

## サイケデリック・ポスターにおける諧調表現

中野仁人

### はじめに

一九六〇年代後半のアメリカ、あるいはイギリスにおけるカウンターカルチャーの元で生み出されたポスターをサイケデリック・ポスターという。

カウンターカルチャーは、一九五〇年代の安定した社会に疑問を感じ、結婚や家庭生活というような既成概念を打ち破り、自らをさらけ出すことを目指した十代から二十代の若者すなわちヒッピー達と、公民権運動やベトナム反戦運動、女性解放運動などを繰り広げた学生運動家から成り立っていた。

そこには戦後の近代主義が築き上げてきたモダニズム、過剰消費、ユニヴァーサルなどといったメインストリームに対し対抗する姿勢と、自らの存在に対する疑問が含まれていた。

彼らの反体制的な思考と、ロックミュージック、さらにLSDなどの薬物による幻覚体験が結びついてサイケデリック・ポスターが成立したとされる。

もともと『サイケデリック』とはギリシャ語の『psyche』(靈

魂・精神)』と『eidos (みる)』の合成語で、心を大きく解放し、豊かにし、あるいはビジョンを広げ、意識の拡大、無意識界の現実への編入というような意味であったという。(1) そこからサイケデリックスは、人間の通常の知覚様式を超えるところまで、意識を拡大することのできる物質を指すようになる。太古からシャーマニズムのもとで使用されてきたシロシビン・マッシュルームなどの植物サイケデリックスから今世紀になって開発されたエクスタシーやLSDなどの合成サイケデリックスまで、幻覚作用を促す物質は全世界に非常に多く存在するという。

そして一九六六年までカリフォルニア州では、薬物は禁じられていなかつた。サイケデリック・アートの牽引者であり、受容者自身でもあつた学生達のLSD普及率はかなりのもので、一時はカリフォルニア大学だけで約一万人の学生が服用していたという。

LSD (リセルグ酸ジエチルアミド) は一九三八年にイスのサン・トス製薬会社のアルバート・ホフマン博士によつて合成された幻覚剤で、緊張弛緩、恍惚感、脱力感、不安、多幸感がもたらされる。その後しばらくは精神療法に用いられていたが、六〇年代初頭に、

「LSDは壮大な精神世界の体験をもたらす」という噂がひろまり、刺激を求める人々の間で支持されるようになった。

精神病治療法研究者であるスタニスラフ・グロフは、一九五六年のLSDを用いた実験で以下のように記述している。

「この数時間、自分の精神について一体どれだけ多くのことを学んだことだろう。私は色彩豊かなヴィジョンの見事な羅列を体験した。抽象的・幾何学的なものもあれば、比喩的・象徴的な意義に溢れるものもあつた。私の情感はすべて出揃い、その純然たる激しさに私はただただ驚愕した。私は光輝にあてられたが、それは原子爆弾の爆心とも、またもしかして東洋の経典が説く、我々が死の瞬間に直面するという超自然的な輝きとも思われるものだつた。(以下略)」<sup>(2)</sup>

そしてその幻覚作用をグラフィックイメージとして定着させるにあたつて引用されたのが、アールヌーヴォーの表現であり、歪んだタイポグラフィであり、さらに螢光色の使用および補色の配色であるとされる。幻覚剤によるトリップのイメージは、同じく一九六〇年代に登場した抽象絵画様式であるオブティカル・イリュージョン、つまりオプ・アートと結びつき、ポスター、チラシ、レコードジャケットなどに多用され、グラフィックデザインの一つの様式として成立していく。

このサイケデリック・ポスターにおいて、ある色彩から他の色彩へと漸次的に変化していく諧調表現、すなわちグラデーションが用いられているものが少なからず見受けられる。しかし、その諧調表現の意味について特に言及された例を未だ見ない。

本稿は、サイケデリック・スタイルの成立の流れを概観し、その

中で用いられた諧調表現についてその作例を取り上げ、そこで表現されているイメージとその背景について検討しようとするものである。特に特徴のある諧調表現をサイケデリック・ポスターにおいて使用した、サンフランシスコのデザイナー、ウェス・ウイルソン(Wes Wilson 1937-)、イギリスのデザイン・ユニット、ハプシャン・ショ・アンド・ザ・カラード・コート(Hapshash & The Coloured Coat 1967年設立)、そしてニューヨークで活躍したピーターカーク(Peter Max 1937-)の作品に注目して考察を進めていくこととする。

## サイケデリック・スタイル

ティモシー・ミラー(Timothy Miller)<sup>(3)</sup>は「ヒッピーとアメリカ的価値」(一九九二)の中で、カウンターカルチャーを五つの反抗として分析している。すなわち、ドープ(薬物)、セックス、ロック、コミュニティ、文化的反抗である。一九六〇年代のアメリカ西海岸を中心にこれらの要素がからみあって、サイケデリック・スタイルが確立していく。

一九六六年と六七年の音楽は新しい思想を若者に植え付けた。スコット・マッケンジー(Scott Mackenzie)の『SanFrancisco』は「髪に花をさしたやさしい人々」と歌い、これに感化された若者達は古着やインドおよび中近東の民族衣装を身にまとい、髪に花を出すようになる。フラワーチルドレンと呼ばれたヒッピー達である。花は、「愛」「美」「平和」の象徴である。

そして一九六七年のベストセラーのシングルの一つであつたビー

トルズ (The Beatles) の『All you need is Love』は「のムーヴメントの非公式な聖歌」になつた。

若者達はティモシー・リアリー (Timothy Leary)<sup>(4)</sup> によって「より良きに生きるために」と提唱された薬物をポジティブにとらえ、ピルを携行し、「戦争反対」とともに「原始にかえれ」「性と快樂の解放」を叫んだ。

彼らの思想、スタイルをグラフィックデザインで具体化するには、既成の概念を打ち破る、反保守的なイメージが必要であった。そこで彼らが注目したのが、しばらく取り上げられる」とのなかつたアール・スーザン・およびウイーン・ゼツエッソの様式であつた。

最初の契機となつたのは、一九六六年夏にヴィクトリア・アンド・アルバート・ミュージアムで行われたオープリー・ビアズリー (Aubrey Beardsley) の展覧会で、この後サイケデリック・スタイルのグラフィックが多く作られるようになる。

サイケデリック・スタイルは殊にアール・スーザンとの共通点が多い。流動的に流れる曲線、混沌として空間を埋め尽くすモチーフ、そしてそれはポスターといった平面作品から、建築や服飾といつたプロダクトにまで至る。

その後、サイケデリック・スタイルはあらゆる分野からそのイメージが引用される。アルフォンス・ミュシャ、ラファエル前派、ボッシュ、ウイリアム・ブレイク、コミック、ディズニー、SF、古代の鍊金術、インディアン、マグリット、ポップアート、オブアート。そしてその素材はオリジナルの文脈あるいは著作権に関係なく使われ、スタイルは矛盾して入り混ざつていた。

カリフォルニアのサイケデリック・ムーヴメントを支えたのは、サンフランシスコのミュージック・プロモーターであるファミリー・ドッグ (Family Dog) ピペル・グラハム (Bill Graham) であった。アヴァロン・ボウルルーム (Avalon Ballroom) やフィルモア (Fillmore Auditorium) におけるコンサートやダンスパーティーを企画し、そのポスター、チラシ、チケットのデザインを作成するにあたり、サイケデリック・スタイルを推し進めていったのである。そのスタッフ自身がヒッピーとして活動していた人々であつた。彼らが起用したデザイナーは、ヴィクトター・モスコソ (Victor Moscoso)、ウェス・ wilson (Wes Wilson)、リック・グリフィン (Rick Griffin)、スタンリー・マウス (Stanley Mouse)、アルトン・ケリー (Alton Kelly)、リー・コンクリン (Lee Conklin)、グレッグ・アイアンズ (Greg Irons)、ボニー・マクレーン (Bonnie MacLean) である。

中でも最も重要なデザイナーのひとり、ヴィクトター・モスコソのポスターは、サイケデリック・スタイルをもつとも濃厚に具体化していると言つても過言ではないかもしれない。

例えば、タイポグラフィで作られた花はゴッホのひまわりの輪郭を彷彿とさせながら、そこから生まれる印象は極端に異なる。アール・スーザンに端を発した歪曲した文字は、判読されることを拒否し、色彩は同じ彩度の補色、例えば、赤と緑、蛍光ピンクと黒を組み合わせることによりハーレーションを起こした見づらい画面を構築している。(図1)

モスコソはスペインで生まれたが、サンフランシスコのサイケデ

リック・ムーヴメントの中にあつて珍しくアカデミックな美術教育を受けたデザイナーであった。ニューヨークのクーパー・ユニオンとイエール大学で学び、一九五九年にサンフランシスコに移り、アート・インスティテュートのペインティングのインストラクターとなる。その後一九六六年からは、ファミリードッグのためのポスターのデザインを始める。そのはじめの頃こそウイルソンやマウスのタッチを模倣していたが、やがて彼独自の表現、すなわち形態と色彩におけるオブティカル・イメージの効果的な活用を確立する。

それは、イエール大学での彼の師で元バウハウスの教師であった画家のヨーゼフ・アルバース (Josef Albers 1888~1976)<sup>(5)</sup> の影響であるといわれる。

モスコソのポスターにおけるタイプグラフィは、サイケデリック・スタイルの特徴である非常に読みづらい、あるいは読まれることを拒否したものであるが、しかし他のデザイナーと異なるのは、そこに幾何学的な混沌、計算された複雑さがあり、フリーハンドで描かれる無秩序は存在していない。文字のスペーシングは均衡が保たれ、変型のパターンも常に一定の秩序を保っている。彼は、文字と図を同値にとらえ、隣り合った色面の彩度、明度を近付けることによつてネガとポジを曖昧にし、色彩の視覚的な振動を起こさせている。<sup>(6)</sup> 彼自身この手法のことを『vibrating border』と呼んでいる。(6) さらには、サイケデリック・ポスターにおいて始めて写真のコラージュを取り入れ、ソラリゼーションや諧調の二極化を用いるなど実験的な表現を追求している。

彼はMOMAから、「二十世紀における重要なアーティストの人」という評価を得ている。

彼のような理知的でクールなデザイン手法をも含有し、サイケデリック・スタイルはさまざまな歴史的要素を取り混ぜ、デザイナー達は独自の表現を追求し、お互いに影響しあい、ますます渾沌とした様相を呈していく。

そのような中で意図的に諧調表現を用いたデザイナーについて、以下に見ていこう。

## ウェス・ウイルソン

モスコソの手法に比べ、ウイルソンの表現は情緒的であり、人間らしさが端的に表れている。そして太い輪郭線によつて描かれる象徴的、神秘的図像は、チャールズ・レニー・マッキントッシュやウイーン・セツエッションの影響を明確に示している。事実、一九六五年十一月にカリフォルニア大学で開催された『ユーゲント・シュティールと表現主義』展の図録を参考にして文字を描いたと自身語っている。<sup>(7)</sup>

ウイルソンはビル・グラハムとファミリードッグのいすれからもポスター制作の依頼を受け、自由裁量権を与えられていたので、自由な創作が可能であった。この理想的な条件のもとで、ウイルソンは文字と形態の統合を目指し、その実験をおこなつてゐる。

もともとウイルソンは過去の芸術様式については無関心であつたという。自身のLSD体験と光を用いたサイケデリックアートに刺激を受け、ポスターのデザインを始めていた。しかし、ウイーン・ゼツエッションのデザイナー、アルフレッド・ロラー(Alfred Roller)<sup>(8)</sup>のポスター<sup>(9)</sup>を見て彼の方向性が決まる。それは文字と言葉が

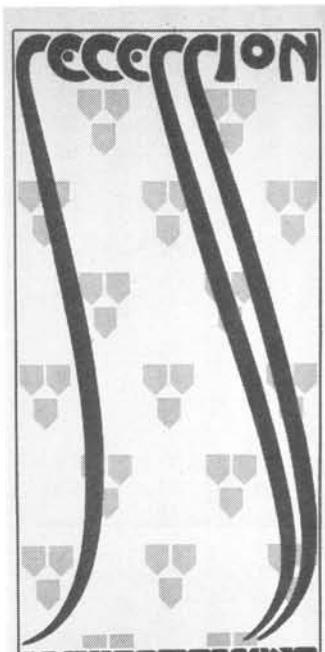


図3 Alfred Roller / 第16回分離派展  
(1903)

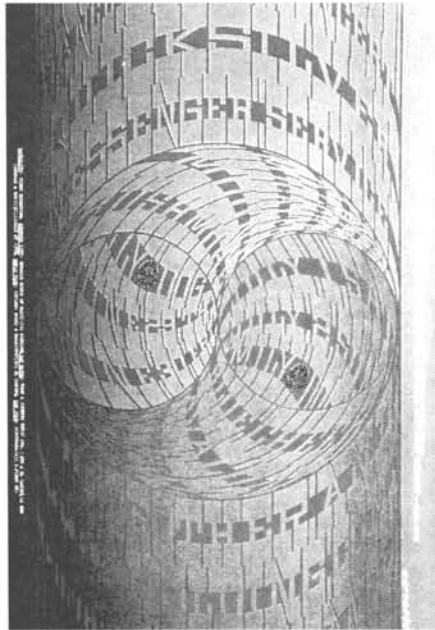


図2 Victor Moscoso / Hones of Plenty (1967)

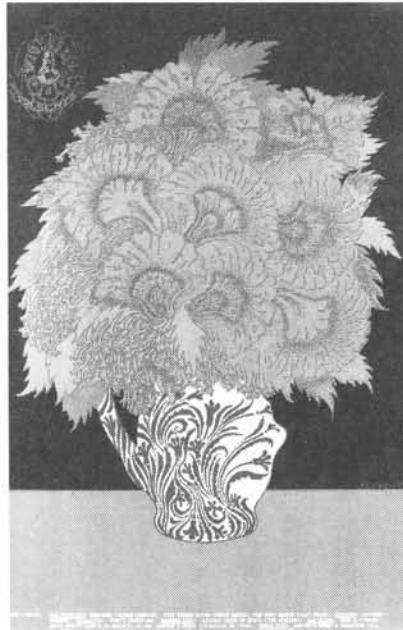


図1 Victor Moscoso / Flower Pot (1967)



図6 Wes Wilson /  
Jefferson Airplane (1967)



図5 Wes Wilson /  
Otis Rush and His Chicago Blues Band (1967)



図4 Wes Wilson / Moby Grape (1967)

テキストとしての制約から解き放たれ、それゆえタイポグラフィは自由な形態を帯び、図として画面を構成していくことであった。

彼の導きだした基本的なタイプグラフィの形態は丸みのある、彫刻的なブロック体で、それらはまるで煉瓦のように積み上げられていく。文字は図像的性格を強め、図像と同じ比重をもつてポスター画面全体の余白を埋めつくそうと努められている。

そしてウィルソンが余白を埋める要素は、木版のブロック印刷、あるいは切り絵や型染め、あるいはステンドグラスのイメージのように見える。そのブロックの色面において諧調表現が見られるのである。

Rush and His Chicago Blues Band』(図5)であろう。

前者は黒い輪郭線が、力強く画面全体を支配しているが、その黒い部分は文字に対しては地の関係になり、文字のボディ部分と人物の顔全体に渡ってピンク、オレンジ、青が白と溶け合う形の諧調表現が見られる。それは、染色における型染めのイメージで、人物の面の持つ特徴と相まってアジア的な民族性が濃厚に感じられる。

ウイーン・ゼツエッショニに影響されたウィルソンがそれをどれだけ明確な意図をもつて表現したかは定かではないが、この場合の諧調表現は、バックに空間性や奥行きをもたらすよりもむしろ画面全体に情緒性を与えるために用いられている。

一方、後者は文字が画面中央下方の矩型の中にぎつちりと収められ、ポスター全体のフレームとともに、黒で引き締められている。図像は神話に題材を得たかのような象徴主義的な様相を呈しているが、その輪郭線つまり図の部分に、画面下方から上方にかけて赤か

ら緑そして青への彩度の高い諧調が施され、地の部分には反対に上方から下方にかけて彩度が低く明度の高い赤から黄色、そして緑の諧調が施されている。諧調と諧調が交錯し、複雑な色彩を見せていくが、ここでもやはり染色作品のような優しさ、情緒といったものがじみ出ている。

『Jefferson Airplane』(図6) や『The Blues Project』には、明確な諧調ではないが、にじんだようなムラのある色面が見受けられる。これは彼がリトグラフで印刷する際に、表面の表情の面白さを追及した結果であるということだが、やはり人間の手で作り出す暖かみが表われているのである。

ウィルソンの全ての作品において優しさが感じられるとは言い難いが、しかしモスコソの作品のように計算された構成法に対しても手の動きの成り行きにまかせたかのような作図法には直接的な魂の叫びといったものが感じられる。それは、人間性の回復を訴えていたるかのようである。

ビル・グラハムはモスコソのポスターにおける明瞭性について時々不平を言ったが、にもかかわらずこれらの特徴ある作品は、サイケデリック・ムーブメントの思考を端的にヴィジュアル化しており、ポスター史上でも重要な役割を果たしている。

## ハプシャシュ・アンド・ザ・カラード・ポート

一九六七年、イギリスでマイケル・イングリッシュ (Michael English 1941-) はナイジェル・ウェイマス (Nigel Weymouth 1941-) とともに「ハプシャシュ・アンド・ザ・カラード・ポート

ト (Hapshash & The Coloured Coat)」という 合名会社を設立し、多くのサイケデリック・ポスターを生み出す。

ハマースミス・スクール・オブ・アートとイーリング・カレッジ・オブ・アートで学んだイングリッシュは、ロンドンのノッティング・ヒルにあるUFO clubが、アヴァロン・ボウルルームやフィルモアにおけるコンサートやダンスパーティーのための宣伝用ポスターを参考にして広告を始めるにあたり、起用された。しかしその頃の彼のポスターは、幻覚イメージとは直接結びつかないものであった。

その後六七年にウェイマスに紹介され、共同で仕事を始めるのが、大学で経済を学んだウェイマスはデザインの訓練を受けておらず、当時はチエルシーのキングス・ロードでヒッピーのブティックを営んでいた。つまり当時の流行の最先端の様式を見抜く目を持つていたのである。イングリッシュとウェイマスが共同で作品を作ることにより、濃厚に幻覚イメージが用いられていく。

ハプシャシュ (Hapshash) とは、古代エジプトのハトシェプスト女王 (Hatshepsut) から名付けられたものである。

彼らは、ビアズリー・ミュシャの影響を認めながら、構成とタイポグラフィにおける従来からの規則を意図的に無視している。

イングリッシュは言う。「我々のアンダーグラウンド・ポスターには、秘密の記号、有史以前のフォルム、UFOが封じ込めてある。我々は合理主義と相反するものを信じ、用いるのである。我々の科学は、鍊金術と黒魔術に根ざしている。そしてセクシユアリティもまた我々のポスター上で大きな力を發揮するのである。」<sup>(9)</sup>

彼らのポスターは、基本的にはシルクスクリーンによつて刷られている。そして大きな特徴のひとつとしてはメタリックと蛍光色のインクを効果的に用いていることである。彼らが使用する金色や銀色というのは、豪華さや華麗さを意図するものではなく、他の色彩との組み合わせによつてハーレーションをおこすような、あるいはネオンがチカチカするような効果を狙つてているよう受け取れる。輪郭線等の細い部分や、一部の色面にそれらを用いているものよりも、バツクやその他の広い色面に用いられている場合が多いのである。そしてシルクスクリーンを用いてのもう一つの大きな特徴は色鮮やかで滑らかな諧調表現である。

イングリッシュは言う。「スクリーン上に二色あるいは三色のインクを載せ、スキーージーを動かすことによって、その色を滑らかに混ぜ合わせる。これは我々自身が発展させ、最も成功したテクニックだ。」<sup>(10)</sup>

実際に、このシルクスクリーンによる諧調表現の技法を初めて開発したのが彼らであるという確証は無いが、しかし彼らが積極的に諧調表現を用い、その効果の可能性を追及していたのは事実である。

画面の背景の大きな面において、黄色からオレンジを経て赤への滑らかな変化の見られる作品が数点あり（例えば彼等自身のLPレコードの宣伝のためのポスター『Hapshash and The Coloured Coat record promo OA401』や『Pink Floyd, UFO Club』<sup>(图7)</sup>『Middle Earth Club』<sup>(图8)</sup>『Saville Theater』<sup>(图9)</sup>など）、そこからは熱く燃える情熱、太陽、希望、炎などのイメージが感じられる。

また、『Hung On You, King's Road Boutique』<sup>(图10)</sup>に見られる赤



図9 Hapshash and the Coloured Coat /  
Saville Theater oas 1 (1967)



図8 Hapshash and the Coloured Coat /  
Middle Earth Club (1968)



図7 Hapshash and the Coloured Coat /  
Pink Floyd, UFO Club (1967)



図11 Peter Max / LOVE (1967)



図10 Hapshash and the Coloured Coat / Hung on You (1967)

から白への諧調表現は、風景の線描と重ね合せ、日本の浮世絵の影響が明確に見てとれる。この作品には小さく漢字が書き込まれておらず、判読不可能な文字もあるが、明らかに「漁樵」「杜甫」と読める文字がある。何よりもポスターの表題の「Hung On You」という文字は、アルファベットでありながら梵字の形態を真似ている。彼らがこの当時のヒッピーたちの志向と同じく東洋的なものへの憧憬を抱いていたことの表われである。諧調表現を用いるということにおいても、東洋的な自然観や空気の表現を取り入れようとした彼らの志向がうかがえる。

この東洋的なイメージは次に見るピーター・マックスの作品においては違った形で表われているのである。

### ピーター・マックス

ピーター・マックスの最も有名な作品である一九六七年のポスター『LOVE』(図11)は、混沌としたイメージのサイケデリック・スタイルの中にある、非常に単純明解な構図である。ミュシャの女性像から着想を得たかに思える人物の横顔を、フリーハンドの優しさが滲み出た線で描いている。この柔らかな描線は、彼の他のポスターの多くに見られるものである。

そして『LOVE』は画面全体を色鮮やかな螢光色の諧調表現が占めている。バックは下から上に向かって、ピンクからオレンジ、黄色を経て緑へと滑らかな虹色に変化し、あくまでも明るく楽しい雰囲気である。中心の文字「LOVE」も空をイメージした青系統の色彩の諧調表現がなされている。さらに人物を構成する各要素にも、

色鮮やかな諧調表現を確認することができる。ある。

このような鮮明で明るい諧調表現は彼の六〇年代のポスターの大半に見ることが出来る。例えば『Life is so Beautiful』(図12)ではバッタ全面に『LOVE』と同じような虹色の諧調が施されている。主イメージは各パーツがバラバラに独立して描かれているため、それらはまるで浮遊しているかのようであり、バックは空間性が際立つている。この独立したパーツは、違うモチーフの要素であっても、画面上の同じ高さにあるものは同色の諧調が見られ、それらのバッタがリトグラフの同じ版上で刷られたことを示している。

『The Different Drummer』(図13)はブティックのポスターであるが、やはり中心に人物の横顔が描かれ、そこから放射状の色面が広がっている。この放射状の部分に寒色と暖色の諧調が交互に刷られている。これは、その手前に星やさまざま惑星を思わせるモチーフが描かれていることからも、空あるいは宇宙を彩る光の帯であり、輝かしい未来を表現している。この放射状の形態は、古代エジプトの装飾から引用されたアールデコスタイルに見られたり、日本の第二次世界大戦中に用いられた「旭日旗」であったり、一九六〇年代に横尾忠則がアンダーグラウンドの演劇ポスターに繰り返し用いたイメージである。マックスの場合はそこに諧調を施すことにより、より光り輝く効果を發揮している。

これらのポスターには、いわゆるサイケデリック・ポスターに見られる、どこかに迷い込んだような幻覚の淫靡さは無い。むしろ世俗の隈雜さを抜けた天上の世界を表わしているようにも思える。

彼の活動は他のサイケデリック・スタイルのデザイナー達とは多少異なる。まず、そのムーヴメントの中心地であったカリフォルニアの諧調表現がなされている。さらに人物を構成する各要素にも、

アとは反対のニューヨークを拠点にしている。そして他のサイケデリック・ポスターが音楽と強く結び付き、コンサートやダンスバーで、そのために低予算の枠内でデザインされ、それだけにほとばしる情熱さえ感じられるのに対し、マックスのポスターは大きな企業や団体、例えば「PANAM」や「the American Cancer Society」などのクライアントの依頼を元にデザインされているものもあり、ある種の客觀性を備え、計算されたイメージ設計がなされている。そして全作品を通して流れる独特の浮遊感、軽さは、平面上において新たな時空間の構築を行っている。

「もし私が芸術を選択しなかつたなら、天文学者になっていたであろう」、とピーター・マックスは言う。また、「私は巨大な世界と同様、原子の空間の中の膨大な距離に魅せられた」とも言う。

マックスは、一九三七年、ベルリンに生まれ、二歳の時に家族と共にヒトラーを逃れ上海に移り住んだ。仏教の寺院、シーカ教徒の寺院等に閉まれた家に住み、朝は僧侶達の祈りを告げる鐘の音で目覚めたという。そして僧侶達が描く水墨画に心奪われた。

しかし彼はすでにアメリカと呼ばれる遠く離れた国を訪れる冒険の夢を持っていたという。アメリカのコミック、ラジオ放送、映画、スイングジャズ、等からキャプテン・マーヴェル、フラッシュ・ゴードンがいる土地を想像し、自由と創造力を構成した。

その後、一家は中国の広大な土地やヒマラヤ山脈を横切って、まるでシャングリラのように思われたという、美しい白い小塔があるチベットのホテルに移住し、さらに一九四九年、インドを周りアフリカを経て、イスラエルに居を構える。そしてそこでマックスはオーストリア人のフォーヴィズムの画家から絵を学び、同時に天文学

の勉強を始めることになる。銀河や宇宙における抽象的距離と時間の隔たりが魅惑的だったという。

つまり、マックスは他のサイケデリック・スタイルのデザイナーたち、あるいはフラワーチルドレンといわれたヒッピーたちが東洋に対して漠然と抱いていた憧れとは異なり、ごく幼い頃から実際に東洋と中近東の世界に身を置き、その空気を肌で感じ取つて成長してきたのである。

彼の作品に見られる諧調表現が、彼の自然や宇宙に対する独特的な捉え方を反映しているのであるとすれば、彼のこういった特殊な経歴が彼のそういった感覚を育成したのだと考えられるであろう。

そしてマックスがこの独自の感覚を作品上に發揮するのは、あこがれの地アメリカに足を踏み入れて以後であり、しかも後に最もアメリカらしいとされるイメージを開花させる。

一九五三年、マックスは家族とともにパリへの六ヶ月間の訪問の後にアメリカに移住する。そこで高校を卒業した後に、アート・ステューデント・リーグ、プラット・グラフィック・センター、スクール・オブ・ビジュアル・アーツ等の伝統的なアカデミーでリアリズムを学ぶ。美術学校を卒業するとき、マックスはコマーシャルイラストと写実的な芸術の世界において、ヨーロッパ、日本と同様に、アメリカの新しい傾向に魅せられていた。彼はそれに手を染めることに決め、そして短期間の内に、アルバムジャケットやブックカバーのための賞を勝ち取る。

マックスは、六〇年代半ばにすでに活躍していた写真家、バート・スターン (Bert Stern)、リチャード・アヴェドン (Richard Avedon)、アービング・ペン (Irving Penn) らの仕事を称賛し、自



図14 Peter Max / 2000 LIGHT YEARS (1968)



図13 Peter Max /  
The Diffrent Drummer (1968)



図12 Peter Max / life is so beautiful (1967)



図17 Jack Hatfield /  
Butter Field Blues Band (1968)

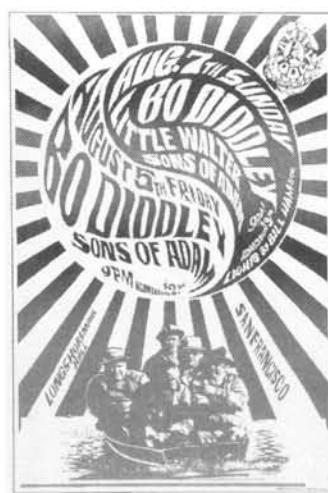


図16 Alton Kelly, Stanley Mouse /  
Men in a Rowboat (1966)



図15 Peter Max /  
KALEIDOSCOPE LIPS (1967)



図20 Tom Morris /  
Country Weather (1968)

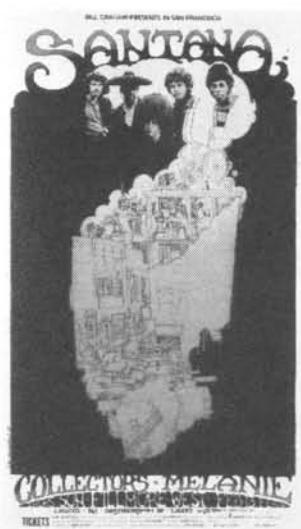


図19 Greg Irons / Santana (1969)

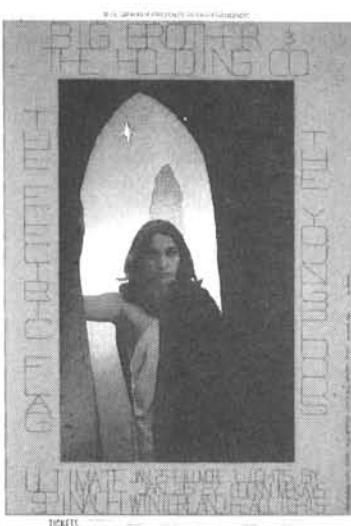


図18 Jack Hatfield / Big Brother and  
the Holding Company (1968)

らも写真のコラージュを試みる。

しかし何よりも彼の創作の姿勢に大きな影響を与えたのは、インドのヨガの師スワーミ・サチダナンダ (Swami Satchidananda) (12)との出会いである。彼に瞑想と東洋の崇高な教訓を教わり、それは自然発生的な創造的衝動として発展した。ヨガは東洋で育まれたマックスの素養を引き出す役割を担うに充分であった。ポスターにも曼陀羅のイメージや万華鏡的表現として開花していく。(図14、15)

フラワーチルドレンたちも東洋に憧れ、ヨガに没頭するが、マックスはその先駆的役割を果たす。事実、彼はニューヨークをはじめアメリカ各地にヨガ道場を設立する。そこにはおよそ一万人の学生たちが通つたという。(12)

ヨガによって得られる無我の境地、悟りの世界、それはマックスの神秘的精神主義をポスター上に展開させた。彼もLSDの実験はおこなうものの、効果はヨガが上回るのである。

「私は自分のデザインから否定的な要素を追い払う。機械で作られたものに暖かさを与える。」(13)

彼のポスターに溢れる明るさ、虹色に輝く螢光インキの諧調表現は、精神的に病む人々にさえ暖かさを与え、未来に導こうとしている。フラワーチルドレンたちが求めた「愛」「美」「平和」の象徴であるともいえる。

それは当時の体制に対する批判を込めながらも、他のサイケデリックポスターとは違う表現方法であった。ヒッピー以外の人にも理解可能で、親しみやすいものである。

彼が諧調表現を多用したという事実は、サイケデリックポスターにおけるポジティブな側面、単に体制への反抗ではなく、輝かしい

未来への希望的アプローチとしての側面を濃厚に打ち出そうとしたことを示している。だからこそ彼はサイケデリック・ムーヴメントのその後も最もアメリカらしい図像を作り、支持され、現在に至っているのである。

### その他の作品に見られる諧調表現

顕著に諧調表現を用いたデザイナーを取り上げて見てきたが、これ以外にもポスターの構成要素として諧調表現が大きな位置を占める作品が多数存在する。以下にその一部をあげておく。

アルトン・ケリーとスタンリー・マウスがデザインしたファミリードッグのポスター『Men in a Rowboat』(図16)の画面全体の虹色の諧調、ジャック・ハットフィールド (Jack Hatfield) がデザインしたビル・グラハムのポスター『Butterfield Blues Band』(図17)および『Big Brother and the Holding Company』(図18)における写真と重ね合わせた透明感ある諧調、グレッグ・アイアンズがデザインしたビル・グラハムの『Santana』(図19)における黒い色面とオレンジから黄色へのゆるやかな諧調との対比、トム・モリス (Tom Morris) の『Country Weather』(図20)の図と地の関係を錯乱させる構成で中央が光り輝くイメージの諧調表現など。

これらにおける諧調の用い方はみな一様ではなく、内容と図像との関係においてさまざまな工夫が試みられ、実際に印刷に使われている色数以上の多彩感を表現している。

## まとめ

サイケデリック・ムーヴメントは、一九六六年頃からはじまり、一九七一年を過ぎると急速にその勢いが衰える、非常に短い運命であった。しかし、その短命の要因をそのデザイン性の問題点に求めより、これらのポスターが社会に投げかけた叫び、その後のデザイン界に与えた大きな影響を評価すべきである。

サイケデリック・ポスターは、本来のポスターの持つ機能、つまり伝達内容を観者に明確にわかりやすく伝えるためにレイアウトされ、デザインされるという性格とは異なり、限られた集団すなわち反体制派であるヒッピーたちを対象としてデザインされているものが多い。ヒッピーたちあるいは反体制派の学生達は、体制に甘んじることを潔しとせず、自由を求め、個を求め、なおかつ共通の意志をもつ集団として群がろうとした。

サイケデリック・ポスターは、一般のサラリーマンや主婦たちに理解される必要はなく、自分たちのためだけの共通認識の元でデザインされ、その独自性の強調を求めた。むしろ集団外の人々には理解されない視覚言語であることが望ましく、しかも、それでいいながら注目されることにより自我を確立する必要があった。

実際には、アール・スーザンをはじめさまざまな様式の引用であり、そのサンプリングによってデザインは進められた。ミュシャやビアズリーの描写を臆面もなく流用しているものの数は決して少くない。

そのような状況にあつてポスターのバックの広い面に諧調表現を用いることは、彼らにとつては引用ではなく、新しいイメージ、独

自性を担っている部分であつた。もちろん、シルクスクリーンならばリトグラフ、オフセット印刷において滑らかに諧調を表現する技術の発展が、それを支えたことは言うまでもない。

サイケデリック・ポスターにおいてあらわされたものは、単にLSDによって入り込んだ幻覚の中に見る虹色の世界のヴィジュアル化に終わるものではなく、ヒッピー達が、現代の社会から解き放たれ、向かおうとする夢の世界の象徴でもあり、新たな空間、天上の世界、自由、情熱、宇宙、無限の彼方であり、現実からの逃避、あこがれであった。あるいは、自己の内面の表出であつたかも知れない。それを具体化するために諧調表現は、うねるタイポグラフィやハーレーションを起こす色彩の組み合わせと同じく非常に重要な要素であったといえる。

現代の我々がこれらのポスターを見るとき、彼らの世界に同化したり、LSDの幻覚イメージの再現性を確認したりすることは出来ないが、しかし自由への叫び、個の確立へのエネルギーと戸惑いを感じることは出来、そこに決して現代人とは切り離しては考えられない感覚を見ることが出来るのである。

### 註

(1) 日向あき子著、『ボップ文化論』、ダイヤモンド社、一九七三年、一七六頁

(2) D.M. Turner, [The Essential Psychedelic Guide] (本田礼訳、第三書館、11000年)

(3) ティモシー・ミラー (Timothy Miller) 他の著作に『America's

Alternative Religions』(1995),『Quest for Utopia in Twentieth Century America』(1998),『60's Communities』(1999)などがある。

(4) ティモシー・リアリー(Timothy Leary 1920~1996)は、一九五九年に、ハーバード大学の教授となり、同大学内の人格研究センターでLSDなどの幻覚剤が精神に及ぼす影響の研究を始めた。彼独特の公開集団臨床実験では、詩人のアレン・ギンズバーグや小説家のオルダス・ハックスレーたちの協力もあり、世界から注目を集めた。その後、LSDが非合法になり、向い風も強くなっていく。少量のマリファナ所持で十年の刑を宣告されるが脱走し、再び拘束されるまで、アルジェリアにプラックパンサーが樹立した「亡命政府」の客人となつたり、ヨーロッパを放浪した。

(5) ヨーゼフ・アルバース(Josef Albers 1888~1976)は、最初ミュンヘンの芸術アカデミーで学んだが、一九一〇年から二一年まで、ワイメアールのパウハウスの学生としてヨハネス・イッテンの予備課程で学んだ。二三年からガラス工房と予備課程での指導にあたり、二八年から主任教師となる。三三年にアメリカに亡命し、いくつかの大学で教鞭をとる。色彩の光学的効果をその絵画や理論において発展させたオブ・アートの先駆者。

#### 参考文献

- (6) Ted Owen,『HIGH ART a history of the psychedelic poster』,Sanctuary Publishing Limited, 1999, p70
- (7) 白石和也著,『視覚デザインの歴史』,大学教育出版,二〇〇〇年,一一一六頁
- (8) アルフレッド・ロラー(Alfred Roller 1864~1935)は、一九〇九年からウィーンの工芸美術学校の経営をまかされ、科目の充実、産業界との関係の強化などに尽力した。また、ウィーンの宫廷オペラの舞台美術に大

きな足跡を残している。グラフィックデザイナーであり、装幀家であり、舞台美術の理論家としても重要な人物である。

(9) 『HIGH ART a history of the psychedelic poster』, p124

(10) Ibid., p126

(11) スワーモ・サチダナハタ(Swami Satchidananda 1914~)

本名 Sri Gurudev 南インドで生まれ。若い頃は、農業、映画撮影、エレクトロニクスのような多様なフィールドで働く。その後、精神の平和、精神的な知識と神と一緒に靈的交渉を専門に行なう生活のために私生活を断念。インドの最も偉大な聖人、賢人達とともに過り、「やがてスリランカに最初の Satchidananda Ashram を設立。その後、全世界のキリスト教会のシンボジウムを後援し、ヨガによる精神世界の調和を説く。

(12) "A Conversation with Peter Max" from『Poster Book』, Crown Publishers, 1970  
 (13) 東野芳明著,『PETER MAX』, parco picturebacks, 一九七六年, 一一八頁

- Catalog [『Images of an Era: the American Poster 1945-75』], ational Collection of Fine Arts, Smithsonian Institution, 1975
- Robert E. L. Masters & Jean Houston, [『Psychedelic Art』], Grove Press Inc, 1968
- Catherine McDermott, [『Essential Design』], 木下哲夫訳、スカイズム、一九九六年
- [『Graphic Designers in the U.S.A. vol.1』]、美術出版社、一九六九年
- 海野弘著、[『現代アギヤハ「アギヤハの年譜』をみる』]、新曜社、一九九七年