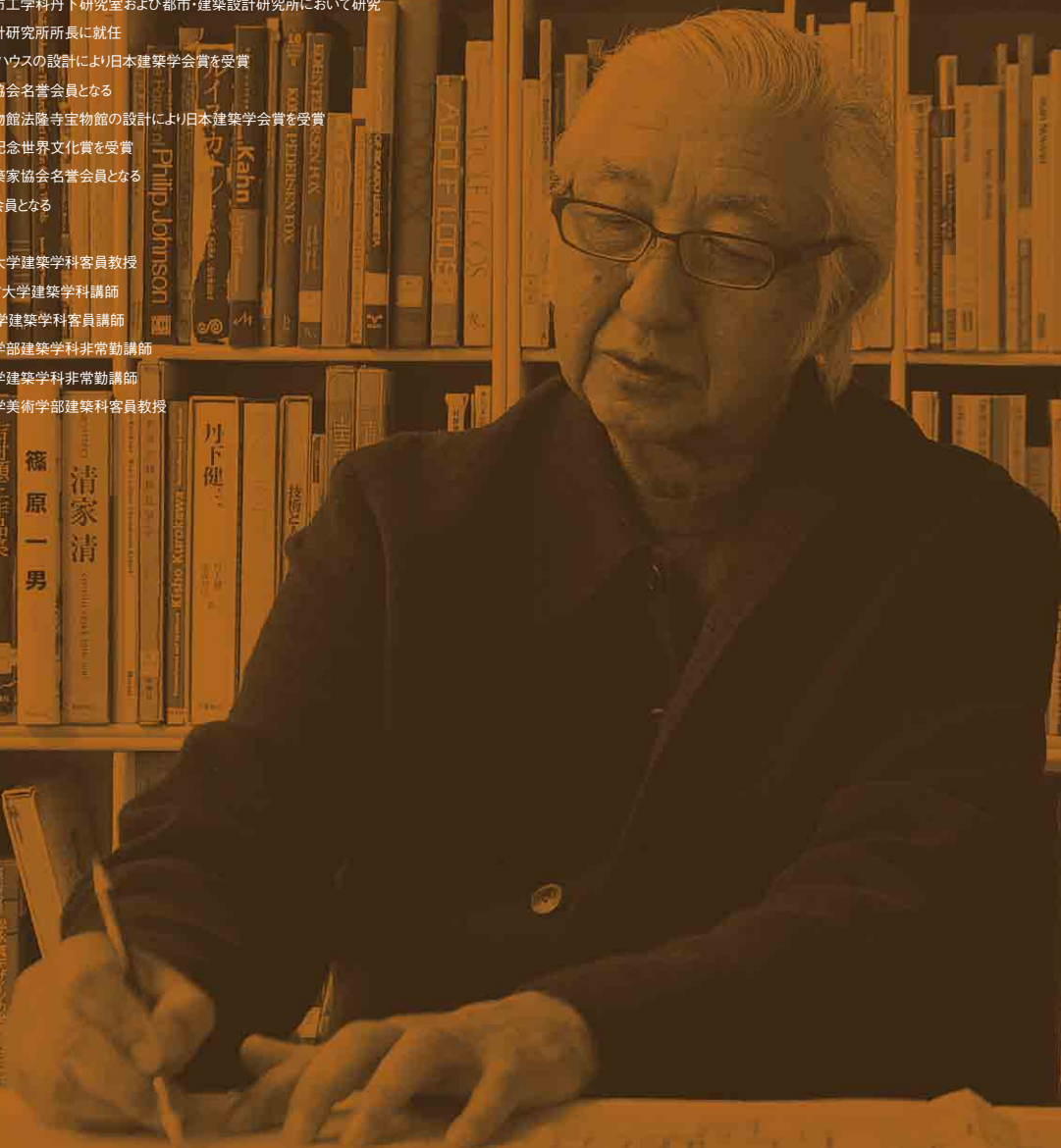


谷口吉生

Y. Taniguchi

【プロフィール】

- 1937年 東京に生まれる
- 1960年 慶應義塾大学工学部機械工学科卒業(機械工学士)
- 1964年 ハーバード大学建築学科卒業(建築学修士)
卒業設計においてアップルトン賞を受賞
- 1964-72年 東京大学都市工学科丹下研究室および都市・建築設計研究所において研究
- 1979年 谷口建築設計研究所所長に就任
- 1980年 資生堂アートハウスの設計により日本建築学会賞を受賞
- 1996年 米国建築家協会名誉会員となる
- 2001年 東京国立博物館法隆寺宝物館の設計により日本建築学会賞を受賞
- 2005年 高松宮殿下記念世界文化賞を受賞
- 2007年 英国王立建築家協会名誉会員となる
- 2008年 日本芸術院会員となる
- 1970年 ケープタウン大学建築学科客員教授
- 1972-73年 カリフォルニア大学建築学科講師
- 1978,87年 ハーバード大学建築学科客員講師
- 1981-83年 東京大学工学部建築学科非常勤講師
- 1983-84年 東京工業大学建築学科非常勤講師
- 2003-10年 東京藝術大学美術学部建築科客員教授



なぜ谷口吉生なのか

多くの人が認めることであるが、谷口吉生の建築作品の前に佇むと、心が洗われるような気持ちに包まれる。丸亀でも上野公園でもよい。建築の奥からアウラのようなものが湧きあがり、いつのまにかそれが全身全霊を覆いつくしてしまう。たとえば、広隆寺の弥勒菩薩の前に立ったような気持ちである。穏やかな表情の背後に絶対的ともいえる静寂が宿り、ある一瞬で固定された建築がそのまま不動の価値を生み出して揺るぎない安定感を人々に与えるのである。

このような建築は芸術作品と等価である。都市や環境を構成するおびたしい匿名の建築とは正反対に、ここでは建築のすべてに建築家の名前が刻印され、思索と観想の果てに生み出される作品の絶対的な価値が空間を支配する。機能主義の名のもとに多くの建築は日用品と変わらない代替可能な物品に置き換わり、即物的な原理が建築の世界を支配するようになった。その中で谷口吉生は例外的に芸術家の立場を貫いている、あるいはそうすることが自身の意にかなうことを知っている。むしろ芸術家というのは必ずしも前向きの意味だけではない。実際、逆説的な話であるが、近代日本に登場する我が国の伝統的な芸術家には俗物的な人物が少なくない。魯山人然り、中川一政然り。彼らは、^{ほとぼし} 迸り出る創造力とは裏腹に、不遜で厚かましい態度が鼻につき、しかも社会的常識を欠落させていた。一種の無頼的伝統であるが、それを是とする社会的風潮があったのも事実である。その中で、数寄屋の作法を一身に受け継ぎながらも、アメリカで教育を受け欧米人の振る舞いが自然に身についた谷口には、洗練に磨きをかけたとしてもそのような俗物性は微塵も見られない。つまりはスマートなのである。しかし、クリエイションに到る道筋となると、そう簡単なものではなく、見かけとは反対に面倒で消耗し尽くすようなプロセスがそれぞれの作品の背後に控えている。激しい葛藤の末にようやくひとつの解に到り、さらに実現の手順をめぐってクライアントと施工業者を相手に応酬を繰り返してきた。

もうずいぶん前のことであるが、谷口の口からこのような言葉を聞いた。「クライアントとの関係が大変でしてね、クライアントの要求にすべてイエスと言って、最後は全部裏切ることができる人もいる。でも私は、初めから駄目なものは駄目と言ってしまふから、最初から闘いなんですよ」。建築の設計プロセスは、さまざまな条件の中での選択と妥協の産物であるという見方がある。条件にかなうように、規模、プランニング、構造方式、材料の選択、仕様といったものを調整し、次から次に案を出してはひとつに絞り込んでいく。しかし、建築には資金を出すクライアントがいて、建築家はクライアントの意を汲んだ上で、しかるべき設計を行うものとされている。しかし、百年単位で持続する建築は、短期の経済性の法則だけで成立するものではない。一度できてしまったものは、すべての人に開かれ、共有されることになるのだ。それゆえ、建築を誰のために、何のために作るのかという問いは、谷口にとってのもっとも基本的な命題である。歴史的にみて、欧米社会では公共性という指標が確立している。美術館も図書館も広く公共に開かれた建築であり、それゆえに社会の普遍的価値としての公共性の意識が人々に共有され、良い意味でのファシリティ・マネジメントの概念があったとしても、社会的コンテキストあるいは美学的表現の面で普遍的価値を体現しなければならない。我が国の場合、不思議なことだが、むしろ1950年代から60年代までのモダニズム全盛期の方がその意識が強く、近年、コストパフォーマンスや施設管理の論理(仕分けの論理といった方が良いだろうか)が導入されることで、その論点が大ききずれてしまったことは残念である。谷口のような建築家にとってますます頭が痛くなる時代なのである。

風景の創造

谷口吉生は事務所を開設してから既に30年の建築歴を有している。齢72歳で、通常の企業経営の立場からいうと、優に引退、相談役であっておかしくないが、建築家=芸術家には定年はない。そして誰よりも意気軒昂なのである。一般的には、多くの建築作品を手掛けて円熟の極みに達したということになるが、彼にとってそのような表現は適当でない。過去を振り返ってみると、若手の優秀なスタッフを多く集めて、その統括の上ですぐ

れた作品をつくってきたモダニストの建築家たちが、70歳を迎える頃になると、突如として奇妙な方向に走り出すという例が少なくなかった。組織内の世代間の微妙な差異が出てしまうのである。谷口の師である丹下健三もポストモダニズムの到来から若干遅れてそのような陥穽にはまってしまった。しかし、頑ななまでに自身の直観と手の感触を拠り所とする谷口には、そのようなふれがまったくない。ジャーナリズムが流行だの時代の変わり目などを喧伝するのを横目で見ながら、変わらぬ道を歩き続けてきたといつてよい。

興味深いのは、世の中がポストモダニズム論議で喧しかった頃、谷口はその反対の方向に向かっていたことである。世の注目を集めた酒田の「土門拳記念館」[1983]で見せたのは、手前の水面や背後の山並みを十二分に活用し、平等院や桂離宮といった我が国の風景式の建築を現代に置き換えたような見事なまでの奥行きのある建築だった。つまらないロードサイドの店舗や住宅に蚕食されている地方の地域景観に対して、土地の力とは何であるかをこれほど明確に示した例はない。建築は風景とともにあり、その点を欠いてトータルな建築は成立しえない。このような確信が彼を捉えていたに違いない。実際、都市の中での風景の可能性に到るにはさほどの時間を要しなかった。丸亀の「(丸亀市)猪熊弦一郎現代美術館」[1991]を皮切りに、フレーミングの手法を用いて都市の風景を切り出すようになっていく。谷口吉生といえればある種のクリシェのごとくイメージされる、建築を四角く箱型にフレームする手法(「門構え」とも呼ばれる)は、この時から採用されている。

谷口は本来、幾何学の建築家である。ヨーロッパ的伝統において幾何学とは“かたち”を生み出す力であると同時に形而上学を胚胎するものでもあった。プラトンの思考の延長に図形と形態を位置づけ、中世の大聖堂の建築家たちもパラディオも、そしてル・コルビュジエもその幾何学を拠り所として建築の全体像を築き上げてきた。我が国ではその最右翼が安藤忠雄である。彼は、基準図形を介して幾何学を内在化させるル・コルビュジエやルイス・カーンの原理を直感的に見抜き、逆に幾何学を顕在化させて新たな方法を生み出した。谷口吉生も当初は生硬なまでの幾何学的構成にこだわっていた。建築学会賞を受賞し、彼の名が一躍有名になるきっかけとなった「資生堂アートハウス」[1978]がその代表といえるだろう。東海道線に沿った研究所の広々とした土地の中で円と正方形を屈託なく並べ、そのふたつのかたちの相互作用によって空間が生み出される。その後、「金沢市立図書館」[1978]や「秋田市立中央図書館」[1983]でその方法を進化させ、箱形の中に幾何学を抑え込むようになるのである。その時点で、彼はヨーロッパ的な建築家たちとは別の方向に進み始め、実際に彼らがなしえなかった新しい境地を切り拓いていく。ル・コルビュジエ的な文脈でいえば、黄金比を介して無限大に増殖していく幾何学に対して、谷口の幾何学は人体のスケールでフレームとして固定され、無限大に広がる自然を切り取る役割を果たすのである。回遊式庭園や小堀遠州的なフレーミング(たとえば大徳寺孤蓬庵忘筌)の手法が前面に出てくるわけである。門構えと総称される一連の箱型のフレームは、その具体的な表象といつてもよい。

谷口の一連の作品で目立つのは、すぐれた芸術家とのコラボレーションである。父・谷口吉郎以来の付き合いがあるイサム・ノグチを筆頭として、勅使河原宏やピーター・ウォーカーなど、ランドスケープに直接関わる作家も少なくない。建築の内外にこうした作家によるアートワークを布置することでひとつひとつの場所のメッセージを高め、土地の力を呼び起こしていく。建築と芸術作品、ランドスケープが呼応して絶妙な空間が生み出されていくわけだ。冒頭に谷口の建築は芸術作品と等価であると述べたが、建築家としての谷口の姿勢は本来きわめてモデストであった。美術館を設計することが多いこともあって、彼が心掛けているのは、彼が「ニューヨーク近代美術館(MoMA)」[2004]の設計にあたって述べたように「建築的な表現は可能な限り抑制して、作品と人が出会うための理想的な環境をつくること」である。人が歩き、壁にぶつかって曲がり、遠くを眺め、ふと足元に眼を移す。普段の人々の行動はこのようなさりげない動作の繰り返しであって、特にそれを意識しているわけではないが、公共空間の設計に際して人間の所作を徹底的に追求し、空間を精神性の極みにまで昇華する。今流に言うなら、人と空間のインターフェースであるが、アメリカで流行った行動心理学的な環境デザインではなく、ある種の現象学的な可能性にまで及ぶ意識と空間の相互作用に立ち至るのが、彼の空間設計における基本である。それこそが彼をしてミリ単位でのディテールに執着せしめる理由である。長年にわたって磨き上げた感性、感覚の確かさは、あるいは日本の粋と呼ばれるすぐれた芸術家たちを傍らに見て育った環境によるのかもしれないが、それを実際にクライアントに説得し実現に移す腕力(頑固さといつてもよい)は彼ならではの。

本物へのこだわり

良いものをつくるのであれば、建築のプロポーション、あるいはそれがまとうべき素材は徹底的に追求してしか



上—東京国立博物館法隆寺宝物館の黄色い
ライムストーン

下—豊田市美術館の薄緑色のスレート

[写真2点とも:北嶋俊治]

るべきものである。実際、谷口吉生の設計姿勢はその最たるものであるが、特に素材へのこだわりは群を抜いている。それもいわゆる伝統主義者のように重く古色のついた材料を追い求めるというのではなく、時代の機微を読み取ったデリケートな味わいなのだ。「(東京国立博物館)法隆寺宝物館」[1999]の外観を眺めてみるとよい。後ろに引いた宝物館本体の黄色がかった石材と正面のフレームをかたどる鈍い光沢を放つステンレスの対比がきわだっている。フレームを右にずらすことによって左右対称性を崩し、視線を周囲の景観に巧みに振っているが、このシーンをかたちづくる素材と色彩のコンビネーションは実に良く考え抜かれ、見る者の心を落ち着かせる。背景の緑、手前の青い水、そして黄色い建築のボリュームの前面を欠き取るシャープな銀枠。既に上野公園の風景として定着した情景であるが、ここに到るまでの建築家のこだわりは相当なものである。

谷口の素材へのこだわりを一言でいってしまえば、本物でなければならない、とする心である。文化遺産の概念で、本物であることを「オセンティシティ」という。代用品、あるいは造りかえられたものではないということである。ユネスコの世界遺産に登録された法隆寺は8世紀に遡るもともオセンティックな木造建築であり、その昔から建ち続けている建築である。その宝物を展示する法隆寺宝物館も、その意味で本物でなければならない。この点は特に発注側の国立博物館が定めた内容ではないが、設計者の谷口は古き良き日本を知る身として、それを裏切るような素材の使い方を徹底して斥けるよう努めたのである。ここで用いられた材料といえばドイツ産の黄色いライムストーン(石灰岩)である。主材料の打ち放しコンクリートとファサードのステンレスに対し、抑制がとれつつも周囲なじむ色調ということでこの材料が選ばれた。石灰岩はヨーロッパでは普通に用いられているが、逆に石の文化がない日本ではその取り合わせが難しい。フレーミングを構成上のライトモチーフとした丸亀以降の美術館では、柔らかな色調をもつ石灰岩が多く用いられている。フレームを構成するアルミあるいはステンレスに対比する意味合いがあり、都市であれ自然であれ、周囲の景観との取り合わせがよい。「豊田市美術館」[1995]ではアメリカ・バーモント州産の薄緑色のスレートが選ばれ、雑然とした街並みの中できりりと引き締まった美術館の相貌を浮き上がらせている。法隆寺宝物館では、都心ではありながらも緑豊かな環境ということで、逆の効果を狙ったものである。

石へのこだわりは既に土門拳記念館の頃からはっきりと何うことができる。イサム・ノグチや勅使河原宏といった彫刻家の素材に合わせるかのごとく、幾何学的なフォルムの建築を花崗岩で覆い、周囲の広々とした景観の中でグレーにくすんだ重厚なたたずまいを見せている。ここで用いられた風景を欠き取る手法は、厚いコンクリートの構造柱が基本としてフレームをつくるので、面を切り取ったという印象が強く、その後、登場するメタリックで薄いフレーム(門構え)とは性格を大きく違えている。そこに谷口が世界の各地を訪れて石の研究を重ね、自身の思い通りに材料を配置する知恵と技を獲得していったプロセスを暗に見ることができる。

ガラスも彼にとっては譲ることのできない素材である。普通、眼にするガラスは断面が緑がかったもので、実際の色よりも少し色調が落ちる。美術館で本物の色を追求する谷口にとってこの点が引っかけ、メーカーに透明度の高いガラスを要求する。ガラス内の鉄分を落とした高透過ガラスで、日本のメーカーではその生産が不可能で、いきおい海外メーカーのものに頼らざるをえない。葛西の「(東京都葛西)臨海水族園」[1989]では水槽のガラスでそのようなスペックを要求し、アメリカのメーカーに行きあつたが、その当時はその種のガラスの輸入が日米構造協議の対象になって、結局は果たせなかったというエピソードがある。

20世紀、特に20世紀後半においては、伝統的な材料に対する代替品が技術開発によって可能になり、合板や集成材、プラスチック製品など、安価で使い勝手の良い製品が続々と登場し、今では街並みもそのような材料で覆い尽くされているといっても過言ではない。名ある建築家たちもコストの面からそのような材料を多く使っているようだ。しかし、谷口は絶対にその点で妥協しない。建築は本物でなければならない。技術は勿論大きなウエイトを占めるが、それ以上に建築を建築たらしめる心が重要なのである。あるいは姿勢といってもよい。1980年代から90年代にかけ、日本中がバブルの嵐の中にあり、ポストモダン論が一世を風靡した時代に、谷口吉生はまったく異なった道を選び、その軌跡は今日に到るまで変わっていないのである。

みやけ・りいち—1948年生まれ。1972年、東京大学工学部建築学科卒業。1975年、フランス政府給費留学生として渡仏。1979年、エコール・デ・ポザール卒業。芝浦工業大学、リエージュ大学、慶應義塾大学、パリ国立工芸院を経て、2010年から藤女子大学教授。建築史、遺産学、地域計画、デザイン理論を専攻。グローバルな視点で近世・近代の都市と建築を再考し、都市文化の生成と移転について考察を深める。主な著書:『文化資源とガバナンス(文化をつむぎ、文化をつくる1)』[監著、鹿島出版会/2004]、『近代建築遺産の継承(文化をつむぎ、文化をつくる2)』[同/2004]、『ナルハチの都』[ランダムハウス講談社/2009]、『パリのグランド・デザイン』[中央公論新社/2010]、『秋葉原は今』[芸術新聞社/2010]など。

背景との関連から 建築を考える。

谷口吉生 × 古谷誠章

Yoshio Taniguchi | 建築家 | ゲスト × Nobuaki Furuya | 建築家 | 聞き手

父の陰謀

古谷 | 谷口さんが建築家になられた理由は、ご存じの方も多いとは思いますが、今日はあえてもう一度お話をいただけますか? 清家(清)先生のお話…。

谷口 | つい先日慶應大学での講演の時にも話したところですが、私が建築家になったのは、清家先生のお話がひとつのきっかけでした。ただし、それには続きがありましてね…、40年ぐら以後になって“父の陰謀だったらしい”ことが分かりました(笑)。

簡略に申し上げますと、当時、清家先生は東工大で父の研究室の助教授であったと思います。私が慶應大学の機械工学科の卒業を目前にして、エンジニアとしての就職も内定していた時期のある夜です。家に帰ったら、清家先生がアメリカの研究旅行から帰ったご報告にいらして、父と楽しそうに何か話をしていました。私も呼ばれて一緒にお聞きしました。建築を学ぶにはアメリカがいかに素晴らしい環境にあるかを、清家先生は、熱心に父に説明されていました。そして父が中座した時に「いやあアメリカは良かったよ。吉生さんも建築をやったらどうだ、お父さんはまだまだお元気なのだから…」とおっしゃるわけです。結局、その時の話が印象に残って、私は、アメリカに留学してハーバードの大学院大学で建築を学ぶ道を選びました。その後、何十年かたって、父ももうなくなってから、どこかで清家先生とお会いした時に「先生、僕がどうして建築家になったか分かっているじゃないですか? ああの時のことが縁ですよ」とお話をしたんです。「おかげさまで幸せで、楽しい人生を送ることができてうれしいです。本当にありがとうございます」と申し上げたら、「いやあ、あれは親父さんが言えと言ったんだよ」というわけです。「え、本当ですか!」…、その後、3回くらい同じことをお聞きしたと思いますが、いつも笑いな

ら「本当よ。私は東工大の谷口研の助教授だったから、先生から息子を建築家にしてくれと言われれば、そうせざるを得ないよ」と話されるんです。ただ、清家先生は独特のユーモアがある方だから、どこまでが本当か分からない。

古谷 | ユーモラスな方ですね。

谷口 | ええ、ただ考えてみると、その話は本当だったんじゃないかと思います。ひょっとしたら、うちの父が途中で立って隣の部屋にいったのも芝居だったかな…と今思ったりしてね。

古谷 | 仕組みされた(笑)。

谷口 | 父は私をしかる時も、母を通してしかったような性格でしたから、私を建築家にする話も、清家先生にお願いして言わせたかなとも思います。

古谷 | 今、伺っていると、絶対にそれは筋書きどおりになっていたのかもしれないね。やっぱり、余程、建築家になってほしいと思われたんでしょうね、お父さまは。

谷口 | そうですね。直接、私には「建築家になれ」と父は一度も言いませんでしたが、現場にはよく連れて行かれましたから。

古谷 | お子さまだった頃には、ご家庭の中ではどんな感じだったのですか?

谷口 | 父は、若い時から建築家として成功していたほうでしたから、母はいつも私の前で父を褒めていたわけです。子どもの時から「あなたも父のようにならなきゃダメだ」と言われているような気がして、無言のプレッシャーになっていたんでしょうね。非常に期待をされていたので悩んだ時期もありました。

古谷 | 厳しい批評眼で育てられたわけですね。お母さまが厳しかったということですが、お父さまも厳しかったんですか。

谷口 | いや、両親ともそれほど厳しくはなかったですが、父は、私に言いたいことはみんな母を経由して言

谷口さんは最初、
大学は建築じゃないところ
にいかれますよね。建築に
いこうとは考えられなかつ
たんですか？——古谷



わせていたようです。私の前では父と母がいつもお互いに「あなた言いなさい、さっきまで言っていたでしょう」「うん、まあ」とか言っていて、父は何にも言わなかったけど、「何か言いたいことがあるんだらうな」などと思っていました。

古谷 | 後でお母さまから言われるわけですね、いわゆる作法とか、そういうすべてですか。

谷口 | 親が子どもに言う一般的なことであったと思います。それから、私は、子どもの頃にひどい小児ぜんそく、小学校は半分くらいしか行けなかったんです。ちょっとした風邪などですぐにぜんそくになり、1ヵ月、2ヵ月と非常に苦しい思いをしましたので、内向的になるというか、神経質な子どもになる。そんなこともありました。

古谷 | 谷口さんは最初、大学は建築じゃないところにかかれますよね。建築にいこうとは考えられなかったんですか？

谷口 | 父が建築家で、母方の祖父も建築家で成功していましたから、同じところで競り合っても勝ち目がないと思います、違うところにいこうと考えたのですかね。でも、小学校の頃から絵とか工作は好きでしたから、やっぱり理科系にいった方がいいと思っていました。学校が初めは学芸大の付属で、いわゆる進学校でした。ただ周りに慶應に行っている子どもが多かったんです。当時、子どもの中では野球が唯一の遊びで、最大のイベントは、早慶戦なわけですよ。

古谷 | なるほど。

谷口 | 皆が早慶戦に行くのがうらやましくてね、そういうことがあって慶應に入りたいと思ひ、最終的には慶應の機械工学科を卒業しました。ですから設計も製図も機械から始めたわけです。

ハーバード留学時代に学んだこと

古谷 | 結局、ハーバードで建築を学ばれたわけですが、ハーバードはどなたかのお勧めがあったとか？

谷口 | 先ほどお話ししたように、清家先生のお話が最初のきっかけでした。この留学でのさまざまな体験が、その後の私に、かなり大きな影響を与えたと思います。例えば、細かいことが気になる性格とか、何でもすべて自分自身でしないと気がすまないとかは、たぶん留学時代の影響です。私が留学した当時のアメリカは、学生によっては、兵役のための訓練もありました。そしてハーバードの学生は、みんな非常に優秀な学生ばかりでした。外交官を目指していたアメリカ人のルームメイトからは、ベッドメイキングから食事のルールまで教わりました。何から何まできちんとならぬと怒られました。彼は、本当に親切な人で、今でも当時のことを思

い出して感謝しています。

古谷 | 何かにお書きになっていましたけど、アメリカの都市を見たら、まるで日本と違って、ずいぶん眩目されたというか、目を開かれたとおっしゃっていました。どういうお気持ちだったんですか。

谷口 | 私は、戦後の子どもの頃、“スーパーマン”や“ブロンディ”というようなアメリカ漫画を通して、アメリカに対する最初の憧れのようなものを持った世代ですが、初めて見るアメリカの都市は、まさにその憧れを具体化したような場所でした。そしてアメリカを見て回り、楽しめたかったのですが、日本での大学生活とは異なり、当時のアメリカの教育は厳しく、ほとんど旅行するような機会もありませんでした。最初、日本から行って英語もあまりできないのに、試験の前に「本を20冊読め」なんて言われる。とにかく厳しく、勉強ばかりの生活でした。入学した時は、30人ほどのクラスでしたが、その中で同時に卒業できたのは、たしか14人でした。かなりのプレッシャーで、今でも時々夢に見て、うなされることがあります。しかし振り返ってみると、最高の体験をしました。建築史は、『空間・時間・建築』の名著を書いたジークフリート・ギーティオンが先生でした。また、構造設計は、特に建築デザイナーのための講義というのを2年間学んだのが、現在でも非常に役立っています。今の留学生みたいに休みごとに帰って来るとか、インターネットで両親と話せる…というような時代ではなく、完全に島流しのような状態でした。1年に1回くらい、両親と電話で話す時も、雑音が入って、ほとんど聞こえない時代でした。

古谷 | 国際電話はね。

谷口 | そういう時代でしたが、逆にそのことが良かったかもしれません。“外国”という遠い国に留学するという、悲壮感のようなものもありましたから。

帰国後、丹下研究室に…

古谷 | 谷口さんがアメリカから帰って来られたのは1964年ですね。東京オリンピックの年に帰って来られたということは、行かれたのはオリンピックの前ですね。

谷口 | 帰って来たのは、東京オリンピックが終わった年の年末です。1960年に行って、約5年間一度も帰国しませんでした。

古谷 | 「資生堂アートハウス」[1978]の時に書かれたものの中にあっただけですが、アメリカではきちんとまちがあって、郊外があって田舎になっていく…、そういうはっきりした構造があるんだけど、日本に帰ってきてみると、特に商業地などは混乱の極みで、全く都市の様相が違ってたと書いてありました。

谷口 | 都市を構成する建築の種類が違い、建築の壁面が外と内という空間をはっきり分けていますし、都市自体もゾーニングがはっきりしています。住宅地は住宅地らしく、工業地区は工場だけで構成されている。そういうアメリカ的な空間にだいぶ影響されました。

古谷 | でもちょうどオリンピックの年を挟んでいますので、行かれる前と、帰って来られてからは、東京はいろいろと変わっていたんじゃないですか？ 大きな道路が通っていたり…。

谷口 | 私が一番驚いたのは、やっぱり都市のスケールの違いでした。羽田に帰って来た時、完成したばかりの首都高に乗ったんですが、それがどう見ても高速道路には見えない、狭くて…。

古谷 | 幅が(笑)？

谷口 | アメリカとはスケール感があまりにも違うので驚きました。5年後に帰国して、最初に見た首都高は、「これは高速道路じゃない」と思いました。道路全体がハイウェイのランプ部分のような感じでした。

古谷 | 出口みたい…、なるほど。まちの中の様子も変わっていたし、もちろん丹下(健三)先生のオリンピックの「(国立屋内総合)競技場」も出来ていた。そういうのはどうご覧になっていました？

谷口 | オリンピックのすぐ後に帰国したのですが、青山通りなど拠点的に変わりましたが、大きく変わっていたのは、私が原宿にあった丹下先生の事務所に勤め始めた頃からです。私は、ハーバードを卒業した後、ボストンの建築事務所働き、日本に帰ることになった時、アメリカで丹下先生にお会いしました。そのようなことが縁で帰って来たら、東大の都市工学科の丹下研究室に通い、その後、丹下先生の事務所に入りました。その場所がちょうど、明治通りと表参道の交差点のところでした。

古谷 | 今はラフォーレになったところですよ。

谷口 | そう、そのビルですね。あの一角はオリンピック以後、非常に変わりました。私はいつも真夜中まで事務所で働いていました。今でもあるか分かりませんが、昔は角に交番がありました。

古谷 | ええ、ありました、ありました。

谷口 | その交番のお巡りさんに補導されそうになったことがあります。

古谷 | あまり毎日、夜遅く前を通るから…。

谷口 | お巡りさんに呼び止められて、「君はいつもこの辺で夜中に見かけるけど、何をしているんだ。親は知っているのか」って言われてね(笑)。「すみません。私はあの事務所働いているんです」というと、「あのビルの上の方は、いつも電気がついていて一体何をしているのか」って聞かれましたね。

古谷 | そうですね、それは傑作ですね。私の大学時代も、丹下先生の事務所はあそこであって、実は、僕はアルバイトに行ったことがあります。アルジェの大きな空港のプランを描いていました。1974年か5年の頃だったと思います。大きなビームコンパスでインキングする仕事でした。

谷口 | 私より後ですね。65年から9年間いましたから。

古谷 | ちょうど入れ替わりですね。僕はただの一介のアルバイトだから、所員の偉い方には会うことはなくて、同じアルバイトの中では、一番ベテランだったのが北川原(温)さんです。北川原さんの指導のもとに僕たちアルバイトがいたんです。

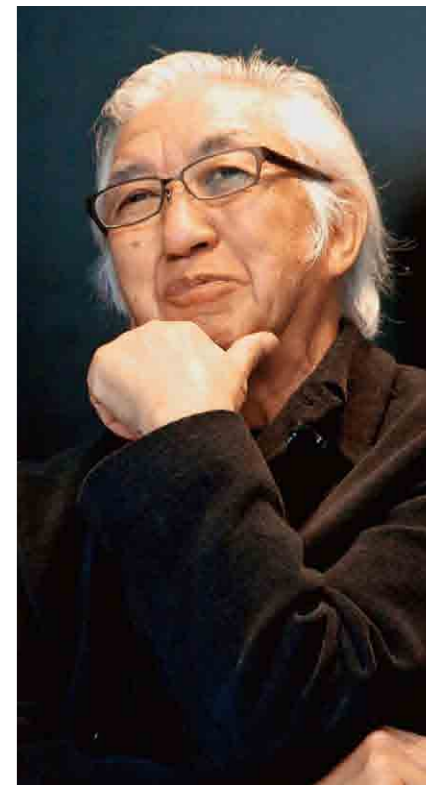
谷口 | そうですね。

古谷 | 僕自身は代々木のオリンピックの競技場を見て、建築をやりたいと思ったぐらいでしたから、丹下先生には憧れてもいました。だけど目の前で描かされていたものは、アラビアのとんでもなく大きなプロジェクトで、スケール感も全然分からないようなものでした。でも、事務所に行くのはとても楽しかったですし、面白かった。ところで、谷口さんは丹下事務所時代にはどんな仕事を担当されたんですか。

谷口 | 私は、丹下先生に非常によくしていただきました。当時、先生が最初に外国での仕事を始められた時で、私は、留学から帰ってきたばかりでしたから、海外のことをよく知っていたため、外国のプロジェクトでお役に立てたこともありました。磯崎新さんと渡辺定夫さんと一緒にスコピエのコンペにも参加しました。海外に丹下先生と一緒する時は、先生の秘書役みたいな仕事もさせていただきました。今、考えてみると、当時の経験も、その後の私に本当に役立ちました。若い時には、いろいろな人から建築を教えていただきました。もちろん私は建築家の家に生まれましたから、父から基本的なことは学んでいましたけど、設計にかかわる実務的なことは、丹下先生や丹下研と丹下事務所で諸先輩から習ったことが一番大きいですね。

古谷 | 70年までは、丹下先生は万博があったし、国内でもいろんなプロジェクトもやっていらっしゃいましたが、ちょうど70年ぐらいを境に、外国の、特にサウジアラビアとかアルジェに大きく進出された時期ですよ。ですから70年から谷口さんがお辞めになる74年頃は、そういうものが始まった頃だったから、小さなものではなくて、大きな大きな計画が多かったですよね。

谷口 | 最終的には実現しなかったのですが、例えば、サンフランシスコの計画とか…、今、横(文彦)さんが設計された建物があるところ。あの辺の一角を開発する計画でした。また当時、ニューヨークでオリンピックが開かれる可能性があったものから、フラッシン



父が建築家で、母方の祖父も建築家で成功してましたから、
同じところで競り合っても……谷口

グ・メドウズという万博の跡地に、スポーツセンターの設計を、マルセル・ブロイヤーとかローレンス・ハルプリンたちと一緒に参加したり、ポーロニャとかトリエステの計画のために、イタリアにも出張したりしました。初期の段階に担当したミネアポリスの美術館は実現しています。私は、中近東には行かなかったんですけど、中近東における計画のプログラムづくりなどにも参加しました。サウジアラビア王宮計画の時は、最初の基本構想案をつくって、丹下先生にお見せしたのが印象に残っています。

古谷 | 僕の同級生が丹下事務所にいたことがあって、ずっと大きな規模の計画をやっていたんですね。それで彼が独立した時に、それまではパッと描くと長さが5kmぐらいの線を描いていたのが、独立したら住宅をやらなきゃならない。最初はとにかく、それに適応できなくて悩んでいました。谷口さんも独立されて、それ

まで大規模なプロジェクトをやっておられたから、何かギャップのようなものはありましたか。

谷口 | 私の場合はあまりなかったですね。丹下先生のところでは、設計の図面を描くということよりも、むしろ建築に対する基本的な考え方、ノンスケールの段階のことに主に参加しましたから…。例えば、発想の段階では、住宅も都市的な考え方をすれば、居間は広場で、廊下は道です。都市でも住宅でも同じように、公共の部分とプライベートの部分がある。動線の問題や機能配分なども、すべて都市のアナロジーとして住宅も考えられますから。

倉庫が転じてアートハウスに…

古谷 | ほぼ9年間、丹下先生のところにいらして、そして独立されるわけですよね。独立後にみんなが注目し

た一番最初は、やっぱり資生堂アートハウスになると思うんですが、あれは事務所をつくってから5年目ぐらいに完成したのですか？

谷口 | そうですね。

古谷 | 独立された最初の頃から取りかかっていたらいいんじゃないか、やろうよ」という話になって、たしか「アートハウス」という名前も今泉先生がお付けに

なりました。資生堂の方々も、初めは何でこんなものが出来たか分からなかったんですが、いろいろとやっているうちに、「これは上から見ると資生堂の“S”に見える…」と言われたので、「そうです、資生堂の“S”です」と言ったら、「じゃあこれでいこう」ということになった。実は私は、“S”という字に見えることに気づいていなかったのですが…。

古谷 | そうですか。これもまた東京オリンピックと関係あるんですが、東京オリンピックの時に開業したのが新幹線で、日本が東京オリンピックから劇的に変わって

って、1970年を境にどんどん成長するわけですが、その新幹線のすぐ横に建ったんですね。やっぱり新幹線のことは相当、意識されましたでしょうか？

谷口 | なるべく新幹線を意識して、建築的な形態ではなく、彫刻的な形態にしようという意識がありました。建築的な細かいエレメントは、どうせ新幹線から見え

なりました。資生堂の方々も、初めは何でこんなものが出来たか分からなかったんですが、いろいろとやっているうちに、「これは上から見ると資生堂の“S”に見える…」と言われたので、「そうです、資生堂の“S”です」と言ったら、「じゃあこれでいこう」ということになった。実は私は、“S”という字に見えることに気づいていなかったのですが…。

古谷 | そうですか。これもまた東京オリンピックと関係あるんですが、東京オリンピックの時に開業したのが新幹線で、日本が東京オリンピックから劇的に変わって

って、1970年を境にどんどん成長するわけですが、その新幹線のすぐ横に建ったんですね。やっぱり新幹線のことは相当、意識されましたでしょうか？

谷口 | なるべく新幹線を意識して、建築的な形態ではなく、彫刻的な形態にしようという意識がありました。建築的な細かいエレメントは、どうせ新幹線から見え

著作権所有者の都合により
掲出できません

資生堂アートハウス
所在地:静岡県掛川市下俣751-1
設計:計画・設計工房
敷地面積:186,957.75m²
建築面積:1,261.63m²
延床面積:1,416.89m²
規模:地上2階
構造:S造、一部RC造
工期:1977.11-1978.11
-
西面全景[写真:新建築社写真部]

[1] 元MoMAのチーフキュレーター



ニューヨーク近代美術館
[写真:Timothy Hursley]

環境と一体になっている建築だと感じまして感銘を受けたんです。あの池は人工的な池なんですよね——古谷

土門拳記念館を見て、

ませんからね。スピード感に対応するイメージと、一瞬でも残像が残るような形がいいと思いました。

古谷 | 当時の文章に、「新幹線からは、ただ銀色の一闪である」と書かれていて、とても印象的な文章でした。今でもアートハウスを見ると、それを思い出します。あの作品は完成が1978年ですね。僕が大学に行き始めたのが74年ぐらいからなんですけど、その頃、モダンからポストモダンになりかけていたんですが、谷口さんの文章を読むと、当時、アメリカではそれに反対する考え方もあって、このアートハウス自体も、「反ポストモダンのものである」と書かれているんですが、当時の意識としてはそうだったんでしょうか？

谷口 | 当時は、ポストモダンが流行でしたが、なるべく皆がやらないようなことをやりたかったんです。

古谷 | あまのじゃくということですか。

谷口 | そう、あまのじゃく。ポストモダンの時代だったから、なるべくモダンにしようと思いました。最近では、建築は刺激的な形が流行で、窓の形が一つひとつ違って見えるのや、床や壁も曲がっているのがあり、また、全体が透けて見える建築なども多いでしょう。だけど私の建築は直線と直角だけで、それほど透明でもないから、流行遅れに見えるんです。ニューヨークの「MoMA」(ニューヨーク近代美術館)[2004]を設計した時にも、テレンス・ライリーさん^[1]がある時、僕の横に来て「古くさいというようなことを書いている人がいるけど、僕はあなたの建築が一番革新的だと思う。なぜかという直線しかないから」と言うんです。そういえばそうだなと…(笑)。

古谷 | 今どき直線しかないような(笑)。

谷口 | そう、「直線だけしか使わないとは、大した度胸だ」と…、褒められたりしました。

古谷 | 面白いですね。じゃあみんなが四角くなったら、クニャクニャのものをやるかという、でも、やられそうにないですね。

谷口 | 皆があまりやらない設計をすると、良いこともあります。MoMAのコンペの時も、敷地の条件と要求された機能への対応を徹底的に考え、形の表現は意図的に抑制しました。私の建築だけが違って見えたと思います。

古谷 | 建築家は基本的に人と違うからこそ、仕事を頼まれるわけですからね。

谷口 | 今から12年くらい前に設計した「京都の国立博物館」(京都国立博物館平常展示館)も現在、やっと工事が始まったんです。私の建築は、形も単純で普通の表現ですから、あまり古くならないんです。それで良かったと思っています。いろいろな建築の形態がありますが、あまり刺激的なものは、傾向が変わると宴の

後みたいな空しい姿になるものもあるし、美しく残っていくものもある。難しいですよね。最近の建築のスタイルというのは、いろんな意味で革新的だと思います。コンピュータの応用で、どんな形でも構造的な解析がすぐできるわけでしょう。

古谷 | そうですね。谷口さんはご自身のお仕事でコンピュータを積極的に使われた最初は、どのプロジェクトですか。

谷口 | 私は、今でも建築の設計には使いません。コンピュータは製図のための道具です。デジタルというのは、どうも部分の精度だけ上がって、全体が徐々に見えてこないから、設計の一番大事な発想するところに、私は使えないと思います。それからCADによる設計で一番まずいのは、デザインは少しも良くないのに、図面上ではすべてがうまく納まっているように見えることですね。その辺が問題です。最近、コンピュータで設計したことがすぐ分かる、全然、手の跡が見えてこない、深みのない建築がよくあります。建築の形というのは設計したメディア、媒体によっても決まりますからね。例えば、粘土の模型が流行った時は、粘土で作ったような建築が多くなるし、バルサの木の模型になるとバルサっぽい建築になる。建築も、(マーシャル・)マクルーハンが言っていたように、メディアによって決まってしまうこともあります。

古谷 | メディア論のマクルーハンですね。でも今は、図面は所員の方はコンピュータで描かれていますよね。谷口さんはスケッチを手で描かれて、それを所員の方がコンピュータで描いて、それはそのままデータでというか、部品をつくり出したりするような、そういうことも、もうなさっていますか。

谷口 | 施工図のデータから部品をつくるようなことはしていませんね。

古谷 | 例えばアメリカ教育の話をしていまして、2009年7月に、東大でUCLAとアメリカの有力大学、それと日本の大学の先生たちが集まってシンポジウムをやったんです。その時に、今のアメリカの各大学のコンピュータによるデザインは、何かハリウッドみたいになってきて、要するに、見たこともない形を生み出すことに、ものすごく情熱を注いでいる感じなんです。僕は若干、違和感を覚えているんですが、とにかく建築がどうあるべきかということ以上に、「どんな形がつかれるか」にすごく力が入っている感じがします。そして「日本は遅れている」と言われました。確かに日本の大学は共通してコンピュータ、特にCGによる表現を積極的には教えていないんですが、そこまで全員が一辺倒になっていない日本は、ちゃんと考えれば価値が出てくるかなという感じがしました。先ほどのあまのじゃく精神じゃあり

ませんけど(笑)。世界中の大学でグニャグニャしたものはいっぱい学生がつくり出して、先生たちも一生懸命教えている。

谷口 | 学生は、新しいものがあると、目移りしやすいからしょうがないですが、コンピュータによる過度な形態表現の傾向は、考えてみる必要があると思います。日本の評論家は、建築の傾向に対して、はっきりものを言わないことにも問題がありますよね。好みの建築や建築家を褒めるだけで、批評することをあまりしない。アメリカの場合は、評論家は、建築の傾向に対して、それぞれが対立する意見を持って、非常に先鋭的に衝突するわけです。その辺が、もう少し日本にもあったら面白いと思います。

古谷 | 逆の意味で日本を反省すると、一生懸命、鉛筆のドローイングを、あたかも素振りのように先に教える。それを一応マスターしてからコンピュータを使うべきだと…。一見、それは道理にかなっているような気がするんですが、実は素振りをやっているうちに学生は飽きちゃうんですね。今、ドイツやスイスでやられている方法は、コンピュータで切ったり貼ったりしながらデザインして、デザインが面白いことを先に覚える。そういう楽しみを先に理解する方がいいという人もいますね。素振りを強制していて、みんながやめていっちゃうよりは…。

谷口 | どちらにしても、現在のコンピュータによる形のデザインの傾向は一過性ではないですかね。建築における形というものを学生が否定していたのは、そんなに昔のことじゃないです。私が1980年代にハーバードで教えていた頃と思いますが、眼で見える形などは重要ではなく、見えてこない環境みたいなことほど重要である…などということで、建築の設計自体に、学生が興味を示さなかった時代がありました。

古谷 | 確かに過渡的なものかもしれないですね。

谷口 | ただ問題は、建築自体は一過性じゃないということです。建築の傾向は一過性でも、建てたら50年、100年と存在し続けるわけですから。日常的なレベルで言えば、自分が設計した建築に、5年後、10年後に自分自身が耐えられるか。

古谷 | 谷口さんのそういう確固たる姿勢というか、あまり周りに左右されない考え方は、一体どこからきたんでしょうか。

谷口 | 私はいろんなことに、すごくこだわる人間なんです。性格的なものだと思いますが、デザインだけでなく、機能性や耐久性にも可能な限りこだわります。建築は1回きりですから、いつも慎重にならざるを得ません。ですから多くのプロジェクトは設計できない。あんまりこだわると、建築自体も緊張して見えてきます。誰かが、私の建築は「肩が凝って嫌だ」と言っていました。

古谷 | 緊張感がありすぎる(笑)。居ずまいをきちんとしないと、谷口さんの建築には、入っていけない雰囲気があるところも、ありますよね。

環境と一体になった土門拳記念館

古谷 | 僕は資生堂アートハウスは、学生時代に雑誌で見て知っていたんですが、実物を見に行ったのは「土門拳記念館」[1983]が最初なんです。あれはたまたま、僕の同級生が谷口事務所にいて土門拳記念館を担当していたこともあって、竣工後、割合すぐに見に行ったんです。当時は、若かったから思いつきもしませんでしたけど、今思い出してみると、いつもおっちゃんのような、長持ちする、それが本当にそのまま50年ずっとあってもいいような、あるいは、むしろ周りの環境なんかは50年たったら、さぞや良くなるんじゃないかというような、そういう建築だったと思いますね。

谷口 | 今も改修工事などを行う時は、必ず連絡があるので、お手伝いをしています。ですから昔に設計した建築には、よく行きます。実際は大変ですけど、建築を大事にして下さっているの、私にとっては、本当にうれしいことです。

古谷 | いまだに…ですか？

谷口 | そうです。アートハウスも、土門拳記念館も、「(東京都)葛西臨海水族園」[1989]も、今もメンテナンス工事に参加しています。地味な仕事かもしれませんが、以前に設計した建築に、時々出会うことは幸せです。おかげさまで、今年、アートハウスも土門拳記念館もJIA25年賞を頂きました。光栄なことですよ。

古谷 | まさにそれにふさわしいですね。土門拳記念館を見て、僕は彫刻的というよりは、もうちょっと風景と一体となっているというか、環境と一体となっている、そういう建築だと感じまして感銘を受けたんです。あの池は人工的な池なんですか。それとも工事と一緒につくっていかれた？

谷口 | 土門拳記念館の時は、敷地に池は全くなかったんです。

古谷 | 最初は池が存在しない時にご覧になっているわけですか？

谷口 | ええ。公園に池をつくる計画はあったようですが、積極的に建築と池を絡めようと思ったのは私です。以前は敷地全体が水田だったんです。

古谷 | 田んぼだった。

谷口 | ウェルポンプといって、建物が建つ周りにパイプを埋め込みます。ポンプで水を吸い上げると中はカラカラに乾燥します。建て終わってポンプを切ると、建築

敷地に池は全くなかったんです。積極的に建築と池を絡めようと思ったのは私です——谷口

上——東京都葛西臨海水族園
下——葛西臨海公園展望広場レストハウス
[写真2点とも:北嶋俊治]



の周辺に池が現れます。

古谷 | そうですね。池がもともとあってそれに合わせてというよりも、頭の中では建築の空間のイメージと、それが池になるイメージと一緒に考えておつくりになったわけですね。だから余計、一体感があるんでしょうね。あれはどこまでが建築で、どこからがランドスケープかが区別できませんね。

谷口 | 防水の問題など、なかなか技術的に難しい建築なんですけど、でも工事中には水はありませんでした。

古谷 | それは、想像どおりになったんでしょうか。

谷口 | あの池は田んぼの水なので、水位が変化するんです。田んぼに水が入る6月頃、池にもいっぱい水が入り、一番きれいに見えます。

古谷 | そうですね。変化するわけですね。アートハウスの時にも谷口さんは書かれているんですけど、対比的なもののデザイン、対比的な形とおっしゃっていて、土

門拳記念館では「展示空間があって写真が飾られていて、それがいわば静のものだとすると、そこを動き回る観客の視線の動きが動のようなものである。建築はできるだけ意匠を消して、作品と自然を引き立たせるようにする」というようなことをお書きになっているんですけど、最初は形で対比している。確かにアートハウスはまさに対比的な形ですけど、土門拳記念館になると、対比するものが少し変化したように思うんです。それは意識してお考えになったことでしょうか。

谷口 | 形は異なりますが、内向きと外向きの対比する空間のシークエンスによって構成されている点は同じです。視覚の変化を、映画のシーンを構成するように、動線に沿って展開していく方法は、やはり都市との関連から建築を習ったことに元があるような気がします。私が建築を学び始めた1960年代は、特にアメリカは、都市というものへの憧れが頂点を迎えた時代でし

た。日本では、ちょうど丹下先生が「東京計画(1960)」を発表された頃です。あらゆるものが車を中心に考えられていて、車は都市生活の最高の道具でした。そのような時代に、建築を常に都市のエレメントとして捉える考え方で建築を習いました。その後、公害問題が現れると、都市は次第に悪者の側になっていきますが、私の中には都市や車がスターだった頃の残像があるせいか、当時の考え方が身についているようです。子ども時代にスポーツを始めると、それが自然に身についてしまうような、そんな感じですよ。

古谷 | 作法みたいなのですね。

谷口 | そうですね。空間を動線に沿って展開するシークエンスとして捉える方法は、作法のようなものと言えます。都市時代のアメリカで体験したことと、日本に帰ってから丹下先生のもとで、東大の都市工学科で学んだ都市と建築の関連など、私のデザインの傾向に影響

していると思いますね。建築の形態よりも、空間をつなげて、目指す環境や雰囲気全体としてつくっていく…、そこに興味があるんです。土門拳記念館の設計は、建築の外側にある公園を巡る人の動線と、美術館の来館者の動線を立体的に交差させ、地中に埋まる展示室の空間と水に浮かぶラウンジの空間を動線でつなげたりしています。現在、設計している「片山津の温泉」(加賀市総湯及び親水広場)の計画では、温泉に入りに来る市民の動線と、そぞろ歩きする観光客の動線を交差させ、市民と観光客とが交流する場をつくり、まちの活性化を図る方針です。金沢市に設計している「鈴木大拙館」では、哲学者の記念館ですからあまり展示物がありません。ですから動線に沿って移動する時に、見え隠れする空間のシークエンスによって、大拙の世界を展開することを意図しています。形は違いますが、考え方は皆、同じなんです。古谷さんとお話し



土門拳記念館

所在地:山形県酒田市飯森山2-13
 設計:谷口建築設計研究所
 敷地面積:149,000.00m²
 建築面積:1,762.93m²
 延床面積:1,754.23m²
 規模:地上2階
 構造:RC造、一部SRC造
 工期:1982.5-1983.7
 -
 北面全景[写真:彰国社写真部]

[2] 『建築を見る—谷口吉生「丸亀市猪熊弦一郎現代美術館・図書館」』古谷誠章編著〔彰国社/2001〕

ていて気がつきましたが、今でも30年前と同じことをやっているんですよ(笑)。

丸亀市猪熊弦一郎現代美術館

古谷 | 都市との関連で…というのが、そのまま形になったというか、本当に現実的になったのが、僕が大好きな「丸亀の猪熊弦一郎美術館」(丸亀市猪熊弦一郎現代美術館)[1991]ですね。

谷口 | そうですね。丸亀は非常に単純で、考え方はひとつですね。考え方はひとつだけ、プロジェクトによって違う建築に見えると思います。それは、私の建築のもう一つの特徴である、“建築の形を単体としてではなく背景との関係から考える”こと、すなわち“敷地との関係をそのまま表現する”ためです。当たり前のことかもしれませんが、敷地が違うから建築の表現も異なるわけです。丸亀の場合、美術館の敷地としては、非常に特徴ある場所で駅前でした。駅前広場との関係がこの計画の特徴でしたから、単純にそのことが形になって表れています。

古谷 | 今伺って、なおさらそう思いましたけど、都市との関連で建築を学んできたことは、とても重要なことですね。それは都市が、いわゆる都会風の都市であろうと、広い意味でいえば自然のようなランドスケープであろうと、それとの関連でものを考えるということですよ。建築はやっぱりその周辺のものに対して、仮に新築といっても、いわばひとつの増築のようなものであるわけですね。更地に新築されるかもしれないけれども、その周辺、道に対しては増築だと思うんですね。そう捉えるべきだと僕も思って、学生にはそういうふうに言っているんです。谷口さんが勉強されたというのは、まさにそういうことだったのかなと想像するんですが…。

谷口 | “新築でも増築である”という表現は、素晴らしいですね。敷地には、必ず育まれてきた自然や、築かれてきたまち並みがすでに存在するわけですから…。私はどの敷地にでも成立するようなステレオタイプやプロトタイプの建築は、あまり好きではありません。

古谷 | それはなぜですか。

谷口 | 敷地との関係を重視するからですが、ものを創造する人間は、一般的に自己顕示欲が強いから、真っ白の紙に自分で好きな絵を描きたいわけです。背景に何か邪魔なものがあると困るわけですが、私の場合も、自分のイメージに合わない背景があったら、その背景までも直したい…というのが本音です。

古谷 | 丸亀の本^[2]をつくらせていただいた時にもじっくりお話を伺ったんですが、今のお話の文脈で伺うと、あの時は駅前広場をピーター・ウォーカーに頼まれて

協働なされた。それから丸亀の駅を中心とするまちづくりには加藤(源)さんを谷口さんが推薦なされた。

谷口 | そうです。

古谷 | そして、そういう都市計画家とコラボレーションするかたちで、要するに敷地以外のところも、谷口さんの気に入るように作り直されたということですね。

谷口 | そうですが、良く言えば、建築と周辺を馴染ませるとか、都市と関係づけることです。その他、周りの風景を取り入れる、いわゆる借景もよく使います。例えばMoMAの設計の時、マンハッタンを象徴するような風景だけを窓で切り取って、建築の中から見えるようにしています。マンハッタンは変えられないですから。

古谷 | 本当は変えたい(笑)。

谷口 | MoMAの場合、作品を鑑賞しながらギャラリーの中を進むと、外側のマンハッタンの風景も額縁に入れられたようにして見えてきます。世界中から多くの人がMoMAには来ますが、古いタウンハウスや超高層のビルなど、マンハッタンを象徴する風景とともに、作品を鑑賞できるようにすることによって、この美術館を訪れた印象が、より強められると考えました。窓枠によって景色をトリミングしたり、ランドスケープデザインによって敷地を整えたりして、建築と周りの風景を関係づけていくのも、私の設計の特徴です。

古谷 | そのお話を伺って、全く違うんだけど、ちょっと似たような感覚を思い出したのは、フランクフルトの古いまちの真真中に、ハンス・ホラインがつくった、そんなに大きくない現代美術館がありますよね。三角の不思議な平面形をした建物ですが、それがやっぱりところどころ窓が切り取られていて、フランクフルトの古いまち並みが飛び込んでくるようになっていますね。

谷口 | そう、ありましたね。切り込んだ内側には、同時に展示物も見えてくるんですよ。

古谷 | その場所にその建築がどうしてあるのかということが、密室に閉じられてしまうと分からないし、今どこにいるかも分からなくなるような建築が多いわけですね。だけど、やっぱりその場所にある外の世界のことに想像力が働くような、そういう関係が必要ということですよ。たしかMoMAのコンペの指名を受けられる時に、ライリーさんたちも含めて審査員の方が、丸亀をご覧になって、それが気に入られて指名に加えたというふうに伺いましたが、やっぱり同じように、今、MoMAでおっしゃったようなことの本音が、丸亀にありますね。

谷口 | ええ、もちろんあります。

古谷 | マンハッタンより、少し雑然としたところだったから、やっぱり見たくないものは消されて、遠くの景色だけが見えるようになっていたりしています。

谷口 | ええ。それは十分に考えて窓の位置や大きさを

決めています。しかし時々、計算外の風景が見えるなど、面白いことが起こることもありますね。

古谷 | 谷口さんは丸亀でも細部に至るまで、すべてご自身でお考えになられたからね。

谷口 | はい。何でも自分でやろうとすると、よくないんですけどね。

古谷 | それはものすごい密度で、サッシというサッシ、すべて現寸のモックアップを所員の方がつくって、それを見せないでOKにならない。すべての個所においてチェックされたわけですね。

谷口 | ええ、今もやっています。

古谷 | それから、もう一つ丸亀で印象深かったのは、猪熊(弦一郎)先生の正面の壁画の原画をコピーにとられて、模型にはめ込んで、それこそ一部分をホワイトで消してしまわれたという話、すごく面白かったです。

谷口 | 私は子どもの頃から猪熊先生には親しくしていたいただいていたものですから、つい「この絵をこのようにしたら壁画にするにはいいですよ」って、作品のコピーにホワイトを塗って一部分を消してお見せした後、大変に失礼なことをしてしまったことに気づきました。猪熊先生はお怒りにならなかったけど、一瞬、非常に変な顔をなさったんです。その後すぐ「これいいんじゃない。うん、これでいこう」っておっしゃったんです。90歳になってあれだけ柔軟性のある受け入れ方ができるのはすごいですね。その時、猪熊先生は本当にお若いと思いました。私は、美術館の中には作品がたくさんあるんだから、全部、見せるよりも、余白があった方が面白いんじゃないかと、単純に思ったんですよ。ホワイトで消しておいて…。

古谷 | でも、グラフィックとしては絶妙な余白でしょうね。空間の大きさにとても合っています。それはやっぱり猪熊先生の度量の広さであるかもしれないけど、ある種の審美眼、つまり新しいものも受け入れられる、そういう審美眼をお持ちだったということですよ。

谷口 | そう、何にでも興味を示す素晴らしい方でした。私は、「『どうして、なぜ?』が多すぎる」と、人によく言われますけど、猪熊先生は90歳近くになっても「どうして、なぜ」ばかりでした(笑)。

意義のある経験をしたMoMAのコンペ

古谷 | 今回の特集では2000年までの作品が主なんですが、都市との関連がそのまま形になったというMoMAのコンペのお話を少し聞かせてください。

谷口 | あのMoMAのコンペティションは、コンペ後の建物の完成までの約10年間は、私にとって非常に意

義ある経験でした。建築の設計よりも、他のことの方がいい勉強になりました。

古谷 | MoMAの当選から実現に至るまでの話は、谷口さんにとってやっぱり大きな出来事だったと想像するんですが…。

谷口 | はい、大きな出来事でした。留学経験とか丹下先生のもとでの仕事などから、アメリカ社会には十分慣れていると思っていたのですが、さまざまな新しい出来事もありました。今、考えてみると、MoMAのコンペに参加したのも、1等になったのもいろいろな縁があったからです。コンペの招待を受けてから「参加します」という手紙をなかなか出さなかったんです。そのうちに「招待した10人中9人はすでに参加すると言ってきた。ニューヨークタイムズに発表するので、早く返事が欲しい」という手紙が届きました。しかし、勝ちそうにないと思いましたし、また何かと気苦労も多そうでした。今やっている仕事に専念した方がいいと思いましたが、お断りの手紙を書いたんです。「大変光栄なことですが、参加を辞退したい」と。手紙を郵送する前の晩、親しい人たちと何人かで食事をする機会があったので、その手紙の話をしたら、「コンペなんか落ちるのが当たり前なんだから、一度はやってみるべきだ」って言われてね、ワインを飲みすぎて「じゃあ、そうしよう」と言ってしまった(笑)。たしか広尾のイタリアンレストランだったと思います。

古谷 | その手紙は出さずじまいだったんですか?

谷口 | ええ、出さなかったんです。当時、「東京国際フォーラム」を設計していて東京にいた友人のラファエル・ヴィニオリも、招待された10人のうちの1人でした。彼は私に、「君は当選しないと思う、僕が当選するから」と…(笑)。彼はラテン系だから、そういう気質なんです。「だけど、参加はするべきだ」と、しつこく言うんです。なぜかと聞くと「もし万が一僕がダメだったら、君が当選するから」って(笑)。

古谷 | コンペに参加したくなかった理由は何ですか。めったにない機会だと思うんですけど。

谷口 | いろいろな理由はありますが、私の建築はコンペ向きではないし、そういうコンペを経験していませんし、表現方法も知らなかったからです。2段階のコンペでしたが、1段階目を通った3人の中の1人になった時は、本当に驚きました。

古谷 | めったに応募されたことのないコンペだったわけですね。よもや1次に通るとは思いもしなかった…とか?

谷口 | そう、思いもしなかったです。しかし2段階目は、勝つような気がしました。なぜかと言うと、審査員を自分が設計した美術館に案内する機会がありましたし、

当たり前前のことかもしれませんが、敷地が違うから建築の表現も異なるわけです。丸亀の場合、駅前広場との関係がこの計画の特徴でしたから

谷口

そのまま形になったというか、本当に現実的になったのが、僕が大好きな丸亀の猪熊弦一郎美術館——古谷

また、インタビューなどもあったからです。あの当時は、ヘルツォーク&ド・ムロンは「テート・モダン」が竣工したばかりでした。バーナード・チュミヤレム・コールハースは、美術館を設計した経験は、まだなかったと思います。私はすでにミュージアムを4つか5つ設計していて、美術館の計画については詳しく知っていたわけです。インタビューでは非常に細かいことも質問してきましたが、技術的な問題から照明計画まで、私自身ですべて答えることができました。

古谷 | なるほど、そうだったんですか…。ところでコラボレーションの話に戻りますが、谷口さんは偉大な芸術家と一緒に、精神的な意味でも協働してつくられるという機会が多いですね。つまり、土門拳記念館も直接ではないかもしれませんが、土門拳という写真家と亀倉(雄策)さん、イサム・ノグチさんたちと協働されているわけですね。丸亀は、文字どおり施主の一部のよう

な猪熊先生もいらっしゃるし、さっきのピーター・ウォーカーとか、そういう芸術家と協働してものをつくるというのは、やっぱり育った環境からして、割合自然なことだったんですか。必要以上に恐れないとか…。

谷口 | 多くの素晴らしい芸術家と一緒に仕事をすることができ、また、優秀な技術者に支えられて設計できることを、本当に幸せと思っています。私の事務所は仕事が始まると、まずそのプロジェクトに最もふさわしい協働者を選び、チームをつくります。

古谷 | それは大事ですね。

谷口 | 協働者には、私と基本的な考えが同じで、それを上手にやってくれる人を選ぶ傾向がありました。でも、最近だんだん分かってきたのは、“コラボレーションは、特にデザインのレベルでは違うもの同志が集まり、対立しながら進めた方が面白い”ということです。

古谷 | 違うレベルで？

谷口 | 例えば、今までは、私が「どうしてもこっちの案でやってくれ」と言うと、聞き入れてくれるような人を選んでいたわけです。ある時、ピーター・ウォーカーと一緒に仕事をした時に、彼がいろんな案を持ってきて、彼は「こうやりたい」と、私は「それは困る。こっちがいい」と。本当は彼も頑固なんだけど、非常に柔軟に対応してくれて、「じゃあいいよ」となって、結局、私が気に入った方の案で全部進めてもらったことがありました。しかし竣工後によく考えると、彼が言ったように進めていけば、さらに素晴らしかったことが分かりました。そのことをピーターに話すと「建築とランドスケープやグラフィックとは違うもので、コントラストがあった方が面白いよ」と言ったんです。私も賛成して、それ以来、ちょっと改心したんですね。しかし、デザインで同調してくれる人を探すより、巧みなコントラストをつけてくれる人を探す方が難しいことも事実です。

古谷 | そうですね。でも、谷口さんの話の中には、建築の意匠を消して、作品や自然を活かすという説明と、実はそうおっしゃりながら、結局は、ご自分の思っているとおり、周りのものも作品も含めて、思っていたとおりアンサンブルとして出来上がるという、そういう二重構造がありますね(笑)。

谷口 | おっしゃるとおりかもしれません。振り返ってみると、すべてをコントロールしていると思いますよ、建築の周りの景色も含めて。ということは、自分自身をもっとコントロールする必要があるということですね(笑)。

古谷 | 葛西臨海水族園と「(葛西臨海公園展望広場)レストハウス」[1995]は、これこそ本当に都市という文脈というよりは、さらに開かれた場所にありますが、水族館のようなものは、それまでは設計なさった経験はなかったわけですね。

谷口 | ありませんでした。美術館や博物館の建築以外

著作権所有者の都合により 掲出できません

丸亀市猪熊弦一郎現代美術館
所在地:香川県丸亀市浜町80-1
設計:谷口建築設計研究所
敷地面積:5,974.53m²
建築面積:3,564.80m²
延床面積:11,413.95m²
規模:地下1階、地上4階、塔屋1階
構造:SRC造
工期:1989.12-1991.6
-
北面全景[写真:新建築社写真部]

[3] 『建築設計資料110—水族館』建築思潮
研究所編[建築資料研究社/2008]



広島市中工場[写真:北嶋俊治]



豊田市美術館[写真:北嶋俊治]



一步亭から豊祥庵を見る[写真:北嶋俊治]

対談する谷口氏(右)と古谷氏



の設計は、ほとんどが1回だけです。

古谷 | 初めておやりになったのに…。

谷口 | 世界中の水族館を見て回りました。また、水産大学などにも行き、魚の生態などについてもだいぶ研究させてもらいました。どのようなタイプの建築を設計する時も同じですが、まず、多くの既存の施設を見学に行きます。機能的なことや最新の技術について学ぶためです。また、すでにあるデザインは意図的に避けて、全く新しいデザインをするために、自分自身にある程度プレッシャーをかけるためでもあります。いろいろなタイプの建築について研究しますので、アイデアや技術のストックがありますが、残念ながら1回だけしか設計を頼まれないことが多いです。『建築設計資料』[3]の本に「展示手法や建築空間においても、格段に水族館の質が向上したのは、東京都葛西臨海水族園の出現によるところが大きい」と書いてあるせいか、水族館の計画がある時は、必ず葛西に、まず見に来るとい話です。また、「広島の清掃工場」(広島市中工場)[2004]のゴミの焼却工場も設計しましたが、あの建築にも日本中の自治体などが見学に来て、大変感心して帰ると聞きましたが、私のところには一人も設計を頼みに来なかったですね(笑)。たぶん日本では、設計者はそれほど重要な存在ではないと、思っているためでしょう。

古谷 | そうですか。谷口さんは、初めてやるもの、例えば水族館とかゴミ工場とか、初めての時は、やりたくなる方ですか。何か新しいことに挑戦しよう、何か新しいことができるんじゃないか…と。

谷口 | 新しいタイプの建築の設計には興味がありますが、徹底的に研究してから始めるので、時間がかかります。昔は新しい仕事の依頼があると、かなり悩み、時間がかかりました。しかし最近では、比較的簡単に新しいアイデアがすぐ浮かびますので、悩みが少なくなりましたが、それは注意しないといけないと思っています。歳をとり周りが批判しなくなったので、いい案ができた、自分だけで錯覚しているようなので…(笑)。

東京国立博物館法隆寺宝物館

古谷 | 前に谷口さんは「僕は父にかなわないから、和風はやらない」とチラッとおっしゃったことがあります。でも、丸亀の後、「豊田市美術館」[1995]を拝見した時に、あそこに小さいけれど和室(一步亭、豊祥庵)があって、その時、この和室はどういう気持ちでつくられたのかなと思いました。

谷口 | 茶室には写しという表現がありますが、これまでの私の和風の設計はみんな父の真似なんです。実は、他にも和室を設計しています。「浜松市の茶室」(浜松市茶屋 松韻亭)[1997]です。父が設計した建築の現寸図まで図面が全部ありますから、プロポーシオンから何から何まであらゆることを研究して、そのとおりにつくったんです。私は、豊田市美術館の茶室も浜松の茶室も父の建築そっくりだと思いますが、しかし本人が見たら「全然違う」と言うと思います。和風の建築は、設計者が現場で職人と一緒につくり上げていくのですから、いくら図面が同じでも、手によって違うものが出来てしまうわけです。

古谷 | 今後、なさるおつもりは。

谷口 | 分かりませんが、いつかは私のオリジナルを設計したいですね。

古谷 | 本当はもっと和風建築について伺いたい気もしますが、「(東京国立博物館)法隆寺宝物館」[1999]をされる時に、あれはやっぱりどこかで“日本”というものを、ものすごく意識して設計されたと思うんです。和風じゃないけど、でも“日本”というものがすごく大きなテーマだったと思うんです。そこに、あえて和風そのものではなくて、全く違うもので、日本を表現されているように感じました。あの時の心境はいかがなものですか。それから“東博”(東京国立博物館)というものの自体も、設計をされるにあたってはいろいろお考えがあったのではないかと思います…。

谷口 | あの建築を設計した時は、当然、“日本”ということも意識しました。私は、子どもの時から日本文化というか、“日本”に身近に接してきました。戦争中は祖父母がいた金沢に住んでいましたが、祖父は九谷焼の商売をしていて、謡や日本画を習い、囲碁や将棋の先生が自宅に来るなど、日本を趣味としているような人でした。また、父には歌舞伎や、茶席に連れて行かれたり、日本の伝統工芸の展覧会などにも一緒に見に行かされました。その後、合計すると10年間ぐらい外国に住んだことになりませんが、外国で長いこと生活すると、歳をとると、かえって日本的になってくる。衣食住すべて日本的になって、最近、ますます日本が好きになって

きたんです。

古谷 | そうですか(笑)。確かに日本にいる間には、あまりにも当たり前すぎて気づかないものが、外国に暮らすと、いわば逆照射されることがあります。しかし、建築を、ただ日本的にするということでもないですね。

谷口 | 法隆寺宝物館だからといって、和風建築でいくわけにはいかない。法隆寺の宝物を入れる器として、また国の博物館としてふさわしい建築を一生懸命に考えました。

今は、都市にも建築にも、商業主義が広がり、騒々しく、自分自身を静かに見つめることができるような空間も場所ありません。敷地の周辺には、雑然とした上野や秋葉原のまちを通り抜けた後の静寂がありました。博物館として、展示物を鑑賞した余韻に浸りながら、日本文化に対する畏敬とともに、静かに思索できるような場所をつくらうと思いました。また、国の博物館にふさわしい品格を与えるためには、何か、整然としたオーダーがある建築にしようと考えました。日本建築の要素を備えたオーダーを自分なりに探したわけです。

古谷 | そうされながら、それまでの他の美術館とは違う手応えを感じられたんではないでしょうか。

谷口 | 単純に言えば、瓦屋根や障子などを使わないで日本をどう表現するかです。その他は、いつもと同じです。動線をどう展開していくか、視覚の変化をどう与えるか、また、材料と光とプロポーシオンは…とか。

古谷 | 「いつもと同じことをした」とおっしゃいましたが、

確かにある種の共通したものがありますね、回遊性が動線上に現れるとか。やっぱり作品が節制されていて、その周りとの関係とか、あるいは展示品が際立ってくるような見せ方とか…。

谷口 | そのような外部も内部も背景との関連から建築を考えるアプローチは、美術館や博物館の設計で常に心がけていますが、別に私だけのオリジナルではありません。また、設計の方法論や建築の形態も特に斬新でもない。結局、私の設計の特徴は、私自身が使う時間です。一つひとつの建築にどのぐらい深く、自分自身がかかっているかによって、私自身が表現されていることだと思います。これまで、あまり自分の作品について説明することや建築について語ることをしませんでしたので、今日お話しして、初めて私の建築について多くのことを知りました(笑)。

古谷 | 今日は、ご無理を言ってすごい長時間お話いただきました。僕の頭の中ではいろいろなものが渦巻いてきちゃいましたけど、首尾一貫してずっと追求されているものは、そこだなという感じがしますね。

谷口さんのお話をこうしてじっくり伺うのは、余程のことがないといけないことで、とてもありがたかったです。すべてを通して伺うことでしか分からない、何か、一本の筋が見えてきました。

[2010年2月18日収録]



東京国立博物館法隆寺宝物館[写真:北嶋俊治]

[取材協力]

- 葛西臨海公園サービスセンター
- 財団法人土門拳記念館
- 資生堂アートハウス
- 谷口建築設計研究所
- 東京国立博物館
- 東京都葛西臨海水族園
- 豊田市美術館
- 広島市環境局中工場
- 広島フィルム・コミッション
- 丸亀市猪熊弦一郎現代美術館

[その他]

特記のない写真は撮り下ろしです

[次号予告]

「INAX REPORT No.184」の「続々モダニズムの軌跡」は山本理顕氏です

[対談後記]

姿勢を変えないことで、
誰にも真似のできない
新しさを生む

古谷誠章

丸亀の猪熊弦一郎現代美術館が竣工して、当時住んでいた広島から早速、見に出かけた。まだ雑誌に出ておらず、あまり予備知識もなかったから、本当に純粋にこの稀有な建築に初対面したのを覚えている。その後も何度か訪れて、この美術館の誕生にかかわった人々に会い、次第にこの建築ひとつを見るためだけの本をつくりたいと思うようになった。いまだにそんな気持を抱いた建築はめったにない。そのくらい訪れる者の新鮮さが長持ちして、何度行っても見飽きることがないのが不思議だ。その後、念願がかな

って本は彰国社から2001年に出版された。

谷口吉生さんは、この対談のシリーズを引き受けた時、真っ先に思い浮かんだ建築家である。本の出版から9年がたつて、その後に完成した幾つもの現代建築の話を知ったからである。講演もされないし、ほとんどインタビューも受けられない。どうしても直接お会いするしかなかったのである。そんな谷口さんが、一度ならず、二度までも僕のわがままに付き合ってくれて、重ね重ねありがたかった。いざさか年月がたつて、記憶があいまいになっていたところもあったが、再び話を伺って、何年たつても、同じことをきっちり同じ視点で物語るその貫徹ぶりに、改めて感じ入った次第である。物事に対する姿勢が首尾一貫して、

みじも揺るがない。今回は対談の前に、思いもかけずに現在取り組まれている最中の片山津の町営温泉プロジェクトのスケッチも見せていただいた。青と赤が半分ずつのおなじみの色鉛筆で描かれるそのハンドドローイングには、来場者と一般客の動線をなぞるようにプランを推敲する様子が描き出されていた。そして対談中に「あれ、気がつけば今でも全く昔と同じことをやっているね」と言われて、こちらも改めてその純粹ぶりに驚かされた。

谷口さんの事務所には、あたかも禅宗の僧坊のような凜とした雰囲気漂っている。もちろん所員諸氏にとってのその厳しさは、外からはうかがい知れぬものだろうが、それでも谷口さんの語り口には、僕は何か得も言われぬ包容力を感じる。ひたすら純粋に建築の

デザインを貫徹しようとする姿勢を貫くことで、余人に真似のできない芯のある新しさを生み出している。

—

ふるやのぶあき—

建築家・早稲田大学教授
1955年生まれ。1978年、早稲田大学卒業。
1980年、同大学大学院博士前期課程修了。
1986年から1年間、文化庁芸術家在外研修員としてマリオ・ボッタ事務所(スイス)に在籍。
近畿大学助教授を経て、1994年、早稲田大学助教授、NASCA設立。
1997年から現職。
主な作品:
アン・バン・マンミュージアム[1996]、
詩とメルヘン絵本館[1998]、
早稲田大学會津八一記念博物館[1998]、
ZIG HOUSE / ZAG HOUSE[2001]、
近藤内科病院[2002]、
神流町中里合同庁舎[2003]、
茅野市民館[2005]、
高崎市立榎山小学校[2009]、
小布施町立図書館「まちとよテラス」[2009]、
早稲田大学理工工カフェ[2009]など。