

日宣美とシルクスクリーン・ポスター

日宣美とシルクスクリーン・ポスター

今井良朗

武蔵野美術大学
教授

日宣美と公募展

日本宣伝美術会、いわゆる日宣美が誕生したのは、1951年6月、山名文夫、新井静一郎、河野鷹思、亀倉雄策、原弘、今泉武治、高橋錦吉が世話人となり発足した。日宣美第1回展は、選抜された会員70名による88点が出品され開催された。そして、1953年第3回展からは、公募形式をとるようになり、新人の登龍門としても注目されるようになった。

ポスターを中心にした公募形式が、画壇の公募サロン化と同様の弊害を招くのではないか、宣伝美術という新しい社会機能に見合った合理的な構想はないのだろうか、といった疑問も一方では投げかけられるが、応募点数は回を重ねるごとに大幅に増加していった。1950年代、グラフィックデザインは敗戦後最初の高揚期を迎えるが、これも日宣美との関係を抜きにしてはあり得なかった。

日宣美の一般公募展を契機に、50年代半ばから戦後派第二世代の有力な若手新人が次々に登場する。日宣美の最高賞は、会員のために日宣美会員賞、一般公募には日宣美賞が与えられた。日宣美賞の受賞は、特選、奨励賞とともにその後の活動に影響を与えるほど大きな意味を持つようになったのである。

1955年日宣美賞の粟津潔海を返せ』以降、1956年、杉浦康平『LPジャケット』、1957年、和田誠、稲垣行一郎『夜のマルグリット』、1958年、勝井三雄『ニューヨークの人々』がいずれも日宣美賞を受賞した。田中一光は、1958年に『産経観世能』を発表、1959年に『ニューヨーク、タカシマヤマキスタイル展』で日宣美会員賞を受賞している。彼らは、表現スタイルを確立し、デザイナーとしての位置を確かなものとした戦後第一世代と異なり、それぞれ独自の主張を試みようとしたところに特徴があった。彼らには、日宣美創立期の第一世代のような共通の活動基盤、運動体意識はなく、日宣美を足掛かりに登場した新人である。受けた教育も異なり、考え方や表現方法は必ずしも同じではなかった。ただ、日常的には商業主義がデザインを支配する中で、デザイナーの主体、デザインの本質や可能性を、日宣美という場を借りてそれぞれの立場から模索していた。

1970年に日宣美は解散するが、戦後の啓蒙期から1960年の世界デザイン会議と日米安保闘争をはさみ、デザイン概念の広がりや変革期が重なる。日宣美の20年は、時代の節目を経ながら、日本のグラフィックデザインが歩んだ歴史の中でも、とりわけ重要な役割を担ったことは間違いない。それは、グラフィズムの高揚と変容のうねりを歴史的事実として、わずか20年の中に濃密に捉えることができるからである。

シルクスクリーン・ポスターとサイトウプロセス

日宣美展出品のポスターとシルクスクリーン印刷^[*1]との関係は、戦後グラフィックデザインを語るうえで欠かさない。中でも下落合にあったシルクスクリーン印刷工房サイトウプロセスは、伝説の工房として語り継がれてきた。サイトウプロセスは、日宣美が公募を始めた翌年、1954年に斎藤久寿雄によって設立された。公募に合わせた訳ではないが、結果的にこの工房は、日宣美解散まで日宣美展出品ポスター制作の中心的な場として機能し続けた。

日宣美展に出品されるポスターは、すべてが使用された印刷物ではなく、当初個人的な制作はポスターカラーで手描きされたものがほとんどだった。一般公募のために数枚をオフセット印刷することと考えられなかったからである。その点、スクリーン印刷は、少数数の印刷に適していたし、印刷された不透明インキの質感とマットな調子がポスターカラーに近いことも親近感があっただろう。

サイトウプロセスが手がけた最初の日宣美展出品ポスターは、1955年板橋義夫の『DANGER FIRING ZONE KEEP OUT』で、グラフィック'55展を機に大橋正の『明治ミルクチョコレート』が生まれた。原弘、河野鷹思、亀倉雄策が続き、その後、歴史に残るシルクスクリーン・ポスターが次々につくり出されていくことになる。これらのポスターは、日宣美のために制作したものが多く、企業名が入ったものでも商業的制約から一歩距離を置いて、独自の解釈から制作したことも特徴といえる。

スクリーン印刷を扱う会社は他にもあったが、サイトウプロセスが独特の工房になり得たのは、斉藤の人柄と日本作画会のあるから親交のあった粟津潔の積極的な関わりだろう。粟津からはじまり杉浦康平、田中一光、宇野重喜良、細谷巖、和田誠、木村恒久ら若手デザイナーにつながっていった人の輪が工房を支えた。そして、学生も含め20代のデザイナーの研鑽の場にもなっていた。まさに若手デザイナーと学生のたまり場だった

010

*2

「エコールド・シモオチアイ」粟津潔『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*3

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*4

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*5

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*6

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*7

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*8

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*9

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*10

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*11

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*12

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*13

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*14

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*15

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*16

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

*17

「サイトウプロセス選輸入門記」木村恒久『デザイン』11月号、美術出版社1978年

のである。

一方で、「若い作家たちに交じて、亀倉雄策、大橋正さんも負けずにやってきて、『ここへこない』気選れするのだという意味のことを、もらしていたことを憶えている」^[*2]と粟津が述懐しているように、世代を超えた制作の場でもあった。

斉藤は、“サイトウのオジサン”と慕われ、採算を度外視して面倒をみていた。単なる印刷工場ではない、さながら私塾のような環境が、木村恒久のいう“サイトウ道場”にしたのだろう。スクリーン印刷は、当時商業印刷からみれば手工的なマイナーな印刷技術に過ぎない。しかし、デザイン教育の現場では、ポスターカラーで描くことが一般的だった時代に、製版から印刷までを一体的に自らの身体で感じ取れる喜びと興奮は、並大抵でなかったことは、スクリーン印刷と関わったその後の私の経験からも想像できる。

斉藤は、印刷場の経営者としてはちょっと変わった人物には違いない。1940年上京後、三六工房の写真部に籍を置き写真とデザインに触れ、奥山儀八郎から木版の彫りを学んでいる。その後報道技術研究所、日本作画会、キネマ旬報を経てサイトウプロセスを起こした。三六工房での徹底した複写技術、木版の Каттинг技術、見て学んだというデザイン、映画への関心、すべてがスクリーン印刷に生きたという。

サイトウプロセスには、手切りの名手があり、長い間ハンド Каттингにこだわった。油紙を手で切って型紙を作りそれをアイロンでシルクスクリーンに貼りつけ印刷する手法である。粟津の「野盜、風の中を走る」、杉浦の「東響」も熟練した手切りの技がつくり出したものである。

スクリーン印刷の特徴は、原稿から製版、印刷までのプロセスが見えるところにある。数枚でも印刷できるし、その場でインキの色を変えたり、刷り順を変えたりできる自由度もある。そこには試行錯誤が常に伴い、偶然性や意外性を持っている。サイトウプロセスの持っていた技術力、職人技が背景にあったといえ、一人ひとりが版と格闘し瞬時の判断が求められる作業工程は、最後まで緊張を強いられる。結果や予定に合わせるというより、模索しながらの作業は、まさにもう一つの学校であり、道場だったのである。そこは、商業的制約や教育の現場から解放された独特のグラフィック表現を生み出す磁場でもあった。

「多くのデザイナーがサイトウ道場を熱中の対象としたのは、絶えまない本道からの離脱反逆を図る親方の『酔狂』さにあったのではあるまいか」^[*3]と木村は語っているが、この道場は技術的修練の場を超えた熱気と空気を醸し出していた。日宣美が社会的に注目され、広告の需要が高まる一方で、若いデザイナーや学生は、悶々とした気持で、真剣にデザインや表現することの意味を問い続けていたのである。木村はさらに「サイトウ道場の特色は、この仕掛人の挑発を不敵な柔構造でもってからめると」懐の深さにあった。サイトウ道場での出来事は、アイマイな“技法”とアイマイな仕掛人の“手玉”とが、共鳴し合い融合した過渡期特有の象徴的なでもあった。そして今やそれは神話の領域に属している。^[*4]と振り返っている。

1960年代のシルクスクリーン・ポスター

1960年、日本で初めての世界デザイン会議が開催された。日本のデザイン界は、啓蒙期から新たな時代を迎え、初めて国際社会での共通の基盤に立って、デザインの問題が語られた。デザインの社会的機能、役割が問われ、日本のデザイナーは、産業や商業的側面以外の多様なデザインの分野を目の当たりに知らされた。それは、グラフィックデザインからヴィジュアルコミュニケーションデザインへの広がりであり、デザイナーは、新たな可能性を感じ取ろうとしていた。

1960年の第10回日宣美展は、デザイン会議とともに安保闘争の高揚と挫折という時代状況を反映していた。学生を中心にした若い世代から新しい傾向の作品が出品された。パネルキャンペーンの手法による、メッセージ性の強いコミュニケーションを意識した表現もその一つで、個人的作家性を否定したグループ制作も目だった。日宣美賞は、森啓、小森駿一郎、斉藤充の合作によるパネルキャンペーン『科学技術と人間生活』が受賞した。B全の写真に図形や文字をシルクスクリーンで印刷した6点からなるポスターである。この年特選を受賞した小谷宥弘(※)、広瀬郁、柴長文夫の『ロッキーD取りやめの日』他3点も同様のパネルキャンペーンだった。小谷、広瀬、柴長は当時武蔵美の学生だったが、書籍ポスター「見る前にとべ」で特選を受賞した平野甲賀、後藤一之、「若い女性」で特選の新正卓、飯森格太郎も武蔵美の学生だった。奨励賞、入賞を含めると武蔵美の

^[1] 型紙を木やアルミの枠に張られたスクリーンに貼り、絵柄以外の部分にインキが通らないように

^[2] スクリーン面を移動させ印刷する孔版、60年代以降は、スクリーン面に感光膜をつくる写真製版法が主流。

^[3] シルク以外にナイロンやテトロンを使うことが多く、スクリーン印刷またはスクリーンプロセス印刷と呼ぶのが一般的。

続けた。スクリーン印刷は、構想から完成まで目の前で確認できることに意義がある。それも、その過程で全身を駆使するところに面白さがある。構想では頭を使い、製版から印刷の直前までは、感覚的作用と瞬時の判断が求められる。そして最後は肉体を使った力技である。それぞれ力の入れどころは違っても、そこから学ぶものは大きい。近代以降のデザインがどのように発展してきたのか、構成やモンタージュの語法を実感として把握し、印刷表現＝グラフィックに定着させる作業は、当時有効な方法だったと思う。

シルクスクリーン・ポスターの収集と保存、教育への活用もその延長線上にあった。

日宣美は、さまざまな批判にさらされながら20年続いた。60年代末は、あらゆる分野で、敗戦後日本が抱えてきた矛盾が一気に浮上した時代である。日宣美の解散は、戦後日本の近代デザインにおけるひとつの時代の終焉ではあったが、果たした役割は決して小さなものではない。組織的矛盾も方向性が定まらないことも宿命的なものであった。思想も抱って立つ基盤も異なるデザイナーが、世代を超えて交差する場所でもあった。グラフィックデザインとは何か、本質的な問題を問いかけるための受け皿として、装置として機能していたように思う。アートとの境界が曖昧な、限定されたポスターというメディアが中心であったために、結果的に時代に翻弄されながらも社会を映し出す鏡になった。残されたポスター群は、デザイン史のみならず、歴史的資料として重要な意味を持ち続けていることを忘れてはならない。

私がサイトウプロセスの工房を訪ねたのは1978年、すでに老朽化した建物にかつての熱気はなかった。それでもサイトウのオジサンは、4色分解のカラースクリーン印刷に取り組み、新たな表現の可能性を熱く語っていた。美術資料図書館にポスターを寄贈してもらうために何度も訪ねていったのだが、使っている形跡のない2階の押入に山積みされたポスターを最初に見たときの感動は、今でもよみがえる。数日間かけて、ポスター一枚一枚にはたきをかけ整理していった。次々に現れる亀倉雄策、原弘、粟津潔、杉浦康平、田中一光、和田誠らのポスターに触れながらの作業は、このうえない至福の時間だった。

サイトウプロセスから寄贈された約500枚のシルクスクリーン・ポスターは、現在でも特別の意味を持つ貴重な資料である。

学生が多数を占め、話題になった。

第10回日宣美展は節目を迎え、公募形式に新たな転換を求める声内外から出始めていた。この年、公募受賞者と会員による座談会「グラフィックデザインの方向と日宣美に求めるもの」が行われ、日宣美会員誌『Iaac』7号に掲載された。出席者は会員から粟津潔、木村恒久、永井一正、受賞者は、後藤一之、平野甲賀、小森俊一郎、小谷育弘、森啓、柴長文夫が参加した。そこでは、「技術と思想」「デザイナーかコミュニケーターか」「デザインの根本的問題点」「企業とデザイン」「デザイナーとディレクターの二面」「日宣美の新しい歩み」について意見を交わしている。そこからは、グラフィックデザインに対しても日宣美に対しても、考え方が同じでないことが浮かび上がってくる。それは会員間でも同様で、建前から語りつつも、すでにそれぞれが異なった視点からデザインを模索する姿勢がうかがえる。

公募作品には、早くから社会的問題や大衆性を意識したものが増えていたし、受賞作品に占める割合も大きくなっていった。日宣美は、新人の登竜門として機能しながらも、すでに現実のデザインとのギャップ、会員組織としての矛盾を抱えていたのである。

問題点が顕在化していく中で、状況劇場のために制作された横尾忠則のポスター「腰巻お仙一忘却篇」(1966年)は大きな衝撃を与えた。

演劇、映画の分野でも、既成の枠を打ち破る新しい傾向が台頭していた。アンデラ演劇と総称された小劇場運動は、大きな盛り上がりを見せ、状況劇場、早稲田小劇場、自由劇場、天井棧敷、演劇センター68/71・黒色テントなどが次々に登場した。小劇場運動の求心的エネルギーは、反権力を指向する若い世代に指示され、多くの若いエネルギーを巻き込んでいった。カウンターカルチャーと変革への動きは、アメリカ、ヨーロッパ、日本など連鎖反应的に巻き起こった世界同時発生的な出来事だった。

グラフィックの分野も例外ではなかった。前衛演劇にふさわしいポスターが若いデザイナーを中心に次々と作り出されていった。横尾忠則、粟津潔、宇野重吉、篠原勝之、平野甲賀、及部克人、申田光弘、井上洋介、辰巳四郎らによって制作されたポスターは、単なる告知的機能を超えて演劇と一体的関係を持ち、共有するイメージをメッセージとして視覚化しようとしていた。演劇を通して、自己の中に意識されるもの、イメージされるものをそのままの姿で表現しようと試みたのである。それは、自立性を持った個の表現であると同時に、社会そのもの大衆の潜在的エネルギーの表現でもあった。

このような一連の動きは、日宣美の華やかな側面とは別に、アンデラ演劇に代表されるポスターが表出した文化運動の表現として、等価に見ておく必要があるだろう。また、サイトウプロセスは、日宣美展出品ポスター制作の中心的な場だったが、アンデラ演劇ポスターの中心は、ワイスプリンティングという実験印刷工房だった。サイトウプロセスから独立してつくられたこの工房は、横尾や平野のポスターを輩出したもう一つのスクリーン印刷の拠点であった。

△ザビとシルクスクリーン・ポスター

シルクスクリーン・ポスターは、この時代を象徴するメディアとなり、アートに接近していくものから、挑発的なアジピラまで、さまざまな形で社会的作用を及ぼした。教育の場にスクリーン印刷が導入されたのもこの頃である。

粟津潔が武蔵野美術大学で指導するようになったのが、1962年、翌年には商業デザイン専攻(現視覚伝達デザイン学科)の専任講師として着任した。この時の主任教授は原弘で、岡井睦明、石川三友が教授、森啓が講師として加わっていた。いずれも日宣美と関わりが深かった。印刷工房と写真工房、映像工房の整備が始まったのもこの頃である。

私が在学した60年代後半には、小谷育弘、及部克人、広瀬郁が講師として加わっていた。森は印刷実習を担当していたが、活版印刷や印刷による構成実習、タイポグラフィ演習は、ポスターカラー全盛の時代にとっても新鮮だった。工房にはスクリーン印刷の設備も整い、放課後に行くと、革命的デザイナー同盟のチラシやポスターが散乱する光景は、当時の時代性を反映していた。

その後、1979年から石川が印刷実習を担当し、本格的なスクリーン印刷による実習が展開していった。1983年から私が工房を引き継ぎ、フォトモンタージュしたものをスクリーン印刷で表現する実習を1993年まで

Japan Advertising Artists Club and the Public Application Exhibition

The Japan Advertising Artists Club, otherwise known as JAAC, was established in June 1951 and its initial caretakers were Ayao Yamana, Seichiro Arai, Takashi Kono, Yusaku Kamekura, Hiromu Hara, Takeji Imaizumi, and Kinkichi Takahashi. The first Japan Advertising Artists Club Exhibition featured 88 works by 70 chosen members. The public application system was introduced from the third Exhibition in 1953, attracting a lot of attention as a gateway to success for newcomers.

Some considered the public application system, which was mainly for posters, might cause the same adverse effect as it did on the art world, whereas others sought a more rational structure to meet the new functions of advertisement art in society. Despite these concerns, the number of applications had dramatically increased over the years. In the 1950s, the graphic design world experienced a period of elation for the first time in the postwar era, which would not have been possible without the JAAC.

From the mid-50s, the second generation of postwar designers appeared one after another as a result of the JAAC's public art competition. The JAAC Members' Award for the best work from JAAC members, and the JAAC Art Award for the best work from public entries were presented along with a special commendation and an Encouragement Prize. Winning these awards had a significant influence over the lives and works of the winning designers from then on.

After "Give Our Sea Back (Umi wo Kaese)" by Kiyoshi Awazu won the JAAC Art Award in 1955, "Record Jacket" by Kohei Sugiura in 1956, "Margrit at Night (Yoru no Maruguritto)" by Makoto Wada and Koichiro Inagaki in 1957 and "People in New York" by Mitsuo Katsui in 1958 won the award respectively. In 1958, Ikko Tanaka released "Sankei Kanze Noh Performance", and his "Takashimaya Textile Exhibition in New York" won the JAAC Members' Award in 1959. Compared with the first generation of postwar designers who established their own style and achieved the social status of designers, the second generation of postwar designers, were characterized by trying to advocate their own unique way. Unlike the first generation of designers in the early days of the JAAC, they didn't share a common foundation of activities or the same sense of belonging; they were newcomers who made the most of the JAAC for a breakthrough. They received a different education and their attitude and style were not necessarily the same. However, what they had in common was that they all tried to look for independence as a designer as well as the essence and possibility of design. JAAC provided the perfect place for them when the world of design was dominated by commercialism.

The JAAC dissolved in 1970, however it captured the period of postwar enlightenment followed by the World Design Conference and the movement against the U.S.-Japan Security Treaty in 1960. During this time the concept of design experienced expansion and a period of transformation. It is no doubt that the twenty years of the JAAC's existence played a very important role in the history of graphic design in Japan, since we can capture the rise and change of Graphism as a historical phenomenon in these mere twenty years.

Silkscreen Posters and Saito Process

The world of postwar graphic design cannot be explained without mentioning the relationship between the posters for the JAAC Exhibition and silkscreen printing^{*1}. In particular, Saito Process, a silkscreen printing studio in Shimo-Ochiai has long been referred to as a legendary studio. Saito Process was established by Kusuo Saito in 1954, a year after the JAAC started the public application system. Although it was not originally established to support the public application system, Saito Process eventually played a major role in producing posters for the JAAC's art competition until the JAAC was dissolved.

*1
A stencil printing plate that first applies a pattern onto a screen in a wooden or aluminum frame, and then prints the pattern using a squeegee in order not to get the ink outside the pattern. From the 60s onward, the photoengraving process which makes photosensitive film on the screen became popular. Nylon or tetrone can be used other than silk, and therefore it is generally called screen printing or screen process printing.

*2
"Ecole de Shimo-Ochiai" by Kiyoshi Awazu, published in the November issue of "Design" in 1978, Bijutsu Shuppan-sha, Ltd.

Not all the posters for the JAAC's public art competition were printed for commercial use; initially most of the posters produced individually were hand-painted by poster colors. It was not reasonable to make only a few copies by offset printing just for the competition. Whereas silkscreen printing was suitable for producing a small number of copies, and the quality of opaque ink and matt finish was also very similar to the quality of poster colors.

The first poster produced by Saito Process for JAAC's art competition was "DANGER FIRING ZONE KEEP OUT" by Yoshio Itabashi in 1955, and "Meiji Milk Chocolate" by Tadashi Ohashi was produced for the Graphic '55 Exhibition. They were followed by Hiromu Hara, Takashi Kono, and Yusaku Kamekura, and a number of other silkscreen posters that went down in history. These posters were particularly unique since many of them were produced for the JAAC even though company names were used in the works, and thus the designers were able to take a step back from commercial constraints to focus more on their own interpretations.

There were two reasons why Saito Process became so distinct among silkscreen printing studios. One was because of the attractive personality of Saito, and the other was the intimate relationship between Saito and Kiyoshi Awazu. Saito and Awazu had been friends since the time of the Japan Drawing Association, and many other young designers including Kohei Sugiura, Ikko Tanaka, Akira Uno, Gan Hosoya, Makoto Wada, and Tsunehisa Kimura also joined them and formed a circle of people supporting the studio. Saito Process eventually became a place for training and upskilling, especially for students and designers in their twenties who always hung around the studio.

Meanwhile, Awazu recalled, "Yusaku Kamekura and Tadashi Ohashi often came to join the young designers in the studio, telling me that they felt too uneasy not to come."^{*2} It shows that the studio was indeed the place of creation and inspiration for designers of all ages.

Saito was called "Uncle Saito" and he was so willing to help the designers that he often ignored the profit he could have made from silkscreen printing. It wasn't just a printing studio – it was almost a private tutoring school and Kimura described such an environment as the "Saito Dojo". Compared with commercial printing technology in those days, silkscreen was a minor printing technique which required manual skills. However, in the context of teaching design, it was still very common to paint a poster with poster colors, and thus silkscreen printing gave the designers almost overwhelming joy and excitement when they were able to experience the whole process of silkscreen from plate-making to printing. I can easily imagine their passion since I also got involved with silkscreen printing in the same way as they did.

Saito must have been a bit eccentric for the owner of a printing studio. He came to Tokyo in 1940, and enrolled in the photo section of Atelier Sanroku to experience the world of photography and design. He also learned how to carve out a pattern on a woodblock from Gihachiro Okuyama. He worked for the Institute of Journalism and Technology, Japan Drawing Association, and Kinema-Junpo before he started Saito Process. Everything he had seen and done – the meticulous copying techniques at Atelier Sanroku, the woodblock carving techniques, the world of design that he watched and studied, his interest in movies – was useful for silkscreen printing.

There was a master of hand-cutting at Saito Process, who made it possible for the studio to use this technique for a long time. Hand-cutting is a technique that firstly requires cutting a piece of oil paper by hand to make a pattern, and then applying the pattern onto a silk screen with an iron. "Nightbirds Running in the Wind" (Yato kaze no naka o hashiru) by Awazu and "To-kyo -- Tokyo Symphony Orchestra" by Sugiura were both produced by the experienced hand-cutting master.

One of the main characteristics of silkscreen printing is that we can see the whole process of

³ ⁴
"Introduction to Saito Process Dojo" by Tsunehisa
Kimura, published in the November issue of "Design"
in 1978, Bijutsu Shuppan-sha, Ltd.

copying, plate-making and printing. Using silkscreen printing, it is possible to print a few copies and to change even the colors of ink or the order of plates as you print. However, printing by silkscreen always requires trial and error and the outcome can be accidental as well as unpredictable. Even with the techniques and skills that Saito Process could provide, every step in the printing process required a lot of struggle and instant judgment, which inevitably put the designer under constant pressure from beginning to end. Rather than adjusting the results or the plan, this printing process was a continuous work of trial and error and was indeed the discipline for learning, hence the reason why the place was called "Dojo". Saito Process was a magnetic field for creating original graphic expressions that were free from commercial constraints and school education.

"I guess the reason why many designers were so enthusiastic about Saito Dojo was the 'craziness' of the owner Saito who constantly tried to breakaway and rebel against the mainstream printing"³, recalled Kimura, and it was true that Saito Dojo was filled with the air of excitement: It wasn't a place for merely learning skills anymore. The JAAC had attracted a lot of attention from society and the need for advertisements increased. However young designers and students were still struggling to pursue the meaning of design and expression. Kimura also recalled, "What was unique about Saito Dojo was its capacity to 'scoop up' the challenges of these instigators with its daring and flexible structure. Everything that happened there resonated with the fusion of ambiguous "skills" and the ambiguous "methods" of these instigators, which was very symbolic in a transition period like those days. It has now become part of the myth."⁴"

Silkscreen Posters in the 1960s

In 1960, the World Design Conference was held in Japan for the first time. The design community in Japan, in transition from the period of enlightenment to a new era, stood on equal footing with other countries for the first time and participated in the discussion of design issues. The social function and role of design was questioned and Japanese designers had a chance to see various aspects of design beyond industrial and commercial purposes. It inspired them to new possibilities of graphic design, expanding into visual communication design.

The tenth JAAC Exhibition in 1960 was influenced by the World Design Conference, in addition the era also experienced the elation as well as the frustration of the movement against the U.S.-Japan Security Treaty. There were a number of works by the younger generation, mainly students, which showed new design trends. Some of them expressed didactic communication by using the method of panel campaign, and others were produced in groups to express the denial of each designer's individuality. The JAAC Art Award for this year went to a panel campaign called "Science Technology and Human Life", produced collaboratively by Kei Mori, Shunichiro Komori and Mitsuru Saito. The work consisted of six silkscreen posters in which various graphics and letters were printed on B1-sized photographs. "The Day Lockheed Called Off (Lockheed toriyame no hi)" by Yasuhiro Kotani, Iku Hirose and Fumio Shibana as well as three other works which also used the panel campaign method won the special prizes in that year. Kotani, Hirose, and Shibana were students at Musashino Art University at that time. In addition, Kouga Hirano and Kazuyuki Goto who won the Special Prize for a book poster "Leap before you look" (Miru mae ni tobe), also the Special Prize winners Taku Aramas and Kakutaro Iimori of "Young Woman (Wakai josei)" were all students at Musashino Art University, too. It was astonishing to see that most of the prize winners including the winners of Encouragement Prize were students at Musashino Art University in that year.

The JAAC Exhibition had come to a turning point in its tenth competition and people from both

within and without the JAAC started to ask for a major shift in its public application system. In the same year, a round-table talk called "The Direction of Graphic Design and the Demand for JAAC" was held with competition winners and JAAC members, the content of which was later published in the seventh issue of JAAC Membership Magazine "iaac". Participants in this meeting were Kiyoshi Awazu, Tsunehisa Kimura, Kazumasa Nagai as representatives of the JAAC, and Kazuyuki Goto, Kouga Hirano, Shunichiro Komori, Yasuhiro Kotani, Kei Mori, Fumio Shibana as representatives of the competition winners. They exchanged opinions on various topics such as "Technology and Thought", "Designers or Communicators?", "Fundamental Problems of Design", "Company and Design", "Double Aspects of the Designer and Director", and "A New Step Forward for the JAAC". Having discussed these topics, the participants realized that each of them had a different opinion of design and the JAAC, even among the JAAC members. They gave opinions that were supposedly public, but inside, each of them had already established a different point of view whilst pursuing their own design.

There was a growing number of works from the public that reflected the problems and popular appeal in the society, and the proportion of such works winning competition prizes was also increasing. Although the JAAC retained its function as a gateway for newcomers, it had already faced contradiction between the ideal of the JAAC as a membership organization and the reality of design.

As the problems became more and more obvious, a poster that was produced for Jokyo Gekijo (Theater of Situation) and its performance "Koshimaki-Osen #1 Bokyaku-hen" by Tadanori Yokoo in 1966 came as an enormous shock.

Not only in the world of design, but also in the world of theater and movies, the rise of a new tendency was breaking down existing stereotypes. The Shogekijo (Small Theater) Movement, collectively called "underground theater", became very popular, and thus a number of small theaters including Jokyo Gekijo, Waseda Shogekijo, Jiyu Gekijo, Tenjo Sajiki, Engeki (Theater) Center 68/71 and the Black Tent emerged one after another. The centripetal energy of these small theaters was strongly supported by the younger generation who were into the anti-established movement and it gathered a lot of energy from young people. The counterculture and revolution movement was a simultaneous world event which occurred like a chain reaction in the United States, Europe and Japan

The field of graphics was no exception. There were a number of posters for the alternative theater that were produced mainly by young designers. Posters produced by Tadanori Yokoo, Kiyoshi Awazu, Akira Uno, Katsuyuki Shinohara, Kouga Hirano, Katsuhito Oyobe, Mitsuhiro Kushida, Yosuke Inoue, and Shiro Tatsumi were not just for purpose of notification, but were wholly united with the theater and tried to visualize the shared image as a message. What these designers tried to accomplish through the theater was to express their own inner consciousness and images exactly as they were. It was an expression of independent individuality, but at the same time, an expression of society's potential energy as a whole.

This series of events should be perceived equally with expression of cultural movement as represented by posters for the underground theater, separate from the glamorous aspect of the JAAC. Saito Process was the studio which mainly produced posters for the JAAC art competition, whereas an experimental printing studio called Wise Printing was at the center of posters production for the underground theater. Wise Printing did in fact become independent from Saito Process and it served as another silkscreen printing studio hub where posters by Yokoo and Hirano were produced.

Musabi and Silkscreen Posters

Silkscreen posters had become a symbolic media of the era and they brought an influence over society in

various forms, from works approaching art to the provocative propaganda handbills. It was also the time when silkscreen printing was introduced into educational facilities.

Kiyoshi Awazu started to teach at Musashino Art University in 1962, and was assigned as a full-time lecturer in Commercial Design Course (currently called Scenography and Display Design Course) in the following year. At that time, the head of the department was Hiromu Hara, together with Mitsuaki Okai and Mitsutomo Ishikawa as professors, and Kei Mori as a lecturer. All of them had a deep involvement with the JAAC. This was also the time when the restructuring of the printing studio, photography studio and video studio commenced.

In the late 60s when I was a student of Musashino Art University, we also had Yasuhiro Kotani, Katsuhito Oyobe, and Iku Hirose as lecturers. Mori was in charge of the practical printing classes, and I remember that the practice of typographical printing and configuration by printing was something very new in the days of poster colors. There was proper silkscreen printing equipment in the studio, and when I went there after class, I saw flyers and posters of the revolutionary designers' league scattered all over the studio, which reflected the era very well.

From 1979, Ishikawa took over the printing class, and started to teach full-scale silkscreen printing in practice. Then in 1983 I took over from Ishikawa, and in the next ten years I taught the skills to produce silkscreen works with a photomontaged copy. The whole point of silkscreen printing is that we can confirm the process visually from a concept to the finished product. Moreover, it is very interesting that we need to use our whole body in that process. We need to use our brain to form a concept, and then use our finely-honed senses as well as our instant judgment for the plate-making and pre-printing processes. And finally, we need to use our physical strength to complete the process. Using different parts of the body in each process is, in the end, a valuable learning experience as a whole. I still think that practicing silkscreen printing, that is to say the process of settling graphics, is a very effective way to learn about the development of modern design as well as to grasp the structure and terminology of montage in a practical way.

Therefore I collected, preserved and provided education on silkscreen posters as an extension of my work.

The history of the JAAC lasted for twenty years, during which time it had often been a target of various forms of criticism. During the late 60s every aspect of postwar Japanese society experienced a dramatic uplift. The end of the JAAC, therefore, can also be interpreted as the end of the postwar modern design era in Japan, but what the JAAC had accomplished during this time was quite meaningful. It was only inevitable to have organizational contradiction or to stay unfocused. However, it was a place where designers of all ages, with different thoughts and backgrounds could intersect with each other. In my opinion, the JAAC challenged each designer to find the answer to a very fundamental question: what is graphic design?

Posters, which were limited in use, were the main media of the time and the boundary between art and posters was pretty ambiguous. As such posters went with the flow of the times and in the end became a mirror reflecting society. We should not forget, however, that these posters will remain valuable not only for the history of design, but also for the history of this country.

I visited Saito Process in 1978. The building was old and I could not see even a hint of the enthusiasm that used to fill the air in this studio. But Uncle Saito was still there, producing four-color silkscreen printing and talking about new ways of expression. I went to see him a number of times to ask him to donate posters to the Art Material Library. I will never forget the sensation that I felt when I first

saw a pile of unused posters in a closet on the second floor of the studio. I spent a few days brushing away the dust and sorting out the posters. Working with these posters by Yusaku Kamekura, Hiromu Hara, Kiyoshi Awazu, Kohei Sugiura, Ikko Tanaka, Makoto Wada and other famous designers was the happiest moment of my life.

After all these years, the 500 or so silkscreen posters donated from Saito Process still hold special meaning and are very valuable materials.