1978年の資生堂アートハウスにおいて、美術館建築から仕事を始めた谷口吉生は、そ の後も土門拳記念館(1983年)、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館(1991年)、豊田市美術

谷口建築にみるモダニズムと日本建築の要素

の後も土門拳記念館(1983年)、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館(1991年)、豊田市美術館(1995年)、東京国立博物館法隆寺宝物館(1999年)など、美術館・博物館建築を中心に手掛けていくことになる。国内における建築ばかりであった谷口が、世界的に注目されることとなったのは、1997年にニューヨーク近代美術館(MoMA)が実施した増改築のための国際招待コンペティションで、見事指名を獲得してからのことである。MoMAの増改築にあたってのコンペティションには、谷口のほかに、アメリカからバーナード・チュミ、ラファエロ・ヴィニョーリ、トッド・ウィリアム&ビリー・ツィン、スティーヴン・ホール、オランダからウィール・アレッツ、レム・コールハース、フランスからドミニク・ペロー、スイスからヘルツォーク&ド・ムーロン、日本から伊東豊雄と、世界中で活躍する10組の建築家が選ばれていた。谷口のコンペティションへの参加はこの時が初めてであり、海外における建築がなかったにも関わらず、最終的に谷口のプランが選ばれたことは、当時大いに話題となった。まず谷口が増改築を行ったこのMoMAが、20世紀以降の建築界にもたらした影響についてみてみたい。

## 1. MoMAの美術館建設、増改築の歴史

MoMAは今回のものを含め、これまで4名の建築家による美術館建設、増改築を行っている。当時の美術館はヨーロッパの伝統的な芸術しか扱おうとせず、近代美術のコレクターは上流社会のほんの一握りであった。そこでモダンアートを愛する3人の女性コレクターが立ち上がり、1929年にタウンハウスの中にモダンアート専門の美術館を立ち上げたのがMoMAの始まりである。このタウンハウスが、その後世界中にできる近代美術館の第一号となる(図1)。若干27歳で初代館長に就任したアルフレッド・バー・Jr.は、ドイツ、バウハウスの絵画、グラフィック、建築、工芸、タイポグラフィー、舞台芸術、映画、写真、工業デザインの多部門からなる芸術学校に感銘を受け、それを美術館構想に持ち込んだ。そして、バウハウスのモダン建築による施設を絶賛した。それまで美術館が、絵画、彫刻、デッサンといった従来のオーソドキシーにのっとった分類法を取っていたのに対し、MoMAの多部門からなる美術館は、当時極めて斬新なものであった。

美術館における建築部門の設立は、MoMAが初めてであった。1930年には、バーの命を受けて、建築部門部長フィリップ・ジョンソンとヘンリー・ラッセル・ヒッチコックによる初の建築展、「近代建築ー国際」展が開催される(図2)。本展において掲げられた「インターナショナル・スタイル」は、1920年代のヨーロッパで流行していたル・コルビュジェ、グロピウス、ミース・ファン・デル・ローエらの機能主義建築の特徴を、「ヴォリュームとしての建築」、「規則性」、「装飾付加の忌避」の3点に要約し、それを新たなモダニズムの建築理念として提示したものである。「近代建築ー国際」展には、



図1



図2 「近代建築-国際」展 展示風景



図3 グッドウィン&ストーンによる新館



図4 フィリップ・ジョンソンによる東ウィング



図5 シーザー・ペリによる庭園棟

ヨーロッパ以外にも、フランク・ロイド・ライトなど総計15ヵ国40名の建築家が選ばれており、日本からは山田守が参加していた。本展において、それまで新建築や合理主義建築と呼ばれていた一潮流に、様式としての名前が与えられた。そして、このアメリカ発の建築原理、「ヴォリュームとしての建築」、「規則性」、「装飾付加の忌避」は、以後世界中の建築に影響を与え続けることになる。

バーは展覧会カタログの序文の中で、以下のように述べている。

本書は彼らの結論を表明したものであるが、それはわたしからみると並々ならぬ、おそらく画期的な重要性をもつもののように思われる。というのは、いかなる筋の通った疑問をも越えて、過去のいかなる様式にも匹敵する独自性と一貫性と論理性と広域性をもった近代様式が、今日存在することを彼らが証明した、と私は信ずるからである。著者たちはそれを「インターナショル・スタイル」と呼んだのである。

ヨーロッパでは反アカデミー的な運動であったこの一傾向が、MoMAという機関によりオーソライズされ、世界中に広がっていく。もっともその後、提唱者であるヘンリー・ラッセル・ヒッチコックは、1963年に出版した書籍の中で、「インターナショナル・スタイル」は終わったと告げることになるのであるが<sup>2</sup>。

建築部門は、「マシンアート展」、「バウハウス回顧展」など、斬新な企画を次々と打ち出して、建築・デザイン概念の発信拠点となっていった。MoMAは、建築、デザイン、映画など、これまであまり紹介されてこなかった分野を扱い、そのパイオニアとなった<sup>3</sup>。また、なにより近現代美術の歴史にその重要性を刻印することとなったのは、MoMAがまさしくヨーロッパからアメリカへといたる美術の中心の変化の舞台になったことがあげられるだろう。

コレクションの増加、芸術の媒体の変化、時代を経るに従い巨大化していく作品の要に迫られ、MoMAはこれまで、建物の建設、増改築を行っている。まず1939年に、タウンハウスから現在の53丁目に引っ越し、ここにグッドウィン&ストーンによるモダニズム建築の美術館が誕生する(図3)。石造建築による家並みの中で、ガラスの壁に覆われた白大理石の箱のような6階建ての建造物が、当時いかに斬新なものであったかがわかる。ここに、近代芸術がモダニズム建築に展示されるという図式が出来上がるのである。

1964年には、「インターナショナル・スタイル」の提唱者であるフィリップ・ジョンソンによる増築が行われ、東ウィングが出来上がる(図4)。垂直線が強調された黒いフレームは、グッドウィン&ストーンの白大理石と好対照をなし、また隣のゴシック教会の垂直に伸びるファサードも参照して考案された。

1984年には、3度目の増改築となる、シーザー・ペリによる庭園棟、56階建ての高層住宅棟ミュージアム・タワー、6階建ての西棟が増築される(図5)。ペリの増改築に

より、展示スペースはこれまでの2倍となった。都市空間に屹立する透明性と反射性を有するペリによるミュージアム・タワーは、マンハッタンの繁華街に聳える格好のメルクマールとなる。そしてそれから20年を経て、谷口による増改築へといたるのである。

## 2. MoMAのコンペティション

ここで、今回の増改築のために行われたコンペティションについてみてみよう。今回MoMAから提出された課題は、これまで幾度となく増改築を繰り返してきたことで、寄せ集めのような印象を与えていた全体に統一感を与え、かつ展示空間を広げるというものであった。10組の建築家による一回目のコンペティションは、シャレット・ボックスと呼ばれる小さな箱に、模型、図面、写真、CDなど様々な媒体を使用して、各々がプランを提案するという形で行われた。その中から伊東豊雄とレム・コールハースのものを紹介しよう。

伊東豊雄のコンセプトの名は、「MoMA21」である(図6)。伊東にとってMoMAは、モンドリアンの絵画や、オルデンバーグの彫刻を前にして、まさにマンハッタンにいると感じさせる場所であり、そこはいわばマンハッタンの中のマンハッタンである。そこでは様々な作品が独自の空間を創出し、島々を跳梁するように作品を鑑賞することで、新たなマンハッタンが生まれてくる。伊東は、ニューヨークの摩天楼に対して「水平方向の高層ビル」と呼ぶ、横長の形状を考案する。その案は、初代館長アルフレッド・バー・Jr.の有名な系統図に倣って、「バー・コード」と名づけられた。しかしその建物には、中心となるべきスペースはない。53丁目側にバーの系統図に基づいた美術の歴史的な展開をみせ、54丁目側にはその空間的展開をみせる。そして両者の間には、鑑賞者自らが導線を選ぶことのできる有機的な形状のスペースが設けられるのである。

レム・コールハースは、「・・・理論的には、MoMAは'新しさ'である。'新しさ'とは不確かなものである。・・・」というステートメントを掲げる。絵画や彫刻は、自然光の中でもっとも美しくみえるという考えが優勢だが、新しい芸術には、暗闇や、より人工的な設備、つまり電飾に彩られた「アメリカの夜」が必要であるという。美術館は大衆、公共のものであるということがもはや自明になっているが、そのための空間、導線が、集団化や抽象化、不明瞭な顧客を促す。技術の進歩が、集団を無数の個人に拡散させている現在、もはや大勢のためのアートという従来の発想はやめ、個人の高度な目的意識に沿った、それぞれの鑑賞者の欲求に沿うものにすべきである、というのがコールハースの考えである。そしてそれを実現化するために、いわばオン・デマンド式ともいえるアート鑑賞が提案される(図7)。それは収蔵庫をオートメーション化して、来館者が望む作品を各々選んで外から観ることができるという

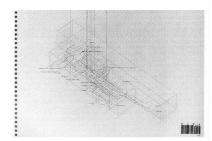


図6 伊東豊雄のプラン



図/ レム・コールハースのプラン



図8 ヘルツォーク&ド・ムーロンのプラン

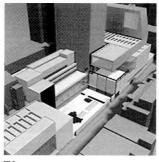


図9 バーナード・チュミのプラン

ものである。またフィリップ・ジョンソンの建物に「MoMA株式会社」を設置し、資金 集めや広報活動を行うというアイディアも出された⁵。

ここで興味深いのは、伊東やコールハースのプランは、MoMAが作り上げてきた歴 史に対する批判も伺わせながら、そこに現代的な意義を加え、新たなMoMA像を作 り上げようとしている点にある。

結局10組の建築家の中からファイナリストとして選ばれたのは、ヘルツォーク&ド・ムーロン、バーナード・チュミ、そして谷口の3組であった。

ヘルツォーク&ド・ムーロンは、美術館を作品と来館者の出会いの場と捉え、純粋にアートの鑑賞の場として提示するプランを提案した(図8)。そこはディズニーランドでもショッピングモールでも、メディアセンターであってもいけない。世界中の芸術を最も直接的、急進的な形で提示しうる場所でなければならないとした $^{\circ}$ 。

チュミは、21世紀のMoMAは、都会的、建築的、美的戦略を持たねばならないと語る。53丁目、54丁目の両側に入り口を設け、前者には書店やレストランなどが入る「MoMALL」というショッピングセンターを設け、後者にはギャラリー、教育施設などの美術館としての機能を持たせる。チュミは「MoMALL」により、アートに関心はないが、MoMAで買い物をしたり、食事をしたいと考える層の欲求にも答えるべく、プランを提示している(図9)<sup>7</sup>。

そして谷口は、美術館の一番の目的は、芸術と鑑賞者のための理想的な空間作りであると語る。谷口は、MoMAがこれまで行ってきた美術館建設・増改築の歴史そのものがモダニズム建築の歴史ともいえるものであるから、過去の建築家のファサードはほぼ手を加えないでそのまま残し、その代わり内部には大胆な変更を加えるプランを提案した。建物の中心に、光に溢れる大きな吹き抜けの空間「光の庭」を用意する(図10)。また53丁目と54丁目を繋ぐ道を館内に通して、建築を都市の中に開いていく工夫を行う(図11)®。そして、彫刻テラスを挟んで向き合う展示棟と教育普及棟は、MoMAの二大理念である展示と教育普及を端的に象徴する。



図10



図11

これら3人のファイナリストのプランから伺えるのは、MoMAが望んだのは、なにより美術と鑑賞者との出会いのための最良の空間の創出であり、そこに明快な導線を与えることのできる現実的なプランであったということである。そしてMoMA側の問いに、最も具体的、かつ適切な答えを出したのが谷口であった。館長のグレン・D・ラウリーは、谷口に決定した理由について以下のように述べている。

古い建物を取り壊すのではなく、既存の建物に新築部分を加えることで美術館の歴史を尊重しつつ、そこだけとってつけたように見えない、一貫性のある建物が提案された。…「今最もホットな建築家」が欲しかったわけではない。美術館の問いに的確な回答を出しプロジェクトに反映できる人を探していた。…求めていたのは派手さではない $^{\circ}$ 。

谷口が最終的に選ばれた理由として、その明快なプランに加え、谷口がMoMAの作り出してきた美術館、そして建築の歴史を尊重している点もあるだろう。谷口の展示室は基本的にホワイト・キューブの空間であるが、MoMAはモダニズムの建築理論をいち早く提唱しただけではなく、ニュートラルで作品に対していかなる干渉も行わない白色の展示空間、いわゆるホワイト・キューブの生みの親でもある $^{10}$ 。MoMAの開館記念の「セザンヌ、ゴーギャン、スーラ、ゴッホ」展の際に、作品が白一色に塗られた展示室に一枚づつ展示されたのが、このホワイト・キューブの始まりである(図12)。ホワイト・キューブは、作品だけを独立して鑑賞するための工夫であり、これまでの展示が色の塗られた壁に掛けられるものであったから、この展示方法は斬新なものであった。80年代以降に台頭してきたポストモダンの建築家は、ホワイト・キューブの無味乾燥さ、歴史性や場所性の欠如を批判したが、谷口はそうした時代の潮流に巻き込まれることなく、自らの考える最良の展示室を追求していった。

谷口の展示室は、豊かな自然光が差し込み、天井は照明で覆われ、光に満たされている。手すりや床材、壁、取手などの目に見えるジョイントは極力減らされているため、座標軸を定め難く、その空間は重力から逃れた軽やかなものに感じられる。この繊細で軽やかな空間において、美術作品はその細部までを明らかにし、その存在感を際立たせる。あくまで作品の背景になるよう精緻に構成された谷口の展示室は、単調であると批判されたホワイトキューブに洗練と繊細さを与えている。

新生MoMAのキャッチフレーズは、「Manhattan is Modern Again」であった。MoMA は21世紀に向けた新しい美術館像を打ち出すに当たり、自らが立役者であり、その 舞台となったモダニズムを、引き続き継承するという態度をここで明らかにした。 谷口は今回の設計にあたって、以下のように述べている。



図12 「セザンヌ、ゴーギャン、スーラ、ゴッホ」展 展示風景

イルとモダンの解釈とをどう形に表現するか、それがテーマとなった。…モダンの特徴の一つは、機能的かつシンプルにすることであり、純粋化する過程である。私の建築に見出される特徴です。…ここは今も昔も、モダンの精神が最も活き活きした姿で存在している<sup>11</sup>。

谷口は、ポストモダンを経由したあとの建築界における、正当なモダニズムの後継者として、今回のコンペティションにあたって高い評価を受けたとも考えられる。 では、谷口の建築にみられるモダニズムとは、どのようなものであろうか。

## 3. 谷口建築にみるモダニズムと日本建築の要素

谷口の建築は、基本的には装飾性の排除された、垂直と水平が際立つシンプルなモダニズムの建築であるが、そこには日本の建築や庭園にみられる技法が取り入れられている。建築史家の鈴木博之は、以下のように述べる。

谷口は現代における日本的なものを表現して、それをニューヨークにもたらした。それが日本的であることによって国際的でもあるという新しい建築の地平を拓くことになった $^{12}$ 。

例えば、長野県信濃美術館東山魁夷館の池に面して雁行する展示室は、桂離宮の建物の一部に喩えられる(図13) 。また、丸亀市猪熊弦一郎現代美術館エントランス、法隆寺宝物館エントランスの前に設けられた正方形の壁は、茶室のにじり口から考案されたものであるが、これは建物を目指して進んだ後に、身体に見合った感覚を取り戻させるための装置である。また法隆寺宝物館の鉤の字に曲がる経路(図14) や豊田市美術館の屈曲するアプローチ(図15)には、日本庭園にみられる軸線のずらしが取り入れられている。

また豊田市美術館の展示室は、展示室毎に階段を登り、スロープを渡って、その都度開ける開口部から展示室を俯瞰したり、また市街を一望することができる。身体感覚と視覚の変化とともに、鑑賞者は気分を刷新していくわけだが、ここにも生垣から突然全貌が開け、ひとつの場所が様々な表情をみせる、日本庭園の視覚的仕掛けを伺うことができる。谷口は、その左右対称性とシンプルさのため無機的に感じられるモダニズムの建築に、日本の建築や庭園にみられる軸線のずらしや非対称の要素を随所に取り入れることで、柔らかさや視覚的な新鮮さをもたらしているのである。

ここで、日本建築の規則性や装飾の排除ともみえる特徴を、モダニズム建築の先駆け とみる、昭和初期の見解についてみてみたい。1933年に来日したブルーノ・タウトは、



図13 谷口吉生 長野県信濃美術館東山魁夷館



図14 谷口吉生 東京国立近代美術館法隆寺宝物館



図15 谷口吉生 豊田市美術館

『日本美の再発見』の中で、伊勢神宮や桂離宮に「日本美」の源流を見出している。

桂離宮は、施工のみならずその精神から見ても、最も日本的な建築であり、従ってまた伊勢神宮の伝統を相承するものである。…構造、材料および構成は、この上なく簡素明瞭である。一切は清純であり、それ故にまた限りなく美しい<sup>14</sup>。

しかしタウトは、桂離宮に「日本に固有の美」を見出したというより、モダニズムの 建築観に即してその美しさを賞賛している。つまりそれは「日本美」というものの感 性の発見ではなく、西欧の合理主義建築を通して見出されたものなのである。この タウトの言葉から80年近くが経過した現在、モダニズムと日本建築との関係をどの ように語ることができるだろうか。谷口の建築についてみてみたい。

谷口は日本の大学では機械工学を学び、本格的に建築の勉強をしたのは、ル・コルビュジェが去ったばかりのアメリカのハーバード大学においてであった。谷口はモダニズム建築の理念が強固なアメリカで建築を学び、後にモダニズム建築を基本としながら、そこに日本の伝統的な建築や庭園の要素を取り込んでいる。モダニズム建築を十分に理解したうえでの日本建築の融合であるから、谷口の建築は帝冠様式のような日本調になることなく、日本美術でも、国内外の近現代美術でも展示しうる建物、および展示室になっている。

MoMAの建築部門長テレンス・ライリーは、

谷口の作品は、日本以外ではまず見られないような数多くの美的伝統に通じることなしには、西洋の目で十分に評価することのできない側面を持つ¹⁵。

と述べ、その建築を法隆寺金堂、桂離宮、茶室や蔵などと比較する。谷口は確かに 日本の伝統的な建築や庭園の技法を自らの建築に取り込んでいる。ただし、それは ことさら日本的情緒をもたらそうとしてのことではなく、モダニズム建築に新たな 要素をもたらし、それを洗練させようとした結果である。鈴木博之が、以下のように 語っている点は極めて重要である。

谷口の構成が、例えば桂離宮などの日本の伝統的な建築構成のボキャブラリーであることは良く知られているが、彼にとってこうした構成は伝統への回帰ではなく、むしろ現代的厳密さを表現するための課題である<sup>16</sup>。

谷口の建築に対する態度を理解するために、丹下健三(1913-2005)と比較してみるのもよいだろう。丹下は、アメリカから帰国後の谷口の助言者であり、当時建築界で最も大きな影響力を持っていた。丹下の建築は、むしろモダニズム建築に日本的要素を敢えて取り込み、日本という土地に根ざした建築を目指そうとしたものである

といえる。鉄筋コンクリートで作られた香川県庁舎は、城や五重塔などの垂木や 小梁の軒が垂直に連なる様を直接的に思い描かせる。しかし、丹下より若い世代の 谷口は、日本建築の伝統というものに対し、また違った態度を有していたといえる だろう。

東京国立博物館では、一世紀に渡って国・時代が日本の美術品を収めるのにふさわしいと考えた建築の変遷をたどることができる。表慶館は1909年に皇太子のご成婚を記念して、コンドルの弟子である片山東熊によって建てられたが、この明治末期の洋風建築が、日本で始めての本格的な美術館となる。そして1938年に、渡辺仁による本館が建てられる。モダニズムの躯体の上に、日本的な瓦屋根を装飾的に付加した「帝冠様式」には、モダニズムを前提にしつつ、そこに日本的な独自性を与えようとした跡が伺える。1968年には、谷口の父であり、建築家であった谷口吉郎による東洋館が建てられる。東洋館は、コンクリート製の建物の周囲にめぐらせた庇が外縁となる、寺院風の建物である。そして1999年に、表慶館を挟み父の建築と向かい合った場所に、谷口による法隆寺宝物館が建てられる。垂直に伸びる細身の柱が法隆寺の柱廊を思わせる形体になっている。

谷口は、法隆寺宝物館に引き続き、京都国立博物館100年記念館を建設する予定になっている。谷口は現在、日本の美術品を収める博物館にふさわしい建築家として望まれているといってもいいだろう。しかしそれは、様式が意味をなさなくなった現在において、谷口の建築が日本の芸術を展示・収蔵する建築物として、ことさら日本風を装ったわけではないのに、それにふさわしいと考えられている結果であろう。

## 結び

本論において、谷口がモダニストの建築家であるということをいいたいのではない。むしる現在においてそのように区分けをすることが、どれほど意味を持つのかということに懐疑的ですらある。しかし、かつてロバート・ヴェンチューリら反モダンを標榜する人々は、正統派と目される建築や理念とは対峙する形で、独自の立場を築きあげていった。例えばミース・ファン・デル・ローエの「less is more—より少ないことは豊かなことである」を、ヴェンチューリが「less is a bore—より少ないことは退屈なことである」と言い換えたように。しかし現在は、伝統対モダン、モダン対ポスト・モダン、インターナショナル対地域主義、前衛対大衆志向といった旧来の二項対立は、もはや意味をなさなくなっている。そして谷口のように、モダニズムに日本の建築や庭園の伝統的手法を持ち込むことで、そうした旧来の構図を超えた、古くて新しい建築を作り出すこともまた可能なのだということを、十分に認識しておきたいと考えている。

- <sup>1</sup>ヘンリー・ラッセル・ヒッチコック、フィリップ・ジョンソン著、武澤秀一駅、『インターナショナル・スタイル』 鹿島出版会、1978年、18頁。
- <sup>2</sup> Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries, The Pelican History of Art, Penguin Books, 1958, 1963.
- <sup>3</sup>暮沢剛巳「第5章 MoMA 作られた『世界基準』」『美術館はどこへ? ミュージアムの過去・現在・未来』 廣済堂、2002年、72-87頁。
- <sup>4</sup>Toyo Ito 'The Charette: Excerpts from the Architects submissions' *Imaging the Future of The Museum of Modern Art*, The Museum of Modern Art, New York, 1998, pp.180-181.
- <sup>5</sup>lbid., pp.190-191.
- <sup>6</sup>lbid., pp.230-231.
- 7註3と同、254-255頁。
- <sup>8</sup>Ibid., pp.242-243.
- <sup>9</sup>『カーサブルータス』vol.58、2005年、54-55頁。
- <sup>10</sup>Mary Anne Staniszewski *The Power of the Display: A History of Exhibition Installations at the Museum of Modern Art,* The MIT Press, 1998.
- 11註3と同、57-58頁。
- 12鈴木博之「開かれていく風景-谷口吉生の美術館建築」『谷口吉生のミュージアム』中日新聞社、2005年。
- 13テレンス・ライリー「谷口吉生のミュージアム」『谷口吉生のミュージアム』中日新聞社、2005年 32-33頁。
- 14ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『日本美の再発見』岩波書店、2002年、34頁。
- 15註9と同、18頁。
- 16註12と同、17頁。