

コレマールのヘルツォーク&ド・ムーロン

01 | CB004 || イーゼンハイム祭壇画 | マティアス・グリューネヴァルト[画] || 「人類に襲い掛かる一切の恐怖がこの絵の中に先取りされている」 | エリアス・カネッティ

01 | CB006 || ウンターリンデン美術館 | ヘルツォーク&ド・ムーロン ||

グリューネヴァルトが描く「伝染病患者たちのキリスト」を巡って生まれた完全なる美術館 | フランチェスコ・ダルコ

マックス・ドゥドラー

06 | CB024 || ハンバッハ城ビジャーセンター、ヨハニスベルク公園情報館、シュパーレンブルク要塞ビジャーセンター | マックス・ドゥドラー ||

マックス・ドゥドラー:3つのビジャーセンター | ジョヴァンナ・クレスピ

安藤忠雄

08 | CB038 || 森の教会 | 安藤忠雄 || 三角形と光の遊戯 | ジャン=マリー・マルタン

ヨーロッパの学校建築

10 | CB049 || プランジャンの保育園 | ピエール=アラン・デュプラ || 地形の創造 | ニコラ・ブラギエーリ

12 | CB055 || ジョアン・ロドリゲス中等・高等学校 | アダルベルト・ディアス || ポルトの手法で | マルコ・ムラツツァーニ

13 | CB063 || アレクサンダー・ランガー学校 | MoDusアーキテクツ || 教育のための近代的空間 | マッシモ・フェッラーリ

エドゥアルド・トロハ

15 | CB072 || エドゥアルド・トロハ研究所 | エドゥアルド・トロハ || マドリードのエドゥアルド・トロハ研究所 | ババ・カッシンエッロ

19 | CB079 || エドゥアルド・トロハ:構造エンジニアにして哲学者 | マッシミリアーノ・サヴォッラ

862 | CASABELLA
JAPAN

10th
カザベラ
JAPANESE EDITION

2016年フォーリサローネ報告

20 || CASABELLA JAPAN ニュース | 上田敦子

ル・コルビュジエという神話 [1]

23 || CASABELLA JAPAN レクチャー〈いかに建築空間は思考されるか 第13回〉 | 岡田哲史

コルマールのヘルツォーク&ド・ムーロン

「イーゼンハイム祭壇画」画=マティアス・グリューネヴァルト

「人類に襲い掛かる一切の恐怖が
この絵の中に先取りされている」エリアス・カネッティ

参照 | 本誌pp.4-5

コルマールで、私は1日じゅう祭壇のまえに立っていた。私はいつ自分が来ていたか知らなかつたし、いつ自分が去ったか知らなかつた。美術館が縮まるとき、私はそこで夜を明かすために、自分の姿が見えなくなることを願つた。私は哀れっぽさのないキリストのむくろを見た。彼の体の恐ろしい状態は私には真実のように思われた。この真実に直面して、私はキリストの磔の絵に関して私を当惑させてきたものが何であるかよく分かった。つまり、その美しさ、その理想化。理想化の本来の場は天使の奏楽であって、十字架上ではないのであった。人びとが現実の生において戦慄しつつ目をそむけたにちがいないもの、それが絵画のうちに依然として見てとれるのであった。人びとが互いにふりまく恐怖の記憶、当時、1927年の春には、戦争と毒ガスは依然としてこの絵画を信じるに足るものにするだけの切実さを有していた。あるいは芸術の最も不可欠な使命はあまりもしばしば忘却されてきたものかもしれない。カタルシスではなく、慰藉ではなく、一切をさながらそれがうまくいくにちがいないかのように自由に仕上げることではない。一切がうまくいかないからである。疫病と潰瘍と激痛と戦慄——あまつさえ克服されている疫病のかわりに、われわれはもっとひどい戦慄を発明する。いつも変わらぬし、いつまでもわれわれの眼に見えてしかるべきこの真実をまえにして、なお慰藉的な欺瞞がどんな意味を持ちうるだろう？来るべき一切の戦慄的なものがここに先取りされている。洗礼者ヨハネのすこぶる大きな指はそれを指摘している。これがそうだし、これがふたたび起こるであろうところのものだ、と。ところで、この風景のなかの子羊は何を意味するのか？十字架上のこの腐りつつある人間は子羊だったのか？彼は、磔にされ、子羊と呼ばれるために、成長してから人間になったのか？」

[出典]

エリアス・カネッティ『耳の中の炬火——伝記1921-1931』、ミュンヘン
—ウィーン、カール・ハンサー出版、1980年〔邦訳書：岩田行一訳、法政大学
出版局、1985〕

「ウンターリンデン美術館」設計=ヘルツォーク&ドムーロン

グリューネヴァルトが描く「伝染病患者たちのキリスト」を
巡って生まれた完全なる美術館

フランチェスコ・ダルコ

参照 | 本誌pp.6-23

時に明瞭に現れることもあるが、ほとんどの絵画の襞の隙間や書物のページの行間に隠れて、『イーゼンハイム祭壇画』の光輝が近代文化を照らし出した証拠は数多い。謎の多いマティアス・ゴートハルト・ナイトハルト、すなわちヨアキム・フォン・ザンドラルト(1606-88)によってマティアス・グリューネヴァルト(1470-1528)と呼ばれた画家の作品である。祭壇画から放たれる光は、カルスト地形を流れる川水のように侵食し、流れの跡を追えないほど拡散する。ジョリス=カルル・ユイスマンス(1848-1907)が「これまで存在した中で最も大胆な画家」と評するグリューネヴァルトは、おそらく1512年から1515年の間に、イーゼンハイム

修道院の院長グイド・グエルシの依頼を受けて祭壇画を描いた。この修道院では、アントニウス会修道士が医療福祉活動を行い、特に「聖アントニウスの火」と呼ばれる感染症に侵された人々を看護していた。患者たちは多翼祭壇画の前に連れてこられた。グリューネヴァルトが描いた伝染病者のためのキリストは、身体を蝕む「火の蛇」に苦しむ病人たちと修道士たちに語りかけた。そこでの『磔刑』を見たなら、偽ベーダの『キリストの受難の瞑想』に出てくる言葉を繰り返し唱えずにはいられなかったはずだ——「やめて、ああ、わが主を痛めつけないで。ここにいる私にやればよい。彼にあのような傷を与えるながれ」。「知覚可能な世界の被造物すべてが、人間の瞑想的で知的な精神を永遠なる神のもとに導く」(ボナヴェントゥーラ)ように、グリューネヴァルトの祭壇画も、著名医学者のハンス・フォン・ゲルスドルフが『外科学教本』(1517)を出版した時代からずっとわれわれを誘い続け、イーゼンハイムの修道院で生じたであろう状況に参与させる。この祭壇画は、「有能で、模範的で、系統だった図像」(ボナヴェ



イーゼンハイム祭壇画：手前中央は『磔刑』、その下は『十字架降下』

コルマールのヘルツォーク&ド・ムーロン



イーゼンハイム祭壇画: 左より: ブール棟、スカイライト・ハウス、シン運河、旧館
『聖アントニウスの誘惑』

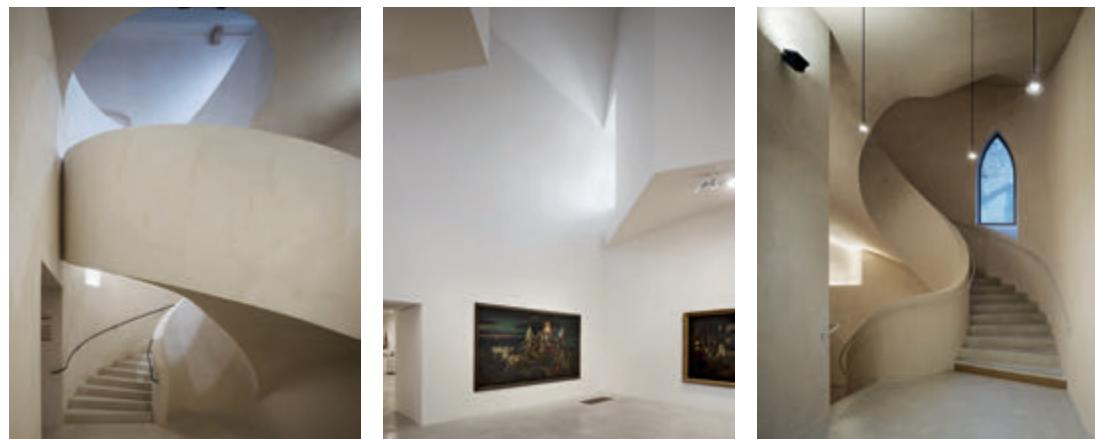
美術館の全体構成



旧館(元の修道院):回廊

旧館:展示室

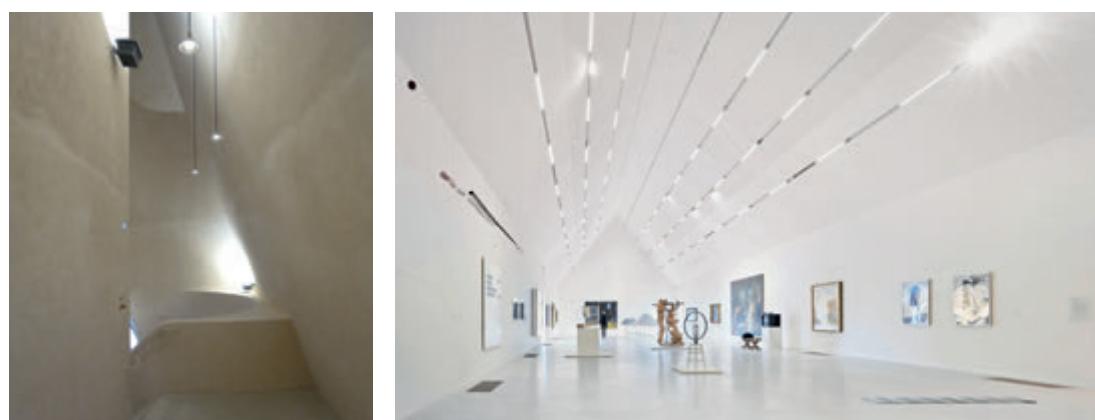
旧館:地下に通じる階段室



旧館:螺旋階段

「スカイライト・ハウス」からの光が注ぐ地下ギャラリー

アッカーホフ(新館):階段室



アッカーホフの階段室:傾いた壁

アッカーホフ:最上階の展示スペース

トゥーラ)の力に奉仕する素晴らしい装置である。シナノキの板絵で構成された多翼祭壇画は、『キリスト哀悼』が描かれたプレデッラの上に置かれている。パネルを回転させると3種類の開き方をする。第1面では中央に『磔刑』、左右の翼に『聖セバスティアヌス』と『聖アントニウス』が配される。第2面は中央に両開きの『キリスト聖誕』、左右に『受胎告知』と『復活』が配される。第3面の中央にはニコラウス・ハーゲナウアー(c.1445/60-1538以前)による木彫が並ぶ。プレデッラには『弟子とともにいるイエス・キリスト』、上部の中央には『聖アントニウス』、その左には『聖ヒエロニムス』、右には『聖アウグスティヌス』と『ゲイド・ゲルシ』の板絵が配された。『聖アントニウス』の右側には、グリューネヴァルトが聖アントニウスとテーベの隠修者聖パウロの出会いを描いたパネルがある。反対側は『聖アントニウスの誘惑』である。一方はようやく実現した平和的な出会い、他方はサバトの宴である。1909年にライナー・マリア・リルケ(1875-1926)はアントン・キッペンベルク宛に、コルマールのウンターリンデン美術館を訪れイーゼンハイム祭壇画の前で丸一日過ごしたと書き送っている。ゲルショム・ショーレム(1897-1982)は、祭壇画の複製がヴァルター・ベンヤミン(1892-1940)の書斎に架かっていたと回想している。この祭壇画に横溢する主觀性と超越性の対比——「キリストは御子であるにもかかわらず、多くの苦しみによって従順を学ばれました」(『ヘブライ人への手紙』5章8節)——を中心テーマに据えたのが、パウル・ヒンデミットのオペラ『画家マティス』(1934-35)である。洗礼者聖ヨハネの手、大天使ミカエルの手、マグダラのマリアの手、聖アントニウスと聖パウロの手によって祭壇画のどの情景も雄弁に語りだす。彼らの手はピカソとマティスにおいて回帰するのだ。1988年の叙事詩『Nach der Natur(自然に従つて)』の中でW.G.ゼーバルト(1944-2001)は『聖アントニウスの誘惑』のエクフラーシスを展開する。「グリューネヴァルトはこのように描写した、/物言わぬ絵筆を動かしながら/呻き声、叫び声、ゴボゴボと流れる音/ぼそぼとつぶやく声による病状の朗読を; /そこにこそ、よく理解していくように、彼自身と彼の芸術の/根源があった。恐怖に歪んだ首は/グリューネヴァルトが描く/登場人物のそこかしこにあり、/喉と顔をむき出しにしたまま/たいてい目も眩むような光に晒されている、/これが身体の究極の答えだ/均衡を知らず/次々に盲目になっていく自然に対する、/これは強制されずに行われた実験であり/そして、狂

マックス・ドゥドラー

「ハンバッハ城ビジャーセンター、
ヨハニスベルク公園情報館、
シュバーレンブルク要塞ビジャーセンター」
設計=マックス・ドゥドラー

マックス・ドゥドラー:3つのビジャーセンター

ジョヴァンナ・クレスピ

参照|本誌pp.24-37

建物への教条的な注目、既存のものを尊重し重視しつつ場の歴史とその変化に貢献する必要性、建設計画の規模が自らやる仕事の規範を大なり小なり正当化するわけではないという認識、どのプロジェクトでも機会をとらえて表現できる質の追求、フォルムや方法の誘惑に陥らずに刷新する意欲。伝統的な素材使いおよび発明や恣意から離れた幾何学の弛まぬ鍛錬に根差した、堅固な原理に基づいて動く現実の建築。見た目は現代的ではないが、未来に向かって、恒久的なものに向かって投機され、真の美を決然と表現する建築。

ハンバッハに完成したビジャーセンターは、近代ドイツの民主的精神の象徴と考えられたハンバッハ城の増改築設計競技が2004年に決着してから始まった、大規模な建設プロジェクトの最終章を意味する(参照:『CASABELLA』806号、2011)。チケット売り場と事務室があるエントランスの建物は、北側の、城砦を囲む外壁に沿って建つ。台座の元型的造形にヒントを得た建物は、城壁の曲線的な造形を反復し、わざと不定形で軸線から外した幾何学に従って細長く伸びる。以前にレストランを外壁の延長として建てた時と同じアプローチに沿って、新たなエントランス・パヴィリオンには仮設的建物の性格が与えられた。簡潔で抽象的な形態のヴォリュームは、すべて——周壁から屋根まで——ライシュタット産の砂岩ブロックで建てられた。鑿で不定形に粗削りされたブロックは、建物に彫塑的な活力と現代的な性質を与える。それは堅固な建物を湾曲させ、非常に精緻に施工した賜物である。

ビーレフェルトでは、マックス・ドゥドラーの介入は2つの異なるプロジェクトに分かれている。シュバーレンブルク要塞ビジャーセンターと、ヨハニスベルク公園情報館である。トイブルクの森の木々が生い茂る丘が横たわるビーレフェルト市は、丘陵を越える峠の近くに1200年に創建さ

れた古い象徴的中心地で、この峠を守護するためにシュバーレンブルク城砦が建てられた。20世紀の間、峠を越えて広がるヨハニスベルクの丘は、第二次世界大戦中に女性用強制収容所が占拠していたが、その後は遠足が楽しめる公園という当初の役割を取り戻している。一方の歴史的モニュメントと他方の自然主義的魅力を互いに関連付ける目的をもって構想された2つのプロジェクトは、それぞれの視覚的、建築的独自性の基礎を建設に使われた素材に求めている。手作業で加圧したコンクリートは、多くの現代的な性質と、職人的な仕事の叡智に結びついたさまざまな価値を自らに集結させた。黄色い砂岩ブロックの層と、グレーの石灰岩を交互に重ねてできたコンクリートは、廃墟となった城砦の色彩と素材の堅固さを反復する。幾重にも重なった地層のように、コンクリートの圧縮層でできた生き生きした構造は、城砦やその建設史とも、ヨハニスベルク公園の自然環境や周囲の風景とも、雄弁な対話を打ち立てることができる。

城壁の南東の端に置かれたシュバーレンブルク要塞ビジャーセンターは、独立した粗削りのヴォリュームである。そこでは新旧の距離が巧みに計測され、その開口部は近くの要塞建築に見られるニッチや壁を反復している。要塞の廃墟と一体となって、新築のパヴィリオンは来訪者に歴史ある城砦への入城を再現する経験を与える。

同じくヨハニスベルクの小さなパヴィリオン建築も、切り取られ中をくり抜かれたマッスとして、優雅さとともに威厳をもって公園への北からの入口の位置を示している。

【ハンバッハ城ビジャーセンター】

設計:マックス・ドゥドラー

設計責任者:Simone Boldrin

協働者:Julia Lapsin, Kilian Teckemeier,

Thomas Back, Patrick Gründel

建設監督:plan art GmbH, Kaiserslautern

構造:Schenck Beratender Ingenieur,

Neustadt an der Weinstraße

機械設備:IfG Ingenieurgesellschaft für Gebäudetechnik,
Frankenthal

建築物理・音響:ITA Ingenieurgesellschaft für Technische
Akustik mbH, Wiesbaden

ランドスケープ・アーキテクト:Latz Riehl Partner

Landschaftsarchitekten,

LOMA architecture.landscape.urbanism, Kassel

建築主:Stiftung Hambacher Schloss(ハンバッハ城財團)

規模:延床面積 452m²/建築容積 2,010m³

スケジュール:設計競技 2004年/実施設計 2011年/施工 2014年

所在地:Neustadt an der Weinstraße, Rheinland-Pfalz, Germany

参照|本誌pp.26-29



ハンバッハ城ビジャーセンター:全景



配置図

【ヨハニスベルク公園情報館】

設計:マックス・ドゥドラー

設計競技チーム:Simone Boldrin, Thomas Back, Julia Lapsin

設計責任者:Simone Boldrin

協作者:Kilian Teckemeier

建設監督:Architektenbüro-Stüwe, Bielefeld

構造:Prinz & Pott GmbH, Bielefeld

機械・電機・配管:Martell Ingenieurbüro, Bielefeld

建築主:ビーレフェルト市

規模:延床面積 87.55 m² / 建築容積 392.22 m³

スケジュール:設計 2013年5月-14年2月/

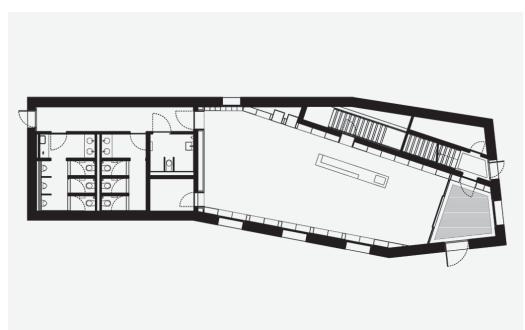
施工 2014年6月-14年12月

所在地:Bielefeld, Nordrhein-Westfalen, Germany

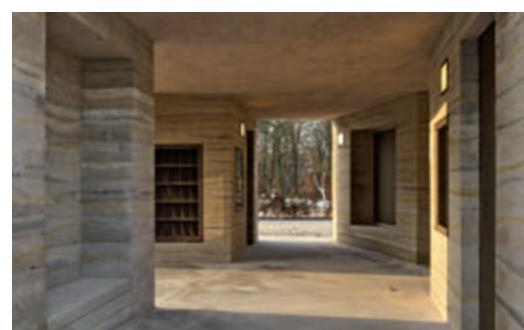
参照 | 本誌pp.32-34



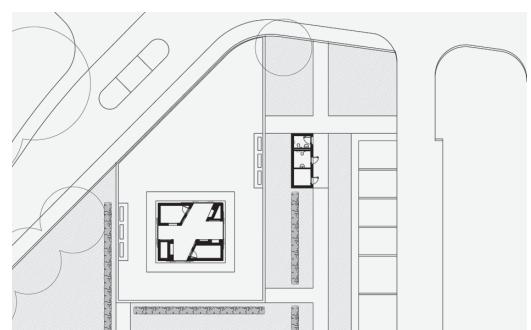
配置図:左上がヨハニスベルク公園情報館、右下がシュバーレンブルク要塞ビザーセンター



1階平面図



エントランス廻り



1階平面図



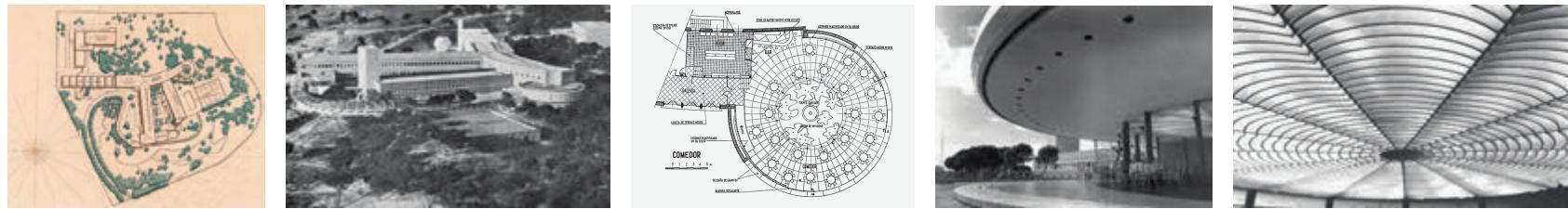
南側ファサード



2階内部



ヨハニスベルク公園情報館:全景



配置図

空からの全景

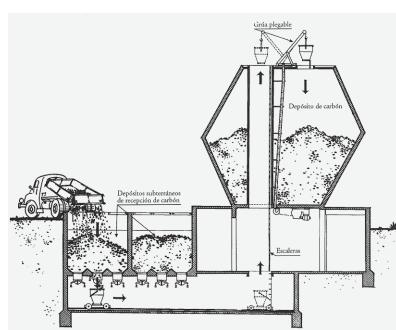
食堂:平面図

食堂を囲うテラス

食堂の天井を見上げる



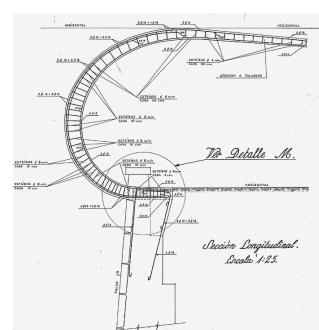
ドデカヘドロン前でのスタッフ集合写真



ドデカヘドロン:断面図



パーゴラ



パーゴラ:断面図

携と、セメントとコンクリートの生産に特化した唯一独立した建物によって決められた。全体を支配するのは水平性で、部分どうしの関係が最も効果的に機能するデザイン、建築を森に組み込むデザインを追求した結果である。平面は一種の不定形な櫛形に展開し、地形に適合して木々の間に貫入する——木々を包み込み、木々に抱かれる。むしろ「 Φ 」——黄金数の象徴——の字に近い幾何学フォルムが意識的に採用され、そこから生まれる5つの屋外の中庭が長いファサードを切り取り、取り囲む。同じく意識的に、この複合建築は「黄金比(1.618)」に最も近い1.6mを1モジュールとして使って設計された。

櫛の歯に相当する、細長い立体的なボリュームの両端に置かれた空間は有機的で、蛇行し、湾曲したフォルムを帯び、建築とランドスケープの蝶番的な要素に変化する。集団的なレクリエーション活動に供される空間もあれば(庭園、プール、スポーツグラウンド)、仕事のエリアを囲む、人が行き来せず水盤のある庭園にファサードを向けた空間のようにより私的で静かな活動のための場もある。静謐なすべての緑地の中でも目立つのは、一番小さいものの、所長執務室と連結した庭である。この小庭園は、研究所の中でトロハの網膜に最後に刻まれた映像のひとつとなった。彼は愛情に満ちた遺書として「私と共に働いた人々へ」と題された有名な手紙を書き終えた後、まさに自分の執務室で亡くなった。コルメナル産の切り石で部

分的に舗装された庭園は、1枚の石壁で半分閉じられ、上から覆いかぶさる木製のキャノピーによって緑地と屋内の視覚的連結と自然光の段階的調整ができる。そんな庭園に空豆の形をした小さな池が設えられている。

研究所の空間編成に見られる非常に興味深い多くの側面のうち、新研究所で最も際立っているのは、間違いなくトロハと設計案のより個人的な関係である。このエンジニアは新たな研究所施設を正真正銘の実験室に変換した。彼の直接的な指導下で、数多くのプレファブ部材が現場で製造され、同年代にイタリアでピエル・ルイジ・ネルヴィも進めていたような諸実験の成果を生かして、建設にかかる時間と費用の最適化が計られた。設計アプローチのこの重要な側面——革新を可能にするには実験と探求が必要というアイデアに基づいた——は、トロハが設計した革新的な構造や建築空間の貢献によってとりわけ強化された。それが、円形の食堂、ドデカヘドロン(正十二面体)形の石炭サイロ、実験棟の薄いグリッド状の屋根、メイン・エントランスの上に宙吊りにされたフロア、そして敷地境界のパーゴラである[注11]。

円形の食堂は間違いなく魅力的な建築構造で、そのガラス張りの湾曲した外被は周囲の庭園へと浸透していく、松林にいるかごときの室内となった。施設の東端に置かれ、自然光と周辺の植生に浸された透明な隔壁となっている。ライトやアルトが多用した曲線的フォルムの

有機的機能性に込められたのと同じ期待をスタート地点に、トロハは食堂を設計し、ある空間を確定する力を与えた。つまり屋内であることを止めずに、屋外のランドスケープと融合する部分となる空間である。

食堂は直径22.44mの円形平面の上に立ちあがり、最大で3.5mの高さに届く。中央には小さな円形の庭——温室——があり、噴水が置かれている。鉄筋コンクリート造を粗石で仕上げた2枚の湾曲した壁と、180度に開き4つの湾曲したモジュールで造られた大窓によって、空間が閉じられている。外向きに傾いた大窓は石壁の間に移動して隠すことができる。こうして食堂は、閉じた空間として姿を消し、エドゥアルド・トロハがデザインした興味深い屋根の下の庭園に融合される。トロハの屋根は、その下の、人々が動き回る空間の上に突き出した巨大な傘のようだ[注12]。

ドデカヘドロンは研究所の暖房に使う石炭の倉庫として構想された。定型的で独立した正十二面体で、主要アクセス路の終着点に巨大な彫刻的オブジェのように聳え立つ。建設されて数年の間に研究所のシンボルになった。軽やかとは程遠いが、鉄筋コンクリートの板を折り曲げて造ったような高さ8.6mの構造物で、壁の厚さはなんと22cmもある。トロハが説明するように、球体こそボリュームと表面積の比例が最もよい幾何学的フォルムであるが、ドデカヘドロンはより簡単に建設でき、より経済的

CASABELLA JAPAN レクチャー

いかに建築空間は思考されるか 岡田哲史

第13回——ル・コルビュジエという神話[1]

聞き手=小巻哲

——これまで語っていただいたフランク・ロイド・ライトとアドルフ・ロースは、それぞれ1867年と1870年に生まれています。まだ古典主義が色濃く残っていた時代に彼らは活動を開始し、新しい建築の在り方を切り開こうとしていたわけですね。古典主義的な箱をライトは壊そうとし、その不要な装飾すべてをロースは排除しようとした。まさに追って形成されていくモダニズムの起点としてライトはあり、その重要な方向性をロースが示したように思います。そして続く本格的なモダニズムの開花期に活動を開始したのが、彼らより一回り若い建築家たちです。ミース・ファン・デル・ローエ(1886-1969)、ル・コルビュジエ(1887-1969)、ヘリット・トマス・リートフェルト(1888-1964)、……。この世代の建築家たちこそが、モダニズムを実質的に牽引していくことになります。

このあたりを探ってみませんか。彼らの全体像というよりも、個別の建築空間そのものを考えることで、従来とは違うモダニズム理解の断片が見えてくるように思うのです。取っ掛かりとして、ル・コルビュジエはいかがでしょうか。連載第1回目で岡田さんは、「サヴォア邸も、よく見ると変……。合理というよりも支離滅裂に近い。それでも〈傑作〉と言わせてしまうのはなぜなのか? そのあたりを探るのも今後のテーマになりそうですね」と話されていましたし……。



Fig.1:ル・コルビュジエ

岡田——これまでライトやロースを読み返してみて、あらためて気づかされたことがあります。それは、彼らやル・コルビュジエたちが活動を始めた19世紀末から20世紀初め、すなわち20世紀モダニズムの胎動期は、ごく身近に古典主義建築があり、社会の眼差しは依然としてその影響下にあったということ。そこには現在の私たちが生きてきた20世紀半ば以降の時代とは大きく異なる空気が流れていたのです。その時代、社会に対して新しい建築の在り方を明示するためには、わかりやすいイメージを提示する必要があったし、そのイメージづくりのためにその元となる原風景が必要だったはずです。今回、ル・コルビュジエについて探ってみようということですが、彼こそ、そのイメージづくりを鮮やかにやってのけた最初の立役者でした。ル・コルビュジエは、1923年に出版した『建築に向かって(Vers une architecture)』(邦題は『建築をめざして』)のなかで、パルテノンやパエストゥムといった古代神殿と客船・飛行機・自動車といった現代の機械を並置していますが、当時、はたして同じ発想をできる建築家がほかにいたでしょうか。[Figs.1-5]

そこで、ちょっと空想してみるのです。もしこれらの機械が20世紀に入ってもまだ存在していなかったとしたら、と。サヴォア邸などの作品は生み出されていただろうか。それよりもよりも、この世には、シャルル＝エドゥアル・ジャンヌの名のもとに「ル・コルビュジエ」というペネームそのものが生まれていなかつたのではなかろうか、と。[Fig.6]

機械はロースにとっても重要なイメージの原風景でした。この連載の10回目「アドルフ・ロース試論[5]」の冒頭で、ひとつエピソードを紹介しましたが、それは「船舶」に関連する話題でした。ある朝ロースがウィーンの街角を散歩していたところ、かつてのクライアントに呼び止められます。来客から「(家の)階段が狭すぎると揶揄された」というのです。まるで「船の甲板昇降口階段」のようだ、と。ここで確認しておいてよいのは、その「船」はもはや隠喩ではなかったということです。ロースの頭には現実に甲板昇降口階段が原風景としてあって、そのイメージが幾許か形を変えながら建築に導入されていたのです。ファンショナリズムやラショナリズムといった近代主義のお題目が理論化される以前の話ですから、そこに難しい議論を挟む必要などなかった。古典主義(建築)にうんざりしていた建築家たちは、建築よりも二歩も三歩も進んでいた時代の最先端プロダクトに対し憧れ、羨望の眼差しを投

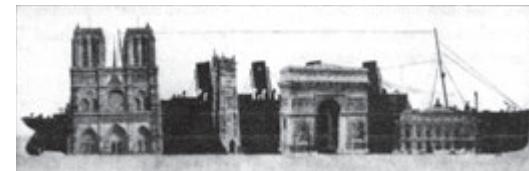


Fig.2:ル・コルビュジエ「建築へ向けて」、1924 | 客船を背景にコラージュされたパリの記念建造物



Fig.3:ル・コルビュジエ
『建築へ向けて』、1924 |
パエストゥム神殿と自動車

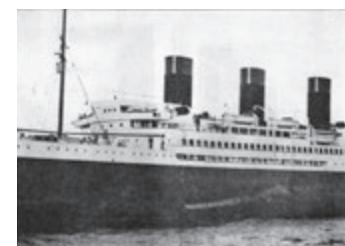


Fig.4:ル・コルビュジエ
『建築へ向けて』、1924 |
客船



Fig.5:ル・コルビュジエ
『建築へ向けて』、1924 | 飛行機

じていました。ある先行するイメージが原風景を伴ってあり、それに理屈を付けて引っぱってくるというのではなく、彼らはそれを実体験し、建築に使えるとみるやそれをそのまま建築に持ち込もうと躍起になっていたのです。[Fig.7]

——時代状況からも、船や自動車といった機械的なイメージは理解できますね。

岡田——当時、蒸気機関とともに新しい文明が始まって1世紀以上経っていたとはいえ、世の中の工業化は依然として発展途上の段階でした。まだまだ有り難い夢としてあった。そうした工業化のプロセスで、19世紀後半から20世紀の初頭にかけて、機関車、自動車、船舶、飛行機といった動く機械が眼前に登場し始めます。それは今の人たちには想像もできないくらいの衝撃的なことだったはずです。その直前の時代、動力源は馬だったりしたわ



Fig.6:ル・コルビュジエ | サヴォア邸、ボワシー、1931

けですから(例えば人や物資を運搬する手段/道具は馬車だった)。新時代の機械^{マシーン}が疾走するスピード感は、多くの前衛芸術家たちに影響を与えました。画家や彫刻家だけではなく写真家や詩人まで……、その最たる例がイタリアの未来派です。当然のことながら進取気取りの建築家も同じ感覚を共有していたわけですが、とりわけ建築の世界で敏感に受け止め、かつ敏捷にアクションを起こしたのがル・コルビュジエだったのです。

ところで、サヴォア邸は、見ようによつては機械^{マシーン}です。スケールという観点から見れば、自動車というよりは船舶といふうが相応しい。ル・コルビュジエはそれをイメージしつつ、当時の発展途上にあった建設技術で建築に化かそうとしたものだから、イメージとしては草原に浮かぶ四角い舟のようなオブジェができるがつたわけですが、人がそこに住めるほど十全な器にはなりきれなかつたのです。住宅に要求される機能や性能が不十分だったため、現実には住みにくい^{マシーン}、住めない家=機械に終始してしまつた。具体的には鉄筋コンクリートをめぐる一連の構造技術、防水や断熱に関する知恵、電気、給排水、機械設備工事にかかる経験の未熟さゆえ、サヴォア邸なる機械で想定されていたメカニズムを満足させられなかつたのです。あとでもう少し詳しく触れますが、皮肉なことにクライアントであるサヴォア家の人々は、10年足らずの年月を過ごしてあっさり手放してしまいます。理由は単純で、快適に住むことができなかつたからです。サヴォア夫人は、ル・コルビュジエに対しては幾度も苦言を呈し、訴訟に踏み込

む直前まで事は深刻化していましたから、おそらくは呆れてものが言えなくなつた時点で見切りをつけたのでしょうか。ル・コルビュジエの「住むための機械(machine à habiter)」の「機械^{マシーン}」という語は、ポジティブに働けば時代を牽引するパワフルなデヴァイスになりうる一方、ネガティブに働けば非人間的で冷徹な器となってしまう。今や近代建築の名作/傑作と称されるサヴォア邸もそうした二面性を内包しているのであり、良識ある観察者であれば、その住宅を手放しで称賛することだけは躊躇するものなのです。ひょとしたら、サヴォア邸は「まだ誰一人として快適に暮らしたことのない家」なのかもしれません。その意味でも考えさせられることの多い対象なのです。

話は変わって、ル・コルビュジエはその「機械^{マシーン}」という語を実際に頻繁に使っていました。建築の世界でそこに新しい時代を切り拓く希望があつたのだとすれば、それがもはや「石」という素材で造られた何かではなかつたということになるでしょうか。冗談に聞こえるかもしれません、そこに本質があるのではなかろうかと思うのです。例えば、船舶の内部空間はもう十分に立派な建築だったのです。『建築へ向けて』の初版本表紙の写真は、キュナード・ライン社の旅客船アキタニア号における甲板の空間でした。ル・コルビュジエは同著でその写真を挿図として使用し、キャプションとして「長い廊下あるいはプロムナードの価値、小気味よく面白いボリューム、材料の統一、構成要素の優れた組み合わせ、良識ある露出と合理的な組立」というコメントを残していますが、いずれにせよそ

の表紙が示唆するところは、船舶を地上に置き、あれこれとアレンジし直せば建築になりうるということ。実はその発見こそが革新でした。その気づきは、まだ古典主義建築が支配的だった当時の建築界においては奇天烈なアイデア発想だったにちがいありません。しかし装飾テンコ盛りの部厚い石の壁に囲まれた莊厳な建物にうんざりしていた氣鋲の建築家たちが、そこからの脱却をいかにして計るかという時に、身近にあって分かりやすくとつつきやすいものが自動車であり船舶であり飛行機だったのです。「動く」ものが作れるのなら「静止して存在する」ことが前提とされる建築はもっと簡単に作れるはず……、それはいたって自然な発想です。船舶や自動車を造る材料や技術は、すでに自分たちの目の前に揃っているわけですからね。すでに蒸気機関が十分に発達し、鉄を大量生産することができ、その鉄を使って薄く延ばし軽く作れば石から離反していくという蓋然性に裏づけられた見通しがあったのです。ところが、鉄で船舶をつくる技術が身近にあったにもかかわらず、鉄板で住宅を造ろうとする建築家はいなかつた(少なくとも私の知る限り)。さすがにそこまでの飛躍は難しかつたのでしょうか。当時、建築の世界では「鉄筋コンクリート造」で建物を造ることが最先端^{アヴァンギャルド}であると信じられていました。前衛建築家たちはそれが常識であるかのように洗脳されていたのです。[Fig.8]

——船/機械としての建築という理想は叶わなかつた。フレームは鉄筋コンクリート、壁は煉瓦下地にスタッコ仕上げでした。それは「風景に浮かぶ船」のイメージからはほど遠いですよね。まあ、リートフェルトのシュレーダー邸も在来工法の組み合わせですし。こうした理念と現実が



Fig.7:アドルフ・ロース | ミュラー邸(布拉ハ、1930)の階段



Fig.8:ル・コルビュジエ | 『建築へ向けて』、1924 | 初版本の表紙