

特別寄稿

テクノロジーと建築

飯島洋一

1 はじめに

今日は二十世紀において、テクノロジーの進歩により獲得された、いくつかの新しい視覚をめぐってお話しようと思います。

それらによっていかに建築表現が変化したのか、そしてその根底にあるものが、テクノロジーの進歩による速度と情報化であることを明らかにしたいと思います。

具体的には鉄道にはじまり、X線や戦争の砲弾の光、人工衛星の視覚、テレビ、原爆、コンピュータを取り上げてゆきます。

突き詰めていうと、今日のお話は、二十世紀を情報化という角度から読見直したらいったいどうなるのか、そのことにあります。

2 鉄道

さて、十九世紀半ばから活発化した鉄道によって、風景が一変します。時間と空間が圧縮されて、身体的ではない、人工的な時間が生まれます。徒歩だと一日かかるところに、三十分で行ける、これが時間の人工化です。

それは自然の崩壊といってもかまいません。人工と自然、人間と機械、そして現実と虚構などの境界が、曖昧になってゆきます。中間で述べるヒトラーの都市、最後に述べる生物機械のような建築は、その結果であるといえるでしょう。

ともあれ十九世紀において、パリや多くの都市は、鉄道を中心にして開発されました。都市開発と平行して博覧会が開催され、前世紀末にはエッフェル塔が現われます。

興味深いことに、このエッフェル塔は、鉄道技師のエッフェルによってデザインされました。建築家ではなく、鉄道技師が、二十世紀の建築を決定する作品を手掛けたことは記憶しておいてください。

先にも言ったように、鉄道はそれまで遠く離れていた場

所と場所を近付け、つなぎました。これによって情報が行き交わない場所同志の、情報交換が過密になります。そして意外な場所と場所へものVとへものVが出会うことになります。この場所やへものVの接合は、ピカソのパピエ・コレ、つまりコラージュと関わりがありますし、詩人ロートレアモンの有名な「手術台の上のこうもり傘とミシンの出会い」にもつながっているでしょう。遠く離れたいたはずのいろいろなへものVとへものVが、境界を失い、出会うのです。またこの接合は、後に述べる映画の編集と同じです。

しかし離れていたがゆえに、固有性を有していたへものVとへものVは、近接化によってやがては均質化してしまいます。影響を受け合いすぎるからです。個性がなくなり、世界がどこへ行っても同じものになってゆくのです。世界はどこでも同じ情報で満ちている、そんな感じでしょうか。これは帝国主義とヒトラーの独裁性へと結ばれて行きます。実際、鉄道は何よりもまず植民地でつくられて行きました。同じ情報が鉄道で広がります。それは鉄道網による世界梱包の始まりです。そのことと連動して、温室建築もさかんになります。

この温室は何を意味しているのでしょうか。それは温室の内部にあったものが、ヨーロッパにはない熱帯の植物であることを知れば明らかなのですが、それは植民地をガラスで包んだもののなのです。つまり植民地を所有していることを指しています。このガラスの梱包を鉄道網のようにどこまでも広げようとしたのが帝国主義です。

これと同じ頃、所有の形式である「写真」が誕生してい

るのは決して偶然ではありませんし、後にその発展形態ともいえる「映画」が生まれるのも偶然のことではありません。実際、鉄道の終着駅もガラス建築でし、映画の初期のスタジオもガラス建築でした。映画のなかで、やがて現実と虚構の境は見えなくなり、そしてこの考えが仮想現実へと結ばれて行きます。

さて、少し見方を変えましょう。「鉄道」と「映画」という組合せでいえば、面白いことに走っている鉄道の車窓からの眺めはパノラマ的であり、それはまるで「映画」のようなのです。そこからどのような風景が見えるのでしょうか。ジュール・クレランシーという記者が、次のように語っています。

「ごく数時間の間に、鉄道はフランス全土を上演して見せ、人々の眼前に全パノラマを繰り広げる。愛すべき画像と、いつも新たな驚きとの、速やかな連続である。人々に風景の神髄ばかり見せる鉄道は、まさに巨匠級の芸術家だ。鉄道には細部を望まず、生の漲る全体を望むことだ」(ヴォルフガング・シヴェルプシュ『鉄道旅行の歴史』、加藤二郎訳、法政大学出版局)。

つまり車窓から見る眺めには、もはや「細部でなく全体を見るべきだ」という主張がここでは語られています。

ところで同じ頃、ドイツでは建築家のペーター・ベレンスが、新しい都市や建築をどうデザインすべきかについて、次のように言っていました。

「我々が大会の道路を猛スピードで通り抜ける時でも、もはや建物のシルエットしか目に入らない。スピードの速い列車から見た時も、都市のシルエットしか目に入らない。個々の建物は、もはやそこでは意味をなさない。このような状況に慣れてしまったことに對し、建築は単にできる限り閉鎖的で閑静なファサードを作つて対応するしかない」（小幡一『世紀末のドイツ建築』、井上書院）。

ベーレンスは後のバウハウスの初代校長のワルター・グロピウスを育てる人ですが、彼の主張では、走っている列車や自動車からの眺めで、これからのデザインはつくられてゆくのだということ、そしてそこではクレランシーと同じく、もはや建築にはディテールはいらないのだということが語られています。

ベーレンスがこのことを実践したのが二十世紀はじめのベルリンの『AEGの工場』ですが、建築から装飾を奪つたのは、つまりご存じのような今世紀の箱型のつるつるした建築をつくつたのは、鉄道や自動車から都市を見ようとする新しい感性とそれをもたらした新しいテクノロジーだったのです。

同時に、そうした車窓からの眺めは、映画に似ていると先に言いました。つまり二十世紀の新しい建築は、まるで映画のなかの建築のようになるのです。映画のワンシーンのような建築、セットのような感覚、それは後のヒトラー

やポストモダニズムの建築において、より明らかになるでしょう。

3 X線

次にX線についてお話ししましょう。ご存じのようなX線は、前世紀末にレントゲンによって発見されました。このX線は、まず骨組みというものを私たちに、以前よりも語りかけたと思います。それを指し示すような骨組を露わにした建築が、同じ頃あちこちで生まれます。

けれどもX線で一番大事なことは、「透明性」という問題です。たしかにそれまでも、ガラスなどの素材は古代からありました。けれどもそれはガラスがあつたというだけで、透明性が発見されたということではないと思います。透明性は自己が他者の存在によって明らかとなるように、透明でないものが透明となつて、はじめて見出されたのではないのでしょうか。

さて、そうしたX線による透明性の発見は何をもたらしたのでしょうか。それはたとえば手を透視したX線写真を見れば明らかのように、手のひらと手のこうが透けて同時に見えること、それです。そしてこれを「手」と考えずに「地球」と考えたら、どうなるでしようか。

それは地球の表と裏が同時に見えてしまうことを意味してはいないでしようか。地球が透明になつてしまうということ、つまり地球の遠く離れた表と裏が、鉄道のように結

ばれてしまうことと同じなのです。

さらに遠く離れている地球の表と裏が同時に見えてしまうということは、遠く離れた場所の出来事が、同時にわかってしまうのを意味しています。このことは、たとえばガラスで起きたケネディの暗殺事件を、衛星テレビによって、遠く離れた日本でも「同時に知る」ことができるのを意味しているといえはわかりやすいでしょうか。つまりそれが情報化社会なのです。最初に述べた鉄道が、発展してそうなるのです。

次に透明となったものを「手」ではなく、「顔」と考えたらどうでしょうか。顔が透明になる、あるいは見えないはずの横、裏も表と同時に見えてしまう、それはキュビズムの絵画と同じです。キュビズムはまるで、私たちの情報化社会を予言するような絵画なのです。

つまり箱が展開図のように解体されて、表と見えなかった横と裏が同時に見えるのがキュビズムであり、世界の透明化なんです。それはニューヨークにいながらにしてパリや東京のことがわかってしまうというのと同じなのです。

またこれも見方を変れば映画のといえます。というのも映画でも、ニューヨークのシーンの後すぐパリや東京のシーンが現れます。それは「編集」によってですが、「編集」を行う映画とはきわめて鉄道的であり、カラージュのといってもいいのです。

こうしてX線もまた、世界を映画のように同時に編集するのです。建築もまた同じです。グロピウスの『ファグス工場』とデッサウの『パウハウス校舎』という作品があ

りますが、そこでは大々的なガラスの透明化によって、見えなかったはずの奥や裏が透けています。

4 戦争

次は戦争です。戦争は二十世紀に近代戦争となりました。そこでは今まで見たこともないような光の炸裂が現れます。そしてそれに触発されたように、タウトは『アルプス建築』を描き、ナチスの建築家シュペアーは『光のカテドラル』を演出します。『光のカテドラル』をシュペアーのことばで説明しましょう。

「十二メートル間隔で飛行場の周囲に並べられた百三十台の鋭い光線は、六千ないし八千メートルの上空に達し、そこら一面の淡い光の海をつくった。それぞれの光線が無限に高くそびえ立つ外壁の列柱となっている一つの巨大な空間という感じだった。ときどきこの光の束の中を雲が通りすぎると、壮大な光景にシユルレアリスムの非現実感を添えた」（アルバート・シュペール『ナチス狂気の内幕』（品田豊治訳、読売新聞社）。

この光の建築はニュルンベルクの党大会のためのもので、ここでは他にも『ドイツスタジアム』や『ルイポルド・アリーナ』のようないろいろな施設が計画されました。

ヒトラーはこうしたナチスの建築にかなり関与したとい

われています。彼は自分が書いた二枚のスケッチをもとに、後にお話する『ベルリン計画』をシュペアーにつくらせるのですが、彼はウィーンに憧れていて、そして建築家になることを夢見ていました。もともと受験したのは絵画科なのですが、『わが闘争』でも建築家をめざしていることを明確に語っています。

それによれば、ヒトラーは最初は絵描きになることを目指していたのですが、次第に「画家としての才能よりも、図案家としての才能、とりわけ建築のほとんどあらゆる分野での才能のほうが、まさっているように」思いはじめます。そして「それと同じくわたしの建築学に対する興味それ自体が次第に増してきた」と書いています。

しかしヒトラーは、ウィーン的美術大学の絵画科の試験に落ちます。彼は、どうして落ちたのか、その理由を学長に尋ねます。その時に学長から、ヒトラーの才能が絵画よりも建築にあることを指摘され、ヒトラーはますます建築家への夢を膨らませてゆきます。そして「わたしもいつか建築家になるのだということを、自分自身で意識した」と書き記しています（アドルフ・ヒトラー『わが闘争（上）』、平野一郎十将積茂訳、角川文庫）。

けれどもウィーンは、ヒトラーを受け入れませんでした。そのためヒトラーは後年、第三帝国の総統となってウィーンを占領し、いわばウィーンに復讐をするわけです。

ところでヒトラーの建築には、どこかリアリティにかけるところがあります。このリアリティの欠落感が実は一番肝心な点なのですが、それを考える意味でも、第二次世界

大戦前に『ベルリン計画』の模型が出来た時のヒトラーの様子を書いた、シュペアーの証言を引いてみましょう。

「新しい模型が置かれ、それに太陽の位置からスポットライトが当てられたときは一同息をのんだ。それは実物の五十分の一の縮尺で、指物師が綿密に仕上げ、予定の材質に合わせて塗装してあった。……（中略）……

特にヒトラーをうならせたのは、都大路のプランを千分の一の縮尺で示した大きな全体模型であつた。ヒトラーは、完成したときの効果を計るために、あらゆる角度からそれをながめた。たとえば、南駅に着いた旅行者の視点をとってみたり、大ホールからのながめや、街路の中央からのながめをためしてみた。正確な印象を得るために、彼はひびぎらずくようにして、目を模型の街路のレベルの二・三ミリ上にすえ、そして異常に上ずった調子でしゃべるのだつた。これは彼がふだんの硬直した態度を捨てたときの癖であつた。これまでに私は、こんなに水を得た魚のようにいきいきとしているヒトラーを見たことがない」（前掲のシュペールの本による）。

ヒトラーはこうしたリアルな模型に太陽の位置からスポットをあびせてのめり込んでいました。しかしそれだけなら、普通よくあることです。けれども同じことを、彼がソビエト軍がすぐそこまで迫っている防空壕のなかでもしていたとなると話は別です。ヒトラーは死が迫っているなか、防空壕のなかでまだリンツ市の模型に太陽の位置から

ライトを浴びせてのめり込んでいました。

それはなにを意味するのでしょうか。それはヒトラーが、現実ではなく模型の世界、虚構の世界にリアルに生きていたことを意味します。しかしそれはヒトラーに特有なことではないのです。映画などによって、虚構に慣れてしまった二十世紀人は、少なからずヒトラーのような視覚を持っているのではないのでしょうか。たとえば私たちは、セットや模型の映画の特撮を、今日リアルに見ているからです。

大事なことは、ヒトラーにとって何が一番大事だったか、ということ です。こたえは世界征服です。でも世界全体はひとりの人間では物理的にとても管理しきれません。ではどうすればいいか。それには自身の分身Ⅱイメージをばらまくのです。ヒトラーがナチスのプロパガンダ映画をつくったのはそのためです。世界の人々は、ばらまかれた「映画のなかのヒトラー」に洗脳されます。イメージが世界を洗脳し支配してゆくのです。

しかしそれならば、そこでは現実ではなく、映画としていかにすごいかが必要になってきます。真実は映画のなかにあり、現実にはないのです。その意味では、ヒトラーの都市も現実ではなく映画のなかにこそあったのです。

ということは建築もまた、映画に撮られた時にすくばいいわけです。それは現実につくられなくてもかまわない。セットでもいいし、模型だっていいのです。ヒトラーの建築がどこか書き割りのようで、リアリティにかけるのはそのためです。これはかたちを変えながら、二十世紀後半のポストモダンイズムの建築へとつながって行く主題です。

5 人工衛星

さて、二十世紀後半に入りました。ヒトラーの残した技術は、V2ロケットなどですが、皮肉なことに第二次大戦後は宇宙開発や核弾頭などに利用されました。米ソはナチスの技術と技術者を自国につれて行きました。フォン・ブ라운だったと思いますが、彼はアメリカでNASAの宇宙開発の基盤を築きます。

米ソはまず人工衛星であらそいました。それは旧ソ連の勝利でした。一九五七年十月四日に人類初の衛星スプートニクが打ち上げられたからです。アメリカは遅れて一九五八年一月三十一日にエクスプローラ号を打ち上げます。

これがいかにヒトラーと別様に関係しているかというところ、それはこれらの人工衛星が、ほとんど軍事目的に使われていることでわかります。それは宇宙から新しい管理の眼差しなのです。まさに帝国主義の到達点であり、鉄道網の延長といえます。人工衛星は鉄道が地球レベルに拡張されたもののなのです。

それは鉄道が移動によって情報がある場所から別の場所へと運んだように、やはり情報を運ぶのです。私たちは今日、人工衛星によるテレビ放送で、世界で起きた大事件をほぼ同時に知ることが出来ます。

たとえば一九六三年十一月二十三日に衛星放送で、私たちはガラスでケネディが撃たれたのをほぼ同時に知りまし

た。私たちはケネディの暗殺に立ち合ったといえるのです。ダラスにはいなくてもかわらずです。キュビズムの絵画のように、解剖学的に世界の反対側で起きた出来事を知ったのです。それをジョン・M・カルキンは次のように言います。

「電信、電話、ラジオ、テレビのような電子メディアによって、人間はいまや自分自身の体にあるのと同じような、神経系統を世界中に強くめぐらせるにいたった。ケネディ大統領が撃たれた時、世界は一瞬、弾丸の衝撃によりめいた。空間と時間は電子的状況のもとで解消した」(マーシャル・マクルーハン＋エドモンド・カーペンター『マクルーハン理論』、大前正臣＋後藤和彦訳、サイマル出版会)。

ダラスしか起きていない出来事をX線のように透かして見せ、みんなが自分たちのいる場所での目撃者となったのです。世界中にケネディの事件が発生する。世界中がダラスと化したといってもかまいません。このことをマクルーハンはこういっています。

「電子メディアは、世界を一つの村ないし部族に縮小する。ここでは、あらゆるものごとが、あらゆる人々に、同時に発生する。あらゆる人々が、あらゆるものごとについてそれが発生するその瞬間において知り、したがってあらゆるものごとに参加する。テレビが世界村のでき

ごとにこの同時発生性を与える」(前掲のマクルーハンらの本による)。

世界中で同時発生的にケネディ暗殺が起きることは、建築でいえば、これは世界中に同時発生的にまったく同じタイプの建築インターナショナルスタイルニューズが発生することと同じなのです。同じスタイルの建築はどこへ行っても同じ内容の体験ができる、それは建築が情報と等価だということです。

バックミンスター・フラーは一九二七年に『エアー・オーシャン・ワン・ワールド』によって、十階建ての同一建築物を世界中に空輸し、発生させる計画をすでに考えていました。またミース・ファン・デル・ローエとフィリップ・ジョンソンのマンハッタンにある『シーグラムビル』は、インターナショナルスタイルの完成品といえます。

ル・コルビュジエもまた、自動車との関連でシトロアン住宅とか、自動車とワンセットでの写真とか自動車の回転半径でデザインを決めるなどで、同じ動きを表しますが、ただこうした動きは、もちろん批判的な反響も呼び起こします。それは「無根化」という問題で、マルティン・ハイデッガーがこの問題を鋭く切り裂きました。

彼はフライブルク大学の講義でこれを故郷のものの喪失、不気味なものといつて次のように語ります。

「不気味なものという語をわれわれは、故郷的なものから、すなわち土着的なもの、住み慣れたもの、普通の

もの、危ないもの、そういうものからわれわれを投げ出すもの、と解する。土着的でないものはわれわれを居心地よくしてくれない。そこには制圧的なものがある。だが、人間が不気味なものであるのは、人間いまだべたような意味での非故郷的なもののみだった中で自分の本質に即して生きてゆくからだけでなく、人間は、始めは自分の限界を、住み慣れて土着的なものと思っても、しまいにその限界から歩み出し、そこから出て行ってしまうからであり、人間が暴力行為的な者として、土着的なものの限界を踏み越えるからであり、しかもそれを踏み越えてどこへ向かうのかといえば、ほかならぬ制圧的なものという意味での不気味なものの方向へと向かうからである」(マルティン・ハイデッガー「形而上学入門」、川原栄峰訳、理想社)。

さらに彼は、宇宙から地球の姿を見た写真に触発されて次のように言っています。

「すべてが機能しています。すべてが機能しているということ、そしてその機能がさらに広範な機能へとどんどん駆り立てるということ、そして技術が人間を大地からもぎ離して無根にしてしまうということ、これこそまさに無気味なことなのです。あなたがびっくりなさったかどうかは知りませんが、私は月から地球を撮影した写真を見たときにはびっくりしてしまいました。人間を無根にするためにべつに原子爆弾などはいりません。人間の

無根化はすでに存在しているのですから。われわれはころうじてただ全く技術的な諸関係だけをもっています。今日人間が生きているところ、それはもはや大地ではありません」(「ハイデッガーの弁明」、川原栄峰訳、「理想」五十二号、理想社)。

ハイデッガーはこれまで論じてきた問題に対し、明らかに批判的な眼差しを向けた人でした。とくに地球に根がないという発想は、ル・コルビュジエのプロテ、つまり大地からの切り離し、さらにはフラーやアーキグラムのピーター・クックのアイディアを批判するかのようです。

6 テレビ

いずれにしても、建築はこうして次第に情報やメディアのようなものになって行きます。もちろん、建築は物理的なもののVですから、映画のように非実体的ではあり得ないのですが、そうした問題を抱えたものになってゆくということです。

それを別の角度から示したのがテレビです。テレビは一九五七年にはアメリカで八二%の保有率を示しました。それは「新しいともに行なう体験」となったわけです。世界の人々が同じスリルと同じ笑いを体験するのです。

マクルーハンがいうように、「北極に氷の上にいる人でもここににいる人でも、どこにいても同じ情報、同じ空

間、同じ便宜を与えられる」(前掲のマクルーハンの本)のです。

それは人々が同じ新聞を読み、同じマーケットで買物をする大量生産と消費の時代です。そして重要なのは、テレビでは見ている体験がすべてイメージであるということです。現実もイメージとして伝えられるのです。たとえばテレビのもたらししたのは、ダニエル・ブーアスティンが次のようにいう現象を起こします。

「あなたがウィンストンのタバコについて考える時に、あなたはタバコの中身について考えているのではない。パッケージを思っているのである。アメリカの生活の多くの領域で、形式と内容が混同されるようになり、形式の方が私たちの意識を支配するものとなってきた」(ダニエル・J・ブーアスティン『過剰化社会』(後藤和彦訳、東京創元社)。

つまり私たちはタバコの中身ではなく、パッケージのほうを消費する時代に生きているのです。機能ではなく形式、つまり近代の機能主義とは異なるポストモダンイズムの考えがここには表れています。そうした時代を象徴するのが、ロバート・ヴェンチュリやムーアの建築です。ヴェンチュリの『母の家』やチャールズ・ムーアの『イタリア広場』がそれにあたりますが、それらはまるで映画の書き割りのような建築といえるでしょう。

7 原爆

次に原爆のもたらししたものについて考えます。これは冷戦、もつといえはポストモダンイズムについて別の角度から考えてみることなのです。

たとえばジャン・ポール・サルトルは、「我々は、今、断末魔のなかに生きている」とし、核時代を次のように明晰に分析します。

「一発で十万人もの人間を殺すことのできる小さな爆弾、明日ともなれば、二百万人もの生命を奪うものともなる小さな爆弾、これが突如として我々人間の責任と、我々を対決させることになったのだ。この次の機会には、地球は破裂するかもしれぬし、この不条理な結末は1万年も前から我々人間の心にかかっていた様々な問題を、永久に宙ぶらりんにしてしまうことになるだろう」。

さらにサルトルは、「今や我々は、この『世界終末の年』(L'An Mil)へ戻ってしまったのであり、朝起きる度毎に、時代の終焉の前日にいることになるであろう」(ジャン・ポール・サルトル『大戦の終末』、渡辺一夫訳、『シチュアションⅢ』、人文書院)と言うのですが、これは私たちがこの冷戦の時代において、たえず明日をも知れない時にいること、明日は終わりかもしれない、今日しかないのかもしれないというような、「刹那主義的な時代」に示し

す。

それを建築で意識的に表現したのがスペインのリカルド・ボフィールの八十年代の作品であり、特に彼の『パレ・アブラカサス』にはそれが顕著です。ただしボフィール自身はその利那主義のなかにも、新しい世紀末の美学を見ているのですが。

似たような終末の美学は、ダグラス・ダーデンという建築家のなかにも見ることができます。彼の、バタイユの蕩尽をもじった「蕩尽の建築」という考えは、明らかに核を意識しています。そこにも新しい美学を発見しようという眼差しが見出せます。

さらにバート・プリンスの建築にも注目すべきでしょう。彼はニューメキシコのアルバカーキー出身ですが、そこは原爆実験場の近くなのです。そのことと彼の特異な建築表現には何か関係があるように私は思います。

8 コンピュータ

最後はコンピュータです。鉄道以来の速度と情報化が、コンピュータによって一つの完成を見ます。コンピュータによって生まれた問題は、大きく二つあると思います。一つは仮想現実であり、もう一つは人工と自然、人間と機械という対立するはずの二項の境界の消滅です。

仮想現実フライトシミュレータに見られるように、現実でなく、デジタル化された画像を現実のものとして眺め、

ゲームをするかのように現実をフィクショナルに操作してゆくことであり、同時にそこでは意識のなかにいろいろなものが発生することになります。もちろん、見えないところで現実的問題は起きますが、それがなかったかのように扱われ、結局は意識のなかの夢のような出来事としてとらえられてしまうのです。

これは何もいまにはじまったことではなく、かつてハンス・ホラインやワルター・ピッツヒラーといった作家たちが、実にさまざまな方法でとねた問題でした。K/Kリサーチ・アンド・デヴェロップメントはそれを現代的に解釈して表現していますし、スーパースタジオというグループもこのことを別の角度から語っていたように思います。

またよく言われるように、人工知能は機械が人間に近付こうというものであり、一方脳のほうも電氣的な、機械的な仕掛けでとらえられることがわかっています。つまりどこかで、いま機械と生命は相互に近付きつつあるのです。

機械と生命という、本来は相反する二つの位相が、この世紀末に接近しつつあるような予感を感じます。機械のような生命、あるいは生命のような機械。そうした新しいヴィジョンが、デザインの中にも大きな影響を与えてゆくように思えてなりません。

たとえばフランスのジャン・ヌーヴェルが手掛けた『アラブ世界研究所』には、それが角度から示されていると私は考えています。アラブ諸国十九カ国とフランス政府との協力によって企画されたこの建築は、一九八七年にセーヌ川近くに完成しており、施設としてはアラブ美術・

文明博物館や公共図書館などが含まれています。

外観はガラスと金属で光り輝く様相を呈しており、一見するとメタリックな精密機械といった印象もあります。だが、この建築でいちばん注目すべきなのは、そうした印象ではなく、セーヌ川とちょうど反対側の壁面いつばいに展開する、「ダイアフラム」と呼ばれる装置なのです。

このダイアフラムは、たとえていうと、カメラの絞りのような装置で、陽の強さや弱さなどの外的環境に敏感に反応し、コンピュータの自動制御で開口が開いたり閉じたりするのです。私はこれまでにこの作品を二度見ていますが、環境の変化に応じて開口が開いたり閉じたりするこの装置の織り成すさまは、まるで人間の皮膚呼吸のようなイメージがありました。そこから、これが機械と生命の境界線を探ろうとする新しい建築であることができるのではないでしょうか。

9 おわりに

情報化という私たちのいる位相から、二十世紀の建築を振り返ってみたわけですが、もちろんテクノロジーは決して万全のものではなく、またテクノロジーだけで未来が形成されるというわけではありません。ただそれを一つの切り口にして、二十世紀の建築とは何だったのか、さらには二十世紀とはどのような時代だったのか、透けて見えて

くるということはあるのではないのでしょうか。

情報化はまだこれからの分野であり、情報化時代を的確にデザインとして表現し得たデザインはまだ現れていません。しかしそれはおそらく、新しい世紀、二十一世紀の大きなテーマであることは、まちがいないと思います。