

## ガビ ネ テ・デ・アルキテクトゥーラ:ソラーノ・ベニテス、グロリア・カブラル

### ほかと違うふうに建てる マルコ・ビアージ

参照 | 本誌 pp.4-40

「ほかのやり方で考える」——これは2017年初頭にエイナウディ社から出版された短い評論集の秀逸なタイトルである。著者はトリノ出身の若き哲学者、ディエゴ・フザーロだ。同書では、均質化と標準化が支配する現代における意見の相違という現象をめぐって、明解な検証が展開される。フザーロは書いている。「資本は至るところに出現することを要求し、それゆえ絶対にならうとする。すなわち、その広がりの程度においても、その激しさの程度においても、いかなる障害も制限もない存在だ。資本の広がりの面では、いわゆるグローバリゼーションが、経済の拡張への世界全体の包括と一致する度合いに応じて起きる。激しさの面では、商品のかたちをとった虚無主義によってあらゆるアイデンティティ、あらゆる異論、あらゆる批評的で文化的な要素がなぎ倒され、人間の創造力が完全に植民地化されようとしている」。しかしながら、よく考えてみれば、「ほかのやり方で考える」とは単に一般的な方法に「抗い反対して」考えることだけでなく、「別のやり方で」考えることにもなるはずだ。つまり異なる視点から、異なる視点に向けて、物事を見ることを意味し得る。そ



ガビネテ事務所:断面図



同:中庭側ファサード

の点で、先入観や慣習から自由になり、何にも汚されない独自の観点から物事を見る力を伸ばすのは、あらゆる真正の特例的で芸術的な発明/創作にとって不可欠の前提条件となる。[アメリカの美術史学者]ジョージ・キューブラーは、重要な著書『時のかたち』(1962)において、発明/創作の二大カテゴリーについて語った。より一般的なカテゴリーは、「以前は相互に関連付けられてこなかった知識の複合体の交差もしくは比較から生じたすべての発見を含む」。それよりも希少なカテゴリーは、「既成のあらゆる位置にも当てはまらない、抜本的な発明/創作」を指す。彼の説明によると、「探求者は自分なりの公理体系を打ち立て、そこから前進してそうした公理によってのみ開かれる宇宙を発見するのだ」。この2つめの発明/創作は自然科学の歴史により多くの事例が確認できると思われるが、1つめの発明/創作はおそらく、建築のような人文科学により多く植え付けられてきた。

さまざまな種類の建築家がいるなかで、ソラーノ・ベニテスは確実に建設者の部類に入り、そのなかでも発明者の限られた集団に属している。つまり、小規模ながら、建築術に知による貢献をもたらしてきたし、現在ももたらす人々のひとりなのだ。

54歳の建築家が暮らし、仕事し、これまで彼の実験の大半を行ってきた場所は遠く思ひがけないところだ。南米大陸のまさに中央に位置するパラグアイは、同国の小説家によって「海のない島」(ファン・バウティスタ・リバロラ・マット)、あるいは「大地に囲まれた小島」(アウグスト・ロア・バストス)と形容してきた。事実として、近代建築の航路もこの地には及んでいない。周辺諸国——ブラジル、アルゼンチン、ウルグアイ、チリ、ベネズエラ、キューバ、メキシコなど——には近代建築があまねく上陸し、定着して、異種混交性と個性の強い特異で豊饒な実験室を胚胎させたにもかかわらず。パラグアイの首都アスンシオンでは、質的に重要なモダニズム建築の証左を数えても片手でこと足りる。またその、ほぼすべてが外国人建築家の作品である。その象徴的な例がパラグアイ・ブラジル実験大学(CEPB)だ。おそらく市内に現存する最も重要な(近代建築の)代表作で、1941年にブラジル大統領ジェトウリオ・ヴァルガスからパラグアイ政府に贈呈され、1950年代初頭にアフォンソ・エドゥアルド・レイディが設計した。傾いたファサードと鉄筋コンクリート造の巨大なフォーク型支柱がリズムを刻むその建物は、同時期に設計されたリオデジャ



ユニリーバ社屋:建物を覆う外被 / ブリーズソレイユ



同:外被のディテール

ネイロの近代美術館と実質的に似ている。未完成で時とともにかなり手を加えられた建物は、現在も使われているが、長きにわたる損傷のしるしが目に付く。これは、保存の面でも新たな建設計画の面でも、偉大な非軍事的建築とそれが普及させた文化的諸価値に対して現地の諸機関が無関心だったことの証拠だ。

物事の背後に押しやられ、さらには明らかな景気変動条件にかられ、さらには空白地帯において、アスンシオンでは数年前から30代から40代の建築家と教育者たちがグループを結成し、緊密に動いている。その活動は、過去も現在も、現代建築の国際的展望において特に考察する価値がある。その先頭に立つのが、それぞれ1962年と1963年に生まれた、最年長のハビエル・コレバランとソラーノ・ベニテスで、さらにより若い世代の専門家が数多く連なる。例えばホセ・クビリヤ、セルジオ・ルッジエーリ、

無断での本書の一部または全体の複写・複製・転載を禁じます。

copyright©2007-2017ArchitecturalDesign

copyright©2007-2017ArchitecturalDesign

## 修復 / 既存建物

### 「コンデスタブルの家」

設計=タブエンサ&レアチ・アルキテクツ

### 歴史の捏造に抵抗するヴォイド フェデリコ・ブッチ

参照 | 本誌pp.42-51

「何しに来た」

「パンプローナの祭りを見に」

「闘牛が好きか?」

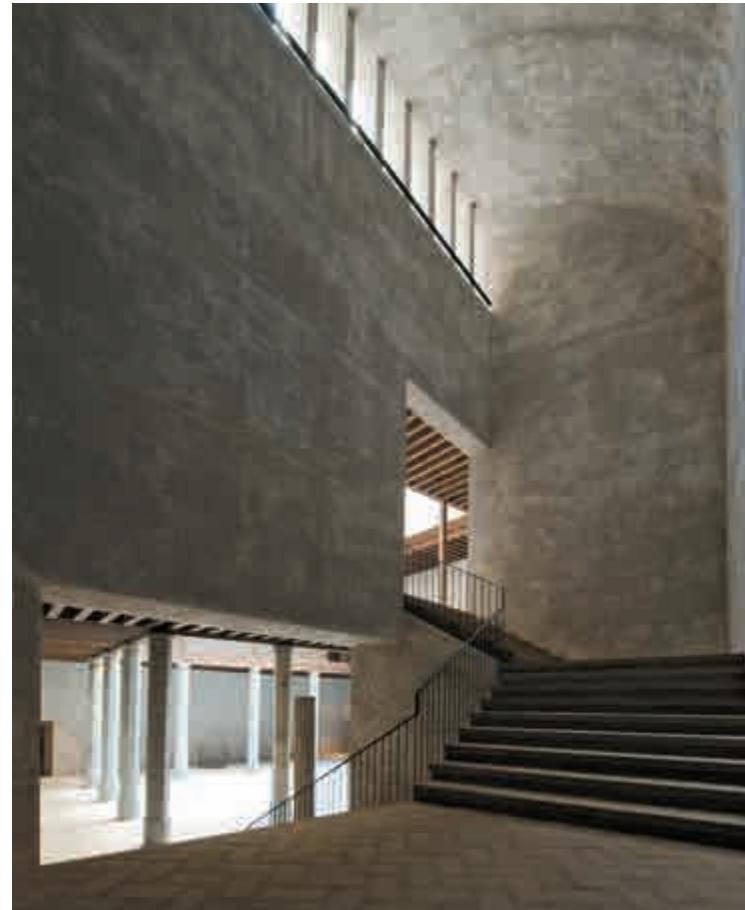
「ええ、あなたは?」

ヘミングウェイ『日はまた昇る』、1926年

〔邦訳書:土屋政雄訳、早川書房、2012〕

ヘミングウェイの目でパンプローナを見るのはさほど困難ではない。「平野から盛り上がる」高地、「都市を囲む城壁」、巨大な「茶色の大聖堂」は、幸運なことに今なお変わらない姿のままだ。さらに独自の慣習をもたらすマス・ツーリズムがある。そこで筆者は、カステイジョ広場に面したカフェ・イルーニャの隣のエル・リンソンに入り、カウンターに寄りかかるアメリカ人作家の等身大のブロンズ像の写真を撮った。牛追い祭が毎年あるサン・フェルミン祭を見るため、パンプローナに滞在していた時にヘミングウェイがよくやっていたポーズだ。今でも牛追い祭は、この都市と「コルネアードス(牛の角突き)」を受けた怪我人たちを燃え上がらせている。

だが、ナバラ州都の精神を理解するために見ておくとよい、もうひとつの彫像がある。騎士イニゴ・ロペス・デ・ロヨラの像だ。この人物は、1521年にフランス軍の侵攻からパンプローナを防衛し、深い傷を負った。彼は療養中に武器を捨てることを決意して、宗教的回心のプロセスに入り、最終的にイエズス会を設立することになる。このように、イグナティウス・デ・ロヨラの物語はパンプローナから始まる。古きナバラ王国の末期に当たる時期のことだ。その後フランスとスペインの両王権によって分割されてしまう。14世紀以来、この地を支配していたのはベアウモント一族だ。同家出身のルイス・デ・ベアウモント5世は、ナバラ王国第4コンデスタブル(ラテン語で馬小屋長を意味するコメス・スタブリに由来)を名乗った。つまり軍隊の指揮官である。この人物こそ1548年に建設が始まった「コンデスタブルの家」の建築主である。現在は、1989年からパンプローナとナバラ地方で質の高い作品を実現している、



上下階を結ぶ階段室:左下に中央パティオを見る



上階平面図



地上階平面図



三叉路より見る

建築家のフェルナンド・タブエンサとヘスース・レアチによって修改され、文化センターに生まれ変わった。

この建物は16世紀末から18世紀半ばまで司教館になり、その後、貴族の館としての特徴を徐々に失っていった。20世紀末になって、廃墟同然のままパンプローナ市が買い取り、建築設計競技を通して長期的視野に立った再生計画が始まった。修復工事は内部から着手され、古い壁体を支えるため鉄筋コンクリートによる構造を差し込むことで、屋根がかかった中央パティオと上階に向かう階段のある部屋に開口部が設けられた。外側はファサードの修復によって16世紀の邸館の外観が蘇った。マイヨール小路とハラウタ小路の角の、バルコニーの先端にイオニア式小円柱のディテールがある隅部に、このプロジェクトの意味が要約されている。

歴史とかかわりながらどのように仕事をするか?近代建築の文化から投げかけられた積年の問いに応えるため、タブエンサとレアチはひとつの方針を選んだ。それ

は、物理的な積層を剥き出しにすることによって、この上なく優美で形態的に純粋な雰囲気が醸し出す、じつに特異な性格を新たな空間に与えるという方向だ。それは屋根のある中央パティオの解が証明する通りだ。これこそ「古きものと新しきもの」の関係に光を当てようとした建築家たちの意図が、特に成功した結果である。

新築ヴォリュームの中核となる1階では、八角形の石柱が、松材による細い円柱の並ぶ第2層を支えている。同じ素材を使って、3階に向かう階段の踏み板も作られ、ケーブルの網で支えられた。ガラスの屋根を支える大ビームも同様の素材である。これに対して、地下1階にはオーディトリアムと、既存の石造アーケードを再利用したダンスホールが造られた。上層階には展示室や講堂があり、ここでも側壁には、邸館内部に施された数多くの装飾の断片が見て取れる。どの場合でも、石灰とプラスターを手作業で塗った新しい壁の、ざらざらとした異例の仕上げは、背景となるすべての内壁をデザインする要素となつていて

## ゴードン・バン・シャフト

### ゴードン・バン・シャフト 2/5:

「宙を歩いているかのような感覚を覚えることだろう……」。

ファースト・シティ・ナショナル・バンク・ビルディング&

パヴィリオン、1960年

ニコラス・アダムス

参照|本誌 pp.84-97

ゴードン・バン・シャフトは、最も多産な時期であった1960年代にオリジナリティあふれる建物を次々に創り出した。美術史家のジョージ・キューブラーが呼ぶところの「プライム・オブジェクト」にあたるような、つまり、建築における特定の問題に対する先駆的な解を示し、以後、他の者が追従することになるような作品を生み出したのだ<sup>[注1]</sup>。例えばニューヨークのレヴァー・ハウス(1952)では、都市の高層オフィスビルという問題に対する解を導き出している。街路への陽光を遮ることなく、街並みを保ち、なおかつ高さを誇る建物を実現した。その後、その亜種とも言える建物が、SOM内部からも他の多くの建築設計事務所からも数多く生み出されている。マニュファクチャラーズ・トラスト・バンク(1954)もまた「プライム・オブジェクト」の1つだ。ガラスに覆われた銀行建築の先駆であり、マネーというものが、単にその語が指し示す概念を超えて建築物のテーマとなった作品である。アメリカ各地で建てられたガラス張りの銀行は、このニューヨークの建物を原型モデルとしている。一方、ヒューストンでは、バン・シャフトは、ガラスに覆われた銀行に対して、また別の解を新たに編み出した——後にSOMの他のメンバーが用いることになる、高

層オフィスビルという原型である<sup>[注2]</sup>。ヒューストンでバン・シャフトが設計した2つの建物は、ミース風の建築が街を席巻し、当時好況に沸いていた街全体が一気にモダニズムをまとっていく、その様変わりの一端を示す作品だった<sup>[注3]</sup>。だが、これらはともに、バン・シャフトによる作品のなかでは正当に評価されていない部類に属している。

今日、ワン・シティ・センターとして知られる建物は、もともとファースト・シティ・ナショナル・バンク・ビルディングという名称であり、32階建て(高さ125m)のタワー棟に、ドライブイン形式の窓口を備えた1階建てのパヴィリオン(バンキング・ホール棟)が付属していた。タワー棟のエントランスは4面すべてに設けられていた。すなわち、3つの通り(メイン通り、ラマー通り、ファン通り)にそれぞれ面した口と、パヴィリオン内のバンキング・ホールを通じて入ることになる通称「ロビー」口である。隣接地には、同じ時期に地元ヒューストンのウイルソン・モ里斯・クレイン&アンダーソン建築設計事務所によって300台収容の駐車場が建設されている。街区の南側端に位置するタワー棟は鉄骨造で、外装にはコンクリートと光沢のあるバーモント大理石が用いられている。また、グレーのガラス窓を外壁より1.5m室内側に引き込みて外装フレームを造り出すことで、高い日除け効果が得られる構造としている。さらに、アルミニウムの窓枠の一部をネオプレン・ガスケットで覆うことで方立が見た目に細く感じられるようにし、これにより、タワー全体に優美さを与えるとともに、9×3mの大きな長方形のユニットから成る、空に映える白いスケルトンを創り出している<sup>[注4]</sup>。

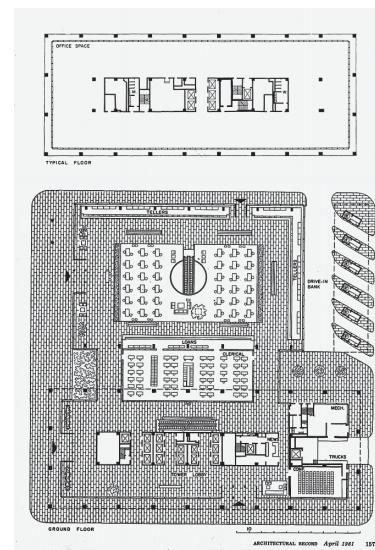
暖房などの空調設備は最上部2階に収められた。ワン・シティ・センターは、当時、ヒューストンのダウンタウンで最も大きな建物ではなかったものの、最も高い建物であり(次に高い建物との差は10階ほどあった)<sup>[注5]</sup>、堅調な成長ぶりを内外に誇示しつつあった街に変革をもたらす作品であった<sup>[注6]</sup>。ケヴィン・オルター【建築家、テキサス大学教授】は、ヒューストンでのSOMの作品について著した論考のなかで次のように語っている。「ファースト・シティの明快さと開放性、本質的な抽象性は、ヒューストンのダウンタウンにまるで新鮮な空気を吹き込むかのごとく活気を与えると同時に、現代世界への劇的な転換を如実に示すものであった」<sup>[注7]</sup>。ヒューストンのこのタワーは、バン・シャフトがハートフォードとコネチカットで手がけた同じような作品とともに、以後、SOMのサンフランシスコ事務所やシカゴ事務所に属する建築家らが同種の高層建築を設計



パヴィリオン  
(バンキング・ホール棟)  
の構成

する際のモデルとなっていく<sup>[注8]</sup>。

だが、ワン・シティ・センターにおいて出色なのは、むしろパヴィリオン(バンキング・ホール棟)であった。タワー棟の正面やや西寄りに位置し、マッキニー通り側とメイン通り側にそれぞれエントランスが設けられていたパヴィリオンは平面が58×36.5m(190×120ft)の広々とした開放的な建物で、店内には、75ヶ所もの出納窓口と36台もの後方事務スタッフ用デスクが並んでいた。その後、パヴィリオンは1998年に駐車場増設のため取り壊されることになったが、その損失は重大であった。というのも、広々とした空間を持つ軽量アルミニウムによる構造は、アメリカ南東部の都市において、マニュファクチャラーズ・トラスト・バンクを再解釈したものであったからだ。パヴィリオンは、タワー棟と付かず離らずの関係を保ちながら、その向かいにさりげなく建てられていた。タワー棟との間には密閉された連絡通路があり、タワーの2階と3階の管理部門とスムーズに行き来できるようになっていた。また、床はエクステリアとの連続性を強調するためにベージュのテラゾで仕上げられ、その黒い目地は建物外部の歩道まで続いている<sup>[注9]</sup>。ウインドウ・ウォールには——当時の広告の宣伝文句がテキサス流の自豪をもって伝えるには——厚さ0.5inch(12.7mm)のタイプでは、当時生産されていたなかで最大サイズ(9×23ft=2.74×7m)のガラスパネルが用いられていた。天井部にはおよそ900ユニットもの照明器具が取り付けられて店内を照らすとともに、天井もまた、その反射光に輝いていた。というのも、各ユニットは金色のアルマイトのパンチング・パネルを二重のピラミッド型に仕立てたものだったからだ<sup>[注10]</sup>。その結果、屋外で照りつけるテキサスの強い日射しとはまったく異なる、温かみのある光を得ることができた<sup>[注11]</sup>。「広々とした店内のロビーに足を踏み入れれば、まるで宙を歩いているかのような感覚を覚えることだろう」——当時の『ヒューストン・クロニクル』紙は、そんな見出でこの建物のことを報じている<sup>[注12]</sup>。天井内部に設置された伸縮ブーム式昇降機(照明



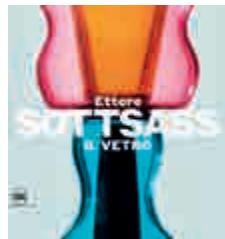
上:基準階平面図  
(タワー棟)/  
下:地上階平面図

## ブックレビュー

### 『エットレ・ソットサス:ガラス作品』

ルカ・マッシモ・バルベロ編、スキラ、2017年

*Ettore Sottsass. Il vetro*, ed. Luca Massimo Barbero, Skira, Milano 2017



### エットレ・ソットサス:ガラス作品 フランチェスコ・ダルコ

参照 | 本誌pp.98-99

2012年8月にカルロ・スカルパに焦点を当てた展覧会とともに、〈ガラスの部屋〉という展示にとどまらない活動が始まった。ヨルジョ・チーニ財団とペントグラム・スティフトウンクが進めるこの企画は、近年ヴェネツィアの文化状況に現れた最も知的で興味深い新たな動きのひとつとなった。〈ガラスの部屋〉の本拠はサン・ジョルジョ・マッジョーレ島にある。アンナベッレ・セルドルフが古い建物を節度と簡素さをもって改築した。節度と簡素さこそ、彼女が設計した展示空間の特徴である。ガラス製造の知識と研究を奨励することが、〈ガラスの部屋〉の目的である。すでに複数の企画展が実施され成功してきた。現在、2017年7月30日まで、1947年以後にエットレ・ソットサス(1917-2007)がデザインしたガラス作品を集めた展覧会が開催されている。この企画展は人々の関心を高め、本誌の読者に鑑賞を勧めたいと思わせるほど稀有な喜びと感動を与えてく

れる。約200点の展示品の大半はエルネスト・ムルマンのコレクションから出されている。ムルマンはソットサスが彼のためにベルギーに建てた有名なヴィラ(1998年以後)の所有者である。

今回の展示はソットサスの仕事を高く評価するまたとない機会であり、出品作を通して1945年を起点に展開された長年の軌跡を辿ることができる。この軌跡を見極めるのは簡単ではない。ソットサスが成し遂げたデザインの実験は数多く非常に多様で、それと並行する彼の人生の経験も多彩であった。ガラス作品もその大半が、ヴォリュームの浸透、平面の重なり、山のように積み重ねられた幾何学形態によって構成されており、ソットサスがすべてのデザインで用いた創作方法がモンタージュだったことを証明する。ヴェネツィアで展示されたオブジェは融合、接着、結合、鋳造の成果であり、アッサンブラーージュの技術を使いこなすソットサスの素晴らしい能力の数多くの証拠を示した。ソットサスはそこでモデリングよりも彫刻の仕事を重視し、高価な素材も低廉な素材も積極的に使い、彼の洗練された色彩センスと想像力を証明した。ソットサス作品——数々のヴィラ、オリヴィエッティのためにデザインされたじつに美しい「機械」、メンフィス、陶器、グラフィック——の核心をなすパラドックスの中で厳密さと空想力が共存する。「パラドックス」という単語に、〈ガラスの部屋:パラ・ドクサ〉に展示されたものの価値を説明するのにも最も適切な意味を込めるならば。事実、それは、その有効性を裏付けるものから引き出された、共有意見を特徴づける是認と同義なのだ。

ヴェネツィアで開かれた企画展に合わせて大判の図

サン・ジョルジョ・マッジョーレ島:  
手前が〈ガラスの部屋〉  
のある建物



録が製作された。鑑賞者のために価格を抑えて提供された点でも評価できる。図録にはソットサスのガラス作品の有益な一覧が載っているが、興味深いことに目次がない。多くが大寸法の挿図で埋められた327ページに、マリーノ・パロヴィエ、フランソワーズ・ギション、クリスティーナ・ベルトラミによる3本の短い論考が収録されている。そこで語られる伝記的情報は高い価値がある。展覧会を企画したルカ・マッシモ・バルベロは、最も内容の濃い論考を執筆している。彼はソットサスがどのようにガラスを活用したのか、製造者たち、特にムラーノ島のガラス職人とのような関係を結んだのか、彼の探求がどのように展開したか、そこにどのような意味を込めたのか、彼の仕事の方法は何かをひとつひとつ精緻に説明した。これらは多くの作品が限定生産され、したがって彼がデザインした多くの日用品とは同一視できないという事実にも照らして解釈すべきである。おそらくその意味もあって、バルベロはソットサスがガラスで作ったものに关心を特化させた。ガラスは彼が「神秘的な」と考えていた素材であり、おもに一点ものに使われた傾向が強く、彼のデザイナー活動の他の特徴は見られない。しかし、バルベロの決定が共有されたとすると、周縁的ではないひとつの問い合わせを引き起こすことは避けられない。すなわち、ソットサスがデザインしたガラス作品の意味は、それらの特性を理解すれば説明可能であって、建築、家具、陶器、タイブライター、展示構成、グラフィック・デザインを設計する際に彼が行った諸実験と血縁関係を引き出す必要はないのか? 今回紹介した展覧会を通して再考することによっても、ソットサスの広範な作品は偽りのない重層と絡み合いに特徴づけられる。しかしながらそれは、内在的な一貫性をすぐに明示するわけではない。だが、切子面のような逆説的諸相のすべてを総合的に検証しても看取できるように、これこそがソットサスの仕事の特質なのである。



アンナベッレ・セルドルフ:  
「エットレ・ソットサス:ガラス作品」展、  
会場構成、2017

無断での本書の一部または全体の複写・複製・転載を禁じます。

copyright© 2007-2017 Arnoldo Mondadori Editore

copyright© 2007-2017 Architects studio Japan

### 『あるコルビュジエ』

フランス・シャラン著、エディション・ドゥ・スイ、2015年  
François Chaslin, *Un Corbusier*, Éditions du Seuil, Paris 2015



### ところで……：ル・コルビュジエに関する説得力ある本

マリア・ボナーティ

参照 | 本誌pp.100-101

ル・コルビュジエ財団の寄贈書目録を一瞥すれば、過去数ヶ月だけでもこのフランス系スイス人建築家に関するさまざまな新刊書が出され、関連する展覧会、シンポジウム、セミナー、研究会が行われていることが確認できる。現在のわれわれは、ル・コルビュジエについて、彼の私的人生と建築家活動を細部にわたってすべて知っている。周知のように、彼の活動は都市計画から絵画、彫刻、文学まで広範にわたった。それゆえなぜ研究し、執筆し、読み解き、そして特に本稿のようにル・コルビュジエに関する新刊本を紹介することに拘るのか、と問うのは当然であろう。とはいっても、フランス・シャラン(建築家、歴史家、批評家、教育者)の『Un Corbusier(ある1人のコルビュジエ)』を数ページめくつただけで、500ページ以上にわたって読者を魅了する、緻密な語りに引き込まれてしまう。注釈も挿図もまったくない。唯一の例外としてマルセイエのユニテ・ダビタシオンを写した写真が巻末に登場する。著者シャランが特に注目する分析対象だ。ある驚くべき語り——なぜならそれが主題だから——が歴史小説のように展開する。これによって読者は「ある1人の」コルビュジエの足跡を辿り、丸一世紀の出来事、ル・コルビュジエ作品から次々と伸びる多数の糸で束ねられた「あるひとつの」世界を再構成することができる。

順序に従って進めよう。本書は冒頭から、そのあまり正統的でない性質によって読者の意表を突く。何よりも序章ですでに著者が明言するように、本書は建築家ル・コルビュジエの「肖像画」の一種と説明されている。つまり

意図的に相異なる、時として知られていない視点から描き出すことで、神話のイコン的不動性に搔き傷をつけて、かなり複雑な個性と同時に「別時代の」男の「心象風景」を浮かび上がらせることを試みたという。したがって、本書が提示する「感傷的な」散歩は、ル・コルビュジエを通して、20世紀とは何だったのかを、そのさまざまな戦いや矛盾、克服した事柄と弱点とともにスケッチしながら進む。複数の「歴史」の総体である。われわれはそこから離れて、一定の疲労を覚えつつ読み終わると、この本とともにある時代が閉じられたこと、ひとつの全人生が終わったことを認識する。体系的に整理された文献一覧を欠く本書は、次のような二部構成になっている。「Corbeau」と題された第1部は神話の構築に焦点を当てて、必然的にあるペンネームの選択(ル・コルビュジエはまさにル・コルベジエ某という先祖の名から採られた)が語られる。続く第2部の「Fada(「気違い」)」というタイトルは、第二次世界大戦後に、マルセイエのユニテ・ダビタシオンの設計と建設に続いてル・コルビュジエが巻き込まれた、暴力的な中傷誹謗キャンペーンを指していることは明らかだ。

ル・コルビュジエ建築(本書では特別に取り上げて検証されることはほぼない)から派生したさまざまな出来事を起点に、シャランは読者を独創的な歴史旅行に誘う。その中で豊富な資料、書物、証言、新聞記事、公文書が、ル・コルビュジエ本人の証言を含む複数の資料を照合し、検証する絶え間ない作業を経て参照される。その点で重要なのは、シャランによるル・コルビュジエとピカソとの「神話的」関係の再検証である。この神話は2人がマルセイエのユニテ・ダビタシオンの工事現場で並んで写る1枚の写真(かなり以前から日刊紙や書物に繰り返し掲載され、伝播した)をもとに構築され、建築家自身も信任している。しかし、画家ピカソと建築家との関係はル・コルビュジエが主張したように眞の「友人」だったことはなく、シャランが復元した実像は完全に「非対称的な」ものだった。2人の出会いは常に容易とはいからず、特にピカソの決定的に左派的な傾向と、建築家のより「右派」寄りの姿勢(ただしこの問題には本書でたっぷりとページを割かれている)という両者の政治的傾向がそうであるように、時として真っ向から対立することもあった。

シャランが活用した主要な資料のひとつが往復書簡で、彼はそこから驚くべき量の情報を引き出した。実際、シャランは総計2,800ページを超える書簡を読破している。その中で最も重視したのが、家族や「師匠たち」——

シャルル・レプラトニエ、ウイリアム・リッター、オーギュスト・ペレ——への書簡である。これらから、1917年に30歳になつたばかりのル・コルビュジエがパリに完全に居を移した頃の、初期の苦悩の描写や、あるいは母親への手紙に執拗に繰り返される自画自賛(後世になって、「愛しのかわいい僕のママ」宛の手紙は優れた分析家の診察台に並べられることがある)が浮かび上がってくる。さらに、世界各地で行った講演、政治観、出版計画、イデオロギー、彼が出会った人々、避けられなかつた無理解、個々の工事現場での出来事などに関する情報も得られる。だが同時に、建築家がマニアックで「用意周到な」やり方で整理し保管した往復書簡によって、同時代の人々や友人たちが抱いていたル・コルビュジエのイメージを再構成できる。例えばスイス人作家リッターの場合、1910年にミュンヘンで若きジャンヌレに出会って以来の誠実な友人だったが、後年の社会的に成功したル・コルビュジエ——「幾何学的人間」あるいは「定理の人間」と形容した——に対して傍にいながら距離を感じ、強いノスタルジーを覚えたようだ。このような再構成をはじめ、単なる日付、場所、名前から手がかりを引き出し、紆余曲折や突發的な事件の多い道程に踏み込んでいくシャランの力を証明する本書には、じつに驚かされる。本書でも書かれているように、「ロバのように遅かったり、絵のようだったり、偶發的だったりするさまざまな道」を「ジグザグに進んでいった」。そこから生まれた、まさに断片からなるモンタージュが、ル・コルビュジエを同時代の事件のただなかに放り込み、時に驚くほどの事態の紛糾をあぶりだしていく。最初のページからそうなのだ。本書は冒頭から立て続けに、ある場所(ラ・ショード=フォン)、ある年度(1887)、数ブロック離れた2つの住所(ペ通り27番地、セール通り38番地)、月違いで生まれた2つのパラレルな人生が呼び起こされる。それがフレデリック=ルイ・ソーゼル、すなわちブレーズ・サンドラール(1887年9月1日生まれ:作家、旅行家、フランス外人部隊兵士)の名で知られる人物の人生と、シャルル=エドゥアル・ジャンヌレ=グリ(1887年10月6日生まれ)、すなわちル・コルビュジエのペンネームで世界的に有名な人物の人生である。そこから文学者と建築家の物語が始まり、2人の運命は『レスプリ・ヌーヴォー』誌上で再び、一瞬だけ交錯することになる。ル・コルビュジエがアメデ・オザンファンとともに1919年にパリで発刊した雑誌(シャランが指摘するように、まさにパリの誌面において、複数のペンネームのワルツが意識的に始まった。ジャンヌの名は、初めは同誌に掲載された記事の

# CASABELLA JAPAN レクチャー

## 建築家はどのように世界を見つめたか——

### 建築500年のよみなおし

横手義洋

## 第3回——定石を打ち破る

### 16世紀と20世紀の天才

「ライオンとトラはどちらが強いの?」。よくある子どもの質問です。「そうだね~、ライオンとトラは生息地が違うから、そもそも出会うことがないんだよ……」、これもよくある大人の答えです。比べられない、という答えがはたして素朴な子どもの好奇心を満足させるのかわかりませんが、この種の困難な比較は歴史的な著名建築家にも当てはまります。たとえば16世紀、後期ルネサンスの建築界には、フィレンツェ、ローマで活躍したミケランジェロ、北イタリアのヴェネト地方で活躍したパラーディオが並び立っていました。われわれにとって両者いずれもビッグネームですが、素朴な好奇心から次のような問い合わせがなされないともかぎりません。ミケランジェロとパラーディオはどちらが偉大だったのか、と。システィーナ礼拝堂壁画および天井画、「ピエタ」、「ダヴィデ像」、絵画に彫刻に幅広く芸術分野で才能を發揮したミケランジェロのほうが一般には知名度が高いように思います。一方で、建築業のみに邁進したパラーディオを専業建築家として高く評価する声も負けず劣らずあるでしょう。総合的芸術家か、専業建築家か、あれこれ考えた末、大人の無難な落とし所は、やはり単純には比べられない、となります。

ほぼ同時代を生きたミケランジェロとパラーディオでさえそうなのですから、時代が大きく違えばますます比較



Fig.1:アンドレア・パラーディオ |  
サン・ジョルジョ・マッジョーレ教会、ヴェネツィア、1565

はしにくくなっています。たとえば16世紀のミケランジェロあるいはパラーディオと、20世紀のル・コルビュジエでは、どちらが偉大か? 比較検討の視点はさまざまにあるのかも知れませんが、最終的に比べられないとするのであれば、いっそのこと、どちらもすごいと讀えるのはどうでしょうか。これを熱い気持ちでやってのけたのが、モダニズム日本を代表する建築家、丹下健三でした。彼の建築学科卒業論文は「ミケランジェロ頌」と題するものでした。丹下がミケランジェロをどのように論じるのか……なかなかに期待は高まりますが、実際に読んでみると、タイトルは一種のフリで、内容はいつしかル・コルビュジエへの熱烈なオマージュへ変貌します。若き丹下にとって、ミケランジェロ、ル・コルビュジエ、いずれもが憧れの巨匠建築家だったのです。

丹下が憧れたル・コルビュジエ当人は、どちらかと言えばパラーディオに惹かれていたことが知られています。1920年代初頭にヴェネト地方を訪れ、パラーディオの作品をスケッチしているくらいですから。とくにヴェネツィア本島から眺めるサン・ジョルジョ・マッジョーレ教会、イル・レントーレ教会は、エメラルド・グリーンの海に浮かぶ白亜のモニュメントとして捉えられました。建築デザインよりは、都市景観スタディに近い興味だったのかもしれません。けれども、サヴォア邸を頂点とするル・コルビュジエの前期キャリア、いわゆる「白の時代」を思えば、これらパラーディオの作品への注目もうなずけるような気がします。[Fig.1]

時空を超えた2人の天才の結びつきをもっと理論的に強化し比較してみせたのが、イギリスの建築理論家コリン・ロウでした。ロウは、ロンドンのヴァーブルク研究所でルネサンス建築を専門とするルドルフ・ウットカウアーニに師事し、そこで学んだルネサンス建築の数的理論を足がかりに、パラーディオとル・コルビュジエの住宅建築設計プロセスを比較しました。1947年に発表された論文「理想的ヴィラの数学」は国内外に大きな反響を呼びました。ロウの読みは多くの建築家たちの注目を引き絶賛されました。一方で、客観的な根拠の不在を問題視する歴史家も少なからずいました。そんな批判もあって、ロウには建築史家よりも建築理論家の肩書が付くことのほうが多いのですが、丹下にせよロウにせよ、直近の天才ル・コルビュジエのカウンターパートに16世紀の建築家が立てられていました。両時代の親近性ははたして偶然なのでしょうか。

## マニエリスムという挑戦

16世紀の美術/建築を、イタリア語で「手法」を意味する「マニエラ」にこだわった時代という意味で、マニエリスムと呼ぶことがあります。ルネサンス後期にマニエリスムという独立したフラッグを立てようとする動きは、美術史学では1920年代前半に見られましたが、建築分野では第二次大戦後になってようやく動きがあります。おそらくは著名な建築史家であったニコラウス・ペヴスナーの著書『マニエリスムの建築』(1946)に刺激を得て、ロウは「理想的ヴィラの数学」に続き、「マニエリスムと近代建築」という論考をまとめました。ここでロウは、近代建築運動がまだまだ前衛的な挑戦の段階であった1920年代と、もはや完成された感のあるルネサンス建築をさらに前進させるべく果敢な挑戦をした16世紀に、時代を超えた共通の特徴を読もうとしたのです。

マニエリスムが独立した時代なのかについては建築史家の間でもさまざまな意見があり、いまだ定まった合意はありません。様式的に言えばルネサンスからバロックへの過渡的状況を示すのはまちがいないですが、建築の形態や技巧の変化に注目する研究者もいれば、1527年のローマ劫略に象徴される不安定な社会情勢に力点を置く研究者もいます。前者は形態そのものに注目しますが、後者は形態を導く精神性に注目します。新しい芸術運動の兆しなのか、一過的な気の迷いなのか、評価は分かれます。両者をはっきりと区別すること自体が實際にはなかなか難しいこともたしかです。

ミケランジェロのラウレンツィアーナ図書館前室は、マニエリスムの開始を告げる作品としてよく紹介されます。これを見てみると、上階の双柱を下階の持送り装飾で支えるという定石破りがたしかに見られます。古典主義における表現の鉄則を一言で言えば、調和と安定の表現に尽きます。ですから、たとえ壁面の装飾であっても、柱はきちんと土台からまっすぐに立ち上がり、上部構造をしっかりと支えていなくてはなりません。あるモチーフが空中に浮いているように見えてはいけません。構造的に不安定だからです。あるモチーフが破損しているように見えるなどはもってのほかです。定石からの逸脱と言えば、ジュリオ・ロマーノのパラツォ・デル・テにも触れないわけにはいかないでしょう。中庭側の壁面には、下方にずり落ちたトリグリフ、デフォルメされたキー・ストーンといった他に類を