Frank Lloyd Wright, architect

Author
Wright, Frank Lloyd, 1867-1959

Date
1995

Publisher
The Museum of Modern Art; Delphi Research

ISBN
4924744972

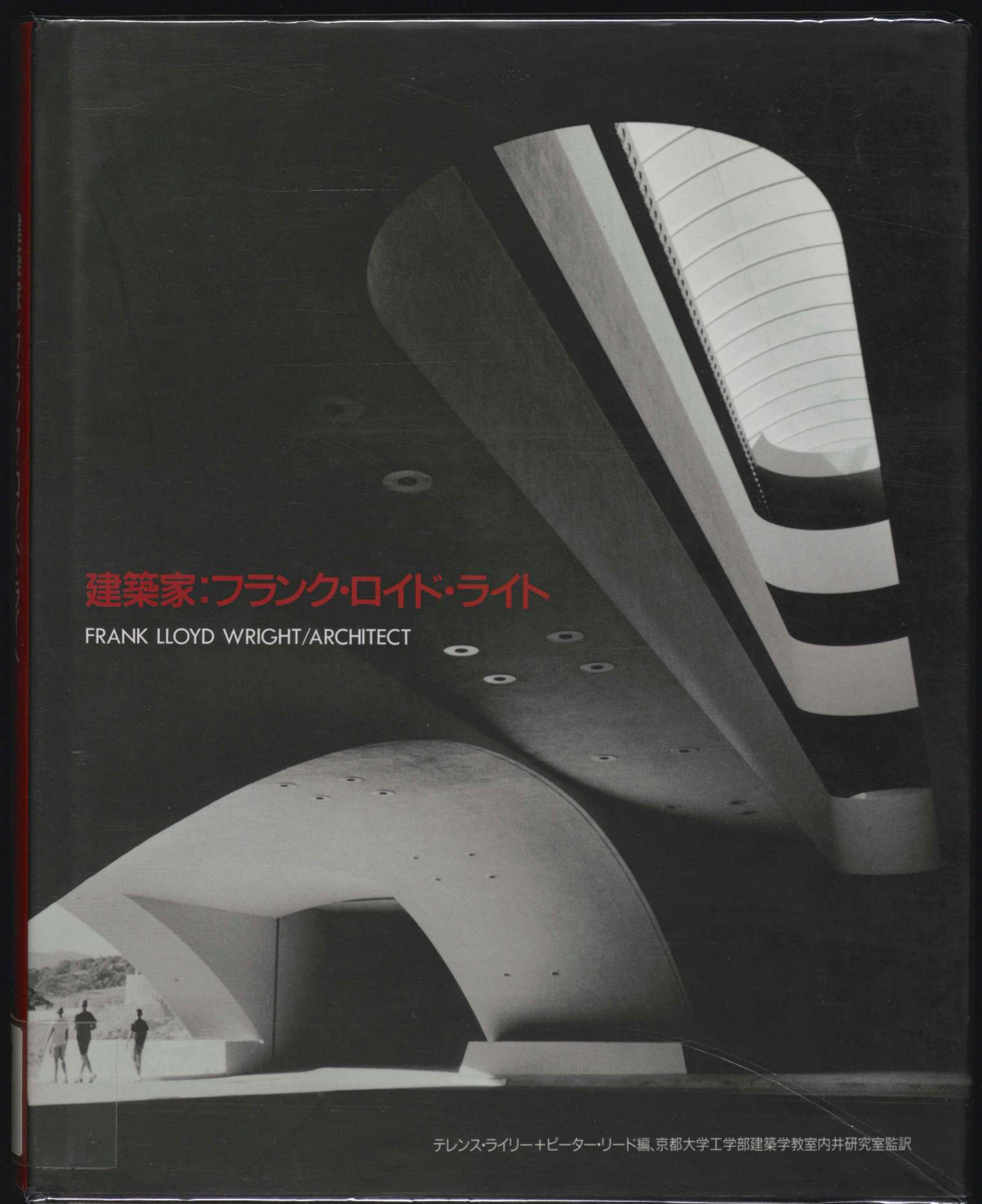
Exhibition URL
www.moma.org/calendar/exhibitions/418

The Museum of Modern Art's exhibition history—from our founding in 1929 to the present—is available online. It includes exhibition catalogues, primary documents, installation views, and an index of participating artists.

© 2017 The Museum of Modern Art

建築家：フランク・ロイド・ライト

FRANK LLOYD WRIGHT/ARCHITECT



テレンス・ライリー＋ピーター・リード編、京都大学工学部建築学教室内井研究室監訳

建築家：フランク・ロイド・ライト
FRANK LLOYD WRIGHT /ARCHITECT

編集：テレンス・ライリー＋ピーター・リード
論文：ウィリアム・クロノン、アンソニー・アロフソン、
ケネス・フランプトン、グウェンドリン・ライト、
テレンス・ライリー
監訳：京都大学工学部建築学教室内井研究室

フランク・ロイド・ライトは彼が生きた時代の中で紛れもなく最も偉大な建築の天才であり、アメリカの建築を定義、再定義するおびただしい量の仕事を成し遂げた。ニューヨーク近代美術館での回顧展に付随して出版された本書は、世紀の変わり目から1959年の死までの彼のヴィジョンを包括的に概覧し、彼の注目すべき業績に対する新しい評価を提供する。

多くのカラー図版を含む豊富な資料は、実際に建設された作品の写真の他に、新しく制作された彼のオリジナルの設計図面も提供している。ライトの住宅建築は、合衆国全土にわたる幾世代もの郊外建築にイメージとモデルとを与えた。プレーリー・ハウス、カリフォルニア・テキスタイル・ブロック住宅、アメリカ中流階級のためのユーソニアン・ハウス、そして、自然の岩の上に建造され、滝の上に劇的にキャンティレバーで支えられた有名な住宅、落水荘のような更に裕福なクライアントのための華々しい設計依頼といった独立住宅の数々が、彼の最も有名な作品の中に挙げられる。ライトはまた、コミュニティ計画と低価格住宅の探求や、広い範囲の施設計画、商業的計画も行った。後者に含まれる作品の中には、バッファローのラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング、イリノイ州オークパークのユニティ・テンプル、ウィスコンシン州ラシーンのS.C. ジョンソン&サン社アドミニストレイション・ビルディングと研究棟、ニューヨークのソロモン R. グッゲンハイム美術館、東京の帝国ホテルがあり、これらはすべて建築の歴史の中で画期的な存在であった。

本書には、非常に長く創造力に富んだライトの経歴のあらゆる時代から選び出された代表作品と共に、彼の最も華々しい作品が載せられている。計画は、建築物や模型の写真、平面図とスケッチ、そして彼の確かな腕によるドローイング――多くの未公開のものを含む――を通して示されている。本書のための研究は多くの資料に頼ってきた。中でもフランク・ロイド・ライト財団とアーカイヴズの資料を制約を受けず自由に利用した。

実用主義者、輝かしい技術の革命児であるライトはまた、積極的に独立した思想家、明確な意見を持つ主唱者であった。著名な建築の批評家と建築の歴史家による本書の論文は、ライトの仕事の展開を記すだけでなく、エマーソンの唯心論にその核をもつライトの思想の本質を定義している。20世紀のアメリカの社会におけるライトの仕事の反響を探求しながら、その著者達は、個人と社会、職人技術と科学技術、自然と人工環境への彼の見解について、またヨーロッパ近代主義との彼の関連、そして民主主義の建築についての彼の専制的な性格をもつ唱道について論議している。

356ページ；図版点数484点（内カラー183点）

建築家
FRANK L

編集：テレ
論文：ウィ
ケネ
テレ
監訳：京都

フランク
な建築の天
の仕事を成
された本書
包括的に概

多くのカ
他に、新し
トの住宅建
デルとを与
ブロック住
自然の岩の
有名な住宅
計依頼とい
ライトはま
計画、商業
のラーキン
ノイ州オー
S.C. ジョ
棟、ニュー
があり、こ

本書には
選び出され
計画は、建
よるドロー
る。本書の
ド・ライト

実用主義
した思想家
築の歴史家
エマーソン
20世紀のア
の著者達は
見解につい
建築につい

356ページ

建築家：フランク・ロイド・ライト

FRANK LLOYD WRIGHT/ARCHITECT

建
FRA

編集
論文

監訳

フ
な建
の仕
され
包括

多
他に
トの
デル
ブロ
自然
有名
計依
ライ
計画
のラ
ノイ
S.C.
棟、
があ

本
選び
計画
よる
る。
ド・

実
した
築の
エマ
20世
の著
見解
建築



建築家：フランク・ロイド・ライト

FRANK LLOYD WRIGHT/ARCHITECT

編集：

テレンス・ライリー

編集補：

ピーター・リード

論文：

アンソニー・アロフソン

ウィリアム・クロノン

ケネス・フランプトン

テレンス・ライリー

グウェンドリン・ライト

監訳：

京都大学工学部建築学教室内井研究室

原書刊行：ニューヨーク近代美術館

Archive
MoMA
1673
1995;

フランク・ロイド・ライトの想像力と活動力は、近代建築に深い影響を及ぼしてきた。自然に深い敬意を抱きながら、ライトは居住者を感動させる環境を創造するために、自然光、新素材、そして様々な形態を鮮やかに活用した。

この独特の建築の業績の精神において、アンダースン・ウィンドウズはニューヨーク近代美術館の展覧会「建築家：フランク・ロイド・ライト」を喜んで支援する。その多くが初公開である模型や新たに復元された図面、多数の写真、そして実物大の復元物には、フランク・ロイド・ライトの生涯にわたる仕事の天才ぶりと永続する質の貴重な片鱗を見ることができる。この回顧展により、生活の質と楽しみを高める環境を創造する建築の力を理解することができる。

アンダースン・ウィンドウズ社会長
ジェロード W. ワルフ

本書は1994年2月20日から5月10日までの展覧会「建築家：フランク・ロイド・ライト」に併せて発行された。この展覧会は、アリゾナ州スコッツデイルのフランク・ロイド・ライト財団の協力のもとに、ニューヨーク近代美術館の建築・デザイン部門の主任学芸員、テレンス・ライリーと学芸員補、ピーター・リードによって組織された。

この展覧会は、アンダースン・ウィンドウズ社の協賛とデヴィット H. コーガン財団、国家人文科学基金からの寛大な寄付により開催された。

リリー・オーキンクロス、国家芸術基金、バーサ&アイザック・リバーマン財団、ジョエル・シルヴァー、ニューヨーク州芸術評議会からもあわせて支援を得た。

展覧会に付随する出版物は、ヘンリー・ルース財団の協賛により実現された。

Copyright © 1994 by The Museum of Modern Art, New York

All works of Frank Lloyd Wright © The Frank Lloyd Wright Foundation, 1994 and other dates. This notice is appearing at the request of The Frank Lloyd Wright Foundation.

Certain illustrations are covered by claims to copyright cited in the Photograph Credits. All rights reserved.

First Published in the United States of America in 1994
by The Museum of Modern Art
11 West 53 Street, New York, New York 10019

Produced by the Department of Publications
The Museum of Modern Art, New York
Osa Brown, Director of Publications
Edited by Harriet Schoenholz Bee
Designed by Jody Hanson with Emily Waters

The Japanese language edition copyright © 1995 Delphi Research Inc.

表紙：フランク・ロイド・ライト、共作者 アーロン G.グリーン．マリン郡庁舎、カリフォルニア州サン・ラファエル．1957-62．エントランス．(写真：© 1962、ルシル・フェッセンデン・ダンドレ、カリフォルニア州マリン郡、94960　Front cover photograph © 1962 Lucile Fessenden Dandelet, Marin County, California 94960, .)

裏表紙：フランク・ロイド・ライト．工学図面．1885．放物面．紙に鉛筆、インク、13×10 5/8″．フランク・ロイド・ライト財団 (写真：フランク・ロイド・ライト財団)

扉絵：マイル・ハイ・イリノイの摩天楼のドローイングに向かうフランク・ロイド・ライト．スプリング・グリーン、タリアセンのヒルサイド・ドラフティング・ルームにて、1956．(写真：OBMA、フランク・ロイド・ライト財団)

目　次

まえがき
リチャード E.オールドンバーグ　7

日本語版への序
内井昭蔵　9

不安定な統一：フランク・ロイド・ライトの情熱
ウィリアム・クロノン　10

フランク・ロイド・ライトとモダニズム
アンソニー・アロフソン　34

近代世界との和解：フランク・ロイド・ライトと科学技術の影響
ケネス・フランプトン　62

フランク・ロイド・ライトと住宅のランドスケープ
グウェンドリン・ライト　86

フランク・ロイド・ライトのランドスケープ：仕事のパターン
テレンス・ライリー　104

図版　117

謝辞　348

索引　350

写真出典リスト　354

ニューヨーク近代美術館評議員

David Rockefeller*
Chairman Emeritus

Mrs. Henry Ives Cobb*
Vice Chairman Emeritus

Agnes Gund
Chairman of the Board

Mrs. Frank Y. Larkin
Ronald S. Lauder
Donald B. Marron
Richard E. Salomon
Vice Chairmen

John Parkinson III
Treasurer

Lily Auchincloss
Edward Larrabee Barnes*
Celeste G. Bartos*
Sid R. Bass
H.R.H. Prinz Franz von Bayern**
Hilary P. Califano
Thomas S. Carroll*
Patricia Phelps de Cisneros
Marshall S. Cogan
Douglas S. Cramer
Robert R. Douglass
Gianluigi Gabetti
Paul Gottlieb
Mrs. Melville Wakeman Hall
George Heard Hamilton*
Barbara Jakobson
Philip Johnson*
John L. Loeb*
Robert B. Menschel
Dorothy C. Miller**
J. Irwin Miller*
Mrs. Akio Morita
S. I. Newhouse, Jr.
Philip S. Niarchos
James G. Niven
Richard E. Oldenburg
Michael S. Ovitz
Peter G. Peterson
Gifford Phillips*
John Rewald**
David Rockefeller, Jr.
Rodman C. Rockefeller
Mrs. Wolfgang Schoenborn*
Mrs. Robert F. Shapiro
Mrs. Bertram Smith*
Jerry I. Speyer
Joanne M. Stern
Mrs. Donald B. Straus*
Jeanne C. Thayer
Paul F. Walter
Richard S. Zeisler

**Life Trustee*
***Honorary Trustee*

Ex-Officio

Jo Carole Lauder
President of The International Council

Barbara Foshay-Miller
Chairman of The ContemporaryArts Council

建築・デザイン委員会

Philip Johnson
Honorary Chairman

Lily Auchincloss
Chairman

Edward Larrabee Barnes
Marshall S. Cogan
Vice Chairmen

Armand P. Bartos
David Childs
Patricia Phelps de Cisneros
Jean-Louis Cohen
Gordon Davis
Susan deMenil
Barbara Jakobson
Jeffrey P. Klein
Jo Carole Lauder
Leonard Lauder
Ira Howard Levy
Manfred Ludewig
Mrs. S. I. Newhouse, Jr.
Mrs. Gifford Phillips
Mrs. Max Pine
David Rockefeller, Jr.
Edgar Smith
Susan Weber Soros
Frederieke Taylor
John C. Waddell
Kenneth Walker
Richard S. Zeisler

まえがき

「建築家：フランク・ロイド・ライト」展はアメリカの建築の天才ライトを包括的に扱った回顧展であり、本冊子はこの展覧会に関連して発行されるものである。1940年に催されたこの美術館における初めての彼の作品の回顧展が、以前の世代の見解を反映していたのに対し、彼の死から35年目を迎えて開かれる今回の展覧会は、ライトと彼の建築についての新しい世代からの見解を提示する。

「建築家：フランク・ロイド・ライト」展は、広い文化的視野の上に立って重大な現代の諸問題、即ち建築と社会、家庭的な空間と表現の本質や特質、コミュニティのデザインにおいて特に重要な建築と環境の関係についての問題を提起している。

ニューヨーク近代美術館は、フランク・ロイド・ライト財団により今までに例を見ない程自由にその所蔵を利用することを許され、この展覧会はそこに負うところが非常に大きい。展示を計画するにあたり両者の協同は決定的に重要なものであり、財団には丁寧且つ専門的な協力をしていただいた。我々はまた他の公私の資料提供者に大変感謝している。彼らの寛容さがあって、この展覧会は催すことが可能となった。

この美術館の特に建築に携わる評議員、マーシャル S. コーガンとリリー・オーキンクロスは、この展覧会を計画する初期の段階に多大な支持を寄せてくれた。アンダースン・ウィンドウズ社による多大な援助は、同社の建築の質への献身の歴史を強調するものであり、我々は同社の関心と奨励に深く感謝する。国家人文科学基金からの多大な援助と国家芸術基金による支持は、この展覧会が適切な視野を持って進められ行われることを保証するために不可欠であった。ヘンリー・ルース財団の協力により、この冊子のための予算を準備することができ、それに対し我々は特に大きな感謝の念を抱いている。我々はまた、助力を下さったバーサ&アイザック・リバーマン財団とジョエル・シルヴァーに特別に感謝する。

展覧会のディレクターで、この冊子にも貢献したテレンス・ライリーが、ピーター・リードの有能な助力を得て、過去2年半に及び「建築家：フランク・ロイド・ライト」展を担って発揮してきたその精力と識見は、我々の心からの感謝と称賛に値する。彼は、前任のニューヨーク近代美術館建築・デザイン部門の責任者であるスチュアート・リードの後を継いで、この並ならぬ野心的な計画が審美的な面でも知的な面でも刺激的で、永久の価値と重要性を持つことを確実なものにしてくれた。

ニューヨーク近代美術館館長
リチャード E. オールドンバーグ

建
FR

編
論

監

な
の
さ
包

他
ト
デ
プ
自
有
計
ラ
計
の
ノ
S
棟
か

進
計
よ
る
ト

し
築
エ
2
の
見
建

3

日本語版への序

F．L．ライトは、日本人にとって忘れることのできない建築家である。

文明開化以来、多くの外国人建築家がわが国の洋風化、近代化に尽くしてきたが、恐らく彼ほど、日本人にとって親しみ、愛され、注目された建築家は他にはいないだろう。彼の残した作品は、今日に到るまで日本の建築界に多大な影響を与え、多くの貢献をしてきた。その理由はいろいろ取り挙げられているが、一つには彼の建築が日本人にとって解りやすい、ということにあったといえる。彼がいう有機的建築、つまり部分と全体の調和、個別性や多様性の中にある一貫性、自然の背後にある内なる本質を見ること、などは日本人の自然観そのものであった。それまで日本人が見た西洋建築はみんなボックスであり、内部空間と周囲の自然とははっきり分断されていた。ところがライトがつくる建築は日本の伝統的建築と同じように内と外とはゆるやかにつながり、部屋の壁は取り払われ、軒線も低く抑えられ、屋根勾配もゆるく、水平線が強調されたものであった。プレーリー住宅の原理はそのまま日本の建築にあてはまる。

わが国の近代住宅、大正から昭和初期に建ったモダン住宅は少なからず彼の影響を受け、いわゆるライト式建築が流行した。

もう一つの理由は、F．L．ライトの理想主義に当時の日本人が共鳴したことを挙げることができる。

F．L．ライトが活躍し始めた頃、わが国でも西欧に学びつつも、日本の進むべき独自の道を模索、一つの方向性を提案した思想家がいた。

有名な「茶の本」や「東洋の理想」(1903) を表わした岡倉天心である。彼もまた、F．L．ライトと同じように理想主義を掲げ、「東洋は一つ」といった有機的統一体を心に描いていた。

アジアの多様性や異質性を強調しながらも「究極・普遍的なるものを求める愛においてアジアは共通し一つなのだ。」と彼は主張した。彼はあらゆる多様性や異質性を排除せず共生し、それらを内に含んだままのダイナミックな一体性を求めた。

この時代、19世紀から20世紀に移る頃の世界にはこのような精神が横溢していたのであろう。

私はかつてアメリカ中西部にライトの建築を訪ねた時、同時にバージニアも訪れ、トーマス・ジェファーソンのモンテチェロやバージニア大学を見て、ジェファーソンからライトへのアメリカ建築の流れの基層をなすアメリカ民主主義の理想を強く感じたことを思い出す。日本人はこのアメリカの精神に共鳴するところが多い。

彼の傑作中の傑作、帝国ホテルは装飾と構造が一体化され、その見事な空間はあたかも自然を見る思いがした。その偉大なモニュメントを失ったのは返す返すも残念であった。しかし、わが国にはF．L．ライトの手掛けた建築はまだ存在している。これらは私達に建築の誇りを示してくれている。

F．L．ライトの最大にして今世紀最後のニューヨーク近代美術館の回顧展「建築家：フランク・ロイド・ライト展」開催に際し、まとめられた図録と論文は冒頭にニューヨーク近代美術館館長のリチャード E．オールドンバーグが書いたように、今回はライトとその建築について新しい世代からの見解を提示している。論文はいずれをとっても新しい視点でF．L．ライトをみており、ライト研究の新しい面を切り開いたものばかりだ。

この出版がわが国の建築界に与えるものは大きいと信じる。

この翻訳は私の研究室の初仕事となった。これは内井ゼミのテキストとして用い、ゼミのメンバーはそれぞれのパートを分担し、読み合わせを行い、お互いに協力し合い完成させた。また、この機会にメンバーはニューヨーク近代美術館のライトの展覧会を見学し、中西部やアリゾナのライトの建築を見てきた。

この翻訳の分担は以下の通りである。

- 前文、謝辞、図版等……伯耆大介
- ウィリアム・クロノン／不安定な統一：フランク・ロイド・ライトの情熱 ……古野正穂
- アンソニー・アロフソン／フランク・ロイド・ライトのモダニズム ……山根 周
- ケネス・フランプトン／近代世界との和解：フランク・ロイド・ライトと科学技術の影響 ……前田 亮
- グウェンドリン・ライト／フランク・ロイド・ライトと住宅のランドスケープ……山田直樹
- テレンス・ライリー／フランク・ロイド・ライトのランドスケープ：仕事のパターン ……山田直樹

また、すべての翻訳に対し、全体を通してあらゆる誤りを直し、統一をとったのは、内井昭蔵建築設計事務所の杉元葉子であった。同じく内井昭蔵建築設計事務所の須山砂織、京都大学内井研究室の東海林佐織がこれらの膨大な原稿の整理にあたった。これらの人々の情熱と努力と忍耐がなければ、実現しなかった。ここに敬意を表し感謝と御礼を申し上げる。また、この翻訳の機会を与えて下さり、多大の御支援と御協力を賜ったデルファイ研究所の金子悦輝氏、および、松永晃氏、上の畑淳一氏。これらの人々の御協力、御配慮に対し心より感謝の意を表わすものであります。

1994年秋　京都吉田山の麓にて

京都大学教授　内井昭蔵

ウィリアム・クロノン

不安定な統一：フランク・ロイド・ライトの情熱

「ばかげた一貫性は、小心者にとってはホブゴブリンのようなものであり、ちっぽけな政治家や哲学者や聖職者に崇拝される。偉大な魂は一貫性とは無縁だ。」[1]ラルフ・ウォルド・エマーソンの格言の中で最も有名なこの一節は、また最も誤った引用をされるものでもある。そしてフランク・ロイド・ライトほどこのエマーソンの教えを頑固に追求した者はまずいないだろう。若い頃から自分の崇高な精神を証明することに夢中だったライトは、自らの矛盾をまるで最も愛すべき創造物であるかのように大切にした。驚異的な一連の建築的形態をつくり出した偉大な才能の持主ライトは、自分の魂の中の対立を、その両立がいかに難しくみえても楽しんでしまうという偉大な能力の持主でもあった。ルイス・ヘンリー・サリヴァンの「例外を全く許さないほどの広範な規則」の探求を念頭におきながらライトはこう語った。「私は、規則が有用か否かを決める例外というものに生涯を通じて最も興味を抱いた。」[2]反逆者、偶像破壊論者、奇術師。例外と矛盾はライトの生涯を統合する情熱であり、彼が何よりも大切にした独立というものの究極の証しだ。

ライトの行動については、例えば彼の気まぐれな性格は存命の時と同様、現在でも評判は芳しくない。彼は大変魅力的でカリスマ性があり、息子が言ったように「何かが本当に欲しければ、誰であろうと打ち負かす」人間だった。そして遅かれ早かれ、彼の道を横切るほとんど全ての者の感情を害すか、不和になるか、激怒させるのだった[3]。彼の名前を取り巻く形容詞――傲慢な、寛容な、堂々とした、移り気な、いばり散らす、優しい、人を巧みに操る、冗談好きな、その他たくさんのものはどれも間違ってはいない。大袈裟な言葉と社会規範の破壊によって聴衆を怒らせたかと思えば、今度は先を読めない言動と演技に対するあからさまな熱中ぶりで喜ばせる。こうして聴衆に落ち着く暇を与えない彼がどんなに大きな成功を勝ち得たかは、先述の形容詞の羅列からも想像できる。また彼は限りない自愛とエゴを持ちながら、崇拝者や弟子や彼を愛する人からしか認められなかった正当性に飢えていた。そして個人の独立と個人主義の熱烈な支持者でありながら、彼の才能を彼よりも確信する心の友に支えられて初めて最高の仕事をすることができた。ライトは自分のことを「おそらく、心の通じ合う友がいなければ生きることも動くことも存在することもできないだろう。」[4]と言っている。しかし、そのような心の友への依存に対する不信感が、後に不名誉なものとなる家庭生活でのよろめきを生み出す一因となった。暖炉とその火を神聖な家族の輪の暗示として使い続けた居住空間の熟達したデザイナーは、その家族の輪が自由を脅かすことを恐れてそこから逃げ出したのだ。ライトの行動をはたから見れば、普通の人々はこのような矛盾を無責任、さらに恥であるとさえ思うだろう。今日でさえ、もしライトの故郷のウィスコンシンで彼のことを聞いたら、普通はまず最初に家族を捨てたこと、次に言葉通りの人間ではなかった、つまり常に信用できるわけではなかったということを耳にすることになろう。彼らは半世紀たった今でもまだこう言うのだ。「知ってるだろ？　あの男は金を払わなかったんだ。」

こうした個人的な矛盾を、ライトの紛れもなく素晴らしい芸術的業績によってかすんでしまう小さな過ちと見なすのは簡単なことだ。確かに、彼の恐るべき性格に気をとられずに建築物に直接向かい合うことからも学ぶところは多いだろう。だが困ったことに、ライトは自分の建築を、いろいろと問題の多いとされる自分自身の人間性の有機的表現であると明らかに信じていた。実際、小心者の恐怖心を煽る矛盾のホブゴブリンへの愛着は、彼の作品のいたるところに表れる。ライトは新しい「有機的な」建築の必要性を主張して建築物はその土地の自然条件に対応すべきだと論じた。――しかしながら、ライトの最も重要な発明の一つであり、勾配の浅い屋根を持つ、いわゆるプレーリー・スタイルについて見ると、そのお披露目の場となった北部気候の地域では、冬になると重力の力で積もった雪を落とせる程の勾配を持たない屋根は無傷のままでいることが難しい。そしてライトの屋根の雨漏りは今日に至ってもなお伝説となっている。またライトは「素材の本質」への深い献身を信奉し、それぞれの素材はその最も本質的な部分と一致するような仕方でのみ使われるべきだと論じた。しかし彼は何度も、素材の能力ぎりぎりの、あるいはそれを越えるような使い方をした。

彼は人間に対してもほとんど同じ様に接した。建築家は家主の人間性を反映した住宅をつくるべきだと主張しながら、まるで家主の人間性など建築家に比べれば全く問題にならないかのように振るまった[5]。彼によれば、クライアントは自分の要求を理解していないので建築家が彼らのセンスを再教育して、建築家のそれと一致させるべきなのである[6]。そして彼はこう語った。「できるだけその住宅の理念に従い、理解し、評価するのがクライアントの義務だ。」[7]その結果次のような話が語られることになる。(自称5フィート8インチあるとして真実を誇張する様に身長も誇張していた)ライトよりも背の高い人は誰もが頭をぶつけてしまう住宅。ライトを招いて夜を過ごし、翌朝起きてみると、ライトの理想に合うようにリビングルームの家具の位置がすっかり変えられて、捨てられたものまであるのを発見した家主[8]。(公平さを欠かぬために言うと、多くのクライアントはライトの趣味が自分のよりも優れていると即座に認め、彼が教えてくれた新しい美的価値観に心から感謝した[9]。) 他人の個人的表現に対するライトの断固とした態度は、クライアントはもちろん、彼の下に建築を学びにくる学生にまで向けられた。彼は常に芸術の独立と個性の発達の至高の境地について彼らに講義しながら、実際は彼らに従属を要求し、師のものと相容れない芸術的

理想を表現する空間は拒否した[10]。実際のところフランク・ロイド・ライトをタリアセン・フェローシップの生徒として想像することは不可能な程だ。

「偉大な魂は一貫性とは無縁だ。」もしエマーソンの教えが真実なら、ライトの矛盾は確かに彼の建築の至るところに明白にみてとれる偉大さを証明するように見える。しかし我々のジレンマは、ライトの矛盾が（まさに彼が仕組んだように）際限なく魅了し誘惑するため、彼のインスピレーションの根源についての突っ込んだ問いが（まさに彼が意図したように）妨害されてしまうことにある。フランク・ロイド・ライトの伝説は彼の作品に決して劣らない傑作であり、お互いに支え合っている。自分自身の総合的な独創性を主張するために彼ほど努力した芸術家はいなかった。つまり自分の特殊なヴィジョンの形成に貢献した明白な影響を否定することに、彼ほど心を砕いた者はいなかったということだ。さらに自らの行動においてさえ矛盾点を持つことは、実質的に西洋建築のあらゆる伝統に背くほど先例のない天才には通常の規準が適用不可能だと主張するための、もう一つの方法であった。ライトが自分の足跡に人目を引くようにばらまいておいた多くの矛盾から我々がこの教訓を引き出すことに、彼は最も喜びを感じることだろう。

そしてその結果、歴史家はライトの人生と作品に立ち向かう時、いくつかの謎に直面する。一つは明らかな問いで、彼の度重なる否定にもかかわらず実際に彼の偉業の基盤をなしている知的根源と建築的伝統と更に広範な文化的運動に関するものだ。ライトの場合、我々は彼の建築だけでなく言葉における驚くほど豊富な産物に直面する。というのも彼は飽くことを知らぬ話し手であり、書き手だったからだ。彼ほど自分のヴィジョンを守るために多くを語り、自分の創造物の美的、道徳的意味を形成する哲学を明確に表現しようとした建築家は滅多にいない。彼の多くの本や講義や論争や手紙を読めば、ライトがある考えに取り付かれていることに容易に気付く。それは、彼が自分の作品の下敷きになっていると信じたものだ。彼は我々に繰り返し語る――本当に偉大な建築作品は調和、単純性、秩序、有機的な美、完全なる自然や統一、さらに「一貫性」でさえ表現しなくてはならないと[11]。ここで謎は更に深まる。なぜなら、表面上は最も一貫性のない男が一貫性を人生と芸術の基本的な美点として一貫して擁護したからである。彼が我々に残した挑戦は、彼の見かけ上の多くの矛盾点を解く統一の原理（エマーソンならば、ばかげていない一貫性と呼んだであろう原理）を見つけ出すことだ。

この無秩序な人生に秩序をあたえる抽象的な原理を発見しようとする試みにおいて、まず、非常に具体的な謎を設定することから始めることが可能だ。それはあれほどたくさんのフランク・ロイド・ライトの屋根が雨漏りしたのはなぜなのか、というものである。屋根が水を防ぐということが、あらゆる建築物の完全さを証明するための最も基本的な事項であることは確かだが、遅かれ早かれ、相当な数に上るライトの屋根がこの単純な仕事に失敗している。つまり有機的な自然である雨や雪を寄せつけずにおくことができなかったわけだ。いくつかの雨漏りは非常に有名で、実際のところ、月並みとさえ言えるくらいだ。S.C.ジョンソン&サン社の社長ハーバートF. ジョンソンが、新しい自邸ウィングスプレッド（図版275-277）でのディナー・パーティーの真最中に、ライトに怒りの電話をかけた。ジョンソンのはげ頭にぽたぽたと落ち続ける雨滴によってパーティーが妨害されたからなのだが、ライトはそれに答えて、彼が椅子を動かせば済むことだと言ってのけた。これはお馴染みのエピソードで、ライトのことを知る人ならおそらく何度も出くわした話だろうが、時には全く別の住宅とその家主について語られることさえあった[12]。ジョンソンのエピソードは今となっては余りにもよく知られているが、これはただ単に、このような体験がとても典型的だからだ。私が最近、ウィスコンシン州マディソンのユニタリアン教会（1945-51年/図版368-370）を訪れた時、説教の最中に講堂の後ろから、どちらかと言えば気持ちのよいリズミカルな音が聞こえてくるのに気付いた。私がその音源を探そうとして振り向くと、教区民にかこまれて2個のゴミバケツが天井からぽたぽたと落ちてくる雨滴を受けているのが目に入った[13]。マディソンのユニテリアン派の人達はそんなことぐらい苦もなく乗り越えることを学んできただろうが、おそらくリチャード・ロイド・ジョーンズ夫人ほどのユーモアを持ってしてではあるまい。ライトのいとこの妻である彼女に、自邸の雨漏りする屋根について聞くとこう答えたのだ。「芸術作品を雨曝しにしとくとこうなっちゃうのよ。」[14]

実際、ライトの雨漏りする屋根は彼の建築物を蝕んできた多くの構造的欠陥の一つにすぎない。それらのいくつかはもっと深刻だ。こうした理由から、どんなにささいなことに見えようと、ジョンソンの頭に落ちる雨滴や、座席に囲まれて雨漏りを受けるゴミバケツの逸話が、ライトの作品に関するもっと大きな問題を孕んでいると言えるのだ。ライトを批判する人達にとっては、このような話が暗黙の告発として立ち現れ、彼は全ての華々しさと引き換えに健全な建築物の最も基本的な義務のいくつかを見過ごしてしまったのではないかと言う。一方支持者は彼を弁護して、そのような問題は職人の方に責任があり、彼らは無能であったか裏切るかして、ライトの指示に従わなかったのだとか、あるいはまた、いかに建築家が有能であろうとも全ての屋根は結局は雨漏りするのだと言う。ライトを弁護する者にとって雨漏りする屋根はいつも悩みの種であるが、彼を批判する者にとっては膨れ上がったライトの評価をチクリと刺す機会となる。しかし、それが提起する謎はもし我々が真剣に受け止めるなら、ずっと興味深いものなのだ。つまり、それらは結局ライトの遊び心を刺激したその他多くの矛盾の完全なシンボルなのである。もし我々が、ライトのことを間違いなく人類の歴史上最も優秀で独創的な建築家の一人であると認めるならば（これを否定する理由はない）彼の雨漏りする屋根から我々は何を生み出すべきなのだろうか。それらは、奇妙に矛盾しながら一貫してヴィジョンを持ち続けたこの男の、秩序と完全さと美を定義した統一の原理について、どんな手がかりを我々に与え得るのだろうか。

ロイド・ジョーンズ家の遺産

ライトの統一の原理と、その源泉となったものに関する研究は全て、彼の長いキャリアの中の最も興味深い矛盾から始めるべきだ。その矛盾は、20世紀アメリカの近代建築を誰よりも象徴するライトが、実際はその美におけるヴィジョンと道徳の哲学において19世紀の影響を深く受けているという点だ。ライトはアメリカの最も偉大な19世紀の建築家だと語った建築家フィリップ・ジョンソンは、言い過ぎではあるが完全に間違っているわけでもない[15]。1867年に生まれたライトは、世紀の変わり目には既に中年

に近かったわけで、後の人生を支える価値観を吸収したのはそれよりだいぶ前のことだった。彼は長生きし、その最晩年に達しても新しい建築的語彙を発見し続けるという変幻自在の能力を持っていたが、だからといって彼の道徳の羅針盤が、若いころに獲得した信念から決して外れなかったという事実が曖昧になるわけではない。存在の核心部分においてライトは19世紀の夢想家であり、ルイス・サリヴァンやウォルト・ホイットマンからニュー・イングランドの超絶主義者、さらにその先へと遡る理想主義者の伝統にどっぷり浸っていたのだ。

このことは彼の才能の独自性を否定するものではなく、また彼がいくらか古いタイプの人間であったというレッテルを貼るものでもない。天才でさえ、その時代の言葉で語り、その時代の妄想に応え、その時代に手に入る芸術的・文化的資源で仕事をしなければならない。深い所でその時代と場所の一部を形成しながら「空気の中に」存在するようなアイディアを握むこと、さらにそれらのアイディアの未来への可能性を、革新的かつ明白であると唐突に感じさせるような独創性著しい手法で示してみせること、これが実際に天才の仕事であり[16]、これこそまさにライトがその輝かしい才能で成し遂げたことだ。19世紀の言語で20世紀へ向けて語る彼の能力を明白に示す一つの証拠は彼がそれを建築同様、言葉においても成し得たことだ。有機的、個人主義、民主主義、自然といった言葉をライトが使うとき、それは19世紀の価値観の表現であり、微妙ではあるが、我々のものとは決定的に違うものだ。全てに空想的理想主義の価値観が吹き込まれていたからだ。科学と芸術の主要な使命は、人間性と自然の見えざる統一を明らかにする（建築だけでなく、文学、哲学、音楽、数学、まさに全ての有機的・無機的宇宙に存在する）秩序の原理を発見することだ、という信念をライトは19世紀の人々と共有していた。これらの原理を知ることは神との直接の遭遇に人間の限界まで近づくということだ。ここにライトがアルフレッド・ロード・テニソンからよく引用した詩の意味を見出せる。

壁の割れ目に咲いた花、
私はそれをそっと引き抜く、
つかまえた、全ては私の手の中に。
こんなに小さな花――しかしこれは一体何なのか、
何から何までその全てを知った時、
私は神と人間の全てを悟るだろう[17]。

ライトがインスピレーションを求めた19世紀の人物は、全員この中心となる信念をテニソンと共有していたが、それは彼らのほとんどにとっては20世紀の人々よりもずっと直接的なものだった。つまり壁の割れ目に咲いた花は物理的な対象と同様に観念的な対象であり、それが明らかにする原理は神の顔そのものだったわけだ。

ライトは、神々しい秩序と原理を持つ宇宙という、この空想的なヴィジョンをとても若い頃から抱くようになった。たとえ彼の子供時代が自意識の強さから生み出された作り話に覆い隠され、後の彼の記述から信頼できる情報を引き出すことが困難であろうとも、このことに関して我々は確信できる。ライトの母親は彼が子宮にいる頃からその子が偉大な建築家になる宿命であることを知っていた、という彼の好んだ作り話は聖人伝の全ての特徴を備えている。そしてこれが本当なのか嘘なのかを気にする理由はほとんどない[18]。アンナ・ライトが彼を建築に向かわせる上でどのような役割を果たしたにせよ、彼女とその家族が、彼の空想的理想主義の最も重要な初期の源泉であることは間違いないからだ。また彼女が息子に大きな期待を寄せ、息子に与えた愛と献身は夫のウィリアムに注いだそれよりも遙かに大きかったということも間違いない。ライトの父親は記録からは、魅力的で品格があり、勝手気ままな道楽者で才能はあるが満たされず、要求の高い妻を満足させることができない、というむしろ気の毒な人間像が浮び上がってくる。ウィリアム・ライトは、結局家を出、彼の息子も四半世紀後に同じ行動をとった。――ただウィリアムの妻は夫が出て行くことを強く望んだが、ライトの妻はそうではなかった。ライトによれば父はクラシック音楽、特にバッハやベートーベンを愛することや、音楽は偉大な建築に繋がる原理をほぼ正確に暗喩しているという信念を与えてくれた人だったようだ。ライトは後にこう語った。「作曲家は建設者だ。私の父は交響曲を音の大建築として聞くことを教えてくれた。建築物をつくることもこれに等しい。つまり動機とテーマを持ち、そこから全体が有機的で調和のとれた偉大な建築物、つまり一つの完全なる有機体を作り出すことなのだ。」[19]

ウィリアム・ライトは評判は良いが満たされない説教者、有能な語学者、優れた音楽家、挫折した作曲家だった。息子と妻の目から見れば彼は自分の説いた理想に自ら沿わないことがあまりにも多かった[20]。そして彼は輝かしい自分の息子が父親の愛からたいした苦もなく母親を勝ち取るというエディプス的なドラマの舞台を用意した。その後のライトを象徴する自己中心癖と傲慢さは明らかにこの事件の名残りだ。妹のマジネルによるとアンナ・ライトは「彼女の願望のより糸を全て集めて編み上げ、それでもって一遍に息子を縛り上げた。」ライトは彼女にとって息子以上のものだった。彼は彼女の守るべきものであり、遺産であり、彼女とその夫が成し得なかったことを完遂する息子であった。初めからアンナのライトへの献身ぶりは圧倒的なものだった[21]。ライトは簡潔にこう語った。「少年は母にとって崇拝であった。彼女は彼の中により多く生きていた。」[22]彼女の息子に対する愛は絶対的だったが、彼の行動を測る物差しもそうだった。彼女は息子の教師であり、監督であり、最も厳しくかつ熱狂的な聴衆であった。そしてライトにとって、迷うことなく自らの生活や情熱や使命感よりも夫を優先する献身的な女性の原型となった。まさにこのためにライトの妹が言うように「彼女は息子にいつも優しかったわけではなかった。彼が魅かれた女性に対して、その何人かは自分に姿も考え方もそっくりなのに、不賛成の意を隠さないという誤りを犯した」[23]のだろう。ライトは自分のことを人気者、恐るべき子供で、どれほど大きな間違いを犯しても許してもらえる男の子だと一生にわたって思っていた。（しかし同時に、父親が哀れにも失った愛に自分はまだ値する人間だと確認する必要性から）彼は自分の価値を証明するために周囲の人々の限界を何度も試してみることをやめられなかった。これは確実に母からの影響だ。ライト自身の息子が言うように、アンナは彼が「建築的才能を持っているが、しつけられぬまま成長してしまった子供」――彼は一生その通りだった――になる手助けをしたのだ[24]。

ライトの特質へのアンナの影響は彼の基本的な性格や情緒的なものだけ



図1：ロイドジョーンズ家，1883年．空いた椅子の隣に座るのがフランク・ロイド・ライトの祖父リチャード・ロイド・ジョーンズ．後列右から3，4番目が両親のアンナとウィリアム・キャリー・ライト夫妻．その前に妹ジェーン．空いた椅子の右，妹マジネルを膝にのせて座るのがライト．2列目右端がジェンキン・ロイド・ジョーンズ師

にとどまらなかった。彼女は高貴で排他的なウェールズのロイド・ジョーンズ家の出で、ライトは父の親類よりも母方から家族観・宗教観・哲学観について多くを得た。また彼の考える人間の理想的な環境との最初の出会いがここにあった（図1）。フランク・リンカーン・ライトという洗礼名を与えられた将来の建築家は、十代の時にミドルネームを変えて母の家族の伝統への傾倒を示した[25]。ロイド・ジョーンズ家は1845年にウィスコンシンに移住した。最終的に落ち着いたヒルサイドはヘレナ渓谷がウィスコンシン川と出会うところで、対岸はスプリング・グリーンという小さな町だった。アンナとその兄弟姉妹たちはここで育ち、息子フランクは子供のころ、夏になるとおじの農場で働いて過ごしていた。農家であったにもかかわらずロイド・ジョーンズ家の人々はその当時の主要な思想家たちを広く読み、教育と自己改善にとても熱心だった。その結果、アンナの姉妹のうち2人が家の近くに進歩的な学校をつくり、兄弟の1人はシカゴで有力な自由主義の神学者になった。彼らはロイド・ジョーンズ家の人間ならば、どんな職に就こうとも特別な才能と信念を持つ人物になるのだと感じていた。

おそらく最も重要なことは、ロイド・ジョーンズ家が伝統的に反国教主義であり、熱烈な非国教徒の信念と洗練されたニュー・イングランドの超絶主義を合わせ持つユニテリアニズムの一派を信奉していたことだろう。それは自由主義的プロテスタンティズムの先峰であり、真実の魂への個人的探求を妨害する全ての宗教制度を疑うものだ。「世界に対し真実を」はジョーンズ家の家訓であるが、これは真実を探求し発見した者は、純粋さに欠ける動機と視点をもつ者の虚偽に対して、当然のごとく真実を守らなければならないという彼らの信念を示すものだ。この信念は後にライトの使命感の基盤となった。ライトが言うように「ロイド・ジョーンズ家のユニテリアニズムが、当時様々な主義主張の入り乱れる中で広めようとした考えは、生命とは聖なる根源、唯一の全能の神からの贈物であり、神の前では全てが一つであるというものだ。『統一』は彼らのスローガン、サイン、シンボルであり、彼らはその言葉に興奮した。全事象の『統一』！」[26]この一家は1886年に自分たちの小さな教会をつくり、予想通りそれをユニティ・チャペル（図2）と名付けた。――その時、若かったフランクは設計を担当したシカゴの建築家の助手として初めて実際の施工を経験した。

ライトのユニテリアニズムとそれが支持する精神的統一の原理への傾倒は一生続いた[27]。彼の最初の大規模公共建築の一つであるユニティ・テンプルは1905-1908年、イリノイ州オークパークにユニテリアン派の集会のために建てられた（図版74-82）。1930年代に彼はウィスコンシン州マディソンのファースト・ユニテリアン・ソサエティーに正式に入会し、10年後に有名な集会所を設計した。（会衆はライトを説得して、今も説教壇として使われている石にUnityという文字を彫らせまいとした。このことが大変な問題になるくらいに、ライトはロイド・ジョーンズ家の信条に忠実だった。）[28]ライトはこう語っている。「そこでは祖先のユニテリアニズムが、ユニテリアン的な統一という思想を持つ子孫の建築によって表現されている。ユニテリアン派の人々は全事象の統一を信じている。私はここにそういう意味の統一を表現する建築物を建てた。」[29]数年後に彼が死んだとき、葬儀はマディソン集会所の牧師によってとり行われ、ロイド・ジョーンズ家の農場の近くにあるユニティ・チャペルの墓地に埋葬された。ユニテリアニズムは伝統的キリスト教を非難し、格式ばった教義上の試練を（キリストの神性や神の存在でさえ）支持者に押し付けることを拒否した。そして神聖なる意味を探求して世界中の大宗教をくまなく調査する熱意と偶像破壊

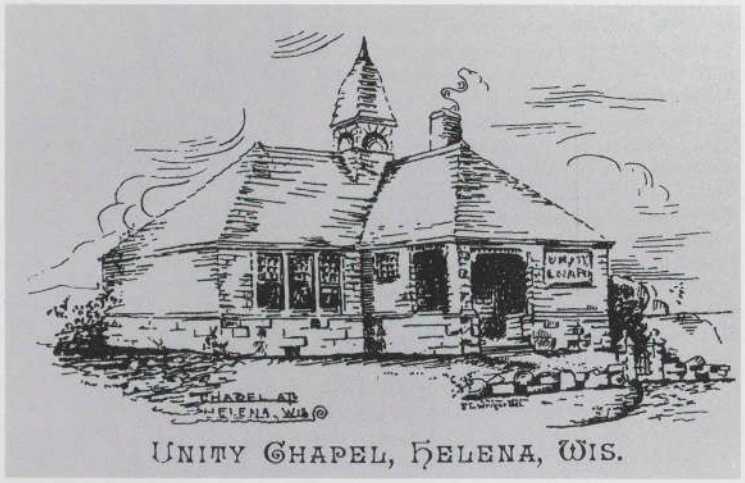


図2：ジョセフ・ライマン・シルスビー. ユニティ・チャペル, ヘレナ. 1886年. 透視図. 所在不明. 最初に出版されたと言われているライトのドローイング

や個人性を寛容する心を持ち、科学は啓蒙された知識の近代的探求に必要であるとして支持した。さらに人間至上主義であり、何よりも真の魂における統一を信仰していた。――これら全ての価値観はフランク・ロイド・ライトの嗜好にぴったりだった。

ロイド・ジョーンズ家の信仰は、ライトにとって単なる一宗教以上のものだった。ライトはそこから生涯彼の言葉と文章を形成することになる道徳的修辞を学んだ。たとえ家族が信仰したユニテリアニズムに触れなくとも彼は偉大な建築家になったであろうが、その影響なしに彼の言葉や思想を想像することは難しい。今日、彼のエッセイを読むと何度も説教を聞いているような気にさせられる。ライトが抱いた説教者としての知識人、知識人としての説教者像を形づくる強力な手本は家族の中に身近にあった。――ライトのおじジェンキン・ロイド・ジョーンズだ。彼はシカゴで最も知られた牧師の一人であり、ついにユニテリアニズムでさえ彼の人間至上主義的嗜好にとっては保守的すぎると考えたような宗教自由主義者であり、週刊宗教誌――そのタイトルはもちろん『ユニティー（Unity）』――の編集長だった[30]。ライトは1930年代にタリアセン・フェローシップを開設し、そこで儀式的な活動の一環として日曜の朝に集会を行い、集まった人々はクラシック音楽や、気に入った作家の著書の朗読、さらにライト自身による建築、人生、道徳に関する自由な講義を聞いた。それはおじのジェンキンや他のロイド・ジョーンズ家の家族たちが居心地良く感じるに違いないようなユニテリアン派の儀式そのものだった。

エマーソンの木霊

ユニテリアニズムはその原理への忠誠を正式に表明している人々の数からみると不釣合な程に19世紀アメリカの知的生活に影響を及ぼしていた。これは一部には、ユニテリアニズムがニュー・イングランドの会衆派教会主義の自由主義的後継者としてボストン周辺を席巻したからであり、ボストンにはこの国の知識人層の割合をはるかに超える数の知識人が住んでいたからだ。19世紀のほとんどの期間においてボストンの最も著名な思想家や芸術家の多くがユニテリアン派であると宣言していた。実際ハーバード神学校は、実質的にユニテリアン派の神学校として機能していた。ユニテリアン派は当時の進歩的知的運動に積極的に関与し、自由主義の宗教と増加する非宗教世代の信念との間には摩擦が生じる理由はないという確信を宣言したため、20世紀の視点から見ればその信仰を忘れ、それを単に非宗教的であると見なすことは簡単なことだった。つまりユニテリアン派は、自らロマン主義、人間至上主義、そして自由主義と同列に並んだわけだ。――この非宗教的な三位一体は、20世紀に認識されるような近代性の基盤の確立の一助となるものだった。現に、アメリカロマン主義の最も重要な初期の表現形態の一つ（自らを超絶主義と呼んだ作家や芸術家のグループ）も、ニュー・イングランドのユニテリアン派の間で起こった専門的な論争から発生していた[31]。ユニテリアン派の教義は、空想的理想主義をアメリカ思想界の主流に導入する重要な役割を果たした。これはフランク・ロイド・ライトの思想においてこの二つの運動が一つになったことが偶然ではないことの根拠だ。実際ライトはこれらの思想の理解の大部分を共通の源泉から得ている。そしてその源泉とはラルフ・ウォルド・エマーソンである。

エマーソンの劇的な人気低下は、20世紀のアメリカ人が彼らの19世紀の根源からどれほど遠く離れていったかを最もよく示している。今日、エマーソンは読まれたとしても主に大学の必須研究課題としてであり、それも滅多にないという有り様だ。そしてほとんどの人はヘンリー・デビッド・ソロー、ウォルト・ホイットマン、ジョン・ミューアといったエマーソンの門弟と自称していた人々に比べてエマーソンはずっと理解し難い存在であると感じてしまう。しかし19世紀にはアメリカ人作家の中で彼ほど広く称賛を浴びた者はいなかった。つまりロマン主義哲学者の人気講師に転向したこの背教のユニテリアン派牧師ほど大きな影響を与え、広く読まれた者はいなかったわけだ。したがって現代においてフランク・ロイド・ライトの言説と思想を理解するためにはラルフ・ウォルド・エマーソンに真剣に取り組まざるを得ないのだ。そしてこのことは正しい、たとえライトが自分の思想におけるエマーソンの貢献をそれほど重視していなくても――最大の知的貢献の源を曖昧にして自らの独創性を保とうとするいつものやり方に従い、ライトは『自叙伝（An Autobiography）』の中で「ずっと昔に参照し、時々思い起こした」思想家の中にエマーソンの名前すら挙げていない[32]。

ライトはエマーソンの思想に関する知識をウォルト・ホイットマンを好んだルイス・サリヴァンを通して間接的に会得しただけだと論じる人もいるだろう。確かにライト自身、ホイットマンのファンでありタリアセン・フェローシップでは門弟たちに、よく彼の詩を朗読して聞かせていたが[33]、ライトの子供時代を通してロイド・ジョーンズ家の知的、精神的パンテオンで司祭をつとめたのはホイットマンではなく、エマーソンなのだ。ライトの妹マジネルは家のピアノについての素晴らしい逸話を語ってくれる。ライトはいつものように誇張してそのピアノをスタインウェイ製だといっていたが、彼女は兄が間違っていることをはっきりと知っていた。なぜなら彼女はそのピアノのことを自分の子供時代の勘違いと結び付けて記憶していたからだ。彼女はこう記している。「私はそのピアノがエマーソン製だったと自信を持って言えます。なぜならその名前を持つ人がピアノをつくり、本を書いたのだと信じて称賛と畏敬の念を感じていたのを覚えている

からです。その本は父母やおじ、おばがいつも『エマーソン氏曰く……』といった具合に引用していたものなのです。」[34]もしウィリアムとアンナ・ライトがほかに賛同し合うことがなかったとしても、エマーソンに対する情熱だけは共有していたことになる。更にアンナはオークパークに住んでいる頃エマーソンの著作についての授業さえ受け持っていた[35]。だからライトがどのようにコンコードの賢人に親しみを抱くようになったかはほとんど問題ではないと言える。重要なのはエマーソンほど、ライトの散文の中で大きくこだました声はないということだ。

例えば、ライトが必死に堅持した偶像破壊論者、個人主義者、天才としての自分という考え方はエマーソンの影響だ。ライトの自己中心癖や、他人の歩調で歩むことへの拒絶の強力なルーツは家庭の心理劇にあるが、エマーソンの完全なる個人という観念にもよるところが大きい。独立独歩はエマーソンが好んだテーマであり、ライトもこれに深く共鳴した。エマーソンはこう語っている。「自分の考えを信じること、つまり自分の心の中の真実が全ての人々にとっての真実になると信じること――それが天才なのだ。」[36]ライトが家族を捨て、人妻とスキャンダラスな情事へ旅立った1909年以降は、特にエマーソン風の夢想的な天才のイメージを抱くようになったが、これはほとんど漫画と言ってもよい程のものだ。ライトは自分の情事や金銭面でのだらしなさ、さらに「誠実な傲慢」[37]を許さぬ因習的な道徳を攻撃した。そしてまた、知的ペリシテ人から自らの建築を守るために汚辱にまみれて勝ち目のない戦いを続ける孤独な天才という手の込んだ作り話を自叙伝の中で構築した。これら全てはエマーソン的に言えば、真の天才を明らかにする完全さ、独創力、さらに独立といったものの証明となり得るものだ。エマーソンはこう書いている。「人間ならば誰でも非国教徒であるべきだ。不死のやしを集める者は美徳の名のもとに妨害されることがあってはならないし、それが美徳であるか否かを探求しなければならない。結局、神聖なものなど何もなく、完全な精神があるのみである。」[38]

ここにライトの非慣習的なライフスタイルを正当化し、芸術的使命を支持する哲学が見出せる。エマーソンの考えによると、ユニテリアン派の急進的プロテスタントたちが聖書の預言によらず神を直接理解しようという衝動にかられた時、個人の才により世界の本当の意味を見つけようとする孤独な探求が始まったのだが、それが正式な宗教の枠を越えて芸術と生活の全域に広がったということだ。1838年エマーソンはハーバード神学校の卒業生に向けてこう語った。「まず最初に忠告させて下さい、一人で生きてゆきなさい。良いものとされている手本を否定しなさい、たとえそれが神聖に思えても。そして仲裁やベールを取り払ってなお神を愛する勇気を持ちなさい。立派な人々を生み出した神に感謝しなさい。しかし『私もまた人間である。』と言いなさい。模倣は手本を越えることができません。模倣する人は絶望的な凡人となる運命なのです。」[39]因習的な英知にひざまづき、世論に屈服し、他人の創造を模倣することは自分の才能を裏切り、おとしめる行為となる。さらにエマーソンは「自分にとって役に立たない慣例に従ってはならない。なぜならば自らの力が分散してしまうからだ。時間を失い、自分の特質に対する印象がぼやけてしまうからだ。」[40]と書いている。ライトもタリアセンで弟子たちにほとんど同じことを言っている。「心の奥の願いとは異なるような状況や要求に従わされること」ほど建築家のヴィジョンにとって有害なものはない。「それは好ましくない結合を生み、悪い建築家を生む。何かを本当に信じるということは偉大な恩恵である。全身全霊で何かを信じ、全力でそれに奉仕することは真の救いであると思う。」[41]

しかし、エマーソンのライトへの影響は単に夢想的天才像を与えるだけにとどまらなかった。自然界にその原型やインスピレーションを求めた建築術である「有機的」建築の探究についてライトが語るとき、彼は「自然」という言葉を、今となっては19世紀に比べかなり親しみの薄くなった独特のエマーソン的意味合いで用いていた。我々がライトの思想を誤解する可能性が最も大きいのは、まさにこの点なのである。自然界の生物や環境が自らの権利において本来美しいものであると信じている近代環境主義者と同様に、文字通りの意味でエマーソンやソローあるいはライトといったロマン主義者も自然の美を祝福していた、というのが今日の未熟な一般的見解となっている。しかし実際のところ、ほとんどの19世紀のロマン主義者にとっては、自然そのものは近代の自然愛好家たちにとってほど、心を動かされるものではなかった。ロマン主義者は植物、動物やその他の創造物を、神という名の全世界の精神的統一を表わすものと考えていた。神のためのものとされていた崇高な超越を自然に託すことによってユダヤ教－キリスト教的価値観を世俗化することがロマン主義の一つの主要な使命だった、というのは教科書的な決まり文句だ。しかし、この言葉は容易に逆の言いまわしになり得る。なぜなら、神を世俗化することは自然を神聖化することでもあるからだ。だからライトはこう語っている。「私はNatureというつづりは大文字のNで始めるべきだと思う。それは自然が神だからではなく、神について我々が学び得ること全ては神の身体、つまり自然から得られるものだからだ。」[42]

自然に対する夢想家の思想が基本的に宗教的であることを認識すれば、エマーソンやライトといったロマン主義者にとって自然というものの価値は、主に精神的なところにあるということが理解できるだろう。実際、人間の魂とその魂によって表現される神聖な精神との関係においてのみ、自然はその意義を獲得するのだ。「自然界のあらゆる事象はある精神的事象の象徴だ。」とエマーソンは語る[43]。様々な自然界の形態は精神に触れるまでは単なる死物にすぎない。従って人間、中でも特に芸術家の役割は一つの事象を全創造物と関係付け、精神的意味を与えることによって生命を吹き込むことだ。エマーソンはこう語る。「自然界は様々な形態で溢れている。そしてそれらは非常によく似ていながらもそれぞれ違った独自のものだ。木の葉、日光、風景、そして海。これらは我々の心に一つの類似した印象を与える。それら全て――あの完全さや調和に共通しているのは美しさだ。美の規準は、自然の形態の果てしない円環、つまり自然の全体性に存在する。たった一つだけで美しいものはなく、全体の中で美しくないものはない。ある一つの物が美しいのはそれがこの宇宙全体の美を示唆するからだ。」[44]

この宇宙を取り巻く精神との関係における芸術家の役割は、その美点を蒸留して濃縮されたヴィジョンをつくり出し、芸術作品が全体の美の縮図となるようにすることだ。蒸留器は、化学者や錬金術師が液体を蒸留して濃縮するために大昔から使ってきた実験室のガラス器であるが、エマーソンはこの蒸留器を暗喩として使っている。彼はこう語る。「詩人、画家、彫刻家、音楽家、建築家は各々の方法で、この世界の光を一点に集めて、創

造意欲を刺激する美への愛を満足させようとする。このように芸術は、人間という蒸留器を通した自然であり、芸術においては、自然の原初の創造の美に満たされた人間の意志を通して、自然が働きかけているのだ。」[45]この芸術的衝動の最高の表現は自然への人間の愛だ。それは有機的自然の美しい形態にその源を持ちながら、それらの形態の背後や、それを越えたところにある精神的本質から真のインスピレーションを引き出す。エマーソンは、世界は何にも増して鏡としての役割を果たすために存在し、さらに魂は神の存在の最高の表現としてその鏡に美が映し出されるのを見るのだと論じた。彼はこう語る。「このように魂にとって、世界とは美への欲求を満足させるために存在する。私はこれを究極の最終目的と呼ぶ。魂が美を追求する理由については問うことも答えることもできない。美はその最も大きく深い意味において宇宙を表現している。神は全てにおいて正しい。真実、善、そして美は一つの全体がもつ別の顔なのだ。」[46]自然の美は、それが神聖なる美を映し出すことにおいてのみ、価値を持つ。「自然界の美は究極のものではない。それは内側の永遠なる美の予兆であり、それだけでは堅固で満足のいく善にはなれない。それは一部分としてあるべきで、自然を生み出した究極の動機に対する最終的あるいは最高の表現であってはならない。」[47]究極の動機とは精神であり、魂が自らの神聖なる本質を認識したとき初めて見出せるものだ。このようにエマーソンに従えば、自然の美の表現としては、芸術の手本となった自然の形態そのものよりも芸術の方がより純粋で豊かで有機的であると信じてもよいわけだ。実際、真に自然との対面を望むならば、自然そのものよりも芸術においてそれを望むべきだということになる。

自然と芸術に関するライトの信念は完全にエマーソンのものと一致するが、だからこそ「有機的」あるいは「自然の」建築という言葉を我々が現代の最も一般的な意味で解釈することによって、そういった言葉に代表される彼の議論は誤解され易くなるわけだ。「世界に対し真実を」という家訓を守るための戦いにおいてロイド・ジョーンズ家が掲げた偉大な原理は「統一」であった。ロイド・ジョーンズ家では「真実の美」を強調しすぎて「美の真実をそれほどよく理解していなかった」と論じることによって、彼らの子孫は自分達のエマーソン的思想を先祖のそれと対立させた[48]。美と真実の名のもとにロイド・ジョーンズ家の伝統に従ったライトは、自然の意味をあまりにも文字通りに理解していた当時の芸術家や批評家を攻撃した。

「彼らは、自然のことをあれ程話題にしながらも、あなたがその『自然』であることをできる限り阻止しようとするだろう。『彼ら』が自然という言葉を用いるとき、一体どういう意味で使っているのだろうか。それは動物、草や木といった戸外のものに対する単なる感傷的な気持ちにすぎないのではないか。しかし木材やガラス、鉄といった内面的な本然に関してはどうなのか。少年や少女の本然、法の本然はどうなのか。それらは自然ではないのか。この意味では自然とはまさに神の本然ではないのか。

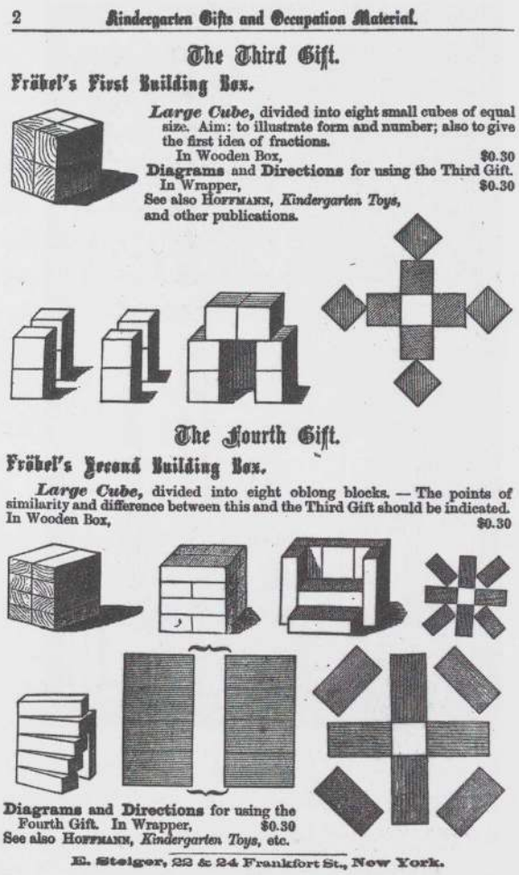
本で自然という言葉を読んだり、心の中でその言葉を使ったりする時、それは貧弱な外面的意味ではなく、内面的な意味で使われていると私はいつも思っていた。『愚か者！』彼らは自然に対する感情など持ってはいない。『自然』という言葉で彼らが本当に意味しているのは野蛮な動物の単なる感傷に過ぎないのだ。」[49]

ライトにとって芸術と建築の目的とは、外部の自然を独創性を欠いた方法でコピーすることではなく、エマーソンが説いたように内部の自然を探求し、宇宙の精神を表現するための機会として外部の自然を用いることだった。つまり芸術家にとって自然とは更に神聖な理想を示すヴィジョンへ加工していくための生の素材であった。エマーソンはこう語る。「自然とは固定されたものではなく流動的なものだ。精神はそれを改造し、鋳造し、整える。自然の固定や野蛮さは精神の不在である。高潔な精神にとって自然とは流動的で気まぐれ、そして従順だ。あらゆる精神はそれ自身の家を構築する。そして家を越えて世界を、世界を越えて楽園をつくり出す。それ故世界は自分のためにあることを認識しなさい。そしてつくり出しなさい、自分自身の世界を。心の中の純粋な理想に従って生活すれば、自らの広い心が明かされるだろう。」[50]フランク・ロイド・ライトが一生をかけて情熱的に追求した芸術的・道徳的、そして宗教的な使命をこれほどはっきり示した言葉はないだろう。ライトの家、ライトの世界、そしてライトの楽園は最終的にタリアセンからブロードエーカー・シティにまで及び、ライトの目から見れば真のアメリカ民主主義の理想的なキャンヴァスとなりうる空想上の建築的・美的空間を描き出したのだ。

ライトはジェンキン・ロイド・ジョーンズや家族の他のメンバーから、説教的な言葉遣いをもって如何に自分の芸術におけるヴィジョンを守るかという方法を学んだ。また彼はエマーソンから美と精神の神聖さを学び、それは彼の説教の道徳的内容を形成した。従って「有機的建築」に代表される彼の論争が、公然と説教化された言葉で語られることが多かったのは偶然ではない。真実と美と自然の統一。これはライトにとってはまさに神の御名なのだ[51]。「美とは神が美徳につけた印であり、全ての自然の行為は優美である。」とエマーソンは書いている[52]。ライトはこの原理への賛同を公言し、こう語った。「エマーソンは、『美は道徳の最高に素晴らしい形式である。』と言ったが、私は彼が正しいと思う。もしもあなたが調和、リズム、そしていわゆる美といったものを心から愛し、それに順応するならば、醜いものは自然にあなたにとって攻撃的なものとなる。」[53]醜さは美的価値の破壊であるだけでなく、神に対する攻撃、つまり罪である。「今日に至るまで正しい生活に醜さの入り込む余地はなかったし、現在でもそれは変っていない。何事においても醜さは罪の化身であり、罪は死である。つまり醜さは死である。」[54]この罪を犯さないためには最も神聖な言葉が全て同意語となるような統一の教義問答書に答えなければならない。「我々が求める表現とは、真実あるいは美として知られている善や調和である。」とライトは語った[55]。これは自分の人生と仕事を意味付けるためにライトが常に主張してきた原理だ。ライトはこの原理を踏み外してしまったり、時には不純な動機を持つこともある自らの行動をこの原理によって正当化しようとしたりした。しかしどんなにそのようなことが頻繁に起こったとしても、そしてどんなに傲慢かつ自己中心的にそれを振りかざして意見の違う人間を非難しようとも、この原理を支えた道徳的情熱を疑う余地はない。それは文字通り彼の信仰だったのだ。

様式の文法に向かって

当然のことであるが、エマーソンが空想的理想主義をつくり出したわけ


2 Kindergarten Gifts and Occupation Material.

The Third Gift.

Frœbel's First Building Box.

Large Cube, divided into eight small cubes of equal size. Aim: to illustrate form and number; also to give the first idea of fractions.
In Wooden Box, $0.30
Diagrams and Directions for using the Third Gift.
In Wrapper, $0.30
See also HOFFMANN, *Kindergarten Toys*, and other publications.

The Fourth Gift.

Frœbel's Second Building Box.

Large Cube, divided into eight oblong blocks. — The points of similarity and difference between this and the Third Gift should be indicated.
In Wooden Box, $0.30

Diagrams and Directions for using the Fourth Gift. In Wrapper, $0.30
See also HOFFMANN, *Kindergarten Toys*, etc.

E. Steiger, 22 & 24 Frankfort St., New York.

図3：フリードリッヒ・フレーベルのブロック, Kindergarten Gifts and Occupation Material に描かれたもの, 1876年

ではない。彼は合衆国において最も多作で人気のある伝導師であり、ほぼ間違いなくライトの道徳的哲学の究極の源泉となったわけであるが、決して彼だけがライトやアメリカ文化一般にロマン主義の思想を伝えたのではない。ロマン主義は大西洋の東西両岸に数多くの源を持ち、どこへ行っても出会うほど19世紀の生活に浸透していた。よく引用される、アンナ・ライトが息子に与えた幼稚園児向けの教材もそれが基盤になっていた。1876年フィラデルフィアの百年祭記念博覧会を訪れた彼女は「ギフツ」と呼ばれる教育玩具が展示されているのを見た。それは細長い色紙、二次元の幾何学格子、木製の球、ブロック、そして四面体から成る（図3）。それは母親や学校の教師がフリードリッヒ・フレーベルの教育哲学に沿って子供を訓練できるように全てがデザインされていた。彼はドイツにおける幼稚園の発明者であり、彼が開発した一連のよく考えられた玩具は子供が周囲の世界を体験する際の知覚を教育するためにデザインされていた。当時の他のアメリカの母親同様、アンナもフレーベルのシステムにすっかり夢中になり、このドイツ人教育者の方法に従って息子を教育できるよう正式な訓練を求めるまでに至った。後にフランク・ロイド・ライトは自分の建築へのアプローチに最も深い影響を与えたものの一つとしてフレーベルのギフトを必ず引き合いに出すようになった。彼ならこう言うであろう。「私は誓って言う。かえで材ブロックがつくり出す様々な形に対する感覚――今なおその全てが私の手の中にある。」[56]

学者たちは、ライトの建築がフレーベルのブロックによる形に由来するものだと証明するためにかなりのエネルギーを費やしている[57]。ライト自身が言うように――おそらくコルビュジェが王座を持つ方法に対し、自分の方が彼に先んじてインスピレーションを得ていたのだと主張するためだろうが――モジュール式のプランでデザインする彼の習慣はフレーベルの正式な訓練法、つまり木製ブロックを二次元格子上に並べることによって子供たちが幾何学的パターンとミニチュアの構造物をつくり出すような訓練法に直接由来するものだ。ライトはこう語る。「私が今まで作ってきた全てのデザインの背後にモジュラーシステムが存在する。」[58]フレーベルはライトの中に一生にわたる小さな幾何学的形態のコレクションへの魅了を育むことに貢献した。そしてその様々な組み合わせによってライトのほとんど全ての作品の時代区分を行うことができる。直線と螺旋、円と球、正方形と立方体、三角形と四面体。プレーリー・ハウス、ラーキン・ビルディング、ユニティ・テンプル、カリフォルニア・ロマンサ、落水荘、ジョンソン・アドミニストレイション・ビルディング、ユーソニアン・ハウス、グッゲンハイム。ライトの驚く程豊富な構成の数々を見ていけば、彼は幾何学的形態の組合わせを芸術的表現の限界まで押し進めていく自らの素晴らしい能力を見せるために、最も簡単な幾何学的形態である簡単な木のブロックを様々に組合わせる子供時代の遊びを永久に続けていたのだと容易に想像できる。彼はフレーベルのブロックについてこう語る。「それぞれのブロック同志の相互作用を完全に理解し、様々な角度からそれをとらえ、さらに回転させてみて従属する形を理解したなら、これであなたは形の完璧な言語を身につけたことになる。」[59]

内部や外部空間を巧みに操るライトの輝かしい能力は、もちろんフレーベルのブロックによってのみ説明されるわけではない。彼の成熟したスタイルが最終的に完成したのは幼稚園のトレーニングを経験してからかなり後のことであるだけでなく、少なくともその他多くの影響も彼の美的ヴィジョンの詳細を形成する上では同様に重要であった。この点から見ると、フレーベルのブロックを並べ替えればライトの建築物に似たものをつくり出せるとういうことを示そうとする試みは少しポイントから外れている。ライトが形の完璧な言語について触れていることから暗示されるように、このブロックの重要性は実際のところもっと深いところにある[60]。フレーベルが自分の幼稚園児向けのトレーニングで意図したことは幼児が分析的な道具を使って複雑な形をその構成要素に分解したり、それらを使って再び新しいものを組み立てるといったことだけではない。彼が意図したのは子供たちがそれぞれの形を明確な象徴的意味に結び付けて考えるようになることなのだ。例えば彼は球について「球形が象徴するのは統一の中の多様性、多様性の中の統一である。」[61]と書いている。ライトはフレーベル的な視点から論じてこう語った。「ある幾何学的な形は我々にとって人間の持つ特定の思想や気持ちや感情といったものを象徴し、示唆する効果がある。例えば円は無限、三角形は組織体の統一、円錐は熱望、螺旋は有機体の進化、正方形は完全さに対応する。」[62]フレーベルのブロックによって子供たちは、様々な形の本質的で物理的な特性だけでなく、背後にある宇宙の精

神的意味との関連を探求することも可能になる。そしてここに我々はフレーベルのブロックがフランク・ロイド・ライトに与えた最も重要な影響を見出すのだ。

フレーベルにとってはユークリッド幾何学はプラトン的な秩序を示すものであり、彼のブロックの際限なく変化するパターンは万能の神の仮装にすぎない。彼の教育学の最も重要な目的に関する記述に耳を傾ければ、すぐに19世紀ロマン主義の理想主義者の声に気づくだろう。

「全ての事象には永遠の法則が存在、君臨している。これは昔から自然（外部）においても、精神（内部）においても、この二つを統合する生活においても、等しく明瞭かつ明晰に示された法則だ。この全てを支配する法則が必然的にその基礎を置くのは、全てに行き渡り、活気に満ち、生命と自覚を持つ、従って永遠のものとなる統一である……静かに鋭い観察を行う人間の心、思慮深く明晰な人間の頭脳はこれまで、そしてこれからも決してこの統一を見落とすことはないだろう。この統一は神である。森羅万象は神聖なる統一、つまり神から生じたのであり、その起源は神聖なる統一、神のみにあるのだ。」[63]

フレーベルの思想を息子に伝える上でアンナ・ライトが参照したと思われるアメリカの教科書を読めば、彼女が教えようとした最も重要なことは単なる幾何学であるとはとても言えないということがはっきり分かる。その訓練は「母と子供、神と世界の結合を守る手助けとして意図されていた。」[64]と言う者もいれば、少し苛立ちながらこう語る者もいる。「その表面の内側を覗く時間を持たなかった何百人ものお人好しの幼稚園の友達は、いまだにフレーベルのギフトを玩具店のつまらない玩具と同じ程度のものと思っている……フレーベルのギフトは重大なものであり、命を吹き込まれ魂を与えられたものだ。そして間違った扱いをすれば、その軽率な罪人を傷つけることになる。」[65]フレーベル・ギフトの究極の宇宙的な教訓は、ライトが物心ついて以来ユニテリアン派の家族の中で親しんできたものだった。「これがフレーベルのギフトの魂だ。多様性における統一、統一における多様性――一つが全てに、全てが一つに。」[66]アンナ・ライト、ジェンキン・ロイド・ジョーンズ、ラルフ・ウォルド・エマーソンが頷くのが見えるようだ。

フレーベルは、ライトと自然の関係が我々のものとは微妙に異なるというもう一つの重要な点の理解の手助けとなる。このドイツ人教育者は自分の幼い生徒が彼の正式な幾何学の訓練を何ヵ月もかけて学習するまでは、直接実物を描いたり美的表現をするといったことを絶対に許さなかった。ライトが記したようにこの考え方は、子供に「自然の基本的な形態をマスターするまでは、物体の外観を模倣したり自然の絵を描いたりすることを許すべきではない。」[67]ということだ。この方法に従って幼稚園の子供たちは、世界の表面を構築し組織している観念的なユークリッド幾何学を理解するようになり、「あらゆる物体の外観の背後にかくされている形」[68]を認識できるようになる。ライトはエマーソンから、魂の中に映し出される内面の精神的な自然が最も大事であることを学んだ。そして彼はフレーベルから、内面的な自然はユークリッド的文法を有しているということを学んだ。これは次のことを説明するのに役立つだろう。一貫して自分の作品を

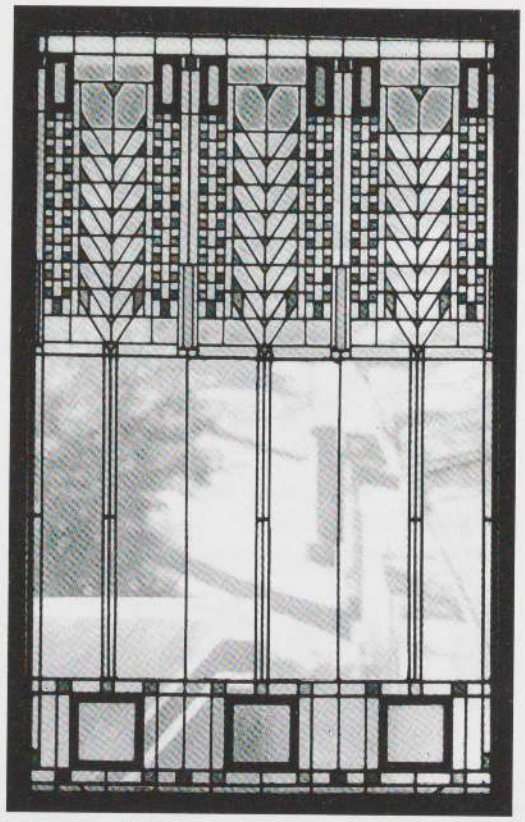


図4：フランク・ロイド・ライト、生命の木のステンドグラス、ダーウィン D. マーティン邸、バッファロー、1902-04年

「有機的」あるいは「自然の」といった言葉で記述してきた建築家がなぜ自分の建築に写実的なデザインを施すことを常に拒否し、建物の表面で見るとずっと人工的に見えるような高度に抽象化されたパターンを好んだのか。ライトの装飾的モチーフの大部分を成す幾何学的抽象は、基になった自然の形態に似せるためではなく、それらの形の本質を把えるためにデザインされたのだ。最も有名な例は、ライトの個々の建物に結び付けて連想されるステンドグラスやキャストコンクリートや銅でつくられた植物のモチーフであり、それはライトの個人的な建築において使われるようになった。ライトのオーク・パークの自邸兼スタジオ（1889-98年）でのチューリップ、スプリングフィールドのスーザン・ローレンス・ダナ邸（1902-04年）でのはぜのき、ロサンジェルスのアリーン・バーンズドール邸(1916-21年)でのたちあおい、サウス・カロライナ州イエマシーのオールドプラス・プランテーション（1938-42年）でのスペインごけ、バッファローのダーウィン・マーティン邸（1902-04年）での生命の木（図4）などだ[69]。自らの「有機的な」住宅をこのような抽象的デザインで装飾することによってライトはフレーベルに対する忠誠を宣言した。つまりこの二人は精神と自然の宇宙的統一を明らかにするために、外部の形態の内面的意味を把える理想的な言葉を探し求めたわけだ。

ユークリッド幾何学はその言語の文法と言えるかもしれないが、単なる文法を超えたもの、フレーベルのブロックを超えるものがライトの意欲をそそった。それは自分自身が使おうとした特殊な語彙と選ばれたスタイルの問題だ。フレーベルの幾何学というむき出しの骨格に肉付けする際、ラ

イトは多くの19世紀の主要な芸術評論家と建築理論家を参照した。例えばイギリスの評論家ジョン・ラスキンからは芸術家は対象物の単なる外見そのものではなく、自分の魂にとっての意味を伝えるべきだという思想に対するはっきりした支持を見出した[70]。ラスキンは「全ての最も美しい形と思想は自然の物体から直接得たものだ」から芸術家は常にインスピレーションを自然に求めるべきだと説く。更に彼は、芸術は自然を抽象し、その最奥にある真実を伝えなければならないと語った[71]。これはラスキンが語るように「抽象化を喜び、自然の形態を完璧に模写することを恐れる」建築家に特に当てはまる[72]。つまり芸術家は単なる模倣と真実を区別すべきなのだ。ラスキンはこう書いている。「物質的な真実と同様に道徳の真実が存在する。形態の真実と同様に印象の真実が、そして事物の真実と同様に思考の真実が存在する。そして印象と思考の真実は残りの2つよりも1000倍も重要だ。」[73]たとえ自然との類似点を欠いていても、感情における深い意味を持つサインやシンボルを用いることによって芸術家は至高の真実を表現することができるわけだ。これらの真実を得るために努力しなければ、それは芸術的完全性に背くことになる。ラスキンはロイド・ジョーンズ家の家訓が反響する格言の中でこう語った。「真実は苦痛なしに貫き通すことはできない。しかしそれは苦痛に値するものだ。」[74]

フランスの偉大な建築家であり理論家であるユージン・ユマニュエル・ヴィオレ・ル・デュクからもライトは類似した教訓を得た。彼の『中世建築事典（Dictionnaire raisonné）』は若いライトに深い印象を残し、後にライトをして「世界で唯一の、真に思慮深い建築の書」と言わしめた程だった[75]。鋳鉄のような新しい構造材料や機械でつくられた物を使うことに頑固に反対したラスキンと違って、ヴィオレ・ル・デュクは技術が生み出した全ての材料と道具を探求することを建築家に奨励し、ただ一つ、それらを誠実に用いることだけを要求した[76]。ライトが、建築家は「材料の本質」に従うような作品をつくる必要があると繰り返し説く時、彼は自分の主要な拠り所となる権威の一人としてヴィオレ・ル・デュクを信頼していることになる。しかし何よりもライトは若い頃にいろいろな源泉から吸収した抽象的理想主義哲学を、堅固な建築の形での再声明としてこのフランスの建築家から得たのだ。『中世建築事典』の中の様式に関する長い記述の中でヴィオレ・ル・デュクは例えばこう論じている。「どんな創造的作品も、いわゆる様式を獲得しなければ真に生きることはできない。」いかにしてこの芸術的偉大さへの鍵に到達するのか？若い頃のライトなら、フランスの建築家がその答えを記述した言葉を間違いなく受け入れただろう。彼はこう記している。「様式とは原理に基づく理念を明らかにすることである。」[77]

ヴィオレ・ル・デュクによると、様式に到達するために建築家は自然と向かい合い、間近で観察し、宇宙の秩序の中にすでに存在している原理を見つけようとしなければならない。「建築、この創造の中で最も人間的なるものは我々の外側で生まれた原理の応用にすぎない……重力は我々より前から存在していた。我々は単にその静力学を演繹するのみである。幾何学もまたすでに宇宙の秩序の中に存在していた。我々はその法則に注目し、応用するのみである。同様のことが建築的芸術の全ての側面にあてはまる。プロポーションはもちろん、装飾でさえ偉大な自然の秩序から生まれたものでなければならない。そして我々は人間の知能が許す範囲でその秩序の原理を適用しなければならない。」[78]この前提から始まり、さらにル・デュクは天然の水晶の構造を引き出すために幾何学の法則をどのように使うことができるかを示し、（ライトならばこの中にフレーベルが幼稚園児に与えたのとほとんど同じ訓練を認めるだろう。）逆に、この水晶の法則は建築材料を扱うための最も自然で適切な原理を見つけるために使うことができるということを示した[79]。これらの基本的な原理を応用すれば、一つの建築的比例に建物の全ての部分を従わせることによって、統一された全体をつくり出すことができる。「比例とは何なのか。」ヴィオレ・ル・デュクは問う。「それはあらゆる部分の統一体への関係である。」[80]

ライトが初期の建築家の見習い期間のころから影響をはっきりと認識していたもう一人の人物はイギリスの評論家オーウェン・ジョーンズだ。彼の著書『装飾の文法（The Grammer of Ornament）』には、人類史上の偉大な諸文化から集めた何百もの装飾パターンのサンプルがおさめられていた。アンナ・ライトの幼稚園の教科書も、子供がフレーベルのブロックを使って模倣できるような様々なデザインで満たされていたが、ジョーンズのデザインはそれよりもずっと複雑で美しく、鮮やかな色と幾何学的なパターンで彩られていた。おじの教会の蔵書からこの本を借り出したライトは一束のオニオンスキン・ペーパー（訳者注：薄い半透明の紙）を購入し、その装飾を幾晩もかけてトレースした。ヴィオレ・ル・デュクの『中世建築事典』でもそうしたようにライトはジョーンズに自分のヴィジョンを表現できるような語彙を捜し求めた。しかしジョーンズは単なる美しいデザインのコレクション以上のものを提供した。彼もまた原理を探求し、『装飾の文法』の正式なルールとして37か条の「主張」を示した。ライトは40年後にこう記した。「私は『主張』を読んだ。そして最初の5か条は全く正しいと感じた。」[81]装飾芸術は建築に役立てるために存在し、それに対して建築はその時代の物質的、精神的要求に貢献し反映しなければならないとジョーンズは論じた。建築と装飾は「適切さ、プロポーション、調和、そしてそれら全ての成果である安らぎ」をつくり出すように組み合わされるべきなのである。ジョーンズの5番目の主張は特に聞き慣れた響きを持っている――「美しい物は真実だ。そして真実は美しくなければならない。」[82]またジョーンズはライト自身のユークリッド文法へさらなる構文法を付け加えるもっと特殊なアドバイスを与えた。彼はこう論じた。「全ての装飾は幾何学的構成の上に成り立つべきであり、様々な形の組合わせは全ての一定のプロポーションに基づいてアレンジされるべきだ。つまり全体とあらゆる部分は、ある単純なユニットの倍数となるべきである。」[83]この特殊なアドバイスは新鮮なものだったかもしれないが、背後の原理は若い建築家にとっては既に全く自然なものだったようだ。

自分自身の建築的声明や、原理に基づいた理想の表現を確立するための絶え間ない探求においてライトはいろいろな作家を読んだが、1900年にそれまで自分の学んできたことを『美術の哲学（A Philosophy of Fine Art）』と題するエッセイにまとめた。それは彼のキャリアの中で、最も知名度は低いが最も重要なものの一つだ。その中でライトは彼の芸術の理論を「様式化」という教義に集約した[84]。彼によると芸術家は自然を模倣する以上のことをしなければならない。つまり「預言者の目」で見なければならない。例えば古代エジプト寺院の装飾の睡蓮ならば、それを呼び起こした自然の睡蓮を超えて生きのびるだろう。このようなことを実現するために自然の美を蒸留し、その「様式化された」本質を取り出すことが芸術家の仕事と

なるわけだ。ライトはこう語る。この「貴重で困難な過程を経て」花の「自然の本質が石という表現を用いて実際に明示され強められて、その結果不滅の意味を持つ。なぜならば真の『必要性』の理想を満たすため、花の生命の原理が建物の石という表現に移されたからだ。これが様式であり、そしてこれは詩である。」[85]このような抽象的装飾の目的は、単に表面的な装飾で建物を覆うことなどはるかに超えたものだ。ライトによると、芸術の務めは、文明がその根源を忘れて朽ち果てないために自然のありさまを様式化すること、つまりその象徴的意味を定義することなのだ。ライトはこう語る。「ありとあらゆる芸術のなかで、おそらく建築がこの教訓を語るのに最も適しているだろう。なぜならば建築の実践において、この『様式化』の問題がその最高かつ至高の段階で解明されるからだ……建築作品は、明瞭で生気に満ちた有機体と真の意味で同等のものだ。しかしそれは決して自然主義的ではない。――それは最高のものであり、人間の知る最も崇高で最も本質的な自然の様式化であり、同時にそれが本当に芸術作品であるならば自然に対して有機的に正しくなければならない。」[86]

外面的形態の舞踏

エマーソン、フレーベル、ヴィオレ・ル・デュクや他の空想的理想主義者の文脈にライトを位置付けることによって、彼がどういう意図で「有機的」建築を要求したのかが完全に理解できる。建築家は自然主義を拒否しながらも可能な限り自然であるよう努め、自然の形態の模倣を拒みながらも自然の原理を超えようと努力すべきだ、とライトは論じた。これによって彼は当時最高の影響力を誇った指折りの思想家に加わった。そして彼は1896年に次のように語った。「自らに語りかけなさい。私は人為的状態にある。従って自然をまねることはできないし、奴隷のように自然を模倣したりはしないだろう。しかし私は人工物の造形をコントロールし、自然からその形態と機能の純然たる真実と線の美しさを学び取る精神を持ち合わせている。自然は良き教師である。私は自然の子であり、その教えに背けば繁栄することはできない。」[87]ライトの長いキャリアについての一つの考え方として、彼の美に関する理論と道徳的哲学は多かれ少なかれ20世紀の初めの10年間に完成したと見なすことができる。ライトの建築が著しく異なった方向に進化し続け、また私的な生活において大きな変動を幾度か経験したにもかかわらず、その後の彼が自分にとって本当に重要であるような事柄に対して考え方を変えたとはほとんど思えない。それら全てに対して彼の中核となる原理は厳格に守られたわけだ。しかし彼の思想の文法は究極において純精神的であり、移ろいゆく自然がまとった無限の形態にその表現を探し求めたために、中核となる原理は実質的にライトの選択したあらゆる語彙を受け入れることができた。だから彼は誰よりもかたくなで一途でありながらも新しい形態を吸収する能力においては驚く程の変幻自在ぶりを発揮できたのだ。有機的統一は有機的多様性の鍵である。言ってみれば不変の内面的原理は回転する世界の中の静止点であり、万華鏡のように移り変わる外面的形態の舞踏のためのステージだ。

こうした理由からライトが建物をデザインする際に用いた特殊な語彙を調査するということは、あちこち引っかき回して大小の広い影響を探し回ることになる。その内のいくつかは非常に基本的なものであり、深い部分に根付いている。つまりほとんど核心の原理として作用し、その形態を変えながらも常に奥深い所に存在する意味の要点を繰り返すのである。こういったものとして思いつくのは、石灰岩や未加工の木材のようにライトが常に回帰した基本的な材料や空間的装置――隠れたエントランス、中心に置かれた暖炉、開けたスペースへと続く狭い通路、木の家とほら穴、見晴らしと隠れ家の対比といったものだ[88]。また他には人あるいは材料、思想といったものとの偶然の出会いによって生まれたように見えるものもある。それらはいかなる理由があったにせよ、少なくとも二、三の建物にその跡を残すほどの期間ライトの心にとどまった。またこの中には束の間の好みと言えるものもあった。それらはカリフォルニア・ロマンサの一つずつ鋳造されたコンクリートブロックやジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングのガラスチューブ、ベス・ショロムでの波型のグラスファイバーのように実験的な新素材を含むことが多かった。またヨーロッパのモダニストたちとゲームを争って勝ち急いだ時のように、ライトの尽きることのない競争心を部分的に表現しているように見えるものもある。ライトのデザインの文法は常に共通の理想主義的な核心部へと回帰していったが、これに対して彼の様々なデザインの語彙について見てみると、それはどれもこれもはるかに広い地平をさまよっている。言うなれば、すでに知られている寺院への確固たる巡礼の旅というよりは未知の海域での気まぐれな宝探しといった感じだ。

ライトが好んだ美の比喩的用法の主たる源泉はどこにあるのだろうか。これについてもほとんどは初期に出会ったものだ。最も重要なものの一つはウィスコンシンの風景そのものであり、特にロイド・ジョーンズ家の農場周辺の起伏のある田園地帯、後にライトがタリアセンをつくることになった場所だ[89]。牧草地と森林地帯が低い丘や緩やかな谷の中にぽつぽつと点在するウィスコンシン南西部は古典的な田園風景が広がり、完全に人工的とも自然のままともいえない地域だ。少年の頃ライトはたっぷり時間をかけてこの地域を探検し、そこで「この驚くべき本の中の本、体験こそが唯一真の読書となる本、まさに神の創造の本」を読んだわけだ。ライトはその後ずっと「どのような開墾地であろうと、夜明けから日没までこの荒涼たるウィスコンシンの牧草地ほどの卓越した美しさをもつ場所はない。」と信じていた[90]。少年は自分で見つけたありふれた草や木の知識を得て、後にエマーソンやヴィオレ・ル・デュクにならってこう語った。「建築のあらゆる様式の秘密は木々を『特徴』付ける秘密に等しい。」[91]おじが要求したきつい肉体労働にたびたび反抗したにもかかわらず、後にライトが記したヘレナバレーでの夏の日々は明らかに感傷的なものになっていた。彼がよく嫌がった反復作業ののら仕事でさえ、結局「この宇宙の数学の明白なる詩」と音楽の律動的なパターンの一種の暗喩になった[92]。もっとも弟子たちには、のら仕事は「乳をしぼったり、くそをショベルですくったりすることばかり」と感傷的とはいえない口ぶりで語ったりもした[93]。

ウィスコンシン南西部の特徴といえば何といっても堆積層のつくり出す風景だ。そこでは石灰岩と砂岩が基岩となって一般的な地勢を形成している[94]。石灰岩は特に薄く水平な層を持つため、砕くと直線的な外観を呈し、まるで粗石積みのように見える。自然の基礎となる幾何学を見つけ出すことに習熟していた少年にとって、このブロックのような石からの教訓は幼稚園のトレーニングを著しく肯定するものに見えたに違いない。彼はこう

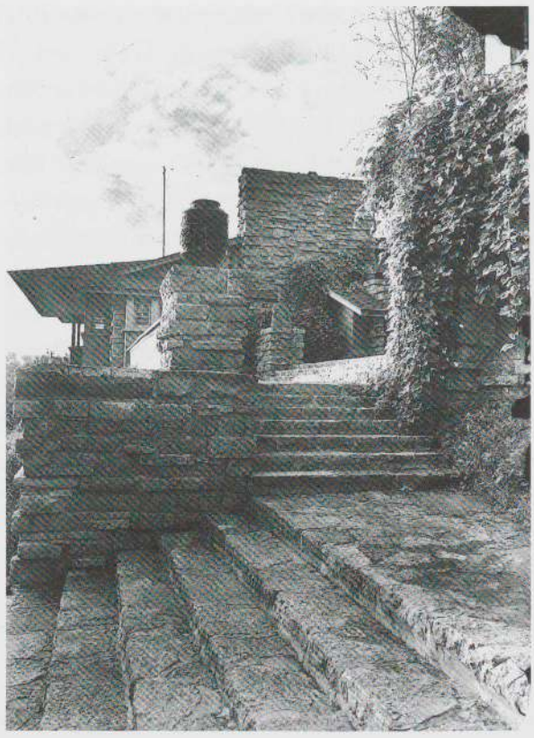


図5：フランク・ロイド・ライト，階段と住宅の部分写真，タリアセンIII，スプリング・グリーン，1925年

記している。「自然において『構築し』、石に作用する原理を見よ。様々な素材において働いているその原理を幾何学化せよ……石のかけらの中に地球の文法を読むのだ！」[95]ライトにとって石灰岩ほど建築材料として想像力を駆り立てるものはなかった。ライトはその石を切り出した場所の地層を模した壁をつくるために、規則的に不規則な公式に従って石工に石灰岩を積ませた(図5)[96]。この効果に非常に魅力を感じた彼は、時々別の材料を同じパターンに強制的に従わせた程であった。例えば砂岩にはもともと水平な層はほとんど見受けられないが、落水荘ではこれをウィスコンシンの石灰岩とほとんど見分けがつかないように積んでいる[97]。ライトが好んだレンガ色のモルタルを使ったトリックを指摘して同じことが当てはまるという人もいるだろう。彼はそのモルタルを使って縦の目地を隠し、水平な目地を出して天然の堆積岩の層をまねようとした[98]。実際、ライトのプレーリー時代の建築を特徴付ける御自慢の水平性に与えた影響力の点では、中西部の石灰岩の地質学は少なくとも平坦な中西部平原に匹敵するといえよう。

しかし石灰岩と砂岩が共有する特質はもう一つある。それは水平の層よりも分かりにくく微妙なものだ。つまりこの二つの岩は簡単に侵食されてしまうため、丘の頂上に露出したものが風化して古く見えるという点だ。ライトはこう語る。「ウィスコンシンでは侵食は年月を重ねることで全てを穏やかにしてしまった。」[99]気候のよい風化した堆積層の土地に住む者なら誰しもなじみ深いものであるこの穏やかさは家庭的としか言い様のない静かなくつろいだ感じを生む。この資質をこの上なく感動的に語るのはW. H.オーデンの詩「石灰岩を賞賛して」である。その始まりはこうだ。――

「移り気な我々がその風景にだけはいつも郷愁を抱く／石灰岩は水に溶けるから。」[100]オーデンによるとその結果「近景と限定された場所」からなる地域が生まれる。そして「反応する石に慣れた」住人はすぐに「谷間の必要を感じる／全ての物に歩み寄り触れることができる谷間。」[101]これはライトが理想とした風景だ。そこでは風化した露出岩の上に立って植林地やとうもろこし畑、さらに砦となる谷間に囲まれた農場を見渡すことができる。ライトの成熟した建築に深く根を張り、くり返し現われる見晴らしと隠れ家のテーマは、このような場所では至る所で見られる。おじの農場の近くの山腹にタリアセンをつくったライトはそれ――輝ける額――自体が露出岩に見えるような配置にした。石灰岩地帯での暮らしを取り巻く泡立つ泉や曲がりくねった小川、侵食された坂や水に溶けた石。こういった特色を持つ地域は人間の手や夢になじむような性格を持ち、時の流れがその刻印をきざんでゆく、基本的に寛大で慈愛に満ちた土地だ。このような土地の穏やかさを記したオーデンの最も印象的な一節の中には、まるでライト自身を描写したかのようなものがある。

岩にぐったりもたれて日向ぼっこする浮気な男
いろいろと欠点を持っていても愛されることを決して疑わず
彼が生むものはその魅力のほんの延長にすぎない。
こんな男にとってこれ以上母親らしく相応しい背景があるだろうか？
風化した露出岩から山上の伽藍を造り出し
水たまりから壮麗な泉を生み出し
原野から立派な葡萄畑を造り出す。
それは才能が求められるが、簡単な一歩にすぎない
煽てられたり、からかわれたりして
兄弟より注目されたいという子供の願いに取っては[102]。

美に関するヴィジョンと自然に対するライトの考え方に語りかけたこの風景にはもうひとつの側面がある。子供だったライトがヘレナ・バレーを初めて知った時、そこは、なくなりつつあるフロンティアの先端であり、彼の祖父母のころに人の手が入った場所だった。そこでは自然と人間が気持ちよく同居しているようであったが、これもまたライトのモデルになっている。アメリカ文化の認識する風景というものを都市～郊外～田園～原野というように抽象化し、連続したものとして並べてみると、ライトは都市と原野の間のスペースを好んだことになる。そしてオーク・パークからの不名誉な脱走の後には郊外から田園の方へと傾いていった[103]。ライトは手を加えていない自然を嫌っていたが、次第に都市に対しても敵意を抱くようになった。そして中間的なランドスケープ、つまり人間の手によって美化され手なづけられた田園地帯にひかれるようになる。他のタイプの場所に建築することを強いられると、ライトは内向的な建築をつくろうとする衝動に駆られて郊外のプレーリー・ハウスのように保護壁やひっこんだ窓、つき出した庇を使って建築物をかくまってしまった。ユニティ・テンプルやジョンソン・アドミニストレイション・ビルディング、グッゲンハイム美術館のような全く都市的な場所では周囲の環境を完全に切り離して代わりに全てが人工化された美しい内部空間をつくり出した。

ライトが自分の建築を周りの環境に完全に開いたのはヘレナ・バレーの

ような場所だけだった[104]。タリアセンでは原野ではなく、野原や牧草地に開かれていた——それは古典的で牧歌的な隠れ家だった。ライトは敷地の外構計画にも建築本体と同様に気を使った。——果樹を植え、水車用の池をほり、農場の新しい建物をつくり農地を整備した[105]。彼は生涯を通じてこのような理想的なスペースに自分の建築を建てようとした。「家の敷地を選ぶ時は」彼はクライアントにアドバイスした。「あなたがどれだけ都市に近付くべきなのかという問題がつきまとう。それはあなたがどんな種類の奴隷なのかということにかかってくる。一番いいのはできるだけ離れることだ……田園に向かうのだ——『遠すぎる』と思う所へ。他の人々が追いついたら……さらに先へ進むのだ。」[106]牧歌的風景を自分の住宅のための理想的な敷地としてすすめる中でライトはアメリカにおけるフロンティア体験の矛盾を繰り返していた。つまり新しい家と広い土地を求めて移住してきた人達が、自分達が逃れようとしたまさにその密集地帯を、またもやつくり出してしまうわけだ。都市生活の完全な地方分散を提唱したブロードエーカー・シティは彼の考える都市のユートピアであるが、それはこのパラドクスの究極の具体化と言えるかもしれない。彼はこう記している。「我々は徹底的に押し進めることができる。都市が田園に向かうのではなく、都市と田園がひとつになるのだ。」[107]そのような場所で、至る所に隣人が押しよせてきたら、そこを立ち去らなければならないとライト自身は感じたに違いない。この矛盾をライトは解決できなかった。おそらく自然の都市というヴィジョンを喚起した谷間にそのようなことが起こるのを見ずに死んでしまったからだろう。

若い頃、ロイド・ジョーンズ家の礼拝堂の建設を手伝ったことを除けば、当然のことながら、ライトの建築家としてのキャリアはヘレナ・バレーではじまったのではない。職についてから初めの四半世紀、彼は遙かに都市的な舞台であるシカゴで働いた。そしてこのこともまた彼の美の語彙にその跡を残すことになった。ライトが1887年にシカゴに来た時、そこは復興の真っ最中であり、中心部はまだ1871年の大火に続く未曾有の建設ブームに湧いていた。このブームのおかげでシカゴでは、建築家がしばしばその実像以上のもの、つまり独自のイメージで街を復興させる文字通りの文化的ヒーローとして見られていたのは間違いない。1890年代にヘンリー・ブレイク・フラーはシカゴに関する古典的小説『進歩と共に(With the Procession)』を書いたが、その中で建築家は主要な登場人物の一人となっており、そういった人物が都市で果たす特別の役割を反映している[108]。ヒーローとしての建築家という夢想的なイメージを抱いた者の中でルイス・サリヴァンほどそれを自覚していた者はいない。若いライトはサリヴァンの事務所ですぐに職を得ることができた。その頃サリヴァンの事務所ではシカゴのスカイラインを変えた最も有名なビル群の一つ、オーディトリアムビル（1886-90年）に着手していた。次の5年間ライトは生涯リーバー・マイスター（訳者注：恩師のこと）と呼ぶことになる人物のチーフ・アシスタントを務めた。

サリヴァンがライトに与えた影響がどれほどのものであったかは今となってはかなり評価しにくいところだ。確かにライトとしては珍しくサリヴァンから受けたトレーニングを気前よく認めてはいる。サリヴァンは大きな建築事務所をやっていく上での広範囲な経験をライトに初めて与えた人物だ。さらに19世紀後半に劇的に建築を変えつつあったエンジニアリング・テクノロジーをライトに紹介したのはサリヴァンとパートナーのダンクマー・アドラーだ。しかし最もサリヴァンらしいトレードマーク——建築の表面を飾るほとんどエロティックと言えるほどの華やかで植物的な装飾——がライトの作品に現れるのはほんの一瞬だけだ。この装飾的影響の共鳴はイリノイ州リバーフォレストのウィンズロー邸(1893-94年／図版9-13)に見られる。しかしライトは後に有名になる遙かに幾何学的なパターンへと急速に近づいていく。そのパターンはサリヴァンの装飾よりもフレーベル、オーウェン・ジョーンズ、アーツ・アンド・クラフツ運動といったものによるところが大きいように見える。しかし表面的な装飾をはぎとれば、サリヴァンの建築はこの基本的な幾何学的表現への関心を共有しているので、ライトの美学的感覚を形成した他の知的影響と同様のものだと言える。

サリヴァンがライトに与えた最も重要な影響はもっと世俗的でかつ宇宙的なものだった。彼は若い教え子に建築の実践の核心を成す細部を教育した。そしてオーク・パークのライト自邸（1889-90年／図版5-7,21-26）の建設を金銭的に援助し、図らずもライトの独立のキャリアをスタートさせることになった。思想においてはサリヴァンはライトと同じくエマーソン的ロマン主義に傾倒していて、自身をホイットマンの弟子とみなしていた。彼が最も大切にしていた願望は、普遍的な芸術家、英雄的個人、民主主義の預言者としての建築家という空想的なヴィジョンを実現すること、同時に空想的という点では決してこれに劣らない文化的批評家としての芸術家という役割を体現することだった。ライトにとって、サリヴァンとは独自のスタイルを求めて尽力し、その時代の支配的な正統派に歩み寄ることを拒否する芸術家像の初めて出会った最高のモデルだった。(この点では両者ともヘンリー・ホブソン・リチャードソンの例にインスピレーションを求めた。)サリヴァンは——明かに控え目な成功しか得られなかったが——ホイットマンに負けじと預言者ぶった散文で語ったり書いたりした。そしてライトが自分の文学的スタイルや野心の一部を得たのはおそらくサリヴァンからであろう。後にライトはサリヴァンの1924年の『思想の自伝(Autobiography of an Idea)』を実際には一度も読んだことがないと断言しているが（この発言自体がそうでないという証明となっている）ライトの『自叙伝』との類似はこの発言がほとんどお笑い草になってしまうほどに顕著だ[109]。ライトがサリヴァンの内に認めたのは自分と同類の精神であり、自然と魂が出会う場所、つまり統一の神聖な祭壇を崇拝する者の精神だった。

サリヴァンは高層のオフィス・ビルで名声を得た。一方ライトは住宅のデザインで名声を得た。サリヴァンが手掛けた中心街は必然的にライトの郊外地区と対を成すので、この二人は実際19世紀後半のアメリカの新しい都市的風景に貢献したことになる。中心のビジネス街の商業ビルは郊外通勤者（ほとんどは男性）の働く場所を提供し、その子供と配偶者（ほとんどは女性）は快適な住宅に残った。その広い敷地はオーク・パーク、リバー・フォレスト、リバーサイドといった新しい郊外地区を特徴付けていた。その名前を聞くだけでもディベロッパーが宣伝しようとした田園の隠れ家のイメージを想い起こす。このような郊外地区では家庭的なるものの具現化が意図されていた。そこでは一日の終わりに疲れたビジネスマンが身を休め、都会の悪や危険や喧騒から離れて家族が子供を育てることができるというわけだ。ライトの住宅はこの家庭の理想に貢献するべく意図された

のであり、その最もよく知られた特徴――中心におかれた暖炉、覆い隠すような庇、こちらが見られることなく外を見ることができる窓――の多くは家族の神聖さを守る囲いを暗喩している。1896年から97年にかけてライトは『ザ・ハウス・ビューティフル（The House Beautiful）』誌の装飾を手掛け、出版を援助した。この本の著者ウィリアム C.ガネットはユニテリアン派の牧師で、ライトのおじジェンキンの親友だ。その本の中でガネットは家族愛の原理を具現化するための理想的住宅を描写し、さらにその住宅を「心配ごとのない世界／争い事が締め出された世界／愛が閉じ込められた世界」の中に位置付けた[110]。そしてその住宅は身を守るのと同様に精神を養うものであるべきだと論じた。「住宅というものは、人間のあらゆる部分のための家となるべきだ。目や耳は、色、形、音が奏でるハーモニーのごちそうを待ち焦がれている。言ってみればこれらは目や耳にとっての自然食だ。パンや肉が体の他の部分の食べ物になるのと同じ理屈だ。」建築家がこのようにして精神を豊かにすることができたら、その住宅は「もはや人間の手によるものではなく、神のつくり給うた建物」となるだろう[111]。ライトは一生に渡って家庭の理想像に傾倒したが、その部分的要因は間違いなくシカゴ郊外にある。そこは彼が家族を育て、そして捨て去った場所だった。

ガネットの本は、シカゴでライトが受けたもう一つの影響を反映している。1890年代までにシカゴに居を構えた芸術家の一群は、ウィリアム・モリスらがイングランドで進めていたアーツ・アンド・クラフツ運動に深い影響を受けていた[112]。職人と工芸製品の伝統的な関係を保護することに貢献したモリスの運動はあらゆる分野――印刷、ガラス製品、陶器、テキスタイル、家具、そしてとりわけ建築――において協働する芸術家の共同体を育てた。これは放っておけば機械技術に負けてしまうかもしれない職人の技を再生させるための手段であった。彼らの共同製作というものはライトに深い影響を与えた。クライアントのウィリアム H. ウィンズローとライトが手引き印刷機でつくった『ザ・ハウス・ビューティフル』誌はこの影響の1つの現れだ。ライトはモリスの共同体主義の価値感や社会主義的な政治姿勢を決して受け入れなかったが、様々な分野の芸術家のグループを自分の周りに集めてプレーリー・スクール・ハウスを特徴付ける彫刻、壁画、ステンドグラスを製作した。こういった装飾技術への初期の傾倒は後のタリアセン・フェローシップでも支持され、最後までライトの本はアーツ・アンド・クラフツの印刷技術の伝統を反映していた。もちろんライトは機械生産の価値を擁護するという点でモリスとの（そしてジョン・ラスキンとも）関係を断ったのだが、彼がそうしたのはアーツ・アンド・クラフツ運動と共有していたもっと基本的な価値感――物質の完全さ、形態と機能の統一、最も世俗的なものでさえ美しくつくられるべきだという信念――に奉仕するためだった[113]。ライトの家具と装飾は明かにアーツ・アンド・クラフツ運動に多大な影響を受けている。彼の初期の住宅でさえある程度そうだ。――チューダー復古調の建物の屋根を平たくして、その垂直的要素をとり除けばプレーリー・ハウスへ至る残りのステップを見極めるのは難しくない。

シカゴがライトのデザイン語彙に与えた最も重要な影響でありながら、彼が必死に隠したために資料がほとんど見当たらないものが一つある。アメリカで開かれた最も注目すべき博覧会の一つ、コロンビア万国博覧会が1893年にシカゴで開催された。サリヴァンの大物ライバルの一人、建築家ダニエル H. バーナムの影響のもと、博覧会のマネージャー達は中央のコート・オブ・オナーに据えられた建築に新古典主義のボザール的モチーフを採用した。その結果完成した「白い街」は建築美の壮大なヴィジョンとなり、少なくともその後30年間、アメリカ全土を古典復興へと駆り立てる要因となった。それ以来、建築史家たちはこの博覧会を近代建築における一つのベンチマークとして用いてきた。ほとんどの者は、それはサリヴァンや、シカゴの他のメンバーたちが開拓しようとしてきた建築の新しい形態に対する一種の逆行――サリヴァンなら純然たる大惨事と呼ぶような逆行――だという点で、サリヴァンに賛同している[114]。確かにライト自身もその博覧会の美学は誤った方向への一歩であると認めている。更に彼自身の、アメリカの土壌から生まれた有機的建築への探究に本質的に敵対するものだとしてそのような復古主義に反対していた[115]。

常にサリヴァンがこの博覧会を自分のキャリアの終焉の始まりと見なしたのに対して、ライトにとってはむしろ二つの重要な点でスタートポイントとなった。その一つは今やよく知られている。コロンビア万国博覧会でライトが日本の鳳凰殿の展示を見たのはまず間違いない（図6）。再建されたその寺は田舎風の島の上に据えられていて、古典風のメイン会場の主要な軸線から十分外れたところにあった。ライトはそれまでにも日本の芸術を目にしたことはあった。彼の最初の雇主、シカゴの建築家ジョセフ・ライマン・シルスビーの版画コレクションだ。また19世紀後半には日本文化に対する西洋の関心が高まっていたのでおそらくどこか他の場所でも見たことはあるのだろう。しかしライトはそれまで実際に日本建築を見たことはなかった。彼が鳳凰殿に対していかに反応したのか、それは新しい建築的可能性への突然の啓示として現れたのか、それとも単にアイディアの種が蒔かれただけで7年後の開花を待つことになったのか。決してその答えを知ることはないだろうが、ライトの成熟したスタイルと日本建築の間に多くの類似点が存在することは確かだと言える。オープンな床のプラン、可動式のスクリーンで仕切られた流れるような内部空間、暗色の細い木で縁取られた明るい色のパネル、豊富に光りを採り入れる大きな開口、突き出た庇、浅い屋根、重力の要求を無視するかのように建物が基礎から離れて



図6：鳳凰殿，コロンビア万国博覧会，シカゴ，1893年



図7：勝川春章、五代目市川団十郎、
1777-86年頃、にしき絵、
フランク・ロイド・ライト旧蔵

ふわりと浮かんでしまいそうな全体の感じ。こういった要素が全てライトのプレーリー・ハウスのコアとなる語彙に吸収されたのは間違いない[116]。

ライトはわざわざこれら全てを否定している。いつものことだが、彼の場合これがあることを示す徴候といえる。つまり、ある事柄が否定されるのはその影響が非常に深刻であるために、かたくなに守り続けてきたオリジナリティーの意識が脅かされてしまうからなのだ。おそらく、借りがあるのは認めても直接的な建築的重要性は認めないというやり方なのだろうが、自分の成熟したスタイルに影響を与えたのは日本の「版画」であって建築ではない、とライトは繰り返し主張していた。1954年タリアセン・フェローシップでライトは語った。「私が日本の版画そのものからどれだけ啓発されたかをこれまで君達に打ち明けたことはない。私はその最初の体験から立ち直ってないし、回復することもないだろう。またそうならないことを望んでいる。私にやってきたのは単純化の福音だった。重要ではないものが全て削除されたのだ。」[117]ライトは日本美術の一大コレクターになった（図7）。1912年にはその意義に関する専門的評論を出版し、フレーベルの教育学に結びつけたのと同じ反自然主義と形態重視の教訓を主張している。「日本の芸術家は」彼は語る。「いつも下敷になる幾何学を認識することによって形を把握していた……（地球上のあらゆる自然の物体の）形、例えば松の木の形、松に特有な性格を構築し、下敷となっている幾何学――プラトンが究極の理念で意味したもの――をよく知っていた。見えないものが見えたのだ。」[118]さらにライトは論ずる。自然のヴィジョンと道徳を様式化して一つの完成した全体をつくり出すことに日本人ほど傾倒した民族はいない。彼らは日本文化全体をそっくりそのまま「真の芸術作品」にしてしまった[119]。この点において日本は、ライトの信じる自らの芸術の目標、つまり完全さと統一の最も完璧な例の役割を果たしていた[120]。

鳳凰殿はライトにとってコロンビア万国博覧会から持ち帰るに値する教訓であったが、もう一つ、非常に奥深い故に学者たちには大して注目されなかった教訓があると言えるのではないだろうか。それは単純にこういうことだ――その博覧会は「一時的」なものだった。シカゴ南部、ミシガン湖畔に立ち上がった特別な建築群は完璧な建築美の理想的なヴィジョンを具体化するためにつくられた（図8）。そのヴィジョンに賛同したかしなかったのか――コート・オブ・オナーのボザール・クラシシズム、たくさんの色が使われたサリヴァンのトランスポーテーション・ビルディング（図9）、エキゾチックな東洋建築のミッドウェイ・プレザンス、エレガントな鳳凰殿。これらに人々が魅力を感じたかどうか。――こういった問いかけはほとんどポイントから外れている。もしそのような建築の永続性に関心を持たなければ、まるで魔法の杖を使うが如くそれらを生み出せるだろう。鉄の構造と漆喰の外壁は、永遠の美の中身でないとしても外観を建築に与えるためのものだ。後にライトはこの幻影を素材の不誠実な使い方だとして反論しているが、しかし彼は見逃しはしなかったのだ。もし堅固であることや永遠であることが最終目的でないとするならば建築はとてつもない効果を持ちえることを。――目の前にこれ見よがしにずらりと並んだ驚くほど豊富な形態は見る者をその威厳で打ちのめしたのだ。博覧会で使われた材料はほとんどが中西部の冬を越すことができなかったが、建築家の偉業に口も聞けなくなる程感動した何百万もの人々にとってはほとんど問題ではなかった。実際、白い街を見た者は誰もが現代の奇跡だと思ったのだ。取り壊される直前に博覧会を訪れたイギリスのジャーナリストの言葉は典型的だ。「パリでもロンドンでもセント・ペテルスブルクでもローマでも、秋の夜に白い大宮殿のイルミネーションが生み出したあの感動に匹敵するものを私は今だかつて体験したことがない。」それは人々の心に「完璧なる美の印象」を残した[121]。

博覧会の建築は壮麗で華々しかったが、それが表現しようとした理想は長持ちすることが要求されるならば実現できない代物だった。1851年のクリスタル・パレス以後の全ての偉大な19世紀の博覧会建築同様、それらもフォリーであり、永続性を犠牲にして素晴らしい効果を上げた[122]。フォリーをつくることによって建設者は最新の素材と技術に取り組むことが可能になり、新しいアイディアや発明がつくり出す驚異を展示することができた。そのようにして彼らは多くの高い理想を表現した。進化、改良、科学と芸術の偉業、英雄的で創造力に富む個人の才能、文化の前進、そして意思、魂、精神の勝利。しかし博覧会の最も深い教訓の中には逆説的にしか表現できないものがあった。その時点での人間の可能性の限界を超えるような空想の世界――この場合、白い街――をつくり出すことによって未来を指し示すことが博覧会の目標だった。つまりどんなに短命であり欺瞞であろうとも、一つの永遠の理想を具現化しようとしたわけだ。ところが一方、博覧会の建築は生き残れないという事実、一度観客が去れば取り壊されて記憶の中にのみ生きることになるというまぎれもない事実がまさに全ての人類の創造を暗喩しているのだ。どんなに華々しく理想を追い求めても、永遠の究極的達成は決してあり得ない。アクロポリスでさえ今や高貴



図8：ペリスタイルからの眺め，コロンビア万国博覧会，シカゴ．1893年

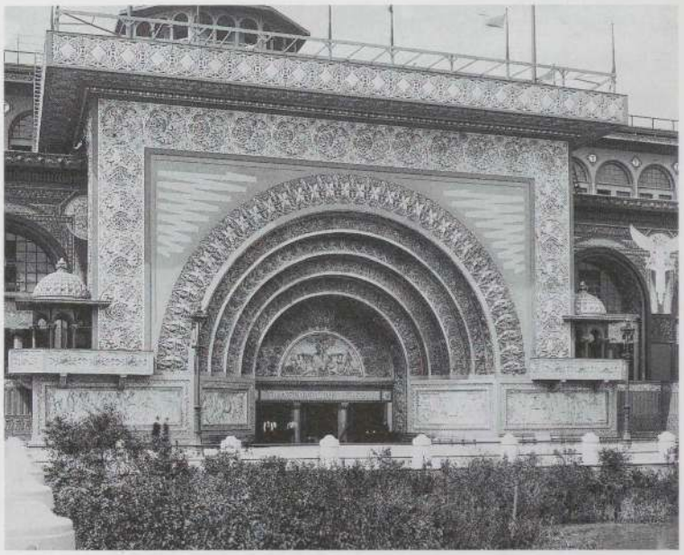


図9：アドラーとサリヴァン．ゴールデン・ドアウェイ，トランスポーテーション・ビルディング，コロンビア万国博覧会，シカゴ．1893年

な廃墟だ。どんな建築も結局は似たような運命をたどるのであれば、当然こう問うだろう。永遠の建築をデザインするという幻の理想を追い求めて努力するのが良いのか、それとも表現媒体となる建築を超えて生き延びるような魅力的な理想を指し示してみせる方が良いのか。確かに日本建築は永続性を究極の目的とはしていないし、白い街もそうだ。その目的は歴史自体に影響するような技術的、美的可能性を展示して見せることだ。そうすることによって暗喩的にこう問うことになる。建築家がつくり出す最も重要なものは物理的な建築物なのか、それともそのような建築物が人の心に生じさせる効果なのか。この博覧会が示唆すること、それは「デモンストレイション」としての建築によって、集団的な文化の記憶に深い印象を残すことが可能であるということと、それがたとえ時の流れと盛衰をこえて生きのびることがなくともその後につくられる何千という作品に反響していくということだ[123]。フランク・ロイド・ライトはコート・オブ・オナーを歩いたり、鳳凰殿の前に立ったりして意識しながらこの問いに思いを巡らせていたのだろうか。我々は知る由もないが、その後の彼の仕事を見れば、フォリーのような浮わついた永続性のない建築が持つ表現の可能性を、彼がしっかりと知っていたということが分るのだ。

雨漏りする屋根の謎

このようにライトがコロンビア万国博覧会から得た大きな遺産は、どんなに粗末で小さくても全ての建築はフォリーのように表現の自由を持ち、遠い未来の建築家の作品に深い影響を与えるという教訓だった。時間の存在に目をつぶることで博覧会の建築は独特の自由と戯れを生み出した。しかもそれは次の30年間、アメリカ建築の流れに影響を与えるようなやり方でなされた。全てのフォリー、そして束の間の時間を楽しむ全ての一時的な建築同様、その博覧会が建設者達に提供したのは、実験的なアイディアを試し、極端な効果を求め、最も活気に満ちたヴィジョンを表現するための機会だった。それは他のどんな環境においてもなし得ないものだった。確かにサリヴァンのトランスポーテーション・ビルディングのグランド・エントランスは、もっと耐久性の要求される建築において試みたことをはるかに越えていた。大フェリス・ホイールからコート・オブ・オナーに至るまでそこで仕事をした他の多くの技術者や建築家にも同じことが言える。その後3年もしない内にライト自身もフォリー建築の楽しみを経験する。ヘレナ・パレーのおばの学校の近くに建てたロミオとジュリエットの風車だ(図版49)。彼はその建築に耐久性を求めた。そして大規模な修復と最終的には再建が行われたとはいえ、何年間もよく持ちこたえた。しかしこの建築と博覧会の建築に通ずる明らかな感覚は、実用的な機能とは桁外れに華麗で陽気、みだらであるとさえ言えるその姿を得るための口実にすぎないというものだった。もし、シカゴのミッドウェイ・プレザンスに建てられたなら、それはしっくりはまっただろう。

ライトはいつもこのような幻想にひかれていた。その多くが実現しそうもないことは彼も知っていたに違いない。しかし実際に実現したものもある。ネーサン G. ムーア邸 (1895年、オーク・パーク) の激しく誇張されたチューダー、1905年に改装されたルッカリー・ビルディングのロビーのクリスタル・パレス風の骨組み、ミッドウェイ・ガーデンズ (1913-14年、シカゴ) の明白なフォリー (図版133-144)。物理的な表現を持たない記憶として紙に残されたアイディアはもっと多い。1956年のマイル・ハイ・イリノイ・スカイスクレイパー、1923年のドゥヘニー・ランチ・リゾート、1946年-48年のハンティントン・ハートフォードのためのコテージ・グループ・ホテルとスポーツ・クラブ、1957年-59年のマリン群博覧会のパビリオン (図版198-199, 316-318, 341-342, 388参照)。ブロードエーカー・シティとユーソニアン・ハウスはその衝動という点においてもう少し自制されてはいるものの、これらもライト的遺産を未来の風景や記憶に移し変えるための型板としての役割を求められた。建てられたものも建てられなかったものも全てはフォリーの空想的な喜びを表現するためのものだった。全て

は石やモルタルでつくられたのと同様に、記憶によってつくられた。そして彼の後を追う者に紛れもないライト自身の刻印を残すための実証的な建築とされたのだ。

現在ライトのそういったプロジェクトのドローイングを見てみると、本気でそれが建つとライトが思っていたとは考えられない。しかし実現したライトの多くの建築について同じ事を言うのはたやすいことなので、このような空想的なプロジェクトが持つ意味について間違った結論を導き出さないよう十分気をつけなければならない。何にも増してライトは自分自身の創造的才能を表現するための自由を求めた。オーク・パークにいるころのライトはまだ、近隣のブルジョワのものと似ていなくもない保守的な郊外のライフスタイルを支持しようとしており、ほとんどの場合、彼の戯れは制御されていた。彼の建築は独創的だったが、依然としてガネットの伝統的な家族の価値感を認め、家に対する普通の要求に従い、多少なりともクライアントの予算内で建物をつくろうとしていた。しかし、オーク・パークのまじめな環境から逃れた後は、もっと活気に満ちた建築への衝動が作品の中で大きな位置を占めるようになってきた。1893年の展覧会のフォリーで最初に見いだした可能性はしだいに彼を駆り立てて、幾何学と形態の無限の変化を探求する方向へ向かった。そしてこれが彼の理想主義の中核をなすことになる。もし、雨漏りする屋根の謎に答えを見いだそうとするなら、我々が振り向くべきはまさにこの点、つまり空想的個人主義の要求とフォリーである。

私が初めに言ったように雨漏りする屋根の謎は見た目よりも深いものだ。ライトの建築の実際の欠陥はこのサイズの評論の中では書ききれないほど多い。ウィングスプレッドの屋根が雨漏りしてハーバート・ジョンソンのディナー・パーティーが妨害されたというエピソードは間違いなくこれらの欠陥の最も有名な例であるが、最も劇的なものであるとは言えない。ベス・ショロム・シナゴーグ（図版372-375）のメンバーが1960年に初めてのハイ・ホリー・デイズ・セレブレイションを開いた時、頭の上に雨水が文字通りどっと流れ落ちてきて、集会の場所を移さなければならなかった。礼拝や結婚式の予定がある時はいつも神経をすり減らしてしまうんだ、と牧師が告白するのを聞いてフィラデルフィアのジョーク好きはこう尋ねるようになった。「どうして配水車がいるんだい？ライトのベス・ショロムに参加すれば水はただだよ。」[124]

ジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングで働く人たちはパイレックス・ガラス・チューブの天窓からの雨漏りに慣れっこになっていて、いつも机の脇に滴を受けるための5ガロンバケツを置いていた。――そのバケツも時折床に落ちてくるガラスそのものからは彼らを守れなかったが[125]。しかし落下してくるガラスチューブでさえワウワトサのギリシア正教会（図版376-379）の教区民が直面した問題とは比べものにならない。ライトのブルータイルのドームは竣工後数年の間に凍害にあって、水が漏れはじめた。屋根にたまった湿気が次第に教会の天井裏のアスベスト断熱材をぐらつかせ、1965年には天井がたわみはじめた。そして1966年イースターの日曜日、天井は大きく崩れ落ちてしまった。幸いにもその時人はいなかった。結局アスベスト断熱材はもっと効果的に湿気を防ぐウレタン・フォームに取り替えられた。しかしその時には、すでに湿気のダメージがドーム外側のタイルに及んできていたので、大金をはたいてもっとしっかり



図10：フランク・ロイド・ライト．ユニタリアン教会，マディソン．1945-51年．内観．水を受けるためのバケツが置かれている

した素材に変えなければならなかった[126]。

このような話は氷山の一角にすぎない。今挙げた三つの建物の場合、ライトは変わった素材を使っていたので、初めの予想通りに機能しなくても驚きはしない。しかし雨漏りはもっと伝統的な素材を用いたときにも起こった。特に建物の水平性を強調しようとした時に。すでに見てきたようにライトは温暖な気候の地域で家の屋根の勾配をゆるくしたため、冬の雪の重みを、より長く支えなければならないという危険性が増した。同時にパブリックな部屋の天井を高くするために屋根裏部屋をとり払った。それはもともと屋根裏があったスペースを突き抜けて建物の一番上まで達していた[127]。こうした時に彼は、その地方の建築に屋根裏があるのは幾つかの重要な機能を果たすためだということを見落としていた。最も明白なのは、屋根裏があれば急勾配の屋根がとれるということだ。――しかしライトはプレーリー時代には急勾配の屋根を好まなかった。（後に時々彼は美的効果を狙って急勾配の屋根を使った。ベス・ショロムやユニタリアン教会などであるが、依然として雨漏りは解決されなかった。）また屋根裏は特別な収納スペースともなる。――しかしライトは収納の問題に絡むことの多い一種のカオスのようなもので自分のデザインが混乱してしまうのを嫌がった。さらに屋根裏は、ほとんどの建物の頂部に生じる温度と湿気の極端な変動を封じ込める役割をもつ。――しかしライトは、どういうわけか住宅の外観を考える際に除湿と換気の重要性に常に気を使っていたわけではない。結果的にライトの屋根は多くの原因により問題を起こすことになる。ユニタリアン教会の銅製屋根の雨漏り（図10）は雨や雪から生ずることもあれば、この本来湿気を通さない材料の下の部屋で呼吸するうちに、会衆自身が発散した水分によって生ずることもあった。平屋根のユーソニアン・ハウスでも同様に湿気の問題が発生した。例えばマディソンに建てられたハーバート・ジェイコブズ邸（1936-37年／図版241-245）の新しいオーナーが1980年代に修復しようとしたとき、屋根が深刻な構造的ダメージを受けているのが見つかった。そこでは断熱材が不十分だったために、きちんと排水されなかった雪が溶けたり凍ったりして生じた結露と、雨漏りがさらにひどくなっていた[128]。

そういった設計上の問題が生じたのは屋根だけではない。ライトは自分の建築を重力に挑む姿にしようとしたために、キャンティレバーとの火遊

びを一生続けていた。彼は構造体から突き出したキャンティレバーを、保守的な現実の技術が忠告するよりもっと先へ延ばすことが多かった。彼はそのようなことについては技術者よりも自分の方がよく知っていると好んで自慢していたし、実際彼のキャンティレバーは滅多に壊れなかった。しかしたわみは普通にみられ、中には深刻なものもあった。エドガーJ. カウフマンは神経質にもいくつかの技術研究所に頼んで落水荘（図版234-240）の有名なキャンティレバーに見られるたわみやひび割れが建築本体の安全を脅かしはしないか調べてもらったが、この点について完全な保障を得ることはついに出来なかったようだ[129]。マディソンのユニタリアン教会では完成後間もなく聖歌隊席が1フィート以上たわんだため、大規模な構造的修理が必要になった。現在エントランスではキャンティレバーの軒がたわんでいて、6フィート以上の人は頭をぶつける危険性がある。ロビー邸の3階の屋根も同様に何フィートもたわんでいる[130]。たくさんのライトの建築はどれもたわんだキャンティレバーを持ち上げるために、つっかい棒で慎重に支えなければならない。最悪の問題のいくつかはタリアセン自体に生じている。資金不足だったライトは直面した設計上の問題に対して決して最適とは言えないような解決を行った。例えば最初、石塊でつくられたように見える東のテラスを歩いてみると足元の妙な弾性に気付く。理由は明らかで、下をのぞいてみると敷石が根太の上に直接置かれている。しかしこのようなやり方だとうまくいかない。ライト自身の寝室の向こうの南側のテラスは1992年の時点で崩壊する寸前であり、安全に使用するには大規模な修復が必要だった。このようなひずみやたわみはタリアセンではあたり前のもので、修復にかかる費用は総額で何千万ドルにものぼるものとみられている。

ライトが行った重力との度胸試しに匹敵するのは環境への適応の拒否だ。ライトを、敷地に「自然に」順応する建築をつくることを至高の目的とする「有機的」建築家だと考える人にとって、これは厄介な問題だ。一方でライトは建物の配置に際しては、環境に非常に敏感なところを見せることができた。そしてパッシブ・ソーラー・アーキテクチャーをそう呼ばれるずっと前から実践していた。可能なときはいつでも建物の4面の内の3面がそれぞれの時間に日光をいっぱいに受けるような配置にしたし、夏には影をつくり、真冬になると高度の低い太陽から直射日光が差し込むようなちょうどよい長さの軒をつくろうとさえした[131]。こうした気使いを見せる一方で、ジェイコブズ邸では金の節約のために（そして恐らくキャンティレバーをもう一つ付け加えるために――これもたわんでしまって修理が必要なのだが）ガレージの四方の壁を取り払ってカーポートと呼ばれるものをつくりだした。それは壁のないガレージをウィスコンシンの厳しい冬の気候にさらした上に、吹き積もる雪と風の矢面に立つような北東角への配置であった。これでは環境に対して特別敏感に反応しているようには見えない。

ライトは通常、一枚ガラスを使い、二重窓を猛烈に嫌っていた。またレンガや石に直接ガラスをはめる癖があったが、こういう接合部分は普通、コーキングがうまくいかないものだ。更に一般的に言って、彼の建物は暖房が困難だった。こういった点にも冬の寒さに対する彼の無関心ぶりが伺える。ハーバートとキャサリン・ジェイコブズ夫妻は自分たちの住宅が「とても」寒い、と建って間もないうちから報告してきた。また1930年代にライトはウィスコンシンとアリゾナの間を半年ごとに移動すると決心したが、これはタリアセンを暖かくしようとしても無理であると、暗黙のうちに彼が認めていたことを反映しているに違いない[132]。このような環境上の問題は、決して北部の冬を過ごさなければならない住宅だけに限ったことではない。ライトがジョージ・マディソン・ミラード夫人のために設計した美しい住宅ラ・ミニアテューラは、浸水の危険性が伴うと警告されたにもかかわらず砂漠の涸れ谷の川床におかれた（図版178-181）。当然のことが起きた時、ライトは「この50年間」だれもそんな大雨は見たことがなかったと弁解した[133]。落水荘での危険性はもっと予想しやすい。訪れた人のほとんどはその危険に匹敵する価値が十分あると認めるだろうが、ここにも浸水による被害がみられる[134]。

ライトは特殊な建築的効果に心を奪われて、自然の環境に対してもそうであったように、建物の住人、すなわちクライアントとも折り合いをつけるのを嫌がった。彼の家具の使い勝手の悪さは語り草となっていて、何とライト自身も「私の初期作品の家具をずっと使っているんであちこちに青あざの絶えたことがないんだ。」とこぼしている[135]。ライトの住宅のオーナーたちは内装をやりづらいと感じることが多かった。ライトが彼らに自分だけの理想を無理矢理押しつけたからだ。普通の家具や装飾はまったく似合わず、ライトの家具でさえ、そのスペースに合わせるためにはほんの限られたアレンジしか許されなかった。オーナーが自分の家具を彼らなりの最善のやり方でアレンジしても、ライトは「クライアントが自分の持物を運び込んだ後では、ほとんどの住宅が私にとって苦痛以外の何物でもなくなってしまう。」とこぼしていた[136]。ライトが好んだ解決策とは、オーナーが古い持物のほとんどを捨ててしまうことだった。ハーバートとキャサリン・ジェイコブズ夫妻が持っていた物を見て彼はこう言った。「こんなものは全部時代遅れの代物だ。出て行ってもらわなきゃいけないね。」[137]

しかし、ライトが拒否したクライアントの様々な要求の中で最も重要なものは金銭的な問題だろう。ライトは故意にやっているかのように、約束した予算内で建物を完成出来ないことが多く、しかもそれが桁外れだった。彼はコストを安く見積もる事に関しては全く恥知らずになっていた。ジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングを最初に依頼された建築家が約30万ドルかかると見積もったことを聞いたライトは「鼻を鳴らして、そんなにかかるなんてとんでもない話だ、自分ならコストを押さえたもっと適切な方法で機能的に仕事をやってのける、と言った。」[138]しかし結局90万ドル近くかかった。一般の認めるところでは、建築家がコントロールしきれない要因もあるからだが[139]。ライトが予算を超過した最も極端なケース――ジョンソン・ビルディング，落水荘，グッゲンハイム美術館ではクライアントは膨らんだ出費を払う余裕を持っていた。しかしそんな余裕などあるはずのない人々もいた。ライトはマディソンのユニテリアン派の人達に新しい教会を6万ドルで建てる約束をした。それが最終的には213,487ドル61セントかかった。しかもこれには完成させるために必要とした大量のボランティアと慈善による労働を含んでいない[140]。ベス・ショロムやワウワトサのギリシア正教会でもこれに匹敵する費用の超過があった[141]。しかしずっと安い価格になるように設計したユーソニアン・ハウスでは、いくらかうまく予算に近づけることができた。とは言ってもクライアントに予定していたよりも多くの費用を出させるような状況をつくり出

すことは多かった。例えばハーバートとキャサリン・ジェイコブズ夫妻が買った土地にライトが最初の住宅を設計した時は、敷地いっぱいに設計してしまったために、彼らはすぐに土地の面積を2倍にしなければいけないと気付いた[142]。後にライトは、クライアントがもっと良い素材やもっと特徴のある作品にするための費用を払えないためにそのような問題が起こってしまったのだとよく言っていた。この話に説得力を感じた余り、文句を言ったことにすまないと感じるクライアントもいた[143]。

ライトのコストが超過したのには様々な理由がある。実際、すべての近代建築に共通するものもある。徹底的に新素材を使って革新的な形をデザインしようという衝動によって、コストが急激な上昇カーブを描くのは避けられない。従って費用を安く見積もるという点で（または、雨漏りする屋根を設計するという点でも）ライトが主要な近代建築家の中で一人浮いているわけではない。――彼は単に大方の者よりも悪びれることなく、一貫して罪を犯し続けただけだ。彼の設計図は分かりにくいことで有名であり、また彼のデザインが見慣れないものだったこともあって、その設計図からどのように建てるかを見出すのに施工側は大量の時間と金を使うことになった。さらに悪いことに、ライトは現場で新しいアイディアが思いつくと、いつもプランを修正していた。このことも必然的にコストをつり上げた。彼は契約を取るために極端に安い見積もりを申し出ることをためらわなかった。そして一旦クライアントが引掛かると、プランの変更がコストを押し上げる理由を次々と持ち出してきた。息子の言葉からも分かるように明らかにライトにとってお金は重要ではなかった。「彼は紙幣をクシャクシャにして持ち歩き、どこのポケットにでも入れておいた。――ズボン、ベスト、コート、オーバーコート。彼は額を確かめるために紙幣をのばして見なければならなかった。また決しておつりを数えなかったし、投資をすることもなかった。彼は何に対しても払い過ぎるか、足りないかのどちらかだった」――もし払う時があれば、と付け加えてもよかろう[144]。クライアントの金は芸術家の目的のための手段であり、結果として高くつくとしてもクライアントにとってだけだ、とライトが考えていたのは明らかだ。初期のライトのパトロンのアドバイスがこの問題を要約してくれる。「彼と取引する時は警告を聞き入れ、『特に』注意深くなったほうがいい。もし彼が正気だとしたら、彼は『危険』人物だ。」[145]

ライトの建築において金に関連する問題をもう一つ付け加えるべきだろう。金が掛かったのは建てる時だけではなかった――維持費も驚くほど掛かることが判明している。当然のことだが、雨漏り、たわみ、材料の欠陥といった多くの問題はすべて修復費を要する。ライトが他では簡単に置き換えられない建築素材、しかも高価なものか、珍しいものを使うことを好んだことも、これを助長した。建築家ジェフリー・チュシッドはロサンジェルスのサミュエル・フリーマン邸（1923-24年／図版187-191）の修復を担当した。そこでは12,000個のコンクリートブロックのうち、1,000個かそれ以上が深刻な劣化をおこしているようであったが、彼はそのブロックに取り組んでいて直面した問題をこう語っている。「トルストイがアンナ・カレーニナをどんな風に始めたか覚えているかい？『すべての幸福な家庭は似かよっている。しかし不幸な家庭はその不幸の様子が一つ一つ違うのだ。』そう、この家の中には12,000もの不幸な家庭が存在するんだ。」[146]

しかしコストの原因はもう一つある。それは一段と興味深く驚くべきものだ。多くの場合、ライトが機械設備の定期的なメンテナンスをどんな仕方で行うのか考えようとしなかったのは明らかだ。この結果、最も基本的な設備の中にはほとんど近づけなくなったものもあり、故障でも起きたときにはコストが劇的に増加した。電球を取り変えるという単純な作業でさえ、支障をきたした。例えば、ジョンソン・ビルディングではグレート・ワークルームの白熱電球がガラス・チューブの二つの層の間に置かれていて、簡単にそこに近づくことはできなかった。だからその部屋にはチューブを取り外して電球が変えられるように高さ15フィートのころ付き足場を置いておかなければならなかった[147]。最初のジェイコブズ邸の床暖房システムは完全に作動したことはなかったが、鋳鉄パイプがついに漏れ始めた時には、そこに近付くことができなかった。ただ一つの解決策は床を全部取外して始めからやり直すことだった。

ギリシア正教会の会衆も建物の中の換気管を掃除しようとしたときに同様の発見をした。換気管が通常よりもきつく納められていたために思いがけない屈折をおこしていたのだが、ライトはそこには行けないようにしていた。だからそこを機械で掃除するためには特殊な器具を使わなければならなかった。その他多くの問題も表面化してきた。会衆は毎年国内でも最大規模の資金集めのお祭りを開催していたが、そのお金の大半がライトの気難しい建物を維持するために消えた。このような体験をしたために教会の構成員の多くは少なからずフランク・ロイド・ライトにうんざりして、中にはこの建物を巨大なあほうどり（訳者注：心の重荷のこと）と見なすものさえいた。しかし彼らだけがそう感じていたわけではない。現存する何百ものライトの建物を調査し、様々に壊れていく姿を見た者は十分に修復するためのコストは天文学的なものになると認めるだろう。それが数億ドル規模に達するのは明らかで、もしかしたら10億ドルを軽く越えるかもしれない。

さて話題を戻してたくさんの雨漏りする屋根の謎について見てみよう。それはこの最も偉大なアメリカ人建築家について何を語るのだろうか。ライトの高いエマーソン的理想――自然の原理に完全さの礎を置く有機的建築を信奉することの真実と誠実さを訴えること――は間違いなく実際の建築の欠陥や私生活での行いと大きく矛盾する。住宅を冬の寒さから守る必要性や屋根が水を防ぐ必要性といった基本的な環境上の要請に有機的建築家がなぜ対応できなかったのか。どうして高潔の士がこうも金払いが悪く、クライアントが払うべき金について何度も偽ったりしたのか。自然に対してあれほど献身的だった芸術家がどうして人工の技術で身の周りを固めたのか。あれほど真実に傾倒した男がどうして何度も嘘をついたのか。これらは単につまらない不一致に過ぎないのか、それともライトの魂そのものの深い矛盾、偽善なのか。

今となってはその答えは当然明らかになっているはずだ。ライトは子供の頃から一生を終えるまでずっと夢想的であり続けた。従って彼は夢想家のヴィジョンと価値観を現実の人生における挑戦に持ち込んだ。エマーソンはこう語った。「自らを信頼せよ。偉大な人物はいつもそうしてきた。そして彼らは時代の精神に対して子供のように自らを語り、完全に信頼できるものがその中心に存在するという認識を打ち破り、自らの手で切り開き、その全存在で支配力を持つようになっていく。」[148]何よりもそして誰よりもライトは自分自身を信じた。天才とは盲目な因習の力と戦う（世界に対

し真実を）ヴィジョンをもった個人であると見なす伝統に彼はどっぷり浸っていた。そして因習的行動のお上品さ――ばかげた一貫性――が彼の高尚な真理を邪魔する時には、それを無視することは全く正当なことだと感じていた。つまらない人間はライトのことを傲慢と思うかもしれないが、ライトの目から見れば自身が自らのヴィジョンの真実性を裏付ける正当な証人となっていたのだ。「いま、あなた方に真実を話そう。」彼は人生最後の年に語った。

「自らを信じ、うぬ惚れを持たぬ者、人の大切なものを騙し取ってまで自分以外の者になることを拒否する者、そのような者は、誠実であっても傲慢ではない。我々はいわゆる傲慢さというものを誤解し、自分自身の確かさ、二流を否定し妨害や破壊を認めない自身への信頼を誤解するようになってしまっている。それは傲慢ではない。私は傲慢ではないし、一度たりともそうであったことはない。しかし私は自らの信じるものを信じる人間であり、信じるもののためにいつでも進んで戦う人間だ。そして最高とは思えないものに決して甘んじたりしない。」[149]

ロマン主義的天才、芸術的偶像破壊者、英雄的個人主義者。これらはライトが自分自身に貼り付けたラベルであり、自分の行動を測る時の基準でもあった。ライトがクライアントに持ち物を捨てるように言った時、そして彼らをまるめ込んで予定よりもずっと多くの金を住宅につぎ込ませようとした時、彼は理想の真実のヴィジョンに仕えていたのだ。ライトがいつもお金に対して無関心だったことを見れば文字通り彼がお金を現実的に捉えることができなかったのだと想像できる。彼がコストを安く見積もった時、彼はクライアント同様、自分も欺いていたのかもしれない。お金は（恐らくクライアントでさえも）目的のための手段に過ぎないからだ。実際ライトは金が彼の才能に創造の機会を与えるという点でお金が実際に価値を持ち、より高等な利益のために使われるのでなければお金は価値のないものだと考えていた。彼は弟子に語った。「お金は、それであなたが何かをすることができるから有益なのです。もし、すべての創造的個人、我々の活動の舞台の中で多大な貢献をしてきた創造力豊かな人間が消えてしまえば、お金には何の価値もありません。」[150]どんなに都合よく身勝手にその原理を用いたとしても、彼の行動は全てこの原理に一致していた。ライトは自分のヴィジョンの実現を妨げるかもしれない障害物の全てを乗り越えるために必死に戦ったが、彼の視点から見れば、自分の問題の多くはこの戦いの一部として説明されるわけだ。

何にも増してライトのヴィジョンは美に仕えた。彼はサリヴァンの見解「形態は機能に従う」にこじつけて「形態と機能は一つだ」と言ったが、そこには明らかに自分の情熱は機能よりも形態にあるという意味合いが込められていた[151]。彼がアーツ・アンド・クラフツ運動で賛美したのは、全ての物を美しくつくることへの傾倒だった。日本に関して彼が好んだのは、全ての人間の行動と人間のつくり出す物体が統合されて国全体を芸術作品にならしめるような文化の思想であった。美を追及する中で、彼は下敷きとなる統一を表現するような一貫したスタイルに対して建築の全ての要素を従属させようとした。彼のそれぞれの建築がどれほど極端な違いを見せようとも、それら全てが示しているのは美的一貫性への努力、つまり一つの抽象的テーマをつかみ、ベートーベンのシンフォニーのように無限のバリエーションでそれを繰り返すという彼の癖なのである。私生活や仕事の面であれほど一貫性がないように見えるこの男が、実際には一貫性を建築の最高の理想として掲げていた。ライトは語った。「最初から最後まで一貫性を貫くことはあなたが探し求める結果を与えるだろう。それは一貫性だけが与えるものだ。」[152]この一貫性に達するために彼が用いた語彙は幾何学的なものだった。その結果明らかなケースを上げれば、落水荘では、吊られた床の基本構造から本棚の処理までキャンティレバーの可能性をほとんど取り付かれたように反芻している。ライトはこう語っていた。「一貫して文法的でなければならない。」建物が「芸術作品として理解されるために。」[153]幾何学は文法的一貫性への鍵であり、それはひるがえって美的統一への鍵であり、美しさの鍵であり、そして神への鍵であった。

しかし一貫性だけでは十分ではなかった。それは新しさと結び付いてこそ価値を持つのだ。一貫性だけでは創造は死滅する。そして芸術の死となるような、生命を失った後ろ向きの伝統をまた一つ生み出す。新しさは創造的才能の証明であり、「一貫した」新しさがその最高の証明となる。ライトは他人のスタイルから影響を受けたと見せないようにすることに熱心であったと同時に、同じスタイルを何度も繰り返し始めることを避けるため新しいスタイルを生み続けたいという強い衝動をいつも感じていた。他の全ての建築家に対して優位を主張する競争上の必要と彼の傲慢さは、この繰り返しへの恐怖に結びついていたに違いない。このことは新しい技術との情事、つまり目の前に現われた実質的にすべての新素材を実験してみることを厭わなかったという点にも当てはまる。それは彼、フランク・ロイド・ライトがそれを使った最初の建築家だと主張するためであった。ラーキン・ビルディングの建設中につくられたと思われる彼の多くの発明品――空調・板ガラス窓・造り付けの事務机・吊るされたトイレの便器、等々――について弟子に語った時、彼はこう締め括った。「私があのビルを建てたとき、私はまさにレオナルド・ダ・ビンチであった。全てが私の発明だった。」[154]

新技術へのライトの愛情に匹敵するのは古い技術を新しい方法で使おうとする欲求だ。彼は新しいものを好み、建築の巨匠としての比類なき才能を見せつける必要性を感じていた。このことが素材に非常に多くのことを欲求するライトの傾向を説明しているのは間違いない。彼は独自のものであると主張できる効果を達成できるならば、ほとんど破壊に至るまでその素材の限界を試したりした。ライトのキャンティレバーのたわみは新しい表現の探求において常に限界を試していたことの論理的補完に過ぎない。ライトを擁護する者は、彼は完全に時代の先を行っていたために望み通りに働く素材がまだ存在せず、このことが彼の建築の問題の幾つかを説明するのだと主張することがある。しかしライトのキャリアの中にはこの主張を支持するものは何もない。彼が現代の新しい技術の利益と強い素材を手にしたとしても、間違いなく素材の限界まで使っていただろう。彼が自分の才能に要求した証明とはどんな建築家も到達しなかった場所へ行くことであり、このことはほとんどの建築家が進んで受けようとはしなかったリスクを受け入れることになる。いくつかの雨漏りする屋根、ひどく暑い部屋、たわんだキャンティレバー、不幸なクライアント。これらが偉大さへのギャンブルの賭け金ならば彼は喜んで払ったのだった。

新しい技術の探求、新しいスタイルの発明、最大の表現効果を得るための努力、全ての建築における文法的一貫性の探求、ライトはこれらの創造的特質を豊かな遊び心と結びつけた。80歳後半になってもどこか子供っぽいところがあった。——強力な空想的感覚や自分の創造に対するあからさまな情熱。ある意味でライトはオーデンの詩に出てくるような軽薄な男——日光の中をぶらぶら歩き、母親のために軽やかな上品さで演ずる男——になることを決してやめなかったと言える。彼は自己中心的ではあったが、他人を自分のヴィジョンに引き込む能力も持ち合わせていた。新しい建物の敷地に手が加えられるずっと前に、ライトはその建物の姿となる理想的形態の楽しげな空想を魔法のようにクライアントに示して見せた。ライトのこの魅惑的な力を息子のジョンほど的確に語った者はいない。彼はこう語った。父親の能力は「そこに住むことになるあなたの空想を」作り出すことだった。「そして誰もがより良い生活を送れるような家の中の家をあなたは手に入れる。そこにはひび割れか雨漏り、またはその両方があるかもしれない。しかしそれを持たない別のものと交換しようとは思わないだろう。」これはライトが鶏小屋をつくる時にさえ当てはまるだろうとジョンは言う。「彼はだまされる鶏とだます人間の周りに空想を織り上げる。そしてすべての鶏が割り当てられた場所でより良い生活を送るという鶏小屋の革命が起こる。あなたは突き出たロマン主義に向こうずねをぶつけ、頭を打つかもしれない。しかし生活が豊かになり、空気が澄み、日光は明るく、影は淡いすみれ色になったように感じるだろう。あなたはダンスのステップを踏み、心の中で歌いながら卵を集めるだろう。なぜならあなたの鶏小屋は芸術作品であり、それは冷たい論理的機能の追及から生まれた冷たい論理的形態ではないからだ。」[155]

ライトが全ての建築に吹き込んだ空想的精神は彼の建築の最も奥深い秘密と、雨漏りする屋根の最も深い理由を同時に差し示している。結局、雨漏りやたわみは彼にとってたいした問題ではなかった。彼の実際の目標は自らの精神のヴィジョンに建築を従わせるために賢明に努力することであったが、彼にとって形態は機能よりも重要だった。また、形態の背後にあるヴィジョンが最も大切で、それは物理的具体化よりも遙かに重要だった。建築それ自体は決してその理想に届くことなく、その背後のプラトニックな理想の近似でしかなかった。このことは、なぜライトが建設中でも建物を修正することを厭わなかったのか、なぜ、良心のとがめを感じる様子もなく一度完成したものを変更したのかという問いに答えてくれるだろう。タリアセン自体、数えきれないほどの修正を経験した。壁、窓、戸、部屋が1ヵ月ペースでつけ加えられたり、取り除かれたりした。ライトにとってはどんな建物も永遠ではなかったようだ。なぜならどれも彼の心に浮かんだ多くの面を持つ幾何学的理想を一瞬反映したにすぎないからだ。だからあちこちで彼の建物が取り壊されてもそれほど動揺しなかったのだろう。「私はくよくよしても仕方がないと悟った。」ライトは記している。「幾つかの建物が取り壊されてしまった今となっては。」イメージが写真の中で生き続け、それによって「世界中の人々の心の目に、形態の理念として」の記憶が広がっていくという事実に彼は力づけられた[156]。それはフォリーの教えだった。建築家は砂上の楼閣を築く者であることを免れないし、その作品はライトが言うところの「人間の宿命……時間の抵当」から逃れることはできない[157]。建築はそれをつくった建築家同様、永遠ではない。従って雨漏りやたわみが生じ、老朽化して結局は滅び去る。しかし、夢を実現するためにわずか一夏の間だけミシガン湖畔に存在した白い街のように、「形態の理念」が「世界中の人々の心の目」の中に生き長らえることは可能だ。もし建築家が永遠のものを熱望するなら、彼は記憶、精神、永遠の理想といった領域にそれを捜すのが最も良いだろう。

ライトは時間の抵当に対する最善の防御策として最終的に心の目の偉大さをもちだす権利を主張した。彼は語った。「原理が生むものは永遠だ。それを実践する者は死ぬが、原理は永遠だ。」[158]ライトは自らの人生の他の面でどんなに一貫性を持たなくとも、この信仰の主要部分——有機的建築は、よく生きられた人生のように、自然に対して秩序を与え、人間の精神に意義を与える原理に仕えなければならない——からは決して離れなかった。エマーソンはこう記している。「畏れ多い宇宙の本質——知恵でも愛でも力でもなく、全てが一つであり、一つ一つが完全であるようなもの——とは全てのものがそのために存在し、それによって存在しているようなものである、と我々は悟った。」[159]どんなにうまく建築家が自然の素材を操ろうとも、木や石やモルタルを使ってどんなに見事に息をのむような美しい空間をつくり出そうとも、真の創造は物質的ではなく精神的なものなのだ。「精神は創造する」エマーソンはこう記す。精神は「我々の周りの自然をつくるわけではないが、我々を通して自然を引き出す。木の生命が古い葉の気孔の働きを通して、新しい枝や葉を出すように。」[160]自然と精神が出会う場所で人は自らが求める原理を見つけ出し、木や花や建物、建築家の魂の秘密までも明らかにする教えを見つけ出すだろう。ライトは語る、「木をつくる原理は人間をつくる。」[161]もしこのような言葉が現在の我々の耳になじまないならば、そしてもし建築批評家が風当たりの強いライトの空想的な言葉を、彼の実際の建築へのガイドとして頼りにできないものであると一蹴するならば、それは恐らくライトにとって建物自体よりも上をいく最も重要な理想を我々が忘れてしまったからだろう。ライトの建築の秘密——彼ならばきっと我々に思い起こさせてくれただろう——は表面ではなく中心に存在するのだ。それを自分で見つけ出そうと思うならば、ライトが見出した統一へ至る自分自身の道を切り開かなければならない。ライトは自らの宇宙の中の様々な場所に統一を発見した。コンコードの説教師の夢想的な言葉や幼稚園児用玩具の幾何学の訓練、ウィスコンシンの風景の穏やかな眺めや夢の街の真中に戯れのフォリーとしておかれていた日本寺院のはかない美しさに——そしておそらく自分の建物の常に雨漏りする屋根にも。

注

著者はこの小論の初期の草案における有用な助言に対し、次の方々に感謝したい。
Diana Balmori, Nan Fey, John Holzhueter, Jeffrey Limerick, Cesar Pelli, Peter Reed, Terence Riley, and Vincent Scully

1. Ralph Waldo Emerson,"Self-Reliance," in "Ralph Waldo Emerson: Essay and Lectures" (New York: Library of America.1983), p. 265. この有名な言葉がばかげた非一貫性への言及として誤って引用されることが多いという事実は、この言葉自体の精神と一致している。

2. Frank Lloyd Wright, "An Autobiography" (1932; rev. ed., New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943), pp. 107-08.

3. John Lloyd Wright, "My Father Who Is on Earth" (New York: G. P. Putnam's Sons, 1946); reprint ed., "My Father, Frank Lloyd Wright" (New York: Dover, 1992), p. 74.

4. Wright, "Autobiography", p. 31.

5. 住宅建築の目標について、彼が表明した最も初期の意見の中で、ライトは次のように論じている。「多くのタイプの人々がいるように、多くのタイプの住宅があるべきだ。というのは、建築物とその家具に特徴や色彩を与えるべきは、居住者の個性なのだから。」Frank Lloyd Wright, "The Architect and the Machine" (1894), in Bruce Brooks Pfeiffer, ed., "Frank Lloyd Wright: Collected Writings", vol. 1 (New York: Rizzol; 1992), p. 23

6. Frank Lloyd Wright, "The Natural House" (1954; reprint ed., New York: New American Library, 1970), p. 68.

7. Bruce Brooks Pfeiffer, ed., "Frank Lloyd Wright: His Living Voice" (Fresno: Press at California State University, 1987), p. 186.

8. 家具の配置を変える話で最も有名なのは、ハーバート・ジョンソンのものだ。彼の妻イレーヌ・ジョンソンは、その侮辱のため決してライトを許さなかった。Samuel C. Johnson, "Mr. Wright and the Johnsons of Racine, Wis.:Reminiscences of Wingspread and Its Architect." "AIA Journal" (January 1979), reprinted by the Johnson Foundation 参照。ハーバートとキャサリン・ジェイコブズ夫妻に、ライトはその時彼らが待っていた家具は「時代遅れ」だから「出て行ってもらわなきゃいけないね。」と語った。Herbert Jacobs with Katherine Jacobs, "Building with Frank Lloyd Wright: An Illustrated Memoir" (1978: reprint ed., Carbondale; Southern Illinois University Press, 1986), p. 1.

9. ライトとの仕事について語ったクライアントの報告に関しては、Jacobs and Jacobs, "Building with Frank Lloyd Wright"; と Paul R. and Jean S. Hanna, "Frank Lloyd Wright's Hanna House: The Client's Report", 2nd ed.,(Carbondale: Southrn Illinois University Press, 1987) 参照。Brendan Gill, "Many Masks: A Life of Frank Lloyd Wright" (New York: G.P.Putnam's Sons.1987) pp. 189-90 参照。

10. このテーマについてのライトの講義の一例に関しては、Pfeiffer, "His Living Voice", passim, but esp. p. 78 参照。ライトの息子ジョンは、父の教育における技量を次のように述べている。「父は建築におけるその超人的な才能をもってはいても、よい教育者ではない……父は、いつも生徒達に彼らは父から学ぶことができるが、父は彼らに何も教えることができない、と語ってきた。しかし私は今、たとえ見かけは手段を持たなくても、父の教えは非常に明確な手段を持っていた、ということが理解できる。「古い骨董品」と言った時、父は笑うことによってそれが間違っていることを教えてくれた。私は、何故父が笑ったのか分るまで自分でその言い回しを分析しなければならなかった。」John Lloyd Wright, "My Father", p. 131.

11. この最後の言葉は、現存する最も初期のライトの小論である"The Architect and the Machine"に出てくる。; Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1,p. 26 参照。

12. ある信頼すべき話に関しては、Johnson, "Mr. Wright and the Johnsons."参照。

13. 私が、そのような雨漏りの写真を教会の方で持っているかどうか聞いたところ、牧師は「雨の日ならいつでも」いいから写真を撮って行って下さい、と答えた。

14. Gill, "Many Masks", p. 375 に引用されている。

15. 前掲書 p. 335.

16. このテーマについては、Emerson, "Self-Reliance," "Essays and Lectures", p. 260 参照:「自らを信頼せよ。すべての人の心はその鉄の弦に合わせて震える。あなたと、あなたと同時代の人々の社会と、物事のつながりのために神意が見つけたその場所を受け入れなさい。偉大な人物はいつもそうしてきた。そして彼らは時代の精神に対して子供のように自らを語り、完全に信頼できるものがその中心に存在するという認識を打ち破り、自らの手で切り開き、その全存在で支配力を持つようになっていく。」

17. Alfred Lord Tennyson, "Flower in the Crannied Wall," in "The Poems and Plays of Alfred Lord Tennyson" (New York: Modern Library, 1938), p. 721.ライトはこの詩を下記の文献のファイン・アート版のデザインに口絵として使った。William C. Garnett, "The House Beautiful" (River Forest, Ill.: Auvergne Press, 1896-97);ライトはリチャード・ボックに頼んで、この詩を有名な建築の女神像の上に彫ってもらった。それはもともとスプリングフィールドのスーザン・ローレンス・ダナ邸のためにライトがデザインしたもので、後にタリアセンの中心像として作り直された。ナルキソ G.メノカルは下記の文献の中で私自身の議論を補完するような仕方で、この詩を論じている。"Taliesen, the Gilmore House, and the Flower in the Crannied Wall"in Narciso G. Menocal, ed., "Wright Studies, vol. 1: Taliesin 1911-1914"(Carbondate: Sauthern Illonois University Press, 1922), pp. 66-69.

18. Wright, "Autobiography", p. 11.

19. Pfeiffer, "His Living Voice", pp. 69-70 また pp. 169-70 も参照。ライトは、彼の父の音楽教育を述べるために、これらの言葉を殆どそのまま用いている。例えば Wright, "Autobiography", pp. 12-13,また p. 47 も参照。

20. ライトは、彼の父が口に鉛筆をくわえ、顔に「不気味な」(カッコはライトによるもの) 黒いしみをつくって「作曲していた」ことを述べた。そして「音楽とは、こんな風に興奮の中で急がしく作られるものだろうか？と少年は思った。」とある。この修辞疑問に対するライト自身の答えは明確にノーだった。Wright, "Autobiography",p. 13.

21. Maginel Wright Barney, "The Valley of the God-Almighty Joneses: Reminiscences of Frank Lloyd Wright's Sister" (1965; reprint ed., Spring Green: Unity Chapel Publications, 1986), p. 64.

22. Wright, "Autobiography", p. 49.

23. Barney, "Valley of the God-Almighty Joneses", p. 151.

24. John Lloyd Wright, "My Father", p. 100.

25. Meryle Secrest, "Frank Lloyd Wright: A Biography" (New York: Alfred A. Knopf, 1992), p. 79.

26. Wright, "Autobiography", p. 16.

27. ジョン O.ホルツヒューターは、1992年9月29日にウィスコンシン州マディソンのファースト・ユニテリアン・ソサエティーで行われた未出版の講義"Frank Lloyd Wright, Unitarianism, and Community"においてライトのユニテリアニズムとの関わりについて論じ、またメリル・シークレストは彼女の書いた伝記の中で、このテーマを強調している。

28. マディソンのファースト・ユニテリアン・ソサエティーの老牧師であるマックス・ゲーブラー師は、そこの説教壇にUnity という文字を表わすことをライトが望んだことについての話を私に聞かせてくれた。ユニテリアニズムへの浸礼教徒的信心を捨てるように妻から説き伏せられた後、ライトの父はマディソンの集会の幹事を短い間つとめた。そして、彼のその他の問題のある経歴と一致するが、彼はユニテリアンの説教壇への誘いを受けることはなかった。

29. "Meet Mr. Frank Lloyd Wright: A Conversation with Hugh Downs," broadcast May 17, 1953, reprinted in Patrick J. Meehan, ed., "The Master Architect: Conversations with Frank Lloyd Wright" (New York: Wiley-Interscience, 1984), p. 49; "A Conversation," reprinted in "Frank Lloyd Wright, The Future of Architecture" (1953; reprint ed., New York: New American Library, n.d .), p. 29 に微妙に異なるヴァージョンがある。

30. ライトの妹マジネルは、「見事な巻舌の r で威厳と抑揚とをもつ」ジェンキンの「説教壇での朗々とした声」を覚えていた。「私達子供は、教会遊びをして彼を真似たものだった。」Barney, "Valley of the God-Almighty Joneses",p. 99.ジェンキンの修辞的なスタイルを、彼の甥のものと比較するためには、Thomas E. Graham,ed., "The Agricultural Social Gospel in America: The Gospel of the Farm by Jenkin Lloyd Jones", Studies in American Religion, vol. 19 (Lewiston, N.Y.: Edwin Mellen Press, 1986)参照。ライトのタリアセンでの「説教」の多くは録音されてきた。そして、その一例は Pfeiffer, "His Living Voice"の中で読んだり聞いたりできる。

31. より伝統的な会衆派教会主義者とユニテリアン教徒の信仰とに対する超絶主義者の反抗において、鍵となった出来事は、1838年7月15日、ハーバード神学校(その頃は神学大学と呼ばれていた) の卒業クラスに語られ、論議の的となったラルフ・ウォルド・エマーソンの演説だった。それは現在、アメリカロマン主義の記録として主に解釈されているが、実際には主として、宗教的神示の最高の根源としての、直接個人が受ける啓示と、聖書の権威との対立に関する非常に特殊な神学上の論争に寄与するように書かれていた。Emerson, "An Address Delivered Before the Senior Class in Divinity College, Cambridges," "Essays and Lectures". pp. 73-92.

32. Wright "Autobiography", p. 561 ; ライトのエマーソンに対する数少ない言及の内の1つに関しては、p. 17 参照。ライトは、『生ける都市(The Living City)』の付属物として、農場についてのエマーソンの小論から長い一節を含めるぐらいのことはした。そしてライトがブロードエーカー・シティの展示の目録に載せた偉大な思想家達の中に、インスピレーションを得たという理由でエマーソンの名前が出てくる。

33. Pfeiffer , "His Living Voice" , p. 65 にホイットマンは、ライトの「最も好きな人」だった、とある。以下も参照: Randolph C.Henning , eg ,"At Taliesin": Newspaper Clumns by Frank Lloyd Wright and the Taliesin Fellowships , 1934-1937" (Carbondale : Southern Illinois University Press , 1922). ブレンダン・ジルも、ライトの思想への影響において、ホイットマンはエマーソンよりも重要だったと考えているようだ。と言っても彼がこの結論に至ったのは、ホイットマンもライトもその知的な論法において不明瞭で乱雑なものだったと知ったためであるが。――明らかに彼はエマーソンの方がはるかに厳密な思想家だったと信じている。エマーソンをよく知っている者なら恐らく誰もが、このことは非常に神秘的で変幻自在で次々と姿を変える哲学者についての奇妙な記述であると考えるだろう。Gill , "Many Masks" , p. 339. ヴィンセント・スカリーも、その詩人の影響を強調している。Vincent Scully , Jr. , "Frank Lloyd Wright" (New York : Braziller , 1960) , p. 12 参照。

34. Barney, "Valley of the God-Almighty Joneses", pp. 59-60.

35. Gill, "Many Masks", p. 39; Secrest, "A Biography", p. 225.

36. Emerson, "Self-Reliance," "Essays and Lectures", p. 259.

37. Meehan, "Master Architect", p. 55.

38. Emerson, "Self-Reliance," "Essays and Lectures", p. 261.

39. Emerson, "An Address," "Essays and Lectures", p. 89.

40. Emerson, "Self-Reliance," "Essays and Lectures", p. 263.

41. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 203.

42. Gill, "Many Masks", p. 22.

43. Emerson, "Nature," "Essays and Lectures", p. 20.

44. 前掲書 p. 18.

45. 前掲書 pp. 18-19.

46. 前掲書 p. 19.

47. 前掲書。これらのエマーソン的思想がユニテリアン的基盤を持つこと、またその結果、このエマーソン的思想が、ロイド・ジョーンズ家の宗教からライトが吸収した原理へつながったことは、次の一節に明白に見て取れる。「各々の創造物は他のものの修正にすぎない。それらの類似は相違よりも大きく、そしてそれらの根本的法則は全く同じものだ。一つの芸術の法則、または一つの組織の法則は、自然界全てに通ずる。しかもこの統一は非常に本質的であるため、簡単に見つけられる。それは自然の最も深い装いの下に存在し、宇宙の

精神の中にその源を見せてくれる。というのは、それは思想にも広がるからだ。我々が言葉によって表現する全ての宇宙の真理はそれぞれ、他の全ての真理をほのめかす、あるいは推し測る。 "Omne verum vero consonat." これは球上の大円のようなもので、それは成し得る全ての円を包括する。――しかし、それらの円が描かれて、同様な方法で大円を包括するかもしれない。このような真理はどれも一つの面から見た絶対的存在である。しかしその真理は無数の面を持つ。」前掲書 p. 30.

48. Wright, "Autobiography", p. 16.

49. 前掲書 p. 89.ライトは、死ぬ前の年に、まだほとんど同じことを言っていた。「我々は『自然』という言葉を、非常に軽率に使っている。あいにく我々にとっての自然は、野の牛であり、風であり、蜂であり、木である。しかし自然の理論は、どんなものであろうとその性質の中に深く入り込む。この私の親指の本然は何であろうか。あるいは、あなたが取り上げて探りたい他のどんな事物でも、その本然は何であろうか。そこにその性質のまさに本質が存在する。探究によって、あなたはその事物の本質を知るようになる。」Meehan , "Master Architect", p. 234.

50. Emerson, "Nature," "Essays and Lectures", p. 48.

51. カール・サンドバーグは一度、ライトが「美」、「真理」、「理想」のような言葉を用いることで彼に小言を言ったことがある。それらの言葉のため、ライトの散文は理解できないほど抽象的で難解になっていた。カール・サンドバーグは、もしライトが「要点をつかみ、平易な言葉使いで話」せば、もっと理解し易くなるだろうに、と説いた。ライトの答えは明らかにエマーソン風だった。「これらの言葉――空想・詩情・美・真理・理想――は気取った言葉ではないし、また見かけのよい言葉であるべきでもない。それらは本質的な人間の象徴であって、いやしくもそういう言葉を使うのならば、意味深く用いて、それらを再び重んじていかなければならない。さもなければ、監獄に行きなさい。」Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture , IX : The Terms, " "Architectural Record" 64 (December 1928) ; reprinted in Pfeiffer, Collected Writings, vol. 1, p. 310

52. Emerson, "Nature," "Lectures and Essays", p. 16.

53. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 68.

54. Frank Lloyd Wright, "A Philosophy of Fine Art" (1900), in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1, p. 39.

55. 前掲書 p. 41.

56. Meehan, "Master Architect", p. 216.に引用されている。以下も参照: Wright, "Autobiography", pp. 14–15.

57. このテーマについての初期の論文は Grant Carpenter Manson: "Wright in the Nursery: The Influence of Froebel Education on the Work of Frank Lloyd Wright," "Architectural Review" 113 (June 1953), pp. 349–51; 同 "Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age" (New York: Van Nostrand Reinhold, 1958), pp. 5–10. また最近、下記文献でもっと詳しく論じられている。R. C. MacCormac, "Froebel's Kindergarten Gifts and the Early Work of Frank Lloyd Wright," "Environment and Planning" B, no. 1 (1974), pp. 29–50; 同 "Form and Philosophy:Froebel's Kindergarten Training and the Early Work of Frank Lloyd Wright," in Robert McCarter, ed., "Frank Lloyd Wright: A Primer on Architectural Principles" (New York: Princeton Architectural Press, 1991), pp. 99–123. 以下も参照：Jeanne S. Rubin, "The Froebel-Wright Kindergarten Connection: A New Perspective," "Journal of the Society of Architectural Historians" 48 (March 1989), pp. 24–37. 及び同書に対する返信書簡、前掲書(December 1989), pp. 413–17. マンソンとマッカーターは下記文献で有益な批評を受けている。Edgar Kaufmann, Jr., "'Form Became Feeling,' A New View of Froebel and Wright," in Kaufmann, "9 Commentaries on Frank Lloyd Wright" (New York: Architectural History Foundation, 1989), pp. 1–6. フレーベルのシステムとライトの建築との関連については1900年に既に論じられていた。以下参照: Robert C. Spencer, Jr., "The Work of Frank Lloyd Wright," "Architectural Review" 7 (June 1900), pp. 61–72; reprinted in H. Allen Brooks, ed., "Writings on Wright: Selected Comment on Frank Lloyd Wright" (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1981), pp. 105–10.

58. Meehan, "Master Architect", p. 217.

59. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 32.

60. 歴史的論証には問題があるが、Edgar Kaufmann, Jr.が彼の"Form Became Feeling"の中でこの点に重きを置いていることは当を得ている。

61. Friedrich Froebel, "The Education of Man", trans. W. N. Hailmann (New York: D. Appleton, 1899), p. 169.

62. Frank Lloyd Wright, "The Japanese Print: An Interpretation" (Chicago: Ralph Fletcher Seymour, 1912); reprinted in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1, p. 117.

63. Froebel, "Education of Man", pp. 1–2.

64. Maria Kraus-Boelte and John Kraus, "The Kindergarten Guide, vol. 1 ;The Gifts" (New York : E.Steiger, 1877), p. 37. 息子にフレーベルの訓練を実行する際に、アンナ・ライトが従ったその特別な方法を、この本は最もよく反映しているように思われる。Manson , "Wright to 1910" , p. 5参照。

65. W. N. Hailmann, "Law of Childhood, and Other Papers" (Chicago: Alice B. Stockham, 1889), p. 43.

66. 前掲書 p. 42 ; 原文でもイタリック(日本語訳では「」)。フランク・ロイド・ライトが、フレーベルのシステムのこの理想主義的目標を十分に理解していたことは、彼が死ぬほんの6日前に行ったまさに最後のインタビューの中の、それに関する陳述に示唆されている。彼は次のように言明した。「すべての教師はプラトンを学習し、身に付け、子供達に伝えるべきだ。子供はボールを手に取れるようになったらすぐに、要素を勉強し始めるべきだ。ボールを手に取ることにより、子供は宇宙の観念を得て、神に接近する。ボールや球体はその子供を他の幾何学的形態へと導く。――円錐、三角形、円柱。今、彼は自然それ自体の発生点にいる. . . . 新しい世界は彼に開かれているのだ。」Meehan , "Master Architect" , p. 313に引用されている。.

67. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 32.

68. Wright, "Autobiography", p. 14.

69. ライトの装飾様式についての最も行き届いた論説は、David A. Hanks , "The Decorative Designs of Frank Lloyd Wright" (New York : Dutton , 1979)による。それよりは分析的ではないが、図解が豊富なのは Carla Lind , "The Wright Style : Re-creating the Siprit of Frank Lloyd Wright" (New York : Simon & Schuster , 1992)

70. ライトの作品の中にラスキンの引用を見ることは比較的少ない――ライトは彼がアーツ・アンド・クラフツの機械に関する矛盾を代表するとして、しばしばウィリアム・モリスと結びつけていた――ため、このイギリスの批評家によるライトへの影響がどれ程直接的であり得たかを判定することは難しい。ライトはこのケースにおいて、その痕跡を隠してきたのかも知れないし、例えば彼が綿密に読んだことが知られているヴィオレ・ル・デュクの著述において、ラスキンの考えに間接的に触れてきたのかも知れない。私自身の意見では、ライトはラスキンの作品の一部を読み、また間接的に得た部分もあるが、ライトの作品の中に見られる他の多くの理想主義者の源泉と絡みあって浸透しているというのが何よりも適当な説明ではないかと考える。

71. John Ruskin, "The Seven Lamps of Architecture" (2nd ed., 1880; reprint ed., New York: Dover, 1989), p. 105.

72. 前掲書 p. 124.

73. John Ruskin, "Modern Painters" vol. 1 (1843), 下記に引用されている。 Robert L. Herbert, ed., "The Art Criticism of John Ruskin" (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1964), pp. 10–11.

74. Ruskin, "Seven Lamps of Architecture", p. 31.

75. Wright , "Autobiography" , p. 75 ; また John Lloyd Wright , "My Father" , p. 69 も参照されたい。こちらもヴィオレ・ル・デュクの"Discourses on Architecture" からの長い抜粋を含む。

76. 例えば M.F. Hearn. ed., Architectual "Theory of Viollet-le-Duc: Readings and Commentary" (Cambridge Mass: MIT Press.,1990), p. 187 参照。鋳鉄も機械製のどんな装飾も「偽り」を表現していたというラスキンの信念に関しては、Ruskin, Seven Lamps of Architecture, p. 35 参照。

77. Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, "The Foundations of Architecture: Selections from the Dictionnaire raisonné" (1854), trans. Kenneth D. Whitehead (New York: Braziller, 1990), p. 233; 原文でもイタリック。

78. 前掲書 p. 235.

79. 「水晶は自然の建築的原理の証明だ」"Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture III: The Meaning of Materials-Stone" (1928); reprinted in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1, p. 270; この一節は、もともとの『アーキテクチュラル・レコード (Architectural Record)』誌の記事からは削除されている。

80. Hearn, "Architectural Theory of Viollet-le-Duc", p. 229.

81. Wright, "Autobiography", p. 75.

82. Owen Jones, "The Grammar of Ornament" (1856; reprint ed., London: B. Quaritch, 1910), p. 5.

83. 前掲書。

84. Wright,"A Philosophy of Fine Art" in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1, pp. 39–44. "Oxford English Dictionary" によると、「様式化する」(conventionalize)という動詞が初めて用いられたのは、1854年でジョン・ラスキンによってである。

85. 前掲書 p. 43.この一節の中で、ライトはオーウェン・ジョーンズの13番目の主張を繰り返していた。「花や他の自然物は装飾として用いられるべきではなく、それらに基づいて様式化された表現として用いるべきだ。またその表現は、装飾される対象の統一を破壊せずに、意図されたイメージを心に伝えることができる程、示唆に富んだものであるべきだ。」Jones "Grammar of Ornament", p. 6.

86. Wright, "A Philosophy of Fine Art," in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1, p. 43.

87. Frank Lloyd Wright, "Architect, Architecture, and the Client "(1896), in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1, p. 31.

88. こういった仕掛けについての最も示唆に富んだ分析の一つは、Grant Hildebrand, "The Wright Space: Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses" (Seattle: University of Washington Press, 1991)によるものだ。これに関する文献は莫大である。――これらの非常に一般的なライトのテーマを概説する他の重要な文献は、以下のものを含む。Henry-Russell Hitchcock, "In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright, 1887-1941"(1942; reprint ed., New York: DaCapo, 1973); Manson, "Wright to 1910"; Scully, "Frank Lloyd Wright", H. Allen Brooks, "The Prairie School: Frank Lloyd Wright and His Midwest Contemporaries" (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1972); John Sergeant, "Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: The Case for Organic Architecture" (New York: Whitney Library of Design, 1976); McCarter, "A Primer on Architectural Principles"; and Paul Laseau and James Tice, "Frank Lloyd Wright: Between Principle and Form" (New York: Van Nostrand Reinhold, 1992).

89. このテーマにおける解釈で、歴史に無関心ながら刺激的なユング風のものは Thomas H. Beeby, "Wright and Landscape: A Mythical Interpretation, "in Carol R. Bolon, Robert S. Nelson, and Linda Seidel,eds., "The Nature of Frank Lloyd Wright" (Chicago: University of Chicago Press, 1988), pp. 154–72 に見られる。もっと歴史を考慮した説明は、Jonathan Lipman, "The Architecture of Arcadia." in "The Wright State: Frank Lloyd Wright in Wisconsin" (Milwaukee: Milwaukee Art Museum, 1992), pp. 11–31 に見られる。また、ライトの伝記作者も、ウィスコンシンの風景と彼の関係を強調している。

90. Wright, "Autobiography", p. 26.

91. 前掲書 p. 27.

92. 前掲書 p. 40.

93. Gill, "Many Masks", p. 48.

94. ウィスコンシンの石灰石はマグネシウムを多く含有し、専門的にはドロマイトとして知られている。本文で私は、もっとなじみ深く一般的な言葉を用いている。

95. Wright, "Meaning of Materials-Stone," in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. 1, p. 275.

96. 前掲書 p. 274.

97. その効果と砂岩の最初の出現についての解説に関しては、Edgar Kaufmann, Jr. "Fallingwater: A Frank Loyd Wright Country House" (New York: Abbeville Press, 1986), esp. pp.

29,31-45,58,76-77.参照。ライトはハフ・ダウンズ(Meehan, "Master Architect", p. 37 参照)とのインタビューにおいて、落水荘をタリアセンとはっきりと比較した。また、落水荘についての著述があるドナルド・ホフマンはその2つの建築物の類似した石使いに惑わされて、タリアセンの石造りは砂岩であると誤って思い込んでいた。Donald Hoffmann, "Frank Lloyd Wright's Fallingwater: The House and Its History" (New York: Dorer, 1978), p. 18 参照。

98. ハートリー邸 (1902年) はこの効果の特に印象的な例である。この効果は、ライトのレンガ造りの建築物においてはよく見られる。

99. Meehan, "Master Architect", p. 44.

100. W. H. Auden, "In Praise of Limestone," "Selected Poetry of W. H. Auden" (New York: Modern Library, 1959), pp. 114-17.

101. 前掲書。

102. 前掲書 p. 115.

103. ライトの反都市化についての、論争的でかなり時代遅れの解釈は、Motlon and Lucio White, "The Intellectual Versus the City: From Thomas Jefferson to Frank Lloyd Wright" (Cambridge, Mass: Haeverd University Press and MIT Press, 1962), p. 189-208 に見ることができる。もっとバランスのとれた見解は、Robert Fishman, "Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier" (New York: Basic Books.1977), pp. 89-160 に見ることができる。

104. タリアセンは、その窓の配置と平面の開放性にもかかわらず、隣人の目から高さと距離をおくことによりプライバシーを確保している。一方、落水荘は恐らくライトの住宅の中で最もプライバシーのないものであるが、そのへんぴな立地に頼ることで同じ効果をあげている。

105. タリアセンの風景については以下参照:Walter L. Creese, "The Crowning of the American Landscape: Eight Great Spaces and Their Buildings" (Princeton: Princeton University Press, 1985), pp. 241-78.

106. Wright, "Natural House", p. 134.

107. 前掲書 p. 135.

108. Henry Blake Fuller, "With the Procession" (1895; reprint ed., Chicago: University of Chicago Press, 1965).

109. Wright, "Autobiography", 561; Louis Sullivan, "The Autobiography of an Idea" (1924; reprint ed., New York: Dover, 1956).

110. Gannett, "The House Beautiful". これらの抜粋の最初と最後において、ガネットはもう一人の著者を引用しているが、私は今まで原文がどれなのか決定することはできなかった。ライトは1950年代になっても、まだガネットを引用していた。その頃彼はマディソンのユニタリアン教会の講堂で『ザ・ハウス・ビューティフル(The House Beautiful)』誌からの一節を明示していた。

111. 前掲書。

112. シカゴのアーツ・アンド・クラフツ・コミュニティに関する最高の評論は Richard Guy Wilson, "Chicago and the International Arts and Crafts Movements: Progressive and Conservative Tendencies, " in John Zukowsky, ed., "Chicago Architecture", 1872-1922: "Birth of a Metropolis" (Munich: Prestel-Verlag, 1987), pp. 209-27. 以下も参照：Nikolaus Pevsner, "Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius" (London: Penguin, 1936;1975); Peter Stansky, "Redesigning the World: William Morris, the 1880s, and the Arts and Crafts" (Princeton: Princeton University Press, 1985); Gillian Naylor, "The Arts and Crafts Movement: A Study of Its Sources, Ideals and Influence on Design Theory" (1971; reprint ed., London: Trefoil Publications, 1990); Leslie Greene Bowman, "American Arts and Crafts: Virtue in Design" (Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1990), Elizabeth Cumming and Wendy Kaplan, "The Arts and Crafts Movement" (London: Thames and Hudson, 1991).

113. 1901年に書かれたライトの最も有名な評論『機械による芸術と工芸(THe Art and Craft of the Machine)』は、まさにそのタイトルが示すように、アーツ・アンド・クラフツ運動が機械を敵視していることを非難すると同時に、その運動の根底にある価値を弁護している。ライトは彼のキャリアの中で何度もその小論を再版し、幾度も改訂したが、標準版は恐らく Pfeiffer, "Collected Writings", vol. I. pp. 58-69 に載せられているものだろう。

114. サリヴァンの古典的な記述は彼の "Autobiography of an Idea", pp. 317ff に見ることができる。

115. Wright, "Autobiography", pp. 125-28.

116. 鳳凰殿からの影響についてのグラント・カーペンター・マンソンの議論("Wright to 1910", pp. 34-41)は、ライトに激しく否定されて明らかに挫折したにも関わらず、今でも我々の持ち得る最良のものに数えられる。以下も参照: Dimitri Tselos" Exotic Influences in the Architecture of Frank Lloyd Wright," "Magazine of Art" 46(April 1953) pp. 160-84.ヴィンセント・スカリーは、ツェロスに続いて、鳳凰殿とウォード W.ウィリッツ邸(1902-03年)とを比較し類似点を指摘した。後者は、多くの人々が、ライトの本当の最初のプレーリースタイルの住宅とみなすものだ。(Scully,"Frank Lloyd Wright",p. 17)スーザン・ローレンス・ダナ邸(1902-04年)において、ライトが日本から拝借したことが、その屋根の処理にはっきりと認められるようだ。日本の住宅建築についての優れた議論に関しては、上田篤、 "The Inner Harmony of the Japanese House" (1974),trans,岩波書店(Tokyo: Kodansya International,1990)参照。

117. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 32.

118. Wright, "The Japanese Print", in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. I, p. 118.

119. 前掲書 p. 119.

120. 前掲書。

121. William T. Stead, "My First Visit to America: An Open Letter to My Readers," "Review of Reviews" 9 (1894), pp. 414-15.

122. フォリーという言葉は今日、英語において主に否定的な意味を持つ。"Penguin Dictionary of Architecture" では、その言葉を次のように定義しているぐらいだ。「奇人の気まぐれとそのフォリーを発表しようとする思考とを満足させるように建てられた、費用はかかるが役に立たない建築物のこと。普通は、眺望や絵画的な効果を高めるように意図され、美化された公園の中におかれる塔あるいはゴシック様式や古典様式の見せかけの遺跡。」John Fleming,Hugh Honour,and Nikolaus Pevsner, "Penguin Dictionary of Architecture" (Harmondsworth:Penguin books,1972)p. 100. その言葉は19世紀には、もっと違うニュアンスを含んでいた。同一語源のフランス語 "la foile" が標準的意味の一つとして持つニュアンスに近かったのだ。すなわち、単に別荘や田舎の隠退所においての楽しみだけのために建てられた建築物で、気まぐれを表現し、そしてロマンティックなランデヴーのための場所として役立つように意図されたもののことである。本文において私は、この類の意味のいくらか、つまりもっと好意的なふくみを持たせたつもりだ。

123. 人々の記憶と文化的価値に影響を与える手法として、「モデル」あるいは「デモンストレイション」としての建物の重要性をライトに認識させた点で、博覧会が果たした役割をぜひ強調するように、とテレンス・ライリーは私にすすめてくれた。

124. Patricia Talbot Davis, "Together They Built a Mountain" (Lititz, Penn.: Sutter House, 1974), p. 147.

125. Jonathan Lipman, "Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings" (New York: Rizzoli, 1986), p. 169.

126. John Gurda, "New World Odyssey: Annunciation Greek Orthodox Church and Frank Lloyd Wright" (Milwaukee: Milwaukee Hellenic Community, 1986), p. 114.

127. グラント・ヒルデブランドは下記においてこの変化を見事に記述している。"The Wright Space", pp. 15-27; この革新に対するライト自身の賞賛については下記参照：Wright, "Natural House", pp. 32-33.

128. 1992年9月24日、ウィスコンシン州マディソンでのジェイムズ・デニスの講演 James Dennis,"Restoring Jacobs I." Sergeant, "Frank Lloyd Wright Usonian House", pp. 27-30 では、ほとんどのユーソニアン・ハウスの所有者の体験は全体に渡り肯定的なものだった、と述べられているが、どういうわけか屋根のことには触れていない。Eugene R. Streich, "An Orignal-Owner Interview Survey of Frank Lloyd Wright's Residential Architecture"(1972)in Brooks, "Writings on Wright", pp. 34-45 には、彼がインタビューをしたライトの建物のもともとの所有者33人は「ほとんどない」雨漏りについて不平を言った、という主張がある。

129. Kaufmann, Fallingwater, pp. 49-54; Hoffmann, "Frank Lloyd Wrights Fallingwater", pp. 41-48, 56-57.

130. Hildebrand,"The Wright Space", pp. 176-77; ヒルデブランドは、ライトの建築物における重大なたわみの長いリストを提供している。

131. Wright, "Natural House", p. 150.

132. 最初のジェイコブズ邸の暖房の問題については、Jacobs and Jacobs, "Building with Frank Lloyd Wright", pp. 54,59-60 参照。

133. Wright, "Autobiography", p. 249.

134. Kaufmann, "Fallingwater", pp. 62-63.

135. Wright, "Natural House", p. 37.

136. 前掲書。

137. Jacobs and Jacobs, "Building with Frank Lloyd Wright", p. 15.

138. Jack Ramsey to Herbert Johnson, July 19,1936, as quoted in Lipman, "Johnson Wax Buildings", p. 12.

139. 前掲書 p. 157.

140. Mary Jane Hamilton, "The Meeting House: Heritage and Vision" (Madison: Friends of the Meeting House, 1991), p. 26.

141. Davis, "Together They Built a Mountain; and Gurda, New World Odyssey" 参照。

142. Jacobs and Jacobs, "Building with Frank Lloyd Wright", p. 17.

143. 前掲書 p. 60.ユニタリアン教会が雨漏りしたのは、恐らくライトが意図したのより薄い銅が使われたためだろう、と説明されるのが普通だ。そして、この根拠は、ライトの他の雨漏りする屋根にも同様に使われてきた。しかし1993年の工事報告は、その屋根はライトの仕様書に従って正確に作られていたが、仕様書が当時の工業規格にかなり満たなかったことを明らかにした。

144. John Lloyd Wright, "My Father", p. 92.

145. Gill, "Many Masks", p. 159.に引用された W. E. Martin から D. D. Martin への手紙(1905年9月19日)。

146. ジェフリー・チェシッドと著者との会話 (1992年11月9日) による。

147. Lipman, "Johnson Wax Buildings" , p. 169.

148. Emerson, "Self-Reliance," "Essays and Lectures", p. 260.

149. Meehan, "Master Architect", p. 240.

150. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 74.

151. John Lloyd Wright, "My Father", p. 120.

152. Wright, "The Architect and the Machine," in Pfeiffer, "Collected Writings", vol. I, p. 22.

153. Wright, "Natural House", p. 182.

154. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 31.

155. John Lloyd Wright, "My Father", p. 121.

156. Wright, "Autobiography", p. 312.

157. 前掲書 p. 31.ここでライトは、その博覧会ではなく、彼がマディソンで学生だったころに見た2つのドーム建築に言及していた。そして彼は、そのどちらの建築物も数年以内に壊されたのを見ている。

158. Pfeiffer, "His Living Voice", p. 28.

159. Emerson, "Nature," "Essays and Lectures", p. 41.

160. 前掲書。

161. Frank Lloyd Wright, Gill, "Many Masks", p. 22. に引用されている。

アンソニー・アロフソン

フランク・ロイド・ライトとモダニズム

フランク・ロイド・ライトの建築活動は、1880年代の終わりから1959年の彼の死まで72年間にわたって行われた。1893年頃に独立した仕事が始まった時からライトの作品は多様であり、自然、有機体、中西部のプレーリー(大草原)、モダニズム、そして建築を通したアメリカのアイデンティティの探究、といったテーマに焦点が当てられた。彼の設計は、アパートや中流階級家庭の住宅から、裕福な上流階級のための手の込んだ別荘にいたるまでの幅をもっていた。そして商業ビルや工業施設、宗教建築、投機的開発、また全く新しいコミュニティのプランをも含んでいた。彼のクライアントは多くの場合、自立し、先進的で自由な考えをもった個人であり、ライトの大胆な発想に進んで賭けた。彼はグリッドに載った正方形や円、三角形といった基本的な幾何学的形態を利用し、素材や構法にしたがってプロポーションを決定しデザインした。彼は物理的形態と自然との相関が人間の精神を向上させると信じ、作品を自然の秩序と関係させたのだ。彼の建築とデザインはテクノロジーと自然、民主主義のメタファーであった。ライトの作品はすべて、モダニズムとの関わりのなかで生まれたが、しばしば彼は猛烈にそのことを否定した。

ライトはモダニズムを、彼の生きた時代の主要な文化的現象だとは認めていなかった。単純化への芸術的関心の源泉を日本の木版画の中に見いだし、彼はこう述べている。「この版画は『キュビズム』や『未来派』を生んだフランスの画家達の心を捉えたように、建築家である私に削除という福音を与えてくれた。本質的にはそれが、いわゆる『モダニズム』の底に存在しているのだ。」[1]しかしライトの作品の文化的文脈を提供したのは彼が放棄したモダニズムであった。モダニズムの複合的な現象は、文学、視覚芸術、音楽、政治にわたり、その主要な関心は、空間の知覚、時間、神話、風刺、オリジナリティの追求、異端者の役割、宗教への攻撃、言語の破壊機能、断片化の効果といった幅広い範囲に向けられた。この多様性といくつかの矛盾にもかかわらず、すべての芸術におけるモダニズムには、共通のいくつかの基本的関心があるようだ。それは機能主義、抽象——新たな形態言語——そして社会的計画といったことである[2]。

機能主義、すなわち物の形態とその目的の間には合理的な関係があるという概念を追求することで、ライトは形態と機能は一つであり同じものであると定義した。これは、建物の構造、素材、建設方法が、人間の必要に適合する有機的な全体を産み出すために融合することを意味した。他のモダニスト同様、彼は抽象化すなわち独特の形態言語を創り出すために、リアリズムを拒絶した。我々が彼の作品の全体を見るとき、彼の形態言語の中には注目すべきモチーフの一貫性と連続性、そして反復が見られる。装飾も抽象的存在であるにもかかわらず、多くの近代建築家は新しい装飾言語のための抽象的形態を拒絶するだけでなく、装飾という概念自体を拒否してしまった。ライトの抽象的形態言語は、彼を他の多くのモダニスト達と区別するものとなった。彼は装飾を排除せずに祝福したのである。

影響を受けたのは、日本の木版画と指導者であるルイス・ヘンリー・サリヴァンだけである、とライト自身は言うが、彼は絶えずアメリカやヨーロッパの、彼をとりまく周囲の世界を吸収し、変形し、それに対して反応していた。彼の仕事の政治的、社会的モチベーションは民主的なアメリカを明確にすることへの確固たる信念に基づいていた。ライトにとっては、ヨーロッパのモダニストにとってと同様、建築は社会を改善するための道具であったのだ。

このようにして、ライトの生涯を通して、はっきりと視覚化された対話と、イデオロギー的な対話との二つの対話が同時にいつも起こっていた。一つは彼の作品と彼自身のデザインの中に存在し、もう一つは作品とそれをとりまく文化との間に生まれた。それらを議論することで、ライトを近代的にしたものへの探究の糸口と同時に、モダニズムそのものを理解する手段が与えられるのである。

有機的建築

19世紀後半の、近代建築を創造する試みは、機械と、建築の社会的役割という異なる考えを結合させ始めた。これらの試みはアメリカ、特にシカゴでは摩天楼の登場となって現れ、それはすぐさまライトの初期の建築的形式に影響を与えた。高層建築物のテクノロジーの発展と共にあったのは、新しい近代的な建築がアメリカのアイデンティティをも表現しうるという希望であり、ヨーロッパのモダニズムとは異なる価値を持つことへの希望であった[3]。

ライトは近代建築の発展の重要な担い手であったが、常に近代建築とは不仲であり続けた。彼は多くの他のモダニスト達と同じ目的を共有していたが、その作品はしばしば非常に異なったものであった。この違いを生み出したものは何か、そして彼の作品を近代的にしたものは何かをつきとめるために、まずライトの有機的建築の概念を考察しなければならない。ライトにとって真の近代建築と有機的建築とは同じ意味であった。有機的建築のコンセプトは、1890年代の一連の建築原理に始まり、1930年代までには一つのライフスタイルへと発展していた。彼の初期のイデオロギー的な立場をもっとも分かりやすく表明しているのは『イン・ザ・コーズ・オブ・アーキテクチュア (In the Cause of Architecture)』であり、彼は1894年にこれを書いたといっているが、最初にこれを『アーキテクチュラル・レコード (Architectural Record)』誌に発表したのは1908年であった[4]。

ライトは有機的建築の定義の中で六つの大きなデザイン原理を掲げた。

一つめは、簡潔さと落ち着きが芸術の基準となるべきだということであった。そのためには内部の壁を含むすべての不必要なものを排除することが必要であった。結果的に、建物はできるだけ数少ない部屋ですますべきであり、開口部は骨格や形態と一体となり（一種の「自然な装飾」となる）、ディテールや装飾を減らし、設備や建具、絵画、家具は構造体の中に統合すべきだと彼は書いている。

ライトの二つめの原理では、人間のスタイルの数と同じほど多くの、異なる住宅のスタイルを要求している。これはクライアントの個性の表現を認めたものであった（ただしそれはライトのものだと分かるデザインを通してであるが）。また多くのスタイルを持つことで、19世紀の建築家を束縛し続けた歴史的様式の永遠の問題へ陥ることもなかった。20世紀が始まってからも、それは未解決のままであったのだ。それに対する回答、すなわち近代的様式で建てることは、様式の選択という問題から、建築がどのような社会の集団的価値あるいは個の芸術家の価値を表現すべきかという問題へと議論を移行させた。

三つめの原理は、自然や地形と建築とを相互に関係させるというものであった。ライトは言っている。「建物はその敷地から容易に生まれ出たように見え、周囲と調和するよう造形されなければならない。」[5]なだらかで穏やかな中西部の丘陵地のための彼のデザインは、低い傾斜屋根、覆うような張り出し、テラスで特徴づけられるものであった。もし参考にすべき自然の特徴がなければ、建物はできるだけ謙虚にすべきだと彼は信じていた。

ライトの四つめの原理は、建物の色を自然から選び、建物の素材と調和させることを要求している。ライトは、「様式化（conventionalization）」という用語、すなわち形態を本質へと抽象化するという方法を、色や、デザインモチーフのソースとしての植物の形態に適用した[6]。

五つめの原理では、「素材の本質」を表現することを求めている。木はその木目や自然の色を見せ、木らしく見えるべきであり、煉瓦や石、漆喰にも同じことがいえる。ライトは、これらの素材は本質的に「親しみやすく美しい」と考えていた。素材の性質という考え方の中には暗黙のうちに構造という概念があった。誠実な近代建築は、建物の構造システムを表現するもの、すなわち荷重とその支持を建物から読み取ることが可能なものであったのだ。

ライトの六つめの原理は、建築に精神的高潔を求めるものであった。彼は、建物は誠実、真実、品格という人間の質と同じような質をもつべきだと信じていた。アーツ・アンド・クラフツ運動に流れていた考え方を反映して、ライトは、建物は愛され人間に喜びをもたらすべきだと躊躇せずに述べている。建築におけるこれらの特性が、流行によるスタイルなどよりはるかに重要な価値を時を越えて生み出すことになるのであった。ライトは人間の価値と建築の高潔さは、機械すなわち「我々の文明の標準的道具」の使用によってのみ達成され、そのためには「工業的理想（industrial ideals）」が必要だと主張した[7]。

ライトの有機的原理は、彼と他の近代建築家とを根本的に結び付ける。これらの原理によって彼の建築には機能主義、テクノロジー、形而上学、社会的目的、建築形態言語の展開といった基本的な教義が確立されるのである。

ライトの、有機的建築の原理は不変のものではなかった。それは彼の生きている間、時には微妙に変化したし、正確に述べようとするならわれわれはそれを時間との関連において捉えなければならない[8]。1909年までに、その原理は、建築へのライトの偉大な貢献のいくつかを言葉によって定式化した。それらは内部のオープン・プラン、水平線の強調、自由度の高い構成の主導的役割、構造と素材および敷地の統合による住居の象徴的表現、新感覚の空間、そして個人の自由と新しい社会形態の祝福といったことである。ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング（図版65-73）、ユニティ・テンプル（図版74-82）、ウォード W. ウィリッツ邸（図版46-48）、スーザン・ローレンス・ダナ邸（図版34-41）、アヴェリー・クーンレイ邸（図版87-95）、フレデリック C. ロビー邸（図版100-106）といった、今世紀の最初の10年間にアメリカで建てられたこれらの建物はすべて、近代建築の歴史の旗手といえる建築となった。

1900年以前

19世紀後半のライトの建築には、同時代の他の建築家達が最新のテクノロジーを古典的な建築様式のリバイバルに用いていたのに対して、明らかに近代建築の傾向を見ることができる。彼が過去との断絶を要求し、リバイバリズムを拒否したのには、1880年代にルイス・サリヴァンに率いられていたシカゴ派の機能主義の影響があった。サリヴァンとその教え子達は建物の目的を表現する合理的な建築を探究していたが、一方でいくつかの古典的な構成要素を維持していた。焦点となっていたのは高層建築であり、アメリカの摩天楼に見られるテクノロジーの発展は国際的にも顕著な近代的発展だと見なされていた。

ライトはサリヴァンに同調し、アメリカ建築をひどく退行させたとして1893年のシカゴでのコロンビア万国博覧会をこきおろし、この退行を、機能主義や摩天楼の追求に対してクラシシズムの復活をおしすすめたエコール・デ・ボザールの教育のせいだとした。そしてサリヴァンが万博において古典派の猛攻撃に対してトランスポーテーション・ビルディングの素晴らしいデザインで応戦したように、ライトはイリノイ州リバー・フォレストにウィリアム H. ウィンズロー邸（1893-94年／図版9-13）を建てた。それはアメリカ建築に必要な方向性についての彼自身の声明であった。これは彼の最初の独立した仕事だったが、成熟した彼の初期の作品を特徴づける数々の形態的要素をすでに含んでいる。単純化への傾向、開放的な内部空間、住宅を大地へと結び付ける基壇、背後に手の込んだ入口とリビング・ルームをもつファサードの中心部、そして大きく張り出した、広くて覆うような屋根。これらのものは、彼が自分の設計した建物を、単なるテクノロジーよりもむしろ思想や社会的価値を象徴するようなものにしたかったということを表している。このような初期の段階において、彼は近代的デザイン原理が、特に建築の内部で刺激的で劇的な空間を創り出す可能性をもっていることを予見していた。正面ファサードの対称性は、家庭としての住宅のアイデンティティと安息の感覚を生み出し、一方大きな窓は内部の開放感を表現している。後部の外観は異なった目的を表現している。それは対称性から逸脱し、住宅のマッスがポーチや温室、台所といった機能と対応する部分へと分割された変化のある表現になっている。

しかしながら、彼自身の選択によるものかクライアントからの圧力かは

分からないが、1880年代の終わりから90年代を通して、ライトはシカゴ、オーク・パークやその周辺のコミュニティのデザインにおいて歴史的様式の抽象化や単純化の実験を行っている。彼がアドラー・アンド・サリヴァン事務所で雇われていた1891-92年に設計されたジェームズ・チャーンレイ邸は、ルネサンスのヴィラの形態学をシンプルなマッスへと変化させることに成功した試みである（図版8）。翌年のジョージ・ブロッサム邸はファッショナブルなコロニアル・リバイバル様式に手を加えたものだった。オーク・パークにあるウォルター・ゲイル邸（1893年）ではクイーン・アン様式を探究した。ライトのおばのために設計した、ウィスコンシン州スプリング・グリーン近くの初代のヒルサイド・ホーム・スクール（1887年）や、オーク・パークの彼の自邸（1889-90年／図版5-7,21-26）では、シングル様式の理解を表明した。彼はロバート・ロロソン集合住宅（1894年）にとっておきのネオ・ゴシック様式を、ネイサン・ムーア邸（1895年）にチューダー様式風表現を用い、ミルウォーキー図書館・美術館のプロジェクト（1893年）では堂々とした古典的作風をマスターした。

しかし歴史的様式の放棄は、新しい機械時代の国際的流れであり、アーツ・アンド・クラフツ運動がアメリカとイギリスそしてヨーロッパ大陸の近代的発展に初めて繋がりを与えた。ライトと彼の同時代の人たちはアーツ・アンド・クラフツ運動とモチベーションを共有していたが、機械の役割に関しては異なった考え方をもっていた。総じて言えば、ウイリアム・モリスに率いられたイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動に固執する人たちは、機械を近代的生活を非人間化する要素と見なし、一方ライトは機械を味方であり民主主義の表現のための真髄をなす道具だと見ていた。というのも、機械は繰り返される重労働から個人を開放してくれるからであった[9]。

革新的な牧師の家庭に由来する熱烈さでライトは機械時代の到来を宣言した。高層事務所建築は機械時代の完璧な課題であった。彼は建物がうわべの見せかけなしにその目的を表現することを可能にするものとして、鉄のフレームを示した。彼は、モリスの追従者たちの仕事は流行遅れの考え方で単純化への要求を理解しないものであり、機械の特質を把握しそれを表現する適当なヴォキャブラリーを見つけるまで、彼らは建築家としてではなく、社会改革者として活動すべきだと主張した[10]。

ライトは機械を単なる物としてではなく、時代や生産プロセスのメタファーとして見ていた。それによって彼は、コンクリートや鉄、ガラス、そして後にはプラスチックなどの近代的な素材を探究しながらも、建物を機械に似せて作ることは避けることができた。19世紀の終わりには、機械生産が工業製品を特徴づけるようになり、それらは、簡素で無駄を最小限にする正方形や長方形の部分からなる場合が最も合理的だとライトには思えた。機械ののこぎりは、様々なパターンに組み立てることのできる薄い石の板を生産し、石の形が直方体のブロックだけに拘束されることを打ち破った。もう一つの機械による産物である金属の鋳造は、木の形態の鋳造によるイミテーションではなく、その生産プロセスの表現に適した形態を生み出すことができた。同じフライス削りの技術は旋盤で削ったような形や円形のものも造れたが、当時ライトは彼の建築の主要なボキャブラリーとして直線的なものを好んでいた。

ライトにとって機械は建築の社会的役割のためには必要不可欠のものであり、この見方が彼を他のモダニスト達と結び付けることになった。彼の計画は社会改革者のそれであったが、彼は社会の物的な改善はまだ十分ではないと信じていた。彼は建築は人々の精神的若返りの助けになるべきだと信じ、それが彼を非西洋芸術の活力を信じるもう一つの新興モダニズムへの共感へと導いていった。ライトは他の文化圏、特に中国と日本の人々からは多くのことを学べると考えていた。多くのプリミティヴィズムのソースと共に、これらのエキゾチックな文化は西洋的な物質主義に汚されていないと考えられた。徐々に「プリミティブ」な建築は民族芸術、土着主義、単純さといったものとつながるようになったが、時としてそれらはエキゾチックな性質を意味するようになった。エキゾチックな建築は複雑さと異質性すなわち魅力的な他者を暗示的に含むことによって、プリミティブなソースを参照する建築とは異なっている。エキゾチックな建築やプリミティブな建築をまねることは、退廃した西洋的価値を拒否し、簡素で純粋に見える価値へとそれらを交換するという道をモダニスト達に与えた。ライト自身はエキゾチックとプリミティブとをほとんど区別しておらず、著書の中で、エキゾチックなソースに言及するような時でも「プリミティブ」という言葉を用いていた。このように区別をしないことは、すべてのより古い文化に共通したフォルムの普遍性と、その「誤りのない」美の認識に対する彼の信念をも反映していた。後にライトが名付けた「プリミティブのルネサンス（Renaissance-of-the-Primitive）」は芸術の歴史主義に対して毒消しの作用をもたらした[11]。日本の美術は、非西洋的な趣をもったものの典型として、1860年代の日本の開国以来、パリやウィーンにいたヨーロッパの芸術家達を刺激した。最初は一人の収集家、愛好家として始めながらも、ライトは日本の版画を商うアメリカの第一人者となった。彼の日本主義は、エキゾチックなものに対する関心を形成し、それは彼の初期のデザインでは潜在しているが、新世紀の最初の20年間の彼の仕事においては、より文字どおりの表現として見うけられた。

日本主義が広く人々を魅きつけた理由にその美学の純粋さがある。その簡素さ、色の大胆な平塗り、そして繰り返される模様は、同時に自然と抽象化について語りかける。ライトはおそらくコロンビア万国博覧会での日本館や、日本のマーケット、そして鳳凰殿を見たのだろうが、彼はいかにも日本的な表現や日本建築を模倣するようなことはすべて避けようと考えていた。彼の建てるものは日本建築と類似点を持つことになったのだが、ライトの日本主義に対する関心はあくまでも抽象化と実験的分析のもとにあったのだ。

ライトにおける統合：1900〜1909年

世紀の変わり目に、ライトは機械時代という彼のヴィジョンを、平面、断面そしてディテールが一つのイデオロギーで定義される造形的な空間に概念的に統合されるような建築へとまとめ上げた。そしてそれは、空間が連続する自由な平面の使用、素材の特性の表現、敷地と建物との統一を原理にまで押し進めた。日本の美学と、チューダー様式やアーツ・アンド・クラフツ様式のディテールを含んだヴァナキュラーなものとの融合からくる抽象化を通して、ライトはアメリカにおける後期ヴィクトリア様式の建築の妥当性を否定するような簡素さを生み出し、国内のデザイン改革を始

めた。この功績の影響はアメリカでは何十年もの間認識されなかった。それにもかかわらずライトの努力によって、オーク・パークとその周辺に、プレーリー時代の素晴らしい家々が生み出された。それらはウォード W. ウィリッツ邸（ハイランド・パーク，1902-03年）、B. ハーレイ・ブラッドレイ邸(カンカキー，1900年)、ウォレン・ヒコックス邸(カンカキー，1900年)、ウィリアム・フリック邸（オーク・パーク，1900年)、E. B. ヘンダーソン邸（エルムハースト，1901年)、フランク・トーマス邸（オーク・パーク，1901年)、そしてアーサー・ハートレイ邸（オーク・パーク，1902年）といった家々である（図版44-48)。それらを造る素材はレンガから漆喰にまで広がり、田舎の環境に対しては、小割板を使ったより素朴なデザインが用いられた。それらのいくつかは平面や構成が似通っていたが、屋根はバラエティーに富んでいた。勾配屋根、切妻、あるいは陸屋根であれ、それらの住宅はアメリカの生活の物質的かつ象徴的なシンボルとして暖炉を焦点にすえる傾向があった。

続いて、上昇志向のクライアントのための一家族(シングルファミリー)住宅の依頼ではライトは、建物の構成、構造、装飾を、豊かな空間的複雑さをもつ全体的デザインへと統合することを探究することができた。それらはイリノイ州スプリングフィールドのスーザン・ローレンス・ダナ邸（1902-4年／図版34-41)、ニューヨーク州バッファローのダーウィン D. マーティン邸(1902-4年／図版55-59)、同じくバッファローのウィリアム R. ヒース邸(1905年)、イリノイ州リバーサイドの F. F. トメック邸(1907年)、そしてリバーサイドのアヴェリー・クーンレイ邸（1906-8年／図版87-95)である。機能主義、テクノロジー、空間的発展、近代的形態言語、そして隠喩的な体験といったものへのライトの関心を反映しながら、これらの住宅は、有機的建築の諸規定をバランスさせた。これらの住宅は、新興中産階級を向上させるための彼の改革主義者的社会計画が、形となって現れたものだ。これらの作品の中で探究された抽象化のプロセスは、ライトを建築物のマッスから装飾にいたるまでの全てを統括する近代的形態言語を発展させる方向へと導いたのである。

ライトは、他の近代建築家達のスタイルとは類似点がほとんどないような一連のスタイルを創りあげた。彼はしばしば自分の建築を屋根のタイプによって説明したが、彼の作品は同様に平面タイプや主要な素材によっても体系づけることができる[12]。彼の形態言語は幾つかのモチーフのグループに分類することもできる(それが最も顕著なのは装飾である)。彼の建築を考察する際に、この形態言語を同定することによって、作品の中に連続性を見ることができ、彼のデザインしたものすべてを単に「有機的建築」と呼んでしまうこと以上のことができる。

ライトは、最初は住宅プロジェクトで彼の建築を明確にしていったが、20世紀の最初の10年間には、公共建築、商業建築、宗教建築の分野で彼の考えを探究していった。1906年にバッファローで完成したラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディングは、ライトの作品におけるモダニズムの表現の中で、最も重要なものの一つとなった（図版65-73)。それはライトの新しい有機的建築の最初の大きな機会であり、勤勉な労働の美徳を賛美するクライアントの道徳主義的なプログラムと共に、機能主義の原理を表現していた[13]。シャフトは「調節された」空気の導管であり、その内部は火災時の避難路として機能する階段となり、一方バルコニーはよく照明され、事務作業の場所にあてられた。天窓によって明りをとる中心部の空間的シャフトは一つのデザイン手法となり、すぐ後のオーク・パークのユニティ・テンプル（1905-8年)、さらに後のニューヨークのソロモン R. グッゲンハイム美術館（1943-59年）においてもライトはこの手法を使用している[14]。

ラーキン・ビルディングは、アメリカの至るところに石鹸やその他の家庭用品を発送する、巨大な通信販売事業の運営のための本社として使われた。成長過程にあったその会社の新社屋は、製造工場に隣接し管理部門と補助的な施設を含んでいた。当初アメリカでの評価は冷淡であったが、この建物は当時のアメリカやヨーロッパで最も進んだ建築物の一つであった[15]。建物の機能は、そのマッスの簡潔さ、ライト・コートつまりアトリウムの巨大な空間の中心性、空間の相互作用、サーキュレーション、従業員の快適さ、といったことから様々に広がり、商業という業務機能へと及んだ。特別にデザインされた家具を使って、ライトは最初のワークステーションを創りだした。建物で働く従業員の必要を考慮して、ライトは彼らのための社交空間をも提供した。そしてすべてのものが、労働倫理の価値を賛美する壁に彫られたスローガンがつくりだす道徳的雰囲気の中に配置されたのである。

ユニティ・テンプル（図版74-82）は、その素材であるコンクリートの特性を表現することを通じてテクノロジーに対するモダニストの信念を表明した[16]。それはオーギュスト・ペレやトニー・ガルニエによるフランスでの展開と対応していた。アメリカには他にもコンクリートの建物があるにはあったが、ユニティ・テンプルはコンクリートのテクノロジー、機能、そして意味を非常に効果的に総合させた最初の主要な建築物であった。400人のユニテリアンの集会のために計画されたにもかかわらず、そのデザインは乏しい予算の下で行わなければならなかった。ライトは集会の活動を二つに分割した。一つは礼拝のためのユニティ・テンプルからなる教会(プランは正方形）であり、もう一つはユニティ・ハウスというギリシャ十字型のプランをもった教区民の家である。素材として鉄筋コンクリートが選ばれ、ポール F. P. ミューラーによって建物は建設された。結果として、同時代に類を見ない新しい物質的表現の中で融合された、機能と目的の統一の記念碑となったのである。

ユニティ・テンプルは、近代建築のより重要な原理の一つ、つまり内部空間が建物の最も重要な本質であるということを表明した。ラーキン・ビルディングの大きな中央のホールの、簡素で抽象的な空間とは対照的に、ライトはここで、深い格間を持った天井と、線状の縁飾りの連なりによりその絶え間ない動きとのバランスが保たれている連続的な面とによって複雑な空間を創り出すために、壁面と天井面という厳しい区分をうちこわした。空間は垂直軸と水平軸の両方に織り込まれ、ライトはそれを「プラスティシティ（plasticity)」という言葉で表現した[17]。

これら初期のモダニストの聖像には、ライトのウィスコンシン州マディソンのヤハラ・ボートハウス計画（1905年／図版83）と、シカゴのフレデリック C.ロビー邸（1908-10年／図版100-106）を加えなければならない。現在までのところ近代建築の歴史に記されているように、それらはモダン・ムーヴメントを定義づけた抽象的で機能主義的な建築の先駆者としての特別な地位を担ってきた。それらは時代のはるか先を行くものであり、



図1：フランク・ロイド・ライト．ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング，バッファロー．1902-06年．透視図（部分）：プリント．フランク・ロイド・ライト財団．『フランク・ロイド・ライトの作品と計画案（Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright)』（1910年）より．

ヨーロッパのモダニスト達に大きな影響を与えたと言われてきた[18]。

ロビー邸が知られるようになったきっかけは、ヨーロッパ人達がそれを「Dampfer」、すなわち蒸気船建築と評したことによる[19]。それを1910-11年にかけて発表したとき、ライトは特別な重要性を付与したわけではなかった。しかしヨーロッパ人にとって、それは大地を抱え込みながらスライドする水平のマッスといった、驚くべきイメージであった。自転車の部品を作る発明家のためにデザインされたその家は、機械設備と電気設備を完備し、気候にも対応し、窮屈な都市の一街区にあるため並外れたプライバシーを提供するものだった。なめらかで能率的な蒸気船のように、それは機械時代のシンボルだった。ロビー邸とヤハラ・ボートハウスは共に、ライトが1900年頃に始めた抽象化の方針に沿ったステップだった。ヤハラの計画はライトにとって小さな区切りとなる作品であったが、ロビー邸は、1909年10月、彼が家具を含めたディテールの完成を他に任せヨーロッパへと出航した時、彼が考える以上に自らにとってのクライマックス的作品であったのだった。

「プリミティブ」のモダニズム：1910〜1922年

たとえライトの仕事が1909年に終わってしまったとしても、彼は今でもアメリカの最初のすぐれたモダニストだと考えられているであろう。しかし個人的生活の中で起きた根本的な決裂にもかかわらず、彼の仕事は続けられた。1905年頃、ライトはクライアントであり友人であったエドウィンの妻、ママー・ボースウィック・チェニーと恋に落ちてしまった。1909年までにライトは妻のキャサリンと六人の子供達と別れ、ママー・チェニーと共にヨーロッパへと旅立つ決心をした。彼はそこで2冊の自分の作品集を出版する計画だったのだ。エルンスト・ヴァスムートによって1910-11年にかけてベルリンで出版された『フランク・ロイド・ライトの作品と計画案（Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright)』と『フランク・ロイド・ライトの建築作品（Frank Lloyd Wright：Ausgeführte Bauten)』はヨーロッパ、特にドイツの近代建築家に直接影響を与えたと言われている（図1）[20]。しかしそれらが与えた影響の歴史は、今まで書かれてきた以上に複雑である。ライトはそれらの本を民主的なアメリカの建築の入門書にするつもりだったのであり、ヨーロッパでのその影響は彼にとっては副次的なものであった。ライトの作品についての情報を広める上で最も重要な役割を果たしたのはオランダの建築家達、特にライトの建物を訪れたこともあるオランダの第一線のモダニスト、ヘンドリック・ペトルス・ベルラーヘであった[21]。歴史家達はオランダやドイツの建築にライトが与えた直接の影響について繰り返し述べてきたが、実際のところこの海外への旅行中、ヨーロッパ人が彼の作品から受けた影響以上に、彼はオーストリアのゼセッショニストの展開に影響を受けたのである。西洋建築の巨大なモニュメントを見ながら、ライトはとりわけウィーンでのゼセッショニストの作品との出会いに刺激を受け、その結果非西洋文化の原型的なモチーフの探究を始めた[22]。日本主義という、ライトとゼセッショニストが共有した関心は、エジプトや近東に対する関心と同様に、マヤ族の、アフリカの、オセアニアの、そして民俗的伝統に対する関心へとつながっていった。これらの研究は彼の作品にプリミティヴィストとしての局面を切り開いたのであった。

数年後ライトは、ゼセッションとの出会いについて、そしてアメリカにおいてそれに見合うものは彼とサリヴァンの作品だけだと思うようになったいきさつについて述べている。「私は1910年の冬、偶然ゼセッションに行き会った。当時、偉大な建築家であるウィーンのワグナー教授、ダルムシュタットの建築家オルブリヒ、注目すべき画家であるオーストリアのクリムトやベルリンの彫刻家メッツナー——皆偉大な芸術家だが——がその運動の中心人物だった。そしてアメリカにはルイス・サリヴァンと私自身の作品があった。」[23]1911年にライトは、その少し前に亡くなったヨーゼフ・マリア・オルブリヒというかつてのウィーン・ゼセッションの大家に自分自身をなぞらえた。ライトはまたドイツの彫刻家フランツ・メッツナーのことも認めていた。メッツナーはライトが行ったように、人間の姿の抽象化すなわち肉体の「様式化」を追求しており、メッツナー（そして弟子のエミリー・シマンドル）の彫刻は、シカゴのミッドウェイ・ガーデンズ（1913-14年／図版133-144）におけるライトの彫刻のモデルとなった。『ポエトリー（Poetry)』誌の編集者ハリエット・モンローはライトとヨーロッパのゼセッションとの関係を指摘し、彼のことをアメリカの指導的ゼセッショニストと呼んだ[24]。

1910年にアメリカに戻ったライトは、近代的形態言語の新たな追求を始めた。それは、ヨーロッパでは廃れ始めていたがアメリカでは誰も知らなかった建築の方向をたどることであった。装飾の使用が攻撃され始め、ゼセッションの建築家達が新旧の間の連続性を発見する手段として彼らの古典的ルーツに目を向け始めていたちょうどその時、ライトはプリミティブでエキゾチックなものの参照の上に装飾を発展させ、さらに純粋幾何学の本質を探究することに集中していた。他の多くのシカゴの建築家同様、ライトはゼセッションのデザインを建築の雑誌によって知っていたのだが、それらを実際に見たすぐ後に彼は装飾にのめりこんでいった。彼はサリヴ

ァン同様、長い間円や三角形、正方形といった単純な形態を構成の単位として使用してきたが、それらの形態の多くは植物の形態の抽象化すなわち「様式化」によるものであった。プリミティヴィストの段階においてライトは人間の形を抽象化し、より純粋な非具象的な形態を開発したが、それはあたかも純粋な構造それ自体を探究するために自然の形態のもとにあるものをつきとめようとするかのようだった。卍つなぎ、かぎ型、渦巻模様、そして正方形の中の正方形といったモチーフの多くはほとんど世界中に見られ、その象徴的な意味が異なるにもかかわらず形態は存続した。さらにライトの新しい装飾は、初期の作品とも異なり、より多くの表面を覆い、より高い密度で構成された。ライトは自然の原型に戻ることによって歴史の模倣という落し穴を避け、本来そなわった特性を表現できるであろうと信じていた。ライトにとってこのことは、建築がその社会的目的を果たす一つの方法であった。つまり本来の形態を明らかにすることによって、建築は民主的で集合的な、人々のアイデンティティを表現するのである。そのプリミティブな装飾の豊かさが、後に彼を1930年代のモダン・ムーヴメントのはぎとられたむき出しの美学から分離させる最も大きな要因となったのである。

プレーリー時代以降のライトの作品はいままで十分に理解されてはいなかった。シカゴのミッドウェイ・ガーデンズ（1913-14／図版133-144）、東京の帝国ホテル(1912-23年／図版151-163)、ロサンゼルスのアリーン・バーンズドールの住宅ホリィホック・ハウス（1916-21年／図版165-169)といった建築物や計画は、近代的形態言語を定義しようとする彼の試み、という観点からはこれまで考慮されることがなかった。プリミティヴィズムを芸術の再生の源泉だと考えることによって、ライトは、パブロ・ピカソやジョルジュ・ブラックといったヨーロッパの芸術家達と共にある重要な仕事に加わっていたことになる。もはや「プリミティブ」という言葉は軽蔑的な意味を持ってはいなかった。ライトや他の芸術家にとって、プリミティブな世界は信仰と芸術が一体となった純粋な文化の最後の砦であった。しかしながらライトがプリミティヴィズムに関心を抱くようになったのは、芸術の再生を目指した個人的な探究を通してであった。その中でヨーロッパ旅行は重要な役割を果たしたのだった。

当時二つの皮肉な事態がライトの作品を特徴づけた。豊かな装飾言語のために彼は非西洋建築の原始的ソースに立ち返ったが、実験的デザインを追求する一方でプレーリー時代の構成的手法、ボキャブラリー、美学をも利用し続けたのである。1911年に始まったタリアセンⅠ、すなわちウィスコンシン州スプリング・グリーン近くのライト邸とスタジオは、当初、彼のプリミティブ時代にあって特別な位置を占めていた。それは建築的にもライトの家系という意味においても原始的起源に遡っていたが、ライトとママー・チェニーのための神秘的な住宅を創るために、プレーリー時代の作風を用いた。タリアセンは住み込みのドラフトマンをかかえた建築のためのスタジオでもあり、クライアントを受け入れる事務所でもあり、アートギャラリーであり、農場であり、先祖の土地でライトが自身のアイデンティティを確認する場所でもあった。1911年に最初に建設されてから、タリアセンは1914年と1925年に火災に遭い、その度に再建され拡張されて結果的に三つのバージョンをもつ複合体となった（図版122-132)。

タリアセンⅠのそもそもの性格は、ウェールズの伝説上の詩人タリアセンと、彼に様々な形で結び付けられ連想される芸術、再生、自由にまつわる話に由来している。伝説の精神をとらえるため、ライトは石や木、漆喰といった建築そのものの原始的な素材を使用した。彼の住宅は丘の稜線に沿って配置され、その頂上を形づくっており、それは「輝ける額」を意味するタリアセンという名前を直接引用したものとなっている。住宅は入口で直角に折れ、スタジオと隣接するアパートメントや農場の建物につながっていた。他のすべての建築物はゆるい傾斜の屋根でつながれ散在し、丘は中庭の集合体のようであった。タリアセンのディテールや全体にわたる扱いはライトのプレーリー・ハウスを思い起こさせるが、総合的な効果はより私的で個人的でありそして――住宅というものがそのような様々な雰囲気を具体化できるという範囲において――魅力的であった。ここにプレーリーの精神は終わりを告げライトのプリミティヴィストとしての実験が始まったのである。

実験は装飾に始まり、描写的な彫刻の使用へと展開し、最終的には非直線的なデザインを生み出す新しい平面構成の手法を創り出した。1910年までの作品の中で、体験に影響を及ぼす空間の力を把握した彼は、いまや抽象的なパターンと人間の表象とを結びつけるという象徴的な可能性へと目を向けていた。近代建築は精神的内容をもつべきだという一貫した信念で、ライトは幾何学の基本的要素に隠喩的な意味を付与した。1912年に出版された『日本の版画（The Japanese Print)』の中で彼は、円を無限性に、三角形を構造的単位に、円錐形を向上に、螺旋形を有機的プロセスに、そして正方形を完全性へと結びつけている[25]。これらの要素は、これまでも常に彼の建築の構成単位であったが、彼の新しい象徴的建築の総合の中で、新しい役割を担うことになったのである。

この局面でのライトの建築は、空間とテクノロジーの発展との対比の中で精神的価値や社会的価値を表現する形態言語の展開への彼の関心によって特徴づけられる。いずれにせよ、プリミティヴィストとしての彼の主要な作品（ミッドウェイ・ガーデンズと帝国ホテル）はすでに取り壊されてしまったので、この時代のライトの作品を理解するには、その空間的な成果を通じてよりもむしろ、それらの図像的主題を通して多面的に読解しなければならない。その図像的主題にとって肝要だったのは、素材、とりわけコンクリートの性質に対する彼の関心、機能に対応して形を変えた自然の素材に対する関心、そして固有の社会的価値を表現する試みへの彼の関心であった。彼の建築を描写する幾層もの意味と共に、近代建築の両義的性質そのものがあらわになっている。クーンレイの妻、クイーン・フェリー・クーンレイによって依頼された、リバーサイドのアヴェリー・クーンレイ・プレイハウス（1912年）のためにライトがデザインした有名な窓は、植物の抽象化をやめ純粋形態へと移行していく象徴化へのプロセスを強調するものであった（図版112-114)。その窓は、オーストリアのモダニスト達が建物や家具、オブジェの表面を覆うのに使っていた円や三角形、正方形といった単純な形態に対応する基本的な形態によるスタディの始まりであった。もう一つの例は、サンフランシスコ・コール社のためにライトがデザインした高層ビルであり、これはアドラー・アンド・サリヴァン事務所での高層建築の経験と、ゼセッショニストに用いられたものとよく似たモチーフとを組み合わせたものであった（図2)。その入口とその上の窓の開口部は多層フレーム（矩形の中にもう一つの矩形を入れ込む）のモ

チーフを持っており、それは1908年に完成したダルムシュタットのヘッセン大公のための結婚記念塔においてオルブリヒが用いた基本パターンであった（図3）。もしライトの高層建築が建設されていたなら、それはアメリカにおける最初のゼセッション・スタイルの高層ビルとなっていたであろう。

1914年にシカゴで建設された、サマー・ガーデンとウィンター・ガーデンを持つ娯楽複合施設であるミッドウェイ・ガーデンズは、装飾と彫刻を特色としたライトの作品の中で最重要作品となった（図版133-144）。この中で彼は、アメリカ建築の独自な表現の確立を追求した。それはドイツのビアガーデンやゼセッションの彫刻といったものから、エジプトやマヤ、そして日本の文化を彷彿させる神秘的な雰囲気といったものにまで及ぶ、外国のエキゾチックな参照物を総合するものであった[26]。内部と外部とをつなぐ豊かで緻密な空間に加えて、その装飾に今までにない図像的パターンが用いられていた。彫刻家アルフォンソ・ヤネリとの合作であるライトのミッドウェイ・ガーデンズの彫刻は、フランツ・メッツナーとウィーン・ゼセッションの作品との強いつながりを示した。二人の彫刻家はいずれも、人体を、それが角錐形であるかのように解釈した。ライトにとって純粋な幾何学で表現された人体は、彼の建築物のデザインの純粋形態との調和を創りだし、その結果人体と建物とが同じ種類の形態から創り出された。ライトは、彼の彫刻を「立方体」、「球」、「三角形」と呼ぶことで、ミッドウェイ・ガーデンズのこれらの表現に象徴的な意味を付与した。それはある意味でメッツナーの教え子であるエミリー・シマンドルが彼女の彫刻を「絵画」、「彫刻」、そして「建築」と呼んだのと類似している[27]。

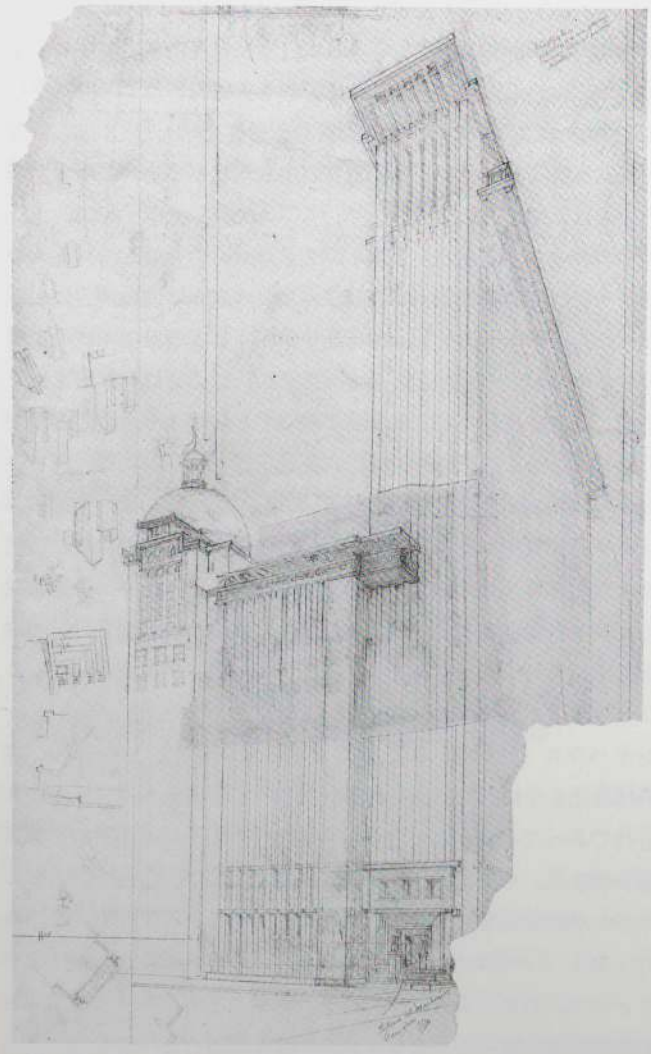


図2：フランク・ロイド・ライト，サンフランシスコ・コール社ビルディング，サンフランシスコ，計画案，1913年頃，透視図（部分）：トレーシング・ペーパーに鉛筆，フランク・ロイド・ライト財団．

ミッドウェイ・ガーデンズの建物のファサードのコンクリートタイルやガラスのパターンは、パターンを創り出すために基本的な幾何学的形態を回転させるというライトのプロセスを試す場となった。回転し終わる前に止めることで、ライトはダイナミックで非対称なパターンを創り出し、彼自身それをダンシング・グラス・パターンと呼んだ（図版143）。それは彼の作品に、以前の対称形のパターンを越える躍動感を加えた。装飾におけるこのダイナミックな斜めの方向性は、彼のデザイン言語の新しい形態的要素となった。

1913年、ライトはミッドウェイ・ガーデンズと同時進行で、東京の帝国ホテルの設計を始めた（図版151-163）。東京の皇居近くに、外国人観光客のために西洋風のモダンなサービスを提供する高級ホテルをデザインしてほしいという依頼を、彼は1911年に受けていた。この広大な作品の中で、彼は寺の境内のプランニングをも含む日本の伝統的な文化と、国際的なホテルの複雑なプログラムとを総合しようと試みた。遅れや自然災害に悩まされ、この仕事の完成は1923年にずれこみ、そのためライトは長い時間を日本で過ごすこととなった。しかしその完成を見る頃には、ライトの装飾は今までで最も豊かな発展をとげていた。最初のデザインでは、彼が当時最新のヨーロッパの近代建築だと考えていた、後期ゼセッションの平坦な表面に対する彼自身の探究を行なっていた（図版151）。屋根はヨーゼフ・ホフマンのローマのオーストリア館（1910-11年）のように、一連の重ねられた平面となった[28]。壁は窓が穿たれ切り揃えられたような表面であった。しばしばボザールの平面計画への「回帰」と誤解されるH型の平面は、寺院の囲まれた中庭や貴族の邸宅といった歴史的な伝統とより関係していた。

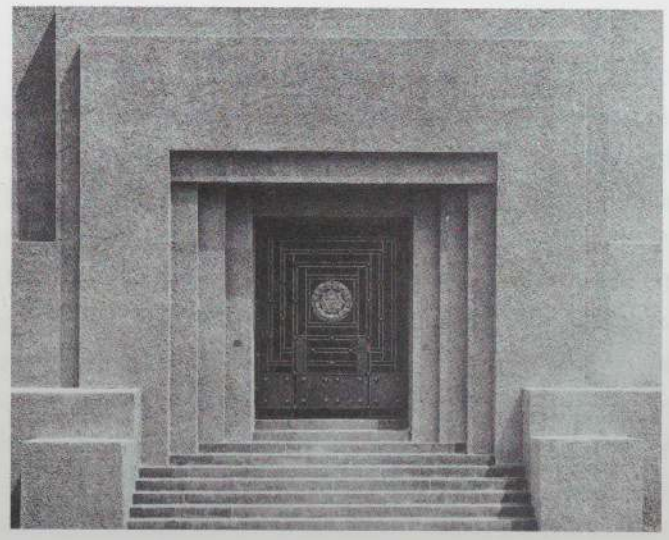


図3：ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ，結婚記念塔のエントランス，ダルムシュタット，1905-08年．

彼のデザインが進むにつれ、ホテルのモチーフや素材、機能にふさわしい近代的な表現を見つけ、同時にそれを伝統と結びつけるため、より一層の抽象化が必要となった。もともとの平面はそのままにして、彼はホテル中央のパヴィリオンに的をしぼった一連のスタディを始めた。その中で彼はより直接的な東洋的建築の適用を試みており、屋根はパゴダを思わせる形となり、壁は斜めに傾けられた。最終的に建設されたとき、その建物は並外れた混成物であった。輻射型電気暖房や「革新的な」構造システムといった最新のテクノロジーと、壁画や彫刻や、以前から様々な目的に利用されてきた凝灰岩である大谷石に彫られたパターンといった豊かな装飾的プログラムとが結合していたのである。

伝統的文脈に則った表現を探す一方で、ライトは再び、素材とテクノロジーの独創的な使用によって機械時代を定義することを試みた。そこで行われていた芸術的な実験は、当時はほとんど認識されなかった。建物は1923年の関東大震災に耐えたことによって有名になったが、ライトや周りの人々は、それは構造のデザインによるものだと考えていた。構造システムの効力は大きな試練に遭ったのだが、その建物は工学技術のおかげで倒壊から免れたと考えられた。そのニュースは世界中に広まり、合理的テクノロジーによって自然に対し勝利したということは、近代的な建物への最高の栄誉となった。一般的には帝国ホテルは、サリヴァンが彼の死の直前に書いた最後の文章の一つで指摘しているように、そのテクノロジーによって近代的だと見なされていた[29]。後に批評家によって議論された時、その装飾はロマンチックで風変りであり、そしていくぶん退廃的であるとさえ言われている。

この時期の頂点を究めた作品は、アリーン・バーンズドールのためのホリィホック・ハウスであった（図版165-169）。この建物はマヤ建築と比較されてきた。しかしこの建物がいくつかの意味をあわせ持っていることを認めるならば、それはインディアンのモチーフ、原始的な小屋そしてコンクリートテクノロジーに由来するマッスの探究として見ることもできる。全体的な印象は一つのエキゾティシズム、ロマンチシズム、そして歓喜である。ここでライトは、10年前にオーストリアのゼセッショニストやホフマン、コロ・モーザーといったウィーン工房のデザイナー達が採用していた形態を、ある種のアイロニーをこめて用いた。モダニスト達はとりわけテクノロジーを祝福し、同時代の古典的建築物は工学技術を覆い隠していたが、ライトのテクノロジーは、テクノロジーそれ自体を表現するためというよりむしろエキゾチックな言語を表現するために用いられた。ヨーロッパの前衛画家や前衛彫刻家も彼らのモチベーションとしていたプリミティヴィズムを探究したが、ライトの試みはいかなる意味においてもそれらと同調したものではなかった。1920年代後期の演劇色の強いアメリカ・アート・モダン運動にとって中心的となったマヤやアステカやインディアンのようなエキゾチックなものの商業的な適用が成功を納めたが、ライトの関心はその先をいくものであった。したがって、モダニストの主流が非物質化と表現内容の消去を強めていったのに対して、ライトはより真剣でロマンチックなプリミティヴィズムを探究していたのである。

1920年代：プリミティヴィズムの終りと新即物主義の隆盛

1922年に日本から帰国したライトは、しばらくの間、主に南カリフォルニアでの設計において、帝国ホテルで完成させたプリミティヴィズムを反映するデザインを追求した後、さらに装飾の形態言語を発展させ、建設部材の大量生産について探究した。ライトはホリィホック・ハウスを「カリフォルニア・ロマンサ」と呼んだが、この言葉は1920年代の彼の多くの作品にあてはまり、近代建築はロマンスとしての、そして精神的快楽としての建築であるべきだとする彼の主張を表現するものであった[30]。カリフォルニアにおけるスペインやメキシコの文化的遺産にもかかわらず、ライトは気候や生活様式、土地固有の素材といったものを、彼の思い描く確固たるアメリカ文化へと融合させようとしたのである。

ライトは敷地や素材、建設プログラムの必要条件をロマンチックに翻訳することを通してこの目的を達成した。カリフォルニア、デス・バレーでの彼自身の住宅のためのデザイン（1921-24年）は、大地や水、火といった原始的要素を高度に隠喩的に解釈したものであった。熱さを避けるために地面を掘りこんだこの砂漠でのプロジェクトは、神秘的な洞穴、あるいは焼き物の壺に似ていた。そして原始的で象徴的な要素として水が用いられていた。同じ年の、カリフォルニア州レイク・タホでの、実現しなかった夏の住宅のためのデザインには、浮かぶ平底舟と、周囲の森を参照した下見板を用いたテントのような小屋があった（図版172-173）。彼の多層フレームのモチーフ（層を重ねて後退する複数の平面）によって作られた小屋や客船のための下見板張りの建物は、ライトのいう歓喜の概念の一例となった。その客船には「落ち葉」というような名前さえつけられたのだ。

この時期の最もロマンチックな計画は、ロサンゼルス、ビバリーヒルズでの、ドゥヘニー・ランチ・リゾートのためのデザイン（1923年）である。このプロジェクトでは、ライトが初期のプリミティヴな作品に見られるエキゾチズムから、太陽のふりそそぐカリフォルニアでの生活のためのロマンチックな様相へと移行していったことが表れている。敷地は高くて比較的木の少ない、そして東に向かって上り西に太平洋を望むという一等地であった。この景観のためにライトは谷を建物でつなぎ、等高線に調和する曲がった道をつけ、アーチのある門と眺望のきくテラスを設けた。それは一種の桃源郷であった。彼はロサンゼルスとハリウッドでの同時期の個人住宅のように、ここのすべての施設にコンクリート・ブロックを用いたいと考えていた。

同時にライトは、彼の装飾を豊かにした非対称的な斜線を、平面へと応用した。新しい敷地、新しい建設プログラム、新しいライフスタイルへの適応といったものを目の前にして、ライトのデザインは、敷地と自由に関わり、また新しい空間的な輪郭（三角形、八角形、六角形、台形）を許容し始めた。さらに彼は、非直線的な幾何学、非対称、対角線といったものを使用する、新たな基本的平面構成手法をつけ加えた。これらの構成手法を探究し、建物の平面に躍動的な非対称の線を生み出したのは、アメリカの建築家の中でただ一人ライトだけであった。矩形を使用し続けながらも、彼は今や整形や不整形の多角形を基本的な平面構成道具に加えたのだった。最終的に彼は、八角形や菱形といった多角形に加えて、円や楕円をも使用するようになった。リトル・ディッパーと呼ばれるアリーン・バーンズド

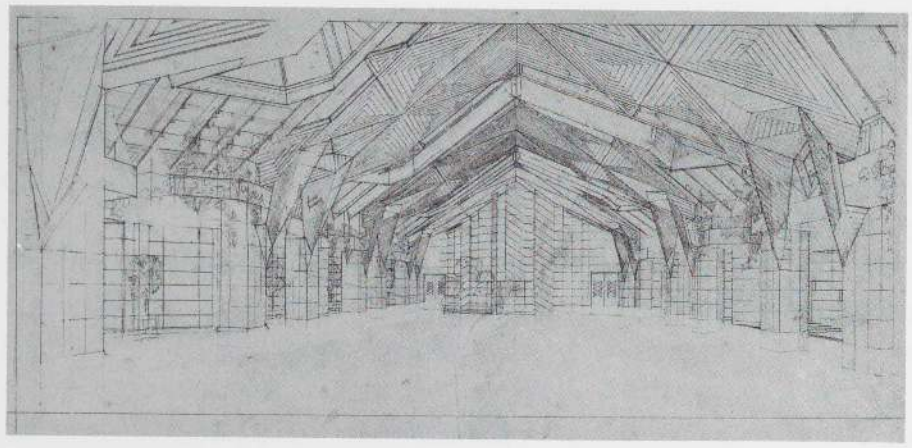


図4：フランク・ロイド・ライト，サン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾート，アリゾナ州チャンドラー．計画案，1928-29年．ダイニング・ルーム内観透視図，トレーシングペーパーに鉛筆，色鉛筆．フランク・ロイド・ライト財団．

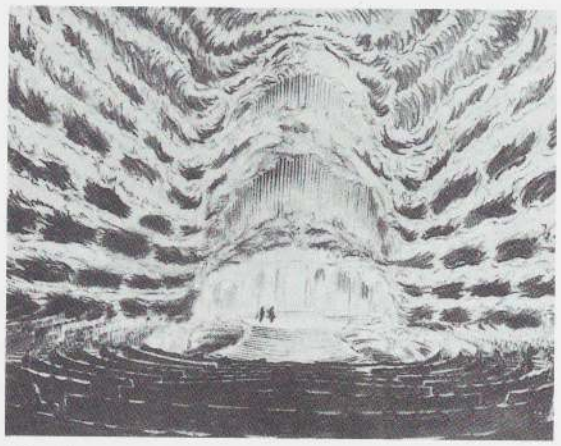


図5：ハンス・ペルツィヒ．ザルツブルグ祝祭劇場．計画案，1920-22年．内観透視図，所在不明．

ールのための幼稚園と子供劇場（図版171）や、A.M.ジョンソンのデザート・コンパウンド・アンド・シュライン（図版196）といった1920年代初期のデザインにおいて、ライトはその平面構成に帝国ホテルやミッドウェイ・ガーデンズでの装飾で発展させた斜め方向の線を取り入れた。デス・バレーの敷地に計画された礼拝所と複合施設のためには、ライトは風変りでエキゾチックな立面を目論んだ。

斜めの軸の使用はまた、複雑な地形への対応を可能にするものであった。アリゾナ州チャンドラーのフランク・ロイド・ライトの砂漠のキャンプであるオコティラ（1929年）では、斜めの軸がどのように動線、複雑な地形、そして眺望と応答しうるかが示されている。ライトがサン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾートの設計のためにドラフトマンと共に砂漠へと出向いたときにも、斜めの軸がその中心的な構成手法であった。このDr.アレグザンダー・チャンドラーのための実現されなかった計画では、周囲の景観と結び付くようにある角度をもってずれていく大きく広がるウイングと、反復しながら最終的に水晶のような形を生む斜めの線とが用いられた。ダイニング・ルームのデザインには角張った形態が多用された（図4）。その内部空間は、帝国ホテルの大宴会場をより抽象化したようにも見えながら、またブルーノ・タウトやハンス・ペルツィヒといったドイツ表現主義の建築家を魅了した水晶のような建築物をも思い起こさせる（図5）。

ライトのダイナミックな斜め方向の軸線は、建物を景観へと結び付けるという手法だけではなく、多角形をモジュールとして用いるようなプラン配置手法を可能にした。ニューヨークのスティール・カテドラルのプロジェクト（1926年／図版207-208）では、その水晶のようなプランは、いくつもの三角形や多角形を回転させた形態を用い、様々なサヤのような空間を生み出している。平面と断面および立面は同じコンセプトを共有するというライトの原理に合わせて、その教会の垂直性は形態的には三角形と多角形によって、素材的にはガラスと鉄によって生み出されていた。そしてもし実現していれば、それは1500フィートの高さにもなり、世界で最も高い近代建築になっていたのである。

幾何学を回転させる手法は、セント・マークス・イン・ザ・ボウワリー・タワーの設計手法としても用いられた（1927-31年／図6，図版211-214）。それはライトの友人であるウィリアム・ノーマン・ガスリー師がその長を務める教会の資金を生み出すための、一連の施設として計画された。各建物の内部の卍形の平面は、不規則な部屋の配置を可能にし、タワーが位置する三角形の敷地に対応できるようにするものであった。このデザインによってライトは、その後30年あまりにわたって追求することになる、近代的オフィス建築のプロトタイプを生み出した。それは一つのユニットとして高層建築のモデルとなり、セント・マークス・イン・ザ・ボウワリーでのように単体として扱うこともできたし、シカゴのグループト・タワーズ（図版215-216）や、ワシントンのクリスタル・ハイツ（図版321）の計画案のように集合させることも可能であった。サリヴァンの高層建築と比べると、セント・マークス・イン・ザ・ボウワリー・タワーは、ライトがいかに彼から遠ざかったかを物語っている。ミース・ファン・デル・ローエのものと比較すれば、それはモダニズムの相対する二つの立場を表している（図7）。ライトが建物の表面を調節することで光をコントロールし、機械への引喩を引き出したのに対し、ミースは壁を動きのあるガラスの平面へと昇華させることによって、光をダイレクトに建物へと注ぎ込んだのである。

ヨーロッパではこの頃までに建築の分野でのモダニズムの宣言のいくつかは失敗しはじめていた。第一次世界対戦の終わりから、オーストリアのゼセッションは古典主義という停滞期に入っていたし、表現主義はといえば、主にエーリヒ・メンデルゾーンのデザインが遅々としながら進んでいるだけで、一方ハンス・ペルツィヒのような他の実践者達はますます周辺へと追いやられていった。オランダの運動は二つに分かれてしまっていた。一つは表現主義的なアムステルダム派であり、もう一つはJ. J. P. アウトやデ・スティルといった合目的的な路線に従うグループである[31]。1920年代、ライトは近代建築の潜在的な可能性を探究していたが、それはアメリカにおいては誰もやっていなかったことであり、むしろヨーロッパでの展開と密接な関係をもっていた。建築のモダン・ムーヴメント――これはアメリカでは後にインターナショナル・スタイルとして知られることになる――の展開に対するライトの認識は、彼のもとに働きに来た若いヨーロッパ人建築家達によって高められた。ライトの事務所に初めてやってきたヨーロッパ人は1916年に来たチェコ生まれのアントニン・レーモンドであった。レーモンドはプラハの工科大学で学んでいた。そこではヤン・コテラ

がウィーンのオットー・ワーグナーのような立場にあり、建築家の一つの世代を育てていた。コテラは1904年のセントルイスにおけるルイジアナ購入記念博覧会を訪れ、ライトの建物を見ていたが、レーモンドがライトの作品を知ったのは彼がアメリカに来た後のようであった。1919年に彼は帝国ホテルの設計のために、ライトと共に日本にやってきた。そしてそのまま日本に残り、1920年に自分の事務所を持った[32]。オーストリア人のルドルフ M・シンドラーは1917年から1921年までライトのもとで働き、それは断続的に1923年まで続いた[33]。1919年12月、ライトが日本にいたとき、シンドラーはカリフォルニアのバーンズドール邸の設計担当を任されている。1923年には有名なスイスの建築家一族の一員であるウェルナー M. モーザーがライトのもとに働きに来ている。彼は1928年にスイスに帰り、近代建築国際会議(CIAM)の創立メンバーになった。シンドラーがライトの事務所を去った後、彼のオーストリア人の友人であるリチャード・ノイトラがやってきた。彼は1912年にシンドラーと会っており、ヴァスムート版の出版によってライトの作品を知っていた。ノイトラは1921年から22年にかけてメンデルゾーンのもとで働き、1921年にライトに連絡をとった。そして1923年にアメリカを訪れ、1924年の秋から1925年の1月にかけてタリアセンで働いている。これはちょうどメンデルゾーンがライトを訪れていた時期である。

レーモンドやシンドラー、モーザー、ノイトラといった以前からのヨーロッパからの所員がいたにもかかわらず、ライトはメンデルゾーンを「ライトを探しに来て真に発見した最初のヨーロッパ人」[34]として歓迎した。ライトのことをノイトラを通して知ったメンデルゾーンは、ライトを巡礼し実際に会った最初の著名なドイツ人建築家であった[35]。ポツダムのアインシュタイン塔が完成したばかりであり（図8）、メンデルゾーンの事務所はベルリンで最も成功していた事務所の一つであったのだ[36]。

メンデルゾーンは、以前のベルラーヘがそうであったように、ライトにとって1920年代中期の最も大きなヨーロッパ建築との橋渡し役となった。彼らの出会いには二つの成果があった。一つはライトに関する関心がドイツで再び高まったこと、もう一つはライトがヨーロッパでの展開をより意識するようになったことである。メンデルゾーンはライトの作品の、細かく分節された形と抽象性の中に表現主義的傾向が総合されているのを見てとった。それは彼がヨーロッパで出版した論文の中で述べた視点であった[37]。メンデルゾーンのライトに関する論文とそれに対する批判的な反応は、新たな一連の出版物、新たな来訪者およびオランダとドイツでの競争を引き起こした。再びライトが注目されるようになった最初の出来事は1924年にヴァスムートが再版を行なったことである。これは明らかにライトの許可なく行われたものであったが、彼の二折版のモノグラフの縮小版であった[38]。1910-11年のオリジナルのヴァスムートの二折版は、その頃には絶版となっていたが、二冊の新しい本によって事態は部分的に改められた。一つはオランダの建築家で編集者である H. Th. ヴィーデフェルドによるもので、もう一冊はドイツの建築家で執筆家でもあるハインリッヒ・デ・フリースによるものであった[39]。それらの中でライトは、1910年以後の彼のデザインを、アメリカで出版されるよりずっと早くヨーロッパにおいて発表した。そのうちの幾つかは彼の生きている間にはアメリカでは発表されなかった。その結果、アメリカの人達はプレーリー時代からの古い記憶に頼る以外どうしようもなかったのに対して、ヨーロッパのモダニストはライトのモダニズムの展開を見ることになった。

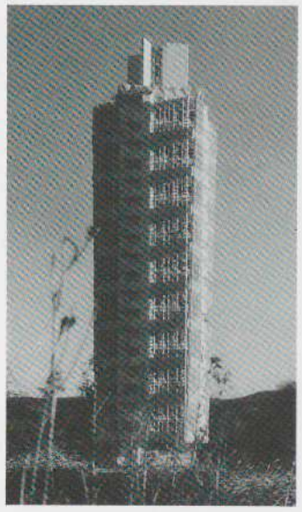


図6：フランク・ロイド・ライト．セント・マークス・イン・ザ・ボウワリー・タワー，ニューヨーク．計画案，1927-31年．模型．

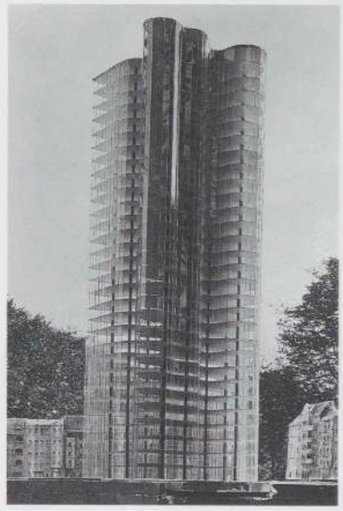


図7：ルードヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ．ガラスの摩天楼，ベルリン．計画案，1922年．模型．

1925年にオランダで出版された『アメリカの建築家フランク・ロイド・ライトの全作品（The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright)』は、その年に『ウェンデインヘン』誌に登場したライトやその他の人々による論文のほとんどを掲載して構成され、その雑誌の名前で知られるようになり、ライトの作品に対する高い関心を呼び起こした[40]。後にライトはその本が彼の仕事に関する本の中で最も好きなものだと語っている[41]。

ライトは、論文の一つで、アウトがライトのヨーロッパへの影響を「あらゆる点で好ましいものではなかった」と語っていたにしても、『ウェンディンヘン』の出版を喜んだ[42]。アウトによると「エキゾチックな特殊性」にもかかわらず、モチーフの単純さ、構造の表現、敷地との統合といったものがライトの作品を説得力のあるものにしてきたという。実際、アウトはライトの作品が、ヨーロッパのモダニズムの展開に影響を及ぼしすぎるのを嘆いていた。ライトの作品は建築家を魅了し、機能よりも（ライトの）形態の模倣を優先させがちであった。そして、ライトの作品と同時期に、「ライトとは全く無関係」に展開していたキュビズムの影響を弱めるものであった（アウトや新即物主義の代表者達はキュビズムを好んでいた）[43]。アウトはライトのヨーロッパへの影響の問題の核心は、ライトの建築のイメージと明らかにヨーロッパでの展開とされたものとが混ざり合ってしまい、その違いがはっきりとしなくなることだ、と定義している。ライトがこの警告を無視しただけではなく、歴史家もまた同様に、引き続きライトのヨーロッパへの影響という神話を繰り返し、その問題点には全く触れなかった。

1926年の、ハインリッヒ・デ・フリースによるモノグラフ『建築家フランク・ロイド・ライトの作品（Frank Lloyd Wright : Aus dem Lebenswerke eines Architekten)』は、ドイツでのライトに関する16年ぶりの本であっ



図8：エーリヒ・メンデルゾーン，アインシュタイン塔，ポツダム，1920-25年．

た。デ・フリースはライトがいかにして内部空間を開放したかを記述することで、彼がなぜ近代的なのかを示そうと試みた。フリースはライトの近年の作品をも評価していた。彼はレイク・タホの投機的開発のプロジェクトの中に、詩的なレベルに高められた「敷地と水の調和、固定された建築と動く建築との調和、光、砂浜、太陽、人間と植物との調和」を見ていたのだ。彼はこのデザインやドゥヘニー・ランチ・リゾートの壮大なプロジェクトが空想的作品になっているという批判に対し、幻想的な理論は芸術家に特有の領域であると主張し擁護した[44]。同時にデ・フリースは、多くの批評家がライトの作品の一つの限界だとした点をも指摘している。それはライトのデザインは根本的に彼自身の属しているエリートクラスの人々のためのものであるということであった。このことは、モダニズムに関するヨーロッパでの論争において、いかに社会に対する意識が重要なものであったかを物語っている。デ・フリースの評価によるとライトは、人間が最低限必要とするものに関する問題については、ヨーロッパのモダニストと同様社会を意識した建築家であるが、同時に、空間や植物、水といった物を第一に大切にすることがより高度な精神的な結果を生むような自然の建築家でもあったのである[45]。

1925-26年にかけては、ライトはこれらの出版物をヨーロッパでのモダン・ムーヴメントを位置づけるために用いていたが、1928年には、ル・コルビュジェの『建築をめざして』の英訳版を評論することによって当時勢いを増しつつあったインターナショナル・スタイルについて批評するという、より直接的な手段をとった。ライトは、飛行機や船、ある種の機械のもつ明確な線や表面が近代美の新しいモデルを生み出し、そして「様式」は死んだ、というようなコルビュジェのいくつかの理念には理解を示した[46]。ライトとル・コルビュジェとの違いは、その解釈と目指す方向の両方に関わるものであった。二人とも機械の時代がその固有の表現を必要とすることを信じていたが、ル・コルビュジェが住居を「住むための機械」と定義したのに対し、ライトは建物が機械のように見えるべきだという考えを拒絶した。彼は建物は機械のように効率的であるべきだと考えていたが、その外観は有機的なプロセスの結果であるべきだと信じていた[47]。ライトは機能主義的建築があまりに機械的な外観をとることの潜在的な不毛性に早くから気づいていた建築家の一人であった。住宅は住むための機械であるというル・コルビュジェの理念に反論して、機械時代に生きているということは住宅が機械のようになることを意味しない、とライトは後年主張し、機械時代について「不毛となってしまう――工場の美学によって去勢されてしまう危険にさらされている」と言及している[48]。

ライトとル・コルビュジェの間には根本的な違いがあったが、一方で彼らは同じ信念を共有していた。二人とも、機械時代は人間性を大切にする新しい時代を予告していると信じ、建築はその新しい時代を表現し、社会的価値を繰り返し明示し、歴史的様式をまねることをやめる責任があると考えていた。彼らの相違は、浮遊する平面に対して片持ち梁で支えられたマッス、といった建築の形態的表現に関することや、共同体的なヨーロッパのコミュニティの概念に対するライトの個人主義、そして機能主義という名のやや疑わしい合理主義に対する建築の隠喩的な解釈といったものであった。したがってそれは近代性をめぐる二つのヴィジョンの間の争いでもあった。ライトのヴィジョンは個人主義を代表する個人のそれであり、ヨーロッパでのヴィジョンは無装飾のインターナショナル・スタイルによって集団的アイデンティティを確立するために、いくつもの国で練り上げられたものであったのだ。

1920年代にライトがある社会的計画へ参加したことに対し、ヨーロッパの建築家達が疑問を呈したことは驚くべきことではない。というのもサン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾート計画の図面を見たヨーロッパの建築家達は、ライトが富裕階級のための設計をしていると考えたからである。その推測は間違ってはいなかった。しかしライトは、新興中流階級に対して固有の近代的アメリカ建築を与えることが社会的義務を果たすことだと信じていたかもしれず、また多くの建築家同様、1920年代にはわずかな設計依頼しかなかったため、得ることのできる仕事は何でも獲得していたのである。またヨーロッパ人には理解しにくいことではあったが、ライトにとっては喜びの提供――すなわちカリフォルニア・ロマンサ――は、彼の建築による社会的計画の一部分をなすものであったのだ。さらに自称ディベロッパーのための投機的計画案の増大にもかかわらず、ライトは安価な住宅の供給の必要性を決して忘れることはなかったのである[49]。

自身の有機的建築とヨーロッパのモダン・ムーヴメントとの違いを徐々に意識するようになってからも、ライトは彼自身の形態言語の探究を続け、ロマンスと個人主義の獲得のために行われた素材とテクノロジーの研究は、結果的に空間的な発展をもたらしたのだ。1920年代中期、ライトは1908年から書き始めていた『イン・ザ・コーズ・オブ・アーキテクチャー』と題する一連の論文を再び書くようになった。1927年および1928年の『アーキテクチュラル・レコード』誌に掲載された13の論文では、ライトが以前から表明していた考えを押し進め、新たに素材の重要性を付け加えている。『平面のロジック（The Logic of the Plan）』の中で彼は、構法からくる寸法により決定された単位寸法（煉瓦はある寸法の単位を作り、正方形タイルはまた別の寸法の単位を作り出す）を持つグリッドを用いて、建物の平面を構成する手法を説明している。機械を是認した初期の論文に加えて、ライトは標準化と規格化に関して述べ、また素材の近代的使用に関して、素材に固有の性質と近代テクノロジーにとっての鉄、ガラス、コンクリートおよび板金の際立った適性との両面から述べた小論を書いている。しかしながら労働者の役割についての彼の小論は結局発表されなかった。もし

それが発表されていたら、彼の社会主義的傾向ともあいまって、ヨーロッパの人々はライトを政治的にはより正しい人物だと見なしたであろう。

機械時代の可能性に対するライトの変わらぬ探究心は1920年代のテキスタイル・ブロック住宅へと集中した。それはあたかも織物が織られるように、金属の棒を用いてブロックを結び付けていくというシステムであった。このシステムは、経済的である可能性、豊かに「様式化された」表面のパターンと近代テクノロジーを表現しうる可能性があり、なにより住宅の大量生産に適していた。ライトは、日本ではほとんど無限の材料と労働力とを得ることができていたが、アメリカに戻ってからは、手彫のプロセスから型枠による大量生産へと移行しなければならなかった。帝国ホテルでの大谷石ブロックのパターンと南カリフォルニアの住宅でのコンクリートのテキスタイル・ブロックのパターンとは、素材や製造プロセスは異なるもののよく似ている。1923年および1924年の、ジョージ・マディソン・ミラード夫人邸（ラ・ミニアテューラ）やジョン・ストーラー邸、サミュエル・フリーマン邸、チャールズ E. エニス邸においてライトは、コンクリート・ブロックを用いて、型を使った装飾の可能性を探究する機会を得た（図版178-195）。現場打ちされることによって、それらのブロックは工場を現場に持ち込むという考えを表現することになり、同時にそれぞれの現場で異なった型枠を使用することでバリエーションを生み出すこともできた。このことは、規格化された建築部材の工場生産に関心をよせていたヨーロッパのモダニストとは相反するものであった。

これらのテクノロジーの探究は、ライトの形態言語の変化によってすぐに影響を受けることになった。初期のインターナショナル・スタイルに反応してライトは、建物の表面のパターンをシンプルなものへと変えた。これは彼のプリミティヴィズムの時代の終りを告げるものである。あたかも、ヨーロッパのモダニストが平面的な抽象化を押し進めるのと直接競っているかのように、1920年代の終りまでにライトは、エリザベス・ノーブルのためのロサンゼルスのテラス付きのアパート（1929-30年／図版224-225）において、彼独自の平面的で簡素な建築をつくり上げた。透視図で見ると、その建物はなめらかな表面のマッスを積み重ねたものであり、表面のテクスチャーではなく、ぎざぎざした形によって調子づけられていた。15年あまりもライトを虜にしてきた、豊かで有機的できめ細やかなパターンは、従兄弟のリチャード・ロイド・ジョーンズのために設計したコンクリート・ブロック住宅であるウエストホープ（1928-31年／図版219-223）においてももう見られなくなっている。オクラホマ州タルサのこの住宅のためのドローイングは、そのディテールがテクノロジーを指し示し、工学的なダイアグラムのように見える。コーナーには、以前フリーマン邸で見られたように、2枚のガラスが桟なしで直角につきつけられた窓がある。そしてすべての表面のパターンがなくなっている。直方体や立方体のヴォリュームはいまや平らな天井と床の平面によって決定されている。さらにアクソノメトリックによるデザイン表現もモダニストの表現手法を取り入れている。

この時期、ライトの近代建築像は、中心化された内部空間のより劇的な展開へと移行していった。複雑なイメージをもち、テクノロジーを駆使しながら同時に巨大な内部空間をもった建物として、メリーランド州シュガーローフ・マウンテンのゴードン・ストロング・オートモビル・オブジェクティヴ・アンド・プラネタリウムの計画（1924-25年／図版209-210）がある。オウム貝のような有機的なモデルやあるいはジッグラトを思わせるこの建物は、自動車での旅行者に「目標地点」を提供し、車でその渦巻の頂上まで上ると周囲の自然を見渡すことができ、その後に建物の中に埋め込まれた大きなプラネタリウムで天空の表現を眺めることができるというものであった。濃いクレヨンか太い鉛筆で描かれたこのプロジェクトのスタディは、メンデルゾーンの表現主義的なスケッチに似ている。この建物のロマンチックなイメージは、機械時代のシンボルとしての自動車を祝福すると同時に有機的世界における自動車のための表現を探究したものであるといえる[50]。

1930年代

ライトの場合、私生活での重大な局面と彼の近代建築への新たな展開とが重なり合うことが往々にしてあった。1928年のオルギヴァンナ・ヒンツェンブルグとの結婚はライトに安定をもたらし、彼は台頭しつつあったインターナショナル・スタイルに集中することができ、都市の害悪という新しい視点からアメリカの生活への批評を続けることもできた。また、今後の彼の仕事および考え方を支援し手助けしてくれる共同体を彼の周りに組織することもできた。タリアセン・フェローシップとして知られるようになったその組織は、事務所でもあり、学校でもあり、ライトの思想の普及にはなくてはならない家族的共同体であった。

このフェローシップはライトと夫人に有機的建築という建築的なコンセプトをライフスタイルにまで適応するすべを与えた。見習いの学生は、総合的に建築を理解するために、タリアセンの庭や屋外で働き、家事をこなし、図面を描き、実際に建物を建てた。彼らは自然および建築をつくるプロセスに直に触れていったのである。世界中の多くの若者がフランク・ロイド・ライトの名声とカリスマ性によってこのフェローシップへとやってきた。給料は食事と宿泊所だけというこの若くてエネルギッシュな働き手を得て、ライトはいかなる規模のプロジェクトにも挑戦することができた。さらにいうなら、彼は自分の考えを全面的に支持してくれる聴衆をも得たのである。

1930年代になるとライトは、講演や論文、出版物、自身の展覧会や新しい建物のデザインを通して、モダン・ムーヴメントやインターナショナル・スタイルに対する批評を強めていった。この10年間は、ライトの二つの最重要作品と、この近代主義的論争を形成した問題に関するコメントで締めくくられた。二つの作品とは、エドガー J. カウフマンのための落水荘と、ジョンソン・ワックス・ビルディングとして知られる S.C.ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディングである。

ライトは、かつてアメリカに強烈なインパクトを与えたアール・デコのリバイバルも、ヨーロッパのインターナショナル・スタイルの過激な合理主義もどちらも知っていた。しかし彼が共感するものは別なところ（メンデルゾーンの作品に体現されている表現主義）にあった。そして1930年、ライトはメンデルゾーンの論文『新しいベルリン（Das neue Berlin）』を、彼自身の視点と比較してドイツの視点をうまく要約しているとして推薦している[51]。ライトにとってはメンデルゾーンがヨーロッパにおいて彼の作品を広めてくれたことへの返礼のつもりだったのかもしれない。しかし、

ライトがメンデルゾーンの作品の中によそでは失われているロマンスを見いだしていたのだということも、同様にありそうなことである。ライトは1930年、プリンストン大学での近代建築に関するカーン講演に続くシカゴ・アート・インスティテュートにおける講演の中で、モダン・ムーヴメントの他の側面について批判を加えている。彼の議論の中心はインターナショナル・スタイルと摩天楼であり、この二つの敵に対してライトは執拗な攻撃を加えている。ライトはインターナショナル・スタイルの建築物を「ボール紙住宅」と呼び、その提唱者達が素材の性質や3次元である建築の「奥行き」、総合的な装飾といった基本的な問題を回避していることを非難している。

インターナショナル・スタイルに対するライトの回答の核となる要素は、United States of North America の頭文字をとったユーソニア（Usonia）の概念であり、それはプリンストンでの講演の中で最初に思いついたものであった[52]。ユーソニアとは、住宅から農場や自動車の給油所、そして公共建築にいたる様々なビルディングタイプを設計するための、ライトにとっての理想化された敷地のことであった。ブロードエーカー・シティはこの理想を実際に建築的に表現しようとしたものであった。そしてユーソニアⅠ、ユーソニアⅡと呼ばれたコミュニティがミシガン州ランシングとニューヨーク州プレザントヴィルに計画されたのである（後者の計画のみが実現し、ライトは最初の3戸の住宅を設計した）。摩天楼への批判に、都市はもはや時代遅れとなったという考え方を結び付け、都市では摩天楼の猛威によって交通は混乱し、深刻な過密がもたらされ、庶民は喰い物にされ、いまやごちゃごちゃとした一群のかたまり、すなわち「暴民政治（mobocracy）」になっている、とライトは述べた。そして加えて都市の過密に関連して最適な人口密度という問題に触れ、彼の哲学の基本となっているジェファーソンの言葉を借り、「小さな町でも大きすぎることがある……都市生活から区別された田園生活がアメリカ的であり真に民主主義的なのだ。」と述べている[53]。

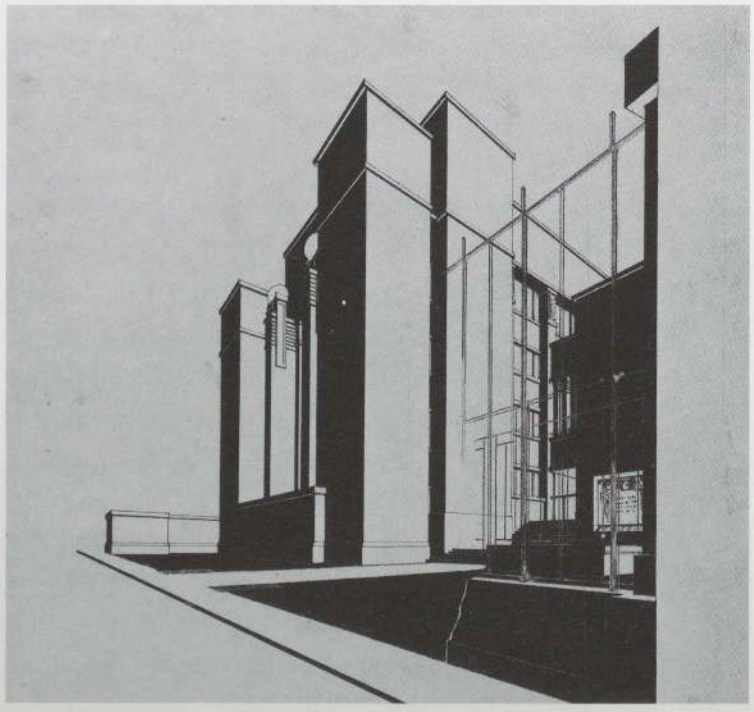


図9：フランク・ロイド・ライト，ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング，バッファロー，1902-06年頃．透視図（部分），1930年頃；鉛筆，インク．フランク・ロイド・ライト財団．

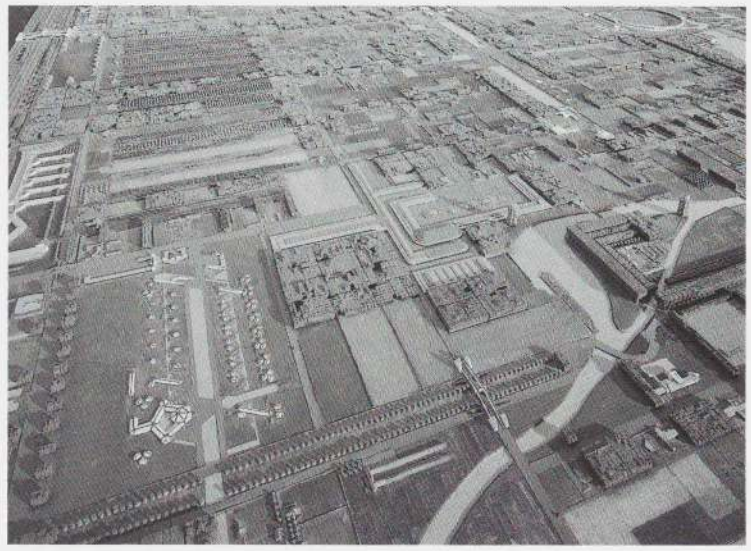


図10：フランク・ロイド・ライト，ブロードエーカー・シティ，計画案，1934-35年，模型（部分）．

ライトはまた、自身の小論『機械による芸術と工芸（The Art and Craft of the Machine）』を引用することで、近代建築の牽引者という自己のイメージを再構成する機会を獲得した。彼はその小論が27年前に書かれたものだと主張したが、それは1930年に全面的に改訂されたものであった。講演における批判の調子は変わらなかったが、ライトは新しい言葉を用いることによって、実際より遙かに将来を予見しているかのように見せた。そして彼は近代建築のもう一つの教義である空間のコンセプトを付け加えてこう述べている。「空間とはもっと豊かなものである。その感覚は、大きいものであれ小さいものであれどのような建物にも取り入れることができる。」[54]ライトは機械時代を動かしていく原動力としてのテクノロジーを強調したが、一方で最新の講演の中では、プリミティヴィズムの考え方（その形態ではなく）へと回帰していった。これらの考えはヨーロッパのモダニストには放棄されていたが、ライトは現在の多文化主義に相当することを主張していたのだ。そして「時の空白の背後に、そして地平線の向こうに隠されてしまった赤い肌の人類、すなわちマヤ、インディアンの文化。そしてアフリカの黒い肌の人類の文化――我々はそこからも学ぶものがあろう。最後に深遠なるオリエントの建設者である黄色い肌の人類、すなわち中国、日本の文化。」[55]を見つめることを提唱したのである。また、講演の内容が出版されると、ライトはドラフトマンを使って幾つかのドローイングを大胆なグラフィック表現へと描き直し、設計表現の再構成を行なったので、それらはインターナショナル・スタイルに見られる白－黒の表現に先行していたかのように見えた（図9）。これらの変更された表現がライトをモダン・ムーヴメントの先駆者として見る一般の認識に寄与したのだった[56]。

アメリカやヨーロッパの他のモダニスト同様、ライトは建築による社会計画と政治的立場とを結び付けた。しかしコミュニティより先に個人を置くという彼のイデオロギー的な視点は、モダン・ムーヴメントにおける社



図11：ル・コルビュジェ&ピエール・ジャンヌレ，ヴォワザン計画，パリ，計画案，1925年，模型（部分）

会主義者や共産主義者とは正反対のものであった。政治的な自由は芸術における自由な可能性を意味していた。新しい国民であるアメリカ人は、歴史の模倣とは関係ない新しい建築を必要としていたのである。しかしながら唯一の国家的アイデンティティの代わりに、近代アメリカのアイデンティティは個人個人の多種多様なアイデンティティによって構成されるべきであったのである。

その間、ライトの自己宣伝活動は1932年に出版された『自叙伝（An Autobiography）』によってさらに押し進められた。アメリカでは依然として無視され続けているという彼のひっきりなしの不平にもかかわらず、1930年以降ライトは徐々にアメリカ建築の巨匠として、そしてモダニズムの中心人物として認識されるようになり、彼の自叙伝は賞賛された。その本のもつ魅力と生気によってその後数十年にわたって多くの若者がライトと共に学び、働きたいと望んだのである。インターナショナル・スタイルのすぐれた解釈者の一人であるジョージ・ハウはライトを評して「疑いなく今日の建築界の支配的人物」と述べている[57]。

ライトの自叙伝が彼の人生経験を要約したものだとしたら、ブロードエーカー・シティの計画は近代的生活への彼の批評を総合したものであり、それは都市の過密とモダニストのユートピア的計画に対する、彼の最も念入りに用意された回答であった。1929年の株式市場の暴落の直後に、まず理論的用語として着想されたブロードエーカー・シティは、アメリカのランドスケープでの新しい生活のためのライトのプロジェクトであった。1932年に『消え行く都市（The Disappearing City）』という本の中で初めて発表されたブロードエーカー・シティの理論は、不況のさなか1934-35年にかけて12×12フィートの模型という形で製作され、それは1935年4月15日ロックフェラー・センターにおける展覧会において、他の10個の付帯的な模型と共に初めて大衆の前に発表されたのである[58]。

そこでは、輸送システムやアクティヴィティゾーンによって結び付けられた1400家庭のための4平方マイルの住宅地が計画されている。ハイウェイやその支線は仕事や余暇の活動に最大限の効率を図り、しかも安全であるように配置された。そして農場や小規模の工場、居住地域が盛り込まれている。その標準的な要素は以下のものであった。生産と販売に「直結した」農場。公害のない工場。分散された学校。モノレール。乗物のタイプによって分離されコントロールされた交通システム。ハイウェイの構造体に組み込まれた倉庫群。そしてガラスが多く使われ「屋根のない部屋」と屋上の庭をもち「基本的にプレハブユニットからなる」として描かれている低価格住宅。居住者は様々なタイプの住宅に住み、各家庭ごとに自分の土地を持つことになっていた。ライトは各個人のために、小さな工場、農場、ホテル、制御された交通システム、飛行装置付きの自動車（ライトのいわゆるエアローター）、そして産業やコミュニティによって支えられた職人のための共同管理のデザインセンターといったものを用意した。そこでの精神は小さいことがいいことである、というものであった。「産業のための小さな農場、小さな工場、小さな家々、近隣にある小さな学校、それらすべてが協調してうまくいく。」[59]ライトは摩天楼を都市生活を破滅させるものとして批判したが、ブロードエーカー・シティの中においては特異な建築物として存在の場所があると彼は考えていた。さらにブロードエーカー・シティは国中へと拡張するものであり、男も女も、そして子供もすべて、その土地を使用するかその土地に住む限りにおいてそれぞれ1エーカーずつの土地を所有でき、ライトが提唱するように、すべての成人はそれぞれ少なくとも1台の自動車を所有できることになっていた。ライトによると、そのデザインは「都市が郊外へと移動することを前提とし」、その「郊外」は4つのタイプの土地から成り、そこでは「いくつもの丘が平野へと連なり、一本の川が流れ、平野を横切る」[60]のである。その際ライトは、一つの区域（行政上の郡区）が1エーカーごとの640の単位に分割され、1エーカーあたり約2.2家族という密度を保つという伝統的なアメリカの土地区分に依拠していた。

ブロードエーカー・シティは、計画上の問題に対する合理的な解決方法への信念を他のモダニストのヴィジョンと共有していた。その中には集中的管理、輸送機関のネットワークの強調、産業テクノロジーのメタファーとしての機械への注目、余暇と労働のためのゾーンの分離といったことが含まれていた。しかしライトとル・コルビュジェ（例えば彼のヴォワザン計画）とのアプローチは大きく異なっていた（図10,11）。ほとんどのヨーロッパ人の解決が「Zeilenbau」――直線的なブロック型住宅――に焦点をあてていたのに対し、ライトは一戸建ての住宅に重きを置いた様々なビルディングタイプを用い、ランドスケープの扱いもヨーロッパの厳格な合理主義とは対照的な、空想的なものになっている。ル・コルビュジェの計画とは顕著に異なり、ライトのヴィジョンはマニフェストをともなった明らかに社会的、政治的なものであった。さらにル・コルビュジェが自然と都市とを結び付けようとする試みの下に自身の計画を都市との関連の中で決定していったのに対し、ライトは彼の計画をランドスケープとの関連の中で捉えていた。ライトの政治的概念的アプローチはまた、ドイツの計画家達が押し進めたような様々な政治的なグループやより焦点を絞った計画上のコンセプトとも異なっていた。しかしブロードエーカー・シティは明らかに単一の階層のためのものであった。そこには進んだ民主的な大衆のみがいて、唯一の貴族つまり建築家によって指導されるというものであり、それは「アーキトクラシー（architocracy）」とでも呼びうるシステムであった[61]。

ライトはヨーロッパでは論争の的になっていたが、アメリカではそれと相矛盾した観点で見られていた。彼はモダニストの視点からは批判されると同時に、最も偉大なアメリカ人建築家としてもてはやされたのである。ライトのモダン・ムーヴメントとの関係は、ルイス・マンフォードの教え子であり、インターナショナル・スタイルのニューヨーク近代美術館での画期的な展覧会「近代建築・国際展覧会（Modern Architecture : International Exhibition）」の住宅部門の共同キュレーターであったキャサリン K. バウアーの見解の中にその典型を見ることができる[62]。ドイツ、フランス、ノルウェー、オランダの近代建築を見てまわった後に、モダン・ムーヴメントにおけるライトの役割をふりかえって、彼女は「現代の最先端のヨーロッパの建築家は……すでにライトの先を行っている」と断言している[63]。しかし彼女によると、アール・ヌーボーからこの時代の「国際的な合理主義の精神」への移行はライトがいなかったらこんなにも速くはなかったというのである。

この1932年の展覧会はライトにとって、彼の思想をもう一つの別な建築と結び付けるまたとない機会となった。すでに周知のことではあるが、この画期的なイベントは、ヨーロッパで1920年代に展開していた新たな建築の流れを1930年代初期のアメリカに知らしめるという基本的な役割を果たした。そのキュレーターであったフィリップ・ジョンソンやヘンリィ・ラッセル・ヒッチコックはライトのモダン・ムーヴメントにおける役割を、老政治家つまり過去の人物のようなものとして位置付けようとしていたが、ライトはそれを拒否した。ライトはインターナショナル・スタイルに対する彼の答えである『汝を歌う（Of Thee I Sing）』という論文をジョンソンとヒッチコックが出版することで、その展覧会に留まることに同意した。『シェルター（Shelter）』誌に掲載されたその論文の中でライトは、ヒッチコック、ジョンソンおよび美術館の設立指揮者でありこの展覧会の第三の協力者でもあるアルフレッド H.バー Jr.を、「自選による形式主義者のグループ」でありインターナショナル・スタイルを「精神的活動を求めるというもっともな希望をだいなしにする」美学的な形式へと閉じ込めた責任があるとして厳しく糾弾している[64]。5年後、ライトはロシアへの訪問を終えて帰国しそこでの数々の建築的成果を賞賛したにもかかわらず、インターナショナル・スタイルのこれらの「共産主義的」傾向を民主主義への挑戦だと見なしていたのである。

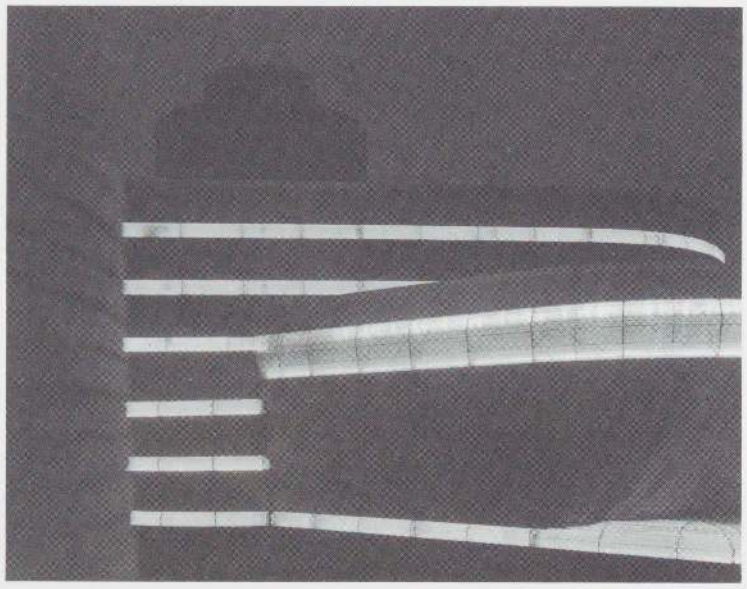


図13：フランク・ロイド・ライト，S.C.ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディング，ラシーン，1936-39年，夜景．



図12：フランク・ロイド・ライト，メサの家，デンバー，計画案，1931年，模型．

その展覧会のライトの部分にはプレーリー時代からウェストホープにいたるまでの彼の作品が展示されていたが、近作であるリチャード・ロイド・ジョーンズ邸、すなわち1931年のメサの家の計画は、インターナショナル・スタイルの諸作品に対して、理想的な飾りを提供するものとなった（図12,図版226-228）。その住宅はもともとはデンバーの敷地のための計画だったが、すぐにブロードエーカー・シティの基本的な住居タイプとして組み込まれた。それは他のモダニストの目標ともいくらか一致する近代的生活のヴィジョンを示していたが、彼らのものとは大きく異なっていた。この住宅はガラスと銅板によるスクリーンのあるコンクリートの外皮を持つことによって、テクノロジーと近代的材料とを表現していた。屋根はインターナショナル・スタイルの建物同様、片持ち梁で支えられた陸屋根となっている。しかし、変化のあるマッスにはライト固有のデザイン言語が施されていた。四角形の中の四角形というモチーフは住宅に隣接する小さな池のフレームをつくる仕掛けとなり、幾層にも重ねられた平面から構成される噴水も同じモチーフを繰り返したものであった。池や近くの草木を意識することでこの住宅は他のインターナショナル・スタイルのものよりもランドスケープに応答していた。また、この住宅は質素を装うものではなかった。というのも125,000ドルもの費用がかかり、それは不景気のさなかにあっては裕福なエリートのための贅沢な住宅だったのである。しかし、その規模と力強い変化を見せるマッスとが実体と空間との劇的な相互作用を生み出し、その優雅な様はインターナショナル・スタイルの倹約的な志向を色あせたものに見せた。

著作、講演、展覧会において論争を行なう中でライトは、誰にもまして1930年代を通して建物やプロジェクトにおいて自身の近代建築の原理を表明することができた。この10年間は帝国ホテル以来の最も有名な建物の完成によって最高潮を迎えることとなった。それはウィスコンシン州ラシーンの S.C.ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルデ

ィング（1936-39年）とペンシルバニア州ミル・ランのエドガーJ. カウフマン邸である落水荘（1934-37年）、そしてカリフォルニア州パロ・アルトのポールR. アンド・ジーンS. ハナのためのハニカム・ハウス（1935-37年）である（図版234-240,254-260,270-274）。これまでのいかなる論争や宣言にもまして、これらの建物それ自身が彼の考えをより分かりやすく主張していた。

ラーキン・ビルディングの注目すべき総合性に続いて、ライトのジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングのデザインは近代的な法人によるアメリカらしさの表現の新しいスタンダードを創り出した。それは叙情的な煉瓦の建物によって管理部門の中枢としての機能を表現しているが、そこでは光が空間と同じくらい重要な、空間を分節する要素となっている（図13）。機能主義的なヨーロッパのモダニストなら、機械というよりは産業のための一つの生物だと表現したであろうその建物は、モダニストの流線型に対するライトの回答であった。特にコーナーの部分は、メンデルゾーンの多くの作品に見られるような、自然を連想させる有機的なカーブを描いている（図14）。

ジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングはラーキン・ビルディングが30年前にそうであったように、理想的な環境を創りだすために内部空間に重点が置かれた。もはや道徳的な声明は必要ではなかった。すでに商業と結び付いた科学的なビジネスが事実上の規範となっていた。ライトはその建築的表現を発見したのである。この内部の王国を創り出すための鍵となったのは、事務室空間のためのオープン・プランの採用と上方からの光の取り入れであった（図版259）。他のモダニストだったらトラス構造によって大作業空間のスパンを確保したがったかも知れないが、ライトは屋根を支えなおかつ内部空間へ柔らかな光が注ぎ込むような柱を考案した。その柱は水面下から見た蓮のような形をしていた。ずっと以前に着想していたアイデアを復活させ、ライトは自然から採用した形態を一つの構造体へと変形させていった。柱の細い首の部分には鉄のメッシュを組み入れ、荷重を支えるのに必要な最小限の材料を用いて、鉄とコンクリートの組合せによって柱を細くすることができた。柱頭すなわち蓮の浮き葉の部分は、その外へと拡がる部分に分配された荷重を表現し、同時に自然の植物の持つ形態の摂理を思い起こさせる。結果として機能と形態の華麗な統一が果たされた。懐疑的な建築検査官達はライトが試験用の柱に荷重をかけ、それが莫大な重さに耐えた時には驚いた。1936年の時点でこれほどの熱意をもって自然とテクノロジーと近代的表現との関係を追求した近代建築家はほとんどいなかったのである。

ライトはこの建物の設計によって、彼の構造システムにとっての完璧な有機的メタファーを見つけることに成功しただけでなく、再び近代建築家としての国内外の評価を取り戻した。この建物は近代建築の記念碑的表現として即座に喝采を浴びたが、それが余りに大きかったためにライトは20年来創造的なことをしてこなかったかのような印象を与えた（もちろんそれは誤りである）。

インターナショナル・スタイルに対するアメリカ国内でのライトの究極の回答は、エドガーJ. カウフマンのための住宅、落水荘であった。それは浮遊する平面といったモダニズム的な形態言語を使用していた。しかしその色彩、風景によって規定され風景を規定するそのあり方、部屋の中からの景色の構成、そしてリビングルームから水辺へと降りる階段に象徴的に統合された、人間と自然との対話の隠喩的な解釈といったすべてにわたって、スタイルとしては機能主義を否定していた。石、ガラス、コンクリートといった素材はそれぞれの機能が与えられていたが、どれもが滝の上という敷地にふさわしいものだった。



図14：エーリヒ・メンデルゾーン，ショッケン百貨店，ケムニッツ，1928-30年．

この住宅はカウフマンと妻リリアンそしてライトの見習いになっていた息子のエドガーJr.のための週末の別荘として計画された。訪問者は田舎道からアプローチしミル・ランにかかる橋を渡り、入口を探さなければならなかった。そしてそれはまさに驚くべき体験への第一歩であった。入口の低い天井をくぐって家の中に入ると、訪問者の視線はリビングルームを斜めに横切り外へと向かい、水の上をわたり森を抜け空へと向かう。この上昇するような軽やかな感覚はすぐに、この住宅が載っている岩が一部部屋の中へ突き出ている石貼りの床の原始的な雰囲気や、大きな回転する球形の大鍋のある巨大な暖炉によって引き戻される。大地、空気、空、水といった、生き物にとって本質的なすべての要素が訪問者の目の前に現れる。それと同時に、張り出したトレーのような建物のマッスは、自然の岩棚や周囲の地形の抽象的形態となっている。ライトはその張り出したトレーに金箔を貼り木々の間を通してきらきらと光らせ、日本の蒔絵やあるいは水そのもののように見せたかった。それらは最終的には黄褐色で塗られたが、ライトと他の建築家との近代建築に対するアプローチの違いを鮮明に表している。有機的というライトの独特のコンセプトは自然とテクノロジーとを結び付け、その効果は片持ち梁で支えられたトレーの浮かんでいるような姿とその重量との力強いコントラストとなって表れた。一方同時代の建築家達は、建物の面的要素をいかに薄い膜のようにするかを追求していた。どちらの立場もテクノロジーに近代的形態の表現を導く役割を与えたが、ライトはその表現と自然の抽象化とを結び付けたのである。

落水荘はライトが展開した形態言語や空間言語の一つの頂点であったが、彼はまたもっと質素な住宅群においても別な成功を収めている。それはアメリカのコミュニティに対する彼のより大きく有機的で社会的なヴィジョン、すなわちユーソニアを構成するものであった。この時からライトの近

代建築に関するマニフェストは、主としてユーソニアの様々な要素を少しずつ実践していくことによるようになった。彼のユーソニアン・ハウスの探究はマルコム・ウィリー邸（1932-34年／図版229）のための最初の計画において新たな実を結んでいた。その組積造のマッスと、下見板を施され片持ち梁で支えられたバルコニーは、来るべきユーソニアン・ハウスのための基本的モデルとなった。落水荘もまた、この建物のおかげで床を片持ちにすることができたのだった。ウィスコンシン州マディソンのハーバート・ジェイコブズ邸（1936-37年／図版241-245）は別なユーソニアの基本的モデルを提供した。そこでは寝室や居間、ワークスペース（キッチンは当時そう呼ばれた）といった様々なゾーンを構成するのにシンプルなカルテジアン・グリッドを用いているが、特に高低のある土地の劇的なランドスケープの中では、ライトは斜めの軸を使った平面構成手法を利用し続けた。六角形の「蜂の巣」状のパターンを使ったハナ邸のデザインは、これらの原理を総合したものであった（図版271）。ジェイコブズ邸同様この住宅もユーソニアのためのプロトタイプとなった。

近代建築の発展に対するライトの貢献が、アメリカでも大きく認識され始めていた。それはライトが常に切望していたことだった。作品の報道は彼の考えを普及させるのに大きな役割を果たした。このことは彼に、ついに有機的建築がアメリカにおける真の近代建築として普及していきつつあるという印象を与えたに違いない。ニューヨーク近代美術館は落水荘の発表に関して、建物が完成する前から文化的価値を認め、美しい写真の載った小さなパンフレットを出版するなど重要な役割を果たした[65]。単に存在するだけで、落水荘はどんな建築家の建てたインターナショナル・スタイルに対しても最も強力な返答となった。急斜面から突き出る片持ち梁の平面スラブは、建物と敷地の、そして建築と自然の隠喩的な対話を生み出す。そのような建築はヨーロッパにはなかったのである。

ジョンソン・アドミニストレーション・ビルディングに加えて、落水荘によってライトはいまだかつてないほど大衆の面前に押し出された。ニューヨーク近代美術館によるこの住宅のパンフレットの中の文章や多くの写真は、1938年1月の『アーキテクチュラル・フォーラム（Architectural Forum）』誌のライト作品の特集号からの特別編集であった。その特集号は1908年以来アメリカの建築ジャーナリズムでは初めてライト作品を包括的に扱ったものであり、その後1950年代まで続いていくいくつかの特集号の先例となった。この時以来、建築専門誌や一般の雑誌でのライト作品の発表は、経済的に上昇しつつあったアメリカの中流階級へライトの考えを普及させる最も強力な手段となった。人気のある出版物におけるライトの好評は、華々しい建築家としての彼の初期の業績を確立し、アメリカの近代建築の巨匠という彼の最後の20年間の人生における舞台を用意したのである。

1940年代

インターナショナル・スタイルへと移り変わったモダン・ムーヴメントの熱気はアメリカでは1930年代に大きな高まりを見せ、進歩的な建築家は伝統主義者を批判した。しかしそれに対する異議がフランク・ロイド・ライト以外にもポール・ネルソンやカール・ルンドバーグ＝ホームのような建築家によって唱えられた。ネルソンはパリのピエール・シャローのメゾン・ド・ヴェールが完成したときに、近代建築は死んだと宣言した[66]。しかしながら1940年代は、より広範でより根本的な、モダン・ムーヴメントおよびそこでのライトの役割の再評価の始まりとなった。

ニューヨーク近代美術館における1940-41年のライトの作品展においてもそのような再考が行なわれた。ライトによって計画され設置されたその展覧会は、彼の信奉者からは賞賛されたが、それ以外からは統一性を欠くものとして批判された。理由はよく分からないが、ライトは、それが彼への賛辞をささげたものであったにもかかわらず、展覧会のカタログの出版を取り止めた[67]。ニューヨークでの展覧会はボストンの近代美術研究所での展覧会と合同で開かれた。ハーバード大学院のデザイン学部長でありアメリカでの最もすぐれた建築教育者の一人でもあったジョセフ・ハドナットは、ライトの計画の核心を突く序文の中で、それを分析的な実験や発明と感覚や直感の詩的傾向との融合と呼んでいる。建築の形而上学に対するライトの関心によっていかに彼がモダン・ムーヴメントから区別されるかを理解し、ハドナットはライトのデザインについて以下のように述べている。「それらはすべて近代性を主張しているにもかかわらず、我々の時代や生活の総体としての近代世界の中には存在していない。それらは産業や社会的実験と織りなされたのではなく、むしろそれらが位置している大地と織りなされているのである。そして牧草地や丘陵、小川、木といったものに存在する観念的な精神が、時折それらのなかに住み着いているようだ。」[68]

1943年5月、ハーバード大学のフォッグ美術館はマイヨール、ピカソ、ストラヴィンスキーという三人の近代芸術の巨匠に加えてライトの展覧会を行った[69]。反アカデミックな偏見を棄て、ライトはドローイングや模型、写真を貸し出し、ニューヨーク近代美術館も補足的な資料を提供した。ライトおよび他の数名によって選ばれた展示品は、近代芸術家としての彼の成果を代表するものであった。ライトの傑作―― S.C.ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディングと落水荘――は最重要作品として位置づけられたが、ユーソニアン・ハウスや1937-38年から始まったアリゾナ州スコッツデイルのライトの冬のアトリエであるタリアセン・ウェスト（図版278-283）といった広範な近作もまた展示された。ロビー邸やユニティ・テンプルを除いてプレーリー時代の作品は展示されなかった。ただ興味深い例外としてミネソタ州ディープヘブンのフランシス W.リトル邸（1912-14年）が展示された。ユーソニアン・ハウス、特に1939年のユーソニアは強調された。それはランシングとオケモスにあるキャサリン・ウィンクラーとアルマ・ゲーツのための住宅、アーリング B. ブロウナー邸、C. D. ハウス邸、C. R. ヴァン・デューセン邸を含むミシガン州立カレッジの人たちのための計画であった。

一方、イギリスにおいて近代建築におけるライトの役割が認識され始めていた。イギリスで初めて講演を行なった2年後の1941年、ライトは英国王立建築家協会のロイヤル・ゴールド・メダルをジョージ6世から授与された。ロンドンの雑誌『カントリー・ライフ（Country Life）』誌では無名の評論家が彼の作品について、非常に印象的である一方一つの考えに還元するのが難しく、またヨーロッパでは彼の作品の影響が二番煎じ三番煎じあるいは四番煎じでさえあるほどだと述べた。この評論家は、いくつかの近

代的要素、すなわち自由な平面の原則、住居と庭の相互浸透、地域計画における分散配置、素材や形態を敷地から獲得し大地から生成する建物、というアイデアがライトに端を発すると指摘している。その評論家によると、これらの要素は、この科学の時代においては「岩や木の幹」よりもむしろ人工的な素材や知的で社会的な要求を探究すべきだと信じていた若い建築家の目標とは異なっていた[70]。しかしながらライトに関するこれらの主張にはそれぞれ問題がある。他のモダニスト達もしばしばライトと並行して同じテーマを追求しており、ライトと彼らとの間の影響関係は単純なものではなかった。自由な平面はアドルフ・ロースやミース・ファン・デル・ローエ、ル・コルビュジェによって探究されていたし、住居と庭との関係はアルヴァー・アアルトやミース・ファン・デル・ローエによって探究されていた。また分散化は、ル・コルビュジェの輝く都市でのアイデアやアーサー・コールマン・コーミーのダイアモンド型グリッドのようなアメリカの様々な地域計画におけるアイデアの一部であった。さらに、すべての若い建築家が完全に自然から遊離していたという仮定もあまりに単純すぎる。にもかかわらずライトの貢献を認めることによって彼の傾向を確認し、ライトのアイデアと他のモダニストの考えとの一致する部分や不調和がさし示されたのである。

第二次世界大戦はすべての建設活動を遅らせたが、1940年代はライトの生涯で最も多産な時期の一つとなり、彼の建築が真に国内外へと拡がっていく時期となった。彼の作品は、機能とテクノロジーそしてその隠喩的な表現に対する不断の関心を表していた。マサチューセッツ州ピッツフィールドのUSAディフェンス・プラントの工場（1941-42年）はライトの最もミニマルなデザインであった。戦時中の簡素さとジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングの組織的コンセプトを思い起こさせるその工場の管理部分は、生産施設からは分離されていたが、双方は中央の入口で結び付けられていた。構造システムはジョンソン・ビルディングと同じ蓮型の柱を使用していた。曲線的な流線型の形態をしているジョンソン・ビルディングとは異なり、ピッツフィールドの工場の外観は、階段状ピラミッドのようにその大きさが小さくなっていく幾層もの平面から構成されることになっていた。これらの形態の内側は、シカゴのイリノイ工科大学のクラウン・ホールなどのミース・ファン・デル・ローエの作品のように巨大な空間のオープン・プランとなっていた。

ラシーンのS.C.ジョンソン・アンド・サン社研究棟（1943-50年）では、ライトは機能に対して独自の解釈を加えたアプローチを見せた。ライトは実用的な建物よりももっとすばらしい近代性のイメージとなる施設を創り出し、植物のように太陽へ向かうという意味をこめてそれをヘリオトロープと呼んだ。セント・マークス・イン・ザ・ボウワリー計画において提案された、中央のコアから各階の床が拡がるというタップ・ルート構造を使用することで、ライトは壁を開放し驚くべき明るさを可能にした(図版261-267)。しかしながら床面積が小さいことと建物の拡大が不可能なために、それは様々な実験のための可動で柔軟性に富む空間という科学実験のための機能的要求を否定してしまった。ライトはまたダラスのロジャース・レイシー・ホテルの計画（1946-47年／図版331-332）においてもタップ・ルートのコンセプトを用いている。大きな多層階のアトリウム空間（後にこのアイデアはホテルの一般的形式となった）を囲む外壁は、鱗のような三角形のガラスパネルで構成されていた。それらはガラス・ウールの断熱材を装填され内部へと光を通すことができ、自然換気のため、そのうちのいくつかは開くことができた。太陽熱暖房のための光の利用は、ウィスコンシン州ミドルトンのハーバート・ジェイコブズのための二つ目の住宅であるソーラー・ヘミサイクル（1943-48年／図版311-314）のテーマとなった。平面に円弧の一部を用いたこの住宅は、パッシブ・ソーラー・ヒーティングと盛土の断熱効果を利用した初期の作品となった。

テクノロジーや素材の隠喩的な解釈は、1940年代に多彩な最盛期を迎えたユーソニアン・ハウスの形態言語や装飾言語の発展に必要不可欠なことであった。平面形態は線型、L字型、線型のものが付加したクラスター状というように表現でき、それぞれ直角や正多角形といった単純な単位から構成されていた。屋根は平坦で張り出しがつけられている。イリノイ州リバティヴィルのロイド・ルイス邸（1939-41年）やウィスコンシン州マディソンに近いジョンC.ピュー邸（落水荘を控え目にしたような作品：1938-40年／図版246-250）などのユーソニアのためのいくつかの住宅は、ウィリー邸に始まる初期のユーソニアン・ハウスの手法が用いられているが、アリゾナ州フェニックスのローズ・ポーソン邸（1938-41年）やカリフォルニア州マリブのアーチ・オボラー邸の計画であるイーグルフェザー（1940-41年／図版289,291-292）などの住宅では敷地から直接建設材料を得た。これらの住宅は砂漠の岩を利用し壁へと打ち込んだのだ。この大地そのものの一部を使うという「デザート・メイソンリー（desert masonry）」という手法は、有機的統合の手段として標準的な構法となった。

角度をつけた平面構成は、近代住宅や複合施設の重要な構成手法であり続けた。1937年にライト自身とフェローシップによって建設され始めたアリゾナ州スコッツデイルの冬のアトリエ、タリアセン・ウェストは、斜めの平面構成を用いており、デザート・メイソンリーが、もともとは薄いキャンバスの屋根をもっていた実験的建築の壁を構成した（図版278-283）。1940年代初めに発表されたとき、タリアセン・ウェストは、ライトが敷地からインスピレーションを得て建物と敷地の統合に成功したことを効果的に伝えた。ライトは基本的な形態、特に円や円弧をユーソニアン・ハウスの平面に使用し続けた[71]。テキサス州エル・パソのロイド・バーリンガム邸（1941-43年）の設計では楕円が平面の形態となっている（図版298-299）。円は装飾から全体構成にいたるまでのあらゆるスケールで用いられ、その例をピッツバーグ・ポイント・パーク市民センターの最初の設計案（1947-48年／図版322-324）に見ることができる。南カリフォルニア、イエマシーでのC.レイ・スティーブンスのオールドプラス・プランテーション（1938-42年／図版293-297）においてライトは、六角形の単位を使った非対称で角度をつけた平面構成を表してみせた。ゆるい傾斜をつけた壁の粗野な造りは木々の茂った敷地を反映したもので、ライトが近代建築に必要だと考えていたロマンスを表現している。アリゾナ州サンセット・クレーターの見学者のためのミーチュア・クレーター・インの計画（1947-48年／図版315）もまたデザート・メイソンリーで建設される予定だったが、より原始的なイメージを与えている。というのも見学者は大気圏外からの力の衝撃を凝視できるように、巨大なクレーターの縁を越えていけるように計画されていたからである。サンフランシスコのV.C.モリス商会(1948-49年／図版345-347)のように、螺旋形もライトの近代的形態のレパート

リーであり続けた。建物はその機能を表現するというモダニストの期待に反して、内部空間と外観の関係は全くなく洞窟のような外観の中にその螺旋形の斜路があるのである。

機能の解釈や形態言語の拡張に加えてライトは、建築家があまり注目していなかったような、近代的な生活に要求される新しいビルディングタイプの探究を行なった。そのほとんどが、1940年代にも展開し続けたブロードエーカー・シティのヴィジョンの中に見られた。ミルウォーキーのエイデルマン・ランドリーの計画（1945年／図版365）は流線型をしていたが、1930年代初めの流線型をした建物とは違い、機械で型どられたプラスチックの彫刻のようであった。彼の作品は伝統的なビルディングタイプの枠を越えていき、オーナーのための部屋のあるガソリンスタンドや動く食堂となる「ディンキー・ダイナー（Dinky Diner）」という名のトラック、片持ちの屋根を持った車を含むいくつかの自動車などの発明も行った。

ライトの1940年代の建築言語の精巧さは、第二次世界大戦によってもたらされた状況と密接に関わっていた。1940年代初め、戦争が終わった後近代住宅はどのような形をとるかという考察が数多く行なわれた。住宅は工場で建設され敷地へ運ばれるようになると信じていた多くの建築家と異なり、ライトは将来の住宅は大量生産されるようになるが、規格化はされないと考えていた。彼は金属薄板のスクリーンのような建築部材の規格化には賛成だったが、建物全体についてはそうでなかった。組立ラインによる生産は、選択の幅の広い、従って個性を保証するバラエティを生み出すことが可能であった。ライト流の戦後の経済的住宅は造り付けの家具を備え、高価な住宅と同ぐらい高い質を持つというものであった。ヴァルター・グロピウスのような他のモダニスト達にとっては、規格化は大衆のより経済的な住宅に対する要求を満足させるものであったが、ライトは規格化された建物は個性を欠いてしまうとする立場にあった。

集団対個人という問題は、協調的な動きが支配的となった戦後すぐの時期に、よりはっきりとしてきた。1930年代にアメリカの建築界に浸透してきた、集団的な運動への政治的大望は1940年代の建築教育の革新を通して勝利を得つつあった。ジョセフ・ハドナットは1936年頃コロンビア大学やハーバード大学において共同設計の教育理論を展開しつつあったが、ハドナットが1937年にハーバード大学に招いたヴァルター・グロピウスが設計に対する共同的アプローチを真に確立することになった[72]。1919年にドイツでバウハウスを設立したグロピウスは、そこで共同的デザインが工業生産の刷新の核となる手段となることをすでに予見しており、このような展開は彼にとっては明白なことであった。共同とは建築家、造園家、都市計画家が近代的世界の有効なヴィジョンを創造するために力を合わせることを意味した。この考え方は徐々に建築界で重要なものとなっていったが、その勝利はライトにとって忌まわしいものであった。すべての共同者が対等という形での共同設計を行わずに、ライトはタリアセン・フェローシップに支えられたチーフ建築家という立場を貫いた。ライトの目には、1930年代に彼が予想していたように、表情のない集団的デザインがいまやさんざんな結果をもたらしたように見え、以下のように述べている。「スラムには2種類ある。物理的問題によるスラムと魂の問題によって起こるスラムだ。我々は前者と後者を交換しようとしているようだ。」[73]

魂のない量産の建築に代わるライトのヴィジョンを、マサチューセッツ州ピッツフィールドのクラスター状の戦時住宅の計画に見ることができる。クローヴァーリーフ・ハウジング計画（1942年/図版406）は、それぞれのユニットに丸く突出した庭があり、4ユニットが一つになったクラスターの平面がクローバーの葉に似ていたところからそう呼ばれた。それぞれのユニットにはサンデッキがあり、ドローイングに書かれているように「庭つきの家での自動車による近代的利便性」を提供していた。ライトはさらにそれらを「アメリカのためのユーソニアン・ハウス」と定義した。しかし彼の思惑に反してそれは、ペンシルバニア州アードモアに孤立して建てられただけであった。

第二次世界大戦の勝利は人々に希望と熱狂、そして自分達の過去と未来とを再評価する意志を与えた。近代建築はこの再評価の一部であった。そしてライトの近代建築における役割は、その発展にとって非常に重要であったが近代建築そのものとは距離を置いていたと位置付けられた。ライトの作品と理論を検討する中で批評家のJ.M.リチャーズは「他の部分では彼の作品はモダン・ムーヴメントと共鳴して展開したが、彼は決してモダン・ムーヴメントの一部をなすものではなかった」[74]と指摘した。外的なあるイメージを押し付けることになるすべての理論や美学をライトは拒否していた。彼は近代建築がより人間的であることを望んでいた。ライトは「彼自身の信念の誇示に付随する時代遅れの神秘主義的傾向のためもあって、奇人であり非実際的なロマン主義者」と見なされていた[75]。しかしその批評家によると、1940年代半ばまでに重大な変化が起こったために、ライトの作品はいまや新たな重要性を持つと見なされるようになったと述べた。「近代建築がいくらか成熟したために、いまやそれは人間のごく普通の必要や要望にいくらかでも近づかねばならないという雰囲気や、近代建築が非抽象的になる時が来たという感がある。そして実際に、ライトが常に主張してきた自然さ、敷地との調和した関係、親しみをもって触れることのできる生きた素材感、といった特質をより高く評価しようという傾向がある。」[76]ハドナットは『ポストモダン・ハウス（The Post-Modern House）』という小論の中で同様の趣旨のことを述べている[77]。30年後には重要となる単語を創り出しながらハドナットは、すべての問題をテクノロジーと機能とに還元するグロピウスのアプローチの結果に不安になっていたのである。ハドナットのその後の著作は、機能主義の表情のない建築に対する解毒薬としての、建築における人間精神の擁護を訴えたものであった[78]。

戦後のライトの再評価はまた、過去の誤解を明らかにする機会を提供した。1949年フィリップ・ジョンソンはついに、20年にわたるライトのインターナショナル・スタイルに対する批判に答えた。ジョンソンは彼の回答の冒頭でライトの立場を認め、「私の考えでは、フランク・ロイド・ライトは現在生きている最も偉大な建築家……近代建築の創始者……我々の世紀に最も影響力のある建築家である」と述べている[79]。彼は、ライトが「空間を新たな方法で構成するために円や六角形や三角形を用いる新しい形態を発明している」ことを認めた。しかしジョンソンは、彼とニューヨーク近代美術館は機能主義と闘ったのだと主張することで自らの立場を擁護した。さらに彼は「伝統的な方法、制度化された方法では教授することはできない」としてライトの原理を批判した[80]。ジョンソンの洞察に満ちた主張にもかかわらず、近代建築におけるライトの夢は、彼の建物や出版物、さらには映画の中に近代についての非凡なヴィジョンを表現することで、最終的

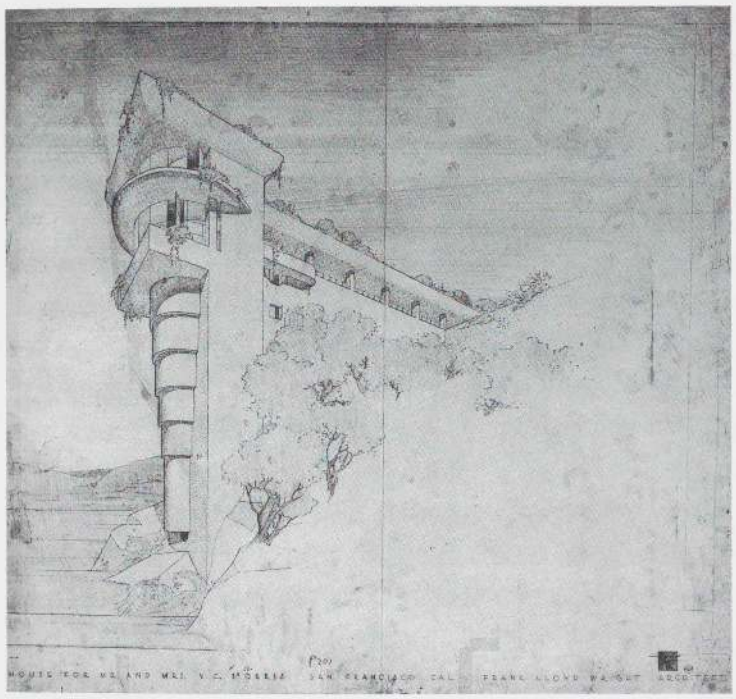


図15：フランク・ロイド・ライト．シークリフ，V.C.モリス邸，サンフランシスコ．計画案，1944-46年．透視図，第1案:トレーシングペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク．フランク・ロイド・ライト財団．

にアメリカの文化の中に花開いたのだった。

ライトの近代建築の考えの広範な普及に加えて、モダニズムの最も顕著な側面、すなわち連続する空間に対する彼の貢献が確認された。古典的文献『空間　時間　建築：新たな伝統の成長について（Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition）』の中で、CIAMの事務局長であり美術史家、そしてグロピウスの支持者であったジークフリート・ギーディオンは、近代建築における空間の役割を、アインシュタインの相対性理論やモダニズムの時代精神を創り出すテクノロジーの革新と結び付けることで体系化した[81]。しかし1940年代、ブルーノ・ゼヴィは、連続する空間という考えを、工学的な構造や社会理論、そして彼が「モダン・テイスト」と呼んだものよりも上に位置付けることで、近代建築の定義に新たな方向付けを行なった[82]。有機的建築のコンセプトを近代建築の紛れもない一つの派としてイタリアに紹介したゼヴィは、ライトを近代的空間の師と見なし、ライトの有機的建築を二つの原理に沿って定義した。それらは生きた有機体としての建物の統合と、人間を重んじた特有の機能ということであった[83]。

ライトは1946年にソロモンR.グッゲンハイム美術館のための模型を発表し、これらの考えの十分な確証をゼヴィや他の信奉者に与えた。建築の内なる真実としての空間の追求の最後を飾るものとして、この美術館は完成までに16年の歳月を要し、いくつかのデザイン上の大きな変更をうけた（1943-59年／図版301-310）。グッゲンハイム美術館は、建築の原型に対するライトの終生の関心を具体化した。起程点としてのゴードン・ストロング・プラネタリウムでジッグラト型の螺旋形を用いたのは偶然ではない。ジッグラトは螺旋形の、したがって初源的な有機的形態の3次元的な解釈であった。驚くべきことにライトは、外側へ拡大していく美術館の内部空間を創り出すためにジッグラトを逆さまにしたのだった。

グッゲンハイムで示されたようなライトの大胆さは、同じ形態言語がいかなるスケールにおいても存在すると見るところに由来していた。80歳近くなったこの時点では、すべての彼の作品は一点に集まり、モチーフや手法は交換できるものになっていた。ミッドウェイ・ガーデンズのレリーフパネルに見られた非対称の斜めのパターンは、1938年に始まりフロリダ州レイクランドに部分的に実現したフロリダ・サザン・カレッジの全体計画（図版284）の平面構成手法となった。モチーフとしての円の使用は、技術的な革新を探究したものから建築のロマンスへの彼の関心を追い続けたものまで、限りないデザインの多様性を可能にした。シークリフすなわちV.C.モリス邸（1944-46年／図15）の設計では同心円が用いられ、それが一連の円柱を形作りサンフランシスコの断崖を滝のように下りていく。太平洋に面したその住宅は、建築家によって形を与えられた巨大な岩のように、大地の端から突出した岬を形づくった。ハリウッドのラニヨン・キャニオンに計画されたハンティントン・ハートフォードのためのコテージ・グループ・ホテル（1946年）は、その鋭角的なウイングがサン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾートを思い起こさせたが、そこでは雪片に似た水晶のような形のまわりを旋回していた。敷地にぴったりはまり込んだ住居、というこのヴィジョンは25年も前に計画されたドゥヘニー・ランチ・リゾートのロマンチックなイメージを継続するものだった。同じく円を使用し、建物と敷地のさらによりロマンチックなイメージを持ったものが、ハンティントン・ハートフォードのための第二の計画である1947年のスポーツクラブの設計（図版317-318）であった。V.C.モリス邸のようにスポーツ施設を敷地の上に押し出しながら、入口やスポーツ施設、ゲームルーム、展望台、そして水が下の峡谷へ滝となって落ちるプールとして使われる一連の浅い水盤状のものを支持するために、ライトはマッシブで鋭角的な楔型の石組を用いた。その皿のような形の水盤は1940年代および1950年代を通して主に屋根の形態として繰り返された。それらを支える手段を表に見せず、壁の端の上に浮かんでいるように見えるこれらの皿は、ライトの建築の新たな重力からの開放を示したものであった。

内部空間の垂直方向の寸法を規定する要素である円、円弧、楕円は、彼の後期の作品に、構造と建物のマッスの軽さという幻想的な特質を与えている。これはピッツバーグ・ポイント・パーク市民センターの内部を表したドローイングに見ることができ、もっと小さいスケールではテキサス州フォートワースのクラウンフィールドすなわちロバートF.ウィンドフォア邸（1948-50年／図版344：後にこれはメキシコのある閣僚やアーサー・ミラーとマリリン・モンローにも提案された）のリビングルームの内部に見られる。どのように天井を支えるかは問題ではない。外観では、軒の下の円は逆さにしたアーチのようでもあるが、それよりも縁の部分を切り取るか穴を開けられた薄い素材のように見える。これらの扱いは近代建築の中心的考えであり続けた建築学上のロジックの要求を無視するものである。円や空中に釣り下げられた天井は、ライトの最後の10年間に徐々に彼を夢中にさせていった浮遊する世界の感覚を伝えるものである。

1950年代

有機的建築は人生の最後の10年間においてもライトにとってはいまだ唯一の真の近代建築であったが、その定義は微妙に変化した。これらの変化のいくつかは、その点に関する彼の最新の梗概の中の一つによって明かになっている。86才の時、ライトは有機的建築を定義する9個の言葉からなる語彙集を作った[84]。それぞれの語彙はそれまで誤った使い方をされ誤解されてきた、と彼は主張していた。ライトは「自然（nature）」とは単に生き物をいうのではなく、素材や平面計画あるいは雰囲気といったものの内なる本質であると指摘した。「有機的（Organic）」とは必要不可欠で本質的な性質を暗示しつつ、部分の全体に対する関係を言っている。「形態は機能に従う（Form follows function）」とはライトの敵すなわちインターナショナル・スタイルにとっての不毛なスローガンであり続けた。ライトにとって意味をなすのは「形態と機能は一つである（form and function are one）」[85]という場合のみであった。「ロマンス（Romance）」という言葉は、インスピレーションを与えられた個人によって表現された創造的な力と形態における詩の体現を表している。「伝統（Tradition）」とは従来の慣例の模倣ではなく、ロビンが鳥という種に属するような、ある帰属意識を要求するものである。「装飾（Ornament）」とは詩を作ることであり、建築へと統合され、また建物の構造を露にしその質を向上させる感情の表現である。「精神（Spirit）」とは天空における神の現前といったまがいごとではなく、物質の中の本質的な生命の力である。「3番目の次元（third dimension）」とは建物に本質的な奥行きのことである。そして「空間（space）」とは「継続的な生成、つまりすべてのリズムがそこから湧き出て然るべき所へ流れていく目に見えない泉。時間すなわち無限を越えたもの。建設の際に有機的建築が提供する新しい実体。芸術作品の息づかい」[86]なのである。

これらの9個の言葉にライトは、個人の福音として定義された国民的理想である「民主主義（democracy）」を10番目として付け加えた。一生を通してジェファーソン的姿勢を確立しながら、ライトはアメリカの民主的政府を、政策を通した国民の管理者ではなく国民の保護者だと考えていた。1950年代初頭の冷戦の始まりとともに全盛を極めた様々な政治的対立を要約する中で、ライトは民主主義を「全体主義、共産主義、ファシズムあるいは愚衆政治の対極にあるもの」[87]と見ていた。ライトの心の中では暴民政治（mobocracy）は長い間内部の敵という役を担っていた。アメリカの生活に凡庸さを生み出すのは群衆的な本能であり、有機的建築は、個性を強調することでそれに対する解毒薬となるものであった。

この語彙に関していまだに注目に値することは、第一にライトの考えの粘り強さである。それらの語彙のいくつかを彼は50年も前に表現していたし、他のものもインターナショナル・スタイルに対する彼の25年におよぶ批判の中から出てきたものである。それらのすべてを通して存在しているのは建築がアメリカの民主主義の核であるという信念である。第二に、ライトの有機的建築の定義はその隠喩的な基礎を表しているということである。90歳代になり、肉体的な段階から精神的な段階へと彼自身が移行するのと並行して、徐々にライトは建築は精神的状態の表現であるということを強調するようになった。自然、機能、装飾、奥行き、そして空間はすべて固有の精神的な特質を表現している。しかしながら1950年代半ば、近代建築はこれらの性質を伝達することに失敗したとライトは感じた。「近代建築は有機的建築から魂を奪ったものだ。」[88]

ライトの晩年の作品は、表面上非物質化された隠喩的な建築という枠組みで考察することができる。その最後の対外的な発表は、「生きた建築の60年」という巡回展であった。ライトの経歴の中で最も大きな展覧会であったそれは、1951年にフィラデルフィアのギンベルズ百貨店に始まり、3年間をかけてフィレンツェ、チューリッヒ、パリ、ミュンヘン、ロッテルダム、メキシコシティ、ロサンゼルス、そしてニューヨークまで世界中を巡回した。有機的建築に関するライトの最後のコメントと『ライトの遺言（A Testament）』[89]という本によって完全なものになったこの一生涯の展覧会は、ライトのモダニズムのテーマがどのように現れ出たかを探るための背景を提供している。

ライトの晩年の作品はパラドクスによって特徴づけられる。一方ではかなり以前にデザインされていた建物のいくつかがついに実現したのだが、それらの概念的な面での貢献はすでに達成されてしまったことのように思われたり、あるいはクライアントが変わり時代や空間や立地が変わってしまうことによって、有機的建築という第一の目的と矛盾することになったりしたのである。それらはそれ自体としてはブロードエーカー・シティの要素の実現した例であったのだが、それはライトが定義していたユーソニアのヴィジョンの外で成し遂げられたのだった。どの場所にもない、あるいはあらゆる場所にある、という代わりにそれらは最終的には特定の場所に建ってしまったのである。ライトの考えの永続性は1952-53年のポイント・ヴュー・レジデンス計画の第1案のデザイン（図版339）に見ることができる。それはエドガー J. カウフマン慈善信託のための実現しなかった計画であり、エリザベス・ノーブル・アパートメンツ（1929-30年）のデザインを応用したものであった。インターナショナル・スタイルへの回答と考えられたノーブル計画は、ライトの経歴において意図的に最も無装飾にデザインされていたものの一つであった。そのデザインをピッツバーグの敷地に適合させる際、ライトは、ノーブル計画当時は全く重要視されていなかったものを付け加えることでインターナショナル・スタイルに対する反駁を続けた。それは分節化されたバルコニーに見られる装飾と、バルコニーの上に垂れ下がる植栽の中に見られる、ライト自身によってドローイングの中で周囲の敷地に対して加えられた自然とであった。ライトによる、蓮型の柱という初期のモチーフの反復はカリフォルニア州サンカルロスの、コンセプト的にはジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングに由来するレンクルト・エレクトリック社の工場計画（1955-58年）で見られる。レンクルトのデザインでは蓮型の柱の柱頭の間にガラスのピラミッドが用いられ、内部の照明を可能とし、それは夜には宝石のような効果を生んだ。

他方、技術革新と繰り返されるアイデアを結び付けることによって、ライトはテクノロジーと建物の素材の探究を続けた。テンション構造や片持ちで支えられた床を持ったタップルート・コアは用いられ続けた。タップルート・コアと片持ちの床で摩天楼（ジョンソン社研究棟より高いもの）を建てたいという願いはオクラホマ州バートルズビルの H.C.プライス・カンパニー・タワー（1952-56年／図版333-338）でついに実現した。セント・マークス・イン・ザ・ボウワリー・タワー（1927-31年）のデザインを実現

させたこの建物は、オフィスとアパートを結合させたものであり、リビング・ゾーンとワーク・ゾーンを規定するためにコアを中心として平面形を回転させ重ね合わせるという手法を用いている。オフィス・ユニットとアパートメントを組み合わせ劇的な垂直性を持つ内部空間を可能としたプライス・タワーの一住戸での生活のヴィジョンを、一枚の内観図が示している。建物の外観は有機的カーテンウォールというライトのコンセプトを表明している。それはシート・メタルとガラスという典型的な近代的素材で作られたスクリーンで、その両方の素材はカラフルで鮮やかな日除けを作るためにコーディネートされている。しかし新しい近代的なビルディングタイプのモデルとしてはプライス・タワーはピュロスの勝利であった。そのコストは、アメリカのその規模のビルとしては最も高いものとなった[90]。そして、ミース・ファン・デル・ローエ設計のニューヨークのシーグラムビル（1958年）にならった典型的な近代的オフィスビルとは対照的に、その小さなフロアのために機能的に非実用的となってしまったのであった。

ライトの後期の他の摩天楼の設計であるシカゴでのゴールデン・ビーコン（1956-57年）やマイル・ハイ（1956年／図版340-342）といった計画は、カーテンウォールへ近代的素材を使用してみせ、太陽に対応してすべてのファサードを異なったものにしている。ライトのデザインはガラスの箱になることはなく、建物の方向を考慮せずにすべてのファサードを同じものにしてしまうという、よくあるモダニズムの実践を否定した。マイル・ハイの摩天楼のようにダイアモンド形につくりあげられた三角形の使用は鋭角状の突出部を作りだし、それは1950年代の自動車のフィンを思い出させた。同時にマイル・ハイは、おそらく皮肉に、摩天楼をより高くすることへの関心をあざわらった反論となった。ライトは実際「もし君達が高いビルを望んでいるのなら本当に高いものを設計したまえ。どのようにやるか私が教えてあげよう。」というようなことを言って他の建築家をばかにしていたようである。

ライトのコンクリートの彫塑的な使用はサン・フランシスコ・ブリッジの計画（1949-53年／図版329-330）でも続けられた。このコンクリートの「蝶のような」橋は、ピエル・ルイージ・ネルヴィやエドワルド・トロハのような構造技術者の橋がやったように荷重を合理的手法で分配しているように見えたが、そのデザインはより造形的で、多肉質の植物の形態から骨にまでわたる有機的な形態との結び付きを生み出すものであった。ライトはまたウィスコンシン州マディソンのモノナ・テラス市民センターのための第2案（1954-56年）では重々しいコンクリートのアーチ状の形態を用いたが、その計画の最下層部分での細いアーチの弱々しさが彼の非物質化への高まる関心を表している。

ライトのテンション構造もまた彼のデザインの軽量化に役立っている。より初期のプレーリー時代のデザインの片持ち梁から、周期的な有機的建築に関する諸宣言を通して、テンション構造のコンセプトは機械時代の近代的な美学を達成するための核となる手段であった。鉄がコンクリートと共に使われた時、それは共同作用的な効果を提供し、ライトのデザインの鍵となる片持ち梁が可能となった。その共同作用はジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングの蓮型の柱に必要な強度とカーブした形態を可能としたものだった。しかし1940年代に始まるライトの後期の作品では、ライトは徐々にケーブル状の形態で鉄を用いるようになった。建築要素は、ピッツバーグのセルフ・サーヴィス・ガレージ計画（1949年）でのようにケーブルによって張力を持たせて吊り下げられることになった。その計画では自動車を収容する床を支えるために、コンクリートの巨大なマストが用いられた。ニューヨーク州ベルモントパークにおけるハリーS.グッゲンハイムのためのニュー・スポーツ・パヴィリオン（1955-58年）のスケッチ――全くライト自身の手によるものである――は建物の構造の非物質化を表している。カリフォルニア州マリン郡博覧会パヴィリオンの計画（図版388）でも同様である[91]。しかしそのような建物は、もしケーブルを支えるマストが文字どおり堅固なものである場合においてのみ構造的に可能である。ライトのマストはそれらの機能を果たすには細すぎるように見える。それらは十分練り上げられなかったか――残りの部分が詳細にデザインされているのでそれは疑わしいが――そうでなければライトの近代建築の最終的ヴィジョンの、明確に考慮されたアプローチの一部かのどちらかである。何十年もの間作られてきた作品と違って、晩年の作品に対しては必然的に、どのようにしてこれらの建物は建つのか、と我々は問わねばならない。

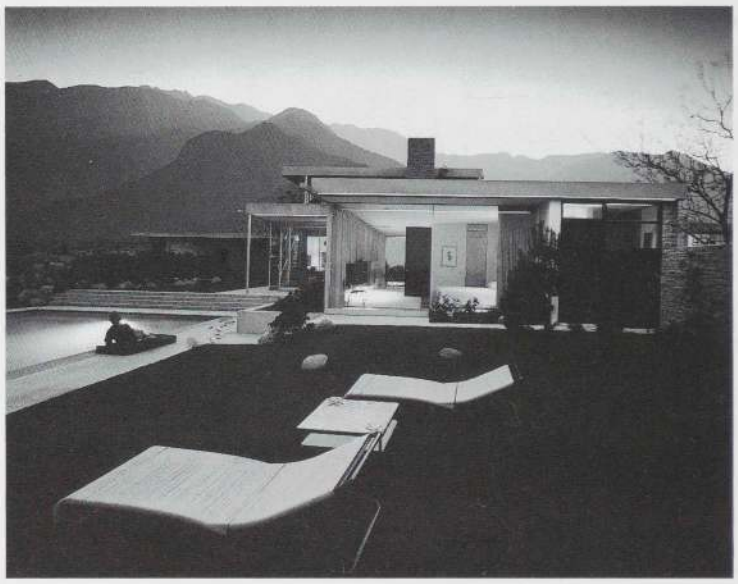


図16：リチャード・ノイトラ，エドガーJ．カウフマン邸，パーム・スプリング，1946年．

テクノロジーの進歩が続いたことによって人工的な素材の発達がブームとなった。新しい素材への歓喜は、非伝統的な建物を表現するための可能性と結び付き、時代精神の表現のために素材の性質を追求するという近代的な風潮を継続させた。典型的な近代的素材である鉄やコンクリートやガラスに加えてプラスチックや新種の素材が現れた。新しい素材は新しい構成や建築形態を要求するように見えた。U.S.ラバー社のためのファイバーシン・エアー・ハウス（1956-57年）の円形のドームにおいて、ライトは彼の偏愛する円形や球形をその計画案で用いたが、いまやそれはとりわけR.バックミンスター・フラーの作品を想起させる。

ライトの近代的形態言語は、彼が生涯を通じて組み上げてきたモチーフや平面構成手法の広範なレパートリーへと頻繁に立ち戻った。カリフォルニア州パームスプリングでのリリアンおよびエドガーJ．カウフマンのための玉石の家（1951年／図版351）は、カーブした壺形の屋根と円形の石造

の暖炉のついた、楕円形の一部分からなる平面構成をしていた。それは建設されなかったが、カウフマンがパームスプリングに建てていたリチャード・ノイトラ（1920年代ライトの所員であった）によるデザイン（1946年／図16）とは対照的であった。ノイトラのデザインがそのエレガントで直線的な中に「清新な涼しさ」を持った緊張感のあるものだったのに対し、ライトの計画はもっとロマンチックなものであった[92]。それは楕円形の一部分を用いた一連の進行中の計画の一つであり、メリーランド州ベセスダのライトの末息子のための設計、ロバート・ルウェリン・ライト邸（1953-57年／図版352-354）もまたその一つであった。

ライトは晩年、同じデザイン手法やモチーフを様々なスケールで用い続けた。規模にかかわらず、形態は単純なものになっていく傾向にあった。ウィスコンシン州ワウワトサのギリシア正教会（1955-61年／図版376-379)の、同じ大きさの円が部分的に重なり合う形をした平面は、ウィスコンシン州レイク・デラバンのヘンリー・ウォリスの門番小舎（1901年）のシンプルな看板にライトが用いた形態と類似していると見ることができる。オクラホマ州ノーマンのトリニティ・チャペル（1958年）のデザインは、三角形の組み合わせでできていて基礎部が広がったシンプルな錐形だった。建設テクノロジーや素材、そして近代的形態言語の探究を続けることによって、ライトのデザインは、公共施設と同時に富裕層や中流層のクライアントにとってのモデルを提供した。ウィスコンシン州マディソンのマーシャル・アードマン社のためのプレハブ住宅（1955-59年）や、アリゾナ州パラダイス・バレーのハロルドC. プライス家のためのグランマ・ハウス（1954-55年／図版360-363)は、高所得者層向けのものであった。一般的所得者層のためにライトはユーソニアン・オートマティックスを提案した。それはテキスタイル・ブロック・システムを使い住宅の所有者が自分で家を建てることができる手段を提供するものであった。建設業者に建物を建てることを任せるかわりにクライアントは僅かな手助けで材料を組み上げそれを所定の場所に据えることができ、住宅が「自動的に」建ち上がるというものであった。これはアメリカの伝統的な小屋建てを思い起こさせた。かなりの数のこれらの住宅が建てられたとはいえ（パラダイス・バレーのアーサー・パイパー邸、1954-56年のワシントン州ノルマンディ・パークのW.B.トレーシー邸、1951-53年のフェニックスのベンジャミン・エイデルマン邸などがある)、ユーソニアン・オートマティック・システムは広まっていかなかった（図版355-359参照)。それは煩わしすぎたし、高価すぎた。そしてほとんどのアメリカ人は、もはや自分自身の家を建てる時間も動機も持っていなかったのである。

大きな公共建築の計画は、広大な領域を構想するものだったにもかかわらず、その焦点は内部空間に当てられていた。それらは既存の都市的状況とは関わりなくその場だけにあてはまるコンテクストを規定し、自動車を優先する傾向があった。ライトはアリゾナ州に新しい州議会議事堂を提案したが（図版383-385)、そのドローイングは彼がミッドウェイ・ガーデンズでなし遂げたような歓喜を暗示している。皮肉なことに、この歓喜の感覚は内部空間の世界で起こった。おそらく乾燥した熱い気候が内部空間へ焦点をあてることへと導いたのだが、ライトの公共的な計画は一般的には自己充足的な王国であった。カリフォルニア州サン・ラファエルのマリン郡庁舎の複合建築（1957-62年）はライト後期の非物質的ボキャブラリーのもう一つの建設例であり、主として自動車によってアクセスする郊外の行政施設であった。そしてこのような建物のための究極の敷地の完成されたヴィジョンは、ライトのブロードエーカー・シティの改訂版の中に見られた。それがライトの死の前年である1958年に出版された『生ける都市(The Living City)』である（図版411)。

テンペのアリゾナ州立大学美術センターの設計ためのライトのスケッチ（1959年／図版393)は、最後の10年間の彼の作品を占めた円形というテーマのコラージュとなっていた。この計画の監理を終えたウィリアム・ウェスリー・ピーターズは、音響のデザインに注目すべき技術的偉業があったと主張した。しかしその建物はその非構築的なイメージのために印象的なものとなった。オーディトリアムのアーチを支える細い柱は、荷重と支持の条件の合理的解釈からは可能な限りはずれようとしている。素材の性質と機械の論理は影をひそめている。ライトは張り出したウイングで建物と楕円形のガレージのサヤ型の屋根とを結び付けたいと望んでいた。オーディトリアムは、それがそのために役に立つはずだった市や大学の生活から孤立し、巡回する自動車の海に浮かぶオブジェとなってしまっている。1950年代後期までの近代建築が、対象をそのコンテクストから孤立させるという大望をいかに達成したかを確かめるように、そのオーディトリアムは決して実現することのなかったブロードエーカー・シティの外を漂っていた。その正確な原因が何であれ、その結果はますます不明確になる公共という領域の中での個人にとっての楽しみを意味していた。ライトは近代建築に対する彼の長年にわたるヴィジョンの一つを達成しつつあるように見えた。個人主義は勝利した。しかしどのような犠牲を払って？

多くのライトの建物における構造表現の減少は、モダニズムのイデオロギーに対する最終的な反駁であった。ライトは近代建築は構造を隠喩的に翻訳すると主張し続けていた。ミース・ファン・デル・ローエは顕著な例外として、他のモダニストは翻訳をするのではなく、文字どおりに構造をデザインに表現する傾向にあった。しかし徐々に翻訳すべき構造が少なくなったようであり、ライトの建物は以前にはなかった非物質化というものを経験した。

基本原理の否定にもかかわらずライトは、近代建築は感情に語りかけるべきであり隠喩的な力を表現すべきだという彼のヴィジョンに断固として固執した。ペンシルバニア州ミル・ランのエドガーJ. カウフマン家のためのロドデンドロン礼拝堂（1951-52年／図版371）のデザインでは、面取りをした水晶形を作りだすために三角形の単位が用いられ、それは昼間は澄み渡り夜には石英のプリズムのように輝いたかも知れない。イラクのバグダットのための様々なデザイン（図版380-382）は、ドローイングの上に書かれた文字によると「シュメール……ラルサそしてバビロン」といった文明の初期の源泉に対してささげられたライトの最後のロマンサかも知れない。

ライトは人生を通して建築の喜びの中に礼拝の静けさを取り込もうと努力した。礼拝所はその機能から、精神の追求を表現しようとするものだが、それらが自動的にライトが近代建築の要素であるべきだとする生の喜びを達成するわけではない。晩年の数年間、ライトは宗教建築の仕事をいくつか受けたが、おそらくもっとも成功したのはペンシルバニア州エルキンズ・パークのベス・ショロム・シナゴーグ（1953-59年／図版372-375）で

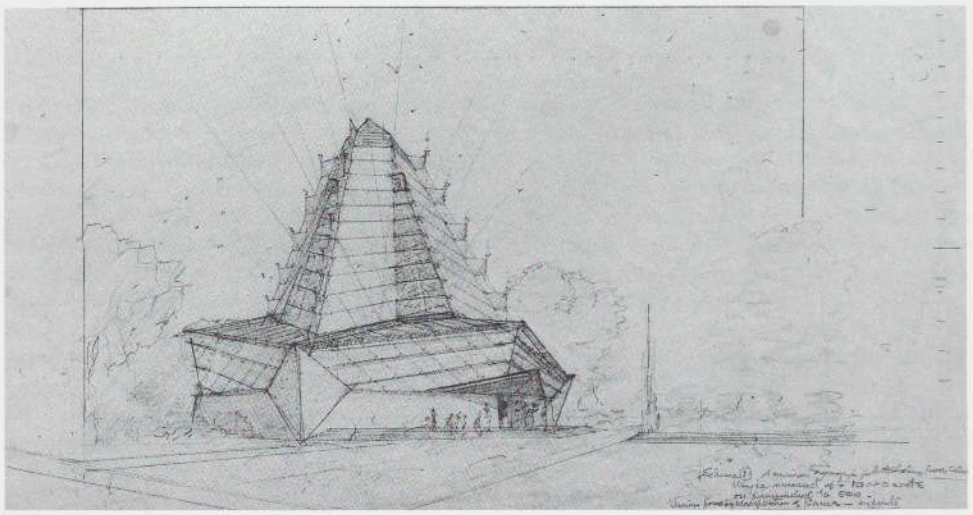


図17：フランク・ロイド・ライト．ベス・ショロム・シナゴーグ，エルキンズ・パーク．1953-59年．
透視図（部分）：トレーシングペーパーに鉛筆，色鉛筆．フランク・ロイド・ライト財団．

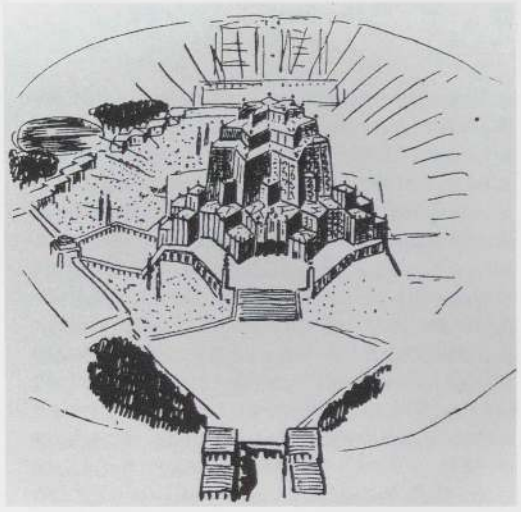


図18：ブルーノ・タウト．天の家．1920年．透視図．
所在不明．

あろう。それは構造と素材、テクノロジーそして目的を完全に統合したものだった。その建物はイメージにおいて、モーゼが十戒と共に降りてきた岩をシンボライズしようとしたものである。そのシナゴーグに入ると、礼拝者はあたかも自分が光り輝く水晶の内部に入っていくように感じることができ、その隠喩的な中心には神の言葉があった。

他の近代の宗教建築と比較しても、ベス・ショロム（図17）は全くかけ離れている。もしそれが他の近代の建物と似ているとしたら、それはブルーノ・タウトの表現主義的建築の空想的作品（図18）であろう。ライトは1920年代の作品のプリミティヴィズムへと戻っていたのだろうか。おそらくそうではない。何か別のこと、すなわちライト自身の精神的な方向性が徐々にモダン・ムーヴメントの本流とは異なる方向へと向かっていたのだ。ライトの生涯の終わりには、彼の建築は形態の非物質化を暗示するようになっていた。皮肉なことに、初期のモダン・ムーヴメントの提唱者たちが彼らの建築に薄く、浮遊するような平面を追求したのも非物質化であった。彼らの目的は、装飾の減少、機能の最優先、奥行きの消失を要求する新しい美学の創造であった。ライトの非物質化は全く異なった性格をもっていた。他のモダニストの作品とは対照的に、ライトの建築は構造的ではなくなったが物理的な奥行きを維持していた。それはしばしば構造的な合理性あるいはディテールの追求を犠牲にして精神的な概念を表していたのである。

ヘンリィ・ラッセル・ヒッチコックが1940-41年のニューヨーク近代美術館でのフランク・ロイド・ライトの回顧展を批評したとき、彼は、ライトのモダニズムによる影響に対して今でもあてはまるような根本的な疑問を掲げている。ライトの作品はアメリカの建築全般に影響を与えるような幅広い方向性を示すことになったのか。それともフランク・ロイド・ライトの建築は、ミケランジェロの作品のように、たとえ別な場所で存在しようとしても、より劣った芸術家の手の中では消えてしまうようなものなのか。1959年のライトの死以後、明らかにその答となっているのは、彼の名声にもかかわらず彼の作品はアメリカ文化の本流を変えるものではなかった、ということである。

ライトが指摘したように、あらゆる建築は、それが革新的であるかないかにかかわらず、その創造の瞬間を表現している。典型的なモダニズムの表現としての空間はもはや時代的な風潮ではなくなっている。しかし空間は、プロポーションやスケールと同様、建築的囲繞の本質的な特質であり続けている。空間が達成した成功はいまだにほとんどの建築家にとって分かりにくいもののようであり、空間の体験はほとんど偶然に起こるものである。ライトの業績は、我々がそれらを理解し適用する方法を見極めることができれば、空間的統合という教訓としていまだに役に立つものであろう。結果的に我々はユーソニアを建設しなかった。いかなる住宅の大量生産システムもライトのモデルを継承しなかった。都市の分散化は多くの問題をもたらしており、ブロードエーカー・シティはいまだに議論の余地を残したモデルである。しかし絶望的な時代の中で、生きることの喜び、建築の精神的な次元に対する要求は今なお依然として強く、ライトが建築に生命の精神を吹き込んだことは、未来が受け入れることの可能な一つの例なのである。

注

この論文をフランク・ロイド・ライト研究のパイオニアであるグラント・カーペンター・マンソン、ヘンリー・ラッセル・ヒッチコック、エドガー・カウフマンJr.に捧げる。さらにトーマスS.ハインズ、ダナ・ハット、クリストファー・ロング、マーゴ・スタイプ、そしてパトリシア・アロフソンの、本論文へのコメントに対し感謝するものである。

1. Frank Lloyd Wright, "An Autobiography" (London, New York, and Toronto: Longmans, Green, and Co.,1932),p. 204.

2. この論文では、「モダニズム」という言葉が、芸術表現の新しい形態の追求によって過去との意識的な断絶を伴いながら、これらの傾向を明確にしていると仮定する。「モダン」という言葉は何であれ、現代的なものを指し示すことができるのだが、著者は伝統的な形態と技術との断絶、すなわち大胆さ、実験、オリジナリティを強調する断絶を特徴づけるために用いている。

3. ヨーロッパのモダニストはますます、技術の分野におけるアメリカの発展に気がつくようになっていった。20世紀の最初の10年、モダニスト建築家や評論家は、どの国よりもドイツにおいて、より広い基礎をもち、直接的な影響を与えていた。1920年代から30年代の間、ドイツ的な近代建築の見方はモダン・ムーヴメントと定義される組織的な活動を引き起こしていた。以下の文献から、このムーヴメントに対する規範的とまではいかなくても標準的な視点を得ることができる。Nikolaus Pevsner, "Pioneers of Modern Design: From William Morris to Walter Gropius", 3rd ed. rev. (1960; reprint ed., Harmondsworth: Penguin Books, 1978), p. 17; first published in 1936 under the title "Pioneers of the Modern Movement" by Faber and Faber, London; 2nd ed. publishded in 1949 by The Museum of Modern Art, New York.

4. Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture," "Architectural Record" 23 (March 1908), pp. 155-221; reprinted in Frank Lloyd Wright, in Frederick Gutheim, ed., "In the Cause of Architecture: Essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record 1908-1952" (New York: Architectural Record Books, 1975). この論文は20年以上に渡って同じタイトルで続けられることになる一連のシリーズの最初のものである。

5. 前掲書 p. 55.

6. 様式化とは19世紀の建築家や芸術家によって用いられた抽象化の方法であった。その考え方は、図像デザインのために植物からモチーフを抽出するために適用された。

7. Wright,"In the Cause of Architecture" (1908), p. 55.

8. "In the Cause of Architecture, Second Paper," "Architectural Record" 35 (May 1914), pp. 405-13 参照。この中でライトは有機的建築の定義を変更している。「私の意味している有機的建築とは外から当てはめられた建築ではなく、その存在の条件と調和しながら内から発展していく建築である。」(Gutheim, Essays, p. 122)ライトはまた彼の原理を、1930年のプリンストン大学でのカーン講演や『自叙伝』においてもわずかに変更している。Frank Lloyd Wright, "Modern Architecture, Being the Khan Lecture for 1930" (Princeton: Princeton University Press, 1931). 参照。

9. 1901年にシカゴのハル・ハウスで行われた講演『機械による芸術と工芸(The Art and Craft of the Machine)』において、ライトは機械――技術のシンボル――は「民主主義の偉大な先駆者」であるとし、それは機械は個人を自由にし、機械を知的に使用する建築家の大きな味方になるからだと主張した。彼はこの有名な講演に準じた講演を後にも何度か行ったが、著者は1901年に実際に行われ下記に出版されたものを参照している。Bruce Brooks Pfeiffer, ed., "Frank Lloyd Write: Collected Writings", vol.1 (New York: Rizzoli, 1992), p. 59.

10. ライトによれば、「当時ウィリアム・モリスやラスキンが正当的だと感じていたのと同じ気持ちで、現代性や機械を受け取っている芸術家は、明らかに社会学に仕え、働くのが最もよかった。そこでは大きな仕事ができる可能性があったからだ。」Pfeiffer ,"Cellected Wrightings" vol. 1, p. 64.

11. Frank Lloyd Wright, "Introduction", in "Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright" (Berlin: Ernst Wasmuth, 1910), n.p. 参照。僅かな改訂を行った版において、ライトは次のように述べた。「原始の人々の手による根本的な美を評価することは、我々の眼を開かせる新しいルネサンスをもたらすことになるだろう。そして我々は無用の枯れ枝を切り捨て、誤った崇拝の時代にたまったごみの山を払い除けることができるかもしれない。このプリミティブのルネサンスは、自然界との調和の中の、よりシンプルな慣習へ結果的には帰りつくことを意味しているのかもしれない。我々はおおむね皆、単純化を必要とするが、自然主義を避けなければならない。そしてまた我々は、東洋が西洋に教えることのできる、もっと精神的な知恵を学ぶべきである。そうすれば我々は、機械が我々にとって安全な道具になりえるなら、より高度に発展した我々の生活が必要とする、より高度に進展した形態を建てることができるだろう。」Frank Lloyd Wright, "The Sovereignty of the Individual," an introduction to a brochure for his exibition at Palazzo Strozzi, Florece, 1951; reprinted in Edgar Kaufmann, Jr. and Ben Raeburn, "Frank Lloyd Wright: Selected Writings and Buildings" (New York: Meridian Books, 1960), p. 88.

12. "List of Plates" and "Introduction" in Wright, "Ausgeführte Bauten und Entwürfe" 参照。

13. ラーキン・ビルディングに関する最も信頼できる研究としてJack Quinan, "Frank Lloyd Wright's Larkin Building: Myth and Fact" (New York: Architectural History Foundation, 1987) 参照。

14. Edgar Kaufmann, Jr., "Wright, Frank Lloyd," "Macmillan Encyclopedia", vol. 4, p. 437.

15. ライトの住宅とその他の建物が、近代建築の第一の原理となった機械時代への熱狂を示したのに対し、その開拓の努力は、アメリカにおいて即時の影響をあまり持たなかった。一方、世紀の変り目にいたヨーロッパの人々は、その時代にふさわしい表現を見つけることに夢中になっていた。アーツ・アンド・クラフツの伝統、ウジェーヌ＝エマニュエル・ヴィオレ＝ル＝デュクとゴットフリート・ゼンパーの理論、そして当時の生活に関する自身の理解から、オーストリアのオットー・ワーグナーとアドルフ・ロース、ベルギーのアンリ・ヴァン・ド・ヴェルド、イタリアの未来派のフィリッポ・トマーソ・マリネッティとアントニオ・サンテリアは、機械時代のための建築を定義しようとした。しかし、ゼセッション、ユーゲントシュティール、アール・ヌーヴォー、イタリアのリバティのデザイナーのほとんどは、19世紀の後期を特徴付けた伝統的な手法、材料、そして社会構造を、根本的に破壊することなくこの表現を探求した。彼らは過去とのつながりを見つけることに興味をもっていた――その状況は、1920年代と1930年代におけるモダン・ムーヴメントの更に急速な発展とともに、劇的に変化したのだった。

1900年代初期のヨーロッパの近代建築の主要な発展は、ウィーンで1904年頃に絶頂に達したゼセッションと、オランダの建築であった。ドイツでは、オーストリア＝ハンガリー帝国への政治的敵対が、国際市場において競争し得る建築とデザインの追求への関心を生んだ。ドイツの人々は自身の建築を、その精巧な装飾のデザインが退廃的であると見られていたオーストリアのゼセッショニストのものより、合理的で機能的であると考えていた。

しかしながら、装飾の単純性と合理化の要求が、それからの数十年間重要となる発展につながったのはドイツにおいてであった。ドイツ工作連盟は1907年に形成され、建築家は新しい建築は「ザッハリヒ (sachlich)」になるだろうということを前提とした。ザッハリヒは、有機的というライトの概念に匹敵するものとして我々が考えることのできる、「客観的」「実際的」「適切」を表わす言葉であり、耐久性のある完全無欠の作品を意味した。その支持者にとっては、近代の建築とデザインは、「ザッハリヒで、高潔で、望むならば、そのような意味で芸術的に達成された有機的な統一体」を必要としていた。Pevsner, "Pioneers of Modern Design", p. 35.

しかしながら、ザッハリヒカイトを達成する手段は、ヨーロッパ人たちがとうに結論がでたと思っていたずっと後にライトが再開することになる、機械芸術の表現を導くのは標準化か個人主義か、という議論を経なければならなかった。ヘルマン・ムテージウスとヴァン・ド・ヴェルドは、モダン・ムーヴメントの分裂という結果に終わった1914年のケルンでのドイツ工作連盟の例年の集会で、標準化対個人主義の問題を論じた。ライトはかなり以前から、個人主義は建築家にとってのクライアントの個人的特徴と同様、創造力のある芸術家を導く原動力であると結論づけていた。

16. 1901年のモノリシック・バンク計画において、ライトはコンクリートを用いることによってできるマッシブな形態を初めて探求した。

17. 「プラスティシティ」については Edgar Kaufmann, Jr., "Frank Lloyd Wright: Plasticity, Continuity and Ornament," "Journal of the Society of Architectural Historians" (March 1978); reprinted in idem, "9 Commentaries on Frank Lloyd Wright" (New York: Architectural History Foundation, 1989), pp. 119-34 参照。

18. この計画案の変遷と、ライトの日本への旅行の影響に関しては John O. Holzheuter, "The Yahara River Boathouse", in Paul Sprague, ed., Frank Lloid Wright and Madison (Madison: Elvehjem Musem of Art, 1990), pp. 37-44 参照。この影響は、ライトが日本から帰った後すぐに設計したウィスコンシン州ラシーンのトーマス P.ハーディング邸にもおよんでいた。日本の掛軸の形をとったこの家のドローイングに、ライトは「広重へ」と書き加えた。

ペヴスナーとヒッチコックは、そのボートハウスの設計に、建築において新即物主義を追求していたモダニスト（特にオランダ）の初期の展開を特徴づけた、平面的な建築の先駆けを見た。1902年という日付は、ライトに先見の明があったという印象を増すが、そのプロジェクトの日付は誤っていて、実際は1905年に設計されたのだった。前掲書参照。

19. Donald Hoffmann, "Frank Lloyd Wright's Robie House: The Illustrated Story of an Architectural Masterpiece" (New York: Dover, 1984) 参照。

20. Frank Lloyd Wright, "Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright" (Berlin: Ernst Wasmuth, 1910) および "Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten" (Berlin: Ernst Wasmuth, 1911). 参照。

21. ヴァスムート出版の歴史と、1910年代におけるライトに対するヨーロッパの影響についての研究は Anthony Alofsin, "Frank Lloyd Wright: The Lost Years, 1910-1922" (Chicago

and London: University of Chicago Press,1993). 参照。

22. このことは、ヴァスムートの出版物が1910年代のヨーロッパにおいて何の影響も与えなかったということを意味しているのではないが、ライトの作品は、近代建築の英雄時代である1920年代と1930年代に、はるかに重要な論議の対象になっていた。

23. Wright, "Kahn Lectures"; reprint ed. (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987), p. 32.

24. Harriet Monroe, "The Orient an Influence on the Archicture of Wright," "Chicago Daily Tribune" (April 12, 1914), sec. 8, p. 8.

25. Frank Lloyd Wright, "The Japanese Print: An Interpretation" (Chicago: Ralph Fletcher Seymour, 1912; reprint ed. New York: Horizon Press, 1967), p. 16.

26. 「関わったすべての人々にとって忘れられないシーンとなって、その建築の計画と色・形・光・音とが生き生きとしてきた。美しくドレスやタキシードに身を包んだ何千人もの男女がそのシーンをいっぱいにしていった。そしてこのシーンは魔法の呪文のように見る者に迫った。そこにいたすべての人々は、まるで夢の中にいるように動き、話した。彼らは、夢に違いないと信じた。そうだ。シカゴは驚嘆し、歓呼し、認めたのだ。そしてシカゴは、戻ってきて同じ事を繰り返し、何度も何度も驚嘆した。多くの人々にとってそれはすべてエジプト的であり、一部の人々にとってはマヤ的であり、他の人々にとってはとても日本的だったのだ。」Frank Lloyd Wright, "An Autobiography",2nd ed. (New York:Duell,Sloan and Pearce, 1943), pp. 190-91.

27. ライトの彫刻に関するさらに徹底的な討論に関しては Alofsin,"The Lost Years", ch. 6. 参照。

28. Josef Hoffmann's Austrian Pavilion, Rome, 1910-11; illus. in "Der Architekt" 17 (1911); and Eduard F. Sekler, "Josef Hoffmann: The Architectural Work", translated by the author, catalogue traslated by John Maass (Princeton: Princeton University, 1985). 参照。

29. Louis H. Sullivan, "Reflections on the Tokyo Disaster," "Architectural Record" 55 (February 1924), pp. 113-18. および同 "Concerning the Imperial Hotel, Tokyo, Japan," "Architectural Record" 53 (April 1923), pp. 332-52. 参照。

30. Wright, "Autobiography", 2nd ed., p. 224.

31. 新即物主義（ノイエ・ザッハリヒカイト：Neue Sachlichkeit）の出現が、10年後にはインターナショナル・スタイルとしてアメリカに到来することになるものを体系化しはじめ、ヨーロッパにおいてモダン・ムーヴメントが一つになりはじめた1922年頃、根本的な進展が起こった。20世紀の最初の10年間における「ザッハリヒカイト」を求める主張を思い起こさせながらも、この新即物主義の要求は、それに反対する主張にもかかわらず、近代様式への示唆を伴っていた。その展開は、表現主義、後期ゼセッション、エキゾティシズム、プリミティヴィズムといった近代の実験的試みを傍へ追いやるような修正を開始した。原色、薄い浮遊するような面、陸屋根の使用や、無装飾などに反映された、合理性、科学、単純性を意味する展開がその中心となった。1922年以後、ドイツとオランダにおける新即物主義という合理的なヴォキャブラリーは、ル・コルビュジェの理念と共に、ついにモダン・ムーヴメントを支配するに至った。新即物主義の浮遊するような面と簡素さは、1925年の、パリでの「装飾美術展」によってフランスで体系化され、アメリカで大々的に流行したアール・デコと対比される。

32. Antonin Raymond, "An Autobiography" (Rutland, Vt., and Tokyo: Charles E. Tuttle, 1973), pp. 46-53, 65-77. 参照。

33. August Sarnitz, "R. M. Schindler, Architect: 1887-1953" (New York: Rizzoli, 1988), pp. 16-17; および David Gebhard, "Schindler" (New York: Viking, 1971-72; reprint ed., Salt Lake City: Peregrine Smith, 1980). 参照。

34. Oskar Beyer, ed., "Erich Mendelsohn: Letters of an Architect" (London, New York, and Toronto: Abelard-Schumann, 1967),p 73.

35. 前掲書 p. 71. 当時アメリカに住んでいたクノ・フランケはライトには会っていない。ビュノ・モーリングと H.P.ベルラーへも彼らがライトの建物を見にアメリカに来た時に、ライトには会わなかった。

36. 1924年10月の旅行の時、メンデルゾーンはラーキン・ビルディングを訪れ、さらにエミール・ローチ、エリエル・サーリネン、そしてカール・ルンドバーグ＝ホームに会うために10月28日、アン・アーバーを訪れた。スプリング・グリーンでライトに会った後、メンデルゾーンはオーク・パークに行き、以前ライトの見習いであったバリー・バーンと共にクーンリー邸を、またシカゴでミッドウェイ・ガーデンズを見た。メンデルゾーンの手紙にはお互いの強い称賛が示されており、彼は『ウェンディンヘン（Wendingen）』誌に載った詩的な賛辞を寄稿することによってライトの活動に参加した。メンデルゾーンはまた一連の論文を書き、それはオランダの「アーキテクチュラ（Architectura）」誌に発表された。その論文は、『ベルリナー・ターゲブラット（Berliner Tageblatt）』紙からの再版であったが、彼は建築家でもあり、寄稿者でもあったのだ。Erich Mendelsohn, "Das Schiff,""Archutectura" 29 (April 18, 1925), pp. 145-46; および同"Frank Lloyd Wright", "Architectura" 29 (April 25, 1925), pp. 153-57 参照。メンデルゾーンの『ウェンディンヘン』誌の本文は、フィスク・キンボールとウェルナー・ヘーゲマンが出席した討論からのものである。彼ら二人は、編集者と都市計画の専門家であり、に発表された "Victory of Young Classicism over the Functionalism of the 90's," のことで、合衆国を訪れていた。メンデルゾーンの論文は "Wasmuths Monatshefte für Baukunst 10, no. 6" (1926) pp. 244-46. に再版され、"Wasmuths Monatshefte für Baukunst 10, no. 7" (1926) pp. 308-9. において、レオ・アドラーによって非難された。

37. Beyer,"Mendelsohn:Letters" ,pp. 16-18. 自然の有機的な性格と生活の調和をハウジングの目標として引き合いに出しながら、アドルフ・ラディングは、ライトのクーンリー邸と1914年の火事の後再建されたタリアセンIIについての描写を、"Die Typenbildung und ihre städtebaulichen Folgenrungen," in Fritz Block,ed,"Probleme des Bauens" (Potsdam: Muller&Kiepenheuer Verlag,1928),p. 80.の中に収めている。その描写は以前、Heinrich de Fries, ed, "Frank Lloyd Wright: Aus Dem Lebenswerke eines Architekten" (Berlin: Ernst Pollak, 1926). に発表されていた。

ウェルナー・ヘーゲマンは、ライトの建築のドイツの模範としての適性に関する議論を引き継ぎ、「文学的な」という形容詞がライトにも当てはまるとし、ル・コルビュジェは単にアプローチについて「文学的」であるとしたメンデルゾーンの非難に対抗した。Werner Hegemann, "Bermerkungen, Baumeister, 1, Frank Lloyd Wright," in "Die Weltbühne" 25, no.26 (June 25, 1929), p. 982 (courtesy Chrianne Crasemann Collins).

38. Frank Lloyd Wright, "Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright", 2nd ed. (Berlin: Ernst Wasmuth, 1924).

39. 彼の作品の発表をめぐる競争を意識して、ライトは目前の多数の出版物においてどの計画を発表するかを注意深く割り当てることによって、その状況を十分に利用する機会を持った。これらの出版物は、ライトの作品を最新のものとし、広める上で重要であり、彼が特定の建築と計画案を優先したことが、彼が自分の建物に持たせようとしていた審美的な理念を指し示している。

40. H. Th. Wijdeveld, ed., "The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright" (Santpoort, Netherlands: C. A. Mees, 1925) ; 2nd ed., under the title "The Work of Frank Lloyd Wright: The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright, With Contributions by Frank Lloyd Wright", The Wendingen Edition (New York: Horizon Press, 1965).

41. Olgivanna Lloyd Wright, "Introduction," 前掲書。

42. J. J. P. Oud, "The Influence of Frank Lloyd Wright on the Architecture of Europe," 前掲書 p. 86.

43. 前掲書 p. 88.

44. De Fries, "Aus dem Lebenswerke", p. 34.

45. デ・フリースの評論『ライフワークより（Aus dem Lebenswerke）』では、これらの問題の幾つかを大きく取り上げた。『フランクフルター・ツァイトウング（Frankfurter Zeiturg）』紙にその評論が載ったことは、ライトについての議論が建築専門誌から新聞にまで拡がっていたことを意味した。ライトはその評論のコピーを、彼のスクラップブックの一つに取っていた。しかし彼がその内容についてコメントしたかどうかは定かではない。美術評論家ヴァルター・デクセルの妻グレーテ・デクセルは、評論において、"An die europaishen Kollegen" in "Werk 13" (1926) pp 375, 377-80 に見られ、『ウェンディンヘン』誌にも掲載されたライトの手紙 "To his European Co Workers" がほとんど何も述べていないことやデ・フリースがライトに肩入れしすぎていること、タホやドゥヘニーの計画がエリートの富裕層のための設計であること、そしてライトが階級主義と手を結んだために彼の作品が著しく反社会的なものになったことを述べ、それはヨーロッパのモダニストの社会に対する意識を表現していた。「我々は皆、フランク・ロイド・ライトが今日のヨーロッパの建物に、はっきりと影響を与えてきたことを知っている。彼の田園住宅（別荘）や数々の平面図は、新しい建築に関するあらゆる本の中に見られ、建築に関連するあらゆる講義においてスライドで示される。しかしながら、ライトの作品は知識人に理解されるにはまだ程遠い。」Grete Dexel, in "Frankfurter Zeitung" (December 12, 1926); reprinted in Walter Dexel, "Der Bauhausstil Ein Mythos Texte 1921-1965" (Starnberg: Joseph Keller Verlag, 1976), pp. 91-92, 175. テキスタイル・ブロック・ハウスは、この評論家にとってより注目すべき重要なものであった。それらは、より容易に、ヨーロッパのモダニストが行なっていた経済的な量産建築技術の探究に匹敵するものとして見ることができたのである。

46. Frank Lloyd Wright, "Towards a New Architecture," "World Unity" 2 (September 1928), pp. 393-95.

47. ライトが有機的建築という理念の中で、近代生活のための建築原理を明確に表現したのと同様、1927年にル・コルビュジェは、特に鉄筋コンクリートと近代工業社会のあらゆるプログラムとにはっきりと基づいて「近代建築の五原則」を宣言していた。そのヴォキャブラリーは、ピロティー（独立骨組）、屋上庭園、自由な平面、自由な立面、帯状窓から構成されていた。これらの要素にライトは彼自身の方向性を見た。しかしライトは、ル・コルビュジェや他のモダン・ムーヴメ

ントの活動家の作品に、彼と同時進行する展開を認めず、むしろそれらをライト自身の作品に直接的にそして全面的に由来するものと考え、ル・コルビュジェの考えの基本はすべてはるか昔に存在していたと主張した。「ル・コルビュジェが述べ、意味することはすべて、ここアメリカの建築の中に、そしてルイス・サリヴァンと私自身の作品の中にあった。それは25年以上も前のものであり、国内外の建物と著作のどちらにも十分記録されている。」Wright, "Towards a New Architecture," p. 393.

ル・コルビュジェは、第一次世界大戦中に、オーギュスト・ペレのためにライトの『建築作品（Ausgeführte Bauten）』のコピーを手に入れたときに少なくとも、ライトの作品を見ていたにちがいない。Alofsin, "The Lost Years", p. 101.

さらにライトは、アメリカの展開を三次元的と見る一方で、ル・コルビュジェの平面美学は二次元的建築を参照したものだと考えていた。ライトの見解では、フランスにおける表面とマッスの強調は「奥行き（depth）」を無視するものであった。「奥行きという性質だけが、他の二つの次元に生命と目的とを与えることができ、それが建築によって統一される結果、建物は樹木そのものと同じくらい有機的なものになるのである。」Wright,"Toward a New Architecture," pp. 394-95.

ライトがル・コルビュジェの建築を単なる表面とマッスとして認識していたことは、彼の作品にヨーロッパのモダニストが直面したことと同じ問題をはらんでいた。建築を写真で見るということは、二次元において見るということであった。本や論文は、理論や論争を伝えるという補足的な手段を提供したが、建築、特にその空間のリアリティは、それを直接体験した人だけが得られるものであった。

ライトにとって奥行きは、他のすべての建築要素――長さ、幅、厚み――を統合するものであったが、それらが意味深長であるためには、「精神的な解釈」を必要とした。物理的なものから形而上学的なものへのこの拡張は、長さが「連続性」を幅が「広さ」を厚みが「奥行き」を暗示することを意味していた。ル・コルビュジェの結果は最終的にはピクチャレスクになるであろうとライトは主張した。「別な類の絵画建築への祈り。今はすべての『飾り』をとりはらい、すべてを厳しく簡明にしておくことがきわめて適切だというだけである。」しかしながらライトは、どんな建築家に対してもめったに送ることのない賛辞をもって彼の評論を終えている。「この合衆国を建設しようとする者も破壊しようとする者も皆、ル・コルビュジェの本を読むべきである。」ライトのモチベーションのある部分はアイロニカルなものであったかもしれず、またある部分は、合衆国に影響を与えるためにはアメリカのアイデア――特にライト自身のアイデア――は最初はヨーロッパで認識され、それから再び移入されなければならない、という信念であった。「やあ、ようこそオランダ・ドイツ・オーストリア・フランス！君たちが我々から持っていくものを、我々は君たちからありがたく頂こう。」前掲書 p. 395.

48. Frank Lloyd Wright, "The Logic of Contemporary Architectute as an Expression of This Age," "Architectural Forum" 52 (May 1930), p. 638.

49. これらの計画についての評論は、ヨーロッパのモダニストがライトの建築をどのように理解し、そして誤解していたかについて、その本質をいくらか表わしていた。中流階級の住宅への解答を求めるライトの継続的な試みは――バーンズドールやドゥヘニーのような富裕なエリートのための目下の計画でさえ――誤解されていた。皮肉なことに、デ・フリースが発表していたテキスタイル・ブロック・ハウスのシステムこそが、彼は、見落としていたことだが、住宅の大量供給の可能性を持っていた。またデ・フリースは、ライトがいかに社会からはみ出た存在であるかということや、ライトが標準的な中流階級の一員ではなく、民主主義の原理を説く一芸術家であるということを把握していなかった。単なるテクノロジー（機械と素材）と社会の調和としてではなく、精神的な変革としての社会変革というライトのヴィジョンは理解されていた。1922年以前のアヴァンギャルドやバウハウスのマニフェストを思い起こさせる、ライトの未来に対する考えは、単に建築界だけではなく魂の刷新を要求するものであった。この要求に対するアメリカの状況はいまだに古典主義の様式が建築のモデルを形成するというものであり、そのためライトは自分自身とは異質の文化的状況の中で活動しなければならなかった。健康、生活のクオリティ、工場、田園住宅、そしてランドスケープさえも取り囲む有機的全体としてのライトの展開は、彼を「可能な限り非アメリカ的」に見せた。De Fries, "Aus dem Lebenswerke", p. 30.ヨーロッパのモダニストの議論においては、次のような問題に的が絞られた。すなわち、ライトの建築はどのような社会的動機に基づいているのか。アメリカの文化および社会とライトとの関係は何か。ライトは中国や日本に恩恵をこうむる異国趣味者なのか、またはロマンティックな詩人なのか、それとも忠実な合理主義者なのか。

その後の批評で、ガス管を思わせるような手すりや高く持ち上げられた住宅に批判を浴びせたほど、ライトがル・コルビュジェによせたわずかな信頼は一時的なものであった。1910年頃にライトとオルブリヒが比較されていたのとちょうど同じように、ライトとル・コルビュジェは今や、個人的なアメリカのムーヴメントに対して行なわれた広範なヨーロッパのムーヴメントを表現する、典型的な比較の対象となったのである。ヨーロッパのモダニストのいくらかは、数多くの新しいヨーロッパの出版物にライトの作品が登場した際、その作品を吟味する時に、彼らがライトの退廃と見なしたものによって不愉快さを感じていた。アメリカの若い建築史家ヘンリー・ラッセル・ヒッチコックは、ライトの初めてのフランス語のモノグラフの序文で、彼の装飾を痛罵している。Henry-Russell Hitchcock, "Introduction ", in "Frank Lloyd Wright (Paris: Cahiers d'Art, 1928).参照。

50. エドガー・カウフマン Jr.によると、その計画は「ライトにとってかつてない勢いで近代のテクノロジーを祝福していた。」Edgar Kaufmann, Jr.,"Frank Lloyd Wright's Years of Modernism,1925-1935," "Journal of the Society of Architectural Historians" 24(March 1965), pp. 31-33.

51. "Frank Lloyd Wright and Hugh Ferriss Discuss This Modern Architecture," "Architectural Forum" 53 (November 1930), pp. 535-38.

52. 1927年におけるライトの「ユーソニア」という言葉の使用については Frederick Gutheim, ed., "Frank Lloyd Wright on Architecture: Selected Writings" (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1941) , p. 100. 参照。

53. Wright, "Kahn Lectures", p. 109.

54. ライトは改訂された『機械による芸術と工芸』を彼の講演『機械、素材そして人間（Machinery,Materials and Men）』（前掲書 p.20.）に組み入れた。ニコラス・ペヴスナーは、1936年にライトの小論を参照し、それがもっと以前に書かれたと信じて、1901年におけるライトの立場は「今日最先端をいく、美術と建築の将来に関する思想家に等しい」と考えた。Pevsner, "Pioneers of the Modern Movement" ,pp. 31-32. アメリカでは誰も、機械に対してそのような熱烈さを語ることをしなかった中にあって、この叙述のために、彼は、イタリアの未来派、とりわけサンテリアとマリネッティの先駆者であるように思われた。

55. Wright, "Kahn Lectures", p. 4.

56. ヤハラ・ボートハウスは、ロビー邸、ウィンズロー邸、ラーキン・ビルディングとともに描き直された。ライトが昔の日付を書き加えたために、これらの建物がスタイルにおいてだけでなく、表現方法においても新しい建築を予言していたという誤解をまねくような印象を与えた。

57. George Howe, "Creation and Criticism: Two Book Reviews," "Shelter" 2 (April 1932), p. 27. 注 1. も参照。

58. ライトの雑誌『タリアセン（Taliesin）』において発表するために1935年に製作された、ブロードエーカー・シティの模型の巡回展覧会に関するこれらの詳細は、ライトのアーカイヴ ms.2401.164.に由来する。さらに Anthony Alofsin, "Broadacre City: The Reception of a Modernist Vision", "Center: A Journal for Architecture in America " 5 (1989) , pp. 8-43; および Frank Lloyd Wright, "The Disappearing City" (New York: William Farquhar Payson, 1932) 参照。

59. "Models New Type of City for Self-Contained Group," "The New York Times" (March 27, 1935), p. 16.

60. John Sergeant, "Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: The Case for Organic Architecture" (New York: Whitney Library of Design, 1976), p. 123, n. 11.

61. ブロードエーカー・シティの展示はいくつかの展覧会の一つにすぎなかったが、ライトがモダン・ムーヴメントを批判し、自分の作品をオールタナティブとして示すことができたという意味で重要なものであった。1931年にベルリンの芸術アカデミー（the Akademie der künste）で始まった、ヨーロッパでの巡回展覧会は、ヨーロッパで初の彼の作品の報道された大きな展覧会であった。その展覧会はその後、アムステルダム、オーヴェール（Auvers）、ブリュッセル、シュツットガルトを巡回し、アメリカの諸都市をも回った。ベルリンの展覧会について『アート・ニュース（Art News）』誌に書いている匿名のアメリカの評論家は、国際的なモダニズムにおけるライトの位置と過去20年間の彼の近代的なデザインに対する反応をまとめている。"Models by Frank Lloyd Wright in Berlin Exhibition," "Art News" 29 (August 15,1931), p. 16. アメリカでは無視されているというライトの変わらぬ主張にもかかわらず、その評論家はライトを「アメリカの偉大な建築家」として、また「現代の国際的発展の心の父」と評している。ライトは「革命的な概念と手法とを熟考した最初の人」であり、その試みは「建築、すなわち芸術の女王を、伝統主義の束縛から解放する」という結果を生んだという。しかしながらその評論家は、ライトの後期の作品においては、原理的には誠実でシンプルであったが、そこには問題があったと主張した。つまり「新素材――コンクリートや鉄――の使用においてはライトは同時代の人々よりもはるかに進んでいたが、ライトの作品のロマンティックな性質は、それらと調和しなかった。」要するに、装飾における豊富な実験的試みは、機械時代の近代的な素材にふさわしくない表現であると見られたのだ。コンクリートが可塑性のある成形しうる素材であるという事実にもかかわらず、知覚的には、平滑な表面のコンクリート・ブロックの方が、パターンのつけられたブロックよりも近代的であるように思われた。さらに、科学とテクノロジーが個人主義者の表現と同等のものになりうると仮定すれば、ロマンティシズムは合理主義とは相入れないと見られていたのである。

その展覧会はモダン・ムーヴメントにおけるライトの役割についての議論をさらに刺激した。ライトの最新のデザインオコティラ、サン・マルコス・イン・ザ・デザート、タリアセンIII、セント・マークス・イン・ザ・ボウワリー・タワーは、アメリカで発表される以前にヨーロッパで発表されることもしばしばであり、そこで分析され、解釈され、そして誤解をうけた。ウィスコンシン大学の客員教授であったためライトとその活動を個人的に知っていた、ライトの支持者の一人であるドイツの建築家ジークフリート・シャーファは、ライトの小論を翻訳し、ドイツにおいて有機的建築を奨励した。1931年のベルリンの展覧会についてコメントしたシャーフ

ァは、ライトの経歴はあまりに長く、絶えず変化していたので、有機的建築についてのライトの考え方を理解することは難しいと説明した。シャーファは、ライトの有機的建築を自然の有機的法則になぞらえるとともに、構造の表現を探求をするモダニストの「ゴシック的」姿勢とル・コルビュジェやヴァルター・グロピウスの純粋な抽象性との折衷物としてライトの建物を描写した。ライトの関心事を繰り返すことでシャーファは、モダニズムの評価に関する問題は、機械、伝統、個性に関わるものだということを暗示していた。Siegfried Sharfe, "Frank Lloyd Wright", "Baugilde" 13 (July 25, 1931), pp. 1164-71 参照。

62. Henry-Russell Hitchcock et al., "Modern Architecture" (New York: The Museum of Modern Art, 1932), a catalogue of the exhibition, also issued in a trade edition as "Modern Architects" by W. W. Norton, New York 参照。Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, "The International Style: Architecture Since 1922" (New York: W. W. Norton, 1932); and Terence Riley, "The International Style: Exhibition 15 and The Museum of Modern Art" (New York: Rizzoli, 1992). も参照。

63. Catherine K. Bauer, "The Americanization of Europe," "The New Republic" 67 (June 24, 1931), p. 154.

64. Frank Lloyd Wright, "Of Thee I Sing," "Shelter" 2 (April 1932), p. 11.

65. エドガー・カウフマン Jr.は1938年から1955年まで、ニューヨーク近代美術館の建築と工業デザインのプログラムに様々な立場で参加した。

66. Paul Nelson, "Maison de Verre," "L'Architecture d' Aujourd'hui" 9 (November-December 1933), pp. 9-11 参照。

67. Alfred H. Barr, Jr., [Letter to the editor] "Parnassus" 13 (January 1941).参照。

68. Joseph Hudnut, "Foreword," "Frank Lloyd Wright: A Pictorial Record of Architectural Progress" (Boston: Institute of ModernArt, 1940), n.p.

69. "Masters of Four Arts: Wright, Maillol, Picasso, Strawinsky" (Cambridge, Mass.: Fogg Museum of Art, 1943).参照。

70. "A Major Prophet of Architecture," "Country Life" 89 (January 18, 1941), p. 49.

71. 円形の平面構成はこれらのデザインの中で広く用いられた。その中にはミシガン州ゲールズバーグに部分的に実現したゲールズバーグ・カントリー・ハウス（1946-49年）と、同じくカーポートを支えるタップ・ルート柱を持ったニューヨーク州プレザントヴィルのソル・フリードマン邸（1948-49年）も含まれる。

72. ハドナットに関しては Anthony Alofsin, "The Arrival of Walter Gropius in America: Transformations of a Radical Architect," in "Walter Gropius e l'habitat del novecento" (Rome: Effelle Editrice, 1987), pp. 48-66.および同"An Arrival of Modernism: Architecture, Landscape Architecture, and City Planning at Harvard 1893-1952" (Carbondale: Southern Illinois University Press,1994).参照。

73. "Slum of the Soul," "Architectural Forum" 80 (January 1944),pp. 104, 106.

74. J. M. Richards, "Organic Architecture," "The Listener" 36 (December 12, 1946), pp. 837-38.

75. 前掲書。

76. 前掲書 pp. 836-37.

77. Joseph Hudnut, "The Post-Modern House"; reprinted in Joseph Hudnut, "Architecture and the Spirit of Man "(Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1949), pp. 108-19.

78. 近代建築の再評価のもう一つのあらわれは、1948年2月11日にニューヨーク近代美術館で開かれたシンポジウム「近代建築に何が起こっているのか（What Is Happening to Modern Architecture?)」であった。何人かの著名な歴史家、建築家、評論家とその若手の世代が、近代建築の役割を議論した。その論議は、二つの陣営に焦点を当てる予定であった。それらはインターナショナル・スタイルの支持者と、もっと人文主義的なアプローチをすることによりそれに対抗してきた人々――イギリスの「新経験主義（New Empiricism)」とアメリカの「湾岸地区派（Bay Region)」である。しかし、その議論は、様式と模範とを奨励する人々と、あらゆるレッテルとイズムとを非難する人々にとによって支配されることになった。ライトはどうなったのであろうか。アルフレッド・バーは、ライトが「様式の最も重要な一つの源であるだけでなく・・・ロマンティックな個人主義の偉大な生きた見本でもある。」という、インターナショナル・スタイルの展覧会において宣伝された見方を再びもちだした。Alfred H. Barr, Jr., "What Is happening to Modern Architecture?" "Museum of Modern Art Bulletin" 25, no. 2 (Spring 1948), p. 7.しかし、彼はまた、ライト自身1932年以来インターナショナル・スタイルから影響を受けてきた、ということもほのめかしている。クリストファー・タナードは、ライトの建築同様、空間の概念あるいは素材によって触発されている近代建築もまた、美しいと呼びうるような積極的な様式の感覚を欠いているため限界がある、と主張した。同時にルイス・マンフォードは、躊躇しながらも、ジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングは将来の近代建築を導き得るぜいたくな記念性を生み出したことを思い起こさせた。

79. Philip Johnson, "The Frontiersman," "Architectural Review" 106 (August 1949), p. 105.

80. 前掲書 p. 106.

81. 1938-39年のハーバード大学でのチャールズ・エリオット・ノートン記念講義をまとめたジークフリート・ギーディオンの『空間 時間 建築：新たな伝統の成長について（Space, Time and Architecture: The Growth of a New Tradition)』は1941年にマサチューセッツ州ケンブリッジのハーバード大学出版から出版され、1960年代には近代建築に関する教育の第一の教科書となった。

82. ブルーノ・ゼヴィは"Verso un'architettura organica" (Rome; Einaudi, 1945).においてこの言葉を使用しはじめた。その後1947年の"Vita e opera di Louis Sullivan" (Milan: Poligono, 1947).および"Frank Lloyd Wright" (Milan: Il Balcone, 1947) ; 2nd ed. , 1954.でも用いられた。最後に挙げた文献より以下を引用する。「近代建築の物語は、近代技術の創造の物語であり、近代社会理論の物語であり、モダン・テイスト (gusto moderno) の物語である。しかし、より特定の意味においては、それは連続する空間という新しい概念の物語である。」(p13,著者訳)

83. 前掲書 p. 21.

84. Frank Lloyd Wright, "The Future of Architecture" (New York: Horizon Press, 1953), pp. 320-25.

85. 前掲書。1953年5月20日タリアセンにて、と日付がなされているその叙述はＮＢＣ (National Broadcasting Company) のヒューゴ・ダウンズとのインタビューの3日後に書かれた。

86. 前掲書 pp. 323-24.

87. 前掲書 p. 325.

88. Frank Lloyd Wright, "Organic Architecture Looks at Modern Architecture" "Architectural Record" III (May 1954), p. 154.

89. Frank Lloyd Wright, "A Testament" (New York: Horizon Press, 1957).

90. "Prairie Skyscraper," "Time" 61 (May 25,1953), p. 94.参照。

91. この非物質化はまた、他の計画の中では、カリフォルニア州レディングのコングリゲーション巡礼教会（1958年）のための部分的に実施された設計や、ミシガン州ベントン・ハーバーにおけるハンレイ飛行機格納庫計画（1958-59年）にもあてはまる。

92. Thomas S. Hines, "Richard Neutra and the Search for Modern Architecture" (Oxford: Oxford University Press, 1982), p. 204.特に fig. 250, p. 211.参照。

ケネス・フランプトン

近代世界との和解：フランク・ロイド・ライトと科学技術の影響

「生活空間は、仕事場とは正反対のものだと人は信じるようになってきた。生活空間はインテリアから成り、仕事場はその補完にすぎないと。仕事場で現実と向き合う者は、反対にインテリアを自分の幻想で満たそうとする。財政に向けた関心を社会に拡げようとしないので、この個人的な欲求はますます高まっている。そして、自分のための環境を作る際には、財政上の考慮も社会上の考慮も捨て去ってしまう。そこから、インテリアの様々な幻想が湧いてくる……

世紀の変り目に、『アール・ヌーボー』がインテリアを揺るがした……技術に包囲された象牙の塔から芸術が逃れようとした最後の試み。『アール・ヌーボー』は精神という援軍を動員する。『アール・ヌーボー』が見つけた表現言語、霊的な曲線。それは技術によって武装された環境に立ち向かう植物の象徴、花が持つものだ。ところが鉄の建築の新しい要素、柱梁形式が『アール・ヌーボー』を支配してしまう。そこで『アール・ヌーボー』は、装飾に芸術の領地を挽回しようとする。自由な形を作る新たな可能性を提供するのはコンクリートだ。しかし、この頃では生活空間の重心は仕事場に移りつつある。現実から遊離した者が、自分のための場所を住宅に作っているのだ。建築家ソルネスは『アール・ヌーボー』をこう結論づけた――自らの精神にのみ基づいて技術と一戦を交えるこの企ては、結局自らの滅亡を導くであろうと。」

ヴァルター・ベンヤミン　1936年[1]

科学技術の持つ社会的影響は、いかなる特定の技術の発展をも越えて常に拡がっていく。応用と反応が連鎖的に生じるのだ。新しい技術が完成され応用されると、新しい市場が出現し、人口統計上の変化が生じる。伝統的な文化は侵食され、新しい価値の体系が現われてくる。これらは、代わって他の技術の変転を受け、全体のサイクルがそっくりそのまま繰り返される。フランク・ロイド・ライトは、自ら技術的・文化的変容を生みだすことはなかったが、このような変容に反応しないわけにはいかなかった。彼は丁度ダイナミックな変化の渦にまきこまれたのだ。したがって、彼の仕事の最初の大きなモニュメント――バッファローのラーキン・カンパニー・ビルディング（1906年完成/図版65-73）――は、次のもの抜きには考えられない。近代衛生学の出現、郵便の発達、タイプライター、電報、鉄道、市街電車、近代の通信販売業に必要な全ての設備の発明とそれに附随するマーケティングの仕方や低賃金で自由に使えるような事務労働力の集中。もちろん我々が特に興味を持つのは、これらの発明に対するライトの反応であるが、彼が置かれた技術の領域を考慮せずには、彼の反応の本質を十分に性格付けることはできないと思われる。

科学技術の遺産　1831－1915

1876年のフィラデルフィア百年祭の展覧会の訪問後、母親が9歳のライトに与えたフレーベル・ギフトのように、ライトがダンクマー・アドラーとルイス・ヘンリー・サリヴァンの事務所に入った1888年までには、近代世界の諸要素は小さなものから大きなものまで全て揃っていた。さらに、歴史家のジークフリート・ギーディオンや他の人も述べているように、近代科学技術と近代化の前進の成果の大部分が初めて応用されたのは、後にライトの見習期間の実験場となるシカゴだったのである。技術－経済の発達におけるシカゴの興隆のはじまりは、シカゴが鉄道の拠点として統合され、1865年に市の南部で巨大な家畜場が建設されたときまでさかのぼる。しかしながら、近代都市の出現を印すこととなる建設ブームは、1871年の火事によってシカゴの広い地域が焼失するまで始まらなかった。この災害の結果、シカゴの人口は次の40年間に80万人から200万人に増えるのだが、ライトはこの人口統計上の波の絶頂で業務を開始して、イリノイ州のリバー・フォレストにウィリアム H. ウィンズロー邸（1893-94年/図版9-13）を完成させている。意味深いことに、この年は、ライトが副業によってサリヴァンの仕事をやめざるを得なくなった年でもあり、ミシガン湖畔でのコロンビア万国博覧会で大時代的な古典主義が勝利をおさめた年でもあった。

この博覧会は、ライトにとって幾つもの点で重大な意味を持つ。まず第一に、彼が飽くことなく繰り返したように、博覧会は中西部の草原様式の死を告げ、その代わりに、次の40年間アメリカの建築シーンを支配することとなるエコール・デ・ボザールの興隆を告知するものであった。第二に、それは少なくとも二つの忘れられない印象を彼の心に刻んだ。生涯を通して彼が憧れた異国的な「他者」の最初の経験である日本の鳳凰殿パヴィリオンと、都市的小宇宙を新たに創造する可能性を初めて示したボザール・シティの模作である。このダニエル H. バーナムの作品はすでに一つのミニチュアの都市を表現していた。ライトは後にウルフ・レイク・アミューズメント・パーク構想（1895年/図版19-20）から東京の帝国ホテル（1912-23年/図版151-163）までの初期の仕事を通して、そうしたミニチュアの都市を違った形で作り直していくことになるのだ。

サイラス・マッコーミックの刈り取り機（1831年）[2]と1833年のバルーン・フレーム・システム構法（図1と図2）を除けば、近代科学技術の鍵となる多くのものが実現したのは、ライトの生まれた1867年から、アドラーとサリヴァンのオーディトリアム・ビルディングが湖岸通りに完成した1890年までの間であった。その年ライトは、23歳でサリヴァンの右腕としてオー



図1：マッコーミックの馬力利用の穀物用バインダー，1890年頃

ディトリアムの塔におさまっていた。この20年の間に、人々は全く新しいものを経験することになる。その範囲は、フレデリック・ロー・オルムステッドがイリノイ州リバーサイドに完成させたアメリカ的郊外地区（1869年計画）から、数年後の、フィリップ・アーマーとグスタープ・スウィフトの財産を築いた食肉加工業の誕生にまで拡がっていた。また、1869年5月10日には、ユタのプロモントリー・ポイントで大陸横断鉄道の連結が完了し、それが事実上、プルマン・パラス・カー社が設立されてジョージ・プルマンが寝台列車を完成させたのとちょうど同じ時期だったので、それによって初めて快適な大陸横断旅行の手段が保証された。

同じ時期に建築技術においても同様の変化が生じ、その範囲は、シカゴのスポンジ状の土壌の上での安全な支持を可能にするフレデリック・バウマンのいわゆるシカゴ基礎システム「独立したピアによる方式」[3]（1873年）から、ウィリアム・ル・バロン・ジェニーが完成させた防火鉄骨構造、同じくジェニーが開発した幅広のシカゴ窓にまでおよんだ。後の二つの技術は、1891年にシカゴで完成したジェニーのフェア・デパートメント・ストアにおいて、首尾よく実証されたものである。アドラーとサリヴァンも、その時同様に技術の最先端にいた。それは、彼らが1880年代の初めから建てた様々なオーディトリアムに空調機器を使用したことからも察せられる。彼らのオーディトリアム・ビルディングでは、冷気や暖気が床と席の下にある通風装置を通して主な空間へ導き入れられた。空気は、直径10フィートのファンを通して建物の中に吸い込まれ、冬には温められたコイルの上を、夏には氷の固まりの上を流れていった。似たようなシステムは、同じころコンサルティング・エンジニアのアーサー R. ウルフが設計したニューヨークのカーネギー・ホールにも取りつけられている。ところがこの装置は、後にダンクマー・アドラーが証言するように、2500席のオーディトリアム・ビルディング（図3）で開拓された多くの技術装置のうちの一つにすぎなかったのだ。「講堂に見い出せる建築的・装飾的形態はまったく新しいものであり、どの様な音響効果が得たいかによってほとんど決定されている……同心を持った一連の楕円のアーチは、プロセニアムの開口から発せられた音が、客席へ三次元的に拡がるのに効果的である。これらの楕円の下端と側面は浮き彫りによって飾られ、白熱灯と換気システムの取り入れ口が装飾の最も重要で効果的な部分を形成しているのだ[4]。」

ドイツから移住してきた若い技術者のポール F.P. ミューラーの助力を得たアドラーは、明らかにその時代の技術の第一人者であった。その専門的知識は、講堂の音響的な縦断面を決定するために使ったスコット・ラッセルの等音響（等聴）曲線[5]から、オーディトリアム・ビルディングの地下室に採用したバウマンの基礎システムにまで及んだ。このシステムをミューラーが修正して、構造物の重さを支えるためのフローティング基礎一式を作り出したのだ。湖畔近くに位置するオーディトリアム・ビルディングに使われたこのシステムは、ミュラーが後に東京の帝国ホテル（図4）の耐震フーチングに用いた群杭の原形として役立つことになる。ミュラーは、オーディトリアムの塔の下の基礎に銑鉄と砂袋で荷重をかけることで前もって力を加え、塔が高くなっていくと同時にそれを漸次回収するという用心をした。湖の水面下7フィートにすえられたこのコンクリートとアスファルトの基部は、ライトが世紀の変わり目に相続することとなる洗練された技術の別のきざしでもあった。

この頃、アメリカ合衆国の多くの地域で、鉄筋コンクリートの分野が開拓されつつあった。最初は、ウイリアム E. ワートがニューヨーク州のポート・チェスターに総コンクリート造の家を実現させ（1877年）、つづいて、アーネスト L. ランサムが鉄筋コンクリート骨組みを包括的なまぐさ式構造システムとして完成させて、それをペンシルベニア州のグリーンズバーグの4階建ての陸屋根の工場で工業的に応用した(1901年)。ランサムに続いたのが C.A.P. ターナーで、彼は1906年に建てたジョンソン・ボーベイ・ビルにおいて、きのこ柱で支えたフラットな無梁2方向補強コンクリート・スラブを首尾よく作ってみせた[6]。その間にランサムのライセンスで、初めてのコンクリート骨組みの高層建築、インガルス・ビル（1903年）がオハイオ州シンシナチに建てられた。ライトがこれらの開拓中の業績に対して機敏に追随したことは、早熟にも1905年に鉄筋コンクリート骨組みを煉瓦仕上の E-Z ポリッシュ・ファクトリーで使用したことからもみてとれ

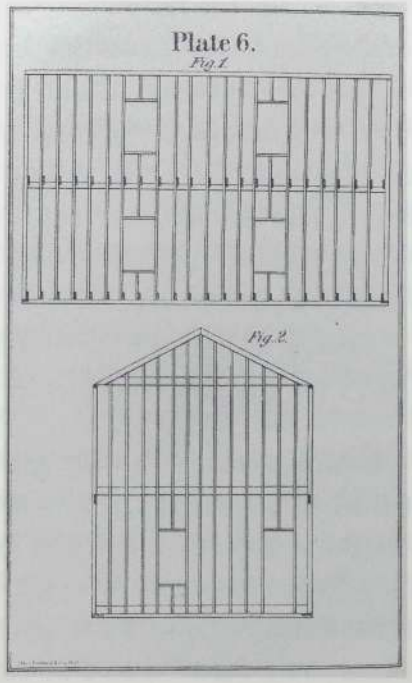


図2：バルーン・フレーム構造

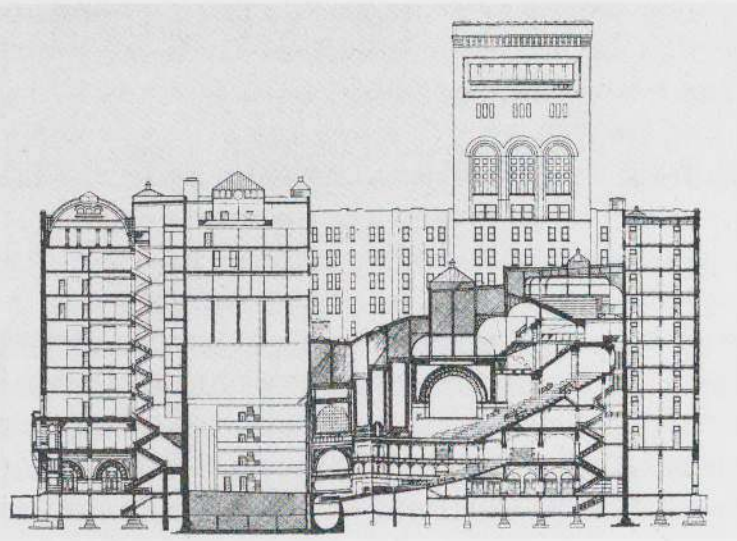


図3：アドラーとサリヴァン．オーディトリアム・ビルディング，シカゴ．1886-90年．断面図

る。それは、アメリカ・コンクリート協会が設立された年であった。

近代の科学技術のレパートリーには、他にも多くの種類の技術が含まれていた。それは、電報（1856年）電話（1876年）タイプライター（1878年）といった通信装置から機械で作られた工場製品の有効利用にまで及び、これらは、ライトが見習い期間に入った頃までには日常的なものとなっていた[7]。他の基礎的な発明の中には、高層建築の実現に不可欠だったイライシャ・グレイブス・オーチスの乗客用エレベーターのための安全装置、そして世紀の変わり目までに都会生活の標準的な特徴として電灯を普及させたトーマス・アルバ・エジソンのカーボン・フィラメントの白熱灯があった。さらに、19世紀後半のシカゴの、大都市と郊外の互いに依存しあうような関係は、路面電車（1884年）や板ガラスの経済的製造法といった様々な技術の発展がなければ見ることができなかったであろう。この板ガラス製造法は、シカゴ窓の発展や、S.S. ビーマンのシカゴのブランズウィック（スチュードベーカー）ビルディング（1895年）に初めて用いられたような進歩的な全面ガラスのカーテンウォールの実現に大変重要なものであった[8]。このリストに、近代ビルに不可欠な衛生施設のための技術的蓄積も加えられなければならない。水洗便所（1778年）、上水道の普及（1880年）そして下水の化学的浄化（1894年）。二管式換気用配管とその他の浴室用の近代的な設備は、世紀が変わる5年前にはシカゴの標準的な設備となった。それに造り付けの吸入式掃除機システムが加わって、住宅のための衛生設備のレパートリーがそろったのだ。ライトは、シカゴの自転車製造業者のフレデリック C. ロビーのために設計した家（1908-10年）に、まさにこのようなシステムを取り付けたのである。

1876年頃の平削り用の機械の進歩によって、木材の大量でハイスピードかつ精密な作業が容易になり、また建設過程の科学的管理がなされるようになって、19世紀の最後の20年間には郊外に多くの住宅が急速に建つようになった。また鉄道の敷設範囲が同時に拡張していったことにも注意しなければならない。鉄道線路は世紀の変わり目までに約200万マイルにも達し、これは南北戦争以来、事実上7倍もの増加となる。皮肉なことに、この総マイル数がピークに達したまさにその瞬間に、ヘンリー・フォードが初めて自動車を組み立てている（1896年）[9]。とはいうものの、フォードがハイランド・パークの工場でT型フォードを大量生産するのは、それから20年も後のことであった。1890年代後半、鉄道が全盛で自動車を所有する人がまだそれほどいなかった時期に、ライトは大量輸送の唯一の手段として鉄道に着目した。彼のウルフ・レイク・アミューズメント・パークの提案のなかで鉄道の役割が特に際立っていたのは、疑いなくこのためなのだ。

アメリカの女性の家、1869－1909

1869年のキャサリン・ビーチャーとハリエット・ビーチャー・ストウの本『アメリカの女性の家（American Woman's Home）』[10]に鼓舞されてアメリカの家庭を改善する運動が起き、便利な収納や連続した作業面といった形での台所の合理化が押しすすめられた。これらは、もともと船の調理室のデザインにおいて長い間展開してきたものだった。それ以来、人間工学を基にした台所は繰り返し社会の注目を浴びた。最初はE.C. ガードナーの『家とその作り方（Houses And How to Make Them）』（1874年）、次は『レディーズ・ホーム・ジャーナル（Ladies' Home Journal）』誌のクリスティーヌ・フレデリックの記事と、彼女の著書『家庭工学／家庭での科学的管理（House Hold Engineering: Scientific Management in the House）』である。このフレデリックの著書は、生産主義者的な表題からも分かるように、フレデリック W. テイラーの著書『科学的管理の原理（The Principles of Scientific Management）』（1911年）で初めて述べられたような生産工学的原理の美点を激賞していた。居住空間を改善しようとするこの運動は、種々の方面からよせられた家庭の福祉への広い関心の一部であった。その中には、1893年のシカゴ・コロンビア万国博覧会の女性大会によって設立された全国家庭経済協会や、1889年に貧しい人達のための最初のセツルメント、ハル・ハウスを設立したジェーン・アダムズやエレン・ゲーツ・スターといった開拓的社会労働者達がいた。さらに、シカゴ大学には教育改革研究所と社会調査研究所があった。その主な発起人はジョン・ドゥーイ、ロバート・パークそしてチャールズ・ホートン・クーリーであり、特にクーリーは、彼の著書『社会組織（Social Organization）』（1909年）で、近隣単位の概念を初めて発展させた人である[11]。これらの進歩的な活動に、住宅文化を改善しようとする一般の人々の関心が加わった。エドワード・ボークの『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌や、ユージン・クラップの『ハウス・ビューティフル（House Beautiful）』誌そしてグスタープ・スティックリーの『ザ・クラフツマン（The Crafsman）』誌等の定期刊行物が、その関心の高まりを示している。これらの定期刊行物の読者が、ライトが世紀の変り目に行った講演の主な聴衆となったのだ。エバンストンのギルド大学での講演やアート・インスティチュート・オブ・シカゴでの講演、そして何よりもジェーン・アダムズが設立したハル・ハウスでの1901年の重要な講演「機械の美術と工芸（The Art and Craft of the Machine）」で、ライトはこの聴衆に訴えたのである。

ライトは、オーク・パークとリバー・フォレストの顧客達の、シカゴのダウンタウンの雑踏と郊外住宅地の牧歌的な静けさとの間を行き来するような都市－郊外型ライフ・スタイルに同調した。1898年の『建築の実践のための促進用パンフレット（Promotional Brochure for the Practice of

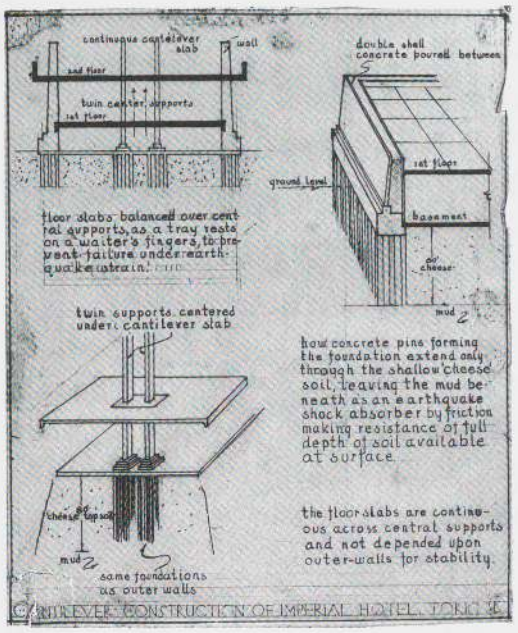


図4：フランク・ロイド・ライト．帝国ホテル，東京，1912-23年頃．構造図解；トレーシングペーパーにインク，鉛筆．フランク・ロイド・ライト財団

Architecture)』で、ライトは午前中を中心街のオフィスで過ごし、午後はオーク・パークの静けさの中で過ごすというような時間の分け方に、極めて断定的に言及している[12]。その中では、オーク・パークは都会の気を散らす諸々のものから離れて集中できる所として述べられていた。世紀の変わり目に郊外に特権を与えたことによって、ライトの最初の成功は保証されたように思える。だから、彼は何も疑うことなく高層の事務所建築の分野を放棄し、田園都市という中流の後背地へ全注意を向けて、30年以上にもわたりそれに対して決定的な貢献を行ったのだ。それは、『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌において1901年に発表したモデル・ハウス「たくさんの空間」のある小さな家とプレーリー・タウンの家の二つに始まり、1930年代後半のユーソニアン・ハウスまで続くものだった。

1909年に顧客のエドウィン・チェニー夫人であるママー・ボースウィック・チェニーと逃亡するまでは、ライトが、都市と郊外の相互に依存するような関係を享受することは可能だった。しかしひとたび11年間住んだオーク・パークのコミュニティーから追放されると、ループ（シカゴの中心部）の男性的な現実の世界と郊外の女性的な夢の世界との間を行き来することはもはや望めなくなった。したがってライトは、いってみれば、大地へ戻らなければならなかった。中西部の開拓地ではまだ見られた前工業的な農業の自給自足的な形態の中で、再び自分自身の基盤をつくらなければならなかったのである。結局彼は、ウェールズ人移民の先祖の農業の拠点であるウィスコンシン州のスプリング・グリーンへ戻ったのだ。ライトは以前そこで彼のおばのヒルサイド・ホーム・スクールを建てており、今ではこれに彼自身の家を加えた――タリアセン、輝ける額――その第一の段階は、1911年から1914年までの間に建てられた。残りの人生を彼は農民建築家として過ごす。そのために、彼は家屋建築をその農業的原型に復興し、都市と都市的な分業がもたらす堕落的影響から解放しようとした。

ライトの進歩的な住宅計画の出発点は、1875年の『イラストレイテッド・ホームズ……（Illustrated Homes……）』でE.C. ガードナーが進めた初期の住宅のプロトタイプと1880年代のブルース・プライスやマッキム・ミード・アンド・ホワイトのシングル様式の住宅に由来する。多数のプレーリー派建築家が新しい家庭の伝統を打ちたてようとしていたので、ライト一人がこの探究をしていたとはいえなかった。プレーリー派の建築家達の中にはロバートC. スペンサーJr. もいて、彼のヴォイジー風デザインのシングル葺きの農家は、1900年3月のシカゴ建築クラブにおいて展示された。これは、明らかにライトへの応答であり、イリノイ州ケニルワースに建てられたA.K. マカフィー邸（1894年）と同様、アーツ・アンド・クラフツ的な住宅であった。1890年代後半のプレーリー派のこのように相互に連関した性格は、どれ程評価しても評価しすぎることはない。歴史家のH. アレン・ブルックスによると、「シカゴは、アメリカでのアーツ・アンド・クラフツ運動の最も古く、最も重要な中心地である。アーツ・アンド・クラフツ運動は1890年代中ごろまでにハル・ハウスにおいて生まれ、1897年10月22日に同じ場所でシカゴ・アーツ・アンド・クラフツ・ソサエティが設立された。宣言をしたメンバーの中にはスタインウェイ・ホールに事務所を持っているハント、パーキンズ、スペンサー、ライトといったプレーリー派の建築家もいた。そして、ソサエティは、2、3カ月後には1898年のシカゴ建築家クラブの例年の展覧会に参加して、主催者よりも多くを展示したのである[13]。」

スペンサーが、英国のアーツ・アンド・クラフツ運動で最も進んだモダニズムの先駆けとしてC.F.A. ヴォイジーに着目したにも関わらず、ライトの方が明らかに彼より優れた設計者であった。それは、彼のプロポーションに対する感性が優れていたためでもあるし、水平な目地を作る画期的な煉瓦の用法によって彼の作品が他より抜きんでていたためでもある。1890年代後半のシカゴのイシドア・ヘラー邸とジョセフ・ハッサー邸で用いられた外装仕上げの精密な仕様書を見れば、この煉瓦の用法がかなり意図されたものだということがわかる。そこでは、ティファニー煉瓦と呼ばれる淡黄色のローマ煉瓦の様々な仕上げと、水平方向を強調するように深く刻まれた目地が要求されていたのである（図版30-33）[14]。

当時のプレーリー派が、粗く削り着色した木材を建物の構造や輪郭を表わすように用い、それを淡い黄土色のしっくいと組み合わせて外装の仕上に使う傾向にあったのに対し、ライトは、ヘラー邸やハッサー邸、あるいはいわゆるリバー・フォレストの羽目板スタイルのように、単一の素材を使った触覚的な表現を好んだ。この様式はウィスコンシン州のスプリング・グリーンに建てられたロミオとジュリエットの風車（1896年/図版49）においてはじめて打出され、その後にリバー・フォレスト・ゴルフ・アンド・テニス・クラブ（1898年、1906年/図版54参照）やウィスコンシン州、レイク・デラヴァンのチャールズ・ロス邸（1902年）、ジョージ・ガーツのためにミシガン州のホワイトホールに建てられた夏の別荘（1902年）などで一層改良されていった。これら全ての建物において、羽目板と1フィートおきの水平な押縁を取り付けた3フィートモジュールの間柱が見出せる。押縁は、継ぎ目を覆っているのと同時に、オーク・パークの煉瓦造のアーサー・ハートレイ邸（1902年）において、突出した煉瓦の層がファサードに調子を与えているのと同じような、リズミカルな役割を演じている。

1901年のライトの講演「機械の芸術と工芸（The Art and Craft of the

Machine)」で、最初彼は、伝統的な建設方法を賢明に合理化することから、いかに新しい種類の「織り上げられた（woven)」文明を得ることができるかを示そうとした。

「これからの時代の人々は、人間が必要とするもの――それは機械の支配する領域となるだろう――のために、今までに劣らず真の、理想のローブを織り上げるであろう……

さあ、機械から学ぼう。

それは、木の美しさがまず木としての本質にあることを教えてくれる。これらの本質を引き出さないどんな扱い方も造形的であり得ず、したがってふさわしいものではない――もちろんそれほど美しいものでもない。もし我々が機械にまかせれば、機械は我々に教えてくれるだろう。すなわち、ある単純な形と取り扱いは木の美しさを引き出すのに適しており、ある形は適していないということを。そして木材のいかなる加工も素材に対しての暴挙となりがちであり、素材が本質的にそれ自身に持っている芸術的特質――一つは美しい模様であり、二つめはその肌目、三つめは色――に対する侮辱になりがちであるということを。

機械は切ったり、整形したり、平らにしたり、繰り返したりする能力に優れているため無駄がなくなり、今日では、貧しい人でも裕福な人と同じように、きれいで力強い形の美しい表面の仕上げを楽しめるようになった。それは、シェラトン式やチッペンデール風の様々な虚飾が極端な浪費をしたあげくに垣間見せただけのものであり、中世にはまったく無視されていたものだった。

機械は木の自然の美しい性質を解放してきた。木は、世界の始まりから、日本人を除いた全ての人々に乱用されたり虐待されたりして、意味のない拷問を受けてきたが、機械はそれを拭い去ることを可能にしたのである[15]。」

しかし、ライトは木やレンガで「織られた（woven)」形としての住宅を計画すると、たちまち反対の方向、つまり1901年に『ブリック・ビルダー（Brick Builder)』誌に発表したモノリシック・バンク計画（図版28-29）のような一体型のコンクリート構造へ向っている。この計画では、ライトはコロンブス以前のシンタックス[16]を追求し、後にそれをオーク・パークのユニティ・テンプル（1905-08年）で採用した。ライトは、このユニティ・テンプルで織られたものと鋳られたものを調和させようと試みており、その結果として生じた空間は、室内は「編まれ」、その外部に建物の殻が鋳造されたものとなった。建物のこのように混成した状態は、教会の鉛枠の明り窓の間に立っている屋外のコンクリート製の支柱に施された鋳造の二又になった装飾と、室内の自立した支柱、格子の天窓、木の角材で作られた三次元のシャンデリア、内部全体にわたってつけられたしま模様の装飾によって表現された。同じように、一部が鋳られ一部が織られた混成形式は、『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌に載ったライトの住宅の三番目、5000ドルの耐火住宅としても登場する(1907年発行)。この例で、ライトがコンクリートを選択したのは、表面上はその時代の科学技術と経済の圧力に反応したためであった。

「工業的状況の変化によって、鉄筋コンクリート構造は、平均的な家庭の手の届くところまで来た。コンクリートと鉄の両方の性質に特有の強度が、このシステムでたいそう経済的に利用されている。このタイプの構造は、頑丈な石から丸ごと全部彫り出されたものより耐久性がある。なぜなら、それは石造のような単一体であるだけでなく、さらに鉄筋が織り混ぜられているのだから……。

この家の壁、床、屋根は、鋳造物の単一体として、通常の木の仮枠を用いた方法でつくられた。中央の煙突はまるで大きな柱のように床と屋根の主な荷重を支える。床と屋根は、砂利コンクリートが使われた場合、厚さ約５インチの鉄筋コンクリートスラブとなる。この屋根のスラブは、壁を日射から守るために張りだされる。その表面にタールと屋根ふき用の砂利を敷いて防水し、さらに勾配をとって煙道の中に設けられた雨どいへ水を逃がすようにしている。煙道の中なら凍ることもめったにないからだ。また、２階の部屋を太陽の熱から保護するために、しっくいを塗った金属性のラスで作った天井を屋根のスラブの底から８インチ下に吊す。すると、天井の上には循環する空気のための空間が残され、その空気は、煙突の中央にある大きく開け放した空間へ逃がされる。夏には、ひさしの下にある開口部を通して、外の空気がこの空気層に取り入れられる[17]。」

芸術家としての彼の技量はさておき、この文が示しているのは、スペース・プランナーとしての彼のまれにみる発明の才能、そして何よりも家の４面が全く同じになるようにまとめて、ユニティ・テンプルのように型枠工事の際の節約を可能にするような才能である。ライトは、同じような実用主義の論理に基づいて、天井の上の空間に空気を通したり、ネオ・コロニアル様式の上げ下げ窓の代わりに外開き窓を使ったりするのである。

世紀の変わり目に、ライトは『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌のために３つの典型的な住宅を設計した。一番目と二番目の型は木造で、構造に応じて様々な勾配の屋根に覆われている。三番目の石造の防火型は、コンクリートの平らな屋根を、家屋の残りの部分と一体にして打設したもので、雨水は内へ向って中央の煙突へと逃がすように考えられた。この三番目の型が、最終的にバルーン・フレームとして実現したからといって、そのプロトタイプとしての性格が減ずるものでは決してない。なぜなら、もしそれが作品を実現させる唯一の方法であるならば、その構造システムをも変えてしまうというのは、ライトの実用主義的態度に典型的なことだったからである。ライトはそうした便宜主義を時折見せたが、それはライトにとっては快適さこそが最大の関心事であったためで、そのために最新の機械設備を取り付けることにいつも熱心だったのだ。もっとも、時には、イリノイ州オーロラに建てられたウィリス・グリーン邸（1912年）の重力暖房装置のように、この点での彼の情熱に技術的ノウハウがついていけないこともあったのだが[18]。

様々な気候条件に対して敏感に反応するライトの能力は、フレデリックC. ロビー邸（1908-10年/図版100-106）において特に顕著である。レイナー・バンハムが指摘するように、この建物の環境的バランスは、一部はビルトインの輻射式暖房、一部は通風をよくすることによって保たれている[19]。真夏には中央の煙突の中にまとめられた特別なシャフトが、屋根裏空間を換気することで通風を補っている。ライトは機械設備を出来るだけ組

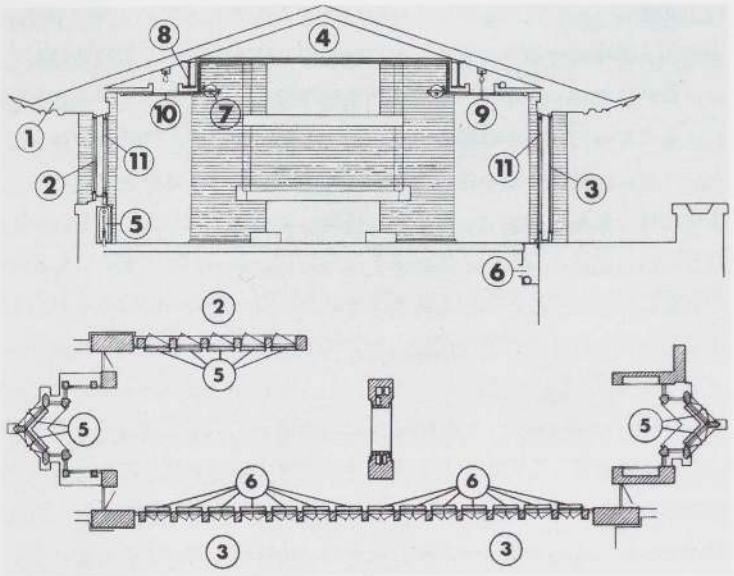


図5：環境設備，断面図及び部分平面図，フレデリック C. ロビー邸：
1 庇；2 可動窓；3 硝子扉；4 小屋裏；5 窓下の放熱機；
6 床埋め込み型放熱機；7 ガラス製照明球；8 鉄骨梁；
9 調光機付電球；10 照明用格子；11 ヒンジ付網戸

み込もうとしたので、それらの大部分は目につかなかった。よって、放熱器は壁や床に埋め込むようにして建築体の中へ注意深くまとめられ、南向きの窓が床から天井まで届くところでは、床と同一平面に納まるよう真鍮製の格子によってふたをされた。南北のどちらの側にも、格子模様に細工された木製の下り天井が連続的な窓割りに沿って平行しており、その上には電灯が隠されていた(図5)。これらの設備から立ち昇ってくる熱は、空気が屋根裏を通して還流するのにうまく貢献した。ライトが述べているように、この点では煙突の中に通した特別な空気シャフトが重要な役割を演じている。「草原に調和するようにゆるやかに傾斜した屋根は、部屋の上部に大きな空気層を作らないので、煙突が大変重要になってくる。暑い時には、その煙突が、軒下の循環する空気の層を開口部を通して換気するのだ。もちろん冬になればその開口部は容易に閉じることができる[20]。」このように、ライトが中西部の極端な気候に対応して工夫したのは、ウィリス H.キャリヤらが標準的なエアコンのサイズを、小さな家庭用ユニットの大きさに縮小する約20年前のことであった[21]。

しかしながら、バンハムが指摘しているように、ロビー邸の断面の巧妙な工夫はこれでは終わらず、ライトは、南側の連続したガラス面に真夏の日射しが届かないぎりぎりの長さにまでそのひさしを延ばしている。同時に居間のバルコニーと前庭の断面は、街路を隔ててもっと遠方にあるミッドウェイ・プレザンスの眺めを得ることができる一方で、視覚的にも聴覚的にもプライバシーを確保するようになっている。このようにして、ライトは自らに課した住宅のプライバシーの水準を、密集した都会の敷地にあるプレーリー・シリーズ最後の住宅となったこの規範的な作品において厳しくテストしたのであった。

建築史家のレオナード・イートンが示したように、ライトの顧客は「自己の基準をもった」中流階級の人達であった[22]。その職種は、サービス産業のプロから、小企業の社長や発明家、少数の独立独行の工場主までにおよび、ライトがかつてその性格を述べたように、彼ら全員が「損なわれない天性と汚れない理想」を持っている人々であった[23]。彼らは文化的にも政治的にも全く保守的で学問的でない傾向があると同時に、ライトと同じく、彼ら全員が極端に社交的であった。このことが、彼らの家屋の中に大きな居間が組み込まれた理由を説明してくれている。他の二つの特色もよく目立つ。顧客はしばしば、アマチュアの音楽家であったり、革新的政治活動に従事する女性であったりした[24]。同時に、たった一人の例外、アヴェリー・クーンレイを除いて、誰も貴族や資産家の背景を持つ者はいなかった。さらに驚くべきことに、ライトはシカゴ大学で面識があったにも関わらず、不運に見舞われたモンタナ州ダービーのユニバーシティ・ハイツのコモ・オーチャーズ・サマー・コロニー計画(1909-10年/図版399)に出資した人々を除けば、彼の顧客のほとんどは学者ではなかった。ソアスタイン・ヴェブレンの区分をあてはめれば[25]、ライトの主な顧客は、蓄財家や知識人よりむしろ物を作る人々であったといえる。そしてこの点では、ブロンズの創始者であるウィリアム H. ウィンズローも、自転車部品の小売り商人で発明家でもあるフレデリック C. ロビーも、プレーリー時代のライトの典型的な顧客なのである。

ライトのリバー・フォレストの友人のうち、初期の経歴の中で最も重要な二人の後援者は、前述のウィンズローと不動産の投資家であるエドワード・カーソン・ウォーラーであり、彼らは互いに親しく交際していた。ウィンズローがライトの個人住宅の最初の大きな顧客であったのに対し、ウォーラーも、ウィンズローと同等に重要な役割を演じた(ライトが彼のために家を建てることは結局できなかったが)。というのは、1895年のウルフ・レイク・アミューズメント・パークや1905年のルッカリー・ビルの改修、そして1895年のフランシスコ・テラス・アパートメンツを依頼したのはウォーラーであり、さらに1913―14年のミッドウェイ・ガーデンズ(図版19-20、133-144参照)の顧客は、ウォーラーの息子のエドワード Jr. だったからである[26]。

ウィンズローの人格は、独立独行で教養のある技術主義者というライトの理想を体現していた。彼は、アマチュアの法律家であり、高級家具職人であり、音楽家、写真家、活版技術者、そして出版者でもあった。出版者としての最も有名な製品は、ウィリアム C. ガネット著『ザ・ハウス・ビューティフル(The house Beautiful)』(1896-97年)であり、ライトがページを装飾してウィンズロー自身が印刷をしたものである。ウィンズローはこれらの全ての才能をそれぞれ用いると同時に、オーク・パークをシカゴの中心街から分ける工業地帯においてウィンズロー・ブラザーズ青銅-鉄鋳造所を営んでいた。イートンは次のように書いている。

「彼は弟のフランシスと共に、青銅と鉄の鋳造方法の発展に貢献し、またウィンズロー窓を発明して可動式の窓枠の多様化の道を開いた。また、蒸気自動車に使うフラッシュ・ボイラーにも取り組んでいる。二人とも蒸気自動車を運転していたので、これには直接の関心があったのだ。実際ウィンズローは発明家であり、機械的なものに一生魅かれていた。彼の娘の記憶によると、彼女の子供の頃は機械装置に埋もれて暮らしていたという。これらの中には手の込んだブランコや体操の器具、また車庫には自動の回転台があって、彼女と弟はそれをメリー・ゴーランドのように使って両親

の不興を買っていたという[27]。」

プリズムの光　1897－1910

ウィンズローとウォーラーは、顧客の通常の役割をはるかに超えて、ライトに影響を及ぼした。それは、上述した支援の他にも、ライトの設備コンサルタント、E.C. マックハーグと一緒に1897年にアメリカン・ラックスファー・プリズム社を設立するという特殊な形をとったものもあった[28]。この事業が特に内輪な性格を持っていたのは、これらの人々全員が、ジョン・ルートがループに設計したルッカリー・ビルディング（1855-87年）の中に、一度はオフィスを持っていたためである。ラックスファー・プリズムで飾られたこの建物のガラス張りのホワイエは、1905年にライトによってデザインし直されたものだ。もともとプリズムという概念は、オーガスチン・フレズネルが1820年代初期に発明し、後に世界中で灯台の灯室に役立つようになった屈折レンズと反射レンズに由来する[29]。ラックスファー社が製造したような基本的なプリズムは、様々な厚さと4×4インチの大きさを持つガラスタイルの一面を様々な表面に仕上げたもので、空間の奥深くへ光を屈折させるようになっていた。明らかに、このような装置はシカゴのループのように発展しすぎた中心地区においては広く応用できるものだった。そこでは高層のオフィス・ビルディングが立ち上がり、ルッカリー・ビルディングのホワイエのようにその深い光井戸には影が覆いかぶさっていたのである。本来のラックスファー・プリズムの発明以前にも、鉛や亜鉛の桟を使えばガラスのレンズをつなぎ合わせることはできたが、これは正味のガラスの面積を狭くしていた。この短所を克服するために、ウィンズローは「エレクトロ・グレージング」として知られるシステムを会社設立の年に発明した。プリズムを使った窓ガラスやヴォールトの光天井に応用できるということと、光を屈折させるようなリブがこのガラスの内側の面に突き出ているということがウィンズローの特許には明記してある。さらに銅製のリボンでできた格子でモザイクを一定の場所に支えるように補強しながら、プリズムの集まりを一つのガラス面に融合させることを可能にするシステムが記述された。プリズムを「ガラス・タイル」として述べながら、ウィンズローの1897年の特許には次のように書いてある。

「タイルの部分を一体に構成する方法は以下による。いくつかの部分の端と端とをほとんどつきそうなくらいに近付ける。陰極導体の土台を、比較的強度のある物質からなるゆるい骨格として作り、それを隙間を残すようにしながらタイルの間に挿入する。それから全体をそのまま電気付着の工程にさらす。するとタイルの間の隙間に一様に金属が埋積し、導体とその隙間を埋める金属とが一体となる。それによってタイルとタイルの隙間がつながり、タイルの端どうしが永久的に接合される[30]。」

プリズム格子を浅い酸性電解溶液に置き、細長い金属製の帯をそれらの隙間に挿入し、電気的な操作を加えることによって、銅とガラスを固く結合させることができるのだ。陰極へ銅を付着させる工程は、アレイ形の金属の固まりが形成され、それが一つ一つのプリズムを所定の位置に固定するようになるまで続けられる。融合した接合部はとても堅固であり、それ以上の風雪への対策は必要なかった。ラックスファー社は、1897年発行の小冊子を潜在的な顧客に配り、その中でこの技術は完璧であると発表し、様々な例においていかに最高の自然光を浸透させるかを示すデータを付けた。そこでは、多くの種類のレンズを示して、それぞれの場合で最も適したプリズムの断面を用いることをすすめている。さらにパンフレットは、光を屈折させる可動式の天蓋までも提案していたが、今までにそれが建設された例は見当たらない。エレクトロ・グレージングは、すぐにその時代の最も進歩的な作品に応用されるようになった。その中にはライトのイシドア・ヘラー邸（1897年/図版30-31）やサリヴァンのゲージ・ビルディング（1899年）、そして後の彼のシュレジンガー・メイヤー・ストア（カーソン・ピリー・スコット）（1904年完成）も含まれている。エレクトロ・グレージングのあるなしにかかわらず、ラックスファー・プリズム社の方針は、最初の10年間は十分成功し、イギリスとドイツに支店を出すことも可能な程であった。工程上の最も重大な欠点は、比較的時間がかかるということと相当高くつくということであり、さらに人工照明を使う人が増えたこともあって、結局この工程は放棄され、プリズムは1920年代後半までにすたれてしまうのである。

ライトへの影響に限って言えば、ラックスファー・プリズムの事業は多くの点で重要である（図版27参照）。まず第一に、その製品と工程の両方のおかげで、ライトが、装飾的であろうとなかろうとガラスを広い面積に用いることに大層興味を持つようになった点である。第二に、ライトに直接仕事の依頼があった点である。特に会社が取り付ける様々な窓のための「シグニチュア・プレート」と呼ばれるもののデザインの依頼がなされた。最後に、それは、新しい素材から異質の要素を構成するための前例のない方法をもたらした点で、近代科学のかくれた可能性を示したもう一つの例であったのだ。エレクトロ・グレージングは一つの織られた要素であったが、後にその織るという考えが、建物全体を構成する原理に置き換わることに我々は気付く――1920年代にライトがカリフォルニアに建てたコンクリート・ブロックの家において、あるいはもっと直接的に、全面にガラスがはめられたシカゴのナショナル・ライフ・インシュアランス・カンパニー・ビルディング（1924-25年/図版205）において。

ミニチュアの都市　1901－1922

オーク・パークは、1902年の自前のオペラ・ハウスのオープン（結局、短命に終わったが）と共に、すでに理想の田園都市に近付いていた。しかしながら、家が次々と勝手に建ち単に激増しても、このようなコミュニティがアイデンティティを持った都市になることはないとライトは認識していた。彼は郊外地にもっと高度な市民感覚を発展させようと初めて試みて、1901年の『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌にプレーリー・タウンの家を発表した。それは4分割された街区システムの上に設計したものであった（図版42）。このシステムは、後に修正された形で別の計画に採用され、都市住宅地開発のためのノンコンペティティヴ・プラン（1913-16年/図版400）と呼ばれた。ライトはこのシカゴ郊外のための仮説の郊外モデルを、ダニエル・バーナムのオースマン的な荘麗さを持つシカゴのコマーシャル・クラブ（1909年）に代わり得るものとして位置付けていたようだ[31]。

市街電車の走っているその小宇宙的な郊外の町は、原理的には彼がその日までに発展させてきた草原のタイポロジーを総合したものであった。その中には、フランシス・アパートメンツとレキシントン・テラス・アパートメンツ(それぞれ1895年/図版17-18、1901-09年/図版60-62)、C.E.ロバーツのためのクアドラプル・ブロック・プラン（1900-03年/図版394-395）やバッファローのラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング（1902-06年/図版65-73）そしてオーク・パークのユニティ・テンプル（1905-08年/図版74-82）やアイオワ州メーソン・シティのシティ・ナショナル・バンク・アンド・ホテル（1901-11年/図版107-108）が含まれていた。これらの建物のヴァリエーションが、都市の緑地帯へと織り込まれた形で描かれていて、市民のための都市という思想を表現している。これはレイモンド・アンウィンがイギリスのレッチ・ワースにつくった田園都市（1907年設立）よりも明快な表現であった。

シカゴ派の都市社会学の影響と、アダムズやデューイ、クーリー、ヴェブレン、ロバート・パークといった知識人達に共通の修正論的な意見の影響を受けてライトが提唱した小さな近隣ユニットは、アメリカの進歩主義を極限まで押し進めたものと見なすことができる[32]。それは、主に家族、幼稚園、近隣ユニットといったクーリーの基本的社会集団が自然発生的に形成するのを助長するような方法で組み立てられた。ル・バロン・ジェニーが始めた精巧なシカゴの公園系統に影響されてライトが設計した田園都市は、都会へ移住した者が、彼らの住んでいた小さな町にあったルーツを失っても、それを埋め合わせできるような社会的なふれあいを促進するものとなっている。彼の理想の都市－郊外では、高密度に集まった低層の労働者用住居が一家族用住居のクラスターと結び付けられていて、そこに必要な教育施設や娯楽施設と一緒に、全体がカーペットのように互いに織り込まれていた。そのねらいは、異なるもの同士が空間的に触れあうことで相互に変容していくプロセスを通して、社会水準を向上させることであった。ロジャー・クランショーが述べたように、これは工業的資本主義の支配を超えようとした革新主義者の最後の試みであり、ライトは、中産階級の道徳的な革新を通してそれを達成しようとしたのだ。そのため、ライトが小さな理想都市の中の教会を無宗派のものと見なしていても驚くことではないのである[33]。

シカゴのミッドウェイ・ガーデンズ（1913-1914年/図版133-144）と東京の帝国ホテル（1912-23年/図版151-163）は、ライトの小宇宙的な都市をもっと凝縮したものと見ることができる。市民のための新しい種類の都市という、過去の偉大な非ヨーロッパ中心文明と比肩し得るような空想的ヴィジョンは、皮肉なことにビア・ガーデンとホテルにおいて初めて実現した。それはともかくとして、色とりどりの風船でできた花づなを飾ったミッドウェイ・ガーデンズは、初期のライトのウルフ・レイク・アミューズメント・パークのように未来の幻想を思い起こさせる。市民的栄光の祝祭的な誇示と、ガーデンコートや吊り下げられたテラスを飾る彫刻的装飾によって、ライトはその消費主義者的性格の持つあまりに大衆的な様相を乗り越えようと努力した。彼の監督下の芸術活動のチーム――家具職人のジョージ・ニーデッケン、モザイク・デザイナーのブランチ・オスタータグ、ガラス芸術家のオーランド・ジャンニーニ、彫刻家のリチャード・ボックとアルフォンソ・ヤネリ――の助力を得て、ライトは総合芸術（ゲザムトクンストヴェルグ）を通して、近代世界の個人化と商業化の拡大に打ち勝とうとした。サリヴァンの英雄的な例の後を追って、新世界の出現にふさわしく、全く先例のない建築をライトは創造しようとしたのだ。この圧倒的な誇りと自信を持った意志は、彼のミッドウェイ・ガーデンズの著述において言明されている。1925年にウェンディンヘンから出版された彼の作品全集にそれを見ることが出来る。

「想像力は、近代生活の背景と表現を活気づけるであろう。それはムーア人や中国人の美的な背景と比べてみても、同じ位真実で、もっと普遍的かつ豊かな形なのだ。

『工場美術』を笑うのは的外れである。新しく挑戦するのは、想像力であり思い出ではないのだ。

ある国の工業的な建物が自然な建物であって、周囲の状態の生き生きとした表現がその建物の存在の基礎となるならば、その国の住宅建築もまた真実のものとなるだろう……

もし我々が総合的な感覚で機械を用いるのなら、『栄光の古代ギリシア』や『偉大なるローマ』などで権力を持った少数の人々の人生を、今まで飾ったり豊かにしてきたものを超えたもっと深い精神において、美は我々にとって身近なものとなるだろう。今こそギリシアの建物が建築として世界的に過大評価されてきたことを悟る時である。それらは、うそと見せかけと愚かさに満ちている。そしてローマの建築は、崇高な構造的アーチ――今は死んでしまった――を別にすれば、それ以前のギリシアのましな要素を全体的に堕落させた型なのだ[34]。」

ライトが60歳近くになって書いた啓発的なこの文では、ギリシアとローマは非難される一方で、東洋一般、特にイスラムと中国は、近代文明を活性化する唯一の有効的な遺産であるとしてその栄光をたたえられている。同時に、機械生産と工業的美意識は共に、東洋と同じ位豊かな文化を再生するための西洋の触媒として考えられていたのである。

マグネサイト・マシーン　1902－1906

世紀の変わり目までには、ライトは機械としての建物という考えをすでに提案していた。それが最も明白なのは、ダーウィン D. マーティンのために設計されたバッファローのラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング（1902-06年/図版65-73）である。ビルの置かれたがさつな工業的環境から逃れるために、ライトは建物を内観的な小宇宙として想像し、それによって、あらゆる種類のパブリックな領域が一般的に欠如しているのを埋め合わせようとした。生産的世界のなかでは全体的に急速な個別化が進み、工場と設備の償却がますます進んだことによって環境はさらに悪化していたのだ。これら全ては、様々な方法でラーキン・ビルディングの基本的に内向的な性格を説明している。この建物の中では、誰も外を見ることはできないが、上面や側面からかなりの光がオフィスに差し込んでくるのだ。同じような内観的な手法を、のちのライトの公共建築全てに見ることができる。それはまるで公共の作品を直接取り囲んでいる環境は、もはや重要な公共の領域として体験するに耐えないかのようであ

る。反対に彼の通常の住宅作品においては、周囲を取り囲む優しい自然との頻繁な交流を拒まなかった。

ラーキンからの仕事の依頼は、会社の拡大し続ける通信販売業のためにより効率的な空間をもたらす必要と、マーティンのオフィス支配人で理想主義者のウィリアム R. ヒースが、彼の1,800人ほどの従業員――そのほとんどが女性だった――を、効率的で、なおかつ威厳や道徳的高揚感のある環境に置きたいと希望したことがそもそもの始まりである。ライトはこのプログラムに応えて、トップライトのあるアトリウムの周囲に5階分のオフィスを配し、それによって内部空間に水平的な次元を加えた。それによって生じた、いわば横方向の公共性という感覚は、垂直に立ち昇る中央の吹抜けによってバランスがとられていた。

サリヴァンのウェインライト・ビルディング（1886-90年）に影響され、また思想的には同じくサリヴァンの独創的な論文『芸術性を考慮した高層のオフィス・ビルディング（The Tall Office Building Artistically Considered)』（1896年）[35]に由来しているラーキン・ビルディングが、数あるオフィス建築の中の1つに終わらないのは明らかだ。トップライトのあるガレリヤやデパートの断面を参考にしたため、ラーキン・ビルディングにはそれらと同じく上から降ってくる柔らかな光が浸透していた。このような手法でライトが創造した自足的な世界では、離れに組み込まれたラウンジ、図書館、休憩室、教室に示されるような娯楽施設や教育施設等が従業員に与えられたばかりか、5階に職員が一緒に昼食をとる施設も供給された。昼食時には温室や上の屋上庭園での散歩も選択できたのは言うまでもない

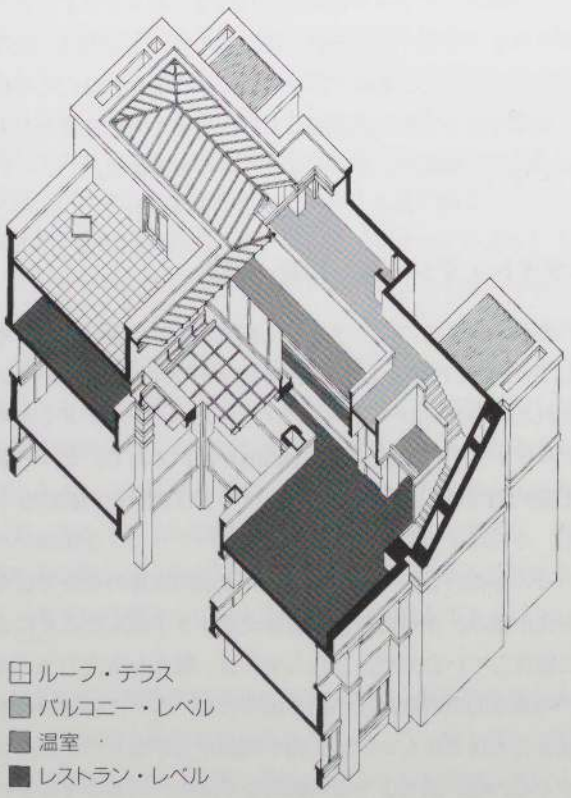


図6：ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング，上層階のアクソノメトリック図

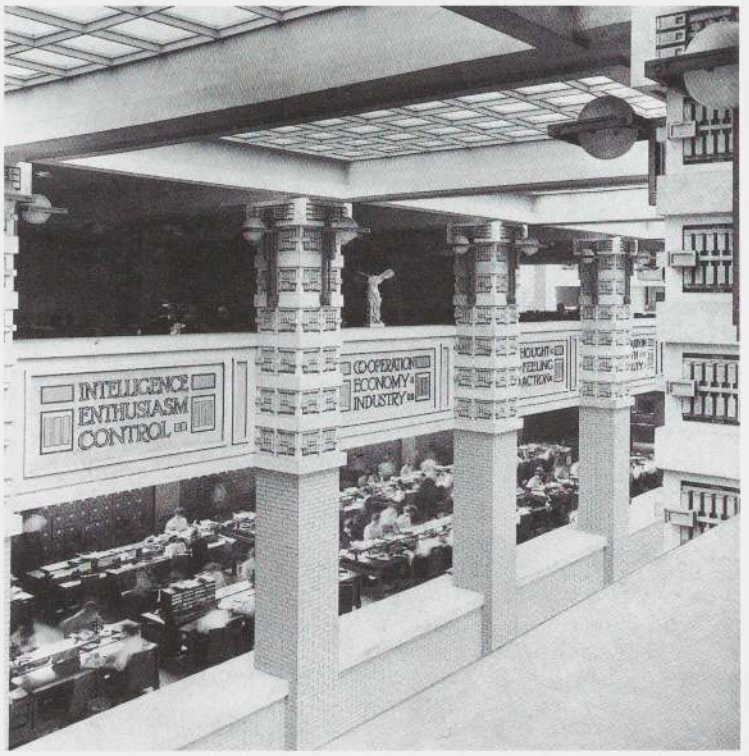


図7：フランク・ロイド・ライト，光庭部分，ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング，バッファロー，1902-06年

(図6)。ライトも、そしてマーティンとヒースも、職場を家庭の炉辺のように神聖なものとして考えていて、それゆえに幾つかの銘文を建物の全ての柱間の比較的目立つ部分に飾った(図7)。それは、アトリウムの最も高い所にある窓小間に刻まれた次のような道徳的な言い伝え、つまり「求めよ、さらば与えられん／探せよ、さらば扉が現われん／それは汝に開かれん」から、セネカ街の入口にあるリチャード・ボックの石貼りの壁泉に刻まれた言葉「誠実なる労働は主人を要さず／単純なる正義は奴隷を要さず」といったものまであった。光が降ってくるアトリウムの上部には42の高貴な言葉が金で浮き彫りにされ、革命的な「自由・平等・友愛」を含む企業全体の倫理的なスローガンがつづられた[36]。ヒースの「事務部隊」達は世間慣れしていたので、このようなわざとらしいスローガンはほとんど効き目がなかったのだが、今でも残っている全盛期のこの建物の写真によって確かめられるように、英雄的献身と都市的な礼儀正しさという雰囲気はしっかり浸透していたのである。意識的に喚起されたエマーソン的雰囲気は、5階の北端にオルガンを設置したことによっても非常に高められた。オルガンは教会のような雰囲気を与えるだけでなく、従業員が昼食時や夕方に時たま開くコンサートのための楽器にもなった[37]。建築家というより顧客の気まぐれで作られたこの珍しい特色は、ライト自身の作品の中のラーキン案より前の建物を偶然にも思い出させる。それはシカゴのエイブラハム・リンカーン・センター（1898-1905年/図版63-64）のための提案であり、彼の叔父ジェンキン・ロイド・ジョーンズ牧師のために設計されたものだ。この計画では3層の教会の上に3層のオフィスが載っていて、オフィスは中央のアトリウムによって部分的に採光されていた。

縦動線とサービス用ダクトをラーキン・ビルディングの四つのコーナー

に置くことによって、前例のない程能率的な官僚的機械をライトは作りだした。そして、このビルは、1901年にシカゴに建ったル・バロン・ジェニーのシカゴ・ナショナル・バンクに次いで世界で二番目の完全空調された建物となった。空気、ガス、水、廃棄物、電気、備え付けの吸入式掃除機用のダクトに加えて、ビルの運営を容易にする他の多くの設備がライトによって特別にデザインされ、その中にははめ殺しの二重ガラス窓の下にある造り付けの金属製ファイル・キャビネットや壁に吊された水洗便器、マグネサイト製の仕切り、そして掃除が容易なようにキャスターで床の上に持ち上げられた可動式の金属製オフィス用家具があった。また、内壁を仕上げるのに使われた半透明でクリーム色の煉瓦の表面以外は、建物はすみからすみまでギリシアから輸入された不燃性のマグネサイト・セメントで仕上げられた。これがどれ程多くの補助部分に使われたかは、ライトの1906年の著述から確かめられる。「階段、床、扉、窓の桟、笠石、柱頭、仕切り、机の表面、便所、これら全てはこの素材で作られた。これらはつぎ目や接合部なしに、全ての壁でサニタリー・カーブを用いながら『所定の位置』に固定される。この素材は鉄と同じくらい硬く耐久性があり、煉瓦と同じくらい明るい色をしていて、また重量が軽いというのも少なからぬ特徴である[38]。」この「室内で働くための機械」は全盛期には1日5,000通の手紙を扱っていた。まるで、織物産業の織機がレミントン・タイプライターとグラフォフォーンズに取り替えられ、織物製造が情報の取り扱いに替えられたようであった。規格化された机の並ぶオープンな仕事場は、あらゆる所から完全に一望でき、オペレーターが仕事を離れたことを示す赤いライトもついていた。その一方でライトとラーキン社の執行部は、疎外化されたこの新しい形式の仕事を乗り超えて、新しい「社会のコンデンサー」として、オフィス建築の合理化を進めようと全力を尽くしたのだ[39]。ヒースにとって、ラーキン・ビルディングとその職員は、相変わらず工業のデミウルゴス（創造者）を体現したものであり、水が下へ流れて水車を廻すように、商業の車を廻すものだと考えられていた[40]。家具は、それ自体がF.W.テイラーの科学的管理の原理を基礎にしているように思える。なぜなら、フランク・ダフィーが認めるように、ヒンジで動く椅子は机に片持ちで回転するようにつけられており、「最小限の動作のみを許すもので、初期のテイラーの主義においては職員の自由が放棄されていたことを雄弁に物語る印である」からだ[41]。

織物の建築　1915－1924

ライトは、場合によっては鉄筋コンクリートに頼っていたのだが、そんな時でも常に編むという形で建築形態にアプローチしようとした。そのようにしてできた建物の中には、ダーウィンD.マーティンのために設計したレンガ造の家（1902-04年/図版55-59）のように格子状のグリッドを相互貫入させた建物や、軽い木造や重い石造といった異なった構成要素を織り交ぜてできた建物もあった。今まで見てきたように、この手法で作られた初期の住宅によって、彼のリバー・フォレスト様式と呼ばれるものが生まれたのだ。これは、バルーン・フレームを3フィートのモジュールで用いた様式で、13インチ毎に並んだ水平のジョイントを、押縁が覆っているのも特徴である。ライトは1915年にこの方法に戻って、同じく1915年にアメリカン・システム・ビルト・ハウスを設立したミルウォーキーの建設業者アーサーL.リチャーズのために、アメリカン・システム・レディ・カット・ハウスと呼ばれる住宅のプロトタイプの設計を行った（図版176）[42]。1909年にオーク・パークの顧客たちと決裂し、またいずれにしても特権的な中流階級は十分な規模で建設するような能力を失い始めているのを悟ったライトは、機械で再生産でき、交換も可能なモジュールという点に関心を向ける。これだと社会の住宅のニーズに広く適用し得るからだ。ここで彼が選んだ建設方式は、それ自身で完結したシステムとして特別に設計されたプレハブ方式よりも、むしろ以前からある機械のサイズを基にした合理的な製造方式であった。会社ができてから1年の間に、レディ・カット方式にバルーン・フレーム・システムを巧妙に応用したこのレディ・カット・ハウスはかなりの数がミルウォーキー地区で建てられたのだが、それにも関わらず1917年の夏の後半にその会社は解散してしまった。このシステムのいくつかの技術的側面を、リチャーズの主張から得ることができる。主たるフレーム部材は開口部によって分断されるべきでなく、また採光や通風を確保するように窓を作らなければならない[43]。台所と屋根裏は十分に換気がなされ、また家具はできる限り備え付けであるべきである。1916年に、ライトは費用に見合う価値や耐久性を保障した上でこの方法の長所を挙げて、1901年のハル・ハウスでの講演を思わせる口ぶりでそれを賞賛した。

「アメリカン・システム・ビルト・ハウスは、ただ単に材料が用意された家（a ready-cut house）というのではなく、人々の買う家が良質であるように系統的な組織化によって建てられる家である。私は一定の価格で、人々に美しい家を、鍵の束を届けたいのだ。もし私が建築技術を進歩させたのなら、その技術をそっくりそのまま人々に提供したいのである。この考えは街を歩く人にも訴えかけるだろう。なぜなら、ほとんど全ての人が、通常美しい家を建てるのにかかる途方もない浪費を賄えるのなら、そのような家を持つことを強く願っているからである。かつて美しく釣合のとれた家を建てることができたのは、この浪費にお金を払えるほど裕福な人だけであった。しかし、あなたが前にしているアメリカン〔システム〕計画は、その浪費を単純に削除したのである[44]。」

ユニティ・テンプルにおいて、表面をきれいに仕上げた鉄筋コンクリート構造の建物に初めてライトが全面的に取り組んだ時、彼はすでに、コンクリートを等質に現場打ちするための最も経済的な方法を考え始めていた（図8）。ライトは、当時を振り返りながら次のように書いている。

「木の箱や型枠を作って、コンクリートがその中でブロックや固まりとしてバラバラに鋳造されるようにしてはどうだろうか。これらは……組み合わされ、室内空間に配されるのだ……

当時、コンクリートの建物を打設する際には木の型枠を用いなければならなかったが、型枠にかかる費用はいつも建設費用の大部分を占めていた。そこで、一つの型枠をできる限り頻繁に繰り返して使うことが望ましく、必要でさえあった。そうするためには、4面とも同じような形の建物の方が都合がよい。これは最も単純に考えると、正方形の平面を持つ建物を意

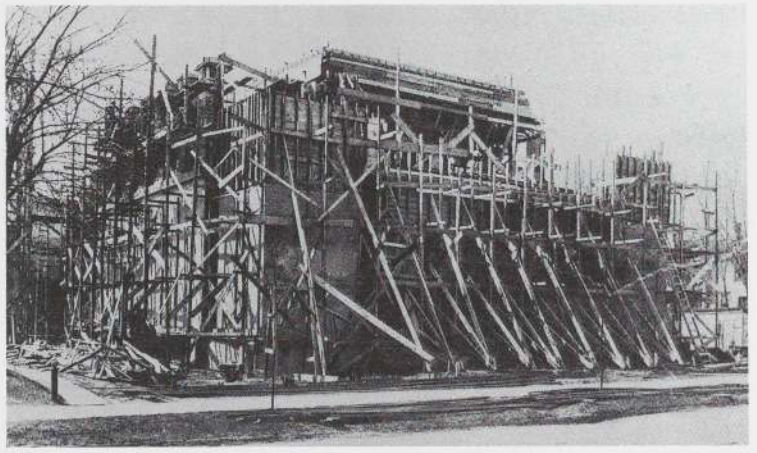


図8：フランク・ロイド・ライト，ユニティ・テンプル，オーク・パーク，1905-08年，建設中

味していた。以上によって、彼らの教会は、立方体という高貴な形態をとったのである[45]。」

ユニティ・テンプルでは幾何学的な形態を採用したにも関わらず、ライトは、コンクリートの単一体は本来分節が欠如しているために、建築の分節的な表面を表現するのはむずかしいと認識した。そういうわけで、1928年にもなって彼が次のように書いているのを我々は見ることができる。容易でないのは「この複合物に高度な美的特質を見出すことだ。なぜなら、それ自身がアマルガムであり、骨材であり混成物であるからだ。また、つなぎの媒介であるセメントには特質がないからである[46]。」

ライトはこのように特質が欠如していることを自ら認めて、単なるコンクリート構造ではなく、工場生産されたコンクリートのユニットを積み重ねてつないで建てるという具合にコンクリート・ブロックを補強し一体化させた構造を用いる可能性を考え始めた。彼の有名な告白、1932年の『自叙伝（An Autobiography）』で、彼は次のように書いている。「コンクリート・ブロック？　建築の世界の中で最も安い（そして最もみにくい）物。それは『岩の顔をした』石のにせ物として建築界のどぶの中に生きていた。そのどぶねずみで何ができるか考えてはどうだろう。ブロックと鉄を緊結してつぎめに打設し、ブロック自体の特性を生かしてもっと広く実用的に用いるとき、現代建築の一つの表現としてふさわしくないなどということがあるだろうか。それは永久的で、気高く、美しくなるかもしれない。その上、低価格なのだ[47]。」

考え方は簡単明瞭であるのに関わらず、実際に安く建てることは難しいということが判明した。というのは、コンクリート・ブロック構造は熟練を必要としないでたやすく建てられるとライトが直感的に理解したのに対し、打設、積み重ね、補強、そしてセメントしっくいを仕上げるための手間は、最初想像したものよりずっと多いことがわかったからである。このシステムで建てられた住宅の価格は様々であったが、必ず伝統的構法より高くついた。それは、これらの建物がプロトタイプ的な性格を持つためであり、また既得権益を守ろうとする建設業界が、官僚の力を借りて、このようなシステムの公認を阻んだためでもある。役人の反対があまりにも拡がったので、ライトが2年という短い期間にロサンゼルス地区で建てた4つのコンクリート・ブロックの家は、全て公式の建設許可なしに完成したものとなった。

ライトは、かつてジョージ・マディソン・ミラード夫人のためにイリノイ州のハイランド・パークで住宅を建てたことがあったが、ラ・ミニアテューラとして知られる最初のコンクリート・ブロックの家（図版178-181）も、ミラード夫人のために1908年にパサデナで建てられたものだった。この家には、1インチの空気層をはさんだ3.5インチ厚の二つのコンクリート・タイルから成るコンクリート壁が用いられている。後の1年間に建てられたブロックの家に様々に応用されながらも、基本的なユニットつまり16×16インチのプレキャスト・ブロック（図9）は常に用いられた。ライト曰く「私は、ついに完全な建物をつくるための単純な機械的方法を見つけた。その方法で建てられた建物は、まるで織物のように機械が作っていく過程をそのまま表現したものとなる。頑丈で軽いが、『貧弱』ではない。不朽。思いどおりの形が造れる。不必要なうそはどこにもなく、しかも機械生産されたもので、機械的に完全。機械の魂である標準化は建築家のものとなり、想像力の限界だけが建設の唯一の限界となるだろう[48]。」

ライトはブロックだけの構造を、ユニティ・テンプルが完成した頃に初めて目論んだようだ。ハリー E. ブラウンのために、イリノイ州ジェネバに設計した工場生産のブロックの家（1906年）に、その試みを見ることができる。続く10年の間に、彼はしだいに模様つきブロックと様々な種類のタイルの配列を用いるようになった。その最初は、イリノイ州リバーサイドのアヴェリー・クーンレイ邸（1906-08年/図版87-95）の外装に用いられたタイル貼り、次は、ウィスコンシン州リッチランド・センターの A.D.ジャーマン・ウェアハウス（1915-20年/図版146-147）のコーニスを構成する装飾的なコンクリート・ブロック、そして同じようなブロックはミッドウェイ・ガーデンズ（1914年完成）にも用いられたのである。形の等しい長方形ユニットを反復して組み立てる鉄筋補強コンクリート・ブロック構造をライトが初めて採用したのは、カリフォルニア州デス・バレーの A.M.ジョンソンのために設計した住宅と聖堂（1922-25年/図版196）においてだと考えられる。このエジプト風の建物は、パノラマ的な形態とプログラムの壮大さに関していえば、文化的意気込みの点で大変エキゾチックなものである。その点では、同じ時にアリーン・バーンズドールのために、ロサンゼルスを見下ろすオリーヴ・ヒルに設計された住宅と劇場（1916-21年/図版164-170）も同様であった。しかし、このバーンズドールのホリィホック・ハウスは、コンクリート・ブロックで建てられたものではなかったので、結局、織物のシステムを完全に示すものは、ラ・ミニアテューラが実現するまで現われなかったのである。このラ・ミニアテューラについて、1932年にライトは、特に環境に言及しながら次のように書いている。「壁はもちろん二重にする。一方の壁は屋内に、もう一方は屋外に面し、間に連続的な中空を作る。だから夏は涼しく、冬は暖かい、そしていつでも乾燥した家となるのだ[49]。」同じ原文で、ライトは自分自身を「織り手（weaver）」として述べ、それによって、家全体を包み込む膜としてのテキスタイル・ブロック（織物ブロック）の概念を強調した。その一方、建設に重要な補足的な構造部材――具体的には鉄筋コンクリートの梁や柱といった構造部材、また時には木製のまぐさや小梁を見せた床など、このシステムを水平方向に連続させるのに必要な部材――はそれとなく抑制した。さらにほと

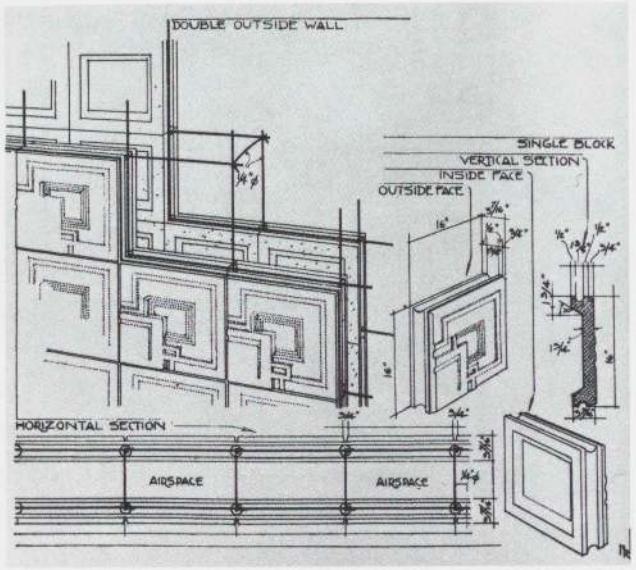


図9：フランク・ロイド・ライト、テキスタイル・ブロック建設システム、1923年頃印刷、フランク・ロイド・ライト財団

んどのブロックの家において、床の厚さが垂直のモジュール寸法に必ずしも一致しないということが、この技術的矛盾を強調している。

模様がつけられ、穴が開けられたガラスの開口部によって、ラ・ミニアテューラはすでにテキスタイル・ブロック・システムの基本的な規則を体現していた。この規則は、次に続くそれぞれの住宅で微妙に変化させて用いられた。カリフォルニアにあるブロックの家、ジョン・ストーラー邸やチャールズ E. エニス邸（1923-24年/図版182-186、192-195）は、このミラード邸の基本的な規則に多少手を加えただけであった。ただし、ロサンゼルスのサミュエル・フリーマン邸（1923-24年/図版187-191）だけは例外で、ブロックが開放的なガラスの角につながって、窓の桟がブロックのつなぎ目から直接延びているように処理されている。これらの住宅のブロックは、プロトタイプであるミラード邸においては木の型を使って鋳造されたが、それ以外の住宅のテキスタイル・ブロックは、金属の型枠にコンクリートの原材料を乾いた状態で密実に詰め、それを組み立ての前に10日間水中養生させて作られた[50]。ライトは、可能ならどこでも、ブロックの原材料の中に敷地の花こう岩を分解して混ぜ込み、自然と文化の本源的で神秘的と言っていいくらいの統一を達成しようとした。とはいうものの、この有機的素材をわずかな量でも混合することは、建物の耐久性にとっては不利だったのだが[51]。

ライトのブロックには、単にへこんだものや穴を開けたもの、あるいは穴にガラスがはめられたものがあり、それぞれのブロックには3つの異なったパターンが使われている。放射状にシンメトリーなものと、シンメトリーなものと、シンメトリーでないものと[52]。このバリエーションに、様々な視線の通り方が加わって、広い範囲にわたっていろいろな配列が可能となった。それによって、建築の様々な有様が表現でき、建築の表面のリズムと形態のスケールを多様化することが可能となったのだ。またライトは、プロトタイプのミラード邸を建てる際に、遭遇した入隅や自立した壁、出隅などの様々な接合部を全て解決しようとした。その際に、ライトは組み立てた柱や窓間壁をシステム全体の断片として考えていた。一方で、このシステムはライトがほのめかしていたほど「オートマティック」でないことに気付かされる。というのはフリーマン邸では、使われたブロックの40%程度が角で留めつぎにされているからである[53]。

このシリーズでのライトの最後のコンクリート・ブロックの家は、オクラホマ州タルサで、彼の従兄弟リチャード・ロイド・ジョーンズのために建てられた（1928-31年/図版219-223）。それはすでに過渡期の作品として現われている。なぜなら、この建物では、従来の細かく織られた正方形ブロックは捨てられ、それより大きな長方形のユニットが壁や巨大な窓間壁として積み上げられていたからである。ライトは窓なしの建物という非現実的な理想を捨てて、固体と空白が等しく釣り合うように、窓間壁とスリットを交互に並べたパターンを用いた。ロサンゼルスの住宅で使われた16インチ四方のブロックから、ロイド・ジョーンズ邸で積み重ねられた無装飾の15×20インチのブロックへ変遷した結果、見掛けのマッスは逆に減少し、実際の規模は階高を部分的に抑制したためわからなくなってしまった。この大きなブロックには、ブロックの層と窓の横桟が常にそろうこと以外にも有利な点があった。ブロックを置くための労働力を節約できたし、多量のセメントと補強用鉄筋を使ってブロックの真ん中にある中空を埋めて、強度のある鉄筋コンクリートの支柱を作ったり、同じ所にボイドを作って換気ダクトや配管を通したりすることも可能だったのだ。

パゴダとジッグラト　1924

1924年に、ライトは再び芸術性を考慮したオフィス建築というテーマに戻り、今度は、奥へ行くほど高くなっていく半透明のマッスとして建物を設計した。このシカゴのナショナル・ライフ・インシュアランス社案は実現はしなかったが、ライトの建築的逆転への傾向を再び示すものである。彼は、まるでテキスタイル・ブロック・スタイルのようにガラスを銅の窓の仕切りと共に織り合わせ、それを片持ちのコンクリートのコアから吊り下げて、モザイクのカーテン・ウォールを作り上げているのだ（図版205）。今までみてきたようなライトとアメリカン・ラックスファー・プリズム社とのつながりが、この発想の直接の源であったようだ。カーテン・ウォールを用いたそのラックスファー・プリズム・オフィス・ビルディング（1896-97年／図版27）を計画してからほぼ30年後、そして二番目の高層建築でサリヴァン風のレンガをまとった20階建てのサンフランシスコ・コール社の摩天楼（1913年）を計画してから12年後に、ライトはこの31階建てのビルを城郭風のガラスと金属の高層建築として精巧に作り上げている。このナショナル・ライフ・インシュアランス社案は、そのころ建設中だった34階建ての鉄骨構造の建物、表面を石で仕上げたシカゴ・トリビューン・タワーに近い高さであったので、レイモンド・フッドのゴシック・リバイバル・デザインに対する挑戦として読みとられることが明らかに意図されていた。自然通風、組み立て式を採用したこの対抗案の様々な技術的特徴は、ライトの1928年の著述に明らかである。

「外壁はこのように消えてしまう――その代わりに、規格化された銅板のスクリーンが吊るされる。そうすると、壁それ自体が重さにおいても厚さにおいても存在するのをやめてしまうのだ。また、窓はこの建物ではス

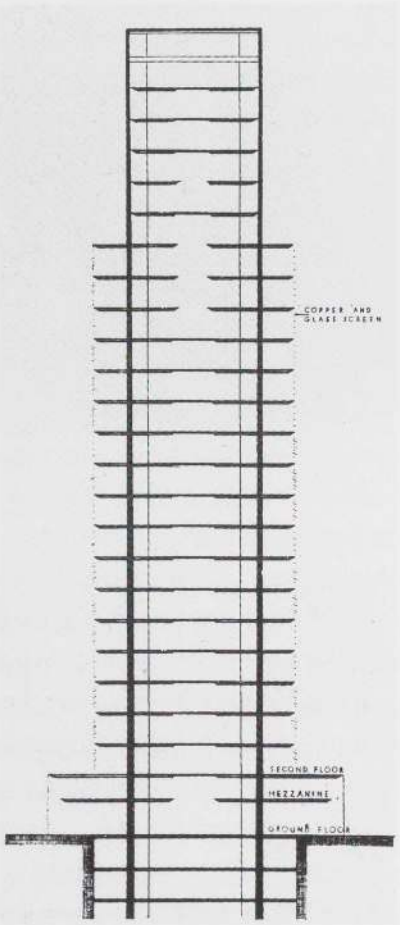


図10：フランク・ロイド・ライト，ナショナル・ライフ・インシュアランス・カンパニー・ビルディング，シカゴ，計画案，1924-25年，断面図

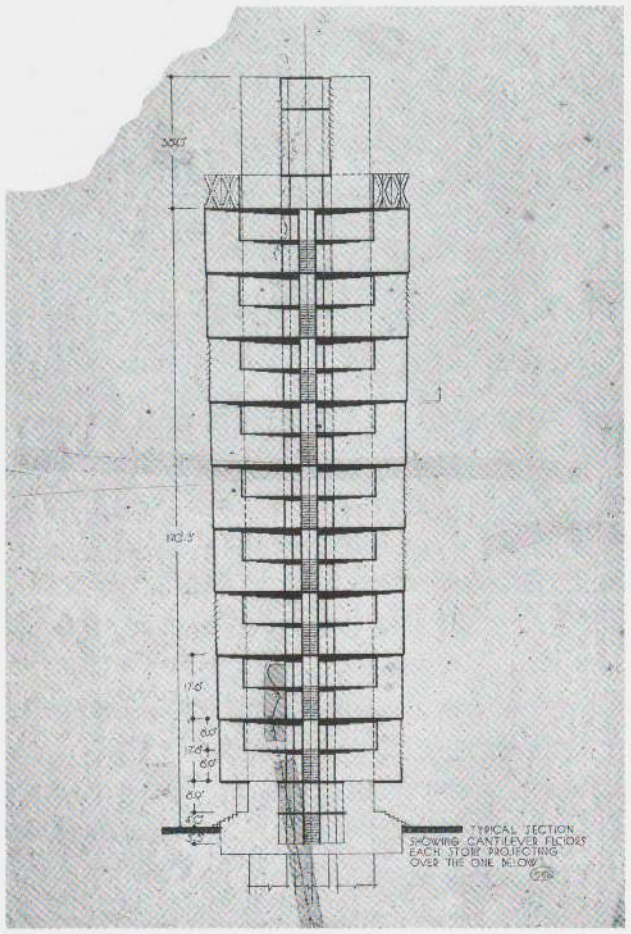


図11：フランク・ロイド・ライト，セント・マークス・タワー，ニューヨーク，計画案，1927-31年，断面図；トレーシングペーパーにインク，フランク・ロイド・ライト財団

クリーンのユニットとなり、一つだけでもまとめてでも住人の意志に従って開けられるようになった。この窓は、何の面倒も危険もなく内側から掃除できるものだ。さらに、窓の縦の仕切り（銅製のシェルを断熱材でうめたもの）は、床から床へとわたすのに必要な程度の大きさと強さしか持たない。その仕切を突き出せば、影を望む量だけガラスの上に作ることができる。多く突き出せば影が豊かになり、少なく突き出せば影は追い払われて室内が明るくなるという具合に。これらの保護用銅製ブレードは、日光のもとでちょうどブラインドのブレードのように働くのである。

この2フィート四方のユニットは、一つ置きに垂直線が強調されるように並べられ、さらに五つ置きの強調が加えられる。それに対し、横方向のユニットは何の強調もされない。各階の床の端の断面は、窓と窓の間に使われた部材と同じ様に斜めにカットされ、スクリーンの中に幅2フィート毎の水平の目地を自然に描くように納められた。

同じように完全なユニット・システムにのっとって、室内の仕切りが、いつでも配置可能なようにドアまでついた部品として組み立てられ、また、外壁スクリーンに調和するようにもデザインされるだろう。

このようにして作られた室内の仕切りのユニットは、いつでも使えるような状態でしまっておくことができる。したがって、もしテナントが代わっても、時間や物を無駄にすることなくあっと言う間に改装することができるのだ。

通常の摩天楼の窓割りに比べても、ガラスの面積はおよそ10%しか増えていない（その面積は、窓に使われる銅の部材を延ばしたり縮めたりすることによって、増やしたり減らしたりすることができる）ので、暖房費も実質的には増えない。また、窓の銅の仕切りは断熱材で埋められているし、機械的なスクリーンの機械的なユニットなので、窓の開閉も機械のようにしっかりしている。こうしたことで、ガラス面の過剰は償われているのだ。

この建物の暖房器は、外壁スクリーンのガラスのユニットの前に、手摺と一緒に組み込まれ、手軽に掃除できるようにスクリーンから離して置かれている[54]。」

ライトは、この建物に用いる樹木のようなキャンティレバーの構造のシステムとして、対称的に組み合わさった4本の柱がキャンティレバーの床を支え、反極点の間に架かる薄いスラブがその床をつなぐようなシステムを考えた(図10)。このスラブが省かれていた高層の部分では、建物の中央に、ラーキン・ビルディングと同じ位の規模で同じような雰囲気を持ったアトリウムが生じた。建築史家の M.F. ハーンが主張しているように、この計画は、ライトがどのように日本の文化から影響を受けたかを示している点で特に意味深いものである。ハーンは、まず、この計画の前の1913年の

摩天楼計画が、日本の伝統的な骨組みの技術に基づいていたと述べ、続いて、ライトが12年後に設計したこの高層建築のプロトタイプがパゴダ(塔)であることを示唆した。

「よく知られているように、ライトは1893年のシカゴ・コロンビア万国博覧会で鳳凰殿を見てから、日本建築を特別な関心と敬意をもって信奉してきた。帝国ホテルを設計するために大部分を日本で過ごしていた時期(1919-22年)には、日本建築の中で自分にとって何か新しいものに関心を持ち、注目していたのは疑いない。(例えば、ユーソニアン・ハウスの床暖房のアイデアを、暖かい空気が流れるダクトを床の下に持ったオクダ男爵の『韓国の部屋』から得たことを、ライトは認めている。)日本の宗教建築の主な遺跡へ旅行する機会があれば、彼はもちろんそれを喜んで受け入れたであろう。そのような経験があったとすれば、奈良の近くに7～8世紀から保存されている日本で最も古い聖域、法隆寺が考えられる。そこでライトの関心を待ちうけていたのは、地震に耐えるために意識的に中国から採用されていたパゴダの特徴、マストのように働く建物中央の不屈の構造体『心柱』であった[55]。」

パゴダの概念は、ナショナル・ライフ・インシュアランス社で一度採用されてから、ライトの他の作品でも用いられるようになった。特に、ニューヨークのセント・マークス・タワー(1927-31年/図11、図版211-214)や、直線状に複合したシカゴの塔状アパート(1930年/図版215-216)がそうである。第二次世界大戦後に、ライトは再びこの概念に戻って、S.C.ジョンソン・アンド・サン社の研究棟(1943-50年/図版261-267)や、彼の死の3年前にあたる1956年にオクラホマ州バートルズビルで完成したH.C.プライス・タワー(図版333-338)を設計した。後の二つの作品は、周囲の疑念をしりめに、パゴダの概念の構造的可能性を実証してみせたものである。特にジョンソン社の14階建ての研究棟の塔は、円筒状のエレベーターやユーティリティ、階段を内部の空洞に持つ中央のコンクリート製コアがキャンティレバーの床を支える建物としては初めてのものだった(図12)。

1920年代のライトの作品は、特に予言的傾向をもっていた。ライトは、オフィスが集まってできた複合施設にすでに着手していただけでなく、その頃、人口増加の7倍もの速さで増えていた自動車を持つ大衆の出現にも、だんだんと心を奪われるようになっていたのだ。ライトは、マスメディアに支えられたこの空前の現象を、ジッグラトの形をした建築として明示した。オートモービル・オブジェクティブ(自動車の目標物)と呼ばれるこの建物は、メリーランドのシュガローフ山の頂上に建てるように計画されたものである(図版209-210)。この仕事は企業家のゴードン・ストロングから依頼されたのだが、彼が望んだのはもっぱらドライバーの娯楽に供するような観光施設を建てることであった。キャンティレバーで支えられた斜路が渦を巻いているこの建物は、広大なパノラマに面した斜路を自動車が走り、その内側にはレストランや商店が並べられ、それらが、コンクリート・シェルでできた直径約200フィートの半球状のプラネタリウムに巻きついているものであった。建物全体としては、明らかに、内部も外部も展望台として使われるように考えられていた。この計画は実現しなかったが、その渦巻状の形態は、ソロモンR.グッゲンハイム美術館で再び用いられる。1943年の最初のスケッチでは、美術館は、頂上へ向って上方へと渦巻くような文字通りのジッグラトとして描かれていた。その同じ年に彼はその渦巻きをひっくり返して、その形をふざけて「タルギーズ(taruggiz)」と呼んだ。つまりジッグラト(ziggurat)をひっくり返したのだ。1920年代中期にライトが用いたこれら二つの典型――パゴダとジッグラト――は、東洋すなわち中国とペルシアに起源を持っていたのは間違いない。このことは、ライトの長年続いたオリエンタリズムを象徴するものなのである。

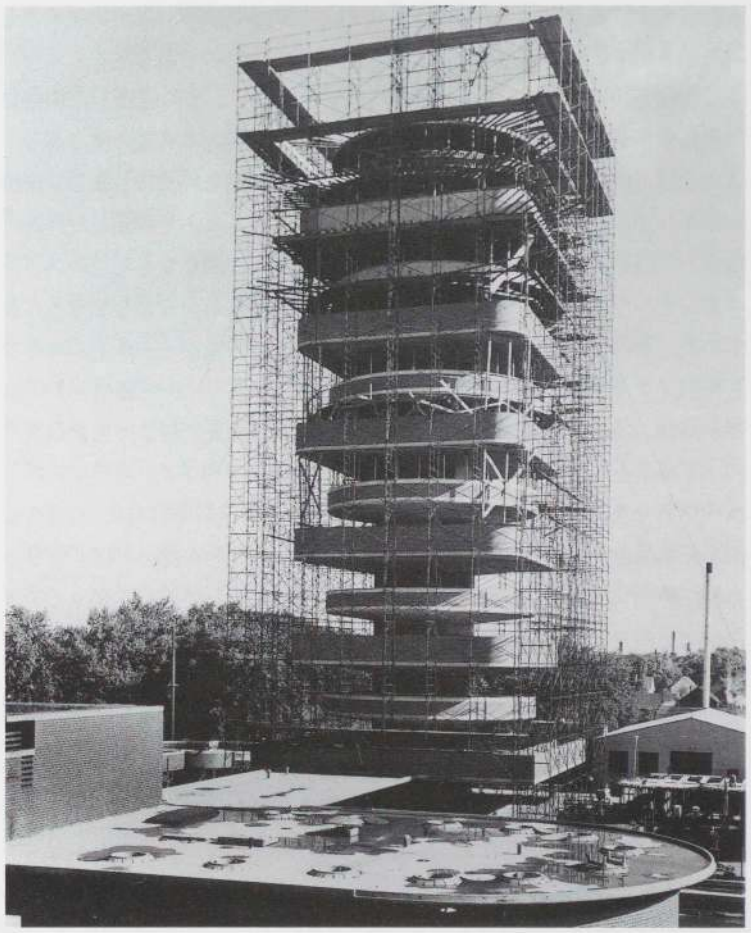


図12：フランク・ロイド・ライト，S.C.ジョンソン・アンド・サン社研究棟，ラシーン，1943-50年，建設中

ユーソニアの住宅　1932－1939

ライトが中西部のルーツに戻ったことによって、彼は織物の建築の最終段階、ユーソニアン・ハウスに移った。それは、彼が1959年に死ぬまで続けた住宅のプロトタイプとして、彼の仕事の中で重要な地位を占めていたものであった。この煉瓦と板材を用いた一般的な住宅用プロトタイプは、ミネアポリスのマルコム・ウィリー邸(1932-34年/図版229)に初めて現われる。この作品が建築の大きな進展を意味することにライトが気付いていたのは、次の一節から分かる。「今や、明らかに『全く新しい建築の概念』が登場した。建築のより高度な概念……囲まれた空間……この内部空間という概念は、建築を、彫刻や絵画から切り離し、さらに古代の様式建築からも完全に切り離したのだ。建築することは、今では、光の中で内部空間

を創造することとなった。そしてこの内部空間の概念が、建築の現実となって動き出すと同時に、壁としての壁は消え失せたのである[56]。」

この住宅の壁は、連続した合板のコアを12×7インチの乾燥した板材で二重にサイディングして、三重の層を構成した軽量の木構造の壁である。この合板と板材の作る水平の凹凸によって壁の内側と外側にしましま模様が描かれているが、これはライトがリバー・フォレストで考案した押縁の覆いとは凹凸が逆であった。いくつものスケールで織りなしたこのユーソニアン・ハウスは、より一般的には三次元の格子状のかごとして考えられていた。2×4フィートや4×4フィートの正方形モジュールが、層をなして13インチ間隔で織り込まれていて、この層が、明かり窓やドアの高さ、本棚、備え付けの家具、そして中央の煙突の煉瓦の層までも含む全ての水平要素を支配していた。また、ライトが1938年の「アーキテクチュアル・フォーラム」宣言の六番目の論点で述べたように、壁には、家具や絵画、装飾品をたやすく設置することが可能な、空間的な縦糸と横糸が与えられていた[57]。典型的ユーソニアの住宅が、物と層が互いに絡み合ってできた三次元のマトリックスに基づいて構成されているのは、ライトがいつも異なるレベルの三つのプラン――一つは床の高さにおけるプラン、一つはドア上部と明かり窓の高さにおけるプラン、そしてもう一つは屋根の高さにおけるプラン――を用意したためだ。言うまでもなく、このように複雑な方法は、実際の建設現場ではかなりしっかりとした監督を必要とする。ジョン・サージェントが述べたように、この時点からのライトの木造造作は、複雑なかご細工の一種のように考えられていたのである[58]。

ライトは、レディ・カット・システムの時と同じく、労働と板材を切る時の無駄を減らそうとして、標準的な機械の寸法を基にしたモジュールと一般的な8×4フィート板をこの住宅に採用している。同時にほとんどのユーソニアン・ハウスが平屋であったので、ライトはいつもその家の基礎となるコンクリート・スラブの蓄熱効果を利用することができた。と言うのも、コンクリートのように不活性な物質の固まりは、普通の木の床に比べ、冬は暖かく夏は涼しい傾向があるためだ。明らかにライトは、この設備を1919年に日本で初めて出くわした重力暖房システムの自然な発展型と見なしていた。典型的なユーソニアン・ハウスでは、曲がりくねった細い熱パイプをスラブに埋め込んで暖房していたが、冬にはたとえ暖炉の火を援用しても、かろうじて快適な状態になる程度でそれ以上に暖まらないことが多かった。これについてライトは、厳しい天候のもとではもっとたくさん服を着るしかないと大っぴらに認めている[59]。また夏になれば、至る所にある明かり窓が煙突の煙道と同じように十分に風を通し、深い庇が、床から天井まであるガラス窓のかなりの部分を昼間の日射しから守っていた。他にも、空間に関した多くのまったく新しい帰結が、典型的なユーソニアの住宅の多くにはめこまれた。有り余る程の壁収納（シック・ウォール・コンセプト）、連続したベンチ、物理的にも視覚的にも近接したキッチンとダイニング－リビング・エリア。特に、ウィスコン州マディソンのハーバート・ジェイコブズ邸（1936-37年）では、考え得る全ての行動のために、微妙な小空間が家の隅から隅まで配置されている（図版241-245）。

ライトは、初めからユーソニアン・システムを、特定の規則に従って組み立てるための一式の材料として考えていた。彼は、自分の家を建てたいという多くの人々の社会経済的な要求をしだいに認識しはじめて、ユーソニアン・システムの多くの細部を標準化することへと向ったのだ。そして、それらの細部は当然、一つの家から次の家へと様々な形で繰り返し使われた。この典型的なユーソニアン・ハウスは、伝統的日本家屋の建設から組み立ての理論と方法を借りながらも、独自の理論に基づいて建てられている。ライトがゴットフリード・ゼムパーの文章をはっきりと意識していたという証拠はないのだが、この理論は、ゼムパーが1851年に『建築の四要素』で示したそれぞれの一般的要素を建設のそれぞれの段階で組み入れたと見ることができるようだ[60]。たとえば、ユーソニアン・ハウスの床スラブ

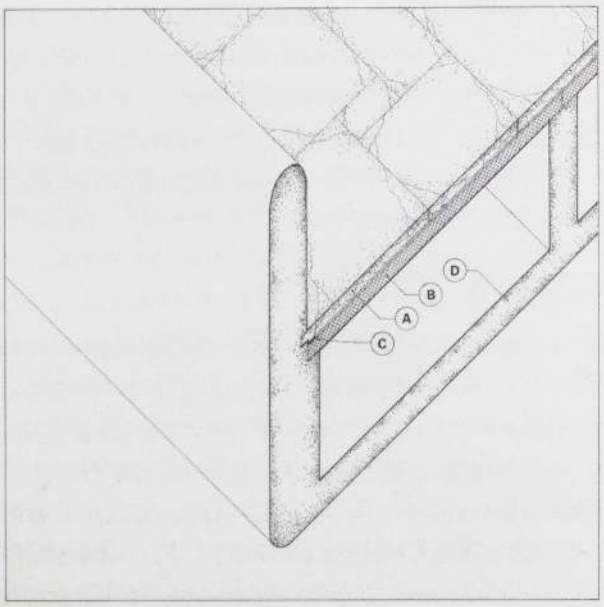


図13：バルコニー詳細図解，落水荘，エドガーJ. カウフマン邸:
A 舗装用敷石; B 2層の石膏ブロック; C 鉛製水きり;
D コンクリート・スラブ

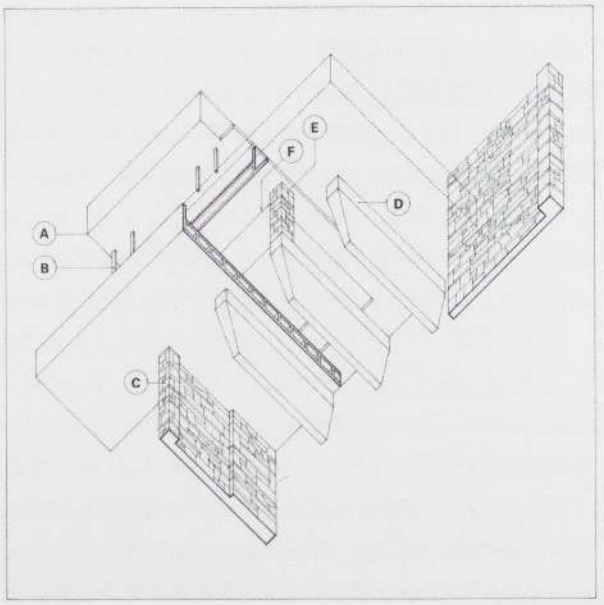


図14：架構計画図解，落水荘，エドガーJ. カウフマン邸:
A キャンティレバーのバルコニー; B 鉄製の柱;
C 石造の支持台; D 岩の上にのったコンクリート製支持台;
E コンクリート製支持台の上の石造柱; F コンクリート・スラブ



図15：フランク・ロイド・ライト．窓詳細，落水荘，
エドガー J. カウフマン邸，ミル・ラン．
1934-37年

の打設と煉瓦の煙突の建設プロセスは、ゼムパーの人類学的なパラダイムの最初の二要素、主に土工と炉辺に対応する。大工仕事の本質的要素である骨組みと屋根はゼムパーの三番目の要素にあたり、さらに、ゼムパーのスクリーンのような四番目の要素、すなわち、彼がディ・ヴァンドとして言及したインフィルの壁を応用したものによって、建物全体が囲まれているのである。

流線型のアトランティス

キャンティレバーのコンクリート構造における究極の試みは、ペンシルベニア州ミル・ランでエドガー J. カウフマンのために建てられた住宅（1934年-1937年）である。この驚くような住宅は、かつてライトが設計したナショナル・ライフ・インシュアランス社計画の建築的本質を凝縮したものと見ることができる。このオフィス・ビルでキャンティレバーの床を支えていたコンクリート製のコアは、カウフマン邸では建物の本体となって外からも見えるようになり、その一方で、モザイク模様の入ったカーテン・ウォールは、コンクリートの腰壁の間を埋めている水平な鉄のサッシのガラスに姿を変えた。このように、シカゴの計画では基本的に半透明で垂直だったものが、ミル・ランにおいては透明で水平になったのである。段状に重なりながらゆるやかに流れるような形態を強調していたライトは、次には一種の劇的な流線型の表現に向かいはじめる。それは結果として、当時広まっていたインターナショナル・スタイルとアール・デコと呼ばれる二つの現代様式に対するライトの複雑な反応となった。

ライトが自然と文化をできるだけ明快に並置しようとしたことから、この家は特に劇的な性格を持つことになった。落水荘という有名な名前が付けられたように、滝のふちの上に、18フィート・スパンのコンクリートのキャンティレバーが突き出していたのだ。ライトは次のように書いている。

「美しい森の中に頑丈で背の高い岩だなが滝のそばにせり上がっていた。このような自然物が、岩でできた岸辺から滝の上にこの住宅を持ち出しているように見えたのである[61]。」これが、ライトにとってどれだけ自然なことに思えようとも、このような離れわざを演ずるのは、鉄筋コンクリートの能力をほとんど超えてしまっている。もちろん、工事を監督したライトのエンジニアのウィリアム・ウェスリー・ピータースやメンデル・グリックマンを含む多くの役人や技術者の能力についてもそれは同じだ[62]。直径1インチの鉄棒による補強、7インチ厚の下端のスラブ、48インチごとに作られた逆梁、これらから構成されたテラスは24インチもの梁成をもっていたのだが、それでもスパンと荷重に対して余裕が不十分であったため、キャンティレバーの端には目に見えない程のたわみが生じた[63]。その結果当然生じたクラックはクライアントも建築家も等しく不安にし、かつてライトは、落水荘の床は重すぎると思ったと述べている[64]。ライトと彼のエンジニアたちは、構造の一部として手摺壁を活用しなかったことを深く後悔した。しかしながら、これは、奇跡的に宙に浮かぶ床という全体の幻想を妥協しないでは得られそうもないことだったのだ。

興味深いことに、ライトは、テラスの構造を成すコンクリート製のリブの間にわたされている石こうのブロックの上に舗装用の敷石を直接置くことによって、キャンティレバーのテラスの重量を減らしている（図13）。メインのキャンティレバーを支えるために、一部では自然石の荒積みの壁が作られ、また一部では鉄筋コンクリートの三つのマッシブな支持台が川床から立ち上がり、床の下端に向ってだんだんとせりだすように作られた（図14）。これらが一緒になって、現代の山荘という雰囲気を創り出しているのだ。この田舎風な近代的感覚は、居間の床に自然の岩をむき出しにしてその上に暖炉を作ったり、水平の鉄のサッシを石積みの壁に直接差し込んだりすることでさらに強められている（図15）。そしてライトは、滝の表面すれすれにぶらさがった薄いデッキへとつながるコンクリート製の吊り階段で、このロマンチックな力作を締めくくったのである（図版237）。ライトはさらに、家全体を金箔で仕上げようとしていた。それは、ライトがコンクリートを毛嫌いしていたためであるが、このグロテスクな浪費は結局カウフマンに拒否され、最終的には黄土色のセメント・ベースの塗料で外部のコンクリートの表面を塗ることに決まった[65]。

ライトは一時的に、パゴダやジッグラト、コンクリートのキャンティレバーから離れて、1931年にはきのこ柱による構造をユニークにそして複合的に用いることに着手した。きのこの頭の直径を大きく拡げ平らにすることによって、スラブを実質的に削除しようとしたのである。この睡蓮の葉に似た多柱室は、オレゴン州セイレムのキャピタル・ジャーナル・ビルディングにおいて初めて提案された。（1931-1932年/図版252-253）。この建物では、8×8本の樹形の柱と2層分の天井高をもつホールが、地方紙の印刷と編集のための空間として作られている[66]。また、ナショナル・インシュアランス社計画のように外装膜に半透明のカーテン・ウォールを用いていて、その形態とリズムはリチャード・ロイド・ジョーンズ邸の窓割りを思い起こさせる。次のきのこ柱の提案であるウィスコンシン州ラシーンのS.C. ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディング（1936-1939年/図版254-260、264-267）においては、ライトは擬似アール・デコ調を参照することは完全にやめてしまった。ライトの構造的発明

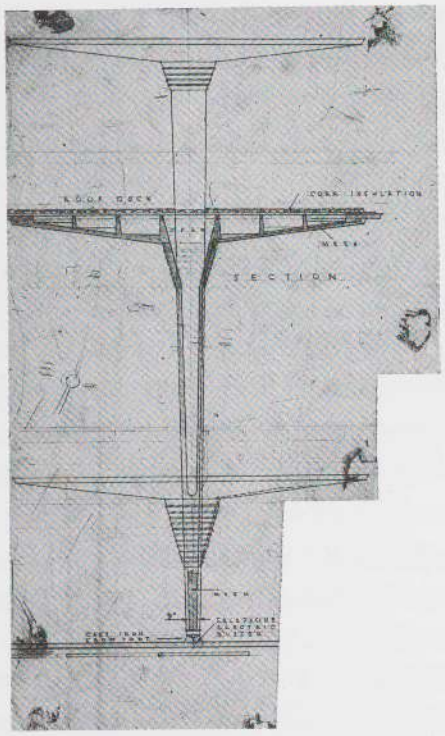


図16：フランク・ロイド・ライト，S.C.ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディング，ラシーン，1936-39年，柱断面図，トレーシングペーパーに鉛筆，フランク・ロイド・ライト財団



図17：フランク・ロイド・ライト，S.C. ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディング，ラシーン，1936-39年，柱載荷試験，右がフランク・ロイド・ライト

のユニークな性格を、ジョナサン・リップマンが大変うまく説明してくれている。

「ライトは柱を『デンドリ・フォーム』――樹の形――と呼び、柱の四つの部分のうち三つの名をつけるのに、植物学から名称を借りていた。即ち、茎、花びら、がくである。それぞれの柱の根元には、三つのリブを持った高さ7インチの基礎があり、それを彼はカラスの足と呼んだ。その上には、シャフトつまり茎がのっている。茎は下の方では9インチの幅しかなく、それが垂直軸に沿って2.5度の角度で広がっていく。この背の高い柱の中身はほとんど空洞で、その壁の厚さはわずか3.5インチしかない。頂上には、中空のもっと幅の広い環状のたががはめられ、ライトはそれをがくと呼んでいた。

がくの上には、ライトが花びらと呼んでいた12.5インチ厚の中空のパッドがのせられて、その中には二つのリングがまわされ、コンクリートの連続的な軸が通された。この柱の茎とがくは、両方ともエクスパンド・メタルの鉄網によって補強され、花びらは鉄網と鋼棒の両方によって補強されている[67]。」

この柱の花びらはそれぞれ19フィートの直径を持ち、ひっくり返るのを防ぐために、4方向に隣接した別の睡蓮の葉にそれぞれの接合部を通る軸でつなげられている。これを全体のシステムとして見ると、実際には連続的なマルチサポート二方向フレームであり、柱における曲げモーメントが存在しないので、それぞれの支柱の足元にモーメントのないヒンジの軸受けを取り付けることが可能となった[68]。ライトと、エンジニアのピータースとグリックマンは、再び時代の最先端にいた。というのは、このように複雑な形の柱を打設するためには、早強コンクリートやバイブレーターを用いたり、新しくミックスされたコンクリートを必要な所へ圧送したりしなければならないからだ。それまでに例のなかったこの構法によって、骨材の沈下を遅らせて、それぞれのコンクリートを精密に制御することが容易になった。コンクリートは、溶接した鉄の型を使って打設したので形を正確に作ることができ、細い所では鉄のエクスパンド・メタルを用いて補強された(図16)。このような方法がうまく行くには、実際に使う前に、プロトタイプの柱を現場で試し打ちして広範囲で面倒な試験を行わなければならなかったのは言うまでもない（図17)。

ところが、これだけが、ジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングを実現するために開拓された革新的な技術ではなかった。というのは、この建物のさらにドラマチックで、見方によれば最も無鉄砲な特徴は、パイレックス・ガラス・チューブの使用であったからだ。このチューブは、グレート・ワークルームと呼ばれる部屋の周囲を取り囲む高窓に用いられ、それ以外の窓はこの部屋では全く作られなかった。最初ライトが、この高窓のために、互いに結合させた中空のガラス・ブロックを二層にして用いることを考えていたのは間違いない。驚くことに、ガラス・ブロックはその頃すでにリビー・オーウェン・フォードによって標準的なラインにのって生産されていた[69]。この建物の初期のスタディの中で、ライトはガラス・ブロックの壁と壁の隙間に補強用の桟を通して、上下のレンガ壁の間の横方向のつなぎを提供しようとしている。しかし、この案はすぐに捨てられる。この混合的な解決法が技術的にどれだけ完全な方法であっても、ライトの望んだ「流線型」の外観には使えなかったのだ。結局、パイレックス

という名で特許をとったコーニング・ガラス社製の標準化学ガラス・チューブを偶然に見つけるまで、視覚的に満足のいく解決法は見つからなかった。このチューブはカーブした部材で製造されるため、建物の流線型のコーナーのまわりにスムーズに用いることができるのだ。そして、それがライトがガラス・ブロックの使用をやめた主な理由なのかも知れないのである。パイレックス・チューブは、最終的には、特別にデザインされた扇形の鋳造アルミニウム製ラックの上にワイヤーで固定され、その後、ビルの全長にわたって乳香樹脂で固められて用いられた(図18)。また、同じチューブは、リリー・パッドの間を埋めている平らな光天井にも、矢はず型に並べられて用いられている (図版258)。もちろん、この半透明の天井をゆるやかに傾斜したガラスのスカイ・ライトで覆ってやって、雨水をきのこ柱の上にある円形の受け皿のような屋根へ流してやらなければならなかった。この建物の煉瓦の壁も、同じように織物のような性質をもっている。屋内側と屋外側になめらかな表面を持つ薄い煉瓦を積み、その間に3インチ厚のコルクの断熱材を挟み込ませる。その断熱材とレンガの隙間に補強材を差し込み、さらに全体の構造を一体化するためにコンクリートを注入するという具合にこの壁は作られていたのだ(図19)。いつもの仕上げと同様に、煉瓦の水平方向のつぎ目は深く刻まれ、垂直方向のつぎ目は同じ色のモルタルで煉瓦と同一平面にぬられた。この建物全体にわたって織り込まれた水平性について、ライトは次のように書いている。「壁に煉瓦のように積まれたガラスのチューブは、この建物の全ての明かり窓を構成している。かつてはコーニスのあったところから、光が建物の中に入ってくるのだ。室内では、箱のような構造は完全に消え失せている。肋骨状のガラスの明かり窓を支えている壁は、赤い頑丈な煉瓦とカソタの赤い砂岩で作ら

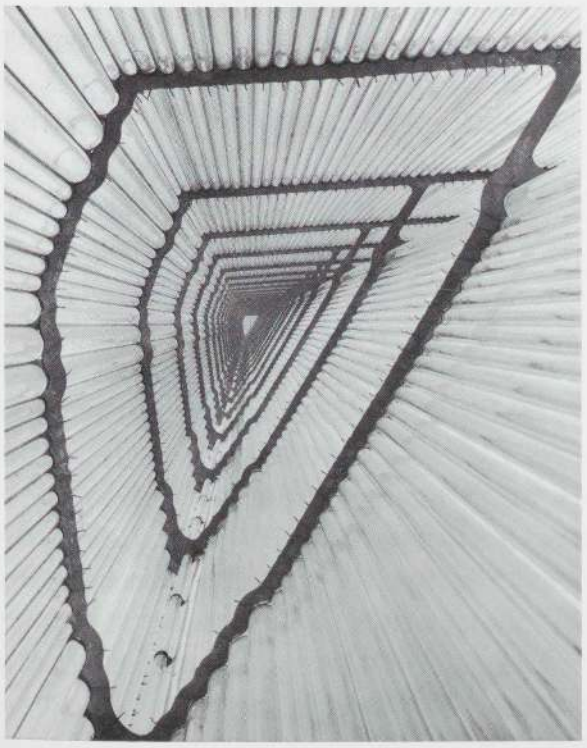


図18：フランク・ロイド・ライト，S.C.ジョンソン・アンド・サン社
アドミニストレイション・ビルディング，ラシーン，1936-39年，
明り窓上部のパイレックス・チューブ

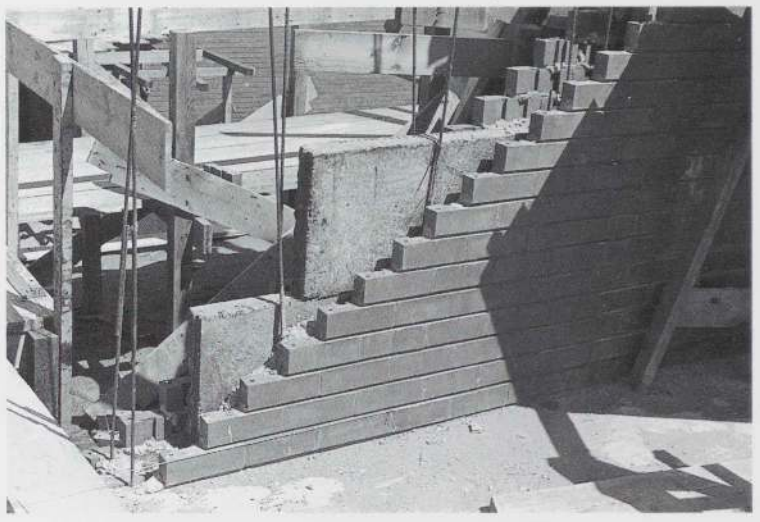


図19:フランク・ロイド・ライト，S.C.ジョンソン・アンド・サン社
アドミニストレイション・ビルディング，ラシーン，1936-39年，建設中の外壁

れた。全体の構造は鉄筋コンクリート構造で、圧延された金網が補強材として使われている[70]。」さらに、「この建物は、20フィート間隔の水平方向のグリッド・システムの上に配置がなされ、3.5インチ間隔――特大煉瓦の一つの層の大きさ――で統一された垂直方向のシステムの上にのって、空に向かって立ち上がっている。ガラスは煉瓦のようには使われなかった。煉瓦が煉瓦として使われたのだ。そして、建物は、透明や半透明なクリスタルが適切であると感じられたところでは――長いガラス・チューブを煉瓦のように積むことによって――クリスタルにされた。また、建物が一体であるのを表現するために外壁の材質が室内にも使われ、どこでもそれを知覚できるようにされた[71]。」

中空のガラス・チューブと補強用の鉄製の棒は材質が対照的であると考えられるため、織られた構造という概念は隠喩的に強められている。また、ガラス・チューブでできた反コーニスは、夜に人工的に照明されると、実際に中のつまった物質が中空になったり逆も起こったりするように見え、魔法のような非物質化がおこる。夜になると湾曲した流線型のガラスの帯が光り、同じ物質で織られた放射状の天井が同じように散乱光を発して、その光で建物が照らされるのだ。

ライトの逆ジッグラト、ニューヨークのソロモン R. グッゲンハイム美術館は、1943年にハイラ・レベイ男爵夫人から委託されたもので、最終的には、鉄筋コンクリート技術を限界まで押し進めた建物として完成した[72]。極端に長いキャンティレバーが引きおこす圧力に対抗するために、材料の信頼性や受容力を限界まで追求しただけでなく、実際に建設するための可能性も限界まで追求したのだ (図版301-310)。この建物を建設するために、独創的な建設業者であるジョージ M. コーエンは手ごわい課題に直面した。らせん自体の剛性から一巡ごとに支持を得るようなコンクリートのらせん状の斜路を、いかに妥当な予算で建設するか[73]。この形のままでは、計画は実現不可能であった。その大きな理由は、L.G. ムシェルが1908年にロンドンのシェパーズ・ブッシュのフランコ＝ブリティッシュ展覧会で作ったような鉄筋コンクリート造の短いらせん階段とは違って、かなり大きなスパンを持つグッゲンハイムの斜路は、相当大きな中間荷重をらせん自

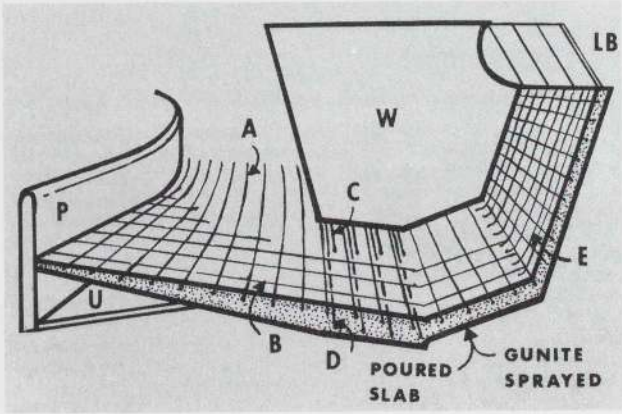


図20：斜路の構造概略図，ソロモンR. グッゲンハイム美術館:
A–D 補強用鉄筋; E 軽量の溶接金網; W ウェブ;
LB 帯状のハイサイドライト; P パラペット; U ダクトスペース

体が一巡毎に支えなければならなかったからである。そこでライトは、最初はこの荷重を小さな柱と支柱によって支えようとし、また後には支柱を上下の斜路の間に入れて、累積する架構の荷重をつっかえ棒のように支えようとした。しかしながら、防火法に適合させようとするとこれらの部材が大きくなりすぎて、らせんが自立しているかのような形で建物を作れなくなってしまった。結局、ライトとヤロスラヴ・ポリヴカ等のエンジニアは、巨大ならせんを支えるために放射状に並べられた11枚の平らな壁を用い、エレベーターとユーティリティのコアも12番目の支持として用いた。この建物の空間はただでさえ複雑であるのに、そのらせん状の斜路は高くなるにつれて内側と外側の両方に幅を拡げている。カーブした斜路の側面が、建物の270フィート上部と180フィート下部に頂点をもつ2つの仮想の円錐に沿って並べられているのだ[74]。最初、他に例を見ないこの幾何学的な建物を建設することは、工法の点からほとんど解決不可能な問題を含んでいた。しかし最終的にコーエンは、斜路を平らなスラブの断片として下の方へ先細となる壁を放射状に並べたものと一緒に打設して作り、また、らせんの外側の面は円筒形の鉄の補強材のかごで組み立てることで解決した。斜路が立ち上がるに従い一緒に「登っていく」合板の型枠が斜路に吊るされて、それに向けて鉄のかごの中にセメントを吹きつける。そのようにして、この補強材はコンクリートの中へ打設されたのだ。落水荘のキャンティレバーと同様に、内部のらせんの手摺の構造的な抗力は十分なものではなかった。手摺は最後には重要な構造としては使われず、連続したサービス用ダクトを提供する環状の下端材と一緒に斜路の内側の縁に吊された(図20)。

もともとライトは、この複雑な形の建物を一回の連続的な注入で打設し、次第に上方へ立ち上がらせようともくろんでいた。このことは、ライトの後期の経歴の中で、建設プロセスを制御する力をライトの想像力が超えはじめていたことを示している。この点から考えると、1943年に着手されたグッゲンハイムは人を真に信服させる最後の作品であり、ライトが最後にキッチュへと無謀に転落する前の水際に立っていると言えるだろう。彼の美術館を受け入れるには、中西部の方がふさわしいであろうという1957年の公の宣言。敷地をセントラル・パークに移そうとする要望と挫折。続いておこる、美術館の最初の館長のジェームズ・ジョンソン・スウィーニーとの白色（ライトにとっては受け入れることのできない無色）の内装に関する論争。これら全てが、ライトのユーソニアが、その頃東海岸で奨励されていたヨーロッパのユートピアであるインターナショナル・スタイルから完全に疎外されていたことを示している。この頃のライトは、当時もそれまでも、また過去のアメリカ大陸にさえ存在しなかった神話のアトランティスの虜になっていたのだ[75]。

現実と妄想

1935年ニューヨークのロックフェラー・センターに、12×12フィート四方の模型として初めて公に展示されたライトのブロードエーカー・シティは、彼の他の空想的な計画のどれよりも、はっきりと現実的な面と妄想的な面に分類することができる(図版403-404)。19世紀の鉄道と巨大なメトロポリスが衰退するのに対して、郊外地域が指数関数的に拡大することを正しく予想したという点では現実的であった。一方で、C.H. ダグラス[76]が主唱したのと同じく、収益と権益が社会的信用の原理にとってかわられるような奇跡的な新資本主義的未来を想像したという点では妄想であった。また、新しい「田園の機械」[77]である自動車が、効果的に、街と田舎との間に昔からある断絶を取り除くことを、カール・マルクス[78]もエベネザー・ハワード[79]も思いつかなかったのに、ライトがそれを予見したのは的確であったが、国家の介在なしにそれが自然に達成できると信じた点では誤っていた。なぜならアメリカに関して言えば、第二次世界大戦後に州と国家の両方から全面的に助成された広範囲のフリーウェー建設計画と、他のどんな開発形式よりも郊外の分譲を優遇していたFHA（連邦住宅管理局）の担保に関する規定の両方が、公然と巧みに処理されて互いに助け合っていたからだ。この2つの共働が、自動車業界と石油業界に利益をもたらし、またその逆もあったのは言うまでもない[80]。この地域的な都市化の理論を、配電グリッド、自動車、規格化された機械生産に基づかせるという点では先見の明がありながら、ブロードエーカー・シティは自然発生的に生じる――多少の矛盾を抱えながら――そうライトは感じていたのである。

このメガロポリスの拡大が最終的にとる理想の農業形態に関しても、ライトは同じように妄想を抱いていた。1932年の『消え行く都市（The Disappearing City)』や1958年の『生ける都市（The Living City)』などの出版物の中のブロードエーカーに関する様々な説明で、ライトは、ロードサイド・マーケットが持つ重要性を予期し、現実にそれが郊外型スーパーマーケットによる伝統的なメーン・ストリートの衰退という形で的中したのは確かである。しかし、この新技術を取り入れた都市は、ライトが一人の農民としてたいそう望んでいた農業の再建に役立たなかった。それ以上に1930年代の不況により盛んになった「大地に帰ろう（back-to-the-land)」[81]運動の人気にも関わらず、農業地帯から都市地域へ移住する人の数は、それ以前の40年間と同様、実際には減少することはなかった。「非都市化」[82]に関するライトの仮定も同じように妄想的である。この「非都市化」は、土地の普遍的な所有に基づくものであり、ヘンリー・ジョージが1879年の『進歩と貧困（Progress and Poverty)』で述べたシングル・ランド・タックスによって部分的に補完されながらも、ジェファーソン的民主主義の必然的かつ自然な作用を通して何とか達成できるとライトは信じていた

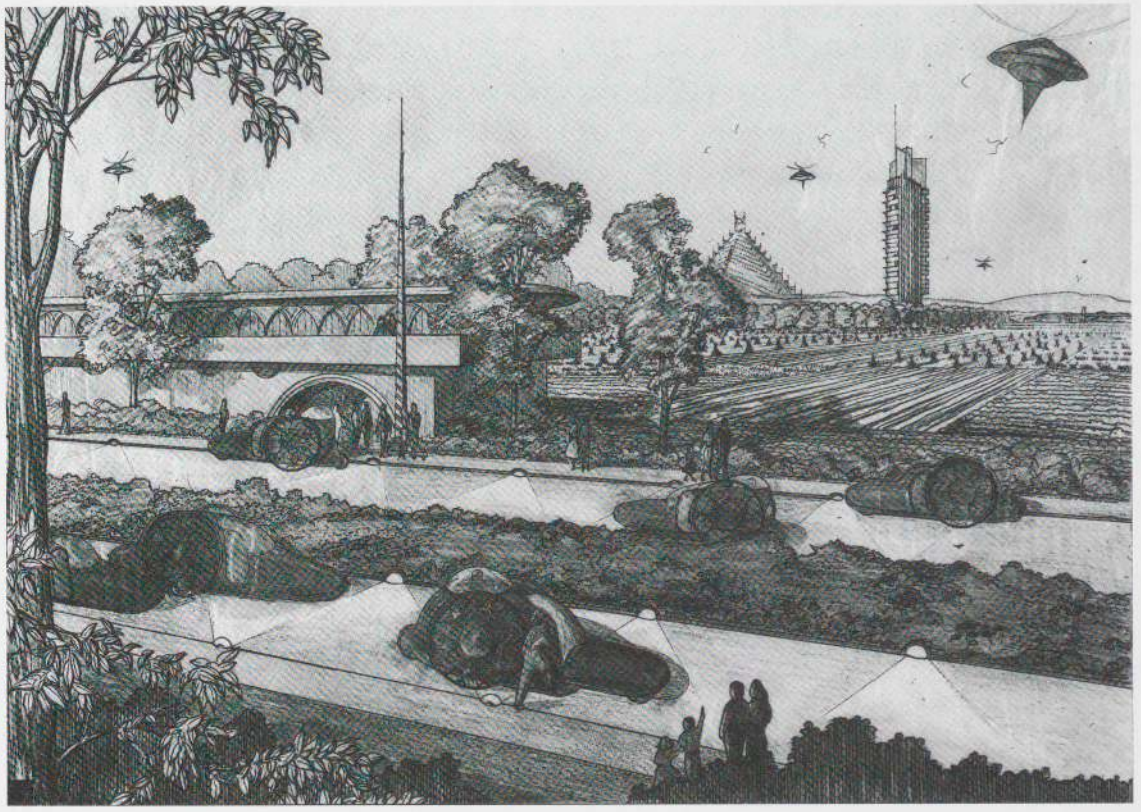


図21：フランク・ロイド・ライト．生ける都市．計画案．1958年．透視図；トレーシングペーパーにセピア色インク，鉛筆，色鉛筆．フランク・ロイド・ライト財団

のだ。土地の収用がゆるやかに進行する放任主義的な未来では、全てのアメリカ人に、誕生の際に土地１エーカーが与えられることをライトは想像していた。もっとも、ライトの中にある保守的な農民建築家は、この目的への手段として決して暴力的革命を主唱することはなかった[83]。

同時に、ライトは民主主義についていつも繰り返し語っていたにも関わらず、彼自身は議会向きの人間ではなかった。封建主義のパロディーと言ってよいほど土地に根付き、本拠地では家父長的存在だったのに、ライトは、ロバート・フィッシュマンが述べたように、政府へのいかなる参加にも興味を示さなかったのだ[84]。二つの拠点――タリアセン・イーストとウェスト――は、ライト一族の掟に従って共同的であったが、そこの人々は決して社会主義者ではなかった。彼らは共同体であったが、いかなる政治的な意味においても共同体的ではなかったのだ。故に、ライトがブロードエーカー・シティのために想像した政府の形態に関しては、それは幾分ライト自身を思わせる選ばれた哲学者－王－建築家の統轄による目立たない政治運営であったのだ[85]。永年続く誇大妄想以外にも、ブロードエーカー・シティを全体的に概念化することは、理論的なレベルでは明らかに難点があった。フィッシュマンによると、「ライトの概念には、一つの重大な難点が残された。ブロードエーカー・シティを理想の都市として確立することにあまりに関心を向けたばかりに、そのあまりにも高尚な目標に届くためのもっともらしい方針を提供できなかったことである。この点で、ライトはエベネザー・ハワードとは正反対であった。ルイス・マンフォードが指摘したように、ハワードは、田園都市そのもののデザインより、それを創り出すプロセスに関心をもっていたように見えるからである[86]。」

1930年代初めにおいては、一人当り１エーカーの割合であれば、合衆国の全人口をテキサス州一州に住まわせることは容易であった。しかし、そのように定住した家族が、単にその土地で農業をすることだけでは生きてはいけないことは考えるまでもなく明らかである。またマイヤー・シャピロが即座に認めたように、この計画は小自作農という下層階級を大量に創り出すことを前提としていて、人々の生活は都市地域に散らばった比較的小規模の工場でのパート・タイムの労働を通してやっと維持できるものだったのである。シャピロは、1938年に次のように書いた。「ライトは、自由や豊かな暮らしを決定する経済的条件をほとんど無視している。実際、彼はこれらの新しい封建的な定住が貧しいものであることを予見しているのだ。労働者は、自分自身で工場生産の家を建てることを規定されている。ライトの手法に従って、部分部分、トイレと台所から始まって、工場での労働から得た稼ぎに応じて他の部屋をつけ加えていくのだ。財産の相続や国家に対して無関心な点と、労働が分化していないようなこの牧歌的世界で個人産業や亜流フォードを容認している点が、その反動的な性格を表わしているのである[87]。」

ライトの急進主義のパラドックスの一つは、未来の居住に衝撃を与えるような新しい技術の評価が、ひそかに保守的傾向を帯びていたということだ。それはもともと、南北戦争の余波の中で北東部が産業的に開花したことに由来する。一生を通じてエマーソン的な自然の掟の慈善的な道徳を確信していたライトは、オーク・パークという理想の地から放逐された後、商業的・産業的な力と搾取のある国際的都市に対し敵意を抱いた。また1949年、サリヴァンの装飾を評価した『才能と暴民政治（Genius and the

Mobocracy)』という本において「暴民」として軽蔑して退けているように、多様な文化を持つ都市の移民たちにも敵意を抱いた[88]。ライトは人種差別すれすれの孤立主義の中で孤立してしまうどころか、1911年に彼が農業地へ退却したことを、次の時代の「大地に帰ろう（back-to-the-land）」運動に結びつけることができた。この運動は幅広い提案をカバーするもので、その中には1921年のヘンリー・フォードのマッスル・ショールズ地域の政府後援の計画[89]から、1920年代後期にニューヨークのサファーンで確立されたラルフ・ボルソディの自給的な小共同体[90]まで含んでいた。

ライトは、メトロポリスの覇権、なかでもニューヨークの覇権に永遠の敵意を抱き、北東部の財政的、技術的支配に南部が対抗したのに伴い、貧しい農業地域である南部の住民の抵抗に次第に味方しはじめた[91]。これが、第二次世界大戦中に、ライトのいつもの平和主義を強化した無政府的な心的傾向であった。そのため、1941年にアメリカが戦闘に突入した時、ライトは特に近視的に次のように書いた。「私と親しい隣人（もしそのような者がいるなら）が直接に妨害されないという条件のもとでなら、私は絶対なる自信を持って、この完全に非民主的な世界に向かうことができる[92]。」同じように反動的な精神から、ライトは合衆国を3つの連邦国家に再分割することを提案した。ユーソニア本土、中西部と西部を含み、デンバーを首都とする。南ユーソニア、アトランタに治められる。そして、すでにあるような北東部、ライトからみればヨーロッパ中心の州の集まりは、新しい連邦政府の形態によって最も純粋な意味でアメリカの「自明な運命」から分離された[93]。ジョルジオ・チュッチは次のように書いている。

「ブロードエーカーが試みたのは、生活全体の経験を合わせて一つの普遍的な理想へと導き、一族の世界と一族の現実との間の対立や人間関係とその背後にあるものとの対立を克服することであった。ブロードエーカーは、本質的に都会的な牧歌的神話を克服して、生活と文化がまだ分離していない農民の生活へ、自律的な文化とみなされるフロンティアの世界へ、前ブルジョア的世界へ、そして資本主義的開発によって堕落していない世界へと戻ることを提案したのだ。ホイットマンは明快に訴えている。『私は矛盾しているのか／そう、矛盾している／（私の世界は大きく、多くを含んでいる）』ライトはホイットマンが進歩的であると認める一方で、他でもなく矛盾のないことを提案しようとした。この意味で、ブロードエーカーはユートピア的でも現実的でもなく、ただ単に、時間の外側にいただけなのであった[94]。」

いくらごまかして中西部のように見えても、実際的な意味において、ブロードエーカー・シティは現実の草原から完全に遠ざかっていた。それは1958年の『生ける都市』において、最終的に実現した姿を表現した鳥瞰図に明らかである（図21、図版411）[95]。ライトの人生のまさに最後において我々が直面するのは、ライトの最後の「総合芸術」の形態的ないろどりに一致するようにデザインし直された、空想的で「東洋的」なヘリコプターや車の形態である。これら全てが未来の技術的可能性から完全に隔たっているということは、時代錯誤の小麦の束が、生き生きとした都市の畑に立てられ積み重ねられていることからおのずと確かめられる。最新の技術は明らかに普及しているが刈り取り機はまだ発明されていない、そんな時間のひずみの中に、ライトの理想の都市は迷い込んでしまったように見えるのだ。

注

1. Walter Benjamin,“ Louis Philippe,or the Interior, from Paris Capital of Nineteenth Century.”この特に優れて洞察力のある原文は1936年に書かれたもので、未完だったがもっと大きな作品のための単なる草稿であった。原稿は1956年にドイツでセオドア・アドルノによって最初に発行された。Walter Benjamin, “Reflections: Essays, Aphorisms, Autobiographical Writings”, trans. Edmund Jephcott (1978：reprint ed., New York:Shocken Books,1986), pp.154-55 参照。

2. 自動刈取り機の発明は、ライトの建築に直接には影響を与えなかったが、それによって築かれた富が間接的に、ライトの人生に一つの大きな失望を招いている。その農業用機械で富を築いたハロルド・マッコーミックは、1907年にレイク・フォレストに建てる住宅の設計の話をライトに持ちかけた。ライトは非常に手の込んだ設計をしたが、その依頼は結局取り止められたのだ。

3. Frederick Baumann, “The Art of Repairing Foundations for All Kinds of Buildings” (Chicago: J. M. Wing, 1873)；Joseph Kendall Freitag, “Architectural Engineering, With Especial Reference to High Building Construction” (New York: John Wiley, 1909), p. 7;及び Frank A. Randall, “History of the Development of Building Construction in Chicago” (Urbana: University of Illinois Press,1949), p. 18 参照。

4. Dankmar Adler, “The Chicago Auditorium,” “Architectural Record” 1, no. 4 (April-June 1892), p. 429.

5. Cecil D. Elliott, “Technics and Architecture: The Development of Materials and Systems for Buildings” (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992), pp. 419-21.

6. 放射状の補強は、1902年にそのようなシステムの特許を取ったL.G.ハルバーグとボストンのエンジニアのオーランドW.ノークロスの開拓的な仕事を通して、世紀の変わり目に初めて作られた。クロード・アレン・ターナーは、無梁きのこ柱の開発で、放射状と斜状の補強を組合わせた。Carl W. Condit, “American Building Art:The Twentieth Century” (New York:Oxford University Press,1961) pp. 167-69 参照。

7. 増大するホワイトカラーの世界、第３次産業界に入り込んだこれらの装置の指数関数的拡大は次の統計値により明らかにされる。1879年にレミントンは146台の機器を売ったが、10年後の1890年までにその数字はおよそ 65,000 まで増加した。アレクサンダー・グラハム・ベルが1876年に最初の特許を取った２年後はボストンとケンブリッジの間を操業する電話の線が一つあるだけだったが、世紀の変わり目までには、合衆国において100万を越す電話が使われていた。H.A.Rhee, “Office Automation in Social Perspective” (Oxford:Basil Blackwell,1968)参照。

8. Larry A. Viskochi, ed., “Chicago at the Turn of the Century” (New York:Dover, 1984) pl.80、photograph by Barnes Crossby 参照。Carl W.Condit, “The Rise of the Skyscraper” (Chicago: University of Chicago Press,1952)p.205 も参照。：「装飾と中央の柱間が小さくなったことを別としても、そのファサードは、鋳造された線の細い支柱と狭いスパンドレルの交錯する非常に開放的なガラス面である。」

9. グラント・カーペンター・マンソンによると、1909年から1911年の間のある時期、ヘンリー・フォードは、ディアボーンの近くのフォード家の土地に建てる家をライトに設計させるために、ライトのアトリエを時々訪れていた。Manson, “Frank Lloyd Wright to 1910: The First Golden Age” (New York:Van Nostrand Reinhold,1958) p. 213 参照。

10. Catherine Beecher and Harriet Beecher Stowe, “The American Woman’s Home: or, Principles of Domestic Science” (New York: J. B. Ford; Boston: H. A. Brown, 1869). Gwendolyn Wright, “Moralism and The Model Home: Domestic Architecture and Cultural Conflict in Chicago, 1873-1913” (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 11 も参照。

11. Charles Horten Cooley, “Social Organization: A Study of the Larger Mind” (New York: Charles Scribner’s Sons, 1924).

12. 1898年のライトの職業上の小冊子にはこう書かれている。「午後12時から２時まではルッカリー1119番地……午前８時から11時までと午後７時から９時まではオーク・パークのフォレスト・アヴェニューとシカゴ・アヴェニューとの角。」

13. H.Allen Brooks, “The Prairie School:Frank Lloyd Wright and his Midwest Contemporaries” (Toront and Buffalo:University of Tronto Press,1972)p17 参照。当時、ウォルター・クレインが1891年にシカゴで講演を行ったり、C.R.アシュビーが1900年と1901年に合衆国を訪れたりして、イギリスと大いに交流があったことを著者は明らかにしている。

14. ティファニー・レンガ「1890年から1910年の間に一般に用いられた言葉で黄褐色のローマ・レンガのことを指す。焼きの時にシリコンが融けてできるガラス質の小さな斑点とくぼみを持つ。恐らくそれは、ティファニー・ガラスを思い起こさせるような古風な外観をしていたのだろう。」Manson, “Frank Lloyd Wright to 1910”、p175,n.1.

15. Frank Lloyd Wright, “The Art and Craft of the Machine,” in Bruce Brooks Pfeiffer, ed., “Frank Lloyd Wright: Collected Writings,” vol. 1(New York: Rizzoli, 1992), pp. 63-65.

16. Vincent Scully, Jr., “Frank Lloyd Wright” (New York: Braziller, 1960), p. 24 参照。

17. Frank Lloyd Wright, “A Fireproof House for $5000,” in Pfeiffer, “Collected Writings”, vol. 1, pp. 63-65.

18. レオナード・イートンが1964年に行ったこの家のクライアントとのインタビューを参照。そこでグリーン夫人は、ライトの暖気システムについての意見を述べている。「ダクトが途切れていたために、流れが妨げられていた。もちろん、当時は強制送風による暖房器はなかった。全て重力式だったのだ。」Leonard Eaton, “Two Chicago Architects and Their Clients:Frank Lloyd Wright and Howard Van Doren Shaw” (Cambridge, Mass.: MIT Press,1969), p.106

19. Reyner Banham, “Architecture of the Well-Tempered Environment” (London: The Architectural Press; Chicago: University of Chicago Press, 1969), pp. 115-20.

20. Frank Lloyd Wright, “Introduction,” in “Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright” (Berlin: Ernst Wasmuth, 1910).

21. 「キャリヤの『空調装置』に、1906年、合衆国の特許が下りた。それは、ウィスコンシン州のラ・クロス・ナショナル・バンクに初めて取り付けられたが、換気システムの中でも空気の浄化のためだけにそのシステムは用いられた。」Elliot, “Technics and Architecture”, pp.319-22. 1920年代後期までに、キャリヤは、独立した大型の空調設備を生産することに成功している。適当な間隔で設置することにより、ダクトを取り付けることなしに、部屋の温度と湿度とを制御することが可能であった。窓につけるための本当に小規模な空調機は、第２次世界大戦後まで本格的に生産されることはなかった。

22. Eaton, “Two Chicago Architects”, p. 61. David Riesman, “The Lonely Crowd: A Study of the Changing American Character” (New Haven: Yale University Press, 1950). も参照。

23. Eaton, “Two Chicago Architects”, p. 31.

24. 前掲書, p. 38.

25. 前掲書, pp. 39, 43-45.

26. グラント・カーペンター・マンソンが下に証言するように、ウォーラー家は、プレーリー時代初期を通してライトのクライアントとなる可能性を持ち続けていた。「ウォーラー家の父親も息子も、リバー・フォレストにある彼らの家の所有地を更に分譲する考えを抱き続けていた……この企画された・ウォーラー・エステイツのために、ライトは投機的に建てることのできるバリエーションを伴った３つの住宅を設計した。」Manson, “Frank Lloyd Wright to 1910”, p.204.

27. Eaton, “Two Chicago Architects”, p. 70.

28. Dietrich Neumann, “Prismatic Glass”,“Building Renovation” (March-April 1993), pp.57-61参照。ニューマンによると次のようである。「1892年に合衆国政府は、オフィス空間や倉庫の照明をする際のエネルギー効率の優れた革新的方法のコンペを後援した。ノースウェスタン・ユニヴァーシティの物理学教授であるヘンリー・クルーとその助手のオーリン H. パスキンはそのコンペに入賞し、1893年のシカゴ世界博覧会においては、いわゆるプリズム・ガラスを公開し、直ちに成功を収めた。クルーとパスキンは、その発明を商業的に扱おうと決める。彼らは製品を最初から最後まで開発し、1896年にシカゴの実業家の手助けを借りてラックスファー・プリズム社を設立した。ラックスファー(Luxfer)は、ラテン語の光(lux)と運ぶ(ferre)を引用している。彼らの製品は、基本的には工場生産されていたリブ状のガラスの改良品であったが、オーガスチン・フレズネルの数学的に正確なプリズム・レンズのシステムからも直接に示唆を受けている。……市場に出てからたったの１年で、合衆国の至る所で、296ものビルにラックスファー社のプリズムが用いられた。」ラックスファー・プリズム・ガラスの普及に関しては、Authur Louis Duthie, “Decorative Glass Processes” (London: A.Constable, 1908)を参照。ダズィーは、ザ・ブリティッシュ・ラックスファー・プリズム・シンディケート社と関連のあるイギリスの建設当局がその製品を受け入れたことについて、特に言及をしている。以上のことに関して、私は多くの人々に大変感謝している。まず初めにイエール大学のパトリック・ピンネルは、この注目すべき題材の存在に私の注意を引き寄せてくれた。そしてニューヨーク近代美術館のピーター・リードは、ステンドグラス・コンサルタンツのマッカーナン・サタリー・アソシエイツ社のジュリー L.スローンとシカゴ・ランドマーク委

員会のティム・サミュエルソンに私を引き合わせてくれ、これらの方全員が、私に非常に貴重な情報を提供してくれた。

29. オーガスチン-ジャン・フレズネル（1788-1827年）は、ナポレオン時代に光学の分野を開拓したフランスの物理学者である。彼は、フラソワ・アラゴーと共に偏光の法則を研究し、その結果を灯台のためのレンズの開発に利用した。"Encyclopaedia Britannica: Micropaedia", vol.5,p.4 参照。実のところ、17世紀後半のイギリスにおいて、類似の現象が発見されている。エドワード・ウィンダーが、船の甲板の室内へ光を送るために円錐形に形成されたレンズを開発しているのだ。その装置はハイヤット・ライトの商業名で知られている1873年のサデュズ・ハイヤットによる道路灯の原型であったと思われる。

30. "Specification of Patents", January 5, 1897, William H. Winslow, Chicago, Illinois から引用。1896年11月2日に申し込み。通し番号 610,818.

31. Gwendolyn Wright, "Moralism and the Model Home: Domestic Architecture and Conflict in Chicago" (Chicago: University of Chicago Press, 1980),p282 参照。ライト教授の、将来性はあるけどもあいにく十分には知られていないその時代の研究に対して、私は大変感謝している。彼女は281ページにおいて、次のように指摘している「そのプログラムは、イギリスの田園都市におけるコミュニティーのコンセプトの最良のものから引き出されていた。それは、社会的施設を中央に集めることによって住宅が小さくなったことを埋め合わせ、統合され、うまく組織された社会生活を営むように居住者をまとめようとしていた。」

32. 合衆国におけるいわゆる進歩主義の時代は、おおまかに1890年代から第一次世界大戦の終わりの間に起こり、そしてその中には、第三の政党として進歩党を組織しようというセオドア・ルーズベルトの企てもあった。その進歩主義の運動の社会的・知的核は、ジョン・デューイやロバート・パークをはじめとするシカゴ大学の人々の活動に中心を置いていたが、改革家全般の運動は更に広い基盤を持ち、合衆国における主要な政治改革を達成した。Richard Hofstadter, "The Age of Reform:From Bryan to F.D.R."(New York: Vintage,1955) 参照。

33. Roger Cranshawe, "Frank Lloyd Wright's Progressive Utopia," "Architectural Association Quarterly" 10, no. 1 (1978),pp.1-9.

34. H. Th. Wijdeveld, ed., "The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright" (Santpoort, Netherlands: C. A. Mees, 1925), pp. 63-64.

35. Louis Sullivan, "The Tall Office Building Artistically Considered," in "Kindergarten Chats and Other Writings" (1901; reprint ed. New York: Dover, 1979). pp. 202-13.

36. Jack Quinan, "Frank Lloyd Wright's Larkin Building: Myth and Fact" (New York: Architectural History Foundation; Cambride, Mass.: MIT Press, 1987), p. 137.

37. ハーバート・ジョンソンもひところ、彼の新しい管理用複合施設、すなわちウィスコンシン州ラシーンに建てられたライトのS.C.ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディング（1936-39年）に、オルガンを取り付けることを思い描いていた。

38. 前掲書, p. 142

39. Anatole Kopp, "Town and Revolution: Soviet Architecture and City Planning 1917-1935" (New York: Braziller, 1970).

40. Quinan, "Larkin Building", p. 146.

41. Frank Duffy,"Office Buildings and Organizational Change,"in Anthony King ,ed., "Buildings and Society" (London: Routledge & Kegan Paul,1980),p.266. ダフィーは次のようにも述べた。「世紀の初めに合衆国で多く出版された事務所経営者のための手引き書のひとつにおいて、模範的な『近代的オフィス建築』を実例で説明するためにラーキン・ビルディングが用いられたのは偶然ではない。ある意味において、ラーキン・ビルディングとこれらの手引き書は、どちらも同じ動向の産物である。大きくなりつつある事務の立場に、産業界で進められた『科学的経営』原則を適用したものなのだ……ちょうどそれは外から見ても一つの建物であるように、内から見てもそれ［ラーキン・ビルディング］は、組織の統一性を示す一つの空間なのである。壁のスローガンは、組織の価値観をはっきりと示していた。この組織の中にすべての人々は各々の場所に位置する。このことが明白に分かるのは……きっちりとした机の配置である。」

42. Patrick J. Meehan, "Truth Against the World: Frank Lloyd Wright Speaks for an Organic Architecture" (Washington, D.C.: The Preservation Press, 1992), p. 110 参照。

43. エドワード・フォードは次のように書いた。「ウィリッツ邸において、窓は39′2″という狭い幅しか開いていないのだが、それは16インチという間柱の間隔よりも広い。レディ・カット・システムにおいては、間柱が基礎から屋根まで連続的につながるように、窓は狭くされ、間柱の間隔は24インチに広げられている。ウィリッツ邸の大工は、壁のユニークな開口に合わせるように間柱を様々な長さに切るため、注意しながら仕事を計画しなければならなかった。一方、レディ・カット・ハウスの間柱はだいたい等しく、あらかじめ一様の長さに切られていた。というのは、それらが開口のパターンには関係なかったからである。」Edward R.Ford, "The Details of Modern Architecture" (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), p325.

44. Frank Lloyd Wright,前掲書, p. 119.

45. Frank Lloyd Wright, "On Building Unity Temple," in Edgar Kaufmann and Ben Raeburn, eds., "Frank Lloyd Wright: Writings and Buildings" (New York: Meridian Books, 1960), p. 76.

46. Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture, Vll: The Meaning of Materials Concrete," "Architectural Record" 64, no. 2 (August 1928), p. 99.

47. Frank Lloyd Wright, "An Autobiography" (London, New York, and Toronto: Longmans, Green, and Co., 1932), p. 235.

48. Wright, "The Meaning of Materials," in Kaufmann and Raeburn, "Writings and Buildings," p. 225.

49. Wright, "La Miniatura,"前掲書, p. 216.

50. Charles Calvo, "The Concrete Block Designs of Frank Lloyd Wright," "Forum voor Architectur en Daarmee Verbonden Kunsten" 30, no. 4 (1985-86), p. 168.

51. Jeffrey M. Chusid, "The American Discovery of Reinforced Concrete,""Rassegna" 49 (March 1992), p. 72 参照。

52. Calvo, "Concrete Block Designs," p. 168.

53. Chusid. "American Discovery of Reinforced Concrete," p. 71.

54. Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture,Vlll: Sheet Metal and a Modern Instance," "Architectural Record" 64 (October 1928), pp. 334-42; reprinted in Frederick Gutheim, ed., "In the Cause of Architecture: Essays by Frank Lloyd Wright for Architectural Record 1908-1952" (New York: Architectural Record, 1975), pp. 217-19.

55. M. F. Hearn, "A Japanese Inspiration for Frank Lloyd Wright's Rigid-Core High-Rise Structures," "Journal of the Society of Architectural Historians" 50, no. 1 (March 1991), p. 70.

56. Frank Lloyd Wright, "An American Architecture", ed. Edgar Kaufmann, Jr. (New York: Horizon Press, 1955), pp. 217-18.

57. Frank Lloyd Wright, "Usonian House for Herbert Jacobs," in "Frank Lloyd Wright," Special Issue, "Architectural Forum" 68, no. 1 (January 1938), p. 79.

58. John Sergeant, "Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: The Case for Organic Architecture" (New York: Whitney Library of Design, 1976), p. 19.

59. 前掲書, p. 11.

60. Gottfried Semper, "The Four Elements of Architecture and Other Writings," trans. Harry Francis Mallgrave and Wolfgang Herrmann (Cambridge: Cambridge University Press, 1989)参照。

61. Donald Hoffmann, "Frank Lloyd Wright's Fallingwater: The House and Its History" (New York: Dover, 1978), p. 17.

62. 筆者は、以前ライトに師事していたマーク・ヘイマンからの1993年６月15日付の手紙において、メンデル・グリックマンに関する次のような情報を得た。「私は、初期段階から私が基本計画を立てたマリン群庁舎を含む幾つかの計画において、彼と緊密に仕事をした。メンデルは優れた構造技師でもあり、優れた機械技師でもあった。そして彼は、始めウェス（ウェスリー）の技師であり、その後に――その時私はそこにいたのだが――彼の相棒となった。私が出会った中で最も控え目な男、メンデルの30年間に渡る重要な貢献は――これまで――歴史に現れていない。落水荘とＪワックス（ジョンソン社ビル）が建てられた時、ウェスは20代の初めだったので、メンデルは先輩の技師であったはずである。彼がタリアセンを後にしてオクラホマに向ったのは、彼の妻バベットがフェロウシップの生活スタイルを好まなかったからである。」

63. Hoffmann, "Fallingwater", p. 34.

64. 前掲書, p. 48.

65. 前掲書, pp. 52-53.

66. Jonathan Lipman, "Frank Lloyd Wright and the Johnson Wax Buildings" (New York: Rizzoli, 1986), pp. 8-12.

67. 前掲書, p. 51.

68. Condit, "American Building Art", p 172.

69. Lipman, "Johnson Wax Buildings", p. 65.

70. Frank Lloyd Wright, Kenneth Frampton, "Modern Architecture: A Critical Study" (New York and Toronto: Oxford University Press, 1980), p. 188 に引用。

71. Frank Lloyd Wright, "An Autobiography" (1932; rev. ed., New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943), p. 472.

72. Joan M. Lukach, "Hilla Rebay: In Search of the Spirit in Art" (New York: Braziller, 1983), pp. 182-210 参照。

73. William H. Jordy, "American Buildings and Their Architects: The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century", vol. 4 (Garden City, N.Y.: Doubleday, 1972), pp. 318-19.

74. 前掲書, pp. 291, 294.

75. 前掲書, pp. 335-37.

76. C. H. Douglas, "Social Credit" (London: C. Palmer, 1924)参照。

77. Leo Marx, "The Machine in the Garden: Technology and the Pastoral Ideal in America" (New York: Oxford University Press, 1964).

78. Karl Marx, "The Communist Manifesto" (reprint ed., Harmondsworth: Penguin Books, 1967).

79. Sir Ebenezer Howard, "To-morrow: A Peaceful Path to Real Reform "(London: Swan Sonnenschein, 1898).

80. 「第２次世界大戦の貯蓄を持った退役軍人達は、郊外地区における家の所有を促進していた国家の政策により、アメリカの都市とアメリカの経済の転換に参加すべく奨励されていた。都市の中心部は、郊外の鐘の音に賛同した多くの若い労働者とその家族に見捨てられた。若い人々は、両親や親類を都市の中の古い民族的な地区に残し、『その夢を買いましょう（I'll Buy That Dream)』という曲を口笛で吹きながら、頭金なしのFHAの月々の安い支払いによって新しい車を買い、新しく広い住宅に住むために出て行った。」Dolores Hayden, "Redesigning the American Dream: The Future of Housing, Work, and Family Life" (New York: W.W.Norton, 1984)pp35-36. ヘイドンが示すように、レビットタウンの人気と成功は、政府のこれらの供給や政策と直接関係していた。彼女は次のように書いている。「FHAとVAの抵当に連邦が融資するプログラムと人々を郊外に導くための連邦の幹線道路のプログラムの両方の助けを借りて、レビットはジャガイモ畑を分譲して自分の財産を築いた。」前掲書，p8. これが全体的な政策であったということは、たっぷりと補助金が出て、もちろん石油及び自動車団体にも後援されていた戦後の道路建設プログラムによって確かめられる。「[1949年の住宅供給条例以後の]補助金は、FHA/VAの住宅所有者のためのものが最も多かった（単なる住宅の建設や公共の交通への補助金よりむしろ、郊外住宅の抵当の支援や税金の控除、幹線道路への補助金だった)。一方で、建てられた公共住宅はしばしば、安く、汚く、そして悪い意味で考え抜かれたものであった。」前掲書，p122.

81. Robert Fishman, "Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright, and Le Corbusier" (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982), p. 147.

82. Kopp, "Town and Revolution"参照。

83. Fishman, "Urban Utopias", pp. 127, 132.

84. 前掲書，p. 136.

85. 前掲書，pp. 142-43.

86. 前掲書，pp. 145-46.

87. Meyer Schapiro, "Architect's Utopia", "Partisan Review" 4, no. 4 (March 1938), p. 43.

88. Frank Lloyd Wright, "Genius and the Mobocracy" (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1949).

89. Giorgio Ciucci, "The City in Agrarian Ideology and Frank Lloyd Wright: Origins and Development of Broadacres," in Ciucci, "The American City: From the Civil War to the New Deal" (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1979), p. 362.

90. 前掲書，p. 341.

91. 前掲書，pp. 341-43.

92. Fishman, "Urban Utopias", p. 149.

93. 前掲書，p. 150.

94. Ciucci, "The City in Agrarian Ideology," p. 309.

95. Frank Lloyd Wright, "The Living City" (New York: Horizon Press, 1958), pp. 127, 181.

グウェンドリン・ライト

フランク・ロイド・ライトと住宅のランドスケープ

建築家と一般の人の両方から偶像的イメージで受け入れられる現代的な住宅は少ないが、フランク・ロイド・ライトの二つの住宅、フレデリック C. ロビー邸 (1908-1910／図版100-106) とエドガー J. カウフマンのための落水荘 (1934-37／図版234-240) はその中に数えられるだろう。これらの住宅は示唆的であると同時に親しみ安く、個性的で、しかも特にアメリカで未だに広い影響を与えているようである。『ハウス・アンド・ホーム (House and Home)』誌は、1958年に解体の危機にさらされたロビー邸を「世紀の住宅」と呼んだ (図1)[1]。さらに、同誌はその少し前にも落水荘を「今日最も有名な現代住宅、そして最も強く人のイマジネーションをかきたてる住宅」と呼んでいる (図2)[2]。アメリカとヨーロッパ、どちらの建築評論家や建築家達の間でも同じ様な考えが示されていた。特に落水荘についてはケビン・ローチが「夢の実現」と呼んだほどであった[3]。

このような反応の中心には、どちらの建築物も見事に自然のランドスケープに答えていたという認識が存在する。これらの住宅は、環境の効果を高める強力な建築の言葉を発しながらも、それらが建つ場所それぞれの地勢にここちよく収まっている。自然の背景をはっきりと描き出すこの才能は、ライトが試みたいろいろな冒険のほんの一部分を暗示していたにしかすぎない。彼の住宅は、彼がその人生を通して関わることになる、遠大な形態的パターンの領域や社会的な期待といった、広範な文化的ランドスケープの一部でもあった。この拡張されたランドスケープは別々の、それでいて互いに関わり合う三つの道をたどることで見ることができる。第一に、住宅のインテリアが、家族生活の理想を思い描いたシナリオに舞台を提供しているということ。第二に、個々の住宅はしばしば、社会的共同体であり、また都市や郊外のデザインの形態的な配置である大きな全体の中にある、一つ一つの部分を象徴しているということ。そして第三に、ライトはいつも、彼自身やほかの人達によってやがて考えられ建てられていくものに影響を与えることを望みながら、潜在的なイメージからなるメディアのランドスケープのなかで自分の作品を計画していたということ。

しかし、「ランドスケープ」という言葉は問題を残してもいる。なぜならそれが特定の歴史や文化に限定されることに抵抗し、時間を超越した不変や調和というロマンチックな感じを抱かせるからである[4]。「家庭」という言葉が普遍的な理想を象徴しているように見えるのに対して、私たちはこの言葉の中に見られるずれや変動や対立に敏感にさせられてきた。従って、ライトの住宅のランドスケープが示す偶発的で多様に重なりあった境界線を、歴史の流れや文化の変遷という文脈のなかにおいて、歴史的に認めねばならないのである。

ライトは彼自身、卓越したクオリティを自分の建築に求め続けた。それは彼が「目的を表わす本質的パターン」と呼んだ詩的なコンセプトであった[5]。基本的なレベルでは、ライトの建築の「本質的パターン」は首尾一貫していた。72年に及ぶ驚異的なキャリアのなかで、彼が「有機的」と呼ぶ一つのデザイン原理が主張され続けた。デザインをおしすすめる原動力としての平面、建物を取り巻く固有の環境における最適な配置、正直で雄弁な素材の表現、これらの原理は彼が人生を通して繰り返し問いかけたテーマであった。

ライトの主要な目標は、英語の「ホーム (home)」という語のもとになったドイツ語の「ハイム (Heim)」によって意味される保護や幸福といった、最も根本的な感覚を純化するという願望であり続けた[6]。彼の考えは、アメリカ社会の大部分と同様に、彼が次の時代に持ち越した家族や社会や、自然や創造性に対する19世紀的な考えにその礎を置いている。

アメリカ人に根深い独立と人目からの隔離への切望に答えて、ライトは安心できる「住居の在り方」を提供した[7]。彼は、驚くべき方法で身近なものを高尚にするその芸術的手腕をもって、日々の生活のありふれた活動を讃えたのである。1957年に『ハウス・ビューティフル (House Beautiful)』誌は、「(彼によって) 存在のありふれた言葉で語られた詩」とそれらを誉めたたえた[8]。このような共感は根本的に新しい枠組のなかに社会をつくりかえようとする、アバンギャルドな試みとは一線を画していた。ライトのランドスケープは彼の建築とともに、新奇なものを求めるのではなく、むしろ自然との調和や、個々の自己表現、核家族の自治のような既にある国民的な理想を受け入れ、よりきわだたせ説得力を持つように演出したのだった。

これはライトが、アメリカの社会やそれがランドスケープに与える効果に批判的でなかったということを意味するのではない。奇をてらった建築の「がさつで、でたらめな集合」をともなった都市の密集に対する彼の反感はよく知られていた。また、彼は際限のないスプロールと国家の郊外に対する「ゆがんだ感傷」をも同じように非難していた[9]。このような開発の力を矯正する手段として、ライトは回復のための提案を意気揚々たる物語に仕上げた。そこで彼は、最小のディテールから国民全体のための壮大なプランに至るまで、完璧な調和のみを心に描いていた。それは自然が栄え個人が栄える場所であった。

ライトの建築観が成功する根本的な鍵となったものは、彼の社会観の伝統を尊重する傾向であった。彼のデザインは、戸建て住宅と独立した家族、そして牧歌的な自然というなじみ深い「中部的なランドスケープ」の中にあった。これにより、彼のスタイルにおける大胆な新機軸が名声を獲得することを許されたのである。『ハウス・ビューティフル』誌のような人気雑誌は、ライトの仕事の大前提が彼等の中流階級の読者にアピールするだろうという自信をもって、「いま、ついにアメリカは個人の尊厳と価値という

偉大なコンセプトにふさわしい骨組を見つけた」と宣言することができたのである[10]。

彼が賞賛したデモクラシーの詩人ウォルト・ホイットマンのように、ライトはメディア報道を巧妙に編集し、意図的に英雄的な神話を作り上げることで自分の名声を維持した。彼の宣伝屋としての腕前は、そのデザイナーとしての注目すべき才能に張りあうほどであった。膨大な文章、頻繁に行われるスピーチ、晩年にはラジオやテレビにも姿を見せ、これらすべてが公共を対象としたイメージを伝えていた。偶像破壊論者の元祖としての彼のカリスマ的肖像はアメリカ人の大衆文化のあちこちに顔を出し、彼の自伝は典型的な自作自演型のアメリカ人だったベンジャミン・フランクリンのそれに意識的に張り合っている[11]。ライトを構成していたものは、少なくとも一部は意図的な構築物であり、建築に関することだけでなくその人物像に関しても、イメージを創造的に使用した結果であり、そして彼がとてもよく理解していた現代メディアの操作であった。

しかし、理想的な一貫性を持つこの伝説的肖像は、綿密な調査に耐えうるものではない。ライトの人生と仕事の基本的なパラメーターのなかには、重大な変化だけでなく、ねじれや変質も存在していた。それは内面的な矛盾や個人的困難から起こることもあれば、政治的、文化的事情で起こることもあった。ライト自身もこのような複雑さを決して否定してはいない。彼の自伝の三つの版は「数えきれないほどの付帯事実や進路変更や反対に遭遇した」ことを認めている[12]。読者はたびたび「行間」を読むように忠告されたのである[13]。

ライトは300以上の住宅のデザインを完成させ、建設されなかった何百ものデザインを手がけた。この作品群の年代記は彼のデザイナーとして、また文化の翻訳者としての進化の過程そのものである。その道筋はいつも明瞭で意図的な軌道を描いたわけではない。初期のテーマも繰返し登場したが、はっきりとした段階の区切れも作品群のなかに記されている。それぞれの建築的な段階は新しい形態への関心や異なった環境、自然と家族の生活の概念における微妙な変化と平行した。しかし、この方程式の一方だけから他方の原因やいきさつを説明することはできないのである。

建築家も学者も一般の人達も、20世紀のはじめの20年間に建てられたライトのプレーリー・ハウスにはなじみが深い。その大部分は中西部に、なかでも1909年までライトが家族とともに住んでいたオーク・パークのようなシカゴの郊外に建てられた。このような環境は人の気持ちを動かさずにはおかないような、普遍的なランドスケープを与えてくれる。広大で低く広がる平原、どの住宅も広々とした敷地と牧歌的な風景を満喫できるひらけた地形。たとえ小さな郊外の一区画といえども、まだ隣接地がほとんど空き地である時には、この果てしない広がりとのつながりを感じることができた。

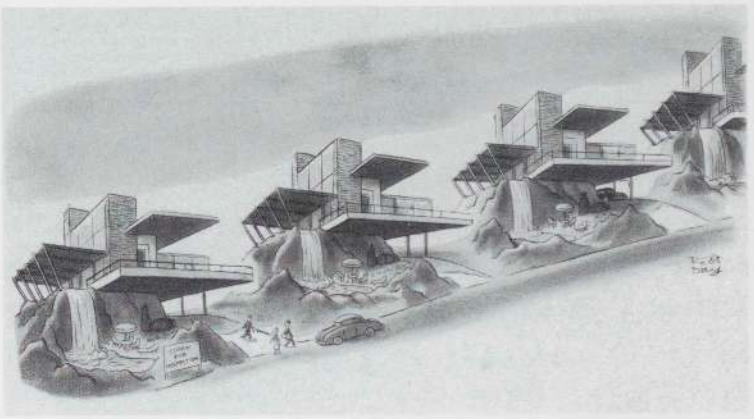
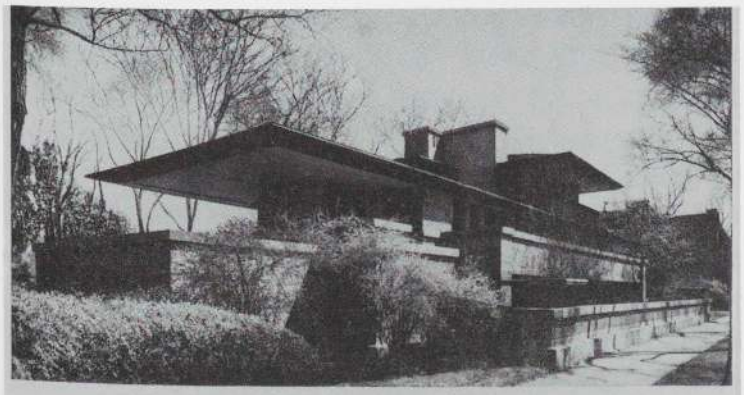


図2：ロバート・デイ，落水荘を題材とした漫画，『ニューヨーカー』，1952年5月3日.



'House of the century' gets a reprieve from demolition

図1：フランク・ロイド・ライト，フレデリック C. ロビー邸，シカゴ，1908-10年.『ホーム・アンド・ジャーナル』誌，1958年2月.

プレーリー・ハウスは、その地域の地形的特徴である水平な広がりと、各場所毎のおだやかな起伏を強調している。土地の物理的特徴に応え、安定した家庭の象徴に応えるのと同時に、開けたフロンティアの象徴にも応えて、それらは大地を抱きその輪郭にそって外部に開かれている。「水平のラインは家庭生活のラインである」とライトは宣言する。それは住宅が「青い空の広がりの下にゆっくりと横たわる」ことを可能にしているのである[14]。

高い所に細い帯をなす開き窓と、深く張り出した屋根は、土のなかに建物を押し込んでいるように見える。建材（これらの初期のデザインではふつう煉瓦かスタッコ）の連続的な広がりも家を大地に押し込むようなラインをいっそう効果的にする。さらに、中心の「欠くことのできない煙突」の重さが重力の力を強める[15]。それらの住宅は安心感を与えながら、永遠を保っているように見える。毅然としてそこにある硬い方形の形態は、自然の呼び覚ますいかなる絶対的な変化も蹴散らしているようだ。ライトは詩人ハリエット・モンローに、住宅はみな「大地と契りを結ぶのだ」と語った[16]。

ファサード、特に通りに背をむけたそれは、複雑で自由に流れるインテリアの量感のすばらしい形態を反映している。一階のフロアは解放されて「内包された空間としてすべてがそこに集まり、そして調和という感覚によって、すべてに光や空気や視界がしみわたるように」ひとつの「大部屋」となっていた[17]。空間の連続的な流れのなかにスクリーンとして壁がほんの少しだけ残されている、そしてそれが家の機能を仕切るとともに、人が空間を通り抜けるときの視界を切り取っていく。これと対比して、ライト

はそのころのより典型的な居間とダイニングルームを「刑務所の独房」になぞらえていた[18]。

ライトは平面図の上でデザインしたのだが、立体としての複雑なヴォリュームをそれぞれの図面に投影していた。テクスチャーとサイズ、パターンとウエイト、詳細と全体などの言葉をヒントに、このデザインプロセスのメタファーとして、織り手という言葉を好んで使った。「建築家は彼の全体に対する感覚をすべてその中に織り込むのだ。彼は自分の愛するものを際立たせ、はっきりと表現する。」[19] このイメージは、ライトの住宅にぴったりとあてはまるように見える。実際にライトは住宅の、平面と断面、内部と外部、中央の量感のあふれる空間と周辺部の微妙なディテールを一緒に織り上げていったのだ。しかし、もの静かで女性的な感じのする「織り手」という言葉はこれらの構成要素の力強さは伝えていないように見える。花火の爆発のように、空間は初めマッシブな背の低い暖炉のコアに焦点をあわせている。そして視覚的な刺激としてのいくつもの小さな爆発の中で、それが外に向かって爆発する。ヘンリィ・ラッセル・ヒッチコックやフィリップ・ジョンソンが1932年に言ったように、ライトの空間の複雑さは伝統的な住宅の箱のような形を「ダイナマイトで爆破」してできあがるのだ[20]。

たとえそうだとしても、ヒッチコックやジョンソンを含む評論家たちは、ライトが19世紀から完全に抜け出していたかについては確信を持っていなかった。彼等は部分的には正しいと言える。ライトは後期ビクトリアン・アメリカ文化の渦中においても、それを超越したところででも活動したのだ。確かに、彼は断固としてその時代の建築の流行と関係を断とうとし、プレーリー・ハウスに決裂を表現した。けれども、19世紀の言葉をもってそれらを読むこともできるのである。若い建築家の時代に彼は、後に自分が置き換えてしまうスタイルを学び、その文化的な響きを吟味した。特に19世紀の最後の10年に建てられたジェームズ・チャーンレイやウィリアムH. ウィンズローやオリン・ゴウンの住宅のなかに、品位のあるボザールの建築に極めて特徴的である古典的なシンメトリーと、洗練された公共建築のファサードの深い分析をみることができる(図版8-13、16)。その軸線を基調とした平面と堂々たる立面はライトのプレーリー・ハウスの多くに引き続き受け継がれていった。1905年になっても、ウィスコンシン州ラシーンに建設されたトーマスP. ハーディー邸には、通り側に二つの対称な入口のある威厳を持ったフラットな立面が相変わらず存続していた(図版96-97)。これはミシガン湖に面した反対側のファサードの脈動するヴォリュームの解放的な動きとするどいコントラストをなしていた。

同様に、ライトは、突き出したポーチと張り出し窓、粗野なテクスチャー、アーストーンの色使いを混ぜ合わせてファサードを飾ったクィーン・アン様式の「ぶちこわしとぶざまな仕事」を嘆いていた[21]。それにもかかわらず、彼の初期の作品のいくつかでは、そのファサードに自然主義者的なイメージが組み込まれていた。現在シングル様式と呼ばれている、単純化されたクィーン・アン様式のアメリカ版を彼が自分のものにしていたことは確かである。1889-90年の自分の家も、内部空間は彼特有のスムースな流れを反映しながら、周囲は複雑に形作られていた。

後期のヴィクトリアン様式の建築的な教訓を吸収したのと同じく、ライトは根源的な文化的動機、特に自然との調和や家族生活のための特別な聖域に対する願望も把握していた。しかし、彼はそれらを実現する手段を根本的に変えてしまった。ライトは古い家庭的な価値観を表現する新しくより際立った方法を発見したのだ。

こうしてプレーリー・ハウスのデザインは家族の独立のための聖域という理想を強調するようになった。それらは、低い屋根とほとんど外からは見えないほど奥まった玄関によって、詮索好きの隣人からの隔離を提供する。窓はたくさんあったが、深く張り出した軒の下に配置され、それぞれの窓ガラスには複雑な鉛の装飾が施されているため、事実上そこから中をのぞき見ることはできない。その時期のほかの住宅にもよく見られるように、ロビー邸の持ち上がった基壇は、住空間をピアノ・ノビーレ(主階)へと持ち上げている。これはクライアントが「自分のプライバシーを犯されることなく、外や通りを見下ろす」ことを可能にしている[22]。このような建築的表現は、アメリカの中流階級の家族の生活にみられるパラドクスに対する鋭い洞察を示していた。つまり、安定と刺激、快適さと優雅さ、外への視界と外からの隔離への憧れといったようなものである。

強力な視覚的表現を家庭的な理想に与えようというこれらの努力は、観念連合論者のセオリー、特にジョン・ラスキンの考えから直接引き継がれていた。家庭的な領分の決定的な重要性を唱え、現在、家庭礼讃(the cult of domesticity)と呼ばれているアメリカのポピュラーな文学にもライトは親しんでいた。理想的には、女性の指導の元に、家庭は町の狂乱した危険から守られ、相互の調和と個人の成長という感性を養うのだと思われていた。

この女性の理想像が持つ内向的な受動性は、時代の変わり目にあって攻撃にさらされていた。デザイン上やその他いろいろな言葉でのなかで、ライトは新時代のフェミニズムを忠実に支持していた。そしてそれはまた、彼の目標である「世界中をわが家のようにする」ことを支持していたのである[23]。実際に、両者の平行性を強調して、彼の設計を「ドレス・リフォーム・ハウス」と呼ぶ人もいた[24]。キッチンを指し示す彼の「化学者の研究室」とか「仕事部門」などという言葉に、家政学者たちのモダニスト的な比喩が表われている[25]。女性は家の掃除にかける時間と手間を減らすべきだという考えは、なめらかな表面や造りつけの家具といったライトの美意識をさらに正当化することになった。海外に滞在中にママー・ボースウィック・チェニーとともに引き受けたエレン・キーのフェミニストのためのパンフレット、『愛と倫理(Love and Ethics)』の翻訳のなかで、ライトは現代の女性が(家族のために家庭の「自叙伝と詩」をつくる仕事から手を引いてしまわない限りは)外で働く権利やその生産性を高く評価していた[26]。

他方、フェミニスト運動はライトの設計に対する考えに、熱心な聴衆を次々に供給していった。そのようなグループを前にして、彼は徐々にプレーリー・スタイルの基本的な教義を作りあげていった。1898年には、理事会員として参加していたシカゴのセントラル・アート・アソシエイションの年例会議で「家におけるアート」というスピーチをしている。「今、削除の行程が必要である。それによって、現代住宅を窒息させるような意味のないものの負担を免れることができるのだ。いま必要と思われているものの多くが本当はそうではない、ということを知らねばならない。」と彼は聴衆に語った。そしてライトの講義は、簡素、水平性、開放的平面、自然の素材そして欠くことの出来ない(又は造りつけの)家具という彼の有機的

デザインの原則を元にした「住宅建設のための黄金の規則」の叙述へと続いていく。これらのポイントは革命的なものとして描写されたのではない。むしろ全く正反対に、そのような聴衆たちにはとってそれは「すでに確立された原則」になってしまっていた[27]。

アメリカの中でシカゴの市民クラブや学校や大学やセツルメントほど先進的な改革が支持を得た場所は他になかった。それらはすべて、当時ライトがしばしば出入りしていた場所であった。そこに集まったグループは簡素な住宅を好み、それによってより健康的で経済的な生活がおくれる上に、隣人とのいさかいが減り、女性への家事の負担も少なくなると信じていた。都市レベルでは、低密度、調和した住宅デザイン、現代工業技術の利用、市民参加型の近隣施設を彼らは主張していた。言葉を変えれば、初期のプレーリー・ハウスは、急成長していく郊外のように、孤独に流行の価値観を破壊するよりはむしろ、普及していた理想を具現化する方を選んだのである。

シカゴと同じようにニューヨークでも、主な改革の提唱者たちはすぐにライトの住宅を彼等の目指す目標として誉めたたえた。『アーキテクチュラル・レコード（Architectural Record）』誌の編集者であるハーバート・クローリーと家庭的問題を専門にしていた経済学者ヘレン・キャンベルは、ライトの作品が女性を単調な家事仕事から解放し、「最良のアメリカの民主主義」という彼等の大望を具現化していると賞賛した[28]。市民の一体感を強めることを含んだ重要な社会改革は、良質な住宅建築を通して促進されるという、きわだった進歩的議論をライトは繰り返した。浸透した革新的目標を掲げ、彼は「この時代の優れた考えと雰囲気を、現代の家を形作る環境の言葉に翻訳する」ことを探究した[29]。

セントラル・アート・アソシエイションでのスピーチの後すぐに、『レディーズ・ホーム・ジャーナル（Ladies' Home Journal）』誌の編集者エドワード・ボークが、ライトに三つのモデルハウスのうちの最初の一つを依頼した。ボークは、「手ごろな価格で建てられる模範的郊外住宅」というシリーズを発表することを決めており、これらのプロトタイプが郊外の環境を改善することを期待していた。普及促進のために、各モデル住宅の完全な図面と仕様書はたったの5ドルで通信販売された。編集者は特定の様式的傾向を支持したのではなく、少しばかりの必要条件を規定しただけであった。つまりパーラーをやめてもっと堅苦しくない「リビングルーム」にすること、使用人の部屋には十分なスペースと通風を備えることである。ボークは、多くの建築家がその才能をこの価値ある主張に注いでくれることを望んだのだが、ライト以外にこの好機（特定のクライアントの気紛れに邪魔されることなく、様々でたくさんの聴衆に一人の考えと名前を売り込むチャンス）の価値に気づいた人は少なかった。

1901年2月に掲載されたライトの最初の『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌の住宅は、彼の経歴に一つの試金石を残している。その「プレーリー・タウンの家」というタイトルは、彼の初期の住宅作品の環境と文化の文脈を喚起するプレーリーのスローガンを初めて使用したものだった（図3、図版42）[30]。デザインはそれ自体で、事実上その後10年の彼の活動を定義することになるすべての革命的なテーマを具現している。十字形の平面に示された空間はおおらかに遠心力の核の周りを流動する。1階の内部の壁は最少に減らされ、しばしば高いスクリーンに置き換えられている。魅力的

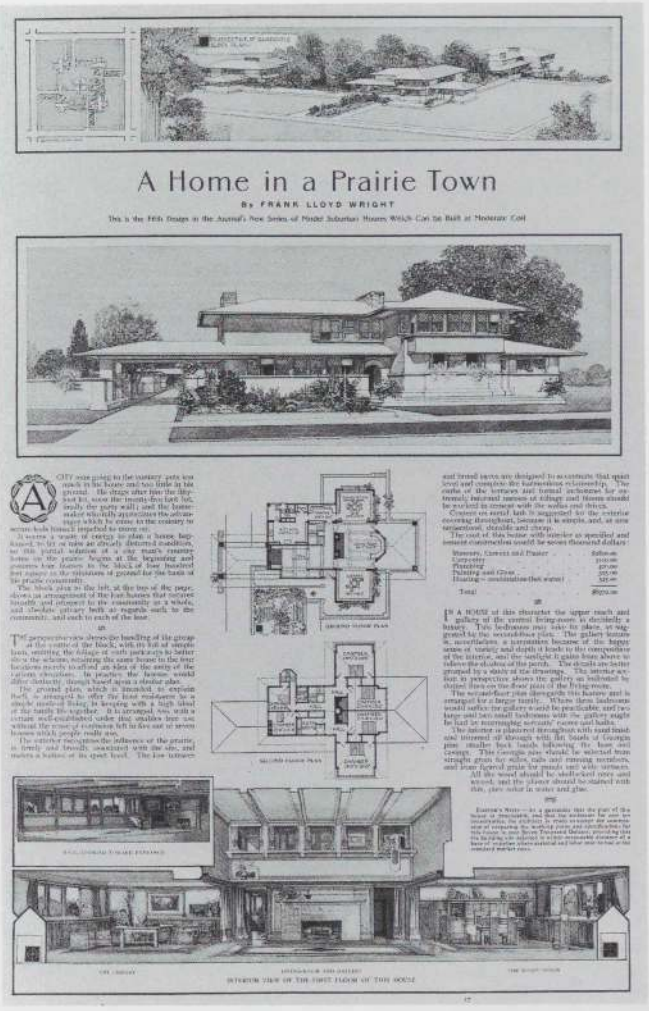


図3：フランク・ロイド・ライト，プレーリー・タウンの家，計画案，1900年，『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌，1901年2月．

なドローイングが、暖炉を見渡すバルコニーによって作られた広々としたヴォリュームを強調し、「構成に与える多様性と深みという幸福感」をライトは自賛していた[31]。それでもなお、選択の余地も残されており、その中には、吹抜の空間に替えて付加的な寝室を持つプランも含まれていた。二つ目のモデルハウスは数ヵ月後に登場した。より伝統的な切り妻屋根、ずっとはっきりしたリビングとダイニングの分割、そして「たくさんの空間」という言葉も、まるで読者の保守的な好みを尊重しているかのようであった（図4、図版43）。

6年後、ライトは『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌で「5000ドルの耐火住宅」を発表した。そこでは、格子付きのテラスが単純な立方体のブロックの表情を和らげている。各立面は同一で、防火鉄筋コンクリートで作られていた。このコンパクトで手ごろな値段のモデル、「削除という行程の成果」はプレーリー・ハウスの原理を凝縮したものである[32]。コンクリートを使うという早い段階での決定は、大量生産のためのプロトタイプ、ライトのユーソニアンBとして50年後にこのデザインが再び適用されることを許すことになった。

発表の時点で、すでにこの計画の順応性の高さは明らかになっていた。国のあちこちの建設業者が視覚的に似た外観の（ほとんどがコンクリート

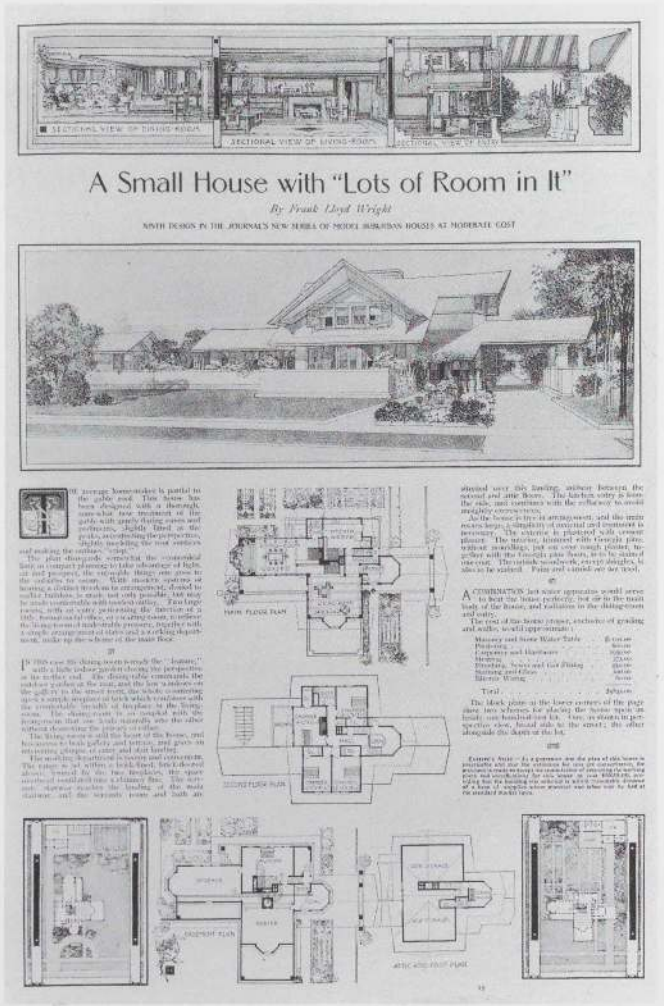


図4：フランク・ロイド・ライト.「たくさんの空間」のある小さな家. 計画案, 1900年.
「レディーズ・ホーム・ジャーナル」誌, 1901年7月.

よりスタッコを使っていたが) 小さな住宅を作ったのである。1907年、イリノイ州ラ・グレンジに建てられたステファン・ハントの住宅は、ライト自身がこのモデルを翻訳したものである。この依頼は、制限された敷地と予算に適応するように、ライトがその中にプレーリー・ハウスを凝縮しようと試みた一連の小さくてコンパクトな住宅の一つである。彼はミニマリストの表現のなかに柔軟さと連続性を達成する方法を見つけたのだ。デザインの本質的なパターンへの還元、単純化された建築形態が良質なデザインの量産住宅の生産を促進するような発展、という二つのモダニストの議論に対して彼が特に興味を持っていたことを、この過程は示している。

1900年以来のライトの作品の比較的似通った性格は、1909年以後見られなくなる。その後の十年間にもプレーリー・ハウスの改作が少し登場したが、彼の興味は他のところへ移り変わっていた。初めは1910-11年にエルンスト・ヴァスムートによるヨーロッパの出版物、その後、公共建築と商業建築、部分的にプレハブ化された住宅の数百の図面、そして彼自身の偉大な住宅タリアセンである。

典型的に郊外型のプレーリー・ハウスによって、ライトの経歴における最初の住宅のパラダイムはすでに解決していた。ライトは「袋小路」の一端にいる自分を感じていた。つまり彼は一つの「建築家としての体験の段階」を完了してしまったのである[33]。ウィスコンシン州スプリング・グリーンの外れの家族の土地に建つタリアセンで、彼は新たな航海のための海図を作り始めた。風化した樹木と荒く刻まれた石の果てしない広がりが、まさに丘の斜面から直接生え出てきて、より表現主義的な素材と形への方向転換をせまっているかのようであった。この最初の「自然の住宅」は、もはや家庭的な平穏を連想させたりはしない。むしろ、彼が愛人ママー・ボースウィックとともに分かち合ったような、より超越的な調和を呼び覚ましている[34]。ちょうど、そこに住む人たちが因習的な家族の定義に挑戦したように、タリアセンもまた (スタジオや農家、やがては徒弟のための学校までも含んで) 住宅以上のものであった (図版122-132)。

ライトは1912-23年に東京の帝国ホテル (図版151-163) の建設を監督するために日本に通う傍ら、1917年にはロサンゼルスに移転し、映画産業誕生の10年間にあって、南カリフォルニアを特徴づけていた好機という明るい雰囲気を体験した。過激な実験に対する願望は、個人的関係から技術的腕前におよぶ彼の生活のあらゆる局面にわたっていた。コンクリート・ブロックの住宅の継承は、劇的な効果を生む新しい可能性を示し、みすぼらしい建設材料を変身させた。「あのどぶねずみでできることになぜ目を向けないのか」と後に彼は問いかけている。「コンクリートは柔軟な素材だ。イマジネーションの痕跡に敏感なのだ。」[35]

地方に対する反応の中で、ライトはランドスケープと適合するという自然主義者的な比喩を強く拒絶していた。(実際に、ライトは彼の人生を通して自然主義を軽蔑し続けた。) 地震と地滑りとやぶ火事が多い太平洋岸において、ライトは自然のより破壊的な力に立ち向かい、またそれを受け入れた。彼は「土地が持つ特徴の本質」を強調する切り立った丘の斜面と険しい峡谷を探し出した[36]。マヤとアメリカインディアンの神話の自由な解釈も、象徴的な装飾と量感についての夢想の飛躍を駆りたてた。自由な形態の音楽的なロマンサや「ロマンサでの休日の冒険」と自分の西海岸の建築を、ライトはうまく対比させていた[37]。

アリゾナ・ビルトモア・ホテルの設計を手伝うために1927年にアリゾナに移った後、ライトはすでに自分の才能への新たな挑戦を開始していた。乾燥したランドスケープの乾ききった暑さのなかで、「きびしい条件のため、素材において節約を迫られた自然」は赤裸々で剛勇な形態を生んでいた[38]。その類似性により、これらの環境的束縛が抽象的で「その地域それ自身が彫刻されているのと同じくらい、輪郭において気高くシンプルな空間的建築」を召喚したのである[39]。彼は再び先例のない素材へと方向転換する。それはこの地方とその文化に「固有」かまたは「典型的」であるように見えた、薄い木材のフレームや生成りのカンバス、そして自然の岩の形態であった[40]。

ライトとその徒弟が、1928-29年に豪華なアリゾナのリゾート・オアシス、サン・マルコス・イン・ザ・デザート (図版200-201) を設計するにあたって、オコティラが一時的な作業場となる予定であった。主としてその場にあった丸石と背の高いキタハシラサボテンが配置を決定し、ボール紙の薄い壁が安全のために敷地をジグザグに取り囲んでいた (図5)。ライトは今やすべての対称性を見捨て、ランドスケープのなかの要素の自然の配置に秘められた本質的なパターンを模写し、包み込もうとしていた。与えられたものを受け入れ、彼は自然の力の秘められた奥義に踏み込むことを

望んだ。

また、ライトは偶然性と変わりやすさを、自然のサイクルの一部として受け入れることも学んだ。もはや建築やその素材は永続性という幻想を探し求める必要はなくなっていた。オコティラは1929年1月に着工され数週間で完成し、そして暑さに絶えられなくなりはじめた5月には放棄されてしまう。そのような「カゲロウ」は、素早い社会の変化によって性格づけられた現代の世界、そして特にそれに匹敵するほどの環境の揺らぎをともなう砂漠には適合して見えた。さらに、オコティラは建築家の心に「とるにたらない建物を美しくつくる」という彼の社会的良心を思い出させることになった[41]。

1920年代のリゾート団地のためのいくつかの計画は、さわやかな自然環境のなかで出会う明るく予測不可能な出来事の中にある楽しみも明らかにしてみせた。ドゥヘニー・ランチ・リゾートにおけるコンクリートの住宅たちがロサンゼルスの外れのシェラ・マドレ山地に段をなし（1923／図版198-199）、レイク・タホー・サマー・コロニーのキャビンとハウスボートはカリフォルニアの大都会から遠く離れて、木と水のなかに埋もれるようにして建つ（1922-24／図版172-173）。豪華なホテル群がアリゾナのチャンドラーにほど近いサン・マルコス・イン・ザ・デザートの広大な広がりを横切って大の字に横たわり、サン・マルコス・ウォーター・ガーデンズ周辺の小さなキャビンは、安価なモーテルに少しばかりの夢を与える（1929／図版204）。離れた個々のユニットは、水晶のような美しさという手の込んだ魔法の構成のなかに結合されている。その効果は「優美で、全体にしみわたるリズムを持つ釣合の神秘」によるものだった[42]。どのグループも背景特有の輝きを高めるような、楽しくそれでいて毅然とした均衡をなしていた。しかし残念なことに、財政上のスキャンダルと不況への突入が、これらの大リゾート計画のすべてをお流れにしてしまった。こうして、ライトの経歴のこの注目すべき段階は陽気な共同体的な構成の幻となってしまい、芸術的なアレンジの敷地計画の段階より先には決して発展することはなかったのである。

ライトの住宅のための社会的ランドスケープも、同様にこの数年間で変貌をとげた。クライアントは「万華鏡的」なバラエティに富んでいた[43]。オコティラでの徒弟、休暇村の開発者、独立した独身女生と一人暮しの男性、そして普通の家族。1916-21年には、裕福なロサンゼルスの社交界の名士であり、劇場のパトロンでもあるアリーン・バーンズドールのために壮麗なホリィホック・ハウス（図版165-169）を、1923年には、ジョージ・マディソン（・アリス）・ミラード夫人に「新しい生活のための新しい建築」を約束して、パサデナに自らラ・ミニアテューラ（図版178-181）と呼ぶ、もっと小さくてエレガントな住宅を建設した[44]。A.M.ジョンソンは、自分自身には休暇の場を、彼の友人の隠者デス・バレー・スコッティには定住できる家を与えるため、1922-25年にカリフォルニア州デス・バレーの渓谷の縁に建つ高城のような隠れ家（図版196）をライトに依頼した。

より因習的なクライアントのための住宅でも、家族生活における男女の役割についてのライトの考えにはほんの少しの修正しか見られなかった。未だ家事のすべてを女性が負担してはいたが、彼女等の仕事は家庭の生活と空間に統合されることで、より許容できるものになっていた。1932年建設のマルコム・ウィリー邸（図版229）のための最初の提案では、分離されたウィングにキッチンが隔離されていたが、予算的な圧迫により次の年には大きな変更を余儀なくされた。そして、その後すぐに「ワーク・スペース」と呼ばれるようになるキッチンは、今やダイニングに直接開かれ、ガラス張りの棚になった壁によって片側にほんの少し目隠しがされただけになっていた。

「文化的なアメリカの家庭の婦人には、こういう場所が似合っているだろう」とライトは騎士道的に表現した[45]。しかし、彼の家長という理想は決して消えることはなく、むしろ1928年のオルギヴァンナ・ヒンツェンブルクとの結婚後により強くなった。1930年代後期のいくつかの住宅には、女性の「ワーク・スペース」とならんで男性の「聖所」が付け加えられ、「家庭

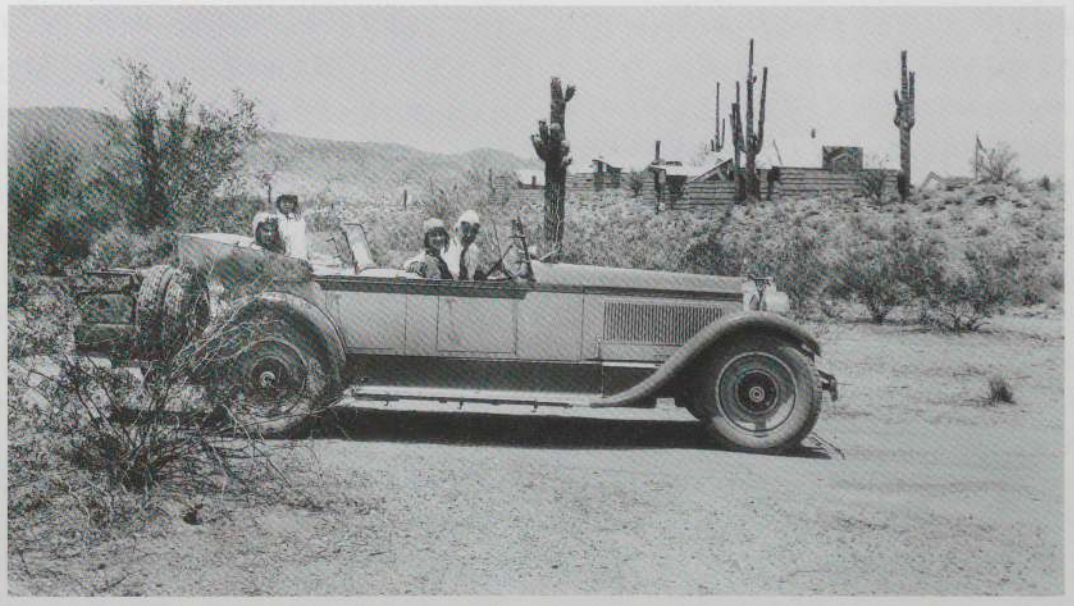


図5：フランク・ロイド・ライトとオルギヴァンナ（彼の隣），スヴェトラナ，イオヴァンナ・ライト，オコティラ・キャンプにて，アリゾナ州チャンドラー，1929年，後ろにボール紙の壁が見える。



図6：『タイム』の表紙になったフランク・ロイド・ライト，1938年1月17日.

の君主」はそこで隠遁し家庭生活の毎日の騒動から逃れることができた[46]。

ナンシー・ウィリーがライトに初めて手紙を書いたときに、「何であれ、『大きく』ないからといってつまらないということはない」と彼は保証した[47]。事実、この小さな依頼が不況の初めの数年間、ライトとその周辺を支えねばならなかった。だが彼は、壮麗さや豊かさを慎んでいたわけではない。1931年に独自に仕事をしながら、ライトは自らメサの家(図版226-228)と呼んだデンバーの雄大で贅沢な住宅を構想していた。この「よき時間のある場所」は1932年の近代美術館での「近代建築：国際展覧会」と題したインターナショナル・スタイルの展覧会において栄誉を獲得した。そこでライトは、ヨーロッパのモダン・ムーブメントの巨匠たちのように「最高のマシンエイジの贅沢」を提唱することができた[48]。

この夢は、1934年にペンシルバニア州のミル・ランにあるカウフマン家の大別荘の依頼によって現実のものとなった。そしてそれがライトを財政上の大難から救い、すぐさま彼に名声をもたらすことになるのである。まだそれが完成しないうちに、落水荘の写真が世界中の雑誌や新聞の紙面を飾った。1938年1月号の『タイム（Time）』誌の表紙を飾ったライトの写真の後ろにも、そのドローイングが掲げられていた（図6）。新しいパラダイムが具現化された。落水荘は、滝の上に張り出した不安定な岩の裁断がもつ驚くほど劇的な可能性を開拓し、1920年代に進化しつづけてきた大胆な技術的手法と劇的な表現の相互作用の縮図となっていたのである。

それでも、ライトは不況の苦しい現実も忘れてはいなかった。それは、都会のフーバービルズから中西部のダストボウルまで、国の至るところにおよんでいたのである。再び、彼の興味はすべてのアメリカ人のための高品質で手ごろな住宅の必要性へと立ち返った。それが彼がユーソニアンと呼んだ住宅である。

1920年代後期の実験と造語ブームの中で、ライトは国民の建築的社会的目標の彼流のヴィジョンを称して、「ユーソニアン」という言葉を使い始めた[49]。その語は、小説家サミュエル・バトラーが初めて使ったのだというクレームにもかかわらず、ユーソニアはライト自身の作であった。それは、ニューディール機関や彼の友人R.バックミンスター・フラーのダイマクション工法のように、技術的な頭字語の言外の意味をもち、ひそかにアメリカ合衆国をほのめかしていたのである。ライトが新たな理想的クライアントを形作る過程において、ライトのなかの国家指導者は政治的、物理的ランドスケープ全体を変容すべく決意していた。それが「有機的な社会のオーダーの中の建築家」である[50]。ユーソニアン・シティは直接ブロードエーカー・シティへとつながってくことになり、建築家ライトの発展の次の段階をすでに予言していた。手ごろな住宅供給という社会的問題と、ミニマリズムへの建築的なチャレンジというまったく新しい要請のなかで、ライトは今まさにアメリカ全体を包み込むような壮大なスケールを心に描いていたのである。

ユーソニアン関係の最も有力なライトの発言の一つが、全体にわたって彼の当時の近作を特集した『アーキテクチュラル・フォーラム（Architectural Forum）』誌の1938年1月号に掲載された。不況には直接言及することはなかったが、ライトはこの文章において、部品の不足や不公正さを認識し、また建築関係者は一般的にこれらの問題に触れたがらないことも認めている。アメリカ人の「小住宅」の問題は、「緊急で困窮し、渇望されながらも混乱した事柄」であると唱え、そして大胆にも彼の新しいプロトタイプが国民の経済、社会、倫理の問題を解決することを約束した[51]。

1936-37年のウィスコンシン州マディソンにあるハーバート・ジェイコブズ邸（図版241-245）も、他と同様にライトのユーソニアン・ハウスのコンセプトを描き出すことに役立っていた。ハーバートとキャサリンのジェイコブズ夫妻は、ライトが当時一般のクライアントとして意識していた「常識的」で順応性のある若い知的職業人であった[52]。彼等は熱心に現代的なものを取り入れようとした。つまり彼等は、最大限の経済性と柔軟性をそなえ、それでいて気楽さや快適さを犠牲にしていない住宅を望んでいたということである。

「彼等のように典型的な場合に、不可欠なものは何であろうか」と、ライトは『アーキテクチュラル・フォーラム』誌の読者に問いかけた[53]。不可欠なものの中には駐車場も含まれていた。もっとも簡単なカーポートは、離れになったガレージに対する出費を節約してくれたのではあるが。(この倹約的な選択の意味は、文化的な範囲にまで拡張されるものであった。なぜならいまや車や車庫は住宅にとって欠かせない一部分となっていたからである。）自然も放棄される訳にはいかなかった。プレーリー・ハウスのぜいたくな家庭菜園は小さな囲い庭に置き換わり、フランス戸をもった透明なガラスの壁がそこに面していた。基本的な建築材料として、煉瓦や水平に重ねられた木材がスタッコや石にとってかわった。コンパクトなキッチン（すでにいつもワーク・スペースと呼ばれるようになっていた）はバスルームと背中合わせに配置され、計画の中心としての暖炉に代わって効率的なサービス・コアをなしていた。

ユーソニアン・ハウスは縮小、濃縮、統合を探究していた。ライトは二つの領域に焦点を合わせた。即ちコンクリートの床スラブに輻射暖房を使

うことを含む構造システムにおける技術的革新、ならびに建築面積の根本的な縮小(ジェイコブズ邸の場合は1500平方フィート)。基本的なプロトタイプは平屋建てだったので、すべての活動は多目的な空間の中に平面的にまとめねばならなかったのである[54]。無給労働者を使うという三つ目のテクニックが、しばしば予算内に納めるために一役買ったが、それが本来的な原則であるとは考えられなかった。ハーバート・ジェイコブズが自分で多くの大工仕事をこなしただけでなく、タリアセンの徒弟たちも建設作業員として狩り出されていた。

ライトのアプローチは、1920年代のヨーロッパのモダン・ムーブメントの新即物主義の美意識のそれとは実質的に異なっていた。このような新しい客観主義的傾向は芸術の理想主義を放棄し、代わりに機械生産の状況に由来する直線的デザインを主張するものであった。建築的にはこれはエグジステンツミニマム(Existenzminimum)となった。それは完全に標準化され、板状(Zeilenbau)アパートの建物の規則的な列にまとめられた、飾り気のないコンパクトな住宅ユニットであった。

「機械によって作られるからといって、なぜマシン・エイジの建築や芸術作品が機械に似ていなければならないのか」と問いかけて、ライトはヨーロッパのモダニズムを「建築を汽船や飛行機や汽車に似せて作ろうとする子供じみた試み」として糾弾した[55]。彼はアパートメント・タワーといったものに熱心に挑戦することもできた。しかし、ほとんどのアメリカ人がそうであったようにライトも未だに、それぞれが自治と独立を暗示するような表現をもつ戸建て住宅からなるランドスケープを求めていた。マシン・テクノロジーは「我々が自然と呼ぶ調和したオーダーのなかにある有機的な素朴さ」を軽視すべきではないと主張し、ライトはモダン・ムーブメントのプライオリティに挑戦した[56]。規格化を受け入れはしたが、ライト一流の凝った文体で勝ち誇ったように量産プロトタイプを承認するようなことはなかった。

ジェイコブズ邸の多くの記事や、落水荘の即時の名声につづいて、問い合わせがライトの事務所に殺到した。ユーソニアン・ハウスは14の州で建設され、それを国民的なものへと成長させるという彼の主張は強められた。26例が戦前に完成し、用心深い抵当銀行員や財政上の圧迫やクライアントの挫折の犠牲になって、他の31例が未建設に終わった[57]。

単体としては、これらのユーソニアン・ハウスはモジュラー・システムや「自ら課した空間の規律であるユニット・システム」の制約の中での自由や多様性、というライトの理想を永遠ならしめた[58]。デザインを生みだす基本的なモジュールとして、プランは単純で幾何学的な形態を捜し求めた。ほとんどの住宅は、外部に先細りになって突き出た形態をもつ四角い大きなコアのなかに空間を集約させている[59]。ジェイコブズ邸は、小さくても能率的なキッチンであるワーク・スペースがリビングとベッドルームをつなぐジョイントとなって、L字型を構成し、この形式のプランのもっとも良い例である。他の住宅のプランは、予算と空間の束縛に背くかのように、直角が全く使われていなかった。1938-39年に始めカリフォルニア州パロス・ヴェルデスに計画されていたラルフ・ジェスター邸(図版269)は、まるで平面図のなかにダイアグラムを転移したかのように、連結した円からなっていた。また、最初のユーソニアン・ハウスにとっては大きくなりすぎたジェイコブズ家のための2つ目の住宅として、1943-48年にウィスコンシン州ミドルタウンに建設されたソーラー・ヘミサイクル(図版311-314)では、そのプランを引き出すためになめらかな弧が使われていた。

他の流れにおいては、ライトが四角や直角よりも自然的であると主張した形である六角形の集まりから生み出される形態が試みられた。1935-37年にカリフォルニア州パロ・アルトに建設されたポールR.とジーンS.ハナ邸はハニカム・ハウス(図版270-274)と呼ばれ、最初にして最大、そしてもっとも上品なこれらの解決法であった。この六角形のモジュールは、1939年にヒルズボローに建てられた手ごろな価格のユーソニアン・ハウスであるシドニー・バゼット邸において、すぐに改良され繰り返された。ここでも、巧妙なディテールによって決定された、小さくても光あふれる空間に存在する「基本的な喜び」を発見することができる[60]。それは、小さなベッドルームの船舶のような几帳面さであり、穴のあいた木細工を通して濾過された光であり、小さなキッチンの天窓のある高い天井であり、そしてコンパクトなリビングにゆったりした感じを与えている囲い庭を見通すガラスのドアであった。

1940年代には、ライトが風土的なコンディションをうまく利用し、外部との視覚的なつながりを強化することを探求するにつれて、ランドスケープと建築の間の関係は再び変貌していった。その過程において彼は、例えば透明感とか太陽への方向づけというような、ヨーロッパのモダン・ムーブメントの中で比喩的に使われた重要な語句を、再び穏やかな表現に作り直した。1945年にアイオワ州カスケートンに建てられたローウェル・ウォルター邸は、1945年の『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌に掲載された、ライトのガラスの家を改作したものであった。そこでは三方を床から天井までのガラスで覆った透明なサンルームにリビングとダイニングが内包され、天窓からも光が注ぎ込んでいた[61]。ジェイコブズのソーラー・ヘミサイクルは、北壁に面してほとんど屋根にとどきそうなほど高く盛られた土によって、寒い中世部の平原に対抗していた。この盛土を作るために住宅の南側が掘り返され、そこに楕円形の日射の通り道をなぞったガラスの弧のゆるやかな広がりを通して見ることが出来る、窪んだ庭が作られた。

自然とうまく戦い、ランドスケープに勝利をおさめることができるという確信は、第二次大戦後のライトの人生の最後の非常に多産な段階を支配していた。今や、国内でもっとも祝福された建築家は因習から解き放たれ、国中そして世界中で形態と象徴性における自身のイマジネーションの世界を自由に探求することができた。全ての建物は「それ自身の文法を持つ」ことになるだろう、と彼は大胆に告げた[62]。しかし、初期の辞書の束縛から逃れるにつれライトは、敷地への共感、風土からの要求、形態の系統だった探求、美と文化の理想としての単純化への責任、といった彼の仕事をつなぎ止める意味をたびたび失うことになった。

1950年にニューハンプシャー州のマンチェスターに建設されたイサドアJ.とルシール・ズィマーマン邸のように、青々とした緑のなかに落ち着いた感じの低層の住宅も依然として見られるが、ここでも非対称の屋根と大きなガラスが用いられ、表現形式が大きく変化したことを示している。しかし、ほとんどの住宅作品は、はっとするような刺激と迫ってくるような衝撃が感じられる。屋根の一部は突然上へと鋭角に方向を変える。「屋根については、やりたいことはほとんど何をしてもよい」とライトは言い切った。「しかし、あなたの選んだ屋根は恐らく、自分の好みに従いながらも、

その地域のなかの要素と関係を持つだけでなく、環境にも適当でなければならない。」このようなユニークさを証明するものの中には、なにもライトの個性やクライアントのそれを和らげるようなものはなかった[63]。

家の中に入ると、不規則な屋根のラインの下の高窓や、床から天井までとどいた開口部の広がりから明りを取り入れられた非対称の部屋が、突き出たしたり突き上がったりしている。天井は波打ちまたジグザグになり、その表面は複雑なシンコペーションへと変化していく。石やレンガやコンクリートブロックの厚い間仕切は天井のレベルの変化とともに昇ったり落ち込んだりしながら、力強い彫刻的な表現を指揮している。

表面は、光と影、色相と質感の絶え間なく続く演奏に、高揚させられている。それらは、かつては素材にあったものを、そこからもぎ取ってきたものである。明るいターコイズブルーのシートメタルの屋根が、木や石の暖かいブラウンとコンクリート・ブロックのモルタルグレーに並べて置かれ、色彩に脈動感あふれるコントラストをあたえている。生き生きとした表現が「パフォーマンス全体におけるリアリティ」となっていた[64]。1950年代は、消費者の嗜好とお決まりの男女の役割が、個人の表現のための複雑な可能性を模索していた時代であり、これらの住宅は、むしろ因習的なシナリオに対する背景としての演劇的な勘をもって、そのような時代のアメリカの家庭生活を強調していたのである。

楽しみにあふれたジェスチャーは、裕福なクライアントの個人的な幻想に答える一方、一般大衆も楽しませていた。1951年のカリフォルニア州パーム・スプリングスの新しい住宅、カウフマン家のプロジェクト、玉石の家（図版351）は、毎日の水泳を楽しくするために、橋のかかったうねった濠が周囲を取り巻いていた。1944年にはコネチカット州レディングに計画されたジェラルド・ロエブのためのパーゴラ・ハウスの大きな模型が、ニューヨーク近代美術館に1946年に展示された。それには特別な垂直の窓がついていて、煙突の中を煙が立ち上るのを見られるようになっていた。ライトの建築の成功は「自由な選択がより大きな範囲の自由を生む」という国民の夢を確認するものであるように見える[65]。戦後のアメリカ文化の他の領域においてもそうであったように、ライトは精力的な言葉によって――そして、彼の建築も隠喩によって――「自由な世界」における生活のクオリティを讃えたのである[66]。

アリゾナ州フェニックスとメリーランド州ベセスダにそれぞれ計画されたデヴィッド（1950-52／図版348-350）とロバート・ルウェリン（1953-57／図版352-354）のライトの二人の息子のかなり似通った住宅は、この時期の無鉄砲さ――そしてその限界をも例示した。どちらの場合も、ライトは人工的な素材であるコンクリート・ブロックの粗いテクスチャーを、マホガニーの魅力的な美しさと並べて使った。両方とも巧みな螺旋形が、なだらかな坂に沿って大地に立ち上がっている。またしても、そこにはデザインと生物学的な家族のつながりの間の、そして生活と環境の間の完全な適合のイメージが映し出されている。しかし子供たちは、環境に対する考え方と同様に、彼らに対しても自己中心的であった父親のヴィジョンの囲いのなかに入れられたままであった。フェニックスのデヴィッド・ライト邸は、理屈では砂漠の暑さより上に住人を持ち上げ「南西部での住み方」を表現していたのだが、実際には熱は地面から立ち昇るものである。

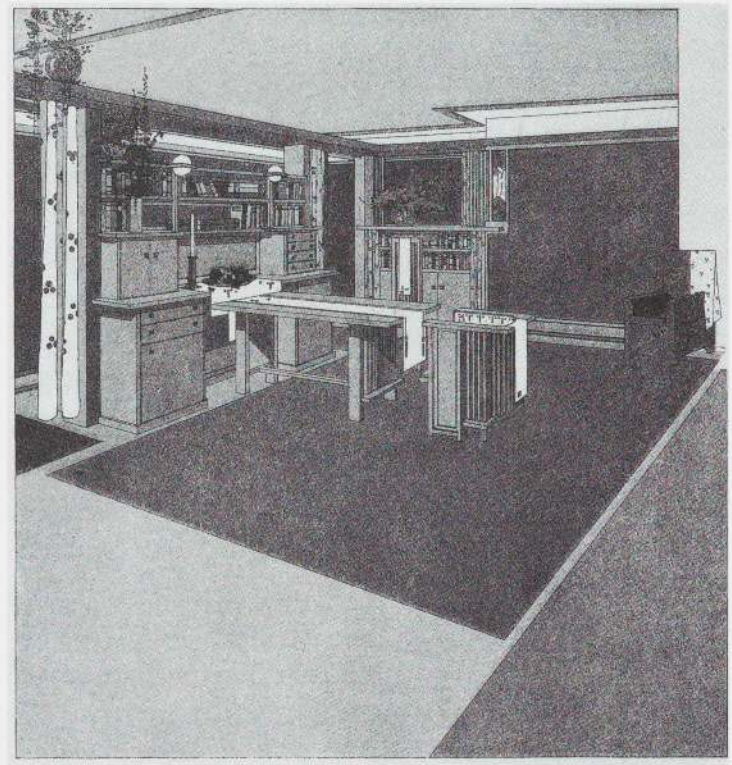


図7：フランク・ロイド・ライト、リチャーズ・カンパニーのためのアメリカン・システム・ビルト・ハウス、1915-17年、内観パース、モデルC3:石版印刷、ニューヨーク近代美術館、デヴィッド・ロックフェラー, Jr.基金、アイラ・ハワード・レヴィ基金、ジェフリーP.クライン基金.

ライトは人生を通して、たとえ最後の成功の中にあってさえ、素材と財政とクライアントについて危険を冒しつづけた。通信の記録はいつも、壮大な理論と日常のこまごましたできごとと切迫した抗議との間を行き来していた。いつもは柔和なハナは、自分の子供たちには別々のベッドルームとそこへの適切な通路（建築家は1フィート7インチの幅を提案していた）が必要であると主張して、「居住不可能な状態（IMPOSSIBLE LIVING CONDITIONS）」と電報をうった[67]。彼の息子デヴィッドは建設用の図面を見せて欲しいと悲しげに請うて、そのときおずおずと「90%のフランク・ロイド・ライト、10%のグラディスとデヴィッド・ライト、それが正しい割合であるとは思いませんか」と言った[68]。このような嘆願に答えてライトは、おだてたり、丸め込んだり、威嚇したりして、時には些細なディテールを調整しはしたが、決して彼の計画の骨子を変えようとはしなかった。

個性こそが彼の人格とデザインの哲学の紛れもない核心である、とライトが宣言したことからみて、このような頑強な抵抗は驚きであるかもしれない。しかし、もちろんライトは自分なりの定義を持っていた。彼は、個人の住宅は夫の人格と財力そして婦人の特定の趣味をもって反映すべきだ、というビクトリアンの考え方を拒絶していた。住宅は個人的表現の不協和音よりもむしろ、ライト自身の個人的創造力がもつ力強い個性をしめすべ

きだったのである。

それでもなお、この大切に育てられてきたアメリカ的価値観の韻律が自分の目的と一致した時はいつでも、ライトはそれを呼び起こすことをいとわなかった。「個性は国民の理想」と1910年のヴァスムートの手による作品集の序文で彼は明言している。更に、明確に言葉を選んで「これが、狭量な個人主義へと墜ちるところでは、それはただ単なる弱さの表れにすぎない」と続けた[69]。本当の個人とは才能に頼るに十分な独立心を持つものであった。クライアントの「単なる個人的な特性」ではなく、「損なわれていない天性と汚点のない理想をもつ」人々の型と階級を各々の住宅に表現するために、ライトはそのようなクライアント達を「理想化」しようとした[70]。彼はそのプロセスを、紛れもない芸術家の痕跡を帯びた、ジョン・シンガー・サージェントによるポートレートになぞらえていた[71]。

そして、ライトは基本的なタイプから生み出されたデザインの多様性を通して、個性を表現する可能性を詳しく説明している。この中で彼は現代の建築システムを明瞭に解き明かしている。すべての現代建築家は、量産による利益とその制約に直面していた。ほとんどの建築家がユニークな作品か規格品のどちらかを選び、裕福なクライアントのためには見事な住宅を、量産のためには工夫された、または称揚できる工場生産住宅をデザインしていたのである。これに対し、ライトは異なったアプローチをとって、すべてのデザインを特徴的にするために機械を使った。「規格化は単なる、しかし欠くことのできない道具である」と1928年に彼は記した。それは無条件に受け入れてしまうと、「創造的な魂と心の牢獄」となる危険性を含んでいたのである[72]。

その代わりに、ライトが「様式化」と呼ぶプロセスによって、自然で「有機的」パターンは幾何学的な抽象の中に「結晶化」するはずであった。これらの形態は工場生産できるので、現代のテクノロジーは、自然のオーダーにひそむ根元的な原理との接触を失うことなく、無数の組み合わせを生むことができた。「故に統一の中にある豊富なバラエティーは合理的な希望である」と彼は説明し、多様性というアメリカの価値観をあきらめることなく、アメリカ人は機械を受け入れるべきだという信念を明らかにした[73]。ライトは多様性をアメリカ人の相続権であると感じていたのである。

ライトの大量生産の最初の試みは、早くからこのアプローチを肯定していた。1915年に彼はミルウォーキーのアーサー L. リチャーズと協力してアメリカン・システム・ビルト・ハウス（図版176参照）の設計をしている。この協力関係は数年間で終りをむかえたが、その間にライトは900を超えるデザインを製作した。リチャーズのアメリカン・レディ・カット・システムは基本的に、あらかじめ裁断された枠組のユニットと木製の内装を工場生産するというものであった。そして、これらのパーツはライトが作り出した多様な形態の中に組に合わされ、再び構築されていくのである。イメージを公表し普及させることが活動の重要な部分であることを認識していて、リチャーズは、ライトのイラストが小冊子や雑誌の挿絵、新聞広告を通して確実に広く知れ渡るようにした（図7、8）。

この初期のデザイン実験におけるテーマは、後に様々な素材を使ってライトが独自に実行した試みに反映した。1920年代には、コンクリートによる最初のプロトタイプであるシティ・ブロック・ハウスや、ロサンゼルスのオール・スティール集合住宅（図版251参照）のための非常に多くの計画

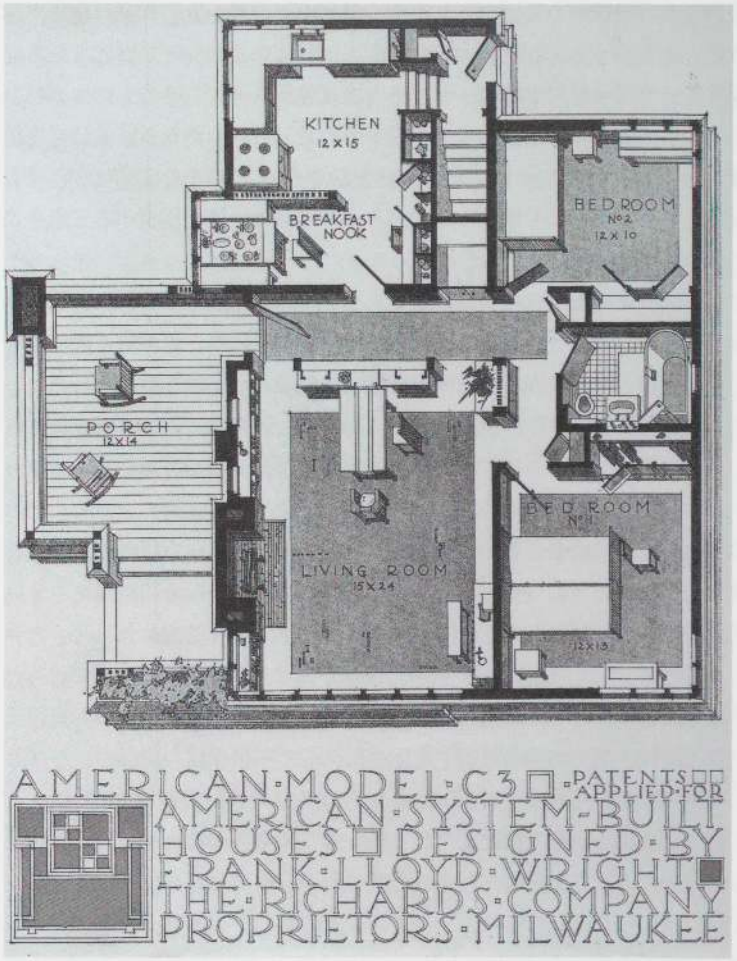


図8：フランク・ロイド・ライト，リチャーズ・カンパニーのためのアメリカン・システム・ビルト・ハウス，1915-17年，平面アクソメ，モデル C3;石版印刷，ニューヨーク近代美術館，デヴィッド・ロックフェラー，Jr.基金，アイラ・ハワード・レヴィ基金，ジェフリー P. クライン基金．

が立てられている。30年後に、ライトはより進んだコンクリート・ブロックの住宅であるユーソニアン・オートマチックをデビューさせ、国内で数カ所ににいくつかの例を建設した。彼はすぐに100以上のドローイングを仕上げ、さまざまなバージョンがあることを示すために、それを本として出版するつもりであった。

晩年ライトは、住宅建設にかかる費用を減らそうとする努力の一環として、プレハブ技術の研究を続けた。木製パネル、合成繊維、コンクリート・ブロックなどを使って、彼はいくつかのプロトタイプを設計した。『ハウス・アンド・ホーム』誌はこれらのデザインは、古い典型を打ち破り、工業化された住宅を許容可能なものとしたと主張した。なぜならそれらは「人が人の内にあると知る、誠実さや性格や、個性を住宅の中に」表していたためである[74]。この期待にも関わらず、その後の20年間に政府が執った現状打開策と同様、最終的な価格は当初の見積もりを大きく越えてしまった。

アメリカン・レディ・カット・システムからユーソニアン・オートマチックまでの間には、一貫したアプローチが認められる。多様性をもった生産を促進するために、ライトは住宅を単純な立方体や直方体のブロックへと凝縮し、さらに素材や形態の装飾的な可能性を犠牲にすることなく、実質的な装飾は最小限に減らした。建設技術は先進的で、大胆でさえあるア

イデアと素材に頼っていた。しかし、ほとんどの組み立て作業は現場で行われ、建築家は建設を監督し各デザインを修正することができた。「組み立て住宅」で採られたセルフ・ビルド方法は建築システムそのものへの信頼を高めると同時に、物をつくる喜びをも充足した。しかしライトは「工業美学によって骨抜き」されることは望まなかった[75]。完全な工業化が住宅と同様にデザイナーにも強要するであろう無名性に、彼は相反する意識をずっと持ちつづけていた。

ライトは工場生産に対する危惧を、モダニズムと深く結び付いたもう一つの現象であるメディアへの傾倒と釣り合わせていた。目を引く数のクライアントが、特に中西部の新聞の編集者や記者として出版業に携わっていた。ウイリアム・アレン・ホワイト、ヘンリー J. アレン、ロイド・ルイス、ハーバート・ジェイコブズ、ローレン・ポープ、そして彼のいとこリチャード・ロイド・ジョーンズといった面々である。名声を勝ち取るためだけでなく、自分の考えを広めるためにも、ライトはあらゆる種類の出版物を使った。そのことについては、パラディオ以来のいかなる建築家にも負けていない。「今日どのような『デザイン』も絶大な効果を持っている」とライトは宣言した。「なぜなら、我々の機械があまねく公表することで、いとも簡単に全ての人の心の目にそれをデザインとして届けるからである。」[76]

ライトは、自分の作品に関する記事に関して密接な協力関係や、しばしば完全な決定権を要求して、図版と文章の内容、そしてそのレイアウトとグラフィックも自分で決定した。目標である雄弁さが読みやすさと一体となっていた。素人にも彼の図面は非常にわかりやすかった。それは建築家でない人には把握しにくい、アクソメやその他の手法をライトが拒絶していたためである。(注目すべき例外は『ライフ (Life)』誌のための1938年のモデルハウスで、室内のアクソメが詳細に描き込まれていた[77]。) 華やかな修景、緻密な描き込み、そして細かい色使い——特にローズやカーマイン、ブロンズ、ペリウィンクルなどの色が、鉛筆でデリケートに塗られていた。そして、それが高々量産住宅のプランという領域から、ファンタジーとも言える領域にまで彼の雑誌を高めていた。ポピュラーな女性誌や建設業者のための専門雑誌の記事がアメリカの住宅デザインの総体的な進歩のための模範として、よくライトの作品を取りあげた。1900年代初期には『ハウス・ビューティフル』、『レディーズ・ホーム・ジャーナル』、『ナショナル・ビルダー (National Builder)』各誌が、難解な敷地や経済的な平面計画の必要性といった問題をどのように解決すれば良いかを示すために、プレーリー・ハウスのライトの図面を用いた[78]。時としてこれは、建築家の名前に言及することさえされずに行われていた。それはこの論点が、すでに個人的問題ではなくなり、住宅デザインの通例の中の一般的な問題を含むようになっていたためである。

一般に広がった評判は、1950年代に賞賛の中にあって絶頂に達した。『ハウス・ビューティフル』誌は、1955年に出版物を一冊まるごとライトの特集に充てた。今度はライト一流の技法と彼の「大原則」の立場から、再びライトの住宅によって示される問題の分析が行われた。『ハウス・アンド・ホーム』誌はある号で、小さな住宅を内外共に「大きく」「よりよく」つくる方法と注釈をつけて、ズィマーマン邸に焦点を当てた。別の記事『フランク・ロイド・ライトと1年に100万の住宅』では、彼が使ったオープン・プランやコンパクトなキッチン、大きくて中心的な暖炉、床から天井に届く窓、バタフライルーフ、自然の素材に焦点を当てていた。数え切れないほどの建設者たちが、これらの要素をレパートリーに取り入れたために、ライトは「数百万の家族のよりよい住宅のために、熱心で実用的な貢献をした」ことになった[79]。

ライトはこのような建設者達の盗用に当然気付いていた。彼はいろいろな方法でメッセージを編成し特定のテーマを強調しようとした。タリアセンで長い間ライトと友に働いていたジョン・デコーヴェン・ヒルは『ハウス・ビューティフル』誌のスタッフに加わったが、それは彼らのキャンペーンを監督するという意味も多少含んでいた。その雑誌の古参編集者であるエリザベス・ゴードンへのある手紙の中でライトは、「もはやどんな建築家も建設のことを知る必要はなくなってしまった。彼はジャーナリズムを知らねばならない。」と打ち明けていた[80]。

ライトはこうして現代建築家にとって困難な現実を受け入れていったのである。つまり、ある建築家の作品が広く公表され高く評価されると、必ずそれを模倣する者が現れるが、そのより重要な哲学を理解しないまま模倣する者も多いという事実である。しばしば、このような模倣がライトの苛々の種となった。それは、ある時にはライトが他人のデザインを容認できなかったため、またある時には彼が同時代の建築家の間により大胆な創造性を望んだためであった。1953年のインタビューでライトは自分の最大の失望について「対抗のかわりに、主に模倣を見せられてきた」と述べている[81]。しかし、全般的に伝道師の役割に対する確信の方が大きくなっていた。彼のデザイン哲学と彼の作品についての、ありあまるほどの報道の両方が「我々自身のために環境の美を生き返らせよう」とする聖戦を支持していたのである[82]。

ライトは専門的なメディアにおいては異なった種類の地位を築いた。しかし彼はそこで賞賛を勝ち取っただけでなく、初期の評論家からの尊大なコメントにも耐えねばならなかった。1900年にボストンの『アーキテクチュラル・レビュー (Architectural Review)』誌は、彼の友人であり同僚でもあるロバート C. スペンサー Jr.による賞賛の記事を掲載した。数年後、『アーキテクチュラル・レコード』誌において、長い記事が掲載され、その後、全誌面に及ぶ特集が組まれた[83]。長い沈黙の後、(その間、ライトはドイツとオランダで自分の作品に関する出版物を監督していた) 1938年、その10年後、そしてさらに1951年にも、『アーキテクチュラル・フォーラム』誌が誌面全体を使って彼の特集を組んだ。

この記事は一組の新しい建築的な習慣を詳細に論じるものとなった。それは、ライト自身の承認を経た申し分のないグラフィック技術を用いて、計画的に、また形態的に分類された一連の作品と計画案から成っていた。ホイットマンとソローからの引用はライト自身の金言とともに、ほとんどの建築家が世俗的な利己主義に走る傾向に対するあらわな軽蔑と、彼の建築の理想を対比させている[84]。こうして1938年以後専門誌は、商業主義を超越しそびえたっているように見える作品とその語り手をもてはやすようになった。ライトは建築の正典の中に存在を勝ち取った。すなわち彼の作品は時間と場所を超越したのである。それはもはや特定のランドスケープの言葉のなかにあるのではなく、むしろメディアの環境のなかに存在するものであった (図9参照)。



図9：自動車広告，1948年頃，グッレゴール・アフレック邸が描かれている．
上記の文章：「フランク・ロイド・ライトによってデザインされたこの住宅は，もっともすばらしい現代住宅を表現している．ちょうど，フューチュラミック・オートモービルが自動車デザインにおける最大の進歩を表現しているのと同様に．」

ライトの監督の下で、建築誌は居住地域やリゾートについての彼の提案に対してかなりのスペースをさいた。当然のように、大きくて緻密なドローイングが巧みな幾何学的構成を際立たせていた。ライトはまた各デザインの基礎となる社会的条件も仮定した。住宅から庭へ、遊び場から商店へ、形態的パターンのなかの一要素であると同時に社会組織の一糸として、別々の要素が絡み合わされていた。初期のスケッチの隅に、「コミュニティの利益は全体にとってより価値のあるものであるという仮定のもとに、このプランはアレンジされた」とライトは鉛筆で書き留めていた[85]。

それでもなお、コミュニティの基礎となる概念は、参加型で変化を促すようなものよりもむしろ、祝賀的なそして快適なもののままであった。共同体とは個人のるつぼを表していたのである。各個人のために、ライトは「自由にまた便利に行き来できる自分のシェルターを持ち維持する、というこの新鮮な機会のうちに大きく依存する自由」を提言した[86]。豊かさと独立という価値観が、公共と個人の目標としての他のどんなコンセプトにも優先していた。

名声を得た晩年でさえ、ライトの住宅の背景が彼のイメージ通りに実現されたことはなかった。より大きなランドスケープへ影響を与えるという願望がこれらの提案のきっかけであったが、この限りない願望のために彼はあらゆる場所で完璧さをのぞみ、達成不可能であるような絶対的支配を主張するようになっていたのである。規則的な形態は社会の秩序を示す全能の換喩語となり、それが「よいデザインのみが存在する」場所では不調和という問題は決してありえない、という信念にライトを導いたのである[87]。

加えて、これらの想像上のランドスケープは次第に現実味を失っていき、個々の住宅のデザインのほとんどにはまだ見られた特定の敷地への鋭い反応は無視されるようになった。しかし、主に郊外周辺からハイウェイの果てに向っていく、アメリカの都市のほぐれた縁にみられる、このような立地の無名性こそが、今日にいたっても建築家によってほとんど無視されている広大で多くの問題を含んだ領域と結び付いていったのだった。

ライトは独立後間もない頃から、郊外住宅地のデザインに関心を持っていたことが記録されている。1901年の最初の『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌の記事で、「クアドラプル・ブロック・プラン」へと四つのプレーリー・ハウスを組み合わせるというささやかな提案がなされた。それぞれの住宅は、共通の平面と立面にほんの少しだけ変化を与えたものであった。四つの住宅は、配置の中央に各住宅のためのガレージのついた青々とした庭を分け合い、一区画の四角い土地の上に結合した集落を形成していた。一辺400フィートという一区画の大きさは、集合的な計画の中にさえ、豊富な土地と各世帯の自治を示唆するものであった。周囲の煉瓦の壁がグループの一体感を強め、それを壁の向こう側の世俗的な世界から切り離していた。

このクアドラプル・ブロック・プランは、オーク・パークのC. E. ロバーツによって依頼された24戸の住宅のための計画の一つであった。ライトは1890年代の終わりにそのプロジェクトに取り組み始めた。その後数年間、いろいろなリズムとスケールを探求しながら、住宅のプランや離れ家や区画の配列のさまざまなアレンジを提案していった（図版394-395）。それにもかかわらず、オーク・パークのコミュニティはそのアイデアを拒み続けた。1915年には、それぞれ同じプレカット・フレームとディテールを使い、平面や立面や屋根のラインが微妙に個性づけされた、もっと小さな五つの住宅のグループがイリノイ州グレンコウに建設されている。ライトはデザインにおける釣合を求めて、幾度もこの構成に立ち返った[88]。

1909年にライトはモンタナ州西部のビター・ルート・バレーにおける二つのプロジェクトにおいて、そのマスタープランにより大きな規模とより高い自律的な尺度を与えた。大学職員の家族のサマーリゾートとして予定された、ユニバーシティ・ハイツ（後にコモ・オチャード・サマー・コロニーと改名された）と、近隣のビター・ルート村である（図版396-399）[89]。リゾート計画においては、彼は三つのプロトタイプを基にした合計59戸の住宅の計画に、初期のプレハブにおける実験を組み込んでいた。しかし、それらのうち実現に至ったのはクラブハウスと12のキャビンのみであった。これらの初期の計画は都市計画への情熱と共に、ある若さゆえの不器用さを明らかにしている。どちらもが、すべての動きを固定した軸線計画の中に強制し、あまりにも荘厳だったのである。さらに、ライトは自分の直線的デザインの好みを、敷地の輪郭や心地良さへの願望に適合させる方法を見つけていた訳でもなかった。大胆にも彼は、格式ばらない背景

にさえ、建築的オーダーの必要性を主張したのである。

シカゴの進歩的な環境の下でも、厳しいデザインのガイドラインが社会的調和を促進することが信じられていた。1913年にこれらの原則を体系化する目的で、シカゴ・シティ・クラブは市の南西の半マイル四方のサイズのモデル郊外のためのコンペを主催した[90]。ライトの参加作品、「都市住宅地開発のためのノンコンペティティヴ・プラン」(図版400)は、幻想的かつ実現的であり、彼のもっとも完成した複雑な住宅的ランドスケープであると考えられる。

1922年のコルビュジェの「300万人のための現代都市(Contemporary City for Three Million People)」のように、ライトのモデル郊外はさまざまな種類の住宅を通じて、社会経済的地位を区分していた[91]。当然のことながら、「レジデンス・パーク」はブロックごとに四つの住宅を配し、広々とした密度を特徴にしていた。二つの近接した地区においては、次第に小さくなる住宅がより密集した区画に集められ、低層アパートのブロックでは、北に独身男性、南に独身女性の住宅が割り当てられていた。しかしライトの場合は、いろいろな地区はすべて歩いて行き来できる一つの地域の中に配置されていた。更に彼は、地区同士の接点にゆったりとした公共の場を集中させ、それにより社会的交流を促そうとした。住民は「映画館」やモデル幼稚園や公園や遊び場へといざなわれたのである。周辺部は小さな商店と事務所のために区分され、人々を互いに引き付ける付属の「ビジネス・センター」を形成している。この複雑に織られたランドスケープは、決して複合的公共領域を排斥するものではなかった。

なるほど、建物や通りや空間の配置は、形態の上での好みや文化的な参照を含むものであった。シカゴのグリッドの導入が、明らかな都市的シンコペーションを持って、その大都市との結び付きを強調している[92]。それは標準化された直線的パターンの土地利用を通して新しい国家の機動力や一体感を促進しようとする、トーマス・ジェファーソンの夢のようなナショナル・サーベイを敬意をもって肯定しているのである。

ライトはアパートに住む独身者は1000人以上、あるいはモデル郊外の人口の半分にものぼると計画した。このような社会観はコンペのプログラムを遙かに超えたものであった。当時の区画改革者たちの指導に従った結果、主催者側は住宅地区に複合住宅や商店などを含めていなかったのである。ライトは確かに戸建て住宅を好んではいたが、アパートや商業の必要性も認識しており、どのようなデザインによってそれらを郊外の近隣地区へと組み込むことができるかを問いかけていたのである。

1920年代の後期のリゾート計画の失敗の後、ライトが都市計画へと立ち帰ったときに大きな変化が起こった[93]。今度は、形態だけでなく人々や活動も含んだいろいろな要素の複雑なマトリクスが、繰返しのパターンと住民の種別という厳格な枠組み中に包み込まれていた。このような厳格さは、単なる不況による仕事不足に対する、方向感覚の狂った反応ではなかった。私的建築物への投資の激減にもかかわらず、政府機関や地方協同組合は大規模な住宅設計の機会を提供しており、ライトもそのような企画のいくつかに熱心に参加していた。1930年代と1940年代のほとんどのプロジェクトでは敷地への適合と統合という感覚を表現することが模索されたのに対して、そこでは、各ユニットの自主性が強調され敷地の切迫した事情には重きが置かれなかった。ライトは有機的建築への傾倒が十分にハーモニーもバラエティーも保障すると思っていたのである[94]。

1936年以後、急速に高まったライトの名声にもかかわらず、政府の住宅抵当機関は社会的規準からの逸脱と資産価値の低下を恐れて、型破りなものを受け入れようとしなかった。何年もの間、連邦住宅局は「適合のための調整(Adjustment for Conformity)」と呼ばれる規準を適用してライトの住宅や集落に抵当をつけることを拒み続けた[95]。しかし、自然の快適さが維持され、堂々とした市民センターや工業化された建設技術を持つ独立した郊外と、商業施設の集中した核を持った広範囲に広がる高速道路のネットワークというライトの提案は、実際は政府が採択した戦後の土地利用のパターンに先行したものであった。ライトの言葉とデザインは「『我々自身』の時間と場所における生活の日常」を具現し続けていたのである[96]。

ライトの提案はいつも理想的な郊外の住宅地を対象にしていた。どのような規模の開発においても彼は、個々の住宅の絶対的な独立を強調した。この傾向が最初に明瞭な形で現れるのは、1938-39年にペンシルバニア州アードモアに計画されたサントップ集合住宅においてであった(図10)。当初の計画では、敷地は四つのクラスターに分割され、それぞれのクラスターは、四戸のつながった住宅を交差した二枚のレンガ壁のまわりに風車型に配置させていた。(以前のクアドラプル・ブロック・プランでは壁が取り囲んでいたのに対して、今度は壁が各々の住宅を互いに切り離している。)その住宅は、広がりと見晴らしを増すために異なったレベルに垂直に配置され、屋根のてっぺんにはプロジェクトの名の由来であるサンデッキが置かれていた。建築物をパズルのピースのようにつなぎあわせて、ライトは再びたくさんの配置を考え出した。「普通の低価格住宅に特徴的なよくある乱雑さ」を取り去ろうとして、各住宅はランドリーやカーポートも含め、個々のユニットの中にすべての活動を集約させていた[97]。結局、四つのユニットの内たった一つしか建設されなかったが、それは無数の戦後のコンドミニアムの祖となっていくのである。

その同年、ミシガン州ランシングで、ユーソニアⅠに関する、より不規則で特殊化された計画が進められている(図版405)。この場合、クライアントは七世帯からなる共同体で、みな近くのミシガン州立大学とつながりのある人達であった。ライトは、ほぼ三角形の敷地の上に七つの三角形の区画を紡ぎだし、各々庭を持った七戸の独立住宅と大きな中心の農園のユニットをそこに配置していった。しかし、連邦住宅局は、その建設システムは実行不可能であり、普通でないデザインは住宅の転売を難しくするとして、抵当権を認可しなかった。この決定により、計画は着工前夜にして頓挫してしまったのである[98]。

数年後、自分で建てられる低価格住宅の計画を進めるために、デトロイト地区のグループがライトに手助けを頼んだ。この計画は1941-45年に進められ、コーポラティヴ・ホームステッド(図版407)と呼ばれるようになる。ライトは、その後すぐに二つ目のジェイコブズ邸となる土盛りのあるユーソニアン・ハウスをこれに充てた。自給自足と大地との絆という信念に従い、彼は共同農園を持つことも主張した。しかし、そこに住む予定の人々はみな教師や自動車製造業のような職を持っていたので、この主張に抵抗して口論に陥った。そのような訳で、このプロジェクトは住民はもちろんのことライトからも「協力が得られずに放棄されてしまった。」[99]

1942年にマサチューセッツ州ピッツフィールドに計画された連邦政府



図10：フランク・ロイド・ライト，サントップ集合住宅，その代表的な住宅，ペンシルヴァニア州アードモア，1938-39年．

のためのクローヴァーリーフ・ハウジング計画（図版406）は、視覚的にも実践的にも、戦時中の労作のなかでは最も実現の可能性が高いように思える。「合衆国のためのユーソニアン・ハウス」は、100の住宅と防衛施設の労働者のための工場から成っていた。アードモアで使った風車型の配置を練り直した、中心に四つの住宅を持つ円形の区画が、基本的な幾何学的パターンを形成していた。幾つかの住宅のグループは斜めに回転していて、反復による単調さを崩している。住宅の内部では、床レベルを変えることで家族のグループ相互とグループ内部の最大限のプライバシーを守っている。しかし、またしても不測の事態が着工間際になって建設を止めてしまった。その地方の建築家からの抗議が、政府の繁雑な手続きに必要な書類に関する騒動に油を注いだのである。彼らは、そのような大規模な依頼が州外の人間に行くことに不満を訴えていたのだ。

戦後すぐに、ライトはいくつかのより大きな区域に着手した。それらは幾分現実的で、制約の多いものであった。ミシガン州カラマズー近くのパークウィンとゲールズバーグ（図版408）は非営利的な共同組合であり、最大のライト主義者の共同体であったニューヨーク州プレザントヴィルのユーソニアIIもそうであった。ライトは、その三つ全てに1エーカーの円形の小区画という基本形を提案し、各住宅には細胞壁のような保護膜を与えた。円盤に挟まれた三角形のクサビ型の土地には曲がりくねった道があり、自然の快適さは共有されていたが、もはや公共施設はどこにも存在しなかった。住宅のプランは、三角形や四角形や円形の計画を基本にしており、ライトのユーソニアンのプロトタイプのバラエティが際立っている。多様性はもはや社会的交流ではなく、住宅のデザインの問題となっていた。これらと同様のテクニックは1970年代の有名なプランド・ユニット開発の特色ともなった。そこでは、守られた自然のランドスケープの中に落ち着いた、心を一つにしたコミュニティ、という牧歌的なイメージを育もうとする努力がなされていた。

そして、巨大な軸線のサイトプランが驚くべき配置で再び出現した。アリゾナ州パラダイス・バレーのリー・アッカーマンのためのトレーラー・パーク、パラダイス・オン・ホイールズ（図版410）である。1952年に考え出されたこのセッティングは、彼自身のイマジネーションに浸透した機動性と安定というテーマと、より大きな文化のテーマとを統一する彼の能力を示している。パラダイス・オン・ホイールズは、各コーナーに置かれた風景化された四つのキオスクによって、通りすがりのモータリストの注意を引くようにデザインされた。開発の中心部はパーキングに囲まれ、公共スペースに困難な近代的定義を与えている小さなショッピング・センターと娯楽エリアから構成されていたからである。このコアのまわりは390台のトレーラーのためのスペースであり、初期のパンフレットには「トレーラーのための本当の町」と宣伝されていた[100]。このプロジェクトは実現しなかったのだが、実際にはその形態的コンセプトや社会的プログラムは世界的と考え得るものではない。

もちろんこの時もずっと、ライトはブロードエーカー・シティ（図版403-404）に特筆すべき注意を注ぎ続けた。これは漠然と理想化された敷地にあるという意味でユートピアであった。そこには大きなハイウェイが走り、平坦で開けた土地が広がっていて、潜在的にいかなる場所でもあり得た。しかしライトは、それが歴史的な必然であり、アメリカを破壊している都市の密集や郊外のスプロールそして地方の混乱にとってかわるよう運命付けられていると確信していたのである。彼はブロードエーカーズと呼ぶパターンが、アメリカの既存の都市の周辺に根付き、国全体を覆いつくすまで「有機的に」広がって行く様子をイメージした。ある時ライトは、戦時中のロンドンの空襲は、彼の計画をヨーロッパで実行するよい機会を与えてくれたとまで言っている[101]。

数年の間、タリアセンの徒弟達は4平方マイルにわたるブロードエーカー・シティの中の代表的な部分を作り続けた（図11）。この小宇宙の巨大で精巧な模型は1935年にニューヨークのロックフェラー・センターで行われた工業美術展覧会において展示され、その後他の都市を転々としている。その後の人生を通して、彼は自分の提唱を執拗に推し、それは秩序を表す単なるメタファーなどではなく、可能な、あるいは避けられない現実であると主張し続けた。

ブロードエーカー・シティは規則に基づいた様々な形態と用途を、高密度な直線的構造に導入しようとした。すべてのライトのデザイン一般と同じく、グリッドが部分と接合部の釣合のとれた配列を決定している[102]。内部の道路システムと外部への大きなハイウェイもそれにより決定されていた。各住宅におかれた自動車が個人の自由という目標とその獲得手段を表し、この広大な領地への出入りを可能にしている。

自給自足という農業的神話の中に留まったまま、ブロードエーカーは家庭と家族を中心にして展開していった。「ユーソニアン的民主主義における真の中心（ただ一つの許されうる中心）は、真のユーソニアン的家庭における個人である」とライトは述べた[103]。その名前の由来となったように一人頭最低1エーカーの広々とした小区画の土地に、全ての住宅が独立して建てられている。このようにライトは、「土地に広い基礎」を置いたピラミッドとして彼の社会を表現した[104]。しかし、ヒエラルキーが消滅した訳ではない。地位と必要が、車の台数によって住宅をランク分けしていたのである。車一台の「最小」の住宅もあれば、1932年のメサの家の契機となった車五台を有する「贅沢な」モデルもあった。



図11：フランク・ロイド・ライト，ブロードエーカ・シティ，計画案，1934-35年，模型

対照的に公共の交流のための領域は、たとえライトの文章が喜ばしい統一を謳っていても、まばらで画一的である。主要なハイウェイのジャンクションにある沿道のマーケットは戦後のショッピングモールを先取りして、陽気さを消費者中心主義に融合させている。人々はサービス・ステーションやコミュニティ・センターにも集まり、そこで運動施設やその他、美術館、博物館など娯楽施設を利用することができるようになっていた。

ブロードエーカー・シティは、アメリカで支配的あった土地利用のパターンに肯定と改善の両方の立場をとっていた。それは、単調なスプロールを防ぐために拡張のパターンと集中のポイントを定め、郊外の分散についての結合力のあるプランを表した。『アーキテクチュラル・レコード』誌には「全ての要素を一般的に分散させ建築的に再統一する」と記述した長い記事が掲載された[105]。有機的原則を全ての部分が厳守することを確実にするために、一人の建築家が国の代表者としての役割を果たした。彼の支配は環境の全局面に及び、混沌や混乱の可能性は全く許されないものであった。

先見的にライトは、すでに彼のビジョンの支柱として存在していた三つの現代的なシステムの輪郭をまとめていた。一つは車であり、それは個人に可動性を保障する。二つ目は遠距離通信、これは孤立を防いでくれる。三つ目は工業生産、これにより大量の顧客へ現代的な品物を供給することができる。彼が見るように、これらの制御されていない力はアメリカ的ランドスケープと国の性格を土台から削りとる脅威となっていた。今こそユーソニアンの目的にそれらを適応させる時であった。そして、自然との環境的な相互依存と同時に、全個人のための社会的経済的独立を促進するのである。ライトは熱中して、これらのテクノロジーのより有害な面と関わることを拒絶し、よいデザインがすべての潜在的な問題を取り消すであろうと確信していた。

ブロードエーカー・シティを自叙伝的幻想であるとして簡単に捨て去ることもできる。それは、1924-25年のゴードン・ストロング・オートモービル・オブジェクティヴ・アンド・プラネタリウムや1931年のニューヨークのウッドストックのためのニュー・シアター、1927-31年のセント・マークス・タワーなど、実現されなかったライトのプロジェクトの安置所となった（図版209-214）。その無政府主義は地方自治体の役割を軽視しており、そこにおいて明らかにライトその人である国家建築家が絶対的な権力を握っていた。

しかし、純粋に主観的な幻想として、ブロードエーカー・シティを通り過ぎるべきではない。この広大な大地は、第二次大戦後のアメリカに革命を起こしたリズムと形態を表現していたのである。それは郊外への拡大であり、修景されたハイウェイであり、ショッピング・モールであり、複合娯楽施設であり、国民の行楽地であった。ブロードエーカー・シティが、これらの現象を引き起こしたのだとも、直接的に効果があったとも言うことはできない。むしろそれは、ライトがどれほどアメリカ人の生活の鼓動を感じ、どれほどアメリカのランドスケープ全体を見渡していたかを示すものである。

提案のいくつかの局面は、明らかに後退している。厳格な階層分け、自動車と電気への多大な過信、真の公共の領域に消費者中心主義やレジャー活動を代用したことなどがそれである。それと同時に、彼は当時の現実に合わせようとする立派な努力もしている。ライトはアメリカ文化の社会的傾向を受け入れ、新しいパターンの土地利用にそれらを当てはめようとしたのである。そして、そのパターンは個人の自立を讃えるとともに環境のバランスを保護して、ライトはそれら両方を一つのコントロールされたシステムの中に包み込んでいった。このシステムは境界を持たなかった。なぜなら、複雑で相互に関連した世界の中の問題を、ひとまとめに扱ったり分離したりすることは出来ないと、ライトは知っていたからである。

たとえ彼の提唱する解決法に疑問を持ったとしても、ライトは才能あるデザイナーの注意を必要とする難しい問題や限定されない敷地に取り組んでいた。建築とは、孤立した盲目的崇拝の対象といったものを遙かに越えた広い展望を含むものである、とライトはいろいろなところで感じていた。公共の領域としての建築的ランドスケープという考えに対して、ライトが生涯を捧げたことには感動を禁じ得ない。そのランドスケープは形態的パターンへと翻訳されていったが、それはいつも自然美や人間相互の関係からつくられる世界のうちにあり続けた。そしてライトは、建築家としてまた一個人として、そのような世界に対して全責任を感じていたのである。

注

1. " 'House of the Century' Gets a Reprieve from Demolition," "House and Home"13 (February 1958), p. 68.

2. "100 Years of the American House," "House and Home" 11 (May 1957), p. 120.

3. Neil Levine, "The Temporal Dimension of Fallingwater," Fiftieth Anniversary Symposium on Fallingwater, Buell Center for the Study of American Architecture, Columbia University, November 7, 1986, p. 1 において引用。

4. Raymond Williams, "The Country and the City" (New York: Oxford University Press, 1973)参照。[Rosalyn Deutsch], "Expertise: Rosalyn Deutsch on Men in Space," "Artforum" 28 (February 1990), pp. 21-23 では「space」という言葉に伴う似たような問題についての思慮深い批評を提供している。

5. Frank Lloyd Wright, "Chicago Culture," Lecture to the Chicago Women's Aid, 1918, p. 9. Wright Papers, Library of Congress, Washington, D.C. 後に、この文章は Frank Lloyd Wright and Baker Brownell, "Architecture and Modern Life" (New York and London: Harper & Brothers, 1937), p. 45 に掲載されている。

6. Gwendolyn Wright, "Prescribing the Model Home," "Social Research" 58 (Spring 1991), pp. 213-26 参照。

7. Frank Lloyd Wright, "Modern Architecture, Being the Kahn Lectures for 1930" (Princeton: Princeton University Press, 1931), p. 70.

8. "Our Strongest Influence for Enrichment," "House Beautiful" 99 (January 1957), p. 45.

9. Frank Lloyd Wright, "The Living City" (New York: Horizon Press, 1958; reprint ed., New York: New American Library, 1963), pp. 55, 84.

10. "The Dramatic Story of Frank Lloyd Wright," "House Beautiful," Special Issue 98 (November 1955), p. 235.

11. Thomas Bender, "A Great American Life," "Grand Street" 7 (Spring 1988), pp. 186-93.

12. Frank Lloyd Wright, "An Autobiography," 2nd ed. (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943), p. 561.

13. Frank Lloyd Wright, "An Autobiography" (New York: Longmans, Green, and Co, 1932), p. 363. (特に記されてない限り、すべて1932年の初版の"Autobiography"を参照している。)

14. Frank Lloyd Wright, "Introduction," "Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright" (Berlin: Ernst Wasmuth, 1910): Bruce Brooks Pfeiffer, ed,"Frank Lloyd Wright: Collected Writings," vol. 1 (New York: Rizzoli, 1992), p. 113 において再版。この十年間にたびたび出てくる、森の多い郊外や湖岸の敷地に建つ「森林住宅」は、平面図や立面図において幾分素朴であり、垂直の線に相対するものが見られる。それらも、ひとつのテーマにおける変化を表現しているのである。

15. Wright, "Kahn Lectures," p. 70.

16. ハリエット・モンローへの手紙, April 18, 1907, Joseph Connors, "The Robie House of Frank Lloyd Wright" (Chicago: University of Chicago Press, 1984), p. 69 において引用。

17. Wright, "Kahn Lectures," pp. 72, 73.

18. 前掲書, p. 72.

19. Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture, I: The Logic of the Plan," "Architectural Record" 63 (January 1928), p. 57.

20. Henry-Russell Hitchcock and Philip Johnson, "The International Style: Architecture since 1922" (1932; reprint ed., New York: W.W. Norton, 1966), p. 26.

21. Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture, IV: The Meaning of Materials Wood," "Architectural Record" 63 (May 1928), p. 482.

22. Fred C. Robie and Fred C. Robie, Sr., "Mr. Robie Knew What He Wanted," "Architectural Forum" 109 (October 1958), p. 126.

23. Frances Willard, "How to Win: A Book for Girls" (New York: Funk & Wagnalls, 1886), p. 54; Gwendolyn Wright, "Moralism and the Model Home: Domestic Architecture and Cultural Conflict in Chicago, 1883-1913" (Chicago: University of Chicago Press, 1980), p. 105 において引用。

24. Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture," "Architectural Record" 23 (March 1908), p. 160.

25. ライトはこのような句を、以下の文章の中で用いた, "A Small House with 'Lots of Room in It,' " "Ladies' Home Journal" 18 (July 1901), p. 15; "Architect, Architecture and the Client," Lecture to the University Guild, Evanston, Illinois, 1896, p. 11; a revised version, "The Modern Home as a Work of Art," lecture to the Chicago Woman's Club, 1902, p. 12.どちらの講演も the Wright Papers, Library of Congress, Washington, D.C.に見ることができる。

26. Ellen Key, "Love and Ethics," trans. Mamah Bouton Borthwich and Frank Lloyd Wright (Chicago: Ralph Fletcher Seymour, 1912), pp. 43-44;及び、Wright, "The Modern Home as a Work of Art," p. 5 参照。ママー・ボースウィクは"The Morality of Women and Other Essays" (1911)と"The Woman Movement" (1912)も、キーのスウェーデン語の原典から翻訳している。それは、彼女が、夫でありライトのクライアントでもあるエドウィン・チェニーのもとを去り、旧姓を再び使うようになった後のことだった。

27. Frank Lloyd Wright, "Art in the Home," the Home Decorating and Furnishing Department of the Central Art Association's Third Annual Congress, Chicago, May 1898 において読み上げられた文章; "Arts for America" 7 (June 1898), p. 581 にて再版.

28. Herbert Croly, "New York as the American Metropolis," "Architectural Record" 13 (March 1903 , p. 199. 他に、同, "Architecture of Ideas," "Architectural Record" 15 (April 1904), p. 363; Helen Campbell, "Household Economics: A Course of Lectures in the School of Economics of the University of Wisconsin" (New York: G.P. Putnam's Sons, 1896), pp. 98-105;同、"Household Furnishings," "Architectural Record" 6 (October-December 1896), pp. 97-104 も参照。これらは特にライトについて言及している。

29. Wright, "The Modern Home as a Work of Art," p. 5.

30. ライトは"New School of the Middle West"に"In the Cause of Architecture" (1908), p. 39 のなかで言及した; Thomas E. Tallmadge は"Chicago School"という言葉を"The 'Chicago School,' " "Architectural Review" 15 (1908), pp. 69-74 で用いた;また、Wilhelm Miller は"Prairie Style"について、初めて"The Prairie Spirit in Landscape Gardening" (Urbana: University of Illinois Press, 1915), p. 5 で語った。H. Allen Brooks, "The Prairie School: Frank Lloyd Wright and His Midwest Contemporaries" (Toronto and Buffalo: University of Toronto Press, 1972), pp. 8-13 参照。

31. Frank Lloyd Wright, "A Home in a Prairie Town," "Ladies' Home Journal" 18 (February 1901), p. 17. ボークはセオドア・ルーズヴェルトの言葉を誇らし気に引用した。ルーズヴェルトは、ライトのことを次のように言っている。「彼は、私が知る限り、より良い物のために国家全体の建築を変えた、ただ一人の人間である。彼はあまりにすばやく、しかも有効にそれを行ったので、我々は、それが完成するまで始まったことにさえ気が付かなかった。」Bok, "The Americanization of Edward Bok" (New York: Charles Scribner's Sons, 1924), pp. 249-50. ウイリアム L.プライス、ラルフ・アダムス・クラム、アーサー・リトル、ブルース・プライス、ジョイ・ウィーラー・ダウらの手による他のモデル・ハウスは、シングル様式やコロニアル様式を改作したものであった。

32. Frank Lloyd Wright, "A Fireproof House for $5000," "Ladies' Home Journal" 24 (April 1907), p. 24.

33. Wright, "Autobiography," p. 165.

34. 前掲書, p. 171.

35. 前掲書, p. 235.

36. 前掲書, p. 232; "genuine character,"については、Wright, "In the Cause of Architecture, II: What 'Styles' Mean to the Architect," "Architectural Record" 63 (February 1928), p. 151 参照。

37. Wright, "Autobiography," pp. 227-28. 彼はホリィホック・ハウスに特に言及している。

38. Frank Lloyd Wright, "To Arizona," "Arizona Highways" 16 (May 1940), p. 15; Raymond Carlson, "Frank Lloyd Wright and Taliesin West," "Arizona Highways" 25 (October 1949), pp. 10-11 に再版.

39. 前掲書。

40. Wright, "Autobiography," p. 309. 同様の素材とデザインのアプローチは、ライトが1927年にエジプトのダミエットに建てた、組立式プレハブ・ビーチ・コテージにおいてよく使用された。

41. 前掲書，p. 305.
42. Frank Lloyd Wright, "An Organic Architecture: The Architecture of Democracy" (London: Lund, Humphries, 1939), p. 9.
43. Wright, "Autobiography," p. 251.
44. 前掲書，p. 245.
45. Frank Lloyd Wright, "Frank Lloyd Wright," "Architectural Forum" 68 (January 1938), p. 83.
46. Frank Lloyd Wright, "Frank Lloyd Wright," "Architectural Forum" 83 (January 1948), p. 80．ラスク邸(1936)、ハナ邸(1936)、ルイス邸(1939)、バード邸とポープ邸(どちらも1940)の平面図には男性の「聖域」見られるが、もっと小さなユーソニアンの住宅においてはそうでない。これは、1934-35年のツー・ゾーン・ハウス計画における書斎(あるいは静的ゾーン)と台所(あるいは活動のゾーン)を、性別によって規定した一つのヴァリエイションを表現しているように思われる。確かにそのころは、このような性別による固定観念はかなり一般的であった。
47. ナンシー・ウィリーへの手紙，July 5, 1932. The Frank Lloyd Wright Foundation.
48. Frank Lloyd Wright, "1932: The House on the Mesa," in Frederick Gutheim, ed., "Frank Lloyd Wright on Architecture: Selected Writings" (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1941), p. 166; and Wright in "Architectural Forum" (1938), p. 76.
49. この言葉が初めて使われたライトの出版物は、1925年のオランダの雑誌"Wendingen"であった; H. Th. Wijdeveld, ed., "The Life-Work of the American Architect Frank Lloyd Wright" (Santpoort, Netherlands: C.A. Mees, 1925), p. 51; reprint ed., "Frank Lloyd Wright: The Complete 1925 'Wendingen' Series" (New York: Dover, 1992)参照。
50. Frank Lloyd Wright, "The Disappearing City" (New York: William Farquhar Payson, 1932), p. 89.
51. Wright in "Architectural Forum" (1938), p. 78.
52. 前掲書。彼らの意見については、Herbert Jacobs with Katherine Jacobs, "Building with Frank Lloyd Wright" (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1975)参照.
53. Wright in "Architectural Forum" (1938), p. 78.
54. 1934-35年のツー・ゾーン・ハウスのアイデアは、母であり、主婦でもあるドロシー・ジョンソン・フィールドからの手紙において提案されていた。この手紙と、そのアイデアに対するライトの返答は、どちらも"Taliesin" 1 (1934) ,pp. 13-20 に見られる。フィールドはその後"The Human House" (Boston: Houghton Mifflin 1939)において、自分の提案を詳説し、そこで、ライトのマルコム・ウィリー邸のイラストを大きく扱っていた。
55. Wright, "Kahn Lectures," p. 66;同, "The Logic of Contemporary Architecture as an Expression of This Age," "Architectural Forum" 52 (May 1930), p. 638.
56. Frank Lloyd Wright, "In The Realm of Ideas," in "Two Lectures on Architecture" (Chicago: Art Institute of Chicago, 1931), p. 13.
57. ユーソニアン・ハウスについての詳しい議論については、John Sergeant, "Frank Lloyd Wright's Usonian Houses: The Case for Organic Architecture" (New York: Whitney Library of Design, 1984)参照。
58. Frank Lloyd Wright, "A Four-Color Portfolio of the Recent Work of the Dean of Contemporary Architects, with His Own Commentary on Each Building," "Architectural Forum" 94 (January 1951), p. 91.
59. ライトはこの形を「おたまじゃくし」と呼んだが、言語的にも建築的にも生き生きとしたイメージで、人々の想像力を捕らえる能力がライトにあることを再び証明するものであった。"The Natural House" (New york: Horizon Press, 1954), p. 167 参照。
60. Wright, "Logic of Contemporary Architecture," p. 638.
61. ガラスの家は、Richard Pratt, "Opus 497," "Ladies' Home Journal" 62 (June 1945), pp. 138-41 に登場した。
62. Wright, "The Natural House," p. 181.
63. 前掲書，p. 157.
64. Frank Lloyd Wright, "Organic Architect Looks at Modern Architecture," "Architectural Record" 111 (May 1952), p. 150．ライトによる1957年のマリリン・モンローとアーサー・ミラーのための実現しなかった住宅は、この様式化されたパフォーマンスというテーマを具体化したものだった。
65. Frank Lloyd Wright, "When Democracy Builds" (Chicago: University of Chicago Press, 1945), p. 122．ロエブのモデルは"Wright Makes It Right," "Time" 48 (July 1, 1946), P. 73 で論じられている。
66. Serge Guilbaut, "How New York Stole the Idea of Modern Art," trans. Arthur Goldhammer (Chicago: University of Chicago Press, 1983);及び、Thomas Bender, "New York Intellect: A History of Intellectual Life in New York City from 1750 to the Beginnings of Our Own Time" (New York: Alfred A. Knopf, 1987), p. 339 参照。
67. ポール・ハナからフランク・ロイド・ライトへの電報，January 29, 1936. The Frank Lloyd Wright Foundation. Paul と Jean Hanna は自分たちの住宅を"Our Love Affair with Our House," "House Beautiful," Special Issue 105 (January 1963), pp. 54-63;及び"Frank Lloyd Wright's Hanna House: The Client's Report" (New York: The Architectural History Foundation, 1981)において論じている.
68. デヴィッド・ライトからの手紙，September 14, 1950. Collection Frank Lloyd Wright Memorial Foundation.
69. Wright, "Introduction," "Ausgeführte Bauten und Entwürfe," p. 107.
70. Frank Lloyd Wright, "In the Cause of Architecture" (1908), p. 158;同, "Disappearing City," p. 82.
71. Wright, "In the Cause of Architecture" (1908), p. 158.
72. Wright, "What 'Styles' Mean to the Architect," p. 145.
73. 前掲書。1896年の演説"Architect, Architecture, and the Client"において、ライトは初めて"conventionalization"という彼の考えを詳しく説明した。
74. "Frank Lloyd Wright and 1,000,000 Houses a Year," "House and Home" 3 (March 1953), p. 105.
75. Frank Lloyd Wright, "The House of the Future," "National Real Estate Journal" 33 (July 1932), pp. 25-26;同, "Logic of Contemporary Architecture," p. 638.
76. Wright, "Autobiography," p. 306.
77. "A Little Private Club," in "'Life' Presents in Collaboration with the 'Architectural Forum' Eight Houses for Modern Living, Especially Designed by Famous American Architects for Four Representative Families Earning $2,000 to $10,000 a Year," "Life" 5 (September 26, 1938), pp. 45-65; "Frank Lloyd Wright, Architect: House for $5,000-$6,000 Income," "Architectural Forum" 69 (November 1938), pp. 331-40 として再版。
78. 注目すべき例としては、C.E. Percival, "House on a Bluff," "House Beautiful" 20 (June 1906), pp. 11-13;同, "Solving a Difficult Problem: A House at South Bend, Indiana, Frank Lloyd Wright, Architect," "House Beautiful" 20 (July 1906), pp. 20-21;及び、同, "A House without a Servant," "House Beautiful" 20 (August 1906), pp. 13-14.
79. "This Rich and Rhythmic House Expresses 32 Simple and Basic Design Ideas," "House and Home" 10 (September 1956), pp. 136-41; "1,000,000 Houses a Year," p. 105.
80. フランク・ロイド・ライトからエリザベス・ゴードンへ，May 9, 1953. The Frank Lloyd Wright Foundation.ライトはオーギュスト・ペレからこの意見を聞いたと公表した。
81. ヒュー・ダウンズとの「対談」、NBC テレビ放送、May 17, 1953; Frank Lloyd Wright, "The Future of Architecture" (New York: Horizon Press, 1953), p. 38 に再版。
82. Wright, "An Organic Architecture," p. 6; Wright, "A Four-Color Portfolio of Recent Work," p. 89.
83. Robert C. Spencer, Jr., "The Work of Frank Lloyd Wright," "Architectural Review" 7 (June 1900), pp. 61-72.他に、同、"Brick Architecture in and about Chicago," "The Brickbuilder" 12 (September 1903), pp. 178-87 参照。"In the Cause of Architecture"となった『アーキテクチュラル・レコード』誌の1908年号のための資料をライトが準備している間に、同誌はより短い記事"Work of Frank Lloyd Wright, Its Influence," "Architectural Record" 17 (Juky 1905), pp. 60-65 を掲載した。
84. ライトによる批判の特徴的な例としては、"The Architect," "The Brickbuilder" 9 (June 1900), pp. 124-28; "Architecture as a Profession Is All Wrong," "American Architect" 138 (December 1930), pp. 22-23, 84-88（ここで、アメリカ建築家協会（AIA）を「見せかけの恣意的協会（Arbitrary Institute of Appearances)」と呼んでいる）;及び、"A Testament" (New York: Horizon Press, 1957), pp. 249-50 などがある。
85. C.E.ロバーツのためのクアドラプル・ブロック・プランの、1903年のあるスケッチの隅に記されている。
86. Wright, "When Democracy Builds," p. 124.
87. Wright, "The Living City," p. 171.
88. ライトはヴァリエーションを後の仕事に組み込むことを続け、それはノース・カロライナ州ホワイトヴィルの黒人家族のための1957年の提案まで通して行われた。
89. ライトがイタリアへ立った後、マリオン・マホーニー、

ヘルマン・フォン・フォルスト、ウォルター・バーリー・グリフィンらの監督の下で、完成された。もっと広範囲の報道については、Donald Leslie Johnson, "Frank Lloyd Wright's Architecutural Project in the Bitterroot Valley, 1909–10," "Montana: The Magazine of Western History" 37 (Summer 1987) pp. 12–25 参照。

90. ライトの提案が広範囲に報道され、コンペの参加案は Alfred B. Yeomans, ed., "City Residential Land Development: Studies in Planning, Competitive Plans for Subdividing a Typical Quarter Section of Land in the Outskirts of Chicago" (Chicago: University of Chicago Press, 1916)に発表された。他にも、G. Wright, "Moralism and the Model Home," pp. 281–91;及び、同、"Architectural Practice and Social Vision," in Carol R. Bolon Robert S. Nelson, and Linda Seidel, eds., "The Nature of Frank Lloyd Wright" (Chicago: University of Chicago Press, 1988) , pp. 105–08 参照。

91. 優れた記事、Paul and Percival Goodman, "Frank Lloyd Wright on Architecture," "Kenyon Review" 4 (Winter 1942), pp. 7–28 参照。

92. Robert Craik McLean "City Residential Land Development," "Western Architect" 25 (January 1917), p. 6 は、この効果についてライトに言及している。

93. 1920年代から1940年代のライトによる都市住宅の計画も参照：ロサンゼルスのエリザベス・ノーブル・アパートメンツ、ニューヨークのセント・マークス、シカゴのグルーブト・タワーズ、ワシントン D.C.のクリスタル・ハイツ、ダラスのロジャーズ・レイシー・ホテルなど。また、市民団体のための重要な計画やソロモン R.グッゲンハイム美術館のような文化施設もある。この小論は、ライトの郊外住宅計画を主に対象としている。

94. 「すべての自立した自由都市の特質は、隣接する自然環境の特質とすんなり調和する…無限の多様性のなかの統一は、このように必然となる。土地固有の特徴も同じく必然である。」Wright, "When Democracy Builds," p. 58.

95. "Usonia Homes," "Journal of Housing" 10 (October 1953), pp. 319–20, 344; Gwendolyn Wright, "Building the Dream: A Social History of Housing in America" (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1983), p. 251 において引用。

96. Wright, "A Testament," p. 23.

97. オットー・マリーへの書き置き、January 1, 1938. The Frank Lloyd Wright Foundation.

98. 計画された住宅の内のたった一つ、ゲーツ／ウィンクラー邸だけが、年内に付近のオケモスに建設された。

99. Frank Lloyd Wright, "Frank Lloyd Wright," "Architectural Forum" 88 (1948), p. 83;提案された共同体の一員である、ジム・スミスからの手紙、December 4, 1941. Collection Frank Lloyd Wright Foundation.

100. Brochure proof. The Frank Lloyd Wright Foundation.

101. "A City for the Future," "Time" 36 (November 25, 1940), p. 58.

102. ブロードエーカー・シティにおいてライトは次のことを認めた。「すべてが釣り合っていても、それは全くあからさまではなかく、決して非現実でもない……リズムはそのような繰り返しの代用品なのである。」Frank Lloyd Wright, "Broadacre City: A New Community Plan," "Architectural Record" 77 (April 1935), p. 244.

103. Wright, "The Living City," p. 231.

104. Wright, "When Democracy Builds," p. 128.

105. Wtight, "Broadacre City," p. 243.

テレンス・ライリー

フランク・ロイド・ライトのランドスケープ：仕事のパターン

ヨーロッパの聴衆にむけてアメリカ文化の特徴を描写しようと試みた際、フランク・ロイド・ライトは、「真のアメリカ精神は、西部、そして中西部に存在する」[1]として、彼の民主主義や個人に関する幅広い考察を特定の土地に関する言及と結びつけた。建築、文化、そしてランドスケープは共通の発展過程の内にあるという彼の信念は、それ自体としては彼特有のものではない。しかしながら、特にライトの文化の定義が古典主義の普遍的な価値を拒否し、日常生活の内にある美徳を包含するものであったため、ライトの作品における建築とランドスケープと文化の関係は複雑なものとなっていた。この姿勢は、土地と結び付いた建築のあるべき姿について、ライトが「その美しさは、環境や人々の生活習慣に密接に関わっている」と記したことからも読み取ることができる[2]。

それらの関係は、ライトがランドスケープを特に熟知していたこと、当時の文化が劇的な変化を遂げつつあったことにより、更に複雑になっていた。世紀の変わり目にあって、この変化は、それに調和してアメリカの文化が向かう方向を指し示す重要なポイント――共同の運命に対する強い意識と、個人の自由への同じく情熱的な賛美――に向かうライト自身の方向性の同様に雄弁な変化と歩を共にしていた。この小論が意図するものは、72年間のキャリアを通してアメリカの環境と日常生活のパターンを反映し続けた、ライトの建築の解釈の変遷を探究することである。

ウィスコンシン州マディソンの州立大学へ行くために、おじのジェームズ・ロイド・ジョーンズの農場を去った半世紀後、ライトは若き日の農場での生活の、独特で逃れることのできないリズムを新鮮な親しみをもって回想している。「昨日と同じ様に、今日も、明日も繰り返される1260日の日々が過ぎ去り、少年は16歳になろうとしていた。彼の農場での日々は終わった。」[3]実際にライトがおじのところで働いていたのは、若い頃の僅かな期間に過ぎなかったが、南北戦争直後のその時代に生まれた子供たちのほぼ80％がそうであったように、彼もまた少年時代を農業的共同体の中で過ごしたのである[4]。彼がマサチューセッツ州ウェイマスに住んでいた頃でさえ、聖職者であった彼の父親は、しばしば農産物で給料を受け取っていた[5]。それにもかかわらず、農場での重労働の年月についての記述は、しばしば建築家がホレイショー・アルジャーを気取って創作したもの、少年時代の作り話であってそれ以上の意味はないものとして受けとられることが多い。しかし、彼の建築物はそれとは全く反対のことを示している。そして、彼がマディソンへ、そしてはるか世界へと旅立っていった後も、フランク・ロイド・ライトの農場での日々は終わっていなかったことをも示しているのだ。

ランドスケープと文化の相互関係についての彼の最初の本質的な経験について考えるにあたって、ライトが南ウィスコンシンで過ごした年月が、広大な中西部のプレーリーの一端にある肥沃なうねった丘陵と、そこの主要な活動である農業によって本質的な枠組みを与えられていたということを指摘しておく必要がある。19世紀中頃の農場での生活は苦労が多かったが、農作業は高潔な活動であると広く認められていた。トーマス・ジェファーソンやライト自身のおじジェンキン・ロイド・ジョーンズ牧師の著書でも十分にこれを確認することができる。非常に尊敬されていたユニテリアン派牧師であり『農場における福音（The Gospel of the Farm）』の著者でもあるジョーンズは、「刈り入れどきの畑の奇跡は疑念を超えて存在する。ここには懐疑が入り込む余地はどこにもない。農場こそは、天における律法と地上における法則との類似性が、よりはっきりと確立された場所なのである。」と書き残している[6]。

ランドスケープに対する姿勢に着目すると、ジェファーソンとライトの間の類似性はきわだってくる。どちらも独学で建築家となり、田園生活を好んで都市を否定した。バージニア州のジェファーソンの家モンティチェロと、ウィスコンシン州のライトの住宅タリアセン（図1、2）は共に、書庫とスタジオを中心とした知の探究と農作業のリズムを一緒に織り上げている。モンティチェロにもタリアセンにも、各々の主人に対してと同様、典型的に「洗練された（cultivated）」という言葉があてはまる。これは「文化（culture）」と「農業（agriculture）」という言葉と語源を共有し、これらの言葉の今日における意味の違いに橋渡しをする言葉である。こうした類似性にもかかわらず、ジェファーソンとライトは基本的に異なったインスピレーションを持っていた。ジェファーソンのモンティチェロは、広々とした芝生とパラディオ様式の建築によって、工業化される以前の古典主義の、ウェルギリゥス的静穏さを呼び起こそうとしている。一方、ライトのタリアセンのデザインは粗く切られたその土地の石灰岩と格式ばらない配置によって、「環境と人々の生活習慣」という、より直接的なパターンに敏感に反応している。ジェファーソンの死後、ライトが生まれるまでの41年間にこれらのパターンは急速に変化し始めていたのである。

ライトがおじの農場で働いていた1880年までに、南ウィスコンシンは地域の首都であるシカゴとの複雑な関係の内にますます取り込まれて行った。中西部の特徴はジェンキン・ロイド・ジョーンズの次の言葉の中に表現されている。「ミネアポリスの巨大な工場、湖岸と線路沿いの数千のエレベーター、大陸横断鉄道、海の巨大な穀物船。これらはすべて世界の偉大な供給機構の欠くことのできない部分である。」[7]しかし、たとえ中西部が物資と生産物の巨大なマーケットとなっても、農業生活は相変わらず肉体労働と自然との関わりを道徳的に優れたものとして認めていた。このような19世紀的な態度は、ユニバーシティー・ハイツ、コモ・オーチャーズ・サマー・



図1：トーマス・ジェファーソン，モンティチェロ，全景，シャーロットヴィル，1768-1809年

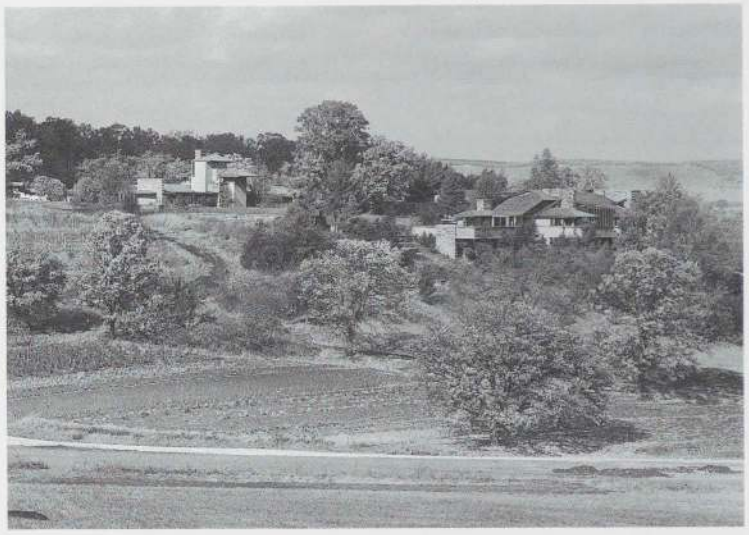


図2：フランク・ロイド・ライト，タリアセンIII，全景，スプリング・グリーン，1925年

コロニー（図版399）と呼ばれた、1909-10年のモンタナ州ダービーの計画的コミュニティのための初期のプロジェクトに例を見ることができる。ビター・ルート・バレー灌漑会社はそこで「土地を開発し、農作業の経験をもたない都市出身のグループを勧誘して、果樹栽培に従事させようと試みた。その会社は、ほとんどが大学教授である知的上流階級から興味を持たれていた。」[8]そのプログラムに含まれていた意味は極め独特で、ビター・ルートでは、大学教師達は戸外で仕事をしながらの「休暇」を楽しむことができ、「新鮮な興味を持って自分の研究にもどる」ことが出来る、というものだった[9]。入居者達の果樹園は、彼らに収入をもたらすだけでなく、集落全体に、戸外での肉体的な活動が心身を回復するという信念に基づくある性格を与えていた[10]。歴史家デヴィッド・ストラウスが記したように、このタイプの隠遁地はサラトガ・スプリングスのような保養地の「怠惰と道楽」に対して道徳的に優れていると見られていて、特に都市の住人の精神的、肉体的要求に目を向けていたのである[11]。

労働に対する中西部の文化の高潔さは、それよりずっと以前、19世紀にラルフ・ウォルド・エマーソンによって予言されていた。「美は必ずや実用へと帰せられ、美術と実用の間の区分は忘れ去られるにちがいない。もし、歴史が正しく語られ、人生が高潔にすごされていれば、もはや両者を区別することは容易でもなく、可能でもなくなるであろう。自然においては全ては有用であり、全てが美しいのである。」[12]労働と自然の両方と関わりを持つことによる農業的な生活の利点以外にも、南北戦争後の農業に対し、特にライトの少年時代に機械が果たした役割は過少評価されるべきではない。実際、機械自体は農場と結び付くことで、有徳とは言えないまでも恵み深い希望の中にあるように見えた。ジェンキン・ロイド・ジョーンズは、彼の農業についての一連の説教の中で、農工具を機械化し、農作業に革命を引きおこしたジョン・ディアとサイラス・マッコーミックに繰り返し言及している。「ここに再び農場の福音は、新訳聖書の福音書と平行する。これらの発明者や工場家は、よりよい生活の絶大なる伝導者であった。」[13]ジョーンズが彼の甥に与えた影響は明白であった。機械がもたらす利益について記述するにあたり、ライトは言明している。「全ての時代は、その時代が知る最良の道具と装置、――世界で最も貴重なものである人間の努力というものを、最もうまく節約してくれる道具を使って、その時代の仕事を為し、その時代の芸術を生み出したのだ。」[14]

ライトが操作した最初の機械は、疑いなく農業機械であった。サイラス・マッコーミックによって1831年に発明された、彼のおじの馬引き刈取り機について、ライトは次のように記している。「キラリと光る鎌の忙しい行き来が、黄色い穀物を切りとると、明るい青と緑と黄と赤のリールがそれをニス塗りされた木の穀物台の上にたたき出す、赤く塗られたもの。」[15]このように農作業の新次元を決定づけた機械は、刈取り機だけではなかった。砕土機、播種機、マーカー、プランカー、耕作機、回転台、脱穀機、のこぎり、乾草架、乾草熊手、全て馬に引かれたこれらの機械は、農場に生活のリズムを刻みそのランドスケープを変容させる道具として、ライトによって引用された。「牧草を並べ、鍬を入れ、穀物を『チェッカー』を使ってまく。穀物を一掬いする毎に規則的に4フィートだけ緑の丘がすぎ、穀物は、両方向に4フィートずつ離れて育つ。」[16]

ライトが発見した穀物畑に横たわる4×4フィートのグリットは、機械の作業がランドスケープを規格化する効果に直接結び付いていた。その後ライトがグリットを建築的仕掛けとして使用していくのは、もちろん彼の発明ではなかったし、1920年代を通して、又その後もしばしば彼の建築の中でそれが広く使われたことを、農業的ランドスケープからの特定の影響に帰することもできない。ライトは、グリットを機械によって為された作業の一般的な特徴と認識していて、これが農作業や建設作業のみでなく、機械によって変容した全ての活動に共通する性格を理解する方法を彼に与えたのだ、と言えばより正確かもしれない。

基礎を為すグリッドの、作業そのものによって決定された4フィート平方のモジュールに関するライトの記述は、彼の建築の性格と方向性に対し根本的な関連を持っている。農作物の列の間隔は、畑で機械を引く馬の組をどれくらいの間隔でつなぐことが出来るかによって決められていた。そのモジュールは仕事を最も効果的にする必要から決定され、次いで耕作機のブレードの間隔のように可変の要素に反映された。さらに、つながれた馬の組がターンする半径によって、そのブレードの数もまた制約されていた。

このような訳で、ライトはグリッドを抽象というよりは仕事のプロセス

を映し出す方法と見なしていた。1923年、パサデナで初めて実現したライトのコンクリート・ブロックの家であるジョージ・マディソン・ミラード夫人邸、ラ・ミニアテューラ（図版178-181）のモジュールも、同様に職人が能率的に扱える最も大きなブロックのサイズから決定された。1915-17年のリチャーズ・カンパニーのためのアメリカン・システム・ビルト・ハウス（図版176）の規格化されたコンポーネントや、1936-37年にマディソンに建設されたハーバート・ジェイコブズ邸（図版241-245）で使用された2×4フィートのモジュールも、入手しやすい合板や木材の標準的な寸法に従っており、その寸法自体、製造過程における作業を反映したものだった。

グリッドと客観的に導かれたモジュールが静的な模式を構成したのに対し、ライトは作業そのものが持つ動的な本質も描写している。「動作の繰り返しを含むような単調な作業は何であれ、それ自身のリズムというものを持っている。もしそれを見つけることができれば、この意味において、すぐに作業を興味深いものにすることができる。アクセントを変えたりアクセントをつくったりすることによって、その『作業』は強弱をつけることもできる。穀物を縛って束にするとか、束を荷馬車や棚に並べるといったように。」[17]動作の繰り返しや分節は手作業の中にもみられたが、機械はその効果を精密にし、規格化した。「派手に塗装された刈取り機は三頭の白馬に引かれて、くるくると回りながら道を切り開いて行く……畑には刈取り機の大きなホイールによってラインが入れられ、同時に穀物の束によっても模様づけされる……畑全体が直線的な作業のパターンになっていく。」[18]

このようにして、基本的なグリッドに対照的要素が加えられるのである。まず機械の道筋がグリッドに方向性を与え、つぎに交互の列がそれに筋をつけ、さらに刈取り機のホイールがその上に線を引く。ブレードの通りすぎたあとに放り出された束がその上にパターンを重ね、等間隔に落とされた俵がさらに大きなパターンを重ねる。作業のパターンについてのこのようなイメージは、1913-16年の都市住宅地開発のためのノンコンペティティブ・プランのような、コミュニティに関するライトの提案に特に顕著である。全体を組織するためのグリッド、種々の土地利用の要求から決定されたモジュール、付加的なリズムと分節が重ねあわされた基本的なパターン（図版400）。その後の1942年のクローヴァーリーフ・ハウジング計画や1941-45年のコーポラティヴ・ホームステッド開発のための提案（図版406-407）でも、そのメタファーはより一層明確になっている。どちらの場合も、耕作されたランドスケープからの紛れもない引用をその鳥瞰図から読み取ることができるのである。しかし、仕事のパターンをランドスケープだけでなく同様に建築にも影響を与える原理として認識したライトの能力に注目することは、より重要なことであろう。1910年に自分の作品について述べたとき、ライトはこの姿勢を確認している。「それだから、ここに描かれた建物やドローイングは……それらを作り出す道具、背後に隠された仕事の方法、そして究極的にはそれらの有機的な本質との関わりの中で……その大部分が考案され、取り組まれたものだと私は述べるのである。」[19]

1910年にライトが描写した仕事とは、プレーリー時代のどんどん合理化されていく生産のことであった。よく知られた作品の敷地のほとんどは、シカゴの田園郊外にあった。ライトは、彼の文章の中でしばしば自然を引き合いに出したとはいえ、この特殊なランドスケープは、農業的ランドスケープや1905年に彼が訪れた日本のランドスケープにも似て、自然が高度

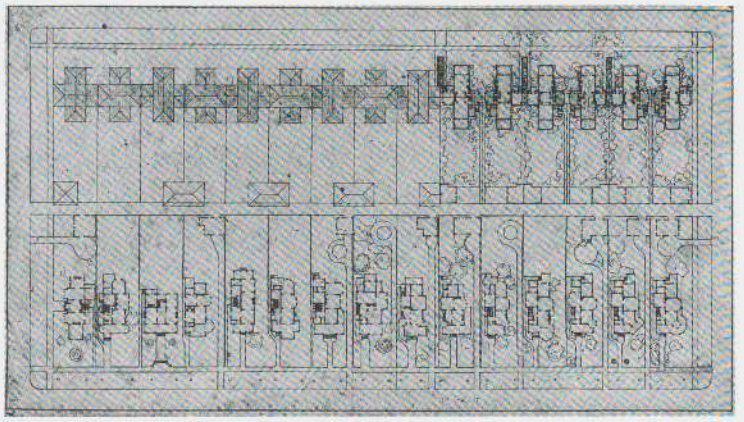


図3：フランク・ロイド・ライト、C.E. ロバーツのためのクアドラプル・ブロック・プラン、オーク・パーク、平面、1900-03年頃.
リネンにインク、鉛筆、色鉛筆、フランク・ロイド・ライト財団

に様式化された形態であった。そして、20世紀に入ってからはますますそのようになっていった。この意味で、道具や仕事を進める方法に絡めたライトの「有機的」という言葉の使用は、建築とランドスケープの関係というライトのコンセプトを理解する上で極めて重要である。彼が自分の作品の中に求めた有機的という質は、「美しさを、使いやすさから引き離した」古典的建築の形態を拒絶しただけでなく、自然の理想化された概念と生産的なランドスケープを抱き合わせていた[20]。このように見ると、郊外のランドスケープの規則正しさは潜在的な美徳として見ることが出来る。1900-03年のC.E.ロバーツに依頼されたクアドラプル・ブロック・プラン（図3）として知られる計画のために描かれたデモンストレーション用のドローイングでは、典型的な郊外の街区の無秩序さと、ライトがデザインした住宅群の整然と並べられた列を対比することによって、より強力な秩序立てに論拠を示そうとしているように見える。そこでは、各住宅は同じような平面をもち、入口は並んで建ち、馬屋は隣接し、そして屋根は交互になっている。そこにライトが描き出したのは、個人の象徴としての独立住宅を好む田園郊外の風潮と、その生産に含まれる仕事の論理との間の均衡というパラドクスだったのである。

この観点からもう一つの興味深いドローイングは、1897年のシカゴのイシドア・ヘラー邸（図版30）の透視図である。このプロジェクトは19世紀末のライトの作品の華々しい一例である。手細工のディテール、注文設計の家具、ステンドグラス、それら全てがその住宅のユニークな性格と共に、クライアントの性格もそれとなく強調している。入口は側面にまわされ、居住のための空間は通りから半階分持ち上げられて細長い窓の帯によって守られていた。この配置が居住空間を公の空間から遠ざけ、家族の単位を規定している。奇妙にも、ライトは隣接した敷地に「ユニークな」ヘラー邸そのままのレプリカを描いた。それはまるで、個性的で芸術的な対象と生産の実用主義的局面というパラドクスを表現しているかのようである。一つめの建物は必須の個人の単位を、二つめは仕事の論理を表現していた。機械化された生産の原理を、個性よりはむしろ繰り返しが補完しているのである。もちろん、ヘラー邸は一軒しか建っていない。それにもかかわらず、C.E.ロバーツのための他のドローイング（図版394-395）の中で、ライトはさらにこのパラドクスに挑戦した。そこで彼は、個人と共同体の間の

バランスをとることによって郊外のランドスケープを規格化しようと試みた——各ユニットのアイデンティティが、明確な敷地境界線で示された特定の区画への住戸の配置の違いによって保たれているのに対し、ランドスケープそれ自体が仕事のパターンになっていたのである。

すでに様式化された田園郊外のランドスケープを合理化しようという試みもまた、その時期のライトの建築作品の中に明らかに見うけられる。花と植物のモチーフや、装飾のある面と平滑な面との適切なバランスといった表現の中にサリヴァンの影響が残ってはいたが、1900年以後ライトの作品は、コンセプトにおいてより単純により抽象的になっていった。皮肉にも、彼の作品を変化させ始めたのは、建築設計という実際の作業であったのかも知れない。次第にフリーハンドよりも製図用具に頼るようになり、ライトは自分の仕事の基礎となっている幾何学をより強調するようになった。この点で、1902-04年にイリノイ州スプリングフィールドに建設されたスーザン・ローレンス・ダナ邸（図版37）の入口上部のアーチ型のガラスの開口部に描かれた、機械的に作図され、様式化された蝶は、フリーハンドで下書きされ手製の鋳型で鋳られたヘラー邸のフリーズ（図版31）とは非常に対照的である。1906-08年建設のイリノイ州リバーサイドのアヴェリー・クーンレイ邸の、モザイク・タイルのフリーズの装飾的な図式（図版91、93）では、抽象のレベルが更に高められていた。ライトは、高度に様式化されてはいるが認識可能な花のモチーフという初期のデザインを拒絶し、自然の形態よりもリズムを強調して、最終的なデザインをパターンとして表現した。そして、彼の建築もまた作業のリズムを身に付けはじめたのである。同僚達が描写したライトは、プランからエレベーションへ、セクションへと行きつ戻りつして、デザインをいろいろな面から同時に作図した。そして、人生を通して、自身のドローイングの中にはっきりと表われ、また自分自身の建築のメタファーとしても使われた「織る」というクオリティを達成しようとしていた[21]。1908-10年のシカゴのフレデリックC. ロビー邸（図版100-106）は、機械のような、と描写された。それは機械に似ていたからではなくて、むしろそれが中西部の草原の耕作された畑にも似て、それ自身、機械化されていたからであった。

ライトの仕事の直線的なパターンについての記述の中には、織物というメタファーが明かに見てとれる。刈取り機のホイールによって刈り株の間に線が描き込まれていくという彼の観察は、生涯にわたって彼を建築的に魅了し続けたものを指し示している。織物としての畑はわずかだが重要な空間的な厚みを持ち、この厚みがそれを二次元の抽象的な表面から区別しているのである。プレーリー時代のレンガ積みの深目地、帝国ホテルの大谷石の装飾の裂け目、カリフォルニアのコンクリート・ブロック計画の彫り型、1937-38年にアリゾナ州スコッツデイルに建設されたタリアセン・ウェストの砂漠の石でできた壁の空洞やボイド（図版280）など、ライトの経歴を通してあちこちで、この浅い奥行きに彼が魅了されていたことを知ることができる。この感覚は、ライトの建物が大地と接する方法にも表れている。独立後の最初の住宅の依頼である1893-94年のイリノイ州リバー・フォレストのウィリアムH. ウィンズロー邸を始めとして、彼の住宅の敷地は掘削されたようには見えない。むしろ基礎が土の中に押し込まれたように見える。ハーバート・ジェイコブズ邸や、それに倣った多くの平屋建ての住宅の床のスラブは、農夫のブーツのように、安定を確保するのに必要



図4：フランク・ロイド・ライト，タリアセンIII，丘の上からの眺望，スプリング・グリーン，1925年

な深さだけ土の中に植えられたように見えるのである。

結局、ランドスケープと、建築と、一般の文化の全てをライトが熟知していたことが、プレーリー時代の作品におけるこれら三つの統合を成功に導いたのである。始めは、この統合は、世紀の変わり目の中西部における農作業に独特のリズムや機械の普遍的なリズムという、仕事のパターンと直接に結び付いた歴史の中の特定の瞬間を象徴するものだった。後年のライトのプロジェクトに見てとれるように、プレーリー時代における統合はその様式的な流儀にとどまらず、それを展開させた地理的・歴史的瞬間を超えて仕事の方法と成果を表現していったのである。

建築とランドスケープ相互の関係、そして特に機械や、個人的価値と公的価値とのバランスに関して、アメリカの文化における建築とランドスケープの役割をライトが公式化する上で、タリアセンの建設は一つのターニング・ポイントを示している。機械化の程度が少なく、ランドスケープの自然な諸局面によりよく応えているという点で、タリアセンはそれ以前の作品とは異なっている。住宅の主要なマッスはより小さな要素へと分割され、襟のように丘の斜面に沿って昇り降りしながらこの上なく微妙に配置された。中庭から見るとき配置のたくみさは最も明確になる。擁壁によって囲まれた丘の頂上はそのまま残されて、中庭を囲む四つめの壁としても機能している。囲まれて護られたような感覚にもかかわらず、視界は中庭からランドスケープの彼方へと様々な方向にひらかれ、空間それ自身でランドスケープを締めくくっていた（図4）。

以前の作品では、ライトは積極的にランドスケープを修正して作業のパターンに従わせようとする意欲を示していたが、タリアセンのランドスケープをデザインする際には、敷地の自然のパターンを崩すことに特に用心深くなっていた。ライトの姿勢が変化したことは、彼が20年間におよび開発し維持してきた機械的な設計プロセスに飽きた結果でもありうる。しかし、タリアセンの建設の第一段階の少し前に、イタリアで彼が経験したことが重要な影響を与えたというのも、同じく考えられることである。フィレンツェ郊外のフィエゾレでライトが過ごした1年は彼のロマンチックな

本質を強く刺激した。トスカナのランドスケープの馴染み深い営み（ウィスコンシン南部のように、フィエゾレ周辺の地域は農耕と石切りが特徴となっていた）につけ加えて、ある物理的な要素がライトに強く影響したように見える。フィエゾレ周辺にたくさんある小さな石切り場は、フィレンツェとその周囲の町に、無限とも思えるピエトラ・セレナを供給していた。この灰色の砂岩は、建築の仕上げとして使う薄いスラブ、舗装用の厚いスラブ、丸石のための小さなブロック、基礎に使う未加工の建築資材になる大きなブロックなどに切り出されていた。ピエトラ・セレナがフィレンツェの大部分やその環境に首尾一貫した色彩を与えたのに対し、片田舎の素朴な建物も同様の質を持っていた。この地方の砂はスタッコに混ぜる材料としての最も入手しやすいものであった上に、当時スタッコは建物の外装の仕上げのための最も安価な材料であった。スタッコはこの砂と、その土地で手に入り易い顔料によって色彩が決まった。その結果、村全体がまるで周囲の平原から生えてきたように見えたのである。もし、ライトの有機的建築の概念が、仕事が自然に及ぼす効果を含意するものであったとすれば、フィレンツェは彼にその全く反対のものを実演して見せたのかも知れない。それは自然が作品に及ぼした効果であった。

ライトはトスカナの建物とランドスケープの物理的な相互関係を、非常に同感できるものとして受け取ったようである。彼は、タリアセンでは近くの石切り場の石灰岩を用い、その後のプロジェクトでは実際に敷地内から建築資材を探した。仕事のパターンは自然の作用を模倣したものとなっていった。プレーリー・ハウスのレンガは、岩石の堆積の構成を模した割り肌の石の不規則なパターンに置き換えられた。タリアセン・ウェスト（図版278-283）の他にも、1938-41年のフェニックスのローズ・ポーソン邸（図版291-292）、1940-41年のマリブのプロジェクト、アーチ・オボラー邸、イーグルフェザー（図版289）、1947-48年のアリゾナのサンセット・クレーター国定記念物のためのミーチュア・クレーター・イン（図版315）等、多くのプロジェクトにおいてライトはそれぞれの土地から得られる素材を繰返し使い続けた。タリアセン・ウェストでは、野の石を砂漠の敷地から選り抜くだけでなく、建設中はそれらを新聞紙に包んでおいて石工事による影響からその色とテクスチャーを守るという手法が開発された。1934年、ニューマン家のための礼拝堂、メモリアル・トゥ・ザ・ソイル（図版268）で、ライトは建築とランドスケープの統合をほとんど神聖といっていいレベルにまで近付けた。このプロジェクトでは、造形された盛土が建物の四辺を取り囲み、建設資材はランドスケープそのものであった。

これらのプロジェクトが本質的に持つロマンチックな局面や、それらの敷地との密接な関係にもかかわらず、特に経済的な面において現実的な動機付けも見て取ることができる。環境に対する当時の傾向とライトの姿勢との間の実質的な差異を否定せずとも、1943-48年にウィスコンシン州ミドルトンに建設されたハーバート・ジェイコブズの二つめの住宅、ソーラー・ヘミサイクル（図版311-314）や1941-45年にデトロイトに計画されたコーポラティヴ・ホームステッド計画（図版300）が、物理的にもコンセプトの面でもメモリアル・トゥ・ザ・ソイルと関係があることは明らかである。両方に盛土が用いられていた。しかし、メモリアル・トゥ・ザ・ソイルでは象徴的であったそれは、後のプロジェクトでは明らかに実用的になっており、それらの盛土はエネルギー効率に一役買っていた。さらに第二のジェイコブズ邸では、太陽のパッシブ・ヒーティングの効果を最も得られるような配置が採られている。これらのプロジェクトに見られる資源の節約に我々が親近感を感じたとしても、ライトの動機付けは、環境に対する近年の傾向からは区別されるべきである。これらのプロジェクトは、近年のエネルギー消費に関する意識の高まりより数十年も前に提案されたものであるので、ライトの原環境保護主義は、土地とその他の自然資源の分別ある利用という、20世紀初頭に「自然保護」とされたものによっているとするのがより正確であろう。

タリアセンの建設は、彼の個人的生活の劇的な変化と密接に関連している。移転の決定の一部は、妻子を捨てクライアントの妻ママー・ボースウィック・チェニーと住むという決心に帰される。その結果シカゴの報道界に暴露されたスキャンダルは、プレーリー時代にライトが描き出そうとした価値観を持つ社会が、彼の振舞いに対し明らかな非難を与えたものであった。この非難に対するライトの拒絶が、その真髄においてアメリカ的であるような道徳寓意劇のシナリオを基礎づけたのだった。そこでは、国民的価値観を決定するにあたり、個人がコミュニティと対置されたのである。チェニー夫人と暮らし始めた頃、ライトはこのバランスを形にしようと試みた。「アメリカは……生活のプレミアムを個人主義——個人が調和した全体と一致して、可能な限り最高に発展した形——に置いている……全体は、全体として価値あるものであるためには、それ自体偉大で強力な個の単位から成っていなければならない。」[22]

ライトの声明の断定的な調子にもかかわらず、その真意は明らかではない。もしプレーリー時代のライトの作品の論理が、ヘラー邸の繰り返しを認めるような結論へ着実に彼を導いたとすれば、彼の声明は、調和した全体を生み出すことに重きをおいているとして読むこともできる。しかし、タリアセン建設の決定をとりまく個人的危機の性格を考えると、ライトの言葉は明らかに個人の支持であることがわかる。それは、個人と自然を讃美し織り合わせてきた長いロマンチックな伝統と、土地の所有権に参政権——そしてそれゆえにアイデンティティを関係させてきたアメリカの政治的伝統の両者と明らかに結び付いていた。この意味で、ライトはパイオニア精神からさほどかけ離れてはいなかった。結局のところ、アメリカのフロンティアが終焉したと宣言されたのは彼が23歳を過ぎてからであった。更に、自由市民が解放地に住み着くことを許した政策は、20世紀に入ってからも続き、ライトがタリアセンを建設した年にも1千万エーカーの公共の土地が個人の所有物へと変わっていたのである[23]。

当然、ライトはタリアセンをワーキング・ファームと考えていた。しかしながら、彼の、建築とランドスケープと個人の関係の再定式化を特徴づけた変化が、農作業の性格に関する彼のコンセプトの中にもはっきりと見出せるのである。彼が若かった頃は、特に機械化された農作業と中西部における活動のより大きなパターンとの間の相互関係が、環境と「人々の生活習慣」の間の避けられない相互依存を指し示していたのに対し、農場としてのタリアセンというライトのビジョンは、「自足までいかずとも、自立を」という願望によって動機づけられていたのである[24]。シカゴとその郊外、幾つかの州に跨る田園の農地、そしてはるかな荒野の、地域的関係に関するライトの視野からすると、彼の自足という理念は全く現実的でなかった。結局、それは普遍的なビジョンというよりむしろ個人的決定の一例

にすぎなかった。二者の間のギャップはライトの農業的な企画の規模の中に見ることができる。タリアセンはあわせて61エーカーの2区画の土地に建設された[25]。しかし、20世紀の農作業の現実は、その初期においてコーン・ベルトの平均的な農場が125-150エーカーであったことから理解される[26]。初期の経歴を通し、またその後も、ライトは農業的なランドスケープのもつ仕事の理論を統合していったのだったが、タリアセンは、プラグマティックな方法でなくロマンティックな方法で農作業の「イメージ」とそれに関わる全てのものを祭っていたのである。

タリアセンのロマンティックな面は、ライトの作品に先例がないという訳ではなかった。1905年のウィスコンシン州ラシーンのトーマス P. ハーディー邸 (図版96-97) や、1907年のレイク・デラヴァン・コテージ計画 (図版99) のような、絵画的な敷地に建てられた初期の作品を引用するだけでよい。しかし、1907年にイリノイ州レイク・フォレストのミシガン湖を見下す断崖に設計されたハロルド・マッコーミック邸 (図版98) と、1911-12年のイリノイ州グレンコウのシャーマン M. ブース邸 (図版118-121) のためのデザインを比較することも興味深い。前者においては、断崖は急斜面として描かれ水辺は護岸堤防や防波堤へと姿を変えて、自然のランドスケープは住宅の構造によって完全に置き換えられている。イタリアから帰った後に設計された後者では、建物のマッスは敷地の傾斜と共に昇降しつつ隣り合う小峡谷をまたぎ、住宅は既存の地形をほとんど乱していない。

タリアセンへのライトの個人的な愛着や、彼がそれを建設する原因となった状況からして、個人と建築とランドスケープの相互関係をこれ程力強く表現する計画はその後ほとんど存在しない。しかし、彼の個人の重視が、益々高まるロマンティックでとりわけ自然的なランドスケープへの関心と結び付いていたという点では、タリアセンによって提示されたライトの視点の変化はカリフォルニアのプロジェクトの中に広く見ることができる。それらの集合的名称、ロマンサ（音楽から言葉を借用した）もまたライトのロマンティックな姿勢を反映しているのである。

1923年のパサデナのミラード邸と同様、1923-24年に建設されたチャールズ E. エニスやサミュエル・フリーマンのロサンゼルスの住宅 (図版187-195) やジョン・ストーラーのハリウッドの住宅 (図版182-186) においてライトは、その合理化された生産方法の中にプレーリー時代の努力を思い出させるコンクリート・ブロック・システムを採用した (図5)。それでも、ライトはコンクリートに地方的特色を与えようとして、それぞれの敷地から少量の土を各住宅のコンクリートに加えた。また、それらは柔軟な建設システムとして、ライトがロサンゼルスを見下す峡谷や丘の斜面に呼応することを可能としていた。タリアセンが、その最もロマンティックな面においてさえ耕作されたランドスケープのきっちりとした外観を守っているのに対して、カリフォルニアにおける計画のための図面では青々とした草が生い茂り、ライトが写真を通してよく知っていたジャングルにおおわれたマヤの廃墟を思い起こさせる。ミラード邸の透視図は、建築物がトロピカルな茂みによってほとんど覆い隠され (図版178)、郊外や農場の高度に形式化されたランドスケープの、美しい芝生や庭園によって表現される彼の初期の自然のビジョンと全く対照的である。1923年に、同じくロサンゼルスに設計されたドゥヘニー・ランチ・リゾートの透視図も、植物の密生した渓谷のランドスケープのなかに、無数の建築物が溶け込み、より壮大

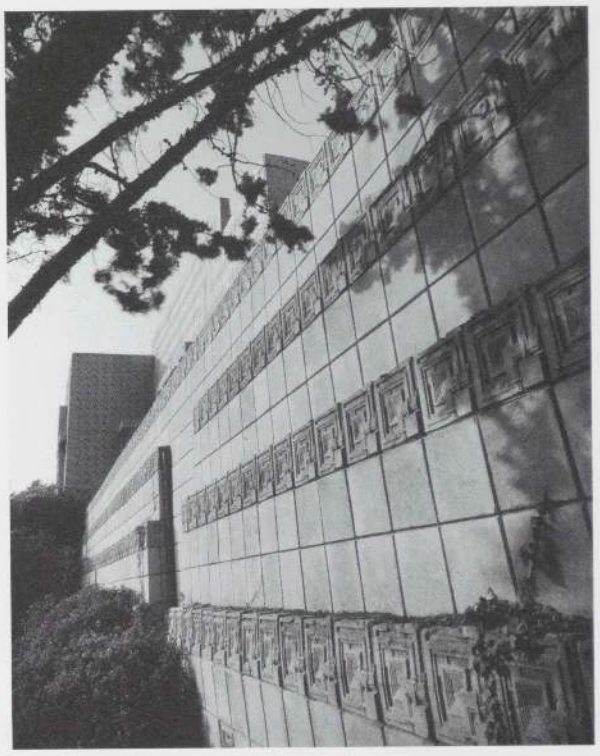


図5：フランク・ロイド・ライト、チャールズ E. エニス邸、外装部分、ロサンゼルス、1923-24年

なスケールにおいてこのイメージを呼び覚ましている (図版198-199、402)。ドゥヘニー・ランチ・リゾートと南カリフォルニアのランドスケープの関連を示して、ライトはこのプロジェクトが「地域とよく似たテラスガーデンになる」と述べた[27]。

ドゥヘニー・ランチ・リゾートの設計を仕上げている時に、ライトは A. M. ジョンソンと共に、ジョンソンがそこに家を建てるつもりであったデス・バレーの敷地を下見に行った。そこで彼は初めて砂漠を訪れたのだった。砂漠の簡素な厳しさは、更にもう一つのランドスケープと、建築表現の可能性のビジョンをライトに与えた。この経験の重要さは、彼の作品の劇的な変化のなかに見ることができる。40年以上もの間、ライトの主要な作品の全ては四角いグリッドへの執着によって統制されてきた。歴史家ニール・レヴァインが記したように、斜めの構成や少なくとも斜めの動きは、しばしばライトの平面構成の中に下敷きとして存在しており、それは1890-95年のイリノイ州ラ・グレンジのヘンリー N. クーパー邸のように初期の計画にさえ見られる[28]。しかし、そうであったとしても、斜めの構成や非直線的な幾何学に由来する様々なグリッドをもつ多くのプロジェクトが、1923年以降のライトの作品に突如として登場することをランドスケープ——この場合、それは砂漠であった——の参照なしに説明することは容易ではない。「この偉大なる空間においては、明らかなシンメトリーは主張しすぎ、すぐに目を飽きさせ、イマジネイションを枯渇させてしまうことを私は発見した。明白なシンメトリーはたいてい、物語が始まる前にそれを閉じてしまう。だから、私にとっては、この広大な砂漠においてはいかなる建物にも明白なシンメトリーはあり得ないのである。」[29]

1922-25年の A.M.ジョンソン・コンパウンド・アンド・シュラインのためのデザイン (図版196) は、90度、30度、60度の角度をもつ直線を基本と

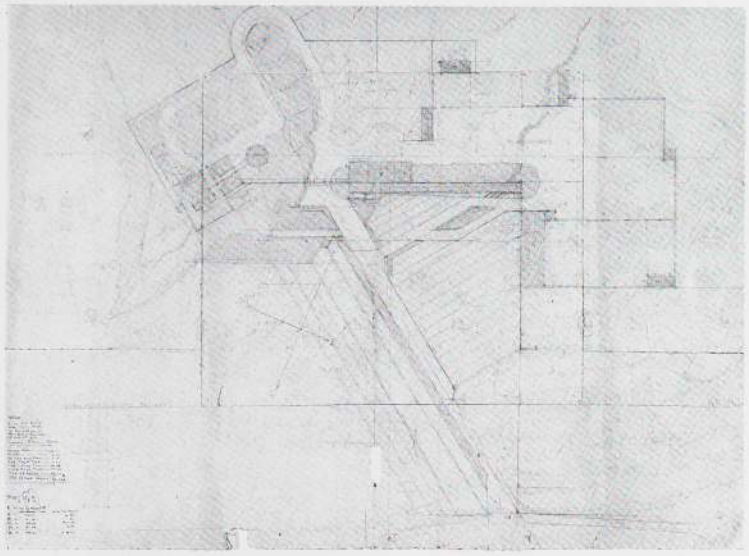


図6：フランク・ロイド・ライト，A.M. ジョンソン・デザート・コンパウンド・アンド・シュライン，デス・ヴァレー，計画案，1922-25年頃，配置図:紙に鉛筆，色鉛筆，フランク・ロイド・ライト財団

した様々な軸をつかって、既存の建物と新しい建物の両方を複雑な配置計画の中に結び付けていた。サイト・プランの中心に軸が集中し、二等辺三角形の形の段差のある庭を形成している（図6）。平面における斜線に加え、エニス邸やホリィホック・ハウスのように、建物の壁自体もわずかに傾斜している。しかし、ジョンソン・コンパウンドではテラスやそれを囲む橋台も傾斜して、レヴァインが記したように、「土塁」の質感を醸し出している。カリフォルニアのプロジェクトの傾斜した側面がマヤ建築の影響に帰されていたのに対し、ライトは砂漠のプロジェクトの角度を持った平面計画とマッスの構成の形態的関連について以下のように記している。「これらの終わりなき山脈の稜線が、ゆったりと大地へ降りていく。」[30]

ジョンソン・コンパウンドのためのデザインを始めてから6年後に、スプロールしつつあるリゾート、サン・マルコス・イン・ザ・デザートの設計依頼がライトのもとに寄せられた。それは、アリゾナ州チャンドラーの外れの荒れた敷地に予定されていた（図版200-201）。このプロジェクトの図面を用意するために、冬の間、彼はスタッフをアリゾナに移し、そこで彼らはリゾート計画の敷地で一時的なキャンプの建設に参加した。砂漠のサボテンにちなんで命名されたこのオコティラ・デザート・キャンプは、小山の頂上のまわりに配置された12の素朴な板壁造りのキャビンから成り、同じつくりの棚がそれらをつなぎ、囲いをなしていた。キャンプの中心には、計画案の隅部のコンクリート・ブロックで作られたの実物大の「模型」が置かれていた（図7）。オコティラ・キャンプのサイト・プランは、ジョンソン・コンパウンドのように直線と斜めの両方の要素により構成され、敷地の等高線の変化を細かく反映しながら展開されている（図8）。しかし、建物のデザインにおいて、斜めという語彙はもっと文字通りの形でキャビンのファサードにも使用された。ジョンソン・コンパウンドのようなわずかな傾きではなく、キャビンを覆うカンバスはすべて30度か60度の断面を持っていたのである。

ライトは砂漠に陣取ることにより、サン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾートの敷地を身近に感じとることができた。そのデザインは、訪問者のための居住区画を含む二つの拡張部と中心的なパヴィリオンから成り立っていた。拡張部はそれが建つ砂漠のスロープを包むかのように一定の角度で後方に傾斜していた。そのようなランドスケープの表現は、1946-48年にハンティントン・ハートフォードに依頼されたハリウッドのコテージ・グループ・ホテル（図9、図版316）や、その他のプロジェクトにおいてもライトが繰り返したものであった。拡張部には、各々三つのレベルがあり、砂漠の風景を見渡すテラスを設けるために段状にセットバックしていた。メインアプローチとして機能するアロヨ（降水時のみ流水のある渇れ谷）をまたいで建つ入口のパビリオンもまた非対称だった。平坦な砂漠から岩のように立ち上がった塔が中心からずれて置かれ、パビリオンの大きな特徴となっている。表面にぎざぎざがつけられたコンクリート・ブロックのテクスチャーも、キタハシラサボテンの縦条を真似たものであった。

タリアセン・ウェストは、1937-38年にかけて冬の間に建設された（図10）。平面と立面における自由な斜めの構成と、建築と環境の直接的な関わりにおいてオコティラ・デザート・キャンプをしのばせ、タリアセン・ウェストはライトが砂漠で得た教訓についての最も雄弁な声明であった。オコティラ・キャンプのように、主要な建物はキャンバスの屋根によって覆われ、ランドスケープへ開かれた遮るもののない大きな開口部を持っており、それは夜には閉めることができた。こうして当初の設計では、主要な部分を成す製図室は、伝統的な閉じた空間というより、乾燥したランドスケープのなかの開かれたパビリオンというべきものであった。手で選り分けられ石組として組み込まれた砂漠の岩石は、建物とランドスケープの明確な色彩的関連を確保し、離れたところからではほとんど見分けがつかないほどである。ライトの言葉によれば、オコティラ・キャンプは「カゲロウ」であったが、タリアセン・ウェストはほとんど永久的な存在であるかのように見える[31]。デザートキャンプの自然さと親密さを失わずに、ライトはこの質を驚くほどに達成していた。

ライトが南西部のランドスケープに強い愛着を持った理由は考察してみる価値がある。中西部のプレーリーと同様、砂漠もまた認識可能な形態的特徴を持っている。傾いた構造や斜めの軸をもつ平面計画の源として山脈の傾斜した輪郭やごつごつした地形の非対称な姿を引用した際、ライトはプレーリー・ハウスを形態的に合理化したときのことを思い起こしている。



図7：フランク・ロイド・ライト，サン・マルコス・イン・ザ・デザートの模型とオコティラ・デザート・キャンプのスタジオ，アリゾナ州チャンドラー，1929年

「プレーリーの影響が認められる外観は、しっかりと敷地と結び付けられ、そのゆるやかな起伏を形にしている。」[32]ライトの砂漠のプロジェクトもプレーリー時代の作品も、共にランドスケープへの純粋に形態的な反応と見るべきではないが、両方の例において基調となるランドスケープは、明らかにそのような広範で普遍的な特徴が識別できるようなものであった。つまり、プレーリーも、砂漠も、特定の敷地を超えてランドスケープへ幅広く呼応して行く可能性を示唆していたのである。

タリアセンが、より大きな独立と隠遁のなかでの生活というライトのロマンティックな主張を表現していたことを考えると、聖書的な拡がりと連想が無限に燃えたつような砂漠の環境は、彼の個人賛美の延長と見ることができる。スプリング・グリーンのタリアセンの建設と設計に関して行なったように、1920年代後半に第二の家としてライトが砂漠を選んだことも彼の人生と関連させて見なければならない。1914年、発狂した使用人がチェニー夫人とその子供二人とその他四人を殺害してタリアセンに火を放った。この惨事のためにライトへ非常に多くの同情がよせられたが、彼が家族を棄てたことに起因するシカゴの社会からの追放は引き続いた。キャサリン・トビン・ライトと未だ婚姻関係にあったが、チェニー夫人の死後すぐにライトはミリアム・ノエルと関係を持ち始めた。結局ライトはノエルと結婚するのだが、その後の彼らの関係はどんどん不安定なものになっていった。1923年には帝国ホテルが見事に完成しそれが直後の大地震に耐えたにもかかわらず、他の設計依頼はほとんど無くなっていた。そしてライトは、母親やルイス・サリヴァンの死、タリアセンの二度目の大火災といった個人的な損失と共に、恒常的な財政問題にも悩まされていたのである。

オコティラ・デザート・キャンプの建設が、60代においてライトに人生の転機をもたらした。その頃には、10年以上の間ライトを取り巻いていた数々の問題は解決してしまったかに見えた。1927年にノエルと離縁する以前から、ライトはオルギヴァンナ・ヒンツェンブルクと関係を持ち、彼女との間に子をもうけ、1928年に結婚した。1929年の株価の大暴落により財

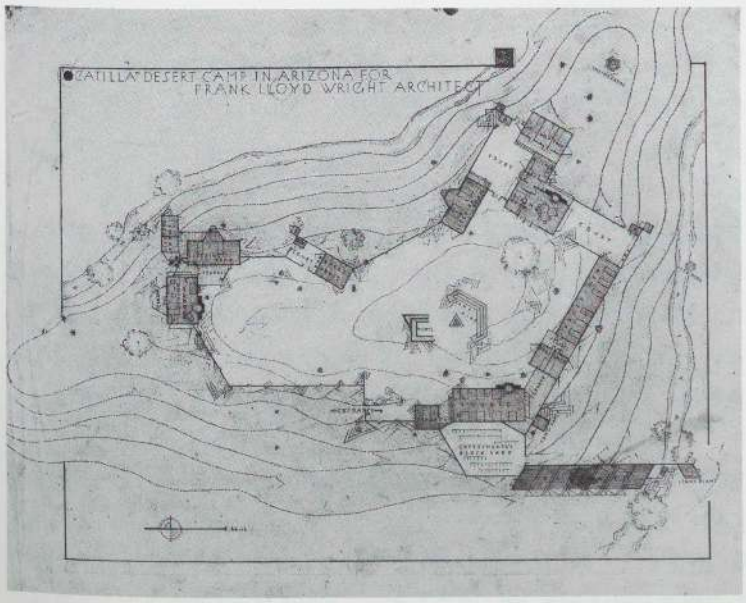


図8：フランク・ロイド・ライト，オコティラ・デザート・キャンプ，
アリゾナ州チャンドラー，1929年，
配置図:トレーシング・ペーパーに鉛筆，フランク・ロイド・ライト財団

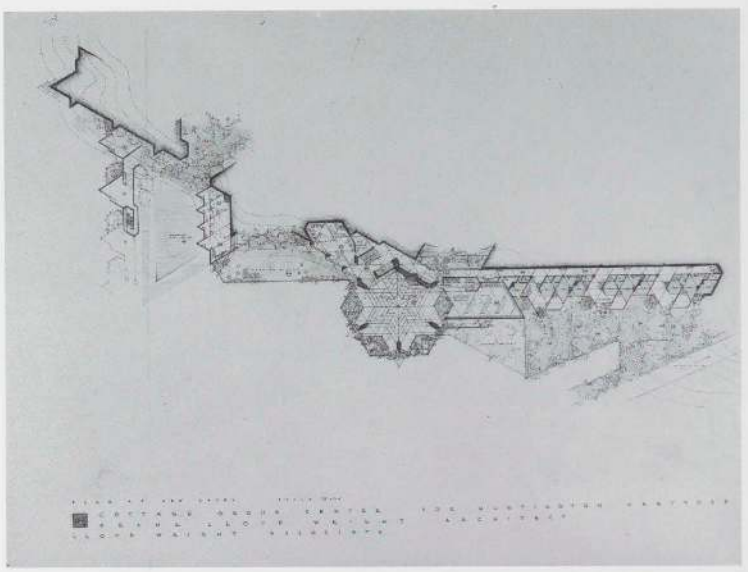


図9：フランク・ロイド・ライトとロイド・ライト・アソシエーション，ハンティントン・ハートフォードのためのコテージ・グループ・ホテル，ハリウッド，計画案，1946-48年，
平面図:トレーシング・ペーパーに鉛筆とインク，フランク・ロイド・ライト財団

政状況は悪化したが、ライト個人の生活は次第に安定していった。1932年のカリスマ的自伝の出版は、有名なプレーリー時代よりずっと後に生まれた若い世代の建築家や学生に強烈な印象を与えた。1932年のタリアセン・フェローシップの設立もライトの個人的生活をさらに安定させた。ライトは若い献身的な徒弟たちの努力によって支えられた。彼らは授業料を払った上に、不況のただ中でライトの活動を再開させ、タリアセンを維持し、続いてタリアセン・ウェストを建設するための労働力を提供した。建築的な企てから社会的実験におよぶ様々な面において、他の職業的な事業のなかでもフェローシップはユニークな組織であった（図11）。

こうして、新たなランドスケープに応える方法は、ライトが個人的にも職業的にも再出発を模索していた時に出現したと見ることができるのである。この点で、アメリカにおけるユートピア主義の実験の創始者たちのモチベーションを、歴史家フランシス・フィッツジェラルドが次のように描写したことを示すのは興味深いことである。「自分の個人的歴史や家族の伝統に適合できずに、あるいは単に無頓着に、彼らは自分自身を脱ぎ捨て、新しい生活と新しい家族そして新しい社会までも作り出せると考えた。彼らは自分自身の再創造を意図していたのである。」[33]

農業のランドスケープと砂漠のそれに対するライトの反応には重要な類似が見られるが、同時に重大な違いも存在した。砂漠は、エマーソンが自然の美の対をなすとして描いた実用性や肥沃さとは無縁であった。「自然においては、すべてが有用ですべてが美しい。それは生きて活動し再生するがゆえに美しく、またそれは釣り合いを保ち公正であるがゆえに有用である。」[34]砂漠はほとんどすべての意味において、エマーソンの定義に矛盾していた。それは美しく自然でもあったが、その「純然たる荒野」には明らかな使い道が何もなかった。自然は動くことなく、「岩だらけの大地が太陽に平伏している。」砂漠は再生もせず、「すべての命はそこで太陽の死を遂げる。」[35]さらに、自然の釣り合いと公正さを感じることもなかった。田園郊外の形式化されたランドスケープに見られるような明確なパターンが砂漠には欠如しており、そのことがライトのシンメトリーや直線的な平面計画の

放棄に追い打ちをかけたことは疑いがない。中西部の生産的なランドスケープと違い、砂漠は、機織りの糸の行き交いのような特定の仕事のパターンは何も示していなかったのである（図12）。

この意味で、ライトの斜めの軸や線の使用は、より開発の遅れた地方の建築やランドスケープにおいては普遍的な言語となっていった。これらの地域は砂漠と同様、比較的開放されていて、確立された活動のパターンが欠如していることを特徴としていていることが多かった。こうした場所の多くは、ライトが西部全域で発見した質を小さな規模において含んでいるように見えた。それは歴史の束縛から自由で、大都市の侵略を免れた「処女」のランドスケープであった。一つの良い例は、1938年にラッド・スパイヴィー博士から依頼されたレイクランドのフロリダ・サザン・カレッジの新しいマスタープランである。長年にわたりライトの計画（図版284）に従って建設され、キャンパスはジョンソン・コンパウンドのように、30度や60度や直角に交わる軸線の幾何学模様によって組織化された数々の建物を抱えるようになった。いろいろな建物は屋根付きの遊歩道によって接続され、オリジナルのデザインによれば、それはキャンパス中に植えられたオレンジの果樹園を斜めに横切っていた。1938-42年のサウス・カリフォルニア州イエマシーのオールドブラス農園（図版293-297）においては、敷地を覆っていたカシやイトスギの幹の根元のように、建物それ自身が基礎から軒まで傾斜していた。軒から吊された雨樋さえもがトピックをもち、その鋳銅の形は沼地のたれさがったコケを模していたのである。

ライトは砂漠のランドスケープに魅かれ、そこから新しい作品を引き出したのだが、それはプレーリーの教訓を放棄してしまったことを意味したわけではなかった。ライトは毎年夏にウィスコンシン、冬にアリゾナと移動を繰返して、各々のランドスケープと文化を包み込んでいた。彼の作品の方向性はむしろそのような新たな個人的環境を反映していた。この点で、

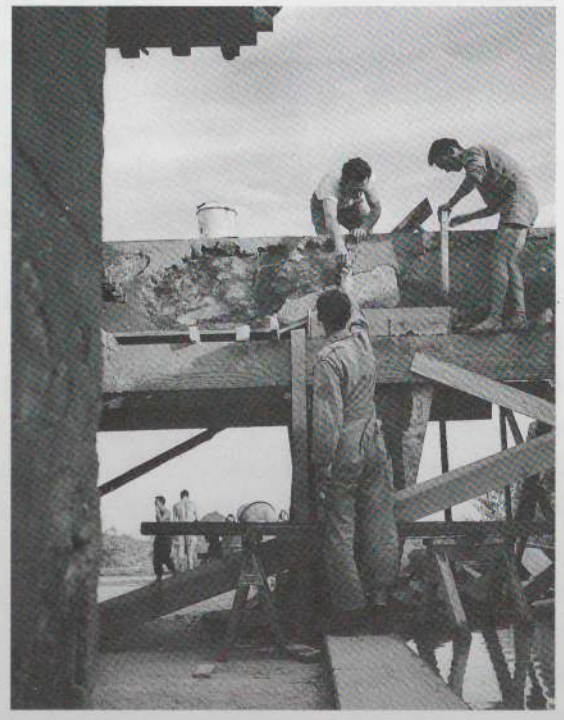


図10：フランク・ロイド・ライト，タリアセン・ウェスト，スコッツデイル，1937-38年，建設中

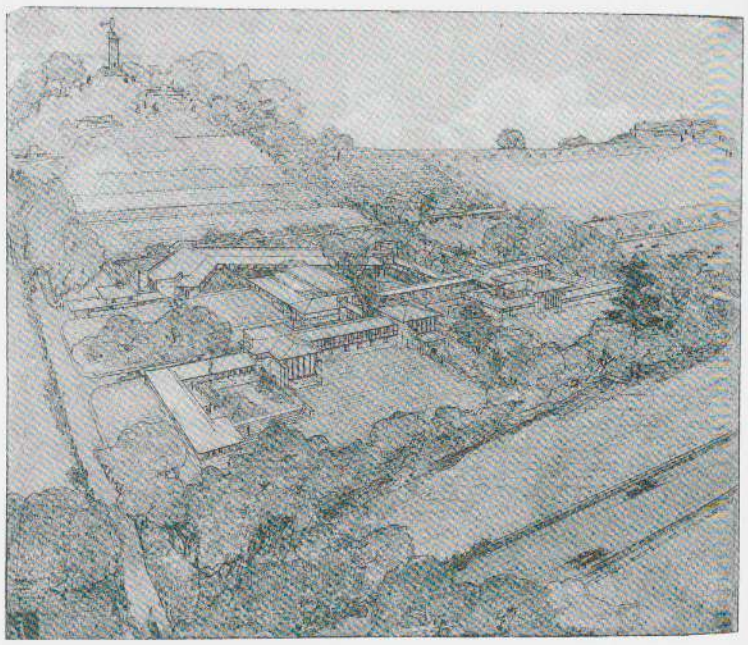


図11：フランク・ロイド・ライト，タリアセン・フェローシップ・コンプレックス，スプリング・グリーン，1933年，鳥瞰図;トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，フランク・ロイド・ライト財団

ライトの複雑な思考を理解しようとする時には、引用のための枠組みを広げ掛け合わせる彼の能力を必ず計算に入れなければならない。更に、特定のテーマやアイデアを捨ててしまうのではなく、むしろ変形していくという彼の傾向は、イデオロギーが支配的になりがちであった時代のなかで、彼が基本的に実用主義であったことを最もよく表すものである。ランドスケープと建築に対するライトの姿勢はますますポリフォニックな性格を帯びて行き、その変化は1930年代を通し更に後まで彼の作品に反映され続けた。その多くは彼が原型とするランドスケープによって示唆されたパターンに従っていたが、特に敷地の特徴が普遍的というよりは独特な姿勢を示唆している場合に、一部のプロジェクトは例外的に対置される存在として現れている。もちろん、この最も傑出した例は、1934-37年、ペンシルバニア州ミル・ランのへんぴな木の生い茂った敷地に建設された、エドガー・J・カウフマンの依頼による落水荘（図版234-240）であった。この住宅のコンクリートのキャンティレバーは、ドラマティックな滝の上に、滝を遮ることなくドラマティックに浮かんでいる。敷地の独特な特徴を十分に生かして、滝のすぐ上の浅瀬の水面へ主室から屋外階段が下りてくる。その土地の石で建てられ、建物全体にわたって現れる自然の石組みの上に暖炉が来るようにデザインされ、落水荘は個人主義者の独立し孤立した生活に対するライトのヴィジョンのロマンティックな輝きを呼び起こしている。

キャンティレバーのテラスに鉄筋コンクリートを広く活用することは、ル・コルビュジェの機械のイメージに対する反応であり、またプレーリー時代の初期の作品において発見した個人主義と機械文化というパラドクスに目を向けようとする試み――極めて機械的なイメージとほとんど超自然的なランドスケープとの融合――であるようにみえる。住宅とは「住むための機械」[36]であるというル・コルビュジェの言葉への批判として、落水荘は一世紀前にエマーソンが抱いた危惧――「金銭的な衝動」から機械を無分別に使用することは、「我々の機械による偉大な仕事」が「具体的な創造

を存続」させる潜在的な可能性を否定するという危惧――を具現化しているように見える[37]。

建築が機械の様に見えるべきだという考えに示された機械の美学をライトが嫌悪していたことは、機械の恩恵と美しさはその実用性によって決定されるという若い頃の経験に端を発している。機械の美しさはそのイメージよりも効果に結び付けられていたのだった。これらの違いにも関わらず、ある特定の機械、即ち自動車に対するライトの情熱は、ル・コルビュジェを含む多くのヨーロッパ人と共有されていた。西部におけるライトの経験は、部分的には車との密接な関係によって性格付けられるのである[38]。

ライトが車を利用することはもちろん好みの問題であり、快適さという問題は無視していた。実際、沿道の設備がほとんどなかった頃には、シカゴからアリゾナに走るサンタ・フェ鉄道の方がより確実な交通手段であった。それにも関わらず、1920年代においてライトは、車を現実的というよりイデオロギー的に支持していた。仮に鉄道がシカゴを田園郊外、南ウィスコン州の牧歌的ランドスケープ、そしてそれを超えた荒野へと結び付ける軸をなしていたとすれば、ライトにとってハイウェイは西部の奥地へと分け入ることを可能にする重要なインフラストラクチャーだったのである。

「我々、アメリカ人の完璧な機動性は、機械が与える当然の資産の一つであり、それは急速に実現されつつある。」[39]車がアメリカ人の生活を変えるだろうというライトの幸先のよい予言は、彼自身の南西部への移住にとって重要でもあり、正しくもあった。都市－郊外－準郊外の軸の地域的な相互関係を認識したという点で、世紀末においてライトがその時代の人であったとするなら、1930年代においては、それらの関係を国家的な規模で計画したという点で、彼は時代のはるか先を行っていたといえる。主にコミュニケーションと移動における進歩によって作り出されたこれらの変化は、戦後のアメリカのランドスケープに絶大な影響を与え、これまで知られていなかった文化的現象を生み出した。基本的に不動産投資家によって建設された新しい都市が生まれ、退職者からなるコミュニティが生まれ、全体が観光事業のような特定の活動に従事する地域が生まれた。これらの概念は全て、1934-35年に伝統的都市開発のパターンに代るものとして考案された理論上の提案であるブロードエーカー・シティ（図版403-404）のコンセプトに秘められていた。ここにある要素は彼の過去の作品から認識することができる。実際、彼の計画案（タリアセンも含む）が数多くランドスケープの中にそのままに挿入されたのである。全体を覆うグリッドは電気、水、そして移動を供給するインフランストラクチャーによって規格化されている。直線的な活動のパターンとしてのランドスケープのパッチワークの構成は、様々な計画の要素や、社会的グループを区別するために操作され、1913-16年の都市住宅地開発のためのノンコンペティティヴ・プラン（図版400）と非常によく似ている。伝統的な都市活動を全体を覆う農場の活動のパターンに分散させることは、タリアセンのロマンチックな精神を農業的なモードのなかに計画された反都市化された車社会としてのアメリカというヴィジョンへと拡張したものであった。ライトはまた、独自性や例外の可能性も導入した。原型的なプレーリーの、水平線が支配的であるランドスケープに対置させて、ブロードエーカーの模型の一角は絵にかいたような山として盛り上がり、その城として1924-25年に構想されたゴードン・ストロング・オートモービル・オブジェクティブ・アンド・プラネタリュウム（図版209-210）が頂上に置かれていたのである。

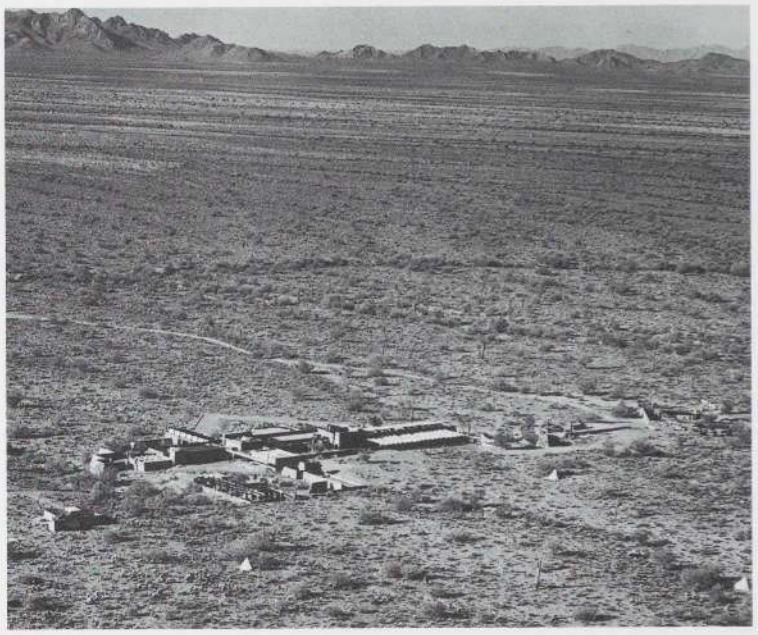


図12：フランク・ロイド・ライト，タリアセン・ウェスト，スコッツデイル，1937-38年，砂漠の風景のなかの全景

歴史家ドナルド・レスリー・ジョンソンによると、ブロードエーカー・シティはフレデリック・ロー・オルムステッドのランドスケープ理論をはじめとする多くの影響をうけている。その反都会的姿勢は、エベネザー・ハワードの田園都市からヘンリー・フォードによる過疎地域に工業を分散させて田舎の生活を再生するという提案に至るまで、広く共有されていた[40]。しかしながら、その政治的、経済的構造は極端に曖昧であった。ブロードエーカー・シティは明瞭で実行可能な経済モデルというよりはむしろ、タリアセンのように、農業的な生活のイメージと美徳を奨励するものであった。それは、1932年にウォルター V. デヴィッドソンに依頼されたプレハブ農場のデザイン（図版230）を基にした果樹園や葡萄畑や「小農場」が連続する構造として構想された。平面図を見ると、農場のユニットはプレハブ式鉄骨造を用い、「発送室」を持っていることがわかる。これらの特徴はある現実的な経済構造を意味していたのだが、そこに限界があることも明らかであった。30エーカーの農場一つの方が、小さな10個のユニットよりはるかに効率的であった筈なのだ。

ブロードエーカー・シティにおいてライトが農業的なランドスケープを奨励したことは、1930年代に農業活動を規定していた実質的な事柄よりも、むしろ個人やモラルに関する事柄に根を持っていた。C.E.ロバーツ依頼の1900-03年のクアドラプル・ブロック・プランと同様、ブロードエーカー・シティは個人のアイデンティティを保ちながらその表現方法を規格化していた。住宅のタイプと区画サイズは、収入に対応し主としてパターン化の手法によって区別されながら、それぞれ確認できる境界線を持っていた。しかし、個人主義と規格化とのバランスは、二つの提案では非常に異なっていた。クアドラプル・ブロック・プランが田園郊外での社交性を意識して構想されたのに対して、ブロードエーカー・シティにおける最小1エーカーという区画の大きさは、タリアセンのロマンチックで超然とした性格を示唆するものだったのである。個人というものに対する当時の一般的姿勢

に矛盾せず、ブロードエーカー・シティは「全体の調和に矛盾することのない、個人の最高の出来る限りの発展」というライトの要求を別の形で定式化したのだった。

皮肉にも、その経済や反都市的、反首都的位置付けにおいてではなく、むしろそこに含意された一般市民の性格の点で、ブロードエーカー・シティの現実性は疑問があるものだった。ブロードエーカー・シティは郡レベルより上位の政府を持たずに平坦な片田舎に広がっていくと想定されていた。このことは、不自然に均質な政治的価値観を持ち、無視できる程度の経済的、社会的、宗教的差異しか持たない市民構成を意味していた。ブロードエーカーの理想的市民が、ライトの家族であるロイド・ジョーンズ一族や彼が南ウィスコンシンで共に成長した人々に似た人々であるように見えるのは、意外なことではない。彼らは、共通の歴史的語学的源を有し、アメリカンドリームに賭けたヨーロッパ移民であり、また勤勉で富裕で農業文化の美徳に身を捧げた、教会には行くが自由な考えをもつユニテリアン派の人々であった。果して1930年に全米のブロードエーカー・シティを満たすほど十分そのようなアメリカ人が残っていたかどうかは疑問である。1878年に出版された小説の中でヘンリー・ジェームスは、ブロードエーカー・シティの架空住人が持たされたような性格を描写している。エマーソンを愛読するウェントワース家の一人についての描写の中で、彼はこう記している。「我々のヒーローは初期の単純なタイプのアメリカ人だ。このようなタイプは全て過去のものである、というにはまだ早すぎるが、少なくともそれを生み出した環境は大きく変化してしまっていると言うことは出来る。」[41]

ブロードエーカー・シティの、個人と共同体に関する互いに矛盾したビジョンは、アメリカ人の国民性なのだと考えられるかもしれない。確かに、国の文化的発展はこれらのしばしば相容れない力によって方向づけられてきた。このような弁明の余地のない経済的、政治的位置にも関わらず、ブロードエーカー・シティが我々を魅了し続けるのは、そこに掲げられた論点が未だに国民的論争の一部であるからなのである。

ブロードエーカー・シティにおけるライトのコンセプトが解決し難い実質的な問題を含んでいたにも関わらず、それが自ら成長していくだろうという彼の所見は、部分的に、特に独立住宅に関して正しかったことが明らかになった。新たな中流階級の文化を表す言葉を創りだして、ライトは次のように述べた。「ユーソニアにおけるあらゆる人々のために広大な土地がある。巨大なハイウェイが作られつつあり、新たな自由の地平線は着々と海から海へ広がっているのである。」[42]更に彼は「そこには、個人の建物を建てる敷地が、大きいのも小さいのも幾万と存在しており、我々のどこまでも続く道路網のおかげで、今や簡単に行ってそれを手に入れることが出来るのだ」と述べた[43]。

車と安価な土地との結び付きは西部だけのことではなかった。1930年代のライトの中流階級のクライアント達は、プレーリー時代のそれとは大きく異なっていた。彼らが使用人を雇うとは考えにくく、家を建てるにしても、田園郊外より開発の進んでいない敷地に小さな家を建てるという方が現実的であった。プレーリー時代には住宅の後ろに隠れて別棟となっていた馬屋やガレージは、カーポートに姿を変え、堂々とエントランスと融合して機動力を象徴していた。

ライトは自動車志向の住宅計画の実現を楽観していた一方、ハイウェイのランドスケープを構成する新たな建築をも予想していた。「沿道のサービス・ステーションは、未来の都市サービス流通機構の萌芽となり得る。そして各ステーションは、地方分散が進行し完成されるに従い必要となる待合せ場所やレストランやレストルームやその他の施設として自然に発達し、便利でよくできた近隣の流通センターにうまく成長し得るのだ。」[44]

一世代たってみると、自動車に限りなく熱狂し「美しい田園らしさ」を持つ道路沿いの建築に高い希望を抱いていたことは、絶望的なまでに素朴すぎたようにみえる。ライトが商業関係の業者に対して不信感を持っていたことを考えると、彼の楽観は根拠のあるものだったのかどうか疑問さえ抱かせる。それにも関わらず、彼が本気であったことは明らかである。1955-57年のダニエル・ウィーランド・モーター・ホテルとリンドホルム・オイル・カンパニー・サーヴィス・ステーション（図版366-367）はどちらも、美的配慮と商業的利害がバランスされた一種高貴な人民主義とでも呼び得る性格を持つ沿道建築を提案していた。ランドスケープを横切る継目のない流れとしてのハイウェイのイメージは、ライトによって、螺旋のジグラトがドーム型の建物にかぶさるゴードン・ストロング・オートモービル・オブジェクティブ・アンド・プラネタリュウムにおいて初めて探究された。流線型のS.C.ジョンソン・アンド・サン社の本社ビルでは、道路が建物の下を通り抜けて続いている。そこでは構造さえもがコンクリートの可塑性を反映しており、上部が広がった円柱が天井と一体になって一つのつながったユニットを構成している。自由の地平線という点で、ジョンソン・アドミニストレイション・ビルディングは1945年に同様にドライブスルーの建物として設計されたエイデルマン・ランドリー（図版365）を予言していた。1947-48年のデトロイトのロイ・ウェットモアの自動車ショールーム（図版364）、1943-59年のサンフランシスコのV.C.モリス商会（図版345-347）、そして1943-59年のニューヨークのソロモンR.グッゲンハイム美術館（図版301-310）の螺旋形は、理想化された自動車のランドスケープが持つ無制限の機動力だけでなく、その代表的な素材であるコンクリートの本質的な特徴をも反映している。彼の経歴を通して、ライトは素材になにがしかの意味を与えようと、象徴的な意味では素材に土地の土を加えてみたり、また具象的な意味では素材を土着の建築に関連させてみたりした。もともと形のない素材を統制し、それによって作業のパターンを創造し1940年代と50年代の彼のクライアント達の生活スタイルと関係づけようとしたライトの試みとして、螺旋は成功した例であると見ることが出来る。

砂漠での経験に導かれ、ライトは南西部が「合衆国の遊び場」となるであろうと予言した[45]。これは、車の急激な増加に関する予言と同様、的確な予言であった。ランドスケープと、それのレジャーとの関わり方に対するアメリカ人の姿勢の変化は、ライトのリゾート計画にはっきりと表れている。ビター・ルート村の別荘地が仕事の文化を象徴していたとすれば（図版396-398）、ライトの戦後のリゾート計画は明らかにレジャーのパターンを具体化したものであった。1946-48年のハリウッドのハンティントン・ハートフォードのためのコテージ・グループ・ホテルとスポーツ・クラブ（図版316-318）は、この変化を最もよく表現している。ビター・ルート計画において、あれ程重要な部分であった仕事の精神は、後者の計画の滝のあるプールやテニスコートやレストランのどこにも見つけることはできない。

建築的にも変化は完全である。ビター・ルートの素朴で飾り気のない板張りの建物は、審美的に造形され、強い日差しを浴びたコンクリートの形態に置き換えられていたのである。

自由の地平線は、西部を国家的保養地へと変容させただけでなく、気持ちの良い気候と気取らない生活に魅かれた大量の移住者を南西部の州にもたらした。たくさんの住宅がロサンゼルスを見下ろす丘の斜面に設計され、それらは太陽と空と眺望に開けたキャンティレバーのデッキを特色にしていた。1938-39年にカリフォルニア州パロス・ヴェルデスの敷地にデザインされたラルフ・ジェスター邸（図版269）、1951年のパーム・スプリングスのリリアンとエドガーJ. カウフマンのための玉石の家（図版351）、1948-50年のフォルト・ワースのロバートF.ウィンドフォア邸、クラウンフィールド（図版343-344）は、美しい曲線や円の形態を持ち、ぜいたくな水泳用のプール、日光浴のためのテラス、そして「家庭内娯楽」のためのあふれるほどの空間、といった大規模なレジャー文化を提示するものであった。

戦後のレジャー文化の増殖はアメリカ文化の全局面に影響を与え、ライトを含む全ての建築家の建築の方向にもまた影響を及ぼした。アヴァンギャルドの批判的な姿勢に支えられていた戦前のモダニズムの厳格さは、戦後に入ると消散し、文化の本流に飲み込まれてしまった。ライトの作品は決してモダン・ムーブメントに完全に当てはめることが出来なかったとはいえ、1950年代には彼の評価はプレーリー時代の人気に匹敵するほどのレベルに達していた。彼の初期の成功は、彼が作業のパターンを己のものとした度合に応じたものであり、同様に後期の成功は、彼がレジャーの価値観を把握していた度合に応じていた。開発は必ずしも正確に彼が構想した通りには進まなかったが、現に拡大していった田舎の地域は、特に南西部においては一種のブロードエーカー・シティとなっていった。彼が予言したように、道路沿いの開発が徐々に都市の伝統的な公共領域にとってかわり、それと同時に起こった個人領域の拡大は実際に多くの「より大きな独立と隔離の中に暮らす生活」を実現したのである。

ライトの死後一世代が過ぎ、断続的なエネルギー危機、どのような都市にも比肩しうる程の郊外の人口の密集、公共領域の減少による疎外を経験した今、現在の、この時代の文化のなかにおいてライトの作品を再考することはきわめて重要である。もしそれが、アメリカ社会が今必要とするものに何らかのインパクトを与えることが出来るのなら、彼の作品に反映した価値観は再び形にされなければならない。72年のキャリアを通して彼が発展させていったテーマ——広く形態的、文化的特徴に関わったランドスケープの分析；素材と建設方法において、特定の敷地と、ランドスケープの一般化されたビジョンに結び付けられた建築のデザイン；建築、ランドスケープ、そして共同体と個人の両方を含む住民達の活動のパターンの間の関係；というテーマは、今もなお意味を持っているのである。

注

1. Frank Lloyd Wright, "Introduction," Ausgeführte Bauten und Entwürfe von Frank Lloyd Wright (Berlin: Ernst Wasmuth, 1910); Bruce Brooks Pfeiffer, ed., "Frank Lloyd Wright: Collected Writings," vol. 1 (New York: Rizzoli, 1992), p. 108 において再版。
2. 前掲書, p. 103.
3. Frank Lloyd Wright, "An Autobiography," 2nd ed. (New York: Duell, Sloan and Pearce, 1943) , p. 48.
4. Adna Ferrin Weber, "The Growth of Cities in the Nineteenth Century" (Ithaca: Cornell University Press, 1899), table 2, p. 22.
5. Wright, "Autobiography," p. 11.
6. Jenkin Lloyd Jones, "Concerning Soil: Plowing," "The Agricultural Social Gospel in America: The Gospel of the Farm," Thomas E. Graham 編集、序文(Lewiston, N.Y., and Queenston, Ont.: The Edwin Mellen Press, 1986), p. 41.
7. Jenkin Lloyd Jones, "The Harvest Field: Reaping,"前掲書, p. 100.
8. Dorothy J. Zeisler, "The History of Irrigation and the Orchard Industry in the Bitter Root Valley" (master's thesis, University of Montana, Missoula, 1982), pp. 74-75. Donald Leslie Johnson, "Frank Lloyd Wright's Architectural Projects in the Bitterroot Valley, 1909-1910," "Montana: The Magazine of Western History" (Summer 1987), p. 14 も参照。
9. 前掲書。
10. William Henry Harrison Murray, "Adventures in the Wilderness or Camp Life in the Adirondacks" (1869; reprint ed., Syracuse, N.Y.: Syracuse University Press, 1970)参照。
11. David Strauss, "Toward a Consumer Culture: 'Adirondack Murray' and the Wilderness Vacation," "American Quarterly" 39, no. 2 (Summer 1987), p. 277.
12. Ralph Waldo Emerson, "Essay Xll: Art," "Essays, First and Second Series" (New York: First Vintage Books / The Library of America Edition, 1990) , p. 210.
13. Jenkin Lloyd Jones, "The Harvest Field: Reaping," p. 98.
14. Frank Lloyd Wright, "The Art and Craft of the Machine," Pfeiffer, "Collected Writings," vol.1, p. 61 において再版。
15. Wright, "Autobiography," p. 39.
16. 前掲書, p. 40.
17. 前掲書。
18. 前掲書, p. 121.
19. Wright, "Introduction," "Ausgeführte Bauten und Entwürfe," p. 108.
20. Emerson, "Essay Xll," p. 209.
21. Wright, "Autobiography," p. 168.
22. Wright, "Introduction," "Ausgeführte Bauten und Entwürfe," p. 106.
23. Thomas A. Bailey and David M. Kennedy, "The American Pageant: A History of the Republic," 8th ed. (Toronto: D.C. Heath & Company, 1987), p. 569.
24. Wright, "Autobiography," p. 171.
25. Anthony Alofsin, "Taliesin I: A Catalogue of Drawings and Photographs," in Narciso Menocal, ed., "Wright Studies: Taliesin 1911-1914," vol. 1 (Carbondale: Southern Illinois University Press, 1992), p. 98.
26. Allan G. Bogue, "From Prairie to Corn Belt: Farming on the Illinois and Iowa Prairies in the Nineteenth Century" (Chicago: University of Chicago Press, 1963), p. 286, table 29.
27. Erving and Joyce Wolf Collection. 図版198参照。
28. Neil Levine, "Frank Lloyd Wright's Diagonal Planning," in Helen Searing, ed., "In Search of Modern Architecture: A Tribute to Henry-Russell Hitchcock" (New York: The Architectural History Foundation; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1982), pp. 245-77.
29. Wright, "Autobiography," p. 309.
30. 前掲書, p. 313.
31. 前掲書, p. 331.
32. Frank Lloyd Wright, "A Home in a Prairie Town," "Ladies' Home Journal" 18 (February 1901), p. 15.
33. Frances Fitzgerald, "Cities on the Hill: A Journey Through Contemporary American Cultures (New York: Simon & Schuster, 1981), p. 23.
34. Emerson, "Essay Xll," p. 210.
35. Wright, "Autobiography", p. 310.
36. Le Corbusier, "Towards a New Architecture," trans. Frederick Etchells (1927; reprint ed., New York: Holt, Rinehart, & Winston, 1960), p. 222.
37. Emerson, "Essay Xll," p. 210.
38. ライトは鉄道に支配された時代に生まれたのにもかかわらず、他に先立った自動車の主唱者であり、オーク・パークに住んでいた時に、ストッダート・デイトンを買っている。彼は帝国ホテルの仕事の時には、カントリー・クラブ・オーヴァーランドをシカゴから東京に持って行った程、運転が好きであった。1920年代の後期は、彼と彼のスタッフと家族はすべて、冬に向けてはサン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾートの仕事をするためにウィスコンシンからフェニックスまで車で行き、夏はタリアセンに戻っていた。
39. Wright, "Autobiography," p. 329.
40. Donald Leslie Johnson, "Frank Lloyd Wright Versus America" (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990), pp. 108-40.
41. Henry James, "The Europeans: A Sketch" (London: Penguin Books, 1984), p. 14.
42. Wright, "Autobiography," p. 326.
43. 前掲書, p. 327.
44. 前掲書, p. 328.
45. 前掲書, p. 308.

図版

作品は特に表示されていない限りすべてライトによるものである。作品の見出しには作品名に続きその所在地と日付が記される。もし設計が実現していなければ、「計画案」という語が日付の前に示される。作品には、設計依頼あるいは設計の開始から建築物の完成までの日付が、もし実現してなければ設計過程の終了までの日付が表示されている。場合によっては発表の日付も表示される。建設されたものの既に現存しない作品については、その旨を記す。

図版は、オリジナルの図面、写真、新たに作成された平面図と断面図の三つのタイプから成る。それぞれの図版は独自の図版番号をもち、その後に図版の内容が記述されている。

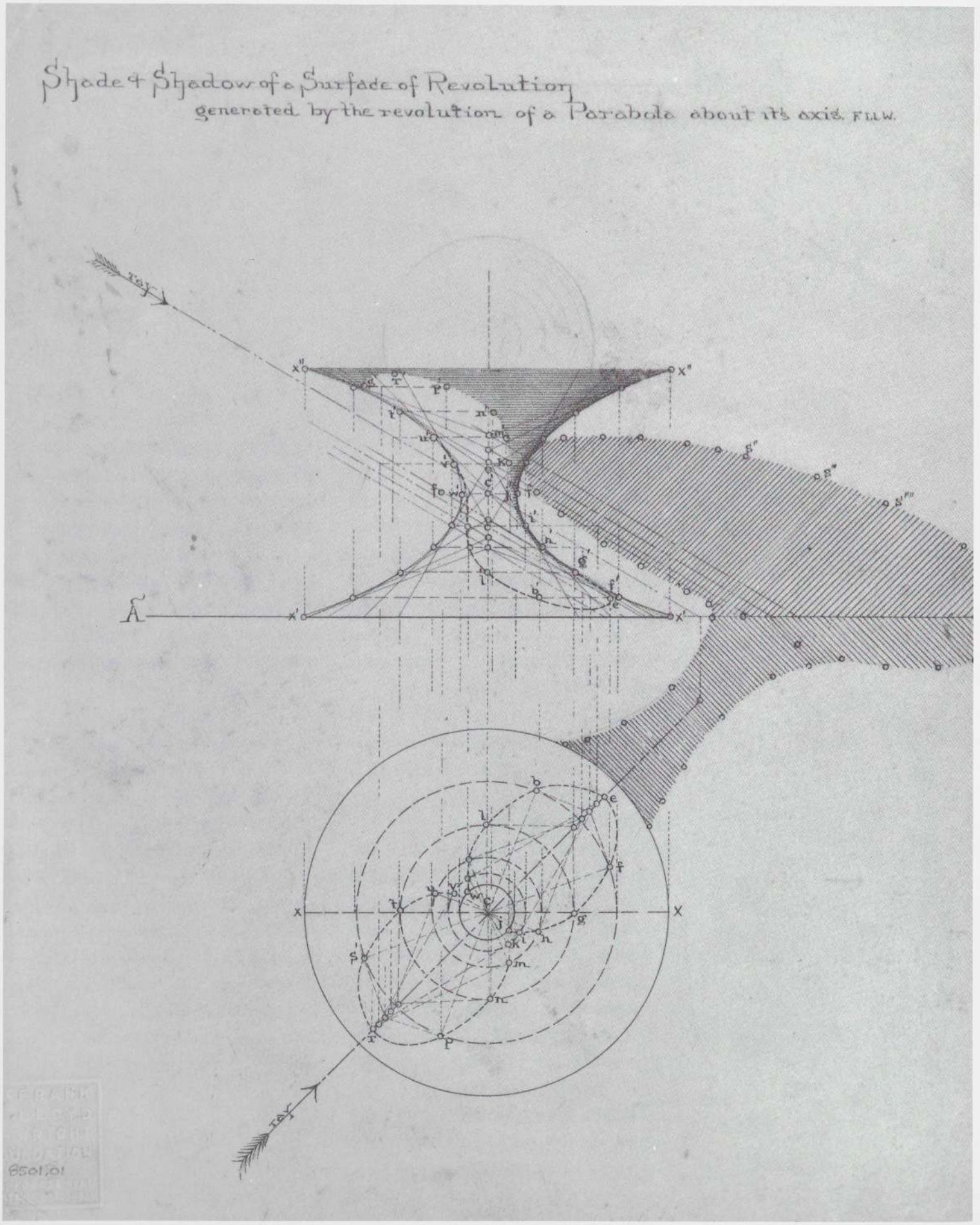
オリジナルの図面に関しては、後のかっこの中にその作図者のイニシャル、もし分かれば図面が描かれた日付、そして図面に記された日付（これは insc.という略語に続く）が記される。図面に記された日付が不正確であることを表示する必要がある場合に、この両方の日付が記される。(本頁の最後に作図者のリストを載せる。)次に図面の画材と寸法が表示される。ドローイングが部分的に掲載されている場合、内容の記述の後のかっこの中に「部分」という語を表記する。寸法は、高さ、幅の順で表示され、フィート(6フィートを超える場合)とインチを単位とする。それに引き続き、図面が所蔵されているコレクションの名称が示される。フランク・ロイド・ライト財団での作品の保管番号は写真出典リストと共に示す。

建設された作品の写真に関しては、視点の説明が図版番号の後に記述される。新たに作成された平面図に関しては、部屋や領域についての凡例が見出しに示される。また各平面図には、1～25フィートの目盛りが付けられた25フィート、もしくは50フィートの棒尺が示される。出典、写真家、及び新たに作成された平面図と断面図についての著作権は、写真出典リストの中に明示される。オリジナルの図面は次の作図者による。

AD : Allen Davison, AGG : Aaron G. Green, ALW : A. Louis Wiehle, AR : Antonin Raymond, BBL : Birch Burdette Long, BD : Blaine Drake, EB : Emil Brodelle, FLLW : Frank Lloyd Wright, GC : George Cronin, HF : Herbert Fritz, Jr., HK : Heinrich Klumb, HR : Harry Robinson, JHH : John H. Howe, JR : John Rattenbury, JT : James Thomson, KT : Kameki Tsuchiura, MM ; Marion Mahoney, PB : Peter Berndtson, RM : Robert Mosher, RMS : Rudolph M. Schindler, TO : Takehiko Okami, VK : Vladimir Karfik, WD : William Drummond

Shade & Shadow of a Surface of Revolution

generated by the revolution of a Parabola about its axis. F.L.W.



8501.01

左頁
工学図面 1885

1. 放物面 (FLLW). 紙に鉛筆, インク, 13×10 ⅛". フランク・ロイド・ライト財団

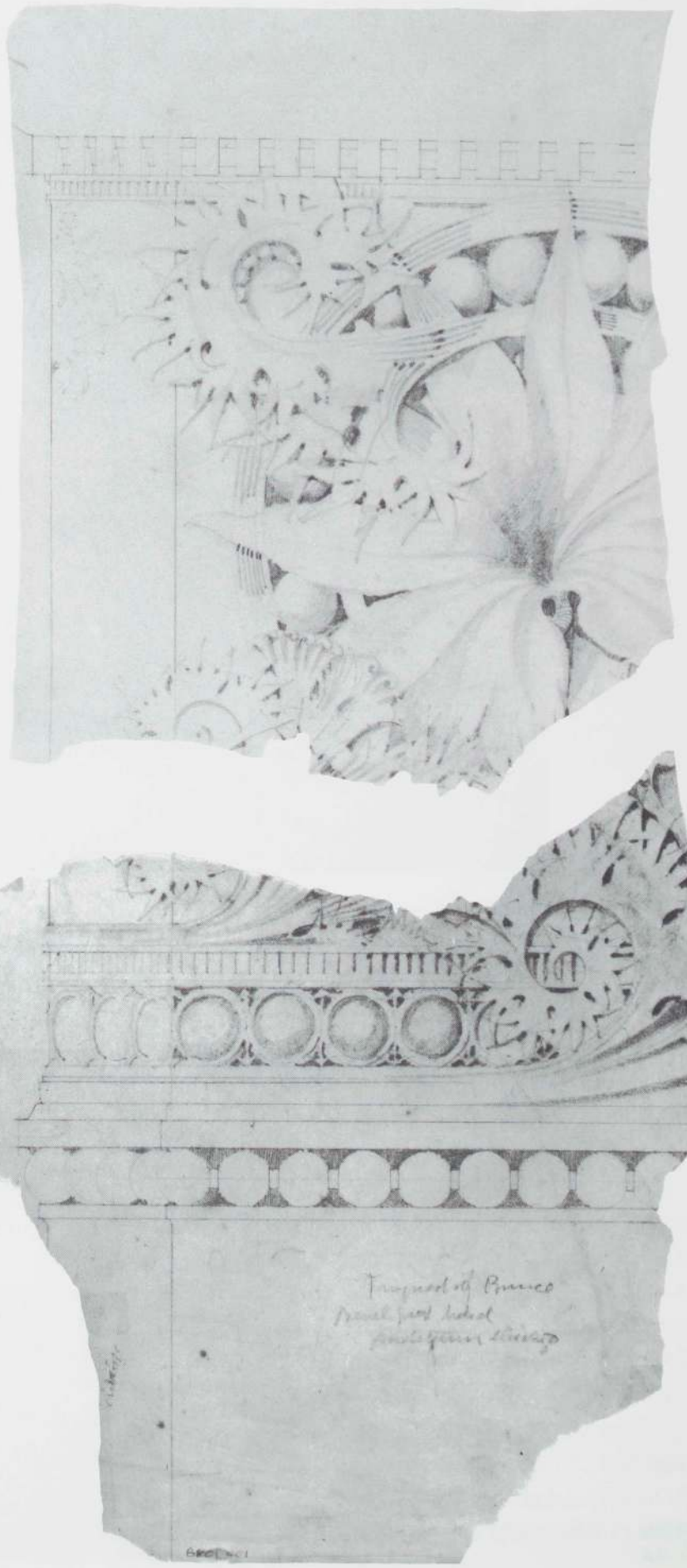
下
アドラー, サリヴァン
装飾の図面 1890頃

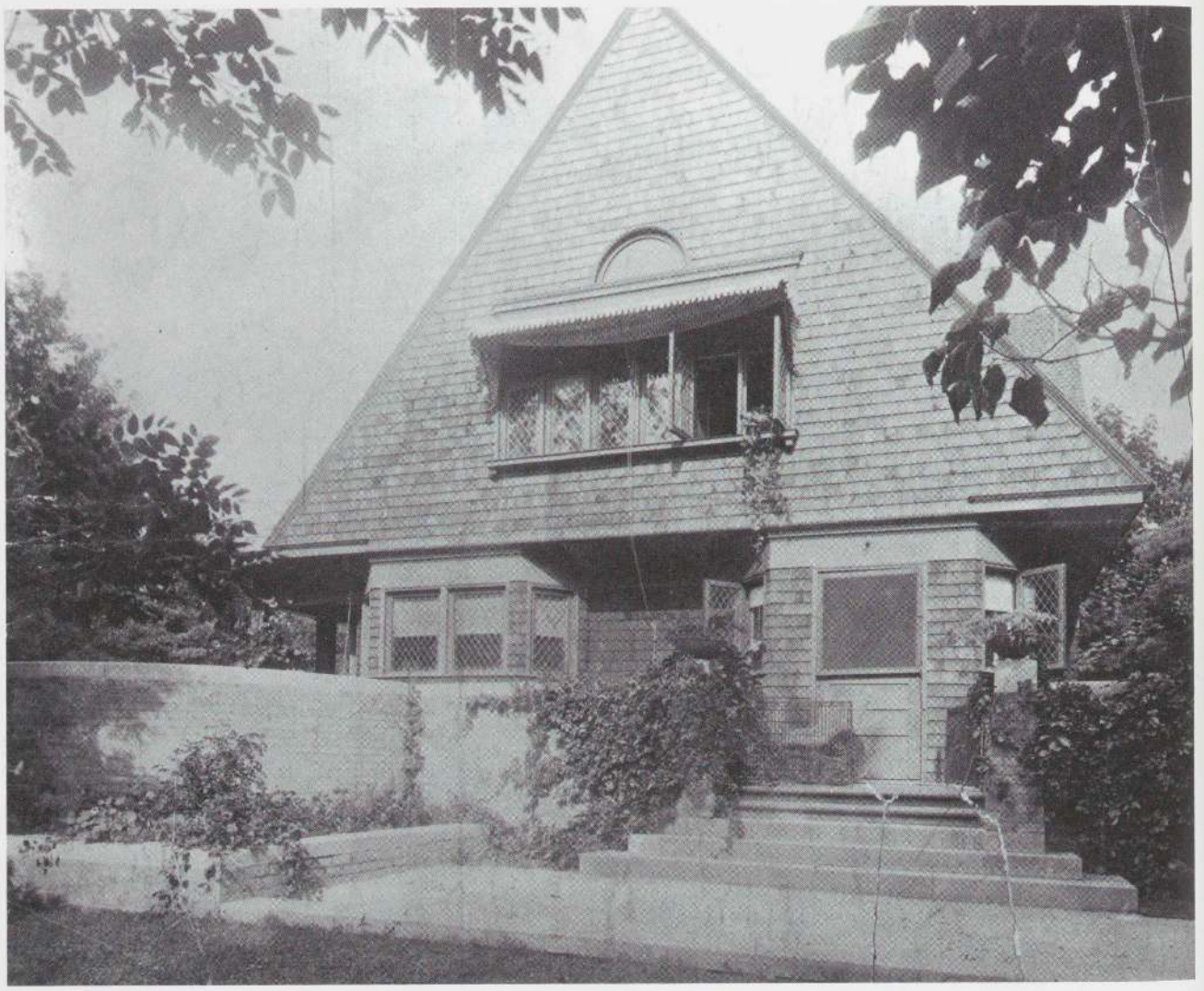
2. 彫刻のある羽目板のデザイン(FLLW). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 9⅜×4". ニューヨーク, コロンビア大学エイヴリー建築美術図書館フランク・ロイド・ライト・コレクション

アドラー, サリヴァン
オーディトリアム・ビルディング
イリノイ州シカゴ. 1886-90

3. 親柱の装飾デザイン, 上の断片 (FLLW;1888-89頃). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 9¾×9 ¼". ニューヨーク, コロンビア大学エイヴリー建築美術図書館フランク・ロイド・ライト・コレクション

4. 親柱の装飾デザイン, 下の断片 (FLLW;1888-89頃). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 9⅝×9 ⅝". フランク・ロイド・ライト財団



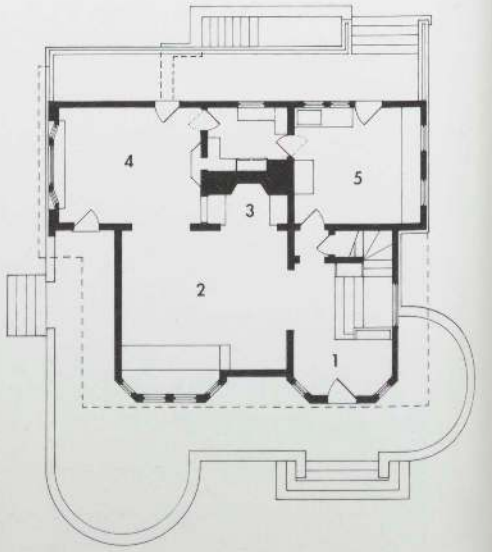


5. 正面

フランク・ロイド・ライト自邸
イリノイ州オーク・パーク, 1889-90



6. 炉辺



7. 1階平面図：1 玄関, 2 居間, 3 炉辺, 4 食堂, 5 台所

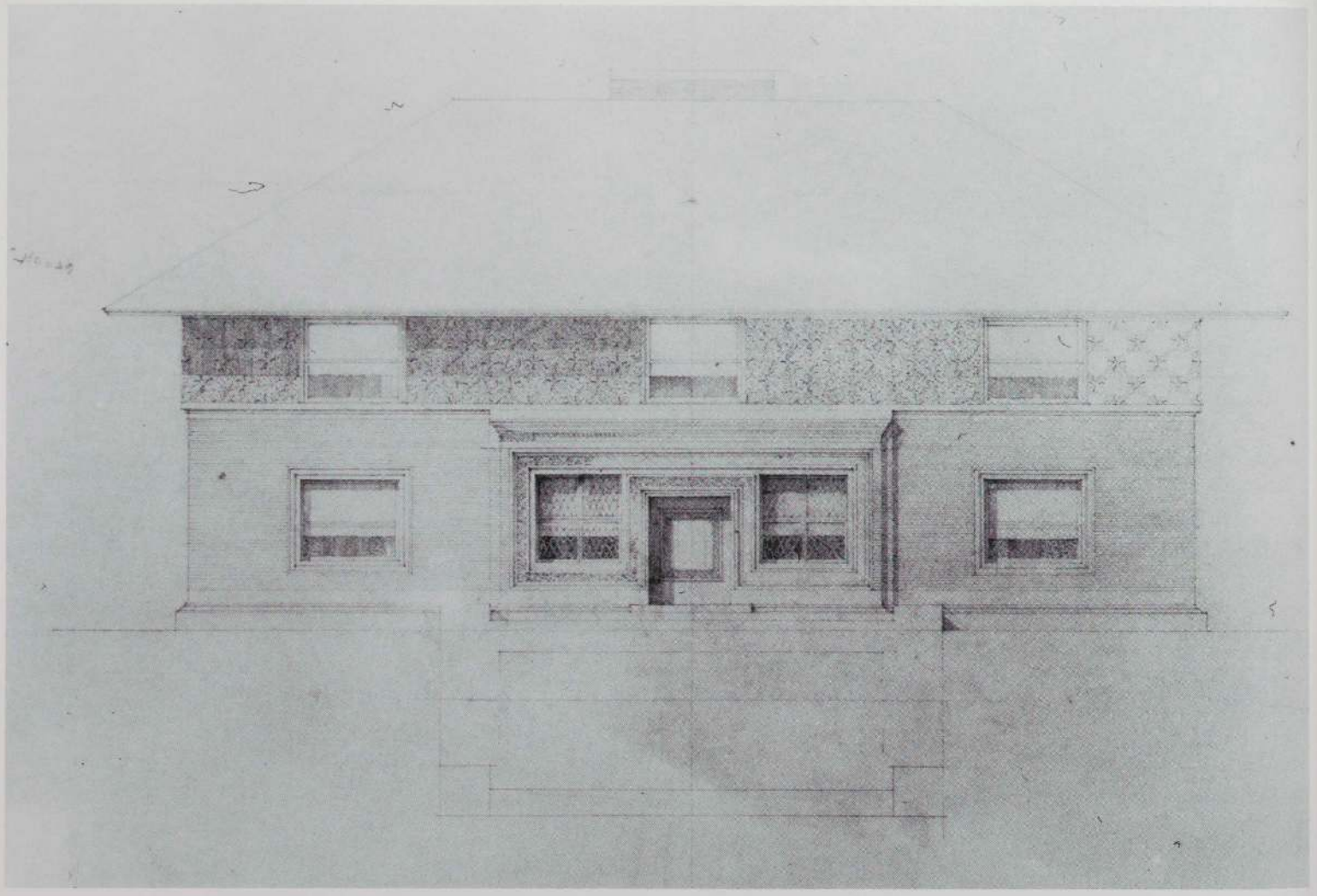


アドラー，サリヴァン　**ジェームズ・チャーンレイ邸**　イリノイ州シカゴ．1891-92
8．外観

1887年フランク・ロイド・ライトは中西部で急速に成長していた大都市シカゴに職と夢を求めて、生まれ故郷の南ウィスコンシンを後にした。1年後、20歳の時に、彼はダンクマー・アドラーとルイス・ヘンリー・サリヴァンに建築家の見習いとして雇われた。そのころ彼らのシカゴの事務所は、審美的にも技術的にも当時としては最も先端をゆく建築物の一つとなる有名なオーディトリアム・ビルディングの仕事にとりかかったばかりであった。ライトは正式な建築的訓練を十分に受けておらず建築事務所での経験も1年以下であったが、彼の才能はすぐに認められた。彼はまもなくサリヴァンのアシスタントになり、装飾の詳細のスケッチを進めた。そして、遂には事務所に依頼された比較的小さい仕事を幾つか手掛けるようになった。ジェームズ・チャーンレイ邸（上）はその内の一つである。

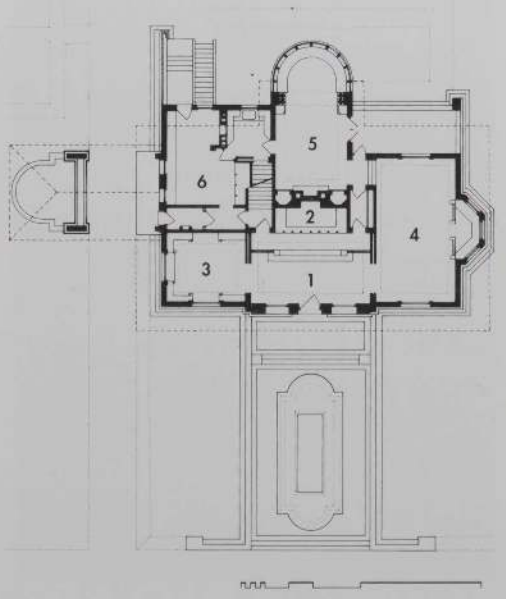
翌年、ライトはキャサリン・トビンと結婚し、シカゴの郊外のオーク・パークに自邸（左頁）を建てた。4年後、26歳の時に彼はシカゴの小さな事務所で自身の業務を開始し、引き続きオーク・パークの自邸にアトリエ（図版21-26）を併設した。レイク・メンドータ・ボートハウス、ウルフ・レイク・アミューズメント・パーク、ラックスファー・プリズム・オフィス・ビルディング、モノリシック・コンクリート・バンク計画（図版14-15,19-20,27-29）のような、独立した当初の計画は、アドラーの科学技術的革新への熱意とサリヴァンの形態的手法、つまり様々なボザール的平面計画、アーチ型の入口のような建築的手段、精巧な花や草木の装飾を反映している。ライトはまた、建築家はアメリカの典型となる新しい建築を中西部に生み出すべきだというサリヴァンの空想的信念を共有していた。

ライトは田園郊外の審美的、社会的気風に共鳴していたため、19世紀後期の中流階級の中の比較的裕福な人々の価値観を敏感に映し出すことができた。それは、ウィリアム H. ウィンズロー邸とオリン・ゴウン邸（図版9-13,16）を始めとするこの時代の住宅の依頼に見られる優美な手づくりの装飾壁、色彩に富んだ壁画、注文設計の家具と窓ガラスに反映されていた。前衛的だと即座に認められた彼の初期作品は、多くの点で同時代の作品と共通の意識の上に立っていた。例えば、アーツ・アンド・クラフツ運動の審美的、道徳的意識、H. H. リチャードソンの格式にとらわれないインテリア計画、同様に格式張らないシングル・スタイルの形態の構成である。ライトはビクトリア時代の歴史的形式への嗜好を避けるだけでなく、自然から触発された彼の溢れんばかりの装飾を、より創作力に富み、単純化され、合理的に全体に統合されたものにした。それはスーザン・ローレンス・ダナ邸（図版34-41）に見ることができる。ライトは特に装飾の創造において、次第に機械の効果である規則正しさに魅かれ、フリーハンドの描画から機械的な製図の幾何学的な精密さへと移行していった。



9.　立面図．紙に鉛筆，15½×20½″．イリノイ州オーク・パーク，オーク・パーク公立図書館

ウィリアム H. ウィンズロー邸
イリノイ州リバー・フォレスト．1893-94



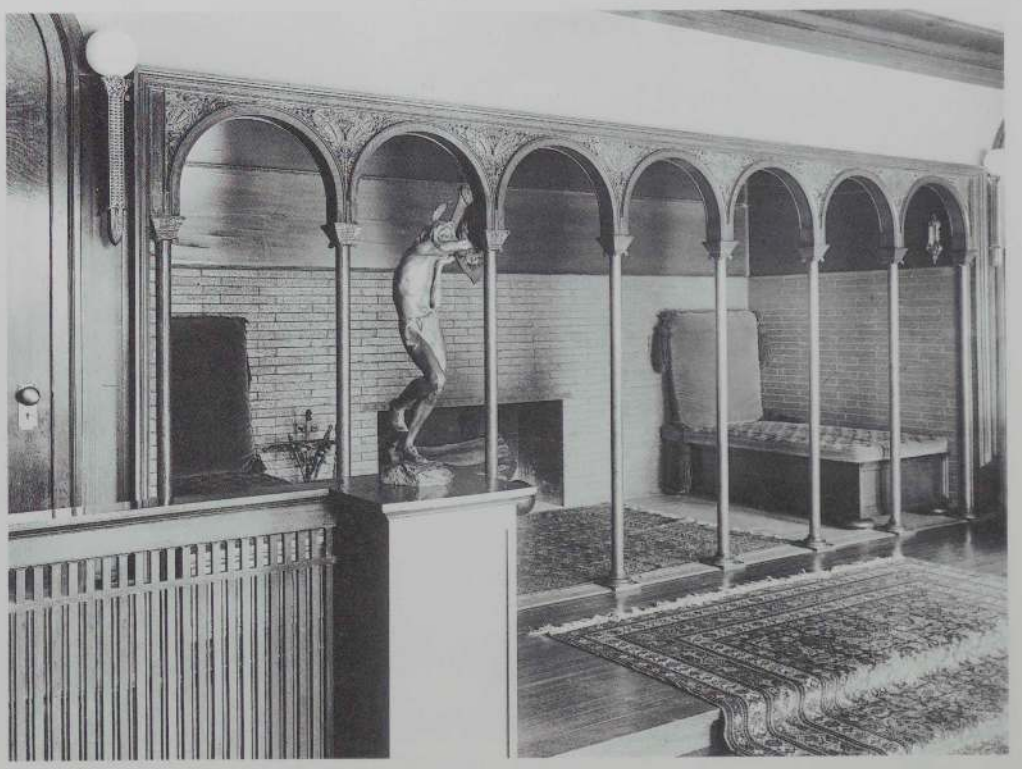
10.　1階平面図：1 玄関，2 炉辺，3 図書室，4 居間，5 食堂，6 台所



11. 正面



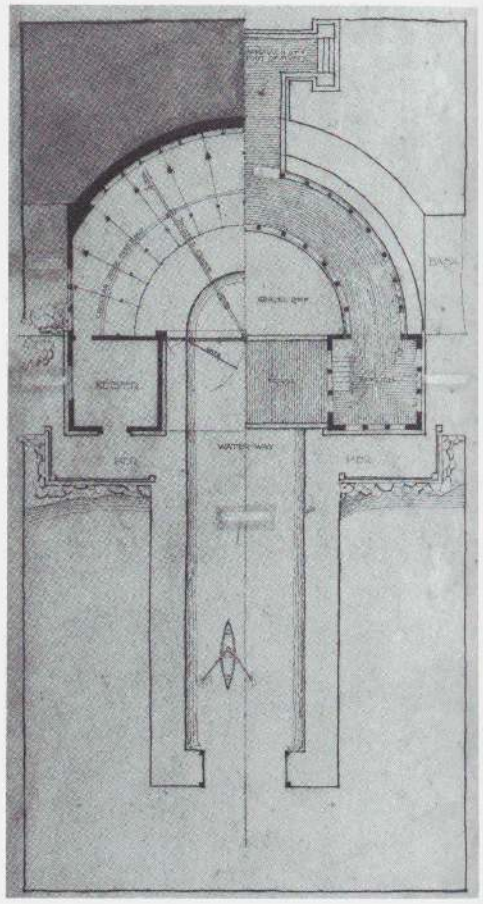
12. 背面



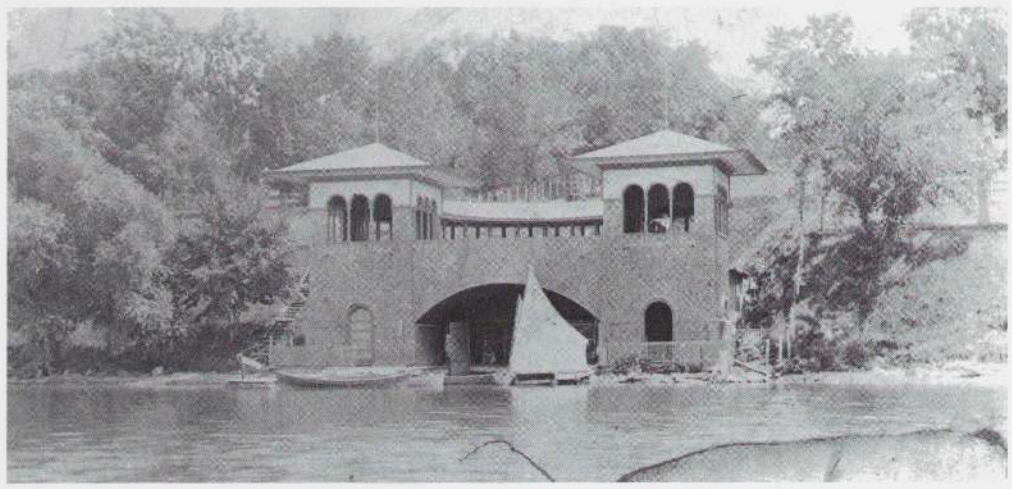
13. 炉辺

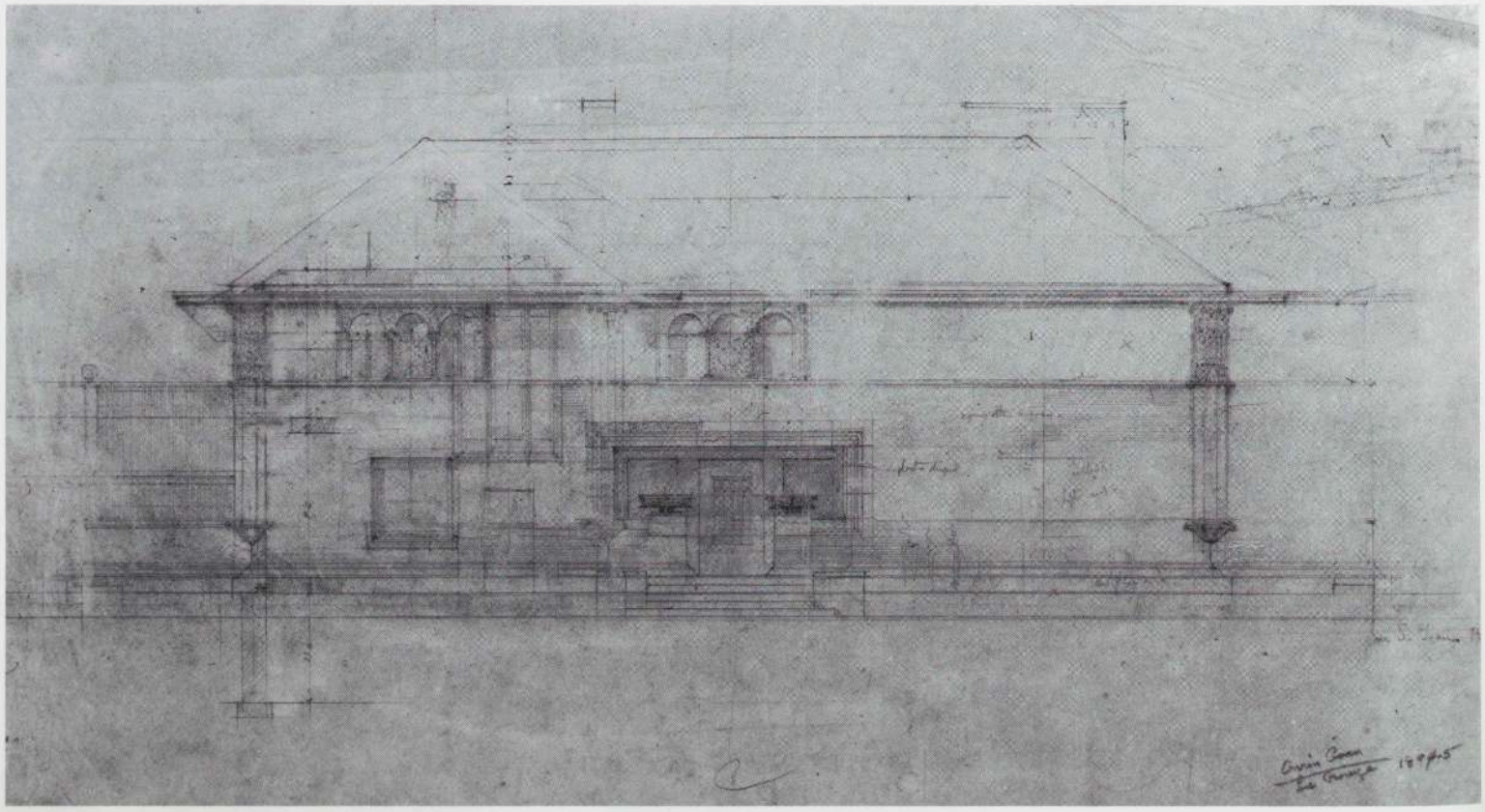
レイク・メンドータ・ボートハウス
ウィスコンシン州マディソン，1893（解体　1926）

15.　平面図（FLLW），トレーシング・ペーパーにインク，インク・ウォッシュ，23¾×11⅛″．フランク・ロイド・ライト財団



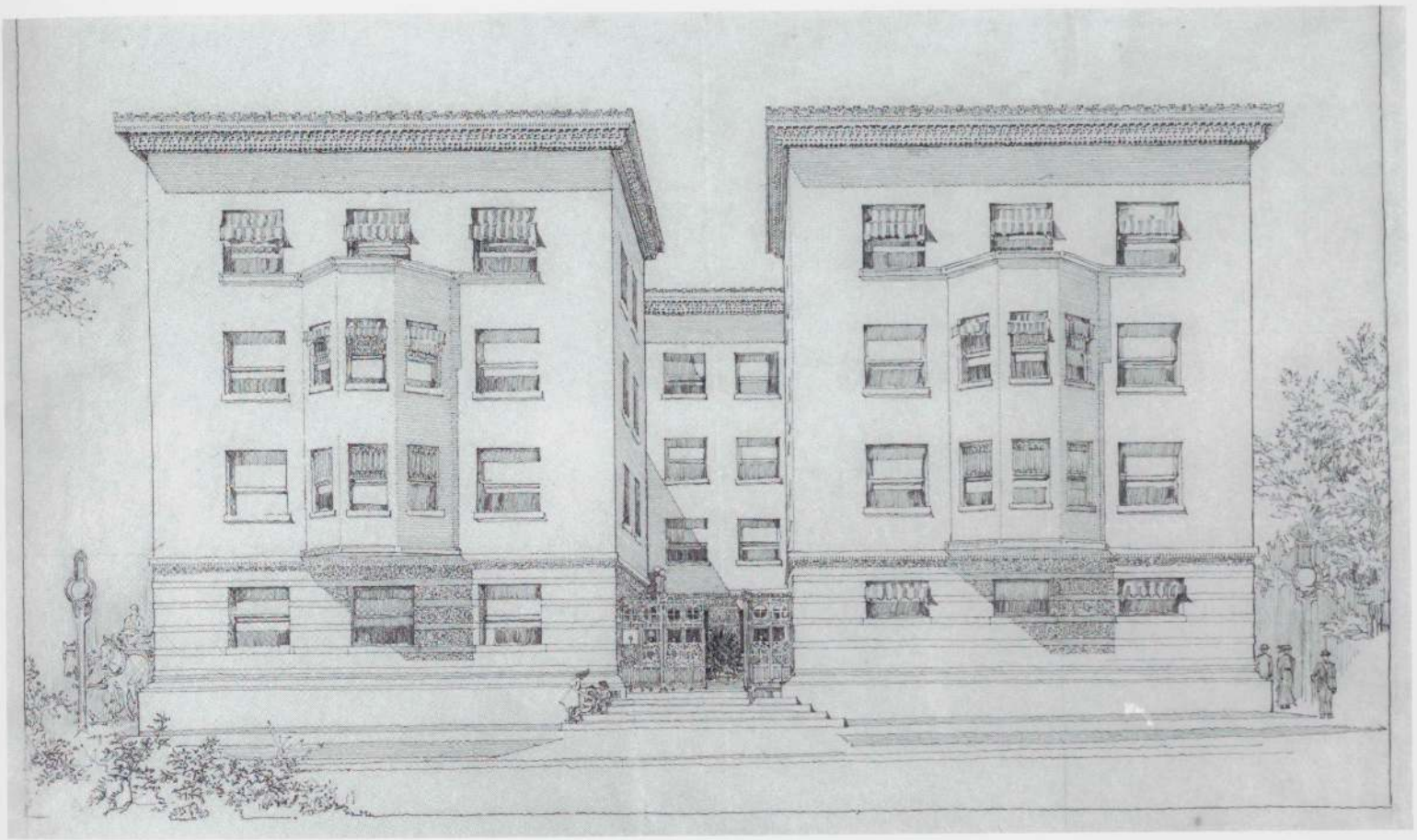
14.　湖からの眺め





オリン・ゴウン邸　イリノイ州ラ・グランジ．計画案，1894

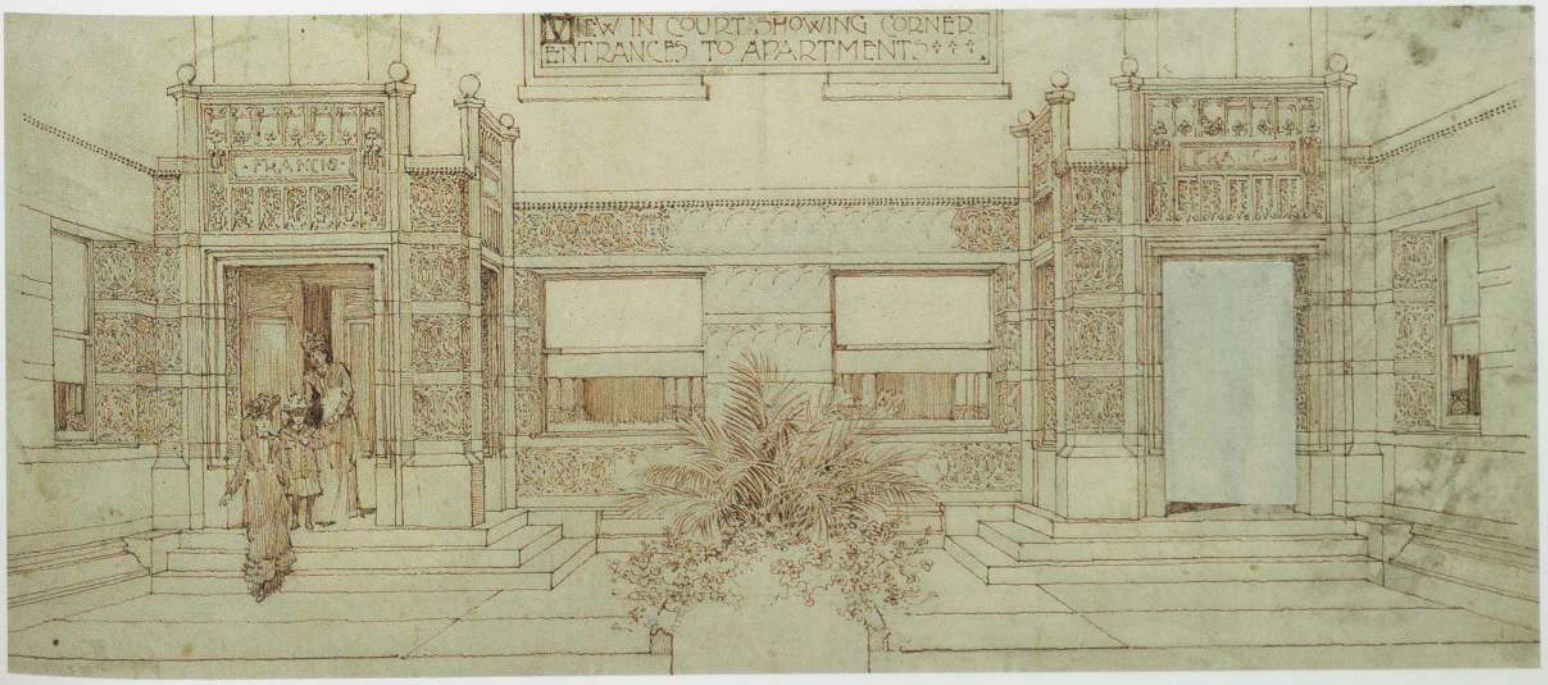
16.　立面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，15½×24″．フランク・ロイド・ライト財団



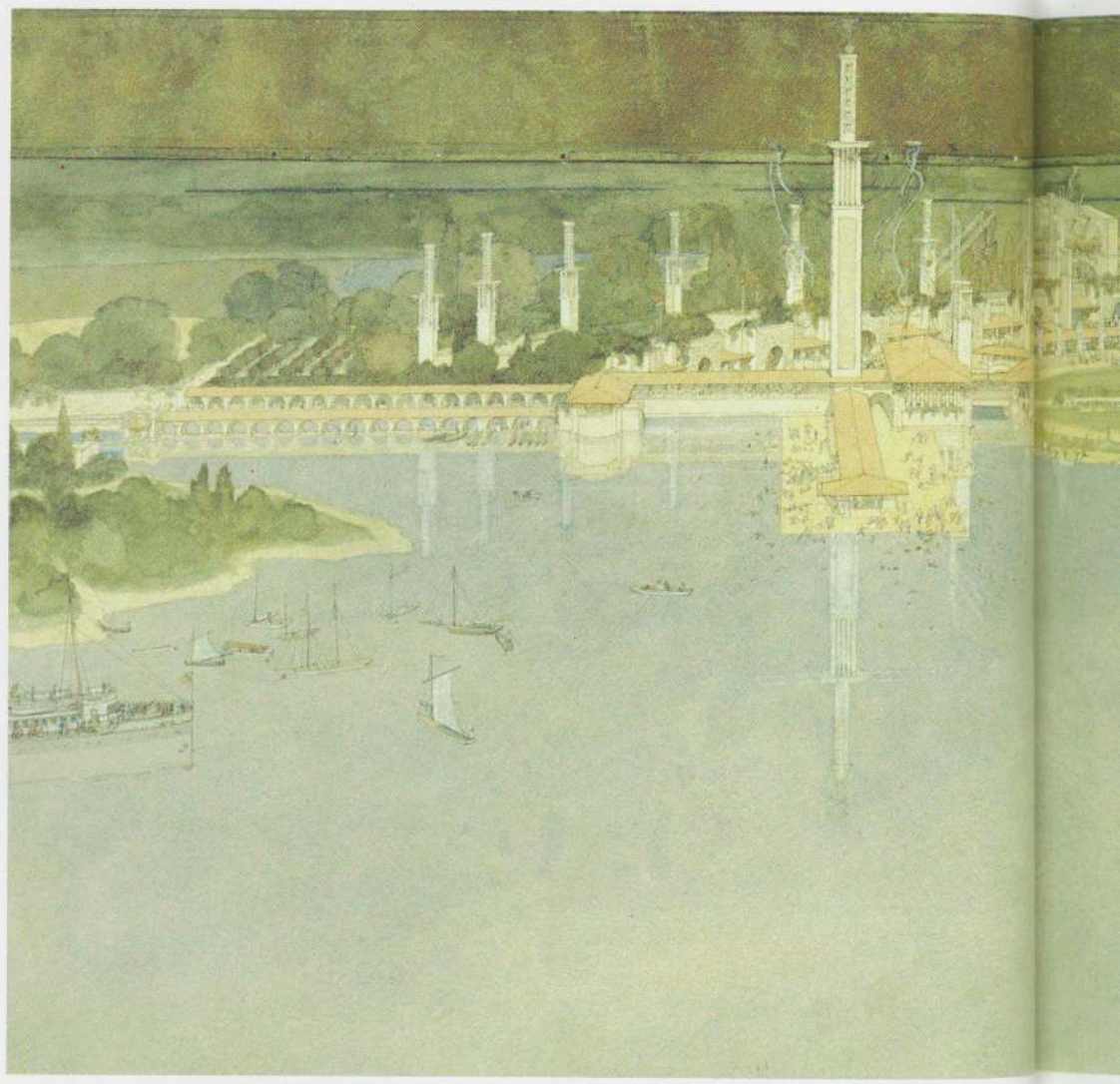
17. 透視図．トレーシング・ペーパーにインク，14⅜×24⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

フランシス・アパートメンツ
イリノイ州シカゴ．1895（解体　1971）

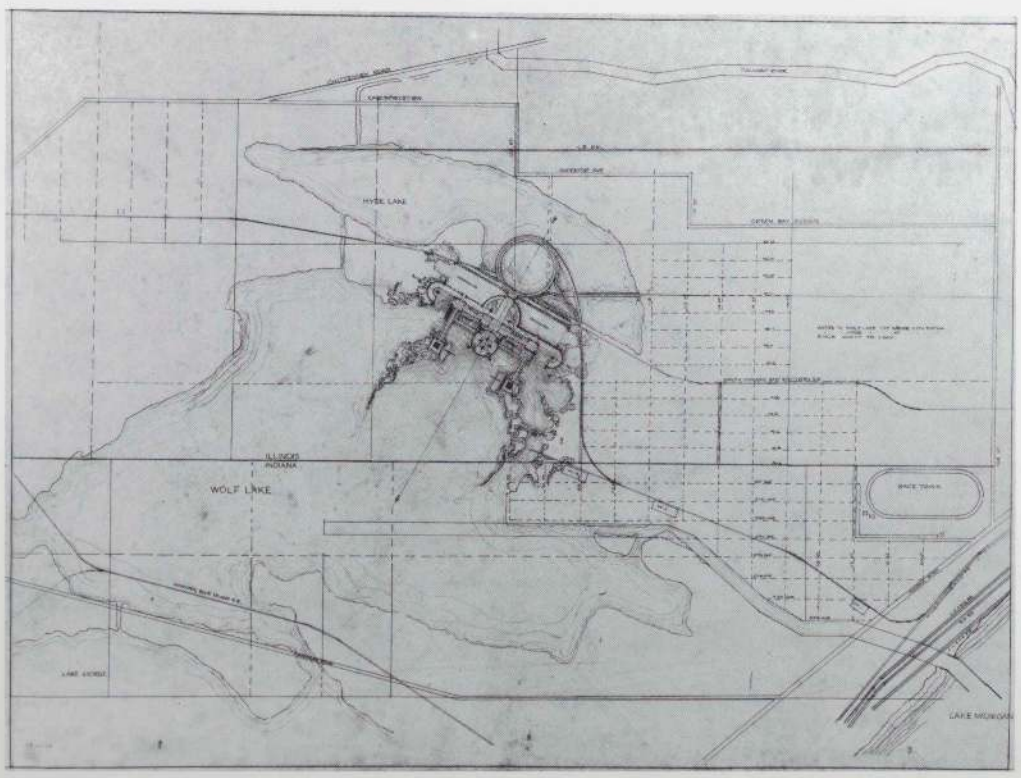
18. 透視図：エントランス・コート．紙にセピア色インク，鉛筆，6⅞×16½″．フランク・ロイド・ライト財団



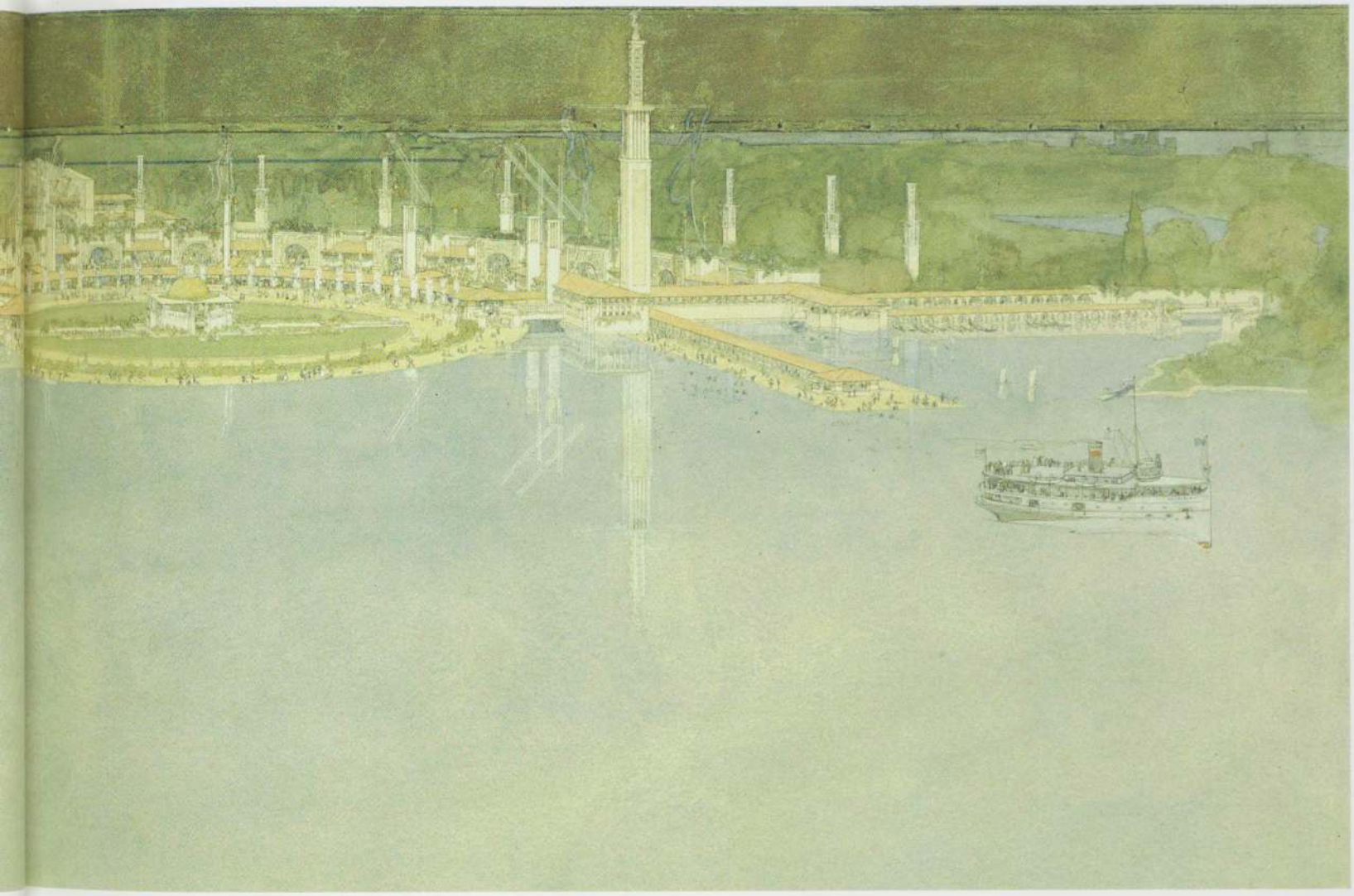
ウルフ・レイク・アミューズメント・パーク
イリノイ州ウルフ・レイク，計画案，1895

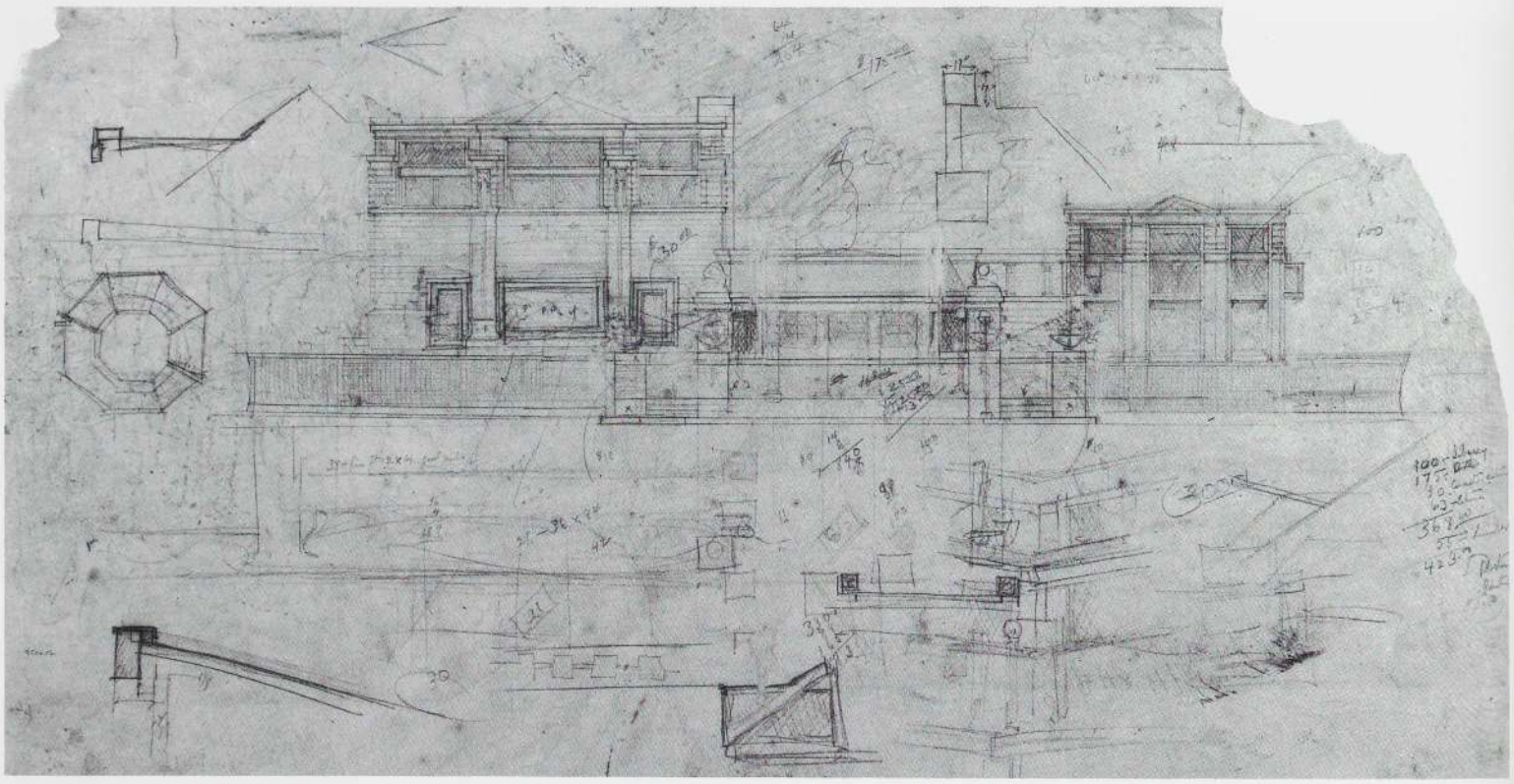


19．　鳥瞰図．カンヴァスに貼られた紙に水彩，ホワイト・グワッシュ，インク，金色インク，20×48¾″．アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション



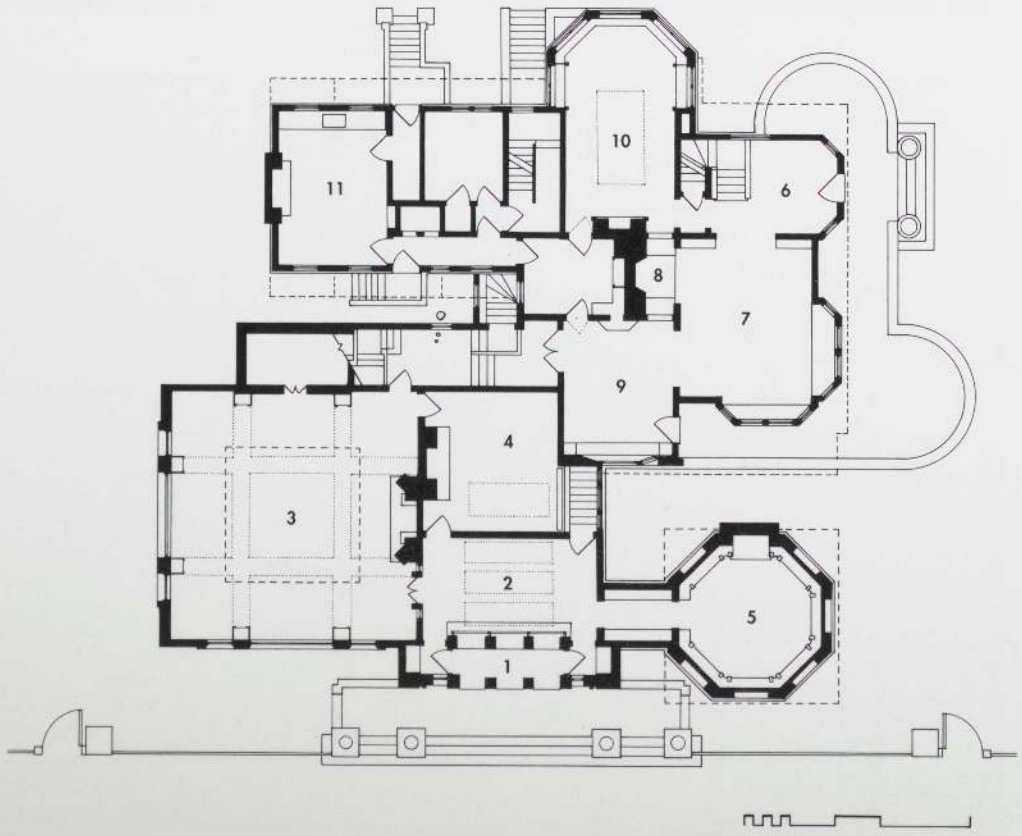
20．　配置図．リンネル紙にインク，24×31¾″．フランク・ロイド・ライト財団





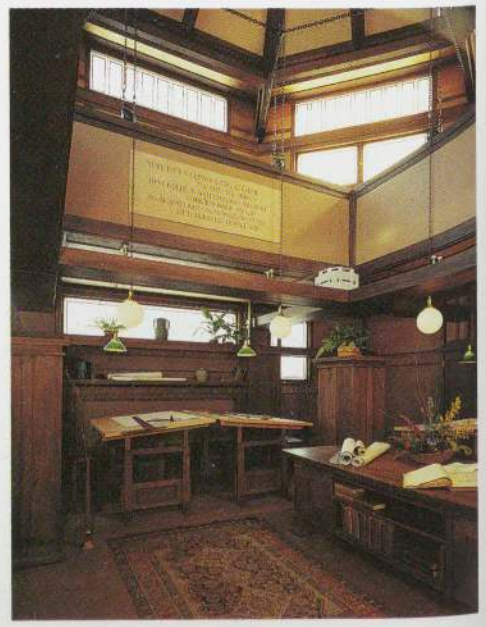
21. 立面図，詳細図：スタジオ（FLLW;1897頃），トレーシング・ペーパーに鉛筆，15⅝×30″．フランク・ロイド・ライト財団

フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
イリノイ州オーク・パーク．1889-98

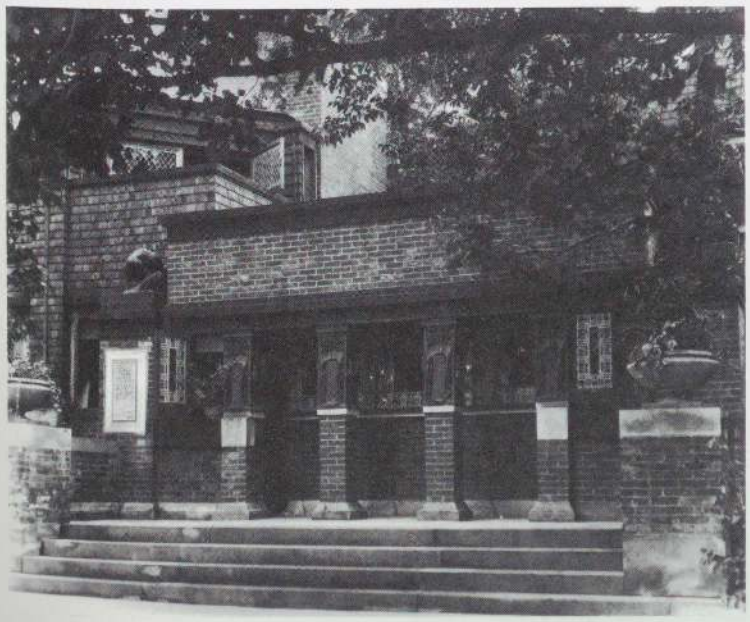


22. 1階平面図：1 スタジオ玄関，2 レセプション，3 製図室，4 事務室，5 図書室，6 住宅玄関，7 居間，8 炉辺，9 書斎，10 食堂，11 台所

23. 製図室



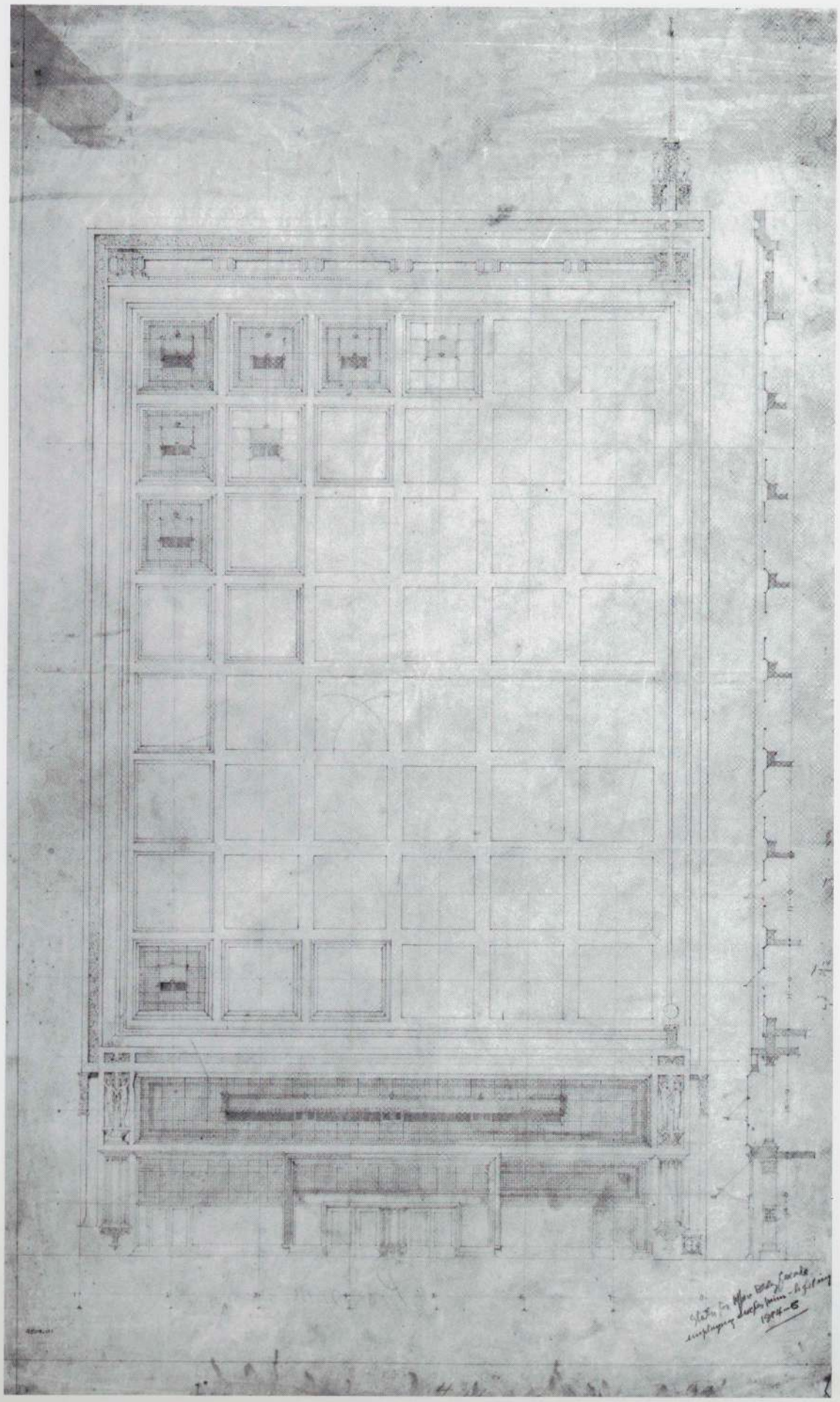
24. 外観



25. スタジオ玄関

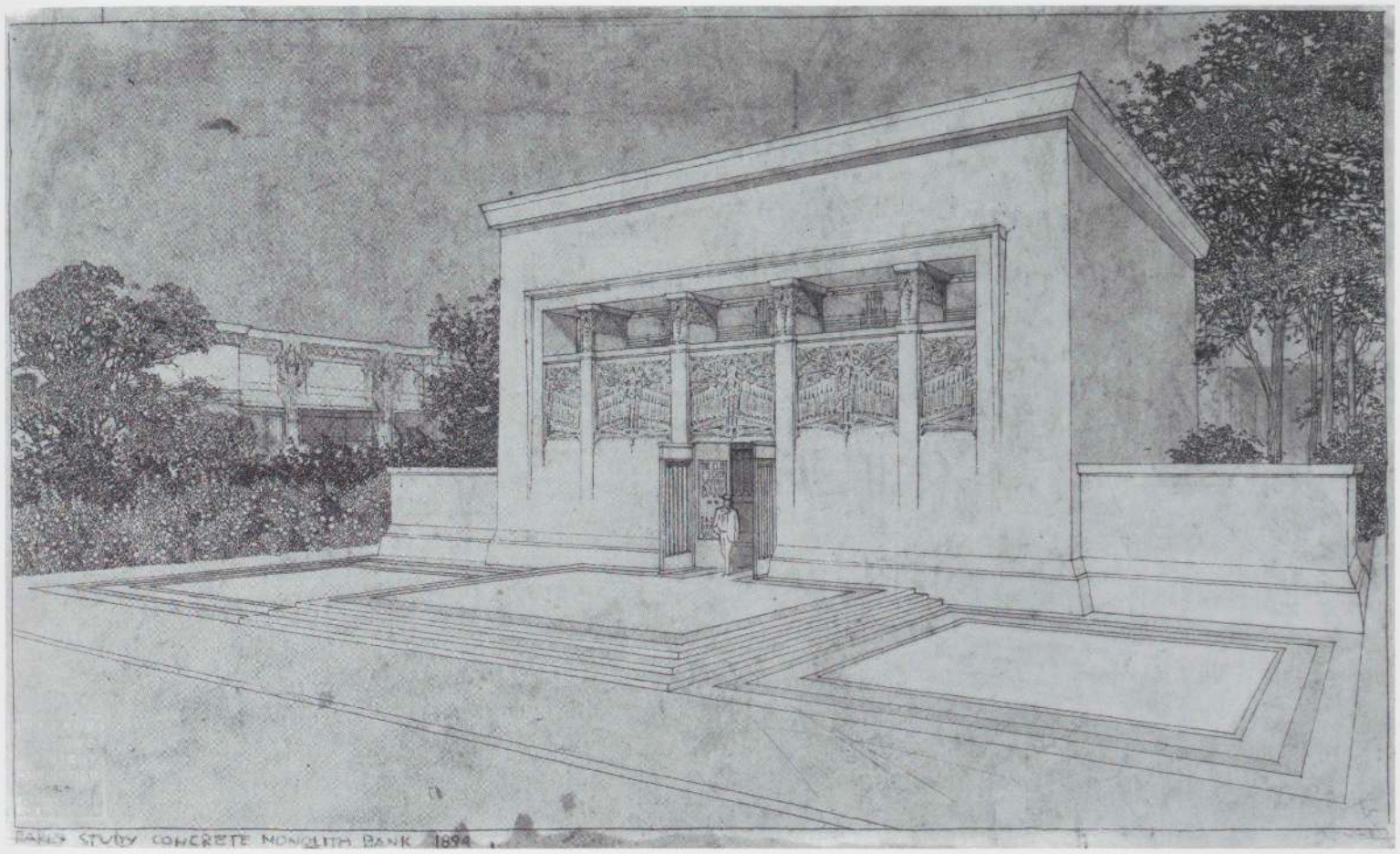


26. 図書室



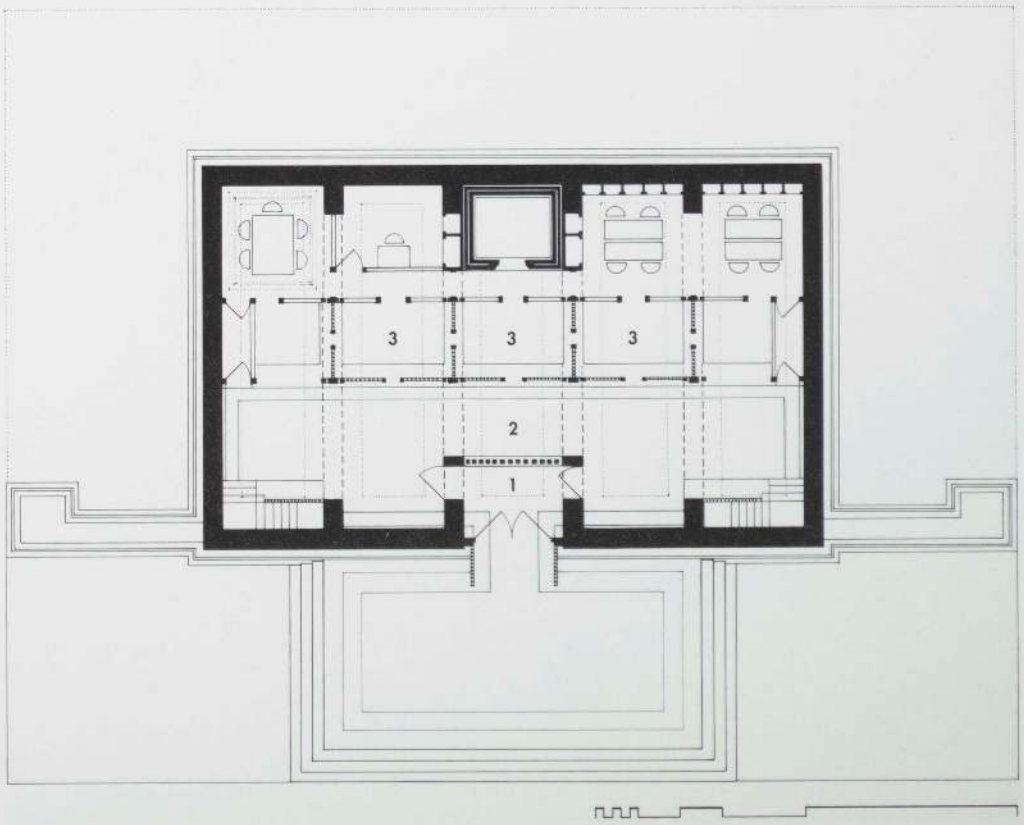
ラックスファー・プリズム・オフィス・ビルディング
イリノイ州シカゴ.
計画案，1896-97頃

27. 立面図（FLLW;insc.1894-95）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，28 3/4×17 5/8". フランク・ロイド・ライト財団

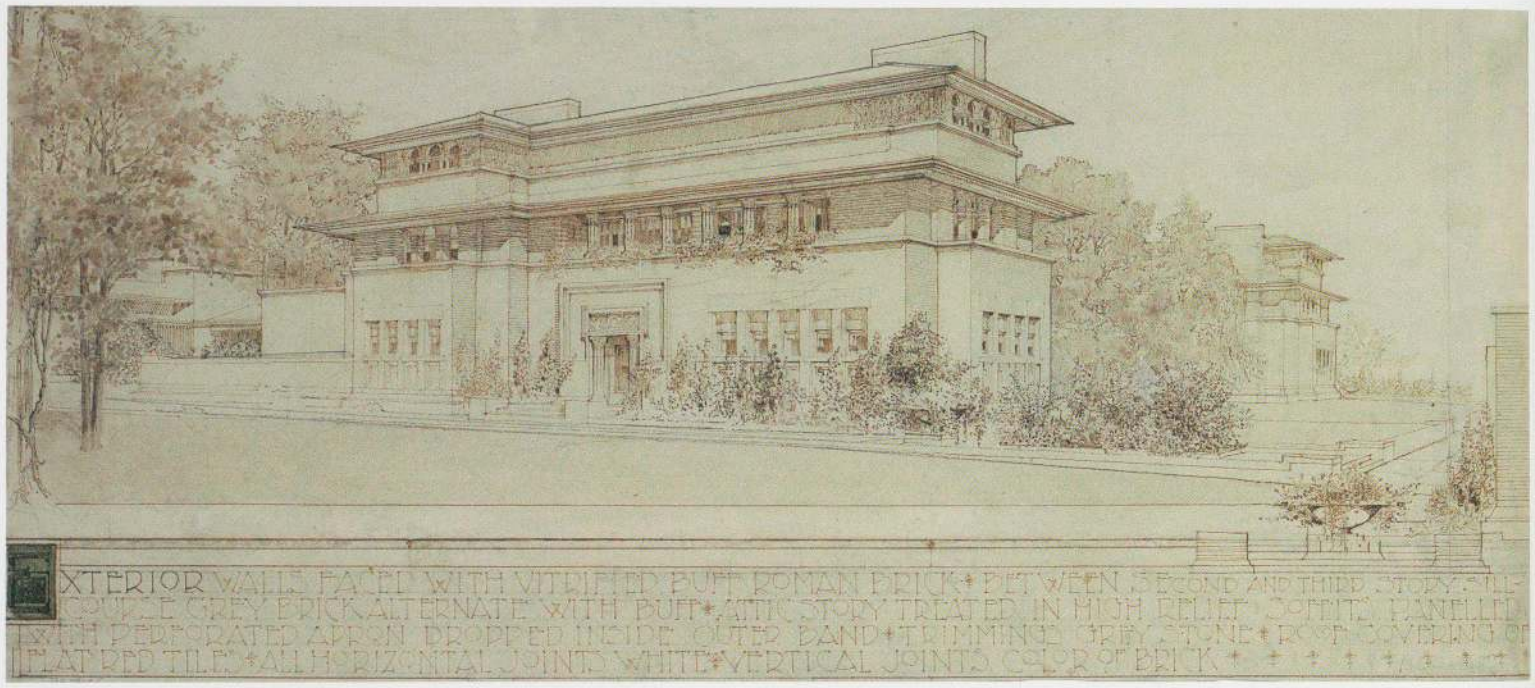


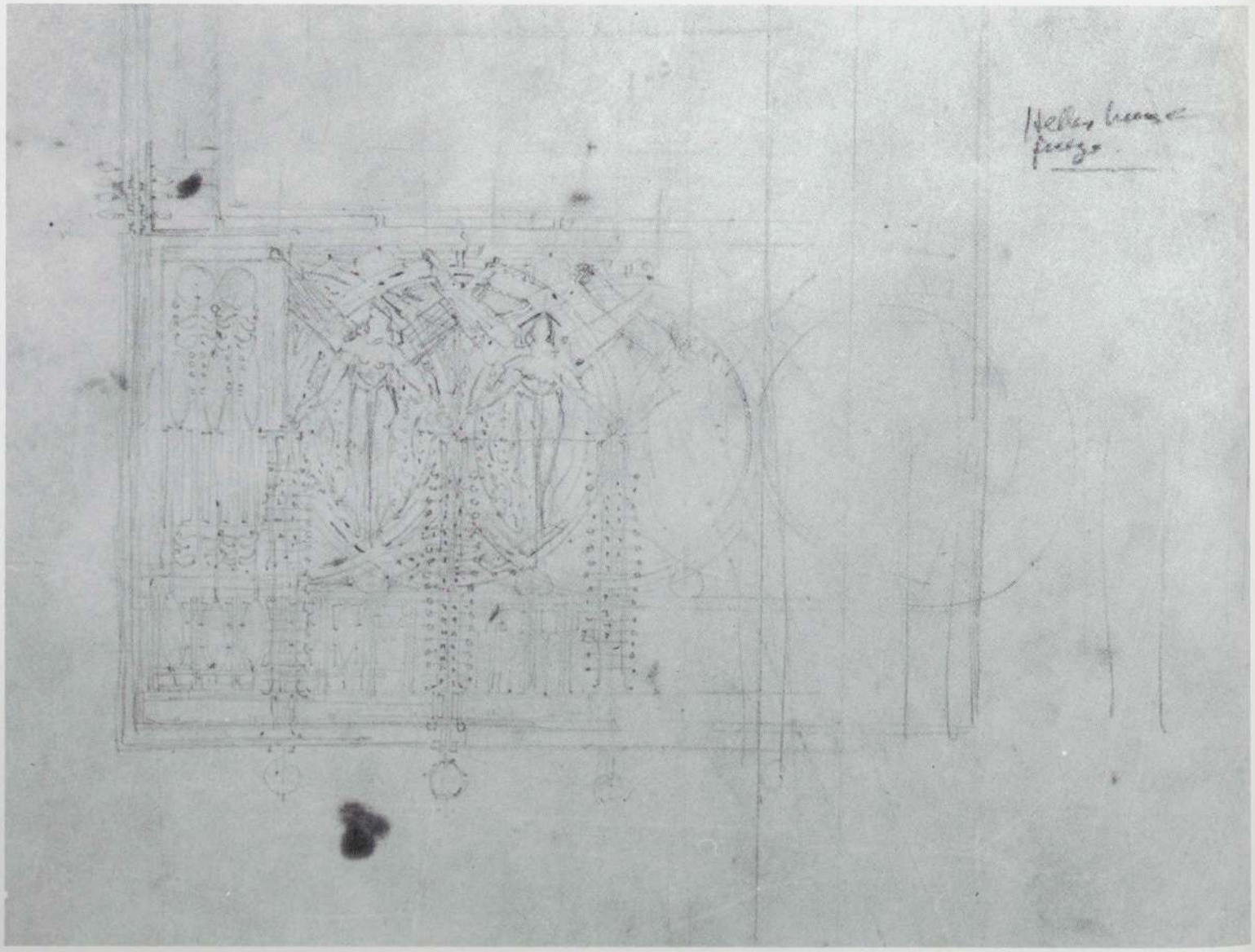
28. 透視図（WD;insc.1894）．アート紙にインク，水彩，10⅞×18⅛"．フランク・ロイド・ライト財団

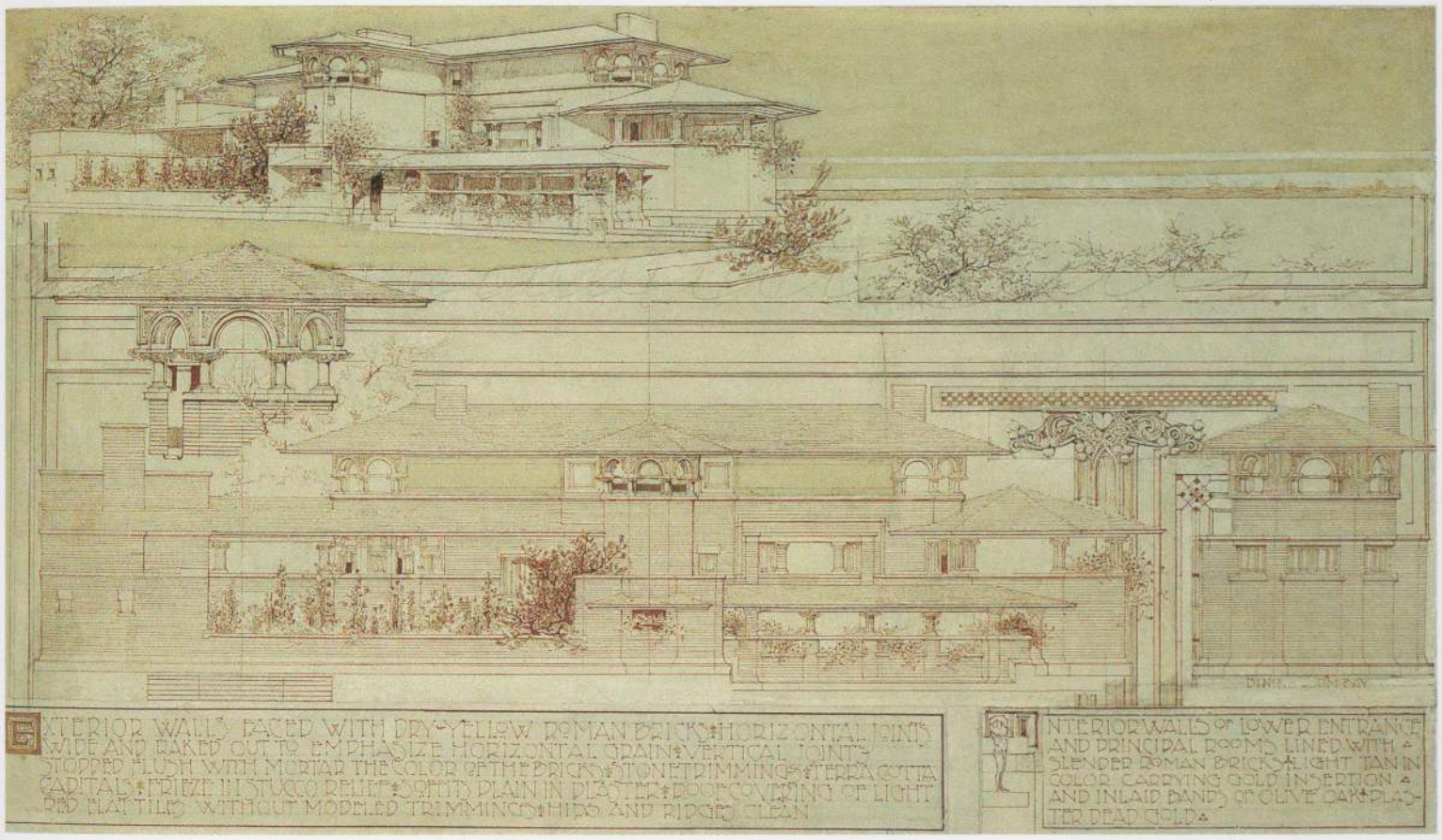
モノリシック・バンク
計画案，1901頃



29. 平面図：1 エントランス，2 ホール，3 金銭出納係


EXTERIOR WALLS FACED WITH VITRIFIED BUFF ROMAN BRICK + BETWEEN SECOND AND THIRD STORY TILE
DOUBLE GREY BRICK ALTERNATE WITH BUFF + ATTIC STORY TREATED IN HIGH RELIEF + SOFFITS PANELLED
WITH PERFORATED APRON DROPPED INSIDE OUTER BAND + TRIMMINGS GREY STONE + ROOF COVERING OF
FLAT RED TILE + ALL HORIZONTAL JOINTS WHITE + VERTICAL JOINTS COLOR OF BRICK





左頁

イシドア・ヘラー邸
イリノイ州シカゴ．1897

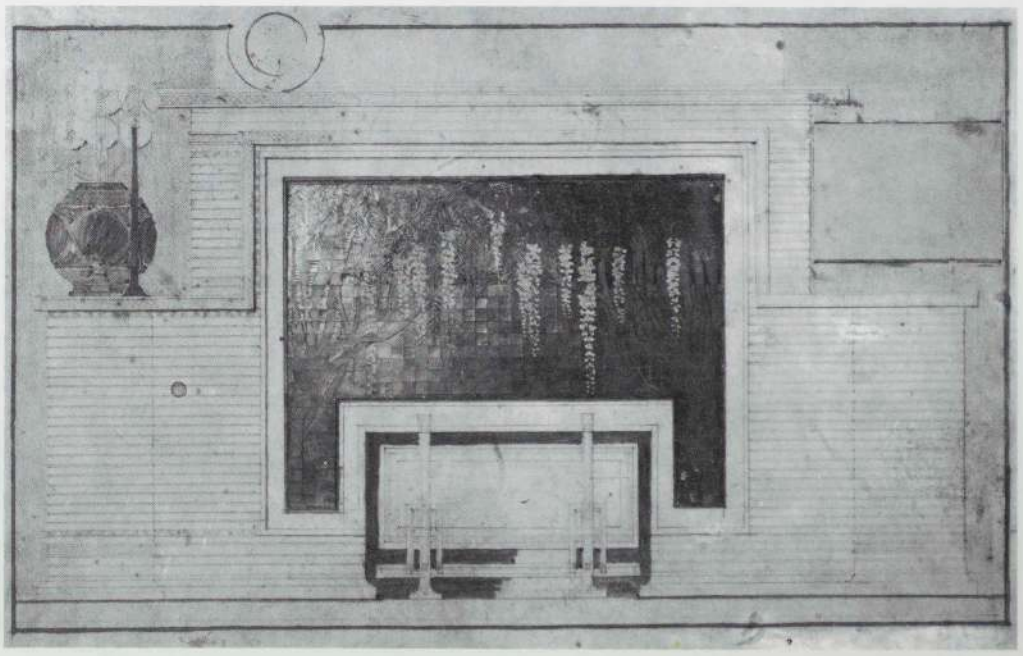
30．透視図．紙に鉛筆，インク，インク・ウォッシュ，9×20¼″．フランク・ロイド・ライト財団

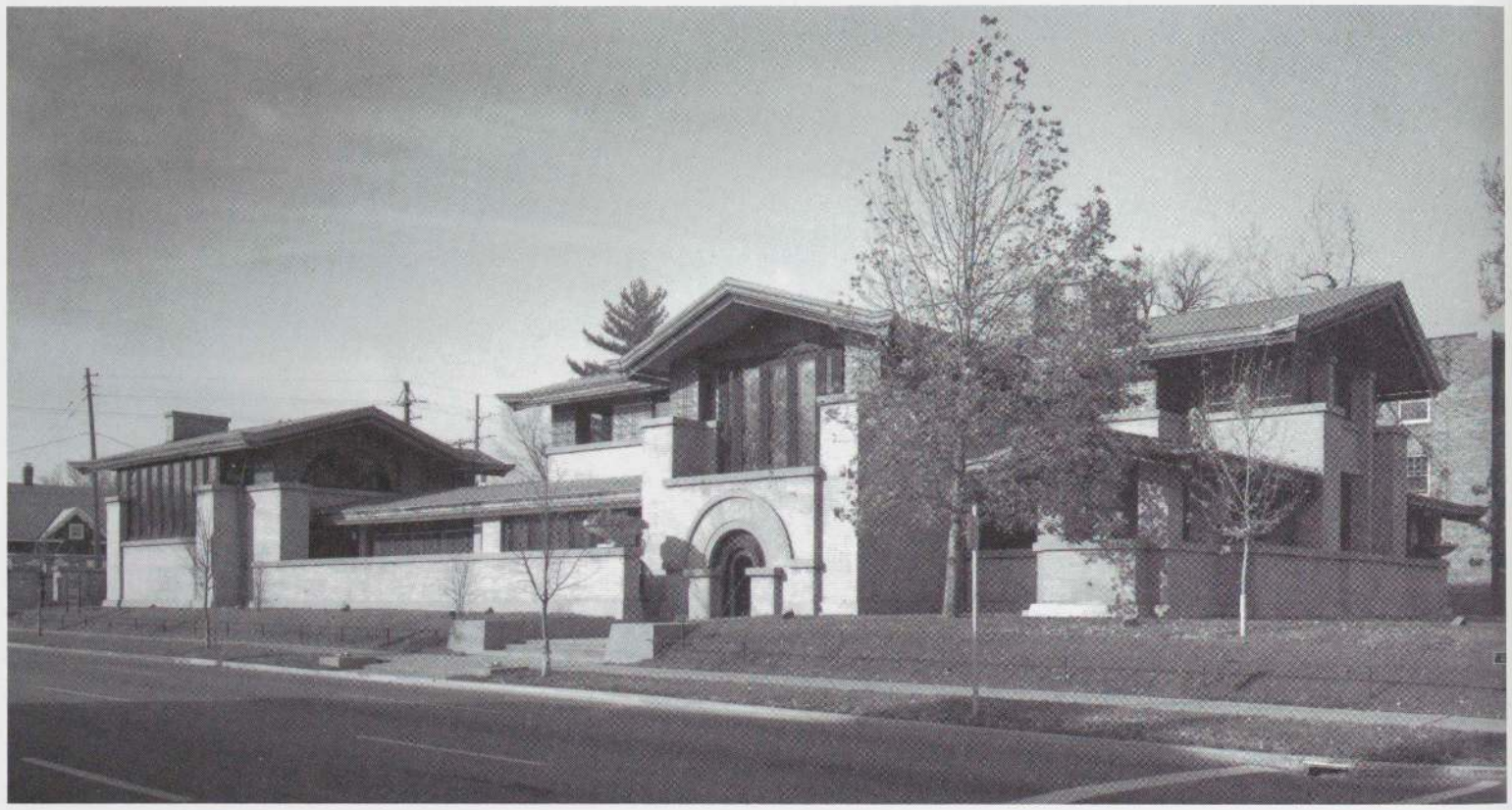
31．装飾壁の詳細のスタディ（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，8×12″．フランク・ロイド・ライト財団

ジョゼフ・ハッサー邸
イリノイ州シカゴ．1899（解体　1923-24頃）

32．透視図，立面図．紙にインク，インク・ウォッシュ，17×23″．アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

33．暖炉の立面図と藤花の壁画．紙に鉛筆，インク・ウォッシュ，写真，13⅜×19⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

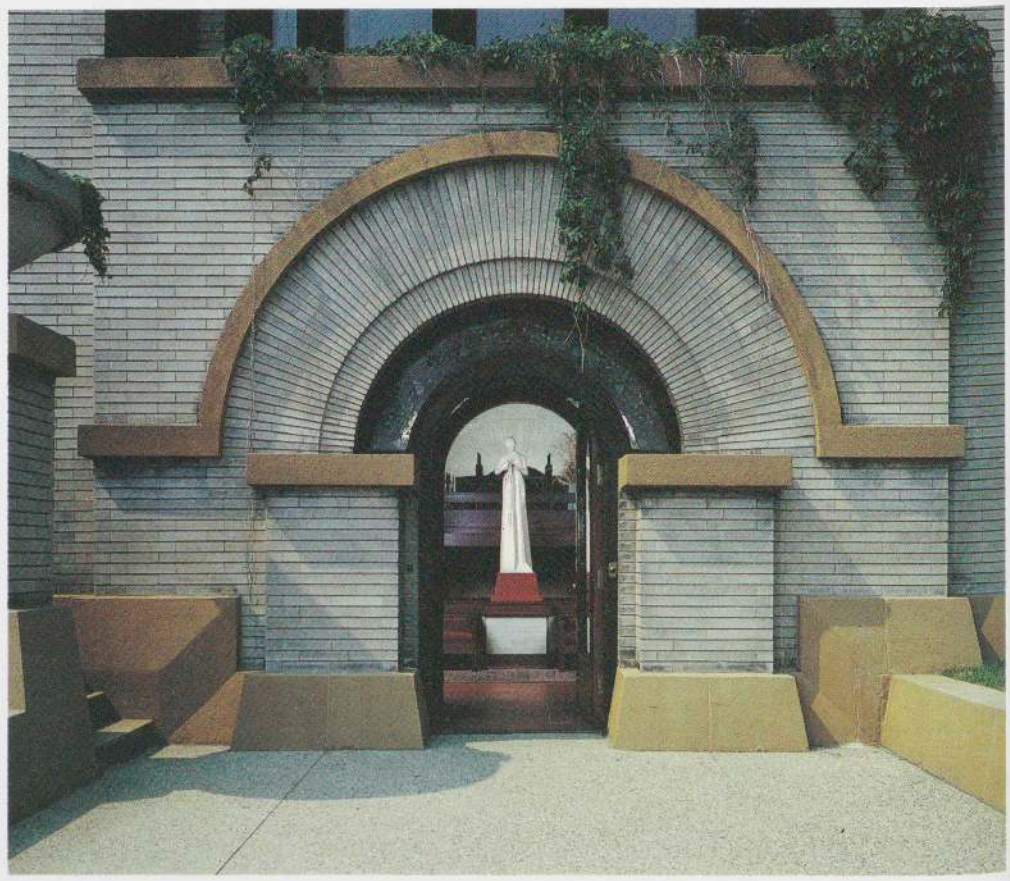




34. 外観

スーザン・ローレンス・ダナ邸
イリノイ州スプリングフィールド. 1902-04

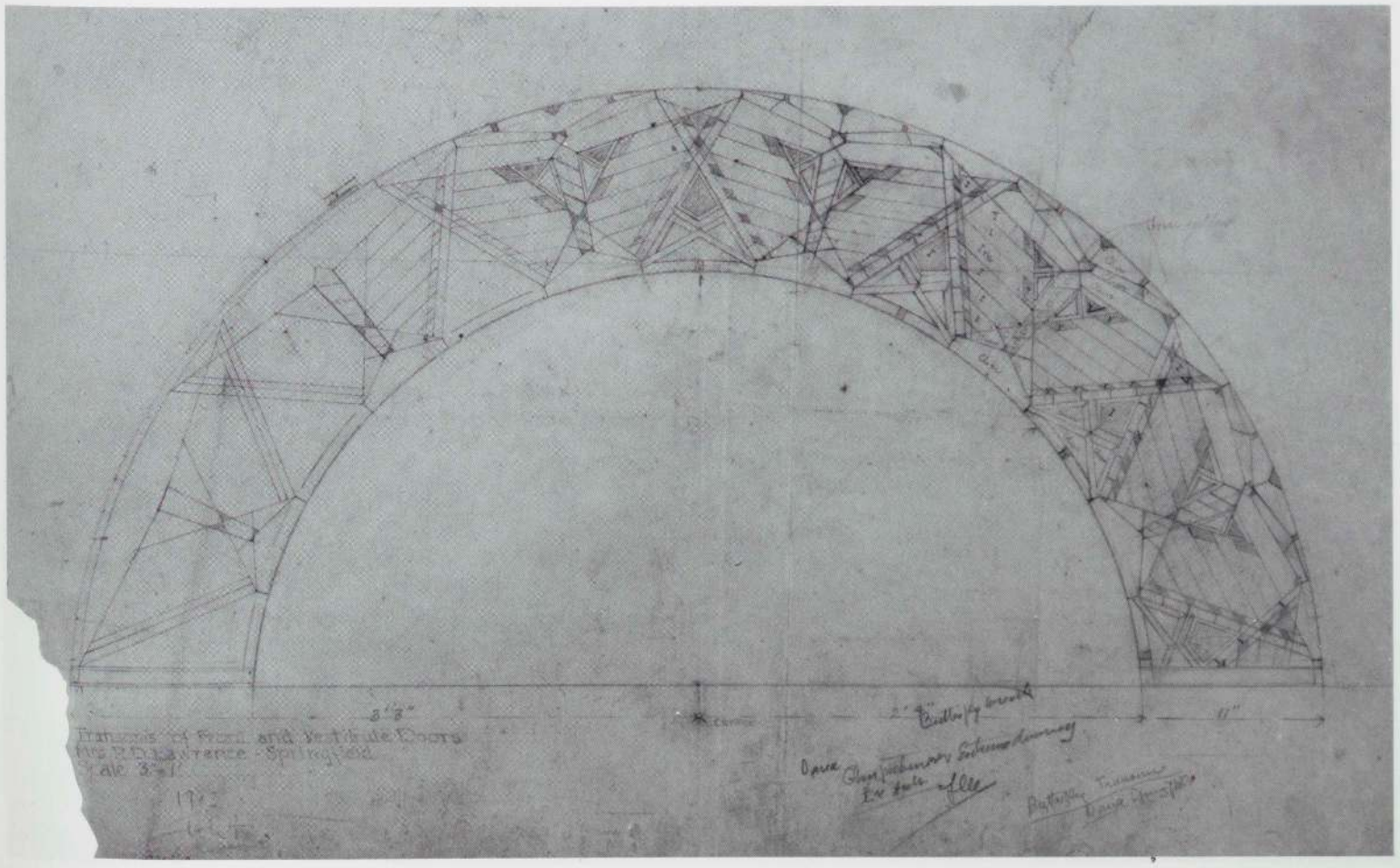
35. 玄関





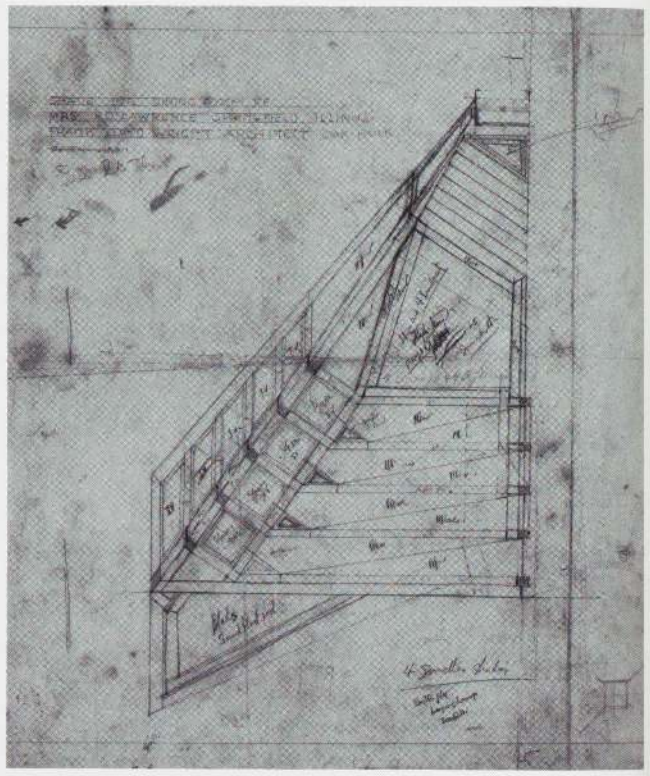
36. 東面

37. ホワイエのバタフライ・リース・ガラスのデザイン（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，14½×23¾″．フランク・ロイド・ライト財団





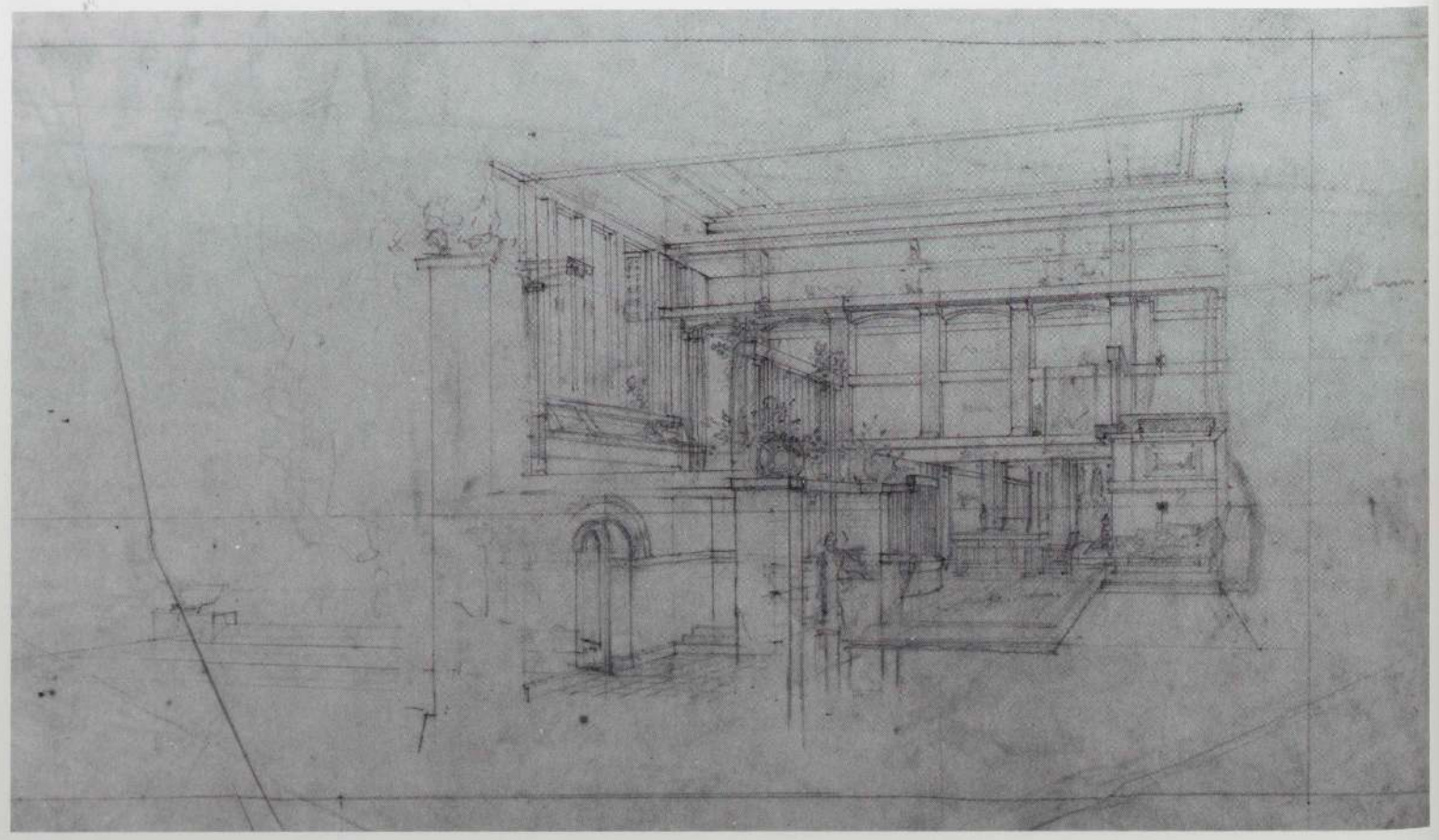
38. レセプション・ホールとホワイエ



39. ランプシェードのスタディ（部分;FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，25½×32″．フランク・ロイド・ライト財団

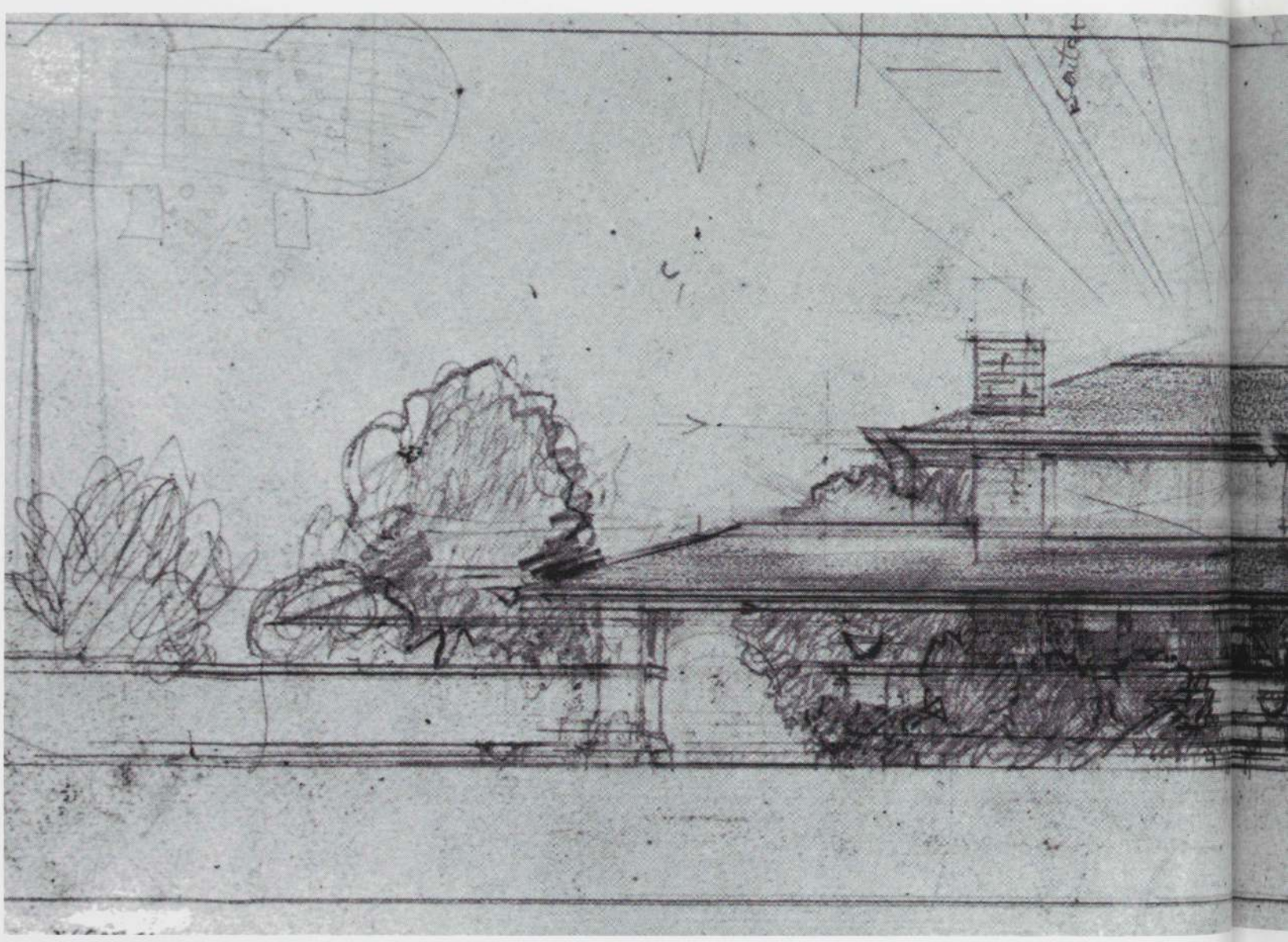
スーザン・ローレンス・ダナ邸 イリノイ州スプリングフィールド．1902-04

40. 内観透視図：レセプション・ホール．トレーシング・ペーパーに鉛筆，11⅝×19¾″．フランク・ロイド・ライト財団





41. 内観透視図：食堂．紙に鉛筆，水彩，25×20⅜″．ニューヨーク，コロンビア大学エイヴリー建築美術図書館フランク・ロイド・ライト・コレクション

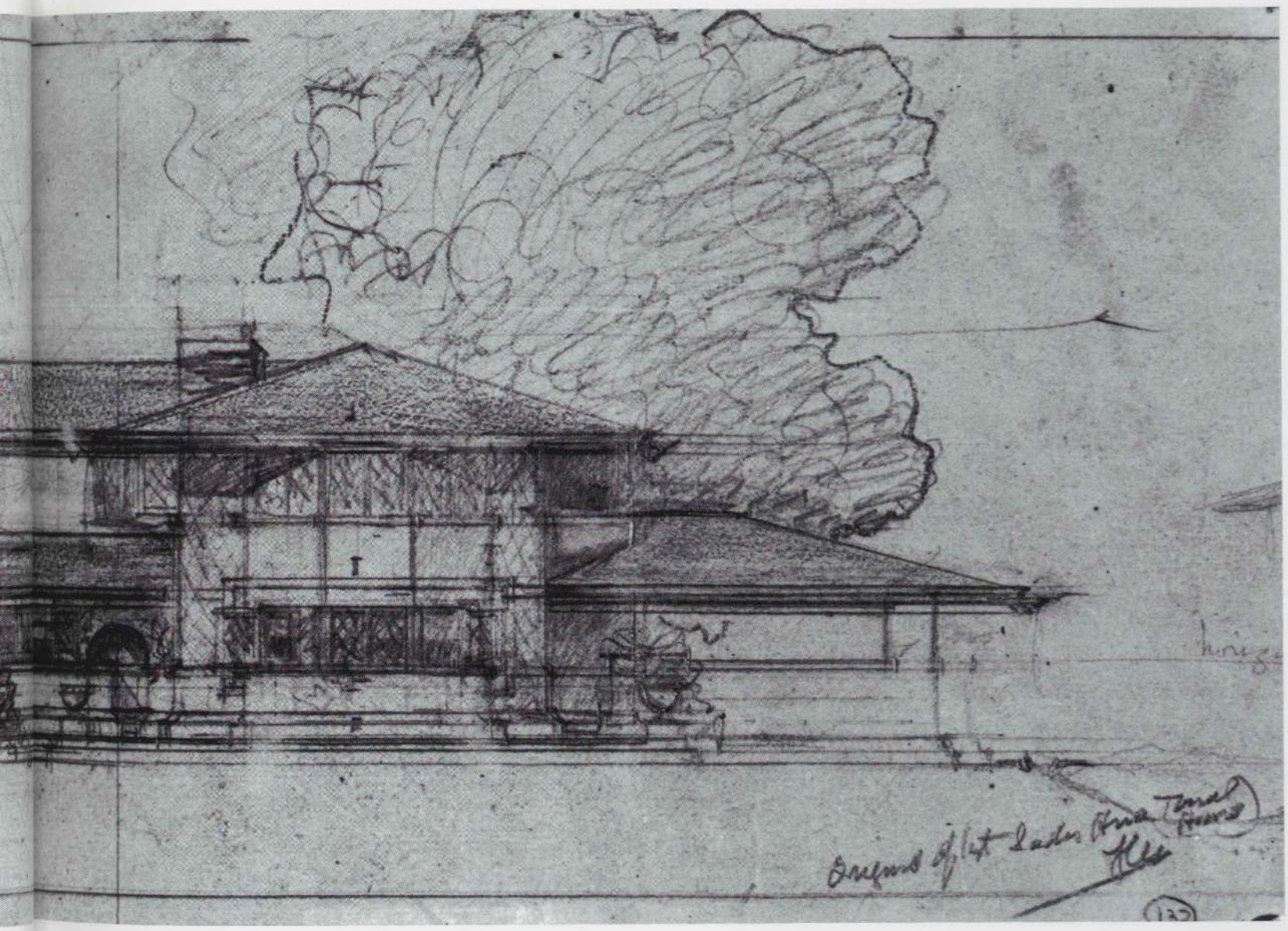


『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌のためのプレーリー・タウンの家 計画案，1900（発表 1901.2）

42. 立面図（FLLW）．アート紙に鉛筆，色鉛筆，7⅝×20⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

20世紀に入ってから約10年の間にライトが生み出した数多くの作品を見ると、業務が増大したことと、それに伴い彼の建築的着想が発展したこととが伺える。『レディーズ・ホーム・ジャーナル（Ladies'Home Journal）』誌に発表されたプレーリー・タウンの模範的住宅のデザイン（上）は、それまでの彼の作品の特徴の多くを結集し、この10年の彼の作品に強い方向性を与えた。庇が低く張り出し、中央の垂直要素――暖炉――のまわりに編成される典型的なプレーリー・ハウスの水平的な構成は、ウォード W. ウィリッツ邸（図版46-48）に始まり、フレデリック C. ロビー邸（図版100-106）で頂点に達する数多くの住宅計画の形態を特徴付けるものとなった。ウィンズロー邸の特徴はコンパクトであることだったが、これらの住宅の平面は、ダーウィン D. マーティン邸とアヴェリー・クーンレイ邸（図版55-59，87-95）に見られるように流動的で風景の中へと延びゆくものであった。

最初のプレーリー・ハウスは拡大する中流階級の資力に合わせて考えられたので、明確に前の10年間のライトの作品よりも簡潔であった。つまり、インテリアは概してそれほど精巧でなく、簡単な木の装飾を伴う色の付いたプラスターの平滑な面により表現されていた。同様に、優雅な鉛枠のついたガラスと注文設計の家具はプレーリー・ハウスの直線性を反映し、次第に合理化されるようになった。クーンレイ邸のようなもっと大規模な計画においてでさえ、装飾計画はかなり簡潔である。そこでは直線的構成に依存する度合がいっそう高く、ディテールは製図用品による幾何学的正確さを反映し、装飾壁は手づくりの要素よりもむしろ機械に裁断されたタイルによって構成されている。ライトの作品の中の抽象の概念は、彼が次第に魅せられるようになった日本美術によっても触発された。

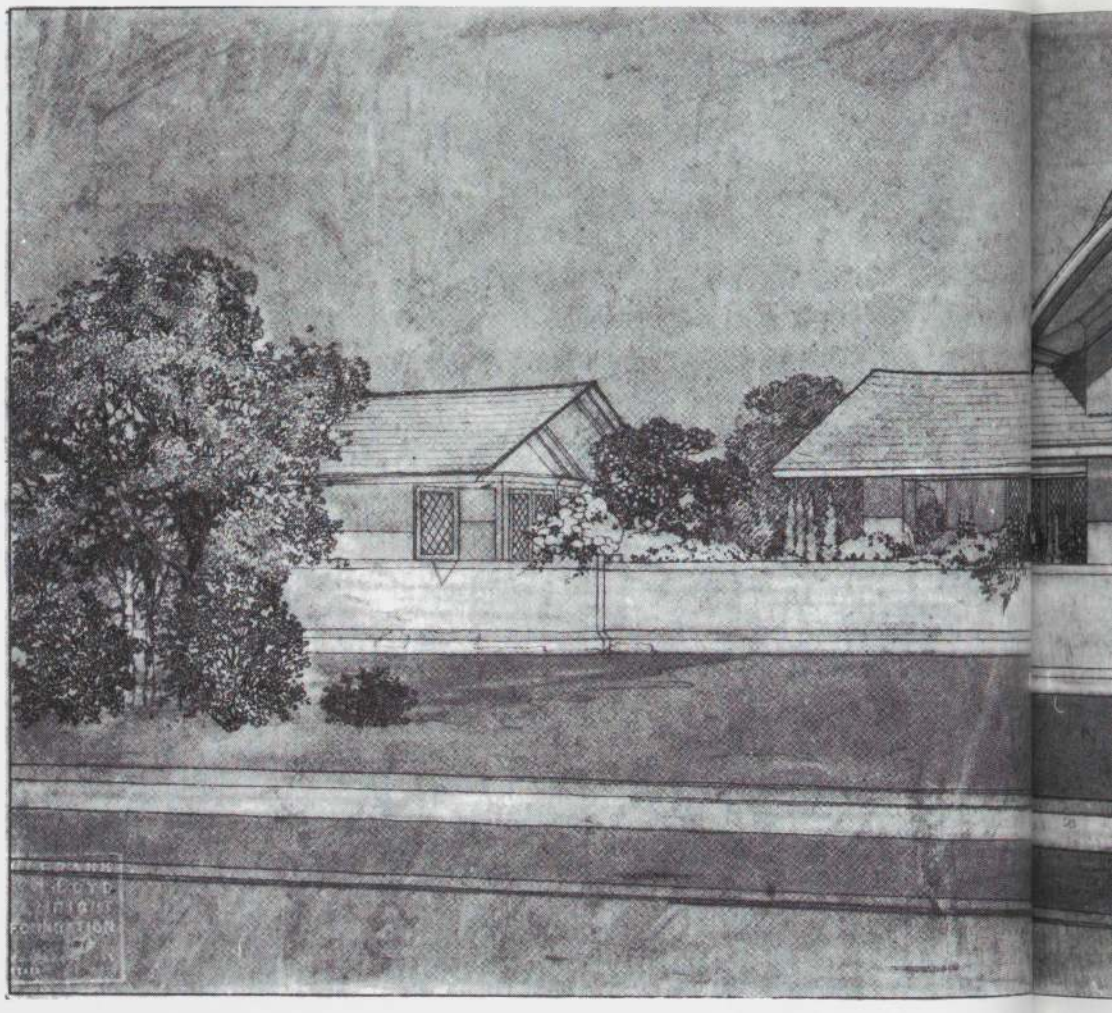


彼の初めての海外旅行の行き先がヨーロッパでなく日本だったことは意味深い。

ヒルサイド・ホーム・スクール（図版50-52）やトーマス P. ハーディー邸（図版96-97）のような計画においては、プレーリー・ハウスの平面の流動性は垂直方向の拡がりと良い釣り合いを見せており、そこでは、1層分と2層分の高さを組み合わせた一連の空間を通して空間が上方へ流れている。しかし、5層吹抜けのライト・コートと開放された事務所階の連続性のある空間を組み合わせることにより、ライトが自由に流れる平面と断面の実用的かつ審美的可能性を十分に開拓したのは、ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング（図版65-73）においてであった。彼はそこで、空間の深みと連続性という注目すべき概念を達成したのである。ライトは角の階段塔を主要建築物のマッスから切り離すことによって、建築物の構造自体に対してもこの感覚を推し進めた。継目のない可塑性と新しい空間の認識を達成したユニティ・テンプル（図版74-82）において、空間と形態が高度に分節化され編み上げられているのを見ることができるが、それはラーキン・ビルディングに前もって示されていたのである。どちらの建築物も、装飾のための装置は極小化され、その平面的抽象概念である広く平らな表面によって特徴付けられた。ライトは自分の作品を有機的と述べ、部分の全体への関係と建築物の敷地への統合を提案した。そして同時に、彼は建築物の創作と機能化において機械を充分に利用した。

『レディーズ・ホーム・ジャーナル』誌のための「たくさんの空間」のある小さな家
計画案，1900（発表　1901.6）

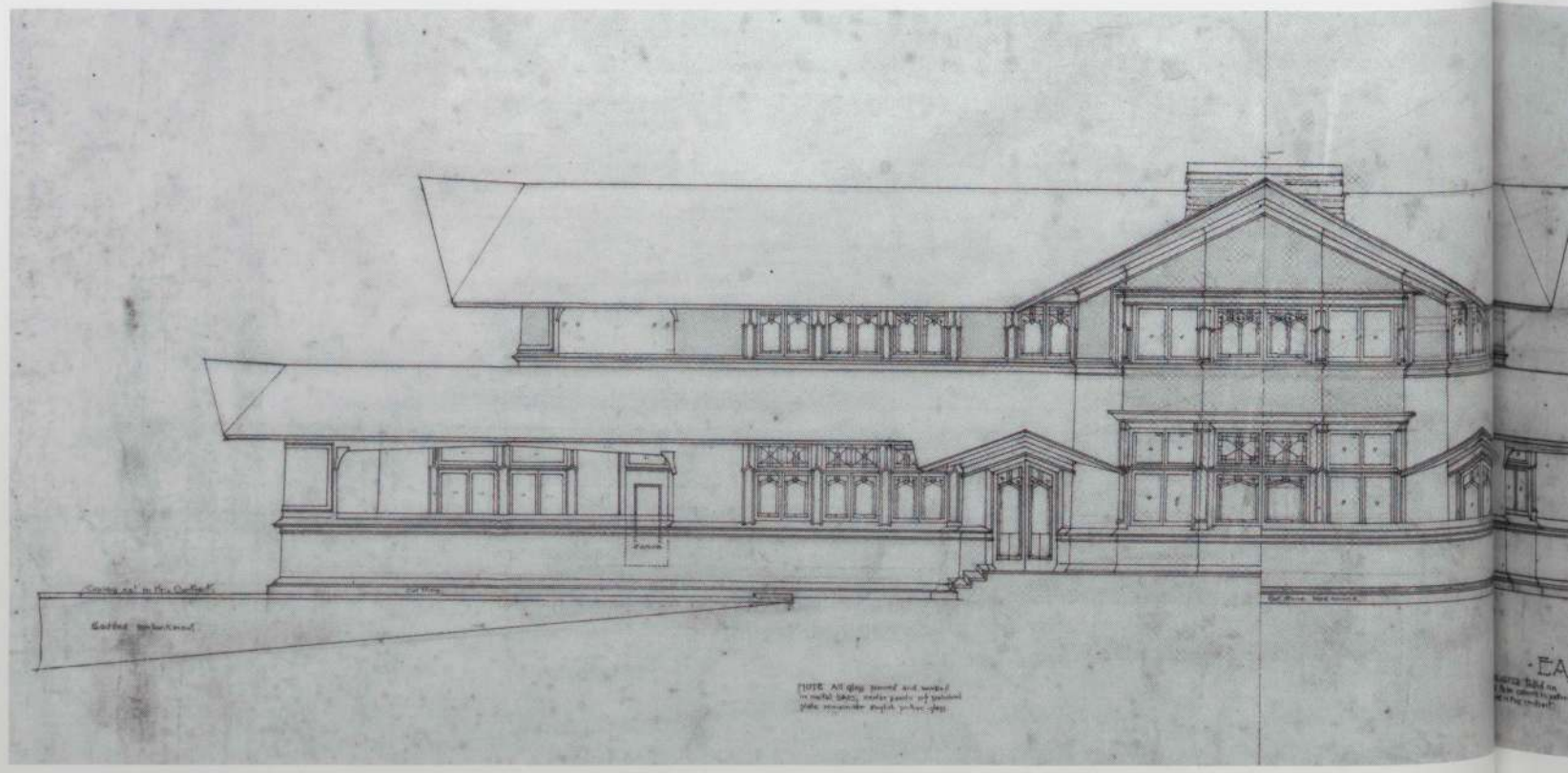
43.　透視図．紙に鉛筆，インク，10⁹⁄₁₆×30″．フランク・ロイド・ライト財団

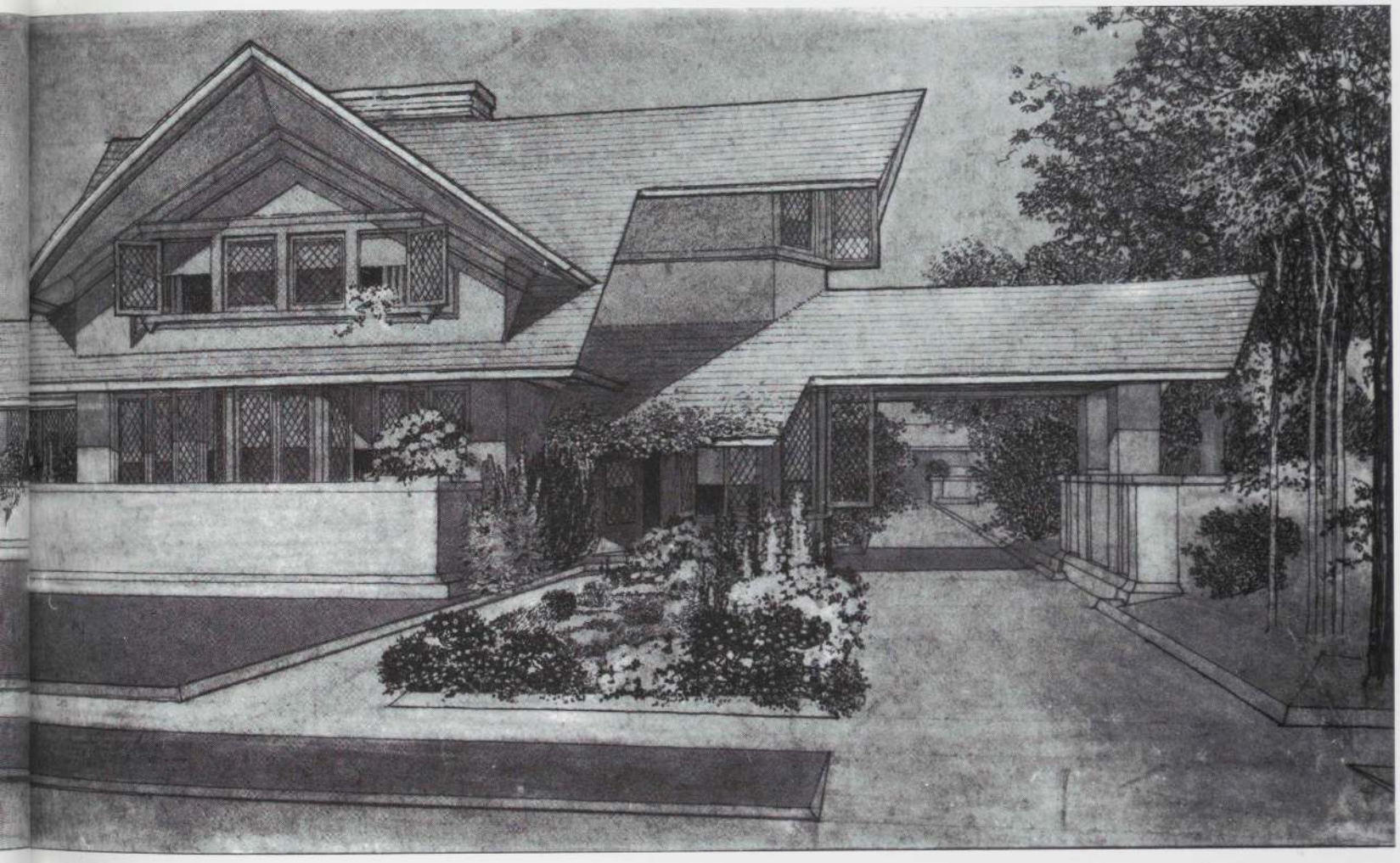


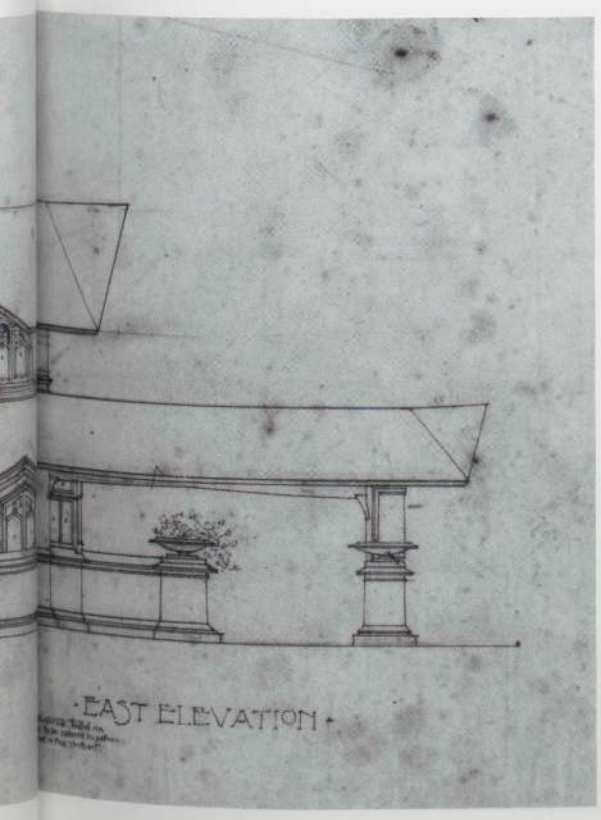
B. ハーレイ・ブラッドレイ邸
イリノイ州カンカキー．1900

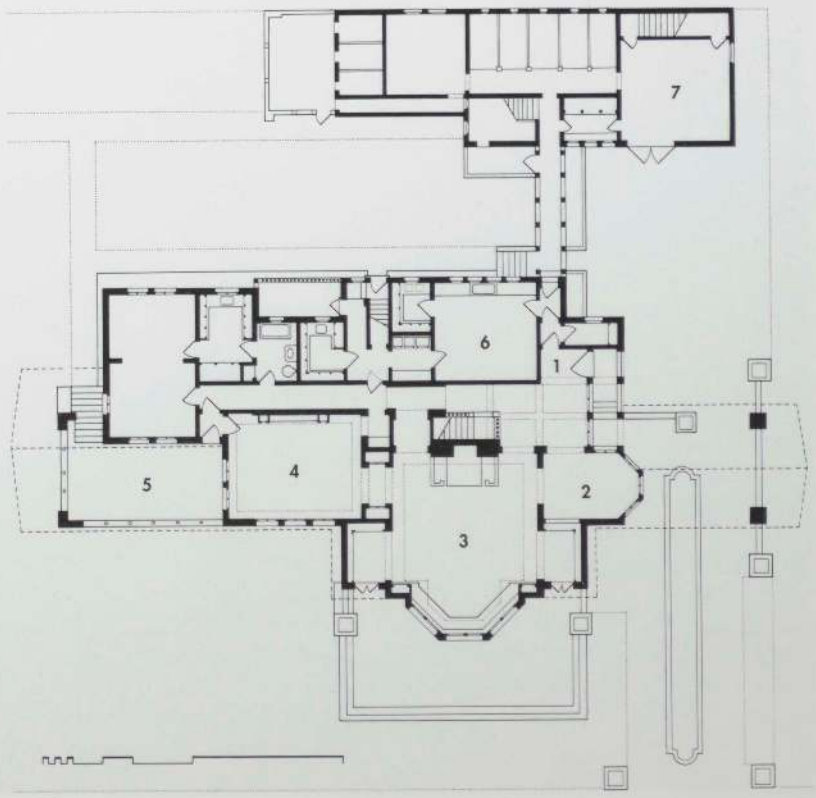
44.　立面図．リンネル紙にインク，色鉛筆，19×38¾″．フランク・ロイド・ライト財団

45.　1階平面図：1 玄関，2 応接室，3 居間，4 食堂，5 ポーチ，6 台所，7 馬小屋






EAST ELEVATION

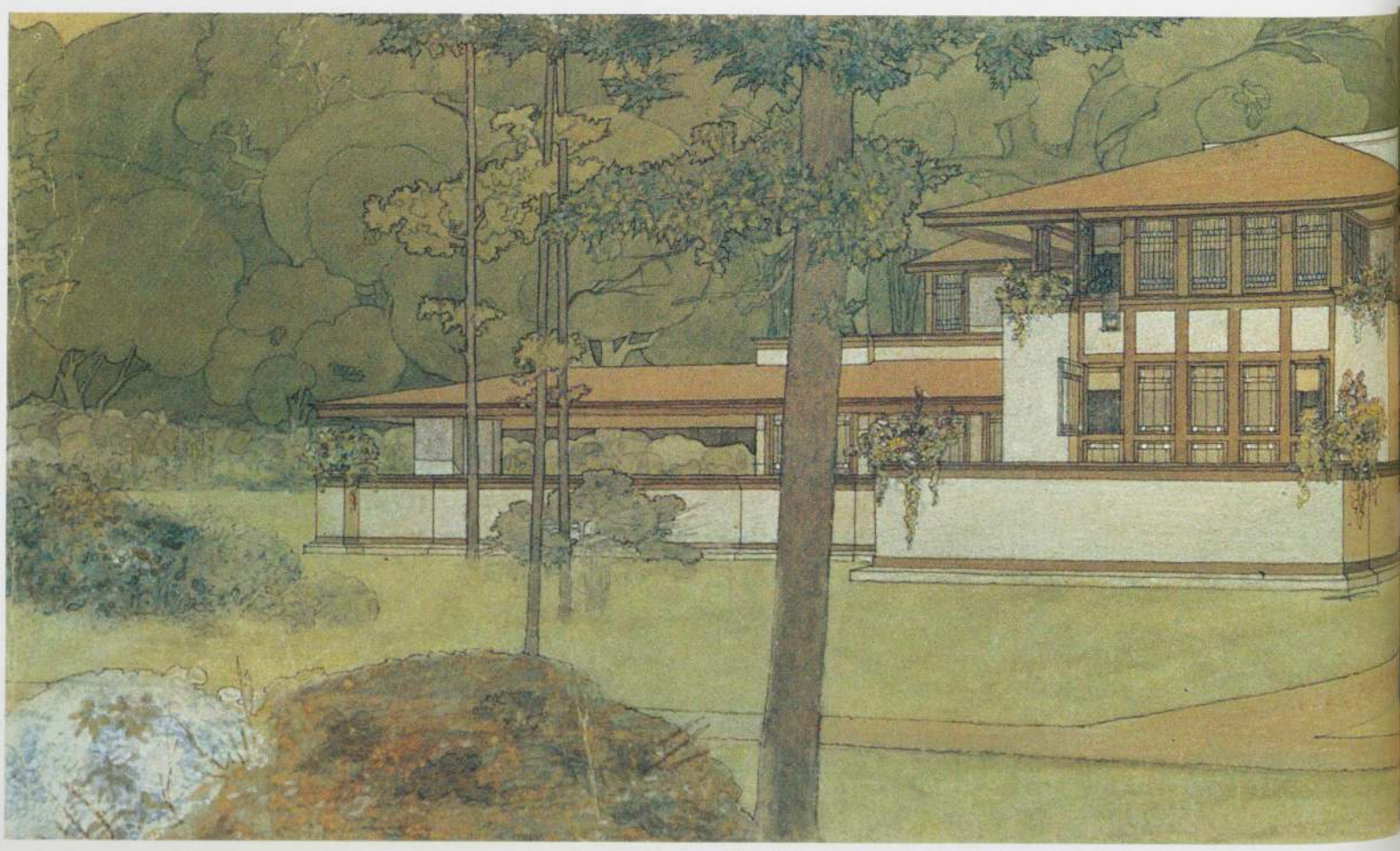

7
6
1
5
4
2
3

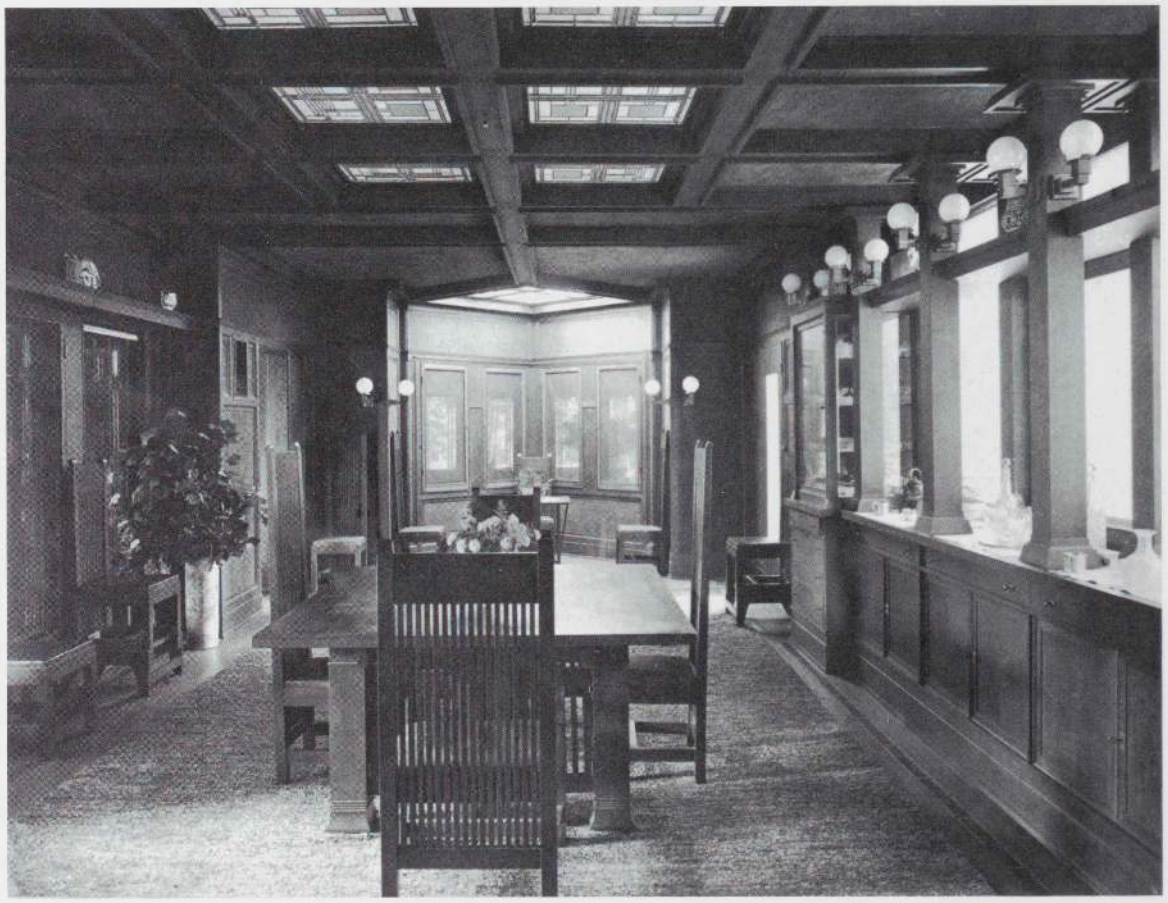
ウォード W. ウィリッツ邸
イリノイ州ハイランド・パーク，1902-03



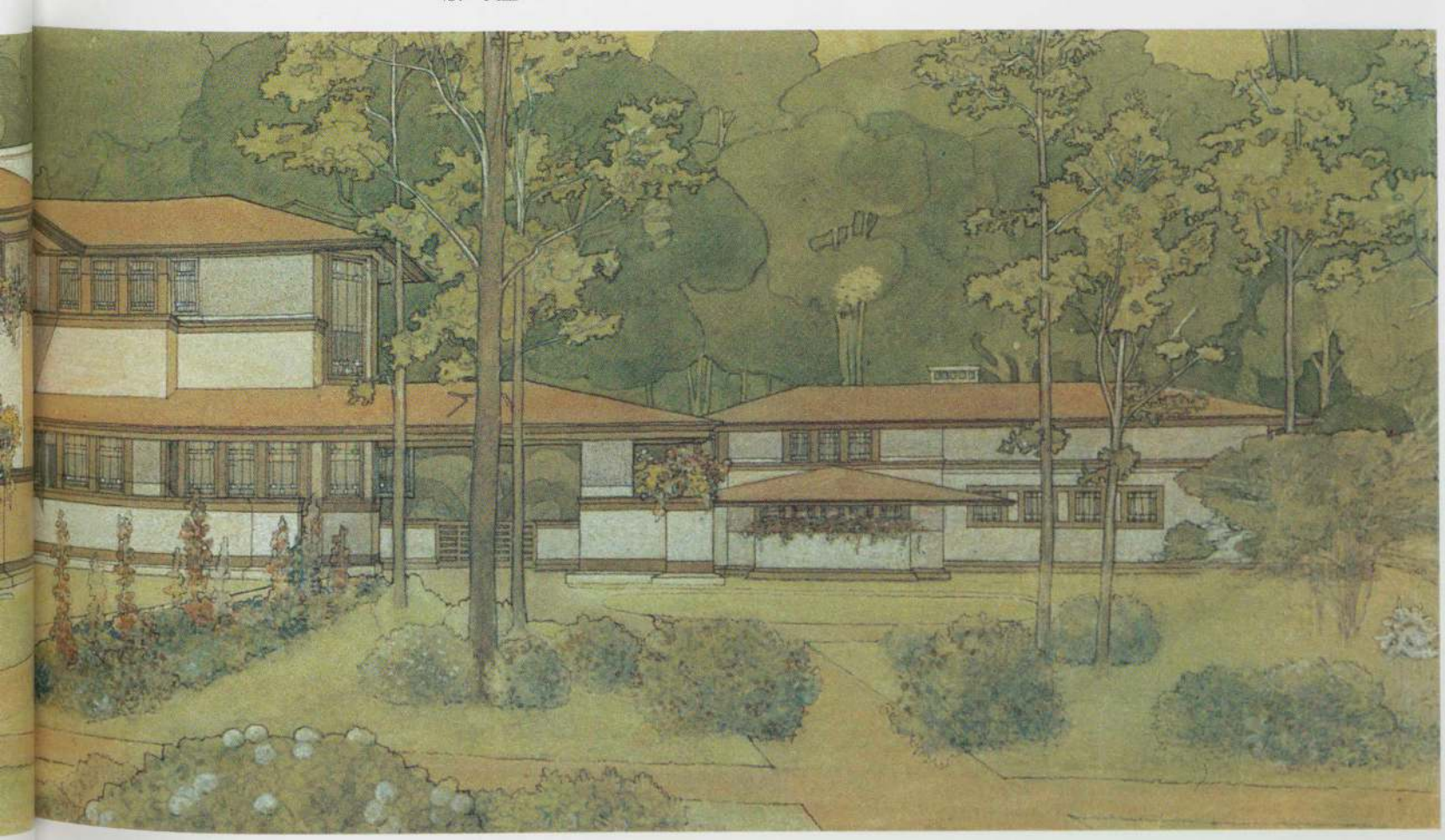
46.　1階平面図：1 玄関，2 応接室，3 居間，4 食堂，5 ポーチ，6 配膳室，7 台所

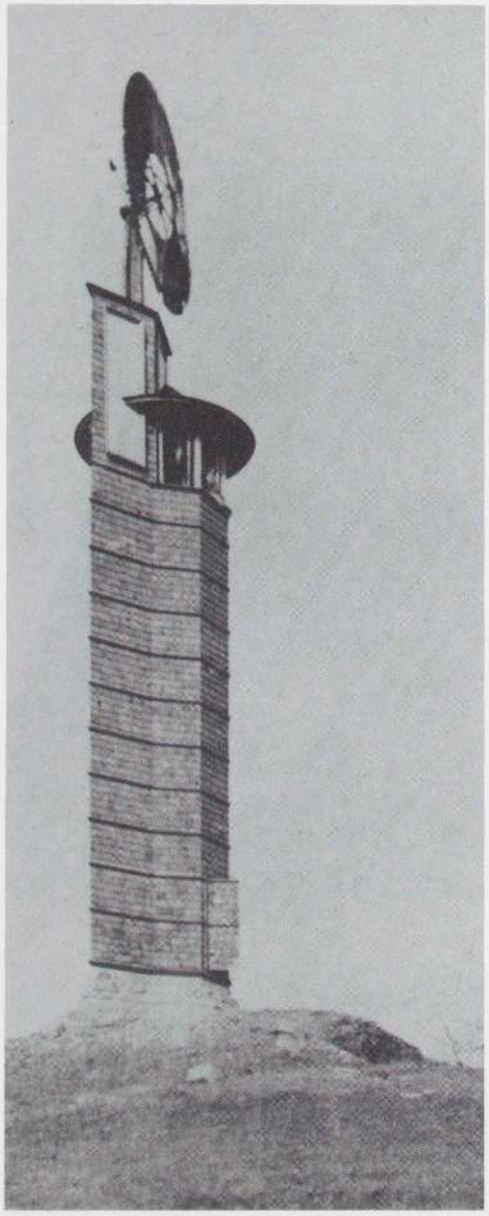
47.　透視図（MM），紙にクレヨン，グワッシュ，インク，インク・ウォッシュ，8½×32″．
アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション



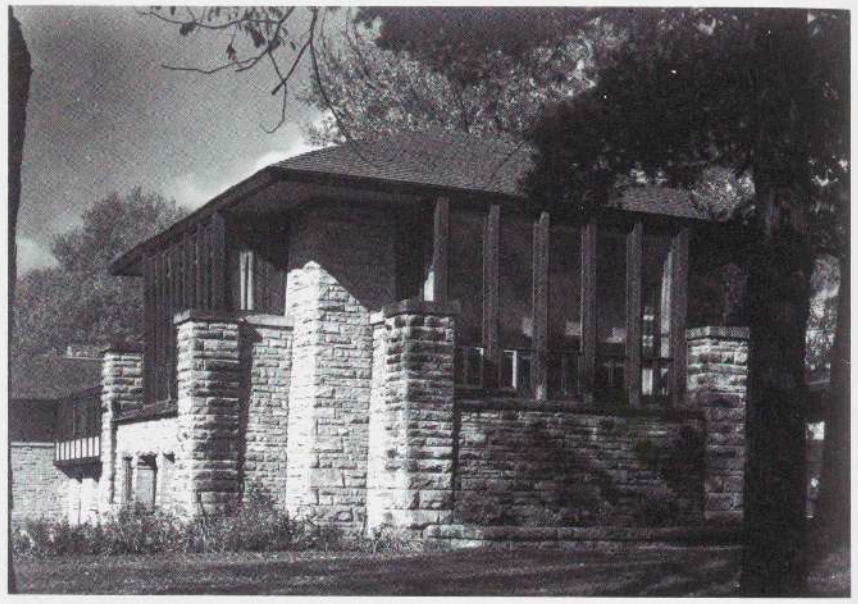


48. 食堂

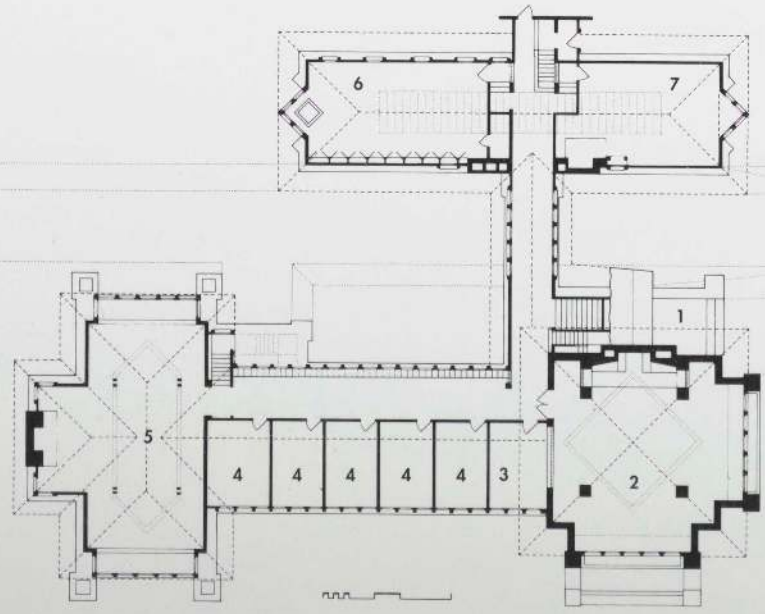




ロミオとジュリエットの風車
ウィスコンシン州スプリング・グリーン，1896
49．外観



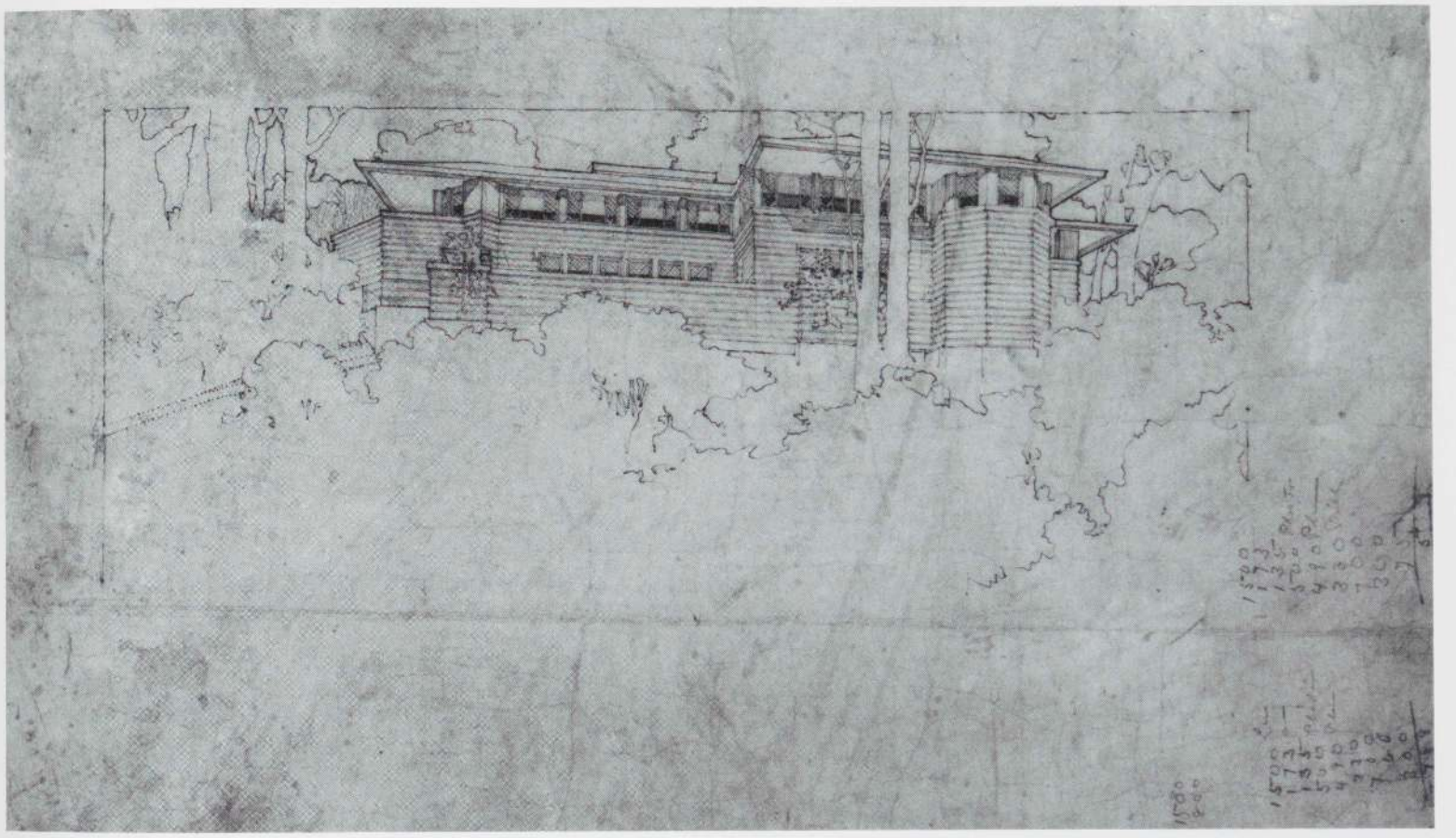




ヒルサイド・ホーム・スクール
ウィスコンシン州スプリング・グリーン，1901-03
50．外観

51．集会室

52．平面図：1 エントランス，2 集会室，3 校長室，4 教室，5 体育館，6 物理実験室，7 美術教室



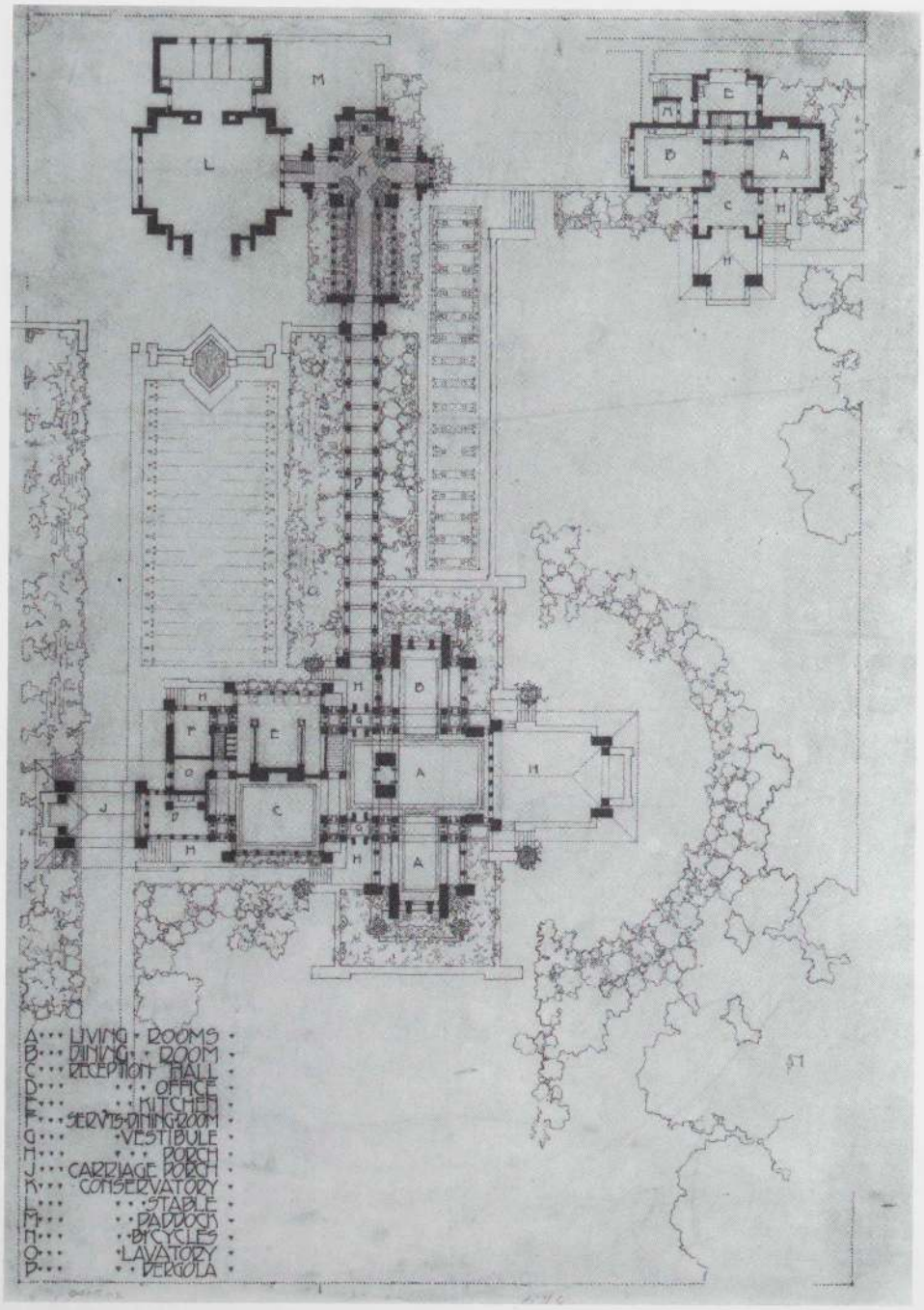
W. A. グラスナー邸 イリノイ州グレンコウ，1905

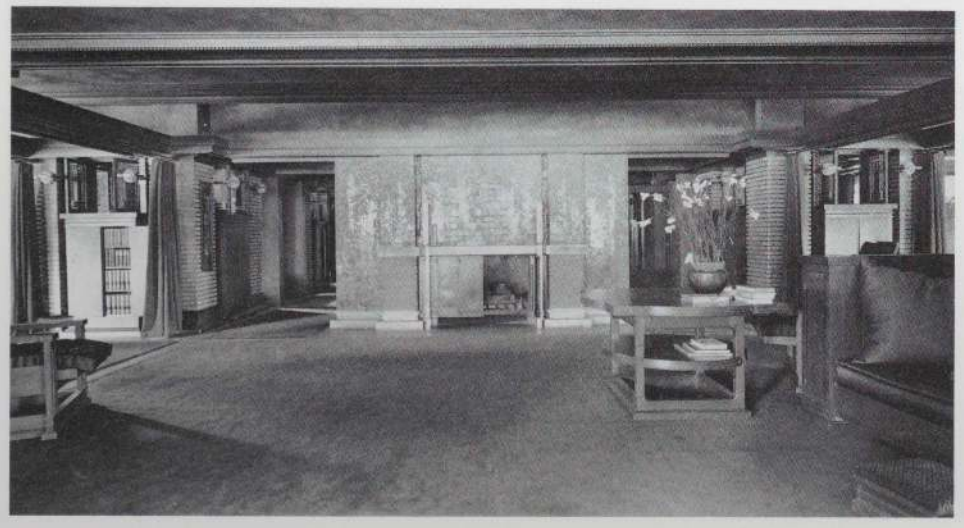
53. 透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，セピア色インク，16¼×20¼″．フランク・ロイド・ライト財団

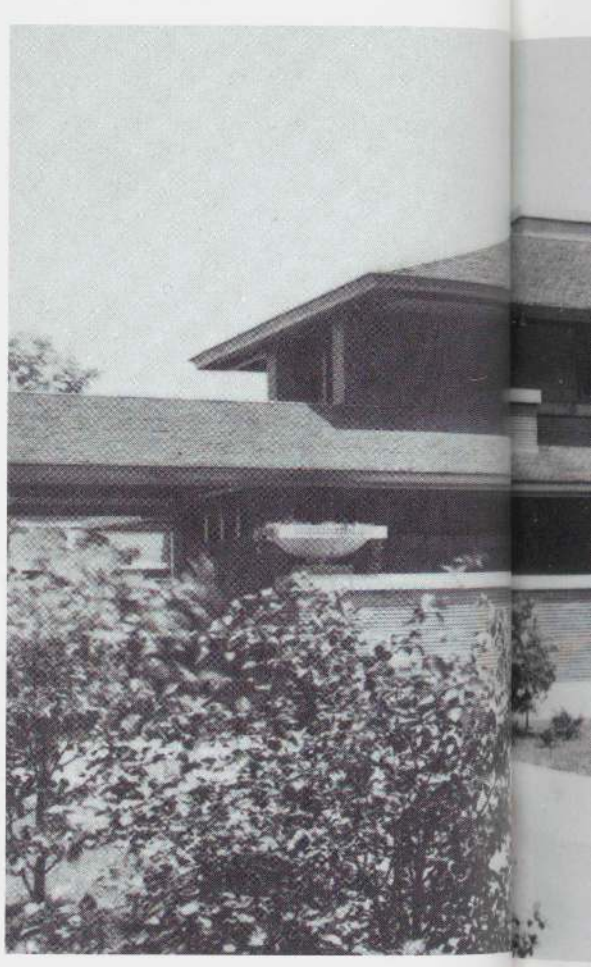


リバー・フォレスト・ゴルフ・クラブ
イリノイ州リバー・フォレスト，1898（解体）

54. 外観







ダーウィン D. マーティン邸
ニューヨーク州バッファロー. 1902-04

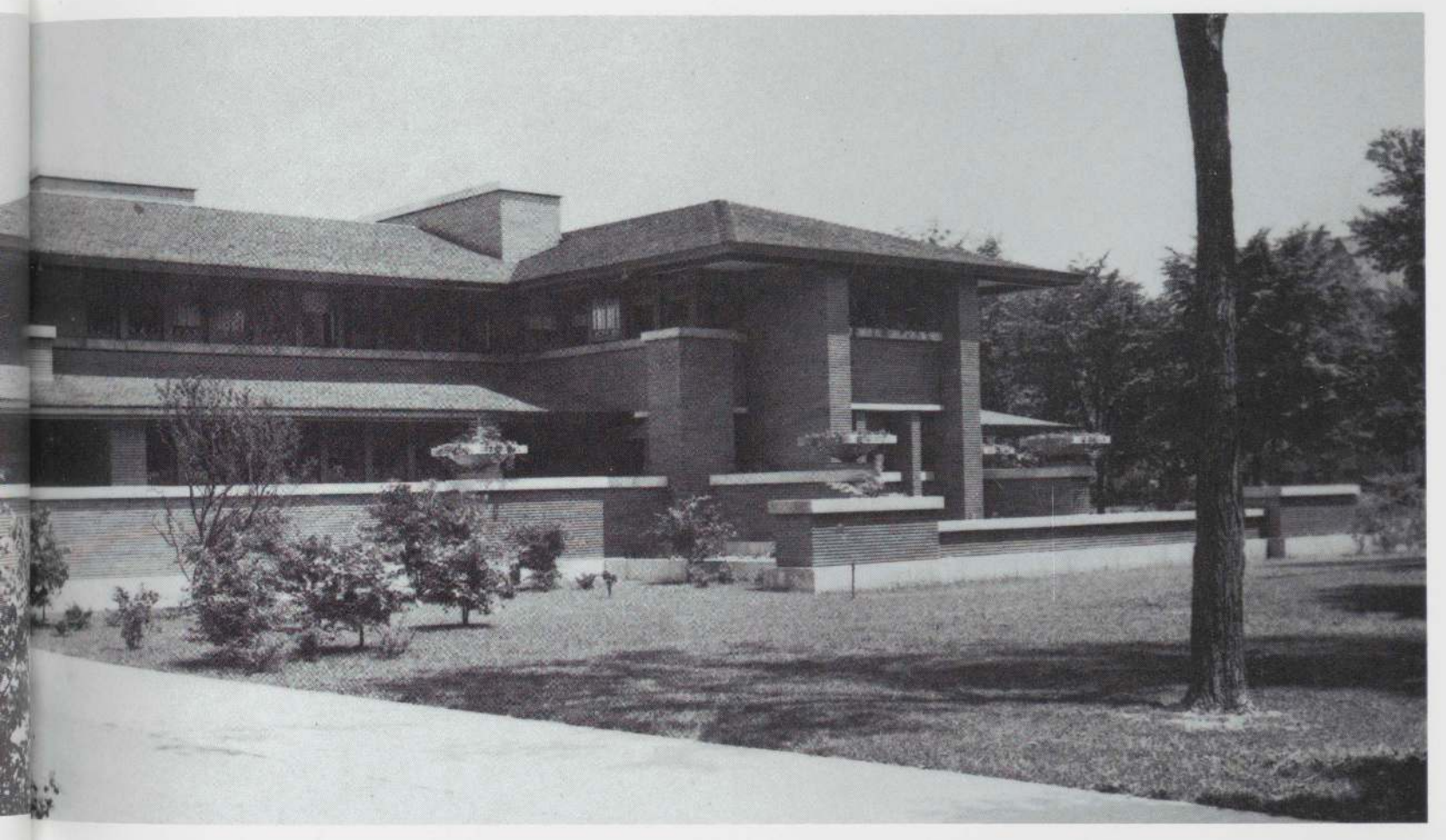
左
55. 配置図. ボードに貼られたトレーシング・ペーパーにインク, 21¾×15½". フランク・ロイド・ライト財団

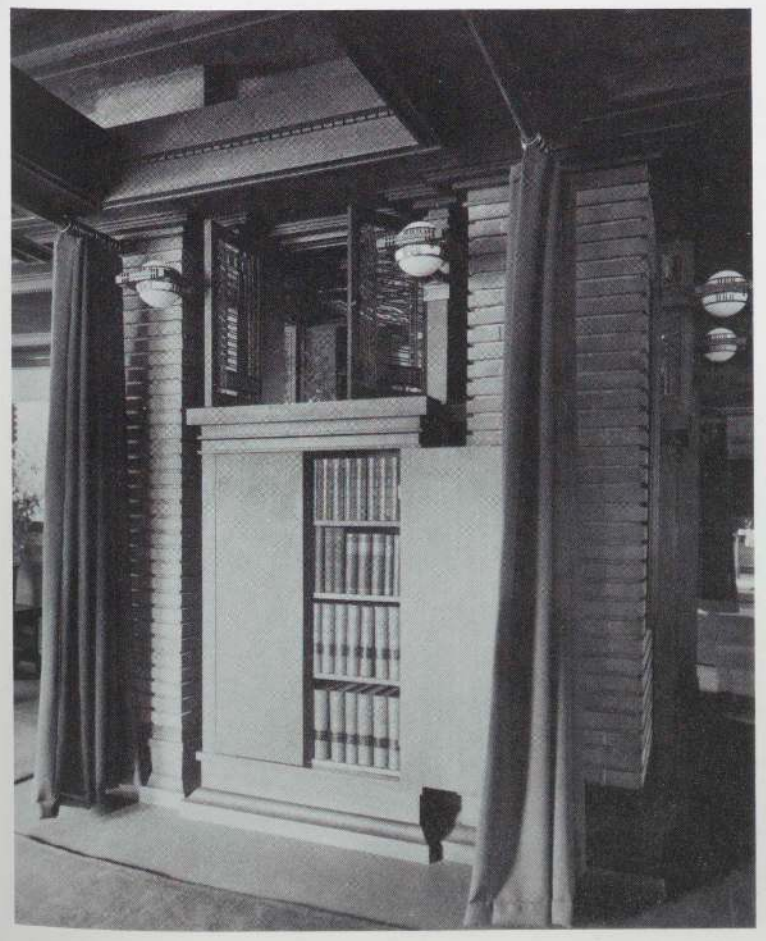
56. 居間

上
57. 外観

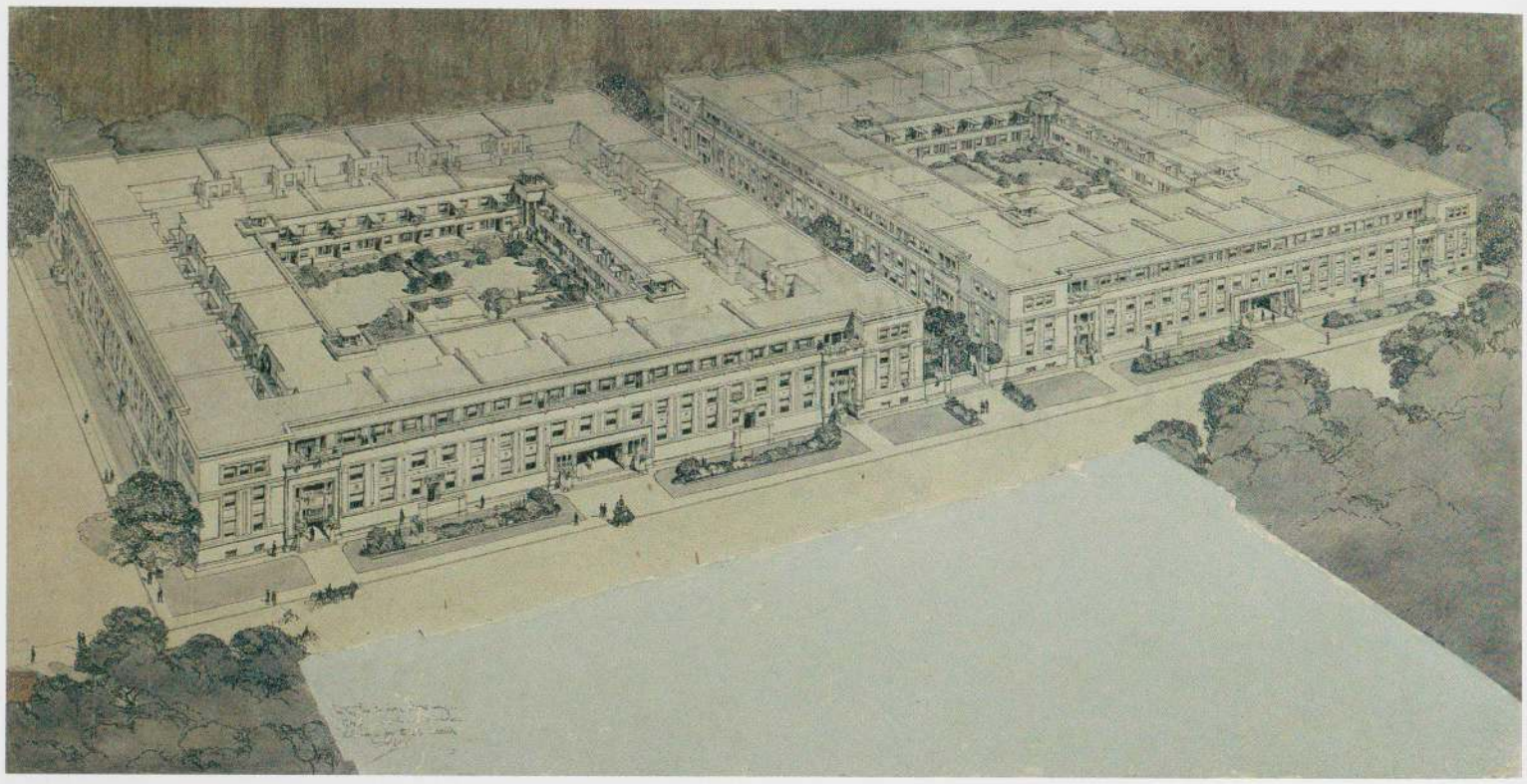
右頁
58. 内観　ディテール

59. 玄関から見たパーゴラの眺め





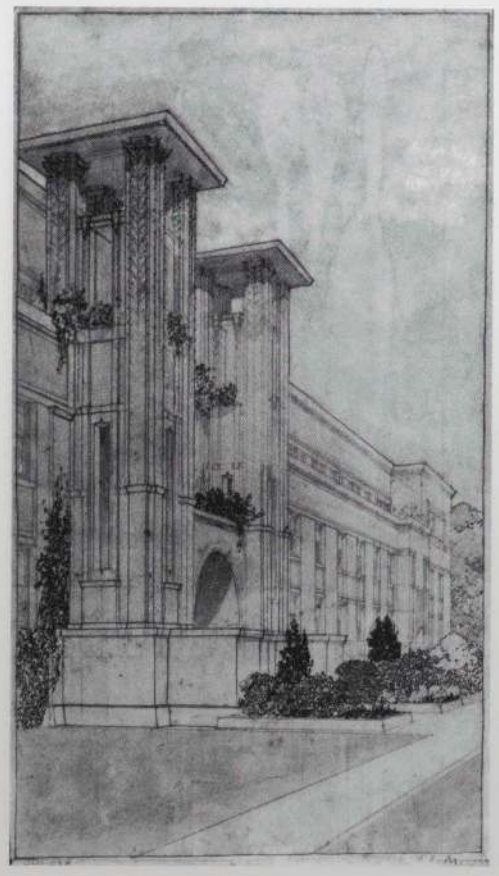




60. 鳥瞰図（1909頃;insc.1898）. アート紙に水彩，インク，鉛筆，16⅜×32¾″. フランク・ロイド・ライト財団

レキシントン・テラス・アパートメンツ イリノイ州シカゴ. 計画案，1901-09頃

61. 透視図：エントランス（1901頃）. 紙に鉛筆，インク，グワッシュ，14¾×8½″. フランク・ロイド・ライト財団



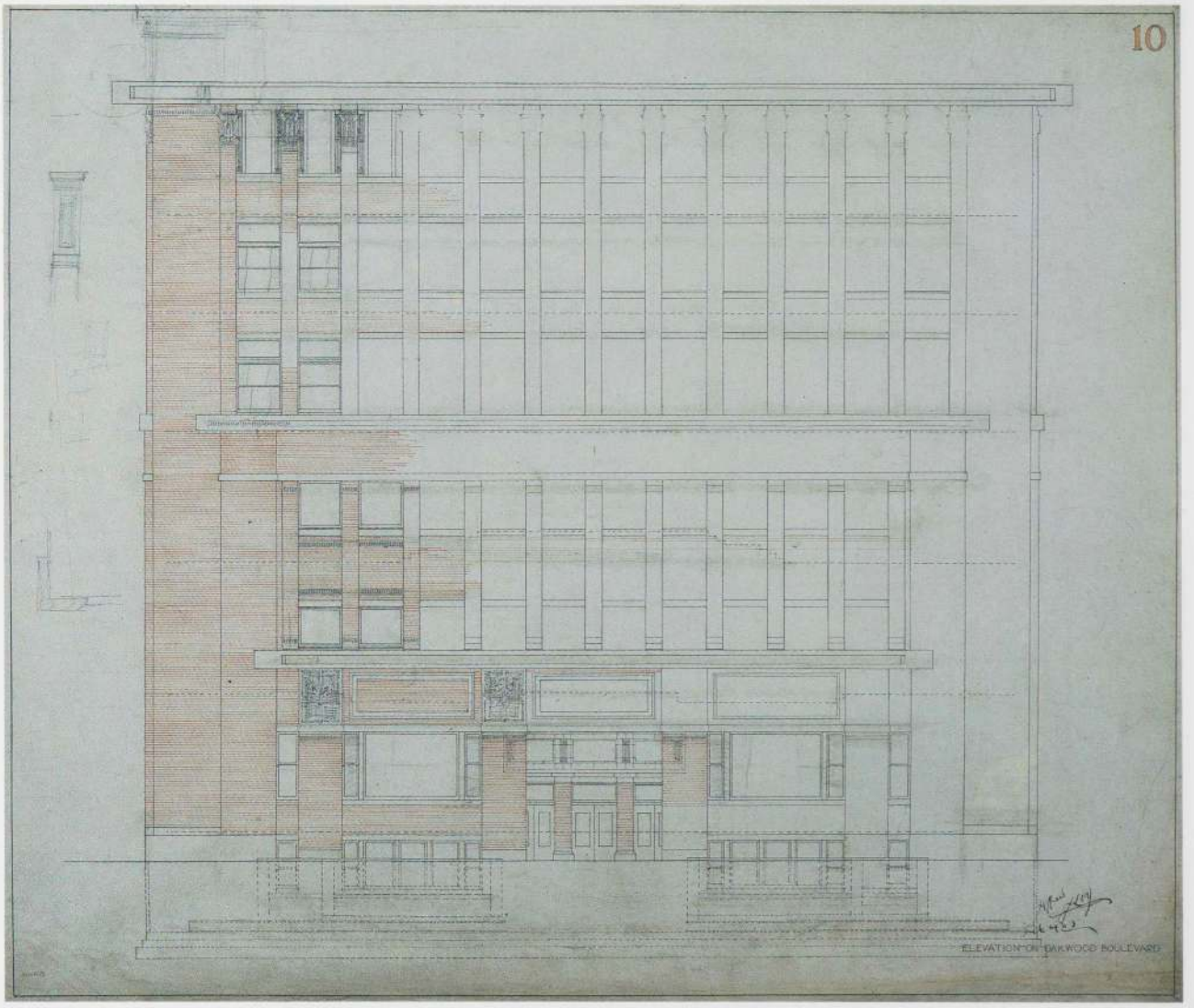


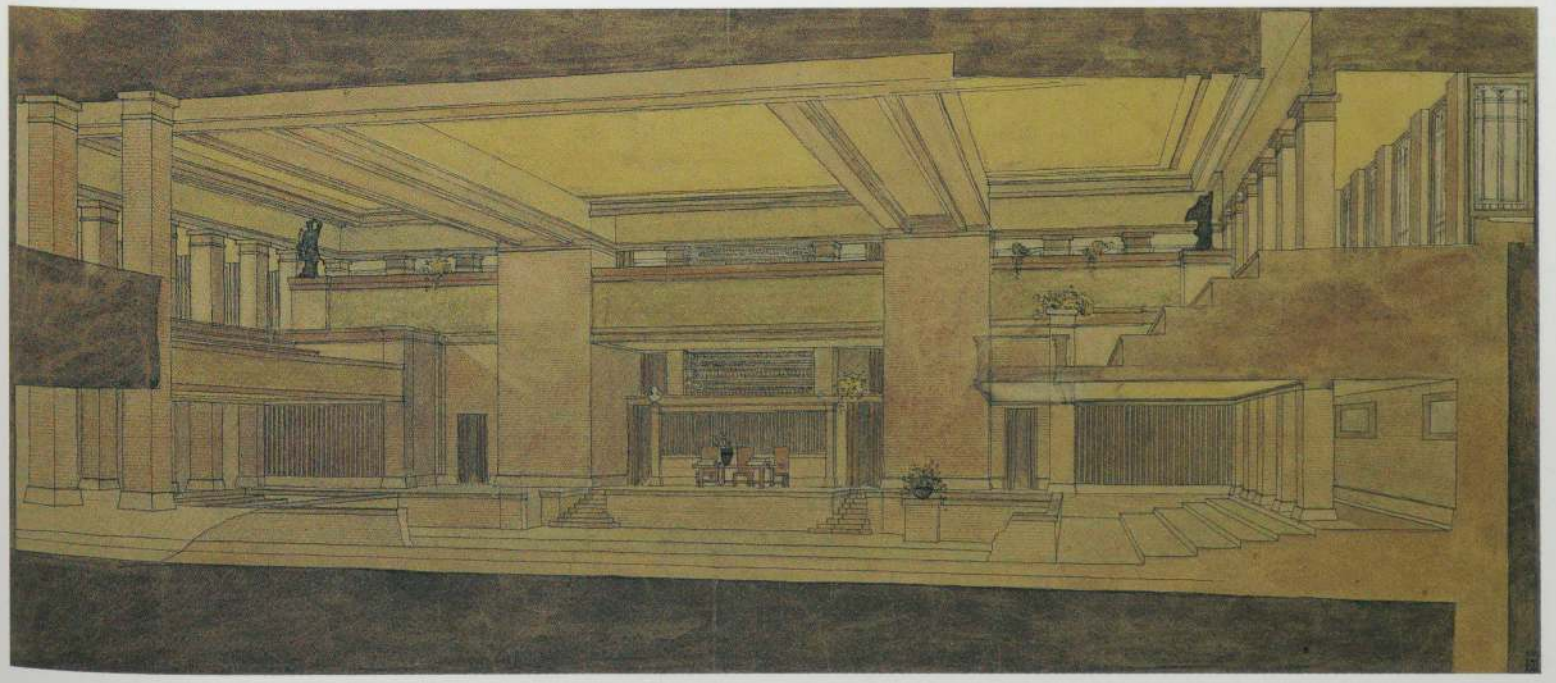
62. 断面図

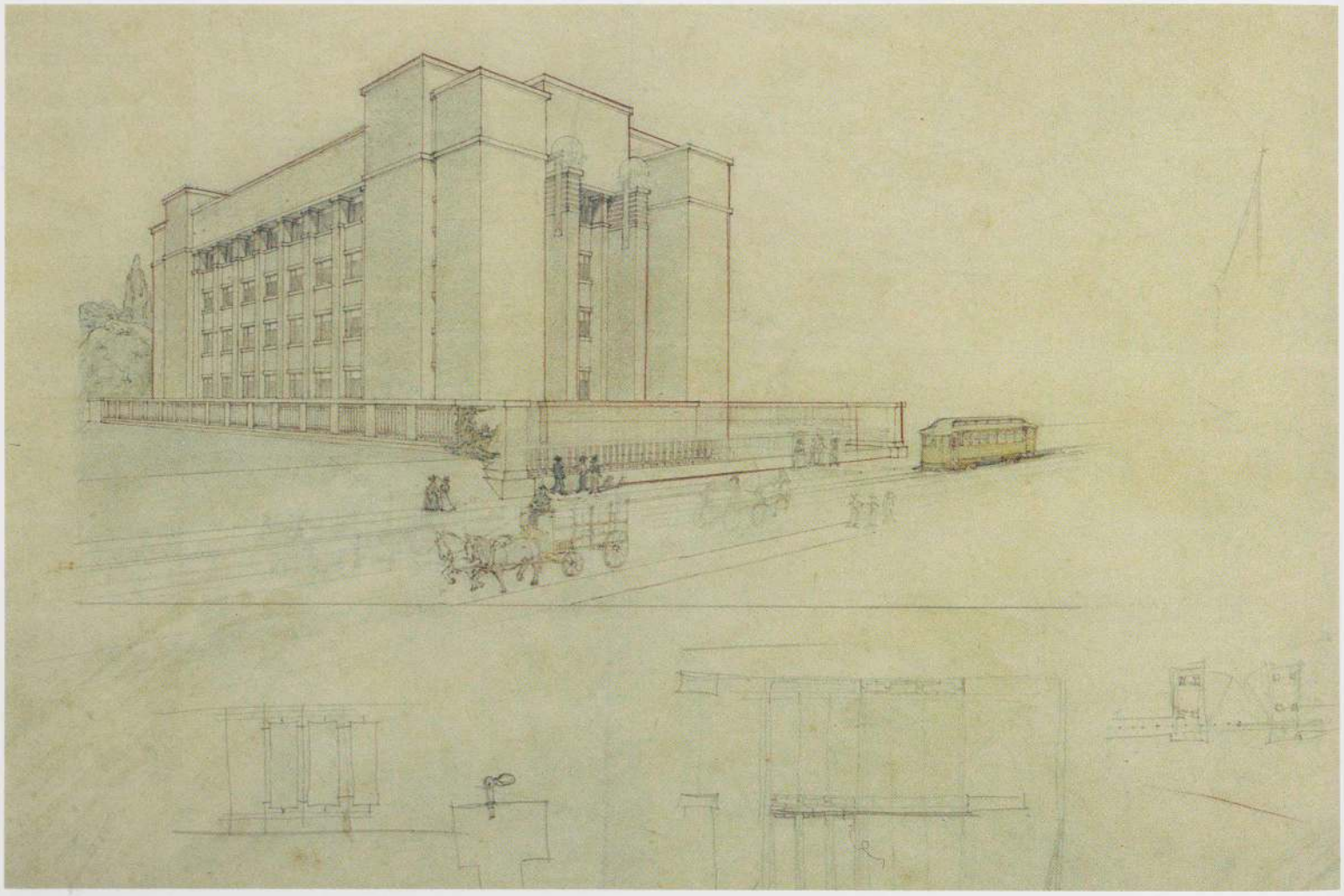
右頁
フランク・ロイド・ライト，ドワイト・ヒールド・パーキンズ
エイブラハム・リンカーン・センター
イリノイ州シカゴ. 1898-1905

63. 立面図（1903）. リンネル紙にインク，鉛筆，30¾×37⅛″. フランク・ロイド・ライト財団

64. 内観透視図（BBL）. 紙に鉛筆，インク，水彩，11⅜×29⅜″. フランク・ロイド・ライト財団


10
ELEVATION ON OAKWOOD BOULEVARD

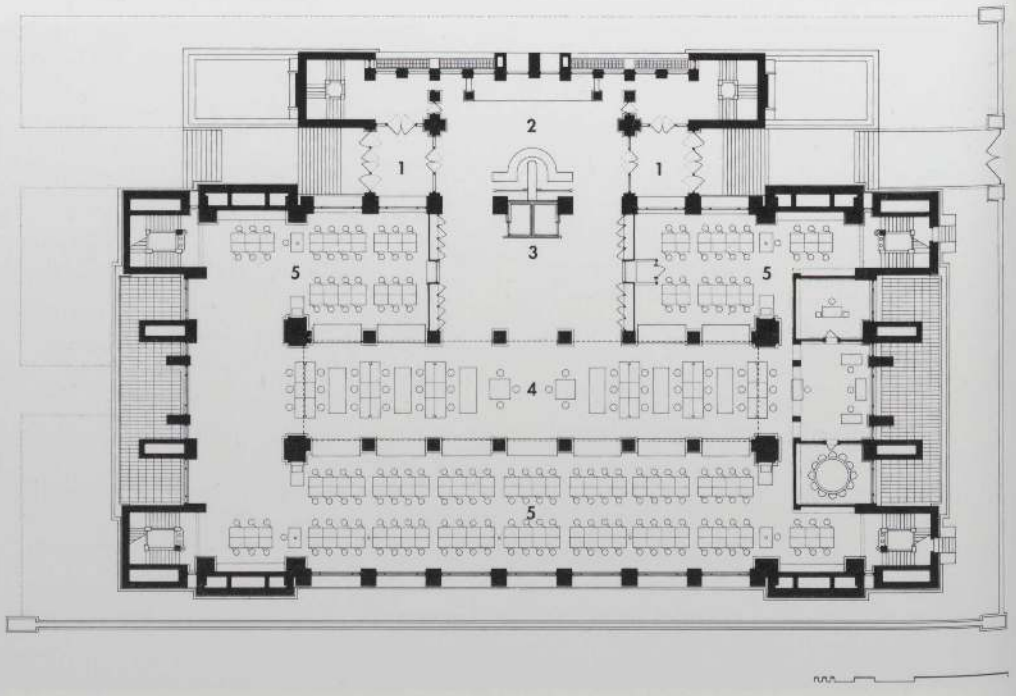




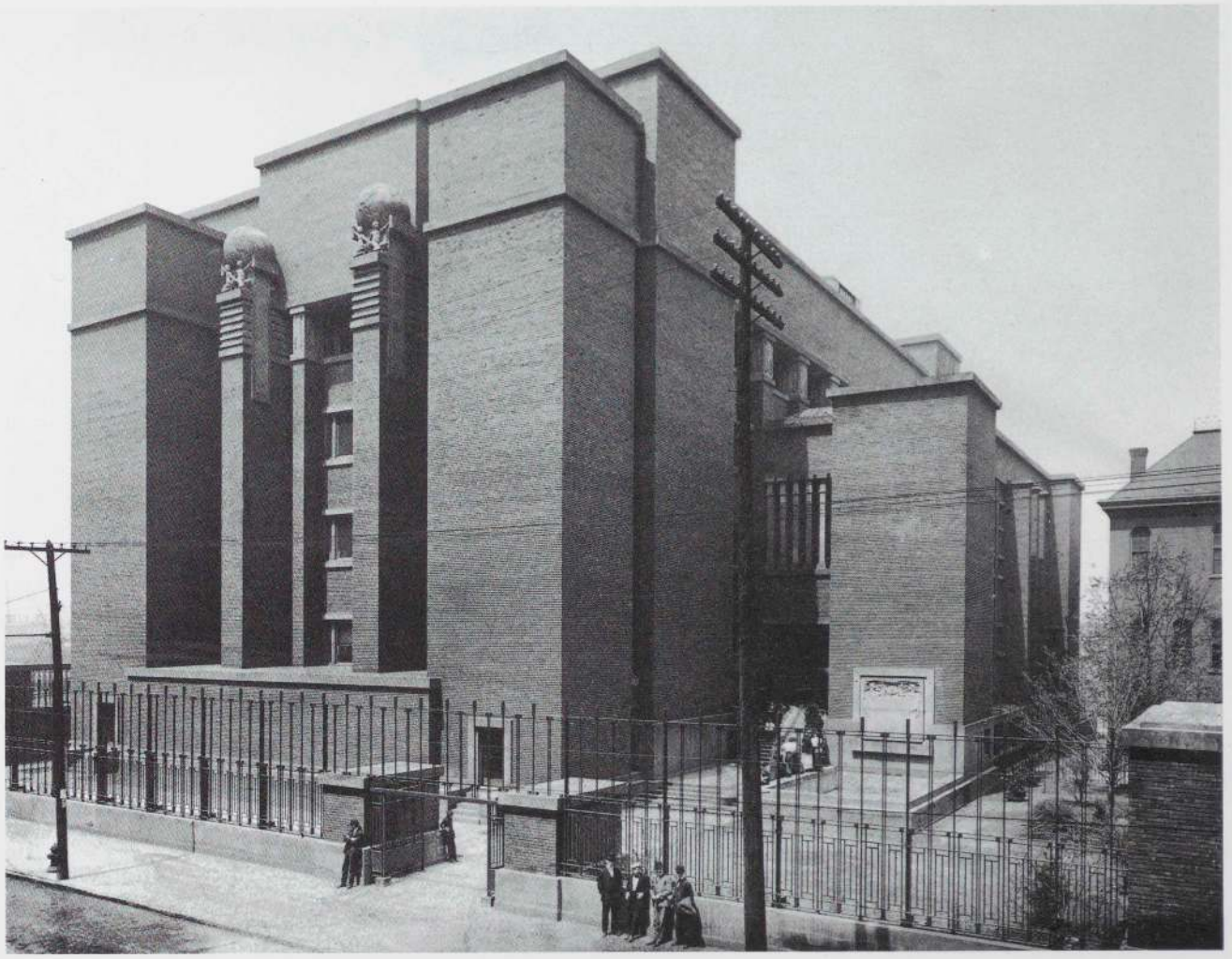
65. 透視図（部分）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，20½×24¼″．フランク・ロイド・ライト財団

ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング

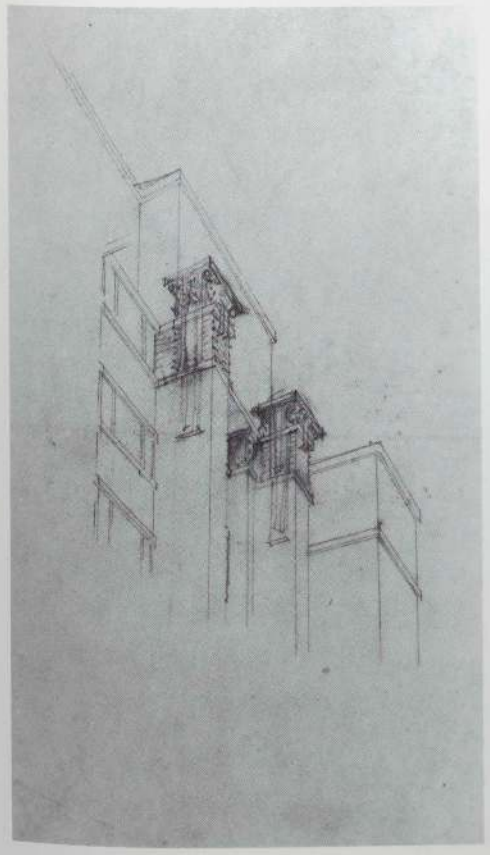
ニューヨーク州バッファロー．1902-06（解体　1950）

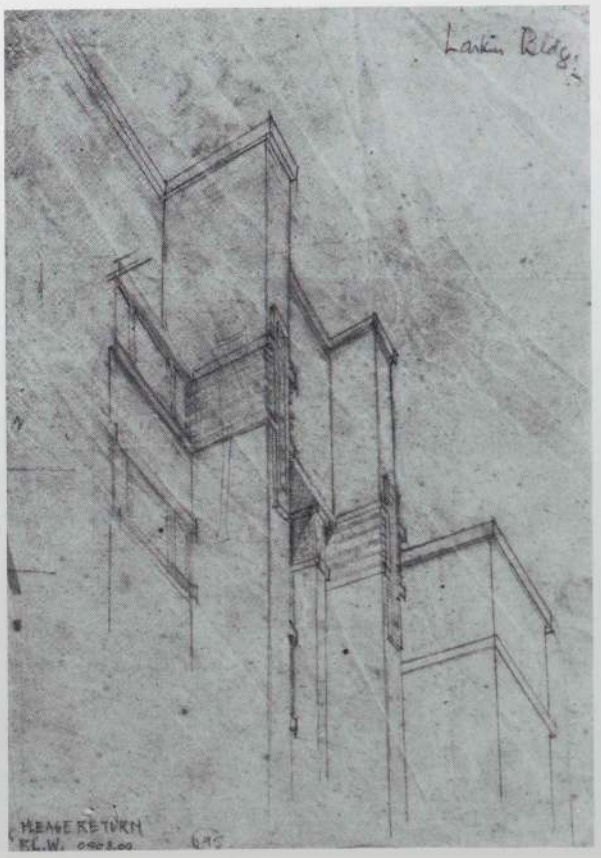


66. 1階平面図：1 エントランス，2 レセプション，3 エレベーター，4 ライト・コート，5 事務エリア



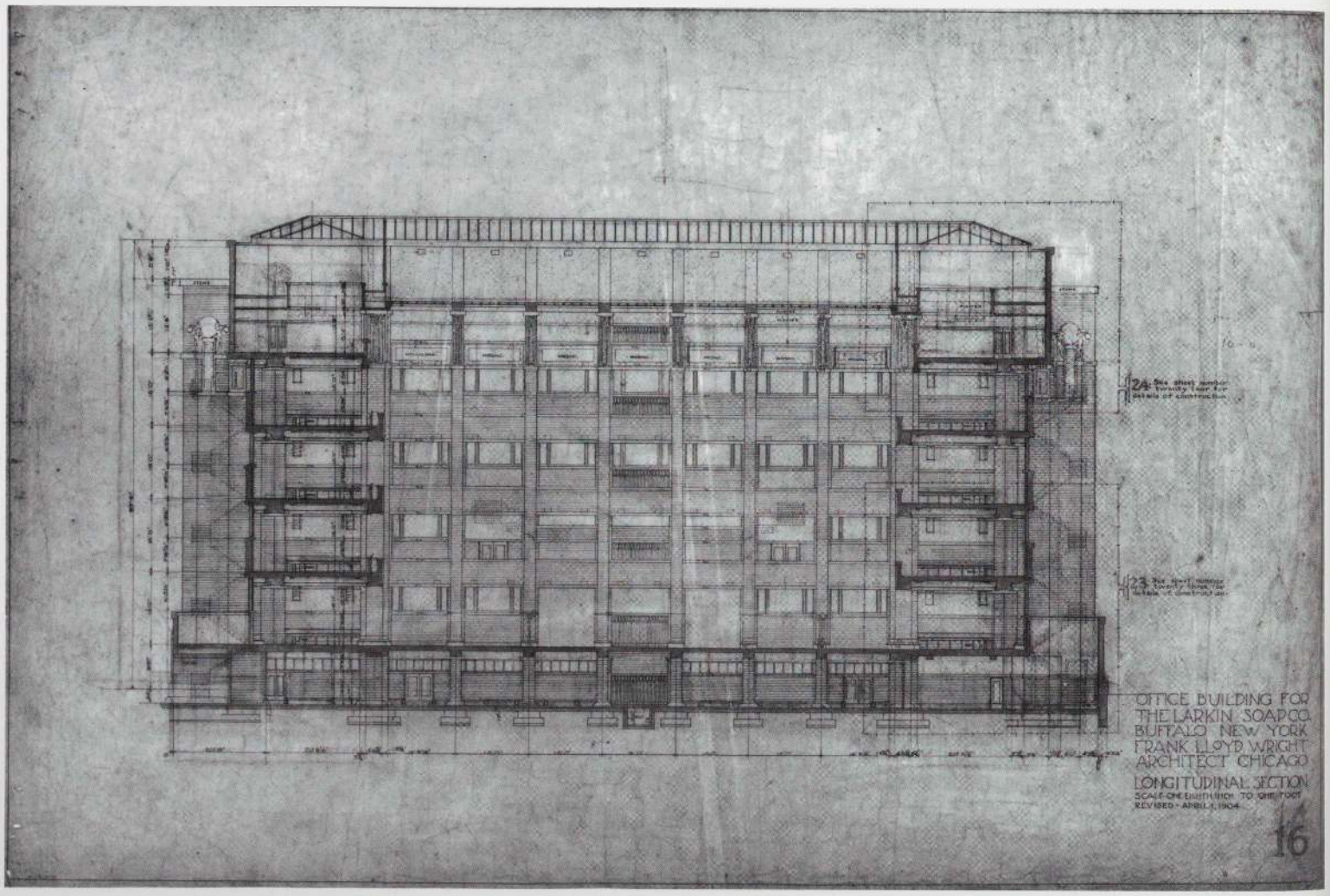
67. 外観



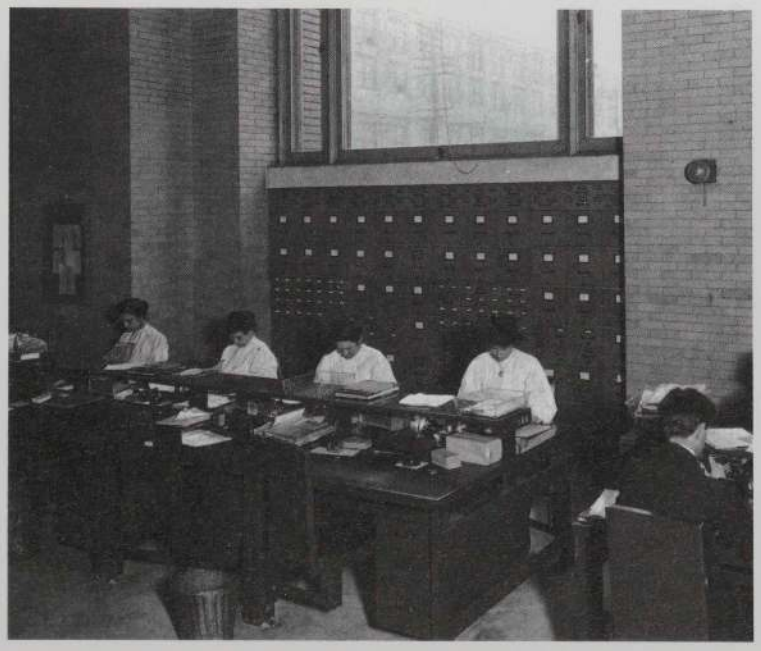


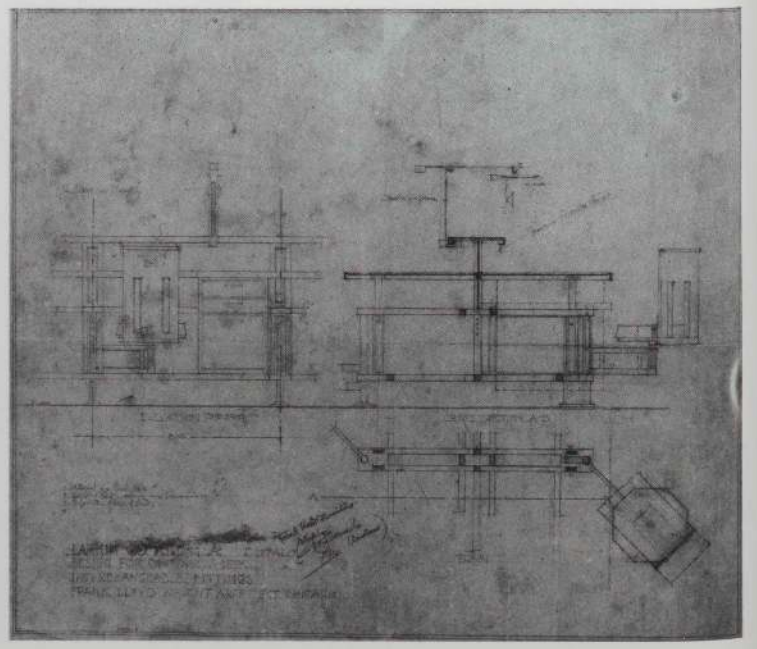
68. 透視図：柱頭（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，13¾×7½″．フランク・ロイド・ライト財団

69. 透視図：柱頭（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，9⅝×6⅞″．フランク・ロイド・ライト財団



ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング
ニューヨーク州バッファロー、1902-06（解体　1950）





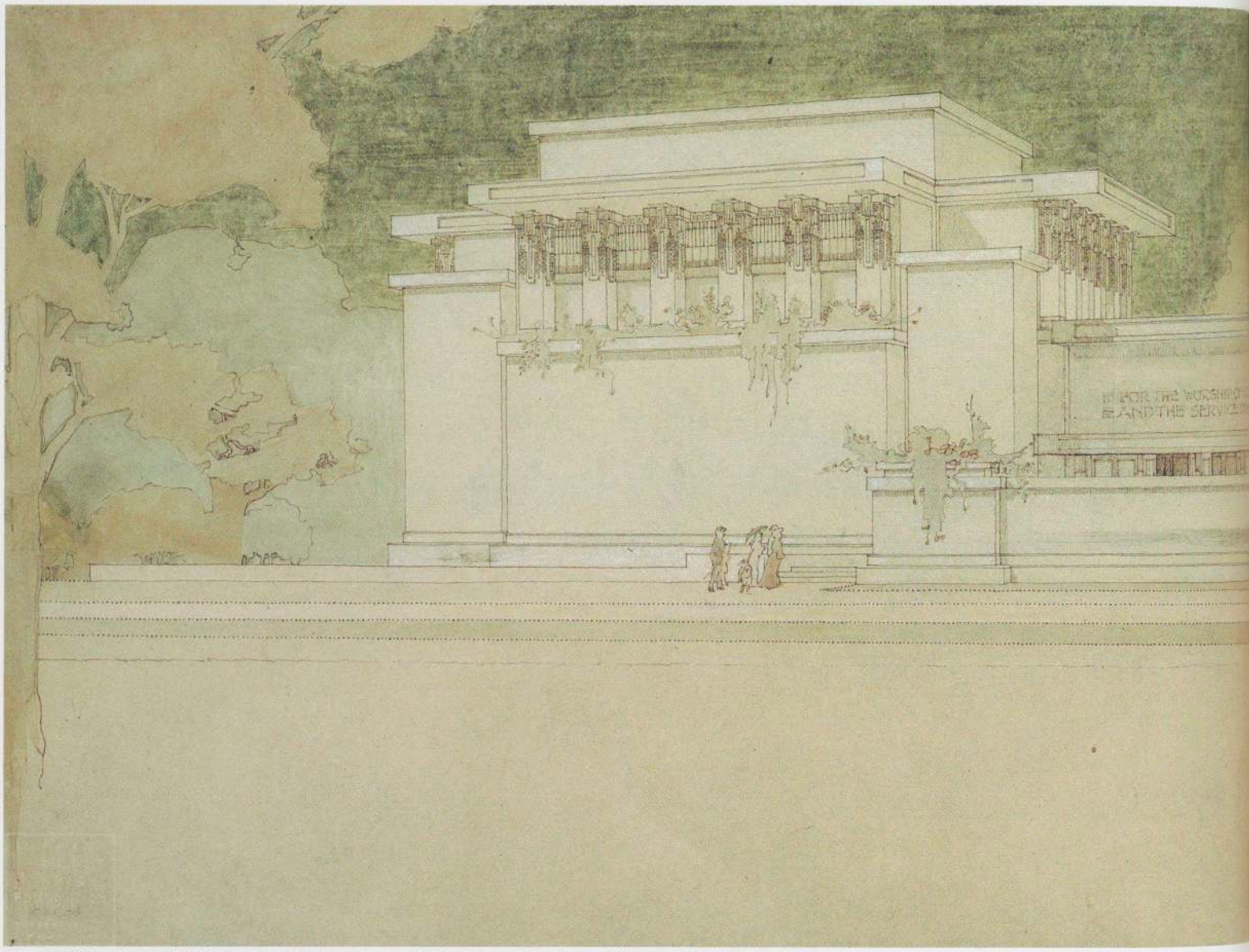


左頁
70. 縦断面図. リンネル紙にインク, インク・ウォッシュ, 鉛筆, 24⅛×36¾". フランク・ロイド・ライト財団

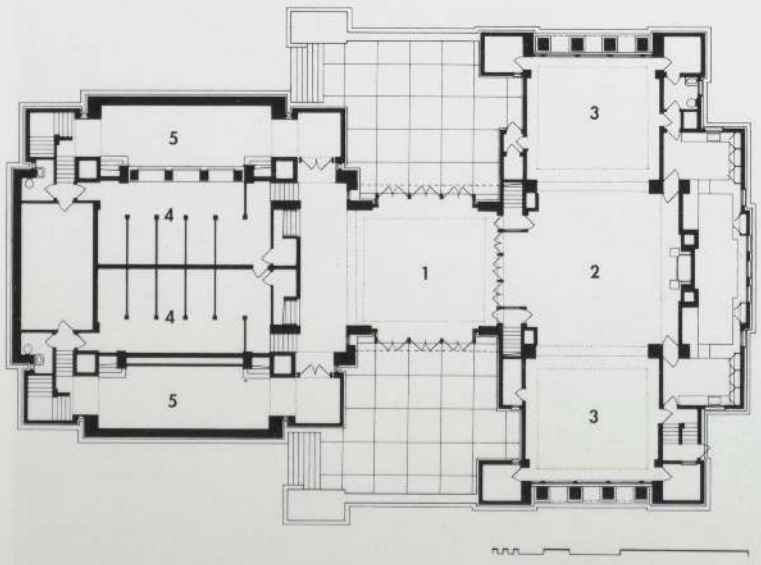
71. 事務エリア

72. 立面図, 断面図, 平面図：机. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 19×21⅛". フランク・ロイド・ライト財団

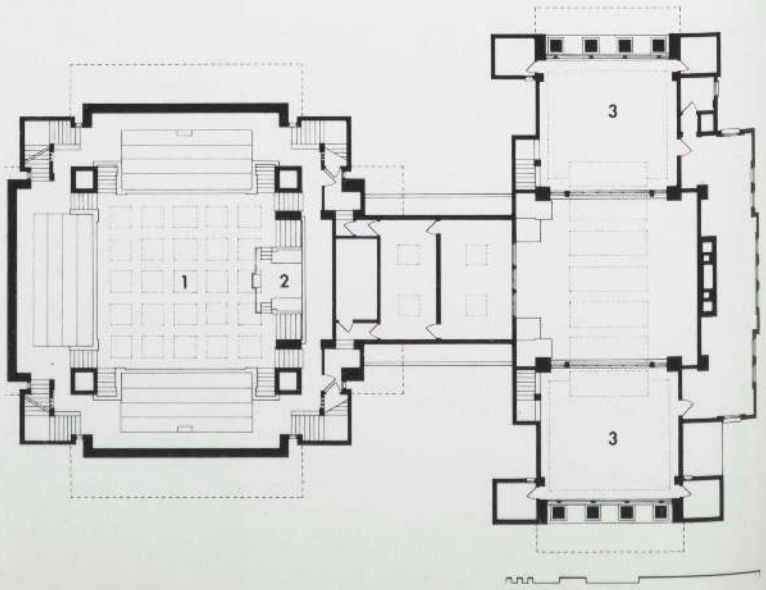
73. ライト・コート



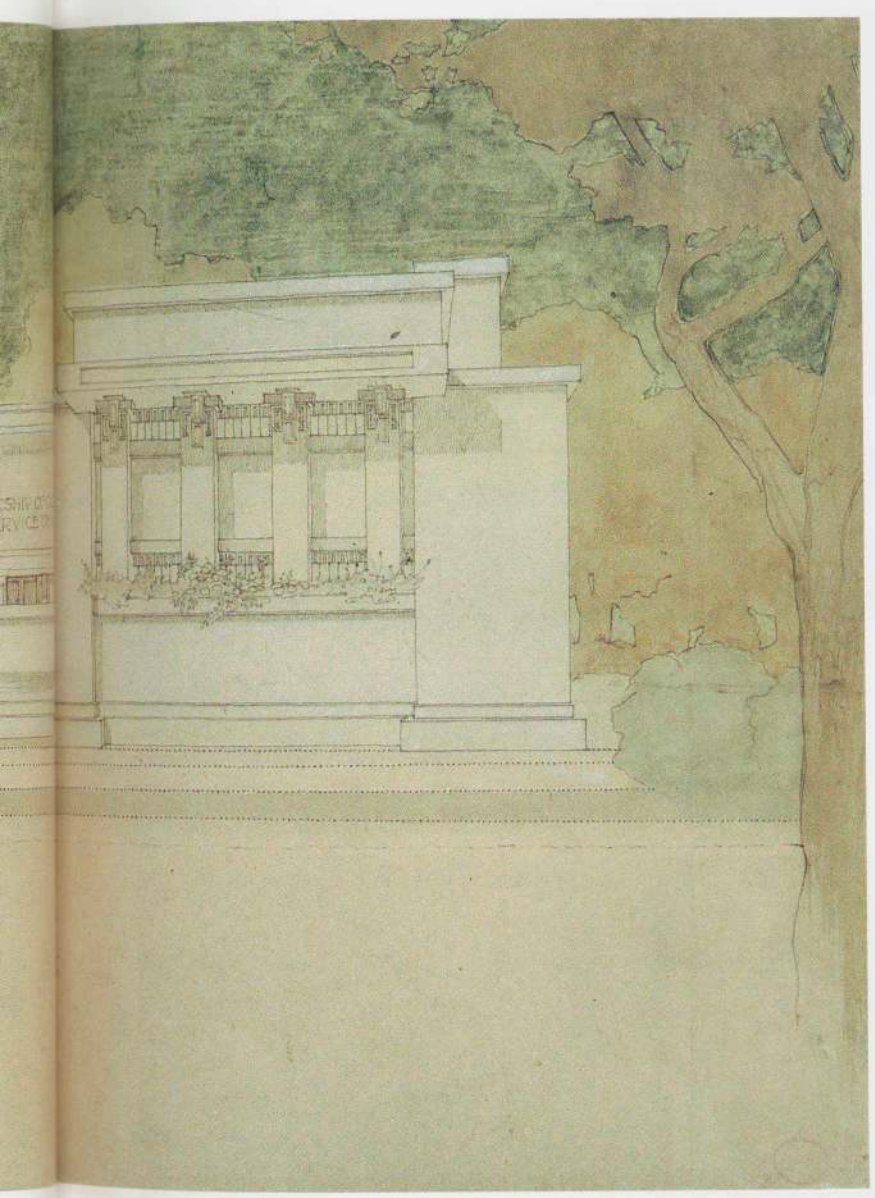
74. 透視図．紙にセピア色インク，水彩ウォッシュ，11½×25″．フランク・ロイド・ライト財団



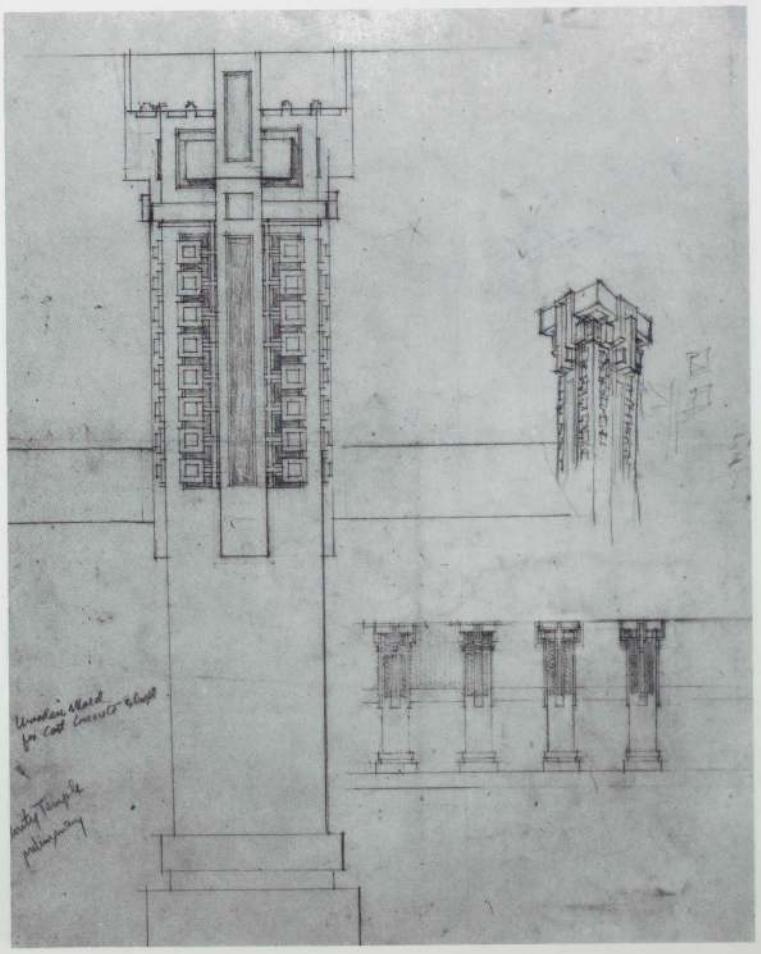
75. 1階平面図：1 エントランス，2 教区会館，3 教室，4 クローク，5 階段への廊下



76. 2階平面図：1 内陣，2 祭壇，3 教室

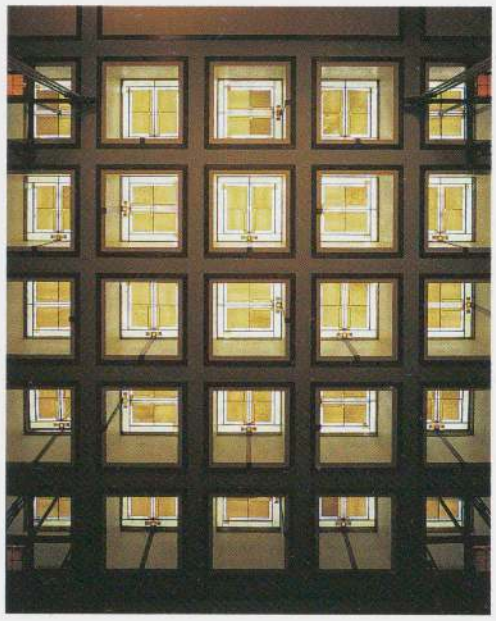


ユニティ・テンプル
イリノイ州オーク・パーク，1905-08

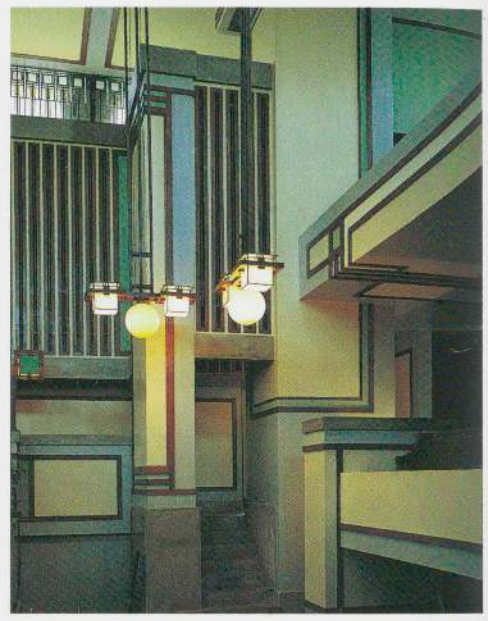


77．柱のスタディ（FLLW），トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，21×16″，フランク・ロイド・ライト財団

ユニティ・テンプル
イリノイ州オーク・パーク．1905-08

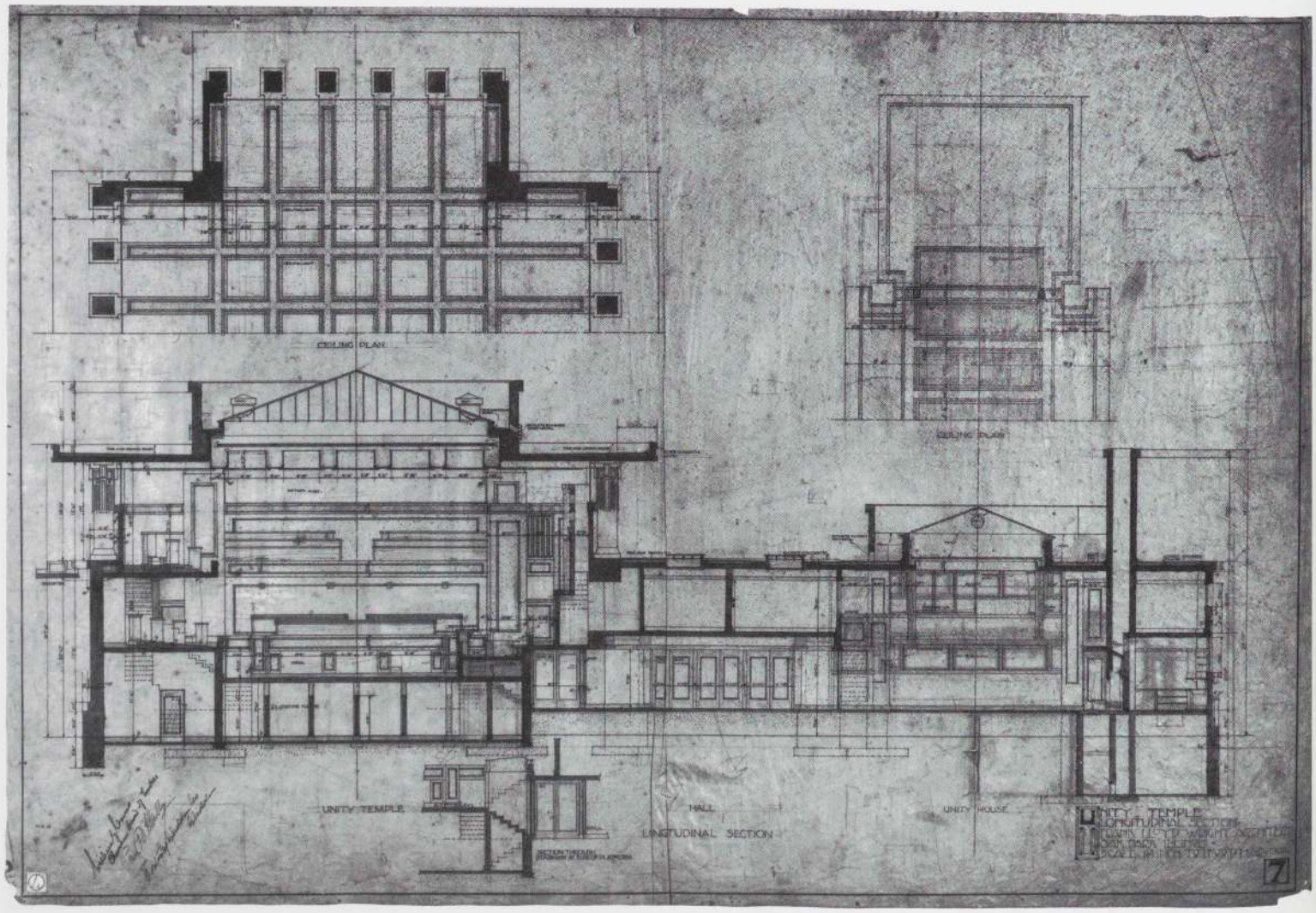


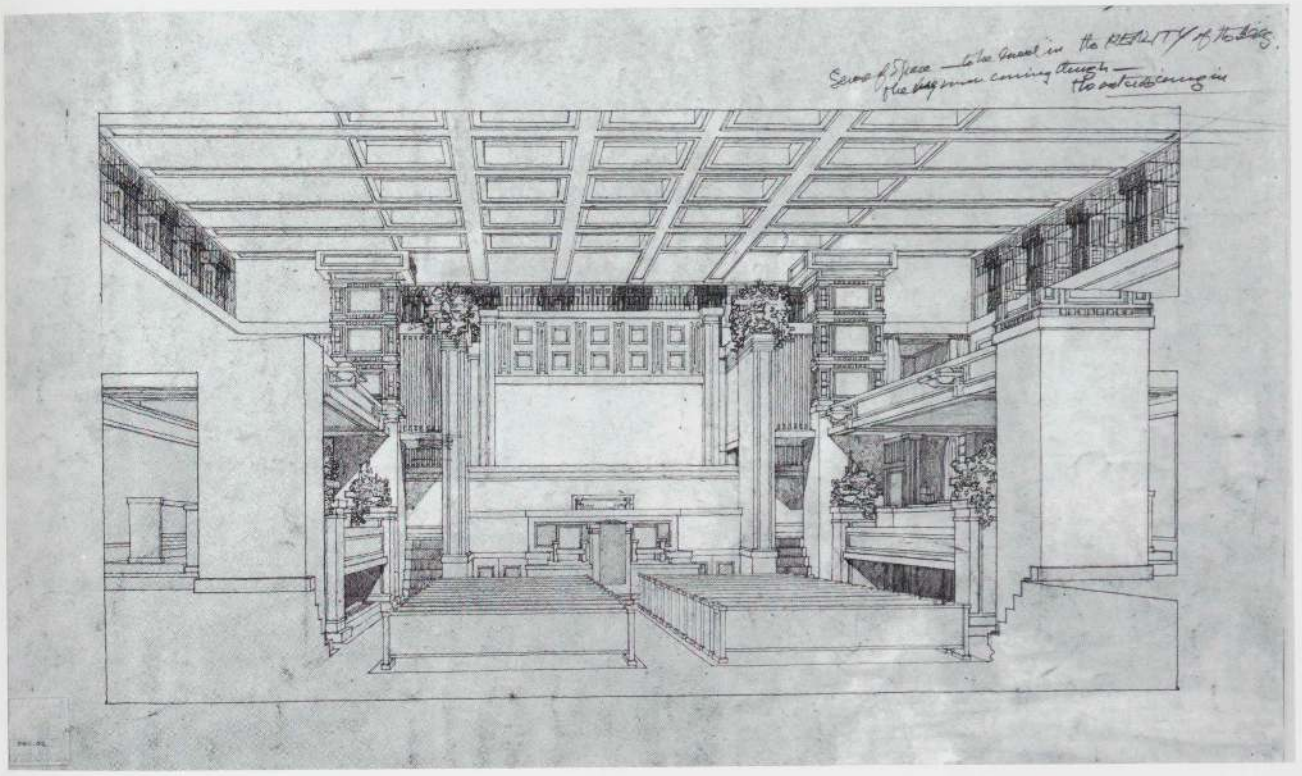
78．天窓



79．内観　ディテール

80．天井伏図，断面図（1906）．リンネル紙にインク，インク・ウォッシュ，鉛筆，28¾×42⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

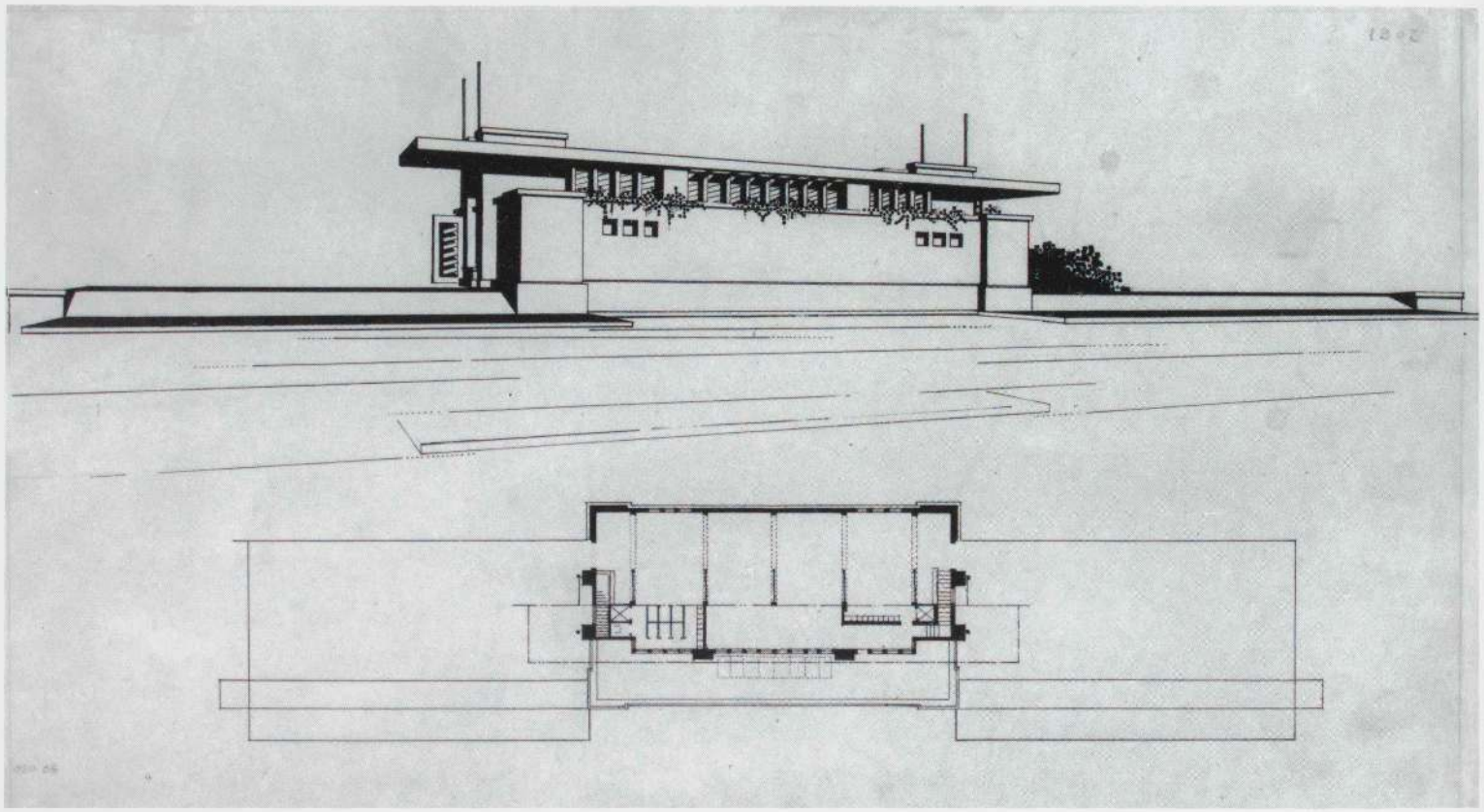




81. 内観透視図. 紙にインク, 鉛筆, 15¼×25⅜". ダー・スカット・コレクション

82. 内観



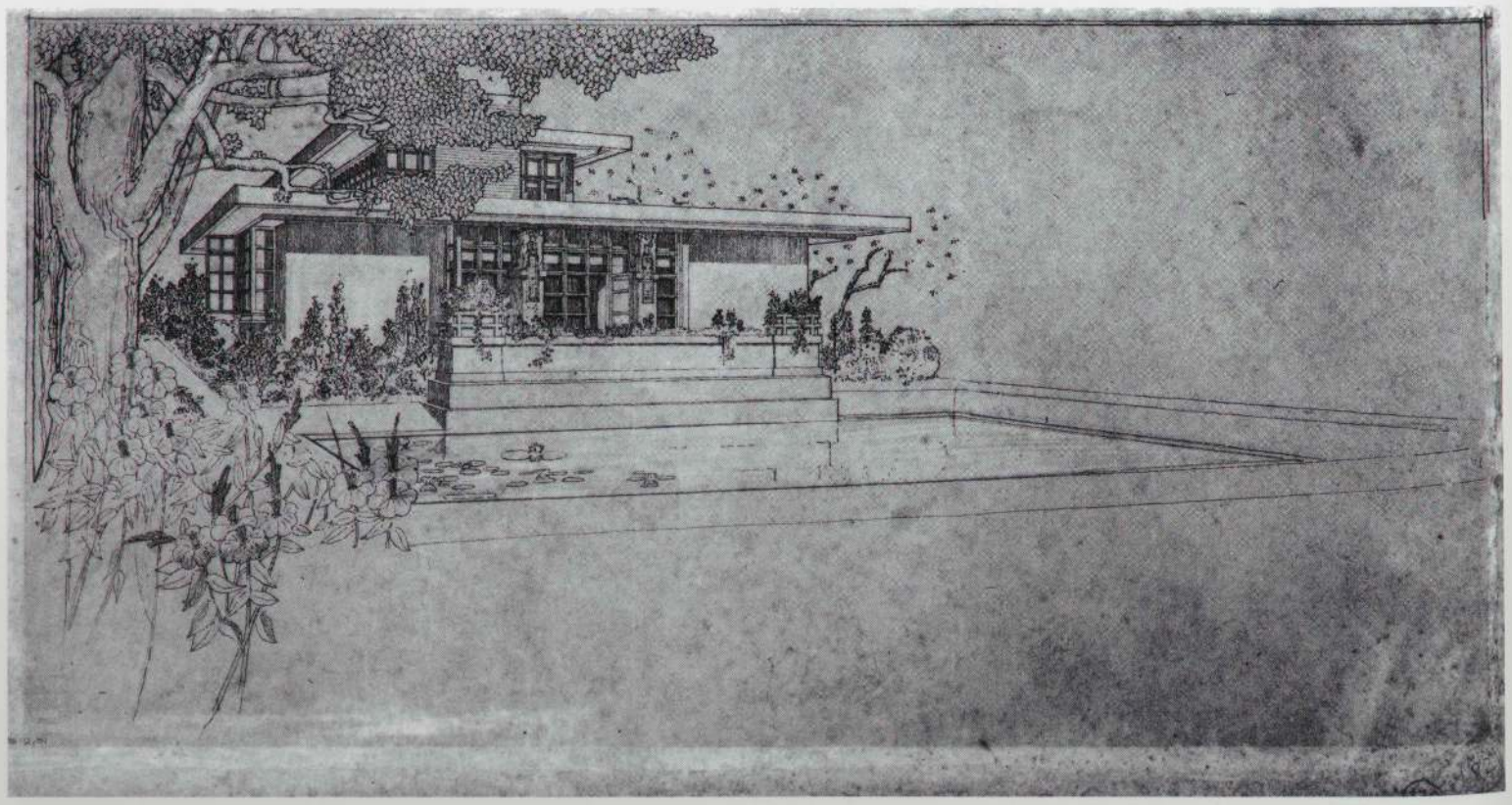


ヤハラ・ボートハウス　ウィスコンシン州マディソン．計画案，1905

83．透視図，平面図（HK,TO;1930頃）．トレーシング・ペーパーにインク，10⅛×17⅞″．フランク・ロイド・ライト財団

リチャード W. ボックの住宅とスタジオ　イリノイ州メイウッド．計画案，1906

84．透視図（HR）．トレーシング・ペーパーに色鉛筆，11¾×22¼″．フランク・ロイド・ライト財団



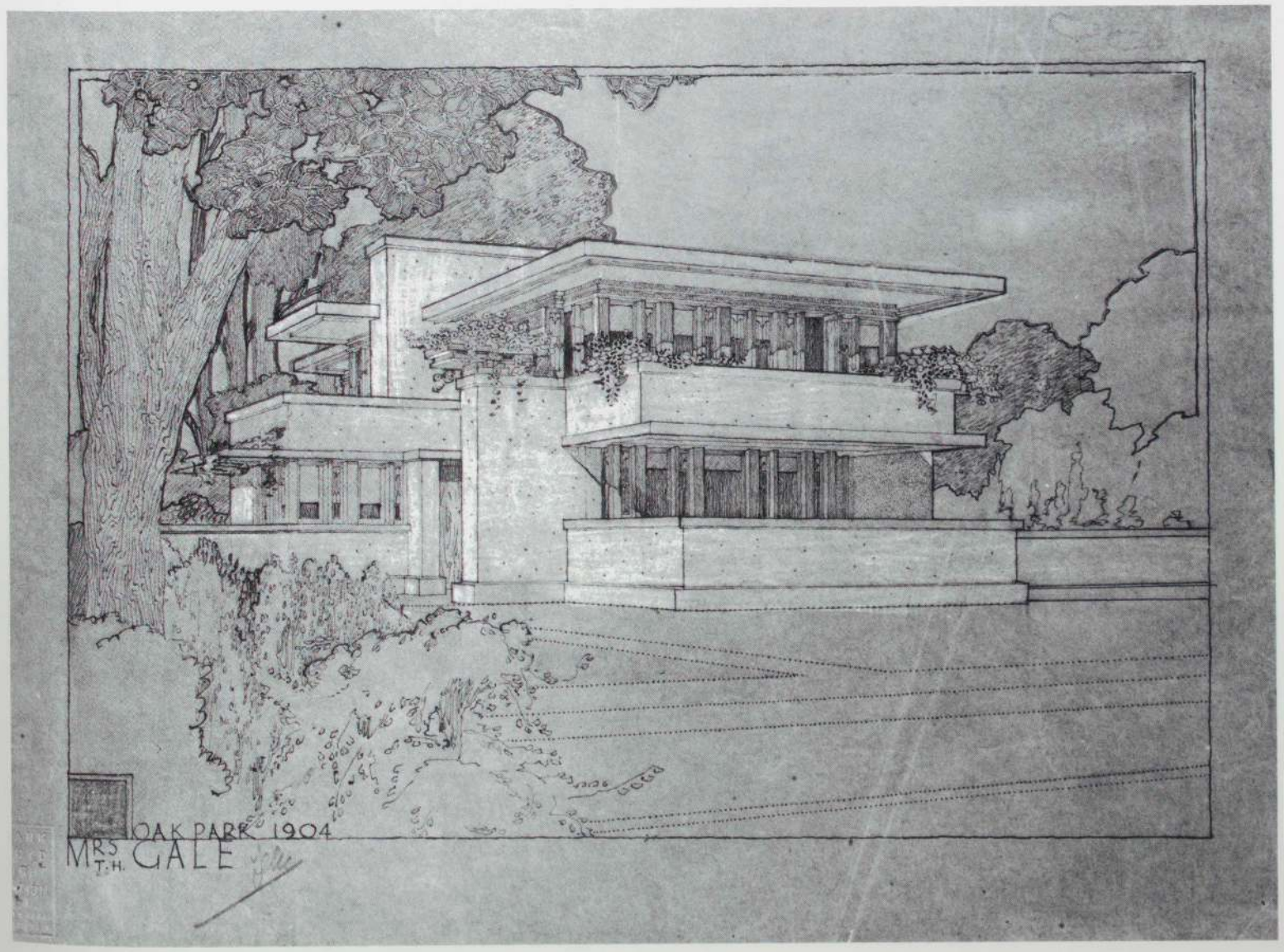


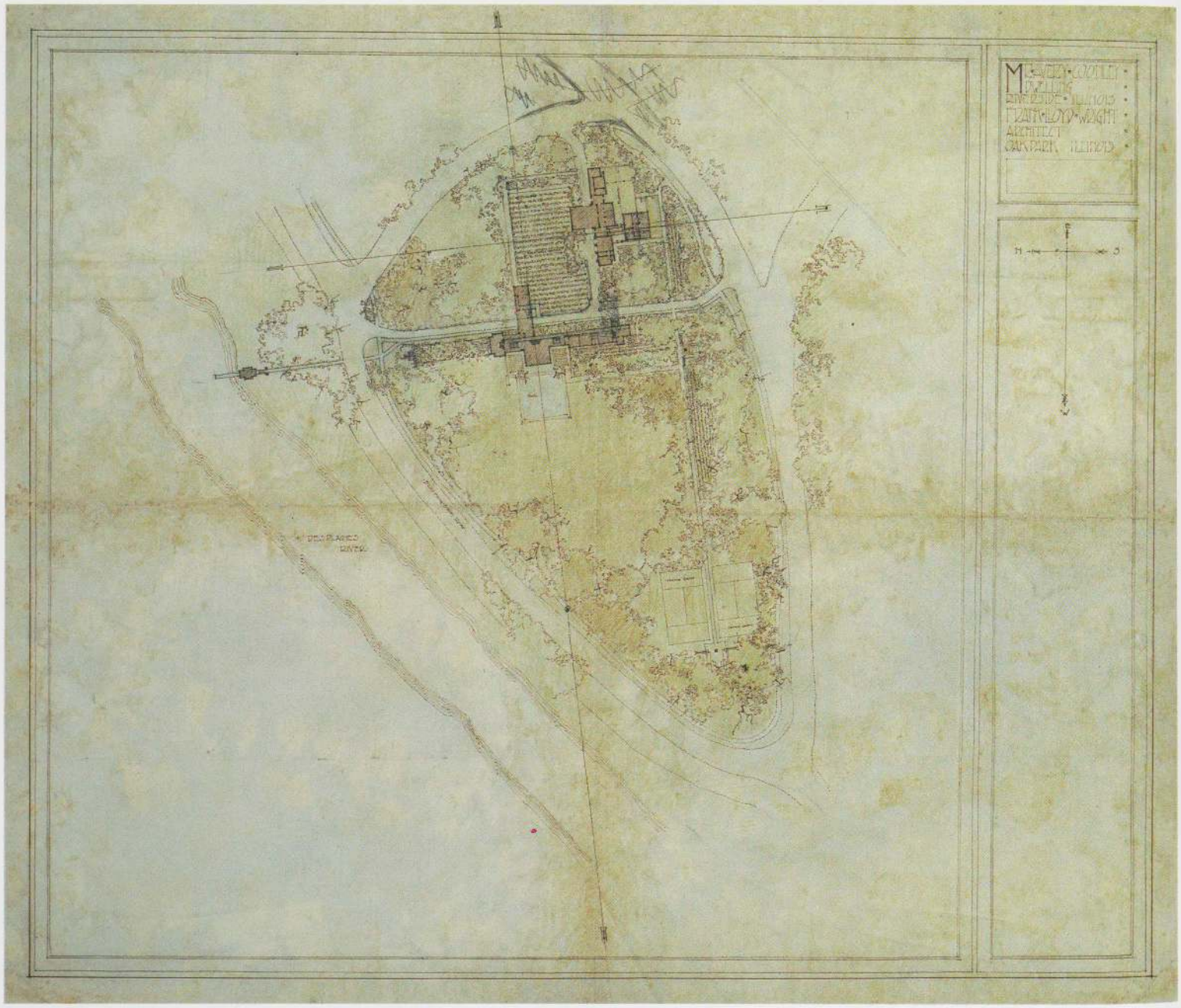
ラーキン社展示パヴィリオン ヴァージニア州ジェームズタウン．1907（解体）

85．透視図．紙に水彩，鉛筆，7⅛×23⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

トーマス・ゲイル夫人邸 イリノイ州オーク・パーク．1909

86．透視図（insc.表面：1904,裏面：1911）．紙にインク，鉛筆，水彩ウォッシュ，12¾×16⅛″．フランク・ロイド・ライト財団



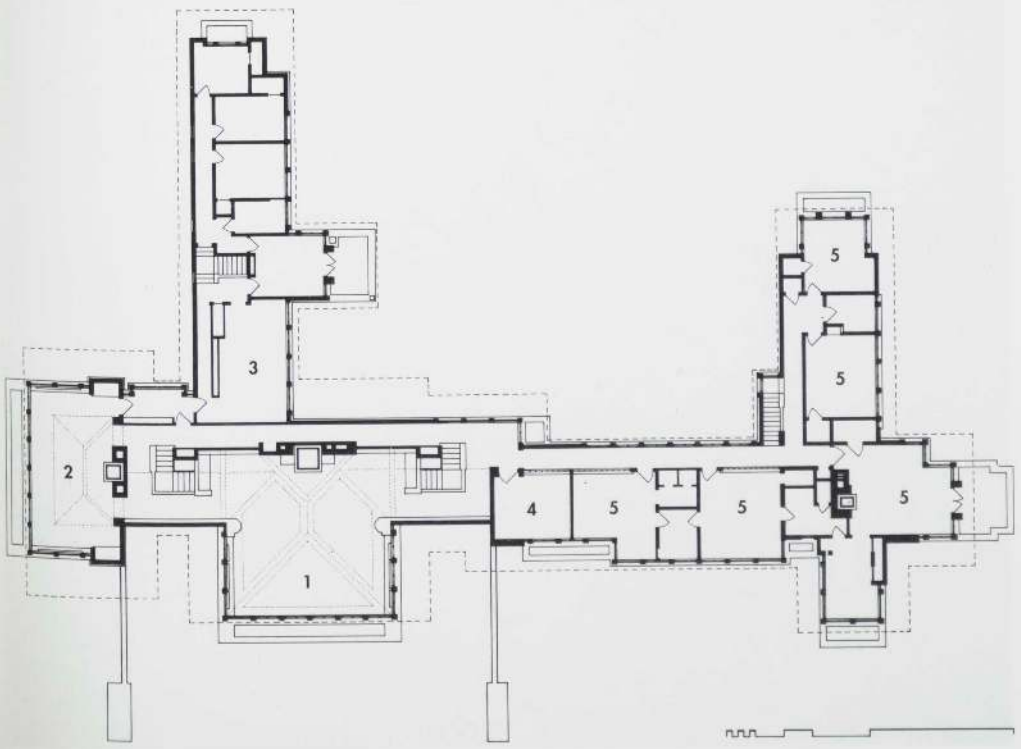


87. 配置図．リンネル紙にインク，鉛筆，水彩，21⅜×25¼″．フランク・ロイド・ライト財団

アヴェリー・クーンレイ邸
イリノイ州リバーサイド．1906-08

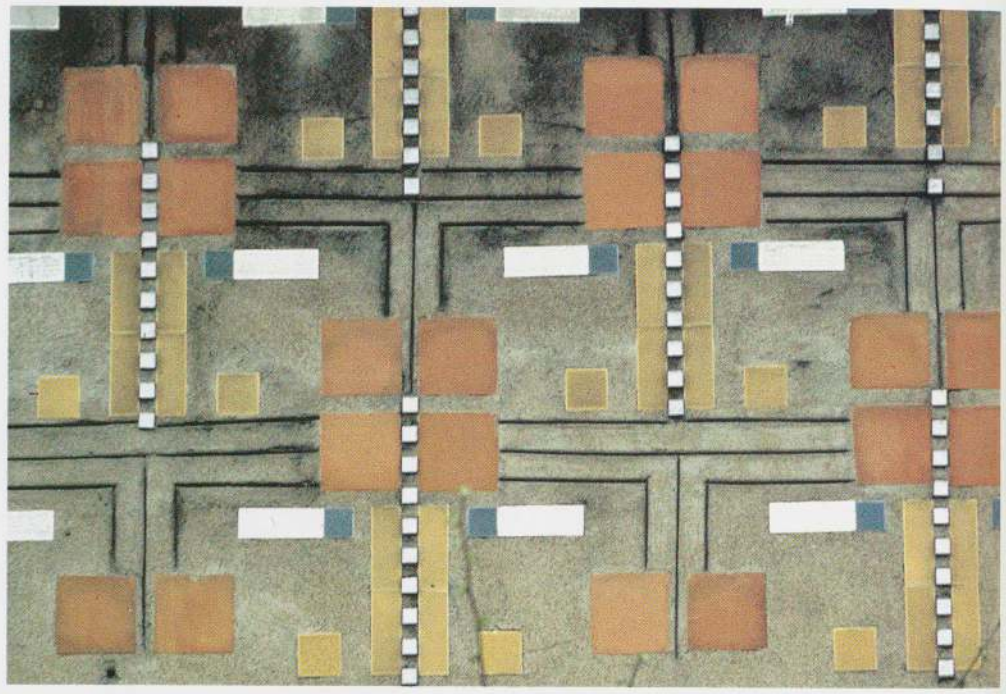


88. 外観

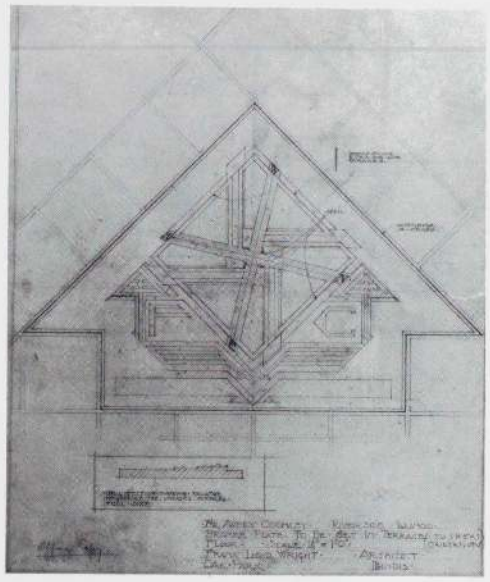


89. 2階平面図：1 居間，2 食堂，3 台所，4 書斎，5 寝室

アヴェリー・クーンレイ邸
イリノイ州リバーサイド，1906-08



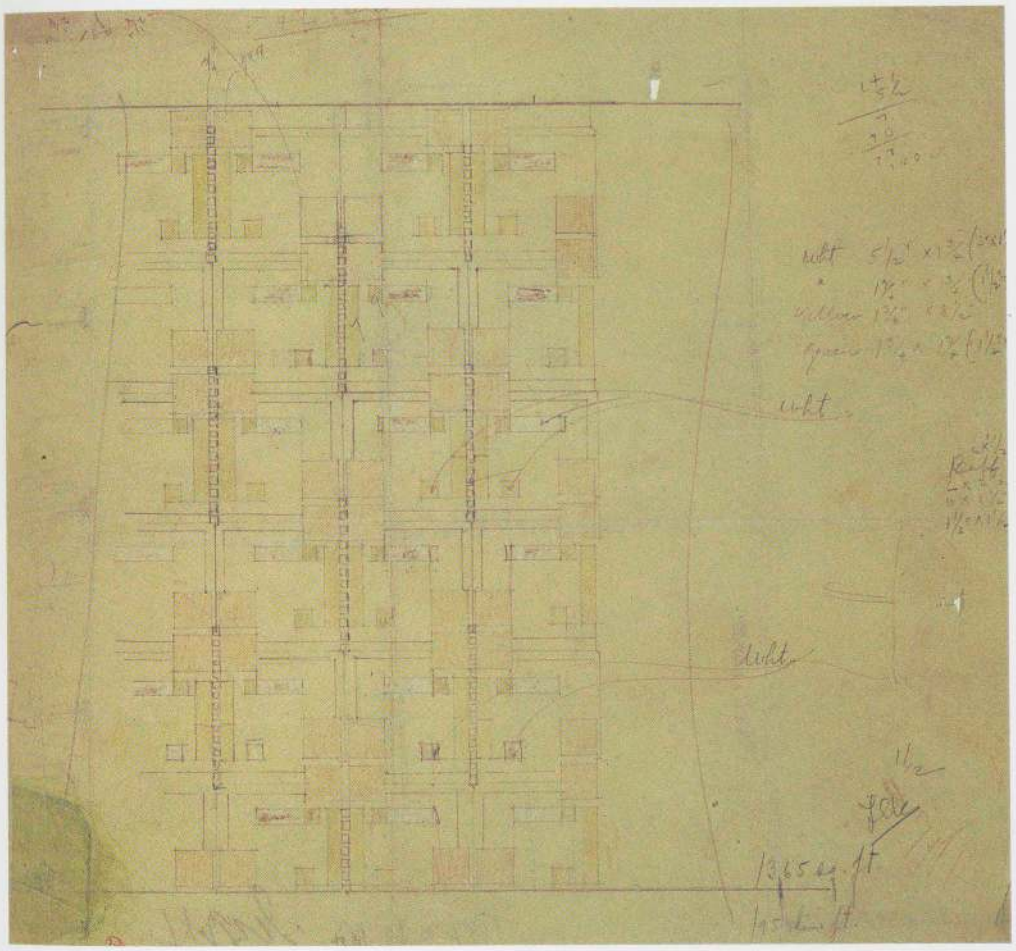
91．外装　ディテール：タイル張り装飾壁



90．テラスのコンパスの平面図，トレーシング・ペーパーに鉛筆，18×15¼″．フランク・ロイド・ライト財団

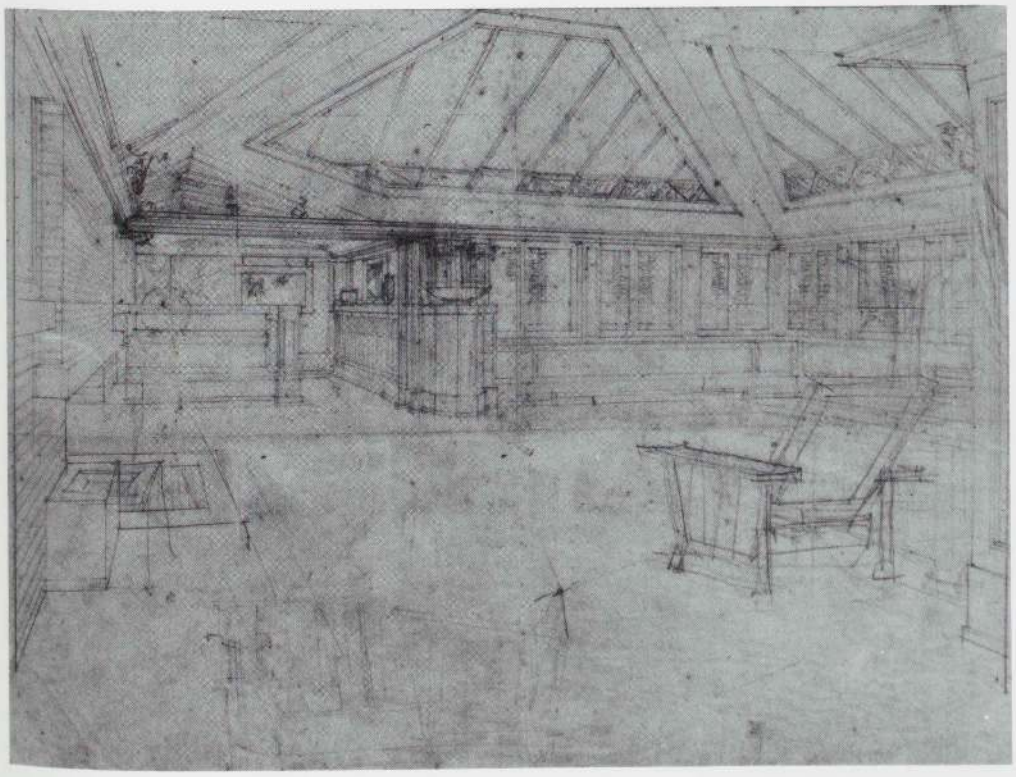
92．居間

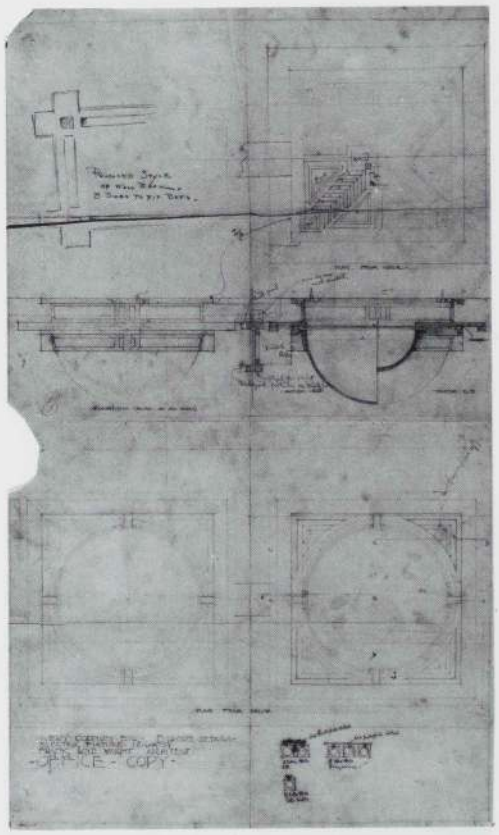




93. 外装タイルを用いた立面の詳細図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，14¾×14½″．フランク・ロイド・ライト財団

94. 内観透視図：居間．トレーシング・ペーパーに鉛筆，14⅝×18¼″．フランク・ロイド・ライト財団

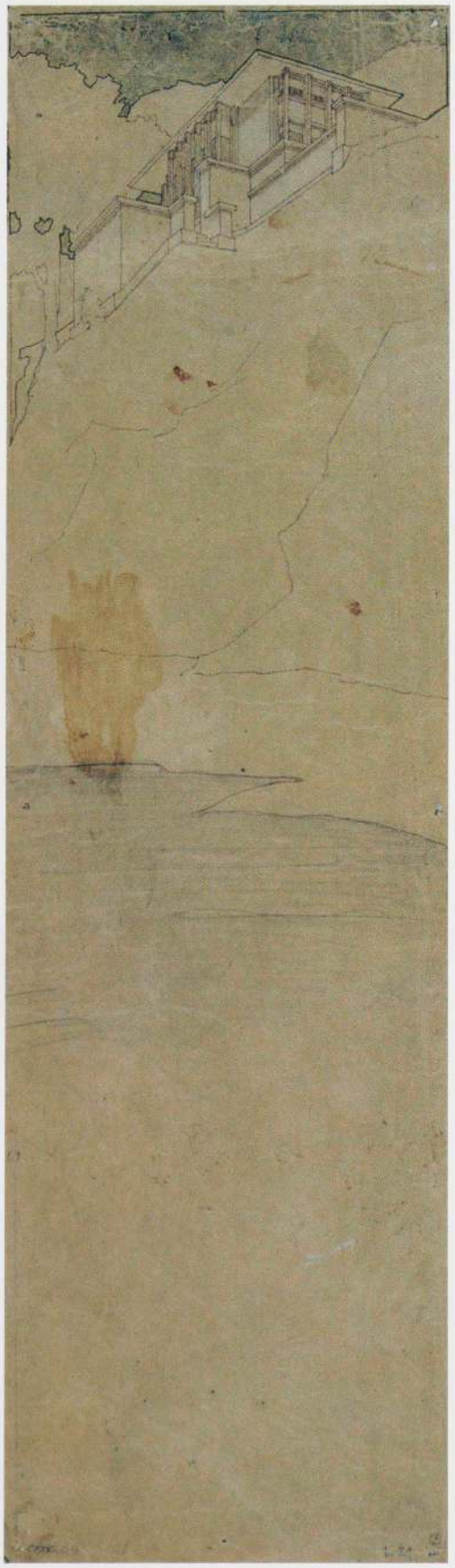


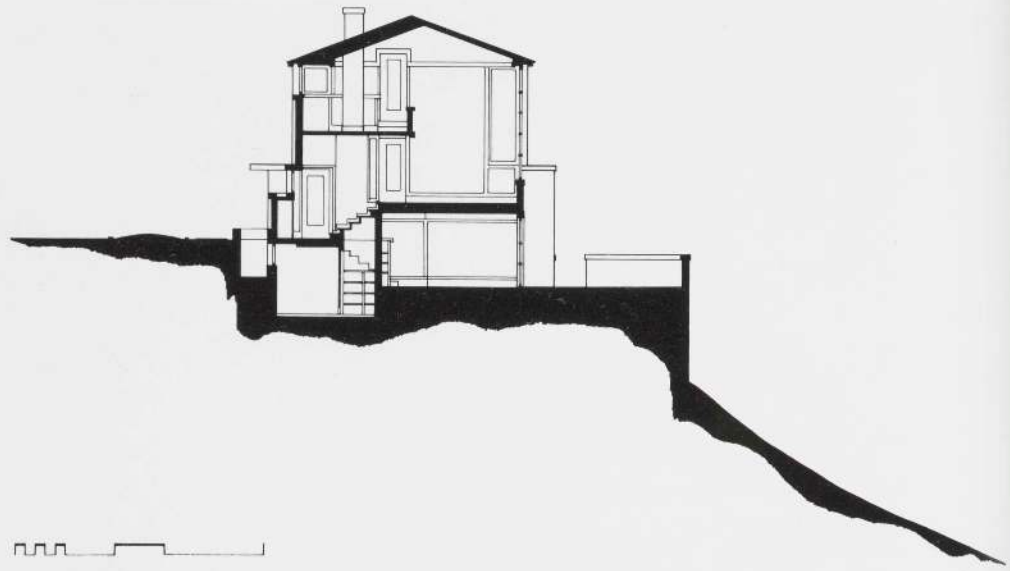


95. 平面図，断面図，立面図：照明器具．トレーシング・ペーパーに鉛筆，インク，34⅝×20¾″．フランク・ロイド・ライト財団

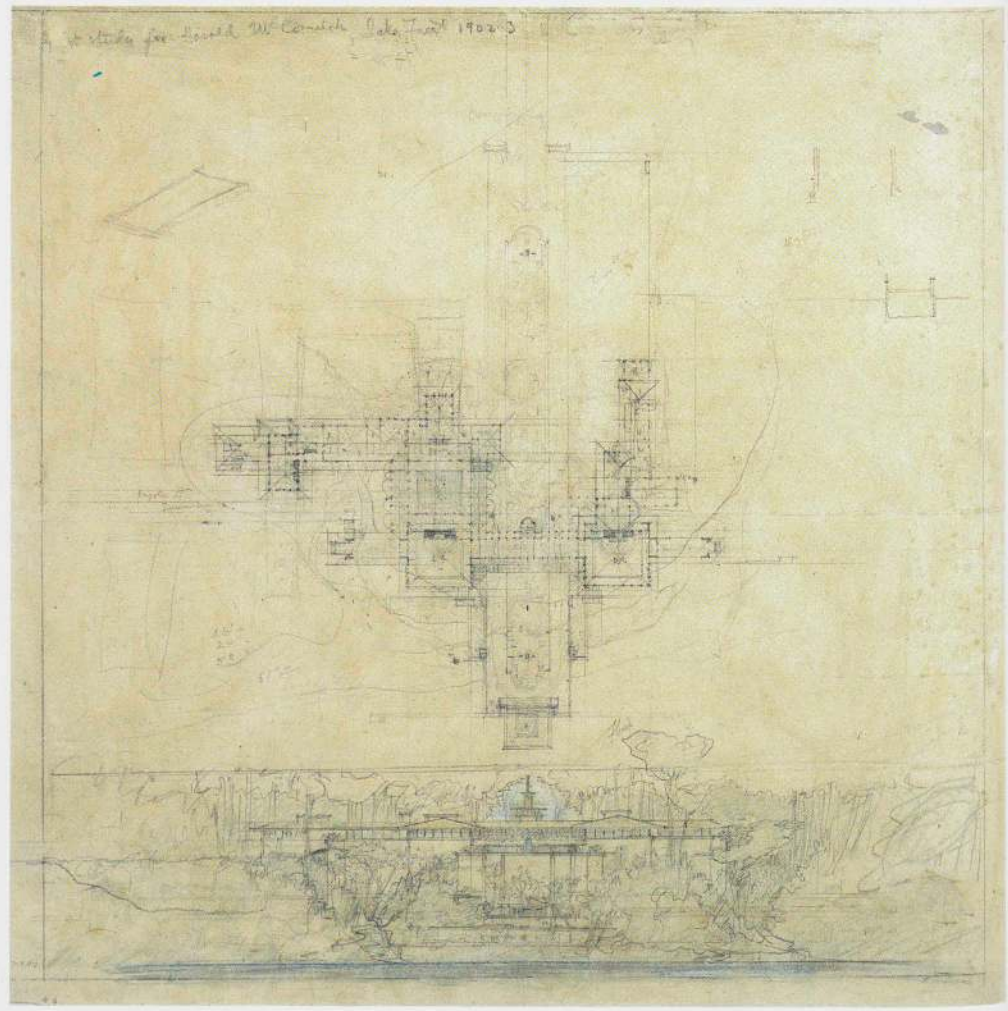
トーマス P. ハーディー邸
ウィスコンシン州ラシーン, 1905

96. 透視図(MM). 紙に水彩, 18⅜×5½". フランク・ロイド・ライト財団



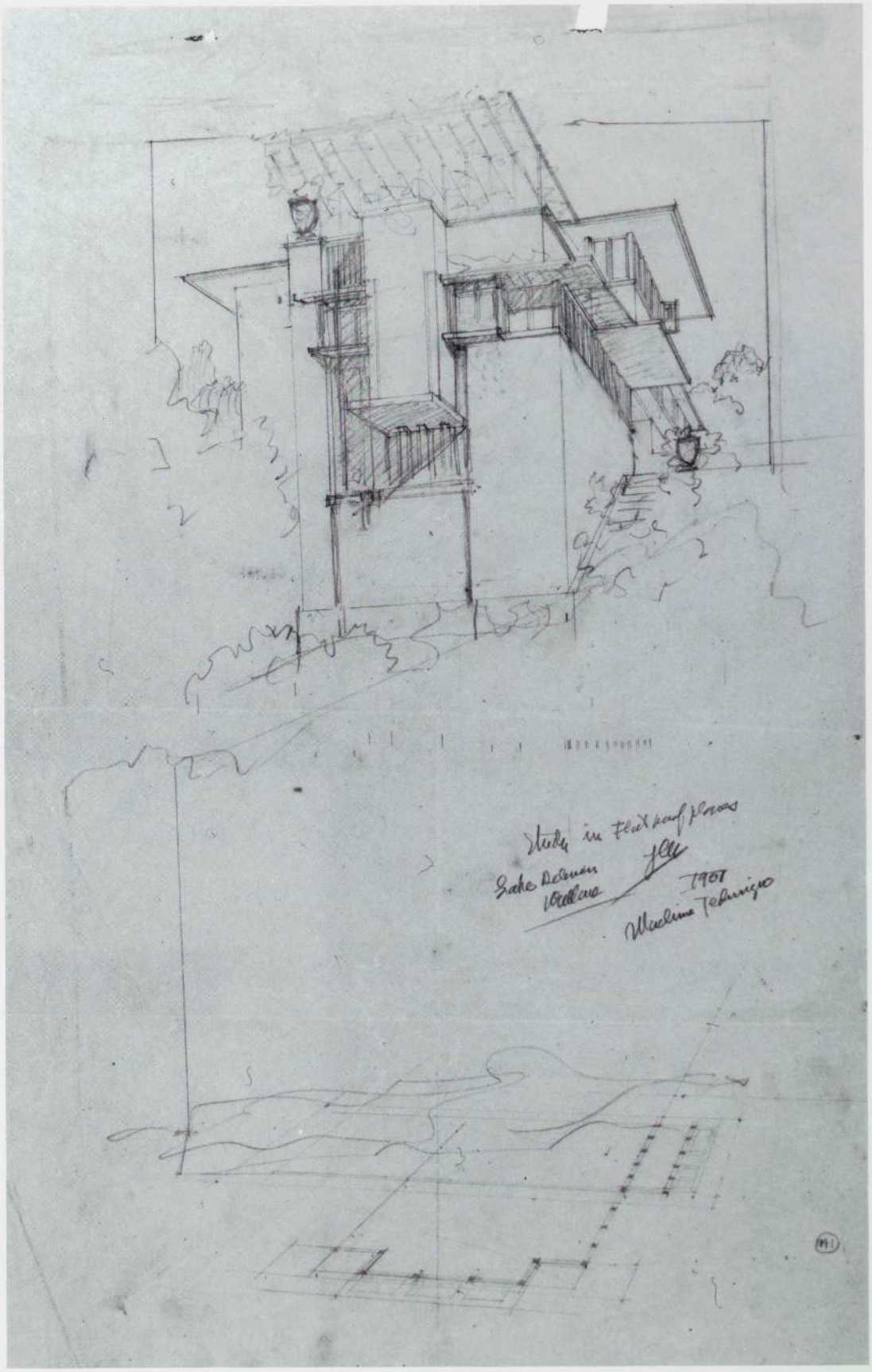


97. 断面図



ハロルド・マッコーミック邸 イリノイ州レイク・フォレスト, 計画案, 1907

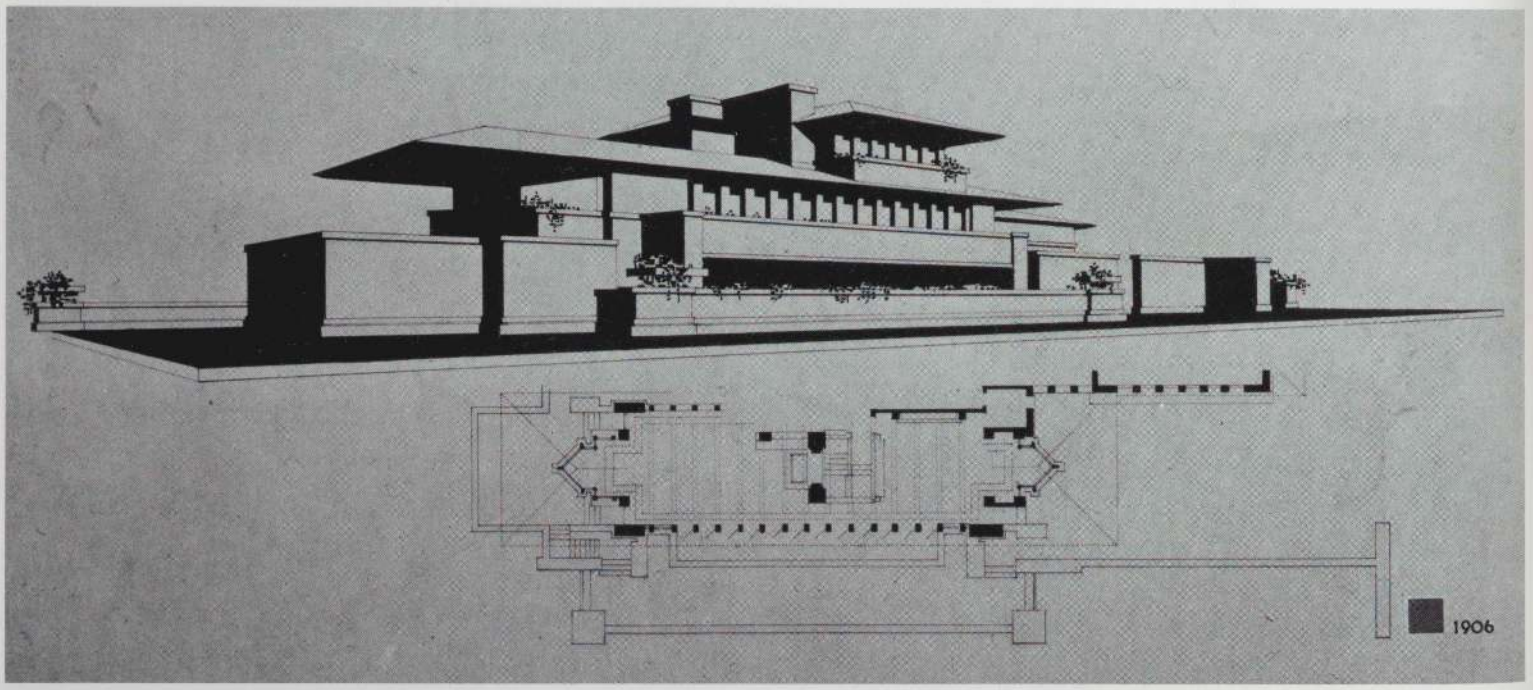
98. 平面図, 立面図(FLLW;insc.1902-03). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 18⅛×18⅝". フランク・ロイド・ライト財団



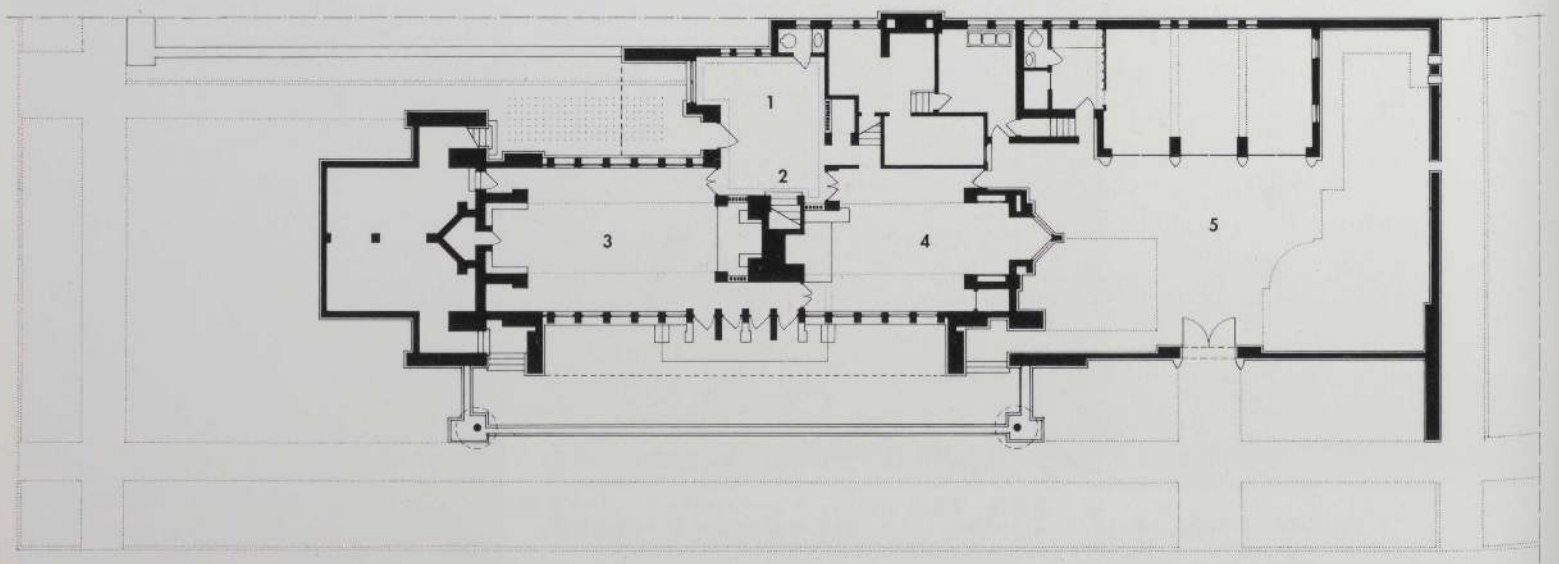
レイク・デラヴァン・コテージ ウィスコンシン州レイク・デラヴァン．計画案，1907

99．透視図，平面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，21½×14⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

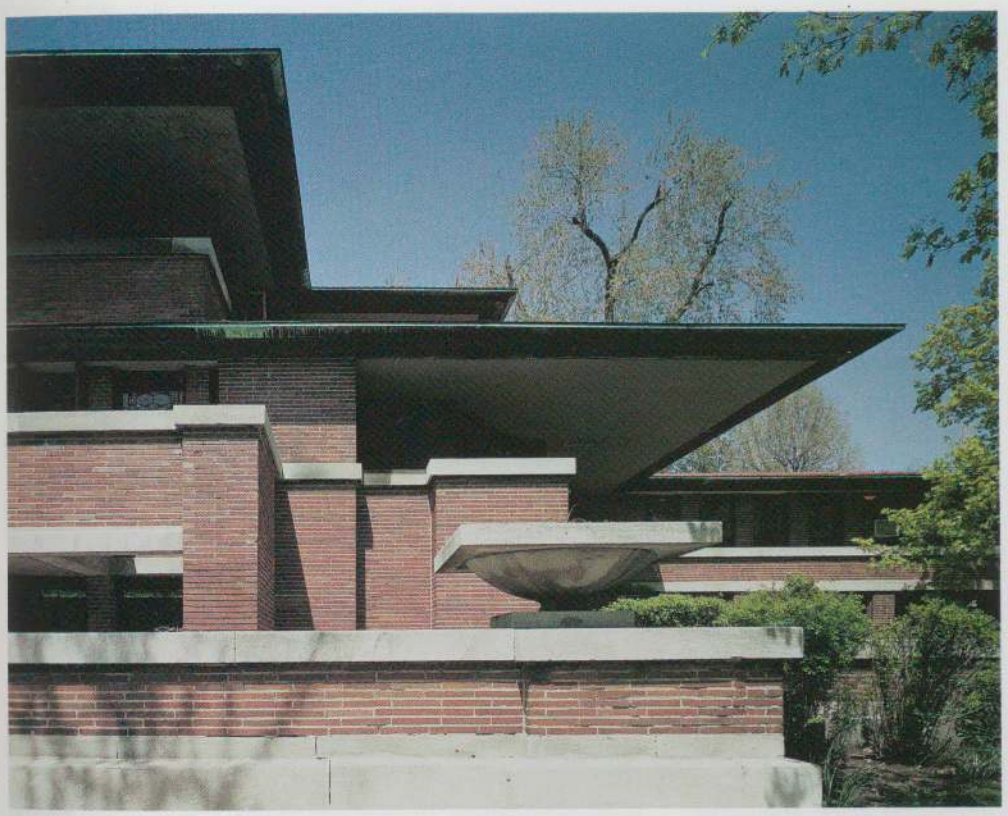
フレデリック C. ロビー邸
イリノイ州シカゴ. 1908-10



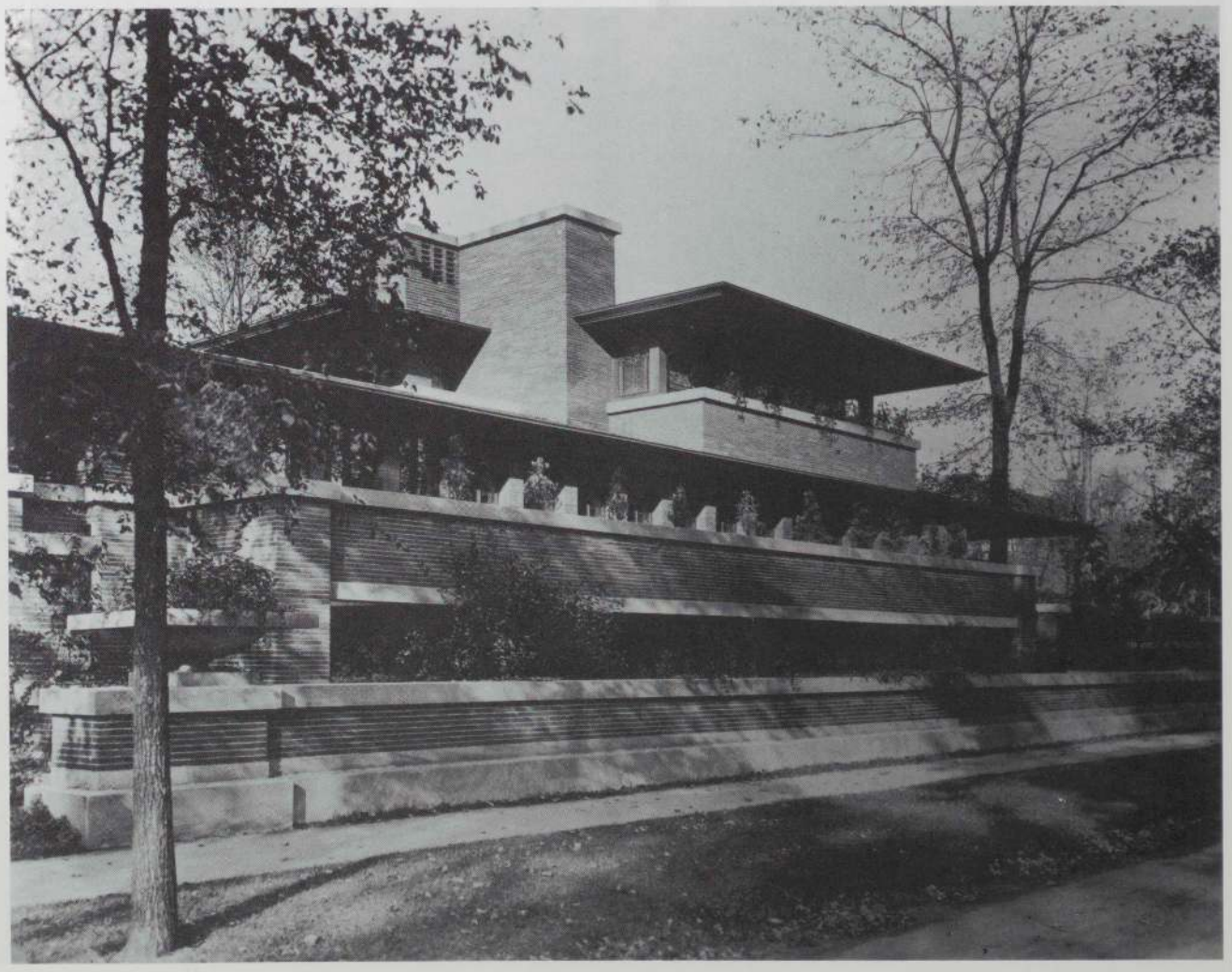
100. 透視図, 2 階平面図 (HK;1930頃;insc.1906). 紙にインク, 21½×37½". アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション



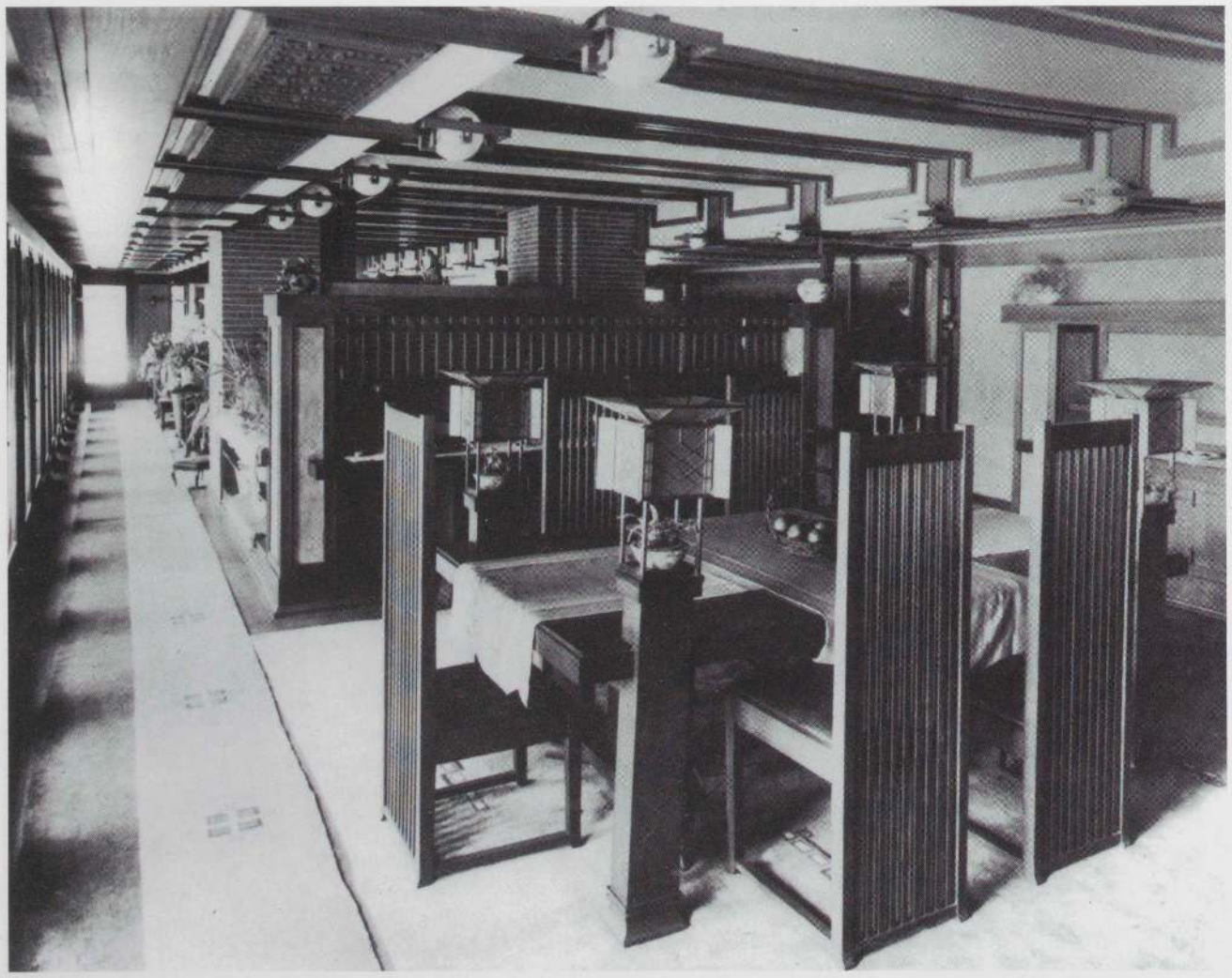
101. 1 階平面図：1 玄関, 2 2 階への階段, 3 ビリヤード室, 4 遊戯室, 5 サービス・コート



102. 外観　ディテール



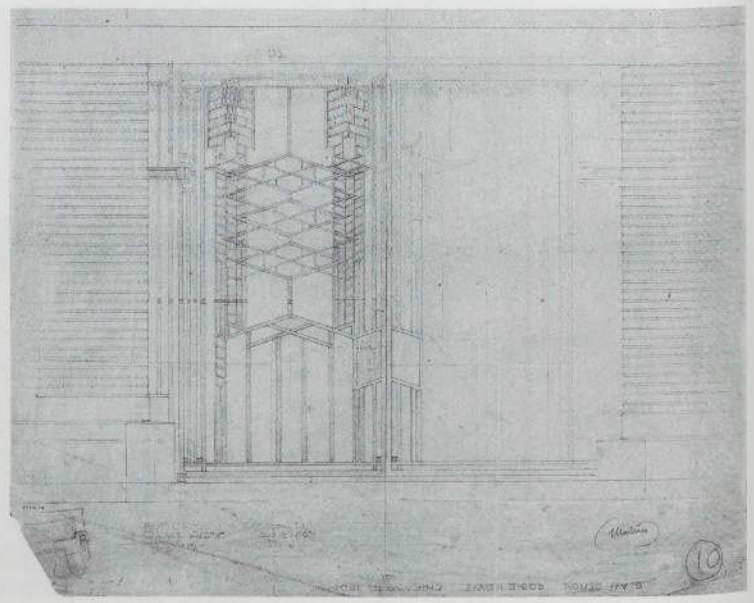
103. 外観



104. 食堂

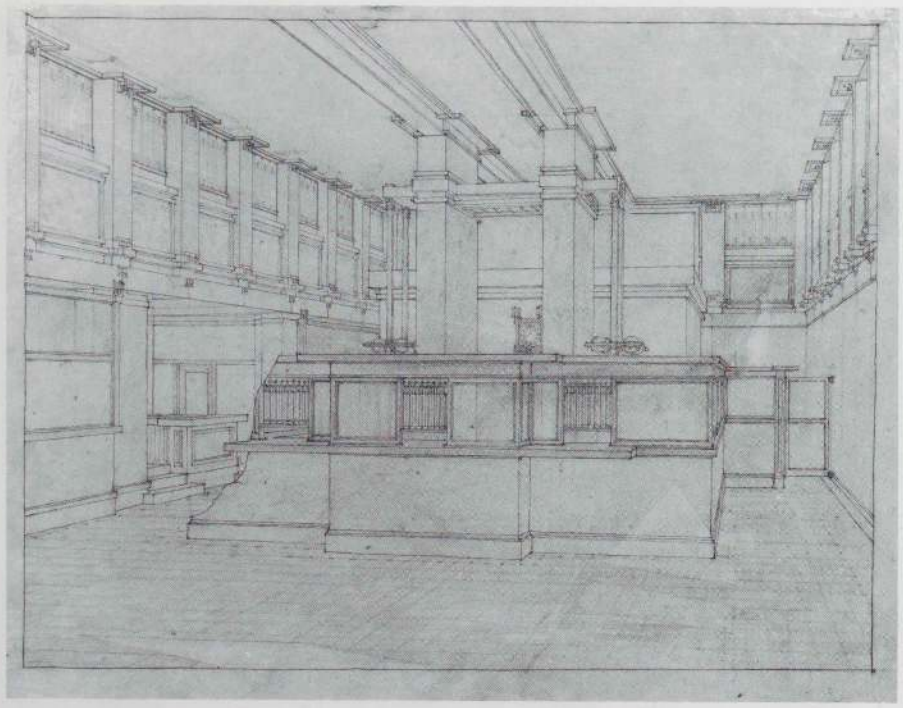
右頁
106. 内観　ディテール

フレデリック C. ロビー邸
イリノイ州シカゴ. 1908-10

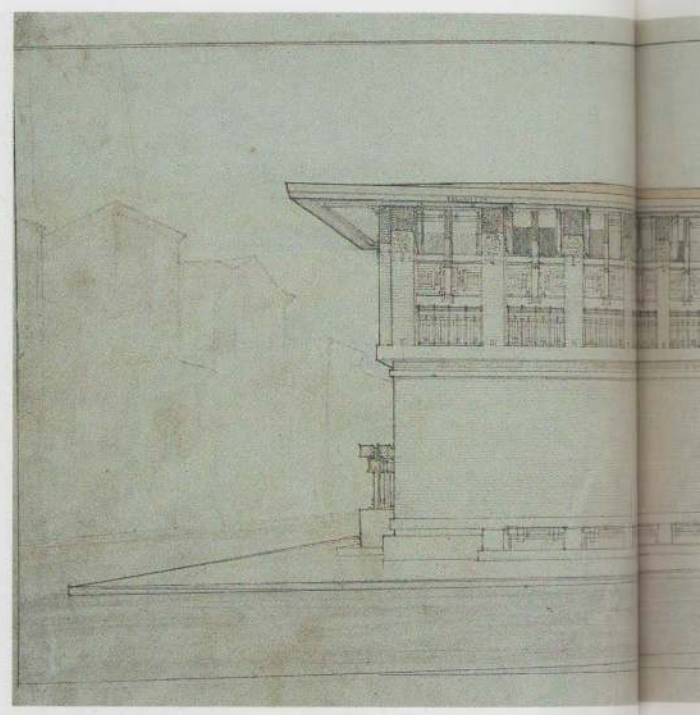


105. 立面図：ガレージの入口. トレーシング・ペーパーに鉛筆,
18½×21⅛". フランク・ロイド・ライト財団



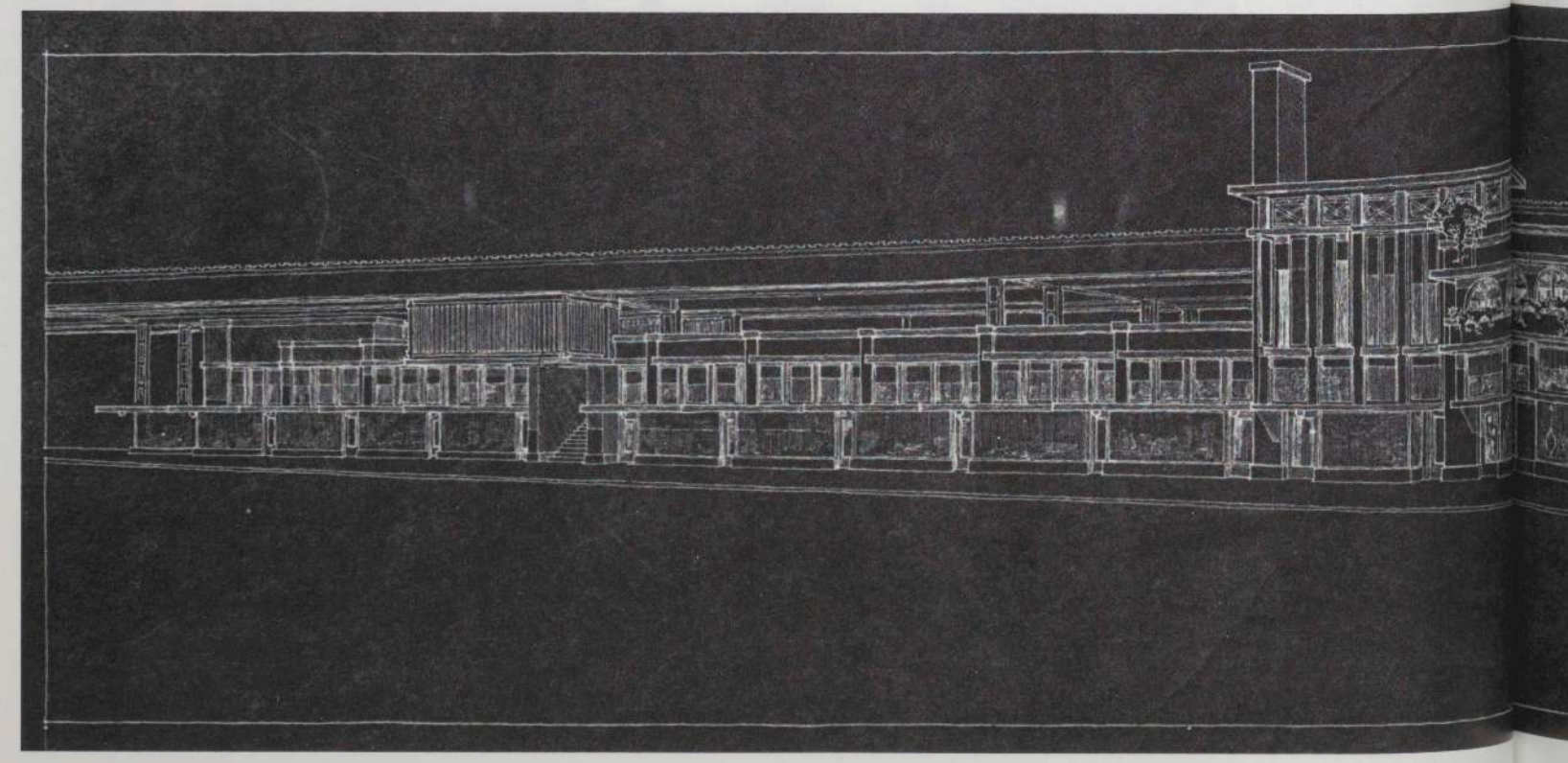


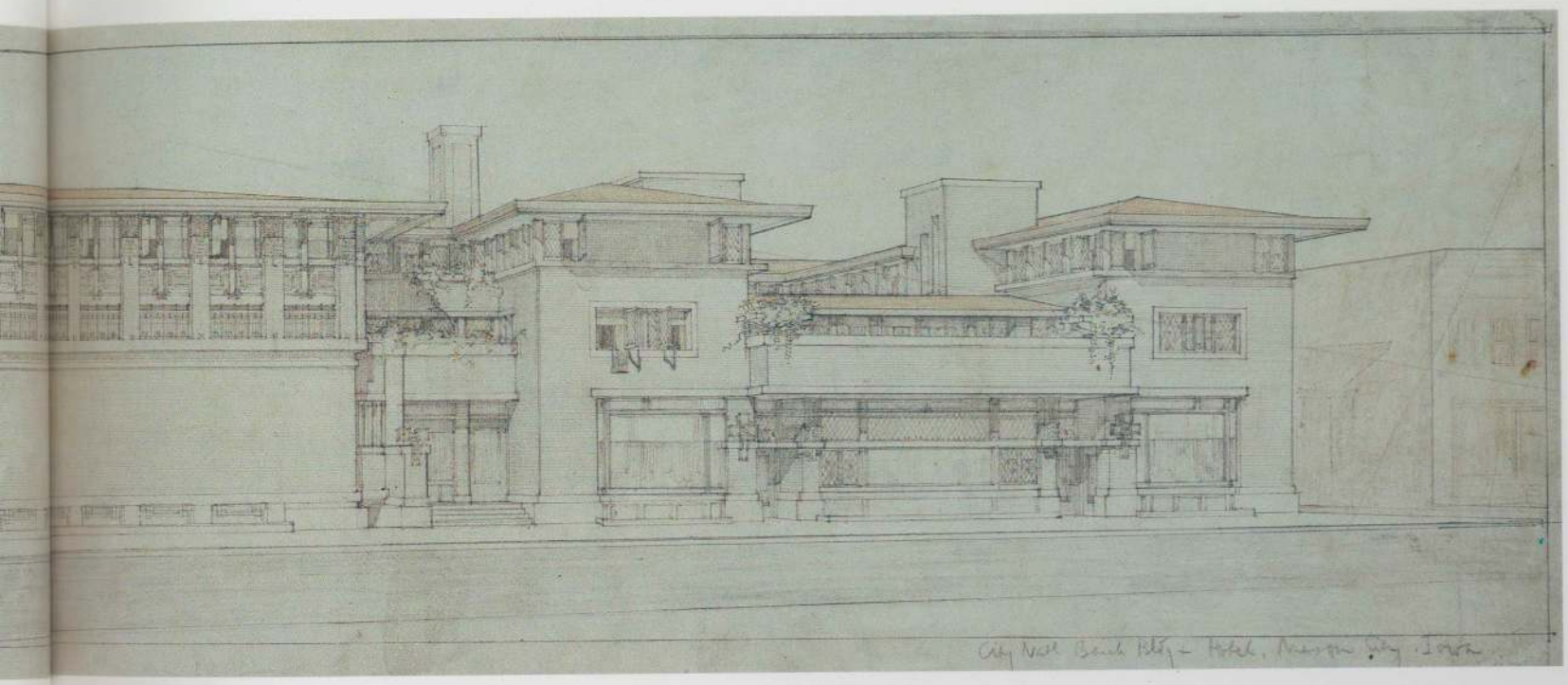
107. 内観透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，15¼×19½″．
フランク・ロイド・ライト財団



108. 透視図．トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，
色鉛筆，10½×35⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

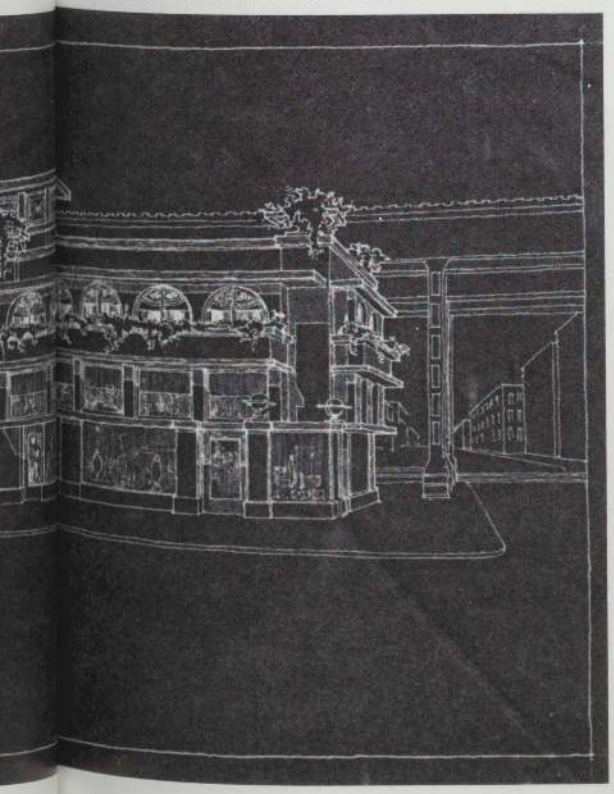
シティ・ナショナル・バンク・アンド・ホテル
アイオワ州メイソン・シティ，1909-11



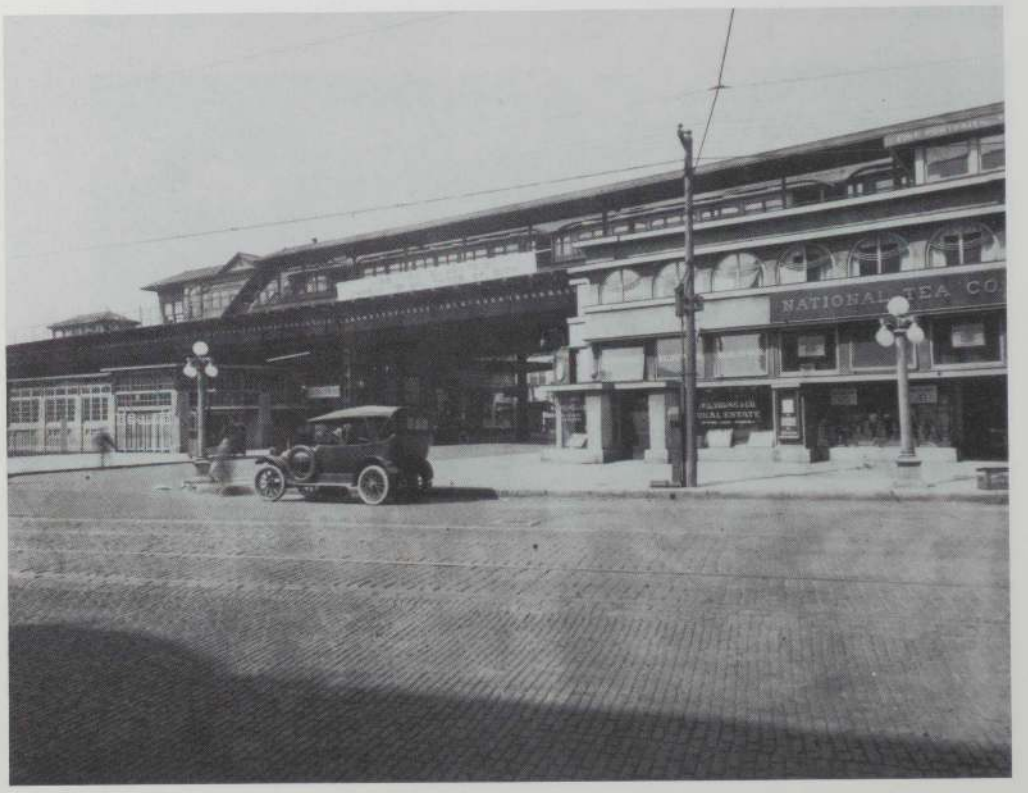


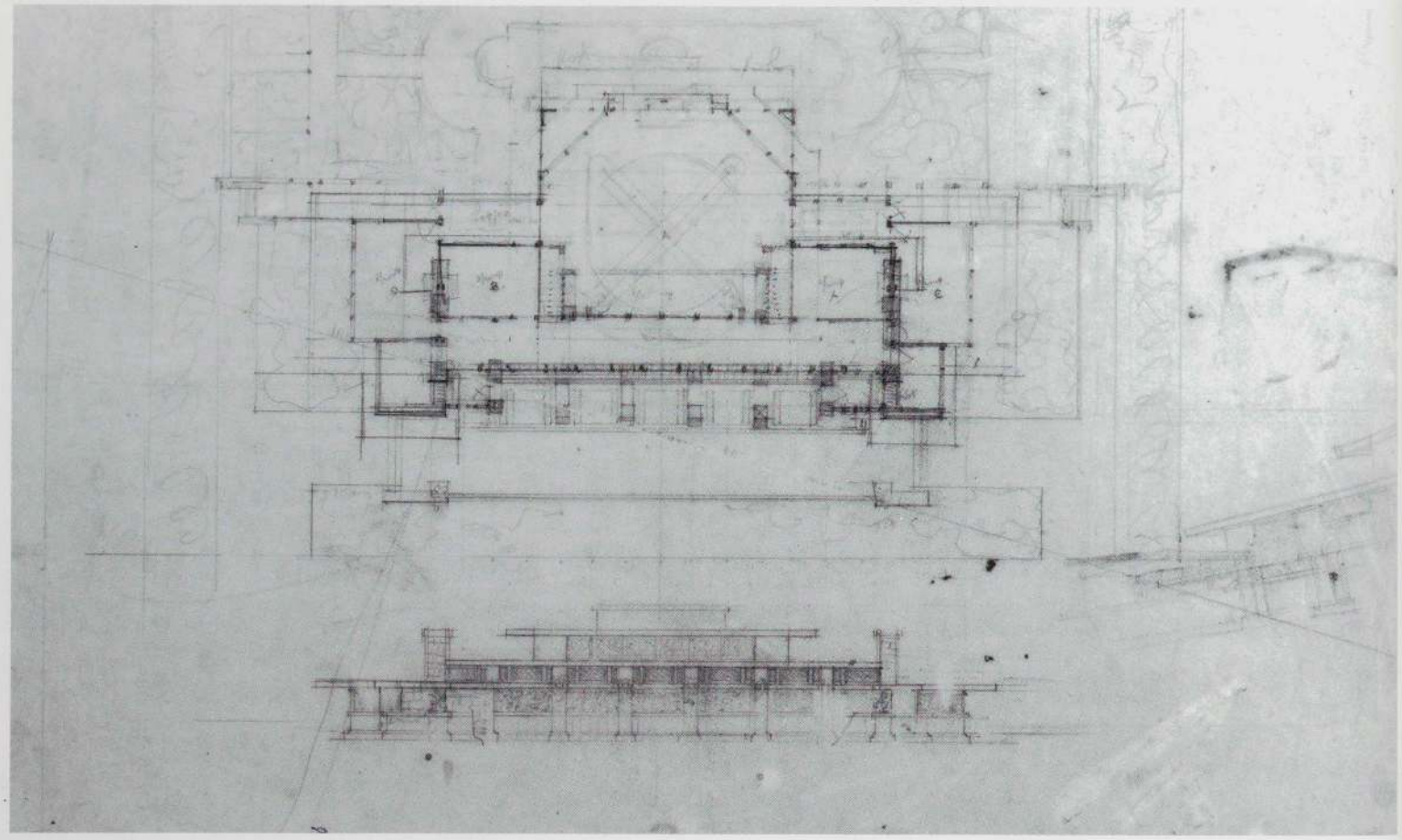
ピーター C. ストーア・アーケード・ビルディング
イリノイ州シカゴ，1909（解体　1921頃）

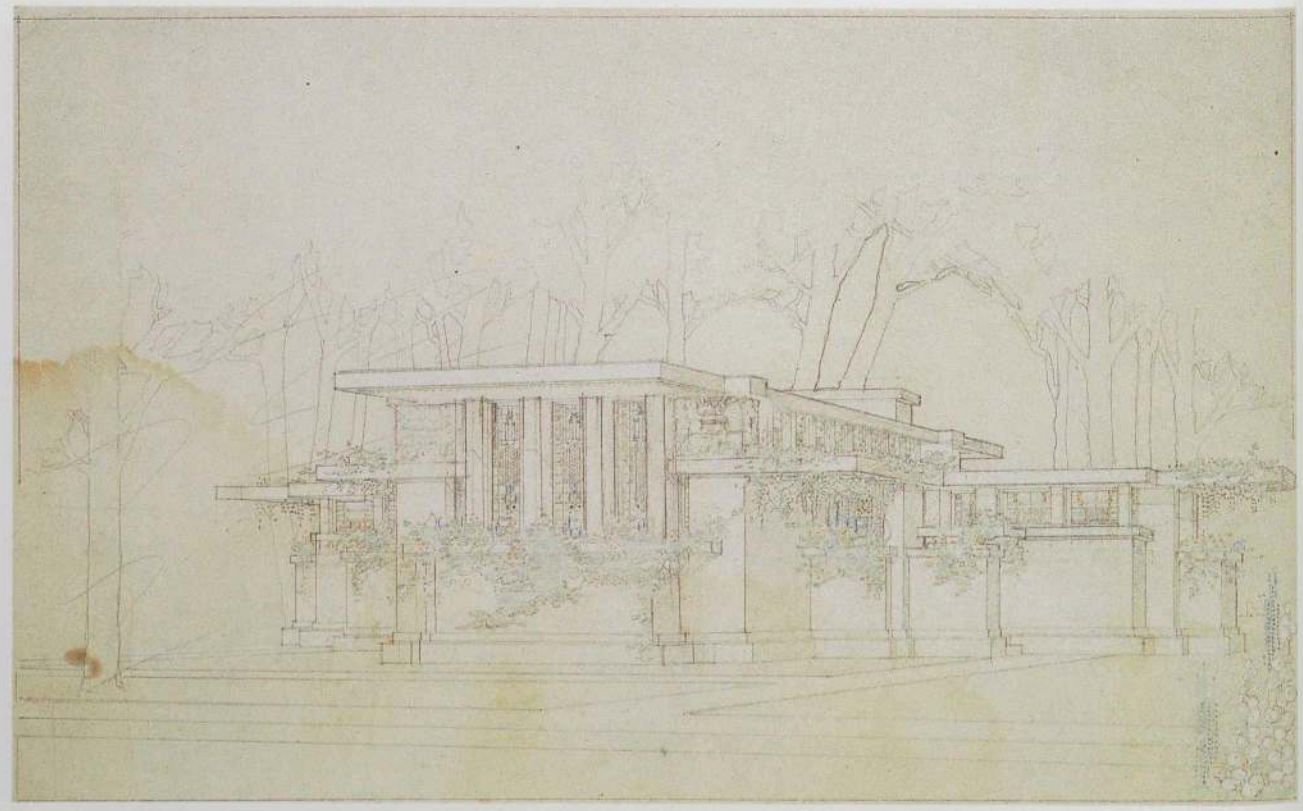
109.　透視図．紙にプリント（反転），18⅜×31⅛″．
フランク・ロイド・ライト財団



110.　高架鉄道駅を背景にした外観　部分

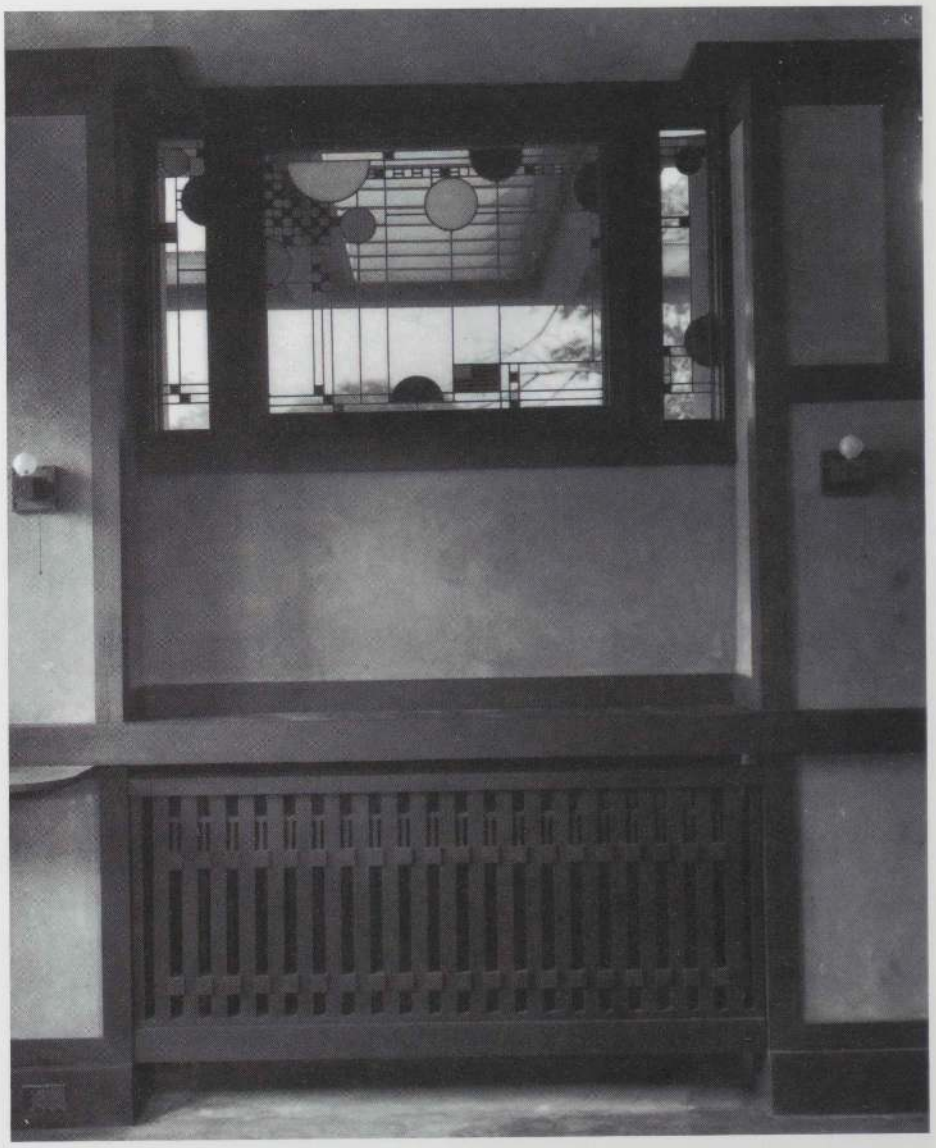






左頁上
アヴェリー・クーンレイ幼稚園
イリノイ州リバーサイド．計画案，1911

111．平面図，立面図，透視図(FLLW)．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，17⅝×26¾″．フランク・ロイド・ライト財団



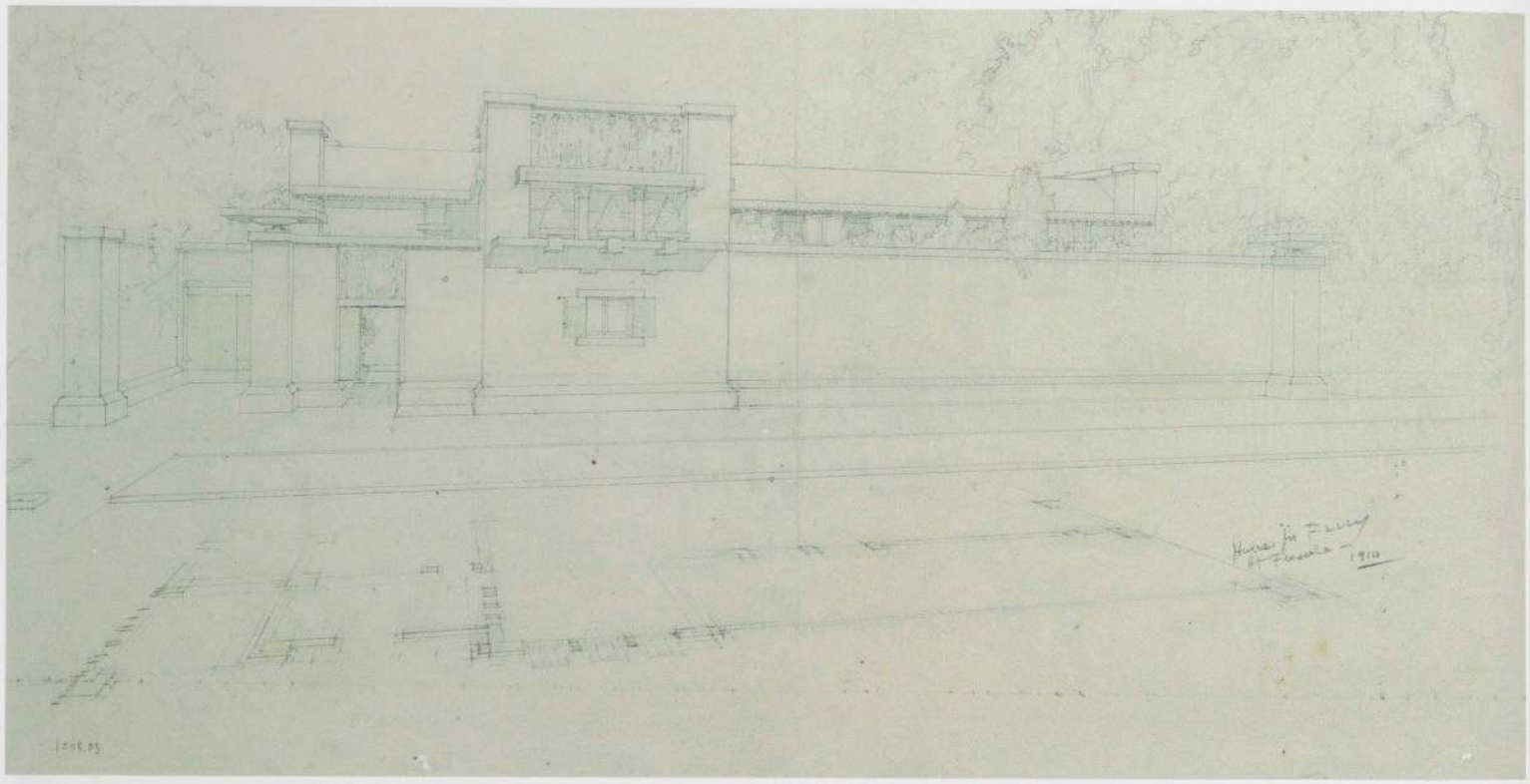
アヴェリー・クーンレイ・プレイハウス
イリノイ州リバーサイド．1912

左頁下
112．透視図．紙に鉛筆，色鉛筆，10×16½″．米国議会図書館

113．内観　ディテール

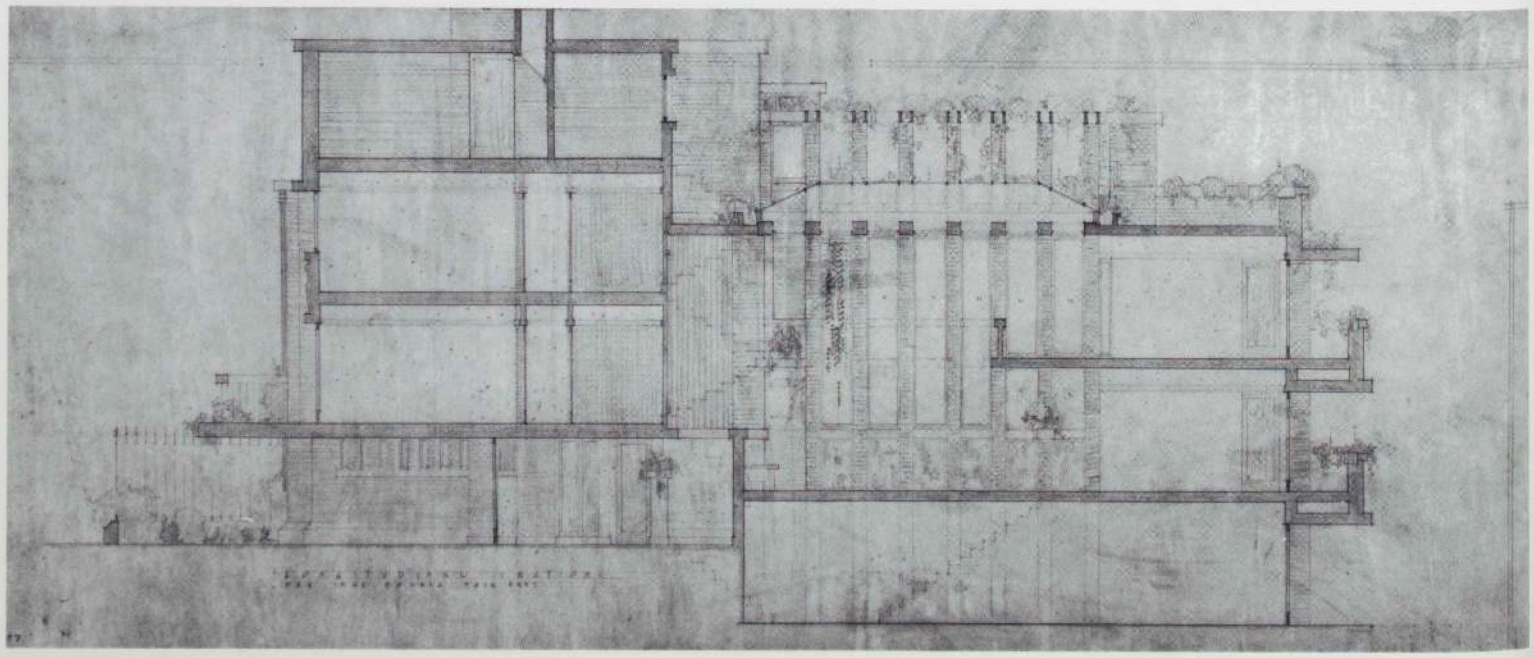
114．内観





フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ　イタリア，フィエゾーレ．計画案，1910

115.　透視図，平面図（FLLW），トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，13¼×25⅝″．フランク・ロイド・ライト財団



1909年、42歳のライトは妻と6人の子供を残し、彼のクライアントであり友人であるエドウィン・チェニーの妻、ママー・ボースウィック・チェニーと共にヨーロッパへ出航し、シカゴの社会を唖然とさせた。彼はドイツ、オーストリア、フランス、イタリアを訪れ、ベルリンの出版者エルンスト・ヴァスムートと共に二つの出版物の準備をした。

まもなくライトは、彼自身とチェニー夫人のために住宅の図面を幾つか描いた。それは、フィエゾーレのヴィラ(左頁上)、シカゴのタウンハウス(右、左頁下)、そして彼がタリアセンと名付けた南ウィスコンシンのカントリーハウス(図版122-124)である。タリアセンは長年の期間をかけて建設、再建され(図版125-132)、ウェールズからの移民である彼の祖父母が19世紀中期に身を落ち着けた土地を見渡す丘の頂のまわりに、堂々と配されている。以前の計画に見られた可塑的、抽象的構成や直線的精密さから離れ、タリアセンのデザインは風景にダイレクトに反応していた。その石造の壁は粗く切り出されたその土地のライムストーンで造られ、自然のままの特性を反映するように不規則に積み上げられた。タリアセンの設計にはその敷地の独特の環境とライト個人の歴史が織り込まれていたが、そこで生み出された作品はもっと一般的なテーマに関わっている。ここでライトの興味は再び、装飾と、その生産、複雑さ、基礎を成す幾何学、そして全体としての文化への関わりはもちろん特定の型の建築物への関わりへと向けられたのである。

娯楽施設とレストランの複合施設であるミッドウェイ・ガーデンズ(図版133-144)は、ライトの装飾への興味が再び活性化したことを象徴していた。それは、ライトのウィーンへの旅とそこのゼセッショニストの美術家、建築家の精力とに刺激された部分もあった。またミッドウェイ・ガーデンズは、疑似キュービスト的図案から高度に分節化された抽象的模様までに及ぶ広範囲の幾何学的複雑さを特徴としていることでも注目すべきである。もっと直接的な装飾の例が見られる作品もある。例えばフレデリックC. ボック邸(図版148-150)の装飾壁はインディアンの首領を模しており、アリーン・バーンズドールのためのホリィホック・ハウス(図版165-169)はいわゆるマヤの影響を受けている。

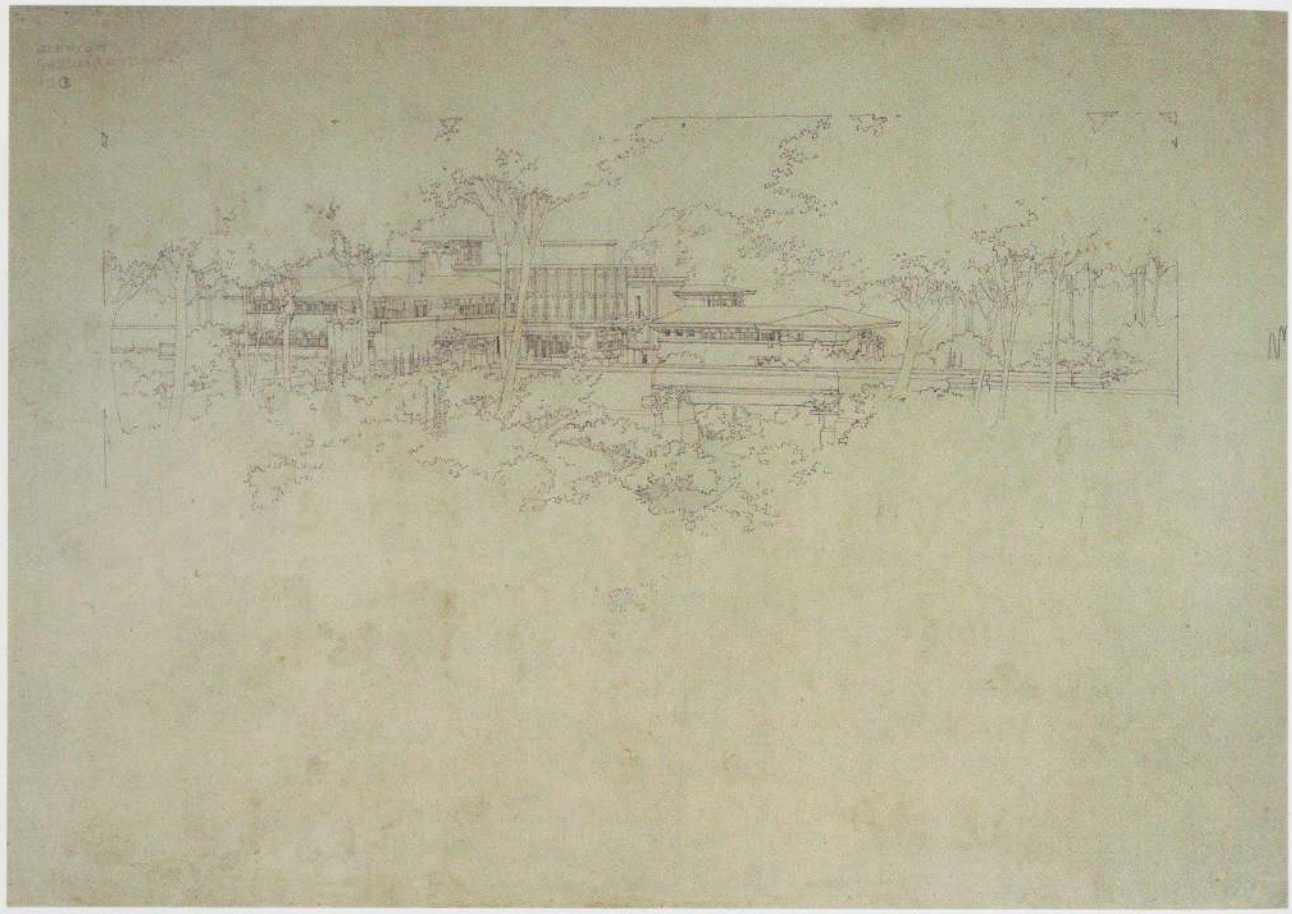
この時代のライトの装飾への興味の頂点は東京の帝国ホテル(図版151-163)に見ることができる。そこで彼は、この大事業に使うことのできる費用、軽量で容易に彫刻できる大量の火山岩、そしてその表面をぜいたくに細工で埋めつくすための安価で高い技術を持った労働力を充分に利用した。この複合施設は、建築物と開かれた中庭とを一連に組み合わせたものとして設計され、そこではボザールの平面よりもむしろ伝統的な日本の寺院の境内の空間的特性の方が重要視された。仏教寺院の傾斜屋根の輪郭や巨大な城郭建築の傾斜壁のような土地の文化からの引用と、石と銅で表現されたコーニスを持つ突き出したエンタブラチュアのような古典西洋建築からの創作力に富んだ引用とを混合して、ライトは彼自身の関心と彼のクライアントの関心の両方を取り入れた。その結果、このホテルは近代西洋的な施設として、またとりわけ日本的な施設として捉えられるものとなったのである。



フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ イリノイ州シカゴ，ゲーテ通り．計画案，1911

左頁
116. 縦断面図（部分;FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，10½×38⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

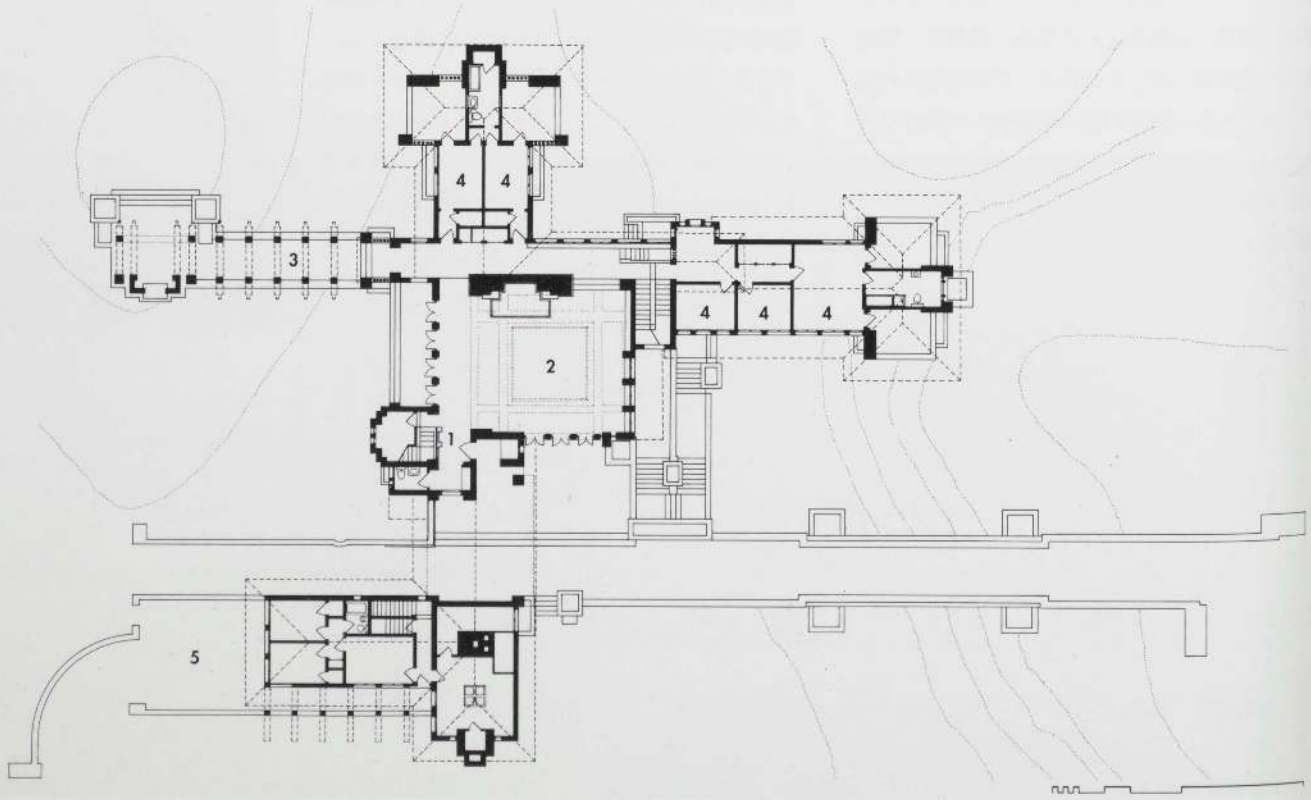
右
117. 透視図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，インク，水彩，25×8⅜″．フランク・ロイド・ライト財団



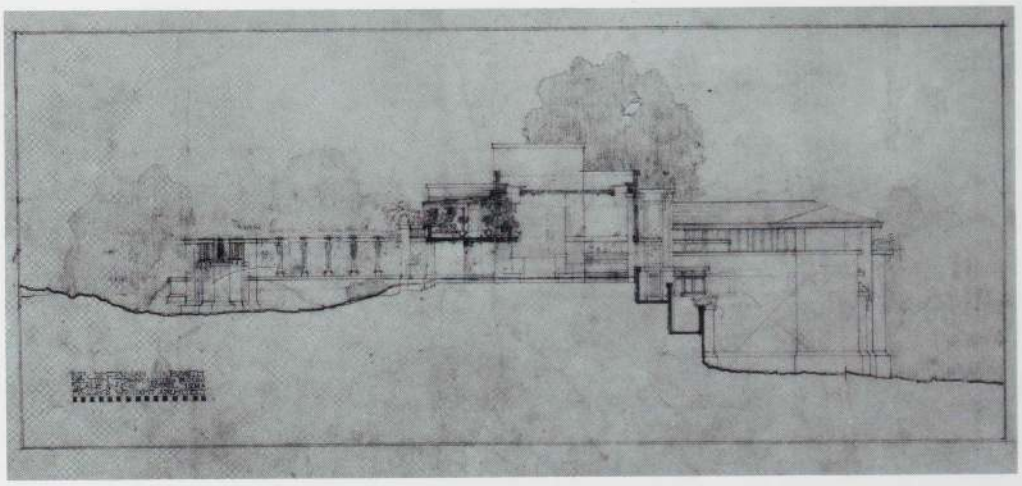
118. 透視図（FLLW;insc.1913）．アート紙に鉛筆，色鉛筆，インク，26¼×38″．フランク・ロイド・ライト財団

シャーマン M. ブース邸
イリノイ州グレンコウ．計画案，1911-12

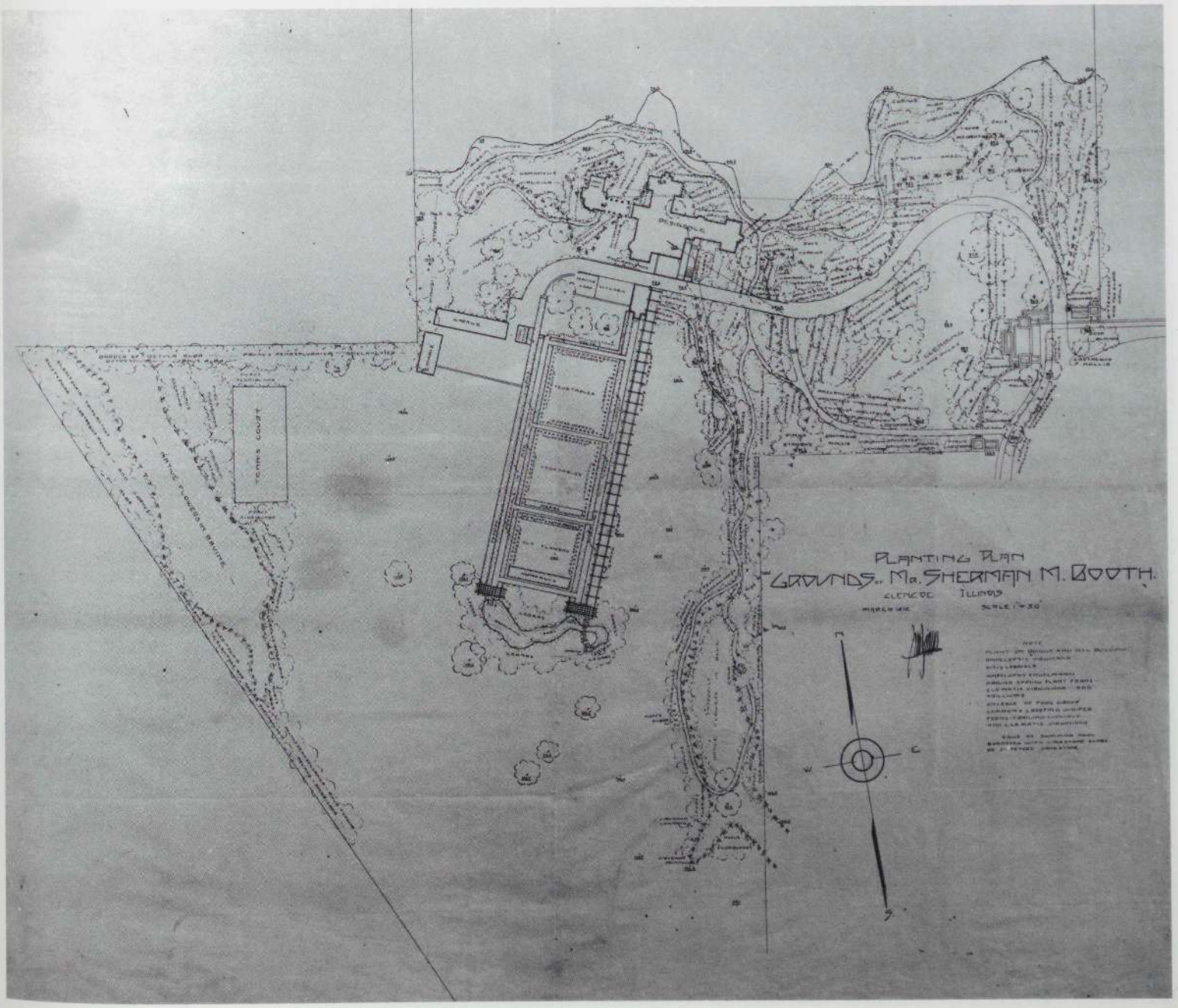
119. 平面図：1 玄関，2 居間，3 パーゴラ，4 寝室，5 サービス・コート

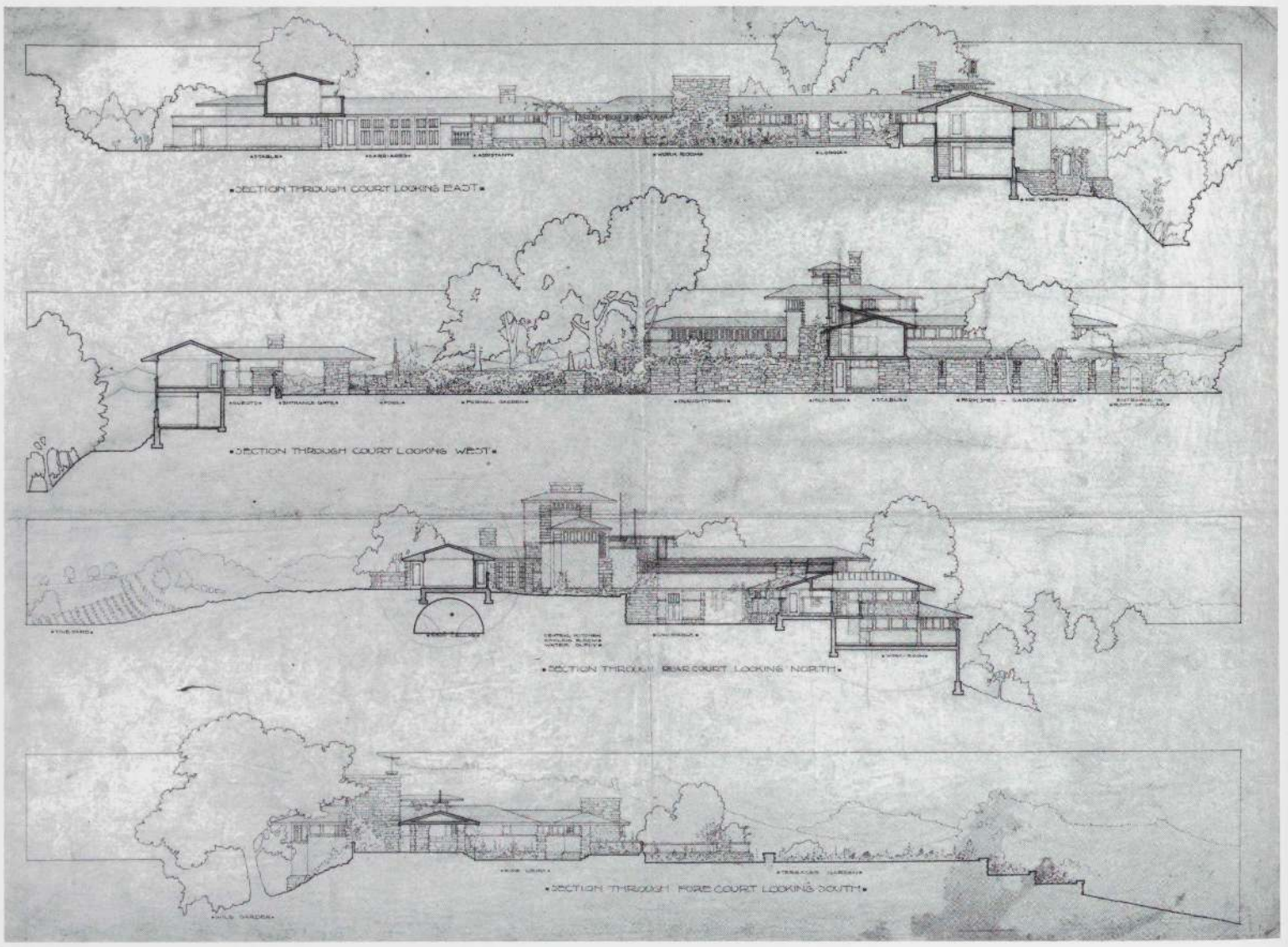


120. 断面図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 17⅛×33⅜″. フランク・ロイド・ライト財団



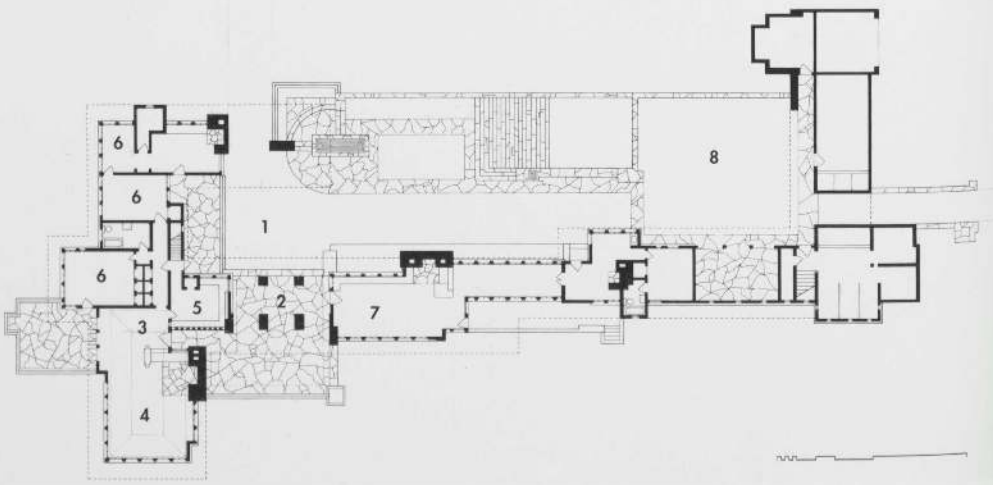
121. 配置図 (Jens Jensen). 紙にプリント, 35⅛×39¼″. フランク・ロイド・ライト財団





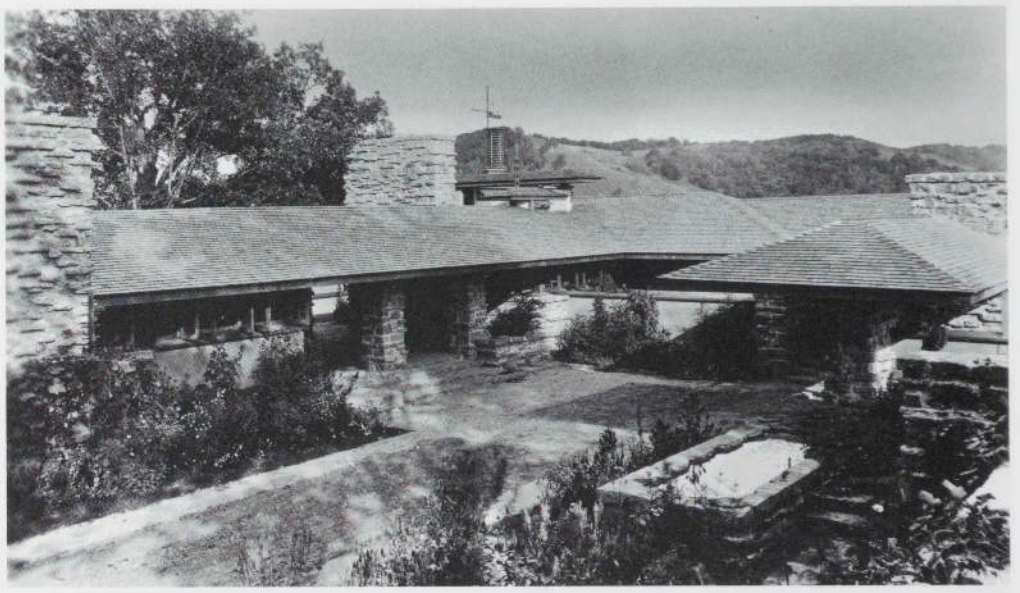
122. 中庭を通る断面図（1913頃）．リンネル紙にインク，鉛筆，30⅝×43⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

タリアセンI
フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
ウィスコンシン州スプリング・グリーン，1911（部分的に解体）



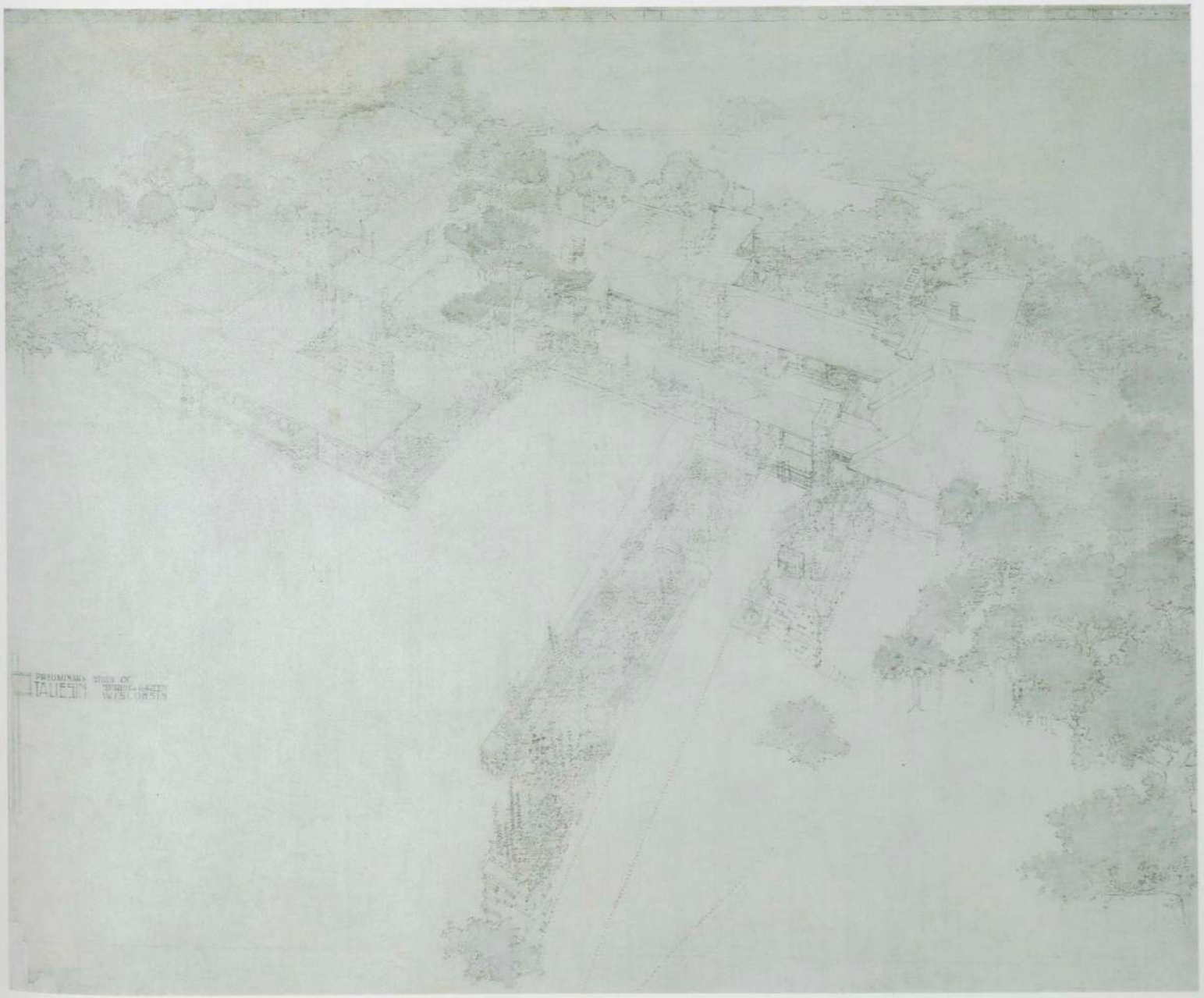
123. 平面図：1 中庭，2 ロッジア，3 玄関，4 居間，5 台所，6 寝室，7 製図室，8 サービス・コート

右頁上
124. 中庭



下
タリアセンII
フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
ウィスコンシン州スプリング・グリーン，1914（部分的に解体）

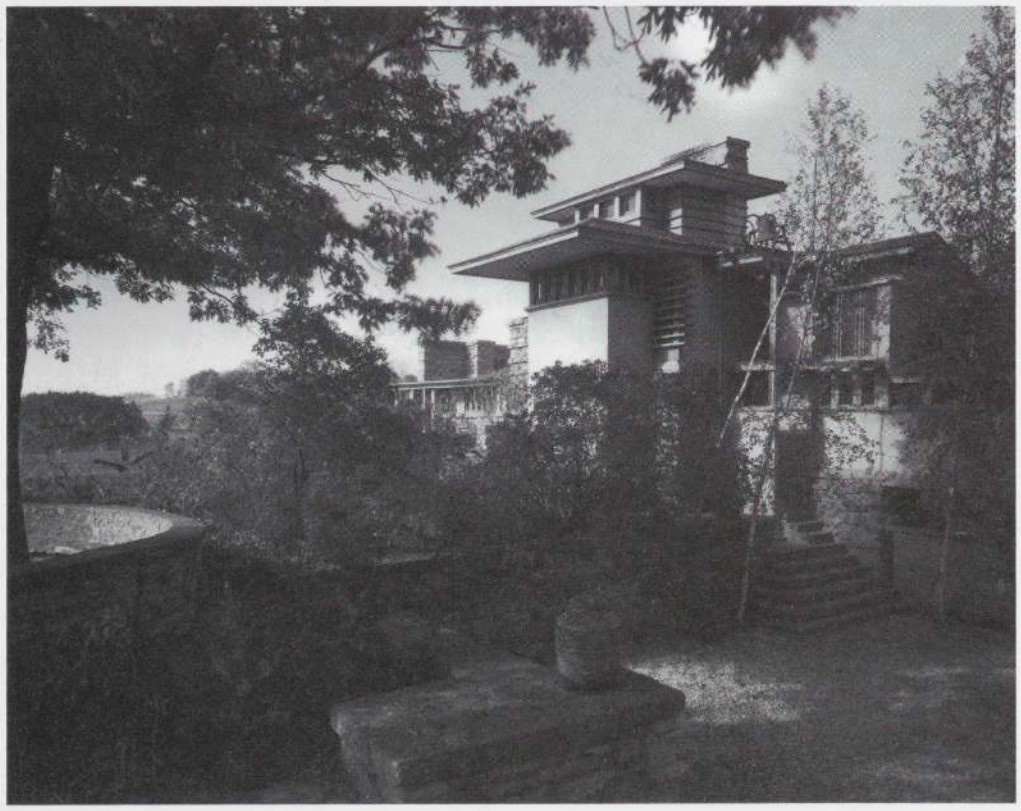
125．鳥瞰図，部分的に完成（EB）．リンネル紙にインク，インク・ウォッシュ，32×38⅜"．フランク・ロイド・ライト財団

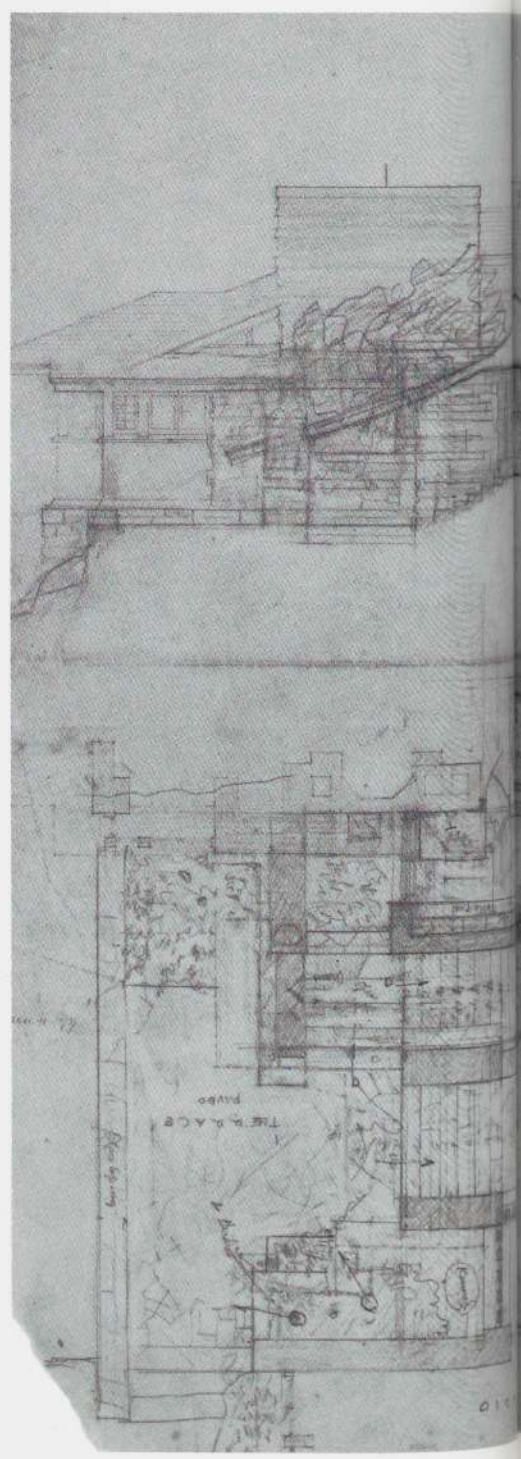




タリアセンII
フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
ウィスコンシン州スプリング・グリーン，1914
（部分的に解体）

左
126．仕事部屋

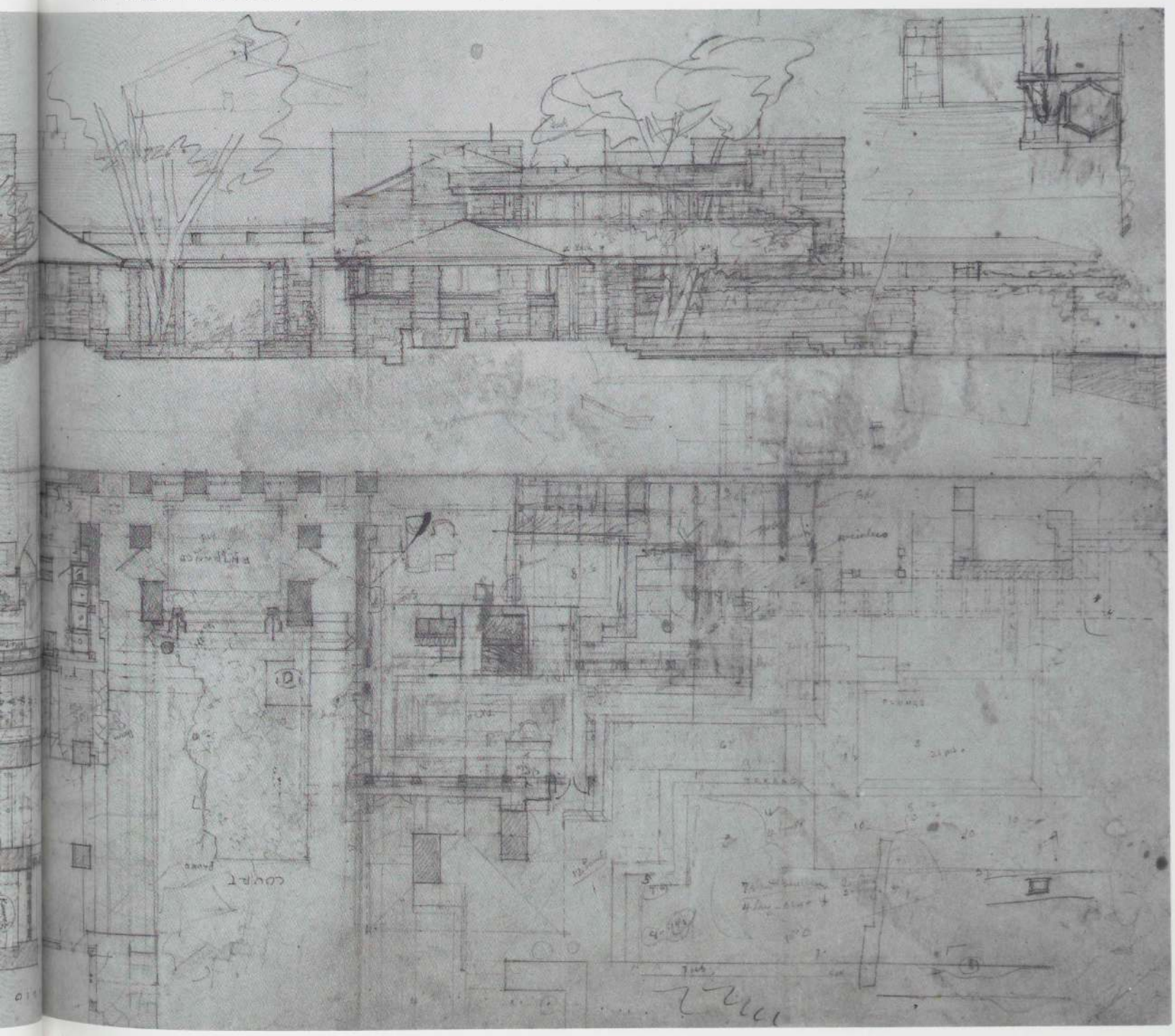


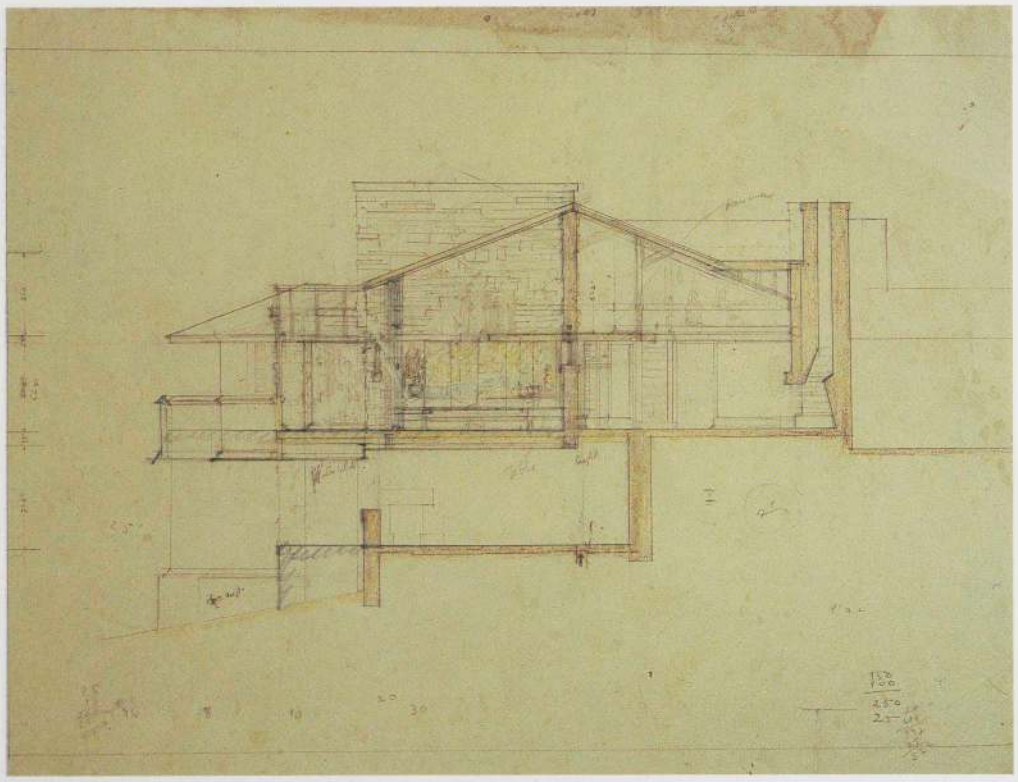


タリアセンIII
フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
ウィスコンシン州スプリング・グリーン，1925

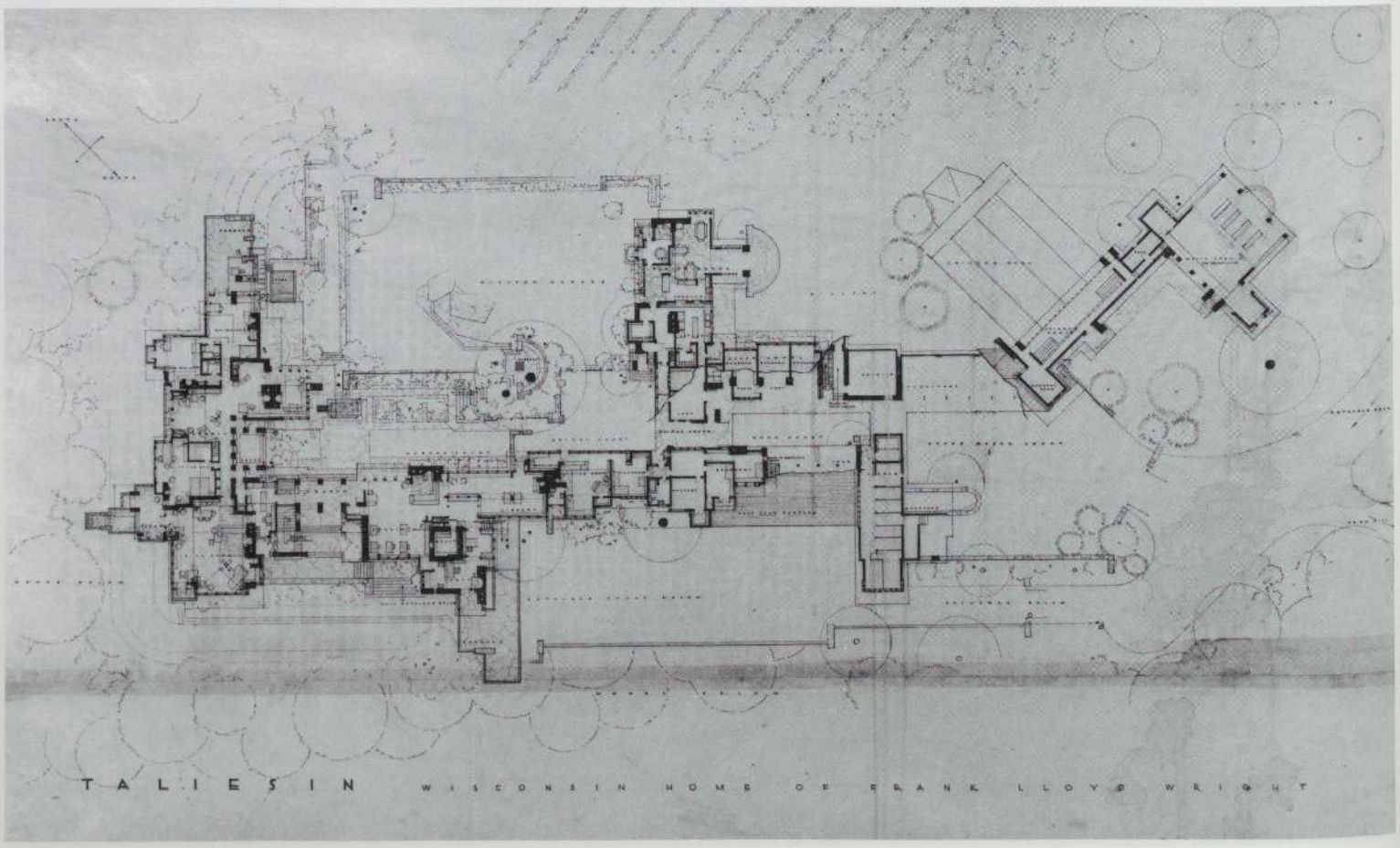
左頁下
127．外観　部分

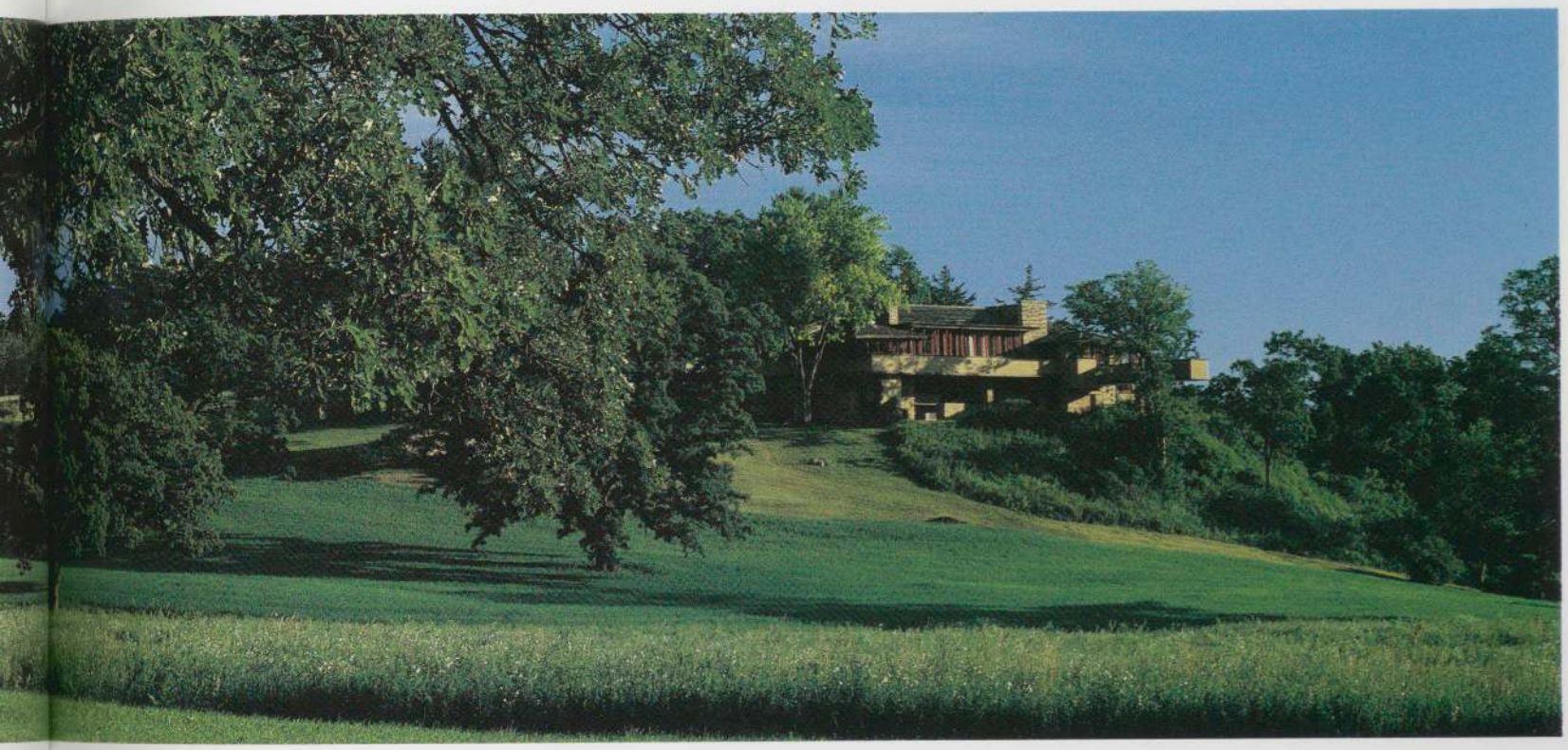
128．立面図，平面図（FLLW），トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，22⅝×35⅜″．フランク・ロイド・ライト財団








TALIESIN WISCONSIN HOME OF FRANK LLOYD WRIGHT



タリアセンIII
フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
ウィスコンシン州スプリング・グリーン，1925

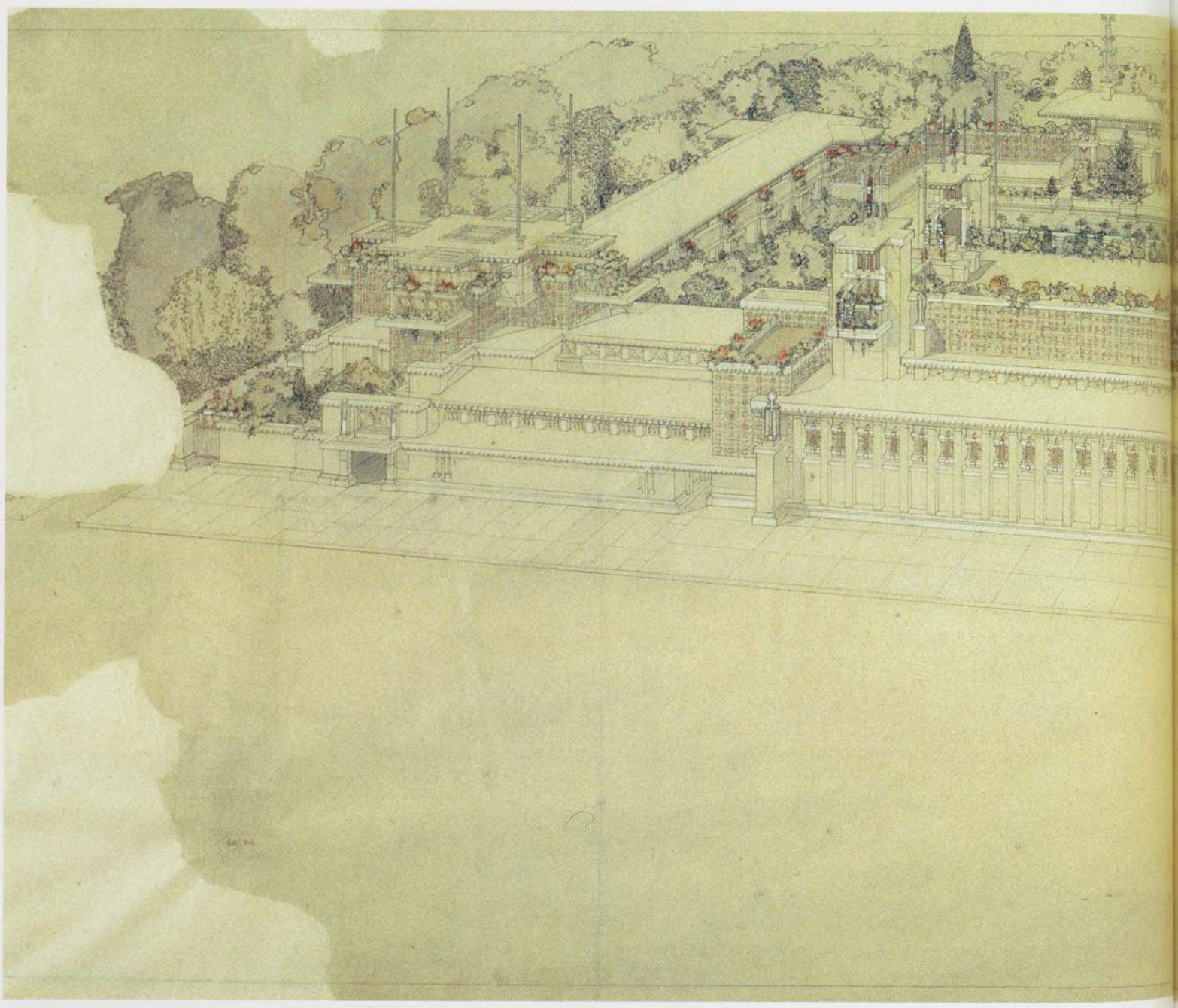


左頁
129．居間を通る断面図(FLLW)．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，15⅞×20⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

130．平面図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，35×57⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

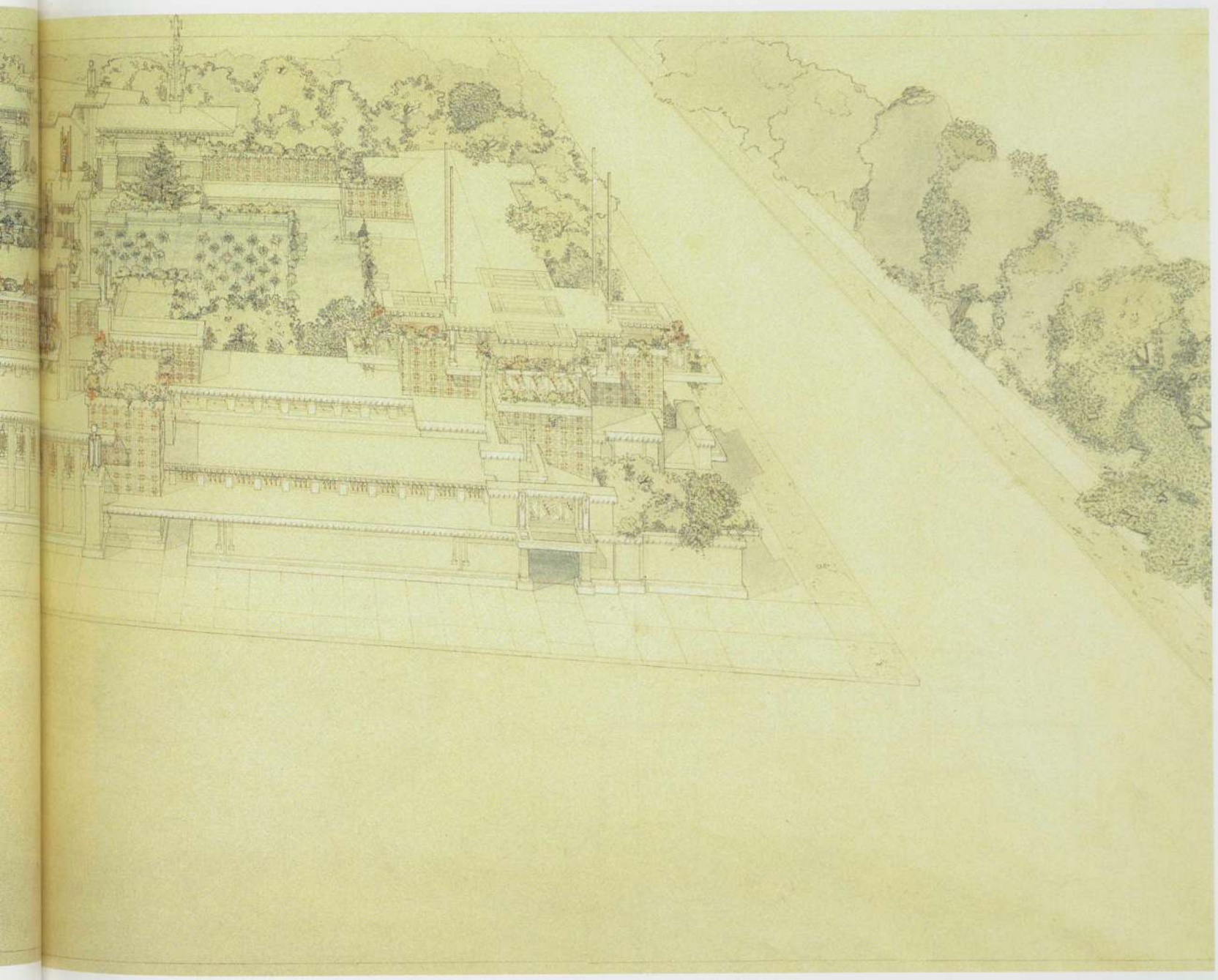
上
131．全景

右
132．居間

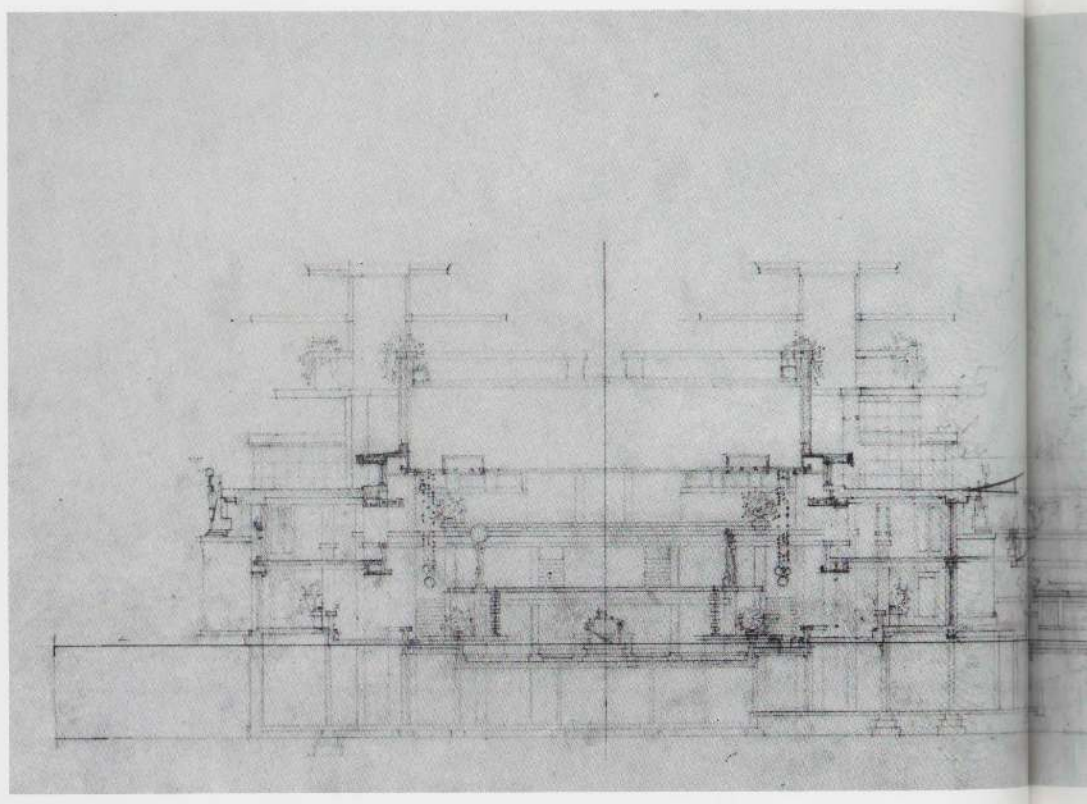


133. 鳥瞰図．リンネル紙に貼られたトレーシング・ペーパーに色鉛筆，インク，水彩，21×48″．アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

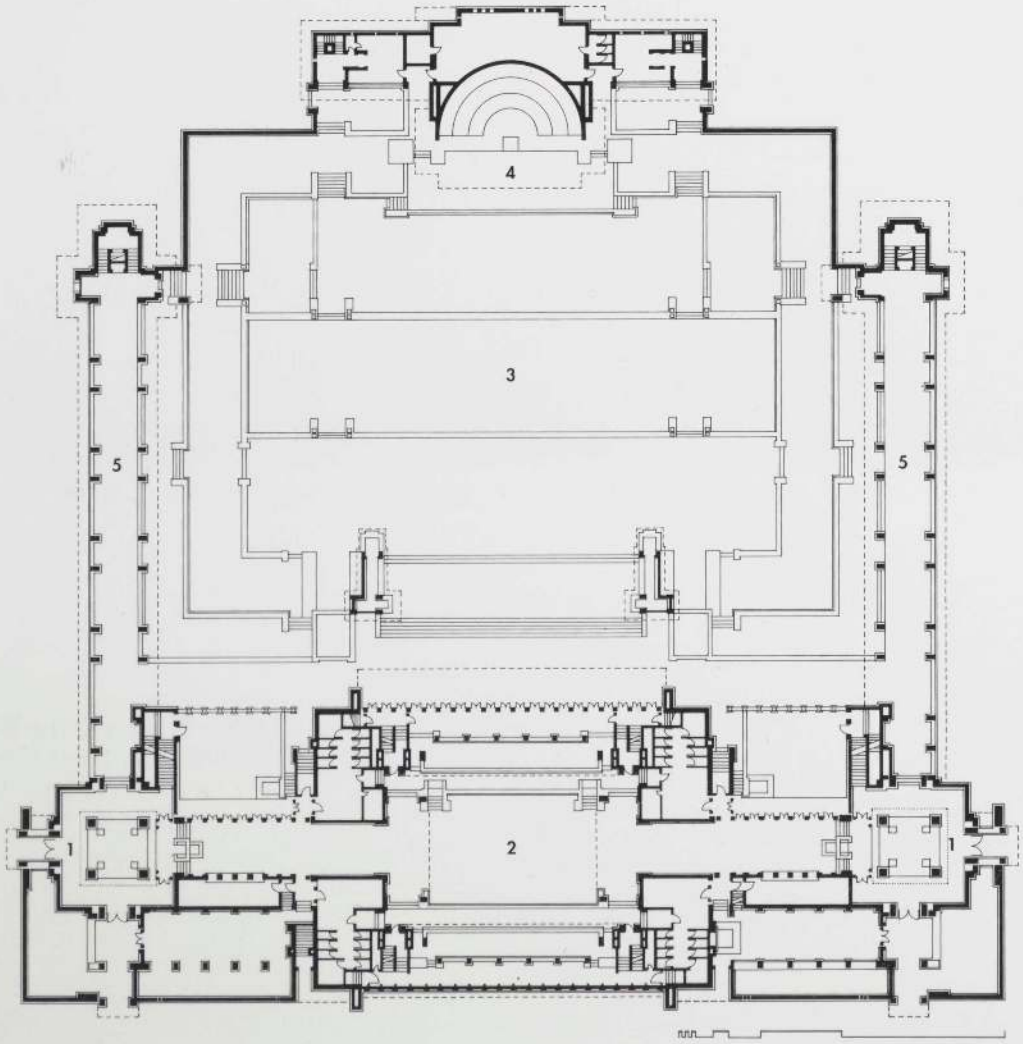
ミッドウェイ・ガーデンズ
イリノイ州シカゴ．1913-14（解体　1929）



ミッドウェイ・ガーデンズ
イリノイ州シカゴ，1913-14（解体　1929）

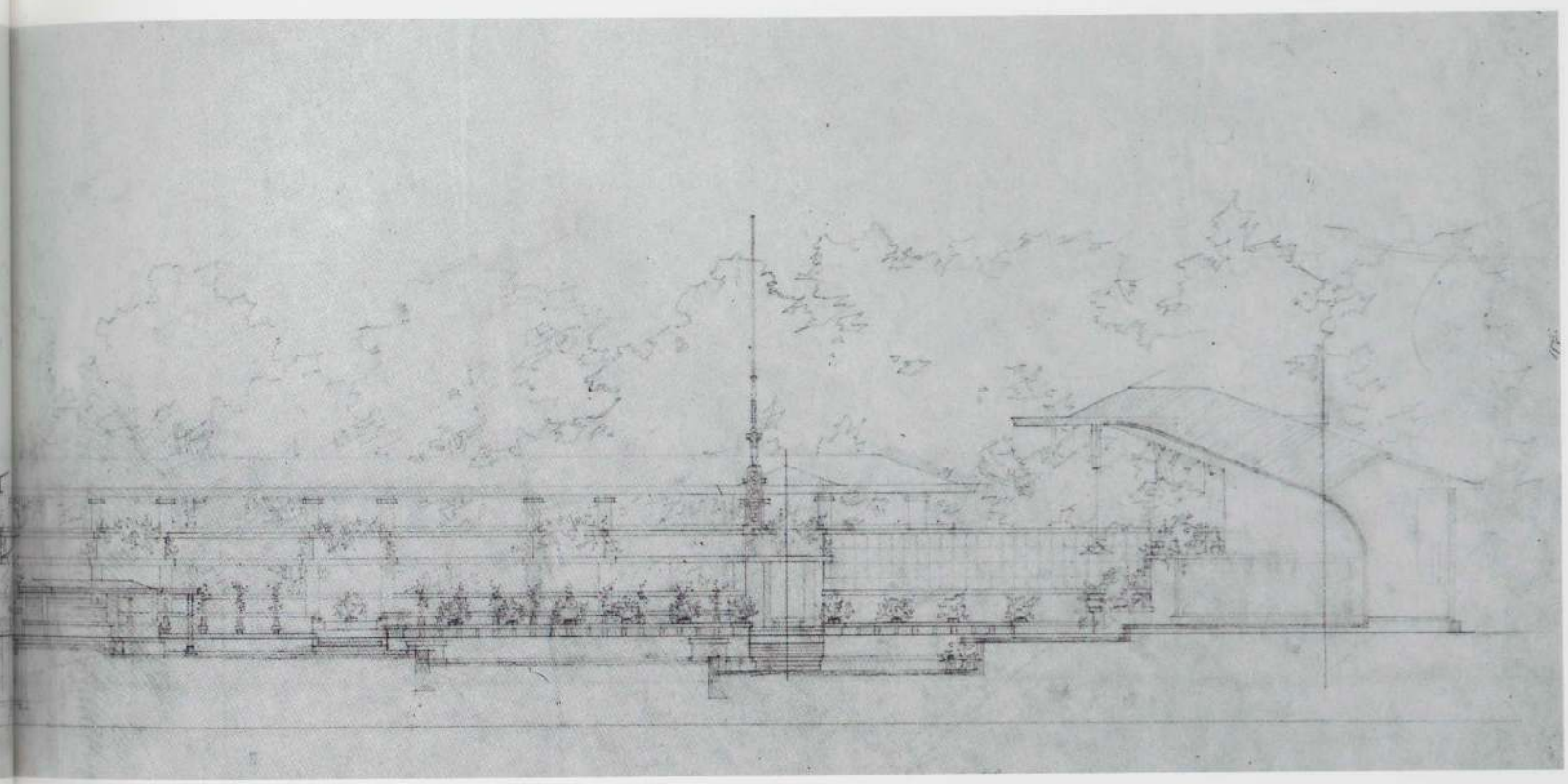


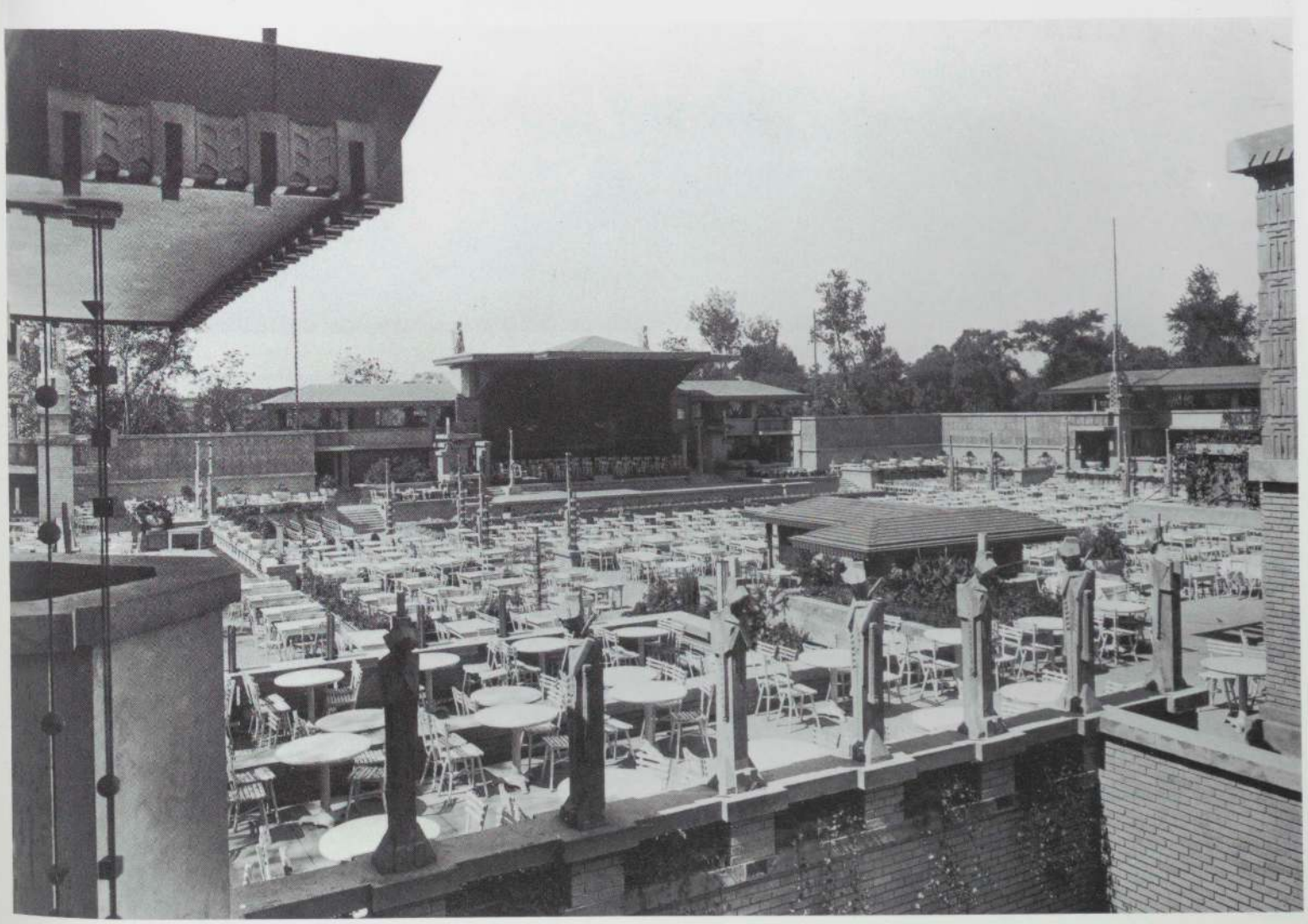
134．　断面図（FLLW），トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，12½×42⅞″．フランク・ロイド・ライト財団

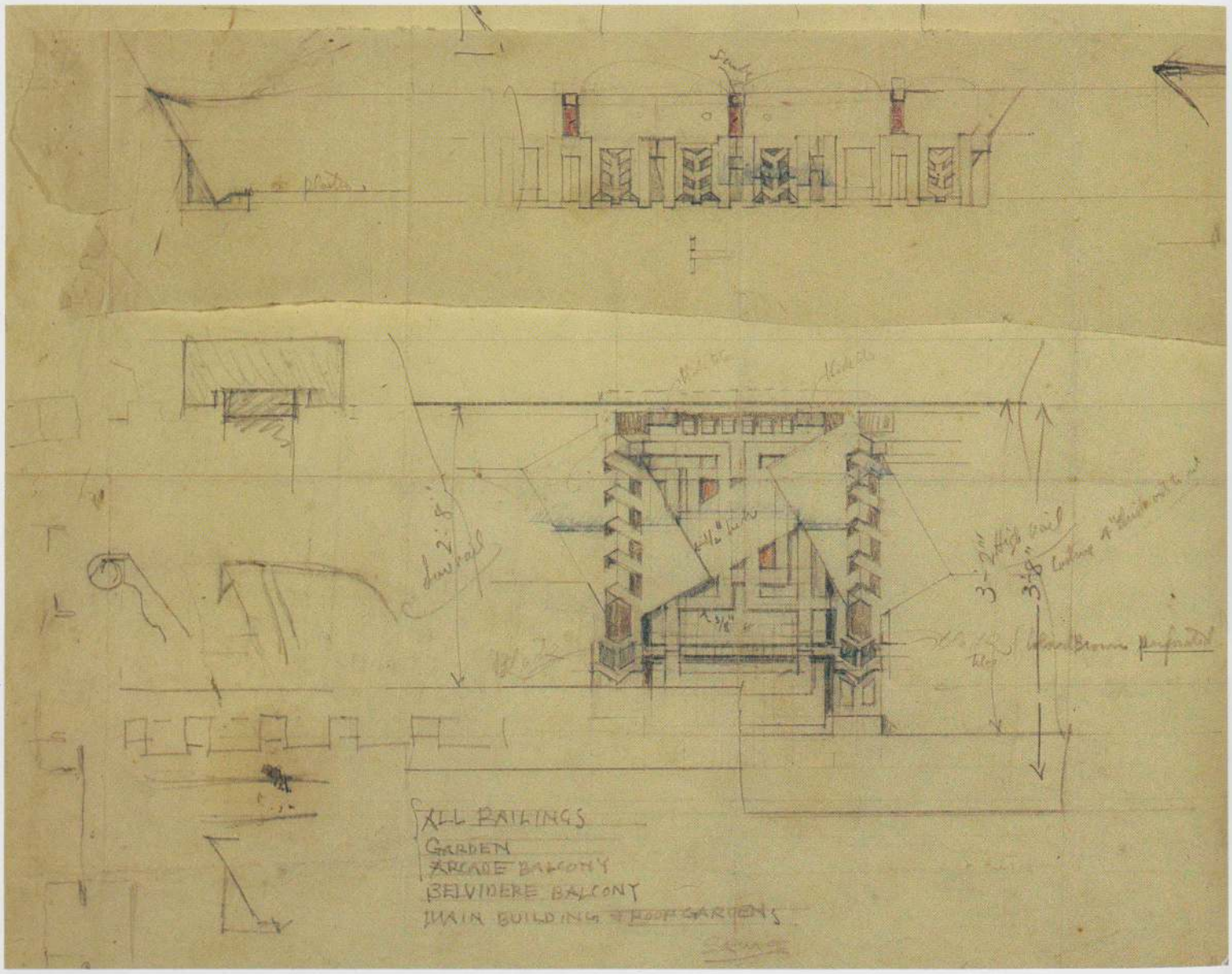


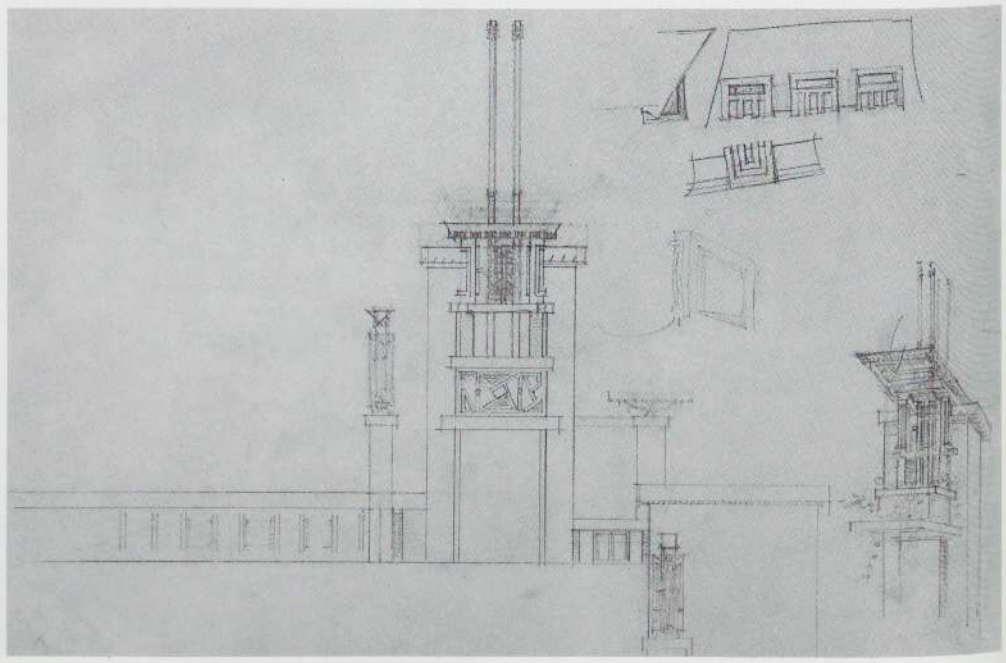
135．　平面図：1 エントランス，2 ウィンター・ガーデン，3 サマー・ガーデン，4 野外音楽堂，5 アーケード

136．　サマー・ガーデンと野外音楽堂





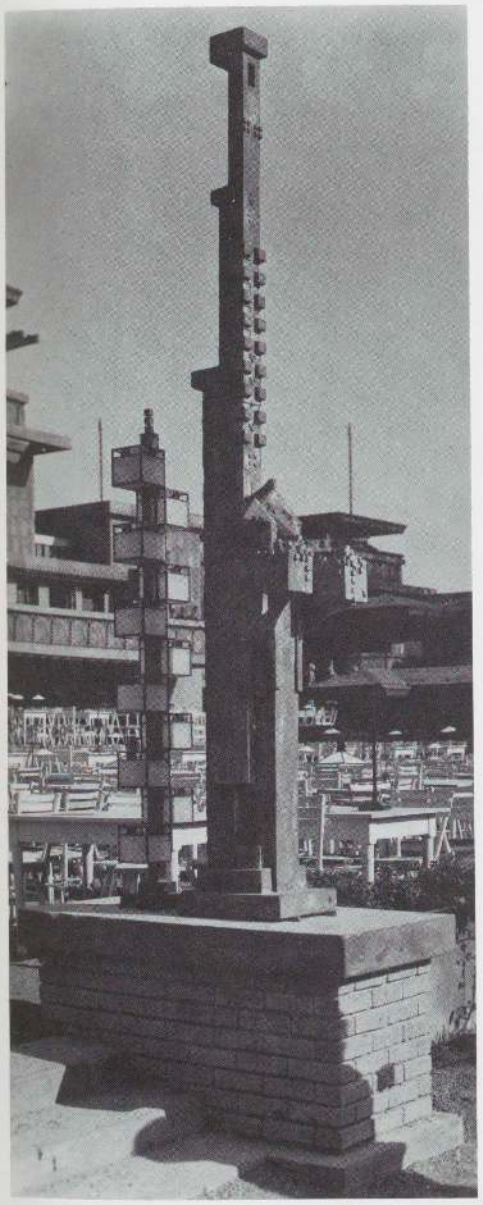




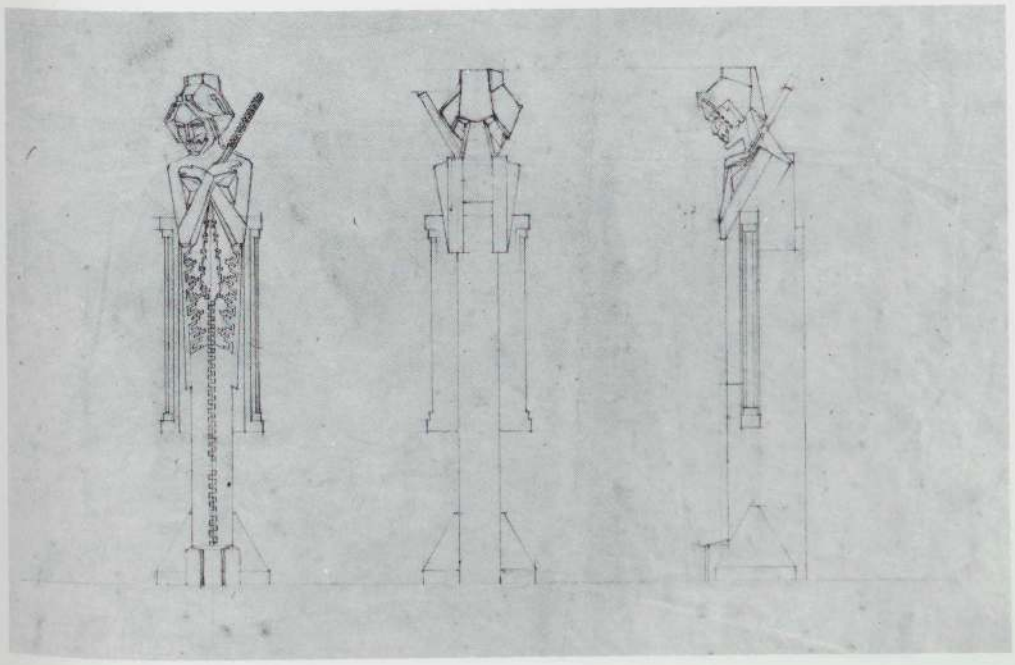
ミッドウェイ・ガーデンズ
イリノイ州シカゴ. 1913-14（解体　1929）

137.　手摺壁のスタディ（FLLW）. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 15×19″. フランク・ロイド・ライト財団

138.　装飾のスタディ（FLLW）. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 14×19″. フランク・ロイド・ライト財団



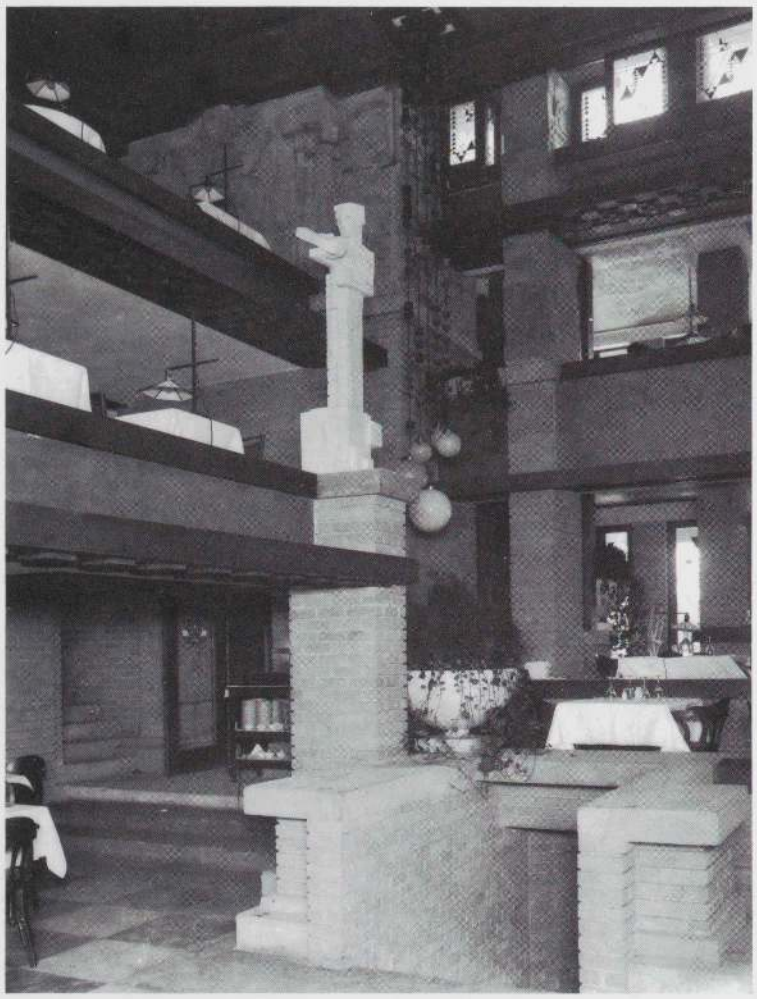


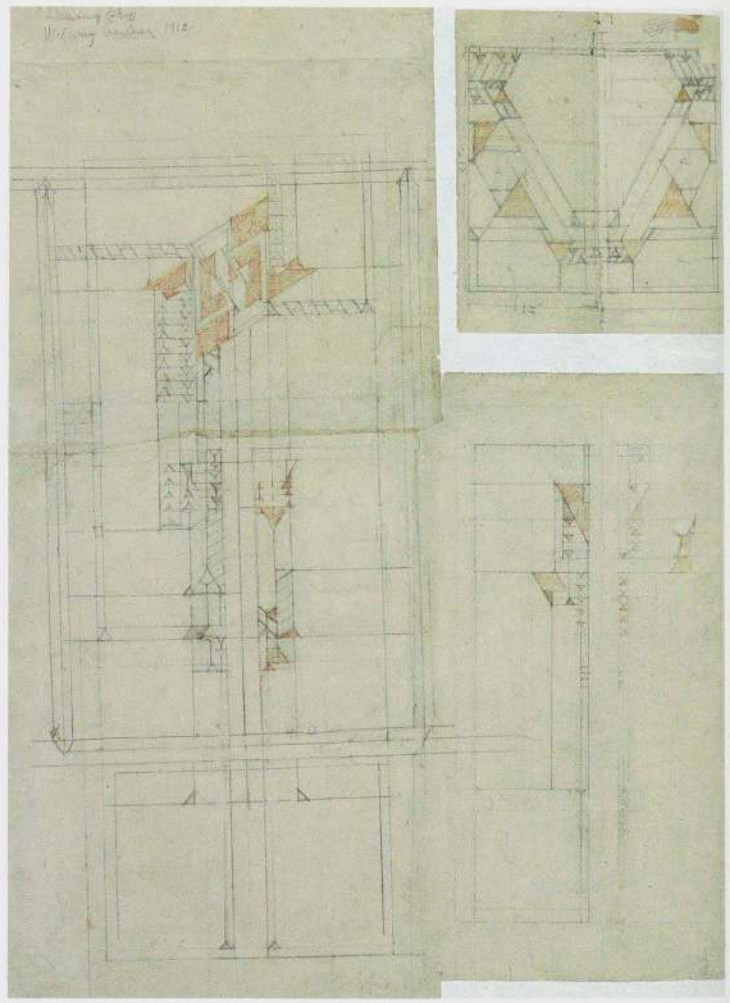


139. 外部照明，装飾柱

140. エントランス

141. 妖精の像のスタディ（部分）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，21×16½″．フランク・ロイド・ライト財団



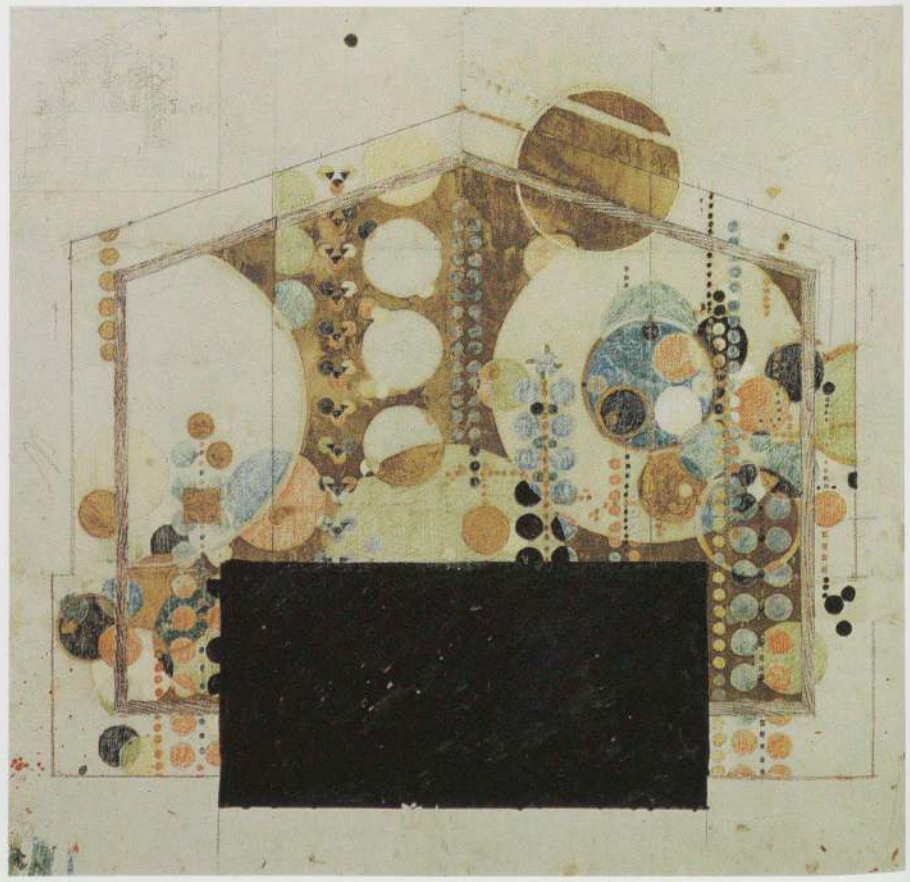


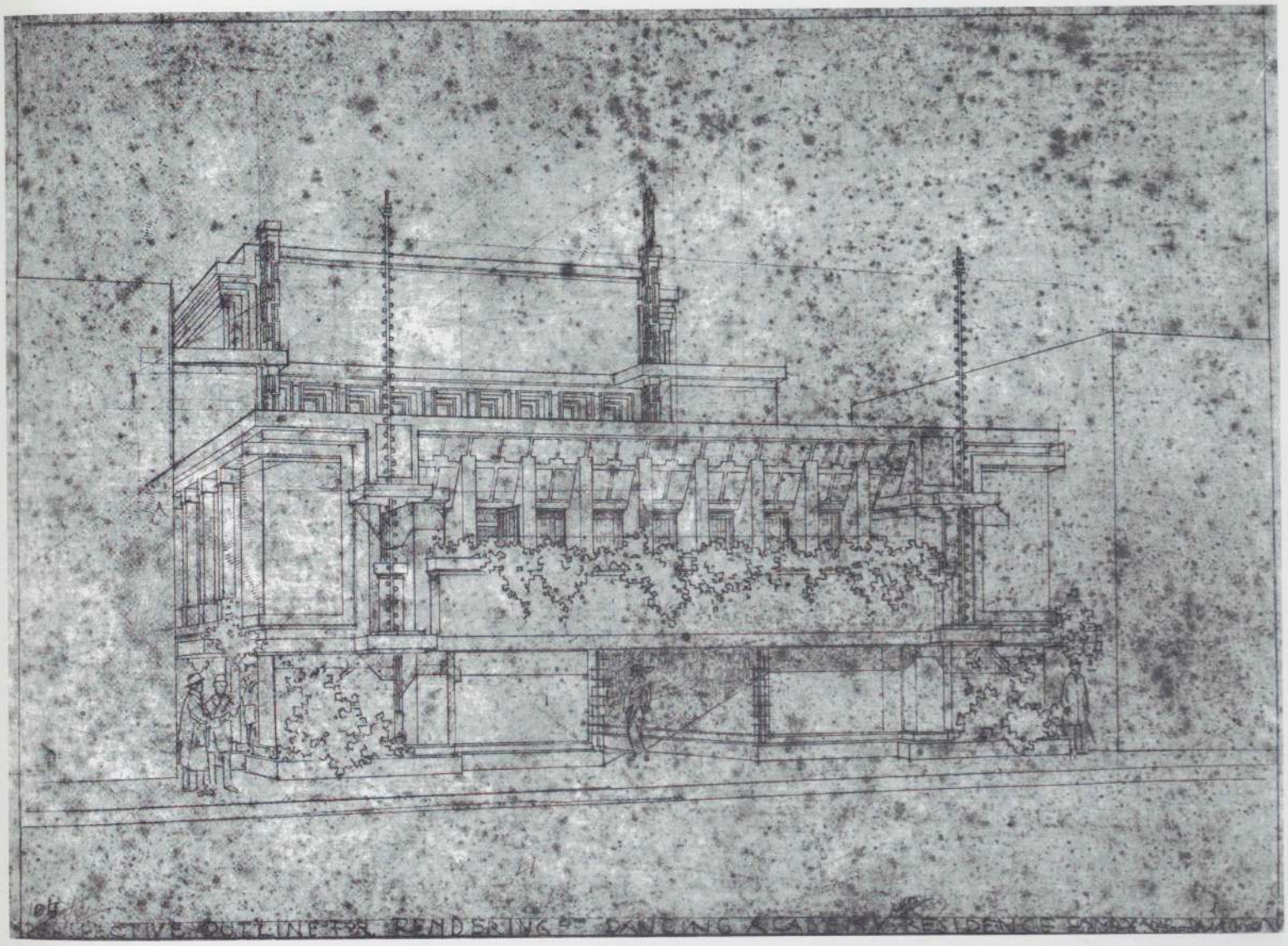
ミッドウェイ・ガーデンズ
イリノイ州シカゴ，1913-14（解体　1929）

142．ウィンター・ガーデン

143．ダンシング・グラス・ウィンドウのデザイン（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，16¾×12¼″．フランク・ロイド・ライト財団

144．「海辺の街」の壁画のデザイン（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，金色インク，水彩，クレヨン，32½×30⅞″．フランク・ロイド・ライト財団





ケール・ダンス・アカデミー ウィスコンシン州マディソン．計画案，1914頃

145．透視図（insc.1911）．リンネル紙に鉛筆，14¼×19¾″．フランク・ロイド・ライト財団



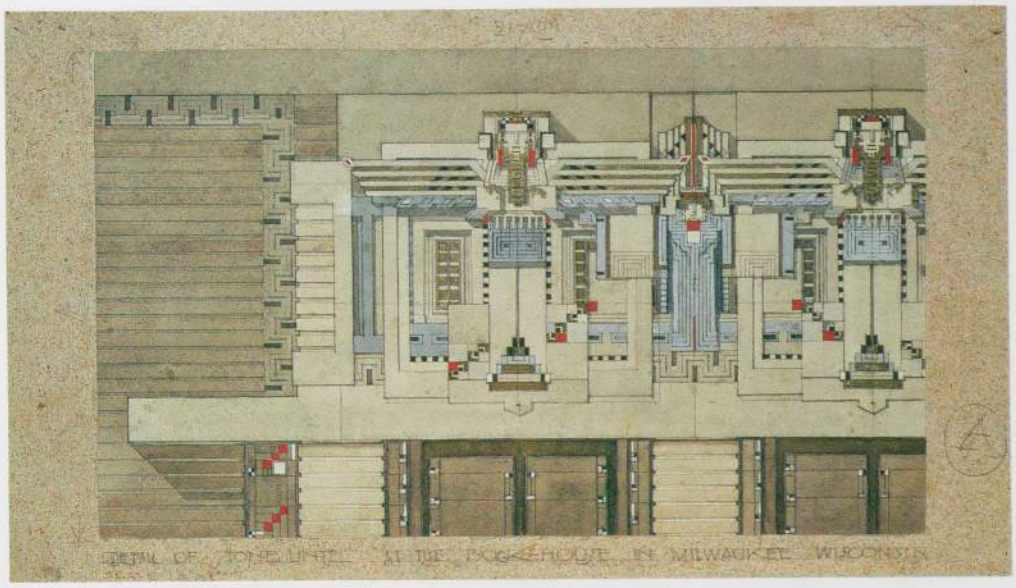
146. 透視図. 紙，リンネル紙に鉛筆，パステル，グワッシュ，21⅛×24⅜″. アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション



A.D. ジャーマン・ウェアハウス
ウィスコンシン州リッチランド・センター. 1915-20

147. 外観　ディテール

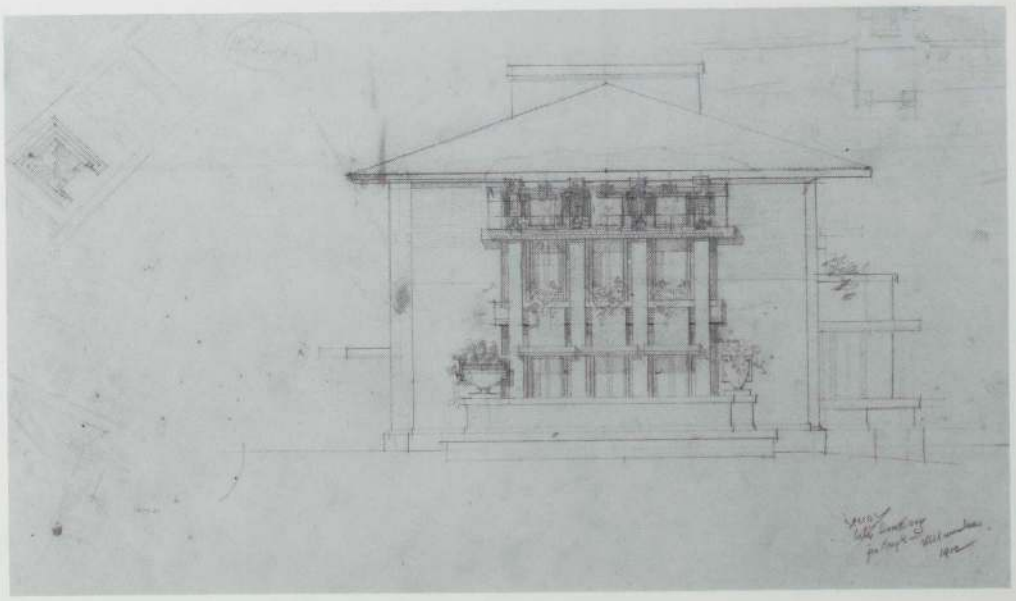
フレデリック C. ボック邸
ウィスコンシン州ミルウォーキー，1916-17



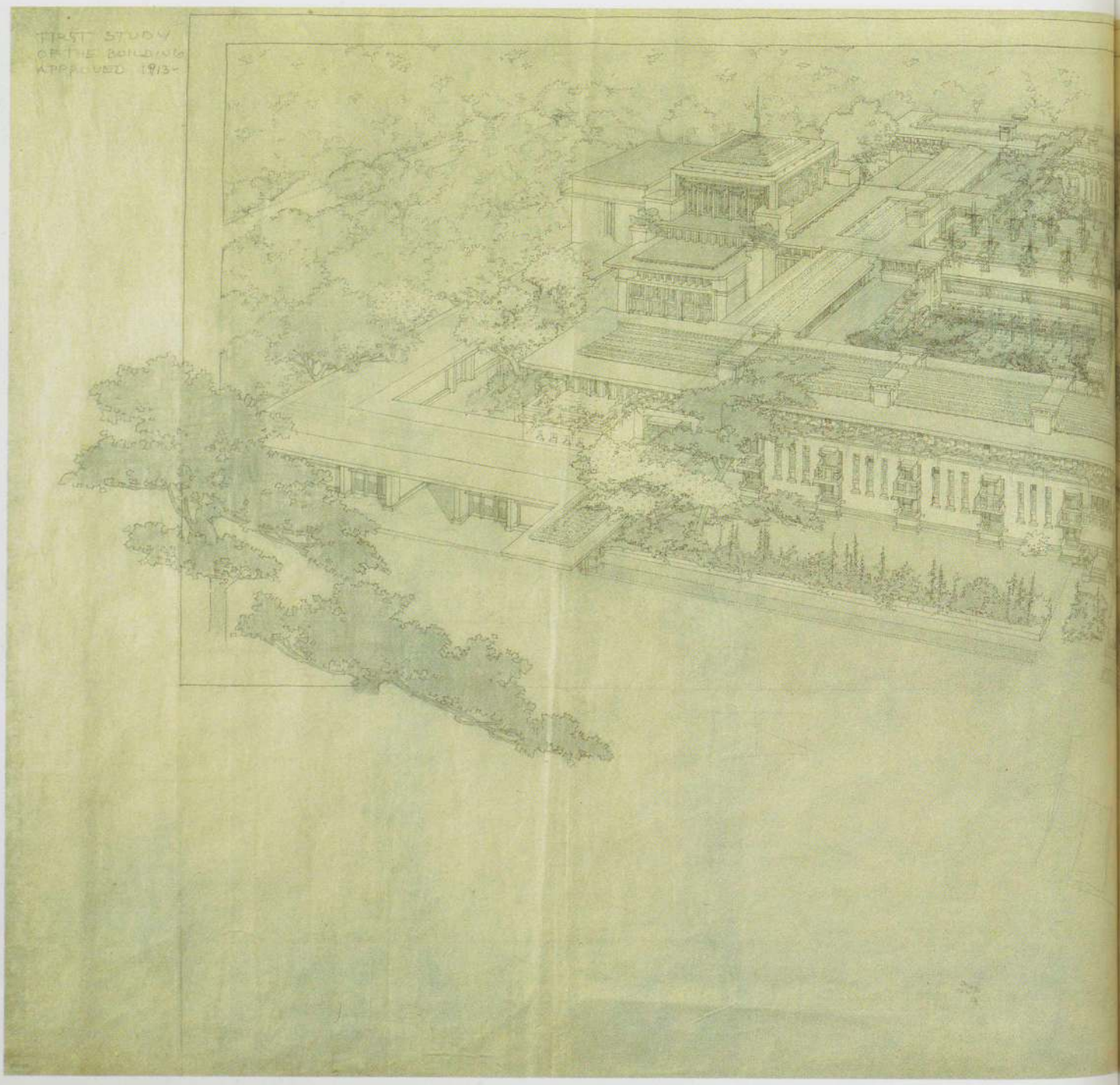
148．まぐさ石の詳細図．紙に鉛筆，水彩，金色インク，11⅞×17¾″．米国議会図書館



149．装飾壁の外装　ディテール

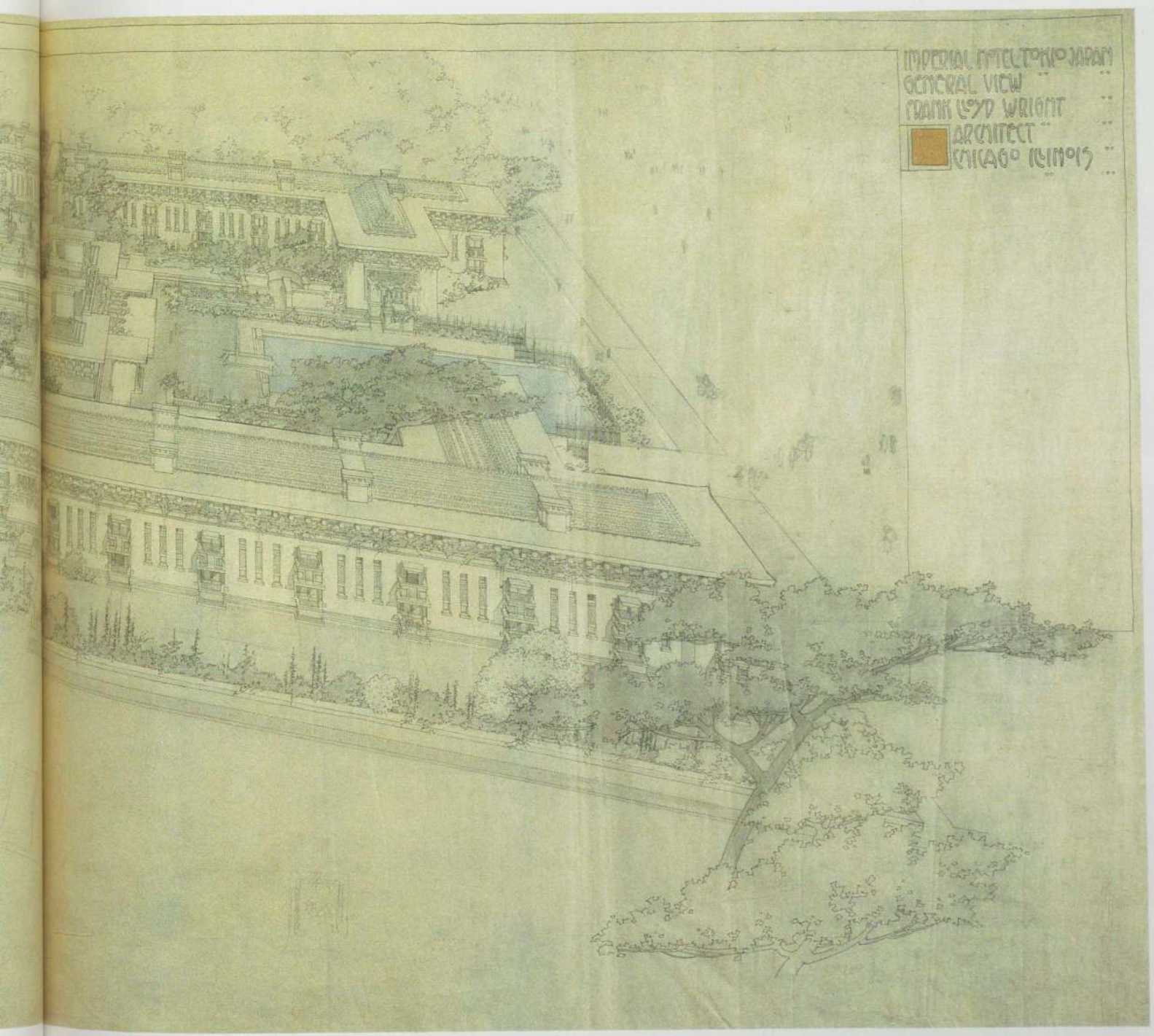


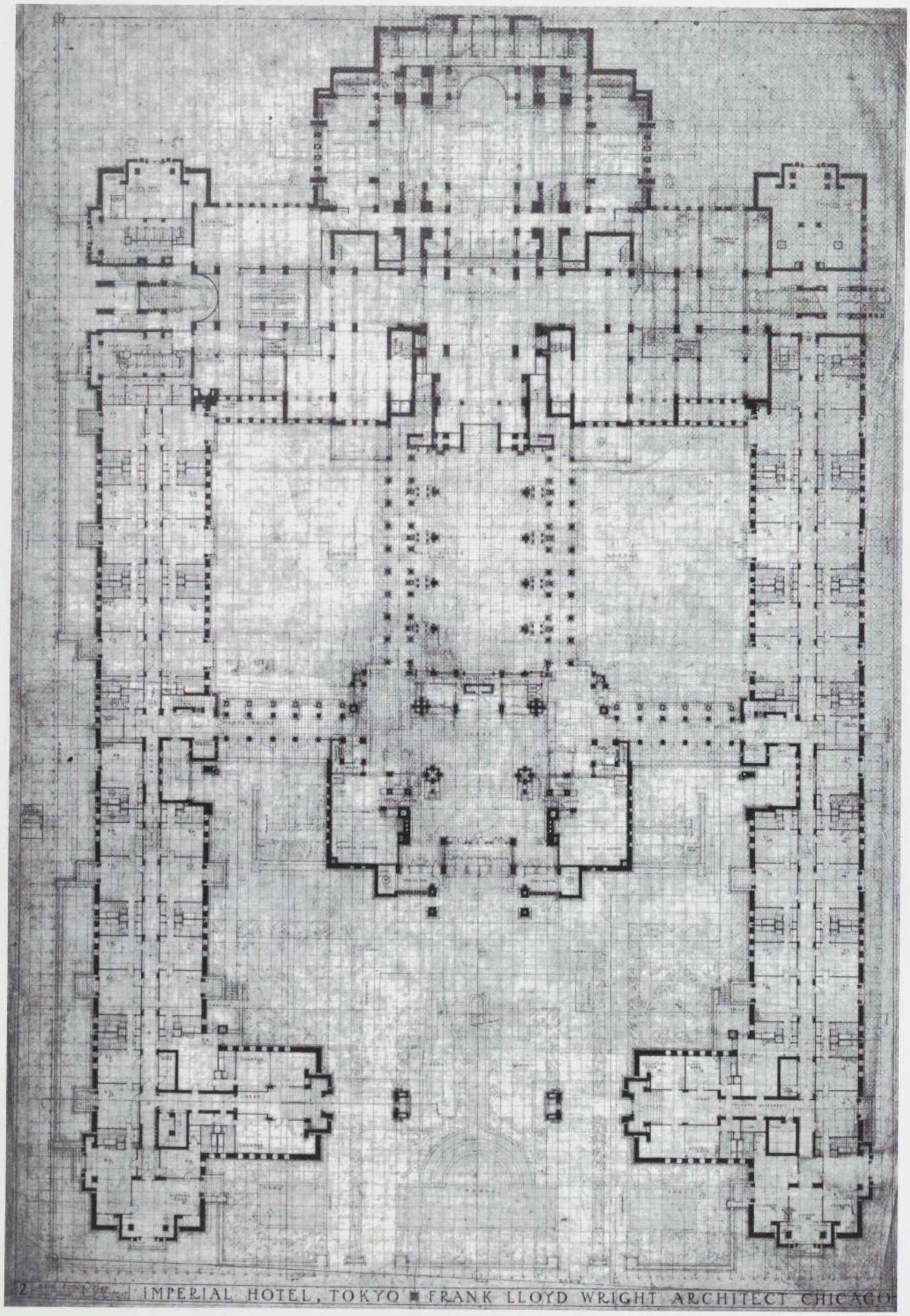
150．立面図（FLLW;insc.1912）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，13¾×24⅛″．フランク・ロイド・ライト財団



151. 鳥瞰図，第一案（EB;1913-14頃）．リンネル紙に鉛筆，色鉛筆，インク，33½×6'2½"．アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

帝国ホテル
日本，東京，1912-23頃（解体　1968）


IMPERIAL HOTEL TOKIO JAPAN
GENERAL VIEW
FRANK LLOYD WRIGHT
ARCHITECT
CHICAGO ILLINOIS



2 IMPERIAL HOTEL, TOKYO ■ FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT CHICAGO

帝国ホテル
日本，東京．1912-23頃（解体　1968）

152．　1階平面図（1921頃）．リンネル紙にインク，鉛筆，58½×40½″．フランク・ロイド・ライト財団



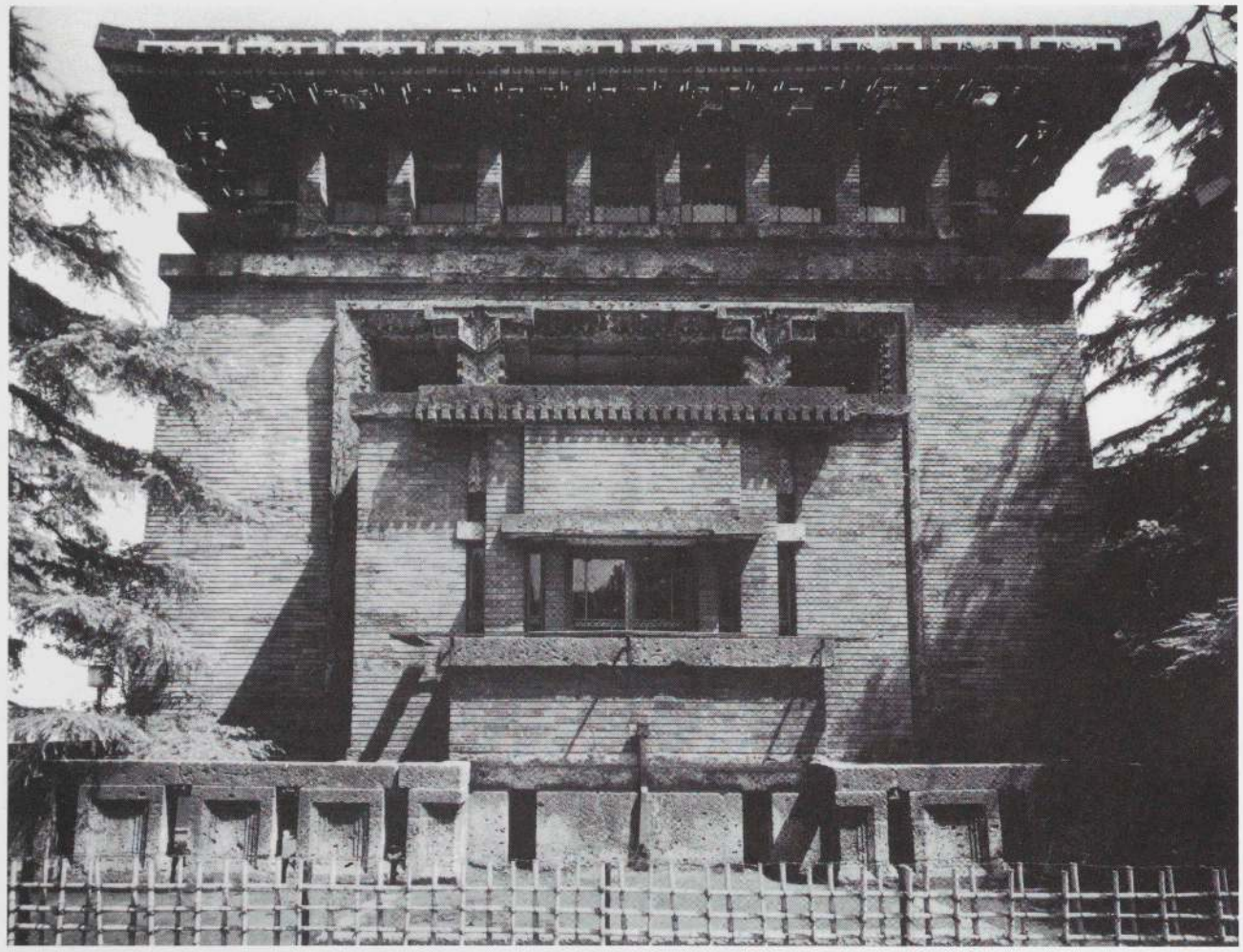
153．　外観　ディテール

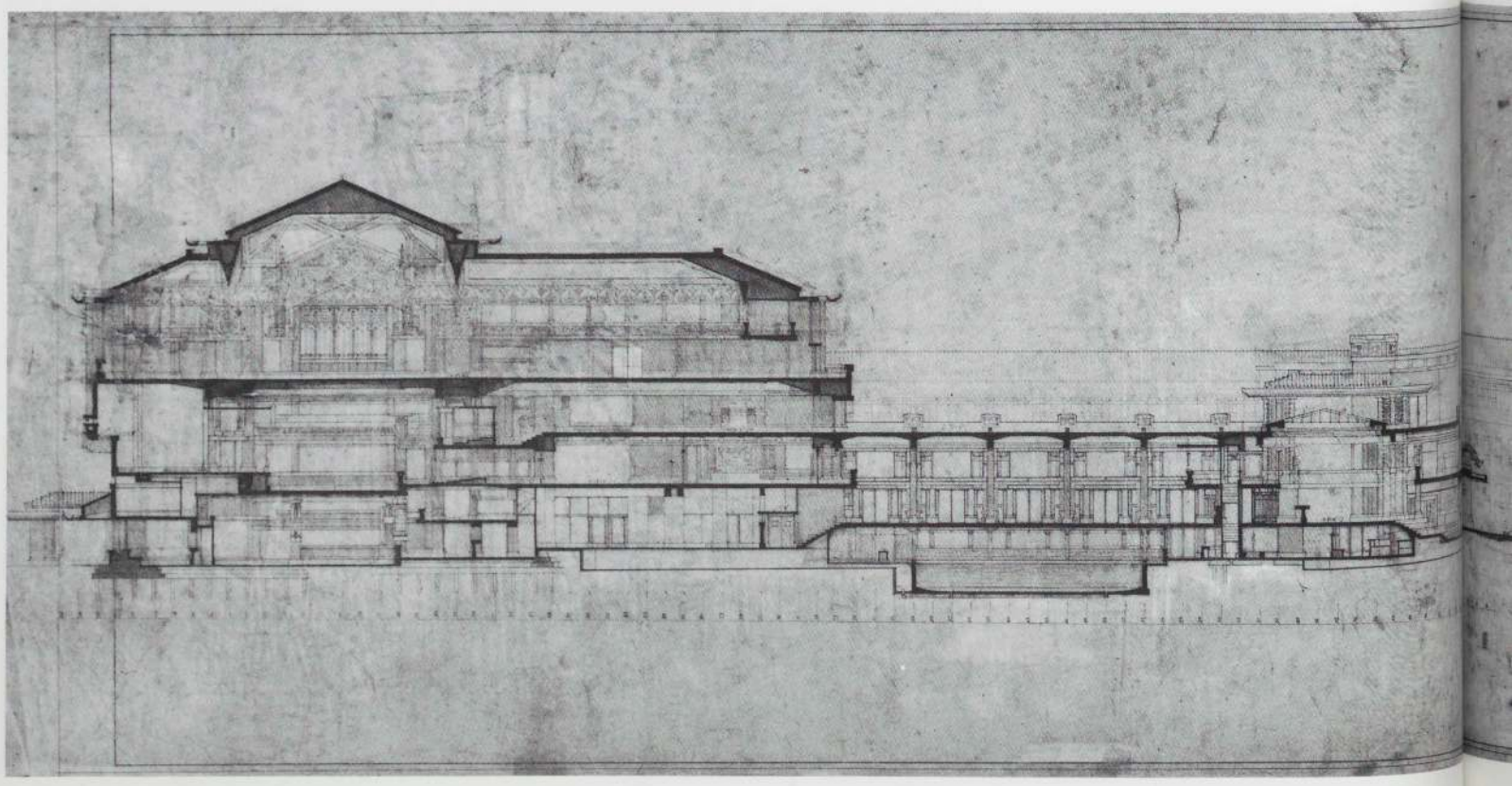


154．　中庭

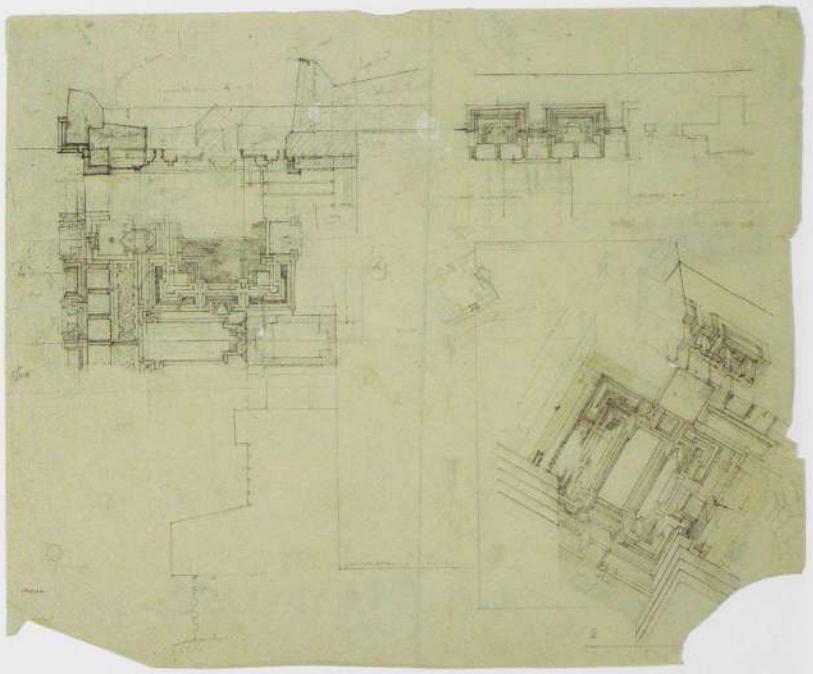


155．　外観





帝国ホテル
日本，東京．1912-23頃（解体　1968）

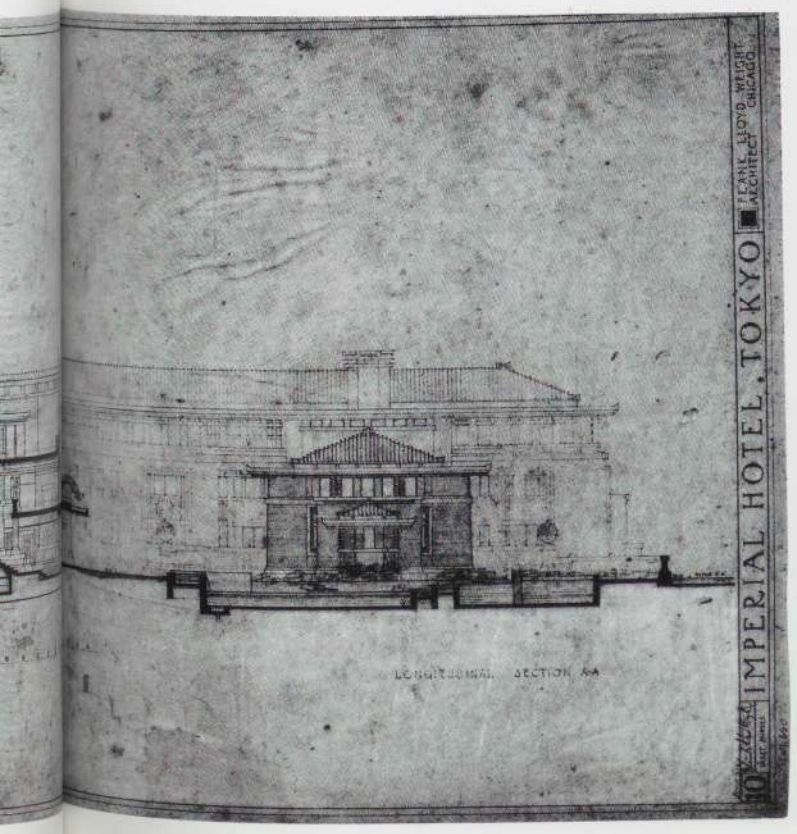


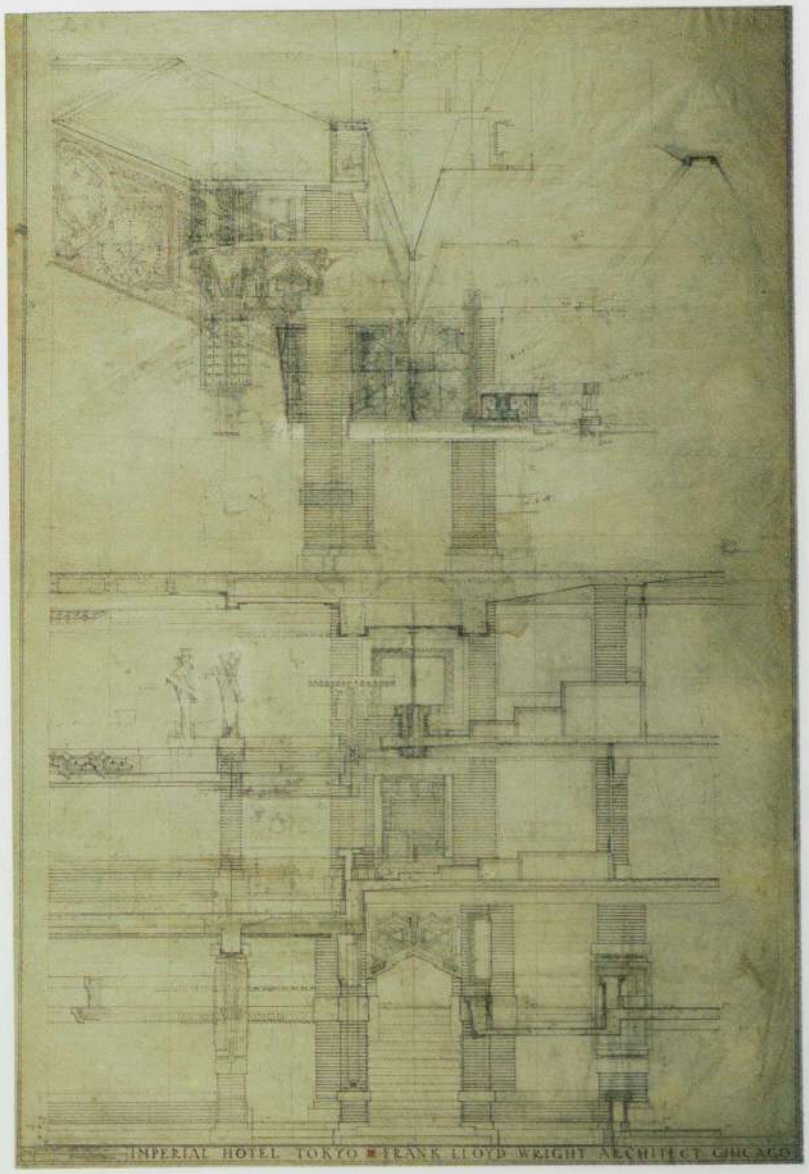
左頁
156．外観　ディテール

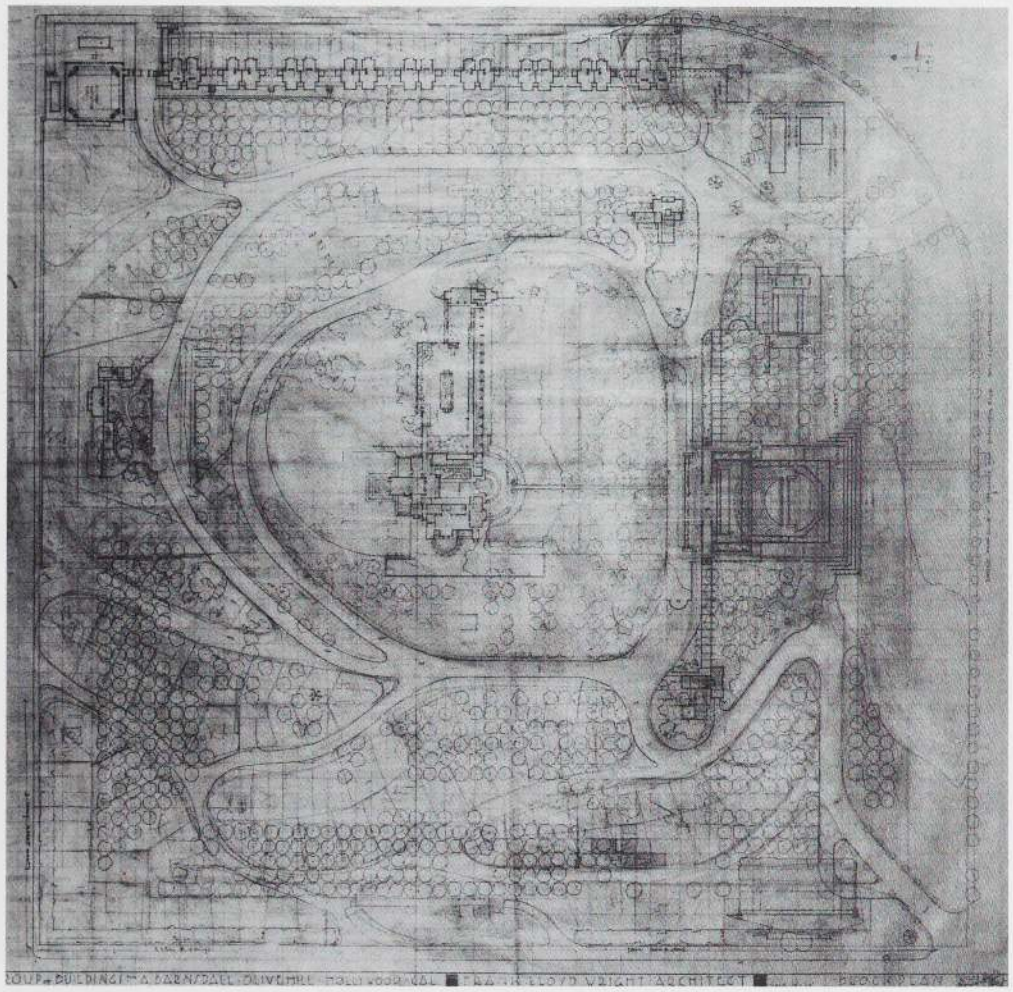
下
157．縦断面図．リンネル紙にインク，インク・ウォッシュ，鉛筆，20⅛×60⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

右
158．コーニスの詳細スタディ（1921頃）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，18⅛×23″．モントリオール，カナダ建築センター

159．キャバレー，講堂，宴会場の部分断面図（1921頃）．リンネル紙にインク，鉛筆，色鉛筆，58×40¾″．フランク・ロイド・ライト財団

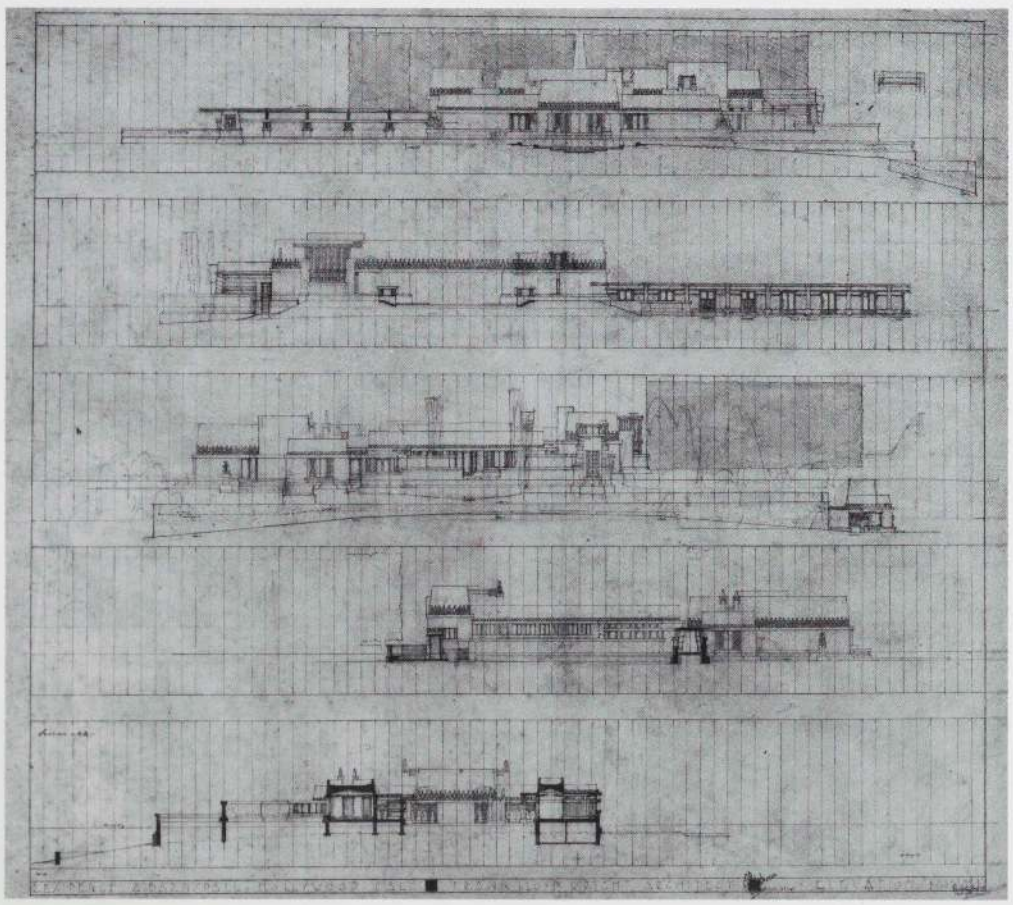






オリーヴ・ヒル全体計画
アリーン・バーンズドール のための建築物
カリフォルニア州ロス・アンジェルス，1920（部分的に実現）

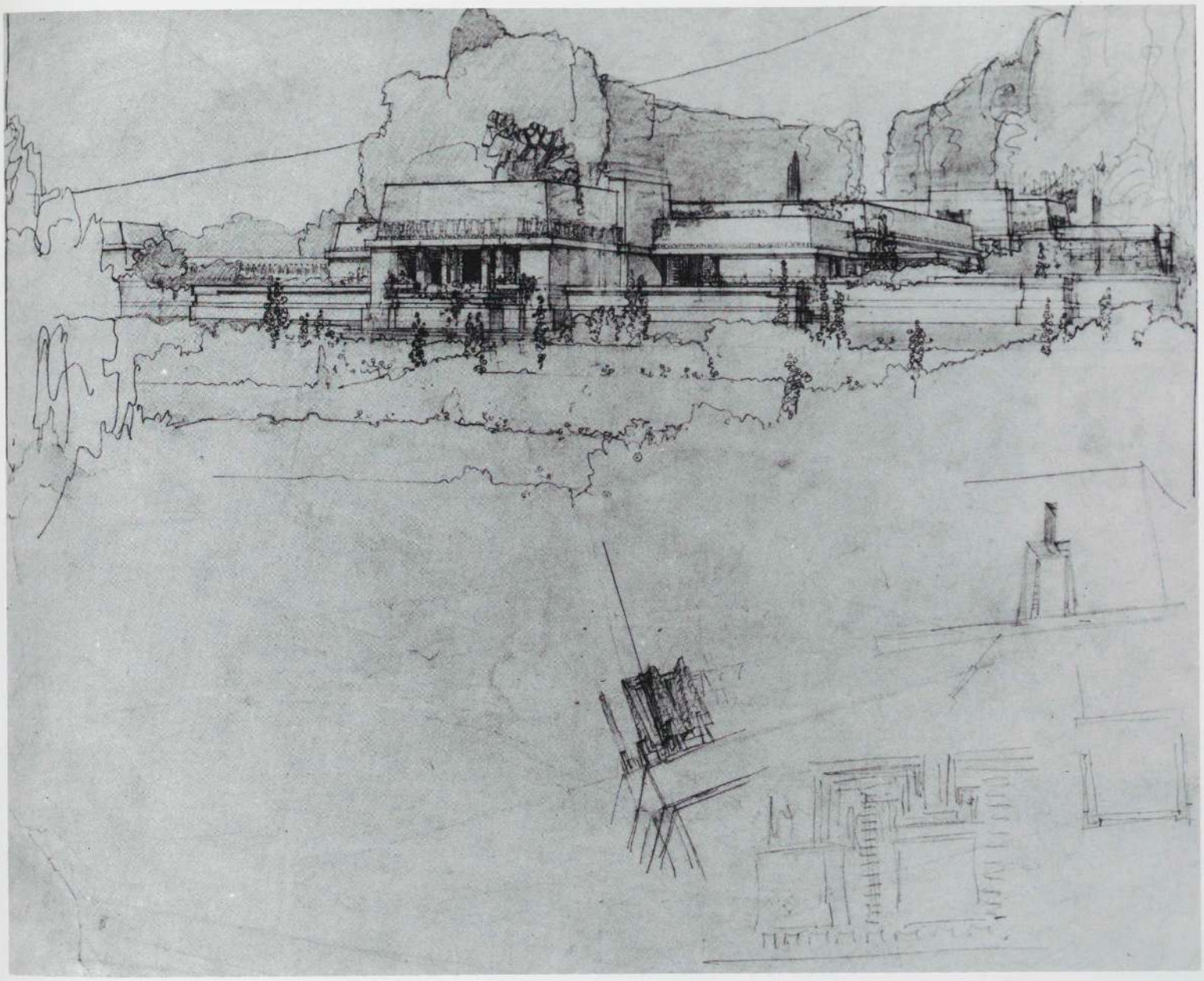
164．　配置図（RMS,他;1920，後に修正）．リンネル紙にインク，鉛筆，34×36″．ロス・アンジェルス市レクリエーション，公園及び文化業務課



ホリィホック・ハウス
アリーン・バーンズドール邸
カリフォルニア州ロス・アンジェルス，1916-21頃

165．　立面図（RMS;1920，後に修正）．リンネル紙にインク，インク・ウォッシュ，鉛筆，36⅝×39¼″．フランク・ロイド・ライト財団

右頁
166．　透視図（1916-18頃）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，18×21″．ロス・アンジェルス市レクリエーション，公園及び文化業務課





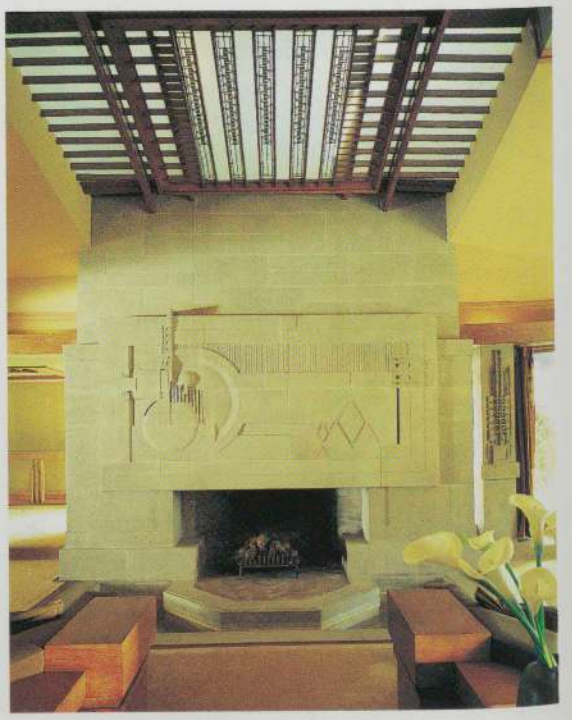
167. 中庭

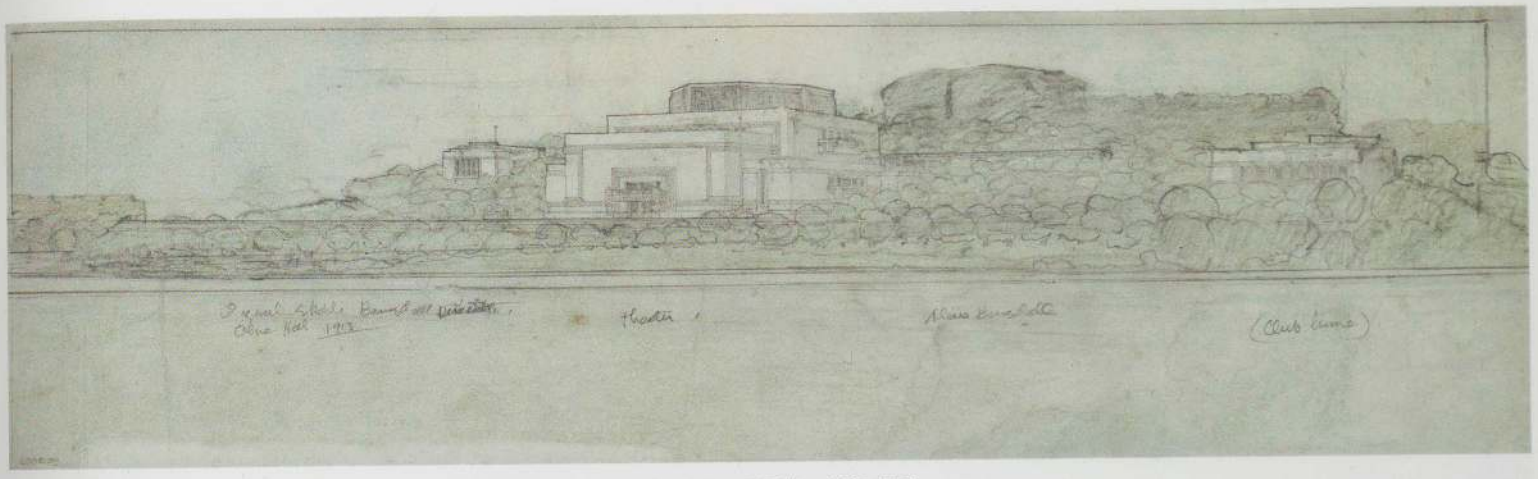
ホリィホック・ハウス
アリーン・バーンズドール邸
カリフォルニア州ロス・アンジェルス. 1916-21頃

168. 外観 ディテール



169. 暖炉



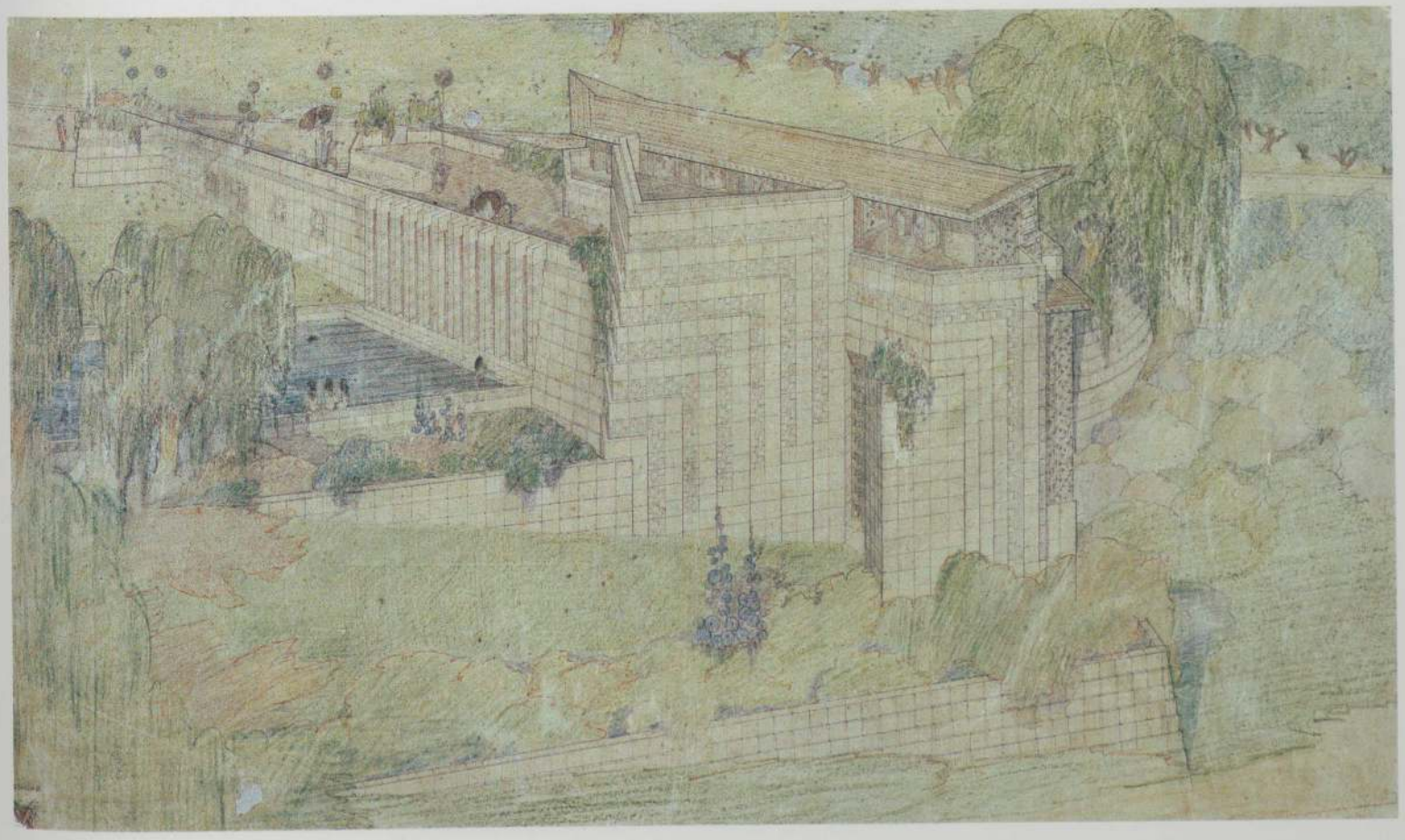


アリーン・バーンズドール劇場　カリフォルニア州ロス・アンジェルス．計画案，1915-20頃

170．透視図（FLLW;1919;insc.1913）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，6½×22¾″．フランク・ロイド・ライト財団

リトル・ディッパー　アリーン・バーンズドールのための幼稚園と子供劇場　カリフォルニア州ロス・アンジェルス．計画案，1923

171．透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，15½×26¾″．フランク・ロイド・ライト財団



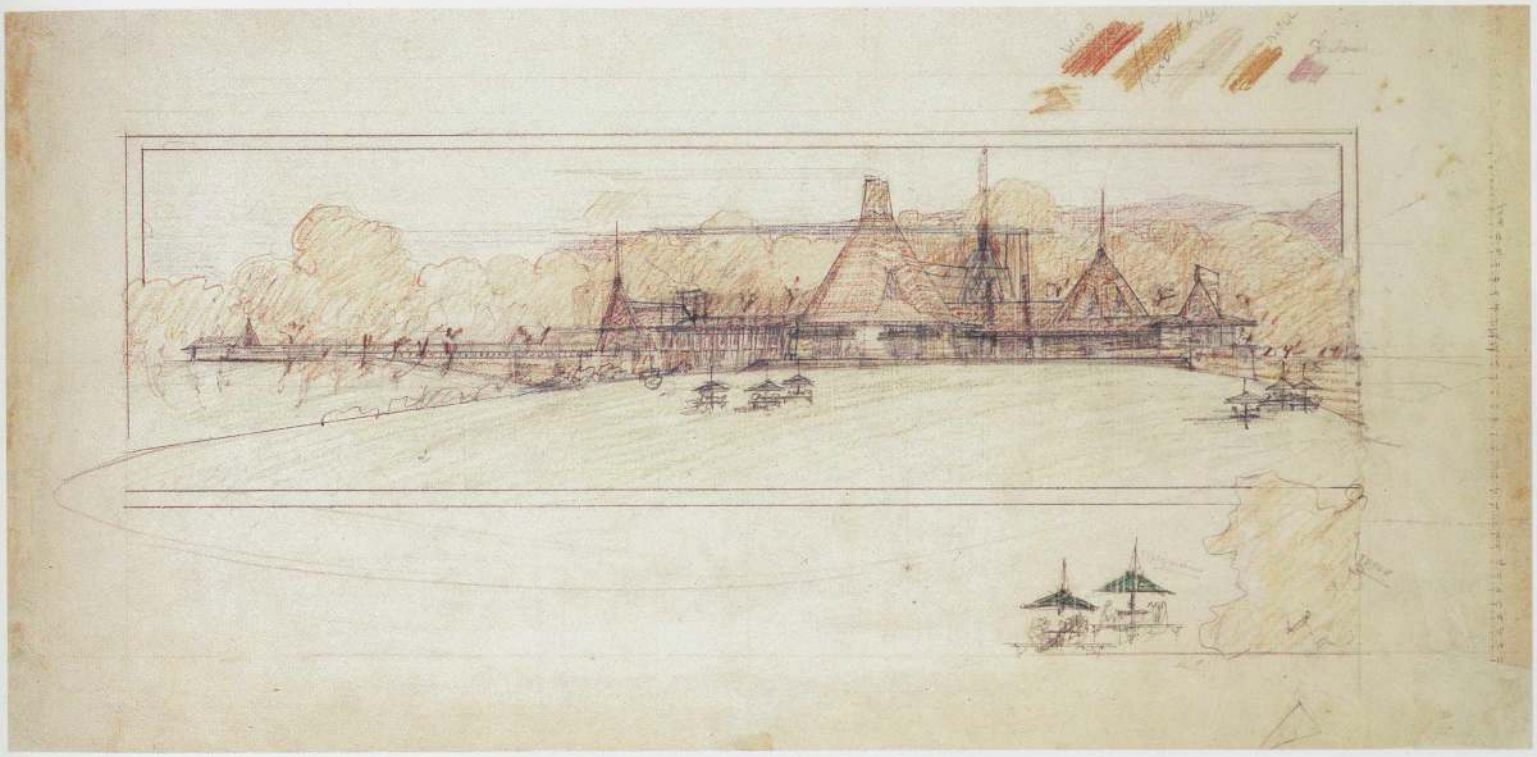
レイク・タホー・サマー・コロニー
カリフォルニア州レイク・タホー．計画案，1922-24頃



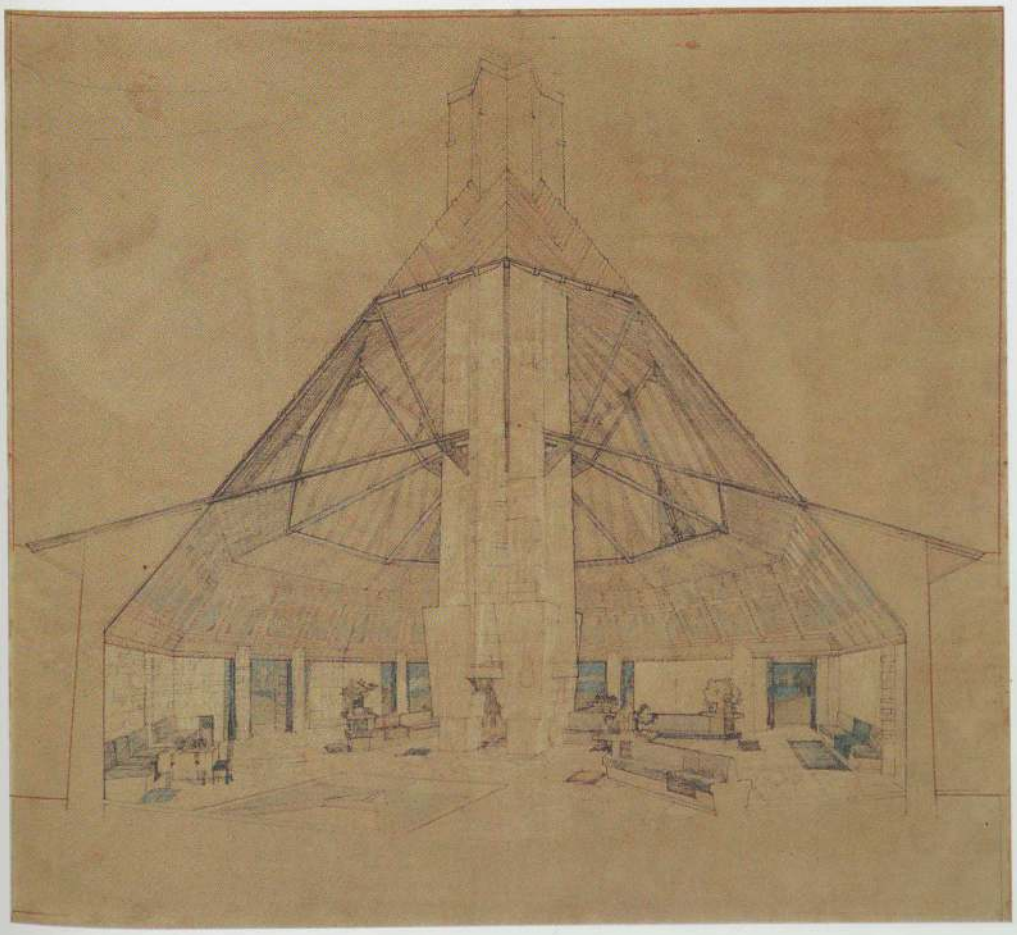
172．透視図：キャビン（KT）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，21¾×15″．フランク・ロイド・ライト財団



173．透視図：屋形船（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，9¾×14⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

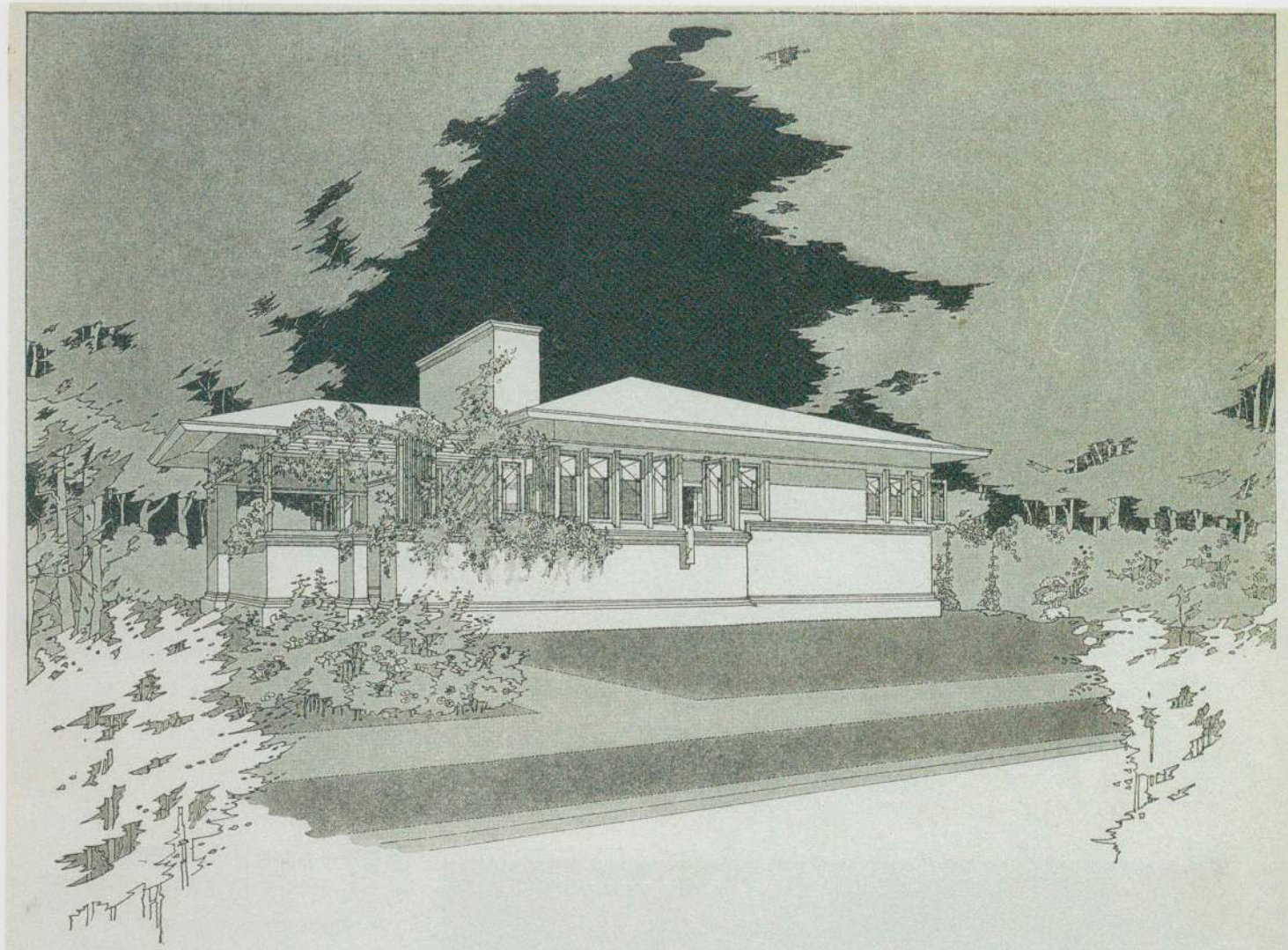


174. 透視図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 13¼×27⅝". 米国議会図書館



ナコマ・カントリー・クラブ
ウィスコンシン州マディソン. 計画案, 1923-24

175. 内観透視図. プリントに色鉛筆, 18×20".
アルデン・フランツ・アウスト・コレクション



AMERICAN·MODEL·C3□·PATENTS□□
APPLIED·FOR
AMERICAN·SYSTEM-BUILT
HOUSES□DESIGNED·BY
FRANK·LLOYD·WRIGHT■
THE·RICHARDS·COMPANY
PROPRIETORS·MILWAUKEE

ライトが東京の帝国ホテルを進展させている数年の間、彼は引き続きレディ・カット・システムとして知られるアメリカン・システム・ビルト・ハウス（左頁）のような低価格建築や、コンパクトで比較的抽象的という特徴を持つトーマス P. ハーディーのためのモノリス・ホームズ（右）を含む一連のコンクリート・ブロック住宅のシステムの研究に没頭していた。

チェニー夫人と他６人が殺害され屋敷が焼かれた1914年のタリアセンでの悲劇の後、帝国ホテルとホリィホック・ハウスの設計、建設をしている間に、ライトは新しい愛人のミリアム・ノエル（後にライトは彼女と結婚する）と共に幾度かロス・アンジェルスを訪れる。彼はそこにすぐ事務所を設立し、テキスタイル・ブロック住宅として知られる南カリフォルニアの一連の住宅を設計した。ライトは効率的で低価格の構築、装飾への関心をそこに統合しようと試みている。ミラード邸、ストーラー邸、フリーマン邸、エニス邸(図版178-195)は、インテリアにおいてもエクステリアにおいても、ライトのデザインによる型枠を用いて敷地で作られた無地や装飾付のコンクリートブロックの組合せで構築された。そのブロックは比較的小さく、段状の断面を持つサミュエル・フリーマン邸に見られるようなランドスケープの高低を細かくたどるデザインを可能にした。これはドゥヘニー・ランチ・リゾート（図版198-199,402）のデザインの中の様々な住居にも見られる。この計画は、建築物がロス・アンジェルスの北方の丘々と織り混ざる、空想力を喚起するものであった。

コンクリート・ブロック工法の融通性は、ライトに斜めの軸を用いた構成を開拓する機会を与えた。その斜線に基づく構成は、南西部の起伏の多い風景に特にふさわしいように見えた。アリゾナのサン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾート（図版200-203）のデザインは、斜線による平面と段状の立面とを用いて生み出された絵のように美しい効果を特に代表するものである。そこでは平面に斜線が用いられているだけではなく、コンクリート・ブロック自体も、自然の中のキタハシラサボテンに見られるギザギザの突起を模して斜めに切られた面を持っていた。

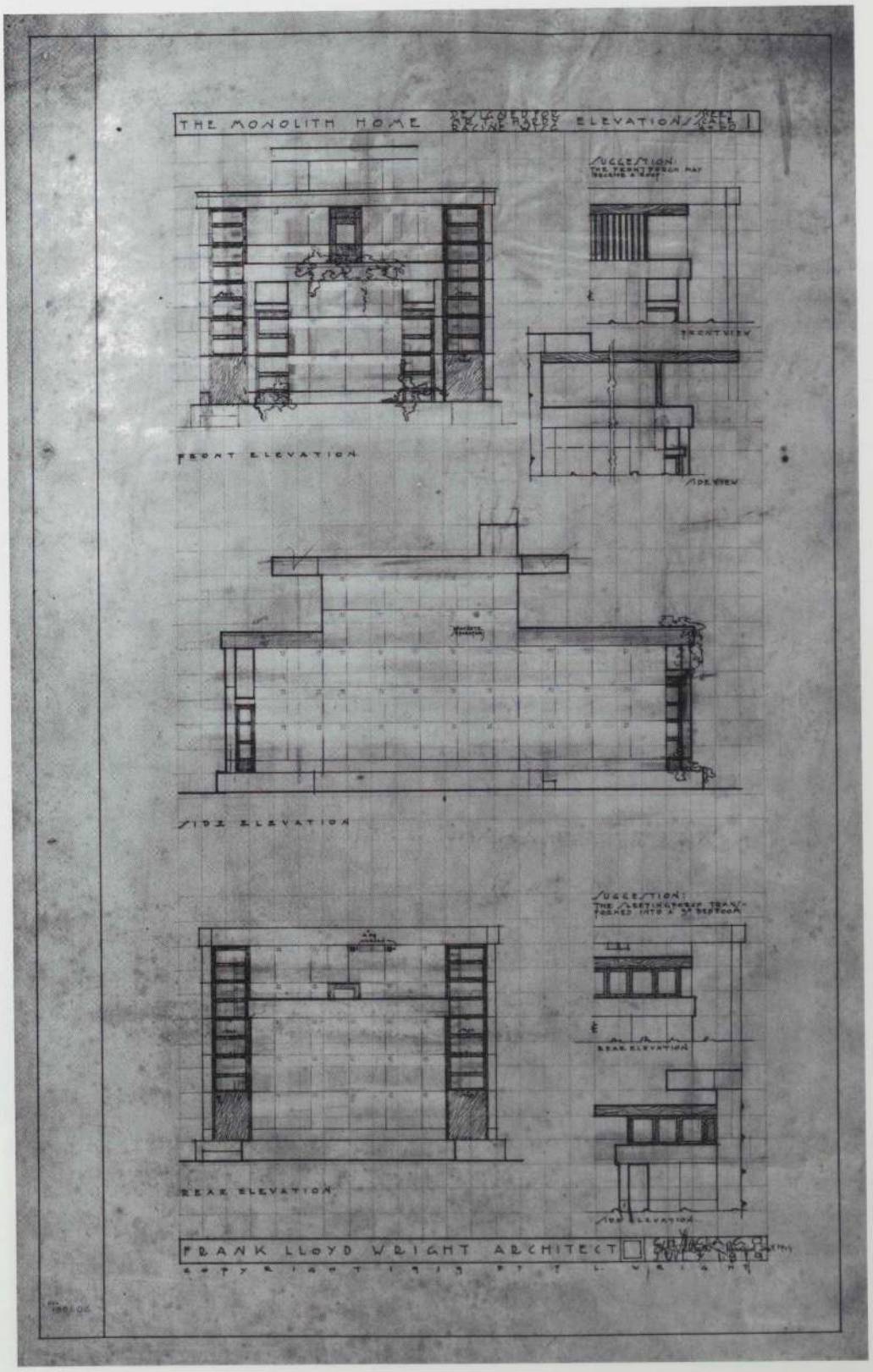
左頁

リチャーズ・カンパニーのためのアメリカン・システム・ビルト・ハウス 1915-17

176. モデル C3の透視図（AR）. 石版印刷, 11×8½″. ニューヨーク近代美術館デヴィッド・ロックフェラー, Jr. 基金, アイラ・ハワード・レヴィ基金, ジェフリー P. クライン基金

トーマス P. ハーディーの依頼によるモノリス・ホームズ ウィスコンシン州ラシーン, 計画案, 1919-20

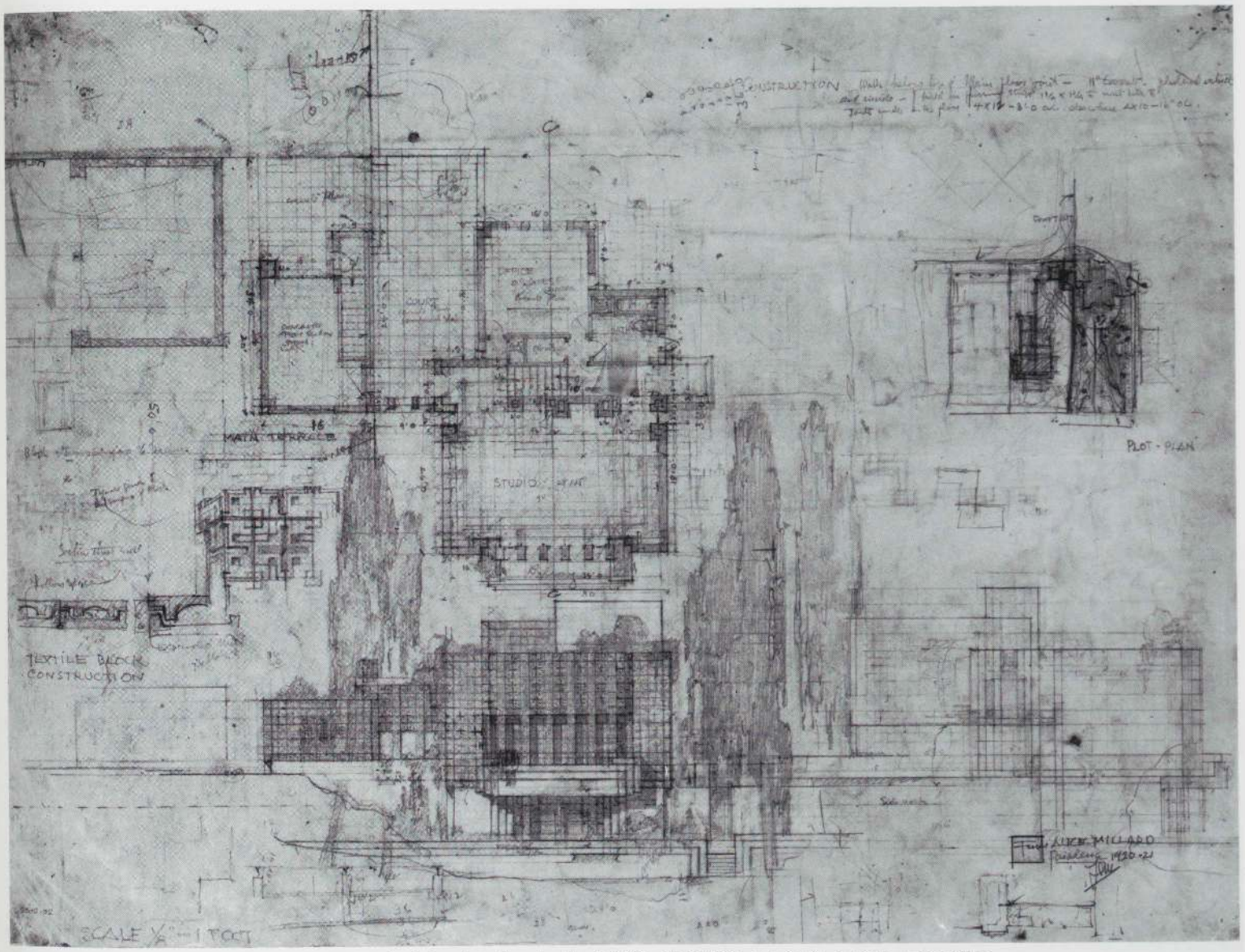
177. 立面図（RMS）. リンネル紙にインク, 鉛筆, 28⅝×18⅛″. フランク・ロイド・ライト財団





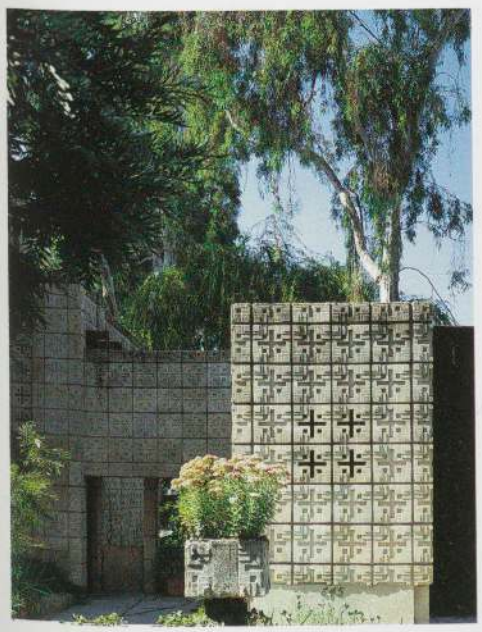
178. 透視図，紙に色鉛筆，鉛筆，20 5/16×19 11/16″．ニューヨーク近代美術館，ウォルター・ホックスチャイルド夫妻寄贈

ラ・ミニアテューラ
ジョージ・マディソン・ミラード夫人邸
カリフォルニア州パサデナ，1923



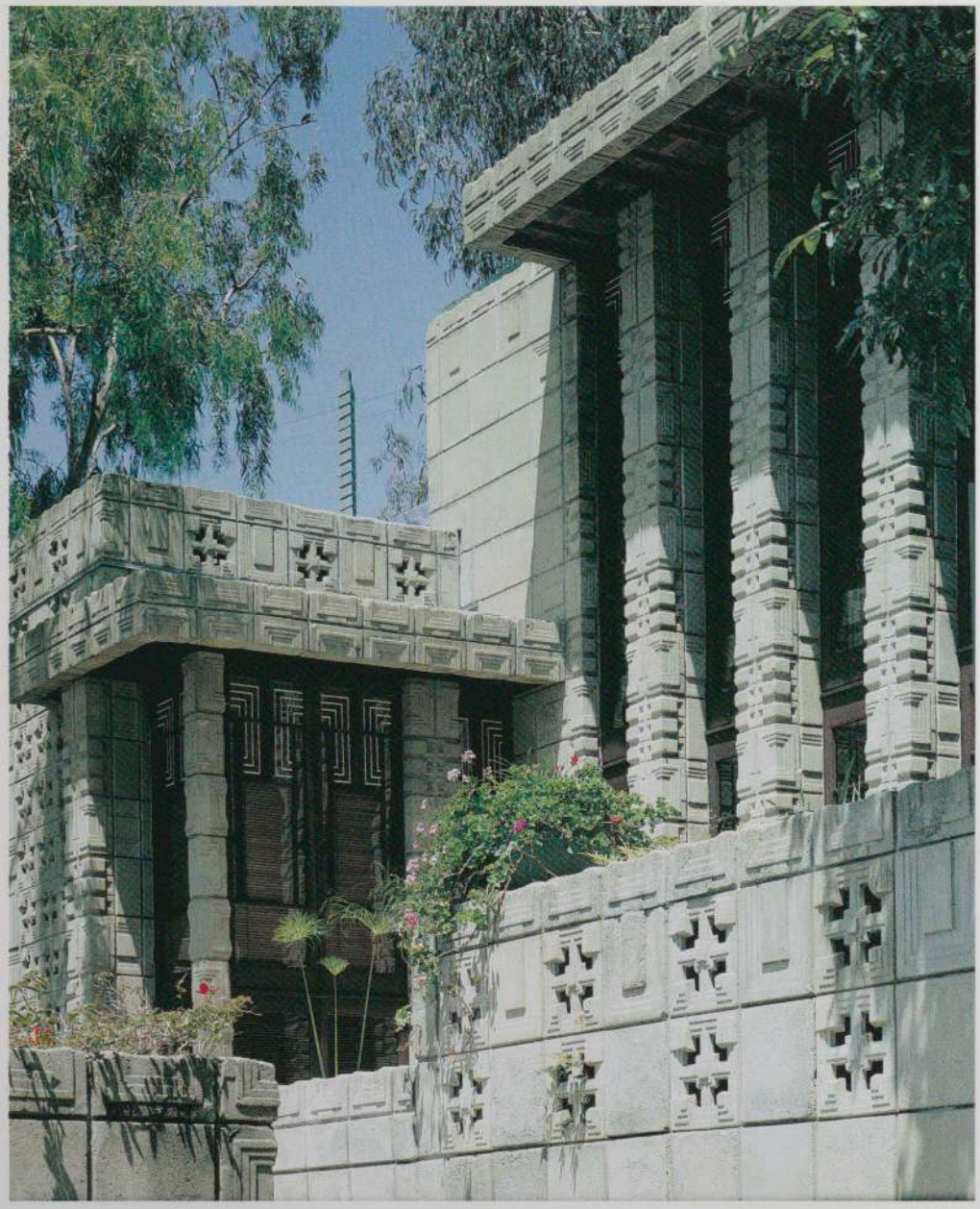
179. 平面図，立面図，詳細図（FLLW;insc.1920-21）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，15½×21″．フランク・ロイド・ライト財団

180. 外観　ディテール



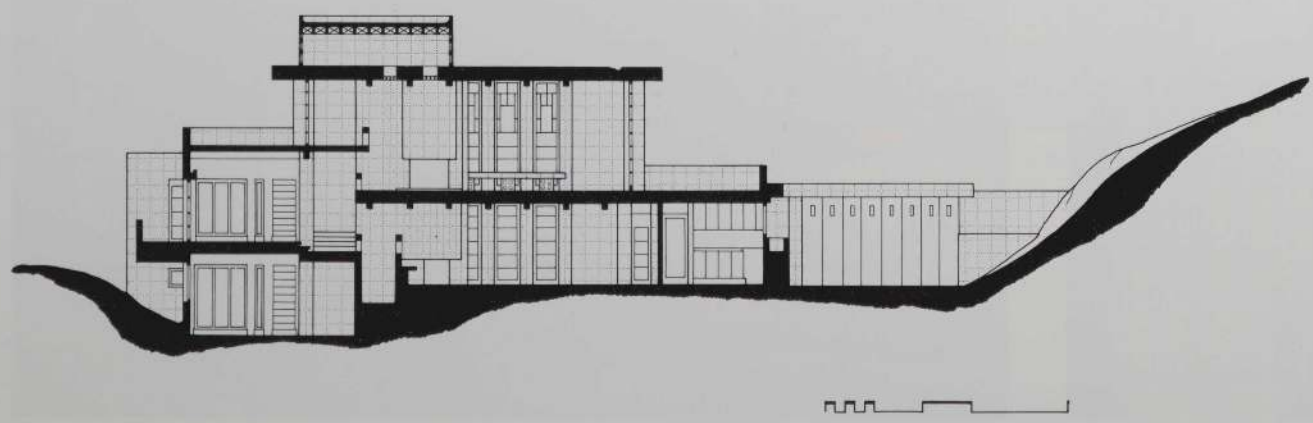
181. 居間



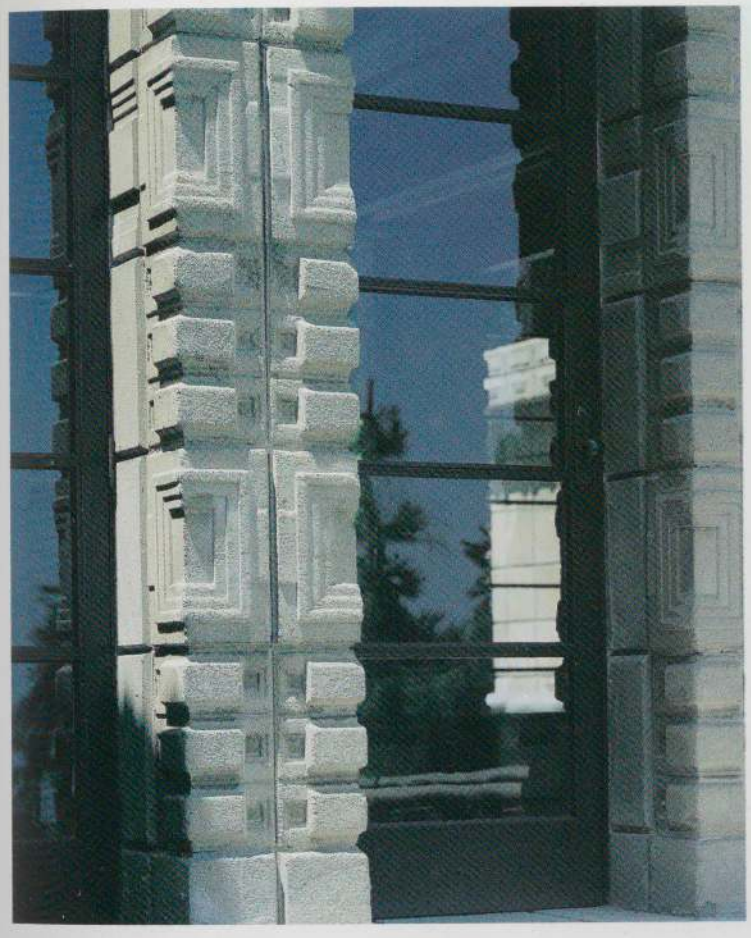


182. 外観 ディテール

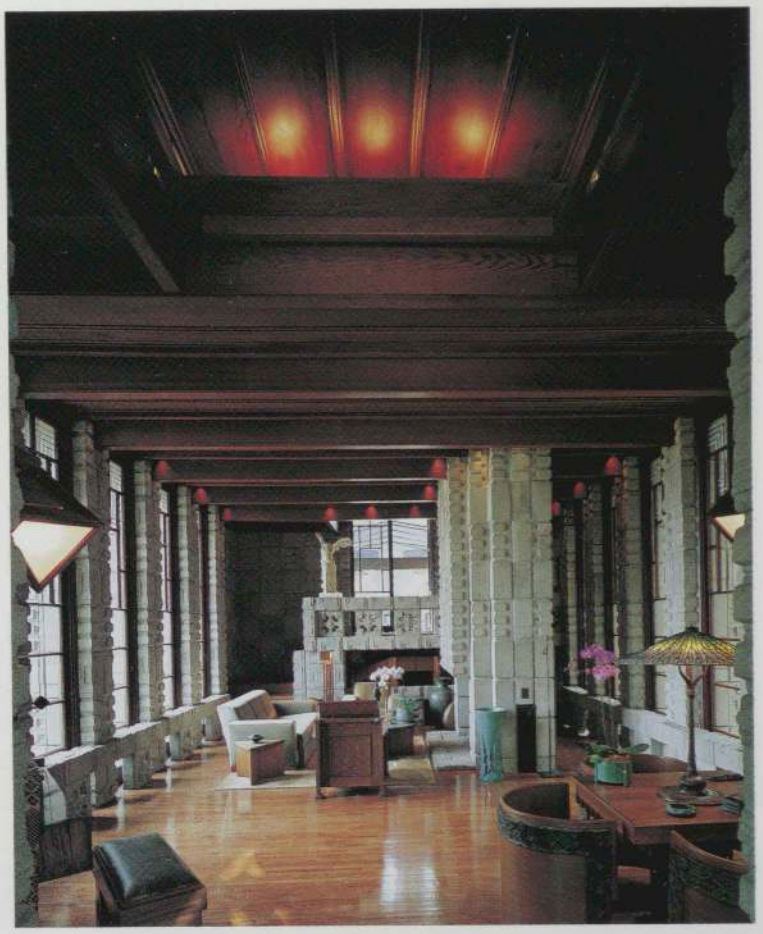
ジョン・ストーラー邸
カリフォルニア州ハリウッド. 1923-24



183. 断面図

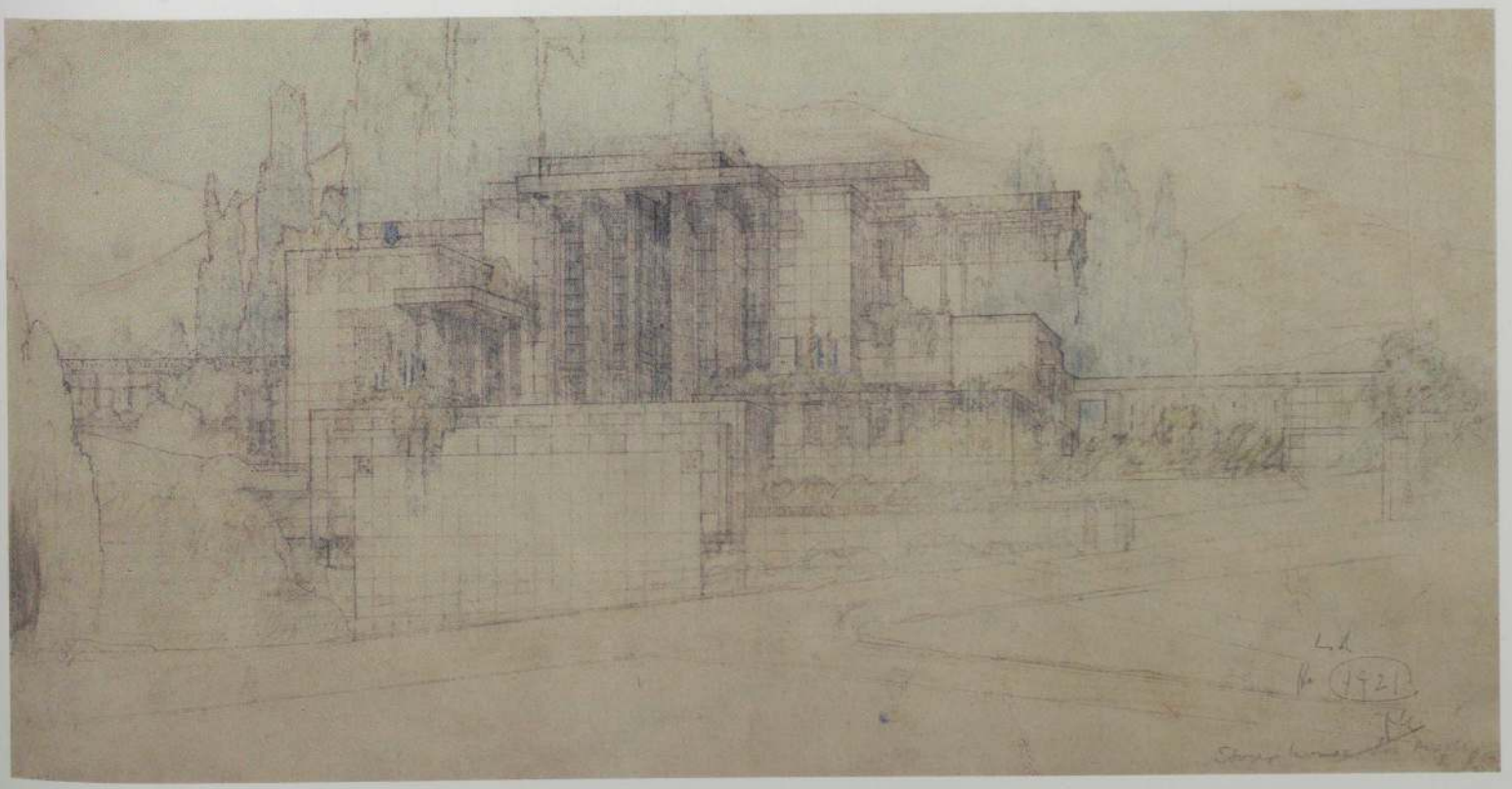


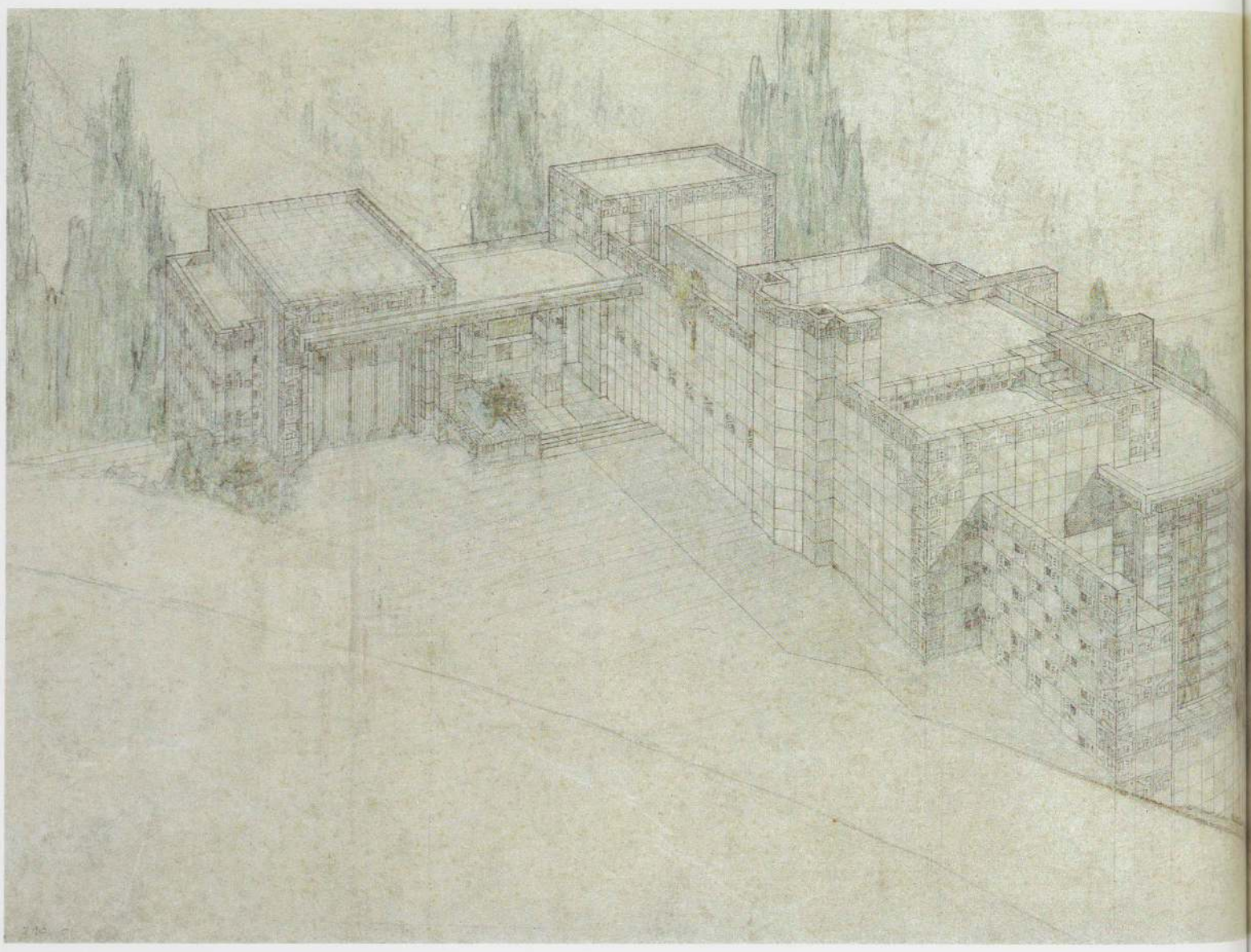
184. 外観　ディテール



185. 居間

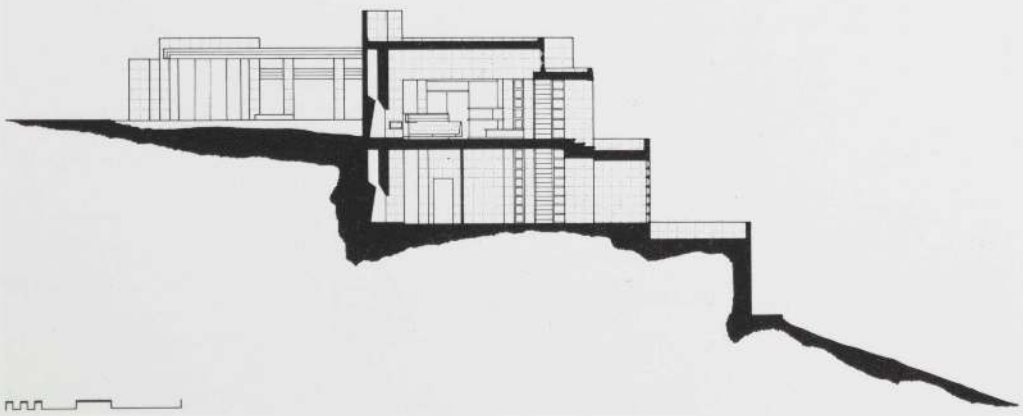
186. 透視図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，11⅛×21¼″．フランク・ロイド・ライト財団





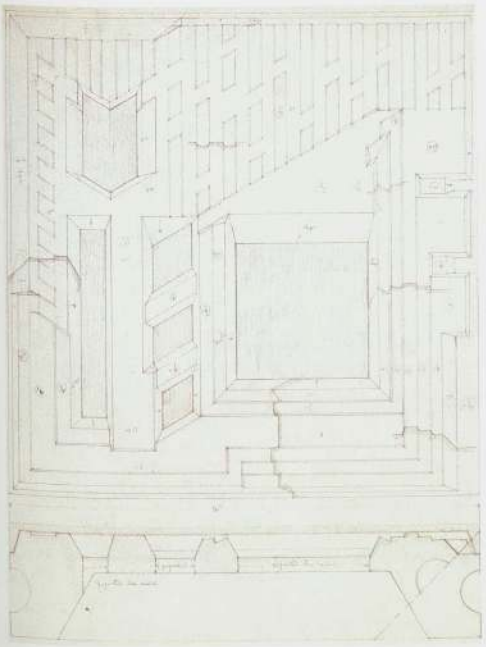
187. 鳥瞰図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆．10¾×21⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

サミュエル・フリーマン邸
カリフォルニア州ロス・アンジェルス．1923–24



188. 断面図





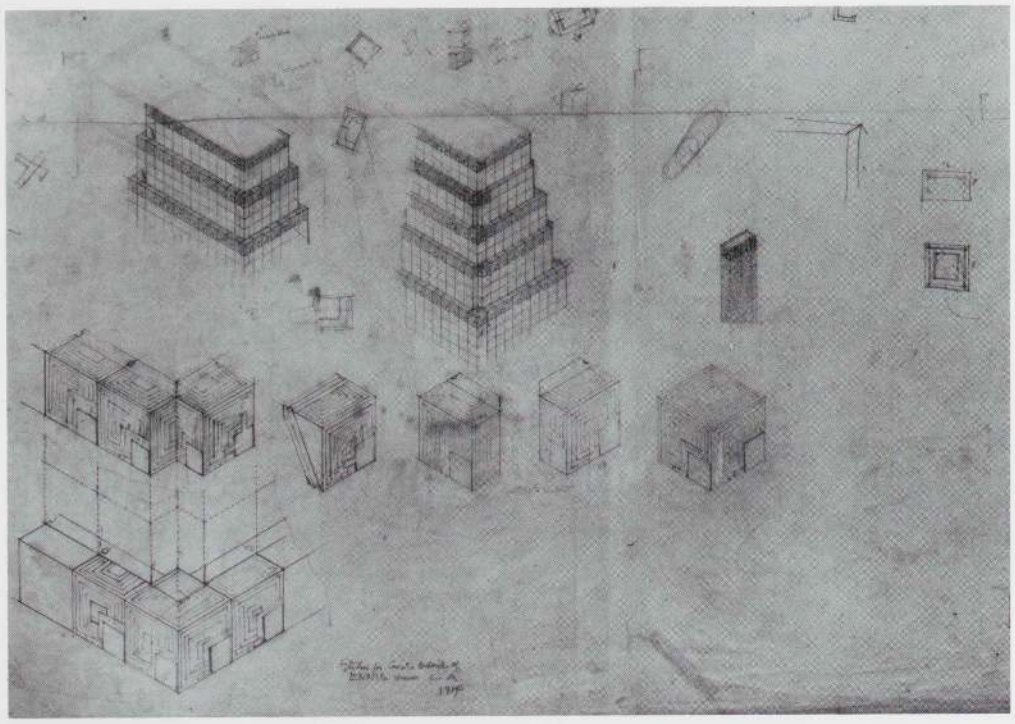




左
189. コンクリート・ブロックの原寸図（部分）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，22 7/16×27 7/8″. 米国議会図書館

190. 外観　ディテール

191. 内観　ディテール



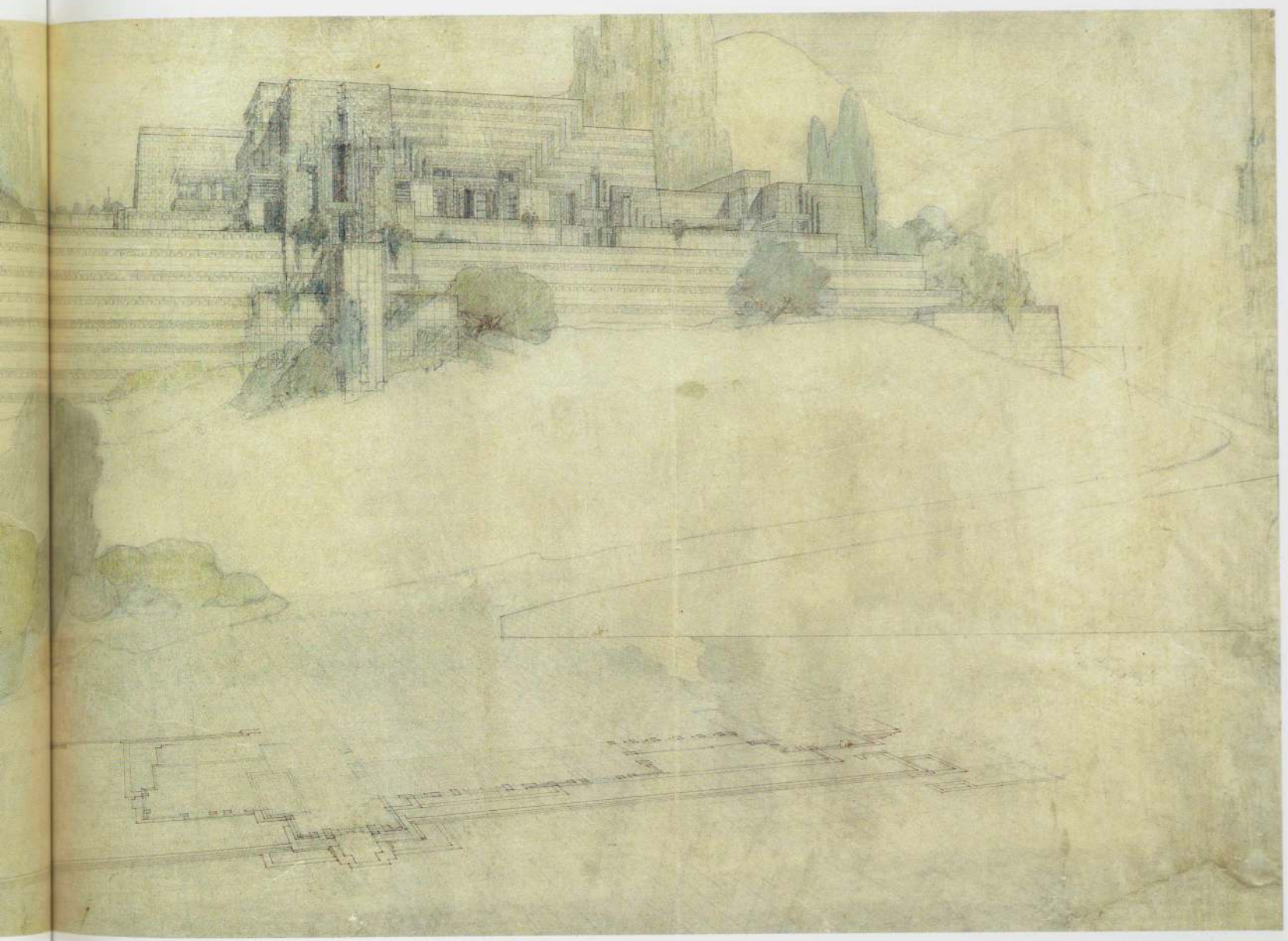




チャールズ E. エニス邸
カリフォルニア州ロス・アンジェルス，1923-24

192． 透視図によるコンクリート・ブロックのスタディ（insc.1914），トレーシング・ペーパーに鉛筆，24¾×35″．フランク・ロイド・ライト財団

193． 内観　ディテール





194. 透視図，部分的な平面図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，20¼×39″．フランク・ロイド・ライト財団

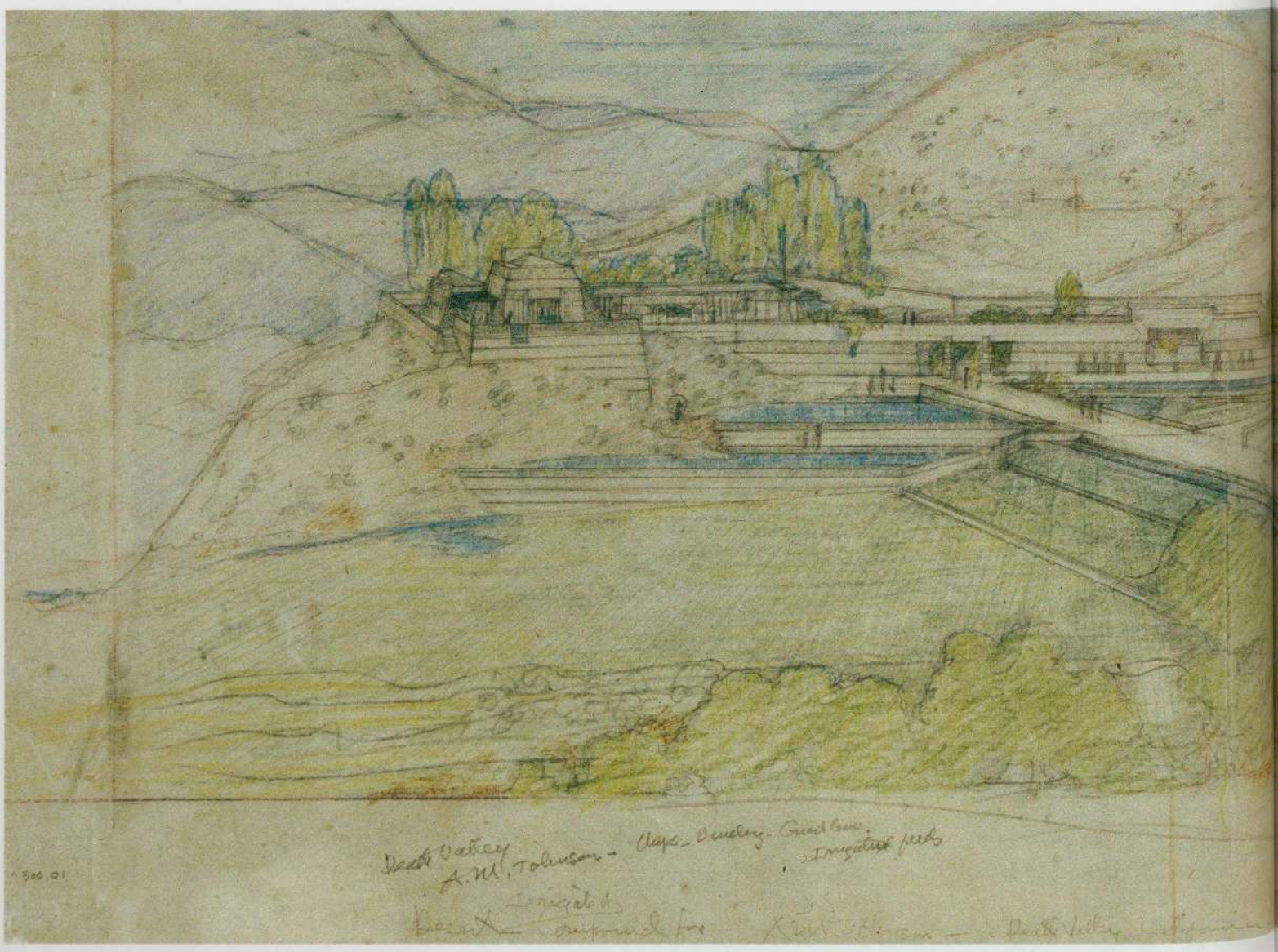
195. 外観　ディテール

アリーン・バールズドール邸
カリフォルニア州ビヴァリー・ヒルズ，
計画案，1923

197．　立面図（FLLW），紙に鉛筆，色鉛筆，
12 1/8×27″．米国議会図書館

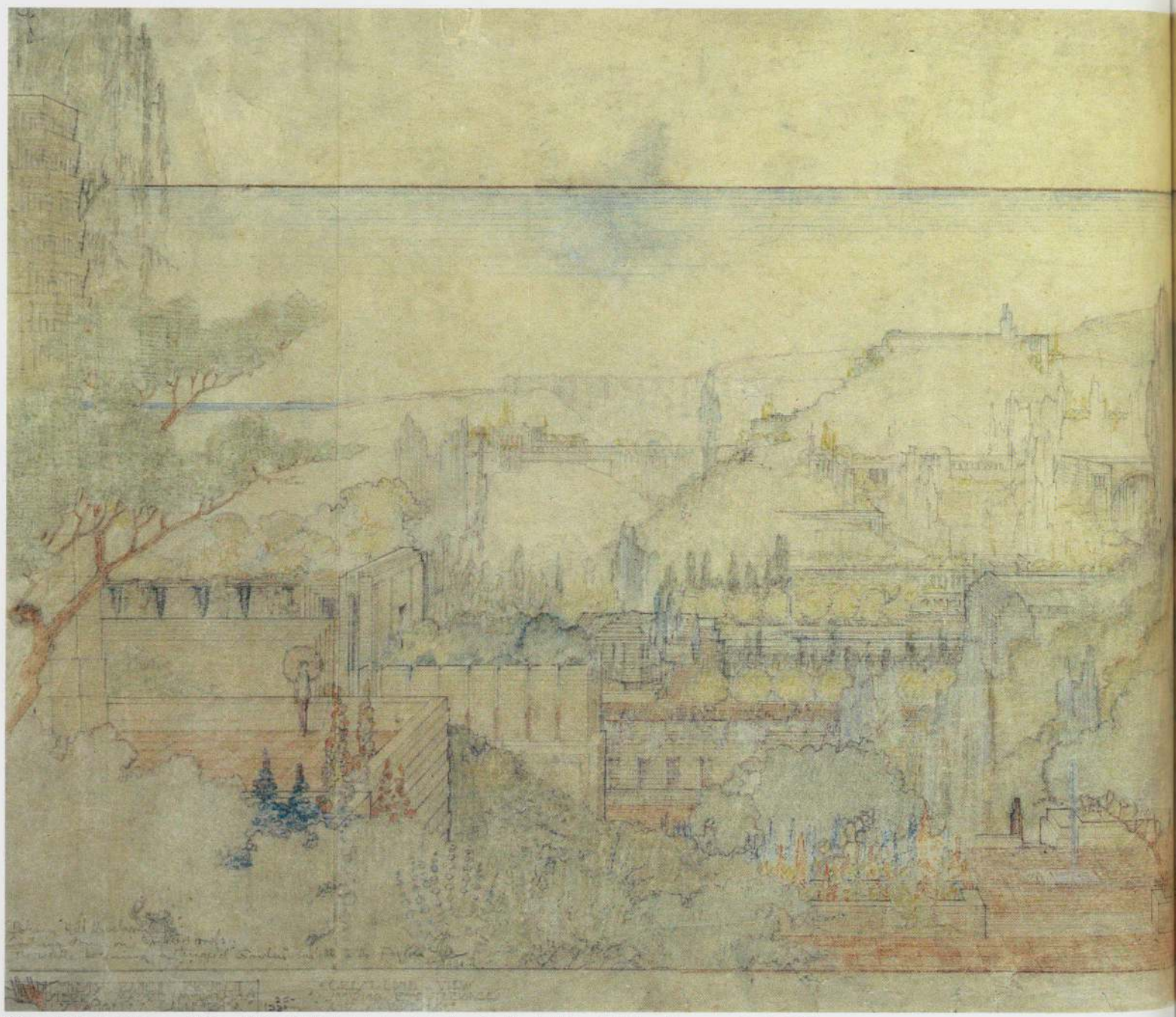
A.M. ジョンソン・デザート・コンパウンド・アンド・シュライン
カリフォルニア州デス・バレー，計画案，1922-25頃

196．　鳥瞰図（FLLW），トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，
12×33 3/8″．フランク・ロイド・ライト財団



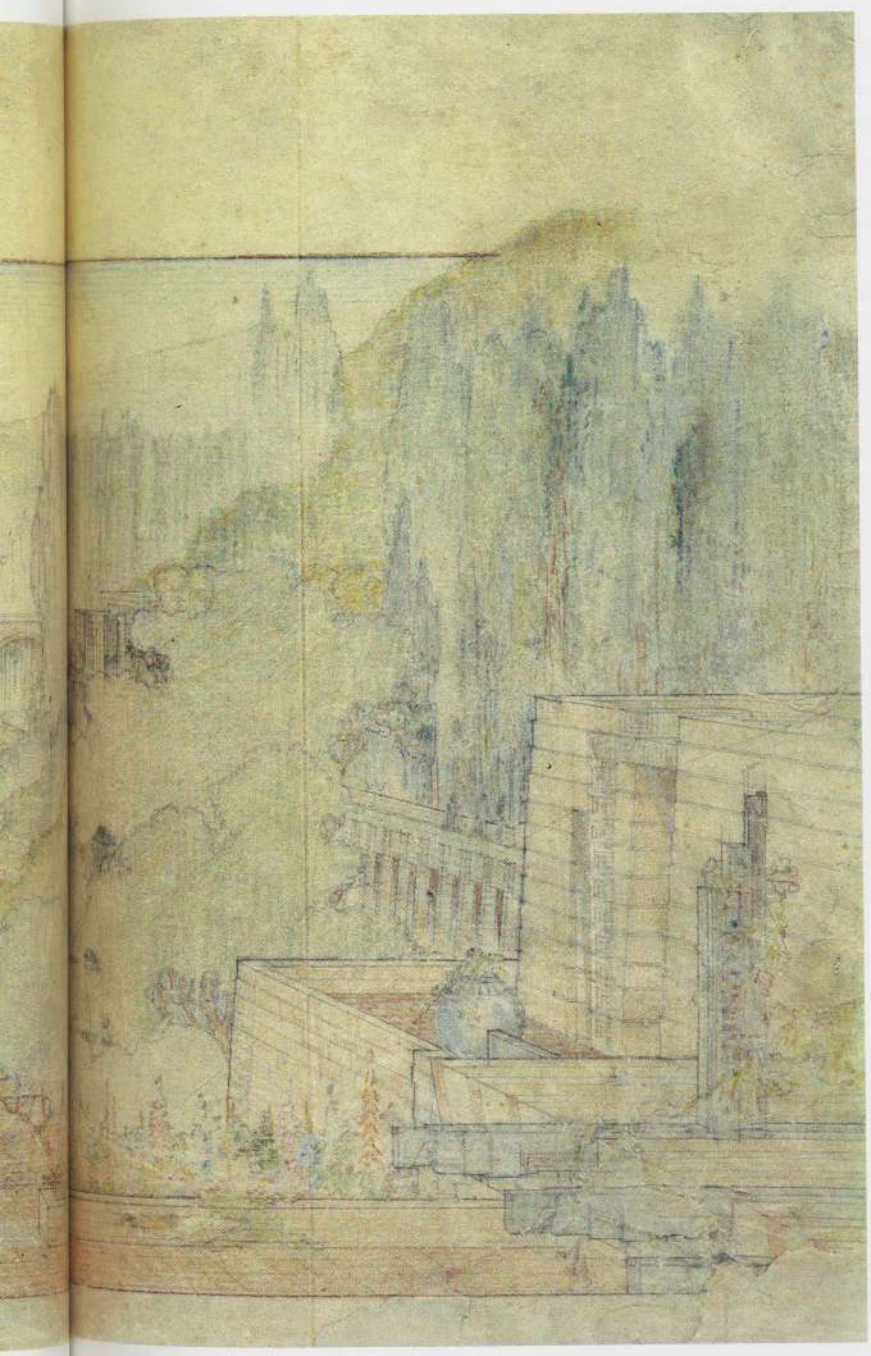




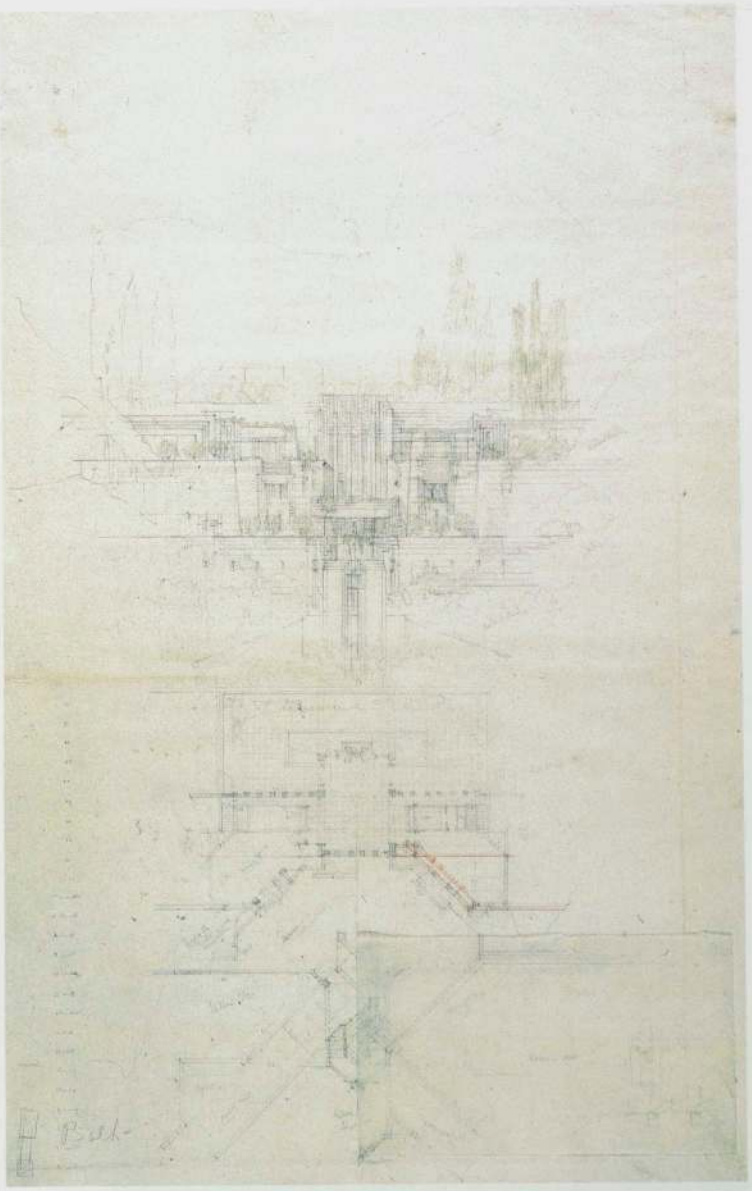


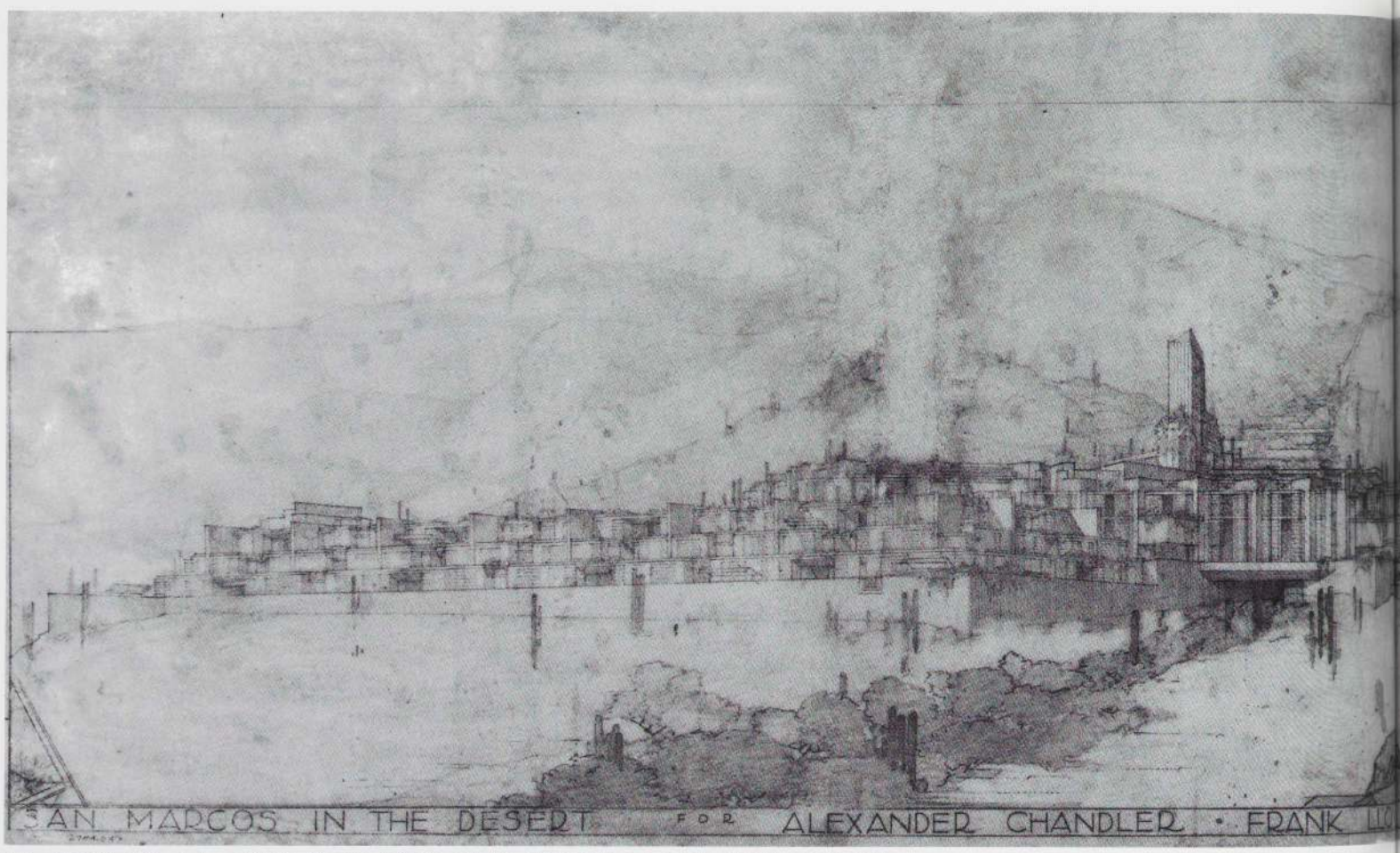
198. 透視図（FLLW;insc 1921）．和紙で裏打ちしたトレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，クレヨン，18½×36⅝″．
アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

ドゥヘニー・ランチ・リゾート
カリフォルニア州ロス・アンジェルス．計画案，1923



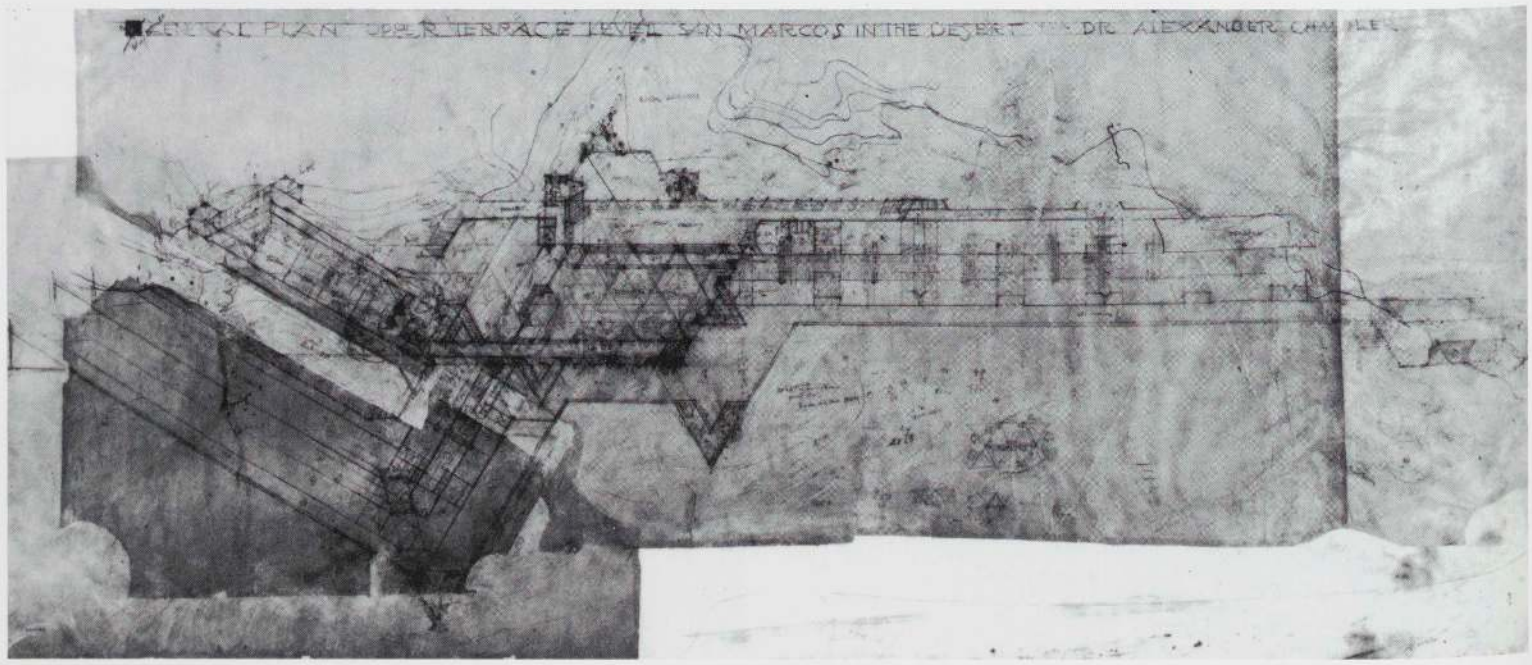
199. 立面図，平面図：住宅 C．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，30¾×19⅛″．米国議会図書館

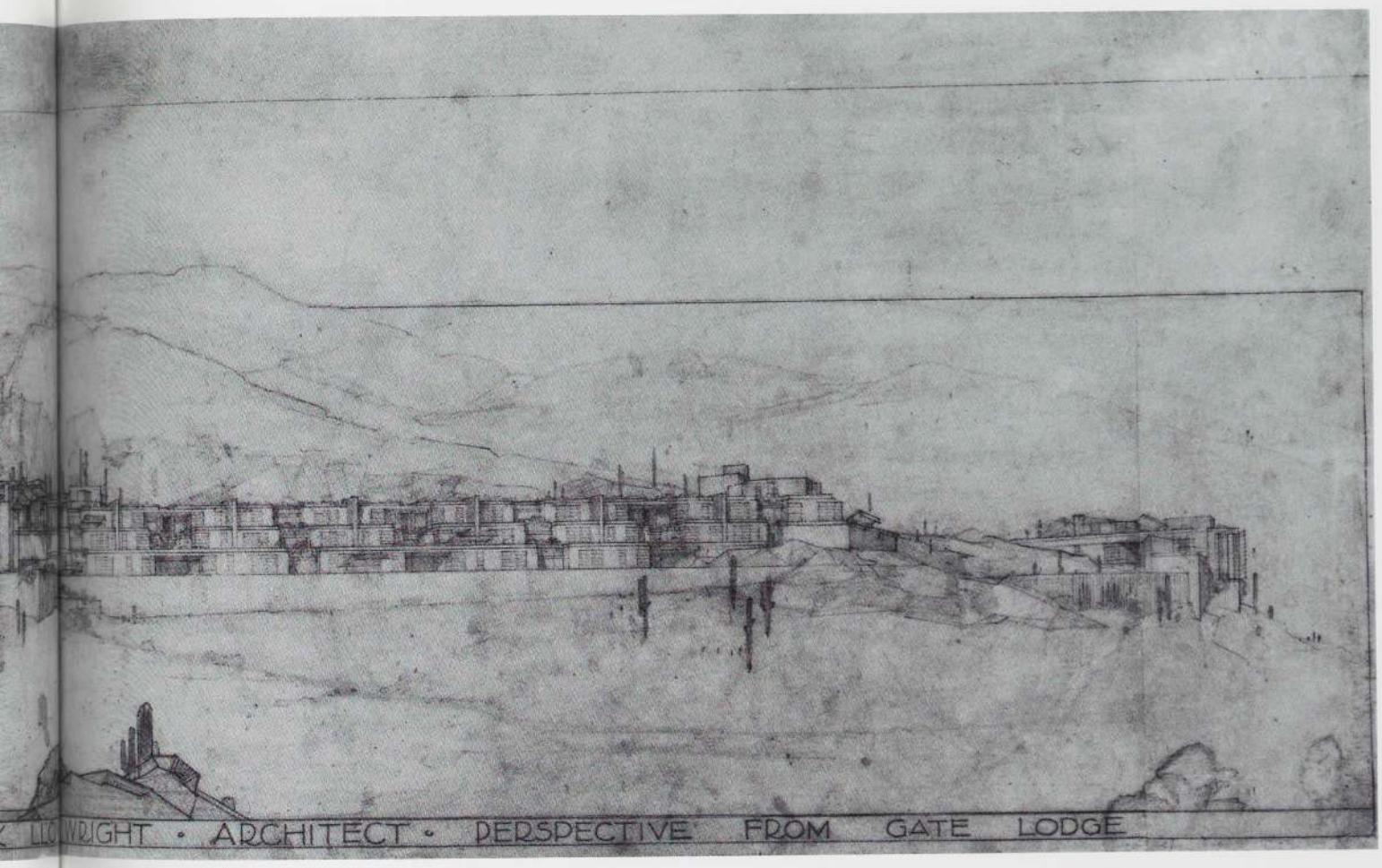




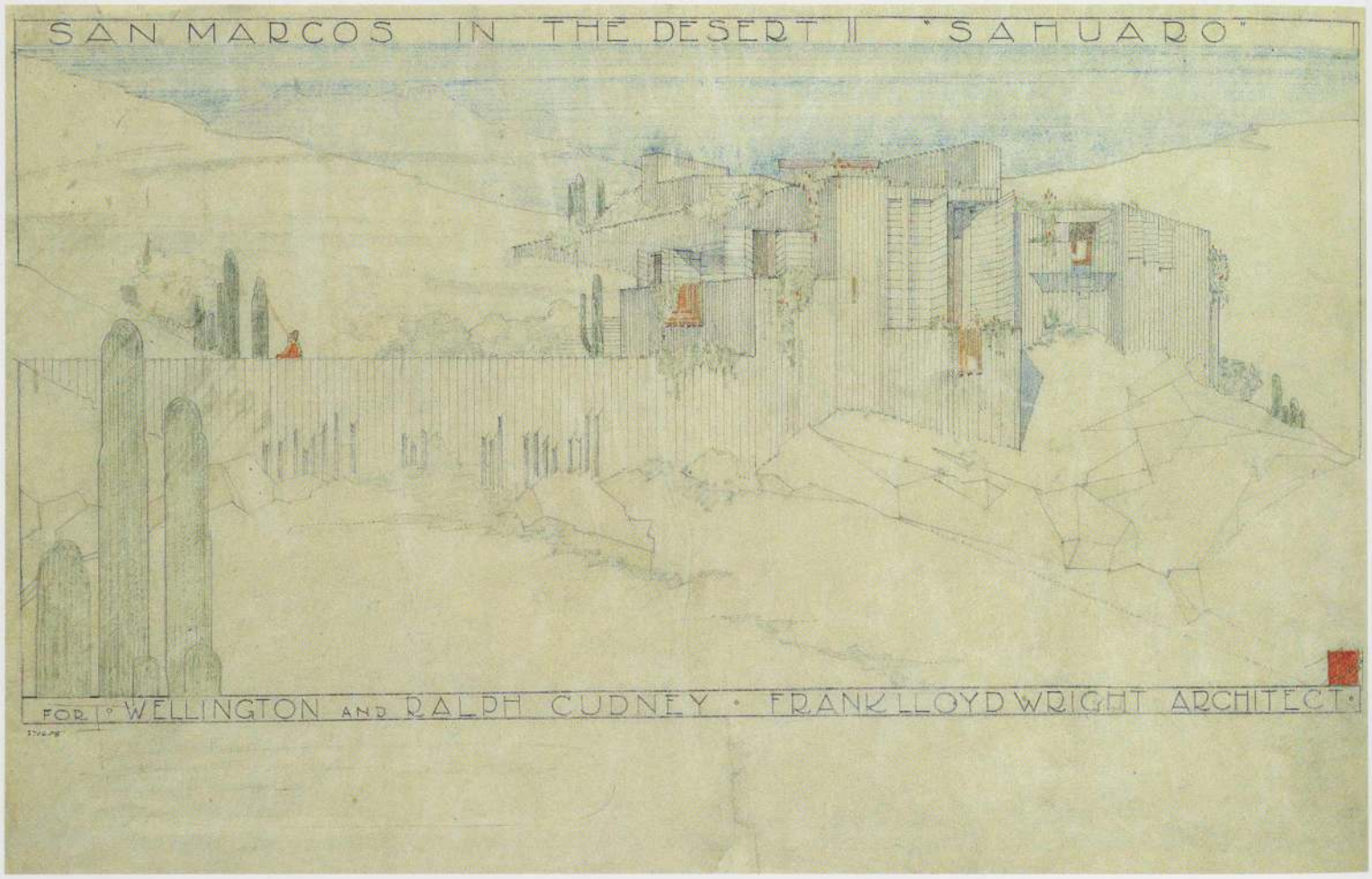
200. 透視図（VK）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，16×54¾″．フランク・ロイド・ライト財団

201. 上階の平面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，22×51¾″．フランク・ロイド・ライト財団



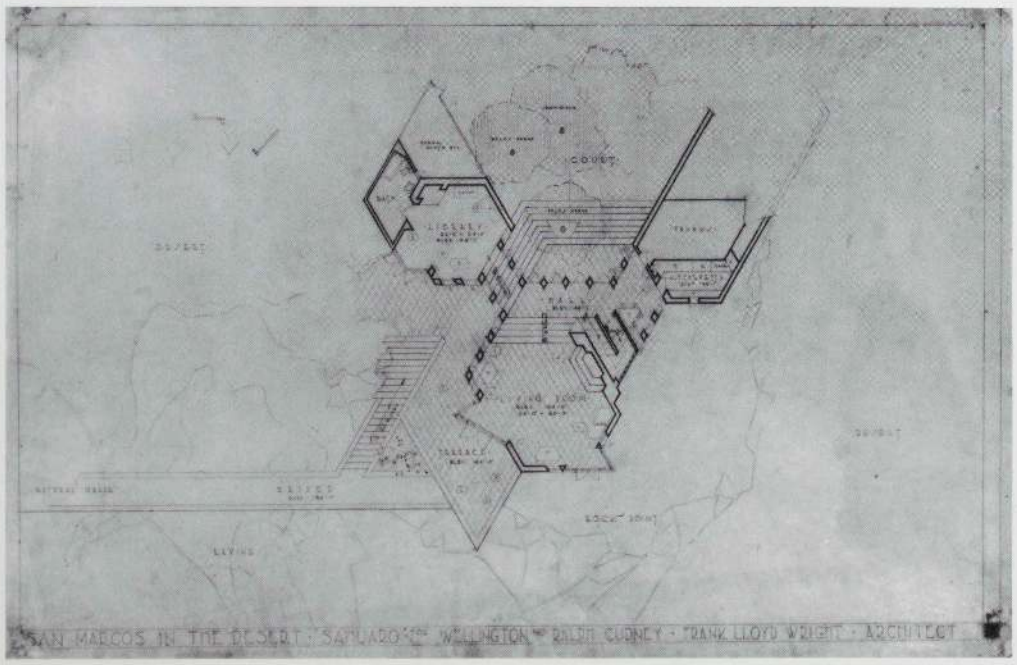


サン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾート
アリゾナ州チャンドラー，計画案，1928-29

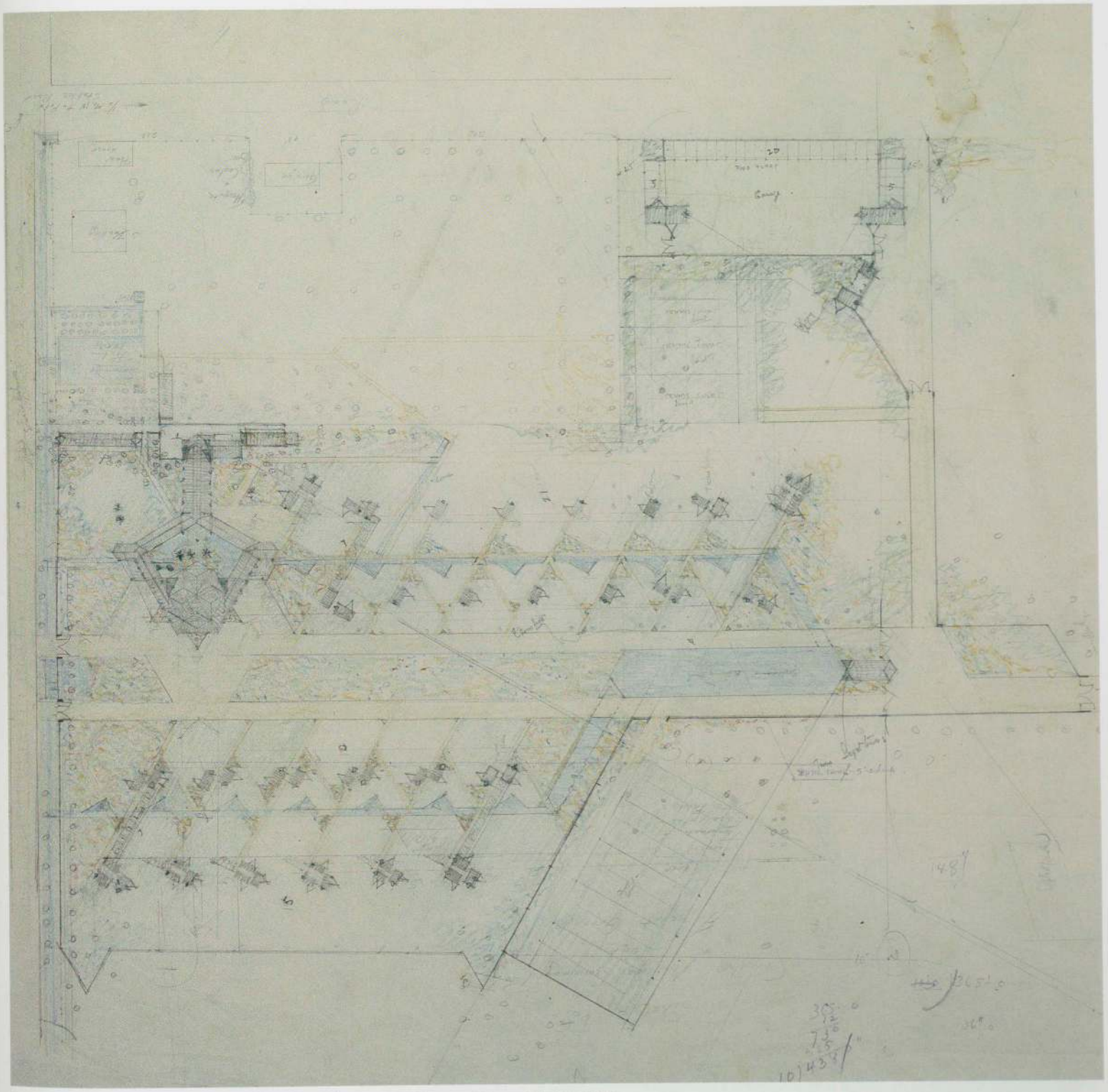


202. 透視図 (insc.1927.6). トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，13¾×21⅛″. フランク・ロイド・ライト財団

ラルフ&ウェリトン・カドニー邸
サン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾート
アリゾナ州チャンドラー. 計画案, 1929

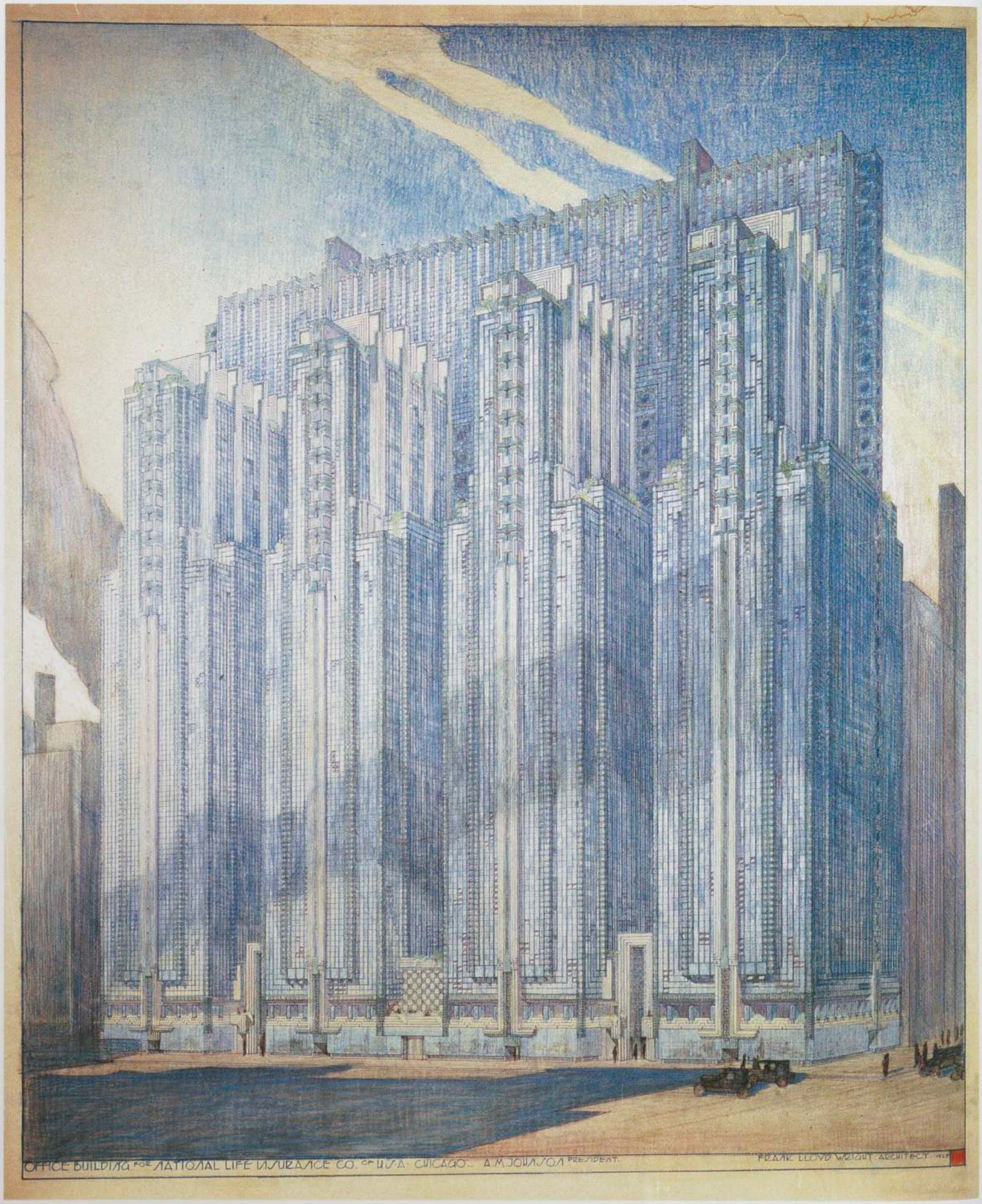


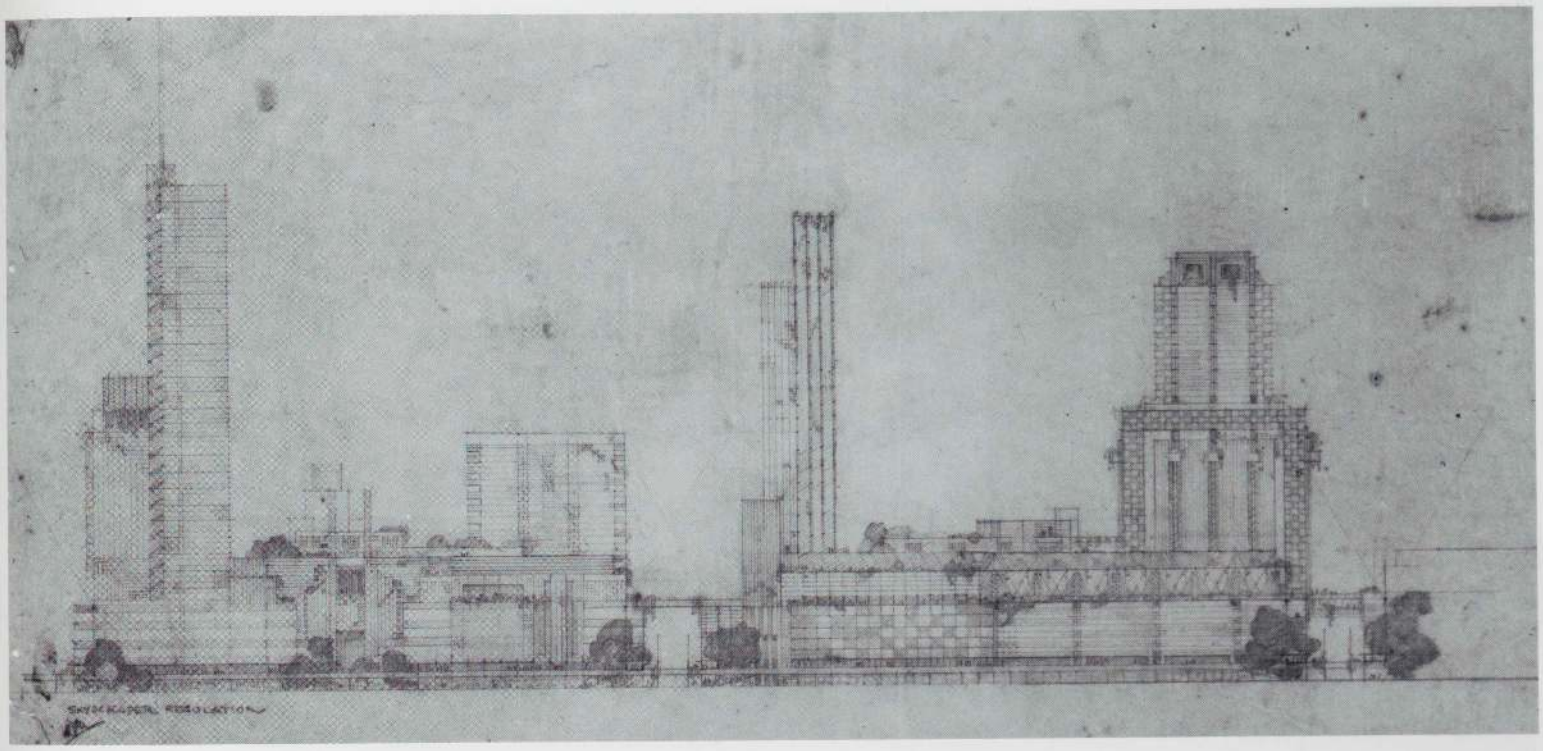
203. 上階の平面図. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，21¾×32¾″. フランク・ロイド・ライト財団



サン・マルコス・ウォーター・ガーデンズ アリゾナ州チャンドラー．計画案，1929

204．平面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，28⅞×23⅝″．フランク・ロイド・ライト財団


OFFICE BUILDING FOR NATIONAL LIFE INSURANCE CO. OF U.S.A. CHICAGO. A.M. JOHNSON PRESIDENT.
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT



左頁
ナショナル・ライフ・インシュアランス・カンパニー・ビルディング
イリノイ州シカゴ．計画案，1924-25

205．透視図．紙に鉛筆，色鉛筆，インク，49⅛×41½".
シーモア H. パースキー・コレクション

スカイスクレイパー・レギュレイション 計画案，1926

206．立面図（部分；FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，20⅜×30¼".
フランク・ロイド・ライト財団

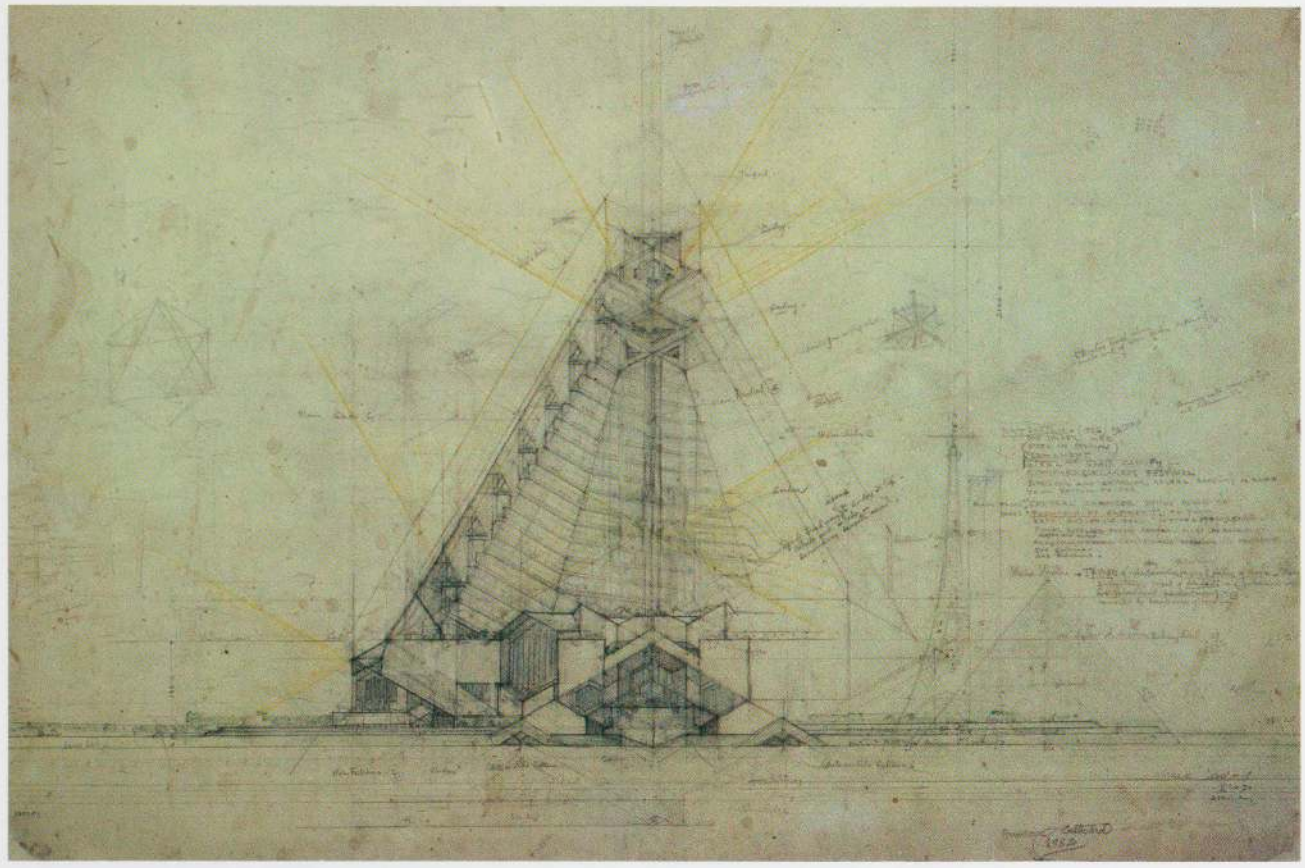
1920年代の中頃、ライトの齢は60歳に届こうとしていた。新しく完成した帝国ホテルが1923年の大地震に耐えて彼の名は知れ渡ったが、この計画に対する批評は様々であった。それに加えて、私生活での引き続く騒動、財政の不安定、またアメリカを長期間離れていたことがライトの活力を脇に外らし、そして遂には依頼がほとんどなくなってしまった。

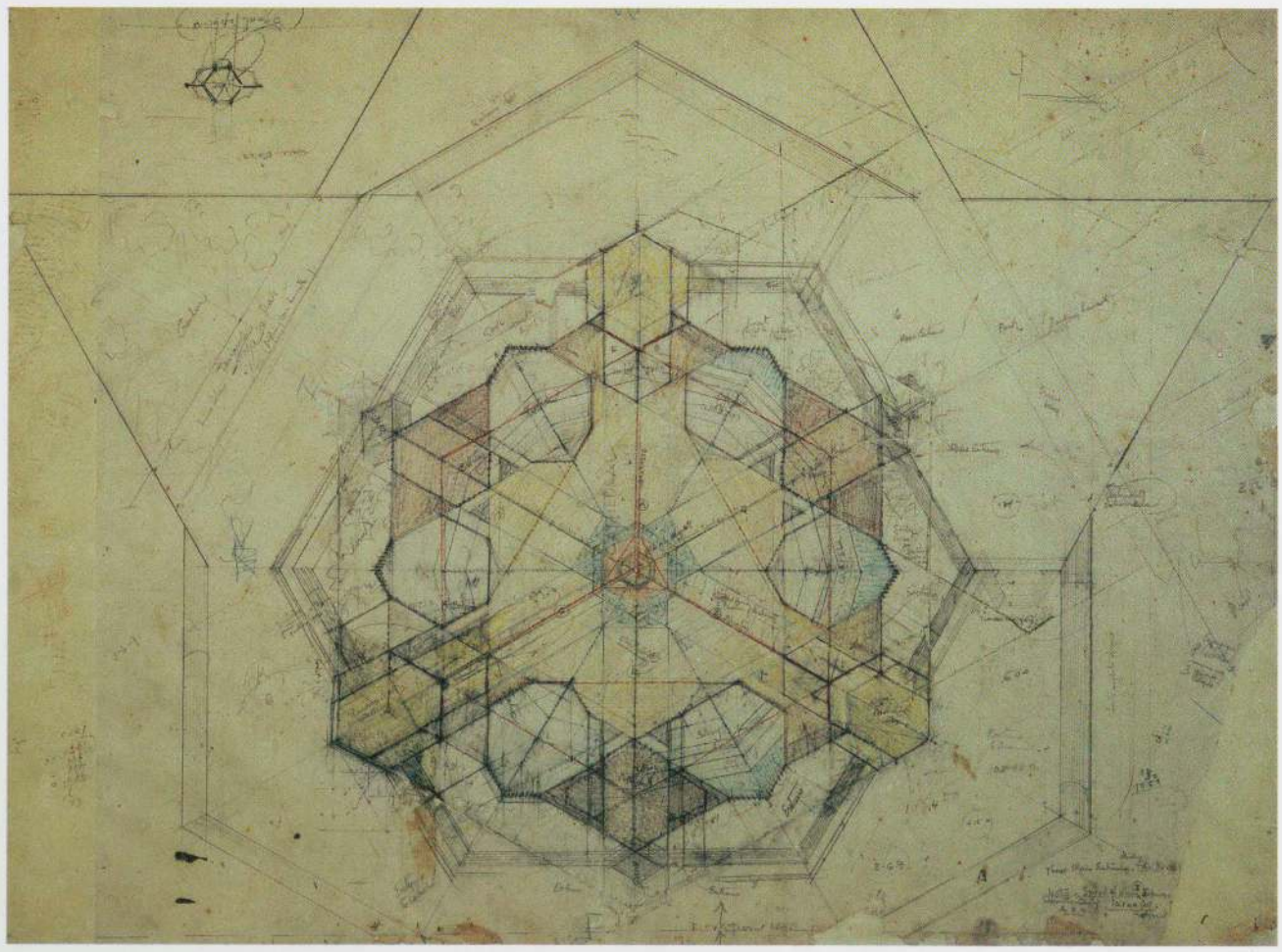
この時代の彼の仕事の多くは、ますます進む職業的孤立と建築の現状に対する反応として見ることができ、それは特にスカイスクレイパーの設計において言えることであった。内部の柱から片持ちで支えられた床スラブ、また軽い金属とガラスから成る表皮を特徴とするナショナル・ライフ・インシュアランス・カンパニー・ビルディング（左頁）は、レンガに覆われたその時代の歴史主義的なデザインに対する非難であった。セント・マークス・タワー（図版211-214)の計画ではこのコンセプトを更に進展させて、大建築全体を片持ちで支える中心核を生み出した。これは木の基本的構造にちなんだタップ・ルート構造システムとして知られるようになる。また、スカイスクレイパー・レギュレイション（上）と呼ばれる習作は特に高層建築の高密さを批判していた。

ライトがこれらの思弁的プロジェクトを行っていた時期は、1928年のオルギヴァンナ・ヒンツェンブルクとの結婚と1932年のタリアセン・フェローシップの設立の後、彼の個人的立場が次第に安定していった時期と一致する。このおかげで、彼は自伝やブロードエーカー・シティ（図版403-404)のような文筆的、理論的計画に従事することができた。都市化されていない、自動車のあるアメリカ的風景へのライトのヴィジョンはアメリカの都市への批判でもあり、その中心には彼が進展させた新中流階級のためのユーソニアン・ハウスが据えられていた。ハーバート・ジェイコブズ邸（図版241-245）に最もよく表わされていたが、この郊外住宅は一般に使用人の宿所を持たず規模も比較的小さかった。また、プレーリー・ハウスの馬小屋や車庫はカーポートに取って代わられた。

ライトは当時のヨーロッパに見られた発展に幾らか共感を持っていたものの、機械の美学と大量生産される集合住宅を重視することを拒絶した。ライトの住宅の傑作である落水荘、エドガー J. カウフマン邸（図版234-240）は、空想的な心象と自然の素材の用法とが平面的抽象概念と調和した離れ業であった。この作品は直ちに広く称賛され、ライトの職業的活動は再び軌道にのった。

この意味において、S.C. ジョンソン・アンド・サン社アドミニストレイション・ビルディング（図版254-260,264-267）は落水荘と同じく重要であった。この作品は、ラーキン・ビルディングの開放性と威厳を持った巨大性を思い起こさせる大きなオフィスビルであった。ライトは流線型のヴォリュームと先の広がった樹木状の柱を用いて、匹敵するもののない空間的、建築的な流動性を達成した。数年後、彼は研究棟(図版261-267)をそこに増築することによって、中心核に片持で支えられる高層建築の着想を実現する機会を得た。





左頁
スティール・カテドラル　ニューヨーク州ニューヨーク．計画案，1926

207．立面図（FLLW；insc.1932）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，22⅝×30¾″．フランク・ロイド・ライト財団

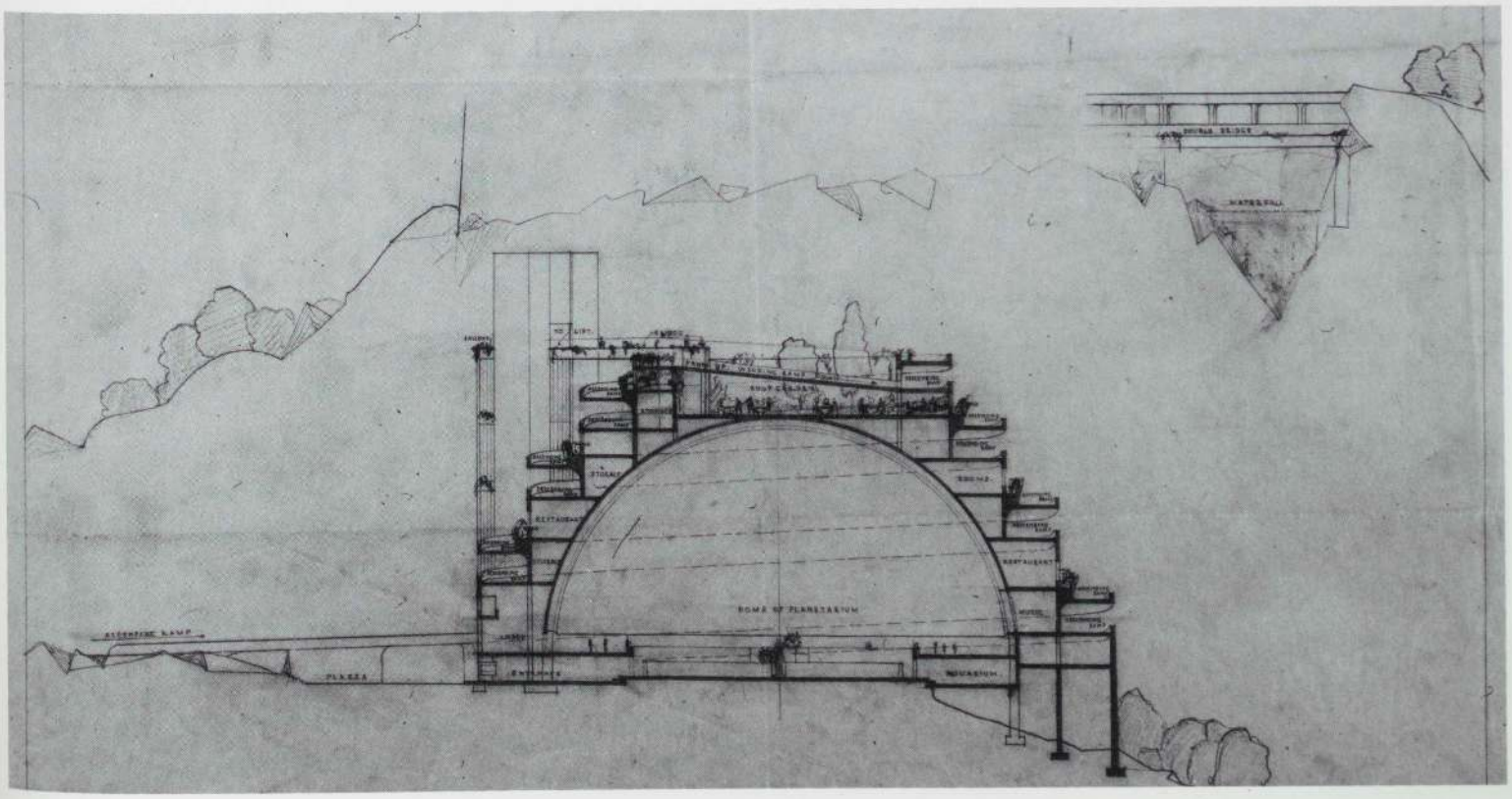
208．平面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，23⅜×31″．フランク・ロイド・ライト財団

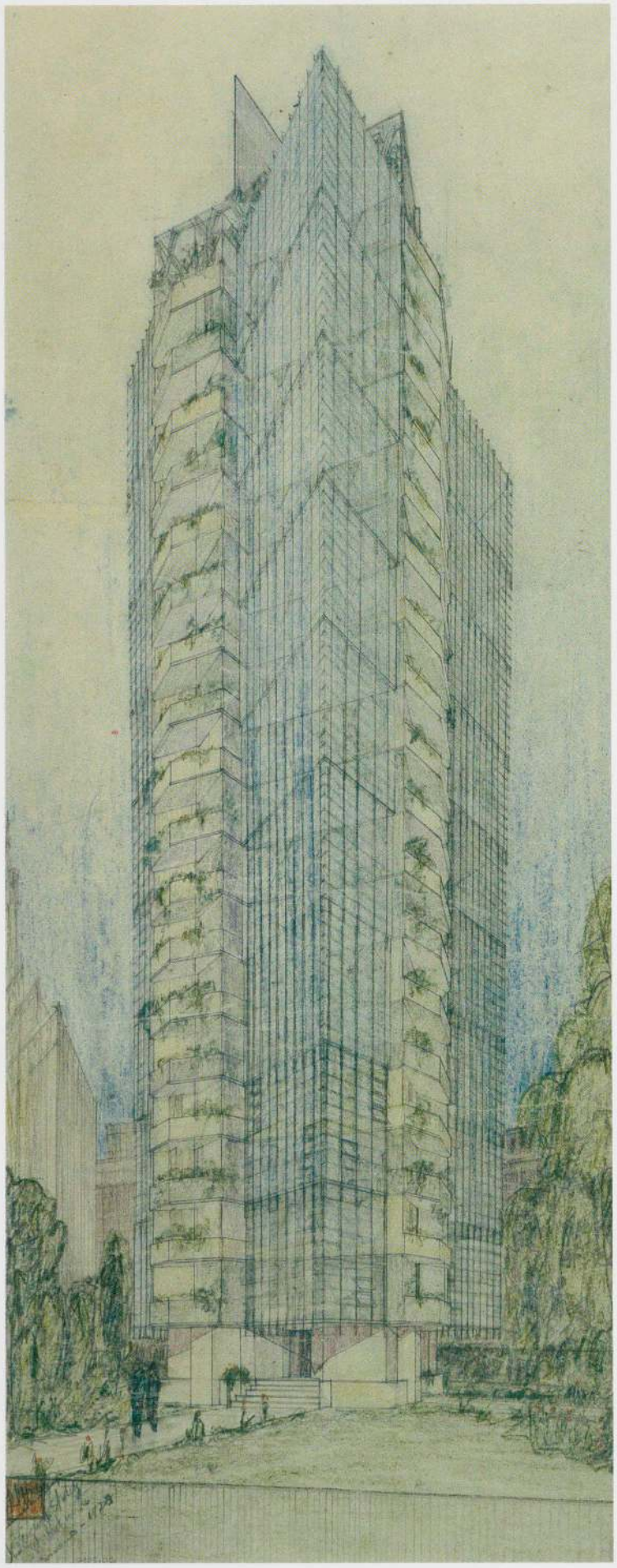


ゴードン・ストロング・オートモービル・オブジェクティヴ・アンド・プラネタリウム
メリーランド州シュガーローフ・マウンテン．計画案，1924-25

209．鳥瞰図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，10¾×8⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

210．断面図（部分）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，26¾×34⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

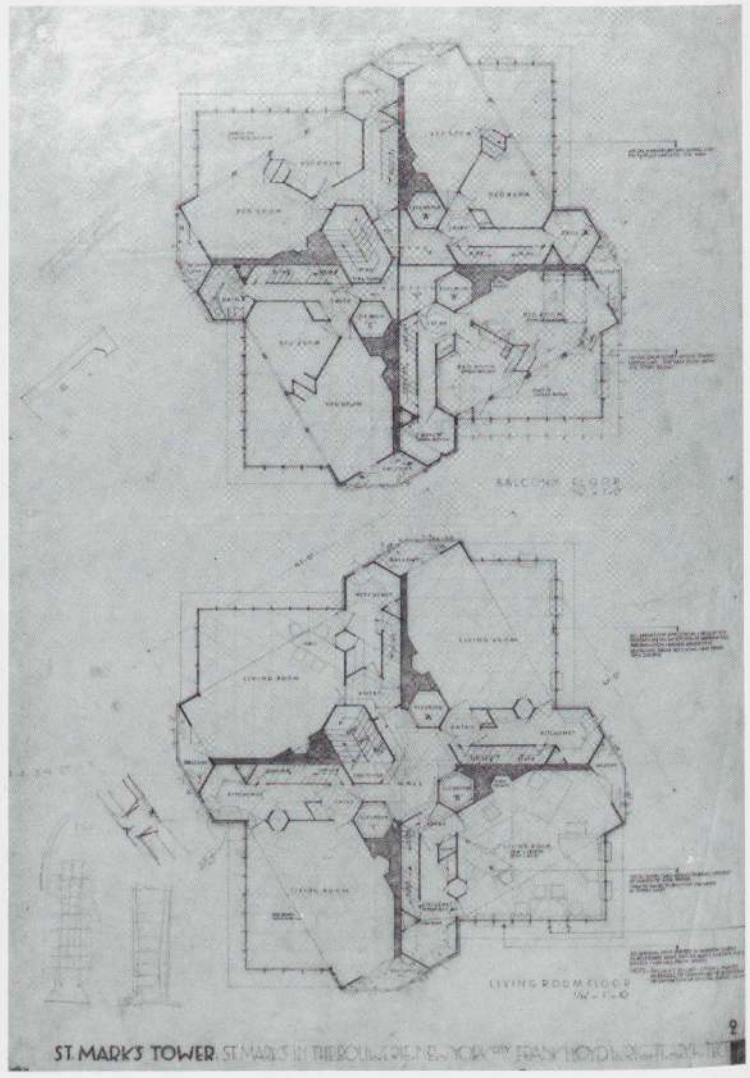


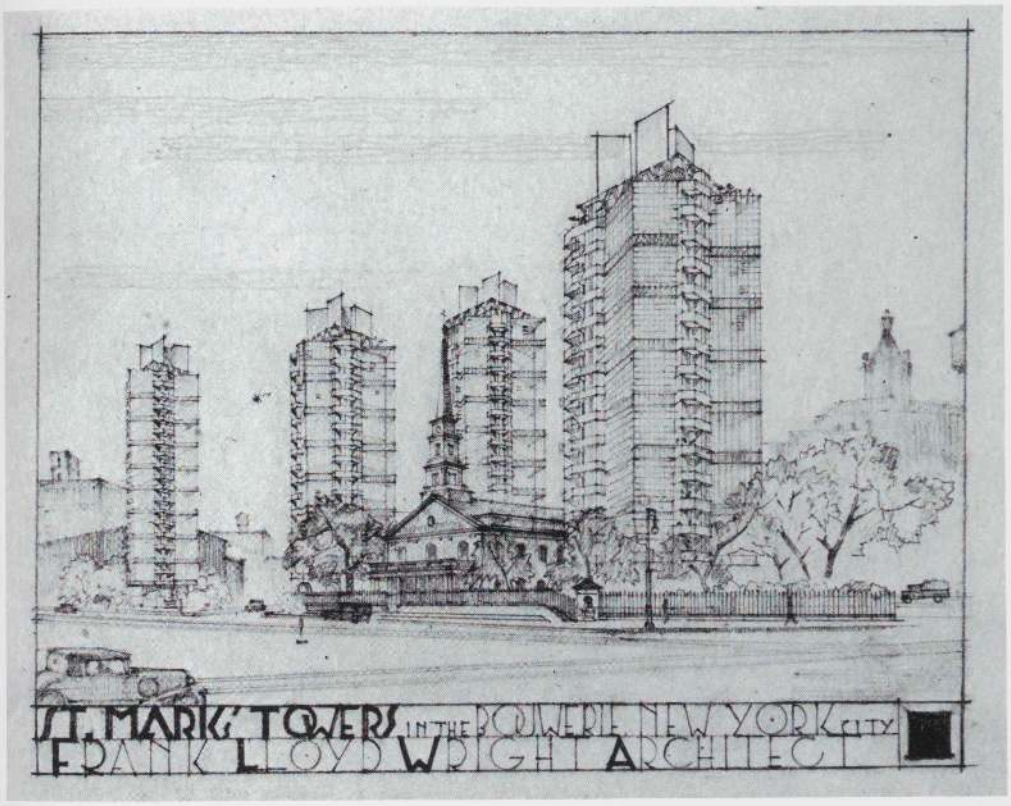


211. 透視図(FLLW;1928). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 28¼×10⅛″. フランク・ロイド・ライト財団

セント・マークス・タワー
ニューヨーク州ニューヨーク. 計画案, 1927-31

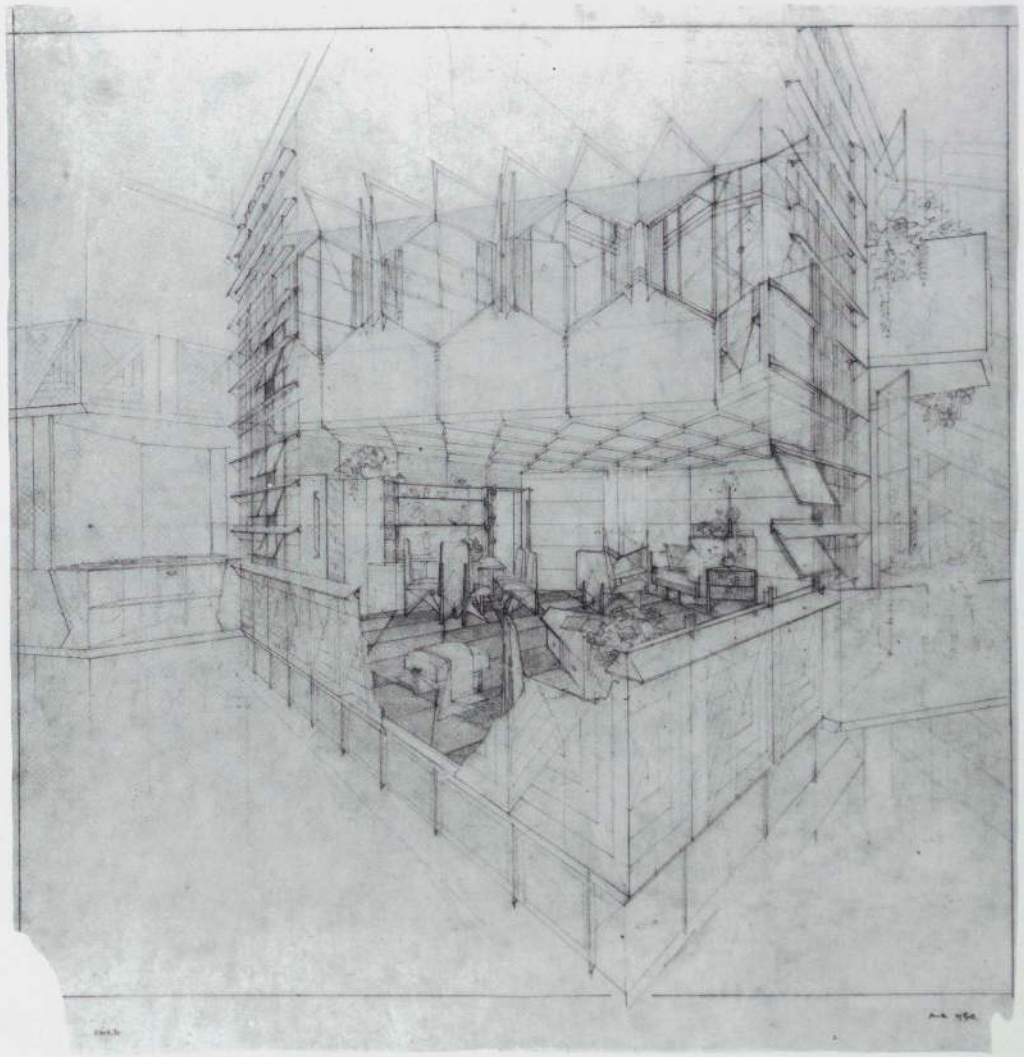
212. 平面図：標準的住戸. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 34¼×24¼″. フランク・ロイド・ライト財団

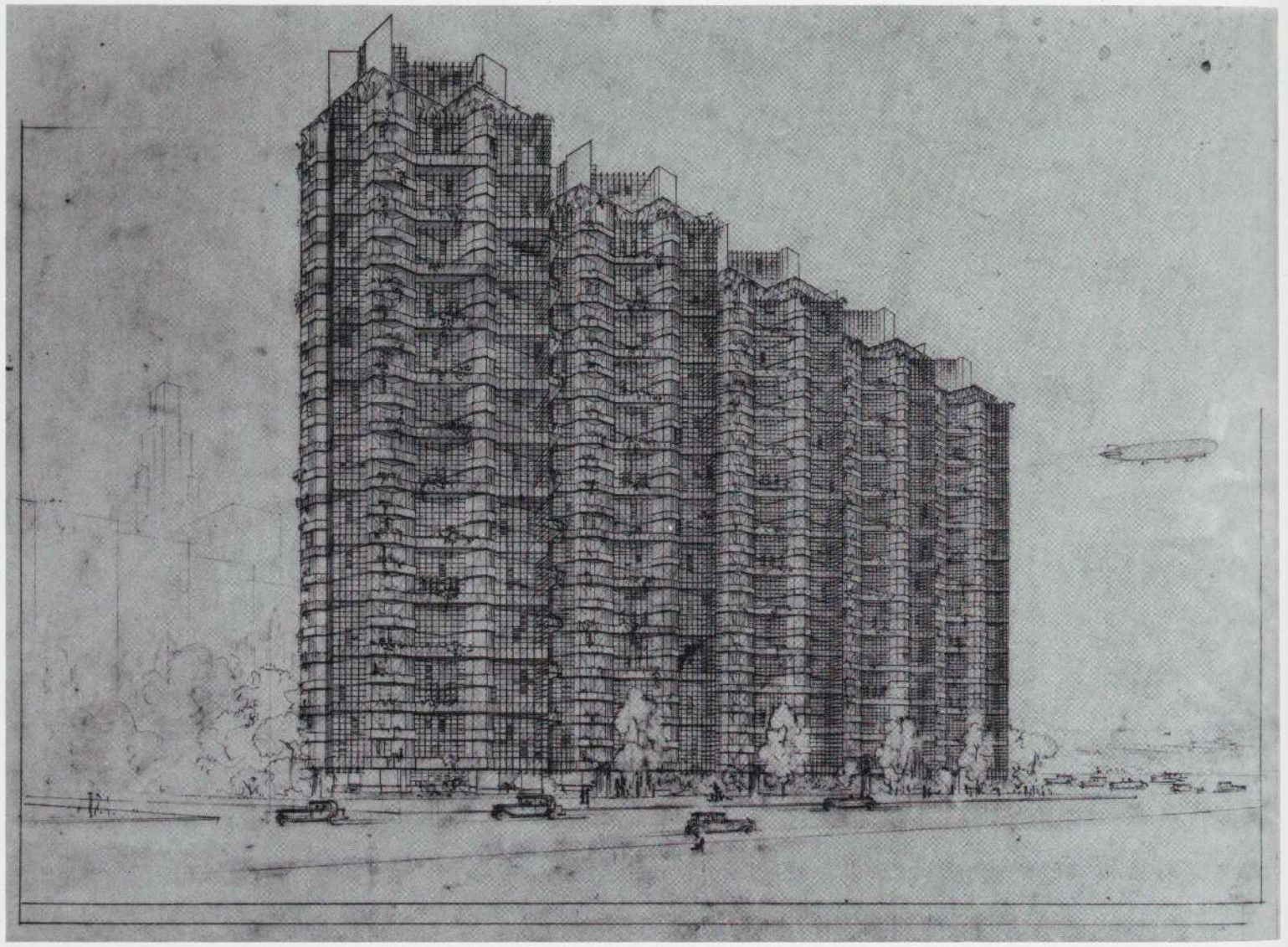




213. 透視図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 8⅜×15⅜″. フランク・ロイド・ライト財団

214. 内観透視図：標準的住戸(1930). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 26⅜×25⅜″. フランク・ロイド・ライト財団

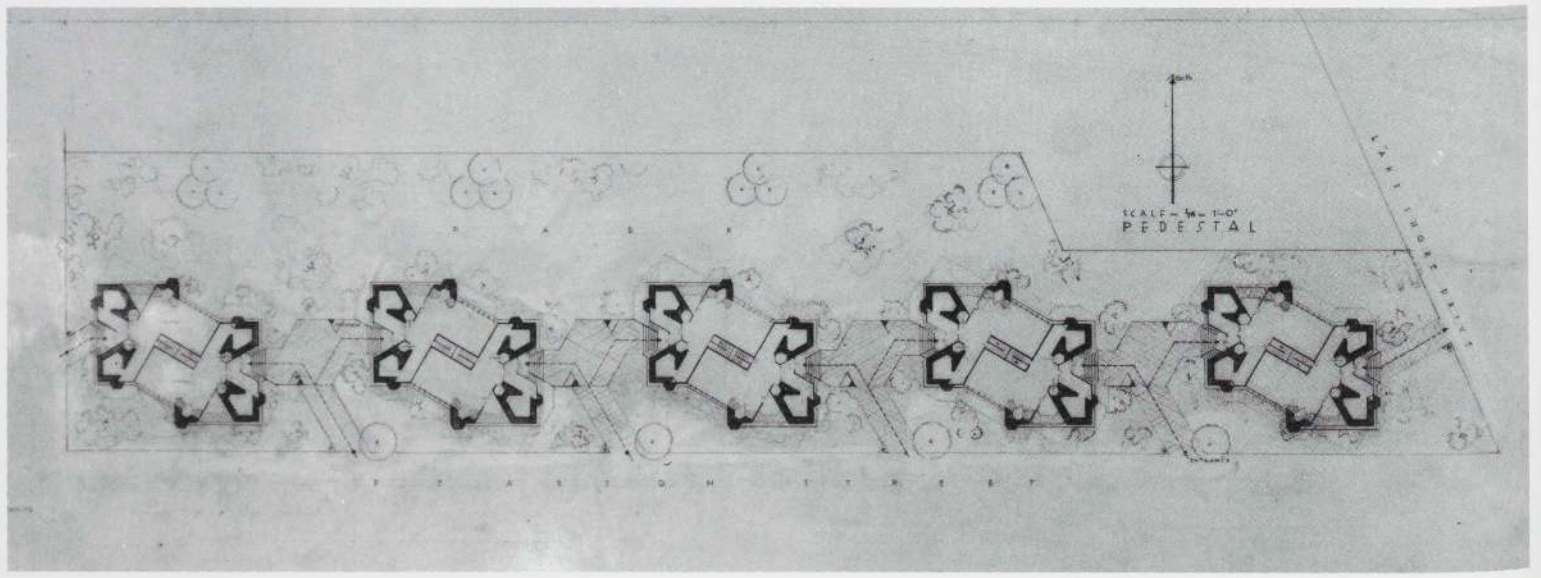


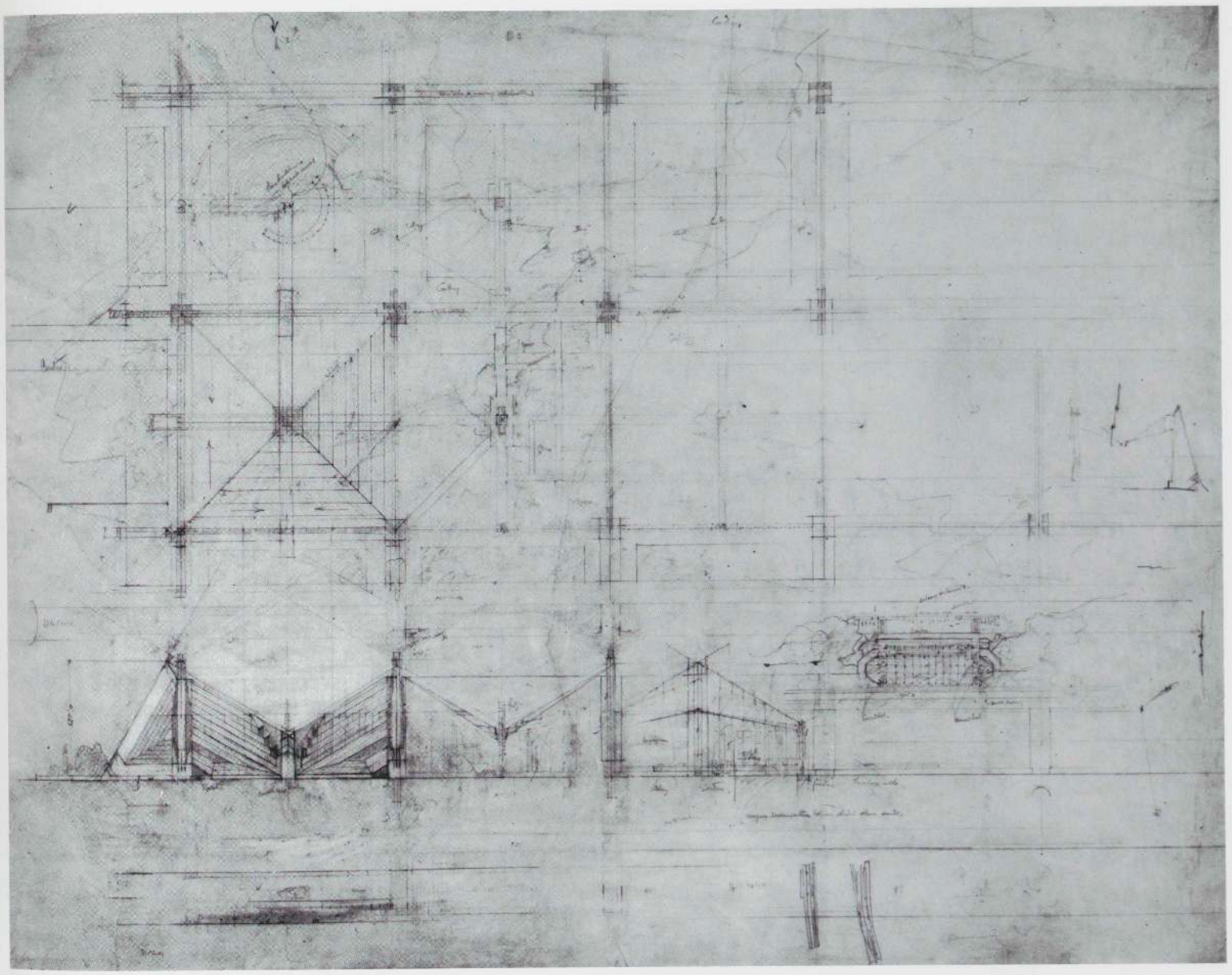


215. 透視図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 19×28¼″. フランク・ロイド・ライト財団

グループト・タワーズ イリノイ州シカゴ. 計画案, 1930

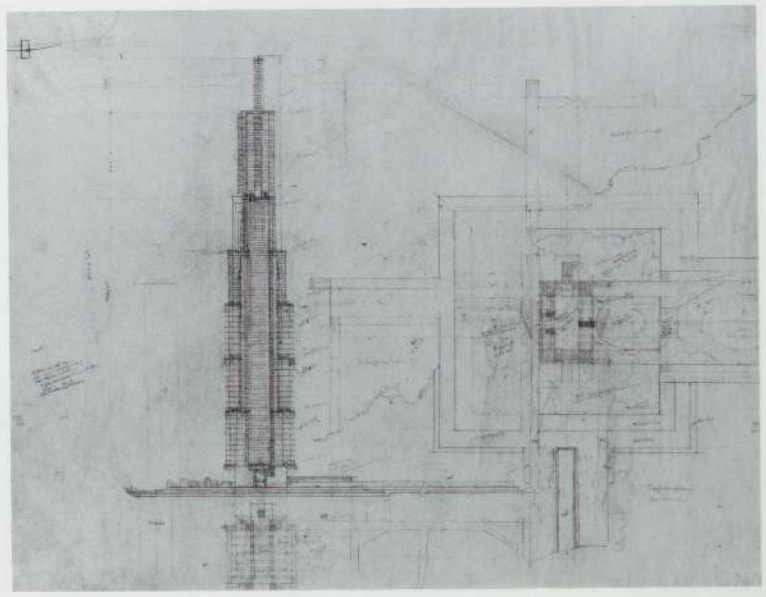
216. 平面図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 13¾×35⅜″. フランク・ロイド・ライト財団





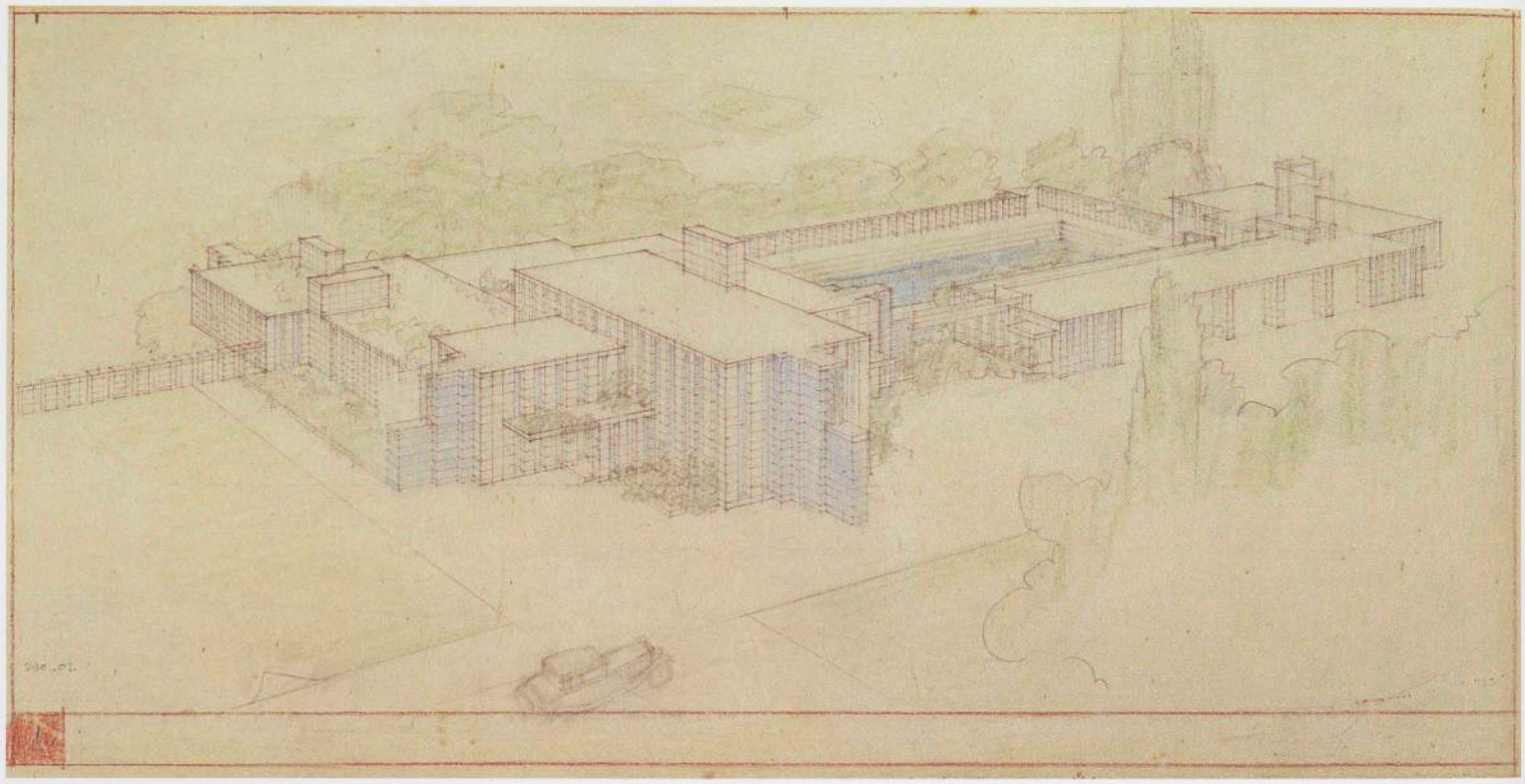
シカゴ世界博 「進歩の世紀」のパヴィリオン イリノイ州シカゴ．計画案，1931

217． 平面図，立面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，27¾×35″．フランク・ロイド・ライト財団



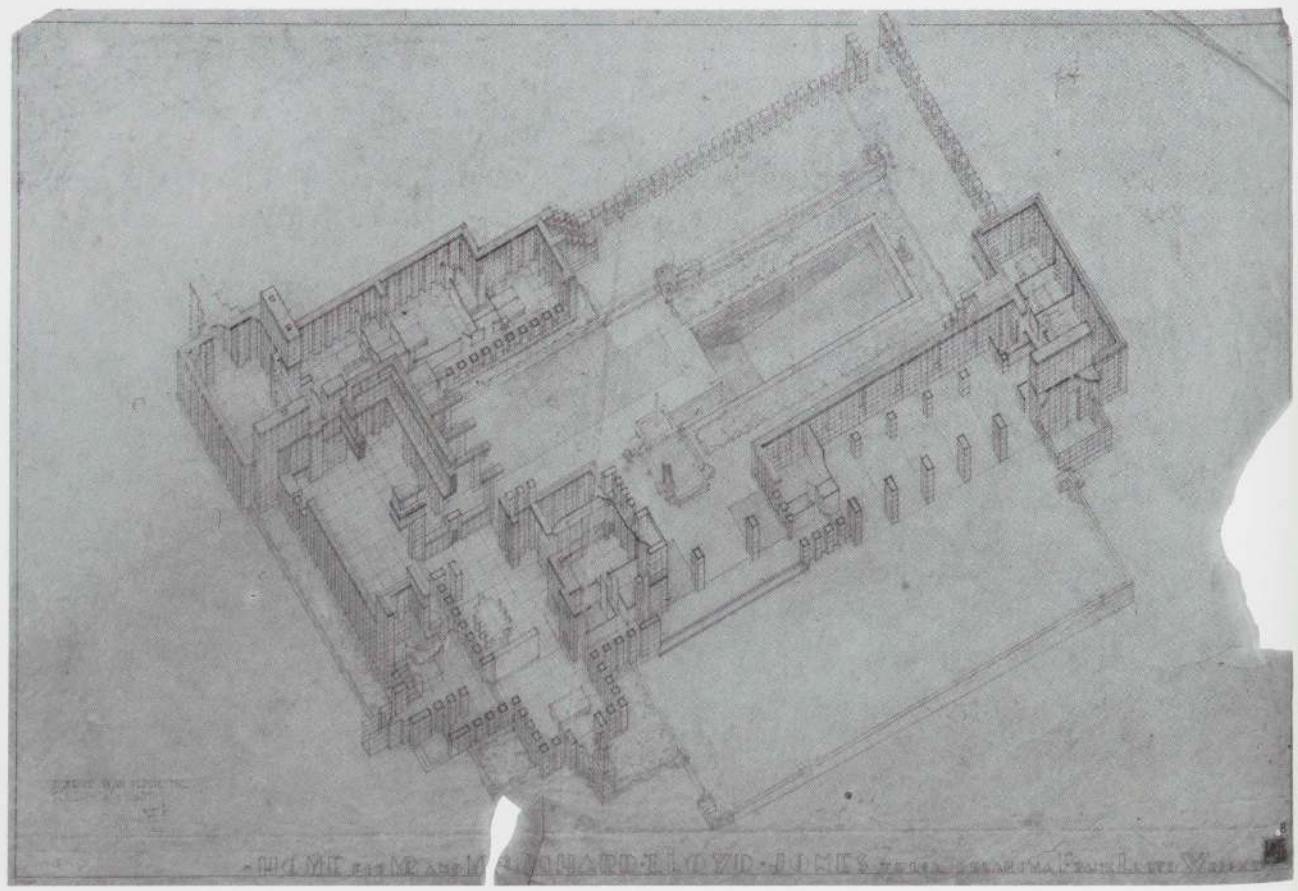
シカゴ世界博 「進歩の世紀」のスカイスクレイパー
イリノイ州シカゴ．計画案，1931

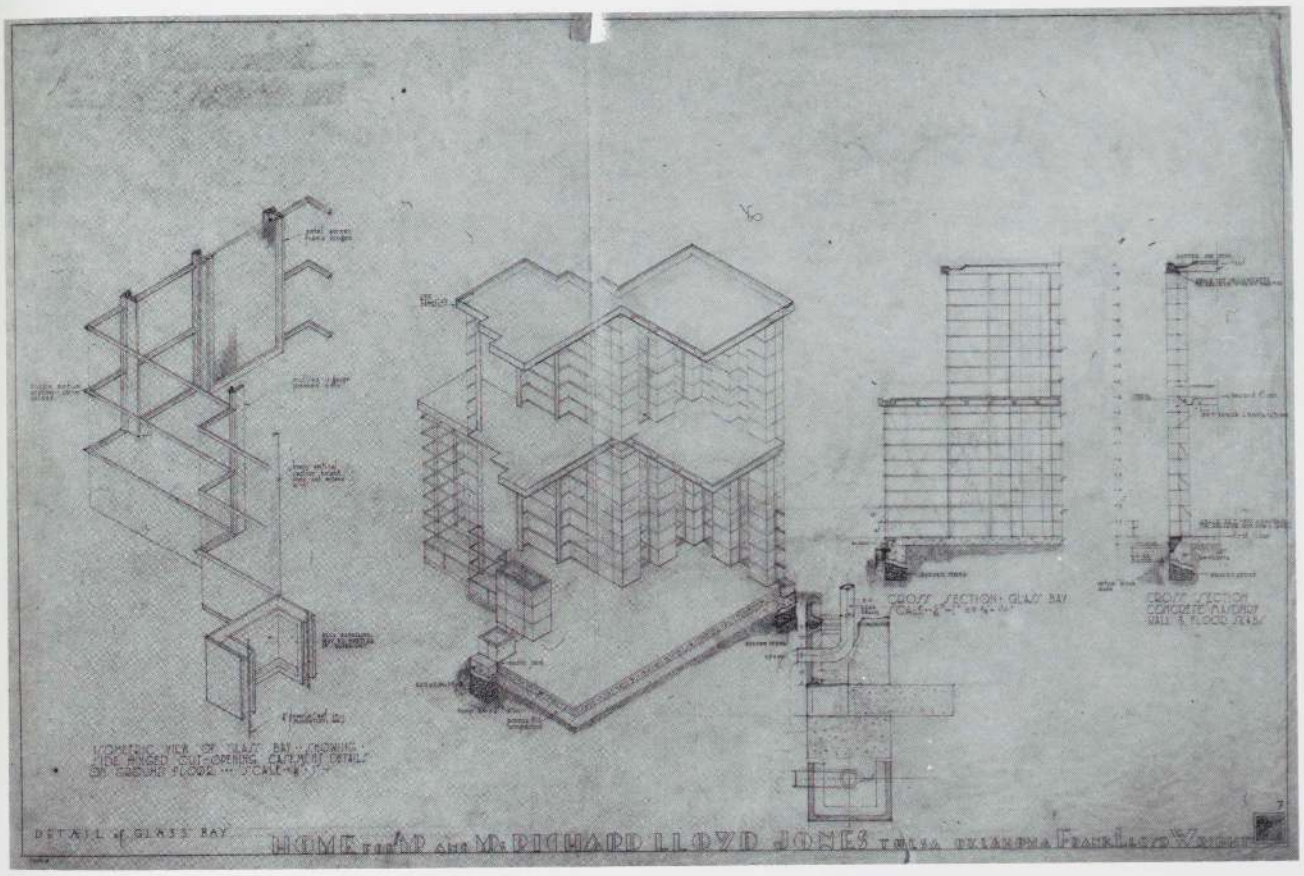
218． 平面図，立面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，27¾×35¾″．フランク・ロイド・ライト財団



219. 鳥瞰図（FLLW,GC）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，10×19¼″．フランク・ロイド・ライト財団

220. アイソメトリック図（GC）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，27×40⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

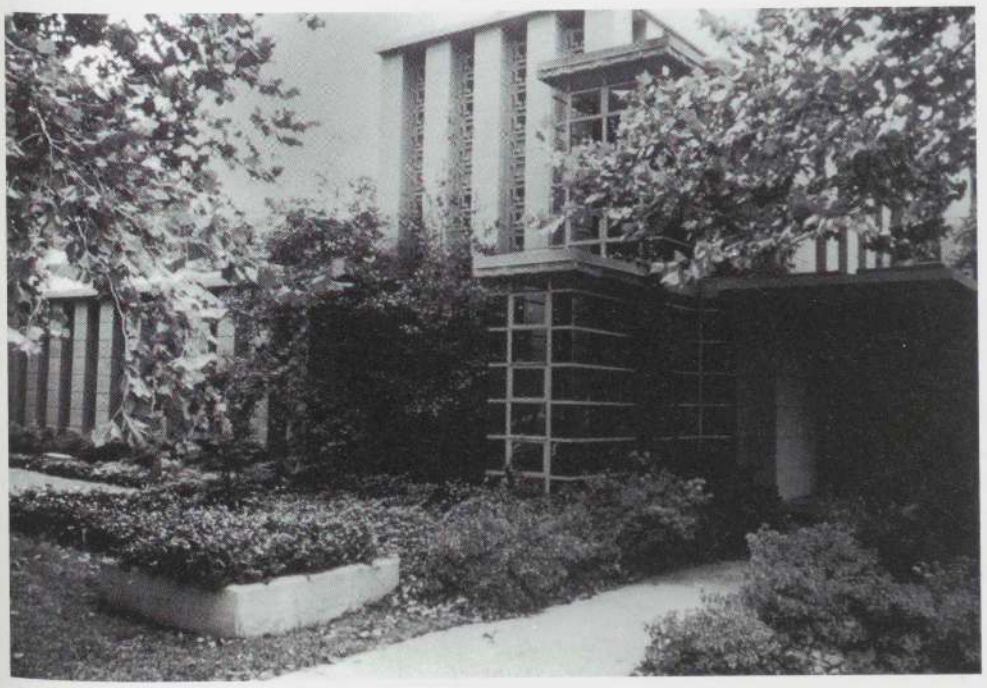




221. アイソメトリック図，断面図：ガラス出窓（GC）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，27×40⅝".
フランク・ロイド・ライト財団

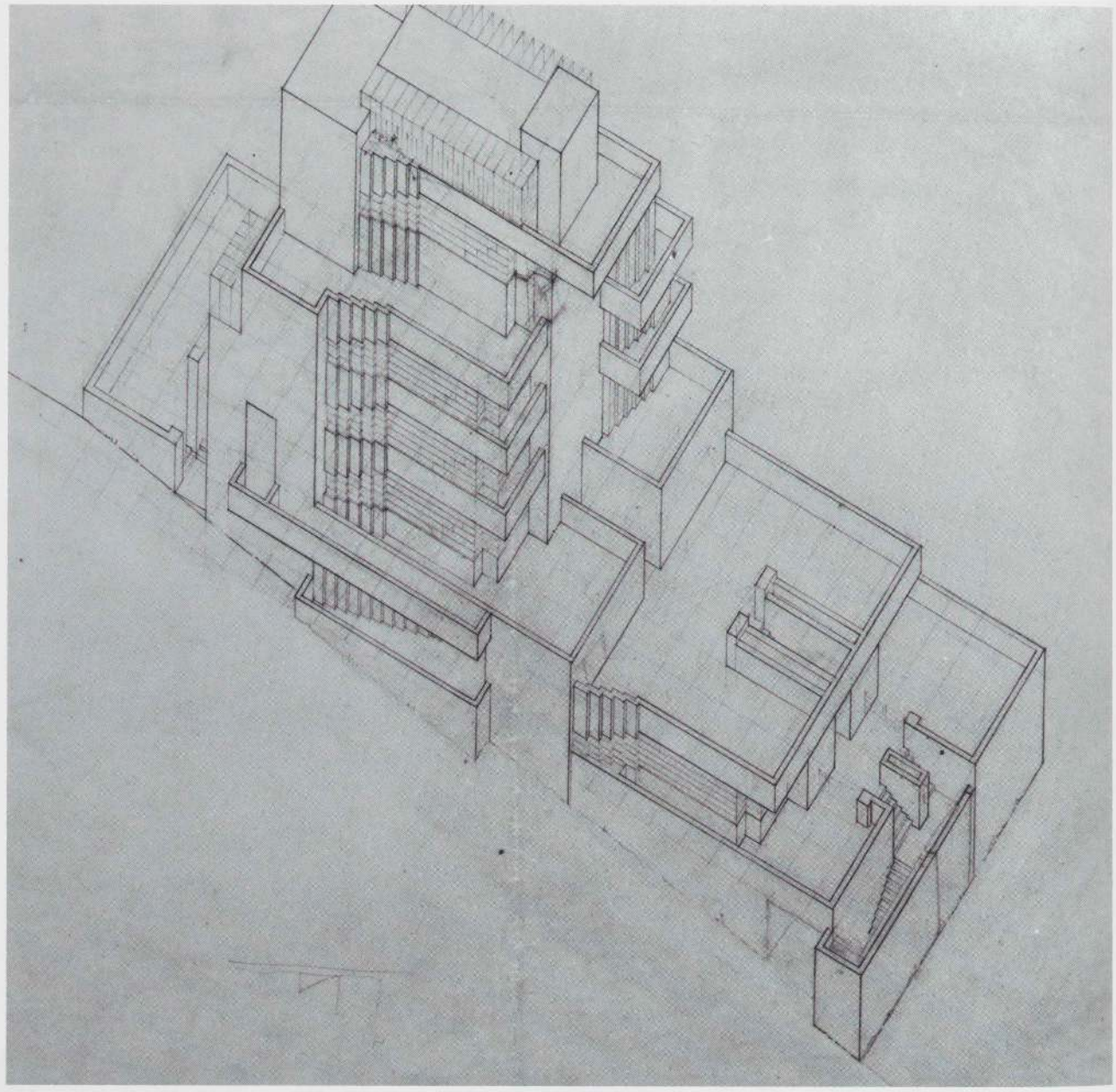
ウェストホープ　リチャード・ロイド・ジョーンズ邸　オクラホマ州タルサ．1928-31

222. 外観　ディテール



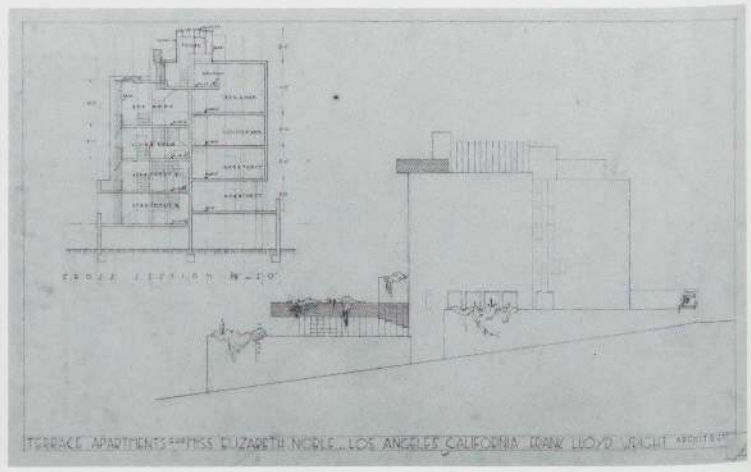
223. 内観　ディテール



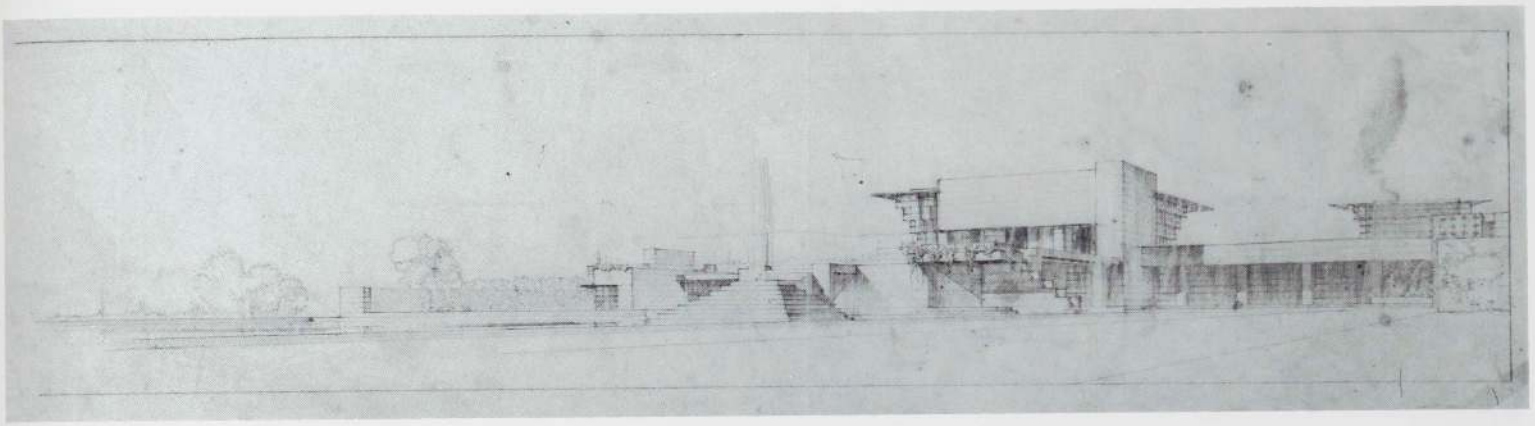


224. アイソメトリック図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 20½×29¾″. フランク・ロイド・ライト財団

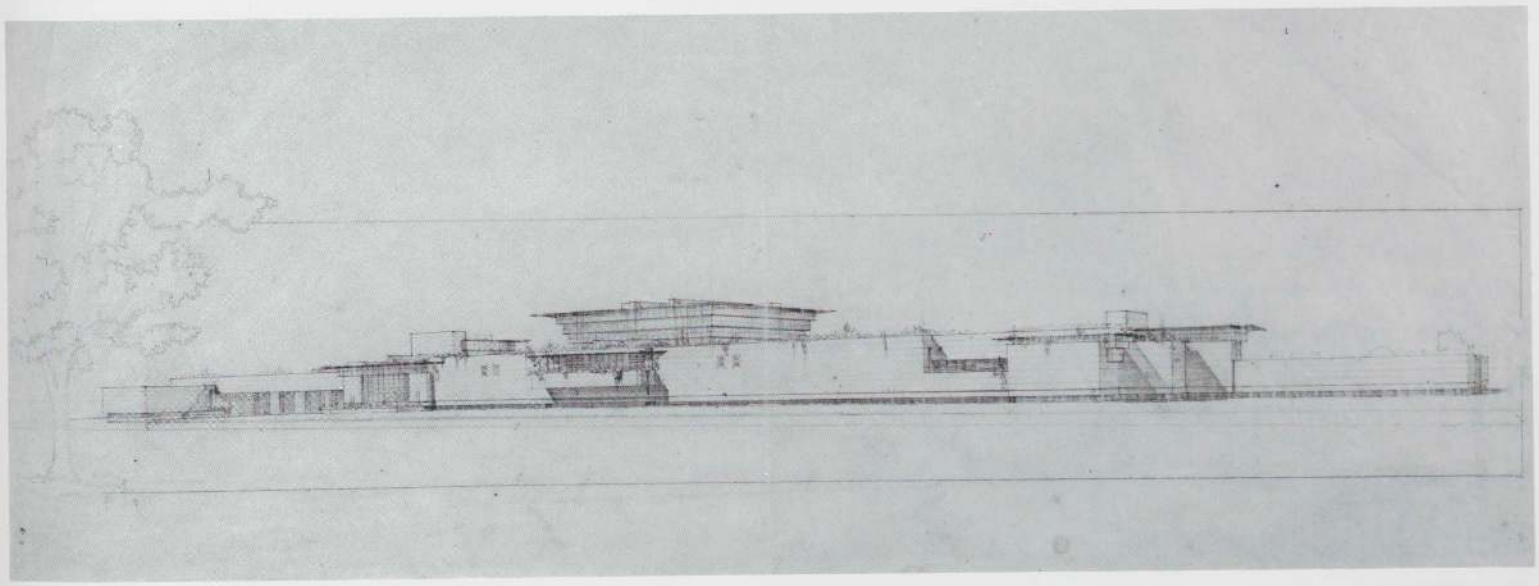
エリザベス・ノーブル・アパートメンツ
カリフォルニア州ロス・アンジェルス, 1929-30



225. 断面図, 立面図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 21¾×31¼″.
フランク・ロイド・ライト財団



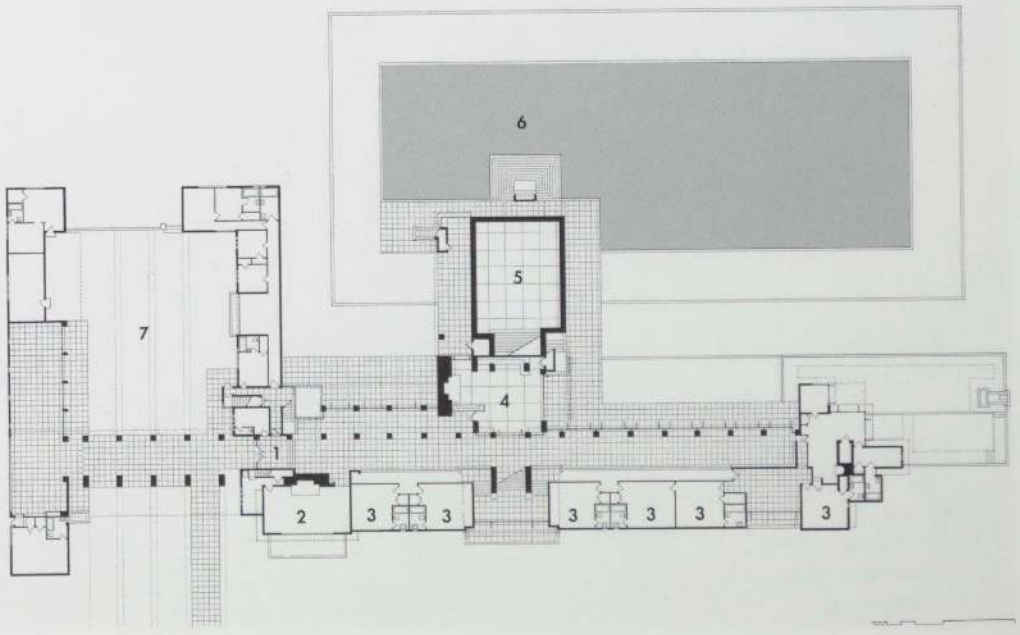
226. 透視図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 10¼×36″. フランク・ロイド・ライト財団

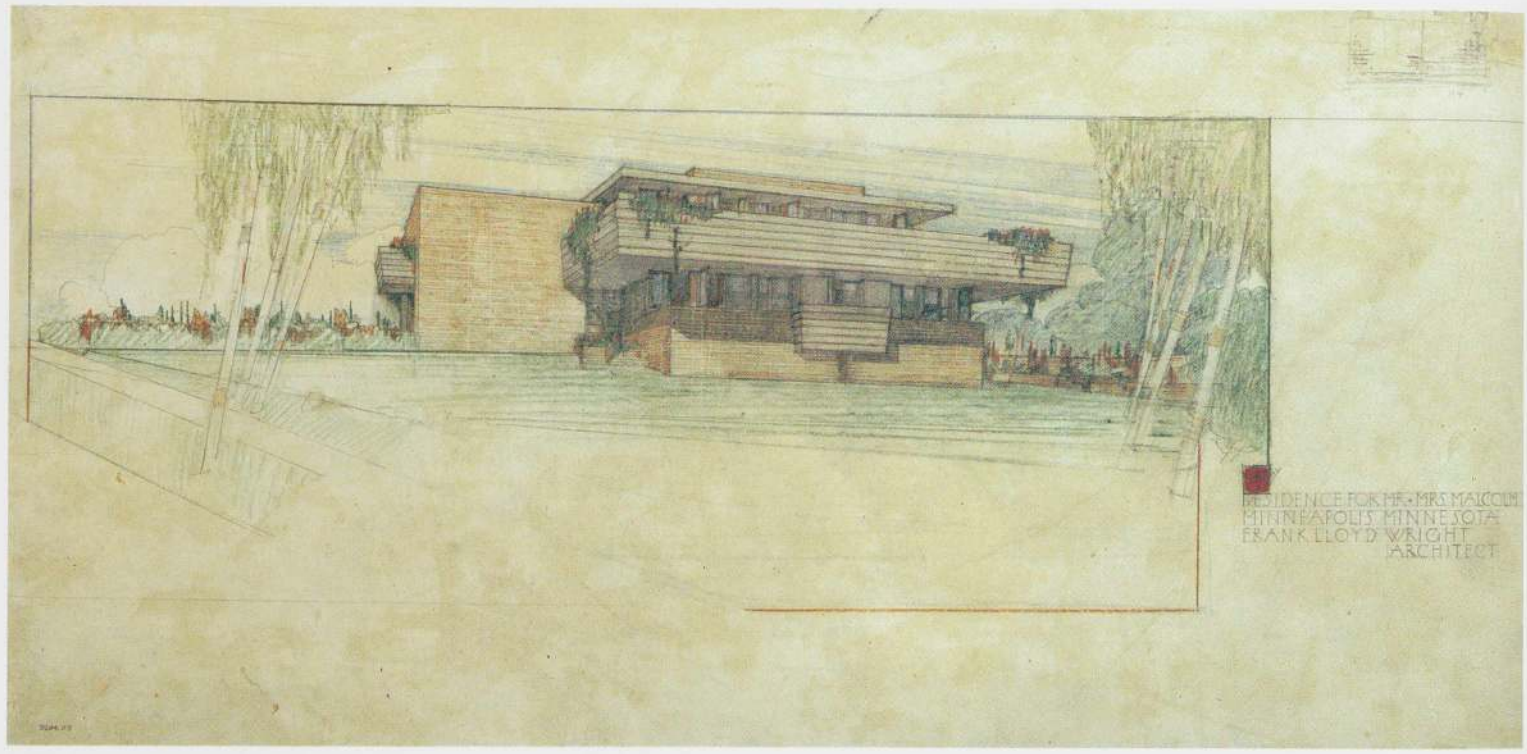


227. 透視図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 15¾×36″. フランク・ロイド・ライト財団

メサの家
コロラド州デンヴァー. 計画案, 1931

228. 1階平面図：1 玄関, 2 食堂, 3 寝室, 4 ビリヤード室, 5 プール, 6 池, 7 サービス・コート



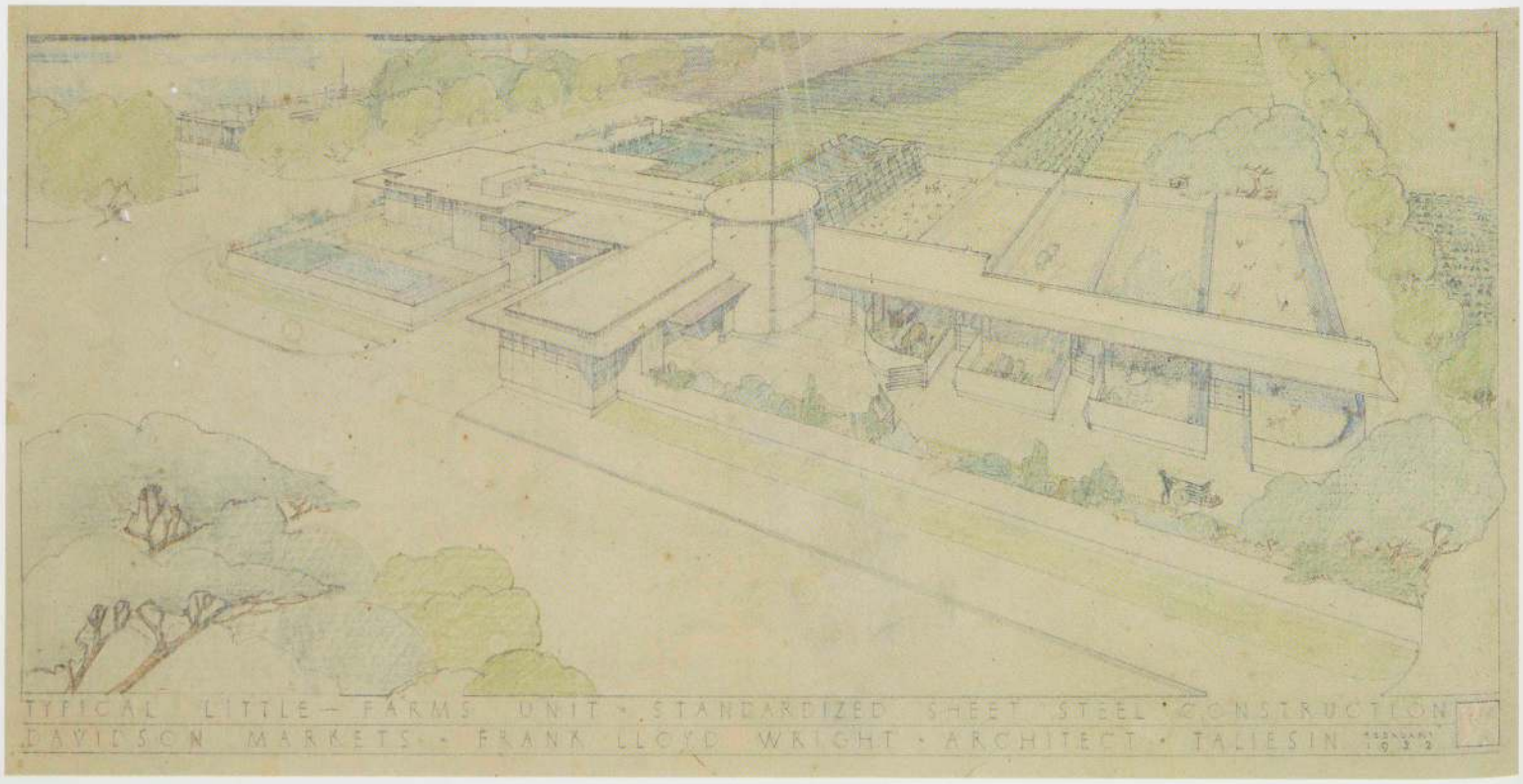


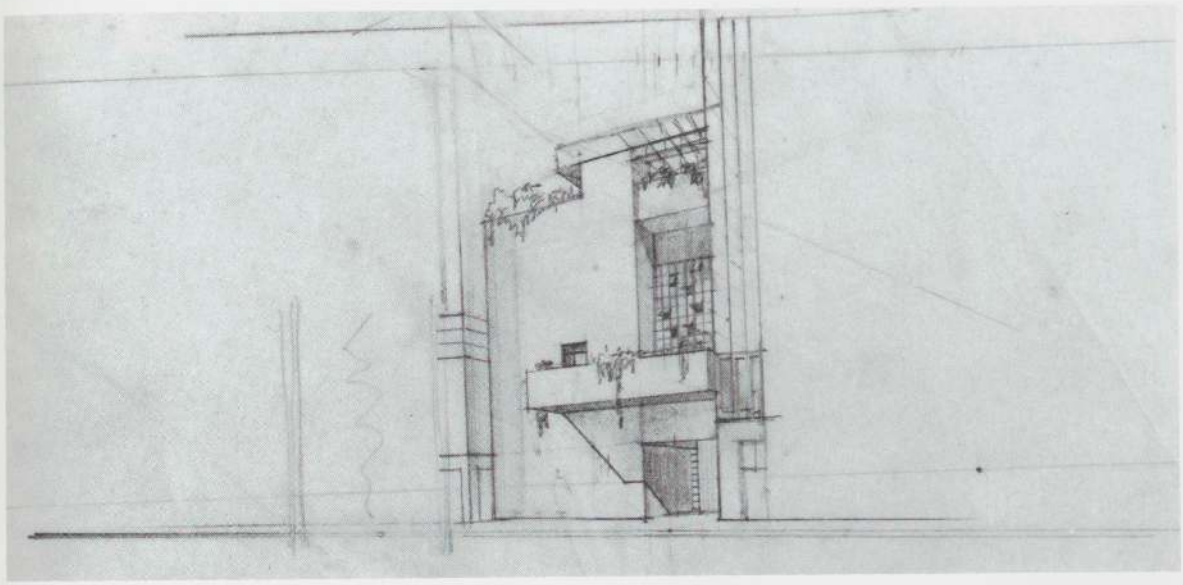
マルコム・ウィリー邸 ミネソタ州ミネアポリス，1932-34

229. 透視図，第一案（1932）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，15¾×32⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

ウォルター V. デヴィッドソンのためのプレファブ農場 計画案，1932

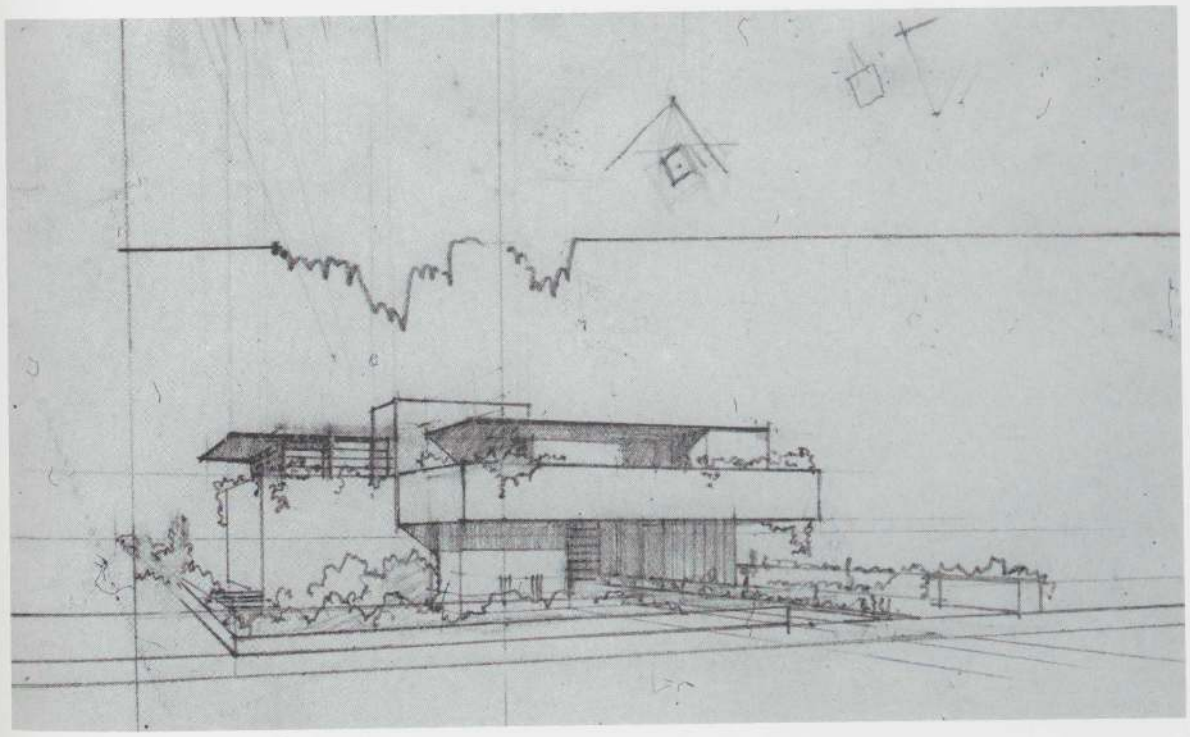
230. 鳥瞰図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，11⅝×22⅞″．フランク・ロイド・ライト財団





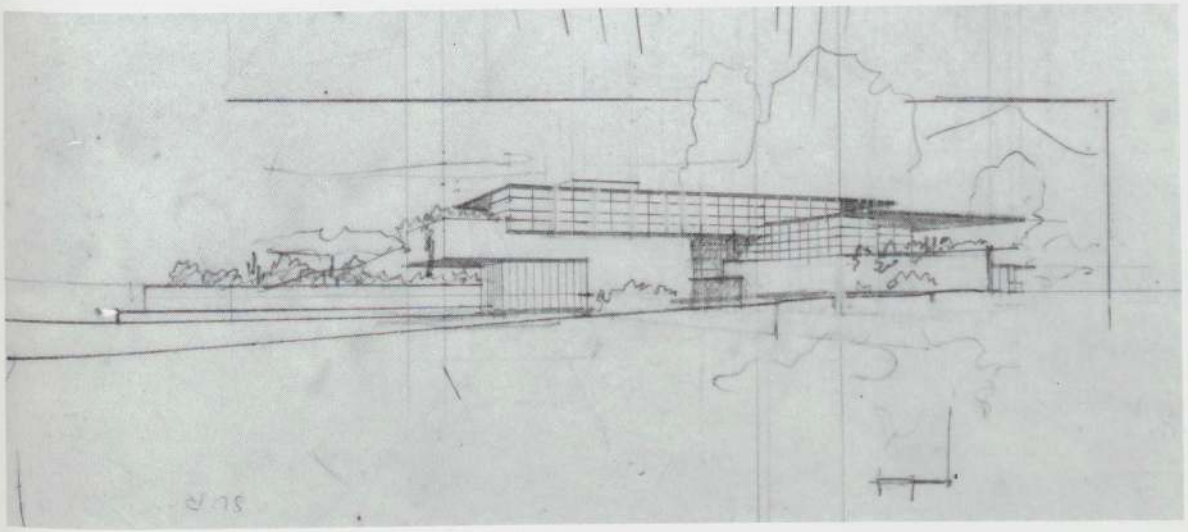
都市型ツー・ゾーン・ハウス
計画案，1935

231．透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，8×12½″．フランク・ロイド・ライト財団



郊外型ツー・ゾーン・ハウス
計画案，1935

232．透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，10⅛×10¼″．フランク・ロイド・ライト財団



田園型ツー・ゾーン・ハウス
計画案，1935

233．透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，5⅜×14″．フランク・ロイド・ライト財団



234. 透視図（FLLW,JHH;insc.1936）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，15⅜×27¼".
フランク・ロイド・ライト財団

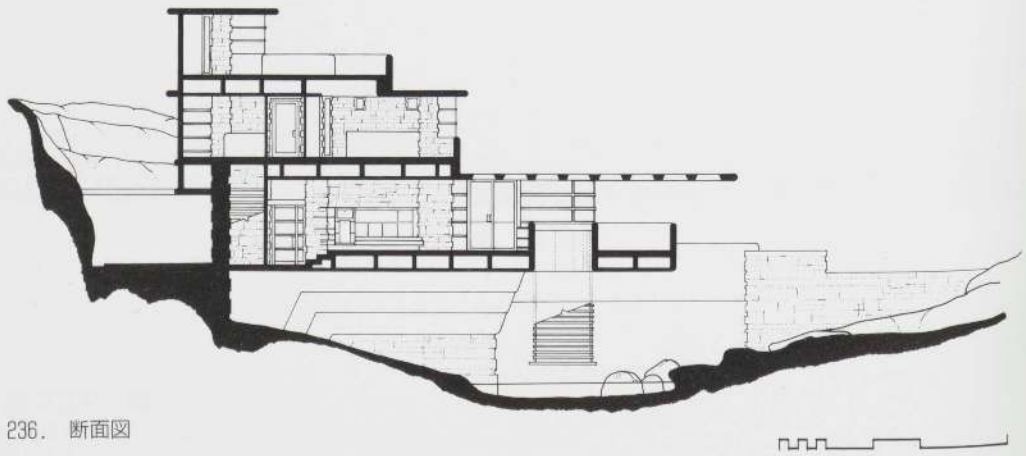
落水荘
エドガー J. カウフマン邸
ペンシルヴァニア州ミル・ラン，1934-37





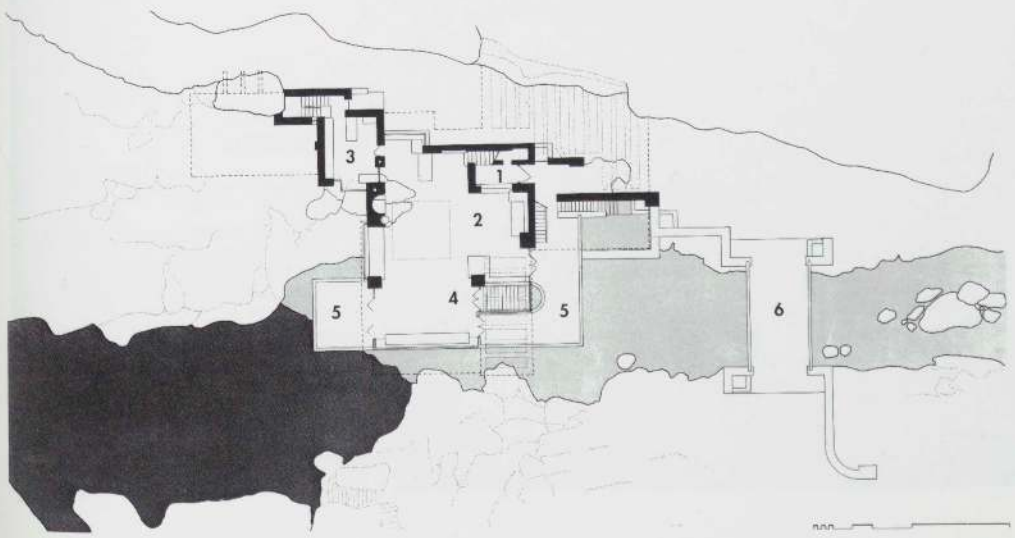
235. 見上げ

落水荘
エドガー J. カウフマン邸
ペンシルヴァニア州ミル・ラン, 1934-37



236. 断面図

237. 橋からの眺め



238. 1階平面図：1 玄関，2 居間，3 台所，4 プールへの階段，5 テラス，6 橋

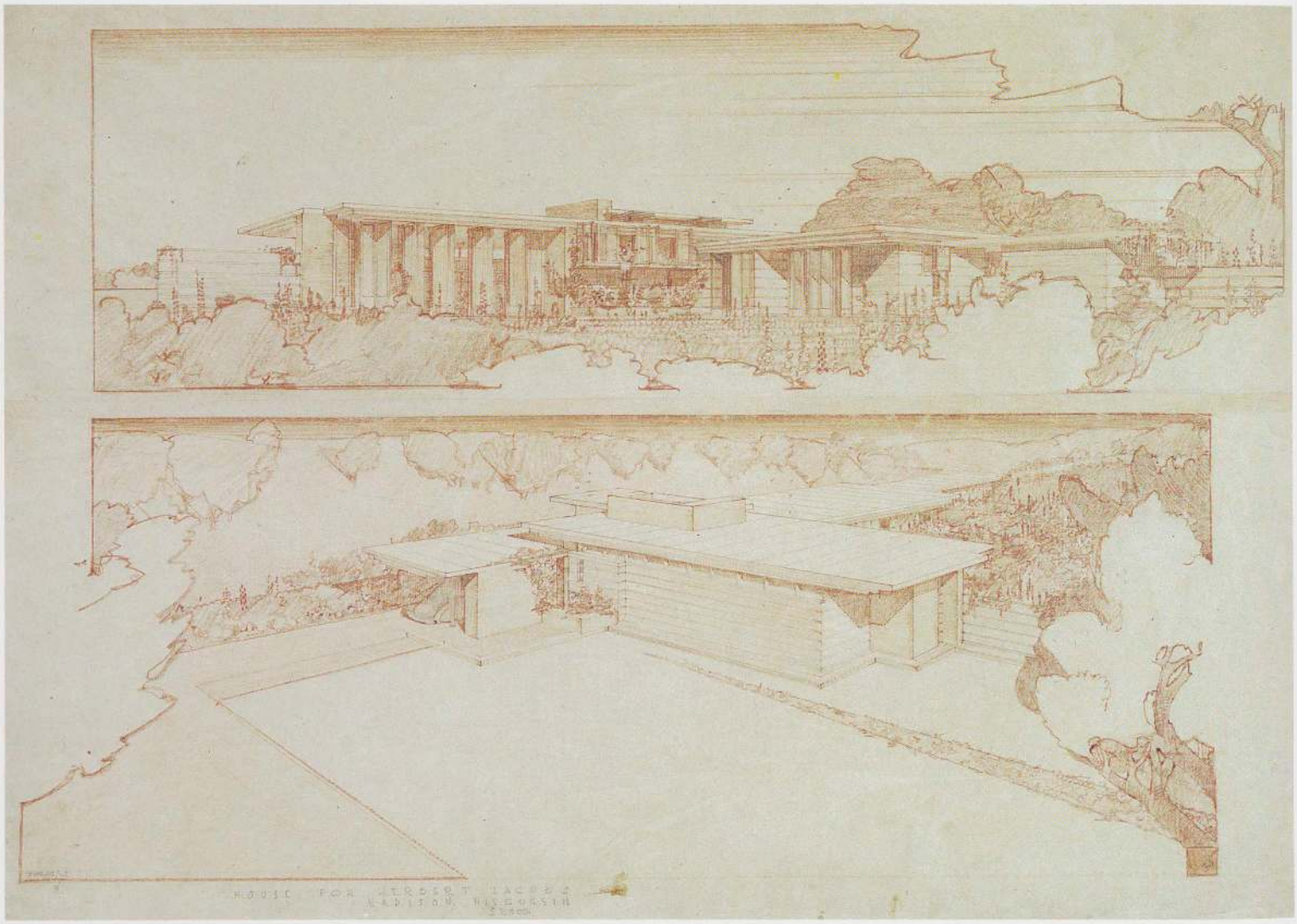


239. 外観　ディテール



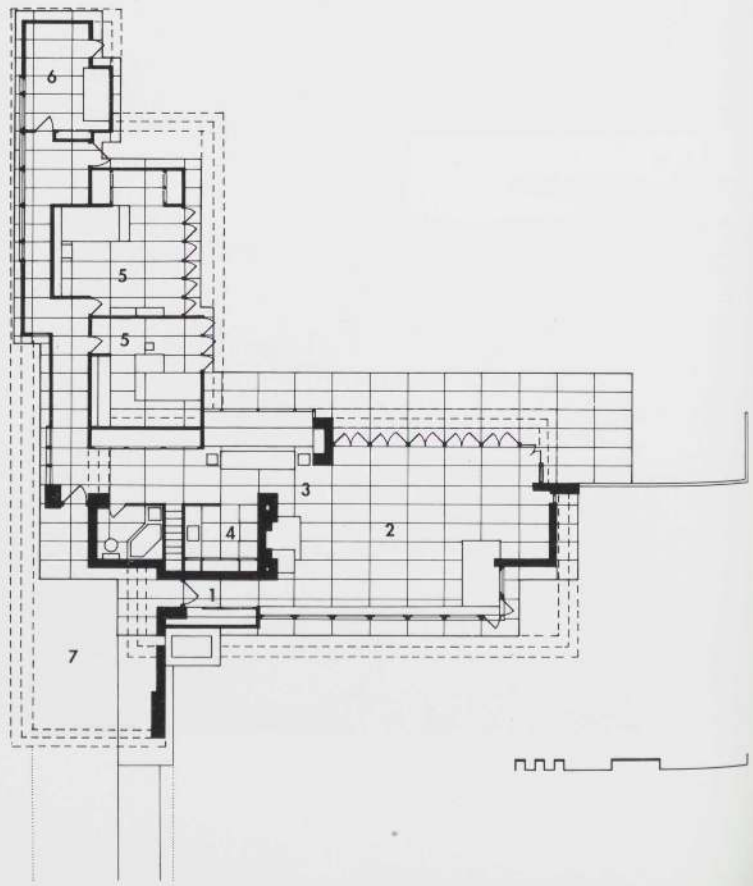
240. 居間

落水荘
エドガー J. カウフマン邸
ペンシルヴァニア州ミル・ラン. 1934-37



241. 透視図，鳥瞰図（FLLW,JHH;insc.1938）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，21×31¾″．フランク・ロイド・ライト財団

ハーバート・ジェイコブズ邸
ウィスコンシン州マディソン．1936-37



242. 平面図：1 玄関，2 居間，3 食堂，4 台所，5 寝室，6 書斎，7 カーポート



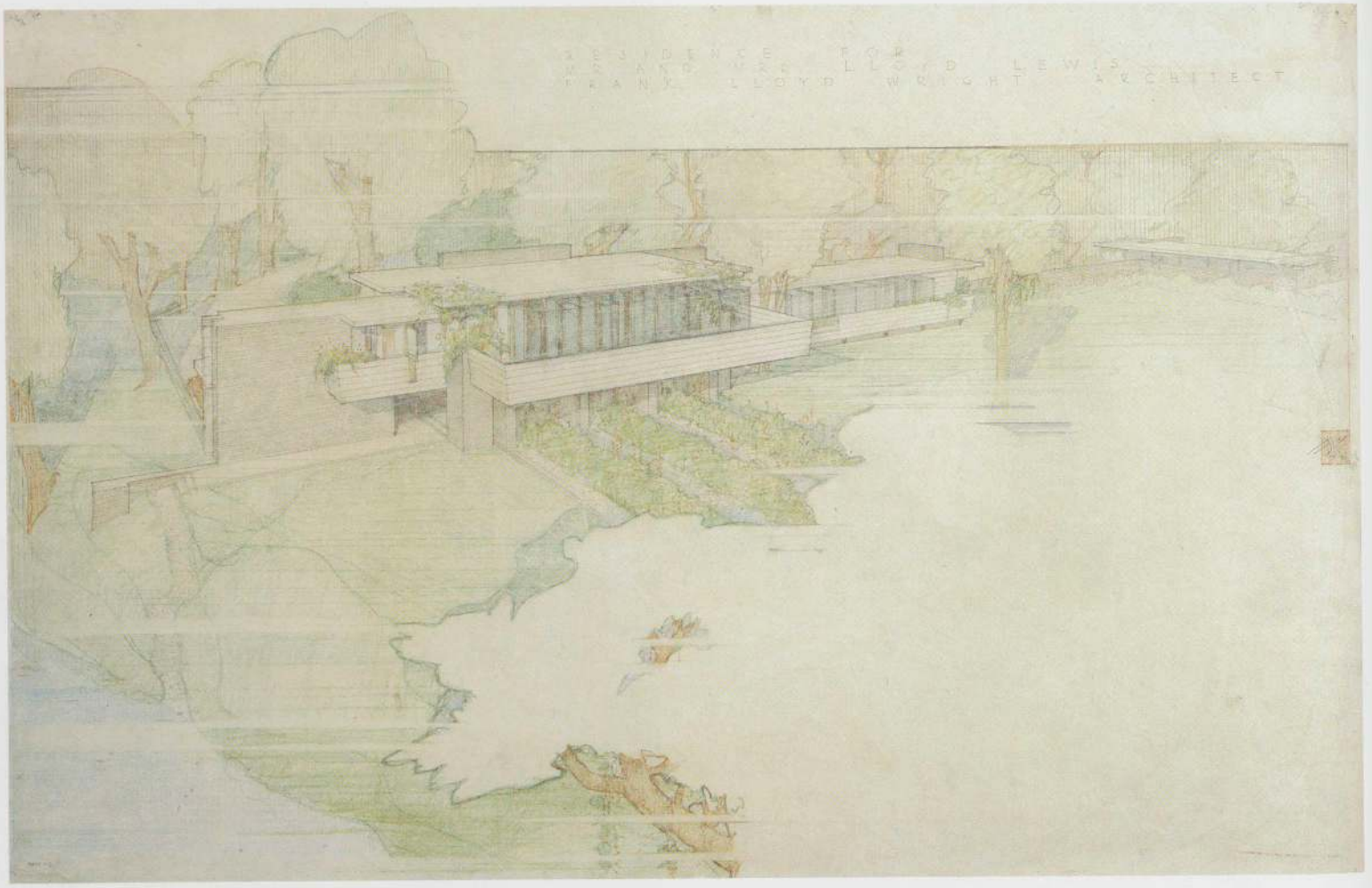
243. 玄関



244. 暖炉，食堂



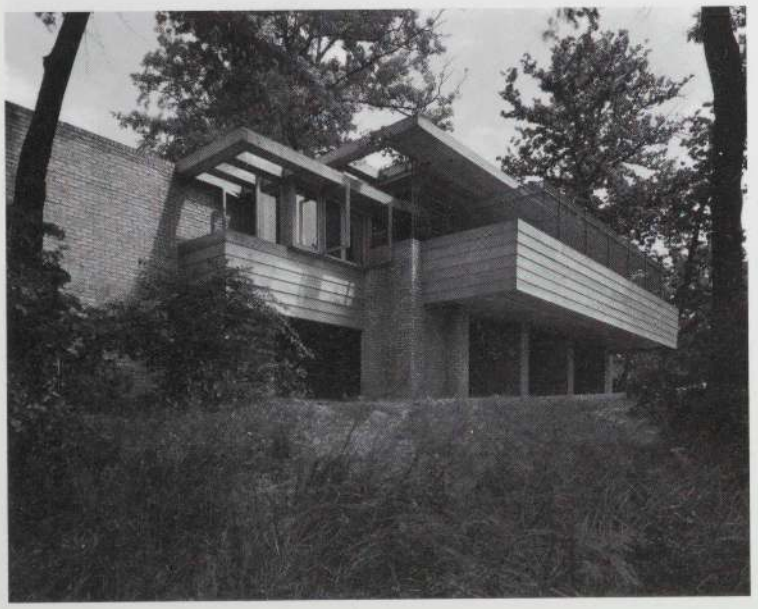
245. 居間



246. 鳥瞰図（FLLW,JHH）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，23×35⅞". フランク・ロイド・ライト財団

ロイド・ルイス邸 イリノイ州リバティヴィル. 1939-41

247. 外観

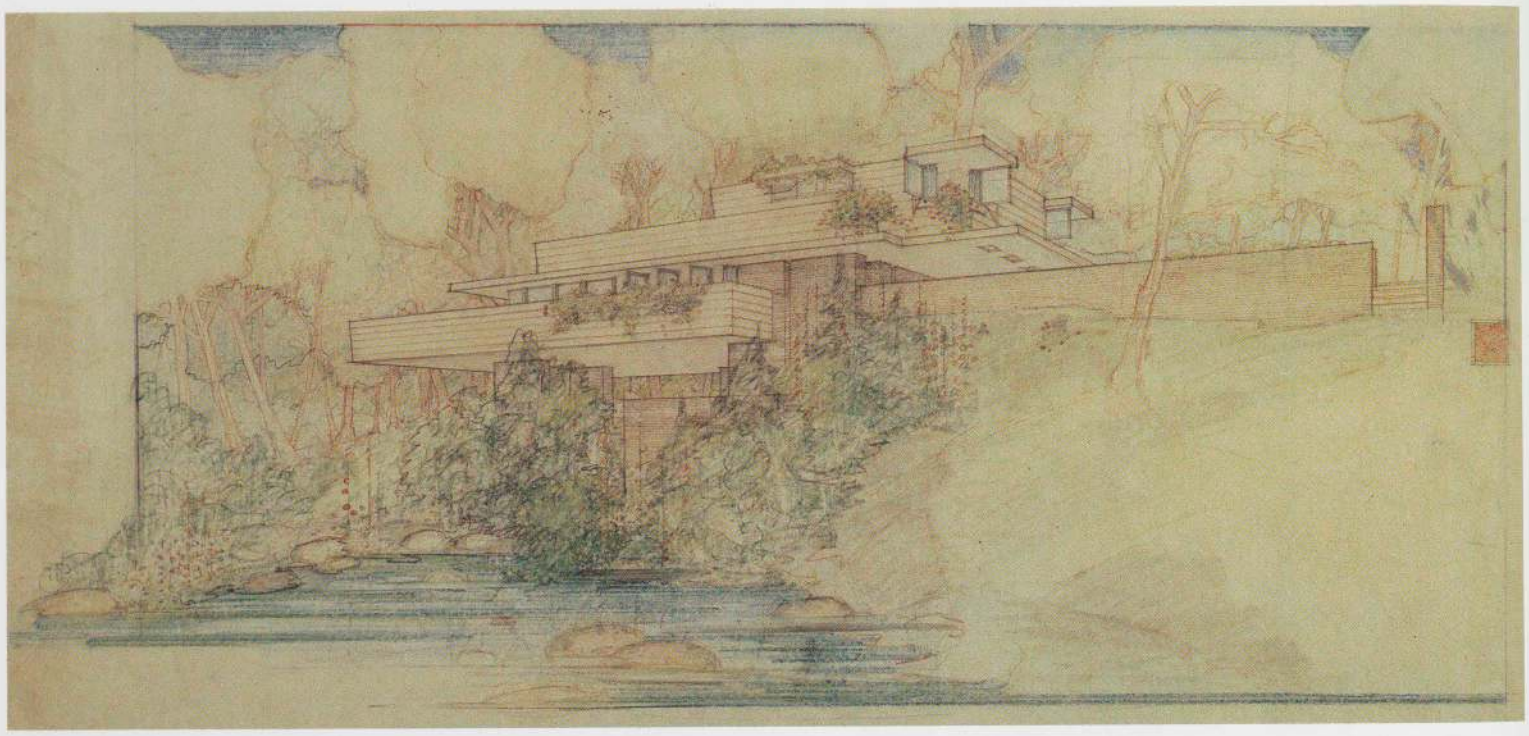


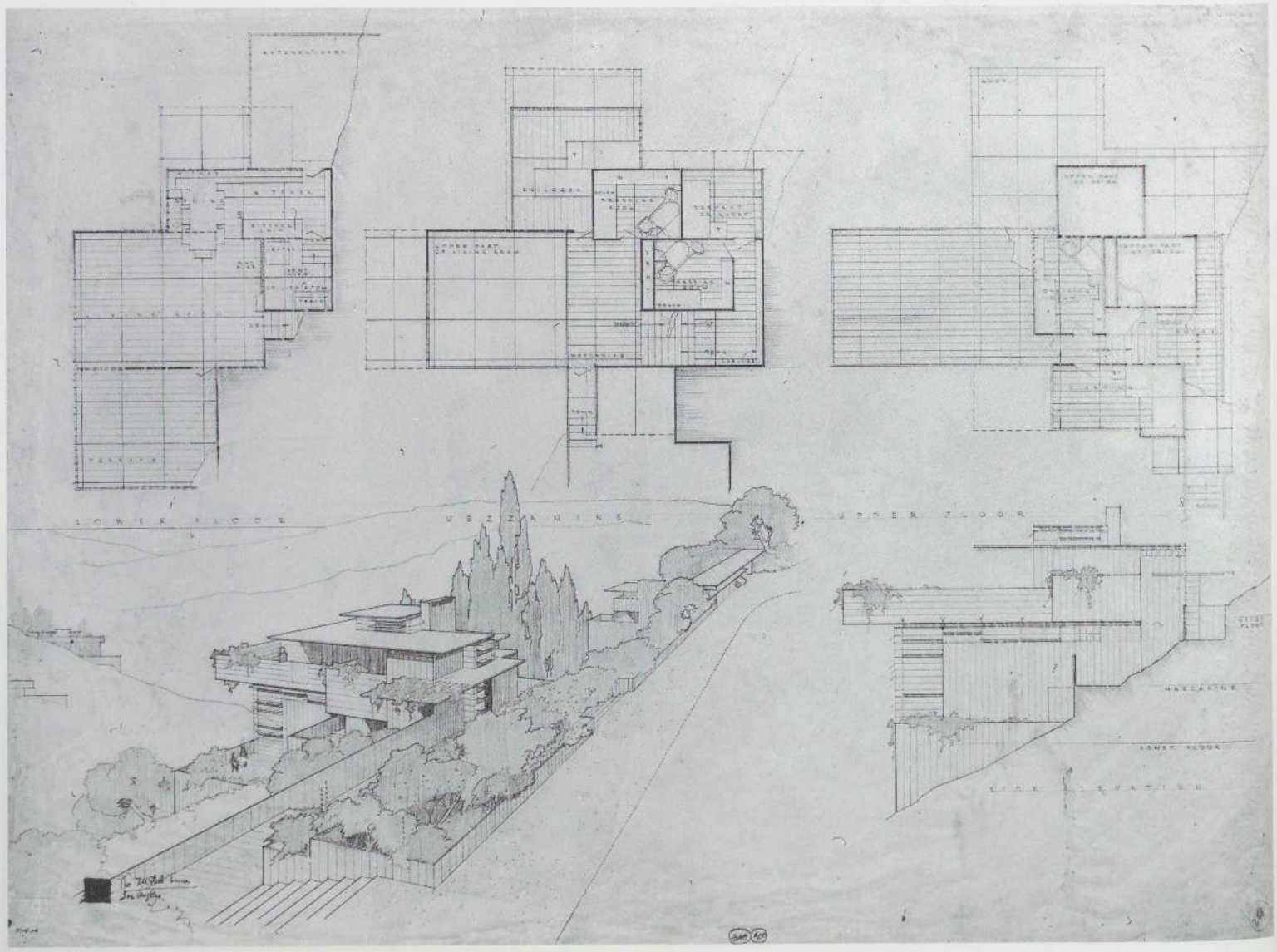
248. 居間





249. 食堂




LOWER FLOOR
MEZZANINE
UPPER FLOOR
MEZZANINE
LOWER FLOOR

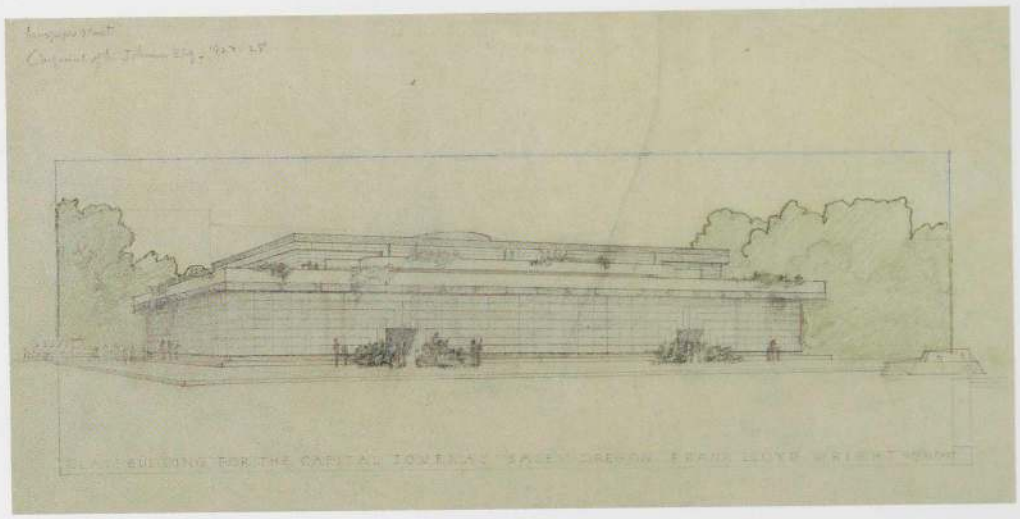
左頁

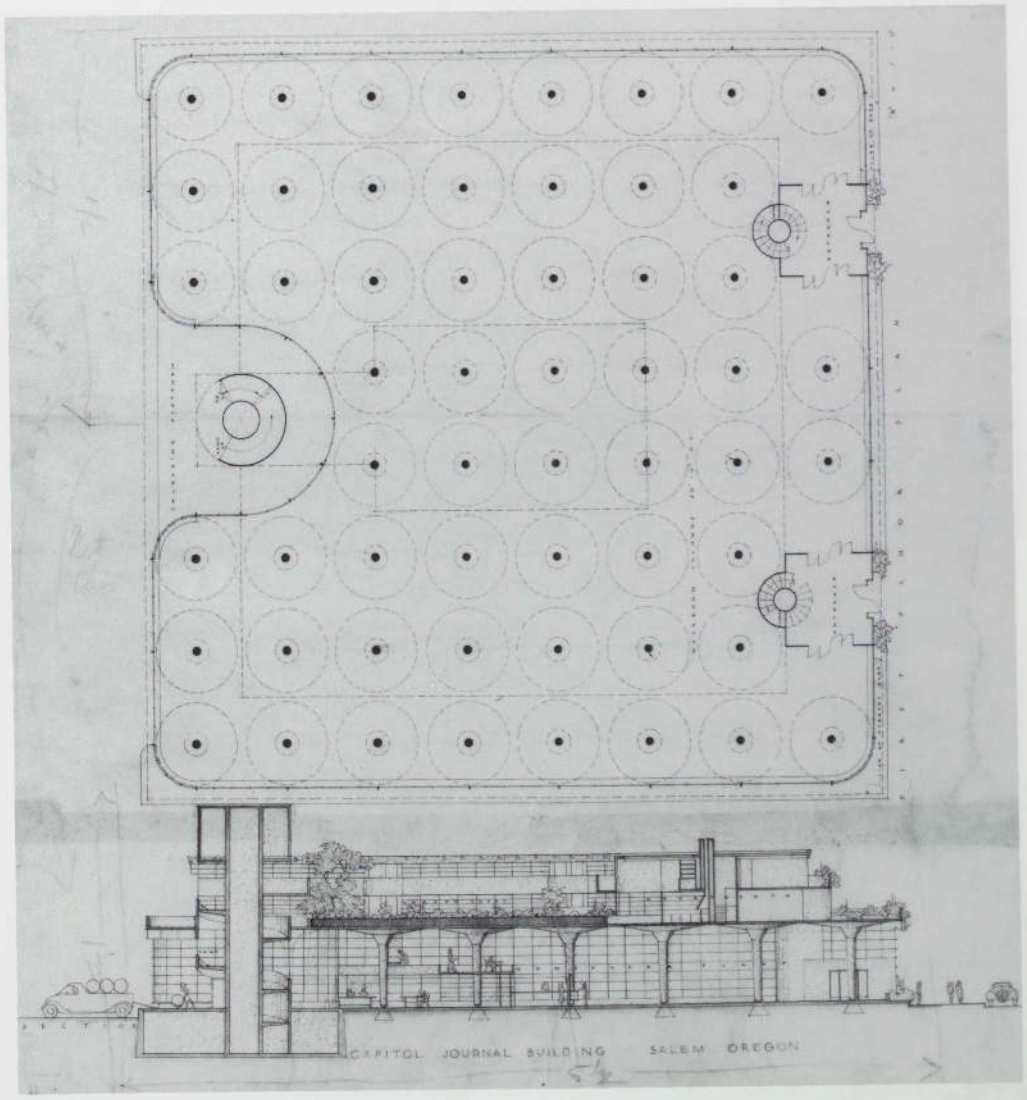
ジョン C. ピュー邸
ウィスコンシン州マディソン，1938-40

250．透視図（FLLW,HF）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，22×36″．フランク・ロイド・ライト財団

「オール・スティール」集合住宅
カリフォルニア州ロス・アンジェルス．計画案，1937

251．平面図，透視図，立面図（JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，28¼×36″．フランク・ロイド・ライト財団

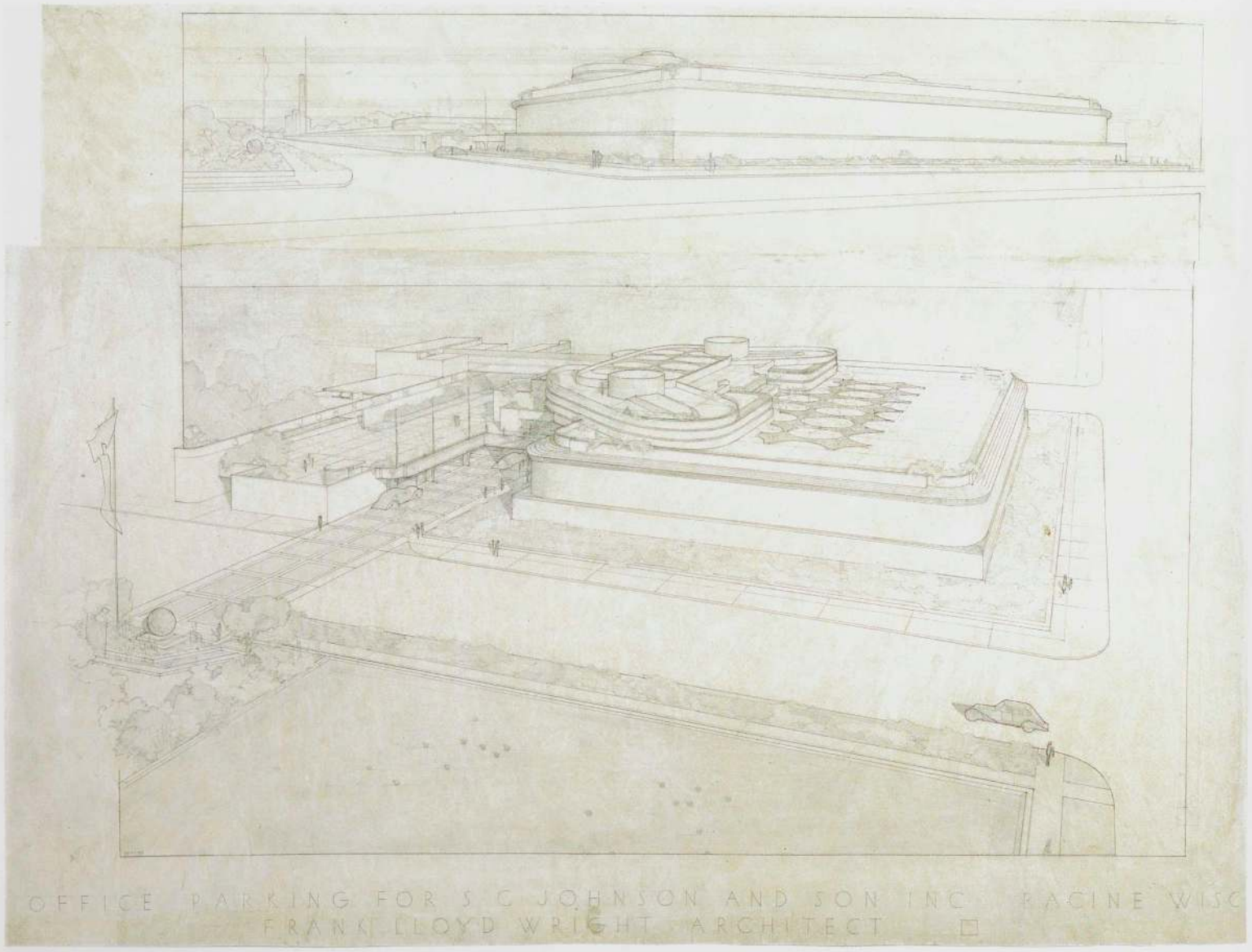




キャピタル・ジャーナル・ビルディング オレゴン州セーラム．計画案，1931-32

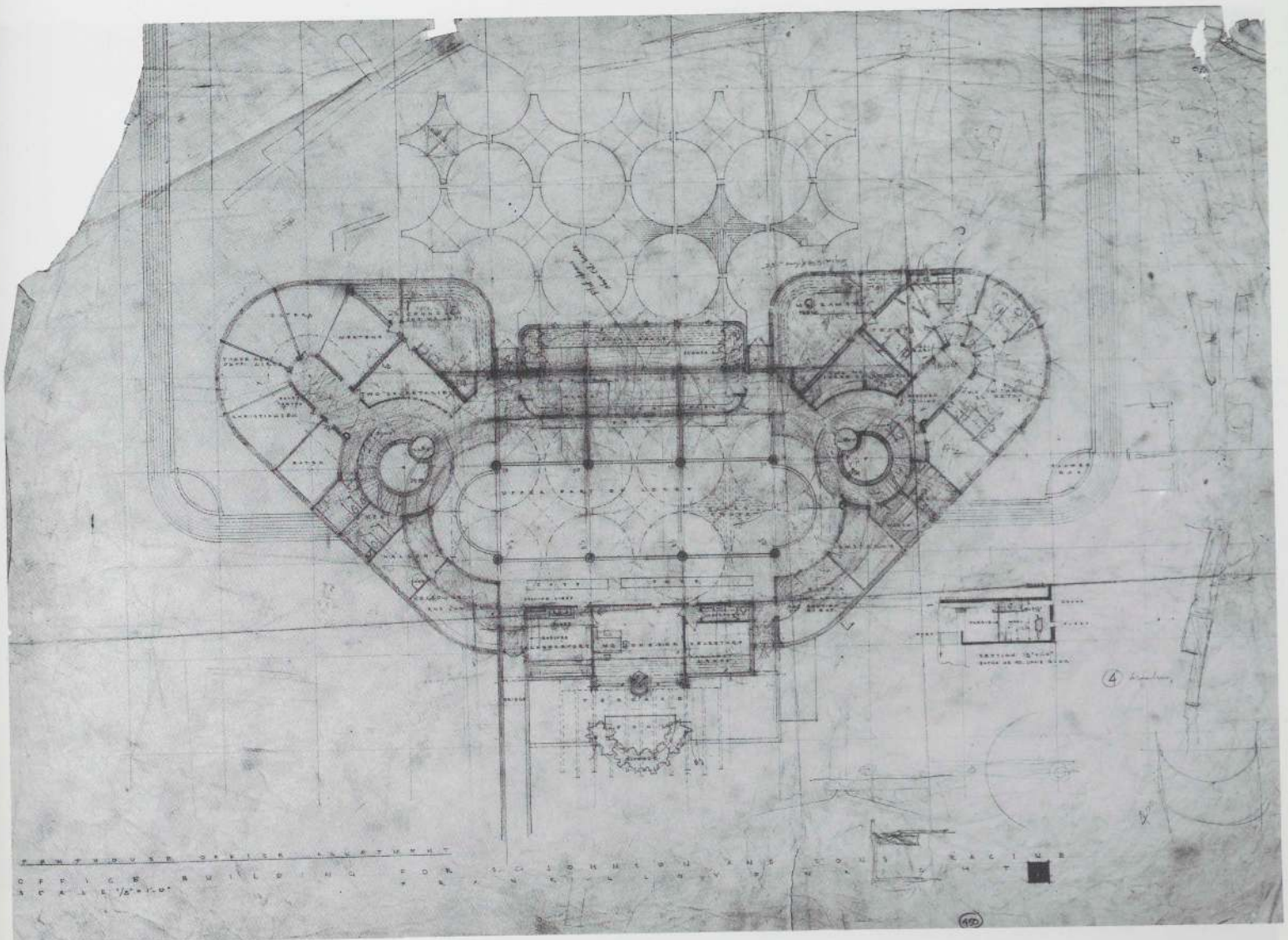
252．透視図（insc.1927-28）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，14×29½″．
フランク・ロイド・ライト財団

253．平面図，断面図．トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，30¼×28½″．
フランク・ロイド・ライト財団

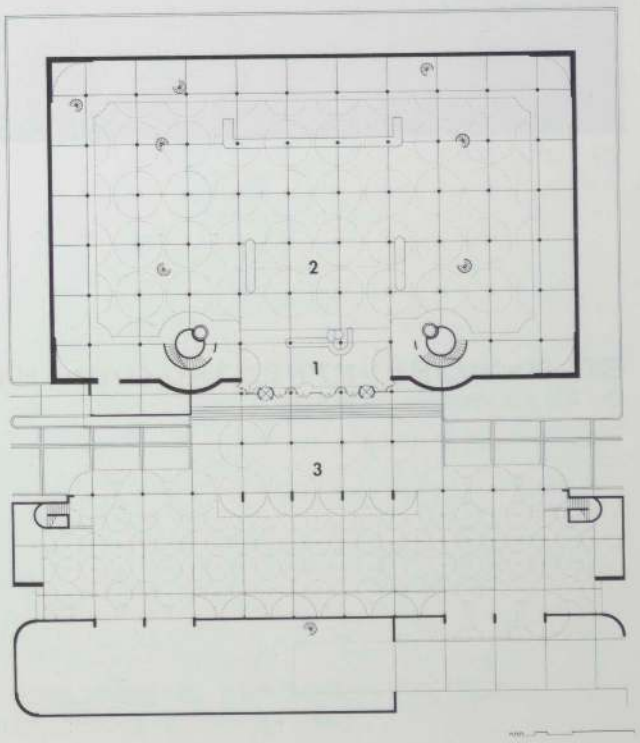


254. 透視図，鳥瞰図（JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，28¾×38⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

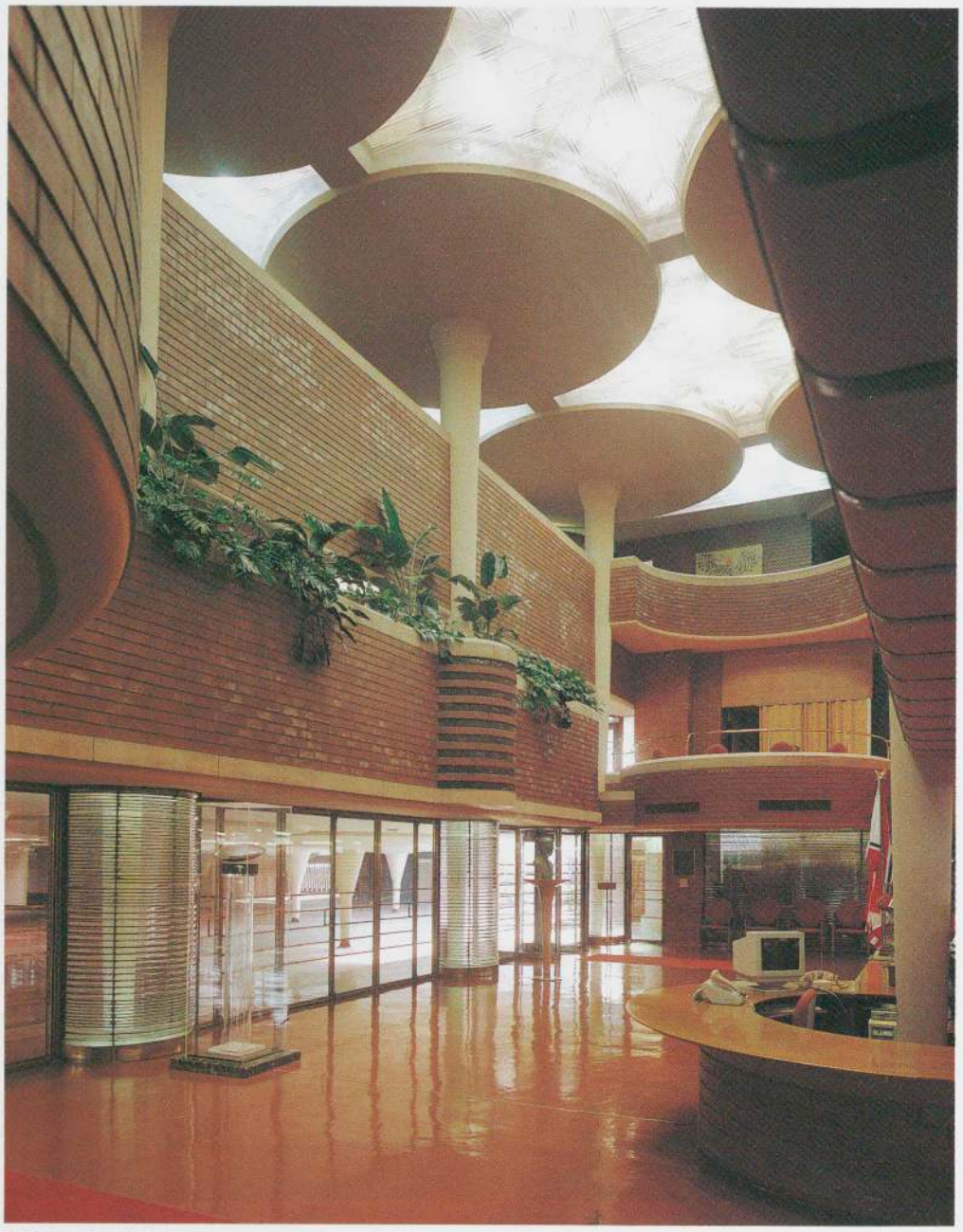
S.C. ジョンソン&サン社アドミニストレイション・ビルディング
ウィスコンシン州ラシーン．1936-39



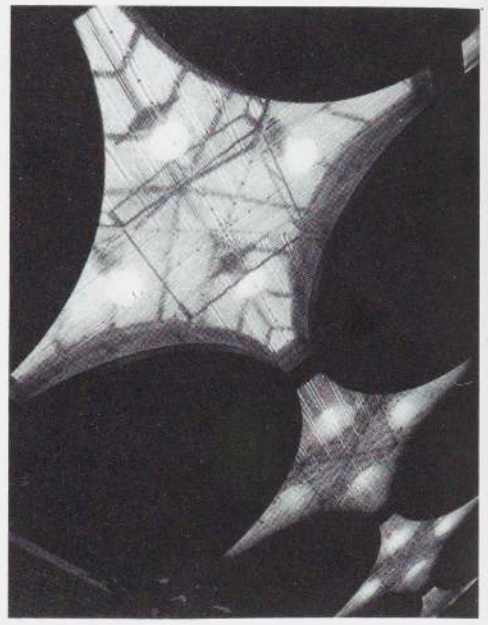
255. 平面図，断面図：ペントハウス・オフィス（FLLW,JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，25×34¼″．フランク・ロイド・ライト財団



256. 1階平面図：1 エントランス，2 グレート・ワークルーム，3 カーポート



257. エントランス

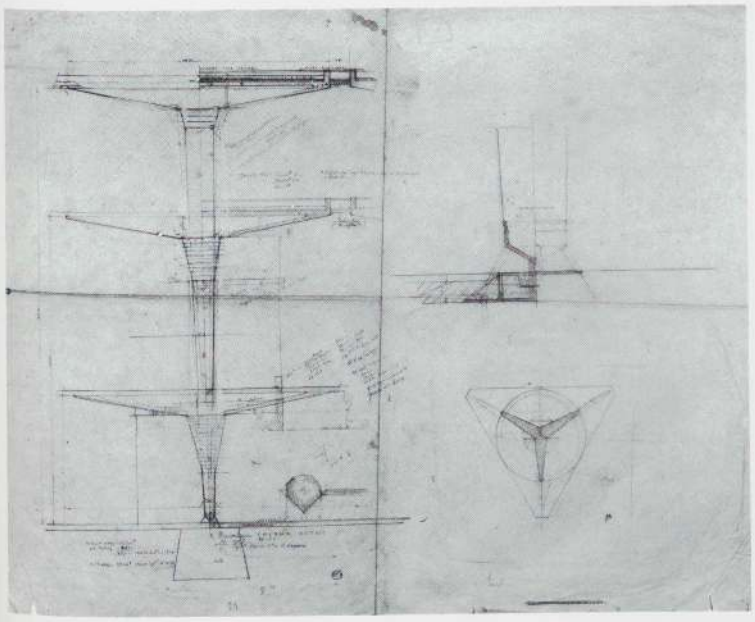


258. 天井　ディテール

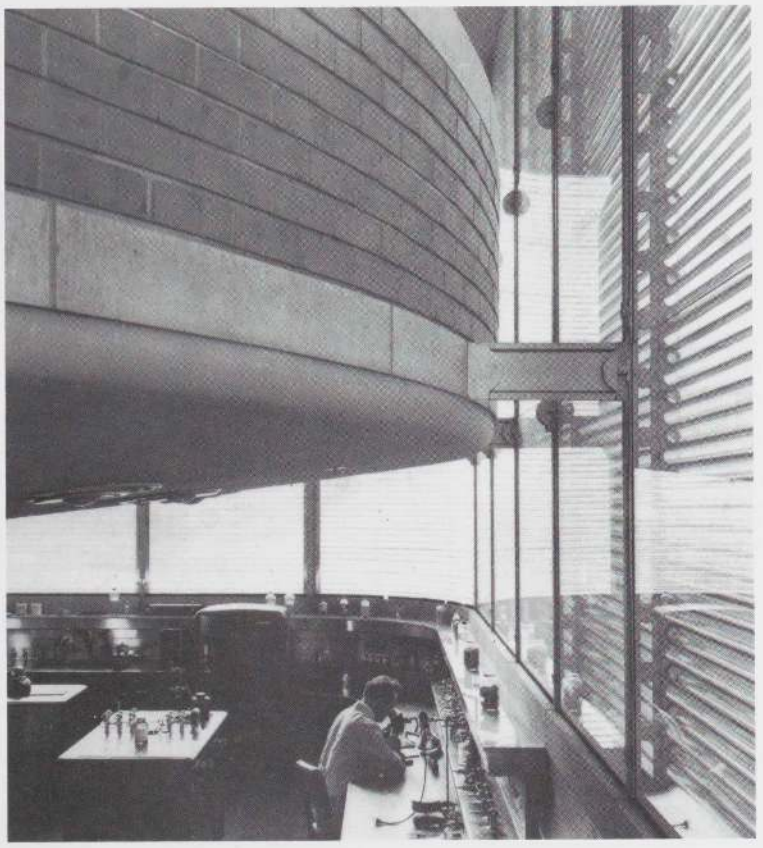
S.C. ジョンソン&サン社アドミニストレイション・ビルディング

ウィスコンシン州ラシーン, 1936-39

259. グレート・ワークルーム



260. 立面図，断面図，平面図：柱．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，34×41⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

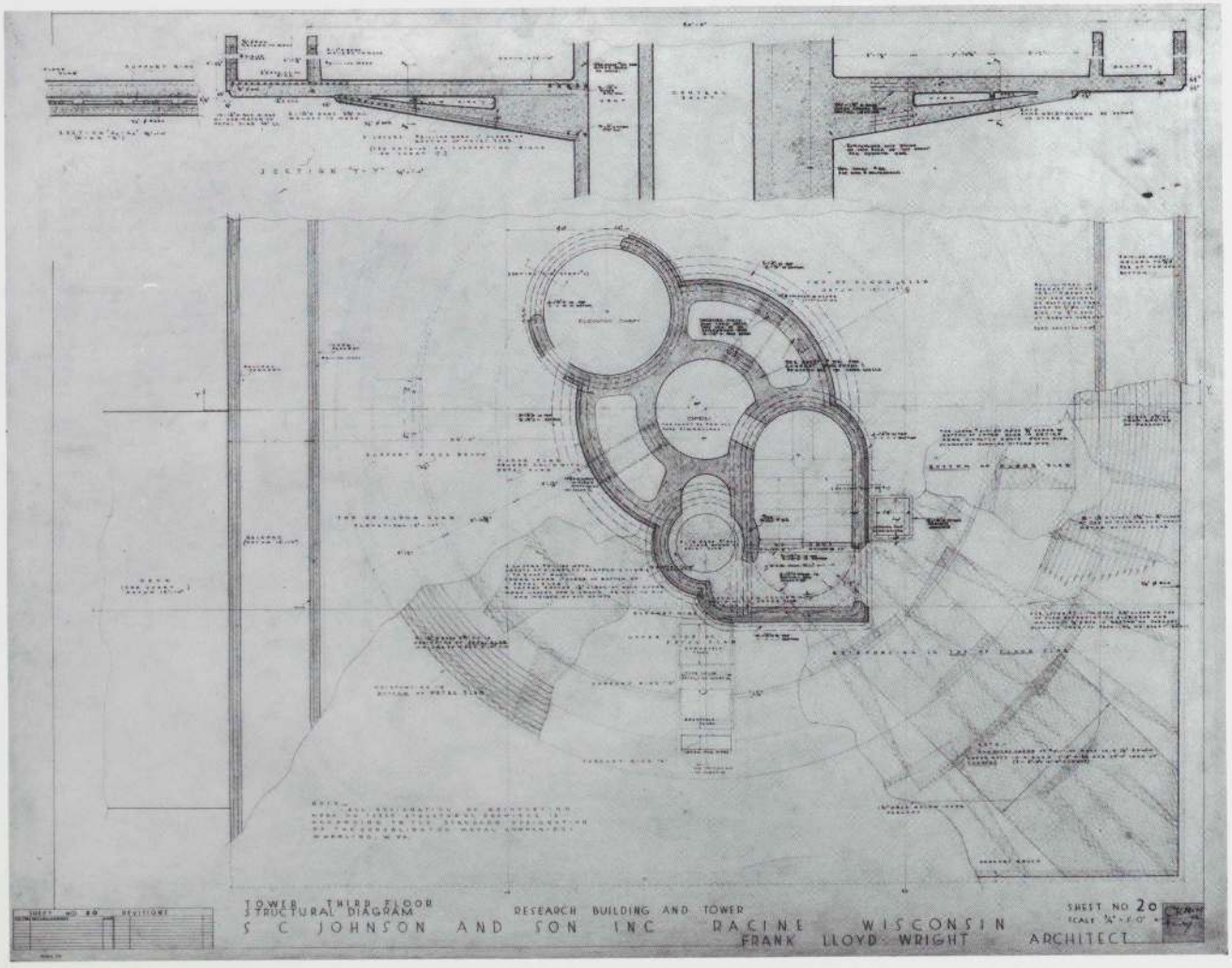


S.C. ジョンソン&サン社研究棟
ウィスコンシン州ラシーン，1943-50

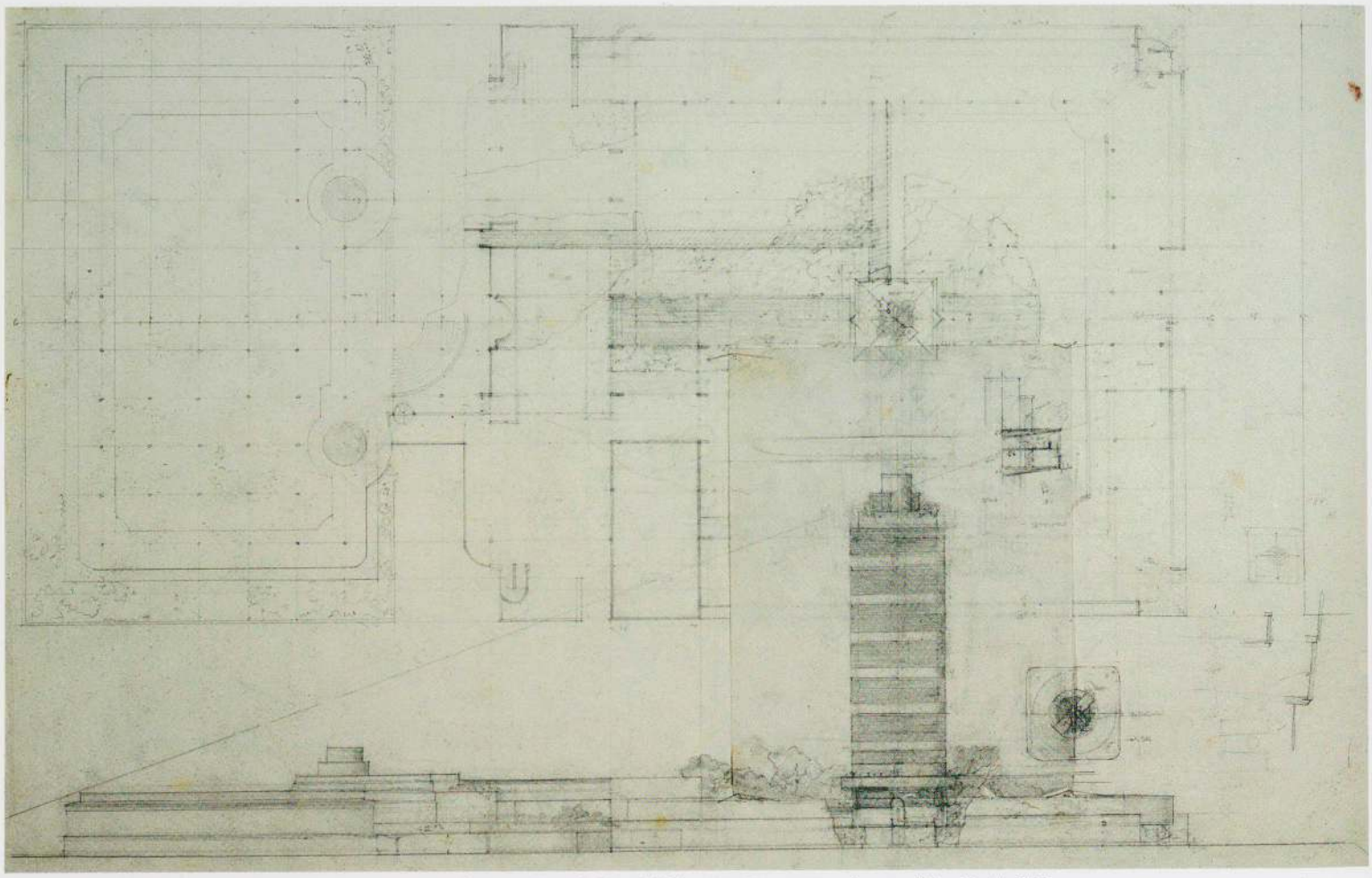
261． 内観　ディテール：実験室

262． 断面図，平面図：3階（1946），トレーシング・ペーパーに鉛筆，インク，色鉛筆，36×46¼″．フランク・ロイド・ライト財団

右頁
263． 外観



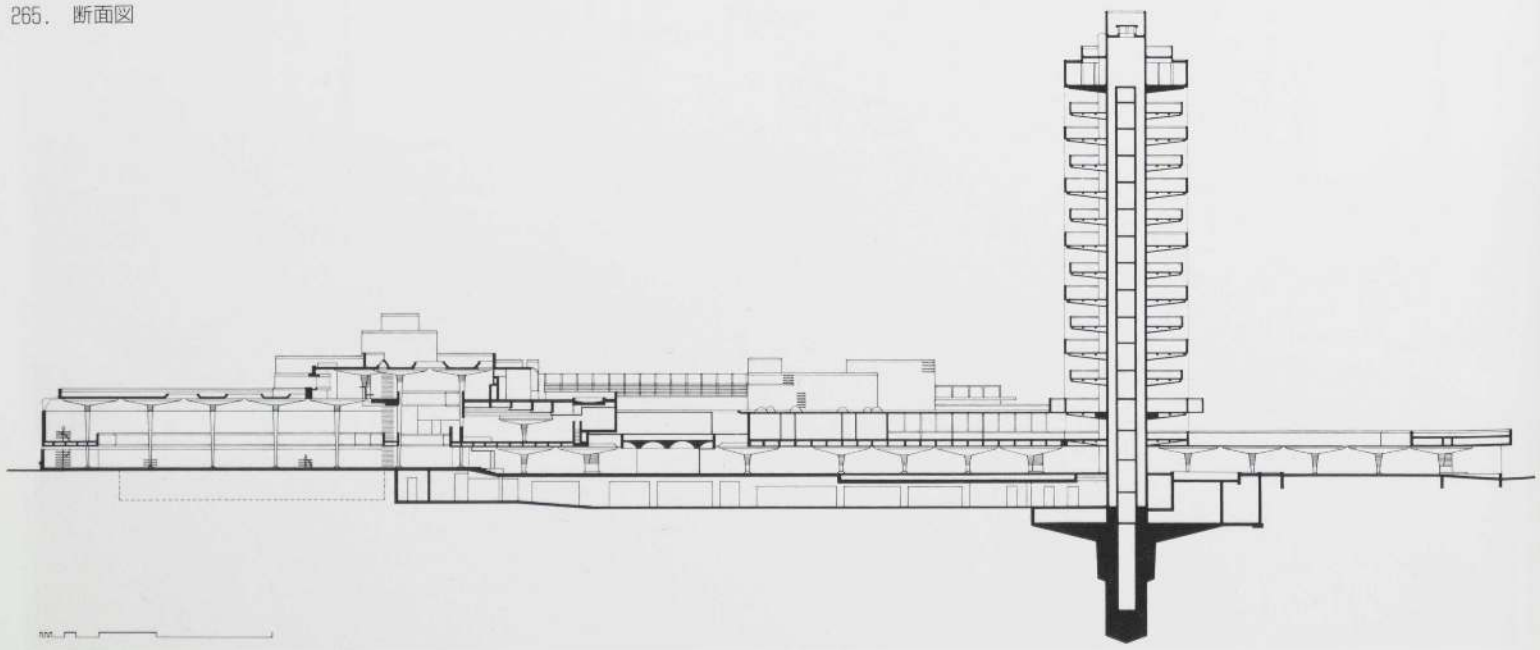




264. 平面図，立面図，断面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，24×36″．フランク・ロイド・ライト財団

S.C. ジョンソン&サン社アドミニストレイション・ビルディングと研究棟
ウィスコンシン州ラシーン．1936-50

265. 断面図

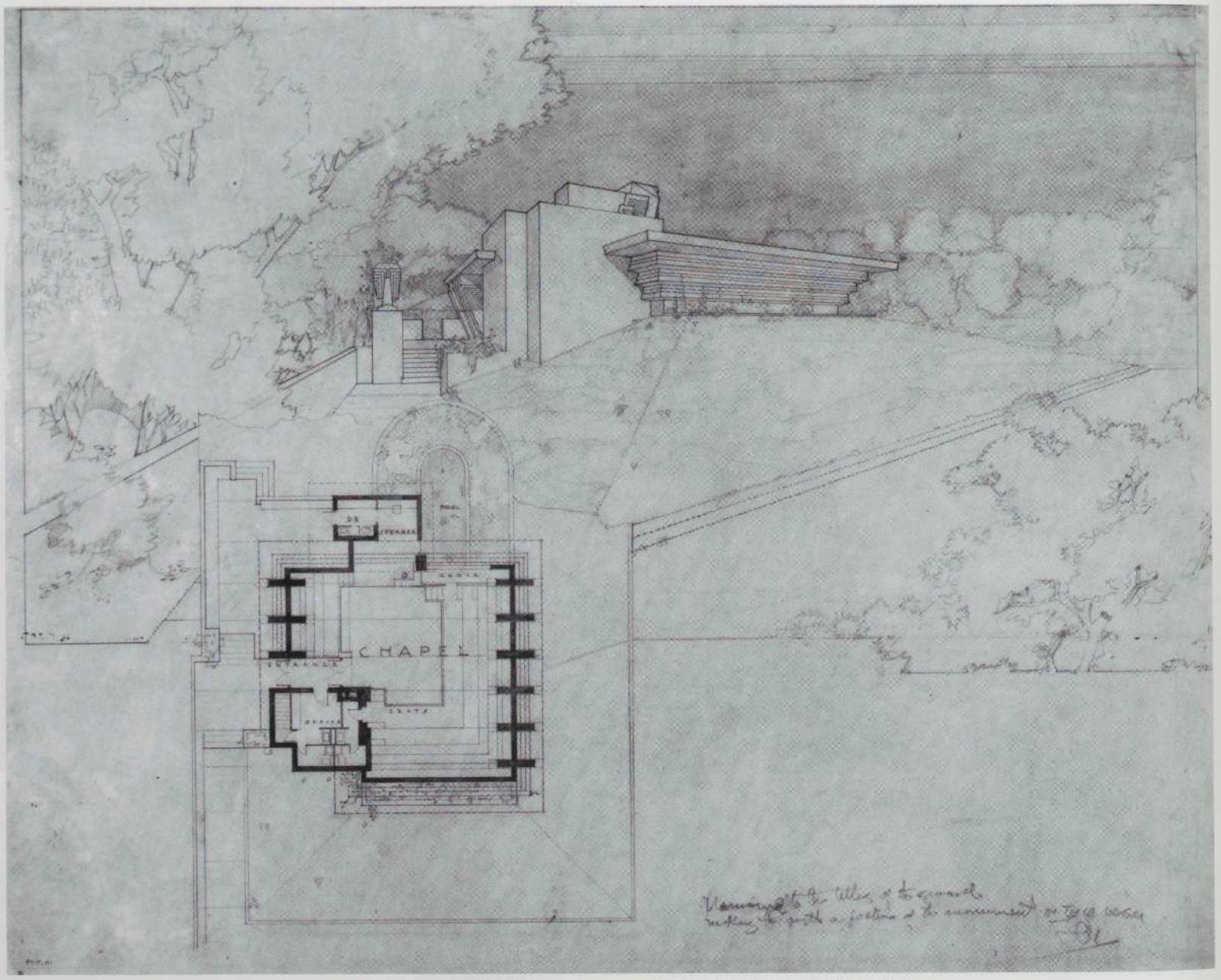




266. 外観



267. エントランス



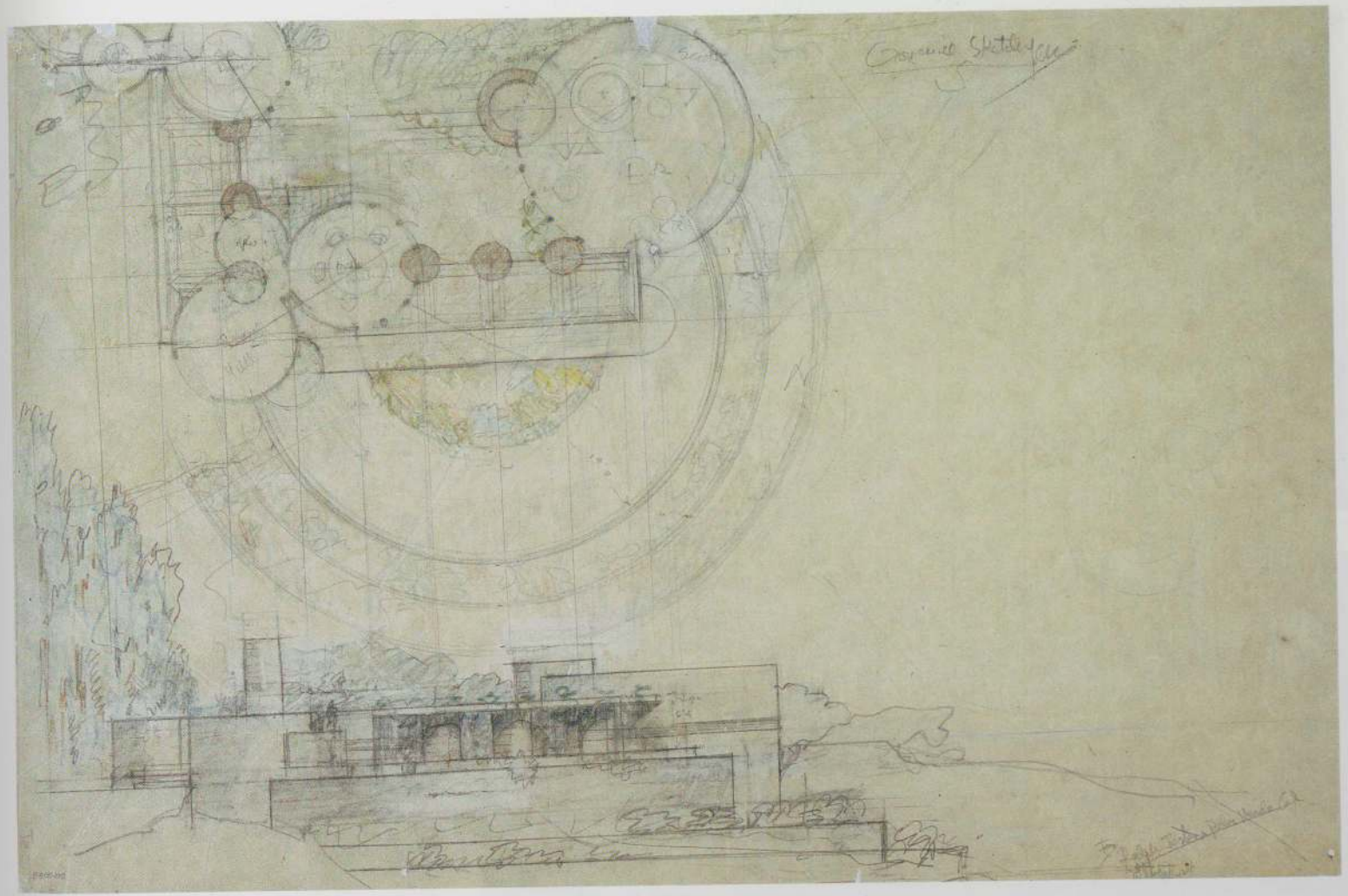
メモリアル・トゥ・ザ・ソイル　ニューマン家のための礼拝堂　ウィスコンシン州クックスヴィル．計画案，1934

268．透視図，平面図（FLLW,BD）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，22×25″．フランク・ロイド・ライト財団

はじめてライトが砂漠の風景の中に身を置いてから10年後、70歳の時に彼は自分と規模拡大するフェローシップのための冬期の宿所を建設し始めた。後にタリアセン・ウエスト（図版278-283）と呼ばれるこの宿所は、A.M. ジョンソン・デザート・コンパウンド・アンド・シュラインのための計画に見られるような、敷地の起伏を反映して自由に構成された斜線に基づく平面を持つ。しかしタリアセン・ウエストにおいて、ライトは斜線的幾何学を平面から垂直方向の次元にまで拡げて建築物の輪郭の角度を変えたのである。

この時期にライトは、オールドブラス・プランテーション（図版293-297）からフロリダ・サザン・カレッジ（図版284）までの数多くの計画における構成に、斜線や曲線を自由に用いた。彼はまた、ポール R. &ジーン S. ハナのためのハニカム・ハウス（図版270-274）のような計画に六角形のグリッドを試みた。それから、彼が「真の抽象」と呼んだラルフ・ジェスター邸（右頁）やハンティントン・ハートフォードのためのコテージ・グループ・ホテルとスポーツ・クラブ（図版316-318）に見られるような円形要素を取り入れることにより、平面計画上の手法のレパートリーを更に広げた。

1930年代の後期になると、このような配置は彼の作品において珍しいものではなくなった。1920年代には例外的に、ゴードン・ストロング・オートモービル・オブジェクティヴ・アンド・プラネタリウム（図版209-210）においてその性質を規定していた螺旋は、第二次世界大戦の頃の数年間ライトにより繰り返し使用され、中でもソロモン R. グッゲンハイム美術館（図版301-310）において劇的に用いられた。非具象的美術、すなわち自然の暗喩を基礎においたライトの彫刻的抽象概念に捧げられたこの美術館は、



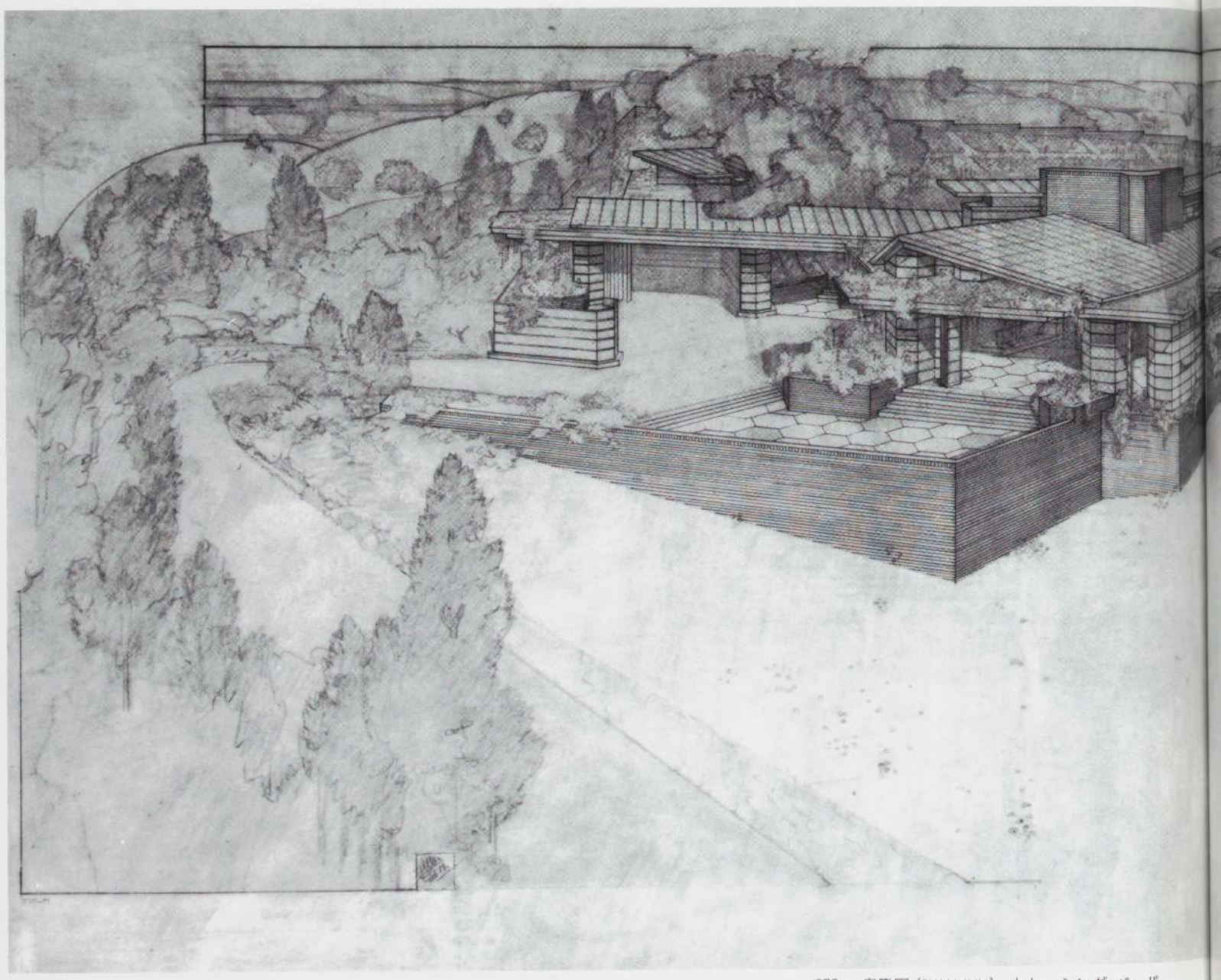
ラルフ・ジェスター邸 カリフォルニア州パロス・ヴェルデス，計画案，1938-39

269．平面図，立面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，13¾×21″．フランク・ロイド・ライト財団

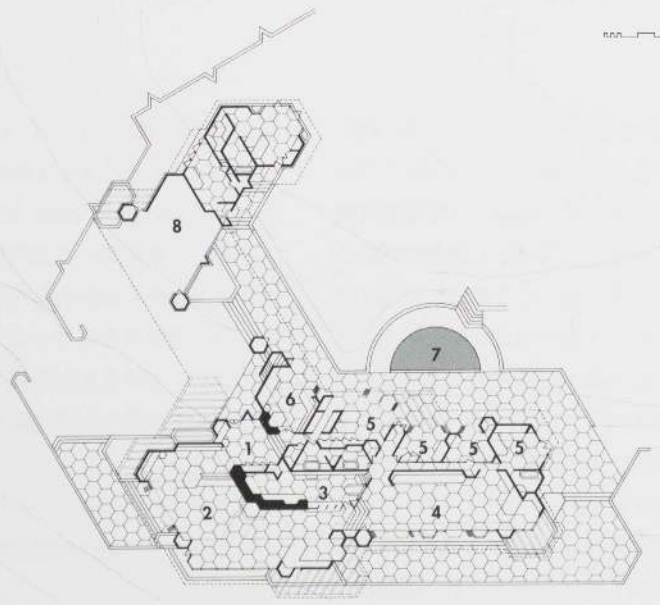
注がれたコンクリートの継目のない流れるような表現の可能性を探求していたライトが、その点で最も成功した建築物となった。ギャラリーの壁から片持ちで支えられた連続する螺旋状の傾斜路は、この世紀に建設された最も驚くべきインテリア空間の一つであり、連続性のある空間体験を訪れる人々に与えた。

これらの様々な幾何学をライトが進展させているのと同時期に、彼の出版物『有機的建築（An Organic Architecture）』が発行された。彼や他の人々は19世紀から「有機的」という言葉を使っていたが、ライトの仕事において自然から引き出された形態が出現したことは、彼がこの言葉の意味を発展させたことを反映している。この再定義の中には、しばしば低価格材料及び工法と組合わされる環境至上主義の原型と捉え得るものが含まれる。この意味において、パッシブ・ソーラー・ヒーティングを最大に利用するように設計された二番目のハーバート・ジェイコブズ邸であるソーラー・ヘミサイクル（図版311-314）と、ニューマン家のための礼拝堂であるメモリアル・トゥ・ザ・ソイル（左頁）と同様盛り土で断熱された練り土の構造物であるコーポラティヴ・ホームステッド（図版300）は、特に印象的である。

ライトはタリアセン・ウエストやローズ・ボーソン邸（図版291-292）のような計画に、しばしば荒石の壁を用いる工法を好んだ。それらの建築物は砂漠の地から集められた荒石で作られ、形、色、素材の点において周囲の環境と統合されていた。すばらしい眺望を利用するために噴火口の端や山腹に大胆に据えられた計画もあった。

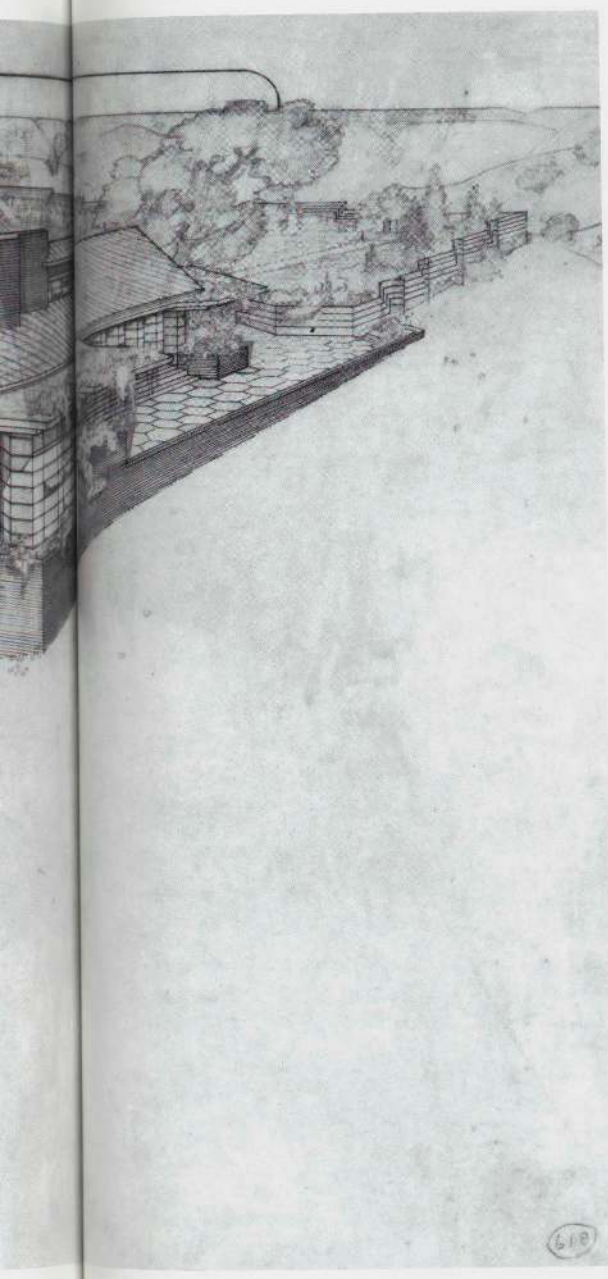


270. 鳥瞰図 (FLLW,JHH). トレーシング・ペーパーに鉛筆, インク, 21⅛×36". フランク・ロイド・ライト財団

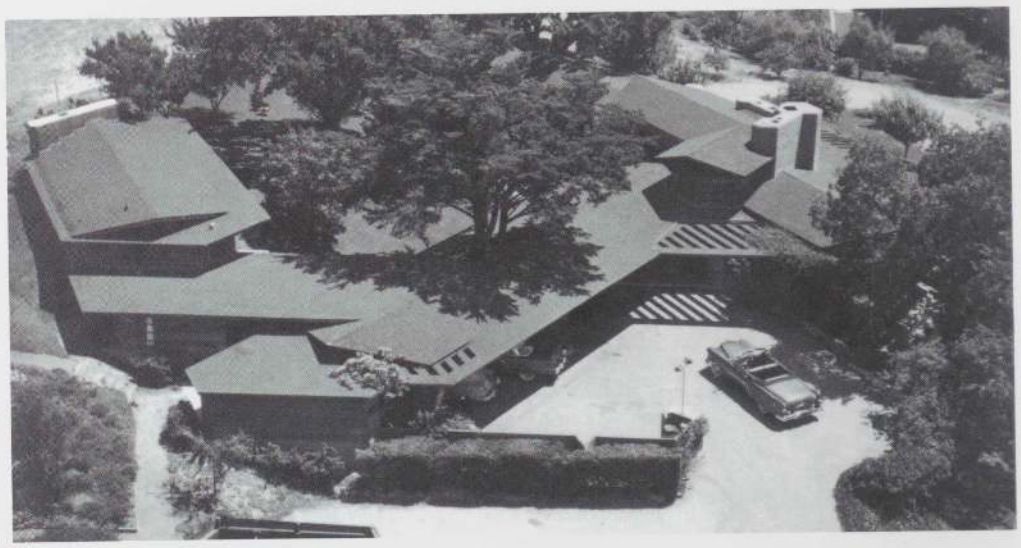


271. 平面図：1 玄関, 2 居間／食堂, 3 台所, 4 遊戯室, 5 寝室, 6 書斎, 7 プール, 8 カーポート

ハニカム・ハウス
ポール R. & ジーン S. ハナ邸
カリフォルニア州パロ・アルト. 1935-37





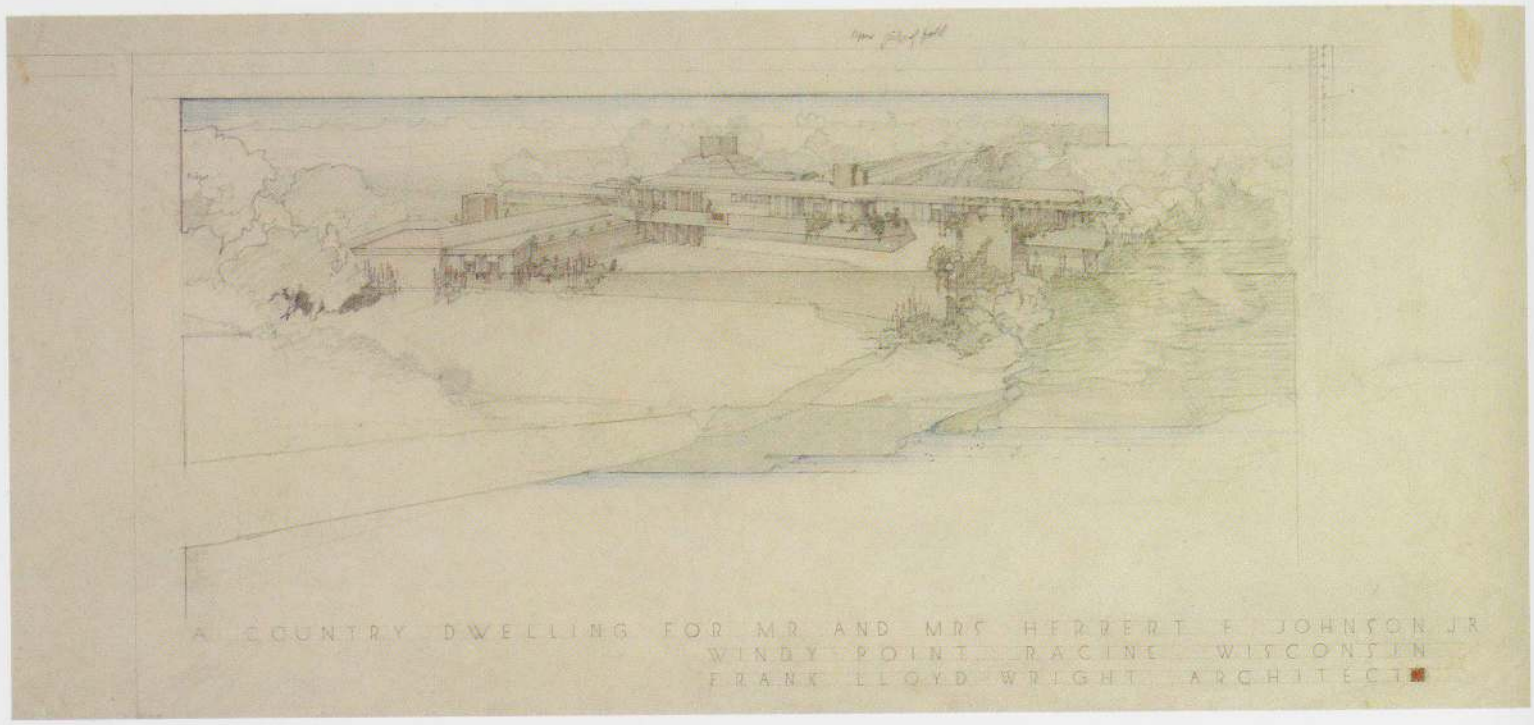




272. 外観

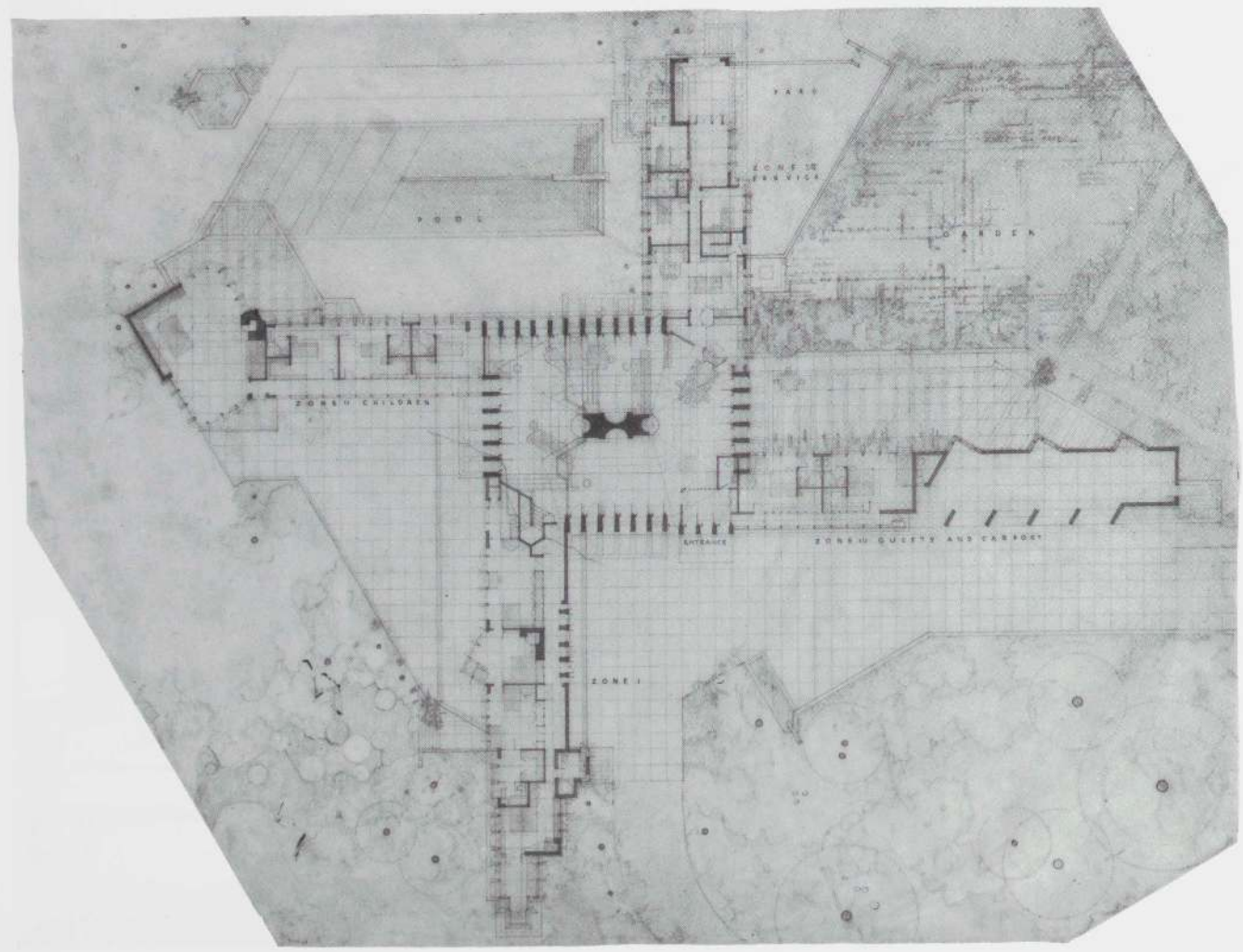
273. 鳥瞰

274. 居間



275. 鳥瞰図（FLLW,JHH）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，18⅝×41⅛″. フランク・ロイド・ライト財団

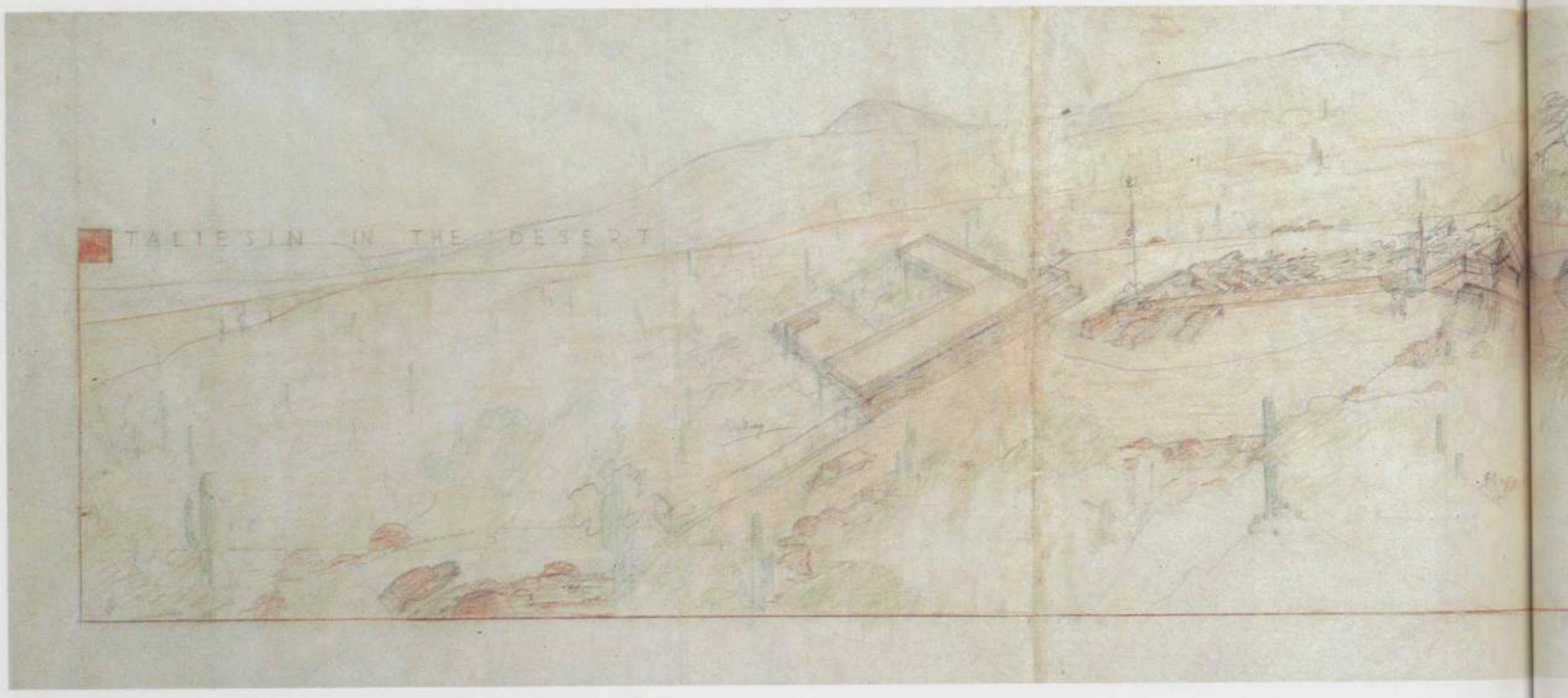
276. 平面図. トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，29×38″. フランク・ロイド・ライト財団





277. 居間

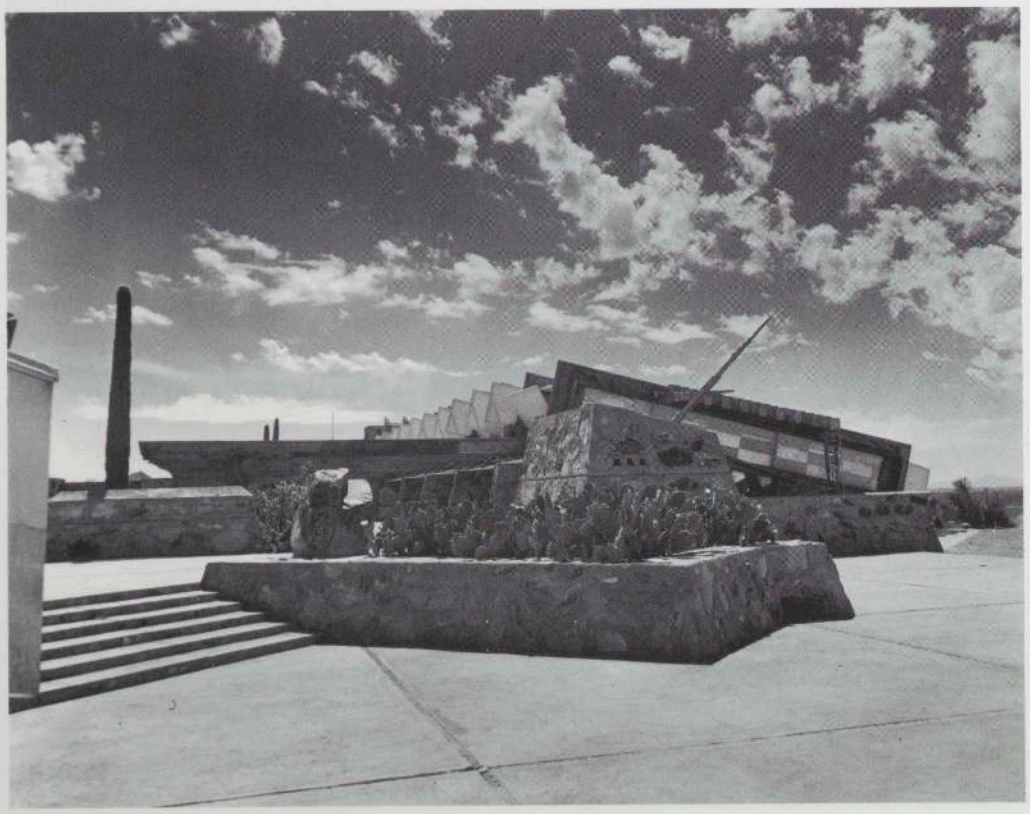
ウィングスプレッド
ハーバート F. ジョンソン邸
ウィスコンシン州ラシーン, 1937-39

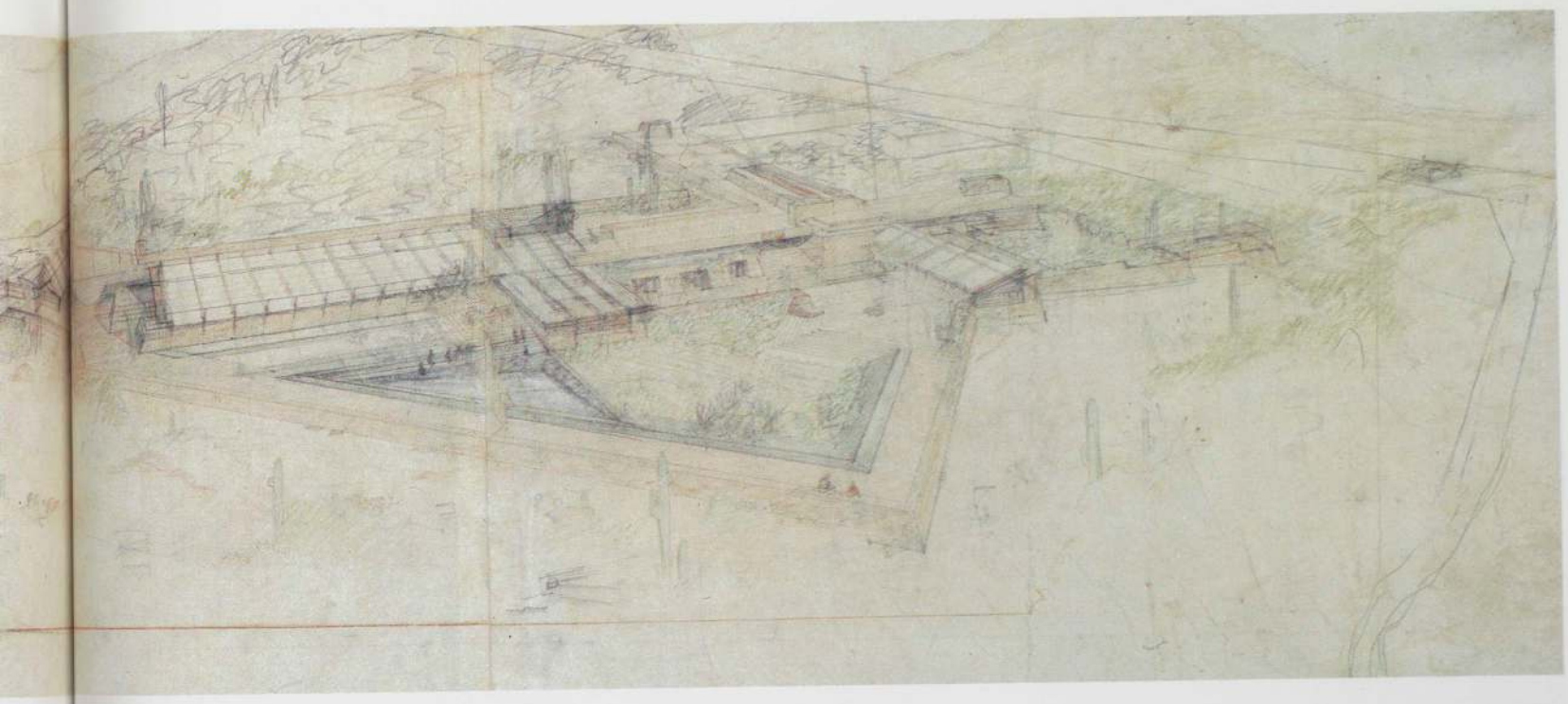


278. 鳥瞰図（FLLW）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，24″×8′10⅛″. フランク・ロイド・ライト財団

タリアセン・ウェスト
フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
アリゾナ州スコッツデイル. 1937-38

279. エントランス・コート





280. 鐘楼，パーゴラ





281. 製図室

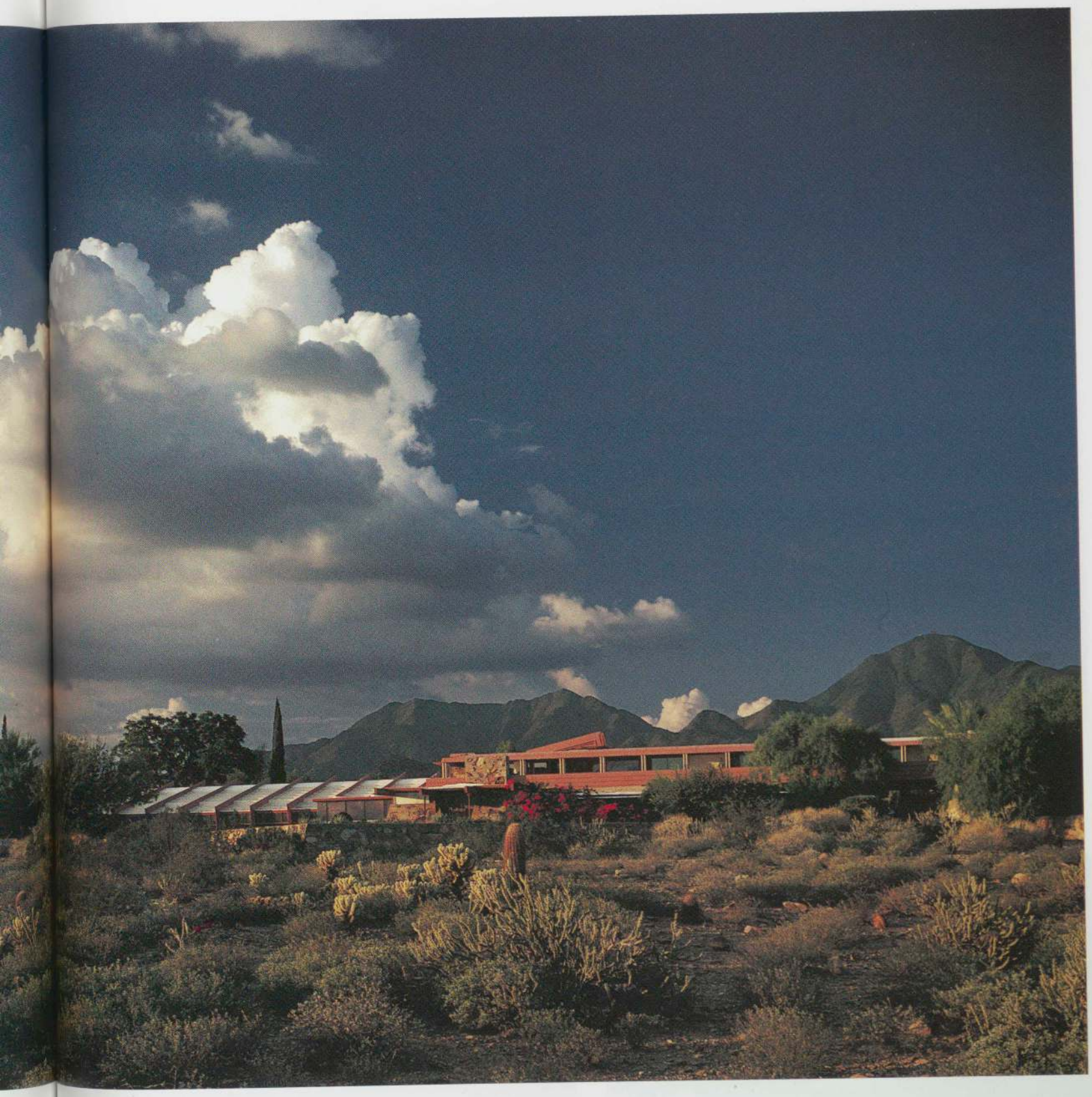


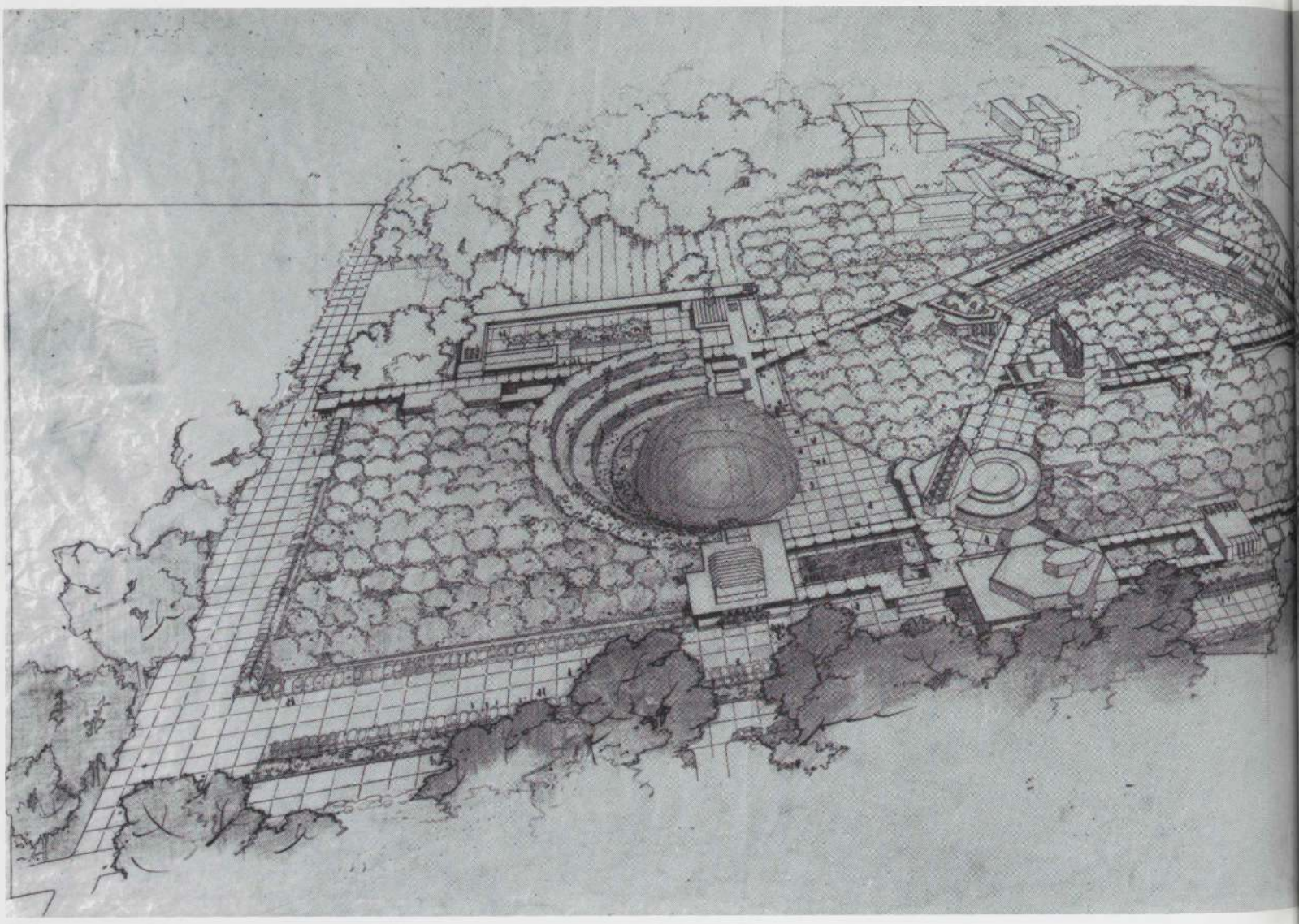
282. 居間



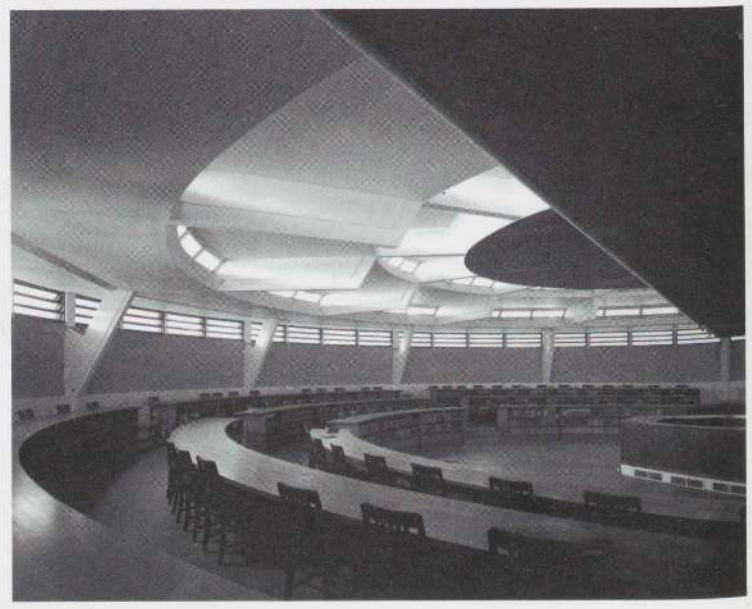
283. 全景

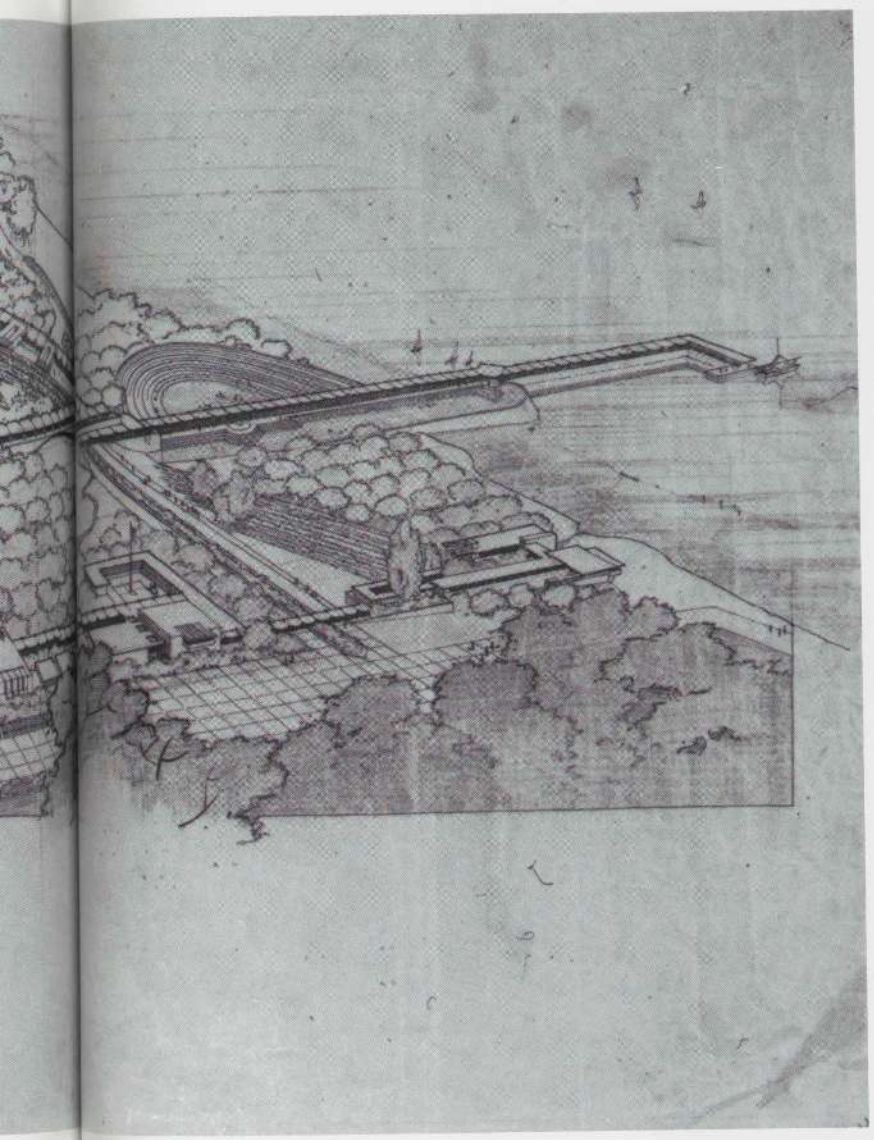
タリアセン・ウェスト
フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオ
アリゾナ州スコッツデイル，1937-38











フロリダ・サザン・カレッジ
フロリダ州レイクランド．部分的に実現，着工　1938

284．鳥瞰図（JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，22¼×46⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

左頁下
フロリダ・サザン・カレッジ，ルー図書館
フロリダ州レイクランド．1941-42

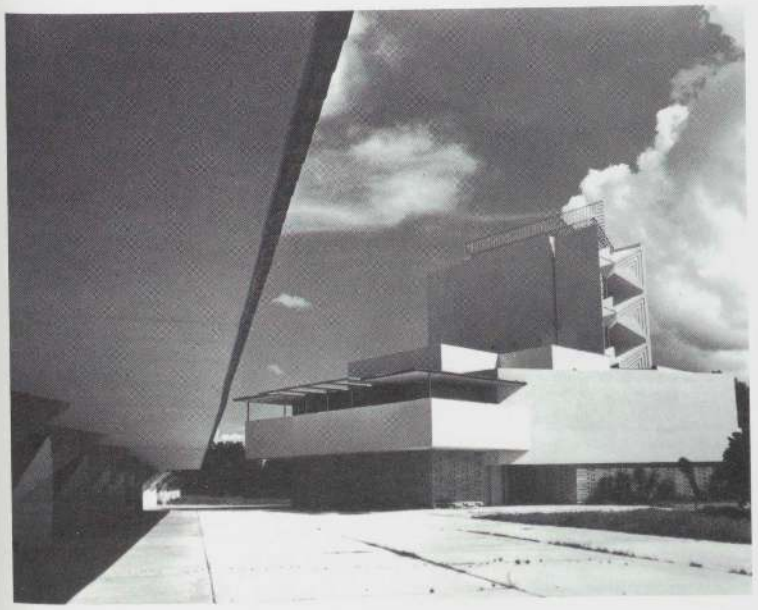
285．外観

286．内観

下
フロリダ・サザン・カレッジ，ファイファー・チャペル
フロリダ州レイクランド．1938-41

287．外観

288．内観

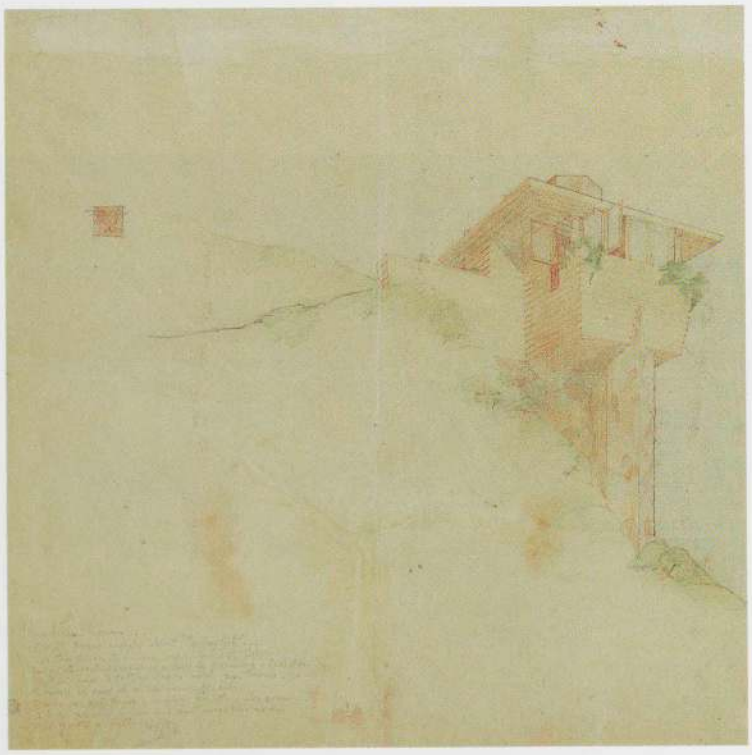






イーグルフェザー
アーチ・オボラー邸
カリフォルニア州マリブ，計画案，1940-41

289． 透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，22×35¾″．
ニューヨーク，マックス・プロテッチ・ギャラリー



エリナー庵
アーチ・オボラー・ゲスト・ハウス
カリフォルニア州マリブ，1941

290． 透視図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，17×19½″．
ニューヨーク近代美術館アーサー・ドレクスラー基金

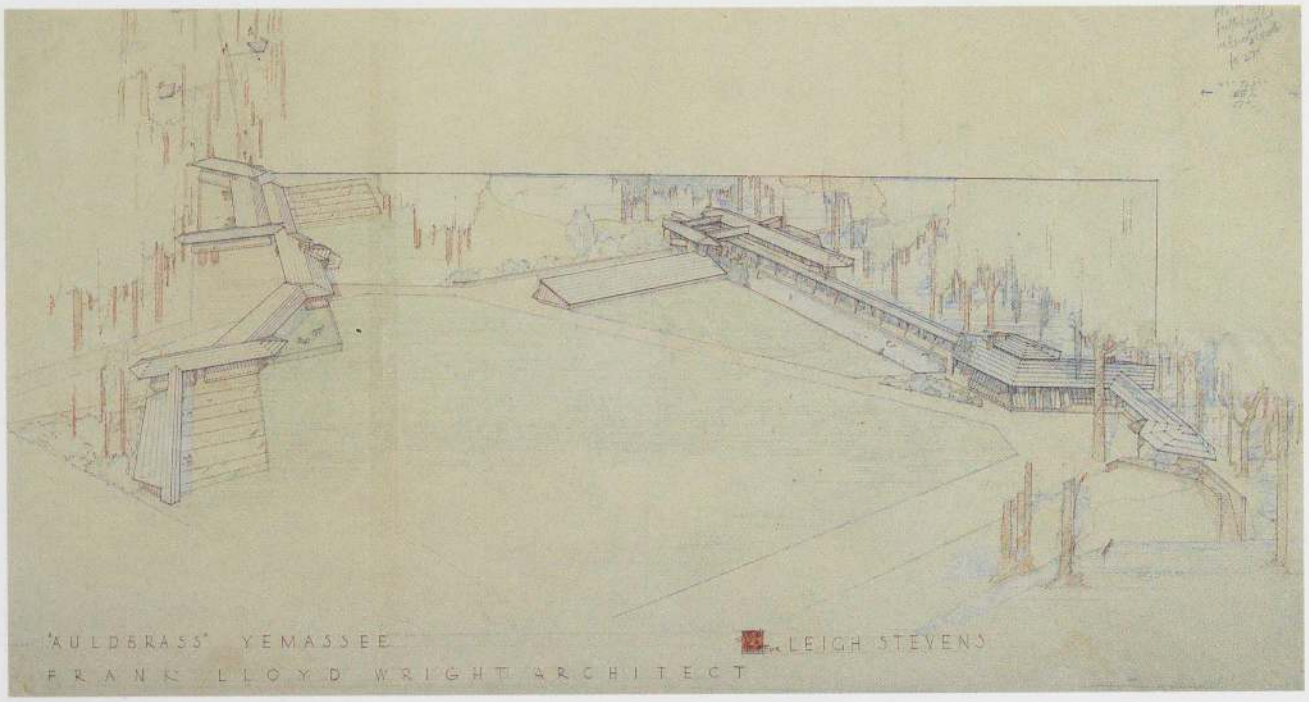


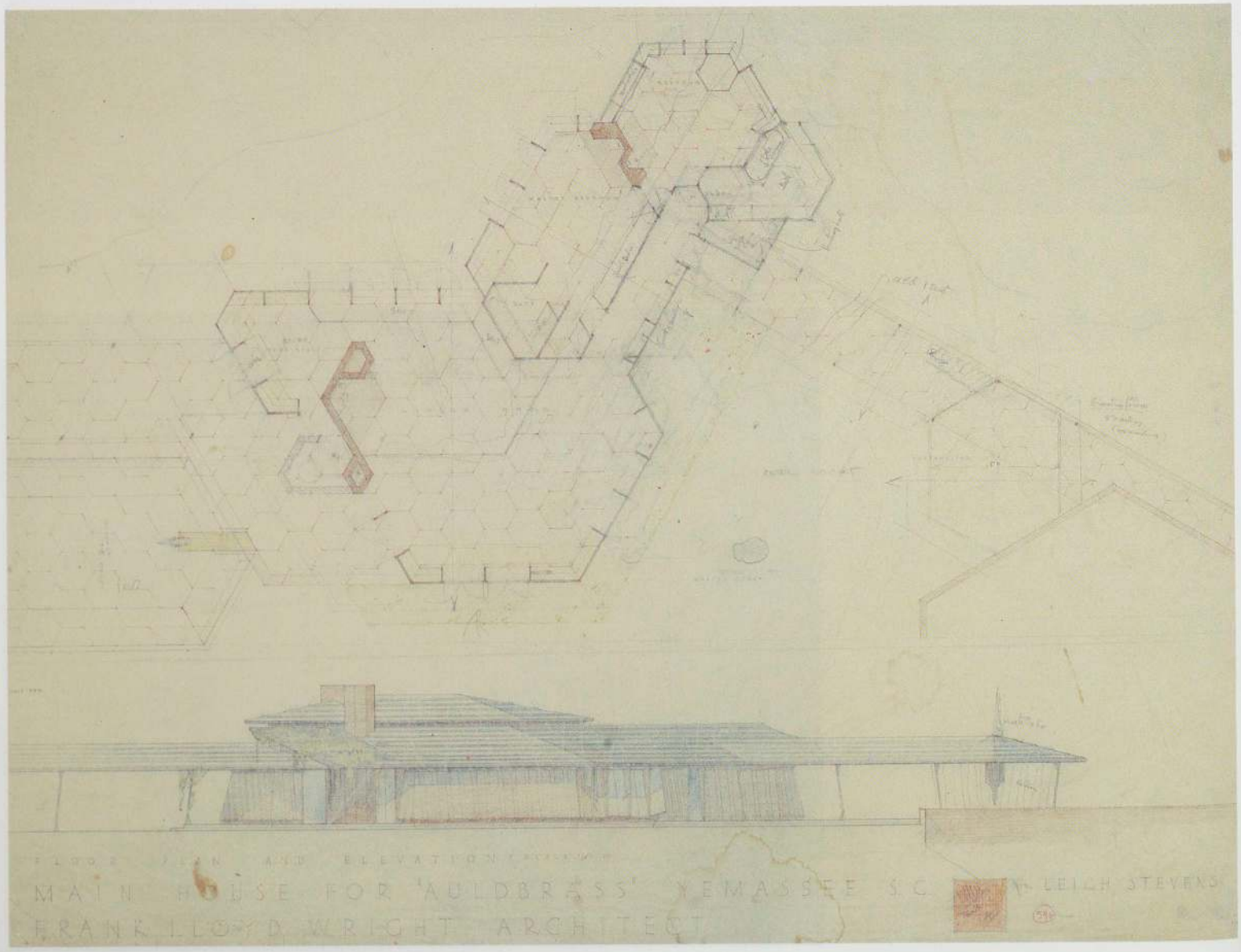
291. 透視図（FLLW,JT）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，14¼×28¼″．フランク・ロイド・ライト財団

ローズ・ポーソン邸
アリゾナ州フェニックス．1938-41（解体　1943）

292．外観




"AULDBRASS" YEMASSEE
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT
LEIGH STEVENS


MAIN HOUSE FOR 'AULDBRASS' YEMASSEE S.C.
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT
LEIGH STEVENS

C. レイ スティーヴンスのためのオールドブラス・プランテーション
サウス・カロライナ州イェマシー. 1938-42

左頁
293. 透視図 (FLLW,JHH;1940). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, インク, 26×47¼". フランク・ロイド・ライト財団

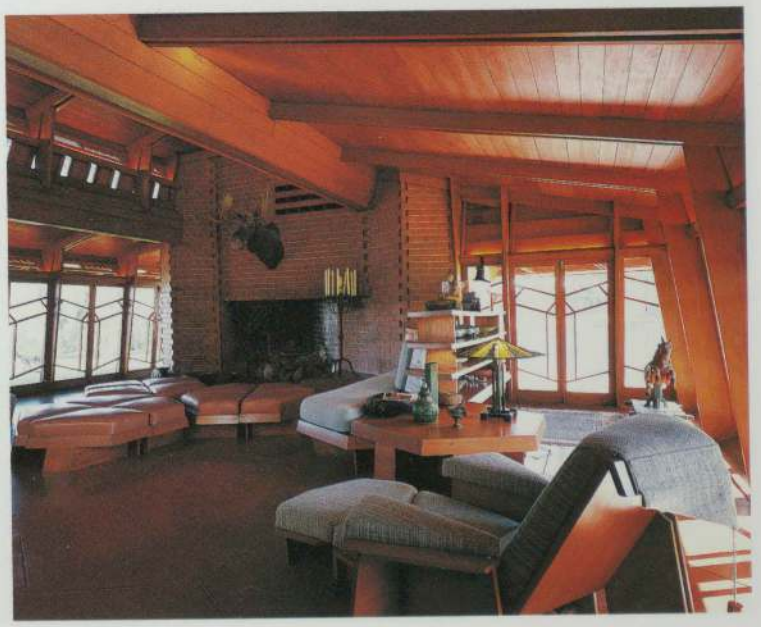
294. 平面図, 立面図 (1940). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, インク, 31⅜×35¾". フランク・ロイド・ライト財団



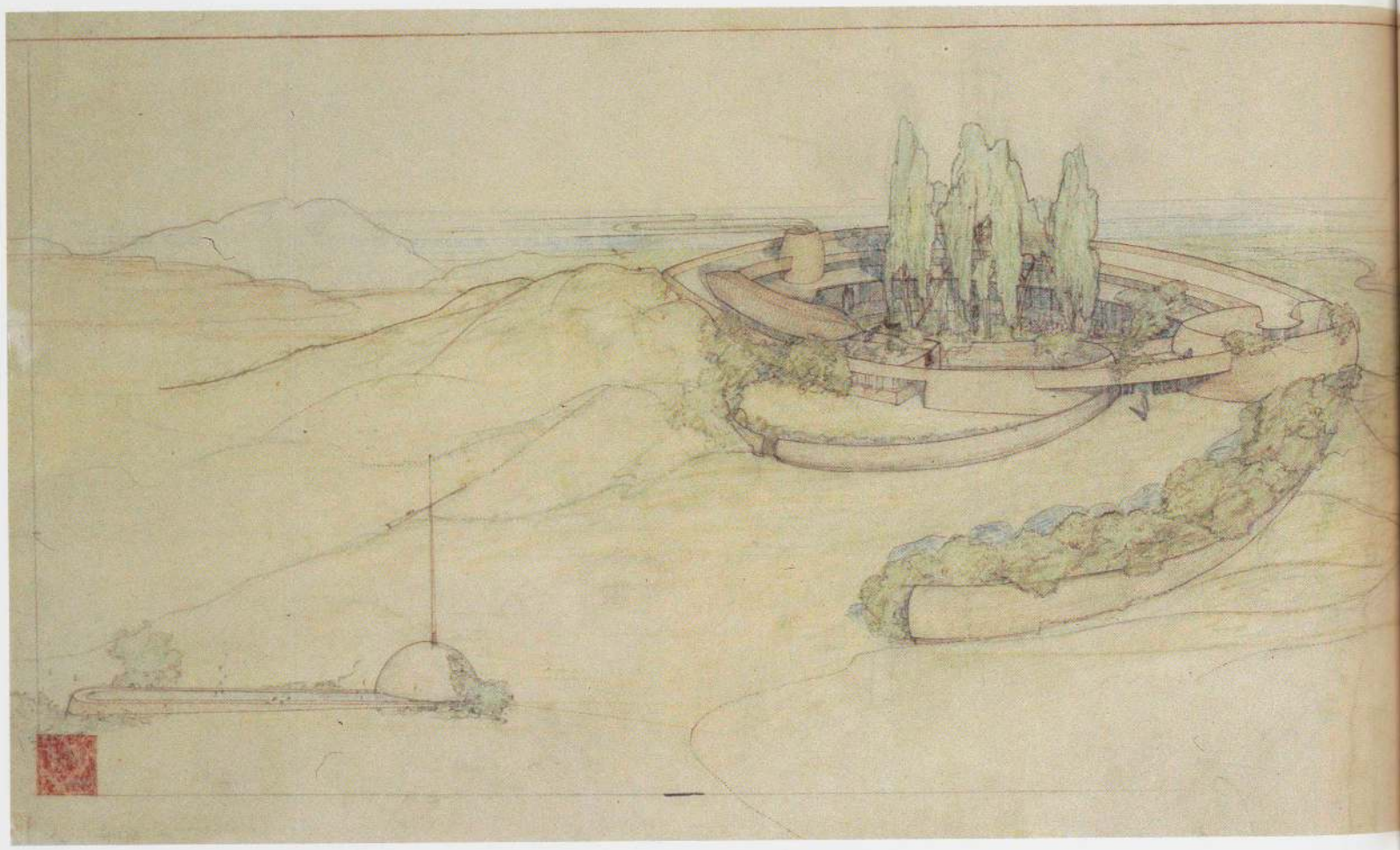
295. 外観

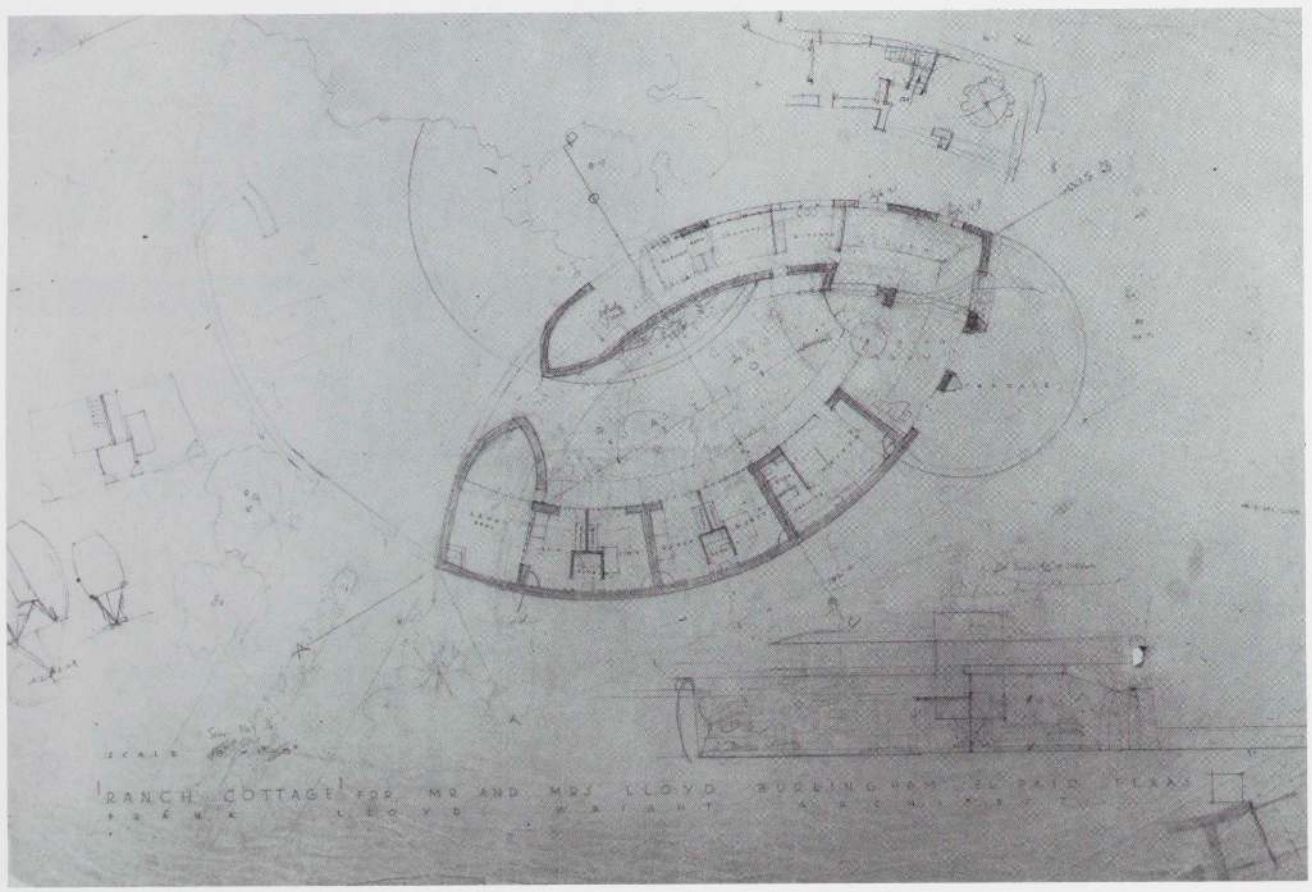


296. 外観 ディテール



297. 居間




RANCH COTTAGE FOR MR AND MRS LLOYD



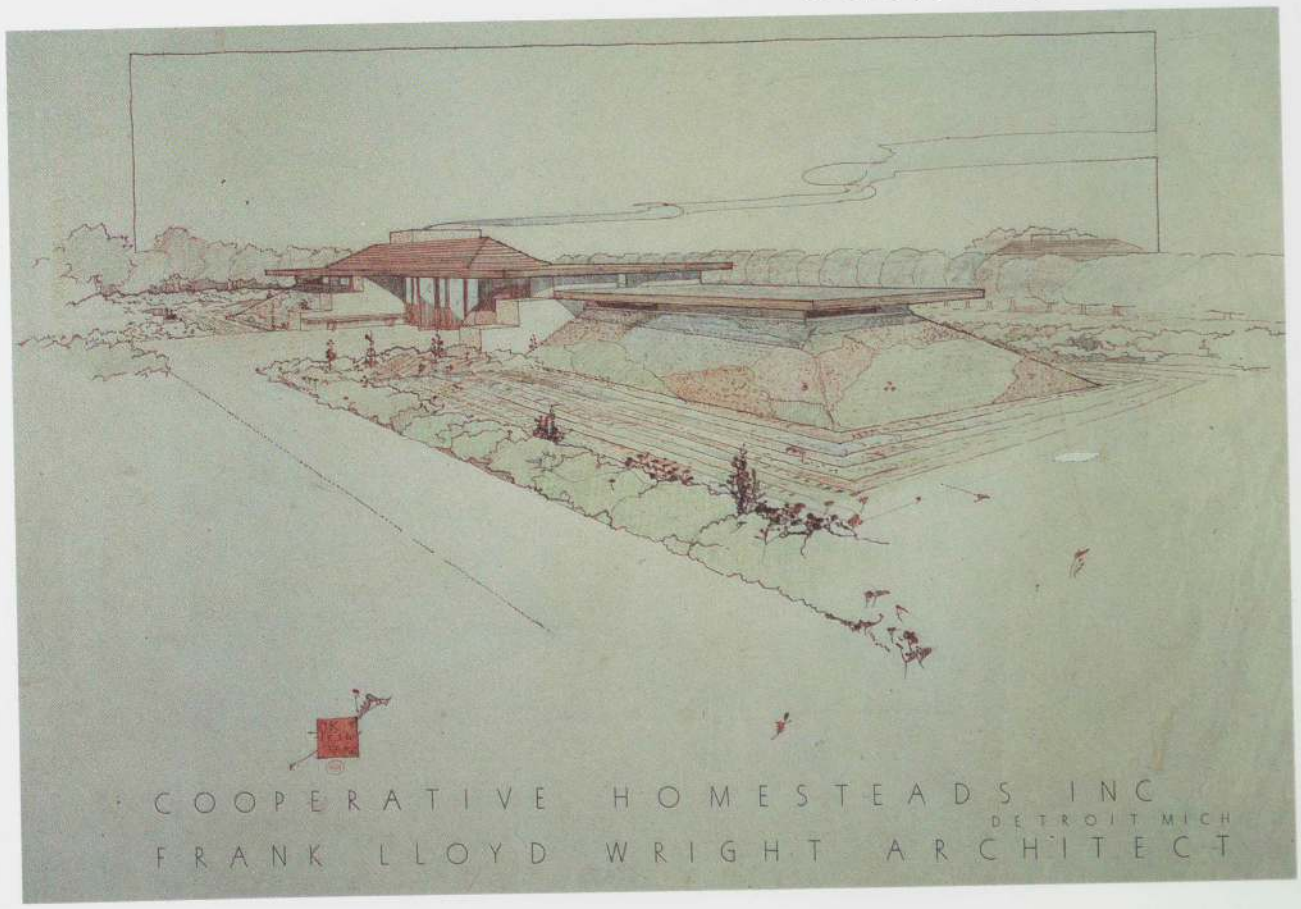
左頁
ロイド・バーリンガム邸 テキサス州エル・パソ，計画案，1941-43

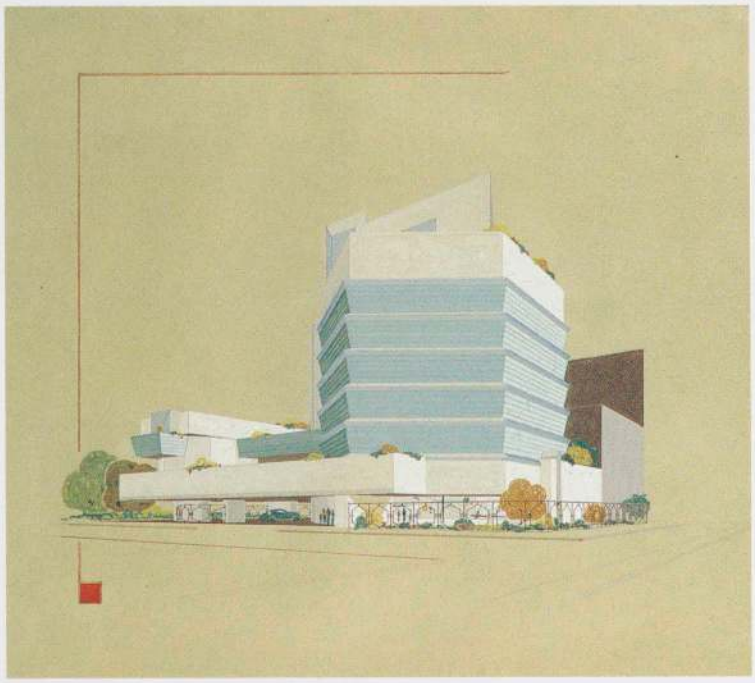
298．鳥瞰図（FLLW,RM）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，18⅛×41¼″．
フランク・ロイド・ライト財団

299．平面図，断面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，27×40⅛″．
フランク・ロイド・ライト財団

コーポラティヴ・ホームステッド
ミシガン州デトロイト．計画案，1941-45

300．盛り土の家の透視図（1942）．トレーシング・ペーパーに色鉛筆，インク，26×34″．ミシガン州デトロイト，ギル・アンド・ライラ・シルヴァーマン・コレクション；ニューヨーク，マックス・プロテッチ・ギャラリー





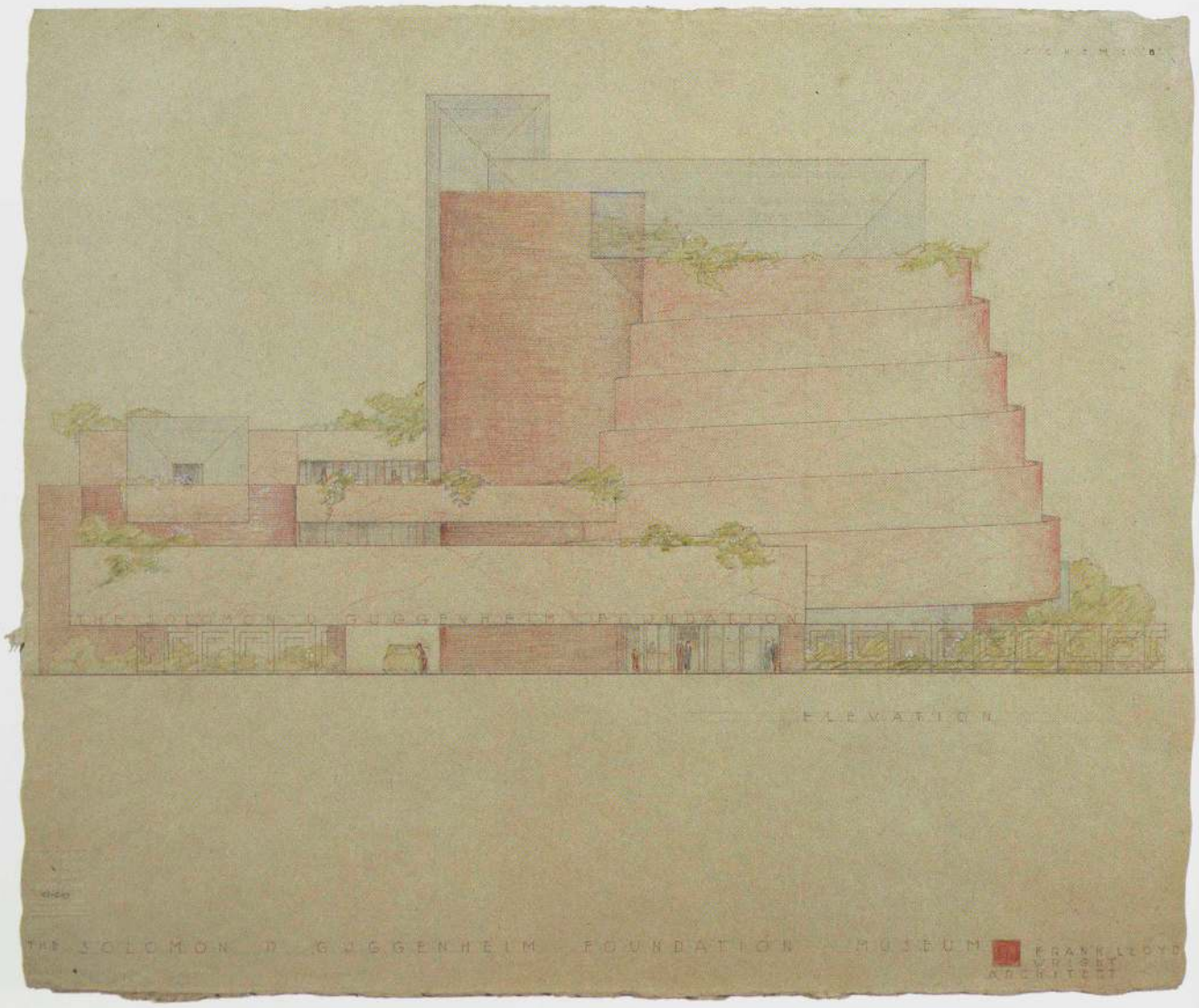
ソロモン R. グッゲンハイム美術館
ニューヨーク州ニューヨーク．1943-59

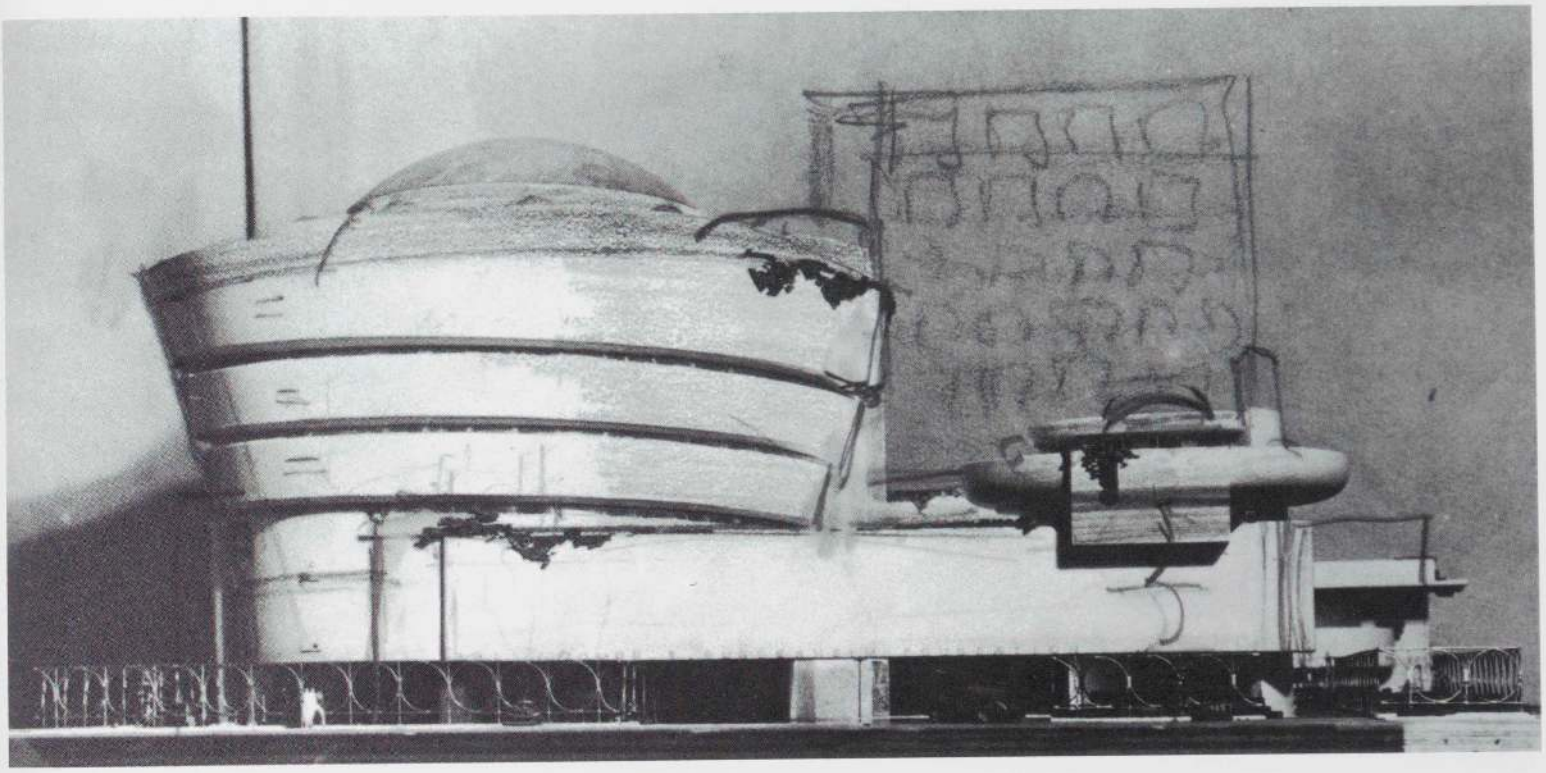
301．透視図(PB;1944)．紙にグワッシュ，インク，20×24″．アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

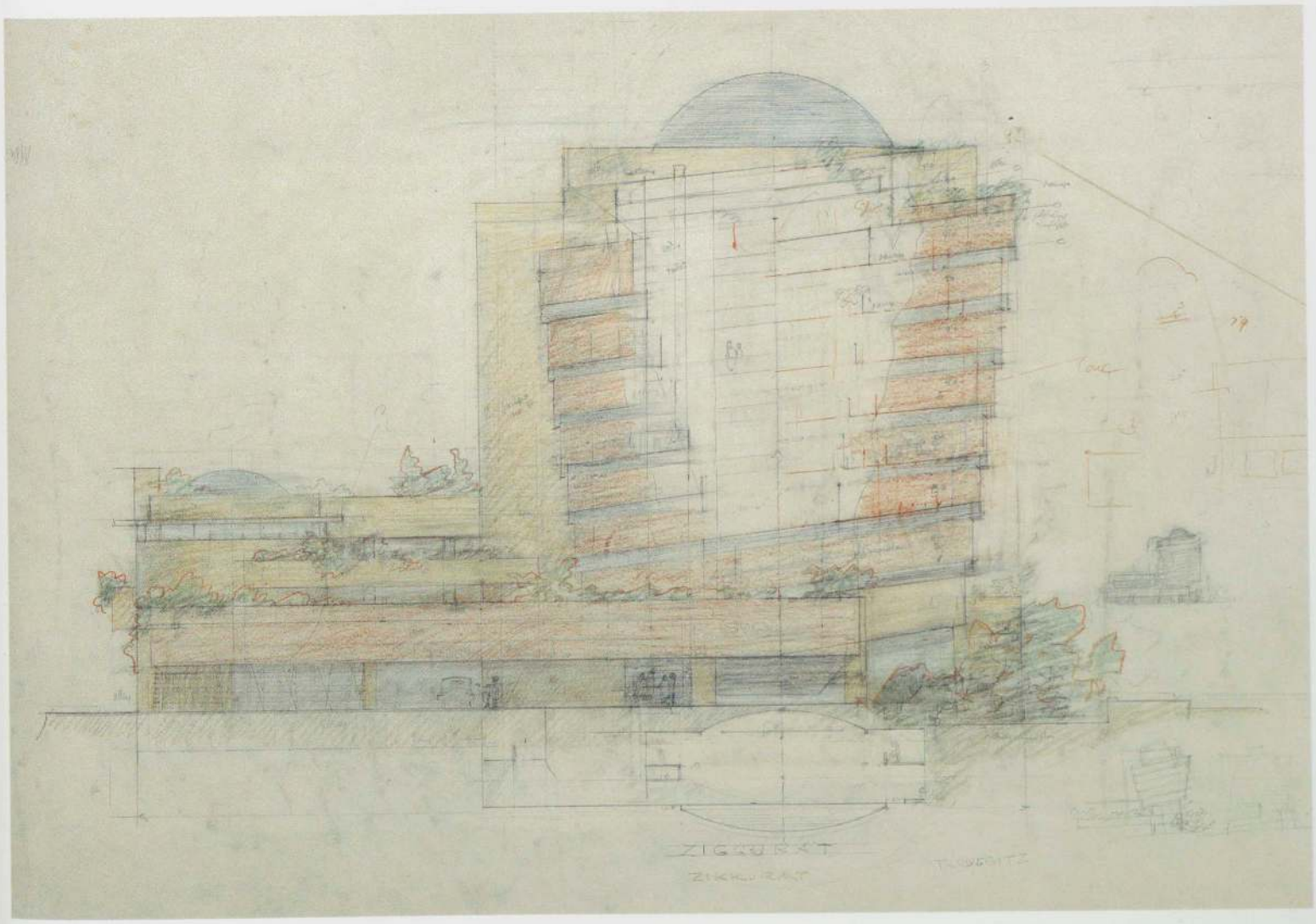
302．立面図（1944頃）．紙に鉛筆，色鉛筆，20×24⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

右頁
303．模型写真にスケッチ（1955頃）．フランク・ロイド・ライト財団

304．立面図，断面図，スケッチ（FLLW;1943頃）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，26¼×30⅜″．フランク・ロイド・ライト財団



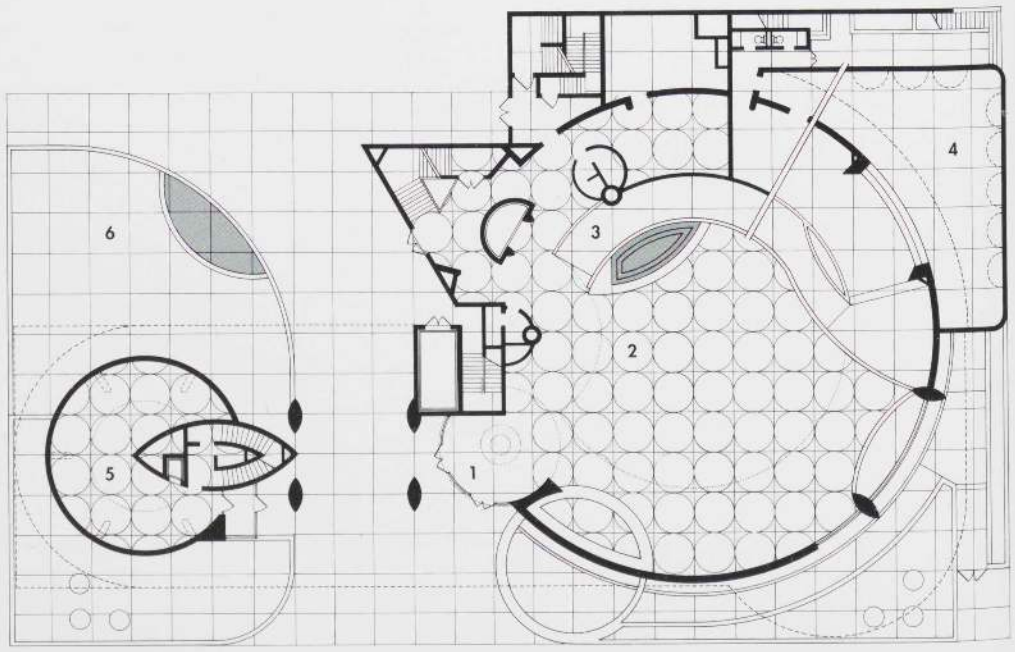



ZIGGURAT
ZIKKURAT



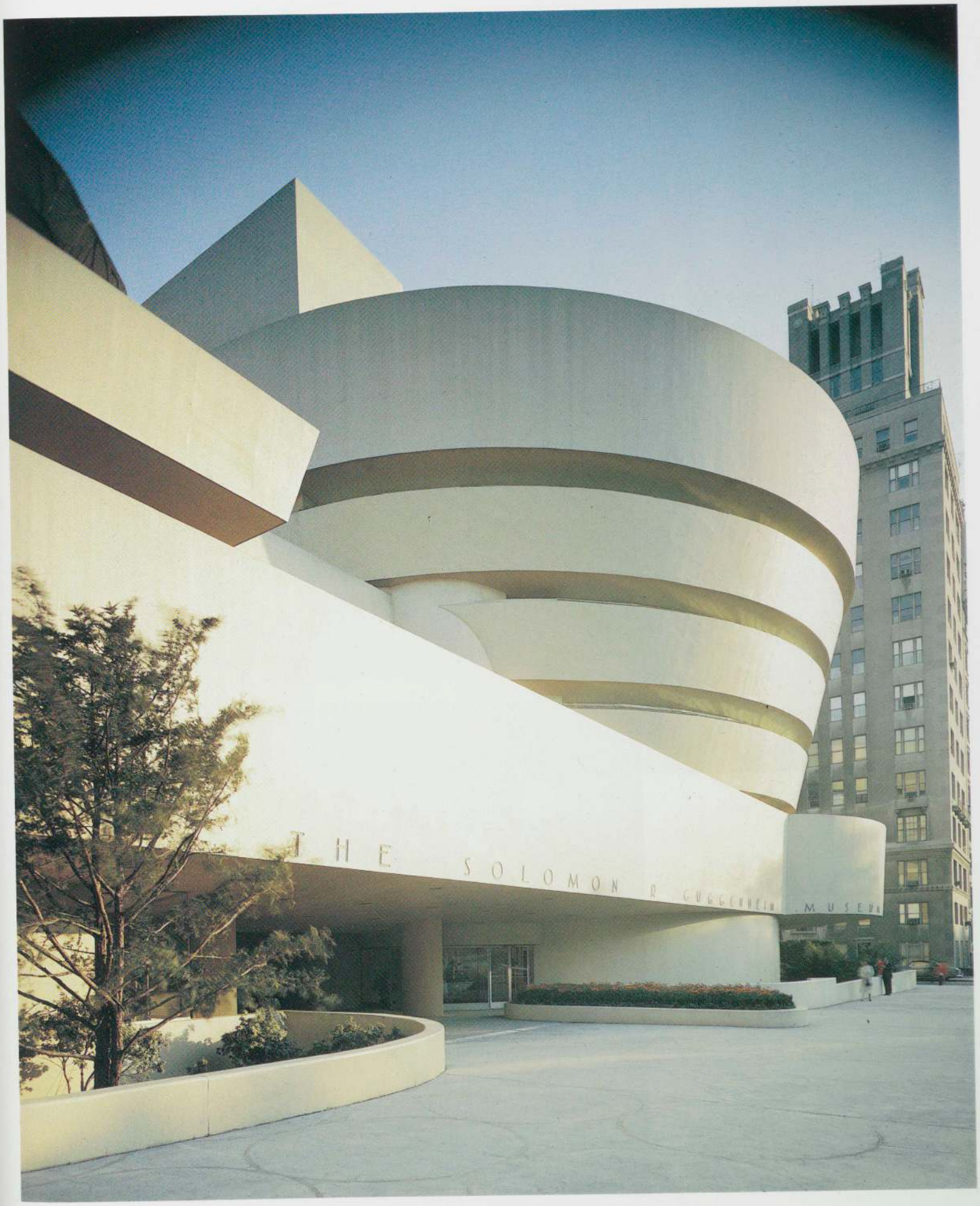
305. 透視図（FLLW,JHH;1951）．トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，色鉛筆，26×39½"．フランク・ロイド・ライト財団

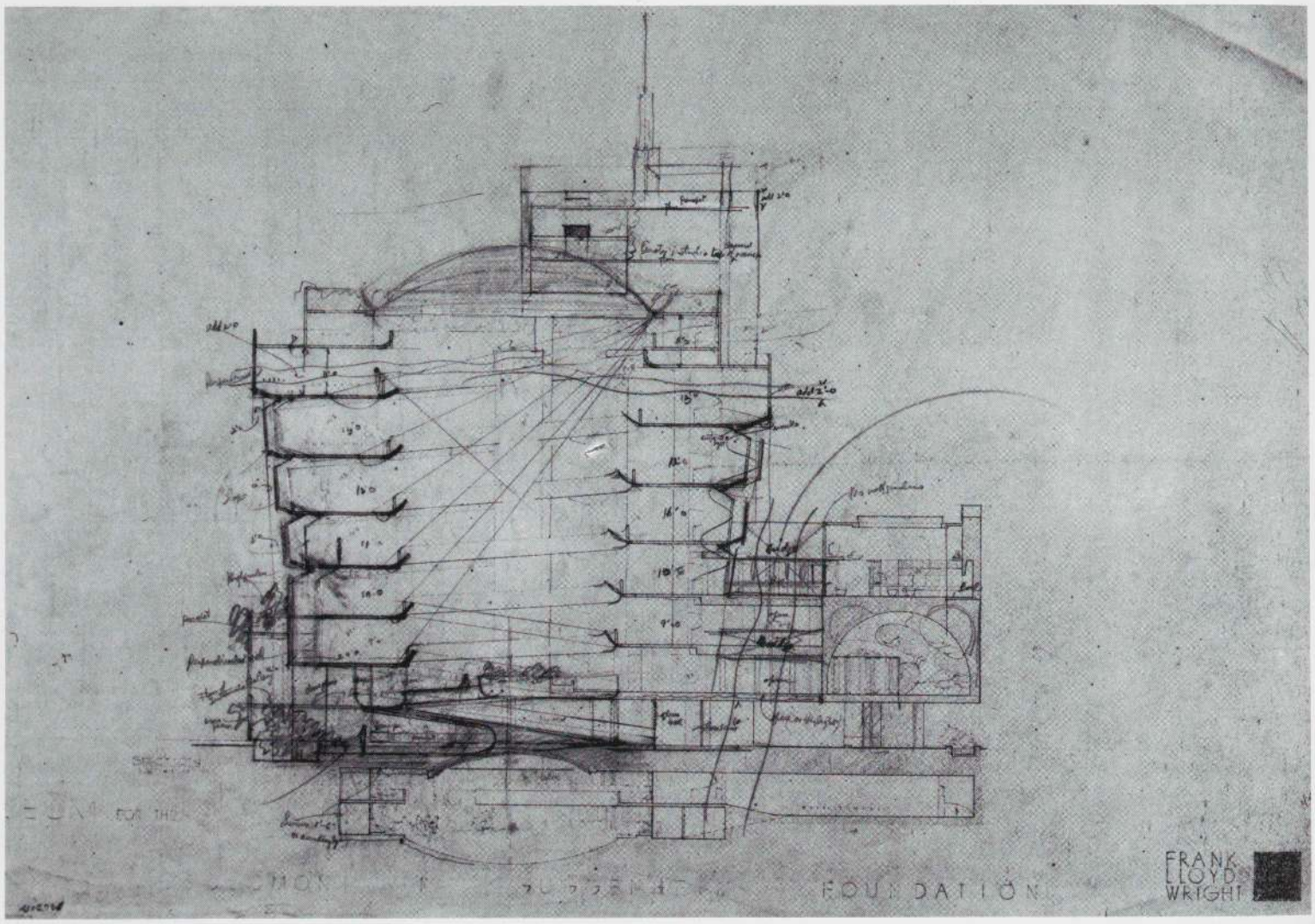
ソロモン R. グッゲンハイム美術館
ニューヨーク州ニューヨーク．1943-59



306. 1階平面図：1 エントランス，2 メイン・ギャラリー，3 スロープ，4 ギャラリー，5 事務室，6 彫刻の庭

右頁
307. エントランス


THE SOLOMON R GUGGENHEIM MUSEUM



308. 断面図（FLLW;1945頃）．プリントに鉛筆，色鉛筆，23½×36″．フランク・ロイド・ライト財団

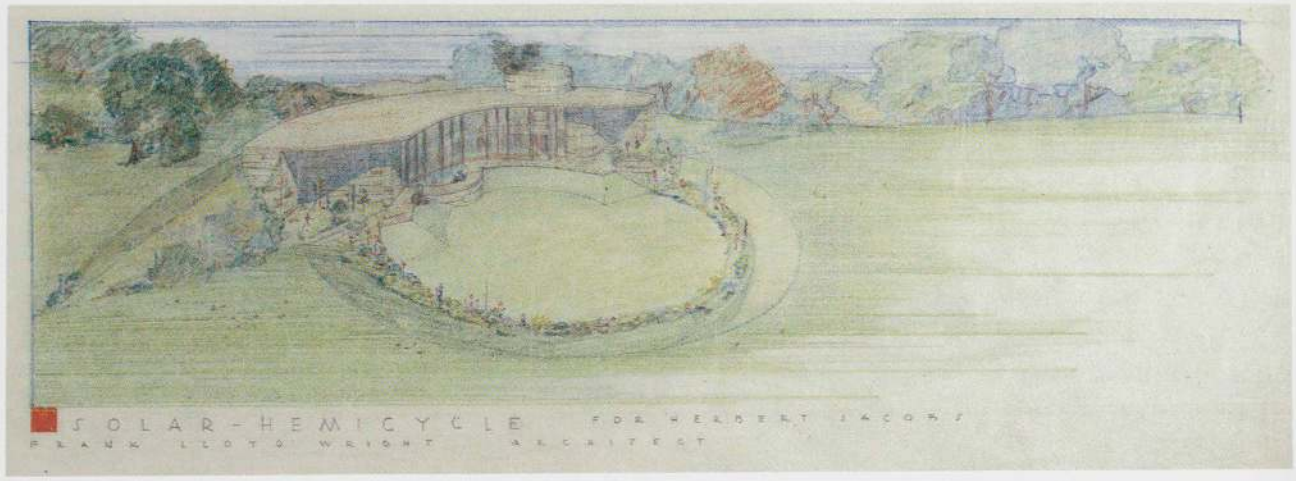
ソロモン R. グッゲンハイム美術館
ニューヨーク州ニューヨーク．1943-59

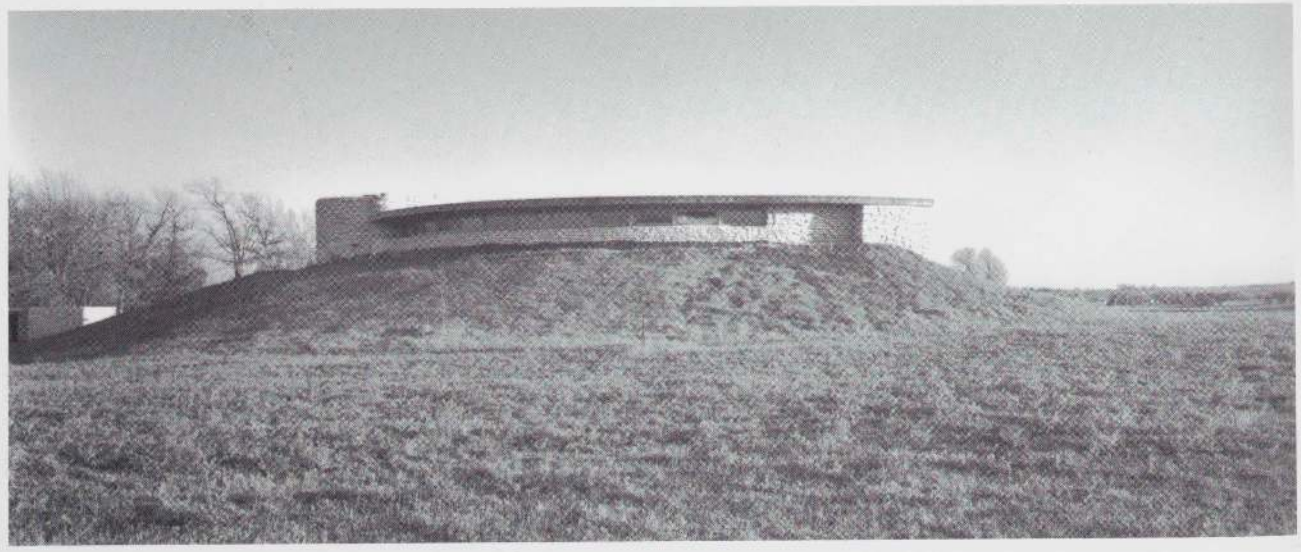


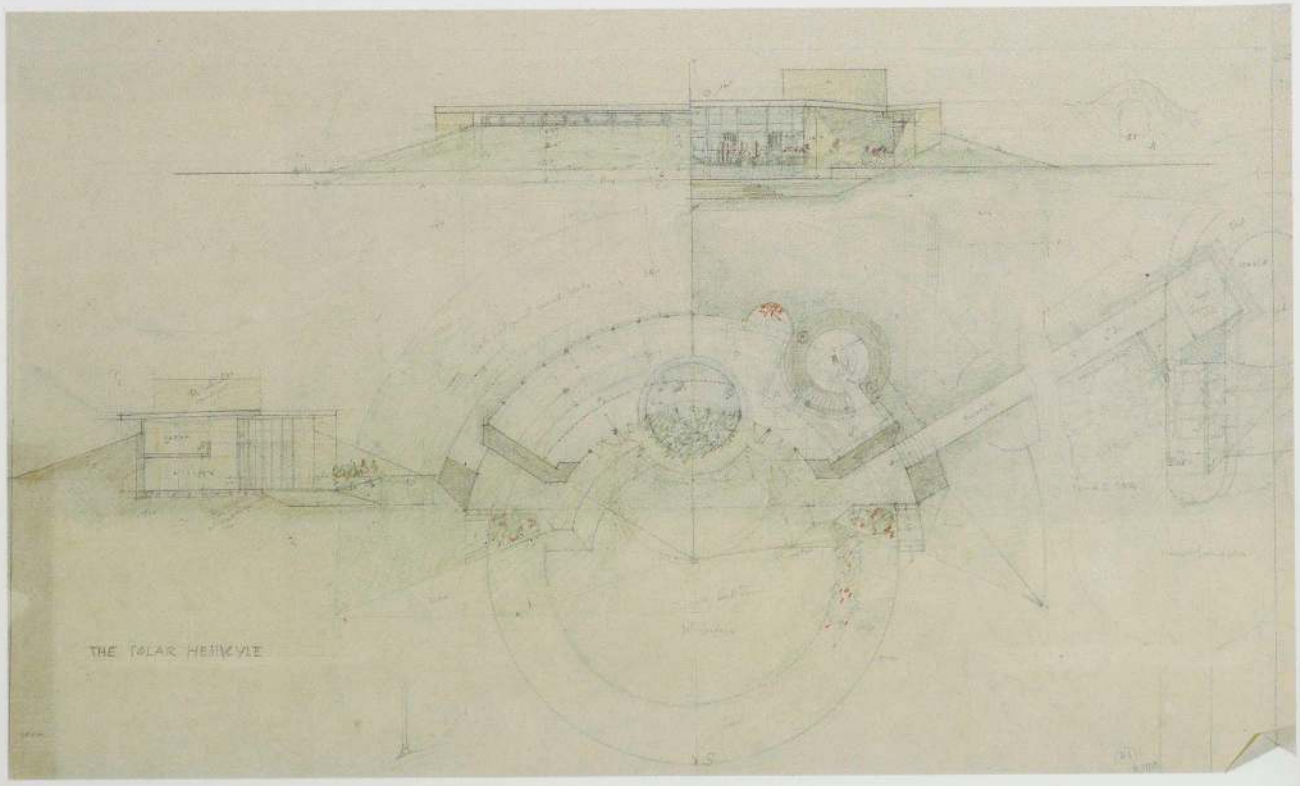
309. 内観　見下ろし



310. 内観　見上げ


SOLAR-HEMICYCLE
FOR HERBERT JACOBS
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT




THE SOLAR HEMICYCLE



ソーラー・ヘミサイクル
ハーバート・ジェイコブズ邸
ウィスコンシン州ミドルトン．1943-48

左頁
311．鳥瞰図(FLLW)．紙に鉛筆，色鉛筆，12⅝×31″．フランク・ロイド・ライト財団

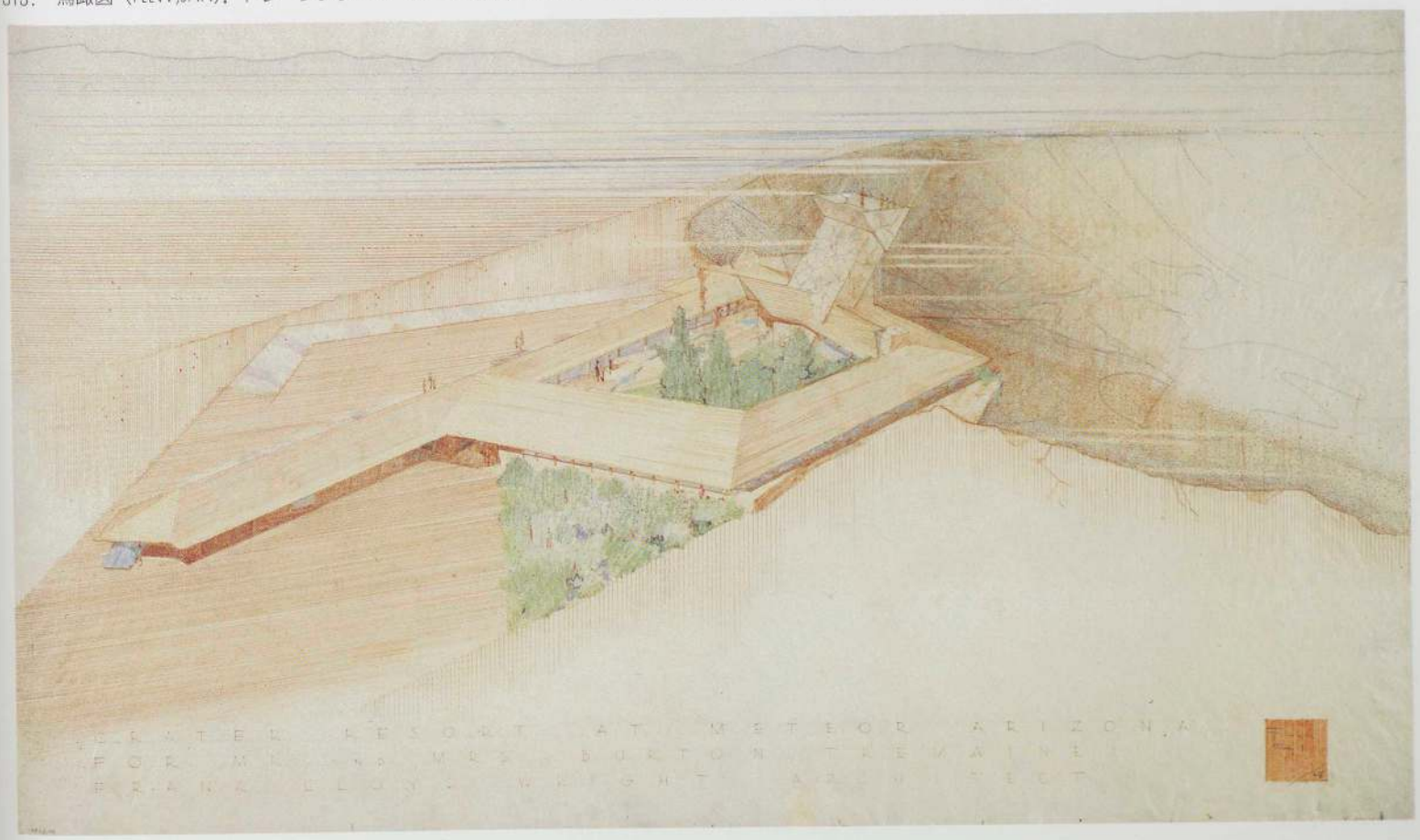
312．外観

313．平面図，立面図，断面図(FLLW)．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，19⅞×34¼″．フランク・ロイド・ライト財団

左
314．居間

ミーチュア・クレーター・イン アリゾナ州サンセット・クレーター・ナショナル・モニュメント．計画案，1947-48

315．鳥瞰図（FLLW,JHH)．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，21×35⅝″．フランク・ロイド・ライト財団



フランク・ロイド・ライト，共作者：ロイド・ライト
ハンティントン・ハートフォードのためのコテージ・グループ・ホテルとスポーツ・クラブ
カリフォルニア州ハリウッド．計画案，1946-48

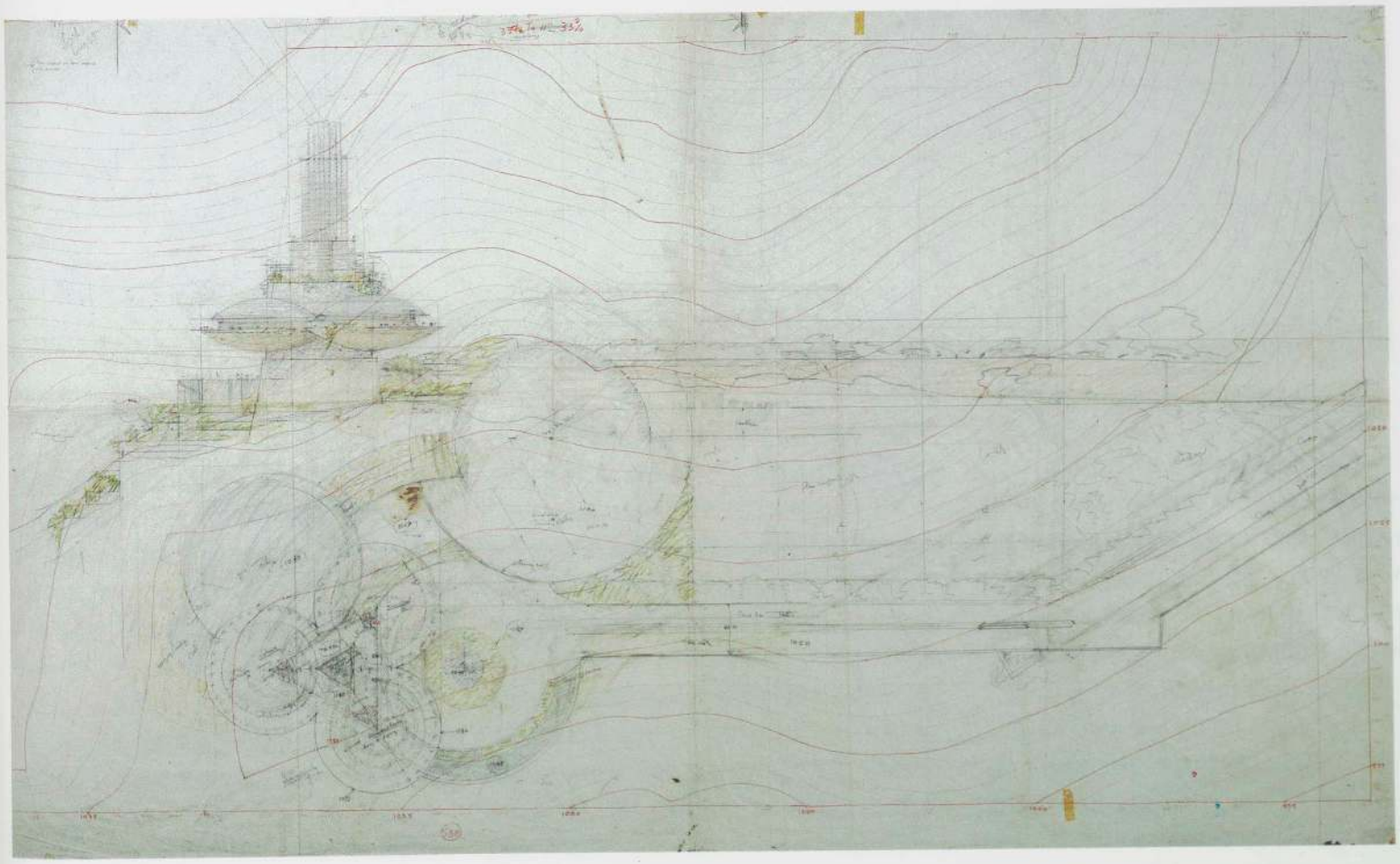


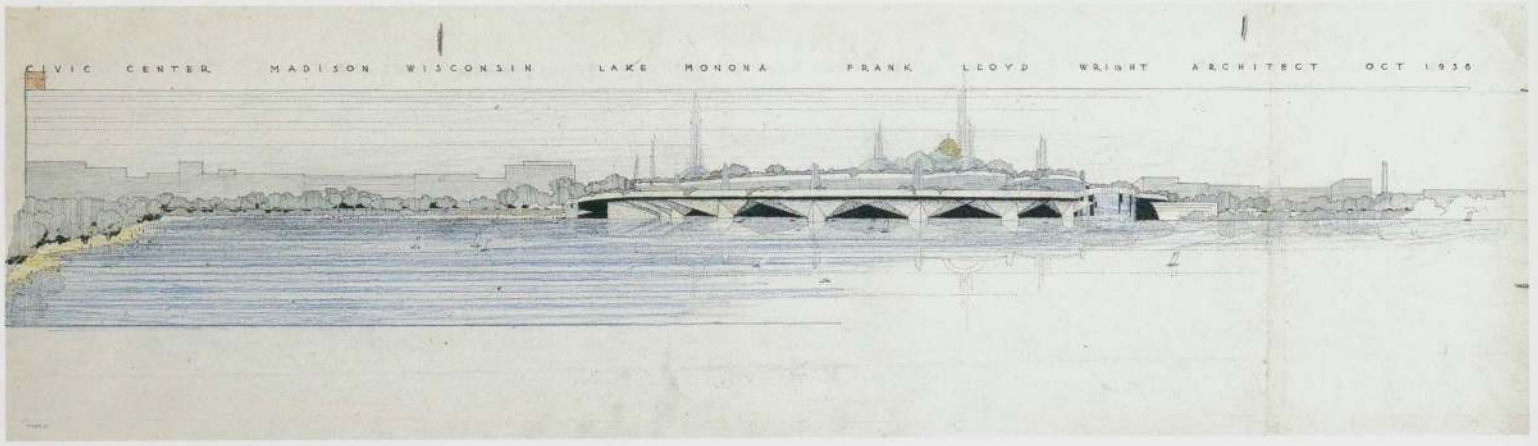
316．鳥瞰図（JHH）．トレーシング・ペーパーにクレヨン，インク，35¼×47⅞″．アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

右頁
317．透視図：スポーツ・クラブ（JHH）．トレーシング・ペーパーにインク，色鉛筆，35½×52″．フランク・ロイド・ライト財団

318．平面図，立面図：スポーツ・クラブ（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，45⅝″×6′2″．フランク・ロイド・ライト財団


COUNTRY CLUB FOR HUNTINGTON HARTFORD HOLLYWOOD
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT





319. 透視図，第一案（FLLW,JHH;insc.1938,1953）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，金色インク，11⅝×39⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

モノナ・テラス市民センター ウィスコンシン州マディソン．計画案，1938-53

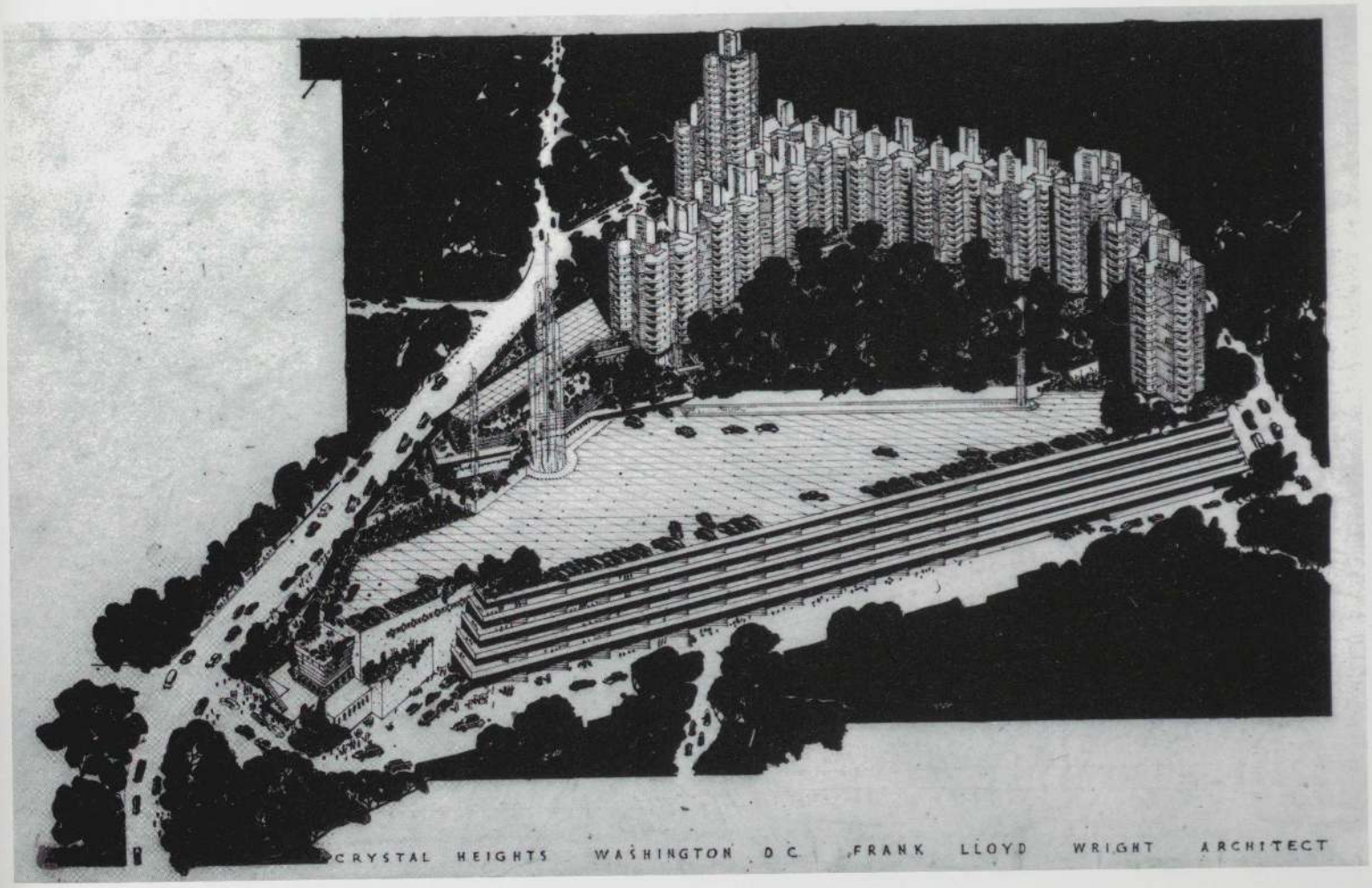
320. 鳥瞰図，第一案（FLLW,JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，17¼×40″．フランク・ロイド・ライト財団



ライトが南西部に帰属することによって、彼の建築活動は都市及び田園郊外から地方の比較的開発されていない地域へと、次第にではあるが着実に移行していった。そのような地域は、1940年代と50年代における地方の幹線道路網の拡大と自動車の普及によって次第にアクセスが容易となっていた。

しかしながら、ライトが先導的な人物として再び建築界に登場したことから、伝統的な都市のコンテクストの中での計画も引き続き依頼されることになる。その中の多くはかなり大規模なものであった。この時代の彼の計画の中でも、モノナ・テラス市民センター（上）にはその中心都市との関係が最も強く表現されている。それは、マディソンのドーム型の州会議場とモノナ湖との間に存在している軸を延長していたのだ。

それより後のワシントン，D.C.のクリスタル・ハイツ（右頁）やピッツバーグ・ポイント・パーク市民センター（図版322-326）のような計画は、伝統的都市との関係よりも、機動性のある社会というライトのヴィジョンを都市の構造の中に統合しようとする試みによってよく特徴付けられる。クリスタル・ハイツの開かれた広場は、高層の駐車場によって道路のレベルから引き離されてその上に浮かんでいる。ピッツバーグ・ポイント・パークの再開発の提案においては、高速の交通は幾つもの橋によって、駐車施設に丸く囲まれた中心となる建築――講堂、劇場、プラネタリウム、水族館を含む多くの市民文化施設を収める巨大な蜜蜂の巣のような建築物――に運ばれた。水際に繰り広げられたその祝祭的な趣は、埃っぽい工業都市を想像力豊

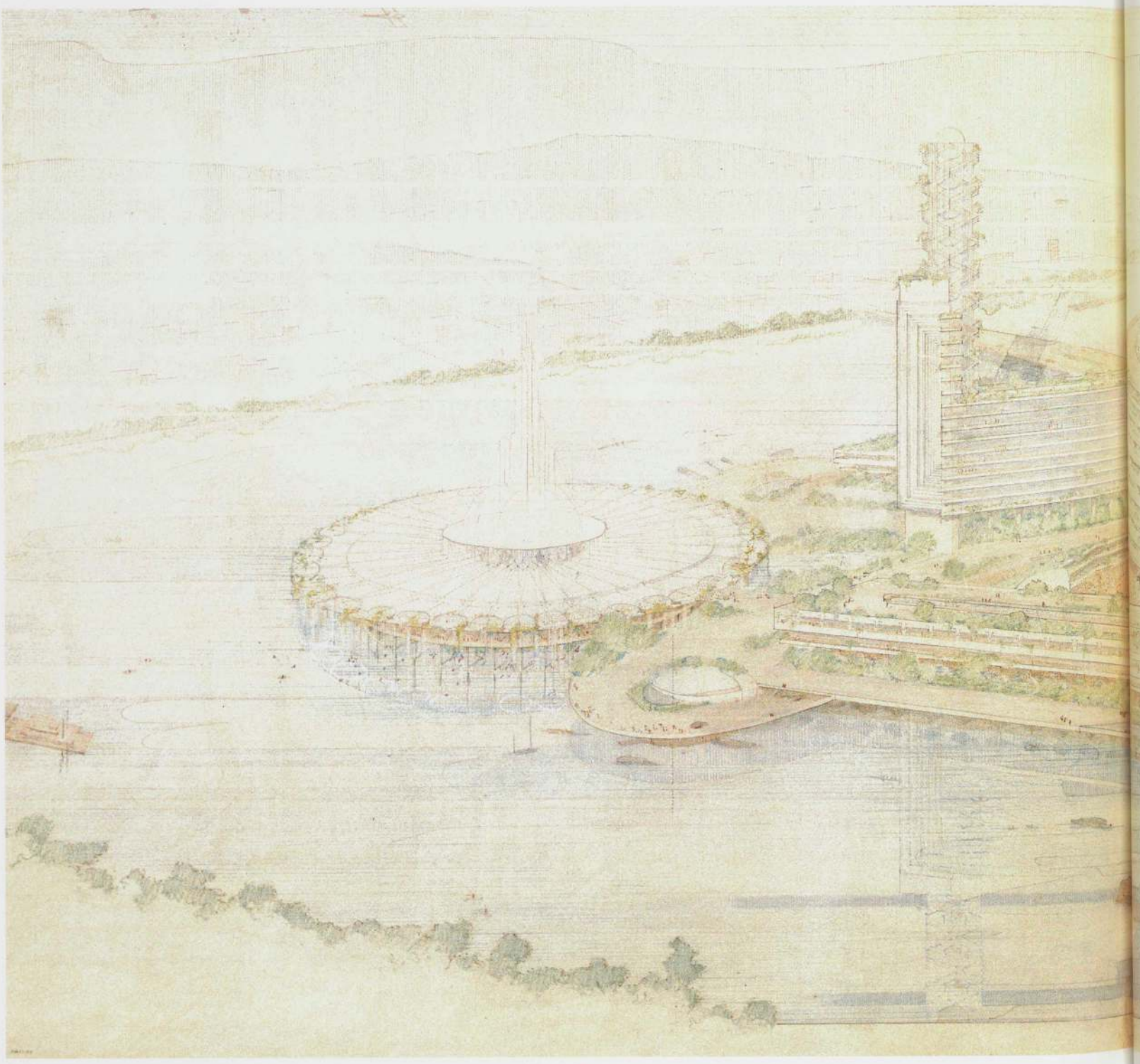


クリスタル・ハイツ ワシントン, D.C. 計画案, 1939

321. 鳥瞰図 (FLLW,JHH). トレーシング・ペーパーにインク, 鉛筆, 31½×34⅞". フランク・ロイド・ライト財団

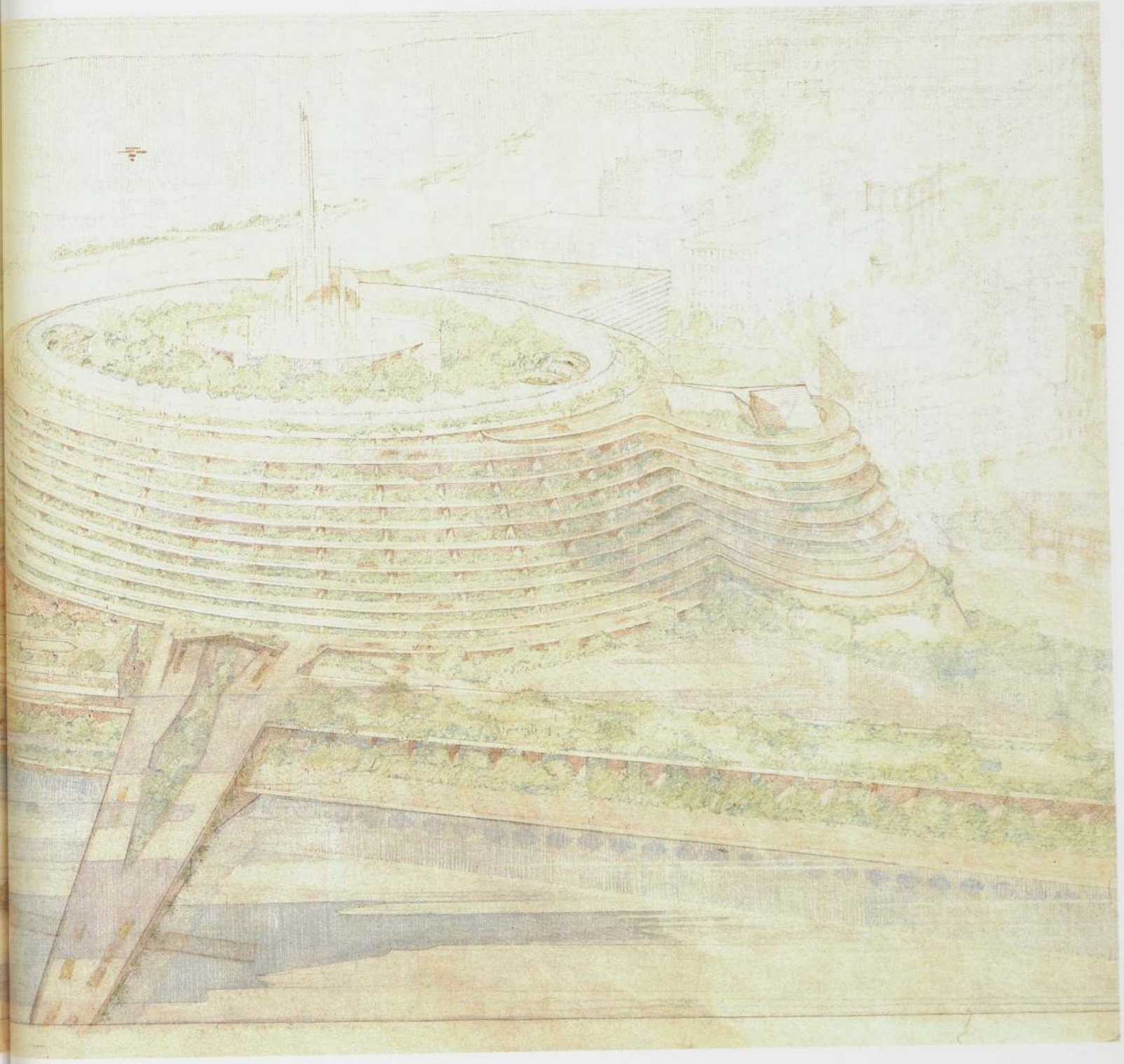
かに変形したものであった。ライトの後援者の筆頭、エドガー J. カウフマンから資金を融通されていたこの壮大な計画は実現する可能性がきわめて少なかったのだが、これとは別にカウフマンは自分のデパートに付け加えるセルフ・サーヴィス・ガレージ (図版327-328) を依頼した。それはどっしりとしたコンクリートの塔門に吊られた螺旋の傾斜路を連結させた巨大な建築物であり、自動車に対する都市の相反する二つの関係を記念碑化するものであった。

この時代のライトの都市計画は更に進展した彼のタップ・ルート・スカイスクレイパーをも含み、シカゴの湖岸のマイル・ハイ・イリノイ (図版341-342) の劇的な提案において頂点に達した。それは「小規模なプランをたてるな。」という格言が未だに真実味を持つ都市にふさわしく不遜な提案であり、過去のどんな高い塔をもはるかに凌いだ。ライトが新しく生み出した高層建築は、彼が以前スカイスクレイパー・レギュレイションの提案の中で是認した高層建築の様式とは違うものであった。それらは、開かれたアトリウムから立ち上がるガラスに包まれたちらちらと光るタワーを特徴としたロジャーズ・レイシー・ホテル (図版331-332) や、それらの計画の中で唯一実現された H.C. プライス・タワー (図版333-338) のように、テキサス州ダラスそしてオクラホマ州バートルスヴィルの比較的開かれた風景に対応させて、孤立した彫刻的な建築物として設計されていたのである。



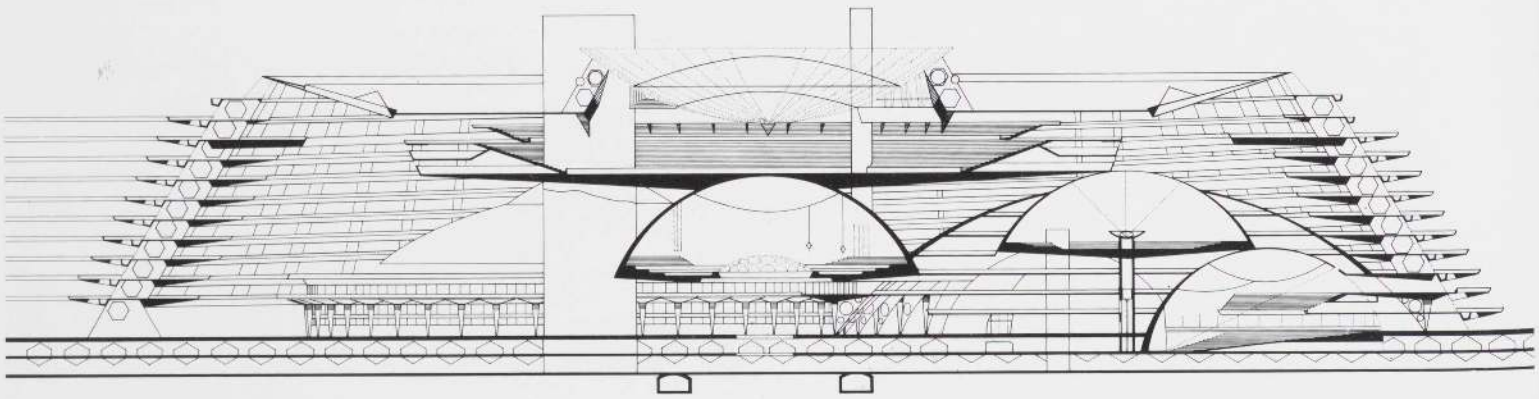
322. 鳥瞰図，第一案（JHH）．トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，色鉛筆，33½″×6′1¾″．フランク・ロイド・ライト財団

ピッツバーグ・ポイント・パーク市民センター
ペンシルヴァニア州ピッツバーグ．計画案，1947-48





323. 平面図，第一案（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，54½″×8′5″．フランク・ロイド・ライト財団



324. 断面図，第一案

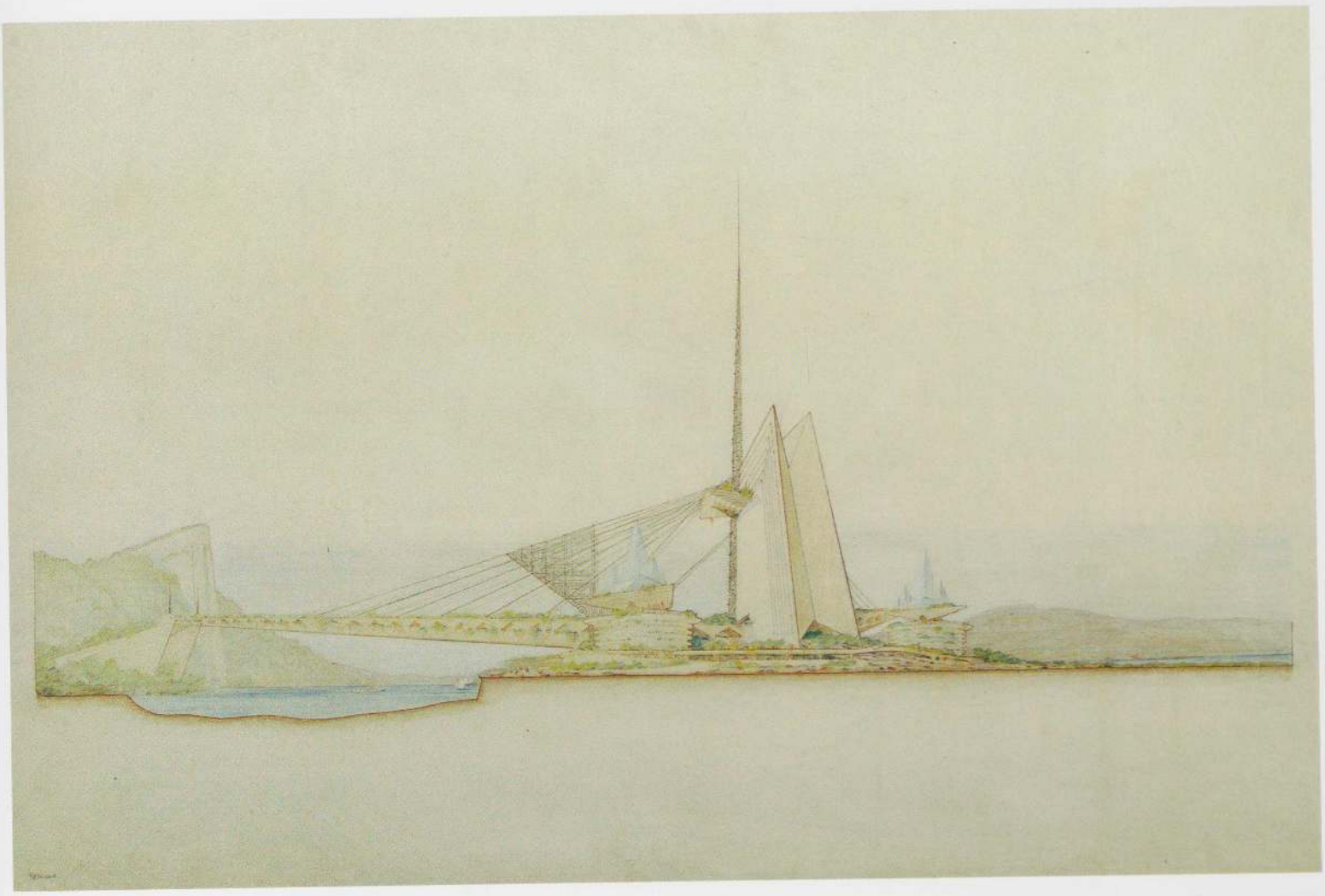
ピッツバーグ・ポイント・パーク市民センター

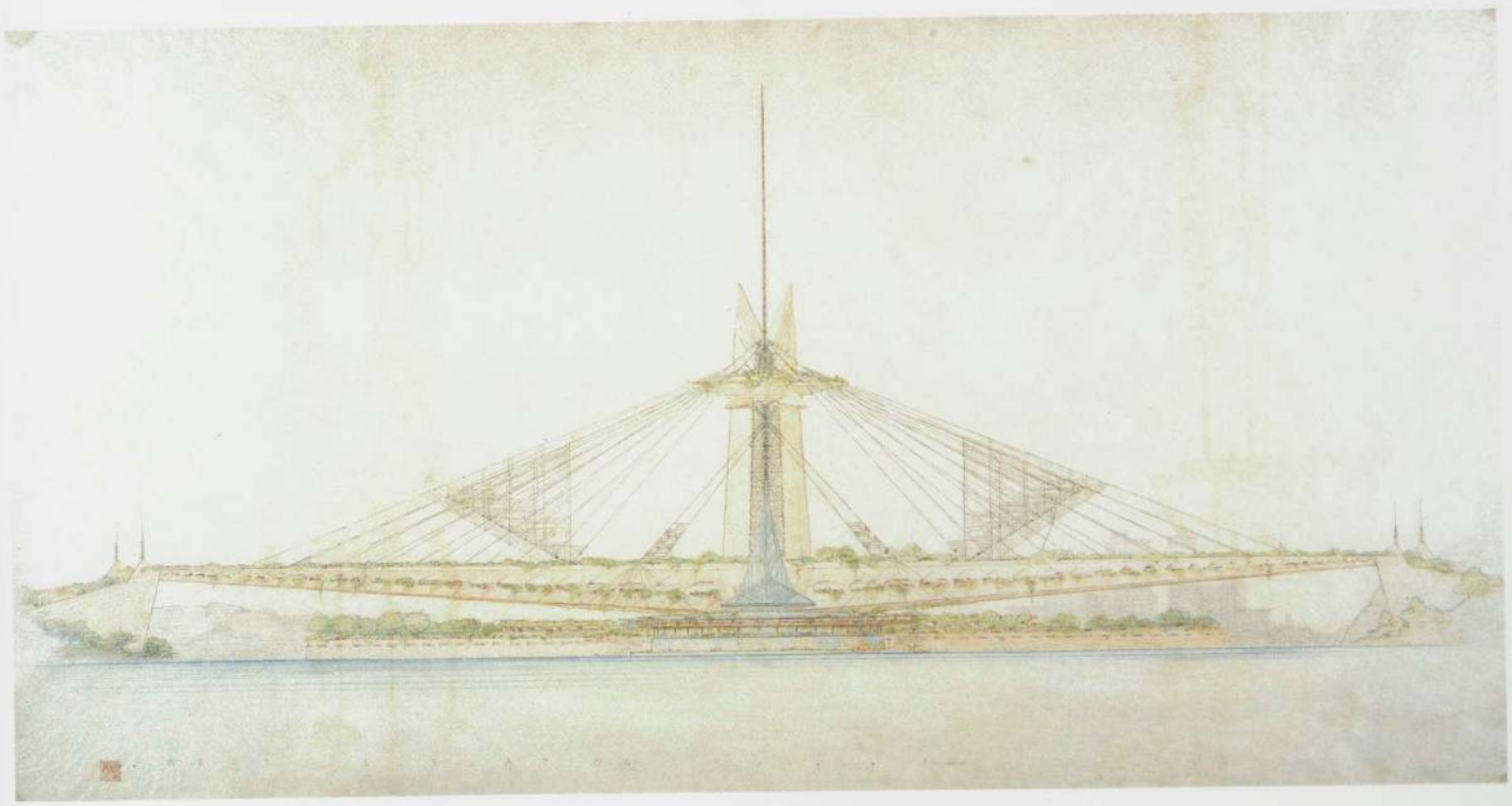
ペンシルヴァニア州ピッツバーグ．計画案，1947-48

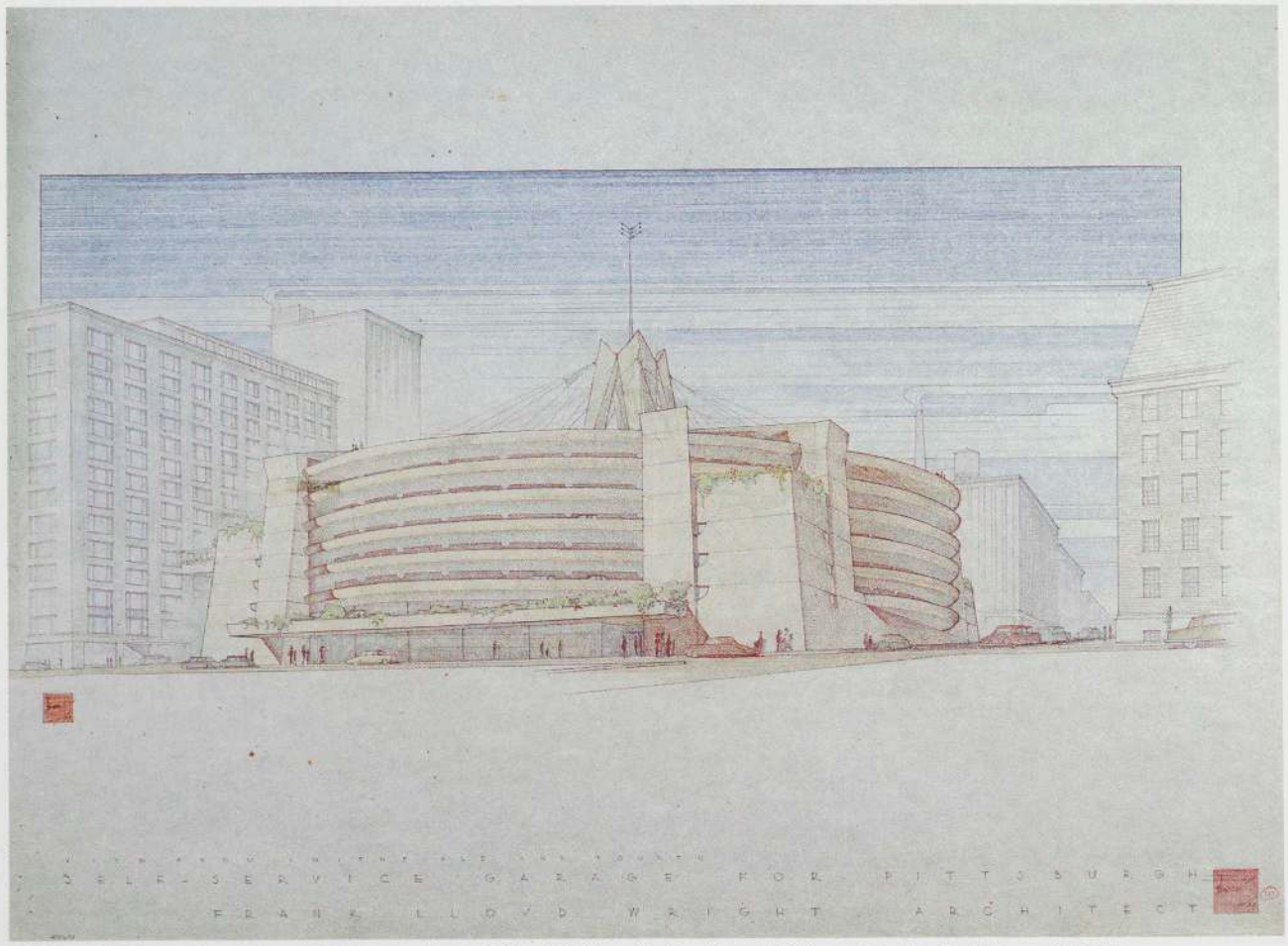
右頁

325. 透視図：ブリッジ，第二案(AD)．トレーシング・ペーパーにインク，金色インク，鉛筆，色鉛筆，29×44″．フランク・ロイド・ライト財団

326. 立面図：ブリッジ，第二案(AD)．トレーシング・ペーパーに色鉛筆，28⅛×56¾″．ピッツバーグ，カーネギー美術館，カーネギー・トレジャーズ・クックブック基金，美術館婦人委員会の寄付による購入品



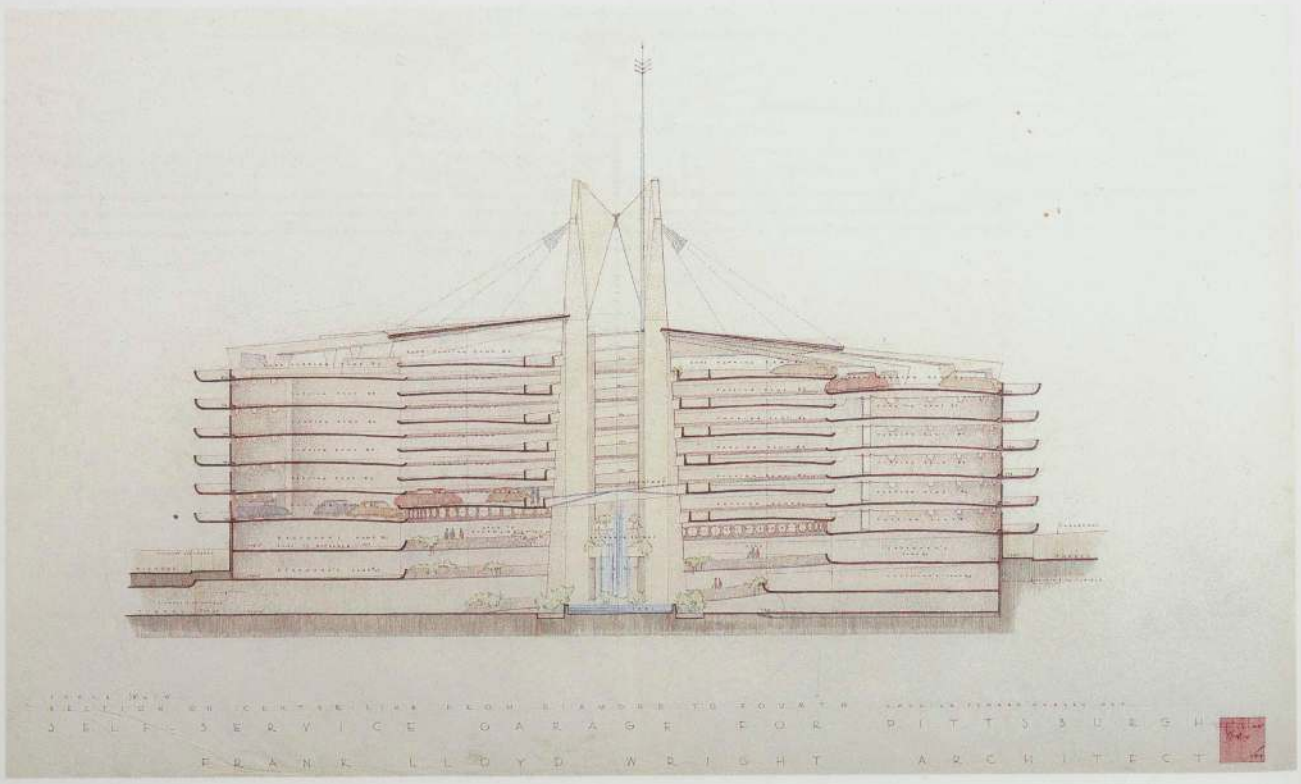


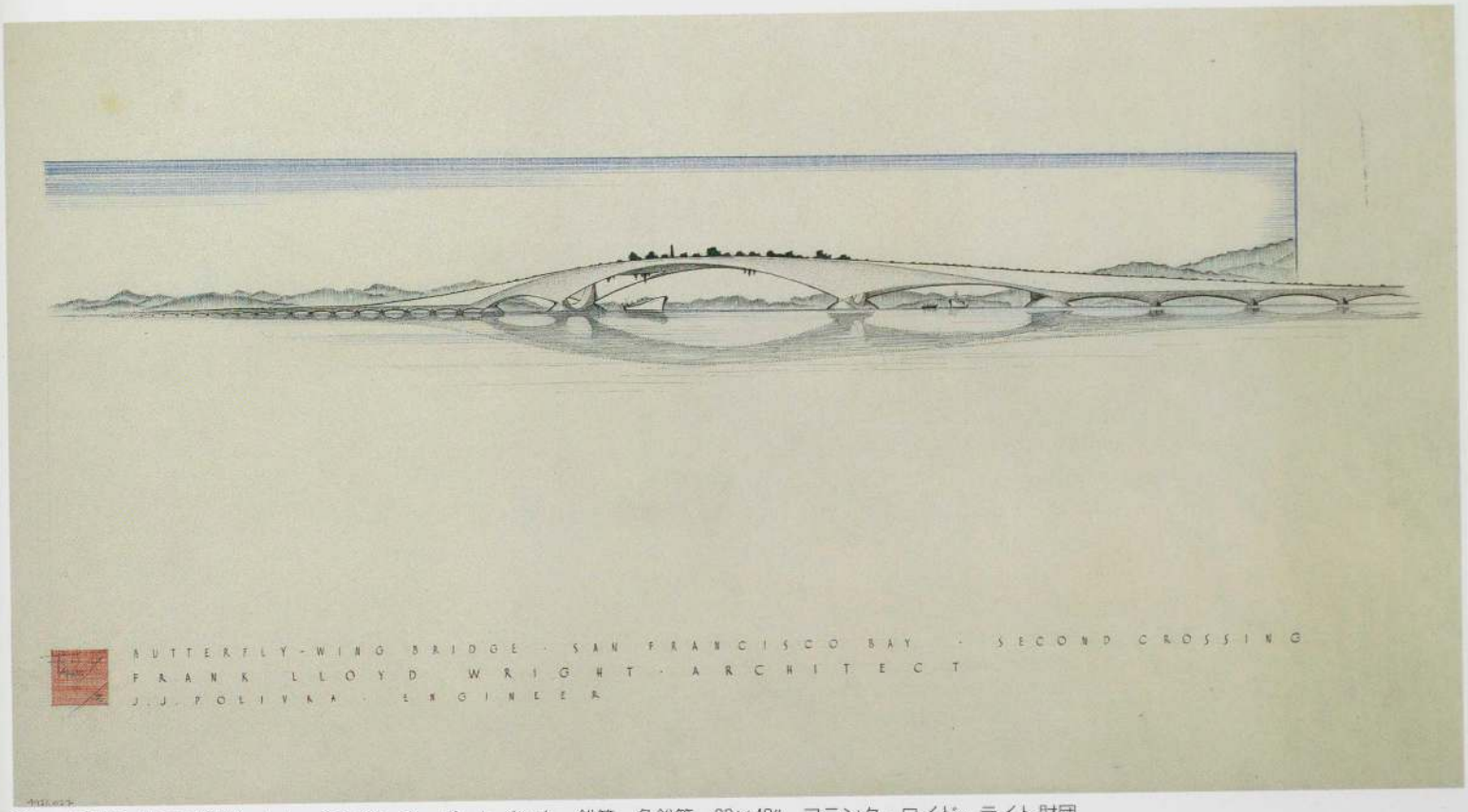


327. 透視図（JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，35½×46¾″．フランク・ロイド・ライト財団

セルフ・サーヴィス・ガレージ ペンシルヴァニア州ピッツバーグ．計画案，1949

328. 断面図（JHH）．トレーシング・ペーパーに色鉛筆，インク，35⅝×46⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

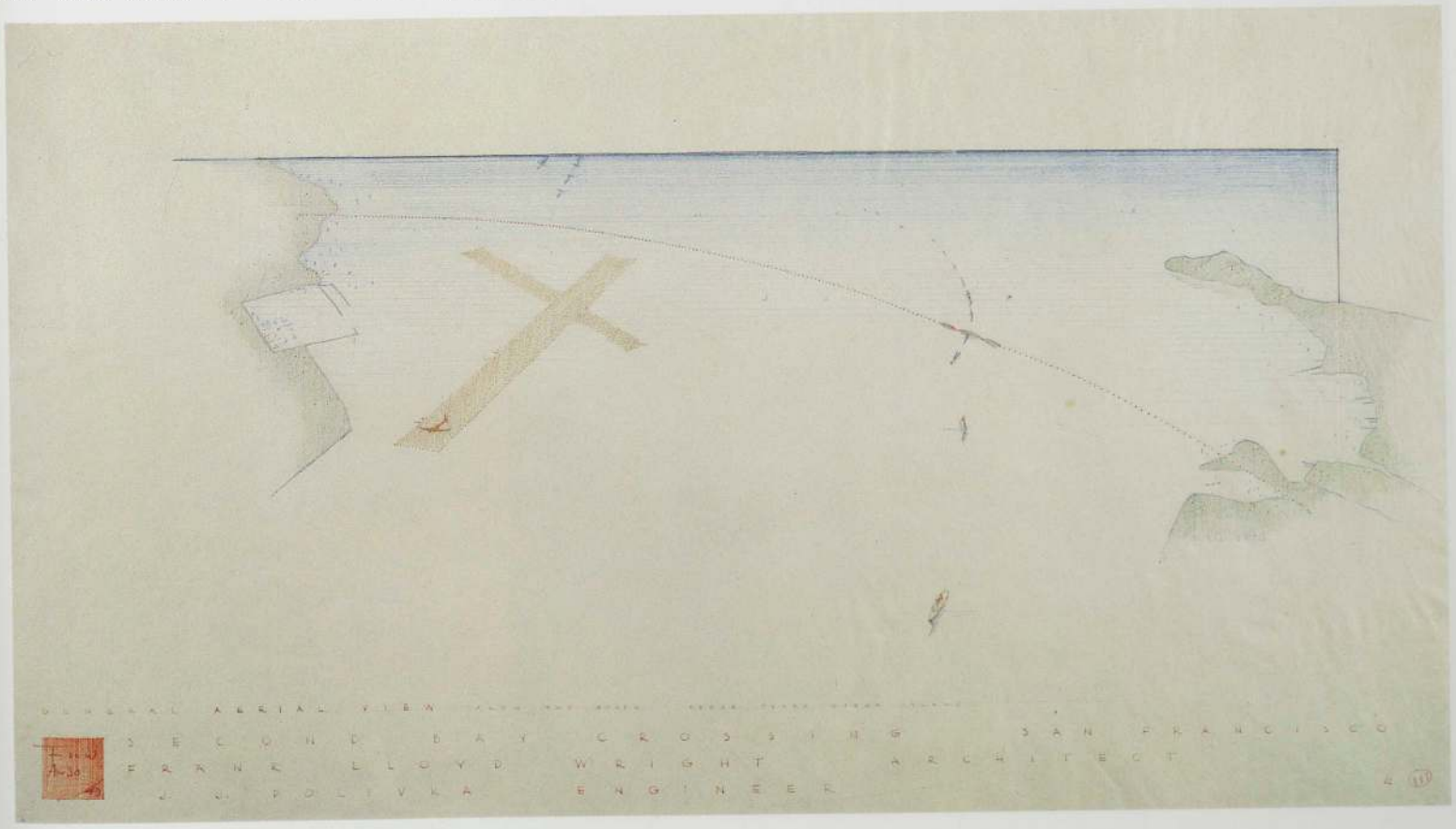


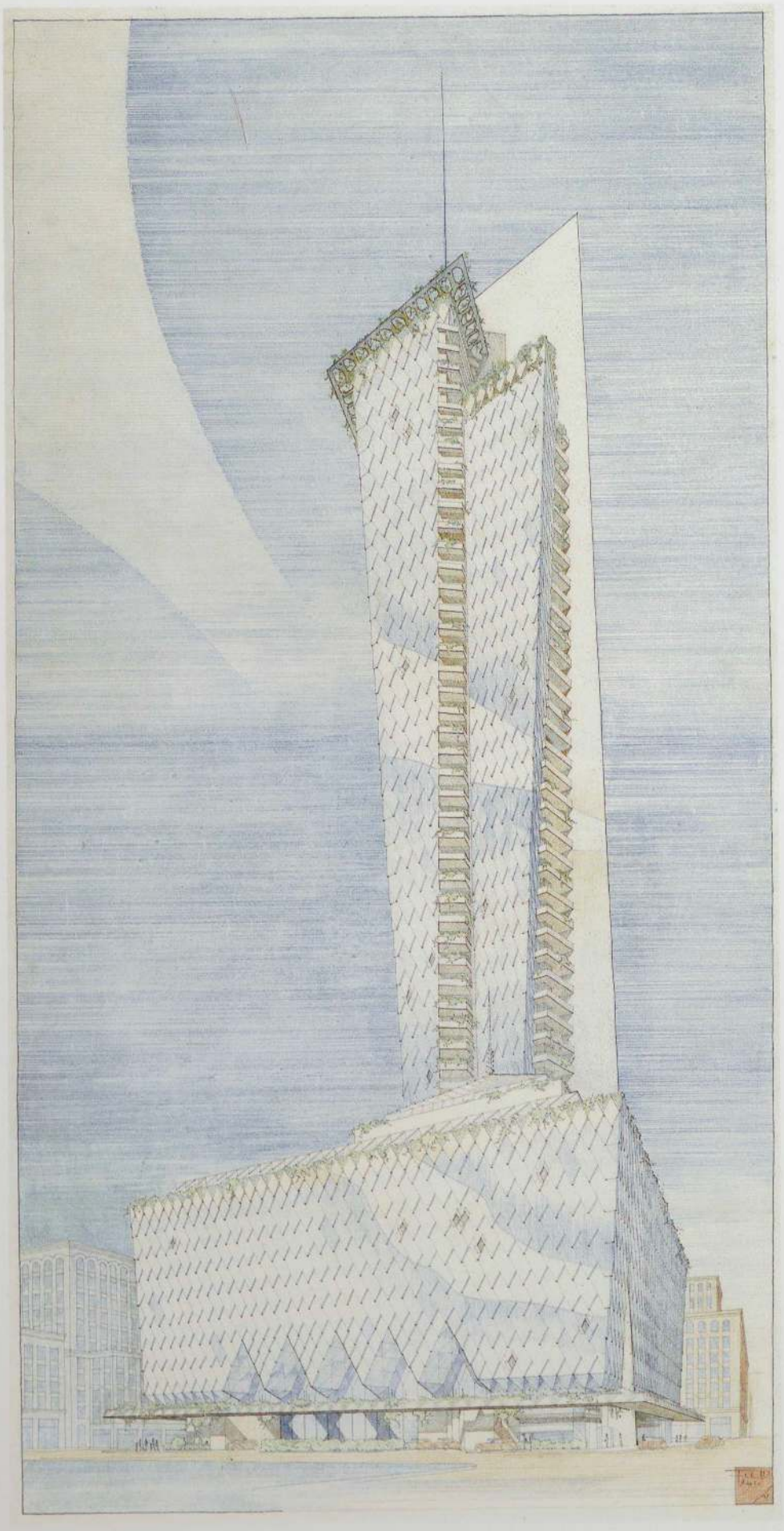


329. 透視図（AGG;1953）. トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，色鉛筆，23×42″. フランク・ロイド・ライト財団

フランク・ロイド・ライト，エンジニア：J.J.ポリヴカ **サン・フランシスコ・ブリッジ** カリフォルニア州サン・フランシスコ. 計画案，1949-53

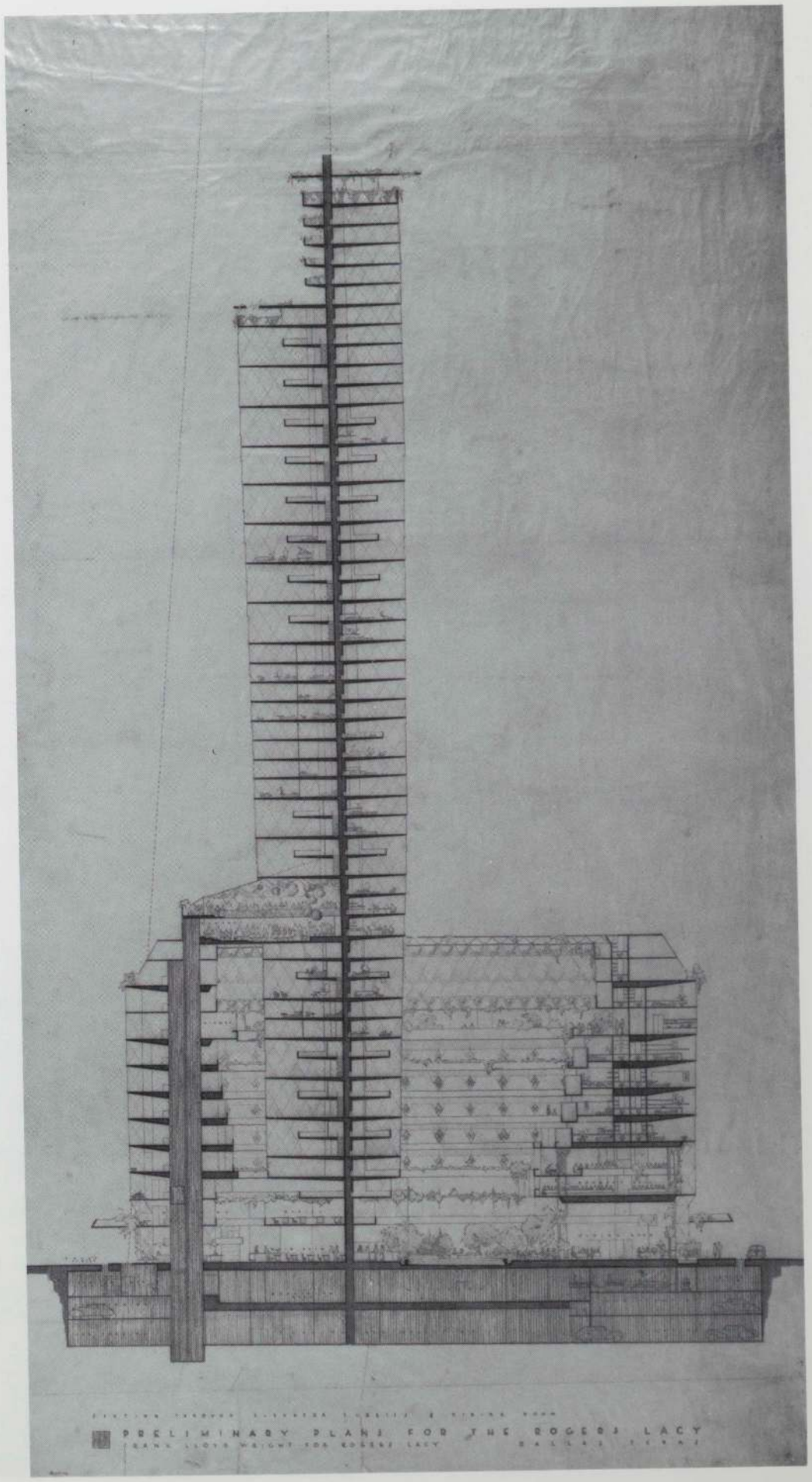
330. 鳥瞰図（1949）. トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，色鉛筆，19¾×35¼″. フランク・ロイド・ライト財団



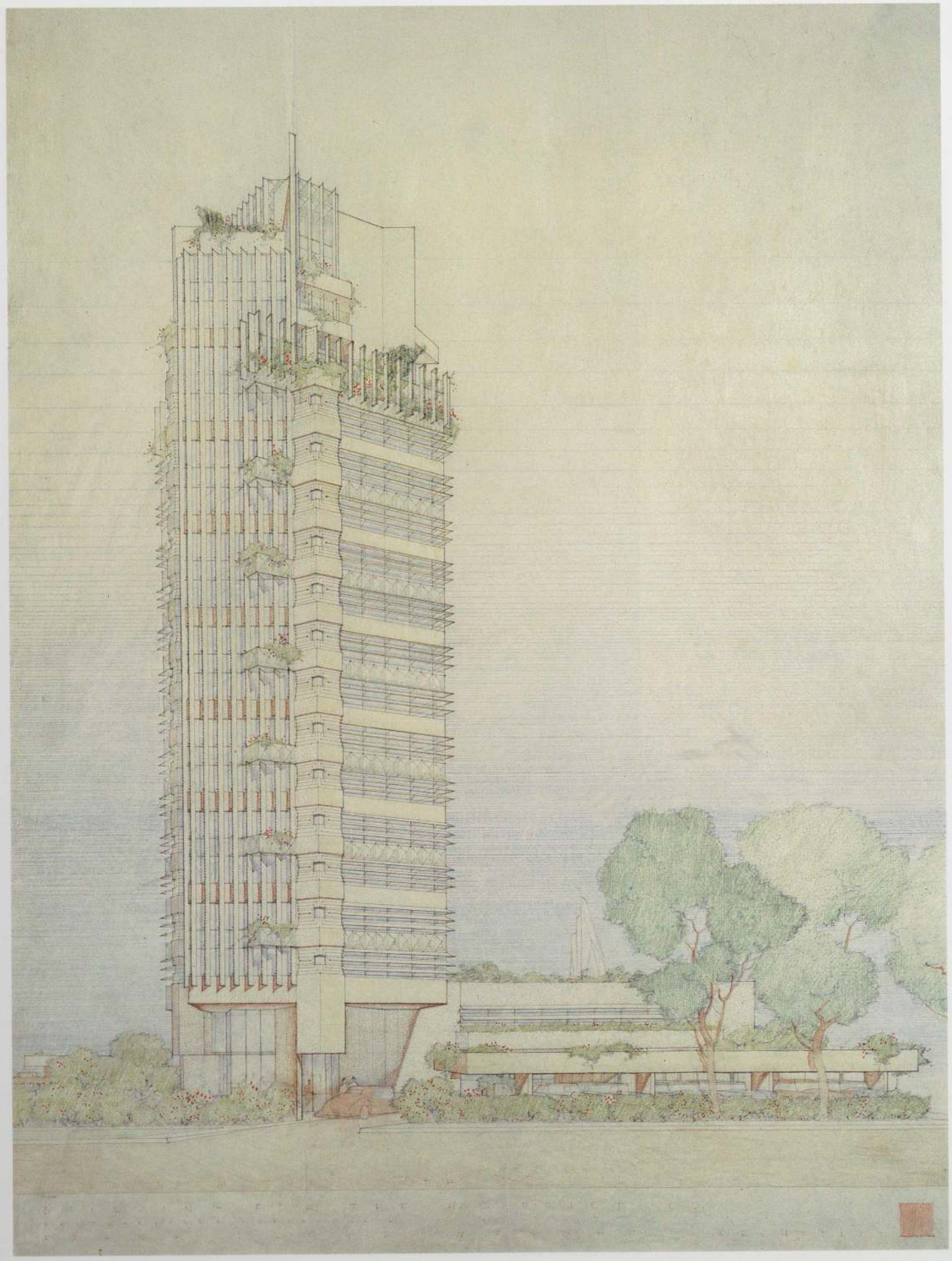


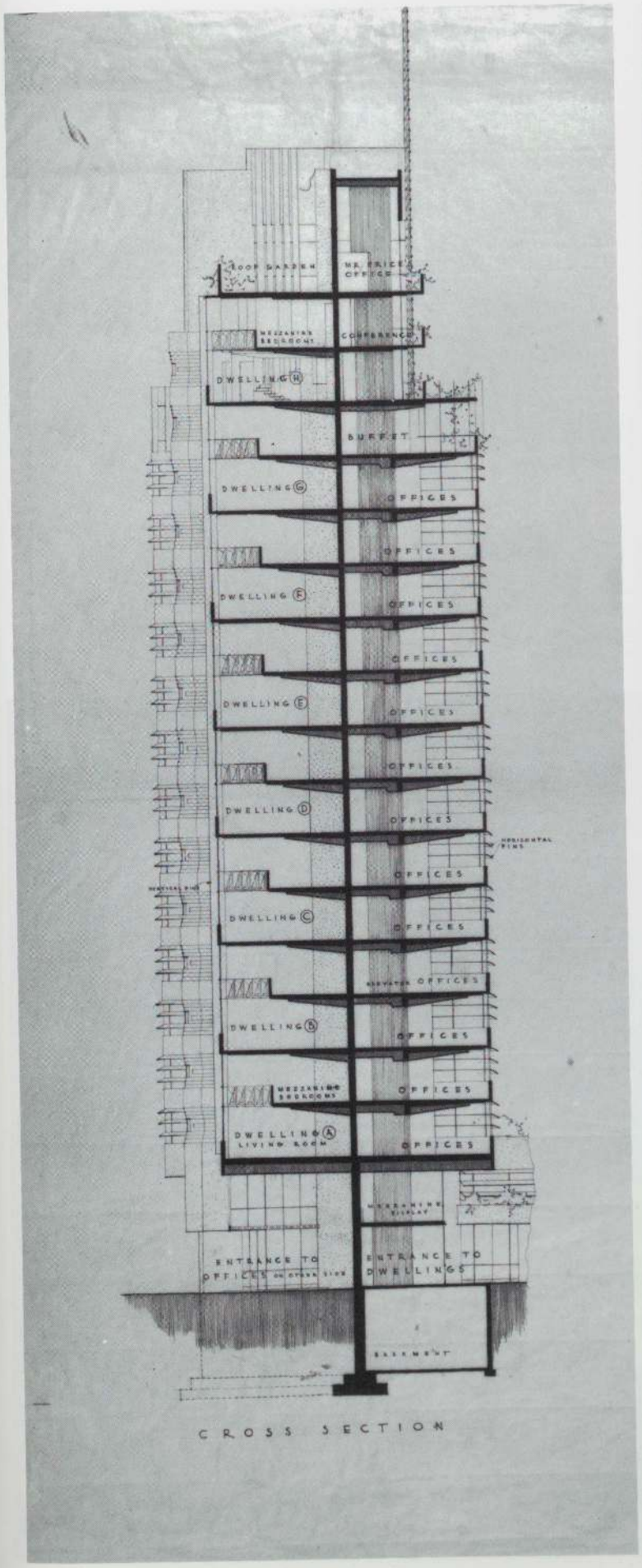
ロジャーズ・レイシー・ホテル
テキサス州ダラス．計画案，1946-47

331． 透視図（JHH）．和紙に鉛筆，色鉛筆，インク，52¾×23⅛″．フランク・ロイド・ライト財団



332. 断面図 (JHH). 和紙に色鉛筆, インク, 65 3/4×36 1/4". フランク・ロイド・ライト財団





CROSS SECTION



H.C. プライス・タワー

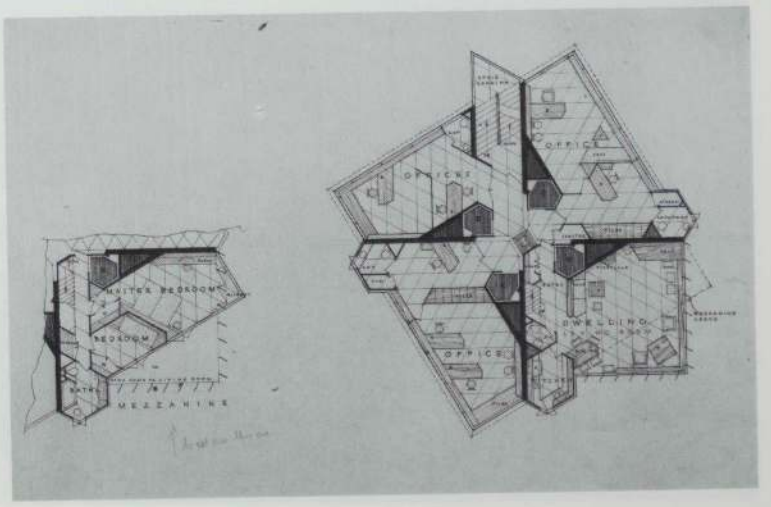
オクラホマ州バートルスヴィル．1952-56

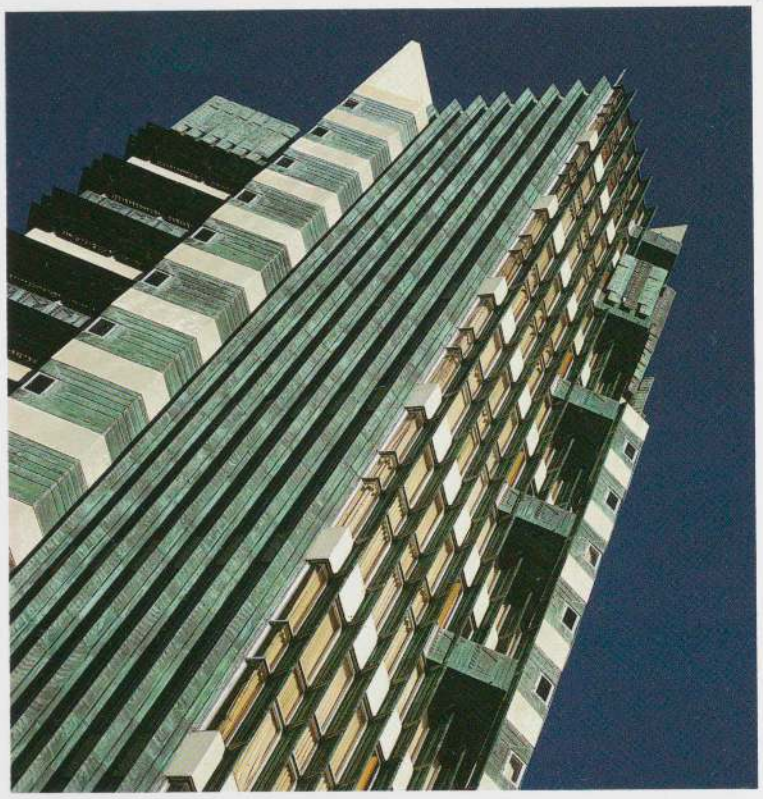
333．透視図（JHH）．トレーシング・ペーパーに色鉛筆，インク，47⅛×33⅞″．アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

334．断面図．トレーシング・ペーパーにインク，64¾×36″．フランク・ロイド・ライト財団

335．標準的住戸の内観

336．標準階平面図（ALW）．トレーシング・ペーパーにインク，25½×36″．フランク・ロイド・ライト財団





H.C. プライス・タワー
オクラホマ州バートルスヴィル．1952-56

337．外観　ディテール

338．全景

右頁
ポイント・ヴュー・レジデンス
ペンシルヴァニア州ピッツバーグ．計画案，1952-53

339．透視図，第二案（FLLW,JHH;1953）．トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，色鉛筆，34⅛×29″．フランク・ロイド・ライト財団



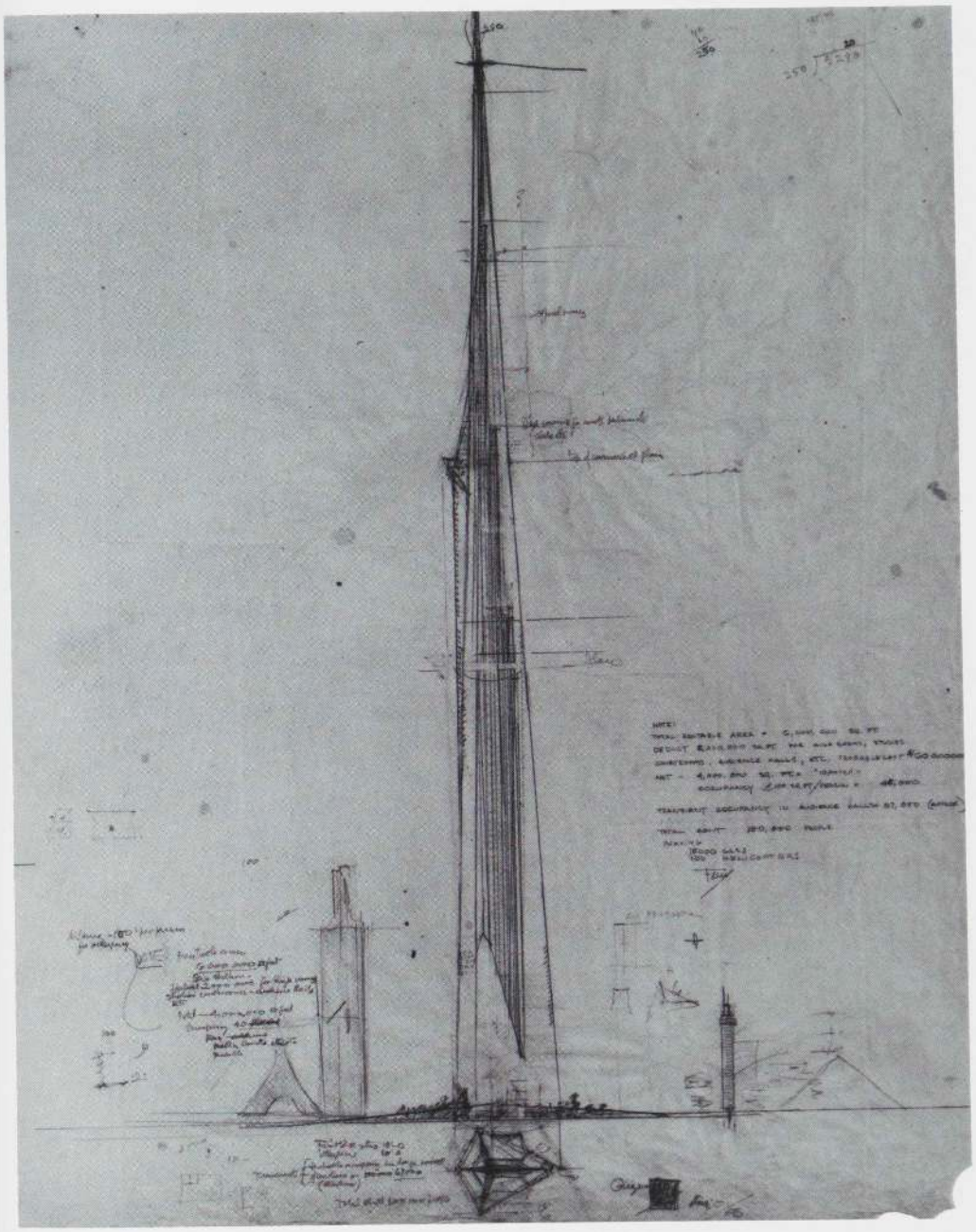


VIEW FROM NORTHWEST
POINT VIEW RESIDENCES
FOR THE EDGAR J. KAUFMANN CHARITABLE TRUST
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT SHEET



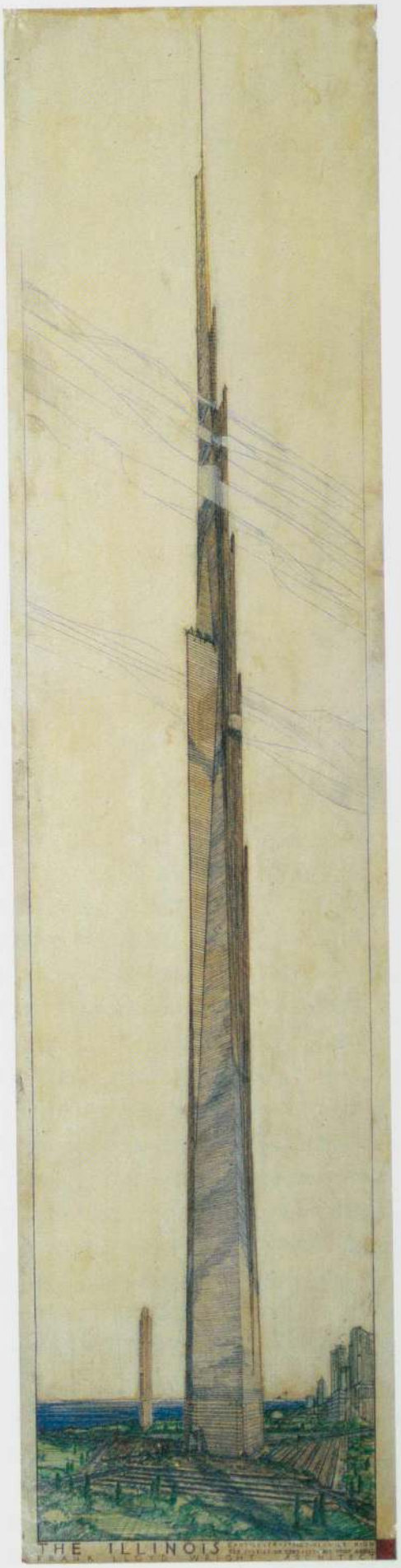
ゴールデン・ビーコン・
アパートメント・ビルディング
イリノイ州シカゴ．計画案，1956-57

340．透視図（FLLW,AD），トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，金色インク，46½×22¾″．フランク・ロイド・ライト財団



341. 立面図，平面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，36⅛×38¾″．フランク・ロイド・ライト財団

マイル・ハイ・イリノイ
イリノイ州シカゴ．計画案，1956



342. 透視図（FLLW,AD）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，金色インク，8′×23⅜″．フランク・ロイド・ライト財団



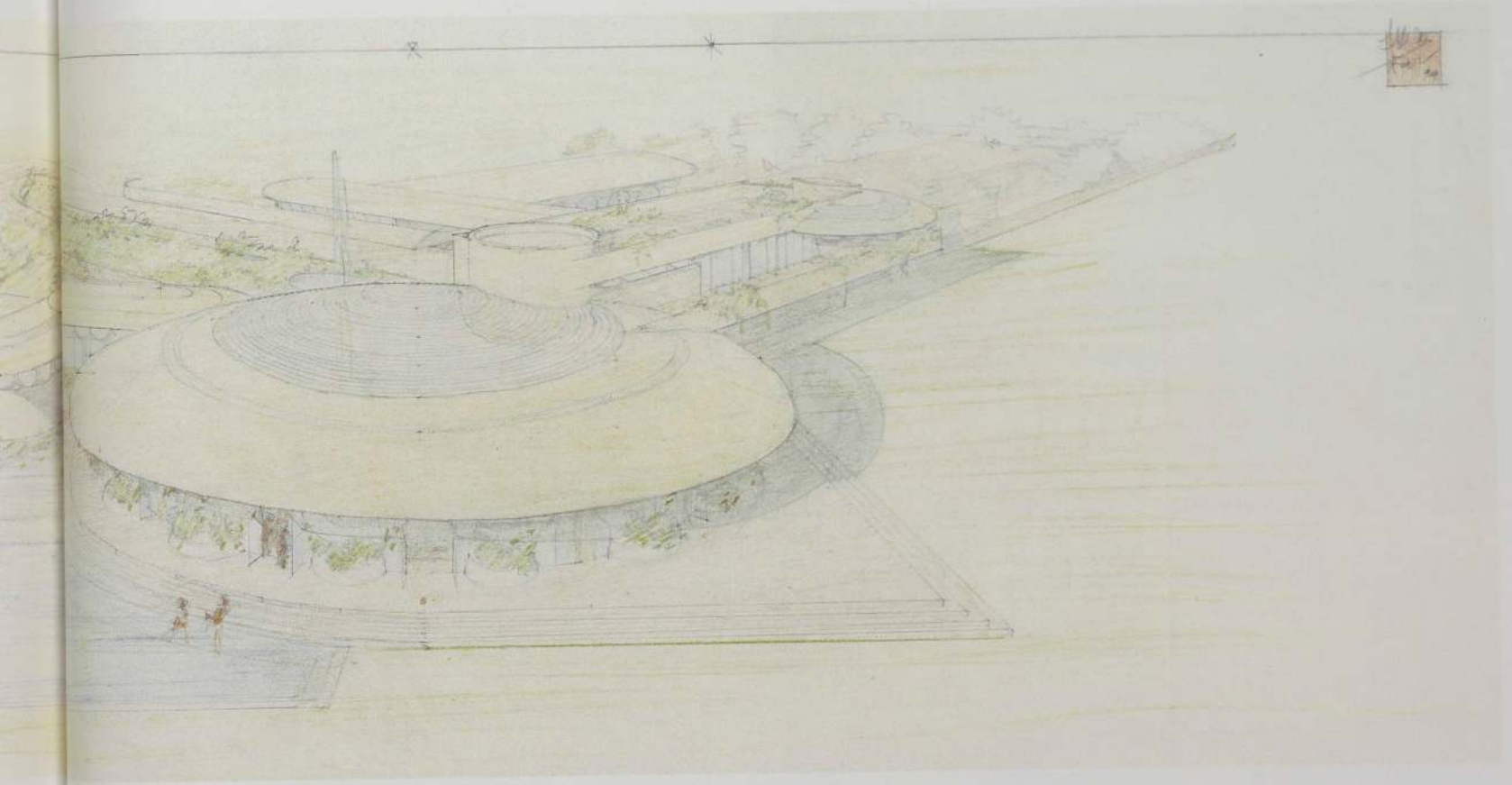
第二次世界大戦の終わり、80歳近くになっていたライトはアメリカの建築家の主席として広く受け入れられていた。建築界に対する彼の関係は相変わらず議論の余地を残していたが、他のどの建築家も、アメリカの公衆の間で彼のように大きな人気と名声を享受することは無かった。終戦による消費者社会への経済の変換及びその後の1950年代の経済成長のおかげでライトの業務は継続的に拡大し、彼が死んだ1959年はかつて無いほどに忙しかった。

戦後のライトの成功は、どんな経済的要素よりも、彼がアメリカの文化を敏感に理解したことに大いに関係していた。特に自動車に関してそう言うことができる。リンドホルム・サーヴィス・ステーション（図版366）やダニエル・ウィーランド・モーター・ホテル（図版367）のような道路に面した計画は、自動車道と関りを持ちそれに依存する新しいタイプのアメリカの建築が発展した様を示している。

ライトは、自動車の普及により中流階級の多くの人々は家を所有することが可能となり、またより裕福な彼のクライアントの個人的生活の規模は非常に拡大するであろうと予言していた。それはパーム・スプリングスのリリアン・カウフマンとエドガー J. カウフマンのための玉石の家（図版351）、フォート・ワースのロバート F. ウィンドフォア邸であるクラウンフィールド（上、右頁）、パラダイス・バレーのハロルド C. プライスのためのグランマ・ハウス（図版360-363）に見てとることができ、これらの住宅は伸びやかな平面と審美的な輪郭とにより特徴付けられていた。また、独立住宅の所有を容易にするような低価格建築システムへのライトの興味も続いていた。W.B.トレーシー邸（図版355-356）のようなユーソニアン・オートマティックは、それほど裕福ではないが勤勉であるクライアントが自分自身で建設を手伝うことができるように設計された、コンクリート・ブロック・システムの簡略版であった。

近代建築が戦後の主流になってゆくにつれ、ライトや他の前衛的建築家は新しい挑戦をすることになる。急速に郊外が開発されるに伴い、都心部から郊外へと移って行われるようになった集会のために、新しいキリスト教会とユダヤ教会が必要とされていた。その中で、ライトは高齢時に数多くの宗教建築物の計画を手掛けることになる。彼はまた幾つかの公共の計画を始めた。例えば、彼の初めての公共建築であるマリン郡庁舎（図版386-392）や、また彼の晩年の教会のように戦後のアメリカの軽快な楽観主義を確証する勝ち誇ったようなスタイルで設計されたアリゾナ州会議事堂（図版383-385）の提案がある。

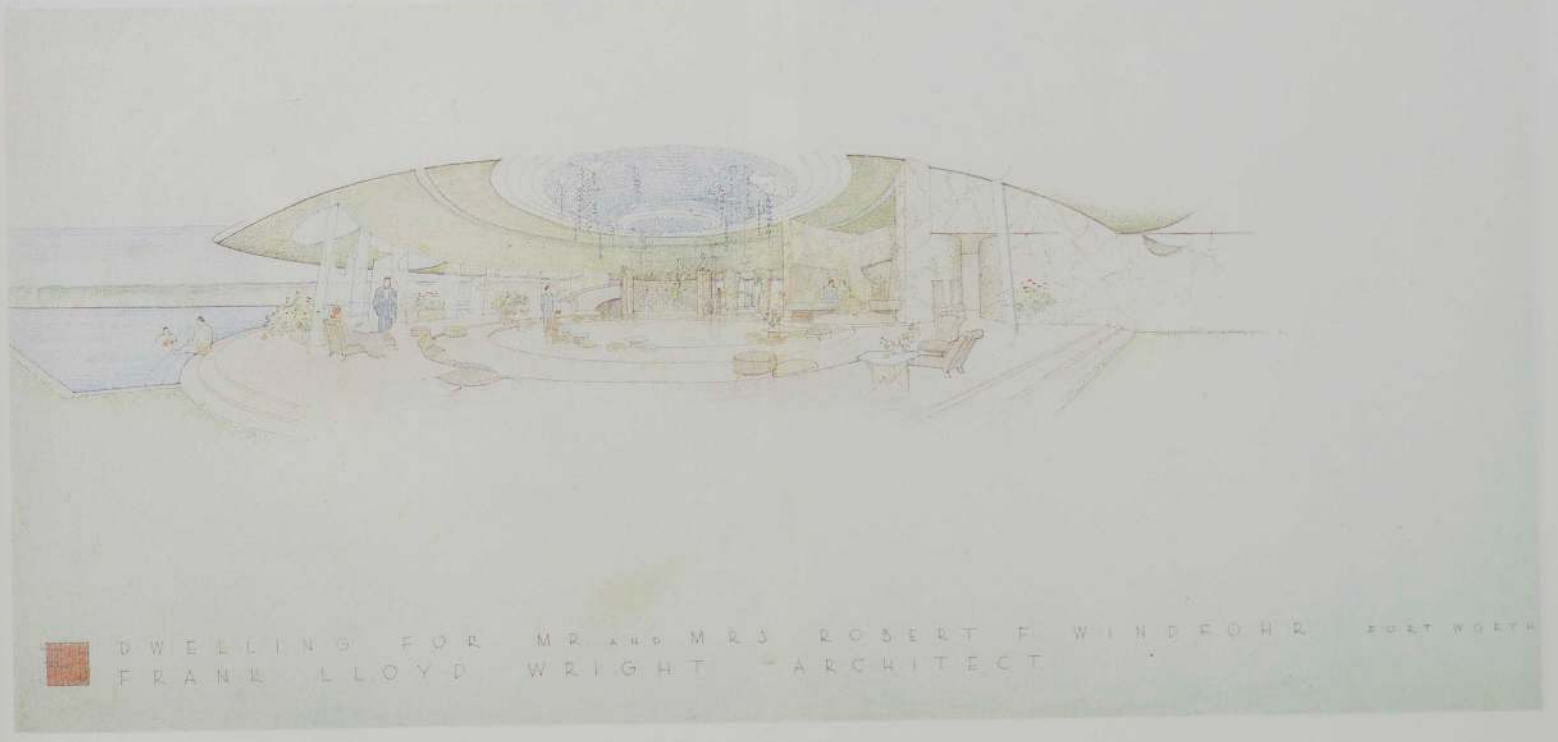
ライトの最後の計画の数々は、彼の晩年のポートレートとなるものである。それらは、彼の生涯の仕事を特徴付けてきた大胆なジェスチャーを残していたが、彼の初期の仕事に見られた並外れた精巧さや展開を伴わないことが多かった。その装飾は感情があふれでたような感覚的なものになったが決定的に構成的ではなくなり、透明な素材と希薄な形態の中で軽さの感覚を伝えるものであった。

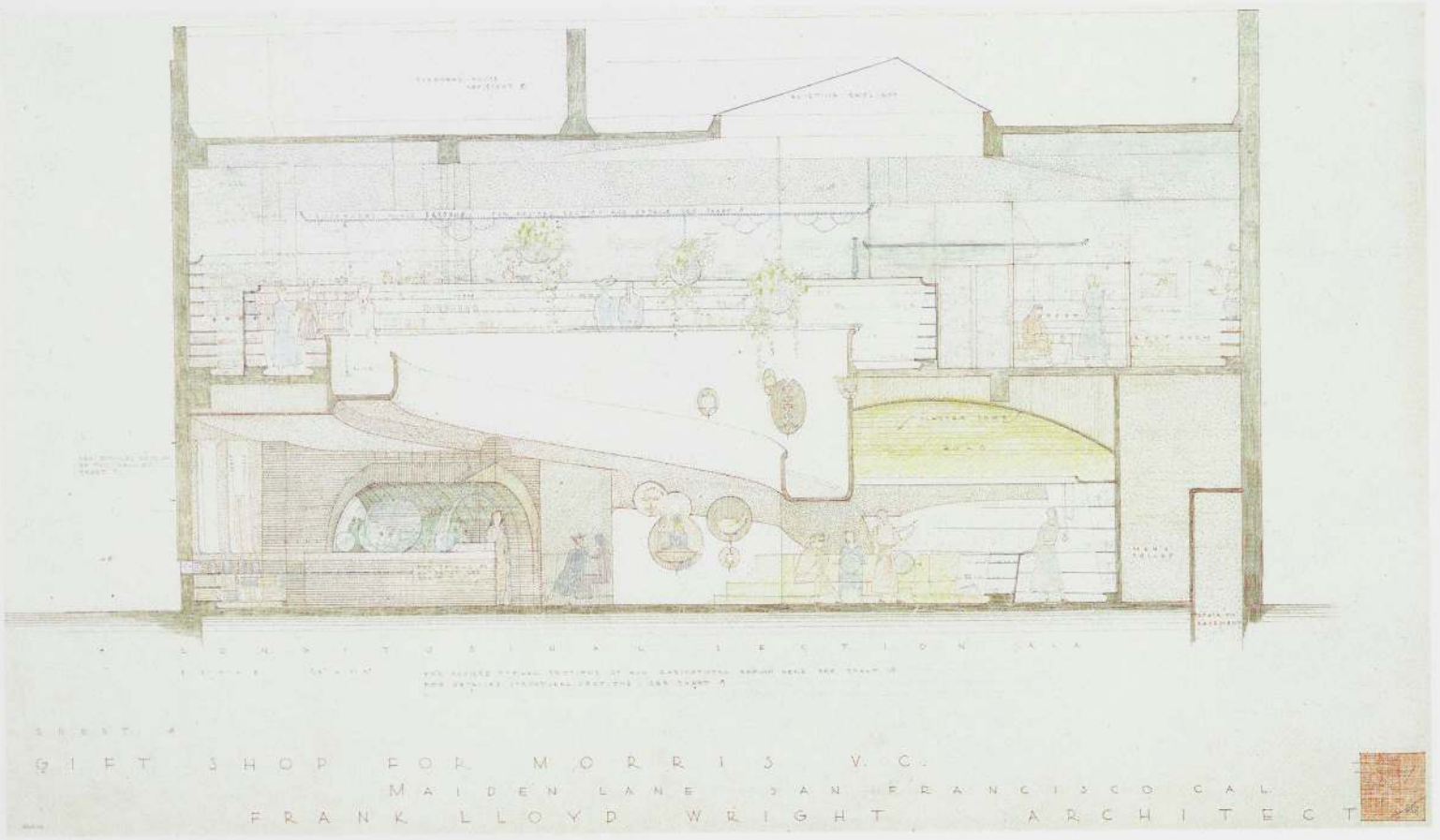


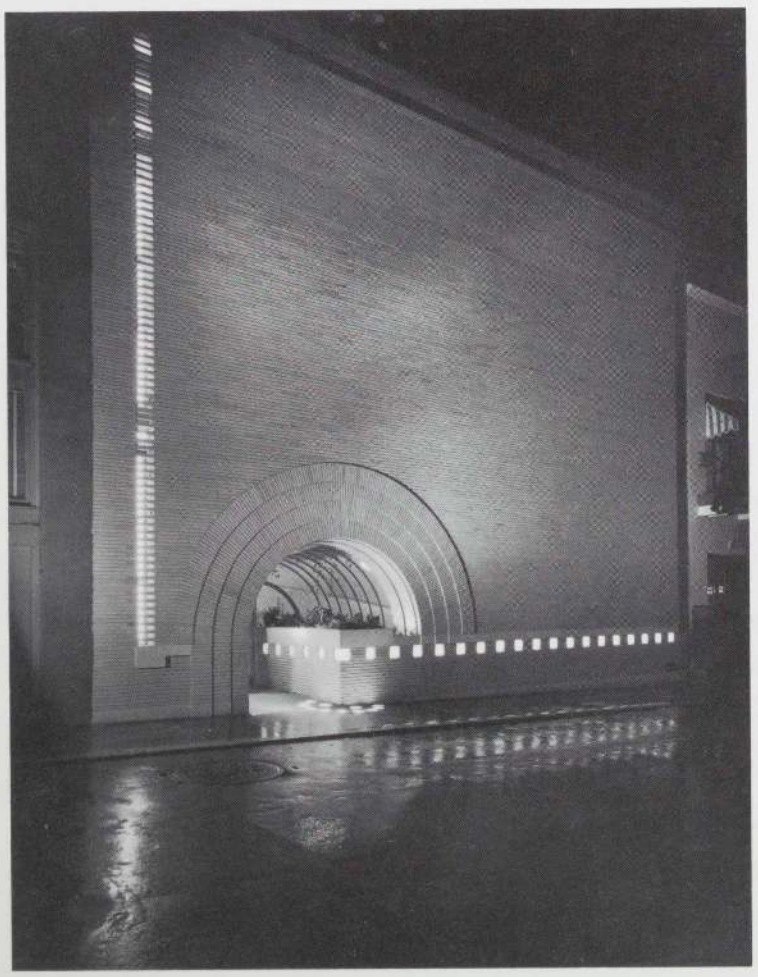
343. 鳥瞰図（FLLW,JHH;1949）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，15⅜×47¼″．フランク・ロイド・ライト財団

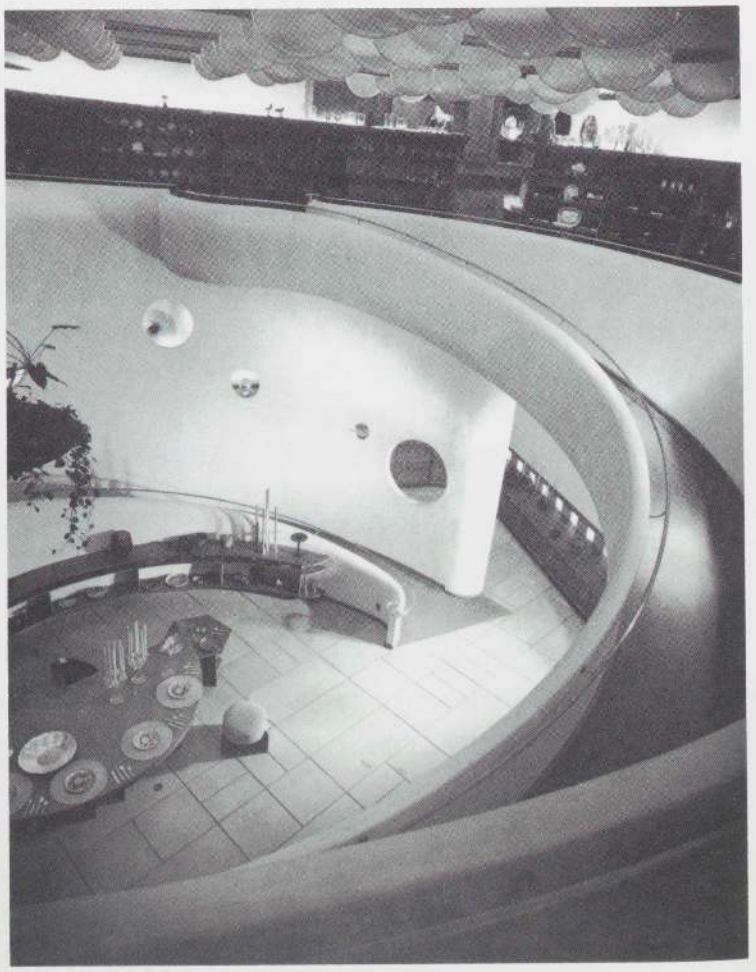
クラウン・フィールド　ロバート F. ウィンドフォア邸　テキサス州フォート・ワース．計画案，1948-50

344. 内観透視図（1949）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，23×47″．フランク・ロイド・ライト財団




GIFT SHOP FOR MORRIS V. C.
MAIDEN LANE SAN FRANCISCO CAL.
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT





左頁

V.C. モリス商会

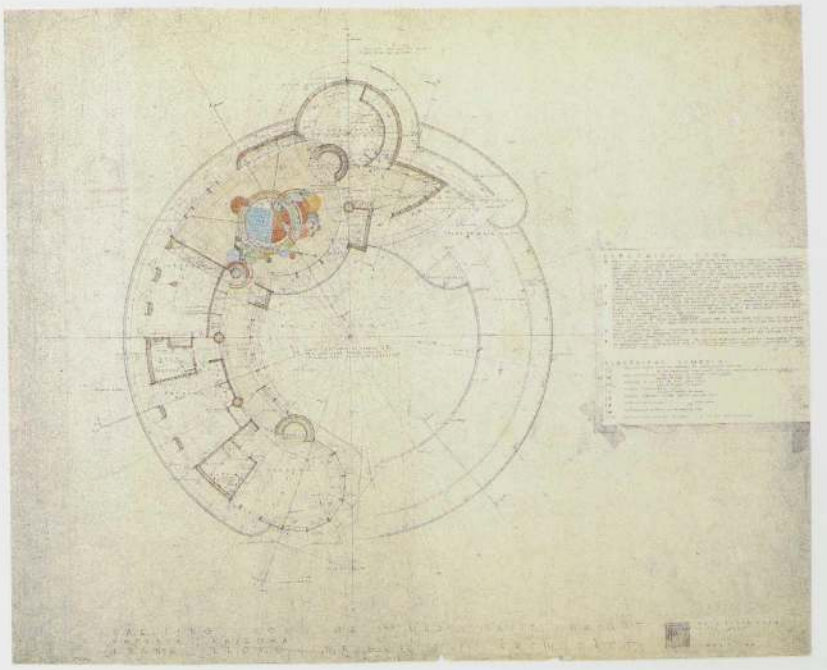
カリフォルニア州サン・フランシスコ. 1948-49

345. 断面図 (FLLW,JHH). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, インク, 29⅛×36″. フランク・ロイド・ライト財団

346. 外観

347. 内観





デヴィッド・ライト邸

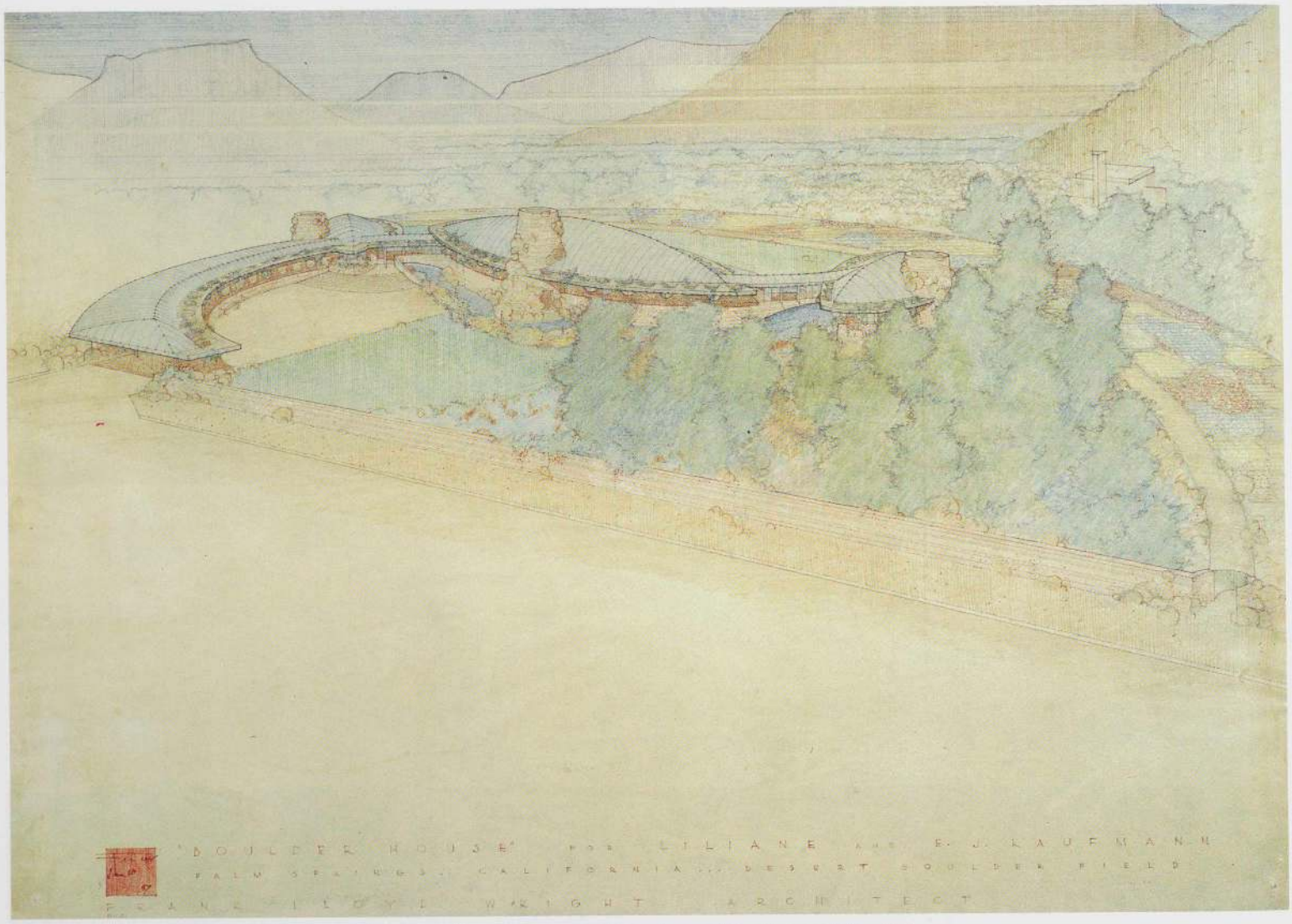
アリゾナ州フェニックス. 1950-52

348. 外観

349. 平面図 (FLLW,JHH). プリントに鉛筆, 色鉛筆, 29×36″. フランク・ロイド・ライト財団

350. 居間





玉石の家　リリアン&エドガー J. カウフマン邸　カリフォルニア州パーム・スプリングス．計画案，1951

351．鳥瞰図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，25¼×35¼″．フランク・ロイド・ライト財団



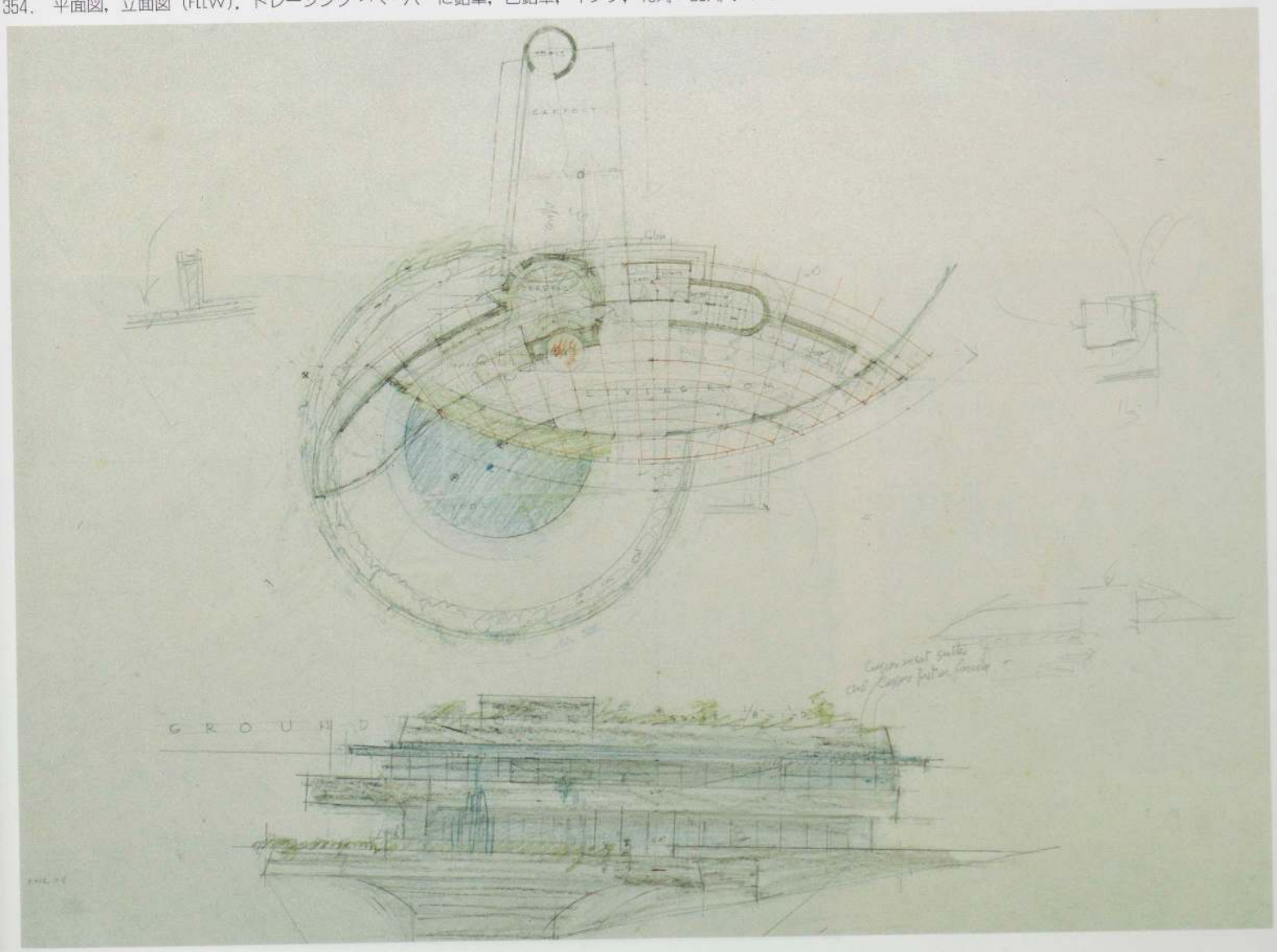
352. 外観

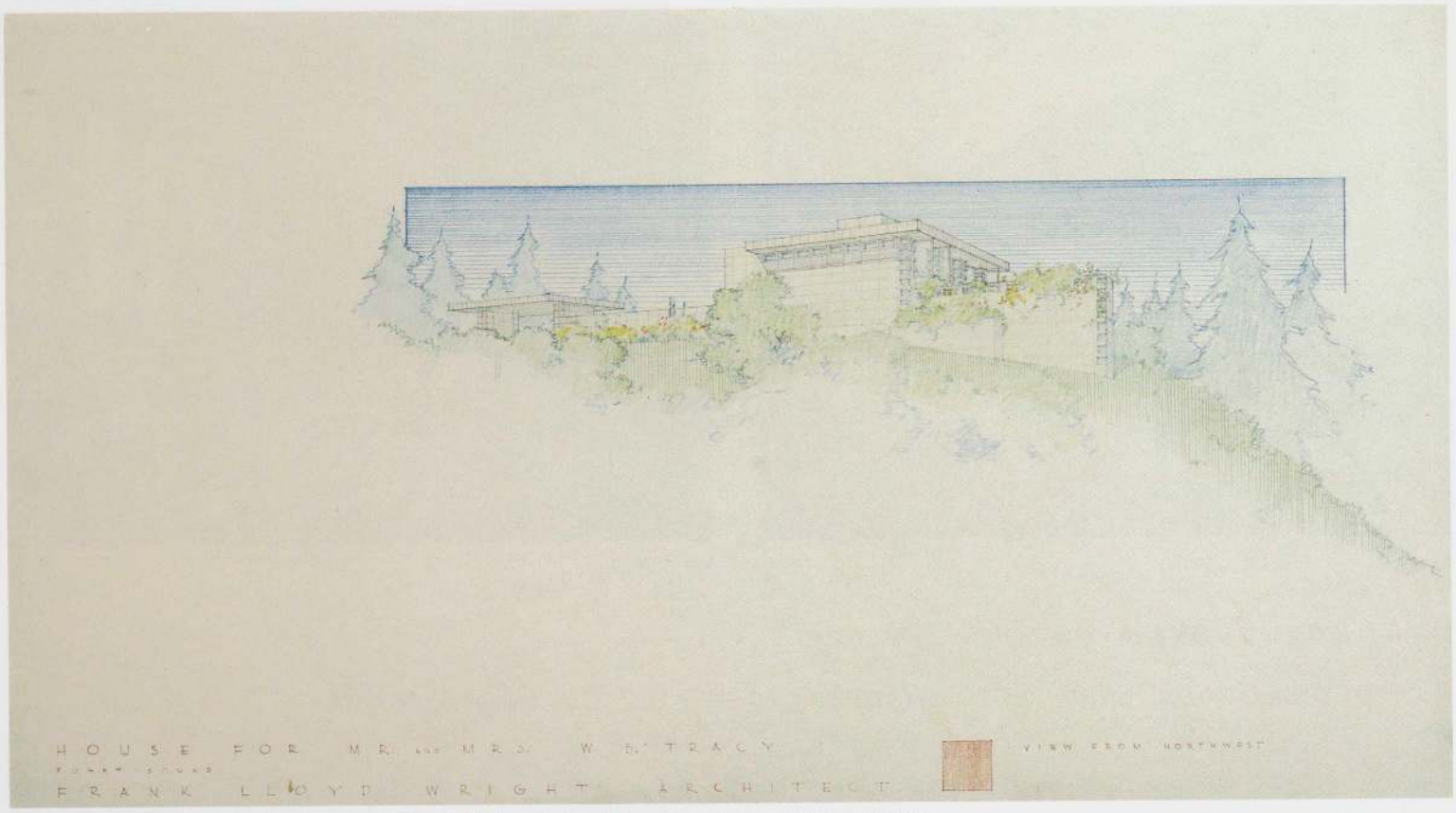


353. 居間

ロバート・ルウェリン・ライト邸 メリーランド州ベテスダ. 1953-57

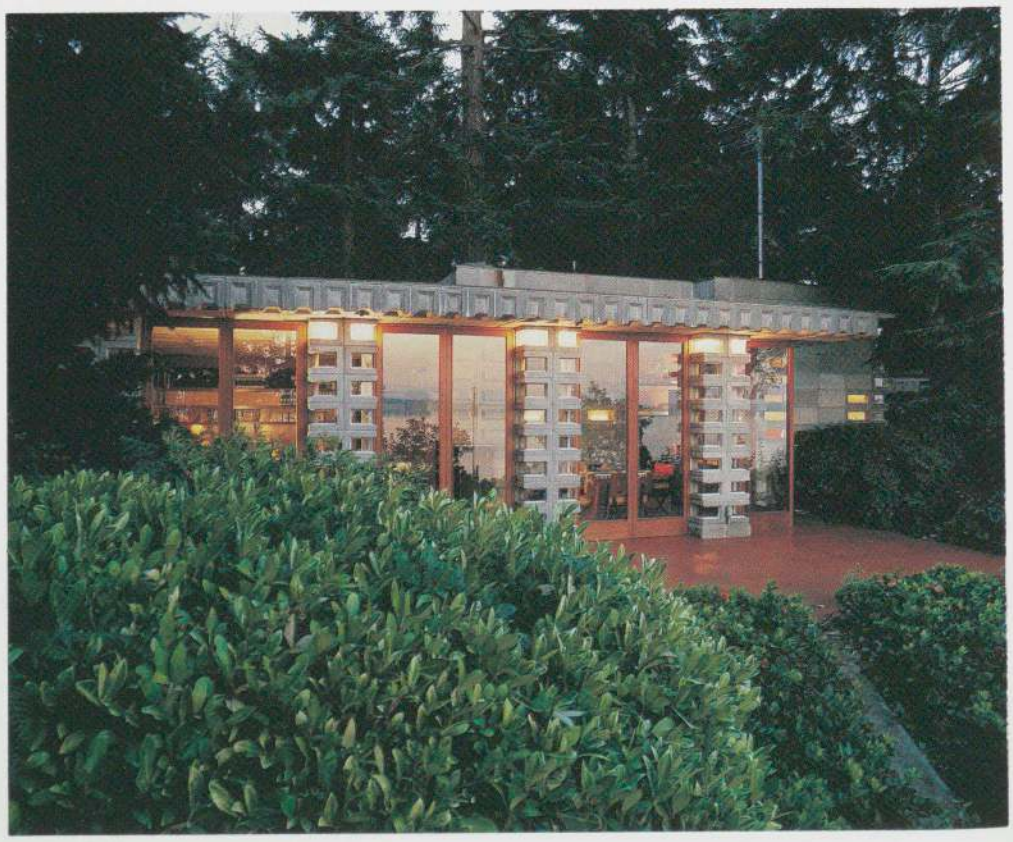
354. 平面図, 立面図 (FLLW). トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, インク, 18¼×25¼″. フランク・ロイド・ライト財団



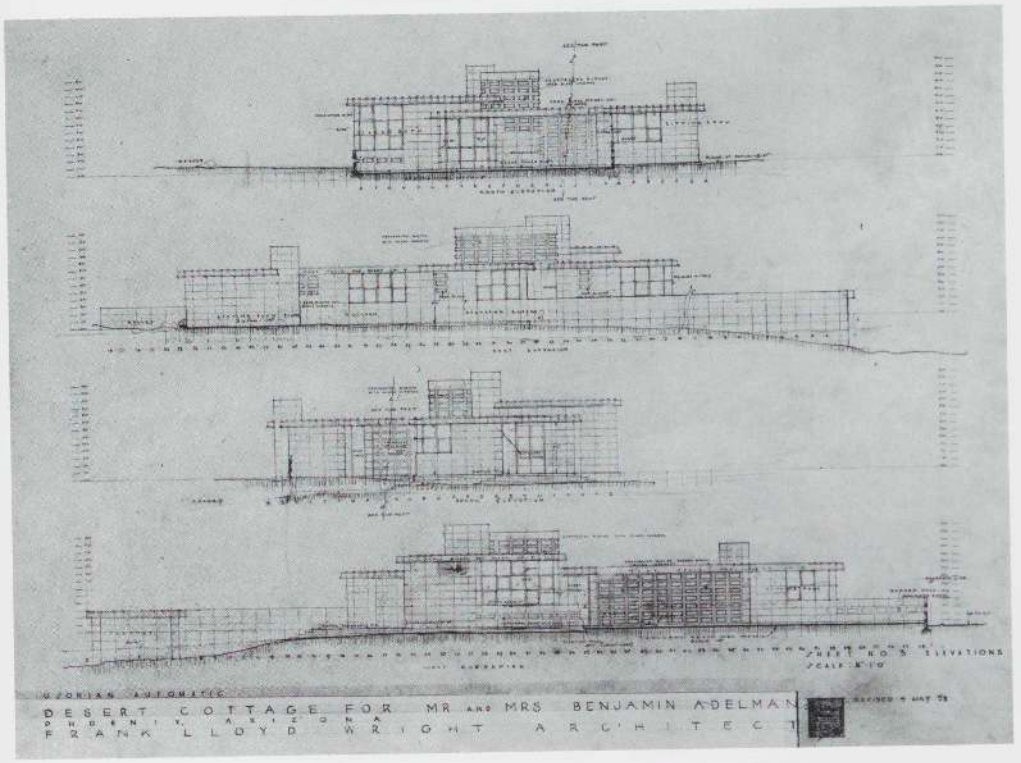


355. 透視図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 19½×35¼". フランク・ロイド・ライト財団

356. 外観



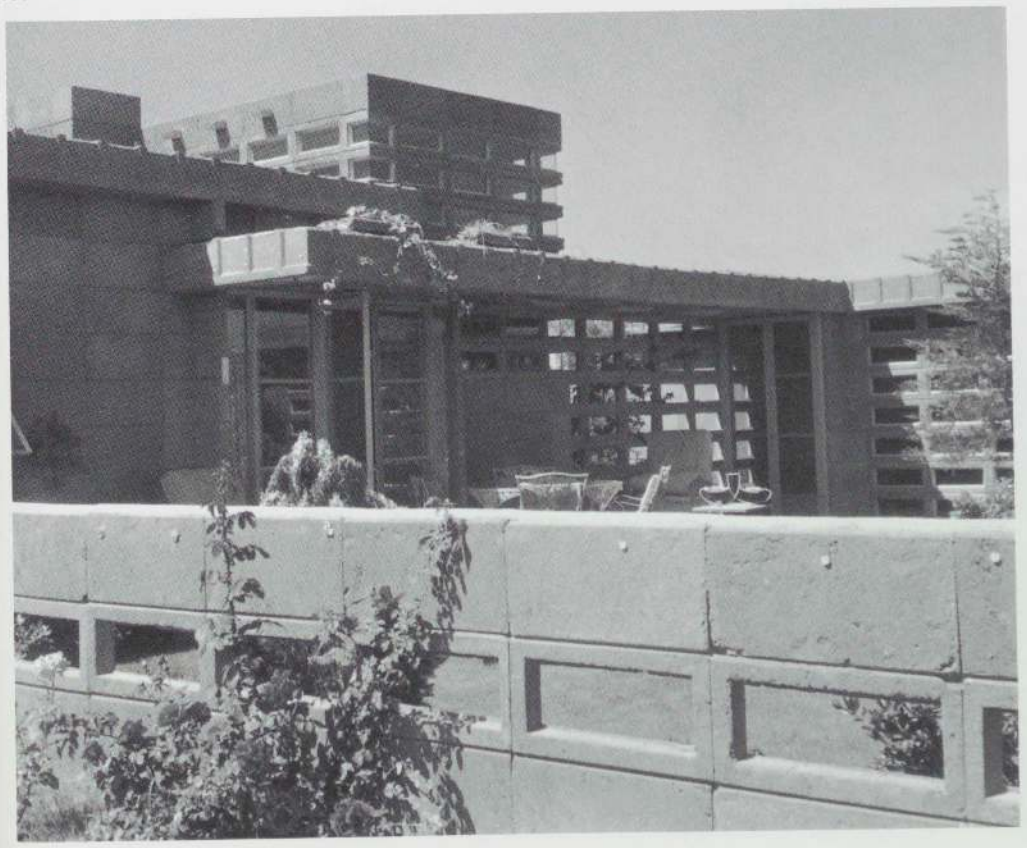
W. B. トレーシー邸
ワシントン州ノーマンディー・パーク. 1954-56



357. 立面図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, インク, 30¼×36″.
フランク・ロイド・ライト財団

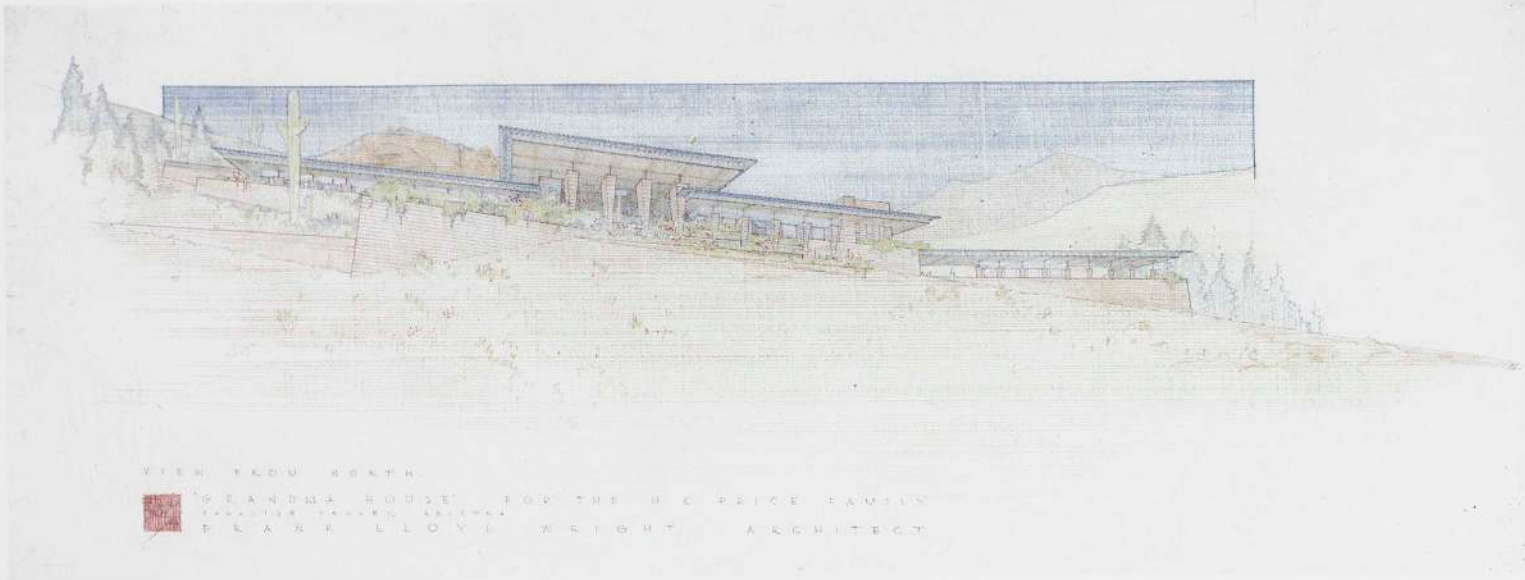
ベンジャミン・エイデルマン邸
アリゾナ州フェニックス, 1951-53

358. 外観





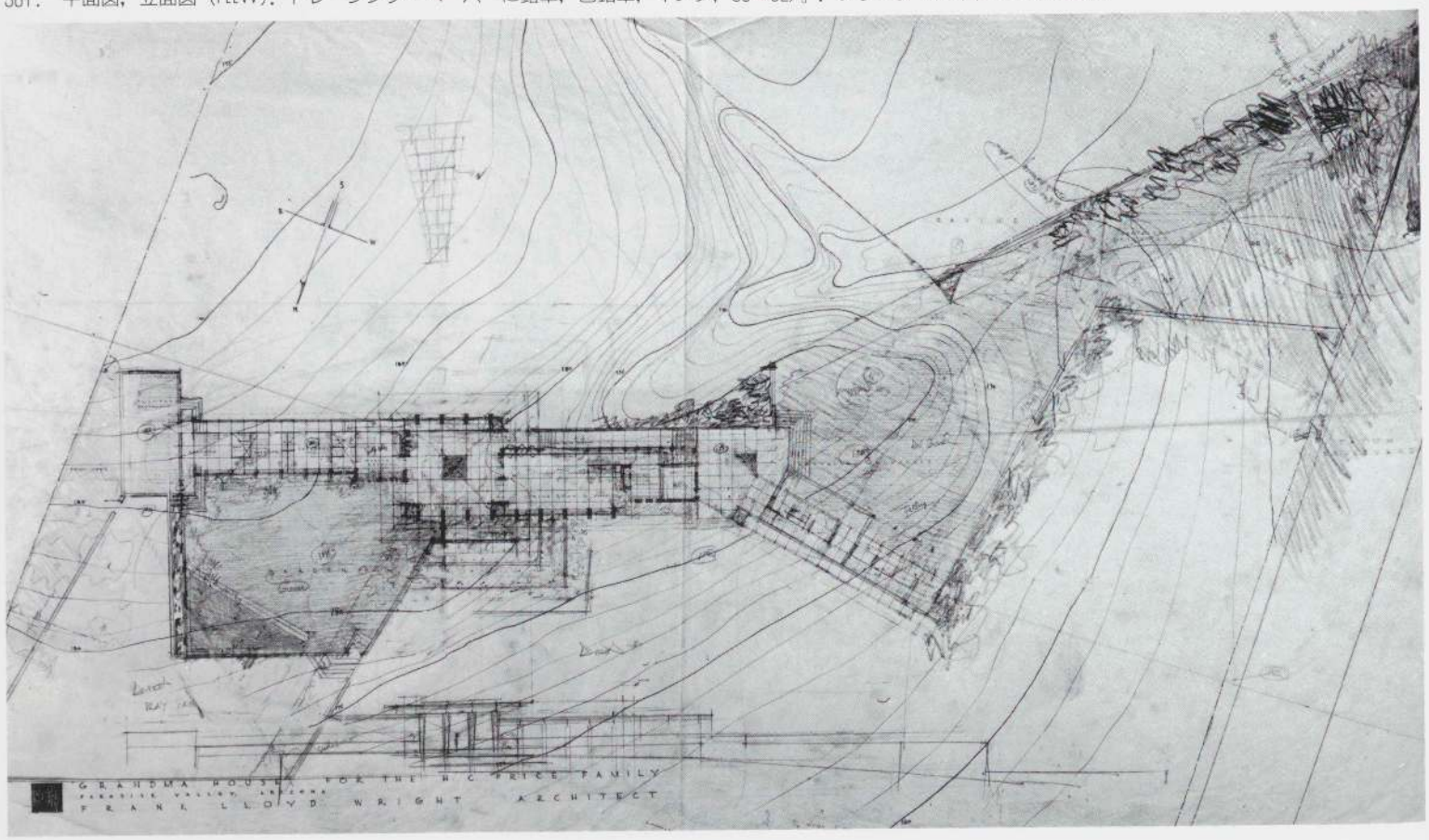
359. 内観 ディテール



360. 透視図（JHH）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，19½×50¼″. フランク・ロイド・ライト財団

グランマ・ハウス　ハロルド C. プライス邸 アリゾナ州パラダイス・バレー. 1954-55

361. 平面図，立面図（FLLW）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，36×62⅜″. フランク・ロイド・ライト財団

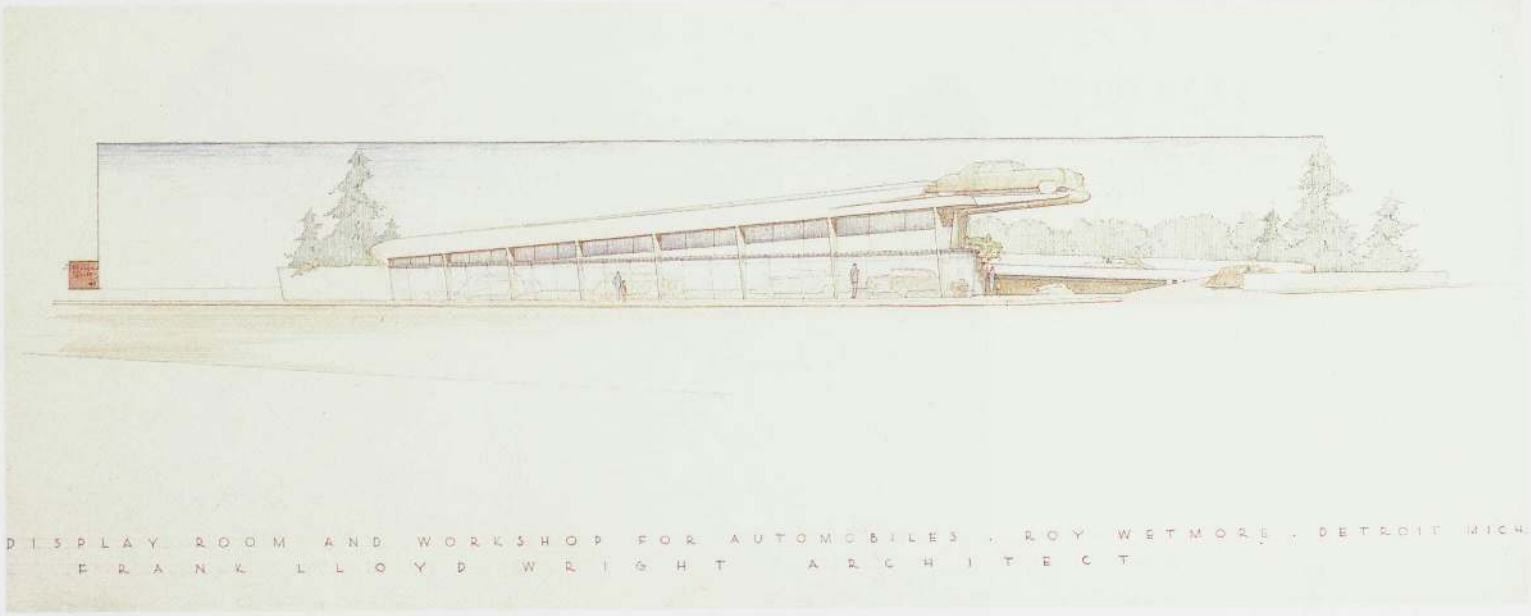




362. エントランス

363. アトリウム





ロイ・ウェットモアのための自動車ショールーム ミシガン州デトロイト．計画案，1947-48

364． 透視図（JHH）．トレーシング・ペーパーに色鉛筆，インク，18×44⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

下
エイデルマン・ランドリー ウィスコンシン州ミルウォーキー．計画案，1945

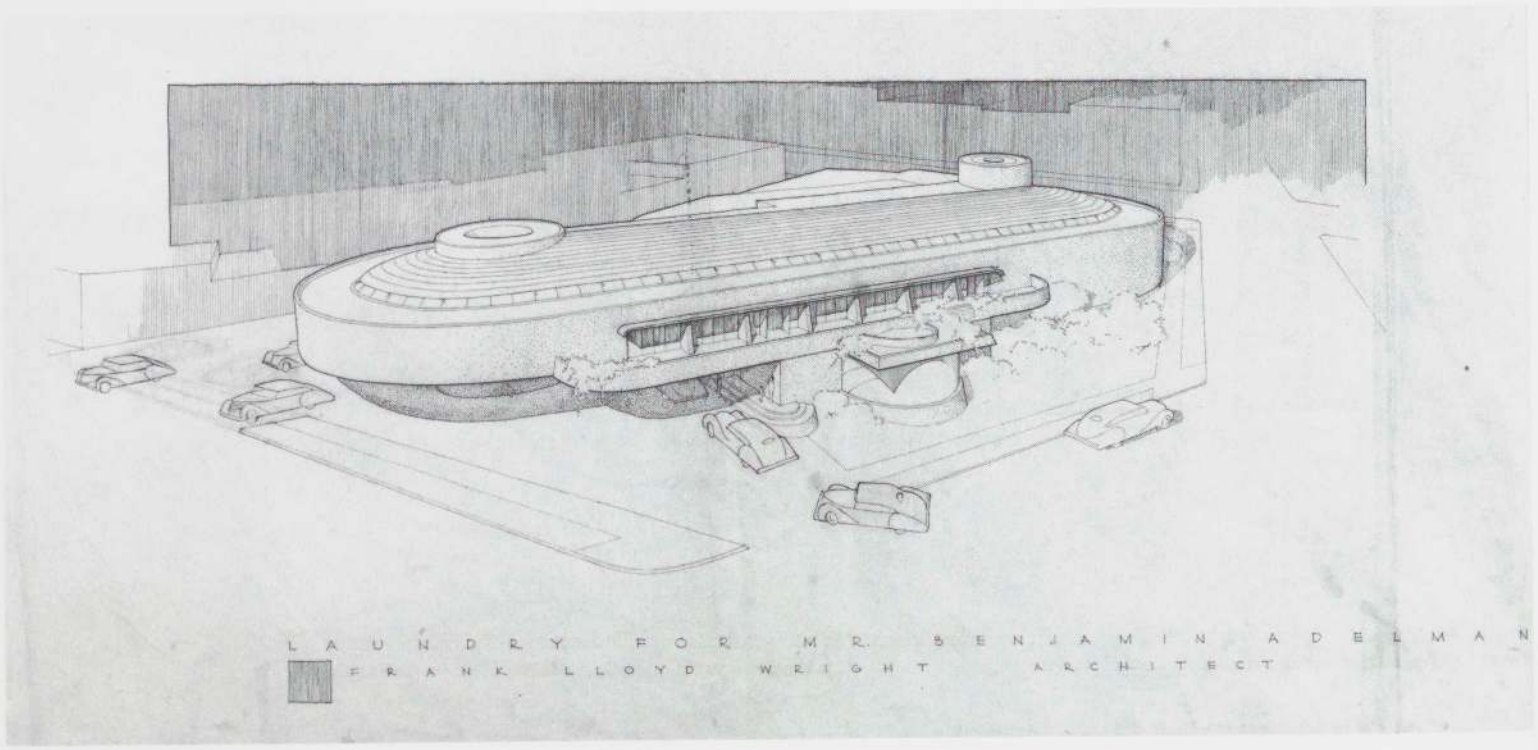
365． 鳥瞰図（JHH）．トレーシング・ペーパーにインク，セピア色インク，23½×36½″．フランク・ロイド・ライト財団

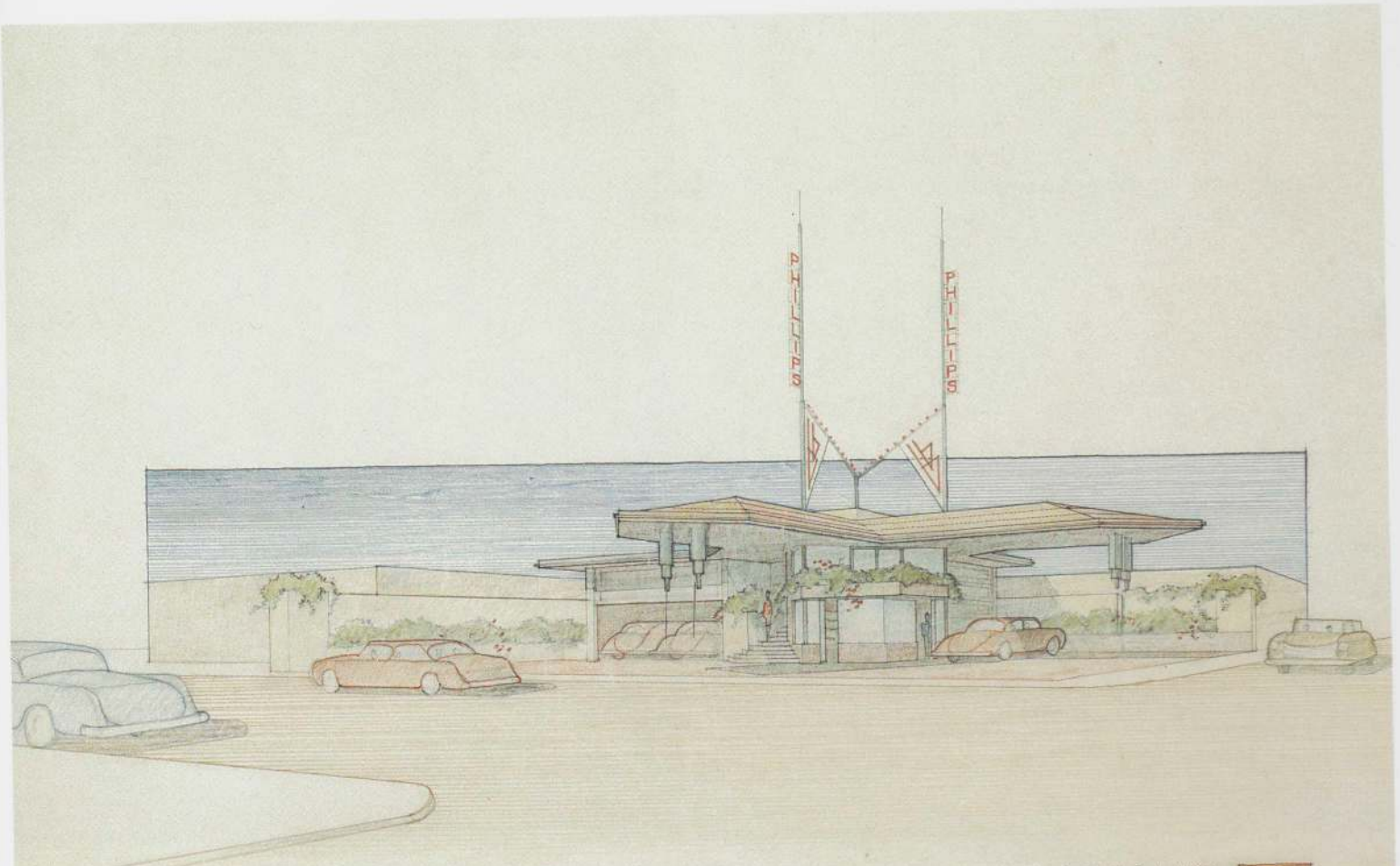
右頁
リンドホルム・オイル・カンパニー・サーヴィス・ステーション ミネソタ州クロケット．1956-57

366． 透視図（JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，17¾×22¾″．フランク・ロイド・ライト財団

ダニエル・ウィーランド・モーター・ホテル メリーランド州ヘイガーストウン．計画案，1955-57

367． 鳥瞰図（AD;1955）．トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，色鉛筆，17⅜×36⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

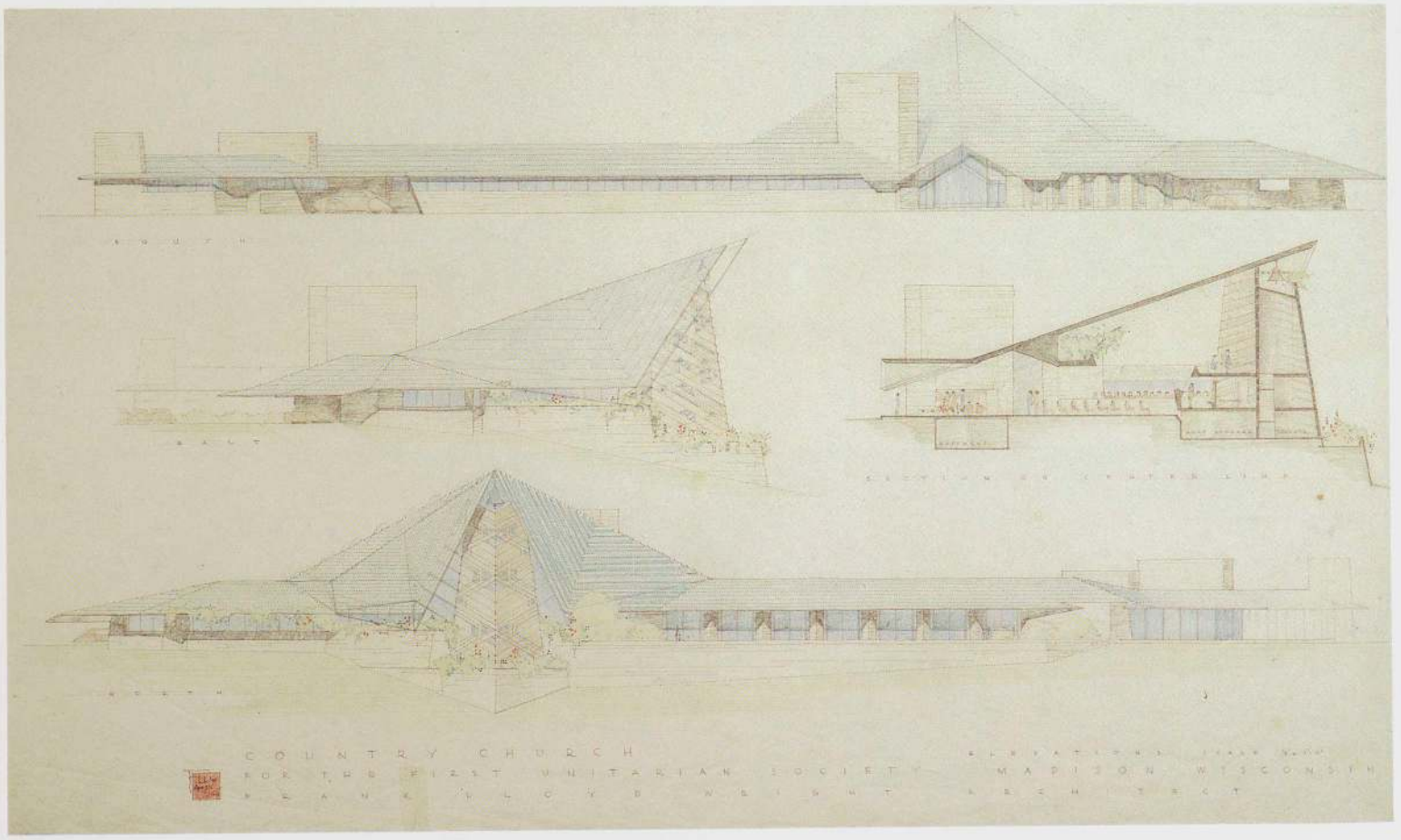




SERVICE STATION FOR THE LINDHOLM OIL COMPANY
CLOQUET, MINNESOTA
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT

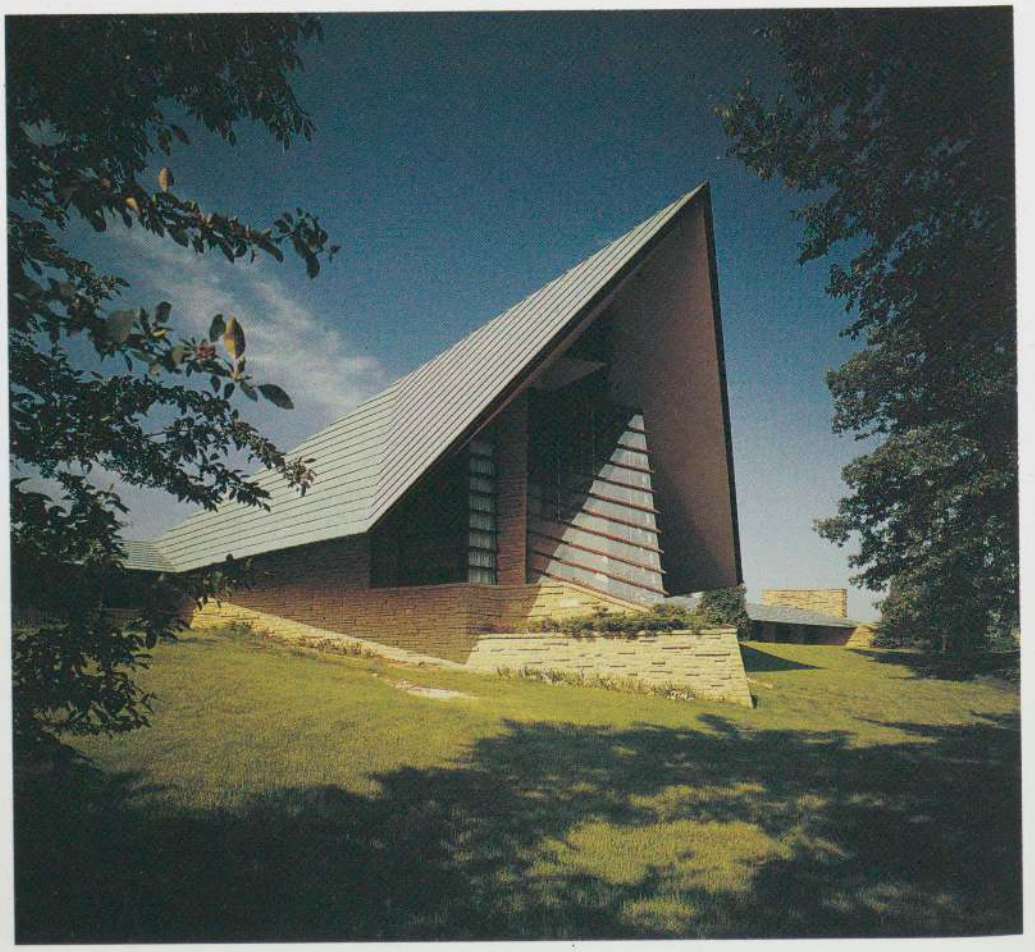


MOTOR HOTEL FOR MR. DANIEL WIELAND HAGERSTOWN, MD.
FRANK LLOYD WRIGHT, ARCHITECT



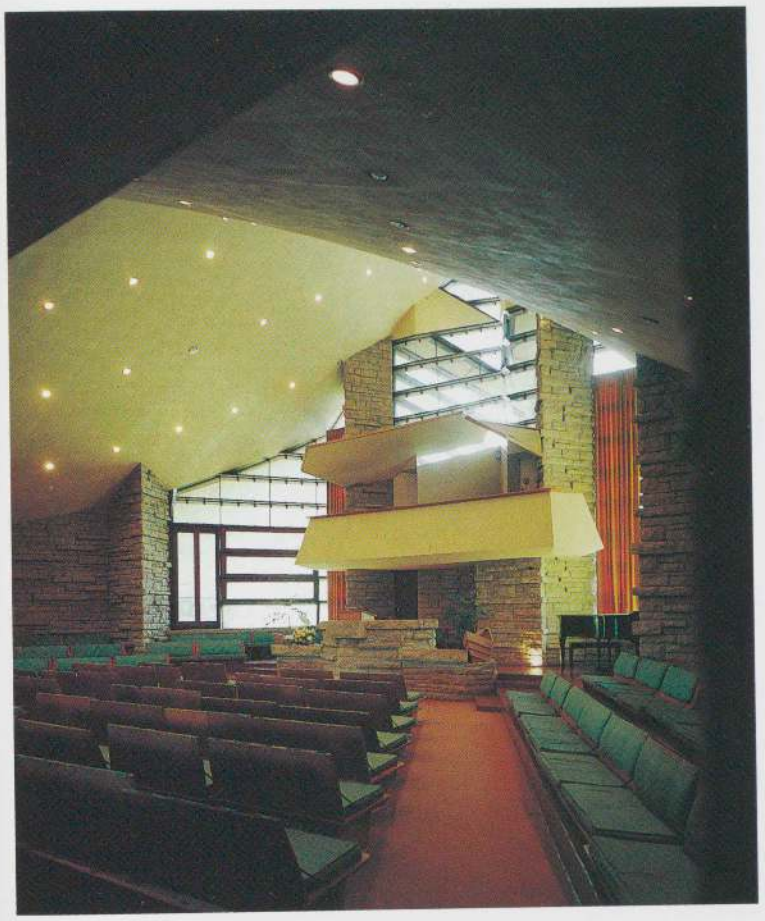
368. 立面図，断面図（JHH;insc.1945）
トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク．
フランク・ロイド・ライト財団

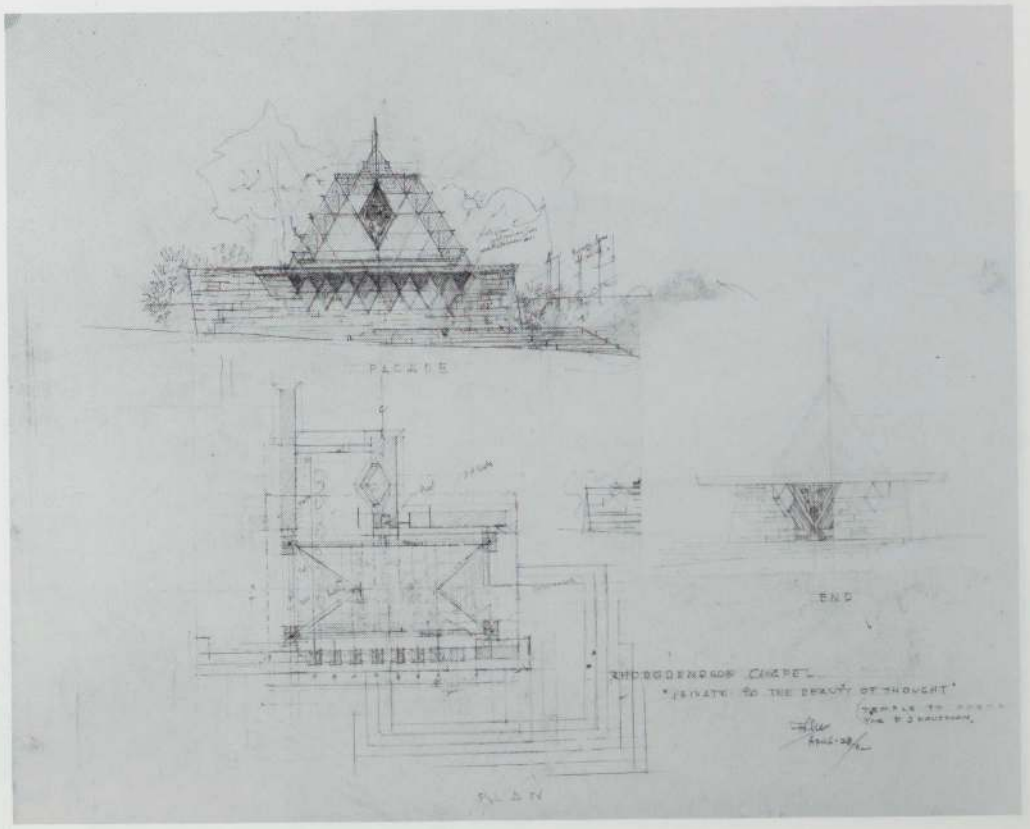
ユニタリアン教会
ウィスコンシン州マディソン．1945-51



369. 外観

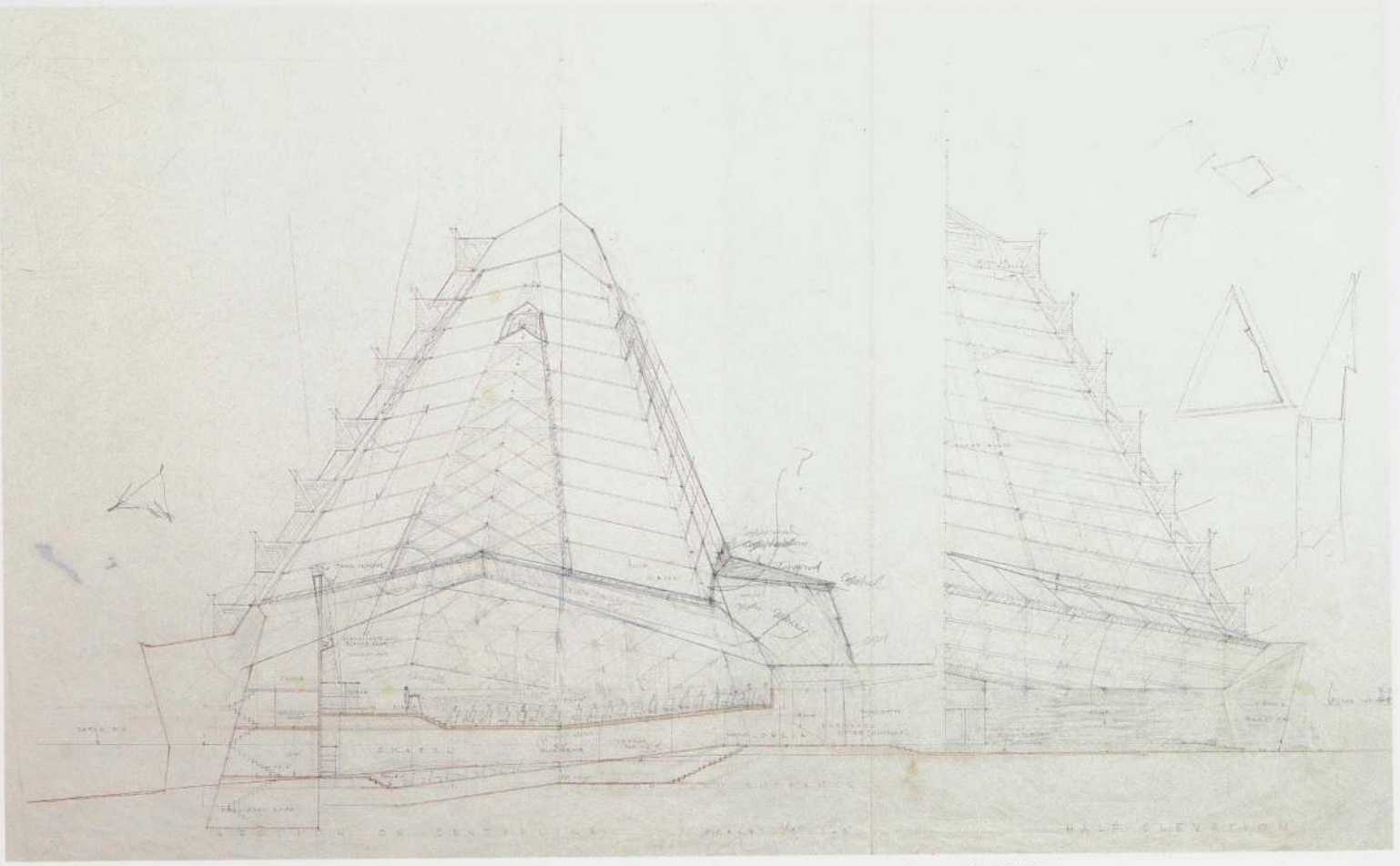
右頁上
370. 内観





ロドデンドロン礼拝堂
エドガー J. カウフマン家の礼拝堂
ペンシルヴァニア州ミル・ラン. 計画案, 1951-52

371. 平面図, 立面図, イラストレーション・ボードに鉛筆, 28×35¼". ウィスコンシン州歴史協会ジョン H. ハウ・コレクション



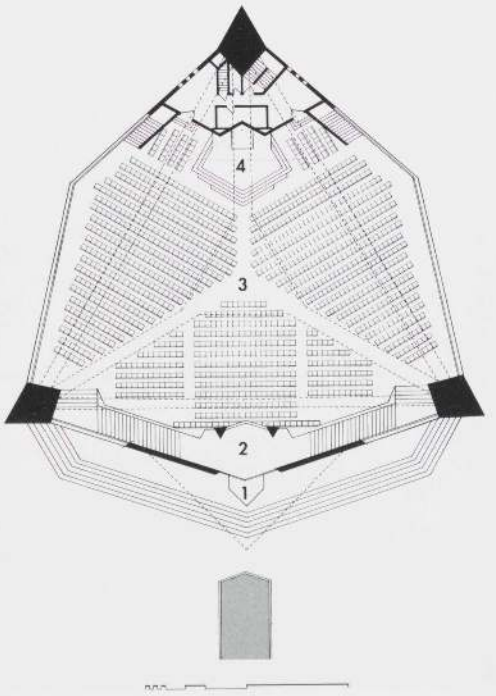
372. 立面図，断面図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，28¾×36⅛″．フランク・ロイド・ライト財団

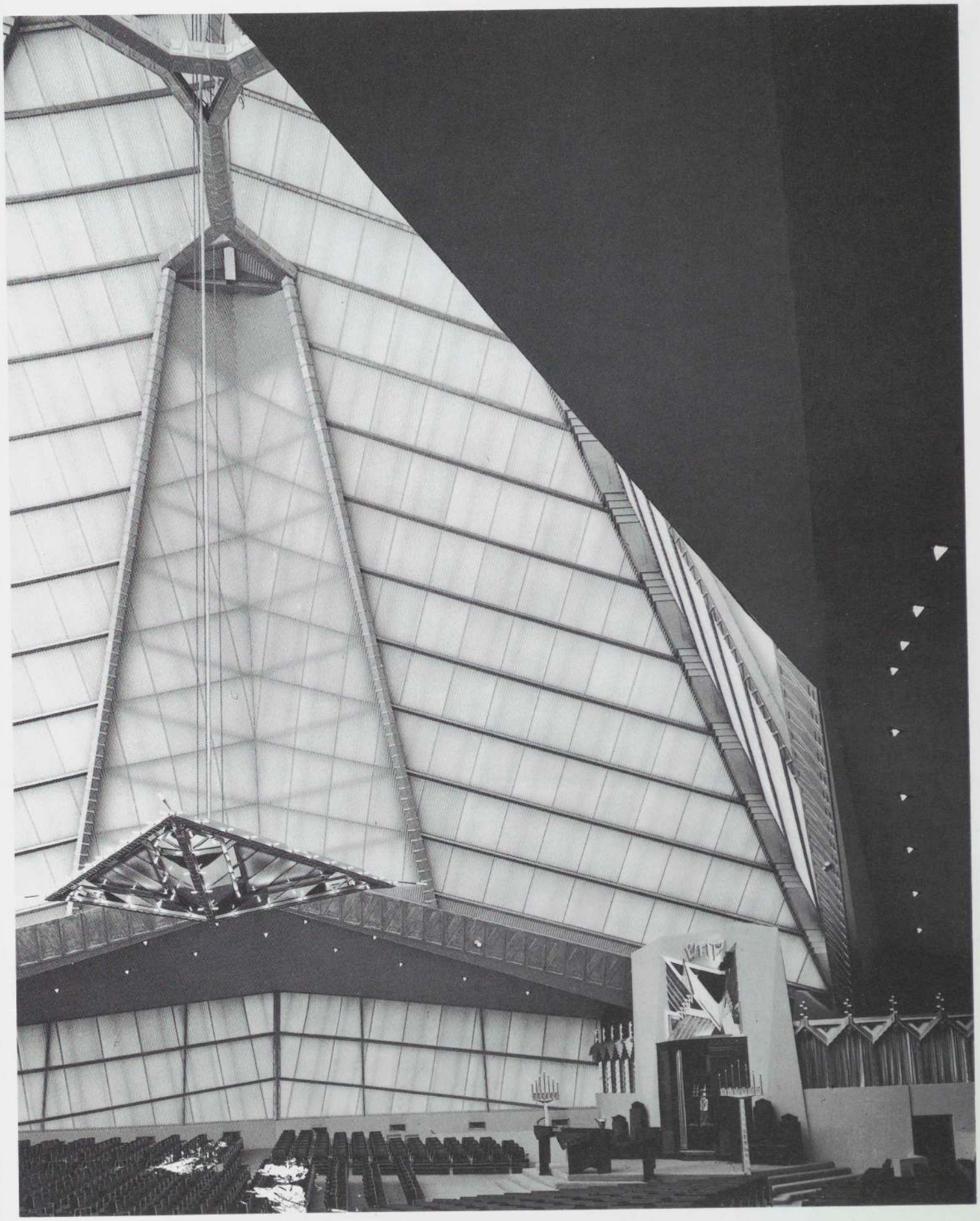
ベス・ショロム・シナゴーグ
ペンシルヴァニア州エルキンズ・パーク．1953-59

373. 外観

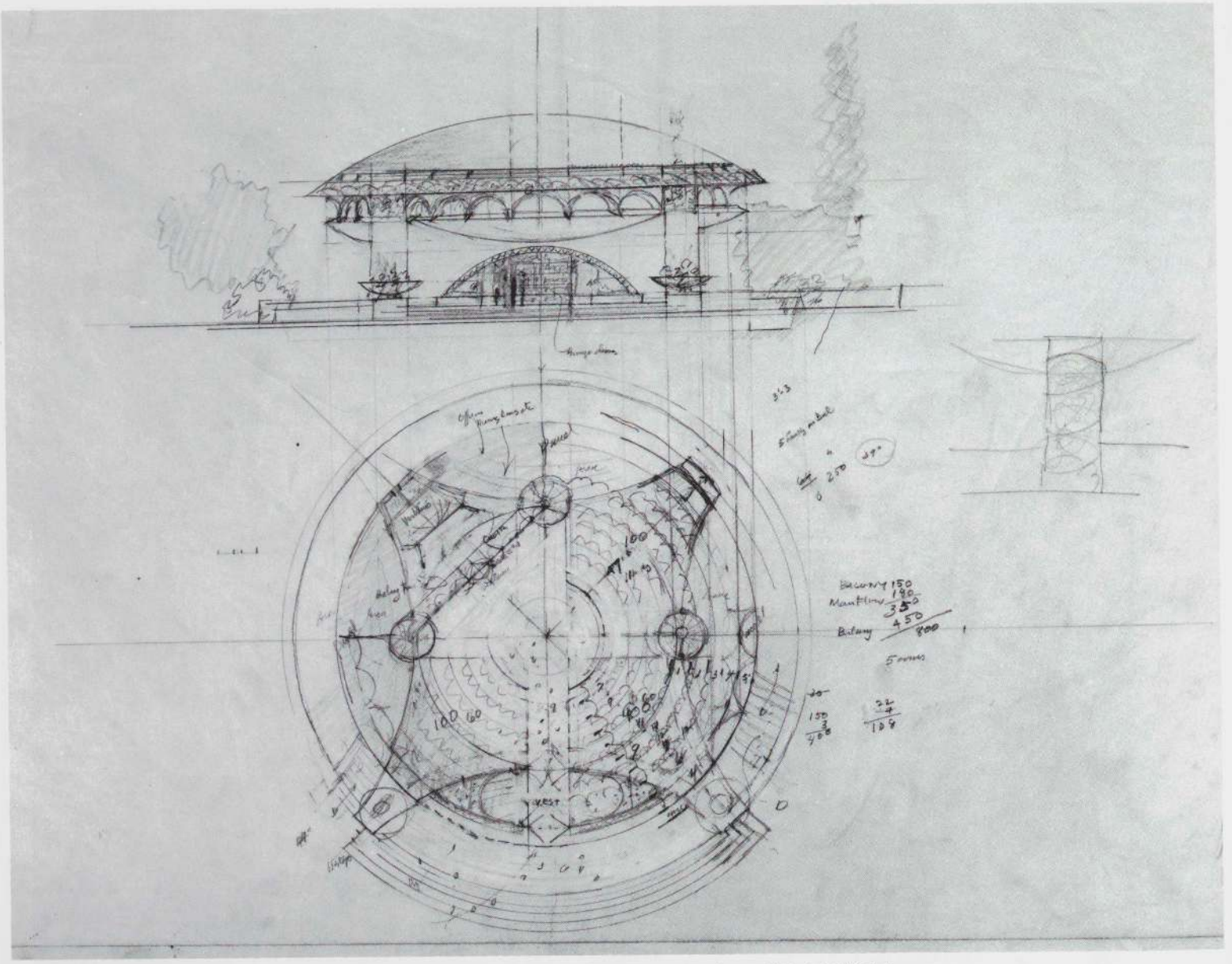


374. 平面図：1 エントランス，2 控え室，3 内陣，4 祭壇



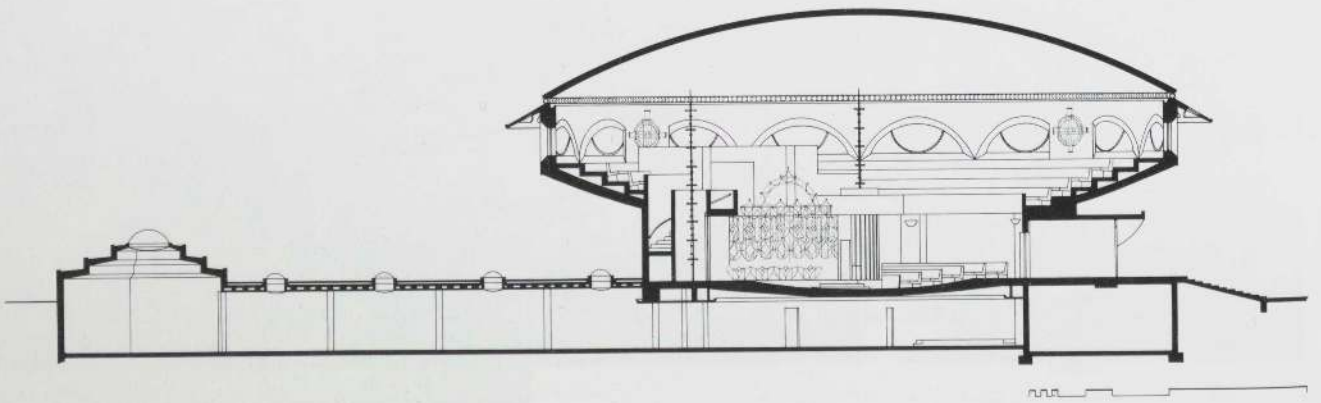


375. 内観

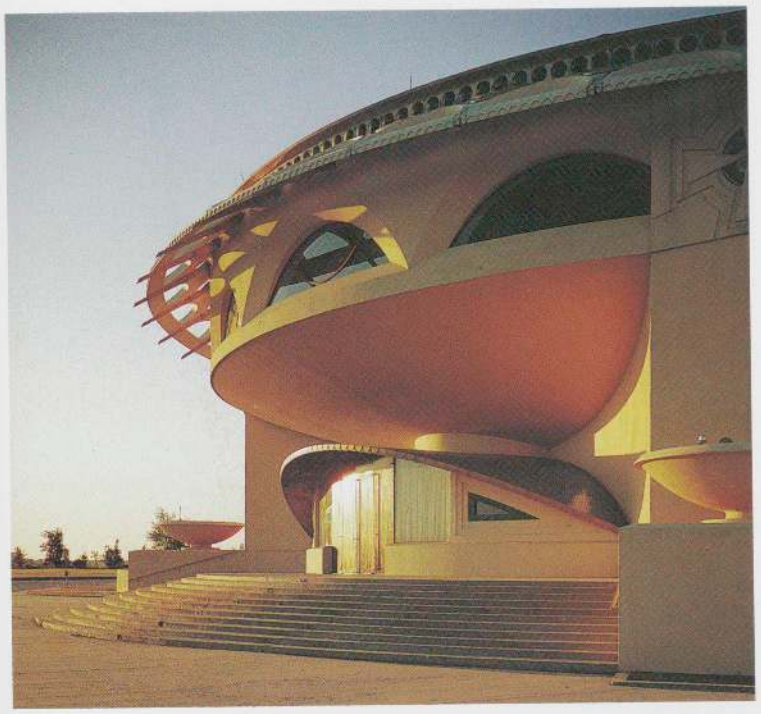


376. 立面図，平面図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，29¾×36″．フランク・ロイド・ライト財団

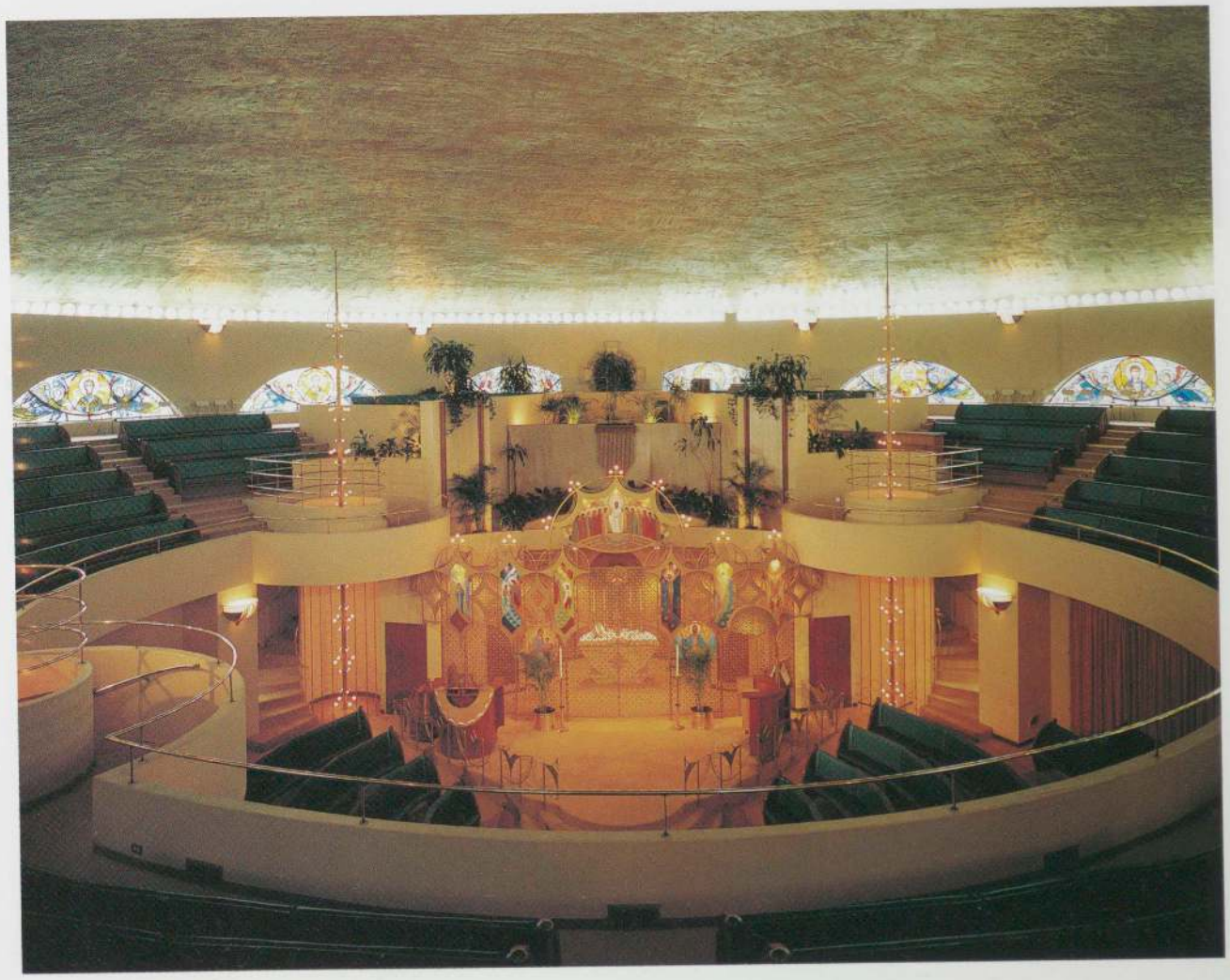
ギリシア正教会
ウィスコンシン州ワウワトサ．1955-61



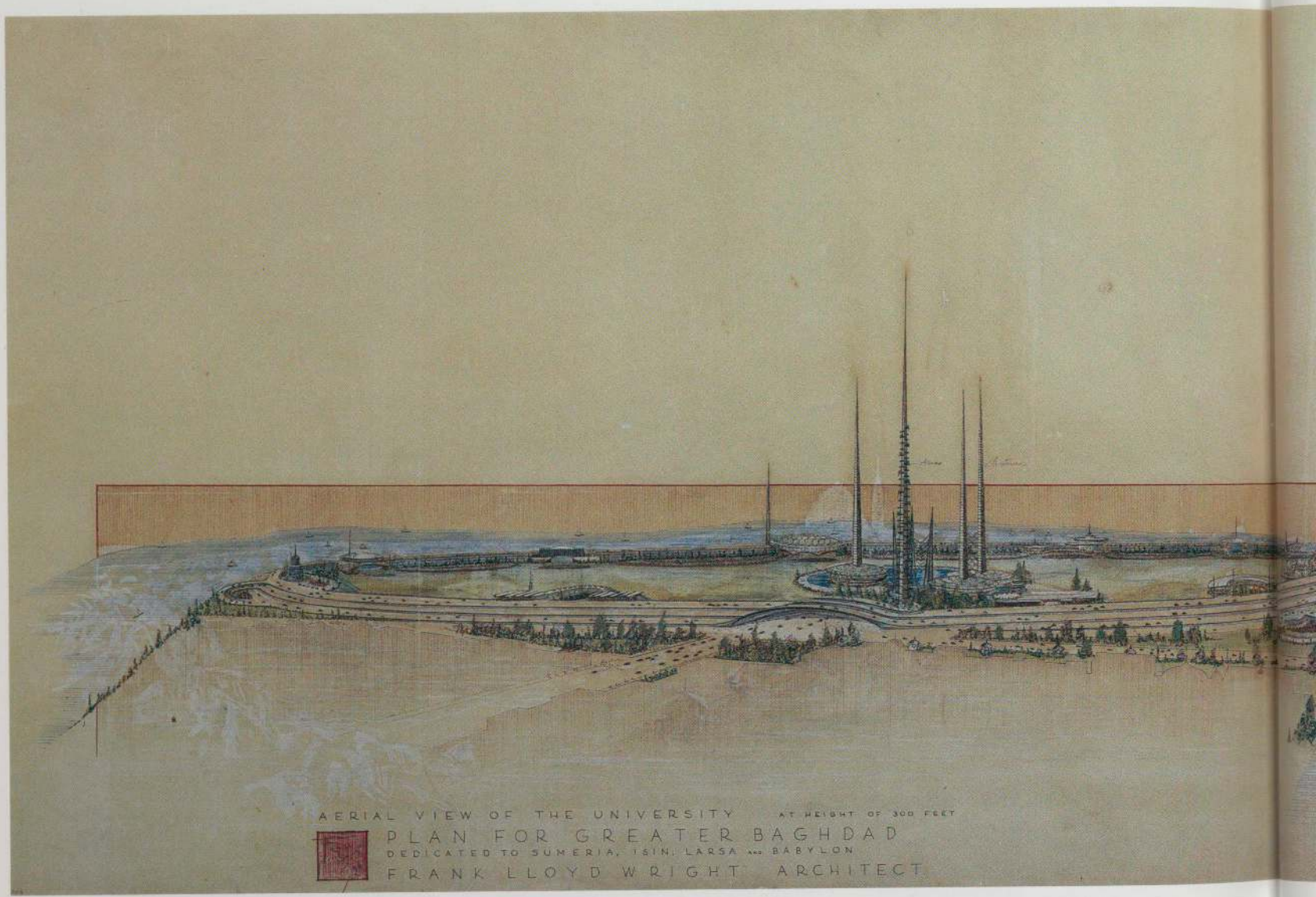
377. 断面図



378. エントランス



379. 内観



バグダッド大学 イラク，バグダッド．計画案，1957

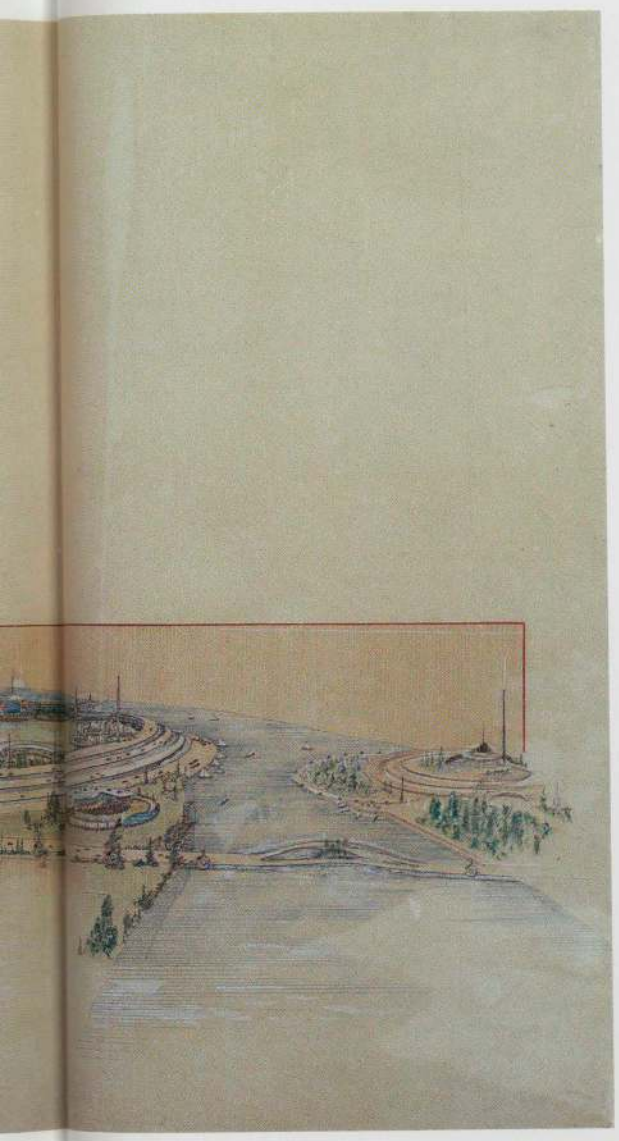
380． 鳥瞰図（JR）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，テンペラ，33¾×70¾″．フランク・ロイド・ライト財団

右頁
バグダッド文化センター，ハロウン・アル・ラシッドのモニュメント
イラク，バグダッド．計画案，1957

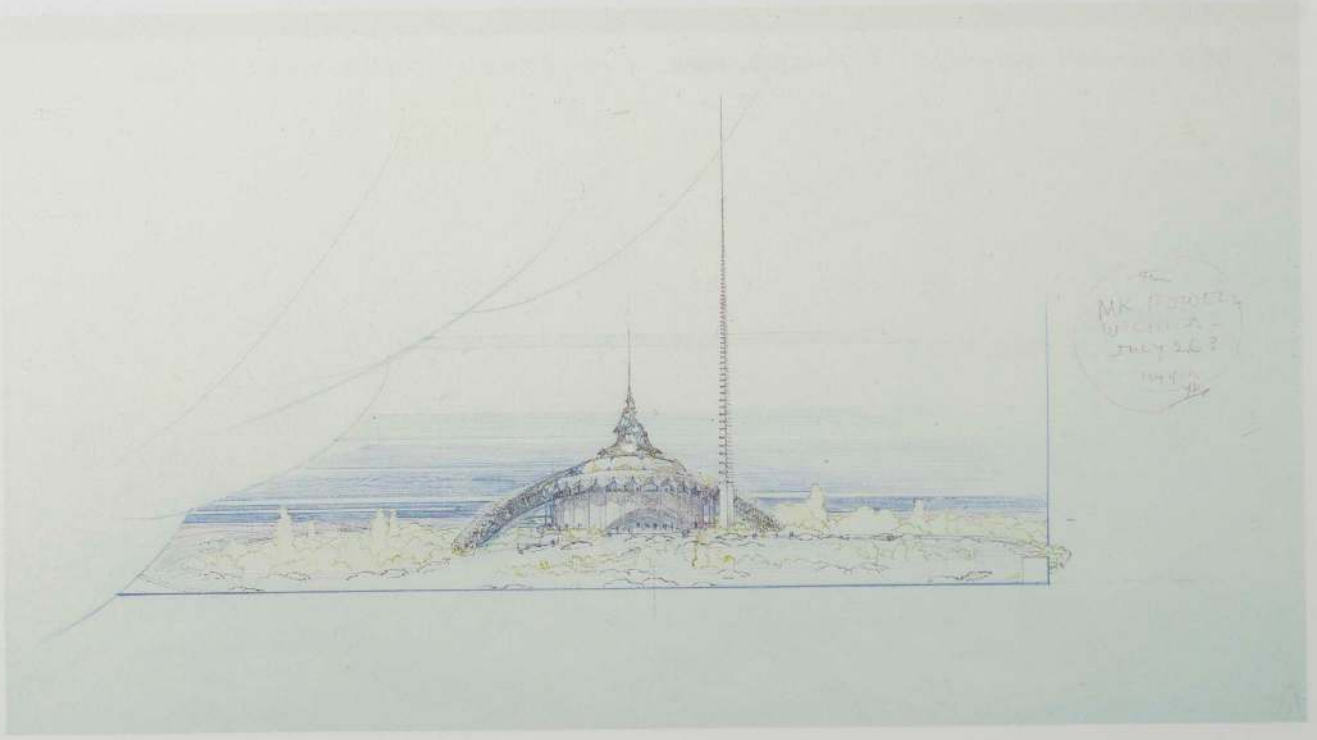
381． 立面図（FLLW,ALW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，27×34½″．
フランク・ロイド・ライト財団

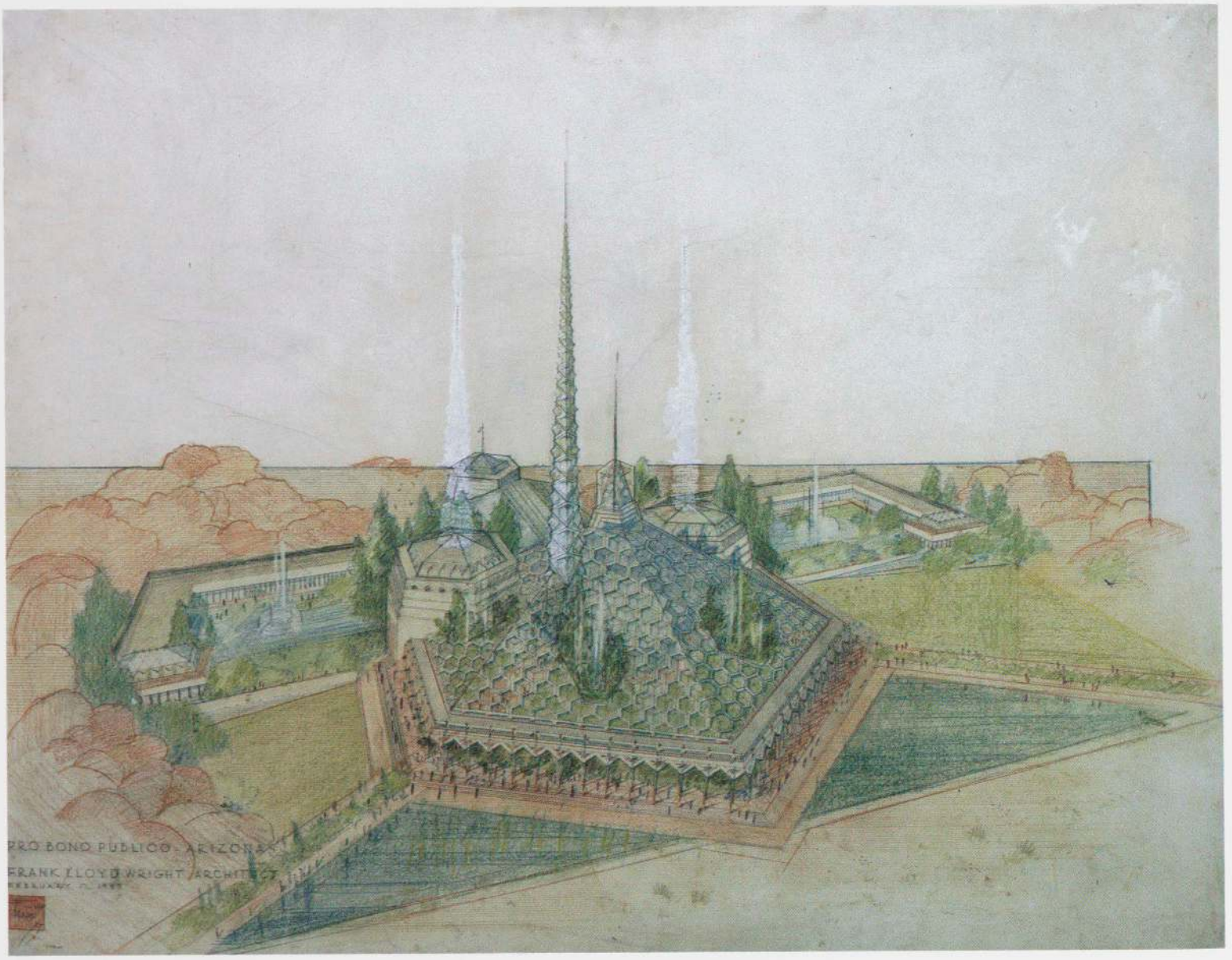
バグダッド文化センター，オペラ・ハウス
イラク，バグダッド．計画案，1957

382． 透視図（AD）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，金色インク，36×59¾″．
フランク・ロイド・ライト財団




HAROUN AL RASHID





383. 鳥瞰図（FLLW,JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，35⅛×45½″．フランク・ロイド・ライト財団

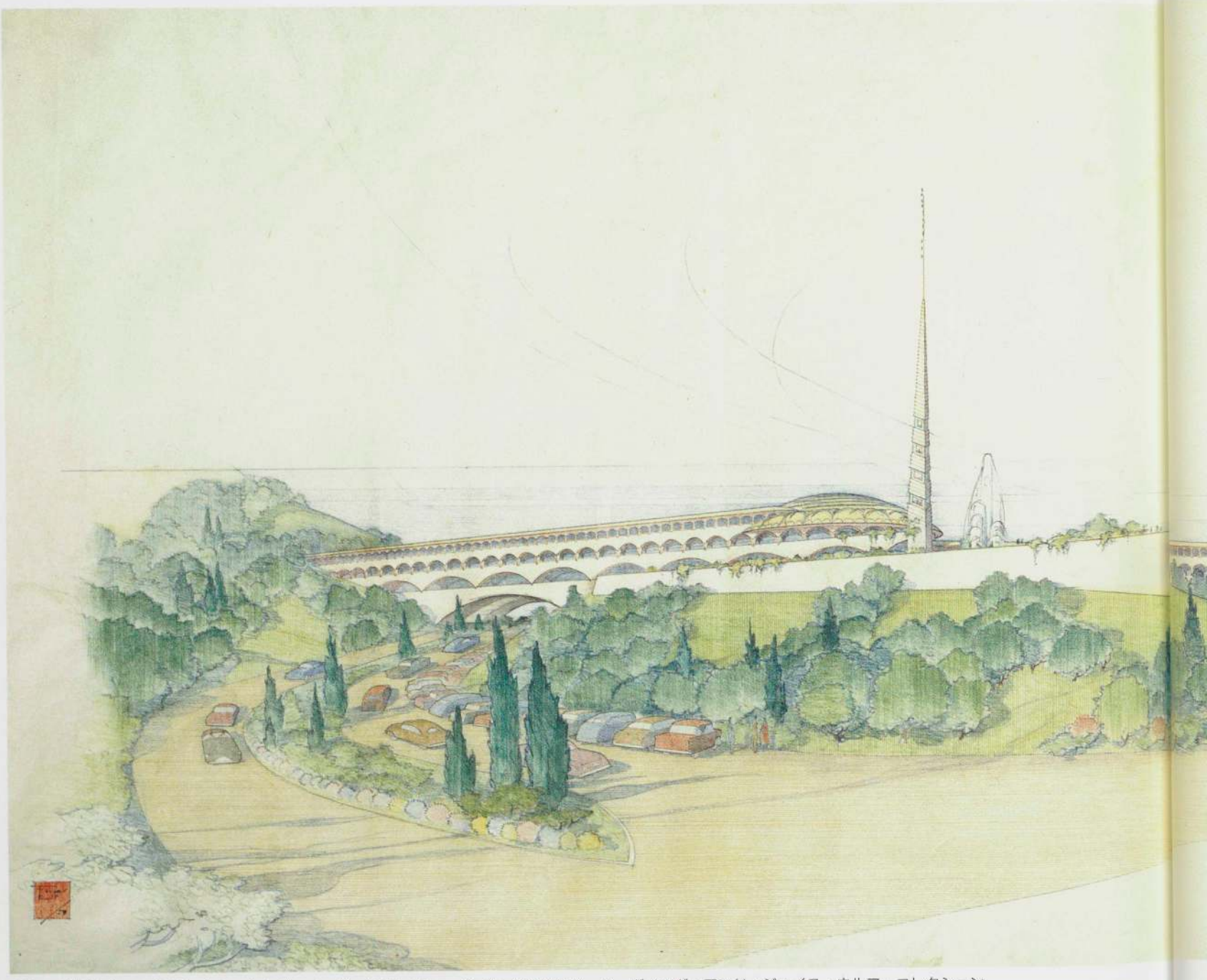
オアシス
アリゾナ州会議事堂
アリゾナ州フェニックス．計画案，1957

右頁
384. 柱廊の透視図（FLLW,JHH）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，35¼×45⅝″．フランク・ロイド・ライト財団

385. 断面図．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，36×60″．フランク・ロイド・ライト財団




PRO BONO PUBLICO ARIZONA
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT
LONGITUDINAL SECTION



386. 透視図（ALW;1957）. トレーシング・ペーパーにクレヨン，インク，34″×6′11″. アーヴィング・アンド・ジョイス・ウルフ・コレクション

フランク・ロイド・ライト，共作者：アーロン G. グリーン
マリン郡庁舎
カリフォルニア州サン・ラファエル，1957-62



MARIN COUNTY GOVERNMENT CENTER
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT

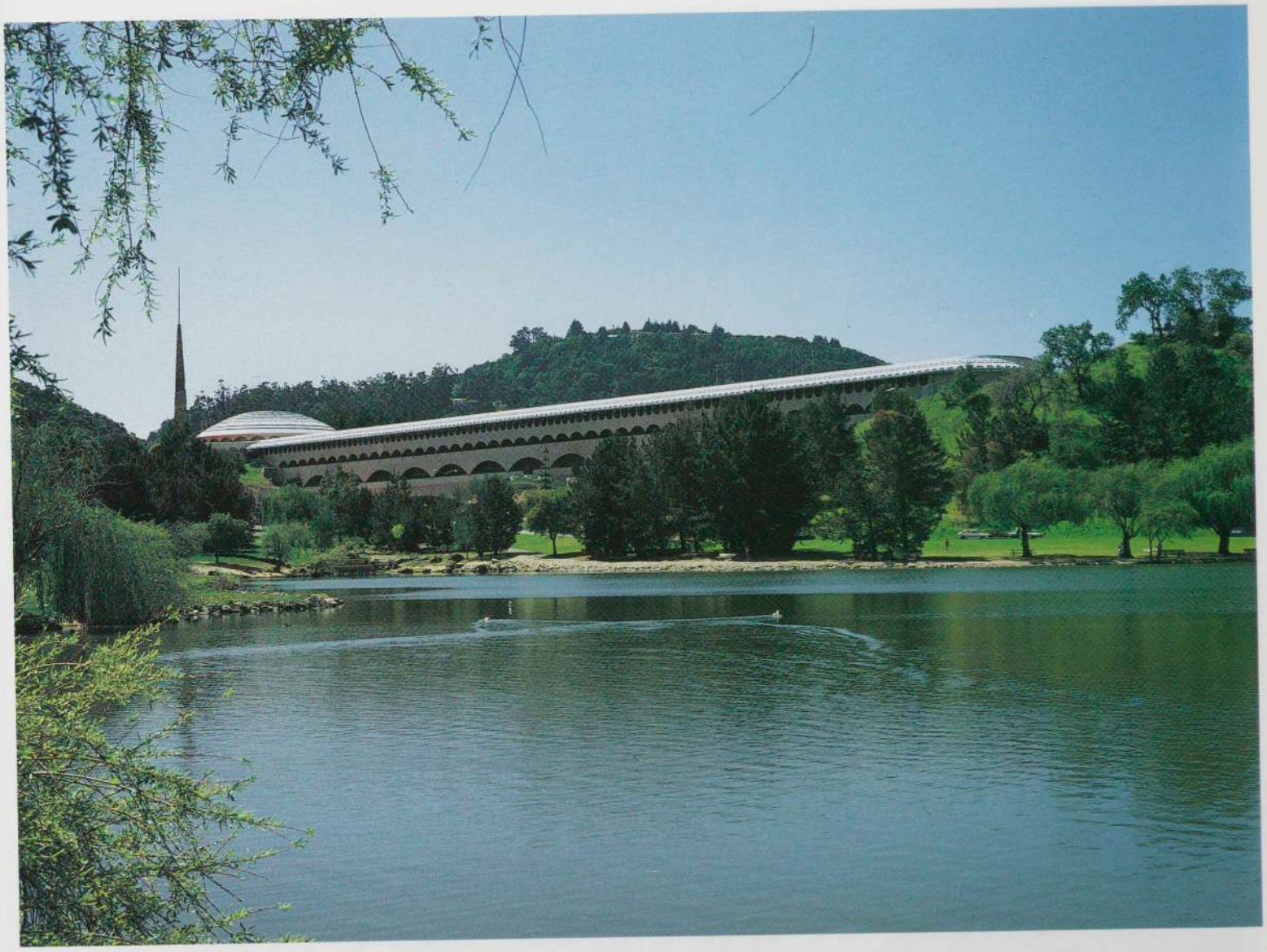


387. 鳥瞰図（JHH,ALW;1957）. トレーシング・ペーパーにインク，鉛筆，色鉛筆，34½″×6′2⅜″. フランク・ロイド・ライト財団

フランク・ロイド・ライト，共作者：アーロン G. グリーン
マリン郡庁舎
カリフォルニア州サン・ラファエル，1957-62

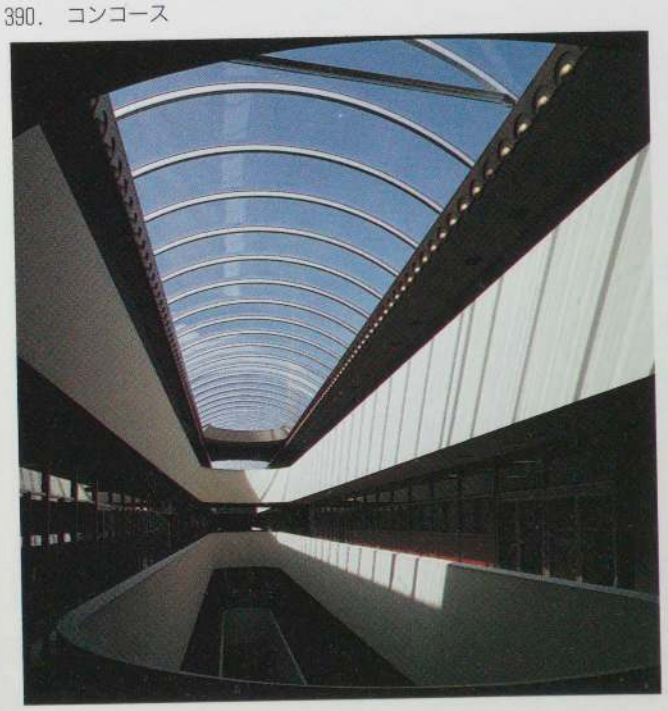
388. 透視図：博覧会パヴィリオン（AD,JR;1959）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，金色インク，34¼×53½″. フランク・ロイド・ライト財団





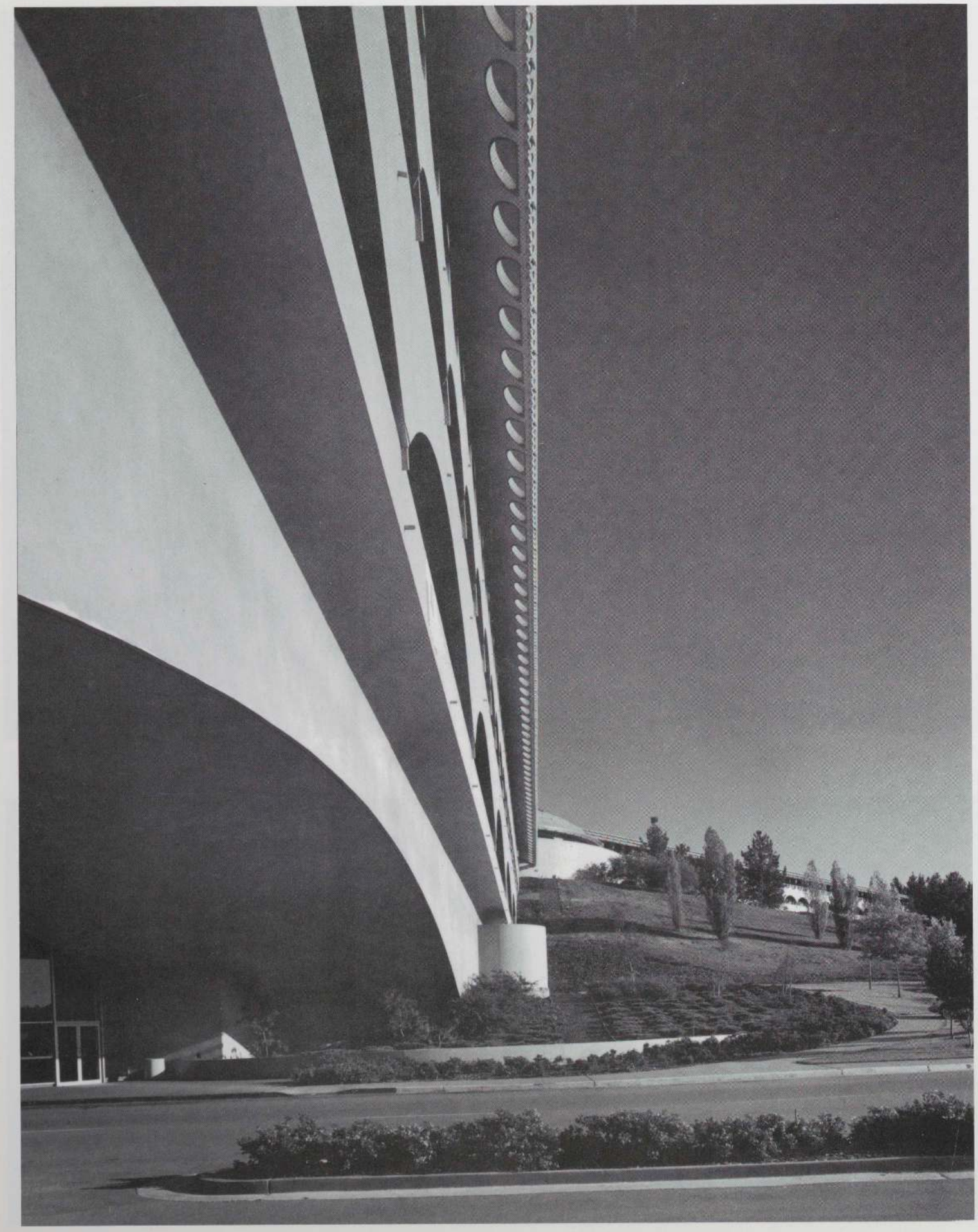
389. 全景

390. コンコース



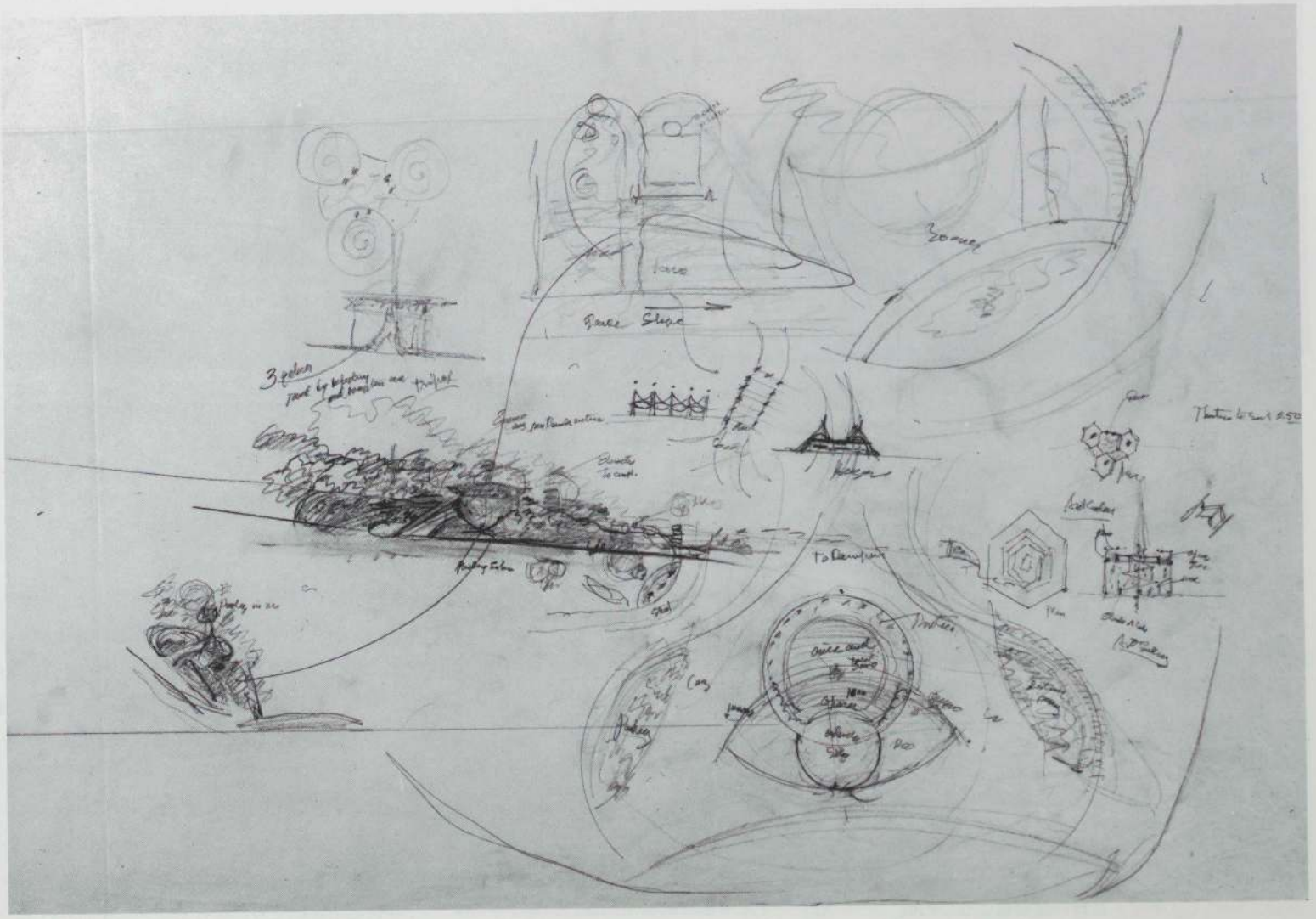
391. エントランス





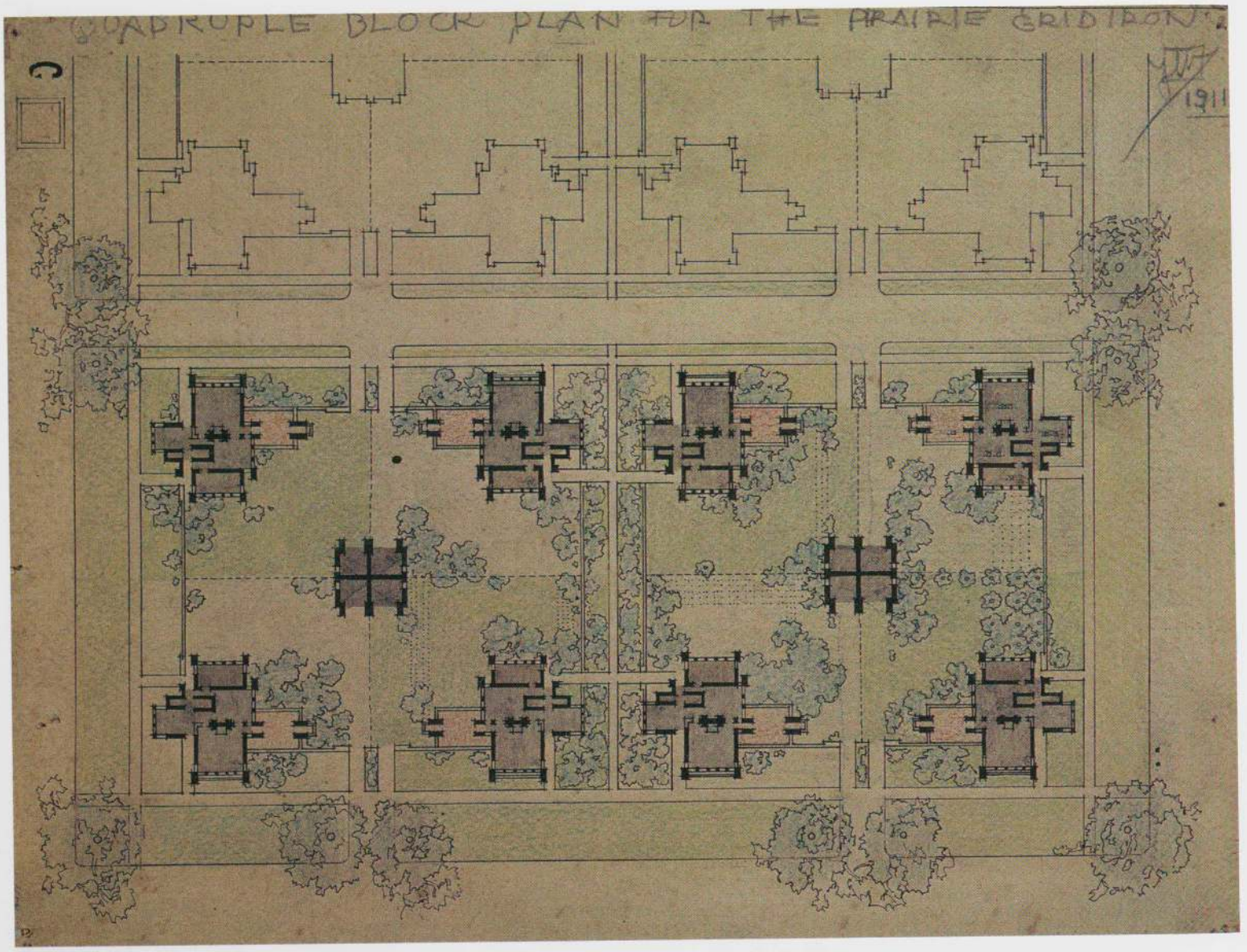
フランク・ロイド・ライト，共作者：アーロン G. グリーン
マリン郡庁舎
カリフォルニア州サン・ラファエル，1957-62

392．外観　部分



アリゾナ州立大学美術センター　アリゾナ州テンピー，計画案，1959

393．平面図，スケッチ（FLLW），トレーシング・ペーパーに鉛筆，30⅛×41⅝″．フランク・ロイド・ライト財団



C. E. ロバーツのためのクアドラプル・ブロック・プラン　イリノイ州オーク・パーク，計画案，1900-03頃

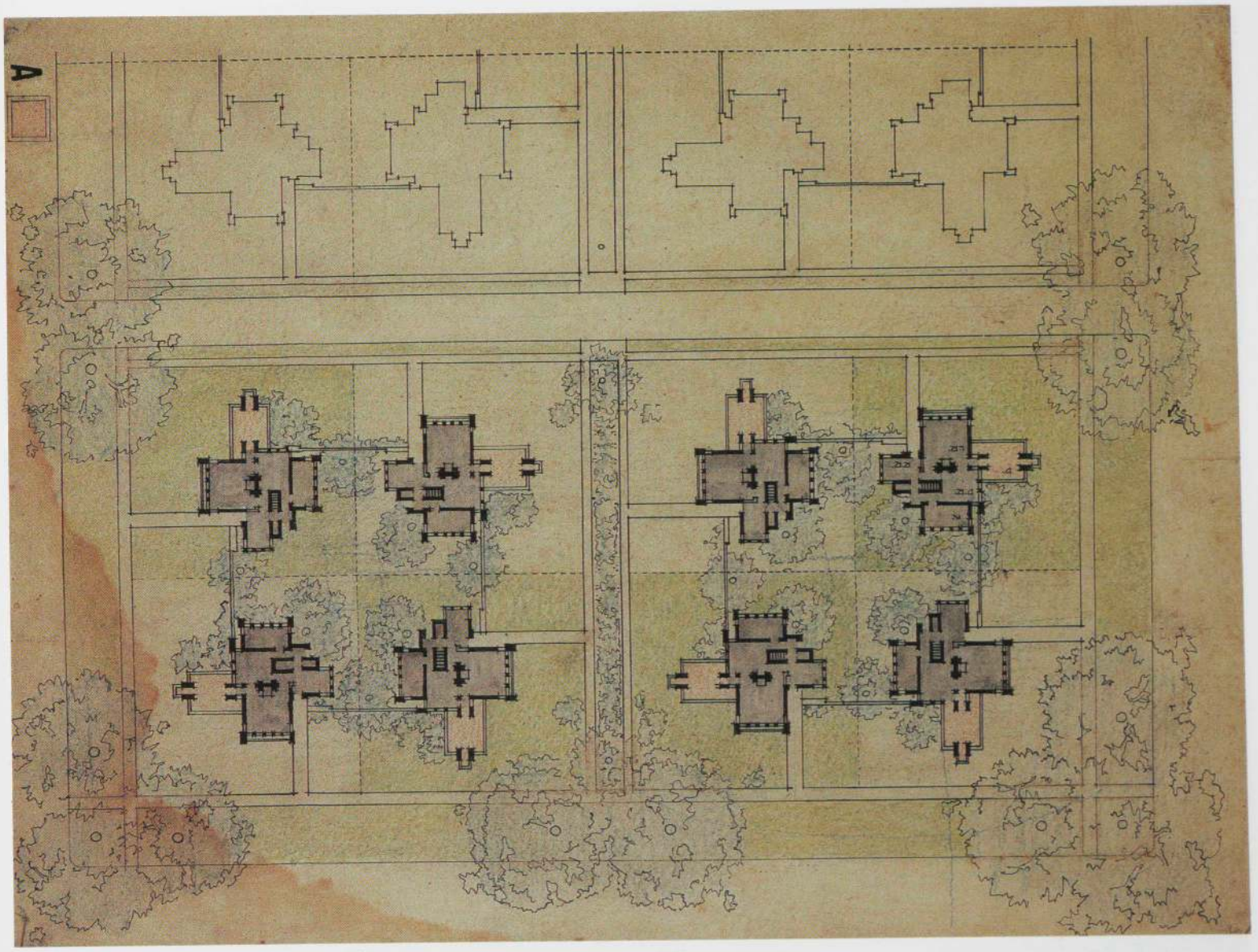
394．平面図（insc.1911）．ボードにインク，インク・ウォッシュ，鉛筆，色鉛筆，11⅝×15″．フランク・ロイド・ライト財団

ライトは彼の経歴を通してコミュニティ計画のデザインを続け、その規模は幾つかの街区からアメリカのための広大な理想郷のヴィジョンにまで及んだ。建築において扱われた問題を入念に完成させたこれらの計画には、都市と風景に対する彼の態度の変遷や、アメリカの文化における個人と社会の関係が表わされていた。

C. E. ロバーツのためのクアドラプル・ブロック・プラン（上、右頁）のような彼の初期の案は、郊外で仕事をする若い建築家としての彼の経験を反映している。その案は彼の理想的なプレーリー・ハウスを練り上げたものであり、そこでは一つの区画に（プライヴァシーを守るように）卍状に同じ様な四つの家が配置されていた。その計画は、建設における経済的な問題だけではなく20世紀初期の都市計画家達の主要な関心事――光と開放性の増加、空間の緑化、低密度化――をも打ち出していた。後の案である都市住宅地開発のためのノンコンペティティヴ・プラン（図版400）は、これらの関心事を近隣地域全体について表現した。

ビター・ルート・バレーの新しいモンタナ・タウンの設計において、ライトの最初の案（図版396）は、ダニエル・バーナムやエドワード・ベネットのようなシカゴの建築家による比較的格式ばった格子状の都市美運動の平面に触発されたように思われる。その自然の敷地は不定形な特性を持つにもかかわらず、ライトは自動車と歩行者とを分ける2段の高さを持つ大通りを主軸とした格子を設計した。彼の二番目の案では、これはピクチャレスクな平面（図版397-398）によってやわらいだものとなった。

ライトは、リゾート・コミュニティの依頼を受けることにより、より奇抜で空想的なヴィジョンにふける機会を得た。南カリフォルニアの段状の丘の中腹に建てられるドゥヘニー・ラン

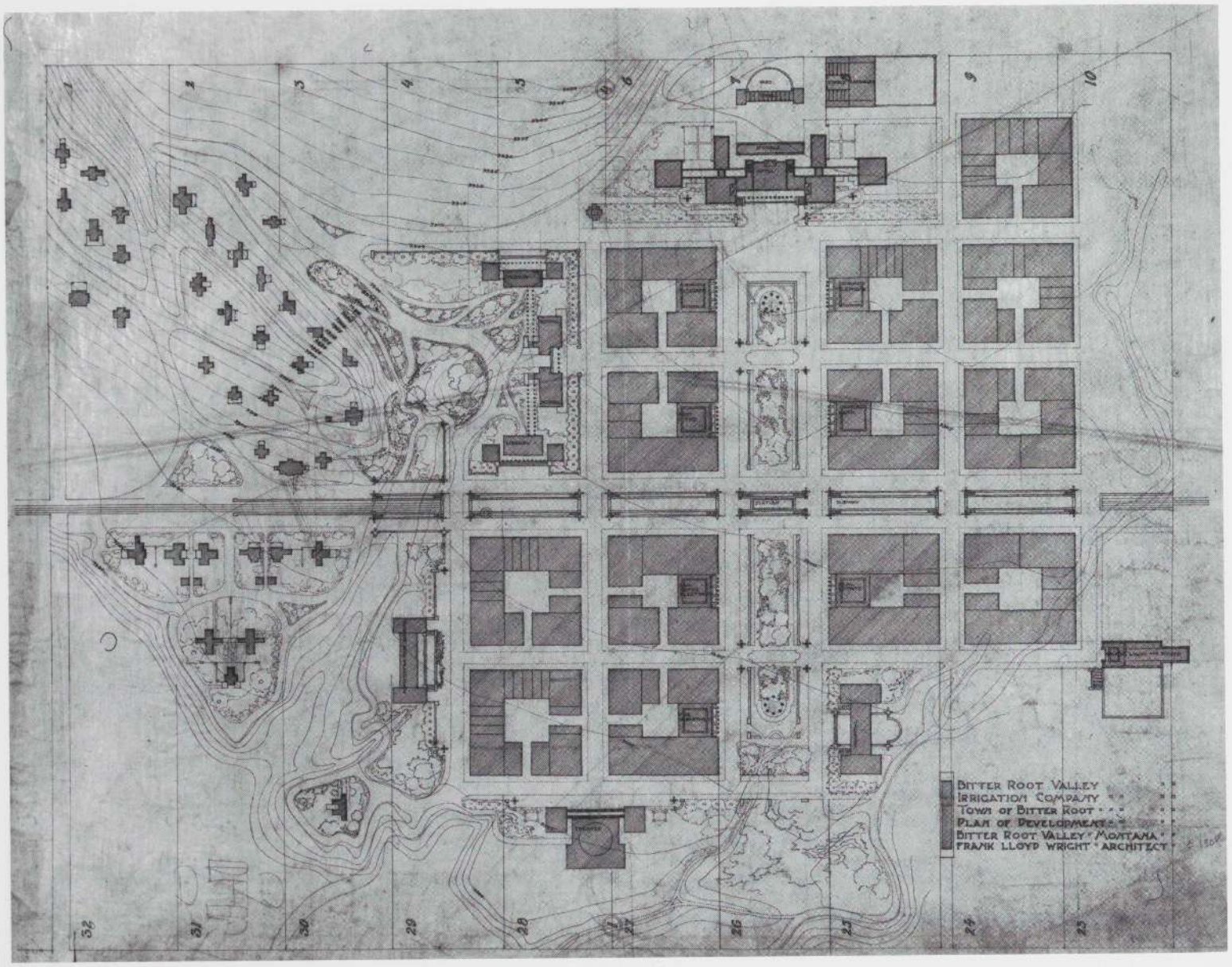


395. 平面図. リンネル紙にインク, 色鉛筆, 11⅝×15″. フランク・ロイド・ライト財団

チ・リゾート (図版402) では、丘陵を縫うように通り抜ける道路と陸橋が、都会から逃れるようにと自動車旅行者を誘っていた。

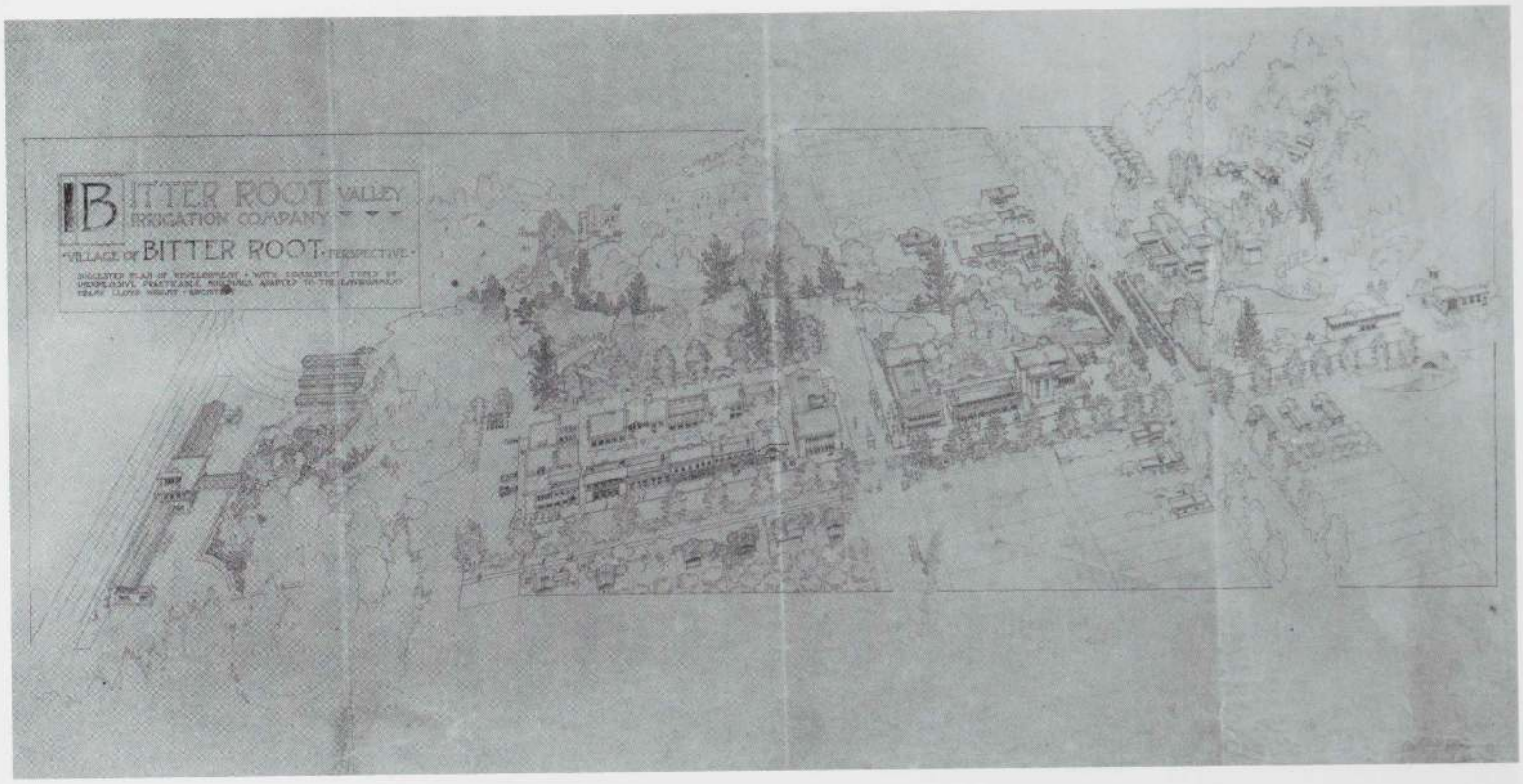
大不況時代に思案されたブロードエーカー・シティ (図版403-404) は、都市化されていないアメリカを対象としたライトの最も広範で議論を呼ぶ案であり、個人の住宅所有と小企業に重きを置いていた。ライトにとっては、田園主義のみが本当の民主主義を助長し得るものであった。ブロードエーカー・シティの密度は1エーカー当り一人という最小のものであったが、自動車と工業技術に依存していたことにそれは裏付けられる。1935年に初めて公開され後年修正された巨大な模型は、中西部の農地と全体に渡る格子状の幹線道路から成るパッチワークのような印象をもった4平方マイルの居住地を表していた。

ブロードエーカー・シティがアメリカの中流階級の熱望を反映している点においては、それは自然にできるであろうというライトの予言はほぼ正確であった。彼の哲学と建築に感動して、幾つかの小さな生活協同組合が、コーポラティヴ・ホームステッドやゲイルズバーグ・カントリー・ホームズ (図版407-408) のような住宅コミュニティの設計をライトに依頼した。それらは、理想的なブロードエーカー・シティを構成する要素の内、実際に建てられた数少ない建築物の中に数えられる。社会の機動性が次第に増してきて、特に第二次大戦後、アメリカでの発展のパターンは、拡大する幹線道路網に執拗なまでに従った。フランク・ロイド・ライトが呼ぶところの「自由なる地平線」に。



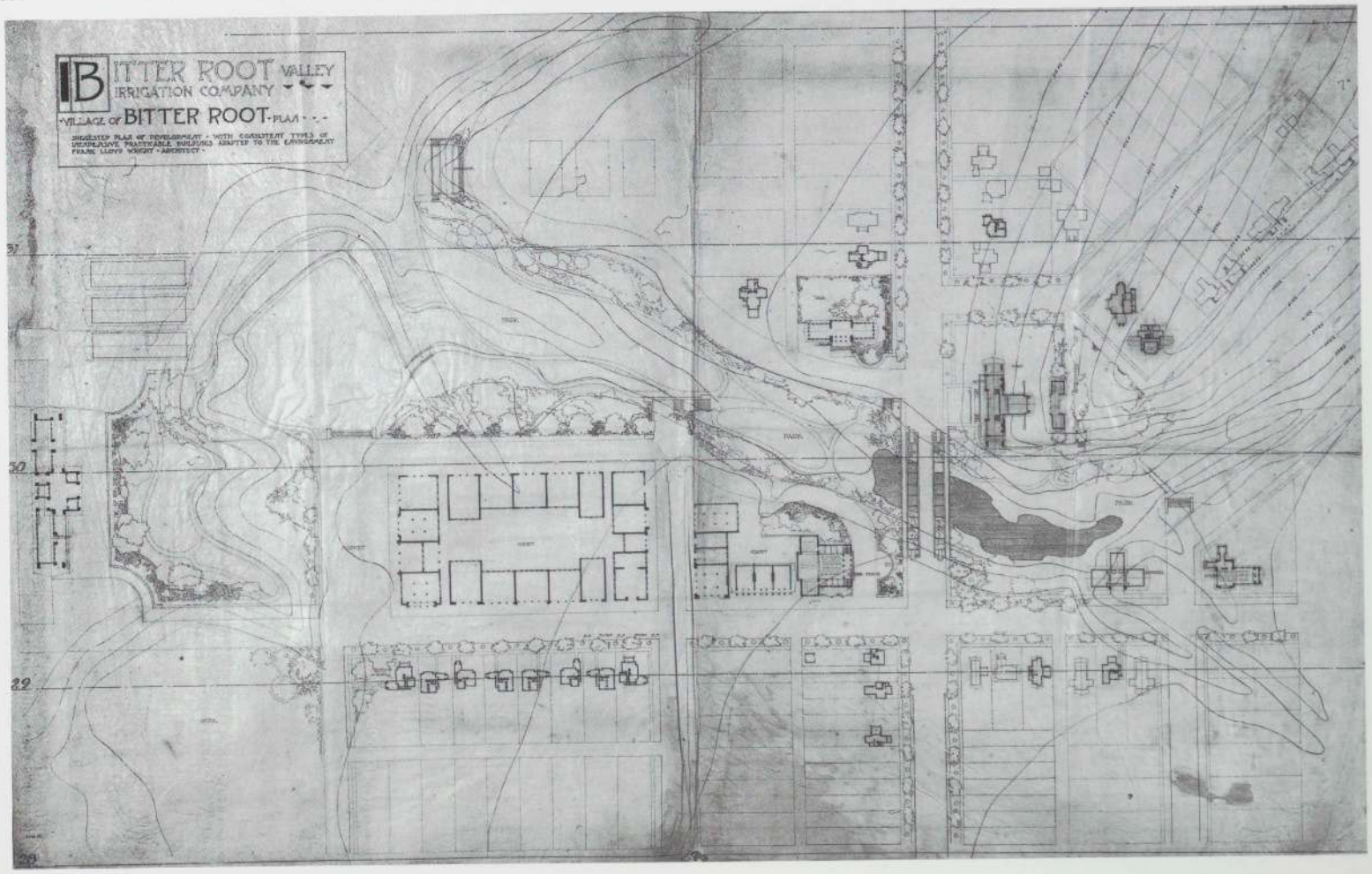
396. 配置図. リンネル紙にインク，鉛筆，34⅝×37⅛″. フランク・ロイド・ライト財団

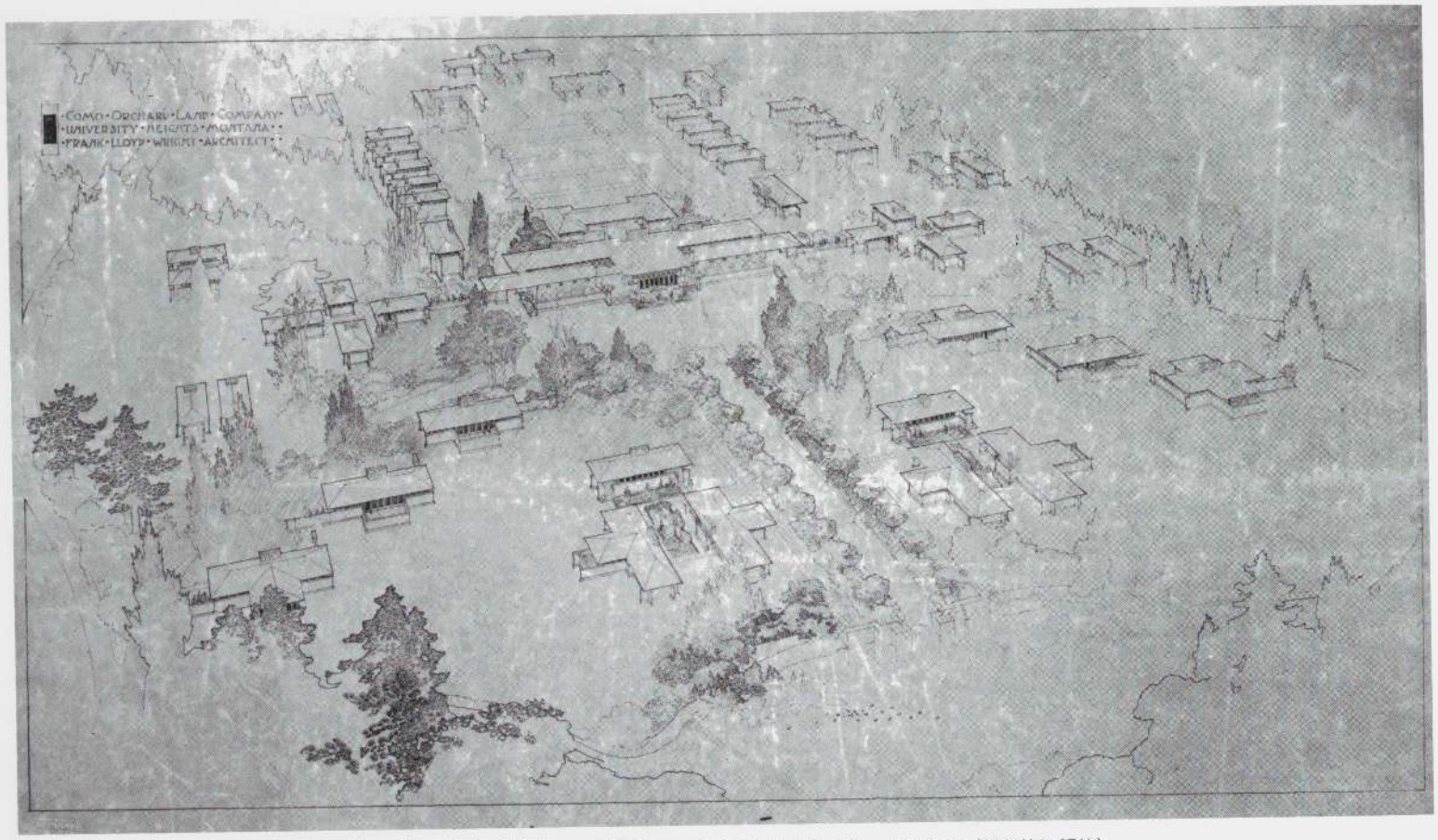
ビター・ルート村
モンタナ州ダービー. 計画案, 1909



397. 鳥瞰図. 紙にプリント, 31½×63⅛". フランク・ロイド・ライト財団

398. 配置図. リンネル紙にインク, 鉛筆, 39⅛×63⅜". フランク・ロイド・ライト財団





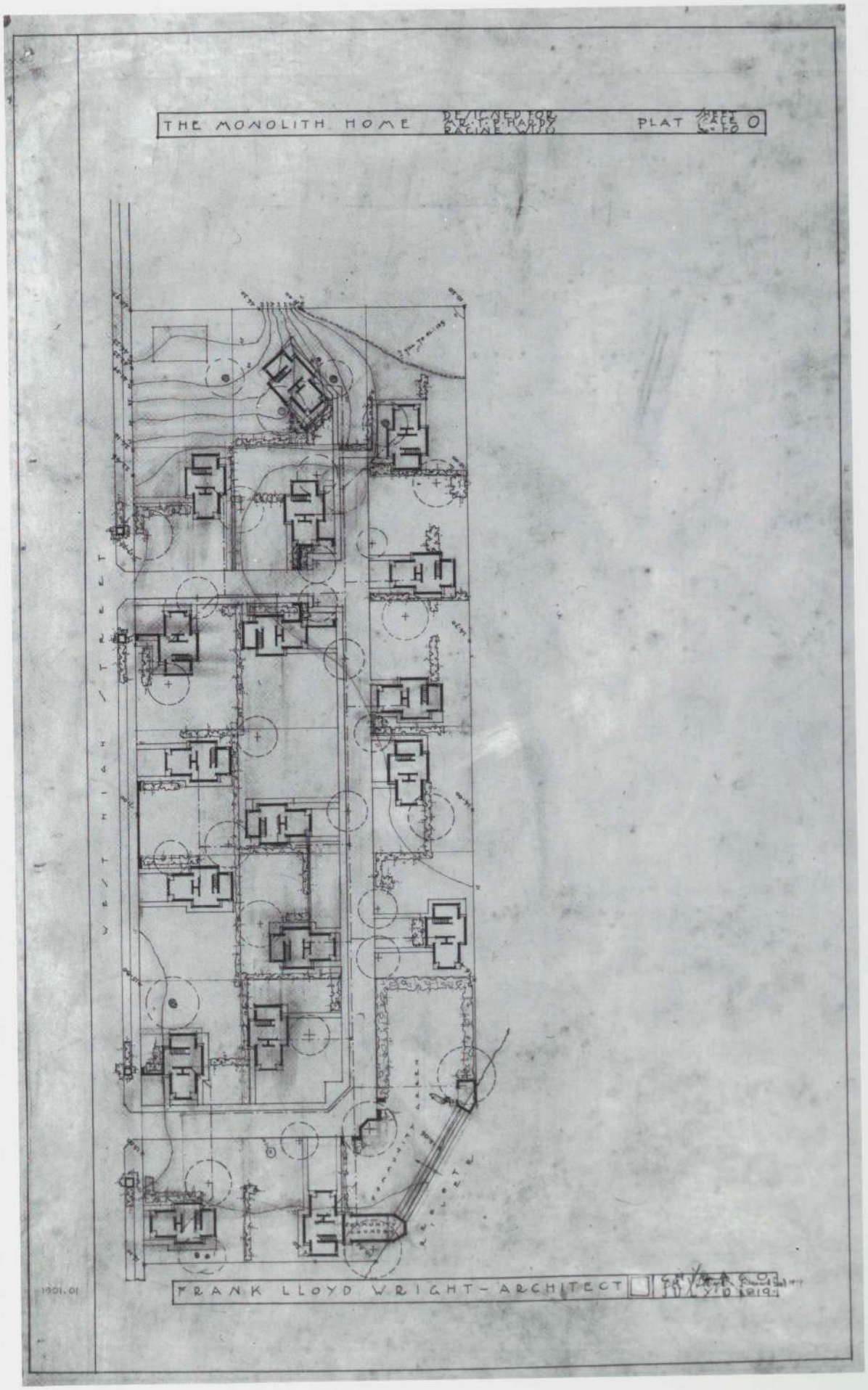
ユニバーシティ・ハイツ　コモ・オーチャーズ・サマー・コロニー　モンタナ州ダービー，1909-10（部分的に解体）

399．鳥瞰図（MM），紙にプリント，26⅝×41½″．フランク・ロイド・ライト財団

都市住宅地開発のためのノンコンペティティヴ・プラン　イリノイ州シカゴ，計画案，1913-16頃

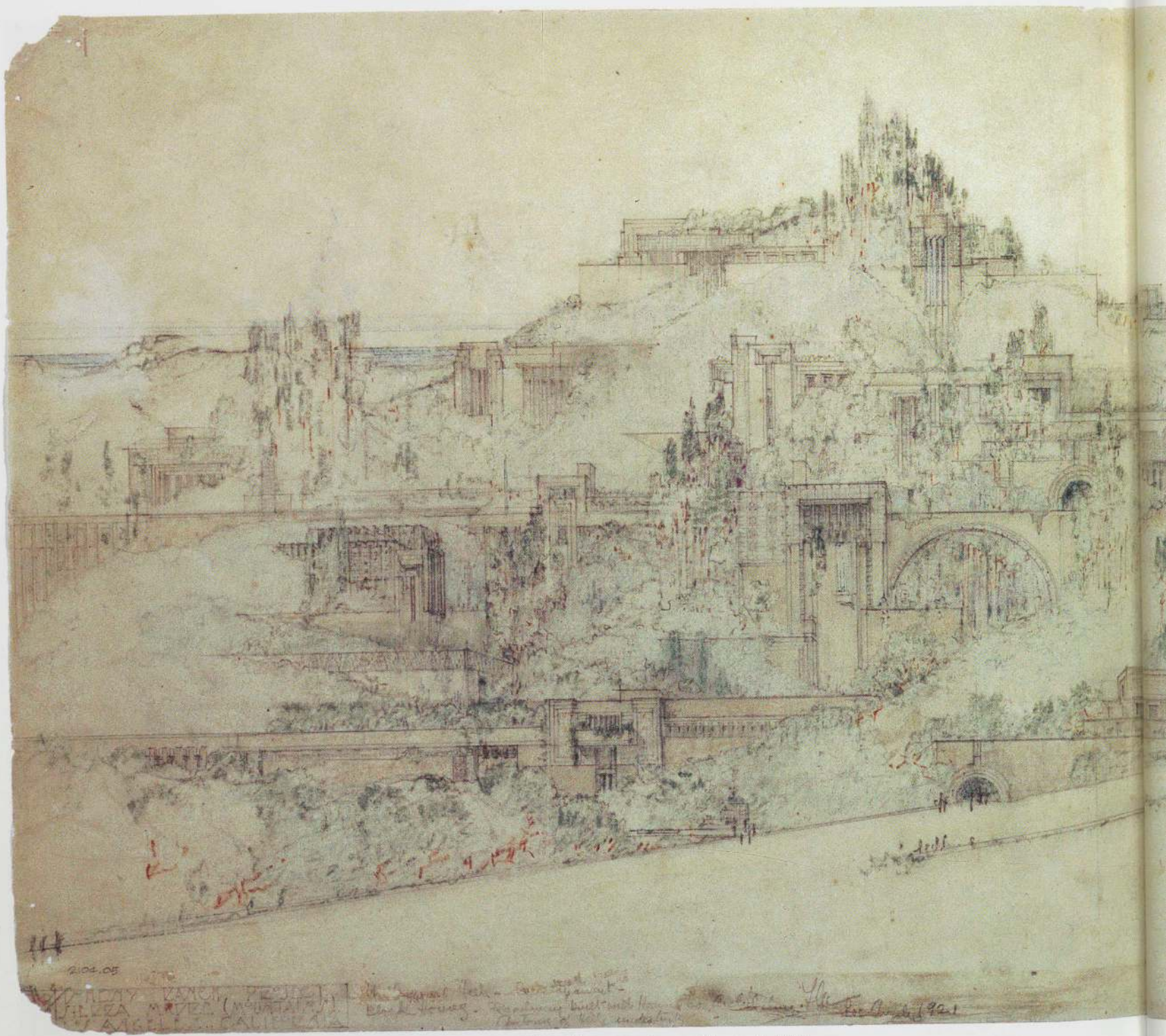
400．鳥瞰図．所在は不明





トーマス P. ハーディーのためのモノリス・ホームズ
ウィスコンシン州ラシーン，
計画案，1919-20

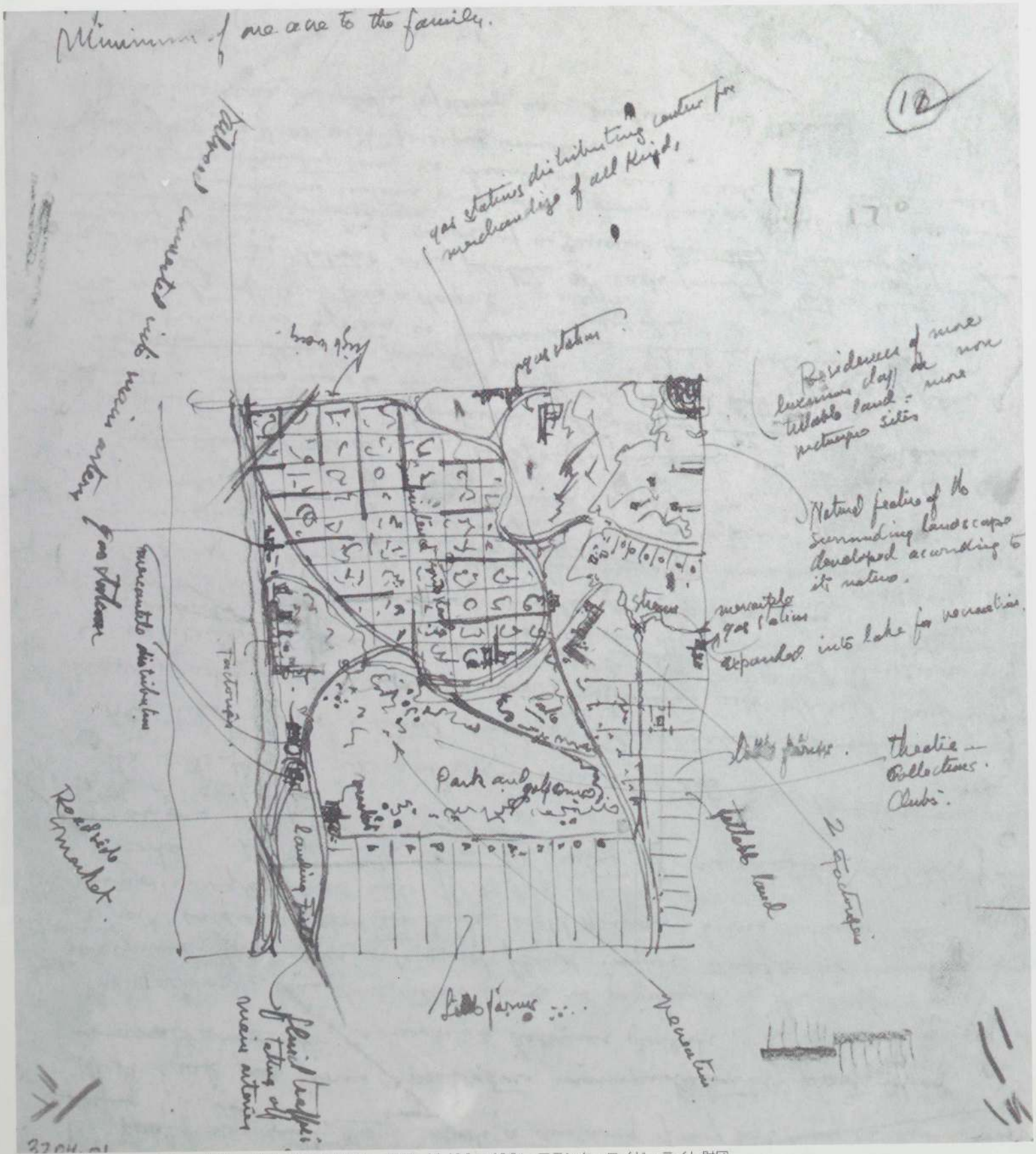
401．配置図(RMS)．リンネル紙にインク，27⅜×17¾″．フランク・ロイド・ライト財団



402. 透視図（FLLW;insc.1921）. トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，12½×28⅞". フランク・ロイド・ライト財団

ドゥヘニー・ランチ・リゾート
カリフォルニア州ロス・アンジェルス. 計画案，1923





403. 模型（FLLW,the Taliesin Fellowship）．彩色された木，厚紙，紙 12'8"×12'8"．フランク・ロイド・ライト財団



404. 模型（FLLW,the Taliesin Fellowship）. 彩色された木，厚紙，紙 12'8"×12'8". フランク・ロイド・ライト財団

ブロードエーカー・シティ
計画案，1934-35



ユーソニアI
ミシガン州ランシング．計画案，1939

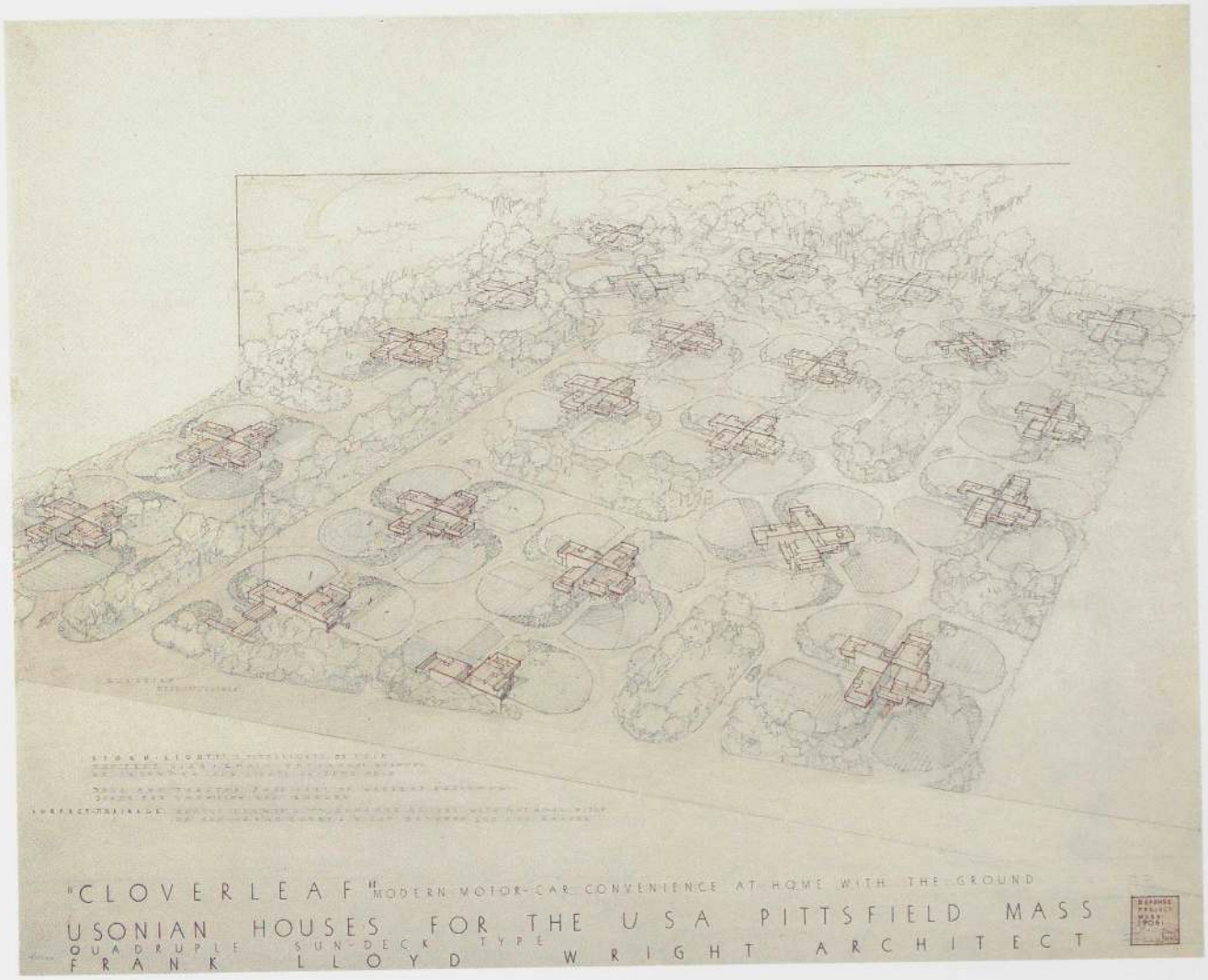
405．配置図（FLLW）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，
25½×24⅜″．フランク・ロイド・ライト財団

クローヴァーリーフ・ハウジング計画
マサチューセッツ州ピッツフィールド．計画案，1942

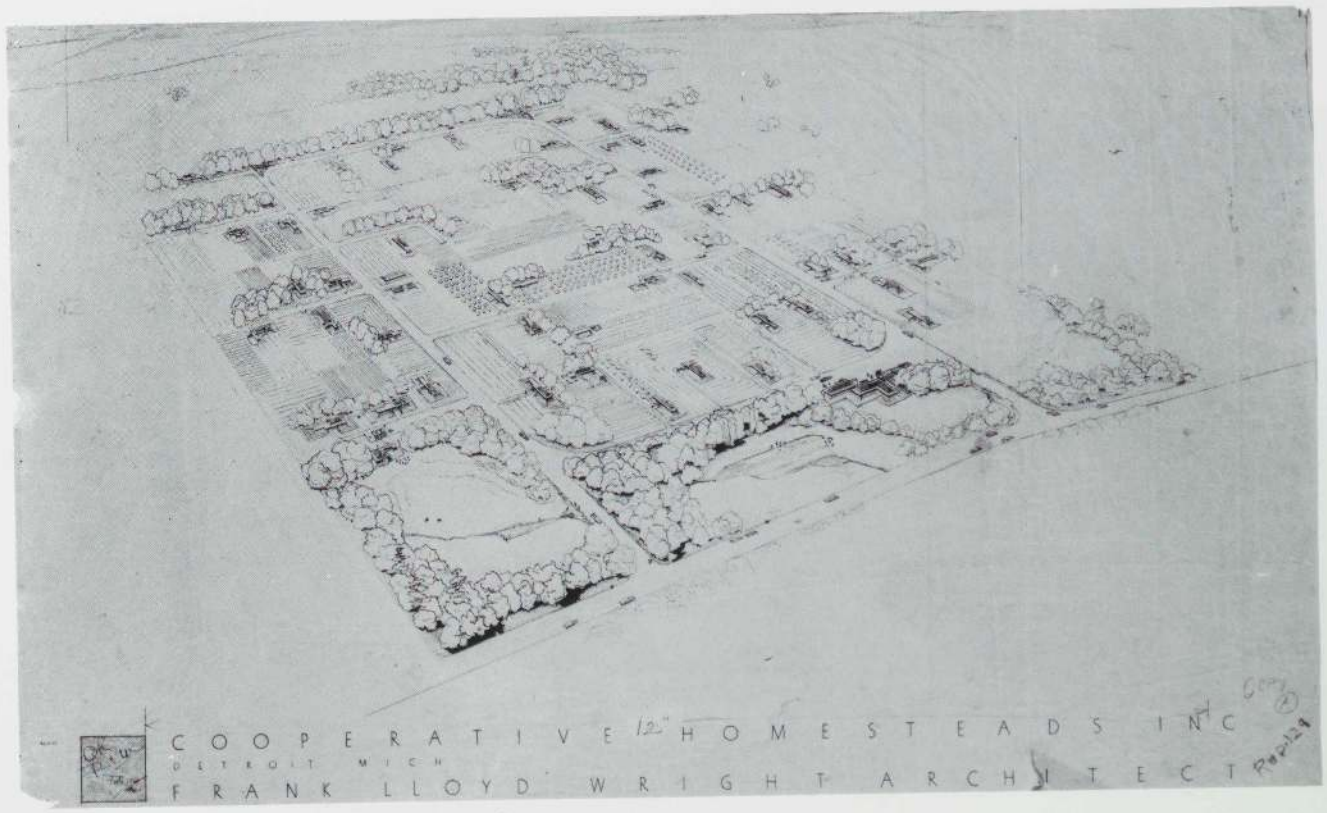
406．鳥瞰図（1942）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，色鉛筆，インク，29⅞×36″．
フランク・ロイド・ライト財団

コーポラティヴ・ホームステッド　ミシガン州デトロイト．計画案，1941-45

407．鳥瞰図（1942）．トレーシング・ペーパーにインク，27⅜×45⅜″．
フランク・ロイド・ライト財団

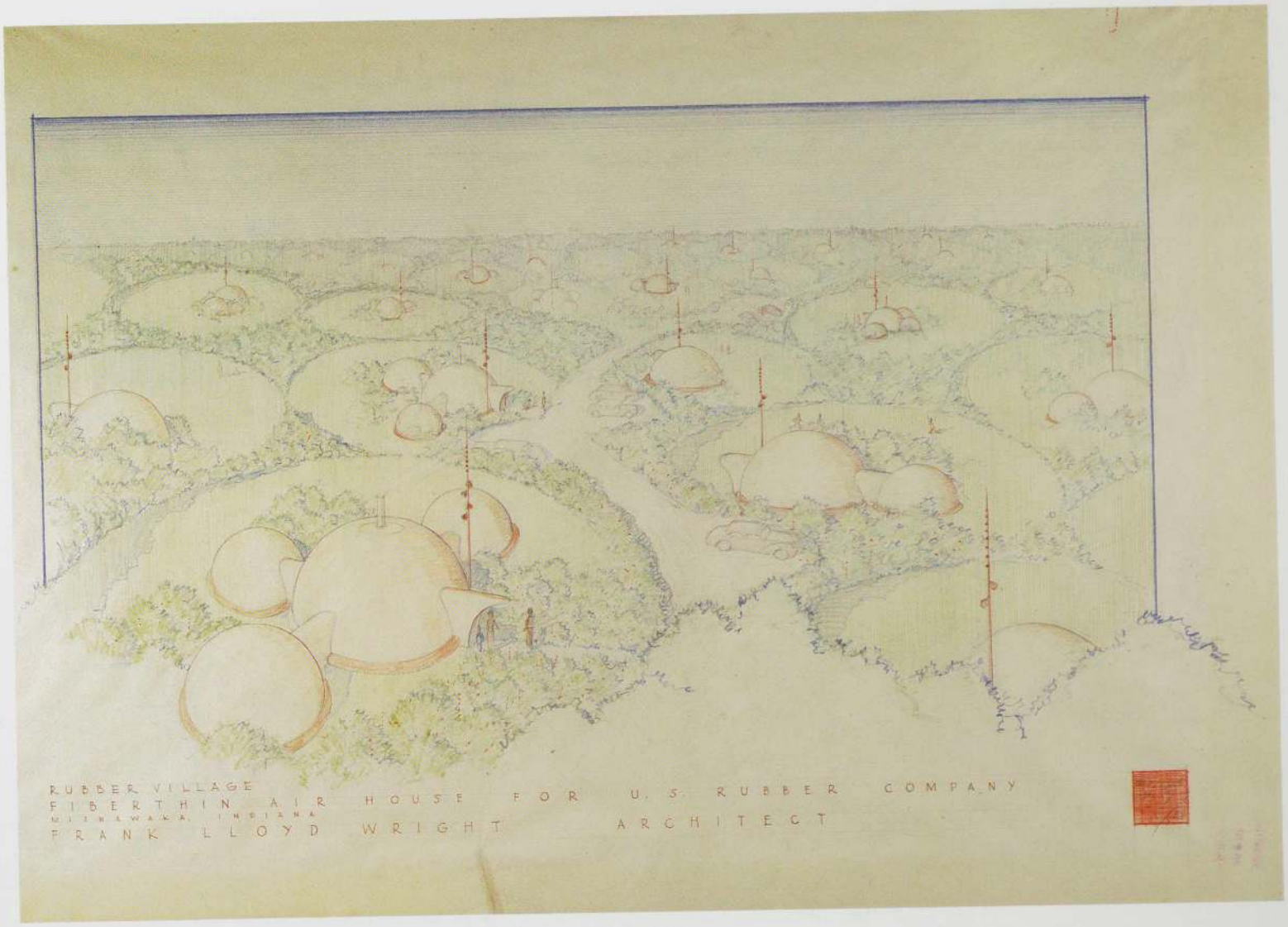


"CLOVERLEAF" MODERN MOTOR-CAR CONVENIENCE AT HOME WITH THE GROUND
USONIAN HOUSES FOR THE U S A PITTSFIELD MASS
QUADRUPLE SUN-DECK TYPE
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT



COOPERATIVE 12" HOMESTEADS INC
DETROIT MICH
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT


THE GALES BURG COUNTRY HOMES
FRANK LLOYD WRIGHT ARCHITECT



左頁
ゲイルズバーグ・カントリー・ホームズ
ミシガン州ゲイルズバーグ. 1946-49(部分的に実現)

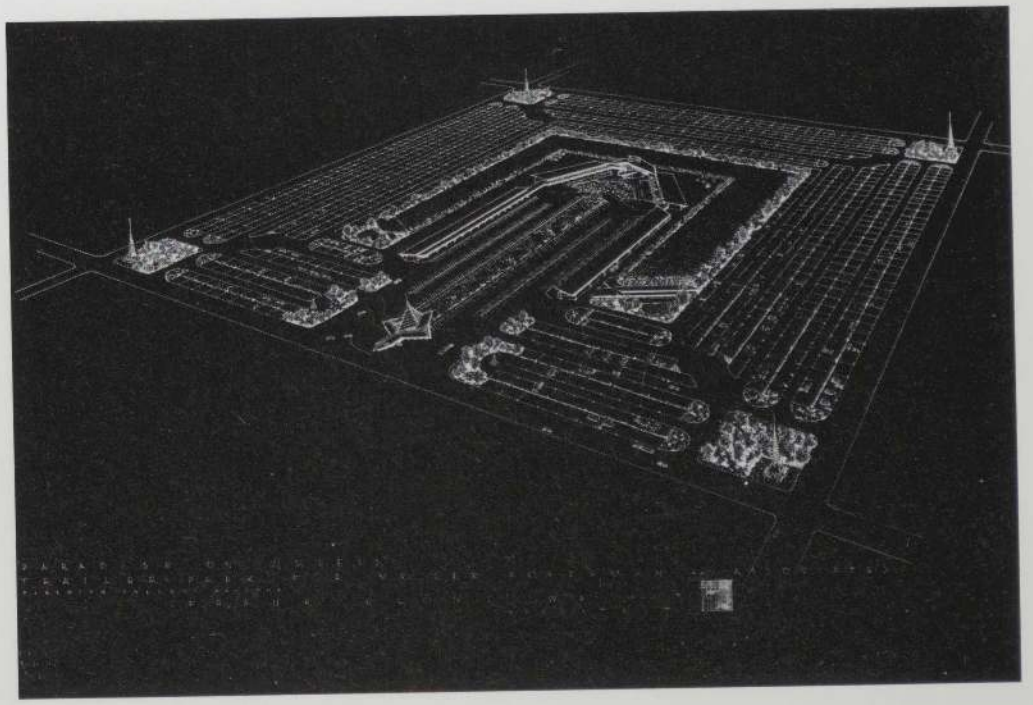
408. 配置図 (JHH;1947). トレーシング・ペーパーに色鉛筆, インク, 46¾×37". フランク・ロイド・ライト財団

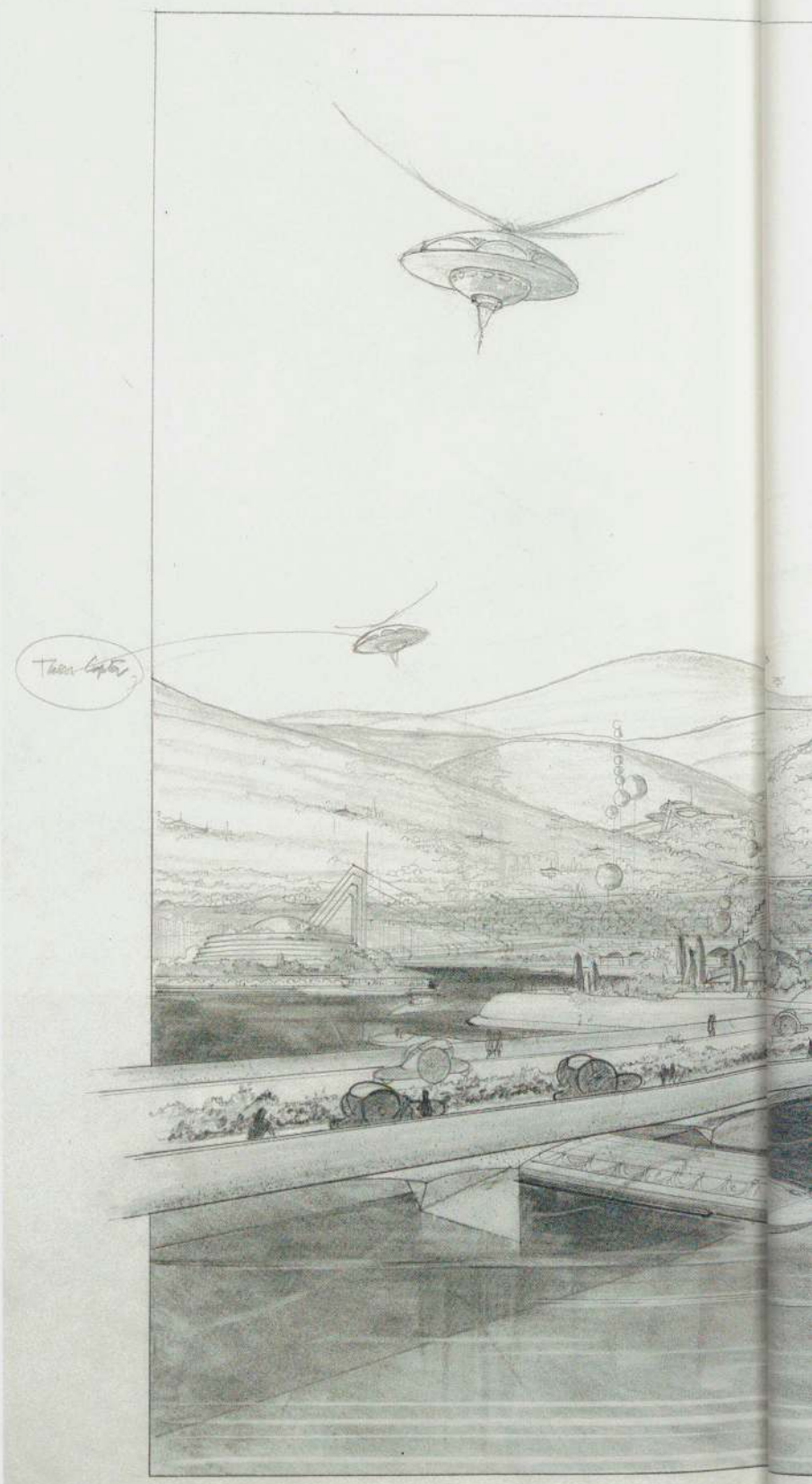
U.S. ラバー社のためのファイバーシン・エアー・ハウス
計画案, 1956-57

409. 鳥瞰図. トレーシング・ペーパーに鉛筆, 色鉛筆, 24½×36". 個人所蔵

パラダイス・オン・ホイールズ リー・アッカーマン&アソシエイツのためのトレイラー・パーク
アリゾナ州パラダイス・バレー, 計画案, 1952

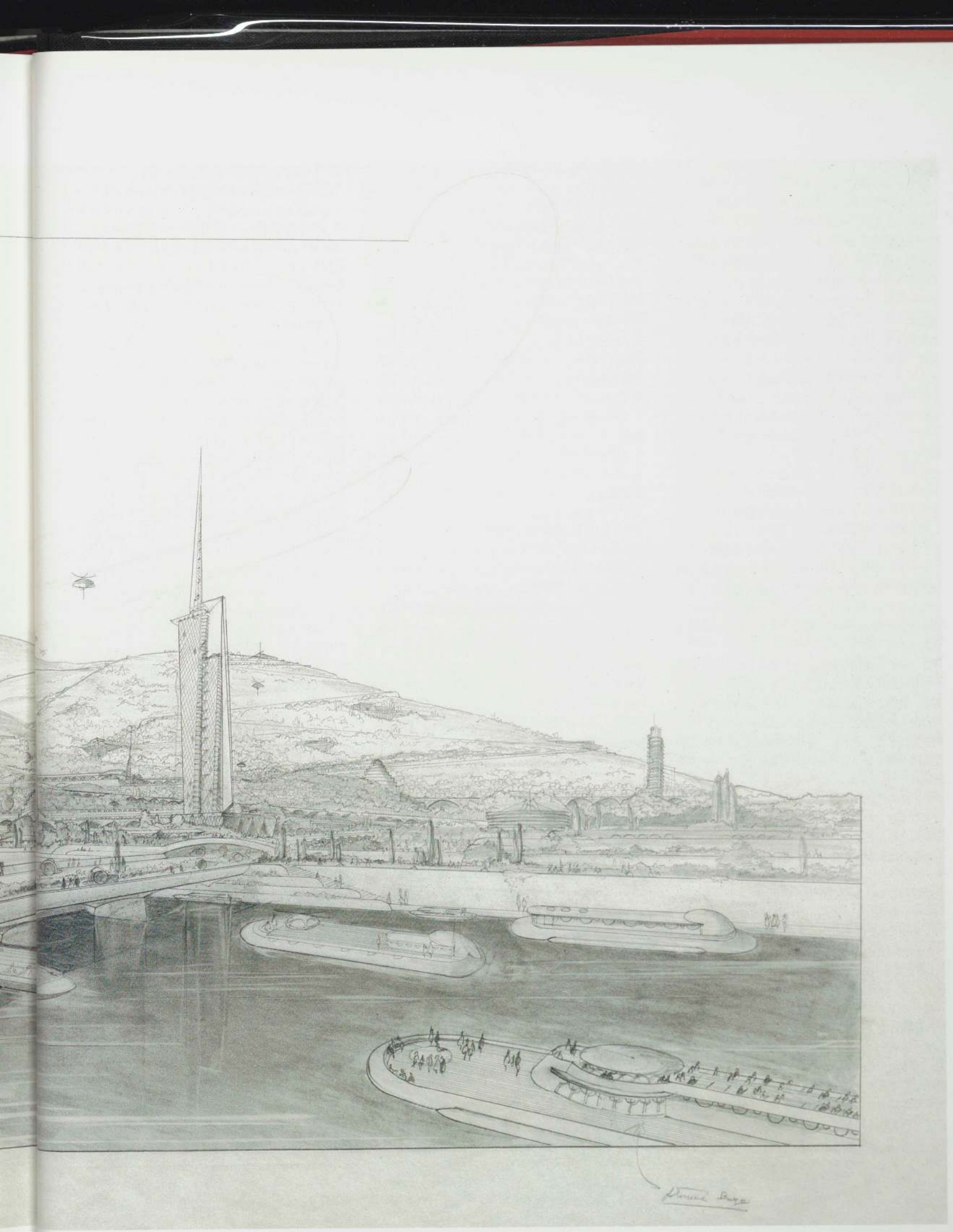
410. 鳥瞰図. プリントの直接複写写真, 14×20⅝". フランク・ロイド・ライト財団





生ける都市
計画案，1958

411．鳥瞰図（JR）．トレーシング・ペーパーに鉛筆，32¼×42″．
フランク・ロイド・ライト財団



謝辞

この展覧会はフランク・ロイド・ライト財団の全面的な支援と協力無しには実現し得なかった。ニューヨーク近代美術館は、フランク・ロイド・ライト・アーカイヴズの比類の無い厚意により、その膨大な所蔵品の中から、展覧会の核となった数多くの展示品を借り受けることができた。財団の理事長であり、会長でもあるリチャード・カーニー氏とアーカイヴズのスタッフの方々は、展覧会の全ての側面で確固とした支援を提供して下さった。この両組織間の協力関係の基盤作りと、展覧会の企画の初期段階においては、ニューヨーク近代美術館の建築・デザイン部門の前部長であるスチュアート・リード氏の尽力に負うところが大きい。私自身について言えば、フランク・ロイド・ライト・アーカイヴズの館長で、ライトのドローイングと文書の保存管理に生涯携わってこられたブルース・ブルックス・ファイファーと、テキサス大学オースチン校アメリカ建築デザインセンターのシド W. リチャードソン百年記念特別研究員であり、新世代のライト研究者のリーダーでもあるアンソニー・アロフソンの両氏と企画の当初から管理運営について相談できたことが特に幸運であった。

この種の大規模な展覧会は、賛意を持った見識豊かな友人諸氏の寛大な援助に大きく依存するものである。私はこれらの個人、団体に感謝の意を表したい。彼らの支援は、この展覧会において決定的な役割を果たした。第一に、企画の初期において全面的な支援を惜しまなかったニューヨーク近代美術館の評議員 マーシャル S. コーガン、リリー・オーキンクロスの両氏に深く感謝したい。また、アンダーソン・ウィンドウズ社、デヴィッド H. コーガン財団、国家人文科学基金からの寛大な援助がなければ、この展覧会は実現しなかったであろう。更にリリー・オーキンクロス氏と国家芸術基金からも、この展覧会に援助していただいた。バーサ&アイザック・リバーマン財団とジョエル・シルヴァー氏は、ライトのよく知られた建築的工夫を実物大に再現するというこの展覧会の重要な企画の一つを実現して下さった。そしてそれに関連したプログラムを、マルコム・ノーレン、メアリー・エレン・ドノヴァンの両氏が支援して下さった。出版事業は、ヘンリー・ルース財団の援助によって実現された。

フランク・ロイド・ライト財団に加えて多くの個人、団体が、そのコレクションの中から快く作品を提供して下さった。第一に、アーヴィング&ジョイス・ウルフ・コレクションからの数々の建築のドローイングを抜きにして、この展覧会を行うことは困難であった。この他にも、アルデン・フランツ・アウスト、ジョン・ベル、マイケル・フィッツシモンズ、シーモア H. パースキー、マックス・プロテッチ、ティム・サミュエルソン、ダー・スカット、ジル&ライラ・シルヴァーマン、ドナルド&エレイン・シンガー、ジュリー L. スローン、ケルムスコット・ギャラリーといった方々も、展示品を貸与して下さった。私は更に、資料提供という形で助力を下さった以下の多くの団体とそのスタッフの方々に感謝したい。コロンビア大学エイヴリー建築美術図書館の司書 アンジェラ・ジラル、同学芸員 ジャネット・パークスの両氏、ベス・ヘイトフツォス・ユダヤ・ディアスポラ博物館の主任学芸員兼副館長 ジョエル・ケアン、学芸員 ヴァージニア・トルゴヴニックの両氏、リチャード W. ボック彫刻コレクションの学芸員 ガイ・チェイス氏、カナダ建築センターのプリント・ドローイング担当主任学芸員 ニコラス・オルズバーグ、同学芸員補 ハワード・シューバートの両氏、カーネギー美術館館長 フィリップ M. ジョンストン氏とハインツ建築センターの建築担当学芸員 クリストファー・モンクハウス氏、エルヴェヘム美術館館長 ラッセル・パンチェンコ、同記録係 ルシル・スタイガーの両氏、ロス・アンジェルス所有のホリィホック・ハウスの学芸員 ヴァージニア・ケーザー氏、ギルマン・ペーパー社の学芸員 ピエール・アブラクシーヌ氏、S.C. ジョンソン&サン社のグレゴリー L. アンダーエッグ、ジョーディー・シモンセンの両氏、京都大学建築学教室の高橋康夫と竹山聖の両氏、米国議会図書館の C. フォード・ピートロス、タンブラ・ジョンソンの両氏、メトロポリタン美術館のエリオット・デイヴィス博士、デヴィッド・キール、ピーター M. ケニーの各氏、博物館明治村の館長 村松貞次郎氏、オーク・パーク公立図書館館長 キャロル・ギブソン、同歴史家 ウィリアム・ジェルセックの両氏、ウィスコンシン州歴史協会のクリスティン・シェルズホーン、アンディ・クラウシャーの両氏、ダナ-トーマス邸の管理者 ドナルド P. ホールマーク氏、イェール大学建築学部助教授 ジョージ・ラナーリ氏、コロンビア大学建築・都市計画及び保存研究大学院学部長 ベルナール・チュミ、同ウェアー記念講座教授 ケネス・フランプトンの両氏。

フランク・ロイド・ライト・アーカイヴズのスタッフの方々の中で、マーゴ・スタイプ、オスカー・ミュノスの両氏には特に感謝したい。この展覧会と出版とを計画、実現する全過程を通して我々が毎日のように出した要請に、この有能な二人は決して怯むことなく、驚くべき能率と情熱とをもって応えてくれた。私はまた、インディラ・バーンドソン、ベニー・ファウラー、デヴィッド・ティーグ、アンソニー・プットナム、スゼット・ルーカス、ベティ・バーグストロムといった方々にも感謝したい。他のタリアセン・フェローシップのメンバーの方々による長時間にわたる楽しく有益な論議と親切な歓待にも感謝したい。我々と財団との間の重要な橋渡しをして下さったアーキタイプ・アソシエイツのスティーヴ・クローター氏、鑑定を担当して下さった O. P. リード, Jr. 氏、そして数百枚ものドローイングのためのマッティングと額装を担当して下さったデヴィッド・レスタッド氏にも私は感謝したい。

展示会のための多くの展示品を準備するにあたり、入念な保全作業が必要となった。T. K. マックリントック、助手のロレイン・ビッグリッグの両氏はフロンク・ロイド・ライト財団に代わりドローイングの保全を行った。ブルース・セヴァーソン氏は財団のために、一年間をかけて現存する模型の修復にあたった。新しい模型も展覧会のために制作された。メサ模型制作のダニエル X. ウッド、ケン・ヴァン・ケストレン、リチャード・スタージョンの各氏とエンヴァイロン建築模型制作のバーバラ&マーク・ジョーンズの両氏のような熟練した職人と共に、その作業を進めることができたのは幸いであった。出版物と展覧会のために、新しい平面図と断面図も若手建築家のチームによって用意された。この作業には、ジョゼフ・ブルーノ氏が並々ならぬ時間を割いて従事してくれ、チャールズ・ライユ、トビー・オローク、ドレイガン・ムルドゥヤ、ブライアン・メッシナの各氏が、多大な貢献をしてくれた。この展覧会における実物大の壁の建造は、エリック・ロイド・ライト、フレックス・アイミホ、T&L 建設、AIA の R. ニコラス・ループとタリアセン・ウェストの現役及び OB のメンバーと学生達、博物館明治村の中浜寿治、箱根彫刻の森美術館の山崎優子、遠藤楽といった方々の決定的な助力があって可能となった。

フランク・ロイド・ライトの建築は、数多くの学者、またライトの以前の同僚、クライアント、熱狂的支持者を魅惑してきた。我々は、多くの筋から収集した談話や情報から実に多くのものを得た。前述の個人及び団体に加えて、私は様々な貢献をしてくれた以下の人々に感謝したい。ナルシソ・メノカル、キャサリン・カンタルポ、ジェフリー・チュシッド、ジョナサン・リップマン、デヴィッド・ラーキン、ジャック・クィナン、キャスリン・スミス、ニール・レヴァイン、ヴィンセント・スカリー、トーマス・ハインズ、ジョン H. ハウ夫妻、カーティス・ベシンジャー、A. ルイス・ウィール、ジョン・サーカウスキーといった方々である。私はまた以下の人々にも感謝したい。ニューヨーク州立大学バッファロー校アーカイヴズのショニー・フィネガン、クリス・デンズモアの両氏、ミルウォーキー美術館のテリー・マーヴェル氏、グレスナー・ハウス美術館の学芸員 キャロル J. キャラハン氏、ポール・ボンフィリオ氏、テキスタイル・コンサーヴェイション・サーヴィスのハロルド F. メイランド氏、フランク・ロイド・ライト自邸兼スタジオのエレイン・ハリントン、メグ・クリンカウの両氏、メトロポリタン美術館のキャサリン・ヴォーサンガー氏、ピーター・パルンボ卿とニコラ・レッドウェイ氏、シカゴ美術館のジョン・ズカウスキー氏、エドガー・スミス氏、シカゴ歴史協会のヴィム・デ・ウィット氏、ヴィクトリア&アルバート美術館の家具・木工品コレクションの学芸員 クリストファー・ウィルク氏、デス・バレー・ナショナル・モニュメントのブレア・ダヴェンポート氏、シェードランズ農場歴史博物館のエリザ

ベス・アイルズ氏、ブラウン大学のディートリッヒ・ノイマン氏、マサチューセッツ工科大学のレナード・モース・フォーティア氏。

ライトの建築物に直接触れることは、忘れ難い体験になるだけでなく、彼の仕事を理解する上で欠かすことができない。多くの建築物が既に公開されているが、多くの住宅所有者やその他の人々が、非常に寛容にそのドアを開いて下さった。ジェームズ M. デニス氏、ロバート・エルスナー夫妻、メグ・クリンカウ氏、ジョエル・シルヴァー氏、テッド・スミス氏とスーザン・シッパー・スミス氏、ヴェイダ・スタンリー氏、ウィリアム B. トレーシー夫妻、オーガスタス・ブラウジ氏、オードリー・ラッチ氏、それにギリシア正教会と自由学園の管理者の方々。また、落水荘の館長 トーマス・シュミット、同学芸員リンダ・ワゴナーの両氏とフランク・ロイド・ライト建築保存委員会のジュディス・トレント氏にも感謝したい。

ほぼすべての建築展覧会は、建築物の空間と素材の質を伝えるために写真家の手腕を頼りにしなければならない。この展覧会でも、数多くの写真家と、資料写真のコレクションを持つ多数の団体、個人が、映像を提供してくださった。写真出典リストに挙げられた人々に加えて、私は以下の人々に感謝したい。ウィリアム・クラークソン氏、スコット・エリオット、チャールズ・ウッドIII世の両氏、カナダ建築センターのスゼール・ボードワン氏、ダーウィン・マシューズ氏、シカゴ美術館のメアリー・ウォーレヴァー氏、シカゴ歴史協会のアイリーン・フラナガン氏、ビル・キップ氏、オーク・パーク&リバー・フォレスト歴史協会のキャロル・ケルム氏、フィリップス石油会社のスザンヌ・ボックス氏、ジュリアス・シュルマン氏、スコット・ワイデマン氏、ウィスコンシン州歴史協会のシンディー・ナイト氏、フランク・ロイド・ライトの遺産ツアー・プログラムのゲイル・コール氏、クリスティーズのナンシー・マクレランド氏、モゼット・プロデリック氏、㈱新建築社の吉田信之氏、渡辺義雄氏とパシフィック・プレス・サーヴィス、建築歴史財団のキャレン・バンクス氏、ブラック・スターのジョナサン・エルダーフィールド氏。

「建築家：フランク・ロイド・ライト」展は数多くの教育的プログラムによって補足されてきた。二つのシンポジウムがニューヨーク近代美術館と、テンプル・ホイン・ビュエル・アメリカ建築研究センター、建築史家協会によって主催された。ビュエルのプログラムの準備についてはベルナール・チュミ学部長とリチャード・ピュフォードの両氏、建築史家協会については特にキース・モーガン教授とデヴィッド・バールマンの両氏に対して感謝したい。フランク・ロイド・ライトの建築についての映像に関しては、スティーヴン・スノウとケネス・ラヴの両氏に感謝したい。またこれらのプログラムは、ヴィンセント・スカリー、ブルース・ブルックス・ファイファー、ナルシソ・メノカル、トーマス・ハインズの各氏がして下さった講演により、更に豊かなものとなった。

最後に、ニューヨーク近代美術館の多くの同僚達に対して心からの恩義の念を表すことは、私の義務である。中でもまず第一に、リチャード E. オールドンバーグの支援と信頼に対し深く感謝したい。この計画の6年間にわたる進展の中の幾多の決定的な転機において、彼の賢明な助言は計画の成功を保証する上での大きな助けとなった。私はまた、美術館評議会の議長 アグネス・グンドと評議会全体のこの展覧会への支援に対しても感謝したい。同様に、計画全体を通して助言と意見を提供してくれた総合顧問ビヴァリー・ウルフ、総合顧問補佐 チャールズ・ダンジガー、それから企画・プログラム支援副部長 ジェームズ S. スナイダー、展覧会調整役 リチャード L. パーマーにも感謝したい。展覧会調整役補佐 エレニ・ココルダスは、優れた管理の手腕を発揮してくれた。開発・公務副部長 スー B. ドーン、開発部長 ダニエル W. ヴェキットの2人の、財源が乏しい時期において展覧会の資金を確保した努力も感謝されなければならない。展覧会・プログラム資金調達課長 ジョン L. ウィールク、助成金担当助手 レベッカ・ストークスの二人の困難で多くの時間を要する助成金交付申請のための努力も、特別の称賛に値する。

このカタログの出版に際し、ウィリアム・クロノン、アンソニー・アロフソン、ケネス・フランプトン、グウェンドリン・ライトの各氏は、論文を執筆して下さったのみならず、計画全体を通し2度の公式の場、そして数多くの個人的な場において刺激的な談話を提供して下さった。ここに感謝する。出版部門では、部長のオサ・ブラウンがこの冊子の最初の着想を形づくるのに貢献した。高品質で、しかも時宜を得た制作ができたのは編集長のハリエット S. ビーの入念な努力に依るものであり、また論文とイラストの形を整え、磨きをかける上で彼女が果たした役割も、特別な感謝を受けるに値する。この本の制作を監督した准制作課長のヴィッキ・ドレイク、販売促進・特別業務課長のナンシー T. クランツと編集助手のクリスティン・リオッタにも感謝したい。マイケル・ヘンチズが指揮をとったグラフィック部門は、余裕のない時間の束縛の中、高度に専門的な方法でカタログのデザインとレイアウトを推し進めてくれた。部長補佐のジョディー・ハンソンとシニア・グラフィックス・デザイナーのエミリー・ウォーターズは、本のデザインが最高の水準に保たれるようにあらゆる努力をした。写真サーヴィス・使用許可部門の部長 ミッキ・カーペンターと主任美術写真家 ケイト・ケラーは、最高品質の映像を提供する手助けをした。

展覧会の他の側面において言えば、美術館の美術品管理係のダイアン・ファリニックと、また特にネスター・モンティラが、建築展覧会に特有の諸材料を集めるという独特で困難な仕事を見事に成し遂げた。同様に、展覧会制作設計部長のジェローム・ノイナー、同部長補佐のカレン・マイヤーホフ、展覧会監督のダグラス・ファイクは、制約のある時間と資金の束縛の下で困難な展覧会の設営をするという難題に応じてきた。美術館の数多くのスタッフは、展覧会とフランク・ロイド・ライトの仕事への一般の理解を深める努力をした。教育部門では、部長代理のキャロル・モーガン、美術館の教育係／教育出版担当のエミリー・キーズ・フォルピ、准教育係／プログラム担当のシンシア・ナクマニ、教育係補佐で公共プログラム担当のロミ・フィリップス、インターンのアン・コール。広報部門では、部長のジェシカ・シュワルツ、課長で定期刊行物・特別プロジェクト担当のルーシー・オブライアン、報道担当代表のアレクサンドラ・パータウ。ヴィジター・サーヴィス部長のジョー・パイク、特別イベント部長のジョアン・ハワード、営業部長のルイーズ・チンの非常に貴重な貢献は特別な言及に値する。展覧会と出版のための予備調査に関しては、美術館付属図書館とアーカイヴズのスタッフが、クライヴ・ヒルポット、ロナ・ルーブのそれぞれの部長の指揮の下で多大な貢献をした。国際プログラムの准部長のエリザベス・ストライバートと前の美術館管理係のエロイズ・リチャーデリの2人は、初期の海外調査のサポートに特に骨を折ってくれた。

建築・デザイン部門のメンバーは、それぞれの他の職務に加えてこの成果に多くの貢献をした。主任学芸員付き助手のジェニファー・プロディーと行政秘書のティモシー・ローハンは全体に渡る支援活動を、学芸員補のマティルダ・マックェイドはすべての講演、シンポジウム、また他の特別イベントの準備を、学芸員助手のクリストファー・マウント、スタディー・センター監督のアン・ディクソン、ミース・ファン・デル・ローエ・アーカイヴの主席カタログ編集者のピエール・アドラーは設営支援を行い、それぞれ貢献した。また美術館インターンのエドワード・アイゲン、ジェイソン・ルンディー、サイモン・オドリスコール、ブライアン・ディルマン、マッシモ・バッツォにも感謝する。そして最後に、建築・デザイン部門の学芸員補のピーター・リードの努力を特記しなければならない。彼の類希な専門家気質、学問への勤勉な姿勢、細部に渡る膨大な理解力、尽きることのない忍耐力は、展覧会と出版の成功に非常に貢献した。そして彼のおかげで計画全体が、より愉快なものとなったと言える。

テレンス・ライリー

INDEX
索引

すべての数字はページを示す。図版を示すページはイタリック体で表される。
All numerals refer to page numbers; those indicating illustrations are given in italics.

ア

アードマン，マーシャル 56
Erdman, Marshall
アーマー，フィリップ 63
Armour, Philip
アアルト，アルヴァ 51
Aalto, Alvar,
アウト，J.J.P. 42
Oud,J.J. P.
アダムズ，ジェーン 64 69
Addams, Jane,
アッカーマン，リー 99 345
Ackerman, Lee,
アドラー，ダンクマー 22 *25* 36 39 62 63 64 119 121
；トランスポーテーション・ビルディング 24 *25* 25 35
；オーディトリアム・ビルディング参照
Adler, Dankmar; Transportation Building; see Auditorium Building
アフレック邸 *97*
Affleck House
アメリカン・システム・ビルト・ハウス 71 *94 95* 95 106 *208 209* 209
American System-Built Houses
アリゾナ・ビルトモア・ホテル 90
Arizona Biltmore Hotel
アリゾナ州会議事堂（オアシス） 304 *324-25*
Arizona State Capitol (Oasis)
アリゾナ州立大学美術センター 56 *331*
Arizona State University, Fine Arts Center
アレン，ヘンリー J. 96
Allen, Henry J.
アンウィン，レイモンド 69
Unwin, Raymond
イーグルフェザー 51 108 *272*
Eaglefeather
E-Z ポリッシュ・ファクトリー 63
E-Z Polish factory
イートン，レオナード 67
Eaton, Leonard
生ける都市 56 *81* 82 *346-47*
Living City
ヴァスムート，エルンスト 38 43 90 175
Wasmuth, Ernst
ヴァン・デューセン邸 50
Van Dusen House
ヴィーデヴェルド，H.Th. 43
Wijdeveld, H. Th.
ウィーランド・モーター・ホテル 114 304 *315*
Wieland Motor Hotel
ヴィオレ・ル・デュク 19 20
Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel
ウィリー邸 50 51 75 91 *238*
Willey House
ウィリッツ邸 35 37 138 *142-43*
Willits House
ウイングスプレッド 11 26 *264-65*
Wingspread
ウィンズロー，ウィリアム H. 23 67 68
Winslow, William H.
ウィンズロー邸 22 35 62 88 107 121 *122-23* 138
Winslow House
ウインドフォア邸（クラウンフィールド） 53 115 304 *304-05*
Windfohr House (Crownfield)
ウェストホープ 48 *234-35*
Westhope
ウェットモアのための自動車ショールーム 114 *314*
Wetmore Automobile Showroom,
ヴェブレン，ソアスタイン 67 69
Veblen, Thorstein
ヴォイジー，C.F.A. 65
Voysey, C. F. A.
ウォーラー，エドワード，Jr. 67
Waller, Edward, Jr.
ウォーラー，エドワード・カーソン 67 68
Waller, Edward Carson
ウォリス，ヘンリー 56
Wallis, Henry
ウォルター邸 93
Walter House
ウッドストックのためのニュー・シアター 100
New Theatre for Woodstock
ウルフ，アーサー R. 63
Wolf, Arthur R.
ウルフ・レイク・アミューズメント・パーク 62 64 67 69 121 *126-27*
Wolf Lake Amusement Park
エイデルマン・ランドリー 52 114 *314*
Adelman Laundry
エイデルマン邸 56 *311*
Adelman House
エイブラハム・リンカーン・センター 70 *149*
Abraham Lincoln Center
エジソン，トーマス・アルバ 64
Edison, Thomas Alva
エニス邸 45 73 *109* 109 110 209 *216-17*
Ennis House
エマーソン，ラルフ・ウォルド 10 11 14 15 16 18 20 22 28 30 70 81 105 111 112 114
Emerson, Ralph Waldo
エリナー庵 *272*
Eleanor's Retreat
オアシス *324-25*
Oasis
オーチス，イライシャ・グレイブス 64
Otis, Elisha Graves
オーディトリアム・ビルディング 22 62 63 *64 119*
Auditorium Building
オーデン，W.H. 21 30
Auden, W. H.
オートモービル・オブジェクティヴ・アンド・プラネタリウム 45 53 75 100 113 114 *229* 260
Automobile Objective and Planetarium
「オール・スティール」集合住宅 95 *250*
All-Steel Houses
オールドブラス・プランテーション 18 51 112 260 *274-75*
Auldbrass Plantation
オコティラ・デザート・キャンプ 42 90 *91 110* 110 *111* 111
Ocotillo Desert Camp
オスタータグ，ブランチ 69
Ostertag, Blanche
オボラー・ゲスト・ハウス（エリナー庵） *272*
Obolor Guest House (Eleanor's Retreat)
オボラー邸（イーグルフェザー） 51 108 *272*
Oboler House (Eaglefeather)
オリーヴ・ヒル全体計画 72 *202*
Olive Hill General Plan
オルブリヒ，ヨーゼフ・マリア 38
；結婚記念塔 40
Olbrich, Joseph Maria; Wedding Tower
オルムステッド，フレデリック・ロー 63
Olmsted, Frederick Law

カ

ガーツ，ジョージ 65
Gerts, George
ガードナー，E.C. 64 65
Gardner, E. C.
カウフマン，エドガー，J. 27 45 49 54 55 56 77 86 92 94 112 115 289 304
Kaufmann, Edgar, J.
カウフマン，エドガー，Jr. 49
Kaufmann, Edgar, Jr.
カウフマン，リリアン 49 55 115 304
Kaufmann, Liliane
カウフマン家の礼拝堂（ロドデンドロン礼拝堂） 56 *317*
Kaufmann Family Chapel (Rhododendron Chapel)
カウフマン邸（玉石の家） 55 115 304 *308*
Kaufmann House (Boulder House)
カウフマン邸（落水荘） 49 *76 77* 112 227 *240-45*
Kaufmann House (Fallingwater)
ガスリー師，ウィリアム・ノーマン 42
Guthrie, Reverend William Norman
勝川春章，版画 *24*
Shunsho, Katsukawa, print by
カドニー邸 *224*
；サン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾート参照
Cudney House, see San Marcos-in-the-Desert Resort
ガネット，ウィリアム 23 26 67
Gannett, William C.
ガラスの家 93
Glass House
ガルニエ，トニー 37
Garnier, Tony
キー，エレン 88
Key, Ellen
ギーディオン，ジークフリート 53 62
Giedion, Sigfried
キャピタル・ジャーナル・ビルディング 77 *251*
Capital Journal Building
キャリヤ，ウィリス H. 67
Carrier, Willis H.,
キャンベル，ヘレン 89
Campbell, Helen
ギリシア正教会 26 27 28 56 *320-21*
Annunciation Greek Orthodox Church
クアドラプル・ブロック・プラン 69 97 *106* 106 113 332 *332-33*
Quadruple Block Plan
クーパー邸 109
Cooper House
クーリー，チャールズ・ホートン 64 69
Cooley, Charles Horten
クーンレイ，アヴェリー 39 67
Coonley, Avery
クーンレイ，クイーン・フェリー 39
Coonley, Queene Ferry
クーンレイ・プレイハウス 39 *172-73*
Coonley Playhouse
クーンレイ邸 35 37 72 107 138 *160-63*
Coonley House
クーンレイ幼稚園 *172*
Coonley Kindergarten
グッゲンハイム，ハリー S. 55
Guggenheim, Harry S.
グッゲンハイム美術館，ソロモン R. 17 21 27 37 53 75 79 *80* 80 114 260 *278-83*
Guggenheim Museum, Solomon R.
クラウンフィールド 53 115 304 *304-05*
Crownfield
グラスナー邸 *145*
Glasner House
クラップ，ユージン 64
Klapp, Eugene
クランショー，ロジャー 69
Cranshawe, Roger
グランマ・ハウス 56 304 *312-13*
Grandma House
グリーン，アーロン G. 326 328 331
Green, Aaron G.
グリーン邸 66
Greene House
クリスタル・ハイツ 42 288 *289*
Crystal Heights
グリックマン，メンデル 77 78
Glickman, Mendel
クリムト，グスタフ 38
Klimt, Gustav
グループト・タワーズ 42 *232*
Grouped Towers
クローヴァーリーフ・ハウジング計画 52 99 106 *343*
Cloverleaf Housing Project
クローリー，ハーバート 89
Croly, Herbert
グロピウス，ヴァルター 52
Gropius, Walter
ゲイル，ウォルター 36
Gale, Walter
ゲイル邸 *159*
Gale House
ゲーツ＝ウィンクラー邸 50
Goetsch-Winckler House
ケール・ダンス・アカデミー *191*
Kehl Dance Academy
ゲイルズバーグ・カントリー・ホームズ 333 *344*
Galesburg Country Homes
郊外型ツー・ゾーン・ハウス *239*
Two-Zone House for Suburb
工学図面 *118*
Engineering Drawing
ゴウン邸 88 121 *124*
Goan House
コーエン，ジョージ M. 79 80
Cohen, George M.
ゴードン，エリザベス 96
Gordon, Elizabeth
コーポラティヴ・ホームステッド 98 106 108 261 *277* 333 *343*
Cooperative Homesteads

コーミー，アーサー・コールマン 51
Comey, Arthur Coleman
ゴールデン・ビーコン・アパートメント・ビルディング 55 *302*
Golden Beacon Apartment Building
5000ドルの耐火住宅 66 89
Fireproof House for $5000
コテージ・グループ・ホテルとスポーツ・クラブ 25 53 110 *111* 114 260 *286-87*
Cottage Group Hotel and Sports Club
コテラ，ヤン 42 43
Kotera, Jan
コモ・オーチャーズ・サマー・コロニー 67 97 104 *336*
Como Orchards Summer Colony
コロンビア万国博覧会 *23* 23 24 *25* 25 35 36 62 64 75
World's Columbian Exposition

サ

サージェント，ジョン 76
Sergeant, John
サージェント，ジョン・シンガー 95
Sargent, John Singer
サリヴァン，ルイス・ヘンリー 10 12 14 22 23 24 *25* 29 34 35 36 38 39 41 42 62 63 *64* 68 69 70 73 81 107 111 119 121
；トランスポーテーション・ビルディング 24 *25* 25 35
；オーディトリアム・ビルディング参照
Sullivan, Louis Henri; Transportation Building; see Auditorium Building
サンフランシスコ・コール・ビルディング *40* 73
San Francisco Call Building
サンフランシスコ・ブリッジ 55 *295*
San Francisco Bridge
サン・マルコス・イン・ザ・デザート・リゾート *42* 42 44 53 90 *110* 110 209 *222-24*
San Marcos-in-the-Desert Resort
サン・マルコス・ウォーター・ガーデンズ 91 *225*
San Marcos Water Gardens
サントップ集合住宅 *99*
Suntop Homes
シークリフ *53* 53
Seacliff
ジェイコブズ，キャサリン 27 28 92
Jacobs, Katherine
ジェイコブズ，ハーバート 27 28 51 92 93 96
Jacobs, Herbert,
ジェイコブズ邸（ソーラー・ヘミサイクル） 51 93 98 108 261 *284-85*
Jacobs House (Solar Hemicycle)
ジェイコブズ邸（マディソン） 26 28 50 76 92 93 106 107 108 227 *246-47*
Jacobs House (Madison)
ジェームズ，ヘンリー 114
James, Henry
ジェスター邸 93 115 260 *261*
Jester House
ジェファーソン，トーマス 46 54 80 98 104
；モンティチェロ 104 *105*
Jefferson, Thomas; Monticello
シカゴ世界博「進歩の世紀」のパヴィリオン *233*
；スカイスクレイパー *233*
Century of Progress, Pavilion for; Skyscraper for;
シティ・ナショナル・バンク・アンド・ホテル 69 *170-71*
City National Bank and Hotel
シティ・ブロック・ハウス 95
City Block House
シマンドル，エミリー 38 40
Simandl, Emilie
ジャーマン・ウェアハウス 72 *192*
German Warehouse
シャピロ，マイヤー 81
Schapiro, Meyer
シャロー，ピエール 50
Chareau, Pierre
ジャンニーニ，オーランド 69
Giannini, Orlando
ジャンヌレ，ピエール；ヴォワザン計画 *47* 47
Jeanneret, Pierre; Voisin plan
ジョージ，ヘンリー 80
George, Henry
ジョーンズ，オーウェン 19 22
Jones, Owen,
ジョンソン，ドナルド・レスリー 113
Johnson, Donald Leslie
ジョンソン，ハーバート F. 11 26
Johnson, Herbert F.
ジョンソン（ハーバート F.）邸（ウィングスプレッド） *264-65*
Johnson (Herbert F.) House (Wingspread)
ジョンソン，フィリップ 11 48 52 88
Johnson, Philip
ジョンソン（A.M.）デザート・コンパウンド・アンド・シュライン（住宅と聖堂） 42 72 91 *110* 110 112 *218-19* 260
Johnson (A.M.) Desert Compound and Shrine
ジョンソン（S.C.）・アドミニストレイション・ビルディング 17 20 21 26 27 28 45 *48* 49 50 51 54 55 77 *78* 78 *79* 114 227 *252-55* *258-59*
；研究棟 51 54 *75* 75 227 *256-59*
Johnson (S. C.) Administration Building, ; Research Laboratory Tower
シルスビー，ジョセフ・ライマン *14* 23
；ユニティ・チャペル *14*
Silsbee, Joseph Lyman; Unity Chapel
シンドラー，ルドルフ M. 43
Schindler, Rudolph M.
ズィマーマン邸 93 96
Zimmerman House
スウィーニー，ジェームズ・ジョンソン 80
Sweeney, James Johnson
スウィフト，グスタブ 63
Swift, Gustavus,
スカイスクレイパー・レギュレイション *227* 227 289
Skyscraper Regulation
スター，エレン・ゲーツ 64
Starr, Ellen Gates
スティーヴンス，C.レイ 51 275
Stevens, C. Leigh
スティール・カテドラル 42 *228*
Steel Cathedral
スティックリー，グスタブ 64
Stickley, Gustav
ストウ，ハリエット・ビーチャー 64
Stowe, Harriet Beecher
ストーア・アーケード・ビルディング *170-71*
Stohr Arcade Building
ストーラー邸 45 73 109 209 *212-13*
Storer House
ストラウス，デヴィッド 104
Strauss, David
ストロング，ゴードン 45 53 75 100 113 114 229 260
Strong, Gordon
スパイヴィー，Dr. ラッド 112
Spivey, Dr. Ludd
スペンサー，ロバート C.,Jr. 65 96
Spencer, Robert C., Jr.
ゼヴィ，ブルーノ 53
Zevi, Bruno
セルフ・サーヴィス・ガレージ 55 289 *294*
Self-Service Garage
セント・マークス・タワー 42 *43* 51 54 *74* 75 100 227 *230-31*
St. Mark's-in-the-Bouwerie Towers
ゼムパー，ゴットフリード 76 77
Semper, Gottfried
装飾の図面 *119*
Ornamental Drawing
ソーラー・ヘミサイクル 51 93 108 261 *284-85*
Solar Hemicycle
ソロー，ヘンリー・デヴィッド 14 15 96
Thoreau, Henry David,

タ

ターナー，C.A.P. 63
Turner, C. A. P.
「たくさんの空間」のある小さな家 65 89 *90* *140-41*
Small House with "Lots of Room In It,"
タウト，ブルーノ 42 57
；天の家 *57*
Taut, Bruno; House of Heaven
ダグラス，C.H. 80
Douglas, C. H.
ダフィー，フランク 71
Duffy, Frank
玉石の家 55 94 115 304 *308*
Boulder House
ダナ邸 18 35 37 107 121 *134-37*
Dana House
タリアセン 15 16 20 21 22 27 30 39 43 45 65 81 90 99 104 107 108 109 111 113 175 209
；タリアセンI 39 *178-79*
；タリアセンII *179-80*
；タリアセンIII *21* *105* *107* *180-183*
；タリアセン・フェローシップ 11 14 23 24 45 51 93 111 227 260
；コンプレックス（スプリング・グリーン） *112*
；タリアセン・ウェスト 50 51 81 107 108 110 111 *112* *113* 260 261 *266-69*
Taliesin; Taliesin I; Taliesin II; Taliesin III; Taliesin Fellowship; Complex (Spring Green) ; Taliesin West,
チェニー，エドウィン 38 65 175
Cheney, Edwin
チェニー，ママー・ボースウィック 38 39 65 88 90 108 111 175 209
Cheney, Mamah Borthwick
チャーンレイ邸 36 88 *121* 121
Charnley House
チャンドラー，Dr.アレグザンダー 42
Chandler, Dr. Alexander,
チュシッド，ジェフリー 28
Chusid, Jeffrey
チェッチ，ジョルジオ 82
Ciucci, Giorgio
デ・フリース，ハインリッヒ 43 44
De Fries, Heinrich
帝国ホテル 39 40 41 42 43 45 48 62 63 *65* 69 75 90 107 175 *194-201* 209 227
Imperial Hotel
テイラー，フレデリック W. 64 71
Taylor, Frederick W.
デヴィッドソン，ウォルター V. 113 238
Davidson, Walter V.
テキスタイル・ブロック 45 56 72 73 209
；システム 72 *73* 73
Textile Block houses; system
テニソン，アルフレッド・ロード 12
Tennyson, Alfred Lord
デューイ，ジョン 64 69
Dewey, John
田園型ツー・ゾーン・ハウス *239*
Two-Zone House for Country
ドゥヘニー・ランチ・リゾート 25 41 44 53 91 109 209 *220-21* 332 *338-39*
Doheny Ranch Resort
トーマス邸 37
Thomas House
都市型ツー・ゾーン・ハウス *239*
Two-Zone House for City
都市住宅地開発のためのノンコンペティティヴ・プラン 68 98 106 113 332 *336*
Noncompetitive Plan for City Residential Land Development
トビン，キャサリン 121
；ライト，キャサリン参照
Tobin, Catherine; see Wright, Catherine
トメック邸 37
Tomek House
トリニティ・チャペル 56
Trinity Chapel
トレーシー邸 56 304 *310*
Tracy House
トロハ，エドワルド 55
Torroja, Eduardo,

ナ

ナコマ・カントリー・クラブ *207*
Nakoma Country Club
ナショナル・ライフ・インシュアランス・カンパニー・ビルディング 68 73 *74* 77 *226* 227
National Life Insurance Company Building
ニーデッケン，ジョージ 69
Niedecken, George
ニューマン家のための礼拝堂（メモリアル・トゥ・ザ・ソイル） 108 *260* 261
Chapel for the Newmann Family (Memorial to the Soil)
ネルヴィ，ピエル・ルイージ 55
Nervi, Pierre Luigi
ネルソン，ポール 50
Nelson, Paul
ノイトラ，リチャード 43 56
；カウフマン邸 *55*
Neutra, Richard, ; Kaufmann House
ノエル，ミリアム 111 209
Noel, Miriam
ノーブル・アパートメンツ 45 54 *236*
Noble Apartments,

ハ

ハリー S. グッゲンハイムのためのニュー・スポーツ・パヴィリオン 55
New Sports Pavilion for Harry S. Guggenheim
バー，アルフレッド 48
Barr, Alfred H., Jr.

パーキンズ，ドワイト・ヒールド 65 148
Perkins, Dwight Heald
パーク，ロバート 64 69
Park, Robert
パーゴラ・ハウス 94
Pergola House
ハーディー，トーマス P. 209 337
Hardy, Thomas P.
ハーディー邸 88 109 139 *164*
Hardy House
ハートフォード，ハンティントン 25 53 110 114 260 286
Hartford, Huntington
ハートレイ邸 37 65
Heurtley House
バーナム，ダニエル H. 23 62 68 332
Burnham, Daniel H.
バーリンガム邸 51 *276–77*
Burlingham House
ハーン，M.F. 74
Hearn, M. F.
バーンズドール，アリーン 39 91
；のための建築物（オリーヴ・ヒル） *202*
Barnsdall, Aline ; Buildings for (Olive Hill)
バーンズドール，幼稚園と子供劇場（リトル・ディッパー） 42 *205*
Barnsdall, Kindergarten and Playhouse (Little Dipper)
バーンズドール劇場 *205*
Barnsdall Theater
バーンズドール邸（ビヴァリー・ヒルズ） *219*
Barnsdall House (Beverly Hills)
バーンズドール邸（ホリィホック・ハウス） 18 39 41 175 *202–04* 209
Barnsdall House (Hollyhock House)
パイパー邸 56
Pieper House
ハウ，ジョージ 47
Howe, George
バウアー，キャサリン K. 48
Bauer, Catherine K.
ハウス邸 50
Hause House
バウマン，フレデリック 63
Baumann, Frederick
バグダッド大学 *322–23*
Baghdad University
バグダッド文化センター *323*
Baghdad Cultural Center
バゼット邸 93
Bazett House
ハッサー邸 65 *133*
Husser House
ハドナット，ジョセフ 50 52
Hudnut, Joseph
バトラー，サミュエル 92
Butler, Samuel
ハナ，ポール R. & ジーン S. 49 93 94
Hanna, Paul R. and Jean S.
ハナ邸（ハニカム・ハウス） 50 93 260 *262–63*
Hanna House (Honeycomb House)
ハニカム・ハウス 49 93 260 *262–63*
Honeycomb House
パラダイス・オン・ホイールズ 99 *345*
Paradise on Wheels
パラディオ 96 104
Palladio
バルーン・フレーム 62 *63*
Balloon frame
ハワード，エベネザー 80 81 113
Howard, Ebenezer
ハント，リチャード・モリス 65
Hunt, Richard Morris
ハント邸 90
Hunt House
バンハム，レイナー 66
Banham, Reyner
ヒース，ウィリアム R. 70 71
Heath, William R.
ヒース邸 37
Heath House
ピーターズ，ウィリアム・ウェスリー 56 77
Peters, William Wesley
ビーチャー，キャサリン 64
Beecher, Catherine
ビーマン，S.S. 64
Beman, S. S.
ピカソ，パブロ 39 50
Picasso, Pablo
ヒコックス邸 37
Hickox House
ビター・ルート村 97 114 332 *334–35*
Village of Bitter Root
ヒッチコック，ヘンリィ・ラッセル 48 57 88
Hitchcock, Henry-Russell
ピッツバーグ・ポイント・パーク市民センター 51 53 288 *290–93*
Pittsburgh Point Park Civic Center
ビュー邸 51 *250*
Pew House
ヒル，ジョン・デコーヴェン 96
Hill, John DeKoven
ヒルサイド・ホーム・スクール 36 65 139 *144*
Hillside Home School
ヒンツェンブルク，オルギヴァンナ 45 91 111 227
；ライト，オルギヴァンナ参照
Hinzenberg, Olgivanna; see Wright, Olgivanna
フィッシュマン，ロバート 81
Fishman, Robert
フィッツジェラルド，フランシス 111
Fitzgerald, Frances
ブース邸 109 *176–77*
Booth House
フォード，ヘンリー 64 82 113
Ford, Henry
フッド，レイモンド 73
Hood, Raymond
フラー，R. バックミンスター 55 92
Fuller, R. Buckminster
フラー，ヘンリー・ブレイク 22
Fuller, Henry Blake
プライス，ブルース 65
Price, Bruce
プライス・タワー 54 55 75 289 *298–300*
Price Company Tower
プライス邸（グランマ・ハウス） 56 304 *312–13*
Price House (Grandma House)
ブラウン，ハリー E. 72
Brown, Harry E.
ブラック，ジョルジュ 39
Braque, Georges
ブラッドレイ邸 37 *140–41*
Bradley House
フランクリン，ベンジャミン 87
Franklin, Benjamin
フランシス・アパートメンツ 69 *125*
Francis Apartments
フランシスコ・テラス・アパートメンツ 67
Francisco Terrace Apartments
フリーマン邸 28 45 73 109 209 *214–15*
Freeman House
フリック邸 37
Fricke House
ブルックス，H.アレン 65
Brooks, H. Allen
プルマン，ジョージ 63
Pullman, George
フレーベル，フリードリッヒ 17 18 19 20 22 24
Froebel, Friedrich
フレーベルのブロック *17* 17 18 19 62
Froebel blocks
プレーリー・タウンの家 65 68 *89* 89 138 *138–39*
Home in a Prairie Town
プレーリー・ハウス 17 21 23 24 39 87 88 89 90 96 97 227 332
Prairie houses
フレズネル，オーガスチン 68
Fresnel, Augustin
フレデリック，クリスティーヌ 64
Frederick, Christine
プレハブ住宅 56
Prefabricated Houses
プレハブ農場 113 *238*
Prefabricated Farm Unit
ブロウナー邸 50
Brauner House
ブロードエーカー・シティ 16 22 25 *46* 46 47 48 52 54 56 57 80 81 82 92 99 *100* 100 113 114 115 227 333 *340–41*
Broadacre City
ブロッサム邸 36
Blossom House
フロリダ・サザン・カレッジ 53 112 260 *270–71*
Florida Southern College
フロリダ・サザン・カレッジ，ファイファー・チャペル *271*
Pfeiffer Chapel, Florida Southern College
フロリダ・サザン・カレッジ，ルー図書館 *270*
Roux Library, Florida Southern College
ベス・ショロム・シナゴーグ 20 26 27 56 *57* 57 *318–19*
Beth Sholom Synagogue
ベネット，エドワード 332
Bennett, Edward
ヘラー邸 65 68 106 107 108 *132*
Heller House
ペルツィヒ，ハンス 42
；ザルツブルグ祝祭劇場 *42*
Poelzig, Hans, ; Salzburg Festival Theater
ベルラーヘ，ヘンドリック・ペトルス 38
Berlage, Hendrik Petrus
ペレ，オーギュスト 37
Perret, Auguste
ヘンダーソン邸 37
Henderson House
ベンヤミン，ヴァルター 62
Benjamin, Walter
ホイットマン，ウォルト 12 14 22 87 96
Whitman, Walt
ポイント・ヴュー・レジデンス 54 *301*
Point View Residences
鳳凰殿 *23* 23 24 25 36 62 75
Ho-o-den
ボーク，エドワード 64 89
Bok, Edward
ポーソン邸 51 108 261 *273*
Pauson House
ポープ，ローレン 96
Pope, Loren
ボック，リチャード 69 70
Bock, Richard
ボックの住宅とスタジオ *158*
Bock House and Studio
ボック邸 175 *193*
Bogk House
ホフマン，ヨーゼフ 40
Hoffmann, Josef
ホリィホック・ハウス 39 41 72 91 110 175 *202–04*
Hollyhock House
ポリヴカ，ヤロスラヴ J. 80 295
Polivka, Jaroslav J.
ボルソディ，ラルフ 82
Borsodi, Ralph
ホワイト，ウイリアム・アレン 96
White, William Allen

マ

マーティン，ダーウィン D. 69 70 71
Martin, Darwin D.
マーティン邸 *18* 18 37 138 *146–47*
Martin House
マイル・ハイ・イリノイ 25 55 289 *303*
Mile High Illinois
マカフィー邸 65
McAfee House
マックハーグ，E.C. 68
MacHarg, E. C.
マッコーミック，サイラス 62 105
；穀物用バインダー *63*
McCormick, Cyrus; grain binder,
マッコーミック邸 109 *164*
McCormick House
マリン郡庁舎 56 304 *326–30*
Marin County Civic Center
マリン郡博覧会パヴィリオン 25 55 *328*
Marin County Fair Pavilion
マルクス，カール 80
Marx, Karl
マンフォード，ルイス 48 81
Mumford, Lewis
ミース・ファン・デル・ローエ，ルードヴィヒ 42 51 55 56
；ガラスの摩天楼 *43*
Mies van der Rohe, Ludwig; Glass Skyscraper
ミーチュア・クレーター・イン 51 108 *285*
Meteor Crater Inn
ミッドウェイ・ガーデンズ 25 38 39 40 42 53 56 67 69 72 175 *184–90*
Midway Gardens
ミューア，ジョン 14
Muir, John
ミューラー，ポール F.P. 37 63
Mueller, Paul F. P.

ミラー，アーサー 53
Miller, Arthur
ミラード夫人，ジョージ・マディソン（アリス） 27 72 91
Millard, Mrs. George Madison (Alice)
ミラード邸（ラ・ミニアテューラ） 27 45 73 91 106 109 209 *210-11*
Millard House (La Miniatura)
ミルウォーキー図書館・美術館 36
Milwaukee Library and Museum
ムーア邸 25 36
Moore House
ムシェル，L.G. 79
Mouchel, L. G.,
メサの家 *48* 48 92 100 *237*
House on the Mesa
メッツナー，フランツ 38 40
Metzner, Franz
メモリアル・トゥ・ザ・ソイル 108 *260* 261
Memorial to the Soil,
メンデルゾーン，エーリヒ 42 43 45 46 49
；アインシュタイン塔 43 *44*
；ショッケン百貨店 *49*
Mendelsohn, Erich; Einstein Tower; Schocken Department Store
モーザー，ウェルナー M. 43
Moser, Werner M.
モーザー，コロ 41
Moser, Kolo
モノナ・テラス市民センター 55 *288* 288
Monona Terrace Civic Center
モノリシック・バンク 66 121 *131*
Monolithic Bank
モノリス・ホームズ *209 337*
Monolith Homes
モリス，ウィリアム 23 36
Morris, William
モリス商会 51 114 *306*
Morris Gift Shop
モリス邸（シークリフ） *53* 53
Morris House (Seacliff)
モンロー，ハリエット 38 87
Monroe, Harriet
モンロー，マリリン 53
Monroe, Marilyn

ヤ

ヤネリ，アルフォンソ 40 69
Iannelli, Alfonso
ヤハラ・ボートハウス 37 38 *158*
Yahara Boathouse
U.S. ラバー社のためのファイバーシン・エアー・ハウス 55 *345*
Fiberthin Air Houses for U. S. Rubber Company
USA ディフェンス・プラントの工場 51
Factory for the USA Defense Plant
ユーソニア 46 49 50 51 80 82 92 114
；ユーソニアI 46 98 *342*
；ユーソニアII 46 99
Usonia, ; Usonia I, ; Usonia II
ユーソニアン・オートマティック 56 95 304
Usonian Automatic
ユーソニアン・ハウス 17 25 26 27 50 51 52 75 76 89 92 93 98 99 100 227
Usonian houses
ユニタリアン教会 11 *26* 26 27 *316-17*
Unitarian Church
ユニティ・テンプル 13 17 21 35 37 50 66 69 71 *72* 72 139 *154-57*
Unity Temple
ユニティ・ハウス 37
Unity House
ユニティ・チャペル 13 *14*
Unity Chapel
ユニバーシティ・ハイツ（コモ・オーチャーズ） 67 97 104 *336*
University Heights (Como Orchards)

ラ

ラ・ミニアテューラ 27 45 72 73 91 106 *210-11*
La Miniatura
ラーキン・カンパニー・アドミニストレイション・ビルディング 17 29 35 37 *38* 49 69 *70* 70 71 74 139 *150-53* 227
Larkin Company Administration Building
ラーキン社展示パヴィリオン *159*
Larkin Company Exposition Pavilion
ライト，アンナ・ロイド・ジョーンズ 12 *13* 13 15 17 18 19
Wright, Anna Lloyd Jones
ライト，イオヴァンナ *91*
Wright, Iovanna
ライト，ウイリアム・キャリー 12 *13* 15
Wright, William Carey
ライト，オルギヴァンナ *91*
Wright, Olgivanna
ライト，キャサリン 38 111
Wright, Catherine
ライト，グラディス 94
Wright, Gladys
ライト，ジェーン *13*
Wright, Jane
ライト，ジョン 30
Wright, John
ライト，スヴェトラナ *91*
Wright, Svetlana
ライト，デヴィッド 94
Wright, David
ライト，フランク・ロイド，随所に;口絵 *13 91 92*
Wright, Frank Lloyd, passim, frontispiece
ライト，マジネル 12 *13* 14
Wright, Maginel
ライト，ロイド 286
Wright, Lloyd
ライト（デヴィッド）邸 94 *307*
Wright (David) House
ライト（ロバート・ルウェリン）邸 56 94 *309*
Wright (Robert Llewellyn) House
ライトの砂漠のキャンプ（オコティラ） 42 *91*
Wright Desert Camp (Ocotillo)
ライト自邸兼スタジオ（オーク・パーク） 18 22 *120 128-29*
Wright House and Studio (Oak Park)
ライト自邸兼スタジオ（シカゴ） *174-75*
Wright House and Studio (Chicago)
ライト自邸兼スタジオ（タリアセン） *178-83*
Wright House and Studio (Taliesin)
ライト自邸兼スタジオ（タリアセン・ウェスト） *266-69*
Wright House and Studio (Taliesin West)
ライト自邸兼スタジオ（フィエゾーレ） *174*
Wright House and Studio (Fiesole)
落水荘 17 21 27 29 48 49 50 51 *76 77* 77 80 86 *87* 92 93 112 113 227 *240-45*
Fallingwater
ラスキン，ジョン 19 23 88
Ruskin, John
ラックスファー・プリズム・オフィス・ビルディング 73 121 *130*
Luxfer Prism Office Building
ラッセル，スコット 63
Russell, Scott
ランサム，アーネスト L. 63
Ransome, Ernest L.
リー・アッカーマンのためのトレイラー・パーク（パラダイス・オン・ホイールズ） 99 *345*
Trailer Park for Lee Ackerman (Paradise on Wheels)
リチャーズ，J.M. 52
Richards, J. M.
リチャーズ，アーサー L. 71 95 106 209
Richards, Arthur L.
リチャードソン，ヘンリー・ホブソン 22 121
Richardson, Henry Hobson
リップマン，ジョナサン 78
Lipman, Jonathan
リトル・ディッパー 41 *205*
Little Dipper
リトル邸 50
Little House
リバー・フォレスト・ゴルフ・クラブ 65 *145*
River Forest Golf Club
リンドホルム・サーヴィス・ステーション 114 304 *315*
Lindholm Oil Company Service Station
ル・コルビュジェ 17 44 47 51 98 112
；ヴォワザン計画 *47*
Le Corbusier; Voisin plan
ル・バロン・ジェニー，ウィリアム 63 69 71
Le Baron Jenney, William
ルイス，ロイド 96
Lewis, Lloyd
ルイス邸 51 *248-49*
Lewis House
ルッカリー・ビルディング 25 67 68
Rookery Building
ルート，ジョン 68
Root, John
ルンドバーグ＝ホーム，カール 50
Lundberg-Holme, Karl
レイク・タホー・サマー・コロニー 41 91 *206*
Lake Tahoe Summer Colony
レイク・デラヴァン・コテージ 109 *165*
Lake Delavan Cottage
レイク・メンドータ・ボートハウス 121 *124*
Lake Mendota Boathouse
レーモンド，アントニン 42 43
Raymond, Antonin
レヴァイン，ニール 109
Levine, Neil
レキシントン・テラス・アパートメンツ 69 *148*
Lexington Terrace Apartments
レディ・カット・システム 71 76 95
Ready-Cut system
レベイ男爵夫人，ハイラ 79
Rebay, Baroness Hilla
レンクルト・エレクトリック社 54
Lenkurt Electric Company
ロイド・ジョーンズ，ジェームズ 104
Lloyd Jones, James
ロイド・ジョーンズ，ジェンキン *13* 14 16 18 23 70 104 105
Lloyd Jones, Jenkin
ロイド・ジョーンズ，リチャード（従兄弟） 45 73 96 235
Lloyd Jones, Richard (cousin)
ロイド・ジョーンズ，リチャード（祖父） *13*
Lloyd Jones, Richard (grandfather)
ロイド・ジョーンズ夫人，リチャード 11
Lloyd Jones, Mrs. Richard
ロイド・ジョーンズ（リチャード）邸（ウェストホープ） 48 73 77 *234-35*
Lloyd Jones (Richard) House (Westhope)
ロエブ，ジェラルド 94
Loeb, Gerald
ロース，アドルフ 51
Loos, Adolf
ローチ，ケヴィン 86
Roche, Kevin
ロジャーズ・レイシー・ホテル 51 289 *296-97*
Rogers Lacy Hotel
ロス邸 65
Ross House
ロドデンドロン礼拝堂 56 *317*
Rhododendron Chapel
ロバーツ，C.E. 69 97 106 113 332
；クアドラプル・ブロック・プラン参照
Roberts, C. E.; see also Quadruple Block Plan
ロビー，フレデリック C. 35 37 64 67
Robie, Frederick C.
ロビー邸 27 35 37 38 50 66 67 86 *87* 88 107 138 *166-69*
Robie House
ロミオとジュリエットの風車 25 65 *144*
Romeo and Juliet Windmill
ロロソン集合住宅 36
Roloson Apartments

ワ

ワーグナー，オットー 38 43
Wagner, Otto

写真出典リスト

この冊子に掲載された芸術作品の写真は、そのほとんどが見出しに明記された作品の所有者あるいは保管者によって提供された。ここに表す個々の芸術作品は合衆国やその他の国の著作権によって保護され、著作権の持ち主の許可なしにこれらを複製することはいかなる形においても禁じられる。以下の著作権／写真の出典は芸術家の相続人や代理人／その個々の作品の所有者の要求により記される。写真家名と図版の出典が下にアルファベット順で挙げられ、それぞれの後に図版を載せたページが記される。発行者は、それぞれの図版を掲載する許可をできる限り得ようと努めた。写真の利用を可能にしてくれたすべての人々の協力に感謝したい。特定の図版については、その作者も明示される。フランク・ロイド・ライト財団の保管番号のリストは下部に別記する。

Amerco Real Estate Company: 313 top and bottom. C. D. Arnold, courtesy Chicago Historical Society: 25 right; courtesy Division of Drawings and Archives, Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University,New York: 25 left. Courtesy The Art Institute of Chicago: 121. Mark Ballogg,© Steinkamp/Ballogg, Chicago: 167 top. From Reyner Banham, *The Architecture of the Well-Tempered Environment* (London: The Architectural Press; Chicago: University of Chicago Press, 1969) : 67. © Herbert K. Barnett, all rights reserved: 156 right,157,169. From William E. Bell, *Carpentry Made Easy* (Philadelphia, 1858), courtesy Avery Architectural and Fine Arts Library,Columbia University, New York: 63 right. Richard Bowditch: 183top. Buffalo and Erie County Historical Society: 70 right. © Wayne Cable/Cable Studios: 247 top. Drawn by James Cahill: 70 left. Doug Carr, courtesy Illinois Historic Preservation Agency/The Dana-Thomas House: 134 top and bottom,135. Centre Canadien d'Architecture/Canadian Centre for Architecture, Montreal: 146, 147 top, bottom left and right. Courtesy Chicago Historical Society: 171. From *Columbian Album, World's Columbian Exposition* (Chicago and New York: Rand McNally, 1893), courtesy The Frank Lloyd Wright Foundation: 23. William Cronon: 26. © 1962, Lucile Fessenden Dandelet, Marin County, California: 329 bottom right. Drawing by Robt. Day;© 1952,1980, The New Yorker Magazine, Inc.: 87right. Domino's Pizza Collection: 123 bottom, 129 bottom left,143,161,162 bottom, 167 bottom, 168,173 top and bottom, 179,189 left and right, 190,197 center, 200 top and bottom. Raku Endo, The Frank Lloyd Wright Foundation: 197 top, 198. From Edward R. Ford, *The Details of Modern Architecture* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990): 76 left and right. Reimar F.Frank: 259 bottom. © 1993, Art Grossmann, St. Louis; courtesy Illinois Historic Preservation Agency/The Dana-Thomas House: 136. Pedro E. Guerrero: 112 left, 144 top right, 266, 270 left, 271 left, 273, 307 top, 309 left and right, 318, 319; The Frank Lloyd Wright Foundation: 267; courtesy Frank Lloyd Wright Heritage Tour Program: 321 bottom. Hedrich-Blessing, courtesy Chicago Historical Society: 106 right, 180 bottom, 183 bottom, 248 left and right, 249,268 top and bottom. Thomas A. Heinz: 18,123 top and center, 244, 265. Historical Society of Oak Park & River Forest: 145. From Henry-Russell Hitchcock, *In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright, 1887-1941* (New York: Hawthorn Books, 1942): 74 left. HOUSE AND HOME/Hanley-Wood, Inc., courtesy Avery Architectural and Fine Arts Library, Columbia University, New York: 87 left. The John H. Howe Collection, State Historical Society of Wisconsin: 113. Herbert Jacobs, courtesy The Art Institute of Chicago: 192. Peter Johnsen, courtesy Frank Lloyd Wright Home and Studio Foundation: 128. S. C. Johnson & Son, Inc.: 78 right, 79 left and right, 259 top. From William H. Jordy, *American Buildings and Their Architects. The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century* (Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1976): 80. From Kurt Junghanns, *Bruno Taut 1880-1938* (Berlin: Henschelverlag, 1970): 57 right. Donald Kalec, courtesy Frank Lloyd Wright Home and Studio Foundation: 129 top. © Balthazar Korab: 204 top, 213 right, 216, 254 left, 316, 317, 321 top. Torkel Korling, courtesy David R. Phillips: 48 right. From Spiro Kostof, *A History of Architecture: Settings and Rituals* (New York: Oxford University Press,1985):64. J. Spencer Lake: 300 top, 307 bottom. Robert E. Mates,© The Solomon R. Guggenheim Foundation, New York: 282. Mies van der Rohe Archive, The Museum of Modern Art, New York: 43 right. Jon Miller,© Hedrich-Blessing: 120 bottom, 129 bottom right. The Museum of Modern Art, New York: 47, 48 left, 49,120 top; courtesy H. C. Price Co.: 300 bottom; drawn by Joseph Bruno, Charles Rhyu, Toby O'Rorke, Dragan Mrdja, and Brian Messina: 120 bottom right, 122 bottom, 128 bottom left, 131 bottom, 141 bottom, 142 top, 144 bottom, 148 bottom right, 150 bottom, 154 bottom left and right, 161 bottom, 164 top right, 166 bottom, 176 bottom, 178 bottom, 186 bottom, 212 bottom, 214 bottom, 237 bottom, 242 bottom, 243 bottom, 246 bottom, 253 bottom, 258 bottom, 262 bottom, 280 bottom, 292 bottom, 318 bottom right, 320 bottom. From *Joseph Maria Olbrich-Architecture* (Tübingen:Wasmuth, 1988): 40 right. Maynard L. Parker, The Museum of Modern Art, New York: 306 left and right. Anthony Peres,© 1992, all rights reserved: 211 right, 217;© 1993, all rights reserved: 212, 213 left. R. Peterson, The Museum of Modern Art, New York: 247 center. From Julius Posener, *Hans Poelzig: Reflections on His Life and Work*, (New York: The Architectural History Foundation; Cambridge, Mass.: MIT Press, 1992): 42 right. Anthony Puttnam, The Frank Lloyd Wright Foundation: 269. John Reed, The Frank Lloyd Wright Foundation: 162 top. © Cervin Robinson: 44. Paul Rocheleau: 156 left, 193, 242, 247 bottom, 275 top, center, and bottom. Julius Shulman: 55. G. E.Kidder Smith, From *The Architecture of the United States* (Garden City: Anchor Press/Doubleday, 1981): 330. Ezra Stoller,© Esto: 107,109,201, 243, 245, 255, 257, 263 bottom, 270 right, 271 right, 281, 283, 284, 285. Tim Street-Porter: 204 bottom left and right, 211 left, 215 top and bottom. Copyright 1938, Time Inc., reprinted by permission: 92. © 1980, John Troha, Black Star: 105 left. Raymond Trowbridge, courtesy Chicago Historical Society: 21. Lynda S. Waggoner, Fallingwater: 77. State Historical Society of Wisconsin: 63 left. From *Frank Lloyd Wright: Ausgeführte Bauten* (Berlin: Wasmuth, 1911), courtesy The Frank Lloyd Wright Foundation: 72. The Frank Lloyd Wright Foundation: 14, 17, 24, 43 left, 46, 75, 89, 90, 91, 99, 100, 110 right, 124, 144 left and bottom right, 151, 152, 153, 180 top, 187,197 bottom, 235 left and right, 254 right, 256, 263 top and center, 299, 311 left and right, 336 bottom. Frank Lloyd Wright Home and Studio Foundation: 13. Scot Zimmerman: 310,329 top and bottom left.

THE FRANK LLOYD WRIGHT FOUNDATION ARCHIVE NUMBERS フランク・ロイド・ライト財団保管番号

Plates

1: 8501.001
4: 8801.001
15: 9304.001
16: 9406.001
17: 9501.001
18: 9501.002
20: 9510.017
21: 9506.002
27: 9509.001
28: 9408.001
30: 9606.005
31: 9606.002
33: 9901.030
37: 9905.010
39: 9905.008
40: 9905.001
42: 0007.002
43: 0008.001
44: 0002.006
53: 0505.001
55: 0405.002
60: 0111.002
61: 0111.028
63: 0010.013
64: 0010.001
65: 0403.004
68: 0403.006
69: 0403.009
70: 0403.079
72: 0403.026
74: 0611.003
77: 0611.008
80: 0611.016
83: 0211.006
84: 0612.001
85: 0706.001
86: 0905.001
87: 0803.019
90: 0803.042
93: 0803.010
94: 0803.003
95: 0803.117
96: 0506.003
98: 0713.002
99: 0715.001
105: 0908.014
107: 0902.002
108: 0902.001
109: 0910.001
111: 1108.004
115: 1005.003
116: 1113.007
117: 1113.004
118: 1118.004
120: 1118.008
121: 1118.014
122: 1403.013
125: 1403.022
128: 2501.041
129: 2501.011
130: 2501.060
134: 1401.091
137: 1401.081
138: 1401.080
141: 1401.011
143: 1401.015
144: 1401.120
145: 1205.008
150: 1602.011
152: 1509.640
157: 1509.650
159: 1509.674
162: 1509.044
165: 1705.004
170: 2005.003
171: 2301.008
172: 2205.001
173: 2205.004
177: 1901.002
179: 2302.002
186: 2304.003
187: 2402.001
192: 2401.004
194: 2401.003
196: 2306.001
200: 2704.047
201: 2704.004
202: 2706.008
203: 2706.004
204: 2705.001
206: 2603.002
207: 2602.003
208: 2602.002
209: 2505.023
210: 2505.057
211: 2905.006
212: 2905.038
213: 2905.028
214: 2905.031
215: 3001.001
216: 3001.003
217: 3103.001
218: 3103.003
219: 2902.002
220: 2902.019
221: 2902.018
224: 2903.016
225: 2903.015
226: 3102.015
227: 3102.018
229: 3204.002
230: 3202.008
231: 3502.003
232: 3502.010
233: 3502.017
234: 3602.004
241: 3702.002-.003
246: 4008.002
250: 4012.002
251: 3705.004
252: 3101.001
253: 3101.008
254: 3601.002-.003
255: 3601.019
260: 3601.029
262: 4401.070
264: 4401.003
268: 3710.001
269: 3807.002
270: 3701.001
275: 3703.001
276: 3703.013
278: 3803.003
284: 3805.001
291: 4011.002
293: 4015.005
294: 4015.007
298: 4202.001
299: 4202.004
302: 4305.007
303: 4305.0627
304: 4305.014
305: 4305.017
308: 4305.735
311: 4812.002
313: 4812.001
315: 4822.002
317: 4731.020
318: 4731.001
319: 3909.001
320: 3909.002
321: 4016.001
322: 4821.003
323: 4821.001
325: 4836.004
327: 4923.053
328: 4923.047
329: 4921.027
330: 4921.003
331: 4606.001
332: 4606.002
334: 5215.018
336: 5215.016
339: 5310.001
340: 5615.004
341: 5617.005
342: 5617.002
343: 4919.008
344: 4919.016
345: 4824.009
349: 5121.001
351: 5111.001
354: 5312.004
355: 5512.001
357: 5101.012
360: 5419.001
361: 5419.003
364: 4726.020
365: 4507.002
366: 5739.001
367: 5521.002
368: 5031.014
372: 5313.006
376: 5611.001
380: 5759.006
381: 5751.001
382: 5733.023
383: 5732.001
384: 5732.002
385: 5732.006
387: 5746.001
388: 5754.005
393: 5911.002
394: 0309.010
395: 0309.008
396: 0918.019
397: 0918.017
398: 0918.018
399: 1002.006
401: 1901.001
402: 2104.005
403: 3402.001
405: 3912.001
406: 4203.007
407: 4201.003
408: 4828.001
410: 5221.007
411: 5825.006

Text Figures

(Alofsin)
1: 0403.162
2: 1207.005
4: 2704.199
9: 0403.002
15: 4303.004
17: 5313.001

(Frampton)
4: 1509.016
9: 2111.004
11: 2905.094
16: 3601.014
21: 5825.003

(Riley)
3: 0309.006
6: 2306.002
8: 2702.004
9: 4721.031
11: 3301.001

建築家：フランク・ロイド・ライト

FRANK LLOYD WRIGHT/ARCHITECT

発　行　1995年(平成7年)4月30日　第1版発行
定　価　12,000円(本体11,650円)
日本語版出版権所有者©デルファイ研究所

編　著　テレンス・ライリー＋ピーター・リード
監　訳　京都大学工学部建築学教室内井研究室
発行者　金子悦輝
発行所　株式会社デルファイ研究所
東京都千代田区四番町8-13 吉野ビル 〒102
電話 03-3222-5031　FAX 03-3222-5033
振替口座［東京 8-118298］
印刷所　図書印刷株式会社　Printed in Japan

ISBN4-924744-97-2 C3052 P12000E

本書の内容の一部、または全部を無断で複写・転載することを禁じます

The Museum of Modern Art
300199460

建築家：フランク・ロイド・ライト
FRANK LLOYD WRIGHT/ARCHITECT

所収論文

「不安定な統一：フランク・ロイド・ライトの情熱」
ウィリアム・クロノン：マディソン、ウィスコンシン大学フレデリック・ジャクソン・ターナー記念歴史、地理及び環境関連講座教授

「フランク・ロイド・ライトとモダニズム」
アンソニー・アロフソン：シド・リチャードソン百年記念特別研究員；オースチン、テキサス大学アメリカ建築・デザイン研究センター所長

「近代世界との和解：フランク・ロイド・ライトと科学技術の影響」
ケネス・フランプトン：ニューヨーク、コロンビア大学ウェアー記念建築学講座教授

「フランク・ロイド・ライトと住宅のランドスケープ」
グウェンドリン・ライト：ニューヨーク、コロンビア大学建築及び美術史教授

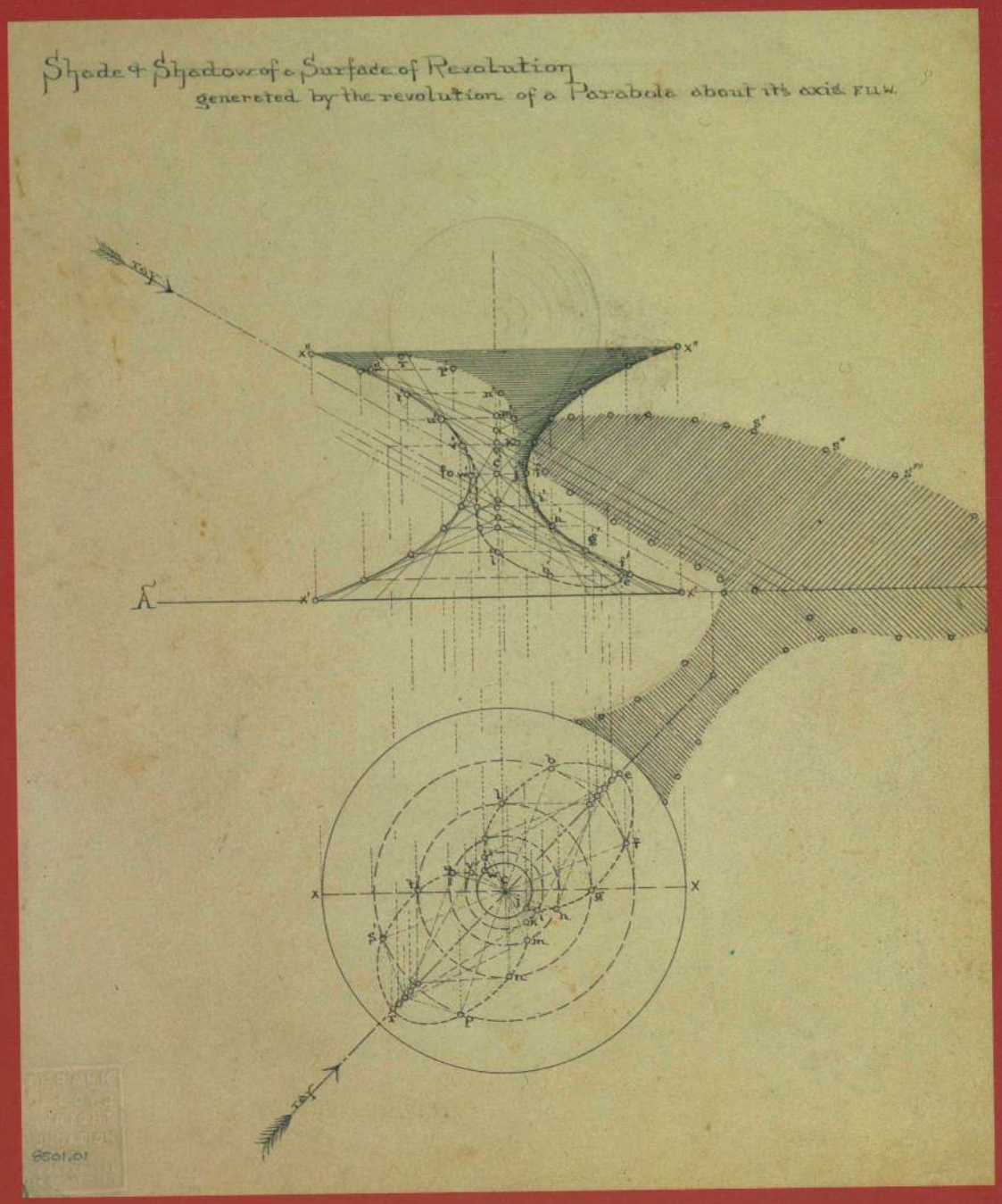
「フランク・ロイド・ライトのランドスケープ：仕事のパターン」
テレンス・ライリー：ニューヨーク近代美術館建築・デザイン部門主任学芸員

原書「Frank Lloyd Wright: Architect」はニューヨーク近代美術館での展覧会に併せて発行された。その展覧会は、ブルース・ブルックス・ファイファー（フランク・ロイド・ライト・アーカイヴズ館長）とアンソニー・アロフソン（シド・リチャードソン百年記念特別研究員；オースチン、テキサス大学アメリカ建築・デザイン研究センター所長）の協力を得て、テレンス・ライリー（建築・デザイン部門主任学芸員）とピーター・リード（建築・デザイン部門学芸員補）により組織された。

表紙：フランク・ロイド・ライト、共作者アーロン G. グリーン：マリン郡庁舎、カリフォルニア州サン・ラファエル、1957-62、エントランス、
写真：©ルシル・フェッセンデン・ダンドレ、カリフォルニア州マリン郡、94960 Front cover photograph © 1962 Lucile Fessenden Dandelet, Marin County, California 94960,.

裏表紙：フランク・ロイド・ライト：工学図面、1885、放物面、紙に鉛筆、インク、13×10 ⅝″、フランク・ロイド・ライト財団

日本語版発行：デルファイ研究所
Printed in Japan



定価＝12,000円[本体＝11,650円]
ISBN4-924744-97-2 C-3052 P12000E