMI Masaru to the design team creating the various symbols and athletics events building guidebooks for the Tokyo Olympics, and I was the one who introduced Isozaki to Awazu at the time. As it turned out, I went to Ulm without taking part that time, and Isozaki never took part either.

Sugiura Kohei's View of Graphics

K: You and Awazu differ in stance and methodology, but if there is something you share in common, that would be music, I felt. Am I wrong?

S: I have liked music ever since I was a small child. I never saw Awazu listening to classic music, though. Among designers, if you say jazz, that would mean Tanaka Ikko. If you say classic, that would mean me, who felt close to contemporary music. In Awazu's case, rather than music, it was theatrical, cinematic... shall I say. We can correctly say that he came to music and sound by way of the theater, I think. Then, there are also his movie title designs and activities at Sogetsu Art Center, and so on. At the end of the 1950s, Awazu created posters for the theater group *Nekrassov* ^(Fig.6) and *Bandits Running through the Wind* ^(Fig.7). He undertook performances from the 1970s. Awazu and I almost never had any discussions about music.

K: Looking at your graphics work, one senses vibration, rhythm, swaying motion, and rippling expanding waves, and multiple directions.



Fig. 6
Awazu Kiyoshi,
*Nekrassov / Hitotsubashi
Kodo / Shinkyō gekidan*. 1956
[poster design]



Fig. 7
Awazu Kiyoshi,
*Bandits Running through the Wind / Yomiuri
Hall / SHIN SEISAKUZA*. 1957 [poster design]

S: If we speak of laying out photographs, for example, a photograph is something that must not bound and fixed in a book. This is because the order will change each time, depending on the editing perspective—time order, order of people appearing, or order of a central theme. Also, if they are bound, yes, a book is something you can read from the

front or the back, but still, this special device of binding at the spine, compositionally, fixes the order so that it cannot be changed. Also, the double spread page will become one unit, so the left page and right page will differ in importance. Problems of framing and order come up. As such, I wanted a photographic collection to be something essentially freely re-orderable in any way the purchaser would like. The book design where I actually put this into practice was KAWADA Kikujī's *The Map*.^(Fig. 8) In this book, all the pages are double-page spreads. By folding the opened page in the reverse direction, you can change the order of the photos and completely change the way you look at the book. By placing the photos in a changeable composition, I sought to produce a design that gave more flexibility to the relationships between the photos.

K: In an article by TOMIOKA Taeko published in the September 1968 issue of *Bijutsu Techo*, your approach is described as "lazy for the receiver of the communication" and "blunt." Concerning this, it states that by "approaching from behind" and "going upside-down to present an object-like form," the viewer is brought to "pursue a visual image based on an object."⁽⁴⁾ To notice that variability is something high level and difficult, I think. When one figures it out, though, the element of surprise and joy is increased many times.

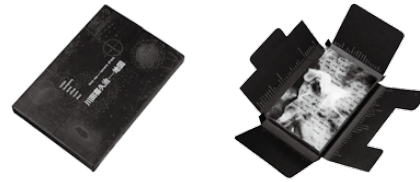


Fig. 8
Sugiura Kohei
Kawada Kikujī 'The Map':
1965,
Bijutsu Shuppan-sha
[book binding]

S: Design, in a certain sense, has to be something that surprises people. When first seeing it, one should receive an impact of a different dimension, so much so that one's view of life changes. If the viewer does not think, "Wow," when taking it in hand, there is little value in creating it. This why Awazu and I endlessly pursued a "dimension shift" able to surprise everyone. It is simply a sheet of paper, but it can at times change one's life, can lift a person's heart up from the ground. To create something having this power ... is probably what both Awazu Kiyoshi and I sought to do.

K: You continually talk about "what is design?" and "thinking about how design should be."

S: Naturally. From the first time we met, Awazu and I had as our common language this question of "Design is what?" That is, not "Design is this" but rather "Design is what?" We made it our challenge to pursue "Design is what?" which means something forever undefined and up in the air. It is a theme I continually investigate even now. As such, in any design work we have done, the question of "Design is what?" underlies everything from the first page to the last.

(edit: Kitade Chieko)

Note

1. Information from the August 2, 1961 Yomiuri Shimbun article was provided by USUDA Shoji. Also, concerning details of Sugiura Kohei's activities, refer to Usuda, Shoji, *Sugiura Kohei no dezain* ("Sugiura Kohei's Design"), Heibonsha Shinsho, 2010.
2. Gyorgy Kepes, *The New Landscape in Art and Science*. Paul Theobald and Company, Chicago, 1956.
3. Refer to the plate on page p.69.
4. Tomioka, Taeko, "Sugiura Kohei—Chikaku no meiso-sha" ("Sugiura Kohei—Meditator on Perception"), *Bijutsu Techo*. (September 1968 issue / No. 302) pp. 128-135, Bijutsu Shuppan-sha.

Fig.1,5,8: Courtesy Sugiura Kohei Plus Eyes