



Title	ル・コルビュジエのオブジェとブルータリズム
Author(s)	伊集院, 敬行
Citation	デザイン理論. 2007, 50, p. 1-14
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/53084">https://doi.org/10.18910/53084</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

# ル・コルビュジェのオブジェとブルータリズム

伊集院 敬 行

島根大学

キーワード

ブルータリズム, シュルレアリスム,  
詩的反応を起こすオブジェ, 見出されたオブジェ,  
アール・ブリュット, プルトン, パタイユ, ラカン

1. ル・コルビュジェの二つのスタイル
2. ル・コルビュジェのダダイズムとシュルレアリスム
3. 見出されたオブジェと詩的反応を起こすオブジェ
4. ファルスとしてのピュリスム, 不定形としてのブルータリズム

## 1. ル・コルビュジェの二つのスタイル

今日, 《ロンシャンの礼拝堂》(La Chapelle Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, 1950-55) は, ル・コルビュジェ (Le Corbusier, 1887-1965) の傑作の一つとして評価されているが, 完成当初は, 彼が先導していた建築の近代化運動からの転向, 機能主義から表現主義への後退として, 多くの信奉者を当惑・失望させ, 激しい攻撃の的となっていた。

この《ロンシャンの礼拝堂》に代表されるル・コルビュジェの新しいスタイルは, 鉄筋コンクリート工法の彫塑性とその荒々しい肌理によって特徴付けられることから, 生コンクリートを意味する *béton brut* の語を用い, ブルータリズム (*brutalisme*) と呼ばれるようになる。しかし回顧すれば, 《サヴォア邸》(Maison Savoie à Poissy, 1928-31) の直後の《スイス学生館》(La Pavillon suisse à la Cité universitaire, 1930-33) から, すでに新しい傾向への萌芽を見ることができるだろう。

《サヴォア邸》と《スイス学生館》を比べてみよう。《サヴォア邸》は, 白く塗られた幾何学的な形態が, 細いピロティによって支えられているため, 遠くから見れば物質性を感じさせず, 空中に浮いているようにさえ見える。それに対し《スイス学生館》は, ホールと階段室の壁面が湾曲し, ガラスブロック, 石, コンクリートパネルといった異なる素材が建物の外壁に用いられ, コンクリートうちはなしの太いピロティが直方体の学生寮の部分を支えていること

により、重量感溢れるものになっている。

これらの建築の完成年度の差はわずか二年しかない。設計と施工の期間を合わせるなら、二つの建築が建設された時期は重なっている。にもかかわらず、二つの建築には大きな違いが見られる。一体何がこの変化を引き起こしたのだろうか。そして、これらの建築の間に、発展・連続を見るべきなのか、それとも、断絶・転向を見るべきなのか。

『ル・コルビュジエ』(1973)の著者ジェンクス(Charles Jencks)は、以下のようにブルータリアリズムの有機的な形態にも幾何学的な構成を認め、そこにピュリスム(purisme)からの発展・連続を見る<sup>1</sup>。

曲線的形態の中にまったく新しいものは何も無かった。ル・コルビュジエの作品に関する限り、それらはすべて合理的に直線と直角の変形である。いうなればル・コルビュジエは直角の格子を採用し、それはモデュロールによって比例づけられ、あたかも消しゴムのように様々な方向に曲げられているのである<sup>2</sup>。

同様に、モース(Stanislaus von Moos)の『ル・コルビュジエの生涯』(1968)も、造形スタイルの変化を、白い機械美学から自然と幾何学が共存する新たな段階への発展と考え、以下のようにピュリスムとブルータリアリズムの連続性を主張する。

ル・コルビュジエが自然の中に幾何学を、幾何学の中に自然を発見する必要を感じたのはずいぶん早くからのことである。この探求の成果が《モデュロール》である<sup>3</sup>。

これらの著書は、異なるスタイルに共通する幾何学性や合理性を強調するあまり、スタイルの変化の原因やブルータリアリズムの独自性を十分論じていないという欠点がある。おそらくその理由は、これらの著書がブルータリアリズムに対する批判に応えることを意図して書かれたため、どうしてもピュリスムからブルータリアリズムへの連続性を強調しなけりならなかったことによる。こうして、モデュロールは幾何学的な秩序を内包した有機的な形態を生み出したものとして解釈され、ル・コルビュジエの「構築による統合の精神」<sup>4</sup>のシンボルとして位置付けられた。

つまり、今日のル・コルビュジエの評価は、概ねこれらの主張に基づいているため、ブルータリアリズムの位置付けや解釈は未だ曖昧なままである。では、ブルータリアリズムについて考察するにはどうすればよいのだろうか。

ル・コルビュジエの有名なフレーズに、「私は絵画という運河を通して建築にたどり着いた」<sup>5</sup>というものがある。これは、絵画という運河の入り口にはモダニズムの前衛芸術があり、絵画は建築に先行して行われる造形の実験場の役割を果たしていたことを意味している。事実、ル・コルビュジエの絵画には、ピュリスム建築に先行して「典型的オブジェ」(objet type)、ブルータリアリズム建築に先行して「詩的反応を起こすオブジェ」(objet à réaction poétique)

が描かれており、それぞれ、レディ・メイドのオブジェ、シュルレアリスムのオブジェに対応している。

しかし、多くの論者が、ル・コルビュジエにダダイズム、シュルレアリスム的なものがあることを指摘しながらも、これをブルータリズムに結び付けて十分に考察してこなかった。その理由もまた先述したように、ル・コルビュジエの作品に一貫した幾何学性、機能性、合理性を見ようとするとき、ダダイズムやシュルレアリスムは、矛盾とは言わないまでも不都合だったからだろう。では、ル・コルビュジエのオブジェとモダニズムの前衛芸術のオブジェとの比較、とりわけシュルレアリスムのものとの比較は、ピュリスムからブルータリズムへの変化を引き起こした原因や、ブルータリズムの建築の独自性を明らかにするのではないか<sup>6</sup>。

## 2. ル・コルビュジエのダダイズムとシュルレアリスム

1912年、レジェ（Fernand Léger, 1881-1955）は、ブランクーシ（Constantin Brancusi, 1876-1957）とデュシャン（Marcel Duchamp, 1887-1968）と共に航空技術の展覧会へ行ったとき、デュシャンがブランクーシにこう言ったことを記している<sup>7</sup>。

絵画はもう終わりだ。一体誰がああプロペラよりもすばらしいものを作れるというのだ。

聞かせて欲しい、君にはできるのかい<sup>8</sup>。

デュシャンのこのフレーズが、工業製品に美しさを見て発せられたのか、皮肉で発せられたのかは定かではない。しかし、彼が大量生産された製品を美術館に展示したことは、芸術における既成秩序の破壊というダダイズム的な身振りだっただけでなく、大量生産品を美的な対象として考察するきっかけを私たちに与えることになった。

ル・コルビュジエも、『建築をめざして』（Vers une Architecture, 1923）で、それまでの石造り建築のあり方を否定し、機械時代にふさわしい建築を示すにあたり、広告や出版物から様々な工業製品や大量生産品、機械や構造物のイメージを借用し、それらに見られる美しさの分析を行った。この分析は、ル・コルビュジエがオザンファン（Amédée Ozenfant, 1886-1966）と共に唱えたピュリスムの運動の中で行われたものである。これによってダーウインの「自然淘汰の法則」を参考にした「機械淘汰の法則」が発見され、皿や瓶やピッチャーといったテーブル周りの日常品が淘汰の産物として見出された。そして、ピュリスムは、このような日常品を典型的オブジェと呼び、幾何学的形態に還元して描くことで、機械淘汰の法則を明らかにしようとしたのである。

ピュリスムに見られるオブジェや機械へのこのような偏愛は、ダダイズムのものに似ている。また、1925年の「アール・デコ展」（L'Exposition internationale des Arts décoratifs）にあわせて建てられた《レスプリ・ヌーヴォー館》（Pavillon Esprit-Nouveau, 1923-25）で、

実験用の<sup>るつぽ</sup>壇やビーカーを花器として用いていることや、同時に執筆された『今日の装飾芸術』(L'Art décoratif d'Aujourd'hui, 1925)に、スクリーやビデ(女性用局部洗浄器)の図版を掲載していることには、デュシャン的な身振りも感じられる。では、ル・コルビュジエとダダイズムとの関係はどのようなものだったのか。

1917年にスイスからパリに出てきたものの、未だ自らの進む道を見出せずにいたジャヌレ(ル・コルビュジエ)は、1918年に、かつてその元で修行したペレ(Auguste Perret, 1874-1954)の紹介でオザンファンと出会い、前衛芸術の渦に巻き込まれていく。当時、オザンファンは、『レラン』誌(L'Élan, 1915-16)の発行を通して、すでにアポリネール(Guillaume Apollinaire, 1880-1918)を中心とするパリの前衛芸術のサークルで知られる存在になっていた。同郷で同世代ということもあり、ジャヌレと意気投合したオザンファンは、ジャヌレに本格的に絵を描くように勧めた。そして二人は展覧会を開き、『キュビズム以降』(Après le Cubisme, 1918)を共同執筆し、キュビズムを批判的に継承すべくピュリスムを宣言する。

さらに、1919年にダダイズムの詩人であるデルメ(Paul Dermée, 1886-1951)と知り合ったことは、閉鎖的なパリのサークルから国際的なモダンアートの運動へと彼らの目を開かせた。そのころデルメは、アポリネールの公演のタイトルの「エスプリ・ヌーヴォーと詩人たち」(1917)から「エスプリ・ヌーヴォー」の語を借用して、同名の雑誌の発行を目論んでいた。デルメのこの企画に興味を持ったオザンファンとジャヌレは、共同で『エスプリ・ヌーヴォー』誌(L'Esprit Nouveau, 1920-25)を出版することになる。

しかし、デルメは3号まで編集長を務めたが、4号以降、除名されてしまう。ル・コルビュジエとオザンファンはこのことを正当化するために、デルメの否定的で挑発的なダダイズムの精神は、雑誌の「構築の精神」に矛盾するとしている<sup>9</sup>。こうして雑誌からはダダイズムの破壊的な側面は排除されたが、その後も『エスプリ・ヌーヴォー』誌には、度々ダダイズムが取り上げられている。つまり、ピュリスムの絵画に描かれた典型的オブジェの機能的・合理的・幾何学的な外観にはダダイズム的な側面もあったのである。

だが、1925年にオザンファンとの仲が決裂し、『エスプリ・ヌーヴォー』誌が廃刊になると、1927年頃からそれまでの典型的オブジェに代って、石ころ、貝殻、果物、松ぼくり、ひも、骨などの生命の痕跡のようなもの、有機的な形態を持つものがル・コルビュジエの絵画に導入されるようになる。たとえば、この年に製作された《ギターとマネキン》や《サイフォンと手袋》の画面を見ると、典型的オブジェに混じって手袋や裁縫用のマネキンという、人工物とはいえ有機的な形態のものが描かれている。ル・コルビュジエはこれらを詩的反応を起こすオブジェと呼んだ。

そして1928年からは、それまで「ジャヌレ」と記されていたサインは、「ル・コルビュジエ」

に変わり、女性が画面に登場し、詩的反応を起こすオブジェも画面に多く取り入れられるようになる。この時点での女性の形態や配置は、まだピュリスム風に処理され、基準線 (tracé régulateurs) に従っている。しかし、1930年からは、女性の形態はやわらかい肉の塊のようになり、自由曲線で描かれるようになる。さらに1930年代後半からは、牛や馬、翼と角の生えたヤギの顔を持つ女、巨大な手などが描かれ、画面は象徴的な意味を帯び始める。こうしてル・コルビュジエの絵画にはシュルレアリスム的な空気が漂っていく。

ところで、『エスプリ・ヌーヴォー』誌廃刊の頃といえば、前衛芸術の世界では、ちょうどパリのダダイズムがシュルレアリスムへと変貌した時期に相当する。ダダイズムが無意味な状態を作り出そうとしたのに対し、ブルトン (André Breton, 1896-1966) はフロイト (Sigmund Freud, 1856-1939) の影響を受け、無意識の探求を主張した。それが『超現実主義宣言』 (Manifeste du Surréalisme, 1924) である。では、ル・コルビュジエの絵画のモチーフが、典型的オブジェから詩的反応を起こすオブジェへと変化しているのは、シュルレアリスムの影響と言えるのだろうか。

ル・コルビュジエがシュルレアリスムに言及するときの態度は、実際には矛盾するものだった。『今日の装飾芸術』<sup>10</sup> や『伽藍が白かったとき』<sup>11</sup> (Quand les Cathédrales étaient blanches, 1937) では、ル・コルビュジエはシュルレアリスムに否定的な見解を述べているが、1936年には、シュルレアリスムの傾向を持つ雑誌『ミノトール』 (Minotaure, 1933-39) の9号に、精神を病んだ従兄弟のステー (Louis Soutter, 1871-1942) についてのエッセイ<sup>12</sup> を寄せ、彼の絵画を評価している (図1)。



図1 ルイ・ステーのデッサン。  
注12のp. 63の掲載図版。

しかし、以下の二つの矛盾するエピソードを連続して読むとき、ピュリスムからブルータリズムへの変化には、やはりシュルレアリスムの影響を感じずにはいられない。一つ目のエピソードはダリ (Salvador Dali, 1904-1983) が21歳の頃 (1925年頃)、ル・コルビュジエと出会ったときの思い出を語ったものである。

ル・コルビュジエは私に向かって、かれの専門の藝術、つまり建築の未来についてなにか意見がないかと訊ねたものだ。左様、私は大ありであった。勿論、私は何につけても、意見をもっているのだが、私はそこで未来の建築は「やわらかくて毛深い」ものになるだろうと答えたものだ。そして最後に、偉大な建築の天才はガウディであり、ダリがカタロニア語で「欲望」を意味するように、ガウディは「快楽」という意味であることを、断固として明言した。快楽と欲望とはカトリシズムと地中海とゴシックの特質であって、ガウディ

がそれを再発見し、頂点までもたらしたものであることを、私は大いに説いたのであった。  
私の話を聞いてル・コルビュジエは苦虫を噛みつぶしたような顔をした<sup>13</sup>。

二つ目のエピソードは、ル・コルビュジエが、弟子の吉阪隆正（1917-1980）にマルセイユの《ユニテ・ダビタシオン》（L'Unité d'habitation à Marseille, 1947-52）の屋上公園の築山について語ったものである。吉阪は以下のように回想する。

マルセイユのアパートの屋上に託児所の庭が作られる頃、彼はコンクリートで築山を考えていた。それは夏で、婦人たちがノンスリーブのワンピースなどを着て歩く頃であった。女性の曲線はいつしか築山の曲線に変わっていく。そのときに腋毛がのぞいているのに興味をもち、築山のあちこちにくぼみを作って草を植えるのだと冗談まじりにいっていた。いかにも毛唐らしい着想だなと思ったことだった<sup>14</sup>。

やわらかい形態は、シュルレアリスムの造形の特徴の一つであり、有機形態（biomorphe）と呼ばれるものだ。《ユニテ・ダビタシオン》の築山も、ダリの絵画に現れる、やわらかい形をした毛の生えた肉の塊のような生き物にも見える。事実、ブルトンも、ル・コルビュジエの建築にシュルレアリスム的なものを認めており、「オブジェのシュルレアリスムの状況」（1935）の中で以下のように述べている。

というのは、パリの大学都市のスイス館、これはル・コルビュジエの作品なので、外装では当然近年要求されている無味乾燥と合理性の一切の条件を満たしている建物に「不合理に波状を形成」し、そのうえ、小型生物の体部や微生物の写真的拡大に比肩するような壁面を有するホールが設けられたことが、なお先日話題になっていた位ですから<sup>15</sup>。

以上のことから、ル・コルビュジエはシュルレアリスムの単なる傍観者ではなかったことがわかる。だからといって、合理的で機能主義的なピュリスムと、不合理でシュルレアリスム的なブルータリズムの間には転向・断絶があるとするのも早計である。なぜなら造形表現に限るならば、詩的反応を起こすオブジェはシュルレアリスムのオブジェに先行しているからだ。

もちろん、ブルトンの「現実性の僅少さに関する講演序説」（1924）の「夢に見たオブジェ」<sup>16</sup>や、『ナジャ』（Naja, 1928）のオブジェのように、シュルレアリスム運動の当初から、オブジェは著述や文学に登場している。しかし、造形の領域でシュルレアリスムがオブジェに取り組むようになるのは1930年代に入ってからである。そのきっかけは、1930年に、ジャコメッティ（Alberto Giacometti, 1901-1966）の彫刻（可動性の無言のオブジェ）に衝撃を受けたダリが、「象徴機能のオブジェ」の理論を展開したことであり、その後、「ポエム・オブジェ」やベルメール（Hans Bellmer, 1902-1975）の人形といった様々なオブジェが試みられるようになる。

それに対し、詩的反応を起こすオブジェは、1927年にル・コルビュジエの絵画に登場している。さらに遡って、《エスプリ・ヌーヴォー館》にすでにこれらのオブジェが展示されていたという記述もある<sup>17</sup>。このことは、ル・コルビュジエに見られるシュルレアリスム的なものが、単なる模倣ではないことを示している。つまり、モダニズムの芸術にシュルレアリスムが登場した原因と、ピュリスムからブルータリズムへと変化した原因には、共通するものがあることを示している。

### 3. 見出されたオブジェと詩的反応を起こすオブジェ

『パリのル・コルビュジエ』(1987)の著者ジョリー (Pierre Joly) はその中で、詩的反応を起こすオブジェは「ダリのようなシュルレアリスムのオブジェや、デュシャンのようなレディ・メイドのオブジェではなく、見出されたオブジェ (objet trouvé, 拾得物) である」<sup>18</sup>と指摘する。この「見出されたオブジェ」もまた、ブルトンの『狂気的愛』(L'Amour fou, 1936) に登場するシュルレアリスムのオブジェの一つである。その中でブルトンは、見出されたオブジェとして、ジャコメッティと出かけた蚤の市で購入した仮面とスプーンを紹介し、以下のようにそれらの分析を試みている。

当時ジャコメッティは、制作中だった《見えないオブジェ》(1934)の顔の形が決まらずに苦しんでいた。しかし、ジャコメッティにとって仮面の購入は、「最後の仮面を剥ぎとる」きっかけとなり、それを完成に導く役割を果たしたとブルトンは考えた。事実、《見えないオブジェ》の顔と仮面の形はよく似ている。また、ブルトンはスプーンを、ジャコメッティに依頼しながらも製作されなかった「失われたシンデレラの靴」として、シンデレラが象徴する唯一で未知の女性として、男性性器として、失われたオブジェとして、それらの代りに購入していたことに気づく。これらの見出されたオブジェは、ブルトンとジャコメッティの欲望に関わっているため、偶然に見えようともそこにはフロイトが転移や無意識と呼ぶような必然が働いている。ブルトンはこのような出会いを「客観的偶然」と名づけた<sup>19</sup>。

ブルトンとジャコメッティが蚤の市を徘徊したように、ル・コルビュジエも、レジェとペリアン (Charlotte Perriand, 1903-1999) とともに、ゴミ捨て場や浜辺や採石場を歩きまわり掘り出し物を探した<sup>20</sup>。こうして集められた詩的反応を起こすオブジェは、ル・コルビュジエの建築の形態を決定している。たとえば、《ロンシャンの礼拝堂》の壁は、彼が収集した牛の骨の形とそっくりであるし (図2, 3参照)、屋根もまた彼が集めた蟹の甲羅や貝殻の形態が応用されている。このことは、ジャコメッティがオブジェとの出会いによって作品を完成させたことを連想させる。

また、ル・コルビュジエが「建物の柱は女性の腿の曲線美のようでなければならない」<sup>21</sup>と

語ったことや、絵画の中の女性の形態を建築や都市計画に利用していることから、詩的反応を起こすオブジェには、ブルトンのスプーンに見られるようなフェティシズム的なものがあると考えられる。そこで、フロイトの「快感原則の彼岸」(1920)に登場する糸巻きというオブジェに見られるフェティシズムを見出されたオブジェと詩的反応を起こすオブジェにも見てみよう。

この論文に登場するフロイトの孫は、「オー (いない)」と「ダー (いた)」と叫びながら、糸巻きをベッドの向こうに投げ入れ、たぐり寄せる遊びを飽きることなく繰り返していた。幼児は、糸巻きを母親に見立て、遊びの中でその在・不在を演出していたのである。しかし、このとき糸巻きが表す母とは、そばにいる現実の母ではない。まだ体も動かさず、言葉も喋れなかった頃の幼児にとって、幼児と母の間に裂け目はなく、両者は融合し満ちあっていた。もちろん、生まれてしまえば、母子は別々の個体であるから、幼児が糸巻きに託すような母など何処にも存在するはずがない。

さて、糸巻きが消えたあとの手元の場所は、それだけで見るならば単なる場所にすぎない。けれども、この遊びの中で幼児が「いない」と叫んで糸巻きを消し去るとき、手元の場所は、単なる場所から、糸巻きがなくなった場所へと変質してしまう。すなわち、「いない」「いた」の言葉のペアが糸巻きの運動と一致するとき、手元の場所に、欠如が、痕跡が、穴が生じる<sup>22</sup>。そして、この位置に何かのオブジェが位置するとき、それは帰ってきた母として再発見 (retrouver) されることになる。

つまり、幼児が糸巻きを欲望するように欲望すること、これがフェティシズムである。だから、ジャコメッティの《見えないオブジェ》の、両手で何かを持つ仕草をする女性や、ブルトンのスプーンの未知の女性は母ということになる。また、ル・コルビュジエにとっての貝殻も母のことだろう。貝殻は海で生まれる。海が母なら、貝はル・コルビュジエ自身である。同時に貝は海を思い起こさせるから母の形見でもある。よって、貝殻は母であり自分自身ということになる。これは糸巻きが表しているものに一致している。

しかし、詩的反応を起こすオブジェへのル・コルビュジエの欲望と、客観的偶然によって見出されたオブジェへのブルトンの欲望とは、完全に同一のものではない。なぜなら、ル・コル

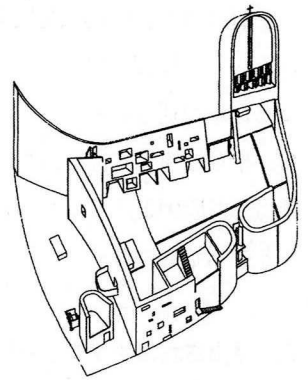


図2 《ロンシャンの礼拝堂》のアクソメトリック図。

Willy Boeseiger/ Hans Girsberger, *Le Corbusier 1910-65*, Birkhäuser, 1967. p. 264. より。

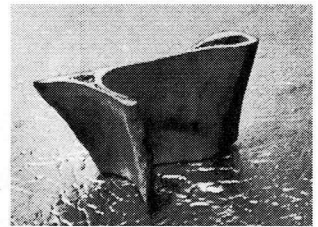


図3 ル・コルビュジエが集めた牛の骨。  
Lucien Hervé 撮影。注5の p. 13の掲載図版(部分)。

ビュジェが、精神病を患った従兄弟のステーの絵画に共感を示したことに注目するとき、ブルトンとル・コルビュジェの欲望の違いが見えてくるからだ。

ステーは、現在アール・ブリュットの画家として評価されている。このアール・ブリュットとは、1945年にデュビュッフェ (Jean Dubuffet, 1901-1985) によって提唱された概念である。文化から自立して展開される彼らの「生」(brut) の創造性に触発されたデュビュッフェは、生々しい素材感を誇示し、生命力溢れる不定形の形態を描き始める。同時に、彼は精神障害者のような美術教育を受けていない者の作品を「生の芸術」(art brut) と呼び収集をはじめ、アール・ブリュット・コレクションを設立することになる。

我が国の「具体」を世界に紹介したことで知られる評論家のタピエ (Michel Tapié, 1909-1989) は、デュビュッフェと同じような傾向を示すフォートリエ (Jean Fautrier, 1898-1964) とヴォルス (Wols, 1913-1951) を併せて、彼らの絵画を「アンフォルメル」(informel, 不定形) と名づけた。このアンフォルメルは、戦後、世界各地で同時に生れた「熱い抽象」とも呼ばれる動向の一つである。アンフォルメル、タシスム (tachisme), アール・ブリュットの評価、抽象表現主義、具体といった運動は、たとえそれぞれが互いの活動を知らなくとも、同じ衝動から噴出したものだと考えられる。

その衝動は、第二次世界大戦とは無縁ではない。第二次世界大戦を経験した画家達にとって、自らの文化を省みることなく、もはやそれまでどおりに絵を描くことなどできなかった。なぜなら、そうすることは大量虐殺にたどり着いた文化を認めることを意味するからだ。

もちろん熱い抽象は、オートマチスム、狂気の評価、有機形態といったシュルレアリスムの技法や成果を継承している。それでも熱い抽象は単なるシュルレアリスムの戦後の発展ではない。確かにブルトンは狂人や幼児の絵や非ヨーロッパの文化を評価した。とはいえ、彼はそれを芸術として認めることはできなかった。ブルトンのこのような限界は、戦争を再び引き起こした原因と同じものではないか。そして、バタイユ (Georges Bataille, 1897-1962)こそ、常にブルトンのこの限界を指摘してきた人物であった。

「美・善・高さ」を生み出す「驚異なるもの」(merveilleux) を崇めるブルトンに対しバタイユは、「醜・悪・低さ」を生み出す「なんでもないもの」(rien=nothing) の破壊的な力を重要視した。このなんでもないものの破壊力で、自分たちの文化を根底から刷新しようとしたものが、戦後の画家たちの衝動だったのだろう。つまり、バタイユが唱えた「生」や「不定形」(informe) といった言葉は、戦後の熱い抽象を先取りしていたのである。

はからずもブルータリズムの brut はアール・ブリュットのブリュットである。ル・コルビュジェの欲望はブルトンのものよりも、むしろ、バタイユのものに近かったのではないか。そこでブルトンとバタイユの欲望の違いを見たらうで、次にそれらとル・コルビュジェの欲望とを

比較してみよう。

『狂気的愛』でブルトンは、「痙攣的な美はエロティックであると同時に覆われ、爆発的であると同時に静止の状態を続け、魔術的であると同時に状況的なものであろう。さもなくば、存在しないだろう」<sup>23</sup>と述べる。このように、ヴェールの向こうには「痙攣的な美」を放つ何かがある。ブルトンはこれを「驚異なるもの」と名付けた。覆われているからこそ「驚異なるもの」は「痙攣的な美」となる。それゆえブルトンは決してヴェールの向こうに行こうとはしない<sup>24</sup>。

ブルトンの「驚異なるもの」のようにバタイユも、禁止によって「聖なるもの」を出現させる。ここでは禁止という法がヴェールの役割を果たしている。しかし、バタイユは禁止の侵犯を唱える。なぜなら、禁止を侵犯しようとすることは、禁止をさらに高めるからだ。たとえば『至高性』(Souveraineté, 1953年頃執筆、『呪われた部分』の第三巻に予定された)によると、至高性—エロティシズムは、禁止されている「動物性」に、禁止を侵犯することで回帰しようとするときに生じる。しかし、禁止の向こう側という「不可能なもの」へ至ってしまえば、それは自殺を意味することになる。このように禁止を拒否することも受け入れることも出来ず、常に「突破口の上で戦闘する状態」に、バタイユは人間の複雑で矛盾した生を見た<sup>25</sup>。

以上のように、ブルトンの欲望はヴェールの前で留まり、バタイユの欲望はヴェールを侵犯しようとする。この違いを踏まえれば、ル・コルビュジエと詩的反応を起こすオブジェとの出会いは、果たしてブルトンの客観的偶然だったのかという疑問が浮かんでくる。それは客観的偶然というより、動物性への回帰のような、もっと生々しい出会いだったのではないか。客観的偶然によって見出されたオブジェは、欲望を喚起させ、超現実へと至るイメージを生み出す触媒の作用を果す。それに対し『ロンシャンの礼拝堂』は、詩的反応を起こすオブジェを組み合わせた形をしており、巨大化されたオブジェは建築の存在感を強めている。

事実、バタイユは、わずか50部しか刷られなかった『呪われた部分——普遍経済論の試み』(1949)を、献辞を書き込んでル・コルビュジエに贈っている<sup>26</sup>。だから、もしル・コルビュジエの欲望がバタイユ的なものならば、ブルータリズムの絵画や建築に、客観的偶然を見ようとするよりも、それらが、どのように「突破口の上で戦闘する状態」だったのかを問わねばならない。

#### 4. ファルスとしてのピュリスム、不定形としてのブルータリズム

フロイトは、精神分析において芸術の問題を扱うとき、昇華という概念を用いた。その昇華を扱ったラカン(Jacques Lacan, 1901-1981)の1960年のセミナー、『精神分析の倫理』<sup>27</sup>を読むとき、そこにはバタイユの著作が透けて見えてくる。ラカンがバタイユを熱心に読んで

いたことは、その目次を見るだけでもわかるほどだ。では、ラカンにおけるヴェールである象徴界とそれを司る禁止のファルス（＝父の名）の理論を用いれば、ブルータリズムが、どのように「突破口の上で戦闘する状態」であったのかを理解できるのではないか。

では、まずヴェールの機能について考えてみよう。一枚のヴェールを張り、何かを隠す身振りをすれば、ヴェールを隔てて向こう側とこちら側が生まれる。実際には、このヴェールの向こう側には何も隠されてはいない。しかし、隠すという身振りが、ヴェールの向こうに何かの存在をほのめかす。このとき、その何かは私たちが魅了する光を放ち始める。しかし、ヴェールに阻まれ、私たちはそれを直接触ることも見ることもかなわず、その前に立ちすくむのみだ。

もし、私たちがこのヴェールの向こうにあるものと直接出会おうとし、それをめくり上げるならば、その瞬間に、私たちは何かの光を浴びて焼き尽くされてしまうだろう。あるいは、ヴェールの向こうには何も隠されていないのだから、ヴェールをめくり上げるということは、無と直面することになる。いずれにせよ、ヴェールの向こうに行くことは死を意味する。そこには見ることも触れることも不可能な領域がある。

この喩えにおいて、前半がブルトン、後半がバタイユ、ヴェールが象徴界、ヴェールの向こうの領域が現実界に相当する。糸巻き遊びによって言葉を手にして以来、私たちは言葉のヴェールを張ることで、その向こうに理想の母をつくりだした。しかし、そのようなものは何処にもなく、言葉を獲得するまでの私たちは、身動きさえままならない肉の塊に過ぎなかったはずだ。ヴェールが張られることで、母と融合している自分が出現すると同時に、肉の塊という無気味な自分は隠蔽（＝抑圧）されてしまうことになる。

次にヴェール（象徴界）の構造を見るために、二つのゲームを喩えに挙げよう。一つ目のゲームは、四角い枠の中に正方形のコマが詰まったパズルである。このパズルのゲームを始めるには、はじめに一つのコマを取り除くことが必要である。このゲームにおける残りのコマすべての流動性は、空白のコマが支えている。空白は埋められると同時に生成し、その位置を換えていくことでゲームは進行していく。

二つ目のゲームは、アントニオーニ（Michelangelo Antonioni, 1912-）の映画《欲望》（Blow-Up, 1967）のラストシーンのような、テニスのパントマイムである。これは、実際にはボールがないにもかかわらず、そこにあたかもボールがあるかのように思わせる演技である。あるいは、ボールがそこにいることを示すことで、そこにボールのイメージを浮かびあがらせる演技である。だから、ゲームの演技をやめてしまえばそのボールは消えてしまう。

空所がなければゲームは成り立たず、同時に、空所はそのゲーム自体によって生み出されている。これらのゲームの空所には、実際には見えないけども、確かにコマやボールの存在が感じられる。これらの空所は、バルト（Roland Barthes, 1915-1980）が『記号学の原理』

(1965)で述べるゼロ記号のようなものである。バルトは、「ゼロ記号とは存在しないこと自体がひとつのシニフィアンとして機能している記号である」<sup>28</sup>という。空所はゼロ記号のように、コマやボールを表している。しかし、それはあくまで記号という代理物に過ぎず、コマやボールそのものではない。私たちは母を求めてこのようなゼロ記号を掴んでしまったにすぎない。それでも、言語活動というゲームを止めてしまえば、ゼロ記号さえ失ってしまう。

以上のことから、ヴェールの機能と構造は次のように要約できる。象徴界のヴェールには穴があいており、見えないけれどある「父の名（禁止）」のシニフィアン（＝象徴的ファルス）がその穴を塞ぎ、スクリーン（映写幕）として欲望の対象を浮かび上がらせる<sup>29</sup>。そしてこのスクリーン（衝立）は、こちらが向こうに行くことを禁止すると同時に、向こう側がこちら側に侵入することから私たちを守っている。

では、この空所が記号であることをやめるとき、すなわち象徴的ファルスが失われ、穴があいてしまうとき、私たちはどうなるのだろうか。言語活動が崩壊し、穴から現実界が侵入してくる。ラカンを「父の名の排除」と呼び、精神病の原因と考えた。しかし、精神病的な精神構造を持つ芸術家は、その穴を塞ぐためにそこに作品を置くという。これがラカンの場合の昇華である<sup>30</sup>。

ル・コルビュジエにとって、ピュリスム時代の一連の白いヴィラ、超高層ビルが林立する都市計画、幾何学的な絵画といった禁欲的な造形は、父の名に代わるものだったのだろう。しかし、1918年の網膜剥離による左目の失明、1925年のオザンファンとの決裂、1927年の国際連合コンペー等入選の取り消しは、彼の代理の父の名さえも去勢してしまう。ファルスのようにそびえる摩天楼が実現されなかったとき、禁欲的であったル・コルビュジエの絵画やスケッチには、堰を切ったように豊満な母性を感じさせる女性のイメージやレズビアンのイメージが溢れ出す。そして《サヴォア邸》完成の年に、細いピロティを持ち、幾何学的な白いヴィラに連なるものとして設計されていた《スイス学生館》は、現在の形へと設計変更がなされる<sup>31</sup>。

こうして、ピュリスムは法としては機能しなくなっていく。1940年代に入ると、ル・コルビュジエは、既存の寸法体系に代わるものとして、モデュロール（「黄金の寸法」の意）を作り出すことに情熱を傾け、これが世界中で使われることを望んだ。彼のモデュロールへの執着は、父の名の排除によって解体した法や言語というヴェールを、再構築することから起こる精神病の症状の一つである「言語新作」のようだ。

さらに、執拗にレズ行為が描かれていることにも注目しよう。象徴的ファルスを失い女性化されたル・コルビュジエは、母と愛し合うため、絵の中でレズ行為を繰り返しているのだろうか。また、一本角のあるヤギの顔をした女性が、大きな手に抱かれた絵が何度も描かれている。それは、ファルスを持った母、すなわち母子一体の楽園を表していると考えられる。これらの

イメージには母への回帰願望が見える。事実、ル・コルビュジェは100歳まで生きた母を深く愛していた。また、遅く結婚したル・コルビュジェの妻のイボンヌは、非常に肉感的な女性であり、彼等に子供がいなかったのは、彼が彼女の子供でいるためだったのだろう。

ひるがえって、《サヴォア邸》を見れば、それは後のブルータリズムを予告しているようにも思われる。《サヴォア邸》は、写真で見ると真っ白に塗られた幾何学的な形態であり、物質性がなく、透明性さえ感じさせるが、実際に訪れてみると、写真に見られるスマートさは感じられない。その壁はごわごわして、微妙に波打っている。また、ところどころに有機的な曲線が用いられている。つまり、白い皮膚の内側にすでに不定形のものが蠢いていたのである。

そして、父の名の代わりをしていたピュリズムは排除され、ヴェールには穴があく。そのとき、その向こうに閉じ込められていたはずの言葉以前のものが、形ならざるものが、母なるものが、懐かしくも無気味なものが、光を放ちながら次第に溢れ出す。これはブルータリズムの造形の特徴の描写そのものである。ブルータリズムの造形の特徴は、有機的な形態、素材の生々しさ、壁に穿たれた穴や裂け目から差し込む光、やわらかい光に満たされるファリックな搭や光の大砲 (canon-lumière)、そして存在感である。

母への回帰、言葉も要らない動物だった頃への回帰、これがル・コルビュジェのブルータリズムであり、その欲望だった。《ロンシャンの礼拝堂》の壁面に穿たれた穴にはめられたステンドグラスには、母や海という文字が見える。《ロンシャンの礼拝堂》は聖母マリアの教会である。マリア、フランス語でマリー。ル・コルビュジェの母の名前は、マリー・アメリー・ジャンヌレ・ペレ (-1960) である。《ロンシャンの礼拝堂》の内部の洞窟のような空間は、母の子宮なのかもしれない。そのステンドグラスから差し込む光にさらされること、それは至高の体験なのだろう。しかし、そこには常に死がつきまとっている。ル・コルビュジェは、1965年の8月27日、地中海に面したマルタン岬の海岸での水浴中に心臓発作で死亡する。波のきらめきに誘われて、彼は母のもとに回帰していったのだろう。

#### 注

- 1 ただし、この著書の最後でジェンクスは、ル・コルビュジェがニーチェアンだったことから、彼をニーチェの超人に喩えており、ピュリズムからブルータリズムの変化を、アポロ的なものからディオニソス的なものへの転向と捉えている可能性がある。その場合は本論の主旨と一致する。
- 2 チャールズ・ジェンクス『ル・コルビュジェ』佐々木宏訳、鹿島出版会、1978年、192頁。
- 3 スタニスラウス・フォン・モース『ル・コルビュジェの生涯』住野天平訳、彰国社、99頁。
- 4 cf. "Programme de L'Esprit Nouveau", *L'Esprit Nouveau* No. 1, Paris, 1920.
- 5 Lucien Hervé, *Le Corbusier l'Artiste et l'Ecrivain*, Edition du Grifon, Neuchatel-Suisse, 1970, p. 8.

- 6 近年, Anthony Vidler や Beatriz Colomina の著作に代表的される, ラカンの精神分析理論を踏まえたル・コルビュジェ理解が試みられている。また, 2005年には Thomas Mical 編集の『シュルレアリスムと建築』が出版された。(注26参照)。本論は, これらの著作と理論的関心を共有しているが, これらの著作では十分に考察されてこなかったル・コルビュジェのオブジェの問題を扱うものである。
- 7 Janis Mink, *Marcel Duchamp*, Taschen, Köln, 2001, pp. 40-41.
- 8 *Salt Seller — The Writings of Marcel Duchamp (Marchand du Sel)*, edited by Michel Sanouillet and Elmer Peterson, Da Capo Press, Inc., New York, 1973, p. 160.
- 9 cf. François Ducros, Catalogue d'exposition *Amédée Ozenfant*, Musée Antoine Lécuyer à Saint-Quentin, Musée des Beaux-Art à Mulhouse, Musée des Beaux-arts à Besançon, Musée des Ursulines à Mâcon, 1985. p. 30.
- 10 ル・コルビュジェ『今日の装飾芸術』前川国男訳, 鹿島研究所出版会, 1966年, 206-207頁。
- 11 ル・コルビュジェ『伽藍が白かったとき』生田勉・樋口清訳, 岩波書店, 1957年, 197-201頁。
- 12 cf. Le Corbusier, "Louis Soutter l'inconnu de la soixantaine," *Minotaure No. 9*, Skira, Paris, 1936, pp. 62-65.
- 13 サルヴァドール・ダリ『異説・近代藝術論』瀧口修造, 紀伊国屋書店, 1958年, 33-35頁。
- 14 吉阪隆正集8『ル・コルビュジェと私』勁草書房, 1984年, 85頁。
- 15 アンドレ・ブルトン「オブジェのシュルレアリスムの状況」, 『アンドレ・ブルトン集成5巻』生田耕作・田淵晋也訳, 人文書院, 239頁。
- 16 André Breton, "introduction au discours sur le peu de réalité" (1924), *Point du Jour* (1934), Gallimard, Paris, 1970, p. 25.
- 17 モース『ル・コルビュジェの生涯』287頁。
- 18 Pierre Joly, *Le Corbusier à Paris*, la manufacture, Lyon, 1987. p. 172.
- 19 アンドレ・ブルトン『狂気的愛』笹本孝訳, 思潮社, 1988年, 44-62頁。
- 20 Charlotte Perriand, un art de vivre, catalogue d'expo., 1985, p. 30. cité par Pierre Joly, *Le Corbusier à Paris*, p. 172.
- 21 ジェンクス『ル・コルビュジェ』142頁。
- 22 フロイトの孫の糸巻き遊びにおける「ない」の成立については, 石田浩之『負のラカン』誠信書房, 1992年, 参照。
- 23 ブルトン『狂気的愛』36頁。
- 24 ブルトン『狂気的愛』130頁。
- 25 ジョルジュ・バタイユ『至高性——呪われた部分』湯浅博雄, 中地義和, 酒井健訳, 人文書院, 1990年, 223-225頁, 参照。
- 26 cf. Nadir Lahiji, "The gift of time — Le Corbusier reading Bataille", in *Surrealism and Architecture*, edited by Thomas Mical, Routledge, London, 2005, pp. 119-139.
- 27 ジャック・ラカン『精神分析の倫理, 上・下』ジャック＝アラン・ミレール編, 小出浩之・鈴木國文・保科正章・菅原誠一訳, 岩波書店, 2002年, 参照。
- 28 ロラン・バルト『零度のエクリチュール・付「記号学の原理」』みすず書房, 1971年, 180-181頁。
- 29 ジャック・ラカン『精神分析の四基本概念』ジャック＝アラン・ミレール編, 小出浩之・新宮一成・鈴木國文・小川豊昭訳, 岩波書店, 2002年, 142頁の図「現実とは辺縁的である」, 参照。
- 30 向井雅明『ラカン対ラカン』金剛出版, 1988年, 135-173頁, 参照。
- 31 《スイス学生館》の初期段階の設計構想については, Ivan Zaknic, *Le Corbusier Pavillon Suisse*, Birkhäuser, Basel, 2004を参照。