

**The Caravan “EX”:
On Oda Takashi Solo Show: Figures and Animals,
Group Show: The Chamber of Animals**

SABAE Hideki

This review will make clear the reasons why I defined as “EX” the joint show held at the Gallery Terra-s in May 2022. First, after reporting on the venue with basic information, I will explain in detail how I viewed Takashi Oda's work, which left a deep impression on me, referring to human body drawings and full-scale animal drawings. Finally, I would like to point out the “values” that the artists who participated in this exhibition unintentionally bear in art school education. It will also be noted that this exhibition review focuses on Oda's work and his painting career.

キャラバン
エクスの獣隊

——「小田隆展『人体×動物』／

小田研究室大学院合同展示『けものぼこ』」に寄せて

鯖 江 秀 樹 SABAE Hideki

*

この世に存在する、あるいは存在した生き物にはかならず学名がある。たとえば夏休み、人の気配が途絶えた本学キャンパスで咲き誇るユリ（おそらくはタカサゴユリ）の学名は *Lilium formosanum*。絶滅したニホンオオカミは *Canis lupus hodophilax*。周知のように学名はラテン語によると定められている。ラテン語は日常語としての役目をすでに終えている。そしてその言語のことをわたしたちは普段意識することはない。しかし、古来より人類の叡智を広く伝えてきたラテン語は学術用語としていまだ健在である。逆説的な言い方をするのなら、ラテン語という社会のなかですでに「死んだ」言語はそれでも生きているし、ずっと生きつづけるだろう。

京都精華大学ギャラリー Terra-S にて開催された「小田隆展『人体×動物』／小田研究室大学院合同展示『けものぼこ』」にも、その名のとおり数多くの（実在しない空想的なものも含めて）生き物がいた。そしてそれら紙上に描かれた動物のなかには、とうに絶滅した生物たちの名がラテン語の学名で記されていた。だとすれば、本展を評するのにラテン語ほどふさわしい語彙はないだろう。今展を、わたしはためらうことなく「エクス(EX)」であったと評したい。

「エクス」は「元」や「前」を表す英語の接頭辞として馴染み深い。その語源はラテン語で、「機械仕掛けの神 (deus ex machina)」に見られるように、「から (from)」という前置詞であった。意味としては総じて「外」を指す。つまり常態からの変容や展開など、方向や運動を示唆する概念である。「極端 (extreme)」もまた、エクスから派生した語である。

だから、小田とその研究室のメンバーたちによる作品展を「エクス」だと評するのは両義的である。

「外」や「極端」と呼ばれる者は、(とりわけ中庸を美德とするきらいのある日本では) 常識に風穴を開ける「最先端」として称えられる場合もあれば、常軌を逸した「外道」として糾弾される場合もある。エクスは両刃の剣である。

この展評では、それでもなお「エクス」と説く理由を以下に述べる。まずは基本情報とともに会場をレポートした後、ひときわ印象に残った小田隆の作品を、ひとりの観客としてわたしがどう見たのか、人体デッサンと原寸大動物図を例にして論じる。最後に、今展に参加した「エクス」の描き手たちが、現代の美大教育で図らずも担っている「価値」について指摘する。この展評はそれゆえ、小田の作品と画業を中心とした考察であることをまずは断っておきたい。残り5名の出展作家を取り上げないのは、有望な個別の作家たちへの性急な評価が、彼らの未来を左右しかねないと懸念するからである。また、彼らの作品をわたしは十分に時間をかけて見ることができなかった。しっかり見ていないなら、それらを批評するのは不当である。いまはまだ、若い才能について書く機会が来ることを望むだけである⁽¹⁾。

*

本展の全体像を確認しておこう。タイトルが示すように、会場には人体と動物のみならず、骨格標本図や解剖図、植物やロボットらをモチーフとした作品が登場した。サイズも5メートルを超す大作から、てのひら大の大きさまでバラエティに富んでいた。出展した6名の作家のなかには大学院生も含まれるが、それぞれの画風が一定程度確立されていることも確認できた。立体造形までも含む多種多様な作品たちが堂々と居並ぶ様子はまぎれもなく壮観であった。本展開催に合わせて発表されたステイトメント

で美術史家、松下哲也はこれらの作品群をいみじくもヴンダーカンマーに準え、多士済々の主題については、プリニウスの『博物誌』で応戦しようとしたが、それはきわめて的確な判断であった⁽²⁾。

ただひとつそこに加える必要があるとすれば、作品同士が会場で形成していた「相補性」についてであろう。たとえば、やはりタイトルが示すように、様々な生き物やけものが会場という「箱」のなかに置かれているにせよ、描く対象が作家ごとに偏っているのは明らかだった。小田を例に挙げよう。彼は巧みなイラストレーターにして画家だが、だからと言って生きとし生けるものすべてを描いてきたわけではない。例えば展示された作品内に植物はほとんど登場しない。それは今に始まったことではないようだ。小田は幼少の頃から図鑑をこよなく愛した。だが、動物の巻は「背表紙が度重なるセロテープによる補修で、ページの層が透けて見えていた」のに対して、「植物の巻はずっと新品同様だった」という⁽³⁾。

けれども会場では、その欠落を別の作家が図らずも補完していた。動物を描く者がいれば、植物を主題とする者もある。逐一指摘しないが、そうした共鳴関係は会場内のいたるところに実現していたように思う。偏りが無いことが是とされる現代——そうした時代潮流の「外」にある本展で、偏りは偏りによって相補されていたのである。

そのことに関連しているのだが、会場で気づいたことがある。小田作品の多くには背景が描かれていない。かつて、平山廉『最新恐竜学』(1999)や水口博也『リトルオルカ』(2003)へのイラスト提供の仕事で、小田は恐竜やイルカたちを背景となる植物や波や岩とともに描いていた。しかし近年、技に磨きをかけてきた画家は、ターゲットとする主題のみに集中する。注目を集めたニホンザルの解剖図(《Animal Anatomy-Macaca fuscata》油彩・カンヴァス、91×116.5cm、2018年)を除き、背景は代わりにモノクロームで塗りこめられた。この単色背景が重要な鍵を握っている。つまり動物(あるいは人間)がそこにいることそれ自体が図のなかでいっそう際立ってくるのである。増幅したヒトやけものの存在感——それらが壁に並ぶ姿が壮観なのは、単に大きく描かれているからでも、作品数が多いからでもないのだ。

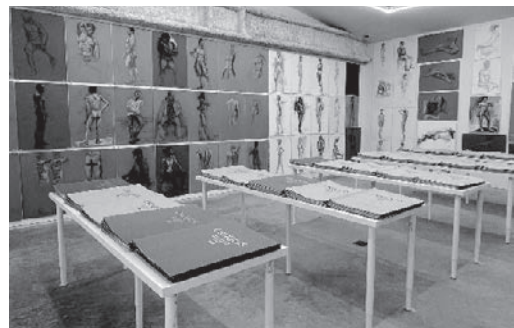
さいわい、会場は原寸大の動物たちを、十分に距離を取って眺めるだけのスペースを有していた。だからこそ本展に多くの人々が詰めかけ、描かれた生き物たちの存在感に感動したのだろう。そのことは数字が雄弁に物語っている。わずか7日間の開催で来場者

数は4桁に達した。この企画展が「頂点(エクス)」であるという判断は決して大げさではないのだ⁽⁴⁾。

*

数多くの来場者のひとりであるわたしには、きわめて印象深いスペースがあった。「2008年から描きためた」という人体のデッサンとクロッキーを配した部屋である。四辺の壁を埋め尽くすように貼られた人体もさることながら、圧巻は部屋の真ん中、時代順に並んだ画帖の数々であった(図1)。『美しい美術解剖図』(2018)によると、「2008年から10年で7000枚のクロッキーとデッサンを描いた」とある⁽⁵⁾。単純計算ではあるが、10年のあいだ、1日2枚という驚異的なペースの成果がまさしく眼前にあることになる。しかもそれらに触れ、眺め、場合によっては写真に撮ってよい、という。展示会場の一角にポートフォリオが置かれているケースはよくあるが、習作段階の画業がこれほど贅沢に人々の目に供されることもそうあるまい。

いくつか手に取ってみた——ただし、丸数字で「5」と記されているものだけに絞って、古いものから順に(図2)(図3)。「5」はデッサンに要した時間、すなわち「5分」を指す。5分以内の描画が時を



(図1)「人体デッサンとクロッキー」会場風景(筆者撮影)



(図2)「ヌードデッサン(5分) 2009年4月15日付」(筆者撮影)



(図3)「ヌードデッサン(5分) 2017年5月19日付」(筆者撮影)

経てどれほど変化していったのか、この方法なら把握することができるかもしれない。今回、そうした鑑賞法を試みた者がどれほど存在したのか定かでないが、そうしたことの報酬は「絶大(エクス)」であった。つまり小田ほどの大成した画家でさえ、10年でさらに、着実に腕前を上げていたことがわかったのだ。わたしには絵心はない。しかし短時間で形を取ることや、的確に多く線を引くことの難しさくらいは判る。

そもそもこうした発見が可能なのは、小田が「科学的方法」を墨守する画家だからである。画家であれば毎日描く、あるいは人一倍描くのは当たり前なのかもしれない。しかし会場に配された画帖に見られるごとく、一定のサイズ、一定の記載法、一定のペースで記録を残し、それらを適切に管理保存してきた画家が、はたしてどれほどいるだろうか。科学と同様、画業もまた一朝一夕には成就しない。現に小田はこう述べている——「サイエンスが積み重ねてきた知の体系と同様に、アートも人類が全力をかけて積み上げてきたものであると僕は信じている」、と⁽⁶⁾。

この「画帖の間」についてはもうひとつ、記憶に留めておくべき教訓があった。小田は部屋に架けたステイトメントで「鉛筆、ペン、色画用紙を使ったものなど、画材のバリエーションを楽しむ」ことを観客に求めた。授業でも彼は、デジタル機器を用いて作画の様子を見せることを厭わない。つまり新技術の導入にも寛容で、絵に関しては決してアナログ信奉者ではない。だが、この部屋では絵の質感、いわばその物質性を堪能してほしいと訴えたのである。

画帖を眺めているときに挨拶に来てくれた小田は、わたしに(どういう話の流れだったかは記憶していないが)紙とペンが奏でる「音」について教えてくれた。曰く、「ペンや鉛筆が紙に触れる音を聞いて、タッチをコントロールする」というのである。そのため、たとえばステレオからラジオや音楽を流すことはあっても、イヤホンで耳を塞いで制作することは絶対にない、というのだ。

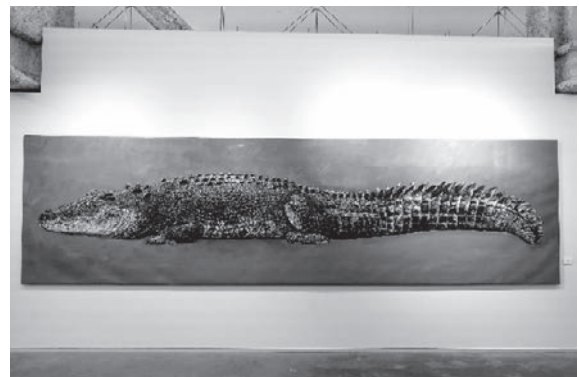
その感動的な逸話に思いを馳せた。繰り返すがわたしには絵心はない。だが想像するに、タッチとはおそらく、手(指先)が紙にペンを押しつける「筆圧」と、ペンを紙上で滑らせる「運筆」という、ふたつの要素から成り立つ。あるいはそこに個々人が無意識に働かせる「筆癖」が加わることもある。それら複数の要素を自覚的に制御するには、それらを媒介し調整するに何か欠かせない。小田がいう「絵を耳で聴く」とは、そこに関わっているのではない

か。それはいわば画家と作品、主体と客体、ペンと線、精神と物質、それら相互を取りもつ共感的なインターフェイスなのである。「画材のバリエーションを楽しむ」の真意は、耳で触れるように絵を見る、ということではなかったか。

*

絵画の科学性と精密さ、その両方の鍛錬を自らに課した小田だが、他方で、観衆を魅了したのは巨大で迫真的な動物画であった。解剖図のみならず、恐竜の復元図も得意とするイラストレーターという肩書を持つ小田だが、もともとは東京藝術大学で油画や壁画を制作していた。れっきとしたペインターである。もし小田が、自分がイラストレーターでしかないと自認しているのなら、会場に屹立する原寸大図など描く必要はない。印刷向きのサイズで作画すればそれでこと足りるからだ。しかし実際にはライオンやサイを、それがこの世界に生きている大きさを描こうとする。しかも人体デッサンと同じく、ほぼ毎年、一定のペースで大作を描いている。サイズが大きな絵は買い手がつきにくい。油彩で描かれた巨大作品が不遇であるなか、それでもなお、小田は制作の手を止めることはない。わたしはそこに、油彩画家として矜持が宿っていると見る。

今回の展示の目玉であった新作《イリエワニ》に対象を絞って議論を進めよう(図4)。画布が5メートルを越える横長のこの作品については、SNSを介して制作プロセスをひそかに観察するという機会に恵まれた(よって完成品を見た時の感動はひとしおだった)。下地を施したあと、画家は複数の写真とそれに基づく下絵に即して、実物大サイズであたりをつけていくように全体を大まかに描く。魚を描く場合と同じく、頭部は画面左に、尻尾は右に配す。ここまでは予想通りのプロセスなのだが、ここから



(図4) 《イリエワニ》2022年、油彩・カンヴァス、145.5×533.5センチ、作家蔵(筆者撮影)

が「異例(エクス)」であった。すなわち頭部の端から順に、画面左から右に、途中スキップすることなしに最初から仕上げにかかっていったのである。途中で腹部や尾に着彩箇所が移ることはない。譬えるならそれは、低速稼働する巨大プリンターが高精細な画像を出力するかのごとくである。ワニは鼻先から順に仕上がっていく。尻尾を描き終えたとき、巨大なイリエワニの完成品が出現することになる。ペインター小田は、スキャナーのごとく徐々にゾーンを埋めるように、継起的あるいは连接的に描く。この手法については本人も自覚的で、きわめて特殊な描き方だとわたしに打ち明けてくれた。

ではなぜそう描くのだろうか。その疑問を会場のイリエワニの前でほんやり考えていくうち、ふとある画家のことを思い出した。神田日勝である。

北海道十勝で活躍した夭折の地方画家、神田日勝(1937-70)。彼には忘れがたい作品《馬(絶筆・未完)》(1970)がある。それは地塗りのなしのベニヤのうえにわずかに引かれた下絵の線をもとにして描かれたが、日勝は32歳の若さで病死し、未完のまま残されることとなった。描かれたのは馬の上半身のみで、後足の腿のあたりで像はぷつりと途切れたままである。つまり小田と同じく、日勝もまた、馬の鼻先から順に、画面を右へと継ぐように、连接的に描いたのである⁽⁷⁾。

両者に共通点はあるのだろうか。小田は油彩の大作に筆とカンヴァスを用いるのに対して、日勝は多くをペインティングナイフとベニヤ(!)で描いたという。またスキャンするかのようには描いたのは、病気による体力の衰えが要因ではないかと推測したが、同じく画家であった日勝の兄、神田一明の証言によると、そうではないらしい。日勝はかねてからずっと「全体を見て前後関係を考えながら色や形を決めていくのは、ものすごく難しく、わかってもできない」と兄にこぼしていた。結果的に「パズルのように画面を埋めていく描き方」になったという⁽⁸⁾。だとすれば、小田と神田の描き方の一致は偶然にすぎないのだろうか。

わたしは「ノー」と言いたい気持ちに駆られる。たしかに生きた時代や環境は大きく異なる。しかし両者はともに、複数のわらじを履いた画家であることを、現代風にいえばマルチタスクの徒であることを見逃してはならない。小田は古生物学や解剖学のエキスパートと協働するイラストレーターというだけではない。洋画家でもあり美術大学の教員でもある。日勝は農民で、十勝の厳しい大地を耕しながら

独学で絵を描いた。かつそれぞれを本気でこなす両刀使いである。すくなくとも彼らは、日々の窮屈な制約のなかで、それでもなお作画に賭けて生きている点で一致するのだ。事実、すでに紹介した小田はもちろん、神田日勝もまた、本画に着手する前のスタディーに労を惜しまないデッサンの人だった。だからこそであろう。両者はともに対象を再現的に描きながらも、単なる「リアリズム」の範疇には収まらない迫真の「極限(エクス)」に達している。日勝の《室内風景》をぜひご覧いただきたい。その画面は、異様なまでにわたしたちに向かって迫りくるかのような力に満ちている。その光景は写真では再現不可能である。その点もやはり小田と共通する。《イリエワニ》を画面に近づいて眺めれば、それはつまるところ、筆触の跡と顔料の毛羽立ちの塊である。これらの物質的詳細が小田の油彩画の魅力のひとつであることに、来場者の多くが気づいたはずだ。「フォトリアリズムはいただけない」とは、ほかでもなく小田の言葉である。

日々トレーニングを重ねること、描くことをルーティン化すること、絵とはその積み重ねの上に成り立つ人間の営為であること——継起的な描き方は、それを可能にするセッティングではないだろうか。絵の全体を見渡すには描き手が前後に動かないといけない。運動が欠かせない。疲労のなかでその往復はあまりに酷だ。であればなおのこと、制作モードに突入することをできるだけ遮らないような工夫がなされるべきであろう。障壁をできるかぎり削ぎ落とし、制作を日常に埋め込む制度=方法の具体案を、小田隆も神田日勝もそれと知らず選び取ったのではないだろうか。

*

ここまで小田作品を議論の中心に据えて、「小田隆展『人体×動物』／小田研究室大学院合同展示『けものばこ』に寄せて」展について報告してきた。振り返っておけば本展は「エクス」、すなわち頂点にして絶大、異例にして極限と評すべきものであった。ただし、これらの称賛の言葉はあくまでうわべの修辭にすぎない。それ以上に重要なのは、展示を形成した作品たちが、わたしたちの教育にとっての優れた「鑑」となっていた、という事実である。「鑑」とは平たく言えばお手本のこと。「お手本(example)」とは元々ラテン語の「exemplum」で、「多数のなかから(ex)取り出されたもの(ample)」の意である。

本展開催時、大学の中央にある天ヶ池に臨む横長水平窓の傍らには白亜の仮設壁が設置されていた。



(図5) 仮設壁によるライブドローイング (筆者撮影)

そこでは若い絵師たちによる即興のライブドローイングが行われた。小田研究室のメンバーらしく、描かれたのは、左を先頭にして右へと像が連なる、現代版の「百鬼夜行図」だった(図5)。しかしわたしにはこの図が、美術大学が失ってはならない、決して手放すべきではない重要な何かを伝える「群れ」のように思えてならなかった。譬えて言うならこれら像の群れは、夜の荒野へと歩を進める商隊ならぬ「獣隊」なのだ。

このキャラバンに加わろうと、いまや世界各地から多くの才能が意気揚々と集結している。しかし、大学という我が国の教育機関は、この期待に応えているだろうか。教員たちはいつからか、学務に日々追われるなかで、単なる声かけ役に墮してはいないだろうか。紙とペンが触れる精妙な音を聞き分けるだけの耳を、どれほどの人が持っているだろうか。そもそも、耳にイヤホンを差し込んで、聴き取るべき「ノイズ」を無効化している学生のほうが多数を占めるのではないだろうか。教員たちは他方で、鍛えあげた技術の源たる手が、現に動いている様子を若者たちに惜しみなく示しているだろうか。「内部質保証」なるものを守れば、確実に才能を伸ばすことができるのだろうか。本当のところはとても簡単で、描く時間と場所を存分に提供し、教員も学生も競うように描くことが大学教育の真の「手本」なのではないだろうか。

わたしは何度か訪問してすでにわかっていた。静かな空間で時間をかけ、みなが描き合うという、あって当然だったはずの環境を、小田が自身の研究室で整備していたこと——それが本展の勝利の背景にはあったのだ。「学校(school)」の語源が「暇(schole)」であることを記憶する教員はまだ、(学術用語として)しぶとく生きながらえるラテン語のごとくこの大学に健在だったのだ。ただ残念なことに、彼もま

た絶滅危惧種である。美大にあってこの教育スタイルは稀であるばかりか、現下のトレンドに対抗的でさえあるのだから。

行く手には多くの困難が立ちはだかる。それでもなお、獣隊は黙々と行く。

Festina lente——ゆっくり急げ。

註

- (1) 小田作品に鑑賞時間が多く割かれてしまった遠因には、本学ギャラリー「Terra-S」の建築構造がある。展示スペースは大きく二分されている。エントランスの左手のふたつの小室および中央の回廊と、そこから右に折れるかたちで続く開放的な水平空間である。前者では天井が高く取られているが、後者は展示会場としては異例の低さである。大型作品は当然、前者に置かざるをえない。つまり観衆は、展示経路の序盤で「目玉」を迎えることになる。こうした構造上の問題は、例えば(パーティションを活用して)鑑賞ルートを現状の「反時計回り」から逆方向に修正することで解決するのも不可能ではないはずだ。大学という教育機関の展示会場であるという点を考慮した、より弾力的な設営が望まれる。
- (2) 以下を参照。https://gallery.kyoto-seika.ac.jp/wp/wp-content/uploads/2022/03/b957e97ea6787b0dc6c87434c2979995.pdf (最終閲覧2023年1月26日)
- (3) 小田隆「これまでの図鑑、これからの図鑑」、『ユリイカ』、第729号、2018年、103頁。
- (4) 「小田隆展『人体×動物』/小田研究室大学院『けものばこ』合同展」は2022年5月10日から5月18日まで、7日間の会期で実施された。集計では来場者数1023名で、同会期の企画に比して群を抜いていた。比較例として挙げておくと、ギャラリーリニューアル記念展「越境——収蔵作品とゲストアーティストがひらく視座」は、1か月の会期で来場者は1462名であった(集計数と集計方式については伊藤まゆみ氏(京都精華大学ギャラリー Terra-S キュレーター)から提供いただいた。記して感謝申し上げる。
- (5) 小田隆『美しい美術解剖図』、玄光社、2018年、142頁。
- (6) 同上。
- (7) 《馬(絶筆・未完)》や《室内風景》をはじめとする神田の代表作の作品画像は、北海道鹿追町の神田日勝美術館ホームページで公開されている。http://kandanissho.com/gallery/ (最終閲覧2023年1月26日)
- (8) 神田一明インタビュー「弟、日勝の絵画をめぐって」、『神田日勝 大地への筆触』、北海道新聞社、2022年、159頁。