

# ウィーン幻想派

——その背景と5人の画家——

松 田 俊 哉

## 目次

はじめに

第1章；ウィーン世紀末芸術

1. 1900年前後のオーストリア
2. 絵画
3. 分離派
4. 建築
5. 音楽

第2章；ウィーン幻想派

1. 出現と背景
2. 特徴

第3章；5人の画家

1. エルンスト・フックス
2. ヴォルフガング・フッター
3. アリック・ブラウアー
4. アントン・レームデン
5. ルドルフ・ハウズナー

おわりに

作品写真掲載

## はじめに

20世紀後半における激動の歴史は政治、経済、科学のみならず、芸術においてもその変遷は過去に例をみないほどめまぐるしいものがある。ネオ・ダダ、アンフォルメル、抽象主義、ポップアート、ミニマルアート、コンセプチュアルアート、フォーマルアート等、1950年代より今日に至るまでさまざまな芸術の試みがなされ、ポストモダニズムすら既に過去の産物となるほどである。芸術は情報社会と都市文明の状況に歩調を合わせ、即応しつつ展開され続けている。

九  
六

ここで取り上げる1956年に宣言されたウィーン幻想写真主義（Wiener Schule des Phantastischen Realismus, ウィーン幻想派）は、特異な存在として独自の絵画運動を展開してきた。現代美術に対するアンチテーゼとも読みとれるウィーン幻想派の役割とは一体何であったのか。

そもそもウィーンの街それ自体特殊な性質を帯びている。今なお他のヨーロッパから隔離し、隔離され続けているこの街は、ウィーンに適合するもの以外を受

け入れず、新しく生まれ変わることを拒む。それがウィーンのウィーンたる故であることは確かである。長い歴史と伝統を誇るこの街に生まれたウィーン幻想派も、この地をかたちづくってきた他の芸術文化と同様、ウィーン特有の性格を内包している。

自分自身、1987年10月～94年1月の間、幻想派の一人アリック・ブラウアー教授の教室（ウィーン国立造形美術大学）に絵画留学し、幻想派を身近なものとして過してきた。日本に居た時分より幻想派に興味を抱き、自己制作にその方法論を取り入れてきたが、留学はこの延長線上にあった。ウィーンでの6年半は大きくふたつの時期に分けられる。幻想派の世界観と絵画技術に影響を受けた前半期と、そこから離れ自己の制作を探し始めた後半期。体質や背景の違いを知ることによって自己制作そのものを問い直す機会が訪れた。そして、精神的にも物理的にも幻想派の影響下から離れた現在、幻想派を含めたウィーン芸術文化の側面を論ずる準備が整ったように思える。また、留学時代の総括と今後の自己制作の方向を考える意味からも、この小論の必要性を感じる次第である。

論は三つの章で構成される。第1章ではウィーンの精神的土壌とその流れを、20世紀初頭の世紀末芸術を取り上げながら考察してみたい。第2章では第2次大戦前後を背景に、幻想派の出現となる要因と特徴を探ってみようと思う。第3章は幻想派の画家——フックス、フッター、ブラウアー、レームデン、ハウズナー——の作家論である。彼等の制作を顧みながら、同じ制作者としての視点から“表現の意味”のひとつの形態にまで言及できればと願うものである。

## 第1章；ウィーン世紀末芸術

ウィーン幻想派は突如現われた現象ではない。作品から読みとれる文学性・官能性といったものは、彼等の生まれる以前からウィーンの土壌として脈々と培われてきたものである。その土地の芸術文化も民族性や時代精神の反映として成立するものであり、また芸術家そのひとの個人的体験や環境を考慮せずして作品を論ずるのは困難であろう。

幻想派の性質を探ってみると、その流れを世紀末芸術にまで辿ることができる。ここでは世紀末芸術の代表的な芸術家を論ずることにより、ウィーンの精神的土壌をみていきたい。

九五

### 1. 1900年前後のオーストリア

数百年にも及ぶオーストリア＝ハンガリー二重帝国（ハプスブルク家）の統治は1918年に終りを告げる。帝国とはいっても政略結婚のみによる、言うなれば家族同盟としての国家であった。姻戚関係を結ぶことで平和を維持してきた、国力は弱小ながらも広大な領土を持つ国だった。中部ヨーロッパに広がる帝国は同時に多民族国家でもあり、中心となる都市ウィーン、ブラハ、ブタペストにはゲルマンやスラブ、そしてユダヤなどの多民族で溢れかえっていた。当時、全人口

500万人のうちドイツ語を母国語とする住民は35%にすぎず、残りは主にスラブ語系である。オーストリア人やドイツ人は2割強で、他はハンガリー、チェコ、セルビア、ルーマニア、ポーランド、イタリアの各地に少数民族が併き合い、しかもこの内200万人がユダヤ人であった。

汎ゲルマン主義と汎スラブ主義の対立、そして反ユダヤ主義もこの時期例外なく存在している。当時を示す文献をみると、中心地ウィーン<sup>(1)</sup>の祝祭的な高揚感に湧く表層面と多民族国家としての内なる悩み、という二重構造が浮かびあがってくる。繰り返し起こった皇室暗殺事件の背景に、人種的・政治的問題が絡んでいたことは言うまでもない。

多民族国家は自ずと多元的性質となる。この多元性が政治のみならず、社会構造のなかで徐々に内なる姿を見せ始め、宗教、芸術、文化等においてもさまざまな矛盾や対立が生じてきた。そのなかでも、新しく出現したウィーン世紀末芸術は、多義と虚栄の中心地ウィーンにおいて、内面的な洞察と冷静な観察、批判精神を全面に押し出し、大きな社会的出来事にまで発展する。絵画、建築、音楽、哲学、文学、心理学などの分野で革新的な活動を展開した。

しかし、総じて言えば、この時代の芸術文化は現実と非現実の相対性にある。また、自然の探究と自我の露呈という両極の間を揺れ動いた極めて不安定なものでもある。そもそも15～16世紀イタリア・ルネッサンスのような人間復興という壮大な理念と世界観を抱く芸術とはかなりかけ離れた世紀末ウィーン特有の危機的状況という脆弱な基盤の上に起こった現象であったからともいえる。しかし、その危機感<sup>九四</sup>は人間の存在と無に対する視点を追求してやまない。

## 2. 絵画

この時代の側面である“死”の情緒と“性”への冷静な眼を絵画化したのは、ユダヤ人の2人の画家、象徴主義者グスタフ・クリムト（1862—1918）と表現主義者エゴン・シーレ（1890—1918）であろう。しかし、両者の死と性に対する視点は一線を画している。

クリムトは官能性のうちに死をみており、また死と対比して生の謳歌を描いている。ただ、彼は虚無の深淵を覗いてはいてもそれを敢えて直接的に表出することをしない。絵画「ユーディット I」（1901）、「接吻」（1908）、「ダナエ」（1908）、「実現」（1909）等にみられるように金箔地の画面に描かれた人間は装飾的であり、また装飾性のなかに描いた人間表現をみれば明らかである。虚無と死を黄金の夢のなかに閉じこめた隠喩表現といえなくもない。爛熟のウィーンと照らし合わせれば、クリムトの装飾性は移り減りゆく末期への不安と、埋没する自身の恍惚の表情に映ることであろう。そうみていくと彼の絢爛たる絵画は、無時間に対する欲望と思念、聖なる受胎願望、そして郷愁を秘めた憧憬とみることができる。

もうひとつ、豪華なクリムト様式を確立させた背景に日本美術との出会いがあったことを忘れてはなるまい。彼自身、日本美術のコレクターであり、大和絵や

着物の図柄、能面の表情から多大な影響を受けている。更には古代アッシリア美術やビザンティン・モザイク、中国美術からのさまざまな転用も指摘できる。これら東方の美術からの影響は作品に東洋的空氣を醸し出させるが、このことは後で述べる作曲家マーラーの音楽にもいえる。

対してクリムトに感化されたシーレだが、一世代若かった彼は全く別の感受性で人生と向き合っている。シーレの裸形の感性は防ぐことも飾ることもせず、無抵抗のまま自らを差し出す。驚くほどに冷静であり、しかも彼に感傷は全く見当らない。ただ見たままを冷徹に画面に刻み込むだけである。峻厳な人間観察の眼の描く一本の線が厳しさを持ち、意志力を発揮する。それは梅毒によって発狂死した父を見て育った、自身の生への不安と相対する線なのだろうか。見つめる対象が人間であれ、樹木や壁であれ、いつも酷薄な生命と繊細な神経が葛藤を描きながら肉迫してくる。

シーレが自己露出の破滅性から逃れることなく対峙し、クリムトはそれを避け耽美の衣で自身の裸形を覆い尽した。シーレの“現実”とクリムトの“夢”ともいえる。この両極は表裏一体を成すのも確かだ。その狭間でオスカー・ココシュカ(1886—1980)も愛人アルマ・マーラーをモチーフに表現主義の作品を描き、小説家でもあったアルフレッド・クービン(1877—1959)は怪奇幻想の世界を彷徨していた。

### 3. 分離派

1900年代初頭はウィーン世紀末芸術の爛熟期にあたり、総合芸術運動のウィーン分離派(Wiener Secession, 1897—1903)の活動も頂点を極めている。「時代に時代の芸術を、芸術に芸術の自由を」をモットーとしたこの運動は、旧体制の芸術と時代から分離することを目指しており、名称もそこから由来した。クリムトはその中心の人物であったが、他にも、建築家ヨーゼフ・オルブリッヒ(1867—1908)やヨーゼフ・ホフマン(1870—1956)、オットー・ヴァグナー(1841—1918)、彫刻家マックス・クリンガー(1857—1920)、更には作曲家・指揮者のグスタフ・マーラー(1860—1911)も参加している。

しかし、前時代の教育を受けたクリムトやヴァグナー、マーラーは、確かにそれぞれの分野で新しい試みはしているものの、必ずしも当時前衛的存在であったとは認め難い。それにもかかわらず、彼等が何故その時代の指導的立場たり得たのか。ひとつには、時代を見据える鋭敏な視点を持ち、伝統から離反し新時代を切り拓く行動力に長けていたためである。既に大家として社会的地位を得ていたからこそ発言力もあっただろうが、それだけに留まらず積極的に若く新しい芸術家を数多く擁護した。単に一介の芸術家であること以上に幅広い見識のある先人の明に優れた啓蒙的存在であったろうと想像する。

社会的反響を呼んだ分離派が7年間に23回もの展覧会を企画し得たのは、何にもまして時代精神というエネルギーがそれを支えたのは言うまでもない。しかし、

時代の捉え方の違いが自然主義と装飾主義の相反するグループ対立を招き、クリムト脱会を機に活動も停止を迎えた。

分離派分裂の1903年にホフマンは工芸家コロマン・モーザー（1868—1918）等と共にウィーン工房（Wiener Werkstatte, 1903—1932）を設立した。美術工芸や家具、服飾、建築インテリアなど広範囲に亘る制作組織を形成し、その理念はドイツのパウハウス運動にも影響を与えている。また、クリムトは1908年に総合芸術展を開催するが、ここでは先述したシーレやココシュカなど自ら見出した芸術家を世に送り出し、彼等の表現主義の作品は時代に論争を巻き起した。

#### 4. 建築

社会的に強烈な反感を招いた建築家アドルフ・ロース（1870—1933）は、師ヴァグナーや分離派に対してすらアンチテーゼを突き付けた近代建築の急進派である。「装飾は犯罪なり」を主張する彼の建築は完全無欠なディテールのおさまりを特徴とし、大理石や黒御影石の濃密な素材感を生かしている。建築「アメリカン・バー」（1907）や「ロース・ハウス」（1912）が好例で、その無装飾性の美しさは今日でこそ古典的であるが、当時は建設中止に至る騒動にまで発展したという。しかし、彼の卓越した造形感覚がウィーンの伝統工芸から身につけたものであることは皮肉といえよう。

一方、ヴァグナーもしばしば市民や市当局と対立を起こしている。時代に即した機能や空間構成を目指しながら、都市計画を主軸に都市と建築を有機的な繋がりのもとに捉えていたにもかかわらず物議を呼んだ。建築の特徴としては、様式主義の影を残してはいるが、鉄やガラスを駆使した端正なフォルムを基調とし、世紀末芸術特有のユーゲントシュティールの装飾性を施している。建築「アム・シュタインホフ」（1907）や「中央郵便貯金局」（1912）など、過去の様式を克服した近代性を論ずる手がかりが随所にうかがわれる。

クリムト絵画がウィーンの耽美性のうちに生命力を得て調和し続けているのと同じように、伝統と合理主義の緊張関係から産み出されたヴァグナー建築は、バロック建築の景観をみせるウィーンにあって、現在でも周囲との良き調和のうちに存在し、息づいている。

#### 5. 音楽

多民族の拠点ウィーンが抱えていた反ユダヤ主義は、芸術文化のなかにも浸透していた。

「オーストリアにおけるボヘミア生まれの人間、ドイツ人のなかのオーストリア人、世界のいたるところで異邦人として嫌われる。<sup>(2)</sup>」

こう述べた作曲家マーラーは指揮者として、カソリック信者であることを義務付けていたウィーン宮庭歌劇場（現在の国立歌劇場）音楽監督の要職を与えられた際、ユダヤ教からの改宗を余儀なくされたほどである。

ベートーヴェンやモーツァルト等の画期的なオペラ上演で賛否両論を呼び、ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団のコンサートで多くの話題を提供していた彼は当代随一の名指揮者として音楽界に君臨していた。作曲家としては11の交響曲（番号なしの *Das Lied von der Erde* と未完成の第10番を含む）や歌曲などを残している。しかし、後期ロマン派の頂点を極めた大管弦楽法による一連の交響曲はそのほとんどが同時代に否定されている。「いずれ私の時代がやって来る」。彼のこの予言は的中し、現代に蘇った。多種多様な価値観を呈し巨大で複雑化したなか、個人が埋没しがちな今の時代であって、マーラーの個人としてのメッセージが音の言語となって社会に受け入れられるのも理にかなったものであろう。

彼の曲は個人的視点から宇宙的な広がりに至るまで作品によってさまざまであるが、同一曲においてもその幅は認められる。この形而上的なミクロとマクロの振幅は彼の世界観そのものである。言いかえれば、彼と時代の双方にある不安定な空気が死生観や憧憬、絶望感を産み出し、抒情性のうちに表現されていく。また、複合和声と非和声のコントラストやデフォルメを聴けば、19～20世紀の中間にあったマーラーの位置を確認出来るであろうし、更に次代の新ウィーン楽派の台頭すら予感させるほどである。

マーラーが擁護した新ウィーン楽派の音楽は確実に20世紀に突入したことを告げている。のちに12音技法を創出したアーノルド・シェーンベルク（1874—1951）は爛熟のウィーンに対する客観的立場から新しい音楽の地平を見出した。アントン・フォン・ヴェーベルン（1883—1945）は音列技法の抽象を点描音によって極め、造形的側面に光をあてた音楽は知的である。それに対し弟子のアルバン・ベルク（1885—1935）は抒情的傾向を濃く示した音と言葉により、人間の情感を綿々と表出している。

他にも多くの芸術家を輩出したウィーン世紀末芸術であるが、分裂と分散を繰り返しながら社会状況末期（第1次大戦）のなかで消失していった。1918年、中心的存在であったクリムト、ヴァグナー、モーザー、そして若きシーレが相次いで世を去る。その年11月11日に第1次大戦が終わり、皇帝ヨーゼフ1世の死去とともにハプスブルク家も崩壊する。ひとつの時代の終焉である。

夢と現実の間を揺れ動いたこの時代の芸術運動は、それがゆえに確固たる体系や秩序、価値観を確立し得ないまま、短命のうちに幕を降ろした。しかしながら、ウィーン特有の死生観をとまなう精神は、地下に潜行しつつも確実に次代へと引き継がれていくのである。

## 第2章；ウィーン幻想派

### 1. 出現と背景

僅か十数年ほど指導的地位の一端を担っていたウィーン世紀末芸術は消失し、

芸術の中心は長らくそうであったパリは勿論のこと、今日まで世界の芸術の発信地であり続けるニューヨーク、あるいはロンドンへと移っていった。大戦はヨーロッパに集中していた芸術をアメリカ東海岸にまで伝播させたのである。つまり、芸術の中心地たる条件とはそれを育む環境と土壌であることはもとより、経済力のあることも必至となる。古今東西、いずれの時代、場所をとっても例外はない。

オーストリア出身のアドルフ・ヒットラーの存在は、20世紀最大の悪夢のひとつに違いない。画家志望だった若きヒットラーは、青年時代に世紀末芸術最盛期のウィーンで過したにもかかわらず、芸術に対して彼はせいぜいナショナリズム高揚のための、あるいはそれに都合のよいもののみ奨励、利用したにとどまる。1933年ナチス政権樹立以降、汎ゲルマン主義を掲げ、反ユダヤ運動の急先鋒として存在した第三帝国のなか、多くの芸術家や哲学者、物理学者らが弾圧され、また国外逃亡を謀ったのは衆知の事実である。

ナチスは行なってはならない表現として、キュビズム、ダダイズム、表現主義、病的な無形式主義（抽象主義を指す）、即物主義を挙げ、芸術批評禁止令を発令した。これは宣伝省の許可する人間以外は批評活動すら行なえない法律だった。このような抑圧下のドイツでは、軍閥やブルジョアを辛辣に風刺した画家オットー・ディックスやゲオルグ・グロスは弾圧され、エミール・ノルデも“表現が病的”との理由で規制を受けた。演劇や文学、音楽、哲学などでも理不尽な制限を加えられている。そもそもファシズムとはそのようなものでしかなく、人間のための芸術など望むべくもない。同時期の日本においても、状況は同じであったのは言うまでもない。

1945年ヒットラー政権は倒れ、大打撃を受けたウィーン市街を見渡す人々はハプスブルク崩壊以降国全体が衰退の一途を辿った、その結末を目の当たりにしたことだろう。かつての栄華を誇った街はそこにはなく、4ヶ国連合軍占領下の街と化した、ただの敗戦国の首都以外何ものでもなかったのである。

両大戦間の30年ほどの間、オーストリアにあっては記述されるべき芸術は全くない。この空白の時期、ニューヨークやパリなどでは数々の芸術運動が展開されていた。未来派、ダダイズム、シュールレアリズム、バウハウス総合芸術運動、抽象主義などが登場し、さまざまな芸術の側面を提示してきた。

そして戦後間もない1950年前後、パリから派生したアンフォルメル運動が主導権を握るなか、芸術の主流からはずれたローカルなウィーンの地によりやく若い世代による新しいエネルギーが湧いてきたのである。当初、彼等は表現の違いを超えて混乱期のウィーンを生きるための連帯感もあったが、次第に異なる方向へと進み、グループ化も始まった。ミクルやライナー、ホレガ、プラチェンスキーといった抽象グループと、ハウズナー、ブラウアー、レームデン、フッター、フックスを中心とした具象グループである。これら若者達は30歳代のハウズナーを除いて、そのほとんどが10代後半のまだ美術大学の学生であった。この論で述べるウィーン幻想派とは後者のグループを指す。

クリムトに学び、シーレの画家仲間だったアルベルト・パリス・ギュータースローという老人が、若き幻想派の信頼する先生であったことはさほど知られていない。彼は絶えず15～16世紀の古典絵画の模写を幻想派に勧めたという。いかに衣食住に事欠いていた戦後のウィーンとはいえ、美術史美術館に出かけさえすれば多くの北方ルネッサンスやマニエリスム絵画の名品に直面できたのである。抽象絵画全盛の当時、幻想派は彼等の制作の基盤となる古典技法を徹底的にマスターしていった。その頃の彼等は若くして既に、確かな技術を兼ね備えたイメージ力豊かな作品をいくつも産み出している。それぞれにイメージの在り方は異なるが、果してこのイメージはどこから招来されたのであろうか。

彼等が物心ついたとき、ウィーンの日抜き通りでは連日のようにファシストと社会主義者との衝突があり、やがて至るところにナチスの鉤十字の旗が翻っていく。間もなく第2次大戦によるナチスの総動員令が発せられ、20代半ばのハウズナーも絵筆を捨て、否応無しにハンガリー戦線へと向かわされる。他の4人も極度に鋭敏な思春期を送らざるを得なかった。彼等の体験とは、爆撃と殺戮、そして逃亡である。チェコ出身のレームデンは爆撃により右手指3本と左手指2本を失い、ブラウアーやフックスの父親はアウシュヴィッツのガス室に送り込まれている。幼年時代から青年時代にかけての衝撃の連続が心の奥深くにまで作用したことは想像に難くない。

彼等のイメージの源泉がその時代に触発されたのも必然的である。辛い時代をどう過したのか、それを超えて何を獲得していったのか。外的要因と内的要因の双方が絡んで表出されるイメージ生成をその過敏な時期に自然発生的に行なったと推測する。厳しい現実のなか自ずと内的な壮大なヴィジョンを希求し、また、自己に対する観察の眼が抑圧された意識から解放する欲求を確立しようとしたのであろう。

その後の作品を含めて幻想派の痕跡をみれば、彼等にとって根源的な思考形成と想像力の展開を切り開くための、多種多様な幻想が不可欠だったことがよくわかる。しかし、この幻想は逃避的でも受動的なものでもない。どこまでも現実とかわっている能動的なものであり、更に個人を時代の不安から解放させる強力な思念に裏打ちされた幻想であるというべきだろう。

元来、ウィーンは幻想が宿命なのかと思わせるほど多くの幻想の媒体が介在してきた。ヨーロッパ中から収集されたブリュゲル、ボッシュ、アルチンボルドなどの幻想的絵画やドナウ派の神秘的な自然風景画、象徴主義のクリムト、耽美的なマーラーの音楽、初期シェーンベルクの「浄夜」に聴かれるデカタンスなど、さまざまな様相がこの街の非現実性を彩っている。ウィーンの今なお見通しのきかない、掴みどころのないあの暗さが堅牢なバロック建築の裏に、住む人々の表情に感じられるのはそのためなのか。

また、無意識の流れを明らかにしようとした心理学者フロイトや哲学者ヴィットゲンシュタインを輩出し、あのパリの1920年代、シュールレアリスト達が重要



視せざるを得なかったこの街の存在理由が果たしてこうした非現実性をかたちづくってきた系譜であるのかは知る由もないが、確実にいえることは、ウィーン幻想派もこの精神的風土と歴史の延長線上に出現した現象であるという点だ。その意味においては、ウィーンでなければ生まれ得なかった絵画であるといえなくもない。

## 2. 特徴

幻想リアリズムはシュールレアリスム（超現実主義）と同一主義のように受けとられがちである。確かに徹底した審美主義としては同じ範疇に属するものであろう。しかし、さまざまな物質や現象を自動的（無意識的）に構成するオートマティスムや、意識下（非合理性や潜在的欲望）を探る手法による欲望の全能性といったシュールレアリスムの方法論を幻想派は認めていない。ともに精神の自由な在り方を最大限に実現しようとする考えは共通だが、不条理のなかに自己を放置・露呈するシュールレアリスムに対し、幻想派は現実に根差しながら外部より調整し、意識化を試み、自立性を意図している。

また、幻想派はシュールレアリスムのように行動的な運動でもなければ、大衆にスキャンダラスな衝撃を与えたわけでもない。汎社会的な観点で人間と芸術の関係を提訴したシュールレアリスムに対し、遙かに個人的な立場で対処している。比較論でしかないが、シュールレアリスムほど広範囲な守備力を持ち合わせてはいない。ただ、その種の広さを必要としないのも事実である。

造形手段はあくまでもメチエという古典的な技術要素（テンバラと油彩の混合技法）にこだわり、画面は具象表現一辺倒である。しかしながら、たとえ表現手段が伝統の領域を超えるものではないにしても、ウィーンの精神的風土が根底にある逞しい骨格は、彼等のイメージを支え揺るぎなきものとしている。重要なのはこのイメージの持続性であり、その増殖力は植物的ですらある。

1956年に幻想派宣言が行なわれ、60年代にヨーロッパ各地にその名は広まり、70年代に入って日本にまで波及した活動力を支えたものは生命力のあるイメージに他ならない。ただ、現在に至るまで根本的に彼等の表現内容は変わっていない。これを是とするか否とするかは別として、信頼を寄せるメチエはもとより、何よりもものを産み出す原初的なイマジネーションを保持し続ける彼らの誇りを感じざるを得ない。このイマジネーションは、イメージにイメージを重ね枝葉を広げていくものではなく、地中に根を掘り下げ深化していく性質のように思われる。そもそも世紀末芸術以降、ウィーンはこの気質が著しい。幻想派もまた、内なる光そのものであり、決して外部に放射する光ではない。いかにハウズナーやブラウアーが色彩豊かに描こうが、総じて暗い印象を与えるのもそのためなのかもしれない。しかし、この光は深い淵の底で自在に振る舞い、歓びを秘めた内なる強さすらみえてくる。結果、彼等のヴィジョンが集中度の強さと瞑想の持続において、確実なイメージとなり画面に定着するのである。

また、彼等の造形言語は極めて静的である。だが、この冷たい表情と凝固された形態を打ち破ろうとする意志が画面に充満しているのを見逃すわけにはいかない。つまり、この意志とは時代精神である。時代の現象を具現化している、と言いかえてもよい。それは彼等のレンズを通した映像であり、時代を見据えた洞察である。彼等の表現が観念的なものではなく、現実に着した幻想性である理由はここらあたりからもうかがえる。

“幻想”そのものの意味は曖昧かつ抽象的であるが、彼等にとってのそれは抽象的思考から呼ばれたものではなく、常に現実と呼応して対象の観察が行なわれ、内的ヴィジョンと交錯した、あるべき現実を所有せんがために動員されたイメージなのである。したがって、幻想を現実感とともに表現しようともくろんできた彼等にとって、写実的表現は必要不可欠な方法だった。幻想派は具体的に描くことで考察し、見解を抱き、現象を理解していくからである。このような方法で、知覚の言葉を使う限り、色彩とフォルムは雄弁であることを義務付けられる。行為としての絵画ではなく、知覚としての絵画なのである。

芸術にはさまざまな側面がある。社会において芸術は商品でもあり、また消費されることに異論を挟む気は毛頭ない。作品の多くはものとして成り立っているが、もともとのそれ自体には何の価値もない、ともいえる。重要なのは、作品を媒体とした人間と芸術の関係性であるからだ。

我々の都市文明においては、束の間の快楽や外的刺激すら必需品となり得、コミュニケーションもそれによって成立する事も少なくない。存在証明書は個人に帰依するよりも一過性の現象によってのみ得られようとさえしている。そういう時代にあってウィーン幻想派が絵画を通して発言してきたものとは、現実世界を深く掘り下げることで自己を取り戻し、時流によって失われた部分を問いかけ、解放し、原光景を復活させることなのかもしれない。そこに幻想派のリアリティを求められるのではないだろうか。

### 第3章；5人の画家

前章では幻想派の全体像を中心に記したが、この章は幻想派の5人の画家をそれぞれ具体的に述べる作家論となる。幻想写真主義という連帯意識はあっても、各々に視点の異なる世界観と方向性を持つ。この点に注目しながら論を進めたい。

八  
七

#### 1. エルンスト・フックス (1930～)

光沢のある濃厚なマチエールと克明な細密描写、それらが相俟って緊迫した画面構成をみせるフックスの絵画は、古典絵画のマエストロを想起させずにはおかない。周到に練りあげられたテクスチャーと粒子の集積を思わせる緻密な技法は迫真的な効果を呼び、モチーフは極めて触覚的である。技法の名手ぞろいの5人の中でも、とりわけフックスの職人氣質は際立っている。テンペラ、油彩、素描、銅版画、彫刻、室内装飾などいずれをとっても、彼特有の粘着性気質に支

えられた古典技法の世界を堪能できる。

「芸術は最高に文学的」と主張する彼は旧訳・新約聖書の題材を好み、使徒を自称してはばかりず、没入しきった眼はそこから時代の危機感を見つめているようだ。彼にとって神話や聖書が自然の摂理と構造を捉える働きとイマジネーションの原点であるとするならば、それによって世界の枠組を再構築しようとする欲望にとらわれるのも自然であろう。

通常、一見して難解に思われる作品内容というのは往々にして実は単純で、時には稚拙なものさえ見受けられるが、作品の厚く空しいヴェール（行為や操作）によって見る者を欺いてしまう。作り手もまた視点を失ない、正極と負極の狭間を右往左往する場合も少なからずあるものだ。フックスも例外にもれず、キッチュの瀬戸際で制作しているように感じられる。崇高なまでに昇華された空間もあれば、単なる劇画にすぎないものもある。いや、後者がほとんどといっても過言ではないだろう。この振幅の大きさは、誇大妄想癖のあるフックス特有の傾向である。忘却の境地は作品にこの上もなく魅力的なものをもたらすか、あるいは鑑賞に耐え難いものにならしめるかのいずれかであろう。どちらにしてもフックスの卓越した腕が作品を支えている。

作品には主観性の強い意味やアレゴリーの強調による奇異なイメージが頻繁に現れる。しかし、よく観察するとそこには相反するふたつの要素——硬質性と軟質性、聖性と俗性、生物的と鉱物的などを同一画面上で強引に押し込み、獲得する欲求に支配されていることに気付かされる。同化よりむしろ再生を企てようとするのだ。別次元に属する形態が巧みな演出によってイメージ化され、それらが人間への警告となって示される。画面に満ち溢れる原形態への呪縛的な憧れは、彼の好む神秘主義思想の影響を感じさせるが、つきまとして離れない強迫観念的なイメージは修正と強化を施され、独特の幻想にまで高められている。

その原理的な問いかけは、彼の場合主にエロティシズムにある。性への執拗なまでの追求を示し、性器の明快で逞しいフォルムや清純な女性像が象徴的に表わされることも多い。フックスにとって性の妄想が芸術と人間に深く立ち入っているだけに、性のメカニズムは極められ、比喩と象徴の力を借りて性の本質にまで解釈は押し広げられているようだ。

彼の手にかかれば全てのものはメタファーへと移し変えられる。神秘的な隠喩構図に配されたモチーフ群は、錬金術師フックスによる変容物となる。そこに彼の真骨頂がある。

八  
六

## 2. ヴォルフガング・フッター (1928～)

幻想派のなかで最も明るく、判り易い作品をつくる。華麗で明快な色調を活かした人工楽園は、彼の求めてやまない夢幻の世界である。至福感に包まれたエクスタシーが支配する画面では、ありとあらゆる甘美なものへの憧れが色とかたちの音楽となり振る舞う。そのさまは、特殊な宗教的体験や幻覚剤による知覚過敏

の状態、あるいは性的絶頂感にも似た感覚とでもいうべきだろうか。総じて、レームデンを除く幻想派の作品には、薬による幻覚作用の助けなしでは視ることの出来ない色彩構成が時折顔をのぞかせる。

技法についてであるが、フッターは古典技法特有の手順を経た画法を用いない。地塗りした画面に下書きを終えた後、左右両端から色彩を埋めていき中央で合体して仕上げるという、言うなれば単なる塗り絵的方法である。絵具の重層性による色彩効果はおろか、手作業の形跡を探すのに苦勞するほどだ。

彼は一度彩色した後、新たに色を加えることをしない。通常、古典技法ではプロセスを要する。全体的に描く第1段階を経て、第2段階以降幾つかのステップを踏まえながら細部へと移行していくものなのだが、フッターの場合は最初の段階において既に作業は完了している。細かな色彩の調和をみせる彼の作品において、あらかじめ豊富な色彩の全てが彼の頭脳に一分の隙もなくセッティングされているとしか考えられない。技術的トラブルは勿論のこと、作業の細かな変更も起こり得ないのでは、と思わせるほどである。あたかも、コンピューターにインプットされたプログラムを消化していただくだけの制作のように映る。

一見しても、幻想派にありがちな精神的葛藤や分析、苦悩といった要素は見当たらない。しかし、この全面的なユートピア志向を追求する画面の背景に、フッターの強い祈りの感情があるのを読まずにはいられない。そうみていくと、構想を含めた制作全てが何の障害もなく行なわれているわけでないのは確かだ。

芸術における精神性は、とにかくそう思われがちな深遠さ、気宇壮大性、苦悩の告白などの情感に訴えられやすい一面のみが強調されがちである。19世紀ロマン主義ならまだしも、20世紀における精神表現の在り方は異なっており当然であろう。つまり、フッターの明快さは結果にすぎない。表層のみで判断すれば、彼の現実世界の没落を予感する危機感をあのポップな表面の背後に見い出すのは困難である。

この現実世界の崩壊を契機に出現するイメージこそが彼の描くユートピアとなる。新たな世界の始まりを告げている。つまり、終末とは始まりを意味する。また、幻想派の最盛期は東西冷戦の時期と重なるが、東西陣営の中間に位置したウィーンの政治的背景による危機感があり、何よりも過酷な大戦を青年期に過ぎた彼がユートピアを目指さざるを得なかった理由は極めて自然なことだったように思われる。

八五

簡略化されたモチーフは美しいフォルムとなって、どれもが同等の価値を与えられ、純真そのものである。生命の充実感に満ち、恍惚とした表情を紡ぎ出すフッターの装飾的な細密描写は、無限に続くかのような印象を与える。世界は流転し、希望の兆候をより多く見い出そうと欲している。それが絵画であれ、モーツァルトのオペラ「魔笛」の舞台美術やモザイク画であれ、フッターのユートピアは展開の留まるところを知らない。

### 3. アリック・ブラウアー (1929～)

ブラウアー絵画を見ていくと、幼児期の原光景へと逆行しているかのような錯覚をおぼえることがある。主体と客体の未分離状態にいるがために、通常の時空間を超えて漂う身体的感覚にも似たものを感じるのだ。母性に包まれた幸福感、あるいは浮遊感とでもいうべきか、記憶にある最良の感触すら思い出させてくれる。画面には優しく、体温のある造形言語が充満している。

色彩の饗宴ともいえる画面は昂揚しているが、フックスのようなセクシュアルで情念の激しい奔出とは趣きは異なる。むしろブラウアーは全ての対象物と同化し、息吹を与えている。蘇生させられたものたちは人間も動植物も、更には建造物までもが影を持たない光となり、静まりかえった薄明の光景のなかで渾然一体となって、密やかな連鎖反応を楽しむ。乳膜の重なりのためか、そこでは柔かな質感で統一される。自ずと直線的なものは避けられ、軟らかな曲線的な形態が支配する。また、心理的なものと物理的なものとの区別もなければ、大きさも自在に変化し得る。そればかりでなく、挑発的な仕掛けや能動的な動き、見せかけの強力なフォルムも必要としない。彼特有の遠近法のうちに全ては受動的な状態のまま、時間を含めたあらゆる要素が互いに浸透し合う流動体と化す。

ある時、ブラウアーは私にこう語った。「自分の色はユダヤの血である。イスラエルの驚異的な大地にひれ伏すと、体を通して私に必要な全てがじかに伝わってくる。それらを飲み干し、昇華されて出てきたものが私の色となる。」

こう語る彼にとって、イメージとは生きる現実のなかにある。特別なものや非現実的なものではない、あるがままの世界を受け入れることを基本としている。現実という瞑想体験の入口から、過去・現在・未来の区別のない、場所の移動も自由な時空間が出現し得るのだ。増殖されたイメージと無時間の欲望が空間を絶えず膨らませ、変容させていく。

このように現実世界を楽園に変貌ならしめる彼の絵画は、一種の宗教であるといえなくもない。膨大な量の作品はあたかも巡礼者の変遷をみる思いがある。失われた光景、地平線を取り戻そうと希求する平和への願いが現実体験を通して培かわれ、おおらかな世界観となった色と造形によるメッセージ。それがブラウアー絵画である。

また、彼の表現は芸術活動のみに留まらない。環境保護団体のリーダーとして原子力発電所反対運動の大集会をチロルで開くかと思えば、テレビ討論会の論客としての顔もある。楽園幻想を綿々と謡い続けるシンガーソングライターとしての側面は、画家であること以上に著名であるかもしれない。この一連の行動は全て画家ブラウアーの理念と直結している。単なるトランスアーティストとして彼をみるのではなく、社会のなかで何をどうすべきかを察知し、発言していく芸術家の一典型としてのブラウアーをそこにみるのである。

#### 4. アントン・レームデン (1929～)

「人間が地水風火から構成されているとすれば、この大地の肉体も同様……」<sup>(3)</sup>

レームデンの作品を見るたびに、レオナルド・ダ・ヴィンチのこの言葉を想い出す。レームデンも人間と自然を同一視しており、その点では、自然と神を対人間として捉えてきたヨーロッパの流れにおいて、レオナルドと同じく東洋的な視点を持つ画家だといえる。しかし、レームデンの描く大地や岩、樹木といった事物は独立性を持ち、変容する自意識に転換させられ、また立体的志向を目指すあたりは明らかにヨーロッパの空間意識である。加えて、この画家の視点はあくまでも画面の外部にあり、決して自然と同化する眼ではない。しかし、観察者の眼は大地を慈しみ、虐待され滅びゆく人間や建造物、風化する自然を見つめる感情は常に優しい。

彼は現実の風景を通してイメージを発見し、抽出することで自己を超える機会を得ようとするのだと思う。画面では対象物が周囲の空間と溶け合う光景がしばしばみられるが、それぞれの対象物をレームデンの浮遊への衝動と置き換えれば明白である。事実を照らし合わせれば、彼の戦争体験からの脱却、或いは原体験となった少年期の鮮烈な冬景色への郷愁である。この意識体験と現実的な風景のなかに、更にレームデン絵画を成立させる二重構造が浮かびあがってくる。不安と希望、静と動、虚無感と展望、原因と結果などが静謐な空間のなかで渦巻く、気のエーテルを見い出していく。流転する世界は見る者を無常観へと誘う。

自然や人間の崩壊に対する予知には悲しみこそあれ、彼の能動的な眼は想像力の逞しい展開によって奔放な生命力を欲している。生きる現実を超え遙か彼方を見つめる視点は、到達への可能性を意識的に獲得することに向けられる。この過程のなかで風景がレームデンと親近性を増していく。風景の事物は自立はしているものの、どれひとつ突出することなく、互に関連している。全ては連結し合って流転を続けるのである。

また、豊富な色彩感のある幻想派にあって、レームデンは色彩をなるべく排したモノクローム系による画面を表出する。何故なら、彼は空気を刻むことで制作するからである。彼の内なる光は色彩の饗宴を不要のものとしている。透明な光と空気のなかに森羅万象を照し出し、その根源を追い求めていく。そこに自然への治癒と回帰を想う、風景画家レームデンの資質を見い出す。

#### 5. ルドルフ・ハウズナー (1914～)

ハウズナーは自己分析批判の視点から絵画制作を捉えている。分析は冷静で、構築的な連想方式に支えられている。連想は常に自身に対する問いかけのためにあり、その過程そのまがイメージ化されているようだ。だが、たとえ彼がフロイト的思考に共鳴してはいても作品は思考の産物ではなく、むしろ感覚に訴えかけてくる色彩の重層効果とプリズム的輝きをみせる絵画となっている。

ハウズナーは、視覚上の複雑な構成をみせるイメージの計略によって答えを見い出そうと試みる。この巧みな計略はモチーフのかたちを借りて響き合い、問いかけは美しい光と色との交感のなかで行なわれている。しかし、彼の作品群を眺めていくと、あたかも答えのない質問を絶えず発し続ける映像集を見る思いになる。もしこれが彼の自己体験のプロセスであるならば、常に今後の成り行きを見守る必要性が彼にはあるだろう。

画面には時々同じようなイメージが手を変え品を変え登場する。それらは幼児期の玩具や母の糸車であったり、思春期の時の裸体デッサンで興奮のあまり胸と腰が画面からはみ出した記憶、家々の屋根に被さる黄昏の美しい空、ラオコーン像、あるいは自己の両性具有の隠喩、などである。記憶や残像を頼りに、彼の内なる光景と可能性がバリエーションを紡ぎ出していく。

このようにして、ハウズナーはイメージの断片と集積ともいえる内的オマージュの旅をし続ける。それも自らの肉体をさらけ出し、絵筆は解剖するメスの役割を果たす。内なるイメージが持ち主と出逢い、状況によって照らし出され、刻印されながら展開してきた。

そのなかでも、初期から一貫して作品の中核を担ってきた Adam 像——“Ich bin es”（私はそれである）——は自己の結晶化されたイメージとなっており、彼の重要な羅針盤であり続けている。どの時代状況においても、この自画像は必要に応じて明確な自意識を示し続けてきた。しかし、ハウズナーは鏡のなかの自己を見ることに注意は払っても、その自己から見られていることに気付こうとはしていない。簡単にいえば、自己完結に留まっている。美しいナルシストであるハウズナーは、仮面のバリエーションをいつ果てることもなく繰り返している、とでもいうべきか。

もともと表現主義者であったハウズナーの幻想絵画への転機は、第2次大戦で歩兵隊員としてハンガリー山奥の丸太小屋に4日間閉じ込められていた時のことであり、極限状況のなかで壁板の木目にみた異様な光景の幻覚が幻想絵画へと向かわせた、と後年述懐している。しかし、これはあくまでも方法論のきっかけにすぎない。戦前の表現主義の作品に見られる“存在の不安定さ”は既に彼の本質にかかわっていた、とみなすべきであろう。元来、彼はその意味で虚構性の視点を持つ画家である。しかし、彼の虚無感は依然として仮面を剥ぐことを出来ないでいる。

むしろ、彼は自己分析を楽しみ、快い内的オマージュの旅に浸っているようだ。八二  
状況に応じて絵画を自ら演出し、演じる姿勢を崩すことなく、作品を自らの隠れ蓑としてきた。ただ自分は、たとえ完全武装したナルシズムであろうとも、彼の表出する壮大なヴィジョンと色彩の完全な調和をみせる絵画の美しさに、惹かれる気持ちを否定できずにいるのも事実である。

彼は今なお、制作のなかで問いかけを行なっている。ハウズナーは、常に現在進行形の画家である。

## おわりに

単に役割としての見方をすれば、幻想派の活動の最盛期は過ぎ去ったのかもしれない。1990年に開催されたウィーンでの大規模な幻想派の回顧展では、過去の作品は別にして、拡大解釈に終始する近年の幻想派絵画に往時の鋭敏な視点は失われ、また、時代の必然性も消え去ったことを如実に示していた。彼等5人もまた、歴史の1ページとなったのだろうか。

個の確立と解放を絵画に託し、“人間とは何か”のメッセージを提示してきた幻想派の戦後50年の制作は、時代と共に人間の生を見つめてきた過程そのものである。常に個人の境位から時代という地平の観察と予知を絵画化してきた、ともいえる。その時代に生きる人間の表現が示す痕跡は、我々に多元的な様相を示してくれるが、同時にそこから次代を見つめ、築くための動機をも与えてくれるに違いない。

芸術が自由な人間精神の現れである以上、芸術の危機は人間の危機でもある。幻想派において、この危機感は彼等の表現の萌芽期より常に時代の状況とともに存在していた。しかし、彼等は自由な精神の拠り所を絵画に求め、瞑想と制作の同質性のなかで人間と時代を見つめてきたのである。

人間の存在とは個そのものであり、また自然界の一分子にしか過ぎない。そうであればこそ、信ずるべき個としての人間の正のエネルギーは、何ものにも捉われない自由な軌跡を描くことだろう。ウィーン幻想派の絵画芸術は、そのひとつの在り方を我々に示すものではないだろうか。

- (1) 「エリザベート ハブスブルク家最後の皇女」 塚本哲也著 文芸春秋、1993年刊
- (2) 「マーラー」 清水康雄編 青土社、1980年刊
- (3) 「レオナルド・ダ・ヴィンチの手記」 杉浦明平訳、岩波文庫、1958年刊

### 参考文献目録

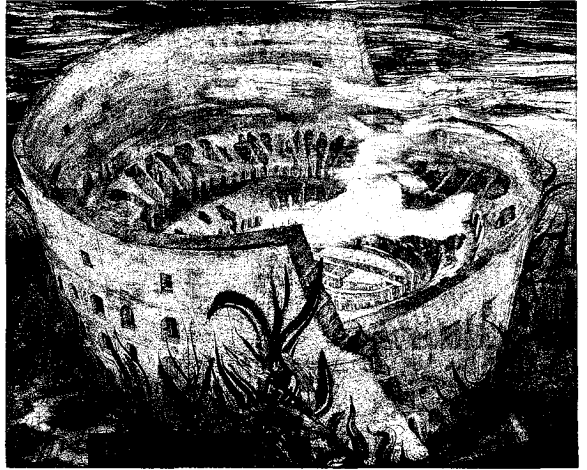
- 1. 「ユリイカ シュルレアリスム」 巖谷國士編、青土社、1976年刊
- 2. 「エゴン・シーレ 二重の自画像」 坂崎乙郎著、岩波書店、1984年刊
- 3. “Die Phantasten” Prof. Dr. Walter Schurian und Dr. Marta Stamenov. Gesellschaft bildender künstler Österreichs, Künstlerhaus. 1990.
- 4. “Fantastische Kunst” Editeur Responsable ; Dr. Robert De Smet. Mechelen. 1987.
- 5. “Rudolf Hausner” Dolf Linder (Hg.) . Harenberg. 1982.

(本学専任講師・初等教育)





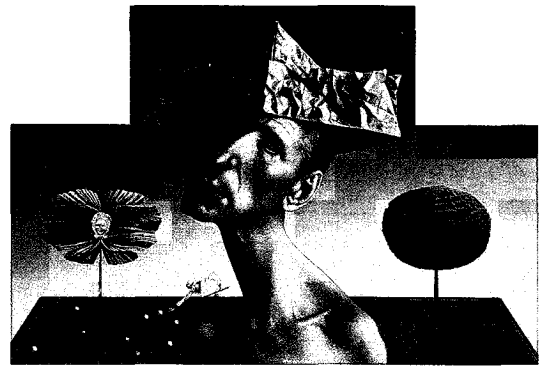
エルスト・フックス “パリスの審判”  
1965-66年，鉛筆，ガッシュ紙，130×150cm



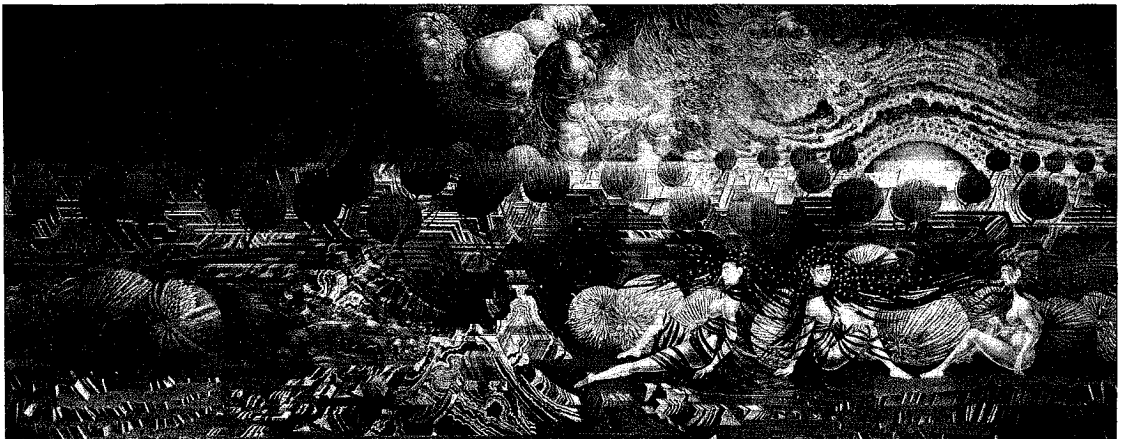
アントン・レームデン “沈むコロッセオ”  
1959年，油彩，板，40×50cm



アリック・ブラウアー “最後の晩”  
1976年，油彩，板，200×300cm



ルドルフ・ハウスナー “大きな道化師の帽子”  
1964-68年，テンペラ，油彩，板，80×110cm



ヴォルフガング・フッター “日没” 1985年，油彩，キャンバス 115×300cm