

# ブーレ・マルクスにおける庭園美学とエコロジー： あるブラジル人風景作家の軌跡

荒井芳廣

一般科

## Aesthetics and ecology in the gardens of Roberto Burle Marx: The trajectory of a Brazilian landscape artist

Yoshihiro ARAI

### Abstract

Roberto Burle Marx, who died in 1993, was a Brazilian landscape designer. He had a worldwide fame. He started his career as a landscape artist under the influence of European artistic movements in the early 20<sup>th</sup> century, with his love of the plants native to Brazil as well. So he dedicated his life to various activities: landscape designer, painter, botanist and ecologist who accused of the environmental destruction. This paper traces his life and values his works as one of the great social philosophers.

Key Words: Roberto Burle Marx, Landscape Art, Ecology

### § 1. はじめに

ブーレ・マルクスとは誰か？1993年に亡くなったこのブラジルの庭園作家／ランドスケープ・デザイナーは、その専門領域においては国際的名声を持ち、すでにして神話的存在であった。近隣領域である建築の分野ではもちろん、彼が創造した庭は、参照文献が示しているように現代美術としても評価されている。我が国においても同じく専門家にはよく知られた存在であろう。だが一般にはあまり聞いたことのない名前であろうと思われる。どころが彼の残した作品についていえばごく普通の日本人の多くが目にしてしまうと驚くであろうか。その作品というのはブラジルの首都ブラジリアの風景である。ブラジリアの建設にあたってはブラジルを代表する二人の建築家、ルシオ・コスタとオスカー・ニーマイヤーがそれぞれ、都市全体のプランとそこに配置される建築群を担当した。世界遺産に指定されたこのモダニズムの都市の写真はたとえそれを設計した建築家の名前を知らなくとも多くの日本人が目にしてている。例えば建物を取り巻く水にその姿を線対称に映し出している外務省の建物、そのモダンなフォルムに感嘆するにせよ嫌悪感を覚えるにせよ、そこからブラジリアという都市のイメー

ジを作り上げているものは多いはずである。しかしその写真において遠景を構成する背の高いヤシの木の列、建物を映し出す水、そこの浮かぶ水性植物に注意するものは多くないと思われるし、たとえ気づいたとしても、ブラジルという国の熱帯的イメージを表わす表象としか受け取れないであろう。実はそれこそブーレ・マルクスの創造した作品なのである。ブラジル中央部の内陸をいったん無にして、そこに創造されたブラジリアという都市には〈野生の自然〉は存在しないのである。

ブラジリアにはこうしたブーレ・マルクスの作品はいくつかあり、彼に対する近年の評価の高まりを考えれば、ブラジリアはルシオ・コスタとオスカー・ニーマイヤーとブーレ・マルクスの三人の共同作品だといっても言い過ぎにならないであろう。ブラジリアはブーレ・マルクスの数多くの作品のごく一部にすぎないのであるが、最初にブラジリアの作品を話題にしたのには、前述のように最もポピュラーな作品であるというだけでなく、もう一つ理由がある。ブラジリアは彼の作品や活動が胚胎している矛盾を最もわかりやすいかたちで明らかにしているからである。すなわち彼の創造した庭園／ランドスケープは、一言で言えば、「20世紀初頭のヨーロッパにおける美術運動の精神をブ

ラジル固有の植物を用いて表現したもの」である。従ってブーレ・マルクスの庭がル・コルビジエの教えを受けた前記二人のモダニズムの建築家たちの作品と調和するのは当然といえ当然である。しかしもう一方では、ブラジリアは、他の伝統的なブラジルの都市と比較して、その人工性、非人間性が批判されることの多い都市である。ブーレ・マルクス自身も、ブラジリアの創造者の一人でありながら、この都市の景観がブラジルらしさを失いつつあることを批判する人間の一人でもある。彼は設計者、デザイナーであると同時に、ブラジル各地を植物採集旅行し、自宅の庭で育成保存し、設計した庭にそれらのブラジル固有種を積極的に用いることによって、それらの植物の保存と同時にブラジル固有の景観の保存を推進しようとしたエコロジスト、ある意味では反モダニズムの芸術家でもあった。

このように彼の作品および活動のなかにはモダニズムの要素と反モダニズムの要素が併存しているのであるが、我々が彼の庭園に惹かれるのは、何よりもまず、その独創的で圧倒的な美しさである。

本稿は、そうした作品の美しさの秘密を解き明かすところまで至ることはできないし、またその作業は社会科学者の仕事ではないが、その作品がもつ諸要素がどのように構成されていったか、伝記的事実、本人へのインタビュー、ブラジル国内外での評価や影響など、彼がたどった軌跡を明らかにすることによってその美の解明の端緒とすることを課題とする。

## § 2. 伝記的事実～ブラジリアまで

ロベルト・ブーレ・マルクスは、1909年にサンパウロに生まれた。1895年にドイツからブラジルに移住した父親のウィレム・マルクスは、ブラジル北東部のペルナンブコ州出身のセシリア・ブーレと結婚し、ロベルトは名前に両親双方の姓を用いることとなった。ロベルトが5歳のとき、家族はリオ・デ・ジャネイロのレミ地区に移住し、父親はそこで輸出業を営んだ。ロベルトには4人の兄弟姉妹がおり、兄は高名な指揮者であった。音楽はこの家族において重要な役割を果たしており、ブーレ・マルクス自身も良い声を持っていて、友人たちの集まりではよく歌を披露した(CALS, 1996掲載の写真)。

園芸や庭造りに対する思考は、母親および同居人のハンガリーからの移住者であったアナ・ピアセックの影響の下に幼い頃から養われたといわれる。

18歳のとき、視覚障害が進んだのを心配した父親は目の治療と絵画の勉強をかねてロベルトをドイツへ留学させた。2年間のドイツ滞在のあいだロベルトは、音楽と絵画を学び劇場に通った。ブラジルの植物のコレクションをもつベルリンのダーレン植物園をたずねて大きな感銘を覚えたのもこの時である。それまでの彼は、花といえは植民地風の庭園でおなじみのバラ、カーネー

ション、ダリア、グラジオラスぐらいしか知らなかったが、それ以来ベルリン植物園の温室に足繁く通い、ブラジルに帰ったさいにはブラジル固有種の植物の研究と栽培を行う決心をした。

実際にこの時の決心が、ブラジル産植物への関心と評価、植物画家マーガレット・ミー(1909-1988)との交友、植物学者エンリケ・ラエメイエル・デ・メロ・バハートとの交友と採集旅行、そして何よりも庭園作家としての国際的活躍と名声として具現した。後年ブーレ・マルクスはどうしてそのような庭園を設計するようになったのかを質問されると決まってこのベルリン植物園での体験について言及した。

ドイツから戻ったロベルトはリオ・デ・ジャネイロの国立美術学校に入学、レオ・ブッツおよびカーンディド・ポルチナリの指導のもとで美術を学び、1937年には学校から金メダルを授与される。当時の美術学校は建築と絵画彫刻のコースが一緒になっていたのも、後年個人的にもまた職業上でも相互に影響を受け共働作業をすることになるブラジルを代表する建築家、文学者、植物学者と知り合ったのもこの時期である。

なかでも建築家/都市計画家であり、またブーレ・マルクスとは別の方向でも保存運動、すなわち歴史的遺産の保存運動に深く関与することになる(GUINMARAENS, 1996)ルシオ・コスタとは子供の頃から隣人として親しくしており、その縁でコスタが設計した住宅の庭園の設計をブーレマルクスに依頼したのが彼が庭園作家/ランドスケープ作家としての道を歩み始めるきっかけとなった。彼が本格的にその職業的キャリアをスタートさせるのは1934年から1938年までのレシーフェ滞在であるが、リオの美術学校の同窓生であったルシオ・コスタとオスカー・ニーマイヤーとのブラジリアでの協同作業がその後の彼の経歴の上で大きな飛躍点になったことは間違いない。

## § 3. ブーレ・マルクス自身による「庭の定義」と「ブラジル庭園史」

ブーレ・マルクスは、インタビューや公園、著作など様々な機会に「庭」そのものの定義を行っている。ここではフランス人批評家、ジャック・レナールとのインタビューの中から庭についての一般的な定義に関して答えている箇所と、ブラジル庭園史の概略を説明している部分を紹介しよう。後者はごく簡略なものであるが、ブーレ・マルクス、ひいてはブラジル人にとっての庭園あるいはランドスケープとは具体的にどんなものであるかを知るための格好な、そして数少ない情報源であるように思われるからである。

まず庭についての一般的定義として「文明の自然的要請に対する生態学的環境の適応」(LEENHARDT, 1993:p. 55)と答えている。この定義はかなり抽象的であるが、次の質問に対する答えのなかでこの定義を補足説明している。すなわち「風景」には、

「自然的ないし所与の風景」と「人間化され構成された風景」の二種類ある。この区別はもちろん論理的なものであって、完全に自然的な、人間の手の加わらない風景は、人類が登場してこの方存在しえない。有史以来、人間は「自然」に対して何か手を加えてきた。したがって「所与」というのはあくまで歴史のその時点でのという意味である。「文明の要請」という表現によってプレー・マルクスが考えるのは、経済学的な要請（交通、農業、文化、居住、工業、．．）ばかりでなく、美学的要請もあるという。この説明から彼が文明の進展を必然的なものとして受け入れていることがうかがえるが、生態学的な配慮の重要性の強調に対し、それならなぜあなたはデザイナーとして自然に手を加えようとするのかという設問を受け、文明の進展、たとえば都市化のような、を前にして、ランドスケープ・デザイナーは積極的に何かをしなければならぬと答える。都市から緑を奪ってはいけないというばかりでなく、街路樹の選択、すなわち「外国種」ではなく「土着種」を選ぶことを通じて、生態あるいは風景そのものの保存することがランドスケープ・デザイナーの使命なのである（HOEHNE, 1944）。

今日、ランドスケープ作家によってよく主張される、むしろ古典的とも言える上記のような考え方は、ブラジルの庭園ないし風景の歴史のなかでどのような意味をもつのであろうか。最近出版されたフーゴ・セガワの『公衆の愛に：ブラジルにおける庭園』（SEGAWA, 1996）は、19世紀から20世紀にかけての都市計画や植物学において「公園」ないし「遊歩空間」、およびそれらに対する思想がどのように発展してきたかを詳細に辿った著作であるが、プレー・マルクスによるブラジル庭園史の概略はブラジルの庭園についてほとんど知識のない我々にとってそれなりに興味深いものと言える。

まずブラジルの発見（1500年）から帝国の成立（1822年）まで、風景の歴史を論ずるための資料がほとんどないし、風景を意図的に創り出そうという試みもなかった。強いて挙げるとすれば17世紀前半（1600年－1625年）のオランダ人によるレシーフェとオリダの占領のさいにヨハン・マウリッツ・デ・ナッソウが行なった街づくりと18世紀後半（1753年）にブラジルの首都になったリオ・デ・ジャネイロの公園と宮殿の建設である。さらに付け加えれば、ブラジル北東部を中心に発展した砂糖きびプランテーションの中核であり、ある種の定型的モデルによって構成された砂糖農園（Ensenho）と修道院などの宗教的建造物を挙げることができる。それらの建築物の周辺には、建物を装飾する植物が植えられた。しかしこの時期の風景史について論ずるにはほとんど資料がなく、年代記や旅行記に添えられた挿し絵や版画などを通じて知るほかはない。この時期についてはこうした公的空間よりも、個人住宅の裏庭（quintal）や私有の在所（sitio）の発展も重要な事柄と言える。

19世紀初頭、最初のブラジル皇帝となったドン・ジョアン4世はヨーロッパ文明を模範として、ブラジルの文化諸活動の完全なる変革を決意した。ブラジルを世界に向かって開く港を開き、農業の開発を行なった。技術者の育成や美術教育のための学校を開設し、またブラジル固有の自然にも強い関心を示した。この関心は、リオ・デ・ジャネイロの植物園開設として具現化した（CATOIRA, 1992）。ブラジルにおける博物学的知識は、オランダ占領時代を除けば、この時期になってはじめて発展したと言える。ちなみにオランダ占領時代には、バルレウス、ウィレム・ピソ、ジョージ・マックグレーブのような学者が活躍し、フランス・ポスト、アルバート・エックホート、ザッカリー・ワグネルなどの画家が当時の風景を絵画とデッサンに残している。同じようにドン・ジョアン4世の宮廷には、フランスからの美術家使節団（CARELLI, 1993）と18世紀までにブラジルにやって来たマルチウス、スピックス、フンボルト、ジョフロワ・サンチレール、ガードナーなどといった博物学者が、風景創造のための条件をまったく変え、数え切れない野生植物が文化的観点と私的な装飾目的のために選択され用いられるようになった。他方、アンティール諸島、アフリカ、オリエントその他様々な地域からも植物が輸入され、たちまち適応に成功した。

ブラジル人のなかからも、ロドリゲス、ヴェルソその他のすぐれた植物学者が輩出した。一方、奴隷制の廃止（1888年）とサンパウロとリオ・デ・ジャネイロのコーヒー栽培の発展により膨大な数の移民が導入され、風景の構築に対する新たな、そして重要な干渉要因となった。

帝制時代（1822年－1889年）を通じて、私的公的に建築の分野に注目すべき発展が見られた。リオではグラジャン・ド・モンチニー、レシーフェではヴォーチェの活動が、特に両者ともリオであるが、皇帝の宮殿の庭園の作者であるグラジオー、それにカンポ・サンターナも忘れてはならない。

しかしながら19世紀後半はヨーロッパのアカデミーのスタイルによる作品によって特徴づけられる。そうしたスタイルを採用する主な理由は、ノブルな外見を装うことによって獲得したばかりの富を見せびらかすことであった。奴隷制の廃止とそれに続く帝国の崩壊は深刻な私有財産の組み替えを促したが、まず南部の諸州が新しい農業労働力の導入によって立ち直った。1860年から1920年まではアマゾンでのゴム生産のブームと衰退を経験し、農業と牧畜の発展が加わる。これによって原材料とヨーロッパ人労働力の移入の大きな流れを生む要因となる。ここに洗練された行動として自立的な美術の生産よりも、ヨーロッパ・モデルを模倣することに熱を上げるエリート層とブルジョワが登場する（VENTURA, 1991）。ブラジルの主なる都市に空前の建築ブームが起きたのはこの時期である。これはヨーロッパから移住して来たたば

かりの(ポルトガル人、イタリア人、ドイツ人その他の)職人たちが貢献によるものである彼らはヨーロッパのモダンおよびアール・ヌーボーのスタイルの技術と材料を運んで来たのである。ブラジルではこれを「エスティロ・フローラル」(“estilo floral”)と呼んでいるが、その理由はこのスタイルで最も良く用いられたモチーフが「花」模様であることを強調する表現である。この「エスティロ・フローラル」はヨーロッパの浪漫主義的デカダンのベルエポックに対応するものでアメリカ人歴史家のニーデルは、この時代のリオ・デ・ジャネイロの都市生活を「熱帯のベルエポック」(BELLE EPOQUE TROPICAL)と名づけている(NEEDELL, 1993)。ブラジルにおいて庭作りが流行し、花や外国種の植物への情熱が高まり始めるのはこの時期である。バラがあらゆる美術、文学から天井画の化粧塗喰まで侵略し、中国の竹、ホウライシダ、丈の低い棕櫚、カーネーション、菊、ダリアなどさまざまな植物が装飾目的のために膨大な消費の対象となった。1920年代から1930年代にかけて政治的にも文化的にも、ブラジルは大きな変化を遂げるが、趣味の領域においてこのベルエポックの残照が完全に消えるのは1940年代に入ってからである。

しかしブーレ・マルクスはこの時代の成金趣味やスノビズムがブラジルの歴史的美術的文化遺産を無にし古い宮殿や宗教的な建造物をだめにしてしまったと否定的評価を与える。

以上がブーレ・マルクスによるブラジル庭園史の概略であるが、自分の生きる時代と国に忠実な造形芸術家になりたいという希望を抱いてドイツから戻った彼が、実際に対決しなければならなかったのは、最後に示したような状況であった。ブーレ・マルクスと同時代の芸術家(たとえばサンパウロの近代芸術週間に参加した画家、詩人、音楽家)、リオ・デ・ジャネイロの美術学校で同窓であったモダニズムの建築家たちが対決しなければならなかったのも同じような状況であり、芸術を「ブラジル化」という共通の目的をもって、それを実現するために彼らを選択した方法は、皮肉にも、同時代のヨーロッパの芸術運動の言語と手法を借用することであった。ブラジルの芸術をヨーロッパの模倣、すなわち植民地主義=アカデミズムから脱却させるために、(1)そのための戦略としてヨーロッパの前衛運動の方法を用い、(2)主題としてブラジル固有のもの(=野生、プリミティブなもの)を選択する、というのが彼らの常套的手法となった。この手法は、ブラジルの芸術家たちが借用した20世紀初頭のヨーロッパ人芸術家たちが、アカデミズムと戦うためにアフリカやオセアニアの「プリミティブ芸術」に学んだのとまったく逆の方向性をもっている。その意味でブラジル人芸術家とヨーロッパの芸術家を比較するのは非常に興味深いテーマであるが、この対比は、ブラジルという国家=旧植民地/プリミティブという枠づけを前提として成立するものである

ことを忘れてはいけないであろう。実際ヨーロッパに学んだものの多くは「プリミティブ」ではなく、ヨーロッパに遊学した富裕なヨーロッパ移民の子弟、あるいは画家のラザール・セガールのように、青春期においてヨーロッパの表現主義運動に参加した後にブラジルに帰化したヨーロッパ人もいた。彼の発見したブラジルは、しかしながら、ピカソやトリスタン・ツァラにおけるアフリカやオセアニアとは全く違った意味づけをされるのである。ブーレ・マルクスの絵画の師にあたるボルチナリもイタリア人移民であるが、社会的成功によって、同時代の政治体制、ゼットウリオ・バルガスの体制のなかで史的な意味づけをされるようになるのである。

伝記的事実から明らかになようにブーレ・マルクスも他のブラジル人芸術家と全く同様な社会的条件のなかで芸術家となった。彼の庭園の設計図を見れば彼がモダニズムの忠実な継承者であったことは明らかであるが、他の芸術家たち、特に造形芸術家たちと大きく異なっていたのは「ブラジル性」を表現するための「テーマ」というより「手段」がブラジル特産の「植物」だったということであった。「植物」という表現手段はブーレ・マルクスの活動の意味づけを別な方向へと導くこととなった。すなわちエコロジストとしてのブーレ・マルクスである。

#### § 4. エコロジストとしてのブーレ・マルクス

エコロジストとしてのブーレ・マルクスの活動は、たとえばブラジルの著名なエコロジストであるジョゼ・ルツェンスベルガーのように声高に環境破壊を告発するイデオログでも、またシコ・メンデスのように生存への止むに止まれぬ要求からの悲痛な叫びでもなかった。富裕で国際的名声を持つ著名人であるブーレ・マルクスはその社会的地位から、講演や新聞のインタビューなど発言の機会も多かった。また植物学者として新種の発見や保護育成をすることを通じての環境保護も行なった。しかし基本的には庭園作家/ランドスケープ作家として自分が設計した庭園や公園にブラジル固有種を用いることによる景観の保護を訴えたのである。

著作家ではなかったので、ブーレ・マルクスの名前で出版された『芸術とランドスケープ』(BURLE MARX, 1966)も著作ではなく、講演集である。講演やインタビューの数は相当の数に昇り、しかも『芸術とランドスケープ』に集められた講演のタイトルを見れば、彼がいわゆるエコロジストとは違ったタイプのエコロジストであったことがわかる。この論文集所収の講演のタイトルは次の通りである：

「ランドスケープにおけるコンポジションの概念」、  
「広域ランドスケープ・プロジェクト」、  
「ブラジル美術についての考察」、  
「庭園とエコロジー」、  
「ラ

ンドスケープとブラジルの植物相」、「ブラジルの風景遺産」、「連邦上院議会における証言」、「自然保護に関する諸問題」、「私の職業形成における植物学者の関与」、「都市構造のランドスケープ」、「ランドスケープと破壊」

「庭園とエコロジー」と題する講演で「ランドスケープ作家の社会的使命には、庭園や公園との接触を通して自然のもつ価値に対する認識と理解の感情を一般大衆に伝えるという教育的な側面がある。」とランドスケープ作家としての職業的使命について一般的に述べている一方（BURLE MARX, 1987: p. 43）、「連邦上院議会における証言」、「自然保護に関する諸問題」、「ランドスケープと破壊」と題する講演では、ブラジルにおける自然破壊について具体的な事例を挙げて告発している。しかもこの具体的地域と植物名をあげての告発は、植物学者との調査旅行と自分が所有する広大な自宅兼アトリエ兼庭園（リオ・デ・ジャネイロ郊外にあるサント・アントニオ農園）内での研究栽培の経験に裏付けられていることも明らかにされている（「ランドスケープとブラジルの植物相」）。さらに次項の主要作品の解説に見られるとおり、公園ないしランドスケープ・デザイン上のテクニックとエコロジーとの関係も論じられている。また「ランドスケープとブラジルの植物相」のなかで「風景は統計的数字では表せない」と述べているが、これは直接的には「風景は一つのエコロジカル・システム、すなわち一つの生物学的連環である」ということを意味していると思われるが、ブルー・マルクスがこのような主張をするをするとき、この言葉は、エコロジーというものが単に自然の問題あるいは社会問題ではなく、美学的あるいは生活問題でもあり、人間の多様な欲求に対応するものであることを意味している。しかしながらブルー・マルクスがその生涯で成し遂げた業績は幸運の結果でありも、上述のランドスケープ作家の社会的使命のなかで述べられているような「一般大衆」とブルー・マルクスを同じように考えることはできない。一般大衆のできるのほう少しささやかな行為である。

ブルー・マルクスとは直接的関係をもたなかったようであるが、その追従者の一人であると自称するジョゼ・トゥルーダ・バラツォ Jr. はその著作『ブラジルの装飾花卉：生態学的風景論のためのガイド』（PALAZZO Jr., 1993）のなかで、エコロジスト系景観作家の要件10ヶ条というのを設定しているが、これはブルー・マルクスの考え方を大衆的にわかりやすく敷衍したものと考えて良いであろう。

「I. (エコロジスト景観作家は) 生きた環境の再生と保存に対する責任者として、純粋に人間的な楽しみに対する美学論的な美以上に、野生の植物相および動物相の保護のための条件の確立手段を常に獲得し続けなくてはならない。

II. 公園、広場、庭園に土着の植物種を使用する

ことに対する絶対的の偏愛を示す。特に動物の避難所と食糧のためのより良い条件を示す場所として。

III. ヴァライティに富んだ種と環境を促進し導入することを探求し、時代錯誤的かつ人間中心的な景観思想の結果としての無菌的（パストゥールのないしはエステルの）庭園に対する愚かな誤った美学と縁を切る。

IV. 自然環境を破壊する「都市化」のプロジェクトあるいは時代錯誤的なランドスケープのプロジェクトに対する公的な告発や嫌悪感の表明の推進する。

V. 植物学的標本の採集のためのフィールドへの旅行を実行するにあたって、できる限りの節約を行ない、植物群とそれに依存する動物群の生き残りを尊重する。場所が限定されるその種の現存する唯一最後の標本を摘んでしまったり、ある限りのすべての果物や種を持って来てはいけない。

VI. 自然保護の法律や基準に違反した植物採集を行なわない。いかなる仮説をもってしても国立公園、生物学的リザーベーション、その他の保護の単位 のサンクチュアリを侵犯しない。

VII. 商業的飼育場から植物を獲得するにあたって、売買のために自らの標本の繁殖を絶えず続けている商業的飼育場を探ること。繁殖のためのいかなる努力も行わず、自然の中から引き抜いた植物を売買する犯罪的な業者とは取り引きしないこと。

VIII. 公園、広場、庭園における農薬の使用や生物破壊を止め、そして戦うこと。従って再創造する環境の中に毒物を導入することによって、自然の均衡を致命的に破壊することはいかなる正当化もできない。必要な場合には、植物と動物の相互作用の均衡を修復するための生物学的で温和な方法を用いる。

IX. 自分の手の届く限りのあらゆる手段による実践を通じて、エコロジックなランドスケープを、人間と自然の新しい関係の形態の先駆として広め、自分以外の生ある存在に対する尊敬と調和的共生を探求し、それらの存在の生への権利を再認識する。

X. 意識的な市民として、自然から不当な利益を上げようとする破壊者、その同盟者、腐敗した政府関係者、政治的扇動者と、精力的かつ根気よく戦うこと。我々の天体（地球）を共有する他者の権利を守るために自らの市民としての権利を行使すること。」（PALAZZO Jr., 1993: pp. 21-22.）

とはいえ、ここでバラツォが要約・敷衍してみせるのはブルー・マルクスの業績の一部と関連するに過ぎない。彼の創り出した空間を前にして我々が感ずるのは何よりもまず、その圧倒的な美しさであり、あくまでそのことを前提とした上ではじめて、その作品からエコロジックな解決法を読み取るべきであろう。そこで次に彼の主なる作品を通してそのメッセージの一端を簡略に述べよう。



## § 5. 主要作品の解説

庭園やランドスケープの説明には多くの言葉で語るよりも1枚の写真を提示する方が良いと思われるが、ブーレ・マルクスの作品のもつ社会的意義と美学的な意味の両者を考える手がかりとして、たとえわずかでも全くないよりはあった方が良好であろうという消極的な理由と、言葉でなければ説明できない部分があるという積極的な理由とによって、彼の主なる作品に簡単なコメントを付け加えよう。

### 1ーカーザ・フォルチ広場（レシーフェ）、1935年（図1）

ランドスケープ・デザイナーとしての本格的な経歴の始まりはブラジル北東部ペルナンブコ州の州都レシーフェ市内の公園および広場の設計から始まった。この広場はその当時の姿がほぼ忠実に残っているものの一つである。土着の植物や水および水性植物の使用など後のブーレ・マルクスの設計の基本となる手法がすでに用いられている。

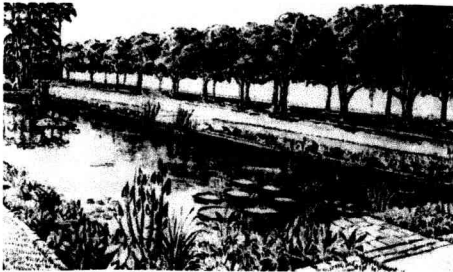


図1

### 2ーオリボ・ゴメス邸庭園（サンパウロ）、1950・1965年（図2）

池に映るリノ・レヴィイ設計の住宅、金色に輝く色彩豊かな植物群が、金閣寺ないしは宇治の平等院を連想させるが、晩年における協力者で設計チームの後継者である日系人のハルヨシ・オノ（1943年生）はまだその設計に参加していないと思われる。ブーレ・マルクス自身は、私邸の庭よりも公共空間の設計の方を好むと言っているが、実際にはこの庭が代表するような大富豪の私邸の広大な庭の設計も多かった。

### 3ーフラメンゴ公園および近代美術館の庭（リオ・デ・ジャネイロ）、1953年（図3）

フラメンゴ海岸の大規模な埋め立てによってできた敷地に作られた海岸公園とその一角に建てられたリオの近代美術館の庭。ブラジルの近現代史の舞台であり、文学に描かれ歌に唄われた旧市街に接する空間で、ブーレ・マルクス創造した空間との対比と調和が鮮やかに身をもって体験できる場所である。

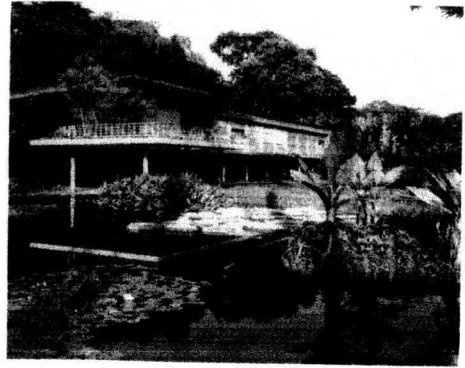


図2



図3

### 4ーイビラプエラ公園改造案（サンパウロ）、1953年（図4）

サンパウロ建立400年を記念したオスカー・ニーマイヤー設計のいくつかの建物（サンパウロ・ピエンナーレの会場、現代美術館など）が点在する40万㎡に及ぶ敷地のなかに高架の歩道、池、花壇、モザイクなどがデザインされる予定であったが、実現されなかった。現在別のデザイナーによって引き継がれている。

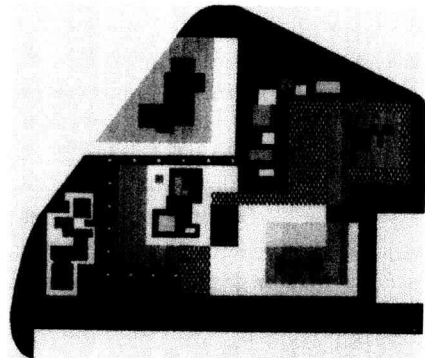


図4

5—パルケ・デステ（カラカス/ヴェネズエラ）、1956年（図5）

ブラジル国外にある大規模な作品の一つ。スポーツ広場、野外劇場、遊園地、動物園、植物園など多機能を持った空間の設計で、ここでブーレ・マルクスは様々な異なる専門家との共同作業を余儀なくさせられるが、その意味でブーレ・マルクスは自身の枠を超えた社会的意義をもつ作品をもつことができたと言えるのではないと思われる。

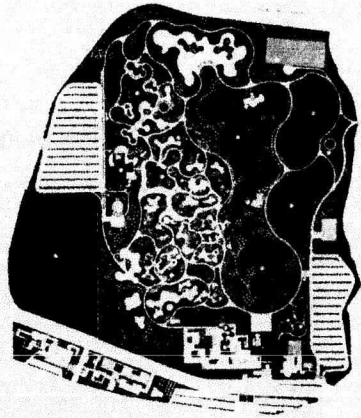


図5

6—外務省の庭（ブラジル）、1965年（図6）

オスカー・ニーマイヤーの建物に対する水の「水平性」と椰子の木に向かって伸びる「垂直性」が形づくるコンポジションが美しい、ブーレ・マルクスの庭として最も良く知られた作品。

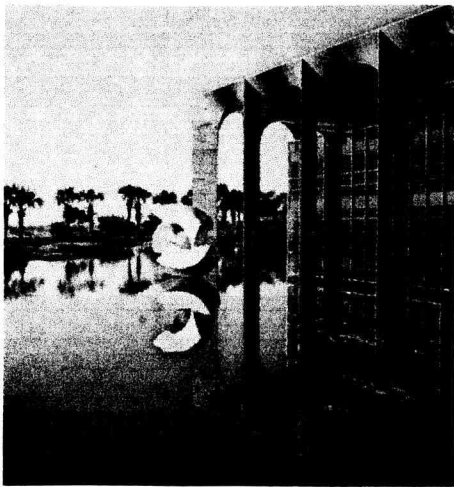


図6

7—陸軍省の庭（ブラジル）、1970年

外務省の庭と同じくオスカー・ニーマイヤーの建物に付属する庭であるが、建物とは比較的独立した空間を構成し、その設計図が示すように「三角形の庭」と呼ばれる。日本庭園の庭石のように、池の中に何個かずつまとまって配置されるコンクリートの角柱が、ブラジリアの青い空に向かってそそり立つ姿は迫力のある美しさである。

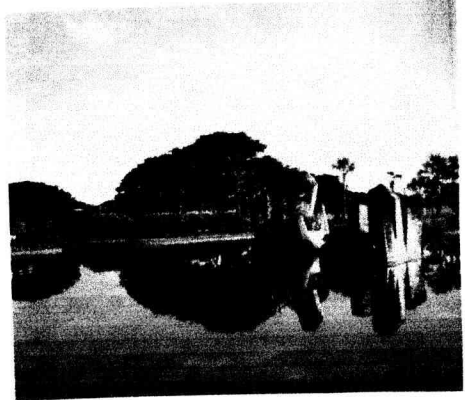


図7

8—ソーザ・アギアル病院の庭（リオ・デ・ジャネイロ）、1966年（図8）

建物の壁や窓に様々なブラジル産の植物が配置されている。広さや規模を別として水平方向に広がりをもつ通常の庭に対する垂直の庭。庭のための特別な敷地がない場合の、都市緑化の手法の一つ。

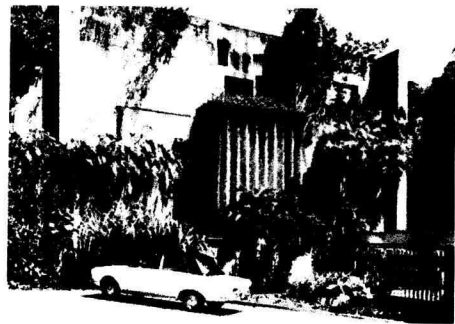


図8

9—サフラ銀行の屋上庭園（サンパウロ）、1982年（図9）

ソーザ・アギアル病院と同様に都市緑化のための手法の一つであるが、この屋上庭園の場合は、次のコカパバーナ海岸の遊歩道に近い、伝統的なモザイク模様の手法を用いながら、ブーレ・マルクス特有の抽象的表現主義デザインを展開している。

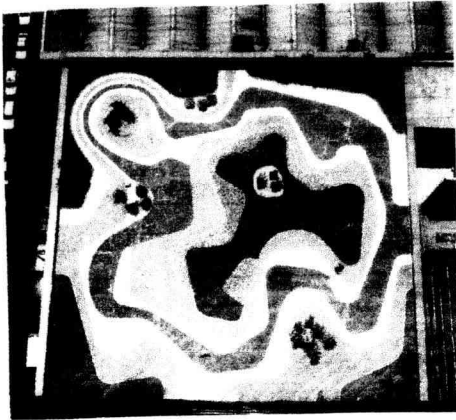


図9

10ーコカパバーナ海岸の舗装道路(リオ・デ・ジャネイロ)、1970年(図10)

世界的に有名なリゾートであるコカパバーナ海岸を埋め立てて作られた遊歩道と道路の分離帯を伝統的な波形模様とブーレ・マルクス独創の抽象模様でデザインしている。



図10

## § 6. おわりに

作品解説のなかでは個々の造園テクニックがもつ社会的意義について簡単に触れ、またエコロジストとしてのブーレマルクスの活動の一端についても述べた。最近のブーレ・マルクスへの評価は、回顧展を行う主体が美術館であることが原因か、美術家としての彼の位置づけ、エコロジカル・アートやランド・アートなどの現代美術との関連で論じようとするものが多いように思われる。この論点は筆者の能力を超える論点であ

り、本稿の主題からもそれるので論ずることは控えたが、最後に筆者がブーレ・マルクスを論ずるためのこれからの課題と考えている論点をいくつか挙げる。

(1) なぜブラジルのような国においてブーレ・マルクスは上記のような活動を展開できたのであろうか? この設問に対する答えの一つをフランス人建築史家/庭園史家ジャンピエール・ダンテックは、ラテン・アメリカにかにおける「富の偏在」と「手間賃の安さ」に求め、メキシコ人建築家、ルイス・バラガンと比較している。言い換えればラテン・アメリカの社会的後進性こそ彼らの作品の生産基盤だという解釈である。私邸の庭園、つまり大富豪の邸宅の庭園について言えば、それは真である。しかし講演や公的プロジェクトについては、スラム対策を含む住宅政策とのバランスを考慮に入れる必要があるにせよ、ブーレ・マルクスの提言は、平凡なあるいは誤った選択を回避するための指針であることは間違いない。

(2) (1)と関連して、シンガポールのような熱帯地域に属する旧植民地の国々、すなわちブラジルと類似の生態学的社会的条件、そして歴史的伝統をもつ国々との比較あるいは影響関係についての考察も興味深いテーマである。実際、ブーレ・マルクスの設計チームの後継者であるハルヨシ・オノはすでにマレーシアでのランドスケープ・デザインの仕事をやっているし、現在サンパウロ氏で行われているスラム政策が「シンガポール・プロジェクト」と名づけられるなど、国際的交流が始まっているようである。

(3) ブーレ・マルクスの風景にも個人の人生観・社会観のようなものが投影されているとしたら、景観作家とばかりでなく画家たちの描く風景画との比較も可能であろう。例えば彼の師であったポルチナリの描く様々な「社会的風景」や同代人であったラザール・セーガルの「バナナの木」(熱帯のヴィヴィッドな風景)から晩年の「黄昏の森」(墨絵のような枯れた風景)への変化などとの比較は興味深い。

さらにフラヴィオ・モッタが指摘するように(MOTTA, 1984)、ブーレ・マルクスによって創造された空間をコロンブスによるアメリカ大陸の公式的発見、いやそれ以前に先住民が創り出した空間以来のラテンアメリカにおける空間創造の歴史のなかに位置づけて考察する必要があるであろうし、またそれはそれだけの野心と意図をもって創り出された空間なのである。

## 参考文献

ADAMS, William Howard  
1991 *Roberto Burle Marx, The Unnatural Art of the Garden*, New York: The Museum of Modern Art.

BURLE MARX, Roberto



- 1966 *Arte e Paisagem*, São Paulo: Studio Nobel.
- CALS, Soraia  
1995 *Roberto Burle Marx: Uma fotografia*, Rio de Janeiro.
- CARELLI, Mario  
1993 *Cultures croisées: Histoire des échanges culturels entre la France et le Brésil de Découverte aux Temps modernes*, Paris: Editions Natan.
- CATOIRA, Edgar  
1992 *The Botanical Garden of Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro: Salamandra Consultoria.
- CERATL, Tanla Maria & BONI DE TOLEDO, Cibele  
1994 *Conhecendo o Jardim Botânico*, São Paulo.
- CORDEIRO, Antonio Jose e als.  
1992 *Guia Pratico de Direito Penal Ambiental*, Rio de Janeiro: Forense.
- ELIOVSON, Sima  
1991 *The Garden of Roberto Burle Marx*, London: Thames and Hudson.
- FROTA, Lelia Coelho  
1994 *Burle Marx: Paisagismo no Brasil*, Brasilia de Frankfurt.
- HOENE, F.C.  
1944 *Arborizacao Urbana*, São Paulo.
- LEENHART, Jacques  
1994 *Dans les Jardins de Roberto Burle Marx*, Crestet: Crestet Centre d'Art / Actes Sud
- LUTZENBERGER, Jose  
1990 *Gaia: o Planeta Vivo (por um caminho suave)*, Porto Alegre: L&PM.
- MOTTA, Flavio L.  
1984 *Roberto Burle Marx e a Nova Visao da Paisagem*, São Paulo: Nobel.
- NEEDELL, Jeffrey  
1993 *Belle Epoque Tropical, Sociedad e Cultura de Elite no Rio de Janeiro na virado do Seculo*, São Paulo: Companhia Das Letras.
- SEGAWA, Hugo  
1996 *Ao Amor do Publico: Jardins no Brasil*, São Paulo: Studio Nobel.
- PELLEGRINI FILHO, Americo  
1993 *Ecologia, Cultura e Turismo*, Campinas, SP: Papirus.
- VENTURA, Roberto  
1991 *Estilo Tropical, Historia Cultural e Polemicas Literarias no Brasil*, São Paulo: Companhia Das Letras.
- ミー・マーガレット著（トニー・モリソン編、南日康夫・南日育子訳）  
1996 『アマゾン自然探検記：女性画家の花に捧げた生涯』、八坂書房