



ルーシー・リッパード著Overlay(1983)にみる「先史時代」・「未開」志向(一九九九年度第一回コロキウム)

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2010-07-01 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 萩原, 弘子 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00004968

ルーシー・リッパード著 *Overlay* (1983) にみる

「先史時代」・「未開」志向

萩原 弘子

1983年刊行の *Overlay : Contemporary Art and the Art of Prehistory* は、リッパードの仕事のなかでも最も問題の多い、厄介な本である。この著作は、1977年にニューヨークの喧噪を逃れてイングランドで過ごした「隠遁生活」中に準備された。1977年といえば、よく知られるフェミニスト美術評論集 *From the Center* 刊行の翌年である。「美術評論、展覧会企画、社会運動に明け暮れる、こんがらがった都会暮らし」¹を逃れて、南イングランドの田舎で、リッパードは1年を過ごした。散歩と読書で時を過ごすうちに、現代美術の新しい種類の作品に対して自分がもっている関心の底には、「古代遺跡への熱い関心」²が横たわっていることに気づく。巻頭の序文は、約4000年前に建てられた巨石遺跡に魅了されたという記述から始まっており、そのあとでもブリテン島の各地に残るケルト遺跡への情熱をくりかえし語っている。自身の現代美術に対する関心は、先史時代への関心という地層の上に重ねられたものと考え、深層部にあるものと、その上を覆う地表部、表層部をつなげて見ようということで、著作の表題 *Overlay* (表層、被覆、の意) はつけられている。リッパードはこの本を次のように説明している。

「(この本は) 私たちが芸術について忘れてしまったことに関するものだ。芸術が人の暮らしと不可分であった時代と場所をふりかえることによって、芸術の機能を呼びもどそうという試みである。」³

では、あるべき「芸術の機能」と彼女が考えるのは、どういうものか。

「芸術は、希望を現実にし、現実を夢と変革に変える……という意味と機能をもつという前提に立って、この本は書かれた。効果ある芸術とは、私の見るところ、なんであれ生の局面(それは直接的な社会変革から、情緒や交感を表わす隠喩、さらには、高度に抽象的な概念まで、幅広い)を視覚的に感じとり、理解する手立てとなってくれるものである。

しかしそういう芸術も、つくられれば、それだけでその効果を発揮するわけではなく、つくられてから、よく考え抜かれた文脈のなかで人々に伝えられてはじめて効果を発揮する。人々の反応、交感という社会的要素は、どんなに様式化したオブジェ作品やパフォーマンス作品でも重要である。それがなければ、思想や人間の感情の深奥な表現すらとりこんで支配下におく市場社会では、文化もまた売買される商品でしかない。視覚的図像と象徴を創造するという仕事を、「いい生活」の新しいフリル飾りにおとしめるような昨今の考えには私は反対である。」⁴

芸術は社会的機能をもって社会のなかで働くものであり、人々の生の諸局面についての感覚と理解を伝えるのが効果的な芸術表現であるとリップパードは考えている。芸術を装飾品やステータス・シンボルとする見方、また実際にそうなっている芸術の現実（当時のアメリカにおける美術界主流の現実）に対する批判を含む芸術観の表明である。この本でリップパードがとりあげているアメリカ（および、彼女のアメリカ的関心にあてはまる限りでのイギリス）のアーティストたちは、こうした批判を共有し、それに意識的に挑戦しているリップパードが考える人々だ。批判されている芸術の現実には、スター・アーティスト主義、天才という概念、個人の創造力の強調、作品の商品化、美術界における名声と富の追求、一定の表現様式を奉じる美術運動の党派性、美術品の価値の稀少性の大仰な強調、わけのわからないものを愛でるスノビズムなどである。⁵ 資本主義市場経済内の商品となった芸術に抵抗、対抗して、これらのアーティストたちがめざす芸術の2大理念は、リップパードの定義によると、非物質性と非永続性である。⁶ 1960年代に、場所・状況特定の作品（よその場所・状況では成立せず、特定の場所・状況でしか意味をもたないので、モノとして売買されない）、およびパフォーマンス作品（行為の1回性に意味があるので、保存は不可）が多くつくられるようになったのは、商品化に抵抗する新しい流れであると彼女は見ている。そうした抵抗の精神をもち、アメリカ社会に異議のある60年代アーティストの多くが、インスピレーションを求めて先史時代の芸術に関心を向けた。その動機は、「集団的な無意識の意識ないしは政治意識に共通する言語を使うことによって、アーティスト個人の心理的経験

を観者とわかちあう方法をみつけた」⁷ ことにあった。リップパードの考えでは、先史時代の建造物や造形物に現代のアーティストが魅かれたのは、ノスタルジーからではなく、それらが、そのつくられた時代の「社会的文脈から分離していなかった」⁸ ことにある。この本を書いたのは、そうした先史時代の芸術が有した社会構成員との「交流・交感機能」を現代にとりもどすための新しいモデルを提起するため、と明言されている。⁹

芸術表現の社会性の追究、商品化への批判など、芸術の現実に対する批判に立つ芸術観はラディカルであり、また美しくもある。それはリップパードひとりのものではなく、60年代も特に後半には、アメリカの美術界主流に対する批判的な声や動きが対抗的な芸術表現として登場しており、リップパードが共感、支持するアーティストはすでに数多くいた。しかし60年代、70年代アメリカの対抗文化のラディカリズムには、無思慮な楽天主義や、性についての本質主義的エッセンシャルな見方、異文化に対する素朴で安直な思い入れがあり、以下に私が *Overlay* について指摘する問題点も、要するにそういうことである。つまり本稿で論じるリップパードの視点の問題性は、まずはリップパードという批評家個人のものだが、それはまた60年代後半から70年代にアメリカで対抗的な批判勢力をなした芸術表現者のあいだに広く共有されていた問題である。

ここで本書の問題点を指摘するのは、単にいかに問題含みの著作であるかを示して、この本にバツをつけるためではない。この後、リップパードは大幅に立場を変えた。その変化の大きさを知るために、まずは本書の問題点を明らかにして、83年にリップパードがいた地点を確認しようということだ。彼女の変化については、本号掲載のリサ・ブルーム論文、レベッカ・ジェニスン論文、および討論のまとめをご覧ください。

さて本稿では、リップパードの「先史時代」や「未開」に対する関心のありよう、異文化への言及の姿勢などについて、*Overlay* 第2章「フェミニズムと先史時代 (Feminism and Prehistory)」、および第5章「儀式 (Ritual)」を中心に問題点を指摘していきたい。

1. 先史時代の歴史性の無化

リップパードが先史時代の建造物や造形物に魅かれるのは、それがもった交流・交感機能にあると言い、共同体の社会生活でその構成員たる人々が共有した信仰や価値観を象徴するものとしてそれらが働いたことを、現代に実現したい望ましいこととしている。また彼女が本書で紹介する現代アーティストたちが、遠い過去の造形や文様などを作品中に引用するのも、現代における芸術の機能（無機能）への批判であるとして、彼らへの共感を語っている。¹⁰

ここでリップパードに欠落しているのは、先史時代もまた歴史であるということだ。それが「先史」、すなわち歴史に先立つ「歴史以前」とされるのは、単に書き記された文献史料が今に残っていないというだけのことである。人間の生存は、現代のわれわれが読みうる文献を残したか否かとは関係なく、すべて歴史的なものだ。そして歴史とは、社会の歴史である。先史時代の遺跡のほとんどは巨大なものだが、原始共産社会があったというファンタジーを採用しないとすれば、そのサイズから想像されるのは、それだけの膨大な労働力を投入できる巨大権力の存在だろう。社会の構成員ないしは奴隷的労働力を、巨石建築物の建造のために使役することができたのは、苛酷な専制ではないのか。これが、先史時代について、現代を生きる者がまず出すべき問いではないだろうか。

Overlay 序文2頁に、オークニー島（スコットランド）のケルト遺跡の写真が掲載されている。リップパードが紀元前2100年頃と記すその巨石建造物は、高さが平均10フィート（約3メートル）というから、重量のある丈の高い石柱が40世紀のあいだそこに屹立しているためには、ほぼ同じだけの容積が土中に埋まっていけないだろう。サークルを描いて何本もの石柱が立つストーンヘンジは、たいへんな労働の成果である。この写真から私が促される問いは、次のようなものだ。巨石の調達、運搬、掘削、建立という気が遠くなるような建設過程に必要な労働力の組織、動員を可能にした社会秩序とは、どのようなものであったのか。また、そうして造られた建造物は、社会のなかでどのように機能したのか。もしも先史時代のこうした建造物が、リップパードが言うように、人々が共有する信仰や価

値観を象徴し、人々のあいだの交流・交感機能を果たしていたとしても、それが身体的にも精神的にも逃れようなく人々を拘束する専制的支配の手段ではなかったと、どうして言えるのだろうか。

先史時代に対するリッパードのロマン化は明らかである。先史時代を、歴史性ならぬ自然性においてとらえる、次のような一節にもそれは表われている。

「人々が大地と空のあいだに生きていた時代、人がつくる騒がしい娯楽もまだほとんどなかったから、現代のこの混雑した地球に生きる人間よりも、人々ははるかに自然の諸力、諸現象に近かった。」¹¹

リッパードの寓話的修辞を批判的になぞるなら、いつの時代も人は「大地と空のあいだに」生きている。ただし、人は「大地と空のあいだに」むきだしの個として生きるのではなく、社会の構成員として生きる。つまり、「大地と空のあいだに」あるのは人ではなく、社会である。先史時代といえど、社会は自然ではない。リッパードは、本書中でくりかえし先史時代と自然を結びつけており、そこに女性の自然性を重ねあわせて論じることもしている。自然の概念をもちだすことで先史時代の歴史性を無化する姿勢は、後述するように、歴史を越えた女性性という^{エッセンシャルリスト}本質主義的な主張につながっている。

2. 先史時代と、現代の「未開」、という並列

リッパードが共感とともに本書で紹介する現代アーティストは、60年代、70年代に登場した、反消費文化、第3世界の自律、エコロジー、フェミニズムといった意識に立つ、いわばオルタナティブ志向のテーマを追究する人々である。作品の形式としてはパフォーマンスとインスタレーションが主で、それを行なったり設置したりするのは戸外ないしは自然的環境で、というものが多い。こうしたアーティストたちが好んで過去や異文化のシンボルや神話を作品のなかに引用している。そしてリッパードは、アーティスト自身が意識的に引用したもの以上に、彼らの作品と古代や異文化の造形物との形体的類似に注目しており、現代の作品が古層に根ざした必然性をもつものであることを強調している。

たとえば、ジュディ・シカゴの火薬を使った17分のパフォーマンス／インタレーション作品「オークランドの蝶」(1974年)についてのリップパードの評を見てみよう。まずリップパードは、シカゴ自身が「魔女の伝令」として蝶の姿を自分の象徴としており、作品中にもくりかえし登場させていることを述べたあとで、古代において蝶が女性のセクシュアリティと再生、女性神の顕現を表わす象徴であったとし、そこからさらに同種の含意をもつシンボルをいくつも挙げては、次々と論じていく。再生を象徴するものとして蝶とともによく使われたのが牡牛や鹿の角であるとして、まずアメリカ大陸先住民の文化に向かい、南米のフィチョル・インディアンの伝統的な男女融合神話で角は再生を意味したと言い、¹²そこから時代と場所を大きく移して、古代ギリシャのクレタ文明では一対の角が女性神の両腕を表わし、くりかえしの再生と、豊穡・多産を意味したことを指摘。次いで、紀元前5000年のメソポタミアの寺院に飛び、その壁画彫刻にも角の図像があることを確認したのち、スコットランドの環状列石遺跡に戻り、その石柱の傾斜を角状カーヴと見て、再生したものを守り育てる守護と抱擁の象徴を読みとる、といったぐあいである。¹³こうしてリップパードは、1頁にも満たない記述のなかで数千年の時間を巡り、世界旅行をして、角状イメージに込められた象徴的意味に、時代と文化の違いを越えた共通性のあることを確認している。

70年代アメリカのフェミニスト・アートのなかでもあるまとまった流れとなっていたのが女性神アートであり、74年のシカゴ作品もそういうものの一つである。女性神アーティストたちの多くが、その作品中にケルトの大地母神の姿や、先住民文化のなかの豊穡女神のシンボルをよく引用した。また、対抗文化をめざす男性アーティストたちの多くも、西洋近代批判のために古代文化や周縁の異文化から種々の図像を借用した。つまりリップパード自身の記述のスタイルは、そうしたアーティストたちの制作の姿勢と重なっている。現代の消費社会を批判し、オルタナティブな対抗文化を提唱するための視覚的表現言語をつくらうとするアーティストが、現代の表現言語では表現できないと考えて、自分の文化の外から図像を引用するのは理解できる。しかしそのときに、なぜキリスト教以前の西洋古代と現代

の周縁的異文化を、並列できるのだろうか。リップードは、「古代、異質、ないしは「未開」(ancient or foreign or 'primitive')の文化が、神秘性や図柄としてもつ効果のためだけに利用されて収奪されていることがままある」¹⁴と言って、現代のアーティストの観光旅行的態度を戒めているが、問題はむしろ彼女自身が「古代、異質、ないしは「未開」」と3者を並列していることだろう。この3者を並べることは、同時代の周縁化された他者の「未開」と呼ばれる文化(たとえば、リップードも言及するアメリカ先住民文化)を、数千年前の古代の歴史段階に近いものと見ることである。自身は、「未開」の語に引用符を付すことで、その呼称から批判的な距離をとっているつもりらしい。しかし、「未開文化」という概念が批判されるべき理由は、文化がまだ開化に至らない発達段階の初期にあることを意味する語を現在の異文化に適用する点にあるというのは、理解していないようだ。

リップードも、また彼女が共感とともに紹介するアーティストたちも、先史時代や周縁の文化という、「異なる他者」の造形に魅了されているが、その歴史性には関心をもっていない。だからこそ、時間を越え、地理的な隔たりを越え、文化の違いを越えて、どこへでも出かけることができる。どこへでも出かけて行き、魅力的な異文化の他者を「発見」し、選択して、作品のなかに利用する力を支えているのは文化的覇権である。その一方的な行為は、女性神アートの批判者として知られるジェイン・ウェインストックの表現を借りて言えば、みずからを普遍の位置に置いてする「他者性の礼賛」であり、¹⁵異なる他者との相互的な関係の構築は展望されていない。

3. 女性性についての^{エッセンシャリスト}本質主義的な視点

女性神アートを論じる第2章「フェミニズムと先史時代」の冒頭で、リップードは、アーティストたちが先史時代の母権制のイメージに材料を求めたことを説明して、次のように述べている。

「1960年代後半における新しいフェミニズムの興隆とともに、女性自身の歴史と神話学をという熱望は、先史時代の母権制を再考することで

答えを見いだした。支配的な文献資料のなかでは女性に関する情報は、あるとしても粗略なもの、どうかするとまったく無いのだが、それでもわれわれは、おそらく紀元前2万5000年よりも前には、女性が全能の神性、万物の源と認められていたことを見つけだした。……全面的な母権制権力の政体があったという証拠はない。しかし、世界中いたるところに母権制的宗教が存在し、ほとんどの古代文化を支配していたことはほぼ疑いないように思われる。』¹⁶

たしかに各地の遺跡に残る女性神図像から推して、女性神崇拝が存在したことはまちがいない。しかしそれは、女性による支配、つまり母権制の存在をまったく意味しない。1949年の著作『第二の性』でボーヴォワールは、エンゲルスを批判するなかで、女性神崇拝とは父権制のものであるとして、次のように言っている。

「エンゲルスは母権制から父権制への移行を「女性の歴史的敗北」であると考え。ところが実際には、この「女性」の黄金時代なるものは神話にすぎない。……「大地」であろうが、「母」であろうが、「女性神」であろうが、女は男にとって同類ではなかった。女の権威がうちたてられたのは人間の領域とは別のところであり、彼女はこの領土の外にいたのである。社会はつねに男のもので、政治権力もつねに男性の手中にあった。』¹⁷

女性神崇拝と母権制の関連については、女性神崇拝は女性が「他者」化されていたからこそであるとして、ボーヴォワールがすでに決着をつけた議論である。

ところがリップパードは、先史時代における女性神崇拝はなにほどかの女性権力の存在を示すものと考えている。70年代の女性神アーティストがつくるものが古い女性神イメージを思わせるのは、女性の力が転覆されて沈黙を強いられるまえの強く神々しい女性像を蘇らせる試みであるとして、評価している。たとえば第2章の口絵に使われているのは、8点の神的女性像（立体）の写真である。このなかで7点は、先史時代ないしは／および異文化のものだ。紀元前4000年のエジプト、同じく紀元前4000年のルーマニア、紀元前2200-2000年の新石器時代、先史時代のベネズエラ、紀元

前3000年の古ベーリング海域文化、先史時代のサルディニア、そして年代の特定がはっきりしないニューギニアの女性立像である。これらのなかに1点、現代アメリカの彫刻家ルイズ・ブルジョワ制作の女性像が置かれている。ブルジョワ作品も含めて8点は、抽象度や材料、意匠はさまざまだが、いずれもが裸身像で、おまけに口絵写真ではサイズをほぼ同じに揃えてあるため、形体的類似性が視覚的に印象づけられる。8点がつくられた時代と場所は互いに大きく隔たっているが、すべて乳房と腰が強調されているため（実は、それらが女性像だと判断する根拠はそれしかない、と言うほうが正確だが）、これを見た読者は、時と場所を越えて変わらない女性の力を象徴するのは女性の生殖的身体イメージであると考えられるかもしれない。

この本が書かれたときにはすでに、女性の生殖に関わる身体経験と古代母権制のあいだにつながりを見ることには疑問が呈されていた。母権制の存在は証明されないうえに、フェミニズム運動が理想化する女性中心的文化の基盤を女性の生殖能力に据えるのでは、産む性に女を押しこめる父権制の罠にみずからはまるようなものではないかという疑問である。リップードはこの疑問を、「いきすぎた両性具有志向」と一蹴し、「女性的なる質」をすべて廃棄すべきであるなどとは思わない、と言っている。¹⁸たしかに、これまで女性抑圧を正当化する根拠とされてきた女性的なるものを否定するのではなく、その価値を否定する価値体系のほうを変革すべきだとリップードが言うのは、そのとおりだろう。しかし、女性の生殖的身体を表現したものがあつたことを根拠に、数千年前に女性的なるものに肯定的な母権制を想定することはやはりできないし、その想定に疑問を呈することが「両性具有志向」ということにはならない。それにいったい、時代と社会の違いを越える「女性的なる質」とはなんだろうか。それを支えるのが生殖能力の共通性であるとするのは（リップードもそう考えている）、これまでにすでに批判されてきたように、生殖能力への女性の限局である。またボーヴォワールも述べたように、生殖をめぐる実際の女性の身体経験は、共通するどころか、「社会が要求する出生数の大小により、また妊娠と分娩が行なわれる衛生条件のいかんにより」、大きく異なっている。¹⁹

4. 女性と自然と第3世界、という並列

女性はより自然に近いという女性観については、この著作が刊行されるころにはすでに多くの批判が出されていた。リップードも、「女性を自然に、男性を文化に結びつけるのは、男性支配の社会で女性を劣位におとしめるという有害な役割を果たしてきた」²⁰ことを認めている。ところが、女性と自然の結びつきを否定するのではなく、女性と自然を男性と文化より劣位に置く価値体系のほうを変えるべきだという、前項と同様の論理がここでも適用されてか（言明なし）、とにかく、上記の発言に続けて彼女が展開する議論は、女性を自然と結びつけることで、男性による自然支配に対する抵抗の思想的基盤を固めようというものである。

「女性は、自身の体の形を大地のうねりと同じと見ることができるし、またそう見るものである。うねりをなす丘と聖なる山こそは、庭のはじまり、神殿のはじまりであった。われわれの月経周期は月の満ち欠けで決まっており、したがって地球の磁気エネルギーと海の潮汐とも結びついている。私たちの性器は洞窟、裂け目、河床を思わせる……」²¹

自然との類比によって神秘化された女性の体の対極には、破壊的な自然支配を行なう男性が置かれている。男性の自然支配は、「環境汚染、水資源の枯渇、世界規模の飢餓、人口過剰、ナショナリズム、軍国主義、そしてあらゆる貪欲」²²といった災害をもたらしている。いま必要なのは、自然と文化がどこで分離してしまったのかを見極めて、両者を融合させる道を探ることである、とリップードは言う。²³ 近代文明がもたらした世界規模の災厄の責任は男性だけにあるとされ、女性には自然と文化の仲介者として世界を救済することが期待されている。男性を反自然（＝文化）の側に、女性を自然の側に置くこうした2元論に立って、さらにリップードは、第3世界を後者の側にあるものと位置づける。

「大地とのつながりという女性の政治的自己認識と、文化の形態として存在する「未開」を結びつけるのは、そうした（女性の）自己認識が、「低開発」の第3世界諸国の権利なき人々の自己認識と相似形をなすからである。（「低開発」または「文明化されていない」という語の意味は、自然により近いところにまだいる、ということである。）女性と被抑圧

者のあいだの共感に歴史的理由のあることは証明するまでもない。』²⁴ リッパードは「女性と被抑圧者」と言う。こうして互いに外なる別集団として、「と」を介して並べられる「女性」とは、また「被抑圧者」とは、誰のことだろうか。1981年、ベル・フックスはその著 *Ain't I A Woman* のなかで、「女性と黒人」を類比的に語る白人フェミニストの議論をとりあげて、この言い方が黒人女性を消し去るものであるという指摘をしている。²⁵ 女性の抑圧状況は黒人の抑圧状況に比肩するもの、と白人フェミニストが言うとき、その黒人のなかに女性はいない。つまりこの類比は、女性といえば白人女性、黒人といえば黒人男性を指していて、黒人女性は不在とされている。フックスの分析はそのままリッパードの「女性と被抑圧者」にもあてはまる。被抑圧者のなかの女性は不可視とされている。しかし「女性と黒人」という白人女性の言い方には、まがりなりにも人種的抑圧下にある黒人に共感しようとする姿勢があったのに対して、リッパードが「女性と被抑圧者」と言って、「証明するまでもない」ほどに当然の共感を抱く相手（「被抑圧者」）はあまりに膨大で、実際には誰だかわからないのである。

5. アングロ・コンプレックス

リッパードのアングロ・フィリア（イギリスへの偏愛）的態度は、本書のいたるところで確認できる。おそらく彼女自身の意識としては、知的情熱と関心を注ぎこんでいるのはケルト文化であり、ケルト的パガニズムである。イギリスの文化の深層に横たわる、キリスト教以前のケルト文化で力をもった母権主義的な神性ないしは靈力こそが、先史時代の巨石建造物の源にあるとリッパードは考えている。この本のかなりの頁が、ケルトの大地母神神話とそれをかたどった造形に関する記述にあてられている。しかし第5章「儀式」で、現代アーティストの花火とスモークを使った作品の評論から話を広げて、現代イギリスの生臭い政治的演出にまで古代儀式の神性を読みとろうとしているのを見ると、リッパードのアングロ・フィリア／コンプレックスもここに極まったという思いがする。

「古代の建造物の多くは、……われわれには想像できないほどの大き

なつながり全体のほんの一部である。それらの建造物はさまざまな人の関係性のネットワークのなかに置かれていたかもしれないし、また旅人や巡礼者のための案内となる目印であったかもしれない。火が焚かれることもあった。つまり、狼煙^{のろし}あるいは旅行者の目安になる標識である。火はローマ神話の神メルクリウス（ギリシャ神ヘルメス）の持ち物であったし、……1年の暦の旅が終わるときを彩るものであったし、また後年には国の歴史の画期を記念するものともなった。イングランドではいまでもまだ、チャールズ皇太子とダイアナの王室婚礼の前夜には花火がうちあげられる。巨大な仕掛け花火がロンドンの空を染めた。また女王在位25周年に際しては、それ以上に大規模な、国をあげての花火のページェントが繰り広げられた。』²⁶

なんとしたことか。自由と民主主義の国アメリカから来たラディカルなフェミニストが、ここでは君主制万歳を演出する花火に古代以来のつながりを感じとって、瞳に星を浮かべてうっとりしている。むろん、イングランドの君主制が、ケルト文化の追放と抹殺のうえに成り立っていることは歴史の証すところである。

6. 芸術の再神話化

リップパードが本書を書いた目的ははっきりしていた。現代アーティストのなかでも、先史芸術の機能、形態、表現手法に触発されて、女性神イメージの追究や、消費社会の批判、エコロジカルな調和の探究などをテーマとする者に焦点を絞り、彼らの創作活動がアメリカ社会で批判的な力としてもった意義を評価しようというのがこの本である。たしかにそれは、アメリカの対抗文化をつくろうという動きのなかで重要な役割をになった。ということはまた、60年代、70年代のアメリカ（広く考えて、せいぜい米英）に限られる芸術表現の一傾向でしかない、とも言える。

この本の問題点は、その時代のアメリカにおける文化的、社会的、政治的な文脈のなかでこそ意味をもった動きを、そうした文脈の特定性において評価するのではなく、普遍性において評価していることにある。自分の生きる時代、文化、社会に腰を据えて、その普遍化しえない特定状況と直

面するのはそこそこにして、リップードは、歴史を越えた意味、文化、社会の違いを越えた共通性を好んで強調している。当然、記述は本質主義的エッセンシャリストなものになる。しかし考えてみれば、ヴェトナム戦争期のアメリカで既存の体制に異議を申し立て、権威として機能する美術界の諸機構に抵抗する意志をもつアーティストに共感するリップードにとって、大きな課題は芸術の脱神話化、脱神秘化であったはずだ。²⁷ 先史時代芸術への関心も、社会的機能をもって人々の暮らしのなかで働くといった芸術表現のありようをよしとするからであった。ところが、種々のレベルでリップードが展開する本質主義エッセンシャリストイデオロギーは、自覚されない白人中心主義と、ヨーロッパの君主制すら批判しえない階級観を温存させる一方、先史時代と未開文化と女性と自然と第3世界とを結びつけ、それらに親和的な志向をもつ現代の表現を評価することで、結局は時代を越えた芸術の普遍的価値を称揚することになった。こうして芸術は再神話化されている。

*

リップードが本書で問うべきであったのは、次のようなことだろう。60、70年代のアメリカで、芸術の商品化と美術機構のエリート主義に批判的なアーティスト、また消費主義や、アメリカの軍事的拡大主義、そしてあらゆる権威的体制に批判のあるアーティストが、そうした見解や感覚を表現するに際して、過去ないしは「未開」の異文化への情熱をもったのはなぜか。彼らの作品が、宗教儀式を模したような表現形式に集中したのはなぜか。そして、既存の制度的な権威や秩序に対抗的な表現をしようというときに、どうすれば過去や異文化や神という「異なる他者」に依存しない（「異なる他者」を搾取しない）道が可能なのか。こうした問いを出すには、そのアーティストたちがアメリカ社会のなかでどういう位置にいるか（特に人種的な位置）についての検討が必要だが、それは少なくとも *Overlay* のリップードにとっては関心事ではなかった。

【註】

- 1) Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York: Pantheon, 1983, p. 1.
- 2) *ibid.*, p. 1.
- 3) *ibid.*, p. 4.
- 4) *ibid.*, p. 5.
- 5) *ibid.*, p. 6.
- 6) *ibid.*, p. 6.
- 7) *ibid.*, p. 6.
- 8) *ibid.*, p. 7.
- 9) *ibid.*, p. 5.
- 10) *ibid.*, p.10.
- 11) *ibid.*, p.12.
- 12) *ibid.*, p.69. リップードは南米と書いているが、フィチョル人は、正しくはメキシコ北部の先住民である。
- 13) *ibid.*, p.69.
- 14) *ibid.*, p. 9.
- 15) Jane Weinstock, 'A Lass, A Laugh and A Lad,' *Art in America*, summer, 1983, pp.7-10.
- 16) Lippard, *op. cit.*, pp.41-42.
- 17) シモーヌ・ド・ボーヴォワール『第二の性』上巻、新潮社、1997年、p.102。(訳語は少々変更した。)
- 18) Lippard, *op. cit.*, p.44.
- 19) ボーヴォワール、前掲書、p.60。(訳語は少々変更した。)
- 20) Lippard, *op. cit.*, p.42.
- 21) *ibid.*, p.42
- 22) *ibid.*, pp.42-43.
- 23) *ibid.*, p.43.
- 24) *ibid.*, p.44.
- 25) bell hooks, *Ain't I A Woman*, Boston: South End Press, 1982, pp.137-144.
- 26) Lippard, *op. cit.*, p.172.
- 27) *ibid.*, p.9.