



《世界の舞台》/2003、アトリエでの制作風景  
*Theatrum Orbis Terrarum*/2003, Work in production at the artist's studio



Lee Sul:  
Pneabrum Orbis Ferrarum

[東京]

2003年6月7日-7月13日

国際交流基金フォーラム

主催:

国際交流基金アジアセンター

[岡山]

2003年8月2日-9月15日

財団法人大原美術館(児島虎次郎記念館)

主催:

財団法人大原美術館

国際交流基金アジアセンター

[Tokyo]

June 7, 2003-July 13, 2003

The Japan Foundation Forum

Organized by

The Japan Foundation Asia Center

[Okayama]

August 2, 2003-September 15, 2003

Kojima Torajiro Memorial Hall, Ohara Museum of

Art, Kurashiki

Organized by

Ohara Museum of Art

The Japan Foundation Asia Center

アジア現代美術 個展シリーズ III

イ・ブル展《世界の舞台》

Lee Bul :

Asian Contemporary Artist Solo Exhibition Series II

Theatrum Orbis Terrarum



## Foreword

The Japan Foundation Asia Center is pleased to present "Lee Bul; Theatrum Orbis Terrarum," the third in our series of solo exhibitions of contemporary Asian artists. This series of annual exhibitions was begun in the year 2000, and on this occasion we have elected to show the work of one of the most internationally renowned artists from Korea, Lee Bul.

Lee Bul was born in Yongwol, Korea in 1964 and began showing her art in the latter half of the 1980s. Last year she was rated as the number-one artist in the 35 to 45 age range by Korean art professionals. While her reputation in Korea is assured, she has also achieved international fame, appearing in many exhibitions throughout the world from the latter half of the nineties through the present. However, there have been few opportunities for her work to be seen in Japan up until now, so this is a long-awaited exhibition.

Lee Bul began her career with radical performances and grotesque, kitschy three-dimensional figures, advancing in the nineties to a greater diversity of materials and forms, including real fish, balloons, cyborgs, monsters, and karaoke chambers, to create works that were open to diverse interpretations by viewers. Critics have naturally noted the esthetic qualities of her art, but they have also discussed it in terms of feminism because of its incisive protest against the male chauvinism still prevalent in Korea and in terms of cultural theory because of the way it comments on the influence of Japanese *manga* and *anime* on Korean popular culture as well as an esthetic viewpoint. Lee believes that the body is the most effective medium of expression. She focused on the body to convey a feminist message in her early works, and in the cyborg and monster projects she called attention to a crisis of the breakdown of the body. In recent works, she has begun exploring more universal themes of common interest to people throughout the world, science and technology, nature (life and death), and ecology.

Lee will show her works, with a focus on her new work, *Theatrum Orbis Terrarum*, as an installation that takes up the entire Japan Foundation Forum and create an illusionary "world" space. She is also showing related drawings of these installations. The title of the new work is taken from the first modern world atlas, published in 1570, during the Age of Exploration. The exhibition confronts spectators with penetrating questions posed by the artist. On this stage of the "world" of the future that Lee Bul has created, will human beings continue to be the main actors?

Our sincere thanks go to the artist, Lee Bul, for her generous cooperation in preparing for this exhibition. We would also like to express our appreciation to 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa who loaned works in their collection, and all the other people who provided many kinds of valuable help and assistance.

June 2003  
The Japan Foundation Asia Center

ごあいさつ

このたび国際交流基金アジアセンターでは、アジア現代美術個展シリーズⅢ「イ・ブル展《世界の舞台》」を開催いたします。これはアジアセンターが2000年より開始した個展シリーズの第3回目となるもので、今回は現在世界的に最も注目される韓国人アーティストのひとり、イ・ブルを取り上げます。

イ・ブルは、1964年韓国の寧越に生まれ、80年代後半より作品を発表し始めて、昨年は韓国の美術関係者が選ぶ35—45才代作家の第一位に選ばれました。韓国国内での評価はもとより、海外でも、90年代半ばから多くの国際展や展覧会に出品し高い評価を得ています。しかし、日本国内ではこれまで彼女の作品をまとめて見る機会は極めて少なく、今回の展覧会は待望の個展となります。

これまでイ・ブルは、初期の過激なパフォーマンスや一見グロテスクでキッチュな立体作品から、90年代を通じて、生魚、バルーン、サイボーグ、モンスター、カラオケ・ボックスなど様々な素材と形態で作品を制作してきており、鑑賞者に多様な解釈を可能にしてきました。その作品に対する批評は、美術論的視点はもちろんのこと、男性中心主義が色濃く残る韓国社会に対する巧妙な異議申し立てを促すフェミニズム的視点や、日本のマンガやアニメが韓国大衆文化に与えた影響を背景に文化論的視点からも論じられました。身体こそが最も有効な表現の素材であると確信するイ・ブルですが、初期のフェミニズム的メッセージに始まり、サイボーグやモンスターのシリーズを通じて身体解体の危機を警告し、最近では科学テクノロジー、自然(生と死)、生態系など、より普遍的な人類共通のテーマへと思索を深めています。

今回の展覧会では、本展のための新作《世界の舞台》(Theatrum Orbis Terrarum)を中心に国際交流基金フォーラム全体を使って作品をインスタレーションとして展示し、幻想的な「世界」空間を作り出すと同時に、関連のドローイングを出品します。新作のタイトルは、大航海時代を背景に1570年に世界で初めて作成された近代的な世界地図帳のタイトルから着想を得ています。イ・ブルが提示する、未来という時間の「世界」の舞台において、人類は果たして主人公であり続けることができるのでしょうか? 本展は、観客である我々に対するイ・ブルの批評的な問いかけの場ともなっています。

最後になりましたが、本展の開催にあたり、多大なご尽力をいただきました作家イ・ブル氏に心より感謝いたします。また、作品をご出品いただきました金沢21世紀美術館(仮称)、および本展開催のためにご協力、ご支援下さいました関係者の皆様に、厚く御礼申し上げます。

2003年6月

国際交流基金アジアセンター

## 謝辞/Acknowledgements

本展の開催にあたり、下記の方々および機関から多大なご協力を賜りました。  
記して感謝の意を表します。

The following people and organizations have given us their generous assistance.  
We would like to take this opportunity to extend them our sincere gratitude.

Lee Bul

pkm gallery

金沢21世紀美術館(仮称) [21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa]

福岡アジア美術館 [Fukuoka Asian Art Museum]

白石コンテンポラリーアート [Shiraishi Contemporary Art, Inc.]

Bae Sook-nyeo

Doryun M. Chong

Hur Sun-mi

Eungie Joo

Jo Young-a

Kang Tae-hi

Kim Hye-shin

Kim Seung-duk

Kim Sun-jung

James B. Lee

Lee Hwa-young

Nam Zie

Oh Shi-ne

Park Kyung-mee

Shin Jung-pil

Shin Seung-jun

Franck Gautherot

Catherine Millet

Evence Verdier

越前俊也 [Echizen Toshiya]

福島瑞葉 [Fukushima Mizuha]

北澤ひろみ [Kitazawa Hiromi]

久保田真帆 [Kubota Maho]

黒田雷児 [Kuroda Raiji]

難波祐子 [Namba Sachiko]

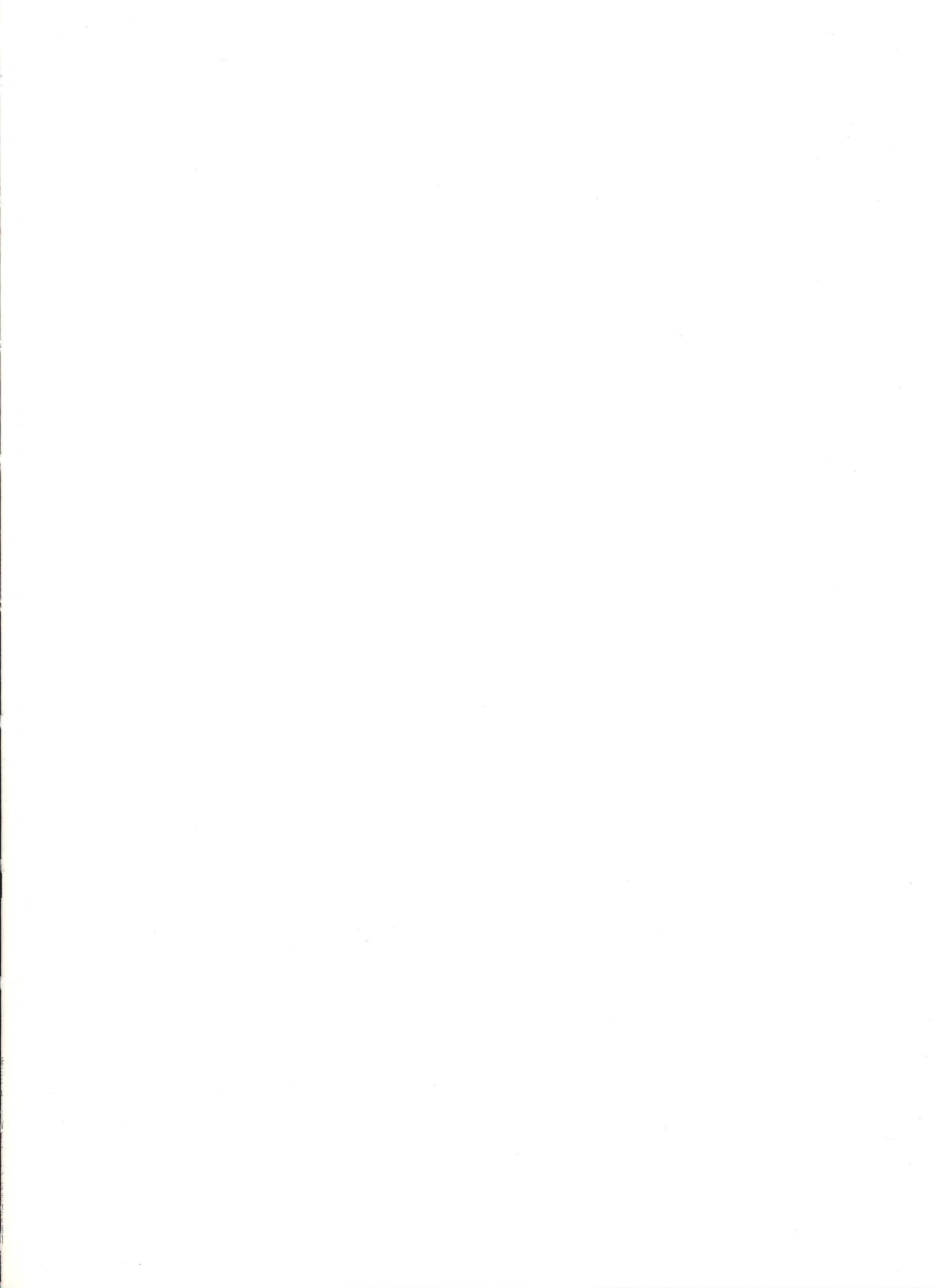
鷺田めるろ [Washida Meruro]

山本淳夫 [Yamamoto Atsuo]



目次/Contents

図版《世界の舞台》/ <i>Plates Theatrum Orbis Terrarum</i>	1
イ・ブルの《世界の舞台》[姜太姫 カン・テヒ]	25
アーティストの二つの身体:イ・ブルへのインタビュー	31
Lee Bul's <i>Theatrum Orbis Terrarum</i> [Kang Tae-hi]	35
Les deux corps de l'artiste: An interview with Lee Bul	41
図版/ <i>Plates Previous Works</i>	45
略歴/ <i>Biography</i>	70
参考文献/ <i>Bibliography</i>	73
作品リスト/ <i>List of Works</i>	78



## イ・ブルの《世界の舞台》

姜太姫 | カン・テヒ (韓国芸術総合学校教授)

### 身体

現代人が直面している重要な二つの問題は、速度と、それに伴う文化の発展に、人間の肉体的進歩が追いつけないことだという見解がある。<sup>註1</sup> 目まぐるしい速度で発展を遂げる科学や医療技術によって、人間の肉体は文字通り再デザイン、再プログラム可能な対象になったが、我々の中で誰ひとりこのような変化に対応できるような準備をしている人は多分いないだろう。1992年の「ポスト・ヒューマン (Post Human)」展は、このような状況をいち早く予見した展覧会だったが、その5年前から一貫して身体をテーマにしてきたイ・ブルは、我々人間の身体の現在と未来についての洞察を提示してきた数少ないアーティストのひとりである。

「身体はすべての社会、歴史、文明および文化に関する発言に最も適した対象である」と信じるイ・ブルは、当初からテクノロジーに順応したポスト・ヒューマンではなく、怪物のように奇形化した身体、つまり、一種の有機的「擬似ヒューマン」や「怪ヒューマン」を提示し、その後モンスターとサイボーグを使って身体の位相について、積極的にメッセージを発信しつづけてきた。彼女の全作品を貫くテーマは、身体の物質性とその限界についての省察である。彼女が手でこしらえてきた身体たちの多くは、美しく飾られているが、必然的に腐敗し滅びていく生命現象の棲み処として提示され、そこで人間の身体に刻印された死という要素は、機械化したサイボーグにおいても欠かせないモチーフとして機能しながら最近の作品に至っている。女性の身体を差別的現場や抑圧の根源として告発した初期から、根本的変化の危機にさらされた今日の身体を探索する現在に至るまで、彼女が身体の社会・文化的記号を読み解く方式は、もっと綿密に検証される価値があると思われる。以上のような背景から、今回の国際交流基金アジアセンターでの展覧会もやはり、このテーマに対する作家の新しいアプローチの仕方や視角を見せてくれる点が注目される。

### 《世界の舞台》

一寸先も見えない暗闇の中には、濁った光を発する半透明の物質が、幾重もの層を成して天井からぶら下がっている。気泡のある粘液質の「有機体」のような組織は、一見するとひとつの巨大な塊のように見えるが、実際は分節し、破片化した無数の単位が薄いパイプでつながっている。光が透過するツルツルした白い身体は、よく見ると、目、頭、胸、手、足、膝、尻尾などに似た身体の各器官と鱗と角質の皮膚で出来ており、それらすべてが違う形をしている。奇異で曖昧な形のまま光る美しさを誇らしげに見せるこの分節された身体こそ、イ・ブルの新しい「世界」の主人公たちである。

作品のタイトル《Theatrum Orbis Terrarum (Theater of the World)》(pp.1-16) は、「世界の舞台」もしくは「劇場」という意味のラテン語を語源とし、16世紀後半に一世を風靡した地図帳のタイトルで、世界初の近代的な世界地図を指す。それに近い意味の「theatrum mundi」は、当時の芸術家の間で広く使われた言葉で、人生は芝居の舞台のようであり、人間はその舞台の俳優か観客に過ぎないということを含意していた。したがって、《世界の舞台》というタイトルは、地図というより一種のよろず屋のような人間群像に光を当てる意図で選択されたかと推察できる。

イ・ブルは、今回の作品の背景として、フレスコ天井画とヒロエニムス・ボシュの《快樂の園》(fig.1)などを挙げている。空のイリュージョンを創出したフレスコ天井画では、階層化された人物群、つまり、神をはじめ聖人や道徳君子たち、特にその下の列にいるサタ

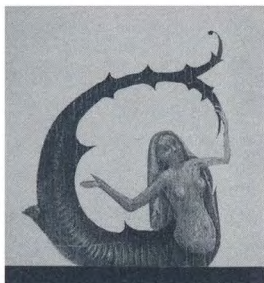


fig.1 ヒロエニムス・ボシュ《快樂の園》(部分)、ブラド美術館、マドリッド





fig.2 ヒロエニムス・ボシュ《創造三日目》  
 (《快樂の園》裏面)、プラド美術館、マドリド

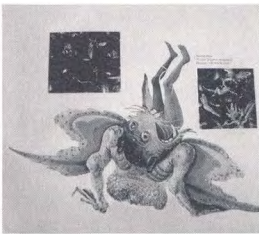


fig.3 ヒロエニムス・ボシュ《最後の審判》  
 (部分)、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン



fig.4 ヒロエニムス・ボシュ《最後の審判》  
 (部分)、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン



fig.5 ピーター・ブルル・ルーベンス《呪われた者たちの墜落》(c.1620)、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン

ンやモンスターたちのことを指す。そうだとすると、この作品は《快樂の園》に登場する人物群と怪物、またはそれらのシュルレアリスミクな混成からすでにサイボーグ化したあらゆる生物体の舞台と関連しており、同様の文脈から、同じ作品の裏面に描かれた《創造三日目》(fig.2)は特に目を引く。空と大地、そして光と暗闇の分離が行われる地球は、動植物や鉱物の奇異な混成体が姿を現しているアトラスであり、「世界の舞台」そのものを描写しているからだ。また、ボシュの別の作品《最後の審判》(fig.3、fig.4)に登場する幻想的な混成怪物たちは、その奇怪さと美しさから見て、今回の作品の主人公たちの概念上の先輩として見劣りしない存在感を持つ。さらに、濁って光るこの身体たちは、火炎に囲まれたボシュの地獄パネルの舞台や強烈な明暗の対比の中で奈落(地獄)に落ちていくルーベンスの《呪われた者たちの墜落》(c.1620)(fig.5)に見る身体のドラマを連想させる。それでは、これまで誰よりも早く最先端のサイボーグを制作してきたイ・ブルが、古色蒼然たるフレスコ天井画とボシュの怪物を再び喚起させるのは何故だろうか? この問いに上手く応えるためには、作家のこれまでの作品を整理してみる必要がある。

#### モンスター

イ・ブルの仕事は、大きく二つの時期に分かれる。まず、1987年の大学卒業と同時に本格的に作品を発表し始めた時期から1997年のニューヨークのMoMA(ニューヨーク近代美術館)展に至るまでの10年間。それから、MoMA展と時期を同じくして初めて機械化されたサイボーグを制作してから現在に至る時期である。前者を構成する身体が人間—怪物の有機体だったとすると、その後の5年間はサイボーグ—モンスターのように機械化した有機体、または人間/機械の結合あるいは共存という形で構成された。個人的・社会的関心が身体を通して直接提示された前半期に比べ、1997年以降はテクノロジー主導の身体がテキストになったという差こそあれ、二つの時期には根本的な変化があるわけではない。イ・ブルの関心は、一貫して我々の生命の一過性と、それを超越しようとする試みについての覚醒と洞察に向けられている。

1987年、臍の緒でつながった不完全な胎児の作品を制作した頃から、そもそも「正常な」身体には関心がなかったように見えるイ・ブルは、発育不良または奇形の胎児や異常増殖した四肢と手足を持つ怪物のような身体を華麗な柄やスパンコールをコラージュした衣装の形態で提示した。初期に行われた様々なパフォーマンスの中で、たとえば《受難遺憾—あなたにはわたしがピクニックに出た子犬に見えるわけ?》(1989)は、これらの衣装を身につけた人間—怪物の姿で、韓国の田舎道や日本の成田空港、そして東京都内を12日間闊歩した作品である。これらは女性のシャーマン—怪物—母神としての力を儀式の中で呼び寄せるものであり、怪物のような身体が受ける眼差しを攻撃的に誘導し、対決に臨んだ作品でもある。同じ時期イ・ブルは、東京のギャラリイKで、床に人体の形に焼いたパンと野菜を並べ、生きた鶏たちについばませた後、そのパンを小さく切ってパンの墓を作ったインスタレーション作品《彼女はわたしの救いの源だった》を発表した。この時初めてイ・ブルは腐敗し消えていく身体とパンで象徴されるキリスト教的犠牲と救済を扱い、宗教的救済に対する関心を見せた。

一方、1996年から3年間続いたバルーン・モニュメント・シリーズでは、観光地の土産品として開発された韓国伝統の扇の舞の人形をモデルに、作家自身が王妃、女神、芸者、巫女など、いわゆる商品化された複合的アジア女性のイメージに着替えている。そして、この自分の姿をバルーンに印刷し、巨大な男性性器の形状に膨らませる《あなたが必要》

と《ヒドラ》のシリーズは、観客の参加によって膨脹と収縮を繰り返す作品である。

これらは、オリエンタリズムと男根のメタファーとしての権力に対する一種のユーモラスなパロディであり、男根像が膨らむに従って女性的イメージが浮かび上がり、そこで最も目を引くのは百合の花である。純潔の象徴でもあるこの花は、両胸と腹部にぶら下がった赤ん坊の人形と共に、男性のもつ聖女/娼婦、母/妖婦のステレオタイプの二分法、純潔と放縦を同時に渴望する彼らの眼差しと欲望を嘲る。

1997年、イ・ブルは前代未聞の魚の腐る臭いで知られるMoMA展をきっかけに、大きな転機を迎えた。このシリーズはMoMAの後世界各地で展示されたが、スパンコールで飾られた魚という、自然と人工の不条理な結合が作り出す衝撃は、女性の社会的犠牲を扱うという、この作品のそもそもの意図に含まれた韓国的文脈と状況をはるかに越える付加価値を得るようになる。魚の腐敗臭のため展覧会場から撤去されたこともあるこの作品は、簪、スパンコール、かつら、百合などで飾られた金糸の網に魚をいっぱい詰めて女性の形にした怪物だった。これは、その構成要素がそれまでのモニュメントの仕事にも関わっていて、やはりオリエンタリズムと女性性を内容としているが、しかし、身体が魚で作られ、肉の腐敗とその卑賤な属性に正面から向き合っているという点で、これまでの作品とは異なる。結果的にこの作品で女性の身体は、とてつもない美しさと吐き気、魅惑と拒否が共存する強烈なオブジェクトの一例となった。

ここで、イ・ブルのモンスターへのこだわりの意味について考えてみる必要があるだろう。怪物の由来は古典から来ている。モンスターという定義が流通し始めるのは18世紀末のことである。当時、この用語は人体に関わるすべての過剰、欠如、または身体の器官の転置を意味していた。<sup>註2</sup> 科学的知識が乏しかった時代には、奇形児の誕生を説明するための諸理論において、女性は男性ではないことですでに怪物であった。加えて女性は奇形児という怪物を生産する源として看做され、二重に他者化された。さらに、理性的で「欠陥のない」統一体としての男性の身体に比べ、月経、出産、授乳などの再生産機能のゆえに、流動的で絶え間なく変化する女性の身体は、もっとも危うく不安定な存在として認識され、これが男性には不快感と恐怖の対象であった。

イ・ブルがサイボーグ制作以前に再現したのは、四肢や器官が異常に発達した動物的身体である。彼女はこのような身体を使って、怪物化された女性アイデンティティに介入し、不当な男性的眼差しを屈折させ、これらを折ったり、ねじったりして解体しようとしたのだ。それは、すでに周辺化された女性の身体を極限まで拡大した「擬似ヒューマン」の誘示であり、意図的に再現の枠を超えることによって、規律と自己防御に馴らされた(ミシェル・フーコーの)従順な身体に対抗する(ダナ・ハラウェイの)不敬な身体の提示である。言い換えるなら、自らを他者化させた怪物としての作家の身体は、決して社会的に疎外され身を引くような主体ではなく、むしろ、その怪物性を誘示することで、既存秩序の攪乱を試みることのできるほど自意識的な主体なのである。

#### サイボーグ

今やイ・ブルのトレードマークとなっていると言っても過言ではないサイボーグだが、その源泉は韓国と特に日本のアニメとマンガである。彼女が制作した女性サイボーグたちは、スーパーパワーと女性の身体、そして少女のようなキャラクターが特徴で、その超人的力に加え、少女的か弱さを期待する男性の欲求が反映されているところが重要なポイントである。<sup>註3</sup> イ・ブルが、それ以前は、身体そのものを露出し変形させることによって、女性



の身体に刻印された不当な男性的眼差しの抑圧を批判してきたとすると、サイボーグを通してここからは女性性の大衆の再現メカニズム自体を検証することへと方向転換したのであり、ここで彼女が目にしたのは、女性のテクノロジー主導型アイデンティティとそこに密かに介入する権力の論理である。

有機体と機械の結合を意味するサイボーグは、科学技術分野の概念であるが、その大衆の広がりをも主導したのはもちろんSFである。イ・ブルはサイボーグ理論の元祖と言えるダナ・ハラウェイの「サイボーグ宣言」(1985)のことはよく知っていたが、それを自分の仕事の規範としているのではない。<sup>註4</sup> イ・ブルの最初のサイボーグは身体を膨らませるのに使うシリコンを材料にした《サイボーグ 赤》(p.46)と《サイボーグ 青》(p.47)の一组で、これらは既存の有機体的怪物のイメージを完全に脱皮し、機械化した姿で換骨奪胎している。翌年は、ポリウレタン質のホワイト・サイボーグ (pp.48-53) やピンクとブラックのモンスター (pp.48-49) が作られた。サイボーグを、きっかけに初めて形態そのものを重要な要素として扱うようになったイ・ブルは、依然として不完全な身体ではあるが、優雅な王女や女性戦士のようなホワイト・サイボーグを、台座の上に置く代わりに、ギリシャ神殿の女神像のように拝めるような高さにぶら下げた。

一方、サイボーグとモンスターを合体させたその後の作品は、《アマリリス》(pp.54, 62)、《さなぎ》(pp.57-59)、《サイレーン》(pp.55, 60) などと名付けられ、小型モンスター・シリーズ《サルガッソ》と共に、その語源は女性や神話にまつわるものが多い。<sup>註5</sup> これらは形態上は、直立形、放射形、菌型に分けられ、セミの幼虫と様々な動植物図鑑のイメージをもとにしているが、その最終的な形は花と昆虫を機械的に変化させたもので、やはり魅惑と脅威、美しさや奇怪さの共存を特徴とする。これは初期の怪物が人間—動物だったのとは異なり、植物と昆虫などのすべての生物種を混合させたもので、SFで脅威の触手を振り回す宇宙怪物に似ている。部分をつなげて組み立てた鉄の芯と結び目が鮮やかに目立つこれらの身体は、サイボーグに見られた擬人観から逸脱している点で重要な変化が現れている。組み立てられた器官で構成された身体は、物神のエロティシズムを誇示しながら、テクノロジーの権力とファンタジーを、モンスター化した個体の崇高さと対比させる。

いかに科学が発達しても、テクノロジーが我々の身体を超越することは不可能であり、我々の住む社会は根深く家父長的である。歴史の中で女性化された多くの「サイボーグ」には、受動的または従属的イメージが存在しており、このような伝統は広告やアニメーション、またはSFでそのまま反復されているという点で、サイボーグの社会と言えども例外ではない。<sup>註6</sup> 結局のところ、科学の発達で身体は文化の範疇において再コード化されたが、ジェンダーは人間のアイデンティティの自然化された符号として残されたままであり、女性の身体は依然として無視され、蔑まれ、消費文化すべての過剰な記号の中に記入されているのだ。<sup>註7</sup> そういう点で、イ・ブルのサイボーグはサイバー・フェミニズムと概念上の接点を持っており、このような前提から彼女は女性型のサイボーグを作って、サイバーパンクの女性像を批判してきた。しかし、最近のイ・ブルは、フェミニズムの道徳的な立場が作品にとっては少なからず制約となっているため、これ以上フェミニストを自称しないと立場の変化を明らかにした。彼女はおそらく、フェミニズムを越えた立場から、より「根本的な」死の問題について語りたいと思っているのだろう。



### 猶予された身体

イ・ブルがフェミニズムと距離を置く視点から生と死の問題を見つめ始めたのが、ノレバン(ノレ=歌、バン=部屋:カラオケ)シリーズである。彼女はこのシリーズを通して、サイボーグ化した人間の夢と希望、しかし依然として存在するその限界などを見せてくれた。そして、次の作品《世界の舞台》ではフレスコ天井画を媒介として、深い救済と超越のドラマへと目を向けているようである。

絵画の歴史から見ると、フレスコ画は「人生は短く、芸術は永遠である」という命題を最もよく具現化したメディアで、バロックの天井画は絵というイリュージョンの効果を極限まで追求したジャンルである。二つはいずれも芸術において時間と空間を克服しようとする代表的な試みであり、最も壮大なイリュージョンであるとも言えるだろう。もちろん天井画は人間の無限空間に対する関心であり物質でもある身体の重力から逃れようとする熱望の表われで、そのイリュージョニズムは見る人の心を永遠へと導く。その意味において、時代と文脈の差こそあれ、時空を超越しようとする天井画のイリュージョンと身体を越えようとするサイボーグのイリュージョンの間に大差はない。

このような思いは《世界の舞台》をバロックへと導く。バロック期は、新しい科学の発展で、地球や人間がもはや世界の固定した中心ではなく、宇宙は空間で動く巨大な物質の塊であるという認識が広がった時期でもある。人生は一瞬の刹那に過ぎず、時間へのアプローチは人間と救済という神学的命題とは無関係なレベルで行われた。神—人間—地獄の序列化された宇宙観は揺れ動き、整然とした秩序を持つルネサンスの天井画は、フレームを無視し溢れ出て浮遊する空間へと変わった。この時期は、他のどの時代よりも、予想不可能な無限に対する強迫的恐怖を感じた時代であり、だからこそ救済の問題が切実だった時代でもあった。前に触れた「theatrum mundi」は、当時序列化された世界とそれに対する危険を語るためによく用いられ、画家たちもこのような精神的風土の中で仕事をしていた。<sup>註8</sup> 結局イ・ブルは、現在のサイバー・スペースとあまりにも類似した時空の転倒を、あるいはその脅威に対する認識を、バロックの天井画で再び発見したのではないだろうか？

死と救済の問題はもちろん時代を越えた問題であり、統制できない身体の変革とそれを克服しようとする人間のあがきも時代を越えて続いてきたわけで、これらがイ・ブルの作品の基本テーマであることは、すでに述べたとおりである。

有限な人間の身体を脱ぐこと、これが機械的サイボーグの基本前提だとすれば、身体を越え天上に居を構える、救われた人間は過去のサイボーグに属する。そして、この《世界の舞台》の下には、破裂しバラバラになったモンスターの身体たちが、暗闇の中で猶予されたまま浮遊しているのである。イ・ブルが繰り広げて見せるのは、依然として身体に囚われた我々の人間群像の凄絶なドラマに他ならない。

バロックから数世紀を経た現在、《世界の舞台》を前に、さらに精巧を極める地図に象徴される進歩的な科学知識のすべてが、我々の必滅の肉体にもたらした究極の慰めとは果たして何だったのかと自問を促す。暗闇の中で鏡のようにぼんやりとかすかに光る身体たちが映し出すのは、結局は我々自身の身体でしかあり得ないのだ。この救済と脱出に向かうドラマの中で、果たして我々は観客と俳優の、そのどちらなのだろうか。

註

1. Allucquere Rosanne Stone, "Will the Real Body Please Stand Up?" *The Cybercultures Reader*, Eds. David Bell and Barbara Kennedy (London: Routledge, 2000), pp.517-23.
2. モンスターへのギリシャ語は恐怖と驚異に満ちた、あるいは嫌悪と賞賛の対象という意味の"teras"で、現代の奇形学(teratology)の語源でもある。歴史的に女性をモンスターと関連付けたのはアリストテレスである。彼は男性の身体を人体の規範と想定して、人間の出生が正常な規範によって行われる時は男児が、そうでない時は女児が生まれるとし、女性を非正常なもの、怪物、他者と看做す綿々とした歴史の始祖となった。Rosi Braidotti, "Signs of Wonder and Traces of Doubt: On Teratology and Embodied Differences," *Between Monsters, Goddesses and Cyborgs: Feminist Confrontations with Science, Medicine and Cyberspace*, Eds. Braidotti and Nina Lykke (New York: Zone Books, 1996), pp.135-52.
3. イ・ブルとハンス＝ウルリッヒ・オプリストとの対談。「サイボーグ&シリコン—イ・ブルとその作品」、『イ・ブル展』カタログ(アートソング・センター、1998)。
4. 1970年代に作家自身の脳移植実験の研究をもとにした、あるフェミニストSF小説からヒントを得たこの宣言文は、混成体サイボーグを科学技術に依拠した脱ジェンダーのモデルにし、同時に政治的方法論のメタファーを提示した内容である。これは、すべての二分法、男性的理性、普遍主義に反対するもので、サイボーグのイメージは、人間/動物、有機体/機械、物質/非物質の境界を攪乱させる愉しみであり、究極的な境界の破壊を意味する。Donna Haraway, "A Cyborg Manifesto," *Simians, Cyborgs, and Women: The Reinvention of Nature* (Free Association Books, 1991), pp.149-82.
5. 「サルガッソ」は、北大西洋に位置した大量の海藻生息地で、航海する際の危険になるので、船乗りたちから恐れられた。「アマリス」はユリ科の花で、羊飼いの少女を意味するが、元々は男性との情交を欲する夜の女王でもある。「クリサリス」(さなぎ)は、変身前の蛹で錬金術や中世の魔女と関わりを持つ。船乗りたちを惑わした「サイレーン」は、ギリシャ神話の半女半鳥の海の妖精で、「スーパーノヴァ」(超新星)は、消滅直前に最も強いエネルギーを瞬間放出する星で、2000年に公開されたSF映画のタイトルでもある。映画では、若さと不滅の気を与える神秘的な物体を意味していた。
6. 大衆文化を主導するサイバーパンクたちは20代未満の男性たちで、サイバーイメージは極端にジェンダー化、ステレオタイプ化されていて、人間/機械の区分より、男性/女性の区分のほうがはるかに根強い。Judith Squires, "Fabulous Feminist Futures and the Lure of Cyberculture," *The Cybercultures Reader*, pp.360-71.
7. Anne Balsamo, *Technologies of the Gendered Body: Reading Cyborg Women* (Duke U. Press, 1996), pp.3-31.
8. Anita Hagerman-Young and Kerry Wilks, "The Theater of the World," Ed. Larry Norman, *The Theatrical Baroque* (University of Chicago, 2001), pp.36-45.

キム・ヘンシ  
(金恵信訳)

〔編集者註〕

ヒロエニムス・ボシュとルーベンスの図版は下記文献を参照した。

- ・Peter Beagle, *The Garden of Earthly Delights* (Viking, 1982)
- ・Julius Held and Donald Posner, *17th and 18th Century Art* (Prentice Hall, 1972)

## アーティストの二つの身体:

### イ・ブルへのインタビュー

キム・スンドク(以下KS): あなたの最近の彫刻的な実践に見られる最も顕著な特徴は、「モンスター的」という考え方と表現の探求ですね。あなたの制作活動に対する関心全般の中で、このことはどのように位置付けられているのかお話し頂けますか。

イ・ブル(以下LB): ご存知のとおり、私が美術学校で美術教育を受けていた頃には、韓国の彫刻は、抽象—ミニマリズムか、具体—リアリズムのどちらかの様式しかありませんでした。この二つは明白に対立しているものの、私から見れば、どちらも死語であり、新しいことを発言する可能性を閉ざしてしまうものでした。また、石やスチールのような素材によって、形が制約されていて、永続性や不死といった曖昧な概念と結び付けられていました。

もちろん、私が最初に「慣例に従わない」素材である布やフォームラバー、スパンコールなどを使い始めた時は、伝統と意識的に決別しようとしていたわけではなく、身近にあるもので何ができるかを試していたのです。そして、これが結果的には、有機的で、時には幻影のような形、また私の個人的な知覚や経験、そしておそらく記憶や夢から生まれた想像上の形態を実験していく自由を私に与えてくれました。

初めは、韓国ではこういった作品は誰にも受け入れられませんでした。これはアートではない、とも言われました。後になって、ジェンダーや身体のディスコースが流行り出すと、そう言っていた人たちが、今度は私の作品をこの都合のいいカテゴリーの中に位置付けようとした。しかし、結局それもうまくいきませんでした。というのも、こういったカテゴリー自体が伝統的になってしまったのに対して、私の作品の「モンスター的な」要素は、常に規定された境界を越えて、分類不可能な奇怪なものであり続けたからです。

KS: SFに繰り返し登場する中心的なテーマのひとつに、有機的なものとテクノロジー的なものとの間で揺れ動く境界線があります。このこととあなたの作品には、どのような関係があると思いますか。

LB: 生物学とテクノロジーの間の緊張というのは、様々な難しい問題を孕んでいて、その問題というのは、遠い昔の、産業的、技術的文明が発生するよりずっと以前から私たちと共にあります。私にとっては、この問題というのは、本質的には、私たちの進歩や完璧さに対する信仰と、「自然の」境界を越えてしまうという私たちの密やかな不安との間に起こる精神分裂へのあくなき問いかけとなっています。その意味では、プロメテウスとイカロスの神話は、初期のSFだとも言えるでしょう。

私は、似たような領域を自分のサイボーグやモンスターの彫刻を通して探っています。私にとって視覚的な比喩や概念的なメタファーとしてのサイボーグは、とても両義的なものです。モンスターは、その闇の側にいる生霊です。私は、ダナ・ハラウェイの理論をもちろん知っていますが、残念ながら、彼女の理論は資本主義のテクノ崇拝というスペクタクルに吸収されてしまったように思えます。この現象全般には、強制された勝利主義があり、失敗や大惨事のいかなる芽も故意に摘み取ってしまおうとしているようです。

ここで、16世紀のスイスの医師であり錬金術師であったパラケルススのことを思い出してみるのもよいかもかもしれません。彼は、「ホムンクルス(homunculus)」という小人を人間の精子と血液の混合物から作り出した、と主張した人物です。パラケルススによると、このホムンクルスは、優しい気質で育ったものの、知性と知識を得た途端に破壊的、もし



くは自己破壊的になったとされています。つまり「モンスター」になってしまったということです。そしてこの「モンスター」という言葉は、ラテン語の「モンスターム(monstrum)」からきており、凶事の兆し、これから起こる何か不吉なことへの暗示、という意味であることを心に留めておくべきです。

KS: ここでちょっと戻って、あなたの初期の活動について話してみましょう。女性らしさの構築を取り巻く問題を提起した、社会性のあるパフォーマンスなどについてです。

LB: 私の初期のパフォーマンスは、自分の彫刻的な関心の自然な延長線上にあって、それまで制作していたソフト・スカルプチャー的な形態に組み入れられることもありました。これらは、布やフォームラバーで出来ていて、触手や手足に似た余分な付属物が生えていました。でも、中は空洞になっていて、柔らかくて、比較的軽いので、身に付けることができました。パフォーマンスでは、これに動きや偶発性、即時性といった要素が加わりました。内側にある人体が、この第二の人工的で、どこかモンスター的な外側の身体と切り離して見られることはありませんでした。こうして、この内と外の差を曖昧にすることで、私は、自分たちの身体経験における可変性、不安定性、そして脆弱性といった感覚までも、いくばくか伝えることができました。

初めは、パフォーマンスというのが、どこか定義されたカテゴリーとは対立する実践に思えて、惹かれていました。もちろん、今ではパフォーマンスもすっかり制度化されています。しかし私は、これらのパフォーマンスを始めた時に、はっきりとした活動の指針を持っていたわけではありません。私は、若手の作家として、自分を取り巻く世界の中での非常に個人的な知覚や体験と考えていたことに対して、それを表現する方法に関心があったのです。しかし女性でこういったことを公共の場で行うということは、政治的な意味合いを与えてしまいました。そして、私が身体、それも自分の身体を扱うということは、当然、女性のものになるわけですが、物議をかますことになり、多くの人々と対立することにもなりました。

KS: あなたのサイボーグには、胸の一部など、性差を表わす特徴が認められます。しかし、近年のモンスター彫刻のシリーズである《アマリス》(pp.54, 62)や《サイレーン》(pp.55, 60)では、女性的な身体の特徴は、昆虫のような形態に取り込まれてしまったように見えます。これは、ポスト・ジェンダー的な問題を扱おうとしているのでしょうか。

LB: サイボーグの女性的な形は、近代史の中で、目覚ましいテクノロジーの発展に対する魅力と恐怖が、よりコントロールしやすい、わかりやすい表明に昇華されてきた方法を示したものです。もちろん複雑な抑制の層の下には、脅威や不安定さといった要素がまだ残っています。近代サイボーグの初期の例と言えるフリッツ・ラングの『メトロポリス』に登場する女性ロボットを思い浮かべてみてください。この女性ロボットは、すべてを消費してしまう母親への恐怖と、その力を手なずけようとする意志の間で、どんなに不安を感じようとも、折衝しようとする男性の抱く幻想とその意識の投影となっています。この考え方の発展形は、日本のアニメやマンガにもよく見られ、現在の私たちが目にするサイボーグの形態のほとんどが、そこから生まれています。

自分の近年のモンスター的な形態が、「ポスト・ジェンダー」の範疇に入ろうとするものなのかを判断することはできません。残念ながら、この用語を自分の作品との関係で語

れるほどよくわかっていないのです。しかし、私がやってきたことは、本質的には、男性のサイボーグ幻想の論理を、その闇の極限へ追いやることでした。そこでは、激動や衝撃によって、増殖していく途方もない自動生産的な形態が、皮肉にも生まれているのです。

KS: 視覚的な点では、ある種のポスト・ヒューマン的、ポスト擬人的性質が、これらのモンスターには見られます。これらの作品を具象彫刻のコンテキストで考えることはできますか。

LB: 「ポスト・ヒューマン的」とか、「ポスト擬人的」というのは、これらの作品を人間の形との関係でおっしゃっているのだと思います。もちろん、意識的にせよ、無意識的にせよ、私たちの身体の形と構造は、あらゆる表象において、避けることのできない参照元となっています。ほのめかしであろうと、否定や歪曲であろうと、また抽象であろうと、それは常に亡霊のように存在しているのです。

神を考える時でさえ、私たちは人間の形を思い描きがちです。これは、私たちが未知のものを把握する唯一の方法なのです。このように私たちは、本質的にナルシストなのです。ですから、私たちが自分の最も奥深いところにある恐れや不安を探る時にも、どんなにうすすらとした形であれ、それが人間に基づいた形で現れがちなのわかります。ポシュの人物を想像してみてください。あるいはもっと昔の中世の動物寓話集に登場するすばらしい動物などを。これは、想像上の自然界においても、人間の要素を投影しようとする私たちの衝動を表わすごく初期の表現です。

こういった意味で、「ポスト・ヒューマン」は、常に人間と共に生霊のように存在してきました。それは何も新しいことではありません。もちろん私たちは、現在、合理主義とテクノロジーで彩られているはずの時代に生きています。ですから、今日、私たちの動物寓話集は、生体力学的結合や、肉体とポリマーの融合などの幻想や悪夢で満ちていますが、これも最終的には、私たち自身の身体に対する関心に帰結されるのです。具象彫刻が、こういった関心事の一貫した探求として理解されるならば、私の作品をそのコンテキストで考えることができるかもしれません。しかし、厳密な美術史的カテゴリーやジャンルとしての具象彫刻には興味がありません。

(難波祐子訳)

[編集者註]

・キム・スンドクはパリ在住の批評家、キュレーター。

・本インタビューは、artpress誌 No.279 (2002年5月、パリ)に掲載された記事を、本カタログのために抜粋・編集したものです。



### The Body

There is one certain diagnosis of the contemporary era. It asserts that there are two most important problems the contemporary human is facing: speed and the human evolution incapable of cultural advancement.<sup>1</sup> Vertiginously developing scientific, medical technologies have literally turned the human body into an object of redesign and reprogramming, but there is no one adequately prepared for such massive changes. The 1992 exhibition "Post Human" early on predicted this social condition. Already making art that consistently uses the body as its subject five years prior to that groundbreaking exhibition, Lee Bul is a rare artist who presents through her art reflections on the present and future of our bodies.

Lee believes that "the body is the most appropriate site for making statements about society, history, civilization and culture." From the very beginning of her career, Lee has been making monstrously malformed bodies, i.e., organic "pseudo-human" or "strange-human," rather than technology-friendly post-human. Later on, she continued to make dynamic statements about the status of the body with her monsters and cyborgs. The theme running through her *oeuvre* is a reflection on the materiality of the body and its limitations. Although the bodies her hands create are beautifully decorated, Lee posits them as sites of the phenomena of life such as decomposition and disintegration. Similarly, death functions as the fundamental motif in her art from her mechanized cyborgs to recent works. Ranging chronologically from the early period, when she exposed the feminine body as the locus of inequity or source of oppression, till the present moment, in which she interrogates the contemporary body at risk of fundamental changes, the methods in which the artist interprets the body's social, cultural codes warrant a serious exploration. Given such a background, the current exhibition at the Japan Foundation Forum is especially remarkable as Lee shows us her new approaches toward and perspectives on this thesis.

### Theatrum Orbis Terrarum

In a pitch-black darkness, several tiers of dimly shimmering translucent matter hang from the ceiling. This "organic" formation, whose surface is dotted with air pockets, at first appears to be one gigantic mass, but is actually numerous separate, fragmented units connected to each other by thin pipes. At close inspection, the semi-transparent white bodies are of all different shapes, which resemble eye, head, breast, hand, foot, knee or tail, and consist of scales and shells. These fantastic, ambiguous bodily fragments of gleaming beauty are the protagonists of Lee Bul's new work.

The work's title, *Theatrum Orbis Terrarum* (pp.1-16) means "the stage or theater of the world" in Latin. It specifically refers to the atlas, the very first world map in the modern sense which, appearing in the late 16th century, gained a tremendous popularity. Another term of the same meaning, "theatrum mundi," widely used by artists of the time, implies that life is like a drama stage, and human beings are actors and audiences of this drama. Lee Bul seems to have chosen "theatrum orbis terrarum" to suggest that the humanity is of diverse shapes and appearances, rather than to specifically refer to the historical map of the world.

Lee points to the historical genre of ceiling fresco and Hieronymus Bosch's *The Garden of Earthly Delights* (fig.1) in particular as the art historical sources for her new work. Lee discusses how the ceiling fresco, in creating an illusionistic representation of the Heaven, orders its figures into a hierarchy—i.e., from God on top, then saints and moral beings, down to the Satan and monsters in the lower tiers. Her new work then relates to Bosch's painting, which stages a surreal hybridization of humans, monsters and all other biological beings that have already turned into cyborgs. In that light, *The Third Day of Creation* (fig.2) on the rear side of the

fig.1 (p.25)  
Hieronymus Bosch, *The Garden of Earthly Delights* (detail), Museo del Prado, Madrid

fig.2 (p.26)  
Hieronymus Bosch, *The Third Day of Creation, The Garden of Earthly Delights* (verso), Museo del Prado, Madrid



fig.3, fig.4 (p.26)  
Hieronymus Bosch, *Last Judgement*  
(detail), Alte Pinakothek, Munich

fig.5 (p.26)  
Peter Paul Rubens, *Fall of the Damned*, c.1620, Alte Pinakothek, Munich

painting is of special note; in it, the earth, where the firmament and the land, and light and darkness are in the process of separation, represents the atlas, or "the theater of the world," in which bizarre hybrids of animals, plants and inanimate things make appearances. Another group of fantastic crossbreed monsters in another painting by Bosch, *Last Judgement* (figs.3, 4) are, in their strangeness and beauty, clearly conceptual predecessors of Lee Bul's new work. The faintly shimmering bodies are also reminiscent of Bosch's *Hell on fire* or Rubens's *Fall of the Damned* (c.1620) (fig.5), which dramatically portrays bodies plunging in an intense light-dark contrast. Why might it be that this artist, who, ahead of any other artists, has been making cutting-edge futuristic cyborgs, is now invoking historical ceiling frescos and Bosch's monsters? In order to better address this question, we need to look back at her works up to this point.

### Monster

Lee Bul's career is roughly divided into two periods: the first runs about 10 years from 1987, when the artist graduated from college and began to exhibit her works, until 1997, the year of her one-person show at Museum of Modern Art, New York; the second period begins in the same year with the earliest cyborg sculptures and lasts into the present. If the former period is dominated by organic bodies in which the human being and the monster interfuse, mechanized cyborg-monster organisms and human-machine coexistences have populated the following five years. While her personal and social interests were rather directly presented through the body in the earlier period, Lee's work since 1997 has dealt with the technology-governed body as its main text. However, there is no fundamental change between the two periods. Her interest has been consistently focused on reflecting and contemplating upon the temporary nature of human flesh and all attempts to transcend it.

Even from the moment when she made her early soft sculpture in the shape of an incompletely-developed fetus with an umbilical cord still attached, Lee Bul seems to have never been concerned about "normal" bodies. She has made sculptures/costumes in the shapes of, for instance, underdeveloped or malformed fetuses and monstrous bodies with abnormally developed limbs, and collaged with brilliant patterns and sequins on top. In one of her early performance works, *Sorry for Suffering: You Think I'm a Puppy on a Picnic?* (1989), Lee, clad in one of her soft sculptures, walked around a number of places for 12 days in Korea and Japan, including Narita Airport and downtown Tokyo. Works such as this evoke through ritualistic acts the spiritual power of the feminine being as shaman-monster-mother, or induce attentions and gazes directed at such a monstrous body in order to confront and challenge them. Around this time, she also presented *She Was the Source of My Salvation* at Gallery K, Tokyo. In this work, Lee placed breads shaped like the human body along with vegetables, released chickens and had them peck and eat the scattered foodstuff on the floor; later, she built a grave out of the remaining breads. Using crumbling and rotting breads in lieu of the body to symbolize the Christian notions of sacrifice and salvation, Lee revealed for the first time her interest in religious deliverance.

From 1996 for three years, Lee also made a series of balloon sculptures. In this series of works, the artist takes the Korean fan-dance doll, which was developed as a souvenir for foreign tourists, as the model, and dresses herself up in the image of the Asian female, hybridizing a queen, goddess, geisha and shamaness. Lee transfers the photographic images of herself in these various guises onto phallic balloons, with titles such as *I Need You* and *Hydra*. Inflating and deflating through audience participation, these balloons are humorous parodies of Orientalism as well as of masculine power and authority. As the phallus blows up into its fullness, it

conjures up the feminine image, the most outstanding point of which is a lily held by the artist. The flower, which customarily symbolizes purity, and the baby dolls attached on the artist's breasts and stomach mock the stereotypical binary of saint/whore and mother/temptress on the one hand, and, on the other, the male gaze that seeks simultaneously feminine sexual purity and licentiousness.

Lee Bul's career reached a crucial turning point with her notorious exhibition at New York MoMA, well publicized for its early cancellation unprecedented in the museum's history, due to the odor of rotting fish that was used in the work. The untitled work, later shown all over the world, generated a shock with its illogical combination of the natural and the artificial embodied by the sequin-decorated fish, and, in effect, went beyond the original context that deals with the social sacrifice of women in Korea to gain considerable values added. This work, removed from the museum premises because of the rotting stench, actually took the form of a feminine-form monster composed of a gold-thread net filled with wigs, sequins, traditional Korean hair pins and lilies, as well as fish. The materials used here connect the work to the balloon monuments, and in terms of the content, it also deals with Orientalism and femininity. However, it differs from other earlier works in that this body, made up of fish, directly addresses the ideas of decomposition and lowliness of flesh. In consequence, the feminine body here becomes the example of the intense abject in which excessive beauty and disgust, allure and rejection coexist.

Here, we need to give some room for consideration around the hidden meanings of Lee Bul's obsession with monsters. The monster traces its origin back to the classical period. Its definition came into a wide circulation in the late 18th century, and at that time, it connoted all sorts of bodily excess and lack, or misplacement of bodily organs.<sup>2</sup> When scientific knowledge was in its infancy, various theories had to be invented in order to explain abnormal, malformed fetuses and located the female body as the site of the production of monsters. As the opposition of the masculine sex, the feminine sex was already considered a kind of a monster, thus doubly othered. Furthermore, in contrast to the rational, "non-defective" male body, the female body is fluid. Constantly shifting with reproductive functions, such as menstruation, pregnancy, delivery and lactation, the female body was considered a dangerous and unstable being, even an object of displeasure and fear—i.e., the abject itself.

In her pre-*Cyborg* period, Lee Bul made representations of animalistic bodies whose limbs and organs are overdeveloped. Through such bodies, the artist interjects into the monstrous feminine identity, refracting, fracturing and twisting the male gaze to ultimately deconstruct it. This artistic act is, on the one hand, one of claiming the "pseudo-human" that maximizes the always already peripheral female body, and, on the other, one of intentionally superseding the frame of representation to present an unsacred body (Donna Haraway) that resists the docile body rendered compliant by apparatuses of management and self-surveillance (Michel Foucault). In other words, those bodies that have othered themselves into monsters are absolutely not socially alienated, reclusive beings, but rather self-aware subjects that boast their monstrosity to the extent that they attempt even disrupting preexisting orders.

#### Cyborg

The trademark of Lee Bul's art, cyborgs find their source in Korean and especially Japanese animation (*anime*) and cartoon (*manga*). Gendered female, Lee's cyborgs are endowed with super-human powers, feminine bodies and girlish personalities, and they are thus infiltrated with the male desire for girl-like vulnerability in coexistence with fantastic super-human powers.<sup>3</sup> Up until this point in her career,



Lee had focused on critiquing and illegitimizing the male gaze inscribed upon the female body by exposing and metamorphosing the body per se. From here on, the artist changed the course to realign her artistic task to scrutinizing, through the medium of the cyborg, the very mechanism of popular representations of femininity. Lee especially pays attention to the feminine identity that is directed by technology and to the ways in which the logic of power surreptitiously enters into that identity. "Cyborg"—etymologically speaking, a neologism conjoining the two words, "organism" and "cybernetics"—originally belongs to the realm of science and technology. Its circulation in the popular cultural realm, however, was effected by science fiction. Although Lee was already familiar with feminist cyborg theorist Donna Haraway's "A Cyborg Manifesto" (1985), the essay was not the direct model for her works.<sup>4</sup> The first pair, *Cyborg (Red)* (p.46) and *Cyborg (Blue)* (p.47), were made out of silicone, today's material for bodily enhancement. Completely leaving behind the previous forms of organic monsters, they were reborn as mechanized forms. In the following year along came a series of white polyurethane cyborgs (pp.48-53) and a pair of pink and black monsters (pp.48-49). For the first time in her artistic career, Lee began to take form itself as an important element. Lee installed these bodies—still unstable but reminiscent of a graceful princess or woman warrior—hanging from the ceiling rather than placing them on top of pedestals. In their presence, the viewer is compelled to look up as one would when viewing goddess statues in a Greek temple.

Immediately following the early cyborgs and monsters, Lee produced another series of sculptures interfusing cyborgs and monsters. Their titles—such as *Amaryllis* (pp.54,62), *Chrysalis* (pp.56-59) and *Siren* (pp.55,60)—are etymologically associated with the female sex and mythology, like *Sargasso*, the title of an earlier series of small pink monsters.<sup>5</sup> In terms of form, they are separated into erect, radiating and cocoon-shaped groups. Originally inspired by the larva of a cicada and also books of illustration of animals and plants, their final forms are mechanical metamorphoses of flowers and insects, in which allure and danger, the beautiful and the grotesque coexist. In a departure from earlier human-animal hybrid monsters, these works synthesize all biological life forms and resemble the menacing, tentacle-brandishing space monsters of science fictions. Made up of joined organs and clearly displaying the metal rods and knots that connect the fragments, their bodies importantly depart from the cyborgs' anthropomorphism. They also boast certain fetishistic eroticism and contrast the power and fantasy of technological authority with the sublime of monstrous entities.

Despite all the advancements in science, there are limits to the extent in which technology penetrates our bodies. Our society similarly remains deeply patriarchal, and the cyborg society is no exception to this. Historical feminine "cyborgs" have not been exempt from the passive, subservient image, and this tradition persists, without a change, in contemporary advertisements, animations and science fictions.<sup>6</sup> That is, science and technology may have recoded the body in the realm of culture, but gender remains the naturalized sign of human identities. The feminine body is, in spite of everything, still ignored, disparaged and inscribed in the excess signs of the consumerist culture.<sup>7</sup> In that light, Lee Bul's cyborgs encounter conceptually with cyber-feminism, and it is from such a premise that the artist has tenaciously been making the feminine-form cyborgs, criticizing the views of femininity in cyberpunk discourses. However, she has recently confessed that she no longer calls herself feminist as the feminist moral position has posed too much delimitation to her work. Perhaps, Lee wishes to speak to the question of "fundamental" death from a perspective that transcends the feminist one.

### Exiled Body

Subsequently, Lee Bul started producing a series of karaoke chambers, which addresses the problems of life and death from a perspective distanced from feminism. In this group of works, she shows the dreams, hopes and enduring limits of humans-turned-cyborgs. In the most recent work *Theatrum Orbis Terrarum* which immediately follows this last group of works, Lee uses historical frescos to turn her attention to the longstanding human religious drama of salvation and transcendence.

In the long history of painting, fresco is the medium that best embodies the dictum "Life is Short, and Art is Long." And especially the Baroque-period ceiling painting took illusionism to its ultimate limit. It may be said that both, which are representative attempts to overcome the limits of time and space in art, are themselves the greatest illusions. Signifying the human interest in a limitless space as well as the material body's desire to escape the gravity's hold, ceiling fresco transports the viewer's mind to the realm of infinity. Though times and contexts are different, the illusion of the ceiling painting, which seeks to surpass time and space, is not so different from the cyborg's illusion of transcending the limits of the body.

The reflections like these lead *Theatrum Orbis Terrarum* back to the Baroque period. Thanks to new scientific discoveries, people were learning that the earth and the human being are no longer the fixed center of the universe, and the universe is simply an enormous material mass moving in space. Life was seen to be but a brief moment. Time was newly approached in a dimension unrelated to the theological worldview that focuses on the humanity and its salvation. The hierarchical cosmology of God-human-Hell was shaken down to its fundamental roots. The orderly Renaissance ceiling fresco broke out of its frame, turning into a floating space. As people of the time felt an obsessive fear toward the incomprehensible infinity never previously experienced, the question of salvation was a desperate matter. Abovementioned "theatrum mundi" was often used to refer to the orderly world and dangers posed to it. Artists also worked in such a philosophical context.<sup>8</sup> Did Lee Bul find in Baroque ceiling frescos a metamorphosis of time-space that so closely resembles the contemporary cyberspace, or the consciousness of its dangers?

The question of death and salvation transcends specific historical periods. The body's uncontrollable revolts and the human struggles to overcome them have also continued throughout history. As I have suggested above, these issues have been the main thesis of Lee Bul's art. Shedding the inadequate human body is the basic premise for the cyborg. Those fresco figures, who are depicted as being saved and delivered to the Heaven, are then the cyborgs of the past. In the lower register in the "theater of the world," we find the shattered, fragmentary bodies of monsters, exiled and drifting in the darkness. In the end, what Lee proposes to us is the heart-rending drama of us humans still trapped in our bodies.

Standing in front of *Theatrum Orbis Terrarum*, we ask ourselves what ultimate consolation we derive for our inevitably limited bodies from all our advanced scientific knowledge represented by a far more meticulous atlas, several centuries since the Baroque period had passed. Reflected on those bodies glittering dimly, like a mirror in the darkness, we see none other than our own bodies. Are we then actors or audiences in this drama of salvation and escape?