

亀倉雄策の光の表現について

野見山 桜

ポスター「図1」に描かれているのは黄、緑、青、紫の線で描かれた大きな電球のシルエット。その中は黒く塗られている。この電球のシルエットが配置されているのは白い縦長の四角。その周りは黒く縁取られ、箱のなかに入った電球のように見える。ポスターの下部には「ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展」とある。

本作は日本の近代グラフィックデザイン界を牽引した亀倉雄策（一九一五—一九九七年）による一九六八年の仕事である。亀倉自身がメンバーを務めていた日本デザインコミッティー主催の展覧会告知のために作られた。このポスターが生まれた六〇年代後半といえ、現代のようにLED照明もなければ、まだ蛍光灯の普及率も低く、白熱電球が住宅用照明の代名詞であった。展覧会には日本初の照明器具の国際コンペティションで話題をよんだ国内外の作家による入賞作品が一堂に集合。白熱電球を光源に、いかに創造性溢れる光を生み出すことができるか、つまり「照明器具の可能性への透視」^{註1}を目論んだ展示であった。そして、このポスターは亀倉がその後展開していく光の表現の可能性を透視している。

前富山県立近代美術館副館長、片岸昭二氏は亀倉のグラフィックデザインにおいて存在感を放つ「光」の表現について語っている^{註2}。《原子力エネルギーを平和産業に！》（一九五六年）で、亀倉は当時の新しいエネルギー源であった原子力をコンパスで精巧に作図した光で表し、同時に発表したニコンのポスターシリーズでは、直線と曲線を用いて平面上にオペティカルイリュージョンを作り出した。《ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展》も同様に、光を主な題材として扱った作品として同じ文脈で紹介されている。

本作を皮切りに、亀倉はヤマギワ国際照明器具コンペのポスターを合計十回（一九七三年に「東京国際照明デザインコンペティション」へと名称変更）にわたり手がけており、様々な光の表現を試みている。その中で亀倉がヤマギワのイメージにつながるとしたのは、本作で見られた色の組み合わせ（亀倉のいう色相）による造形であった^{註3}。そこで本稿は《ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展》とこの後に制作された二点のポスターを検証しながら、そこに浮かび上がってくる亀倉の造形方法論について考察していく。

まずは《ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展》に描かれている黒い電球の話から始めよう。ポスターの大部分を占拠するこの電球グラフィックは、かなりの存在感を放っている。しかし、ポスター下部に記載されている展覧会タイトルを読むと、即座にこれが光に関係するイベントのポスターグラフィックであることが分かる。「だから電球なのか」と見る者はあっさりと結論づけ、この電球に対して大して注意を払うことはないかもしれない。しかし、よく見ると平面上に描かれている黒い電球の異様に様々な疑問が浮かび上がってくる。

なぜ、黄、緑、青、紫の線で描かれているのだろうか。なぜ、明るく照らすものである電球が黒く塗られているのだろうか。なぜ、黒い電球なのに発光しているように見えるのだろうか。

一説には、一九六七年頃に亀倉は黄、緑、青、紫、黒の五色を組み合わせた試作を作っており、それは「黒い物体が光を

放つように見える、色の帯による不思議な表現」^{註4}だったといわれている。これがきっかけで翌年、《ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展》のポスターを作ったのだ。亀倉自身は「これは無論錯覚であるが、この色の組み合わせ、この色相の幅でないと効果をあげない。これは一種の発明だと思う」^{註5}と語っている。亀倉がどこまで計算してこの表現にたどり着いたのかは定かではないが、注視すると、この色の組み合わせが不思議な視覚効果を生み出していることがわかる。

黒い電球に接している最も内側に配置された紫が一番幅が広く、外側の色に徐々に目を移していくと、それらの幅は少しずつ

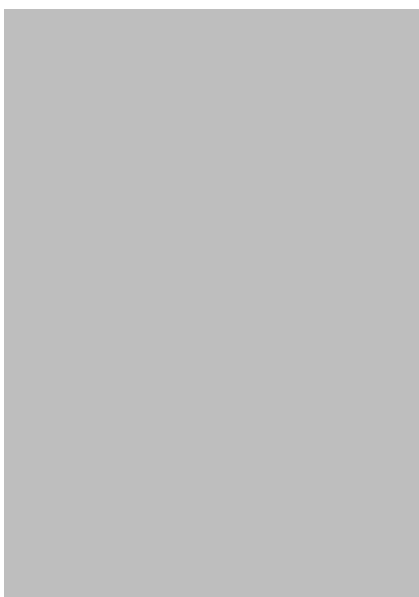


図1 亀倉雄策《ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展》1968年 東京国立近代美術館蔵

つ狭くなっている。一見、同系色を並列し、それらの濃淡によりグラデーションを作ることで発光を表現しているように見えるが、実際配置されている色はそれぞれ全く異なる。最も外側の黄に到達した色の層は最後、辺りを白く照らすのである。亀倉が「発明」としたこの光の表現は、何の違和感も持たせることなく一瞬で見ると注意を引き、そして照明に関連したポスターの告知内容と紐づく。本作はポスターというメディアが最も重視する役割を見事に光のグラフィックによって果たしているのだ。ここで、このポスターの後に制作された同シリーズの他の作品を見てみると、亀倉が同じ色合いでデザインしていたことが分かった。《73東京国際照明デザイン指名コンペ作品展》(一九七三年、図2)、《83第10回東京国際照明コンペティション》(一九八三年、図3)がその例である。

《ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展》では、電球の外側に大々的に白を用いることで明るさを表現している。《73東京国際照明デザイン指名コンペ作品展》では白の部分はかなり減り、その代わりに黒が増えた。ただ、この圧倒的な黒の中に白が入ることで、逆に白の存在感が強調されている。発光という瞬間的な光というよりは、ずっとそこにあって辺りを照らしている光のように見える。《83第10回東京国

際照明コンペティション》では色合いに変化はないものの、今度はグラフィックに新しい表現が加わった。各色が塗られたギザギザの層が積み重なり、閃光のようなまばゆさを持つ。照明に関連したモチーフがない分、具体性は無くなったが、光が放たれている状況を克明に表現している。この造形は、一九五〇年代に亀倉が発表したニコンの一連のポスターや一九七〇年の大阪万博のポスターを彷彿とさせる。光を表す二つの造形言語、色と形が融合されたのだ。

ここまで、亀倉の光を表現する造形の移り変わりを三つのポスターを比較して読み解いてきたが、ここで考えたいのは、亀倉がどのように色彩を主とした表現にたどり着き、その表現を展開する方法を取得したのかということだ。そのきっかけの一つとして浮かび上がってくるのが、ドイツの造形学校バウハウスである。なぜなら、亀倉がバウハウスから影響を受けたというのは類出の事実であり、一つのデザインから導き出した光の表現を他の作品に展開する亀倉のこの方法論は、バウハウスが提唱したデザインを規格化するための造形言語の創造・展開と重なる部分が大い。一九二三年のバウハウス展の図録を通じてバウハウスのデザイン教育・思想論に強く感銘を受けた亀倉は、一九三五年にバウハウスの教育をモデルに川喜田煉七郎が設立した新

建築工芸学院に入学する。中学卒業後すぐに少年図案家として就職した亀倉が、グラフィックデザインを学んだ初めての学校がここだと考えると、その造形教育が亀倉のデザインにおける方法論に大きな影響をもったと考えるのも不思議ではない。亀倉の曲線と直線を巧みに使ったグラフィックにはバウハウスの構成主義が色濃く影響しているがよく語られるが、ここでは亀倉がどのように発光する色の組み合わせに到達したのかという点に焦点を絞って、亀倉の造形方法論について考えていく。

まず気になるのが、光を表現するためにどのように亀倉が暗い色を含んだ色の組み合わせを選んだかということである。様々に試した結果とはあるが、その前提として光の表現に対する先入観——光は明るい色をつかって表現するもの——を捨て、もっと多角的に光について考える必要がある。ここで出てくるのが川喜田が唱えた明暗練習である〔註6〕。新建築工芸学院でも実践された造形教育の一つだ。川喜田は、明暗とは比較対照が成立することで定義できる感覚であり、色彩もその固有の明暗によって比較され

ることで相互の関係がはっきりするとした。そこでは白と黒はもちろんのこと、黄と紫、黄と青の組み合わせが明暗を示す上で効果的であるとしている。光の表現に明だけを求めずに、色の構成によって完成させようとした亀倉の色相の原点をここにみることが出来る。この色の組み合わせは、パターン演習によって表現の追求をすることで感覚を揺さぶるものとなるのだ。次に色彩練習では、川喜田は理論に囚われずに、実際に自分自身の目で色を吟味

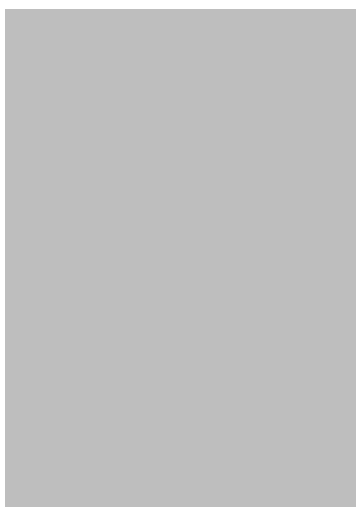


図3 亀倉雄策《83 第10回東京国際照明コンペティション》1983年 東京国立近代美術館蔵

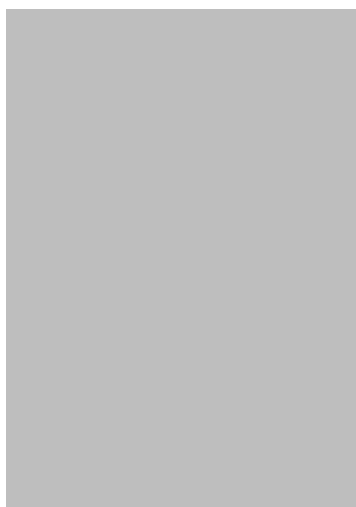


図2 亀倉雄策《73東京国際照明デザイン指名コンペ作品展》1973年 東京国立近代美術館蔵

し、組み合わせ、そして効果を發揮する色の構成を考えることの重要性を説いている「註7」。求める造形に近づいたために、考えられるありとあらゆるものを試し続ける中で、整理し少しずつ体系付けていく。その中で、自分が追い求めているものへの道筋を見いだすことができるというわけだ。

この考えは亀倉が『ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展』の電球のグラフィックを生み出すまでの過程に繋がるだけでなく、一九六八年以降に製作されたポスターにおける光の表現に使われた色のバリエーションとも合致がいく。亀倉は一度、一六八八年の色彩から離れ、他の可能性を模索している「註8」。そして様々な色で光の表現を試みた結果、最終的には初期の「発明」である『ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展』の表現に戻り、一九七三年から再び黄、緑、青、紫、白、黒をポスターで使うようになるのだ。そして、その色彩はただ転用されるだけでなく、他の造形言語と合わせ、さらに発展した形で人々の目の前に登場した。

ここでもう一つ注目したいのが、同じ造形を展開して新しい作品を生み出すという方法論がバウハウスの考えであるということだ。グラフィックデザイナー、木村恒久と亀倉はある対談で「パターン・ランゲージ」⁹という言葉について議論している。木村はパターンは単語のようなも

のとしており、ランゲージはその単語を組み合わせて文章化するための文法のようなものと理解することができる。『註10』。つまりグラフィックデザインに應用すると、デザインを構成する要素がパターンであり、そのパターンを組み合わせてデザインを生み出す方法をランゲージと考えることができる。木村はバウハウスをパターン・ランゲージへの「建築的な解釈」を推進した学校だとした。このパターン・ランゲージという視点から亀倉によるヤマギワのための一連のグラフィックデザインを見ると、色相の発明はここではパターンにあたり、その色相をそれ以降のデザインへ展開する方法をランゲージと考えることができる。しかし、その展開はただ同じ造形を繰り返したものでないことは特記しておきたい。亀倉はこれまで述べたように確実に

三点のポスターを通じてグラフィックを展させ、連続性を保ちながらも新しい表現に繋げている。自身の「発明」から展開されたポスター群について、亀倉は後にこう語っている。「こういう出発からこのスタイルが照明コンペの象徴ということになったが、いいにしろ悪いにしろ、ひとつのスタイルを長いこと持続してゆくということとは、簡単そうでは実は大変なことである。印象を同じに統一しながら、表現は常に新しい時代を反映しながら創作してゆく」¹¹。ここでいうスタイルは木村の言うパター

ン・ランゲージが連続したことで築き上げられたヤマギワの企業イメージ、ヤマギワスタイルなのだ。そして、そのスタイルの基には、亀倉が独自の造形方法論で築き上げた光の表現を見ることができているのではないだろうか。（工芸課客員研究員）

註

- 1 第四十八回デザインギャラリー1953「ヤマギワ国際照明器具コンペ入賞作品展」<http://designcommittee.jp/1968/05/481953.html>
- 2 片岸昭二「亀倉雄策のポスター」『現代の眼』四九九号、東京国立近代美術館。
- 3 小川正隆、田中一光、永井一正編「亀倉雄策のデザイン」六耀社、一九八三年、二一八頁。
- 4 『亀倉雄策1915-1997』昭和のグラフィックデザインをつくった男「メディアファクトリー、一九九八年、二二〇頁。

5 前註3。

6 川喜田煉七郎「構成教育大系」学校美術協会出版部、一九三九年、一六七―一六八頁。

7 前註6、一九二頁。

8 一九六九年のポスターは、色相の帯を等間隔で配置したもので、前年度のポスターとはあまり結びつかない。七〇年のポスターは異なるサイズの円を重ね合わせて光を表現しているが、黄色を大々的に使っており光に対する直接的な言及が見える。七一年のポスターは、緑を背景にその中心に黄の花のようなシンボルを配置し、その真ん中から放射状に線をいくつも描いている。そこまでは特に六八年のポスターを彷彿とさせる表現はない。しかし七二年より亀倉は再び、六八年のポスターをかなり直接的に引用し始める。

9 亀倉雄策「曲線と直線の宇宙」講談社、一九八三年、三七八―三八〇頁。

10 前註9。

11 前註3。

次号予告 2017年10月1日刊行予定

現代の眼 625

On view

辻 清明展(仮称)

2017年7月1日発行 現代の眼 624号

編集：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館／美術出版社

制作：美術出版社

発行：独立行政法人国立美術館 東京国立近代美術館
〒102-8322 東京都千代田区北の丸公園3-1
電話 03(3214)2561

表紙：石山修武《世田谷村(自邸)》1997年～ © Osamu Ishiyama

MOMAT 支援サークル

木下グループ 三菱商事 DNP 大日本印刷

AVANT 鹿島建物 Marubeni

パシフィックコンサルタンツ JEOL 日本電子株式会社

SEIKO ANA Inspiration of JAPAN | A STAR ALLIANCE MEMBER