

# 建築ドローイングにおけるコラージュの展開

—近代建築の推進とその批判における〈運動・生成〉の経験—

建築史・建築論研究室 小田 直人

## 序章

### 0-1 研究背景と本研究の視座

コラージュは現代の文化や言説に遍在している。20世紀初頭の  
前衛運動において認識可能となった“要素の並置”は、あらゆる芸術  
創作における主要な構成原理となった。ルネサンス以降の絵画  
が、遠近法による安定した空間体系を確立したとするならば、コラ  
ージュは、近代における主要な表現方法となったといえよう。

美術史家の河本真理（1968-）は、『切断の時代—20世紀にお  
けるコラージュの美学と歴史』（ブリュック、2007）において、従来  
のコラージュ研究のほとんどが、芸術運動の枠内で主要な作家に着  
目した作家論研究であることを指摘したうえで、コラージュにお  
けるヨーロッパとアメリカの批評を比較する視角から、20世紀にお  
けるコラージュの展開を見直している。

建築分野に目を転じると、建築史家のマルティエロ・スティエリ  
（1974-）による、*Montage and the Metropolis: Architecture, Modernity  
and the Representation of Space*, Yale University Press, 2018（メトロポリス  
のモンタージュ—建築、近代、空間の表象）がまとまった研究とし  
てはほぼ唯一である。同書は、モダニティを産業革命以降のヨーロ  
ッパとアメリカにおける工業化に続く文化的なパラダイムとして位置  
付け、近代都市の規模と速度が私たち人間の知覚に変化をもたら  
したと指摘する。近代都市は、見るものに動いている都市を知覚させ、  
その中で生活する人間は新しい知覚の枠組みを必要としたというの  
である。こうしたモダニティの時代におけるモンタージュは、大都  
市の空間的な複雑性や非連続性に折り合いをつけるという機能を果  
たし、近代的な建築・都市空間の知覚と表象にふさわしい表現方法  
であった。スティエリが扱う事例は、ミースを除いて建築家の作品  
や構想ではなく、高層ビル群や地下トンネル、労働者、ニューヨー  
クの群衆などである。

本研究では、建築家・アーバニストたちのイデオロギー的な表現  
に着目する。スティエリが、現実の都市風景を視覚化する方法とし  
てモンタージュをあげ、その深い関わりを指摘しているように、建  
築家は、現実の複雑さや多様性をコラージュを通して、より深いレ  
ベルで観察者に伝えたいと捉えていたと考える。まず、建築家のコ  
ラージュをみると透視図法が使用されていることがみてとれる。ま  
た、そのおもな特徴は2つ挙げられ、ミースのコラージュのような  
私たちの知覚に働きかける表現と、スーパースタジオのコラージュ  
のような現実の寓意表現である。さらに、各作家のコラージュは、  
貼り付けられた要素の意味や選択理由などによってその意味合いが  
まったく異なる。

以上をふまえ、本研究では、各作家を対象とし、それぞれのコラ  
ージュに内在するイデオロギー的な意義を検討する。

### 0-2 研究目的

本研究の目的は、以下に示した建築教育学校と建築家に着目し、  
コラージュに内在するイデオロギー的な意義を明らかにすること  
である。

- ・バウハウス（Bauhaus, 1919-1933）
- ・ミース・ファン・デル・ローエ（Mies Van Der Rohe, 1886-1969）
- ・ル・コルビジエ（Le Corbusier, 1887-1965）
- ・TEAM10（1953-1981）
- ・ヨナ・フリードマン（Yona Friedman, 1923-2002）
- ・スーパースタジオ（Superstudio, 1966-1973）
- ・磯崎新（1931-2022）
- ・ハンス・ホライン（Hans Hollein, 1934-2014）

### 0-3 本論文の構成と研究方法

まずはじめに、本研究における〈コラージュ〉という用語の定義  
とその価値を示し、2章以降で扱うコラージュを分析する上で基準  
となる〈運動・生成〉というキーワードにふれる（第1章）。

2章以降では、近代化最中の1920-1940年代、CIAM崩壊以後の  
1950-1960年代のふたつの時代区分を設定する。1920-1940年代  
では、建築教育学校のバウハウス（第2章）、建築家のミース、コ  
ルビジエ（第3章・第4章）、1950-1960年代では、同時代の建築  
家とりわけホライン（第5章）に焦点を当て、要素の意味や選択理  
由を分析することで、各作家におけるコラージュのイデオロギー的  
な意義を明らかにする。

## 第1章 コラージュの定義とその価値

### 1-1 コラージュの定義

コラージュは「糊で貼り付ける」という意味の用語に由来し、一  
般的に「新聞紙、木目を模した壁紙、防水布、さらには芸術家の作  
品自体といった既成のオブジェを台紙に貼り付けること」と定義さ  
れる。コラージュの関連用語として、モンタージュが挙げられる。  
スティエリは、モンタージュとコラージュという用語を、①弁証法  
的な構成か非弁証法的な構成か②表象とは対照的な「モノ」の排除  
か包含か③視覚性か触覚性か、という3つの基準のもと明確に区別  
し、技術的な意味合いをもつ用語としてモンタージュを扱ってい  
る。一方で、本研究では、各作家が要素を選択し、貼り付けるとい  
った手作業のニュアンスが重要であり、〈コラージュ〉という用語  
を扱うことにする。

本研究では、コラージュを「具体的な事物が、1つの板や写真に  
貼り付けられているもの」と定義する。この定義に従い、各作家の  
コラージュを選定した（0-2研究目的）。

### 1-2 コラージュの価値

スティエリは、モンタージュが近代と大都市の文化に対処するた  
めに生まれたものであると述べている。そのため、コラージュやモ  
ンタージュは、産業革命以降の工業化によって現実の都市風景がコ  
ラージュ的／モンタージュ的になっていくことと深い関わりがあ  
る。そして、大都市がその中で生活する人間の知覚に与えた影響に  
いち早く反応した人物として、社会学者のゲオルク・ジンメルを挙  
げ、そのエッセイ『大都市と精神生活』についてふれる。

ジンメルは、「人間は差異に依存して存在する生き物である」と  
し、大都市で生活する人間が「顕著な差異」を必要とすることを述

べる。ステイエリは、このジンメルが指摘する「顕著な差異」についてふれ、コラーージュ／モンターージュの重要な特徴として〈対照性（コントラスト）〉を位置付けている。

また、ステイエリは、コラーージュが知覚される対象と知覚する主体との関係を根本的に変えるものであったと述べる。コラーージュによる要素の並置は、遠近法による単焦点の構図を、身体運動による視点の移動に置き換えている。そして、各要素の空間的な関係を通して意味が生成される。そのため、コラーージュをみる私たち観客において〈運動・生成〉といった経験が引き起こされる。

このように、近代とは、安定した社会や伝統的な知覚が壊れ、人々が欲望のままに世界との関係を創造する時代であった。こうしたモダニティの時代において、建築家は、伝統的なものが壊れていくことに恐れを抱きつつも、コラーージュを通して近代における新たな感覚を捕まえようと試みている。

## 第2章 バウハウスの教育におけるコラーージュ

本章では、バウハウスに関する論考から、バウハウスの教育におけるコラーージュの意義を明らかにする。

### 2-1 ヨハネス・イッテンと予備課程

ヨハネス・イッテン (Johannes Itten, 1888-1967) は、バウハウスの設立当初に予備課程を導入し、バウハウスの教育に多大な影響を与えた人物である。この予備課程では、形態研究、色彩研究、素材研究などのさまざまな授業が行われ、多様な価値観をもった学生たちが造形練習・研究課題に取り組んだ。とりわけ素材研究においてコラーージュが制作されている。<sup>(注3)</sup>

### 2-2 素材研究

素材研究の主な目的は、学生の視覚的観察力や触覚能力を拡張させることである。まずはじめに、木材、ガラス、繊維、樹皮類、獣皮類、金属、石材などのさまざまな材料の特徴を知ることから始まる。学生たちは、素材の特徴を言葉の上で理解するだけでなく、それらを、粗-滑、鋭-鈍、硬-軟、明-暗、大-小、上-下、重-軽、丸-角というようなコントラストに従ってコラーージュすることで、素材の視覚的特質や触覚的特徴について理解するのである。こうした造形練習を経て、学生たちは授業の課題に取り組むこととなる。当時ワイマール・バウハウスで学んでいたアルフレート・アルント (1898-1976) が、素材研究の課題について次のように説明している。「作品はてんでんばらばらだった。女の子たちは小さな、かわいらしい、およそ片手ほどの大きさのものを作って来た。男連中の中には高さ1メートルもの大物を持って来たのも何人かいた。煤けて錆び付いた、本物のくず鉄の固まりもたくさんあった。薪だとかストーブの煙突だとか針金だとかガラスだとかをばらばらのまま持ち込んで、それを教室で組み立てた奴もいた。イッテンはいつものように、どの作品が一番優れているか、学生に自分で決めさせた。学生たちは全員一致でポーランド人のミルキンを選んだ。あの「馬」は今でも目に浮かぶようだ。それは厚い木の板で、一部は滑らか、一部はぼさぼさだった。そこに、古い石油ランプのほやに錆びだ鋸の刃を突っ込んで、その先を螺旋にぐるぐる巻いたやつを止め付けてあるという代物だ。それからすぐ続いてこれらの研究作品のデッサンに入った。素材のコントラストと動きに重点を置けというのだ。それを紙の上でどんなふうのでっちあげようと、各自の自由だった。」<sup>(注4)</sup>

このアルントの言説から、素材研究でミルキン《馬》(図1)が

評価されていたことが分かる。この作品は、1923年のバウハウスの展覧会で復元され、そのカタログで次のように説明されている。「組み合わせによる対照効果、材料コントラスト(ガラス、木、鉄)、表現法のコントラスト(ギザギザ、滑らか)、リズムのコントラスト、同時に異なった材料を用いて、表現の類似性を観察する訓練。」<sup>(注5)</sup>



図1 ミルキン《馬》(1920)

イッテンは、素材の組み合わせによる具体物のイメージへの転換と、素材のコントラストに重きを置いていた。そして、このコントラストは、形態研究や色彩研究の助けを借りることで、より造形的効果が得られると述べている。形態研究では、円、四角形、三角形といった3つの基本形体が使用され、それらは空間的な方向づけによって特徴が与えられた。例えば、円は〈循環運動〉、四角形は〈水平-垂直運動〉、三角形は〈斜め方向の運動〉というようにである。イッテンは「いろいろな形が連続的な調和の中に相互に関連して、リズムの流れをつくり出す」と述べ、形体の性質を活かした組み合わせの重要性を指摘した。また、色彩研究では、色の明度によるコントラストの研究がなされていた。

このように、素材研究では、素材、形態、色彩のコントラストとその組み合わせが重要視されていた。次節では、予備課程で評価されたミルキン《馬》に注目し、コラーージュがどのように構成されているのか、読み解きを行う。

### 2-3 ミルキン《馬》(1920)

ミルキン《馬》では、木の板に、鉄板や石油ランプのシリンダー、錆びたノコギリが具体的な要素として貼り付けられている。

この作品が、題名のとおり〈馬〉が表象されているという前提のもと、コラーージュの読み解きを行う。

まず、ある程度の距離をおくと、物体のテクスチャは認識されなくなり、色とカタチのみを認識する。テクスチャの取り去られたイメージは図2のように見えていると推測され、複数の色とカタチのまとまりが〈馬〉の顔と類似しているといえる。

次に、〈馬〉の顔と類似しているまとまりがどのような要素から成り立っているのか検討しよう。

図2のイメージの色は、おおよそ茶色とグレー、白に分けることができる。そして、それらの明度の差から、グレーが図と



図2 〈馬〉のイメージ(筆者作成)



図3 明度の差による図と地の関係 色彩のコントラスト(筆者作成)

し、茶色が地としてみなすことができる(図3)。また、図として浮かび上がってきた要素の形体に着目すると、3つの基本形体と螺旋状の形体がみてとれる。(形態のコントラスト)



図4 ガラス(石油ランプ)と鉄(のこぎり)素材のコントラスト(筆者作成)

次に、図3として浮かび上がってきた中央の濃いグレーに近づいていくと、ガラス(石油ランプのシリンダー)と鉄(のこぎり)の組み合わせであったことがわかる(図4)。さらに、この鉄は、「ギザギザ」のノコギリで表現され、アルントが「滑らか」と述べる木片との表現法のコントラストがみてとれる(図5)。



図5 ギザギザと滑らか表現法のコントラスト(筆者作成)

以上のように、ミルキン《馬》では、素材、形態、色彩、さらには表現方法のコントラストの効果によって、私たち観客において〈近代の生産物〉と〈馬〉という、ふたつのイメージを行ったり来たりするような経験が引き起こされている。

こうした予備課程を通して、視覚的観察力や触覚能力を身につけた学生によって多くのコラージュが制作されている(本論に記載)。

イッテンが「もし写真で映し出された触覚的な材質感の貼り合わせ、あるいは新聞雑誌などの切り抜きの組み合わせの効果によって、いろいろな作品が造形されるならば、人間の目は非具象的な方向に向かってその視覚活動が啓発されてゆくものである。」と述べるように、第一次世界大戦による人心の喪失や、無秩序と混乱の社会の中で、コラージュの創造的方法に期待していた。

### 第3章 ミースのコラージュ

本章では、ミースの言説や彼に関する論考から、ミースにおけるコラージュの意義を明らかにする。ミースは、生涯にわたって多くのコラージュを制作しているが、彼自身の言説はほとんど残されていない。一方で、多くの既往研究の中でその考察がなされている。

#### 3-1 窓

ステイエリ(2018)<sup>注8)</sup>は、ミースのコラージュを初期(ヨーロッパ)と後期(アメリカ)に区別し、後期における制作方法の変化を指摘する。そして、後期の重要な作品の一部に、レゾール・ハウスのプロジェクトを位置付けている。この作品は、ミースがドイツからアメリカに渡った直後の住宅設計で、いくつかのコラージュが制作されている。



図6 ミース《レゾール・ハウス》(1937)

ステイエリは、ミースがレゾール・ハウスで2種類のコラージュ(図6)を制作していることの重要性にふれる。ひとつは、人間の生活風景が写し出され、もうひとつは、遠くの山並みが写し出されている。この後者の自然の扱いについて、ミースの近代都市に対する不満のあらわれであると述べている。レゾール・ハウスが計画さ

れたグラント・ティトン国立公園では、都市化による急速な観光地化によって人間の活動する自然がなくなってしまった。ステイエリは、ミースが、こうした近代の都市化による痕跡を排除し、自然を美的な対象に置き換える建築のフレーム(窓)に重要性を見出していたことを指摘する。そして、この窓は、ミースが正面からの遠近法を使用し、建築がほとんど目に見えない表現によって強調されている。

#### 3-2 平面性と奥行きの関係

この節では、ミースのアメリカ時代の後期のコラージュ《ノイエ・ナショナルギャラリー》(1962-68)(図8)に注目する。

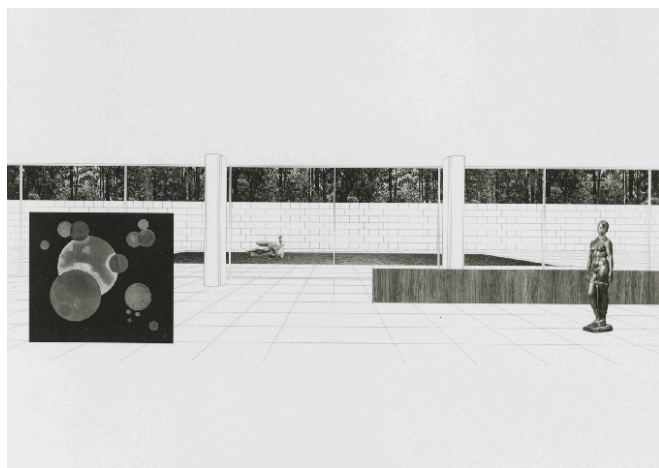


図8 ミース《ノイエ・ナショナルギャラリー》(1962-68)

ダニエル・パーカー(2021)<sup>注9)</sup>は、レゾール・ハウスで使用された建築のフレーム(窓)が、その後のコラージュに一貫して使用されていることにふれ、このフレームが、平面やイメージの重なりによる空間の奥行きへと発展したと指摘する。そして、この方法は、《ノイエ・ナショナルギャラリー》を含む、後期のいくつかの美術館のプロジェクトで使用されたと述べている。

《ノイエ・ナショナルギャラリー》では、レゾール・ハウスと同様に、建築は抽象的な白で表現され、正面からの遠近法が使用されていることで、芸術作品、外の風景、水面、木のベニヤ板といった要素の正面性が強調されている。ステイエリは、この正面性の強調によって、外の風景を切り取る

建築のフレームが、芸術作品の額縁と視覚的性質を帯びること

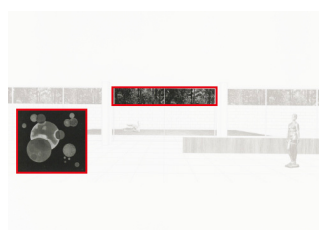


図9 建築のフレームと芸術作品の類似(筆者作成)

にふれる(図9)。そして、コラージュをみる私たち観客において、外の風景が空間のオブジェとしての芸術作品へと変容することで、内部空間と外部空間の関係が意識されていると述べる。この関係性について、コーリン・ロウ(Colin Rowe, 1920-1999)<sup>注10)</sup>は、ミースの後期の実作品が、中心と遠心の調停による新たな空間の可能性を模索していると評価した。ロウは、近代建築が外側に空間を引っ張り出すような遠心的構成をとったことを指摘する。そして、この形態は古典的な建築に見られる中心性とは対立する構成であった。ロウが指摘する中心と遠心

の関係は、コラージュにおいてもみてとれる。



ミースのコラージュでは、「3次元と2次元」「中心と遠心」の、ふたつの対立する志向を行ったり来たりするような経験が引き起こされている。こうした経験から伝統的な空間と近代的な空間が共存するような新たな空間の可能性が提案されている。

#### 第4章 コルビュジェのコラージュ

本章では、コルビュジェの言説や彼に関する論考から、コルビュジェにおけるコラージュの意義を明らかにする。

##### 4-1 地平線の両義性

《ユニテ・ダビタシオン》は、マルセイユの集合住宅の計画であり、コラージュ（図10）が制作されている。この作品では、広大な自然風景と地平線がうつる写真に、ユニテの建物の写真が具体的な要素として貼り付けられている。

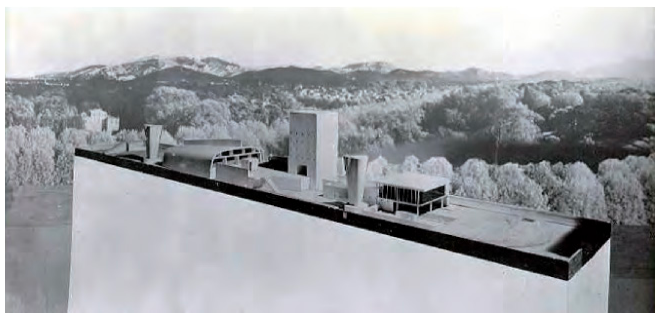


図10 ル・コルビュジェ《ユニテ・ダビタシオン》(1945-1952)

コルビュジェは、都市化によって失われた自然風景と眺望を取り戻すという動機のもと、説得力のあるグラフィックの要素として(地平線)を使用する。1930年代から1960年代にかけて、コルビュジェの集合住宅や戸建て住宅に関する言説は、都市住民に眺望を取り戻すという同じ動機に基づいていた。例えば、1929年のブエノスアイレスでの体験を「私が来たときには海があった！私はここに来てから一度も空を見ていない！」と語っている。また、マルセイユでの体験を「マルセイユの住民は誰一人として、自宅から山や海を見ることができない。」と語っている。

建築史家のジュリー・カタント(2023)<sup>13)</sup>は、コルビュジェの地平線について、近代性の探求と遠方への探求を同一視しているとし、その両義性を指摘する。

まず、コルビュジェにとっての地平線が近代的進歩の象徴であると述べる。コルビュジェは、幼少期の個人的な体験から飛行機、空母、自動車を支持し、地上から距離をとることで、新たな客観性を獲得できるようになったとし、機械による地平線の眼差しを賞賛した。一方で、カタントは、コルビュジェの地平線の探求が、宇宙を通して地球や身体との再接続を目指していると指摘する。コルビュジェが1930年代後半から「コスモス」という言葉を使用していたことにふれ、人間と自然を結びつける重要な場として(屋上)が位置付けられていた。

ここで、いま一度、ユニテのコラージュをみると、屋上が詳細に表現されていることがみとれる。屋上のテラスは、地面から切り離された新たな平面として定義されている。そして、その背後に広がる自然風景と地平線は、人間と自然を接続する(人間のための眼差し)と捉えることができるだろう。

ここからは筆者の推論ではあるが、詳細に描かれた屋上のカタチ

が、空母そのものに見えるのではないだろうか。コルビュジェにとっての地平線が、近代的進歩の象徴であったことを先ほど記述したが、こうした地平線のまなざしに、コルビュジェが空母の姿を重ね合わせていることが読み取れる。

コルビュジェが「住宅は住むための機械である」という言葉を残すように、《ユニテダビタシオン》のコラージュでは、居住の可能性そのものを否定する機械と人間の二元論の中で、新たな居住の可能性が提案されている。

#### 第5章 ホラインのコラージュ

本章では、ホラインの言説と彼に関する論考から、ホラインにおけるコラージュの意義を明らかにする。

##### 5-1 1950-60年代の建築ドローイングにおける同時代性

この節では、1950-60年代に制作されたいくつかのコラージュを概観する。1950年代に都市論における新たなパラダイムが登場した。インターナショナルスタイルから始まり、機能的都市の普及を目指したコルビュジェや都市構想を手がけたグロピウスの時代とは異なり、戦後の荒廃した都市状況は新たな問題をはらんでいた。戦後の都市の復興は異常な速度で進み、成長していった。そのため、戦後の建築に求められていたことは、急速に変化していく都市状況を捉え、変化に対応できるような開かれた理論であった。それに加えて、都市論を主導としたCIAMという国際的な主題を失った1950-60年代の建築家・アーバニストたちは、現状の都市に対する批判としてコラージュを制作している。

##### TEAM10 (アリソン&ピーター・スミッソズ)

《ゴールデンレーン計画案》(図11)は、スミッソズとオーヴ・アラップ共同体によるコンペ案で、CIAMにおける緊急の問題であった住宅供給をテーマにしている。この作品では、空中街路のパスにリアルな人間の写真が貼り付けられている。

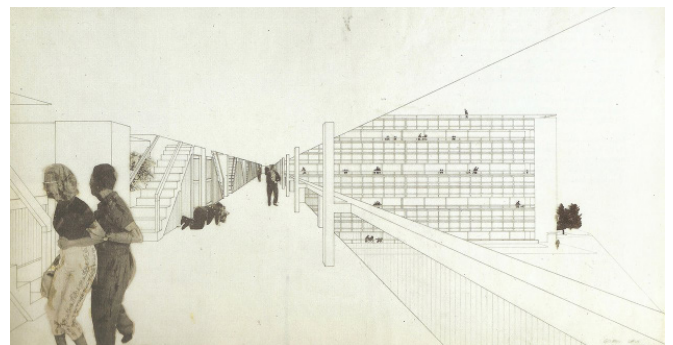


図11 アリソン&ピーター・スミッソズ《ゴールデンレーン計画》(1953)

TEAM10は、CIAMの内部分裂として、スミッソズを中心とした若手の建築家たちによって結成されたグループである。スミッソズは「若い世代は、アテネ憲章の教義は人々への住宅供給において成功をおさめたが、生きることを望む人々にとってそれは退屈で社会的に退廃したものであったと私たちは理解しました」と述べ、CIAMが推し進めた合理主義的概念を批判し、都市と建築や人間同士の関係性を再構築するような理論の必要性を強調した。そのため、相川(2019)は、TEAM10とくにスミッソズのドローイングを分析するにあたり、CIAMから受け継いだ表現形式(配置図、パース、ダイアグラム)を使用しながら、いかにしてCUAMへの乗り

越えを図っているのか注目する必要性を述べる。

《ゴールデンレーン計画》では、CIAM から受け継いだパースが抽象的な白で表現され、その消失点に設定された廊下には、腕を組んで歩くカップル、遊んでいる親子、中庭の景色をみる男性や屋上で手を振る男性といったリアルな人間が貼り付けられ、多様な空間体験が展開するコラージュが制作されている。この手法の選択は、CIAM の合理的都市のための建築ではなく、人間の関係性を構築するための建築を志向するという意思表示がみてとれる。

#### ヨナ・フリードマン

《空中都市》(図 10) は、フランスの建築家ヨナ・フリードマンが提案した都市計画案である。この作品では、パリの都市風景の写真に、住居のスケッチが具体的な要素として貼り付けられている。

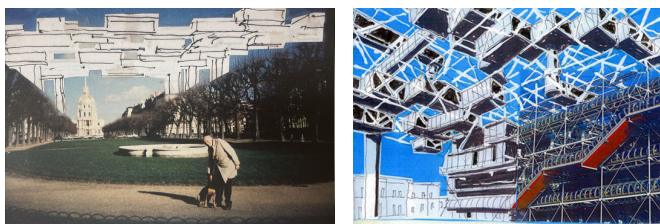


図 8 ヨナ・フリードマン《空中都市》(1958)

フリードマンは、戦後のフランスで急増した移民・難民の住環境を確保するために、居住者自らが住居を設計していく必要性を考えた。そこで、空中に浮かぶ可変性のある住居が提示されている。こうした制作の背景には、彼自身が戦時中にユダヤ人として難民生活を送っていたことが大きく関係している。

今村創平 (2008)<sup>(注18)</sup> は、《空中都市》について、フリードマンの言説や彼の社会学者という一面にふれた上で、建築・都市のモデルをコミュニケーションのツールとして、人々が集まって住むあり方を提示していると指摘する。そして、建築の技術的な実現を目的としていないと述べている。そのため《空中都市》では、パリの都市空間を覆うようにラフなスケッチの住居が貼り付けられていることで、土地の制約から切り離され、社会に開かれた建築のあり方を提示するコラージュが制作されている。

#### スーパースタジオ (アドルフォ・ナタリーニ)

《コンティニューアンス・モニュメント》(図 12) は、イタリアの建築家集団スーパースタジオが、建築雑誌『Domus』に掲載した都市計画案シリーズである。この作品では、都市風景と田園風景の写真に立体格子のオブジェの写真が貼り付けられている。

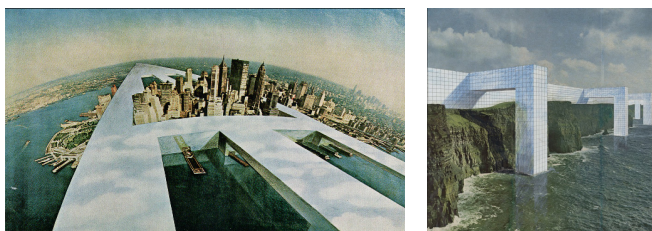


図 12 アドルフォ・ナタリーニ《コンティニューアンス・モニュメント》(1969)

アドルフォ・ナタリーニ (1941-2020) は、「もしデザインが単に消費を煽るものであるならば、私たちはデザインを拒絶すべきです。もし建築が単に社会のブルジョワ・モデルを成文化したものに

過ぎないのであれば、私たちは建築を否定しなければならない。もし建築と都市計画が現存する非正義の社会的階層を定式化するならば、都市計画と都市とを拒否せねばならない。あらゆるデザイン行為が、人間の基本的な必要をみだすものになるまで、デザインは消えさねばならない。建築なしだって生きられるのだ。」<sup>(注19)</sup>と述べ、近代都市をつくりあげた資本主義社会そのものを批判する。そして、彼らは、「シングル・デザイン」と呼ぶ立方体の均質なオブジェを使用し、その基本的単位によって家具から都市計画に至るあらゆるデザインを行う。磯崎 (1975)<sup>(注20)</sup> は、「テクノロジーの立方体の均質な物体」が、あらゆる場所に展開し、現状の都市を覆いつくすことで、資本主義的社会を皮肉的に表現していると指摘した。

#### 磯崎新

《ふたたび廃墟になったヒロシマ》(図 11) は、磯崎が 1968 年のミラノトリエンナーレで発表したコラージュである。この作品では、原爆によって焼け野原になった広島街の写真に、壊れた 2 つのメガストラクチャー構造物の写真が貼り付けられている。



図 11 磯崎新《ふたたび廃墟になったヒロシマ》(1968)

この作品について、磯崎は「破壊と再生を繰り返す都市の姿を具体的にそしていくらかの悪意をもって提示しようと企てた」と述べるように、成長していく都市がふたたび廃墟化する都市の姿を描いた。また、1962 年に制作された《孵化過程》のコラージュでは、「廃墟はわれわれの都市の未来の姿であり、未来都市は廃墟そのものである。」と述べている。黒田怜子 (2023)<sup>(注21)</sup> は、こうした磯崎の作品に付きまとう廃墟のイメージが、戦争体験によるものが大きいと指摘する。幼少期に大分市街の大空襲を経験した磯崎にとって、死とは常に身近なものであった。こうしたテクノロジーへの恐れとその進歩に対する警鐘として、壊れかけの巨大なテクノロジーの構造物を焼け野原になった広島街の都市風景に重ね合わせたコラージュを制作することで、テクノロジーの進歩による未来都市を危惧した。

#### 5-2 建築概念の拡張

《航空母艦都市》(図 13) は、ホライン自らが編集長を務める建築雑誌『Bau』に掲載された都市計画案である。この作品では、牧歌的な田園風景の写真に、空母の写真が具体的な要素として貼り付けられている。



図 13 ハンス・ホライン《航空母艦都市》(1964)

まずはじめに、ホラインが捉えた〈空母〉に着目したい。エヴァ・ブランズカム (2007)<sup>(注24)</sup> は、ホラインが〈空母〉に恐れを抱いていたことを指摘する。1934 年にウィーンで生まれたホラインは、幼少



期にナチスによる被害を受け、こうした戦争体験からテクノロジーに対する恐れを抱いていた。さらに、1958年にアメリカに渡ったホラインは、最先端のテクノロジーを目の当たりにし、この時代に即した建築の可能性を感じると同時に、これまでの文化や技術すら疑問視されるテクノロジーの進歩に恐ろしさを抱いていた。

こうした経験をへて、1963年にウィーンの展覧会「Architektur」で、建築に対する意思表明を行う。ホラインは、マヤの神殿から宇宙ロケットに至る、あらゆる技術的建造物のイメージを並べ「絶対建築」と宣言する。そして、この展覧会で、テクノロジーの産物を田園風景にコラージュする「Transfomation」シリーズの一部が提示された。このシリーズに《航空母艦都市》も位置付けられている。

ブランズカムは、《航空母艦都市》について、ホラインによるテクノロジーの進歩に対する、ブラック・ユーモアが込められていることを指摘する。《航空母艦都市》では、空母が田園風景の丘の上に置かれ、その機動力が奪われている。ブランズカムは、この田園風景について、ホラインが地雷の跡が残る風景として意図的に写真に収めていたことを指摘する。まず、ホラインは、地面について「私たちはまた、大地を掘り下げる。人々のために貴重な自由な土地を守るために、地表にある必要のないものはすべてそこに消えていくことができる。」<sup>(25)</sup>と言及している。また、《敷地》というプロジェクトでは、土地そのものを建築的表現として提示している。こうした地面に対するホラインの眼差しから、丘は悪性の意味合いをもち、この丘に置かれた空母は犠牲者であると述べている。

さらに、この作品は、空母を“航空母艦都市”と命名することで、その意味がずらされている。この表現方法について、メディア理論家のピーター・ヴァイベル (2012)<sup>(26)</sup>は、デュシャン (1887-1968) のレディ=メイドとの関連性を指摘する。そして、ホラインが、テクノロジーと芸術を同一視することで、建築そのものの概念を拡張したとし、ホラインを評価する。また、ブランカムは、ウィーンという都市が、芸術と建築の混合した場であり、ホラインが美術と建築に精通していたことが大きく関係していると指摘する。そして、「絶対建築」や「すべてが建築である」というホラインの主張が、こうした創造的実践の混在を示すものであると述べている。

ホラインは、テクノロジーの著しい進歩を批判し、テクノロジーを建築=美術の文脈に意味をずらすことで、建築そのものの概念の拡張を試みている。

## 結章 建築2次元表現におけるコラージュの意義

本研究では、コラージュに内在するイデオロギー的な意義を明らかにしたことで、以下の知見が明らかになった。

### ① 透視図法の固定

建築家のコラージュには一貫して透視図法が使用されていることが明らかになった。そのため、建築家が、現実の複雑さや多様性をコラージュを通して、観客に伝えようという姿勢がみとれる。

### ② 1920-1940年代のコラージュ「両義的読解の経験」

1920-1940年代のコラージュは、2つの対立概念を行ったり来たりするような持続する経験が引き起こされていることが明らかになった。この時期は、コラージュとコラージュをみる私たち観客との関係性が強く意識されているといえる。こうした背景には、建築家が近代化による知覚の変化を感じながら、近代における知覚をいかにして2次元平面に表現することができるのか、建築家自らが試行

錯誤しながらコラージュを制作していたことが関係していると考えられる。例えば、パウハウスのコラージュでは、〈近代の生産物〉と〈具体物〉の、ふたつイメージを行ったり来たりするような持続する経験が引き起こされ、近代生産物を具体的なイメージに転換するデザイン方法が提示されている。ミースのコラージュでは、「3次元と2次元」「中心と遠心」の、2つの対立する志向を行ったり来たりするような持続する経験が引き起こされ、伝統的な空間と近代的な空間が共存するような新たな空間の可能性が提示されている。コルビジェのコラージュでは、機械と人間の二元論の中を揺れ動く新たな居住の可能性が提示されている。

### ③ 1950-1960年代のコラージュ「理想と反理想の二面性」

1950-1960年代のコラージュでは、近代の都市に対する理想かつ反理想の二面性がみとれる。こうした背景には、幼少期に戦争を体験した建築家たちが、テクノロジーの著しい進歩に恐れを抱きつつも、テクノロジーに取り巻かれた日常で過ごすという葛藤の中で生きてきたことが関係しているといえる。また、1920-1940年代のコラージュと比較すると、コラージュとコラージュをみる私たち観客との関係性は薄れ、現実の都市に対する批判的な側面が強い。そして、各作家によってその表現方法は大きく異なる。例えば、TEAM10のコラージュでは、CIAMが推し進めた合理的都市を批判し、人間同士の関係性を再構築するような建築の意思表示が提示されている。スーパースタジオのコラージュでは、近代都市をつくりあげた資本主義社会を批判し、テクノロジーの立方体のオブジェが現実の都市風景を覆うことで、資本主義の寓意を肉肉的に表現している。磯崎のコラージュでは、テクノロジーの進歩による未来都市を批判し、テクノロジーによって破壊された未来の姿が提示されている。フリードマンのコラージュでは、戦後に急速に増えた移民・難民のための住居を確保する必要性をとき、社会に開かれた建築が提示されている。ホラインのコラージュでは、テクノロジーの進歩を危惧し、テクノロジーを建築=美術の文脈に意味をずらすことで、建築の概念の拡張を試みている。

#### 注

- 注1) 河本真理『切断の時代—20世紀におけるコラージュの美学と歴史』(ブリュック、2007) 注2) Martino Sierli “Montage land the Metropolis Architecture, Modernity and the Representation of Space”2018, Yale University Press 1章 注3) ドロレス・デナロ『ヨハネス・イッテン 造形芸術への道 JOHANNES ITTEN WEGE ZUR KUNST』(京都国立近代美術館、2003) 注4) マグダレーナ・ドロステ『Bauhaus』(タッセン・ジャパン、2008) 注5) 注4 注6) ヨハネス・イッテン (著) 手塚又四郎 (訳) 『造形芸術の基礎: パウハウスにおける美術教育』(美術出版社、1970) p.148 注7) 注6 p.59 注8) 注2 4章 注9) Daniel Barker “Collage, Perspective, and Space: The Consequences of the Method van der Rohe” University of Arkansas, 2021 p.32 注10) コーリン・ロウ (著) 伊東豊雄 松永安光 (訳) 『コーリン・ロウ 建築論選集 マニエリスムと近代建築』(彰国社、1981) 注11) Le Corbusier, Précisions sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme (Paris: Altamira, 1994, première édition 1930), 200. 注12) Le Corbusier, Les maternelles vous parlent (Paris: Gonthier-Denoël, 1968, première édition 1956), 18. 注13) 注15 注14) 「永遠に人間と自然を結びつけてきた宇宙の法則」の意 注15) Smithdon, Alison “TEAM10 Primer” 1964 preface 筆者訳 注16) 相川敬介『矢 (ARROW)、構造 (STRUCTURE)、そしてイデオグラム (IDEOGRAM) ——アリソン&ピーター・スミッソンのドローイングにおける生成・運動の表象』(修士論文、2019) 注17) <https://www.getty.edu/research/collections/collection/113YAJ> 注18) 今村創平『空に浮かんだ都市——ヨナ・フリードマン』(10+1, 2008) 注19) 磯崎新『建築の解体』(美術出版社、1984) 注20) 同書 注21) <https://newstsuba.jp/43843/20/03/> 注22) Estate of Arata Isozaki 注23) 芸術新潮10月号 2023 注24) Eva Branscome “Ship to Shore” AA files No.73, 2016 注25) 1965年の『Bau』の創刊号 注26) Peter Weibel “Hans Hollein” Hatje Cantz Verlag GmbH & Co Kg, 2012