The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	出光真子《主婦の一日》とヴィデオによる女性の「観察」
Author(s)	原口，寛子
Citation	待兼山論叢．日本学篇．2025，58，p．43-63
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/100902
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

出光真子《主婦の一日》と ヴィデオによる女性の「観察」

原口　寛子

キーワード：出光真子／ヴィデオ・アート／ウーマン・リブ／フェミニズム／実験映画

はじめに

出光真子《主婦の一日》（1977年）は、出光が自宅で専業主婦の一日を再現した9分50秒のシングルチャンネル・ヴィデオ[1]である【図1】。フレーム内には彼女の左目をクローズアップで映し出したモニターが常に並置され、出光演じる主婦は、その視線に晒され続ける。本論の目的は1970年代後半のウーマン・リブの隆盛を背景に、《主婦の一日》を制作者による「観察」という行為に焦点を当てて検討することで、本作におけるヴィデオを用いたフェミニスト的芸術実践のあり方を明らかにすることである。

【図1】出光真子《主婦の一日》（1977年）© 出光真子

出光真子（1940年-）はアメリカ在住時の1960年代末から実験映画の制作を開始し、1973年に帰国後は日本の女性や家庭を主題としたヴィデオ作品を数多く手がけた、ヴィデオ・アートのパイオニアの一人であり、フェミニズム・アートの先駆者である。長きにわたる出光のキャリア[2]のなかでも、

《主婦の一日》は代表作の一つである。発表当初からヴィデオ・アートの国際展「国際ビデオ・アート展 TOKYO’78」（草月会館、1978年）や「ヴィデオ　東京から福井と京都まで」（ニューヨーク近代美術館、1979年）などに出品され、その後はニューヨーク近代美術館に収蔵されるなど、同時代において高く評価されてきた。また1990年代以降は「ビデオ・新たな世界――そのメディアの可能性」（O美術館、1992年）、「初期ビデオアート再考」（名古屋市民ギャラリー矢田、2006年）といった、日本のヴィデオ・アート史を検証する展覧会にも度々出品されている。今日に至るまで本作は多くの発表の機会を得ており、さらに日本のヴィデオ・アート史上、重要な作品として位置付けられていることがわかる。

これまで、《主婦の一日》についての批評の多くは、本作の特徴である常時モニターに映る目を「主婦の内面」やその「抑圧」の表現であるとしてきた。たとえば西嶋憲生は「作者が映画カメラで影を、「内面の情況」を見つめた行為のメタファー[3)]」とし、森下明彦は「社会のしがらみを内面化してしまっている「私」の眼[4)]」、佐藤忠男は「現状に満足しないで自分を客観的に見つめ、自分に疑問を問いつづける眼[5)]」であると述べる。また、斉藤綾子はフェミニズム映画理論の視点から本作を分析し、「“主婦”としての自分の姿を映像化し」、彼女の内面世界を「強迫的な片目をテレビ・モニターで見せて分裂を描いた」と評する。[6)] これらの批評からは、日本社会において「主婦」とみなされる女性アーティストがおかれるであろう、世間の目と創作する自己の間で引き裂かる立場への関心がうかがえる。[7)] しかし《主婦の一日》は、後述するようにアーティストであると同時に主婦であった出光が、自ら被写体となり、ヴィデオカメラの前でパフォーマンスをした作品である。本作における出光の複数の立場は、ヴィデオ独自の表現を駆使することで、主婦という女性表象と、そこに向けられる視線に対する問題提起の方法論の提示を可能にしているのではないだろうか。

本作における女性表象と、それを見つめる彼女自身の目という表現の構造を考察するにあたり、本論では出光がたびたび口にしていた「観察」と

いう着想に着目したい。《主婦の一日》以前、出光は女性たちを被写体にしたヴィデオ・インスタレーション《祖母・母・娘》（1976 年）と《女たち》（1977 年）を制作しているが、その内容は女性たちの行動をヴィデオで撮影し、複数のモニターに出力することで、彼女たちを「観察」するものであった。前者は出光の親族が、後者はウーマン・リブの女性たちが出演しており、これらの作品からは、日本の女性たちに対する彼女の視線を見て取ることができる。《主婦の一日》の被写体はアーティスト自身ではあるが、それ以前の作品にみられる女性たちとのかかわりと、ヴィデオによる撮影の手法、そして「観察」という着想との結びつきは、この作品を読み解く重要な手がかりとなるだろう。

そこで本論では《主婦の一日》に至る過程を、出光と、彼女が一時かかわっていたウーマン・リブとの関係を背景に辿ることで、女性が女性を「見る」表現を見直し、その批評性を指摘したい。先行研究では、これまで日本のウーマン・リブの状況や動向を踏まえて 1970 年代の出光作品が議論されることはほとんどなく、出光を美術家および映像作家として評価することが優先されてきた。その際に重視されてきたのが、フレーム内にモニターを配置して入れ子構造を作り出す手法、通称「マコ・スタイル」であり、評価の中心はこのスタイルを取り入れた《主婦の一日》、および 1980 年代以降の作品にあった。[8] しかし本論では「マコ・スタイル」の形成について、それ以前の作品におけるフェミニスト的文脈と、そこで発見された「観察」という方法に目を向ける。1970 年代の出光作品の検討は、女性ヴィデオ・アーティストと日本のウーマン・リブの関係、およびそこから導き出された表現の意義を示すことができると考える。

以下、第 1 章では、1970 年代における出光の評価と受容の変容について、日本の現代美術史、ヴィデオ・アート史、および女性史と照らし合わせながら再考する。第 2 章では《祖母・母・娘》と《女たち》を取り上げ、1970 年代の出光作品における「観察」表現を辿る。その際には、女性たちをヴィデオで「観察」することで生まれた表現の変化に着目する。第 3 章では《主婦

の一日》を分析し、特に本作の女性表象と、目を映し出したモニターを並置する表現について考察する。最後に、1970年代後半の出光作品が同時代のウーマン・リブの状況と呼応するものであることを明らかにするとともに、本作がヴィデオの機能と女性の「観察」を結びつけることで、女性による視線の力学を構築した作品であると結論づける。[9)]

1. 1970年代における出光真子の評価と受容

まず、出光がアーティストとしてどのような評価と受容をされていたか、当時の批評を参照することで確認しておきたい。1973年、アメリカで制作したフィルム作品を手に日本に帰国した出光は、ヴィデオとフィルムという2つの映像メディアで作品制作と発表を始める。端的に述べると、出光は日本での活動初期においてヴィデオにおけるアクティヴィストと、実験映画における女性アーティストという二面的な評価を受けていた。

当時新興ジャンルであったヴィデオ・アートでは、久保田成子や中谷芙二子など在米経験のある女性アーティストが中心となり、イヴェントの企画運営に携わっていた。特に久保田は女性アーティストのヴィデオを「ウーマン・ヴィデオ」と呼び、アメリカのウーマン・リブと軌を一にする革新的な動向として称揚した。[10)] 出光が初のヴィデオ作品《おんなのさくひん》（1973年）を制作するきっかけとなった「トーキョー・ニューヨーク・ビデオ・エキスプレス」（天井桟敷館、1974年）は、久保田がニューヨークから手荷物便で持参したヴィデオ・テープと、日本のアーティストによるヴィデオで上映プログラムが構成された、日本初のヴィデオ・アートのグループショーであった。イヴェント終了後、久保田は出光と、同イヴェントに参加していた道下匡子の作品を「ウーマン・ヴィデオの分野においても、ヴィデオ芸術の相対的分野においても、優秀な作品である[11)]」と評している。

他方で、出光は実験映画の上映団体「アンダーグラウンド・センター」主催の上映会を中心にフィルム作品も発表し始めるが、その批評の言説はヴィ

デオとは異なり、非政治的な性質をもつものであった。1974年に開催された特集上映では大岡信とかわなかのぶひろが、翌年の特集上映では出光の義兄である東野芳明が機関誌『UNDERGROUND CINEMATHEQUE』に作品評を寄稿した。いずれの批評も出光がアメリカから帰国した人物である点に触れながら、作品における光の表現と、カットのリズムを評価する内容である。しかし同時に、大岡は「物憂げな雰囲気をまとった美少女[12)]」、かわなかは「小柄で佳麗な、そんな細腕で映画なんか作れますかと忠告したくなるような、それでいて澄んだ鋭い芸術家の目を持っているといった印象[13)]」と述べ、出光本人に対する印象と作品を結びつけている。また東野は1歳の娘の行動を例に挙げながら、出光について「わが娘と同じく、映像を噛んでいるようなところがある」と述べ、彼女をプロフェッショナルなアーティストではなく、小さな子どものように見なす評を寄せている。[14)] このように、実験映画における評価は女性である作者の印象を前面に押し出すものであり、さらに出光の呼称を「マコ」としてタイトルに据えることで、年齢不詳でアメリカ帰りのミステリアスな存在として描くものであった。[15)]

1970年代前半、実験映画に対してヴィデオ・アートは、女性アーティストの活躍が望める領域であった。しかしヴィデオ・アートへの注目が国際的に高まる1970年代後半になると、展覧会やイヴェントの主体がアーティストから美術館や企業へ移行し、その言説の中心は男性アーティストと批評家が占めることになる。1970年代初頭より多くのヴィデオ・イヴェントを手がけたアーティスト・グループ「ビデオひろば」が1975年頃に活動を休止する一方で、1977年には国際現代美術展「ドクメンタ」にヴィデオ・アート部門が設立、国内でも「日独ビデオ・アート展」（福井県立美術館、1977年）が開催されるなど、国際的にヴィデオ・アートは芸術ジャンルの一つとして位置付けられていく。特に《主婦の一日》が出品された「国際ビデオ・アート展TOKYO’78」は、国内外のアーティストによる作品約190点が常設された日本初の国際ヴィデオ・アート展であり、「ヴィデオ・アート」定義を試みる大規模な議論の場となった。7日間にわたって開催された講演会や

シンポジウムでは、山口勝弘、針生一郎、中原佑介、東野、多木浩二、松本俊夫といった、1960年代より活躍する男性批評家やアーティストが名を連ねた。さらに日本のヴィデオ・アート史が初めて編纂され、カタログに掲載されたが[16)]、そこに久保田を中心とした「ウーマン・ヴィデオ」への注目と試みに関する記述は見られない。かくして、日本ではヴィデオ・アートの制度化と同時に、女性アーティストの作品をウーマン・リブと関連づけて評価する視点は失われ、その言説の場に彼女たちの姿はなかった。

転じて同時期のアートシーンの外に目を向けると、雑誌メディアにとくに顕著なように、プロフェッショナルな仕事をもつ女性の存在がますます可視化され、女性アーティストもこの流れに組み込まれていった。1970年代後半の日本は、ウーマン・リブの波と、国際婦人年（1975年）の影響によって女性の自立志向が高まるとともに、女性就業率上昇に伴う消費文化が拡大した時期である。[17)] 1977年創刊の『MORE』（集英社）と『クロワッサン』（平凡出版）を筆頭に、女性誌はライフコース選択の岐路に立つ女性たちに対して、新しいキャリアや目指すべき姿を積極的に提案した。加えて、JICC出版局が『別冊宝島4　おんなの辞典』（1977年）を皮切りに「女性」を主題としたムック本を次々と展開し、講談社は各分野で活躍する女性を編集者に迎えた全12巻の「新おんなゼミ」シリーズを1979年に刊行するなど、出版業界には「女の自立ブーム」が巻き起こった。これら刊行物の特徴は、編集から執筆まで、全て女性の手によることが強調されている点である。1970年代初頭、女性による女性のためのメディアの多くは、主にミニコミとして発行されていた。それに対して1970年代後半の「女の自立ブーム」においては、大手出版社がそのコンセプトを踏襲した企画を次々と打ち出したのであった。斎藤美奈子は1970年代後半を、ウーマン・リブ／フェミニズム的な思想が大衆的な表現を獲得し、市井の女性の間に浸透した時期として「ポストリブの時代[18)]」と呼ぶ。このような状況のなか、女性アーティストは「自立した」女性として注目され、多くの出版物に彼女たちのインタヴューやエッセイが掲載された。

この時期の出光は美術や映画専門誌以外の出版物に、アメリカのウーマン・リブを経験したアーティストとしてたびたび登場している。渥美育子が編集責任を務める『フェミニスト』7号（フェミニスト、1978年）には、「フェミニズム芸術（アート）こそヒューマン芸術（アート）[19]」と題し、アメリカでのウーマン・リブとの出会いや創作についてのインタヴューと、16ミリフィルムカメラを手にしたポートレートが掲載された。また「新おんなゼミ」シリーズのうち、渥美が編著者である第1巻『おんなの飛翔学』（1979年）と、石岡瑛子が編著者の第6巻『おんなのクリエイトブック』（1979年）にそれぞれエッセイが寄せられている。いずれも日米間の女性を取り巻く環境の違いに関する内容であり、前者は女性が自己表現を実現するための自己変革について、[20] 後者は女性が創作する上で直面する困難や、乗り越えるべきステレオタイプについて、[21] 読者へのエールを交えながら書かれたものである。

雑誌メディアにおける「女の自立ブーム」には作品への言及がほとんど見られず、ライフスタイルの紹介に終始していたことから、女性アーティストを消費の対象とするものであった点は否めない。しかし、彼女たちは「自立した女性」として受容されることで、美術界の外で主張の場を得ることができたとも言える。当時の出光に関する記事において特徴的であるのは、アーティストである彼女を、母であり「主婦」としても紹介している点である。そこでは家事と子育てをしながら創作の時間を確保することの苦労と、母として「ミルク代を守る女の部分を私は変えたくない[22]」気持ちが同時に語られており、複数の役割をこなす姿が浮かび上がる。ここで彼女は「アメリカ帰りのフェミニスト」として受容されることで、アーティスト兼主婦という特異なポジションを得ることになる。それは、従来の美術界では許容されなかった新しいアーティスト像でもあった。

以上、1970年代における出光の批評をめぐり、ヴィデオ・アートと実験映画という2つの領域において異なる評価と受容がありながらも、前者のフェミニスト的可能性が美術的制度化によって失われたこと、またその一方で、「美術」の外部にある大衆文化のなかに女性アーティストの姿が見出さ

れていったことをみてきた。こうしたアーティスト像の形成と、出光の評価の変遷は重なり合うものである。以下では、これらの言説の状況を踏まえながら、「女の自立ブーム」の最中に制作されたヴィデオ作品について、その女性表象と表現手法の分析を行う。

2. 女性たちの「観察」とヴィデオ：《祖母・母・娘》と《女たち》

本章では《祖母・母・娘》と《女たち》を取り上げ、ヴィデオによる「観察」表現について考察する。出光は当時、自作について著述する際に、たびたび「観察」という言葉を用いていた。たとえば、「ヴィデオ　東京から福井と京都まで」の巡回展「日米ビデオアート展」（スタジオ 200 ほか、1980 年）のカタログでは、《主婦の一日》について次のように記している。

> 〈主婦の一日〉では、主婦が日常の決まりきった行為をしている間、彼女自身の目がポータブル・モニターから彼女を見つめている。それを解釈するとかしないとかいったことは見る者の勝手だ。私はただ観察するということに興味を持ったのである。[23)]

《主婦の一日》以前に制作された《祖母・母・娘》と《女たち》は、出光の指示のもと行動する女性たちを撮影し、複数のモニターに出力するものであった。これら 2 作品の検証は、被写体が女性たちから出光自身へと移行することで生じる、「観察」表現の変化を辿ることを可能にする。さらに本章で注目したいのは、並行してフィルム作品も手がけていた出光が、いずれの作品を語る際にも「意識／無意識」という言葉を用いていた点である。ヴィデオ作品における「観察」という着想は、2 つのメディア間の特質と、「意識／無意識」を探る対象の相違によって導かれたと思われる。以下では、1970 年代後半を出光作品における「観察」表現の転換期と捉え、ヴィデオ作品《祖母・母・娘》および《女たち》における「観察」について、フィル

ム作品との比較と併せて検討する。

1976年、出光は《おんなのさくひん》とアメリカンセンターのコミッションワーク《Sam, Are You Listening?》（1974年）以来手がけていなかったヴィデオの制作を再開し、以降はフィルムとヴィデオ両方の作品を制作するようになる。この時制作された《祖母・母・娘》と《女たち》は、いずれもヴィデオの長時間録画と同時録音という機能を活かしながら、女性たちの行動を記録し、「観察」するつくりになっている。

【図2】出光真子《祖母・母・娘》（1976年）「祖母」のスチル画像　©出光真子

《祖母・母・娘》【図2】は自身の母と姉、そして姪を撮影した映像を、3台のテレビモニターに出力したインスタレーション作品である。本作は出光の自宅にて、次の手順で制作された。はじめに、大量のタバコの空袋が置かれた空間で自由に振る舞うよう各人に指示し、その様子を一人ずつ撮影する。次に、最初に撮影した映像をモニターに再生しながら他の出演者に同様の指示をし、再度撮影する。[24] この時、出光の母に姪の映像、姉に母の映像、そして姪に姉の映像を見せることで、世代を超えた女性間の影響関係を探る内容となっている。展覧会では彼女たちの行動を比較するため、モニターを並置して展示された。本作の被写体は全員親族であるが、私的な会話やくつろいだ様子はなく、その主眼はあくまで彼女たちの行動の検証であった。

このような二度の撮影がもたらす「観察」行為の重なりは、女性がモニターを介して他の女性を「見る」姿と、動作の相関関係を導き出している。まず、撮影では女性たちに同一の課題を課すことで、世代間での行為の相違が明らかにされている。さらに他世代の女性の映像を見せながら撮影を重ねることで、家父長を中心とした年功序列の親族関係とは異なる、女性の関係性がつくり出されている。美術や映画作品において女性は、「見る」主体である男性の視線のもと、「見られる」客体とされてきたことは、映画理論

家ローラ・マルヴィ（Laura Mulvey）やフェミニスト美術史家グリゼルダ・ポロック（Griselda Pollock）をはじめ、これまで多くの研究者によって指摘されてきた。[25] しかし本作では女性は一方的に客体化されるのではなく、自らの視線の主体となる。さらにその姿が世代の異なる女性の動作と連関させていることから、視線を起点とした女性間の振る舞いの変化を、男性が不在の空間で検証する試みとなっているのである。

【図3】出光真子《女たち》（1977年）インスタレーションのモニタのスチル画像　©出光真子

次作《女たち》では、ヴィデオが可能にする視線の複雑化がより進められている。《祖母・母・娘》を発表した同年、日本のウーマン・リブに関心があった出光は、女性のための喫茶店兼ミーティングスペース「ホーキ星」を訪れ、メンバーの女性たちを作品に出演させる。ホーキ星の前身「3ポイント」は、1974年から3度にわたって開催され、多くの女性クリエイターが携わった「魔女コンサート」の企画団体でもあった。[26] 本作を構成するのは何かを「見る」彼女たちの姿と、その視線の先にある複数の映像であり、前作よりも多くの行程を経て制作されている。はじめに、ホーキ星のメンバー一人にヴィデオカメラを手渡して自由に撮影してもらい、その様子を出光が撮影する。この過程を各出演者との間で行った後、出光の自宅にモニターを4台並べ、出演者4人と他のメンバー2人を加えた6人が映像を視聴する様子を背後から撮影する【図3】。最後に、出光も彼女たちの隣に座り、7人の後ろ姿を再度撮影する。[27] これら4度にわたる撮影ののち、映像は6台のモニターに出力され、個展「出光真子VIDEO展」（白樺画廊、1977年）にてインスタレーションとして展示された。

本作の重要な点は、ウーマン・リブの女性たちが撮影した映像を「見る」存在として、出光が被写体となることである。前作《祖母・母・娘》では、女性がモニターを介して他の女性を「見る」様子は、出演者ごとに撮影さ

れていた。一方《女たち》は、女性たちが集う空間で複数の映像を同時再生することで、彼女たちが会話をしながら自身や他の女性の姿を「見る」姿を捉えている。すなわち、視線のあり方を女性間で共有したうえで、平場でコミュニケーションをするという、ウーマン・リブに特徴的な空間を作り上げているのである。さらに、出光がホーキ星のメンバーの輪に加わるシーンを別途撮影することで、作者としての立場を明示しながら、その自身の姿を含む、すべての映像を視聴する権限を鑑賞者に委ねている。よって本作は、日本のウーマン・リブの女性たちと、彼女たちの視線を「観察」する行為そのものを主題化しているのである。

これらヴィデオ作品について語る際に、出光がしばしば述べた言葉は女性の「意識／無意識」である。「出光真子 VIDEO 展」の案内状には「今のところ VIDEO とは、私にとって女の意識の問題を考えるためのメディアである[28)]」と記し、また翌年に開催した個展「出光真子のヴィデオ展」（白樺画廊、1979 年）の告知では、「日常ではないことも含めた女達の行為を記録して、彼女達の意識・無意識の領域をさぐっていくことに、メディアとしてのヴィデオを使っています[29)]」とコメントしている。これらの記述からは、彼女が女性の「意識／無意識」の観察のために、フィルムとは異なる特性をもつヴィデオを敢えて選択する姿勢が示されている。また《女たち》の制作においては、女性たちがヴィデオの操作に不慣れであることを逆手にとり、彼女たちが撮影した映像に「意識／無意識」が表出することも意図されていた。[30)]

では出光が述べる「意識／無意識」の観察において、ヴィデオはいかなる効果をもたらすのだろうか。《女たち》制作に関するエッセイ「男性機能と意識の罠」（1977 年）を参照すると、出光はヴィデオの機材トラブルを案じていた自身の心情について、次のように述懐している。

> 今回私がメカすなわち技術にふりまわされたのは、私が女である故に、意識の罠にひっかかったのだと思う。（中略）日頃、男性機能が女性機

能より優れているとは、断じて思っていないし、生れ育つ間にたたきこまれたそういう意識を排除してきたつもりだったが、未だ残っているらしい。[31)]

ここで出光が述べる「意識」とは、社会において女性を取り巻く抑圧やステレオタイプを内面化した、女性の「無意識」を指していると考えられる。《祖母・母・娘》では三世代の女性たちが他の女性を「見る」ことで生まれる振る舞いの変化を、また《女たち》ではホーキ星の女性たちが撮影した映像と、それを「見る」姿を、それぞれヴィデオで記録していた。「意識／無意識」という観点からこれら2作品を検討するならば、いずれも日本の家父長制社会が女性たちの行動や視線のあり方に与える影響を、女性のみで構成された空間で検証する試みであると言えるだろう。記録に適し、かつ撮影した映像を即座に出力することができるヴィデオは、女性の「意識／無意識」を引き出して「観察」することを可能とする、フェミニストのためのツールとなるのである。

もとより出光は、日本でフィルム作品の発表を開始した1970年代前半においても、自作を語る際に「意識／無意識」という言葉を用いていた。たとえば16ミリ作品《Something Within Me》（1975年）については、「潜在的知覚の影響を意識しながら、きわめて感覚的に撮影し編集していく一方、私の意識と無意識の間をただよう情動をフィルムに定着させている[32)]」と述べており、彼女がアメリカ在住時より親しんでいたユング心理学の影響が表れている。《Something Within Me》は壁面に映る植物の影や水面の反射、カタツムリや花弁をクローズアップで映し、これらが静かに蠢くショットで構成されたカラーのフィルム作品である。当時のヴィデオに対して、フィルムは高精細でありながらカラーとモノクロの選択肢があり、かつ細やかな編集が可能であった。本作では粘液をまとった花弁や、収縮するカタツムリの触角など、鑑賞者に触覚的な感覚を想起させるイメージが多く採用されている。肉眼で捉えることのできない、拡大されたこれらのイメージをランダムに接

続することで、自己の「無意識」を映像によって造形化した作品であると言えよう。

以上のことから、《祖母・母・娘》と《女たち》は、活動初期より関心のある「意識／無意識」を探る対象を日本の女性たちに広げることで、彼女たちを「観察」する表現へと至った作品である。ヴィデオによる「観察」は、女性の行動や視線を性的に消費することなく捉え、彼女たちを「見る」主体として映し出す。それは、旧来の客体としての女性表象とは異なる姿である。さらに《女たち》では、出光自身も「観察」対象となることで、女性たちを「見て」分析する行為そのものを作品化している。このようなヴィデオによる女性と視線をめぐる重層化は、次作《主婦の一日》にて自ら主婦を演じることで、自身の目のクローズアップをモニターに出力する表現へと移行していく。

3. 《主婦の一日》の主婦像と「観察」

前章で述べたとおり、出光はヴィデオを女性の「意識／無意識」を「観察」するためのツールと見なし、他者と自らを巻き込んだインスタレーション作品を制作した。本章では出光のみが出演する《主婦の一日》について、「観察」という着想が表現上、どのように作用したのかを考察したうえで、作品の再解釈を行う。以下では、《主婦の一日》における主婦像、および自身の目をモニターに映し出す表現と「観察」の相関関係を検討する。そして、本作がヴィデオ独自の機能をもって女性による視線の力学を構築し、フェミニストによる批評的表現を実現した作品であることを明らかにする。

【図 4】《主婦の一日》における起床シーン　©出光真子

出光が自宅にて専業主婦を演じた《主婦の一日》は、起床、洗顔といった朝の

身支度に始まり、皿洗い、洗濯、買い物などの家事労働、また長電話やテレビ視聴の様子など、9つのシーンで構成されている。各シーンは約1分間あり、長回しの撮影によって彼女が過ごす時間の冗長さが強調されている。冒頭に主婦が起床するシーン【図4】と就寝する最後のシーンを比較すると、これら2つの構図はほとんど一致していることから、タイトルやクレジットを除くと、本作はループ再生が成立することがわかる。このような終わりのない映像は、専業主婦の一日がルーティーン化していることを表現するものである。

本作の特徴である、出光の左目のクローズアップが映るテレビモニターの存在は、これまで、被写体である出光自身と重ね合わせながら、主婦に対する抑圧の表現であると評されてきた。また前章で明らかになったように、前作《祖母・母・娘》と《女たち》における被写体とモニターの並置は、女性たちを「観察」する仕組みを構築するものであった。一方、《主婦の一日》でモニターとともに映るのは、目の主である主婦のみである。それでは本作において、「主婦」とはいかなる女性表象として表現されているのだろうか。

「主婦」という存在については、社会学を中心にすでに多くの研究の蓄積がある。落合恵美子は、戦後日本における家族を「家族の戦後体制」と名付け、1950年代後半から1970年代を、家内領域と公共領域の分離と性別分業によって女性が「主婦化」した時代であると論じる。[33] 当時の主婦の表象に目を向けると、たとえばアメリカ的なライフスタイルを推進する主体として多くの家電広告に「主婦」が登場し、[34] テレビ普及期でもある1960年代にはホームドラマが人気を博すなど、[35] 家族と家庭に尽くす「主婦」が、戦後消費社会のなかで大量に生産されていた。しかしこれらの「主婦」とは対照的に、《主婦の一日》にて家事をする主婦の表情は乏しく、終始倦怠感に満ちている。よって本作における女性表象は、高度経済成長期に人口に膾炙した主婦像に対し、出光が自身の身体を用いたアイロニカルな応答なのである。

では、主婦とならぶモニターと、そこに映る映像には、いかなる役割があるのか。目のみが大きく映るこの映像は、一見しただけでは出光の目である

ことは判別できず、匿名性が高いゆえに「見る」行為が強調されている。主婦の視線がモニターに向かうことはなく、[36] 彼女は決まりきった日々を淡々と過ごすのみである。《祖母・母・娘》と《女たち》のフレーム内に映るモニターには、女性たちの姿や彼女たちが撮影した映像が映り、さらに女性たちがそれらを視聴していた。それに対して本作では、「見る」役割をもつ目の映像と、「見ない」主婦が並置されており、彼女は一方的に眼差される存在となる。しかし本作の主婦像は前述のように、出光が皮肉をこめて無気力に演じるものである。よって、この「主婦」を目の映像が「見る」ことは、彼女を抑圧する要因をその姿や動作から探る行為、すなわち「観察」を意味しているのではないだろうか。このことから、本作で配置されているモニターと目の映像は、女性を「観察」する行為を表すものであると考えられる。

次に、目の映像による「観察」は、表現上いかなる効果を生み出しているのか。ここではまず、モニターに映る目が出光自身のものであることに着目したい。本作における「観察」は、他の女性たちとの交流に基づくものではなく、すべて出光一人によって行われている。また彼女は一日の大半を一人自宅で過ごしており、そこに目のみが映るモニターが常時映りこむことで、家族の不在と主婦が抱える孤独が強調されている。一方で、彼女の目が自身を「観察」するという構造は、前作と同様に、女性の視線のみで構成された空間をつくり出すものでもある。女性による女性の自己探求の重要性はウーマン・リブの女性たちにとって極めて高く、とりわけ女性のエロスや欲望については、コレクティヴやミニコミなどにおいて頻繁に議論されたテーマであった。[37] したがって彼女を「観察」する目の映像は、日本で女性として、また主婦として生きる自分自身に向けられた探究の表現であり、[38] 本作ではその行為が一人のアーティストによって実践されているのである。

さらに目の映像は、主婦以外の存在にも視線を向けている。冒頭及び最後のシーンを再度確認すると、部屋の消灯によって主婦の姿は暗闇に消え、目の映像だけが浮かび上がる。モニターはベッドに横たわる主婦と対面せず、

その画面はカメラに向かって配置されているため、鑑賞者は目の映像に見つめられる格好となる。日中、自身の目の映像に「観察」される主婦は、同時に、鑑賞者からも視線を向けられる。しかし、作中で照明の点灯／消灯が反復されることで、彼女の姿の可視／不可視を起点とした「観察」対象を転換する仕掛けが設定される。これにより、モニターに映る目が鑑賞者の視線を捉え返す効果が生まれ、主婦に対する眼差しと欲望を転覆させることに成功している。本作における出光の目の映像は、彼女がアイロニカルに演じる主婦と、鑑賞者の両方を「観察」する、多視線的な存在であるのだ。

以上のことから《主婦の一日》は、出光による「主婦」と鑑賞者の双方を、彼女の目が「観察」するという構造を作り出すことで、女性を取り巻く、見る／見られるという視線の対立関係を撹乱させている。《祖母・母・娘》と《女たち》、そして本作を比較し、視線のあり方とそれをめぐる力学を検討してみれば、出光作品の「観察」は、女性の自己の「分裂」を引き起こす男性的な視線を介在せずに、女性自身と、彼女を取り巻く社会状況や規範に対する探究と問いかけを行うものである。本作は出光が日本の専業主婦を演じながら、ヴィデオの録画機能と即時性を利用することで、女性による、女性を「見る」視線を多層的に構築し、「主婦」という存在および女性表象に対する異議申し立てなのである。

おわりに

本論では1970年代における出光の創作と批評言説、および日本の女性アーティストを取り巻く環境に焦点を当て、代表作《主婦の一日》に至るまでの過程と、その表現について考察してきた。これまで、本作は主婦の内面や精神的な抑圧を表現するものとして評されてきた。しかし、1970年代後半の出光のヴィデオ作品を「観察」という着想に着目することで、女性間の複雑な視線の連関と、そこから導き出された《主婦の一日》における表現の多層性が浮かび上がる。いずれもヴィデオの基本的な機能を活かしながら日本の

女性を主題にすることで生み出された表現であり、日本のヴィデオ・アートをフェミニズムの視点から拡張するものである。

《主婦の一日》以降、出光がヴィデオ作品に出演するのはモニターを鏡に見立てて化粧する《Make Up》（1978 年）と、音声と手元のみが映る《主婦たちの一日》（1979 年）、そして《シャドウ　パート 1》（1980 年）のいくつかのシーンのみである。その後フレーム内にモニターを配置する手法は、人物の欲望や回想、あるいは未来を映し出すことで複雑化し、表現手法としての「マコ・スタイル」が確立していく。1980 年代以降の出光のヴィデオ作品は、配役とシナリオで構成されたドラマが中心となるが、日本の家族間における抑圧関係をより深く扱い、悲劇的な末路を辿る人物が多く登場する点も特徴である。

ひるがえって 1970 年代後半のヴィデオ作品は、女性たちと自身を被写体としながら女性を「観察」する、実験的試みであった。《祖母・母・娘》と《女たち》では、女性が女性を「見る」主体として映し出され、彼女たちの「意識／無意識」を「観察」するツールとしてヴィデオが用いられた。それに対して《主婦の一日》では、出光演じる主婦にその主体性は与えられず、代わりに自身の目をモニターに映し出すことで、「観察」行為が表現されている。女性による自己探究は、ウーマン・リブの女性たちにとって主要な取り組みであり、出光作品における「観察」の着想と符合する。さらに本作の主婦像には皮肉が込められており、自身と鑑賞者の双方を観察対象とすることで、多視線的な構造を有しているのである。

出光が自宅にて主婦を自演した《主婦の一日》は、このように女性たちとの実験的試みを通して検証することで、フェミニストである出光の批評的表現としてみることができる。本作は、日本のウーマン・リブを背景に、女性アーティストがヴィデオで独自の表現を生み出し、応答したことの証左と言えよう。

［注］

1）　本論では「video」のカタカナ表記を原則「ヴィデオ」とするが、展覧会名やグループ名、書籍等のタイトルについては初出のままとする。

2）　1990年代以降、回顧展「出光真子作品展プロジェクト「私がつくる。私をつくる。」」（神戸アートビレッジセンター、The Third Gallery Aya、2000年）をはじめ、出光作品の包括的な紹介は継続して行われている。またアーティスト本人も自伝『ホワット・ア・うーまんめいど―ある映像作家の自伝』（岩波書店、2003年）、自伝的小説『ホワイトエレファント』（風雲舎、2011年）など、自分の人生や制作を省みる重要な文章を残している。

3）　西嶋憲生「心の神話―出光真子の映像世界」『出光真子全仕事』（パンドラ）1996年、10頁。

4）　森下明彦「出光真子の仕事を振り返る―年代期的に―」『出光真子作品展プロジェクト「私がつくる。私をつくる。」カタログ』（出光真子作品展プロジェクト実行委員会）、2000年、30頁。

5）　佐藤忠男「個人映像の志」『ビデオSALON』通巻301号（玄光社）2005年、140頁。

6）　斉藤綾子「映像作家　出光真子」『出光真子作品展プロジェクト「私がつくる。私をつくる。」カタログ』、11-12頁。

7）　また、金惠信はモニターがポータブルである点に着目し、出光自らがその目を持ち歩くことができる主体的な存在であることを指摘している。金惠信「リアル・ワールドに切れ目を」金子遊編『フィルムメーカーズ　個人映画のつくり方』（アーツアンドクラフツ）2011年、306頁。

8）　出光作品の包括的な調査に『出光真子全仕事』（パンドラ、1996年）と『出光真子作品展プロジェクト「私がつくる。私をつくる。」』カタログおよび記録・資料編（出光真子作品展プロジェクト実行委員会、2000-2002年）がある。このほか、女性アーティストによる映像作品をフェミニズムの視点から紹介した展覧会に「ファーストジェネレーション：女性とヴィデオ 1970-1975（The First Generation: Women and Video, 1970-1975）」（モントリオール現代美術館ほか、1993-1995年）、「前衛の女性　1950-1975」展（栃木県立美術館、2005年）が挙げられるが、いずれも1975年までを対象とするものである。

9）　以下、本論で取り上げる出光作品についてはスタジオ・イデミツが販売するDVDを用いることとし、取り扱いのない作品は出光本人による記述やインタヴュー、展示記録等資料を参照した。また、《祖母・母・娘》と《女たち》については次のインタヴュー動画も参照した。*Interview: Mako Idemitsu*, March 2021, Collaborative Cataloging Japan, https://www.collabjapan.org/interview-mako-idemitsu (2024年3月29日閲覧)

10）久保田成子「ヴィデオ―開かれた回路」『芸術倶楽部』第9号（フィルムアート社）、1974年、173-181頁。 Shigeko Kubota, “ Women’s Video in the U.S. and Japan”, *The New Television: A Public/Private Art*, eds.by Douglas Davis and Allison Simmons（The MIT Press）, 1977, pp.96-101.

11）久保田、177頁。

12）大岡信「マコの光について」『UNDERGROUND CINEMATHEQUE』No.19（アンダーグラウンド・センター）、1974年、2頁。

13）かわなかのぶひろ「サンタモニカの白い雲　映画作家出光真子」同書、3-4頁。

14）東野芳明「マコの映像」『UNDERGROUND CINEMATHEQUE』No.25、1975年、1-3頁。

15）こうした女性性との関連付けは、女性の身体を革命とエロス解放の表象として扱い、その作り手は男性が圧倒的多数であった1960年代の実験映画に端を発していると考えられる。越後谷卓司は日大新映研『鎖陰』（1962年）を例に、1960年代実験映画が60年安保の挫折や社会的な閉塞状況を女性身体に投影する形で描いたものの、今日的視点で見ればこれらは男性の視点から描かれたものであることを指摘している。越後谷卓司「戦後アヴァンギャルドの映像と身体」西嶋憲生編『映像表現のオルタナティヴ　1960年代の逸脱と創造』（森話社）2005年、72-73頁。

16）「日本のビデオ・アート略史」『Video art 1953 : 国際ビデオ・アート展 Tokyo ‘78』展覧会カタログ、1978年。

17）上野千鶴子『増補〈私〉探しゲーム』（ちくま学芸文庫）1992年（初版1987年）、149-152頁。

18）斎藤美奈子「フェミニズムが獲得したもの／獲得しそこなったもの」『戦後日本スタディーズ③80・90年代』（紀伊國屋書店）2008年、171-176頁。

19）「フェミニズム芸術こそヒューマン芸術――出光真子」『フェミニスト』7号（フェミニスト）1978年、21-23頁。

20）出光「リッチな質感のある会話はたっぷりした地声から」渥美育子編『新おんなゼミ1　おんなの飛翔学』（講談社）1979年、190-191頁。

21）出光「パイオニア精神は男だけのものじゃない」石岡瑛子編『新おんなゼミ6　おんなのクリエイトブック』（講談社）1979年、76-79頁。

22）同書、79頁。

23）「日米ビデオアート展」展覧会カタログ（西武美術館）1980年、1頁。

24）本作の制作過程については出光『ホワット・ア・うーまんめいど―ある映像作家の自伝』（岩波書店）2003年、119-120頁参照。

25）ローラ・マルヴィ（斉藤綾子訳）「視覚的快楽と物語映画」岩本憲児他編『「新」映画理論集成1　歴史／人種／ジェンダー』（フィルムアート社）1998年、126–141頁。

グリゼルダ・ポロック（荻原弘子訳）『視線と差異』（新水社）1998年。

26）ホーキ星の運営については溝口明代・佐伯洋子・三木草子編『資料日本ウーマンリブ史Ⅲ』（松香堂出版）1995年、368-374頁に詳しい。

27）本作の制作過程については、出光「無意識を観察する」『月刊イメージフォーラム』第1巻第3号（ダゲレオ出版）1981年、58-65頁を参照。

28）無署名記事「出光真子VIDEO展」『文学季刊牧神』第9号（牧神社）1977年、143頁。

29）「展覧会案内」『美術手帖』通号443号（美術出版社）1979年、310頁。

30）出光「無意識を観察する」、60-61頁。

31）出光「男性機能と意識の罠」『文学季刊牧神』第9号、142頁。

32）出光「作品ノート」『UNDERGROUND CINEMATHEQUE』1975 Vol.13、上映案内チラシ、（アンダーグラウンド・センター）1975年。

33）落合恵美子『21世紀家族へ（第4版）　家族の戦後体制の見かた・超えかた』（有斐閣選書）2019年（初版1994年）。

34）吉見俊哉「イメージのなかの「家電」――主体化される「主婦」と「日本」」『美術手帖』通号740号（美術出版社）1997年、64-75頁。

35）坂本佳鶴恵『〈家族〉イメージの誕生　日本映画にみる〈ホームドラマ〉の形成』（新曜社）1997年、362-376頁。

36）とちぎあきらは、モニターが主婦からは不可視化されている点に着目し、本作が視線における「見る」ことの欲望と力学を構造化していると論じる。とちぎあきら「見えるものと見えないもの」『出光真子全仕事』26-28頁。

37）ウーマン・リブとエロス、そして同時代の女性アーティストの創作の関係を論じたものとして、次の論考を参照。中嶋泉「エロスと美術 1960-80 ――岸本清子の創作をみる」小田原のどか・山本浩貴編『この国の芸術　〈日本美術史〉を脱帝国主義化する』（月曜社）2023年、162-207頁。

38）主婦という存在をめぐる議論は1950年代より活発化し、「主婦論争」と呼ばれている。上野千鶴子は1972年におこった第三次主婦論争について、高度経済成長期以後の主婦労働者化の完成を前提としたものであり、専業主婦のアイデンティティ模索の作業であったと位置付ける。上野千鶴子「解説　主婦の戦後史」上野編『主婦論争を読むⅠ 全記録』（勁草書房）1982年、230-241頁。

謝辞

本稿への作品画像掲載を許可してくださった出光真子様に、心より御礼申し上げます。

（大学院博士後期課程学生）

SUMMARY

Another Day of a Housewife by Mako Idemitsu: "Observation" of Women by Video

Hiroko Haraguchi

Mako Idemitsu (1940–) is a pioneer of video and feminist art known for works that focus on issues facing women and families in Japan. One of her most notable artworks is *Another Day of a Housewife* (1977), in which she performed a day of a housewife in her own home. This work is distinctive for showing a close-up of her left eye on a monitor in every scene. This paper aims to clarify that *Another Day of a Housewife* is an artistic practice by a feminist artist constructing the complex female gazes through the act of "observation" within the context of the Japanese women's liberation movement in the 1970s.

When Idemitsu began creating video works in Japan, the environment for women artists was changing significantly. In the early 1970s, the feminist potential of video art was recognized, especially by women artists with experience in the US, but by the late 1970s, the discourse was dominated by men artists and critics. Meanwhile, the women's liberation movement and International Women's Year led to a media boom extolling women's independence. Idemitsu stood out by positioning herself uniquely as both housewife and artist.

Two of Idemitsu's previous video installations featured women, *Grandmother, Mother, Daughter* (1976) and *Women* (1977). In both, she shot women and "observed" their "consciousness/unconsciousness," presenting them as subjects who "gaze" themselves and other women. However, in *Another Day of a Housewife*, the act of "observing" is instead expressed by showing her eye on a monitor. Women's self-inquiry is a major topic for women's liberation collectives and reflects Idemitsu's "observation." In the opening and closing scenes, the gaze of her eye on the monitor is directed not to herself but to the viewer because the lights are turned off in the bedroom. Thus, although Idemitsu is the only performer, this multi-gaze structure makes both herself and the viewer the observation objects. This work is a response by a woman artist to Japanese women's liberation movement by video.