

編集言

あるアイコンの仮想的復元：
アルド・ロッシとジャンニ・プラギエーリによる
モデナのサン・カタルド墓地
フランチェスコ・ダルコ

参照 | 本誌pp.3-7

1971年にモデナのサン・カタルド墓地増築の設計競技が発表された。1972年に、アルド・ロッシとジャンニ・プラギエーリが提出した設計案が設計競技の優勝案と発表された。

墓地の図面と建設中の写真は格別の評価を受けた。逆説としてだが、この墓地は2つの抑圧プロセスを経て建築文化にとってのアイコンになった。このプロセスは一方で、設計図面によって体系化されたフォルムをして、作品が發揮する歴史的に限定された力よりもはるかに大きな影響力を行使せしめた。写真もまた、未完の建築物にそれが実際は持っていない——ヴァルター・ベンヤミンが言っていた——「展示的価値」を与えるのに同じく特別な貢献を果たした。本稿の挿図に示したようなルイジ・ギッリが撮影した墓地の写真は、この価値がいかに写真家の目が行う抽象化作業のおかげでもたらされたか、また、そして写真が得た内容から自由であることがいかに偽造品(写真イメージ)を信頼できるものにするかを示す好例となっている。墓地の中央にロッシは納骨堂を設計した。ある種の廃墟として構想されたおそらくカーマイン色のヴォ

リュームは、そのフォルムの初等幾何学によって雄弁さを發揮していた。ギッリの最も有名な写真では、深紅色のこの立方体は完成され欠損もないように見えるだけでなく、孤立して周囲に建設されたものといかかる関係も持たないよう見える——現実には他の建物の存在は実証され、また必要とされた。さらに、ロッシとプラギエーリはサン・カタルド墓地を、プロテスタント的な「森の墓地」の対立物として構想していた。墓地の建物群の幾何学的に骨解剖学的な造形、それらの生硬な素材性、想定された配置は、ついに完成されることのなかった閉じた周壁の存在を指し示している。この壁の不在を写真は隠蔽した。

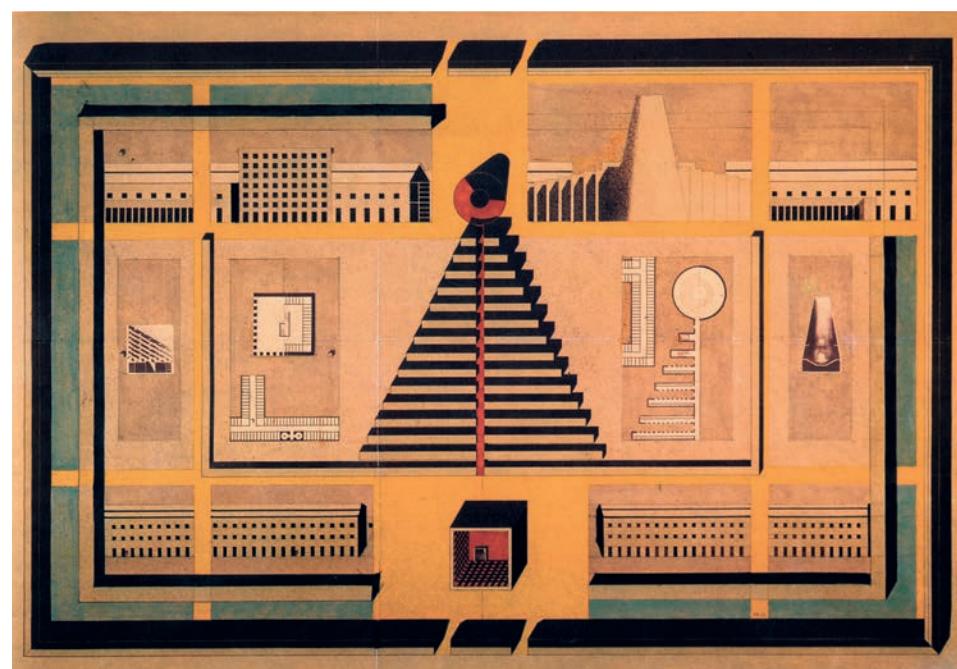
だが、ギッリのスナップ写真が証明するように、写真の使用的価値は撮影対象の権威を凌駕することがある。写真が与えるイメージの間にヴァーチャルなものが闖入したように見えるだけで、写真と対象の関係は変化する。アントニオ・コンテが行った実験もそのひとつの証拠である——コンテの実験結果は本特集ページにて紹介されている。よく観察すれば、ギッリが撮影したサン・カタルド墓地をシミュラクルのやうなものに変えた写真と、コンテが行った仮想的考古学の興味深い実践——ステファノ・トブントリという廃墟ドキュメンタリー作家が提供した映像を彼が用いたのも偶然ではない——との差異は、本質的ながらひとつしかない。ギッリがシャッターを切ったスナップ写真がこれほど表現力をもつのは、観察された対象が未完成



撮影：ルイジ・ギッリ(1943-92)、1985

で未確定であるという事実の承認に先立つ最後の印象を保持しているからだ。彼の墓地の写真は瞬間的なものゆえに、否定すなわち中断から生じたトラウマを遠ざける拒絶も同じく留めている。この否定はフェティッシュの起源にあるものと同一だ。フェティッシュこそ、ギッリがモデナの墓地で撮影した写真を定義するのに最もふさわしい言葉に思われる。コンテが制作した、推定される墓地の仮想的復元に内在するものと異なり、ギッリの写真はノスタルジーと無縁である。ギッリの写真に描き出された建築作品は、未完成の状態において完成している。その画像は隠されたものを何ら想起させない。これに対して、コンテの復元は隠された何かを明らかにする。

以上簡潔に指摘してきたこととは別に、本誌に載せた写真図版が示唆すると思われる実践的な考察も可能だ。コンテが行った仕事は、あらゆる再構築は仮想的表象にその最適な場を見出すことを証明した。当然ながら、それは建物には当てはまらない。建物は現実に足を据えるものだ。もしモデナの墓地を建てようと決めたなら、そうした土台を持つことになろう。平凡かもしれないが、これまで実現されたものに適切なメンテナンスを行うことから始めてはどうか。そこを起点にすることは、すべてのページが完成された墓地を見られる可能性はまったく捨てられていないからだ。もしそうなったとしたら、ロッシとプラギエーリが広大で唯一の周壁に守られたものとして設計したすべての造形が一堂に会した姿を見ることができるだろう。コンテの復元が証明するように、この周壁が本来与えられた基本的な機能を果たすには、閉じられる必要がある。唯一このフレームのみが、そこに包含されるべき造形を、ギッリが哀れな姿に写し取ったぶつ切りのフェティッシュの現状から救い出せるのではないだろうか。



鷺島ゲーム：
全体平面図の異名

マリオ・ボッタ

「メンドリージオ建築アカデミー・建築劇場」

設計=マリオ・ボッタ・アルキテッティ

建築のための劇場 フェデリコ・トランファ

参照 | 本誌 pp.44-48

新しい劇場は、このジャンルでは唯一無二のものであり、学校[メンドリージオ建築アカデミー]自体の新たなアイデントイティ・イメージとして形づくられるだろう。つまり、さまざまなアイデアやイベントの工房、実験の場、教えるためよりむしろ学び取るのにふさわしい手段である。

マリオ・ボッタ[注1]

建築劇場(テアトロ・デル・アルキテットゥーラ)の落成、およびすでに計画されている1年生の教育スペースの増築によって、スイス・イタリア語大学建築アカデミーは、創立から22年を経てその完全な態勢に到達するであろう。円形の集中式平面をもつ新しい建物は強烈な象徴的価値を帶びている。なぜならその魂を表す中身はあらかじめ設定されず、建物のプログラム策定によって、また一般大衆に対しても魅力を發揮できるかに応じて変わるからだ。

劇場のフォルムは設計の人文主義的思想を喚起する。その直感に基づいて、少なからずの困難をぐぐり抜け、

マリオ・ボッタが集めた将来の教師陣の尽力によって建築アカデミーが設立された。大学の設立(具体的にはスイスにおける最初のイタリア語大学)は、ある共同体の歴史を画する行為である。なぜなら、共同体に最高レベルの人格形成能力を承認し、その文化的重要性を暗に認めることがだからだ。1991年にチューリヒ・ローザンヌ連邦学校会議議長のクロッタス教授は、ボッタに同地の大学入学者数の増加に関わる諸問題を考察するよう依頼した。ボッタは可能性のある解決策を構想する中で、人文諸科学に最も関心を注ぐことで現代文化の急速な変化に直面できる新学部の創設という仮説に至った。この仮説は理論的推論に留まる運命に思われたが、1994年に連邦政策のレベルでティチーノ県にスイス・イタリア語大学を設立する権利が要求された。この事実を受けてボッタは連邦議会に書簡を出し、しかるべき時をかけて構想された計画がスイス連邦にとって価値あることを主張した。

ボッタの意見は、スイス・イタリア語大学創立の意図を鑑み、最初に設置されるべきは建築学部であるというものがだった。

提示された動機のひとつが、ティチーノ出身の建築家、建設業者、棟梁の歴史的な離散のもつ重要性だった。才能に恵まれた人々の生まれは、一度祖国を離れてしまうと、彼らが最も多く選んだ移住先であるイタリアとしばし

ば混同された。実際のところ、フランチェスコ・ボッロミニあるいはカルロ・マデルノといった建築家たちにティチーノの出自を回復させることが問題なのではなく、むしろ現代世界の複雑さに挑戦できる知識の総体として古典文化の持つ今日性を主張することが課題となる。そのために理工系の伝統である実用主義と、人文諸科学に典型的な感性と精神的寛容さとを結合させる。時を同じくして、ルガーノにコミュニケーション学部と経済学部を設置する意向が固まつたため、ティチーノ県は「大学設置州」の資格を得るために必要な最小限の学部数を達成できた。こうして、1995年秋に、連続公開シンポジウムの開催を通してスイス・イタリア語大学(USI)設立に向けた準備作業が始まった。大学の正式講座は1年後の1996年にスタートした。アカデミー創立者たちの共通目標は、技術的知識と人文諸科学との、実効的能力と歴史批評的思考との統合を行うことだった。この前提は建築学部の遺伝的法規を理解するために不可欠となる。なお、学部の学習計画にもその空間の分節化にも、設立の基礎となつた諸原則が反映される。

建築アカデミーのキャンパスは当初パラツォ・トルコニ(旧メンドリージオ病院)と、マリオ・ボッタとアウレリオ・ガルフェッティが二人三脚で設計した暫定的な木造建築できていた。現在は、綺羅星のような多彩な建物から構成されており、学生寮も含まれている。2013年に告示された国際設計競技によって、初年度学生向けの講義スペース、実験室、教員オフィスを置くための校舎の設計案が選ばれた[注2]。工事の端緒としてパラツォ・トルコニの中央図書館への改築と仮設的な木造校舎の取壊しが行われた。キャンパスの特異な性質は、メンドリージオのアーバン・ファブリックに統合されている点である。物理的な障壁がないため、歩行者はキャンパスを横断したり、ヴィラ・アルジェンティーナの庭園がそうであるように、キャンパス内の屋外空間を使ったりできる。機能的観点から見ると、建築劇場は展示スペースとしてアカデミー付属ギャラリーに取って代わると同時に、シンポジウムや公開イベント用の恒久施設も提供する。創設者たちの意図としては、劇場は独立した組織として生まれたが、大学との相乗効果をもたらすため、教育の成果を評価するだけでなく外部からもたらされる徵候や合図を捕捉する地震計を活かしてそれらを学生と教員の共同体に向けて発信する空間になると予想される。野心的である意味



クーポラを見上げる



劇場上部

無断での本書の一部、または全體の複写・複製・転載等を禁じます。

©2018 Arnoldo Mondadori Editore

©2018 Architects Studio Japan

**建築劇場における企画展:
ヴェネツィアのルイス・I・カーン**

**ヴェネツィアにおけるカーンの国際会議場計画案
マリオ・ボナイーティ**

参照 | 本誌pp.52-61

1969年1月30日にバラツォ・ドゥカーレで開会した展覧会に合わせて、ルイス・I・カーンはヴェネツィア市民に新国際会議場の計画案を提出した。これはジャルディニーディ・カステッロの一帯に聳えるはずだった。ヴェネツィア長期滞在・観光独立法人から委嘱されたマスター・プランは、『Lotus』(no.6, 1969)誌上でジュゼッペ・マツツアリオールから熱狂と共感の言葉をもって解説された。しかしながら、ヴェネツィアという潟(ラグーナ)の都市の運命を巡り当時燃え上がっていた論争に明確に言及したカーンの再開発案からは、そこに込められた複雑な含意がじみ出ていた。

1968年3月にヴェネツィア市長でビエンナーレ会長のジョヴァンニ・ファヴァレット・フיסカからコンタクトを受け、第35回ヴェネツィア・ビエンナーレ国際美術展の「探求の方向1950-1961」と題された部門への参加を打診されると、カーンは躊躇なくこれを受諾し、主要作品の写真とスケッチを送付した。1ヶ月が経った頃——カーンのヴェネツィア来訪を間近に控えた時期を捉えて——、マツツアリオールの仲介で国際会議場の設計依頼が彼にもたらされた。マツツアリオールの希望は、実現がすでに確実視されていたル・コルビュジエの新しい病院とともに、もうひ



ルイス・カーン：バラツォ・ドゥカーレの屋上にて、1972年2月

とつ別の重要な建設計画を並べることだった。

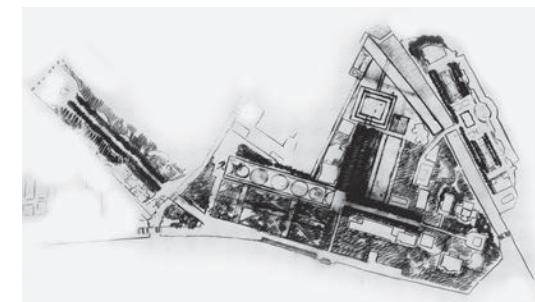
マツツアリオール——ヴェネツィアのような都市における技術革新のさまざまな方法を促進・実験することに熱心だった——が詳しく説明したように、2年ごとにビエンナーレが開催されていた公園の裏手に計画された新国際会議センターは、カステッロ地区と中心部の地区の連結を保証し、とりわけ景気が停滞した都市エリアを再活性化し、会議場の存在によってヴェネツィアの「モダニティ」——20世紀を通じて多様なバックグラウンドをもつ知識人や政治家が継続的に力を注いだ——を巡る総合的かつ分節化された論議に再び火をつけることができると考えられた。

1968年4月20日にマツツアリオールはフィラデルフィアに赴いた。彼は新国際会議場が聳立つはずだった場所の特徴を説明するために、また同時に特定の「都市のイデア」を伝達するために選んだ何百枚ものスライドを携えていた。そうしたのはなぜか。同時代の最も権威ある建築家の一人への単なる設計依頼などではなかった。むしろ、マツツアリオールの師だったセルジョ・ベッティーニが『ヴェネツィアのイデア』ですでに説明したように、「何らかの都市刷新への鍵を再発見する絶え間ない試み」の中での、歴史家から確固たる支持を得た厳密な選択の結果だからである。

同年8月にカーンに書き送った書簡の中で、「ヴェネツィアのストア(回廊)」というイメージが初めて登場する。非常に示唆的だったため、学生への設計案発表の際に繰り返し言及されることになる。「人々が出会う場所」とはつまり、準備スケッチの段階から表に現れた靈感であり、建築家カーンはこれを核に連続的に構想を重ねることになる。

この時点で計画は早急に諸段階を駆け上がりだす。カーンは、[旧東]パキスタンへの旅に合わせて3日間ヴェネツィアに立ち寄った最初の短い滞在の後、協働者のチャールズ・ヴァロンラットに設計案の準備段階に入るために必要な素材を収集する作業を委ねた——これ以後、マツツアリオールの助手で当時非常に若かったマリオ・ボッタと密に連絡をとりながら仕事をすることになる。

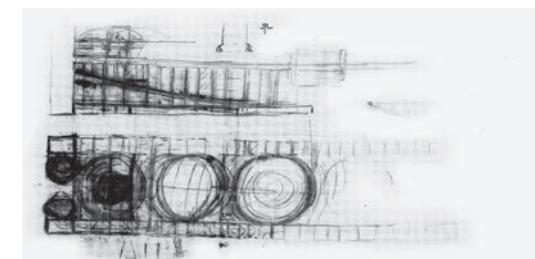
同年の秋にマスター・プランの概要が決まった。この段階では、国際会議場複合施設は3つの明確に分かれた建築的エピソードで構成されていたようだ。ひとつは小さなアクセス用パヴィリオンで、直接ラグーナに面している。



全体計画のスタディ・スケッチ、1969



断面のスタディ



断面と屋根のスタディ

次の国際会議場の記念碑的ヴォリュームは、カステッロ地区のこまごました家屋とセルヴァの公園とを分ける、ラグーナと並行する大通りに沿って伸びる。最後が、ビエンナーレ・イタリア館の改築案だった。統一して関心はおもに国際会議場となる建物に集中していく。カーンはそれに図面の大半を割いている。初期スケッチからすでに、建物は地表から持ち上げられた一艘の帆船という特徴的な輪郭を示しており、カーンは時間が経ってもそれを変えなかった。ただしスケッチの連続を見ると、設計案が二重の空間構成を核に練られていたことが明らかになる。宙吊りにされた議場の空間——その形状においてシエナのカンポ広場がモデルとされた——に隣り合って、あまり目立たないが同等の重要性を持った第2の空間が並ぶ。その輪郭は、地上レベルで建物の構造そのものによって定められている。地表から持ち上げられることでコンクリートの骨組が屋内エリアを確定し、その境界は建設された建物に認められる。この空間は、マツツアリオールの学識豊かな案内のものと、またそれ以前にも最初は

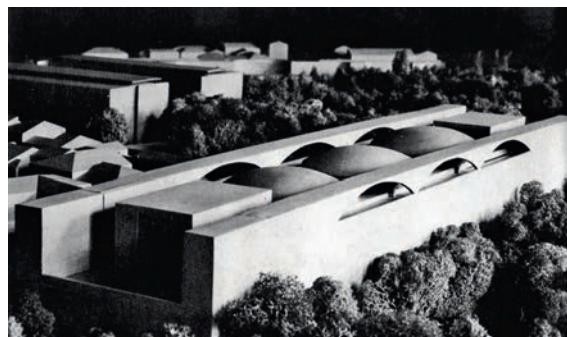
O M A



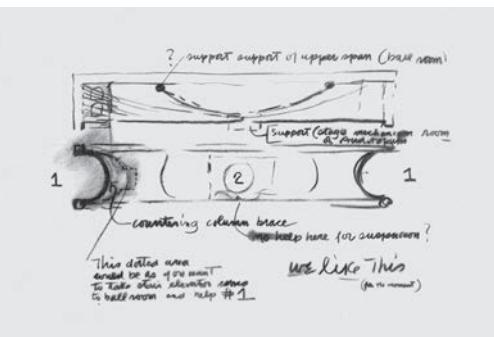
模型:全体計画



ルイス・カーン:パラツォ・ドゥカーレでのプレゼンテーション、1969年1月



模型:国際会議場



第2案:橋梁建築としての提案、1972

1928年、次は1951年にイタリア半島を縦断する旅行の際に観察し研究したヴェネツィアの「広場」と同様に、若者たちが自発的に集まる場としてカーンが説明した「もうひとつの」空間である。

都市とその「フォルム」への似通ったオマージュにもかかわらず、パラツォ・ドゥカーレで展覧会が開幕して以後、カーンの設計案に対する関心はだんだんと痩せ細り、ついに、提出された設計案とジャルディーニ一帯のための詳細な計画案との推定された矛盾が原因となって、1969年10月に設計案却下の騒ぎに至る。ヴェネツィアでの冒険はこうして突如中止に追い込まれた。

カーンはマツツアリオールの呼びかけに応じてもう一度ヴェネツィアを訪れ、1972年のビエンナーレ国際美術展に際してカルロ・スカルバが監修し、中央パヴィリオンで展示された「ヴェネツィアのための4設計案」展に参加するよう招待される。カーンが第2案を出品した国際会議場は、ガレアツェ運河の上の、ダルセナ・デッラルセナーレ・ヴェッキオ(旧海軍工廠船渠)に築かれた正真正銘の橋梁

建築としてデザインされた。第1案で構造を持ち上げるために地表レベルに置かれていた公共エリアは、第2案では細分化された広場とポルティコの組み合わせを活かすべく犠牲にされた。「ストア(回廊)」のイメージは時を違えずに再登場する。これによって、市民のもとに返還されたアルセナーレの中で、今度は都市の「門戸」を基準に形づくられた設計案の要となるアイデアとして、公共空間の価値が強化されている。

周知のように、カーンはこの設計案の擁護に関心のある話し相手を見つけることができなかった。マツツアリオールもこの騒動により結果を保証するほどの権力を持ちえなかった。したがって、ル・コレビュジエの新病院の設計案がそうだったように、「悪意ある沈黙」の中で終結することとなる。とは言え、ラグーナの上の都市で得た経験が繰り返せないものだった証拠に、短くも激しい文章をカーンはカルロ・スカルバに捧げている。マリオ・ボッタにとって、本稿で触れた出来事は彼のヴェネツィア修業における決定的な転換点を表すことになった。

「カタール国立図書館」設計=OMA

書物の部屋 マッテオ・ヴェルチェッローニ

参照 | 本誌 pp.62-71

ドーハのカタール国立図書館によって、レム・コールハースは書物に対する個人的な情熱を3たび表明できた。アメリカのシアトル中央図書館のためのOMA設計案(1992-2004 |『CASABELLA』724号[2004]に掲載)と、フランスのアレクシ・ド・トケヴィル図書館(1999-2004)に続いて、OMAによる大規模公共図書館のプロジェクトとして3つ目かつ最新のカタールの図書館は、カタール・エデュケーション・シティという学術キャンパス・エリアの中で鼓動する空間と位置付けられ、建築設計のみならず書物というオブジェへの関心を明らかにした。生活の中でわれわれに寄り添いわれわれを取り囲む要素としての本の物理的存在について、レム・コールハースはこう主張する。「書物の物理的な影響は、私の人間形成のすべてにおいて重要であり続けた。私を魅了した最初の本は、ギュスターヴ・ドレーが挿図を手がけたグリム兄弟のお伽噺だった。私の記憶に最も強くとどまるものの一つとして、こうした本の物理的本性を今も思い出せる。1950年代を私は(アムステルダム)市立美術館の図書室で過ごした。まるで自分の居間のようだった」。出会いや仕事の場、心地よい空間、そして明白でほとんどスペクタクル的な方途で物理的に書物に囲まれた自分だけの空間——コールハースが有名になった「心理歴史学」的な著作『錯乱のニューヨーク』(1978)を書いたニューヨーク・パブリック・ライブラリーがそうであるように——としての図書館で過ごすことは、OMAが時間をかけてデザインのみもしくは建設した大規模図書館の設計案に繰り返し現れるコンセプトである。整理・陳列され、書棚に並べられて手に取ることのできる書物は、建築設計の無視できない一部と化していき、きちんと並べるべき貴重な人工物にとどまらない。OMAが構想したすべての図書館において——コールハースは「図書館は建築タイプロジーとして、ラディカルな建築を生み出すのにこの上なく適している」と断言する——書籍を収める本棚は、一義的な構成要素であり、空間や通路を分け、利用者によるこの場の活用方法を教示する。

ドーハのカタール国立図書館はこのすべてを強調し、

無断での本書の一部、または全体の複写・複製・転載等を禁じます。

©2018 Arnoldo Mondadori Editore

©2018 Architects Studio Japan



全景:南西より見る



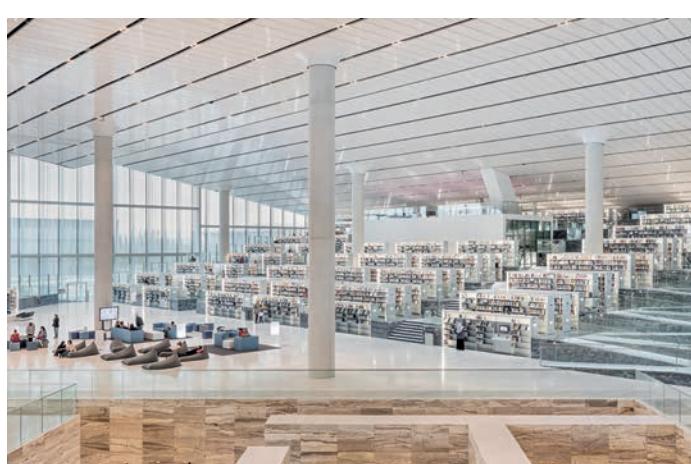
ボルティコ:エントランス・ホールへのアプローチ



ヘリテッジ部門の上部を見る



地階のヘリテッジ部門



図書館内部



ブリッジよりの俯瞰

「部門別に分けることなく、もちろん上下を分ける階もないシングル・ルームとして設計された建物」として提示される。「われわれは一定の床面を設定し、隅部を折り曲げて本のためのテラスを創出するだけでなく、部屋の中央へのアクセスを可能にした。(……)人は即座に文字通り書物に取り巻かれる。すべての蔵書は物理的にそこにあり、目で確かめられ、何の苦労もなく手に取ることができる。図書館は住民全体を収容できる、そしてまたすべての書物を収容できる空間である(……)」(レム・コールハース)。

ドーハ中心部から約6マイル離れた場所で、1995年から2003年にかけて磯崎新が設計した大学キャンパスの中央に建てられたカタール国立図書館は、同じくOMAが設計したカタール財團本部からほどんど離れていない位置に建っている。内部には国立図書館、公共図書館、ドーハ大学図書館が置かれている。大学図書館にはアラブ・イスラム文明に関する古い手稿本の貴重な「ヘリテッジ」コレクションが所蔵されている。100万冊以上の書籍が統一された大空間に並ぶ。そこは文化のための一種の屋内広場として構想され、人々と書物が率直に向き合いながら対話する。空間構成の展開は、規則的な四角形をした2つの基準となる表面(一边が108mの屋根面と床面、背の高い円柱で連結されている)に凝縮される。これらの空間は、中央部分を固定したまま隅部の先端を上げ下げすることにより一連の折り目をつけられた、モデリング可能な要素となっている。そこでの特別な建築的解が2枚の勾配屋根だ。大きいほうの屋根は、中央部を水平に保つつつ外縁部の両端を下に引っ張ることによって、3つの三角形に分割される。

基準面の四隅は、それぞれをつなぎ合わせるだけで偏菱形のファサードが形づくられる。それが広く象徴的な開口部であり、波板ガラスが嵌められているため、さもないと眩しすぎる自然光を濾過し、内部に読書や調べものに最適な雰囲気を創り出す。白い反射アルミパネルで仕上げた天井から反射光も射す。内部では床面を上に折り曲げた部分が山岳地形のような起伏を構成し、三面に連続階段が置かれた。そこには床と同じ白大理石の飾り気のない書棚が平行に並ぶ。これに対して外部では、基準面の幾何学的なモデリングによって生まれた2つの日陰になったボルティコが、反対側に置かれた作業

CASABELLA JAPAN レクチャー

建築家はどのように世界を見つめたか——

建築500年のよみなおし

横手義洋

第10回——終わらない建築

サステナビリティ

大業を成すには長期的なヴィジョンが必要と言われます。そこでは、目先の利に振り回されることなく、遠い将来に大きな目標を見据え、それに向かって継続的に取り組む必要があります。建築の分野では、ちょうどこれと似た教訓を示す概念として、サステナビリティという言葉が21世紀に入ってから重要視されるようになってきました。「持続可能性」という訳語に心当たりがある方も多いのではないかでしょうか。サステナビリティ/持続可能性は、今この時代だけよければいいのではなく、この先の時代もずっと良好な状態が続くような仕組みづくりの大切さをわれわれに訴えかけています。1990年代より国連主導の地球環境配慮の議論のなかで使われ、さまざまな分野に影響を及ぼすようになりました。1992年に出されたリオデジャネイロ宣言は、まさに開発と環境を調整し一体的に考えていくとする転換点で、世界各国が環境配慮に積極的に舵を切るきっかけになりました。

言うまでもなく、環境への配慮は建築のあり方とも大きな関連を持ちます。けれども、環境配慮時代の幕開けとも言うべき1990年代初頭に、建築シーンがどのようなものだったかを振り返ってみると、少なくとも建築表現の華はいまだ「ハイテック」にあったように思います。「ハイテック」は、建築の見た目が先端的工業製品のようにデザインさ

れ、あたかも機械のような風貌を特徴としました。鉄材による構造が大胆に露出し、色味としてもシルバーメタリックが大勢を占めました。かつてモダニズムの美が機械をモデルにしたことがありました、造形的には大陸間を航行する大型客船に近いものでした。そこから半世紀経つて、建築表現がそのまんまメカの様相を呈するようになつたのが「ハイテック」です。歴史的に見れば、「ハイテック」の先駆けとなった作品はパリのポンピドゥー・センターでまちがいないでしょう。イタリア人建築家レンゾ・ピアノ、イギリス人建築家リチャード・ロジャースの若き時代のコラボレーション作品で、今や両国を代表する建築家の出世作と言えます。[Fig.1]

しかし、今ポンピドゥー・センターを訪れ周りの建物を見回すたびに、こうした斬新な表現が当時よく許されたものだと本当に驚かされます。どんな新しい刺激でも受け入れる懐の深さが、世界に冠たる芸術都市の真骨頂であり、また成長戦略だったのかもしれません。実際、パリには世界的名声を誇る建築家の作品が多数存在します。ジャン・ヌーヴェルが手がけたアラブ世界研究所は、フランス人建築家が世界的な「ハイテック」の潮流によく応答した作品と言えるでしょう。非常にシンプルな外観ですが、ガラスのファサード全体に外光を自動制御するカメラの絞りのような機構が組み込まれている点がなんといつても一番の特徴です。ひとつのユニットのパターンはさながらアラベスク模様のようで、施設のアイデンティティであるアラブ文化と世界的流行である「ハイテック」の絶妙なコラボレーションを示しています。[Fig.2]

もともと「ハイテック」のメカニカル表現は、テクノロジーのこれ見よがしな演出だったわけですから、その後、環境に配慮した各種機能を建築が備え表現していくことにな

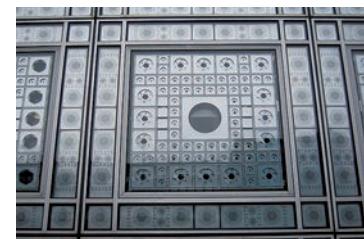


Fig.2: ジャン・ヌーヴェル | アラブ世界研究所、パリ、1987 | ファサード詳細

んの障害もありませんでした。その事実は、もはや「ハイテック」という名称が使われなくなる2000年代の建築が、「ハイテック」で名を馳せた建築家たちによって実現されていることを見ればあきらかです。レンゾ・ピアノ設計のチバウ文化センターは、現代的な施設でありながら周囲の自然に溶け込むように、また、土着の伝統住居を彷彿とさせるように配慮されました。とくに「カーズ」(円形のパヴィリオン)は、貝殻を立てたような独特の形状によって自然換気システムを実現しています。ロジャースとともにイギリスの「ハイテック」建築を牽引してきたノーマン・フォスターも、東西ドイツ統一のシンボル、ベルリン国会議事堂「ライヒスターク」の再生において、ガラスのドーム屋根に外光を内部に取り込む自動制御装置や自然換気システムを導入しただけでなく、地中熱の活用によって二酸化炭素排出量の大幅削減に成功しています。環境配慮が強く求められる時代に、機械的風貌の「ハイテック」は環境性能を追求した「エコ・ハイテック」へと転身してきました。[Fig.3]

歴史的建造物の持続可能性

フォスターの「ライヒスターク」は、第一線で活躍する世界的建築家が歴史的建造物の修復・再生・活用に参加したという意味でも、サステナビリティ意識が浸透した時代を象徴しています。「ライヒスターク」後、間髪入れずに手がけた大英博物館でも、19世紀初頭に建てられた歴史的建造物の中庭に大屋根をかけ、博物館の使い勝手を格段に向上させました。フォスターのグレートコートは、屋外だった中庭を屋内化するという点で、既存部分となるべく変更しないミニマム・インターベンションでした。したがって、大英博物館の正面外観は、これまでと何ら変わらず、帝国時代の偉容をグリーク・リヴァイヴァルのファサードが示し続けています。[Fig.4]

「ライヒスターク」は戦災でドーム屋根を失っていたの



Fig.1: リチャード・ロジャース、レンゾ・ピアノ | ポンピドゥー・センター、パリ、1977



Fig.3: ノーマン・フォスター | 「ライヒスターク」再生、ベルリン、1999 | 正面外観

無断での本書の一部、または全体の複写・複製・転載等を禁じます。

©2018 Arnoldo Mondadori Editore

©2018 Architects Studio Japan