

ミラノの工事現場

- 01 | CB004 || 工事現場——ミラノ | ステファノ・トゥブントリ [撮影] || 写真による3組の傑作の歴史 | CASABELLA 編集部
02 | CB018 || カ・ブルッタの保存・補修プロジェクト | ジョヴァンニ・ムツィオ [設計]、スタジオ・ファイアー＆ライモンディ [保存計画] ||
ジョヴァンニ・ムツィオ、改修されたカ・ブルッタ | フルヴィオ・イラーチェ

ショーン・ゴッドセル

- 06 | CB028 || ニューサウスウェールズ州立美術館・設計競技案 | ショーン・ゴッドセル || ショーン・ゴッドセル：非現実的な現代性 | フランチェスコ・ダルコ

記念碑、ミュージアム、アーカイヴ

- 09 | CB048 || フェヒテン砦博物館 | アンネ・ホルトロップ || 「物事は常に建築として捉えられる」 | エンリコ・モルテーニ
12 | CB060 || リジエラ・ディ・サン・サッバ博物館・新展示室 | フォティ/バリアーロ || リジエラ・ディ・サン・サッバ博物館の展示空間 | マルコ・ムラッツァーニ
15 | CB068 || ビオレータ・バラ美術館 | クリスティアン・ウンドゥラーガ || サンティアゴのビオレータ・バラ美術館 | マッシモ・フェッラーリ
18 | CB078 || フェデリコ・ガルシア・ロルカ文化センター | MX_SI || 成功した設計競技 | ジョヴァンナ・クレスピ

ブックレビュー：『復興期イタリアの建築。モダニティ vs. 近代化、1945-1960』

- 20 | CB092 || カルロ・メログラニニ著 [クオドリペット、2015年] || 建築家よ、お前もか？ | フェデリコ・ブッチ

860 | CASABELLA
JAPAN

10th カザベラ
JAPANESE
EDITION

グリッドの特性 [2]

- 23 || CASABELLA JAPAN トーク || 藤井博巳

ミラノの工事現場

「工事現場——ミラノ」撮影=ステファノ・トゥブントリ

写真による3組の傑作の歴史 CASABELLA 編集部

参照 | 本誌 pp.4-17

ステファノ・トゥブントリは近年のミラノの歴史の語り部である。彼の写真は、この都市で進行するさまざまな変化を的確に記録する。3組の建築作品を紹介した本特集

ページを見れば分かるように、トゥブントリの写真はミラノが変容する瞬間をさまざまに捉えている。3組の作品はプロジェクトの起源も、動機も、目的も違うが、今後のミラノの発展に新たな一歩を踏み出し、将来の建築主たちに参照せずにはいられない基準点を定めるという共通項がある。ゼネラリー保険が手がけるシティライフ地区の建設は、ミラノ見本市の発展に関わる物語に端を発する。ブラダ財団の建設は、2人のコレクターの現代アートへの関心から

生まれた。彼らは自分たちの趣向と、企業活動とを無理なく結びつけることができた。フェルトリネッリ財団の新本部建設は、ミラノの重要な一族とその都市とを結ぶ物語の結末の一端である。これらのプロジェクトから卓越した作品が生まれた。

磯崎新とアンドレア・マッフェイが設計したシティライフ地区のトッレ・アリアンツは、近年に実現した高層ビルで最も美しいもののひとつである。ブラダ財団は、イタリアに限ら



〔シティライフ地区〕
左:設計=ザハ・ハジド | トッレ・ゼネラリー
右:設計=磯崎新、アンドレア・マッフェイ | トッレ・アリアンツ
2016年1月31日



〔シティライフ地区〕
左:設計=ザハ・ハジド | 集合住宅とトッレ・ゼネラリー
右:設計=磯崎新、アンドレア・マッフェイ | トッレ・アリアンツ
2016年2月1日



〔ブラダ財団〕
設計=レム・コールハース | ブラダ財団
2016年2月4日



〔ブラダ財団〕
設計=レム・コールハース | ブラダ財団
2016年2月4日



〔フェルトリネッリ財団〕
設計=ヘルツォーク&ドムーロン | フェルトリネッリ財団
2016年2月5日



〔フェルトリネッリ財団〕
設計=ヘルツォーク&ドムーロン | フェルトリネッリ財団
2016年1月29日

ず、都市郊外を再開発する際に参照すべき模範例と言えよう。これは、アイロニーを散りばめた優美さをもって先見の明を巧みに解釈できる建築家として、OMA/レム・コールハースに白羽の矢を立てた英断の成果である。ヘルツォーク&ドムーロンがフェルトリネッリ財団のために設計した巨大で驚愕すべき建物は、傷口の間にぽっかり開いた、長らく空地のまま放置されていた都市の一画に新たな意味を与えるだろう。

世界には、野心的な——根拠なく思いあがっているわけではない——プロジェクトが進行中の都市がさまざまある。しかしながら、ミラノで完成した建築のように、非常に成功した作品が実現された都市は多くない。これは建築主、建築家、そしてミラノの功績である。トゥブントリはそれらの歴史を語ってくれる。

「カ・ブルッタの保存・補修プロジェクト」

設計=ジョヴァンニ・ムツィオ

保存計画=スタジオ・ファイファー&ライモンディ

ジョヴァンニ・ムツィオ、改修されたカ・ブルッタ

フルヴィオ・イラーチェ

参照 | 本誌 pp.18-27

批評家氏——ここです。あなたはここをよく見なければなりません。歴史的な地点なのです。モスコヴァ通りとコルソ・プリンチペ・ウンベルトが交わる角で、トラムの停留所とミラノで最も美しい住宅が見える場所。ね？ どう思います？

ノンボリ氏——正しい角度で見させてください。一瞥しただけでは、これがガラクタかゴミかはわかりません。それに、私が顔の向きを変えているのか、それとも私の周りをあの家が回っているのか皆目わからないのです。

〔Guerrin Meschino〕紙、1922年7月22日付

「建築的残虐」の叫びとともに、1922年7月9日に風刺新聞の『Guerrin Meschino』は、工事現場を覆う足場の向こうから現れた尋常でない集合住宅を前にして、広くミラノ市民を襲った困惑に捌け口を与えた。それからちょうど10年後に、順応主義者たちに「石を投げる言葉」がピエル・マリア・バルディの『建築に関する報告』で語られるだろう。ただし、1932年は合理主義者たちがあちこちで批判を繰り広げた——石を投げた——時期で、かの建物——悪意ある批評家らに唆された世論は「醜い」と呼んだ——は、イタリア式合理主義建築初の公認テキストたるジュゼッペ・テラーニのノヴォコム集合住宅（1927-29、通称「大西洋横断客船」）と比べれば、笑いを誘うほどのものでしかなかった。

現在のトゥラーティ通り（かつてのプリンチペ・ウンベルト大通り）、モスコヴァ通り、アッピアーニ通り、カヴァリエーリ通りに囲まれたブロック全体は、あの背の高い建物に占領されていた。この家^カを特徴づける目も眩むほどの急な曲線が、モスコヴァ通りとトゥラーティ通りに面した直線的なファサードを一息につないでいた。未来派が主張した「立ち上がる都市」の神話に反して、ミラノでは減多にない大ききだった。またおそらくカ・ブルッタ^{ブルッタ}が人々を不安にさせたのは、何よりも、建物が密集しない19世紀の街並みを犠牲にする

ことも厭わない不動産投機の勢いに押されて、それまでと違う都市整備の方向を予告したためであろう。より攻撃的なスカイラインを打ち出し、古びた共同住宅や、建物が連なるコンパクトな外壁の内側に大事に隠された中庭や物静かな庭園の空き地の征服を謳ったのだ。標的にされたケースがまさにボルギ邸の敷地で、都市中産階級の富裕な層に向けた定期賃借集合住宅を建設するためにモスコヴァ地区株式会社——1919年に繊維業経営者グループの意向で設立され、技術者のピエルファウスト・バレッリが代表に就いた——によって買い取られた。

売買交渉による都市計画が規定のやり方になっていたミラノのような都市では、株式会社の不動産投資は例外ではなく、むしろ典型例だった。事実、都市計画の主役となったのは不動産会社が重用する建築家や建築委員会——美学的な意味での自治体の真の後見人——のメンバーであり、その原動力は建築法規により適合した解を強引に引き出すための強引な論法にあった。モスコヴァ通りの建設現場に若きムツィオが加わったのは、バレッリ+コロンネーゼ事務所で働き始めた時期と一致する。おそらく、建築家ウルデリコ・トノーニによる最初の設計案を破棄した1919年12月24日の変更案提出と同時にであろう。トノーニは当時主流だった建物を想定していた。4つの中庭を十字形に配し、台形の敷地全体に連続して広がる建物である。ムツィオの変更案が先入観にとらわれず反主流的だったのは、不動産の投機的論理を根底まで突き詰めると同時に、建築タイポロジー的に先例のない革新的解を提起したからだ。すなわち、建物の高さを道路の幅と比例させる法規定をうまく使って、ムツィオは十字形の閉じたスキームを壊した。ヴォリュームを2つ別の建物に分けて間に私道を1本通し、最初の設計案では不可能だった24mの建物高をどこでも実現できるようにした。この決定による商業的効果は、『Architettura e Arti Decorative（建築と装飾芸術）』（1922年10月）の記事に付された匿名の解説文（「作品への図解」）によって非常に明解に説明された。それによると、「(a) 新たな私道の開通とアッピアーニ通りおよびカヴァリエーリ通り側へのセットバックによって、車道側に所有する土地の95%が使用可能となり、そのうち北面するのはごくわずかとなる。これによって、T字を2つ合わせたヴォリュームの使い勝手の悪さも回避できる。大きいほうの敷地では明り採りのための中庭を全廃する試みもなされた。(b) 結果として生じるマッス

記念碑、ミュージアム、アーカイヴ

のマッスを見せる点で妥協のないヴォリュームとなっている。メタリックな構造は、軽い外被を支えるために使われる骨格組織としてむき出しにされた。外被が斑点のある表皮なのは、可能な限り効率的な建物にするための「工学的セル」を、ただし使い回しの要素の性質を基本的な建築法則にしたがって考案された支持構造と混同せず、モンタージュした結果である。矩形のスケルトン構造と、技術的観点からもメルボルンのRMITデザインハブで使った外被の発展形として構想された皮膜の下で、シドニーの美術館のためにゴッドセルが設計した空間は自律的なヴォリューム群として現れる。これらは一種の屋根のある迷宮の通路を強調するようデザインされ、新館を旧館に連絡するプラトホームの上の屋外に広がっていく。

屋外空間の整備は、ヨーン・ウツォンのオペラハウスが建つ基壇からウールルムルー湾までのエリアが対象とされた。シドニー・モダン設計競技に招待された建築家たちが取り組まねばならなかった問題のひとつが、この緑地の整備だった。ゴッドセルは新館の設計案で造形したものに沿った解を構想し、地表に散在する要素を縫い合わせた。その際に、第二次世界大戦中に建てられた可燃ごみタンクの痕跡といった、平凡すぎる要素や緑地の整備に相応しくない要素の痕跡も消さなかった。このエリアのランドスケープ整備をどう構想したかを説明するため、ゴッドセルは建築から遠いが意外にも適した参照源を引き、デミトリ・ピキオニスが海の近くにある土地特有の性質を重視したことに言及している——ゴッドセルは、知性ある建築家であればそうするように、海がエーゲ海であろうが、シドニーの入り江を浸すまったく違う海であろうが、さして重要でないと断言する。

こう考えると、ゴッドセルのやり方は「古い手法」の仕事そのものである。この表現を使う際に誤解を生まないよう、分かりやすく解きはくしたほうがよからう。ゴッドセルの設計方法——鉛筆を使い慣れていない多くの若い建築家たちはこれについて熟考したほうがよい——は、われわれが現代的でないと見ながちな事柄はすべてモダニティの非現代性を理解するためにこの上なく有益である、という確信から生まれている。モダニティとは、それを真に生きたい者に——ヴァルター・ベンヤミンのこの言葉を常に想起したい——「英雄の資質」を要求するのだ。

「フェヒテン砦博物館」設計=アンネ・ホルトロップ

「物事は常に建築として捉えられる」

エンリコ・モルテニ

参照 | 本誌pp.48-59

新オランダ水線(Nieuwe Hollandse Waterlinie)は並外れた軍事防衛システムで、海との関係を主にしたオランダ特有の文化だからこそ、考案され実現できたものだ。この防衛線は長さ約85 km、幅3-5 kmで、マイデン、ユトレヒト、フレスウェイク、ホルクムといった都市を囲むオランダ領環状防衛線として建設された。1815年から1940年まで、この国の主要防衛線を担っていた。42 km²をカバーする防衛線の基本的構成要素は水だった。戦時には敵を阻止するため土壌は意図的に水浸しにされた。深さ約40 cmの水の層があれば歩兵、戦車、馬の渡航を困難にするには十分だった。また同時に、船の航行にも十分な深さではない。1870年には、水門、運河、堤防の巧妙な体系のおかげで3週間にわたって防衛線を浸水させることが可能となっていた。防衛線を構成する約1,000ヶ所の軍事施設の大半は現在まで残存している。城塞都市、城塞、兵営、塹壕が途切れなく続き、故意に浸水させるための景観がデザインされている。新オランダ水線は手を加えないままのかたちで1995年にユネスコ世界遺産リストへの登録が申請され、2005年にオランダ国家記念碑に指定された。

1867年から1870年にかけて建設されたフェヒテン砦は、防衛線を構成する46の城砦のひとつである。敷地は幅の広い堀によって砦を孤立させるように囲まれ、絶滅危惧種の希少な動植物が多数生息している。長年放置されていたため、敷地の10%を占める地下構造は完全に植物に覆われていた。森林局の管理のもと、2006年から兵営と弾薬庫が徐々に修復された。この年に、環境デザイン事務所のウェスト8——ラップ+ラップ・アーキテクトと協働——がフェヒテン砦のランドスケープ再生設計競技で勝利した。

この軍事施設の配置を理解しやすくするため設計競技案で示された優れた提案は、背の高い樹木を伐採し、



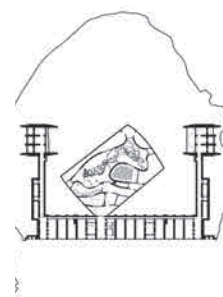
中庭に設置された新オランダ水線の模型



地下に埋設された博物館



上階平面図



下階平面図



断面図

務無での本書の一部または全体の複写・複製・転載を禁じます。
copyright© 2007-2016 Arnoldo Mondadori Editore
copyright© 2007-2016 Architects studio Japan

グリッドの特性[2] 藤井博巳

聞き手=小巻哲

前回のインタビューで、藤井博巳氏はグリッドの特性を大きく3段階に分けている。(1)拡散性と一体性、(2)断片化と接合、(3)空間を現前化するグリッド。そこでは(1)を中心に、やや包括的にグリッドの特性を語っていただいた。その読解のための手続きが、藤井氏が整理を続けている連続ドローイング(A-D)によって視覚化されている。前回は特性(1)とシンクロ——完全にではないが——する図版A(-1)を掲載している。

今回は図版Bと図版Cを中心に提示して、さらにグリッドの議論を深めていく。

[小巻哲/CBJ監修者]

藤井——前回はグリッドが持つ拡散性と一体性という両義的な特性を中心に話をしました。そこではグリッドの拡散性によって周辺に引き起こされるさまざまな影響——

特に脱構築など——といった、ややその外周のことを中心に話をしてきましたが、今回は、さらにグリッドそのものが持つ特性を中心に考察していきたいと思います。

前回では、グリッドには幾つかの特性があるような誤解を与えかねない表現があったように思いますので、まず、そのことについて説明しておきたいと思います。

グリッドの特性は、さまざまなカテゴリーを通して、いろいろなグリッドの事象をつくり出します。例えば、カテゴリーAやB、Cに見られる事象のパターンがそれです。

実は、こうしたパターンの生み出す基本となる特性は、グリッドがすでに持っている同一性と同質性によってつくられます。つまり、同一性が断片化を、同質性が一体化を、同時にそこに作り出します。この両義性がグリッドの特性です。

この特性は、常に両義性による曖昧な状態をつくり出します。これを前回では、統合的でない拡散化した状態と表現したわけですが、この両義的な曖昧な特性が、いろいろな事象を生み出していく源となります。

少し前回の内容と重複するかもしれませんが、このあたりから話していきたいと思います。

—

グリッドの持つ特性が、どのように現実と関わってくるのか。前回で提示した図版A(-1)を見ると、このグリッドは事物や周囲の環境から同一で同質な断片を切り取っていきます。その時に、同一性の断片は分散を、また同時に同質性は連続性ゆえの一体化といった、お互いに相い反する出来事が同時に両義的に、つくり出されます。それがカテゴリーAでの特性です。

このことは、A-2の図-2,3を参照すると分かると思います。それは捉えどころのない現象であり、感覚的な世界です。

物質により概念的、具体的に何かがイメージされる分野とは違って、より経験に基づく身体化された感覚によって生成される分野でもあるからです。こうした特性がAのカテゴリーで述べられているわけです。

まず最初に分かりやすくするために、具体的な例として、グリッドを区分け、あるいは分割する「仕切り」にたとえ

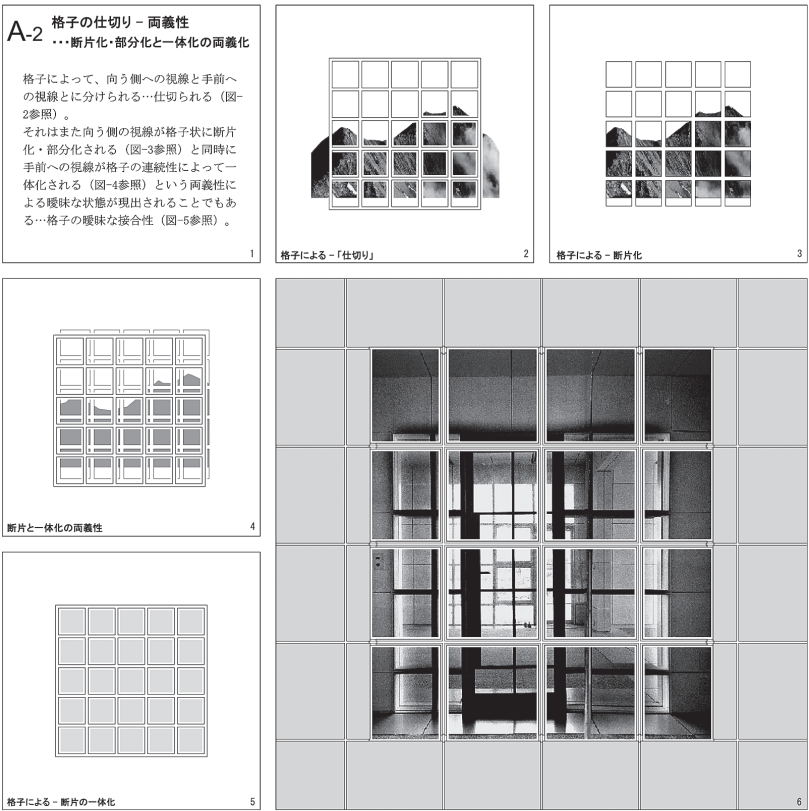


Fig.1:A-2 | 格子の仕切り-両義性

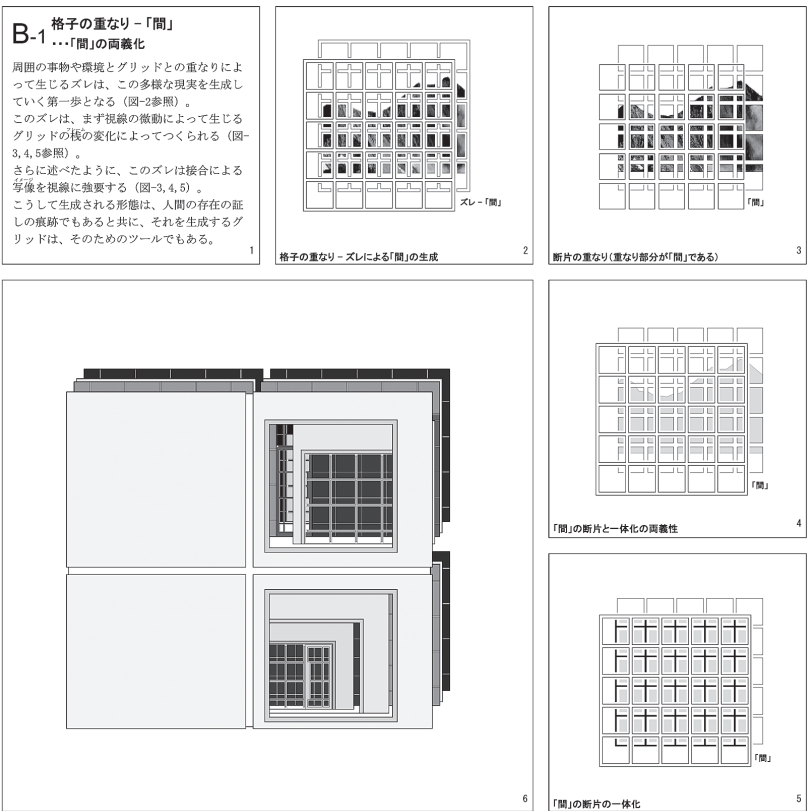


Fig.2:B-1 | 格子の重なり-「間」

ることによって、それを考察したのがAのカテゴリーで行ったことです。

この仕切りの格子は、仕切る向う側を断片化すると同時に、手前側を格子の同質性によって、表面として一体化するという両義的な感覚を、そこにつくり出します。

これはすでに述べたように、格子の同一性と同質性によって生じてくる両義的な接合の感覚です。A-2パネルの図-2、3、4、5は、そのことを示す参照例です。

今回は、そうしたグリッドによって分割された断片が、どのように一体化し、両義的な空間に結び付いていくのかという話になります。ここではBとCの図版が、それに対応しています。

人間は生きていますから、その眼差しは動いていきます。こうした視線の微動によって重なり^{ギャップ}にズレが生じます。そのズレによって生じてくる空隙が、次のカテゴリーに向けて、隙間、さらには「間」へと生成していきます。

グリッドの重なりによるズレは、「間」の始まりなんです。それはまた、「空」の「間」の始まりでもあります。重なりによって遮られる隙間は、十分に見えるわけではなく、イメー

ジされること、つまり写像することによって見る事が可能になります。また、この写像は、ズレによって自己言及的に可視化されることでもあります。

そうした不可視な状態を可視化することを私は写像とも呼んでいます。この写像はその物が実際に存在するわけではなく、それは、鏡像に似ています。写像は、イメージすることとイコールです。それを可能にするのが、ズレなんだと思います。

隙間とか間は、つまりズレがあるからこそイメージされるのです。写像とは人間の主体性の証となるイメージでもあり、それを可能にする形態を「存在の形態」と言っています。

前回も大森荘蔵とロザリンド・クラウスを例に、それに関連したことを述べたと思いますが、主に人間の視線について、大森の言う知覚正面と、三次元立体について述べたと思います。

例えば、立方体を正面から見ると側面や背面は見えませんが、それを三次元立体として、概念的に見れば、それらの背面や側面は実在しないにしろ見えてくる。それに対して、知覚正面とは可視的な実在として、物理的

な出来事——例えば、重なり、切断、距たり等は、それ自体として、そこに可視化される。

ロザリンド・クラウスは、ものをそれ自体として見ることを、人間が主体的に何かを見る時の組織化の原理だと言います。それは、つまり、一般的にはメタフィクション、つまり自己言及的な見方のことなのですが、それに対して、自己言及的な中心から離れた遠心的な見方もある。それは概念的な視線でもあるわけで、それは大森の三次元立体の視線にも通じます。

また、こうしたそれぞれの視線を形式と内容に分けて、その統合を試みてきたのが古典でもあるわけです。それに対してグリッドは、そうした統合とは逆に両義的で曖昧化することによって自己言及的に脱統合化を計るわけです。

——自己言及的な見方とは、建築における主観的あるいは自己流の見方には繋がらないのですか。

藤井——少なくとも自己中心的な見方という意味ではありません。

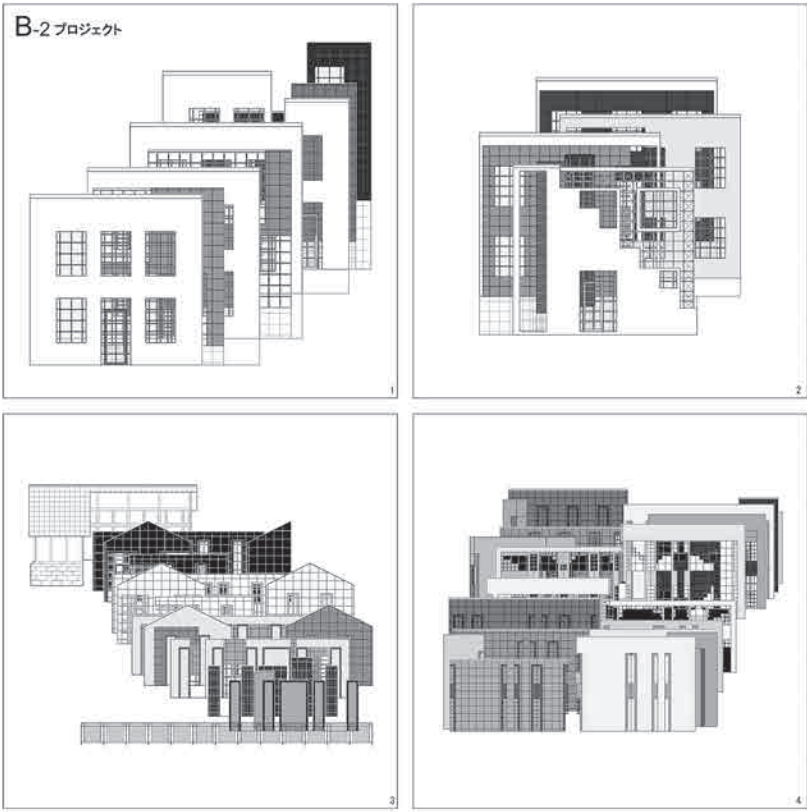


Fig. 3: B-2 | プロジェクト

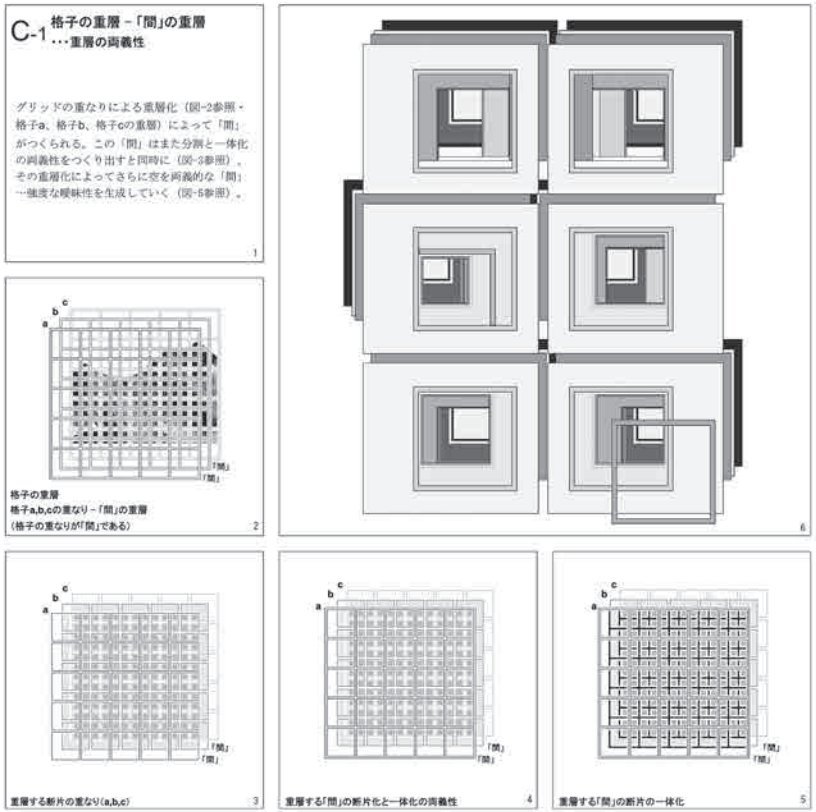


Fig. 4: C-1 | 格子の重層-「間」の重層