

Title	ダニ・カラヴァンの道モチーフ： 共同体形成の場としての展覧会「マコム (makom)」 (1982)
Sub Title	Das Weg-Motiv von Dani Karavan : die Ausstellung Makom (1982) als Ort der Gemeinschaftsbildung
Author	早坂, 若子 (Hayasaka, Wakako)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2025
Jtitle	哲學 (Philosophy). No.155 (2025. 3) ,p.123- 149
JaLC DOI	
Abstract	Dani Karavan (1930–2021) schuf seit den 1960er Jahren Kunstwerke im "öffentlichen Raum. Karavans Kunst, deren konzeptueller Kern der "Makom/Ort" ist, steht in engem Zusammenhang der Idee der Gemeinschaft, der auf der Prämisse des menschlichen Handelns und Zusammenlebens beruht. Der Kibbuz, eine zionistische Gemeinschaft, deren Schwerpunkt auf der Kultivierung des Bodens liegt, wird als der Ort verstanden, an dem Karavan in seiner Jugend sozial und politisch geprägt wurde. Der Kibbuz war für Karavan aber auch ein Ort des individuellen künstlerischen Schaffens. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich zunächst mit den Werken, die Karavan im Kibbuz schuf, und geht der Frage nach, wie er seinen eigenen "Kibbuz-Harel" verstand. Dabei wird deutlich, dass Karavans eigene Sichtweise das Prinzip der Kibbuz-Gemeinschaft thematisiert. Um dies zu verdeutlichen, wird das Kernkonzept des frühen Kibbuz, insbesondere die Idee der "Arbeit", untersucht. Anschließend wird diskutiert, wie Karavan das Thema des Kibbuz in seinen dreidimensionalen Arbeiten seit den 1960er Jahren weiterentwickelte. Die individuelle Existenz und die körperliche Bewegung der Mitglieder, die ursprünglich bei der Gründung des Kibbuz im Vordergrund standen, waren bis in die letzten Jahre von Karavans künstlerischem Schaffen die Quelle seiner Arbeit. Dies spiegelt sich in seinem Motiv des Weges wider. Die Einzelausstellung Makom war für Karavan eine Herausforderung, "über dieses Motiv eine kibbuzartige Gemeinschaft zu schaffen.
Notes	投稿論文
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ダニ・カラヴァンの道モチーフ

——共同体形成の場としての展覧会
「マコム (makom)」(1982) ——

—— 早 坂 若 子* ——

Das Weg-Motiv von Dani Karavan: Die Ausstellung *Makom* (1982) als Ort der Gemeinschaftsbildung

Wakako Hayasaka

Dani Karavan (1930–2021) schuf seit den 1960er Jahren Kunstwerke im öffentlichen Raum. Karavans Kunst, deren konzeptueller Kern der “Makom/Ort” ist, steht in engem Zusammenhang der Idee der Gemeinschaft, der auf der Prämisse des menschlichen Handelns und Zusammenlebens beruht. Der Kibbuz, eine zionistische Gemeinschaft, deren Schwerpunkt auf der Kultivierung des Bodens liegt, wird als der Ort verstanden, an dem Karavan in seiner Jugend sozial und politisch geprägt wurde. Der Kibbuz war für Karavan aber auch ein Ort des individuellen künstlerischen Schaffens. Der vorliegende Aufsatz beschäftigt sich zunächst mit den Werken, die Karavan im Kibbuz schuf, und geht der Frage nach, wie er seinen eigenen “Kibbuz-Harel” verstand. Dabei wird deutlich, dass Karavans eigene Sichtweise das Prinzip der Kibbuz-Gemeinschaft thematisiert. Um dies zu verdeutlichen, wird das Kernkonzept des frühen Kibbuz, insbesondere die Idee der “Arbeit”, untersucht. Anschließend wird diskutiert, wie Karavan das Thema des Kibbuz in seinen dreidimensionalen Arbeiten seit den 1960er Jahren weiterentwickelte. Die individuelle Existenz und die körperliche Bewegung der Mitglieder, die ursprünglich bei der Gründung des Kibbuz im Vordergrund standen, waren bis in die letzten Jahre von Karavans künstlerischem Schaffen die Quelle seiner Arbeit. Dies spiegelt sich in seinem Motiv des Weges wider. Die

* 慶應義塾大学大学院文学研究科美学美術史学専攻博士課程

Einzelausstellung *Makom* war für Karavan eine Herausforderung, über dieses Motiv eine kibbuzartige Gemeinschaft zu schaffen.

1. はじめに

イスラエルの現代美術作家ダニ・カラヴァン (Dani Karavan, 1930–2021) は、1960年代以降、世界各地の屋外に立体造形作品を制作し、「場」の芸術を追求し続けた。先行研究がサイト・スペシフィック・アートの先駆者としてカラヴァンを評価する一方、カラヴァンによる芸術制作のあり方は、同文脈で理解される同時代の芸術形態とは異なる。砂漠地帯等の人里離れた場所で制作されるランドアート¹とは対照的に、カラヴァンによる「場」の芸術は、人の往来が絶えない公共空間でこそ実現されうる。つまり、ある一定数の人が集団で活動に従事し、あるいは生活を営む「共同体」の問題と決して無縁ではない。美術史家のアルトゥーロ・シュバルツは、カラヴァンにとっての「場」が、英語の *site* よりも広い意味を持つヘブライ語で「場」を意味する概念「マコム (מקום)」であると主張する²。この概念は、カラヴァン自身によって以下のように定義される。

個々人または皆が確保できる領域または空間、
自治体、都市部または地方の入植地域、
誰かが腰掛けることのできる座席、
状況、状態。³

ここでの「場」は、単にある領域として規定された場所ではなく、まさに人間が生活を営み、活動する行為が前提となる。

共同体という問題は、先行するカラヴァン研究において、「キブツ (kibbutz)」をめぐる議論のうちに扱われてきた。キブツは、農作の重視、財産と土地の共有、相互扶助に基づく自発的な共同体である⁴。シオニズ

ム運動と連動し、20世紀初頭以降パレスチナ⁵ 地方各地に広がった。1948年、カラヴァンは仲間たちと自ら「キブツ・ハレル」を創設し、1955年に離脱するまで、そこで生活を営んだ。構成メンバー一人一人にキブツ内での職業が与えられる同共同体において、カラヴァンは芸術家として活動し、主に、水彩画、素描、グラフィック作品を制作した。これまでのカラヴァン研究は、近代シオニズム運動、シオニズム青年運動と呼応して誕生したキブツを、カラヴァンが青年時代に社会的、政治的思考を構築した場所として伝記的に理解してきた。フリッツ・ヤコビは、キブツやシオニズム運動が、芸術は政治へ直接的に関与すべきであるという意識をカラヴァンに芽生えさせたと解釈する⁶。ヴァルダ・シュタインラウも、キブツ時代に制作された作品に、ケーテ・コルヴィッツやショージ・グロスら、政治的問題への参画で知られるドイツ表現主義作家の影響を指摘し、それがカラヴァンによる後年の立体造形の制作態度にまで繋がることを主張する⁷。そもそもキブツで暮らした時期のカラヴァンの作品群はイスラエル美術史上、労働者階級や貧困層の日常的な状況に目を向け、これらの状況を維持している社会構造に批判的な作家の作品を指す「ソーシャル・リアリズム (social realism)」⁸の文脈に位置付けられる⁹。「明確に(芸術家の)社会参加を示すこの傾向は、キブツ運動に基づいている」¹⁰と説明する美術史家ギデオン・オフラートは、カラヴァン芸術をキブツの政治運動の一環として捉える。確かに、「個々のメンバーが共通性を共有する集団が社会的あるいは歴史的に制度化されている場合」¹¹に用いられる概念である「共同体 (Gemeinschaft, community)」は、集団を問題とする。しかし、キブツはカラヴァンにとって、集団による生活の場であると同時に、個人で取り組まれる芸術制作の場であったことに今一度目を向けたい。キブツを離れた後も一貫して、カラヴァンは芸術制作の場を、人が集団で活動し、生活を行う場所に求めた。カラヴァンの芸術制作にとって必然性を帯びる共同体の存在は、再検討されるべきである。

本論では、まず、カラヴァンが自身の「キブツ・ハレル」をいかに捉えていたのか、キブツで彼が制作した作品群、とりわけ水彩などを用いた共同体をモチーフとした作品群を通して考察する。カラヴァンが描く共同体イメージは、彼独自の共同体理解を示すが、それは共同体「キブツ」が本質的に有していた問題とも無縁ではない。キブツの中核理念であった「労働 (עבודה)」を確認することで、カラヴァン芸術と共同体「キブツ」との新たな連関を論じる。その上で、カラヴァンが、共同体「キブツ」の問題を、1960年代以降の立体造形作品の制作へといかに展開していったか考察する。キブツ形成にあたり本来重視されていた個々人の存在、そして各々が自らの身体を通じて自然に働きかける行為は、カラヴァンにとってキブツ時代から後年に至るまで制作の源にあった。カラヴァンの共同体理解は、彼の立体造形芸術を特徴づけるモチーフにあらわれる。筆者はここであらたに「道モチーフ (Weg-Motiv)」を提示し、カラヴァンによる芸術制作におけるこのモチーフの重要性を主張する。イスラエルのテルアビブ美術館で1982年に開催された個展「マコム」こそ、カラヴァンが道の創造によって「キブツ」的な共同体を目指した契機であった。

2. カラヴァンの芸術制作の源泉

——「キブツ・ハレル」(1948年)——

本章では、カラヴァンが「キブツ・ハレル」をどのように捉えていたのかを検討する。その際着目するのは、共同体をモチーフとしたカラヴァンによる作品群¹²である。これらの作品は、同じくカラヴァンが同時代に取り組んだ、キブツの政治、教育活動に強く紐づいた作品群とは一線を画す。「キブツ・ハレル」の創設者として、そこで生活を営む一方で、カラヴァンが一人、さまざまな共同体を訪れて捉えたイメージには、彼独自の共同体への眼差しが表れる。

1948年10月27日、「キブツ・ハレル」は、農作を中心とした自発的で



fig. 1 「キブツ・ハレル」創設の日（1948 年）

平等なキブツ理念に導かれた青年たちによって、ラトゥルンの近くの無人地帯に創設された (fig.1)。この共同体の実現には、シオニズム運動における青年運動「ハッシュメル・ハツァイール」が支えとなった。1927 年にオーストリア＝ハンガリー帝国の首都ウィーンで始まったこの運動は、ユダヤ人の若者を対象としたキブツ生活のための教育活動を主眼とした。カラヴァンもこの運動に 1946 年に加わっている。「キブツ・ハレル」の創設は、青年らの自治の精神に支えられた一方、イスラエル建国直後の政治的、社会的状況にも左右される。というのも、同共同体はイスラエルの軍事活動への貢献を期待されて創設された背景を持つ¹³。創設年の 1948 年には、イスラエル建国が宣言され、同時に第一次中東戦争（1948 年 5 月 15 日–1949 年 3 月 10 日）が勃発する。「キブツ・ハレル」は通称「ビルマ街道」の麓に創設されたが、この道は、アラブ人との戦闘によりエルサレムへの道が絶たれたことに端を発して、当該キブツの創設年に建設された。「キブツ・ハレル」はこの新たな道を守る使命を託された¹⁴。加えて「キブツ・ハレル」の政治的、制度的性格は、キブツを束ねる連合組織のひと

つである「民族キブツ・ハッショメール・ハッツァイール」(1927年創設)によっても形作られた。このキブツ連合組織は、あらゆる分野での継続的な民主的運営によって、入植活動と政治活動の統合、ユダヤ人の政治的独立、ユダヤ人・アラブ人の協力、イスラエルの安全保障を目指した¹⁵。「キブツ・ハレル」創設の年、1948年には政党「マパム (Mapam)」を設立している。建国宣言前後のイスラエルの政治的状況を背景に、「キブツ・ハレル」は一定の支配構造のもとで運営され、政治活動の拠点ともなった。

「キブツ・ハレル」の構成員であり芸術家としての仕事を任されたカラヴァンは、自身の共同体、活動組織の理想を伝える版画を中心とした作品群に取り組む。たとえばシオニズム青年運動組織「ハッショメール・ハッツァイール」の雑誌『バミシュラト (Ba Mishlat)』に掲載された作品では、一人のアラブ人男性が意図されずに殺害された事件の後でアラブ人とユダヤ人が握手する姿を描き、この青年運動の平和主義を示す (fig. 2)。カラヴァンはまた、政党「マパム」の政治ポスター制作プロジェクトにも参加した¹⁶。あるいは、1953年の「キブツ・ハレル5周年記念祭」¹⁷では、自身の作品を出展するだけでなく、展覧会の責任者として展示構成も担った。イスラエル国防軍、キブツ連合組織らの支援を受けたこの展覧会では、「キブツ・ハレル」の理念を効果的に示す写真、アラブ人共同体との協力のもとで建てられた石造の構造物、アラブ人とユダヤ人の友好を主題とした絵画作品が展示された。加えて、最新の農機具が展示され、キブツにおける農業の多様化、発展が強調された。本展覧会はキブツの機関誌によって「集団の力、集団的労働の力が再び証明された」¹⁸と評価されたが、ここでの「労働」の価値が、初期キブツのそれとは異なる事実は次章で確認する。

キブツでのカラヴァンの芸術制作は、しかしながら、キブツの構成員として与えられた仕事にとどまらない。筆者がキブツにおけるカラヴァンの芸術制作においてむしろ重要だと考えるのは、共同体をモチーフとした



fig. 2 『バミシュラト (Ba Mishlat)』のためのイラスト (1954 年)
リノカット／紙, 33cm × 21cm, 作家アトリエ

作品群に取り組んだ事実である¹⁹。カラヴァンは、「キブツ・ハレル」のみならず、各地で創設が進む他のキブツ、そして廃墟となったアラブ人の共同体にまで足をのばし、その場をモチーフとした作品を 40 点以上残した (fig. 3)。

《キブツ・ハレル》(fig. 4) の画面を占めるのは前景の岩と草のイメー



fig. 3 モチーフとなった共同体の立地（作成：早坂若子）

ジである。大地の起伏、岩には、日差しの強さを伝える影が落ちる。草は生い茂り、そこには人の手が加えられていないようだ。後景には、fig.1に見られるようなキブツに特有の簡素な板材による建造物が描かれるが、画面上は無人で、生活の様子は伺えない²⁰。同じくカラヴァンがキブツで過ごした時期に制作した《棄てられた村、ベイト・ギーツ III》(fig. 5)は破壊されたアラブ人共同体をモチーフとする。「キブツ・ハレル」は、まさにこの「ベイト・ギーツ」が破壊された後の土地に新設された²¹。画面には、この地方のアラブ人の建築に顕著な、石、日干し煉瓦、わらを用いた、アーチ状の開口部を持つ建造物が描かれる²²。扉が外れ、天井が破壊され内部空間が剥き出しになっている建造物は、ここから移動を余儀なく



fig. 4 《キブツ・ハレル》(1955 年頃)
ミクストメディア／紙, 40cm×74cm, 作家アトリエ



fig. 5 《棄てられた村, ベイト・ギーツⅢ》(1953 年)
グワッシュ, 木炭／紙, 36cm×56cm, 作家アトリエ

された人々の存在を暗示する²³.

ここで注目すべきは、破壊されたアラブ人の共同体同様、ユダヤ人の新設の共同体であるキブツをモチーフとした彼の作品群でさえ、ひとけのない建物が描き込まれ、岩、草、影などの自然の要素が前景化され、荒れ

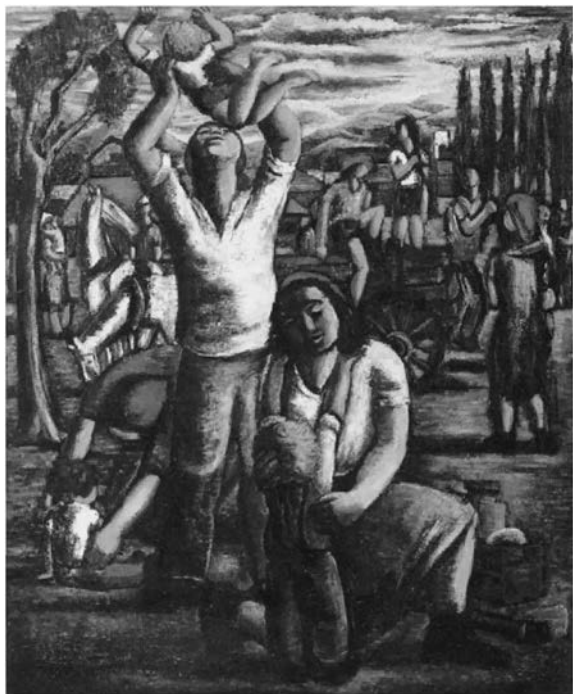


fig. 6 ヨハナン・サイモン 《キブツでの安息日》(1947年)
油彩／キャンパス, 55cm × 65cm, テルアビブ美術館

果てた大地のイメージが画面を占める点である。一連の共同体モチーフの作品群は共通して、これまでの自然と人間関係を示すと同時に、その断絶をも暗示する。カラヴァンと共に「ソーシャル・リアリズム」の画家と位置付けられる芸術家たちが描くキブツでは、褐色の肌と筋肉質な肉体が特徴的な人物が農業に従事し、子供を育て、キブツの理想に忠実な生活を送る (fig. 6)。他方、カラヴァンのキブツイメージでは、労働し、生活を営む人物が描かれることはない。また、それぞれの共同体が持つ理想や理念が示されるわけでもない。無論、新しい共同体「キブツ」では実際に、

シオニズムの理念に動かされてパレスチナの地に移動し、新生活を送り始める人々の存在があった。それは「キブツ・ハレル」においても同様である。そのような場所で生活を営みつつも、むしろカラヴァンは、個々の場に確かに存在していても前景化しない自然の要素に集中する。これら一連の作品群は、カラヴァンが「キブツ・ハレル」をいかに捉えていたのか示す。すなわち、キブツにおいて、場と分かち難く結びついているはずの自然の存在が看過されており、廃墟となった共同体のように、自然は人の手を離れているというカラヴァンの批判的な眼差しである。

共同体「キブツ」に対する独自の批判的な共同体理解を育みながらも、カラヴァンは共同体から目をそらし、距離を取ったのではない。彼はむしろ、共同体、あるいは共同体の跡地に足を運び、その場と対峙することを通して芸術制作に励み続けた。「キブツ・ハレル」でカラヴァンは、そこでの集団生活、活動を支える作品群を制作する一方で、独自の共同体観に基づいた芸術制作へと一歩踏み出していた。

3. 共同体「キブツ」再考

——A. D. ゴードン「我々のきたるべき労働の礎」(1921 年)

カラヴァンはキブツを批判的に捉え、一人共同体の場と向き合うことで制作に取り組んだ。ともすれば一見、集団を問題とする共同体「キブツ」は、カラヴァンの芸術制作との連関を持ち得ないようにも思える。しかしながら、カラヴァンが制作の中で育んだ「キブツ」理解は本来のキブツが重視した問題と決して無縁ではない。本章では、キブツが本来目指していた共同体の姿を問い直したい。

一般に「シオニストの労働運動とユダヤ民族復興の独自の成果」²⁴ であると説明される共同体「キブツ」にとって、「労働」はその根幹にある。労働は一般に「社会（共同体）という独自の相互行為の中で生きる」人間

特有のものであり、「身体維持の物質的な相互行為、すなわち社会的な生産行為」と定義される²⁵。一方で、キブツの中核理念「労働」は、むしろ個々人の存在をその出発点として重視する。キブツにおける労働は、思想家であり自ら最初のキブツ「キブツ・デガニア」（1909年）を創設した実践家でもある A. D. ゴードン（Aaron David Gordon, 1856–1922）によって理念化された²⁶。彼の理念は、初期キブツに加え、「キブツ・ハレル」の母体でカラヴァンも参加した青年運動「ハッショメール・ハツツアイル」をも支えた²⁷。以下、彼の著作のうち「労働」理念が詳細に記述されたテキスト「我々のきたるべき労働の礎」（1921年）を検討する。

ゴードンは、「我々は自然のただ中で生き、自然の中で労働し、新しい労働、生活形式を探し求める」と主張し、そのために「自然に近づき、生命や世界との関係を新たにすることを学ぶ」必要性を説く²⁸。労働はゴードンにとって、共同体形成に欠くことのできない根本的な行為として捉えられ、その際、人間が自然と近づくことが重視される。ゴードンは「キブツ・デガニア」創設直後に発表した著作『人間と自然』（最初の2章は1910年、13年に出版）において、厳密な科学的調査によってイスラエルの地、自然を支配することを求めたイエフダ・メットマンを批判するなかで、すでに自然と人間の関係性を問題とする²⁹。「我々を救い出してくれた自然の土壌」³⁰に一人一人が直接働きかけることを呼びかけたゴードンによって、キブツでは農作が最重要課題として位置付けられた。

ここにあるのは、（中略）自然の本質との、存在するすべてのものの本質との、身体的であると同時に精神的な生命の本来の源との関係の始まりである。そしてもちろんそこから人間との新しい精神的な関係が始まるのである。そしてこのすべては、個人の精神における熱狂という形ではなく、強力な共同体の運動（*Gemeinschaftsbewegung*）として行われるのです。³¹

一人一人の身体を伴った自然との新たな関係構築は、他者との関係構築へと発展し、そしてようやくここで集団による行為、すなわち共同体の運動に帰結する。彼が主張する共同体にとっての労働は、個人による行為、集団による行為、双方を持って成立する。労働が一般に社会的な集団での生産行為を問題とする一方、ゴードンの労働理念は、共同体の形成をその終着点としながらも個々人の行為を出発点とする。

ゴードンの理念は、無論、シオニズム運動と密接に関わりながら展開され、ナショナリズム、内政、そして外政の問題とも密接に関わる。アラブ人との平和への主張とも理解されうる次の記述は、しかしながら、「労働」に依拠したゴードンの共同体観の提示であるとも解釈できる。

火と剣によって、その土地の民族から自由を奪い、制圧者の力が尽きるまでの間は、土地とともに制圧することはできる。しかし、実際は、その土地は常にそこに住み、労働する人々の手のうちに残るのである。土地というものはそこに暮らし、働き創造することによって獲得できるのである。我々も同様にして、我々の土地を獲得、あるいはそれを再び手にするのである。³²

ゴードンの共同体観では、その範囲、境界は誰かに決定されるものでも、あるいは絶対的、永続的なものでもない。それらは人間の自発的な労働行為によって左右され、規定される。

キブツと芸術制作を問題とする上で重要なのは、以上のような共同体観が、「創造」という、より高い価値の実現に向け現実を変えていこうとする活動を示す語³³によって説明される点である。たとえば、ゴードンは、社会主義が目指すものは機械的な実体としての「社会（Gesellschaft）」であると批判し、共同体（Gemeinschaftskörper）を目指すべきだと主張するが、その際、両者を明確に区別するものとして、生命と創造（Schöpfung）

の源の有無を挙げる³⁴。

本来のキブツの根幹にある「労働」は、単に農業技術を向上させ、農作物の物理的な生産性向上を目指すことを意味していたわけではない。農業の向上を誇示し「集団的労働」を高く評価する「キブツ・ハレル」の状況とは大きく異なる。労働を基盤とするゴードンの共同体においては、創造に勤しむ人間存在、働きかける対象である自然、その双方が欠けてはならない。共同体の基盤である労働は、個人による自然との対峙を主眼とした創造行為として重要な意味を与えられた。キブツの出発点は、労働に創造という新たな価値を与えることにあった。

冒頭で引用した、カラヴァンによる「マコム（場）」の定義にここで改めて目を向けたい。カラヴァンが彼の芸術制作で最も重要視する「場」は、単にある領域として規定された場所ではない。そこでは人間が生活を営み、活動する行為が前提となる。そして個人と集団、双方による行為を問題とする。ゴードンの「労働」理念に依拠した元来のキブツが目指していた共同体の姿も、同様に、ある規定された場所が共同体となるのではない。共同体の範囲は労働、すなわち人間が自然に直接働きかける行為によってむしろ規定される。カラヴァンの芸術制作の核となる「マコム」には間違いなく、彼がキブツでの芸術制作を通して育んだ共同体理解がある。

キブツ的労働は、カラヴァンの芸術指針のみならず、芸術実践の水準においても連関を見る。カラヴァンが「キブツ・ハレル」や他の共同体を訪れイメージとして提示したのは、自然に対して人間がかつて身体を伴って働きかけた事態とその断絶であった。さらに、イメージを形成するというここでの行為それ自体、構成員として共有していたキブツの理想像ではなく、カラヴァン自身の身体を通じた場との対峙を起点としている。彼の芸術制作は、自らの身体を通じて能動的に自然との関係構築を目指す創造を重ねた本来のキブツ的労働と重なる。カラヴァンは、自身の共同体理解を、共同体の一員としての活動よりむしろ、一人取り組み続けた芸術実践

の中で発展させたのである。

4. カラヴァンによる「道モチーフ (Weg-Motiv)」

キブツで育んだ共同体理解を源として、カラヴァンはいかに場の芸術へと展開させたのか、具体的な立体造形の問題へと論を進める。個々人の存在、そして身体を伴った自然と対峙する行為が必然性を帯びる共同体理解は、自ずと人間の身体運動を誘発し、自然と人間との関係性を問題とするひとつのモチーフを我々にいだかせる。それは、「道モチーフ (Weg-Motiv)」である。同じく道を意味する *Straße* が舗装された道を示すのに対し³⁵、*Weg* はその領域が確定していないことを暗示する未舗装な道であるばかりか、語源を *wegen* (動く、活動する) とする極めて身体運動との結びつきが強い概念である³⁶。ここで道は、人間が身体を通じてその場と結びつくことを促し、その行為によって場が規定される事態を支持する。これまで確認してきたカラヴァンによる共同体理解を踏まえれば、道は、人間が身体を伴って自然と対峙することで自らの居場所を能動的に確保することができる場、マコムを実現する重要モチーフである。

事実、すでにカラヴァンは「キブツ・ハレル」における芸術制作の中で、道を問題としている。確かに、「キブツ・ハレル 5 周年祭」は、「キブツ・ハレル」やその運営組織の主義や思想を示す機会であり、カラヴァンのそこでの芸術活動は、キブツが推進する当時の組織的な、政治的な運動の一部であった。しかし、そのような場面であっても、展示内容とは反し、カラヴァンがそこで個々人が歩みを進める道をモチーフとした展示構成を試みていることは注目に値する。カラヴァンは、来場者が 3 つの展示ブースを通り、円形劇場まで歩む数百メートルの道を展覧会空間に計画した (fig.7)。道の入り口には、カラヴァンによるゲートが設置され「ビルマ街道から勇気の道へ」というスローガンが掲げられる (fig.8)。2 章で論じたように「ビルマ街道」は、「キブツ・ハレル」の軍事的性格を示す道であ

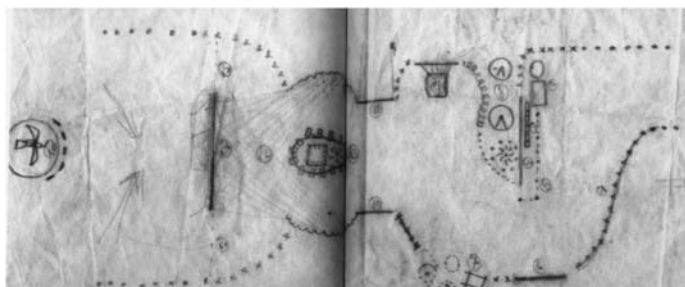


fig. 7 キブツ・ハレル 5 周年祭のための展示スケッチ



fig. 8 キブツ・ハレル 5 周年記念祭の入口「ビルマ街道から勇気の道へ」(1953 年)

り、このゲートは同キブツの政治的使命を強調するのは確かだ。しかし、キブツ以外の共同体をも訪れ、その場と芸術制作を通して向き合ってきたカラヴァンは、キブツをあげての祝いの機会であっても、人間一人一人が自然と向き合うキブツ的行為を実現する道の存在を諦めなかった。共同体キブツ本来の出発点——人間の身体を伴った自然への働きかけを自身の芸術制作の起点に据える。1960 年代以降のカラヴァンの立体造形作品の制作は、カラヴァンによる「道モチーフ」という観点から、再解釈されるべきだ。

5. 展覧会「マコム」(1982 年)

——道による「キブツ」的共同体を目指して——

1960 年代以降、世界各地で立体造形作品を制作するカラヴァンが、「道」を自覚的に自身の空間形成の核と据える初めての契機こそ個展「マコム」(1982 年、テルアビブ美術館、イスラエル)である³⁷。当該展覧会では、まさに、カラヴァンによる芸術制作の根幹「マコム」がそのタイトルとして用いられる。カラヴァンによる過去の作品群、進行中の作品群が紹介される一方、本論にとってとりわけ重要なのは、この展覧会のために板材、砂、水、オリーブの木を用いて制作された、美術館内外に渡る大規模な造形物である。先行研究は、美術館内外を接続する板材による道を、美術館空間を都市空間の一部として組み替え、その存在を揺るがす装置として解釈し、本展覧会に、美術館の機能に対するカラヴァンの批判的態度をみる³⁸。しかし筆者は、むしろ、カラヴァンは美術館という場所、そして造形芸術そのものに、自身の芸術の基盤となるキブツ的共同体実現の可能性を託したと理解する。カラヴァンの共同体理解を起点として現れた「道モチーフ (Weg-Motiv)」に着目し、以下、本展覧会での空間形成を分析することで、カラヴァンが展覧会「マコム」において「キブツ」的共同体の実現を目指したことを実証する。

本展覧会の空間を大きく占めるのは、板材による構築物である。それは、シャウル・ハメレク大通りから美術館の正面の広場を横切り、玄関ホール、そして展示室内部と続く (fig.9, 10, 11)。大通りから玄関ホールの内部まで伸びる 150m の道は、途中で急な勾配がつき、ホールの天井に向かって伸びるため、来場者はその道の上を歩くことを断念せざるをえない。板材の構築物は再び 2 階で、今度は展示室「ザックスホール」へと誘う道、トンネルとして出現する (fig.12)。22m×40m の広さの展示室内部まで続く道としての木材の構築物は、展示室内では、傾斜した壁として現れ、既存の壁との間に、新たな通路を生み出す (fig.13)。その通路の先で



(左から) fig. 9 美術館正面の広場, fig. 10 美術館玄関, fig. 11 美術館玄関ホール

は、既存の開口部に木材の枠を組み合わせることで、来場者の視線を建物外部へと向ける (fig.14)。この窓からは、本展覧会のためにアラブ人共同体から移植されたオリーブの木が見える (fig.15)。その先には、すでにそこに植えられているユーカリの木が見える³⁹。展示室内に再び目を向ければ、中央には、砂が敷き詰められ、それを再び板材の道が囲む。砂の面には、上から天井で吊るされたじょうろから一滴ずつ水が滴る (fig.16)。この砂、水、板材からなる造形物は、反対側の木製の階段付きの棟の上からも眺めることができる。

本展覧会の空間の大部分を占める板材の構築物は、しかしながら、来場者が単にそれを眺めるために作られてはいない。板材で構成された造形は、来場者がその板材の上を歩き、あるいはその間を通り抜ける、言わば道として機能する。建築の内外を渡って伸びる木材の道、あるいは壁と板材との間に新たにできた通路の幅は決して広くはない (fig.13)。この構築物は、その大きさに反し、実は極めてヒューマンスケールである。カラヴァンの空間は、そこを一人ずつ歩むことを求める。狭くなる、暗くな

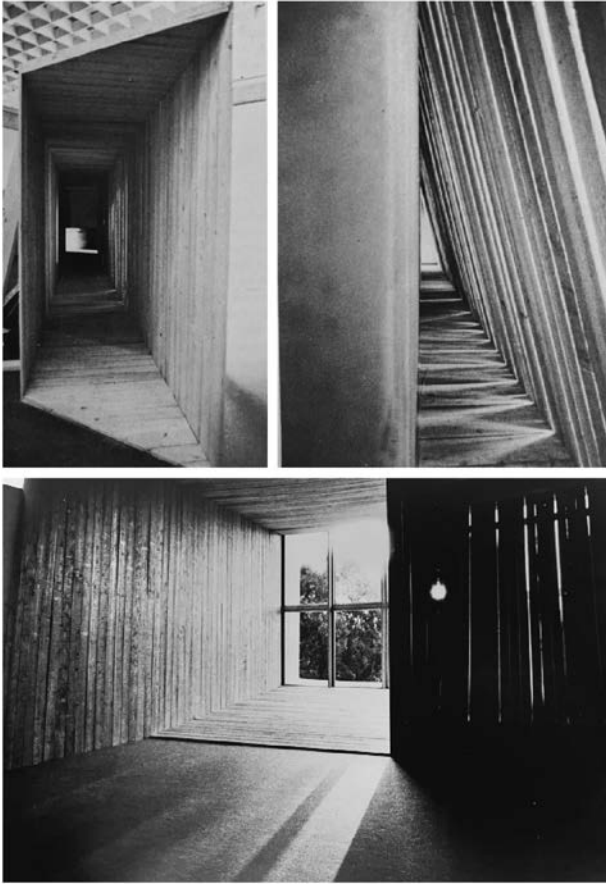


fig. 12 ザックスホール入口（左上），fig. 13 ザックスホール壁面（右上）
fig. 14 ザックスホールの開口部（下）

る，傾斜がつくといった変化が伴う道の上で，歩き，立ち止まることで，来場者は，自身の身体存在を意識せざるを得ない．さらに，板材による道は，本展覧会を構成する様々な要素へと来場者を誘う．道の先には，展示室の水や砂，あるいは展示室の開口部から眺めることのできる位置に移植

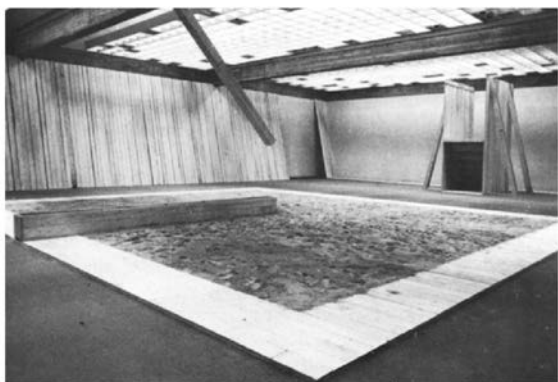


fig. 15 展示室から見えるオリーブの木（左），fig. 16 ザックスホール中央部（右）

されたオリーブの木，その軸線上にあるユーカリの木がある。カラヴァンの道によって暗示される玄関ホール天井の先に広がる空間もまた，来場者が歩行する先にあると言ってもよい。カラヴァンの道によって，個々人の歩行運動，それに伴う人間と自然との関係構築が，この空間にとって必然的な行為となる。

ここで看過できないのは，カラヴァンによる以上の空間形成の実現が，他でもない，人々が協働で取り組む労働行為によって実現されている点である。本展覧会に際して撮影された写真は，一見すると，展示に向けて設営に取り組むカラヴァンとスタッフの姿を記録した写真にすぎない（fig.17, 18）。しかし，カラヴァン芸術と，労働による共同体形成を目指したキブツとの連関を鑑みるならば，これらは，カラヴァン自らが労働の源である大地に手を伸ばし，砂をまき，そして仲間と共に植物を植え，木材を加工するという行為，それ自体が，本制作において必要不可欠であることを示す資料である。

カラヴァンが建物内外に渡って用いる板材は，キブツにおいて，建造物を作る際に用いられた素材であり，板材で作られた通路はキブツの簡易な



fig. 17 木材を加工するカラヴァンとスタッフ

切妻屋根の建造物と類似する (fig.1). キブツの形成に不可欠であった板材は、美術館の敷地内、そして展示室内でも同様に、大量の板材を切断し、組み立て、配置するという、共同体を一から作り上げるかのような行為を必然とする。カラヴァンは、共に働く人々に模型を示し、砂を撒き、植物を植え、板材を加工し組み立てる、というこれら一連の制作行為を、作家自身の手だけで完結させずにあくまでも協働で実現する。

そして、ここでの協働の担い手は、カラヴァンや会場を共に作り上げるスタッフに限らない。そのことは、オリーブの木々の存在によって示される。これらはカラヴァンがキブツ時代に度々作品のモチーフとしたアラブ人共同体「バイト・ダゴン」から移植されたが、その事実は、展覧会図録のうち、会期や協賛等の基本情報が示される箇所を注視しない限り把握



fig. 18 オリーブの木を移植するカラヴァンとスタッフ

From the Tel Aviv Museum of Art Archive collection, photographer: Yaakov Agor

することはできない。カラヴァンがユダヤ人とアラブ人の間にある歴史や「キブツ」が掲げた民族間の平和主義を直接提示するために木々を移植したわけではないことは明らかなだ。オリーブの木を移植することを通して、カラヴァンは展覧会「マコム」での空間を実現する協働の一部にアラブ人による農作をも取り込んでいるのだ。

カラヴァンによる以上の空間形成のあり方は、共同体キブツを起点とするカラヴァン自身の共同体理解に基づく。道を通じた本展覧会での空間形成でカラヴァンがめざしたのは、一方で、共同体の根幹となる個人が自然と向き合う行為、他方で集団が協働によって一つの共同体を作り上げていく行為、この両者によって成立する本来のキブツ的共同体の実現であった。展覧会「マコム」の道は、来場者一人一人が歩行し、自然と向き合うという行為を実現した。さらにこの道は、協働によって新たに空間を組み替えることができるという自発的な共同体形成の可能性をも示す。展覧会「マコム」における道によって、カラヴァンは理念ではなく、まさに芸術

創造を通して本来のキブツ的共同体を実現させようとしたのだ。カラヴァンにとって重要であったのは、都市や農村部に共同体を新設することではなく、テルアビブ美術館を中心に、あくまでも造形の力でもって共同体を実現することであった。事実、この展覧会「マコム」に際し、《大都市軸》（パリ）や《マアロット》（ケルン）等、当時すでに屋外の恒久設置作品に取り組んでいたカラヴァンに、美術館はテルアビブ市内の数箇所の公共空間を展示会場とする案を提示したが、カラヴァンは共同体的な空間実現に適しているかと思われるその美術館側の意向を退けている。

確かにカラヴァンは 1955 年にキブツを去り、新たな芸術教育を求めフィレンツェ、パリへと向かう。1959 年にイスラエルに帰国した後も、キブツのイメージを描くことはあっても、そこで生活することはなかった。作家人生の最後まで「キブツ」での生活にこだわり、そこで制作をしつづけた作家モシェ・クプファーマン（Moshe Kupferman, 1926–2003）らとは対照的である。しかしそれは、決して「キブツ」との決別を意味するのではない。1960 年代以降の世界各地で展開されたカラヴァンの芸術制作の基盤には、キブツが本質的に目指した姿に依拠したカラヴァンの共同体理解がある。それは、カラヴァンが逝去する直前まで自ら企画に取り組んだイスラエル博物館での展覧会にて、キブツ時代に描いた共同体モチーフの作品群をあらためて展示した事実とも決して無縁ではないはずだ⁴⁰。カラヴァンはキブツで培った共同体観を「道モチーフ」へと発展させ、造形による共同体形成の実現を目指した。展覧会「マコム」での「キブツ」の共同体再構築への試みは、共同で開催されたバーデン・バーデンのクンストハレでの「マコム」展、オランダ・ブレダの「マコム I」展、《人権の道》（ニュルンベルク、1989–93）、そして《平和への道》（エジプト–イスラエル国境、1996–2000）へとその場所を移しながら続いていく。

※本論は、第 74 回美学会全国大会（2023 年 10 月 15 日、東京）での口頭

発表「共同体「キブツ (kibbutz)」の労働行為とダニ・カラヴァンの芸術制作——展覧会「マコム (makom)」(1982 年)の分析に基づく再解釈——」を基に加筆修正を加えたものである。

註

- ¹ Alfred Pacquement, Land art, in: Jane Turner (edit.), *Grove Dictionary of Art*, vol. 18, Oxford University Press, 1996, p. 695.
- ² Arturo Schwarz, *Love at First Sight*, Israel Museum, 2001, p. 490.
- ³ Dani Karavan, *Makom*, exh.cat., Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Germany, 1982, S. 4, 拙訳.
- ⁴ Moshe Kerem, Kibbutz Movement, in: Fred Skolnik (edit.), *Encyclopaedia Judaica*, vol.12, Macmillan Library Reference, 2nd edition, 2006, p.121.
- ⁵ 本論において「パレスチナ」は、現在のイスラエルを含む西アジアの地中海東岸、ヨルダン川以西の地域を指す語として用いる。
- ⁶ Fritz Jacobi, Zeichnungen, Illustration, Malerei und Fresken- Die künstlerischen Anfänge, in: Fritz Jacobi, *Dani Karavan: Retrospektive*, exh.cat., Martin-Gropius-Bau/ Nationalgalerie –Staatliche Museen zu Berlin, 2008, S. 68.
- ⁷ Varda Steinlauf, Early Works: Drawings, Paintings, Illustrations, in: Mordechai Omer, *Dani Karavan: Retrospektive*, exh.cat., vol.1, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2007, p. 202.
- ⁸ James G. Todd jr., Social realism, in: Jane Turner (edit.), *Grove Dictionary of Art*, vol. 28, Oxford University Press, 1996, p. 920.
- ⁹ Gideon Ofrat, *One hundred years of art in Israel*, Boulder, Colo., Westview Press, 1998, p. 178.
- ¹⁰ *Ibid.*, p. 175.
- ¹¹ 今村仁司「共同体」, 今村仁司・三島憲一・川崎修編『岩波社会思想事典』, 岩波書店, 2008 年, 50 頁.
- ¹² 2007–2008 年にテルアビブ美術館 (イスラエル), マルティン・グロピウス・パウ (ベルリン, ドイツ), 世田谷美術館, 長崎県美術館を巡回した回顧展によって, 初めてまとまった形で公開された.
- ¹³ Ron Bartos, *The Quinquennial Festival: Dani Karavan's First Environmental Work*, Levin Press, 2022, p. 82.
- ¹⁴ *Ibid.*, p. 82.
- ¹⁵ Yaakov Arie Hazan, Ha-Kibbutz ha-Arzi-ha-Shomer ha-Za'ir, in: Fred Skolnik (edit.), *op. cit.*, p. 124.
- ¹⁶ Shlomo Shealtiel, Eli Tzur, Yuval Danieli, Batia Donner, Art in the Service of Ideology:

- HaShomer HaTza'ir Political Posters, in: *Israel Studies*, vol. 6, no. 2, Indiana University Press, 2001, p. 67.
- ¹⁷ 本展覧会におけるカラヴァンの取り組みについては、2022 年、雑誌や写真等に基づいた一次資料研究が発表され、そこで時系列順に詳細に記述されている。Ron Bartos, *op. cit.*.
- ¹⁸ *Ibid.*, pp. 69–70.
- ¹⁹ 以下で当該作品群が一点ずつ詳細に分析された。早坂若子『ダニ・カラヴァンのイメージ形成における「キブツ (kibbutz)」——共同体をモチーフとする初期作品群における「マコム (makom/場)」概念——』慶應義塾大学文学研究科修士学位論文(美学)、2021 年 3 月。
- ²⁰ 同書、46 頁。
- ²¹ 同書、40 頁。
- ²² 同書、47 頁。
- ²³ 同書、48 頁。
- ²⁴ Moshe Kerem, Kibbutz Movement, in: Fred Skolnik (edit.), *op. cit.*, p.121.
- ²⁵ 今村仁司「労働」、今村仁司・三島憲一・川崎修編、前掲書、340 頁。
- ²⁶ Paula Rayman, *The Kibbutz Community and Nation Building*, Princeton Univ Press, 1982.
- ²⁷ Peretz Merhav, ha-shomer ha-za'ir, in: Fred Skolnik (edit.), *op. cit.*, vol.8., p.383.
- ²⁸ A. D. Gordon, Grundlagen unserer künftigen Arbeit [1921], in: A. D. Gordon, übersetzt von Viktor Kellner, *Erlösung durch Arbeit: Ausgewählte Aufsätze*, Zionistischer Bücher-Band (Jüdischer Verlag), 1929, S. 108.
- ²⁹ Yuval Jobani, *The First Jewish Environmentalist: The Green Philosophy of A. D. Gordon*, Oxford University Press, 2023, pp. 11–34.
- ³⁰ A. D. Gordon, *op. cit.*, S. 106.
- ³¹ *Ibid.*, S. 92, 拙訳。
- ³² *Ibid.*, S. 113, 拙訳。
- ³³ 佐々木健一「創造/創造性」、『美学辞典』東京大学出版会、1995 年、98 頁。
- ³⁴ „Das ist der Quell des Lebens und der Schöpfung, der Quell des erhabenen Reichtums des Volkes, und darin liegt der Unterschied zwischen dem Volk, einem Gemeinschaftskörper, der lebt und schafft, und der Gesellschaft, einem mechanischen Körper, der sich bewegt und tätig ist.“, A. D. Gordon, *op. cit.*, S. 96.
- ³⁵ Straße, in: *Duden: das große Wörterbuch der deutschen Sprache*, Bd. 8, 1999, S. 3769.
- ³⁶ Weg, in: *ibid.*, Bd. 10, S. 4446.
- ³⁷ Dani Karavan, *MAKOM*, exh.cat., Tel-Aviv Museum of Art, 1982. なお、本展覧会はクンストハレ (バーデン＝バーデン、ドイツ) と合同で開催された。
- ³⁸ Pierre Restany, *op. cit.*, S. 76.

³⁹ カラヴァンの父でテルアビブ市の造園家であったアブラハム・カラヴァンによって植えられた。

⁴⁰ The Israel Museum, *Dani Karavan on an Intimate Scale*, exh.cat. The Israel Museum, 2021.

図版出典：

1. Pierre Restany, *Dani Karavan*, Prestel-Verlag, 1992, S. 22.
2. Mordechai Omer, *Dani Karavan: Retrospektive*, exh.cat., vol. 1, Tel Aviv Museum of Art, Tel Aviv, 2007, p. 162.
3. Walid Khalidi (edit.), *All That Remains: The Palestinian Villages Occupied and Depopulated by Israel in 1948*, Institute for Palestine Studies, 2006 を元に筆者作成。
4. Fritz Jacobi, *Dani Karavan: Retrospektive*, exh.cat., Martin-Gropius-Bau/Nationalgalerie –Staatliche Museen zu Berlin, 2008, S. 72.
5. *Ibid.*, S. 315.
6. Gideon Ofrat, *One hundred years of art in Israel*, Westview Press, 1998, p. 177.
7. Ron Bartos, *The Quinquennial Festival; Dani Karavans First Environmental Work*, Levin Press, 2022, pp. 40–41.
8. *Ibid.*, pp. 38–39.
9. Dani Karavan, *Makom*, exh.cat., Tel-Aviv Museum of Art, 1982, n. pag.
10. *Ibid.*, n. pag.
11. ダニ・カラヴァン ホームページ (<https://www.danikaravan.com/>) [最終閲覧 2024/10/29]
12. Dani Karavan, *op. cit.*, n. pag.
13. *Ibid.*, n. pag.
14. *Ibid.*, n. pag.
15. *Ibid.*, n. pag.
16. *Ibid.*, n. pag.

17. *Ibid.*, n. pag.

18. The Tel Aviv Museum of Art Archive collection, photographer: Yaakov Agor.