

高島屋史料館 TOKYO 企画展 Vol.4 「デザイン百貨店—百花繚乱ブティックデザイン—」  
セミナー 5

# デザイン百貨店の可能性を考える 「表現装置としての商空間」

対談＝**近藤康夫**（インテリアデザイナー・本展監修者）× **川床優**（編集者）

〔日時〕 2019年12月21日（土）14:00～15:30

〔会場〕 高島屋史料館 TOKYO 5階旧貴賓室

日本を代表するインテリアデザイナーであり、本企画展の監修・デザインを務めた近藤康夫氏。独立直後の1980年代から、多くの商業施設で新しいブティックデザインを生み出し、注目を集めました。師事した倉俣史朗とは異なるその「論理的」手法とは何か、40年以上、デザインについて同氏と対話を重ねてきた編集者の川床優氏が迫ります。



近藤康夫（こんどうやすお）／インテリアデザイナー・本展監修者  
1950年東京都生まれ。1973年に東京造形大学造形学部デザイン学科室内建築専攻卒業。1973-76年に三輪正弘環境造形研究所にて勤務したのち、1977-1981年にクラマタデザイン事務所にて勤務。その後、1981年に近藤康夫デザイン事務所を設立。主なプロジェクトに「ブティック ローブ ドシャンブル」（1981年）、「ポリゴン・ピクチュアズ」（1998年）、「東証アローズ」（2000年）など。主な受賞に、日本インテリアデザイナー協会 協会賞（1988年）、アメリカ建築家協会デザイン賞（ニューヨーク/AIA）インテリア・アーキテクチャ賞（1989年）、2000年度毎日デザイン賞（2001年）など。



川床優（かわとこゆう）／編集者  
1950年福岡県生まれ。1975年に武蔵野美術大学建築学科卒業後、1975-79年にデザイン誌「ジャパンインテリア」編集部勤務。その後、(株)メディア・ギルド、(株)情報デザイン研究所を設立。以後、ジャンルを超えた雑誌や書籍の企画編集を手掛け、建築・デザイン評論を執筆。同時に、空間デザインのプロデュースや都市計画のプランナーに従事。現在は、(株)メディアフロント代表取締役、商空間デザイン誌「SPA-DE」アドバイザー、ミュージアム総合研究誌「Cultivate」編集長、(株)六耀社編集顧問を務める。

## 師弟共演／倉俣史朗〈Miss Blanche〉と 近藤康夫〈スパイラルシェルフ〉

川床 | 私は近藤さんとは 40 年近い付き合いで、今回は二人で漫才でもしようかという話になり出て参りました。まずは今回の展示趣旨について、近藤さんから説明をしていただきたいと思います。

近藤 | 今回は、デザインだけでなく企画監修もさせていただきましたが、倉俣史朗さん（1934-1991 年）が 1988（昭和 63）年にデザインした椅子と、私が 1999（平成 11）年にデザインした棚を並べて展示しています。倉俣さんが亡くなられて 30 年近く経ちますが、こんなに近い場所でボスの作品と共演したのは初めてです。透明な素材の中に赤いバラが浮いている〈Miss Blanche（ミス・ブランチ）〉は、高島屋さんで展示するのに最も相応しいクラマタ作品だと思いますが（笑）、椅子としては大変ユニークです。私の〈スパイラルシェルフ〉は山本耀司さんのブティックのためにつくった棚で、螺旋です。普通、棚は床面と平行ですよ。何でもこんなかたちをしているんだろと感じてもらうために、この 2 つを選びました。1970 年代末から 80 年代にかけて、多くの商業空間で「ブティック」が新たな表現の場として注目を浴びたわけですが、その時、服と空間の関係性について「服は服、空間は空間」でいいと考えていました。我々は本来クライアントである服と関連性をもたせて空間をデザインしなければならないのですが、それぞれのデザインが自立し、せめぎ合うことで、楽しい場になるのではないかと。ショップデザインも今までにないデザインジャンルとして確立できるのではないかと。特に現在、場の力が弱まってきていると感じる百貨店で、デザインがもう一度、力を発揮できるか。そこで、展覧会を「デザイン百貨店」というタイトルにしたわけです。

スパイラルシェルフは、東京では 8 年ぶりの展示。当時と同じ三宅工芸の職人さんの力を借りて、現物の 1/2 スケールで再現しました。厚さ 3.2mm の鉄板を 1.6mm ずつ<sup>あ</sup>合<sup>じやく</sup>い<sup>あ</sup>り<sup>あ</sup>決りというジョイントでつなげ、4 度の角度で螺旋を描いています。デザインするほうは気楽ですが（笑）、つくるほうは大変で、当時はコンピュータもなかったので職人さんの技頼みでした。そして川床さんのアイデアで棚にはバラの花を並べました。壁に展示したガラスに描いた図面は 1990 年ごろにとある展覧会用につくったもので、ロットリングの手描き図面をシルクスクリーンでガラスに写したものです。今だったらプリンターで簡単に出せますが当時の臨場感を出したいと考え展示に加えました。



企画展 Vol.4 の展示風景（左：倉俣史朗〈Miss Blanche〉1988年、右：近藤康夫〈スパイラルシェルフ〉1999/2019年）〔写真：ナカサアンドパートナーズ〕

## 倉俣史朗の「インスピレーションのかたち」

**川床** | 私の方からは、倉俣史朗と近藤康夫という極端にデザイン手法が違うお二人について。一言で乱暴に言ってしまうとすれば、倉俣さんは「インスピレーションのかたち」、近藤さんは「分節の論理から空間構成へ」。まず倉俣さんから。最初は1977（昭和52）年に発表したキャビネット〈Solaris（ソラリス）〉ですが、ちょうどこの時、近藤さんはクラマタ事務所にいましたよね？

**近藤** | 西洋美術館でのグループ展に倉俣さんが最初に出した作品の一つで、まさに制作用の実施図を描いたのは私です（笑）。

**川床** | 藤塚光政さんに撮影を依頼したのですが、富士山五合目の溶岩の上で撮ろうと言い出し、車で運んだら、霧で何にも見えない。そしたら今度は九十九里浜だと言うので、持って行って砂浜の上に置いたら不安定でなかなか撮れない。大変な撮影だったのを覚えています。

**近藤** | キャビネットが雲みたいに浮かんでいるイメージでした。

**川床** | 作品タイトルの下に「Hommage to TARKOVSKY（タルコフスキーへのオマージュ）」という書き込みがあり、映像的なイメージがあったのではと想像しています。〈KYOTO〉や〈Twilight Time〉のスケッチも同様ですが、このあたりは近藤さんが独立された後ですね。

**近藤** | 私がいたころは「スケッチは書くな」と言われていました。倉俣さんから渡されるのは図面で、こういったスケッチとかパースは1枚も見ただけがありません。図面といっても施工用ではなく、濃淡や太さの違いがない、わりと細めの線で描かれた「倉俣さんらしい」図面。壁から板が1枚ドーンと出ているだけのテーブルの絵を「つくって」と渡されて、所員が「脚がありませんけど？」と尋ねたら、「浮いてるんだよ」と言われた話があるのですが（笑）。おそらくメンフィス（エットレ・ソットサスが率いたデザインプロジェクト）に参加したころくらいから、作品と同じくらいにスケッチが重要になっていったんだと思います。

**川床** | 〈How High the Moon〉のスケッチには、猫とネズミが描かれています。倉俣さんは自在にイメージーションを展開される方だったので、僕なんかは、倉俣さんがふと昔のネズミ捕りの網カゴを思い出して添えたのではないかと想像したりしました(笑)。これらのように背景の描き込みが特徴的で、これがなかなか難解なのですが、倉俣さんのスケッチ集『STAR PIECE——倉俣史朗のイメージスケッチ』(TOTO 出版、1991 年)の冒頭に、エットレ・ソットサスが寄せた文章「空中のヴァイブレーション」を読んで、なるほどなと思ったので、一節を紹介します。

「彼にとって、オブジェや家具、インスタレーションは決してその物性の内側にとどまるものではなかった。彼にとって、オブジェ、家具、インスタレーションのまわりには沈黙や抽象的な無表情などでは決してない、あたかも中枢神経の刺激によって引き起こされたかのような心騒ぐ空気が満ちていた。

しばしばシロウがオブジェや家具やインスタレーションばかりでなく、その周辺に神秘的なヴァイブレーションを描きこんだのは、こうした理由によるものだ」

さらにもう一節。

「シロウのドローイングは問いを投げてよこす。問題の範囲を拡大する。そして魔法の領分、予想だにできなかった意味の地層をつくり出し、我々をそこへ送り込むのだ」

ソットサスが明快に読み解いていると思います。

**近藤** | やっぱり、全部がはみ出しているかたちをしていますよね。一見するとバラを封じ込めたような Miss Blanche も、スケッチを見ると浮遊のイメージですよ。

**川床** | 倉俣さんのイメージーションの自在さをよく表しているのが、AXIS ビルの地下にあったデザインショップ〈SPIRAL〉のインテリアデザイン。写真を見た時は驚きました。

**近藤** | 倉俣さんの真骨頂ですね。30 坪程度の空間の真ん中に、ブルーの艶のあるシートを張った曲面パネルが吊るされているだけです。見事に空間が分節され、気持ちのいい緊張感があります。クラマタデザイン事務所時代、渡された図面を見た時、何でこんなものがここにあるんだろうと思うことが結構ありました。気持ち悪いなと思いつつも、その通りに実施図を起こすわけですが、現場に行くと見事に収まっている(笑)。オブジェがもっている力で空間を変える、その凄さを目の当たりにしました。しかし限度もあって、大きな空間になってくると、倉俣さんはいつも悩んでいました。オブジェの力が及ぶ範囲、その重なり方を測りかねる部分もあったのではないかと思います。



倉俣史朗のスケッチと写真〈Miss Blanche〉1988年 [© クラマタデザイン事務所/写真：藤塚光政]

## 倉俣史朗の「デザイン」を巡る言葉

### 川床 |

「子どもの頃から建築家になりたかった。高校の頃、写真家になるかジャズをやろうかと迷った。そのころデザインということ意識して、家具の工場に入った。実施でゼロから勉強しようと思った」

「テーブルって天板だけ在ればいいんだよね？」

これは先ほど近藤さんが話した片持ちのテーブルですが、倉俣さんとよく飲みに行った六本木のバーで、コースターをひらひらさせながら言っていた言葉です。脚なんて要らないというわけです。あと、よく言っていたのが

「デザインという言葉は、もう死語だよ」

「デザインという言葉自体が消滅して、異なる言葉が生まれると思う」

もはや、〇〇デザイナーの〇〇にどんな言葉を入れてもよくなってしまった現在、「デザイン」という言葉なしで私たちの会話は可能でしょうか？ かつて「デザイン」という言葉が持っていた可能性や夢は100年かけて空無化してしまったのか、とも思います。

また、倉俣さんといえば三保谷硝子によるガラス作品も有名です。

「透明な素材に魅力を感じるのは、透明性はどこにも所属しない、がしかし〈在る〉、ということが、観念のなかでの自由への象徴なのかもしれない。無重力に惹かれるのも近い意味かもしれない」

**近藤** | 私が入ったのは、ガラスの作品シリーズの後だったのですが、ある時、ニューカレドニアの旅から帰ってきた倉俣さんが「波って、ガラスだよ」とさかんに言っていたのを覚えています。波がガラスの小口のようなグリーンに見える。この後、作品の素材はガラスからアクリルに移行していくわけですが、ガラスはエッジのデザイン。透明性よりもエッジに執着していたのだと思います。



川床 | そのほか、追加で紹介します。

「デザインは産業とアートの間にある」

「建築と対立するのではなく、認めながらもひとつの空間を自立させたいと試みた」

「機能性に対する間違っただけの位置づけのために、人間はそれらのものに支配されているのではないか」

「もしも家具が主体性を持ち、収納物を制御したら、それは主従の関係が逆転するわけで、その時もの本質が見えてくる可能性を考えた」

「僕は自分のデザインは号外だと思ひ、幕間劇でいいと思っている」

「僕には私小説的にものをつくる以外に方法がないから」

次に倉俣さんについて書かれた文章を紹介します。今回、高島屋史料館 TOKYO の Twitter を見て「Miss Blanche が欲しい」と書き込みをされたほどの倉俣ファンである川崎和男さんの著書『倉俣史朗のデザイン——夢の形見に』（2011年、ミネルヴァ書房）の一節から。

「デザインは、商品になる前にまず制作品であり、それはデザイナーの作品でなければならない」

「観念としての椅子とテーブルを直感的に記述できるという能力。それを私はデザイナーの才能と呼びたい」

「デザインは、そのアイデンティティ、とりわけ『かけがえの無さ』という存在感は『象徴性』として、私たちの生活の傍らにあることで、生活との同一性が最も重要だと確信する」

倉俣さんにも商品化を考えずに作品をつくっていた時代があり、その手前のところでの自在な発想というのが特徴だと思います。

また、作品集『倉俣史朗の仕事 1967-1974』（1976年、鹿島出版会）に寄稿された多木浩二さんの「零への饒舌」から。

「クラマタのデザインは、そのかっこよさ、現代美術らしい造型という、かなり皮相なところで受け取られている場合がある。たしかにその魅力は虚構性にもあるが、現在の社会のなかでわれわれが日常接している事物の体系そのものに対する挑発的な批評として成り立っている」

「クラマタにとって何より肯定しがたいのは、ある構法があるからそれで『デザイン＝もののありよう』が決まることである」

既成のシステムに対する直感的な否定は、一貫して倉俣さんにあった発想法だと思います。

最後に、倉俣さんの数少ない政治的発言から。

「今の日本は、現象文化的だと思う。それは歴史的にも本質を変えるのはかなり難しい。僕は問題提起とかおかげさなことではなく、ひとつの試案としてやってきた。万人に愛されるものをつくれるかどうかはともかく、これからはあくまで現象だけでなく、この国の体質や本質を変えていきたい」

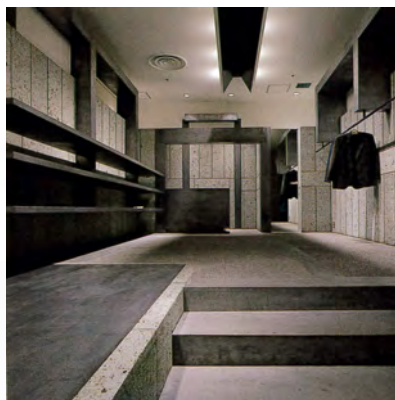
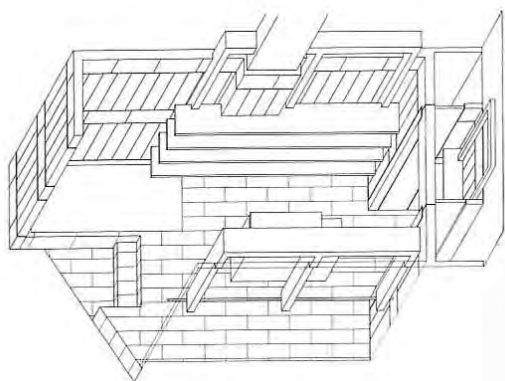
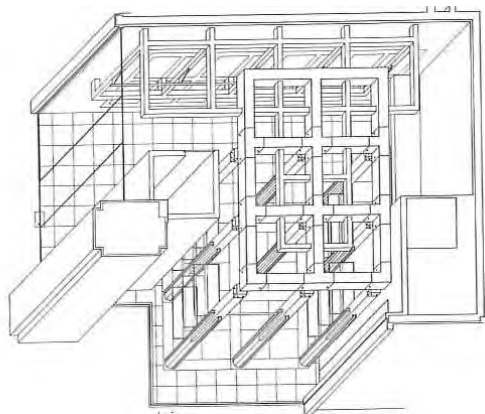
「生き方の問題を言うと、いつも今しかない、と思うんだ。これからどうやっていこう、ということではなくて。過去があって、今があって、未来のためにどうしようというような事が、今くらい偽善っぽい時代はないような気がする。それより、今、一人一人の個人がどうやって生きていくのか、ということが重要な気がするんだよ」

以上をまとめると、倉俣さんが希求したのは「あらゆるものからの自由と解放」だったのではないかと。技術や素材などのデザイン的な問題だけでなく、社会制度や組織、人間関係からも自由になりたかったのだと思います。近藤さん、いかがですか？

**近藤** | 私がなぜデザインするときに方法論をとっているのかと言えば、あえてこういった感性やインスピレーションを否定して、違う土俵でつくれないかと考えたからです。いかに倉俣さんから逃げ切るか。しかし今回、川床さんが見つけた「建築と対立するのではなく、認めながらもひとつの空間を自立させたいと試みた」という言葉に、「しまった！」と思いました。同じ土俵の片隅にいたんですね(笑)。

## 近藤康夫の「分節の論理から空間構成へ」

**近藤** | 私がとるデザイン手法「分解アクソメ」は、簡単に言えば、すでにある空間は触らずに、その中に自立した空間をつくる。インテリアを二重にして空間を考えるわけです。その原点になったのが、1981(昭和56)年、AXISビルにつくった〈robe de chambre COMME des GARÇONS〉。柱で新たな空間をつくり、空間が二重になっていることがわかるかたちで残した。今日会場に来られている飯島直樹さんが、当時、川床さんの雑誌で「ピーター・アイゼンマンを気取るな」と批評された通り(笑)、そういった建築的な考え方をインテリアに取り入れてみようとして試みたわけです。倉俣さんのスケッチに対抗するわけではないですが、この方法論を一番わかりやすく伝える表現として、私は必ずアクソメを書きます。すべての作品のアクソメが事務所に蓄積されていますが、私の中ではⅠ期、Ⅱ期、Ⅲ期に分かれていて、1981年からの4年間くらいが、シンプルなかたちで方法論を進めたⅠ期。その後は、それまでやってこなかったかたちを付加していき、Ⅱ期では、 $1 + 1 = 2$ にならないように、掛け算や引き算を組み込んでいきました。いずれの作品も、空間を分節しながらアクソメで考えている中で生まれたもので、スケッチから書くということがありません。たとえば、単純な梁の柱など、想定した立体を分解して行って、そこからかたちを引き出す。ある時、友人でもある建築家の高松伸さんから「お前のやっていることは手幅の中じゃないか」と批評されまして、確かにキレイかどうかだけを考えてつくっていると、妙に収まってしまう。じゃあということで、自分がいいと思ったプロポーションのものを何でも3倍するということをしていた時期もありました。また、倉俣さんは自ら素材を開発されていましたが、私は同じことをしてはいけないので(笑)、素材を転用するということをしていました。椅子の座面に使うウェービングテープを棚面に使ったり、本来の用途ではない使い方で取り入れたりしました。



1980-90 年代の近藤康夫作品とアクソメ [アクソメ図：近藤康夫デザイン事務所／写真：平井広行]

## 近藤康夫物語・予告編：出会いから 2000 年まで

川床 | ここからは私の「超短編・10 分でわかる? 『近藤康夫物語』」。目下、ちょうど近藤さんの半生をまとめていたところで、今日は予告編というか、少しだけ先出しします。ただこのスライドデータを 1 枚つくるのに 10 分かかかるので、トータル 10 分というのは早々に諦めました (笑)。キーワードは「自由」です。この言葉は福澤諭吉 (1835-1901) がつくりました。幕末から明治時代にかけて、新しくつくられた日本語がたくさんあります。世界の言語史のなかでも、これだけ短時間に新しい言葉が創造されたことは稀有だと言われます。福澤諭吉は自由のほかに「経済」「演説」「討論」「競争」「共和」「抑圧」「健康」「楽園」「鉄道」などの言葉をつくったことでも有名です。一番多いのが西周 (にしあまね / 1829-1897) で、700 以上を造語しました。「哲学」「真理」「芸術」「理性」「科学」「知識」「定義」「概念」「命題」「心理」「物理」「消費」など。西や福澤が生まれたのは 1830 年前後で、ちょうど高島屋さんが京都で創業 (1831 年) されたのと同じころです。

一方「インテリアデザイン」という言葉ですが、私と近藤さんが生まれた 1950 年代、「デザイン」と言えば「服飾」の時代でした。1958 年によく日本室内設計家協会が設立され、1960 年代に入るとインテリアデザインが自立してゆきます。私がかつて編集に携わっていた『月刊インテリア』が創刊したのも 1960 (昭和 35) 年です。翌年には雑誌『木工界』が『室内』に改称して創刊。1969 (昭和 44) 年には日本室内設計家協会が「日本インテリアデザイナー協会」に改称。1970 年代になると、商業空間を中心に「インテリアデザイン」の存在が注目され、ジャンルを超えた実験的な表現が登場し始めます。1970 年代前半



には、一般婦人誌などで「インテリア」が必須記事となり、言葉としても普及し、1980年代に、インテリアデザインは発展・爛熟期をむかえたわけです。

私がデザインの世界に関わってほぼ半世紀になりますが、その間、デザインについて最も長い時間対話を重ねてきたのが近藤康夫です。なぜ「方法論」に興味をもったのか、考えてみました。

近藤さんと僕は同じ1950（昭和25）年生まれで、つねに同じ時代の空気を吸ってきました。書棚をみても、近藤さんが若いころ手当たり次第に読んでいた本は私とかなりダブっています。初めて出会ったのが1970年代前半で、先述の通り、まさに日本のインテリアデザインが全く新しい局面を迎えようとしていた時期です。デザインの一般的通念は、論理性ではなく感性や恣意性、あるいは工学的ではなく、美学的もしくは個の創造力の発現であるとされていた当時、近藤さんは自ら「思考の原点になったかも知れない」と語る一冊の本、菊竹清訓の『代謝建築論』（1969年、彰国社）と出会います。大学に入って間もなく、新宿紀伊國屋で気になった本を買い漁り、乱読した中にあった一冊で、副題の「か・かた・かたち」が有名ですが、その第1章がまさに「デザインの方法論」でした。そこで近藤康夫が受けた啓示は、菊竹が意図した「古色蒼然とした建築論への反旗」ではなく、「方法論」という概念をデザインの恣意的な世界に投げ込むことで「論理的なデザイン」の可能性を探る、という選択だったわけです。自己表現の機会を求めて同世代と横一線のゲートに並ぶという発想はカケラも無く、「方法論」という、デザイン界にとっての常識を逸脱する揮発性の高い危険な「仕掛け」そのものに惹かれたのではないかと思います。

1981（昭和56）年に近藤さんが独立し、その翌年に私も編集会社をつくりました。1979-1983年の日本のインテリアデザイン、家具、照明器具を創刊号としてまとめた『年鑑 現代日本のインテリアデザイン 1984』（講談社、1984年）に、独立したばかりの近藤さんの初期作品、先ほど話のあった robe de chamber と〈Office Chihara〉（1982年）を掲載しました。コマーシャル・インテリアの大量供給が始まった5年間のインテリア作品を数百点収集し、そこから編集委員会（杉本貴志、小池一子、内田繁、倉俣史朗、田中一光、山口勝弘、川上元美、安藤忠雄、川床の計9名）で60点に絞っています。まさに時代を象徴するメンバーですが、この次の世代をリードすることになるのが近藤さんたちです。ちなみにレイアウト担当は本セミナー第1回の講師であり、当時田中一光事務所の所員だった廣村正彰さんでした。

のちに近藤さんは、著書『インテリア・スペース・デザインング』（グラフィック社、1989年）で robe de chamber についてこう記しています。

「表現上の恣意的部分の排除……柱は単なる線に還元し、いわば立体的骨組みの指標線として空間を可視化する。機能を含めた要素はこの段階で何一つ付加されていない。つまりこのプロジェクトは、成り立ちにおいて私の中で原型空間とも呼ぶべき空間であり、私の展開は全てここから開始されたと言える」

私が「『禁欲』から『快樂』へ」と題して近藤康夫論を書いたのは1986（昭和61）年のことです。

「近藤が『形態と色彩』の相関について苦吟している様子を見て、その意味を僕なりに分析したものだ。

スティックな方法論から、いかに自由な手法に展開するのか」

そのころの近藤さんは「形態自身のもつ喚起力」や「形態たちのざわめき」という言葉を使っていたので、「白一色の空間の中での形態のもつ喚起力」と「色彩の導入」について書いたわけです。延々と論理的に構成するというをやっているのもっと自由にやりたいと思っていたのが、突然、自由な形態や色彩が飛び出してくることがありました。そして翌年に発表されたのが、近藤さんの代表作となる〈ポリゴンピクチュアズ〉です。まさに建築の中に自立する室内建築と言える。これがやりたかったのだと見た瞬間に思いました。

**近藤** | 天井の高さが5mある倉庫の中に、オフィスをつくるというプロジェクトで、すべて150度のH形鋼で2階建てを組み、これを外にもって行って外壁と屋根を付けば建築になるような、自立したインテリアをつくりました。これぞしてやったり(笑)。こういう空間に巡り合えるかどうか、私たちにとっては重要です。



1. 近藤康夫の蔵書の一部 [提供：近藤康夫デザイン事務所]
2. 近藤康夫『インテリア・スペース・デザインング』(グラフィック社、1989年)
3. 近藤康夫〈robe de chambre COMME des GARÇONS〉1981年 [写真：平井広行]
4. 近藤康夫〈ポリゴン・ピクチュアズ〉1987年 [写真：白鳥美雄]

**川床** | 先述の著書『インテリア・スペース・デザインング』に、高松伸さんが「YASUO KONDO によるロトンダ」と題して近藤康夫論を寄せていますので、それを要約します。

「あらゆる天才はのっけから天才である。KONDO もその例外ではない。彼の仕事はそのスタートからその師 KURAMATA の機知と品位に富んだ文学世界とは無縁であった。空間の認識論的なメカニズムを端正な級数のシステムを借りて、妖しくシミュレートしてみせる明澄な呪術から出発した彼の仕事は、私の知る限り〈renoma monsieur〉(1985年)の連作あたりから、突然自虐的な機械の様相を呈し始めた。

それを僕は、インテリアから建築へと移行する彼のまなざしのイロニカルなパラドックスのあらわれと読み解いた。

もはやインテリアとも建築とも似ても似つかぬもの、いわば単なる戦略としての空間の出現である。私はそれをロトンダと名付けたい誘惑にかられる。

KONDO は、異相の自由、ヒューマンなスケールに乱されることのない空間の自由を獲得したのだ。

だから KONDO のロトンダは、あらためて建築にもそして都市にさえ運用可能である」

かっこいい原稿ですよ(笑)。どうですか？

**近藤** | 当時、川床さんと高松さんから誉め殺しの集中攻撃を受けていたとしか言えないのですが(笑)、「戦略としての空間の出現」という一言は、願ったり叶ったりでしたね。その後の私を力強く後押ししてくれました。

**川床** | そのころのことをまとめた私の文章があります。

「そのころ僕たちが話していたことのひとつに『デザインの自立的な領域』があった。インテリアに限って言えば、そのデザインの境界はどこにあるのか、といった話だ。つまりデザインを始める前の前提としての概念整理の試みだった。

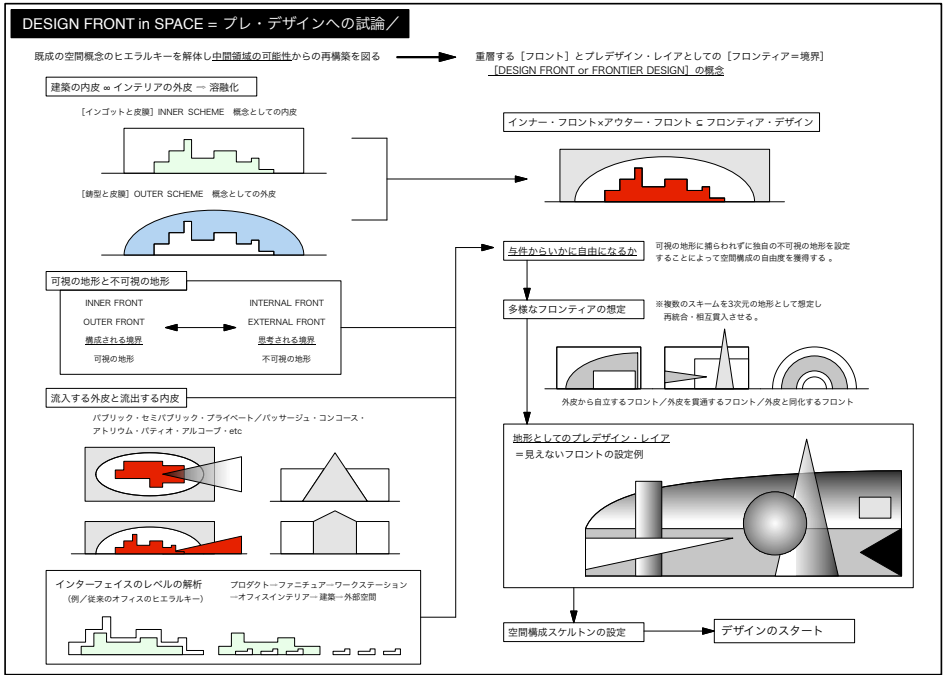
たとえば『概念としての内皮と外皮』『内包する外皮と流出する内皮』『与件から自由になるための多様なフロント(前線や境界)の想定』などなどである。

その時点で僕らの視点は、すでに『デザインの領域』という既成の認識を無意識にはみ出してしまっていたように思う。ジャンルという常識は『不自由な制度』そのものだったからだ。

空間の概念的な思考と方法といえば、まず思い浮かぶのがパウル・クレーの『スペーシャル・オーガニズム＝空間的有機体』という難解な理論だ。クレーは『分節』の思考法こそが造形にとってもっとも重要であるとし、それをバウハウスの授業で展開した。僕たちの議論は、はるか遠くからそこに近づこうとしていたように思う。

そして近藤が一連の仕事で展開してみせた初等数学的なモルフェーム(形態素)の演算的な構築は、近藤流の『分節の思考法』にほかならなかった」

要するに、インテリアデザインの縄張りがどこまでで、どうしたらそれを突き破れるのかということ、日夜議論していました。



この当時に近藤氏と川床氏が話していた内容をまとめ直したシート [制作協力：酒匂克之]

続けて、1989 (昭和 64) 年のパリ旅行を振り返った文章を読みます。

「前年の 1988 年のパリ、ニューヨークの仕事につづいて、1989 年の近藤康夫は、無数の仕事の依頼で多忙を極めていた。『国際インテリアデザイン賞』、アメリカ建築家協会の『インテリア・アーキテクチャ賞』など多くの賞も受賞していた。また、天王洲への事務所の移転や、初の作品集というより、近藤の初期のデザイン思考の総括を『意思表示』するための『インテリア・スペース・デザイン』の出版も行った。

そんな中で、ある日僕たちはパリで毎晩痛飲する機会を得た。当時のパリは、いわゆる『ミッテランのグランプロジェ』の時期で、〈新凱旋門〉をはじめ多くの大規模プロジェクトが完成しつつあった。その多くを施工していたのが、当時世界最大のゼネコンだったブイグ社だった。その本社に呼ばれた時、そこに近藤康夫と高松伸に同行してもらった」

ケヴィン・ローチ設計で、竣工間もなかった〈ブイグ・ワールド本社〉はヴェルサイユ宮殿近くにあり、まさに「ガラスの宮殿」でした。クリスタルパレスの中の小さな「街」のような建築は、相当、近藤さんにとっては衝撃的だったと思います。

**近藤** | 実は前の晩に飲みすぎて、ブイグ本社は全然覚えてないのですが (笑)、その旅で見た〈オルセー美術館〉(1986 年開館、内装改修設計：ガエ・アウレンティ) は自分がやりたかったことそのものだったので、ショックでしたね。かなり悔しかったのですが、いつか機会が回ってくるかも知れないとも思いました。

**川床** | 翌年、TOTO ギャラリー・間で行われたのが近藤康夫展〈MISSING LINK——非意図的なもるものへの予兆〉です。「五感を満たす、体感展」と題した文章から一節を紹介します。



「展覧会というものは、通常目で感じるものです。絵やオブジェを鑑賞するとか、写真や模型を展示するというのが普通です。しかし今回の展覧会では、観るというだけでなく、人間が本来もっている五感に訴えることを目的にしました。この展覧会では眩しさとか美しさの裏に隠されたトゲを表現する視覚的要素としてLEDを使用しました。

光は闇を照らすのが第一の機能です。でも最近では、光で何かを伝えるという要素がクローズアップされています。これからは光源ひとつにおいても、使い方やメッセージ性がどんどん多様化していくはずですよ」

**近藤** | 当時、ギャラリー・間の運営委員メンバーは田中一光さんを頭に、安藤忠雄さん、川上元美さん、黒川雅之さん、杉本貴志さんだったのですが、諸先輩方からは「何を言っているんだ」、とくに田中さんには「馬鹿か」とひどく怒られました。倉俣さんには「いいね、君は自由にやれて」とだけ言われました(笑)。私は1%の自由があれば、99%の不自由があってもデザインできると思っています。1%だけでも感じてもらえることをやる。

**川床** | 近藤康夫物語前半戦、予告編の最後は世界中で知られている〈東証アローズ〉で締めたいと思います。

**近藤** | もともとの空間は天井高さ13m、広さ約600坪。バブル最盛期には2000人が働いていたところに、高さ10mのガラスのシリンダーをつくりました。株取引がすべてコンピューターで行われるようになったので、テレビなどでご覧の通り、今はここに20名程度の人がいるだけです。最近のバーチャルとリアルの問題も、ここで経験させてもらった。これは一生に一度巡り合えるかどうか、オルセーを見て以来の念願が叶ったプロジェクトですね。

**川床** | この後に出版された近藤さんの著書『AB DESIGN——YASUO KONDO』(六耀社、2003年)に高松さんが寄せた「未知の海図、未踏の航路」を要約して紹介します。

「ジャンルの問題を別にして、とにかく彼の作品は、建築だった。それが第一印象。それも非常に合理的な建築だと強く感じた。

彼は、インテリアデザインであろうと建築であろうと、なおかつそれらを構成する部品や部材であろうと、それらが『もの』即ちオブジェとしての存在を免れ得ない限り、スケールが全く関与することのない同等の力を有し得るという地平にたどり着いたのではなかったか。

いわば倉俣史朗は彼にとって、一種の海図のようなものであったのだ。それも標識や指標に埋め尽くされた海図である。彼はその専制的な海図に、無謀にも全く新しい独自の航路を切り拓こうとしたのであり、それゆえに、その航行は、倉俣が幾度となく注意深い測定のために敷設した標識や指標を横切らざるを得なかったのだと言える。

近藤康夫という稀有なデザイナーが、壮大な海図に円環状の航路を記し、遂には海図そのものを陽動する、倉俣史朗という潮流に漂着することになったという帰港の物語ほど刺激的なものはまたとない。

近藤康夫が、かつての倉俣史朗のスケールでデザインを試みる方が、はるかに興味深い。極限まで切り詰められたスケールにおいて、彼は果たして如何なる戦略を開発するか。非常にドラマチックな展開を見せるであろうと僕は予測している。おそらくそれは、僕の課題でもある」

最後に、その10年後、2013（平成25）年に日本インテリアデザイナー協会のイベントで近藤さんと対談した時に、パンフレットに書いた文章から。

「近藤康夫さんがひたすら追求し続けてきたのは、デザインの『作品』をつくることではなく、デザインが如何にして成立するのかという『方法』そのものです。従って彼の膨大な数の作品たちは、常に次なる『方法』を模索し誘発させるための試作にすぎないとすら思えます。それは例えば、かつてゴッホが、印象派の『点描』に対して、苦悩の末に独自の『線描』を極めたように、常に時代や自らの手法を革新し続けた画家たちの格闘と全く同質のものだと思います。それは、自己否定と新たな構築の終わりのない挑戦の足跡です。

僕は編集者として約30年にわたりそうした近藤さんの闘いぶりに注目してきました。なかでもとりわけ僕の興味をそそったのは、彼が次なる位相へと向かう度ごとに用意した、ツールとしての言語の数々です。『色彩と形態』『プログラム』『空間の漂白』『非意図的なもの』『重層するレイヤー』『編集される空間』などなど。

今、近藤さんの思考の中を巡っているのはどんな言語やイメージなのだろう。そして彼は、これからどこに向かおうとしているのだろうか」

ということで、その後のデザインの紹介をお願いします。

**近藤** | 先ほどの東証アローズで、私の方法論は一回、完成したと考えています。独立してから40年が経ちますが、I期、II期、III期、3つの方法論しかつくっていないとも言える。これ以降は、その方法論に乗っ取って、その時代の状況を考えながら、付加していったに過ぎないのかも知れません。

**川床** | 以上、10分ではわからない近藤康夫物語でしたが（笑）、続く・・・ということで、いつかは完結させたいと思います。今日はありがとうございました。



近藤康夫〈東証アローズ〉2000年／東京都中央区 [写真：平井広行]

