

試論—タイムズ・スクエア、エロティシズム

Times Square, Eroticism

平野 利樹

「—広告をこれほどまでに批評より優れたものになっているのは、結局のところ何か。赤く流れる電光文字が語る内容ではない。—アスファルトの上でそれらの文字を映して、火のように輝いている水溜まりなのだ。」¹⁾ (ヴァルター・ベンヤミン『一方通行路』)

偶然巡り合ったこの一文に、僕はハッとさせられた。三年間のアメリカでの生活の最初から最後まで、そして現在も自分を惹きつけてやまないあの場所の本質の一つがそこに描写されていたからだ。ニューヨークのタイムズ・スクエアである。

2010年からプリンストン大学建築学部修士課程に留学した²⁾。プリンストンといってもあまり馴染みのある地名ではないと思うので念のため補足しておく、ニューヨークからNJ Transitというニュージャージー州を縦断する列車で1時間半ほど南西に下り、プリンストン・ジャンクションという小さな駅で単線二車両の小さなディーゼル電車に乗り換えて、可愛い汽笛の音を聞きながら10分ほど森の中を突き進むと辿り着く小さな町である。そんな小さな町の真ん中に、プリンストン大学がある。キャンパスの周りに町が申し訳程度にくっ付いていると言った方が適切かもしれない。ゴシック・リバイバル様式とロバート・ヴェンチャーリ設計のポストモダニズムの校舎が入り混じる緑溢れるキャンパスの中ではリスが自由気ままに駆け回っている。ここはかつてヴェンチャーリやチャールズ・ムーアが学生生活を送り³⁾、ピーター・アイゼンマンとマイケル・グレイヴスがテニューア(終身雇用)の座を巡って争いを繰り広げた、いわばポストモダニズムの牙城であった(グレイヴスがテニューアの座を勝ち取り、今でも大学からほど近い住宅街に小さなオフィスを構えている)。ポストモダニズムはすっかり鳴りを潜めてしまったが、今でも建築理論教育の中心的存在として、多くの批評家、歴史家、そして理論と実践を両立する建築家達が教鞭を取り、そこで僕が出会った個性豊かな彼らの、その人となり、思想がこのエッセーに少なからず影響を与えている。

プリンストンでの二年間は寮と製図室との往復であった。ブリトーかサンドイッチを頬張りながら明け方まで製図室に残ってスタジオの準備やゼミのリーディングをし、シャワーを浴びに寮に戻り、少しの仮眠を取ってからキャンパス内の巡回バスに飛び乗って午前中のゼミに急ぐ。スタジオは週三回ミーティングがあり、ゼミも毎回リーディングが山積みになって出てきた。当然息抜きが必要になる。しかしリスが駆け回るささやかな大学町にエンターテインメントは皆無である。一杯引つ掛けるといっても寮の地下の蛍光灯の明かりがうら寂しいバーぐらいしかない。となると街、つまりニューヨークに出ることになる。朝靄が残る静かな土曜のキャンパスから抜け出して電車に飛び乗る。何をするかは特に決めないまま電車は終点のペンシルバニア駅に滑り込み、そして何をすることもなく、ただ街の空気を一日掛けて胸一杯吸込んだ。朝のペンシルバニア駅を降りた時のコーヒーと生ゴミの混じった臭い、ブライアントパークの芝生と肥料の匂いと木漏れ日、地下鉄の狭い通路で時々むわっと立ちこめるアンモニア臭とプラットホームの薄暗さと湿気、ハドソン川からハイラインに吹き込む潮の香りの少し混じった風。

1) ヴァルター・ベンヤミン『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、1997、p110

2) プリンストン大学建築学部やアメリカ全体の建築教育については以下の拙記事で紹介している。

「World Report32 アメリカ留学記1 建築教育に見る日米の差異」、『建築ジャーナル2011年11月号』、p53

「World Report32 アメリカ留学記2 デジタルツールが建築教育にもたらすもの」、『建築ジャーナル2011年12月号』、p51

3) プリンストンの当時の教育システムやキャンパスがどのように自身の『建築の多様性と対立性』にインスピレーションを与えたかが記述されている。

ロバート・ヴェンチャーリ『建築のイコノグラフィとエレクトロニクス』安山宣之訳、鹿島出版会、1999、p85-87、p220-221

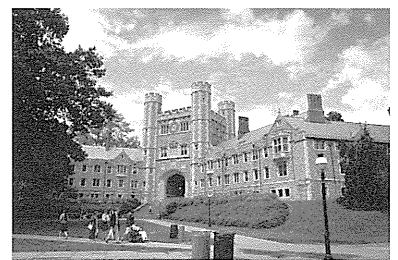


fig1) プリンストン大学キャンパス



fig2) 製図室での筆者の作業スペース



fig3) タイムズ・スクエアの現在の様子

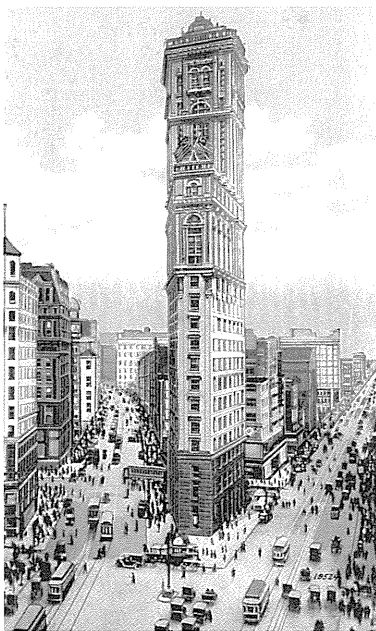


fig4) タイムズ・タワー建設当時の様子



fig5) タイムズ・スクエア (時期不詳)

そんな中でもタイムズ・スクエアの持つ空気は特別だった。マンハッタンを覆う直交グリッドの南北に走る一本である7th Avenueと、そのグリッドを斜めに切り裂くBroadwayが交差するエリア帯を指してタイムズ・スクエアと呼ぶ。そこではありとあらゆるものが電光掲示板に覆われ、ドーナッツからマティーニ、東芝からヒュンダイ、ABCニュースから新華社通信まで、様々な企業、商品が巨大なディスプレイ上で途切れることなく明滅している。その光は周囲のビルを照らし出し、数ブロック先からではエリア全体の空気自体が発光しているかのように見える。ありとあらゆる人種の観光客がなだれ込み、みな興奮した様子でディスプレイから発せられる光を浴びて、次から次へと移り変わる様々な色に染め上げられる。そして僕はニューヨークを訪れる度にタイムズ・スクエアへほとんど無意識的に足を伸ばしては、このせわしない光景を飽きることも無く眺めていた。

この場所に特別何がある訳でもない。あるのは陳腐な土産物屋やファストフードレストランだけである。ディスプレイに映し出されるものも特に印象に残っていない。それなのに、なぜタイムズ・スクエアの空気はあんなにも特別なのだろうか。そんなことをいつしか思うようになった。またタイムズ・スクエアについて建築の領域から論じたものはなぜか驚くほど少ないことも知って不思議に感じた。しかしそんな数少ない論者の中の一つが、僕の疑問を解く糸口を持っていた。

「アメリカの広告は魅力と興味に乏しい（中略） いっぽう私はブロードウェイの眩い広告をだまってみるのがすわけにいかない。そのなかでは怠け者の大群、映画、バレエ・ショー、劇の愛好者が動いているあのマンハッタンを対角線に横切る白熱する街路、それは誰もが知っている。電気が支配している、しかしここでは動的であり、白、青、赤、緑、黄、と移りかわる照明で爆発的であり、動くようであり、きらめくが如くである。その背後にあるものはつまらない。このすぐ目の星座、ひとびとを誘いよせるこの銀河は、しばしばくだらない娯楽に導くだけである。広告はそれだけに悪い！それからまだ現代の特徴である夜の祝典がある。夜の光線がわれわれの心をみだし、強烈で力のある色彩がわれわれを興奮させ、喜びをあたえたことをよく憶えている。そしてブロードウェイの街でメランコリイといきいきとした華やかさとの分裂した感情にかられながら、知的なバレエ・ショーそのなかでは太陽の光による楽園のような投光の下で、白く美しい女の裸体が機智の火からでる—そうしたショウを私はあてどもなくさがしながら彷徨った。」⁴⁾ (ル・コルビュジエ『伽藍が白かったとき』)

ここではコルビュジエが、自身の押し進めるモダニズムの信条とは相容れないタイムズ・スクエアを、彼らしいけれんみ溢れる言葉でけなしながらも、その抗いがたい魅力に魅惑される様子が読み取れる。

もしかすると、建築が、建築の領域内部の問題とせずに、(意図的だったかどうかはともかく) 無視してきたものが逃れた地こそがタイムズ・スクエアなのかもしれない。そのために自分達はタイムズ・スクエアを語る言葉を持ち合わせてこなかったのではないか。

しかし、そのような特異点に照明を当てることで見えてくる建築の可能性があるので

4) ル・コルビュジエ『伽藍が白かったとき』p129-130

ないだろうか。そんな考えを出発点として、この場所は僕に建築に関する様々な考えを引き起こしてくれた。

そもそも「タイムズ・スクエア」という地名は、1904年に7th AvenueとBroadwayが交差してできた二つの三角形のブロックのうちの南側に地元の新聞社であるニューヨーク・タイムズが本社屋を建設したことに由来する⁵⁾。当時ニューヨークで二番目の高さを誇ったこの「タイムズ・タワー」は街路レベルに掲示板を設置し選挙速報や号外などを道行く人々に発信し、大晦日に新年のカウントダウンイベントとして、屋上に建てたポールから電飾を施した玉が年が明けるとともに落ちるボールドロップも1907年には始まっている。このタイムズ・タワー建設をきっかけとして周辺エリアには次第に劇場などが集約し始め、そこで演じられるショーの看板や、企業広告もそれに合わせて増加してゆき、現在の姿に至っている。(70-80年代にはタイムズ・スクエアは荒廃し、その後ディズニーによってエリアの大規模な浄化、再開発計画が実施されるのだが、それについては割愛する⁵⁾)

さて、ニューヨーク・タイムズ本社屋として建てられたタイムズ・タワーであるが、建設から程なくして1913年にニューヨーク・タイムズ社は移転し、その後建物は売却された。建設当初からファサードを覆っていたライムストーンは取り外され、代わりにアールデコ調のファサードが取り付けられ、そして現在でも躯体は建設当時のまま、既存のファサードを覆う形で種々の屋外広告が全面に設置され、その名称を「ワン・タイムズスクエア」と変えている(かつてはその頂部にカップヌードルの看板が惨然と輝いていた)⁶⁾。広告によって建築外面は覆われてしまっているため、窓を設ける事はできず、基本的にテナントの入居は不可能な状況となっている。そして全25階のうち現在は地上3階分のみに店舗が入居していて、残りの22フロアは全て空室となっている。

では何故マンハッタンの中心の一等地であるタイムズ・スクエアにこのような巨大なヴォイドが人知れず浮遊しているのだろうか。この問いに答えるには、近代以降の建築原理と資本主義社会での経済原理の関係について考える必要がある。

今我々は資本主義社会の中に生きている。そこでは建築の商品価値は第一に床面積で決定される。つまり床が大きければ大きいほど、多くのテナントを入居させることができ、結果より多くの収益を得られることになる。

コルビュジエの「メゾン・ドミノ」⁶⁾で、外皮は構造とは無関係の要素として描写されず、その他の柱や階段などの要素もスラブを支える上で必要最小限に抑えられていることから分かるように、近代以降の建築原理においては建築を構成する要素の中で床がヒエラルキーの頂点に立っている。レム・コールハースの『錯乱のニューヨーク』⁶⁾は、その原理がニューヨークの加速する資本主義によってオーバードライブされるプロセスを鮮やかに描き出している。敷地の形状をそのまま床としてそれを任意の階数分積層する「敷地の上方拡大」の開発と、階数の上限を無効にするエレベーターの発明。そしてそれが生み出す「過密の文化」。

話をタイムズ・スクエアに戻そう。現在平均的なマンハッタンのオフィスの賃料が1平

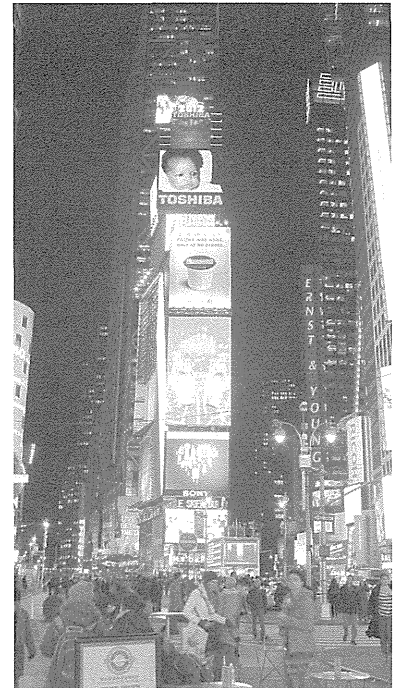


fig6) 現在のワン・タイムズスクエア

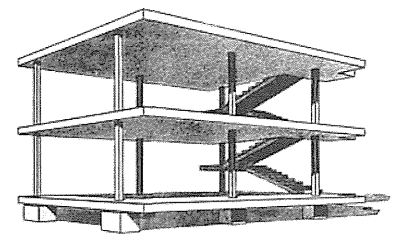


fig7) ル・コルビュジエ「メゾン・ドミノ」

5) タイムズ・スクエアの成立や80年代の再開発の経緯については以下が詳しい。

Lynne B. Sagalyn, *Times Square Roulette*, MIT Press, 2003

6) レム・コールハース『錯乱のニューヨーク』鈴木圭介訳、筑摩書房、1999

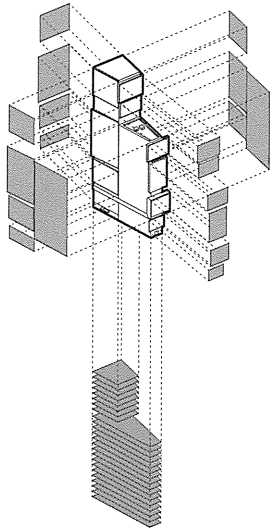


fig8) ワン・タイムズスクエアにおける外皮とオフィススペースの比較

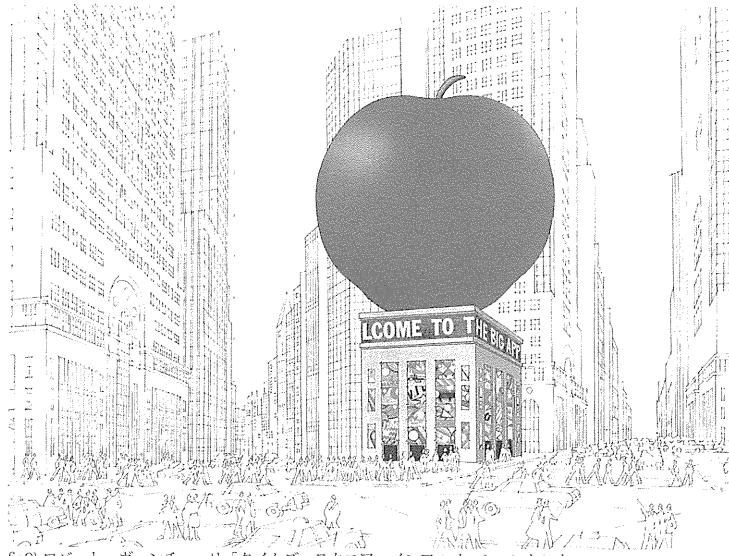


fig9) ロバート・ヴェンチュリ「タイムズ・スクエア・インフォメーションセンター」

方フィートあたり月 54 ドルであるのに対して、タイムズ・スクエアでの屋外広告料は 70-130 ドルとなっている。つまり、建築の商品価値が床面積ではなく、屋外広告の設置される外皮の表面積によって決定されているのだ。そしてその屋外広告料とオフィス賃料が逆転してしまった関係によって、ワン・タイムズスクエアでの広告スペースによる収入は全ての階にテナントが入居した場合のそれを上回っており、結果的にタワーは不動産商品として成立してしまっている^{fig8)}。

ワン・タイムズスクエアは近代以降、経済原理に並走していたはずの建築原理が、資本主義そのものの更なるオーバードライブによっていつの間にか歪みを抱えこんでしまった状況の象徴といえるだろう。そして、光り輝く煌びやかな表皮に身を包みつつも、そんな矛盾を人知れず孕んだその姿はどこか孤独に見えるのだ。

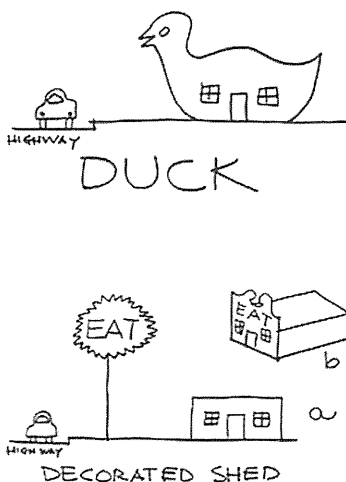


fig10) ダックとデコレイテッド・シェッド

建築はタイムズ・スクエアを「無視」してきた、と最初に述べた。実はその問題に取り組んだ建築家がいる。ロバート・ヴェンチュリとデニス・スコット・ブラウンである。彼らはまさにタイムズ・スクエアの中心に観光センターの提案をしている^{fig9)}。これはニューヨークの愛称でもある「ビッグ・アップル（巨大な林檎）」のハリボテを、シンプル極まりない（彼らの言葉をかりるなら「陳腐な」）ボックスの建物に載せただけのデザインである。これには彼らが提唱した「デコレイテッド・シェッド」がある意味あからさまな形で表れている。

彼らは建築と広告の関係性から、モダニズムが捨象した（とした）建築における表象の問題に取り組んだ。ここで彼らは建築を二つのタイプに分類する⁷⁾。ダック（アヒル）とデコレイテッド・シェッド（装飾された小屋）である^{fig10)}。ダックは広告のもつ表象性を従来の建築のフレームに無理矢理はめこむことによって生まれる。一方デコレイテッド・シェッドでは表象性は看板などの要素が担保し、建築は要求された機能性を満たすだけで良いとした。彼らは当時アメリカで主流を握っていたポール・ルドルフを始めとする後期モダニズムが、機能主義、合理主義を諷しながらも隠れてその機能性と合理性を機械やテ

7) ロバート・ヴェンチュリ、デニス・スコット・ブラウン『ラスベガス』石井和紘、伊藤公文訳、鹿島出版会、1978

8) 隈研吾『負ける建築』岩波書店、2004、p147-149

テクノロジーの表象によって担保させている実態を、アヒルというカテゴリにまとめ上げて攻撃し、そして建築が表象の問題に表立って取り組むべきことを主張したのである。

しかし、ここで彼らが提唱したデコレイテッド・シェッドは真っ向から表象の問題に組んでいたといえるのだろうか。実は彼らは見事な包丁さばきで表象性を建築本体から綺麗に切り離れたのだとは考えられないだろうか。これについて隈研吾は、デコレイテッド・シェッドが「建築の世界の内部(本体)と外部(看板)とを類別し、それを弁証法的に統合する」という方法によって「建築本体の保守的なあり方は守られたかに見える」が、現代においては「内部と外部という類別がすでに意味を持たず」もはや時代錯誤であると指摘している⁸⁾。つまりデコレイテッド・シェッドにおいて、建築と広告はお互いに自律的に過ぎるのではないかと。

タイムズ・スクエアの看板を横から見ると、どれも建築物からわずかな隙間によって切り離されて設置されていることがわかる。つまりここではデコレイテッド・シェッドが全てを支配しているのだ。そしてタイムズ・スクエアに立つと、そこから見えるのは看板だけである。つまり、ここには従来の意味での建築が存在しない。だからこそ、タイムズ・スクエアは建築の側から語られてこなかったのではないだろうか。

そして、この建築と表象の問題もまた、ワン・タイムズスクエアに帰結することとなる。表象(看板)のみで成立する中、建築(プログラム)はもはや必要ではないのだ、と。隈はこのように問いかける。

「すべてが建築という現象の内部でもあり、外部でもある。すべてはとうの昔に許されている。その徹底的自由の中で、なにが可能か」⁹⁾ (隈研吾『負ける建築』)

建築の外皮と床の価値が逆転した状況において、床面積を最大化させるのではなく、外皮から考えた建築原理のあり方とは。そしてデコレイテッド・シェッドとダックのような二項対立から逃れた、外皮としての広告と建築の関係性とは。プリンストンでの修士設計「Times Square Re-imagined」は、このようなテーマへの自分なりの解答だった。

まずタイムズ・スクエアにおいてより高い利益が得られる屋外広告面としての建築外皮の表面積を如何に増大させるかを焦点に、建築の基本形態が決定された。単純な箱状のヴォリュームにおける表面積を100%として、ヴォリュームを細分化することにより表面積を増大させてゆく。しかし、細分化した複数のヴォリュームのうち内側にあるものの表面は、外側にあるヴォリュームに比べ、視認性が低くなる。またタイムズ・スクエアで屋外広告に向けられる視線は主に地表レベルからなので、広告面が地表に対して直立する場合、広告の上方は下部に比べ、画像の視認性が下がる。そこで、各ヴォリュームの下部を細くすることにより、建築のフットプリント内の地表面は街路の延長として自由にアクセスできるようにし、また広告面を地表に対して傾斜させることで、内側や上部の広告面の視認性を確保する¹⁰⁾。この結果、いくつもの脚を持つような形態がうまれた。

「Times Square Re-imagined」はメディウム(素材)のプロパティ(特性)と形態の関係性の試行でもある。この場合のメディウムは外皮全体を覆うLEDであり、そこに映し出される映像である。

9) 前掲書、p149

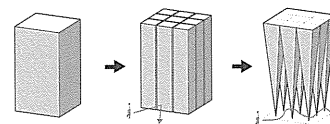


fig11) 基本形態のスタディ過程

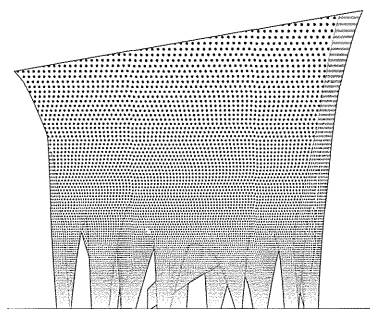


fig12) 「Times Square Re-imagined」立面図

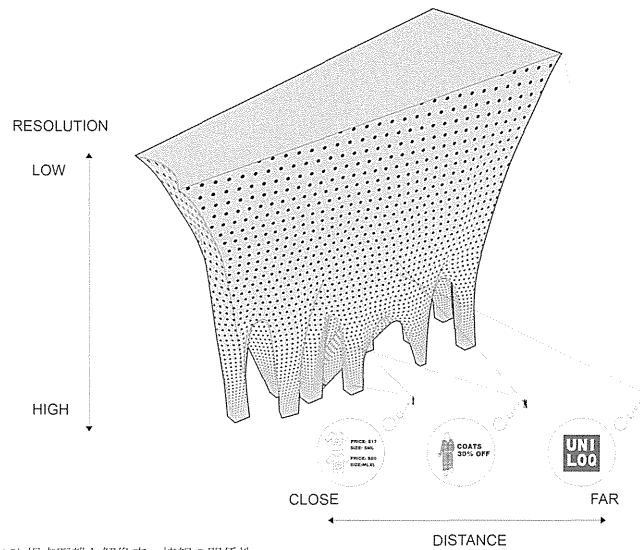


fig13) 視点距離と解像度、情報の関係性

タイムズ・スクエア内の広告は今までは印刷されたものや、ネオンサインや電飾であったりしたのだが、今や急激なスピードでLEDのディスプレイに取り替えられている。看板を塗るインクと様々な色に変化し発光するディスプレイのLEDは、異なる素材として当然それぞれの特性も大きく異なる。しかし看板から取り替えられたディスプレイは、以前の看板と同じ四角の平面形にはめ込まれたままである。はたしてLEDがもつ特性は、四角の平面という形態で十分に発揮されているといえるのだろうか。

従来の広告はそれぞれについて適切な視点距離が設定されている。例えば電車の中吊り広告だと、車内の座席に座っている時の目から広告までの距離を考慮して文字のサイズなどが決められている。これをそのまま街の大通りに貼ると、通行人と広告との距離は平均して車内の時よりも格段に大きいため広告の情報は認識されなくなってしまうだろう。逆の場合だと、ビルの屋上に設置されたコカコーラの看板を1メートル離れた場所に立って見ても、視界は赤一色で何がそこに表示されているのか分からないだろう。この視点距離はそのメディアの持つ情報量とも関係性を持っている。中吊り広告の持つ情報量は必ずしもビルの屋上看板では効果的ではないという具合に。「Times Square Re-imagined」の外皮全体を覆うLEDの密度（解像度）はこの視点距離で決定されている。視点と広告面との距離が大きい建築上部はLEDの解像度は粗く、そして表示面積は大きく平面的であるが、下部に向うにしたがって解像度は徐々に高くなり、そして表示面積は小さく凹凸のある形態になる。これによって一つの連続した表面が無数の焦点を持ち、視点の移動にあわせて様々な情報を伝達する^{fig13}。例えば下着ブランドのヴィクトリアズ・シークレットが全面を使って広告を展開すれば、上部ではブランドを象徴するロゴやイメージが浮遊し通行人の注意を惹き、近づくにつれて徐々に下部に映し出されるセール情報やモデルの着用イメージに視線が移り、さらにそれぞれの脚の下層部にはブラやパンティなどの商品のより詳細な情報が表示されるだろう。そして幾本もの脚に枝分かれした下層部では、一つの広告が複数の脚にまたがって見る者を包み込むような空間的な広告の展開が可能となる^{fig14}。



fig14) 地表付近では空間的に広告が展開される



fig15) 42 St. から見る

「エロティシズムとは、死におけるまで生を称えることだと言える」（ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』¹⁰⁾

10) ジョルジュ・バタイユ『エロティシズム』筑摩書房、2004

京都大学在学時は高松伸先生に師事した。

「Simplicity」と「Articulation」。僕が高松先生からその過程で教わったことはこの二つに集約される。「Simplicity」は、複雑な建築の要件を如何にシンプルなヒエラルキーで、しかも最小限の要素で解くか。そして「Articulation」は、それらの要素を如何にクリアに分節することができるか。一回生の時に取り組んだミースのバルセロナ・パヴィリオンのトレース課題からこれをひたすら叩きこまれた。この二つの教えが導く先は「透明な建築」だといえる。つまり、すべての事物が光によって照らし出され、それぞれが明確な形態・機能を持つような建築である。一方で、そのような光に照らし出されない、暗闇に埋もれ明確な形態を判別できず、またそれぞれの形態の境界も定かではない、しかしそこには確かに形があるような建築—「不透明な建築」といえるだろうか—を考えるようになった。そのきっかけとなったのが、この挑発的な宣言からはじまるバタイユのエロティシズムの思想である。

バタイユは、我々はそれぞれが孤立した存在であり「一個の存在と他の存在のあいだに

11) 前掲書、p20

は深淵があり、不連続性がある」¹¹⁾とした。そして、エロティシズムとは、それら不連続な存在が連続性を求め、存在間に横たわる深淵の底、つまり完全なる連続性である死に漸近することであると主張した。つまりエロティシズムとは不連続性と連続性、生と死、そのような境界が溶解した、ある種の不定形な状態に自らの存在を移行することであるといえる。

そのような建築、つまりエロティシズムの建築があるとするならば、それは単体の建築という不連続な存在でありながらも、都市に溶出されるようなものになるのではないかという予感があった。しかし、エロティシズムの建築とは一体どのようなものなのだろうか。少し寄り道をしたい。

2012年に二年間の修士課程を終えた。その後大学のスタジオで指導を受け、夏休みにはインターンもさせてもらったジェシー・ライザーと梅本奈々子さんのオフィスであるライザー・ウメモトで働き始めた。オフィスはセントラルパークの南東の角にほど近いエリアの、高層ビルが建ち並ぶ間で一つ窮屈そうに建つ小さな雑居ビルの中にあった。せまく急で、一段ごとにギンギシと音をたてる階段を息を切らせながら最上階の四階まで上がり社名の書かれたプレートの付いたモスグリーンのドアを開けると、窓際のデスクに大柄なジェシーと小柄な奈々子さんの後ろ姿が並んでいるのがまざり目に入る。受付もない。そんな小さなオフィスだったが、アットホームな雰囲気、進行中のプロジェクトはどれも刺激的だった。中でも印象に残っていて、二人の人柄や思想、そして事務所の雰囲気を凝縮していたのが、二人のスペース脇の壁一面に取り付けられた棚だった。そこには絵はがき、作りかけの鉄道模型、砂浜で拾った珊瑚、無数の穴があいた流木などと、それらの品々と一見すると見分けがつかない過去のプロジェクトの模型が見境なく並べられていた^{fig16)}。

ところで、仕事が休みの週末はメトロポリタン美術館に通った。古代文明から近代芸術まで、古今東西のありとあらゆる美術品が網羅されたこの美術館で、日がな一日、特に目的も定めず散策し、目に留まった作品から思考を自由に羽ばたかせた。そこで二枚の絵に出会った。ジョン・ホワイト・アレクサンダー「Repose」^{fig17)}と、ジェームス・ローゼンクイスト「Flowers, Fish, and Females」^{fig18)}である。1895年に描かれたアメリカ印象派と1984年のポップアートという、時代も様式も異なるこの二枚の絵をここで取り上げるのは、先述したバタイユのエロティシズムをもとに読み込んでみることで一つの共通性が浮かび上がってくるからである。そしてそれを糸口として、建築におけるエロティシズムを考えてみたい。

アレクサンダーの「Repose」では、白地に黒のラインが入ったドレスに身を包みソファ



fig16) 事務所の戸棚



fig17) ジョン・アレクサンダー・ホワイト「Repose」



fig18) ジェームス・ローゼンクイスト「Flowers, Fish, and Females」

に身を委ねた女が、物憂げで、そしてどこか扇情的な視線をこちらに投げかけている。注目したいのが身体と衣服の関係性である。まず上半身では身体のラインにドレスが沿っていて、胸のふくらみや腰のカーブがはっきりと読み取れる。しかし下部に移るに従って徐々にドレスは身体への従属から離れ、それ自身の意志によって広がってゆく。さらにドレスの裾付近ではシワは陰影から一本の線となり、服という立体から平面性へ移行している。そしてこの二段階の移行をドレスの黒のラインが横断することによって増幅している。ここでは身体—衣服、立体性—平面性という要素、状態がそれぞれ独立した系を持ちながらも、連続性に向って溶解し、半自律的な存在として、それぞれ単独ではなし得ない、総体としての効果を獲得している。つまりここに描かれているのは確かに最初に述べた通りソファに寝そべる女であるのだが、同時にそれとは全く異質の、曖昧で移ろいゆく不定形性を持ちはじめ、それが観る者を惹きつけている。ローゼンクイストの「Flowers, Fish, and Females」では、タイトルの通り、花、魚、そして女の顔が一緒にシュレッターで裁断され再構成されたような表現によって、「Repose」と同様、それぞれの要素の判別性は最低限確保されながらも総体としての効果を獲得している。また縦2メートル横7メートルという巨大なサイズは全体を俯瞰することを困難にし、その効果を増幅させている。

二枚の絵の解釈から見出されたのは、画面における複数の要素の自律性の度合いという観点である。さて、ここから近代以降の建築を辿ってみよう。

コルビュジエの「メゾン・ドミノ」は、機能、構造の観点から建築をスラブ、柱、階段などの自律的な要素に分類している。そしてモダニズムの建築自体の自律性の希求を批判したのが、ヴェンチュエリのダックデコレイテッド・シェッド論であったが、そのデコレイテッド・シェッドも広告と建築という自律的な要素で構成されていたことはすでに述べた。

グレッグ・リンがゲストエディターとして編集に携わり『Folding in Architecture』というタイトルで発行された1993年のArchitectural Design誌の特集号に掲載された、自身によるエッセーである「Architectural Curvilinearity: the Folded, the Pliant, and the Supple」¹²はそのような要素の自律性を批判した理論である。ここでリンは、ヴェンチュエリの『建築の多様性と対立性』や、マーク・ウィグリーによる脱構築主義の建築理論を、互いに異質で自律的なオブジェクトが衝突する形態システムであると指摘し¹³、それに対して「しなやかさ (Pliancy)」のある建築を提唱した。このしなやかな建築とは、敷地などの外部環境に合わせて建築内部の要素が変質するようなシステムである。この特集号にはリンがセレクトしたしなやかな建築の事例が紹介されていて、その中の一つの、リン自身の作品である「Stranded Sears Tower」は、チューブの束が敷地の形状に合わせてほどけたり、曲げられたりしている¹⁹。ここで、それぞれの要素は外的要因によって決定されているが、一方で建築を構成する要素は断面形状が一定の紐状のチューブのみである。つまり、自律性から解放されている一方で、要素は均質化している。

リンの理論を発展させたスタン・アレンの「Field Conditions」¹⁴では、コンピュータ上での鳥の群れの飛行シミュレーション²⁰や、アメリカの戦後のミニマリズム・アートなどを例に、場 (フィールド) の様態 (コンディション) によって、群として要素の配置

12) Greg Lynn, "Architectural Curvilinearity: the Folded, the Pliant, and the Supple," *Architectural Design* Vol.63, No.3-4, John Wiley & Sons, 1993, p8-15

13) ヴェンチュエリは「建築の多様性と対立性」(ロバート・ヴェンチュエリ、伊藤公文訳、鹿島出版会、1982)において「全体を構成する、互いに衝突し合う要素が、かろうじて制御されており、混乱の一步手前でありながらも、かえってそれ故に活力がもたらされている」(同書、p193)と記述している。

14) Stan Allen, "Field Conditions," *Architectural Design* Vol.67, No.5-6, John Wiley & Sons, 1997, p24-31



fig19) グレッグ・リン「Stranded Sears Tower」

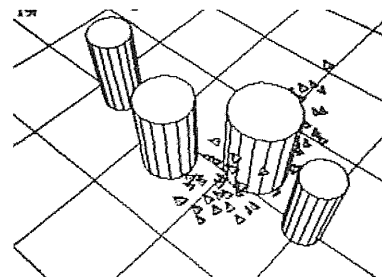


fig20) レイノルズの鳥の群れのシミュレーション。鳥に見立てられた「ボイド」と呼ばれる点が、単純なルールだけで外部環境 (障害物など) に対してしなやかに適応する。

15) ここではミニマリズムのアーティストとして Barry Le Va などの名を挙げている。

16) 要素の粒子化を進めていった場合に起こる総体と要素の齟齬について、グラハム・ハーマンは『Quadruple Object』(Graham Harman, Zero books, 2011)において、ブルーノ・ラトゥールのネットワーク理論やドゥルーズの取り上げたライブニッツのモナド論に対して同様の指摘を行っている。

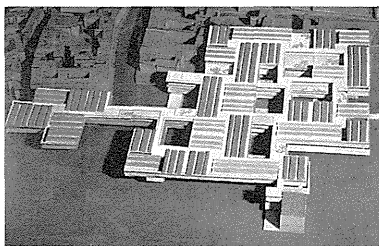


fig21) ル・コルビュジエ「ヴェネチアの病院案」

が決定される建築システムの、都市的なスケールでの展開について論じている¹⁵。ここでは要素は粒子として扱われており、その均質化がさらに進んでいるといえる。

均質化した粒子は、現実世界に存在する以上、必ず幅や高さ、厚みがあり、スケールをもたざるをえない。つまり、たとえ都市スケールで各要素が点であっても、それは実体として建築的なスケールで立ち現れてくる。そしてその要素は単一の要素で構成されている。結果的に都市スケールでは自律性から解放されていたとしても建築単体は自律的な要素のままなのである¹⁶。アレンが例として挙げるコルビュジエの「ヴェネチアの病院案」では、病室ユニットが連結されて全体を構成している^{fig21}。彼が主張するようにその全体形は幾何学的な構成(自律性)からは逃れているが、それを形作る一つ一つのユニット自体は28床のベッドを収容するそれ自身で完結した、自律的でまた均質な要素なのである。

一方、「Repose」における身体と衣服、「Flowers, Fish, and Females」の花と魚と女は、それぞれ独立した要素でありながらも、半自律的な存在として連続性に向って溶解することで、それぞれ単独ではなし得ない、総体としての効果を画面が獲得している。そしてこの総体としての効果とは、それらの絵の画面が、そこに描かれた対象を離れて持ちはじめ、曖昧で移ろいゆく不定形性である。

自律的で均質な要素によってではなく、連続性に向って溶解する半自律的な要素による建築。そのような建築をエロティシズムの建築として定義したい。

話は戻るが、ライザー・ウメモトでは高雄のフェリーターミナルの基本設計と実施設計に関わった^{fig22}。これは台湾南部の港町である高雄が敷地として2010年に行われたコンペで勝利したプロジェクトで、現在は工事が進んでいる。高雄フェリーターミナルはエロティシズムの建築として解釈ができる。つまり、このプロジェクトは四本に枝分かれしたチューブ状のオブジェクトが基壇の上に乗るといった構成で、一見するとチューブと基壇という独立した自律性の高い要素の組み合わせのようであるが、チューブは底面が抜けて基壇の一部がそこに貫入し、また基壇自体も周辺のランドスケープへ部分的に溶け込んでいて、それぞれの要素は半自律的な存在として連続性への移行状態にある。チューブという

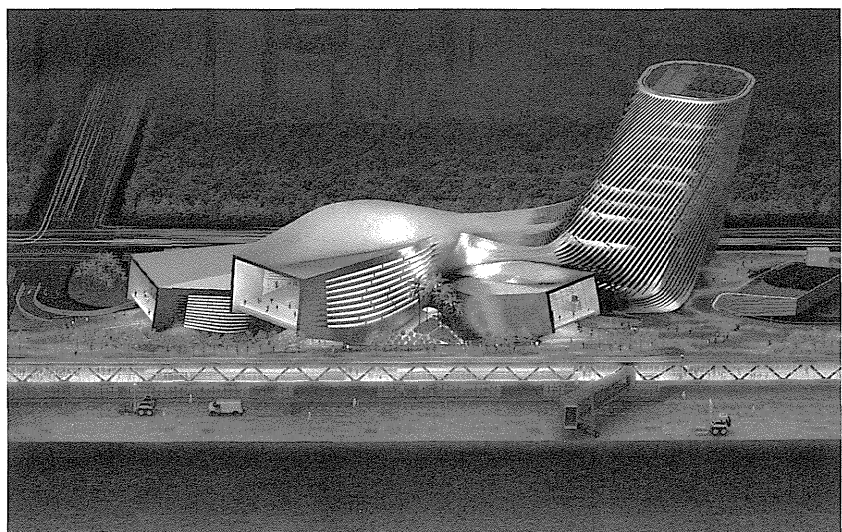


fig22) ライザー・ウメモト「高雄フェリーターミナル」

端部が開放されたトポロジーの選択（四本のチューブの端部はそれぞれ湾、沿岸部、市街に向って開かれている）や、チューブの枝分かれ部分において滑らかに接続されている部分と折り目の部分が混在していることも各要素の半自律性を強調している。

網タイツを穿いた脚のもつエロティシズムは、網タイツの幾何学的なグリッドパターンと脚のなめらかな曲面が、それぞれの独立性を保ちながらもグリッドパターンは曲面によって歪められ、また曲面はグリッドパターンによって規定される（しかしグリッドは歪め「きられる」ことはなく、また曲面も規定され「きらない」）ことによる総体としての効果である。さらに皮膚を境界面とした身体からの内圧とタイツの外圧という二方向の力が溶解していることもエロティシズムを増幅させる^{fig23}。ライザー・ウメモトの初めての大規模な実現作である、ドバイに建つオフィスタワー「O-14」^{fig24}では、そのような網タイツを穿いた脚と共通するエロティシズムを見出すことができる。「O-14」は無数の穴のあいたRC壁体と、その中のガラスカーテンウォールで覆われたオフィス棟によって構成されている。RC壁体には五種類のサイズを持つ穴が恣意的に配置されていて、全体のスケールの把握を困難にしている（目地が徹底して消去されていることや、白で塗装されていることもそれを助長している）。一方内部のオフィス棟は均等に階高4mでスラブが設けられ、またカーテンウォールも均一なグリッドを形成している。外部からは、壁体の穴から所々垣間見えるカーテンウォールのグリッド、スラブによって規定され（しかし規定され「きらない」）、そして内部ではグリッドはランダムな穴によって歪められる（しかし歪め「きられない」）ことによって総体としての効果を生み出している（ここでは網タイツと脚での外部と内部の関係が反転されている）。また各層のスラブは構想ビルのように中央のコアによってのみ支えられているのではなく、外側のRC壁体とスラブは接続されており、部分的に荷重を負担している。つまり一見すると独立している壁体と内部の構造は溶解している。

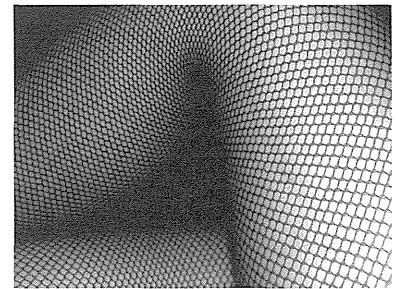


fig23) 網タイツを穿いた脚

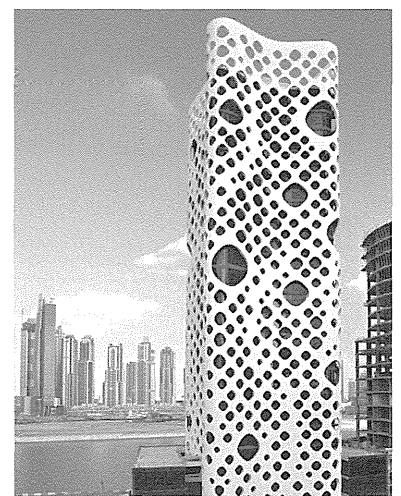


fig24) ライザー・ウメモト「O-14」

「Times Square Re-imagined」にもエロティシズムは様々な構成で発現している。ここでは建築下部のそれぞれの「脚」にはエレベーターや階段などの垂直動線が収められており、建築上層部にゆくにしがってスラブの面積が大きくなっている^{fig25}。建築の形態はLEDと広告メディアの材料としての特性によって決定されていると先述した。しかし最終的な形態はそれらの要素のみによって規定され「きられ」てはいない。つまり、エレベーターや階段などの要素によって脚の位置は移動し、また床面積の確保のために上部は大きく膨らむ。そして、それらの機能的要素によって形態が規定され「きられ」ているわけでもない。これによって、映し出される映像と建築は、どちらか一方の要素に完全に従属するのではなく、それぞれ半自律的な要素として溶解する。また一枚の外皮内で異なる解像度の映像が同居し建築全体のスケール感を曖昧にしていることで、建築が硬直したオブジェクトになるのを避け、各要素の溶解が促進される。

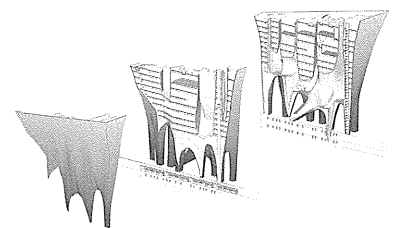


fig25) 「Times Square Re-imagined」アクトノメトリック分解図

「O-14」について、ライザー・ウメモトは次のようなことを述べている。ウッディ・アレンの映画「カメレオンマン（原題：Zelig）」での主人公ゼリグは、彼の置かれた状況に対応して彼自身も変貌する（インディアンと接触しているときはインディアンに、ニュル

17) Reiser + Umemoto, *O-14 Projection and Reception*, AA Publications, 2012, p40-41

ンベルクではナチスの親衛隊にという具合に)。一方、ピーター・セラーズの「チャンス(原題: Being There)」での主人公の知的障害をもつ庭師であるチャンスは、何気ない発言を周囲の人間に好意的に曲解される(例えばチャンスは単に庭の手入れの話をしているだけなのに、実業家には経済政策についての示唆的な暗喩と受け取られる)。つまりゼリグは、おかれたコンテキストに応じて変化する存在であるのに対して、後者のチャンスは、自身は変化しないが、周囲が自分達の理解を投影する対象として存在する。そして「O-14」は後者のチャンスの建築であると彼らは主張している¹⁷。

この周囲の見出した理解が投影される建築の様態は、ここまで度々記述したエロティシズムの「総体としての効果」と相通ずる。つまり総体としての効果—曖昧で移ろいゆく不定形な状態は、見る者それぞれの欲望を喚起した欲望が投影されることによって様々な様態に変質する(網タイツの脚は決して一義的な欲望を喚起するわけではないように)。

それこそが、エロティシズムの建築によって単体の建築という不連続な存在が都市に溶出されることを可能にするのだ。

タイムズ・スクエアとエロティシズムという二つの一見無関係なトピックからここまで書いてきた。そしてそれぞれのトピックの中にも雑多な個人的なエピソードや引用が入り組んでいる。確かにこれらは最初は僕にとっても全く無関係の、不連続な存在であったが、それらはいつしか溶解しはじめ、その姿を常に変容させ続ける不定形な総体となった。ちょうど、冒頭でベンヤミンが描写した、電光文字が水たまりに反射されてできた像のように。そこに何を見出し、投影するか。まだ始まったばかりである。



fig26) 内部ヴォイド空間