

# シャーマン、サイボーグ、ユートピア

## ——イ・ブルのシャーマニズム・コスモロジーを中心に

チヨ ヘス

東京藝術大学大学院 国際芸術創造研究科  
博士後期課程

### 1. はじめに——イ・ブルのコスモロジーは断絶しているのか

イ・ブル (Bul Lee, 1964-) の回顧展「Lee Bul: From 1998 to Now」が、2025年9月から2026年1月まで韓国のリウム美術館で開催された。本展は2026年3月香港のM+へ、2027年下半年まで海外機関へ続く予定である。本稿は、副題に付された「1998」に疑問を投げかけるものである。そのような年代区分の仕方は本当に作品内部から導かれたものなのか。美術館の韓国語版プレスリリース (Leeum Museum of Art, 2025) では、1980年代後半のパフォーマンスから1990年代後半の《サイボーグ》や《アナグラム》、2000年代以降の建築的インスタレーションへという、「身体—科学技術—ユートピア」という展開が直線的な流れとして語られている。1998年前後は「主要美術館への参加」「国際的注目」「海外巡回」の時期として位置づけられ、1997年までの作品を扱ったソウル市立美術館による展覧会との対比によって1998年以降が区切られている。しかし、英語版では年代区分の根拠がほぼ削除されている。

韓国語版において「国際的注目」や「主要海外機関への巡回」が強調されている点は、グローバルなアートワールドにおける評価軸が未だ西洋中心的に機能していることの反映でもある。その背後には、1990年代以降の韓国社会が急速にグローバル資本・文化・制度へ接続されていった歴史的な文脈がある。民主化と市場開放を経て、海外渡航の自由化(1989)、民間出身大統領の登場(1992)、日本大衆文化の開放(1998)など、社会的転換はアートにも影響を及ぼした。フェミニズム・アートが台頭する一方で、

ポストモダニズムやグローバリズムが流入し、評価軸や語彙は西洋中心的な基準に再編されていった。こうした文脈を踏まえると、〈身体－科学技術－ユートピア〉という直線の発展モデルや、「初期／後期」という断絶的区分は、作品内部の論理よりも、制度的フレーミングと結びついて形成された可能性が高い。また、イ・ブルの初期作品を分析してきたフェミニズム美術史は、1990年代のアジア女性アーティストの実践を可視化する上で重要な役割を担ったが、それが唯一の解釈軸として固定されることで、他の世界観や感覚体系が切り落とされてきた側面も否めない。

本稿は、〈前史〉として切断されがちなイ・ブルの初期作品をシャーマニズム的身体観、感応的空間、循環的時間感覚として解釈し、それらを後期の建築的装置や反射空間、ユートピア／ディストピア的想像力へと接続する。しかし、こうした読解を可能にするためには、作品解釈の枠組みそのものを支えてきた「技術」や「進歩」に対する前提を問い直す必要がある。すなわち、身体から技術、そして建築的空間へと至る変化を、近代的発展史の延長として理解する視点自体が、どのような宇宙観に依拠しているのかが問われなければならない。その手がかりとして、ユク・ホイが提示する「コスモテクニクス (cosmotekhnics)」の概念に注目する。ホイは、西洋近代が普遍的原理としてきた技術観を、特定の歴史・宗教・身体感覚に根ざした一つの宇宙論的形成として捉え直す。技術や進歩をめぐる前提が単一ではありえないという視点は重要である。

本稿の目的は、イ・ブルの作品を「接続」の視点から再検討することである。具体的に、初期身体性と後期建築的想像力を分断する発展史的モデルを批判的に問い直し、〈感覚－儀礼－空間－物質〉が循環的に変換される軌道として読み直す。その際、母国で開催された二度の大規模回顧展でさえ「国際化の時期」を基準にタイトルを付している現状に注目し、そこに内包された時間的ヒエラルキーを批判的に解体する必要がある。本稿では、「1998年」を切断境界とする読解の前提そのものを問い直すとともに、初期の身体性と後期のインスタレーション的想像力を連続的な変換の軌道として捉え直し、フェミニズム美術史においてアジア的文脈が脱落してきた背景を再考し、コスモテクニクスの視点を通じて作品世界の再定位を試みる。先行研究の整理を踏まえつつ、制度的背景と方法論的限界を明らかにし、単線的進化モデルでは捉えられない技術観・身体観・空間観の持続

性を検証する。

## 2. 分析傾向——正典化されたフェミニスト・アートの模範的解読

イ・ブルの制作はしばしば「1998年以後」を転換点として考察されてきた。《サイボーグ》シリーズの開始、MoMAへの参加を経て国際的評価が可視化された時期と重ねられ、その前後を境に理論的読解が二分されてきたのである。すなわち、1990年代半ばまでの初期作品は第2波フェミニズムの文脈におけるグロテスク美学として整理され、1990年代後半以降はダナ・ハラウェイをはじめとするサイボーグ理論に基づいて解釈されてきた。

こうした「定型化された読み」に対して、イ・ブル自身が違和感と限界を示唆している。2000年代の複数のインタビューで彼女は「一度そう読まれると、他の見方をされなくなった」（Barbara Pollack, 2008）と述べている。大規模インスタレーションへ移行したと見なされる最初の転換点《Mon grand récit》シリーズ（2005～）が始まる直前、2003年に実施されたインタビューでは以下のように述べている。「最初、韓国では私のこの作品群を芸術ではないと一蹴しました。その後、ジェンダーや身体論が流行すると、私の作品をそうした便利なカテゴリーに押し込めたがりました。それが本当に助けになったかどうかは分かりません。なぜなら、そうしたカテゴリーもまたすぐに一種の正典（orthodoxy）のように機能し始めて、作品が『どのように読まれるべきか』だけでなく『何を制作すべきか』にまで限界を設定したからです。しかし私の作品における“怪物性”とは、規定された境界を越え、カテゴライズ不能で不気味なものに私たちが抱く恐れと魅惑に触れることなのです」（Lee Bul, 2003, p. 109）。

そこでまず、彼女の作品がジェンダー／身体をめぐる言説のもとでどのように語られてきたのかを整理し、イ・ブル自身が指摘する「設定された限界」の構造を検討する。そのうえで、それが西洋美術史の中で正典化されたフェミニズム理論によって形成されてきた枠組みであることを指摘し、

他の可能性を探る視点へと接続したい。

## 2-1. クリステヴァのモンスター、ハラウェイのサイボーグ？

イ・ブルの初期作品（1980年代末～90年代半ば）は第2波フェミニズムの語彙とともに論じられ、ジュリア・クリステヴァのアブジェクションやグロテスク美学が分析の主軸を占めてきた。シンディ・シャーマン、キキ・スミスとの比較、身体・怪物性などが共通言語となり、韓国の研究者たちもこの枠組みを踏襲してきた（Kim, 2005; Kim, 2006）。こうした理論的定着を制度的に強化したのが、キム・ホンヒである。彼女は仏文学を経てカナダの大学で美術史を学び、北米フェミニズム美術批評を吸収した後に帰国した。1990年代を通じて企画・批評活動を行い、イ・ブルを「グロテスク」「身体」などの言説と積極的に接続した（Kim, 1997a）。同年、彼女は博士論文「米国フェミニズム・ビデオ・アート研究——ナルシシズムとグロテスクを中心に」（Kim, 1997b）を発表する。韓国1990年代のフェミニズム・アートの文脈が、アメリカを中心とするフェミニズムの潮流を参照して解釈された可能性は否定し難い。キムはその要旨において、「90年代のビデオ、パフォーマンス、ボディ・アートを特徴づけるグロテスクが、近年のフェミニズム美術における主要な争点として浮上している」とし、ナルシシズムやグロテスク自体が概念的に新しいわけではないが、それを「サイボーグ」と結びつける点に論文の成果として述べている。こうした“翻訳者”の役割によって欧米フェミニズム理論は韓国の文脈へ導入され、作品の読み方そのものに規範性を帯びるようになる。近著『Korean Feminist Artists』（2024）でも彼女はイ・ブルを「モンスターの想像力」「ボディ・アート」の系譜に位置づけ、さらに1964年生まれのイ・ブルを、1981年生の李徽や1988年生のイ・ミレと結びつけ、「モンスターの想像力とグロテスク美学」という枠で括っている（Kim & Kim, 2024, p. 62）。

特徴的なのは、この記述が以前提示した時期区分——1980年代末／1990年代中盤～末／1998年／2000年代以降——と一致している点である。なかでも1998年は「サイボーグとモンスターが初めて登場した年」として強調され、作品解釈の転換点として定着している（Kim & Kim, 2024, pp.

42-52)。An (2002)、Kim (2002)、《サイボーグ》を主題とした Noh (2021) らの研究構成もこれに準拠し、「1997 年以前／1998～99 年／2000 年代以降」という章立てが繰り返されている。そして、作品におけるハラウェイへの無数の言及を遡ると、1998 年の個展図録に行き着く (Art Sonje Center, 1998)。

1998 年は、アートソンジエ・センターでキム・ソンジョンが副館長として活動を始めた時期でもある。米国で西洋画を学び、ナム・ジュン・パイクの推薦でホイットニー美術館に関わるなど、北米美術制度と直接接続された経歴をもつ彼女は、1993 年の「ホイットニー・ビエンナーレ・ソウル展」にも携わり、韓国美術を「同時代性＝国際性」へと翻訳する役割を担った。キム自身も、パイクを「一人のアーティストが国のためにどれほど大きなことを成し得るかを示した人物」と位置づけ、ホイットニー美術館については、過小評価されていたアメリカ美術を「世界美術の中心」に押し上げた制度であり、それが自らに「韓国美術を国際的に知らしめなければならないという使命感」を抱かせたと述べている (Kim, 2016)。このように国際化された現代美術と国家的位相が結びつけられ、韓国美術を「世界美術の中心」へ接続することが使命として語られるなかで、国家レベルでも「世界化」やビエンナーレが推進され、現代美術は西欧的制度と価値判断を参照軸とすることで「同時代性」を獲得したとみなされた。この文脈のもと、イ・ブルは「韓国出身の国際的作家」として位置づけられ、1998 年の個展図録にはハンス・ウルリッヒ・オブリストとの対話が掲載される。ハラウェイのことを知っているのかと聞くハンスの質問に対して、イ・ブルは、『サイボーグ宣言』の概念が文化・政治・経済的問題を媒介しうる点に関心をもっていたと述べつつも、彼女が最初に着想を得た源は「アニメーションに登場するサイボーグ」だったと明言している (Art Sonje Center, 1998)。

にもかかわらず、その後、多くの文献は《サイボーグ》(1997～2011) を「ハラウェイ理論にもとづくフェミニズム・アート」と説明し続けた。「モンスター＝クリステヴァ」「サイボーグ＝ハラウェイ」という構図は疑われることなく再生産 (Thaddaeus Ropac Gallery, 2020) され、イ・ブルは理論を解説する「模範解答」として扱われるようになった。

重要なのは、こうした定型化が単に理論的参照の問題ではなく、当時の韓国という「開発途上国」としての立場、海外留学経験を持つ知識人層、グローバル市場と連動するキュラトリアル権力、そして「多様性」や「周縁性」を新たな倫理として取り込もうとする美術制度の力学と結びついてきた点である。言い換えれば、「フェミニズムで読める作家」としてのイ・ブル像は、国際アートシーンにおける説明可能性・輸出可能性・制度的需要によって強化されていったのである。皮肉なことに、本来カテゴリー化に抗おうとしてきたフェミニズム自身が、アジアの文脈においてはむしろ「カテゴリー化の装置」として配置されるという逆説を生み出すことになった。作家自身が述べたように、カテゴリーは助けになったというより、読まれ方と作り方の双方に限界を設定したのである。作品が既存の枠組みで読まれること自体の価値は否定できないものの、特定の解釈枠が「唯一の正解」として固定化される過程そのものが批判的に検討されるべきである。特に「模範解答」としての彼女の位置づけは、フェミニズム理論が本来的に持っていたはずの流動性や分岐の契機を、翻って制度的な言説装置の内部に封じ込めてしまう危険性を孕んでいる。こうした枠組みが強固になる一方で、2000年代以降の作品における転換は従来の枠組みを宙吊りにし、新たな視座を要請する契機となった。

## 2-2. 「カテゴリー化できないもの」とその課題

《サイボーグ》以後、イ・ブルがユートピア的風景へ転じたように見えることで、長らく支配的だったフェミニズム的読解は行き場を失った。イ・ブル自身が規定された境界を超えるものを扱い始めたことと述べたことで、従来の理論の枠組みでは把握しきれない変化が生じたのである。その例として、イ・ブルの《サイボーグ》シリーズを研究課題として扱ったコ・ギョンオクは、フェミニズム理論によって初期作品に再び光をあてたが、2000年代以降の展開については「建築的・構築的傾向への転換を説明する接続が見出せなかった」（Ko, 2022, p.28）と明言している。つまり「唯一の解釈軸へと回収してしまったこと」が限界を生んだのである。

2000年代以降の作品には、建築・歴史・哲学・文学など多様な参照が折り重なり、単一理論では包摂しえない構造が現れる。2007年のインタビュー

ーでイ・ブルは、身体を題材にしてきたように見えても、その背後には「古代から続く完全性への欲望」や「形成と変容のメカニズム」への関心があったと述べている (Quaroni, 2007)。彼女にとってユートピアとは到達すべき終点ではなく、「常に近づきながら実現しえない夢」であり、人間がそれでもなお反復し続ける想像の運動そのものなのである。イ・ブルは、古代より連綿と続く思考のメカニズム、すなわち完全性への欲望に基づくヴィジョンについて言及する。「常に『近づいてきている』という感覚を私たちに抱かせることです。だから人間はつねにそれを夢見て計画する運命にあります。しかし同時に、それが到達不能であるという避けがたい現実を悟って失望する運命にもあるのです。それでも私たちは夢を見続けます。私は、その夢が失敗する地点や、そもそも実現し得ないと夢見る者たち自身が知りながらも抱いた夢に魅了されるのです」 (Quaroni, 2007)。

イ・ブルの作品は 1990 年代において身体/アジア/サイボーグ/フェミニズムという言葉を通じて国際的的制度や評価と接続する地点を確保したが、2000 年代半ばを境に思考の風景を急速に転換し、それまでの解釈枠を転倒させていったようだ。多層的な引用や参照、「完全性」や「理想」への言及は、その変化が断絶ではなく、古い思考の系譜への回帰であることを示唆している。とすれば、彼女が後期作品で呼び出すユートピア的想像は、近代が移植した「国際性」の延長ではなく、より古い世界観、失敗を前提に反復される夢、到達不可能であることを知りながら企図されるヴィジョンと接続されるのではないだろうか。まずはその端緒を、彼女が 1980 年代に関心を寄せていたシャーマニズムにたどり、初期パフォーマンスに潜在していた感覚や宇宙観が後年の建築的な想像力へどのように変奏・反復されたのかを検討していきたい。

### 3. 初期作品と後期作品に共通する世界観

#### 3-1. 情動・身体・呪術的想像力

イ・ブルはデビュー初期、身体を極限まで拡張し、社会規範から逸脱す

る女性像をパフォーマンスとして提示した。《切望》（1988–1989）、《Abortion（墮胎）》（1990）、《Sorry for suffering – You think I’m a puppy on a picnic?（受難への遺憾—私はピクニックをしている子犬だと思う？）》（1990）などでは、叫び・墜落・徘徊といった動きを通じて、抑圧された身体性が噴出する瞬間が反復される。これらはしばしばフェミニズム的表象として語られてきたが、同時に制度的国際化が進む以前の、より根源的な情動・呪術的感覚とも接続されている。注目すべきは、初期作品において彼女が韓国の巫俗や超自然的世界への関心を抱いていたという点である。後期作品に見られるユートピア的想像力や循環的世界観を読み解くためには、制度的国際化によって覆い隠されたこの文脈——情動・呪術性・身体をめぐる固有の感覚——を再検討することが不可欠である。そこで以下では、作家本人の証言や未公開資料をもとに、イ・ブルがいかに巫俗的世界観を身近な現実として捉えていたのかを示し、それが初期作品にどのように刻印されているかを明らかにしていく。

### 3-2. イ・ブルのシャーマニズムへの関心



図1 出典：『第19回 弘益彫刻會展』，弘益彫刻会，1988年，p. 119.  
提供：韓国芸術デジタルアーカイブ（DA-Arts）。

イ・ブルの初期作品は、シャーマニズムを想起させる傾向はあるものの、それらは分析的検討には至らない比喩的記述にとどまり、巫俗の宇宙論・身体技法・時間感覚と作品を体系的に連結して検討した研究は、管見の限り確認しがたい。ここでは、その空白を踏まえ、作家の証言と資料から具体的な連結を提示する。

図1は、1987年弘益大学卒業直後のプロフィールである。当時の英文表

記が“Lee, Bool”であったことから、制度的自己表象がまだ定着していなかった時期の資料である。彼女が着用している帽子は、巫堂（ムードン／韓国の巫女）がクッ（巫俗儀礼）で用いる「朱笠（チュリプ）/山神帽（サンシンモ）」と考えられる。この形式の帽子「カッ」は朝鮮時代に広く使われた。通常は黒色で男性用だが、赤漆の「朱笠」に限り、女性が儀式時に用いる場合がある。朱笠は本来、朝鮮時代に武官の軍服とともに着用されたが、巫堂が鬼神を追い払うために神服の一部として採用したことに由来する。西洋式軍服の導入により朱笠は廃れ、現在では巫服の中にのみ残っている。写真でイ・ブルは、大きく口を開き、身体が上から落下する瞬間のように顔の中心が裂け叫んでいるように見える。巫堂の舞では、その場で跳ねたり回転したりする高速の動きが典型的である。重力の作用や強烈な速度感が感じ取れるこの写真は、巫堂がエクスタシーに入るときの運動感と重なる。

さらに帽子の下、額にはビンディ状の点が描かれている。ビンディはサンスクリット語 bindu（点）に由来し、仏教の白毫やシヴァ神の第三の眼と同じ位置に置かれる。明瞭なビンディは、彼女が超自然的世界に関心を寄せていたことを示す。額の印はこの直後、前述した1988年から1990年の初期パフォーマンスにおいても確認される。《切望》は1988年にイル・ギャラリーで初演され、翌1989年MMCA「第5回青年前衛作家展」でも上演されたが、どちらも額の印は明瞭だった。1988～1990年に行われた、触手・手足・尾が内側から突き出す怪物的ソフトスカルプチャーをまとった一連のパフォーマンスにおいても一貫して額の印が用いられており、これは作家にとって重要なヴィジュアル要素であったといえる。額の印は、インドおよびヒンドゥー教、仏教における修行においてエネルギーが集まる中心点を意味する「チャクラ」が集中する場所である。その語源はサンスクリット語で「円」あるいは「輪」とされる。「輪」は、このあと論じていくイ・ブルの世界観において、連結された「軌道」、入口と出口が判然としなない循環を示唆するものと言えよう。

実際、イ・ブルは、2022年6月15日に彼女のスタジオで実施した筆者とのインタビューにおいて「20代の頃、巫俗（韓国のシャーマニズムを指す言葉）に興味を持っていた」と明かし、以下のように述べている。

大学生の頃、かなり関心があったと思います。幼少期から感じていた自分の現実を理解できなかったからです。あまりにも不条理で納得できず、すべての不合理に対して、これはどう理解すればいいのかと考えてました。（…）模索としてシャーマニズムのようなものがあったのです。社会的に弱者だったので、それを乗り越えられる巨大な力を持ちたいと思っていました。生き延びるための力として、シャーマニズム的な何かに可能性を感じていたのかもしれませんが（Lee Bul, 2022）。

反体制運動に参加した在日朝鮮人の母と、独裁政権に対抗して左翼運動に関わっていた父のもとで育ったイ・ブルは、幼少期から逃亡に近い生活を送っていた。生活は常に不安定で、移住を繰り返しながら生計を立てていた。のちの作品に頻出するスパンコール（sequin）は、母が家内労働で作っていた安価な装飾品に由来する。また、男性優位であった彫塑専攻に進学し、美術界でも男性中心の環境を生き抜いてきた。こうした背景は、後年の作品に見られる政治的モチーフにも説得力を与える。しかし本稿で筆者が注目したいのは、その環境そのものではなく、イ・ブルが自身の経験を理解するために「乗り越えられるような巨大な力」を求めていた点である。このことは、1990年前後のインタビューで「私の作品はいつも、何らかの限界を超えようとする欲望の表現でした。（…）だから身体から社会構造という、より大きな概念へと自然に移行することになったのです」と述べたことからも窺える（Pollack, 2008）。

また、筆者とのインタビューにおいて、イ・ブルは次のように述べていた。「大きなクツ（巫俗儀礼）を見るために、万神（巫堂）のいる場所へ行ったこともあります」（Lee Bul, 2022）あるいは「以前は夢も見ていて、巫堂が出てきて戦ったりする、そんな夢でした。そのときは、ある種のサインだと思っていました。人からもそういう感じが強いと言われ、自分でも直感を信じていました。何だか未来がわかるような、そういうムードでした」（Lee Bul, 2022）、と。だが、ここで重要なのは、イ・ブルが超自然的な力を有するか否かということではなく、これまで研究されてこなかったこうした関心が作品にどのように反映されたのか、そして後期的変化とどう接続されるのかという点である。そこで次に、巫俗というレン

ズを通して初期作品を分析し、それを後期作品へと結びつけていきたい。

### 3-2. 《Abortion》（1989）と「開かれ」について

イ・ブルをフェミニスト・アーティストとして印象づけたのは、パフォーマンス《Abortion（墮胎）》である。本作で彼女は劇場の外から赤ん坊の人形を抱いて裸で入場し、天井から逆さ吊りにされ、紐に必死にぶら下がりながら、次のような文を唱える。「私はここにぶら下がって、子供を墮胎したすべての女性の苦難に耐え、彼らを罪悪感と苦痛から救う」。顔には血が流れ、その声は次第に悲鳴のように変化する。「ある瞬間、世界のすべての陰謀が一斉に燃え上がり、偶然足を踏み外したとき、爆発する地雷のように、夢も至るところで爆発する」。ここで彼女は肉体的苦痛に泣き叫び、観客の判断によってパフォーマンスは中止されて終了した。本作は、裸体を媒介に男性的欲望によって規定されてきた女性の身体とセクシュアリティを探究するものとして解釈されてきた。たとえばジェームズ・リーは、彼女を「イエス・キリスト」のパロディと捉え、屈辱的な逆さ吊りはセックス・ボンテージを連想させつつ、むしろ性的対象化を反転させていると論じた（Lee, 2021, p. 89）。

作品単体で見ればその解釈も成り立つ。しかし本稿では、本作が 1989 年 10 月 26 日から 30 日まで開催されたフェスティバルで初演された事実注目し、欠落してきた文脈を補足したい。フェスティバルは韓国行為芸術協会主催で、20 人の韓国および日本の作家が参加した（第 1 回韓日パフォーマンス・フェスティバル・カタログ、1989）。諮問委員は、韓国における一人劇の大家であり民俗学者でもある沈雨晟（Shim, Woo-seong, 1934–2018）が務めた。彼はパンフレットへの寄稿文で次のように述べている。「我国の伝統芸術の中にも、西欧のパフォーマンスに相当する行為芸術があり、それが今日に伝承されているということは動かし難い事実であります。特にその中で我国の“クツ”の持つそれは西欧の“パフォーマンス”の名称を接しながら角を曲がって、新たに自身を発見する段階を経験していると言う表現が妥当であると思われます」（Shim, 1989）。朝鮮半島

のシャーマニズム（巫俗）における巫堂の儀礼「クツ」は、1980年代に入ると公演的総合芸術として再評価される。クツは歌・舞・楽器・語りを通じて神に請い、慰め、説得する行為であり、宗教儀礼を超えて共同体の記憶と結束を担ってきた。観客も視聴者ではなく参加者となる。

1980年代はタルチュム（仮面舞踊）、サムルノリ、マダングッ（マダン劇）などの伝統が公演芸術として再検討され、大学生を中心とした民主化運動と結びつき、大衆芸術かつ社会運動の一部として発展した時期であった。マダン劇は「マダングッ」とも呼ばれ、沈雨晟は「クツは古くから『劇』の意味を含む伝統語であり、『マダングッ』を『マダン劇』と改称するのは、演劇界が外来演劇の沼に陥っているためだ」（Shim, 2011）と述べ、西洋演劇中心の分類への批判を行っている。韓国において、シャーマン文化や民衆芸術が1980年代の民主化運動と結びついた背景には、単なる伝統保存としてではなく、植民地期日本の同化政策や、その後の軍事政権下で進められた西洋中心的近代化への批判的感覚と重ね合わされて理解されてきたという文脈がある。合理性や線形的発展、科学技術を規範とする近代化の語りに対し、シャーマンの遂行は抑圧された身体や集合的記憶、循環的時間感覚を回復する実践として位置づけられてきた。こうした文脈のもとで、1980年代の芸術実践において一つの参照点として浮上したのが、巫俗の儀礼形式であった。沈雨晟の言及からも明らかなように、巫俗への関心はイ・ブル個人に限られたものではなく、当時の現代芸術の場で共有されていた感覚であった。しかし、《Abortion（墮胎）》が初演された1989年前後の環境的・実践的文脈は、1990年代以降の美術史的正典化の過程において十分に顧みられてこなかった点は看過されがたい。このフェスティバルが開催された1989年は、マダン劇が飛躍的發展期を経て衰退に向かい始めた時期にあたる。参加作家の多くは演劇出身だったが、のちにイ・ブルが美術界で語られるようになり、この文脈は顧みられなくなった。美術（visual art）と演劇（play/performance）を異なるジャンルとして扱うこと自体が輸入された枠組みである。クツは歌・舞踊・語り・音楽・衣装・共同体の参与が結びついた総合芸術であり、ジャンルとして区別されることはない。しかし1990年代以降、美術史的に初期作品を遡及的に分析する際、この視点はほとんど排除されてきた。

フェスティバルの雰囲気把握するため、参加作家を確認してみよう。

すべてが巫俗を扱ったわけではないが、企画意図はパフォーマンス芸術の固有性にあった。諮問委員であった沈雨晟もアーティストとして参加し、韓国前衛芸術第一世代でタルチュムを初めて整理・紹介した巫世衆（ム・セジュン、1937-）も名を連ねている。彼はパフォーマンスを巫（ム）の精神に根ざすものと定義し、姓を改め「衆」（民衆）を名に取り入れた人である。《Abortion（墮胎）》は1989年にソウル、1990年に東京で上演され、同年には《Sorry for suffering – You think I'm a puppy on a picnic?（受難への遺憾—私はピクニックをしている子犬だと思う？）》（1990）も披露された。その二度の公演のあいだに、イ・ブルは前述の巫世衆率いる劇団の団員とともに、祈願を込めて冬山を裸で走るパフォーマンス《遅い冬山、裸で走る》（図2）に参加した。巫はこのパフォーマンスについて、「遅い冬山のように冷たく不気味で陰謀に満ちた世界において、幾重にも着込んだ偽善の衣を脱ぎ捨て、行き詰まった時代状況を乗り越え、統一への道へと走っていこうという意味が込められている」と説明する（Hankook Ilbo, 1990）。図2では、先頭の巫世衆の左側にイ・ブルがおり、雪の積もった冬山を裸で走るにもかかわらずパフォーマーの表情は明るい。



図2 《遅い冬山、裸で走る》, 1990

出典： 무세중 구술, 김혜련 채록, 『2012년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 무세중』, 한국문화예술위원회, 2012年, 223頁.

巫俗において「苦痛」は、神との対話へ向かうために通過すべき入口であり、神が降臨する身体を開くための解体過程とみなされる。巫堂になる者は、「神病（Sinbyeong）」を経なければならないと考えられており、

これは人類学・宗教学において文化的疾病として「シャーマンになるために患う病（Schamanenkrankheit）」として定着した概念である（Lee, 2012, p. 82）。巫俗研究の古典とされる秋葉隆の論文では、神病が事例の一つとして、裸で雪道を走りだす少女が登場する。発病し食欲を失って一室に閉じこもっていた少女は、突然何かに招き誘われるような感覚に駆られて赤裸のまま外へ飛び出し、雪道を走って村外れの家の前に積まれていた藁の上によじ登る（秋葉、1950、pp.52-53）。国際的評価が固まりつつあった1994年までも、イ・ブルは「体が痛く、クツの場を見たくなる。

一緒にその場に身を投じてみたい。狂乱する女のように発狂したい」（『이런 미술: 설거지전』, 1994）と記述している。

巫俗における苦痛は自己（身体）からの解放過程であり、人間的限界を超越する契機である。初期作品に見られる身体のプロテスクさや性的描写を「女性解放」だけでなく、情動的共振や通過儀礼として再解釈する可能性を開く。「苦痛＝被害」の構図ではなく、超越・共振・儀礼的プロセスとして読む必要がある。《Abortion（墮胎）》の中で繰り返す「発話」は、巫俗におけるパフォーマンスな実践として理解しうる。こうした文化的背景を踏まえて見ると、「キリスト」や「ボンデージ」を参照するジェームズ・リーの解釈は的を外しているように思われる。

リーは1990年代後半からイ・ブルを批評し国際的に紹介した人物だ。幼少期に米国へ移住し、コロンビア大学で文学修士号を取得、ARTnews、Flash Art International、Art Asia Pacificなどで執筆し、1995年に韓国に戻った。彼は、当時の韓国美術界に対し、以下のように述べられている。

「国際美術界と歩調を合わせるには別のアプローチが必要な時期でした。あえて比喻するなら、欧米のアートマーケットが高級オーダーメイドの仕立屋だとすれば、韓国は市場の露店というか」（Jung, 2010）。リーは当時、美術界のヒエラルキーを前提に語っている。彼の批評は「国際的視点」（＝欧米的視点）からイ・ブルを評価したもので、グローバル市場との連動のなかで、韓国美術界がそのような語り手を必要としていた側面も否めない。ただし彼の論考は、イ・ブルが国際的に注目され始めた1997年以降のものであり、幼少期から米国で生活していた点を踏まえると、初期作品の読

解は後年の評価を遡及的に反映している可能性が高い。

《Abortion（墮胎）》は作家の意志だけで完結せず、痛みによって悲鳴を上げたイ・ブルの生命の危険を察した観客が上演を中断させている。この出来事は「作家－観客」という構図を転倒させ、マダングッに見られる共同的遂行性と通じるものである。1980年代に全盛を迎え、1990年代に入ると衰退したマダングッ（マダン劇）は、パフォーマンスや社会的弱者に関心を寄せたアーティストにとって共通の主題だった。「マダン」は屋外の開かれた空間を意味し、「広場」に近い。物理的な場所であると同時に、政治的实践を可能にする包摂的場でもあった。マダン劇を初めて整理した林脈澤は、西洋演劇との違いを次のように述べている。「基本的に閉ざされた演劇、すなわち演技者と観客が分離され、舞台と客席が区分され、観客があくまで「客」として位置づけられる形式の演劇を、まず「舞台劇」の範疇に入れる。これに対して、開かれた演劇——すなわち演技者と観客が一体となり、演技のマダン（場）と観衆席が互に通じ、観衆が主体となる演劇——を「マダン劇」の範疇に入れるのである」（Lim, 1980）。

《Abortion（墮胎）》は典型的な舞台構造をもつ東崇アートセンターで初演されたが、写真からは観客席上方に吊られていたことが確認できる。図3は、当時の空間構成をイ・ブル自身がインタビュー（Lee Bul, 2022）中に描いたものの上、理解しやすいように彼女とパフォーマーたちの位置を筆者が記したものである。この空間構成は、伝統的な劇場を前提としつつ解体・再配置している点で注目される。吊られていたのは舞台正面ではなく観客席側、「見る場」を「行為の場」へ転倒させた地点であった。舞台中心の西洋的構造とは逆に、行為が客席へ侵入し、観客も固定席に留まらず通路やロビーに分散していた。つまり本作は舞台を中心に据えず、「マダン」のような開かれた場に近い構成をとっていたのである。

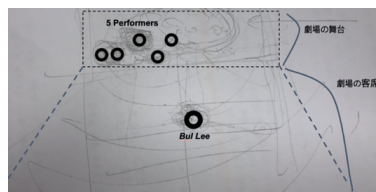


図3 《Abortion (墮胎)》の構造図、2022.6.25 (撮影：筆者)

舞台側にはイ・ブルのみならず、五名のパフォーマーが配置され、それぞれ異なる役割を担っていた。王妃を想起させる服装の者、呼吸とリズムを高める者などであり、彼らは西洋演劇の助演者というより、クッにおける巫楽・鼓手・助力者に近い存在だった。巫堂が複数の身体が情動と拍を生成するように、《Abortion (墮胎)》も「共に場を作る」形式として構成されていた点は、従来の美術的解釈が見落としてきた部分である。

リーが韓国美術界を「市場の露店」に喩えたが、露店とは固定舞台ではなく、境界が曖昧で往来する人々によって場が生成・解体される空間である。市場・マダン・クッはいずれも「開かれた場・広場＝マダン」における遂行性を核とし、じつは彼が軽視したその形式こそが、イ・ブル初期作品の文化的基盤であったと言える。開かれたパフォーマンス構造は「未成熟さ」ではなく、行為者・観客・身体・空間・共同体が結びつく形式の系譜に位置づけられる。同時期に MMCA で上演され注目を得た《渴望》(1989)もまた、初期には屋外で実施されていた。このような開放的構造は、後年の建築的ユートピアを理解するうえでも重要である。言い換えれば、少なくとも初期作品は「フェミニズム的急進性」や「ショッキングな行為」としてのみ還元されるものではなく、開かれた空間を生成する通路としての身体として再解釈されるべきだろう。

### 3-3. 世界との断面——《モンスター》(1997)と《Willing To Be Vulnerable》(2015–2016/2020)

では、《モンスター》(1997)に代表される反転された身体についてはどうだろうか。これらを、人間の身体を主観性や内面性の表象として解釈するのではなく、パフォーマンスにおける空間実験の延長上におき、パフォーマンスにおける空間実験の延長上におき、世界と接続する通路として捉えることはできないだろうか。



図4 筆者による例示のためのウェブ収集/AI生成画像

というのも、そもそも身体構造はドーナツに似ており、身体の内部はすでに世界へと開かれた空間である（図4参照）。この意味で、《モンスター》は、身体を内面へ還元するのではなく、身体と世界の接続面＝断面を可視化する装置として捉えられる。革、シリコン、ポリウレタン、ベルベット、シルク、真珠層といった素材は、「柔らかさ」よりも皮膚の概念に結びついており、イ・ブル自身もそれらを「内部から来るもの」と説明している。つまり本作は、素材を通じて身体の境界を拡張し、内部／外部のヒエラルキーを解体する実践であった。この内外の混交は感覚認識にも及ぶ。1992年の雑誌インタビューで記者に「他人には見えないものを感じるのか」と問われた際、イ・ブルは「長く分析した結果ではなく最初の印象で相手のすべてを感じる。誰かに会うと身体がチクチク痛む触手がある。夢ではコオロギと情交したり、片手首を鈍いカミソリで繰り返し切ったりする。それは自己破壊的要素として作品に表現される」と述べている（Lee, 1992, p. 179）。ここで語られているのは、触覚的直感が思考に先立ち、嫌悪・痛み・損傷といった感覚イメージが作品へ転移する過程である。巫俗において、苦痛は皮膚を通じて感じられる「開かれるための苦痛」であり、韓国シャーマニズムでは、神を憑けることを「着せる」、去らせることを「脱がせる」と表現し、身体を覆い・剥離の通路として捉える。つまり、つまり、《モンスター》とは、制作の転換点というよりも、初期パフォーマンスにおいてすでに形成されていた身体＝通路としての思考を、物質と空間の次元へと強化・拡張した実験なのである。

こうした視点から近作を読んでみよう。《Willing To Be Vulnerable》（2015–2016/2020）は巨大バルーン作品であり、その表面は「小さな生物のか弱い皮膚」にたとえられている（Kim et al., 2020, p. 57）。空気が送り込まれ、軽量素材とファンによって膨張し震える本作は、金属的外皮

をまといながらも、薄い膜 (skin) のように風や重力に反応する。本作は20世紀初頭の飛行船ツェッペリンを参照している。ツェッペリンは未来的移動手段の象徴として出発したが、帝国主義的軍事利用と惨事によって挫折したユートピアでもあった。イ・ブルはこの失敗した未来像を、実現されなかった欲望の死骸としてではなく、今も膨張し続ける不完全な可能性の身体として甦らせる。タイトル《Willing To Be Vulnerable》が示すのは状態ではなく意志であり、脆弱性を引き受けなければ触れられない欲望技術・未来・理想・超越といった到達不能な衝動——の存在である。

宗教と科学はいずれも「神的啓示へ至る唯一の道」を自認する準宗教的身振りを共有しており、近代の基底には同一の超越欲望が流れている。「サイエンティズム」と呼ぶのは、科学的アイデアが信条へと結晶し、宗教と科学の分離によって生じた空白を埋める「科学的神話」である (Jaynes, 2000, pp. 297–301)。人間の超越欲望は、時代によって宗教的象徴、または科学技術的外皮をまとって現れるにすぎず、その駆動力は常に同一層で持続してきた。したがって、イ・ブル作品を「身体表現から科学技術表象への転換」とだけ捉えると、根底にある欲望を見落とすことになる。彼女は初期から、傷つきの可能性と超越への欲望を同時に扱っており、それは宗教と科学が共有する超越衝動の連続線上で、身体、素材、造形、技術的イメージといった物質的媒介を変えながら反復されてきたのである。

### 3-4. 建築家とシャーマン、地と天をつなぐ不可能な言説

このことは、《Via Negativa》(2012/2022)において、いっそう明白になる。《Via Negativa》は、内部の通路と壁面にアクリルミラーが貼られ、迷路のように反射する構造をなしている。一方、木材で構成された外部にはジェインズの著作が解体され、引き裂かれたページが全面に再配置されている。「Via Negativa」とはラテン語で「否定による道」を意味し、神を「何であるか」ではなく「何ではないか」によって定義する神学的概念である。ジェインズは同書で、人間の意識は生得的ではなく言語の生成とともに成立し、それ以前の人類は神の声を聞くことができたと述べる。意識は「崩壊」の結果として生じたということである。本作は、言語・意識・経路が不可能性とどのように向き合うのかを可視化している。内部を

迷路状に構成する手法は、同時期の《Souterrain》（2012/2016）にも見られる。「スツトゥレン」は地下や隠された空間を意味し、入口と出口は判然とせず、内と外が絡み合う。その反転構造は、初期作品で「皮膚」に似た素材によって造形された身体＝モンスターの的方法論と通底している。

後期作品はユートピア風景の提示ではなく、自己認識や位置感覚を試みさせつつ挫折させる空間装置として機能する。その転換点とされる《Mon grand récit: Because everything...》（2005）では、電光掲示板に「Because everything / only really perhaps / yet so limitless（なぜならすべては／ただ本当におそらく／それでもどこまでも限りがない）」という一節が引用される。これはポール・ボウルズの著書『The Sheltering Sky』（1949）からの抜粋・改変であり、彼が語る「limitless（限りなさ）」とは、死が常に接近していながら到来の時点が不可視であるがゆえに、人生があたかも無限であるかのように錯覚されてしまう状態である（Bowles, 2019, p. 172）。「limitless」は、永遠への幻想と欲望の持続、そしてそれに伴う失敗や滑落を含意しており、その底にはつねに「死」が横たわっている。この終わりの不可視性と欲望の持続という構図は、イ・ブルの空間的想像力にも重なるものである。というのも、イ・ブルは、ドイツの建築家ブルーノ・タウトのように、想像上の建築を夢見た人物を参照し、《Lee Bul After Bruno Taut》（2006/2007）や《Sternbau No.1》（2006）などを制作しているからだ。ここで用いられるビーズは、1998年以前のスパンコール作品の延長上にある。

スパンコールをめぐって、腐敗臭により MoMA で展示中止となった、魚を装飾した《Majestic Splendor（荘厳な光彩）》（1997）がある。本作は1991年に韓国で《華嚴》として発表されており、唐代に実叉難陀が漢訳した仏典『華嚴経』に基づく世界観を反映している。「華嚴法界」は、万物が相互依存的に縁起し、個別の事物に全宇宙が内包されると説く。この思想は韓国のシャーマニズムとも関連し、調和と共生の世界観と結びついてきた。この文脈で《荘厳な光彩》は、腐敗物質を用いたグロテスクな装置ではなく、身体・死・変容のプロセスを問う装置として捉えることができるだろう。シャーマニズム的視点では、「身体の解体」は入巫時のエネルギー転換儀礼に相当し、腐敗や解体は終焉ではなく生成の過程である。そ

れは仏教的縁起論や変容儀礼と交差しつつ、身体・物質・宇宙を横断する「コスモロジー」を形成するものなのである。

後期にタウトを参照した作品群もまた、クリスタル状のビーズを用い、《Willing To Be Vulnerable》、《Via Negativa》、《Souterrain》と同様に、光を反射しながら世界と衝突するものである。タウトは肉体と魂、物質と精神の相互性を強調し、建築を「共同体的生命への憧憬が凝縮された形態」であり、「宗教的信仰に視覚的形式を与える手段」だと述べている（Taut, 1919, as cited in Whyte, 1985）。彼は、建築家とは、その存在自体が信念となるほどに自己を捧げる媒介者であり、その信念が石やガラス、鋼鉄として物質化されるべきだと構想していた。

このような「建築家」の使命は、天地を媒介する存在としてのシャーマンの役割に近い。書簡に参加したヘルマン・フィンスタリンも、「地上の楽園」という神聖な夢の実現を待つ「数千の魂」について記しており、ここでも建築は超越的願望を媒介する装置として構想される。イ・ブル自身もインタビューにおいて、理解されない物語や「受け取り手のいない言語」は宙ぶりの状態に置かれ、それを扱うことこそシャーマニズムの役割だと述べている。彼女にとってシャーマニズムとは、すでに在りながら共有されていない物語を伝達するための「一種の言語」であり、シャーマンとはそのメッセンジャーにほかならないと述べ、「伝達されない言語」をシャーマニズムと結びつける（Lee Bul, 2022）。

シャーマニズムは、共有されていない物語を「形なき言語」として呼び出す技術であり、シャーマン＝伝達者とはその経路を探る者である。ここから見ると、後期におけるユートピア／ディストピア、その両者の間に開かれる断絶的空間は、伝達不可能な言語を喚起するパフォーマンスな装置とみなすことができるだろう。チャクラの語源——「輪」のイメージもここで回帰する。チャクラとは、始まりと終わりが解体された循環構造である。迷宮、反射、倒錯した身体、裏返された内部、出口のない空間といった反復モチーフは、この「輪」の論理を造形的に変奏したものといえる。《Via Negativa》や《Souterrain》も道を発見する装置ではなく、道そのものが滑走し回帰する構造を示す。その道とは、言語・記憶・アイデンティティも含まれる。

ユートピア (utopia) は「無」を意味する ou-と「場所」を意味する topos

の結合であり、人間が希求しながらも「存在しない場所」を指す。後期作品群は、この「不在の地平」へと収束し、ディストピアもまた現実の風景を帯びた破局的想像にもとづく非-場所として現れる。彼女の作品は線形的到達点を目指すのではなく、到来しえない場所を呼び続ける循環運動として機能しているのである。

#### 4. 結論

本稿は、イ・ブルの作品が「1998年以後」という年代区分と〈身体—科学技術—ユートピア〉という直線の発展図式によって語られてきたことへの疑義から出発し、この時間モデルを再考した。初期パフォーマンスにみられる呪術的感応と、後期の建築的・反射的空間装置は、断絶ではなく循環的軌道（輪）の異なる局面として接続される。彼女の世界観は、年代によって断絶的に転換したのではなく、形態・規模を変えつつ継続してきたのである。つまり、作品に貫かれる、苦痛・解体・発話などを超越への通過儀礼や共同的遂行として捉えるとき、それらは後期の建築インスタレーションや反射空間において変奏されたかたちで展開しており、《Monster》の皮膚=世界との断面、《Willing To Be Vulnerable》の膜的身体、《Via Negativa》や《Souterrain》の迷宮構造も、身体を「世界との通路を共有する媒介体」として理解する感覚に基づくものであることがわかる。

このように読み直すことで、イ・ブルの制作は、「身体表現から科学技術表象への転換」や「1998年」を境にした断絶的理解といった発展史的モデルでは捉えきれないことがわかる。彼女の作品に一貫して見られるのは、身体を世界と接続する通路として開く感覚であり、苦痛や損傷、解体や発話といったモチーフは、時代ごとに異なる物質的媒介を通して反復されてきたのである。この視点から見ると、《Monster》以後の建築的インスタレーションは、初期パフォーマンスにおける通路としての身体観が、空間装置として再構成された局面として理解できる。

実際、年代による時期区分は、1990年代以降のグローバリズムと深く関係している。MoMAやホイットニーを頂点とする美術館制度、国際ビエン

ナーレ、市場ネットワーク、国際キュレーターの台頭は、特定の時間軸を「到達基準」として可視化し、作家史をそれに適合する物語として再構成した。結果として、発展史的モデルと断絶的理解が形成された。また、クリステヴァやハラウェイの理論は、1990年代に女性アーティストの実践を可視化するうえで重要であったが、一方では、唯一の解釈軸として、他の宇宙観や感覚体系を排除してきた制度的読解でもあった。

本稿が示したのは、イ・ブルの制作が宗教的想像力や呪術的身体性に回収されるものではなく、むしろ西洋近代が普遍化してきた技術観・時間観・身体観そのものを相対化する実践である。ホイのコスモテクニクスの視点から見れば、彼女の作品における循環的時間感覚や通路としての身体観は、西洋近代的進歩史観とは異なる宇宙論的技術観に根ざしている。したがって、イ・ブルの制作は、植民地主義的時間モデルと不可分な美術史的語りそのものを批評的にずらす実践として位置づけ直すことができる。

このように見ると、イ・ブルの国際的成功は、単に作品の形式的革新や科学技術的想像力によるものではない。それは、彼女の初期制作に内在していたシャーマニズム的身体観や通路としての感覚が、1990年代以降のグローバル・アート批評において「アジア的サイボーグ」という像へと翻訳・回収されることで、可視性と流通可能性を獲得した結果でもあった。しかしその翻訳過程において、彼女の制作に内在していた宇宙論的文脈や非西洋的技術観は切断され、普遍主義的フェミニズムやサイボーグ理論の枠組みに収斂されてきたのである。

本稿が試みた再読は、その切断を逆照射し、イ・ブルの制作をテクノダイバーシティへと接続する実践として美術史のなかに再配置することであった。美術史がグローバリズムの背後に潜む時間的ヒエラルキーを超えるには、「接続可能性」を軸とした知覚と語りの再構築が求められる。イ・ブルの作品は、シャーマン／サイボーグ／ユートピアを段階的に経たのではなく、それらを同一軌道上で往還する〈技術＝宇宙論的实践〉として読むことができる。それは、欧米の批評において議論されてきた「サイボーグ」に収まるものではなく、むしろテクノダイバーシティへの接続として美術史を再構成する可能性を孕むものなのである。

## 参考文献

### 【ウェブ資料】

- Leeum Museum of Art. 2025. “Lee Bul: From 1998 to Now Exhibition.” Korean and English press releases. <https://www.leeumhoam.org/leeum/info/news/46> accessed September 2, 2025).
- Thaddaeus Ropac Gallery. 2020. “Lee Bul: On My Shelf.” Artists’ News, October 28, 2020. <https://ropac.net/news/314-lee-bul-on-my-shelf/>.

### 【インタビュー】

- Lee Bul. 2003. “Murmur of Nature: Lee Bul in Conversation with Jason Smith.” In *World Rush 4 Artists*, edited by Charles Green, 109–112. Melbourne: National Gallery of Victoria.
- Lee Bul. 2022. Interview by Cho Hyesu. June 15, 2022. Studio Lee Bul.
- Mu, Se-jung (巫世衆) 구술, Kim, Hye-ryeon (김혜련) 채록. 2012. 『2012년도 한국근현대예술사 구술채록연구 시리즈 무세중』. 한국문화예술위원회 (舊 한국문화예술진흥원), 223쪽.
- Pollack, Barbara. 2008. “In the Studio: Lee Bul.” *Art + Auction*. New York.
- Quaroni, Giulia. 2007. “An Interview with Lee Bul.” In *On Every New Shadow*. Paris: Fondation Cartier pour l’art contemporain.

### 【新聞・雑誌記事】

- Hankook Ilbo (한국일보). 1990. 「설원에 펼쳐진 ‘전나 행진’—전위예술가 무세중씨 오대산서」. February 26, 1990. <https://www.hankookilbo.com/News/Read/199002260075470134>.
- Jung, Jaesook (정재숙). 2010. 「이 작은 공간, 한국미술의 미래 발신지」. 『중앙일보』, February 23, 2010. <https://www.joongang.co.kr/article/4024851>.
- Kim, Mirim (김미리). 2016. 「“아버지의 후광이 없다곤 말 못 해...

그러나 죽도록 일했습니다”—아트선재센터 관장 취임한 김선정」.

『조선일보』, October 25, 2016. [https://www.chosun.com/site/data/html\\_dir/2016/10/25/2016102500064.html](https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2016/10/25/2016102500064.html).

Lee, Choon-gul (이춘걸) . 1992. 「이 사람이 궁금하다—칼이 칼을 갈아 언젠가 무기가 될 것이다: 행위예술가 이불」. 『행복이 가득한 집』, October 1992, 179.

### 【學術論文】

An, So-yeon (안소연) . 2002. 「이불: 양날의 칼을 낀 포스트모던 여전사」. In *Lee. Bul = 이불*. 로댕갤러리.

Kim, Hong-hee (김홍희) . 1997a. 「이불의 그로테스크 바다」. 『공간』, February 1997.

Kim, Hong-hee (김홍희) . 1997b. 『미국 페미니즘 비디오 미술 연구: 나르시즘과 그로테스크를 중심으로』. 박사논문. 홍익대학교

Kim, In-sook (김인숙) . 2005. 『크리스테바의 아브젝트 관점에서 본 신디 셔먼, 키키 스미스, 이불의 작품』. MA thesis, Kyonggi University.

Kim, Jung-hee (김정희) . 2002. 「대중문화와 엘리트 담론 사이의 혼혈아」. 『월간미술』, February 2002, 77-83.

Kim, Young-ae (김영애) . 2006. 『신체미술에 나타난 아브젝시옹 연구: 신디 셔먼, 키키 스미스, 이불을 중심으로』. 석사논문. 부산대학교.

Ko, Kyung-ok (고경옥) . 2022. 「1990년대 현대미술에 나타난 여성 신체의 문제: 이불의 초기 퍼포먼스와 조각을 중심으로」. 『예술과 미디어』 21(1): 7-30.

Lim, Jin-taek (林賑澤) . 1980. 「새로운 연극을 위하여」. 『창작과비평』 봄.

Noh, Hyun-jung (노현정) . 2021. 「이불의 <사이보그> 연작 연구」. 석사논문. 서울대학교.

Shim, Woo-seong (沈雨晟) . 2011. 「우리 공연문화 읽기 11—『마당굿』은 전승되어야 한다」. 『공연과 리뷰』 75: 199-203.

**【単行本】**

- Bowles, Paul. 2019. *The Sheltering Sky*. London: Penguin Modern Classics (orig. 1949), 172.
- Jaynes, Julian. 2000. *The Origin of Consciousness in the Breakdown of the Bicameral Mind*. Houghton Mifflin Harcourt, 297–301.
- Kim, Hong-hee, and Kim, Hyesoon. 2024. *Korean Feminist Artists: Confront and Deconstruct*. London: Phaidon Press.
- Lee, Boo-young (이부영). 2012. 『한국의 샤머니즘과 분석심리학』. 한길사.
- Taut, Bruno. 1985. *The Crystal Chain Letters: Architectural Fantasies by Bruno Taut and His Circle*. Trans. Iain Boyd Whyte. Cambridge, MIT Press.
- 秋葉隆. 1950. 『朝鮮巫俗の現地研究』. 養徳社.

**【展覧会カタログ・図録】**

- 『이런 미술: 설거지전』. 1994. Seoul: 금호갤러리.
- Art Sonje Center. 1998. 『Lee Bul』. Seoul: 아트선재센터.
- 『第1回韓日パフォーマンス・フェスティバル』カタログ. 1989.
- 『第19回 弘益彫刻會展』. 1988. Seoul: 弘益彫刻會.
- Lee, James B. 2021. “Parody, Parable, Politics.” In *Lee Bul: Beginning*, edited by Jin Kwon and Ayoung Kim, 89. Seoul.
- Lee Bul: Utopia Saved. 2020. Edited by Seonjung Kim and Sujin Lee. Autonomous NPO for the Development of Art and Culture.
- Shim, Woo-seong (沈雨晟). 1989. 「『89 韓・日パフォーマンス・フェスティバル』に寄せて」. 『第1回韓日パフォーマンス・フェスティバル』カタログ.

## Shaman, Cyborg, Utopia: Reconstructing Lee Bul's Shamanic Cosmology

CHO Hyesu

Department of Arts Studies and Curatorial Practices,  
Graduate School of Global Arts,  
Tokyo University of the Arts

This paper reexamines the periodization that frames Lee Bul's artistic practice around a decisive rupture at "1998" in exhibitions, catalogues, and scholarly writing. Rather than reflecting a clear internal shift in the works themselves, it argues that "1998" functioned primarily as an editorial and institutional frame shaped by South Korea's art system and its narratives of internationalization. From this perspective, 1998 appears not as a self-evident art historical marker, but as a locally constructed point of entry aligned with Western standards of international recognition.

Based on a 2022 studio interview with Lee Bul and previously unpublished archival materials from the late 1980s, this paper reconsiders her early engagement with shamanism. Rather than framing these elements as religious symbolism, the paper argues that they function as a way of relativizing Western-modern assumptions about technology, time, and the body. Through analysis of early performances and cultural contexts including *gut* rituals and *madang*-based performance, the study shows that shamanic cosmology formed an integral part of Lee's thinking from the beginning of her career.

Challenging the linear narrative that describes Lee Bul's work as moving from the body to technology and then to utopia, this paper proposes a cyclical reading in which early performances and later architectural installations are understood as different phases along a

shared trajectory. Canonical interpretations such as “monster and Kristeva” or “cyborg and Haraway,” while making Asian feminist practices legible within the global art world, also became dominant during the 1990s, often severing the cosmological and non-Western technological frameworks embedded in her early practice.

By examining works from early performances such as *Abortion* (1989) and *Running Naked in the Late Winter Mountain* (1990) to later works including *Monster* (1998), *Via Negativa* (2012), *Willing To Be Vulnerable* (2016), and *Souterrain* (2012, 2016), the paper identifies continuities centered on the body as a porous passage connecting self and world, ritualized pain, spoken action, collective participation, reflective surfaces, and maze-like spatial forms. These elements point to a cosmology in which body, technology, space, and narrative are not separate stages, but interconnected expressions along a shared trajectory.

Using Yuk Hui’s concept of cosmotechnics as a critical reference, the paper repositions Lee Bul’s practice in relation to assumptions about technology, time, and progress in global art history. It argues that practices such as shamanic embodiment, collective space, and cyclical notions of time, often framed as preliminary or superseded, are continuously transformed in Lee’s later architectural installations and utopian or dystopian imaginaries. Lee Bul’s work can thus be read not as a sequence of shaman, cyborg, and utopia, but as an ongoing practice in which these figures circulate and reconnect within a single, shared cosmological field, contributing to discussions of technodiversity and non-linear approaches to time in global art history.

