



アドルフ・ゴッドリーブの一九五〇年代における絵画変遷について : ブナイ・イスラエル会堂とミルトン・スタインバーグ・ハウスのシナゴーク装飾を中心に

芦田, 彩葵

(Citation)

美術史論集, 24:23-39

(Issue Date)

2024-02-17

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/0100493539>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/0100493539>



アドルフ・ゴットリーブの一九五〇年代における絵画変遷について

―ブナイ・イスラエル会堂とミルトン・スタインバーグ・ハウスのシナゴーグ装飾を中心に―

《キーワード》 抽象表現主義 サミュエル・クーツ オールオーヴァー ピクトグラフ

芦田彩葵

はじめに

ニューヨークを中心とした抽象表現主義の画家たちは、一九三〇年代から四〇年代にかけてパリで展開したキュビズムやシュルレアリスムの影響を受けながらも、その後、大画面に線や色面で画面全体を覆うオールオーヴァーの構図を特質とする独自の様式を確立した。ジャクソン・ポロックは一九四七年にドリップ／ボア・ペインティングを、バーネット・ニューマンは一九四八年にジップ絵画を、マーク・ロスコは一九四九年にロスコ様式をといったように、一九四〇年代末に各々の代表的絵画様式を打ち立て、戦後の美術史において注目される潮流を生み出した。一方、同じく抽象表現主義の代表的画家であるアドルフ・ゴットリーブは、一九四一年から始めたピクトグラフのシリーズによって、グルーブのなかでもいち早くオールオーヴァーな様式を確立し、ピカソをも感化させ¹⁾、批評家のクレメント・グリーンバーグからも高く評価されていたが、²⁾

一九四〇年代から五〇年代にかけて、非生物（一九四八―）、ラビリンス（一九五〇―）、仮想風景（一九五一―）、バースト（一九五六―）と多くのシリーズを制作し、多様な様式展開を行った。その頃、ゴットリーブは自身の作品を描くのみならず、四つのシナゴーグにおいて大規模な装飾プロジェクトを手掛けている。

ゴットリーブのシナゴーグにおける協働プロジェクトは、当時、現代の建築と美術の新たな融合として注目を浴び、批評もされてきたものの、これらのプロジェクトがゴットリーブの絵画表現の展開や自身の芸術観とどのような関係にあったのかは、これまで十分に議論されてこなかった。しかし、当時のゴットリーブの発言を確認すると、協働プロジェクトと自身の絵画制作を分けながらも、それらの活動と自身の制作の在り方について論じていること、また同時に画家の様式が大きく変化していることから、シナゴーグでの装飾制作がゴットリーブの様式展開と関係していることが推察される。

ゴットリープは、ニュージャージー州ミルバーンのブナイ・イスラエル会堂（一九五二）、マサチューセッツ州スプリングフィールドのベス・エル会堂（一九五三）、ニューヨークのミルトン・スタインバーグ・ハウス（一九五四）、ニューヨーク州ブルックリンのキングスウェイ・ユダヤ人センター（一九五五）の四つのシナゴグ施設で、箱舟を覆うアーチのカーテンやステンドグラス等のデザイン、設計に携わった。それらは絵画作品ではなかったが、ゴットリープのこれまでの絵画表現を建築と空間に取り込んだものとして大きな話題となった。本稿では、当時の建築と現代美術の協働による最初のシナゴグの一つと評され、戦後のシナゴグ建築の大きな潮流を生み出す契機となったミルバーンのブナイ・イスラエル会堂と、ファサード全てを覆った最初の壁面ステンドグラスとして注目を浴びたニューヨークのスタインバーグ・メモリアル・センターのシナゴグ装飾の様式を確認した上で、ゴットリープの絵画における様式変遷との関係を考察する。

一、一九五〇年代におけるシナゴグ

アメリカでは、一九五〇年代から六〇年代にかけて千以上のシナゴグが建てられたが、その多くが第二次世界大戦、ホロコースト経験後のユダヤ人社会の復興と活性化を目指したシナゴグの再建を目的としたものであった。³ アメリカでは、三〇年から六〇年代にかけて、ヨーロッパ・モダニズムの影響から独自のモダニズム建築

を發展させてきた。それまでのアメリカのシナゴグはムーア様式のものが多かったが、これまでの伝統や意識にとらわれず、各々の地域に根差したユダヤ人としての新たなアイデンティティーを確立する意識も芽生え、アメリカらしさと現代らしさを体現した新しい様式のシナゴグの建設が望まれていた。同じくヨーロッパにおいても、戦後の復興を願うなかでドミニコ会のクチュリエ神父が先導した新しい教会建築建造により、マティスが装飾を手掛けたヴァンスの礼拝堂（一九五一）や、ル・コルビュジエが建築および装飾を手掛けたロンシャンの礼拝堂（一九五五）など新しい時代の教会が生まれ、それらの動向は、アメリカの美術界においても大きな注目を浴びていた。

抽象表現主義においては、イーゼルの枠を超えて建築領域へと拡張していく志向性が四〇年代初期からポロックに認められたが、ゴットリープをはじめロバート・マザウェル、ウィリアム・バジオテスなど主要な抽象表現主義の画家達が所属していたサミュエル・クーツ画廊は、画家たちが作品を大型化し、大きな壁面を欲していること、壁画に対する憧れがあることにいち早く気づき、絵画と建築を結びつけることに着目した。なお当時、抽象表現主義の多くの画家たちの作品大型化の背景には、メキシコ壁画運動の影響、ポロックやロスコ、ゴットリープなど抽象表現主義の主要な画家たちが参加した連邦美術計画による壁画制作や公共施設に設置するための絵画制作の経験、そして美術館やギャラリーといった展示空間の建築的側面からの変容などが挙げられてきた。

クーツは、建築雑誌に大々的に画廊の広告を出し、一九五〇年には「壁画家と近代建築家」と題した展覧会を企画した。本展でクーツは、画廊内のスペースを五つに区切って、定評がある建築家たちの建築物に対して、所属作家の作品を設置するという協働プロジェクトを企画し、それぞれに提案する作品を展示した。¹⁾ゴットリーブは建築家マルセル・ブロイヤールと組み《夜の音》(一九四八)をブロイヤールが設計したヴァッサー・カレッジの寮、デクスター・M・フェリー・ハウスの壁画として提案した。その他に、バジオテスとフィリップ・ジョンソン、マザウェルをグロピウスの建築家グループと組み合わせて展示した。これらの活動が功を奏して、ミルバールのブナイ・イスラエル会堂の建築で一躍著名となり、その後多くのシナゴグを設計した建築家のパーシヴァル・グッドマンは、クーツに四つのシナゴグでの装飾について一括発注している。最初のミルバールのシナゴグのプロジェクトでは、クーツ画廊からゴットリーブとマザウェル、ベティ・パーソンズ画廊よりハーバート・ファーパーが選出された。クーツはその翌年「シナゴグのための美術」展を企画し、再び美術家と宗教建築デザインの最先端を行く建築家を組み合わせた。この展覧会は何人かの作家に仕事を依頼する結果となり、また、バーネット・ニューマンがシナゴグの設計に興味を持つきっかけにもなった。²⁾

二、ミルバールのブナイ・イスラエル会堂

箱舟のカーテン

先述した建築家グッドマンによって設計された保守系のブナイ・イスラエル会堂は、ガラス、レンガ、木材で作られた低層の建物である。アメリカの旧世界的シナゴグ建築からの劇的な変化を示した近代宗教建築の傑出した例であり、初めて会堂の装飾に抽象芸術を導入したものと考えられたため、一九五二年の落成式では、ニューヨーク近代美術館館長のルネ・ダルノンクールが講演を行い、公開時には建築雑誌や美術雑誌のみならず、『タイム』誌や『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』新聞などで特集が組まれるなど大きな話題となった。

ゴットリーブがデザインした箱舟のカーテンは二つに分かれ、上部は二八六・四×二〇四・五センチ、下部は三〇九・二センチ×二〇七センチと巨大なもので、上部は固定され、下半分はトリーラの巻物が置かれている箱舟部分を覆っている(挿図1)。ゴットリーブは、ケルビムの翼、胸当て、石板、モーゲン・ダヴィッド、足跡と様式化された鬘で表されるユダのライオン、イスラエル十二部族などユダヤ教のシンボルやモチーフをベルヴェッッドの深紅のカーテンに金色の刺繍糸を用いて配置した(挿図2)。それらの図像は、ゴットリーブの四〇年代における代表的様式であるピクトグラフの表現を踏襲しているといえるだろう(挿図3)。ゴットリーブは原始美術や神話、またユングの集合的無意識などに登場するモチーフ、例

えば、目や渦巻、女性や男性の象徴を想起させるものをグリッド状に配置したが、各々のモチーフの背景を考慮すれば、人間がもつ普遍的な感情を表出する絵画を目指していたことが理解される。それは宗教的空間において満ちる感情とも共通しているといえるだろう。さらにゴットリーブが選んだ鮮やかな赤のベルヴェッドのカートン生地や金色の刺繍糸は、神聖さをドラマティックに演出している。彼の図案をもとに、妻のエスターが指導しながら、これまでの慣習に従い会衆の女性たちが各々のパーツを縫い付けたカーテンは、コラージュの手法を想起させ、作家と信徒たちが協働で制作したものであった。

しかし、儀式での使用を重ねていくなかで、カーテンの性質の脆さからその損傷が心配されていたところ、一九八五年にユダヤ博物館がコレクションとしての収蔵をシナゴグに依頼し、八十七年までに収集されることになった。その後、シナゴグではカーテンのレプリカが使用されている。すでに八十六年のユダヤ博物館の宝物コレクション展にカーテンが出展されていることから、博物館が文化財として価値をおいていたことが窺える。また展覧会カタログの作品解説では、描かれたシンボルの組み合わせから人間存在の普遍性と継続性についてのゴットリーブの考えが具体化されていると記されている。⁶⁾

この半抽象の図案が施された荘厳なカーテンは、会堂の外に設置されたファバーの彫刻《燃える柴》ロビーに設置されたマザウエルの壁画《神殿の壁画》よりもサイズが大きくひと際存在感を放つ

ている。本来、堂内の装飾が少ないシナゴグでは、箱舟のカーテンが重要な位置を占めているが、本堂内においても唯一の装飾となっている。圧倒的なサイズと艶やかな質感のなかで、意味と文様が一体となったカーテンは、ひと際空間内でその存在感を放ち、訪問者は各々の感情と向き合い、宗教的体験をすることになる。

当時の批評

このカーテンの制作について、『ニューヨーク・ヘラルド・トリビューン』新聞の美術批評を担当するエミリー・ジェナウアーは、以下のように記している。

ゴットリーブの典型的な抽象的ピクトグラフは、・・・一般的に、謎めいた原始的、考古学的、無神論的なシンボルがエジプトの象形文字のように並んでいる。それらは、彼が芸術的カーテンをデザインするのに特別に適しているように思える。しかし、彼もまた妥協と調整を余儀なくされた。単にデザインが良いかという理由でスケッチに用いたモチーフも、具体的な意味を持つように変更しなければならなかった。・・・(中略)・・・重要なのは、幕が伝統的なシンボルの完全な集合体であり、神の家を信用するに足る威厳があることだった。そしてそれは立派であり、深く輝く色彩の広がり(色彩構成さえも利用可能な布地によって制限された)、豊かな質感、目を引くデザインは、ゴットリーブの意図したとおり、威厳と落ち着きをもった豊かな

さで箱舟を覆う役割を果たすに違いない。このシンボルは、芸術家の深い敬虔な衝動から生まれたものだろう……⁽⁷⁾

ジェンナーは、もともとゴットリーブの作風がカーテン装飾に適したものであったものの、その制作において、宗教美術としての制限があったことを指摘しながら、最終的には、ゴットリーブが深い敬虔さでもって、色彩の広がりや質感を巧みに扱いながら威厳と豊かさを備えた表現に辿り着いたことを指摘している。

このカーテン制作時のゴットリーブのコンセプトや狙いについて『アート・ダイジェスト』誌十月号では次のように記されている。

彼（ゴットリーブ）は、自分のデザインコンセプトを満たすと同時に、⁸びつたりであること、つまり装飾として喜ばれるものでありながら、神聖な場所の感覚を表現し、貢献するようなカーテンを作ったと説明した。……（中略）……これらの歴史的シンボルの意味についての質問でゴットリーブは、確かに意味には興味があり、自身はパウハウスの形式主義者ではないが、意味と形式が同様に重要であるトータルデザインとして作品を考えていると答えた。彼は、これらのシンボルを扱い始めたとき、それらが自分の絵画で使ったものと非常によく似ていることがわかったと思慮深くコメントした。彼は、個々のシンボルの具体的な歴史的意味よりも、それらが一体となって達成される「意味」、つまり感情への影響に興味があるのだ

ろうと言う人もいるかもしれない。⁽⁸⁾

またゴットリーブは、一九四三年にニューマンの協力を得て、ロスコと共同で『タイム』誌の批評家のエドワード・オールデン・ジュエルに宛てた六月七日付の手紙のなかで、複雑な思考を単純に表現することを奨励し、絵の主題は徹底的に重要であり、主題としては悲劇的で無時間的なものだけが妥当だと主張している。悲劇的で無時間的なものとは、やはり人間がもつ普遍的な感情に通じるものだといえ、ゴットリーブが制作において主題＝意味を重視していたことがわかる。以上のことから、ゴットリーブが美術表現においては主題と様式の両方に重きをおき、シンボルの形態と意味が一体になった表現を観る人に提示することで、どのように感情が揺さぶられるのか、作品と鑑賞者、作品空間がともに呼応することで宗教的体験が可能となる場の創出を目指していたことが窺える。また「場の感覚」とは、幾度となくニューマンやロスコをはじめとする抽象表現主義の画家達が発言しており、画家達にとって重要な概念であった。⁽⁹⁾

三、マンハッタンのミルトン・スタインバーグ・ハウス
ステンドグラスによるファサード

ミルバーンのブナイ・イスラエル会堂での箱舟カーテンの後、同じくグッドマンの設計によるマサチューセッツ州スプリングフィールド

ルドのベス・エル会堂の箱舟部分のデザインをゴットリーブは依頼された。アーチ部分には、赤、淡い青、黄色を基調とした地にピクトグラフを想起させる文様でユダヤ教のシンボルなどが施された横長の切妻屋根を思わす形態を配置し、下部のカーテンは無地に縞が入ったシンブルな布が垂らしてある。残念ながら、このシナゴーグは一九六五年の火災によって焼失し、ゴットリーブの作品も現在では、写真でのみ全容を知ることが出来る。ゴットリーブは、一九五二年に三つ目の宗教建築との協働プロジェクトであるニューヨークのミルトン・スタインバーグ・ハウスのファサードのデザインおよび設計の依頼を受ける。それは著名なラビであるミルトン・スタインバーグを追悼するためにケリー&グルーゼン事務所によって設計、建てられたもので、図書館やコミュニティセンターも併設されている施設であった。一九五四年に完成した施設は、正面ファサード全体がステンドグラスで構成された世界初の建造物であり、壁全体の大きさは高さ約十六・七メートル、幅約九・一四メートルとビル五階建て分の広さを誇り、ステンドグラス部分は一二〇㎡にも及び、当時最大の連続したステンドグラスの規模であった。ファサードは、二十一の異なる文様が九十一枚のパネルの中で繰り返され、十三段のパネルに七枚組のガラスが設置された(挿図4)。しかし、一九八〇年に建物の拡張工事のためにファサードは解体され、現在では再建築されたパーク・アベニュー・シナゴーグおよび東八十九丁目通りの関連施設イーライ・M・ブラック生涯学習センターにおいて、ステンドグラスが再設置されている(挿図5)。

窓としての壁面

このファサードでゴットリーブは、神がモーゼに神殿を装飾するよう指示した青、金、紫、そして白の色彩を用いて、生命の樹、イスラエル十二部族、トーラー、ダビデの星、贖罪の日を象徴するシンボルをデザインした。シンボルの描写は、その前に手掛けたブナイ・イスラエル会堂やベス・エル会堂に類似したものもあり、ゴットリーブのピクトグラフを想起させる。ただし、以前のシナゴーグでのカーテン装飾に比べて、ファサードのデザインは、建築上の問題によって課せられる制約が多かった。『アート・ニュース』誌の一九五五年三月号において、六ページにわたりゴットリーブのガラスファサードの制作について取り上げられたが、パネルの大きさの決定、建物全体と比例関係にあるファサードやガラス部分のスケール、カーテンウォールを兼ねた装飾の微妙な調整や館内での照明の要望など諸問題に対応しながらデザインを考案したゴットリーブの根気強さが紹介されている¹⁰⁾。

また同誌では、ファサード全体の構図を思案するにあたり、ゴットリーブが多くの習作を描き、構図の決定に一年を費やしたことを六枚の図版で紹介しており、アドルフ・エスター・ゴットリーブ財団にも当時の習作が保管されている(挿図6)。構図の決定において重要となったのは、ファサードの全体性、統一感であった。一部の列に縦長ラインを貫通させたもの、幾つかの横段に水平の帯となるような鮮やかな色ガラスを用いたもの、ファサード全体を黒縁の有機的な曲線によって大胆にアレンジして配置したものなど、様々

な試みが行われたが、それらがファサードを分断してしまったり、デザインの連続性を損なったりしてしまう理由から、最終的には二十一種類の装飾ガラスが規則的に配置されるオールオーバーな構図をとることで、リズムカルに壁面の全体性が表現されることが最優先された。

具体的には、ガラスパネルの三分の二を繊細な色合いの菱形格子が並ぶパネルにして、ゴットリーブがデザインしたパネルを三分の一の割合で使用した。さらに、デザインされたパネル部分を上下に配置したものを交互に並べ、各パネルの角が互いに接触することで、パターンの連続性を損なうことなく、生き生きとした市松模様の効果が生まれた⁽¹¹⁾。またデザイン部分のパネルは、その構図において下に色ガラスの余白を残して図像を中央に配置したパターンと、パネル全体に図像をオールオーバーに隙間なく配置したパターンの二種類が制作された。パネルの三分の二の部分は菱形の格子が並ぶ淡い色合いのガラスとなるため、豊かな光が屋内に差し込むことに加え、パネル部分には照明が入っていることから天候や時間に左右されずにステンドグラスが安定して輝き、建物内にいる人物がゴットリーブの世界観を環境として体験するだけでなく、建物の外側に對してもその象徴性が表現されることを可能にした。抽象表現主義の多くの画家たちが、観る者の感情により直接的に訴えかけるため、大画面を用いて壁画がもつ力強さ、あるいは建築という環境そのものまでも取り込んだ空間を創出することを目指してきたが、まさしくゴットリーブは、このプロジェクトにおいて、内部と外部をつな

ぐ窓に加え壁という両方の役割を果たす光と色彩に満ちた壁面そのものを創り出したといえる。

本プロジェクトでのゴットリーブの大胆な挑戦は、当時の美術界において高く評価され、『アート・ダイジェスト』誌では「画家の仕事が建築家の仕事を超越し、ゴットリーブのコンセプトがデザインに強い影響を与え、最終的に支配しているを感じずにはいられない。建築の細部は、画家が自分の作品に与えたのと同じ注意と感性で研究されたようには見えない」と論じられた⁽¹²⁾。

四、ゴットリーブの五〇年代における様式の変化

箱舟のカーテンと「仮想風景画」シリーズ

ゴットリーブがミルバーンのブナイ・イスラエル会堂のカーテンデザインに取り組んだのは、一九五〇年から五年にかけてであった。このカーテンは、その様式において、ゴットリーブのピクトグラフ後期を発展させたものだといわれて論じられてきた。確かにカーテン下部の六、七段目はグリッド状になった六つの区画に象徴的シンボルが表されており、その部分においてはピクトグラフとの連続性を見出せる。しかし、その表現が部分的であることから、カーテン全体の雰囲気としては、これまでのピクトグラフの特徴である不透明な色彩を用いた地に対して画面全体をグリッドが覆い、グリッド内に線描によるシンボルが描かれていた画風とは印象を異にする。むしろ、これまでのイーゼル用のフォーマットと異なり、巨大

な縦長のカーテンという形状にデザインをする必要があったことから、ゴットリーブがこれまでのオールオーバーな様式を変更したことが考えられる。色彩においても、宗教的空間を生み出すために象徴的な色が使用されたといえるだろう。カーテンのベースとなる赤色のシルク・ベルヴェッド生地の上に、他の色布で作られたシンボルがアップリケのようにして縫い付けられており、つまりは大きな色布の上に、いくつかの色布がコラーージュのように配された構造となる。さらに先述したように、これまでのピクトグラフのようにグリッドが画面の大部分を覆うのではなく、その使用は図の一部分のみであり、全体としては、線描での表現ではなく、大きな色面にいくつかの色面が配置されている地と図の印象を与える。

ゴットリーブは、箱舟のカーテンのデザインをしていた一九五一年から「仮想風景」のシリーズの制作を始める。このシリーズでは、画面が二層に分かれ、下層は大地や海を想起させる描写であるが、特徴的なのはブロックやデ・クーニングを思わす激しい筆触で描かれていることである。その一方で上層には、下層に対して抑制された筆触で着色された半透明の色彩の地に、平坦な形態による原色の色面が配置されている。例えば、シリーズ最初の作品である《凍えた音色 #1》(挿図7)の上層に配置された円や矩形による平坦な色面は、箱舟のカーテンに表現されていた矩形や円との共通性を見出せる。また同年に制作された《歩哨》(挿図8)では、画面下側にグリッド、画面端に縦長の形態が配置され、画面上部に円が描かれている。その構図とゆとりのある余白がある点において、カー

テンの構図との類似性を見出すことができる。加えて、カーテン以前には散見されなかった王冠の描写がその後、度々描かれている。以上のように、カーテンでのデザインを想起させる構図、鮮やかな色彩、布にアップリケとして布を重ねたことで生まれた平坦な色面同士がもつ表現の効果が、ゴットリーブの絵画制作において新たな表現の可能性を切り拓いたことが考察できる。

ステンドグラスと「ラビリンス」シリーズ

では、ミルトン・スタインバーク・ハウスのステンドグラスとゴットリーブの絵画制作では、どのような関係を見出せるだろうか。ゴットリーブが「ラビリンス」と題した最初の作品《ラビリンス #1》(挿図9)を描いたのは一九五〇年だった。この作品制作の背景として、先行研究の多くではウィレム・デ・クーニングとブロックが四〇年代後半から始めた重層的なオールオーバーな作品の存在が指摘されてきた⁽¹⁴⁾。また本作でゴットリーブは、親交があったニューマンがジップ絵画の制作で利用していたマスキングテープを用いて、グリッド部分を覆ってその上に色を重ねて制作している過程からも、グリッドによるオールオーバーな構図に重層性を付与しようとしていたことが分かる。批評家のローレンス・アロウエイは、淡いピンクと灰色、黒の色の重なりが観られる本作において、ゴットリーブの色彩に対する探求を指摘し、五〇年代初期に入ると色彩の選択が原色による黒や赤、白へと劇的に変化したことを論じている。⁽¹⁵⁾《ラビリンス #1》において、デ・クーニングやポロッ

からの刺激を受け、色彩の塗り重ねによる表現によって作品に重層性を取り込もうとしたゴットリーブだったが、構図においては基本的に従来のグリッドによるピクトグラを踏襲したものとなっている。同年に制作された《ラビリンス #2》では、緑やグレーなど淡い寒色系をグラデーシジョンのように重ねており、色彩の使い方がより自由に大胆になってはいるが、構図は前作を概ね継承したものであるだろう。

しかし、ステンドグラスが完成した一九五四年に発表した《ラビリンス #3》(挿図10)では、線描が画面を覆う点では同じであるが、構図と色彩において、前の二作品から劇的に表現が変化している。これまで線の太さや色が一律な直線だったのが、多様な線へと変化し、それまでの線描によるシンボルが背後に追いやられ、その上を太い黒の曲線と細い黄色と白色による線が画面を縦横無尽に走っている。同年に制作された《黒、白、ピンク》も同様に画面のどこどこには矢印や梯子などを想起させる形態が描かれているが、ピンク地の背後やその表面に黒の曲線が大胆に走り身体性を強く感じさせる作品となっている。また黒のストロークと同じ太さの白の曲線が画面全体を覆っている。この大胆に配された黒の太い曲線は、「非生物」のシリーズでも見られたが、それらは画面中央に配置されており、やはり同年に完成したミルトン・スタインバーグ・ハウスのステンドグラスを走るクロームによる黒縁の曲線を思わせる。その頃の作品に見られる赤や黄色、緑、青などの鮮やかな色彩はステンドグラスで用いられたものであった。そして画面に生じる

奥行きは、二重になったガラスパネルの間から漏れる光の照明から生まれた重層性を思い起こさせる。

ステンドグラス完成時にゴットリーブは、本プロジェクトと自身の絵画制作について、次のように発言をしている。

これは私にとって宗教上の仕事としては三回目です。現代絵画を普段見る人たちよりも多くの人たちに見てもらえることに満足しています。この種の作品は、イーゼル絵画よりも主観的ではなく、より知的なものでなければなりません。私の油絵への影響は、おそらく反動でこれまで以上に主観的な抽象画へと私を導くだろうと思います。¹⁶⁾

五四年に制作された作品では、画面を自由に伸び伸びと走る幾重にも重なるストロークは、ステンドグラスにおいて緻密に計画され規則的に配置されたパネルデザインからの反動も予感させるが、より主観的に影響を受けていたデ・クーニングやポロックの表現に近づいたとも考察できる。ステンドグラスと「ラビリンス」の関係について明確に論じたモノグラフは、筆者の現在の調査の限りでは確認できていないが、当時の展覧会批評において暗示させる記述はいくつか存在する。例えば、詩人で批評家のフランク・オハラは、これらの作品が展示されたクーツ画廊での五四年のゴットリーブの個展について、作品を激賞し、

表面の太いストロークは、特定の意味を示すというよりも、力強さと快活さから生じるスピードの兆候である。これらは、人工的な構造物の明瞭さ、強さ、正しさを備えた都市画である。⁽¹⁷⁾

と評しており、ステンドグラスによるファサード制作での経験がゴットリープのブレイクスルーになっていることを窺わせる。また、ニューヨーク・ヘラルド・トリビュン新聞の美術評では、

おそらく壁の空間を念頭に置き、ステンドグラスの窓のようなガラスが新たな目的を示唆しており、これらの黒、白、青みがあった灰色、黄色の色の帯の影響は、以前の絵画ほど贅沢な質感ではない。色彩はより硬質でありながらも、形態は崩れ、ダイナミックな壁や窓を好むような別の領域から離れた冥界のような、奥行きのある錯覚を生み出している。⁽¹⁸⁾

と記されており、以前の表現からの変化について、ステンドグラスの窓を引き合いに出している。

最後に作品サイズについて検証すると、『ラビリンス #3』は、横が四八七・六センチとそれまで制作された作品のなかで最大サイズであり、『黒、白、ピンク』も横が三六八・四センチあり、これまでのゴットリープ作品のサイズのなかでは突出したサイズである。五四年は、ゴットリープの作品がどれも大型化した年であったが、この大画面の使用は、ミルバーンの六メートルにも及ぶ艶やかなシ

ルク・ヴェルヴェッドの箱舟カーテンや、建物五階分のファサード全体をステンドグラスで覆い光にあふれた大画面を創出したゴットリープが、身体性を伴うダイナミックで、画家の言葉を借りれば、より主観的な感情を伴う鑑賞体験を観者に対して望んだことから生まれたと指摘できる。

やじうじ

本稿では、ゴットリープが五〇年代に絵画様式において多様な変遷を繰り返した背景について、ゴットリープが取り組んだブナイ・イスラエル会堂およびミルトン・スタインバーグ・ハウスでの協働プロジェクトを焦点に考察した。当時ゴットリープのシナゴグ装飾に関する個別の批評は多くあったが、ゴットリープが手掛けた対象が絵画ではなくカーテンやステンドグラスのデザインであったためか、絵画の様式からの視点による指摘や考察はあったものの、これらの装飾が絵画の様式変遷の過程でどのように受容されたのかを検証したものが十分ではなかった。今回の検証により、各々のプロジェクトでの取組みが、絵画作品の構図や描写、色彩、サイズやスケールと多岐にわたる範囲で影響を与えていることが明らかになった。今後はさらに、二度目となるカーテンデザインを行ったスプリングフィールドのバス・エル会堂や、二度目となるステンド・グラスのデザインを行ったブルックリンのキングスウェイ・ユダヤ人センターでのゴットリープの取組みについても検証することで、ゴッ

トリープが自身の作品によってどのような空間を創出し、観者に対してどう自身の芸術観を語り掛けようとしていたのか、それはゴットリープが絵画制作において最重要視した「感情的な真実」⁽¹⁹⁾に通底しているものなのかを考察したいと考えている。

ブナイ・イスラエル会堂が建立された一九五一年には、ポロックもトニー・スミスと教会プロジェクトに取り組んでおり、ニューマンもこの年にシナゴグの建築に専念していた。またロスコは同年に開催されたジョンソンによるシンポジウム「建築と絵画・彫刻の関係」に出席し、後年、彼が設計を手掛けたシーグラム・ビルのレストランでのコミッションワークに携わっている。戦後の宗教建築ラッシュ、画廊のプロモーション、美術館やギャラリーの建築や展示空間の変化、芸術家の社会への関わり方など、当時の様々な社会的要因が画家たちの作品大型化や作品スケール、特定の空間での展示志向に深く関わっていることが考察できるが、この時期、画家たちが自らの表現によって環境を構築しようとした背景を探ることで、抽象表現主義の画家たちの芸術観や作品展示の在り方についてより深い理解を得ることができらるだろう。

【付記】本研究はJSPS 科研費 19K23011 の助成を受けたものです。本研究にあたり、アドルフ・エスター・ゴットリープ財団エグゼクティブ・ディレクターのサンフォード・ハーシユ氏およびコレクション・マネージャーのナンシー・リトウィン氏、マーク・ロスコのご遺族であるクリストファー・ロスコ氏にご協力頂きました。記して

深謝いたします。

注

- (1) 一九四七年にパリで開催されたサミュエル・クーツ画廊所属作家のグループ展を見たピカソは、ゴットリープの作品から着想を得て《台所》(一九四八)を制作したと述べている。Pepe Karmel, "Adolph Gottlieb: Self and Cosmos," *Adolph Gottlieb: a retrospective*, exh.cat., Firenze: Giunti, 2010, p.35.
- (2) Clement Greenberg, "Review of Exhibitions of Hedda Sterne and Adolph Gottlieb," *Arrogant Purpose*, 1945-1949, pp.187-189. Originally published in "Art," *Nation* (December 6, 1947).
- (3) 当時のアメリカにおける近代的シナゴグ建築および装飾については、以下に詳しく。Janay Jadine Wong, "Synagogue Art of the 1950s: A New Context for Abstraction," *Art Journal*, Winter, 1994, Vol. 53, No. 4, pp. 37-43.
- (4) サミュエル・クーツが建築と美術の協働プロジェクトで果たした役割や画廊活動については、以下を参照。Emily S. Warner, "Marketing the Monumental," *Archives of American Art Journal*, Vol. 56, No. 2 (Fall 2017), pp. 26-49.
- (5) Eileen Elizabeth Costello, "Beyond the easel: the dissolution of Abstract Expressionist painting into the realm of architecture," PhD dissertation, Austin: The University of Texas, August 2010, p.14.
- (6) *Treasures of The Jewish Museum*, exh.cat., New York: Jewish Museum, 1986, p.190.
- (7) Emily Genauer, "Art and Artists: Church Abstractions," *New York Herald Tribune*, October 7, 1951.

- (8) James Fitzsimmons, "Artists Put Faith in Ecclesiastic Art," *Art Digest*, October 15, 1951, p.23.
- (9) Barnett Newman, "The Case for 'Exporting' Nation's Avant-Garde Art" interview with Andrew Hudson, 1966, Rpt. in Barnett Newman, *Selected Writings and Interviews*, Berkeley: University of California Press, 1992, pp.268-273.
- (10) Dorothy Gees Seckler, "Adolph Gottlieb Makes a Facade" *Art News*, Vol. 54, March 1955, pp.42-45, pp.61-62.
- (11) *Ibid.*, p.61.
- (12) John Fischer, "Mark Rothko: Portrait of the Artist as Man", *Harper's*, Vol.241 (July, 1970), p.18.
- (13) Ada Louis Huxtable, "Gottlieb's Glass Wall," *Arts Digest*, January 15, 1955, p.9.
- (14) 平山久雄「例えれば記号参照」Karmel, "Adolph Gottlieb: Self and Cosmos," pp.39-40.
- (15) Lawrence Alloway, "Adolph Gottlieb and Abstract Painting," *Adolph Gottlieb: a retrospective*, exh.cat., New York: The Arts Publisher, 1981, pp.55-56.
- (16) Emily Genauer, "Arts and Artists: Wall of Glass," *New York Herald Tribune*, September 19, 1954, p.16.
- (17) O'Hara, Frank. "Adolph Gottlieb" *Artnews*, April 1954, p.47.
- (18) Carlyle Burrows, "Art Review," *The New York Herald Tribune*, April 11, 1954.
- (19) Adolph Gottlieb, "Painting aim," *The New Decade: 35 American Painters and Sculptors*, exh.cat., New York: The Whitney Museum of American Art, 1955, pp.34-36.

【図版出典】

挿図1 円形と博物館 [https://thejewishmuseum.org/collection/2484-torah-](https://thejewishmuseum.org/collection/2484-torah-ark-curtain)

ark-curtain

挿図2 4' 6" 8' 10" Courtesy of the archive at the Adolph and

Esther Gottlieb Foundation, New York, NY

挿図3 ブロックリン美術館

<https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/1922>

挿図4 筆者撮影

挿図5 ホートン・ニー美術館 <https://whitney.org/collection/works/2290>

art © 2024 Adolph and Esther Gottlieb Foundation / Licensed by VAGA at

Artists Rights Society (ARS), NY

芦田彩葵（あしだ・あき）

二〇〇三年 神戸大学文学部卒業

二〇〇四年 ロンドン大学ゴールドスミスカレッジディプロマ取得

二〇〇六年 神戸大学大学院人文学研究科修了

二〇一三年 神戸大学大学院文化科学研究科修士（文学）

二〇〇六年～二〇一九年 熊本市現代美術館学芸員

二〇一九年～ 神戸大学大学院人文学研究科研究員

二〇二二年～ ニューヨーク大学大学院美術研究所 客員研究員

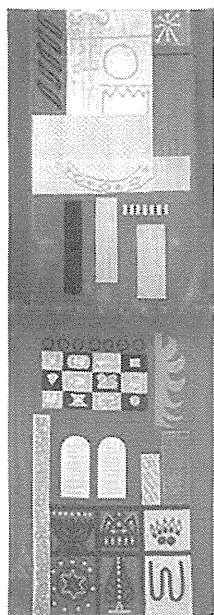


図1：アドルフ・ゴットリーブ《律法の箱舟カーテン》
1951年、ベルベット：アップリケと金属糸による刺繍、上部：286.4 × 204.5 cm 下部：309.2 × 207 cm、ニューヨーク、ユダヤ美術館

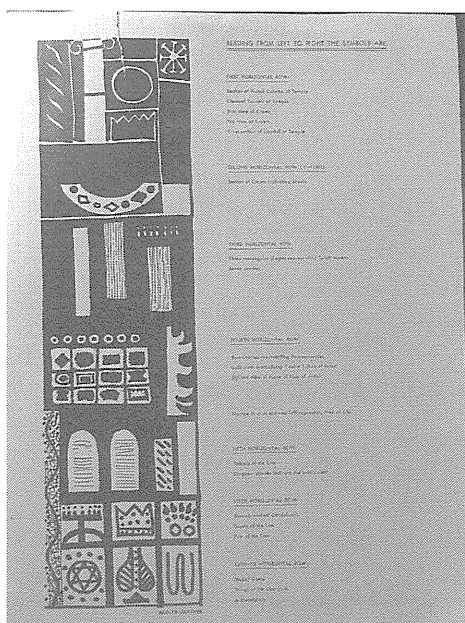


図2：『シナゴグにおけるシンボルと表現について』ブナイ・イスラエル会堂（ミルバーン）発行、1952年、ニューヨーク、アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団提供

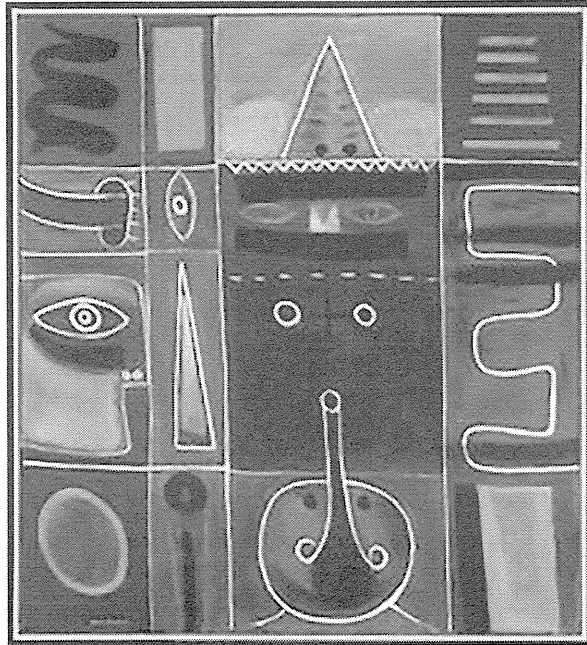


図3：アドルフ・ゴットリーブ《不吉な予感》1946年、油彩、テンペラ、カンヴァス、101.9 x 91.8 cm、ニューヨーク、ブルックリン美術館

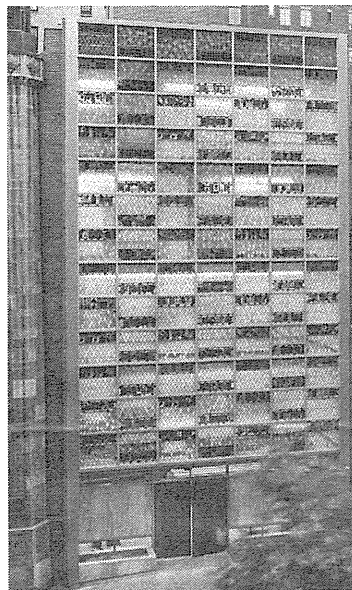


図4：ミルトン・スタインバーグ・ハウスのファサード完成時写真、1952年、ニューヨーク、アドルフ＆エスター・ゴットリーブ財団提供

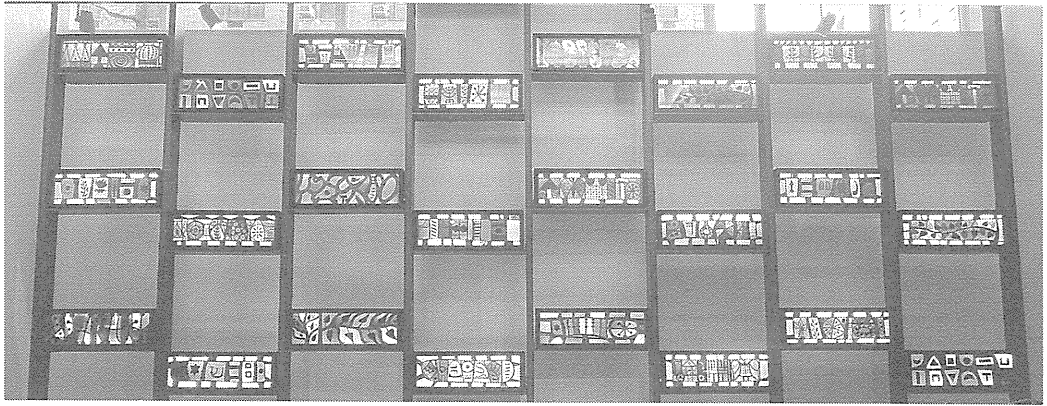


図5：再設置されているアドルフ・ゴットリーブによるミルトン・スタインバーグ・ハウスのファサード部分
ステンドグラス、2024年1月13日筆者撮影、ニューヨーク、パーク・アベニュー・シナゴグ

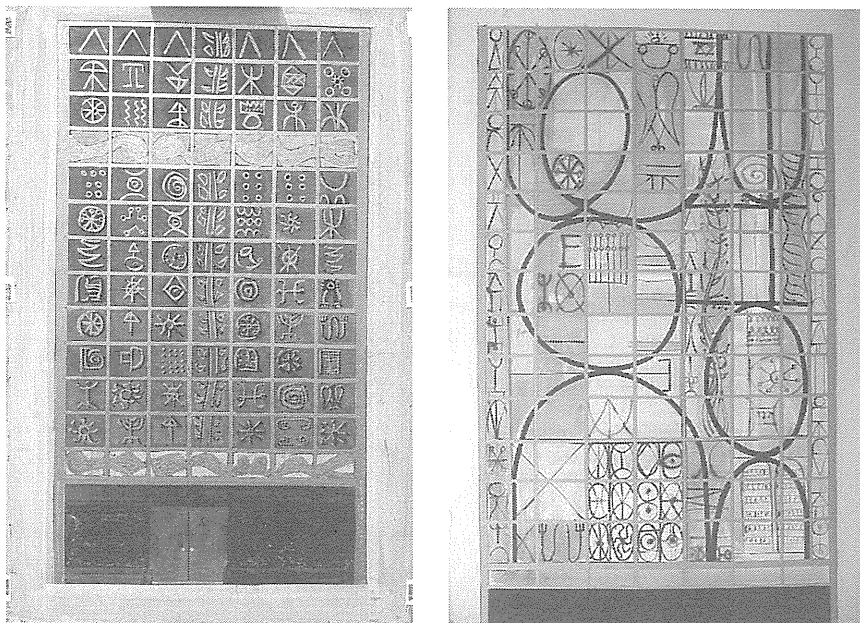


図6：アドルフ・ゴットリーブ、ミルトン・スタインバーグ・ハウスの提案デザイン（右）
ペインブリッジボードにグワッシュ、鉛筆、メタリックペイント、76.2×50.5cm（左）
プレゼンテーションボードにインク、鉛筆、グワッシュ、メタリックペイント、
92.7×55.2cm、1953年、ニューヨーク、アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団

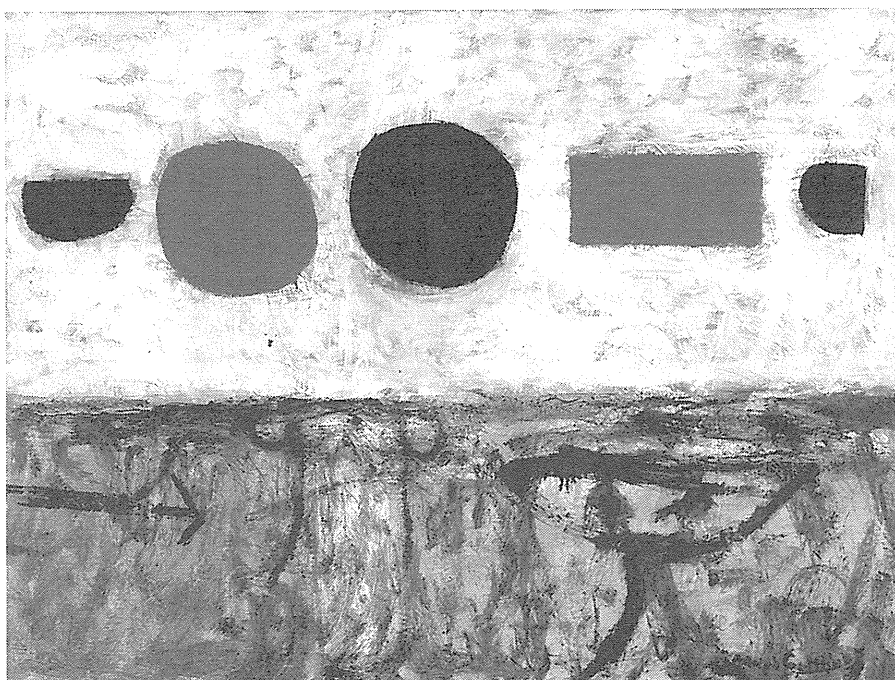


図7：アドルフ・ゴットリーブ《凍えた音色#1》1951年、油彩、カンヴァス、
91.9 × 122.4 cm、ニューヨーク、ホイットニー美術館

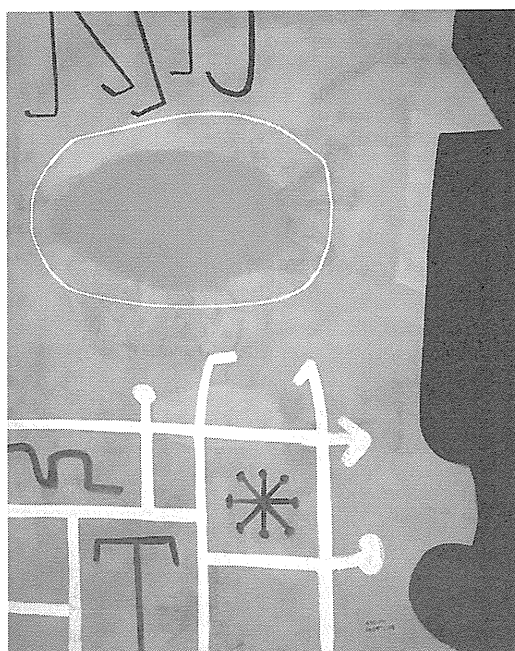


図8：アドルフ・ゴットリーブ《歩哨》1960年、油彩、
カンヴァス、152.4×129.1cm、ニューヨーク、
アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団

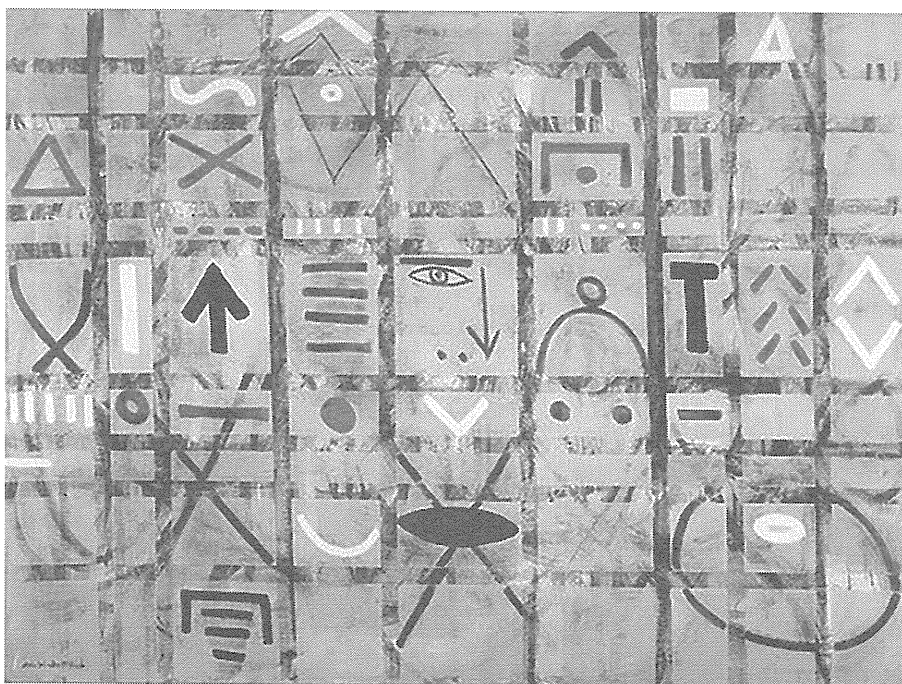


図9：《ラビリンス #1》1950年、油彩、砂、リネン、91.4×121.9cm、ニューヨーク、アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団

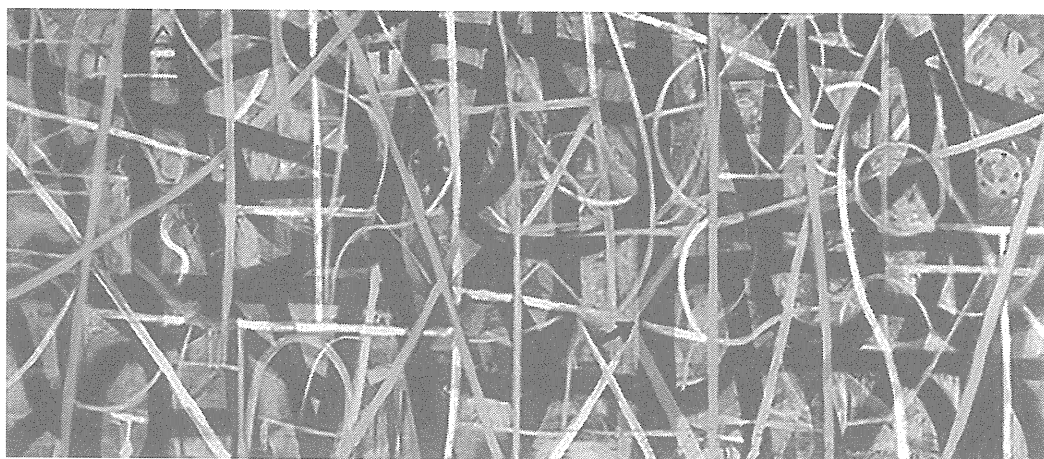


図10：アドルフ・ゴットリーブ《ラビリンス #3》、1954年、油彩、エナメル、カンヴァス、203.2×469.9cm、ニューヨーク、アドルフ&エスター・ゴットリーブ財団