

博士論文

メキシコにおける機能主義建築と地域主義建築に関する研究  
——ルイス・バラガン(1902-88年)とファン・オゴルマン(1905-82年)を事例として

大津 若果

## 目次

	頁数
<b>序章</b>	7
第一節 メキシコ史について	8
第二節 研究の目的	8
第三節 バラガン, オゴルマン, メキシコ機能主義	10
第四節 本論の視座	11
第五節 三つの芸術概念	12
第六節 批判的地域主義と前衛 (アヴァンギャルド)	15
第七節 先行研究	18
第八節 本論の用いる資料	25
第九節 本論の構成	27
<b>第一章 革命とその影響</b>	29
第一節 革命の制度化と農地改革	30
1-1-1 革命の制度化/下層大衆としての農民/鉱山労働者	30
1-1-2 農地改革/公教育制度の確立	30
第二節 原風景, ランドスケープ	31
1-2-1 幼少期, レガレッタとオゴルマン, バラガン	31
1-2-2 マサミトゥラ	32
第三節 18ヶ月の欧州見聞	33
第四節 グアダラハラ住宅(1927-30年)	35
1-4-1 最初の作品, ロブレス・レオン邸の改築(1927-28年)	35
1-4-2 ゴンサーレス・ルナ邸 (1929年)	38
1-4-3 グスターボ・クリスト邸 (1929年)	39
第五節 ル・コルビュジエとの面談(1931年)	40
第六節 グアダラハラ住宅(1932-35年)	42
1-6-1 バラガン邸の改築(1932年)	42
1-6-2 4軒の賃貸住宅(1934年)	43
1-6-3 革命公園(1934年)	43
第七節 農地改革でバラガン家の農園の多くを失う	44
第八節 メキシコ・シティの住宅(1936-40年)	45
第九節 建築をやめると語る	45
第十節 青年期のオゴルマン	46
第十一節 オゴルマンとカーロとリベラ	48
<b>第二章 サン・カルロス・アカデミー</b>	50
第一節 1920年代メキシコの建築学生	51
2-1-1 革命後のアカデミー	51
2-1-2 メキシコに紹介された西洋近代建築の図版(1924年)	51
2-1-3 建築学生時代(1922-27年)	52
2-1-4 アカデミーにおける授業科目の変遷	53
2-1-5 アカデミーの設計スタジオ	53

2-1-6	オゴルマンの建築学生時代の図面(1927年)	54
第二節	公教育省	54
2-2-1	公教育省大臣バスコンセロス(在職：1921-24年)	54
2-2-2	バスコンセロスと1920年代の壁画	55
2-2-3	アテネオ・デ・ラ・フベントウ	55
2-2-4	「新コロニアル様式」	56
2-2-5	「新インディヘナ様式」	57
2-2-6	カルロス・オブregon・サンタシリア	59
2-2-7	ホセ・ビジャグラン・ガルシア	60
第三節	急進的社会主义建築	62
<b>第三章</b>	<b>1920年代のメキシコにおけるセメントの受容</b>	64
第一節	技術者による建築の技術的な革新——鉄筋コンクリート構造	64
第二節	民間部門	66
第三節	セメント産業の販売戦略	68
第四節	建築ジャーナリズム	69
3-4-1	雑誌『セメント』, 雑誌『トルテカ』	69
3-4-2	オゴルマンの一等作品《ラ・ファブリカ》(1931年)	71
<b>第四章</b>	<b>メキシコ機能主義の1929-34年</b>	73
第一節	フンシオナリスモ	74
4-1-1	メキシコ建築家協会会議(1933年)	74
4-1-2	公教育省大臣バソルス(在職：1931-34年)	76
4-1-3	機能主義の小学校とその壁画	77
第二節	オゴルマンの前期住宅建築(1929-34年)	79
4-2-1	前期住宅建築の施主	79
4-2-2	最初の家	81
4-2-3	比較, ル・コルビュジエの図版とオゴルマンの前期住宅建築	82
4-2-4	前期住宅建築——ピロティ, 鉄筋の配筋図	84
第三節	レガレッタの住宅計画(1932-34年)	86
第四節	建築技術学校	87
<b>第五章</b>	<b>社会背景からみた機能主義の定着とその批判的姿勢</b>	89
第一節	中間層の拡大	90
5-1-1	機能主義の新興地域への発展	90
5-1-2	機能主義者の第二世代, 第三世代について	91
5-1-3	1934年以後のレガレッタとオゴルマン, バラガン	91
第二節	1930年代のバラガンの住宅	93
5-2-1	不動産投機家	93
5-2-2	比較, タマウリパス51番の家(1936年)とグアダラハラ賃貸住宅	95
5-2-3	メキシコ通り141番と143番の家(1936年)——柱と梁のラーメン構造	96
5-2-4	区画からみた機能主義的な意匠	97
5-2-5	メルチョール・オカンポ広場38番と40番の集合住宅(1940年)	100

第三節 地域的機能主義	102
<b>第六章 1940年代のメキシコにおける西洋近代建築の伝播からみた地域性</b>	104
第一節 ナショナリズムの台頭	105
6-1-1 二つの相容れない自己意識	105
6-1-2 「私は機能主義者ではない」	107
6-1-3 カリフォルニア・コロニアル・スタイル	110
第二節 マイヤー	111
6-2-1 国際連盟本部のためのコンペティション(1927年)	111
6-2-2 ハンネス・マイヤー(在墨:1938-49年)	112
6-2-3 マイヤーのメキシコ滞在期間に関する先行研究	113
6-2-4 メキシコにおける最初のアプローチ	114
6-2-5 比較, マイヤーの論文とオゴルマンの批評稿	115
6-2-6 サン・カルロス・アカデミーの講義(1938年)	116
6-2-7 学校建設管理委員会(1944-46年)	117
6-2-8 タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合	119
第三節 チェット	123
6-3-1 マックス・チェット(在墨:1939-80年)	123
6-3-2 組積造の片持梁の階段	123
第四節 前衛に表明されている「否定」	125
<b>第七章 同時代のペドレガル住宅開発とバラガン自邸</b>	126
第一節 アレマン政権(1946-52年)	127
第二節 地域に根ざした建築	128
第三節 ペドレガル住宅開発計画(1945-53年)	129
7-3-1 ペドレガル溶岩地帯の土地の買い付け	129
7-3-2 住宅とその広告	131
7-3-3 壁と門	133
7-3-4 バラガンとチェットのモデルハウス(1949-50年)	134
7-3-5 ゲーリッツの公共彫刻(1950年)	135
7-3-6 インターナショナル・スタイルに対する批判的見解	136
第四節 オルテガ邸, バラガン自邸	137
7-4-1 ブリエト・ロペス邸(1948-50年)	137
7-4-2 スペイン憧憬的傾向とグレコ・ローマン, メキシコ民衆芸術	139
7-4-3 オルテガ邸(1940-43年)	141
7-4-4 バラガン自邸(1947-48年)	143
<b>第八章 ペドレガル溶岩洞窟のオゴルマン自邸と大学都市</b>	145
第一節 大学都市(1949-52年)と建設ブーム	146
第二節 ランドスケープ・オブ・ナショナリズム	149
8-2-1 民族性と公共	149
8-2-2 フロントン, アルベルト・T・アライ	150
8-2-3 インディヘニスモ	151

8-2-4	民族性と私的空間	152
第三節	アメリカ大陸における建築家の視座	153
第四節	後半期のオゴルマン	156
8-4-1	機能主義とインターナショナル・スタイルとのタイムラグ	156
8-4-2	中央図書館の壁画における抗議	158
8-4-3	敷地の選択	159
第五節	社会背景とペドレガル溶岩洞窟のオゴルマン自邸(1949-55年)	161
8-5-1	表面の細かな意味の重なり	161
8-5-2	絵画作品《メキシコ・シティ》(1949年)	162
第六節	オゴルマン自邸における自律性	163
8-6-1	美と日常生活	163
8-6-2	造形的統合と実験美術館エル・エコ	164
8-6-3	絵画作品《クレジットがメキシコを変える》(1964-65年)	166
<b>第九章</b>	<b>「エスティロ・インテルナシオナル」とリージョナリズム</b>	168
第一節	地域性	169
9-1-1	サテライト・タワー	169
9-1-2	アルボレーダス分譲地	170
9-1-3	サン・クリストーバルの厩舎	170
第二節	海外から見たメキシコ	171
9-2-1	アルバースの《白い十字の窓》	171
9-2-2	カリフォルニア建築家評議会の講演	172
9-2-3	カーンのソーク研究所(1965年)	173
第三節	バラガンに対する評価	175
9-3-1	原風景の昇華	175
9-3-2	プリツカー賞受賞(1980年)	176
第四節	経済発展期	177
第五節	美的なものの自律性	179
第六節	近代建築の弁証法	180
<b>結章</b>		182
<b>図版</b>		
<b>図版出典一覧</b>		
<b>ルイス・バラガン年表</b>		
<b>ファン・オゴルマン年表</b>		
<b>表一覧</b>		
<b>参考文献</b>		
<b>謝辞</b>		

## 凡例

1. 本文中の文字右上に小さく表記した番号は、註釈番号を表している。註釈は各章ごとに通し番号を付して各頁末尾に記した。
2. 建築作品は〈 〉、美術作品は《 》、論文名および引用箇所は「 」、書籍、雑誌、新聞名は『 』で囲んだ。
3. 図番号は、「章番号-通し番号」とした。
4. 表番号は、「通し番号」とした。
5. 図に関する内容は、「図版」に記した。

序章

## 序章

### 第一節 メキシコ史について

先スペイン時代(-1521)

植民地時代(1521-1821)

独立～革命(1821-1910)

革命以後～(1910-)

先スペイン時代は、先史時代から古代文明が各地で開花した時代を含めた約1万6000年に及ぶ時代にあたる。最初の人類がメキシコ中央高原に住み着いたのは紀元前1万4000年ほど前で、人類が農耕を始め、定住生活に移行したのは紀元前5000年頃とされている。そしてメキシコを含むメソアメリカ地域に古代文明が芽吹いた紀元前1500年頃から、コルテスに率いられたスペイン人征服者達によってアステカ帝国が征服された1521年までが、壮大な人類の歴史を展開させた「先スペイン時代」である。

なかでも、さまざまな文化が各地で栄えたメソアメリカ地域の古代文明は、三つの段階に大きく分けることができる。定住農耕社会が出現したオルメカ文化を開花させた先古典期、古代文化が一斉に開花した古典期、およびアステカ文化が出現した後古典期である。古典期は、マヤ地域のティカル、ボナンパク、パレンケなどで壮大な神殿が建設された。メキシコ湾岸地区ではエルタヒンで、メキシコ中央高原ではテオティワカンで、オアハカ地区ではモンテ・アルバンで、大ピラミッドが建設された。これらのメソアメリカ地域の古代文明に共通するのは、自然崇拜の宗教による神権統治社会である。大神殿をもつ祭祀センターが各地に築かれ、宗教建造物は内部空間がほとんどない幾何学的造形の彫塑的建築であった。独自の世界観や暦を表すレリーフ、赤、青、黒などの色彩で表面が覆われ、1521年のスペイン人によるアステカ帝国征服によって社会的機能が放棄されたが、この時期に形成された色彩や造形は、宗主国スペインの絶大な影響を受けた植民地時代を超えて、その影響を見てとることができる。

300年に及んだ「植民地時代」は、コロンブスによるアメリカ大陸の上陸に続いて起こった旧大陸と新大陸の二つの文明の衝突を経て、スペインがメキシコを植民地として支配した時代である。植民地時代以降のメキシコでは混血がすすみ、大別すると、ペニンシュラール *peninsular* (ヨーロッパ大陸生まれの白人)、クリオージョ *criollo* (アメリカ大陸生まれの白人)、メスティゾ *mestizo* (白人とインディヘナの混血)、インディヘナ *indígena* (アメリカ大陸の先住民) から構成される階層社会が築かれた。さらにこれらの呼称も複雑化する。つづくスペインからの独立からメキシコ革命以後のメキシコ史については、以下の記述のなかで具体的に述べることにする。

### 第二節 研究の目的

モダンという言葉は、時代区分からすると、いくつかの大きな市民革命や、産業革命、独立革命を経た18世紀末から20世紀初頭を開始として指すことが通常となっている。しかし、ユルゲン・ハーバーマスは、『近代 未完のプロジェクト』(1980)のなかでこう言った。

アドルノのように「モダン」の開始を1850年頃と見る人々ならば、モダンを見る眼は、アヴァンギャルドのそれということになるだろうが、この文化的モダンという概念には、実は長い前史がある。そこで、ハンス・ローベルト・ヤウスが究明したところに従って、その前史を手短かに述べておこう。「モダン」という言葉が最初に用いられたのは、5世紀後半のことであり、それは当時、公式の存在になったばかりのキリスト教の支配する現在を、異教によって支配されたローマという過去から区別す



るためであった。

その後、意味される中身は異なりながらも、「モダン」なる表現は、その都度の時代が古典古代という過去と自己との関係について持つ意識を表し、それぞれの時代の自分自身を「旧」から「新」への移行の結果として理解するのに寄与してきた。このことは、私達からみてモダンの始まりであるルネサンスについて言えるだけではない。カール大帝の時代や12世紀、また啓蒙主義の時代にも人々は、自分達のことを「モダン」として理解していた。つまり、ヨーロッパにおいて新しい時代の意識が、その都度、古典古代に対する新しい関係を通じて形成されるたびに、「モダン」という自己理解が出て来たのである<sup>1</sup>。

ここで述べられているように、モダンという概念は、それに先行する主義（イズム）や先行する様式（スタイル）を批判し、いまだ存在したことの無い新しい主義や新しい様式を追い求めるなかで見出されたと考えられる。例えば、19世紀半ばから20世紀初頭にかけて、西洋では、科学技術が発展し、電気が普及したことなどによって、建築という文化的領域をはじめとした活動が盛んになり、無数の主義や無数の様式が登場し、たちまち交替していく姿には、ここで言うモダンなる表現を見てとることができる。

しかしながら、この20世紀初頭と比べると、今日では、西洋で展開された近代建築における機能主義、合理主義、モダニズムが、敵からの攻撃を守る態勢をより強く表している。建築雑誌以外の場所でも今日では、「批判的地域主義」を含めて「地域主義」や「リージョナリズム」をめぐる論争が、かなり頻繁に行われていることもその要因の一つである。そこで争われているのは、モダンという概念にどのような場所から視線を投げかけているかという、その場所をめぐることである。それは、ルイス・バラガン（Luis Barragán, 1902-88）とファン・オゴルマン（Juan O’Gorman, 1905-82）の作品による地域性の二つの再建の試みにも関わっている。

機能主義、合理主義、モダニズムにおいては、前線の混乱は容易には解決できない。なぜなら、次のようなことは、誰もが意見を一致させて批判しているからである。例えば、密集したオフィス用の箱型建築の乱立や、巨大な複合商業施設、周囲の環境への無関心、過度な土地投機による大量生産住宅に対する批判といったことである。これらの多くのキーワードがあって、しかも大きな意見の相違は存在しない。さらに、こうした時代の意識の変化を説明するのは、20世紀初頭の西洋で展開された近代建築が残した遺産だけではない。今日では、一方では、それを内在的に批判することでも、他方では、それに対する敵対となることで、再び両者は対立するという結論を導き出している。一方で、伝統の批判的継承を促したのと同じ根拠によって、他方で、ポストモダンを時代に告げている。

これらのことによって、20世紀初頭と比べると、今日では、多種多様なことと向かい合っている。そこで本論が考察したことは、今日では支配的となっているそういった主義や様式に追随することなく、バラガンとオゴルマンの建築観は、地域の伝統を継承しているかということである。

仮にも本論は、次のように、この問いに近づこうとした。一つは、バラガンとオゴルマンをはじめとするメキシコ人の建築家達を事例として、第一次、第二次世界大戦でメキシコに移住した同時代の西洋近代建築家達を比較分析することで、メキシコ建築における機能主義から地域主義が確立していく過程を、明らかにすることによってである。もう一つは、建築の形態と社会背景、

---

<sup>1</sup> ユルゲン・ハーバーマス『近代 未完のプロジェクト』三島憲一訳、岩波書店、2000年、7-8頁。 Jürgen Habermas, *Die Moderne ein unvollendetes Projekt*, aus: *Kleine Politische Schriften I-IV*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1981.

思想との関係に特に関心の目を向けることによってである。これらのことによって、本論が示すことは、主に三つとなる。

第一に、バラガンとオゴルマンの作品は、20世紀初頭の西洋近代建築に対する批判性を持ち、メキシコ建築における機能主義と地域主義との双方を肯定していることである。第二に、機能主義と地域主義との双方を二項対立的な概念とするのではなく、その批判性が契機となり、彼等二人の考え方は、地域の伝統を継承していることである。第三に、バラガンとオゴルマンの作品は、例えば、橋や工場といった現実の目的適合性に見合った建物のように、使用目的にあって、機能的であるというだけではなく、それと同時に、前衛といった芸術という存在そのものが問われることから生じた芸術のように、単なる機能的なもの、それ自身においてのみ、目的に適った手段となるような作品である。ここでは、バラガンとオゴルマンの作品は、自律性を保っている。

このように本論は、建築の形態と社会背景、思想との関係を分析することによって、三つのことを考察する。第一に、バラガンとオゴルマンの作品は、メキシコ建築における機能主義と地域主義との双方を肯定していること、第二に、バラガンとオゴルマンの建築観は、地域の伝統を継承していること、第三に、バラガンとオゴルマンの作品は、自律性を保っていることである。

また、地域主義の批判性について言えば、その批判性は、主流／傍流、強者／弱者、中心／周縁という相対的な力関係においては、いずれも後者の立場を表明する際に機能するものであることがよく言われている。しかし、とりわけ1930年代のバラガンとオゴルマンの作品を分析することによって、地域主義は、20世紀の全体を通して、幅広く認められるものとして理解して、本論は、それが時代の前線に立ったか、あるいは後衛に控えたかという問題を扱っていない。むしろ本論が問題として扱っているのは、そうした二者択一ではなく、後述するように、バラガンとオゴルマンの作品は、メキシコ建築における機能主義と地域主義との双方を必ずしも否定していないということである。

したがって、地域主義が示す動向については、本論は、1959年の近代建築国際会議（CIAM）崩壊や、1964年の「建築家なしの建築」展といった第二次世界大戦後の動向という周知の事実だけではなく、20世紀初頭の時点から、さまざまな建築家の建築観においては、西洋近代建築における機能主義と同時に地域主義が存在したことにも目を向けている<sup>2</sup>。そして、本論は、こうした主義や様式が、曖昧に押しやってきた未解決の諸問題のいくつかを扱うものである。

### 第三節 バラガン、オゴルマン、メキシコ機能主義

20世紀初頭に西洋で展開された近代建築は、海を越えて各国に行き渡った。例えば、アメリカ大陸のメキシコの場合、1932年に「近代建築・国際展」がニューヨーク近代美術館で開催され、『インターナショナル・スタイル』<sup>3</sup>がアメリカ合衆国で出版されるよりも前の1929年に、建築家ファン・オゴルマンによる〈セシル・オゴルマン邸〉が設計され<sup>4</sup>、西洋で展開された近代建築が導入された。それは「機能主義 "funcionalismo"」と呼ばれ、オゴルマンとファン・レガレッタ (Juan Legarreta, 1902-34) を含む 20 代のサン・カルロス・アカデミー (メキシコ・シティ)

<sup>2</sup> 1964年にニューヨーク近代美術館で「建築家なしの建築」展が開催され、穴居住居や「無名の工匠」による建築、アジアの民家などが取り上げられた。

<sup>3</sup> cf: Henry-Russel Hitchcock and Philip Johnson, *The International Style: Architecture since 1922*, New York, W.W.Norton, 1932.

<sup>4</sup> Casa Cecil O'Gorman, Palmas 81, San Ángel, México, D.F., modificada. 日曜画家であったオゴルマンの父セシルのために設計された住宅である。1929年に設計されたこの住宅をメキシコで最初の機能主義住宅とする記述は、オゴルマン自身による著述集のみならず、当時の文化を扱う国内外の先行研究ではほぼすべてにおいて見られる。

の出身者達に試みられた建築である。当時のメキシコには、西洋近代建築をヨーロッパ大陸で直接学び、教授する指導者は存在しなかったために、ただ単なる本や、雑誌、新聞に掲載された図版によってのみ、ル・コルビュジエをはじめとする西洋近代建築が学ばれたのである。

しかしながら、1950年代になると、機能主義とともにインターナショナル・スタイルがメキシコ国内に知られるなかで、〈大学都市〉(1949-52)の建設からも分かるように、インターナショナル・スタイルをめぐる対立が建築意匠に示されるようになった。メキシコ原産の材料を建物本体の主に表面に用いるというその意匠は、メキシコの機能主義建築の創始者として知られる当のオゴルマンにむしろ、試みられた。さらに、後半期のオゴルマンは、自らの建築家としての唯一の意図が、地域主義建築の好例であるペドレガル溶岩地帯の洞窟に〈オゴルマン自邸〉(1949-55)を建設することにあつたという確信を、倦むことなく繰り返し述べた。本論の考察の中心の一つである。

一方で、地域性を色濃く帯びた建築家として、おそらく国際的に最もよく知られている同時代の建築家ルイス・バラガンは、1976年にニューヨーク近代美術館で回顧展が開催され、1980年にプリツカー賞を受賞するまでは、メキシコ国内ではほぼ無名の作家であった<sup>5</sup>。無名の作家であったことの要因には、本論で考察するように、すでに1930年代にバラガンが、建築における商品的価値に着眼することによって、オゴルマンのような社会的役割を担う建築家というよりもむしろ、不動産開発のディベロッパーとして活躍したことを挙げることができる。

これらのことに示されるように、本論は、同時代の建築家達を事例として、メキシコ建築において、機能主義から地域主義が確立していく過程を、順に追いながら、具体的に分析するものである。

#### 第四節 本論の視座

モダンを見る眼については、以下のような三つの点に置いている。

第一に、バラガンとオゴルマンは、その作品においては、本論で示すように、機能主義と地域主義との双方を表現していることが確かめられる。1930年代の機能主義とされるバラガンとオゴルマンの作品も、1940年代後半からの地域主義とされるバラガンとオゴルマンの作品も、それぞれが地域的なものと機能的なものを含み、矛盾した緊張関係の中に身を置いて、その作品を表していることが認められる。

第二に、本論で示すように、西洋近代建築に対する批判性をむしろ契機として、バラガンとオゴルマンの建築観は、地域性の伝統を継承していることである。もしくは、肯定するものとしての西洋近代建築があつても、それを否定するものが全面的に捨て去られるのではなく、それに対する否定がもつ内容のうちの積極的な要素が、異なる段階として保持されることで、バラガンとオゴルマンの建築観は、地域の伝統を継承していることである。

そして、この段階として取り上げられるのは、メキシコ建築における機能主義と地域主義は、どちらかを代案とするのではなく、双方を必ずしも否定していないということである。言い換えると、文学や音楽とは異なり、機能主義であれ、地域主義であれ、建築が地域に建つことは自明だということである。これは文学的に高度な散文でも、日常言語の実践から離れられないのと同様である。

第三に、建築が成り立つ上で、本論は、その社会背景に重要な関心を払っている。その社会背景では、主な三つのことを取り扱っている。

一つ目は、メキシコの機能主義建築が誕生したという背景には、1910年のメキシコ革命と、革命後の社会主義的な傾向を示すメキシコ政府の施策を通じて、すでに1930年代初頭までに、

<sup>5</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: 1902-1988*, The Monacelli Press, 1996, p.39.

オゴルマンや、レガレッタ、ビジャグランなどの若干 20 代の急進的な機能主義建築家達は皆、住宅、保健、教育といった分野に関連する政府の重要な役職を務めていたことを挙げることができる。そのため、これらの若い建築家達は、建築における社会的任務を負い、当時、サン・カルロス・アカデミー建築学教室で教鞭を執った 20 代のビジャグランが、学生と同僚に向かって、「革命に不可欠な存在である私達は、その社会的責任を受け入れよう」と呼びかけたことから分かるように、社会を変革し、革命の理想を達成するための手段として、いわば革命の道具として、彼等が建築を利用したことを確かめることができる。

二つ目は、不動産投機家としてのバラガンが生まれた背景には、1930 年代後半のカルデナス政権から 1940 年代後半のアレマン政権にかけては、内戦後の革命の目標を、社会主義の実現から経済発展の達成へと大きく転換させたという政治動向とともに、メキシコでは中間層の占める割合が大幅に増大したという社会背景を挙げることができる。当時のメキシコ社会における機能主義建築の隆盛は、経済的な可能性にも大きな成功をもたらすものであった。実際にバラガンは、いくつかの分譲区画を自費で購入し、物件の賃貸と売却による投資を目的とする中間層の顧客達のために、初めて柱と梁の骨組みによる機能主義に基づく形態の建物を 1936 年に建てている。1940 年前後のメキシコ社会は、人口の急増、急速な都市化、バラガンの顧客である中間層の拡大などによって急激な変化を遂げ、それまでの数百年の間にゆっくりと変化していた家族形態と生活が様変わりした。これらのことによって、不動産投機家としてのバラガンはつくり出されている。

三つ目は、1950 年代の〈大学都市〉の建設についてである。〈大学都市〉は第二次世界大戦の戦中から戦後に起こったメキシコの国家と民族性に関する「思索の大ブーム」と呼ばれたもののまっただなかに提起された代表的な建物群である<sup>6</sup>。そのなかで、政治家や企業家、教育者や芸術家は、メキシコ人であることを熱心に議論した。彼等は、この地に根ざしたものと持ち込まれたものとの間には、あるいは、過去と現在との間には、どのような関係が成り立つかを考究し、とりわけ過去が現在に蘇るとするならば、どのような過去が対象となるかという問題の実際的側面を検討した。

実際に〈大学都市〉の「造形的統合」は、機能主義による形態の建物の表面に、メキシコという地域に根ざした絵画や彫刻などの造形美術による表現を用いて、それらを総体として表すという企図から生まれたもので、建築家と美術家の協力関係の証しとなる成果を得ようとしていた。オゴルマンによる〈大学都市〉の中央図書館の壁画は、この「造形的統合」の一例である。

これらの三つのことから分かるように、20 世紀のメキシコ建築では、建築の様式的な発展は、建築という文化的領域の領域内に限られるものではなく、より広い社会の階級構造や、権力関係、世論の形成などが示す傾向を、物質的な表現に置き換えたものであると理解することができる。

## 第五節 三つの芸術概念

バラガンとオゴルマンの作品を取り扱ううえで、バラガンとオゴルマンに大きな影響を与えているヨーロッパの前衛について述べた後に、本論を始めることにする。

前衛（アヴァンギャルド）とは、もとはフランスの軍隊用語である。12 世紀から本隊に先駆け、敵陣を偵察し、奇襲する精鋭の小部隊を意味していた。19 世紀から政治に転じて、第一次世界大戦前後から芸術に転用され、表現技法や芸術観において、急進的な変革を推し進める芸術を意味するようになった。前衛は、芸術史においては通常、この前衛芸術のことを指している。それは特定の流派や、主義、様式を指すのではなく、ある時代の最先端に立つ芸術における革新運動の総称のことである。

<sup>6</sup> José Rogelio Alvarez Noguera, *La Arquitectura de la Ciudad Universitaria*, UNAM, México, D.F., 1979, p.9.

19世紀半ばから20世紀初頭にかけて、急速な高まりをみせた前衛は、政治思想や哲学思想の革新、科学技術の発展などと同時代の現象であった。同時代の現象としては、マルクス、エンゲルスら共産主義者の著作の出版や、中央ヨーロッパにおける科学技術の発展、フロイトの『夢判断』の研究、電気の普及による写真、映画、蓄音機などの日常化、自然科学の進歩による神秘思想の隆盛などを列挙することができる。これらと並行して、第一次世界大戦前後に、前衛では、1909年にマリネッティによるイタリアの「未来派宣言」が発表された。ドイツ表現主義からは、1910年に『デア・シュトルム』誌が刊行された。1916年には、チューリッヒで「ダダ」という言葉が発明された。また、1917年のロシア革命を契機とするロシア・アヴァンギャルドは、1919年になると、ロシア構成主義の台頭によってマヤコフスキーやロドチェンコなどの活動とともに頂点に達した。1924年にはアンドレ・ブルトンの『シュルレアリスム宣言』が出版された。こうして前衛と呼ばれるものが次々と誕生した<sup>7</sup>。

さらに、前衛は、文化も言語も異なる場所に、通信技術や輸送手段が格段に向上したことで、あっという間に移植され、すぐさま形を変えていった。例えば、1920年代半ばにダダイズムを引き継ぎ、芸術の革新を企てたシュルレアリスムは世界中に広がった。20世紀のメキシコ芸術に強い影響が及んだ動向の一つは、ヨーロッパのシュルレアリスムである<sup>8</sup>。1930年代後半から1940年代にかけて、ヨーロッパからアンドレ・ブルトン、アントナン・アルトーなどのシュルレアリスト達がメキシコを訪れ、もしくはメキシコに移住した。これらのシュルレアリスト達が支持したのが、メキシコ人の画家フリーダ・カーロや画家ルフィーノ・タマヨであった。当時のメキシコの芸術家達はそこから影響を受けたが、特に、デ・キリコからかなりの影響を受けた建築家がルイス・バラガンであった。バラガンは作品に、さらに自らの作品を写真に撮影する際に、デ・キリコから受けた影響を取り入れようとした。

バラガンと同時代のファン・オゴルマンの絵画作品についての研究においてもまた、シュルレアリスムという枠組みから論じるものが散見される<sup>9</sup>。例えば、美術史家ジャクリン・バーニッツの『ラテンアメリカの20世紀美術』（2001）は、オゴルマンの《自画像》（1950）を取り上げ、キャリントンとバロの自画像とともに論考する<sup>10</sup>。《自画像》は、国立芸術宮殿における絵画展「ファン・オゴルマン、現実と幻想」（1950）に公開されたものである。

これらのことで、バラガンとオゴルマンの作品を分析するにあたって、彼等に強い影響を与えたヨーロッパの前衛については、十分に注意を払いつつ、本論を示すことにする。

ところで、芸術史においては、前衛へと向かうという流れのなかで、三つの芸術概念がある。

第一は、芸術にみられる歴史的発展という考え方である。旧来の芸術には、さまざまな流派があり、例えば、親方と弟子がいる工房があった。そこでは、新しい流派は、それ以前の流派を否定して生まれたものという考え方はしなかった。しかし、モダンという概念にあっては、とりわけ主義や様式といったイズムやスタイルが登場し、後のイズムやスタイルは、前のイズムやスタイルを乗り越えたものであると考えられたのである<sup>11</sup>。

<sup>7</sup> 旧来の芸術は、王や、貴族、資産家などからの注文や、社会のエリート支配層としてのブルジョワジーの庇護の下に成立していた。しかし、20世紀になると、ソヴィエト連邦などで政治の革命運動が高まりを見せ、労働者階級の文化を推し進めるという道が模索されている。

<sup>8</sup> メキシコにおけるシュルレアリスムを概説する文献として、Luis Mario Schneider, *México y el surrealismo 1925-1950*, México, D.F., Arte y Libros, 1978. Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, D.F., UNAM, 1969. を参照。

<sup>9</sup> Teresa del Conde, *Siete pintores. Otra cara de la escuela mexicana*, México, D.F., INBA, 1984, p.18. は、オゴルマンの絵画作品は、ナイーブなものだという評価を下している。

<sup>10</sup> Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, University of Texas Press, Austin, 2001, pp.106-115.

その第二は、美的なものの自律性である。美という領域にのみあてはまることがあるというのが、美が一つの領域として確立されたのは、ルネサンスにおいてであるとされる<sup>12</sup>。やがて18世紀にかけて次第に、美という領域のなかでも、造形美術、文学、音楽が、宗教儀式や宮廷行事とは異なる行為を制度化したのものとして、各領域を確立してきた。

1724年に生まれたイマヌエル・カントは、美学の研究に関して、美的判断を行う能力としての趣味を検討し、趣味を支配する普遍的な原理は存在しないことから、美学を美そのものの学問ではなく、美に対する批判の学問として位置付けた。しかし、美的判断を行う能力としての趣味は、そうした美的なものを、美という領域内で、趣味以外の美から趣味を分かたつための消極的なものであった。それに対して、芸術作品を創造する際に必要な天才という概念には、積極的な定義が含まれている。カントは天才を定義してこのように記している。「不可視な存在の理性理念、例えば在天の聖徒の住む国[天国]、地獄、永遠、創造等をも感覚化して憚らない。また経験においてその実例が見出されるもの、例えば死、嫉妬、さまざまな罪悪ばかりでなく、愛や名誉等にも、構想力を駆使して経験の制限を越え、自然においてはついでその実例を見ないほどの完璧な形を与えてこれを感覚化しようとする、そしてこの場合に構想力は最大のもの追求しつつ、理性の示す模範と相競うのである。しかしこの能力それだけとして見れば本来一個の才能(構想力の)にほかならない」<sup>13</sup>。言い換えると、このことは、外界に焦点を合わせず、自分が経験する主観性において、自分の経験を客観化することである。これは、美的なものの強固な自律性を意味している。

ここで問題となっているのは、モダンなる表現のなかでも、前衛についてである。この20世紀初頭に飛躍的に昂揚した前衛は、支配層としてのブルジョワジーの価値観や、保守的な権威への否定を表明していた。前衛が、芸術上の前衛を意味するようになったのは、19世紀半ばとされる。しかし、その後の約1世紀を通じて、次第に、この前衛という語は、当初の政治的な意味合いからの距離が離れてしまった。この事実は、ここで取り上げている問題の一つである。というのも、それによって、美的なものの自律性は、社会の革新とは結び付かないという事態に陥るからである。

もともと前衛芸術家達は皆、彼等自身が社会のエリート支配層としてのブルジョワジーに属していた。そして彼等は自らの出身階級に反逆し、支配層としてのブルジョワジーの価値観と自らとを切断することを目指した。このことで、自己否定、あるいは自己破滅を繰り返すことは当然だったのである。しかしやがて反逆は解放されることになった。この反逆というのは、芸術それ自体を打ち崩し、問題をのみ設定することで、芸術という領域を乗り越え、美が存在しないことに対する批判から、美の「ついでその実例を見ないほどの完璧な形」をつくり上げようとする狂暴な試みのことであった。それは前衛がもとは軍事用語であるように、破壊的な力を持つからだとと言える。こうして前衛は、自己否定、あるいは自己破滅を繰り返すことによって、皮肉なことに、同時代の政治動向から取り入れた革命的な雰囲気の中で、芸術という領域を、その自律性によって越境しようという前衛における当初の数多くの試みでさえも、主義や様式としての価値が認められ、歴史化され、芸術という名のもとに回収されてしまった。

その結果、前衛芸術家達は自己批判をまねき続け、まさに彼等が破壊しようとした支配層としてのブルジョワジーの価値観や、保守的な権威を、彼等の意に反して、より強固に浮かび上ら

<sup>11</sup> cf: Thierry de Duve, *Kant After Duchamp*, Cambridge: MIT Press, 1998.

<sup>12</sup> cf: Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Schriften Bd. 7, 1970.

<sup>13</sup> イマヌエル・カント『判断力批判(上)』篠田英雄訳, 岩波書店, 2010年, 268-269頁. *Kritik der Urteilskraft von Immanuel Kant*, 1790.

せることになった。前衛芸術家達による意欲的な活動のおかげで、旧来の芸術がすでに保っていた領域は、むしろその正統性をはっきりと認められることになった。前衛という語が盛んに使われたのは、第二次世界大戦後しばらくまでであった。政治的な意味合いを含まず、社会との間の緊張関係を喪失した前衛が、もはや前衛の任を果たし得ないことは、1930年代の状況下で、すでに前衛が革命のプロパガンダとなり得なかった事態を描いたクレメント・グリーンバーグの論文「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939)に明らかに指摘されている。そのため、前衛は、芸術という枠組みを否定し、その自律性によって、それを乗り越えようとする試みが、結局のところ、芸術の美名のもとに回収されてしまう一例としてよく引き合いに出される。

しかし、前衛に表明されている否定のなかには、いくらかの可能になる見込みが含まれているとも言える。というのも、前衛には、原始的なものと現在とが、連続している過去という時間意識を介在させることなく、直接結び付くという主観性が映し出されているからである。これが意味するのは、前衛がもつ時間意識が、現在が絶えず過去へと送り返されていくような時間意識とは違い、はるか遠い、止まった過去とのみ直結することで、人間性を獲得し、現実における虚偽を暴き出そうとすることである。

その第三は、芸術の終焉についてである。ここで言う芸術の終焉とは、芸術家がいなくなる、あるいは作品が作られなくなるということではなく、芸術が、精神の自己表出という形式の最先端ではなくなるということである。宗教心や哲学思想にその座を奪われることで、芸術そのものが終わるということである。

アドルノは、『美の理論』(1970)の冒頭で、次のように記している。「今日、芸術に関して自明であることは、もはや何一つないということが自明になった。芸術の内部や芸術の社会全体との関係においてだけでなく、その生存権すら自明ではないのである」<sup>14</sup>。

本論では、これらの三つの芸術概念に念頭に置きつつ、引き続き、序章で先行研究を概説した後、時系列に沿って、まず、第一章から第四章で、1920年代から1930年代前半のメキシコに機能主義建築が成立した過程を述べ、次に、第五章から第九章では、1930年代後半からのメキシコ建築を見るものとする。

## 第六節 批判的地域主義と前衛（アヴァンギャルド）

### クレメント・グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939)

ここでは、モダンから20世紀のメキシコ建築に至るまでの先行研究について、順を追って見ていくことにする。モダンを扱った芸術史上の論文としては、クレメント・グリーンバーグの論文「アヴァンギャルドとキッチュ」(1939)がよく知られている。この論文では、芸術史を更新し得る質的強度を持った前衛に対して、それに相当しない「リアガード」(後衛)な大衆文化一般を、「キッチュ」(低俗、悪趣味、陳腐なもの)として一蹴している。

アヴァンギャルドのあるところには、たいていリアガード(後衛)もある。まったくその通りで——アヴァンギャルドの登場と軌を一にして、第二の新たな文化現象が、工業化された西洋に出現した。それにドイツ人はキッチュという素晴らしい名を付けた。大衆的な、商業芸術と着色活版図を掲載した文学、雑誌の表紙、挿絵、広告、てかてかした低俗な読み物、漫画、大衆音楽、タップダンス、ハリウッド映画等々がそれである。ある理由からこの突如現れた巨大なものは、これまで常に当然のことと受け取られてきた。そろそろ、その曰く因縁を吟味すべき時である<sup>15</sup>。

<sup>14</sup> テオドール・W・アドルノ『美の理論』大久保健治訳、河出書房新社、1989年。Th. W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt, Schriften Bd. 7, 1970.

確かに、ボヘミアの最初の移住者達は——当時はボヘミアと言えばアヴァンギャルドのことであった——やがて政治には明らかに無関心であることが判明した。それでもやはり、もしまわりに革命思想が流れていなかったならば、彼等のあり方とは異なるものを明確にするために、「ブルジョワ」の概念を分離することは決してできなかったであろう。また、革命的な政治態度の道義的な力を借りなければ、支配的な社会規範に対してあれほど攻撃的に自己主張することはなかったであろう<sup>16</sup>。

20世紀初頭にかけて、教育水準と経済力を持った新しい中産階級が生まれ、彼等が余暇を消費するために生み出された大衆文化と前衛が、はっきりと混在するようになった。グリーンバーグは、前者を「キッチュ」と呼び、「鈍感で」、「まやかし」、「代理の経験で」、「偽りの感情」といった言葉で痛烈に批判した。

#### 比較、フランプトンの「批判的地域主義」とグリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」

建築における「地域主義」と「批判的地域主義」が一応の確立を見たことで知られるフランプトンによる1983年の論文「批判的地域主義に向けて」と、グリーンバーグによる1939年の論文「アヴァンギャルドとキッチュ」には、いくつかの共通点が見出せる。

フランプトンはこう述べた。

今日建築がなお批判的実践でありうるとすれば、それは建築が「後衛主義」の立場、すなわち啓蒙主義の進歩の神話からも、工業化以前の過去の建築形態へ回帰するという反動的で現実ばなれした衝動からも、等しく身を引き離すような立場を取る場合だけである。批判的な後衛主義は、進歩したテクノロジーの楽観主義からも、ノスタルジックな歴史主義や饒舌な装飾へと退行する絶え間ない誘惑からも、離れなければならない。私に言わせれば、ただ後衛主義だけが、普遍的技術を慎重に利用しつつ、同時に抵抗する文化や、アイデンティティを与える文化を展開することができるのである<sup>17</sup>。

この「批判的地域主義に向けて」のなかで、フランプトンは、前衛によって普遍性を勝ち得ていった20世紀初頭の西洋近代建築における機能主義、合理主義、モダニズムに対して、地域主義は、あえて「後衛」主義と名乗ることによって、普遍性を獲得し得ることを提示した。

一方で、グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」は、前衛を大衆文化に対する抵抗文化と書き換えた。グリーンバーグの論文が示唆するのは、ある作品が「キッチュ」と呼ばれる際には、「キッチュ」ならざる「水準の高い」もの、あるいは「真正な」もの、つまりその対立項が常に前提とされているという事実である。これはフランプトンの「批判的地域主義に向けて」の視点と同様の視点である。

また、グリーンバーグは、「アヴァンギャルド」と「キッチュ」との関係を、高級／低級という主従的な対立として捉えていたふしがあるが、この点は、フランプトンが中心／周縁という対立において周縁を緩和し、中心に組み込もうとする姿勢とよく似ている。

<sup>15</sup> クレメント・グリーンバーグ『グリーンバーグ批評選集』藤枝晃雄訳、勁草書房、2005年、9頁。Clement Greenberg, *Avant-Garde and Kitsch*, *Partisan Review*, 1939.

<sup>16</sup> 前掲書、4頁。

<sup>17</sup> ハル・フォスター編『反美学—ポストモダンの諸相』室井尚・吉岡洋訳、勁草書房、1987年、47頁。Hal Foster, ed., *The Anti-Aesthetic- essays on postmodern culture*, Bay Press, 1983.



フランプトンは「批判的地域主義に向けて」のなかで、グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」を、こう引用した。

社会—文化的近代化を担っていた、かつての左翼の旗手たちは、スターリニズムの政治的、文化的施策に困惑して、既存の現実全体を変革するというプロジェクトから、今や戦略的に身を引いた方がいいと思いはじめたのである。この放棄は、資本主義と社会主義との闘争（ならびにこの抗争が必然的に含んでいる、大衆文化の操作という政策）が続く限り、現代世界は、ブルジョアの圧政の歴史と断絶しようとする（あるいはそうした断絶について語る）周縁的、解放的、アヴァンギャルド的文化の発展という展望を持ち続けることはできないという信念にもとづいている。「芸術のための芸術」にも近いこの立場は、クレメント・グリーンバーグの「アヴァンギャルドとキッチュ」（1939）の中で、はじめて「形をなす」ものとして登場した。このエッセイは、いくぶん曖昧な次のような言葉で締めくくられている。「今日われわれは、われわれが今現在持っている生きた文化をことごとく保存するためにだけ、社会主義を頼りにしている」<sup>18</sup>。

フランプトンは、グリーンバーグが論じているソヴィエト連邦のスターリンによる政治と文化政策に対する批判について同じく言及している。

なお、先行研究として参照したこれらの二つの論文と本論が若干異なる点は、グリーンバーグが、アヴァンギャルドとキッチュとの関係を高級／低級とし、フランプトンが、機能主義と地域主義との関係を中心／周縁として主従的に見なしたことに対して、本論は、フランプトンと同じく機能主義と地域主義を取り上げているものの、しかし、どちらかを代替案として、それらを扱っているわけではないという点である。

#### ロザリンド・クラウスの「アヴァンギャルドのオリジナリティ」（1981）

モダンを扱った芸術史上の論文のなかで、別の重要な論文に、ロザリンド・クラウスの「アヴァンギャルドのオリジナリティ」（1981）を挙げることができる。「アヴァンギャルドのオリジナリティ」でクラウスは、まず、モダンなる表現を前衛に置き、前衛における絶対的な新しさや、「根源的な無垢」、無からの創造を希求することを読み取っている。次にクラウスは、前衛がオリジナリティを示すだけでなく、その対立項とも言える反復を、前衛の内に挿入することを指摘している。相反する両者が相互に関係付けられることを論じる点で示唆に富む。

オリジナリティという語によって、ここで私が意味しているのは、エズラ・パウンドの「新しくせよ！」という言葉の中に反響し、そして、まるで「無数の墓地」によってイタリアを覆わんばかりの美術館を破壊する未来派の約束の中に響いているような類の、伝統に対する反逆以上のことである。過去に対する拒絶や清算以上のものとして、アヴァンギャルドのオリジナリティは、文字通りの起源、零地点からの出発、誕生と見なされている<sup>19</sup>。

起源としての自己は、伝統による汚染を免れる。なぜならそれはある種の根源的な無垢を所有しているからだ。それゆえにブランクーシはこう言った。「我々がもはや子供ではなくなったとき、我々は既に死んでいるのだ」。あるいはさらに、起源としての自己は、不断の再生と永続的自己産出の潜在的能力を持ち、ここからマレーヴィ

<sup>18</sup> 前掲書、44-45頁。

ッチの「昨日の確信を拒絶する者だけが生きているのだ」という宣言が生まれる<sup>20</sup>。

これらの先行研究を踏まえながら、次に、バラガンや、オゴルマン、20世紀のメキシコ建築に関する先行研究を概説する。

## 第七節 先行研究

バラガンとオゴルマンに関する先行研究は、近年では、二種類の方向から位置付けられている<sup>21</sup>。第一は、「地域主義」や「批判的地域主義」という枠組みから把握するもので、英文献に多い。第二は、メキシコ国内で、研究が限られているものの、同時代の建築家達からみたバラガン像とオゴルマン像を述べるものである。

まず第一について、バラガンや、オゴルマン、20世紀のメキシコ建築に関する先行研究は、1980年にバラガンがプリツカー賞を受賞し、建築史家ケネス・フランプトンが『現代建築史』(1992)や、『テクトニック・カルチャー、19-20世紀建築の構法の詩学』(1995)で、バラガンを取り上げたことで、圧倒的に文献が増えた。そこで以下では、2000年代から2010年代のいくつかの文献を紹介する。

1. リアンヌ・ルフェーヴル、アレクサンダー・ツォニス『批判的地域主義—グローバルな世界における建築とアイデンティティ』(2003)は、リアンヌ・ルフェーヴルの論文「批判的地域主義、1945年以降の近代建築の様相」で、こう述べている。「戦後ブラジルに建てられたトロピカリストの建築は成功を収めた。同様に以下を確認した。キューバでは、リカルド・ポロの現代ダンス造形芸術学校が、アフリカの要素に結び付けられていること、メキシコでは、オゴルマンの大学都市が、インディヘナ、マヤ文化の要素に結び付けられていることである」<sup>22</sup>。このように著者は、建築に表れた民族性について考察している。

2. フランシス・D・K・チング、マーク・ジャーゾンベック、ヴィクラマディーチャ・プラカーシュの『グローバル・ヒストリー・オブ・アーキテクチャー』(2006)は、「カリビアン・モダニズム」として、オゴルマンの作品や、ベネズエラのカラカスの大学都市を取り上げている。「カリブ海では、モダニズムは、ナショナリズムの感情を表す表現として、建築家ではなく、詩人や作家によって、最初に問題が提起された。例えば、ルベン・ダリオ(ニカラグア)、ホセ・エンリケ・ロドー(ウルグアイ)、ホセ・マルティ(キューバ)、マヌエル・グティエレス・ナヘラ(メキシコ)などである。一方で、建築では、これらのモダニズムと呼ばれるものが自律化した言語となったのは、1930年代から1940年代頃である。ル・コルビュジエの強い影響を受けているが、しかし、これらのモダニズムは、各地域の潮流に乗って展開した」<sup>23</sup>。ここでは著者達は、ル・コルビュジエから導入された西洋近代建築が、ラテンアメリカ建築で展開される過程を述べている。

<sup>19</sup> ロザリンド・E・クラウス『オリジナリティと反復』小西信之訳、リプロポート、1994年、127頁。Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985.

<sup>20</sup> 前掲書、127頁。

<sup>21</sup> 以下に引用する邦訳文献については、しばしば、翻訳者が使用する固有名詞に、語学上の若干の誤りが見られるため、引用者の方で訂正した。合わせて、訳文についても適宜変更した箇所がある。

<sup>22</sup> Liane Lefavre and Alexandar Tzonis, *Critical regionalism: architecture and identity in a globalized world*, Prestel, 2003, p.50.

<sup>23</sup> Francis D.K. Ching, Mark Jarzombek and Vikramaditya Prakash, *A Global History of Architecture*, third edition, John Wiley & Sons, Inc., 2006, p.733.

また、「ポストモダン、非西欧世界」では、バラガンを取り上げている。「メキシコでは、ルイス・バラガンが、ソーク研究所の中庭について助言するために、ルイス・カーンと協力関係を結んだ。バラガンの作品に表されている洗練は、豊富な色彩を使用することで高められている」<sup>24</sup>。ここでは、1940年代以降のバラガンの作品の特徴が捉えられている。

3. ビンセント・B・カニザロ編集の『地域主義の建築一場所、アイデンティティ、近代性、そして伝統に関する論集』(2007)は、キース・エグナーの論文「布置への抵抗、批判的地域性に対する批判」で、「バラガンの作品は、一般的に言われているほど、土地に固有するものではない。バラガンの作品は、いわゆる土着建築というよりもむしろ、ル・コルビュジエ、リチャード・ノイトラ、フランク・ロイド・ライト、他の欧米の建築家達の作品を拠り所としている」<sup>25</sup>と論じている。ここでは論者は、欧米の近代建築家達からバラガンの影響を読み取っている。

4. リアンヌ・ルフェーヴル、アレクサンダー・ツォニススの『グローバリゼーション時代における地域主義の建築—平坦な世界の頂上と谷』(2012)は、「第11章、地域主義の再定義」で、バラガンとオゴルマンの作品に「抽象的な形態とメキシコの土着的な色彩が、特徴づけられる」<sup>26</sup>と述べている。この著作では、抽象的な形態に土着的な色彩を結び付けている。本論の展開においても、この視点は有効なものである。

その他にも、ローレンス・W・スペックは、「ガウディ、ライト、アールト、バラガン、カーン」を、「地域主義による潮流が認められる」<sup>27</sup>として比較する。ジュアニ・パラスマは、アルヴァロ・シザとバラガンを、「バラガンの場合、形而上学とシュルレアリスムからの影響が読み解かれる」<sup>28</sup>として両者を比較する。ここでは、バラガンの作品とシュルレアリスムが関係付けられている。

5. ケネス・フランプトンは、2001年の論文「バラガンについて—成り立ち、批評、影響」で、次のように述べている。「言うまでもなく、バラガンから影響を受けた建築家はレゴレッタだけではない。チリのクリスティアン・デ・グルーテ、ポルトガルのエドゥアルド・ソウト・デ・モウラ、日本の安藤忠雄をはじめ、メキシコ国民に限らず建築実務に携わる数多くの人々が、バラガンの建築の傾向を見てとれる作品をつくってきた。なかでも安藤は最も広範に、バラガンから引き出したモチーフを異なる素材——すなわち継ぎ目のない鉄筋コンクリート——にだけでなく、まったく異なる文化的文脈へと移した建築家であるに違いない」<sup>29</sup>。日本においても、安藤忠雄のように、バラガンからの強い影響が及んでいるという指摘は、フランプトンにおいては、周縁である地域から周縁である地域への影響を示すものとして、本論も示唆を受けている。

また、オゴルマンに関しては、1998年以降になると、日本の伊東豊雄による「カーロトリベラの家」展覧会が開催され、この展覧会に関わる書籍が出版されたことから分かるように、オゴ

<sup>24</sup> *Ibid.*, p.752.

<sup>25</sup> Vincent B. Canizaro, ed., *Architectural regionalism: collected writings on place, identity, modernity, and tradition*, New York, Princeton Architectural Press, 2007, p.396.

<sup>26</sup> Liane Lefaivre and Alexandar Tzonis, *Architecture of regionalism in the age of globalization: peaks and valleys in the flat world*, Routledge, 2012, p.157.

<sup>27</sup> Vincent B. Canizaro, ed., *op.cit.*, p.79.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.131.

<sup>29</sup> Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, Milan, Skira Editore, 2001, p.25.

ルマンにおいてもバラガンと同様に、国際様式ではない作家から、国際様式ではない作家への影響が見受けられる<sup>30</sup>。

近年、これらのように、「地域主義」と「批判的地域主義」が一応の確立を見たのは、フランプトンの功績に拠るところが大きい。その最初の提言は、「批判的地域主義に向けて一抵抗の建築に関する六つの考察」と題された論文で、美術評論家ハル・フォスターが監修する論文集『反美学—ポストモダンの諸相』に寄稿した際のものであった。フランプトンは、その基本的合意を引き受けながら、『現代建築史』では、さらに論を深め、洗練させた。

第六節で取り上げたように、フランプトンは「批判的地域主義に向けて」のなかで、次のように述べている。

このように、「批判的地域主義」は人間の知覚の触覚的広がりをも再喚起することによって、われわれの規範である視覚的経験を補完しようとする。そうすることによって、われわれの視覚像に与えられた優越性を緩和し、環境を遠近法的な仕方だけで解釈しようとする西洋的傾向に反対しようと努力するのだ<sup>31</sup>。

このように見た目の素晴らしさと生々しい物体としての建築を、対照的に取り上げることによって、フランプトンはより適切な形容で、世界的な西洋に地域性を調和させようとしたことが分かる。『現代建築史』では、バラガンの作品における地域性に対する評価に、同じくこの視点が示されている。

まったく同じような触覚的姿勢は、メキシコの老練な建築家ルイス・バラガンの作品にも見られる。彼の最も美しい住宅のいくつかは（そのほとんどがメキシコ・シテイやペドレガル郊外に建てられたのであるが）、地形的形態とでもいべきものを帯びている。バラガンは建築家であり、それ以上にランドスケープ・デザイナーである。彼は常に、官能的で地球に密着した建築を求めている。それは囲われた庭と、石柱と、泉と、水路からなる建築である。火山の岩石や繁茂した植物の中に埋め込まれた建築である。その建築はメキシコの「牧場住居」を思わせないではない。バラガンの発想の発端は、神話的で根源的である。彼が若い日を過ごした、インディアン部落の今は茫漠とした思い出は、それをよく物語っている<sup>32</sup>。

フランプトンの見るところでは、地域主義はアメリカ大陸全体に広がっている。

地域主義は、他のアメリカ諸国においても現れた。1940年代、ブラジルではオスカー・ニーマイヤーとアフォンソ・レイディの初期の作品がそれである。アルゼンチンではアマンシオ・ウィリアムズの作品、とりわけ1943年から45年にかけてつくられたマル・デル・プラタの〈橋の家〉がそれである。またごく最近になってクロリンド・テストがブエノス・アイレスに建てた〈バンク・オブ・ロンドン・アンド・サウスアメリカ〉がそれである。ベネズエラでは、1945年から1960年にかけて建てられたカルロス・ラウール・ビジャヌエバの〈大学都市〉がそれである。アメリカ合衆国

<sup>30</sup> 「カーロトリベラの家」展覧会、ワタリウム美術館、1998年。（参照：SD9805号）

<sup>31</sup> ハル・フォスター編『反美学—ポストモダンの諸相』前掲書、62頁。

<sup>32</sup> ケネス・フランプトン『現代建築史』中村敏男訳、青土社、2003年、548頁。Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, Thames and Hudson, 1992.

の西海岸では、1920年代後期に、まずロサンゼルスに地域主義の作品が現れた。ノイトラ、シンドラー、ウェーバー、それにギルの作品がそれである。やがてウィリアム・ワースターによって「ベイ・エリア派」が起こった<sup>33</sup>。

地域主義としてアメリカ大陸では、さまざまな潮流が派生的に現れていることがよく分かる。フランプトンの研究は先駆的なものであり、貴重な研究である。ただし、彼の論考は、オゴルマンの作品と1940年代以前のバラガンの作品に関しては、あまり触れていない。本論は、特に1930年代のバラガンとオゴルマンの作品を分析することで、これを若干補っている。

「後衛主義を、地域に根ざした、それでいて批判的な戦略として確立する」ために、前衛と「後衛主義」との双方を対置させたのと同じように、フランプトンが提唱した周縁の実践における「周縁」という言葉の背後には、あからさまな普遍性を獲得したかのように見えた西洋近代建築が「中心」として認識されていた。このように、フランプトンが、中心／周縁において、周縁を中心に組み込もうとする姿勢に対して、本論は、中心に周縁を組み込むのではなく、それに従えば、周縁のなかに中心を見るものである。もし、周縁のなかに中心を見ることができないのならば、メキシコに機能主義（フンシオナリスモ）という言葉は生まれなかったであろう。本論が「メキシコ機能主義」と名付けているのもそれゆえにである。

また、この「周縁」とされるメキシコ国内における先行研究では、フランプトンの「批判的地域主義」は、以下のように述べられている。

#### メキシコ国内の先行研究からみたケネス・フランプトンの「批判的地域主義」

1. ルイス・ノエジェの『ルイス・バラガンの遺産(1902-2002)』（2002）は、こう指摘している。

現在、地域主義として知られる潮流の先駆者として、ルイス・バラガンが認められる。この潮流は、地域的なもののうちに、経済面と文化面における固有の問題を見出している。また、インターナショナル・スタイルのように非人間的で標準化された建築に異議を申し立てている<sup>34</sup>。

また、ノエジェは「地域主義 "Regionalismo"」に註釈を付け、次のように述べている。

批判的地域主義という語は、アレクサンダー・ツォニスとリアンヌ・ルフェーヴルが「格子と通路」（1981）で初めて用い、同じように、ケネス・フランプトンが『反美学』（1983）の一論文「批判的地域主義に向けて」でこの語を用い、よく知られることになった。その後、ブライアン・ブレイス・テイラーの「地域主義と建築のアイデンティティにおける展望と限界」（1986）や、ウィリアム・カーティスの「真の地域主義に向けて」（1986）、このテーマを編集した『批判的地域主義』（1991）などが、脚光を浴びた<sup>35</sup>。

ノエジェにおける「地域主義」と「批判的地域主義」の位置付けは、概ねフランプトンに則ると言える

<sup>33</sup> 前掲書、550-551頁。

<sup>34</sup> Louise Noelle, "El legado de Luis Barragán (1902-2002)", *Cuadernos de Arquitectura*, Núm.6, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002, p.34.

。

2. エンリケ・デ・アンダの『メキシコ建築史』(1995)は、こう書いている。

「インテルナシオナリスモ」の優位に対面して、そのオルタナティヴとして現れる建築潮流のなかでも、古くから語が使用されていたこと、そしてそれが与えるさまざまな影響力から言及しなければならないのは、「地域主義」の潮流である。「地域主義」は、大地に根を下ろす空間の特性を捉え、地域に対応した伝統の造形をつくり出し、建築の理論とその作品に、審美的な価値と独創性を与えるものである<sup>36</sup>。

「地域主義」による作品を表す建築家には、ルイス・バラガン、アルベルト・T・アライ、マヌエル・バラ、マックス・チェット、アントニオ・アットリーニ、リカルド・レゴレッタなどが挙げられる<sup>37</sup>。

また、エンリケ・デ・アンダの『メキシコ建築史』では、「インテルナシオナリスモ」について、「1950年代に機能主義は徐々に変化を始めた。メキシコのナショナリズムが曖昧なものとなる社会状況にあり、ゆるやかにインテルナシオナリスモが現れた」<sup>38</sup>と述べ、1950年代後半から1960年代の機能主義に基づいた形態を表す作品を「インテルナシオナリスモ」として位置付けている。

メキシコ人の建築史家エンリケ・デ・アンダには、「インテルナシオナリスモ」のオルタナティヴとしての「地域主義」を読み取ることができる。

3. アントニオ・リッゲン・マーティーネイスの『ルイス・バラガン—近代メキシコの巨匠(1902-1988)』(1996)は、こう述べている。

ルイス・バラガンはメキシコ・シティで最もよく知られた作品を介して、ケネス・フランプトンが唱える「批判的地域主義」と関連付けられている<sup>39</sup>。

その他の先行研究においても、フランプトンによる研究と同じように、メキシコ建築のなかでは、とりわけ 1940 年代以降のバラガンの作品をのみ取り上げる傾向にある。とはいえ、近年、「地域性」や「地域主義」、「土着的」や「メキシコの」なものを考察する文献が、次第に増加していることは確かである。

### メキシコ国内の先行研究

先行研究の第二について、メキシコ国内においては、1950 年代の〈大学都市〉建設や、1968 年のメキシコ・オリンピック開催の時期までは、バラガンや、オゴルマン、20 世紀のメキシコ建築に関する文献は、極めて数が少なかった。それは少数の雑誌と小冊子の出版に限られていた。西語だけではなく、英語と伊語も付記する『メキシコ建築の 4 千年』(1956)<sup>40</sup>がメキシコで初めての体系的な文献である。ようやく 1960 年代には、イスラエル・カツマンの『メキシコの現代建築』(1964)<sup>41</sup>がメキシコ国内で出版され、その後、この著作は、ほぼすべての国内外の研究が参照する文献となった。この『メキシコの現代建築』による視座をさらに深化させた研究とし

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>36</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *Historia de la arquitectura mexicana*, México, D.F., Ediciones G.Gili, 1995, p.221.

<sup>37</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p.221.

<sup>39</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: 1902-1988, op.cit.*, p.37.

て、エンリケ・デ・アンダの『メキシコ革命の建築』(1990)<sup>42</sup>が挙げられる。しかし、文献は僅少である。

また、米国で出版された文献については、1930年代から見当たるものの、「メキシコ近代建築」としてではなく、さらに広い地域である「ラテンアメリカ近代建築」という一つの枠組みで把握するものにすぎなかった<sup>43</sup>。そのなかにあつて、エステル・ボーンの『メキシコの新しい建築』(1937)<sup>44</sup>では、1930年代のメキシコ建築の動向について、ボーン自身がメキシコで撮影した写真資料に基づく所感が示されている。

次に、メキシコ建築家達自身による考察について、いくつかの文献を紹介する。

1. 『メキシコ建築の50年(1900-1950)』(1952)では、建築家カルロス・オブregon・サンタシリアが、自らの設計した〈スペイン公園の家〉(1931)や、〈グアルディオラ・ビル〉(1938-41)、〈プラド・ホテル〉(1946)を事例として取り扱い、1930年代から1940年代にかけてのメキシコ建築の潮流をごく簡単に説明している<sup>45</sup>。

2. 『建築理論』(1964)では、建築家ホセ・ビジャグラン・ガルシアが、「私の建築は、19世紀のポルフィリオ・ディアス時代のアカデミズムと対立し、建築の合理的な性格を表すものである」<sup>46</sup>と書いている。

3. 1950年にメキシコ国内で初めての20世紀のメキシコ建築を網羅した「現代メキシコ建築の50年間のパノラマ」展覧会が開催された<sup>47</sup>。この展覧会の会場構成を担当したビジャグラン・ガルシアは会場を二つで構成した。一つは、1920年代の「新コロニアル様式」と「新インディヘナ様式」を紹介するものである。もう一つは、「近代化の動き」の始まった年を1924年として、「1924年にまったく新しい理論がつくられた」と記している<sup>48</sup>。この1924年は、ビジャグラン・ガルシアが自身の最初の建物である〈保健医療センター〉を建てた年であり、彼はそれを紹介した。したがって、この会場の二部構成について、建築史家エンリケ・デ・アンダは、「第二部は1924年に始まり、第一部の征服者になろうとするビジャグラン師自身が統率する」<sup>49</sup>と辛らつに指摘している。

これらのことから分かるように、「近代建築」の時代区分については、多くの文献は、建築家の恣意的な尺度によってなされる傾向にある。また、バラガンの場合、1980年にプリツカー賞を受賞するまでは、メキシコ国内におけるバラガン像は大いに異なるものであった。以下に、

<sup>40</sup> La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *4000 Años de Arquitectura Mexicana*, México,D.F., Libreros Mexicanos Unidos, 1956.

<sup>41</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, México,D.F., SEP-INAH, 1964.

<sup>42</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos en la década de los veintes*, México,D.F., UNAM, 1990.

<sup>43</sup> cf. Anita Brenner, *Your Mexican Holiday: A Modern Guide*, New York, Putnam's Sons G.P., 1932.

<sup>44</sup> Esther Born, *The New Architecture in Mexico*, New York, The Architectural Record, 1937.

<sup>45</sup> Carlos Obregón Santacilia, *50 años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México,D.F., editorial Patria, S.A., 1952, pp.89-91.

<sup>46</sup> José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*, México,D.F., INBA, 1964.

<sup>47</sup> Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea, 1950, y publicada por el INBA en 1952.

<sup>48</sup> José Villagrán García, *Panorama de 50 años de arquitectura mexicana contemporánea*, México,D.F., INBA, 1952, p.15.

<sup>49</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana*, op.cit., p.167.

1950年代と1960年代の文献を紹介する。

1. I・E・マイヤースの『メキシコ近代建築』(1952)は、序文でエンリケ・ヤニェスが1940年代以降のバラガンの作品を解説し、「中間層の人々が暮らす住宅に及ぼす影響が増大しつつある」バラガンの作品は、「抑制され、禁欲的ではあるが、幾度も芝居がかった演出がなされ、私達の日常生活とはまったくかけ離れた作品」であると厳しく指摘している<sup>50</sup>。

2. 最も辛らつな批評は、ビジャグラン・ガルシアからである。グアダラハラ大学の建築学部のある友人に宛てた1951年8月2日付けの手紙の中でビジャグランは、「バラガンは、近代建築の価値秩序をひっくり返し、最終的に建築的なものを解体した。芸術家としては成功したかもしれないが、しかし、機能的なものを越えたところに美学的顧慮を置くことによって、バラガンは建築家としては完全に失敗してしまった。こういう理由から、個性的な道が普遍的な方向性に転化し得ると仮想する学生や若い建築家に、バラガンの作品は危険な例を与えるものだ」<sup>51</sup>と書いている。

3. イスラエル・カツマンの『メキシコの現代建築』(1964)は、「ルイス・バラガンは空間のゲーム性においては独自のものがある。表現主義建築のメキシコの最初の挑戦である。バン・ド・エスブルグによる表現のような単なるゲームではない。形而上学的な絵画との共通点がある。建物の経済性を超える想像力を発揮することが、バラガンに必要であった」<sup>52</sup>と述べ、バラガンの作品における表現主義建築との関わりを評価している。

4. クライヴ・バンフォード・スミスの『太陽のビルダー——メキシコの5人の建築家』(1967)では、序文をビジャグラン・ガルシアが書き、オゴルマン、バラガン、フェリックス・キャンデラ、マティアス・ゲーリッツ、マリオ・パニの5人を同じく取り上げている<sup>53</sup>。

1950年代には、同時代の建築家達によるバラガンの作品に対する手厳しい評価がうかがえる。1960年代になると、多面的な評価がなされるようになった。

一方で、オゴルマンに関する先行研究は、バラガンに関するそれ以上に極めて数少ないものである。画家としてのオゴルマンを論じている文献であれば、いくつか見当たるものの、建築家としてのオゴルマンに言及している文献は、ほとんど見当たらない。唯一つの文献は、美術史家イダ・ロドリゲス・ブランポリーニによる評伝『ファン・オゴルマン、建築家と画家』(1982)である。この『ファン・オゴルマン、建築家と画家』では、1934年前後から、前半期を建築家として、後半期を画家として考察する。

産業革命とともに始まった文化の細分化の産物であるファン・オゴルマンの人格は、ルネサンス以来の対立状態にある二つの領域、すなわち技術者と芸術家において、表現されている。この二つの活動は、オゴルマンにあつては、明確かつ意識的に分離された。彼のケースでは、15世紀ルネサンス芸術家に現れているのと同じような対立

<sup>50</sup> Enrique Yáñez, “Foreword- Prólogo”, en: I.E. Myers, *Mexico's Modern Architecture*, New York, Architectural Book Publishing Co., 1952, p.13.

<sup>51</sup> José Villagrán García, *Testimonios vivos*, México, D.F., INBA, 1981.

<sup>52</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, op.cit., pp.141-142.

<sup>53</sup> Clive Bamford Smith, *Builders in the Sun: Five Mexican Architects*, New York, Architectural Book Publishing Co., 1967, pp.9-14.



状態にある創造者が問題なのではなく、オゴルマンが生涯と作品を通じて、考察し、定式化し、根拠づけた理論の展開が重要になっているのだ。このオゴルマンの中心問題を解明することなしには、どうして 1930 年代の小学校の建築についての考え方と、1949 年のサン・アンヘルのペドレガル住居に関する構想とが、同一の人格の中に現れるのかを理解するのは難しいだろう<sup>54</sup>。

本論でも、この著者の「どうして 1930 年代の小学校の建築についての考え方と、1949 年のサン・アンヘルのペドレガル住居に関する構想とが、同一の人格の中に現れるのか」という論点に関心の目を向けながら、バラガンの活動とともに、オゴルマンの活動について記述する。

## 第八節 本論の用いる資料

バラガンや、オゴルマン、20 世紀のメキシコ建築に関する研究は、メキシコ国内外に限らず、数少ないものである。とりわけオゴルマンに関する研究は、いまだ十分な蓄積があるとは言えないのが現状である。そうした状況の中で、本論は、これまでの先行研究では曖昧になり、未発見のままになっていた資料群を、現地調査によって、可能な限り発掘し、それらを読み込み、また関連する建築作品を図面化するという作業に基づいたものである。このような本論が扱う主たる一次資料は、次のようになる。

バラガンとオゴルマンの作品に関わる原図、スケッチ、文書などの多くは、メキシコ国立美術研究所 (INBA)、メキシコ国立自治大学美学研究所 (IIE/UNAM)、メキシコ都立大学 (UAM) に保管されている。

本論は、メキシコ国立自治大学美学研究所 (IIE/UNAM) を中心とした現地での一次資料の調査によるものである<sup>55</sup>。文化庁新進芸術家海外研修制度の助成から行われた。その調査期間に、上記の研究機関が所蔵している原図、スケッチ、文書などを用いて、実作調査のための所在確認、複写、リストの作成、および建築作品の図面化などを行った。それらの情報をもとに、バラガンや、オゴルマン、20 世紀のメキシコ建築に関わる建築作品の現存状況の確認や、その作品の写真による記録などの作業を重ねた。なお、建築作品の図面化のなかでは、特に 1930 年代のバラガンの作品は原図が残されておらず、平面図、立面図、透視図を起こしたのは管見の限り、本論のための筆者の調査が初めてとなる<sup>56</sup>。

上記の研究機関以外が所蔵している資料では、バラガン財団に、バラガン宛の書簡や、アルマンド・サラス・ポルトゥガルが撮影したバラガンの建築写真のオリジナルのネガ、バラガンのドローイングなどが分類・整理され、保管されている。

また、本論では、バラガンとオゴルマンの作品の施主達、および関係者へのインタビューを行った。なかでも、幸いなことに、音楽家コンロン・ナンカローの未亡人をはじめとしてオゴルマンの前期住宅建築の施主達にインタビューを行うことが可能であった。彼の作品の設計意図や経緯を明らかにするうえで、それは極めて貴重な資料となった。ただし、インタビューという手法には限界もともなう。筆者は、その文献資料などと可能な限り照合して、解釈に慎重を期した。

本論の一次資料となる主な文献を挙げると、アントニオ・リッゲン・マーティーネイス編集の『ルイス・バラガン、著述・対談集』(2000)<sup>57</sup>は、バラガンの没後にまとめられた資料的価値の

<sup>54</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman- Arquitecto y Pintor*, México, D.F., UNAM, 1982, p.11.

<sup>55</sup> 資料の閲覧・収集に関して、メキシコ国立美術研究所の元所長ビクトル・ヒメネス氏、およびメキシコ国立自治大学美学研究所とルイス・ノエジェ教授の尽力がある。ここに記し、心より謝意を表したい。

<sup>56</sup> 2009 年にワタリウム美術館「ルイス・バラガン邸をたずねる」展覧会(2009)と、ワタリウム美術館編『ルイス・バラガンの家』(2009)のための資料収集として行われた。

高い文献である。オゴルマンについての基本情報をまとめた重要な文献が、アントニオ・ルナ・アロージョの『ファン・オゴルマン自伝』(1973)<sup>58</sup>である。オゴルマンの口述によるライフヒストリーを中心として書かれているため、彼の活動をよく把握することができる。イダ・ロドリゲス・プランポリーニの『ファン・オゴルマン著述集』(1982)<sup>59</sup>は、オゴルマンの没後に編まれた遺稿集である。オゴルマンが書いた文章と語った言葉が数多く集められ、彼の建築観を明らかにするうえで貴重な資料である。いずれも本論でしばしば引用している。

最後に、後述するように、1929年から1934年にかけて、オゴルマン、レガレッタ、アブルトの三人の建築家達は、西洋近代建築に倣い、メキシコの機能主義建築は急速に実現した<sup>60</sup>。しかし、彼等三人は、それ以前にヨーロッパを旅行したり、ヨーロッパに留学したりすることがなかった。彼等三人は、出版物に掲載された図版のみを参考例として、レガレッタの場合、1932年に最小限住宅をバルブエナ労働者地区に建設し、オゴルマンの場合、同年1932年に公教育省建設部門長として公立学校を建設したのである。当時の『セメント』誌や、セメント会社トルテカが発行した『トルテカ』誌には、ル・コルビュジエやバウハウスをはじめとする西洋近代建築の作品が豊富に掲載されていた。こうしたことから、これらの雑誌に掲載された西洋近代建築の作品に、メキシコの機能主義建築が依拠するところは大きい。その前提のうえで、本論では、オゴルマンの前期住宅建築とル・コルビュジエの1920年代の住宅との形態を比較分析している。ただし、西洋近代建築の作品を主要な一次資料の対象として位置付けると、多様な視点や複雑な問題を抱えこむという限界があった。しかし、少なくとも、この比較分析において、本論は、西洋近代建築を軽視するものでもなく、バラガンとオゴルマンの作品のすべてを機能主義、もしくは地域主義から説明するものでもない。むしろここで意図しているのは、メキシコ社会の要請に応えた機能主義建築から地域主義建築に至るまでの動的な過程における文化の相互作用を分析することである。

こうした基本的な内容をもとに、先行研究を参照しながら、議論を進めていくことにする。

---

<sup>57</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, Madrid, El Cloquis Editorial, 2000.

<sup>58</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, México, D.F., Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973.

<sup>59</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman-Selección de Textos*, México, D.F., UNAM, 1983.

<sup>60</sup> アルバロ・アブルトによる活動は、メキシコ・シティ以外で行われ、農村計画に限られていたため、ここに紹介することにとどめておく。cf: Aburto, Álvaro, "Comentarios", revista *Calli*, Núm. 50, México, D.F., septiembre y octubre de 1970.

## 第九節 本論の構成

本論は、それぞれの主題を九章に分けて述べている。第一章から第三章では、バラガンとオゴルマンが機能主義建築を試みるに至る前史を示す。第四章から第五章では、メキシコの機能主義建築を具体的に分析する<sup>61</sup>。特に第五章では、社会背景からみた機能主義の定着とその批判的姿勢を検討する。続く第六章では、1940年代のメキシコにおける西洋近代建築の伝播からみた地域性を論じる。第七章から第八章では、メキシコ建築において、機能主義から地域主義が確立していく過程について、バラガン自邸とオゴルマン自邸を取り上げ、具体的に分析する。最後の第九章では、第七章や第八章で論じた地域主義という潮流が、メキシコ建築に定着する過程を明らかにする。

詳述すれば、以下の内容で、各章は構成されている。序章では、本論の目的としての問題の所在や、メキシコという国における前史を扱った。また先行研究を概説した。

第一章では、まず、バラガンとオゴルマンの出生やメキシコの世界背景を述べる。そこで鍵となるのは、1934年から1940年のカルデナス政権における「メキシコ革命の制度化」と「農地改革」である。

第二章では、「メキシコ機能主義の1929-34年」に至るまでの前史として、1920年代のメキシコ建築の動向を追い、機能主義建築の導入期をめぐる諸問題を示す。ここでは、とりわけ二つの建築様式を重視して取り扱う。一つは、公教育大臣ホセ・バスコンセロスが助成した「新コロニアル様式」である。また一つは、1920年代のメキシコのナショナリズムの議論が集中し、分裂した「新インディヘナ様式」である。

第三章では、バラガンとオゴルマンによる機能主義建築が成立する契機として、1920年代後半から1930年代のセメント産業の躍進について、広告宣伝の面から明らかにする。これによって、当時の社会が懐いていた機能主義建築のイメージを探るとともに、経済的な背景から機能主義建築を生み出した要因を挙げる。こうしたメキシコの建築ジャーナリズムの中に見出されるのは、建築家というよりもむしろ技術者による建築の技術的な革新と、セメント産業の販売戦略との二つの側面が、メキシコの機能主義建築の誕生に大きく寄与したことである。

第四章では、メキシコ機能主義の1929-34年を具体的に分析する。第一節では、機能主義建築の隆盛とその社会背景を把握する。第二節では、オゴルマンの前期住宅建築の事例のいくつかを挙げていく。そのなかで、オゴルマンの前期住宅建築の形態を、その図版を参照したル・コルビュジェの1920年代の住宅の形態と比較分析する。第三節では、オゴルマンの前期住宅建築を、同時期のレガレッタの住宅建築との比較によって明確にする。これらの主たる作業によって、メキシコの機能主義建築の連続性と断絶を明らかにし、「メキシコ機能主義の1929-34年」を位置付ける。

第五章では、1930年代後半のバラガンの機能主義住宅を取り扱い、その建築の形態と社会背景、思想との関係を捉える。

その一例をとると、物件の賃貸と売却による投資を目的とする中間層の顧客達のために、バラガンの1930年代後半のメキシコ・シティの賃貸住宅や分譲アパートでは、バラガンが、建築の形態を機能主義の根本原則に帰そうとしていたにもかかわらず、「最小限の費用」や「最小限住宅」に限ることなく、住宅がゆとりのある居室の配置となっている。そこには、バラガンの顧客である中間層の拡大から急激な変化を遂げたメキシコ社会が垣間見られる。

第六章では、第二次世界大戦を契機として、メキシコに移住した西洋近代建築家達による思想

<sup>61</sup> レガレッタに関しては、本論で用いる一次資料も僅少である。そのような制限のなかにあっても、レガレッタの〈最小限住宅〉(1932)を取り上げた『アルキテクト』誌にはレガレッタの文書がある。また、レガレッタの〈最小限住宅〉や他の実作は現存するため、原図やスケッチ、現地視察したものを内容とする。

自体が、機能主義から地域主義へと展開していく過程を述べる。その考察の中心は、バウハウスの二代目校長を務め、1938年にメキシコに移住したハンネス・マイヤーと、同じく1927年の国際連盟本部のためのコンペティションで入選し、近代建築国際会議（CIAM）に最年少で参加した後、1939年にメキシコに移住したドイツ人の建築家マックス・チェットである<sup>62</sup>。

メキシコでは、1940年代になると、バラガンとオゴルマンのように、メキシコ人の建築家達が探し求める自己像を投影した作品だけではなく、マイヤーとチェットのように、西洋近代のモダニストがメキシコに移住することによって、地域の伝統を受け継いだ建築作品が現れている。

そして、メキシコ建築では、1940年代後半に、機能主義から地域主義へと移行したとされる。第七章と第八章では、バラガンとオゴルマンの1930年代の機能主義とされる作品と1940年代後半からの地域主義とされる作品との共通点と差異をみることで、この移行期について明らかにする。

第七章では、バラガンとチェットの共同設計による〈ペドレガル庭園分譲地〉、および〈オルテガ邸〉と〈バラガン自邸〉をはじめとする1940年代のバラガンの作品を分析する。

多くの点で、〈ペドレガル庭園分譲地〉は、バラガンの分岐点となった。1936年から1940年にかけて、数多くの機能主義による形態の建物を建てたバラガンであったが、しかし、1940年代になると、バラガンは、〈オルテガ邸〉で、さらに〈ペドレガル庭園分譲地〉の〈プリエト・ロペス邸〉や、〈バラガン自邸〉で、地域に根ざした建物のつくり方である組積造に立ち戻る。バラガンの組積造の建物は、石や煉瓦を積み上げて、大地に根を下ろした壁によるものである。〈プリエト・ロペス邸〉では、〈ペドレガル庭園分譲地〉の区画を整備する際に、溶岩台地からけずり出された赤褐色の粗溶岩によって、高い壁をつくり上げている。

第八章では、バラガンとは異なるオゴルマンの民族意識を取り上げる。革命の動乱期は、利害の対立する諸勢力が明確な思想や政治理念を欠きながらも、武力闘争の中から一つの革命運動をつくり上げていった時期となったが同時に、メキシコ人が強い民族意識に目覚めた時期ともなった。同じくメキシコ革命期に、バラガンとオゴルマンは幼少期を過ごした。しかし、バラガンとオゴルマンを比較すると、両者の民族意識には明らかな差異がある。バラガンの場合、スペイン人の到来や征服、布教活動によって誕生した新世界、すなわち、植民地世界が自身のメキシコ観であると主張する。バラガンには、生来のスペインへの憧憬的傾向が見受けられる。それに対してオゴルマンは、アメリカ大陸の文化として、スペイン人が征服する以前の時代の先住民文化を擁護した。さらに、同時代を生きる先住民インディヘナの置かれている差別的状況を訴え、民衆の注意を促している。

このような民族意識の視点から、第八章では、〈大学都市〉（1949-52）の建設と同時期のペドレガル溶岩地帯の洞窟の〈オゴルマン自邸〉（1949-55）を取り上げる。バラガンが住宅を開発したペドレガル溶岩地帯に、先住民意識の濃厚な建築が誕生したということである。

第九章では、第七章から第八章の展開を受けて、メキシコの地域性を広範に考察するとともに、晩年のバラガンとオゴルマンの活動を述べる。

おわりに結章では、「メキシコにおける機能主義建築と地域主義建築」を総括する。

---

<sup>62</sup> ハンネス・マイヤーに関する一次資料は、ドイツ建築博物館に保管されている。また、マックス・チェットに関する一次資料は、メキシコ都立大学に保管されている。

## 第一章 革命とその影響

## 第一章 革命とその影響

### 第一節 革命の制度化と農地改革

#### 1-1-1 革命の制度化／下層大衆としての農民／鉱山労働者

メキシコ革命は、ポルフィリオ・ディアスによる長期独裁政権(1876-1911)の打倒を目指して民主化運動を起こしたフランシスコ・マデロが武装蜂起した1910年から、改革の政治を实践したカルデナス政権(1934-40)が終わる1940年までの政治、経済、社会の変革運動を、一般的には意味している<sup>1</sup>。この革命によって旧来のメキシコ社会は崩壊し、政治、経済、社会の枠組みが大きく変革され、現在に至るまでのメキシコの基盤が形成された。

メキシコ革命は、中国の辛亥革命(1911年に勃発)やロシア革命(1917年に勃発)とともに、いわゆる帝国主義の時代の世界が少数の先進国によって分割された20世紀初頭に、後進地域で起こった民族主義的で急進的な社会変革運動であった。例えば、モレロス州のサパタ農民運動はよく知られたものである。モレロス州は、メキシコ革命の農民勢力を代表するサパタ農民運動の本拠地であり、メキシコ・シティの南に隣接する先住民人口の多い伝統的な糖業地帯であった。サパタ農民運動は、ディアス政権下に急成長したこの地域の糖業アシエンダと村落農民との対立から発生し、農民の中からサパタという指導者を擁して土地の返還を求めて闘った運動であった。

大農園の出現と農民の困窮をみると、19世紀後半のディアスによる長期独裁政権の時代に農村を支配したのは、拡大し再編成された大私有地であるアシエンダとプランテーションだった。アシエンダとプランテーションを明確に区別するのは難しいが、一般にプランテーションは、商品作物の栽培に特化した大農園を指す。アシエンダは、地方を支配する大農園を一般的には意味しているが、ディアス時代に顕著であった商品作物の栽培という傾向からみると、アシエンダの多くもまたプランテーションの特徴を持っていた。人口の80%を占める農村を支配していたアシエンダは半封建的な土地所有制度として困い込んだ農民を支配してきたが、ディアス時代にはプランテーションとともにその所有地を拡大させて巨大な大農園(アシエンダ)へと変貌した。

1905年にメキシコ・シティで生まれたファン・オゴルマンは、メキシコ革命の戦禍から逃れて、メキシコ・シティの北に位置するグアナファトで幼少期を過ごした。オゴルマンは『自伝』で、「当時、私は4歳で、1909年のことだった。父親はグアナファトのエル・プロフェタという鉱山で、鉱山技師として働いていた」<sup>2</sup>。そして、「鉱山労働者達は皆、過酷な待遇にあつて、恐ろしいほどに貧しかった」<sup>3</sup>と書いていることから分かるように、ディアス時代においては、厳しい農民の生活から逃れて少しはましな都市労働者や鉱山労働者になったとしても、労働条件の厳しさは農民のそれとそれほど変わらなかった。長時間にわたる労働、非衛生的な労働環境、低賃金、職場監督による非人間的扱い、購買部で購入させられる割高な商品など、どこでも労働者にとってはつらい生活だった。

#### 1-1-2 農地改革／公教育制度の確立

農地改革は、1911年にサパタ農民勢力が提示した「アヤラ綱領」を盛り込んだ1915年の農地改革令と1917年憲法第二七条に盛り込まれた規定によって1920年に農業委員会が設置され、実際的に取り組まれることになった。カランサ政権(1915-20)以降の歴代政権が実施した農地改革の趨勢は、配分された農地面積が前政権であるカジェス政権(1924-28)の約6倍、受益者数が約

<sup>1</sup> 参考資料として、Enrique Krauze, ed., *Historia de la Revolución Mexicana*, México, D.F., El Colegio de México, 1977. Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, D.F., Ediciones Era, 1981.

<sup>2</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, México, D.F., Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973, p.79.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.79.

3倍にはね上がったことから分かるように、1934年に政権の座についたカルデナス大統領によって本格的に取り組みられた。以降、1980年代前半までの歴代大統領が、農地改革に取り組み続けている。

カジェス政権の農地改革では、大土地所有者層に接収された土地が新たに配分され、併せて灌漑設備の普及が取り組まれた。農民を教育するための農業学校が各地に建設され、小規模農家への融資制度が新設された。根本的な農地改革の要求に応えるには不十分であったが、この農地改革は、カジェス大統領を引き継いだカルデナス大統領によってさらに大規模に実施されていくことになる。カルデナス大統領は就任してただちに農地改革法を公布した。例えば、メキシコ北部の少数家族が所有するラグナ地方の巨大な綿花栽培地を収用し、ダムや灌漑施設を建設し、払い下げの農地を拡大した。メキシコ南部のユカタン半島の麻や綿花の広大な栽培地も収用した。収用した土地の払い下げにあたっては、しばしば大統領が自ら現場に出向いて農民と対話を行っている。そして共有地銀行を設立し、農民への低利の貸し付けを指示した。また、欧米系の大土地所有者層の土地も収用したが、第二次世界大戦に至る混乱期という国際情勢にも支えられて、外国からの干渉をそれほど強く受けずに改革を進めることができた。

こうしたカルデナス政権の政策は、農民や労働者を含めて幅広い大衆の支持を得ることになった。その反面、土地を奪われた農園主の怒りも大きく、この時代に生まれた国内の社会階層の軋轢は和解不可能とまで言われた。またプランテーションの集団経営は、収穫物を輸出にまで結び付けることが必要であり、経営能力不足から結果として多くの集団経営が失敗に帰した。

ルイス・バラガンは、メキシコ中西部のハリスコ州、グアダハラハの堅実で保守的な信仰をもった裕福な地主家庭に育った。バラガンはグアダハラハで過ごすほかに、ティグレ山地の山並みに抱かれた父の大農園（アシエンダ）、ロス・コラーレスに長く滞在することもあれば、湖畔の町、チャパラのバラガン家が所有する別荘で休暇を過ごすこともあった。1923年の21歳のとき、バラガンは、グアダハラハの自由工科大学において土木工学の学位を取得した。1927年から1930年代前半には、グアダハラハでいくつかの住宅設計を行ったものの、1936年のカルデナス政権による農地改革で、バラガン家の大農園が没収されたことによって生活の方途を絶たれ、同年、バラガンはメキシコ・シティに移住した<sup>4</sup>[表1]。

## 第二節 原風景，ランドスケープ

### 1-2-1 幼少期，レガレッタとオゴルマン，バラガン

ファン・レガレッタに関しては、本論で用いる資料も僅少である。その要因の一つとしては、1982年のオゴルマンに同じく、1934年に32歳の若さでレガレッタが列車に飛び込み、自殺したことを挙げるができる。しかし、そのような制限のなかにあっても、ガライ・アレジャーノによる1977年1月28日のインタビューの中で、バラガンは、オゴルマンとレガレッタについて、こう話した。

残念ながら、機能主義の時期に、メキシコ・シティに私はおりませんでした。さらに、私は土木工学の出身です。私が学んだのは、建築の専門的な教育によるものではなく、非常に稚拙なものでした。しかしながら、レガレッタとオゴルマンを、私はよく知っています。ファン・レガレッタは、グアダハラハの高校で、私の同級生でした。友人となって、ときどき、彼がデッサンを見せてくれたことを覚えています。また、

<sup>4</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, Madrid, El Cloquis Editorial, 2000, pp.9-10.

メキシコ・シティを訪ねたとき、レガレッタがバジェホ地区に設計した住宅について、彼と話しました。ファン・オゴルマンは、当時、ディエゴ・リベラのために建てた家で、レガレッタと同様に、とても有名でした。レガレッタとオゴルマンは、二人とも、最小限で質素な、もちろん機能的な家を建てるために、働いていました<sup>5</sup>。

## 1-2-2 マサミトゥラ<sup>6</sup>

バラガンは生涯、自らの作品について公に述べたことはほとんどなかった。しかし、その数少ない声明の一つにプリツカー賞受賞講演(1980)がある。そのなかでバラガンは自らの原風景の重要性を強調した。それはバラガン家の所有する大農園によるものであった。

### 建築

エミリオ・アンバースがその著書のなかで私の作品について指摘しているように、私の建築は自伝的なものです。この著書はニューヨーク近代美術館から出版されています。私のすべての作品の根底にあるのは、私が幼少期と青年期を過ごした父の農園での思い出です。作品のなかで、私は常に遠く懐かしいこれらの日々の不思議な魅力を現代の生活に合わせて取り入れようとしてきました。

村や田舎町の素朴な建物から学んだことが、私のインスピレーションの源泉となってきました。例えば、白い漆喰を塗った壁、中庭や果樹園に見られるのどかさ、彩り豊かな街角、日陰をつくる回廊に囲まれた村の広場のつつましい厳かさ。そして、これらとの間に深い歴史的な共通点をもつ北アフリカやモロッコの村もまた、建築のシンプリシティにおける私の美の認識に示唆を与えてくれるものです<sup>7</sup>。

### ノスタルジー

ノスタルジーとは、一人一人が思い出に対して抱く詩的な認識のことです。そして芸術家にとっては、自分自身の過去の思い出はその創造力の源泉となります。建築家も、自らのノスタルジーの啓示に耳を澄ませてみるべきです<sup>8</sup>。

この原風景は、より詳しくバラガンがそれを説明した1976年のエレナ・ポニアトウスカによるインタビューとも一致する。

私は、若い時代を馬の背中で、人気のある祭りを通り過ぎ、地上で歌う家々を眺めて過ごしました。沈む直前の太陽の光が弱まるにつれて、必ず壁の上に落ちる影の様子をよく覚えています。影の角度がどれほど変化しようとも、それは細くなるか線が切れるかのどちらかでした。導水管に対する執着もここから生まれました。メキシコの農園では、必ず水の流れを目にします。池や小川、あるいは導水管といったものは、あまり見られないことでしょう。何ものも私を幼い頃の思い出から遠ざけることはできません<sup>9</sup>。

<sup>5</sup> Graciela de Garay Arellano, *La Arquitectura Funcionalista en México (1932-1934)*, Tesis, Fac. de Filosofía y Letras, México, D.F., UNAM, 1978, p.258.

<sup>6</sup> バラガン家の大農園(アシエンダ)はハリスコ州、グアダハラハラのマサミトゥラという村の近くにあった。

<sup>7</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.60.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.61.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.110.



1980年代によく知られた〈アルボレーダス分譲地〉(1958-63)の壁、〈クルベス分譲地〉の〈サン・クリストバルの厩舎〉(1966-68)の壁、泉、プール、導水管といったバラガンの建築の形態は、このように幼少期に対する心性から得られていたものであることが分かる。

### 第三節 18ヶ月の欧州見聞

1924年5月、バラガンはベラクルス港からヨーロッパへ旅立った。私費による研修であった。18ヶ月間の滞欧中、スペインを訪問し、イタリア、ギリシアを巡り、フランスに到着したバラガンは、1925年のパリ現代産業装飾芸術国際博覧会を見学した。この博覧会には、ル・コルビュジエ、ロベール・マレニステヴァンス、ヨーゼフ・ホフマン設計のオーストリア館で〈ラウムシュタット〉を発表したフレデリック・キースラー、ロシアのコンスタンチン・メーリニコフという西洋の新しい潮流の建築家達が多く含まれていた。それにもかかわらず、同郷の友人の建築家イグナシオ・ディアス・モラーレスによれば、バラガンは帰途、この博覧会について、「考えられる限りの不賛成の表し方」で述懐し、「視線のやり場に困ったよ。どこを見ても不快なものばかり目に入るものだから」と振り返っていると言う<sup>10</sup>。

この18ヶ月間の欧州旅行において、バラガンにとってより重要だったことは、造園家フェルディナンド・バック<sup>11</sup>の2冊の著作、『魔法の庭園』<sup>12</sup>と『レ・コロンビエール』<sup>13</sup>との出会いであった[図1-1, 1-2]。『レ・コロンビエール』は、エミル・ラダン＝ボケリ夫妻のためにマントン近郊に完成したばかりの庭園について書かれたものである<sup>14</sup>。なかでもバックによる本の挿絵は、バラガンの庭園に対する意識を高めることになった。こうして、バラガンのランドスケープは、徐々に展開を見せ始めた。それは、例えば、ムーア様式の類型に則ったものである。中庭から決定づけられる特徴は、境界をなす壁である。さらに、噴水や小さな水盤が、中庭をより引き立てる。バラガンはグアダハラハラの住宅に、これらの顕著な類型を導入した。

バラガンによる初期の作品では、メキシコの閉鎖型の庭園の原型が、ほとんど問題にされまいまま使われていた。メキシコの典型的な庭園は壁で囲い込まれていたために、それは米国によく見られるような芝生で一面が覆われた開放型としての庭園ではなく、中庭やパティオからなる庭園であった。バラガンが自らの初期の作品にこの顕著な原型を取り入れたのは、極めて自然なことであった。というのも、バラガンはヨーロッパ旅行中、パリでは1925年の現代産業装飾芸術国際博覧会を訪れ、この中庭式庭園に対する彼の意識を高めることになるフェルディナン・バックの2冊の本とめぐり合ったからである。バラガンが受けた正規の教育は土木工学を中心としたものであったが、彼の学識は、ある程度までは、友人と議論するなかで、あるいは読書や旅行、とりわけ彼自身の経験を通して身に着けられていた。

バラガンは、バックの美意識に強く惹きつけられたらしい。晩年のバラガンは、庭園についての彼自身の考え方に及んだバックの著作からの影響を語っている。フェルディナン・バックは、造園家、挿絵画家、小説家、趣味の人として、いくつかの社交界や芸術家サークルを渡り歩いた人物である<sup>15</sup>。バックによる本の挿絵は、ロシアの子供向けの絵本だけではなく、イギリスの印

<sup>9</sup> *Ibid.*, p.110.

<sup>10</sup> Fernando González Gortázar, *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p.29.

<sup>11</sup> Ferdinand Bac, 1859-1952.

<sup>12</sup> Ferdinand Bac, *Jardins Enchantés, Un Romancier. Avec 36 jardins en couleur*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, 1925.

<sup>13</sup> Ferdinand Bac, *Les Colombières: Ses Jardins et ses décors commentés par leur auteur avec 60 planches en couleurs*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, 1925.

<sup>14</sup> Dorothee Imbert, *The Modernist Garden in France*, Yale University Press, 1993.

刷物にも見られた 20 世紀初頭の一般的な様式——はっきりとした輪郭線、均質でどぎついほどの色彩の面、とっぴな構図——の枠内に収まっていたが、熟達していた。これらのイメージは、ロマンティックな精神からなり、具象的な対象の描写ではなく、印象的な雰囲気を引き出し、人々を愉悦の世界へと招き入れるものだった。

フランス、リビエラ海岸のマントン郊外にある〈レ・コロンビエール〉には、バックによる最も完成されたランドスケープの作品が残っている<sup>16</sup>。屋敷を直接取り囲む一帯の先では、庭園が山腹の上へと広がるにつれて、断片化する軸の本来の堅苦しさは消散されていった。庭園は険しい斜面にあったため、6 年間にわたって段階ごとに、新しい敷地、および前段階までにできた各部分の特徴を合わせながら完成した。形態についての包括的な図式もなく、庭園は、全体として構築されたわけではなかった。その代わりに〈レ・コロンビエール〉は、部分の集積として形をなした。構図を練られた小場面の集合としての庭園という考え方は、バックが庭園の構想の手引として 1925 年に出版した著作『レ・コロンビエール』の構成に反映されている。各章は、添えられた挿絵とともに、数々の瞑想の場からなり、いかなる展開も全体から個々の部分へと向かうことはない。バラガンの初期の住宅と庭園は、バックによるこの物語的なランドスケープと共通した特徴を持っている。すなわち、明白な全体像はなく、それぞれの居室は、平面計画よりもむしろ動きを通して、その配置が決められるのである。

バックのランドスケープの作品では、彼の挿絵と同じく、色彩が重要な位置を占めていた。例えば、〈レ・コロンビエール〉の壁面の赤と黄土色は、山腹のいろいろな緑陰を補完し、建物と庭園を共生する関係の中での対話へと導いた。バックにとって、東屋や橋の機能的な意味は、訪問者の視線を捕えて、その歩む道筋を指し示すことではなかった。つまり、橋は道の両側を結ぶためではなく、訪問者がはるかかなたの溪谷の断崖に生える糸杉の木立を見つけるために架けられたのである。バックは自らの建築を地中海建築として構想した。それは現実と神話、民衆につくられた建築と正統とされた様式建築との両者ともを思い起こさせるものであった。バックは自らの庭園においても、地域に根ざしたものと日常的特性を超える詩的なものとを結び付けようとした。バラガンによる中庭式住宅には、それと同様の観点を見出すことができる。

確かに、バラガンが建てた 1929 年の〈グスターボ・クリスト邸〉の形態と、バックの本の挿絵とは、共通した特徴を持っている。例えば、バックの挿絵と同じく、周囲がモザイク状のタイルが貼られた小さな噴水は、〈グスターボ・クリスト邸〉の中庭を新鮮に活気づけている。また色鮮やかに青と赤で塗られたろくろ細工の木のスクリーンは、ハリスコ地方に芽生えつつあった芸術運動に、南仏とスペインのロマンス精神を帯びさせ、地中海的な雰囲気を喚起させている。1962 年にアレハンドロ・ラミレス・ウガルテとのインタビューの中で、バラガンは、自らの庭園についての考え方を形づくる上で、バックの果たした重要な役目をこう話した。「バックの庭園を私は真似ようとした。というのも、彼の庭園は地中海的で、スペイン的、したがって、グアダハラにかなり適用しやすいものであったからだ」<sup>17</sup>。

バックはその作品のなかで、地中海的な雰囲気を膨らませていった<sup>18</sup>。そうした雰囲気は、ス

<sup>15</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: 1902-1988, op.cit.*, p.52.

<sup>16</sup> 庭園は、エミル・ラダン=ボケリ夫妻のためにつくられたものである。工事は 1919 年に始まった。バックは庭園を段階ごとに実現させ、残る生涯のほとんどをこの地で過ごした。Michel Racine, Ernest J.P.Boursier-Mougenot, Françoise Binet, *The Gardens of Provence and the French Riviera*, Cambridge, MIT Press, 1987, p.295.

<sup>17</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Luis Barragán, op.cit.*, pp.93-94.

<sup>18</sup> 原著の *Jardins: Carnet de plans et de dessins* は、ヘレン・フォックスによって、J.C.N. Forestier, *Gardens: A Note-book of Plans and Sketches*, New York, Scribner's Sons, 1924. に英訳された。

ペインからイタリア、そして北アフリカへと南に広がる文化的系統の建物と庭園に見てとれるものである。噴水のある小さな中庭、装飾タイル、瓦屋根、原産の植物はすべて、現実の政治的な境界線を越えた環境上の背景を特徴づけていた<sup>19</sup>。しかし、バラガンにとっては、バックのいかなるランドスケープ・デザインよりも、彼の著作の方がより重要であったとも言える<sup>20</sup>。さらにそこに書かれている内容よりもその魅惑的な本の挿絵こそが、バラガンに直接的な教えを受けた。インクとグアッシュで描かれ、印象的な色合いで印刷されたバックの本は、造園本というよりもおとぎ話のように見える。

また、視覚的な領域、あるいは触覚的に満足させる領域にとどまらない可能性を庭園が持つという着想を彼が得たのはバックからであった。1980年にプリツカー賞を受賞したとき、バラガンはこう明かした。「フェルディナン・バックは私に『庭園の精神が、人の意のままにできる静けさを最も豊かに宿している』ということを教えてくれた。そして、完璧な庭園をつくり出そうと私が切に望むのは、彼のおかげである」<sup>21</sup>。

このようなバラガンによるランドスケープ・デザインは、もっぱら建築家につくり出された風景であった。バラガンのランドスケープ・デザインは、空間の定義付けや、壁面のぶ厚さ、動きの演出、豊かな彩度の衝撃などに関わるものである。その一例を挙げると、バラガンによる形態では、多くの場合、住宅を囲い込むための壁は、角を曲がったところで神秘的に消えるか、天空へと向かって開放されている。こうして近い距離は遠い距離であるかのように感じることが可能になっている。「神秘の生まれるのは」と、バラガンは言った。「壁越しに、木の一部を見るときである」<sup>22</sup>。

#### 第四節 グアダハラハラの住宅(1927-30年)

##### 1-4-1 最初の作品、ロブレス・レオン邸の改築(1927-28年)

バラガンによる建築家としての活動は、メキシコ中央の広大な農業地帯であるハリスコ州グアダハラの大農園から始まった。1542年に創建されたこの小さな州都は、メキシコの首都であるメキシコ・シティと1888年に鉄道で結ばれた。20世紀が幕を開けた頃には10万人強に過ぎなかったグアダハラハラの人口は、40年間のうちに倍増した<sup>23</sup>。

グアダハラハラは、メキシコの政治的・経済的中心地メキシコ・シティと比べると人里離れた土地にありながら、地元の大地主、および海外からの投資の相当な流入で、かなりしっかりとした経済基盤を持っていた。こうしたことからグアダハラハラでは自治に対する強い意識や、「中央政府に敵対する孤立主義的、競合的精神」が育まれた<sup>24</sup>。そしてグアダハラハラの人々は、メキシコの首都よりもむしろ、遠く離れたヨーロッパの中心都市、とりわけパリからの生活様式や流行を追った。ルネサンス、バロック、新古典主義などの数多くの様式が、「当時の最もフランス化した都市」であるグアダハラハラの町に影響を及ぼしたのである<sup>25</sup>。「フレンチ・コロニー」とは、世紀の変わり目にグアダハラハラの町の西側に造成された最初の郊外地区に付けられた名前であ

<sup>19</sup> 〈レ・コロンビエール〉では、「石切り場の並木道」の両側に並ぶ組積造の支柱に、陶磁製の壺が載せられた。

<sup>20</sup> Nicolás Rubió y Tuduri, *Del paraiso al jardín latino*, Barcelona, Tusquets, 1953, pp.97-98.

<sup>21</sup> Luis Barragán, "Formal Address", in: *The Pritzker Architecture Prize*, The Hyatt Foundation, 1980.

<sup>22</sup> Mario Schjethan Garduño, Luis Barragán, "Luis Barragán, The Influential Lyricist of Mexican Culture", *Landscape Architecture*, vol.72, No.1, 1982, p.74.

<sup>23</sup> Laura Olarte Venegas, Salvador Díaz García, Jamie Fernández Martín, *Espacios, color y forma en la arquitectura. Guadalajara 1910-1942*, Guadalajara, Editorial Universidad de Guadalajara, 1990, p.31. 1900年に101,452人であった人口は、1940年に229,235人に増えた。

<sup>24</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: 1902-1988*, op.cit., p.19.

<sup>25</sup> Laura Olarte Venegas et al., *Espacios, color y forma en la arquitectura. Guadalajara 1910-1942*, op.cit., p.49.

る。

このハリスコ州の州都は、他から比較的孤立していたことから、ポルフィリオ・ディアスの長期独裁政権を内戦で終結させた1910年の革命に、敵対するとまではいかなくとも、大概において無関心であった。確かに「セントロ・ボエミオ」に見られるように、いくつかの芸術家と知識人のグループがグアダラハラから生まれ、ポルフィリオ時代のアカデミズムからやっと解放されたメキシコ文化の創出や、革命後の社会主義的なテーマへの一層の取り組みを始めていた<sup>26</sup>。しかし、メキシコ美術史で重要な役割を果たすことになるホセ・クレメンテ・オロスコとダビ・アルファロ・シケイロスの存在を除くとすれば、これらの動きはごく周縁的な出来事にとどまった。つまり、地方的で根っから保守的というグアダラハラの文脈はほとんど何も変わらず、大地主や中産階級の支配権をわずかにおびやかしたに過ぎなかった。

若い頃のバラガンは、こうした時代の雰囲気の中、堅実で保守的な信仰をもった裕福な地主家庭に育った。バラガンはグアダラハラで過ごすほかに、ティグレ山地の山並みに抱かれた父の大農園、ロス・コラーレスに長く滞在することもある。湖畔の洒落た町チャパラの別荘で休暇を過ごすこともあった。1923年の21歳のとき、バラガンはグアダラハラの自由工科大学で土木工学の学位を取得した。この学校はアンブロシオ・ウショアによって1901年に創立され、1925年まではもう1年間の課程を修了した学生に建築家の資格を与えていた。

教師達とは親しく交わり、ラファエル・ウルスアや、イグナシオ・ディアス・モラーレス、ペドロ・カステジャーノスなどの学友達とは、将来に大いにつながることになる友好関係を築いたが、バラガンの修業時代は、1920年代初頭のメキシコの政治と建築との間の二者の領域で湧き上がった動きには、無関心のまま過ぎたかのようだった。こうした動きはメキシコの首都にはすでに波及し、公教育省大臣ホセ・バスコンセロスが指導していた文化施策の議論を新しい局面へと向かわせていた。建築に関して言えば、この議論は、植民地時代の建築の壮麗さを再発見させ、——「建築においてさえも、私達は荣誉ある過去によって奮い立たせられるべきだ」<sup>27</sup>——カルロス・オブregon・サンタシリアの〈ベニート・ファレス小学校〉やホセ・ビジャグラン・ガルシアの〈国立スタジアム〉の実現を促した。また、ビジャグラン・ガルシアはサン・カルロス・アカデミー建築学教室の教授となり、デュランやガデといった18世紀後半から19世紀初頭にかけての西洋建築理論をメキシコに取り入れている。

一方でバラガンは、雑多とも言える経験の積み重ねではちきれそうになりながら、書物を満載して——後にファン・パロマールやディアス・モラーレスなどの友人達に気前よく譲ることになるフェルディナン・バックの本だけではなく、北アフリカの住居建築に関する出版物も含まれていた——グアダラハラに戻り、かつての交友関係を取り戻した<sup>28</sup>。目下グアダラハラはハリスコ州の自治を守るために、メキシコの中央政府との大きな闘争に巻き込まれていた。クリステーロの乱[カジェス大統領が着手した反教権派の中央集権化政策に対抗し、カトリックの支配層に扇動されて起こった分離主義的な動き]は、グアダラハラの小農場主や、都市部の中産階級に属する人々の支持を得ていた<sup>29</sup>。彼等の独立の動機は、ある特定の局地的な文化の追求のなかに、意味のある繁栄を見出すものであった。それは、公教育省大臣バスコンセロスが推進した「新コロニアル様式」による伝統の再発見や、スペイン征服以前の建物が元来持っていた特徴についての

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp.63-67.

<sup>27</sup> José Vasconcelos, *A Mexican Ulysses: An Autobiography, vol.3, The Disaster*, Bloomington, Indiana University Press, 1963, p.181.

<sup>28</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Luis Barragán, op.cit.*, pp.93-96.

<sup>29</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: 1902-1988, op.cit.*, p.32.

新たな研究、さらにカジェス政権の新しい文化施策の徴候となったオブレゴン・サンタシリアやビジャグラン・ガルシアといった影響力をもつ建築家達による実験にあくまでも反抗するものであった。そうした時代の雰囲気の中、バラガンは、建築家としての活動を開始した。

ところで、バラガンに関する先行研究の中、この1927年から1930年のグアダラハラ期は、以下のように述べられている。

1. ケネス・フランプトンは、2001年の論文「バラガンについて一成り立ち、批評、影響」で、バラガンがフランスの造園家フェルディナン・バックとめぐり会ったことをこう述べている。

バラガンが建築家となることを決めたのは、1925年から1927年にかけてのヨーロッパ旅行から帰ってからであった。このグランド・ツアーでバラガンは、そうしたい気持ちがあったとはいえ幸運も重なり、フランスの造園家、フェルディナン・バックとめぐり会った。バックはいろいろな意味で、ヨーロッパにおけるバラガンの人物であった。作家や素描家としての名声はさておき、バックは誰が見ても時代錯誤した第二帝政時代のハイカラ紳士であり、マントン近郊の名高い庭園群だけではなく、『レ・コロンビエール』、とりわけ『魔法の庭園』といった著作によってバラガンを惹きつけていた。

バラガンが、想像上のロマンティックな物語を描くための絵画的背景と成り得るランドスケープの可能性に初めて触れたのは、何よりもこの『魔法の庭園』だった。バックとのこうした出会いによって、グアダラハラにおける1920年代後半のバラガンの建築は、付随するパティオや庭園が、プリズム状の形態の連鎖を軸としたものに見える。それらのパティオや庭園は、1927年から1934年にかけてバラガンの仕事の主体をなす伝統的な不規則に広がった住宅において風通しを良くすることになった<sup>30</sup>。

2. ルイス・ノエジェは、2001年の論文「近代メキシコを築く」で、同じくバックからバラガンへの影響をこう説明している。

1927年以降、この若きエンジニア達のグループは一連の建物を実現させるが、そこにはバラガンがヨーロッパ旅行で学んだもの、とりわけフェルディナン・バックとその著作からの影響が何かしらの役割を果たしている。そこから『エスクエラ・タパティア・デ・アルキテクトウーラ』と呼ばれる一派が、さまざまにそれに続く者達とともに生まれ、機能主義の考えが、再発見されたグアダラハラの文化的ルーツと結び付けられた<sup>31</sup>。

3. ダニエル・ポリーは、『バラガン、空間と影、壁と色彩』で、次のように指摘している。

最初のヨーロッパ旅行で、バラガンはラテンとスペインのルーツに回帰し始めた。このことは二つの重要な点から裏付けられる。一つは、グラナダのアルハンブラ宮殿である。また一つは、フェルディナン・バックの仕事である。バックを通して、バラガンはスペインの文化により精通するようになった<sup>32</sup>。

<sup>30</sup> Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, op.cit., pp.16-17.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>32</sup> Danièle Pauly, *Barragán- Space and Shadow, Wall and Colour*, Basel, Birkhäuser, 2002, p.45.

このように先行研究は、いずれもバラガンにおける旧宗主国の文化からの影響を指摘している。バラガンが最初に実現させた作品は、1927年から1928年の〈エミリアーノ・ロブレス・レオン邸〉の改築である。バラガンはこの改築で、中庭のもともとの構成に手を入れた[図 1-3, 1-4]。アーチ状の列柱廊に囲い込まれ、パーゴラと噴水で引き立てられた中央の中庭に向かって、バラガンは階段を配置した[図 1-5, 1-6]。この階段は、室内のいろいろな高さの居室や音楽室、小さな庭園、テラスをつないだ[図 1-7]。また、日干し煉瓦の組積造による庭園に、釉薬を掛けたタイルや、セラミック仕上げの明るい色の戸枠、バックの本の挿絵から感銘を受けてつくられた欄干や手摺、窓の格子細工を加えた[図 1-8, 1-9]。バラガンは1931年に、「私達に必要なのは、家が庭になり、庭が家になることだ」<sup>33</sup>と書いている。

18ヶ月間の滞欧中に訪問したグラナダのアルハンブラ宮殿や、滞在先のパリで購入したバックの本の挿絵に描かれていたムーア様式の住宅に、バラガンは自らの住宅の着想を得ていた[図 1-10~13]。ムーア様式の住宅は、壁に囲まれた庭園と噴水によってその魅力を引き出している。バラガンはこれを「内側は陽気で、外側は貴族的によそよそしい」<sup>34</sup>住宅だと語った。こうした住宅は、スペインによる征服を経て、メキシコ建築を特徴づけていた植民地時代の中庭式住宅に共通するものであった。バラガンが常に語った自らの原風景からも分かるように、彼がこの特徴のなかに共通するものを発見したとしても不思議ではない。さらに、バックによる本の挿絵は、ムーア人の住宅の厳粛な外観を挿絵としてより高め、「宗教的神秘と魔術的官能」<sup>35</sup>といった性格を付与していた。「色彩を導入し、とりわけ大切なことは、中庭の隅から隅までに魔法をかけ、家々に溶け込ませることだ」<sup>36</sup>とバックの言葉を引用して、バラガンは書いている。

こうして、グアダハラハラでは、バラガンによる建築家としての活動は、次第に展開し始めていった。バラガンはグアダハラハラの作品にこれらの顕著な類型を導入した。それはムーア様式の類型に則ったものである。高い壁、パーゴラ、東屋が何重にも取り巻いている中庭、さまざまな高さの陸屋根上に配されて再び小さな部屋のように囲まれたテラスには、それを十分に読み取ることができる。

#### 1-4-2 ゴンサーレス・ルナ邸（1929年）

革命後、「メキシコらしさ」をなす公認の文化として、メキシコ国民に本来備わっているものをいかに見出すかという問題は重要であった。エスクエラ・タパティア[グアダハラハラ派の建築家]のラファエル・ウルスア、ペドロ・カステジャーノス、イグナシオ・ディアス・モラーレス、そしてルイス・バラガンは、この問題に答えるための表現を探し求めていた。その答えは、当然のように、ハリスコ地方に固有の建築のなかにあったが、彼等はメキシコの美術工芸品に使われていた織物技術と伝統色にも大いに注目した。これらの民衆がつくる装飾品は、バラガンによって、フェルディナン・バックの「地中海建築」から得られたイメージと結び付けられている。バラガンによる初期の住宅作品には、こうしたタパティア建築の地域性と、彼が歴史的起源の成就を垣間見た「地中海精神」とを関係付けようとする試みが、はっきりと現れている<sup>37</sup>。

バラガンが1927年から1930年に建てた多くの住宅では、施主に求められる機能がより単純になったにもかかわらず、それらの多くの住宅においてさえ、上階へと続く階段をとまなう2層吹抜けの大きな玄関ホールや、陸屋根上のテラス、エントランスの東屋が配置された。

<sup>33</sup> *En el mundo de Luis Barragán, Arte de México, Núm.23, México,D.F., 1994, p.75.*

<sup>34</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones, op.cit., p.79.*

<sup>35</sup> *Ibid., p.75.*

<sup>36</sup> *Ibid., p.80.*

<sup>37</sup> Fernando González Gortázar, *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán: conversación con Fernando González Gortázar, op.cit., p.35.*

グアダラハラ旧市街から西の住宅街の限られた富裕層の施主達は、バラガンによる住宅の再生を支援した。なかでも、ゴンサーレス・ルナとグスターボ・クリストは、広大な1世帯用住宅の設計をバラガンに依頼した。ゴンサーレス・ルナはカトリックの知識人で、クリステーロの乱で傑出した力を見せた人物である。この影響力をもつ政治家は、カフカとジョイスの翻訳者でもあった。そして、メキシコの民族性に訴えかける主張を取り除き、文化闘争を指導した。バラガンは彼のために大邸宅を建てた。この大邸宅は、配置については先にエンリケ・アギラールのために建てた住宅と多くの点で類似するが、それよりもはるかに豊かな形態をもち、土地固有のタパティア建築と〈レ・コロンビエール〉の地中海的田園詩から得たイメージとがしばしば混ざり合っている[図 1-14, 1-15]。

この〈ゴンサーレス・ルナ邸〉(1929)では、壁が中庭を囲い込むという性格において複雑さがみられる。まず、四角い水盤のある小さな前庭を経て、円形アーチをもつ開廊を背後に、通りから玄関に至る複雑な連なりがある[図 1-16]。ここでは西側に、最上階の図書室と私設礼拝室へとつながる独立した階段室が立ち上がり、さまざまな大きさの一続きのテラスやパーゴラをともなっている。次に、階段室の塔の量塊がそびえ立つ通り側の正面から、奥行きのある庭園にまで、いくつかの部屋の輪郭を描くテラスや、中庭、東屋の複雑な仕組みが背後へと展開する構成をとっている[図 1-17]。こうした複雑さは、漆喰塗りの日干し煉瓦による極めて厚い壁に、直接穿たれた窓枠の見えない正面ファサードの開口部によって強調されている。

室内においても、壁が中庭を囲い込むという性格に二つの重要性が認められる[図 1-18, 1-19]。第一に、外部から守られている家庭的な居心地の良さを生み出す役目を壁に課したことである。バラガンは「親密さや光の質感は、建物の室内を決定づけるものであり、建築家によって解決されるべきものだ」<sup>38</sup>と主張した。第二に、この壁によって、窓は見通しの良い景観を与えるものではなく、光と影の筒のように、壁面上方に位置する開口部から拡散された光が室内に浸透するものとなっている[図 1-23]。それらのいくつかは、小さな円形の色ガラスで覆われた半円形小窓の形をとり、またいくつかは、長い廊下に拡散光を降り注ぐ天窗となった。さらに壁の役目は屋上にも課され、壁に囲まれたテラスを天空へと展開させた。また、〈ゴンサーレス・ルナ邸〉の実際的な複雑さにおいては、バラガンは、バックによる地中海の教えを忘れてはいなかった。緑と金の縞模様がエナメルで描かれた入口ドアや、漆喰塗りの壁に掘り込まれたムーア様式の小さなアーチ、階段の変化に富む手摺子[手摺りの縦材]、抑揚の付けられた格子細工などには、それを読み取ることができる[図 1-20~22]。

### 1-4-3 グスターボ・クリスト邸 (1929年)

〈ゴンサーレス・ルナ邸〉を建てた後、すぐに1929年秋からバラガンが手がけた〈グスターボ・クリスト邸〉は別の家族用の大邸宅である[図 1-24~26]。グアダラハラ市議会の元議長グスターボ・クリストは、ゴンサーレス・ルナと同じくグアダラハラ一派の代表的メンバーであった。〈グスターボ・クリスト邸〉は、バックの『魔法の庭園』の図版から地中海的イメージが引き出され、特に角部に立つ塔に、ムーア様式からの影響が明らかである<sup>39</sup>[図 1-27, 1-28]。初期の小さなスケッチでは、異なる建築の形態——2つの大きなオジー・アーチ[玉葱型尖頭アーチ]をもつロジヤ、3本の方立てをもつ小さなアーチ窓を備えた塔、正面ファサード面上に取り付けられて直角の構成を崩す組積造の屋外階段、2本の細いスリットが縦に切り込む背の高い量塊——の並置を特徴とする幻想的な城のような邸宅の外観がざっとした線で描かれている。実

<sup>38</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Luis Barragán, op.cit.*, p.95.

<sup>39</sup> Antonio Riggen Martínez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones, op.cit.*, pp.77-78.

施されたのは当初の配置案に沿ったものであり、邸宅の外側3方向だけではなく、室内や背後の庭園のあらゆる箇所を連結する場所においてさえ、異国風のオジー・アーチの形態が繰り返して表されている。入り組んだテラスの異なる屋根の高さは、四角い見晴台となっている塔の頂を目指して螺旋を描きながら高くなり、その螺旋状の動線は、〈ゴンサーレス・ルナ邸〉と同様に、2層吹抜けの玄関ホールを核とする室内の居室の配置と対応していた[図 1-29]。彩色は、他の住宅では木部や釉薬を掛けたタイルといった装飾物にのみ施されていたが、〈グスターボ・クリスト邸〉ではより生き生きとした役割を担い、アーチや窓の内側の弧面を明るい赤色で際立たせている。

〈ゴンサーレス・ルナ邸〉と〈グスターボ・クリスト邸〉は、バラガンのグアダラハラ期に特有の作品である。これらの大邸宅には、ひと筋の噴水で活気づけられた四角い水盤が設けられ、壁に囲まれた庭園には東屋が設置されている。その庭園から天空へと上昇していく陸屋根上のテラスからは、バックによる本の挿絵の甘美な詩情を取り入れつつ、スペインのムーア様式からの影響が及んだ建物を眺めることができる。

〈ゴンサーレス・ルナ邸〉はやや特異な平面の上に建てられているが、それはまた、内部空間と外部空間とが相互に折り重なることを可能にする平面でもあった。例えば、長く幅広の廊下は、住宅全体の奥行きと幅にわたって伸び、平面全体の背骨として機能している。この主軸をなす長く幅広の廊下は、まず、この住宅と隣接する建物との間の壁に囲まれた庭園へと向かい、次に、壁で閉じられたハイ・アライ球技室へとつながる。それは、直射日光や過酷な気候から家族を守るため一連の移行空間であった<sup>40</sup>。それに続く入口ポーチは、天井の高い2層吹抜けの玄関ホールへの移行を促し、その2層吹抜けの玄関ホールは、次に、主たるリビングルームへと開いていた。

また、後のバラガンの作品を最もよく予見しているのは、ひと続きの陸屋根上のテラスとしての屋上の大がかりな展開である。天空へと開かれたその陸屋根上のテラスは、住宅の使用可能な面積を最大にし、同時にまた、広大な景観を眺望するための高台としてつくられたものである。ここでは屋上が、沈黙思考を介した精神的再生の場たり得ることが示唆されている。この精神的再生のための場というのは、バラガンの作品の特徴の一つであり、〈バラガン自邸〉の屋上テラスに実を結ぶことになるものである。バラガンは、敷地の境界線をいかに巧みに扱うことができても、開かれた庭園をつくり上げようとしたことが一度もなかったようである。その代わりにバラガンは、修道院の囲い込まれた庭の心的態度で世俗を後にし、この中庭から生まれる「静穏」を追求しようとした。1951年のカリフォルニア建築家評議会での講演の中で、バラガンはこう強調した。「私は、開放型の庭園が、日々の精神的、あるいは肉体的な休息に役立つとは思えない。それらは時速30マイルから50マイル[時速48kmから80km]で通り過ぎる車の中からは楽しむことができるかもしれない。しかしそこに座ってリビングルームとして使おうという気にはさせてくれない」。実際のところ、開放型の庭園は、支配を受けない個人による活動を促すという最も重要な役目を負うことを拒むこともある。対照的に、「住宅にある閉鎖型の中庭は、人格の形成に役立ち、精神が画一化してしまうことを防いでくれる」<sup>41</sup>。

## 第五節 ル・コルビュジエとの面談(1931年)

1931年6月、バラガンは二度目の渡欧を果たした。ヨーロッパでは、フェルディナン・バックを南仏に訪ね、かねてから渴仰していた庭園を直接目にする事ができた。また他方では、東

<sup>40</sup> 例えば、長い廊下は、屋内の通気を容易にし、暑い季節に住宅を涼しくするとされる。

<sup>41</sup> Luis Barragán, "Gardens for Environment. Jardines del Pedregal", *Journal of the American Institute of Architects*, op.cit., pp.169-170.



の間ではあったが、バラガンはル・コルビュジエと面会した<sup>42</sup>。バラガンはル・コルビュジエの主要な作品のいくつか、例えば、〈サヴォア邸〉、〈スタイン邸〉、〈救世軍会館〉などを訪問した<sup>43</sup>[図1-30, 1-31]。しかしながら、18ヶ月間の欧州旅行に続いてこの時もまた、ル・コルビュジエの際立った教えや、当時すでに円熟していた新しいヨーロッパの建築潮流に、バラガンが特段関心を払うことはなかった[図1-32, 1-33]。

バラガンは、ドイツでは西洋近代建築を見るうえで重要な二都市、シュトゥットガルトとベルリンを訪問したが、この時もまた、ドイツの新しい潮流についての体系的な調査に専念するのではなく、主として文化的客人に好まれる代表的な目的地の訪問に、とりわけ関心を払ったようである。後のバラガン自身の回想によると、西洋近代建築に関するバラガンの知識は、出版物として発表されたものに限られていた<sup>44</sup>。あるいは、その痕跡をたどることはできないが、直接見たことでいくらかの知識を得た程度であろう。

その反面、バラガンは、この二度目の渡欧の際に立ち寄ったニューヨークでは、同郷人の画家ホセ・クレメンテ・オロスコの中にモダンの根源を探し求め、オーストリアの亡命建築家フレデリック・キースラーにアメリカ合衆国におけるヨーロッパの前衛（アヴァンギャルド）の目撃者かつ伝達者であることを追い求めた<sup>45</sup>。

ニューヨークに滞在していたハリスコ地方出身の画家ホセ・クレメンテ・オロスコは、革命後のメキシコ政府に目をかけられていた画家ディエゴ・リベラに代わり得る生粋のメキシコ人と目されていた。バラガンはニューヨークで、同郷人の画家オロスコと出会った。当時のオロスコは、新社会学研究所のための壁画を描いている最中であった。バラガンはオロスコの中に、郷里の伝統にしっかりと根ざしながら、時代の考え方にも賛同するという理想的な結合を見た。これこそが、バラガン自身が初期の建築作品で目指すものであった。バラガンが身近に感じていた知識人グループが批評した『地方の旗』評論誌が、オロスコを「非常にメキシコ人的、非常にモダン、非常にハリスコの」<sup>46</sup>と評していることからそれが裏付けられる。

この新たな出会いは、フランスの造園家かつ挿絵画家フェルディナン・バックの悦に入った甘美な挿絵から、バラガンを解き放った。メキシコ人の画家オロスコは、歴史と現在との本質的な真実という問題に取り組み、その粗く原始的な実在を劇的に表現した。オロスコは、「新しい世界の芸術は、古い世界の古い伝統に基礎を置くことはできない。あらゆる民族、あらゆる時代の芸術には、共通する道徳的価値がある。それゆえ、それぞれの新しい一団は、その力で行動し、創造し、それを作品として個別の貢献を公益に残さなくてはならない」と断言した<sup>47</sup>。間もなくバラガンは、「各々の建築家は、自分が生きている時代にふさわしい建築を意識化して発展させなくてはならない」と主張するようになった<sup>48</sup>。あるいはまた、1962年のラミレス・ウガルテとのインタビューの中でバラガンは、その点をかいつまんで話し、伝統を受け継いだ建築は、他の

<sup>42</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico, op.cit.*, p.95. バラガン自身が「ル・コルビュジエとの単なる短い会話」について覚えていた。

<sup>43</sup> グアダハラハのタバティア建築財団に、ル・コルビュジエ自筆の1931年10月30日付のメモが3枚ある。そのメモには、住宅の所有者に宛てた、彼のメキシコからの客人に中を見せてほしいと依頼する文と、〈救世軍会館〉への行き方が書かれている。

<sup>44</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico, op.cit.*, p.95.

<sup>45</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: 1902-1988, op.cit.*, p.53. に、1931年3月19日付と1931年5月2日付の2通の手紙が引用されている。これによると、1931年3月にバラガンはニューヨークに滞在し、6月2日にヨーロッパへの船旅に出発したらしい。

<sup>46</sup> José G. Zuno, “Los caminos de la pintura”, *Bandera de Provincia, Núm.12*, 1929, p.10.

<sup>47</sup> José Clemente Orozco, “Nuevo mundo, nuevas razas, nuevo arte”, *Creative Art, No.1*, 1929, p.17.

時代の様式で建てられるものではなく、その理由として、「哲学上の観点から、今日模倣されている建築は、建てられた当初は現代建築であったことを考慮しなくてはならない。伝統とは、自らの時代の建築をその時代の生活と文化に拠って創造することである」と述べている<sup>49</sup>。ここでは、バラガンにおけるモダンという自己意識を見てとることができる。

また、バラガンはオロスコからの紹介で、オーストリア人の建築家フレデリック・キースラーとニューヨークで知り合い、親しく付き合う機会に恵まれた。ヨーロッパの前衛の目撃者かつ伝達者であるキースラーによってバラガンは、機能主義という問題と、初めて正面から向き合った。バラガンの機能主義に関する知識は、出版物からの情報や、最初の欧州旅行で受けた束の間の印象から得たものでしかなかった<sup>50</sup>。それに対して、キースラーによる機能主義は、世紀の変わり目のウィーン文化に生まれ、当初の機能的なものの適用を超えた観点を示し、芸術と日常生活との空想的な結合についての問題を提起した。バラガンが語ったことによれば、キースラーにとって「機能」とは、「精神と良き生活の発展に」答えを探し求めるものであった<sup>51</sup>。この問題は、時間からの支配を受けない日常生活における主観性が、自らの内発性との交流の中で探り出すことができるものである。

## 第六節 グアダラハラ住宅(1932-35年)

### 1-6-1 バラガン邸の改築(1932年)

バラガンに関する先行研究のなかでは、1932年から1935年のグアダラハラ期は、このように述べられている。

1. ケネス・フランプトンは、2001年の論文「バラガンについて—成り立ち、批評、影響」で、ヨーロッパ旅行後の動静について、こう書いている。「ヨーロッパに到着すると、バラガンは、建築の最新事情に精通するようになり、1932年末にグアダラハラに戻った。帰国後に手がけた小さな公園と数軒の住宅が1935年に完成し、ついに次の年、バラガンは首都で独立しようと地方を去った」<sup>52</sup>。

2. マルコ・デ・ミケレスは、2001年の論文「モダニズムの源泉—ルイス・バラガン、その形成期」のなかで、こう指摘している。「バラガンが1920年代半ばからグアダラハラで実現した作品には、先のニューヨークと欧州旅行で習得したものと、そこから彼がイメージしたものが、ときに相反する形で、彼の実験を活気づけたことが表現されている」<sup>53</sup>。

チャパラ湖畔にバラガン家が所有する別荘〈バラガン邸〉の改築は、バラガンが二度目の欧州旅行から帰国した翌月の作品である。それにもかかわらず、日干し煉瓦による極めて厚い壁や、壁に直接穿たれた三角形の採光窓は、バラガンが幼少期を過ごしたロス・コラーレスの大農園に

<sup>48</sup> Luis Barragán, “Elección de estilo”. この一節は、「発展」のモットーを掲げ、グアダラハラの〈革命公園〉の設計競技の応募案に添えられた。

<sup>49</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico, op.cit.*, p.95.

<sup>50</sup> しかし、1925年に、パリ現代産業装飾芸術国際博覧会のオーストリア館で展示されたキースラーの〈ラムシュタット〉にバラガンが注目したことを示す資料は、見つかっていない。

<sup>51</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico, op.cit.*, p.94.

<sup>52</sup> Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution, op.cit.*, p.17.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.53.

置かれた壁と共通した特徴を持っている[図1-34, 1-35]。このように、バラガンの建築作品においては、ル・コルビュジエとの面談以前と以後では、あまり変化が見られない。

また、テラコッタの格子細工や、釉薬を掛けた瓦の屋根、漆喰仕上げのアーチは、バラガンの1927年から1930年のグアダラハラ住宅作品で繰り返して表されている。それらは、バラガンの他の作品ばかりか、ラファエル・ウルスアの作品にもしばしば見受けられる。旧友ディアス・モラーレスは、それらの起源を、植民地様式建築の伝統を受け継ぐ形態を最小限にまで単純化することによって、本来アメリカ的な建築を、ヨーロッパでの最新の建築の実験に結び付けようとする企てという見解を示している<sup>54</sup>。

さらに、改築後の別荘〈バラガン邸〉では、漆喰仕上げの正面ファサードには、改築前のまばらに配置された窓枠や、改築前の階段室の輪郭線がそのまま残され、際立っている[図1-36, 1-37]。初期のスケッチによれば、改築前の別荘〈バラガン邸〉を引き立てたイオニア式オーダーさえも、新しいファサードに組み入れたことが分かる[図1-38]。こうして、改築前と比較すると、改築後の別荘〈バラガン邸〉においては、その地域性は、伝統との関係をつくり出している。

#### 1-6-2 4軒の賃貸住宅(1934年)

すでに取り壊されていたグアダラハラのエスコベド刑務所の跡地に、バラガンは、1934年に4軒の住宅を建てた<sup>55</sup>。これらの4軒の住宅は、ロブレス・レオンやゴンサーレス・ルナなどのバラガンの顧客達のために、市場向けの投機を目的とした賃貸物件である。その多くは小規模な住宅で、小さな中庭を背後に控え、陸屋根上に複数のテラスをもつ1世帯用2階建て住宅の定型である。しかし、細長い進入経路と、あくまでも旧来の型で配置された居室からなる平面計画は、彼の仕事の批評家が言う「部屋の配置を解くにあたっての妙なぎこちなさ」を確証するものの一つである<sup>56</sup>。二度の渡欧旅行以降ですら、バラガンの作品における抽象は、新しいヨーロッパの建築潮流によるものではなかった。

これらの4軒の住宅では、壁が、いくつもの異なる高さに配置されることで、居室の連なりをつくり出している。壁に囲い込まれたテラスや中庭は、さらに天空へと開かれている居室に変化するという類い稀なる彼の能力が見てとれる[図1-39]。これらの戸外の家庭的な空間は、小さな階段をともない、幾重にも増やされている。抽象的な三角形のなごりを含んだこの小さな階段は、外壁沿いに取り付けられ、単純な鉄の手摺子で、壁にめりはりを付けている[図1-40]。こうして、〈ガリビ邸〉などのこれらの4軒の住宅で、バラガンは、最初の渡欧旅行以降の作品で遠からず予見されていた抽象に達した。しかし、こうした抽象は、新しいヨーロッパの建築潮流によるモダンではなく、オロスコによる特殊なモダンに、明らかに由来している。そして、オロスコの《メキシコの村》(1930)は、メキシコ・シティの〈バラガン自邸〉のリビングルームに今日も掛けられている[図1-41]。

#### 1-6-3 革命公園(1934年)

バラガンの二つの異なる考え方である、伝統の継承と革新による魅力は、いくつかの事例に示されている。例えば、一つは、〈革命公園〉の設計競技である。もう一つは、〈ニュートン邸〉の設計図書一式である。

<sup>54</sup> Enrique X. de Anda Alanís, ed., *Luis Barragán- Clásico del Silencio*, Bogotá, Escala, 1989, p.200.

<sup>55</sup> ただし当時の写真の1枚から、〈革命公園〉の周りに連なる住宅すべてをバラガンの設計とする見方もできる。

<sup>56</sup> Fernando González Gortázar, *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán: conversación con Fernando González Gortázar*, op.cit., p.65.

1934年にエスコベド刑務所に隣接する〈革命公園〉の設計競技で、バラガンは一等となっている。この設計競技の応募案にバラガンが添えた短い解説文は、彼の初歩的な試みを示唆している[図1-42]。彼はこう書いている。「この公園のデザインにおいては、モダン・スタイルが欠かせない。なぜなら、この公園は単なる風景となるだけではなく、『革命』の功績の一部となるべきだからである。そして、その目的のためにモダン以外の様式が採用されるのならば、道理に合わない結果となり、私の意識における墮落を意味することになるだろう」<sup>57</sup>。しかしながら、この機会にバラガンが練り上げたデザインは、実際には、この発言が示すほどモダンであるとは言い難かった。バラガンは子供用広場で折衷主義とも言えるデザインを施し、その配置計画は19世紀末のヨーロッパの最もありきたりな形態を思い起こさせるものである[図1-43~45]。彼のこのモダンな作品は、アルベルト・ペレス・ゴメスの言葉が裏付けるものである。すなわち、ゴメスによると、1930年代のグアダラハラ建築家達が、20世紀初頭の西洋近代建築から習得したものは、「ボザールにすでにあつた単純化された構成」に過ぎなかったと言う<sup>58</sup>。

また、〈ニュートン邸〉の設計図書一式の「建築美学のいろいろな原理」と題された手書き文書には、ル・コルビュジエによる冒頭の言葉についてのバラガンの主観的な言い換えが記されている。ここでは、建築の技術に関する議論はまったく無視され、「建築は彫塑的なものであり、その量感から感情を表面に出すために存在している」<sup>59</sup>という論点のみが強調されている。さらに〈ニュートン邸〉の設計図面では、柱と梁による骨組みで持ち上げられた住宅の理想形さえもが、壁に囲い込まれた地盤面と陸屋根上のひと続きのテラスとの間に、バランスよく収まっていた<sup>60</sup>。ここに示されているように、バラガンは、一方では、ル・コルビュジエが「自身の著作と作品によって、新しい建築を力強く高めた」<sup>61</sup>という重要な役割を認めながらも、他方では、ル・コルビュジエに負うものは、バラガンの私個人におけるごく大切な側面から限定したものであった。バラガンは、ル・コルビュジエが世界に向かって発信した「建築か革命か」<sup>62</sup>というよりもむしろ、量塊や、静かな光と影、深い感情が沸き出すという建築の可能性をル・コルビュジエに追い求めていた。

## 第七節 農地改革でバラガン家の農園の多くを失う

1929年から1930年代前半には、グアダラハラでいくつかの住宅を設計したものの、1936年のカルデナス政権による農地改革で、バラガン家の大農園が没収されたことで、一族は没落し、同年1936年、バラガンはメキシコ・シティに移住した<sup>63</sup>。ハリスコの文化的自立のためにグアダラハラの有力者達の主張を熱心に信奉し、エスクエラ・タパティアの若いメンバー達とは意気投合しながらも、バラガンは新しい旅路に出た。

当時、急激な成長を続けていた首都メキシコ・シティに移り住み、バラガンは社交的な場に参加する機会を手に入れた。革命後のメキシコ・シティは、国際的人材にとってまぎれもなく牽引力をもつ極であり、創造的刺激と政治的保護、あるいは単に新たな雇用の機会を求めて、多くの人々はメキシコ・シティに集まっていた。それは、建築という文化的領域においては、西洋と米国の流行がメキシコにますます影響力を及ぼすことを意味していた。

<sup>57</sup> Luis Barragán, “Elección de estilo”.

<sup>58</sup> Edward R. Burian, “Mexico, Modernity, and Architecture. An Interview with Alberto Pérez-Gómez”, *Modernity and the Architecture of Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1997, pp.13-33.

<sup>59</sup> Luis Barragán, “Algunos principios de estética de la arquitectura contemporánea”, *op.cit.*, p.1.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p.4.

<sup>61</sup> *Ibid.*, p.5.

<sup>62</sup> *Vers une architecture*, pp.225-243.

<sup>63</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, *op.cit.*, p19.

1929年から1934年には、ファン・オゴルマン、ファン・レガレッタ、アルバロ・アブルトという三人の建築家達によって、西洋近代建築が導入された。そして、第四章に述べるように、メキシコに機能主義建築が生まれた。1934年から1940年のカルデナス政権になると、この機能主義による形態で、労働者住宅、国立病院、公立学校の建設が次々と進んだ。これらのことで、1936年にメキシコ・シティに活動の拠点を移したバラガンが、こうした機能主義による形態を、自らの作品に新しく取り入れたのは、何も例外的なことではなかった。

## 第八節 メキシコ・シティの住宅(1936-40年)

1932年にニューヨーク近代美術館で「近代建築・国際展」が開催され、『インターナショナル・スタイル』が出版されるよりも前の1929年に、オゴルマンによる〈セシル・オゴルマン邸〉が設計され、西洋で展開された近代建築はメキシコに導入された。「機能主義」と呼ばれ、オゴルマンを含む20代のメキシコ・シティのサン・カルロス・アカデミー建築学教室出身者達によって試みられた建築である。当時のメキシコに、西洋近代建築を直接学び、教授するような指導者は存在しなかったために、出版物から学ばれた。オゴルマン、レガレッタ、アブルトは、出版物に掲載された図版を通して、西洋近代建築に倣い、機能主義による形態を、急速に実現した<sup>64</sup>。

1930年代半ばになると、首都メキシコ・シティでは、こうした機能主義による形態の建物は、さらに経済的な可能性にも大きな成功をもたらしていた。例えば、ファレス、クアウテモク、ローマ、コンデサ地区に続き、サン・アンヘル、サン・ラファエル、イポドゥロモ、チャプルテペック地区にも、メキシコ・シティに増大しつつあった中間層のための新興地域が造成された。また、民間部門では、建築家は不動産業者の役割も担い、若い建築家達は、集中的に建築の仕事に携わる機会に恵まれた。同様にバラガンも、複数の分譲区画を自費で購入し、ときには自分自身のために、そしてより多くは賃貸と売却による投資を目的とする中間層の顧客達のために、初めて機能主義建築を実践した。

オゴルマンによる前期住宅建築からバラガンへの影響は、1936年にイポドゥロモ地区に隣接したバラガンの2世帯用住宅〈メキシコ通り141番と143番の家〉(1936)に顕著である[図1-46]。ここで初めてバラガンは、住宅の量塊をコンクリートの柱枠で基壇から持ち上げようとした。ここでは、1927年から1935年のグアダラハラ住宅に見られた漆喰仕上げによる極めて厚い壁は、柱と梁による骨組みとそれを覆う薄い被膜としてのファサード、均一な面をなす金属枠の大開口部を取って代わられている。オゴルマンからバラガンへの影響はここに明らかである。オゴルマンの前期住宅建築との類似が見てとれる。

## 第九節 建築をやめると語る

首都メキシコ・シティに移り住んだことでバラガンは新しい現実と立ち向かうことになったが、なかでも1936年の農地改革で一族の地所の多くを失ったことは非常に大きな出来事であった。34歳からの4年間は、建築家としての活発な仕事をこなし、機能主義による形態で、メキシコ・シティに、20以上の中小規模の賃貸住宅と分譲アパートを建てている。これらは投機的な開発を目的としたものである。

ところが、1962年のインタビューの中で、バラガンは、建築家としては意外な事実を認めた。彼はこう言った。「1940年に私は建築家としての仕事をやめて、不動産投機に専念した」<sup>65</sup>。このことは、バラガンの旧友ディアス・モラーレスの話からも確認することができる。

<sup>64</sup> cf. Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*

<sup>65</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Luis Barragán*, México, D.F., Museo Rufino Tamayo, 1985, p.93.

家族が1936年の農地改革のためにすべての所有物を失ったとき、バラガンはメキシコ・シティへ出た。そして4年間ほどクライアントを見つけるためにいろいろと働いていたが、苦勞が多かったようだ。その当時、私に、「クライアントの好みを聞き入れるのはもうたくさんだ。私はクライアント全員の前から立ち去り、そしてこれからは私自身が私のクライアントになろうと思う」と語った。つまりこれからは自己資本と施工によるディベロッパーとして独立するということを、バラガンは決意したということだ<sup>66</sup>。

1940年代初頭に実現したいいくつかの個人用の庭園で、ランドスケープ・アーキテクチャーとしての腕前を自覚したバラガンは、従来の建築家としての仕事をやめることにした。彼はそのことをディアス・モラーレスに語っている。こう告げて間もなく、バラガンは、投資家ホセ・アルベルト・ブスタマンテの力添えで、広大な火山性の未開拓地を買い付け、〈ペドレガル庭園分譲地〉(1945-53)の開発への第一歩を踏み出した。

しかし、それまでの若き建築家バラガンは、1939年に自らが設計したエルバ通りの分譲アパートに移り、そこで4年間暮らした。

#### 第十節 青年期のオゴルマン

それに対して、オゴルマンは、1979年6月23日のエレナ・ウルティアによるインタビューの中で、このように述べている。

1935年に私は建築を放棄した。なぜなら、建築家はビジネスマンではないし、ビジネスマンは建築家ではないからだ。公教育省大臣ナルシソ・バソルスと共に公教育省建設部門長を退職した後、私はフリーランスで仕事をした。メキシコ・シティから委託された仕事は、かなりのおかねをもらえる代物だった。しかし、商業的な立場から建築家のキャリアを追求することは、私にとってはまったく無駄なことだった。私はそれを続けたいとは思わなかった。建築家とビジネスマンとを両立させねばならなかったとき、胃潰瘍を患ったほどだ。当時、私の事務所には一人の若い技術者、一人の速記者、一人のドラフトマンがいたが、私は事務所を閉所することにした。以後、建築技術学校の教員としての授業と、画業に身を捧げることにした<sup>67</sup>。

ファン・オゴルマンは、アイルランド出身で鉱山技師の父親と、メキシコ出身の母親から、1905年に長男として生まれた[表2]。「父は大英帝国を愛する無神論者のアイルランド人で、母と祖母は優しいカトリック信者のメキシコ人で、それは私の矛盾の原点である」<sup>68</sup>と彼は述懐している。幼少期のオゴルマンが体験した1913年のメキシコ・シティには、「弾丸がゆきかう通りの電線、樹木に吊るされた絞殺体、空腹で道端に横たわる人々から物品が奪われる」<sup>69</sup>日常があった。

1973年に出版されたオゴルマンの『自伝』と、サン・カルロス・アカデミー建築学教室の同級生達の証言を照らし合わせることによって、オゴルマンの幼年時代のことを知ることができる。

<sup>66</sup> イグナシオ・ディアス・モラーレスは同じ趣意のバラガンによる言葉を、『ルイス・バラガン』(TOTO出版、1992年)のために斉藤裕が行ったインタビューの中でも引用している。p.20.

<sup>67</sup> Entrevista grabada por Elena Urrutia, *Unomásuno*, México, D.F., 23 de junio, 1979, p.19.

<sup>68</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.71.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p.82.

オゴルマンの父親セシル・クロフォード・オゴルマンは、アイルランドで生まれ、イギリスで教育を受けた。父セシルは鉱山技師で、24歳の時にメキシコにやって来た。彼はイダルゴ州パチューカの鉱山で働き、その後、グアナファトの鉱山エル・プロフェタで仕事をした。このため、オゴルマン一家は、ファンが4歳から7歳の間の3年間、グアナファトで生活している。父セシルはメキシコで50年間暮らしたが、常々イギリスに戻ることを考えていたので、メキシコの風俗や習慣を、決して受け入れなかったと言う。

オゴルマンの母親エンカルナシオンはメキシコで生まれ、1904年にセシルと結婚した。母エンカルナシオンはカトリック信者で、ファンによれば、「私の母は無邪気で、極端に甘く、そういう母親の性格は、メキシコ人に特徴的な性格だった」<sup>70</sup>と言う。ファンの母方の祖母ドーニャ・アンヘリータは、ファンにとりわけ愛情を注いだ。ドーニャは、オゴルマン一家が生活するコヨワカン近くに住み、ファンにアクリル絵の具、クレヨン、鉛筆、パレットなどを買い与え、幼少期のファンが絵画を描くための小さな部屋を用意した。ドーニャは幼いファンに画家になる道をすすめた。「私の天職がそこで生まれたことは間違いない。祖母からの愛情によって、私はメキシコへの愛を学んだ」<sup>71</sup>と彼は回想している。

父セシルは、英国風のリベラルな教育を施そうとして、息子達に一所懸命になった。彼はキリスト教信者ではなかったが、息子達が教会に行くことを切望する母の気持ちに逆らうことはなかった。ただし、父親は、「時間をむだにしないようにするために」、教会でのミサの間に、カトリック教会が禁止していた書物、ダーウィンの『種の起源』を読んだり、同性愛者として教会が禁止していた書物、オスカー・ワイルドの作品を読んだりすることを息子達に勧めた。ファンはこう話した。「こんな風に教会に行くことで、私の母親を喜ばせようと思う一方で、父親が大切だと考えていた書物を読むことで、父親にも気に入られたかった」<sup>72</sup>。

父セシルは息子達に大変厳しく、徹底的に英国風の教育を施した。ファンの弟エドムンドと父セシルとは気が合ったが、ファンにとっての父セシルは、常に恐怖感を与える存在だったようである。父セシルは日曜画家でもあった。彼は文学好きで、ほぼ毎晩、英国文学の古典的書物を読み漁り、その他にもギリシア・ローマ古典文学やラテン文学を好んだ。父セシルのおかげで、息子達は、文学に興味を抱くことができた。しかしファンによれば、「メキシコに私が愛情を感じる理由の一つは、父親に対する反感である。私の意識は、まったくメキシコ生まれの優しい祖母と一緒にいる」<sup>73</sup>と言う。

著名な歴史家エドムンド・オゴルマンは、ファンの18ヶ月違いの弟である。ファンは弟エドムンドとは、政治的立場が大いに異なっていた。共産主義者を自認していたファンに対して、エドムンドのそれは英国風のものだった。ファンは『自伝』で、「私とエドムンドとは政治的見解に相違があり、私にとってのエドムンドはあまり感じの良い人物であるとは言えない」<sup>74</sup>と感じとっている。ファンのもう一人の弟トマスは、ファンと6歳違いで、弁護士だった。ファンの妹マルガリータは、熱心なカトリック信者で、3人の子供の母親だった。

鉱山の町グアナファトで過ごした幼少期の3年間は、後のファン・オゴルマンが描いた絵画作品に決定的な影響を与えている。とりわけその風景は、頻繁にオゴルマンが描いた絵画作品の題材となっている。オゴルマンはこう語った。「グアナファトの驚くべき風景をよく覚えている。その鉱山の町は色が溢れ出し、山々は起伏が激しく、大きな岩山が立ち上がり、相当数の家々が

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.72.

<sup>71</sup> *Ibid.*, p.74.

<sup>72</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía, op.cit.*, pp.77-78.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.77.

<sup>74</sup> *Ibid.*, p.75.

建ち並び、活動的な風景だった。風景画を描く私にとっては、こうした風景は、子供の頃からの貴重な財産となった」<sup>75</sup>。

1913年にオゴルマン一家は、グアナファトからメキシコ・シティに戻って来た。当時はメキシコ革命の最も暴力的な時期であった。「革命の最も悲惨な場面をはっきりと覚えている。口から舌が出ていて、目が恐ろしく赤くなっていたのは、通りに放置された死体だった。一人がもう一人によじ登って、その死体からズボンや上着を奪っていた」<sup>76</sup>。

### 第十一節 オゴルマンとカーロとリベラ

19歳になるとオゴルマンは、左翼知識人グループと接触をはかった。なかでも画家ディエゴ・リベラと彼は親しくなった。リベラからオゴルマンは、絵画と政治についての薫陶を受けた。

サン・カルロス・アカデミー建築学教室では、彼は、数人の先生達と親密な関係を築くようになった。オゴルマンを有能な建築家に育て上げた技術者ホセ・アントニオ・クエバスや、オゴルマンと共に仕事をした建築家オブレゴン・サンタシリア、同じく建築家のギジェルモ・サラータがそうである。サラータは政治活動家でもあり、ポルフィリオ体制から引き続いてアカデミックな教義を拒否するという点で、オゴルマンはサラータからの影響を受け入れている。そして、オゴルマンは1924年に、ル・コルビュジエの著作『建築をめざして』を初めて読んだ。彼はル・コルビュジエの作品を注意深く研究した。オゴルマンは、革命の修辞が建築の形態言語と一体化していた国に生きる左翼活動家として、自らの考え方と西洋近代建築家の理想とを合体させた。

政治的な意図を持って芸術に取り組むということは、諸国民の歴史において、初めてのケースではなかった。しかし当時のメキシコの文化的領域においては、それは新しい側面を持っていた。第一次世界大戦が終結したことによって、前衛をも含めて、芸術の新しい表現が登場することを、当時の社会が関心を持って見守っていた。災厄が終わった後の社会は、文化が提供する革新の約束に期待をかけていた。戦前の世界はまるで遠い過去のように思われた。アカデミックな文化は、至るところで幅を利かせていたが、この頃にはすでに苦悶の最終局面に入っていた。アール・デコ様式のように、戦後のつなぎ的役割を果たした建築様式も、永続する伝統の継承性を持ち得なかった。この有り様を、メキシコは、革命という特別な視点から眺めていた。サン・カルロス・アカデミーでは議論が活発に交わされていた。そしてオゴルマンの世代は、メキシコにおいては、革命後の建築による革新を起こした初めての世代であった。つまり、オゴルマンの世代は、20世紀の前半から後半に至るまでの前線を突破した初めての世代であった。

オゴルマンは1905年生まれで、1920年代には、サン・カルロス・アカデミー建築学教室の学生として、論争の根底にまで立ち入ることになったのだが、こうしたオゴルマンにとって明白であったことは、最小限の費用と最大限の効用性によって、時代の必要性に正確に応えることのできる建築学を創造することが、メキシコの建築学生の挑戦であるということだった。このような発想を唯一の参照軸として持ちながら、問題の解決にあたったことから、メキシコの機能主義建築が誕生した。オゴルマンは建築をもはや芸術として見なすべきではないとも考えていたし、彼が採用したル・コルビュジエによる機能主義的言説の背後では、建築における新しい美学が生まれているという観点を見失うまでに至った。そして自らの機能主義の思想のなかにも、芸術的な観点が現れていることを、オゴルマンに示唆したのはディエゴ・リベラであった<sup>77</sup>。

リベラはオゴルマンを選んで、自らのアトリエ兼住宅を設計させた。リベラのアトリエ兼住宅

<sup>75</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.82.

<sup>77</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman-Selección de Textos*, México,D.F., UNAM, 1983, pp.213-214.



〈カーロトリベラの家〉(1931-32)は、メキシコにおける機能主義建築の初期段階における模範例となっている。このアトリエ兼住宅は、軽量志向の住むための機械として構想された。当時も現在も、この〈カーロトリベラの家〉では、この建物を組み立てる前衛と機能主義による形態言語とメキシコの感性を生かしたものは、セメントの風変わりな機械となって、サン・アンヘル  
の伝統地区に闖入している。壁面の色彩と生垣のサボテンがこの建物と外回りとを同化させている。ただし、これらの形態は、機能と形態に関わる言語とは対立するその仕上がりの不完全さと相まって、まごつくような個性を建物に与えている。この新しい形態は、当時の保守的な「趣味の良い」専門家達に思う存分叩かれた。しかし、オゴルマンは、ディエゴの強い性格とフリーダのもろい肉体を表現するために、第四章で述べるように、この作品のなかで、それらを結び付ける複雑な絆となる形態を示唆している。

オゴルマンは24歳に達したばかりの1929年に、革新的な住宅〈セシル・オゴルマン邸〉とともに、早熟の建築家としてデビューした。続く5年間に、彼は極めて意欲的な活動を展開した。その後、30歳になった1935年からゆっくりとした形で、オゴルマンは建築から引き上げることになった。1937年になると、オゴルマンは、すでに壁画家として壁画を制作していた。1944年にオゴルマンが建築の仕事に復帰するとき、それはリベラ先のスペイン時代の先住民文化のコレクションを収蔵する〈アナワカリ美術館〉(1944-58)の設計を助けるためであった。とはいえ、後半期のオゴルマンは、壁画家と画家としての制作活動に、人生の大半を捧げることになる。1950年代前半に彼は〈大学都市〉の中央図書館の壁画を制作した。こうした1950年代以降のオゴルマンは、自らがメキシコ建築における機能主義の創始者であるという世間に十分に広まっている評判を無視した。さらに、自らの建築家としての唯一の意図は、第八章で取り上げるように、ペドレガル溶岩地帯の洞窟の〈オゴルマン自邸〉(1949-55)の建設にあったという確信を倦むことなく繰り返して述べた<sup>78</sup>。

このようにバラガンとオゴルマンの機能主義建築に至るまでの前史を踏まえつつ、本論では、まず、機能主義の創始者として後に知られるようになったオゴルマンが公教育省建設部門長を務め、公立学校の設計や、住宅設計を行った1929年から1934年の機能主義建築を取り扱う。次に、バラガンとオゴルマンが建築の仕事をやめると語った後のそれぞれの作品を分析する。

20世紀のメキシコ史に大きな位置を占めるカルデナス政権(1934-40)は、農地改革や石油の国有化による成果からも分かるように、革命動乱を終結させ改革に取り組んだ歴代のカランサ、オブregon、カジェスという三人の大統領によって実行された諸改革の成就期であった。しかしながら、カルデナス時代はまた、内戦後の革命の目標を、社会主義の実現から経済発展の達成へと大きく転換させた時代ともなった。

---

<sup>78</sup> *Ibid.*, pp.189-190.

## 第二章 サン・カルロス・アカデミー

## 第二章 サン・カルロス・アカデミー

### 第一節 1920年代メキシコの建築学生

#### 2-1-1 革命後のアカデミー

1785年にスペイン王室の承認を得て設立されたメキシコ・シティのサン・カルロス・アカデミーでは、すでにマドリッドやバレンシアのアカデミーで教鞭を執っていた美術家達が招聘された。遠近法、素描、解剖学、幾何学、技術習得のための版画、古代ギリシア・ローマ美術の彫像から型取った石膏のデッサン、人体デッサンなどの授業科目があった。古代ギリシア・ローマ美術を規範として、西洋文化の古典を次の世代に伝えることがアカデミー設立の趣旨であった。1821年からの独立戦争の中では一時閉鎖されたものの、1848年にサンタ＝アナの尽力で再建され、以後、革命期を通じてアカデミーは幾度も教育内容と名称を変えている<sup>1</sup>[図 2-1, 2-2]。

ポルフィリオ・ディアスが実権を握った1876年からメキシコ革命の勃発によってディアスが失脚する1911年までの35年間は、メキシコが独立後はじめて得た政治の長期安定時代であった。このディアス政権期の文化活動においては、西洋を規範とした経済成長がもたらした現実に反発し、メキシコのナショナリズムが模索され始めたことを指摘することができる<sup>2</sup>。その新しい動向がいち早く現れたのは、絵画の世界だった。美術教育の中心的な存在であるサン・カルロス・アカデミーでは、学生達がヨーロッパの絵画を模倣することから脱して、メキシコの風物や、メキシコ人の風俗や習慣を題材に取り上げ始めていた。例えば、1904年にヨーロッパ留学から帰国したヘラルド・ムリージョはドクトル・アトルという匿名で活動し、その新しい動向を大きく発展させた。ムリージョは、1521年から1821年の植民地時代の美術に積極的な価値を見出したのである<sup>3</sup>。

#### 2-1-2 メキシコに紹介された西洋近代建築の図版(1924年)

サン・カルロス・アカデミーの図書館に、1924年前後から、ル・コルビュジエやオットー・ワグナーによる建物の掲載された雑誌と書物が持ち込まれている[表 3]。エデュアルド・マセド・イ・アルベウは、「新コロニアル様式」による建物を試みていたが、同時にまた、20世紀初頭に西洋で展開された近代建築の作品が掲載されたドイツの『モデルネ・バウフォルメン』誌からも建築様式の示唆を受けている。建築諸潮流が混在した移行期であることが分かる。アルベウが移入した雑誌と書物は、西洋の最新動向として、ほとんどが図版込みのものであった。メキシコでより重要なことは、これらの建築作品の写真を含む図版が掲載されたことであった。例えば、ル・コルビュジエの〈ラ・ロッシュ・ジャンヌレ邸〉(1923)は、1926年7月15日の『エクセルシオール』紙で3枚の写真で知られている[図 2-3]。〈スタイン邸〉(1927)は、1929年7月の『セメント』誌30号で2枚の写真で知られている。『セメント』誌30号に、作品についてのコメントはない。図版とスケッチが注目されたことが分かる。なかでも、図版に示されたル・コルビュジエの形態は、強い影響力を持った<sup>4</sup>。

<sup>1</sup> Alva Martínez, “La práctica de la arquitectura y su enseñanza en México”, en: *Cuadernos de arquitectura y conservación del patrimonio artístico*, Núms.26-27, México,D.F., SEP-INBA, 1983. は、1897年から1931年までのサン・カルロス・アカデミーの建築教育カリキュラムを検討している。

<sup>2</sup> cf: Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México,D.F., editorial trillas, 2002.

<sup>3</sup> Gerardo Murillo (1875-1964) : Dr.Atl, *Cuentos bárbaros y de todos colores*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990. José María Velasco (1840-1912) : De Salazar y Solana, Javier Pérez, *José María Velasco y sus contemporáneos*, México,D.F., Perpal, S.A., 1982.

<sup>4</sup> INBA, *Le Corbusier y su influencia en la arquitectura moderna mexicana*, México,D.F., SEP/INBA, 1987, pp.11-12.

### 2-1-3 建築学生時代(1922-27年)

ル・コルビュジエの『建築をめざして』(1923)は、当時のメキシコのプロフェッショナルの建築家よりも、サン・カルロス・アカデミーの学生達に、特に受け入れられた。当時のアカデミーの学生オゴルマンは、1924年に、この本を自費で購入した。サン・カルロス・アカデミーでは、ル・コルビュジエの『建築をめざして』を持つオゴルマンの姿がたびたび目撃されている<sup>5</sup>。オゴルマンの『自伝』によれば、次のように述べられている。

1922年に壁画運動が始まって、同年、建築学校に入学した。5年間のコースだった。サン・カルロス・アカデミー建築学教室の教育は、常に、古代ギリシア・ローマ建築、ルネサンス美術を唯一正統な規範とするもので、私達の第一学年では、建築のコンポジションの授業に、ヴィニョーラの本が賢者の石だった。しかし、ギジェルモ・サラール教授は、新しい考え方の人間だった。サラールは言った。「鉄筋コンクリート造と鉄骨造を使って、古典的なオーダーをつくることは、あり得ないことだ。私達の文化を創造するのに古代ギリシア・ローマはふさわしくない。」同じように考えていた教授のホセ・ビジャグラン・ガルシアよりも、ギジェルモ・サラールは、私に強い影響を与えた<sup>6</sup>。

1924年に、スイス＝フランス人の建築家ル・コルビュジエの『建築をめざして』と題された本を私は買って、何回もとても興味深く読んだ。私は当時、メキシコに必要なものは美学の正統派ではなく、完全に機能的な建築(技術の建築)であると考えた。完全に機能的な家づくりに挑戦して、後に機能主義と呼ばれるメキシコで初めての建物をつくった<sup>7</sup>。

ル・コルビュジエの著作『建築をめざして』は、メキシコの初期の機能主義建築家達に多大な影響を及ぼしたが、しかしそこには、一つの逆説が含まれていた。一面では、『建築をめざして』は、後衛にとどまる建築を救済する解決策として、機械のアナロジーを適用しようと提案した。それは、彼の「住宅は住むための機械である」という定式に行き着いた。他面では、そして正反対のことだが、『建築をめざして』は、建築が「光の作用のもとで幾何学量が戯れる知的で壮大なゲーム」であると強調した。「パルテノン神殿においては、技術者は、没落し、彫刻家が、誕生する」というこの著作における断言は、こうした意味において理解される。将来、建築家は、技術的所産、つまり飛行機や船や自動車などの美から発想を得ることによって、技術者としては消え去り、創造者に生まれ変わる。最終的には、建築家は、美の創造者となり、技術のスケールよりも優れたスケールのなかに位置付けられることになる。この救済論的な『建築をめざして』の思想は、その反動する終末論的な文言「建築か革命か」を生み出すことになった<sup>8</sup>。

『建築をめざして』の直線的で進化論的な論説は、非常に情熱溢れたものであったが、こうした逆説のゆえに、結局のところ、とりわけ後半期のオゴルマンを満足させることから踏みとどまらせるものとなった。機能主義とメキシコで生じた後の目覚ましい経済成長による社会主義イデオロギーの撤退、技術の破壊的利用によって信頼を失墜してしまった技術——これらは、後半期のオゴルマンを悲嘆で刻印された、幻滅した懐疑論者にしてしまった。しかし、ますます大きく

<sup>5</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman Arquitecto y Pintor, op.cit.*, pp.27-28.

<sup>6</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.87.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.93-94.

<sup>8</sup> ル・コルビュジエとアメデオ・オザンファンは、『キュビズム以降』(1918)で「ピュリスム」を提唱した。

なっていった彼の幻滅も、後半期の彼の創造活動を妨げるまでには至らずに済んだ。

#### 2-1-4 アカデミーにおける授業科目の変遷

1920年のオブレゴン政権による憲法施行で鎮静化したメキシコ革命による内戦は、ポルフィリオ・ディアスによる長期独裁政権(1876-1911)に終止符を打ったが、メキシコにおける建築教育では、依然として、ディアス体制の文化政策に基づくカリキュラムが続いていた。首都メキシコ・シティにあるサン・カルロス・アカデミー建築学教室では、1920年代に全29教科のうち22教科のなかで、「世界芸術史」、「ルネサンスのモニュメント」、「装飾のスタイル」などの授業科目が設定されていた。それらの授業科目には、西洋建築史を参照するカリキュラムが割り当てられていた。

しかし、1928年には、サン・カルロス・アカデミー建築学教室で教鞭を執ったフェデリコ・マリスカルは、新しい授業科目として「メキシコ芸術調査」を導入している。マリスカルは、ヘスス・アセバドとエデュアルド・マセド・イ・アルベウと共に雑誌『アスレホス』に論文「私達の古い記念碑のメランコリー」(1921)を寄稿し、メキシコのコロニアル芸術の研究を深化させた。また同じくマリスカルは、『ユカタンとカンペチェのマヤ建築の研究』(1928)の出版によって、メキシコの先スペイン時代の建築の研究を始めた。ただし、先スペイン時代の建築に関する資料は当時、メキシコ国内にはまだ少なかったと言われている。

それだけではなく、1920年代には、機能主義建築家達に関わり合いを持ついくつかの授業科目が新たに導入された。例えば、1922年には、マヌエル・オルティス・モナステリオが建設材料の科目を教え始めている。ギジェルモ・サラータは建築理念を担当した。サラータは、建築の有効性を唱えた最初の教授の一人である。都市計画に関する授業は、1926年からカルロス・コントララスが担当し、1930年からはホセ・ルイス・クエバスが教えた。続いて、1929年には、サン・カルロス・アカデミー建築学教室で教鞭を執ったホセ・ビジャグラン・ガルシアが、19世紀後半フランスの建築学文献を紹介する新しい授業科目「プログラムの分析」と「建築理論」を取り入れた<sup>9</sup>。

こうしたサン・カルロス・アカデミーは、1910年からメキシコ国立大学の一部として運営されている。メキシコ国立大学は、1933年に自治化し、「メキシコ国立自治大学」と名称が変更された。フランシスコ・センテーノは、メキシコ国立自治大学の建築学部の初代校長である。

#### 2-1-5 アカデミーの設計スタジオ

オゴルマンの『自伝』によれば、当時のサン・カルロス・アカデミー建築学教室については、次のように説明している。

1923年、アルフレド・ラモス・マルティネス校長に、生徒の私達は、抗議を申し出た。マルティネス校長はとても有名なアカデミックな画家だった。アカデミーの特に重要なコンポジションの授業は、ポルフィリオ・ディアス時代の教授によって教鞭が執られ、時代遅れの教育だった。ラモス・マルティネス校長は、アカデミーの設計スタジオの変更プランという私達の申し立てを聞いた。

私達の申し立てを受け入れて、建築のコンポジションの講義が、カルロス・オブレゴン・サンタシリア、ホセ・ビジャグラン・ガルシア、パブロ・フローレスによる設計スタジオに改変された。ビジャグランは、とても信奉があり、素晴らしい教授だと

<sup>9</sup> cf: Enrique del Moral, "La enseñanza de la arquitectura de México en los últimos veinticinco años (1925-1950)", en: *El hombre y la arquitectura- Ensayos y testimonios*, México, D.F., UNAM, 1983.

考えられていたが、私は、オブレゴン・サンタシリアの生徒であった。ビジャグランよりも、サンタシリアに人間としてより親近感を抱いた<sup>10</sup>。

サン・カルロス・アカデミー建築学教室の再編が進むなかで、オゴルマンの話によると、彼の建築修業時代は、二人の師匠に習うものであったと言う。その一人は、技術者ホセ・アントニオ・クエバスである。クエバスは、建築の技術に関する知識をオゴルマンに教示した。もう一人は、建築家ギジェルモ・サラータである。サラータは、アカデミーで建築理念の授業を担当し、機能性に厳格に則った建築を目指すという方向を、オゴルマンに示唆している。

#### 2-1-6 オゴルマンの建築学生時代の図面(1927年)

オブレゴン政権(1920-24)は、〈イベロアメリカ博覧会におけるメキシコ館計画〉(リオ・デ・ジャネイロ, ブラジル)のためのコンペティション(1921)で、オブレゴン・サンタシリアとカルロス・タルディティによる計画案を採用した。カツマンとエンリケ・デ・アンダにの研究は、この採用によって革命後の最初の建築様式として、「新コロニアル様式」が公式見解化されたことを指摘している<sup>11</sup>。壁画の制作のために画家達を招集したことで知られるオブレゴン政権の公教育省大臣ホセ・バスコンセロスは、いくつかの「新コロニアル様式」による建築計画を助成した。しかし、この「新コロニアル様式」による建物には、多大な建設費が必要であった。1979年のインタビューの中でオゴルマンは、「ベニート・ファレス小学校は、『新コロニアル様式』と呼ばれた美学を基本に建てられた」と語り、「私はバスコンセロス時代のロマンティックな美学を終わらせたかった」と続けた<sup>12</sup>。

しかし、オゴルマンにあっても、1920年代のサン・カルロス・アカデミー建築学教室の建築学生時代の図面(1927)では、玄関にある八角形のアーチを見つけることができる[図 2-4]。これは、1920年代後半に「新コロニアル様式」を含めて混在した形態の一つである。カツマンの研究では、続く「移行期」においても、それは特徴的な形態であったとされる。そして、この八角形のアーチは、オゴルマンがル・コルビュジェの本を「興味深く」読んだ後、前期住宅建築では、まったく完全に廃棄された<sup>13</sup>。

### 第二節 公教育省

#### 2-2-1 公教育省大臣バスコンセロス(在職:1921-24年)

オブレゴン政権は、国家による国民統合の手段としての公教育制度を確立した。憲法第三条に明記された「教育の世俗化と無償」に基づく国民教育を実現するために、オブレゴン大統領は全国の学校教育を統括する公教育省を創設し、当時、メキシコ国立大学の学長を務めていたホセ・バスコンセロスを公教育省大臣に迎えた。ディアス政権末期に新しい思想の担い手の一人としてアテネオ・デ・ラ・フベントウのなかでも頭角を現していた文人であり法律家でもあったバスコンセロスは、国民教育の一環として、壁画による歴史教育を推進し、ディエゴ・リベラ、ホセ・クレメンテ・オロスコ、ダビ・アルファロ・シケイロスを雇用して、公共建造物の壁にメキシコの歴史や文化を描かせた。

「反教権主義・民族主義・社会主義」を掲げたメキシコ革命は、国民による新しい社会の建設を目指した。オブレゴン政権の1920年代初期から増大した教育予算は、公教育省が創設された

<sup>10</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.89.

<sup>11</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana (precedentes y desarrollo), op.cit.*, p.86.

<sup>12</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman- Selección de Textos, op.cit.*

<sup>13</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.94.

1922年から国家予算の10%に迫った。とりわけカルデナス政権(1934-40)では、6年間にわたって国家予算の12%前後が教育に投じられた。その結果、1910年の識字率の23.6%が1940年には34.6%まで上昇した。1934年に開かれた国民革命党の全国党大会で採択された6ヶ年計画のなかで、「社会主義教育」が明示された。それを受けて10月に「教育は無償で、世俗的とする」と規定した憲法第三条が修正されて、「国が与える教育は社会主義である」となった。この背景には、学校教育の現場から教会勢力を完全に排斥し、狂信・偏見から国民を解放することを決意したカジェス政権(1924-28)からの強い意志が働いていた。1934年12月に大統領に就任したカルデナスは、与党の6ヶ年計画に従って急進的な教育改革を進めた<sup>14</sup>。

## 2-2-2 バスコンセロスと1920年代の壁画

圧倒的に低い識字率、数の足りない教科書という条件の下で、民衆にメキシコの歴史や文化を伝えるためには、壁画は有効な手段であった。というのも、教科書一冊の代わりに壁画一枚があれば、メキシコの歴史をパノラマ的視座に見ることができたからである。また、メキシコには、民衆も自ら絵画を描き、鑑賞するという「素朴画」の系譜があった。その多くは、無名、無記名のもので、18世紀後半になると、メキシコの風景や、日常生活、風習などを題材に選び、かならずしも専門的な美術教育を受けていない作家達が次第に増えていった。そのなかで、1920年代の壁画運動は、壁画家と、革命に参加した国民の大多数を占めるスペイン語の読めない先住民インディヘナとの双方からみて、自己意識の共同表現の場にふさわしいものだった<sup>15</sup>[図2-5, 2-6]。

## 2-2-3 アテネオ・デ・ラ・フベントウ

ディアスによる長期独裁政権に終止符が打たれ、メキシコ革命からナショナリズムを汲み取ろうと模索する局面に入った。そのときには、公教育省大臣バスコンセロスが助成した1920年代の壁画運動にみられるように、社会を啓蒙するためのいくつかの運動が起こった。

この運動の端緒をひらいた先駆的集団は、1907年に結成され、1909年にアテネオ・デ・ラ・フベントウと改名した若者のグループである<sup>16</sup>。このグループの参加者はアテネオ世代と呼ばれ、ほとんどが30歳以下の、学生、芸術家、知識人であった。彼等はメキシコ・シティにあるサン・カルロス・アカデミーの教室に共存していた。彼等の文化運動は、特権階級のみが優先されるディアス政権を批判し、メキシコの文化的再生を目指したオルタナティブな運動であった。外国資本の導入による経済の繁栄を目指したディアス政権では、鉄道網の建設、港湾施設の整備、油田や鉱山の発掘などが推し進められたが、1907年に米国が不況に見舞われるとメキシコも影響を被り、経済界が外国資本に独占される政権の脆さに対して、世論の不信が高まっていたことも、この運動が起こった要因の一つである。

グループとしてのアテネオ・デ・ラ・フベントウの活動は、1914年までの短期間で終わった。その団結力を失速させる大きな要因の一つは、1910年11月20日に開始されたメキシコ革命そのものである。当時の土地の所有は一部の支配者層に集中し、国内人口の約80%を占めた農民の俸給は植民地時代と変わらず、農民は困窮したままであった。アテネオ・デ・ラ・フベントウの幾人かは、戦争と革命の前戦に進み、幾人かは農民集団の蜂起に直面して、自らの社会階層の

<sup>14</sup> cf: Francisco Reyes, “Historia social de la educación artística en México”, en: *La política cultural de Vasconcelos*, México, D.F., SEP/INBA/MUNAL, 1984.

<sup>15</sup> cf: Raquel Tibol, “Las escuelas al aire libre en el desarrollo cultural de México”, en: *Catálogo de la exposición “Homenaje al movimiento de escuelas al aire libre”*, México, D.F., INBA, 1981.

<sup>16</sup> cf: Álvaro Matute, “El ateneo de la juventud: Grupo, Asociación Civil, Generación”, en: *Mascarones*, México, D.F., UNAM, 1983.

保守化からこの運動を退いた。

しかし、アテネオ・デ・ラ・フベントゥが先鞭をつけた文化運動は、革命期間に拡散しながら引き継がれていった。アテネオ・デ・ラ・フベントゥの一部は、メキシコのナショナリズムという共通基盤に立ち得ない複合的な人種で革命集団が構成されるなかで、新しいメキシコ人のルーツとして混血メスティソをその超克とみなした。そして、彼等はメキシコのスペイン植民地時代に関する研究を深化させた。例えば、ヘスス・アセベドは、1914年のサン・カルロス・アカデミーの講演「メキシコのコロニアル建築」で、「ある時期、国の歴史が中断したことは事実であるが、その部分を本質的に研究しなければならない」<sup>17</sup>と主張し、「私達は、コロニアル芸術が自国のものであると宣言する権利を持つ」<sup>18</sup>と結論付けた。また、アセベドとともにサン・カルロス・アカデミーで教鞭を執ったフェデリコ・マリスカルは、16世紀から18世紀までのメキシコ建築に関する資料から目録を編集し、定期的に寄稿した『エクセルシオール』紙で、「3世紀にわたる植民地時代にメキシコ人であることが生起され、メキシコ建築はその変質を背負わねばならない。その変質を現在の建物として提起しなければならない」<sup>19</sup>と強調した。

#### 2-2-4 「新コロニアル様式」

こうした流れのなかに見られるのが、コロニアル建築(植民地様式建築)に向かう動きである。グアダハラハラ期のバラガンの住宅作品に認められるように、その非装飾的で単純な形態は、宗主国スペインから受け継いだ地中海的要素を、メキシコという土地に適用した形態であると考えられる<sup>20</sup>。メキシコのコロニアル建築には、スペイン建築の様式的傾向が示すいくつかの形態の植民地化を読み取ることができる。こうしたコロニアル建築(植民地様式建築)を推進していたヘスス・アセベドや、フェデリコ・マリスカル、ホセ・バスコンセロスなどの建築家や知識人にとって、コロニアル建築は、宗主国スペインが残したモニュメンタルな遺産であると同時に、20世紀を生きる混血メスティソである彼等自身にふさわしい建築様式であった。カルロス・オブレゴン・サンタシリアが設計した〈セルバンテス図書館〉(1923)や、〈ベニート・ファレス小学校〉(1924) [図 2-7]などの「新コロニアル様式」の建物に、それが反映されている [図 2-8, 2-9]。

しかし1920年代後半になると、「新コロニアル様式」をメキシコに広めたのは、彼等だけではなく、カリフォルニアの建築家アーヴィング・ギルによる試みであったとも言える<sup>21</sup>。ギルは、コロニアル建築が持つ形態を、いかに現在において利用するかを探ったが、彼を追随して、数多くの建築家達が、コロニアル建築が持つ形態を研究し、米国の独自の建築様式をつくり上げようとした。さらに、その動きはさまざまな方向へと広がっていった。メキシコでは、皮肉なことに、民間主導の部門においては、「新コロニアル様式」に則った様式を海外に求める動きが起こっていた。カリフォルニア・コロニアル・スタイルやミッション・コロニアル・スタイルのように、米国からメキシコに持ち込まれた建築様式が、メキシコ・シティの新興地域で人気を博した。米国、特にハリウッドの流行を参考にしたこれらのコロニアル・スタイルは、1930年代には、メキシコの間層のステータス・シンボルとなった。例えば、チャプルテペック地区では、1928年から1935年にかけて、カリフォルニア・コロニアル・スタイルの住宅が増加し、1938年から

<sup>17</sup> Jesús T. Acevedo, “La arquitectura colonial en México”, 17 de enero de 1914, en: *Disertaciones de un arquitecto*, México, D.F., Biblioteca de Autores Mexicanos, 1920, p.170.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.171.

<sup>19</sup> Federico Mariscal, “La arquitectura futurista y su gran influencia universal”, *Excelsior*, 9 de marzo de 1924.

<sup>20</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: 1902-1988, op.cit.*, pp.25-32.

<sup>21</sup> 1915年にパナマ・カリフォルニア博覧会にギルが建てた「新コロニアル様式」の建築展示会場と、それに関する紹介記事が、彼の名をメキシコに知らしめた。



1946 年になると、おびただしい装飾に覆われたこうした住宅は、ポランコ地区へと拡大し、ポランコ・スタイルと呼ばれるようになった。さらに 16 世紀にプエブラ州 Cholula に建てられた王室礼拝堂のドームを彷彿とさせる〈大学都市〉の〈工学部棟〉(1950)に現れるように、インターナショナル・スタイルの影響が最も強かった時代でさえ、メキシコ建築においては、コロニアル・スタイルがその重要性を失うことはなかった。

ここで明確にしなければならないのは、これまで言われてきたように、20 世紀のメキシコ建築が、直線的に発展したのではなく、数々の平行する流れに沿って発展したということである。そうでなければ、メキシコ建築において、コロニアル建築(植民地様式建築)とプレ・ヒスパニック建築が再登場したのと同時に、機能主義建築が発展したことを説明できないであろう。20 世紀のメキシコ建築は、このように矛盾した緊張関係の中で、発展してきたが、この矛盾によってこそ、20 世紀のメキシコ建築におけるモダンとは、革命の不確かな方向性が結果として生み出したものであると理解できる。確かに、メキシコでは、文化的・政治的知識人の政治的信念と哲学的見解が、建築という文化的領域を確立してきたが、しかし同時に、ここで重要なのは、そうした政治的なリーダーシップを執る人々の性格だけではなく、実際に建築をつくり出し、社会を変革させようと試みた人々の活動を考えることである<sup>22</sup>。

こうした革命後の国民国家の樹立の時期に、メキシコ社会のなかで、国民国家にとっては、三つのことが必要となった。第一は、メキシコ国民に向かって、とりわけ、革命における主体を担った労働者や農民、あるいは、混血メスティソや先住民インディヘナに向かって、革命後の政府による政治の急進性を明示するという必要である。第二は、同じく彼等に向かって、革命後の政府の歴史における正統性を誇示することである。革命後の政府は、革命後の自らの存続のために、メキシコの過去を再考することで、メキシコ革命を歴史上に位置付ける必要があった。第三は、これらの二つのことを達成するために、革命後のメキシコを担う主体である識字率の圧倒的に低い多くの人々を教育することである。

概して国民国家は、政治という観念的な構造を、建築という物質的な表現に置き換えることによって、多くの人々に呼びかけた。そうした事例の一つが、オブレゴン大統領時代に公教育省大臣を務めたホセ・バスコンセロスが 1922 年に始めた壁画運動である。革命直後に始まったこの壁画運動によって、建築と美術は、これらの目的を達成するための手段へと変貌した。リベラ、オロスコ、シケイロスなどの画家達は、人々を動かし、社会を変革するために、人々を教育するための手段として、壁画という表現技法を用いた。なかでも、リベラが初期の壁画を描いた公教育省の建物は、バスコンセロスが『宇宙的人種』(1925)で取り扱った類いの社会変容を明らかにする試みの一つであった。ラテンアメリカ文化に関するバスコンセロスの考えは、スペイン、プレ・コロンビア、ギリシア、アメリカ先住民の思想の集合体の中に示され、技術よりも美に関心を払った壁画やレリーフを用いることによって表現されるものであった。しかし、公教育省大臣バスコンセロスが助成したその一例であるはずのフェデリコ・メンデス・リバスに建てられた公教育省の建物は、いまだにディアス時代の 19 世紀末の折衷主義を追従していた。こうした形態を、本質的に豪華なものであると考え、否定した建築家にオゴルマンがいた。その代わりにオゴルマンが支持したのは、機能主義建築であった。同時代の技術を利用したこの建築は、標準以下の生活、学習、労働環境と闘う国においては、重要なものであると見なされた。

#### 2-2-5 「新インディヘナ様式」

〈イベロアメリカ博覧会のメキシコ館計画〉(セビリア, スペイン)のためのコンペティション(1925)<sup>23</sup>では、一回目に計 26 案からイグナシオ・マルキーナの案が、二回目にカルロス・オ

<sup>22</sup> cf. Manfredo Tafuri, *Architecture and Utopia, Design and Capitalist Development*, Cambridge, MIT Press, 1976.

ブレゴン・サンタシリアの案が選ばれたが、決定には至らず、三回目にカジェス政権は、計8案からマヌエル・アマビリスによる「イツァ」計画案の決定を下した[図2-10, 2-11]。

採用されたアマビリスの計画案は、正八角形と正面入口から対角線状に十字型の腕が交差する平面計画をとっている。2層からなる正面ファサードは、一連の柱、コーニス、小壁にマヤ芸術をモチーフとする装飾模様、開口部にチチェン・イツァの考古学に関わるレリーフが施された[図2-12]。しかし、この計画案が採用されるまでに、カジェス政権による審査は、二転、三転している[表4]。審査員の大半を占めた技術者である政治家達を介意して、ルイス・プリエト・ソウサは『ウニベルサル』紙で、「プレ・ヒスパニック・スタイルを提案した計画案は、採用できる唯一のものである。なぜなら、新コロニアル様式による建物は過剰に豪華であって、モダン生活にふさわしくないからである」としたものの、「しかし、まだメキシコで、ナショナリズムの基盤となる芸術はない。私達の時代の象徴はどれであろうか」<sup>24</sup>と問うた。また、アルフォンソ・パジャールスは『エクセルシオール』紙で、審査そのものに疑問を投げ、「コンペティションが示すのは、私達の文化に対する私達の理想の欠如である。美を統一する精神の欠如である」<sup>25</sup>と難詰した。しかし当時、先スペイン時代の先住民文化に関する調査や研究がほとんど進められないなかで、突如、登場した「新インディヘナ様式」をメキシコ建築史に位置付けることは、困難を極める作業であったことが分かる。

一方で、マヌエル・アマビリスやフェデリコ・マリスカルのように、「新インディヘナ様式」の建築家達は、プレ・ヒスパニック建築と革命後の社会的発展を結び付けるために、マヤの人々の歴史と文化を追い求めた<sup>26</sup>。それと同時に、これらの建築家達は、自分達が持つ膨大な美的・構造的知識を利用して建築をつくり出したいとも願っていた。「新インディヘナ様式」の建築家達が、新しい形態をつくる際に拠り所としたのは、地域伝統建築である。こうした地域伝統建築は、実体験や集団による記憶を通して歴史を理解する人々のために形づくられていた。「新インディヘナ様式」の建築家達は、こうした建築がディアス独裁政権下で全く無視されてきた人々のためにつくられたという事実、またそれが国民の意識を高める力を持っていることに革命的可能性を見出した。したがって、これらの建築家達にとって非常に重要であったのが、近代建築における土着性である。こうした土着性は、様式化されたプレ・ヒスパニックの装飾モチーフを使ってマリスカルが設計した〈国立芸術宮殿〉の内装(1932)[図2-13, 2-14]や、新しい材料を使って、マヤ文明の建築の形態を表現したアマビリス設計の〈イベロアメリカ博覧会のメキシコ館計画〉に現れている<sup>27</sup>。

20世紀後半においても、近代建築における土着性を熱心に研究し、新たに取り入れようと試みた建築家達がいた。例えば、ペドロ・ラミレス・バスケスが設計した〈国立人類学博物館〉(1964)では、機能的な形態とプレ・ヒスパニックの装飾モチーフと構造とが組み合わされている。さらに大規模な事例として挙げられるのは、フランシス・ムヒカによるネオ・アメリカンの都市デザ

<sup>23</sup> Manuel Amabilis, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, México, D.F., Talleres Gráficos de la Nación, 1929.

<sup>24</sup> Luis Prieto Souza, “El arte representativo nacional”, en: *El Universal*, 22 de agosto de 1926.

<sup>25</sup> *Excelsior*, 9 de mayo de 1926.

<sup>26</sup> 序文にアマビリスが書いたように、プレ・ヒスパニック・ルネサンスは、先住民インディヘナの人々が簡単に読み取り、理解できるような建築言語をつくらうという文化的な意図だけではなく、当時のエリート階級によるアカデミックな支配体制に対する反発にも結び付いていた。Manuel Amabilis, *La Arquitectura precolombina en México*, México, D.F., Editorial Orion, 1930.

<sup>27</sup> この建築計画へどのようにマリスカルが介入したかについては、*La construcción del Palacio de Bellas Artes*, México, D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 1983, pp.229-282. を参照。またアマビリスのパビリオンについては、Manuel Amabilis, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, op.cit. を参照。

インである<sup>28</sup>。このプロジェクトでは、都市が持つ社会学的な特性が認められたが、そこでは、歴史の特殊性が組み込まれ、マヤ建築が抽象化されていた<sup>29</sup>。また1953年にアルベルト・T・アラライが設計した〈大学都市〉の〈フロントン競技場〉や、より最近の事例では、テオドロ・ゴンサーレス・デ・レオンの作品にも、同様の抽象化が見られる。こうした動向に対して、見た目の形態という範囲内で、プレ・ヒスパニック・スタイルを参照する先例としては、ジョゼフ・アルバースが描いた水彩画と線描画が、古代メキシコ建築からの影響を受けていたことを指摘することができる<sup>30</sup>。

また、アメリカ合衆国の事例では、プレ・ヒスパニックの装飾モチーフを施すことで、西洋近代建築に対するオルタナティヴとして、20世紀初頭から登場している。マージョリー・イングレが言ったように、アメリカ合衆国の建築家達は、「エキゾチック」な夢を探して、西洋でもない東洋でもない場所、ラテンアメリカへと向かった。彼等はマヤ文化とトルテカ文化のメキシコの彫刻を参照している。先スペイン時代の先住民文化による形態を表したアメリカ合衆国の建築の事例では、〈コルドバホテル〉(1912)や、〈サウスウエストアメリカンインディアン美術館〉(1919-20)、フランク・ロイド・ライトによる〈ホリホック・ハウス〉(1921)を挙げることができる。

#### 2-2-6 カルロス・オブregon・サンタシリア

公教育省大臣バスコンセロスが助成したことで知られる1920年代の壁画運動では、公共建造物の壁を通して、多くの人々を啓蒙するという発想から、数多くの画家達が招集された。しかし、ギリシア神アポロからアステカ神ケツアルコアトルに至るまで、「バスコンセロスのイコノグラフィ」で壁画の題材が制御されたために、画家達による反感は根強く、バスコンセロスと袂を分かつという画家達が現れている<sup>31</sup>。これらから類推するならば、バスコンセロスが助成した「新コロニアル様式」による公共建造物本体の建築計画も、バスコンセロスにあっては、アテネオ・デ・ラ・フベントウとしての実践であるというよりもむしろ、個人の審美眼に基づくものであったことを結論付けることができよう。というのも、これと同時期に、公教育省大臣バスコンセロスは、〈国立スタジアム〉(1924)を任せた建築家ホセ・ビジャグラン・ガルシアと装飾の抽象性をめぐって対立し、公教育省建設部門長であったビジャグラン・ガルシアを罷免しているからである<sup>32</sup>。

しかし、公教育省大臣バスコンセロスと頻りに協働したオブregon・サンタシリアが、「新コロニアル様式は、植民地時代という忘れ去られた過去を取り戻し、それを活力がみなぎる資源とする」<sup>33</sup>と〈イベロアメリカ博覧会のメキシコ館計画〉(リオ・デ・ジャネイロ、ブラジル)のためのコンペティション(1921)で発言したことは、1910年の内戦前後のアテネオ・デ・ラ・フベントウによる文化運動から拡散した時代精神の一つとして、こうした結末に付加すべきである

<sup>28</sup> これらの設計は、Francis Mujica, *History of the Skyscraper*, New York, Archeology and Architecture Press, 1929.に掲載されている。

<sup>29</sup> ムヒカによるテキストは、ドイツの社会学者であるゲオルク・ジンメルと歴史学者オズヴァルト・シュペングラーが都市を社会学的に記述した内容を参照している。

<sup>30</sup> 例えば、《テナユカのための習作》(1938)、《ミトゥラへ》(1940)、《モンテ・アルバン》(1943)がそれである。メキシコでのアルバースについては、James Oles, *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1933, pp.167-171. を参照。

<sup>31</sup> cf. Oliviar Debroise, *Figuras en el trópico plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Ediciones Océano-Éxito, 1984.

<sup>32</sup> José Vasconcelos, *El Desastre (tercera parte de Uises Criollo)*, México,D.F., Editorial Jus, ed., 1979, p.20.

<sup>33</sup> Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, México,D.F., Atlante, 1947, p.76.

う。オブレゴン政権は、このコンペティションでオブレゴン・サンタシリアとカルロス・タルデイティによる計画案を採用した。当時、わずかに散在していた「新コロニアル様式」を、国の建築として公式に採用したわけである<sup>34</sup>。この「新コロニアル様式」への政府の見解は、メキシコ革命後の政府においては、初めての建築様式に関わる公式の見解表明であった。画家ドクトル・アトルは、『アスレホス』誌で、「この建物がナショナリズムの美しい初めてのマニフェストになると確信する」と期待を込めて述べ、「この建築様式は、コロニアル芸術を前進させ、メキシコ建築をイタリア、フランス、古典すべての建築的偏見から解き放った」と確言した<sup>35</sup>。サンタシリアは、「伝統建築をつくることにほとんど取り憑かれている。私達のようなアメリカ大陸の建築家は、私達の建築のために伝統を探さねばならない義務があると考えていた」<sup>36</sup>と回想している。

実現されたサンタシリアの計画案は、中央に中庭のある2層の構成をとっている[図2-15]。上下層の展示室は、中庭にある泉を中心として、左右対称に配置された二つの階段で連結されている[図2-16]。この計画案は、18世紀のメキシコ・シティで実際に建設された貴族階級の邸宅を参照している。それだけではなく、その頂部の意匠は、アトルの指摘によれば、「プエブラ地方のアシエンダ領主の邸宅からインスパイアされたもの」<sup>37</sup>であり、もともと、この地方のパン・デアリーバにあるサンタシリアの父親が相続した大農園（アシエンダ）を、サンタシリアは計画案のための視察と称して訪問している。また、これらの植民地時代の建物から引き出された形態と撞着するものとして、エスティピテス形式の正面入口には、国の盾の巨大なレリーフが施されている。カトリック教会にまつわるアイコンではなく、市民的価値として国の盾を置くというこの手法は、〈国立高等学校の付属施設〉（1922）や、〈セルバンテス図書館〉（1923）、〈ベニート・ファレス小学校〉（1924）で繰り返されている[図2-17~19]。こうしたことで、「新コロニアル様式」は、メキシコ革命後の1920年代の政治動向のなかで、重要な役割を果たした建築様式であると言える。<sup>38</sup>

## 2-2-7 ホセ・ビジャグラン・ガルシア

ごく最近まで、メキシコ建築は、絵画や文学や音楽などの他の芸術ほどには知られていなかった。おそらくその理由の一つとしては、20世紀の最初の70年間は、建築という文化的領域に関わる出版物が極めて少なかったことも考えられる。しかし現在では、各種メディアのおかげで、その点は、改善されたとも言える<sup>39</sup>。同時にまた、建築界の若干名が、メキシコ国内外で、妥当な形で認められるようになり、彼等の思想や作品についての関心が、国境を越えて高まっている。こうしたことから、バラガンとオゴルマンのような人物の貢献を、彼等二人の建築作品とそれがつくられた社会背景から理解することは、現実に即していると言えるだろう。

ちょうど20世紀が幕を開け、彼等二人が生まれたとき、メキシコは長期にわたるポルフィリオ・ディアス大統領の時代、そしてそれにとまなう悪名高い「ポルフィリオの平和」の時代が終

<sup>33</sup> Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, México,D.F., Atlante, 1947, p.76.

<sup>34</sup> José Vasconcelos, *Textos, una antología general*, México,D.F., SEP-UNAM, 1982, p.133.

<sup>35</sup> Gerardo Murillo, Dr.Atl, “El Pabellón de México en la exposición de Río de Janeiro”, en: revista *Azulejos*, Núm.6, México,D.F., 1922.

<sup>36</sup> Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, op.cit., p.73.

<sup>37</sup> Gerardo Murillo, Dr.Atl, revista *Azulejos*, Núm.6, op.cit., p.12.

<sup>38</sup> 白い石を切った切り石（cantera）と赤い火山岩の建材（tezontle）は、新コロニアル様式による建物で、正面入口に頻繁に用いられた。

<sup>39</sup> cf: Fernando González Gortázar, ed., *La arquitectura mexicana del siglo XX*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.

わろうとしていた。建築を例にとると、ラテンアメリカの多数の国々と同じく、メキシコは、ヨーロッパから持ち込まれたアカデミズムの庇護の下で、19世紀末の折衷主義からの影響も免れていなかった。しかし、新しい建築構法と新しい建築材料が現れたのもこの頃であり、それらは新しい建築様式の実現を可能とし、20世紀の到来とともに、建築という文化的領域に生じる変化を容易にしていた。

メキシコ革命が1910年に勃発すると、その後の数年間は、国内の重要な建設事業のほとんどが停滞した。しかしこの社会動乱は、メキシコ建築の著しい変化に幸いした。というのも、メキシコ革命に先立つ数年間は、革命という歴史的瞬間に合致した建築の成立を助長させたからである。例えば、ニコラス・マリスカルによる『芸術と科学』誌<sup>40</sup>と、ヘスス・アセベドによるアテネオ・デ・ラ・フベントゥにおける画期的な講演は、共に、「私達の芸術、なかでも建築を刺激する新しい様式」<sup>41</sup>への賛成論を唱えていた。しかし、時代は幸先の良いものではなく、これらの望みは、「新コロニアル様式」や「新インディヘナ様式」といった短期間のプロジェクトや、多くの場合は、メキシコにおけるアール・デコ様式という土地にある程度は根を下ろした建築の形態へと結実していった[図 2-20~25]。前者の範疇では、フェデリコ・マリスカルやマヌエル・アマビリスが、そして後者では、フランシスコ・セラーノやファン・セグーラが傑出している<sup>42</sup>。

20世紀も1930年代に入るとようやく、より若い世代の建築家達が行った計画に、新しいメキシコ建築が現れ始めた。実際には1920年代初頭に、国民は革命の危機的状況から抜け出していた。こうしてカウディージョス[地方軍閥の指導者]達の個人的な興味にかかわらず、建築はメキシコ革命後の政府がもたらした社会変革に見合ったものとなる必要が生じた。建築という文化的領域では、この状況が、19世紀の西欧趣味の支配との関係を断ち切る好機であることも判明した。こうした新しい秩序とともに、技術的な革新が生まれ、建築もそれにふさわしい応答を定式化することが迫られた。支配を受けずに使えるようになった実用的な技術を適正に利用するために、建築家という職業における社会的役割を見直す必要も生じていた。さらに、書物や、雑誌、新聞のおかげで、西洋近代建築の作品が、メキシコ国内でも早くに知られるようになった。

これらの多くを背景に、形態と機能についての旧来の考え方を刷新するために、新しい建築理論をつくることが不可欠となった。時代は建設活動が拠り所とする理論を要求した。それに応じた一人は、1927年以降、サン・カルロス・アカデミーで学生を指導していたホセ・ビジャグラン・ガルシアである<sup>43</sup>。1929年に建築理論の授業を担当したビジャグラン・ガルシアは、アカデミーで19世紀後半から20世紀初頭にかけての西洋建築理論の基本原則を紹介した。そして1924年にビジャグラン・ガルシアは、ポポトゥラに(保健医療センター)を建てた[図 2-26, 2-27]。いくぶんアール・デコ様式の特徴をとどめていたものの、それが志向したのは、19世紀後半の西洋建築理論家の考え方を引き継いだものであった。また、ビジャグラン・ガルシアは、サン・カルロス・アカデミー建築学教室からメキシコ国立大学に至るまでの長い在職期間中(1927-1957)、数世代にわたる建築家達の教育者であった。初期の学生達の中には、エンリケ・デル・モラル、ファン・オゴルマン、ファン・レガレッタ、アウグスト・ペレス・パラシオス、そしてエンリケ・ヤニェスなどがある。

当時、サン・カルロス・アカデミー建築学教室は、建築を教える国内唯一の教育機関であった。

<sup>40</sup> ニコラス・マリスカルは、1899年から1911年までに刊行された『芸術と科学』誌を創刊した発行者であった。『芸術と科学』誌は、建築の技術的側面について言及する記事が大部分を占めていた。

<sup>41</sup> Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México, D.F., Insutituto Nacional de Bellas Artes, 1920, p.53.

<sup>42</sup> Graciera de Garay, *La obra de Carlos Obregón Santacilia*, México, D.F., INBA, 1979. G.F.Loudres Cruz, *Francisco J. Serrano, Ingeniero civil y arquitecto*, México, D.F., UNAM, 1998.

<sup>43</sup> Victor Jiménez, ed., *José Villagrán García*, México, D.F., INBA, 1986.

間もなく 1932 年に、オゴルマンをはじめとする先鋭的な専門家グループによって、建築技術学校が創立された。この建築技術学校は、1936 年に設立された国立工科大学の一部として合併された。その学習過程は、工学技術の利用と産業的見地からの解決を奨励していた。この建築技術学校を卒業した専門家達の中でよく知られた一人が、レイナルド・ペレス・ラジョンである<sup>44</sup>。

またメキシコの文化的中心地の一つであるグアダハラハラの町には、自由工科大学があり、卒業生は複数の補習講座を受けて論文を書くことで、建築家になる機会を与えられた。この自由工科大学の卒業生達による実際的な成果は、高密度に建てられた建物に見られたが、当時まだ流行していた新コロニアル様式が示す動向からは完全に解き放たれてはいなかった。イグナシオ・ディアス・モラーレス、ルイス・バラガン、ラファエル・ウルスア、ペドロ・カステジャーノスなどのグアダハラ出身の若者達がそこで学んだが、バラガンはヨーロッパへ長期旅行に赴いたために、建築家として卒業するチャンスを逃している。

### 第三節 急進的社会主义建築

メキシコにおいて、建築を築いたのは、国家による過去の絶えざる消去と復活だとも考えられる。またこの消去と復活は、しばしば繰り返されている。

16 世紀前半に、コルテスは、アステカのテノチティトランの町を初めて目の当たりにし、その偉大さに胸を打たれたわずか 2 年後に、その町の中心部を破壊していた。1521 年、スペイン人は先住民インディヘナの奴隷労働によって、その町を新しいカトリック・スペインの中心地として再建し始めた。破壊されたアステカの町の上に新しい宮殿と教会を建てることで、単にスペイン人は、ある建物を他のものに置き換えただけではない。彼等はすべての建物のみならず、すべての政治、宗教、そして言語に至るまでを排除し、それらを取って代えたのである。

1920 年代から 1930 年代にかけて、反教権派の急進主義者達が、スペイン植民地時代の教会と修道院の建物を破壊したとき、それらの植民地時代の建物は、同じような運命に見舞われていた。しかし一方で、この破壊行為は、多くの場合、急増する人口に対応して、より広い市内の線路や道路、下水処理技術、商業施設や産業施設、そして政府機関の建物をつくるために行われた実利的なものであった<sup>45</sup>。

1910 年からの 10 年間以上に及んだメキシコ革命が残した遺産の一つは、メキシコの過去を再評価することであった。そのなかで建築は重要な役割を果たした。例えば、1920 年代に、革命後のメキシコ政府からの仕事を依頼されたリベラ、オロスコ、シケイロスをはじめとする画家達は、とてつもない面積の公共建造物の壁を、先スペイン時代のメキシコの神話的な物語で覆い尽くしていった。英雄や悪者のみならず、国家建設にまつわるモチーフまでもが描かれたこれらの壁画は、メキシコ国民を教育するための手段であると同時に、メキシコ国民に向かって、革命後の政府の歴史における正統性と、革命後の政府による政治の急進性を誇示するための手段であった。

1930 年代前半に、若干 20 代の急進的な社会主义建築家達は、革命後の政府の予算と政治的な動機を持ち、大いに意図的に、自らの社会的任務を担った。当時のサン・カルロス・アカデミー建築学教室で教鞭を執ったビジャグランは、学生や同僚に向かって、「革命に不可欠な存在である私達は、その社会的責任を受け入れよう」<sup>46</sup>と呼びかけていた。ビジャグラン、オゴルマン、レガレッタ、アブルトのように、若い社会主义建築家達にとって、建築とは、革命後の社会の理想を達成するための手段であった。1936 年にオゴルマンはこう語っている。「高貴なる技術の建

<sup>44</sup> Reynaldo Pérez Rayón, *Ideas y Obras*, México, D.F., 自費出版, 1990.

<sup>45</sup> Nick Caistor, *Mexico City: A Cultural and Literary Companion*, New York, Interlink Books, 2000, pp.71-72.

<sup>46</sup> Edward R. Burian, ed., *Modernity and the Architecture of Mexico*, op.cit., pp.61-89.

築とは、すなわち生活の真の表現となる建築である。そして、建築は社会的貢献を行うことを目的とする」<sup>47</sup>。このように、建築家としての自分自身を、メキシコ国民のための技術者であるとさえ見なしたサン・カルロス・アカデミー出身の社会主義建築家達は、その眼差しを常に現在に置いた。彼等のなかでそれが意味する内容は若干異なりながらも、彼等に共通しているのは、モダンという自己意識である。そうした意識に加えて、メキシコ革命による内戦で疲弊した国は、住宅、病院、学校を必要とした。しかもそれらは緊急性を要した。

そして、オゴルマンとその仲間の社会主義建築家達は、西洋近代建築における機能主義を取り入れた。こうした機能主義は、ル・コルビュジエやバウハウスの作品にその着想の源泉を有していた。しかしそれだけではなく、メキシコの機能主義建築は、社会主義イデオロギーと経済性との両面からの魅力を持っていた。そして、一時代前のボザールの様式の建物や、スペイン統治時代の植民地様式へのリヴァイヴァルの建物と比べて、この機能主義建築は、低価格で、効率的で、建てるのが容易であった。その一例をとると、1930年代初頭、オゴルマンは、10年前に政府がわずか8校の新コロニアル様式の学校を建設するために要した費用のおよそ20分の1の予算で、50校以上の公立学校を新設、あるいは改修している。

こうして、社会主義建築家達は、革命後のメキシコにおける唯一の建設のあり方として、革命の理想を現実に変えるための、革命による内戦に疲れ果て、経済的に立ち遅れた国を再び蘇らせるための最良の手段として、同時代の技術を利用して、一切の無駄を省き、使用する目的に適った機能を、形態として表現する建物を建て始めた。当時のカジェス、ロドリゲス、カルデナスの各大統領の時代のメキシコ政府は、急進的社会主義への理解から、機能主義による建物に関わり、非常に厚い支援を行った。このため、1930年代初頭までに、オゴルマン、レガレッタ、ビジャグランといった建築家達は皆、住宅、保健、教育などの公共事業に関連するメキシコ政府の重要な役職に就いている<sup>48</sup>。彼等をはじめとする機能主義建築家達は皆、政府主導のコンペティションを獲得していった。レガレッタのバルブエナ労働者地区の住宅(1932-34)や、ビジャグランの〈国立心臓病研究所センター〉(1936-37)などは、この時期の彼等による圧倒的な数に上る事例の一部である。

---

<sup>47</sup> “The New Architecture in Mexico”, Ester Born, ed., *Architectural Record*, No.81, 1937, p.32.

<sup>48</sup> Roberto Serge and Fernando Kusnetzoff, eds., *Latin American in its Architecture*, New York, Meier Publishers, 1981, p.194.

### 第三章 1920年代のメキシコにおけるセメントの受容



### 第三章 1920年代のメキシコにおけるセメントの受容

#### 第一節 技術者による建築の技術的な革新——鉄筋コンクリート構造

セメントは、19世紀末から20世紀初頭にかけて、メキシコ国内で使われ始めた。『セメント』誌の編集長フェデリコ・サンチェス・フォガルティによると、「20世紀初頭には、セメントは、人工大理石モザイクをつくったり、屋根の雨漏りを覆ったりするという目的で使われていた。それ以外の目的ではあまり使われなかった。ただし、新しい造形物をつくり出すための原材料としての可能性が見込まれていた」<sup>1</sup>。しかし実際のところ、当初のセメントの生産量はごくわずかなものであった。セメントは建設資材として用いられるのではなく、そのほとんどが人工大理石モザイクをつくるために生産された。

セメントの最初の工場は、回転オープン式で、石灰石が採れる鉱山が数多く点在するイダルゴ州に1903年に完成したイダルゴ工場である。続いて同じくイダルゴ州に、1907年にクルス・アスール工場がセメントの生産を開始し、1909年にはトルテカ工場が完成した。これらのセメント工場は、米国と英国の外国資本の投資によるものであったが、こうしたセメント産業は、当時の勢いのある産業で、例えば、1911年にトルテカ工場は、年間7万5000トンのセメントを生産していた。しかし、メキシコ革命による内戦が徐々に拡大し、1912年にこれらのセメント工場は、突然止められることになった。

鉄筋コンクリート構造がメキシコに移入されたのは、フランスで開発と特許に達したフランソワ・エヌビックと共に働いた海軍少将アンヘル・オルティス・モナステリオが、メキシコに帰国した1902年である〔表5〕。オルティス・モナステリオは海軍技術者ミゲル・レボジェードと協力関係を結び、鉄筋コンクリート構造をメキシコ国内の建設業者に広めるために起業したが、こちらも同じく、メキシコ革命による内戦によって、彼等の経営の前途は断たれている。

しかし、レボジェードやアルベルト・パニなどの技術者達は、内戦中にもかかわらず、港湾施設の整備などで、鉄筋コンクリート構造による建設事業に挑み続けていた。技術者レボジェードによるベラクルス港のナウトラの灯台は、その一例である。そして1920年に内戦が終結すると、メキシコ・シティの再建設を名目に、ただちに政治家達の経営する私企業が暗黙のうちに外国資本と癒着するなかで、この時期の技術者は、複雑な役割を担っていった。というのも、当時の政治家達の幾人かは、技術者だったからである。技術者としてだけでなく、政治家としても重要な役職を務めたアルベルト・パニの活躍からもそれが認められる。一時は停滞していた国内のセメント産業は、この再建設の時期に息を吹き返した。

1920年代に入ると、ようやくメキシコ国内の政治に安定性が保たれるようになり、メキシコ・シティの都市部をつくり上げるために、商業施設と産業施設の建設が始まった。これらの建設費を捻出する必要が生じたことで、かなりの外国資本がメキシコに流入している。こうした建設事業は、民間部門の建設業者に委託されるのが通常であったが、彼等は建設資材としてセメントを使用することを推進していた。そのおかげで、国内のセメント産業は、売り上げを伸ばすことができた。商業施設〈ハイ・ライフ〉(1920)や商業施設〈パラシオ・デ・イエロ〉(1921)などがその一例である。

ここに読み取れるのは、これらの建設事業の多くが、建築家によって指導されたことは確かであるが、しかし、技術者がその補佐となるのではなく、むしろ、投資家による経済的な指標においては、技術者は、最小限のコストで最大限の収益性を高めるデザイナーであると考えられたことである。1920年代には、技術者が建築家よりも優位な立場にあったことが分かる。ここでは、技術者達による技術的な革新が、「技術の建築」とオゴルマンが言う機能主義建築を生み出し

<sup>1</sup> cf: Federico Sánchez Forgarty, *Medio siglo cemento en México*, México, D.F., Cámara Nacional del Cemento, 1951.

た要因の一つであることが明らかになっている。

1924年には、技術者と建築家との間に、セメントの使用を促すためのコンペティションが国家として公式に開催された。このコンペティションでは、鉄筋コンクリート造による構造の有利性を指摘した技術者ホセ・アントニオ・クエバスの「コンクリートの基礎工事」に関する論文と、装飾におけるセメントの有用性に言及した建築家ベルナルド・カルデロンと建築家ビンセンテ・メンディオラの図版付きの論文が一等を獲得した。

カルデロンとメンディオラによる図版は12個あり、格納庫やガレージのパースペクティブ、建物のファサードが描かれたが、建物の構造に関する図版はなかった[図 3-1]。それに対して、柱の細部に関する図版では、鉄筋が柱を補強するイメージを装飾として喚起するために、柱の表面に数本の縦溝が描かれている[図 3-2]。彼等の論文は、「コンクリートのマッスにある鉄筋の配分は、引力・張力の数学的表現であり、幾何学的な形態の様式化によって、外部に意匠されるものである」<sup>2</sup>と論じていた。1927年に、メンディオラとマヌエル・オルティス・モナステリオは、〈メキシコ市財務局〉の室内装飾において、この図版付きの論文に描かれている数本の縦溝を、実際に用いている。セメントの使用をめぐって、クエバスという技術者による論文と比較すると、カルデロンとメンディオラという建築家にあっては、その建物の構造上の利点よりもむしろ、建物の表面の装飾的価値が重視したことが分かる。

同じくコンペティションで一等となった技術者クエバスについては、オゴルマンの『自伝』が、次のように述べている。

特にある教授のことは言及しなければならない。というのも私の人生と、私のプロフェッショナルのキャリアに決定的な影響を彼が与えたからである。それは技術者ホセ・アントニオ・クエバスである。クエバス先生は、とても正直で誇り高く、イメージ力に富む優秀な技術者で、さまざまな分野に学識豊かだった。技術者クエバスは、私が優秀な学生ではなかったにもかかわらず、私の長所を考えてくれた。そのおかげで私は建築家になることができた。後に彼とは友人になった。いつも難しい問題を持って会いに行き、クエバス先生にたっぷり質問した。なぜ、技術者クエバスの才能を見分けることができないのか。クエバス先生の素質や技術者としての才能がメキシコでは評価されていない。少しインディヘナの出生であったからか、メキシコ人であるからか。おそらく世界的に重要な人物と言わねばならない<sup>3</sup>。

オゴルマンが深い尊敬の念を抱いていた教師であった技術者クエバスが設計した26階建ての〈ロタリー・ビル〉は、その精巧な構造によって、かつての湖、首都メキシコ・シティに実際に「浮かんでいる」仕掛けをとっていた。1920年代のメキシコ人の技術者による技術的な革新がここに見られる。

## 第二節 民間部門

公教育省大臣バスコンセロスとともに、アテネオ・デ・ラ・フベントウで積極的に活動した技術者アルベルト・パニは、オブregon政権とカジェス政権の財務省大臣であった。パニは、各集団の革命紙幣の混淆する紙幣制度を改革し、メキシコ中央銀行を唯一の発券銀行とするために法

<sup>2</sup> Bernardo Calderón y Vicente Mendiola, “Sobre los usos del cemento Portland en construcciones y artefactos destinados a ellas, desde el punto de vista decorativo”, en: revista *Mexicana de Ingeniería y Arquitectura*, México, D.F., mayo de 1925.

<sup>3</sup> José Antonio Cuevas, 1894-1961. Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía, op.cit.*, pp.93-94.

律を制定した。このパニが財務省大臣を務めたカジェス政権は、各都市の道路敷設を推進し、郵便制度を整え、メキシコ国内に電信・電話回線を結んだ。

これらに並んで、ここに見出されるのは、1920年代半ばになると、当時の多くの雑誌が、メキシコ国内の中間層を対象とするモダン生活に関する記事を掲載し始めたことである。これらの雑誌では、収納棚に対して、以前の建築用語「ロペロ *ropero*」を使うのではなく、「クローゼット *closet*」という名称を用いている<sup>4</sup>[表 6]。その他に、当時の雑誌に掲載された内容では、メキシコ国内においては初めて、ホセ・G・デ・ラ・ラマが、住宅の入口に米国式のガレージを設置したことが挙げられる。このガレージは前面道路へと直接つながり、残りの居室からは独立していた。

1924年に、フェデリコ・マリスカルは、定期的に寄稿していた『エクセルシオール』紙の記事の中で、こう見出しを付けている。「女性と住宅建築の進歩」、「洗濯室はモダンを最大限に表現する」、「キッチン主婦のプライドでなければならない」等々である<sup>5</sup>。こうした住宅は米国式プランを基本として設計されていた。1920年代半ばになると、米国からメキシコに持ち込まれた生活様式が、メキシコ国内の中間層から人気を集めたのである。同じくマリスカルは、1926年に、レフォルマ通り沿いにカリフォルニア・コロニアル・スタイルの〈ラファエル・キンタニージャ邸〉が完成した際、『エクセルシオール』紙の記事の中でこう書いた。「この住宅では、ボイラー、ヒーター、サーモスタットスイッチによる温度制御機器を使って、常に温水をサービスすることが可能である。キッチンには、自動オープンと電気コンロが常備されている。そして、すべての機器は、無装飾の壁に隠れている」<sup>6</sup>。こうした記事は、新興地域におけるメキシコの中間層による生活様式と米国式生活との関係を明らかにしている。また、モダンという言葉が、1920年代半ばの当時の雑誌にしばしば登場していることを読み取ることができる。

その一方で、メキシコ革命による内戦の約10年間に、特権階級の邸宅は、兵舎や軍病院として代用され、建物の一部破損や崩壊が徐々に進んでいた。1920年代になると、メキシコ・シティでは、それらの建物を再建するための建設費は、そのほとんどが外国資本によって出資された。したがって、こうした外国資本のおかげで、外国人の建築家達に相当数の建築計画が依頼された。例えば、商業施設〈ハイ・ライフ〉(1920)は、イタリア出身で、1923年にメキシコ国籍となる建築家シルヴィオ・コントリによるものである。〈エクセルシオール紙本社ビル〉(1920)は、コントリと技術者レボジェードによるものである。メキシコ・シティのフランス人居住地区の住宅建設のために、1919年頃にメキシコに渡ったフランス出身のパウル・デュボアは、1926年に帰仏するまで、サン・カルロス・アカデミー建築学教室で教授を務めていた。サン・カルロス・アカデミーの建築学生達が直接出入りしたデュボアの建築設計事務所は、当時のメキシコ・シティで、最も活気溢れる事務所の一つとなっていた<sup>7</sup>。というのも、この建築設計事務所には、商業施設〈パラシオ・デ・イエロ〉(1921)、〈フランセス病院〉(1921)、〈シドサ・ビル〉(1924)といった多くの建築計画が依頼されたからである。

このデュボアの建築設計事務所では建築の実務教育を受けた学生の一人に、建築家ファン・セグーラがいる。今日のメキシコ国内におけるメキシコのアール・デコ様式に関する先行研究では、モノグラフの出版にまでは及ばないものの、金科玉条のお手本との評価を受けるセグーラは、1990年代までは、メキシコ国内外を問わず、ほとんど言及されない建築家であった。その低い

<sup>4</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos en la década de los veintes*, op.cit., pp.106-107.

<sup>5</sup> *Excelsior*, 7 de diciembre de 1924.

<sup>6</sup> *Excelsior*, 9 de noviembre de 1926.

<sup>7</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos en la década de los veintes*, op.cit., p.90.

評価の要因としては、セグーラが、他の同時代の建築家達のように、新聞や雑誌による作品発表や論文寄稿、自著の出版や教育活動、公共建造物の計画、コンペティションへの参加などを一切行わなかったことを挙げるができる。

しかし当時のメキシコ国内では、1925年のパリ現代産業装飾芸術国際博覧会に関する『セメント』誌の記事は、米国の『アーキテクチュラル・レコード』誌と『アメリカン・アーキテクト』誌の記事を大幅に転載したものであった。こうした事態と比較するならば、ミエル・イ・ペサード財団の助成からセグーラが計画した〈イポドゥロモ・コンデサ地区の住宅開発〉(1926-29)や、〈イサベル・ビル〉(1929)、〈エルミータ・ビル〉(1930)には、フランス人の建築家パウル・デュボアがメキシコ人の建築学生セグーラに直接教示したアール・デコ様式に対するセグーラの個人の感性が豊かに生かされている<sup>8</sup>。

〈エルミータ・ビル〉では、映画館を含む商業施設を下層に配し、上層を集合住宅とし、化粧タイル、ステンドグラス、鉄細工、家具に至るまでを、セグーラと各種職人達が手仕事で施すことで、複雑な垂直性、種々の質感、色彩のコンビネーションが十分に達成されている<sup>9</sup>[図3-3]。また、〈イポドゥロモ・コンデサ地区の住宅開発〉は、民間資本による中間層の家族のため住宅開発である。この住宅開発では、建設された住宅は、二つの特徴を持っている。一つは、「米国の快適な住宅」のステータスであったガレージをプロトタイプ住宅に配置することで、正面ファサードが左右対称となるのを回避していることである。その室内には、「ロペロ」ではなく、「クローゼット」を備え付けている。もう一つは、プロトタイプ以外の住宅である。ここでは、黒花崗岩とラドリージョ・レンガによる正面ファサードや、タビケ・レンガのコーベル、ペタテのマットなどによること細かな意匠を凝らしている。イポドゥロモ・コンデサ地区に、セグーラは、数々のこれらの住宅を点在させた[図3-4, 3-5]。

セグーラは1926年からの9年間に精力的な活動を展開した。しかし、プレキャスト・コンクリートの機械生産によって職人の手仕事の変質する1930年代中葉に、彼は建築家としての仕事を放棄した。その理由は謎のままである。米国へ渡ったという説が流布する一方で、セグーラによる建物は、ほぼ当時の姿で現存するものが多く、例えば、イポドゥロモ・コンデサ地区が、今日のサブ・カルチャーの拠点としてメディアで紹介される過程は、メキシコのアール・デコ様式における逆説的なパラダイムである<sup>10</sup>。

### 第三節 セメント産業の販売戦略

1920年には、革命による内戦がほぼ終結し、メキシコ・シティの人口は急激に増加した。新たな雇用の機会を求めて、労働者達がメキシコ・シティに集結していた。公共事業による労働者住宅といった建築計画はまだ始まっていなかったが、メキシコ・シティでは労働者の占める割合が急増し、新しい商業活動を行うことが可能になっていた。それらを背景として、商業施設や産業施設の建設を開始するために、1920年代の革命後の政府にとっては、内政基盤の強化に加えて、インフラストラクチャーの整備が重要な課題となっていた。例えば、1926年には、国家の予算の全額1300万ペソのうちの400万ペソが、舗道整備と衛生の改善にあてられている。こう

<sup>8</sup> Juan Segura, 1898-1989.

<sup>9</sup> メキシコにおけるアール・デコに関しては、*El Art Déco en México, Catálogo de la exposición en el Instituto Mexicano-Norteamericano de Relaciones Culturales*, México,D.F., 1977. Xavier Esqueda, *El Art Déco retrato de una época*, México,D.F., UNAM, 1986. に詳しい。

<sup>10</sup> 例えば、*revista Código, México,D.F., junio-julio de 2004.* では、イポドゥロモ・コンデサ地区の諸店舗が地図とともに案内される。また、Edward Brian, ed., *Modernity and the Architecture of Mexico*, University of Texas Press, 1997. では、マリオ・パニヤ、オゴルマン、セグーラを取り上げ、特に、セグーラについて、「メキシコ近代建築の元祖」と論じている点を指摘することができる。

したメキシコの公共事業による建設の多くには、セメントが使われていた。灌漑用水路やダムを建設するためにセメントが使用されただけではなく、都心の道路を拡張するための舗道整備などもまたそうであった。カジェス政権(1924-28)の経済産業省大臣を務めたメキシコ労働者地域連合(CROM)のルイス・N・モロネスは、民間資本の育成に力を注ぎ、なかでもセメント産業の重要性を強調していた。経済産業省大臣モロネスは、実際にセメント産業のために、機械類の輸入にかかる税を免除し、輸送のサービスを低価格化し、労働者によるストライキの禁止を義務づけた。こうした政府による施策には、メキシコ・シティを国際都市として強化するために、セメント産業を利用しようとする思惑が交錯していた。しかし同時に、それらの経済背景や政治動向によって、メキシコの建築界からも、セメント製品に関する注目が集まっていた。なかでも1920年代半ばに起こったメキシコの建築界に対するセメント産業からの「侵略」については、三つの先例がある。

その一つは、「セメント使用を広告するための協議会」が、1923年に民間企業によって組織されたことである。この協議会の参加者は、セメント会社クルス・アスール社長、技術者ギルベルト・モンティエル、ヘラルド・H・ビビアンである。協議会の議長はハイメ・グルサで、出版担当は、『セメント』誌の編集長サンチェス・フォガルティである。第二は、第一節で述べたように、技術者と建築家との間に、セメントの使用を促すためのコンペティションが、1924年に公式に開催されたことである。このコンペティションの題目は、「鉄筋コンクリートの構造上の特性とコンクリートによる装飾」となる。第三は、1925年に『セメント』誌が出版を開始したことである。同年1925年には、「セメント使用を拡散させるための協議会」が新たに組織されている。この協議会は、建築界に、建設資材としてのセメントの使用を促すために組織されている。これらの先例のなかでも、とりわけセメント産業による『セメント』誌と『トルテカ』誌の出版は、メキシコに機能主義建築を生み出した非常に重要な背景の一つである。

#### 第四節 建築ジャーナリズム

##### 3-4-1 雑誌『セメント』、雑誌『トルテカ』

セメント産業からの宣伝広告のための機関として1923年に組織された「セメント使用を広告するための協議会」は、1924年のコンペティションの開催に続き、1925年1月に『セメント』誌(1925-30)の出版を開始した。月刊として8千部の発行部数は、1926年11月に各セメント会社からの資金援助で1.5倍になり、読者層は、建設業関係者だけではなく、より広範な消費者層にも広がった。編集長サンチェス・フォガルティは多くの人々の興味をかきたてるために、「マジック・パウダー」や、「コンクリートは永遠である」のようなキャッチフレーズを毎号のように掲載した<sup>11</sup>。また、この雑誌の出版が終わりを迎えるときには、これらのフレーズはさらに命令的になり、「現代の教会はどのようであればならないか」という文句を掲載するまでに至っている<sup>12</sup>。

『セメント』誌では、出版の最初期には、20世紀初頭ヨーロッパの建築の最新動向を紹介した記事と、『アーキテクチュラル・レコード』誌や『アメリカン・アーキテクト』誌などの米国の建築雑誌の記事を翻訳した記事とが並置されていた。後者の米国の雑誌では、低価格による住居とガレージに関する記事が掲載されている。しかし、『セメント』誌の表紙と口絵を担当した

<sup>11</sup> 他にも、「コンクリートは現代建築の動詞である」や、「コンクリートは人々の味方である」を挙げることができる。

<sup>12</sup> revista *Cemento*, Núm.38, México,D.F., noviembre de 1930. revista *Tolteca*, Núm.17, México,D.F., noviembre de 1930. revista *Tolteca*, Núm.19, México,D.F., mayo de 1931. revista *Tolteca*, Núm.19 y Núm.20, México,D.F., 1931.

画家ホルヘ・ゴンサレス・カマレナによる、キュビズムに刺激された都市風景や労働者を描いた表紙と口絵からも分かるように、『セメント』誌では、ヨーロッパの建築の最新動向に関する記事が掲載される機会が次第に増えていった<sup>13</sup>。これらのカマレナの表紙と口絵は、建設労働者の姿をいわば、超人的な人間の姿として描いている。この表紙と口絵には、20世紀の社会を建設するという理想的な労働者の姿を垣間見ることができる<sup>14</sup>。

『セメント』誌は、西洋近代建築の作品に関しては、主として建築写真を取り扱い、それを図版として記事に掲載していた。なかでも、セメントを使った壁面の仕上げや、配管、ランプポストの細部の写真を取り上げている。編集長サンチェス・フォガルティは、1928年1月の『セメント』誌6号でこう書いた。「自動車、鉄道、飛行機は、交通手段としての同等の価値があるが、セメントもまた、これらと同等の価値があるものだ」<sup>15</sup>。セメント産業は、これらの建築写真による図版や、広告のためのキャッチフレーズを、毎号のように掲載することで、セメントの販売を促進させ、セメント産業の利潤を追求しようとしたことが確かめられる。

1929年の経済恐慌によって建設産業が不景気に襲われるなかで、減少したセメントの消費を煽る広告を引き続けるために、セメント・ポルトランド有限会社トルテカは、再びフォガルティを編集長として、『トルテカ』誌(1929-32)の出版を開始した。『トルテカ』誌は、月刊あるいは隔月刊で、発行部数は3万部に増加した。

そしてこの『トルテカ』誌では初めて、建築における経済性と安全性の面からセメントの使用を賞賛する記事が登場する。このセメントの優位性を雄弁に物語る建物として、『トルテカ』誌では前半期に、ル・コルビュジエやバウハウスによる建築作品がヨーロッパ建築の最新動向として紹介された<sup>16</sup> [図 3-6]。後半期になると、ドイツの『モデルネ・バウフォルメン』誌を転載した記事と、オゴルマンやレガレッタによるメキシコの機能主義建築を紹介する記事とを、同じ号に掲載するまでに至った<sup>17</sup>。ここでは、西洋近代建築とメキシコの機能主義建築との同時代性を見てとることができる。

また、カジェス政権では、チャプルテペック公園の再開発計画が企図された。このチャプルテペック公園内には、メキシコ大統領官邸や、複数の遊戯施設が含まれていた。再開発計画は1925年に始まり、チャプルテペック城の改修責任者はルイス・マクレゴールであった。ニーニョス・エロエスのモニュメントの建設は、ロベルト・アルバレス・エスピノサに依頼された。ホセ・ゴメス・エチャベリアは、動物園と遊戯施設〈子供の鉄道駅〉(1928)を担当した。18世紀のメキシコ・シティの建物を参照したこの遊戯施設〈子供の鉄道駅〉には、正面ファサードに化粧タイルで、そこに遊びに来た子供達が簡単に読むことができるように、「君が大きくなったら、君の宮殿をコンクリートでつくりましょう」と書かれてあった[図 3-7]。実は、この遊戯施設〈子供の鉄道駅〉は、セメント・ポルトランド有限会社トルテカの本社ビルと隣接していたのである。

アニタ・ブレナーは自著であるメキシコ旅行案内の中で、メキシコのコンクリートとガラスで出来上がった機能主義による形態の数多くの建物は、セメント産業にとっては非常に効率の良い

<sup>13</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, México,D.F., INBA, 1970.

<sup>14</sup> 『セメント』誌上のゴンサレス・カマレナの表紙と口絵には、ガルシア・カブラルによるイラストとの類似が見てとれる。

<sup>15</sup> revista *Cemento*, Núm.6, México,D.F., enero de 1928.

<sup>16</sup> 1931年の『トルテカ』誌19号では、「歴史はフランスとドイツが常に戦っていることを描くが、私達はドイツとフランスの建築家を共に受け入れる」という文面を掲載している。

<sup>17</sup> 『トルテカ』誌1931年8月号(『モデルネ・バウフォルメン』誌を抜粋)。同じ号で、レガレッタの労働者住宅の紹介記事も掲載された。また、『モデルネ・バウフォルメン』誌からの抜粋では、オランダのワルター・ロンペの住宅がメキシコに紹介された。

プロパガンダのための装置だと言っている。ブレナーによれば、「セメント会社トルテカが出版する『トルテカ』誌の編集長フェデリコ・サンチェス・フォガルティは、根気強く、洗練された人物で、雑誌や、レクチャー、コンペティションといった絶え間ない知的プロパガンダ旋風を引き起こした」<sup>18</sup>。

こうしたことによって、カランサの論文は、「メキシコで機能主義建築を生み出した要因は、セメント産業からのインパクトにある」<sup>19</sup>と論じている。また、カツマンとデ・アンダ・アラニスの研究は、1928年のカジェス政権の終了から1934年のカルデナス政権の発足までを、新コロニアル様式から機能主義への移行期とする。この移行期は、『トルテカ』誌の発行期間とぴったりと一致している。建築家というよりもむしろ技術者による建築の技術的な革新と、セメント産業の販売戦略との二つの側面が、機能主義建築の誕生に大きく寄与したことを、当時のこれらのメキシコの建築ジャーナリズムの中に見ることができる<sup>20</sup>。

しかしながら、メキシコの機能主義建築の時代は、メキシコのセメント産業が、前衛による革新と西洋近代建築がもつ革命性を、その販売戦略の一つとして利用しようとして、不動産投機の目的のために、機能主義建築それ自体が変容していくなかで終わりを迎えた。その一方で、バラガンは、第五章で述べるように、1930年代後半に自らが設計した機能主義住宅を、優れた写真家であるマヌエル・アルバレス・ブラボに撮影させ、住宅を美しく見せることで売り手を捕えようとしていた。

### 3-4-2 オゴルマンの一等作品《ラ・ファブリカ》(1931年)

ここでは、オゴルマンの絵画作品《ラ・ファブリカ》(1931)<sup>21</sup>[図 3-8]を取り上げることで、オゴルマンの建築作品を分析するための予備的考察とする。セメント会社トルテカは、1931年に、写真と絵画のコンペティションを公示した。題目は、メキシコ・シティに建設された新しいトルテカの生産工場である。審査員は、技術者マリアーノ・モクテスマ、建築家マヌエル・オルティス・モナステリオ、画家ディエゴ・リベラ、そして『トルテカ』誌の編集長フェデリコ・サンチェス・フォガルティであった。写真部門の一等は、回転式オープンで石灰を焼いた様子を撮影したマヌエル・アルバレス・ブラボである。絵画部門の一等は、ファン・オゴルマンであった。二等は、ルフィーノ・タマヨで、後に彼の作品が米国の絵画市場で高値で取り引きされたことで、オゴルマンと彼の政治的見解の相違が示されている<sup>22</sup>[図 3-9]。三等は、ホルヘ・ゴンサレス・カマレナで、彼は引き続き、『トルテカ』誌の表紙と口絵を描いていた。三等作品もまた同じく、都市風景や労働者などの主題がキュビズムに刺激されたタッチで描かれていた<sup>23</sup>[図 3-10]。

オゴルマンの一等作品《ラ・ファブリカ》は、幅1m×高さ0.7mの風景画である。オゴルマンの視線は、新しく建設されたセメントの生産工場に注がれている。遠景には、削り出された荒い山脈が描かれている。前景に描かれたバス通りの交差点や、セメント販売店、公園は、モダンな雰囲気をもつメキシコの土地へと定着させている。これらによって、このフレスコ画には、日常生活

<sup>18</sup> Anita Brenner, *Your Mexican Holiday*, op.cit., p.53.

<sup>19</sup> Luis Carranza, *Paradigms of the Avant-Garde: Mexican Modern Architecture, 1920-1940* (Ph.D. Dissertation, Cambridge: Harvard University), 1998.

<sup>20</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, op.cit., pp.116-128. Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos en la década de los veinte*, op.cit., p79.

<sup>21</sup> *La Fábrica*, 1931, Fresco sobre concreto, 70×100 cm.

<sup>22</sup> “Diego Rivera, ¿mal pintor?, carta abierta a Rufino Tamayo”, “Opiniones acerca de la pintura de Rufino Tamayo”, en: *La palabra de Juan O’Gorman- Selección de Textos*, op.cit., pp.345-348, pp.368-373.および、*Rufino Tamayo del Reflejo al Sueño: 1920-50*, México,D.F., Fundación Cultural Televisa, A.C., 1995, pp.50-51.

<sup>23</sup> Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, op.cit., pp45-46.

が描かれている。タマヨの二等作品には、表現主義建築による形態への傾倒が見てとれる。カマレナの三等作品には、鉄筋コンクリートの性質を用いた純粹で幾何学的な画面から、ピュリズムへの関心も見受けられる。

ところが、当時すでに機能主義住宅を設計していたにもかかわらず、オゴルマンの絵画作品《ラ・ファブリカ》からは、タマヨの二等作品やカマレナの三等作品のように、20世紀初頭の西洋近代建築からの影響が見られない。むしろ、《ラ・ファブリカ》には、素朴な風景画が表出している。これと共通した特徴を持っている例として取り上げられるのは、19世紀フランスの郵便配達夫フェルディナン・シュヴァルによる〈シュヴァルの理想宮〉(1879-1912)である。1950年代前半にペドレガル溶岩地帯の天然洞窟にオゴルマンが建設した〈オゴルマン自邸〉が、シュヴァルに捧げられたことから、これが裏付けられる。このようにオゴルマンとシュヴァルの関係を捉えるとき、機能主義は、建築の技術を通して機能性を重視するというよりもむしろ、芸術発展の内的論理に一致したとも考えられる。

美術史家イダ・ロドリゲス・プランポリーニの『ファン・オゴルマン、建築家と画家』では、序論で、「オゴルマンの人格は、ルネサンス以来の対立状態にある二つの領域、技術者と芸術家によって表現される。この二つの活動は、オゴルマンにあっては、意識的に分離された」<sup>24</sup>と論じている。このプランポリーニの論説の中で、「意識的」という意味を、オゴルマンの素朴な風景画の中に見るとき、はっきりとこの一致を理解することができる。

絵画作品《ラ・ファブリカ》では、オゴルマンの作品が持っている特徴の一つを確かめることができる。

---

<sup>24</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman-Arquitecto y Pintor, op.cit.*, p.13.



#### 第四章 メキシコ機能主義の1929-34年

## 第四章 メキシコ機能主義の1929-34年

### 第一節 フンシオナリスモ

#### 4-1-1 メキシコ建築家協会会議(1933年)

20世紀のメキシコの建築を定義づけるための好機として、メキシコ建築家協会会議(1933)において、議論が展開された[表7]。一つは、ポルフィリオ・ディアス時代のイデオロギーと絶縁するために、国の過去の形態を用いるという傾向である。もう一つは、メキシコ社会の要求に応えるために、西洋の最新の動向を取り入れるというオゴルマン、レガレッタ、アブルトによる主張である。

20世紀初頭に西洋で展開された近代建築の作品がメキシコに紹介され始めた1924年頃に、『エクセルシオール』紙で、ファン・ガリンド・ピメンテルは、「国の建築の特性」と題して、このように苦言を呈した。「私達には伝統の建築がある。スペインがオリジナルであるが、しかしそれを自然に培い、私達の表現としてきた。ディアス時代に引き続いて、再び、偽りの結果を招いてしまうような外国からの影響を受けることはない」<sup>1</sup>。1929年11月の『セメント』誌32号で、アレンは「伝統のために」と題して、「モダニストは、伝統から距離を置いたとしても、過去の時代と同様であろう」<sup>2</sup>と手厳しく言った。しかし一方で、このメキシコ建築家協会会議に参加したフェデリコ・マリスカルは、「美学の観点からすると、機能主義は主役ではない」<sup>3</sup>としたものの、イタリア未来派については、「この未来派の宣言は、まったく時代が必要とするものに合致する」<sup>4</sup>と好意的な評価を与えている。パウル・リンデルは、「新しいドイツ建築は、材料に厳正で、新しいプロポーシオンの表現となる」<sup>5</sup>と認めている。このように、伝統派と称されたグループが、西洋の最新の動向について必ずしも共通した見解を見出せないなかで、以下のレガレッタの走り書きメモや、アブルトの発言からも読み取ることができるように、メキシコ・シティでは、労働者住宅、国立病院、公立学校といった社会の要求に対応した建物の建設には、敏速さが要請されていた。この要請を優先する立場から、建築家達は、次第に機能主義へと傾いていった。

レガレッタは、議論そのものを停止させる走り書きメモのみ提出した。そのメモ全文には、「掘立て小屋に住む人々は、建築を『話す』ことができない。私達は人々の家をつくる。もし、議論の後につくり始めるのであれば、その美学やレトリックを唱える者はすべて死んでくれ」<sup>6</sup>とあった[図4-1]。レガレッタによるこの行動は、「移行期」にさしかかっていたメキシコ建築を象徴する事件となった。当時、レガレッタは、オゴルマン、アブルトと共に、三人の「恐るべき子供達」と呼ばれた。レガレッタのモノグラフによれば、「レガレッタは反骨心があり、頭脳明晰であったが、一つの考えにほとんど盲目的であった。それはより多くの人々に住宅を供給することである。レガレッタは建築が美学であることに警告を発し、論理的に建築を定義することさえ時間の浪費であると感じていた」<sup>7</sup>。

アブルトは、メキシコ建築家協会会議で、「現在の建築家は、特権階級のために美しい建物を

<sup>1</sup> Juan Galindo Pimentel Jr., “El carácter la arquitectura nacional”, *Excelsior*, 24 de febrero de 1924.

<sup>2</sup> Harris C. Allen, “En pro de la Tradición”, revista *Cemento*, Núm.32, México,D.F., noviembre de 1929.

<sup>3</sup> Federico Mariscal, La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *Plásticas sobre arquitectura México, 1933*, México,D.F., UAM-UNAM, 2001, p.81.

<sup>4</sup> Federico Mariscal, “La arquitectura futurista y su gran influencia universal”, *Excelsior*, 9 de marzo de 1924.

<sup>5</sup> Paul Linder, “Ensayos sobre la nueva arquitectura germánica”, *Excelsior*, 6 de junio de 1926.

<sup>6</sup> Juan Legarreta, “Un pueblo que vive en jacaes y cuartos redondos, no puede HABLAR de arquitectura. Haremos las casas del pueblo. Estetas y retóricos, ojalá mueran todos, harán después sus discusiones.” La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *Plásticas sobre arquitectura México, 1933, op.cit.*, p.39.

<sup>7</sup> La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, “In Memoriam” del Arquitecto Juan Legarreta, revista *El Arquitecto*, México,D.F., octubre de 1934. p.26.

建てるわけではない。ハカールとベシンダーに住むことを強いられるのなら、農民と労働者は、すぐに新しい革命に立ち上がるであろう」<sup>8</sup>とこの状況を浮き彫りにした。

メキシコにル・コルビュジエの『建築をめざして』が移入されたのは、1924年である。『建築をめざして』は、プロフェッショナルの建築家よりも、オゴルマン、レガレッタ、アブルトのように、サン・カルロス・アカデミーの学生達に熱狂的に受け入れられた。オゴルマンは『自伝』でこう書いている。「何回も読んだ。大変興味深かった。当時の私は、完全に機能的な建築、つまり技術の建築をつくる必要があると考えた。技術の建築をつくることに挑戦して、後に機能主義と呼ばれるメキシコで初めての建物を建てた」<sup>9</sup>。

オゴルマンは、メキシコ建築家協会会議で、「新しい建築を、技術の建築とする。アカデミックなことは、少数の人々には有益である。しかし、技術の建築は、多くの人々に有効である」<sup>10</sup>と述べている。1920年代の政界では、公教育省大臣バスコンセロスが、アカデミー教育を受けた建築家を含めて「技術者」と総称して、当時の建築家達を皮肉ったが、その反面、オゴルマンは社会的役割を担う建築家として、最小限の費用による最大限の効用性を可能にするために、建築の技術的側面に重点を置いたことが分かる。

建築における機能主義は、1933年に行われたメキシコ建築家協会会議における議論を通して広く知られていった。機能主義の重要性を討議するために、メキシコ建築家協会は、12名のメキシコ人の建築家達を会議に招聘した。この議論が明らかにしたのは、オゴルマン、レガレッタ、アブルトのように、若い世代に見られる意味深長な急進的社會主義の主張であった。彼等は、メキシコ革命後の革命性を維持しようとする社会において、社会の使用目的に適った機能的な形態を表現することを強く望んでいた。しかし彼等とは対照的に、古い世代は、いわば支配層にだけ与えられる美的知識の範囲内で彼等の建築観を保持するという復古的な傾向を見せていた<sup>11</sup>。メキシコにおいて機能主義建築が収めた優位は、エスター・ボーンの『メキシコの新しい建築』(1937)で頂点の一つに達した。というのも、この著作には、メキシコの建築界のなかで最も急進的に社会主義を唱え、機能主義の社会的使用に最も興味を持ったオゴルマンやレガレッタなどの初期の建築家達の作品だけではなく、機能主義を考える上で民間部門にも目を向けたエンリケ・ヤニェスやルイス・バラガンなどの建築家達の作品までもが取り上げられていたからである。

### “funcionalismo” という言葉

後にメキシコで「フンシオナリスモ」と呼ばれる機能主義を、1929年から1934年にかけて、オゴルマン、レガレッタ、アブルトは実践した。しかし、レガレッタの走り書きメモからも読み取られるように、その最中の1933年のメキシコ建築家協会会議においてもまだ、彼等三人は「フンシオナリスモ」という言葉すらも用いなかった。むしろ、メキシコ建築家協会会議では、参加者全12名のなかで残りの参加者9名が、「フンシオナリスモ」という言葉を用いて、彼等三人をたしなめている。メキシコでは、労働者住宅、国立病院、公立学校といった社会の要求に対応した建物は、それほど緊急性が要されたのである。三人の機能主義者達は、図版を通して、西洋近代建築に倣い、それらを急速に実現した。唯一その図版をのみ西洋近代建築の参照として、1932年にレガレッタは最小限住宅をバルブエナ労働者地区に建設し、同じく1932年にオゴルマンは公

<sup>8</sup> Álvaro Aburto, *La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Plásticas sobre arquitectura México, 1933, op.cit., p.129.*

<sup>9</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit., p.94.*

<sup>10</sup> Juan O'Gorman, *La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Plásticas sobre arquitectura México, 1933, op.cit., p.64.*

<sup>11</sup> *La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Plásticas sobre arquitectura México, 1933, op.cit., pp.37-38.*

教育省建設部門長として公立学校を建設したのである。

メキシコの機能主義が遂行された期間は、1929年から1934年までと短い。しかしながら、三人の機能主義者達は、数年間、メキシコに来ていたさまざまな外国人に、スキャンダルをもたらした。そのなかで、建築史家トレント・エルウッド・サンフォードは「機能的という言葉がメキシコほど乱用される国は、世界にない」<sup>12</sup>と述べた。

#### 4-1-2 公教育省大臣バソルス(在職：1931-34年)

メキシコの機能主義建築は、急速に始まり、1930年代にかけて発展した。この初期の段階では、建築家達は、革命後という時代の意識から、建築が負う社会的任務に特別な関心を払っていた。機能主義建築は社会主義イデオロギーに基づくものとして考えられていた。革命後の政府には都市を再建するための予算が不足していたが、その一方で、民衆はモダンという意識から、再び活気づいていた。革命後の政府は、公共事業と社会福祉に重点を置きつつ、再建の計画に取りかかった。建物の意匠に関して言えば、革命後の政府は、建設する際の理想として、機能主義を選んだ。というのも、機能主義は、同時代の技術を利用して、一切の無駄を省き、使用する目的に適った機能を、形態は表現すべきであるという考え方であったため、社会の要求を満たすだけでなく、さらに新鮮さや目新しさという感覚を民衆に与え、新しい時代の意識を形づくることのできたからである。

20代のオゴルマンは、サン・カルロス・アカデミーの建築学生時代にカルロス・オブregon・サンタシリアの下で働いた後、1929年に、メキシコの最初の「機能主義住宅」と呼ばれる〈セシル・オゴルマン邸〉を建てた<sup>13</sup> [図 4-2~4-4]。〈セシル・オゴルマン邸〉は、構造と設備がむき出しのまま仕上げられた鉄筋コンクリート造で、当時としては、まさに革新的なものであった。オゴルマンの才能は、メキシコの建築界に多大な影響を与え、彼の同世代の建築家達から大いに受け入れられた。オゴルマンと彼の同世代の建築家達は、社会を変革し、革命の理想を達成するための手段として、建築を利用しようとした。革命の混乱の最中に幼少時代を過ごした建築家達は、1930年代になると、メキシコの外観を根底からつくり直すという意気込みに溢れていた。

公教育省大臣に就任したばかりのナルシソ・バソルス(在職：1931-34)は、社会の要求に基づいた理想を持ち、学校を建設するための公共事業を推進した。公教育省大臣バソルスは、公立学校を建設するために、その機能主義の先駆的な考え方が、この数年間に解き放たれ、メキシコの建築界と社会全体に多大な衝撃をもたらしたオゴルマンを指導者として抜擢した。彼の名声は、20世紀のメキシコ建築において最も重要な建物によって獲得されたものである。すなわち、〈カーロとリベラの家〉(1931-32)がそれである<sup>14</sup> [図 4-5]。この独特な住宅は、メキシコの1930年代を劇的に開幕させることになった。

またこの数年間、メキシコ・シティの人口は急激に増加し、これに対応するために、公共事業

<sup>12</sup> cf: Trent Elwood Sanford, *The Architecture of the Southwest*, University of Arizona Press, 1950.

<sup>13</sup> 1926年から1927年に建築学生であったオゴルマンが、カルロス・オブregon・サンタシリアの下で働いたとき、彼はサンタシリアによる〈バンコ・デ・メヒコ〉の設計を手伝っていた。このプロジェクトは当時、サンタシリアがよく用いた様式である「新コロニアル様式」の痕跡を残していた。

<sup>14</sup> 〈カーロとリベラの家〉の竣工から73年後、8年間に及ぶ研究の後、1995年に国立美術研究所は、現存するメキシコの機能主義建築の重要な例として、この建物の当時の姿を復元する決定を下した。政府はこの「双子住居」を「ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロのアトリエ兼住宅美術館」と命名し、1986年12月に、リベラの生誕百周年を記念して、オープンした。この美術館では、ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロの作品だけではなく、ファン・オゴルマンの作品も保存し、展示している。

による住宅供給計画が必要とされた。特にメキシコ・シティの新しい産業活動に従事する労働者の需要を満たすことが、住宅供給計画の主要な目標であった。労働者地区のための住宅供給計画の問題に関心を持つ若き建築家レガレッタは、この住宅供給計画の先駆者であり、費用・機能・効率を重視するユニットの数タイプを仕上げた。レガレッタは1932年から1934年に労働者住宅を設計した。公共保健計画に関しては、ビジャグラン・ガルシアが、1936年に〈国立心臓病研究センター〉を設計した<sup>15</sup>。オゴルマンとレガレッタに続く世代の建築家達の一人はエンリケ・ヤニェスである。彼は1938年に〈メキシコ電気技師会館〉を設計した。

これらの公共事業は、社会主義的な傾向を示すメキシコ革命後の政府の施策で成し遂げられた。そのため、建築もそれを満足させる回答を表す必要があった。なかでも重要な問題の一つは、公立学校の建設であった。これは公教育省大臣を務めたナルシソ・バソルスが牽引役となった。バソルスは「1mの土地をも、1ペソの価値をも、ひと筋の太陽光をも無駄にしない場所」<sup>16</sup>という世に喧伝された語を生んだ人物である。公教育省大臣バソルスは、オゴルマンの協力を得た。オゴルマンは〈カーロとリベラの家〉を完成させ、すでにその才能を発揮していた。公教育省大臣バソルスからの依頼を受け、1932年から1934年に、オゴルマンは公教育省建設部門長に就き、53の公立学校の新設と改修の責任者を務めた。これらの建物のなかでは、とりわけ新しい教育の理論を考案しながらつくり上げた〈建築技術学校〉(1932)が名高い。

#### 4-1-3 機能主義の小学校とその壁画

20世紀の急進的な社会変革運動であるメキシコ革命は、19世紀末から20世紀初頭に生まれた世代の建築家達に大きな衝撃を与えた。こうした建築家達としては、カルロス・オブregon・サンタシリア、ホセ・ビジャグラン・ガルシア、ファン・セグーラ、ファン・レガレッタ、ルイス・バラガン、そしてファン・オゴルマンの名を挙げるができる。メキシコ革命は、メキシコが発作を起こしたような社会運動であり、それまでに知られなかったこの国のさまざまな断面を明らかにした。この革命は、新しい社会を考え、社会を発展させることを目標としただけでなく、メキシコの過去を救い出すことさえも提案した。その現れの一つは、スペイン統治時代の植民地様式へのリヴァイヴァル、「新コロニアル様式」である。

1920年代においては、建築界に強い影響を与えた政治家の一人は、ホセ・バスコンセロスであった。彼は「新しいメキシコ国民像」をつくるように、建築家と画家を指導し、革命後の政府の公教育省大臣を務めていた。この時期にディエゴ・リベラは、サン・イルデフォンソ学校に最初の壁画を描いている。オブregon・サンタシリアやビジャグラン・ガルシアは、公共事業による建物を建て始めている<sup>17</sup>。しかしながら、公教育省大臣バスコンセロスは、革命後の国民精神を高めるといよりもむしろ、彼の審美眼に磨きをかけるために、「新コロニアル様式」を推進していたふしがある。そして1920年代後半になると、「新コロニアル様式」による建物は減少していった。続いて1920年代後半は、アール・デコ様式が、民間部門の住宅やアパートの建設に取り入れられた<sup>18</sup>。メキシコ・シティの裕福な階層は、都心から少し離れた場所に位置する緑の町が持つロマンティックな雰囲気に魅せられていたのである<sup>19</sup>。

<sup>15</sup> Victor Jiménez, ed., *José Villagrán García*, México, D.F., INBA, 1986.

<sup>16</sup> Narciso Bassols, “La educación pública en 1932”, *Obras*, México, D.F., Fondo de Cultura Económica, 1964, p.125.

<sup>17</sup> José Villagrán García, *Testimonios vivos*, op.cit. Carlos Obregon Santacilia, *El Monumento a la Revolución: Simbolismo e historia*, Secretaría de Educación Pública, 1960.

<sup>18</sup> 新コロニアル様式は、1920年代にアール・デコ様式の導入によって独特な展開をみせ、結果として双方の特別な混合が生じる場合があった。

しかし同時に 1920 年代後半に入ると、ヨーロッパの前衛（アヴァンギャルド）の傾向を、アカデミーで訓練していた若い世代の建築家は、ある程度は知るようになっていた。それとともに若い世代の建築家は、ヨーロッパ、とりわけドイツとフランスからの出版物に掲載された図版を通して、西洋近代建築の作品に精通するようになっていた。例えば、ル・コルビュジエの初期の作品や、オーギュスト・ペレの設計した建物は、革命後の時代を生きるメキシコの建築家の世代に広く受け入れられている。こうしたヨーロッパの新しい建築は、若い世代の建築家の目が開かせ、メキシコ建築を新しい眼差しで見ることを可能にした。これは、メキシコ革命が残した芸術的遺産の一つである。また、メキシコにおける機能主義建築の誕生には、ヨーロッパの前衛を経由しているという経緯をここに見ることができる。

ル・コルビュジエをはじめとする西洋の最新の動向が掲載された雑誌と書物を閲覧することによって、オゴルマンには新しい地平が開かれた。それは 1929 年から 1934 年のオゴルマンの前期住宅建築として実現している。1929 年に雑誌『トルテカ』のインタビューで、オゴルマンは、建築を二方向に分けて、こう言った。「メキシコ社会のために必要であることの第一は、可能な限り多くの人々に建物が享受されることである。その第二は、適切な技術によって建物を建てることである」<sup>20</sup>。しかし、1933 年のメキシコ建築家協会会議における「技術の建築は、多くの人々に有効である」<sup>21</sup>というオゴルマンの発言には、雑誌『トルテカ』の 4 年前のインタビューで指摘された混乱はない。1932 年から 1934 年に公教育省建設部門長を務めたオゴルマンは、最小限の費用で 53 の学校を新築、改修することによって、「技術の建築」という彼の機能主義のための思想が、効率性と経済性を持つことを立証していたからである。公教育省大臣バソルスがその機会をオゴルマンに与えた。

オルティス政権(1931-32)とロドリゲス政権(1932-34)で公教育省大臣を務めたバソルスは、「ベニート・ファレス小学校の建物を受け入れるにあたっては、美しさではなく、建物が高価であることが問われている。財政は憂慮すべき状況にある。現在、不足している学校を、安く機能的に建設しなければならない」<sup>22</sup>と強調した。公教育省大臣バソルスとオゴルマンは協働し、小学校の 24 の新設、および 29 の改修を 100 万ペソで行った。バソルスとオゴルマンによる最小限の費用に対する徹底ぶりは、教室扉の蝶番の価格を文書で報告するまでに至った。他方で、1924 年の公教育省大臣バスコネロスと建築家カルロス・オブregon・サンタシリアによる「新コロニアル様式」の〈ベニート・ファレス小学校〉の建設費は、同じく 100 万ペソであった。

機能主義建築家が信奉した急進的社会主義が公的に発展するとともに、機能主義建築も発展した。1932 年から 1934 年にオゴルマンは、社会主義者として知られる公教育省大臣バソルスの下で、わずかな建設費で、メキシコ・シティの労働者地区に〈プロ・オガール小学校〉(1932)や〈建築技術学校〉などの数多くの公立学校を建設した<sup>23</sup>[図 4-6]。バソルスは、最も効果的かつ経済的に建設するという要求を満たすには、簡素で機能的な形態が有効であると考え、オゴルマンの建築を支持した。バソルスによれば、「素晴らしい建築があれば、子どもたちは無駄に豊かさを

<sup>19</sup> この事例としては、1927 年にレオナルド・ノリエガの設計した〈メキシコ公園〉、1928 年のホセ・ゴメス・エチャベリアによるチャプルテペック公園の〈子供の鉄道駅〉、1931 年のホセ・ブエンロストロによる〈サン・マルティン・アパート〉、そしてファン・セグーラによる〈エルミータ・ビル〉などがある。

<sup>20</sup> revista *Tolteca*, Núm.9, México,D.F., 1929.

<sup>21</sup> Juan O'Gorman, *La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Plásticas sobre arquitectura México, 1933, op.cit.*, p.64.

<sup>22</sup> Narciso Bassols, *Obras, op.cit.*, p.216.

<sup>23</sup> いかにこの建設費の問題が皮肉かを理解するには、1922年の公教育省の建設に要した金額80万ペソと、オゴルマンが1932年に建てた53の公立学校の建設に要した金額100万ペソとを比較してみるとよく分かる。

消費したり、見せかけの芸術のむなしさに触発されて不必要な消費をしたりしないものである」<sup>24</sup>。

ここに機能主義による各小学校の建設費の詳細を読み取ることができる<sup>25</sup>[表8]。1932年に、メキシコ・シティ全小学校の中で、30.8%が悪い状態、40.2%が中位、29%がよい状態であった。公教育省とオゴルマンは、わずか6ヶ月間で、24の小学校を新設し、8の小学校を増築、21の小学校を修繕した。1万1000人が新小学校で学び、9000人が改築された小学校で学んだ。これらの機能主義による小学校の建物は、メキシコ・シティの労働者地区に建設された。オゴルマンの確認申請書からも分かるように、鉄筋コンクリート造で、アルファルトの床という低価格の材料が用いられた。3.0m×3.0mを単位として教室が配置され、正面入口の階段を挟んで、男子棟と女子棟、玄関棟にコの字型に囲まれた中庭が設けられている。左右対称の中心軸上に配置された正面入口の階段には、フリオ・カステジャーノス、ラモン・アルバ・グアダラマによる壁画が描かれた[図4-7]。これらの小学校は、現在も多くが使用されている。メキシコに西洋の最新の動向を適用することで、機能主義建築は、住宅や保健や教育に関わる社会問題の軽減に寄与したと言える。

その一方で、1920年代後半にオゴルマンは、自らの出生と自らの出身階級とブルジョワ階級的生活様式を断絶し、ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロという人物を介して、左翼イデオロギーに関心を持ち始めていた。そうしたなかで、彼等二人の強烈な個性とオゴルマンの周辺の友人達を介して、この時代にオゴルマンが混乱させられたということはある得ないことではない。しかし、公教育省大臣バソルスは、オゴルマンの社会的理想を実現する機会を与えた。それは、建築に「経済」観念を持ち込むことである。もはや彼の年齢も、1929年の経済危機で、国が落ち込んだ進路も、オゴルマンの社会的理想と建築家としての実践を結び付けることを阻むことはできなかった。

1932年にディエゴ・リベラは、公教育省大臣バソルスを、最近、完成したばかりの彼の機能主義住宅に招待し、バソルスに、その住宅を設計した建築家オゴルマンを紹介した。このときオゴルマンは、公教育省大臣バソルスと初めて話す機会を持った。オゴルマンは、この会話の中で、公教育省大臣バソルスが次のように彼に尋ねたと報告している。「建築家さんよ、どうやって学校をあなたならつくるね？」それに対してオゴルマンは、すぐにこう答えた。「技術に基づく計画で、賄賂などないように監視しながら」。バソルスの返事は「それで行こう」というものだった<sup>26</sup>。オゴルマンは、公教育省大臣バソルスからの依頼で、1932年に公教育省学校建設部門長に任命された。それまでの公教育省では、バスコンセロス時代の「新コロニアル様式」を、建物に採用していた。公教育省学校建設部門長オゴルマンは、こうした美学上の目的を一切廃棄して、「経済」に基づく機能性にこだわった。

## 第二節 オゴルマンの前期住宅建築(1929-34年)

### 4-2-1 前期住宅建築の施主

メキシコで出版された後、ほぼすべての国内外の研究が参照する文献として、イスラエル・カッツマンの『メキシコの現代建築』(1964)が挙げられる。この『メキシコの現代建築』では、「ナショナリズム」に続く表題は「移行期」としている。「新コロニアル様式」から「機能主義」までの「移行期」として、カッツマンは、1928年のカジェス政権の終了から1934年のカルデナス政権の発足までを位置付けている<sup>27</sup>。また、オゴルマンに関する作家研究としては、オゴルマンの批評稿を編纂した美術史家イダ・ロドリゲス・プランポリーニによる評伝『ファン・オゴルマ

<sup>24</sup> Narciso Bassols, *Obras*, op.cit., p.124.

<sup>25</sup> *Escuelas Primarias*, México,D.F., publicación de la SEP, 1932.

<sup>26</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., pp.115-116.

ン、建築家と画家』(1982)が挙げられる。この評伝では、1934年前後までの前半期のオゴルマンを建築家として叙述し、後半期を画家として叙述する<sup>28</sup>。これは、オゴルマン自身が『自伝』やインタビューで、「1934年に公教育省建設部門長を退職した後、公共建造物の壁画を描くことを生涯のやりがいのある仕事とした」<sup>29</sup>と語っていることから認められることである。これらの時系列を勘案して、本論では、1929年の〈セシル・オゴルマン邸〉の設計から1934年までを、オゴルマンの前期住宅建築として、「メキシコ機能主義」をオゴルマンとの関連で扱うものとする。

対象とするオゴルマンの前期住宅建築は、公教育省建設部門長の時期に建てられた実作の全15点、および計画案の全7点である<sup>30</sup>。『自伝』やインタビューで「この時期に約20の住宅を設計した」とオゴルマン自身が度々言及することからも、これは確からしい<sup>31</sup>。〈セシル・オゴルマン邸〉、〈カーロトリベラの家〉、〈オゴルマン最初の自邸〉、〈フランセス・トールの住居兼アパート〉、〈フリオ・カステジャーノス邸〉は現存するものである。

オゴルマンの前期住宅建築の施主達の多くは、当時のメキシコの政治的文化人であった。その施主の多くもまた、西洋の最新の動向を積極的に受容していたことが分かる。例えば、施主のマヌエル・トゥッサンは、メキシコ国立自治大学の研究機関で、美学研究所を設立したことで知られる文筆家である<sup>32</sup>。施主の一人であるオゴルマンの弟のエドムンド・オゴルマンは、メキシコの著名な歴史家である<sup>33</sup>。また、オゴルマンは、フリーダ・カーロと親交があり、二人の友情は互いが大学生だった1920年代から、フリーダがその生涯を終えるまで続いた。フリーダが没した1954年には、彼は彼女の死が彼の生涯で最も大きな悲劇の一つであり、深い悲しみにとらわれたと語っている<sup>34</sup>。オゴルマンはディエゴ・リベラとも親しみ深く、二人の年齢や壁画家としてのリベラの業績という差を越えて交友を結んだ。オゴルマンとリベラは、1923年にリベラが学校の壁画を制作しているときに初めて出会い、後の1929年に〈セシル・オゴルマン邸〉が完成したのを機に、この住宅に、当時メキシコ国立芸術宮殿の壁画を制作していたリベラを招き、リベラがそれに応じたことで再会を果たしている。このとき、オゴルマンはリベラに対して、自身は建築を通じて美を追求しているのではないと訴えた。ル・コルビュジエの著作の読者として、彼は「住むための機械」を追求していたのである。しかし、これに対してリベラは異なる見解を示した。彼は、当時24歳だった建築家オゴルマンに、彼の試みが建築における新しい美を生み出すための最良の実例だとしたうえで、最も科学的な機能主義に厳密な形態は、同時に芸術作品でもあるという理論を考案したのである。オゴルマンは後に、リベラのこうした言葉に心底、驚きを覚えたと言っている<sup>35</sup>。

オゴルマンはすぐさまリベラ自身の住宅——リベラは1929年にフリーダ・カーロと結婚したばかりだった——を設計したいと彼に申し出た。リベラは熱心にこれに同意し、一つではなく二つの住宅の設計を依頼した。一つは彼自身のために、もう一つはフリーダのためのものであった<sup>36</sup>。これらの住宅は、上階のブリッジで結ばれることになった。オゴルマンの設計が1931年に

<sup>27</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, op.cit., p.116.

<sup>28</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman- Arquitecto y Pintor*, op.cit., p.13.

<sup>29</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.116.

<sup>30</sup> INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes, メキシコ国立美術研究所) およびUAM (Universidad Autónoma Metropolitana, メキシコ都立大学) には、原図、スケッチ、IIE/UNAM (Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México, メキシコ国立自治大学美学研究所) には、当時の写真資料が保管されている。

<sup>31</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.99.

<sup>32</sup> Manuel Toussaint, 1890-1955.

<sup>33</sup> Antonio Riggen Martínez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., pp.58-59.

<sup>34</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.160.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp.115-116.



完了すると同時に建設が始まり、1932年7月31日に、この住宅は竣工した。この住宅によって、オゴルマンは突然、メキシコを代表する建築家となった。1937年には、『アーキテクチュラル・レコード』誌がメキシコの新しい建築についての特集を組んだが、そこで使用された建築写真を撮影した写真家は、フリーダの父親、ギジェルモ・カーロであった。間もなくこの住宅の写真は、アメリカ合衆国とメキシコの建築に関する定期刊行物に大々的に転載された。前衛とメキシコの感性を生かしたものが混合したメキシコには前例のない建物であったことが、彼に名声をもたらした。

#### 4-2-2 最初の家

オゴルマンは24歳のときに、メキシコで最初の機能主義住宅を設計し、父親セシル・オゴルマンのためのアトリエ付き住宅として竣工させている。その規模こそ小さいが、革新的なアトリエ付き住宅〈セシル・オゴルマン邸〉を周辺の人々に見せるべく、自費で建設している。サン・アンヘルに建てられたこのアトリエ付き住宅は、独立柱で持ち上げられた三方向の壁面は全面開口部で、ほぼすべてのディテールはむき出しのまま仕上げられ、残りの壁面は、民衆がつくる装飾品を参照して配色されている。

このアトリエ付き住宅〈セシル・オゴルマン邸〉の来歴を、オゴルマンはこう語っている。

私が建てた建物は、機能から形態が全面的に出てくるという建築が、メキシコには過去に見られなかったために、スキャンダルを巻き起こした。というのも、これまでのメキシコでは、厳密に機能的な住宅がつくられたことはなかったからである。建物は鉄筋コンクリート造で、柱と梁の骨組みから出来ていたので、外見は奇妙なものとなった。天井と床と壁面は平らにしてある。電気系統のものも排水系統のものも含めて、諸設備は表面に出ている。給水タンクは見えている。屋上と階段には手摺がないし、建物全体が最小限の労働と最小限の費用でつくられている。

しかし、問題にしているケースは、芸術家の単なる気まぐれではないし、抽象的な理論に対応した建築でもない。これは、機能主義の原則が、実際に適用された建物である。私は、クエバス先生が正確な技術からつくられたと評価していたものを用いて、サラール先生が私に教えてくれた理論を応用することを望んだ。言い換えると、それは、同時代の力学的構造の体系を建物に利用し、かつ、建物が建つ場所の地域の特性を応用することである<sup>37</sup>。

オゴルマンは、オブレゴン・サンタシリアの建築設計事務所から支払われた最初の給料で、サン・アンヘル・インに面した二つのテニスコートを手に入れた<sup>38</sup>。その一つに——パルマス通り81番地——彼は、父親セシル・オゴルマンのための小さなアトリエ付き住宅を建てた。この住宅は、「メキシコ機能主義」をはっきりと形とした建物であった。極めて薄いスラブが独立柱に持ち上げられている。手摺のない外部階段が直接、日曜画家セシルのアトリエへと通じている。ア

<sup>36</sup> ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロは、1929年8月21日に結婚した。翌年、二人は、カリフォルニア大学で壁画を描くために、サンフランシスコを訪れた。リベラとカーロは、アメリカ合衆国での滞在が延びたが、帰国した1934年1月から、このアトリエ兼住宅に住み始めた。

<sup>37</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., pp.99-100.

<sup>38</sup> 例えば、サン・カルロス・アカデミー建築学教室の第4学年教育課程に在籍していた時に、オゴルマンが設計した倉庫の計画とパルマス邸とを比べてみると、前者の作品では、カルロス・オブレゴン・サンタシリアの影響が色濃いのに対して、後者では、ル・コルビュジエからの影響が顕著に表されている。

トリエでは、角から角まで、床から天井まで、三方向に壁面すべてがガラス張りの全面開口部が設けられている。これは当時としては非常に珍しい住宅である[図 4-2]。

〈セシル・オゴルマン邸〉は、メキシコで最初の機能主義住宅としてよく知られているが、しかし、オゴルマンの発言が示すように、この住宅は、「同時代の力学的構造の体系を建物に利用し、かつ、建物が建つ地域の特性を応用すること」を形とした建物である<sup>39</sup>。この建物においては、極限の細さの柱と梁による骨組みに持ち上げられる量塊と巨大な全面開口部、むき出しのまま仕上げられたディテール、民衆がつくる装飾品に使われる豊かな色彩が、ほとんどひとつのものとして合体している。オゴルマンが、その発言の中で、「かつ」と言ったことから、これは裏付けられる[図 4-3]。

オゴルマンは、最初の住宅において、可能な限りの透明性——メキシコの地域性がこれを許した——を実現している。露わである柱形と梁形、むき出しのままの天井の特性レンガによるワッフル・スラブなどにもそれが反映されている[図 4-4]。こうして完成した建物は、この時期に建てられた同時代の建物のなかでは他に見当たらないほど、メキシコのありのままの姿でまとめ上げられていた。このアトリエ付き住宅は「メキシコ機能主義」建築の一例であると理解できる。

#### 4-2-3 比較、ル・コルビュジエの図版とオゴルマンの前期住宅建築

1930年頃、オゴルマンは、ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロのアトリエ兼住宅〈カーロとリベラの家〉を実現するために、彼の考え方をリベラに説明していた。

リベラの見解がどんなものであるかを私が聞いたかったために、建てたばかりの父のアトリエ付き住宅を見に行くことを、リベラにお願いするという大胆さを私が持った、あの機会のことを私は思い出す。彼は、私に、美学的にも、この住宅に大変満足していると言いながら、わざわざ私に付き合ってくれて、この住宅を見に行ってくれた。先生の意見は思いがけないものであった。というのも、この住宅は、建築における新しい美を生み出すための最良の実例だというのだから。そのときリベラは、最も科学的な機能主義に厳密な形態は、芸術作品でもあるという理論を考案したのである。最大限の有効性と最小限のコストによって、同じ努力を払って、もっとたくさんの建物を実現できるのだから、それは私達の国の敏速な再建にとってはかりしれない重要性を持っているというのである。それゆえ、リベラによれば、これが建物に美しさを与えるというのである。リベラは、即座にアトリエ兼住宅を建ててほしいと私に依頼してきた。

私は、パルマス通りとアルタビスタ通りの角の敷地を買ったこと、そして、もし彼のアトリエ兼住宅の建設を私に注文するのなら、私は同じ値段でその敷地を彼に売ろうと言いながら、その敷地を彼に見せた。そのとき先生は、敷地の購入とアトリエ兼住宅の建設に関係したすべての事柄を解決するために、私を彼の家に呼び出した。そしてリベラは、同じ敷地に、2階か3階建ての小さな住宅を、彼の妻フリーダのために建ててほしいと私に依頼してきた<sup>40</sup>。

オゴルマンのディエゴ・リベラとフリーダ・カーロのアトリエ兼住宅〈カーロとリベラの家〉は、オゴルマンがその図版を参照したル・コルビュジエの〈画家オザンファンのアトリエ〉(1922)

<sup>39</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p. 100.

<sup>40</sup> *Ibid.*, pp.103-104.

との類似が広く知られている<sup>41</sup>[図 4-20]。ここでは両者の共通点と差異について主な五つを追っていく。

第一に、オゴルマンの〈カーロとリベラの家〉は、その参考例となったル・コルビュジエの〈画家オザンファンのアトリエ〉よりも大きな建物である。〈画家オザンファンのアトリエ〉のファサードは2つであるのに対して、4つのファサードを持つ孤立した建物がある。色彩は、〈カーロとリベラの家〉の方がより豊富であり、それは、極めて多彩な複雑性——民衆につくられる装飾品から着想を得た色彩——を有している[図 4-5]。

第二に、〈カーロとリベラの家〉では、極限の細さの柱と梁による骨組みの上に、二倍の高さの物量感のある量塊が、ぶらさがっている本体がある。さらに、この物量感のある量塊は、片持梁で突出している。ル・コルビュジエの場合、彼の趣旨から外れたような形態を取り入れることはなく、また、オゴルマンのように3階の床から屋上にまで片持梁の外部階段を置くこともなかった。

第三に、リベラ棟の外観は、ル・コルビュジエの〈画家オザンファンのアトリエ〉の外観を思い起こさせるものである。この点では、両者は共通した特徴を持っている。しかし、リベラ棟の外部階段は、二つの階層を上っている。上の方にある外部階段は、地面でそれを支えることができないために、力学的構造上の複雑性を持っている[図 4-22]。

また、リベラ棟の内部空間には、二つの勾配を持つ階段がある。これらの階段には、孤立した水平の小さな踏面が付いている。そこには蹴上げとなる量塊がないために、踏面から向こう側を見ることができる。それは、最大限の透明性を有している。

第四に、リベラ棟では、むき出しのままの天井の特性レンガによるワッフル・スラブによって、鋸型の屋根のヴォリュームの形状それ自体が強調されている[図 4-23]。それに対して、ル・コルビュジエの〈画家オザンファンのアトリエ〉では、リベラ棟と同様に鋸型の屋根のヴォリュームであっても、アトリエに設けられた白い漆喰仕上げの天井面で、平坦に遮断された[図 4-21]。

第五に、リベラ棟の鋸型の屋根にある開口部には、その開口部の庇となるパラソルが取り付けられている<sup>42</sup>。この遮光のためのパラソルは、オゴルマンとル・コルビュジエの共通した特徴である。ただし、オゴルマンによる形態とル・コルビュジエによる形態との間には、メキシコとヨーロッパという差があった。

このように、パリにあるル・コルビュジエの〈画家オザンファンのアトリエ〉の形態を、オゴルマンの着想の源泉とすることもできる。しかし、これらの五つが示すように、1930年代という時代にもかかわらず、オゴルマンは機能主義の根本原則に則ただけではなく、すでにオゴルマンが表した地域の特性を反映した形態と、1920年代のル・コルビュジエの形態とは、異なっていることは確かである。オゴルマンは、国際的な建築の形態言語を、誠実、かつ公然と採用したにもかかわらず、両棟が保持している最大限の透明性に見られるように、〈カーロとリベラの家〉においては、彼は、地域に根ざすものを否定していない。さらに、オゴルマンの場合、形態が力学的構造によって秩序付けられることによって、1920年代のル・コルビュジエの住宅作品の形態よりも簡素なものとなっている。

また、〈カーロとリベラの家〉のカーロ棟では、〈セシル・オゴルマン邸〉によく似た形態が現れている。カーロ棟に表されている形態の簡素さについて、ここでは主たる四つを扱っている。

<sup>41</sup> リベラは、アトリエ兼住宅〈カーロとリベラの家〉で、絵画 3000 点ほど残した。リベラは、死ぬ日の 1957 年 11 月 24 日まで、この〈カーロとリベラの家〉に住んでいた。〈カーロとリベラの家〉には、多くの著名人が訪れた。そのなかには、レオン・トロツキー、ネルソン・ロックフェラー、パブロ・ネルーダなどがある。

<sup>42</sup> これはアスベスト製で、このアトリエ兼住宅〈カーロとリベラの家〉の門にも使われている材料である。

一つ目に、〈セシル・オゴルマン邸〉と同様に、カーロ棟には、3階のアトリエの床から天井まで、壁面三面に全面開口部が設けられている。さらに加えて、カーロ棟の場合、これらの全面開口部は、折り畳むことが可能であるために、カーロ棟のアトリエを開かれたテラスに変えることができる。

二つ目に、3階のアトリエから屋上までの片持梁の外部階段は、階段であるために必要なものを最小限に抑えた階段である[図 4-14]。

三つ目に、カーロの体のために、浴槽のカーロの頭を支える部分に、オゴルマンは特別なデザインを用意している<sup>43</sup>。彼女の健康は、湯船に長く浸かることを必要としていたためである。1938年にカーロは絵画作品《水が与えてくれたもの》(1938)を制作した。この《水が与えてくれたもの》は、住宅の風呂場のバスタブに浸かった彼女自身の体の一部を描いている。

四つ目に、カーロ棟では、片持梁の外部階段と全面開口部とそれら以外には、その外観はほぼ何も持たない。単なる配管と配線、ダクト、ダスト・シュートといった付属物にそれは限られている。さらにそうした付属物においてさえも、通常であれば覆い隠されるものが、建築の技術がつくり出している機能美とするかのように、むき出しのまま仕上げられている。リベラがオゴルマンに対して、オゴルマンの機能主義の思想のなかにも、芸術的な観点が現れていることを示唆したことが、こうしたことから確かめられる。その他にも、ロシア・アヴァンギャルドに由来しているラジオアンテナ用の支柱群や給水タンク、配管状の手摺、サボテンの棒状の生垣などに、それが垣間見られる[図 4-12]。

このように、〈カーロとリベラの家〉では、二つのものが表現されている。一つは、この建物の現実の目的に合った機能性に基づくものである。もう一つは、カーロ棟のアトリエから屋上へと通じる片持梁の外部階段が、階段という手段に必要なものを最小限に抑えることで、階段が目的に適合した手段であることを多くの一例として、この建物が保っている自律性である。

#### 4-2-4 前期住宅建築——ピロティ、鉄筋の配筋図

オゴルマンの前期住宅建築では、頻繁にピロティが用いられた。〈マヌエル・トゥッサン邸〉(1934)では、図書室のヴォリュームが前方へと張り出し、1m引き込んで揃えられた3本の独立柱によって支持されている[図 4-8]。〈オゴルマン最初の自邸〉(1932)では、5.0m×7.0mの平面に、高さ2.8mのヴォリュームが、独立柱で持ち上げられている[図 4-9]。この〈オゴルマン最初の自邸〉では、南側の側面に円形の螺旋階段が設けられている。しかし、この南側の側面から見ると、円形の螺旋階段は、本体の外形に対して中心軸上に配置されてはいない。むしろ、柱間の中央に配置されている[図 4-10, 4-11]。力学的構造が、住宅の形態を規定したことが了解される。また、持ち上げられた2層部分の内部空間では、柱形や梁形が露わである。

このような力学的構造は、オゴルマン自身によって検討された。〈エドムンド・オゴルマン邸〉(1932)や〈カーロとリベラの家〉では、鉄筋の配筋図まで、オゴルマン自身による原図を見ることができる[図 4-13, 4-15]。これらからは構造計算を含めたオゴルマンの立案を読み取ることができる。本体のヴォリュームを持ち上げる独立柱は、最小限の鉄筋を配したコンクリートによって、極限の細さが選定され、オゴルマンの簡潔性がここに現れている[図 4-12]。

オゴルマンの前期住宅建築の階段は、いずれも半円筒型、もしくは円形の螺旋階段が用いられた。この円弧状の壁面は、本体のヴォリュームの内外部を貫き入る[図 4-14]。〈オゴルマン最初の自邸〉では、外部に円形の螺旋階段と、その上部に円弧状の庇がある。〈フランセス・トールの住居兼アパート〉(1932)と同じく、〈フリオ・カステジャーノス邸〉(1934)では、半円筒型の階段が、正面中央に配置され、外部に対して凸面を形成している。平面計画では左右対称の中

<sup>43</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, op.cit., pp.133-134.

心軸上に位置するため、立面の分節によって、むき出しのまま仕上げられている柱形と梁形が際立っている。この半円筒型の階段は、〈フランセス・トールの住居兼アパート〉では、屋上まで続いた。

〈フランセス・トールの住居兼アパート〉は、ル・コルビュジェの〈クック邸〉(1926)との類似が、先行研究ではよく指摘されている<sup>44</sup>。当時のメキシコで、『トルテカ』誌1930年11月号に、〈クック邸〉の図版が掲載され、その図版をオゴルマンが参照したという経緯によるためである[図4-16]。しかし、ル・コルビュジェの〈クック邸〉では非対称であるのに対して、オゴルマンの〈フランセス・トールの住居兼アパート〉は、半円筒型の階段を左右対称の正面中央に配置している。〈クック邸〉は、ピロティ部分を含めて立方体のヴォリュームである。それに対して、〈フランセス・トールの住居兼アパート〉は、1層部分はピロティで開放され、立方体のヴォリュームが持ち上げられている。さらに、オゴルマンは、半円筒型の階段を正面中央に配置する。階段動線は、グリッドによる規則性が与えられている。こうしたことによって、〈フランセス・トールの住居兼アパート〉は、その図版を参照した〈クック邸〉よりも力学的構造が露わである[図4-17~19]。オゴルマンの前期住宅建築では、これらの形態が力学的構造によって限定されていることで、その図版を参照したル・コルビュジェの形態よりも簡素なものとなった[図4-22, 4-23]。

オゴルマンの従来の建築家としての経歴は、激しくこそあったが、短いものでもあった。オゴルマンは1929年から1934年にかけて、メキシコ・シティに約20の個人用の住宅と、50以上の公立学校を建設した。またオゴルマンは論客として意欲的に活動し、急進的社会主義を唱え、頻繁に執筆や講義を行った。これらの活動のなかで、社会変革に生きる建築家としての限界に幻滅したオゴルマンは、絵画制作へと身を投じた。

1937年から1938年に制作されたオゴルマンの壁画作品が、メキシコ・シティ空港にある。1940年代になるとオゴルマンは、再び建設活動を始めた。1950年代前半には、20世紀のメキシコ建築の代表的な作品〈大学都市〉の中央図書館の壁画を制作した。この中央図書館の壁画では、建物を取り巻く四面4000㎡に、天然色の小さな石からなる巨大なモザイク壁画を描いている。また同時期に彼は、自分自身のために、郵便配達夫フェルディナン・シュヴァルに捧げつつ、洞窟住居をつくり上げた。このペドレガル溶岩洞窟の〈オゴルマン自邸〉では、天然の洞窟に天然石モザイクを細かく重ね合わせ、労を惜しまず洞窟それ自体を覆い尽くしている。

よく言われているように、オゴルマンの作品における前期と後期との間には、途方もない相違があるとされる。しかし、彼は前期においても、また後期においても、その形態は、地域的なものと機能的なものを含み、双方を取り入れている。また実際にこうした傾向は、複数の建築家達においてもあてはまるものですらある。例えば、ル・コルビュジェが1920年代に設計した機能主義住宅と、1950年代に設計したラ・トゥーレットの修道院との相違を思い起こすことも可能であろう。

20世紀のメキシコ建築は、時代の根底に流れていた二つの潮流である機能主義と地域主義との両面から発展した。しかし、どちらにつくかというのではなく、双方をいかに両立させ得るかという問題に目を向けた建築家が、すでに1930年代前半のメキシコにいたことこそが、こうした発展を生み出したと考えられる。そして、オゴルマンはそれを最初に導いた建築家であった。このことはよい幕開けとなった。というのも、同様の軌跡を辿ったバラガンが、1940年代に悪くない成果を収める布石となったからである。

<sup>44</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos en la década de los veintes*, op.cit., p.85.

### 第三節 レガレッタの住宅計画(1932-34年)

1932年に、メキシコ・シティの市長アロン・サエンスと、「近代建築モデル計画」の指揮を執ったオブregon・サンタシリアは、〈最小限住宅〉のコンペティションを企図した。一等を勝ち取ったのはファン・レガレッタである。二等にエンリケ・ヤニェス、三等にカルロス・タルディティとアウグスト・ペレス・パラシオスが入選した。早速、レガレッタによる一等案といくらか修正されたエンリケ・ヤニェスの二等案が、モクテスマ労働者地区とバルブエナ労働者地区に建設された。その後、サン・ハシント労働者地区とラ・パキータ労働者地区にも同様の住宅の建設が委託された<sup>44</sup>。公共住宅計画としては、他にエンリケ・デル・モラルが1936年に設計した〈イラプアトの労働者住宅〉や、1935年にアルバロ・アブルトに構想された〈農民用住宅〉の計画案などがある。アブルトの計画案は、問題解決に新たに貢献するというよりも、問題への懸念を表明したものである。こうして、官公庁が計画する公共住宅にふさわしい経済的なモデルのための基礎が上首尾に敷かれた。住宅、保健、教育の差し迫った必要性から引き出された要求に見合った相当数の公的機関の建物が建てられた。

入院して数年後の1934年に急逝するレガレッタは、1930年にサン・カルロス・アカデミーを卒業し、1932年に〈最小限住宅〉のコンペティションで一等を獲得した。これまでのレガレッタの〈最小限住宅〉に関する文献では、エンリケ・デ・アンダの『メキシコ革命の建築』が、オランダのワルター・ロンベの住宅との類似を指摘している<sup>45</sup>。また、グラシエラ・デ・ガライ・アレジャーノの『メキシコの機能主義建築(1932-1934)』(1978)は、ロシア構成主義との類似を指摘している<sup>46</sup>。しかし、これらの文献は、レガレッタの住宅の形態を詳しく分析するにまで至っていない。その反面、メキシコ建築界に登場した三人の機能主義者のうちの一人としてのレガレッタに言及する文献は、数多く見受けられる。言い換えると、1933年のメキシコ建築家協会会議におけるレガレッタの走り書きメモのみが、事件として、メキシコ建築史に刻まれていると言える。

ここであらためて、当時のコンペティションという枠組みをみると、レガレッタの一等案には、〈最小限住宅〉案だけではなく、その配置図案も付けられている[図 4-24]。レガレッタが労働者地区全体から各住宅の機能性を捉えていたことが分かる。エンリケ・ヤニェスの二等案とカルロス・タルディティの三等案からは、こうした配置図案は提出されなかった。

1933年にメキシコ・シティの行政部門は、バルブエナ労働者地区の108住戸に、レガレッタの〈最小限住宅〉案を採用するという決定を下した。コンペティションの段階でレガレッタが提出した住宅案が、プロトタイプ#1として東側2列、西側2列、南北方向に27住戸ずつ4列に並べられた。当初の配置図案は、バルブエナ労働者地区に則して、レガレッタによる若干の修正が加えられた[図 4-25]。提出案と同じく労働者地区全体の中央には、都市公園が配置された。プロトタイプ#1は1層の住宅で、3.7m×4.4mの平面である[図 4-26]。高さ2.8mの家族の集合室を、両親の寝室のアルコーブ、子供用ベッドのアルコーブと風呂、台所、洗濯室が、各方向から高さ2.3mで付属する。台所に隣接する洗濯室には戸口がある。各住宅の戸口から都市公園に連続する空間が作り出されている[図 4-28]。プロトタイプ#2は、ヤニェスの二等案を採用した中2階のある住宅である[図 4-29]。労働者地区の端部に6住戸が配置された。プロトタイプ#3は、レガレッタによる2層の店舗付き住宅である。地区の端部に1住戸が配置された。プロトタイプ#2では、この地区の建設に携わった労働者達とレガレッタが生活した。これらの住宅もまた、家族の集合室以外の居室はアルコーブとして天井の高さが抑えられた。

<sup>44</sup> *Ibid.*, pp.83-85.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p.81.

<sup>46</sup> Graciela de Garay Arellano, *La Arquitectura Funcionalista en México (1932-1934)*, *op.cit.*, pp.277-280.

プロトタイプ#1は、せいぜい高さ2.8mの小さなヴォリュームからなり、2層のプロトタイプ#2と#3は、地区の端部にのみ配置されている。労働者地区全体のヴォリュームは、各住宅を単位とするヴォリュームよりも優先された構成であると言える。また、壁面を共有しつつ、各住宅が反復するために、全体の建設費は削減された。労働者地区全体からみたレガレッタの簡潔性・経済性がここに示されている。プロトタイプ#1には、前面道路から2.0mセットバックした玄関部分に植栽のための腰壁がある。この腰壁にある植栽は、コンペティションの段階では副次的で省略された表現にとどまった。しかし、電気供給設備と上下水道設備のための配線と配管は、実際よりも濃く太く描かれている[図4-27]。レガレッタの場合、区画全体の都市機能から各住宅の室内空間へと諸設備系統が侵入するという企図は、コンペティションの段階から、すでに定められていたと言える。各住宅においても同様に、プロトタイプ#1に備え付けられた給水タンクは、壁面上部で凸面を形成し、同じく漆喰で仕上げられるために、壁面で一体となっている[図4-30]。それゆえ、労働者地区全体は、一つのヴォリュームであることが強調されている[図4-31]。給水タンクがむき出しのまま仕上げられ、建物の上部に設置されたオゴルマンの前期住宅建築と比較してもその違いがよく分かる。

このレガレッタの形態は、2層の住宅を設計する際にも顕著である。2層のプロトタイプ#3では、1層目は店舗として使用するために、ピロティではなく間仕切り壁が用いられている。また、〈最小限住宅〉案の習作である住宅(1930)は、2層の2世帯用住宅である[図4-32]。2層目の壁面上隅部には、開口部が設けられている。先行研究で、カツマンの『メキシコの現代建築』は、「レガレッタが言葉として決して認めなかった美学的欲望が、この開口部のダイナミックなゲームに現れた」<sup>47</sup>と指摘している。しかし、オゴルマンの〈セシル・オゴルマン邸〉と比較すると、〈セシル・オゴルマン邸〉では、独立柱によって持ち上げられた2層目の三方向の全面開口部は、各柱の位置よりもやや外側に設けられている。それゆえ、全面開口部が各柱で中断されることなく、両側面までコの字型に回り込む。ところが、レガレッタの住宅では、開口部は壁面に収められているにすぎない。レガレッタの間仕切り壁や開口部においては、オゴルマンの前期住宅建築に見られるように力学的構造に依拠することから形態の簡素化がすすむということはない。レガレッタの場合、「美学的欲望」が住宅の形態に関わるというよりもむしろ、都市機能に重みを置いた形態を表している。こうしたことで、レガレッタが採用した機能主義建築には、メキシコにおける機能主義の概念一般が表出している。アルコーブ群や諸設備系統の配置に見られるように、レガレッタの〈最小限住宅〉では、労働者地区全体からみた機能性が遵守されている。建築構造を重視したオゴルマンと比べ、建築設備を重視し、労働者地区全体からみたレガレッタの機能主義の思想がここに示されている。

#### 第四節 建築技術学校

公教育省大臣バソルスは、1932年に公教育省建設部門長オゴルマン、技術者ホセ・アントニオ・クエバス、ルイス・エンリケ・エロと共に、建築技術学校の設立を提案した。オゴルマン、レガレッタ、アブルトの三人の機能主義者達が教員となり、「建築理論」、「施工」、「力学と水工学」などの教科を担当した。学術領域の充実よりもむしろ、メキシコ・シティの貧困層への知の開放とプロフェッショナルの人材育成が、建築技術学校の設立趣旨とされた<sup>48</sup>。1934年に開校する建築技術学校は、1936年に国立工科大学に合併され、メキシコで最初の建築技術を習得するための大学へと発展した<sup>49</sup>。バソルスは1932年1月5日の政府綱領で、「『技術』を習得すれば、より経済的に、科学と芸術を再組織化することができる。大学は、人間性を探求して、一般的に定義づけることを特徴とするが、建築技術学校は、経験を定義して、具体的な訓練を行

<sup>47</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, op.cit., pp.151-152.

うことを特徴とする」<sup>50</sup>と説明した。

公教育省大臣バツルスは、政治的見解の相違から、後にメキシコ労働者総連合 (CTM : Confederación de Trabajadores de México) の書記長を務めるビセンテ・ロンバルド・トレダーノと意見が衝突した。これを契機として、1933年に全国各地で大学紛争が発生した。ロドリゲス政権は、メキシコ国立大学の自治による管理を認める代わりに、メキシコ国立大学学長の辞任を要求し、副学長であったトレダーノを追放処分にした。このロンバルド・トレダーノは、バウハウス元校長のハンネス・マイヤーがメキシコに滞在するための費用をすべて賄った人物である<sup>51</sup>。

第六章で述べるように、1938年にメキシコへ渡ったマイヤーは、1940年に国立工科大学から都市計画学校を設立するための会議に、オゴルマンと一緒に参加した。マイヤーは、この会議で、経済学者、法学者、気象学者のように、諸専門家達を教員に迎え入れ、彼等が、「経済計画」、「都市計画法」、「メキシコ気象学」といった教科を担当することを提案した<sup>52</sup>。建築を学ぶ学生達の自主性を問うことのないマイヤーによる提案に対して、当時の国立工科大学の教員オゴルマンは、「マイヤーによる提案は、学生のためにあるのではなく、政治のためにある」<sup>53</sup>と激昂した。この会議では、マイヤーは他の参加者達からも同意を得られず、退くに至った。

しかしながら、会議の参加者の一人は、「ハンネス・マイヤーは、例えば、ファン・オゴルマンのように工芸と科学技術の分野に卓越した建築家からそのような強い反対意見が出されるとは、決して想像しなかった」<sup>54</sup>と疑問を呈している。字義通りの「機能主義」というよりもむしろ、「メキシコ機能主義」における地域性が見出される一例である。

---

<sup>48</sup> 建築技術学校の授業科目、および担当教員は、「デッサン・幾何学」にハビエル・トレス・アンソレーナ、「デッサン・投影図法」にファン・レガレッタ、アルバロ・アブルト、サルバドル・ロンカル、「デッサン・建築」にフステイーノ・フェルナンデス、「デッサン・自然」に画家フリオ・カステジャーノス、「建築理論」にファン・オゴルマン、「模型アトリエ」に画家アントニオ・ルイスなどである。

<sup>49</sup> cf: Enrique G. León López, *El Instituto Politécnico Nacional*, México,D.F., SEP/Documentos, 1975. *Los Intelectuales, las Instituciones de Estudios Superiores y el Estado Mexicano*, México,D.F., SEP, 1973.

<sup>50</sup> revista *Edificación, órgano de la Escuela Superior de Construcción, Núm.1*, México,D.F., septiembre-octubre de 1934, p.22.

<sup>51</sup> Lic. Vicente Lombardo Toledano de la Confederación de Trabajadores de México (CTM)

<sup>52</sup> マイヤーによる提案では、各講義に、逐一、理論は都市計画家、歴史は建築家、経済は経済学者、交通は技術者、天候は気象学者、衛生は医者、法律は法学者という専門家を担当教員とするものであった。

<sup>53</sup> Raquel Franklin Unkind, *Hannes Meyer in Mexico (1939-1949)*, (Ph.D. Dissertation: Technion-Israel Institute of Technology), 1997, p.141.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp.143.



## 第五章 社会背景からみた機能主義の定着とその批判的姿勢

## 第五章 社会背景からみた機能主義の定着とその批判的姿勢

### 第一節 中間層の拡大

#### 5-1-1 機能主義の新興地域への発展

1934年に大統領に就任したカルデナスは急進的な改革に着手し、農民と労働者の地位の大幅な改善を目指した。しかし、カルデナス政権末期のメキシコは、経済の低迷と社会不安に見舞われていた。そのような状況の中で、1939年に親カトリック勢力が国民行動党(PAN)を設立し、ドイツ、ナチズムに傾倒する極右勢力がシナルキスト同盟を結成して、反政府運動を開始した。ところが、世界大戦の勃発は、メキシコ経済の回復に好機を与えた。戦時中のメキシコは米国が必要とする資源と労働力の提供国となり、国内経済は戦時需要を受けて好況へと転じたからである。同時に、先進工業国からの輸入が困難となったことは、国内の工業の発達を促進した。その結果、メキシコの輸入代替工業化が進展し、メキシコの工業は急成長し、中間層が拡大した。

第四章で述べたように、機能主義建築の初期段階は、主としてメキシコ・シティで遂行された。地方に住む多くの建築家達は、建築のこの新しい言語を獲得するために、首都へやって来ていた。そうした建築家達の一人が、バラガンだった。1936年にバラガンは、グアダラハラからメキシコ・シティに移り住んだ。グアダラハラ時代の住宅作品では、旧宗主国の建築様式に基づいた広い中庭のある邸宅に影響を受けていたにもかかわらず、バラガンはメキシコ・シティでは建築のやり方を変えてしまった。

バラガンがグアダラハラからメキシコ・シティに拠点を移した1936年から1940年にかけての彼の住宅作品は、機能主義建築の初期段階の取り組みと関係付けられる。なかでもオゴルマンとレガレッタの住宅との類似が認められる。しかし、社会的任務を負ったオゴルマンとレガレッタによる機能主義建築とは違い、首都に移住した後のバラガンの建築家としての仕事は、投資を目的とした賃貸住宅や分譲アパートを中心に展開された。1930年代後半から1940年代初頭にかけて、当時の建築家達は、メキシコ・シティ近郊に拡張する新興地域で、投資に熱心な中間層の顧客達の命を待つという状況にあった<sup>1</sup>。新興地域では、「最小限の費用で最大限の効用性」で建てる建物が、住宅の需要急増に対する理想的な答えであるように思われた<sup>2</sup>。しかし、こうした新興地域では、機能主義建築が社会的役割を果たすことはなかった。米国からメキシコに移入されたインターナショナル・スタイルに則った建築様式の建物がその姿を現し始めたのもこの頃である。

1930年代末から、メキシコ社会は、急激な変化を遂げた。人口の急増、急速な都市化、そしてバラガンの顧客である中間層の拡大によって、それまでの数百年の間にゆっくりと変化してきた社会が激変した。1940年に人口の約16%であった中間層は、1970年には30%に近づき、1980年には30%台へと拡大した。中間層が拡大していくにつれて、メキシコの家族形態と生活も様変わりした。先進諸国と比較すると、この中間層はまだ小さいが、1940年代には、安定した物価水準と賃金の上昇によって、中間層のある程度は、社会の豊かさを享受するまでに至った。

バラガンは、首都メキシコ・シティの新興地域における不動産開発事業のなかで、数多くの賃貸住宅や分譲アパートを建てた。1930年代の機能主義建築の隆盛の時代に、バラガンの作品は、実用的な性格を獲得し、売ることを目的としてつくられたのである。1936年から1940年にかけて、バラガンは20以上もの住宅やアパートを手がけている。〈スリバン通り55番、57番、61番の家〉(1939)、〈エルバ通り38番、50番、52番、56番の集合住宅〉(1939)、〈ガルサ・ビ

<sup>1</sup> 新興地域のなかでも、とりわけクアウテモク地区、ローマ地区、コンデサ地区、イポドゥロモ地区は、旧市街の外に開発された最初期の地域である。

<sup>2</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.21.

ル、メルチョール・オカンポ広場 40 番の集合住宅) (1940)、そして〈4 人の画家のためのアトリエ付き住宅、メルチョール・オカンポ広場 38 番の集合住宅) (1940)はその一例である。

### 5-1-2 機能主義者の第二世代、第三世代について

レガレッタによる労働者住宅やオゴルマンによる公立学校の建設は、住宅や教育という分野における早急な社会的要求に対応しようとするものであった。このことは、1920年から1934年に、メキシコの新聞や雑誌などの出版物に取り上げられた建築様式からも確認することができる<sup>3</sup>[表9]。1929年から1934年までのメキシコの機能主義は、1932年にアメリカ合衆国からメキシコにインターナショナル・スタイルが移入されるよりも前に、社会主義を標榜した革命後の社会から、ただちに建築家に付与された主題であった。

1920年から1934年までに、新聞と雑誌に掲載されたメキシコ国内の建物に特徴的な建築様式を見ると、まず、1920年から1929年までは、全182件の建物が掲載され、そのうち、82件が様式に言及している。そのなかでは、「新コロニアル様式」が最も多く、26件あった。折衷様式とされる建物が14件、「新インディヘナ様式」は4件あった。続いて、メキシコで最初の機能主義建築〈セシル・オゴルマン邸〉が設計された1929年から1931年までは、全101件で、そのうち、57件が建築様式に言及し、「機能主義」とされる建物は8件あった。「新コロニアル様式」は、1件に減少している。そして、1932年から1934年になると、全82件で、61件が様式に言及し、「機能主義」とされる建物は、37件に上っている。メキシコで「フンシオナリスモ」と名付けられた機能主義は一時期、圧倒的な数であったことが分かる。

また、1920年から1922年までは、新聞と雑誌に取り上げられた建物が全16件に過ぎなかったことから、1929年から1931年、続く1932年から1934年に、これらの出版流通市場が活性化したことを見ることができる。

オゴルマンとレガレッタの後に続いて、機能主義的な性格を帯びた数多くの作品を手がける建築家達が登場する[図5-1]。マリオ・パニ、エンリケ・デ・ラ・モラ、カルロス・ラソ、フェルナンド・ベルトラン・イ・プーガ、ファン・マダレーノ、フランシスコ・セラーノなどは第二世代と呼ばれる面々である[図5-2]。事実、1940年代から1950年代にかけては、非常に活発な建設活動が繰り返された時代であった。膨大な数の設計図が書かれ、官民の協力の下で、圧倒的な数の労働者住宅、国立病院、公立学校が建設された。

やがて第三世代と呼ばれる建築家達が登場してくる。アウグスト・H・アルバレス、マヌエル・ルール、ラモン・トレスなどがこの世代を代表する建築家達であるが、彼等に共通して言えるのは、第一世代、第二世代のように、彼等の作品が建築としての社会的役割を担うというよりもむしろ、各々の角度から、機能性に則した建築作品をつくり出していることである<sup>4</sup>。

### 5-1-3 1934年以後のレガレッタとオゴルマン、バラガン

1934年に急逝したレガレッタによる労働者住宅は、1930年代以降、公的に展開した。メキシコ

<sup>3</sup> 1920年から1934年までに、メキシコの建築様式を取り上げた出版物は、以下の通りである。小冊子：*Boletín de la SEP* (Secretaría de Educación Pública), 1925, 1927, 1928, 1929, 1930, 1931。新聞：*Excelsior*, de julio de 1924 a diciembre de 1927。 *El Universal*, de agosto de 1924 a septiembre de 1928。雑誌：revista *Azulejos*, Tomos I y II, 1922 y 1923。 revista *Cemento*, Núm.1 al Núm.38, 1925 a 1930。 revista *El Arquitecto*, vol.I, segunda época, 1932-1933。 revista *El Maestro*, Tomos I, II, III, 1921 a 1923。 revista *Forma*, Núm.1 al Núm.7, 1926 a 1928。 revista *La Antorcha*, 1924 a 1925。 revista *Mexicana de Ingeniería y Arquitectura*, Tomos I al XII, 1924 a 1934。 revista *Mexican Folkways*, vols.III y VII, 1932。 revista *Obras Públicas*, vols.I y II, 1930。 revista *Tolteca*, del Núm.11 al Núm.23, 1929 a 1932。

<sup>4</sup> cf: Louise Noelle, *Arquitectos contemporáneos de México*, México, D.F., Trillas, 1989。

の労働者地区の住宅計画では、住宅法に関する法律が1930年代から目に見えて増大している。以下の住宅法を挙げることができる。1930年代には、連邦設計計画法(1930)、連邦労働者法(1931)、1940年代には、住宅金融公庫法(1946)、公団のための貯蓄と貸与に認可を下す団体法(1946)、公団のための貯蓄と貸与法(1946)、住宅の公共サービス法(1946)、国立都市抵当銀行の設立(1947)、住宅賃貸法(1948)が制定された。

また、1940年代には、国立勸業銀行(BANHUOPSA)が設立され、1972年には、メキシコ国立労働者住宅基金(INFONAVIT)が設立された<sup>5</sup>。このように、労働者が中間層に向上するにつれて、自己資金に国家からの補助金を加えて、労働者が自分の持ち家を購入し始めたことが分かる。それ以外にも、レガレッタによる〈最小限住宅〉は脈々と引き継がれていた。それは、第六章で述べるように、パウハウス二代目校長のハンネス・マイヤーが1942年から1944年に社会福祉労働省の労働者住宅部門長を務め、ロマス・デ・ベセラ労働者住宅地区の開発で、むしろ、マイヤーがレガレッタの〈最小限住宅〉案を参照したことから確かめることができる。

オゴルマンは1932年から1934年に論理的・経済的根拠に基づく相当数の公立学校を建設した。建設費削減と工事期間の短縮のための手段として、建物の標準化を彼は推進した。オゴルマンのアイデアは、後になると、学校建築国家機構によって採用された。しかしながら、1935年以後、オゴルマンは公共建造物のための壁画制作に着手し、機能主義についての彼の考え方を修正した。彼は機能主義と袂を分かつことを表明した。というのも、アメリカ合衆国からインターナショナル・スタイルがメキシコに移入されたことで、オゴルマンからすると、機能主義は、それが当初持っていた意味合いをもちや失ってしまい、資本主義の搾取の象徴として、さらに民衆の切なる願いから建築家を逸らさせる道具として役立つといううえに、それを生み出した物理的環境からも離れているものとなってしまったからである。オゴルマンは、機能主義が「地域性」の表現を締め出し、それを排除しているときさえ見なした。こうした彼の思想の進化を示す表現として、第八章で述べるように、ペドレガル溶岩地帯の洞窟の〈オゴルマン自邸〉がある。

バラガンの場合、1940年に従来の建築家としての仕事をやめたことは確かである。しかし、彼は次の35年間のために、新しいアイデアを練り上げていた。彼が庭づくりに没入していたのは、そのためであった。彼がつくった庭園のひとつが、ペドレガル溶岩地帯の未開発地域の北端にある。私的趣味でやっていたガーデニングを職業に役立てるために、バラガンは1945年7月に『メキシコ建築』誌でこの庭園を公表した<sup>6</sup>。私的趣味で始まった庭づくりは、〈ペドレガル庭園分譲地〉の可能性を示唆するものであった。この公表には、庭と家の白黒写真が付いていた。庭には厚く植物が植えられ、石だたみの小道がある。16世紀のスペイン植民地時代の修道院を思い起こさせる組積造の高い壁、プール、茂み、隠し扉、古典的な石膏像によって瞑想にふけり、散策するための静かな場所である。都会の喧噪から距離を置いた平穏の場所である。

しかし、バラガンは庭師であったときでさえ、建築家であり、不動産投機家であった。マルク・トライブが書いているように、「バラガンの風景は、建築家によってつくり出された風景だ」<sup>6</sup>。そこには「限られたスペース、壁面の横暴な独裁、輝く色彩のインパクト」<sup>7</sup>が含まれていた。彼のこの小規模な庭づくりの実験は、大規模で、おかねのかかる不動産開発、すなわち、〈ペドレガル庭園分譲地〉の開発へと成長した。バラガン自身は、この頃の試みが「私には面白かった。それは私に名声を与えた。そのおかげで、他のプロジェクトを進めるのが容易になった。特にペドレガルの端に私がつくった庭は、ペドレガルの家と庭にアイデアをもたらした。こういう風に

<sup>5</sup> cf. *Apuntes para la Historia de la Vivienda Obrera en México*, México, D.F., INFONAVIT, 1992.

<sup>6</sup> Marc Treib, "A Setting for Solitude: The Landscapes of Luis Barragán", en: Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: Die Stille Revolution*, Germany, Vitra Design Museum, p.10.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p.11.

して、ペドレガルは生まれたのだ」<sup>8</sup>と語っている。

1930年代後半から1940年代にかけては、メキシコ・シティで不動産投機家となるには素晴らしい時代であった。カルデナス政権の急進的な計画は、皮肉なことに、不動産投機家に予期せぬ恩恵をもたらしている。政府は貧民層のために土地を共栄化し、メキシコ・シティの管轄地の半分以上の地所の所有権を取り上げた。社会主義的な意図をもった計画であったにもかかわらず、この土地接収は、急激な人口増加の時期に開発できる土地の不足を招いている。メキシコ・シティでは1921年に100万人足らずだった人口が、1950年には300万人に急増している。こうした土地不足の時期に、バラガンのように不動産投機家として、新興地域のいくつかの区画や、それ以前に居住地ではなかったペドレガル溶岩地帯を、メキシコの富裕層と中間層のための住宅地として開発するというのは、土地を事実上、安値で手に入れたことを考えれば、かなり有益な取り引きであった。

こうした1930年代後半の社会背景を踏まえながら、オゴルマンによる初期の機能主義建築を参考例にとった1930年代後半のバラガンの住宅やアパートを追っていく。

## 第二節 1930年代のバラガンの住宅

### 5-2-1 不動産投機家

1936年のカルデナス政権による農地改革で一族の地所を失ったバラガンは、グアダハラハラから首都メキシコ・シティに居を移すことで、34歳からの4年間は、建築家としての仕事を精力的にこなし、機能主義に基づいた形態で、20以上の中小規模の賃貸住宅や分譲アパートを建設した<sup>9</sup>。メキシコ・シティの新興地域であるイポドゥロモ地区、コンデサ地区、クアウトモク地区などに建てられている。これらの賃貸住宅や分譲アパートは、中間層の顧客達が、その物件の賃貸と売却によって、投資することを目的としたものである。興隆しつつあった中間層の要求を満たすことが目指された<sup>10</sup>。バラガンは、分譲区画を自費で購入し、ときには自分自身のために、そしてより多くは、不動産の投資を目的とする中間層の顧客達のために、初めて機能主義による形態の建物を建てた。こうした建物は、柱と梁による骨組みとそれを覆う薄い被膜としてのファサード、そして巨大な開口部といったメキシコのル・コルビュジェの追随者を真似たものだった。

この1936年からの4年間で、バラガンはかなりの富を得た。首都メキシコ・シティに手がけた住宅やアパートで、バラガンは、その収益の一部を運用することに成功したからである。メキシコの機能主義建築は、経済的な可能性にも大きな成功をもたらすものであった。バラガンは、ビジネスマンとして建物を建てるために、新興地域の一区画すべてを低価格で買い取り、所有地から高収益を上げることで、事業を拡大していった。その一方で、芸術家としてのバラガンは、個人用の庭園づくりに打ち込んだ。これらの二つの活動は、1945年から1953年にかけての〈ペドレガル庭園分譲地〉の開発によって、一つにまとめる機会が与えられた<sup>11</sup>。

<sup>8</sup> Elena Poniatowska, *Todo México: Tomo I*, México, D.F., Diana, 1990, p.126.

<sup>9</sup> 1949年から1967年までのバラガンの建築設計事務所のチーフであるアレハンドロ・マルガインは、1994年に「バラガンは時には24人もの所員を監督した」と語っている。Alejandro Margain, “At Work with Barragán”, in: *Luis Barragán: The phoenix Papers*, Arizona State University, 1997, p.91.

<sup>10</sup> 「私の施主達は、建築がモダンな生活の新しい要求と切り離せないものであることについて何も分かっていないし、彼等にとってそれはどうでもよいことなのだ。彼等が欲しいものは、売りものになり、投資の元が取れて儲かる建物であり、人々が求めているものは、雨露をしのぐ屋根だ。メキシコ・シティは日ごとに大きくなり、私達建築家はみな手一杯の状態だ」。Luis Barragán, “Reflexiones sobre la arquitectura moderna en México, DF y EEUU”, en: Antonio Riggen Martínez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.21.

1940年代のバラガンに関する証言によると、「バラガンは、おかねもちになったので、建築をやめてしまって、趣味のガーデニングに走った。それは彼に幸せを与えた。まだ若かったのに、彼は贅沢にふけることができた。その贅沢たるや、老年期に入るまであくせく働いて、ようやく手にすることができる代物だった」<sup>12</sup>と言う。バラガンはビジネスで成功したので、もっと大変なおかねもうけをする余裕が生まれたというわけである。バラガンがペドレガル溶岩地帯の土地を購入したのは41歳のときだった。第七章で述べるように、この分譲地の開発で、バラガンは、国際的な名声を得たが、それだけではなく、その過程では、莫大な財産を手に入れていたことが分かる<sup>13</sup>。

メキシコ・シティに1936年から1940年にかけて、バラガンが手がけた賃貸住宅や分譲アパートは、23～26軒を確認することができる<sup>14</sup>[表10]。その多くは現在まで残されている。しかし、バラガンに関する先行研究では、この1936年から1940年までの期間のバラガンの作品を扱う文献は、極めて珍しく、数少ない。

ルイス・ノエジェの『ルイス・バラガン、探求と創造』(1996)は、次のように説明している。

1936年から1940年までの間に、ルイス・バラガンの作品は新しい建築言語を獲得した。すなわち、彼の作品のなかに、ル・コルビュジエの系列に属するインターナショナル・スタイルが挿入されたのである。

この期間のバラガンの作品は、商業的な側面が優先されている。バラガンの作品の質は疑いないものだ。ところが、バラガンの作品に関わる一部の専門家達は、この短い期間を忘れることを好む。というのも、この期間をアーティストが混乱した瞬間だと捉え、彼等が本当の建築だと考える美しさと詩が生まれる場所に回帰する以前の作品だと見なすからだ<sup>15</sup>。

また、ノエジェは、上記の文章に註釈を付けている。

1976年のニューヨーク近代美術館のカタログは、1945年から始まっている。それゆえ、それ以前のバラガンの作品は、ごく簡単な参照として追加されただけである。1985年のタマヨ美術館のカタログでは、1940年までの作品を、完全に無視した。同様に、最近の数多くの出版物は、彼のイメージに特権的な価値を与えようとして、この期間の彼の作品を忘れたままにしている<sup>16</sup>。

1976年にニューヨーク近代美術館でバラガンの回顧展が開催された。それに併せて、エミリオ・アンバースの監修による『ルイス・バラガンの建築』(1976)が刊行された。この『ルイス・バラガンの建築』は、この1936年から1940年までの期間を、次のように述べている。

<sup>11</sup> バラガンの事務所があった住所を示すためのレターヘッドは、住所が度々変わっても、常に両方の肩書きを備えていた。

<sup>12</sup> Salvador Novo, *La Vida en México en el Periodo Presidencial de Manuel Avila Camacho*, México, D.F., Empresas Editoriales, 1965, pp.178-179.

<sup>13</sup> cf: Keith Eggener, *Luis Barragán's El Pedregal and the Making of Mexican Modernism: Architecture, Photography, and Critical Reception*, (Ph.D. Dissertation, Stanford University), 1995.

<sup>14</sup> クアウテモク地区、ローマ地区、コンデサ地区、イポドゥロモ地区には、メキシコ・シティにおけるバラガンの初期の建物がある。

<sup>15</sup> Louise Noelle, *Luis Barragán-Búsqueda y Creatividad*, México, D.F., UNAM, 1996, p.93.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.93.

この期間にメキシコ・シティにバラガンが設計した建物は、インターナショナル・スタイルからの影響が及んでいる。とりわけ、壁面が平坦であることを強調しているメルチョール・オカンボ広場の建物は、注目に値する<sup>17</sup>。

いずれの文献も、バラガンの1936年から1940年の建築作品については、簡単なコメントを出す程度にとどまっている。そこで以下では、これらのバラガンの建築作品について、建築の形態と社会背景との関係をより詳しくみることにする。

#### 5-2-2 比較、タマウリパス通り51番の家(1936年)とグアダラハラ賃貸住宅

メキシコ・シティの新興地域、クアウテモク地区のリオ・グアディアナ通りの住宅と、イポドゥロモ地区のタマウリパス通りの住宅、コンデサ地区のマサトラン通りの4軒の住宅は、ほぼ同時期に建てられた<sup>18</sup>。1936年のことである。これらのメキシコ・シティの初期の住宅は、それ以前のグアダラハラの賃貸住宅を特徴づけているコンパクトで無装飾の直方体のどっしりとした量塊からなる組積造をとっている。

メキシコ・シティの初期の住宅は、1世帯用の2階建て住宅である。裏手にささやかな庭がある。1階にガレージとリビングルーム、食堂と台所がある。2階に4つの居室をもつ。その上階に、やや複雑な仕組みの階段室と洗濯室が、屋上テラスに連続している[図5-3~5]。これらのメキシコ・シティの初期の住宅は、1934年にグアダラハラの〈革命公園〉の西側に建てられた数軒の賃貸住宅、例えば、〈ロブレス・レオン邸の賃貸物件〉(グアダラハラ, 1934)<sup>19</sup>と平面計画上、とてもよく似ている[図5-6~9]。主たる三つが指摘される。第一に、これらは、小さな中庭を背後に控え、階段周りに居室が配置された1世帯用の2階建て住宅の定型である。第二に、両者ともに、1階のガレージの上の2階のヴォリュームと、1階のリビングルームの上の2階のヴォリュームは、正面ファサードにおいては、異なる高さに配置されている。第三に、両者ともに、中間階に向かって、複数の居室が配置されている。それぞれの居室は、異なる高さの壁面によって室内空間がはっきりと区切られている。このため、建物としての直方体の容器の解体をより促し、さまざまな高さに配置された長方形の開口部は、正面ファサードの面上を活気づけている。

こうした平面計画と階段における壁面の操作は、グアダラハラの賃貸住宅とメキシコ・シティの初期の住宅との共通した特徴である[図5-10]。これらの住宅は、常連のバラガンの顧客のために、市場向けの投資を目的として建てられた賃貸物件である。

1936年に、コンデサ地区のマサトラン通りに、バラガンは4軒の住宅を建てた<sup>20</sup>。〈マサトラン通り114番<sup>21</sup>、116番、118番、と130番の家〉<sup>22</sup>である[図5-11~13]。先の〈タマウリパス通り51番の家〉と同様に、直方体の容器とその解体でまとめられている。また、長方形の平滑な壁面に穿たれた大きな半円形の開口部は、グアダラハラの賃貸住宅から繰り返して表されている。

こうしたメキシコ・シティの初期の住宅の平面計画から明らかなのは、バラガンが、建築の形態を、機能主義の根本原則に帰そうとしていたにもかかわらず、「最小限の費用」や「最小限住

<sup>17</sup> Emilio Anbasz, *The Architecture of Luis Barragán*, op.cit., p.114.

<sup>18</sup> 〈グアディアナ3番の家〉は、*Arquitectura Decoración*, Núm.2, 1937, pp.35-37.に、〈タマウリパス通りの住宅〉は、Ester Born, *The New Architecture in Mexico*, op.cit., pp.76-77.に発表された。

<sup>19</sup> グアダラハラのロブレス・レオン邸の賃貸物件は、ラジョン通り121番、129番の家である。

<sup>20</sup> マサトラン通りに隣接する一連の住宅である。入口両脇に窓とガレージ、奥に小窓というプランも共通している。これらはすべて戸建ての賃貸住宅である。

<sup>21</sup> 〈マサトラン通り114番の家〉と〈マサトラン通り116番の家〉は同じ家主である。

<sup>22</sup> 〈マサトラン通り130番の家〉(1936)は、保存状態がよく、「歴史的建造物」の指定を受けている。

宅」に限ることなく、住宅がゆとりのある居室の配置となったことである<sup>23</sup>。これは、1929年から1934年のオゴルマンの前期住宅建築と比較してもよく分かる[図5-14]。オゴルマンの場合、形態が力学的構造によって秩序付けられることで、彼が出版物による図版を通して参照したル・コルビュジエの形態よりも簡素なものとなった。しかし、1934年から1940年のカルデナス政権になると、内戦後の革命の目標を社会主義の実現から経済発展の達成へと大きく転換させたという社会背景に対応して、バラガンのメキシコ・シティの初期の住宅では、バラガンが、建築の形態を機能主義の根本原則に帰そうとしていたにもかかわらず、住宅がゆとりのある居室の配置となっている。

1940年にバラガンはこう申し出た。中間層の「クライアントの好みを聞き入れるのはもうたくさんだ。私はクライアント全員の前から立ち去り、これからは私自身が私のクライアントになると思う」<sup>24</sup>。しかし、この中間層の「クライアントの好み」の形態はもはや、オゴルマンの前期住宅建築のそれとは違っている。バラガンの機能主義住宅では、興隆しつつあった中間層の顧客達が住宅の投資を建てる目的としたために、ゆとりのある居室の配置となり、オゴルマンの前期住宅建築とは異なる形態になるまでに至っている。ここには、1930年代後半のメキシコ社会に、機能主義建築が定着したことの一つを確かめることができる。

### 5-2-3 メキシコ通り141番と143番の家(1936年)——柱と梁のラーメン構造

〈メキシコ通り 141 番と 143 番の家〉は、1936年にイポドゥロモ地区に建てられた2連の2世帯用の賃貸住宅である<sup>25</sup>[図5-15]。建物の最大高さは約8.3mである。ここで初めてバラガンは、住宅の量塊をコンクリートの柱枠で基壇から持ち上げようとした。ここでは、1927年から1935年のグアダハラハラの住宅に示された漆喰仕上げによる極めて厚い壁は、柱と梁による骨組みとそれを覆う薄い被膜としてのファサード、均一な面をなす金属枠の大開口部にとって代わられている。オゴルマンの前期住宅建築からバラガンへの影響は、ここに明らかである。以後、バラガンの1936年から1940年の作品では、特に道路の交差点に合わせられた角地の建物にそれを見ることができる。

しかしながら、バラガンは1936年に初めて〈メキシコ通り141番と143番の家〉で、こうした鉄筋コンクリート造の構造上の利点を持ち出しているものの、オゴルマンの前期住宅建築と比較すると、その利点についての考え方は違っている。オゴルマンの前期住宅建築の場合、その利点を生かして、極限の細さの柱と梁をむき出しのまま仕上げ、開かれた空間をつくり出した。バラガンの場合、さらに過激で、挑発的とも言える形態が現れている。というのも、バラガンはここで初めて柱と梁によるラーメン構造を試みたが、にもかかわらず、柱のずれ、壁のへこみ、無人の梁の露出などからも分かるように、機能主義から脱却している点を列挙することができるからである。

例えば、ここに指摘することができるのは、壁面では、この建物の2階以上の壁面が平坦な面を確保しているにもかかわらず、1階部分の柱の位置が揃えられていないことである[図5-19, 5-20]。1階部分の柱の位置が揃えられていないことの要因としては、この建物がメキシコ公園に沿った楕円状の敷地に配置されていることが考えられる。また、2階の壁面の北側部分にへこみが設けられている。太い梁を見せるために、人が行き来できない空間がつくられている[図

<sup>23</sup> 〈リオ・グアディアナ通り3番の家〉は、*Arquitectura Decoración* に掲載された。

<sup>24</sup> Alejandro Ramírez Ugarte, “Conversación con el Arq. Luis Barragán en la ciudad de México”, en: *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Luis Barragán*, México, D.F., Museo Rufino Tamayo, 1985, p.93.

<sup>25</sup> 1階は、ガレージと小さな中庭、使用人室、2階は、リビングルーム、食堂、台所、3階は、2つの寝室、風呂である。



5-16]。3階の大きな開口部では、道路側壁面線に一致したガラス窓からスチールの窓枠と手摺子を突出させている[図5-17]。窓枠と手摺子がさまざまな高さにある開口部を取り巻いている[図5-18]。室内では、階段の動線計画が優先され、廊下に非合理的な空間が生じている。

先に述べたように、ルイス・ノエジェの『ルイス・バラガン、探求と創造』は、「1936年から1940年までの間に、ルイス・バラガンの作品は新しい建築言語を獲得した。すなわち彼の作品のなかに、ル・コルビュジエの系列に属するインターナショナル・スタイルが挿入されたのである」<sup>26</sup>と指摘している。アントニオ・リッゲン・マーティーネイスの『ルイス・バラガン』は、「屋上テラスや公園通りに面したファサードの扱い方によって、ル・コルビュジエからの影響は明らかだ」<sup>27</sup>と説明している。しかし、この柱と梁によるラーメン構造の建物から分かるように、バラガンにおいては、すでに1936年に、機能主義から離反する形態が現れている。

インターナショナル・スタイルと地域主義の関係について、バラガンはエレナ・ポニアトウスカによるインタビューの中で、このように厳しく指摘した。

ポニアトウスカ：ルイス、あなたにとって、ラテンアメリカの中では、どの国が特別な国ですか？

バラガン：どこにもありません。

ポニアトウスカ：私達のようなラテンアメリカ人は、アメリカ合衆国からの影響を受けていますか？フランク・ロイド・ライトからの影響を受けていますか？

バラガン：私達には皆、インターナショナル・スタイルからの影響が及んでいます。サン・パウロのことはよく知りませんが、例えば、ブラジリアは、私にとっては、醜く、無愛想です。ブラジリアは、ル・コルビュジエの作品です。ブラジル人の作品ではありません。インターナショナル・スタイルのもので、メキシコと同じく、ル・コルビュジエやミース・ファン・デル・ローエからの影響が及んでいます。インターナショナル・スタイルが蔓延し、地域主義を確立する上で、危機に直面しているように思います。

ポニアトウスカ：メキシコ・シティの中に、あなたは小さなグアナファトをつくりませんか？

バラガン：いいえ。私の頭がおかしいのなら、という話ですね。しかし、実際のところ、私は何もつくらないでしょう。美しさはすべてそうであるという理由を持っています。建物を、演劇用のパネルや映画のポスターで装飾するというではありません。グアナファトには、鉱山による乾燥した風景があるということです<sup>28</sup>。

このインタビューで、バラガンが「地域主義を確立する」という言葉を発して、バラガンは、インターナショナル・スタイルを批判した。

#### 5-2-4 区画からみた機能主義的な意匠

バラガンが、旧友ディアス・モラーレスと20年間にわたって交わした手紙は、社交的な楽しみに恵まれた充実した生活を描いている<sup>29</sup>。なかでも馬術、音楽と書物は、バラガンが決意をもつ

<sup>26</sup> Louise Noelle, *Luis Barragán-Búsqueda y Creatividad*, op.cit., p.93.

<sup>27</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: Mexico's Modern Master, 1902-1988*, op.cit., p.202.

<sup>28</sup> 1976年のエレナ・ポニアトウスカによるインタビュー。

て専心した建築家としての多忙な日々と同じ程度に、生き生きとした日常生活を送るうえで、重要な位置を占めていたようである。建築家としては、次々と舞い込む仕事や、バラガンに機能主義建築による表現の可能性を探る機会を与えた。こうした長期にわたる手紙のやりとりは、彼等二人の間に築かれた互いに尊敬し合う親しい関係を示唆している。ディアス・モラーレスが、その慎み深さによって、才能を認めるバラガンに対する賞賛を表した一方で、バラガンは、非常に深い感謝の念を抱きつつ、その旧友による助言を絶えず求めていた<sup>30</sup>。

彼等二人の間での手紙の頻繁なやりとりは、1937年に発表された『セメント』誌と『トルテカ』誌の編集長フェデリコ・サンチェス・フォガルティの記事「メキシコにおける建設業者としての建築家」の中に描かれた状況を存分に映し出している<sup>31</sup>。バラガンは、設計と施工という通常の責務のほかに、ディアス・モラーレスの助けを借りて、材料・労働力・工事監理の会計管理者としての仕事もこなしていた。鉄、ガラス、セメントの不足、輸送手段の困難、労働組合との賃金交渉、さらに政治不安は一般的な関心事であったが、保管されている手紙が明かすことによると、バラガンは相当手際良くこれらのことを対処したらしい<sup>32</sup>。バラガンは手紙の中で、予算や締め切りを守り、顧客達との綿密な打ち合わせのために、書類をすぐに用意するように、終始、ディアス・モラーレスに指示している<sup>33</sup>。

また、ディアス・モラーレスは何年もの間、バラガンのために、グアダハラで地元の特別な建材を調達し、家具や造作を取り付けるなどの仕事を請け負い、全体のデザインを發展させている。例えば、1937年春から1940年11月の間、バラガンはディアス・モラーレスと頻繁に手紙を交わし、〈アマティタン教会〉についてこと細かに議論した<sup>34</sup>。バラガンはしばしばスケッチや図面を添えて詳細にわたって指示を伝え、1937年11月に設計が承認されてから始まった工事を管理し、その遅い進み具合をせきたてた。設計の作業は、ディアス・モラーレスが送った写真による資料をもとに進められ、ディテールや使用する材料が決められた。当初バラガンは、ホセ・クレメンテ・オロスコにフレスコ画の連作を注文するというディアス・モラーレスの提案を受け入れさえもした。しかし、後にバラガンは、オロスコがそのデザインにおいて「宗教的精神」を尊重しないのではないかと、あるいは建築家達が採用した価値基準を受け入れたがらないのではないかと恐れ、合意を撤回した。バラガンはディアス・モラーレスに、その偉大な画家オロスコの手にかかれば、4人の福音伝道者の顔つきも、レーニン、スターリン、マルクス、そして当時のメキシコの急進的な大統領、カルデナスに似てしまう危険があると指摘した<sup>35</sup>。

バラガンは生涯、公式に政治に対する見解を表明したことはほとんどなかった。神秘的で常人離れた人物というバラガンのイメージに迎合した歴史家と批評家も同じく、バラガンを政治的

<sup>29</sup> バラガンと旧友イグナシオ・ディアス・モラーレスとの手紙のやりとりは、1929年から1950年代中葉まで定期的に行われ、その後、間欠的になる。最も頻繁に交わされた手紙は、主にグアダハラに近い二つの村の教会堂、〈アマティタン教会〉(1937-42)と〈アレナル教会〉(1940-41)の改修についてのものだった。グアダラハラのイグナシオ・ディアス・モラーレス財団Acervo Personal Ignacio Díaz Morales (以下、IDMと略記)に保管されている。

<sup>30</sup> バラガンからメキシコ・シティに幾度となく呼び寄せられたにもかかわらず、生涯、ディアス・モラーレスは生まれ故郷のグアダラハラにとどまった。

<sup>31</sup> この記事は、Ester Born, *The New Architecture in Mexico, op.cit.*, pp.10-13. のなかでも取り上げられている。

<sup>32</sup> メキシコ革命後の初期の政権がとった反教権的な姿勢に起因して、中間層に広く行き渡った不安感、バラガンが、「教会堂の家具、造作について、非常に詳しく書いた」一通の手紙を破棄するように、ディアス・モラーレスにわざわざ頼んだという事実からも裏付けられる。ルイス・バラガンからイグナシオ・ディアス・モラーレスへの1938年10月5日付の手紙 (IDM蔵) を参照。

<sup>33</sup> 同上。

<sup>34</sup> 1937年に始まり、改修工事がまだ完成していなかった1942年12月に至るまで、〈アマティタン教会〉の改修は、非常に多くの手紙の中で論じられている。

なものとの関わりのうちに把握することを拒んでいた。しかし、この手紙の熱心なやりとりを読み取れるように、バラガンが政治に関わる問題に、特別に関心を寄せていることが認められる。同様に、手紙の中に書き込まれていたバラガンの建築家としての多忙な日々からも分かるように、バラガンは極めて現世的な人物であった。バラガンは金銭、ビジネス、マーケティングに極めて敏感であった。1936年から1940年にかけては、バラガンはビジネスマンとして建物を建てるために、単なる一住戸ではなく、新興地域の一区画すべてをそれぞれ低価格で買い取り、その区画から高収益を上げることで、事業を拡大していった<sup>36</sup>。

バラガンの1930年代後半の作品は、中小規模の賃貸住宅や分譲アパートが大半で、クアウテモク地区のリオ・ミシシッピ通りやエルバ通り、メルチョール・オカンボ広場の三日月形の形状の正面側に集中して建てられた。なかでも〈スリバン通り55番、57番、61番の家〉<sup>37</sup>は、1939年にサン・ラファエル地区のスリバン通り沿いに、アルトゥロ・フィゲロア・ウリサ夫妻のために建てられた一連の住宅である。この一連のスリバン通りの住宅では、二つの別の集合住宅と四つの1世帯用の住宅が一行上に並んで、ある区画のまとまった量塊を形成している。二つの別の集合住宅は、一つは、角地の住棟で、もう一つは、その角地の住棟に高さを合わせた住棟である。続いてメキシコ・シティの初期の住宅とよく似た1世帯用の住宅が四つ並び、全体は、シュルツ通り側の正面からみて左側の角の1世帯用の住宅で閉じている[図5-21]。

この一連のスリバン通りの住宅のなかでも、四つの1世帯用の住宅は、賃貸物件で、〈リオ・グアディアナ通り3番の家〉や〈タマウリパス通り51番の家〉といったメキシコ・シティの初期の住宅と同様に、直方体の量塊からなる組積造をとっている[図5-22]。角地の集合住宅に高さを合わせた集合住宅は、分譲アパートで、同じく量塊からなる組積造である。唯一、道路の交差点に置かれた角地の集合住宅は、分譲アパートではあるが、柱と梁によるラーメン構造である。三者をまとめるのは難しいが、一連のスリバン通りの住宅では、角地の建物の基壇面の太い梁によるバルコニーと、量塊からなる角地の隣の四つの小さな住棟から突き出た片持梁のバルコニーとの輪郭線が結ばれている。また、区画全体に大きな開口部が水平に連続して配置されている。角地の集合住宅では、張り出したバルコニーが、ちょうど隣の集合住宅の壁面に合わせて、敷地の角地の境界線に収まっている。角地の隣の四つの小さな住棟では、陸屋根上に使用入室を収めて、屋根線の連続性を崩さずにすませている[図5-23]。このように、スリバン通りの区画では、一連の住宅が、ある区画のまとまった量塊を形成している。さらに基壇部分の壁面線、大きな開口部、陸屋根上の輪郭線が区画全体に水平に連続していることで、区画の敷地が本来もっている形態を一際強調している。

道路の交差点に置かれた角地の建物では、バラガンはよく、柱と梁による骨組みとそれを覆う薄い被膜としてのファサードという問題を持ち出している。他にも、リオ・ミシシッピ通りとレルマ通りの角地に1940年に建てられたアパート、エルバ通りにバラガン自身が1939年以降に住ん

<sup>35</sup> オロスコの協力については、1938年14日から28日にかけてのほぼ毎日、二人の建築家の間で交わされた6通の手紙で論じられている。

<sup>36</sup> 1935年から1940年までに、メキシコの国民総生産（GNP: Gross National Product）は約20%伸び、首都の人口は50%近くも増加した。「一連の出来事のクライマックスとして、カルデナスは、長い間、メキシコ人にとって搾取の象徴であった外国の石油会社を、またたく間に取り上げた。収用の日である1938年3月18日は、メキシコでは経済的自立の始まりとして尊ばれている。1938年は、近年のメキシコ史の流れにおいて重要な分岐点となっている。しかし、戦時中に着手されたあらゆる活動——工業化、通信機関の改善、階級間の再調整の法律制定、非識字率をなくす運動、灌漑事業の促進、その他の多くのこと——は、戦争が終わっても途絶えることがなかった」。Howard F. Cline, *Mexico: Revolution to Evolution 1940-1960*, London, Oxford University Press, 1962, pp.33-34.

<sup>37</sup> スリバン通りに隣接する55番、57番、61番の集合住宅は、同時期に建てられた。55番の家の西隣には、バラガンの友人の美術家マティアス・ゲーリッツの実験美術館〈エル・エコ〉(1953)がある。

だアパート<sup>38</sup>、エルバ通りとアトヤク通りの角地に1940年に建てたアパート、そして、メルチョール・オカンポ広場のホセ・モヒカのアパートがそれにあたる。

なかでも、リオ・ミシシッピ通りとレルマ通りの角地の分譲アパート〈リオ・ミシシッピ通り65番の集合住宅〉(1940)<sup>39</sup>は、隣地の賃貸住宅〈リオ・ミシシッピ通り61番の家〉(1940)との区画のまとまった量塊を表し、基壇部分の壁面線が際立つ鉄筋コンクリート造の建物である[図5-27]。この分譲アパートは、オゴルマンの前期住宅建築と比較すると、柱は太く、それを強調する太い梁が並ぶ。上階には、帯状の水平窓が連なる壁面が配置され、最上階のテラスでは、これらの開口部は横に長いスリットとなる。その開口部からフラワーボックスの張り出しも水平連続窓となり、基壇部分の壁面線とともに、壁面の平坦な面を水平に強調している。このことで、区画全体は一つの量塊として浮き彫られている。つまり区画の敷地が本来もっている形態は、よりはるかに際立ったものとなっている。

同じく基壇部分の壁面線が際立つ意匠は、エルバ通りとアトヤク通りの角地の分譲アパート〈エルバ通り38番、50番、52番、56番の集合住宅〉(1939)である[図5-24]。一連のエルバ通りの集合住宅では、基壇部分の梁が、基壇部分よりも上の層と縁を切るように突出している。このことで、基壇部分の壁面線が水平に連続している。上階は、横長の水平窓が規則正しく配置され、片側は隣の建物と、もう片側は同じ建物の角のまとまりと連なっている[図5-25, 5-26]。これらによって区画全体は一つの量塊の形をなし、エルバ通りの区画に、まとまった量塊の輪郭線をつくり上げている[図5-28]。

バラガンに分譲区画すべてを買い取られた区画では、一連の建物が、とりわけ道路の交差点に置かれた角地の建物で、柱と梁による骨組みとそれを覆う薄い被膜としてのファサードを取り入れている。しかし、区画内の一連の建物によって、一区画がまとまった一つの量塊を形成している。さらに、基壇部分の壁面線が区画全体に水平に連続していることで、区画全体は一つの量塊を形づくることを強調している。これらによって、区画の敷地が本来もっている形態は、はっきりと際立っている。一区画内では、角地の鉄筋コンクリート造の建物と、区画というその敷地が本来もっている形態とが、両者ともに共存している。

オゴルマンのように、社会的任務を負うような仕事からは距離をとり、一区画すべてを低価格で買い取ることで、バラガンの仕事は、メキシコ・シティの新興地域における不動産開発事業と密接に結び付いていた<sup>40</sup>。バラガンは、「家庭内の神秘的な居心地の良さ」や「自然と直接、通じ合える戸外の家庭的な空間」といった技量を表す洗練された芸術家であっただけではなく、これまでにあまり指摘されることはなかったが、彼は不動産開発を手がけた優れたビジネスマンでもあった。

#### 5-2-5 メルチョール・オカンポ広場38番と40番の集合住宅(1940年)

バラガンは、1940年に三日月形のメルチョール・オカンポ広場に、二つの作品を手がけた。〈ガルス・ビル、メルチョール・オカンポ広場40番の集合住宅〉(1940)と〈4人の画家のためのアト

<sup>38</sup> エルバ通り56番の集合住宅のことである。エルバ通り56番の集合住宅のペントハウスは、1943年に〈オルテガ邸〉に移るまで、バラガンの住まいだった。

<sup>39</sup> 〈リオ・ミシシッピ通り61番の家〉(1940)は、2階にバルコニー、3階にテラスがある。

<sup>40</sup> イポドゥロモ地区、コンデサ地区は、古代のイポドゥロモ・デ・ラ・コンデサ(コンデサ競馬場)にあった。その地所に1920年代に多数の住宅が建てられた。二人の都市計画家、ホセ・デ・ラ・ラーマとラウル・A・バスルトが建設の指揮を執った。道路は競技場の楕円形に削って敷かれた。その中心には、数ある庭園が〈メキシコ公園〉として残され、楕円の外縁部に分譲住宅と他の建物が主としてメキシコにおけるアール・デコ様式で建てられた。10年後に造成・建設されたクアウテモク地区は、同じ都市計画上の特徴を持っている。

リエ付き住宅、メルチョール・オカンポ広場38番の集合住宅）（1940）である。これらの二つの作品では、この広場の特殊な三日月形の形状に対処する必要があった。とりわけ、〈ガルサ・ビル〉では、バラガンは、建物全体を二つの部分に分けることで解決を見つけている。

その一つは、広場に沿った三日月形の形状の正面ファサードが中央でごく浅く二つに折れ、その片側は隣の建物と、別の片側は同じ建物の角のまとまりと連なっている[図5-29]。これらによって、広場の区画のまとまった量塊が形成されている。また、連続する横長の水平窓や、屋上テラス上部で建物全体の外周を一巡する細い帯状開口部は、それらの輪郭線によって、この広場の区画のまとまった量塊を際立たせている。〈ガルサ・ビル〉のもう一つは、柱と梁による骨組みの鉄筋コンクリート造である。この独立柱で分節された基壇部分に、直方体の量塊が覆い被さり、張り出している。また、角を回り込んで突出した片持梁のバルコニーや、屋上テラス上部で建物全体の外周を一巡する細い帯状開口部は、広場の区画全体にまとまりを与えている[図5-30]。

バラガンの作品で繰り返して表されている「戸外の家庭的な空間」を確保しているのは、〈ガルサ・ビル〉の最上階の住戸を上下2層にまたがって配置するという室内空間である。これによって、屋上テラスは室内空間をさらに延長した空間となり、この最上階の住戸では、屋上テラスは、室内のリビングルームから直接行き来することが可能となっている[図5-31]。バラガンの建築が求める至高の環境の一つである「静穏」という植民地時代の雰囲気都在这里で息を吹き返している。

この〈ガルサ・ビル〉に隣接して、三日月形のメルチョール・オカンポ広場の形状の延長線上に、バラガンは〈4人の画家のためのアトリエ付き住宅〉を建てている<sup>41</sup>。この〈4人の画家のためのアトリエ付き住宅〉は、バラガンとドイツ人の建築家マックス・チュエットの共同設計による最初の仕事である。さらに広場の形状の延長線上に、アウグスト・H・アルバレスとエンリケ・デル・モラルによる同時代の二つの建物が加わった<sup>42</sup>。

〈4人の画家のためのアトリエ付き住宅〉では、広場に沿った三日月形の形状の正面側には、2層吹抜けの広いリビングルームと、その後方には、設備諸室とサービス室が配置されている。オゴルマンの前期住宅建築は、この建物が参照した事例の一つである。しかしバラガンは、この前期住宅建築の事例を入念に練り直し、四つの大きな正方形の開口部の数によって住戸数を示す四つの住戸をはめ込んでいる。その正面ファサードは、室内の階段室と階段室以外の居室との二つの高さに合わせてずらされた2列の小さな長方形の開口部によって、思いがけない抑揚が付けられている。さらに〈4人の画家のためのアトリエ付き住宅〉は、隣接する建物に両側を押されて、奥行き方向にいびつな空間を展開させている[図5-33]。この2層吹抜けの広いリビングルームは、大きな正方形の開口部によって開かれているのだが、すぐに後方の2層目の壁面が立ち上がり、室内が閉じられている。奥行き方向に室内空間を展開させることができず、正面側の平坦な面とも言えず、奥行き方向の寸法がいびつである。このようなバラガンの平面計画は、バラガンの仕事の批評家が言った「部屋の配置を解くにあたっての妙なごちなさ」<sup>43</sup>を確証するものの一つである[図5-34]。これは同様に、〈メキシコ通り141番と143番の家〉に設けられた廊下の配置や、一連のスリバン通りの住宅の複数の居室に設けられた中間階の配置にも繰り返して表されている。

<sup>41</sup> 下層はリビングルーム、食堂と台所、上層は、寝室、風呂である。

<sup>42</sup> 〈4人の画家のためのアトリエ付き住宅〉に隣接して、メルチョール・オカンポ広場の三日月形の形状の延長線上に、さらに、ファン・ソルド・マレダーノとアウグスト・H・アルバレスによる集合住宅、エンリケ・デル・モラルによる集合住宅が加わった。

<sup>43</sup> Fernando González Gortázar, *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán: conversación con Fernando González Gortázar*, op.cit., p.65.

以上のように、オゴルマンによる前期住宅建築を参照したことで、バラガンの1930年代後半の作品は、機能主義による根本原則に基づいていたが、それだけではなく、それを脱却する形態が表されている。例えば、メキシコ・シティの初期の賃貸住宅の平面計画では、この賃貸住宅が中間層の「クライアントの好み」の形態に建てられ、「最小限の費用」や「最小限住宅」に限ることなく、ゆとりのある居室の配置となっている。ここでは、バラガンの1930年代後半の作品が、西洋近代建築における機能主義に対する批判性を示したことの一つを読み取ることができる。そして二つが確認される。

第一に、1930年代後半のバラガンの賃貸住宅や分譲アパートでは、とりわけ道路の交差点に置かれた角地の建物において、柱と梁によるラーメン構造による機能に従ったものと、これらの建物によって、その敷地が本来もっている形態がはるかに際立つことが、両立している。例えば、〈メキシコ通り141番と143番の家〉では、メキシコ公園という楕円状の敷地に配置されたことによって、この建物の柱のずれ、壁のへこみなどが生じている。〈ガルサ・ビル〉では、メルチョール・オカンポ広場に沿った三日月形の形状の敷地に配置されたことによって、建物全体が二つに分かれ、その一つは、正面ファサードが中央でごく浅く二つに折れ、区画のまとまりと連なっている。スリバン通りやエルバ通りの区画では、区画内の一連の建物は、一区画という全体が一つの量塊を形成している。

第二に、とりわけ〈4人の画家のためのアトリエ付き住宅〉では、二つの段階が示されている。まず、〈ガルサ・ビル〉と同じく、メルチョール・オカンポ広場に沿った三日月形の形状の敷地に配置されていることによって、一区画というまとまった一つの量塊となっている。次に、この区画の一つの量塊のなかではさらに、「部屋の配置を解くにあたっての妙なごちなさ」や、寸法のいびつさが生じている。このようなインターナショナル・スタイルに対する批判的姿勢は、バラガンの建築家としての心理の内奥を示している。これらは同様に、1940年代の〈オルテガ邸〉や〈バラガン自邸〉に繰り返して表されている。

しかしながら、1940年代初頭には、メキシコにおける建設事業は、事実上の危機とまではいかなくとも、減速の段階に入った。バラガンは、1941年も暮れようとしていた頃に、旧友ディアス・モラーレスへ送った手紙の中で、クアウテモク地区にまだ所有していた土地を売り損なったので現金が手元にないと諦めていることから、この減速の影響を身を持って感じていたに違いない。それはまた、バラガンの設計活動のやや長い休止状態を説明すると言っても差し支えないであろう。この状態は少なくとも、〈ペドレガル庭園分譲地〉のとてつもない計画が形をなし始める1945年頃までは続いた。

### 第三節 地域的機能主義

これまでのところで例に挙げたように、この時期のメキシコ建築は、西洋近代建築の影響下にあったことは明らかである。しかし、こうした影響を受けたにせよ、メキシコ建築にはすでに地域的機能主義への傾向を持つ作品が、多数存在することも事実である。バラガンとオゴルマンをはじめとするメキシコ人の建築家は、ヨーロッパの近代建築にメキシコ的な異質なものを混ぜ合わせることによって、盲目的な西洋模倣ではない、新しい独自の建築作品を生み出す技量を備えた建築家であることを示した[図 5-35]。

この時期のメキシコ建築における建築作品が持つ主要な社会的傾向について言えば、それは、なによりもまず、メキシコ社会の現状と要求への緊急性を要する対応であったことを指摘しておかなければならない<sup>44</sup>。特に、オゴルマンとレガレッタに見られるように、1930年代前半に、

<sup>44</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Lázaro Cárdenas*, México, D.F., *Memorias Mexicanas*, 1997.

建築家達は、住居、医療、教育といった基本的な社会問題に対する国家単位での負担をいかに軽減するかという問題意識を共有していた。この点では、彼等が採用した機能主義は、安く、早く、便利な、公共性に富む建築を、という国家的なニーズに応えるものであった。

しかし、バラガンにすでに見られるように、メキシコの公共および民間建築の決定的な不足という現状の中では、機能主義建築は、民間セクターの投機的利益にも、ある程度は応えるものであった。国家財政の大きな部分が建設分野に投資されることによって、民間セクターが得た莫大な利益は、メキシコ建築を国家的任務とは離れた独自の活躍の場へと誘う動機となった。そこにおいては、建設活動が持つ公共性よりもむしろ、中間層の興隆を受けて、建築における私的空間の確保が優先される。この私的空間では、公共性に富む空間とは異なって、独創的な個性が求められる。そこにオゴルマンの場合とは異なる形で、バラガンの場合、地域主義が機能主義に乗り移る余地があった。その意味では、この時点から、メキシコの建設活動においては、公的機関と民間セクターとの双方への貢献がうまく絡み合うことによって、新しい形の建築の未来を切り拓くことになったと言える。

こうして、メキシコ建築は、その位置を、とりわけ機能主義と地域主義による構成を通して獲得した。20世紀のメキシコ建築は長い間の紆余曲折の歴史を経て、自らの位置付けが可能な時代へと入った<sup>45</sup>。

---

<sup>45</sup> Alejandra Lajous, ed., *Manual del historia del mexicano contemporáneo (1917-1940)*, México,D.F., UNAM, 1988.

## 第六章 1940年代のメキシコにおける西洋近代建築の伝播からみた地域性



## 第六章 1940年代のメキシコにおける西洋近代建築の伝播からみた地域性

### 第一節 ナショナリズムの台頭

#### 6-1-1 二つの相容れない自己意識

メキシコ革命の動乱期は、利害の対立する諸勢力が明確な思想や政治理念を欠きながらも、武力闘争の中から一つの革命運動をつくり上げていった時期となったが、同時にメキシコ人が強い民族意識に目覚めた時期ともなった。この革命期以前にメキシコ人が民族意識をまったく持たなかったというのではない。例えば、植民地時代末期にはクリオージョ達の意識の中に「新大陸人（アメリカノ）」としての目覚めがあった。また、独立運動の際にも、米墨戦争とフランス干渉戦争の時代にも、国家としてのメキシコという意識は存在していた。しかし、国民国家形成の過程のなかで、先住民インディヘナを含めたメキシコ国民像とメキシコ国民全体の利益を追求する姿勢がはじめて明確に現れたのは、この革命期においてであった。

模範をヨーロッパの工業社会に求めた19世紀のメキシコにおいては、土着的なものは、モダンを妨げるものとして軽視された。しかし20世紀初頭のメキシコ革命は、新たなメキシコ国民像が形成される出発点となった。というのは、メキシコ人の自己認識が混血メスティソに求められたからである。それはやがて、1920年代に始まる壁画運動や革命小説の隆盛を通じて、メキシコの民族意識を高揚させることになった。

1902年に生まれたバラガンと1905年に生まれたオゴルマンは、このようなメキシコ革命期に幼少時代を過ごした。さらにバラガンとオゴルマンを比較すると、両者の民族意識に明らかな差異がある[図6-1, 6-2]。

バラガンの場合、スペイン人の到来や征服、布教活動によって誕生した新世界、すなわち、植民地世界が、自身のメキシコ観であると主張する。プリツカー賞受賞講演(1980)では、次のように述べられている。

信仰心や神話のルーツを認めずして、芸術や歴史の栄光を理解することは不可能です。なぜなら、それらは美的現象という人間の根源的な存在理由へと導く道標であったからです<sup>1</sup>。

私はカトリック教徒なので、熱心な信者達や天才的な建築家達が受け継いだ遺跡や廃墟となった修道院を敬虔な気持ちで訪れたことが、何度もあります。そして、人気がない回廊やひっそりとした中庭を訪れたときに感じられる静穏さや安堵感に、いつも深く感動するのです。自分の作品にもこのような印象を与えることができないものかと考えたものです<sup>2</sup>。

オゴルマンの場合、スペイン人到来以前の先住民文化に自らの価値と出発点を置く。オゴルマンの批評稿「建築における抽象主義と現実性との根本的相違」(1953)では、次のように述べられている。

メキシコでは、スペインの植民地時代から現在にいたるまで、常に二つの芸術制作の潮流が存在してきた。一つは、メキシコ独自の性格とスタイルの潮流であり、これは、人民の作品である。それは民衆芸術と呼ばれている。この芸術潮流は、自由を求めて闘うメキシコ人民の願いを表現する必要性を満たすために、必然的でノーマルな、自然に生まれる、理にかなった形式として、下から生まれた感動という点で、現実主

<sup>1</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p.61.

義的で、メキシコ的なものである。この芸術潮流には、ホセ・グアダルルーペ・ポサダ、ホセ・マリア・ベラスコ、ホセ・クレメンテ・オロスコ、ディエゴ・リベラとその他の大勢の才能を持った芸術家が含まれている。彼等は、メキシコの人民という生産者である大衆の願いを体現し、あるいは感じとり、それを独創的な芸術制作の手段で表現してきた。

もう一つの潮流は、外国のものを模倣する性格を持った芸術潮流である。それは、メキシコ人民の労働の値打ちを下げながら、それを食べ物にしてきた階級の利益と植民地的従属を代弁し、表現している。この芸術潮流は、常にメキシコ的でないものを何でもかんでも崇拜する支配階級によって、上の方から押しつけられてきたものである。はっきりしていることは、いわゆるインターナショナル・スタイルと称される抽象主義建築は、この第二の芸術潮流の表現以外のなにものでもないということである。それは大多数の人間の生活条件を改善するための、ほんのわずかな能力さえもすでに失っている否定的世界の、解体を告げる予兆に他ならない<sup>3</sup>。

二人の建築観にみられる相容れない自己意識の角逐である。

バラガンの場合、二つの好みを持っている。一つに、彼の作品だけではなく、彼の発言の中にも読み取れるように、バラガンには、生来のスペインへの憧憬的傾向が見受けられる。もう一つに、バラガンの作品には、グレコ・ローマンからの影響が及んでいる。とりわけ〈オルテガ邸〉や〈エル・カブリオ庭園〉に置かれた「古典的」な石膏像は、ヨーロッパにおける古典古代に対する新しい関係をつくり出している。

オゴルマンの場合、三つの側面に重点が置かれている。

第一に、オゴルマンは、先住民文化を擁護するだけではなく、同時代を生きる先住民インディヘナの置かれている差別的状況を訴え、民衆による注意を喚起している。このような先住民権利擁護運動は「インディヘニスモ」と呼ばれ、社会の周縁者として取り残されている先住民インディヘナを救済するという意味において、次第に政治的色合いを帯びるようになった。貧しさに喘ぎ、世間から蔑視されている先住民インディヘナに土地や教育の機会を与えることによって、国民国家は彼等の社会参加を促した。

メキシコ革命以降の先住民権利擁護運動の意味で使われる「インディヘニスモ」は、それまで社会の底辺に置き去りにされてきた先住民インディヘナの擁護と復権を求める政治主導の運動であった。革命で高揚したナショナリズムはメキシコの自己像を先住民の古代文明に求め、バスコンセロスが提唱した混血メスティソ文化をメキシコの自己像とする動きのなかで、同時代に生きる抑圧された先住民インディヘナの解放を目指す運動として進められた。その背景には、単なるメキシコの自己像として求められた過去の歴史的遺産としての先住民文化の再評価だけではなく、国民統合という大きな目標があった。こうして「インディヘニスモ」は、新しい国民文化の基軸の一つとなっている。

第二に、オゴルマンは、何度も繰り返し、先スペイン時代の古代文化を参照したが、それは西洋でもなく、東洋でもなく、アメリカの先史芸術が、芸術史上、最も重要な現れの一つだと彼が見なしていたからである。

第三に、オゴルマンによる先住民文化という選択は、ヨーロッパの前衛のように、原始的なものとの密接なつながりを有していることを、オゴルマンの絵画作品を通して垣間見ることができ

<sup>3</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O'Gorman- Selección de Textos*, op.cit., pp.174-175.

## 6-1-2 「私は機能主義者ではない」

これらのバラガンとオゴルマンによる言説だけではなく、他の機能主義建築家達による言説からも、1940年代のメキシコに機能主義から地域主義が確立していく過程を、具体的に検討する。1976年から1977年に、グラシエラ・デ・ガライ・アレジャーノによるインタビューが行われた。

- ①エンリケ・ヤニェス（1976年2月6日のインタビュー）
- ②ホセ・ビジャグラン・ガルシア（1976年3月7日のインタビュー）
- ③ファン・オゴルマン（1976年6月17日のインタビュー）
- ④ドミンゴ・ガルシア・ラモス（1976年6月29日のインタビュー）
- ⑤ウラジミール・カスペ（1976年7月8日のインタビュー）
- ⑥エンリケ・デ・ラ・モラ（1976年10月12日のインタビュー）
- ⑦イスラエル・カツマン（1976年10月19日のインタビュー）
- ⑧ルイス・バラガン（1977年1月28日のインタビュー）
- ⑨エンリケ・デル・モラル（1977年2月4日のインタビュー）
- ⑩マリオ・パニ（1977年2月11日のインタビュー）
- ⑪ラウル・カチョ・アルバレス（1977年2月23日のインタビュー）

これらのインタビューの発言の中では、特に、エンリケ・ヤニェスとホセ・ビジャグラン・ガルシアとファン・オゴルマンを取り上げる。第一に、エンリケ・ヤニェスは、バウハウスの二代目校長ハンネス・マイヤーのメキシコ滞在について話している。

1938年に、ハンネス・マイヤーは、都市計画についての建築会議に参加するために、メキシコに着いた。マイヤーの参加は、社会的な問題の中で、私達の多くの興味を引き付けた。マイヤーが、ソ連にいたときや、バウハウスの校長であったときと同様のことだった。1939年に、私とホセ・ルイス・クエバスは、マイヤーを招待し、公教育省の援助で、都市計画学校を設立するために共に働いた。1939年11月の提案では、マイヤーはこう言った。「奨学金のシステムは、メキシコでは新しいかもしれない。しかしそれは、バウハウスのような他の大学に前例があったものだ。学校の経済的な自立を決定づけ、良い方向性を示すものだ」。実際に、国立工科大学に都市計画学校が開校して、大学院生のための2年間のプログラムで、奨学金のシステムが導入された<sup>4</sup>。

第二に、このインタビューでは、「私は機能主義者ではない」とホセ・ビジャグラン・ガルシアは言った。

建築ということについて、真摯さの価値に照らし合わせて、私が重んじるのは、社会性、有効性、美である。建築的に「しなければならないこと」について考えるならば、時代に合致する状況のための建物のプログラムの考察と、地形学の一貫性という主たる二つの要素が際立っている。そして、真摯さの限界にまで建築作品をもっていき、そこで造形的統合がなされる。それゆえ、私は機能主義者ではない。建物の外部の形と集合する内部の構造との間で、論理的な関係をつくり出さなければならない。この造形的統合という考え方は、それ自体は新しいものではなく、すでに建築作品のデザインの評価モデルの中に含まれている。文化的な状況に対処しながら、社会的に

<sup>4</sup> Graciela de Garay Arellano, *La Arquitectura Funcionalista en México (1932-1934)*, op.cit., pp.280-281.

使用する目的に適った作品であることが重要である。さらに、建築的な気前の良さには、美学上の根本的な価値がある<sup>5</sup>。

第三に、ファン・オゴルマンは「機能主義の命題」について批判的にこう語った。

機能主義という用語は、技術工学の作品として実現する建築の傾向と解釈しなければならない。言い換えると、最小限の努力で最大限の効果を発揮するというのである。明確に理解しておかなければならないことは、この概念のなかでは、建築という芸術作品を実現する可能性が排除されたままであるということ、そして、建築は建物の技術工学に転換されるということである。

その原理において、機能主義は、建築が芸術であることをやめて、技術に変わってしまったと主張した。同じくそれは、建築が、経験的認識の時代から脱却して、科学的認識の時代に移ったと主張し、この認識とともに、建築の目的が、最小限のコストで最大限の有効性を持つ形態で、人間に住宅を供給することであると主張した。後になると、機能主義は、人間の必要性の普遍的な表現形態であるとの主張がなされ、そしてそのようなものとして、美学的に感動を呼び起こす力を持つとの主張がなされた。この機械論的な立論は、世界中のアカデミーから機能主義に向けられた抵抗に対抗するために、観念論的態度に従っていた。このことは、芸術が自動的に生産されるという信念から成り立つドグマまたは信仰に、機能主義を変えた。このような機能主義は、抽象芸術学派のおかげで流行するようになり、機能主義建築家達もそれに順応した。この自動主義芸術の概念、または芸術作品を生産するための手段としての自動主義概念は、実際には、機械論的、観念論的、宗教的概念であって、それを受け入れるためには、信仰に入る必要がある代物である。美学上のテーゼとしての機能主義は、技術工学に関する神秘的概念の性格を帯びており、美学上の観念論的制約がこの考えを構成している。

植民地国またはメキシコのような半植民地国は、このような機械論的テーゼがはびこるための絶好の土地である。というのも、こういう国では、民族の経済的解放のための闘いにおいて、技術と機械の欠如が最も重要な要素と見えてしまうからである。それと同時に、技術と機械を所有している国に対する畏敬と尊敬の念が、この態度のなかには相変わらず含まれている。しかも、技術と機械を所有している国は、所有していない国を同じ理由で支配しているということがある。この態度は、一面では、経済的後進性の状況から解放されたいという願望の表現であるが、しかし他面では、経済的に支配している国に対する畏敬と尊敬の念でもある。建築は機械ではなく、内外で人間の個人的・集団的生活を繰り広げるために、人間によってつくられた空間と位置と場所であるので、建築を機械と同一視することは、長くは持たない考えだった。機能主義は、美学的表現としては、結局、美学表現の否定にすぎないものとなってしまった。

建築は、生活する場所において快適な生活を感じるように、形態と色を熟慮することに喜びを感じる形で、建築空間を適合させることを必要としてきたし、現在も必要としている。この問題を決して機能主義は解くことができなかった。というのも、人間は、機械的欲望を充足させる以前に、生活に合理性を与え、その生命力の増大に役立つような特別な欲求を満足させることを要求するからである。正当化することので

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp.230-231.

きないものを保障し、正当化するために、そして自動生産の芸術的有効性を信じ込ませるために理論がつけられたのは、まさにそのときだった。最高級社交界の優雅なご婦人が、街角の金物屋で買って来た10センチボシかしない機能的なちょうつがいからできたブローチをつけて、フロントで自己紹介したのは、まさにそのときだった。芸術における自動主義の無意識的な産物である、現代の驚嘆すべき彫刻として、機能的な風呂の給湯器とトイレが主張されたのは、そのときだった。多くの知識人がこの理論をまじめにとらえて、これによって、美学的感動の本質が発見されると信じたにもかかわらず、この理論が非常に面白い流行の洗練された現れの域を越えるものではないということを理解するのはいかにもやさしい。

機能主義は、美学的表現が建築資材の論理的配置・適用の問題に、機械的解決を自動的にもたらした結果であるということをも前提とした。ル・コルビュジエやオザンフアンの純粋主義学派理論では、機械的手段が美学的感動を生み出すための要素になり得るということを前提としている。機能主義のケースにおいては、形態は機械的機能の帰結であるが、純粋主義学派理論では、機械的形式が表現手段としてこの機能を用い、この形態が機能になることなく機能的であるものとして現れる。この学派は、機能主義の諸要素と産業＝工業建築を装飾として利用することによって、美学的表現と出会い、そうすることによって、芸術的・造形的効果をつくり出して、一面では、機械的必要性を満たし、他面では、建築における美学的必要性を満たすと主張した。

これに対して、機能主義の超克と呼ばれるものがある。これを機能なき機能主義の形式化と呼んでもかまわないと思う。それは美学的感動を引き起こすために、功利的利用を目的として発明された諸要素を使うという珍奇な考えから成り立っている。これが現代メキシコにおける建築を支えるテーゼである。そしてそれを実践することは、一般になじみやすい言葉を使うとすれば、得体の知れない建築に導いた。というのも、それは人間的想像力の産物でもなく、さりとて建物工学技術の機械的機能の総合でもないからだ。その結果は、対立する二項の矛盾を物体化したものである。この矛盾は、こうした建築を押しつけてきた体制の解消し得ない、矛盾の明白な反映であり、体制そのものの内側で支配階級には、これを解決する能力がないことを明白にしているような矛盾の反映である。ここには、一方では、想像に溢れていながらリアリスティックな建築を生み出すことができないという無能力と、他方では、純粋にかつ有用な形で、社会の急を要する要求に応えるために住宅問題に有効な解決をもたらし得ないという二重の無能力がある。現在のこうした現代建築と呼ばれる建築は、外国産モデルを模倣した建築であり、若いも若きも、学生や学校も含めて、メキシコの建築家のなかで、まれにしかいない例外をとにかくとすると、だいたい全部の建築家が、今の時代になければならない、たくさんの常套手段を基礎につくられた概念を持っている。すべての建築家が、盲目的信念を持って、いわゆるインターナショナル・スタイルを信じ、美学的に感動させるためのこの抽象主義的建築の能力を信じている。それゆえ、私達は、メキシコにおけるこの現代建築が、何を表現しているかを検証する必要がある。明白なことは、この現象を、さまざまな観点から研究・分析することができるということである。そこには、一面では、社会的条件が含まれており、他面では、自然の物理的資源の条件も含まれている<sup>6</sup>。

このオゴルマンの明確な機能主義批判は、機能主義をメキシコにおいては、何で、どのように

<sup>6</sup> *Ibid.*, pp.233-236.

補えばよいかを示唆して興味深い。

### 6-1-3 カリフォルニア・コロニアル・スタイル

リチャード・ノイトラは1937年に初めてメキシコを訪れ、カルロス・コントレラスのゲストとしてメキシコ・シティで講演を行った。ノイトラがグアダハラに行きたがっていることを知ったバラガンは、旧友ディアス・モラーレスが運営するチャパラでの建築会議にノイトラが参加できるよう手配した<sup>7</sup>。

バラガンがディアス・モラーレスに書いた手紙の中で紹介したメキシコ・シティにおけるノイトラの講演は、メキシコ人に鉄とコンクリートの産業を自ら発展させるように促し、さもなければ外国、例えば米国の植民地的な支配下にとどまるだろうと指摘するものであった。彼は、メキシコ人が使用人を使っていることを「根本的にモダンではない」として非難した。さらにノイトラは、「もしこの国が、少数の地主によって支配される農奴の国のままであり続けるなら、建築家にチャンスはないだろう」と厳しく指摘した<sup>8</sup>。興味深いことに、ノイトラは、バラガンのペドレガル溶岩地帯の住宅開発を予示しつつ、人口過密を緩和するためにメキシコ・シティの周りに衛星都市を建設することを提案しただけではなく、「ハリウッドに見られるメキシコの大農園の住宅やロサンゼルスにあるチュリゲレスク[装飾過多なスペイン・バロック様式]の店舗ファサード」のような好ましくない例について言及し、「カリフォルニア・コロニアル・スタイル」を攻撃した。

1976年に行われたエレナ・ポニアトウスカとのインタビューの中で、バラガンは、何度かノイトラをメキシコの植民地様式の町に案内し、その代わりにノイトラの〈シルバーレイク大通りの住宅〉(1932)に一週間ゲストとして滞在した時期のことを回想している<sup>9</sup>。壁面によるランドスケープの延長というノイトラの影響は、バラガンの作品に見てとれるが、一方で、バラガンは、「建築の歴史に危険な影響」を与えたノイトラの「すべては純粋なガラスに対してオープンでなければならない」という主張を残念がった<sup>10</sup>。バラガンは、直接ノイトラを非難しないものの、「米国の雑誌から、とりわけリチャード・ノイトラの住宅からアイデアをコピーし、住めない住宅をデザインしている建築家達」を批判し、メキシコにおけるガラス使用の増大に、しばしば異議を唱えた<sup>11</sup>。

バラガンの晩年の作品は大きなガラス面を配置しているが、しかしそれには壁あるいは深い張り出しのような巨大な遮光のための装置が取り付けられていた。ガラスは壁に従属し、それは大抵、正面の立面から遠ざけられていた。例えば、〈ガルベス邸〉(1954-55)の玄関ホールの床から天井までの開口部は、鏡のようなプールを縁取る赤紫色のアルコーブを望むものだが、同時に大きなこの開口部は、景色を見通すためだけではなく、色彩の楽しみを肌で感じる効果を獲得するためにつくられていた。〈プリエト・ロペス邸〉(1948-50)の後方立面のように、バラガンが大きなはめ殺し窓を用いたとき、そこから見えるのは、溶岩の累層に囲まれたプールという制限

<sup>7</sup> 1937年12月12日から1938年1月3日までのバラガンとディアス・モラーレスの手紙のやりとりには、ノイトラの講演のコピーと「あなたの町とチャパレスを楽しむのを助けてくれた」と若い建築家達の歓待に対するノイトラからの感謝の手紙が含まれている。

<sup>8</sup> 「ロマス・デ・チャプルテペックに使用人が4、5人いる裕福な政治家、あるいは弁護士のための家を建てることは、根本的にモダンではない。近代建築は、使用人がいなくても問題なく、奴隷あるいは使用人の労働を必要としないだろう。エジプト、ローマ、植民地時代のメキシコにおける快適さは犠牲の香りがする。もしかすると、犠牲の香りがしたからなお楽しめたのかもしれない。私達の時代は、他人の生活を犠牲にすることなく快適さを生み出すことが可能であり、適切であり、事実唯一の取るべき道である」とノイトラは述べている。1937年12月のノイトラの講演録 (IDM 蔵)。

<sup>9</sup> Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: Mexico's Modern Master, 1902-1988*, op.cit., p.206.

<sup>10</sup> Elena Poniatwska, *Todo México: Tomo I*, op.cit., p.27.

されたランドスケープだった。

三組の夫婦と共に出席したフィリップ・ジョンソンの〈ガラスの家〉(1949)での夕食会に関する説明のなかで、バラガンは、開けた景色の美しさをほめつつも、近隣の住宅がないにもかかわらず、親密さが著しく欠如している点を批判した。彼が二人の夫人達に別々にどこが最も居心地良かったかを尋ねたところ、異口同音に、室内の中央にあるレンガのシリンダー状のバスルームと答えたと言っている<sup>12</sup>。そして、1976年にニューヨーク近代美術館で開催されたバラガンの回顧展のカタログは、このような言葉で始まっている。「静穏を表現しないあらゆる建築作品は失敗である。今日の度を越した巨大なガラス窓が、壁による保護から取って代わったことによって欠陥が生み出されているのはそのためである」<sup>13</sup>。

以上のようなインターナショナル・スタイルの建物におけるガラスの使用法について、バラガンは批判的見解を示した。彼にとって、建築が求める至高の環境の一つは、「静穏」を想起させるものであった。こうした至高の環境からつくり出されるものに共通しているのは、ひとつの連続性の経験を表現していることである。そのなかでは、現在の経験と過去のそれとの間に、隔てられたという意識は存在しない。

## 第二節 マイヤー

### 6-2-1 国際連盟本部のためのコンペティション(1927年)

1926年に、ジュネーヴの国際連盟本部のための国際設計コンペティションが発表された。レマン湖畔をその敷地とし、事務局、図書館、小会議室、大会議室などからなる施設である。世界中から377人の応募があった。審査委員会が入選作9案を選出した。そのなかには、ル・コルビュジエ案、ハンネス・マイヤー案、マックス・チェット案が含まれている。その後、ル・コルビュジエ案は最終的に外されたが、このことに関するル・コルビュジエによる抗議声明が有名である。

ル・コルビュジエ案は、ほぼすべての建物が独立柱で持ち上げられた構成で、なだらかな勾配のある地形をそのまま生かしたものである[図6-3]。2600人を収容する大会議室棟の内部空間はギュスタヴ・リヨンの音響に関する意見に基づいて、放物線に近い形態としている。レマン湖畔から眺めると、その正面ファサードは船の舳先のように、先端に彫刻を設けるなど、モニュメンタルな意匠となっている。一方で、事務局棟の建物は、明快な動線によって機能性が高いというだけでなく、湖に並行して位置する各部屋からの眺望を確保し、また、テラスや屋上に庭園が設けられ、快適な環境をつくり出している。

最も急進的であったと言われるのがマイヤー案である[図6-4]。マイヤー案では、中心軸上に建物が配置されることがなく、まったく別個の二つの建物同士が隣接しているのだが、しかし、それらは同じ構造のシステムからできている。大会議室棟と事務局棟とは別々に建ち、各要素間は緊張、対立、差異に満ち溢れている。重要な公共建造物であるために、多少はその権威を介意して、当選案はもちろん、ル・コルビュジエ案さえも常套句のように、中心軸上の印象的なファサードに腐心している。ところが、マイヤー案にはまるでそのような配慮が見られない。

他方で、チェット案は、敷地に沿った雁行型の棟に特徴的である[図6-5]。審査中に、エコー・ル・デ・ボザール出身の建築家の審査員達が、ル・コルビュジエ案を規約違反であると排斥し、保守派と近代建築派との対立が表面化したことを受け、審査員の一人、ジークフリード・ギーデイオンは、雑誌『建築世界』でこう書いた。「常識的な審査が行われるという機会を無駄にしたいくはない。当選案ほど人工的なものではなく、そもそも審査するという機会が生きているもので

<sup>11</sup> Interview with Luis Barragán, *Arquitectura México*, Núm.100, vol.23, 1968, p.14.

<sup>12</sup> Damián Bayón, “Luis Barragán y el regreso a las fuentes”, *Plural*, 1975, p.45.

<sup>13</sup> Emilio Anbasz, *The Architecture of Luis Barragán*, op.cit., p.8.

あるはずだ。入選案の中で、ドイツで最も優れた計画は、疑いなく、若い建築家マックス・チェットによるものだ<sup>14</sup>。こうして、ギーディオンは、チェットを最年少メンバーとして、第1回の「近代建築国際会議(CIAM)」に招聘したのである。ここでは、マイヤーとル・コルビュジエ、チェットの同時代性を確認することができる。

#### 6-2-2 ハンネス・マイヤー(在墨：1938-49年)

ヴァルター・グロピウスがバウハウスに建築部門を発足させたのは、 Dessau の新校舎完成後のことであったが、彼は学校の運営やテルテンの住宅団地の設計活動で多忙だったために、スイスの建築家ハンネス・マイヤーを招き、建築部門の指導を一任することにした。グロピウスとハンネス・マイヤーとの最初の出会いは、1926年12月のバウハウス校舎落成式の時である。マイヤーを招待したのは、彼がバーゼルの聖ペータース学校の設計競技に入選し、そのユニークなデザインに注目したからだろうと伝えられている。マイヤーはグロピウスの依頼に応じて、1927年4月から建築部門の指導を専任で行っている。そして、その翌年の1928年4月に、グロピウスがバウハウスを辞任した後、マイヤーがバウハウスの校長となり、建築部門が本格的に確立されることになった。

ハンネス・マイヤーは、1889年、スイスのバーゼル生まれで、建築設計と施工を仕事としていた父をもつ。バーゼルの工業学校とベルリンの美術工芸学校に学び、1年ほどイギリスに留学した後、1916年から1919年にかけて、ミュンヘン、エッセン、ローザンヌで働き、1919年にバーゼルで自らの建築設計事務所を開設した。後にバウハウスと一緒に参加するハンス・ヴィットヴァーというチューリッヒ工科大学出身の建築家が協力者として加わったのは、1926年からである。マイヤーは協同組合運動に関心があったため、この時期、積極的にそれらの施設の設計を進めている。

マイヤーが建築家として広く注目されるようになったのは、1926年に行われたバーゼルの聖ペータース学校の設計競技に入選してからである。この学校のデザインは、5層の教室棟の2階部分に接続して運動場が設けられ、それが最上階からワイヤーで斜めに吊り下げられるという大胆な構造方式を採用したものであった。この運動場の下の地面を開放するというやり方は、ル・コルビュジエの提唱したピロティよりも効果的な構想であったし、技術的な革新による新しい空間構成が織り込まれていた。

続いて1927年には、ジュネーヴの国際連盟本部のための国際設計コンペティションに入選した。マイヤー案はまったく新しい構法によるもので、発表当時から注目を集めた。1928年には、6名の建築家によるドイツ労働組合総連合の労働組合学校の指名設計競技で、彼は見事一位に入選した。競技に参加した他の5名の建築家は、マックス・ベルク、アロイス・クレメント、ヴィリー・ルードヴィヒ、エーリヒ・メンデルゾーン、マックス・タウトである。また、審査員には、ハインリッヒ・テッサナウ、マルティン・ヴァグナーなどの建築家の他、評論家のアドルフ・ベーネも名を連ねている。実現した数少ないハンネス・マイヤーの建築作品のなかで、1930年に竣工したこの労働組合学校は最大規模のものであり、彼の代表作と見なされている<sup>15</sup>。また、この作品は当時のドイツにおける新即物主義(ノイエ・ザッハリッヒカイト)の特徴的な事例の一つであると言われている。しかし、こうした活躍を続けていたマイヤーは、1930年にバウハウスから突然解雇される。一説によると、その陰にはグロピウスの陰謀があったとも伝えられている。マイヤーは共産主義者を自認していたが、必ずしも学生達を扇動したわけではなかった。しかし、彼は政治運動にも関連したと、市当局から見なされていた。

バウハウスの建築部門を確立したマイヤーは、一種の建築非芸術論とも言うべき主張を展開し

<sup>14</sup> *Bauwelt*, No.44, 1927.



ていた。彼は、建築が個人的な芸術であるというのは旧来のものであり、それよりも建築は一般大衆に奉仕すべきもので、その創造的活動は集団の共同作業によるべきであると考えていた。造形美に主眼を置かないという、建築の価値観の転換を目指していたとも言える。

バウハウスを離れたマイヤーはモスクワへ行き、1936年まで建築学校の教授を務めている。そして、1938年までジュネーヴで、さらにその後はメキシコに渡って都市計画家として仕事をしている。1949年にスイスに帰国、1954年にこの世を去った。

### 6-2-3 マイヤーのメキシコ滞在期間に関する先行研究

これまでの多くのハンネス・マイヤーに関する先行研究では、このメキシコ滞在期間を取り上げることすらもなかった。また、取り上げたとしても、以下のように、メキシコ滞在期間のマイヤーに関して、否定的な意見が並ぶ。

クラウド・シュナイトによるハンネス・マイヤーの評伝『ハンネス・マイヤー—建築物、建築計画、著作』は、マイヤーのメキシコ滞在期間について、次のように述べている。

その10年間は、絶望的だった。恐ろしいほどに困難な仕事は、次第に、マイヤーの健康に害を与えていった<sup>16</sup>。

また、パトリシア・リバデネイラは、このように書いている。

マイヤーは、メキシコの建築界からまるであからさまに拒絶されていると感じていた<sup>17</sup>。

メキシコの建築界からのこうした否定的な雰囲気の原因を、ラファエル・ロペス・ランヘルは、はっきりと指摘している。

マイヤーの思想は進歩的で、社会主義に根ざしている。とりわけ彼はマルクス主義者だ。この時期の「カルデナス主義」の社会主義改革が大きな後退を強られるなかで、マイヤーの思想と現実とは合致するものではなかった<sup>18</sup>。

ベルナー・クレイネルシュクンプフは、マイヤーの政治的立場が、彼の建築家としての仕事に実際的な不利益をもたらしたことを指摘している。

メキシコにおけるハンネス・マイヤーの活動は、彼の政治的な立場に大きく左右された。それは、建築家と都市計画家としての彼の仕事に悪い影響を与えただけではなく、働くという機会そのものに自らの制限を設けることだった<sup>19</sup>。

<sup>15</sup> ベルリン近郊のベルナウ労働組合学校は、20世紀の建築のなかで非常にユニークなものとして知られているが、グロピウスのバウハウス校舎ほど知名度があるとは言えない。労働組合学校の寄宿舎棟は、1階がピロティで、2階は煉瓦造の壁で、臥梁がその上に載り、屋根スラブと一体になっている。この寄宿舎棟ではマイヤーが素材と構造をいかに率直に組み合わせているかがよく分かる。

<sup>16</sup> Claude Schnaidt, *Hannes Meyer- Bauten, Projekte, und Schriften*, Verlag Arthur Niggli AG, 1965, p.37.

<sup>17</sup> Patricia Rivadeneyra, “Hannes Meyer en México (1938-1949)”, en: *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, Núms.20-21, México,D.F., INBA, 1983, p.139.

<sup>18</sup> Rafael López Rangel, “Algunos Antecedentes sobre el Funcionalismo Arquitectónico y el Pensamiento de Hannes Meyer en México”, en: *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico*, op.cit., p.196.

このように、メキシコ滞在期間のマイヤーに関しては、悲観的な論調が見てとれる。しかし、本論では、バラガンとオゴルマンの作品を多角的に把握するという意味でも、再び、メキシコ滞在期間におけるマイヤーの建築や建築観を考えていくことにする。少なくとも、二つの点を見る。一つは、メキシコ滞在期間におけるマイヤーの建築観や芸術観の変化である。また一つは、メキシコ滞在期間にマイヤーが実際に行った教育活動や設計活動である。

ところで、マイヤーがナチの迫害を逃れて来墨した経緯については、次のような推測が成り立つ。マイヤーが最初に考えたことは、アメリカ合衆国に渡って、そこで仕事を探すことだった。ニューヨークに住んでいたドイツ人の経済学者アルフォンソ・ゴルシュミにマイヤーは、新しい国での環境を整えてほしいと頼んだ。しかし、ゴルシュミは、マイヤーがマルクス主義者であったため、アメリカ合衆国には真のチャンスはないとして、メキシコの可能性を示唆した。ゴルシュミは、メキシコ人の政治家ビセンテ・ロンバルド・トレダーノをよく知っていた。ゴルシュミは、トレダーノにマイヤーを助けるように頼んだ。こうしてマイヤーのメキシコ滞在には、メキシコ労働者総連合(CTM)の書記長を務める政治家ビセンテ・ロンバルド・トレダーノが関係することになった。マイヤーは、トレダーノのおかげで、「タジュール・デ・グラフィカ・ポプラルの版画組合」に参加できるようになった。また、彼はトレダーノの政党のために雑誌『未来』を出版し、トレダーノが校長を務める労働大学で講義を行っている。

#### 6-2-4 メキシコにおける最初のアプローチ

マイヤーは、1938年にメキシコに到着すると、建築家エンリケ・ヤニェスと都市計画家ホセ・ルイス・クエバスから依頼を受け、都市計画学校を新しく設立するために尽力した<sup>20</sup>。都市計画学校は、オゴルマンが設立した国立工科大学の附属機関にあたる[表 11]。1938年にマイヤーは、メキシコの都市計画の教育環境の欠如について、こう書いた。「メキシコでは、都市計画家のための教育の可能性が極めて薄い。『国立工科大学』には、未来の建築家のための都市計画の簡単なコースが一つあるだけだ。『メキシコ国立大学』では、建築家は、都市に関する問題のなかで、支離滅裂な論点を立てている。『労働大学』では、技術に関する内容をのみ教えている」<sup>21</sup>。マイヤーは、ヤニェスとクエバスと共に、国立工科大学に都市計画学校を設立するように要請した。1938年10月、彼等は公教育省に最初のプロポーサルを提出した。

1940年に、都市計画学校は、少人数であったが、マイヤーやクエバスが教鞭を執る形で、開校した。イスタパラパの調査(1940)[図6-6]や家族の生態系(1940)[図6-7]のデータ分析が発表されている。大学生は、週に35時間の授業があり、働くことができないために、奨学金を受ける制度が設けられた。大学院生は、週に20時間の授業で、9時間が実技、11時間が理論、月曜から金曜までの、7時から9時までと19時から21時までの時間割であった。それゆえ、大学院生には、仕事をしながら勉強することが許されていた。

マイヤーは遅延する手順や同僚からの妬みに直面しながらも、「私の開講した授業を受講する学生達が待っている。1930年から1936年に、ソ連で官僚的な煩わしさを体験したおかげでよかった」<sup>22</sup>と手紙に書き、都市計画学校の教育に積極的に参加している。しかしながら、1940年8月

<sup>19</sup> Werner Kleinerüschkamp, "Exilarchitektur: Hannes Meyer in Mexiko", *Hannes Meyer: architekt, urbanist, Lehrer, 1889-1954*, Berlin, Bauhaus-Archiv, 1989, p.326.

<sup>20</sup> Hannes Meyer, Enrique Yáñez y José Luis Cuevas. Proyecto de la Organización de un Seminario de Planificación y Urbanismo (SPU) en el Instituto Politécnico de México, D.F., octubre de 26, 1938.

<sup>21</sup> Hannes Meyer, Apuntes, Deutsches Architektur Museum Archive (以下、DAMと略記), Frankfurt, Germany, 1938.

<sup>22</sup> オットー・ナーマン宛ての1939年7月30日付の手紙(DAM蔵)。

21 日のトロツキーの暗殺に加担したとされ、スターリン主義者の烙印を押されたマイヤーは、1941年に国立工科大学から解雇された。また、都市計画学校は、「予算上の理由」で、閉鎖されることになった。

#### 6-2-5 比較, マイヤーの論文とオゴルマンの批評稿

オゴルマンは、以下に引用するように、1933年にメキシコ建築家協会会議で、「最小限の費用による最大限の効用性」や、機能主義建築の精神的必要性について発言した。

建築家にとっては、建築ではない「建築」について考えることは、むずかしい。しかし、「最大の効用、有用性、サービスのための最小の努力または出費」という原則を建物にあてはめようとするれば、すべての美学的表現の可能性が否定され、そのことによって、「建築」は建物の工学技術に変えられる。このことは、なにもこの問題の解決を技術者にゆだねることを意味しない。むしろ反対に、ただ建築家のみが、それを解決できるだろうということを意味する。というのも、応用される技術は、彼の職業に固有のものであるからだ。このケースにおいて、建築家は、自分にとって最も居心地の良いもの、すなわち彼の仕事の芸術的側面からできる限り身を引き離して、主観的不安感なしに、支配を受けることなく、客観的有用性の問題に彼の技術的知識をあてはめることができるようにならなければいけない<sup>23</sup>。

一方でマイヤーは、まだドイツに留まっていた時代に、機能主義を初めて一つの公式で示した。「機能×経済」<sup>24</sup>というのが、その公式である。また建築は、美学的なものではなく、技術であるという機能主義的信念を吐露した。この機能主義の二つの本質的定義を、彼は1926年に、『新世界』誌で、緊密に結び付けた。

新しい時代の目撃者は現れている。産業用の見本市、穀物用のサイロ、ミュージックホール、空港、オフィス用の椅子、標準化された品物。すべてのこれらは、一つの公式、「機能×経済」の産物である。芸術作品ではない。芸術とはすべて構成であり、それゆえ特定の目的には合っていない。建設は技術であり、審美的な根拠に基づくものではない。芸術の構成は、住宅の機能とは、押韻しない。理想的に言えば、私達の家は、住むための機械である。熱の保温、絶縁体、自然と人工の照明、衛生、日除けや雨除けなどは、決定している力線である。建築は、感情の具体化であることをやめた。個々の形、塊、材料の色は、自動的に生まれる。それらのすべてを組み込む機能的な概念は、純粋な建設につながる。純粋な建設は、新しい世界の形態の特徴である。建築の国際的な原理の表現力である。国際性は、私達の時間の特権である<sup>25</sup>。

続いて1928年には『建設』誌で、マイヤーは、建物を構成する要素は、「社会、技術、経済、精神的な組織」であり、住宅は、住むための「機械装置」であるとともに「生物学的装置」であると主張した<sup>26</sup>。

<sup>23</sup> Juan O'Gorman, *La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, Plásticas sobre arquitectura México, 1933, op.cit., p.64.*

<sup>24</sup> Claude Schnaidt, *Hannes Meyer- Bauten, Projekte, und Schriften, op.cit., p.91.*

<sup>25</sup> *Ibid., p.91.*

<sup>26</sup> *Ibid., p.93.*

建物は生物学的根拠に基づく。建物は美学には基づかない。新しい住宅は、住むための機械装置であるだけでなく、心と体の必要を満たす生物学的装置にもなる。建築が「芸術家の感情の具体化」などというのは、最早まったく無意味である。建築が「たゆまぬ建設の伝統」にあるというのが、この建設の歴史として、成就されつつあることなのだ。建物は、社会、技術、経済、精神的な組織にあるだけなのだ<sup>27</sup>。

このように、1933年にオゴルマンが発言した機能主義建築の原理的確認は、数年前のマイヤーによるヨーロッパでの機能主義建築の特徴づけと酷似している。特にマイヤーは、機能主義建築の経済的側面を重視して、「経済による機能」、「経済に奉仕する機能」、「経済のための機能」を熟考していたと言われるが、この点では、マイヤーの有名な公式で言う「機能×経済」ではない建築は、オゴルマンの「最小限の費用による最大限の効用性」という機能主義に対する考え方と、ほぼ完全に一致していることが分かる。

ただし、「建築は技術である」というもう一つの機能主義の本質については、両者の間に重要な差異が認められる。この時期のオゴルマンは、建築が技術にすぎないとしても、この公式を主体的に解くのは、建築技術者ではなく、もっぱら建築家であると考えていた。というのも、これは、技術よりも思想が大事であるとオゴルマンが考えていたからで、後にこのオゴルマンの考え方は、彼が機能主義を批判し、乗り越えるにあたって重要な役割を果たすことになる。

#### 6-2-6 サン・カルロス・アカデミーの講義(1938年)

1938年9月、来墨したマイヤーは、サン・カルロス・アカデミーで「建築家の鍛錬」という講義を行った。この講義ではソ連の滞在期間に進展したマイヤーの考え方が示されている。マイヤーの評伝の著者クラウデ・シュナイトによれば、マイヤーは、「建物を社会、科学、反造形から構成する」<sup>28</sup>ことを免れなかったと言うが、この講義でマイヤーはもはや、建築が地域的所産であることを否定していない。

このように、建築家は、自分の社会の生きたプロセスを監査して、形づくる人間である。建築家は、素材と精神的必要性を研究して、それらを造形的な現実に変える。彼は技術的・構造的な可能性を組織化する。彼は生物学的な不可欠さに精通している。建築家は、自らの仕事の社会的主体を知っている。建造者による歴史的使命を理解している。建築家は、地域の伝統や文化的な遺産をどのように描き出すかを知っている。彼は自分の仕事と最も異種の芸術、つまり広告のダイナミックな写真、水の遊び、庭師による芸術と団結する<sup>29</sup>。

さらにこの講義に加えて、マイヤーは1938年に書いた論文の中で、インターナショナル・スタイルを「スノップの夢の表現が、鉄とガラスとコンクリートで世界を統一化するのは贅沢なことだ」<sup>30</sup>と批判している。また、マイヤーは1939年12月16日付の手紙の中で、若い頃に、彼が先住民インディヘナについて、間違った印象を抱いていたことを認めた。「ドイツ人の小説家カール・マイの『ヴィネトゥの冒険』から私が若い頃に抱いていたインディアンへのイメージは、間違ったものだった。今日のインディアンは、とても正直で、慎み深く、非常に貧しい」<sup>31</sup>。

<sup>27</sup> *Ibid.*, p.93.

<sup>28</sup> Claude Schnaidt, *Hannes Meyer- Bauten, Projekte, und Schriften*, op.cit., p.56.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.55.

<sup>30</sup> Hannes Meyer, “La Formación del arquitecto”, revista *Arquitectura y Decoración*, Núm.12, 1938, p.232.

マイヤーは1942年に、メキシコの『建築』誌に、ソヴィエト建築に関する記事を載せている<sup>32</sup>。その記事では、ソヴィエト建築の発展過程を概要し、経済的要因から四つに時代区分している。なかでも、1933年から1937年の第二期五ヶ年計画と1938年から1942年の第三期五ヶ年計画では、マイヤーの説明は、これまでのヨーロッパでのものとはかなり異質なものである。ここでは、彼は古典主義を再び導入し、それによる民衆文化の救出を強調した。1933年から1937年の第二期五ヶ年計画では、「再び、古典主義と考古学的な遺産を研究する。歴史と現在との間に、また、民衆文化の発見と国際性との間に、次々と新しい合成が生まれる」<sup>33</sup>。彼は民衆文化と国際性とを結び付けている。さらに、1938年から1942年の第三期五ヶ年計画では、「この期間では、民衆文化と地域文化が進歩したことを強調しなければならない」<sup>34</sup>と書いた。そしてこれらの二つの要素の「新しい合成」は、彼のメキシコの経験と彼自身の建築観との間にあてはまる。

マイヤーは、数か月後には別の講義を行い、建築における原則についての持論を展開した。労働大学の建築講義シリーズがそれである<sup>35</sup>。

マイヤーによる講義の目次は、「1. 建築—生態学的な造形と社会的な機能, 2. 類型と建築の形式化、素材, 3. 建築的な空間, 4. 人間の住居—根源的な建築の事例, 5. 建築様式, 6. 都市の建築的な介入」であった。特に、「5. 建築様式」では、「建築の精神的な役割, 建築におけるナショナリズムとインターナショナリズム, 地域伝統建築, 機能主義と建築における美的な使命, 建築と造形美術との統合」を取り扱っている。この講義では、マイヤーの建築における原則は、1942年のソヴィエト建築に関する記事に引き続いて、一元化した機能主義建築を見直そうとするもので、「地域伝統建築」を含んでいる。この講義の中で、マイヤーは、メキシコの若い建築家達への助言として、何度も繰り返し、「メキシコのリアリズム」という言葉を用い、地域伝統建築に向かう彼等の目を開かせ、彼等を説得し、メキシコ建築をその方向へと推し進めた[図 6-8, 6-9]。

また、バラガンの〈ペドレガル庭園分譲地〉(1945-53)に対するマイヤーの評価は、次のような賞賛に満ちたものである。「ペドレガル計画を賞賛する。ヒトレ火山の噴火によって約6千年前にメキシコ・シティの南東部に巨大な溶岩地帯が形成された。このような状態が続いていたが、岩だらけの砂漠の『未消化性』にあきあきして、昨年から建築家バラガンを筆頭に、コロニアル・スタイルの建物と庭園で、溶岩地帯を開発する計画が進んでいる。ペドレガルは特別な植物相をもつ。溶岩同士の隙間に少しの腐植土もないため、樹木が植生していない」<sup>36</sup>。

これらの諸点では、確かに、第二次世界大戦から逃れて、メキシコに移住したことを契機として、ヨーロッパのモダニストの建築観には、西洋近代建築に対する内在的批判が進行している。

### 6-2-7 学校建設管理委員会(1944-46年)

都市計画学校が閉鎖された後、マイヤーは、1942年から1944年に、社会福祉労働省の労働者住宅部門長を務め、ロマス・デ・ベセラ労働者地区の開発に携わった。同時期にまた、メキシコ社会安全研究所(IMSS: Instituto Mexicano del Seguro Social)では、メキシコ・シティの国立病院計画を作成し、コンペティションで計画案を審査した。続いて1944年から1946年にかけては、学校建設管理委員会(CAPFCE: Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas)に参加した。メキシコ国立芸術宮殿では、マイヤーによる展覧会「CAPFCE 1944-46」が開催さ

<sup>31</sup> ポール・アルタリア宛ての1939年12月16日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>32</sup> Hannes Meyer, “El Arquitecto Soviético”, revista *Arquitectura*, Núm. 9, 1942, p.13.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.15.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.16.

<sup>35</sup> Hannes Meyer, Curso de 6 conferencias sobre la arquitectura, Universidad Obrera de México, Escuela de la Cultura de Nuestro Tiempo, 1943.

<sup>36</sup> ポール・アルタリア宛ての1949年4月14日付の手紙(DAM蔵)。

れた。1947年には、マイヤーによる420頁の展覧会カタログ『記録 CAPFCE 1944-46』が制作された[図6-10~13]。

1942年初頭に、社会福祉労働大臣イグナシオ・ガルシア・テジェスは、社会福祉労働省の労働者住宅部門長を務めたマイヤーに、ロマス・デ・ベセラ地区に当時の模範例となる労働者住宅を建設するように依頼した。サン・ペドロ・デ・ロス・ピノス地区で働く工場労働者や、サンタ・フェ地区の軍需産業で働く労働者のために住宅を供給することが要求された。敷地はタクバヤとトルーカの近隣である。土質は農業にふさわしいものであった。将来は、庭と公園の計画も考慮された。確かに、マイヤーの労働者住宅は、マイヤーがバウハウスの建築部門と共同で設計したテルテン住宅団地との類似が認められる。しかし、それだけではなく、マイヤーによる記事「メキシコ・シティ」が、ロマス・デ・ベセラ地区の自らの住宅案とともに、レガレッタによるバルブエナ労働者地区の〈最小限住宅〉の写真を並置したことから分かるように、マイヤーとレガレッタは、同様の観点を労働者住宅に置いている<sup>37</sup>。マイヤー案は実現されなかったが、1953年にマリオ・パニの設計で、同地区に労働者住宅団地が建設された。

また、1944年7月10日に学校建設管理委員会で公教育省のハイメ・トレス・ボデが、学校を建設する意図について、こう述べた。

私達が建設する学校の本当の贅沢は、大理石とブロンズによるものではなく、機能性によるものだ。豪華な材料で無駄遣いするのではなく、機能的であり、かけがえのない美であると建築家が見なすものを私達は欲しいのだ<sup>38</sup>。

ホセ・ビジャグラン・ガルシアは、学校建設管理委員会に参加し、こう断言した。

熱帯のメキシコに、北米あるいは北方ヨーロッパの地域に見合ったシステムを移すことはできない。地域主義は、モダンを無視することはできない。しかし、モダンは、地域主義を放棄することはできない。モダンと地域主義との双方は一つとなって、建築のあらゆる仕事は優れたものとなるのだ<sup>39</sup>。

マイヤーは、1944年から1946年に、学校建設管理委員会に参加した。ホセ・ビジャグラン・ガルシア、ホセ・ルイス・クエバス、マリオ・パニ、エンリケ・ヤニェスによる公式の会議が開催されたが、マイヤーは、4人のリーダーによる公式の会議では、ほとんど発言しなかった。しかし、クエバスによると、その数少ない発言の中の一つが、学校建設管理委員会に建設されたエンリケ・デル・モラルの〈カサクアランの小学校〉(1946)についてであった<sup>40</sup> [図6-14]。この〈カサクアランの小学校〉は、ビジャグランの意図した「モダンと地域主義との双方は一つとなって」、優れたものとなる最良の事例であった。しかし、マイヤーにとっては、ポーチコを支えるために不規則な自然の木の幹を使うことは、どんな論理をも超えるものだったと言う<sup>41</sup>。モダニストとしてのマイヤーにおける地域主義の可能性とその限界を見ることができる。こうした事態は、地域主義においては、建築家の関わり合いの強さは一様ではないことを意味している。そ

<sup>37</sup> Hannes Meyer, “La Ciudad de México- Fragmentos de un Estudio Urbanístico”, revista *Arquitectura*, Núm.12, 1943, p.103.

<sup>38</sup> *Memoria CAPFCE 1944-46*, México,D.F., 1947, p.7.

<sup>39</sup> José Villagrán García, “El Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas y su Obra”, *Memoria CAPFCE 1944-46*, op.cit., p.11.

<sup>40</sup> *Memoria CAPFCE 1944-46*, op.cit., p.8.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.8.

して、建築における地域主義の可能性を棚上げするということも考えられる。しかし、この事態は、少なくとも、20世紀初頭の西洋近代建築における機能主義が、その開始当初から未解決のまま曖昧に押しやってきた問題を提示している。

建築家ペドロ・ラミレス・バスケスによれば、「マイヤーにとってはメキシコのやり方を理解するのは難しかったようだ。この委員会には、決定的な4人のリーダー、ビジャグラン、クエバス、パニ、ヤニェスがいて、各人がまったく違った立場を表明していた。マイヤーにはそれが理解できなかったのだろう」<sup>42</sup>と言う。マイヤーはポール・アルタリアにこのように告げた。「メキシコ人の建築家達の一部は、学校建設管理委員会が、来墨して間もない私に、国立芸術宮殿での展覧会を委託するという決定を下したことに驚いたようだ。実際、私はこの展覧会のための準備を14日間で仕上げた。展示物は、この委員会が1944年から1946年までに120の校舎を建設することについてである。先週、大統領もこの展覧会を訪問した。どうも私は、委員会のためのいわゆる宣伝用の建築家になったようだ。この委員会は、約30名の建築家達が主導権を握っている。なかには、私の敵もいる。敵は、ハンネス・マイヤーがわずか14日間で、この展示物を制作することができると思わなかったようだ。展覧会は閉館したが、今後、メキシコの州を巡回する予定だ」<sup>43</sup>。

また、アビラ・カマチョ政権は、1944年に50以上の国立病院を新設するという決定を下した。当時の社会福祉労働大臣ガルシア・テジェスは、メキシコ社会安全研究所（IMSS）の長官に任命され、この国立病院計画委員会の委員として仕事をするようにマイヤーに依頼した。1944年7月にマイヤーは、この病院計画のための建築家として雇用された。マイヤーによると、「建築家・都市計画家・書記官として、私は参加している。大病院の計画書を君に送ったよ。鉄骨のフレームで組み立てるものだ。医学博士のナフタリ・ロドリゲスと私でこれを書き、異論なく、順調に計画が進んでいる」。マイヤーは1000頁に及ぶ詳細な計画書を作成した。1944年9月には、国立病院計画のためのコンペティションが開催され、マイヤーはその審査員であった。一等にエンリケ・ヤニェス、二等にラウル・カチョ、三等にアルベルト・T・アライが入選した。

以前、都市計画学校で意見の相違があったように、この社会安全研究所に彼は不満を言った<sup>44</sup>。マイヤーはポール・アルタリアにこう悲憤した。「あなたのような建築家はむしろ、興味を持つかもしれない。私達はそれを低く見積もっているのだが、しかし、すべてが『建設=3%、ヤニェス、カチョ、アライ』という建築家達のための名誉職だ。私はようやくこの国立病院計画を知った。しかし私がそれを認識するとき、すでにまったく違ったことが保証されている」<sup>45</sup>。1945年にマイヤーは国立病院計画委員を辞退した。

その他に、メキシコにおけるマイヤーの実務としては、スペイン・スポーツ文化センター(1940)や、スイス・スポーツ文化センター(1940)、保険会社アムサ・ビルが挙げられる。

#### 6-2-8 タジュール・デ・グラフィカ・ポプラーの版面組合

メキシコに亡命していたドイツ人のグループは、1942年5月にナチの恐怖に対抗して、メキシコで小冊子『リブロ・リブレ』を出版した。この小冊子の26冊のうち、4冊はスペイン語、残りの22冊はドイツ語で書かれた。小冊子『リブロ・リブレ』は資金不足であったが、そのことを相談したことが縁で、カマチョ大統領からの助成金が支給され、ドイツ人のグループは、1942年7月に初版1万5千部の『ヨーロッパのナチの恐怖の黒本』<sup>46</sup>を出版した。マイヤーが編集を

<sup>42</sup> レドロ・ラミレス・バスケスへのインタビュー。（メキシコ・シティ、1996年8月23日）

<sup>43</sup> Heinrich Starck宛ての1944年の手紙(DAM蔵)。

<sup>44</sup> メキシコ社会安全研究所(IMSS)は、1946年1月3日付で、マイヤーの辞任を認めた。

<sup>45</sup> ポール・アルタリア宛ての1945年10月2日付の手紙(DAM蔵)。

担当し、そこに添えられた風刺画は、彼と親交の深いタジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版  
画組合(TGP : Taller de Gráfica Popular)の組合員に制作された。白黒印刷である。その風刺画は、  
メキシコの「カラベラ[骸骨]」のモチーフを使っている。

『ヨーロッパのナチの恐怖の黒本』は286頁で、執筆者にはルードヴィヒ・レン、ハインリッ  
ヒ・マンが名を連ね、序文は、アントニオ・カストロ・レアルによるものである。あとがきは、  
小冊子『リプロ・リブレ』の経営者である政治家のビセンテ・ロンバルド・トレダーノが記した。  
風刺画は、タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合の組合員レオポルド・メンデスが描  
いた。『ヨーロッパのナチの恐怖の黒本』は、1943年4月に開催されたブックフェアで、「ソ  
連救済委員会」(USSR's Aid Committee)のブースに置かれた[図 6-15]。ハンネス・マイヤーと妻  
レナ・マイヤーは、この展示会場を設計した[図 6-16]。

タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合は、1937年に革命的作家・芸術家同盟(LEAR :  
Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios)の内部衝突の結果として誕生した[図 6-17]。この版  
画組合の組合員には、画家のアルフレド・ザルセや画家のパブロ・オイギンスがいた。マイヤー  
は、1938年にラテンアメリカ労働者連合を通して、この版画組合の組合員と接触をはかった<sup>47</sup>。  
マイヤーは、このように鋭敏に指摘した。「メキシコの芸術作品は、ヨーロッパのそれとは全く  
違っている。メキシコには抽象芸術家がない。識字率が50%のひどい無学のこの国では、絵  
画は、毎日の人々の楽しみであり、とても人気がある」<sup>48</sup>。マイヤーが、芸術観においても同様  
に、メキシコとヨーロッパとの差異について熟考し、読み書きのできない国での彼の任務を可能  
なかぎり負うように努めていることが分かる。メキシコ滞在期間で、マイヤーは、メキシコ芸術  
のなかでも、とりわけ「リアリズム」と「地域」と「伝統」に強い関心を示している<sup>49</sup>[図 6-18, 6-19]。  
マイヤーはこういった観点をバウハウス時代には決して認めなかった。マイヤーはこう期待を込  
めた。「新しい造形美術のための組合を組織することが決まった。タジェール・デ・グラフィカ・  
ポプラー版画組合のことだ。この版画組合は、メキシコとヨーロッパの進歩的な動きに見合うも  
のだ」<sup>50</sup>。マイヤーの芸術観は、メキシコの経験によって変化を遂げている。

当時のタジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合は、海外で知られ始めていた。1948  
年2月に初めて海外のポーランドとチェコスロバキアで、この版画組合は、リトグラフ、ポスタ  
ー、リーフレットによる275の作品の展覧会を開催した。アメリカ合衆国では、ブライアント財  
団がこの版画組合に関する短編映画を制作した<sup>51</sup>。メキシコ映画『秘境の河』には、組合員のレ  
オポルド・メンデスの版画が使われた。

1948年に、タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合は10周年を記念して、『TGP ア  
ルバム』を出版した<sup>52</sup>[図 6-20, 6-21]。これを出版するにあたっては、1948年8月にメキシコ政  
府が4500ペソを助成した。『TGP アルバム』は192頁で、英語とスペイン語で書かれた。26人  
の組合員による450の作品が掲載され、マイヤーは24頁の序文を書いた。彫刻作品《私の都市  
の辺境での生活》や絵画作品《メキシコ盆地》がそれである<sup>53</sup>。『TGP アルバム』の制作につい  
ての苦労話をマイヤーはこのように話した。「紙の購入、プレス・セッティングの管理、作品を

<sup>46</sup> *El Libro Negro del Terror Nazi en Europa*.

<sup>47</sup> フリッツ・クール宛ての1947年8月24日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>48</sup> ウィリー・パウマイスター宛ての1948年3月30日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>49</sup> フリッツ・クール宛ての1947年8月24日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>50</sup> Hannes Meyer, "The Workshop for Popular Graphic Art in Mexico", Introduction, In *The Workshop for Popular Graphic Art. A Record of Twelve years of Collective work*, p.VII.

<sup>51</sup> ウィリー・パウマイスター宛ての1948年3月30日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>52</sup> マイヤーは、タジェール・デ・グラフィカ・ポプラーの版画組合の協力者として、1946年12月から雑誌『メキシコ版画』の編集長を務めた。



提供すること、そして、その作品を広告宣伝すること、これらすべてのために働いている。私は労働者にかなり詳細に指示を与えている。何ポイントが必要で、それに何時間を費やさねばならないかを、各種労働者に話すために、写真製版工の労働者に助けを求めるといった具合だ」<sup>54</sup>。

マイヤーが『TGP アルバム』の文書の翻訳を頼んだのは、以前にロマス・デ・ベセラ労働者地区で彼と一緒に働いたボストンの建築家ケイ・アダムスだった。「あなたが速やかに『TGP アルバム』を翻訳するなら、それは最高の援助です。私はこの『TGP アルバム』が完成すると、できる限り早くにメキシコを出発するでしょう」<sup>55</sup>と彼は告げた。マイヤーが編集長を務めた『メキシコ版画』誌をまとめ上げた『TGP アルバム』の制作は、メキシコ滞在期間の彼の最後の重要な仕事だった。マイヤーは現在の唯一の可能性だと見なすほど全力を注いだ<sup>56</sup>。マイヤーはこう喜んだ。「私達の芸術的生産が、ヨーロッパにとっても新しい社会主義リアリズムに関与するものだと確信している。誰にでも理解できて、かなり好戦的な内容だ」<sup>57</sup>。1949年9月には、メキシコで開催されたアメリカ大陸の会議のために、2万2千部の『TGP アルバム』のポスター版が印刷された。

タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合にとって、マイヤーの存在は、非常に貴重なものだった。組合員である芸術家達の作品を彼は組織化できたからである。組合員のマリアナ・イヤポルスキーは心を込めてこう語った。

マイヤーはタジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合に賛同した非常に重要な人物でした。なぜなら、マイヤーはこの版画組合を政治的に方向付けてくれたからです。マイヤーは父親のようで、私達組合員のための指導者でした。マイヤーの存在は、私達の仕事を良い方向へと向かわせました。そのおかげで、タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合とマイヤーは、最高のパフォーマンスを成し遂げたのです。私達の国メキシコで、彼は、革新的な運動と文化的な生命に加わりました。

彼の性格、彼の方針、メキシコ人に対する彼の熱意で、彼は私達を導きました。マイヤーは、いわばメキシコの魂でした。彼の知性、彼の能力、彼の努力で、彼は私達の国メキシコに貢献しました。タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合が必要としたのは、このマイヤーの魂です<sup>58</sup>。

メキシコ滞在期間のマイヤーに関しては、先行研究では、消極的な意見が多く見受けられたが、このようにタジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合とマイヤーとの間に深い協力関係が結ばれたことにおいては、メキシコ滞在期間のマイヤーの活動は、必ずしも積極性に欠けるものばかりではなかったと言えるであろう。

1949年10月6日、メキシコ・シティを出国して、マイヤーはイタリアの港に帰着した。彼はこの時の様子をこう語っている。「8時間は、ファシストが人々を支配するやり方を示すには、十分な時間だ。ヨーロッパに戻るとき、知人が私のためにすべてを手配してくれた。私の890キロの本箱と13のスーツケースの管理や、私のホテルの手配などだ。そして知人はイタリア共産党本部に私を紹介して、その本部の大会議室の机の後ろで、誇らしげな微笑を浮かべた」<sup>59</sup>。

<sup>53</sup> *Ibid.*

<sup>54</sup> Ernst Morgenthaler 宛ての1948年4月10日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>55</sup> Kay B. Adams宛ての1949年5月11日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>56</sup> マリオ・モンタナーナ宛ての1946年5月27日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>57</sup> マリオ・モンタナーナ宛ての1948年8月18日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>58</sup> マリアナ・イヤポルスキーへのインタビュー。(メキシコ・シティ, 1996年11月19日)

帰国後の彼の拠点として、まず予想された国は、新しいドイツ民主共和国だった。しかし、建築家としての仕事上、バウハウスと以前の彼との関係への強烈な反対意見があることが分かった。つまらないことが彼にさえもあった。帰国後、彼はスイスでは不幸だった。というのも、彼の経済状況は非常に悪かったからである。さらに、彼の健康は早くに悪化した。その一方で、政治的側面では、マイヤーは共産党と良い関係を保っていた。当然、彼は政治生命をそこに置いた。マイヤーはこう告白している。「以前のメキシコのように複雑ではなく、イタリアとスイスという両国の後援者達は、より直接的で、より有機的に結合していることを知って、私は彼等に尊敬の念を抱いている。しかし、戦争の終わりと冷戦の始まりで、状況は、消費社会の発展を促している。そしてスイスは金融市場化を推し進める時期に入った」<sup>60</sup>。確かに、共産主義者としてのマイヤーにとっては、当時のヨーロッパの状況は容易なものではなかった。

実際にスイスでは、彼の政治的な立場への強い反対があった。ヨーロッパでのタジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合の展覧会に関する手紙の中で、マイヤーは当時の状況をこう説明している。「最後に北スイスへの旅行の後、私達が抵抗して、私達の道を切り拓くことができたので満足だ。この障害を私達はゆっくりと破る」<sup>61</sup>。マイヤーは最後の自分の時間を、ヨーロッパでこの版画組合の仕事を進めていくことにつぎ込んだ。

また帰国したマイヤーは、建築については、以前から彼が書くつもりだった話題の理論上の研究に没頭していた。彼は展覧会を開催し、講義を行い、メキシコ芸術に関する複数の論文を書いた。アルベ・シュタイナーは、マイヤーを手助けし、彼の二つの論文がイタリアの雑誌に掲載されるように手配した。一つは、「メキシコ建築 (1940-1950)」<sup>62</sup>である。もう一つは、「同時代のスイス建築について」<sup>63</sup>である。前者のメキシコ建築に関する論文では、読み書きのできない人口が50%に上るという事実を彼は強調した。その結果として、メキシコでは、建築家と美術家との間に優れた協力関係があることも論じた。確かに、こうした美術と建築の「造形的統合」は、20世紀のメキシコ建築の動向のなかでは、最も重要な動向の一つだった。さらにマイヤーは、自らが参加したメキシコでの二つの仕事について考察した。それは、学校建設管理委員会と国立病院計画である。後者のスイス建築に関する論文では、戦後のスイス建築は、国の経済的発展と共に変化すると予告している。

帰国後のマイヤーの活動とタジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版画組合の関係をみると、ヨーロッパに戻ったマイヤーは1日目から、この版画組合の展覧会のために場所を探している。ミラノでは到着した日、すぐにこの展覧会の準備のために、彼は下院を訪問した。中央委員会の2人の委員と地元の秘書と彼は話した。地元の秘書はすでにこの版画組合のことを知っていたので、マイヤーを祝福した。イタリア人から迎え入れられる初めての印象は、このように非常に良いものだった<sup>64</sup>。1950年に、イタリアでは、ミラノ、トリノのギャラリーで、続いてスイスでは、ジェノバ、バーゼル、チューリッヒで同じく、マイヤーはこの版画組合の展覧会を開催した。

この版画組合に興味を抱いた前バウハウス教授イッテンは、チューリッヒ美術博物館の館長だった。イッテンの協力の下で、チューリッヒ美術博物館での展覧会は、建物の全1階部分を占有

<sup>59</sup> アルフレド・ザルセ宛ての1950年2月4日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>60</sup> レオポルド・メンデス宛ての1950年6月6日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>61</sup> パブロ・オイギンス宛ての1950年9月8日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>62</sup> Hannes Mayer, *Die Schweizer Volksarchitektur im Krieg und Nachkrieg 1939-1950*, in: Hannes Meyer, *Bauen und Gesellschaft- Schriften, Briefe, Projekte*, p.377. Originally published in *Edilizia Moderna*, Milan, 1950, pp.103-112, under the name Svizzera.

<sup>63</sup> Hannes Mayer, *Bemerkungen zur Mexikanischen Architektur der Jahre 1940-1950*, in: Hannes Meyer, *Bauen und Gesellschaft- Schriften, Briefe, Projekte*, p.377. Originally published in *Edilizia Moderna*, Milan, 1950, pp.67-74.

<sup>64</sup> レオポルド・メンデス宛ての1950年6月6日付の手紙(DAM蔵)。

し、1951年2月3日から1951年4月4日に至るまで開催された。組合員のパブロ・オイギンスに宛てた1951年2月17日付の手紙の中でマイヤーは、こう説明した。「すべての脚注をドイツ語で私が書いた。展示室は約25m×50mである。四つの核があり、最初の核は、『メキシコ版画』誌に関わるものだ。第二は、レオポルド・メンデスが形づくり、第三の核は、君によるものだ。第四は、アルフレド・ザルセである。特別なショーケースに『TGP アルバム』が置かれている」<sup>65</sup>。この展覧会の開場式では、タジェール・デ・グラフィカ・ポプラー版組合とその社会的貢献について、マイヤーは講演した。マイヤーによる序文は、イッテンによって各国に送り届けられた。その後、1954年7月19日に彼は亡くなった。

こうしてメキシコを出国した1949年以降も、非西欧圏に属するこの版画組合との関係を絶つことなく、引き続いてそれを支援したマイヤーには、彼がまだドイツにいた時代からメキシコを帰国するに至るまでに変化した考え方を見ることができる。

### 第三節 チェット

#### 6-3-1 マックス・チェット(在墨：1939-80年)

1940年代から1950年代にかけて、バラガンの仲間達には、西欧圏からの二人の移住者、マックス・チェットとマティアス・ゲーリッツがいた。チェットは、彼の師のペルツイヒとフランクフルトのマイと共に、ヨーロッパの表現主義建築とのつながりを持つ建築家であった。ゲーリッツはヨーロッパではダダイズムの活動に参加した美術家であった。ゲーリッツは、実験美術館〈エル・エコ〉(1953)や〈サテライト・タワー〉(1957-58)で、バラガンと共同で仕事をした。彼等二人が示した興味には、機能主義からの離反が映し出されていた。

マックス・チェットは、1903年にドイツのコブレンツに生まれ、ベルリンのハンス・ペルツイヒの下で建築を学んだ後、フランクフルトのエルンスト・マイの建築設計事務所で働いた。チェットは国際連盟本部のためのコンペティション(1927)で入選し、最年少で1928年の第1回「近代建築国際会議(CIAM)」に招聘された。チェットによれば、「年齢差にもかかわらず、クロピウスと私は交友を持った。近代建築国際会議で彼に出会った。この会議には、発起人ル・コルビュジェによる指導の下に、全国から建築家達が集められた。新しい建築家はかなり減らされる傾向にあったが、私は参加した建築家達のなかで最も若い建築家になるという幸運を掴んだ」<sup>66</sup>。1938年にチェットはアメリカ合衆国へ亡命した。アメリカ合衆国では、フランク・ロイド・ライトのタリアセンに滞在している。そこでライトからの紹介で、リチャード・ノイトラと知り合い、1938年から1939年にかけてサンフランシスコでノイトラと共に仕事をした。1939年にチェットはメキシコに移住した。チェットはバラガンを〈ペドレガル庭園分譲地〉(1945-53)の住宅と庭園の設計で助けている。続いて1949年にペドレガル溶岩地帯の洞窟の〈オゴルマン自邸〉に隣接して、チェットは自邸を建設し、オゴルマンの生涯の友となった。チェットも、オゴルマンとマイヤーと同じく左派の人であった。

#### 6-3-2 組積造の片持梁の階段

1929年にチェットは、フランクフルトの小さなマーケットを改築した。1877年から1879年までの間に建てられたイタリア・ルネサンス風の折衷様式のマーケットの組積造の壁面を、チェットは、柱と梁による骨組みの鉄筋コンクリート造と大きな開口部に改築した。同年、フランクフルトの新マインツ通りの建物を改築した[図 6-22]。国際連盟本部のためのコンペティションのすぐ後のことである。続いてチェットは、電気系統の母線工作工場[図 6-23]と整流子製作所[図

<sup>65</sup> パブロ・オイギンス宛ての1951年2月17日付の手紙(DAM蔵)。

<sup>66</sup> Lilia Gómez, “Entrevista con el Arquitecto Max L. Cetto”, en: *Testimonios vivos. 20 arquitectos*, 1981, p.117.

6-24]を建てた。長方形の開口部と平滑な壁面が見てとれる。

1938年に米国に亡命したチェットは、フランク・ロイド・ライトのタリアセンに滞在し、ライトの〈落水荘〉(1935)を訪問した。〈落水荘〉には、施主のカウフマン一家の招待で、1939年にオゴルマンも7ヶ月間滞在している<sup>67</sup>。その後、チェットはメキシコに移り住み、1939年にバラガンと共に働き始めることになった。チェットは、ドイツにいた頃に受け取ったドイツ表現主義からの影響や、近代建築国際会議(CIAM)に最年少の若さで参加したモダニストという経験を通して、バラガンの仕事に寄与した。その一方で、チェット自身は、メキシコに移住したことを契機として、メキシコという地域に根ざした建築を深く追い求めるようになった。

当時のチェットは、バラガンだけではなく、米国で建築を学んだメキシコ人の建築家ホルヘ・ルビオと共同で設計を行っている。1979年のインタビューの中で、チェットはこう話している。「バラガンと共に働いたが、それよりも少し前に、ユカタン出身のホルヘ・ルビオと共同で仕事をした。バラガンと同じくルビオも、決して図面を引くことはなかった。しかし、ルビオは才能豊かだった。残念ながら、非常に若くして亡くなった。いくつかの建物をルビオと一緒に建てている。なかでも最も興味深いのは、サン・ホセ・プルーア宿舎である」<sup>68</sup>。

〈サン・ホセ・プルーア宿舎〉はチェットとルビオの最初の共同作品である[図6-25]。保養地の温泉宿として、プール、宿泊棟、管理棟、レストラン・バーなどの用途がある。高い山脈を削り出し、山脈に穴を掘り、曲面のアクセスをつくり出している。同じく1979年のインタビューで、チェットはこう説明している。「エンリケ家族は、宿舎を建てるための計画を私達に依頼した。私達はサン・ホセ・プルーアへ行った。その土地は造形深く、風景は美しく、土地それ自体を活かし、地形の高低差を利用して、場所の生態系を取り戻すことが、この建築計画における私の哲学となった」<sup>69</sup>。この宿舎は、ミチョアカン山脈の中腹にあった。岩だらけの土地に建てられている。チェットとルビオは、自然を投影するだけではなく、ドイツ表現主義からの影響を受けつつ、この建物の置かれた場所に強い緊張感を与え、劇的なデザインを施した[図6-26]。

1947年にチェットは、テケスキテンゴの湖の上に、〈キンターナのための週末の家〉を建てた。ガラス財団を営んでいたベルナルド・キンターナは、チェットの友人であった。30度の角度をつけた薄い2枚のスラブが、高さ3m毎に並んで、湖の上に配置された。これらの薄い2枚のスラブの先端には、垂直方向の円錐形の枢軸が、湖面に突き刺さっている[図6-27]。その枢軸に荷重の一方だけが支えられる片持梁の階段は、〈エンリケ・デル・モラル自邸〉(1946-47)や、〈バラガン自邸〉(1947-48)、ペドレガル溶岩地帯の洞窟の〈オゴルマン自邸〉(1949-55)に共通している片持梁の階段である[図6-28]。

また、チェットによる〈ペドレガル庭園分譲地〉の初期の住宅では、建築資材として、鉄、ガラス、コンクリートが使われたが、しかし一方で、とりわけ住宅を囲い込む壁と庭園には、木材、石材、日干し煉瓦を用いている。この傾向は、ペドレガル溶岩地帯に建てられた〈チェット自邸〉(1949)により顕著である[図6-29]。

火山岩の外壁による玄関へのアプローチ、柱と梁による骨組みを貫く赤褐色の溶岩煉瓦の量塊、溶岩煉瓦と焼き煉瓦による内壁、そして、オゴルマンが描いた天然石のモザイク壁画に覆い尽くされた天井がある[図6-30]。さらに、組積造による片持梁の階段をみることができる[図6-31]。チェットは、建築資材として、溶岩煉瓦や焼き煉瓦、松やオーク材を使うことで、建物の資材費を引き下げている。彼の構想は、「敷地を力づくで開発するのではなく、できる限り人間の手を

<sup>67</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, pp.135-136.

<sup>68</sup> cf: Christoph Mohr Michael Müller, *Franklionalität und Moderne. Das Neue Frankfurt und seine Bauten 1925-1933*.

<sup>69</sup> Lilia Gómez, "Entrevista con el Arquitecto Max L. Cetto", en: *Testimonios vivos. 20 arquitectos, op.cit.*, p.119.

加えない傾向」<sup>70</sup>に従っていた。

こうして1940年代になると、メキシコ人の建築家達が探し求める自己像を投影した作品だけではなく、マイヤーとチェットのように、西洋近代のモダニストがメキシコに移住した後に、西洋近代建築の批判的継承から地域の伝統を受け継いだ建築作品が現れている。

#### 第四節 前衛に表明されている「否定」

旧来の芸術には、さまざまな流派があったが、そこでは、新しい流派は、それ以前の流派を否定して生まれたものという考え方はしなかった。しかし、序章第五節で述べたように、モダンという概念においては、後の主義や様式は、前の主義や様式を乗り越えたものであると考えられた。こうした芸術の歴史的発展から、芸術の自律性が、絶えず増大していく傾向を見ることができる。ここでは、19世紀半ばから20世紀初頭にかけて、いくつかの運動が始まっている。前衛はその一つである。前衛というのは、造形芸術、文学、音楽という表現の領域に比べると、旧来は、それらの表現に仕えていると考えられていた表現技法や芸術観のような表現の手段そのものが、造形芸術、文学、音楽に比肩し得ると見なされた運動であった。

さまざまな造形芸術の中で花を開き、ダダイストのキャバレー・ヴォルテールやシュルレアリストの絵画などに大きな高まりを見せた前衛は、もとは軍事用語であることから分かるように、攻撃性に優れ、支配層としてのブルジョワジーの価値観や保守的な権威への否定を表明していた。しかし、この否定は、自己否定を繰り返すことが当然であった。もともと前衛芸術家達は皆、彼等自身が社会のエリート支配層としてのブルジョワジーに属していた。そして彼等は自らの出身階級に反逆し、支配層としてのブルジョワジーの価値観と自らとを切断することを目指した。その結果、前衛芸術家達は自己批判をまねき続け、まさに彼等が打ち壊そうとした支配層としてのブルジョワジーの価値観や保守的な権威そのもの、そして古典的なものさえも、彼等の意に反して、いっそう強固に浮かび上がらせることになった。バラガンの建築作品においては、第七章で述べるように、古典的な石膏像の使い方が、古典古代に対する新しい関係によって、それが現れている。

バラガンを引き付けたシュルレアリスト達の作品は、過去については極めて抽象的な言葉で語ってきた。前衛においては、過去の各時代は明確な相貌を持たない。こうした前衛には、それぞれの段階が積み重なって出来上がっているという連続的な過去を吹き飛ばそうとする明らかな意図が見られるが、それは前衛がもとは軍事用語であるように、破壊的な力を持つからだとも考えられる。

ロザリンド・クラウスが「アヴァンギャルドのオリジナリティ」で述べているように、前衛は、積み重ねられて連続して出来上がる過去に対して反逆する。その代わりに、前衛は、永遠に汚れなき無垢の現在を求めることで、はかなく瞬間的なものの価値を高め、同じく止まった位置にある古典的なものも飛び越えて、もはや原始的なものとの密なつながりを有している。そのことで、モダンと伝統の関係をつくり出している<sup>71</sup>。

オゴルマンの絵画作品には、現実を読み解きやすい絵画言語として表す表現がよく使われている。しかしその反面、オゴルマンは、流派や、主義、様式によって、閉じ込められてしまった過去については、前衛に表明されている否定によって、その過去を時間という枠組みから外そうとしたとも考えられる。こうした点は、第八章で述べるように、オゴルマンの建築作品においては、先スペイン時代の先住民文化の題材を施した天然石モザイクの使い方に、それが見てとれる。

<sup>70</sup> Luis Mario Schineider, *México y el surrealismo 1925-1950*, México, D.F., Arte y Libros, 1978. Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México, D.F., UNAM, 1969.

<sup>71</sup> Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, The MIT Press, 1985.

## 第七章 同時代のペドレガル住宅開発とバラガン自邸

## 第七章 同時代のペドレガル住宅開発とバラガン自邸

### 第一節 アレマン政権(1946-52年)

ミゲル・アレマンは1900年にベラクルス州サユラで生まれ、メキシコ国立大学で法学を修めた後、農牧畜省の顧問弁護士として公職の道を歩み始めた。連邦地区高等裁判所判事、ベラクルス州上院議員、同州知事を歴任した。マヌエル・アビラ・カマチョの大統領選挙を指揮し、1946年から1952年までのメキシコ大統領となった。アレマンはメキシコ革命の武装闘争には直接参加しなかった文民であった。文民大統領の時代は、彼が1946年12月1日に大統領に就任したときに始まり、軍人大統領は永久に排除された。アレマンは戦後が始まったときに政権の座についた。アビラ・カマチョ政権から経済成長を引き継いだアレマン政権は、民間部門への支援を優先し、国家の指導的役割を強調する経済政策を推進した。アレマンは農業よりも産業の育成を重視した。そのため、政権のスローガンにも「社会主義」や「連帯」ではなく、「経済成長」が掲げられた。こうした内需の活性化政策が功を奏し、アレマン政権の6年間でメキシコは35.5%もの驚異的な経済成長を達成した。社会主義教育や階級闘争は政府綱領から消えるとともに、実業界との結び付きが強まった。

アレマン政権の成立にともない、メキシコの政治制度のいくつかの特徴が確立された。文民大統領制、公党による権力掌握、労働運動の管理、社会組織に対する国家の広範囲にわたる介入などで、大統領が実質的に中心となることである。アレマン政権では、公的資金によって補助された政府主導の大規模な計画が増加した<sup>1</sup>。その大規模な計画の一例が、マリオ・パニが設計した〈アレマン団地〉(1949)の着工である。この団地は、公共建築として政府の支援を受けながら、1ヘクタールあたり1000人まで土地利用を上げ、大きな利益をもたらした。こうした大規模な計画には、メキシコの経済成長を実現するために、都市部の工業化を推し進めたいというアレマンの意図が反映されていた。

このように経済的・工業的な好況の時期を迎えたなかで、さらに大規模な団地が、同じくマリオ・パニによって設計された。その最も目覚ましい一例が〈ノノアルコ・トラテロルコ団地〉(1964)である。10万人に住宅を供給しようとしたこの団地は、建築としてはあまりにも大規模であったために、個人的な嗜好をすべて失ってしまったような環境を生み出した。皮肉なことに、この団地は、1968年10月に起きた学生と政府との間の最も深刻な衝突の舞台となった。メキシコ・オリンピックを前に国家の安定を強く望んだ政府は、学生による抵抗運動を抑え込み、メキシコ国民を政治的に支配する一方で、オリンピックのために巨大な建物を建て、国際社会に対してメキシコ国家としての発展を示そうとした。

この一連の支配のメカニズムは、それ以降、増長していったが、それは権力基盤を強化するという観念的な必要性を、アレマン政権が感じていたためである。そして、アレマン政権では、公的資金によって補助された政府主導の大規模な計画が増えるにつれて、実業界がより大きな利潤を上げる機会が次々と与えられるという結果が導かれた。例えば、人口密度が低く、貧困層を排除する厳しいガイドラインに守られた不動産開発事業に、アレマン政権からの援助が行われた。言い換えると、「大統領のお墨付き」を自慢としていた〈ペドレガル庭園分譲地〉の住民達には、開発者バラガンが定めたガイドラインに従って、「周囲の環境や自然との調和による清潔な住宅」<sup>2</sup>が保証されたのである。

また一方で、こうしたアレマン政権では、1949年にメキシコ国立自治大学がメキシコ・シティの南部へ移転し、〈大学都市〉が建設された。〈大学都市〉の建設は、〈大学都市〉それ自体と

<sup>1</sup> Diane E. Davis, *Urban Leviathan: Mexico City in the Twentieth Century*, Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp.115-117.

<sup>2</sup> Alfonso Pallares, "El Pedregal de San Angel se incorpora a la ciudad", *Espacios*, Núms.5-6, 1950.

建物群が国際的に高い評価を得たが、そこでもやはりアレマン政権による権力基盤の強化が図られていた。オゴルマンが中央図書館の壁画を制作したこの〈大学都市〉の建設は、メキシコ国立自治大学を据える公共事業として、バラガンの〈ペドレガル庭園分譲地〉の不動産開発と、〈オゴルマン自邸〉の建設と同時期に、同じくペドレガル溶岩地帯で実施された<sup>3</sup>。

## 第二節 地域に根ざした建築

1930年代後半のカルデナス政権から1940年代後半のアレマン政権にかけて、メキシコ政府は、内戦後の革命の目標を、社会主義の実現から経済発展の達成へと大きく転換させた。また1930年代末になると、メキシコ社会では、中間層の占める割合が大幅に増大した。そして、アレマン政権では、第二次世界大戦の終結も契機となり、経済発展の時代が始まった。

こうした時代は1960年代に至るまで続き、労働者住宅、国立病院、公立学校だけではなく、商業施設や産業施設、事務所、集合住宅、工場、そして数多くの戸建て住宅を建設するという一大建設ブームが、メキシコの公共部門と民間部門との双方から、わき起こった。なかでも一際見られる傾向が、インターナショナル・スタイルを無尽蔵に受け入れると同時に、地域色の濃厚な建築言語を積極的に用いるという傾向である。それらは、インターナショナル・スタイルによる建物に、かすかなニュアンスや地域色のアクセントを加味する建物から、このスタイルに対して強烈に抵抗し、まったく異なる地域的なものを形とする建物に至るまで、多岐にわたった。例えば、地域主義を掲げ、国民精神を主張するという関心の中で、とりわけ、西洋近代建築以外の建築が持つ造形的価値に、着想の源泉を求めた動きが生まれた。数人の建築家達が、最初の動きを共にしている。なかでも、第四節で取り上げる1940年代のエンリケ・デル・モラルの自邸や、マヌエル・パッラの住宅がその事例である。

1930年代のメキシコ建築における建築作品が持つ主要な社会的傾向について言えば、それはなによりもまず、メキシコ社会の現状と要求への緊急性を要する対応であった。この点では、オゴルマン等が採用した機能主義は、現実即した公共性に富む建築をという国家的なニーズに応えるものであった。オゴルマンをはじめとした若干20代の急進的な機能主義者達は皆、すでに1930年代初頭までに、住宅、保健、教育に関連する政府の重要な役職を務め、基本的な社会問題に対する国家単位での負担をいかに軽減するかという問題意識を共有していた。彼等は、「最小限の費用で最大限の有効性」の労働者住宅、国立病院、公立学校を建設することが、内戦後のメキシコにおける革命の理想を達成するための唯一の手段だと見なした。

ところが、1930年代後半に入ると、かつての急進的な機能主義者達は、自然の素材を使い、建物をつくり始めた。例えば、エンリケ・デル・モラルの場合、鉄、ガラス、コンクリートを捨て、皮を剥いだ木材、積み上げられた石材などの地域原産の材料を使って建物を建てている。劇的な言明に代わるものとして、オゴルマンは1935年に建築の仕事をやめた。メキシコで最も早くから機能主義を実現した建築家が、最も激しい機能主義の告発者となった。オゴルマンはこう言った。「後になると機能主義は、実地においてねじ曲げられてしまった。メキシコの建築家は、もっと地域に根ざした建築を発展させなければならないし、より文化的・地理的背景と合致するような建築を発展させなければならない。私達は、メキシコのために、メキシコ人らしい建築を必要としている」<sup>4</sup>。オゴルマンは機能主義と袂を分かつことを厳密に表明した。というのも、アメリカ合衆国からインターナショナル・スタイルがメキシコに移入されたことで、オゴルマンからすると、機能主義は、それが当初持っていた意味合いをもはや失ってしまい、資本主義の搾

<sup>3</sup> Gabriel del Mazo, "Las últimas obras públicas en México", en: *México en el mundo de hoy*, México, D.F., Editorial Guaranin, 1952, p.107.

<sup>4</sup> Juan O'Gorman, "Statement", *Arts and Architecture*, No.72, pp.30-31.



取の象徴として役立っているうえに、それを生み出した物理的環境からも離れているものとなってしまうからである。

1944年、オゴルマンが建築に復帰するとき、それはリベラの先スペイン時代の先住民文化のコレクションを収蔵する〈アナワカリ美術館〉(1944-58)の設計を助けるためであった[図8-3]。組積造によるこの建物は、古代メキシコのピラミッドにその着想の源泉を得ていた。この美術館は、ペドレガル溶岩地帯の東端にほど近い小さな丘の上に建っていた。第二次世界大戦の直後に、この場所で、メキシコという地域の伝統を受け継いで、それを形とする試みが始まったことを確認することができる。

新しいメキシコ人らしい建築のための源泉は豊富にあった。オゴルマンが唯一無二のメキシコ人らしさとして、先スペイン時代の先住民文化を擁護したのに対して、バラガンは、植民地時代の建築に目を向けた。これらが、ペドレガル溶岩洞窟の〈オゴルマン自邸〉とメキシコ・シティのタクバヤの〈バラガン自邸〉に、対照的な形をなした<sup>5</sup>。

### 第三節 ペドレガル住宅開発計画(1945-53年)

#### 7-3-1 ペドレガル溶岩地帯の土地の買い付け

この方向への次の一步を踏み出させたのは、〈エル・カブリオ庭園〉であった。工場がわずかに点在するいまだ農業が主流の地域で<sup>6</sup>、ペドレガル溶岩地帯の広大な無法地帯の端に位置するこの土地は、おそらく1943年にバラガンに購入された<sup>7</sup>。メキシコ航空写真会社に注文した航空写真は、前人未到の溶岩の湾曲した形態のほか生存するものの名残がない、荒涼とした土地を撮っている。この溶岩の地殻の縁にスプロール化した居住地区の先端——農園、野菜畑、工場、バラガンの〈エル・カブリオ庭園〉——が達している。

1946年に『モダン・メキシコ』誌の記事に、メアリー・セイント・アルバンスは、進行中の工事現場の写真を1枚だけ発表した。その写真には、大型トラックから荷物を下ろしている労働者達が写っていた。『エスパシオス』誌の創刊号(1948)には、「ペドレガルとバラガン」と題された記事が掲載された。この記事は、劇的な様相の未踏の土地を撮影した風景写真家アルマンド・サラス・ポルトゥガルによる類い稀なる写真と〈エル・カブリオ庭園〉と〈オルテガ邸〉とのスナップ写真とが組み合わせられ、実際にはあり得ない地形的な連続をつくり上げていた。これらの寄せ集められた断片は、空間的・時間的な不一致にもかかわらず、想像上の地勢図の上に現実の場所を描いたために、物語的な一貫性を帯び、それは見事に人々を取り込み、幻想を抱かせ、将来の顧客に〈ペドレガル庭園分譲地〉が「生きるのに理想の場所」であることを宣伝することのできる代物だった。

サラス・ポルトゥガルが自発的に取りかかり、後にバラガンに依頼されるようになったこれらの風景写真は、岩肌、草木の形状、空の強烈な明るさを撮影したものであり、非常に狭いアングルで撮られていた。サラス・ポルトゥガルの風景写真は、建築的な特徴として認識できるものには向けられなかったが、それがむしろ風景の持つ力を強く喚起させ、当初は〈ペドレガル庭園分譲地〉の美しさを描き出し、さらにこの分譲地の広告のために使われている。

風景写真家サラス・ポルトゥガルとバラガンとの出会いは、バラガンの目に新しい力を与えたことは確かであった<sup>8</sup>。バラガンはすでに写真にはうるさい目利きだったが、サラス・ポルトゥ

<sup>5</sup> Ester Born, *The New Architecture in Mexico*, op. cit., pp.78-79.

<sup>6</sup> 1940年代まで、メキシコ・シティの居住地域は、現在は市街地に組み込まれているサン・アンヘルとコヨワカンの村落が南側の境界をなしていた。

<sup>7</sup> Keith Eggener, *Luis Barragán and the Making of Mexican Modernism: Architecture, Photography and Critical Reception*, op. cit., p.41.

ガルの腕を見込んで、彼の風景写真を〈ペドレガル庭園分譲地〉の市場操作や広告のための強力な武器として利用した<sup>9</sup>。サラス・ポルトゥガルはバラガンのために、建物の工事前と工事中と完成後の各段階で撮影を行い、バラガンの建築作品との静かな対話を彼の写真に定着させた。ポルトゥガルの写真は、本来の被写体のスケール感を変えるために、モンタージュやコラーージュによる技法を用い、意味深長なカッティングによって操作することで、バラガンの建築作品を抽象的な時空の断片へと昇華させている。

彼等二人が初期に共同で制作した〈エル・カブリオ庭園〉と〈ペドレガル庭園分譲地〉の記録写真には、選り抜きの室内写真が数枚、敷地をより広角で撮った中型写真がネガの膨大な数と比べて少数枚、そして複雑に分節された微細な違いによる木の根や幹などの断片を、無数のアングルで撮った驚くべき大型写真の複製が多数枚、含まれている。これは、写真という技法に対するバラガンの能力を確かめさせてくれるものである。バラガンの作品における空間と時間の魅惑的な矛盾は、サラス・ポルトゥガルの劇的な写真が、彼の作品の本質を突き、最もふさわしい瞬間に止めることで、より際立っている。

バラガンは、自らの作品の建築写真の空間的・時間的な順序をまったく追わないまま、不明瞭な断片やはかない写真が、途切れない筋の通った物語をつくり上げるための理想的な道具だと見なし、後に彼が出版した本や雑誌という形でまとめている。この写真という技法のおかげで、〈エル・カブリオ庭園〉の芝地に置かれた湾曲したオリーブの根——記録保管文書では、「踊り子」という示唆的な名前が付けられ、擬人化されている——や、木の根や幹、干からびた瓢箪、雲の奇妙な形までもが、バラガンの建築言語を次第に増やすことになり、その後になると、メキシコ建築に不可欠なモチーフにまでなった。

〈ペドレガル庭園分譲地〉の工事が始まった1945年に、バラガンはこう書いた。「エル・カブリオの近くは、地形が起伏に富んでいる。この一帯は溶岩だらけだ。壮大な風景が広がっている。ここでこそ、私達はモダンな庭園でのモダンな生活を追求しようではないか」<sup>10</sup>。旧友ディアス・モラーレスに宛てた手紙の中では、「本当に最も面白いプロジェクトだ。他にあり得ないほど美しく独特な庭園をもつ住宅地になるだろう」<sup>11</sup>と彼は確信を表明している。

ペドレガル溶岩地帯に魅了されたのは、バラガンが初めてではなかった。この地帯は5千年から6千年前のヒトレ火山の爆発で誕生した溶岩台地であった。地質学者の研究によれば、この地帯は「悪い土地」と評されていた。1940年以前には、いっさい耕作がなされていなかった。そのため、この地帯は、野生の植物と動物の天国だった。また地下水と岩石の保温効果によって、数度温度が高く、実際は、肥沃な大地だった<sup>12</sup>。1941年にここを訪れたアメリカ人作家は、この土地を「野生の花でいっぱいの楽園、ロックガーデン、荒々しい植物の宝庫」と評している<sup>13</sup>。確かに、1945年以前のペドレガル溶岩地帯は、人間が生活するような場所とは考えられてい

<sup>8</sup> 「バラガンとアルマンド・サラス・ポルトゥガルは、1944年のある晩、メキシコ・シティの国立芸術宮殿で開催されていたサラス・ポルトゥガルの風景写真の展覧会場で出会った。工業化学者、アマチュア写真家、熱心なハイカーであるサラス・ポルトゥガルは、岩だらけのペドレガル溶岩地帯一帯を歩いて撮影した最新の写真を展示していた」。Keith Eggner, *Luis Barragán and the Making of Mexican Modernism: Architecture, Photography and Critical Reception*, op.cit., p.120.

<sup>9</sup> 当時バラガンは、メキシコ・シティでの初期の建物の撮影をマヌエルとローラ・アルバレス・ブラボに依頼していた。また、バラガンの所蔵品の中には、エドワード・ウェストンによる少なくとも1枚の写真(Nude, 1936)——エルバ通り56番の彼のアパートを撮った写真(BF蔵)に見られる——があったことが確かである。

<sup>10</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.31.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>12</sup> Salvador Enciso de la Vega, “Las Lavas de El Pedregal”, en: *Ciencia y Desarrollo*, México, D.F., 1979, pp.89-91.

<sup>13</sup> J. B. Trend, *A New Spain with Old Friends*, New York, MacMillan, 1941, p.110.

なかった。しかし、ここはハイカーや、旅行客、趣味をもつ人、そしてバラガンの友人が訪れる場所でもあった。その仲間達には、ヘラルド・ムリージョやディエゴ・リベラも含まれている<sup>14</sup>[図 7-1]。とはいうものの、バラガンは、この土地に自らの商才を発揮した最初の人物であった [図 7-2]。

この広大な土地を取得して、宅地を造成するために、1945 年に、バラガンはメキシコ・シティで最も有能な不動産業者と見なされていたホセ・アルベルト・ブスタマンテとの協力関係を結んだ。しかし、ディアス・モラーレスに宛てた手紙の中で、彼が率直に打ち明けたように、この荒涼とした土地での宅地開発は、「その規模と大いに特異な様相のゆえに、技術的障害に満ちている」<sup>15</sup> 全てであった。1976 年のエレナ・ポニアトウスカによるインタビューの中でバラガンが語ったように、「客は地平のかなたから一向に姿を現さなかった。蛇や、鋭利な岩、荒れた土地を怖がって」いたのである<sup>16</sup>。

バラガンは賢明にも、アルベルト・ブスタマンテと資金の負担を分散して負い、都市計画と立法の分野で経験豊かなカルロス・コントレラスからの支援を取り付けた。〈オルテガ邸〉のロジニアで撮られた小さなスナップ写真には、庭園での食事に招かれたと思われる客人達が写っている。なかには、ミゲル・アレマン大統領の姿も見られる [図 7-3]。アレマン大統領は、1946 年から 1952 年までの実権を握った。この 6 年間は、〈ペドレガル庭園分譲地〉の開発の時期とぴったりと一致する。また、1947 年にアレマン政権は、この分譲地の隣地に〈大学都市〉を建設する計画を公表している。

ペドレガル溶岩地帯は、かつての噴火から拭い去られた古代文明の発祥の地であった。その起源にまつわる神話とその意味には、メキシコの真髓がしみ込んでいるとはいえ、手つかずの土地で物事を新たに始めるにあたっては、土壤の物理的な特性に応じて、「深遠な精神に満たされつつ、人間の労働力とこの宇宙的パノラマとの協調」<sup>17</sup> に励むことであった。

### 7-3-2 住宅とその広告

建築は、芸術としては、世俗から離れ、個人の満足を得る手段である。ビジネスとしての建築は、ニーズと欲望に答えると同時に、資本を広げ、生み出していく過程でもある。この思考の二つの流れは、バラガンの建築に接近していくうえで、区別された方法を提示する。前者においては、彼は国際的な名声を得た。後者については、あまり触れられることはないが、しかし、バラガンのほとんどの作品では、両者は相互依存関係にある。そのことを〈ペドレガル庭園分譲地〉ほど端的に示した事例は、他にあまりない。

芸術的に〈ペドレガル庭園分譲地〉でバラガンが何を試みようとしていたかは別にして、おかげもうけは、この事業の重要な側面だった。例えば、この分譲地のモデルハウスは、潜在的な顧客のために建てられたのであって、それは実際には、不動産広告のためにつくられた。メキシコ・シティのモダンな郊外で、宅地を売るための宣伝である。チェットは、この商業目的に激しく失望した<sup>18</sup>。このことには、二人の建築観の相違とバラガンの矛盾した見解が示されている。

〈ペドレガル庭園分譲地〉の住宅と庭園は、1950 年の報告によれば、2 寝室の住宅が約 1 万 2 千ドルだった。この宅地開発は、持ち主の満足と比べて、よい商売になった。この不動産は著し

<sup>14</sup> ペドレガル溶岩地帯は、5、6 千年前のヒトレ火山の爆発で発生した玄武岩地域である。液体化した岩石が地表の異なる標高に寄りかかって凝固する様相は、画家ホセ・マリア・ベラスコや画家ヘラルド・ムリージョの絵画作品に見てとれる。

<sup>15</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.31.

<sup>16</sup> Elena Poniatowska, *Todo México: Tomo I*, op.cit., p.10.

<sup>17</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.37.

<sup>18</sup> Susanne Dussel Peters, *Max Cetto 1903-1980, Arquitecto Mexicano Alemán*, op.cit., pp.180-181.

く的を得た投資であった。1951年になると、4寝室付き住宅に4万8千ドルから5万ドルが支払われた。さらに1年後に、この不動産の値段は4倍になった。数年後に、私用プール付き住宅が8万ドルの値段となった。また、当初の敷地の値段は、メキシコ・シティの他の敷地と比べると低めだった。1950年の広告では、1㎡あたり216ドルから264ドルだった。この数値が1957年には3200ドルになっていた。それでもチャプルテペック地区が1㎡あたり4800ドルであったので、それよりは安かった。しかし、ほとんどの顧客がローンを望んだということもあって、住宅の建設費は、他の宅地よりも高めだった<sup>19</sup>。

こうした住宅の広告という側面から見ると、1930年代にシュルレアリスムは、その知的面白さと純粋に視覚的な興味のほかに、経済ベースでもバラガンの興味をそそった。1930年の後半から1940年代にかけて、シュルレアリスムは、しばしば、神秘的なムードと衝撃的なイメージとで、アメリカ合衆国の広告業者のホットなお気に入りとなっていた。1937年に広告会社の部長のM・F・アガーはこう言った。「シュルレアリスムは、大いに広告業者の心に訴えるものがあった。それは、一目でわかり、私達全員が知っているあつと驚くような仕掛けが、いくつもの音声入り広告の基礎となっていた」<sup>20</sup>。実際、この頃のコンテナー会社やフォードの広告には、こういったシュルレアリスムのモチーフが使われている。この事実をバラガンは見逃さなかった。すでにバラガンはヨーロッパの前衛のなかでも、とりわけシュルレアリストの芸術に傾倒していた。例えば、バラガンの蔵書には、シュルレアリスムによる広告イメージやファッション写真を掲載した多くの本や雑誌が含まれていた<sup>21</sup>。バラガンは、彼自身の〈ペドレガル庭園分譲地〉での仕事をプロモーションする際に、シュルレアリスムのこの側面を利用した。

最初にバラガンは、サラス・ポルトゥガルに〈ペドレガル庭園分譲地〉の写真を撮るように頼んだ。ポルトゥガルによれば、バラガンは「建物と不動産を販売する助けとなるような人々を引き付けるショットを撮ってほしい」<sup>22</sup>と彼に依頼してきた。また、「サン・アンヘルのペドレガル住宅庭園を発展させるためのいくつかのアイデア」と題する文書では、アートブック仕立てのセールス・パンフレットと短いプロモーション映画を用いている。

バラガンと彼のビジネスパートナー達は、〈ペドレガル庭園分譲地〉のために70以上の異なった不動産広告をつくった。これらは1948年から1955年にかけて、アメリカ合衆国とメキシコの雑誌や新聞で何度も繰り返して発表された。1962年のインタビューの中でバラガンは、1946年から1953年までの広告キャンペーンの責任は自分にあるということを認めた<sup>23</sup>。1946年から1950年にかけては、〈ペドレガル庭園分譲地〉の不動産広告は、すべてのメキシコの建築雑誌、ファッション雑誌、そしてほぼすべての新聞に掲載された。全体的なタイトルを「エル・ペドレガル・・・あなたの家・・・そしてあなた」として、メキシコ・シティのテレビでも、火曜の夜の9時半から半時間番組が放映された。放送では、バレリーナがペドレガルの岩だらけの庭で踊り、歌手のホセ・コルテスが甘い声で、「メキシコ美しい特別地区」での暮らしの利点を雄弁に歌った<sup>24</sup>[図7-4]。バラガンのような建築家にとっては、フィルムはよく合致したメディア

<sup>19</sup> Esther McCoy, ed., "Jardines del Pedregal de San Angel", *Arts and Architecture*, No.68, 1951, pp.20-29.

<sup>20</sup> "Links Surrealism and Ads", *New York Times*, 23 January 1937, p.32.

<sup>21</sup> 例えば、Marcel Vertes, *Arts and Fashion*, Studio Publications, New York, 1944, *Modern Art in Advertising*, San Francisco, San Francisco Museum of Art, 1947.および1930年代の『ヴォーグ』誌や『ハーパース・バザー』誌である。

<sup>22</sup> サラス・ポルトゥガルへのキース・エグナーによるインタビュー（メキシコ・シティ、1994年1月22日）。

<sup>23</sup> Enrique X. de Anda Alanís, ed., *Luis Barragán: Clásico del Silencio*, Bogotá, Escala, 1989, p.225.

<sup>24</sup> Eulalio Ferrer Rodríguez, *El Lenguaje de la Publicidad en México*, México, D.F., Editorial Eufesa, 1996, pp.44-46.

だった。

しかしやはり、出版こそマーケティングの王道だった。バラガンの作品とサラス・ポルトゥガルの写真のように、初期の〈ペドレガル庭園分譲地〉の不動産広告は、最小限に抑えられていた [図 7-5]。それらの大半は慎ましいもので、セールスをしているオフィスの住所と電話、簡単なスローガンが掲載されているだけのものだった。このスローガンは、未来とか美とか理想論に訴えかけていた。1950 年は「生きるのに理想の場所」<sup>25</sup>といった言葉が踊っていた。初期の広告バージョンは単に生きるのに理想の場所だと強調するだけだったが、最新バージョンでは、より明確に、「この敷地だけが唯一の理想の居住地だ」<sup>26</sup>と強調した。ペドレガルの壁、門、岩、水をノスタルジックに収めた抽象的なポルトゥガルの写真と相まって、これらのうたい文句は、複雑な一時性を示唆していた。すなわち、〈ペドレガル庭園分譲地〉に移り住むことは、古い型の生活様式から新しい型の生活様式へと移ることを意味している。それと同時に、黄金の過去をも想起させるものであった。

別の不動産広告では、郊外のアメニティ・ライフをテーマとしていた<sup>27</sup>[図 7-6]。「美しい眺め」、「独創的な」庭園、昆虫達が暮らす理想的な環境、教会や商店や学校が備わっていて便利、低価格で高い価値を持っている住宅、美しい道、プールや芝生にはふんだんに水がある。「プライベートな安全性」。この最後のアメニティについては、〈ペドレガル庭園分譲地〉のマーケティングに繰り返して表されている。安全、プライバシー、排他性である。それを実現するために、壁、門、フェンスがつくられた。壁、門、フェンスは、予期せぬ訪問者の接近を防ぐためのものである。バラガンは当初から、このプライベートという考え方を強調した。1951 年に彼は、「プライベートな庭」という考え方を支持して、アメリカ合衆国やメキシコで住宅に開かれた庭園をつくることに反対した<sup>28</sup>。

バラガンが手がけたモデルハウス用の住宅は、周囲を高い壁で覆い、通りからは見えないようになっていた。さらに敷地の入口にはガードマン・ブースを配置していた。ユニフォーム姿のセキュリティ・ガードマンが通りをパトロールして歩いていた。ガードマン、門、フェンスが、居住者の安全を確保し、かつて危険であった場所を手なづけ、安全で価値ある土地としたのである。それをかきまぜたり、危険行為や犯罪を扇動したりするものは拒否された。

〈ペドレガル庭園分譲地〉は、バラガンがマーケティングを行った最初のプロジェクトではあったが、それで終わりというわけではなかった。メキシコ・シティ北西の〈アルボレーダス分譲地〉(1958-63)のために 1960 年に作成されたプロモーション用パンフレットにおいては、ポルトゥガルの写真が設計図と共に提出された。そのパンフレットには、自然に恵まれた環境のなかに洗練されたヘルシーな住まいが描写されていた。〈ペドレガル庭園分譲地〉のキャンペーンと〈アルボレーダス分譲地〉のキャンペーンとでは、際立った違いがあった。後者は、上流階級に属するような住民達のためのもので、自然が優しく、空には鳥が飛んでいるという具合だった。人々は、乗馬して、木立を抜けていく。〈ペドレガル庭園分譲地〉が曖昧で、思索的、詩的、郷愁を誘うようなものであったのに対して、〈アルボレーダス分譲地〉は、よりあからさまに人間志向で、精力的で、楽天的なものであった。

### 7-3-3 壁と門

チャプルテペック地区などの例外はあるが、大抵のメキシコ・シティの地区は、碁盤の目状の

<sup>25</sup> *Excelsior*, 29 de octubre de 1950.

<sup>26</sup> *Revista de Revistas*, Núm.15, 1953.

<sup>27</sup> *Arquitectura México*, Núm.57, 1957.

<sup>28</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.37.

通りに沿って造成されている。これとは対照的に、〈ペドレガル庭園分譲地〉は、自然の輪郭に沿って、通りが造成された<sup>29</sup>。通りの設計について、アメリカ合衆国のスタイルの配置を、「木陰のような通り、広く開かれた芝生、横道から引込んだ家」とロバート・フィッシュマンは評した<sup>30</sup>。ところが、〈ペドレガル庭園分譲地〉では、このスタイルとは対照的に、大半の建物は、通りと並んで配置された高い壁の後ろに建てられていた。しかもこの高い壁は、最初に開発された地区では、ざらざらした現地の溶岩で形づくられていた [図 7-7]。この点が米国の批評家の怒りを買ったのも無理はない。「退屈で訪問する気を起こさせない、失望させられる」<sup>31</sup> 通りの風景というわけである。しかし、バラガンは、この高い壁を「垂直公園」として擁護した。この高い壁のおかげで、住宅が外から見えないことで、住宅地にミステリアスな雰囲気が生まれた。また、高い壁は、バラガンが嫌っていた都会の喧騒から、住宅地を隔絶させる狙いもあった。それとともに、この高い壁は、プライバシーとセキュリティの効果をも狙ったものである。バラガンは「プライベートな庭という考え方を私は支持する。それは、家の周りに開かれた庭をつくるという米国のスタイルとは、絶対的に対立するものだ」<sup>32</sup>と断言した。彼の庭園は住民を「自発的な沈黙考」<sup>33</sup>に導く仕掛けだというのである。

こうした高い壁と門によって、バラガンは、家族単位が聖域を持つことにこだわり、プライバシー、孤独、沈黙考を介した精神的再生を強調した。それとともに、高い壁、門、門番のブースによって、バラガンは、セキュリティの心配を避けたかった。1950年代初頭は、まだ革命の暴力と土地占拠の恐怖が、多くのメキシコ人の記憶に生々しかった。すぐ近くに〈大学都市〉があり、そこに何千人もの学生がいることも潜在的な不安要素であった。高い壁と門は、このような脅威から住宅地を守るものだった。実際にこのセキュリティは、〈ペドレガル庭園分譲地〉のセールスポイントとなった。後に宅地開発の宣伝広告で、バラガンはこの点を強調することになる<sup>34</sup>。

#### 7-3-4 バラガンとチェットのモデルハウス(1949-50年)

〈ペドレガル庭園分譲地〉の流儀をいわば布教するために、バラガンとチェットは二つのモデルハウス用の住宅を建てた [図 7-12]。これらの二つのモデルハウスは、「子供の家」と「大人の家」と呼ばれ、新聞や、雑誌、テレビの広告として使用されたものである。

赤褐色の粗溶岩の地盤面が、二つのモデルハウスの平坦な壁面を打ち消している。二つのモデルハウスは、多層の平板な屋根を持ち、そのコンクリートの壁面は、多彩な色が付けられた。格子状の大きな開口部の組子は、赤色に塗られ、その向こうに青いプールが水を湛えている。赤褐色の粗溶岩や、灰色の石の小道、緑陰の芝生から、その敷地に大胆な色による混合をみることができる。これらの庭園は不規則で、赤褐色の粗溶岩の地盤面に即してつくり出され、遠くに見える火山と連なっている。さらにその室内は、いわゆる迷路を形づくることから、チェットの地域主義とバラガンの迷宮性を映し出している。

1952年の『メキシコ現代建築ガイド』に掲載された〈ペドレガル庭園分譲地〉の35軒の住宅のうち6軒は、バラガンとチェットの共同設計による住宅である。最初に建てられた住宅は、チェット自身と家族のためのものである。この最初の住宅は、チェットの妻が手がけた庭園が付いていた。バラガンは建築の技術面にはうかつだったので、チェットを使ったようである。ただし、

<sup>29</sup> Mary St. Albans, "The Gardens of Pedregal", *Modern Mexico*, No.18, 1946, p.29.

<sup>30</sup> Robert Fishman, *Bourgeois Utopias*, New York, Basic Books, 1987, pp.145-147.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.146.

<sup>32</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.36.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p.36.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p.37.

バラガンは、強烈にチェットをコントロールし、図面書きでたくさんの注文を出した。「マクシミリアーノ・チェット」とサインされた図面には、バラガンの手になる線と注意書きがある。にもかかわらず、バラガン本人の図面は、ほとんど残っていない。チェットも1979年のインタビューで、「バラガンは決して図面を引くことはなかった」<sup>35</sup>と言っている。そのうえバラガンは、建築界ではディレタントと見られていたため、財政的に〈ペドレガル庭園分譲地〉を実現するには、チェットの協力が必要だった。彼の協力は、この分譲地の信用に関係していたからである。チェットのおかげで、この分譲地の開発計画は融資を受けることができた。またバラガンは、チェットの以前の業績を知っていたので、彼のデザインワークに対する信用は大きかった。

しかし、バラガンの作品では、チェットは共同設計者というよりもむしろ、補助役だった。この点をチェットは、手紙の中で抗議している。チェットは十分な支払いを受けなかったし、彼のデザインは施工者によって勝手に変更された。また彼は、こうした住宅にはびこる商業主義についても非難している。バラガンは、「ある建築学上の犠牲」を払ってでも、住宅を有利な条件で売りたいがっらしい<sup>36</sup>。しかし、チェットは補助役であったにせよ、彼等二人はともに、「住むための機械」を定義し直し、人間らしく住むという意見では、ほぼ一致していた。

### 7-3-5 ゲーリッツの公共彫刻(1950年)

〈ペドレガル庭園分譲地〉の正面玄関は、「泉の広場」である。1949年に竣工した。14m×50mの方型の「泉の広場」をほぼ半分に分けている門は、6mの高さである。なめらかな敷石が、門の両側に広がり、ペドレガルの赤褐色の粗溶岩による壁に通じている。門では、友人の画家チャーチョ・レイエスからの助言で、バラガンは桜色の色を付けている。錆色、黄土色、ときには青白色も使われている。広場の西側では、遠くに見える火山へと連なる赤褐色の粗溶岩による壁が、間欠的に吹き出す噴水を囲い込んでいる。この泉水から「泉の広場」と名付けられた。広場の東側には、高い壁がある。この高い壁のそばに、鉄筋コンクリート造の彫刻《ペドレガルの動物》が置かれている。ペドレガル溶岩地帯の岩に刻まれていた先史時代の動物像に着想を得たとされる《ペドレガルの動物》は、1949年にメキシコに移住したドイツ人の美術家マティアス・ゲーリッツによる初めての彫刻作品である<sup>37</sup>。

ゲーリッツは、バラガンの旧友ディアス・モラーレスに、グアダハラ大学の建築学部で美術史の教鞭を執るように依頼され、1949年10月にメキシコに到着した。グアダハラに着く前に、メキシコ・シティを訪れたゲーリッツは、バラガンと接触をはかった。そこでゲーリッツは、バラガンと共に仕事をする可能性を探り始めた。グアダハラに戻ったゲーリッツは、『オクシデンタル』紙の1950年2月19日版に〈ペドレガル庭園分譲地〉に関する記事を書いた。その記事で彼は、バラガンの名を出さずに、この分譲地を架空の計画として描き出した。「石、溶岩、雑木林が一面に広がるこの場所にいるのは、ファウスト的性格の人物である。彼はこの野性を人間による芸術に変えようと試みている」<sup>38</sup>。

ゲーリッツはメキシコに着くやいなや、最近のメキシコ美術をヨーロッパや米国の人々に伝えた。その一方で、教鞭を執り、展覧会を開催し、記事を書き、講演を行うことで、芸術に関する幅広い知識をメキシコに持ち込んだ<sup>39</sup>。こうした勢いのある活動を行ったことで、リベラやシケイロスと衝突することになったが、バラガンは自らとの類似性からもゲーリッツを優等な協働者

<sup>35</sup> Susanne Dussel Peters, *Max Cetto 1903-1980, Arquitecto Mexicano Alemán*, op.cit., pp.180-181.

<sup>36</sup> マックス・チェットからエステー・マッコイへの1951年6月5日付の手紙。

<sup>37</sup> Gerhard Auer, *Mathias Goeritz, El eco*, Berlin, Akademie der Künste, 1992. p.157.

<sup>38</sup> Mathias Goeritz, "El arte en el Pedregal", *El Occidental*, 1950.

<sup>39</sup> ゲーリッツは、ヨーロッパの芸術家では、マネ、セザンヌ、ゴーギャン、クレー、カンディンスキー、ミロ、ムーアを取り上げ、メキシコからはオロスコ、チャーチョ・レイエスを取り上げた。

であると考えていた<sup>40</sup>。バラガンは、ゲーリッツに前衛のなかで彼が育ち、地中海文化の官能性にも影響を受けたヨーロッパの芸術家を見ていた。ダダイズムの活動に参加したゲーリッツの作品は、メキシコ美術にはあまり見られない抽象的な形態によるものであったが、同時にその形態には、ゲーリッツがスペインと北アフリカで体験したことが反映されていた。

また、ゲーリッツからみたバラガンは、磨かれた感性、豊かな色彩感覚、そして立体を組み立てる能力を持つある種の「ルネサンス時代の王子」<sup>41</sup>であった。「彼の仕事ぶりを見ると、例えば、空間のモンドリアンのように、テーブルの上で正方形を組み立てたり、ブロックや木製の立方体で遊んだり、それらをいとも簡単にこちらからあちらへと動かしたりしているところを見ると、バラガンが自らの作品を彫刻であるとも本当に考えているように思う」<sup>42</sup>。

バラガンとゲーリッツが互いに及ぼし合った影響は、実験美術館〈エル・エコ〉(1953)に顕著である。ここでゲーリッツは、初めて建築に本格的に取り組んだ。

### 7-3-6 インターナショナル・スタイルに対する批判的見解

〈ペドレガル庭園分譲地〉の開発は、まず1943年にディエゴ・リベラによって、その概略図が描かれた<sup>43</sup>。リベラの5頁にわたるタイプ打ち文書の動機を確かめることは難しいが、その後、実質的にバラガンが作成した計画書の多くの点は、このタイプ打ち文書と類似したものとなっている<sup>44</sup>。例えば、リベラのタイプ打ち文書では、分譲区画の面積は、少なくとも2と1/3エーカー[約9440 m<sup>2</sup>]で、住宅はその6分の1以上を占めてはならないとされた。バラガンの計画書では、住宅の敷地は1エーカー[約4050 m<sup>2</sup>]を下限とし、建築面積はその10%以下に制限された<sup>45</sup>。ペドレガルの溶岩層はこの分譲地の真髄を極めていたので、最大限に尊重しなくてはならなかった。リベラと同じくバラガンは、鉄、ガラス、コンクリートすべての使用を禁止したわけではなかったが、ただし、その壁面には赤褐色の粗溶岩を必ず使用することを指定した。

想像上の場所の建設が進むにつれて、実際の工事が、バラガンと政府の決定に大きな影響力をもつカルロス・コントレラスの引いた図面に従って、着々と進められた。コントレラスは、メキシコ連邦区の都市計画の責任者や、メキシコの全国都市計画協会の会長を務めた建築家である<sup>46</sup>。彼の技量と経験は、明らかに、この分譲地の開発計画を方向付けるために必要となった法的な支援を得る際に、多大な力を発揮した。また、この分譲地を隅々にまで管理するために、バラガンは詳細に及ぶ建築規定を作成した。これは大統領命令によって法的に有効とされた。この法的な建築規定は、一戸建て住宅の相互の調和とランドスケープとの調和を特別に要請するものであった。それによると、〈ペドレガル庭園分譲地〉では、カリフォルニア・コロニアル・スタイル以外の建築様式を採用し、地域原産の材料を使用する必要がある。通常は個人の裁量に任されるような細かな点、例えば、鉄のフェンス、室外に置かれた給水タンク、洗濯ロープも、わざわざ禁止された。

確かに、厳正な建築の基準となる法的規定の導入に、バラガンは特に注意を払っていた。例え

<sup>40</sup> Mauricio Gómez Mayorga, “Sobre la libertad de creación”, *Arquitectura México*, Núm.45, 1954.

<sup>41</sup> Mathias Goeritz, “Luis Barragán”, *Arquitectos de México*, Núm.21, 1954, p.18.

<sup>42</sup> Maria Lukin [Mathias Goeritz pseud], “Luis Barragán, Arquitecto”, *Ver y estimar*, 1955, p.9.

<sup>43</sup> Humberto Ricalde and Mathias Goeritz, “Entrevista Mathias Goeritz”, *Traza*, Núm.6, 1984, p.9.

<sup>44</sup> *Novedades*, 1949年7月3日号。

<sup>45</sup> *Notes in the History of Art*, vol.XIV, 1995, pp.1-8.

<sup>46</sup> バラガンは、1951年の講演“Gardens for Environmet. Jardines del Pedregal”の中で、カルロス・コントレラスが〈ペドレガル庭園分譲地〉で果たした役割に謝意を表した。コントレラスは米国で知られ、例えば、1947年に、グロピウス、ノイトラ、ギーディオ、アールト、ライトなどの建築家達10人と共に、プリンストン建築家・都市計画家会議、および環境二百年記念会議に参加した。



ば、1940年にグアダハラハラのチャパラ湖畔に、新しい教会堂を建てる計画を急に知らされ、バラガンが計画委員会の発足を提案した際にもそれは認められる。この委員会は、教会堂の「建築様式から建物の最高・最低の高さにまで適用される」規定に関わる指導を行い、土地を区画に分割する計画を「細かく検討して承認の可否を決定する」委員会だった。チャパラ湖畔に建つのが望ましい建物について、バラガンは「湖畔には、まかり間違ってもインターナショナル・スタイルを採用することはないように、建てるべきだ」と言った。また「カリフォルニア・コロニアル・スタイルからの影響」を回避する必要がある、「ヨーロッパの建築様式の模倣も避けるべきだ」と言う<sup>47</sup>。

「インターナショナル・スタイルはすたれた」、そして「今日のメキシコの建築家達は、メキシコの感性を生かしたものを加味するが、しかしその多くは、借り物の装飾であることに終始している」<sup>48</sup>と確信したバラガンが、初めてはっきりと植民地様式建築について言及したのは、エスター・マッコイとの対話の中でであった<sup>49</sup>。これによって、バラガンが地域伝統建築にとりわけ関心を示していたことが明らかとなる。植民地時代の修道院建築は、その配置に関する知識や、土地の割り当ての原理、建設資材に関する知識を深めるにつれて、バラガンにとっては、洗練された建築の先例となった。ただし、こうした植民地時代の修道院建築は、バラガンにとって単に先例であっただけでなく、メキシコに移入されたインターナショナル・スタイルに対する彼の意見表明でもあった。

バラガンは、〈ペドレガル庭園分譲地〉の開発計画で、満足のいく結果が得られるように、資金調達、政治的駆け引き、広告宣伝といった手段を用いた。その一方で、この分譲地の開発に着手する際には、植民地時代の大規模な修道院を転換する際に行われた儀式と同様の手続きを取り入れた<sup>50</sup>。すなわち、水を探し当て、十字架をしっかりと立て、一定の広さの土地を囲い込み、入口と出口を数箇所ずつ設けるといった手続きである。

サラス・ポルトゥガルが撮影した数枚の写真は、ペドレガル溶岩地帯の溶岩上で繰り返されるこうした手続きが急を要したことや、商業的な価値を高めたことを彷彿とさせるものである。連続的に撮影された写真は、あるものは宣伝用に、またあるものはとてつもなく大がかりな地盤工事の記録として撮られ、かつて人を寄せつけなかった土地に人が根を下ろす瞬間を捕えている。道路の線引き、井戸穴の掘削、入口の厄除けのような防護柵、門やフェンス、安全さを保証する防護物、まだ空いている区画をめぐる壁、これから建てられる家々の入口、プライベートな庭に植えられた植栽、噴水やプールに満ちた水、サンタ・クルス祭のために立てられた花飾り付きの大きな十字架、そして大司教と大統領の訪問などである。こうして、メキシコの土地は征服され、〈ペドレガル庭園分譲地〉が落成した。販売事務所、大きな庭園、二つのモデルハウスが、将来の顧客達を待ち受けた。〈ペドレガル庭園分譲地〉と呼ばれるこの高級な 865 エーカー[約 35 万㎡]の庭園分譲地は、バラガンの生涯最大の商業的成功であり、議論の余地はあるが、彼の最も偉大な美的・批評的成功の一つであると言える。

#### 第四節 オルテガ邸、バラガン自邸

##### 7-4-1 プリエト・ロペス邸(1948-50年)

多くの点で〈ペドレガル庭園分譲地〉はバラガンの分岐点となった。1936年から1940年にか

<sup>47</sup> ルイス・バラガンからアグスティン・トゥルティエへの1940年4月25日付の手紙 (IDM蔵)。

<sup>48</sup> ルイス・バラガンからイグナシオ・ディアス・モラーレスへの1947年11月13日付の手紙。

<sup>49</sup> “Luis Barragán”, Esther McCoy Papers.

<sup>50</sup> エスター・マッコイはこう記している。「サンタ・クルス、石工の守護神。石工の日である5月3日に工事中だったすべての建物は、花輪のあしらわれた十字架によって邪悪な目から守られる」。

けて、多くの機能主義住宅を建てたバラガンであったが、しかし、1940年代になると、〈オルテガ邸〉で、さらに〈ペドレガル庭園分譲地〉の〈プリエト・ロペス邸〉や、〈バラガン自邸〉で、彼は組積造に立ち戻る。バラガンによる組積造の建物は、石や煉瓦を積み上げて、大地に根を下ろした壁によるものである。〈プリエト・ロペス邸〉では、〈ペドレガル庭園分譲地〉の区画を整備する際に、溶岩台地からけずり出された赤褐色の粗溶岩から、高い壁をつくり上げている[図7-13, 7-14]。

1962年のインタビューの中で、バラガンはインターナショナル・スタイルに対して、このように批判した。

この15年間から20年間に建築家がやってきたことは、本来の意味での新しい形の探求ではなく、いわゆるインターナショナル・スタイルだ。壁にむやみやたらとガラスを使うこうした建物は、私達のいかなる風土にも根っからつり合わず、色、質感、光と影の効力を奪い去っている。世界中の建築家は、開口部のプロポーションを間違えている。それはまさに単なるガラス箱だ。スポーツクラブであれば、こうしたガラスの使い方が好ましいのかもしれない。屋外で起きたことの一部始終を観察することができるからだ。

しかし、日常生活は、クラブハウスのような場所で営まれるべきではない。すぐに家から飛び出したくなる衝動は、おそらくこうしたことに原因があるのではなかろうか。私達は、家庭内の神秘的な居心地の良さを失い、家から遠ざかり、公的に生活することを強いられているのだ<sup>51</sup>。

このインタビューの中でも、バラガンは、インターナショナル・スタイルに対する批判を明確に表明している。さらに、薄明りについて、バラガンは次のように説明した。

居心地の良い隅部をつくるための壁が必要である。これはおそらく、私達が皆、哺乳動物として半影、つまり薄明りを必要とすることがその要因の一つだろう。この薄明りは、隠棲の場所という考え方が形をなすものであり、人間に必要なものと考えなければならない。そしてこの隠棲の場所は、宗教的経験をのみ指しているわけではない。なぜなら、それなくして、いかに人は必要なときに彼の自己、彼の問題、彼の夢に入り込んでいくことができるだろうかと思うからである。特定の目的は別として、この薄明りがなければ、あなたはシエスタを楽しむこともできない<sup>52</sup>。

このバラガンの発言からは、宗教性のみならず、同時代の社会問題に関わる観点も見受けられる。このようなバラガンの生涯は、彼の作品が反響を呼ぶものであるのと同じくらいに謎に包まれたものであった。ひとり暮らしの独身男性は、自らの交友関係に関する文書をほとんど残さなかった<sup>53</sup>。バラガンの薄明りの考えについて、エレナ・ポニアトウスカは、「罪を告白するために意図的な暗さの中にいることを好む懺悔者、つまりカトリックの罪人のようだ<sup>54</sup>とバラガンをたしなめた。バラガンは、こう答えた。「ご存知のように、私は熱心なカトリック教徒です。

<sup>51</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.52.

<sup>52</sup> *Ibid.*, pp.98-99.

<sup>53</sup> 彼のアーカイヴには、彼を愛していたある女性が、彼は女性とは上手くやっっていけないと非難した手紙が一通ある。

<sup>54</sup> Elena Poniatowska, *Todo México: Tomo I*, op.cit., p.34.

私は大聖堂を愛し、修道院の厳格さを愛し、アッシジの聖フランチェスコを愛しています。しかし、私は懺悔を好んでいるわけではありません。我慢できないのは、喧噪です」<sup>55</sup>[図 7-15]。もしバラガンの人間関係に関する詳しい情報が与えられるのなら、彼の作品をより良く理解できるかどうかは疑問である。しかし、謎に包まれたバラガンの薄明りの探求は、彼自身を精神的抑圧から解放するために実施されたという点は確かであるゆえに、普遍的な魅力をもっている。

#### 7-4-2 スペイン憧憬的傾向とグレコ・ローマン、メキシコ民衆芸術

バラガンによる庭づくりは、土地からより多くのものを受け取り、地形をさほど変形させるものではなかった。「均一でない土地を常に私は好み、なかでも最も奇異な地形に惹かれる」<sup>56</sup>と彼は言った。「それらが見事な庭園となるのは請け合いだ。地質学的な障害に幸いあれ」<sup>57</sup>。彼の庭づくりでは、土地の起伏がそのままにされ、散策するのに必要であれば、素焼きの甕や花瓶の列を置き、影が欲しければ、樹木や灌木が植えられた[図 7-16]。磨かれた文化と荒涼たる自然との唐突な並置ではあるが、一体の「古典的」な石膏像がそれらの焦点をなしていた。

エル・カブリオの庭園は、私に何か大事なことを試すチャンスを与えてくれた。昨今のモダンな空間と時間に対して異質なものを取り入れようとするなら、それは孤独であることを強いられる。つまりそれは歓迎されない侵入者であるかのように隔絶されることで際立つ。そしてまた、何よりも私が驚いたのは、古典の彫刻——あるいは過去の名残なら何であれ——を庭のただ中に置くと、全体的な矛盾がはっきりとするということだ。唯一の可能性は、現在と完全に調和の取れた建築言語を探し出すことにある<sup>58</sup>。

〈エル・カブリオ庭園〉にバラガンは、サン・カルロス・アカデミーに制作を依頼した一体の「古典的」な石膏像を置いた。まず彼は、自然の滝の下という場所を選択した。次にこの場所に、人型の枯れ木、甕の列、瓢箪の列を配置した。そして最後に、この一体の「古典的」な石膏像を置いた。「異質なもの」と各々の場所の特性とを対置させることで、それを美しい場として演出している。旧友ディアス・モラーレスへの手紙の中でバラガンは、「今朝、サン・カルロス・アカデミーに、数体の石膏像を見に行ってきた。それらの石膏像は、次の庭園に使うものだ。腕と頭部のない二体の石膏像、剣闘士像とヴィーナス像を考えている。そうした古典の石膏像を使うことで、私の建築はより良いものとなるだろう」<sup>59</sup>と説明している。バラガンによる庭園に、古代ギリシア・ローマ様式からの影響を見ることができ[図 7-17~20]。そしてこの一体の「古典的」な石膏像は、古典的なものとのつながりを有している。

さらに加えて、〈ペドレガル庭園分譲地〉の開発と同時期の1940年代初頭から、バラガンは自らの作品に民衆につくられる装飾品を置き始めている。素焼きの甕[メスカルという地酒を醗酵させるために使われたもの]や、吹きガラスの玉、アマーテという手漉き紙でできたランプシェード、木製の果物のオブジェなどがそれである。これらの装飾品は、友人の画家チューチョ・レイエスが、メキシコの地方の民芸市で見つけてきたものである。

バラガンとレイエスは、まだ彼等がグアダラハラに住んでいた頃からの知り合いだった。当時

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.34.

<sup>56</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.31.

<sup>57</sup> *Ibid.*, p.31.

<sup>58</sup> Luis Barragán, “Precisiones sobre “El Cabrio”” en: Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.31.

<sup>59</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., pp.33-34.

バラガンとレイエスは、まだ彼等がグアダラハラに住んでいた頃からの知り合いだった。当時グアダラハラで、バラガンは、骨董商であったレイエスから多くの骨董品を買っていた<sup>60</sup>。レイエスは、噂では、同性間の性行為の罪に問われたという獄中生活を送った後、自らをグアダラハラから追放し、メキシコ・シティに移り住んだ。このときすでに50代になっていたレイエスは、自己流の水墨画に没頭していたが、民芸市で見つけてきたスペイン植民地時代の骨董品を売り、結婚式や、晩餐会、葬式で飾るといった目的のために貸し出すことで、彼は生計を立てていた。彩色された掛け布、ちらちら光るガラス、金箔が塗られた枝つき燭台、その他にもはかなげなものを彼は集め続けていた。こうしたレイエスの巧妙な色彩感覚に魅了されたバラガンは、〈ペドレガル庭園分譲地〉の美術コンサルタントにレイエスを迎え入れた。レイエスの起用は、多くの証明書と、この分譲地の装飾設計料としてペドレガル庭園株式会社からレイエスに支払われた1949年10月29日付の500ペソの領収書によって確認できる<sup>61</sup>。

バラガンは、自らの作品に色彩を配する際に、それをどのように選択するかについて、レイエスがとても大切な役割を果たしたとよく話しているが、プリツカー賞受賞講演でレイエスに送った賛辞でも、バラガンはそれを話している。「見る技術。建築家とランドスケープ・アーキテクトにとって見ることは重要である。ここでの『見る』ということは、理性的な思考を超えて純粹に見るということだ。私は、その意味で、偉大なる友人であり、絶対的な審美眼から無邪気に見るといった困難な技術を身につけた巨匠、ヘスス・チューチョ・レイエスに敬意を表したい」<sup>62</sup>。実際にレイエスからの助言を仰いで、バラガンは自ら名付けた「ロサ・メヒカーノ」の色を多く使用している<sup>63</sup>。

レイエスのバロック的な性格とバラガンの建築作品との結び付きを理解するのは難しいが、実のところ、彼等二人には濃厚な関係があった。レイエスは定期的にバラガンを訪問し、バラガンの読書、昼食、遠出、夜会に必ず姿を見せ、教養、愚行、そしてユーモアのセンスを発揮していた。また1952年にバラガンがヨーロッパから北アフリカへと長い旅をした際には、彼は行く先々からレイエスに手紙を書き、自分が出会った美しいもの、珍奇なもの、目新しいものについて、レイエスに詳細に説明している。「市場にはたくさんのポスターが貼られ、ベルベル人のダンスグループが踊る屋外劇場そのものといった様子で、動きと色彩に満ち溢れている。こうしたすべてが私には目新しいものだが、それについてはまた後で話そうと思う。ここは1千年前のまのようだ」<sup>64</sup>。「サカポストウラの家のように石造りの家々は、大きな紋章と素晴らしい鉄製品で飾られている。壁は白く、屋根は瓦葺だ。アルタミラの洞窟の壁画もまた印象的だ。私達は道に沿って旅をしているが、一歩進むごとに見るべきものが山のように現れる」<sup>65</sup>。確かに、レイエスは、バラガンの教養を分かち合える注意深い話し相手だったようである。あらゆる理論を避け、公の場で話さないのは理論的になることができないからだと言ったバラガンは、何が美しいかと聞かれ「私が好きなもの」と答え、何が好きかと聞かれ「美しいもの」と答えたレイエスの言葉を引用することを好んだ<sup>66</sup>。

<sup>60</sup> グアダラハラでチューチョ・レイエスは、バラガンの姉妹と結婚していたアルフレド・バスケスと仕事をした。

<sup>61</sup> 支払領収書、メキシコ・シティ、個人蔵。

<sup>62</sup> Luis Barragán, "Formal Address", in: *The Pritzker Architecture Prize 1980: Luis Barragán, op.cit.*

<sup>63</sup> バラガン自邸(1947-48)、プリエト・ロベス邸(1948-50)、ガルベス邸(1954-55)など、多数に見られる。

<sup>64</sup> ルイス・バラガンがチューチョ・レイエスへモロッコから送った手紙、バラガンが北アフリカへ旅行をした1952年と書かれている。メキシコ・シティ、個人蔵。

<sup>65</sup> ルイス・バラガンがストラズブールからチューチョ・レイエスに宛てた葉書、1952年、メキシコ・シティ、個人蔵。

<sup>66</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones, op.cit.*, p.87.

### 7-4-3 オルテガ邸(1940-43年)

〈オルテガ邸〉は、以後の〈バラガン自邸〉(1947-48)、〈プリエト・ロペス邸〉(1948-50)、〈ガルベス邸〉(1954-55)、〈ヒラルディ邸〉(1976-78)などの原型となった住宅である。自ら購入した土地に、当時は自邸として建てられた。バラガンは、1943年秋から1948年夏まで、ここに住んでいた。〈オルテガ邸〉は1940年代前半にバラガンが手がけた唯一つの建物であり、考え直しや変更、些細な変形によって時間をかけてつくられた[図7-23, 7-24]。

1943年7月5日、バラガンはサルバドル・ノボを迎えに行った。ノボは、政治・社会情勢についての論説で名の通った著述家であった<sup>67</sup>。彼の文学批評もよく知られていた。バラガンはタクバヤに建ててすぐの〈オルテガ邸〉に、ノボを案内した。タクバヤは労働者階級の住宅が建ち並ぶ地域であり、チャプルテペック地区やボランコ地区といった新興地域と比較すると、バラガンのこの選択はむしろ意外なものだった。おそらくチャプルテペック公園とロス・ピノス[松林]の大統領官邸から近かったことが、不動産投機を目的として、マデレロス通り沿いの数区画を自費で購入し、その一部を自邸用に確保することにバラガンを踏み切らせたのだろう<sup>68</sup>。

ノボが日記に付けた〈オルテガ邸〉の訪問の記録は、非常に貴重なものである。というのも、この日記が完成して間もなくの〈オルテガ邸〉とその庭園を見て彼が受けた印象を伝え、後にバラガンの作品に関する研究でも繰り返して取り上げられる多くの主題を、すでに見出しているからである。〈オルテガ邸〉の住宅に関しては、「モダンだが、おしつけがましくなく禁欲的」<sup>69</sup>とごく簡潔に記述する一方で、ノボは庭園に関しては詳しく書き、自然と人工が見事に結合していることで生まれる魅力を伝えている。〈オルテガ邸〉の庭園は、かつて石切り場として使われていた土地の数区画を合わせてつくり出されている。緑陰の種々の色合いをもつ在来種と外来種の樹木の繁みを左右に折れながら抜けていく土手、石と煉瓦を積み上げた組積造の小さな泉、形の悪い木という存在、丸石の敷かれた小道、これらのすべてが、酸化鉄を塗布して人工的に風化させた高い壁の向こう側で、一連の閉空間に配置されている。これらの庭園に配されたものは、このときから、後のバラガンのランドスケープ・デザインに繰り返して表されている。同年1943年にバラガンは、〈ペドレガル庭園分譲地〉に隣接して、別の庭園〈エル・カブリオ庭園〉も手がけている。

ラミレス通り20番と22番にバラガンが建てた住宅は、現在は〈オルテガ邸〉として知られているが、実際は、既存の建物の改築と増築から生まれたものである。〈オルテガ邸〉は、室内空間と外部を連続させる住宅で、外部は「自然と直接、通じ合える戸外の家庭的な空間」として構想されている。〈オルテガ邸〉の場合、膨大な量の初期設計の段階から最終的な配置を決める段階に至るまでに、いかほどの努力が注がれたかが分かる<sup>70</sup>[図7-25, 7-26]。地上階は、庭園の異なる高さにつながり、何回もの設計変更を経て、徐々に形づくられたロτζアや、中庭、テラスを介して関係付けられている。当初から〈オルテガ邸〉の平面計画は、可能な限りサービス領域を道路側に寄せ、居室と居室の視覚的な連鎖をつくり上げることにあった。これらの居室は、庭に面して、音楽と書物に捧げられた私的空間として考えられていた。ゆっくりと繰り返されるこれらの主要な居室の連なりは、まず、玄関ホールから始まり、音楽室、書斎、リビングルームを通り抜け、奥の壁に達している。その組積造の壁には、扉が上下二枚に分かれた頑丈な木製ドアがあり、その向こうに、植民地時代からの天使像の彫刻が枠取られて見える[図7-27~29]。

<sup>67</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo del Manuel Avila Camacho*, México, D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, pp.145-146.

<sup>68</sup> バラガン財団には、土地の買い付け、区画割り、マデレロス街道沿いの区画の各所有者への区画の割り当てなどに関する数多くの図面が含まれている。

<sup>69</sup> Salvador Novo, *La vida en México en el periodo del Manuel Avila Camacho*, op.cit., p.146.

この道案内は、訪問者を次の庭園へと導く幅広のロτζィアに引き寄せる。ロτζィアは戸外のもう一つの居室として構想され、椰子の葉の敷物、重厚な家具、そして受胎告知の大きな絵画が、しかるべき位置に備え付けられている[図 7-30]。中庭は日干し煉瓦の積まれた組積造の階段と、樹木と灌木とが光と影をつくり出し、噴水が中心として配置されている。隣接する中庭の樹木と灌木のなかで、再び受胎告知の主題が、薄明りの中で植民地時代の彫刻群によって、控え壁で支持された組積造の高い壁に囲まれながら、閉じていく空間は、地面を石や芝生、固められた土が覆い、噴水の光が反射する水面で、生き生きとしたものとなっている。こうした空間の連なりは、住宅と庭園を密接に結び付け、同時にまた、対照的な性格をもつ別個の領域に断片化させた。

一つの領域から隣の領域への移行は、細心の注意を払いながら設計され、精緻に考証して置かれた古典的な石膏像、素焼きの壺や甕、彫刻群などに、その仲立ちが託された。聖母マリア像がリビングルームとの入口を特徴づける音楽室からは、天使像のあるロτζィアを眺めることができる。また、中央の芝生の庭園では、控え壁を背景とする聖母マリアの石像が、それに背を向ける天使像を哀願するように置かれている。その天使像は、リビングルームと書斎の上のテラスとを上から見下ろす記念石柱のように立ち上がる煙突の先に、高く設置されている。最も奥の中庭では、石が敷かれた地盤面よりも低くなったロτζィアのさらに下で、古典的な石膏像が、二つの銀の骨董品に挟まれて、ちょうど良い壁の窪みに収まっている。階段の脇には、石の聖水盤が置かれている。ここでは、バラガンの私的空間は、美から疎外されていない[図 7-31]。

スペイン植民地時代の骨董品と古典的な石膏像とメキシコの民衆につくられる装飾品の配置は、道案内の役割を果たすだけでなく、説明的な価値を与えている。それぞれは地域性の意味合いを示している。植民地時代の骨董品は、バラガンの自らの原風景に繰り広げられるスペイン憧憬的傾向を映し出している。古典的な石膏像に、グレコ・ローマンからの影響が及んでいる。民衆につくられる装飾品は、土地に根下ろしたものに由来している。こうして、〈オルテガ邸〉の形態は、ある空間から別の空間への途切れることのない移行を徴づけることで、訪問者を引き寄せるというバラガンの技量によって、正確に定めた進路を指し示すことそれ自体が、この住宅の機能の役割を担い、その自律性を保っている。

バラガンにとっては、機能主義による形態は、過度な機能性を目的とすることで、柔軟さが欠如したものであった。〈オルテガ邸〉では、その機能主義による限定を和らげる役目を、一つは、組積造による建物、もう一つは、地域の伝統から生まれた独特の質感に与えている。この独特の質感には、毛織物とリネン、グアダラハラの工場の職人に注文し、細かく、あるいは粗く織られた繊維製の厚く柔らかい敷物、スペイン植民地時代の絵画と彫刻群、素焼きの甕、銀、ファウンド・オブジェ[木の根や幹、風化して白くなった骨]などが含まれている。これらの有機的な存在は、〈オルテガ邸〉では、自然から生まれた文化的な存在に達している。

「独特な質感」に払われた注意は、バラガンにとっては、目新しいものではなかった。グアダラハラの〈ロブレス・レオン邸〉のリビングルームと音楽室についてのこと細かな指示から<sup>72</sup>、彼が採用した家具のデザイナー、キューバ人のクララ・ポルセットに対する賞賛<sup>73</sup>、そしてラミ

<sup>70</sup> バラガン財団所蔵のサラス・ポルトゥガル・コレクションの中のテラス写真には、低い木の手摺が最初に使われたとき、屋上階に鳩小屋が建てられる前、十字架が室内の壁から取り除かれる前というさまざまな過程が撮影されている。

<sup>71</sup> ルイス・バラガンからイグナシオ・ディアス・モラーレスへの1946年10月8日付の手紙 (IDM蔵)。

<sup>72</sup> ルイス・バラガンからエミリアーノ・ロブレス・レオンへの1936年9月27日付の手紙 (IDM蔵)。

<sup>73</sup> キューバ出身のデザイナー、クララ・ポルセットは、バラガンが、メルチョール・オカンポ広場38番に設計したアパートの一軒に1930年代末に移り住み、そこを仕事の拠点とした。ほぼ同じ頃からバラガンと仕事をすることになり、主としてクアウテモク地区、コンデサ・イポドゥロモ地区といった新興地域にバラガンが設計した住宅やアパートの家具を担当した。

レス通りにおける私的場​​景の入念な配置に至るまでに繰り返されている。

メキシコ建築では、1940年代後半に、機能主義から地域主義へと移行したとされる。その意味では、〈オルテガ邸〉にはメキシコ建築における地域主義の萌芽が生まれている。

「アルハンブラ宮殿の庭を思い出しながら」<sup>74</sup>つくったとバラガンが語っている〈オルテガ邸〉の庭園には、建築家のさまざまな試みの跡が見てとれる。この建物を銀細工職人のオルテガ氏に売り、隣に新築した〈バラガン自邸〉に移り住んだ後も、バラガンは、壁に穿たれていた出入口から、晩年に至るまで、その庭園を訪れたと言う<sup>75</sup>。

#### 7-4-4 バラガン自邸(1947-48年)

バラガンの二つ目の自邸である〈バラガン自邸〉は、両側に隣接する建物に敷地が挟まれて、中規模のものであった[図 7-32]。1947年から1948年にかけて、この自邸は、タクパヤの〈オルテガ邸〉の隣に建てられた。もはや中間層の顧客達の要求に拘束されることはなくなり、バラガンはこの機会を、「私個人の美的感覚を満足させる」<sup>76</sup>好機だと捉え、「まず、現在の雰囲気。すなわち室内空間でありながら、メキシコの一部であるものをつくり出すという問題。そして第二に、現在の快適さが要求する、地域的な材料を利用するという問題」<sup>77</sup>だと告白している。ルイス・カーンはこの自邸をこう評した。「彼の住宅は、住宅そのものである。皆がゆっくりとくつろぐことができる。材料は伝統的である。その特性は永遠のものである」<sup>78</sup>。

〈バラガン自邸〉では、機能的なレイアウトに規定された秩序を避けるためのほとんど熱狂的とも言える試みが見てとれる[図 7-33]。彼の平面図は、軸に沿ってもいなければ、グリッド上によく収まってもいない居室から居室への連なりから生まれる。また部屋の配置については、自然の曲線を尊重する精神に従わせている。これらからも分かるように、〈バラガン自邸〉では、西洋近代建築における機能主義に対する批判がなされている。

高窓から光を採った狭い玄関を通過して室内へと入り、先に進むと、狭い通路がある。その狭い通路から、屋外で用いられる色の濃い多孔質の石が敷かれた天窗のあるアトリウムへと導かれる[図7-34]。このアトリウムは、植民地時代の修道院建築によく見られる囲い込まれた庭よりも規模は小さいが、主階段、電話のニッチ、リビングルームに通じる複数の扉が放射状に配置され、平面計画の考え方は、植民地時代のそれと同様である。ここから2層吹抜けのリビングルームへの通路は、半壁で支えられている。この2層吹抜けのリビングルームでは、折り畳み式の間仕切り壁の向こう側に、床から天井までの大きな開口部を通して見える庭園がある。十字形の木の縦仕切りで支えられたこの大きな開口部のガラス面の薄い被膜としてのファサードを打ち消すために、バラガンは収納棚を暖炉のある壁の裏側に置くことで、1mの深さの抱きをつくった[図7-35]。この一つの大きな室内空間は、連続して並んだ高さの異なる二つの半壁と、その向こう側にある折り畳み式の間仕切り壁で遮断され、四つの別個の部分となっている。しかし、書斎から私的な書斎へと向かう木の厚板の片持梁の階段を上ると、二つの半壁と間仕切り壁の上部には見晴しの良い景色が広がり、一つの大きな室内空間であるという感覚がよみがえる[図7-36]。

また、その構造を見ると、昔ながらの石造や煉瓦造では大きなスパンをつくることのできないために、〈プリエト・ロペス邸〉の居間や〈バラガン自邸〉の書斎からリビングルームにかけての大空間は、植民地様式からの形態ではあるものの、実際は、鉄筋コンクリート造を採用した大

<sup>74</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.112.

<sup>75</sup> *Ibid.*, pp.122-123.

<sup>76</sup> Ester McCoy, “Luis Barragán”, *Arts and Architecture*, No.8, 1951, pp.24-25.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>78</sup> Alessandra Latour, ed., Louis I. Kahn, Writing, *Lectures, Interviews*, New York, Rizzoli, 1991, p.256.

梁を巧妙に組み合わせた構造で支えられている。昔ながらの組積造ではない。バラガンは同時代の技術を積極的に利用しながら、植民地様式からの形態を最大限に引き出そうとしていることが分かる。

〈バラガン自邸〉の道路を挟んで向かい側に、〈大学都市〉を設計した主任建築家の一人、エンリケ・デル・モラルが同じく、1947年に自邸を建てている。これらの二つの自邸を比較することで、西洋近代建築における機能主義による形態とバラガンによる形態との基本的な違いが分かる。〈エンリケ・デル・モラル自邸〉の平面は、西洋近代建築家達が好んだパターンである論理的なL字型に従っている[図 7-39]。〈エンリケ・デル・モラル自邸〉の特徴は、四つの小さな中庭を挿入することによって、機能的な形態を巧みに避けているところに表されているが、しかし、それらはすべてグリッド上にあり、西洋近代建築における機能主義による形態を成り立たせている。また、張り出しへとつながるスパンの大きい平坦な天井が、西洋近代建築の強さを思い出させる主たる要素であるのに対して、一部の組積造の壁と木の厚板の床という材料の選択は、地域の伝統を引き継いでそれを形としている[図 7-38]。〈エンリケ・デル・モラル自邸〉は、〈バラガン自邸〉で感じられるような、方向性を失ったような、あるいは迷ってしまったような感覚を与えることはない<sup>79</sup>。例えば、〈バラガン自邸〉の屋上に登ると、そこには4mを超える非常に高いパラペットが目の前に立ちはだかる[図 7-37]。その効果は息をのむような驚きを与えると同時に、方向感覚を失わせる。しかし、この驚きに満ちた空間が、実は、下のリビングルームと書斎のヴォリュームの論理的な反復によって形づくられていることに気づかない場合が多い。バラガンによる形態は、形態と機能とを分離することに成功していると言える。

この〈バラガン自邸〉との関連では、ペドレガル溶岩地帯に自邸を建てたもう一人の建築家ファン・オゴルマンを想起しないわけにはいかない。オゴルマンもバラガンとほぼ同時期に従来の建築家としての仕事をやめている。このように、差異よりも共通点が多い二人の建築家にあって、オゴルマンの弟、エドムンド・オゴルマンは、バラガンの最も親しい友人の一人であった。1980年のプリツカー賞受賞講演の式辞では、エドムンド・オゴルマンの言葉がバラガンに引用された<sup>81</sup>。

<sup>79</sup> William J.R. Curtis, "The General and the Local, Enrique del Moral's Own House, Calle Francisco Ramirez 5, Mexico City, 1948", in: Edward R. Burian, ed., *Modernity and the Architecture of Mexico*, op.cit., pp.119-120.

<sup>80</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., pp.154-156.

<sup>81</sup> バラガンのプリツカー賞受賞のスピーチ(1980)では、こう述べられている。「『神話や実際の宗教的体験の中にも含まれる非理性的な論理は、あらゆる時代と場所において芸術の活動の源となってきた』。これは私のよき友人エドムンド・オゴルマンの言葉です。そして彼が許そうが許すまいが、私もこれを信条としています」。Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., pp.58-59.



## 第八章 ペトレガル溶岩洞窟のオゴルマン自邸と大学都市

## 第八章 ペドレガル溶岩洞窟のオゴルマン自邸と大学都市

### 第一節 大学都市(1949-52年)と建設ブーム

〈大学都市〉(1949-52)は、第二次世界大戦の戦中から戦後に起こったメキシコの国家と民族性に関する「思索の大ブーム」と呼ばれたもののまっただなかに提起された代表的な建物群である。建築史家ヴァレリー・フレイザーによれば、〈大学都市〉は、「革命以降の国家においてメキシコ政府が成し遂げたものの手本」<sup>1</sup>として計画された。そのなかで、政治家や企業家、教育者や芸術家は、メキシコ人であることについて熱心に議論した。彼等はこの地に根ざしたものと持ち込まれたもの、大衆とエリート、過去と現在との間にはどのような関係が成り立つか、また、これらのいずれもが互いに相手に対して果たす役割とはいかなるものかについて考究した。彼等はとりわけ過去が現在に蘇るとするならば、どのような過去が対象となるかという問題の実際の側面をも検討した。メキシコ国立自治大学(UNAM: Universidad Nacional Autónoma de México)のキャンパス、〈大学都市〉の建物群は、メキシコ革命が人々の記憶から薄れ、現実の政策から消え去るにつれて、メキシコ人の建築家が建築の形態の着想の源として、この国の過去にどのようにして戻っていったかを最も明快に示す指標であった[図8-1, 8-2]。

この〈大学都市〉の基本計画は、1933年に近代建築国際会議(CIAM)によって起草されたアテネ憲章に負うところが大きい。その一方で、施設配置計画においては、モンテ・アルバンやテオティワカンといった古代メキシコの都市の計画や軸線を意図的に反映し、はっきりと古代メキシコの都市と類似したものとなっていた。

当初公開された計画案によると、その個々の建物のほとんどは、中層の箱型のものであった。しかし、プロジェクトはすぐに進展し、計画には重要な変更が加えられ、どの建物にもメキシコの地域原産の建設資材や装飾モチーフが使われるようになった。例えば、よく知られているように、〈フロントン競技場〉は、組積造のピラミッドの構造で、先スペイン時代の先住民文化を思い起こさせるものである。その他にも、メキシコにおける思想の歴史や、先スペイン時代のスポーツといった主題を描いた大規模な天然石モザイク壁画や浮き彫りが建物を飾った。これらは、オゴルマンや、リベラ、シケイロスによる大規模なファサードである。なかでも、オゴルマンによる天然石モザイク壁画で覆われた中央図書館は、10層の箱型であるが、その四方向の壁面すべてに計4000㎡の天然石がモザイク状に貼られ、メキシコの過去から現在に至るまでの知的歴史を描き出している。プロジェクト・マネージャーのカルロス・ラソによれば、これらはメキシコの「最も高貴にして最も馴染みのある運命」を実現する舞台、あるいはそこにおいて「個人を共同体の最も高貴なる希求へと統合するため」の場をもたらすものであった<sup>2</sup>。

この計画のために選ばれたメキシコ・シティの南に広がるペドレガル溶岩地帯の敷地もまた、重要な意味を持っていた。かつて、先史時代のメキシコ人が生活したこの場所は手つかずのまま残されていた。1952年に大学の総長であったルイス・ガリッドは、〈大学都市〉について、このように語っている。「大学都市は、運命の痕跡を残す場所に建ち上げられている。この場所は古代の文明の場であった。そして今や、この場所は未来の文化の場となるであろう」<sup>3</sup>。それはまた、第七章で述べたように、〈ペドレガル庭園分譲地〉のすぐ近隣であり、同時期に建設されたものであった。

〈大学都市〉は、計150人以上の建築家、技術者、美術家と計7000人以上の建設労働者が、一つの壮大な作品を実現するために参加するという大規模な計画であった。マリオ・パニとエン

<sup>1</sup> Valerie Fraser, *Building the New World: Studies in the Modern Architecture of Latin America, 1930-1960*, London, Verso, 2000, p.62.

<sup>2</sup> Carlos Lazo, *Pensamiento y Destino de la Ciudad Universitaria*, México,D.F., UNAM, 1952, p.45.

<sup>3</sup> Luis Garrido, “El Destino de la Ciudad Universitaria”, *Arquitectura México*, Núm.39, México,D.F., 1952, p.198.

リケ・デル・モラルが主導した全体計画から彼等は制約を受けたが、割り当てられた建物は各自に設計することができたために、表現の複雑性が併せもつ全体的な統一性が生み出された。それは世にすでに認められた建築家にとっても、まだ名が知られていない建築家にとっても、実験的な試みであった。チーム体制を取る建築家達は、美術家と一緒に取り組むことで、建築という分野を越えて仕事をした。そして、この〈大学都市〉にみられる「造形的統合」は注目すべき作品を生み出し、〈大学都市〉の目標もまた、「さまざまな分校や学生施設、教授や研究者の間で、物理的かつ教育的な統一をつくり出すこと」<sup>4</sup>にあった。今日、学生数は当初の計画よりも4倍に増え、〈大学都市〉のキャンパスは、増大する要求に応じてきた。ルイス・ノエジェは、「この偉大な作品は、20世紀のメキシコ建築史における決定的な局面をなす」<sup>5</sup>と指摘している。

この文脈の中で、〈大学都市〉のもう一つの面を思い起こしておくことは重要である。〈大学都市〉は、アレマン大統領の任期に建てられたモニュメントとして、彼の施策上の気前よさを誇示するものであり、彼が残した遺産であった。1952年11月20日、アレマン——メキシコ・シティの公共団地や、メキシコ・シティ初の高速道路、アカプルコにほど近い湾岸沿いの高速道路を含む複数の公共施設が、すでに彼の名を冠していた——は、〈大学都市〉の落成を宣言し、自らの巨大な像の除幕式に出席した<sup>6</sup>。

しかし、アレマンの〈大学都市〉は、エリートの備忘録としては役立っていたが、メキシコの歴史の実際の複雑さ、そして傷跡のほとんどを積み残したままにしていた。〈大学都市〉の公式のプログラムには登場すべくもない歴史上の事実としては、アレマン政権の寛容とは言い難い先住民インディヘナの扱い、労働運動と農地解放運動に対する厳しい弾圧、国際資本への負債、選挙での不正と州知事の強制的な任命、報道の検閲、そして汚職の蔓延があった<sup>7</sup>。〈大学都市〉が表向きに提供する公式の歴史においては、国家の影に他の多くの負の要素が隠され、あるいは無視されていた。こうした理解に立って、メキシコ人の歴史家エンリケ・クラウセは、アレマンの〈大学都市〉は「国家建設」と同じほどに「国家破壊」であったと喝破した<sup>8</sup>。その認識は正しいものであったと言える。というのも、1968年に勃発した学生達の抵抗運動の最中に、〈大学都市〉のアレマンの像が引き倒されたからである。彼等の間では、〈大学都市〉は「徹底的に抑圧的で、学生達の社会主義理念とは相容れないもの」<sup>9</sup>と見なされた。

しかしまた、アレマン政権では、第二次世界大戦の終結も契機となり、経済が目覚ましい成長を遂げる時代となった。こうした時代は1960年代に至るまで続き、労働者住宅や、国立病院、公立学校だけではなく、商業施設や産業施設、事務所、集合住宅、工場、そして数多くの戸建て住宅を建設するという一大建設ブームが、メキシコの公共部門と民間部門との双方から、わき起こった。このため、メキシコ建築においても、新しい潮流が現れるための格好の土壌が得られるようになった。なかでも当時の最も広く受け入れられた潮流は、「造形的統合」である。建設ブームの期間を通して段々と形づくられたこの潮流は、機能主義による形態の建物の表面に、絵画や彫刻などの造形美術による表現を用いて、地域性を表すという企図から生まれたもので、建築家と美術家の優れた協力関係の証しとなる独自の成果を得ようとしたものである。この「造形的統合」の潮流のなかでも、最初期の建物が、1929年の〈保健事務局〉、1940年の〈メキシコ電気労働者組合〉、1945年の〈師範学校〉である。それを担当したのは、建築家では、サンタシリア、

<sup>4</sup> José Rogelio Alvarez Noguera, *La Arquitectura de la Ciudad Universitaria*, UNAM, México, D.F., 1979, p.9.

<sup>5</sup> Louise Noelle, *Process:Architecture*, No.39, 1983, pp.21-22.

<sup>6</sup> “Mensaje del Señor Presidente de la República Sobre la Ciudad Universitaria”, *Espacios*, Núms.11-12, 1952.

<sup>7</sup> Enrique Krauze, *Mexico: Biography of Power*, New York, Hapers Collins, 1997, p.529.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p.529.

<sup>9</sup> Alberto Pérez Gómez, “Mexico, Modernity, and Architecture”, in: Burian, ed., *Modernity and the Architecture of Mexico*, op.cit., p.41.

パニ、ヤニェス、画家では、リベラ、オロスコ、シケイロスである。この潮流のなかでも、代表的な建物が、〈大学都市〉の中央図書館である。この中央図書館では、オゴルマンが天然石モザイク壁画を制作し、その建築設計には、グスターボ・サーベドラとファン・マルティネス・デ・ベラスコが協力した。その他に、建築家マリオ・パニと画家カルロス・メリダが協力関係を結んだ〈ファレス団地〉(1952)にそれが反映されている。

旧市街に散在する荒廃した建物に収まっていた大学の諸学部を一箇所にまとめる〈大学都市〉の建設は、〈ペドレガル庭園分譲地〉に隣接して、国が特別に買い上げた用地で始まった。このことは事実上、この分譲地がその場所を選んだことの市場的価値が公認されたことを意味し、都市基盤整備への大規模な投資によって、この分譲地は財政上の価値を高めたことで、〈ペドレガル庭園分譲地〉の成功を決定づけることになった<sup>10</sup>。当時の定期刊行物は、〈ペドレガル庭園分譲地〉を開発したバラガンが、〈大学都市〉のランドスケープ・デザインの指揮を執ったことを示唆している。しかし実際には、バラガンが〈大学都市〉の建設に参加したという記録文書は残っていない。

確かに、〈大学都市〉は、戦中から戦後のメキシコ文化をめぐる論争の中で最も関心を集めた建物群であったが、同時にまたメキシコには他の多くの作品も存在していた。例えば、〈大学都市〉に隣接した〈ペドレガル庭園分譲地〉は、洗練された住宅開発であっただけではなく、新聞、雑誌、テレビの広告で徹底的に売り込まれた。この分譲地の住宅開発は、メキシコ・シティの犯罪、人口過密、不動産価格の高騰、汚染といった悪化するばかりの社会的病弊を逃れた別天地として、その販売戦略を立案した。この分譲地の不動産広告は、健康的な住宅、安心した環境、私設の警備員を強調した。まだ任期中のアレマン大統領は、バラガンと共に敷地を訪れ、この分譲地に彼の公式のお墨付きを与えた。〈ペドレガル庭園分譲地〉はたちまちにして映画スター、産業資本家、さらにやがてメキシコ大統領となるロペス・マテオス、ディアス・オルダス、最近ではエルネスト・セディージョを含む有力政治家の住まいとなった。多くの裕福なヨーロッパと米国からの移住者は言うまでもない。そして現在もこの分譲地は、メキシコのエリート支配層に最も好まれる住宅地である<sup>11</sup>。

とするならば、この分譲地に嫌悪の眼差しを向けたメキシコ人がいたことも無理はない。オゴルマンはこの分譲地を「アレマン政権の新興成金」のために建てられた「現代の修道院」の真似事だと辛らつに指摘した<sup>12</sup>。オゴルマンにとっては、この分譲地はあまりにも人工的で、商業主義的なものであった。

当時のメキシコ文学を代表する小説『空の澄み渡る場所』(1958)で、著者カルロス・フエンテスは、フェデリコ・ロブレスという人物を登場させている。ロブレスは、バラガンと同じく、1930年代後半から1940年代にかけて、メキシコ・シティで仕事をした不動産業者だった。ロー・スクール時代の若きロブレスを知るうだつの上がない役人リブラド・イバーラは、「彼は最も早くに分譲アパートを建設した人物の一人だった」と回顧する。バラガンが首都メキシコ・シティに移住した後、機能主義住宅を建て始めた年である「1936年には、彼の行く手を阻むものは誰もいなかった。首都メキシコ・シティは成長を続け、それとともに彼も大きくなっていった」<sup>13</sup>。最終的にイバーラは、ロブレスの成功と自らの失敗を、革命のより大いなる失敗と重ね合わせる

<sup>10</sup> 二つの敷地の近さは〈ペドレガル庭園分譲地〉の広告キャンペーンでも十分に強調された。例えば、『エスパニオス』誌の第1号(1948年9月号)の中で、〈ペドレガル庭園分譲地〉における住宅販売の広告は、〈大学都市〉への近さを呼び文句としていた。

<sup>11</sup> Enrique Krauze, *Mexico: Biography of Power, op.cit.*, p.549.

<sup>12</sup> Selden Rodman, *Mexican Journal- The Conquerors Conquered*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1958, p.21

<sup>13</sup> Carlos Fuentes, *Where the Air is Clearm*, New York, Ivan Obolensky, pp.142-143.

ことになる。革命の失敗、それは生産手段を社会的に共有化していくことができず、日常生活における市場経済による搾取を現実としたメキシコ革命後における革命の崩壊であった。

## 第二節 ランドスケープ・オブ・ナショナリズム

### 8-2-1 民族性と公共

哲学者ホセ・ガオスが指摘したように、19世紀初頭以来、民族性に関する思索は、ラテンアメリカ文化のかすがいであり続けた<sup>14</sup>。植民地化と文化混交は、歴史の連続性と断絶のなかに、まだ定義されていない不確かなものを生み出した。辺境や、不連続、断片化などのテーマは、メキシコの知識人の議論の中から噴出していた。メキシコの民族性が、この地に根ざしたものと持ち込まれたものとの双方から成り立っていることは否定できない。しかし、ここで議論となるのは、どちらかをを代案として見るのではなく、両者ともが文化的に意味ある形で和解することである。19世紀初頭にスペインと断絶して以来、メキシコ人はさまざまな分野で、民族性に関わる思索を始めていた。建築もこの動きに巻き込まれていた。1937年になると、ビジャグラン・ガルシアは、メキシコの新進の建築家達に「わが民族の特色を世界に知らしめよ」<sup>15</sup>と呼びかけていた。1952年にエンリケ・アラゴン・エチェガラヤは、「過去に対する愛情と未来への希望を持った新しい世代が、拡張し普遍化する視野とともに、民族精神にじっくりと耳を傾ける建築の表現を模索している」<sup>16</sup>と提言していた。

しかし、ここで言うのは、建築に民族主義的な主張の趣きを凝らすことが問題となるのではないことである。むしろここで問題となるのは、民族性というテーマがメキシコの自己批判の実践にはるかに適したものだということである。

ポルフィリオ・ディアス体制の時代に、ディレクタント的役人レオポルド・バトレスが実行していた考古学という学問は、文明化した宗主国スペインからの訪問者が、クリオージョによる寡頭支配も含めて、先行する時代の遺跡・遺物を考証することによって、メキシコの「エキゾチック」な次元からの利益を受け入れるための学問であった。これに対して、1920年代から始まる考古学における変化は、同じくオゴルマンがリベラとともに認識した地平において生じたものである。スイスの歴史家アンリ・スティルランは、それを次のように理解している。

古代マヤ文明の遺跡があるウシュマルで始められた考古学調査の最初の時期、1928年にフェデリコ・マリスカルによって刊行された写真資料を見ると、このことが確かめられる。つまり、1世紀ほど前に、ヴァルデックとスティーヴンが訪れた場所は、実は、復元が可能だと考えさせられるほどの姿をしていたということである。革命後の日々に、メキシコがようやく企図した文化財保存修復事業は、こうした建築学上の宝物を救うことを可能にするものであった<sup>17</sup>。

オゴルマンは、『自伝』で、彼の師匠リベラの思想について語りながら、この点をこう指摘している。

ディエゴ・リベラは、会話や公的論壇のなかで、メキシコ人に、メキシコとは何か

<sup>14</sup> Roger Bartra, *The Cage of Melancholy: Identity and Metamorphosis in the Mexican Character*, Brunswick, NJ: Rutgers University Press, 1992, p.139.

<sup>15</sup> Esther Born, *The New Architecture in Mexico*, op.cit., p.33.

<sup>16</sup> José Alcazar Arías et al., *México: Realización y Esperanza*, Editorial Superación, México, D.F., p.83.

<sup>17</sup> Henry Stierlin, *Maya*, Fribourg-Barcelona, Garriga, 1964, p.19.

を教えようと努めていた。20世紀において、それはメキシコの発見の一つである。というのも、メキシコの民衆芸術とその知られざる芸術家達の重要性については、リベラが、初めてそれを語ったからである。例えば、ブルケリアの画家であるエルメネヒルド・ブストスや、リベラの師匠であるホセ・マリア・ベラスコの本質についてである。さらに、私は、彼の口から初めて、ホセ・グアダルーペ・ポサダの名前や、無数の彫刻家、図案家、石版作家の名前を聞いた。

また、リベラは、先スペイン時代の芸術を発見することに回帰した人間だった。何度も繰り返し、リベラは、アメリカの先史芸術を参照したが、それはアメリカの先史芸術が、芸術史上、最も重要な現れの一つだと彼が見なしていたからである。リベラが1921年にヨーロッパ留学からメキシコに帰国する以前には、メキシコでは、先スペイン芸術は単なる考古学として評価を下されているに過ぎなかった。栄光の芸術の偉大な伝統をメキシコ人に教えることによって、リベラは、先スペイン時代の輝かしい過去をメキシコ人に理解させた最初の人物であった<sup>18</sup>。

このように、20世紀のメキシコ人の新しい美学を定義する際に、ディエゴ・リベラが果たした重要な役割について、オゴルマンが考察したことは確かに正しいが、しかし同時に、リベラにおいても、1920年代初頭にヨーロッパ留学を経験したという彼のコスモポリタンの教養が、メキシコ的なものの再発見の道へと彼を乗せたということの思い出す必要があるだろう。ポルフィリオ・ディアスの独裁体制の崩壊後に、徹底した文化革命を前進させるという革命後の政府の決定は、こうしたメキシコ芸術の新たな見方をメキシコそのものに根づかせるために、むしろ、好都合な環境をつくり出している。文化史でそう珍しくはないパラドックスである。とりわけメキシコのように植民地という過去を持っている国では、このパラドックスは珍しくはない。メキシコの文化的ナショナリズムが持っているコスモポリタンの特殊な起源は、20世紀のメキシコ建築に独特の緊張をもたらした。

#### 8-2-2 フロントン, アルベルト・T・アライ

民族性に関する「思索の大ブーム」のなかで、先スペイン時代の先住民文化に、その着想の源泉を求める作品が、増加する傾向にあった。なかでも、哲学者かつ建築家のアルベルト・T・アライによるものが際立っている。1953年にアルベルト・T・アライが建てた〈大学都市〉の〈フロントン競技場〉は、数人の専門家を散発的に引き付けることになる道を示した。〈フロントン競技場〉は、組積造で、古代メキシコのピラミッドによる構造と同じ構造をとっている [図 8-4]。

アライの著作『メキシコ建築のための道』(1952)は、第一章では、「アメリカの文化的独立」、「アメリカ建築の教義の探求」、「ラテンアメリカの進歩」を取り扱っている。第二章では、「伝統とは」、「メキシコの伝統」、「インディヘナ建築」を取り上げている<sup>19</sup>。アライは、インディヘナ建築にメキシコの伝統を見ている。彼は、『メキシコ建築のための道』のなかで、このように強調した。

新しいアメリカ大陸の建築家は、現在、二つのルーツを持っている。その二つを結合しなければならない。ところがその二つは、それぞれに分解してしまったかのようだ。一つは、ラテンアメリカの日常生活をまとめる意識としての感動である。もう一

<sup>18</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía, op.cit.*, pp.153-154.

<sup>19</sup> Alberto T. Arai, *Caminos para una arquitectura mexicana, Cuadernos de Arquitectura, Núm.3, México,D.F., INBA, 2001, p.2.*

つは、北米の日常生活を仕切っている機能主義である。つまり、米国の建築は、機能主義建築以外の何物でもないということである。米国の建築がヨーロッパのそれから完全に独立するには、米国の機能主義建築とラテンアメリカのプレ・ヒスパニック建築を統合しなければならない<sup>20</sup>。

アライは、〈大学都市〉の〈フロントン競技場〉で建築材料を再発見し、その力学的構造による表現を不断に追いつめていく [図 8-4]。

### 8-2-3 インディヘニスマ

メキシコは、スペインからの独立を達成したとき、半封建的社会を改革するために、法律上の人種差別規定を撤廃し、政治的意図があつたとはいえ、1829年に奴隷制度を廃止した。しかし本格的に、家父長的家族制度と大土地所有制度の是正が取り込まれたのは、20世紀のメキシコ革命後の社会によってである。

旧来の社会的枠組みでは、カトリック教会による支配や、家父長的家族制度、人種別身分制度、大土地所有制度を基盤として、植民地時代に形成された制度や、慣習、価値観を保有していた。しかし、このように植民地時代から絶え間なく抑圧されてきた先住民インディヘナは、メキシコ革命によって、新しい地位を得ることになった。革命後の政府が目指した国民統合という目標のために、メキシコの人口の約3分の1を占めていた先住民インディヘナの大多数が生活する半封建的な農村社会の変革が、初めて取り込まれるようになったことは、この革命が残した重要な遺産の一つである。後進状態にある先住民インディヘナを国民国家に組み入れるために、まず積極的に教育が推し進められた。そして、メキシコ国民像に先住民インディヘナを加え、とりわけメキシコの独自の栄光の結実として、先住民インディヘナの輝かしい過去の歴史と文化を強調するという国民精神、すなわちメキシコのナショナリズムが形成された。こうした新たに創出されたナショナリズムによる文化運動には、画家と建築家が数多く参加している。例えば、メキシコ建築のなかでも、オゴルマンの〈カーロとリベラの家〉に使用されている「インディアン・レッド」と「インディゴ・ブルー」の色彩は、ここからの影響を受けて、それがはっきりと映し出されている<sup>21</sup>。

1920年代のオブレゴン政権以降の政府が推進したのは、混血メスティソを中核に置く国民国家の形成であった。その過程で、混血メスティソを育んだ先住民インディヘナの歴史と文化が重視されることになり、メキシコのナショナリズムが強調された。メキシコ革命で高揚したナショナリズムは、メキシコ人としての自己像を先住民インディヘナの古代文明に求めたのである。こうした先住民権利擁護運動は「インディヘニスマ」と呼ばれ、社会の周縁者として取り残されている先住民インディヘナを救済することを目指し、徐々に政治的色合いを帯びるようになった。このように後進的な農村部に集中する先住民インディヘナを、国民国家に統合するための手段ともなった「インディヘニスマ」は、広く全国的に展開された識字率の向上、農村生活改善、公衆衛生普及といった国家事業のなかで形をなした。

第二次世界大戦は、メキシコが世界の大きな潮流の中にいるという認識を生んだ。しかしその反面、冷戦によってあらゆる持ち込まれたイデオロギーを拒否する拠り所となるメヒカニダ[メキシコの独自性]という用語の使用が可能となった。メキシコ革命はメヒカニダのイデオロギー的源泉となり、メヒカニダは、政府が表明するもの以外のイデオロギーの受け入れを拒否することの表現となった。メヒカニダの論拠を濫用して、アレマン政権は、メキシコ労働者総連合

<sup>20</sup> Alberto T. Arai, *Caminos para una arquitectura mexicana, Cuadernos de Arquitectura, Núm.3, op.cit.*, pp.12-13.

<sup>21</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.154.

(CTM)の書記長を務めるビセンテ・ロンバルド・トレダーノといった最も急進的な政治家グループと政府関係者を粛清した。このときメキシコ労働者総連合(CTM)の標語であった「階級なき社会のために」は、「メキシコの解放のために」へと大きく変わった。こうしてメキシコ労働者総連合(CTM)の政治的中立性は、政府と全国農民連合(CNC)との同盟によって補完された。全国農民連合(CNC)本部は、中小土地所有者を支援し、エヒード[政府が土地所有権を持ち、農民が耕作権と収穫権をもつ土地制度]を軽視したアレマン政権の新しい農業政策にすばやく順応した。そのおかげで、農地の庇護は、たとえ旧土地所有者とエヒード所有者との間の紛争をなくすまでには至らなかったとはいえ、メキシコの大土地所有者にとっては確かな安堵となった。つまり、全国農民連合(CNC)は、政権に従順な組織として、また農民のあらゆる不満を吸収する組織として、アレマン体制に協力したのである。そのため、アレマン政権は、農地分配の速度を著しく低下させることができた<sup>22</sup>。

1948年に創設された国立先住民庁は、主な先住民インディヘナ居住地域に活動の拠点を設け、研究者を含む多くの先住民運動家を配置して、さまざまな活動を展開した。高度経済成長期には比較的潤沢な国家予算が配分され、先住民インディヘナを国民国家に統合するための経済的・社会的改革プロジェクトが実施された。いくつかの省庁も並行して、先住民インディヘナに対する政策を推進した。その結果、これらの地域に車両の通行できる道路が開通し、学校と診療所が建設され、そこに新しい農業技術が導入され、電気が届いて、数百年にわたって孤立し続けてきた先住民社会が刷新した。しかしそうした努力があっても、先住民共同体を構造的に変革するまでには至らなかった。むしろ国民統合政策によって制度的革命党(PRI)体制に取り込まれる過程で、中央権力と結んだ特定の先住民エリート集団が、各地の先住民共同体を厳しく統括することになった。

1970年代になると、先住民に対する政府の見解が大きく転換した。先住民問題を地域環境全体のなかで捉えようとする新しい方針が打ち出され、先住民問題は、環境保護問題と同一視されるようになった。1976年に環境開発センターが創設され、土地・森林・水・住民・がセットとして保護の対象となった。その一方で、先住民インディヘナ側にも、自らの主体性を主張する動きが芽吹いていた。この動きは、政府主導の「インディヘニスモ」に対して、「インディオニスモ」と名付けられた。「インディヘニスモ」が国家によって支援された上からの統合原理に則して展開されたのに対して、「インディオニスモ」は、先住民インディヘナの内部から起こった活動における独自の目覚めであった。1975年に全国先住民会議が開催され、先住民が主体となり、個人の尊厳を主張する運動を始めた。こうした運動のなかで、混血メスティソ国民国家観によって推進されていたスペイン語の普及による国民統合の原理は、先住民文化を重視するバイリンガル教育運動のように、多元文化主義に取って代わった。エチャベリア政権(1970-76)は、先住民インディヘナの組織化を支援し、バイリンガル教育の普及を促した。

#### 8-2-4 民族性と私的空間

戦後のメキシコの建築家達は、決して孤立していなかった。第二次世界大戦が終わった頃にピークを迎えつつあった建築家達は、世界の至るところで、地域の伝統に注意を向けていた。戦後のメキシコの建築家達は、相変わらず公共建築にこだわったが、しかし一方で、より民衆に目を配った形を追い求めている。

1910年の革命以前からも、多くの建築家達が、メキシコの民族性について思索を巡らすなかで、先スペイン時代と植民地時代との両者の復活に関わる問題について議論していた。一例では、アントニオ・マリア・アンサとアントニオ・ペニャフィエルは、1889年のパリ万国博覧会でメキシ

<sup>22</sup> Enrique Krauze, *Mexico: Biography of Power*, op.cit., pp.526-600.



コ館を計画する際に、ソチカルコにある古代神殿を参照している。そして1940年代末から1950年代初頭になると、先住民文化の復興と植民地時代のスペイン派との間に、対立を煽るような知的な論争が起こった<sup>23</sup>。こうした文脈の中で、バラガンによる生来のスペインへの憧憬的傾向は、メキシコにおける国民精神に対して、明白な態度を示すものであった。

バラガンはかつて「ノスタルジーとは、私的な過去の詩的な自覚である。さらに、芸術家の自らの過去は、創造の秘めたる可能性の主たる源泉である。それゆえ、建築家は、自らの過去が明らかにしてくれるものに耳を傾け、心を配らなければならない」<sup>24</sup>と語った。〈ペドレガル庭園分譲地〉に始まるバラガンの戦後の作品においては、ノスタルジーは中心的な特徴となっていた。言い換えると、バラガンの作品には、部分であれ、全体であれ、1920年代の壁画運動や、〈大学都市〉の「造形的統合」に精気を吹き込んだ未来への約束といった共同体的な概念は、ほとんど存在していない。その代わりにバラガンの作品に見られるのは、富裕層の大農園の地主の家庭に生まれたバラガンが、幼少期に育んだ原風景である。そこには、メキシコ革命以前の貴族的な生活への極めて私的なノスタルジー、つまりメキシコの上流階級による詩的な思慕が存在している<sup>25</sup>。

他の同時代の多くのメキシコの建築家達、とりわけ急進的社會主義建築を目指した建築家達とは大いに異なり、バラガンは過去を教育や正当化のために使うことはなかった。その代わりにバラガンは、増大しつつあったメキシコの間層のために、詩的で郷愁的で、同時に市場価値の高いムードとイメージをつくり出すために過去を用いた。バラガンの作品は、郷愁のムードに浸った時間という意識をもたらしている。それは、はっきりとした焦点を持ちながらも、特定することが極めて難しい、甘くほろ苦い過去の記憶である。それを厳しく痛ましい現実の忘却、現実からの逃走、あるいは未来を描くことへの失敗、未来への無関心と見ることもできるであろう。しかし、バラガンにとっては、過去の主たる価値は、それが創作のために用いられる雰囲気の中に、そして、その私的な雰囲気がもたらされることの内にあった。それは、公共性を高めるものではなく、私個人に関する私的空間のものであった。

そして、彼の独自の活躍の場が、個人用の住宅はもとより、美術館、商業施設、さらに旅行者向けのリゾート・ホテルに至るまで、現在、メキシコ全土で何度も現れているのを目にする<sup>26</sup>。彼の独創的な個性のバリエーションは、米国で仕事をするリカルド・レゴレッタや、その他のメキシコ人の建築家達による手を経て、あるいはアントニオ・プレドックやマーク・マックといった建築家達の作品を通して、米国へと波及していった。同様にメキシコ国内では、残されていたバラガンの作品が、国の文化財に指定された<sup>27</sup>。これらは、現在のメキシコは、国家事業だけではなく、「地域的に」国際化したプロジェクトに参画しているのだという多くの人々の考えに確証をもたらしている<sup>28</sup>。

### 第三節 アメリカ大陸における建築家の視座

リベラ、シケイロス、オロスコを中心に、1922年に技術・芸術家革命組合が結成された。組合員の多くが、同年に結成されたメキシコ共産党員であった。1924年に、シケイロス、リベラ、ゲレーロが、メキシコ革命的画家・彫刻家組合を結成した。続いて1934年に、革命的作家・芸術家

<sup>23</sup> Erna Fergusson, *Mexican Revisited*, New York, Alfred A. Knopf, 1955, pp.24-35.

<sup>24</sup> Angeles Vásquez, “Proponen que la Obra de Luis Barragán sea Declarada Patrimonio Cultural de México”, in: *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, op.cit., p.8.

<sup>25</sup> Selden Rodman, *Mexican Journal: The Conquerors Conquered*, op.cit., pp.96-97.

<sup>26</sup> David Lowenthal, *The past is a Foreign Country*, Cambridge, Cambridge Univ. Press, 1985, p.8.

<sup>27</sup> Antonio Toca and Anibal Figueroa, *México: Nueva Arquitectura*, México, D.F., Ediciones G. Gili, 1994.

<sup>28</sup> Martin Albrow, *The Global Age: State and Society Beyond Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1997.

同盟 (LEAR)<sup>29</sup>が結成され、この同盟は帝国主義、ファシズム、戦争に反対した。オゴルマンは、革命的作家・芸術家同盟 (LEAR) の造形芸術部に参加した。1935年には、プロレタリア防衛委員会が結成された。この委員会に革命的作家・芸術家同盟 (LEAR) も加入した。1936年に、ニューヨークでアメリカ芸術家大会が開催された。革命的作家・芸術家同盟 (LEAR) も参加した。1938年に、革命的作家・芸術家同盟 (LEAR) は、内部抗争で解消した。1940年に、シケイロスは、トロツキー暗殺の依頼を受け、5月にトロツキー襲撃を指導した。8月21日の二回目の襲撃でトロツキーは殺害された。

この時代につながりを持っていたナルシソ・バソルスが公教育省大臣を退任した後、1934年に公教育省建設部門長を辞職したオゴルマンは、個人の建築設計事務所を開所したものの、1935年に「やりがいのある仕事」をするために、この建築設計事務所を閉所し、公共建造物の壁画を制作する活動を開始した[表12]。これらのオゴルマンの壁画作品のなかでは、通信相大臣フランシスコ・ムヒカの依頼で、メキシコ・シティ空港に制作した三部作の壁画《航空の歴史》、《宗教上の神話》、《異教徒の神話》(1937-38)がよく知られている[図8-5]。

1938年3月18日、カルデナス政権が米国、英国、およびオランダの企業に占有されていたメキシコ石油産業の国有化を発表したことによって、各国のメキシコ石油の輸入ボイコットに見舞われるなかで、オゴルマンは、この三部作の壁画《異教徒の神話》の中の物語の一つに、ヒトラー政権を批判する挿話を描いていた。このため、メキシコ石油の唯一の輸入国であったドイツの駐在大使からの直訴があり、メキシコの政府関係者によって完成したばかりのこの壁画が破壊される事件が起こった。メキシコ石油の輸入ボイコットは、ヨーロッパでは、ドイツがオーストリアに侵攻する時期と重なり、米国大統領ルーズベルトの国家戦略が、枢軸国に対抗するための同盟国の拡大にあったことで、カルデナス政権は危機を回避した。

オゴルマンは、この壁画《異教徒の神話》の破壊に抗議する声明と署名を、新聞や雑誌で発表した[図8-6]。ところが、フランク・ロイド・ライトの〈落水荘〉(1935)として知られるベア・ランにある別荘の施主エドガー・カウフマンの子息が、1937年にメキシコに美術留学していたため、この事件を直接目撃したこと、さらに、1938年には、カウフマンと親戚関係にあったエレン・ファウラー・アルガーとオゴルマンが結婚したことによって、オゴルマンはカウフマンからピッツバーグにある壁画《ユダヤ若者文化連盟》の制作を依頼された<sup>30</sup>。《異教徒の神話》にヒトラーを描いたことが思いもかけぬことで、役立ったのである。1939年に7ヶ月間、エレンと共に米国に招聘されたオゴルマンは、この壁画《ユダヤ若者文化連盟》のために12題の壁画を準備した[図8-7]。しかしながら、メキシコ・シティ空港の《異教徒の神話》に描かれた物語に共感していたにもかかわらず、12題の壁画は、「全体の統一感が不十分であるために」、下書きの段階でカウフマンから拒絶された。続いてその詫び代金として、オゴルマンが今後制作する壁画に、カウフマンが報酬を支払う契約が交わされた。その結果、メキシコのミチョアカン州の旧サン・アグスティン教会[現在のヘルトルーデイス・ボカネグラ図書館]の壁画《ミチョアカンの歴史》(1941-42)がカウフマンによって選ばれた。

《ミチョアカンの歴史》は、後景にミチョアカンの火山と湖のある風景と、前景に14世紀から数世紀の間のタラスコ王国の物語が描かれ、壮大な一大叙事詩となっている[図8-8]。タラスコ王国は、アステカ帝国からの独立を守った唯一の多数民族国家であった。しかし16世紀初頭になると、スペイン人のコンキスタドール、ヌーニョ・デ・グスマンの残忍さによって、この王国は敗北し、スペインに降伏することになった。その10年後、フランシスコ会の宣教師バスコ・

<sup>29</sup> Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios.

<sup>30</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, pp.136-140.

デ・キローガはミチョアカンに入植し、山に逃げ込んだタラスコ族にキリスト教を布教した。このように、壁画《ミチョアカンの歴史》は、スペインからの入植者がミチョアカンの先住民に対してカトリックを布教した史実を題材として取り扱い、人間の隷属と抵抗の物語を描き出している。20世紀メキシコ美術の父と呼ばれる批評家フスティーノ・フェルナンデスは、オゴルマンをこう賞賛した。「《ミチョアカンの歴史》は、リベラ、オロスコ、シケイロスを受け継いだ世代であるオゴルマンに制作された。想像力に富んだこの偉大な壁画作品によって、資質に恵まれたオゴルマンは、メキシコの壁画運動の中で重要な参加者の一人に数え入れることができるだろう」<sup>31</sup>。

オゴルマンは、1935年に建築家としての仕事をやめ、1937年にかけては、メキシコ・シティ空港に三部作の《航空の歴史》、《宗教上の神話》、《異教徒の神話》の壁画を制作した。さらにそれ以降は、オゴルマンは、壁画家として、また画家として意欲的な活動を展開した。例えば、〈大学都市〉の中央図書館の壁画は、彼の代表的な作品である。その他にも、チリのサン・クリストバル公園の壁画《アメリカ大陸の友愛》(1963-64)や、第五節で取り上げるメキシコ国際銀行のエントランスの壁画《クレジットがメキシコを変える》(1964-65)、チャプルテペック城の壁画《メキシコ革命前史》(1967-68)、同じくチャプルテペック城の壁画《北部軍団》(1979-80)などが広く知られている。

オゴルマンはその生涯で、絵画作品の約200点と壁画作品の約40点を制作した。彼の作品は、テンペル画とフレスコ画の優れた技法を用い、極めて細密な筆致で、色彩が豊富なものが数多い。さらにオゴルマンは、メキシコで初めて、内壁だけではなく外壁にも、天然石によるモザイク壁画を施すための技術的なやり方を発明している。こうしたオゴルマンの絵画と壁画について、エレナ・ポニアトウスカは次のように解き明かしている。

オゴルマンの絵画と壁画は、歴史の本としての重要な役割を果たした。公共建造物に壁画を描くことで、オゴルマンは、壁画による教育者として、メキシコ国民に奉仕することを望んだ。オゴルマンはとても細やかな筆さばきで描いている。彼の絵画と壁画には、唯一つのディテールさえも抜け落ちていない。望遠鏡型の耳飾りや、時計の付いた首飾り、縁取られたハンカチーフ、銃の引き金などが、一粒一粒の米粒のサイズで描かれている。たとえ大きなサイズの壁画であろうとも、樹木は一本ずつが描写されるのではなく、さらに一枚の葉の葉脈の各一本ずつが実に丁寧に描れるのである<sup>32</sup>。

オゴルマンは、絵画と壁画で異能を発揮した。オゴルマンはこのように強調している。「芸術家は、伝統についての素晴らしい知見を、民衆からきっちり受け取らなければならない。そしてその知見を形として表現することは、芸術家に課せられた社会的任務である」<sup>33</sup>。さらに、鑑賞者にとって魅力的な作品となるには、絵画と壁画の題材の選択とその構図が大事であると彼は解説している。

オゴルマンの絵画と壁画についてのこれらの諸点を踏まえつつ、以下では、〈オゴルマン自邸〉を分析する。

<sup>31</sup> Ida Rodríguez Prampolini, “El creador, el pensador, el hombre”, en: *O’Gorman*, México, D.F., BITAL, 1999, p.42.

<sup>32</sup> Elena Poniatowska, *Todo México: Tomo I*, op.cit., pp.44-45.

<sup>33</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.144.

#### 第四節 後半期のオゴルマン

##### 8-4-1 機能主義とインターナショナル・スタイルとのタイムラグ

〈オゴルマン自邸〉を取り上げるうえで、ひとまず、この自邸に関する先行研究を概説する。この自邸に関する先行研究は、数少ないのが現状である。こうした限られた研究のなかでも、この自邸を制作者のバランスを欠いた精神状態が意匠に反映した事例とすることにとどまっている<sup>34</sup>。顕著なものでは、グスターボ・ジリ編集の『私の家、私の理想宮』（1999）では、〈シュヴァルの理想宮〉（1879-1912）や〈ワッツ・タワー〉（1921-54）と共に、〈オゴルマン自邸〉を紹介している<sup>35</sup>。しかし、これらの三つの建物の設計経緯や制作意図などはあまり述べられていない。

しかし、オゴルマンの絵画作品に関する研究では、シュルレアリスムという枠組みから論じられるものが数多く見られる<sup>36</sup>[表12]。こうしたシュルレアリスムとオゴルマンの絵画作品の関係を論じている文献は、彼の建築作品のそれと比較すると、かなりの数に上っている。例えば、美術史家ジャクリン・バーニッツの『ラテンアメリカの20世紀美術』（2001）は、第四章「シュルレアリスム、戦争、新世界のイメージ、1928-1964年」で、オゴルマンの絵画作品《自画像》（1950）<sup>37</sup>を取り上げ、レオノーラ・キャリントンとレメディオス・バロの自画像と比べて論考する<sup>38</sup>。《自画像》は、国立芸術宮殿における絵画展「ファン・オゴルマン、現実と幻想」（1950）に公開されたものである<sup>39</sup>。

19世紀半ばから20世紀初頭にかけて、急速な高まりをみせた前衛は、さまざまな造形芸術の中で開花した。なかでも、シュルレアリスムは、メキシコ芸術に強い影響を与えている。1930年代後半から1940年代にかけて、ヨーロッパからシュルレアリスムを代表するアンドレ・ブルトンやアントナン・アルトーがメキシコを訪れ、第二次世界大戦の戦禍から逃れ、レオノーラ・キャリントンやレメディオス・バロなどのシュルレアリスト達は、メキシコに移住している。1940年には、メキシコ・シティで「シュルレアリスム国際展」が開催されている。これらのシュルレアリスト達が支持したのが、メキシコ人の画家のフリーダ・カーロや、画家ルフィーノ・タマヨ、画家マリア・イスキエルドなどであった。

これらの時系列を考慮し、〈オゴルマン自邸〉についてシュルレアリスムという枠組みから捉えることは可能であろう。ただし、次の文脈がここに混在することも確かである。一つは、アンドレ・ブルトンが訪問した1938年に、メキシコは「極めてシュルレアリスムの国である」<sup>40</sup>と彼が発言し、「エキゾチック」な夢としてメキシコを語る文脈である。もう一つは、イダ・ロドリゲス・プランポリニの『シュルレアリスムとメキシコの幻想芸術』（1983）が論じているように、「メキシコでは日常生活の中で奇想天外なことが起こっているため、メキシコの幻想は子供っぽい、ヨーロッパのシュルレアリスムは洗練されている」<sup>41</sup>という皮肉の込められた現地

<sup>34</sup> cf: Palma Francisco Reyes, “Historia social de la educación artística en México”, en: *La política cultural de Vasconcelos*, México,D.F., SEP/INBA/MUNAL, 1984.

<sup>35</sup> Gustavo Gili, et.al., *Mi Casa, Mi Paraíso, La Construcción del universo doméstico ideal*, Balcelona, CG, 1999, pp.136-139.

<sup>36</sup> Michael Schuyt and Joost Elffers, *Fantastic Architecture Personal and Eccentric Visions*, New York, Harry N. Abrams, 1980, pp.36-37.

<sup>37</sup> 《自画像》は、建築家、スポーツマン、画家の役割を象徴する形でオゴルマンの姿が登場する。正面の鏡像は、さらに別の姿として描かれ、複数の自姿で互いを批評し合う構成をとっている。

<sup>38</sup> Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, University of Texas Press, Austin, 2001, pp.106-115.

<sup>39</sup> La exposición “Realidad y fantasía en la obra de Juan O’Gorman”, fueron 100 los cuadros expuestos en las salas principales del Museo del Palacio de Bellas Artes.

<sup>40</sup> cf: André Breton, *Surrealism and Painting*, New York, Harper and Row, 1972.

<sup>41</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *El surrealismo y el arte fantástico de México*, México,D.F., IIE/UNAM, 1969, p.96.

からの文脈である。ここでは、これらの文脈を絵画作品《メキシコ・シティ》(1949)と《クレジットがメキシコを変える》(1964-65)に見て〈オゴルマン自邸〉に言及する。

1935年以降、後半期のオゴルマンは、細密画を描き、その細密画を「肖像画」、「メキシコの風景画」、「幻想風景画」の三つの群に自ら分類した。1982年に自殺するに至るまで続けられた作業である。前者二つの絵画群は、公式の壁画を描くための習作であったが、「幻想風景画」は、芸術市場の商売取引から離れた「職業的セラピー」として描かれている。〈オゴルマン自邸〉は、これらの三つの絵画群が描かれるなかで建てられている。

後半期のオゴルマンは、画家・壁画家としての仕事に従事した。そして彼は、自らがメキシコ建築における機能主義の創始者であるという世間に十分に広まっている評判を拒絶した。さらに、自らの建築家としての唯一の意図は、ペドレガル溶岩地帯の洞窟の〈オゴルマン自邸〉の建設にあったという確信を繰り返して述べた<sup>42</sup>。プランボリーニの『ファン・オゴルマン、建築家と画家』は、「オゴルマンの作風の変容ぶりには一貫性がないため、メキシコでは、稀な作家の一人である」<sup>43</sup>と問題を浮き彫りにしている。ビクトル・ヒメネスの『ファン・オゴルマン、道の始まりと終わり』(1997)は、「新しい建築の道を追いつめた建築家が、成熟期にこの自邸を完成させた。オゴルマンに矛盾しているという非難が投げかけられている以上、この芸術作品を見落とすべきではない」<sup>44</sup>と指摘している。同じくビクトル・ヒメネスは、「オゴルマンが壁画を制作した〈大学都市〉の中央図書館は、建築家としての彼の仕事とよく見なされているが、画家としての仕事と見なすこともできる」と考察している。ただし、後半期とはいえ、オゴルマンが、建築の仕事に対する興味をすっかり失ったわけではない。確かに、中央図書館の建物本体は、グスターボ・サーベドラとファン・マルティネス・デ・ベラスコが設計し、オゴルマンは設計に関与していない。しかし、オゴルマンの『自伝』は、閉架式よりも開架式の図書館とすることを彼が強く望んだことを明かしている<sup>45</sup>。

さらに、後半期のオゴルマンにおいて、建築の仕事への関わり合いを示した二つの事例を取り上げる。一つは、後半期のオゴルマンが手がけた〈コンロン・ナンカロー邸の改築と壁画〉(1948-49)である[図8-9]。ここでは、垂直に立つ外壁は、プレ・ヒスパニックの題材の天然石モザイク壁画で覆われている[図8-10]。もう一つは、〈エレン・ファウラー・オゴルマンのためのアパート〉(1956)である[図8-11]。これはスラブの積層する直方体のヴォリュームで、その正面に積層する三角状のバルコニーの腰壁は、稲妻模様などのプレ・ヒスパニックの題材で縁取られている。

これらの事例を分析すると、オゴルマンによる形態には、米国からメキシコに移入されたインターナショナル・スタイルに対する彼の対立意識が、はっきりと現れている。それゆえ明らかであることは、1929年から1934年の機能主義と、1932年のインターナショナル・スタイルとのタイムラグによって生じた問題は、あらかじめ、オゴルマンにおいては十分に意識されていたということである。そこでここでは、この機能主義とインターナショナル・スタイルとのタイムラグによって生じた問題が、〈オゴルマン自邸〉では、いかに解決されたかを明らかにする。

この自邸には、北の玄関部分にシュヴァルの人物像が配置されている。南のテラス部分に「フェルディナン・シュヴァル」の天然石モザイクが施されている。この自邸を女性彫刻家エレン・エスコベドに売却する前年1968年に、オゴルマンは初めてヨーロッパを訪問したが<sup>50</sup>、この自邸は〈シュヴァルの理想宮〉との類似が、しばしば指摘されている<sup>46</sup>。

<sup>42</sup> Entrevista grabada por Elena Urrutia, *Unomásuno*, México, D.F., 23 de junio, 1979, p.19.

<sup>43</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman-Arquitecto y Pintor*, op.cit., p.43.

<sup>44</sup> Víctor Jiménez, *Juan O'Gorman- Principio y fin del camino*, México, D.F., CONACULTA, 1997, p.32.

<sup>45</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., pp.147-148.

#### 8-4-2 中央図書館の壁画における抗議

1952年にアレマン政権は〈大学都市〉の落成を宣言した。〈大学都市〉の建設は、メキシコ国立自治大学を据える公共事業として、バラガンの〈ペドレガル庭園分譲地〉の不動産開発と、〈オゴルマン自邸〉の建設と同時期に、同じくペドレガル溶岩地帯で始まった。

〈大学都市〉の建設にあたっては、計150人以上の建築家、技術者、美術家が参加している。オゴルマンが制作した〈大学都市〉の中央図書館の壁画は、メキシコの知的歴史を天然石モザイク壁画で描き出し、約4000㎡の面積でその表面を覆っている [図 8-12, 8-13]。こうした傾向は「造形的統合」とメキシコ建築史では総称された。ルイス・ノエジェは、「造形的統合は、この時期に絶頂に達したメキシコ独自の潮流であり、機能主義建築を造形美術の表現で完成させた結果、ある種の独特な作品を生み出した」とし、「『造形的統合』の代表的な作品は、〈大学都市〉の中央図書館である」<sup>47</sup>と述べている。確かに、いくつかの研究では、この中央図書館の建物の骨格が、1929年から1934年の機能主義に通じると指摘している<sup>48</sup>。

しかし、中央図書館の壁画を実際に制作したオゴルマンは、自身の批評稿「メキシコにおける建築に関して」（1967）において、「中央図書館に、建築と彫刻と絵画の統合はなかった。『田舎のインディオ娘にヤンキーの身なりをさせる』という感覚で中央図書館がつくられたという悪意に満ちた批評に、私は完全に同意する」<sup>49</sup>と述べている。さらに、メキシコ国立美術研究所に保管されているオゴルマンのスケッチブックによれば、「有機的建築をめぐる試み、サン・アンヘル・サン・ヘロニモ通り162番にある住居を通して」（1949）と題して、〈オゴルマン自邸〉は「作者の住居であることから離れて、メキシコで現在、流行しているインターナショナル・スタイルに対して、一つの抗議を行うものだ」<sup>50</sup>と記されている。

これらのオゴルマンの言及によって明らかであることは、自邸の建設に際して、〈大学都市〉の中央図書館の壁画を、インターナショナル・スタイルによる直方体の外形とそれを覆う天然石モザイク壁画の表面との対立という文脈に、彼自らが位置付けていることである。ところが、自邸では、オゴルマンは、こうした建築の形態における対立軸ではなく、現実の社会のなかで、ペドレガル溶岩地帯の風景に統合するという形態を試みている。それゆえ、溶岩地帯の洞窟が自邸の敷地として選択されたことには、設計期間の社会背景が大いに関与している。

この時期のアレマン政権では、革命後の政府がスローガンとして掲げた「社会主義」や「連帯」は、「経済成長」へと移行し、国内の民間資本が育成され、35.5%の経済成長率を記録した。こうしたアレマン政権が主導した〈大学都市〉の建設では、「造形的統合」による美術と建築の統合が試みられた。1920年代の壁画運動に再び頼り、地域性をより高めるために、美術を建築に組み込むべきだという主張がなされた。しかし、結局、〈大学都市〉の「造形的統合」は、「メキシコらしさというよりも、インターナショナル・スタイルの追従に過ぎず、文字通り表面的な試み」と見なされるようになってしまった<sup>51</sup>。こうした建築の形態と社会背景の関係については、

<sup>46</sup> 〈シュヴァルの理想宮〉との類似は、以下の文献で示されている。Ida Rodríguez Prampolini, “El creador, el pensador, el hombre”, en: *O’Gorman*, México, D.F., BITAL, 1999, p.42. Víctor Jiménez, *Juan O’Gorman- Principio y fin del camino*, op.cit., p.26. Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, op.cit., p.175.

<sup>47</sup> Louise Noelle, *Process: Architecture*, No.39, op.cit., pp.21-22.

<sup>48</sup> 例えば、Carlos González Lobo, “El proyecto urbanístico y arquitectónico”, en: *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*, op.cit., pp.52-53.

<sup>49</sup> Juan O’Gorman, “Acerca de la Arquitectura en México”, en: *La palabra de Juan O’Gorman- Selección de Textos*, op.cit., p.208.

<sup>50</sup> Juan O’Gorman, “Ensayo acerca de arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en avenida San Jerónimo Núm.162.”

<sup>51</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *Historia de la arquitectura mexicana*, op.cit., pp.202-203.

特に、第五節において、オゴルマンの絵画作品《メキシコ・シティ》から分析する。

1940年代の終わり頃に、オゴルマンは建築の仕事に復帰した。しかし、この時期には、建築家・画家として戻って来ることになった。議論の中で、建築は芸術であるということを彼が受け入れるにあたって、長年妨げになってきたこの自己撞着を、オゴルマンは、ペドレガル溶岩地帯の風景に彼の自邸の形態を統合するという条件の下で解消した。この新しい地平こそが、商業主義の建築を背後へと捨てさせるように彼を仕向けたものであった。すでにインターナショナル・スタイルがメキシコに移入されたことで、機能主義は、当初持っていた意味を失い、資本主義の搾取の象徴として役立っているとオゴルマンは見なしていた。つまり、彼は自らの芸術家としての立場を受け入れることによって、おかねでなんとでもなる不動産投機の土俵を離れるという方策をとうとう発見したのである。

とはいえ、メキシコで機能主義への道を切り拓いた後では、彼の不安な精神にとっては、メキシコにおける機能主義という問題それ自体へのどのような興味をも失ったと彼が感じていたふしもある。「いくつかの定式を繰り返すことで、機能主義は新種のアカデミズムに変化してしまった。ゆえに、再びこれを革新する必要性が生じてきた」<sup>52</sup>とオゴルマンは語った。この闘いのために身支度を彼は再び整えていたのである。

1940年頃に、ほぼ必然とも言える形で起こったいくつかのオゴルマン自身の経験があった。1939年にオゴルマンはカウフマンからピッツバーグにある壁画《ユダヤ若者文化連盟》の制作を依頼され、一連の壁画を描くためのピッツバーグ滞在中で、その施主のエドガー・カウフマンの客人として〈落水荘〉で週末を過ごした後、彼はフランク・ロイド・ライトの有機的建築を熱心に学ぶようになった<sup>53</sup>。1949年から1955年にかけて、バラガンが開発した〈ペドレガル庭園分譲地〉に隣接したペドレガル溶岩洞窟の〈オゴルマン自邸〉を不定形に覆っている形態は、ガウディの手法によるもの、常識はずれの作品を生み出した幻視家達の手法によるもの、あるいはライトによる装飾との親和性を持っていた。

オゴルマンは、メキシコ・シティのペドレガル溶岩地帯の洞窟に、1949年から1953年にかけて、自邸を建てた。この時期のオゴルマンは、20世紀の二人の建築家のことを念頭に置いていた。そのうちの一人は、フランク・ロイド・ライトである。ライトは〈オゴルマン自邸〉でオゴルマンと起居をともにし、この自邸を建てたオゴルマンを祝福した。もう一人は、カタロニア人のアントニオ・ガウディである。オゴルマンは彼等二人について語るとき、彼等への賛辞をまったく包み隠さなかった。

そこでオゴルマンの新しい興味は、有機的建築である。この「有機的」という言葉を、彼は直線の放棄と、むき出しのまま仕上げられた表面とディテールという風に理解していた。それと同時に彼は、自然の中に建築を最大限に組み入れ、そしてさらに自然を建築の模範例とすることを考えた。また彼は、絵画と彫刻と建築とを合体させる必要があると考えた。そうしたことによって、オゴルマンは、機能主義とされる彼の最初の建築作品と地域主義とされる彼の最後の建築作品との間で、一方の極端から他方の極端へと走ったかのようになり、大きな誤解を与えてしまったのである。

### 8-4-3 敷地の選択

オゴルマンは自邸をつくり始めた。オゴルマンは、当時の二人の建築家からの影響について、こう語っている。

<sup>52</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.174.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p.121.

私は、フランク・ロイド・ライトの有機的建築の一般原理と、もう一人の偉大なバルセロナの建築家アントニオ・ガウディのヴィジョンをあてはめた建物を建てることは、メキシコにおいては、とても大事なことだと考えた。なぜなら、ライトの有機的建築の諸原理は、機能主義のはるか彼方に向かっているし、こうした芸術作品として建てられる建物は、正真正銘の建築であるからだ。

一面では、有機的建築は、建物が自然と調和することをその基本としている。ここで言う自然とは、言い換えると、建物が建てられる地域の「地理」のことである。そしてこの「地理」を通じて、地域に根ざした建物は成り立つのである。

他面では、有機的建築は、実際に建物が建てられる地域の人々のなかに、建築が調和を持ち込む手段となるように私が努めるということである。言い換えると、建築が伝統のなかに存在しているように私が努力するということである<sup>54</sup>。

この発言の中で特徴的な第一の点は、芸術作品をつくることが、一人の建築家にとっては有効な目標であるとオゴルマンが認めていることである。これは、オゴルマンが20年前に考えていたこととは違っている。それにもかかわらず、地域主義と伝統についての彼の姿勢は、彼の初期作品における量塊の輪郭の動きや、民衆につくられる装飾品から着想を得た豊かな色彩、むき出しのまま仕上げられたディテールやサボテンの生垣などを思い起こすなら、ほとんど何も変化していない。

オゴルマンは、建築の技術については、こう話している。

建築の技術を通じて、自邸の壁面と天井面を覆う天然色の石のモザイクによる装飾と、ペドレガルの植物相とは密接に結び付けられている。あたかもそれは表現しようとする現実に、詩における隠喩が対応しているかのごとくである<sup>55</sup>。

〈オゴルマン自邸〉では、逆説的に、「建築の技術を通じて」、軽い工業生産のサッシ窓がはめ込まれた開口部や薄い被膜としての見開き扉が数多く点在している。また、天然洞窟内部に配置された片持梁の階段は、そのはめ込まれた踏み板が、すでに直線を放棄した曲線であるが、しかしそれは、〈カーロとリベラの家〉のカーロ棟のアトリエから屋上へと上る片持梁の外部階段の度外れなバリエーションである。こうしたことから、〈オゴルマン自邸〉の形態は、機能主義と地域主義との矛盾した緊張関係の中で、それらを二者択一とするのではなく、双方を肯定していることが理解できる。

オゴルマンは、自邸の形態については、このように語っている。

アフスコとヒトレの火山噴火からつくり出された溶岩の石ころだらけの海を、飛行機から注意深く見てみると、冷えつつある液体化した溶岩が、地表の異なる標高に寄りかかる波動曲線の形に凝固していく有り様が見てとれる。これらの曲線の形は、地表の住居の曲がりくねった形を決定するものである。

もし、地表の風景としてペドレガルを観察するならば、不規則な形をした洞穴と山頂が見出されるだろう。たいていの場合、洞穴は、奇妙な形をして、角張っている。山頂は、先のとがった石で出来ている。その山頂のシルエットは、天空に向かって屹立している。風景が砕けて、攻撃的になったこれらの形によって、自邸の外観とその

<sup>54</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, pp.150-151.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p.154.



性格は決定するのである<sup>56</sup>。

この発言の中で、〈オゴルマン自邸〉は、自然に建物を最大限に組み入れていることが分かる。以下では、これに関して、第五節の「表面の細かな意味の重なり」で詳しく扱っていく。

リベラは、1929年の〈セシル・オゴルマン邸〉と同じように、この自邸に再び熱狂した。そしてリベラは、これがオゴルマンの最後の家となるだろうと語った。「もうあなたが生きていないときに、この自邸はあなたを有名にするだろう」<sup>57</sup>とリベラは言った。不幸にして、この自邸は、1969年に売却され、一部が取り壊された。リベラは、物事をいつも清澄な目で見てきたとも言える。若い頃に、建築は芸術ではないという確信から出発して、常に、新しい建築への道を切り拓いたオゴルマンが、この自邸を完成させたのは、彼の円熟期であった。リベラが言ったように、「建築は芸術ではない」とオゴルマンが否定したときは、彼が道の始まりにいたときで、「建築は芸術である」とオゴルマンが受け入れたときは、彼は道の終わりにいた。つまり、オゴルマンは、自律化の道を歩いた芸術家であった。以下では、これに関して、第六節の「オゴルマン自邸における自律性」で詳しく扱っていく。

## 第五節 社会背景とペドレガル溶岩洞窟のオゴルマン自邸(1949-55年)

### 8-5-1 表面の細かな意味の重なり

自邸は、オゴルマン自身の手によって建設された<sup>58</sup>[図8-22]。溶岩洞窟の南と西を流れ出している溶岩に、新たな壁面が設けられている。溶岩洞窟の内部空間は、溶岩に凹凸をなす曲面と、その西を補う壁面からなる。曲面の片方の端部は、片持梁の階段のヴォリュームを螺旋状に巻き込んでいる。もう片方の端部は、1階の居間の空間を緩やかに規定している[図8-23]。北に正面玄関がある。1階の居間の空間を通りぬけた窪んだ地に、南のテラスが設けられている。連続する高さの変化から、居間の上にあるもう一つのテラスへとつながっている[図8-24]。西では、このテラスと同じ高さに2階がある。曲面が螺旋状に溶岩を囲い込んで、溶岩洞窟の内部空間は形成されている。

1階の居間の空間には、洞窟の大きな窪みに、毛皮、サラペ、安楽椅子が置かれている。小さな窪みに、銀細工、仮面、陳列棚が付されている。これらの間隙には、天然石と植物が繰り返して配分されている。選ばれた植物はメキシコ原産のものであり、ペドレガルに固有のものである。曲面の内壁に、片持梁の階段がはめ込まれている[図8-25]。片持梁の階段とともに、溶岩洞窟の内壁を、民衆の装飾品や、天然石、植物が覆い尽くしている。これらの豊穡さは、自邸の内部空間が溶岩地帯の形態の一部であることから成立している。

後半期につくられたものの、オゴルマンに言及されなかった《コンロン・ナンカロー邸の改築と壁画》にもまた、片持梁の階段がはめ込まれている。しかし、それは直方体のヴォリュームから延長された垂直の外壁に付加されている。それゆえ、自邸と同じく片持梁の階段のある壁面に天然石モザイクは施されているものの、インターナショナル・スタイルの形態とそれを覆う天然石モザイクの表面との対立に帰結している<sup>59</sup>。その一方で、自邸の内部空間では、その本質のゆえにこのスタイルとの対立には至らない。同じく天然石モザイクが用いられるとしても、《コンロン・ナンカロー邸の改築と壁画》のようにモザイクが外壁に用いられた場合には、直方体の外

<sup>56</sup> *Ibid.*, pp.155-156.

<sup>57</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.148.

<sup>58</sup> 詳細な図面はなく、スケッチが幾つかある。

<sup>59</sup> ヨーコ・ナンカローへの著者によるインタビュー。(メキシコ・シティ, 2004年8月10日)

形と地域的なものによる表面との対立、すなわち、インターナショナル・スタイルと非インターナショナル・スタイルとの対立を際立たせる。しかし、内壁に用いられた場合、とりわけ自邸の場合には、それが湾曲しており、胎内的という意味において、内部空間の本質を体現している。

そのうえで地域的なものが看取される。いくつかの溶岩の表面に、先スペイン時代の題材が追加されたというだけではない。天然石がこれらの題材によって秩序付けられるとき、洞窟内部の湾曲面と先スペイン時代の題材の天然石モザイクとの重なりによって、いわば意味論的重層性を表面に与えている。これらの題材が施された溶岩洞窟の周縁付近では、より細かく刻まれた天然石モザイクが随所に立ち上がる。周縁付近に向かうにつれて、密度の高いモザイクが集まるようになっていく[図 8-26, 8-27]。これらの意味の重なりは、一方では、先スペイン時代の題材を溶岩の表面に位置付け、他方では、背後にある洞窟のもつ形態を維持している。ここに地域的なものを表現する〈オゴルマン自邸〉の形態が、明確に現れている[図 8-28]。

### 8-5-2 絵画作品《メキシコ・シティ》(1949年)

〈オゴルマン自邸〉の社会背景をみるうえで、オゴルマンの絵画作品《メキシコ・シティ》(1949)を分析する。この《メキシコ・シティ》が制作された1949年に、彼の自邸の建設が始まっている。

絵画作品《メキシコ・シティ》<sup>60</sup>は、『エクセルシオール』紙で開催された1949年のコンペティションの一等作品である[図8-14]。火山ポポカテペトル、イスタシワトルから建設中の〈革命記念塔〉(1933)に至るまでが描かれ、この絵画には二つの性格をみることができる。一つは、ある時期の都市風景を俯瞰するという風景画の性格である。もう一つは、画面全体に色彩が均一に配置されることで、各題材の対比が抑制されるという性格である。これは、オゴルマンの正確で細かな筆致がもたらす効果であると考えられる。

第一の性格に、次の点を指摘できる。前景に、スペインからの入植者アロンソ・デ・サンタ・クルスによる「新世界」メキシコ・シティの最初の地図(1550)<sup>61</sup>[図8-15]と、その地図をもつ画家の両腕が描かれている。後景に、銅像の建つレフォルマ通りを主軸とした20世紀中葉のメキシコ・シティが描かれている。中景の題材は、建設中の革命記念塔と、革命記念塔の上で道具をもつ労働者である。しかし、この中景には、前景と後景の題材がともに入り込んでいる。前景の地図を両腕にもつ画家が、中景の建設中の革命記念塔の上に立つことによって、前景の題材が中景に入り込んでいる。また、後景の都市の外観を形成する建設中の革命記念塔の立面図が、中景の大工道具をもつ労働者の左腕から示されることによって、後景の題材が中景に入り込んでいる。ゆえに、この中景は、16世紀の地図にある世界と20世紀中葉のメキシコの都市風景という同時には成立し得ない場として描かれている。

例えば、ホセ・チャベス・モラドの二等作品<sup>62</sup>[図8-16]では、後景に新コロニアル様式による建物が描かれ、前景に地下鉄や自動車などの技術的所産が描かれている。前景は仮設の鉄骨群を並べることから枠組まれ、後景から前景までの経年が表されている。しかし、《メキシコ・シティ》では、前景の植民地体制を示す地図に描かれた世界にも、後景の「経済成長」社会にも、属さない場の中景が位置することが示され、アレマン政権による社会の変容にオゴルマンは疑義を表現したと評価できる。

第二の性格に、次の点が認められる。《メキシコ・シティ》の各題材は、左の道具をもつ労働者と右の地図をもつ画家が、左右対称に対比されている。しかし、双方は、画面全体に均等に定

<sup>60</sup> *La Ciudad de México*, 1949, Temple sobre mesonite, 66×122cm.

<sup>61</sup> Anónimo (siglo XVI), atribuido antes a Alonso de Santa Cruz, *Plano de la ciudad de México*, 1550, Temple sobre piel.

<sup>62</sup> José Chávez Morado, *Río Revuelto*, 1949, Oleo sobre tela, 84.4×115.5cm.

着している。左の画面に、労働者の作業着とその労働者が左腕にもつ革命記念塔の立面図、労働者が建設する鉄筋コンクリート造による建物が示す機能的なものが描かれている。右の画面に、画家の上着とその画家が両腕にもつ16世紀の地図、石を積み上げた組積造の壁が示す地域的なものが描かれ、左の画面と、左右対称に色彩が均等に配置されている。また同様に、混血メスティソである労働者と、同じく混血メスティソのオゴルマン自身が描かれていると考えられる画家を、画面全体に色彩が均一に配されることで、統合という形を表現している。この画面全体の均等な定着は、オゴルマンの絵画作品を特徴づけている<sup>63</sup>。先述した〈大学都市〉に関するオゴルマンの批評稿からも読み取ることができるように、オゴルマンは、直方体の外形に、地域的なものを統合することはできなかつた。それはむしろ、絵画作品《メキシコ・シティ》と〈オゴルマン自邸〉において、全体の均等な定着による各題材の統合という形となっている。オゴルマンと生涯、友好を深めたドイツ人のマックス・チェットの『メキシコ近代建築』（1961）は、「1950年代にオゴルマンの関心は、絵画と建築の統合にあった。しかし、オゴルマンは、壁画とインターナショナル・スタイルの建築を統合することができなかつた」<sup>64</sup>と指摘している。

すなわち、革命後の政府への疑義を表現した絵画作品《メキシコ・シティ》の制作と、自邸の建設がともに1949年であったことで、まさにこのとき、これらの二つの性格から分かるように、自邸で試みた周囲の自然を派生させてつくる建築こそが、革命後のメキシコ社会にふさわしいとオゴルマンが考えたことを示唆するのではなかろうか。

## 第六節 オゴルマン自邸における自律性

### 8-6-1 美と日常生活

歴史の流れのなかで、建築は、異端的な創造者が持つ主観的な目的をまるごと客体化する表現を引き受ける形で、少数派のみが歩く、辺境の道を切り拓いてきた。例えば、フィレンツェのボーポリにある「洞穴」住居のように、16世紀からイタリアに建てられてきた「洞穴」住居の作者達の事例がそれにあたる。その建物は、自然を模倣し、神話的存在の彫刻と合体していた。16世紀の終わりには、ローマ近郊のボマルツォ公園がよく知られるようになった。そこには建築の技術による尺度を持つ幻想的な彫刻があつた。あるいは、同じ都市にある17世紀のズッカリ宮殿の正面玄関もそうである。ここの扉は巨大な顔の口である。18世紀にはパレルモ近郊のパタゴニア村がこうした珍品の類いのコレクションと合体していた。他のヨーロッパの地方においてもまた、こうした潮流の例には数多く見られるものである。そして19世紀にはフランスの郵便配達夫フェルディナン・シュヴァルが現れている。彼は内発して自らの手で、幻想的な理想宮をつくり上げた。それは、はるか曖昧模糊とした遠く離れた過去を思い起こさせるとともに、ある種独特の白昼夢的な雰囲気醸し出していた。〈オゴルマン自邸〉は彼に捧げられている。

世界の多く場所で、芸術の商売取引の輪から離れた、孤独な個人が登場してきた。彼等は取り憑かれたように、計り知れない仕事に打ち込んでいる。オゴルマンはこの創造意欲に「職業的セラピー」という名前を付けた。この意欲は強迫観念にいたるほど真摯なものであり、無償の行為という意味では慎ましいものである。この〈オゴルマン自邸〉では、こうした一見して無駄に見える創造行為への情熱的な愛着に内包されている価値を、彼は誠実に見積もつたのである。

オゴルマンは、いろいろな時期に、いろいろな場所で、家族的つながりをおびただしく持っていた。例えば、ブルターニュ地方においてアドルフ＝ジュリアン・フェレが石で数えたロテヌフの家族である。貝殻と人魚の家をヴァンデ地方に実現したのは、船乗りのイッポリット＝マッセである。シャルトルの墓守レイモン・イシドールは、皿と瓶で、家具も含めて自分の住居の全体

<sup>63</sup> ピクトル・ヒメネスへの著者によるインタビュー。（メキシコ・シティ、2005年9月9日）

<sup>64</sup> Max Cetto, *Architecture in Mexico*, New York, Praeger, 1961, p.26.

を覆った。アメリカ合衆国では、イタリア移民のサイモン・ロディアが、賃金労働が終わった後の時間を利用して、自分の手で、ロサンゼルスに自発的にワッツ・タワーを建てた。郵便配達夫のフェルディナン・シュヴァルは、自分の夢、つまり彼が打ち明けているように「貧しい者の夢」の通りに、残りの生涯の34年間をかけて自分の御殿を建てた。まさにこの奇妙な信じがたいような芸術家に敬意を表して、オゴルマンは自邸のテラスの小さな天然石で出来たモザイクで、「フェルディナン・シュヴァル」という文字を描いた。この自邸は、美的なものに対する批判を、主観的な経験に基づく自らの表現に、完全に一致させようとする試みであった。それは自律性を保っている。

ここでオゴルマンがこの自邸にもたらしたのは、先スペイン世界と、真空を埋め、強迫観念に行き着くほどの恐怖感を与えるバロック的なものとの融合であった。その恐怖感は、この自邸では、光の効果の突如として起こる介入によって破壊される。それはあるときは、天井の金属枠の均一な面をなす巨大な開口部から予期せず差し込む。また別のときには、不等辺四辺形をした卵型の窓から光が差し込んだ。いずれもそれらは、戸外へと出るようにと誘う一つの誘惑であった。こうした有機的要素と非有機的要素との結合は、生み出されたものと、必然的に生み出されたものと対立するように生み出したものとを結び付けることで、ある種の幻想的な場所にいるという感覚をもたらしている。しかしながら、このペドレガルは、かつての噴火によって拭き去られた古代文明の発祥の地であり、象徴的な土壌であった。それゆえ、メキシコ史の芸術の伝統のなかに位置付けられる場所であり、豊かな夢想をかきたてる風景となるのはごく自然なことであった。ここにも、生み出されたものと生み出したものと、互いに対立し合っている。

#### 8-6-2 造形的統合と実験美術館エル・エコ

エンリケ・デ・アンダの『メキシコ建築史』は、「機能主義の拒絶」の章で、〈オゴルマン自邸〉と実験美術館〈エル・エコ〉を取り上げ、これらを「インターナショナル・スタイルに対抗した作品であり、地域的なものを原則にする」<sup>65</sup>二つの事例であると確言している。

1949年にメキシコに移住したドイツ人の美術家マティアス・ゲーリッツは、前衛のなかでも、ダダイズムの活動に参加している。実験美術館〈エル・エコ〉に見られるように、ゲーリッツは、精神的覚醒を高める手段として、感情が機能するという彫刻的空間を提案した。

ゲーリッツはフランス各地を転々としつつ、1948年に、サンティジャーナ・デル・マルのアルタミラ洞窟の近傍で、「アルタミラ学校」を開校した。「アルタミラ学校」には、メキシコ人の美術史家イダ・ロドリゲス・プランポリーニとバラガンの旧友ディアス・モラーレスが生徒として参加していた。彼等から教職を依頼されたゲーリッツは、1949年にメキシコに到着した。すでに習得していたバウハウスのイッテンやジョゼフ・アルバースの授業内容を参照して、ゲーリッツは、メキシコ国立自治大学に「視覚教育」を導入している。ヨーロッパの前衛が、メキシコ建築に直接伝播していることが分かる。

この実験美術館〈エル・エコ〉の中庭に、黒に彩色された鋼鉄の《蛇》の彫刻がある[図8-29]。ゲーリッツが制作した《蛇》の彫刻について、リタ・エデルの『ロス・エコス・デ・マティアス・ゲーリッツ』(1997)は、「先スペイン時代からの影響が及んでいる」<sup>66</sup>と端的に指摘した。このことから分かるように、実験美術館〈エル・エコ〉は、近年になると、地域主義の潮流の重要な事例の一つとして頻繁に取り上げられている。しかし、当時のメキシコの芸術界では、《蛇》

<sup>65</sup> Enrique X. de Anda Alanís, *Historia de la arquitectura mexicana, op.cit.*, p.202.

<sup>66</sup> Rita Eder, “Ma Go: visión y memoria”, en: *Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y Testimonios*, IIE/UNAM, México, D.F., 1997, p.44.

の彫刻と実験美術館〈エル・エコ〉に対する評価は複雑であった。というのも、当時の1950年代のメキシコ芸術は、シケイロスに名付けられた「三大壁画家[リベラ、オロスコ、シケイロス]」の牽引した時代が終焉する移行期にあたるからである。この移行期は、『アルキテクトゥーラ・メヒコ』誌で、ゴメス・マジョルガが言ったように、「メキシコ芸術の現状に私達は納得しない。ゲーリッツをフランスかぶれだと非難することは、サパタとカルデナスの革命の情熱を、今に伝えることではない」<sup>67</sup>という1954年3月号の論調からも了解される。実験美術館〈エル・エコ〉もまた非難的となった<sup>68</sup>。この実験美術館は、建設費を提供したダニエル・モントが亡くなる1953年10月に閉館してしまった。つまり、存続期間はわずか2ヶ月間であった。

ここでは、実験美術館〈エル・エコ〉と〈オゴルマン自邸〉の形態を、統合によって、分析していく。とりわけ〈エル・エコ〉の場合、統合という意味では、ダンサーの動きを分析の対象として注視している。例えば、身体運動は、前衛にあつては、音楽や文学といった表現のための手段ではなく、美の対象として、一つの領域を確立している。ゲーリッツは、実験美術館〈エル・エコ〉においては、芸術家が仕事をする現場に多くの人々が立ち会うという次世代のパフォーマンス・アートの動向を先取りする一方で、ダダイズムの活動を復活させている。

〈エル・エコ〉は、メキシコ・シティのサリバン通りに面した530㎡の敷地で、高さ11mの建物である。〈エル・エコ〉の建物本体の白と黒色で彩色されたコンクリートの壁面は、直角に接する面がない。〈エル・エコ〉と〈オゴルマン自邸〉は、機能主義による形態としての直線と平滑面を放棄したという共通した特徴を持っている。

実験美術館〈エル・エコ〉の正面入口から、2層吹抜けの大きなサロンへと向かう廊下は、床と両壁と天井が、奥の壁に至るまで徐々に狭められている。廊下に一切開口部はない。床は木板があえて台形に貼られ、遠近の効果が期待されている<sup>68</sup>。この閉じられた廊下で、ゲーリッツは、ローベルト・ヴィーネの『カリガリ博士』(1920)に見られるように、ドイツ表現主義映画の斜角と長い影を喚起させている。この廊下は、2層吹抜けの大きなサロンへと向かい、その奥の壁には、ヘンリー・ムーアによる《フーダス[キリストに反逆したユダを指すスペイン語]》の巨大な人物像が、不気味な線描で刻み込まれている。ゲーリッツによる木彫の胸像《トルソ》は、約100㎡のムーアの《フーダス》に、木彫の胸像の影が、はっきりと映り込むように置かれている[図8-30]。この鋼鉄の台座に、ダンサーが寄り添った状態となっている<sup>69</sup>。ダンサーの両足から、《トルソ》の胸像へと連なり、それらの影が映り込む《フーダス》に描かれた偶像の顔へと連続する統合を見ることができると言える。

2層吹抜けの大きなサロンには、鉄枠で十字形に枠取られた全面開口部が設けられている。この全面開口部を通して、サロンは、《蛇》の彫刻のある中庭に面している。この中庭の《蛇》の彫刻に、それを取り巻くダンサーの動きが加えられている<sup>70</sup>。《蛇》の彫刻が誘発する人間の感情を表現した動きに統合を見ることができると言える[図8-31]。ゲーリッツの「感情的建築のマニフェスト」(1954)によれば、「エル・エコの機能は、感情である。巨大なテオティワカンのピラミッドやゴシックの大聖堂のように、エル・エコは、人間に感情を与える建築である。中庭には、蛇の彫刻がある。この蛇の彫刻にダンサーが出入りし、バレエを演じることができる。エル・エコは平坦な壁を放棄し、長い廊下に蛇のような動きを付けている。エル・エコは小さな建物だが、こ

<sup>67</sup> Mauricio Gómez Mayorga, “Sobre la libertad de creación”, en: revista *Arquitectura México*, Núm.45, México, D.F., marzo de 1954, p.54.

<sup>68</sup> ゲーリッツによる〈クエルナバカの家〉(1966)に同じ遠近の効果をみてとれる。

<sup>69</sup> La bailarina Pilar Pellicer frente al mural de Henry Moore. La escultura *Torso* es de Goeritz.

<sup>70</sup> El ballet experimental Walter Nicks, con la coreografía de Luis Buñuel durante la inauguración del *Museo experimental El Eco*, 1953.

これらの動きによって巨大な蛇の彫刻と統合する」<sup>71</sup>と宣言している。

このような〈エル・エコ〉の統合に相当するものとして、〈オゴルマン自邸〉においては、彼の絵画作品との統合がある。

### 8-6-3 絵画作品《クレジットがメキシコを変える》(1964-65年)

こうした統合をみるうえで、絵画作品《クレジットがメキシコを変える》を分析する。

絵画作品《クレジットがメキシコを変える》<sup>72</sup>は、メキシコ国際銀行の正面玄関に描かれた幅2.8m、長さ26mのフレスコ画である[図8-17]。《クレジットがメキシコを変える》では、自邸の形態に通じる二つの性格をみることができる。一つは、各題材の選択である。もう一つは、題材の統合である。

第一の性格に、次の点を指摘できる。画面は、左右均等に題材が配置された構図である。中景は、4つの人物群を有している。この4つの人物群は、先住民インディヘナ家族と農民と建設労働者とオゴルマン一家で、左右に等間隔に配されている。各人物群は、各階層をいくぶん過度に表す衣装を身に着けている。中央には、折衷主義へと回帰する様式的銀行と、それを包み隠す白いリボンがある。このリボンの白色と同種の色調は、左右の前景の噴水と、右の後景の河川に描かれている[図8-19]。このリボンの白色は、噴水と河川の色調で増幅され、4つの人物群の衣装の原色に対比されている。さらに、この人物群の原色の衣装は、靴や刺繍、作業着、手織りのショール等で人物群ごとに特化され、メキシコ現地からの文脈というよりもむしろ、メキシコの「エキゾチック」さが強調されている<sup>73</sup>。リボンの白色の色調との対比で示された人物群の原色の衣装という二つの文脈が、二つの対立によって、互いに重なり合っている。

第二の性格に、次の点が認められる。中景では、農民と建設労働者、その背後の湖とダム、後景の火山と箱型建物という題材が、逐一、地域的なものと機能的なものとの間で対比されている。画面全体は、各題材が左右均等に配置されることで、題材の左右のつり合いが取れている。さらに、画面全体に一樣な影が付けられている。左の横臥せる古典的なヴィーナス像の腕に巻かれた枝葉から、腕に落とされる影は、量感のない小さなものである。右の寝姿の自画像に敷かれた布に陰影をつける光源はない。それには真正面からの影が付けられている[図8-18]。左にメキシコの農村風景と古典古代における美を表すヴィーナス像が描かれている。右に20世紀の都市風景と混血メスティソである自画像が描かれている。《メキシコ・シティ》よりも混沌に立ち入る題材が露わである。しかし、左右の後景から前景は、陰影が統一されている。そのことで、題材の対比はむしろ、互いに結び付き、それを統合としている。

これらのことで、〈オゴルマン自邸〉のシュヴァルの人物像をめぐる各題材の対象の配置が見てとれる。オゴルマンは、螺旋状の片持梁の階段のヴォリュームを挿んで、東西に左右対称に、居室を配置している。さらに、溶岩に囲まれた面のなかでも、正面ファサードを特別に扱っている。北の玄関部分では、中央の軸を表し、正面ファサードにシュヴァルの人物像を配置している[図8-33]。このシュヴァルの題材は、幻想風景画《ヴィーナスの誕生のための塔》の題材だと見てとれる<sup>74</sup>[図8-32]。幻想風景画《ヴィーナスの誕生のための塔》は、左上にシュヴァルの肖像

<sup>71</sup> Mathias Goeritz, “Manifiesto a la arquitectura emocional (1954)”, en: revista *Artes Plásticas*, Núms.13-14, op.cit., pp.83-84.

<sup>72</sup> *El Crédito Transforma a México*, 1964-65, Fresco, Sala del Público de BITAL, Banco International, México,D.F., 2.8×26m.

<sup>73</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía*, op.cit., pp.174-175.

<sup>74</sup> 〈理想宮〉を報じた『デイリー・テレグラフ』紙、1905年8月17日号に掲載された図版を、オゴルマンのこの絵画作品は参照している。Briuolo Destéfano, Diana, “Muralismo y compromiso”, en: *O’Gorman*, op.cit., pp.183-186.

画が描かれている。中央には、水源と天然鉱物に幾何学的な形態が溶け合う塔が描かれている。左下には、この塔の下にヴィーナス像が描かれている。シュヴァルの肖像画が、古典古代における美を投影するヴィーナス像に、上下対称の配置されている。同じく自邸の正面では、溶岩地帯の洞窟とそれに意味を重ねる湾曲面の先スペイン時代の題材に、シュヴァルの題材が、左右対称の配置で、天然石モザイクを媒介として相互に結び付いている。

また、南のテラスに、「フェルディナン・シュヴァル」の文字の天然石モザイクが施されている<sup>75</sup>[図8-34]。この「フェルディナン・シュヴァル」の天然石モザイクは、溶岩地帯の洞窟とそれに意味を重ねる天然石モザイクに統合されている。これらの天然石による表現によって、統合を見ることができる。

〈オゴルマン自邸〉の形態に言及するまえに、まず、自邸と同時期にあたる〈大学都市〉建設に関するオゴルマンの批評稿から考察した。〈大学都市〉建設が絵画と彫刻と建築を統合する「造形的統合」と総称されていたにもかかわらず、オゴルマンにおいては、インターナショナル・スタイルと非インターナショナル・スタイルとの対立という方向に向かっていったことが分かった<sup>76</sup>。次に、オゴルマンの絵画作品を分析したことで、単にスタイルにおける対立ばかりではなく、変容するメキシコ社会に対するオゴルマンの批判的姿勢の存在が明らかになった。それゆえ、オゴルマンは自邸において、インターナショナル・スタイルとは全く異なる段階を保持することになる。〈オゴルマン自邸〉では、その建設のもとになる環境として、あえて、ペドレガル溶岩地帯の洞窟が選択されたことがそれである。

〈オゴルマン自邸〉では、形態を溶岩地帯の風景に統合するうえで、溶岩地帯の洞窟内部を表現するために、溶岩の湾曲面と先スペイン時代の題材の天然石のモザイクに、細かな意味の重なりが表されている。また、溶岩に囲まれた面を背にした空間において、正面ファサードが特別に扱われ、彼の絵画作品の題材の選択と天然石モザイク壁画による統合がある。これらの形態において、〈オゴルマン自邸〉にあつては、機能主義とインターナショナル・スタイルとのタイムラグによって生じた問題の解決は、ペドレガル溶岩地帯の風景に先スペイン時代の題材を統合するという絵画的性格に見ることができる。さらにまた、自然風土から派生する諸要素に調和しつつ、建築が社会の変容する過程に緊密に関連している事例である [図 8-35]。

<sup>75</sup> 文字のモザイクについては、“A FERDINAND CHEVAL GENIO”が読み取れる。

<sup>76</sup> “Hacia una integración plástica en México”, en: Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman- Arquitecto y Pintor*, *op.cit.*, p.123.

## 第九章 「エステロ・インターナショナル」とリージョナリズム



## 第九章 「エスティロ・インテルナシオナル」とリージョナリズム

### 第一節 地域性

#### 9-1-1 サテライト・タワー

1957年、メキシコ・シティ郊外に位置する人口10万人の大規模な分譲地、サテライト・シティの共同設計者マリオ・パニは、巨大な投機事業のための構築物をつくる仕事をバラガンに依頼した<sup>1</sup>。バラガンはこの依頼を受け入れ、実験美術館〈エル・エコ〉で、感情を機能とする建築作品をつくったゲーリッツをこの投機事業に引き入れた[図9-1, 9-2]。バラガンとゲーリッツは、典型的な都市型スカイラインの一部を構成する「機能のない塔」と呼ばれる一群の塔を構想した[図9-3, 9-4]。

敷地は、メキシコ・シティのケレタロ高速道路の真中にある、細長い傾斜した楕円形の交通島である。巨大な高速道路が環状道路と交差し、サテライト・シティに入る地点を特徴づけている。バラガンとゲーリッツは、最初は9本だったが、後に7本に変更された非常に細長い三角形の塔に、噴水と階段とを組み合わせる予定であった。施主との話し合いによって、噴水と階段、そして7本中2本の塔が、建設費削減のために中止された。最終的に、高さ30mから50mの5本の塔が、鉄筋コンクリート造で建てられ、塔の足元の傾斜した地盤面は、コンクリート板で舗装された。

この一群の塔は、バラガンとゲーリッツがシュルレアリスムに示す強い関心のなかでも、とりわけジョルジョ・デ・キリコからの影響が見られる。この塔が人々に訴えかけるインパクトがあまりにも強烈であったため、すぐにサテライト・シティのシンボルだけではなく、メキシコ・シティのシンボルとして認められるようになった。後に、1968年のメキシコ・オリンピックが開催された際には、公式の紋章の一つとしても採用された。

バラガンとゲーリッツが共同で設計したこの〈サテライト・タワー〉について、フランプトンは『現代建築史』(1992)のなかで、こう書いている。

1947年、バラガンは、メキシコ・シティのタクバヤに中庭を囲んで住宅とスタジオを建てた。このとき、彼はインターナショナル・スタイルの統辞法からすでに遠く離れていた。しかし、彼の作品は、常に、現代芸術の特徴である抽象的形態と関わりを持ち続けていた。バラガンは大きな平面、それも不可解なくらい抽象的平面を風景の中に置くという傾向をずっと持ち続けている。それが最も極端に表れているのが、アルボレーダスやクルベスの分譲地における庭園である。また1957年、マティアス・ゲーリッツと一緒に設計した高速道路のモニュメント、〈サテライト・タワー〉である<sup>2</sup>。

バラガンは〈ペドレガル庭園分譲地〉(1945-53)では、マックス・チェットを共同設計者とした。しかし、1953年にバラガンはチェットと離れ、マティアス・ゲーリッツを共同設計者としたことによって、それ以後のバラガンの作品は、断面が重みを増した量塊からなる極めて私的な作品が増えていく。例えば、アルボレーダス分譲地の〈赤い壁〉(1958-59)や、クルベス分譲地の〈サン・クリストバルの厩舎〉(1966-68)では、バラガンの「壁」においてそれが表現されている。

<sup>1</sup> ターゲットとなる顧客は、上流階級への向上心はあるが、それを実現する手段をもたないメキシコの上位の間層であった。その敷地は、彼等が働く首都メキシコ・シティの郊外に位置していた。

<sup>2</sup> ケネス・フランプトン『現代建築史』前掲書、550頁。Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, op.cit.

### 9-1-2 アルボレーダス分譲地

戦後になると、メキシコ・シティは、郊外への飛躍を目の当たりにした。この飛躍は、中間層が経済的にさらに豊かになった時勢に、都市部の喧噪から逃れたいという中間層の願望や、自動車の普及などによって、ある程度は準備されていた<sup>3</sup>。〈アルボレーダス分譲地〉(1958-63)は、そうした都心部の閉塞した状況を解消する手段として構想されたものである。〈アルボレーダス分譲地〉は、メキシコ・シティの中心部からおよそ 14 マイル[約 22.5km]離れた郊外に位置し、馬とその乗り手達を中心に据えた高級住宅地として計画された。

この分譲地の配置計画を作成するにあたって、バラガンは住宅と厩舎との両方が収まるように、区画を配置した。19 世紀まで敷地を占めていた大農園の旧来の配置を有効に活用しながら、バラガンは、十分に年を経たユーカリの並木道を軸として、区画の配置に構造を与えた。この並木道の先に、馬の水飲み場〈エル・ベベデーロ〉がある。これはスタッコ仕上げの白壁に対して、極めて長い幅をもつ無煙炭の濃い灰色に色付く馬のために設けられた水飲み場である。この馬の水飲み場は、バラガンがそれまでに訪問したアルハンブラ宮殿のミントの中庭や、その近隣のヘネラリーフェにある水路の庭園を思い起こさせるものである。さらに、ロス・コラーレスのバラガン家の大農園に備え付けられた飼葉桶や導水管が、この馬の水飲み場に取り入れられている。この水飲み場は、極めて長いという形それ自体が人目を引く一方で、のびのびと育ったユーカリの木立という背景からも大きな力を引き出している。

〈アルボレーダス分譲地〉に隣接する〈クルベス分譲地〉(1961-72)の通り側に、〈エゲルシュトレーム邸〉は、開口部が少ない壁を向けている。馬の水飲み場〈エル・ベベデーロ〉と同じように、馬の水浴び場が、この住宅のなかでも重要な位置を占めている。この住宅は直接厩舎につながっている。この住宅の壁に囲い込まれた庭では、居室のそれぞれが対をなす屋外へと柔らかく溶け出している。住宅の室内と屋外との境界は、緩やかにつながりとめられている。この住宅では、壁に色付けられたうすもも色や赤紫色による効果が、壁の物理的な安定感を高めている。さらにバラガンは住宅から量塊による重量感を呼び起こしている。壁と量塊は均衡の取れた関係を保っている。この住宅では、身体が感じる重さが尊重されている。これらによって住宅は、揺るぎなく大地に根下ろしている[図 9-5, 9-6]。

水は、かつてメキシコにあった石造の導水管から、馬が水浴びをするプールへと落ちている。バラガンは思い出している。「私の農園では、導水管は、中身を刳り貫いた大きな丸太でできていた。飼葉桶の形をしたものだった。丸太はフォーク状の木の構築物で支えられていた。その丸太は屋根を見下ろす地上 5m の高さを走っていた。丸太は町中に張りめぐらされ、それぞれの家のパティオに届けられていた。パティオには水を受ける大きな石の水盤があった」<sup>4</sup>。

この〈クルベス分譲地〉の〈エゲルシュトレーム邸〉は、バラガンが幼少時代を育んだメキシコの大農園に先例をたどることができるものである。彼の自らの原風景によるものを新たに活気づかせる彼の技量を表している。こうした円熟したバラガンの作品では、視覚的、あるいは触覚的な不協和音は回避され、バラガンがしばしば語ったように、自発的な沈黙考を介した精神的再生のための建築作品が生まれている。

### 9-1-3 サン・クリストーバルの厩舎

〈サン・クリストーバルの厩舎〉という馬のためにつくられた納屋のある前庭は、黄金の土で

<sup>3</sup> 1960 年代後半、〈アルボレーダス分譲地〉が開発された当時は、これらの郊外の高級分譲地と都心とを行き来する交通手段は、主に自動車だった。その後、首都メキシコ・シティの公共交通網は、より広域をカバーするように張りめぐらされていった。

<sup>4</sup> Emilio Anbasz, *The Architecture of Luis Barragán*, op.cit., p.9.

できたなめらかなうすも色の境界壁、L字型の馬の水浴び場へと流れ込む濃い赤色のパラペットに埋め込まれた噴水から溢れ出る水の音、アーチの下で身づくろいする猟鳥と七面鳥の小刻みな動き、ロサ・メヒカーノの壁の上で揺れ動くユーカリの葉が発する刺激臭に満ち溢れている[図9-7, 9-8]。パーゴラをなす幅広い壁がプールに浸かり、室内の神秘的な居心地の良さを生み出す中庭を通り、住宅の横の入口に向かって歩き始めるとき、遠方の厩舎の中に、非の打ち所のない乗馬服に身を包み、絹のスカーフを首に巻き、若々しい少女を馬の背中に導いて、乗馬術のレッスンを施そうとしている気品ある老紳士の姿が垣間見える。

〈サン・クリストーバルの厩舎〉は、もっぱら馬、乗馬、そして馬小屋を維持するために形成された上流階級のコミュニティというバラガンの重要なテーマを示唆している。裕福な人々のためにだけ家を建てたのかと聞かれたとき、バラガンは「裕福な人々と馬のために建てたが、馬は金持ちでもなく貧乏でもなく、彼等は単に馬なのだ」<sup>5</sup>と答えた。この発言を考えるならば、意味深長な資料は、バラガン財団の記録保管文書のなかでも、バラガンによるたくさんの馬のスケッチであろう。どれも高い技術と高い意識で描かれたものではなく、おそらく彼の暇な時間に空想にふけりながら描かれたものである。馬の姿は、バラガンの私的空間を読み解く鍵の一つとして、彼の秘められた願望の中核が潜んでいるものだと言える。

バラガンが保管していた膨大な数の写真群の中には、彼自身が乗馬しているもの、あるいは馬術の催し会場で友人達と共に写っているものが含まれ、この仮説を支持している。バラガンが馬に乗り、障害物競馬で障害物を飛び越える写真は、とりわけ彼の特別な幼少期の乗馬との交わりに対する帰属意識を表している。こうしたバラガンの極めて私的な融合は、建築家としての生涯を通して、機能主義と地域主義との結合のために、その両面の要素を使いながら、その二項対立的な概念から彼を解放した芸術上の便利な隠喩となった。

円熟したバラガンの作品は、少数の上流階級の施主達の基準を満たしたものに限定されていた。〈アルボレーダス分譲地〉や〈クルベス分譲地〉はともに、こうした特徴を持っている。それらの施主達は、バラガンと同じように上流階級の出身であった。彼は、彼と同様に乗馬を愛する裕福な友人達から依頼された住宅の設計のみを引き受けていた。例えば、〈ヒラルディ邸〉(1975-77)の場合、乗馬を介した施主の叔父との友情を通して、バラガンの作品が実現している。同じ趣味をもつ上流階級の施主のためにバラガンが建てた住宅は、タクバヤの〈バラガン自邸〉のバリエーションの一つであった。

## 第二節 海外から見たメキシコ

### 9-2-1 アルバースの《白い十字の窓》

メキシコの伝統、そして革命の社会的可能性が、メキシコに対する知的好奇心を触発し、メキシコの魅力を増すことに力を貸した。その魅力のおかげで、ウラジーミル・マヤコフスキー、セルゲイ・エイゼンシュテイン、ルイス・ブニエール、ジョゼフ&アニ・アルバース、ティナ・モドッティ、エドワード・ウェストン、そしてアニタ・ブレナーといった重要な文化人達がメキシコに移り住んだ。これらのメキシコへの移住者達の作品がメキシコ建築に及ぼした影響は少なくない<sup>6</sup>。

1935年、すでに渡米していたジョゼフ&アニ・アルバースは初めてメキシコに旅行し、メキシコ・シティ、オアハカ、そしてテオティワカン、ミトゥラといった遺跡を訪れ、過去と現在のメキシコ文化に魅了された<sup>15</sup>。この最初の旅行の後、彼等は何度もメキシコを訪問したが、その

<sup>5</sup> Elena Poniatowska *Todo México: Tomo I, op.cit.*, p.24.

<sup>6</sup> メキシコに移り住んだ建築家達は、メキシコ建築の発展に貢献した。例えば、スペイン人の建築家フェリックス・キャンデラの名を挙げることができる。

間にジョゼフは、先スペイン時代につくられた建物から強い影響を受け、単純な線からなる一連の作品を制作し始めた。彼がバウハウスで行った理論指導の主要な内容、例えば、造形の繰り返しや造形と材料の関係などが、メキシコ文化においても同様であったことで、アルバースはメキシコを抽象美術の「約束の地」と考え、自分の生徒達にはヨーロッパに行く前にまずメキシコに行くことを勧めた<sup>7</sup>。

アルバースは、先スペイン時代のメキシコ美術に興味を抱いただけではなく、現在のメキシコ文化の中に、過去の文化がいまだに生息していることを発見した。簡素な日干し煉瓦でつくられた建物は、アルバースの作品を変化させる着想の源泉となった。これを示すのが、長期に渡るメキシコ滞在の後、1947年に制作された《ヴァリアンツ》[別名、《家》や《日干し煉瓦》]である。よく知られている《正方形への賛美》の前触れとなったこの作品に使用された色は、テキスタイル・アート研究のためにアニが集めていたいろいろな年代のメキシコ製の布地の色から取り入れられたものである。彼等夫妻は、メキシコ美術のなかでも、先スペイン時代の美術と現代メキシコ美術にとりわけ関心を持っていた。というのも、そこに抽象的次元が強力に存在していることを直観的に悟っていたからである。

実際のところ、アルバース夫妻と特に親しい友人関係を結んだのがバラガンだった。彼等の友情が記録に残るのは1960年以降のことであるが、しかし、それ以前からバラガンがアルバースの作品を目にしていたことは確かである。というのも、バラガンは、自邸のリビングルームの十字窓のすぐそばに、アルバースの《正方形への賛美》の複製を掛けていたからである。そして彼等の作品も類似していた。それが顕著に表されているのが、1937年にアルバースが制作した《白い十字》である[図9-9]。これは〈バラガン自邸〉の十字窓によく似たものである。さらに、1955年にアルバースがアボット礼拝堂のために描いた《白い十字の窓》に《白い十字》を取り入れたとき、すでにバラガンはこの十字窓をつくり出していた。1960年代になると、バラガンは、イネス・アモールのギャラリーからアルバースの数枚のオリジナル版画を購入した。それだけではなく、画家本人からも本とともに数枚の版画が贈られている。アルバースもバラガンに対して同じように尊敬の念を抱いたことが了解される<sup>8</sup>。特に興味深いものが、バラガンがアルバースに宛てた1967年3月30日付の手紙である。この手紙の中でバラガンは、本のお礼を述べるとともに、自分の作品は「現在即興的なものに強く結び付いている多くの人々が、深遠な洞察という着実さを学ぶ生涯続く過程」<sup>9</sup>を表現すると書いている。アルバースはこの手紙の写しを取り、ルイス・バラガンの名前をそれに付けた。

アルバース夫妻とバラガンは、それ以降も折に触れて、親しい交流を続けていたが、彼等の間を育んだ友情は、バラガンの経歴に大きな変化をもたらした。なぜなら、1967年にアニがニューヨーク近代美術館の建築・デザイン部門のキュレーター、アーサー・ドレクスラーに提案したバラガンの回顧展がその9年後に実現し、バラガンが国際的に一躍、脚光を浴びるようになったからである<sup>10</sup>。

## 9-2-2 カリフォルニア建築家評議会の講演

背が高く、ボタンホールに生花を差した非の打ち所のないあつらえの絹のスーツに身を包み、大きな色眼鏡と日に焼けた言葉少ない笑顔。1951年にカリフォルニアのコロナードで行われた

<sup>7</sup> Cristian Metz, “Photography and Fetish”, Carlos Squires, ed., *The Critical Image*, Seattle, Bay Press, 1990, p.157.

<sup>8</sup> Esther McCoy, “Jardines del Pedregal de San Angel”, *Arts and Architecture*, No.68, 1951, p.21.

<sup>9</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.157.

<sup>10</sup> Luis Barragán, “Barragán on Barragán”, *Archetype 2:1*, 1980, pp.30-31.

建築家評議会に出席した際に撮られたバラガンが企画者のカルロス・コントレラスと並んで写っている写真は、バラガンの経歴における特別な時期を捉えている。バラガンは〈ペドレガル庭園分譲地〉をこの建築評議会で発表し、この分譲地で推奨されることを思いとどまらせたいと望んでいた「カリフォルニア・コロニアル・スタイル」の住宅について丁重に批判するためにカリフォルニアに来たのであった。

メキシコ連邦区の都市計画の責任者であるカルロス・コントレラスは、〈ペドレガル庭園分譲地〉の基本計画についても無関係ではなかった<sup>11</sup>。グロピウス、ノイトラ、ギーディオン、アールト、そしてフランク・ロイド・ライトが出席した1947年のプリンストン会議に出席した唯一のラテンアメリカ人として、コントレラスは米国ではよく知られた人物だった。メキシコの郊外開発における〈ペドレガル庭園分譲地〉というユニークな業績を紹介したいと考えたコントレラスは、1980年のプリツカー賞受賞式の式辞以前に行われたバラガンによる唯一の公の講演であるこの小さな評議会に、バラガンを出席するように後押しした。しかし、1952年に『AIA ジャーナル』誌の後ろの頁に掲載された「環境のための庭園」と題されたバラガンの文章は、彼の死後になってようやく後の世代が興味を抱くことになるが、平面図も挿絵もなく、むなしく無視されたものである。このようにコロナード[サン・ディエゴから湾を挟んで向かい側にあるリゾートタウンで、その後まもなく急激な郊外化を招き入れることになる南カリフォルニアの地域]での催しはすぐに忘れ去られたが、バラガンにとってそれは画期的な出来事であり続け、その後の30年間にかけて、インタビューの際には必ずと言っていいほど、このカリフォルニア滞在について言及している。

バラガンは公の場で建築を理論化することはほとんどなかったが、1951年のカリフォルニア州コロナードで行った講演の中では、彼は構図について語っている。「360度の全景のテーマを誇張しすぎるべきではない。なぜなら、適切な前景によって縁取られた風景は、その二倍の価値があるからだ」<sup>12</sup>と彼は注意を促した。これはバラガンが1920年代半ばにその作品に没頭した造園家であり挿絵画家でもあったフランス人のフェルディナン・バックの言葉から引用したものであった。1925年のバックの著作『レ・コロンビエール』——バラガンは、著者の註釈が付けられたサイン入りの初版本を持っていた——は、「荘厳なパノラマに対する降伏」という考え方について次のように記している。「この考え方は、家のそばの壁と門に囲い込まれた秘密の庭のある小さな私的な場所から始まった。それらは丘や溪谷や岩が溢れ出した頑固な自然の地形に従い、それを飼いならそうとする試みに対して頑なに抵抗する。最終地点は、果てしない地平線に投げ込まれた岬の風景である。こうした遠くのランドスケープの特定の部分を正確に選び取り、それが完成度の高い状態で得られるように、近くの果樹園にその特定の部分を取り込むことが大事である」<sup>13</sup>。こうしたバックからの影響を受けつつ、バラガンは、公共のランドスケープを私的な空間の延長として捉えていた。

### 9-2-3 カーンのソーク研究所(1965年)

カリフォルニア建築家評議会での講演(1951)とともに、バラガンにとって重要なカリフォルニアへの訪問の一つは、ルイス・カーンの後援の下で、ラ・ホヤの〈ソーク研究所〉(1965)のランドスケープについて助言するために訪れたときであった[図9-12]。バラガンの作品のなかでも、

<sup>11</sup> コントレラスについては、ほとんどのプロジェクトに関して完全な記録文書が残っているにもかかわらず、〈ペドレガル分譲住宅地〉に関する記録文書は少ない。しかしバラガンが、1920年代に米国で都市計画の教育を受けた者ほど熟知することはなかったであろう。

<sup>12</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.37.

<sup>13</sup> Ferdinand Bac, *Les Colombières: Ses Jardins et ses décors commentés par leur auteur avec 60 planches en couleurs*, Paris, Louis Conard Libraire-Editeur, 1925.

とりわけ〈ペドレガル庭園分譲地〉は、1950年代初頭に米国とヨーロッパでしばしば出版され、紹介されていた<sup>14</sup>。そのおかげで、バラガンの活動は、米国のエスター・マッコイや、ミラノのジオ・ポンティといった批評家や建築家に温かく見守られていた。しかし実際は、1976年のニューヨーク近代美術館での回顧展までは、バラガンは著名な建築家とは言えなかった。

ルイス・カーンは、1964年に出版された『ランドスケープのなかの近代庭園』で紹介されたバラガンのランドスケープに関心を抱いていた。この書物には〈ペドレガル庭園分譲地〉と〈アルボレーダス分譲地〉の数枚の写真が掲載されていた。自分がカーン本人であること、そして彼の意図を伝えることは語学上、極めて困難であったが、カーンはついに決心して、1965年にバラガンを訪問した。タクバヤの〈バラガン自邸〉で、カーンはバラガンと午後を一緒に過ごし、〈ペドレガル庭園分譲地〉を散策した後、カーンは、次のようにメモを書きつけた。「ペドレガルの庭／故意にではなく尊敬を込めて／場所は見つけれ、階段はつくられるのか／以前あったものは、何になったかを考えねばならない」<sup>15</sup>。それは、彼特有の余計な言葉をいっさい省略したエピグラムであった。

カーンは1966年2月に、ジョナス・ソークに会うために、バラガンと一緒にサン・ディエゴに飛んだ。それだけではなく、1968年にペンシルベニア大学の『ヴィア』誌に、バラガンに関する記事が掲載されるように手配した。それ以来、カーンが行ったほとんどの講義の中では、「伝統」に関する議論の中で、バラガンに言及し続けている。また、〈ソーク研究所〉の中庭では、バラガンのおかげで、カーンは追求していた形の一つを感じとったようである[図 9-13]。彼のエピグラムによれば、「壁は地平線になった／空をあがめとるために、そうすれば見ることができる」<sup>16</sup>。この敷地を見たときのバラガンの助言は、次のようなものである。「一つの葉も植物も花もごみも置いてはならない。まったく何もない広場が二つの建物を統合し、その先端に海の手地平線を見る」<sup>17</sup>。

カーンにとってバラガンとの出会いは、カーンの形態が微妙に変化する契機となった[図 9-10, 9-11]。20世紀の建築家達の中で、ル・コルビュジエを除いて、バラガンは、カーンが講義の中で頻りに参照した唯一の建築家であった。繰り返される形態の規則正しい秩序から、カーンは、より緩やかな形態の積み重ねへと移行した。〈キンベル美術館〉(1966-72)を例にとると、バラガンに影響を受けたと考えられることがいくつか現れている。最も顕著なことは、軸に沿った空間が一つとしてないことである。正面入口のエポンの木立や、互い違いに配列された三つの中庭のように、進行を妨げる形態が、否応なしに来館者に美術館の中を彷徨わせる。そのため、この場所は、家庭的な居心地の良さを生み出している。カーンによるバラガンへの反応、「小さな場所／その静穏さの中に、信念の始まりである休息が見出される」<sup>18</sup>は、カーン自身のものとなったようである。また、円形ヴォールトに設けられた光を調整するスリットを通して、ギャラリーに入り込む自然光のさまざまな質感が与える動きが、影の可能性を生み出している。そして、街路に面する裏側の立面は開口部がなく、まったくの量塊として形をなしている。その一方で、表側の立面は、ランドスケープの延長として引き立っている。〈キンベル美術館〉は、一見すると、バラガンの作品と似ていないが、両者はともに共通した特徴を持っている。ここでは、インターナショナル・スタイルではない作家から、インターナショナル・スタイルではない作家への

<sup>14</sup> cf: Luis Barragán, “The construction and enjoyment of a garden accustoms people to beauty, to its instinctive use, even to its accomplishment”, *VIA, No.1*, 1968.

<sup>15</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones, op.cit.*, p.152.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p.153.

<sup>18</sup> Luis Barragán, “The construction and enjoyment of a garden accustoms people to beauty, to its instinctive use, even to its accomplishment”, *VIA, No.1, op.cit.*, p.13.

影響が及んでいる。

### 第三節 バラガンに対する評価

#### 9-3-1 原風景の昇華

タクバヤの〈バラガン自邸〉の車庫ではこりをかぶっていたのは、銀色の1958年生のキャデラックであった。この車は、1950年代から1960年代のメキシコでは、経済的成功を最も端的に表す産物であった。それは、弁護士、銀行家、会社の重役といったバラガンの施主達が所有していた豪華な車であった。バラガンは生涯を通じて、一方で、芸術家としては、磨かれた感性と豊かな色彩感覚、立体を組み立てる能力を発揮し、他方で、投資家としては、事業を拡大し、資産を蓄積していった。彼がその後、他の車を購入することがなかったことは、彼の極めて保守的な気質を匂わせている。

1970年代になると、バラガンが生み出す郷愁的なムードと詩的なイメージは、メキシコ国内外の人々にとって、魅力的であることが明らかになった。というのも、1976年のニューヨーク近代美術館での回顧展と、1980年のプリツカー賞の受賞によって、バラガンの独特なメキシコ観が、世界的な流行のひとつとさえなったからである。その後、バラガンの柔和な表現は、メキシコ国内外の建築作品のなかにも次々と現れ始めた。こうして、幾分低く評価され続けたバラガンの作品に対する評価は、1970年代後半になると一転したのである。

しかし、1970年代までは、メキシコの建築界では、バラガンの作品の舞台演出的で、写真うつりが良いという事実は、決して認められなかった。むしろ、こうした特徴は、1950年代と1960年代には、メキシコの名の知れた建築家と批評家からは、バラガンの作品の最大の弱点と見なされていた。例えば、1952年に建築家・批評家のエンリケ・ヤニェスは、バラガンの戦後の作品について、「舞台装置の装飾主義すれすれだ」<sup>19</sup>と欠点を指摘した。建築家・批評家のマウリシオ・ゴメス・マジオルガは、〈サテライト・タワー〉について、「役立たずで、芝居がかっており、重要性が認められない」<sup>20</sup>と嘲笑した。建築史家のイスラエル・カツマンは、経済上の正当性は欠いているが、バラガンの作品は美的に優れていると感じとった<sup>21</sup>。

最も辛らつな批評は、建築家のホセ・ビジャグラン・ガルシアによるものである。1951年8月2日付の手紙の中で、ビジャグランはある友人に、バラガンの〈ペドレガル庭園分譲地〉について、こう書いている。「私達の良き友であるバラガンの作品は、ベレンソンの言い方に従うならば、『装飾的』価値がある。言い換えれば、彼の建築は、建築的な構成を解体する。建築家ではなく、造形芸術家達が、彼の作品に高い評価を与えるのはそのためである。しかし造形芸術家達は、バラガンの作品が、なぜ建築的な構成を持っていないかを理解しない。建築は純粋な芸術ではないこと、建築のさまざまな価値には、美よりは下位にある実用性、そして上位にある社会性があり、これらを犠牲にしたとき、その建築作品は風景的、あるいは装飾的なものとなり、真の建築ではなくなることを彼等は覚えておくべきである」<sup>22</sup>。ビジャグランは、このような立場からバラガンの作品に対して評価を下し、この評価は、1950年代から1970年代前半にかけて、広く受け入れられていた。

ところが、バラガンの作品に対するこうした幾分低い評価は、1970年代末までに、少なくとも米国では逆転した。1976年にニューヨーク近代美術館でオープンしたばかりのバラガンの回

<sup>19</sup> Enrique Yañez, I.E. Meyers, *Mexico's Modern Architecture*, op.cit., p.13.

<sup>20</sup> Mauricio Gómez Mayorga, "Sobre la libertad de creación", *Arquitectura México*, Núm.45, 1954.

<sup>21</sup> Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, op.cit., pp.141-142.

<sup>22</sup> "José Villagrán García, "Carta an un Amigo" ", in: Victor Jiménez, ed., *José Villagrán García*, op.cit., pp.288-290.

顧展では、キュレーターのエミリオ・アンバースの曖昧で郷愁的なナレーションがテープから流れる館内で、主要な展示物は、スクリーンに映し出された戦後のバラガンの作品に関わる建築写真だった。風景写真家サラス・ポルトゥガルが撮影したものである。この回顧展について、1976年6月4日付の『ニューヨーク・タイムズ』紙で、評論家ポール・ゴールドバーガーは、展覧会が「建築作品のための展覧会というよりも、展覧会自体が演劇作品のようであった」ことは、「概して適切だった」<sup>23</sup>と好意的に書いている。同年1976年の「バラガンによる場所の劇場」と題した他の評論誌は、バラガンの作品について、「彼が意のままに操ることが可能な舞台」だと色良く言っている<sup>24</sup>。これらから確かなことは、バラガンの作品に対する評価が、1970年代末から1980年代にかけて好転したということである。

### 9-3-2 プリツカー賞受賞（1980年）

バラガンの作品を表す言葉として、「沈黙」とか「孤独」とかいう言葉が、しばしば用いられる。バラガン自身も、こういう状態から生まれ、こういう状態を志向するものとして、自らの作品を特徴づけている。しかし、これらのバラガンの建築像と写真という表現技法が、いかに密接に関連しているかを言及することは稀である。

1960年代頃、建築写真の中に、人間が登場することは珍しいことであった。メキシコでは、建築雑誌も、デザイン雑誌も、だいたいにおいて人間が不在であった。しかし、バラガンによる建築写真の中には、ときどき特徴的な人間が登場する。彼等はたいてい子供であり、孤独な少年が、静かな水面に棒を引っ張っている場面や、少女が空っぽのプールに立っている場面が、バラガンの建築写真に写っている。これとうまい具合に比較が可能になるのは、シュルレアリストの絵画である。ポール・デルヴォー、ルネ・マグリット、バルテュス、そしてイタリア人の画家ジョルジョ・デ・キリコの絵画がそれである。

第二次世界大戦が勃発する頃、バラガンはシュルレアリスムに関わる収集家であった。1940年にメキシコ・シティで開催された「シュルレアリスム国際展」のパンフレットが、バラガンの記録保管文書の中に見つかっていることから、彼が、他のメキシコの芸術家達と同じように、シュルレアリスムに深く傾倒していたことが分かる。1976年にエレナ・ポニアトウスカとのインタビューの中で、バラガンは、自らの作品に与えたシュルレアリスムのインパクトをこう語っている。「一番影響されたのは誰だと思う？それは、デ・キリコだ。私は彼のなかに、いつも私が探し求めていた魔術的なものを発見した。彼の絵画を見たとき、これこそランドスケープ・デザインとして私が取り扱えるものだと確信した」<sup>25</sup>。〈アルボレーダス分譲地〉の赤い壁(1958-59)が、一方の端に向かって傾斜していく様子は、デ・キリコが描いた風景画からの明らかな引用であり、遠近法における焦点のずれを強調している。

建築界の名誉を生み出すとき、それに対して写真が果たす役割について、1980年にバラガンがプリツカー賞を受賞した際に言及がなされた。審査員の引用文によれば、バラガンは「忘れたいほど美しい庭、広場、そして噴水をつくることで、詩的な創造力の崇高な行為としての建築に対する献身」によって栄誉を受けた<sup>26</sup>。1993年に疑問が投げかけられたとき、バラガンを選んだ審査員達のほとんどは、審議の過程について語ることを拒否した。しかし、審査員の一人、建築家シーザ・ペリはこう書いている。「プリツカー賞の審査員のほとんどはバラガンの作品を知っていたが、しかし、それはなによりもまず、写真を通してであった。そして、バラガンの作

<sup>23</sup> Paul Goldberger, "Architecture: Barragán at Modern", *The New York Times*, 1976, p.C-14.

<sup>24</sup> Philip Herrera "Barragán's Theater of Place", *Art in America*, No.64, 1976, p.113.

<sup>25</sup> Elena Poniatowska, *Todo México: Tomo I*, op.cit., p.126.

<sup>26</sup> Luis Barragán, "Formal Address", in: *The Pritzker Architecture Prize 1980*, op.cit.



品は、極めて写真うつりが良い」<sup>27</sup>。ペリと他の審査員が目を奪われた「詩的な想像力」と「忘れがたい美しさ」は建築の産物なのか、それとも写真によるものなのか、この時点において両者は表裏一体である。ただしもし、サラス・ポルトゥガルの写真が、バラガンの作品をあれだけ感情的に表現していなければ、バラガンが審査員の賞賛を浴びることはなかったであろう。こうしたことは、間違いなく、写真という表現技法に対するバラガンの能力を確かめさせてくれる。

#### 第四節 経済発展期

1940年はカルデナス大統領の任期が終了し、アビラ・カマチョが大統領に就任した年である。この大統領の交替によって、メキシコは革命が目指した急進的な改革の政治の時代が終わり、経済成長を目指す新しい時代へ突入した。こうしたメキシコの国内政治、経済の転換に大きな影響を与えたのは、第二次世界大戦である。

第二次世界大戦以降のメキシコ経済の成長は著しかった。年平均でみた経済成長率は、1940年代と1950年代で年平均6%台を達成し、1960年代では年平均7%台となり、1970年代では年平均6%台へとやや下がったが、この持続した高度経済成長は「メキシコの奇跡」と呼ばれた。全般的にみると、メキシコ経済は1982年まで比較的順調に成長してきた。そしてこの間に、メキシコの産業構造も大きく変わった。国内総生産に占める工業の比率が1950年の30%から1980年の60%へと高まり、メキシコは農業・鉱業国から工業国へと変貌していた。そして中間層の規模も、国民のほぼ3分の1を占めるまでに拡大していた。

戦後のメキシコ社会は、急な変化を遂げた。そうした主たる要因の一つは、中間層の拡大である。中間層は1950年に人口の約20%弱であったが、1970年には30%に近づき、1980年には30%台へと拡大した。この中間層の拡大とともに、メキシコの家族形態や生活は、大きく変容した。先進諸国と比較すると、この中間層はまだ小さいが、1970年代半ばには、快適な住環境の中で、数多くの家電製品に囲まれ、低賃金の家事労働者を雇用することのできる典型的な中間層の暮らしを、恵まれた人々は享受していたのである。

〈アルボレーダス分譲地〉(1958-63)の開発の直後、バラガンはすぐ隣地に〈クルベス分譲地〉(1961-72)を建設した。ヒガンテス通りと直角に交わる道の複数を平行に敷いて区画することで、やや概略図的に、彼は三角形の敷地に骨格を与えた。十分に贅沢な大きさに区画された分譲地が、ヒガンテス通りと北の境界にあたるグアカマジャ通りに沿って配置されている。〈ロス・アマンテスの噴水〉が、この〈クルベス分譲地〉の中心に位置していた。

この〈クルベス分譲地〉は、〈アルボレーダス分譲地〉をいっそう高級にした拡張計画と見ることもできる。〈クルベス分譲地〉では、〈アルボレーダス分譲地〉と同様に、バラガンは、小規模な広場をつくったが、また同時期に、プライベートと高級な雰囲気にとりわけ敬意を払いつつ、上流階級の基準を満たした広い邸宅を建てた。〈アルボレーダス分譲地〉と〈クルベス分譲地〉が経験することになったのは、〈ペドレガル庭園分譲地〉よりもさらなるメキシコにおける中間層の躍進である。

このように第二次世界大戦と共に始まる時代は、以下の三つに時代区分してみると分かりやすい。第一期は、1940年から1970年まで続いた経済発展期である。第二次世界大戦の影響を受けて輸入代替工業化政策を推進したミゲル・アレマン政権(1946-52)、ルイス・コルティネス政権(1952-58)、ロペス・マテオス政権(1958-64)、ディアス・オルダス政権(1964-70)を通じて、経済が目覚ましい成長を遂げた時期である。この高度経済成長期を象徴するのが、1968年のメキシコ・オリンピックの開催である。

第二期は、1968年のオリンピック開催とそれに抗議する学生の抵抗運動によって制度的革命

<sup>27</sup> シーザ・ペリからキース・エグナーへの1993年4月26日付の手紙。

党(PRI)の支配体制への不満が顕在化した後に政権を担当したエチャベリア政権(1970-76)と、石油資源の開発ブームを出現させたロペス・ポルティージョ政権(1976-82)の二代大統領の時期にあたる。新たな石油資源の大規模な開発によって得た潤沢な収入を大規模な事業に注ぎ、さらに資源への思惑を担保に先進諸国が貸し付けた巨額な対外債務を受け入れたメキシコは、1982年に累積債務危機に直面した。

第三期は、累積債務の支払い不能という事態が招いた金融危機から制度的革命党(PRI)が71年間掌握した実権を失い、政権交代が実現した2000年までである。デラマドリ政権(1982-88)、サリナス政権(1988-94)、セディージョ政権(1994-2000)の三代にわたる制度的革命党(PRI)政権の下で、メキシコが経済危機からの脱却をはかり、新自由主義経済と呼ばれる経済システムと政治の民主化を二つの柱としてさらなる発展を目指した時期である。

しかしながら、アルナルド・コルドバが辛らつに指摘したように、20世紀初頭のメキシコ革命は、生産手段を社会的に共有化していくことができず、ディアス独裁政権の生産状態を変質させることができなかった<sup>28</sup>。つまり、この革命によって消滅したのは、ディアスの側近達が享受してきた政治的な特権構造だけであったが、こうした特権構造は、アレマン政権(1946-1952)において、明らかに再登場した。

それらの政治動向に伴い、20世紀のメキシコにおいて、政治と建築の関係が示すのは、観念的な構造を物質的な表現とする手段として、革命後の国民国家が建築を利用してきたことである。例えば、1930年代から1940年代にかけて、国家のために仕事をする建築家達は皆、革命の目的を映し出すために、公共的視点を持ち、政治と建築を結び付けた。特に、オゴルマンとレガレッタに見られるように、彼等が取り組んだメキシコ建築における機能主義は、その社会的使用からみて、私的空間とは明らかに一線を画していた。ところが、こうした観念的な知的労働によって急進的社会主義による建築計画が示される一方で、革命によっても変えることが不可能であった旧来のディアス独裁政権の生産体制は、皮肉にも、いっそう強化された。

1940年代まで、公共建築を建てるのが可能であるのは、革命的な起動力を行使する国家だけだった。しかしながら、1950年代になると、強化された勢力のための特権構造が再生されるなかで、それまでに存在していた公共と私的空間との間の境界線が消滅していった。というのも、国家財政の大きな部分が建設分野に投資されることによって、民間部門が得た莫大な利益は、メキシコ建築を国家的任務とは離れた独自の活躍の場へと誘う動機となったからである。そこにおいては、建設活動が持つ公共性よりもむしろ、中間層の興隆を受けて、建築における私的空間の確保が優先される。この私的空間では、公共性に富む空間とは異なって、独創的な個性が求められる。そこにオゴルマンの場合とは異なる形で、バラガンの場合、地域主義が機能主義に乗り移る余地があった。その意味では、この時点から、メキシコの建設活動においては、公的機関と民間部門との双方への貢献がうまく絡み合うことになったと言える。

ところが、1960年代と1970年代になると、次第に、革命の理想が実現しないことが明らかになるなかで、湧き上がってきたのが経済論争であった。その一方で、建築という文化的領域においては、各種メディアの発達のおかげで、建築が、自らの商品として価値を高めるための手段となるのが可能になった。そしてこれを可能にするために、建築におけるムードとイメージを意識した建築家が、バラガンであった。こうした建築家はまだメキシコでは少なかったが、バラガンは例外であった。バラガンは、メキシコの中間層に向けて、詩的で、郷愁的で、同時に市場価値の高いムードとイメージをつくり出すために、自らの私的な過去を利用した。こうしたバラガンの原風景は、各種メディアのおかげで、すぐに住宅と不動産の販売戦略として利用されることになった。当時のメキシコの建築家達は皆、すでに市場経済システムの中に投げ込まれていたの

<sup>28</sup> Arnaldo Córdova, *La ideología de la Revolución Mexicana*, México, D.F., Ediciones Era, 1973.

である。

### 第五節 美的なものの自律性

革命後のメキシコでは、美術と建築の統合は、重要な役割を果たした。なかでも 1920 年代に公教育省大臣ホセ・バスコンセロスが指導した壁画運動は、その一例である。その他にも、オゴルマンの絵画作品《メキシコ・シティ》の右隅に描かれた〈革命学校センター〉(1932-33)には、社会主義教育の重要性や、ファシズムと宗教打破の必要性を、子供達に教えるために描かれた壁画とステンドグラスが組み込まれている。このような美術と建築の統合は、アントニオ・ムニョスが設計した〈アベラルド・ロドリゲス市場〉などの公的な建物にも見出せる。市場という機能に加え、そこにはコミュニティ・ルームやレクチャー・ホールがつくられ、国内外の芸術家達が壁画を制作した。そのなかには、米国の姉妹画家であるグレイス&マリオン・グリーンウッドの壁画や、イサム・ノグチの壁画レリーフなどが含まれている。美術と建築が組み合わせられることで、建築が使用する目的に適った形態であるだけでなく、社会的・政治的に読み解かれる形態言語ともなり得るようになった。例えば、1930 年代前半のオゴルマンは、革命の修辞が建築の形態言語と合体していた国に生きる左翼活動家として、自らの考え方と西洋近代建築家の理想とを結合させた。

しかし、革命が制度化されるに伴い、革命的な勢いをつけた美術と建築の統合は、次第にその勢いを失っていった。こうした変化を最も端的に表す一例が、〈大学都市〉の「造形的統合」である<sup>29</sup>。インターナショナル・スタイルの建物に使用されたメキシコ原産の材料が十分にメキシコらしさを表現していないと見なした主催者は、1920 年代の壁画運動に再び信頼を置き、地域性をより高めるために、美術を建築に組み込むように主張した。しかし、結局、〈大学都市〉の「造形的統合」では、美術はその意味を失い、建築はインターナショナル・スタイルの追従に過ぎず、双方は、メキシコらしさを付け加える文字通りの表面的な試みと見なされるようになってしまった。

ここでは、芸術が持つ政治的な意味合いや、芸術を受け入れ、意味付けようとする人々の欲求はもはや消滅していた。しかし、このことは、革命における主体を担った労働者や農民、あるいは、混血メスティソや先住民インディヘナに当初向けられていた国家の眼差しが、一転して、興隆した中間層と産業界と国内外の投資家に向けられるにつれて、芸術にも新しい動きが生まれてきたと解釈することもできる。つまり、美術と建築の統合は、政治に対する無関心を強化する手段へと変化し、当初の壁画運動に示された急進的社会主義による主張は捨て去られた。

1940 年代後半に、公共建築に取り入れられた美術と建築の統合は、この変化をすでに映し出していた。なかでも、この統合の作品を制作した画家カルロス・メリダが「未来の美術は政治的な先導や誇張、政治的な兆候は表さず、完全に普遍的なものとなるだろう」<sup>30</sup>と語ったことはその証しである。20 世紀後半のメキシコの美術と建築は、教訓じみて社会的な意図を持った壁画運動が終わりを告げ、政治的な沈黙が新しい形態へと向かっていくという全体的な動きを反映していた。つまり、当時のメキシコの美術家と建築家の多くは、美術と建築がもつ社会的役割を放棄し、目的を捨て、「楽観的な見通し、陽気な調和、集団的な楽しさ」<sup>31</sup>を芸術の本質的な状態として維持することだけが必要であると見なしたのである。そして、「美術は美術だけ」、「建築

<sup>29</sup> 最も辛らつな例の一つが、シビル・モホリ・ナジによる“Mexican Critique”, *Progressive Architecture*, 1953. である。

<sup>30</sup> Carlos Mérida, “En la polémica de la integración plástica”, *Homenaje Nacional a Carlos Mérida: Americanismo y Abstracción*, Monterrey, Museo de Monterrey, 1992, p.131.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.132.

は建築」、「政治や社会とは関係なし」という、芸術における自律性の道をひたすら走り続けた。バラガンの作品は、この動きに歩みを合わせている。例えば、1976年にニューヨーク近代美術館で開催されたバラガンの回顧展のカタログでエミリオ・アンバースは、「彼の作品のなかには、社会に対する明確な主張がない。自ら以外の者と互いに論争することを拒んでいる」<sup>40</sup>と論じた。それまでほとんど無名だったこの建築家に榮譽を与えたのは、ニューヨーク近代美術館における回顧展と1980年のプリツカー賞の受賞だったが、それまでもバラガンの作品は、メキシコに関する印象的なムードと好意的なイメージを反映していると考えられていた。つまり、バラガンの作品に対する評価は、メキシコという特定の場所に対して大勢の人々が抱きがちな当世的先入観から生み出されていた。批評家や歴史家も同様に、メキシコの歴史と文化を確立するという重要性を強調するよりもむしろ、ステレオタイプのメキシコを補強するために、バラガンの作品を一貫して取り上げてきた。しかしながら、ルイス・バラガンの作品は、一人の芸術家としての自律性と、一人の不動産投機家としての彼の能力との矛盾した緊張関係の中に存在している。晩年の彼の国際的な名声を考えると、バラガンにおけるこの緊張関係は、正しく評価されていたかは疑問である〔図 9-14〕。

## 第六節 近代建築の弁証法

メキシコの古代文明や、豊かな自然、ヨーロッパに征服された抑圧の歴史などを数多くの公共建造物の壁に描き上げた壁画運動は、メキシコの民族精神を高揚させた。そして、リベラ、オロスコ、シケイロスを中心に1922年に技術・芸術家革命組合が結成され、この組合員の多くが1922年に結成されたメキシコ共産党員であった。

このようなメキシコ革命の成就を象徴するのは、現在、国立歴史博物館となっているメキシコ・シティにあるチャプルテペック城である。メキシコ・シティを一望に見渡せるチャプルテペックの丘は、アステカ時代には王の避暑地として使われた。植民地時代には副王の別荘地となり、独立後の19世紀に陸軍士官学校が建設され、フランス支配の時代にはマキシミリアン皇帝の居城として増改築され、華麗な王宮となった。この第二帝政後にチャプルテペック城は歴代大統領の官邸として使用されたが、1939年にカルデナス大統領によって国立歴史博物館として引き渡され、1944年に公開され、現在に至っている。ここには、リベラ、オロスコ、シケイロス、そしてオゴルマンが制作した数多くの壁画がある。

1930年代前半のオゴルマンによる形態の輪郭の動き、色彩豊かな壁面、突出する量感、天井のワッフル・スラブ、階段のエレガントなバリエーション、国際的語彙から誠実かつ公然と採用された力学的構造の使用、人間的に計画された空間——これらのものは、常に彼の感性を生かした仕事である。目標の設定において節約と貧しさの意志に忠実なオゴルマンは、まずもって、問題を解決するための有効性を探し求めた。もし仮に、補足的にオゴルマンが問題を美しく解いたとしたら、それは彼がまさに芸術家であったからであり、彼が芸術家たらんとしたからではない。

1950年代にオゴルマンが拘束を受けることなく、新奇な建築に走ったとき、オゴルマンはその地域的な言語の雄弁さにおいて、誠実でもあった。彼は、真空を埋め、強迫観念に行き着くほどにまで、地域独自の形態と色と構成に戯れようとする意図を、薄めも隠しもしなかった。不幸にして、この溶岩洞窟の〈オゴルマン自邸〉は1969年に売却され、一部が破壊された<sup>32</sup>。

20世紀芸術を支配する商業主義の世界に抵抗してその創造に取り組んできた、この珍しいタイプに属する芸術家の作品の多くが、あたかも社会が無欲な活動を認めることができないかのように、部分的または全面的な破壊を蒙ってきたということは興味深いことである。アメリカ合衆国においてはサイモン・ロディアのワッツ・タワーは、政府による圧力から破壊されようとした。

<sup>32</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman-Arquitecto y Pintor, op.cit.*, p.23.

破壊を避けてほしいという国際的な抗議の声が挙がった。

メキシコにおいては、オゴルマンは、騒ぎを起こしたり、宣伝広告を使ったりして、破壊を妨げるために、「大芸術家」であれば誰でもおそらくはそのように行動したであろう形で、行動することはなかった。オゴルマンは、沈黙を守った。後年、彼は幻滅して絵画に転じた[図 9-15]。心臓の具合を悪くして仕事ができなくなり、自ら命を絶った。オゴルマンは常に根源的な自己批判を行ない続け、彼の原理とともに、生きかつ死んだ[図 9-16]。

彼の正直さ、彼の努力、そして彼が生きた政治・社会・文化的状況によって、弁証法的に触発された活動、これらのものがファン・オゴルマンを、その作品と人間的責務において、一個の明快な芸術家としている<sup>33</sup>。

---

<sup>33</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.71.

結章

## 結章

1964年にニューヨーク近代美術館で開催された「建築家なしの建築」展は、多くの人々の注目を集めた。この展覧会は、バーナード・ルドフスキーが調査を続けていた世界の各地域に根ざした建築を紹介したもので、「風土的」、「無名の」、「自然発生的」、「土着的」、そして「農村的」という5つのキーワードから構成されていた。インターナショナル・スタイルに対する対立項として、ニューギニア島の竹製のクラブハウス、イラクの葦の家、ドゴン族の断崖住居群、イエメンの塔的集落などが取り上げられた。156に及ぶ事例は、建築家の不在という否定的価値の導入によって包括された。また、それらが受け入れられた背景には、1959年の近代建築国際会議（CIAM）の崩壊を起点とする20世紀初頭の西洋近代建築に対する疑念があったとも言われている。この展覧会のカタログは書籍としても出版され、「無名の工匠達の哲学と知識が、産業社会の人間にとっては建築的靈感の豊かで未知の源泉となる」<sup>1</sup>とルドフスキーは記した。

20世紀後半においては、20世紀初頭の西洋近代建築へのさまざまな反動が起こった。装飾性や折衷性の回復を目指した様式、伝統主義や歴史主義、ポストモダンや脱モダン、そして地域主義といった類いのものである。

確かに、これらの反動は、西洋近代建築に関する諸問題の不確かさを取り上げている。その諸問題の一つは、機能的な市場経済システムが、貨幣と権力とメディアを媒介とした指令を下すことによって、日常生活を搾取することである。

ある目的に適した手段は、機能的と呼ばれる。その意味では、建築における機能主義は、日常生活の使用目的に適った機能を、形態は表現すべきであることとして理解される。しかし、機能的と呼ばれるものには、全体が十分に満足するように一部分が作用することも含まれている。この場合、全体そのものは、それに作用しない一部分とは全く関係がない。つまり、全体それ自体は、日常生活にとっては機能的であるとは限らないのである。そのため、例えば、市場経済システムが機能的であるからといって、それに関わる多くの人々の願いや悩みにそれが応じるということはない。

そこで、少なくとも、さまざまな反動に見られる曖昧さを解消するために、これらの反動を類型化すると考えられることは、ある一点が共通していることである。それは、市場経済システムが指令を下すことによって、日常生活が美から排除されることに対して、過去には、社会における使用目的の適合性と美的なものの自律性とが結合することによって、美は日常生活を疎外しなかったということである。現在では、美は、建築作品に刻み込まれているだけではなく、日常生活にも行き渡っている。

これらのことに十分に注意を払いつつ、本論は、次のことから、さまざまな反動に見られる曖昧さについて考察した。一つに、バラガンとオゴルマンをはじめとする建築家達を事例として、メキシコ建築における機能主義から地域主義が確立していく過程を、明らかにすることによってである。もう一つに、建築の形態と社会背景、思想との関係に特に関心の目を向けることによってである。これらのことによって、本論では、次の三つを示そうとした。

第一に、1930年代の機能主義とされるバラガンとオゴルマンの作品も、1940年代後半からの地域主義とされるバラガンとオゴルマン作品も、それぞれが地域的なものと機能的なものを含み、その作品を表していることである。第二に、バラガンとオゴルマンの建築観は、地域の伝統を継承していることである。第三に、バラガンとオゴルマンの作品は、自律性を保っていることである。

そこで、本論は、それぞれの主題を九章に分けて述べた。以下の概要で、各章は構成された。

<sup>1</sup> バーナード・ルドフスキー『建築化なしの建築』渡辺武信、鹿島出版会、1984年、29頁。  
Bernard Rodofsky, *Architecture without Architects*, UNM Press, 1964.

第一章では、バラガンとオゴルマンの出生やメキシコの社会背景を検討した。そこで鍵となるのは、1934年から1940年のカルデナス政権における「メキシコ革命の制度化」と「農地改革」である。ルイス・バラガンは、グアダハラハの保守的な信仰をもった裕福な地主家庭に育った。1927年から1930年代前半には、グアダハラハでいくつかの住宅設計を行ったものの、1936年のカルデナス政権による農地改革で、バラガン家の大農園が没収されたことで、バラガン家は没落し、同年、バラガンはメキシコ・シティに移住した。

ファン・オゴルマンは、アイルランド出身で鉱山技師の父親と、メキシコ出身の母親から長男として生まれた。「父は大英帝国を愛する無神論者のアイルランド人で、母と祖母は優しいカトリック信者のメキシコ人で、それは私の矛盾の原点である」<sup>2</sup>と述懐している。幼少期のオゴルマンが体験した1913年のメキシコ・シティでは、「弾丸がゆきかう通りの電線、樹木に吊るされた絞殺体、空腹で道端に横たわる人々から物品が奪われる」<sup>3</sup>日常があった。

1932年に「近代建築・国際展」がニューヨーク近代美術館で開かれ、『インターナショナル・スタイル』が出版されるよりも前の1929年に、オゴルマンによる〈セシル・オゴルマン邸〉が設計され、西洋で展開された近代建築はメキシコに導入された。メキシコでは「機能主義」と名付けられている。この機能主義に基づく形態で、労働者住宅、国立病院、公立学校の建設が始まった。1934年から1940年のカルデナス政権になると、メキシコ・シティには、機能主義による形態の建物が次々と現れ、経済的な可能性にも大きな成功がもたらされた。1932年にオゴルマンは、公教育省大臣ナルシソ・バソルスの下で、わずかな建設費で、メキシコ・シティの労働者地区に、数多くの公立学校を建設した。同時期に、複数の機能主義住宅を手がけている。1930年代後半になるとバラガンも、メキシコ・シティの新興地域に、かなりの数の機能主義住宅を完成させた。バラガンの場合、不動産業者の役割も担い、バラガンの機能主義住宅は、中間層の顧客達が住宅の賃貸と売却によって投資することを目的として建設されたものであった。

しかしながら、1930年代後半から1940年代になると、バラガンとオゴルマンは、ほぼ同時期に従来の建築家としての仕事をやめている。間もなくバラガンは、未開拓地ペドレガル溶岩地帯を買い付け、1940年代以降は、不動産開発に従事した。この1940年代以降のバラガンの作品としては、〈オルテガ邸〉や〈バラガン自邸〉などがある。オゴルマンは論客として意欲的に活動し、急進的社会主義を唱え、しばしば執筆や講義を行った。これらの活動の中で、社会変革に生きる建築家としての仕事の限界を知ったオゴルマンは、絵画制作へと身を投じた。1950年代前半に〈オゴルマン自邸〉は自発的に、ペドレガル溶岩地帯の洞窟に建設された。このように、1930年代の機能主義とされる建築作品から、1940年代後半からの地域主義とされる建築作品に至るまでに、バラガンとオゴルマンという二人の建築家の活動には、いくつかの共通点と差異が見出された。

第二章では、「メキシコ機能主義の1929-34年」に至るまでの前史として、1920年代のメキシコ建築の動向を追った。

急進的な社会変革運動であるメキシコ革命が残した遺産の一つは、メキシコの過去を再評価することであった。そのなかで建築は重要な役割を果たした。この革命後の国民国家の樹立の時期に、革命後の政府にとっては、メキシコ国民に向かって、とりわけ、革命における主体を担った労働者や農民、あるいは、混血メスティソや先住民インディヘナに向かって、一つは、革命後の政府による政治の急進性を明示すること、もう一つは、革命後の政府の歴史における正統性を誇示することは極めて重要なものであった。これらの二つのことを達成するために、革命後のメキ

<sup>2</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.71.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.71.



シコを担う主体である識字率の圧倒的に低い多くの人々を教育することが必要であった。

概して国民国家は、政治という観念的な構造を、建築という物質的な表現に置き換えることによって、多くの人々に呼びかけた。そうした事例の一つが、オブレゴン大統領時代に公教育省大臣を務めたホセ・バスコンセロスが1922年に始めた壁画運動である。革命直後に始まったこの壁画運動によって、建築と美術は、これらの目的を達成するための手段へと変貌した。

圧倒的に低い識字率、数の足りない教科書という条件の下で、多くの人々にメキシコの歴史や文化を伝えるためには、壁画は有効な手段であった。というのも、教科書一冊の代わりに壁画一枚があれば、メキシコの歴史をパノラマ的視座に見ることができたからである。

それに対して、多くの人々が、メキシコのナショナリズムという共通基盤に立ち得ない複合的な人種で構成されるなかで、当時のメキシコの政治的文化人達は、新しいメキシコ人のルーツとして混血メスティソをその超克とみなした。そして、彼等はメキシコのスペイン植民地時代に関する研究を深化させた。

こうした流れのなかを読み取れたのが、スペイン統治時代の植民地様式へのリヴァイヴァル、「新コロニアル様式」へと向かう動きである。公教育省大臣バスコンセロスの助成で、カルロス・オブレゴン・サンタシリアが設計した〈ベニート・ファレス小学校〉などの建物にそれが反映されている。しかし、この「新コロニアル様式」の建物には、多大な建設費が必要であった。1979年のインタビューでオゴルマンは、「ベニート・ファレス小学校は、『新コロニアル様式』と呼ばれる美学を基本として建てられた」と語り、「私はバスコンセロス時代のロマンティックな美学を終わらせたかった」と続けた<sup>4</sup>。その代わりにオゴルマンが支持したのは、機能主義建築であった。同時代の技術を利用したこの建築は、標準以下の生活、学習、労働環境と闘う国においては、重要なものであると見なされた。

また一方で、マヌエル・アマビリスやフェデリコ・マリスカルのように、「新インディヘナ様式」の建築家達は、プレ・ヒスパニック建築と革命後の社会的発展を結び付けるために、マヤの人々の歴史と文化を追い求めた。「新インディヘナ様式」の建築家達が、新しい形態をつくり出す際に拠り所としたのは、地域伝統建築であった。こうした地域伝統建築は、実体験や集団による記憶を通して歴史を理解する人々のために形づくられていた。「新インディヘナ様式」の建築家達は、こうした建築がディアス独裁政権下で全く無視されてきた人々のためにつくられたという事実にも、またそれが国民の意識を高める力を持っていることに革命的可能性を見出した。マリスカルが設計した〈国立芸術宮殿〉の内装(1932)や、アマビリス設計の〈イベロアメリカ博覧会のメキシコ館計画〉にそれが表されている。

また、アメリカ合衆国の事例では、プレ・ヒスパニックの装飾モチーフは、20世紀初頭から登場している。アメリカ合衆国の建築家達は、「エキゾティック」な夢を探して、西洋でもない東洋でもない場所、ラテンアメリカへと向かった。フランク・ロイド・ライトによる〈ホリホック・ハウス〉(1921)などをその一例として挙げることができる。

しかし、「新コロニアル様式」や「新インディヘナ様式」といったプロジェクトは政治上の理由から、短期間で終わり、それらはメキシコにおけるアール・デコ様式という土地にある程度は根を下ろした建築の形態へと結実していった。

第三章では、機能主義建築が成立する契機となった1920年代から1930年代のセメント産業の躍進について、広告宣伝の面から明らかにした。

鉄筋コンクリート構造がメキシコに移入されたのは、フランスで開発と特許に達したフランソワ・エヌビックと共に働いた海軍少将アンヘル・オルティス・モナステリオが、メキシコに帰国

<sup>4</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman-Arquitecto y Pintor*, México, D.F., UNAM, 1982, p.11.

した1902年である。オルティス・モナステリオは、海軍技術者ミゲル・レボジェードと協力関係を結び、鉄筋コンクリート構造をメキシコ国内の建設業者に広めるために起業したが、メキシコ革命による内戦によって、彼等の経営の前途は断たれた。

しかし、レボジェードやアルベルト・パニなどの技術者達は、内戦中にもかかわらず、港湾施設の整備などで、鉄筋コンクリート構造による建設事業に挑み続けていた。技術者レボジェードによるベラクルス港のナウトラの灯台は、その一例である。

1920年代に入ると、ようやくメキシコ国内の政治に安定性が保たれるようになり、メキシコ・シティの都市部をつくり上げるために、商業施設と産業施設の建設が始まった。これらの建設費を捻出する必要性が生じたことで、かなりの外国資本がメキシコに流入している。こうした建設事業は、民間部門の建設業者に委託されるのが通常であったが、彼等は建設資材としてセメントを使用することを推進していた。そのおかげで、国内のセメント産業は、売り上げを伸ばすことができた。商業施設〈ハイ・ライフ〉(1920)や商業施設〈パラシオ・デ・イエロ〉(1921)などがその一例である。

ここに読み取れたのは、これらの建設事業の多くが、建築家によって指導されたことは確かであるが、しかし、技術者がその補佐となるのではなく、むしろ、投資家による経済的な指標においては、技術者は、最小限のコストで最大限の収益性を高めるデザイナーであると考えられたことである。1920年代には、技術者が建築家よりも優位な立場にあったことが分かる。ここでは、技術者達による技術的な革新が、「技術の建築」とオゴルマンが言う機能主義建築を生み出した要因の一つであることが明らかになった。

こうしたセメント産業からの宣伝機関として1923年に組織された「セメント使用を広告するための協議会」は、1924年のコンペティションの開催に引き続き、1925年1月に『セメント』誌の出版を開始した。月刊として8千部の発行部数は、1926年11月に各セメント会社からの資金援助で1.5倍となった。続いて、セメント・ポルトランド有限会社トルテカは、1929年に『トルテカ』誌の出版を開始した。『トルテカ』誌は、発行部数が3万部に増加し、その読者層は、建設業関係者だけではなく、より広範な消費者層にも広がった。また、この『トルテカ』誌では、初めて建築における経済性と安全性の面から、セメントの使用を賞賛する記事が登場し、前半期に、ル・コルビュジエやバウハウスの建築作品が紹介された。後半期になると、ドイツの『モデルネ・バウフォルメン』誌から転載した記事とオゴルマンやレガレッタによるメキシコの機能主義建築を紹介する記事とが、同じ号に掲載されるまでに至った<sup>5</sup>。

当時のメキシコの建築ジャーナリズムの中に見ることができたのは、技術者による建築の技術的な革新と、セメント産業の販売戦略との二つの側面が、メキシコにおける機能主義建築の誕生に大きく寄与したことである。

第四章では、「メキシコ機能主義の1929-34年」を分析した。

1920年代後半に入ると、前衛（アヴァンギャルド）の傾向を、メキシコ・シティのサン・カルロス・アカデミー建築学教室で学んだ若干20代の建築家達は、ある程度は知ようになった。というのも、こうした若い世代の建築家達は、ヨーロッパ、とりわけドイツとフランスからの出版物に掲載された図版を通して、西洋近代建築の作品に精通するようになっていたからである。例えば、ル・コルビュジエの初期の作品や、バウハウスによる建物は、革命後の時代を生きるメキシコの建築家達の世代に広く受け入れられている。

<sup>5</sup> 『トルテカ』誌1931年8月号(『モデルネ・バウフォルメン』誌を抜粋)。同じ号で、レガレッタの労働者住宅の紹介記事も掲載された。また、『モデルネ・バウフォルメン』誌からの抜粋では、オランダのワルター・ロンペの住宅がメキシコに紹介された。

メキシコにル・コルビュジエの著作『建築をめざして』が移入されたのは、1924年である。オゴルマンはこの著作を熱心に研究し、1929年から1934年にかけて、約20の機能主義住宅を設計した。これらのオゴルマンの前期住宅建築では、本体のヴォリュームを持ち上げている独立柱は、最小限の鉄筋を配したコンクリートによって、極限の細さが選定された。オゴルマンの場合、形態が力学的構造によって秩序付けられることによって、その図版を参照したル・コルビュジエの形態よりも簡素なものとなった。

メキシコの機能主義建築は、急速に始まり、1930年代にかけて発展した。この初期の段階では、建築家達は、建築が担う社会的役割に特別な関心を払っていた。メキシコの機能主義建築は、社会主義イデオロギーと経済性との両面からの魅力を持っていた。革命後のカジェス、ロドリゲス、カルデナスの各大統領の時代のメキシコ政府は、急進的社会主義への理解から、機能主義による建物に関わり、非常に厚い支援を行った。そのため、1930年代初頭までに、オゴルマン、レガレッタ、ビジャグランといった建築家達は皆、住宅、保健、教育などの公共事業に関連するメキシコ政府の重要な役職を務めていた。

こうした機能主義建築家達は、革命後のメキシコにおける唯一の建設のあり方として、革命による内戦に疲れ果て、経済的に立ち遅れた国を再び蘇らせるための最良の手段として、同時代の技術を利用して、一切の無駄を省き、使用する目的に適った機能を、形態として表現するという建物を、積極的に建て始めた。それだけではなく、オゴルマンの場合、1930年代前半の作品は、前衛とメキシコの感性を生かしたものとを混合させたメキシコに前例のない建物であったことが彼に名声をもたらした。

オゴルマンは『自伝』で、こう付け加えている。「サン・アンヘルのパルマス通りとアルタビスタ通りの角の敷地に、私は1931年から、ディエゴ・リベラとフリーダ・カーロのアトリエ兼住宅を建て始めた。この年は、ちょうどリベラ先生が、国立芸術宮殿の階段に巨大なフレスコ画を描いた年であった。とはいえ、私はもう26歳になり、この作品は、私の生涯で大変重要なものとなった。というのも、この作品で私は、メキシコ中にその名を知られるようになったからである」<sup>6</sup>。

オゴルマンが最初に設計した住宅は、父親セシルのためのアトリエ付き住宅〈セシル・オゴルマン邸〉である。この〈セシル・オゴルマン邸〉は、メキシコで最初の機能主義住宅としてよく知られている。しかし、オゴルマンの発言が示しているように、この住宅は、「同時代の力学的構造の体系を建物に利用し、かつ、建物が建つ地域の特性を応用すること」<sup>7</sup>を形としている。つまり、この建物は、極限の細さの柱と梁による骨組みに持ち上げられる物量感のある量塊と巨大な全面開口部に見られる機能的なもの、むき出しのままのディテールや、民衆がつくる装飾品の豊かな色彩といった地域的なものが結び付いている。これらのことで、確かに、〈セシル・オゴルマン邸〉は、機能主義と地域主義との双方を否定しているとまでは言えない。

20世紀のメキシコ建築は、時代の根底に流れていた二つ潮流である機能主義と地域主義との双方から発展した。しかし、どちらかを代案とするのではなく、双方をいかに両立させ得るかという問題に目を向けた建築家が、すでに1930年代前半のメキシコにいたことこそが、こうした発展を生み出したと言える。そして、オゴルマンはそれを最初に導いた建築家であった。このことはよい幕開けとなった。というのも、同様の軌跡を辿ったバラガンが、1940年代に悪くない成果を収める布石となったからである。

第五章では、1936年から1940年のバラガンの機能主義住宅を取り上げた。

<sup>6</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía, op.cit.*, p.87.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp.99-100.

1936年のカルデナス政権による農地改革で一族の大農園を失ったバラガンは、グアダハラから首都メキシコ・シティに拠点を移すことで、34歳からの4年間は、建築家としての仕事を精力的にこなした<sup>8</sup>。彼は1936年に初めて機能主義による形態で、〈メキシコ通り141番と143番の家〉を建てた。この建物は、柱と梁による骨組みとそれを覆う薄い被膜としてのファサード、そして巨大な開口部といったメキシコのル・コルビュジエの追随者を真似たものだった。それにもかかわらず、柱のずれなどからも分かるように、それを脱却する形態が現れている。ここでは、バラガンの1930年代後半の作品において、西洋近代建築の機能主義に対する批判性が明らかになった。

1934年から1940年のカルデナス政権になると、革命後の革命の目標を、社会主義の実現から経済発展の達成へと大きく転換させたという社会背景に対応して、バラガンの1930年代後半のメキシコ・シティの賃貸住宅や分譲アパートでは、バラガンが、建築の形態を機能主義の根本原則に帰そうとしていたにもかかわらず、「最小限の費用」や「最小限住宅」に限ることなく、住宅がゆとりのある居室の配置となっている。これは、1930年代前半のオゴルマンの作品と比較してもよく分かる。1930年代後半のバラガンの機能主義住宅では、興隆しつつあった中間層の顧客達が、その物件の賃貸と売却によって、投資することを目的としたために、ゆとりのある居室の配置がつくり出されている。ここには、1930年代後半のメキシコ社会に、機能主義建築が定着したことの一つが認められた。

また、メキシコ・シティの新興地域で、バラガンに分譲区画すべてを買い取られた区画では、区画内の一連の建物が、とりわけ道路の交差点に置かれた角地の建物で、柱と梁によるラーメン構造を取り入れている。しかし、区画内の一連の建物によって、一区画がまとまった一つの量塊を形成している。それだけではなく、基壇部分の壁面線が区画全体に水平に連続することで、区画全体は一つの量塊を形づくることが強調されている。これらによって、区画というその敷地が本来もっている形態は、はっきりと際立っている。それゆえ、一区画のなかでは、鉄筋コンクリート造による機能に従ったものと、また一方で、区画全体が一つの量塊となることで、メキシコ公園という楕円状の敷地やメルチョール・オカンポ広場に沿った三日月形の形状の敷地からも分かるように、区画というその敷地が本来もっている形態がはるかに際立つことが、両立して存在している。

1930年代初頭にオゴルマンの場合、建築家としての仕事は、社会的任務を負うものであった。しかしバラガンは、そこから距離を置き、彼は洗練された芸術家であっただけではなく、不動産開発を手がけた優れたビジネスマンでもあった<sup>9</sup>。バラガンはビジネスマンとして、事業を成功へと導くことができた。1930年代後半のメキシコ社会は、人口の急増や、急速な都市化、そしてバラガンの顧客である中間層の拡大から急激な変化を遂げ、それまでにゆっくりと変化していたメキシコの家族形態と生活は様変わりしたことは、その成功の要因の一つである。

こうしたメキシコの機能主義建築の時代は、メキシコのセメント産業が、前衛による革新と西洋近代建築がもつ革命性を、その販売戦略の一つとして利用しようとして、不動産投機の目的のために、機能主義建築それ自体が変容していくなかで終わりを迎えた。その一方で、バラガンは、1930年代後半に自らが設計した機能主義住宅を、優れた写真家であるマヌエル・アルバレス・ブラボに撮影させ、住宅を美しく見せることで売り手を捕えようとしていた<sup>10</sup>。

<sup>8</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.21.

<sup>9</sup> バラガンの事務所があった住所を示すためのレターヘッドは、住所が度々変わっても、常に両方の肩書きを備えていた。

<sup>10</sup> Alejandro Margain, "At Work with Barragán", in: *Luis Barragán: The phoenix Papers*, op.cit., p.91.

第六章では、バラガンとオゴルマンの作品を多角的に把握するという意味で、第二次世界大戦を契機として、メキシコに移住した西洋近代建築家達による思想自体が、機能主義から地域主義へと展開していく過程を述べた。

バウハウスの二代目校長を務め、1938年にメキシコに移住したハンネス・マイヤーは、メキシコ・シティのサン・カルロス・アカデミーで「建築家の鍛錬」という講義を行った。この講義で、マイヤーはこう話した。「建築家は、地域の伝統や、文化的な遺産をどのように描き出すかを知っている。彼は自分の仕事と最も異種の芸術、つまり広告のダイナミックな写真や、水の遊び、庭師による芸術と団結する」<sup>11</sup>。この講義では、マイヤーの建築における原則は、一元化した機能主義建築を見直そうとするもので、「地域伝統建築」を含んでいることが分かった。また1938年の論文でマイヤーは、インターナショナル・スタイルを「スノップの夢の表現が、鉄とガラスとコンクリートで世界を統一化することは贅沢なことだ」<sup>12</sup>と批判している。さらにメキシコの若い建築家達への助言に、マイヤーは、何度も繰り返し、「メキシコのリアリズム」という言葉を用い、地域伝統建築に向かう彼等の目を開かせ、彼等を説得し、メキシコ建築をその方向へと推し進めた。

これらの諸点では、確かに、第二次世界大戦から逃れて、メキシコに移住したことを契機として、マイヤーの建築観には、少なくとも、西洋近代建築に対する内在的批判が進められていることが認められた。また、メキシコを出国した1949年以降も、非西欧圏に属するタジェール・デ・グラフィカ・ポプラル版画組合との関係を絶つことなく、引き続いてそれを支援したマイヤーには、地域の伝統を継承するモダニストが垣間見られた。

国際連盟本部のためのコンペティションで入選し、最年少で、1928年の第1回「近代建築国際会議(CIAM)」に招聘されたマックス・チェットは、1939年にメキシコに移住し、バラガンと共に仕事をした。チェットは、まだドイツにいた頃に経験したドイツ表現主義建築からの影響を受けつつ、近代建築国際会議(CIAM)に最年少の若さで参加したモダニストという自分自身を通して、バラガンの仕事に寄与した。その一方で、チェット自身は、メキシコという地域に根ざした建築を深く追い求めるようになった。そのことを〈チェット自邸〉の組積造による片持梁の階段を通じて確認した。

こうして1940年代になると、メキシコ人の建築家達が探し求める自己像を投影した作品だけではなく、マイヤーとチェットのように、西洋近代のモダニストがメキシコに移住した後に、西洋近代建築の批判的継承からの地域の伝統を継承する作品が現れている。

第七章では、バラガンとチェットの共同設計による〈ペドレガル庭園分譲地〉、および1940年代のバラガンの作品を分析した。

建築は、芸術としては、世俗から離れ、個人の満足を得る手段である。ビジネスとしての建築は、ニーズと欲望に答えると同時に、資本を広げ、生み出していく過程でもある。この思考の二つの流れは、バラガンの建築に接近していくうえで、区別された方法を提示する。前者においては、彼は国際的な名声を得た。後者については、あまり触れられることはないが、しかし、バラガンのほとんどの作品では、両者は相互依存関係にある。そのことを〈ペドレガル庭園分譲地〉ほど典型的に示した事例は、他にあまりない。

芸術的に〈ペドレガル庭園分譲地〉でバラガンが何を試みようとしていたかは別にして、おかげもうけは、この事業の重要な側面だった。例えば、この分譲地のモデルハウスは、潜在的な顧客のために建てられたのであって、それは実際には、不動産広告のためにつくられた。メキシコ・

<sup>11</sup> Claude Schnaidt, *Hannes Meyer- Bauten, Projekte, und Schriften*, op.cit., p.55.

<sup>12</sup> Hannes Meyer, “La Formación del arquitecto”, revista *Arquitectura y Decoración*, op.cit., p.232.

シティのモダンな郊外で、宅地を売るための宣伝である。チェットは、この商業目的に激しく失望した<sup>13</sup>。このことには、二人の建築観の相違とバラガンの矛盾した見解が示されている。

しかし、ビジネス努力としては、〈ペドレガル庭園分譲地〉は、間違いなく成功であった。言い換えると、〈ペドレガル庭園分譲地〉は、その金銭的価値とステータスを保っていたということである。芸術作品としての〈ペドレガル庭園分譲地〉の評価は、もっと複雑である。しかしながら、このことは、建築の美学上の価値や、歴史的意義をめぐってはいかなる疑いにも起因しない。この場合、むしろ、基本的にどう猛でどん欲な宅地開発という事業と、静かな沈黙思考のために庭をつくるというデリケートな芸術とは、そもそも比較になりそうにないということに問題が潜んでいる。そして事実は、わずか一瞬であったにせよ、この両者が一つとなったということである。こうした〈ペドレガル庭園分譲地〉と呼ばれるこの高級な 865 エーカーの庭園分譲地は、バラガンの生涯最大の商業的成功であり、議論の余地はあるが、彼の最も偉大な美的・批評的成功の一つであると言える<sup>14</sup>。

1940年代のバラガンの作品なかでも、1940年から1943年にかけての〈オルテガ邸〉では、過度な機能性を目的とすることで、柔軟さが欠如した機能主義の形態による限定を和らげる役目を、一つ目は、組積造による建物、二つ目は、地域の伝統から生まれた独特の質感に与えている。この独特の質感には、毛織物やリネン、繊維製の厚く柔らかい敷物、素焼きの壺や甕、木の根や幹などが含まれている。

また、1940年代のバラガンの作品では、〈オルテガ邸〉や、〈ペドレガル庭園分譲地〉の〈プリエト・ロペス邸〉、〈バラガン自邸〉で、柱と梁による骨組みとそれを覆う薄い被膜から、地域に根ざした建物のつくり方である組積造に立ち戻った。バラガンによるこの組積造の建物は、石や煉瓦を積み上げて、大地に根を下ろした壁によるものである。しかし、その構造を見ると、昔ながらの石造や煉瓦造では大きなスパンをつくることができないために、〈プリエト・ロペス邸〉の居間や〈バラガン自邸〉の書斎からリビングルームにかけての大空間は、鉄筋コンクリート造を採用した大梁を巧妙に組み合わせた構造で支えられている。昔ながらの組積造ではない。バラガンは同時代の技術を積極的に利用しながら、植民地時代の建築からの地域の伝統を最大限に引き出そうとしていることが見られた。

1947年から1948年にかけての〈バラガン自邸〉の建築の形態は、例えば、論理的な反復による平面計画から形をなす屋上の4mを超える非常に高いパラペットや、組積造の建物における柱と梁の骨組みによる書斎からリビングルームにかけての大空間に明確に映し出されているように、形態と機能との統一を別のやり方で破っていることが明らかになった。こうした1940年代のバラガンの作品のなかでも、とりわけ〈オルテガ邸〉から〈バラガン自邸〉にかけては、メキシコ建築では、地域主義建築が確立していく過程をみることができた。

第八章では、同時期にあたる〈大学都市〉の建設とペドレガル溶岩地帯の洞窟の〈オゴルマン自邸〉を分析した。以前の「社会主義」や「連帯」を否定し、「経済成長」を掲げたアレマン政権では、1949年に〈大学都市〉が建設された。オゴルマンが中央図書館の壁画を制作した〈大学都市〉の建設は、メキシコ国立自治大学を据える公共事業として、バラガンの〈ペドレガル庭園分譲地〉の不動産開発と、〈オゴルマン自邸〉の建設と同時期に、同じくペドレガル溶岩地帯で実施された。

しかし、中央図書館の壁画を実際に制作したオゴルマンは、自身の批評稿「メキシコにおける建築に関して」（1967）において、「中央図書館に、建築と彫刻と絵画との統合はなかった。『田

<sup>13</sup> Susanne Dussel Peters, *Max Cetto 1903-1980, Arquitecto Mexicano Alemán*, op.cit., pp.180-181.

<sup>14</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.58.

舎のインディオ娘にヤンキーの身なりをさせる』という感覚で中央図書館がつけられたという悪意に満ちた批評に、私は完全に同意する」<sup>15</sup>と述べている。さらに、メキシコ国立美術研究所に保管されているオゴルマンのスケッチブックによれば、「有機的建築をめぐる試み、サン・アンヘル・サン・ヘロニモ通り162番にある住居を通して」(1949)と題して、〈オゴルマン自邸〉は「作者の住居であることから離れて、メキシコで現在、流行しているインターナショナル・スタイルに対して、一つの抗議を行うものだ」<sup>16</sup>と記されている。

これらのオゴルマンの言及によって明らかであることは、自邸の建設に際して、〈大学都市〉の中央図書館の壁画を、インターナショナル・スタイルによる直方体の外形とそれを覆う天然石モザイク壁画の表面との対立という文脈に、彼自らが位置付けていることである。ところが、自邸では、オゴルマンは、こうした建築の形態における対立軸ではなく、現実の社会のなかで、ペドレガル溶岩地帯の風景に統合するという形態を試みている。それゆえ、溶岩地帯の洞窟が自邸の敷地として選択されたことには、設計期間の社会背景が大いに関与している。

ペドレガル溶岩地帯の〈大学都市〉近傍の〈オゴルマン自邸〉では、こうした機能主義とインターナショナル・スタイルとのタイムラグによって生じた問題の解決は、ペドレガル溶岩地帯の風景に、先スペイン時代の先住民文化の題材による天然石モザイクを統合するという絵画的性格に見られた。また、〈オゴルマン自邸〉は、オゴルマンがアレマン政権に対する疑義を表現した絵画作品《メキシコ・シティ》の制作とともに1949年であったという点において、自然風土から派生する諸要素に調和しつつ、メキシコ社会の変容する過程にも緊密に関連している事例となった。

彼は、洞窟住居の〈オゴルマン自邸〉を、彼の生涯のなかで最重要建築作品と見なした。〈オゴルマン自邸〉は、自然と建築と彫刻と絵画との間に境界線を引こうとする試みが、ほとんど無駄に終わってしまうような建築作品である。不幸にして、この自邸は、1969年に売却され、一部が取り壊された。

1940年代の終わり頃に、オゴルマンは建築の仕事に復帰した。しかし、この時期には、建築家・画家として戻って来ることになった。議論の中で、建築は芸術であるということを彼が受け入れるにあたって、長年妨げになってきたこの自己撞着を、ペドレガル溶岩地帯の風景に彼の自邸の形態を統合するという条件の下で解消した。この新しい地平こそが、商業主義の建築を背後へと捨てさせるように彼を仕向けたものであった。すでにインターナショナル・スタイルがメキシコに移入されたことで、機能主義は、当初持っていた意味を失い、資本主義の搾取の象徴として役立っているとオゴルマンは見なしていた。つまり、彼は自らの芸術家としての立場を受け入れることによって、おかねでなんとでもなる不動産投機の土俵を離れるという方策をとうとう発見したのである。

1940年頃に、いくつかのオゴルマン自身の経験があった。1939年にオゴルマンは一連の壁画を描くためのピッツバーグ滞在中で、その施主のエドガー・カウフマンの客人として〈落水荘〉で週末を過ごした後、彼はフランク・ロイド・ライトの有機的建築を熱心に学ぶようになった<sup>53</sup>。1949年から1955年にかけて建設されたペドレガル溶岩洞窟の〈オゴルマン自邸〉を不定形に覆っている形態は、ガウディの手法によるもの、常識はずれの作品を生み出した幻視家達の手法によるもの、あるいはライトによる装飾との親和性を持っていた。

ペドレガル溶岩洞窟の〈オゴルマン自邸〉においては、モダンと伝統の関係については、「建

<sup>15</sup> Juan O'Gorman, "Acerca de la Arquitectura en México", en: *La palabra de Juan O'Gorman- Selección de Textos*, op.cit., p.208.

<sup>16</sup> Juan O'Gorman, "Ensayo acerca de arquitectura orgánica, referente a la casa ubicada en avenida San Jerónimo Núm.162."

築が伝統のなかに存在しているように」努力することが、一人の建築家・画家にとって重要であるとオゴルマンがはっきりと話したことが明らかになった<sup>17</sup>。また、この時期のオゴルマンは「建物が自然と調和する」ものが、「正真正銘の建築」であると説明している<sup>18</sup>。そして彼は〈オゴルマン自邸〉の建設にあたって、建築は芸術作品であると繰り返して発言している<sup>19</sup>。これは、1930年代前半のオゴルマンの建築観とは、まったく違っている。

建築という文化的領域は、主観的な目的をまるごと客体化する表現を引き受けてきた。こうした流れの例は数多い。例えば、19世紀にはフランスの郵便配達夫フェルディナン・シュヴァルが現れた。彼は内発して自らの手で、幻想的な理想宮をつくり上げた。まさにこの素朴派の人に、オゴルマンの最後の作品、彼の自邸が捧げられることになった。しかし、このことは、オゴルマンが人々からの大きな誤解を受けるという事態を招いた。つまり、機能主義とされる彼の最初の建築作品から地域主義とされる彼の最後の建築作品へと、オゴルマンは、一方の極端から他方の極端へと走ったかのようにである。

目的のためには手段を選ばないとするにおいて、目的でも、手段でもあるということは、美的なものに対する批判が、自己意識としての性格を持ち始めることでもある。それゆえ、こうしたことが繰り返されることによって、当初の批判さえも失われていくことになり、その代わりに古典的なものが、より強く浮かび上がってくることになる。例えば、前衛による実験によって、皮肉なことに、古典古代に美と呼ばれたものがすでに保っていた領域は、むしろその正統性をはっきりと認められることになっている。オゴルマンは、この自邸では、正面ファサードに設置されたシュヴァル像の左右対称の配置や、古典古代における美を表すヴィーナス像に映し出されるように、古典的なものを認めている。このことは、ヨーロッパの前衛と共通した特徴を持っている。

さらに、オゴルマンの場合、洞窟の湾曲面の先スペイン時代の先住民文化の題材に、原始的なものとの密なつながりを与えている。原始的なものとは現在とが、連続している過去という時間意識を介在させることなく、直接結び付くというオゴルマンの主観性が、この題材による形態に反映されている。これもまた同様に、前衛と共通した特徴を持っている。しかし、こうした湾曲面の先スペイン時代の題材による形態について、オゴルマンにとって最も重要な影響を持つのは、彼が図版をのみ参照した20世紀初頭の西洋近代建築における機能主義に対するオゴルマンの批判性である。おそらく、彼のこの批判性は、メキシコ建築における機能主義に対する反動、あるいはインターナショナル・スタイルに対する敵対にとどまらないということである。オゴルマンのこの批判性は強固に自律している。そして、この自邸は、芸術市場に抗した無償の創造行為に捧げられた。

第九章では、晩年のバラガンとオゴルマンの活動を叙述するとともに、メキシコの地域性を考察した。地域伝統と20世紀建築の関係については、ジョゼフ・アルバースの《白い十字》と〈バラガン自邸〉の十字窓の関係や、ルイス・カーンのソーク研究所の中庭についてのバラガンの助言を例にとり、地域性が、20世紀建築のなかでどのように模索されたかを追った。

1940年代以降のバラガンは、自邸は、彼の個人用の仕事として、同時にまた、彼と同じような裕福な環境を求めた上流階級の友人達のためにだけ、限られた数の住宅を設計した。彼は、彼と同様に乗馬を愛する裕福な友人達から依頼された住宅の設計をのみ引き受けていた。確かに、円熟したバラガンの建築作品は、都会の喧噪から逃れた「静穏」の時間・空間を取り戻している。

<sup>17</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O’Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.174.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.121.

<sup>19</sup> Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O’Gorman-Arquitecto y Pintor*, México,D.F., UNAM, 1982, p.11.



しかし、それはとりもなおさず、少数の上流階級の施主達の基準を満たしたものに限定されていた。〈アルボレーダス分譲地〉の〈エル・ベベデーロ〉の水盤や、〈クルベス分譲地〉の〈サン・クリストバルの厩舎〉はともにこうした特徴を持っている。バラガンは自ら施主となることで、中間層の顧客達に対して彼が妥協することを回避するという結論に達した<sup>20</sup>。

オゴルマンのなかでは、技術と芸術という二つの概念は結び付いている。ずいぶん遠い昔では、技術と芸術が一つの統一した概念を形成した。しかし、西洋においては、別々の人間行為に技術と芸術がなってしまうほどにまで、政治面と社会面で、状況が変化した。オゴルマンは、建築家としての作品と、画家としての作品のなかで、文化のこの二つの現れを結び付けることを望んでいた。

現在という問題と革命後の国民という問題との間に位置したオゴルマンは、みずからの天分のなかで、多くの建物において、機能主義と地域主義による形態をあてはめた。しかし、オゴルマンは、ある発展段階においてメキシコの経済的・社会的現実と妥協した。オゴルマンは、積極的に社会意識を活性化しようと努めた。しかし、テーマがそれほど変化に富んでいなくても、そこではいくつかの皮肉の要素とめぐりあう。日常生活のつまらないものともめぐりあう。そのなかには、彼の自画像のように、深い不安が潜んでいる<sup>21</sup>。

以上のことによって、順を追って、バラガンとオゴルマンの建築と建築観について明らかにした。確かに、ここに取り上げたバラガンとオゴルマンという二人の建築家は、活躍した場所こそ違え、メキシコ建築における機能主義と地域主義との関係を単なる対立項以上のものとして理解した人物であった。すなわち、単純に後者が前者を乗り越えるわけではないことを示した建築家であったと言える。

---

<sup>20</sup> Antonio Riggen Martinez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, op.cit., p.153.

<sup>21</sup> Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, op.cit., p.148.

图版

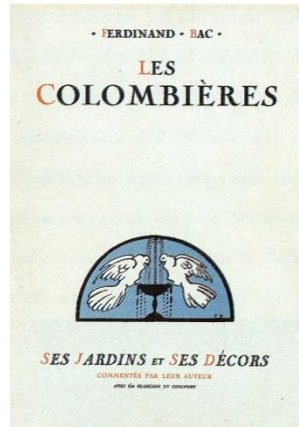


図 1-1 バック『魔法の庭園』

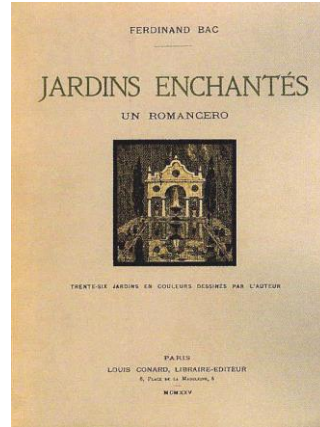


図 1-2 バック『レ・コロンビエール』

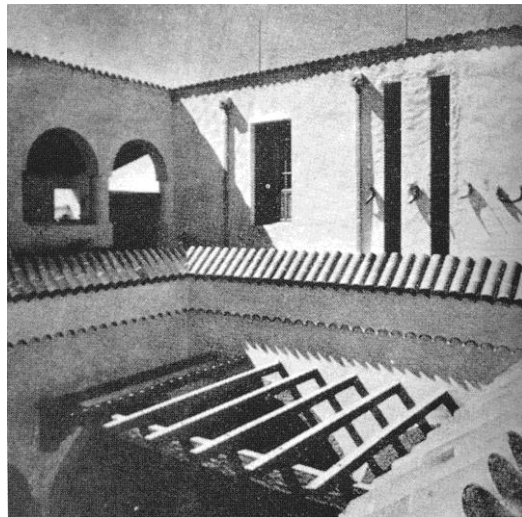


図 1-3 レオン邸 中庭

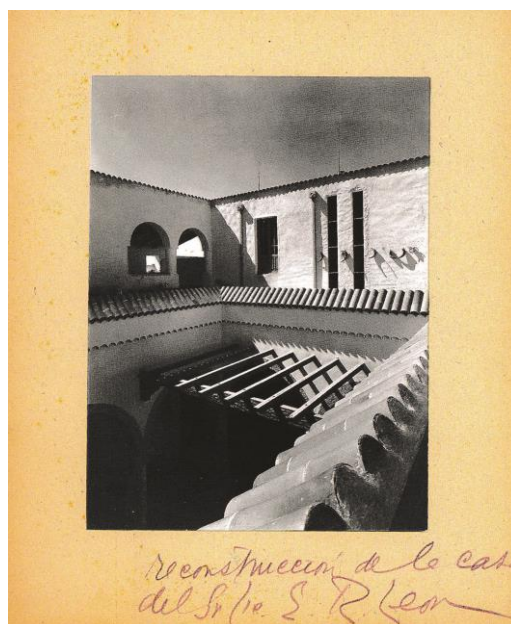


図 1-4 レオン邸 中庭



図 1-5 レオン邸 平面図

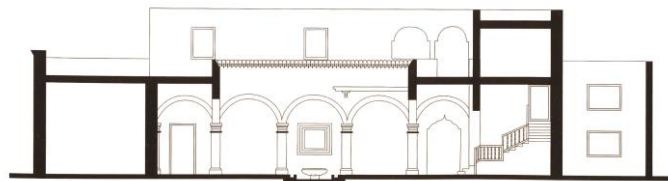


図 1-6 レオン邸 断面図

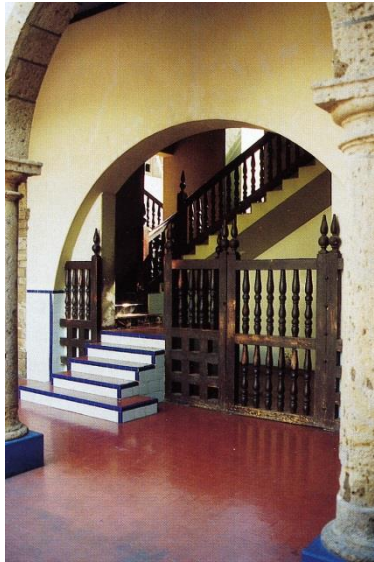


図 1-7 レオン邸 階段

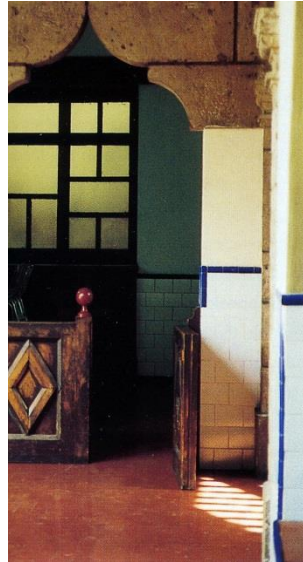


図 1-8 レオン邸 音楽室



図 1-9 レオン邸 居室

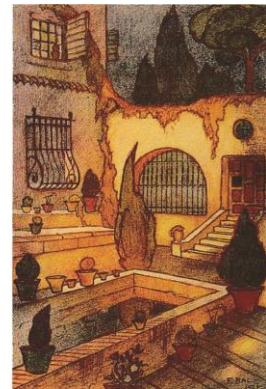
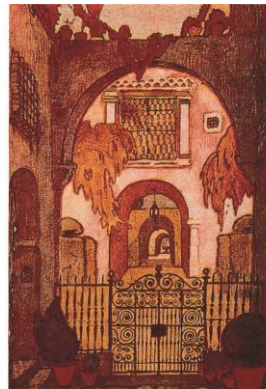
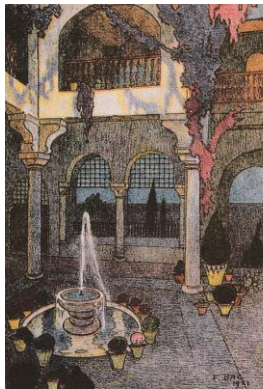


図 1-10~13 バック『魔法の庭園』の挿絵



図 1-14 アギラール邸 外観

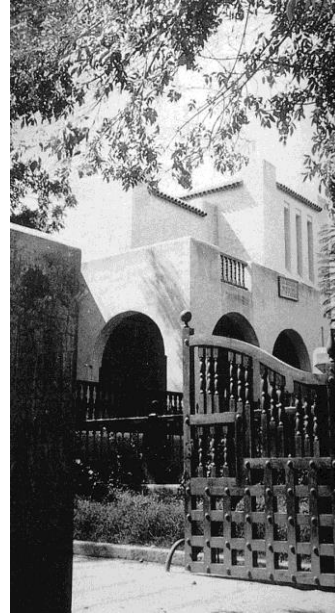


図 1-15 ルナ邸 外観



図 1-16 ルナ邸 中庭の四角い水盤



図 1-17 ルナ邸 東屋

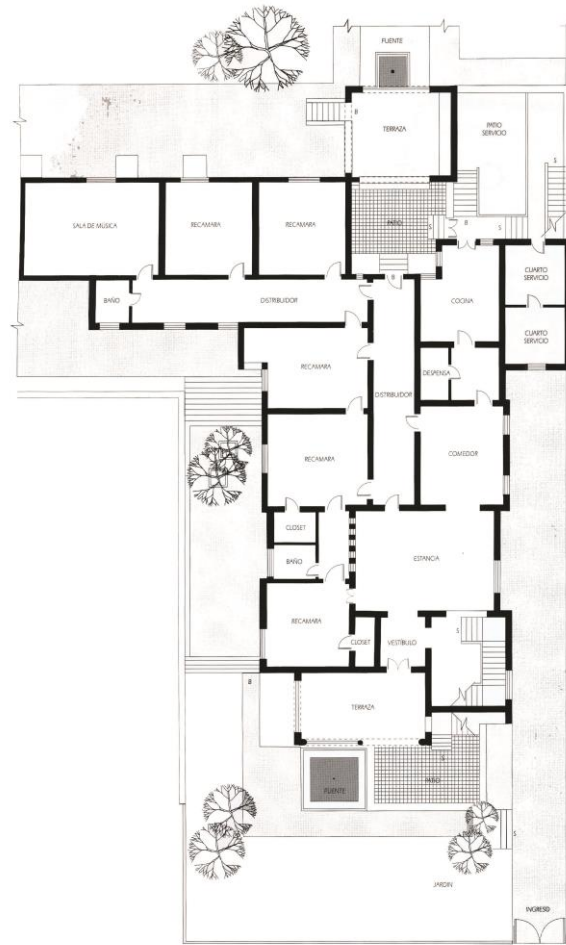


图 1-18 ルナ邸 平面図

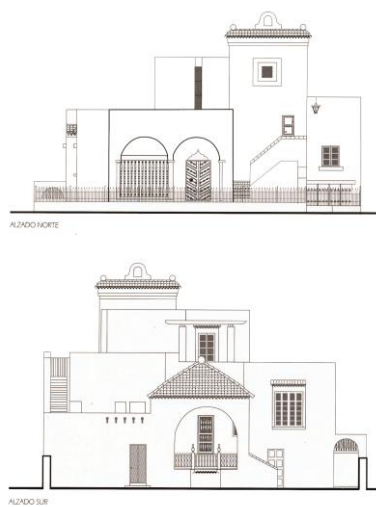


图 1-19 ルナ邸 立面図



図 1-20 ルナ邸 玄関



図 1-21 ルナ邸 入口ドア



図 1-22 ルナ邸 中庭につながるドア



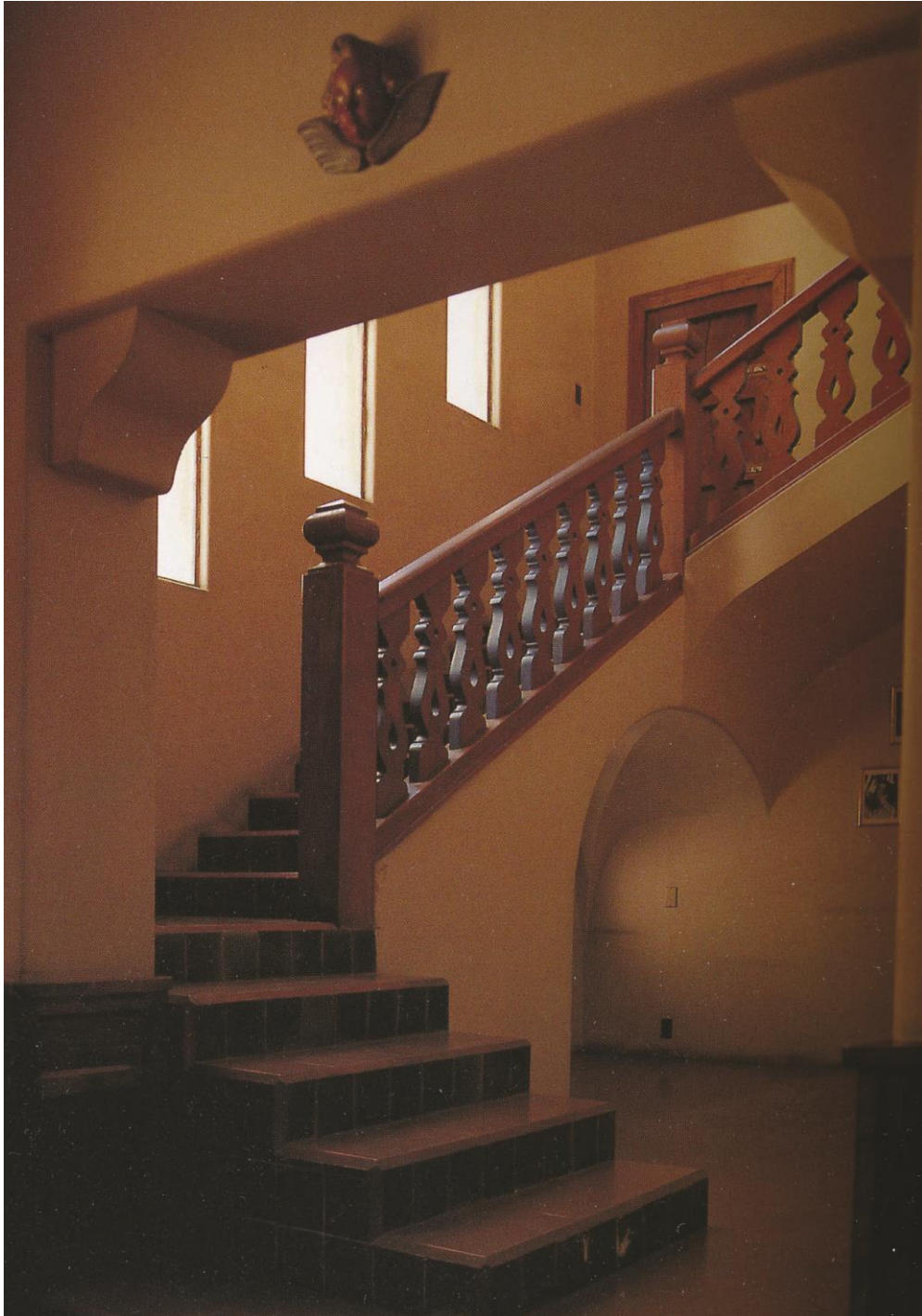


図 1-23 ルナ邸 2層吹抜けの玄関ホール



図 1-24 クリスト邸 外観

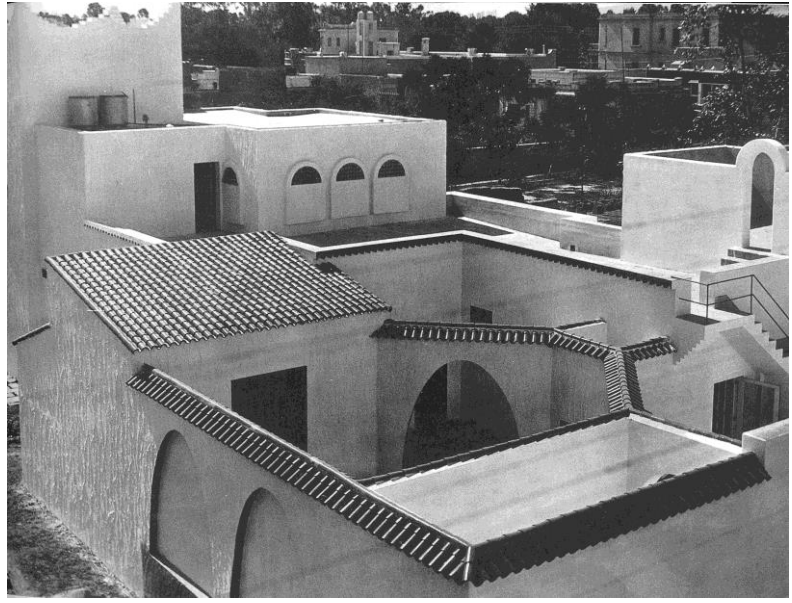


図 1-25 クリスト邸 テラス

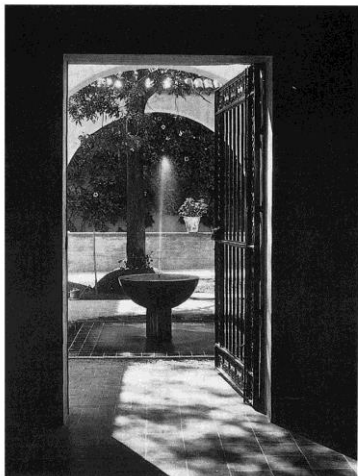
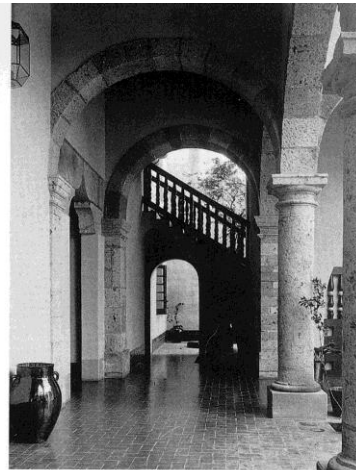


図 1-26 クリスト邸 内観

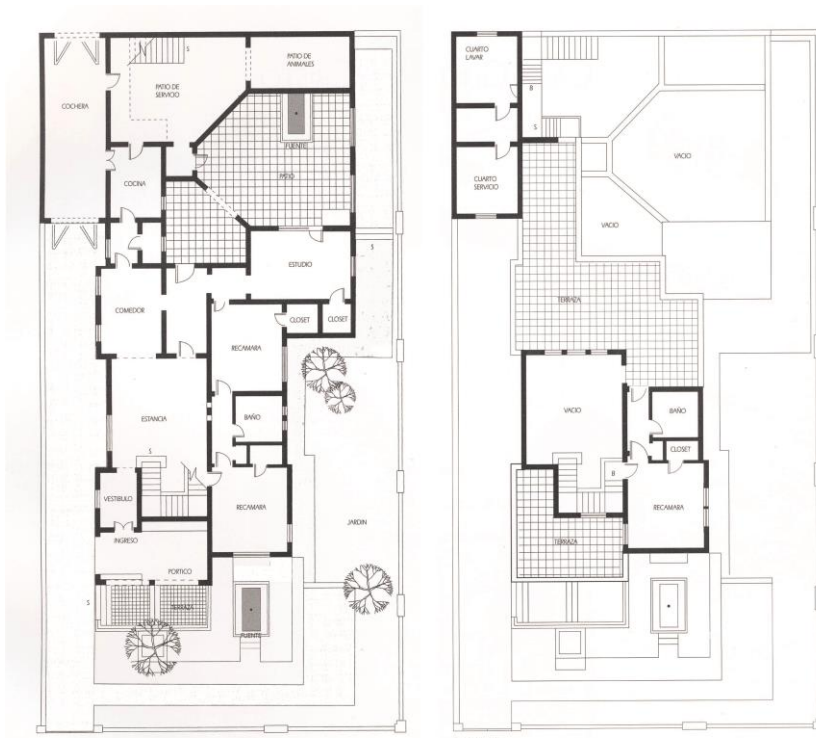


図 1-27 クリスト邸 平面図

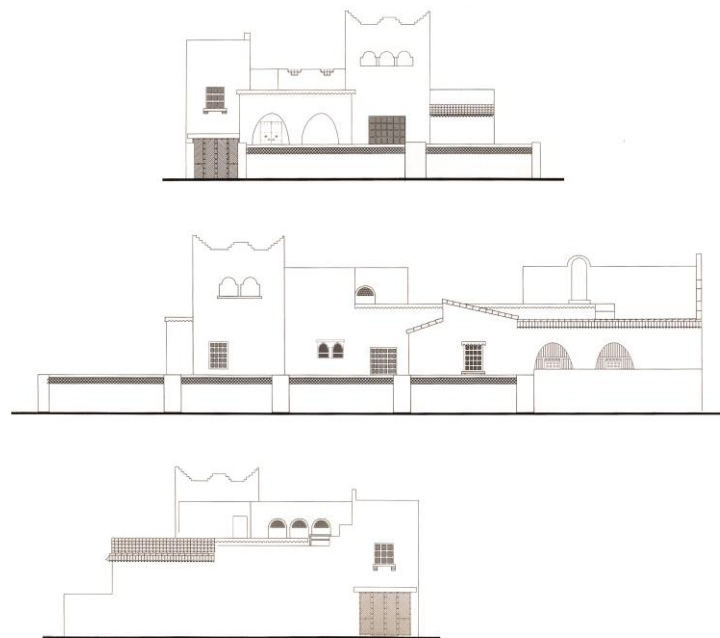


図 1-28 クリスト邸 立面図



図 1-29 クリスト邸 2層吹抜けの玄関ホール

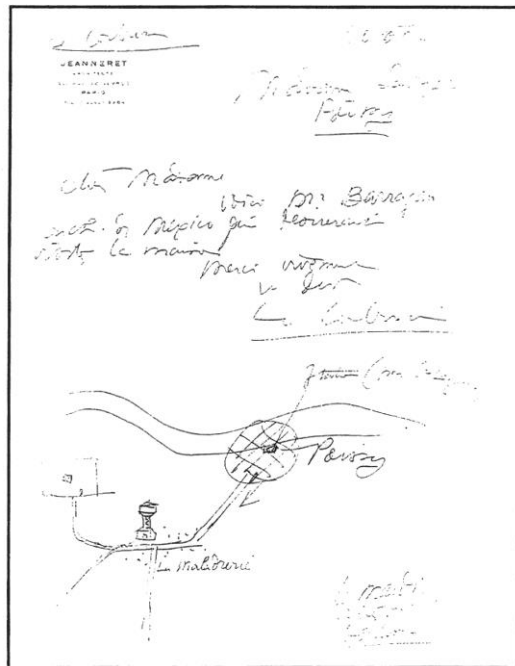
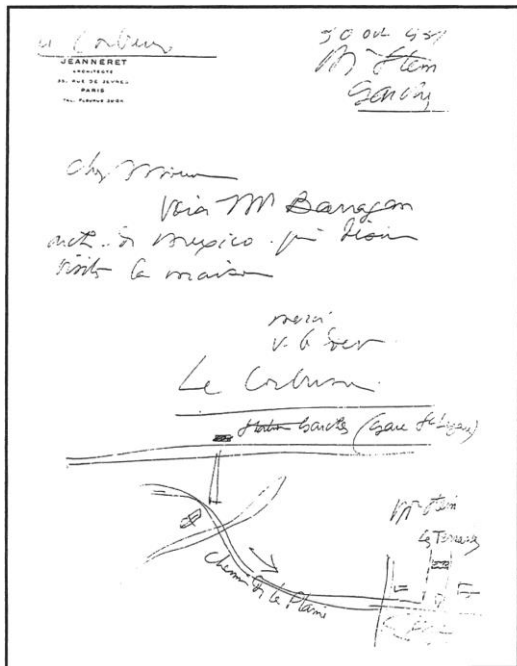


図 1-30 ル・コルビュジエ事務所によるサヴォア邸，ポワッシーの案内図  
 図 1-31 ル・コルビュジエ事務所によるスタイン邸，ガルシュの案内図

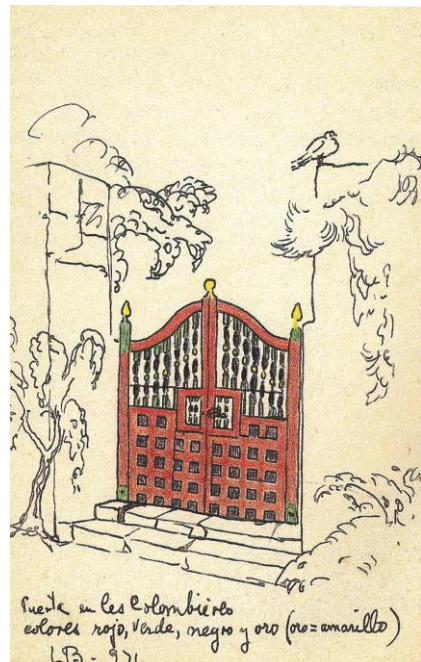
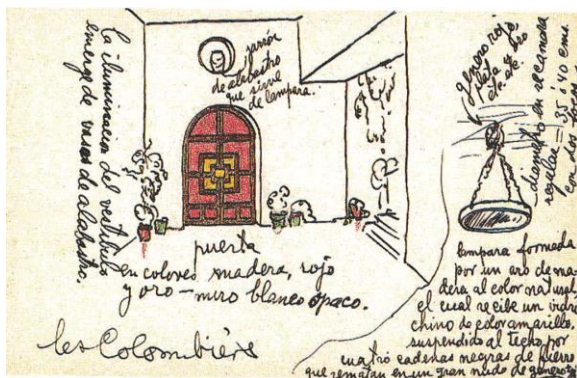


図 1-32, 1-33 〈レ・コロンビエール〉についてのバラガンのスケッチ

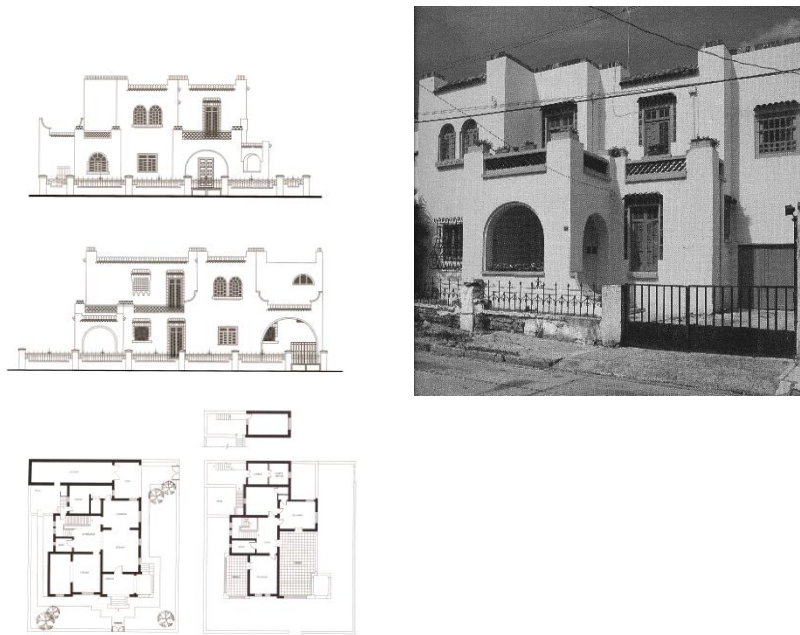


図 1-34 カスティーリョ邸(1929)

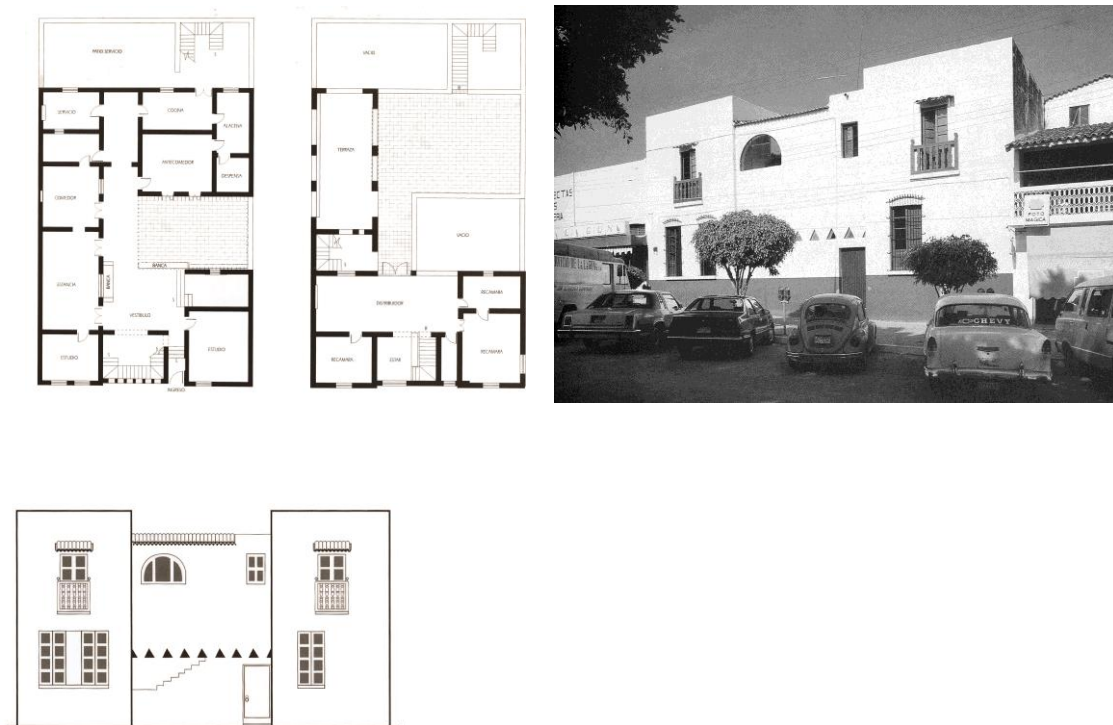


図 1-35 チャバラの〈バラガン邸〉(1932)



図 1-36 チャパラの〈バラガン邸〉 外観

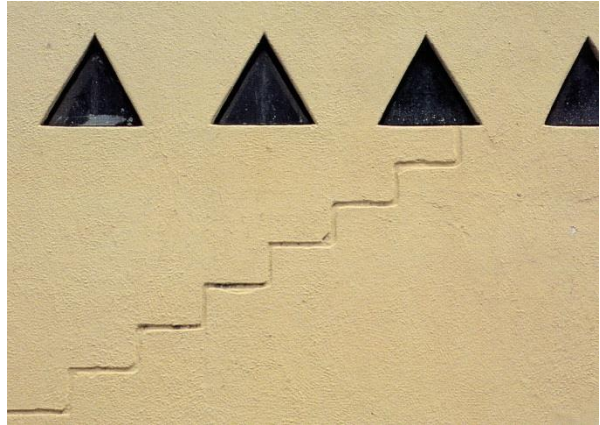


図 1-37 チャパラの〈バラガン邸〉 改築前の階段室の輪郭線

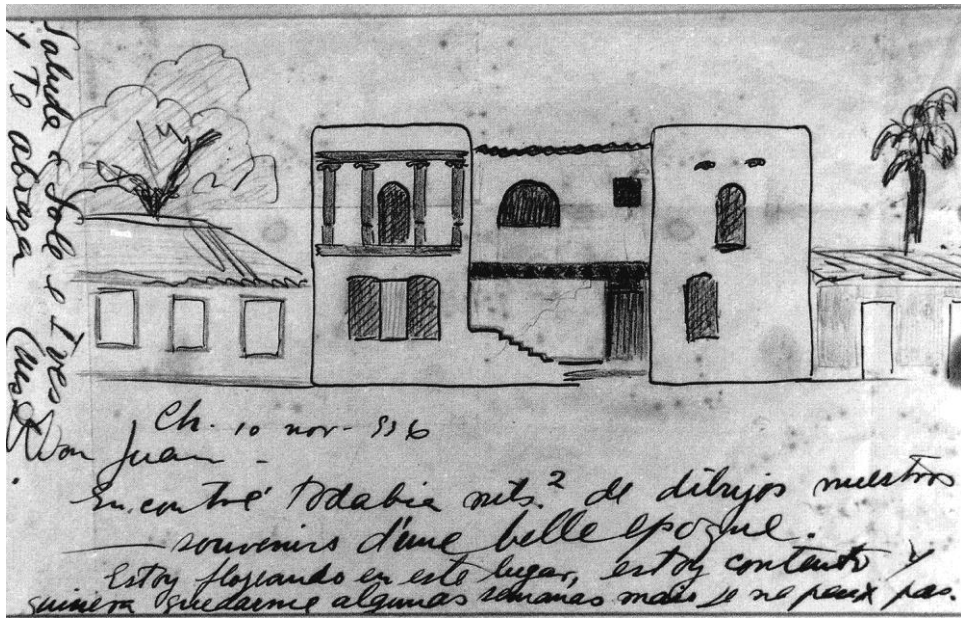


図 1-38 チャパラの〈バラガン邸〉 初期のスケッチ

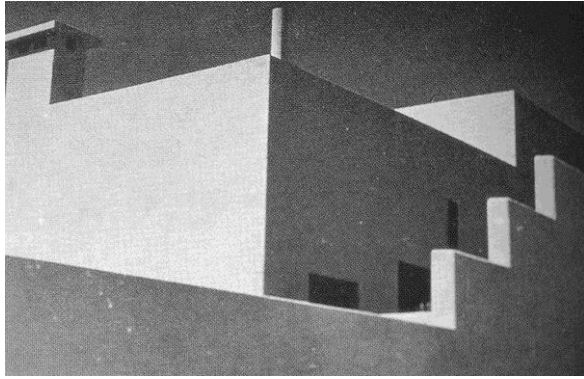


図 1-39 ガリビ邸 テラスと中庭

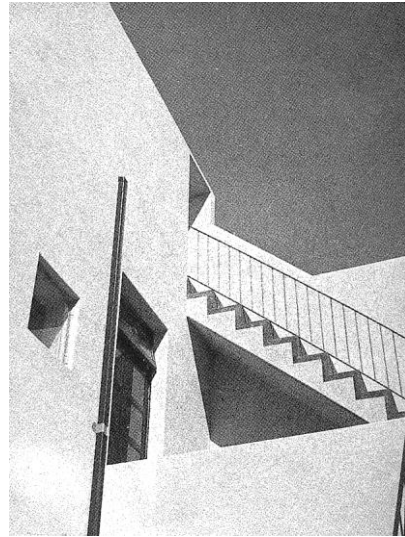


図 1-40 ガリビ邸 テラス



図 1-41 〈バラガン自邸〉に飾られたオロスコの《メキシコの村》



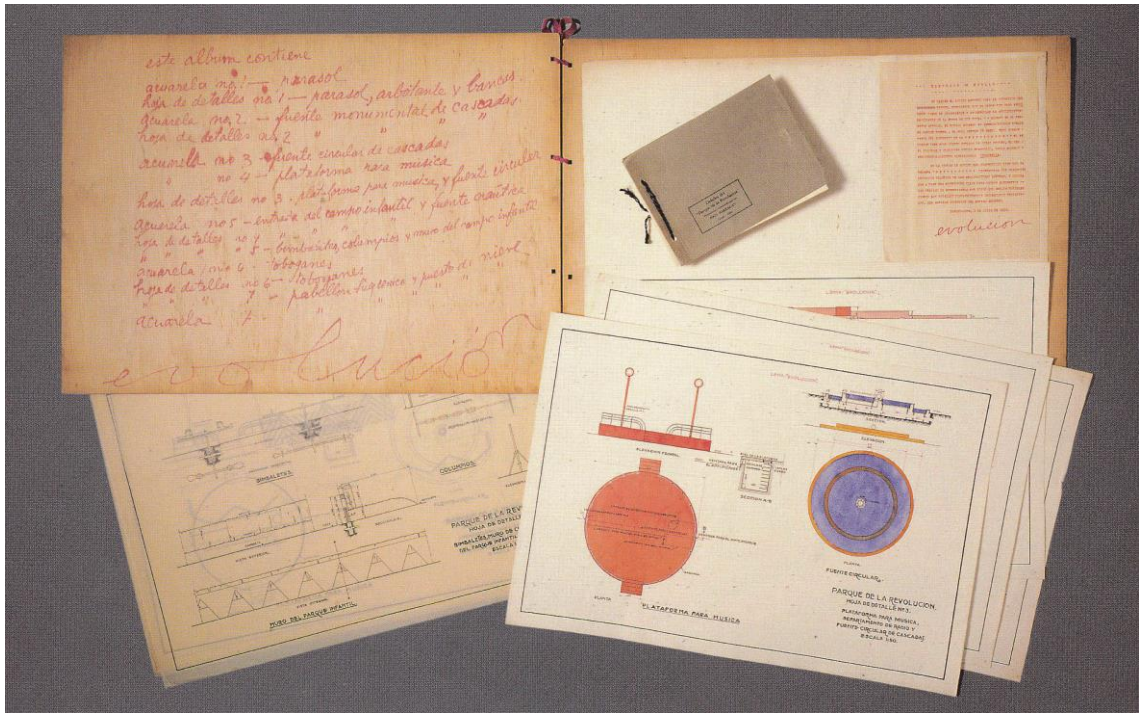


図 1-42 革命公園 図面と書類が収められた木製のフォルダー



図 1-43 革命公園



図 1-44 革命公園 傘状のパビリオン



図 1-45 革命公園 遊び場の壁



図 1-46 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 正面ファサード



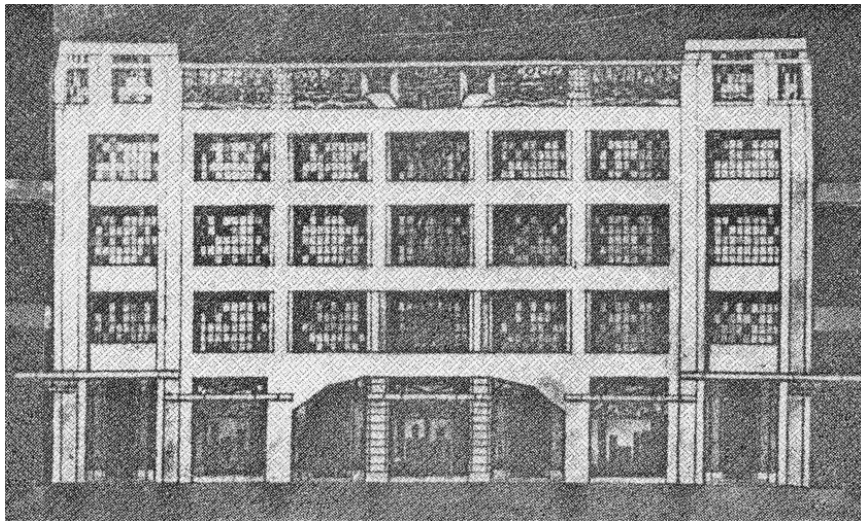


図 2-4 オゴルマンの 1920 年代のアカデミー建築学生時代の図面

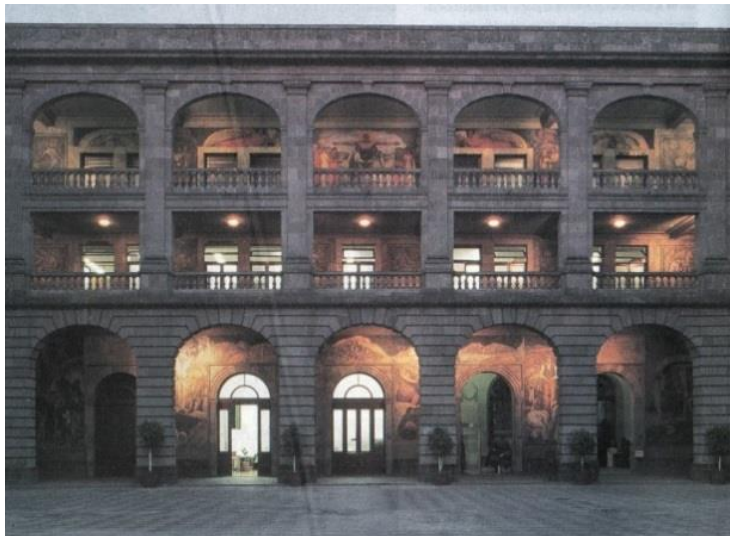


図 2-5 公教育省の建物とリベラの壁画



図 2-6 公教育省のリベラの壁画

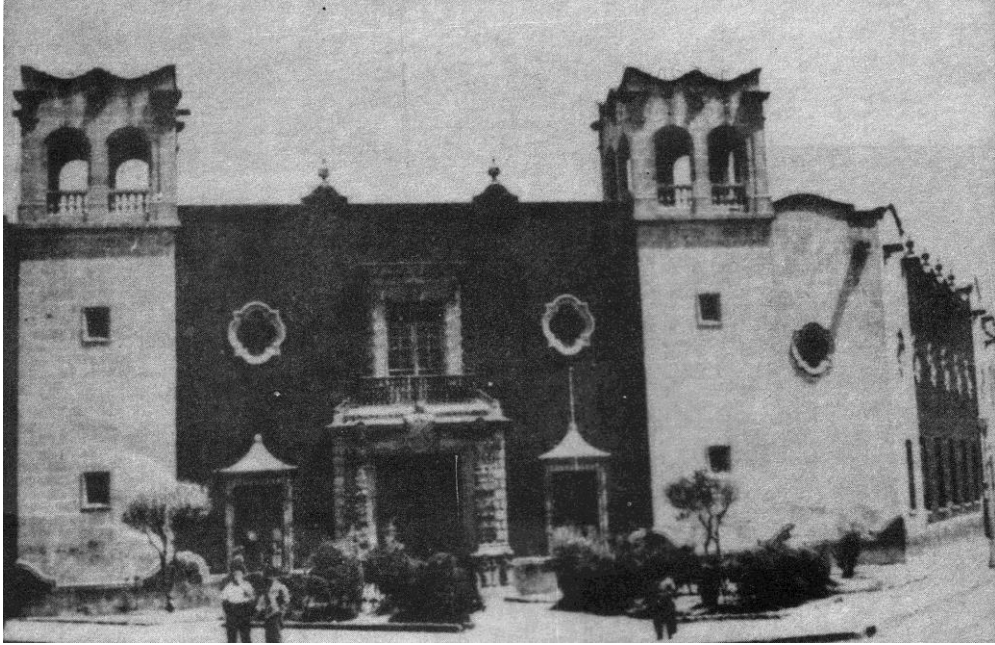


図 2-7 ベニート・ファレス小学校

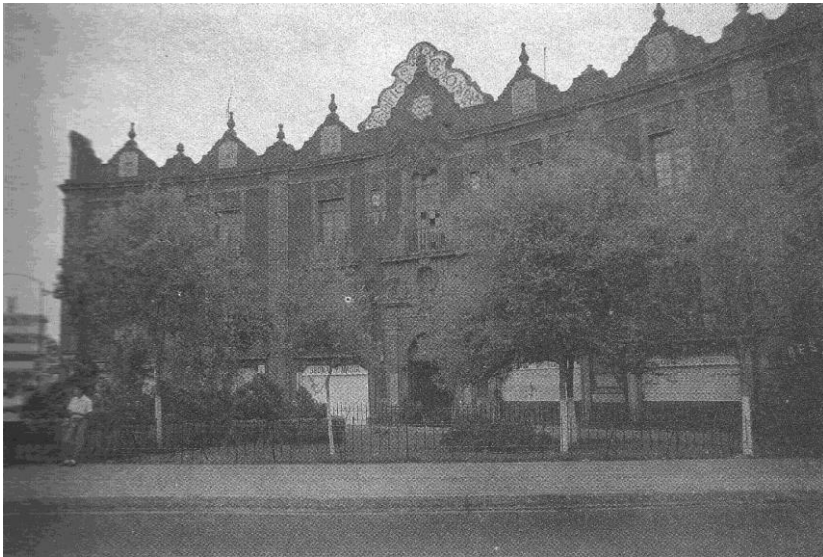


図 2-8 ガオナ・ビル(設計トーレス・トリハ)(1922)

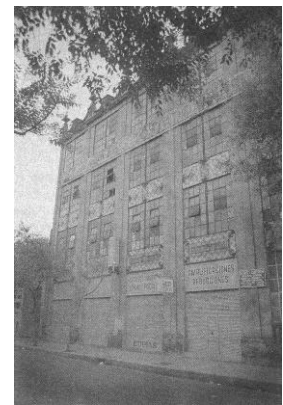


図 2-9 トスタード工房  
(設計フェデリコ・マリスカル)(1923)



図2-10 「イツァ」計画案 透視図

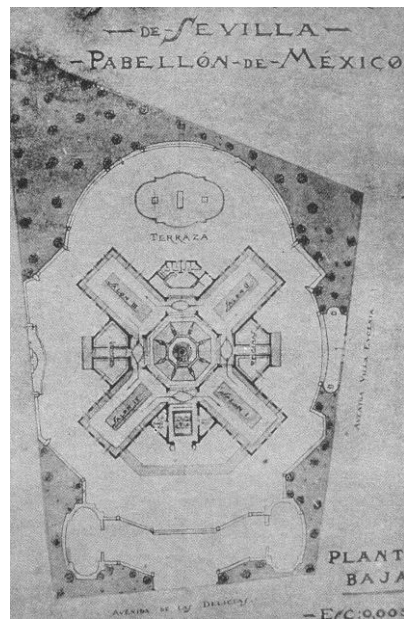


図2-11 「イツァ」計画案 平面図

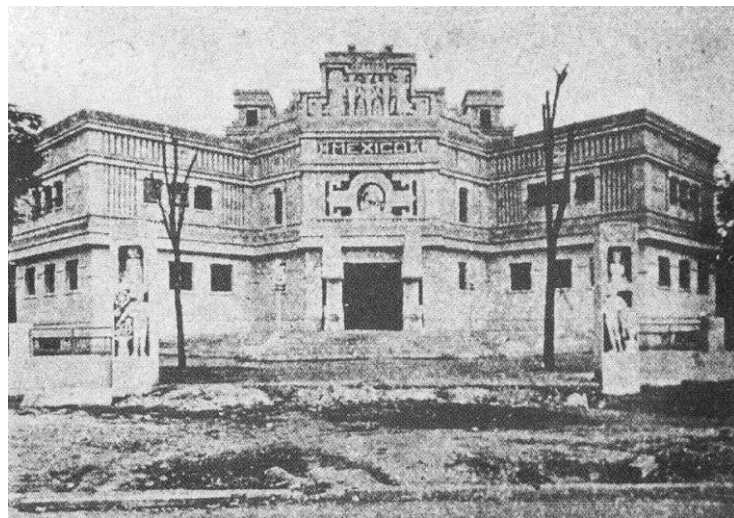


図2-12 イベロアメリカ博覧会(スペイン)のメキシコ館

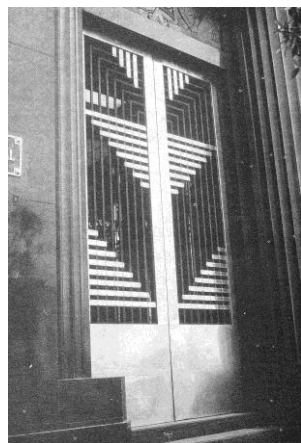


図 2-13 国立芸術宮殿の内装

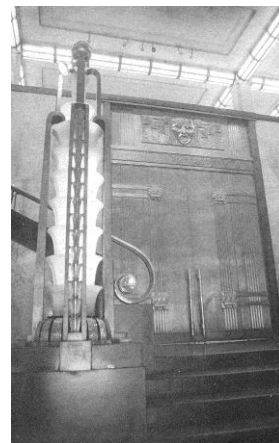


図 2-14 国立芸術宮殿の内装

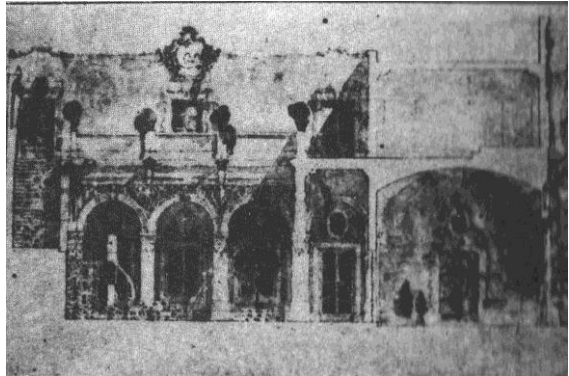
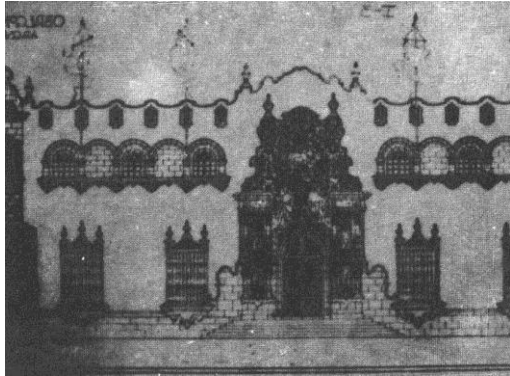


図2-15, 2-16 イベロアメリカ博覧会(ブラジル)のメキシコ館計画

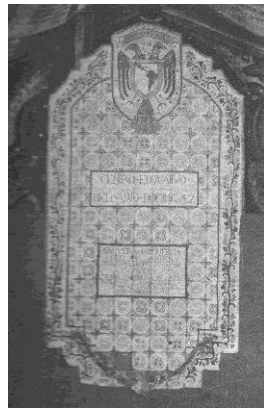
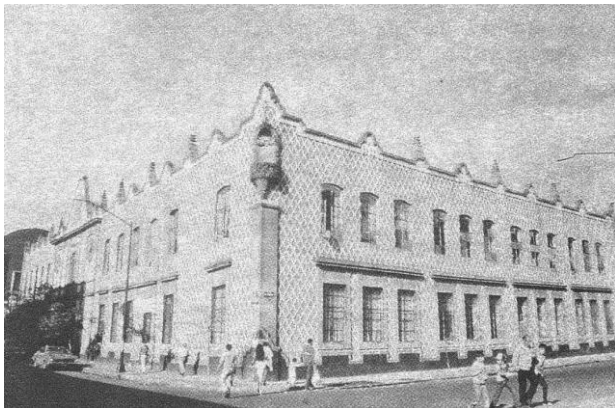


図 2-17 ベリサリオ・ドミンゲス学校(設計エドムンド・サムディオ)(1923)

図 2-18 ドミンゲス学校の青い化粧タイルによるメキシコ国立大学の紋章



図 2-19 国立高等学校の拡張計画(1922)

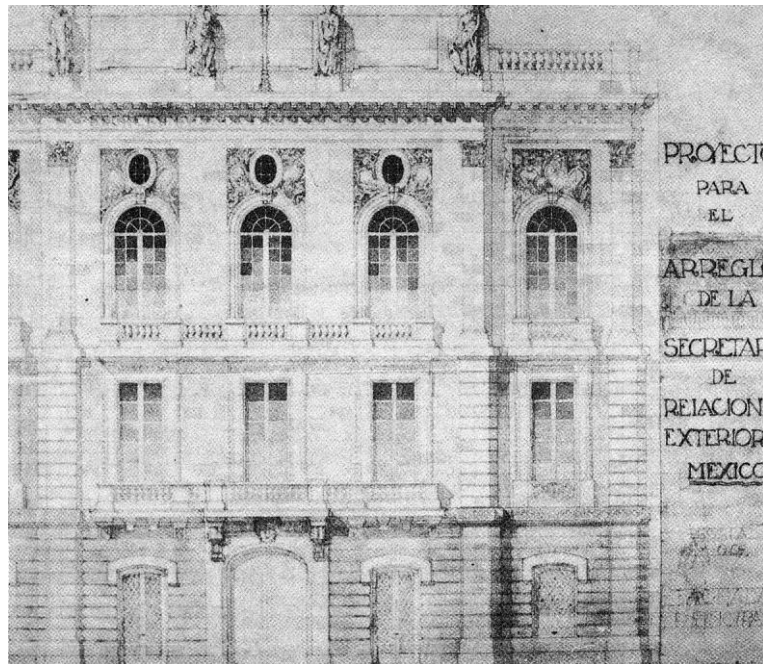


図 2-20 外務省の建物(設計サンタシリア)(1923)

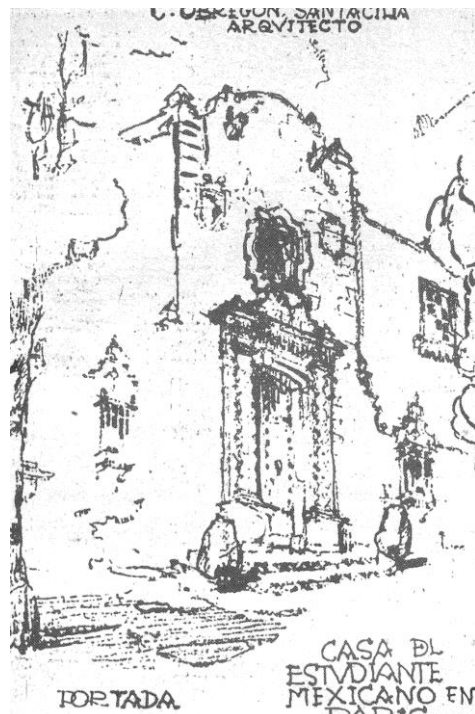


図 2-21 パリのメキシコ学生のための家(設計サンタシリア)(1925)



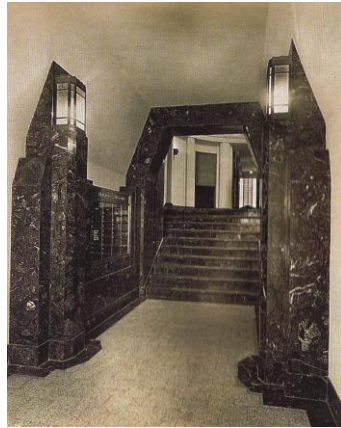


図 2-22 サンタシリア・ビル(設計サンタシリア) (1925)



図 2-23 バンコ・デ・メヒコ(設計サンタシリア) (1926-28)



図 2-24 バンコ・デ・メヒコ 内観

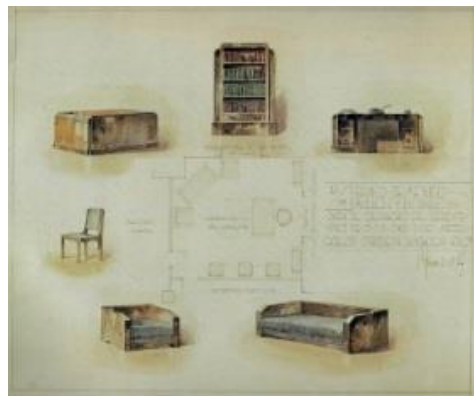


図 2-25 バンコ・デ・メヒコ 家具

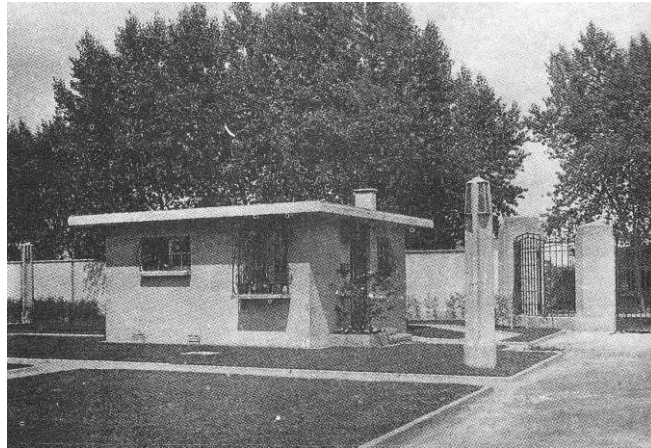


図 2-26 保健医療センター(設計ビジャグラン) (1924)

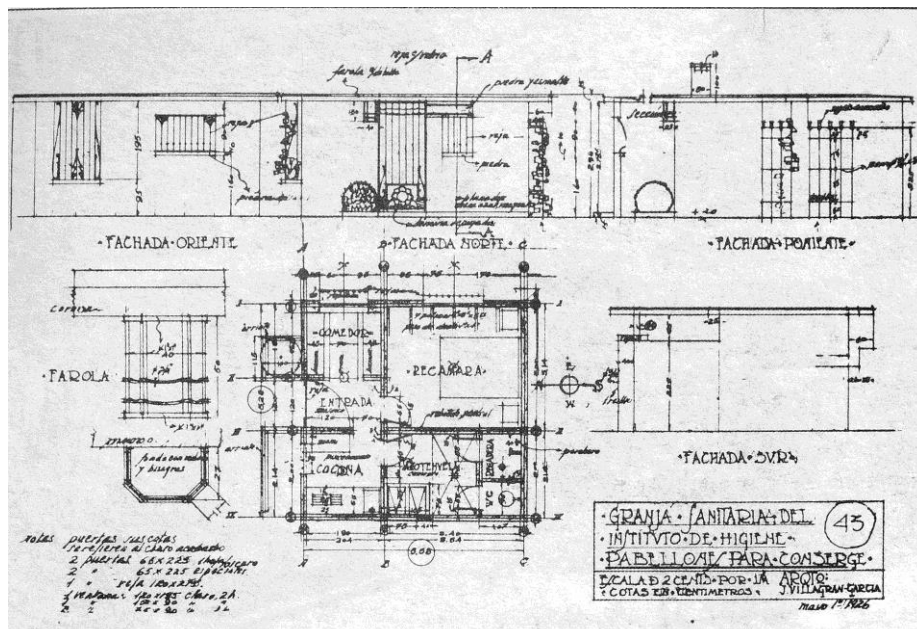


図 2-27 保健医療センター(設計ビジャグラン) 平面図, 立面図

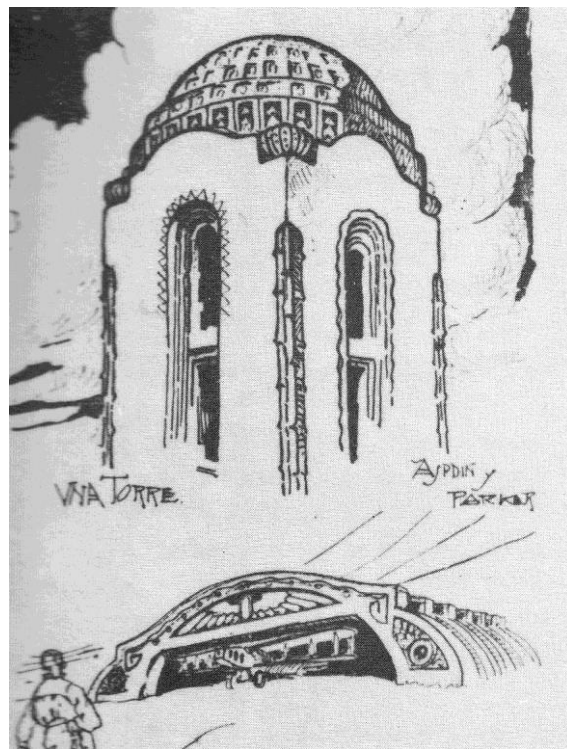


図 3-1 カルデロンとメンディオラの論文 格納庫

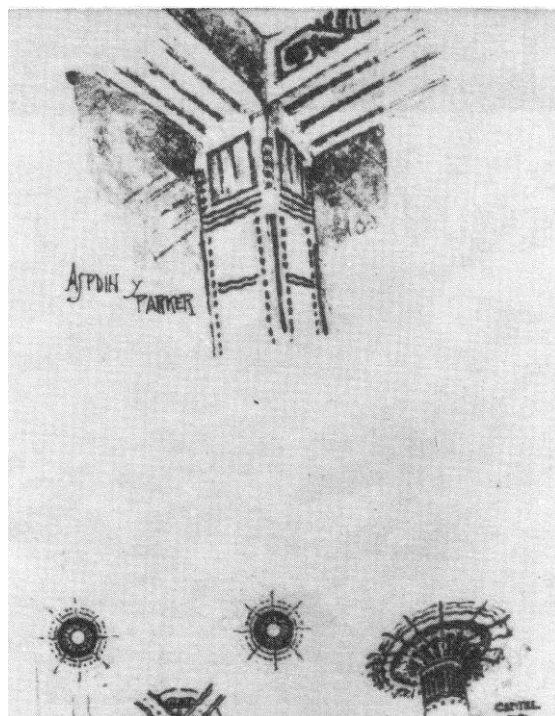


図 3-2 カルデロンとメンディオラの論文 柱の細部



図 3-3 エルミータ・ビル



図 3-4 イポドゥロモ・コンデサ地区の住宅

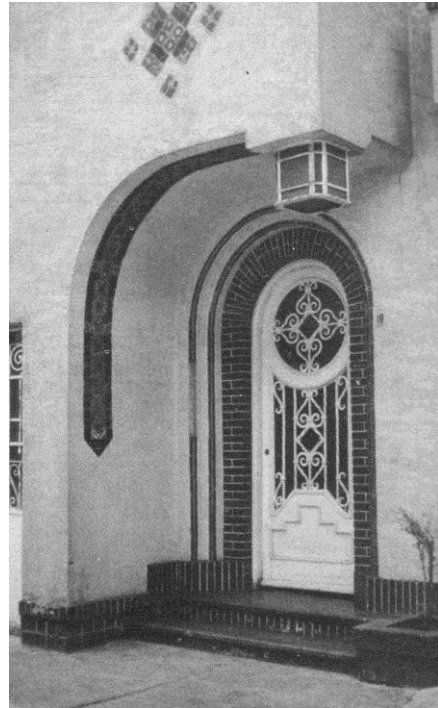


図 3-5 イポドゥロモ・コンデサ地区の住宅



図 3-6 チャプルテペック公園の化粧タイル

MONSIEUR LE CORBUSIER



Esta es la efigie de Le Corbusier. Carlos Eduardo J. Le Corbusier. Arquitecto suizo-francés contemporáneo. Personalidad distinguida, quizá la de mayor relieve en el nuevo y vigoroso movimiento arquitectónico desencadenado en nuestra época.

Le Corbusier fué el hombre que en 1921 dijo: "La maison est une machine à habiter" —"La casa es una máquina para habitar". Esa frase resonó en el mundo entero. Y es que en tales palabras se sintetizaba, por fin, la nueva orientación, las nuevas tendencias de la arquitectura especialmente ante su principalísimo problema: la casa habitación, la cual se anhela que satisfaga no sólo a la mente sino también al cuerpo de los hombres y las mujeres.

Porque el milagro de los cuentos de "Las Mil y Una Noches", soñado por los orientales

en sus delirios de comodidad, de **comodidad corporal**, de "comfort", ha sido realizado por las civilizaciones de Europa y América. Nosotros, sin embargo, en vez de recostarnos lánguidamente sobre almohadones y divanes para imaginar leyendas fabulosas en fantásticos mundos con

tapetes maravillosos, sobrenaturales caballos, lámparas aladinescas, clarividentes anteojos, talismanes portentosos y mágicas clavijas;

nosotros, los hombres de Occidente, por naturaleza activos, inconformes e investigadores, no nos contentamos con "soñar" y nos pusimos a observar y a trabajar.

Nuestro es Aristóteles, el Padre de la Ciencia, el griego que trescientos años antes del advenimiento de Jesucristo dijo: "El esclavo es un instrumento con vida, el instrumento un esclavo sin vida... Si la lanzadera tejiese, sin una mano que la guiara, no necesitaríamos amos ni esclavos".

Nuestro es Francisco Bacon, el Padre de la Filosofía Experimental, el inglés que en el Siglo XVII dijo: "¿Por qué no hemos de discernir las riquezas en el almacén de la Naturaleza en vez de solamente admirar las maravillas de su taller? ¿Por qué no hemos de producir efectos valiosos, y dotar la vida del hombre con infinidad de comodidades?"

Nuestro es Leonardo da Vinci, el florentino ilimitado: naturalista, ingeniero, anatomista; el hombre de la "casi milagrosa visión de la realidad"; pintor, escultor, arquitecto y músico, y cuya otra pasión fué inventar MAQUINAS, entre ellas ¡MAQUINAS DE VOLAR!

Nuestros son el inglés Newton, el francés Pasteur, el alemán Einstein, y centenares de otros hombres de ciencia, hombres que no se fían de lo que no puede comprobarse; hombres, en fin, que no han inventado ficciones y alegorías, pero han descubierto

EL VAPOR  
LA ELECTRICIDAD  
EL GAS  
LA RADIO ACTIVIDAD

palabras nada poéticas —palabras prosaicas— palabras sin timbres argentinos para la lírica, ni hondas resonancias para el drama, ni tonos elevados para la epopeya —palabras con marcado sabor de acero y de cobre, no de oro... Palabras, sin embargo, redentoras.

図 3-7 雑誌『トルテカ』(1930年11月号)



図3-8 オゴルマンの一等作品《ラ・ファブリカ》

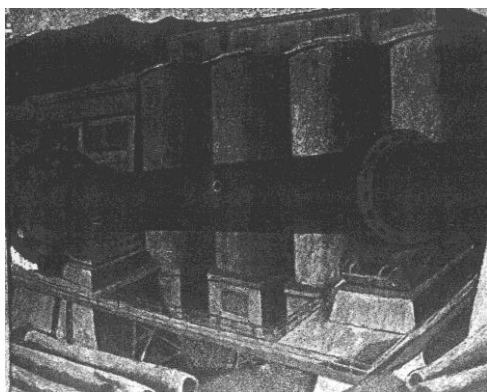


図 3-9 タマヨの二等作品

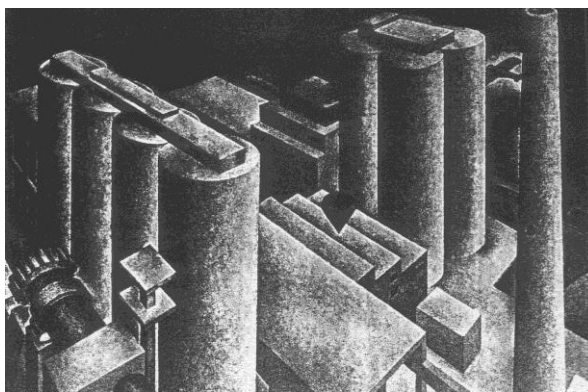


図 3-10 カマレナの三等作品

Resumen PRAGMATICO, de  
 la conferencia de Juan Legueta  
 sustentada en la S.A.M el día  
 del mes de de 1938-

- Un pueblo, que vive en jacales  
 y cuartos redondos, no puede  
 HABLAR, arquitectura.
- Haremos los casas del pueblo
- Estetas y Retóricos - ofala mueran  
 todos- harán después sus discusiones

JL

図 4-1 レガレッタの走り書きメモ

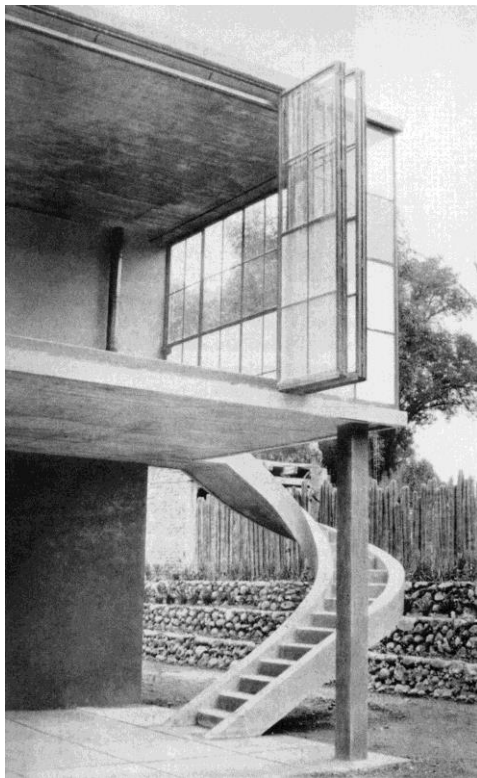


図 4-2 セシル・オゴルマン邸



図 4-3 セシル・オゴルマン邸

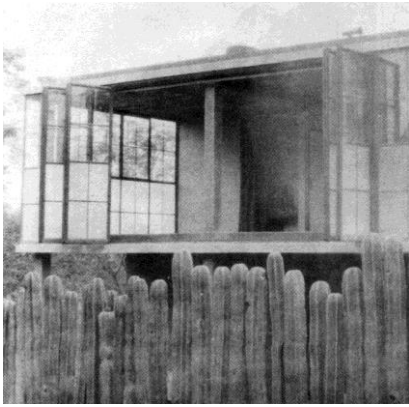


図 4-4 セシル・オゴルマン邸 全面開口部



図 4-5 カーロとリベラの家



図 4-6 エミリアーノ・サパタ小学校



図 4-7 プロ・オガール小学校





図 4-8 マヌエル・トゥッサン邸

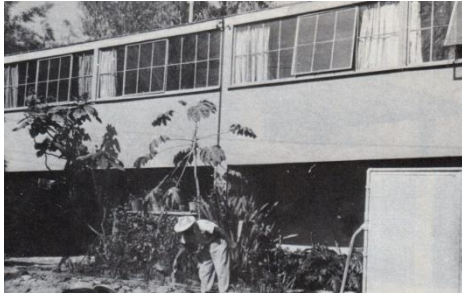


图 4-9 オゴルマン最初の自邸 外観

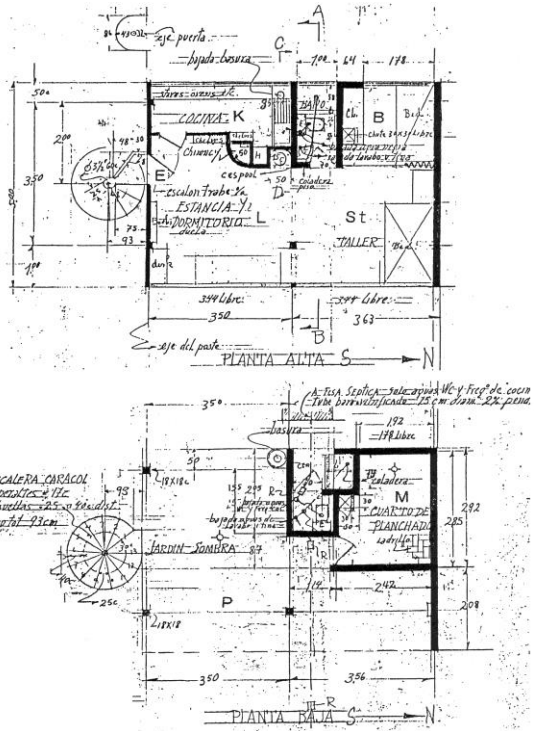


图 4-10 オゴルマン最初の自邸 平面図

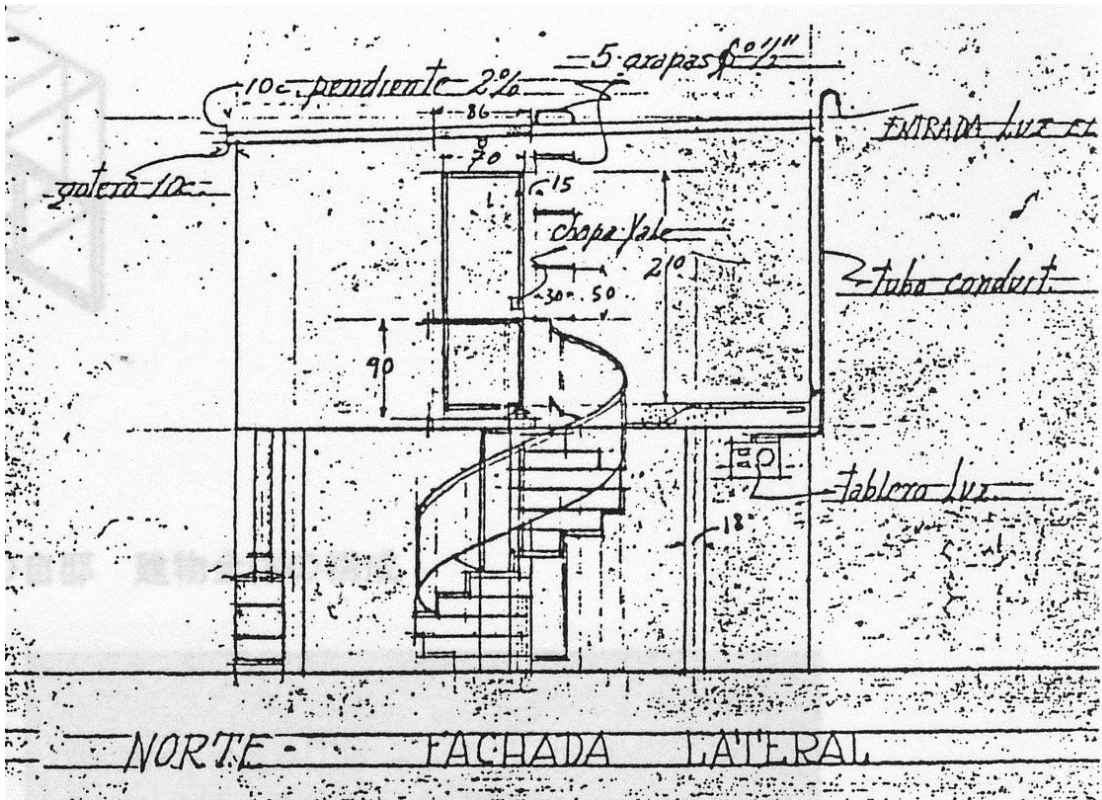


图 4-11 オゴルマン最初の自邸 立面図



図 4-12 カーロとリベラの家 カーロ棟 内観

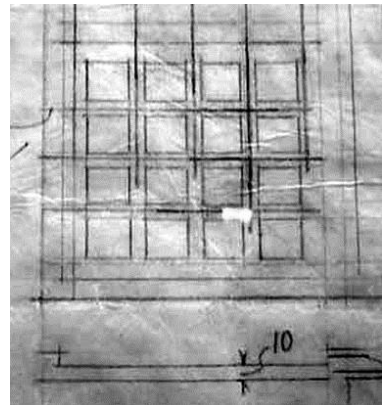


図 4-13 オゴルマンによる構造計算の図面



図 4-14 カーロとリベラの家 カーロ棟 外観

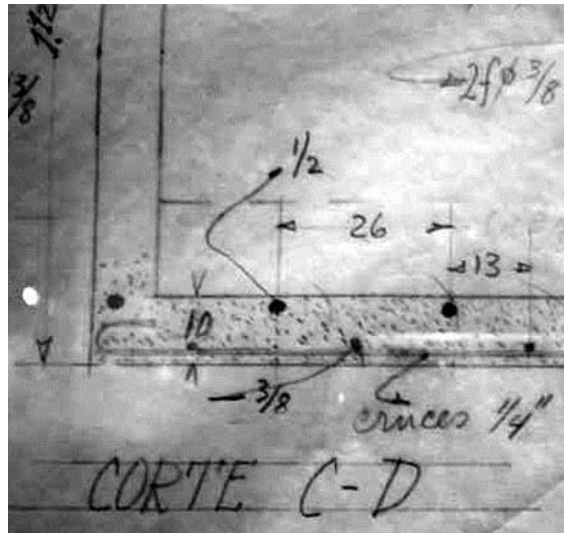


図 4-15 オゴルマンによる構造計算の図面

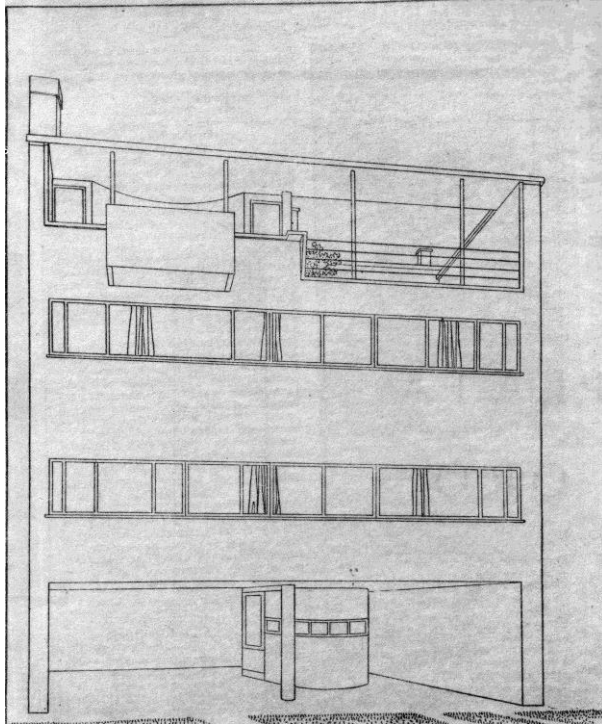


図 4-16 メキシコに紹介されたル・コルビュジエ〈クック邸〉(1926)の図版

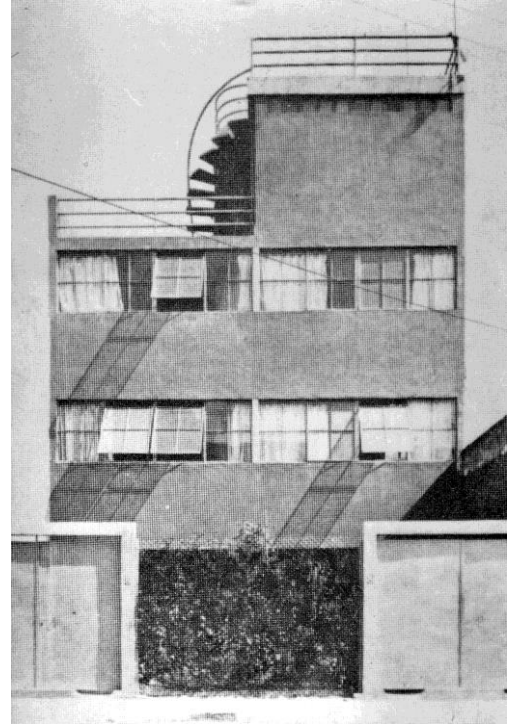


図 4-17 オゴルマン〈フランス・トールのアパート〉(1932)

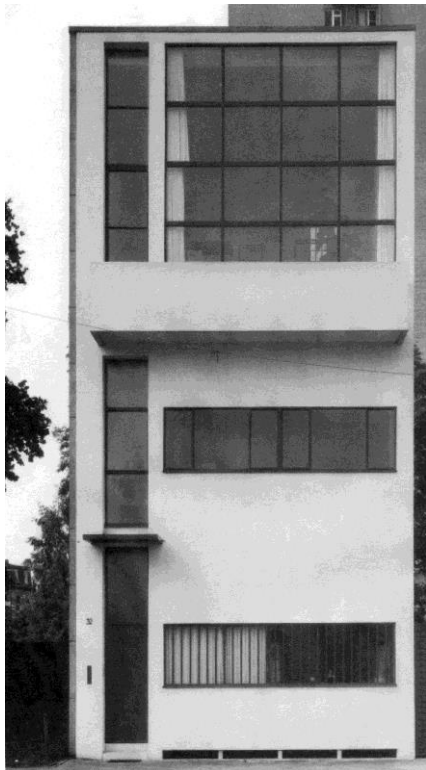


図 4-18 ル・コルビュジエ〈ギエット邸〉(1926)

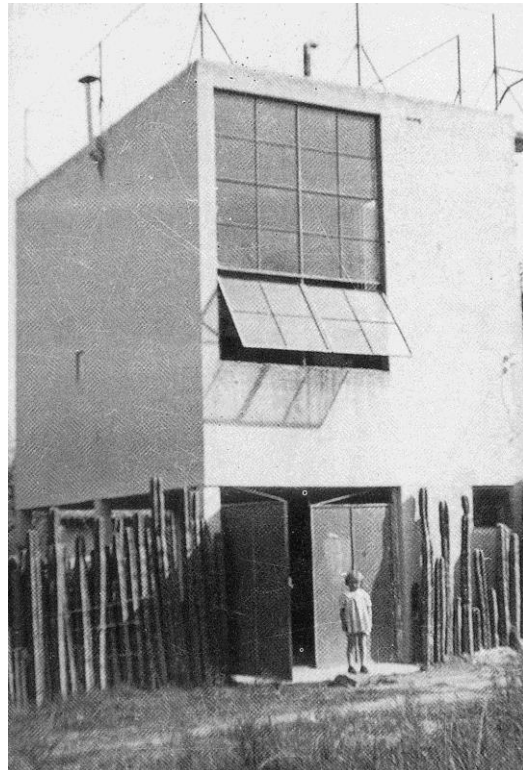


図 4-19 オゴルマン〈エドモンド・オゴルマン邸〉(1932)

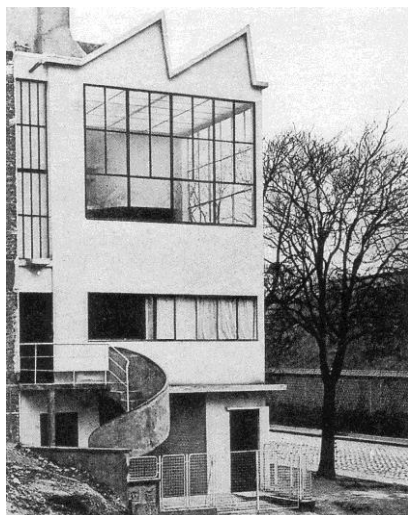


図 4-20 ル・コルビュジェ〈オザンファンのアトリエ〉(1922) 外観

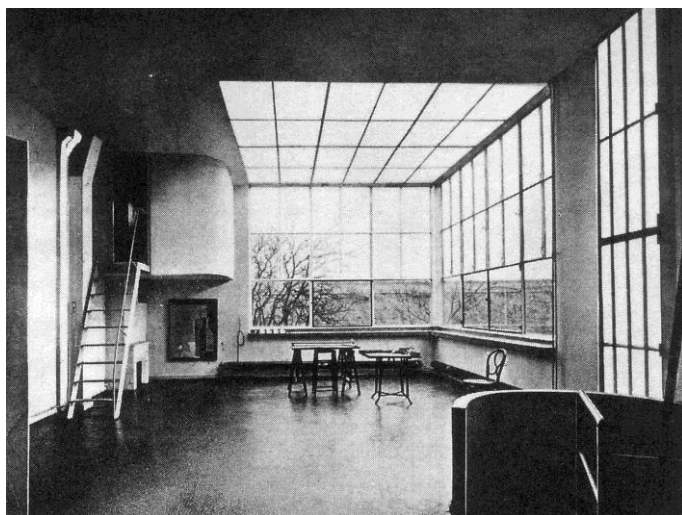


図 4-21 ル・コルビュジェ〈オザンファンのアトリエ〉(1922) 内観

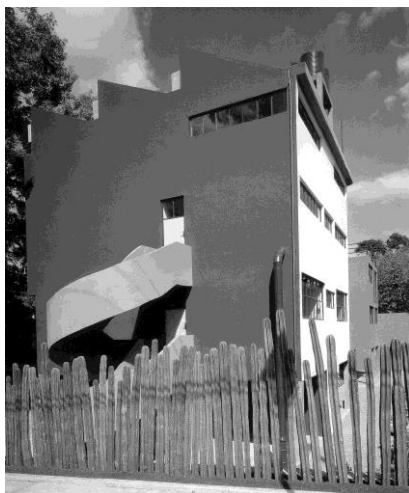


図 4-22 オゴルマン〈カーロとリベラの家〉(1931-32)のリベラ棟 外観



図 4-23 オゴルマン〈カーロとリベラの家〉(1931-32)のリベラ棟 内観

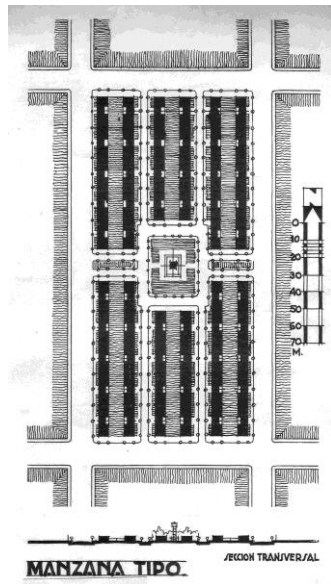


図4-2 配置図。Concurso de la "Casa Obrera Mínima", Juan Legarreta, 1932.

図 4-24 レガレッタ〈最小限住宅〉案 配置図

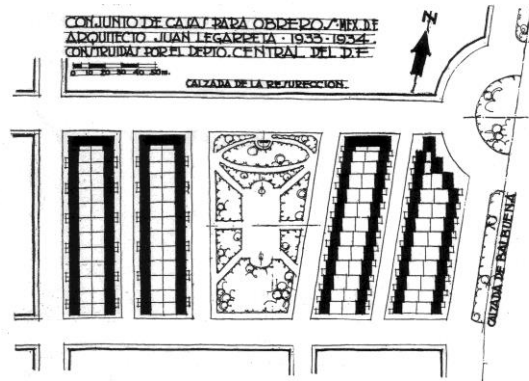


図 4-25 バルブエナ労働者地区の配置図

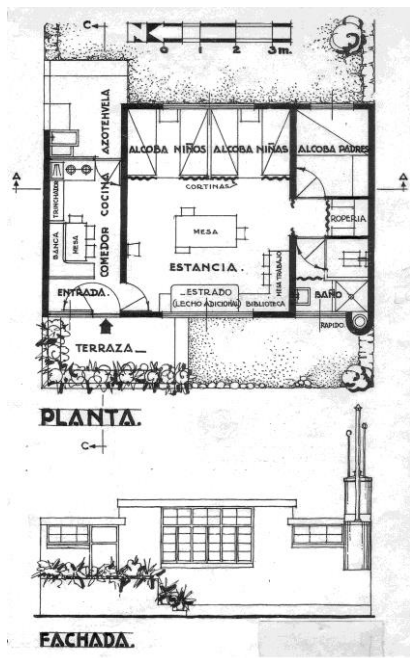


図4-1 Concurso de la "Casa Obrera Mínima", Juan Legarreta, 1932.

図 4-26 レガレッタ〈最小限住宅〉案  
平面図，立面図

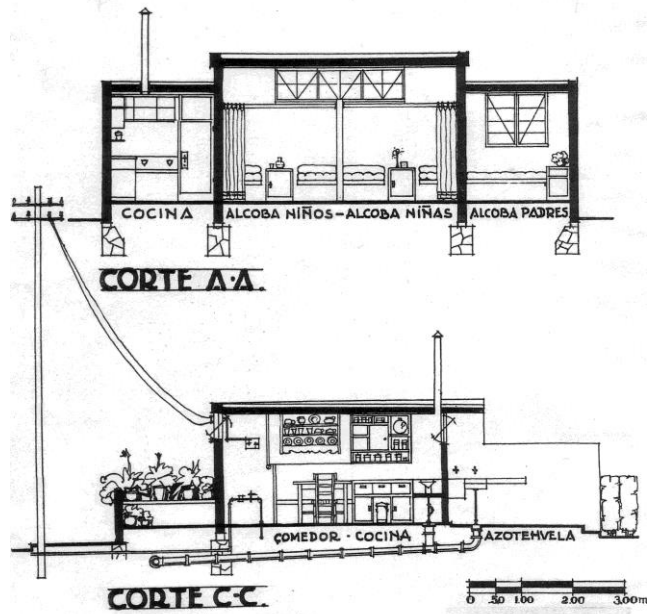


図 4-27 レガレッタ〈最小限住宅〉案  
断面図

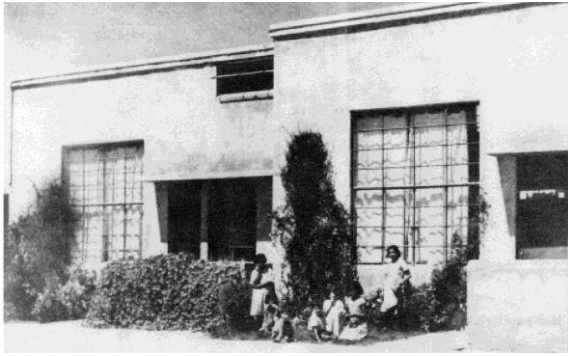


図 4-28 プロトタイプ #1

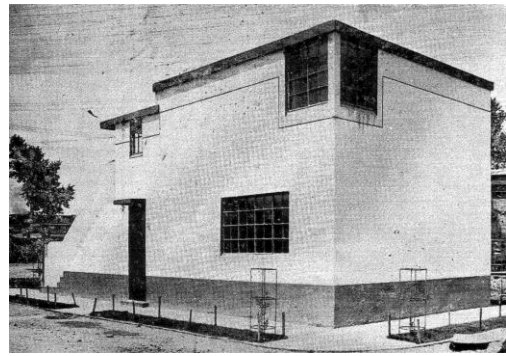


図 4-29 プロトタイプ #2

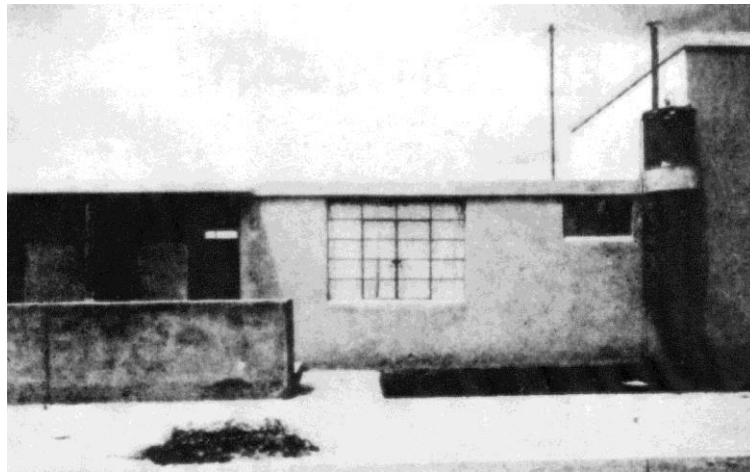


図 4-30 レガレッタによるバルブエナ労働者地区の〈最小限住宅〉

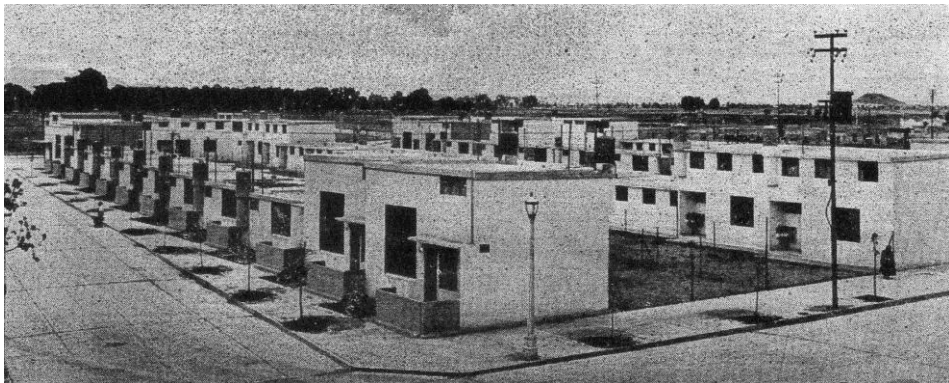


図 4-31 レガレッタによるバルブエナ労働者地区の〈最小限住宅〉 配置計画

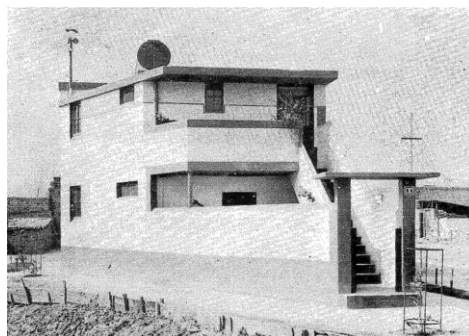


図 4-32 〈最小限住宅〉案の習作



図 5-1 エンリケ・ヤニエスのアパート(1935)

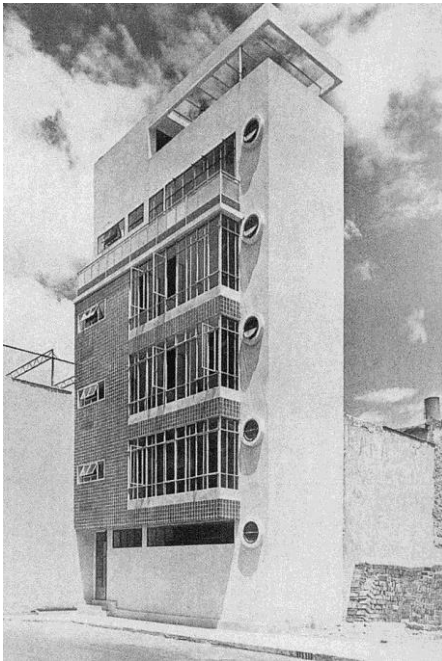


図 5-2 エンリケ・デ・ラ・モラのアパート(1935)





図5-3 タマウリパス通り51番の家 外観



図5-4 タマウリパス通り51番の家 内観

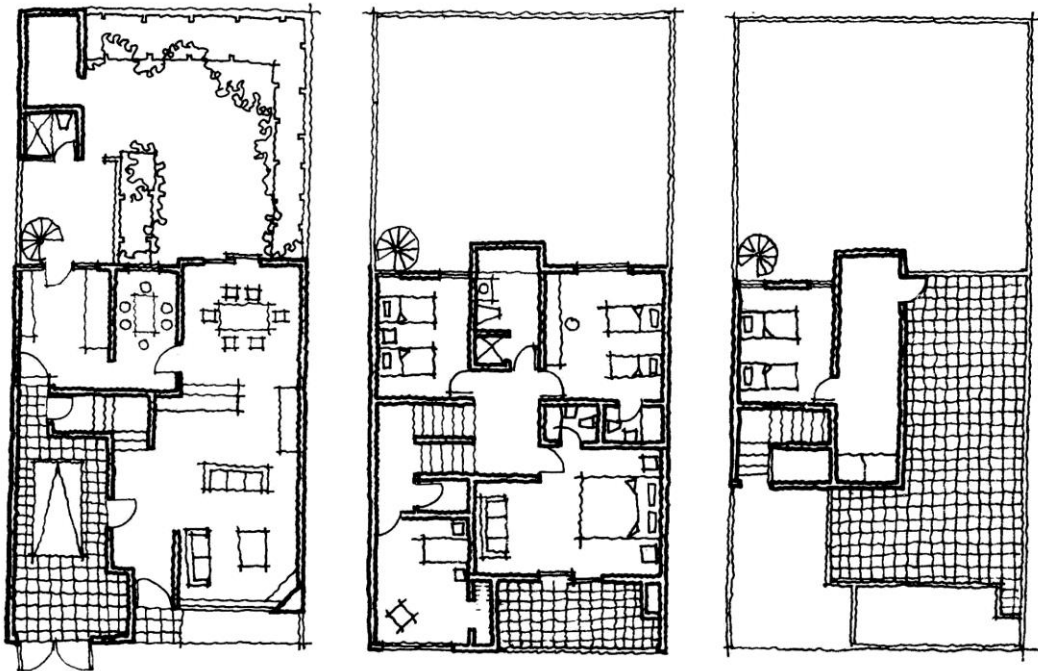


図5-5 タマウリパス通り51番の家 平面図

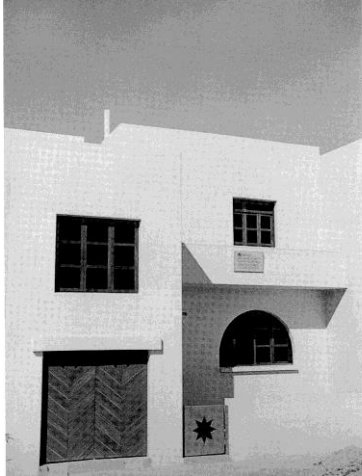


図 5-6 バラガン〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉(グアダラハラ, 1934) 外観

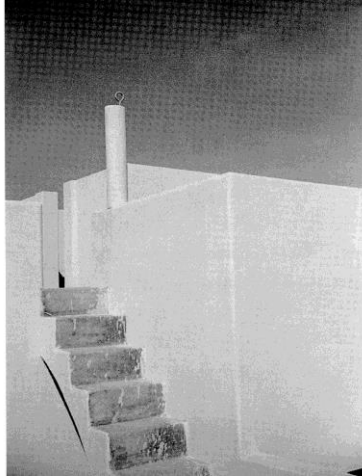


図 5-7 〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉 テラス

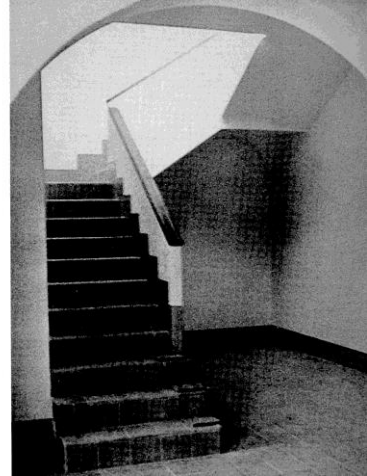


図 5-8 〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉 内観

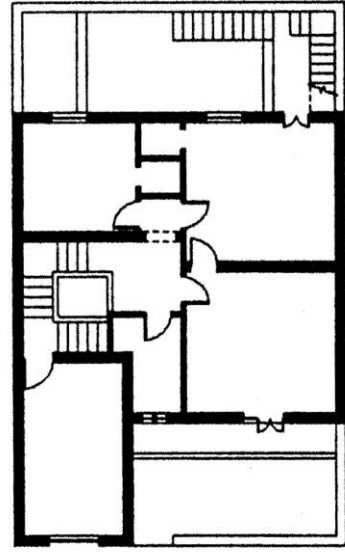
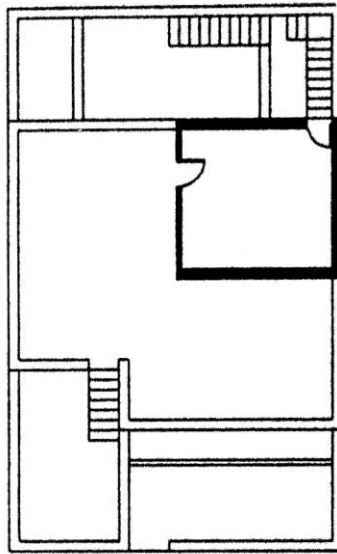
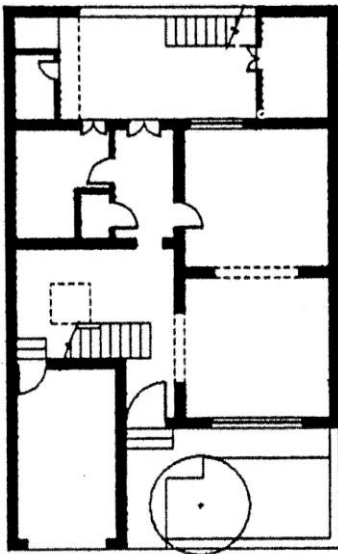


図 5-9 〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉 平面図

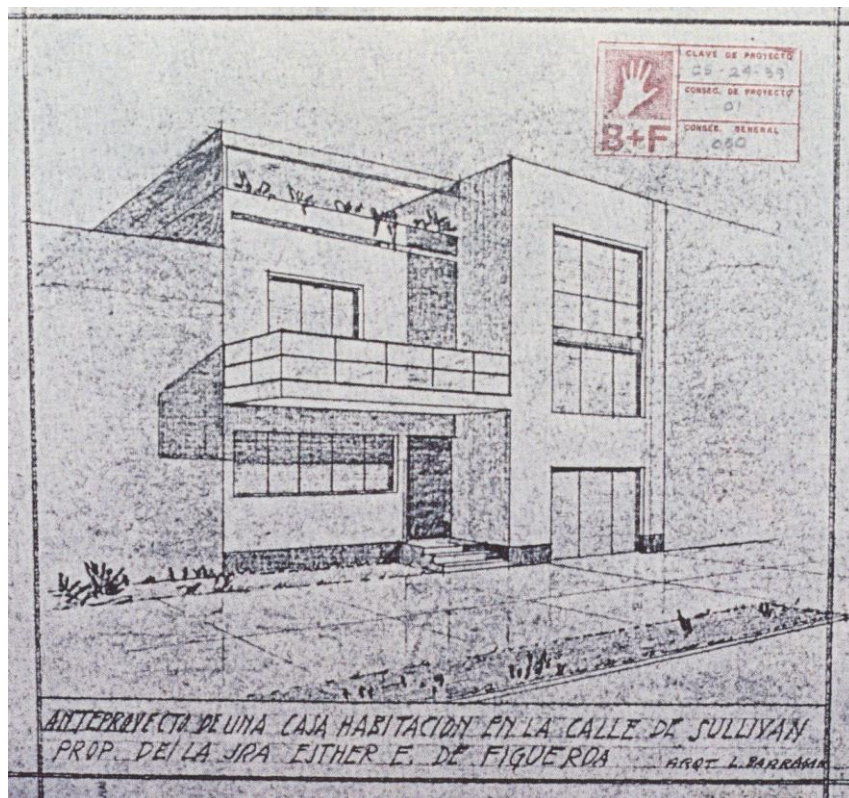


図 5-10 ウリサ邸(1939) 透視図



図 5-11~13 マサトラン通り 114 番、116 番、118 番、130 番の家(1936)

図 5-14 リオ・グアディアナ通り 3 番の家(1936)



図 5-15 メキシコ通り 141 番と 143 番の家(1936)



図 5-17 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 水平連続窓とへこみ

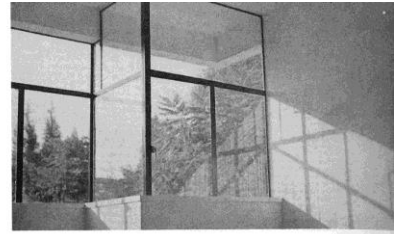


図 5-16 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 内観

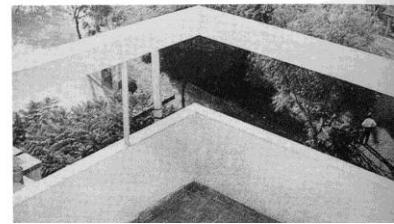


図 5-18 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 テラス

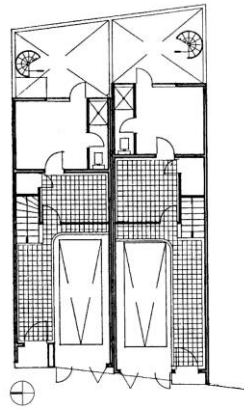


図 5-19 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 平面図

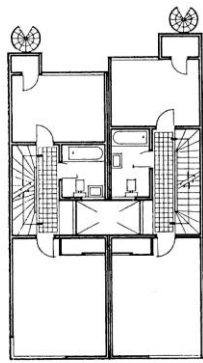
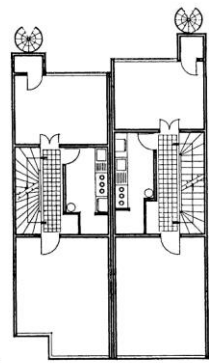


図 5-20 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 透視図





図 5-21 スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家(1939)



図 5-22 スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家



図 5-23 スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家 平面図



図 5-24 エルバ通り 38 番、50 番、52 番、56 番の集合住宅(1939)

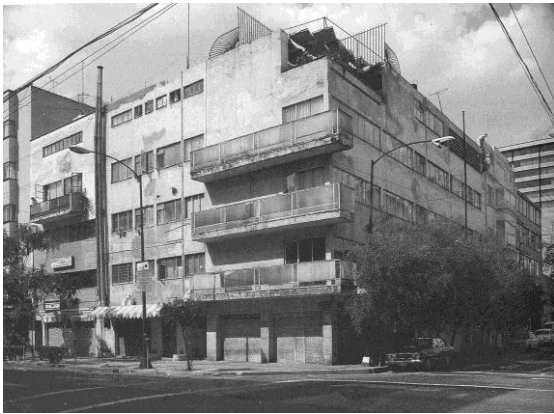


図 5-25 エルバ通り 50 番の集合住宅



図 5-26 エルバ通り 52 番の集合住宅



図 5-27 リオ・ミシシッピ通り 65 番の集合住宅



図 5-28 バラガン・ビル

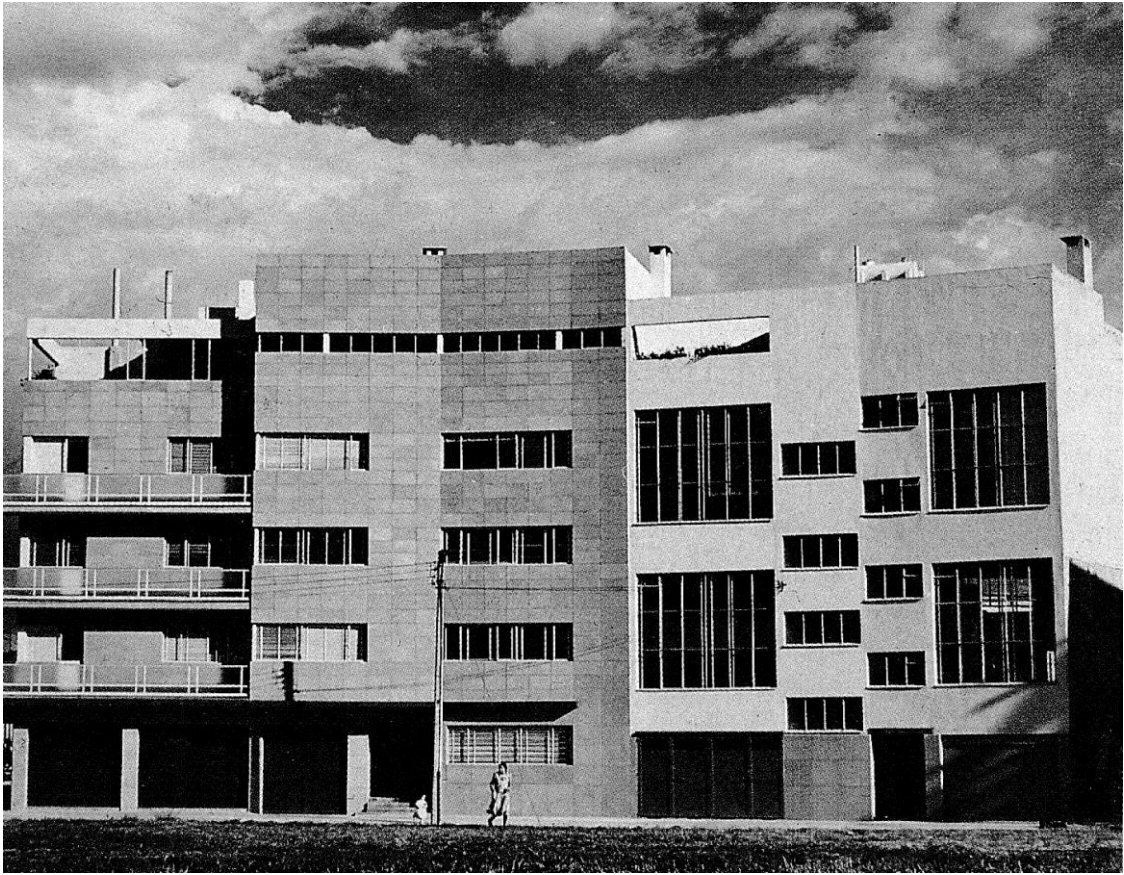


図 5-29 メルチョール・オカンポ広場 38 番の集合住宅と 40 番のビル



図 5-30 ガルサ・ビル, メルチョール・オカンポ広場 40 番のビル(1940)

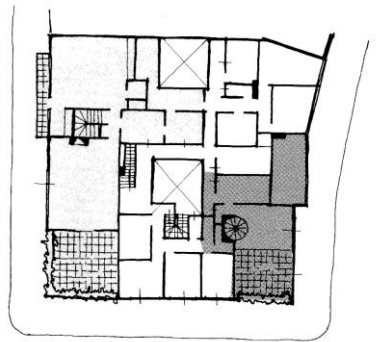
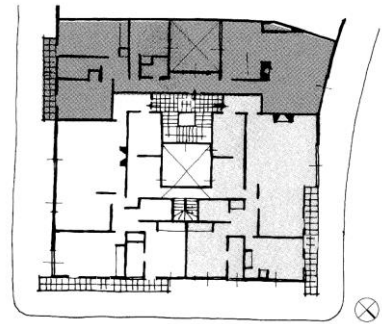


図 5-31 ガルサ・ビル 平面図

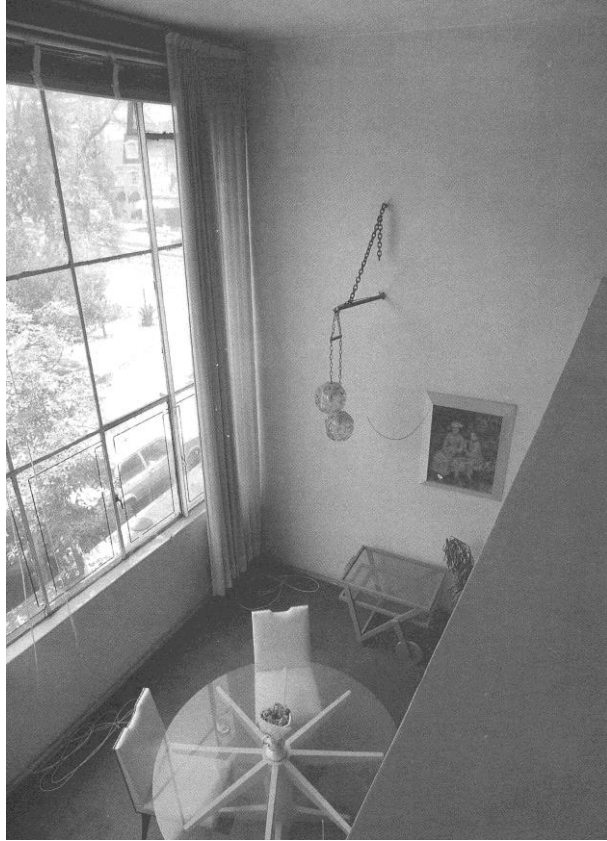
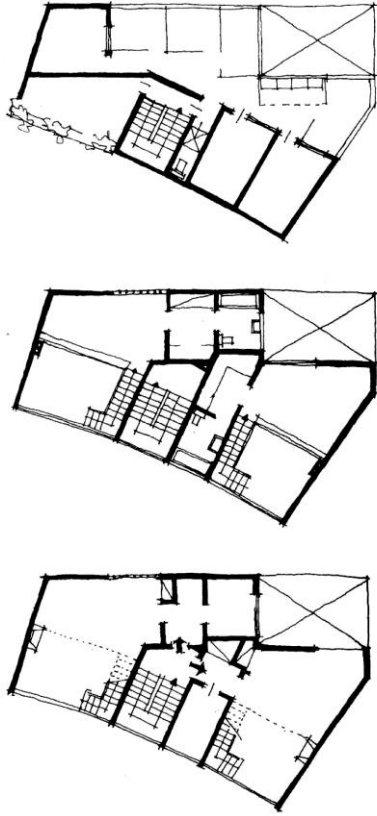


図 5-32 四人の画家のためのアトリエ付き住宅，メルチョール・オカンポ広場 38 番(1940) 平面図  
 図 5-33 四人の画家のためのアトリエ 内観



図 5-34 メルチョール・オカンポ広場





図 5-35 ウリサ・ビル(1939)

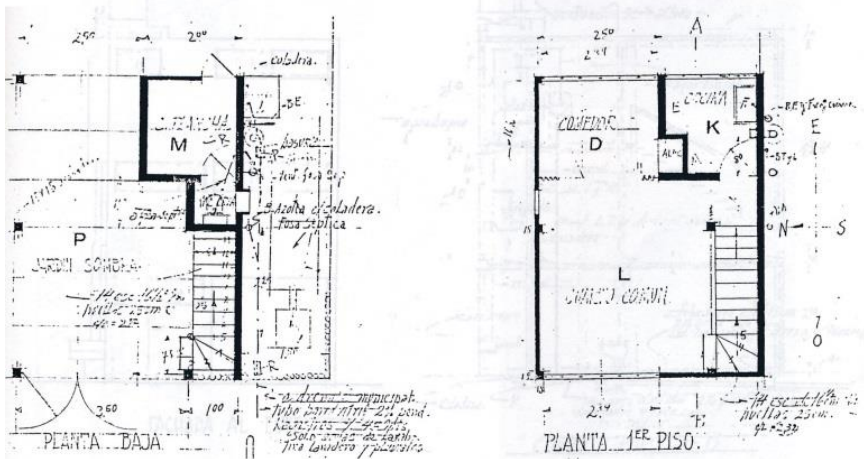
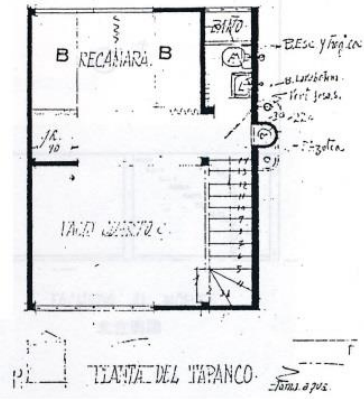
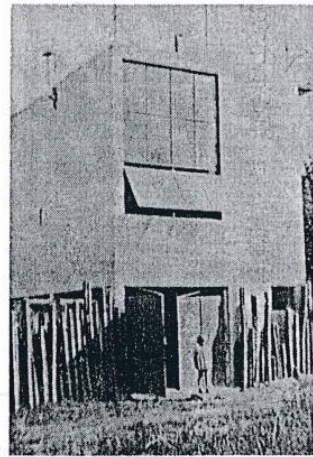


图 6-1 オゴルマン (エドモンド・オゴルマン邸) (1931)

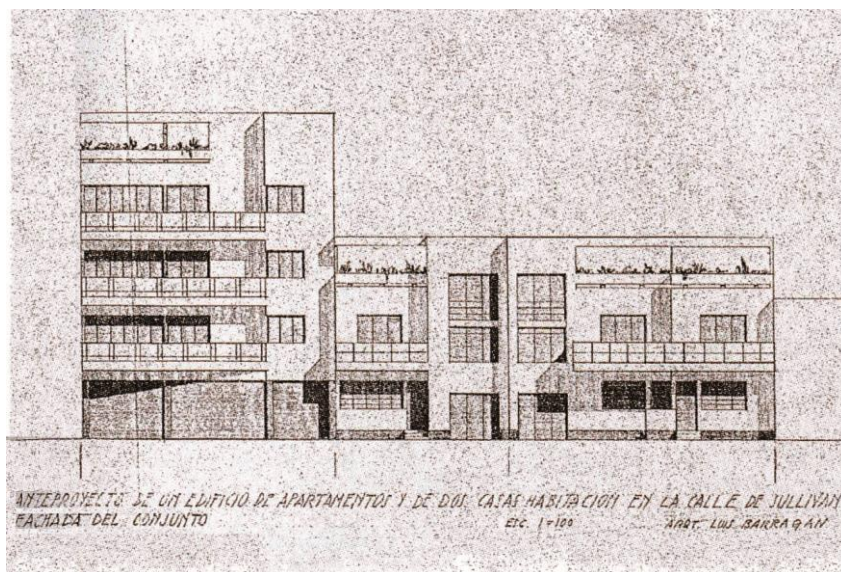


图 6-2 バラガン (スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家) (1939)

Wer baut das Völkerbundgebäude?

Toussaint Schürbächer — monumentale, zweckmäßige Lösungen  
Von S. Giedion, Zürich

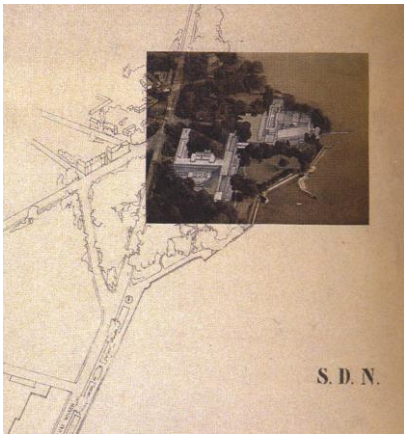


図 6-3 ル・コルビュジエ案



図 6-5 チェット案

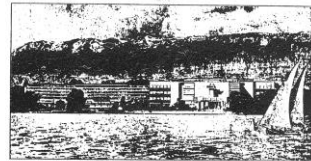


図 6-5 チェット案

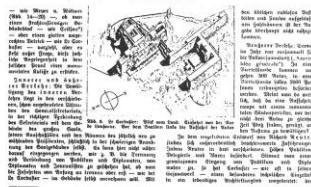
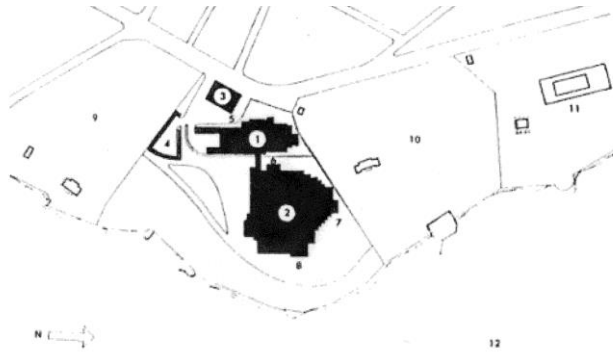


図 6-5 チェット案



図 6-5 チェット案



12

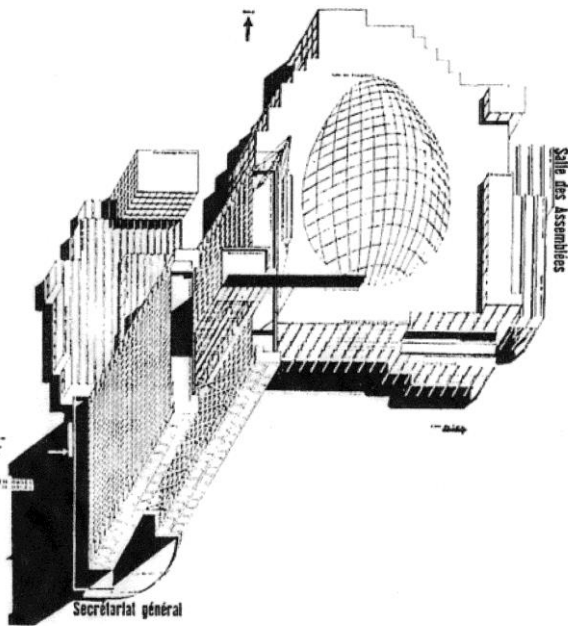


図 6-4 マイヤー案

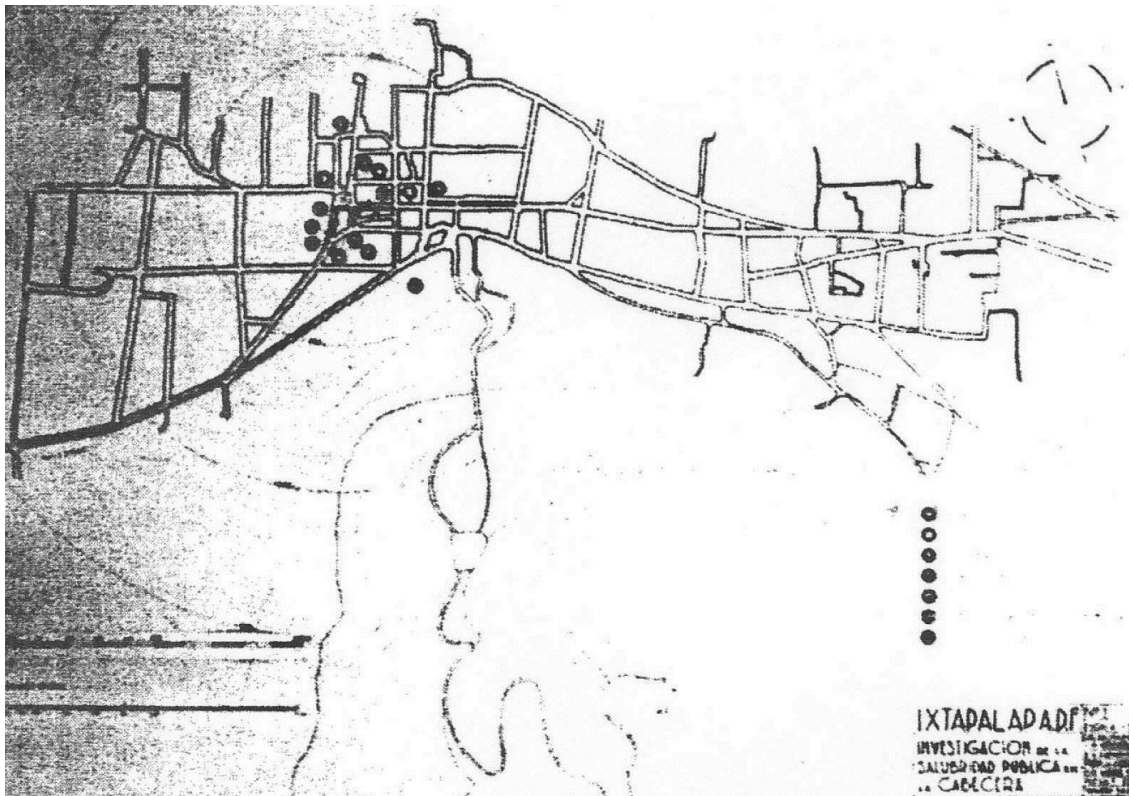


図 6-6 イスタパラパの調査(1940)

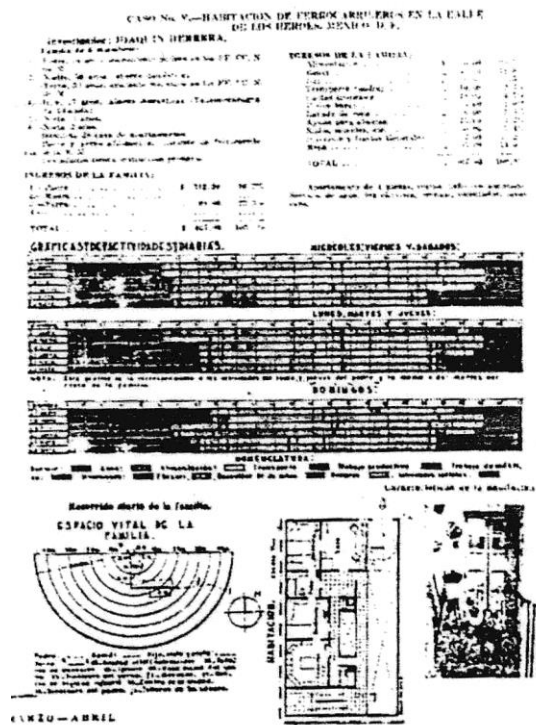


図 6-7 家族の生態系(1940)

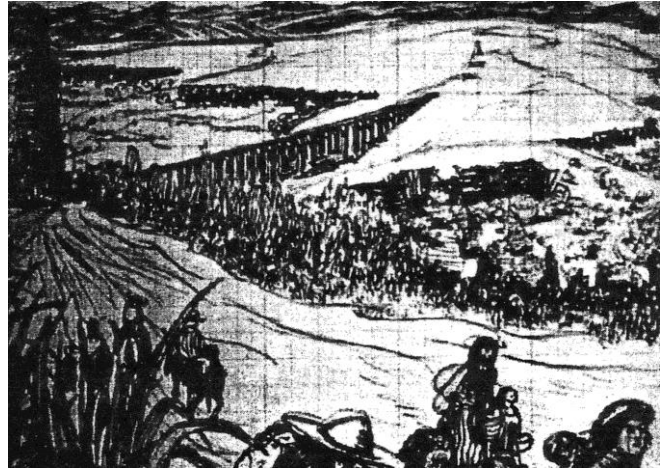


図 6-8 メキシコにおけるマイヤーのスケッチ 図 6-9 メキシコにおけるマイヤーのスケッチ《手段》



図 6-10 「CAPFCE 1944-46」 展覧会

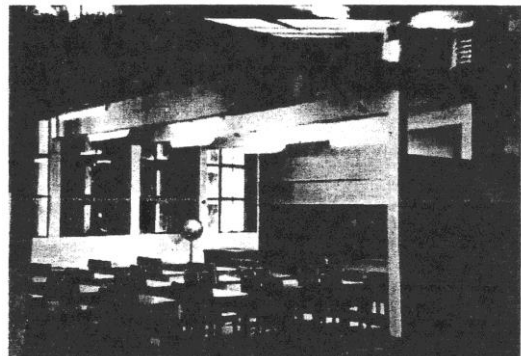


図 6-11 「CAPFCE 1944-46」 展覧会  
「学校施設」の展示

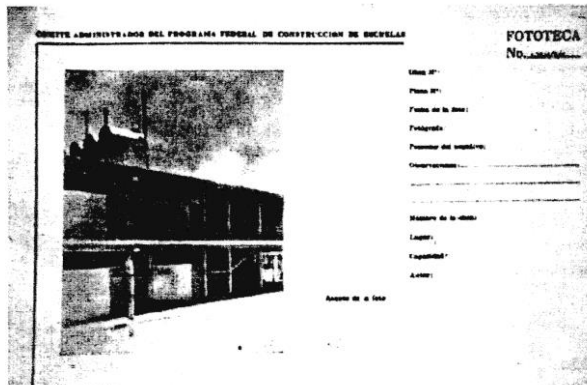


図 6-12 「CAPFCE 1944-46」 展覧会 「カサクアランの小学校」の展示



図 6-13 「CAPFCE 1944-46」 展覧会 「建築材料」の展示

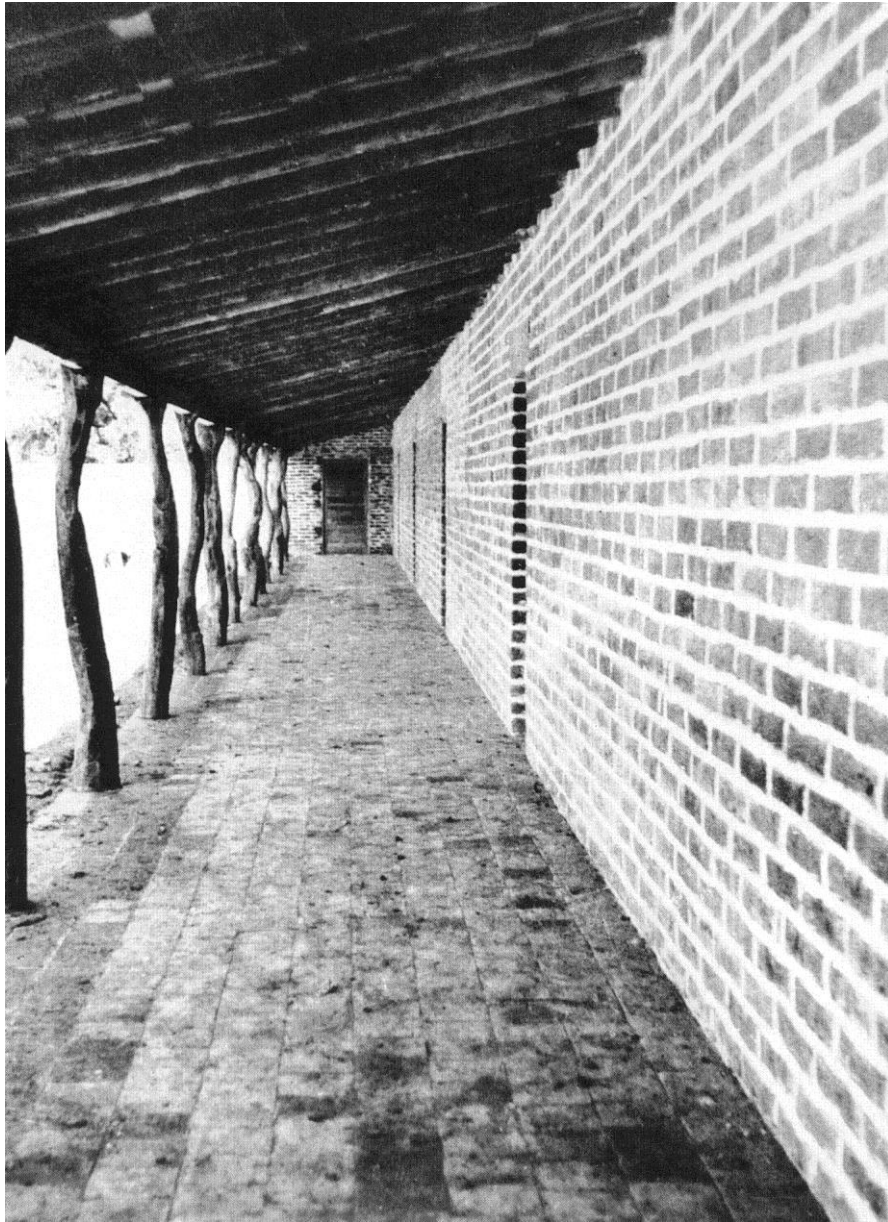


図 6-14 カサクアランの小学校(設計エンリケ・デル・モラル)(1946)

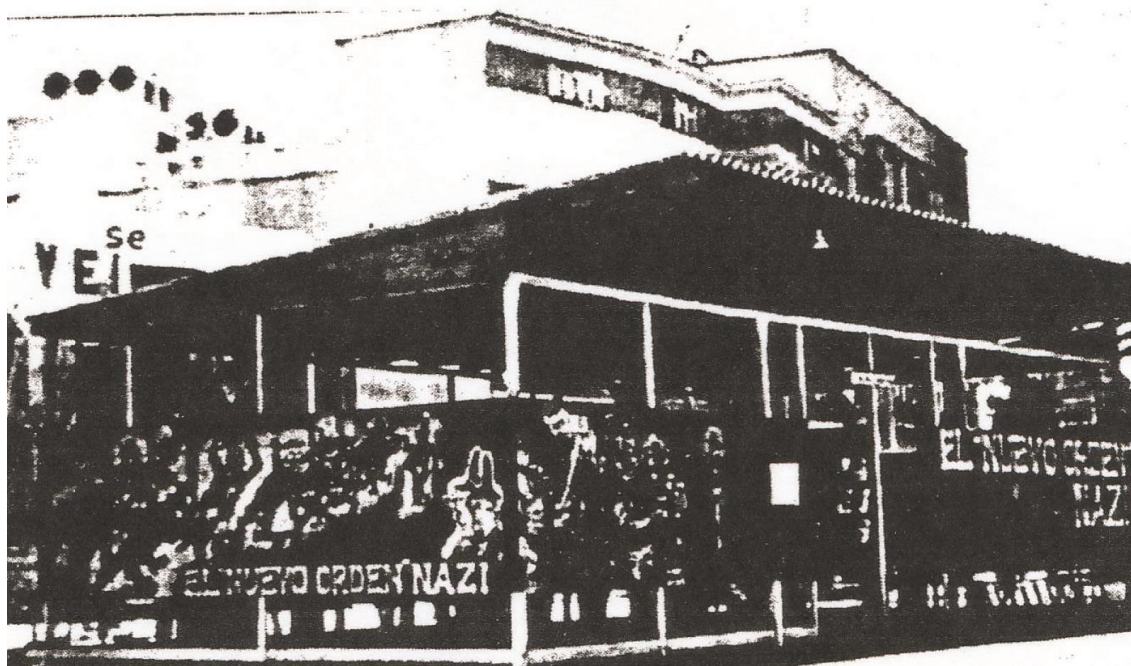


図 6-15 『ヨーロッパのナチの恐怖の黒本』のブックフェア(1943)

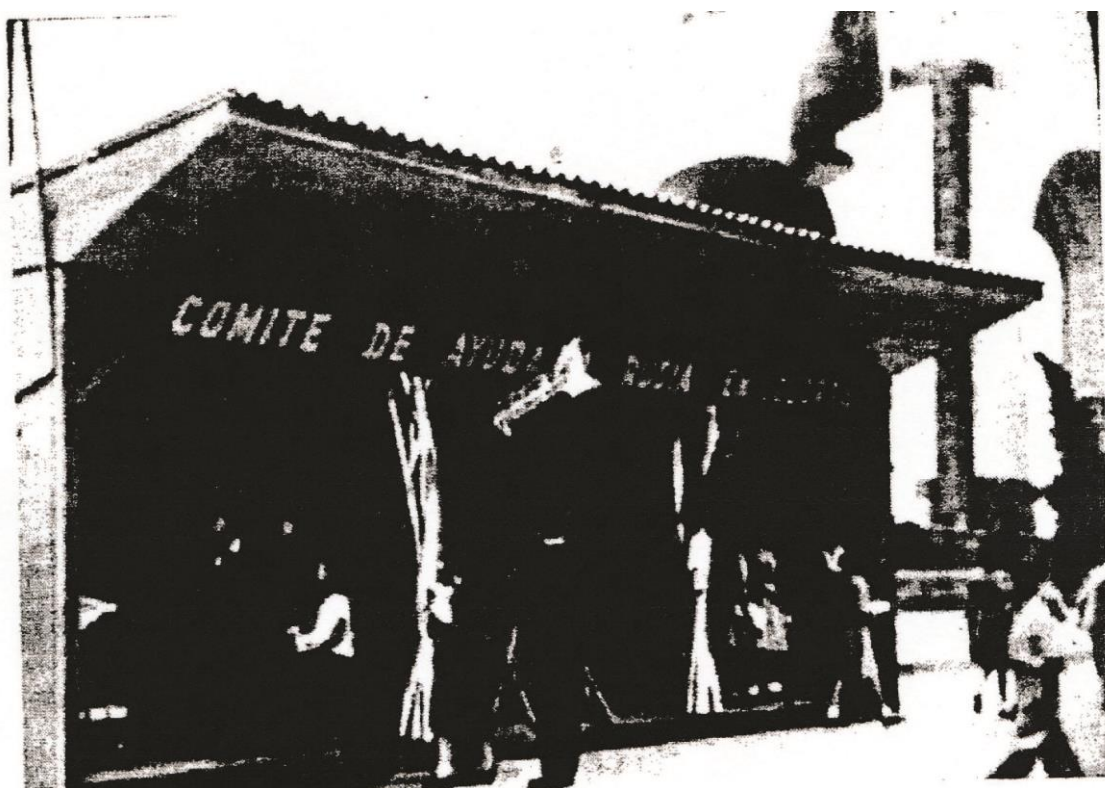


図 6-16 『ヨーロッパのナチの恐怖の黒本』のブックフェア(1943)



図 6-17 TGP ポスターを貼る人々



図 6-18 TGP の小冊子



図 6-19 TGP のポスター



図 6-20 『TGP アルバム』のポスター

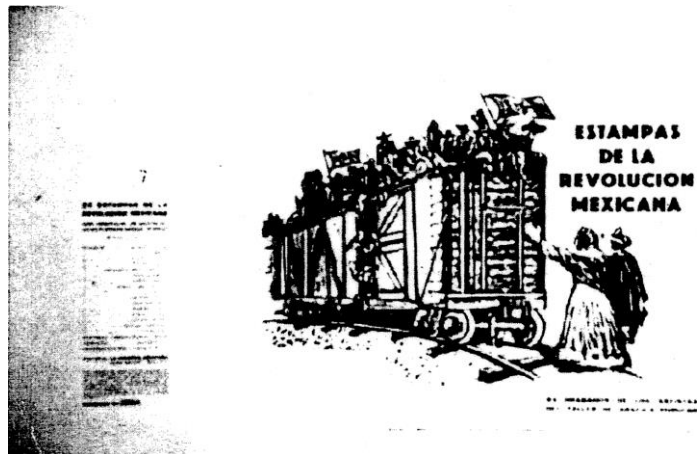


図 6-21 『TGP アルバム』の内容



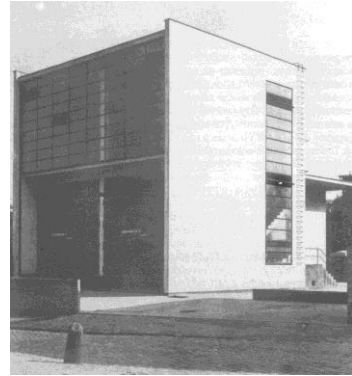
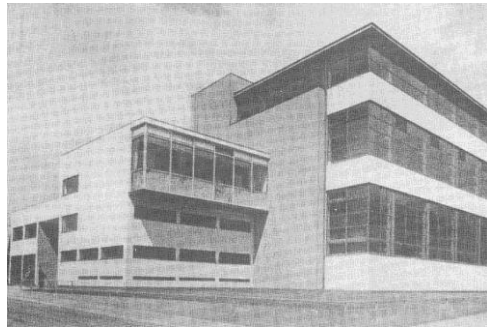


図 6-22 新マインツ通りの住宅(1929)

図 6-23 母線工作所(1930)

図 6-24 整流子製作所(1931)



図 6-25 サン・ホセ・プルーア宿舎 外観

図 6-26 サン・ホセ・プルーア宿舎 アクセス

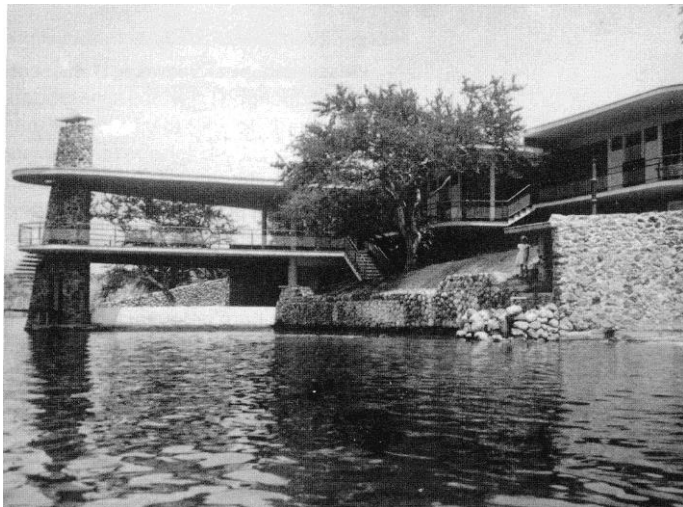


図 6-27 キンターナ邸 外観

図 6-28 キンターナ邸 片持梁の階段

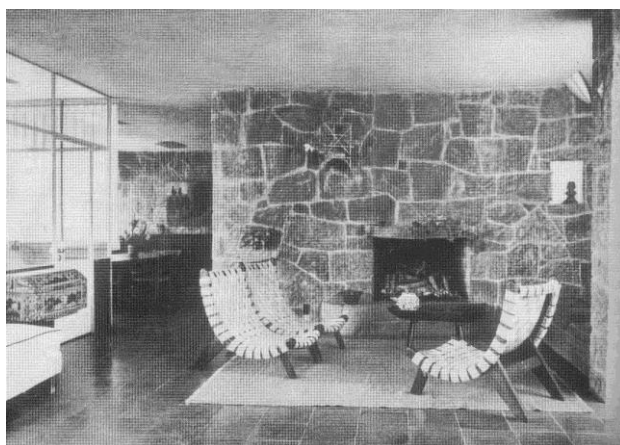


図 6-29 〈チェット自邸〉における火山岩の壁



図 6-30 〈チェット自邸〉におけるオゴルマンの天然石モザイク壁画

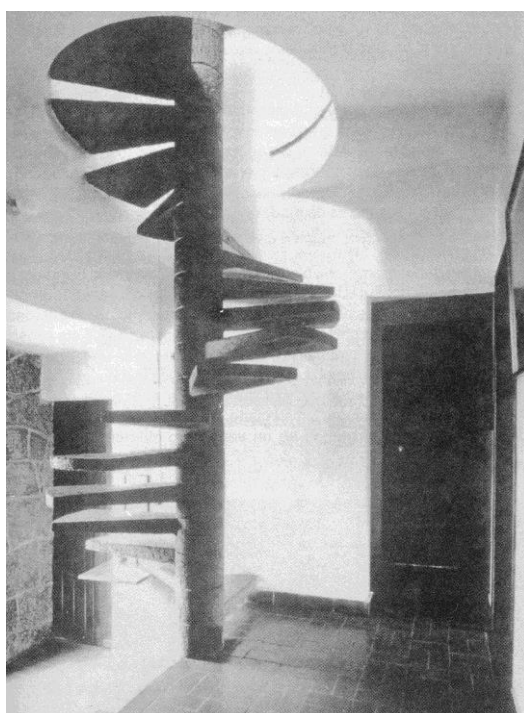


図 6-31 〈チェット自邸〉における組積造の片持梁の階段



図 7-1 ヘラルド・ムリーリョ 《エル・ペドレガル》(1945)



図 7-3 アレマンとバラガン



図 7-2 ペドレガル庭園分譲地(1945-53)

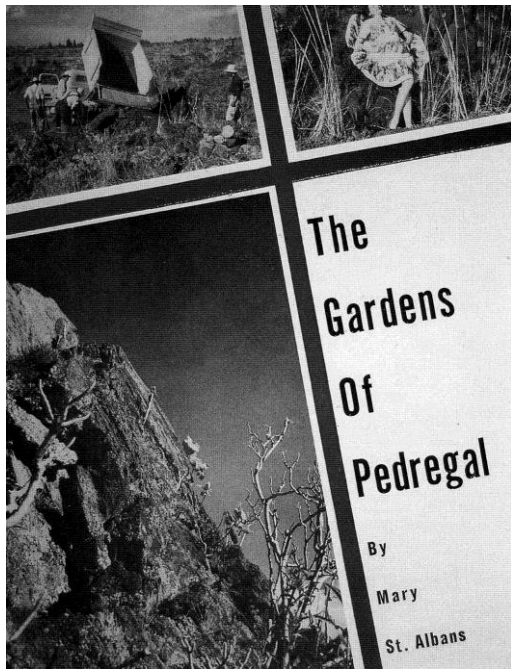


図 7-4 〈ペドレガル庭園分譲地〉のための広告

図 7-5 初期の〈ペドレガル庭園分譲地〉の広告

図 7-6 〈ペドレガル庭園分譲地〉のための広告

### Su Residencia en Jardines del Pedregal de San Angel, tendrá estas ventajas:

- Situación:** En la parte sur de la Ciudad de México, en San Angel se encuentra el Fraccionamiento más exclusivo de la Ciudad de México. Lo rodean bosques de alto nivel, con una gran variedad de especies animales, de aves y de las plantas que crecen en las montañas de San Angel.
- Clima:** Ideal. 5 grados más cálida que en el resto de la Ciudad y menos humedad que en otros puntos de la Ciudad.
- Urbanización:** Magnífica alameda, parques de juegos, restaurantes y facilidades de servicio que se han construido con alto costo, para beneficio del conjunto.
- Agua en abundancia:** Servicio de agua potable para el Fraccionamiento, que permite abastecer al conjunto urbano para tener agua y gas en cualquier momento.
- Armonía de conjunto:** Para el logro de un conjunto bello y armonioso, las construcciones están hechas en un lenguaje arquitectónico característico, con líneas del Pedregal de San Angel, una zona residencial de primer orden, rodeada por los bosques del valle y la sierra de la zona.
- Especies libres:** El 90% de la superficie total del Fraccionamiento son jardines, parques y espacios públicos decorados, basados en el orden del Pedregal de San Angel, uno de los más bellos y armoniosos en el mundo que tiene un propósito de mejorar el ambiente.
- Servicios:** Vigilancia de Policía Federal uniformada, servicios en las zonas comerciales, etc.
- Originalidad:** La topografía particular de las lomas hace que tenga jardines, como no existen ningún otro sitio, original y exclusivo.
- Inversión que es negocio:** Jardines del Pedregal de San Angel no tiene competencia en la zona de México. El fuerte crecimiento de inversión que está en la zona del Pedregal hace valer como la zona más segura de la Ciudad Universitaria, con un costo menor de 100 MILLONES DE PESOS, el Club de Golf México, los inversiones de las compañías en zonas Princesa y Segunda Sección, y la inversión propia de esta empresa, garantiza el rápido aumento de valores en nuestro Fraccionamiento. Además, una vez la zona de estos terrenos, se vende un magnífico negocio, aumentando en la compra de un lote, un fuerte ingreso "Sección Paseo".

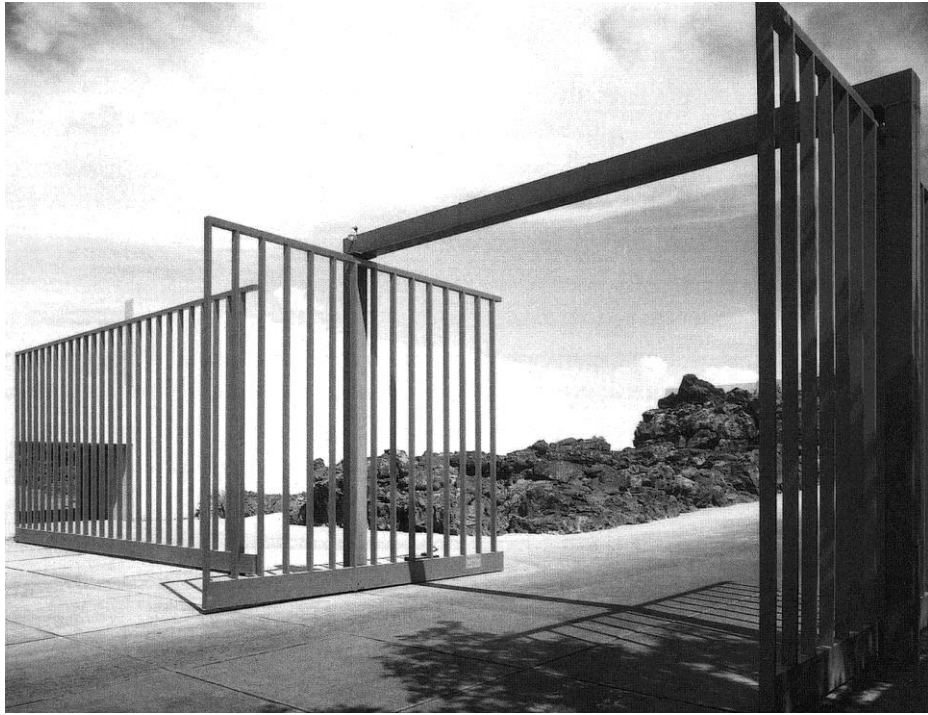


図7-7 《ペドレガル庭園分譲地》の門



図 7-8 《ペドレガルの動物》



図 7-9 モデルハウス 外観

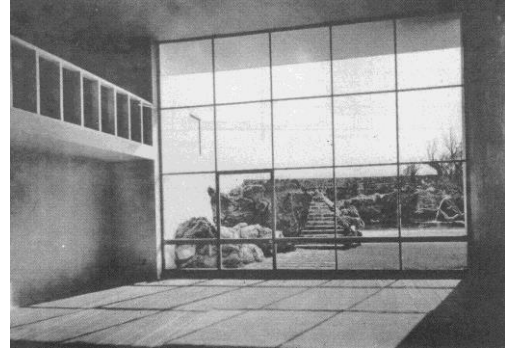


図 7-10 モデルハウス 内観

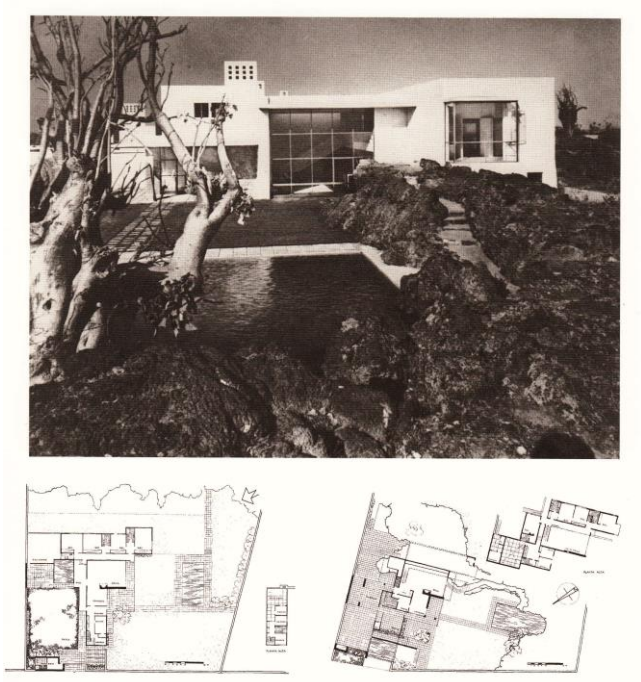


図7-11 モデルハウス



図7-12 モデルハウスとチャット



図 7-13 プリエト・ロペス邸 溶岩による階段



図 7-14 プリエト・ロペス邸 内観

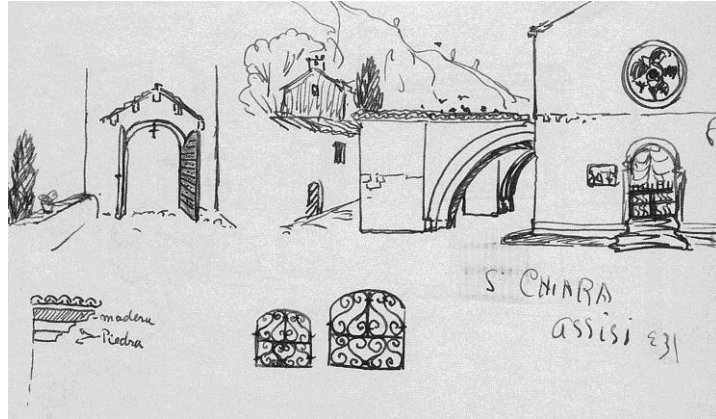


図 7-15 アッシジにおけるバラガンのスケッチ



図7-16 〈ペドレガル庭園分譲地〉の庭園





図 7-17 バラガン 〈レ・コロンビエール〉 のスケッチ(1931)



図 7-18 〈オルテガ邸〉 庭園

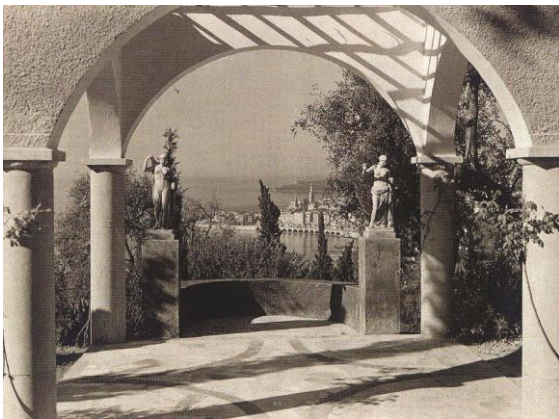


図 7-19 バック 〈レ・コロンビエール〉 (1925)



図 7-20 〈オルテガ邸〉 庭園

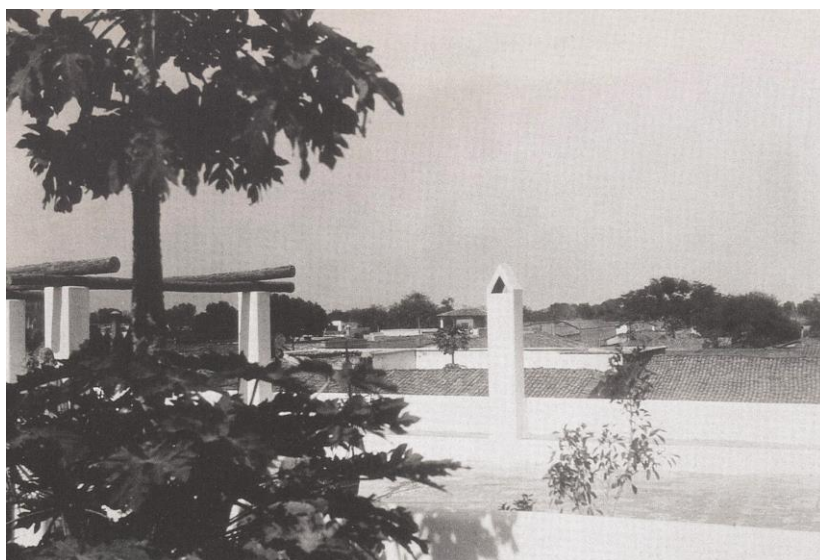


図 7-21 チャパラの〈バラガン邸〉 「鳩小屋」の煙突

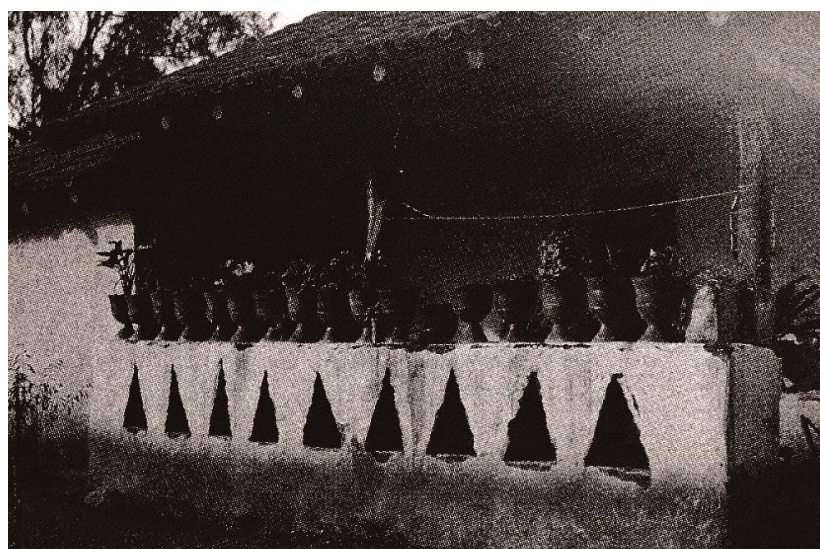


図 7-22 大農園（アシエンダ）における壁面の三角形の開口部

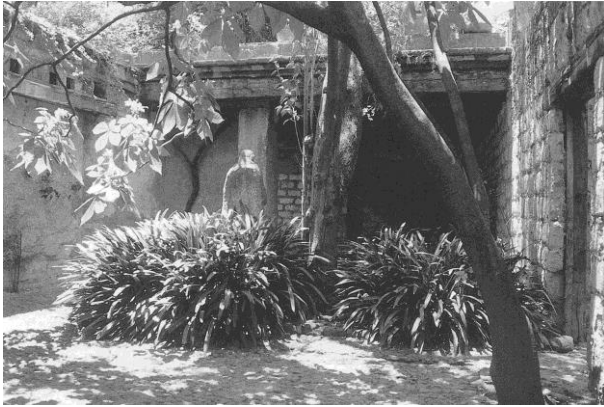


図 7-23 オルテガ邸 庭園



図 7-24 オルテガ邸 組積造の門

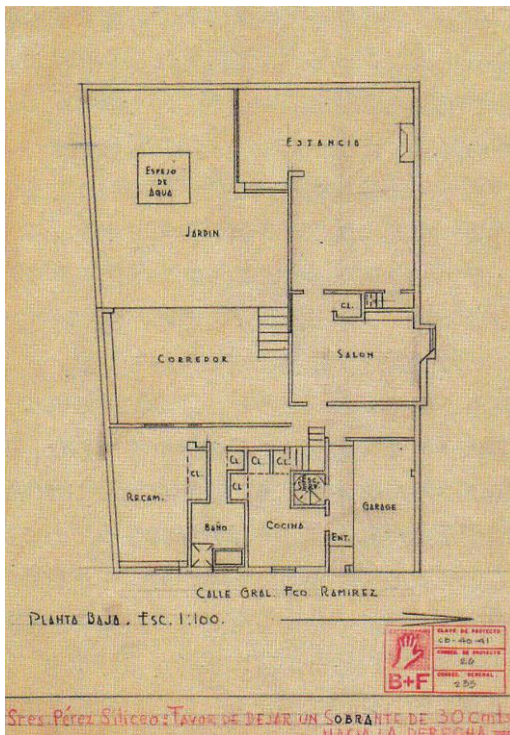


図 7-25 オルテガ邸 1階平面図

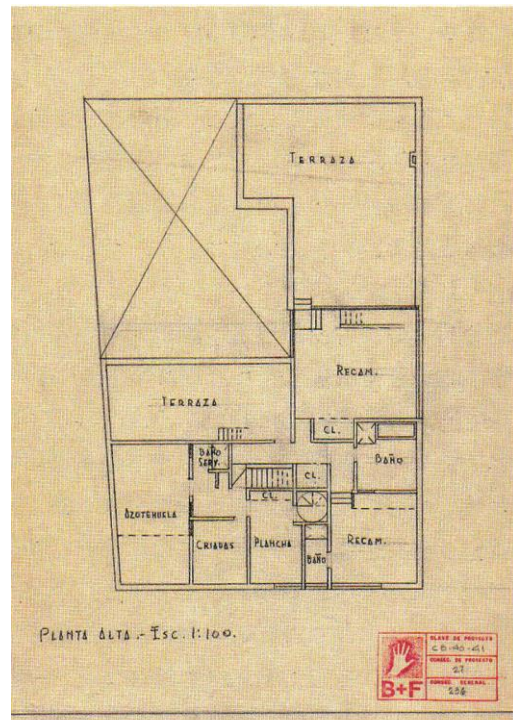


図 7-26 オルテガ邸 2階平面図

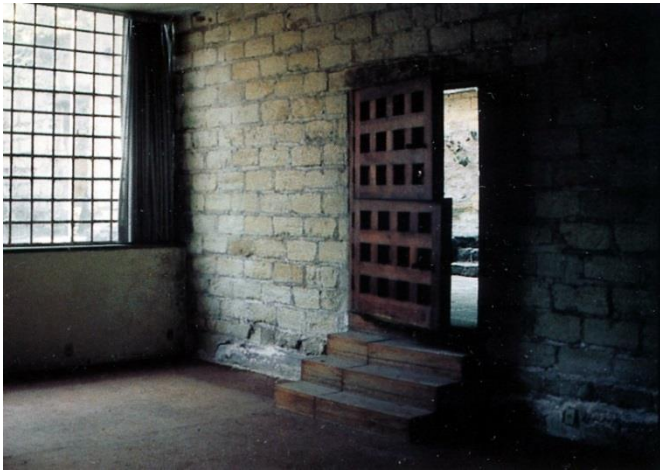


図 7-27 オルテガ邸 上下二枚の木製ドア

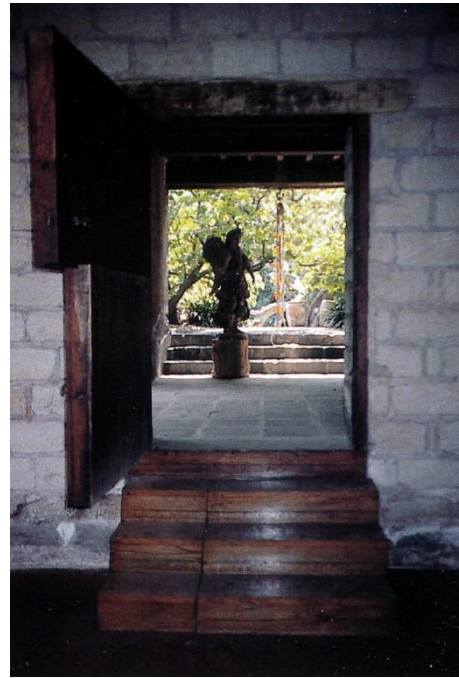


図 7-28 オルテガ邸 植民地時代の天使像



図 7-29 オルテガ邸 数段の階段



図 7-30 オルテガ邸 天使像のあるロτζィア



図 7-31 オルテガ邸 石の聖水盤



図 7-32 バラガン自邸 外観

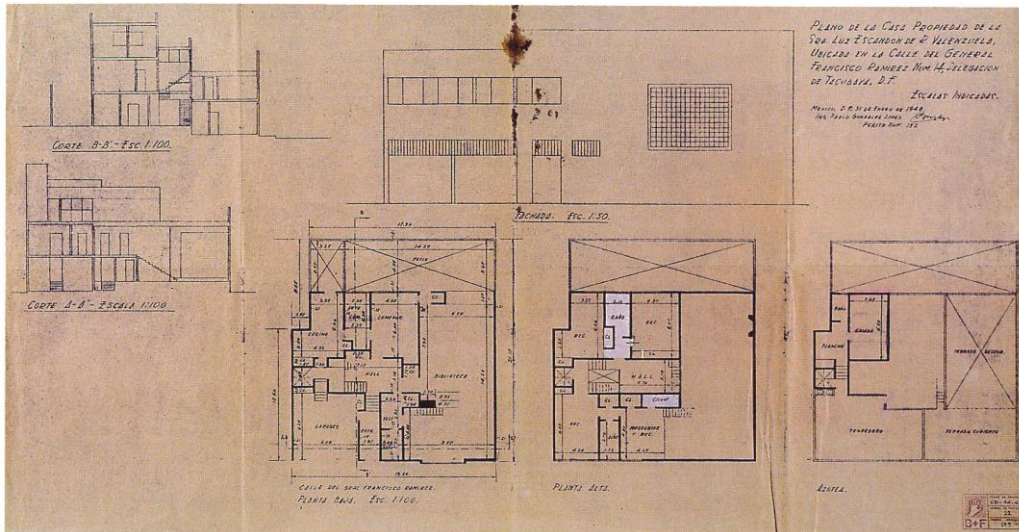


図 7-33 バラガン自邸 平面図, 立面図, 断面図



図 7-34 バラガン自邸 組積造の階段



図 7-35 バラガン自邸 十字形の木の縦仕切り



図 7-36 バラガン自邸 木の厚板の片持梁の階段



図 7-37 バラガン自邸 4mを超えるパラベット



図 7-38 エンリケ・デル・モラル自邸 中庭

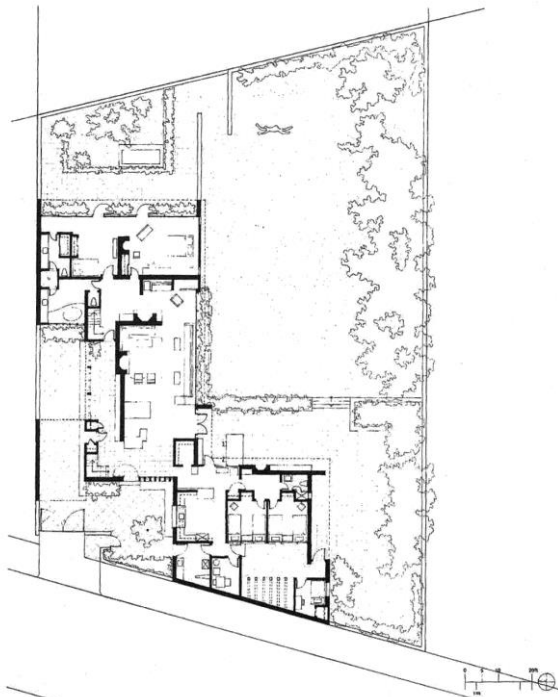


図 7-39 エンリケ・デル・モラル自邸 平面図

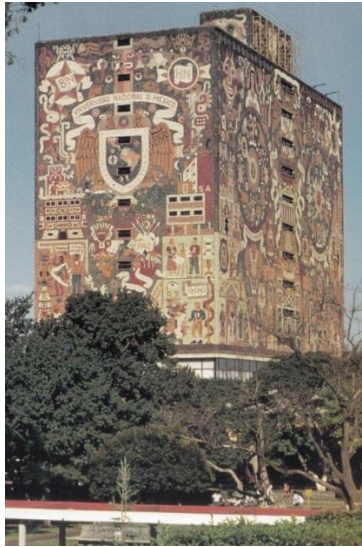


図 8-1 大学都市 中央図書館



図 8-2 大学都市 本部棟(設計エンリケ・デル・モラル)

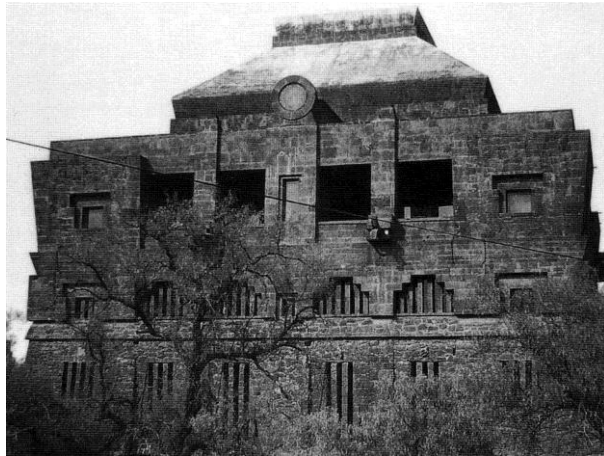


図 8-3 アナワカリ美術館(1944-58)

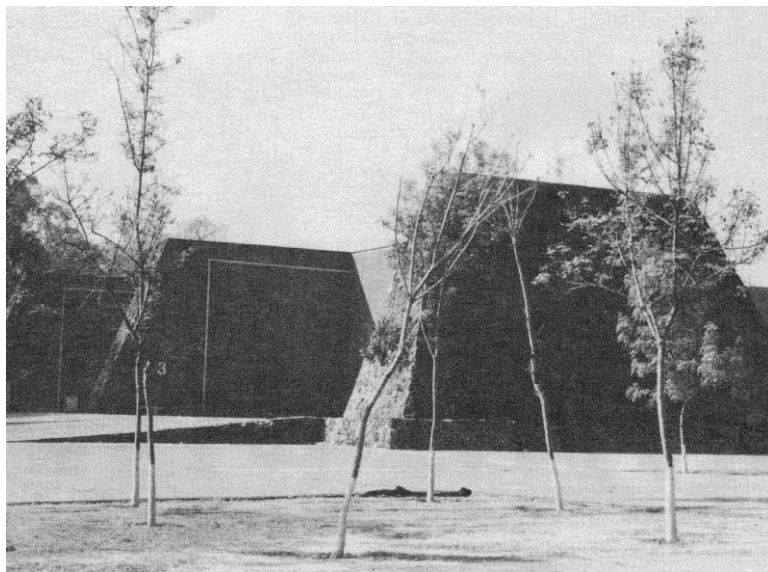


図 8-4 大学都市 フロントン競技場





図8-5 壁画《航空の歴史》



図8-6 壁画《異教徒の神話》の破壊に抗議する声明文

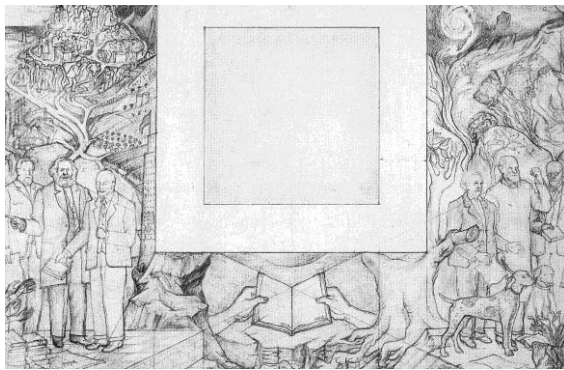


図8-7 壁画《ユダヤ若者文化連盟》の下書き

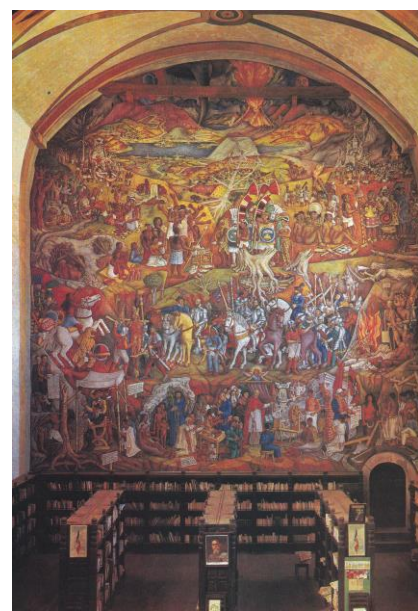


図8-8 壁画《ミチョアカンの歴史》



図 8-9 コンロン・ナンカロー邸



図 8-10 コンロン・ナンカロー邸の天然石モザイク壁画

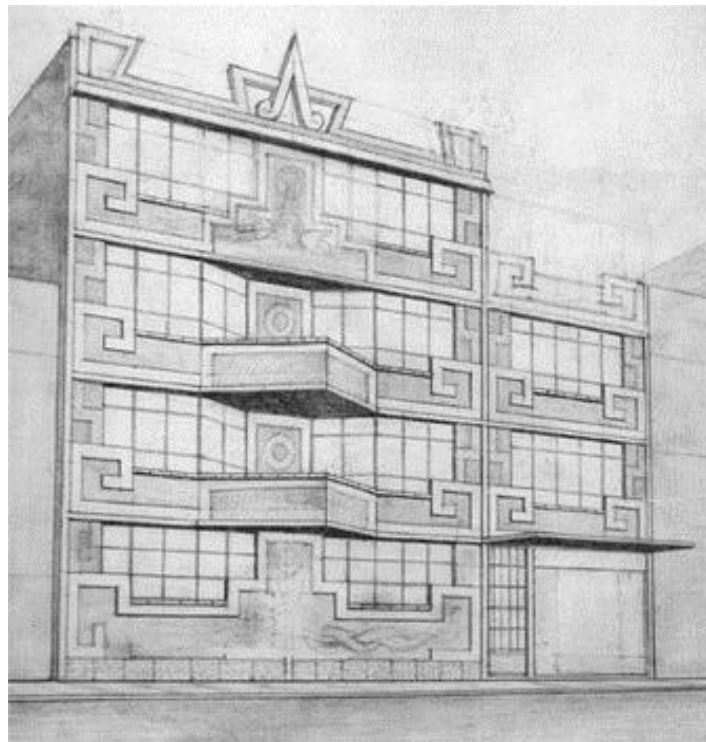


図 8-11 エレン・ファウラー・オゴルマンのためのアパート



図 8-12 大学都市 中央図書館 外観



図 8-13 大学都市 中央図書館の天然石モザイク壁画



図 8-14 《メキシコ・シティ》

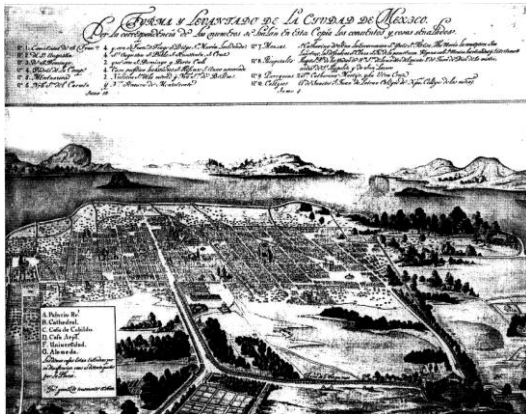


図 8-15 「新世界」メキシコ・シティの最初の地図(1550)



図 8-16 モラードによる二等作品



図 8-17 《クレジットがメキシコを変える》



図 8-18 《クレジットがメキシコを変える》 細部



図 8-19 《クレジットがメキシコを変える》 細部

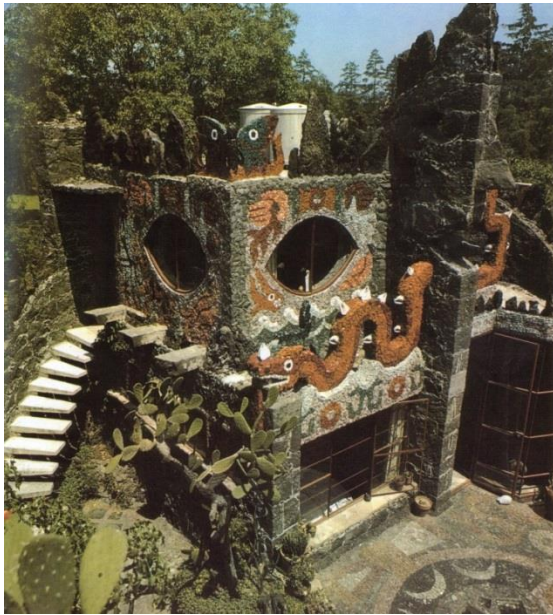


図 8-20 オゴルマン自邸 外観



図 8-21 オゴルマン自邸 内観

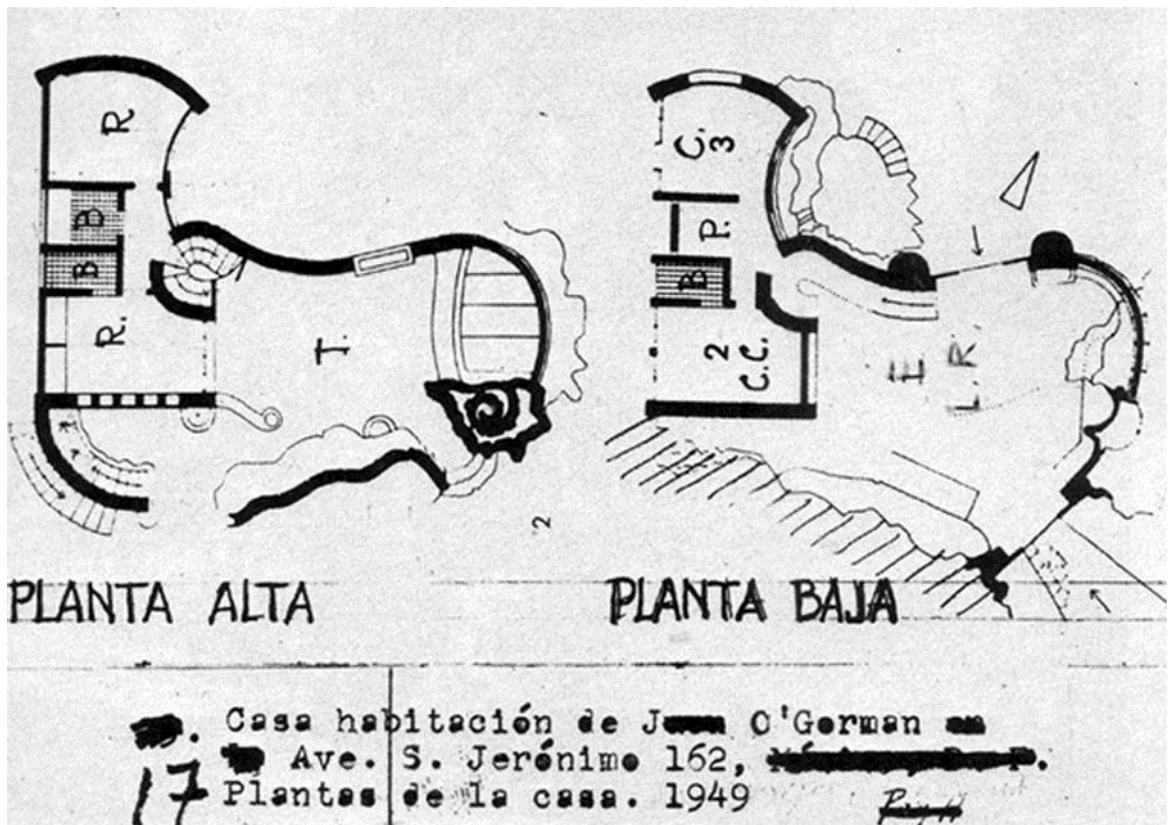


図 8-22 オゴルマン自邸 平面図

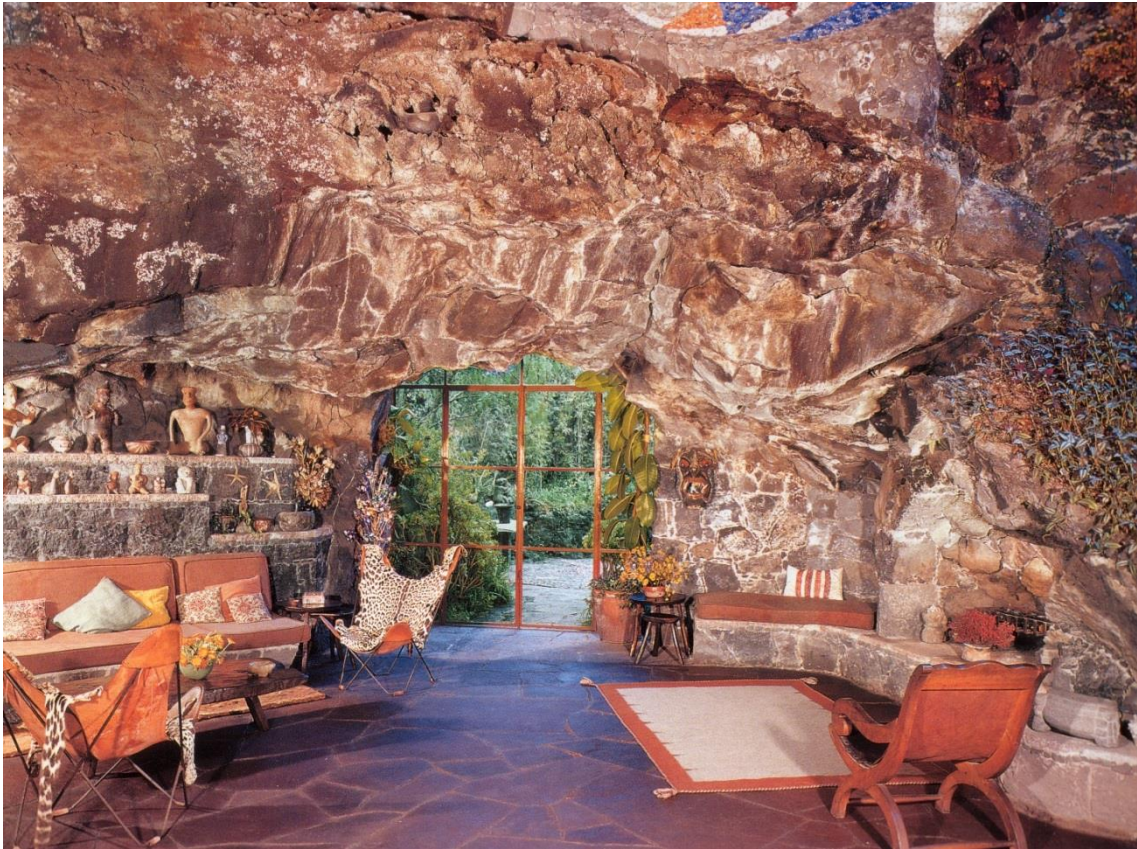


図 8-23 オゴルマン自邸 居間



図 8-24 オゴルマン自邸 テラス



図 8-25 オゴルマン自邸 片持梁の階段

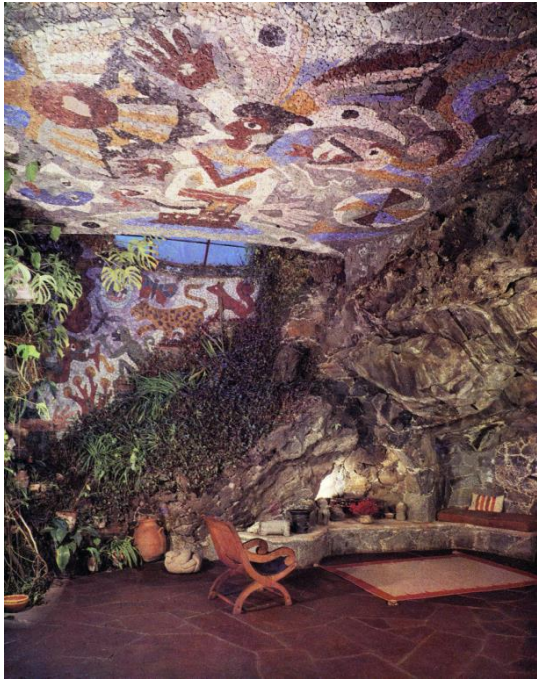


図 8-26 オゴルマン自邸 天然石モザイク



図 8-27 オゴルマン自邸 天然石モザイク細部



図 8-28 オゴルマン自邸 玄関





図8-29 実験美術館〈エル・エコ〉と《蛇》の彫刻



図8-30 ヘンリー・ムーアによる壁画と《トルソ》

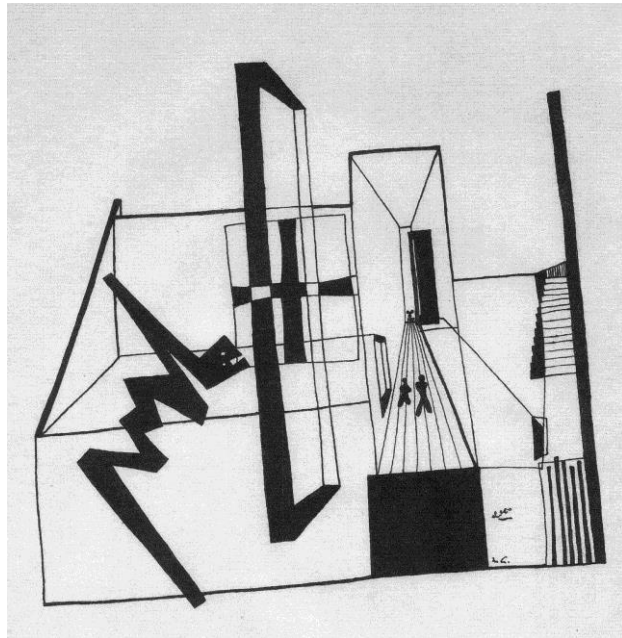


図8-31 ゲーリッツによる〈エル・エコ〉のスケッチ



図 8-32 《ヴィーナスの誕生のための塔》



図 8-33 オゴルマンとシュヴァルの人物像



図 8-34 「フェルディナン・シュヴァル」  
の文字のモザイク



図 8-35 オゴルマン自邸

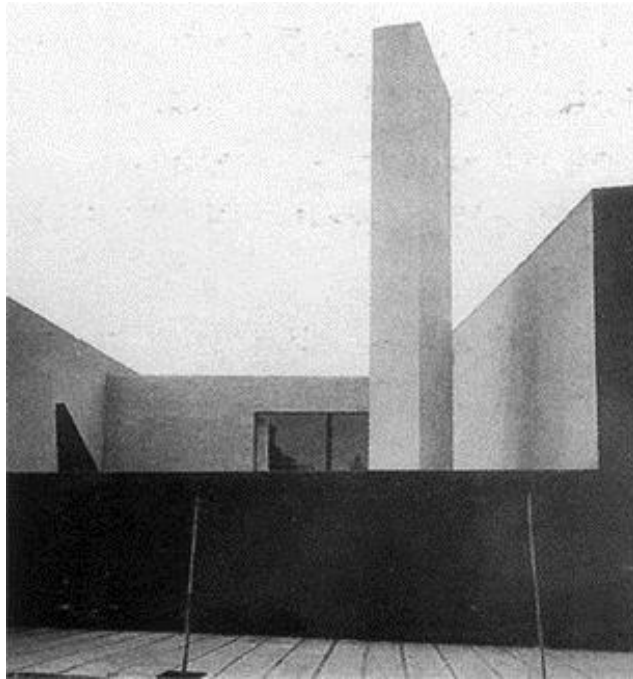


図9-1 実験美術館〈エル・エコ〉

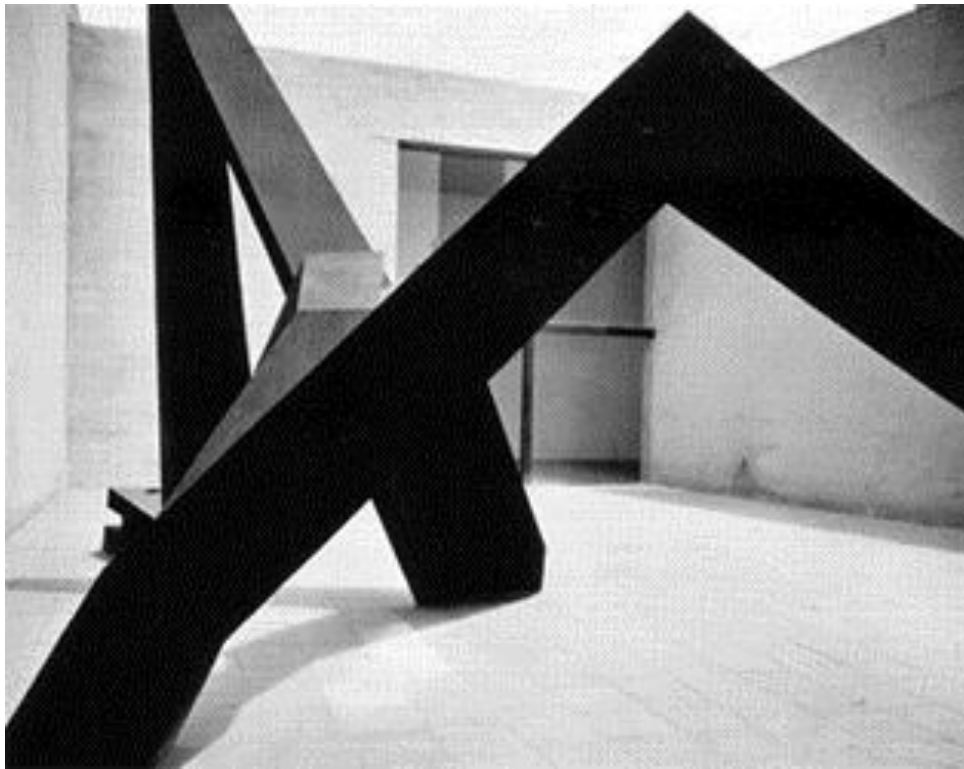


図9-2 実験美術館〈エル・エコ〉と《蛇》の彫刻



図 9-3 サテライト・タワー



図 9-4 サテライト・タワー

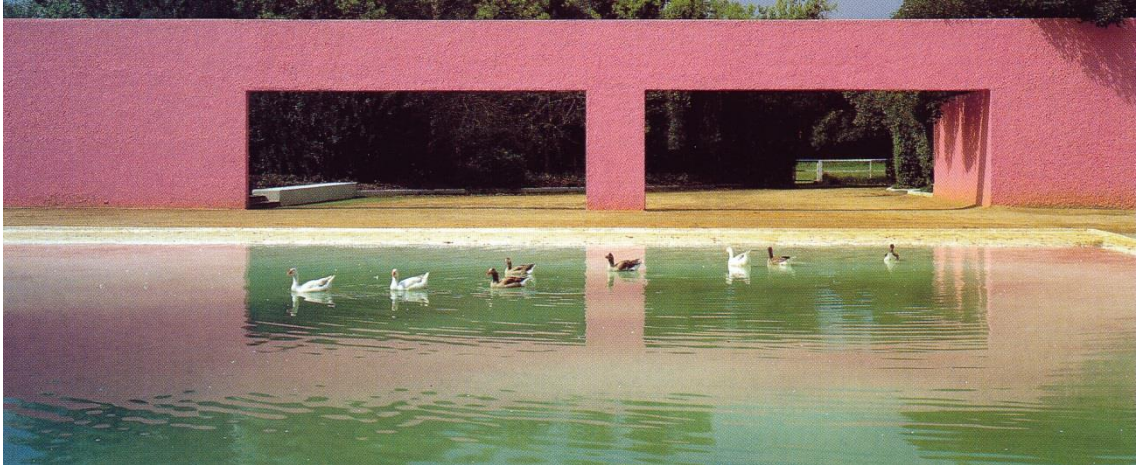


図9-5 〈クルベス分譲地〉のサン・クリストーバルの厩舎

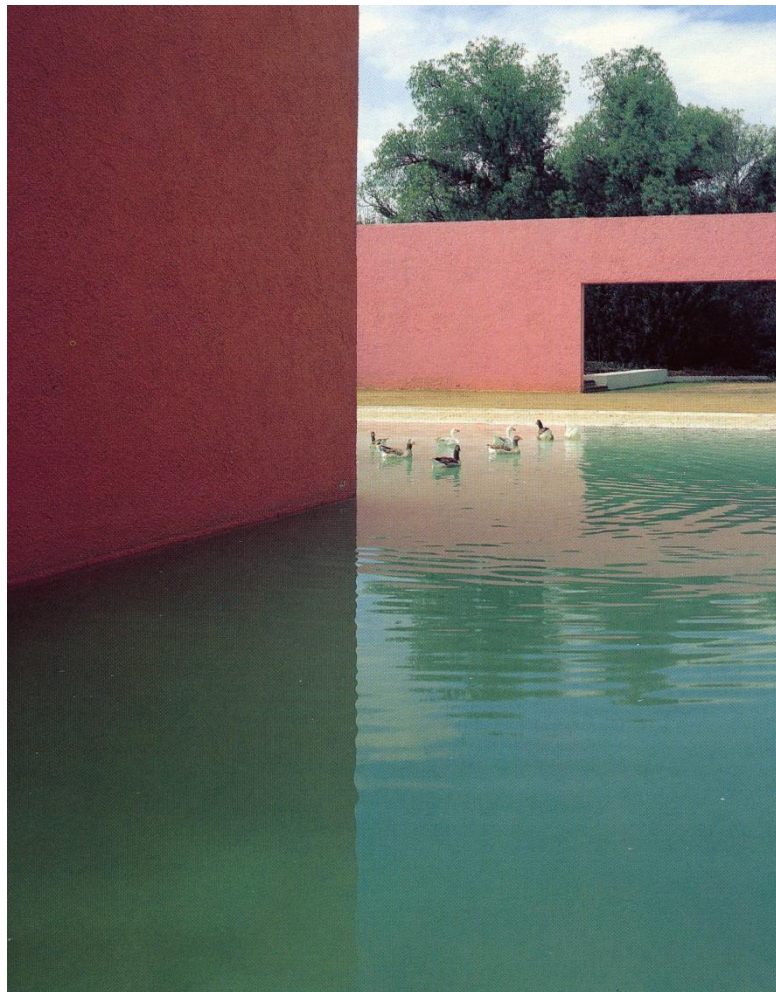


図9-6 〈クルベス分譲地〉のサン・クリストーバルの厩舎



図9-7 サン・クリストーバルの厩舎

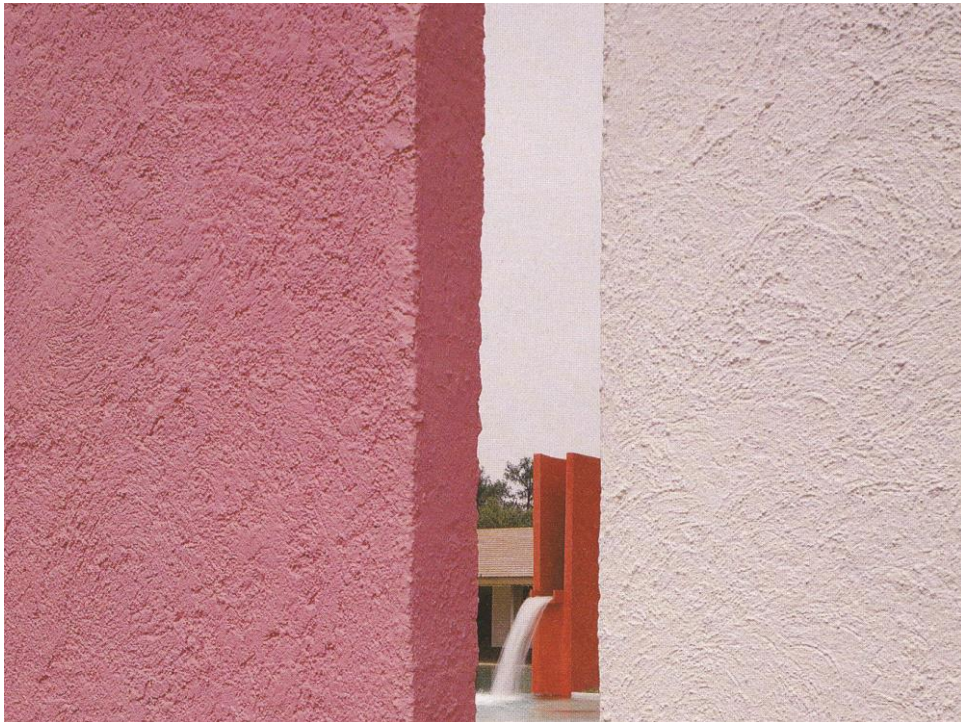


図9-8 サン・クリストーバルの厩舎

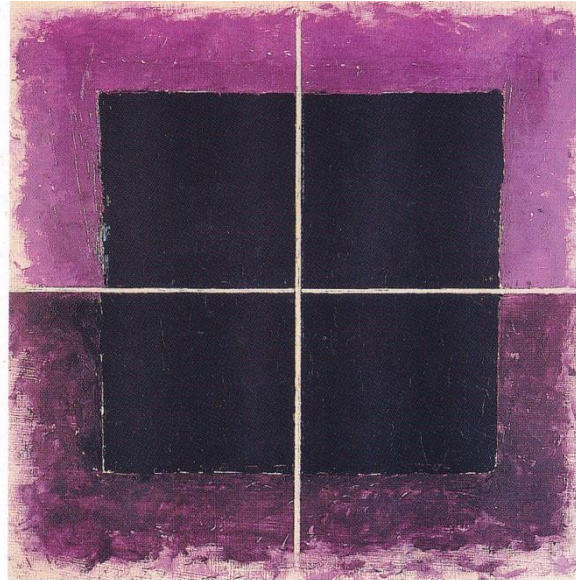


図 9-9 アルバース《白い十字》

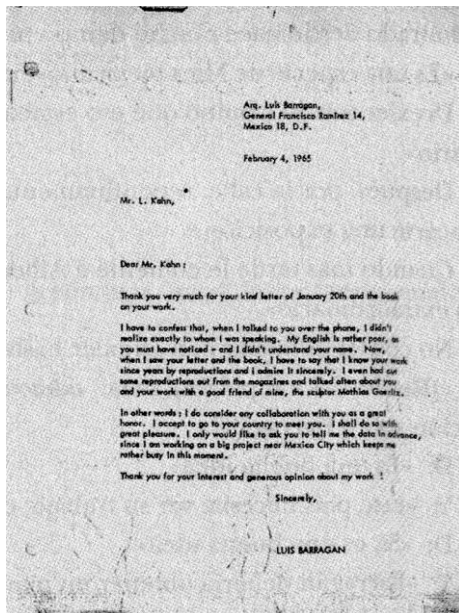


図 9-10 バラガンからカーンへの  
1965年2月4日付の手紙

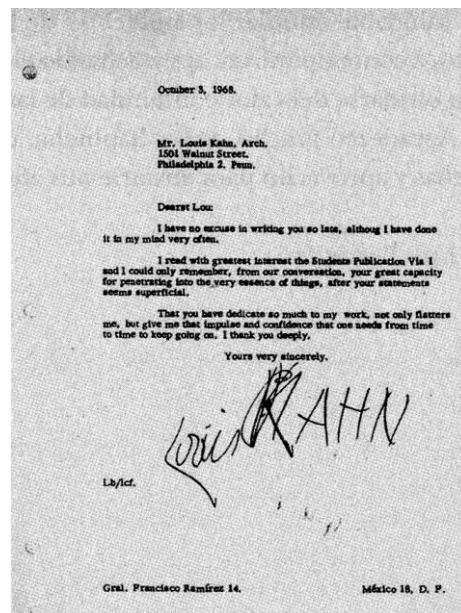


図 9-11 バラガンからカーンへの  
1968年10月3日付の手紙



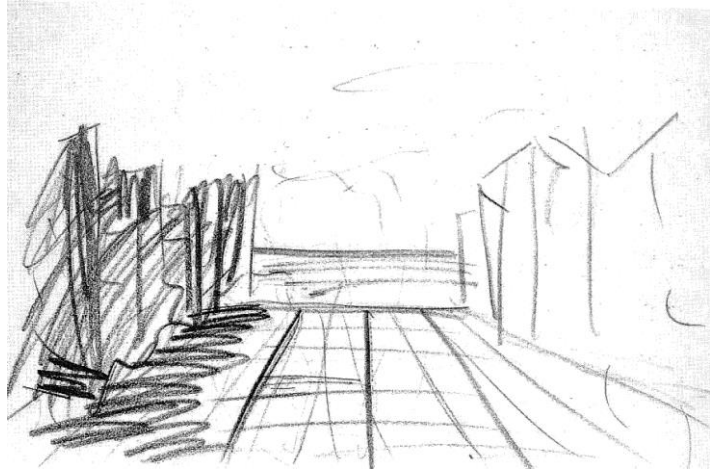


図 9-12 〈ソーク研究所〉の中庭のためのバラガンのスケッチ



図 9-13 ソーク研究所 中庭



図 9-14 〈ペドレガル庭園分譲地〉を語るバラガン



図 9-15 オゴルマン 《われわれの驚嘆すべき文明》(1976)



图 9-16 奥戈尔曼《自画像》(1950)

## 図版出典一覧

### 第一章 革命とその影響

- 図 1-1 バック『魔法の庭園』（バラガン財団「以下 BF と略記」に保管されている。）
- 図 1-2 バック『レ・コロンビエール』（BF 蔵）
- 図 1-3 レオン邸 中庭（BF 蔵）
- 図 1-4 レオン邸 中庭（BF 蔵）
- 図 1-5 レオン邸 平面図（BF 蔵）
- 図 1-6 レオン邸 断面図（BF 蔵）
- 図 1-7 レオン邸 階段（筆者撮影）
- 図 1-8 レオン邸 音楽室（筆者撮影）
- 図 1-9 レオン邸 居室（筆者撮影）
- 図 1-10~13 バック『魔法の庭園』の挿絵（BF 蔵）
- 図 1-14 アギラール邸 外観（BF 蔵）
- 図 1-15 ルナ邸 外観（筆者撮影）
- 図 1-16 ルナ邸 中庭の四角い水盤（BF 蔵）
- 図 1-17 ルナ邸 東屋（BF 蔵）
- 図 1-18 ルナ邸 平面図（BF 蔵）
- 図 1-19 ルナ邸 立面図（BF 蔵）
- 図 1-20 ルナ邸 玄関（筆者撮影）
- 図 1-21 ルナ邸 入口ドア（筆者撮影）
- 図 1-22 ルナ邸 中庭につながるドア（筆者撮影）
- 図 1-23 ルナ邸 2 層吹抜けの玄関ホール（筆者撮影）
- 図 1-24 クリスト邸 外観（筆者撮影）
- 図 1-25 クリスト邸 テラス（BF 蔵）
- 図 1-26 クリスト邸 内観（BF 蔵）
- 図 1-27 クリスト邸 平面図（BF 蔵）
- 図 1-28 クリスト邸 立面図（BF 蔵）
- 図 1-29 クリスト邸 2 層吹抜けの玄関ホール（筆者撮影）
- 図 1-30 ル・コルビュジエ事務所によるサヴォア邸，ポワッシーの案内図（タパティア建築財団蔵）
- 図 1-31 ル・コルビュジエ事務所によるスタイン邸，ガルシュの案内図（タパティア建築財団蔵）
- 図 1-32 〈レ・コロンビエール〉についてのバラガンのスケッチ（BF 蔵）
- 図 1-33 〈レ・コロンビエール〉についてのバラガンのスケッチ（BF 蔵）
- 図 1-34 カスティーリヨ邸(1929)（BF 蔵）
- 図 1-35 チャパラの〈バラガン邸〉(1932)（BF 蔵）
- 図 1-36 チャパラの〈バラガン邸〉 外観（BF 蔵）
- 図 1-37 チャパラの〈バラガン邸〉 改築前の階段室の輪郭線（筆者撮影）
- 図 1-38 チャパラの〈バラガン邸〉 初期のスケッチ（BF 蔵）
- 図 1-39 ガリビ邸 テラスと中庭（筆者撮影）
- 図 1-40 ガリビ邸 テラス（筆者撮影）
- 図 1-41 〈バラガン自邸〉に飾られたオロスコの《メキシコの村》（筆者撮影）
- 図 1-42 革命公園 図面と書類が収められた木製のフォルダー（BF 蔵）
- 図 1-43 革命公園（BF 蔵）

- 図 1-44 革命公園 傘状のパビリオン (筆者撮影)
- 図 1-45 革命公園 遊び場の壁 (BF 蔵)
- 図 1-46 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 正面ファサード (筆者撮影)

## 第二章 サン・カルロス・アカデミー

- 図 2-1 サン・カルロス・アカデミー 外観 (メキシコ国立自治大学美学研究所 Instituto de Investigaciones Estéticas/Universidad Nacional Autónoma de México 「以下 IIE/UNAM と略記」に保管されている。)
- 図 2-2 サン・カルロス・アカデミー 内観 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-3 メキシコで初めてのル・コルビュジエの紹介記事、『エクセルシオール』紙(1926年7月15日号) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-4 オゴルマンの 1920 年代のアカデミー建築学生時代の図面 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-5 公教育省の建物とリベラの壁画 (筆者撮影)
- 図 2-6 公教育省のリベラの壁画 (筆者撮影)
- 図 2-7 ベニート・ファレス小学校 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-8 ガオナ・ビル(設計トーレス・トリハ)(1922) (筆者撮影)
- 図 2-9 トスタード工房(設計フェデリコ・マリスカル)(1923) (筆者撮影)
- 図 2-10 「イツァ」計画案 透視図 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-11 「イツァ」計画案 平面図 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-12 イベロアメリカ博覧会(スペイン)のメキシコ館 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-13 国立芸術宮殿の内装 (筆者撮影)
- 図 2-14 国立芸術宮殿の内装 (筆者撮影)
- 図 2-15 イベロアメリカ博覧会(ブラジル)のメキシコ館計画 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-16 イベロアメリカ博覧会(ブラジル)のメキシコ館計画 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-17 ベリサリオ・ドミンゲス学校(設計エドムンド・サムディオ)(1923) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-18 ドミンゲス学校の青い化粧タイルによるメキシコ国立大学の紋章 (筆者撮影)
- 図 2-19 国立高等学校の拡張計画(1922) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-20 外務省の建物(設計サンタシリア)(1923) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-21 パリのメキシコ学生のための家(設計サンタシリア)(1925) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-22 サンタシリア・ビル(設計サンタシリア)(1925) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-23 バンコ・デ・メヒコ(設計サンタシリア)(1926-28) (筆者撮影)
- 図 2-24 バンコ・デ・メヒコ 内観 (筆者撮影)
- 図 2-25 バンコ・デ・メヒコ 家具 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-26 保健医療センター(設計ビジャグラン)(1924) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 2-27 保健医療センター(設計ビジャグラン) 平面図, 立面図 (IIE/UNAM 蔵)

## 第三章 1920 年代のメキシコにおけるセメントの受容

- 図 3-1 カルデロンとメンディオラの論文 格納庫 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 3-2 カルデロンとメンディオラの論文 柱の細部 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 3-3 エルミータ・ビル (筆者撮影)
- 図 3-4 イポドゥロモ・コンデサ地区の住宅 (筆者撮影)
- 図 3-5 イポドゥロモ・コンデサ地区の住宅 (筆者撮影)
- 図 3-6 チャプルテペック公園の化粧タイル (IIE/UNAM 蔵)
- 図 3-7 雑誌『トルテカ』(1930年11月号) (IIE/UNAM 蔵)

図 3-8 オゴルマンの一等作品《ラ・ファブリカ》（メキシコ国立美術研究所 Instituto Nacional de Bellas Artes「以下 INBA と略記」に保管されている。）

図 3-9 タマヨの二等作品（INBA 蔵）

図 3-10 カマレナの三等作品（INBA 蔵）

#### 第四章 メキシコ機能主義の 1929-34 年

図 4-1 レガレッタの走り書きメモ（IIE/UNAM 蔵）

図 4-2 セシル・オゴルマン邸（IIE/UNAM 蔵）

図 4-3 セシル・オゴルマン邸（IIE/UNAM 蔵）

図 4-4 セシル・オゴルマン邸 全面開口部（IIE/UNAM 蔵）

図 4-5 カーロとリベラの家（筆者撮影）

図 4-6 エミリアーノ・サパタ小学校（筆者撮影）

図 4-7 プロ・オガール小学校（筆者撮影）

図 4-8 マヌエル・トゥッサン邸（IIE/UNAM 蔵）

図 4-9 オゴルマン最初の自邸 外観（IIE/UNAM 蔵）

図 4-10 オゴルマン最初の自邸 平面図（IIE/UNAM 蔵）

図 4-11 オゴルマン最初の自邸 立面図（IIE/UNAM 蔵）

図 4-12 カーロとリベラの家 カーロ棟 内観（筆者撮影）

図 4-13 オゴルマンによる構造計算の図面（IIE/UNAM 蔵）

図 4-14 カーロとリベラの家 カーロ棟 外観（筆者撮影）

図 4-15 オゴルマンによる構造計算の図面（IIE/UNAM 蔵）

図 4-16 メキシコに紹介されたル・コルビュジエ〈クック邸〉（1926）の図版（IIE/UNAM 蔵）

図 4-17 オゴルマン〈フランセス・トールのアパート〉（1932）（IIE/UNAM 蔵）

図 4-18 ル・コルビュジエ〈ギエット邸〉（1926）（IIE/UNAM 蔵）

図 4-19 オゴルマン〈エドムンド・オゴルマン邸〉（1932）（IIE/UNAM 蔵）

図 4-20 ル・コルビュジエ〈オザンファンのアトリエ〉（1922） 外観（IIE/UNAM 蔵）

図 4-21 ル・コルビュジエ〈オザンファンのアトリエ〉（1922） 内観（IIE/UNAM 蔵）

図 4-22 オゴルマン〈カーロとリベラの家〉（1931-32）のリベラ棟 外観（筆者撮影）

図 4-23 オゴルマン〈カーロとリベラの家〉（1931-32）のリベラ棟 内観（筆者撮影）

図 4-24 レガレッタ〈最小限住宅〉案 配置図（IIE/UNAM 蔵）

図 4-25 バルブエナ労働者地区の配置図（IIE/UNAM 蔵）

図 4-26 レガレッタ〈最小限住宅〉 平面図，立面図（IIE/UNAM 蔵）

図 4-27 レガレッタ〈最小限住宅〉 断面図（IIE/UNAM 蔵）

図 4-28 プロトタイプ#1（筆者撮影）

図 4-29 プロトタイプ#2（IIE/UNAM 蔵）

図 4-30 レガレッタによるバルブエナ労働者地区の〈最小限住宅〉（IIE/UNAM 蔵）

図 4-31 レガレッタによるバルブエナ労働者地区の〈最小限住宅〉 配置計画（IIE/UNAM 蔵）

図 4-32 〈最小限住宅〉案の習作（IIE/UNAM 蔵）

#### 第五章 社会背景からみた機能主義の定着とその批判的姿勢

図 5-1 エンリケ・ヤニェスのアパート（1935）（IIE/UNAM 蔵）

図 5-2 エンリケ・デ・ラ・モラのアパート（1935）（IIE/UNAM 蔵）

図 5-3 タマウリパス通り 51 番の家 外観（BF 蔵）

- 図 5-4 タマウリパス通り 51 番の家 内観 (BF 蔵)
- 図 5-5 タマウリパス通り 51 番の家 平面図 (筆者作成)
- 図 5-6 バラガン〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉(グアダラハラ, 1934) 外観 (BF 蔵)
- 図 5-7 〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉 テラス (BF 蔵)
- 図 5-8 〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉 内観 (BF 蔵)
- 図 5-9 〈ロブレス・レオンのための賃貸住宅〉 平面図 (筆者作成)
- 図 5-10 ウリサ邸(1939) 透視図 (BF 蔵)
- 図 5-11~13 マサトラン通り 114 番、116 番、118 番、130 番の家(1936) (筆者撮影)
- 図 5-14 リオ・グアディアナ通り 3 番の家(1936) (筆者撮影)
- 図 5-15 メキシコ通り 141 番と 143 番の家(1936) (BF 蔵)
- 図 5-16 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 内観 (BF 蔵)
- 図 5-17 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 水平連続窓とへこみ (BF 蔵)
- 図 5-18 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 テラス (BF 蔵)
- 図 5-19 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 平面図 (筆者作成)
- 図 5-20 メキシコ通り 141 番と 143 番の家 透視図 (筆者作成)
- 図 5-21 スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家(1939) (筆者撮影)
- 図 5-22 スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家 (筆者撮影)
- 図 5-23 スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家 平面図 (筆者作成)
- 図 5-24 エルバ通り 38 番、50 番、52 番、56 番の集合住宅(1939) (筆者撮影)
- 図 5-25 エルバ通り 50 番の集合住宅 (筆者撮影)
- 図 5-26 エルバ通り 52 番の集合住宅 (筆者撮影)
- 図 5-27 リオ・ミシシッピ通り 65 番の集合住宅 (筆者撮影)
- 図 5-28 バラガン・ビル (筆者撮影)
- 図 5-29 メルチョール・オカンポ広場 38 番の集合住宅と 40 番のビル (BF 蔵)
- 図 5-30 ガルサ・ビル, メルチョール・オカンポ広場 40 番のビル(1940) (筆者撮影)
- 図 5-31 ガルサ・ビル 平面図 (筆者作成)
- 図 5-32 四人の画家のためのアトリエ付き住宅, メルチョール・オカンポ広場 38 番(1940) 平面図 (筆者作成)
- 図 5-33 四人の画家のためのアトリエ 内観 (筆者撮影)
- 図 5-34 メルチョール・オカンポ広場 (BF 蔵)
- 図 5-35 ウリサ・ビル(1939) (筆者撮影)

## 第六章 1940 年代のメキシコにおける西洋近代建築の伝播からみた地域性

- 図 6-1 オゴルマン〈エドムンド・オゴルマン邸〉(1931) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 6-2 バラガン〈スリバン通り 55 番、57 番、61 番の家〉(1939) (BF 蔵)
- 図 6-3 ル・コルビュジェ案 (パリ、ル・コルビュジェ財団蔵)
- 図 6-4 マイヤー案 (ドイツ建築博物館 Deutsches Architektur Museum Archive 「以下、DAM と略記」に保管されている。)
- 図 6-5 チェット案 (メキシコ都立大学 Universidad Autónoma Metropolitana 「以下 UAM と略記」に保管されている。)
- 図 6-6 イスタパラパの調査(1940) (DAM 蔵)
- 図 6-7 家族の生態系(1940) (DAM 蔵)
- 図 6-8 メキシコにおけるマイヤーのスケッチ (DAM 蔵)



- 図 6-9 メキシコにおけるマイヤーのスケッチ《手段》(DAM 蔵)
- 図 6-10 「CAPFCE 1944-46」展覧会 (DAM 蔵)
- 図 6-11 「CAPFCE 1944-46」展覧会 「学校施設」の展示 (DAM 蔵)
- 図 6-12 「CAPFCE 1944-46」展覧会 「カサクアランの小学校」の展示 (DAM 蔵)
- 図 6-13 「CAPFCE 1944-46」展覧会 「建築材料」の展示 (DAM 蔵)
- 図 6-14 カサクアランの小学校(設計エンリケ・デル・モラル)(1946) (IIE/UNAM 蔵)
- 図 6-15 『ヨーロッパのナチの恐怖の黒本』のブックフェア(1943) (DAM 蔵)
- 図 6-16 『ヨーロッパのナチの恐怖の黒本』のブックフェア(1943) (DAM 蔵)
- 図 6-17 TGP ポスターを貼る人々 (Hannes Meyer, ed., *Taller de Gráfica Popular: doce años de obra artística colectiva*, México,D.F., Estampa Mexicana, 1949, p.19.)
- 図 6-18 TGP の小冊子 (*Ibid.*, p.19.)
- 図 6-19 TGP のポスター (*Ibid.*, p.17.)
- 図 6-20 『TGP アルバム』のポスター (DAM 蔵)
- 図 6-21 『TGP アルバム』の内容 (DAM 蔵)
- 図 6-22 新マインツ通りの住宅(1929) (UAM 蔵)
- 図 6-23 母線工作所(1930) (UAM 蔵)
- 図 6-24 整流子製作所(1931) (UAM 蔵)
- 図 6-25 サン・ホセ・プルーア宿舍 外観(筆者撮影)
- 図 6-26 サン・ホセ・プルーア宿舍 アクセス(筆者撮影)
- 図 6-27 キンターナ邸 外観(筆者撮影)
- 図 6-28 キンターナ邸 片持梁の階段(筆者撮影)
- 図 6-29 〈チェット自邸〉における火山岩の壁(筆者撮影)
- 図 6-30 〈チェット自邸〉におけるオゴルマンの天然石モザイク壁画(筆者撮影)
- 図 6-31 〈チェット自邸〉における組積造の片持梁の階段(筆者撮影)

## 第七章 同時代のペドレガル住宅開発とバラガン自邸

- 図 7-1 ヘラルド・ムリーリョ《エル・ペドレガル》(1945) (INBA 蔵)
- 図 7-2 ペドレガル庭園分譲地(1945-53) (BF 蔵)
- 図 7-3 アレマンとバラガン (BF 蔵)
- 図 7-4 〈ペドレガル庭園分譲地〉のための広告 (BF 蔵)
- 図 7-5 初期の〈ペドレガル庭園分譲地〉の広告 (BF 蔵)
- 図 7-6 〈ペドレガル庭園分譲地〉のための広告 (BF 蔵)
- 図 7-7 〈ペドレガル庭園分譲地〉の門 (BF 蔵)
- 図 7-8 《ペドレガルの動物》(BF 蔵)
- 図 7-9 モデルハウス 外観 (BF 蔵)
- 図 7-10 モデルハウス 内観 (BF 蔵)
- 図 7-11 モデルハウス (BF 蔵)
- 図 7-12 モデルハウスとチェット (BF 蔵)
- 図 7-13 プリエト・ロペス邸 溶岩による階段(筆者撮影)
- 図 7-14 プリエト・ロペス邸 内観(筆者撮影)
- 図 7-15 アッシジにおけるバラガンのスケッチ (BF 蔵)
- 図 7-16 〈ペドレガル庭園分譲地〉の庭園 (BF 蔵)
- 図 7-17 バラガン〈レ・コロンビエール〉のスケッチ(1931) (BF 蔵)

- 図 7-18 〈オルテガ邸〉 庭園 (BF 蔵)
- 図 7-19 バック 〈レ・コロンビエール〉 (1925) (BF 蔵)
- 図 7-20 〈オルテガ邸〉 庭園 (BF 蔵)
- 図 7-21 チャパラの〈バラガン邸〉 「鳩小屋」の煙突 (BF 蔵)
- 図 7-22 大農園 (アシエンダ) における壁面の三角形の開口部 (BF 蔵)
- 図 7-23 オルテガ邸 庭園 (筆者撮影)
- 図 7-24 オルテガ邸 組積造の門 (筆者撮影)
- 図 7-25 オルテガ邸 1階平面図 (BF 蔵)
- 図 7-26 オルテガ邸 2階平面図 (BF 蔵)
- 図 7-27 オルテガ邸 上下二枚の木製ドア (筆者撮影)
- 図 7-28 オルテガ邸 植民地時代の天使像 (筆者撮影)
- 図 7-29 オルテガ邸 数段の階段 (筆者撮影)
- 図 7-30 オルテガ邸 天使像のあるロジャ (筆者撮影)
- 図 7-31 オルテガ邸 石の聖水盤 (筆者撮影)
- 図 7-32 バラガン自邸 外観 (筆者撮影)
- 図 7-33 バラガン自邸 平面図, 立面図, 断面図 (BF 蔵)
- 図 7-34 バラガン自邸 組積造の階段 (筆者撮影)
- 図 7-35 バラガン自邸 十字形の木の縦仕切り (筆者撮影)
- 図 7-36 バラガン自邸 木の厚板の片持梁の階段 (筆者撮影)
- 図 7-37 バラガン自邸 4mを超えるパラペット (筆者撮影)
- 図 7-38 エンリケ・デル・モラル自邸 平面図 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 7-39 エンリケ・デル・モラル自邸 中庭 (筆者撮影)

## 第八章 ペドレガル溶岩洞窟のオゴルマン自邸と大学都市

- 図 8-1 大学都市 中央図書館 (筆者撮影)
- 図 8-2 大学都市 本部棟 (設計エンリケ・デル・モラル) (筆者撮影)
- 図 8-3 アナワカリ美術館 (1944-58) (筆者撮影)
- 図 8-4 大学都市 フロントン競技場 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-5 壁画《航空の歴史》 (INBA 蔵)
- 図 8-6 壁画《異教徒の神話》の破壊に抗議する声明文 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-7 壁画《ユダヤ若者文化連盟》の下書き (INBA 蔵)
- 図 8-8 壁画《ミチョアカンの歴史》 (筆者撮影)
- 図 8-9 コンロン・ナンカロー邸 (筆者撮影)
- 図 8-10 コンロン・ナンカロー邸の天然石モザイク壁画 (筆者撮影)
- 図 8-11 エレン・ファウラー・オゴルマンのためのアパート (UAM 蔵)
- 図 8-12 大学都市 中央図書館 外観 (筆者撮影)
- 図 8-13 大学都市 中央図書館の天然石モザイク壁画 (筆者撮影)
- 図 8-14 《メキシコ・シティ》 (INBA 蔵)
- 図 8-15 「新世界」メキシコ・シティの最初の地図 (1550) (INBA 蔵)
- 図 8-16 モラードによる二等作品 (INBA 蔵)
- 図 8-17 《クレジットがメキシコを変える》 (INBA 蔵)
- 図 8-18 《クレジットがメキシコを変える》 細部 (INBA 蔵)
- 図 8-19 《クレジットがメキシコを変える》 細部 (INBA 蔵)

- 図 8-20 オゴルマン自邸 外観 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-21 オゴルマン自邸 内観 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-22 オゴルマン自邸 平面図 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-23 オゴルマン自邸 居間 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-24 オゴルマン自邸 テラス (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-25 オゴルマン自邸 片持梁の階段 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-26 オゴルマン自邸 天然石モザイク (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-27 オゴルマン自邸 天然石モザイク細部 (筆者撮影)
- 図 8-28 オゴルマン自邸 玄関 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-29 実験美術館〈エル・エコ〉と《蛇》の彫刻 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-30 ヘンリー・ムーアによる壁画と《トルソ》 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-31 ゲーリッツによる〈エル・エコ〉のスケッチ (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-32 《ヴィーナスの誕生のための塔》 (INBA 蔵)
- 図 8-33 オゴルマンとシュヴァルの人物像 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 8-34 「フェルディナン・シュヴァル」の文字のモザイク (筆者撮影)
- 図 8-35 オゴルマン自邸 (IIE/UNAM 蔵)

#### 第九章 「エスティロ・インテルナシオナル」とリージョナリズム

- 図 9-1 実験美術館〈エル・エコ〉 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 9-2 実験美術館〈エル・エコ〉と《蛇》の彫刻 (IIE/UNAM 蔵)
- 図 9-3 サテライト・タワー (筆者撮影)
- 図 9-4 サテライト・タワー (筆者撮影)
- 図 9-5 〈クルベス分譲地〉のサン・クリストーバルの厩舎 (筆者撮影)
- 図 9-6 〈クルベス分譲地〉のサン・クリストーバルの厩舎 (筆者撮影)
- 図 9-7 サン・クリストーバルの厩舎 (筆者撮影)
- 図 9-8 サン・クリストーバルの厩舎 (筆者撮影)
- 図 9-9 アルバース《白い十字》 (INBA 蔵)
- 図 9-10 バラガンからカーンへの 1965 年 2 月 4 日付の手紙 (BF 蔵)
- 図 9-11 バラガンからカーンへの 1968 年 10 月 3 日付の手紙 (BF 蔵)
- 図 9-12 〈ソーク研究所〉の中庭のためのバラガンのスケッチ (BF 蔵)
- 図 9-13 ソーク研究所 中庭 (筆者撮影)
- 図 9-14 〈ペドレガル庭園分譲地〉を語るバラガン (BF 蔵)
- 図 9-15 オゴルマン《われわれの驚嘆すべき文明》(1976) (INBA 蔵)
- 図 9-16 オゴルマン《自画像》(1950) (INBA 蔵)

## 参考文献

### ルイス・バラガン

- Emilio Anbasz, *The Architecture of Luis Barragán*, New York, The Museum of Modern Art, 1976.  
*The Pritzker Architecture Prize 1980: Luis Barragán*, The Hyatt Foundation, 1980.  
Raúl Ferrera, *Luis Barragán- Capilla en Tlalpan*, México,D.F., Sirio Editores, 1980.  
*Luis Barragán- Arquitecto*, México,D.F., Museo Rufino Tamayo, 1985.  
*Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico. Luis Barragán*, México,D.F., Museo Rufino Tamayo, 1985.  
Enrique X. de Anda Alanís, ed., *Luis Barragán- Clásico del Silencio*, Bogotá, Escala, 1989.  
Aníbal Figueroa Castrejón, *El arte de ver con inocencia- Plásticas con Luis Barragán*, México,D.F., Universidad Autónoma Metropolitana, 1989.  
Fernando González Gortázar, *Ignacio Díaz Morales habla de Luis Barragán*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991.  
Salvador Rodríguez Salina, *La arquitectura de Luis Barragán en fotografías de Armando Salas*, México,D.F., Museo Franz Mayer, 1991.  
*Armando Salas Portugal- Photographs of the Architecture of Luis Barragán*, New York, Rizzoli, 1992.  
齊藤裕監修『ルイス・バラガンの建築』TOTO出版, 1992年。  
*En el mundo de Luis Barragán*, *Arte de México*, Núm.23, México,D.F., 1994.  
*El jardín tras la ventana: inauguración en la ciudad México del Centro Cultural de Jalisco, Luis Barragán*, Guadalajara, Secretaría de Cultura, Gobierno de Jalisco, 1994.  
José Antonio Aldrete-Haas, “El legado de Luis Barragán y la renovación de la cultura”, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México,D.F., UNAM, 1995.  
*Barragán: Obra complete*, México,D.F., Colegio de Arquitectos de la Ciudad de México, 1995.  
Louise Noelle, *Luis Barragán- Búsqueda y Creatividad*, México,D.F., UNAM, 1996.  
José Ma. Buendía Júlbez, Juan Palomar Vereá and Guillermo Eguiarte Bendimez, *The Life and Work of Luis Barragán*, New York, Rizzoli, 1997.  
Antonio Riggen Martínez, *Luis Barragán: Mexico's Modern Master, 1902-1988*, The Monacelli Press, 1996.  
*Luis Barragán: Sitio+Superficie*, México,D.F., Antiguo Colegio de San Ildefonso, 1996.  
Louise Noelle, *Luis Barragán: dilatazione emotiva degli spazi*, Torino, Testo & imagine, 1997.  
Ignacio San Martín, ed., *Luis Barragán: The Phoenix Papers*, Arizona State University, 1997.  
Ignacio Díaz Morales, *Mensaje a los alumnos de arquitectura*, Guadalajara, 1997.  
Matiana González Silva, *Luis Barragán*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.  
*The Pritzker Architecture Prize, The First Twenty Years*, New York, Harry Abrams, 1999.  
Antonio Riggen Martínez, ed., *Luis Barragán: Escritos y Conversaciones*, Madrid, El Cloquis Editorial, 2000.  
*Luis Barragán*, René Burri, London, Phaidon, 2000.  
Keith Eggener, *Luis Barragán's Gardens of El Pedregal*, New York, Princeton Architectural Press, 2001.  
Federica Zanco, ed., *Luis Barragán: The Quiet Revolution*, Milan, Skira Editore, 2001.  
Nemesio Maisterra, *Luis Barragán, Obra en Guadalajara*, Guadalajara, Colegio de Arquitectos del Estado del Jalisco, 2002.  
Barragán Foundation, *Barragán Guide*, México,D.F., Arquine+RM, 2002.  
齊藤裕『カーサ・バラガン』TOTO出版, 2002年。  
Louise Noelle, *El legado de Luis Barragán (1902-2002)*, *Cuadernos de Arquitectura*, Núm.6, México,D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.  
Danièle Pauly, *Barragán- Space and Shadow, Wallis and Colour*, Basel, Birkhäuser, 2002.  
ワタリウム美術館編『ルイス・バラガンの家』新潮社, 2009年。  
*Luis Barragán, His House*, México,D.F., Bancomer, 2011.

### ファン・オゴルマン

- Enrique A. Cervantes, *Pintura de Juan O'Gorman en la biblioteca "Gertrudis Bocanegra" de Patzcuaro, Mith.*, México,D.F., 1945.  
Helen O'Gorman, *Plantas y flores de México*, México,D.F., UNAM, 1963.  
Antonio Luna Arroyo, *Juan O'Gorman, Autobiografía*, México,D.F., Cuadernos populares de pintura mexicana moderna, 1973.  
Entrevista de Elena Urrutia, *Unomásumo*, México, 23 de junio, 1979.  
Michael Schuyt and Joost Elffers, *Fantastic Architecture Personal and Eccentric Visions*, New York, Harry N. Abrams, 1980.  
Ida Rodríguez Prampolini, *Juan O'Gorman- Arquitecto y Pintor*, México,D.F., UNAM, 1982.  
*Recuerdos, Biografía de Juan O'Gorman*, 1982.

- Ida Rodríguez Prampolini, *La palabra de Juan O’Gorman- Selección de Textos*, México,D.F., UNAM, 1983.  
 Apud Olga Sáenz, *Homenaje a Juan O’Gorman. 1905-1982*, México,D.F., IIE/UNAM, 1983.  
 Teresa Del Conde, *Siete pintores. Otra cara de la escuela mexicana*, México,D.F., INBA, 1984.  
 Alfred Robert, *Como una pintura nos iremos borrando*, 1984.  
 Cristina Pacheco, “Juan O’Gorman: ante el mundo que se acaba”, en : *La luz de México. Entrevistas con pintores y fotógrafos*, México,D.F., 1995.  
 Víctor Jiménez, *Juan O’Gorman- Principio y fin del camino*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.  
 BITAL, *O’Gorman*, México,D.F., Américo Arte Editores, 1999.  
 Gustavo Gili, ed., *Mi Casa, Mi Paraíso, La Construcción del universo doméstico ideal*, Barcelona, CG, 1999.  
 INBA, *Las casas de Juan O’Gorman para Diego y Frida*, México,D.F., CONACULTA, 2001.

## 20世紀メキシコ建築

- Anita Brenner, *Your Mexican Holiday: A Modern Guide*, New York, G.P. Putnam’s Sons, 1932.  
 Esther Born, *The New Architecture in Mexico*, New York, The Architectural Record, 1937.  
 Trent Elwood Sanford, *The Story of Architecture in Mexico*, New York, Norton, 1941.  
 I.E. Myers, *Mexico’s Modern Architecture*, New York, Architectural Book Publishing Co., 1952.  
 Henry-Russel Hitchcock, *Latin American Architecture since 1945*, New York, The Museum of Modern Art, 1955.  
 La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *4000 Años de Arquitectura Mexicana*, México,D.F., Libreros Mexicanos Unidos, 1956.  
 Paul Damaz, *Art in Latin American Architecture*, New York, Reinhold Publishing Co., 1963.  
 Israel Katzman, *Arquitectura contemporánea mexicana: precedentes y desarrollo*, México,D.F., SEP-INAH, 1964.  
 Clive Bamford Smith, *Builders in the Sun: Five Mexican Architects*, New York, Architectural Book Publishing Co., 1967.  
 Paul Heyer, *Mexican Architecture*, New York, Walker Co., 1978.  
 Enrique X. de Anda Alanís, *Evolución de la arquitectura en México*, México,D.F., Panorama, 1987.  
 Louise Noelle, *Arquitectos contemporáneos de México*, México,D.F., Trillas, 1989.  
 Antonio Toca Fernández, *Arquitectura contemporánea en México*, México,D.F., Gernika, 1989.  
 Enrique X. de Anda Alanís, *La Arquitectura de la Revolución Mexicana: corrientes y estilos en la década de los veintes*, México,D.F., UNAM, 1990.  
 Louise Noelle y Carlos Tejeda, *Catálogo guía de arquitectura contemporánea- Ciudad de México*, México,D.F., Banamex, 1993.  
 Marc Treib, ed., *Modern Landscape Architecture: A Critical Review*, Cambridge, MIT Press, 1993.  
 Enrique X. de Anda Alanís, *Historia de la arquitectura mexicana*, México,D.F., Ediciones G.Gili, 1995.  
 Edward Brian, ed., *Modernity and the Architecture of Mexico*, University of Texas Press, 1997.  
 Luis Carranza, *Paradigms of the Avant-Garde: Mexican Modern Architecture, 1920-1940* (Ph.D. Dissertation, Cambridge: Harvard University), 1998.  
 Louise Noelle y Lourdes Cruz González Franco, *Una ciudad imaginaria- Arquitectura mexicana de los siglo XIX y XX en fotografías de Louis Márquez*, México,D.F., INBA, 2000.  
*La Casa Latinoamericana Moderna- 20 paradigmas de mediados de sigloXX*, México,D.F., Ediciones G.Gili, 2003.

## 1920年代の壁画運動

- La Secretaría de Educación Pública, *Atraves de los mensajes presidenciales desde la consumación de la independencia hasta nuestros días*, México,D.F., Publicaciones de la Secretaría de Educación, 1926.  
 Ruth Rivera, *Diego Rivera, arquitecto- Anahuacalli*, México,D.F., cuadernos de arquitectura, 1964.  
 José Vasconcelos, *El Desastre (tercera parte de Uises Criollo)*, México,D.F., Editorial Jus, 8a. ed., 1979.  
 José Vasconcelos, *Textos, una antología general*, México,D.F., SEP-UNAM, 1982.  
 Palma Francisco Reyes, *La política cultural de Vasconcelos*, México,D.F., SEP/INBA/MUNAL, 1984.  
 Alicia Azuela, *Diego Rivera en Detroit*, México,D.F., IIE/UNAM, 1985.  
 Rafael López Rangel, *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*, México,D.F., SEP, 1986.  
 Claude Fell, *José Vasconcelos Los Años del Aguila (1920-1925)*, México,D.F., UNAM, 1989.  
 La Secretaría de Educación Pública, *Diego Rivera y los murals de la Secretaría de Educación Pública*, Biblioteca Escolar, 2000.  
 Ignacio Toscano, ed., *Entre andamios y muros: Ayudantes de Diego Rivera en su obra mural*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

### 「新コロニアル様式」

- Jesús T. Acevedo, *Disertaciones de un arquitecto*, México,D.F., Biblioteca de Autores Mexicanos, 1920.  
Eduardo Macedo y Arbe, Federico Mariscal y Jesús T. Acevedo, “La melancolía de nuestros viejos monumentos”, revista *Azulejos*, agosto de 1921.  
Gerardo Murillo, Dr.Atl, “El Pabellón de México en la exposición de Río de Janeiro”, en: revista *Azulejos*, Núm.6, México,D.F., 1922.  
Gerardo Murillo, Dr.Atl, *Iglesias de México*, México,D.F., Publicaciones de la Secretaría de Hacienda, 1924.  
José Vasconcelos, *La raza cósmica, misión de la raza iberoamericana*, Agencia mundial del librería, 1924.  
Manuel Toussaint, *Arte Colonial en México*, México,D.F., UNAM, 1948.  
Israel Katzman, *Arquitectura del siglo XIX en México*, México,D.F., UNAM, 1973.  
Vicente Martín Hernández, *Arquitectura doméstica de la ciudad de México (1890-1925)*, México,D.F., UNAM, 1981.  
Álvaro Matute, “El ateneo de la juventud: Grupo, Asociación Civil, Generación”, en: *Mascarones*, México,D.F., UNAM, 1983.  
Olivier Debrouse, *Figuras en el trópico plástica mexicana 1920-1940*, Barcelona, Ediciones Océano-Éxito, 1984.  
Israel Katzman, *Arquitectura religiosa en México*, México,D.F., UNAM, 2002.

### 「新インディヘナ様式」

- Federico Mariscal, *Estudio arquitectónico de las ruinas mayas. Yucatán y Campeche*, México,D.F., 1928.  
Manuel Amabilis, *El Pabellón de México en la Exposición Iberoamericana de Sevilla*, México,D.F., Talleres Gráficos de la Nación, 1929.  
Manuel Amabilis, *La arquitectura precolombiana en México*, México,D.F., editorial Orion, 1956; first edition 1930.  
Alfonso Reyes, “Pasado inmediato”, en: *Visión de Anáhuac y otros ensayos*, México,D.F., SEP-FCE, 1984.

### カルロス・オブregon・サンタシリア

- Carlos Obregón Santacilia, *México como eje de las antiguas arquitecturas de América*, México,D.F., Atlante, 1947.  
Carlos Obregón Santacilia, *50 años de arquitectura mexicana (1900-1950)*, México,D.F., editorial Patria, S.A., 1952.  
Carlos Obregón Santacilia, *El Monumento a la Revolución: Simbolismo e historia*, México,D.F., Secretaría de Educación Pública, 1960.  
Graciela de. Garay Arellano, *La Obra de Carlos Obregón Santacilia*, México,D.F., INBA, 1979.  
Víctor Jiménez, *Carlos Obregón Santacilia- Pionero de la arquitectura mexicana*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2001.

### ホセ・ビジャグラン・ガルシア

- José Villagrán García, *Teoría de la arquitectura*, México,D.F., INBA, 1964.  
José Villagrán García, *Testimonios vivos*, México,D.F., INBA, 1981.  
Víctor Jiménez, ed., *José Villagrán García*, México,D.F., INBA, 1986.  
*José Villagrán García (1901-2001)- Textos Escogidos, Cuadernos de Arquitectura, Núm.2*, México,D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.  
*José Villagrán García y Enrique del Moral- Arquitectura y Conservación, Cuadernos de Arquitectura, Núm.4*, México,D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2002.

### メキシコのセメント産業

- revista *Cemento*, Núm.38, México,D.F., noviembre de 1930.  
revista *Tolteca*, Núm.17, México,D.F., noviembre de 1930.  
revista *Tolteca*, Núm.19, México,D.F., mayo de 1931.  
revista *Tolteca*, Núm.20, México,D.F., 1931.  
Federico Sánchez Forgarty, *Medio siglo cemento en México*, México,D.F., Cámara Nacional del Cemento, 1951.

## 小学校

“Faltan escuelas para más de 30,000 niños”, en: *Excelsior*, 12 de enero de 1932.

“30,000 niños sin escuela”, en: *El Universal*, 5 de abril de 1932.

*Escuelas Primarias*, México,D.F., publicación de la SEP, 1932.

revista *Edificación, órgano de la Escuela Superior de Construcción, Núm.1*, México,D.F., septiembre-octubre de 1934.

Jesús Silva Herzog, Aguilar M. Alonso y Manuel Mesa, *Obras de Narciso Bassols*, México,D.F., Fondo de Cultura Económica, 1964.

Enrique G. León López, *El Instituto Politécnico Nacional*, México,D.F., SEP/Documentos, 1975.

folleto *Los Intelectuales, las Instituciones de Estudios Superiores y el Estado Mexicano*, México,D.F., SEP, 1973.

Rafael López Rangel, *Orígenes de la arquitectura técnica en México 1920-1933*, México,D.F., UAM-Xochimilco, 1984.

## ファン・レガレッタ

“Casas obreras”, en: revista *El Arquitecto, Núm.11*, México,D.F., enero de 1933.

La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, “In Memoriam” del Arquitecto Juan Legarreta, revista *El Arquitecto*, México,D.F., 1934.

Leopoldo M. Solís, “Hacia un análisis general a largo plazo del desarrollo económico”, revista *Demografía y Economía*, México,D.F., 1967.

Antonio Huitron, *Netzahualcóyotl- Miseria y grandeza de una ciudad*, México,D.F., Toluca, 1975.

Graciela de. Garay Arellano, *La Arquitectura Funcionalista en México (1932-1934)*, Tesis, Fac. de Filosofía y Letras, México,D.F., UNAM, 1978.

Maximiliano Iglesias, *Netzahualcóyotl: Testimonios históricos (1944-1957)*, México,D.F., Servicios educativos populares, A.C., 1978.

*Apuntes para la Historia de la Vivienda Obrera en México*, México,D.F., INFONAVIT, 1992.

La Sociedad de Arquitectos Mexicanos, *Plásticas sobre arquitectura México, 1933*, México,D.F., UAM-UNAM, 2001.

Juan Bazant, *Viviendas progresivas: Construcción de vivienda por familias de bajos ingresos*, México,D.F., Trillas, 2003.

## ハルネス・マイヤー

Hannes Meyer, “La Formación del arquitecto”, revista *Arquitectura y Decoración, Núm.12*, 1938.

Hannes Meyer, “El Arquitecto Soviético”, revista *Arquitectura, Núm.9*, 1942.

Hannes Meyer, “La Ciudad de México- Fragmentos de un Estudio Urbanístico”, revista *Arquitectura, Núm.12*, 1943.

Hannes Meyer, ed., *El Taller de Gráfica Popular doce años de obra artística colectiva*, México,D.F., La Estampa Mexicana, 1949.

Claude Schnaidt, *Hannes Meyer- Bauten, Projekte, und Schriften*, Verlag Arthur Niggli AG, 1965.

folleto *TGP 40 años de Lucha Gráfica 1937/1977*, México,D.F., INBA, 1977.

Patricia Rivadeneyra, “Hannes Meyer en México (1938-1949)”, en: *Cuadernos de Arquitectura y Conservación del Patrimonio Artístico, Núms.20-21*, México,D.F., INBA, 1983.

Werner Kleinerüschkamp, “Exilarchitektur: Hannes Meyer in Mexiko”, *Hannes Meyer: architekt, urbanist, Lehrer, 1889-1954*, Berlin, Bauhaus-Archiv, 1989.

Raquel Franklin Unkind, *Hannes Meyer in Mexico (1939-1949)*, (Ph.D.Dissertation: Technion-Israel Institute of Technology), 1997.

## マックス・チェット

Max Cetto, *Modern Architecture in Mexico*, New York, Praeger, 1961.

Lilia Gómez, “Entrevista con el Arquitecto Max L. Cetto”, en: *Testimonios vivos. 20 arquitectos*, 1981.

Susanne Dussel Peters, *Max Cetto 1903-1980, Arquitecto Mexicano Alemán*, México,D.F., UAM-Azacapotzalco, 1995.

## 大学都市

- Juan Artigas, *La Ciudad Universitaria de 1954*, México,D.F., UNAM, 1994.  
Juan Artigas, *Centro Cultural Universitario Vista guiada entorno de su arquitectura*, México,D.F., UNAM, 1994.  
José Alvarez Noguera, ed., *La arquitectura de la Ciudad Universitaria*, México,D.F., UNAM, 1994.

## エンリケ・デル・モラル

- Mario Pani y Enrique del Moral, *La construcción de la Ciudad Universitaria de Pedregal*, México,D.F., UNAM, 1979.  
Enrique del Moral, *El hombre y la arquitectura- Ensayos y testimonios*, México,D.F., UNAM, 1983.  
Salvador Pinoncelly, *La Obra de Enrique del Moral*, México,D.F., UNAM, 1983.  
Louise Noelle, *Enrique del Moral- Un arquitecto comprometido con México*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1998.

## アルベルト・T・アライ

- Alberto T.Arai, *Caminos para una arquitectura mexicana, Cuadernos de Arquitectura, Núm.3*, México,D.F., Instituto Nacional de Bellas Artes, 2001.

## プレ・ヒスパニックの題材

- Salvador Toscano, *Arte precolombiano de México y de la América Central*, México,D.F., IIE/UNAM, 1944.  
Cuadernos de arquitectura, *Diego Rivera, Arquitecto, Museo Anahuacalli*, México,D.F., INBA, 1964.  
Diego Rivera y Juan O'Gorman, *Sobre la encáustica y el fresco*, México,D.F., El Colegio Nacional, 1993.  
John Clark, *Los olmecas en Mesoamérica. México*, El Equilibrista Turner, 1994.  
Roberto G. Moll y Marcela S. Cuesta, *Tlatilco de mujeres bonitas, hombres y dioses*, México,D.F., CNCA, 1998.  
Georges Roque, *El color en el arte mexicano*, México,D.F., IIE/UNAM, 2003.

## マティアス・ゲーリッツ

- Mathias Goeritz, *Architectural Sculpture*, Jerusalem, Academic Press, 1980.  
Fernando González Gortázar, *Mathias Goeritz en Guadalajara*, Jalisco, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.  
Gerhard Auer, *Mathias Goeritz, El eco*, Berlin, Akademie der Künste, 1992.  
*Los ecos de Mathias Goeritz, Ensayos y Testimonios*, México,D.F., IIE/UNAM, 1997.  
*Los ecos de Mathias Goeritz, Catálogo de la Exposición*, México,D.F., IIE/UNAM, 1997.

## ヨゼフ・アルバース

- James Oles, *South of the Border: Mexico in the American Imagination, 1914-1947*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1933.  
Josef und Anni Albers, *Europa und Amerika*, Bern, Kunstmuseum, DuMont Buchverlag, 1998.

## 「インテルナシオナリスモ」

- Louise Noelle, *Ricardo Legorreta- Tradición y modernidad*, México,D.F., UNAM, 1989.  
Abraham Zabludovsky- *Cincuenta años de arquitectura*, México,D.F., Museo Rufino Tamayo, 1995.  
Augusto H. Alvarez, *Arquitecto y asociados*, México,D.F., Ediciones G.Gili, 1997.  
John V. Mutlow, *Ricard Legorreta Architects*, New York, Rizzoli, 1997.  
*TEN Arquitectos*, México,D.F., Ediciones G.Gili, 1998.  
*Kalach +Alvarez*, México,D.F., Ediciones G.Gili, 1998.



## メキシコ美術

- Exposición internacional del surrealismo- International Exhibition of Surrealism*, Gararí de Arte Mexicano, 1940.  
Raul Flores Guerrero, *5 pintores mexicanos- Frida Kahlo, Guillermo Meza, Juan O'Gorman, Julio Castellanos, Jesus reyes Ferreira*, México,D.F., UNAM, 1957.  
Luis Mario Schneider, *El estridentismo o una literatura de estrategia*, México,D.F., INBA, 1970.  
Javier Pérez, *José María Velasco y sus contemporáneos*, México,D.F., Perpal, S.A. de C.V., 1982.  
Rogelio H. Rangel y Pablo Ortiz Monasterio, *Antonio Ruiz- El Corcito*, México,D.F., Dimart, A.C., 1987.  
Carlos Méndez Domínguez, *Joaquín Clausell, 1866-1935*, México,D.F., editorial MOP, S.A. de C.V., 1988.  
Gerardo Murillo, Dr.Atl, *Cuentos bárbaros y de todos colores*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.  
*Modernidad y modernización en el arte mexicano 1920-1960*, México,D.F., INBA, 1991.  
Antonio Luna Arroyo, *Dr.Atl*, México,D.F., Salvat, 1992.  
María Elena Altamirano Piolle, *José María Velasco: Paisajes de luz, horizontes de modernidad*, México,D.F., Museo Nacional de Arte, 1993.  
Beatriz Espejo, *Dr.Atl- El paisaje como pasión*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1994.  
Mario de la Torre y Rabasa, ed., *Joaquín Clausell y los ecos del impresionismo en México*, México,D.F., Museo Nacional de Arte, 1995.  
Xavier Moyssén, *Joaquín Clausell: La casa de las mil ventanas*, México,D.F., Teléfono de México, 1995.  
Xavier Moyssén, *José María Velasco- El paisajista*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.  
Antonio Ruiz, "El Corcito", México,D.F., Landucci editores, S.A. de C.V., 1998.  
Alma Lilla Roura, *Dr. Atl- Paisaje de hielo y fuego*, México,D.F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.  
Jacqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America*, Austin, University of Texas Press, 2001.  
Mardonio Magaña- *El sentir de la tradición*, México,D.F., Ediciones RM, 2003.

## 謝辞

本論で取り上げたルイス・バラガンとファン・オゴルマンという二人の建築家については、近年、我が国でもその作品などはよく知られるようになった。バラガンについては、バラガン自邸やヒラルディ邸などがよく知られ、我が国の多くの現代建築家達にも影響を与えている。オゴルマンについては、カーロトリベラの家や、メキシコ国立自治大学の中央図書館の壁画などが多くの訪問客を集めている。しかしながら、バラガンとオゴルマンが、20世紀の建築史の中で、どのように歴史的に位置付けられるか、また、彼等の作品が、現代建築に対してどのような意味を持っているかについては、我が国ではまとまった研究はほぼ皆無であった。その全貌はいまだ十分に把握されていない状況にあると言える。それゆえ、本論は、メキシコ近代建築史の中心人物であったバラガンとオゴルマンに焦点を当て、彼等の設計活動を、一次資料に基づいて歴史的にたどることによって、20世紀の建築史における空隙を埋めるとともに、その現代的意義を明らかにしようとしたところみたまものである。

バラガンとオゴルマンという建築家の長い生涯を考えれば、本論が扱ったのはその一端にしか過ぎない。彼等の思考を解き明かすには、まだまだ多くの言葉が必要であろう。しかしながら、本論によって、彼等の設計活動について、それなりの情報を整理し、世に提示できたのではないかと考えている。本論が、バラガンとオゴルマンの建築作品を世に広く伝え、さらなるバラガン研究、オゴルマン研究、そして「モダン」研究に貢献できれば幸いである。

本論は、筆者がメキシコ近代建築史の研究に歩みを進めて以来、本格的に取り組んだ初めての研究論文である。そのため、謝辞を述べなければならない方々は多い。

加藤耕一先生には、著者の博士論文の査読をしていただいた。博士論文を懇切丁寧に指導してくださった。その指導の過程で、筆者は、自分で手を抜いたところは必ず指摘されることを学んだ。また、論文の構成や、読者に自分の論点が伝わるようにする工夫について適切な助言を受け、まさに論文の書き方を教えていただいた。先生の御指導のもとで、博士論文としてまとめようという決心をすることができた。その後ちょうど二年半をかけ、ひとりで抱え込んでいたさまざまな資料を整理し、再調査をおこない、十数年前の感情に自分なりの説明をつけることができたと思っている。その結果がこの博士論文である。加藤先生には本当に多くのことを学んだ。その成果をどこまで反映させられたかわからないが、とにもかくにもどうにか博士論文に取りまとめることができた。これまでの先生の御指導にたいして、心より御礼を申し上げる次第である。

伊藤毅先生、藤井恵介先生、石橋純先生、隈研吾先生は、博士論文の審査員として論文を読んでくださり、まことに丁寧なコメントをしてくださった。

伊藤毅先生には、多くの刺激のご意見をいただいた。とりわけ研究対象を深め、対象にのめり込みながらも、そうした作業を自らが客観視するという大切な姿勢を御教示いただいた。

藤井恵介先生には、さまざまな機会に幅広い視点から御指導をいただいた。藤井先生からうかがった日本近代の建築史と本論で取り扱うメキシコ史が極めて類似した過程を示すというお話は、筆者がメキシコの時代状況を想像するうえで、重要な手がかりとなり、厚く御礼申し上げます次第である。

石橋純先生には、ラテンアメリカに関する研究会を通して、たいへんお世話になり、論文指導においても、熱の込められた御指導をいただいた。心より御礼を申し上げます。

隈研吾先生には、突然の来訪にもかかわらず、暖かく迎えていただき、臨場感溢れる御指導をいただくことができた。たくさんの刺激をいただいたうえ、本論についての貴重な御助言をいただいた。

こうした諸先生方の強い励ましがなければ、本論は完成していなかったであろう。心より感謝

申し上げるばかりである。

石山修武先生には、早稲田大学理工学部建築学科で講義を聴講して以来の学恩がある。その講義で筆者は、メキシコ建築の面白さに目を開かれ、漠然としながらも、メキシコ建築の研究を始めようとするようになった。翌年度に筆者は先生のゼミに参加し、さらに2000年に筆者が大学院に進学してからは、筆者の指導教官として不肖の弟子をあたたく見守ってくださった。

本論のための現地における研究は、2003年9月から一年半あまり、メキシコ国立自治大学美学研究所 (Instituto de Investigaciones Estéticas / Universidad Nacional Autónoma de México) に在籍しながら行った。渡航費と研究費は、文化庁新進芸術家海外研修制度の援助を受けた。メキシコ留学では、バラガンとオゴルマンの多くの建築作品を巡り、本論の記述に必要な設計図と建築写真を中心とした多くの一次資料を収集した。この建築探訪は常に新鮮であり、また非常に密度の濃い経験であった。それゆえ、現地における研修に際してお世話になった方々も、枚挙に暇がない。まず第一に、筆者を受け入れてくださった、メキシコ国立自治大学美学研究所のルイス・ノエジェ先生にお礼を言わなければならない。メキシコでは数々の先生方にお世話になったが、とりわけメキシコ国立自治大学美学研究所では、イダ・ロドリゲス・プランポリーニ先生、エンリケ・デ・アンダ・アラニス先生に、メキシコ国立美術研究所では、ビクトル・ヒメネス氏に貴重な御教示をいただいた。諸先生方はいつも丁寧に筆者の研究報告に耳を傾けてくださり、先生方の御導きは、メキシコでの研究作業を実りあるものにしてくれただけではなく、帰国後もメキシコ史研究をする際の貴重な財産となりえている。

また、筆者とのインタビューに快諾し、場合によっては数日間にわたり、何時間も筆者につき合ってくださいましたすべての方々にお礼を言わなければならない。今でも筆者の脳裏には、それらの方々との会話の情景がまざまざと浮かんでくる。それらの方々の協力なくしては、本論の完成は不可能であった。敬意を表するとともに、心から御礼を申し上げたい。

筆者が留学に出発する際、早稲田大学芸術学校校長であった鈴木恂先生は、ご多忙の中を縫って紹介状を書いてくださった。その紹介状を渡されたことを今でも鮮明に覚えている。筆者が現地で研究生活に入る際にその紹介状が大いに役立ったことは言うまでもない。深く感謝の意を表したい。また、古谷誠章先生は、文化庁新進芸術家海外研修制度への応募に際して、ご尽力をいただいた。心よりお礼を申し上げたい。

皆様に、心より感謝を申し上げる次第である。

大津 若果