

形を決定する論理

The Logic to Determine the Form

竹山 聖

作品とは何か？可能性が能力となり、無限定なものみに充ちた空虚な法則であり形式（フォルム）である精神が、現実化された形態（フォルム）の持つ確かさとなり、形態である物体、一個の美しい物体であるあの美しい形態となるような、例外的瞬間である。

— モーリス・ブランショ¹

¹ モーリス・ブランショ『文学空間』粟津則雄・出口裕弘訳、現代思想社、1962、p.111.

形

つまるところ建築の課題はいかに形を決定するかに尽きる。建築は形態ではない、状態を設計する、さらには形を消す、というシュプレヒコールも十分踏まえた上で、あえてこう言い切ってみる。

霧のような、雲のような、静かな雨のような、五月の風のような、木漏れ日のような、透明な空気のような、緑陰のような、手触りのような、忍び寄る影のような、漏れ来る香りのような、・・・建築。そうした建築を語る言葉をわれわれは持っている。しかしそれはメタフォアであって、現実には物体が存在するとき、それは形を持つ。

すべてが建築である、という言い方が成立するにせよ、そして建築とは方法であり思想であり美学であり、つまりはものではない、という本質的な議論に目配りを失せぬ必要はあるにせよ、現実にはわれわれを取り巻く建築物は主として人間の身体と行為に応え、これを導く形として現象する。人間の知覚が世界を形として捉えてしまうからである。逆の言い方をすれば、形として捉えられる世界が人間の意識や行動に影響を及ぼすからである。

機能

それではいかにして形を決定するのか。それは機能である、とするのが近代建築のテーゼであった。形は機能に従う、というわけである。さて、では機能で形が決まるか、といえばそれはノーであった、というのが近代建築をふりかえれば容易に了解される事実である。機能は形を導くことはあっても、決定することはない。機能で形がすべて決定されればこれほど楽なことはない。そうでないから、延々と異なる回答が提出され続けるのであって、そこに近代建築の栄光も悲劇もあるのであり、遥かに続く建築の歴史の豊かさも、日々の設計の喜びもある。

行為

機能という言葉は、工業製品としての機能、性能という含みと、生活の行為の系という含みを併せ持つ。このうち行為の系に注目してみよう。たとえば、お茶を飲む、本を読む、といった日常の行為から、学ぶ、語る、聞く、歌う、祈る、といった根本的な姿勢や態度を表す行為に至るまで。

本を読む行為は今日にあっては個人的な行為であり、本来は思い思いになされるものであっても、それが集合する場合、ある種の規律の上に成立する。図書館のように。

学ぶという行為も思い思いになされて然るべきものだが、特に教師と生徒という関係を例にとるなら、メタフォアとしてはルイス・カーンが語るように一本の木の下で語る人間とそのまわりに集まりその人間の言葉に耳を傾ける人間たちの空間的な形がイメージされ、

牧歌的かつ原初的な初々しさが残るものの、そこに教育のシステムが導入されれば、規律の上に成立する空間形態となる。学校のように。

かくして施設計画という括り方を通して、行為の系をいったん用途として捉え、そこに何らかの建築の形を決定する蓋然的な規則性を見ようとする考え方も生まれた。

歴史的に見ても、行為に社会的なシステムを導入し、これを空間化するのが建築の役割でもあった。建築は基本的に共同体の意志と合意によって築かれるものであったからだ。

ただしこれは社会の形（在りよう）によって変化する行為の系の捉え方であって、かつて宗教施設が学校であり病院であり美術館であり図書館でありコンサートホールであり農場であり工場であった時代もあったのであって、近代国家が国民を統合し規律を与える形（在りよう）をとったから、そして近代国家は基本的に宗教とは一線を画したから、それらは基本的にパブリックな施設によって提供されることとなった。

すなわち、行為がそのまま建築の形を決定するというわけではない。行為の系をある程度の荒いタイプに分類すれば、その方向づけをすることができるにせよ。

円形

そうした行為の中には現実の空間形態を表すような言葉を伴うものもある。車座、というのはそもそも車輪をメタフォアとするが、円くなって座り、ある共同の場を形成する人間の行為の在り方を指している。そこでは言葉のうちにすでに形が示唆されている。つまり、円形へ。

もちろんこれは完全な円形である必要はない。車座になって、というのは整列してスタジアムで群舞を行うような幾何学としての完全な円形を意味しない。しないが、「まるくなって座りましょう」と言えば誰もわかる程度には形についての暗黙の示唆と理解がある。ではさて仮に車座が予定される空間である場合、空間が円くなければならないかと言えば、これもおのずとそうではないという回答が得られるだろう。円くて悪いわけではないが、四角い空間に円く座ればいいだけである。あくまでもたとえ話で車座という行為を示唆する言葉を出したわけだが、つねに車座のみが期待され、それに限定される空間が要望されるということも、実は考えにくい。建築空間にはおのずとフレキシビリティが求められる。空間の効率の問題である。

空間は、わかりやすく言い換えるならこの場合、部屋は、連続して作られることが期待されることが多い。構造的にも機能的にも経済的にも合理的であるからだ。その場合、円形より矩形が選ばれるだろう。矩形は容易に連続し無駄を残さないが、円形を連続させると余りが出るからだ。

アフリカのサバンナに展開する集落の中にはあくまで円形の連続で住居を構成する例があるが、これは世界観や施工方法や空間的ヒエラルキーや順序などによって、原初的な空間構造が保存されているからであり、諸々の機能をもつ空間の複合体として全体を計画される建築物の場合、円形より矩形が選ばれるようになるのは、これは建築の歴史を通覧しても明らかだ。とりわけ組積でなく線材で構造体が構成される建築の場合にはなおのこと。

とはいえ、確たる意志や狙いや象徴性やコンテキストの読みから、あえて円形が選ばれることもある。ミシェル・フーコーが論じて空間構造と制度の一致の典型的ダイアグラムと

されたベンサムのパノプティコンは、監獄などの機能的適合のゆえに、ある種の社会の在りようを論ずる有効な形のイメージを与えてくれる。監獄が、病院や学校と近いシステムを持つことに気づくなら、ここにも機能から形への道筋を見出すことができる。先に触れた施設計画の観点からも、規律を促し監視を徹底する必要のある施設には、このパノプティコン＝一望監視空間が望まれる場合もある。これが社会全体のシステムへと敷衍されれば、建築の形がそのまま社会の在りようのメタフォアとなる。

幾何学

機能から形が一義的に導き出されない、つまり形が決定できないときに、あるワンクッション、すなわちある仮説というかドグマが必要となる。

そもそも文化的にすでにある種の様式が確立していたり、素材の性質や生産手段が限られていたりする場合には、形の決定は比較的容易である。その様式や生産手段が、ある程度形を決定するガイドラインとなる。

石には石の積み方があり、そこにオーダーを配するという事ならば、そしてそこに古典主義的なルール、つまりシンメトリーや軸性などが基準としてあるならば、あとは選択と個々のディテールの問題である。

木割が工法の基準としてあり、ほぼプレファブリケートされた部材のアセンブルで建築全体が構成されて、そこに都市的な文脈に応じたヴォキャブラリーが配され、部材の交換のマーケットも成立し、維持管理や修復も行われる京町家のようなシステムが完成されていれば、これもあとは選択とディテールの問題である。

そうした文化の基準や生産手段に応じたシステムの有効性が崩れたとき、それが近代建築成立の事情であったわけだが、形の決定において頼るべきものが失われる。すなわち、石でなく木でなく、鉄とコンクリートであり、手仕事でなく工業生産である、となった場合に。このとき持ち出されるのが幾何学である。幾何学はつねに様式が崩壊するときに参照されてきた。しかしそれはえてしてある種の理念であって、文字通り本当にプラトン立体そのものがめざされ構築されるのは近代建築の胎動期からである。近代建築がエティエンヌ・ルイ・ブレーやクロード・ニコラ・ルドゥーにまで遡って論じられるのはそのためだ。かれらが純粹幾何学形態を用いて建築を構成しようとしたからである。

もちろん当時、まだ鉄やコンクリートの時代でなく産業革命も黎明期にあった。しかし原理的に形を、そして世界を思考しようとする意志は、ニュートンらの科学革命によって、あるいはロックらの自由思想によって、その種はまかれていた。

「建築は光の下に集められたヴォリュームたちの精妙、精確、壮麗な戯れ」であり、その光の下でくっきり浮かび上がる形こそが「立方体、円錐、球体、円筒形、ピラミッド型」などの初源的な形であって、それは万人に理解される美を持つ、トル・コルビュジェが『建築をめざして』において宣言したとき²、彼は、時代の変化の底に現れる幾何学、という図式を直観的に掴んでいた。

ル・コルビュジェによって宣言されたこのドグマこそが、近代建築の形を決定する導きの糸となったのであり、これはさまざまな形で変奏されつつも、多くの人々の心に、建築の底を流れる美学に触れる何かを感じ取らせる役割を果たし続けてきた。

2 Le Corbusier, Vers une architecture, 1923. "L'architecture est le jeu, savant, correct et magnifique des volumes sous la lumière. Nos yeux sont faits pour voir les formes sous la lumière ; les ombres et les clairs révèlent les formes ; les cubes, les cônes, les sphères, les cylindres ou les pyramides sont les grandes formes primaires que la lumière révèle bien ; l'image nous en est nette et tangible, sans ambiguïté. C'est pour cela que ce sont de belles formes, les plus belles formes. Tout le monde est d'accord en cela, l'enfant, le sauvage et le métaphysicien."

3 複雑系の思考からの問題提起、生命科学の進歩からもたらされた形のイメージやコンピュータによる形態生成の理論、あるいはたとえばエイドリアン・ペジャンのコンストラクタル法則などに見られる「流れと形」の関係への関心なども問題意識が通底していよう。

近代建築批判はその意味性の欠如や歴史的文脈の切断についてきたものだが、建築が形として現象する限り、本来的にはこの形のドグマをこそつくべきである。

たとえばザハ・ハディドのパートナーであり理論的支柱でもあるパトリック・シューマツハは、その点に十分自覚的な挑戦者である。彼の提唱するパラメトリズムは、ル・コルビュジエのドグマに対抗する新たなドグマと位置づけられている。プラトン立体の組み合わせ、というリジッドな構成的方法に対して、連続的で流れるようなフォルムのオートポイエーシス（自己生成）的方法を対比させる³。

これを幾何学批判と受けとめることもできるが、むしろ新たな幾何学の提唱と捉えることもできる。既存のプラトン立体の併置や構成でなく、流れるような自己生成の形態とその分岐、合流、交錯に新たな美と社会システムを見ようとする。ただそれもまた新たな幾何学でもある。すなわち、新たな形への問題提起はつねに、それが具体的な形を問題とする限り、新たな幾何学の提案という構えをとるのである。ただ少なくとも形のドグマには形のドグマをもって対峙しなければならない、という自覚がある。

メタフォア

ゴシックのカテドラルは、フライングバットレスや交叉ヴォールト、重力から解放された壁面への大々的なステンドグラス、すなわち光の導入、天空へと向かう垂直方向の伸びなど、構造形式や工法、技術的試みの組み合わせられた賜物であったが、神の国の在りよう、天空への憧れなど、現世に別世界を具現する、神の国のメタフォアとしての空間でもあった。

このゴシックにピリオドを打ったのがルネサンスのヒューマニズム建築であった、と考えられている。その名も『ヒューマニズム建築の源流』と邦題に銘打たれたルドルフ・ウィットカウアーの *Architectural Principles in the Age of Humanism* は、アルベルティやパッラディオの建築原理を論じているが、その表紙にはレオナルド・ダ・ヴィンチによる人体図が配され、つまりはヒューマニズムが人体比例にもとづく円形と正方形の幾何学原理に還元され、建築がたとえばパッラディオのそれに見られるように、正方形の九分割図というダイアグラムによって読み解かれることが示されている。このダイアグラムについてはあとで論じることとして、ここで人体というメタフォアが現れることに注目してい。神の国から人間へ、しかもそれが文字通り人体の比例へと、建築が天から地上へとおりてくる。天空もまた、垂直の上昇運動としてではなく、完全な球体の一部を用いた天蓋によって、天空のメタフォアがそのまま建築に導入される。古典古代があらためて参照されたことは言うまでもないが、人体が建築と、比例というワンクッションがあるにせよ、関係を取り結ぶのである。人間のまなざしが透視図法として自覚され、人体、として視線が、ヒューマニズムという言葉にメタフォアとして与えられた。

このことを揶揄しながら語るのがフランク・ゲーリーであって、彼は自らの建築が魚をモチーフとしていることを語って憚らない。神戸にはフィッシュダンスと題されたそのものズバリの建築物も建っているが、彼の建築はつねに魚の、あるいは運動する魚のメタフォアであった。その何が悪い、とフランク・ゲーリーは語っている。人体をメタフォアとした時代もあったじゃないか。人間で OK だったのに、魚で何が悪い、というわけである。

思えばギュンター・ドメニコも、彼の建築はすべて鳥の物語であり、営巣し卵を孵し飛び立ち飛行する。ウィーン中央銀行ファヴォリーテン支店などは、巨大な鳥が突っ込んだ痕跡であるとの説明がなされている。鳥で何が悪い。

形の決定が幾何学に即してでなく、魚や鳥になっている。古代ギリシアのエレクトイウムでは女神が柱となり、ウィーンの楽友会館では女神たちが誇らしげに内部空間を荘厳し、素晴らしい響きと称されるその音響にもどうやら一役買っているようである。近代建築がプラトン立体のコンポジションや均質なグリッドを偏愛したとはいえ、そこにはつねに機械のメタフォアがあったのも確かだ。

白井晟一の作品にも見られるし、福岡のキャナルシティ、なんばパークス、六本木ヒルズなどで知られるジョン・ジャーディーの設計手法はつねにそうだと囁かれている男女交合のメタフォアは、クロード・ニコラ・ルドゥーのそのものずばりのオイケマを例に引くまでもなく、古来、そもそも想像力と創造力を宿した人類の頭脳が生み出されて以来、決まって用いられて来た世界の秘密を開く扉としての空間的メタフォアである。

冒頭に記した霧や雲や木漏れ日などもメタフォアだが、これは形を持たない。しかし建築はいくら形を消しても姿を消しても気配を消しても、消したというサインを送っても、消えはしないし、重力に抗し、形を持ってしまうものである。そして人類は形に誘惑され、形を欲望する。闇をつくるにも虚をつくるにも空をつくるにも無をつくるにも、形は出てくる。形を消すには目をつぶるしかない。しかしそれでも頭の中には形が乱舞することだろう。

そして建築は形を持つ。形の決定因はない。あるいは自由だ。と論理的にはこうなる。もちろんそうした諸々の論理に優先順位をつけるのが建築の設計であって、形の優先順位を低く設定するのは勝手である。しかし決して消去することは、できない。

均質空間

近代建築が機能を標榜し、機械をメタフォアとし、幾何学（プラトン立体の戯れ、あるいはユークリッド幾何学）をその形態決定の根拠とした、という共通認識をあらためて確認して来たわけだが、近代建築の究極の姿はガラスの箱にあった。その最もシンプルな事例はフィリップ・ジョンソンのガラスの家やミース・ファン・デル・ローエのファンズワース邸であるが、理念的にはこれを拡張して行けば、どのような機能も収容することのできるガラスの高層ビルとなり、今日の都市の中心部がこれに占められていることの意味については、原広司の「均質空間論」に詳しい。

完全に空調され照明され自由な間仕切りの施されるガラスの箱は、ミース・ファン・デル・ローエがユニヴァーサルスペースとしていち早く構想し、実現した。CIAMが主張したようなゾーニングによる機能主義都市、そしてその中心にガラスのスカイスクレーパーとしての均質空間が君臨する、これが近代の姿だ。しかしそこに形の決定因は、論理的にも倫理的にも存在しなかった。均質空間は形ではなく、たとえガラスの箱というメタフォアはあっても、決して形ではなく、理念である。機能主義都市も形ではなく、つまりは美学を持つわけではない。だからダイナミックな渾沌かもしれないが、無秩序な都市風景が連続する結果しか生まなかった。資本の論理？…もちろん形を決定する論理ではない。そのなかで、建築家は形を決定せねばならない。論理的に、そして倫理的に。倫理学と美学は同じである。ヴァイトゲンシュタインに倣うならば。

美学

20世紀は近代建築の展開と同時に構成の美学をもった。たとえばデ・ステイルはモンドリアンを、ロシア構成主義はマレヴィッチをその美学的バックボーンにおいた。前者は平面的な、そして後者は空間的な、構成すなわちコンポジションをその美学の根底においたのである。

グリッド上に規則正しく配された柱、そしてそこを自由かつ厳格に伸び走る壁を構想したのがミース・ファン・デル・ローエであり、そこに逸脱したユーモラスな形態を重ね合わせたのがル・コルビュジエであった。構成の美学はさらなる展開を見せた。

しかしやがて時代はこうした部分と全体のバランスにもとづく美学から、部分の自立、あるいはさらに増殖を許す微分的美学に向かって行く。古典的な建築がつねに全体を志向し前提とする美学であるとするなら、20世紀後半からは部分、さらには断片の自由な浮遊を許す即興と変奏の美学となったと言えるだろう。

これは絵画も然り、彫刻も然り、文学も然り、音楽も、フレーズやリフなどの部分あるいは断片が重要性を増した。もはや全体の構成を味わう時間のゆとりもなくなってきた、のかもしれない。ともあれ微分的状況はますます力を増して、不連続で未完結な世界が創造の領域を覆い尽くしてゆく。人間もまたそうした状況に慣れ、順応し、そこにまた美の種を見出してゆく。

ダイアグラム

さていよいよダイアグラムである。ダイアグラムとは平たく言えば図式のことだ。具体的な事物や現象を抽象化して単純な図式として捉える。先に触れたパノプティコンも、フーコーはこれをダイアグラムと捉えた。人間関係の在り方を暗示する図式である。

このダイアグラムという言葉は「抽象的な機械」と捉え、フーコーの仕事に重ねて自身の世界認識の展開に接続したのがジル・ドゥルーズである。

この、無形の新しい次元を何とよべばいいのだろうか。フーコーは、一度これに、実に厳密な名前を与えたことがある。それは「ダイアグラム」である。⁴

「この無形の次元」とドゥルーズが言うのは「いまだ形にならず組織化もされていない素材」と、「いまだ形式化も目的化もされていない機能」という二つの次元、いまだ形にならざる次元の、いわば発ち現れつつある形が暗示として揺蕩う、そんな次元である。無形の素材と機能によって定義され、形と実体、表現と内容、言葉にできたことと言葉にできなかったこと、のそんな区別にも先んじている、それこそがダイアグラムだ、と言うのである。ドゥルーズのダイアグラム概念は、フーコーへの先の言及に続いてこう述べられる。

それは「ダイアグラム」である。つまり「あらゆる障害や摩擦から抽象された機能である・・・。そしてわれわれは、あらゆる特別な用途から、これを切り離さなければならない」⁵

4 ジル・ドゥルーズ『フーコー』宇野邦一訳、河出書房新社、p.57.

5 Gilles Deleuze, FOUCAULT, Les Éditions de Minuit, 1986, p.42.

:'c'est un <diagram>, c'est-à-dire un <fonctionnement abstrait de tout obstacle ou frottement... et qu'on doit détacher de tout usage spécifique>.

それは純粋な関係を、運動を、表現と内容を横断し接続する働きを、ドゥルーズは「機能 fonctionnement」という言葉に込めている。これを描写する試み、それがダイアグラムなのであり、それはすでに 1980 年の MILLE PLATEAUX : Capitalisme et schizophrénie においてこうも書き記されていたのである。

ダイアグラムあるいは抽象的マシンは、対象をそのまま再現する機能などもっていない。ましてや現実など。むしろいまだ来らざるもうひとつの現実、新しいタイプのリアリティをつくりだすのだ。⁶

ピーター・アイゼンマンがその著作である Diagram Diaries: An Original Scene of Writing において試みているのは、そうしたダイアグラム概念の建築への展開である。それも、もともと建築の世界で馴染まれていた「説明の手法としてのダイアグラム」⁷ でなく、「創造の契機としてのダイアグラム」として、ダイアグラムを位置づけ直そうとする。

ジャック・デリダとのラヴィレット公園でのプロジェクト、コーラル・ワークスにおいてデリダがコーラなる概念を生成の場を司るキーワードとしてプラトンから引き、これをダイアグラムに重ね合わせたところからアイゼンマンのダイアグラム概念の急展開がはじまったと書いていいだろう。

フロイトが無意識を説くときに用いた比喩のミスティーク・ライティング・パッド（裏のインクが転写されて字や図形が現れるが表面をはがせば再び消えてしまう装置）をデリダは引用するが、アイゼンマンもまたこの比喩を用いてダイアグラム概念を拡張する。つまりそこにあるのは、言葉になりそこねた痕跡、だ。実はこれこそがエクリチュールであるとデリダは内心思っているわけだが、アイゼンマンはこれこそがダイアグラムである、言葉になる以前、形になる以前の、いわばアイデアの源泉である、と位置づける。すなわち、建築の形を暗示し、誘導するダイアグラム概念へと鍛え上げようとする。

アイゼンマンはこのように書く。

およそダイアグラムという概念にとって重要なのは、痕跡という考え方である。なぜなら平面図と違って、痕跡は十分に構造づけられた現前 (structural presences) でもなければ、動機づけられた記号 (motivated signs) でもないからである。むしろ痕跡は、潜在的な関係性を暗示しており、そしてそれは、あらかじめ抑圧されていたり、いまだ言葉になっていない形象 (unarticulated figures) から生成し、発現するであろう関係性なのである。⁸

アイゼンマンはダイアグラム概念をデリダのエクリチュール概念へと重ね合わせ、あらためて建築へ導入しようとしている。形の決定に先立ち、しかも形を暗示し誘導し触発する、そのコンテクストやプログラムに刻み込まれた「痕跡」のようなものとして。

6 "The diagrammatic or abstract machine does not function to represent, even something real, but rather constructs a real that is yet to come, a new type of reality." (Thousand Plateaus, p.142)

7 先に触れたルドルフ・ウィットカウアーのパラディオを説明する九分割図も、1940 年代にハーバード大学を席巻したバウハウス機能主義に由来する「バブル・ダイアグラム」(機能連関図) も、こうした「説明の手段としてのダイアグラム」の例である、とアイゼンマンは述べている。

8 Peter Eisenman, Diagram Diaries, Universe Architecture Series, 1999. Diagram: An Original Scene of Writing, p.32.

スタジオ

9 デリダの『グラマトロジーについて』(足立和浩訳)では、immotivéeは「根拠がない」と訳されている。ちなみに devenir-immotivéは「無根拠化」。

根拠のない (immotivated) な痕跡から、さらに言うなら、何処へと連れ出されるかわからない (immotivated) な痕跡から、新しい世界を紡ぎ出すこと⁹。

ふりかえってみれば、おそらくこれが2014年度の竹山スタジオのテーマとなった。それはそのまま建築の形を決定する論理をめぐる試行錯誤のプロセスでもある。

2014年度の竹山スタジオの課題はダイアグラムである。2013年度の大学院の授業、建築設計特論でのデリダとアイゼンマンのコーラル・ワークスをめぐる議論を受け、アイゼンマンのダイアグラム概念の再考察からスタートした。ただ、ダイアグラムを広く捉えるなら、その抽象化された図式のすべてに内在する、変容可能性、接続可能性、創造可能性へと開かれていることに気づきはじめた。それは暗示される運動の図式化であって、およそこの世に存在する形の生成につながっている。しかもそれが意図された恣意的な形態をあらかじめ前提とせず、プロセスにおいてもこれを極力は維持するやり方を通して、純粋な形の生成の場面に立ち会う努力を続けることによって、思いがけない形に出会う経験を味わった。

われわれが建築の設計のプロセスとしてごく当然のように考えてきた機能の分析やコンテクストの把握、プログラムの組み立てや提案、さらには構造的、設備的、環境的、技術的検討、それらをあえて脇において、形の生成のみの論理を問う試みであったと言っていだろう。

そこで明らかになったのは、形を決定する論理の無根拠さだ。あるいはそのドグマ性だ。近未来の準備のためには今日のドグマを書き換える作業で事足りるだろう。だが遙かな未来に向け形を決定する論理に思いを馳せるなら、幾何学を超えて、メタフォアを超えて、そして制度を超えて、政治や経済の枠組みを超えて、われわれの空間加工のイメージを鍛え上げて行かなければならないだろう。

しかもやはり、あらためて身体に即した(人間の身体的能力やスケールが大幅に変わらない限り)居場所の形成が必要であるし、地球環境的な(あるいは宇宙に出て行った場合でもいいのだが)視野に立った生態学的なニッチの観点、開かれた平和な人間社会の形成のためにもあえてオープンなだけでなく隠れ家の観点、そして遠い距離と憧れを限られた空間に込める創造力、などなどがそこで問われることになるだろう。

「精神が、あの美しい形態となるような、例外的瞬間」としての「作品 œuvre」、すなわち、喜びと驚きとの出会いの場に、われわれがいつまでも立ち続けられるように。