

## 工芸学習におけるデザインについて (Ⅲ) ——「ポスト・モダン」的思考によるデザイン指導——

長谷川 総一郎

(1984年10月20日受理)

### A Study of Design in Handicraft Education (III) ——Design Teaching in the "Post-Modern" Thinking——

Sohichiro HASEGAWA

#### はじめに

現代建築界に渦巻く「ポスト・モダン」は、その手法の「現代性」と「多様性」とにおいて刺激的でかつ魅力的な状況を呈している。とかく、指導における発想の貧困さと学習者の感動の無力さとを招きやすい工芸教育からみても、この「ポスト・モダン」には看過できない多様な可能性が内包されていると言うことができる。

前稿<sup>1)</sup>では、「機能主義」における問題点を指摘したが、本稿はそれに替わる「ポスト・モダン」的な思考を工芸学習のデザイン指導に導入しようとするものである。それは、現代教育における「個性の多様化」<sup>2)</sup>の課題に 대응するとともに、工芸学習現場の活性化を促す新しい展望を開くものとする。

今回は、紙数の都合上「ポスト・モダン」的思考から工芸学習の場に転移可能な方向性を指摘するととどめ、その具体的な指導例は別稿に譲るのであることを最初にお断りしておきたい。

#### 1. 「ポスト・モダン」と ポスト・モダニズム

「ポスト・モダン」という用語は、建築界における動向や思潮を表わす用語である。19世紀後半より20世紀前半に、圧倒的な機械文明を背景として「機能性」を軸とした建築運動が生まれた。これをモダニズム (近代主義) と呼んでいる (以

下、モダニズムと言う)。モダニズムは、「機械」や「機能」の論理でめりこめられた建築を人間に適応させようとした。<sup>2)</sup>しかしその後、建築と人間との新しい関係をめぐってさまざまな主張があらわれた。それらは、モダニズムに次ぐ状況として「ポスト・モダン」と呼ばれるようになった。

ポスト・モダニズムという「言葉」は、早くも1949年にあらわれ、<sup>3)</sup>その後建築史家L. マンフォード (Lewis Mumford)<sup>4)</sup>やN. ペプスナー (Nikolaus Pevsner)<sup>4)</sup>らによっても使用された。しかし、C. ジェンクス (Charles Jencks) によれば、彼らは後期モダニスト (Late Modernist) と呼ぶべきであり、ポスト・モダニズムとは峻別しておかねばならないとされる。<sup>3)</sup>

今日、既に定着したかに見えるポスト・モダニズムは、思想や表現の上において一つの方向性を確立するために主張し、そのための方法を提示する術語として了解されている。その方向性とは建築に「意味性」と「人間性」とをもたせることにある。厳密に言えば、建築を「言語」や「記号論」の体系として把握し、多様な「意味作用」を担った表現体として位置づけることである。自称ポスト・モダニズムとして論陣を張るジェンクスは、「建築を言語として受け取る建築家だけ」をポスト・モダニズムであると定義している。<sup>7)</sup>

こうした言語モデル的建築を思考構造の核としたパイオニアは、ポスト・モダニストR. ヴェンチュリー (Robert Venturi) である。1966年にヴ

エンチャーリが著わした『建築の多様性と対立性<sup>8)</sup>』は、ポスト・モダニズム(理論)の幕明けとなった。さらに、1972年『ラスベガス』を著わし、建築における「象徴性」や「情報性」の働きを理論づけた。1960年代、70年代には、日本や欧米で多くの「ポスト・モダン」建築が試みられている。ジェンクスは、1975年『ポスト・モダニズムの建築言語<sup>9)</sup>』において、これらの状況をフォローし、建築を「記号現象」とみなす論理形式に「ポスト・モダニズム」の語をあてた。

日本では1960年代に、丹下健三や菊竹清訓らによって歴史性などを取り入れた今日言う「ポスト・モダン」の仕事が見られた。しかし、アメリカのポスト・モダニズムに敏感に対応したのは磯崎新であった。磯崎は、1967年の『見えない都市に挑む<sup>10)</sup>』や1970年前後の『建築の解体<sup>11)</sup>』、そして1970年代の『反建築的ノート<sup>12)</sup>』などによる一連のラディカルな論文において、建築の記号論的手法の多様な展開を模索していった。外国と同様、「拡散的な建築デザイン状況の総体<sup>13)</sup>」としてとらえられている日本の「ポスト・モダン」においては、「ジャパネスク」、「保存のデザイン」、「プレ・モダン」、そして「地域主義」などの仕事が顕著なものとしてみられる<sup>14)</sup>。これらは、いずれも近年その手法の結実を見せている。そして1983年、歴史主義を前面に押しだしながらも日本のポスト・モダニズムを総ざらいしたともいわれる磯崎の「つくばセンタービル」が完成する。ここで、日本の「ポスト・モダン」はひとつのヤマを超えるのである。

近年の建築界における「ポスト・モダン」の盛況は、さながら建築デザインのルネサンスとも言え、その様相は少なからず美術や工業デザインにも顕れている。イタリアの「メンフィス」などにみられるハイ・テクやニューウェイヴの工業デザインを「ポスト・モダンと勝手に呼ぶのは正しくない<sup>15)</sup>」と柏木博は言う。しかしデザイン手法上において過去のヴォキャブラリーを引用してそれらをハイブリッド(混成)させることによって今日の状況をメタフォリックに表しているという点で「ポスト・モダン」に包含しうると考える。また、福田繁雄による「遊びのデザイン<sup>16)17)18)19)20)</sup>」や谷川晃一ら

による「アール・ポップ<sup>21)</sup>」や「キッチュ<sup>22)23)</sup>」などのクロスオーバー的デザインの仕事には「通俗性」、「日常性」、「遊戯性」などといった「意味」が充満しており、製作者の意図如何にかかわらず「ポスト・モダン」と同時代状況下の現象とみなすことができよう。

そこで、「ポスト・モダン」の特徴を表わす現象や方法、そして装置のヴォキャブラリーを以下に書き出してみたい。

古典主義、ヴァナキュラー、コンテクスチュアリズム、アドホシズム、バロックイズム、ネオ・ヴァナキュラー、ニューウエイヴ、ハイテク、ニュークラシズム、反ヒロイズム、ラショナルイズム、ポップアート、キッチュ、スーパーグラフィック、中間領域、多数多様体、有孔体、象徴性、意味性、人間性、遊戯性、相互作用、レトリック、暗喩、隠喩、引用、相似、相同、相異、コンセプト、記号、セマンティクス、シンタクス、風土性、土着性、地域性、通俗性、大衆性、異質性、身体性、マルチヴァレント、重層性、多焦点、複合性、包括的、二重性、折衷的、相互的、輻輳的、マニエラ、変換、併置、不協和、不明瞭、不整合、両者共存、曖昧、魔術的、非連続、対立、緊張、附加、装飾、アイコン、寓意性、伝統、再生、屈曲、混成、見せかけ、皮膜、表面、コミュニケーション、弁証法、神秘的、官能的、平凡、過剰、パロディなど。

いずれも「ポスト・モダン」が、排除志向のモダニズムにつきつけた挑戦状に表われる反語なのである。これらのタームのなかから「ポスト・モダン」と工芸指導との両者においてキーとなり、かつそのデザイン指導において再考したい思考や方法を12項目抽出した\*。それぞれについて「ポスト・モダン」に従って解説を行ない、ともにデザイン指導へのアナロジーをはかりたい。

## 2. 「ポスト・モダン」と工芸学習

### 人間性

モダニズムは、「機械」と「技術」、そして「機

能」の論理の投射であろうとした建築へ、人間を従属させるという方向であった。<sup>1)</sup>これでは人間は、分節化と機械化された「断片」にならざるを得ない。これに対して、「建築から人間へ」ではなく、「人間から建築へ」の問いが発せられるようになった。人びとの叫びや地域の差異といった多面的な実態が見直されるようになったのである。モダニズムは、こうした差異をユニヴァレントに均一化しようと企図したが「ポスト・モダン」は、増大していく「相異性」<sup>24)</sup>の実情に挑戦してこうとする。ジェンクスは、建築は「人間の背景、年齢、歴史、地方性の複合的な混合物」<sup>25)</sup>によって決定され、設計者は「生活者によって何がよい生活かという見方がまちまちなのだということ<sup>25)</sup>をいつも肝に銘じておくべきだ」と直言する。ギリシャ時代の広場の建築は、建築が先に建てられてそこへ市民が集まったというよりは、市民の商業や政治的行為の結晶したものが建築となっていたように、<sup>26)</sup>人びとの集団と個々の実態を正統に吟味しなければならぬのである。

モダニズムの建築の平面計画や構成は、無機的な幾何学によって組み立てられていった。しかし、建築がもともと生きるための「巢」<sup>27)</sup>であるならば、体の構造や触覚など有機性においてその構造的、形態的アナロジーが考察されていなくてはならない。大きさの点においても、スカイスクレーパーに替わって相対的に身体スケールが考慮されてもよいのである。

「ポスト・モダン」では建築における「人間的側面」<sup>28)</sup>(ホール)を再発見し、人間の深層構造に深くかかわっていく存在としてその多様な回路が模索されているのである。工芸学習においても「作品の人間化」は指導上のキーポイントである。そのための方法を、以下のキーワードを通してそれぞれについて考察していきたい。

#### 意味性

モダニズムは、「凍れる空間」(ヴェンチュリー)の美学体系を背景に排他的な完結性を打ち立てようとした。そこでは、建築は客体として使用者側の知る領域を超えて設計者側の論理で封じこめられ、人間と建築との「かくれた次元」(ホール)

での相互作用が断絶されてしまった。「ポスト・モダン」は、両者の関係を「意味論的構造」でジョイントし、その断絶をうめて対話を復活しようとする。

言語学者F・ソシュール(Ferdinand de Saussure)は、言語の記号signeという概念を記号表現signifiantと記号内容signifiéとの二面をもつ心的な実在体と定義した。記号表現は、人間の聴覚像を心的器官に刻印したものであり、「意味するもの」となり、記号内容は、昔のイメージが指向する心的な対象であり「意味されるもの」<sup>29)30)31)32)</sup>となる。両者は、一枚の紙の表裏のように一体となったものである。建築を「言語」のような記号現象とみなすと、モダニズムが脱落させた様々な「意味」が浮上してくる。

建築が「意味するもの」とは、色や形のデザイン、そして機能である。一方、建築によって「意味されるもの」とは、生活のイメージや地域の共同体のシンボルなどである。<sup>33)</sup>たとえば、ルネサンスやゴシック建築は、神話や神のドラマのメタファーがぬりこめられ、市民に宗教的「意味」を発信する「意味の綾織り」<sup>34)</sup>として構成されていた。そこでは、宗教や地域のシンボルを共有体験することによって自らの「生」の「意味」を発見し、アイデンティティを確認したのであった。これに対しモダニズムの建築は、本来不可分の「意味するもの」と「意味されるもの」を分断し、「意味するもの」としての造形の単なるデザインを送るだけとなったのである。

平良敬一と瀬尾文彰は、建築に「環境」という概念をもちこんでその問い直しをはかろうとしている。平良は、環境全体を記号としてみてとり、環境の共同主観的な存在構造に肉薄してこうとする。<sup>35)</sup>また、瀬尾は、環境と人間は一つの織物の構成要素の関係にあるとする。その両者を結びつけるボンドの役目が「意味」であり、現実の環境は「意味に満ち満ちた不透明な領域」<sup>36)</sup>から成り立つものとしている。また、空間における文化体験の機能を明らかにしたのはE. T. ホール(Edward T. Hall)であるが、ホールは、「人間は文化というメディアを通してしか意味ある行為も相互作用もできない」<sup>37)</sup>と述べている。ホールにな

例えば、建築 (=文化) と人間とのフィードバック機構を「目に見える」ように指向することが「ポスト・モダン」の課題であるとも言えよう。モダニズムは、そうした「領域」を切り捨ててしまったのである。

建築の「意味性」への問いかけは、工芸指導に重要な示唆を投げかけるものである。無意味なアソビや実用的な製作といった記号の発信に留まるのではなく、工芸作品に学習者の夢を託し、そのイメージやシンボルを通して作品と学習者との相互作用によって「有意味的な出会い」<sup>38)</sup> (中村雄二郎) が創出されねばならないのである。

### 3. 「ポスト・モダン」的思考による デザイン指導のキーワード

#### 装飾性

モダニズムは、形態を整理して建築を面や線、そして量という抽象概念に置き換えようとした。その結果、建築のディテールもきれいに除去されてしまい、歴史のなかで培われてきた装飾の「意味性」や「象徴性」を喪失してしまった。かつての建築は、柱梁構造や組積構造などの構造的要因からくる装飾ornamentと、附加される装飾decorationで満たされていた。その構造の組み方の手続きや附加のさせ方は、社会や文化的約束ごとによって取り決められていただけに、建築は強烈な個性と意味を放っていた。その装飾の「連想作用」や「寓意性」を読みとることによって、人びとは建築の機能的メッセージを受容し、また社会的な「共同主観性」<sup>35)39)</sup>を共有体験してきた。

モダニズムが、装飾を排除したのは建築構造からの必然でもあったが、神という「中心の喪失」の時代を迎えている今日、装飾のもつ社会的メッセージの伝達作用はほとんど失われたと言ってもよい。しかし、現代では歴史的な形成過程を経た装飾を異なった現代の文化の中に「意図的なズレ」<sup>41)</sup>として持ちこむことによって、改めて「意味作用」の装置としての役割が確かめられている。ヴェンチューリは、ポスト・モダニズムのなかでも早くから装飾を正当に評価していた一人であった。それは、歴史的な装飾の引用による異化作用

と商業的装飾のもつ明快な「伝達作用」を建築手法の武器とすることであった。ヴェンチューリが好んで使う大胆な「屈曲」や「湾曲したカーブ」の飾りは、モダニズム建築にはなかった緊張を生みだしている。ジェンクスも、古典建築の装飾は「複合的メディアで飾りたてられており、まったく建築の魅力ある部分となっている」<sup>42)</sup>と評価し、装飾の復活をポスト・モダニズムの有力な手法と見なしている。<sup>43)</sup>

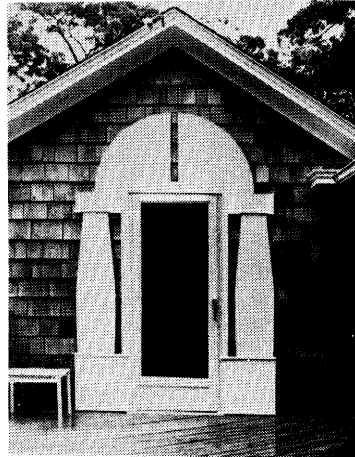


図1 スターン・ハウス/ロバート・スターン

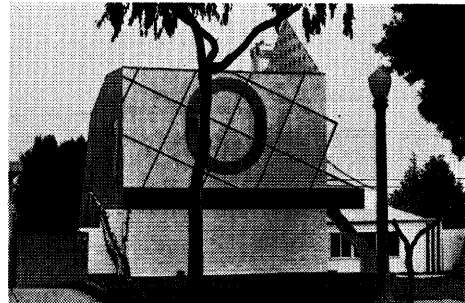


図2 708ハウス/エリック・オーエン・モス

近年、日本の今世紀初頭に建てられた古典主義建築のテラコッタ装飾が見直されてきている。それは、装飾の意味というよりも、そのディテールが織りなす「人間の手による身近な感覚」<sup>44)</sup>という触感覚への生理的ノスタルジーであろう。

いまだに、「単純化」をデザインの正道ととらえ、装飾に高い価値を与えない傾向も残存している。発達段階によっても異なるが、装飾の「連想

作用」, 「象徴性」, 「情報性」などの「意味作用」と装飾による視触覚のテクスチュアの復権を正當に評価しなければならない。

### アイコン性

アイコンは、ギリシアのeikōnから派生したラテン語で、もともと像imageを意味する。しかし、一般的には、ビザンチン時代のギリシア正教の聖画像を指している。美術史学や記号論においては、アイコンは「聖画像」を超えて特有な意味を帯びることとなる。<sup>45)46)</sup>ここでは、本来の用語の背景にあった「具象的な像」, あるいは「偶像」の意味として使用することを断っておきたい。

聖画像のアイコンは、信者がアイコンに接することによって、そこに表象される宗教的シンボルを媒介として神との交わりを体験するものであった。その時の視知覚の動因は、具体的な「人物」像(偶像)である。決して、今日アイコンが広く解釈されているような抽象的な形態などは中心的な要素には含まれていない。仏画や掛軸に描かれた仏像の具体的な「姿」と神的交流を求めると同じである。そこにおいては、「人物」という記憶表象への視覚的類似性の認知、そして神の「姿」という文化的宗教的な意味の「関係づけ」が動機となっている。わかりやすく言えば、人びとがよく言う“抽象絵画はわからないけど、山や人物画ならわかる”というケースと同じである。<sup>47)</sup>この場合でも、その絵画の芸術的価値の読み取りの前に鑑賞者が山や人物というアイコンとの間に知覚の回路をもったのである。

一般に、工芸においてはこのアイコン性の役割は大きくなっていくが、建築の外形がアイコン性をもつことは非常に少ない。ヴェンチューリは、建物を分類し、空間や構造が建物の全体を覆っている象徴的形態によって隠しこまれているものを“あひるduck”と呼び、一方装飾が空間や構造と全く別個に付けられたものを“装飾された小屋decorated shed”と呼んだ。“あひる”は、文字通りアヒルの形をしたアイコン性の高い形態のものと、とりわけ装飾をつけないモダニズム建築のような純粹形態の建築の両者を含ませている。

ヴェンチューリは、“装飾された小屋”に価値

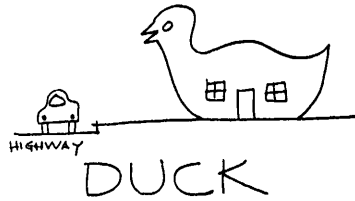


図3 “あひる”型の家/ロバート・ヴェンチューリ

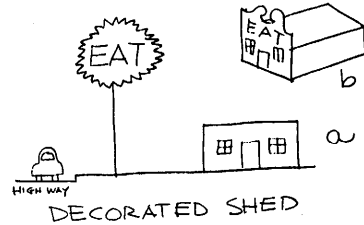


図4 “装飾された小屋”/ロバート・ヴェンチューリ

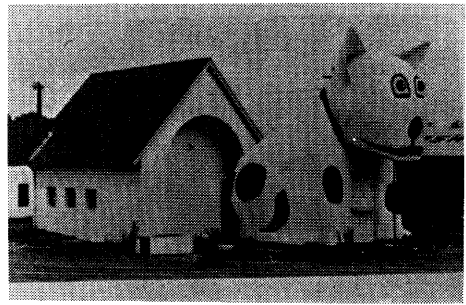


図5 南アフリカの犬の家/クロテットとテュスケーツ

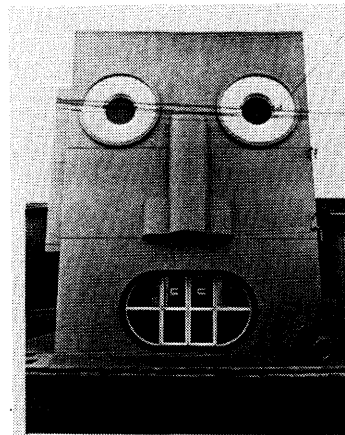


図6 顔の家/山下和正

をもたせたかったために“あひる”を評価しなかった。<sup>48)</sup>しかし、ジェンクスは、モダニズムが意図的に排除したアイコン性の高い建築(=“あひる”)

を「その機能を確実になおかつユーモアを伝えるもの」として贅意を表わし、もっと増えてもよいとしている。

「工芸」という領域においてはアイコン性の意味は増してくる。ジェンクスはいみじくも直言する。「子どもをみればわかるではないか」<sup>49)</sup>。

### 遊戯性

モダニズムが成しとげた造形の構成法には空間のリリシズムを感じる。しかし、威圧感とともに退屈感をも覚えてしまう。人びとの知覚や行動のスタイルも、身体の構造も、言葉の構造も複雑で微妙で、そして不思議で曖昧なものである。建築を「生きる統合体としての人間」が投射されたアナロジーと見れば、モダニズム建築は余りにも紳士的で単純で、そして面白みがなさすぎる。ルネサンスの有機的建築論の最上の手本とされたローマ時代の建築家ヴィトルヴィウス (Pollis Marcus Vitruvius)<sup>50)</sup> は、既に建築の要素として「必要性」と「強さ」と「喜び」を唱えていた。

「楽しさ」と「喜び」をもたらす建築は、遊びを仕掛けることによって構成される。スリル、幻想、マジック、曖昧、歪み、ユーモア、めまい、ナンセンス、意外性、奇妙さ、エロティシズム、笑い、ウィット、アイロニーなど。これらの遊びのコンセプトは錯視、だまし、反復、誇張、誤用、からくり、隠し、うねり、倒立などの装置によって仕掛けられる。仕掛けられた対象の知覚によって一瞬ギクリとあるいはハッと感じさせ、情緒を喚起させる。これによって「意味の明快さよりは意味の豊かさ」<sup>51)</sup> が促されるのである。ヴェンチューリが好んで使う「ねじれまがったもの」、「曖昧なもの」<sup>52)</sup>、「ひねくれ」、「つじつま合わせ」、「うす汚れ」といった意味は、知覚の可能性を拡大し「逆説的な意味をつくり出す」ためのデザイン手法なのである。もう、ここには広義の「遊戯性」が含まれていると言えまいか。

ジェンクスは、「シンタクスによる意味の遊び」<sup>53)</sup> という手法を持ち出している。たとえば、丸太の柱をテラスの横桟に使用するというふうに既成のコードを少し歪曲することによって「眼をくらませ心を迷わせ」<sup>53)</sup> て知覚を高揚させ、意味の豊かさ

をもたらそうとするのである。

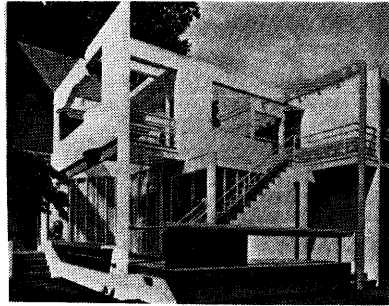


図7 ベナセラフ邸増築/マイケル・グレイヴス

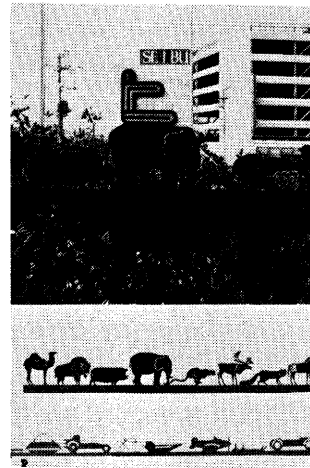


図8 西武船橋店/福田繁雄

一般に、建築における「遊戯性」の導入の許容範囲は大きくはない。しかし、「工芸」におけるそのポテンシャルは大きい。工芸指導においては、福田繁雄による機能を一旦開放して「視覚の畏」を創出してみせる「遊びのデザイン」<sup>16)17)18)19)20)</sup>の仕事が刺激的でかつ豊かな発想源となるのである。

### 通俗性

「ポスト・モダン」全体に通じるキーワードとしては「大衆性」の方が適切である。しかし、個人プレーを製作方法とし、かつ作品が主に学習者に返っていくという工芸指導においては「キッチュKitsch」<sup>23)</sup>を当てたい。そこで「大衆性」と「キッチュ」との中間的位置にある通俗性を選んだ。

建築は、生きる人間の主体が論じられることによってはじめて成立するものである。人間の「生

の現実」を通して建築は構成されていく。しかし、モダニズムは、この重要な視点を顧みることを怠り、現実の環境とは乖離した理想郷をめざそうとした。建築は、現実を超えた表現なのではなく、「声なき声の大衆<sup>57)</sup>」(ヴェンチャーリ)の日常の文化や共同主観性に裏づけられていなければならない。モダニズムは、社会性を建築思考の基底においたが、人びとの「生きざま」から成る社会性ではなく、改革すべき社会全体の抽象的ヴィジョンを描いたのであった。

大衆の「現実的な感覚」とは次のようなものである。紳士のよりもカジュアル、英雄的よりも通俗的、上品よりもキツチュ、ハレよりもケの世界、真面目よりも面白さ、タテマエよりもホンネ、重厚よりも軽薄、純粹さよりも不純など。人びとすべてがこうした感覚を好むという訳ではないが、優等生的感覚のモダニズムにはなかった大衆のポップな感覚である。



図9 デルモンテのポスター/ 鈴木宙明

ヴェンチャーリは、モダニズム建築から抽象的な現実と無色透明な社会性を剥ぎとり、通俗的で商業的環境のなかに建築を引きずり降ろした。そして、大衆の建築嗜好を武器として、建築から日常感覚のメッセージを発信することにより、建築と大衆とをリンクアップしようとした。ヴェンチャーリにとっては、「醜くて平凡なもの」や「ありきたりの安っぽい」要素こそ都市景観に「偶然の変化と活気をもたらす<sup>57)</sup>」のであり、「見慣れた普通の要素のスケールや使い方を少しかえるだけで何らかの異なった意味が発生する<sup>57)</sup>」ものとする。こうしたポップアートの感覚はアメリカの現代美術の流れと深いかわりをもっている。

工芸指導においても、見えにくい遠くにある理想よりは学習者の目の前の日常的で通俗的な世界のなかに豊かな工芸的発想が生きていていえる。ポップアートではなく日本の「オール・ポップ<sup>21)22)</sup>」の「フリーな日常生活感覚<sup>58)</sup>」には学ぶところが多い。

#### 表層性

表層の他に、表相(磯崎<sup>59)</sup>、被覆(原<sup>60)</sup>、皮膜(竹山<sup>61)</sup>、表面(伊東<sup>62)</sup>、被膜(磯崎、栗津<sup>63)</sup>)などいずれのタームでもかまわない。

形態と機能の一致は、モダニズムの理想とする公理であった。「ポスト・モダン」は、この「一致」に疑義をなげかけ、これを一旦分離して表層に積極的な「意味」をもたせようとする。機能や構造をもったシェルターやシェッドから「表層の自立」をはかり、これを建築と人びとを意味作用でコネクトする触媒に仕立てていこうとする。

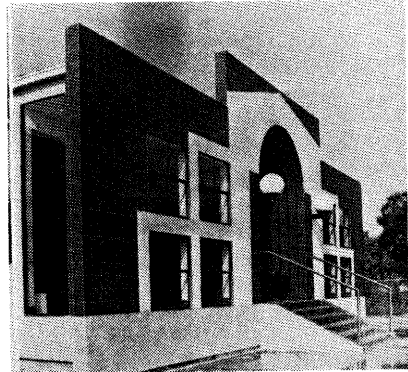


図10 清掃プラント管理ビル/タフト・アーキテクト

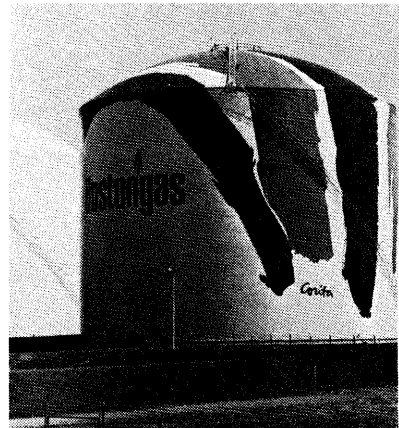


図11 アガ・フランセ工場/ジャン・ランクロ

この「表層の自立」は、もともとアメリカにおける資本主義の拡大を背景として生まれている。商業宣伝の広告板が自由な競争のなかで「誇大」と「拡大」を辿り、モータリゼーションがこれに一層拍車をかけていった。よって、遠距離から目立ち、わかりやすい巨大な看板が出現してくる。そして、商業建築の建物自体より取りつけられた看板の方が大きくなっていく。こうして建築の「表層の自立」と「表層の意味の拡大」がもたらされるのである。

この現象に着目したのはヴェンチャーリであった。ヴェンチャーリは、ラスベガスにみられるそれまで俗っぽいものとみなされていた“装飾された小屋”を取りあげて、平面的に附加された装飾や「みせかけのファサード」に強力な「象徴性」や「連想作用」の効果を認めた。ネオンサインという表層は、昼とは別の「夜間の論理体系」であり、これによって空間を異化し、経時的变化による「意味の二重性」の発生をねらうのである。

こうした建築のグラフィズムは、室内の壁空間などが「建物の外に流れ出た」ものととらえることもできる。この場合は、「色」の意味が浮上し「西欧文明の基礎であった形」に加えて、建築の表面は意味に満ちた「表層の戯れ」と「色彩の乱舞」したスーパーグラフィックとなるのである。

工芸指導においては、全皮膜を色で覆うこと、全表面をパターンで埋めつくすこと、表面に「塗る」のではなく「描く」こと、などによってデザインが多様化と活性化がはかられるのである。

### 多様性

モダニズムは、排除と整理という建築思考を押し進めることによって「混乱」と「多様性」とを避けていった。そして、一つのシステムのもとに純化されたハーモニーを理想と考えた。しかし、この思考は、ますます複合化していく機能への要求にほとんど対応できないばかりか、拡散し多様化していく人間の知覚的要求を充足することはできない。ヴェンチャーリの教えに従えば、モダニズム以前の建築はいつも「多様な建築への欲求」の歴史であったのである。

先に、建築を「言語モデル空間」とみなした。

そこで、機能という視点から言語をみると指示、叙定、表出、喚起の四つの側面がみられる。これらは「多重構造を示す不可分の有機的統合体」を成して機能している。言語と同様に建築も重層的にからみあった結合体でなければならない。一元的に割り切れない現実からの要求を複雑にからませていかねばならないのである。ヴェンチャーリは、様々な要因を重層させる時、もし解決できない問題があった時は切り捨てずにそのまま表現するように勤めている。ヴェンチャーリの著書によく出てくる「二重性」、「つじつまあわせ」、「曖昧さ」、「ひとひねり」、「屈曲」などはそうした機能や構造を構成する上での意図的な未整理の結果が出ているのであろうか。いずれにしろ、視覚的な緊張感をもたらす要因ともなっている。

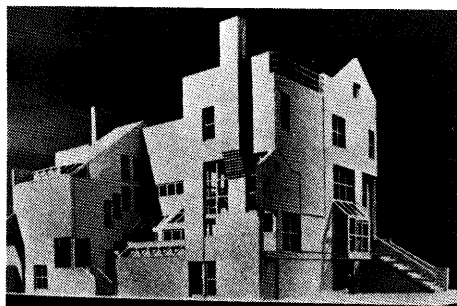


図12 タウンハウス/スチュアート・コーエン

ジェンクスは、まず「二重のコード」より出発する。「大衆とエリート」、「モダンと伝統」、「日常と非日常」などにおける異質性を包括し、それらを折衷し、さらにもっと「コード化しすぎる」ことが大切だといっている。黒川紀章の主張する「中間領域」への侵入もモダニズムの落とした問題の「落ち穂拾い」の一つとして、マルチヴァレントな建築への指向ととらえることができよう。

工芸指導においては、初歩的な機能と美の二重性を押さえながらも、学習者の多様な要求と個性に応える意味において多様なコンセプトや手法が準備されねばならない。

### 情報性

建築に意味産出機構としての働きが問われてく



ると、建築の住まい手の個性や使用目的といった観念が建築の形態や外装に表出されねばならないこととなる。また、都市のランドスケープのなかのワン・ビッドとして人びとの現実思考との「意味的回路」をもっていないてはならないのである。モダニズム建築のような閉鎖的で求心的で、そしてリジッドな塊ではなくて、新しい建築は、拡散的にサインやメッセージを発信する遠心的でソフトなオブジェ的有孔体となっていくのであろう。美と構造から解放して、「意味」を伝達する情報媒体としての機能がますます高まってくるのである。ここでは、建築の単体としての空間性が問題なのではなく、磯崎流に言えば、逆にコミュニケーションが空間を制圧することとなる。その意味では、建築は全く「反空間的」<sup>77)</sup>と言わねばならないのである。

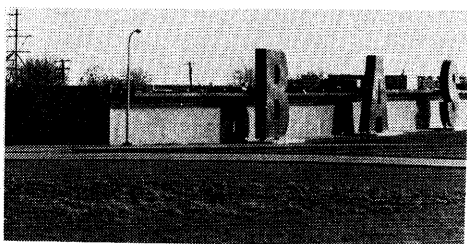


図13 バスコストア改築/ロバート・ヴェンチューリ

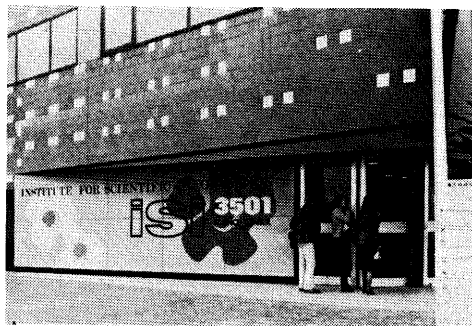


図14 科学情報研究所/ロバート・ヴェンチューリ

ヴェンチューリは、ラスベガスの価値をその中味にではなく、コミュニケーションのひとつの現象の方に置いた。ラスベガスは、空間の建築ではなく、コミュニケーション建築<sup>78)</sup>であり、建築とはこのようにサインボードでなくてはならないとする。その結果、建築の存在を示すメッセージを形態で「語る」ばかりか、公共建築や商業建築においては大きくわかりやすい図柄とロゴタイプ<sup>79)</sup>を附

加して、文字通り「語る建築」<sup>80)</sup>を指向している。大きいロゴタイプや図柄の取り付けられたファサードは、きわめて情報性が明快であるばかりか、建物本体との快活な対比をなしている。

工芸指導における情報性のある作品とは、ヴェンチューリの言う“あひる”のように直写的なアイコンのもの、また暗示的にアイコンを伝えるもの、さらにロゴタイプそのものを取り入れるものなどであろう。広義には意味づけられる作品すべてとなろうが、「可読性」と「アイコン性」の高い作品を情報性のカテゴリーに入れておこう。

### 隠喩性

隠喩とはレトリックの一つで、“雪のような肌”といった明示的な直喩から“人生は旅だ”といった暗示的な暗喩までいくらかの比喩の段階と幅があり、その解釈は使う人の数だけあるといってもよい。そこへ記号論的解釈が加わると、象徴とからんでますます複雑となってくる。ここでひとまず竹山にならって「類似性にもとづく比喩」<sup>81)</sup>といっておこう。

磯崎は、「暗喩」を使用するが、<sup>82)</sup>これには言葉の概念上では具体的でストレートな引用も取りこんでいる。今、ここでも直写に近い初期的段階のものから、豊かな想像力を必要とする高度なものまで広く含めておきたい。瀬尾文彰は、隠喩の働きについて次のように述べている。隠喩とは「無限の差異へ開かれた門戸であり、ここで強調されるのは固定化ではなく潜在化と可能性」であり「変化と意外性に基づく衝撃のなかに人びとの心的過程をまきこんでいく過程」<sup>83)</sup>であると。

J.ウッツォンによる「シドニー・オペラハウス」<sup>84)</sup>は豊かな隠喩をもつ例としてよくとりあげられる。白い大小10枚ぐらいの貝殻のような形が重なるように立っている建築である。湾曲し、飛翔する形はオーストラリアの成長を暗示させて設計された。これを多くの市民は、“帆船”と連想するように、隠喩は地方特有のコードに依存するものである。さらに人びとには、“折り重なった怪物”や“スクラムを組む尼僧”といった暗示を抱く人もいる。このことは、隠喩は個人特有の経験的コードに依存することも示している。隠喩は、

このように地方性、大衆性、あるいは住まい手のコードを取り入れ、人びとと建築とを意味作用でつなぐ装置である。

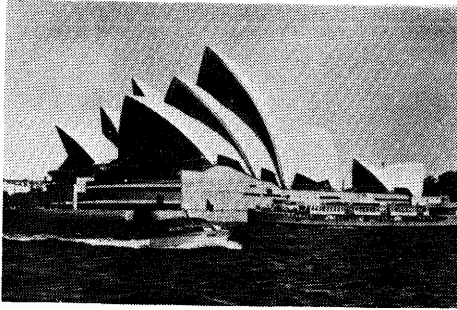


図15 シドニー・オペラハウス/ヨーン・ウッツォン

竹山は、隠喩のレベルを細分化している。直喩(相同性)、換喩(相似性)、暗喩(相異性)に分け、暗喩をさらに同体異形analogy, 同体異体homology, 同形異体heterologyの三つに分化させる<sup>85)</sup>。ここに、“どれもこれも箱のような”隠喩しかもたなかったモダニズムに比べ、ポスト・モダニストの巧妙なメタフィジックスをうかがい知ることができるのである。

こうした複雑な手法までは工芸指導には無理としても、隠喩は固い実用性から脱出するための楽しく微笑ましい手法なのである。

### 歴史性

植田実が「ポスト・モダニズム建築という言葉は(中略)少なくともクラシシズム建築への今日の見直しである<sup>86)</sup>」と言うように歴史への回顧は、過去を否定したモダニズムへの強い反動現象のようである。歴史主義や古典主義とも呼称されているが、「ポスト・モダン」がモダニズムと袂を分かち決定的な共通認識である。かつては、たとえばルネサンスや19世紀の新古典主義のように古典に学ぶことはいつも文化創造の起爆剤となってきた。美術史ばかりでなくあらゆる学問研究においてもまず歴史を押さえることからスタートする。人間の学習の発達も過去の「追体験」を基底においているように。

「ポスト・モダン」においていち早く歴史性を導入し、そこから多様な手法を生み出した人は、

これもヴェンチュリーである。ヴェンチュリーの建築思考全体を貫いている観念は「過去を意識<sup>87)</sup>」することである。その対象は、どの「ポスト・モダン」にも共通しているが、ロマネスクとゴシックを除くギリシア・ローマからルネサンス、そして折衷主義までとなっている<sup>88)</sup>。P. ポルトゲッシー (Paolo Portoghesi) の指摘するように「ポスト・モダン」の根源はヨーロッパにあり、アメリカも含め「ポスト・モダン」は歴史を繰り返してきたヨーロッパ建築史の線上に存在しているのである。

歴史性を取り入れる時、重要なことはその引用方法である。ヴェンチュリーの「対立」や「多様」、ジェンクスの「二重のコード」や「メタファー」などはその引用の一つの方法であったが、ここで別名歴史主義者ともいわれる磯崎の手法についてふれておきたい。

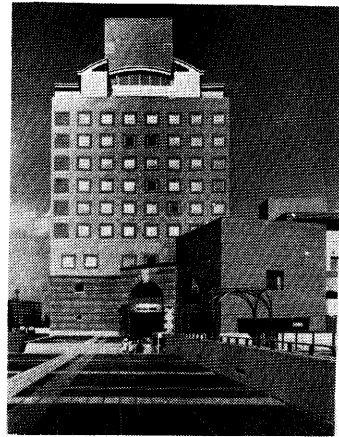


図16 つくばセンタービル/磯崎新

磯崎は、歴史からの引用を正当に認め、引用とは「転用、または置換して別種のシNTAXのなかに再配列すること<sup>90)</sup>」とする。この時の建築言語を変形する「操作の系」を「手法maniera」と称し、次のような方法をあげている。増幅、転写、相同、併存、対立、相貫、折衷、湾曲、切断、破調、反転、ねじれ、不整合、対置<sup>91)</sup>など。ここには、磯崎の言う過去の建築の「注釈と補遺による変形操作<sup>90)</sup>」のノウハウの一端が示されていて大変興味深い。これらの思考や方法の総決算が、将来日本の「ポスト・モダン」の金字塔となるであろう磯崎の「つくばセンタービル」(1983)に結晶

されている。

無から有は出ないのである。工芸指導においては、引用源はアール・ヌーボ、アール・デコ、キュビズム、そして明治や江戸などを含む美術史が、また過去の学習者の作品などがある。過去に発想源を求めていくことをもっと積極的に取り入れるべきではなかろうか。

### 土着性

地域性、地理的要因、風土性、民俗性とも言い換えられよう。地域の現実や過去を直視するという意味では前述の「通俗性」や「歴史性」とも深くかかわっている。「ポスト・モダン」の術語vernacularの訳語である。

モダニズムは、地球にユニバーサルなユートピアをもちろんだ。それは「地域」や「土地の霊」<sup>92)</sup>を無視したエスペラント語のような根無草であった。これに対し「ポスト・モダン」は、人びとの建築のなかに失われた地理と歴史の感覚を回復しようとしている。その意味においては「歴史性」とともに「ポスト・モダン」の有力な建築思考である。

人びとは、それぞれの言葉、気候、歴史、そして生活様式を保有している。そうした人びとの固有な相異性から発想しない建築の理想なんてこの世にはあり得ない。

アメリカの建築家B.ルドフスキー (Bernard Rudofsky) は、早くから人間環境への根源的な問い直しを提示し、建築のもつ「土着」や「地方的な」意味を再発見しようとした。<sup>93)</sup>土着の材料や技術でもって土着の職人に成る建築は、今日新たに目直されてきている。それは、その建築がもつ土着的な記号が土着の人びとにとって見慣れた親しみ深いものであるからだ。それは単なる視覚レベルだけの問題ではない。土地の人びとの精神生活と深く結びついている。建築や都市があらゆる土着のコードと結びつくことによってはじめて土地の人びとは「土地の霊」と「民俗の魂」との交流が可能となる。中村雄二郎の提唱する「演劇的知」<sup>38)</sup>もこうした環境においてしか実現できないのではなかろうか。中村の指摘する「もの事との生き生きとした交流」「自分の場所の重視」<sup>トポス</sup>それに

「共通感覚」、これらを含んだ「臨床の知」<sup>95)</sup>は、機械論的で国際共通のモダニズムの環境においては達成されそうもない。ジェンクスも、建築は人種、地域、言語などの生の複合的な「固有の体系」<sup>96)</sup>から出発しなければならないと言っている。



図17 タッカーズタウンの家/ロバート・ウェンチューリ

工芸指導では、学習者の「生活環境」ということになろう。「生活と土着のニオイ」のしない全国共通のワンパターンの“本箱”はいまだに多くみられる。このような教材に対し、「ポスト・モダン」の「土着性」は警鐘をならしているのではなかろうか。

### おわりに

ひとくちに「ポスト・モダン」といっても余りにもとらえどころのない広がりをもっている。それぞれの思考や手法、そして形態には混乱に近い「多様性」や「相異性」を示している。そうした「多様な差異」に私は工芸教育とのアナロジーを直観し、果ては「言語モデル的工芸教育論」や「工芸的知」なるものを夢みていた。本稿は、そうした「夢」へ近づくためのキーワードを整理し、確認するにとどまったが、こうした理論的な裏づけをもって、新しい工芸教育を企図する一端が理解されるならば、稿者としてはひとまず満足せねばならない。

「ポスト・モダン」に対してよく「あだ花」(川添登)とか「出口はない」(丹下健三)という批判<sup>98)99)</sup>判がなげかけられるが、これは「ポスト・モダン」の表層しかみてない論とも言えよう。ポスト・モダニズムの底流には「壮大な近代の知」の解体<sup>98)</sup>があった。この深層構造に今後はさらにアプローチするとともに、工芸教育における実践の可能性を探究していきたいものと考えている。

\* 「ポスト・モダン」の特徴を表わすキーワードは『建築知識別冊ハンディ版キーワード50』（建知出版）の創刊号（1982・7）、2号（1982・9）、3号（1982・11）、4号（1983・1）、さらに以下の（注）にあげる「ポスト・モダン」に関する論文より選択した。選択の視点は、「論理・手法・造形」の段階構成をもって、さらにそれらを包括的に形容する用語のなかから特異なものを選んだ。それらの80項目余りの用語から、「論理・手法」において包括的な性格で、かつ工芸のデザイン指導において「基本概念」となりうるものをキーワードとして12項目抽出した。

#### 〈図版出典リスト〉

1. 中村敏男『a+u臨時増刊 ロバート・スターンの住宅・インテリア』1982.7, エー・アンド・ユー社, p.72. 2. 長谷川愛子『SD』1982.8, 鹿島出版会, p.4. 3. ヴェンチャーリ『ラスベガス』1978, 鹿島出版会, p.120. 4. 同上, p.121. 5. ジェンクス『ポスト・モダニズムの建築言語』1978, エー・アンド・ユー社, p.102. 6. 同上, p.135. 7. 同上, p.74. 8. 福田繁雄『福田繁雄作品集』1979, 講談社, p.26. 9. 谷川晃一『アール・ポップ』1980, 冬樹社, p.82. 10. 中村敏雄『a+u臨時増刊 転換するアメリカの現代建築』1981.3, エー・アンド・ユー社, p.221. 11. 栗津潔『世界のグラフィックデザイン環境のグラフィック』1979, 講談社, p.85. 12. 前掲10, p.245. 13. 中村敏雄『a+u臨時増刊 ロバート・ヴェンチャーリ作品集』1981.12, エー・アンド・ユー社, p.100. 14. 同上, p.58. 15. ジェンクス, 前掲書, p.49. 16. 田尻裕彦『建築文化』1983.11, 彰国社, p.74. 17. Portoghesi, P., *Post Modern*, 1982, Rizzoli, p.38.

#### （注）

(1) 長谷川総一郎「工芸学習におけるデザイン学習に

ついて(II)―「機能主義」をめぐる―」『富山大学教育学部紀要』第31号, 1983, pp.29-40.

- (2) 小野慶太郎「教育課程の多様化」金子孫市編『現代教育課程論』1976.第一法規出版, pp.125-161.
- (3) Jencks, C., *The Language of Post-Modern Architecture*, 1977, 竹山実訳『ポスト・モダニズムの建築言語』1978, エー・アンド・ユー, p.11. Joseph Hudnutが『建築と人間の魂』(1966)において「ポスト・モダニズム」を使用したと記している。
- (4) マンフォードは, 1952年『今日のアメリカ建築のルーツ』で上掲のフドナットの論文を再録し, ベアスナーは, 1967年『われわれの時代の建築・反開拓者たち』で「ポスト・モダニズム様式」を使用した(Jencks, 同上書, p.11)
- (5) 磯崎新+多木浩二「ポスト・モダンと芸術の現在」『美術手帖』第527号, 1984.6, 美術出版社, p.19.
- (6) 松葉一清「ポストモダンとポストモダニズム」『建築文化』第445号, 1983.11, 彰国社, p.136.
- (7) Jencks, C., 前掲書, p.8.
- (8) Venturi, R., *Complexity and Contradiction in Architecture*, 1966, 1977, 伊藤公文訳『建築の多様性と対立性』1982, 鹿島出版, 参照。
- (9) Venturi, R., Brown, D. S., Izenour, S., *Learning from Las Vegas- The Forgotten Symbolism of Architectural Form*, 1972, 1977, 石井和絃・伊藤公文訳『ラスベガス』1978, 鹿島出版, 参照。
- (10) 磯崎新「見えない都市に挑む」『展望』第107号, 1967. 11, 築摩書房, pp. 49-62.
- (11) 磯崎新「建築の解体1」『美術手帖』1969.12, 美術出版社, 以降1973年2月号まで10編発表している。
- (12) 磯崎新「反建築的ノート(そのI)」『建築文化』第306号, 1972. 4, 彰国社, 以降シリーズとして, 1977.11.まで11編発表している。
- (13) 松葉一清「ポストモダニズムとハイテクデザイン」『建築文化』第447号, 1984. 1, 彰国社, p.18.
- (14) 松葉一清, 同上, p.19.
- (15) 柏木博「前進する近代デザイン」『美術手帖』前掲(5), p.79.
- (16) 福田繁雄『福田繁雄の立体造形』1977, 河出書房新社, 参照。
- (17) 福田繁雄『福田繁雄作品集』1979, 講談社, 参照。

- (18) 福田繁雄『福田繁雄の視覚からくり展』図録, 1984, 読売新聞社, 参照。
- (19) 伊奈ギャラリー「福田繁雄のコレクション展」パンフレット, 1983, 伊奈製陶, 参照。
- (20) 視覚サーカス実行委員会『視覚サーカス展図録』1982, 六曜社, 参照。
- (21) 谷川晃一『アール・ポップ』1980, 冬樹社, 参照。
- (22) 石子順造『ガラクタ百科』1978, 平凡社, 参照。
- (23) 植田実「キッチュの美学」『キーワード50』2号, 1982.9-10, 建知出版, p.24.
- (24) 竹山実『建築のことば』1983, 鹿島出版会, p.179.
- (25) Jencks, C., 前掲書, p.154.
- (26) 藤井正一郎『現代建築論—意味論的空間を求めて—』1971, 築摩書房, p.72.
- (27) 長谷川堯『生きものの建築学』1981, 平凡社, p.13.
- (28) Hall, E.T., *The Hidden Dimension*, 1966, 日高敏隆・佐藤信行訳『かくれた次元』1970, みすず書房, p.245.
- (29) Fages, J.B., *Comprendre le Structuralisme*, 1968, 加藤晴久訳『構造主義入門』1972, 大修館書店, pp.27-28.
- (30) Mounin, G., *Saussure ou le Structuraliste sans le savoir*, 1968, 福井芳男ら訳『ソシュール 構造主義の原点』1970, 大修館書店, p.64.
- (31) 木畑壽信「シニフィエとシニフィアン」『現代思想のキーワード』1980, JICC出版局, p.204.
- (32) 池上嘉彦『記号論入門』1984, 岩波書店, p.69.
- (33) ソシュールは概念conceptなる語を用いることを提案している。(Fages, J.B, 前掲書p.30.)
- (34) 磯崎新「反建築的ノートそのV」『建築文化』第336号, 1974, 10, 彰国社, p.77.
- (35) 平良敬一「言語モデル的空間論」『現代デザイン講座2 デザインの環境』1969, 風土社, p.259.
- (36) 瀬尾文彰「環境論ノート①〈意味〉の復権あるいは世界の自己回復」『建築文化』第375号, 1978.1, 彰国社, p.111.
- (37) Hall, E.T., 前掲書, p.259.
- (38) 中村雄二郎『魔女ラング考—演劇的知とは何か』1983, 岩波書店, p.132.
- (39) 藤井正一郎, 前掲書, p.30.
- (40) Sedlmayr, H., *Verlust der Mitte*, 1955, 石川公一・阿部公正訳『中心の喪失』1956, 美術出版社, 参照。
- (41) 鈴木博之「装飾」『キーワード50』創刊号, 建知出版, p.64.
- (42) Jencks, C., 前掲書, p.131.
- (43) 同上, p.97.
- (44) 神代雄一ら『建築のテラコッタ』1983, 伊奈製陶, p.71.
- (45) イコノグラフィー iconography は図像の記述と分類を行うものである。パノフスキー (E. Panofsky) は, 図像の解釈を行うものとしてイコノロジー iconology の学を提案した。今日, 図像学は「像」の意味を超えて建築の解釈学まで広がっている。アイコンは, 記号論においては新たな位置づけがなされる。パース (C.S.Peirce) は, 記号を対象との関係においてアイコン (類似性), インデックス (指標), シンボル (象徴) に分類した(『芸術記号論』注46参照。
- (46) 加藤武ら『芸術記号論』1983, 勁草書房, pp.15-156.
- (47) パースが記号論において分類しているアイコンはこれに相当すると思われる。池上による次の叙述がそれを明らかにしてくれる「同じ絵画でも画風によってさまざまな段階の〈アイコン性〉を持つことになる。抽象画になれば, たとえ題名である特定の対象を描いたものと分かっていてもアイコン性が極度に低く一見何を表わしているのか分からないということもおこる」(傍点稿者), (池上嘉彦, 前掲書②, p.106.)。建築家外山知徳も「記号分類におけるアイコンや図像学におけるアイコンよりも, なにより聖画像としてのアイコンにこそ最も生きた記号的存在であった」と言っている(『キーワード50』創刊号, p.22.)。
- (48) Venturi, 前掲(9), pp.118-125.
- (49) Jencks, 前掲書, p.52.
- (50) Venturi, 前掲(8), p.33.
- (51) 同上, p.49.
- (52) 同上, p.49.
- (53) Jencks, 前掲書, p.75.
- (54) 同上, p.72.
- (55) 坂根巖夫が「いたずら建築」として紹介しているニューヨークの建築グループ“サイト SITE”は, ユーモアのある建築に挑んでいる。たとえば, 出入口も窓も全然ない立方体の大きい建物がある。その一角の下隅がひび割れた形のようにゆっくり移動をはじめ, その中にはじめて入口などが見えてくるというものである(「新・遊びの博物誌(9)」1980.11.2, 朝日新聞)。
- (56) Venturi, 前掲(9), p.209.
- (57) Venturi, 前掲(8), p.90.

- (58) 谷川晃一, 前掲書, p.2.
- (59) 磯崎新「スーパーグラフィック,あるいは曖昧性の彼方へ」『世界のグラフィックデザイン7 環境のグラフィック』1974, 講談社, p.17.
- (60) 原広司「建築のグラフィズム」『美術手帖』第331号, 1970.8, 美術出版社, p.106-107.
- (61) 竹山実, 前掲書, p.89.
- (62) 松永安光「エリック・モス:表象としての建築」『SD』第215号, 1982.8, 鹿島出版会, p.14.
- (63) 栗津潔「スーパーグラフィックに関する4章」前掲(59), p.14.
- (64) Venturi, 前掲(9), p.160.
- (65) Venturi, 前掲(9), p.133.
- (66) 中村敏男「ネヴァタララスヴェガスのエレクトロ・グラフィック」『美術手帖』第326号, 1970.4, 美術出版社, p.173.
- (67) 磯崎新, 前掲(59), p.17.
- (68) 原広司, 前掲書, p.107.
- (69) 吉田光邦「人間と色彩」, 前掲(59), p.21.
- (70) 伊東豊雄「附加のデザイン—アールデコの装飾から学ぶこと」『デザイン』1979. 1, 美術出版社, p.12.
- (71) 栗津潔, 前掲書, p.11.
- (72) Venturi, 前掲(8), p.42.
- (73) 平良敬一, 前掲書, p.271.
- (74) Venturi, 前掲(8), p.38.
- (75) Jencks, 前掲書, p.156.
- (76) 黒川紀章『道の建築 中間領域へ』1983, 丸善, 190.
- (77) 磯崎新「ロバート・ヴェンチュリ現代マネエリスムとしての混成品建築」『美術手帖』第339号, 1971.2, 美術出版社, p.127.
- (78) Venturi, 前掲(9), p.33.
- (79) たとえば, スーパーマーケット“バスコ”(1976)においては一つの文字の高さが10mもあるログタイプを取りつけている(『a+u増刊ロバート・ヴェンチュリ作品集』1981.12, エー・アンド・ユ一, p.100.).
- (80) Moos, S., *A Postscript on History-Architecture Parlante and Populism*, 前掲(79), p.199.
- (81) 竹山実, 前掲書, p.106.
- (82) 磯崎新「反建築的ノートそのXIII引用と暗喩の建築」『建築文化』第383号, 1978. 9, 彰国社, p.33.
- (83) 瀬尾文彰「環境論ノート⑤ 象徴都市/隠喩都市—都市イコノロジーの序章として」『建築文化』第381号, 1978.7, 彰国社, p.124.
- (84) Jencks, 前掲書, pp.46-51.
- (85) 竹山実, 前掲書, pp.109-111.
- (86) 植田実「ポスト・モダニズムの流行で見直されるクラシズム建築の街」『ブルーラスデザイン王国イタリア』第4巻第8号, 1983.5, 平凡出版, p.212.
- (87) Venturi, 前掲(8), p.26.
- (88) 片木篤「アメリカ建築の新しい波と古い伝統」『SD』前掲(62), p.69.
- (89) Portoghesi, P., *Post Modern The Architecture of the Postindustrial Society*, 1983, Rizzori, NY, p.7.
- (90) 磯崎新, 「反建築的ノートそのXIII」前掲(83), p.34.
- (91) 同上, pp.45-48.
- (92) 竹山実, 前掲書, p.19.
- (93) 藤井正一郎, 前掲書, p.31.
- (94) 象設計グループ Team Zoo による仕事はユニークである。使い手側の町や村を歩きながら風景の中に地域特有なアドホックな材料やその使い方を発見し, それらをすべて拾い出す。それらを構成して地域生活の表情を生き生きと映し出す。「名護市庁」, 「宮代町笠原小学校」などがある(内田文雄「アドホシズム」『キーワード50』3号, 1982. 11-12, 建知出版, p.12。「笠原小学校」『建築文化』第443号, 1983. 9, p.103-116)
- (95) 中村雄二郎, 前掲書, p.134.
- (96) Jencks, 前掲書, p.154.
- (97) 丹下健三/篠原一男「ポストモダニズムに出口はあるか」『新建築』第58巻.11号, 1983. 9, 新建築社, p.13.
- (98) 布野修二『話題を呼ぶ丹下氏の批判』1984.2.15, 朝日新聞.
- (99) 布野修二『建築における国家と様式』1984.7.5, 朝日新聞.