

# 《出現》 美術史の中のイ・ブル

越前俊也

はじめに

イ・ブル(1964-)は、韓国の寧越<sup>ヨンウォル</sup>に生まれ、弘益大学で彫刻を学んだ後、卒業と同時に創作活動を始めた作家である。自らの墮胎経験を踏まえ、裸で天井から逆さにぶら下がり詩を朗読したパフォーマンスや、人間の手足や体の一部を寄せ集めたような造形を布や成形ゴムでつくり、それをまとった街頭パフォーマンス、さらには生身の魚を用いたインスタレーションなど、ある種、自虐的でスキャンダラスな作品によって注目を集めた作家であった。魚のインスタレーション《荘厳な輝き》をニューヨーク近代美術館で発表し、その腐敗腐臭がセンセーションを呼んだ1997年、時を移さずして《サイボーグ》を制作。日本のアニメに登場する戦闘美少女のコスチュームをモチーフにしたこの作品は、後にシリーズ作となり、それと対をなすように発表した「モンスター」シリーズと相まって、国際的な評価を高め、今日、韓国の若手を代表する作家と目される地位を築き上げている。

日本においてもすでに2度個展が開催され、彼女の作品については多くの言及がなされてきた。それらの論調は2つに大別できる。ひとつは主に彼女の初期の作品を評して語られたもので、「女の生理に根ざした身体表現」という言葉で一括りにされるような論評である。たとえば、この流れにある《荘厳な輝き》は、「美しさと吐き気、魅惑と拒否が共存する」オブジェとして称揚され、オリエンタリズムと女性性の内容を深く掘り下げた作品とみなされている(註1)。もうひとつは、「サイボーグ」以降のブルについて語るもので、ダナ・ハラウェイの『サイボーグ宣言』(1985)にならい、機械化された身体における女性像の消費のされ方を分析するものである。「宙吊りにされた欠落の身体」としてサディスティックな興味をそそるオブジェと見なすか、ギリシャ神話の神々にも似て「白く高く位置する崇拜の対象」と見なすか、ブルの近年の「サイボーグ」シリーズ(Fig. 1)は、その両方の要素を兼ね備えている(註2)。いずれにせよ現代あるいは近未来における女性表現の可能性を彼女の作品に読み取るという立場である。

本論は、こうした状況を踏まえた上で、敢えて「美術史の中のイ・ブル」を読み取るようとする試みである。そうする理由は、彼女自身の発言から、しばしば西洋美術をはじめとする過去の作品への言及が見られることにある。昨年東京でブルが発表した《世

界の舞台》がヒエロニムス・ボスの《快樂の園》を参照にしていたように、美術史上の名作が、彼女が近作を作る上での大きな動機付けになっているからである(註3)。そして、彼女がどの作家を参照したか、どの作品からインスピレーションを受けたかを探り、さらにそのインスピレーションの連鎖を溯ることができれば、造形上の言語から、ブルが表現しようと求めているものの豊かさを明らかにすることができるからである。

## 「宙に浮く首」——モローの《出現》

金沢21世紀美術館が所蔵するイ・ブルの《出現》(2001年、Fig.2)は、第7回イスタンブール・ビエンナーレへの出品に際し制作された作品である。この立体造形は、彼女の作品の発表会場となったイェレバタン・サライの環境を十分に意識して作られたものであった。すなわち、コンスタンティヌス1世の時代に建てられ、ユスティアヌス1世が532年に再建した地下貯水池がまずあり、この特異な環境に合わせて制作することが創作の動機づけとなった。この貯水池は、200本を越える石柱から構成され、しいていえば太陽光が差し込まない大聖堂のような雰囲気なたたえた空間である。ただし、床一面には膝くらいの丈まで水が張り巡らされていて、観客は水の上の足場板を通して内部を回遊することができる。この空間に触発されたブルは、天井から吊るされる首のない女性像を制作した。そしてこの作品を命名するにあたって、作者は自らの制作の靈感源となった作品に敬意を払いその名を引用する。敬意を払われた作品とは、ギュスターヴ・モローの《出現》(1876年、Fig.3)のことであった。

新約聖書のマタイ伝を典拠とするこの作品は、モローがサロンへの出品をさし控えた沈黙の時代に構想を暖め続けた作品であった。そして踊りを舞うサロメ像と彼女を取り囲む舞台設定の考証を綿密に重ねるうちに「宙に浮く洗礼者ヨハネの首」という先例のない場面設定に至った作品である。母ヘロディアのそそのかしにより、自らの舞のご褒美にヨハネの首を王に所望したサロメは、踊りを舞った後、盆にのったヨハネの首とともに描かれることがあった。しかし、モローが《出現》で描いたように踊りの最中にサロメの前にヨハネの首が現れることは、物語の前後関係からいってもありえないことであった。



Fig. 1  
イ・ブル《サイボーグW1》  
1998年



Fig.2  
イ・ブル《出現》2001年  
金沢21世紀美術館(仮称)所蔵  
H300×W100×D150cm



Fig.3  
ギュスターヴ・モロー 《出現》水彩画、  
1876年 ルーヴル美術館所蔵



Fig.4  
リュック・オリヴィエ・メルソン  
《幻視 14世紀の伝説》1873年  
リール美術館所蔵



Fig.5  
ギュスターヴ・モロー  
《Des.12746-6-1》  
ギュスターヴ・モロー美術館所蔵

ならば、なぜモローがこの特殊な場面設定に至ったか。喜多崎親はその論文「ギュスターヴ・モローの『出現』に就いて」の中で二つの可能性について述べている(註4)。ひとつには、作品のタイトルがあくまでも「出現(apparition)」であることに着目して、この首は宙に浮いているのではなく、サロメが見た「幻視(apparition)」であるという立場から論を立てている。そして、1873年のサロンに出品されたリュック・オリヴィエ・メルソンの《幻視 14世紀の伝説》(Fig.4)に、14世紀に実在した聖女がキリストの受難を想うあまり、磔刑のキリストの幻を見たさま、が鮮明に描かれていることを例証として、19世紀末のサロン周辺では「幻視」を描く風潮があったことを述べている。もうひとつは、モロー自身のデッサン帖『東洋研究』に見出されるもので、その中には着物立ち姿の女性と相対するようにコマだしの中に男性の半身像(Fig.5)が描かれている。つまりモローが慣れ親しんでいた浮世絵などの図案から、「宙に浮く首」と相対する女性像の先行形態を見ていたというわけである。『東洋研究』の人の配置は、確かにモロー本人が写したものであり、《出現》との構図上の類似も指摘できる(註5)。しかし、ここに描かれた男性像は明らかにコマの中にある「画中画」で、そこからは《出現》の男女に見られるような緊張感、緊迫感が伝わってこない。一方、メルソンのサロン出品作はモローの時代に「幻視」が題材とされていた証左とはなりえても、構図上の類似点はなく、登場人物が相対する緊張関係が描かれていない。上に述べた2例はモロー本人のデッサンであったり、直前のサロンの出品作であるなど、《出現》がうまれる背景として直接的な関係は確かに否定できない。ただ、幻視を見た瞬間の緊迫感といったこの絵の本質を伝える要素を兼ね備えたものとは言い難い。ならば、そうした絵画をモローの周辺から、美術史を溯ることはできないものであろうか。

モローの古くからの友人であり、一時アトリエを共にしたこともあった画家兼小説家のウジェーヌ・フロマンタンはモローが《出現》をサロンに発表した年と同じ1876年に『昔日の巨匠たち』を上梓した。17世紀ネーデルランド絵画の名作を渉猟したこの著書は、ゴッホやプーレストなど、後世の芸術家に影響を及ぼした点においても広く知れ渡っている。その中で、フロマンタンは《出現》との関連が想像されるレンブラントの2つの絵画について触れている。ひとつはルーヴルにある《エマオの弟子たち》(1648年、Fig.6)であり、そこにはエマオに巡礼にきた弟子たちが食事の際に見知らぬ男とキリスト殉教の話をしていたところ、その男がキリスト本人であることに気づいた場面が描かれている。背景のアーチ状の建物、その下の後光を放つ首、そしてそれに気づいた右隣の弟子の驚愕のさま、これら3者の関係は、左右は反転すれば、そのままモローの《出現》の登場人物と建物の配置に当てはめ

ることができる。ルーヴルの所蔵でありながら《エマオの弟子たち》は、当時、美術館の片隅に掛けられ冷遇されていた。しかし、モローの友人であるフロマンタンが、その著書の中でとりわけ「傑作」と称揚していたこと(註6)は、《出現》の出自を考察する上で、注目に値する。そして《出現》との関連が想像される、もうひとつのレンブラント作品が、エッチングの《ファウスト》(1652年頃、Fig.7)である。フロマンタンは、その著作の中でこのエッチングのことを《ファウスト博士の見神》というタイトルで紹介しているように、窓辺に現れた光とその中の銘盤がひときわ目を引く作品である。光の中には《出現》のような首こそ描かれていないものの、それを見つめる男と光の間には、まさしく緊張関係が走り、「幻視」をみた登場人物の静かな驚愕が描かれている。この絵の図像が実は何を表しているのか定かではない。本図のイコノグラフィを詳細に検討したファン・デ・ヴァールによれば、ここに描かれた男は少なくとも「ファウスト」とは呼びがたく、聖ヒエロニムスや福音者マタイそして宗教改革者のマルティン・ルターへとつながる「啓示を受けた学者」の図像伝統の中にある作品と見なすことができる(註7)。そして、その系譜の中にはアルブレヒト・デューラーが木版画『ヨハネ黙示録』の中に描いた《聖書を捧げる聖ヨハネ》(Fig.8)のような、まさに「宙に現れた」聖者の首を描いた作品も含まれている。

ギュスターヴ・モローが《出現》を描く上で、直接参考にしたであろう図像伝統が、近年もうひとつ指摘されている(註8)。それはフィレンツェのロτζァ・デイ・ランツィにあるチェッリーニの《ヘルセウス像》(Fig.9)であり、イタリア旅行中に繰り返しこの像を見たであろうモローは、ヘルセウスの左手から吊るされたメドゥーサの首の表し方を《出現》における洗礼者ヨハネの描写の上で繰り返していることは明らかである。そればかりかメドゥーサの首を掲げるヘルセウスのポーズも、左手を上げ、顎を引きつつ首を睨みつけるさまは、《出現》のサロメの姿に重ね合わせることができる。

以上、見てきたようにモローの《出現》に描かれたヨハネの首は、サロメの図像伝統上は類例を見ないものであったが、浮世絵の中の「画中画」、「キリストの顕現を見た者たち」、「啓示を受けた学者」そして「メドゥーサの首」といった複数の源泉をたどることができる、より豊かな図像伝統の複合によって生まれたものであった。同じようにブルの《出現》においても複数の源を探ることは、できないものであろうか。

### 「首のない女性像」 ——イ・ブルの《出現》

ブルの《出現》を観察してみると、まずそれが「首のない女性像」であることが明らかである。ポリ塩



Fig.6  
レンブラント・ファン・レイン  
《エマオの弟子たち》1648年  
ルーヴル美術館所蔵

Fig.7  
レンブラント・ファン・レイン  
《ファウスト》  
1652年頃



Fig.8  
アルブレヒト・デューラー  
《聖書を捧げる聖ヨハネ》  
1498年

Fig.9  
ベンヴェヌスト・チェッリーニ  
《ヘルセウス像》  
1545-1554年



Fig.10  
ギュスターヴ・モロー  
《刺青のサロメ》部分  
ギュスターヴ・モロー美術館所蔵

化ビニールなどの透明な素材で作られたドレスは、ふくよかな胸や腰のくびれをかたちづくり、ある種のリアルな官能性を醸し出している。ブルの「首のない女性像」といえば、「サイボーグ」シリーズが先行作例としてあるが、アニメの戦闘美少女をモデルにしたそれらの像は、同じく胸を大きく表しているもシミュレーションとしての官能性を誘示するものであり、別物である。また冒頭で述べたように《サイボーグ》たちは、手足を片方ずつ欠いていて、それによってサディスティックな興味の対象とも、ギリシャ神話の手足を欠く彫像と見て、古代に対する崇敬の対象ともみなされるものであった(註9)。それに対し《出現》の女性像は、ドレスに覆われた脚は描くとしても、両腕が表されているところが特徴となっている。左手は高く掲げ、右手は胸元へ深く折り曲げるそのさまは、いうまでもなく、モローの《出現》のなかでサロメが取った姿勢である。いいかえれば、ブルがここで表した身体は、「キリストの頭現を見た者たち」や「啓示を受けた学者」たちのように「意志ある者」のポーズを取っている。

次にその衣装を照らし合わせてみると、モローのサロメにならい腰の前で十字に垂れ下がる飾り帯が、ブルの女性像においても繰り返されている。ブルの女性像の全身を覆うクリスタルガラスやスパンコールは、モローのサロメの全身を覆う宝飾の数々を彷彿とさせる。つまり、ブルの《出現》の女性像の最初のモデルは明らかにモローのサロメである。そもそもモローは、衣装ではなく装身具によってサロメを着飾させた点においても、前例のない凶像を生み出した作家であった(註10)。《出現》以前の作品では《刺青のサロメ》と称される作品があり、そこではサロメの肌に彫られたように見える文様は、周囲の空間の装飾へとつながって描かれている(Fig.10)。従って、このインドの細密画の研究から引き出された文様は、必ずしも刺青を示すとは言い難く、むしろ周囲の空間と一体となる透明な覆いのようなものを示唆していた(註11)。同じようにブルも透明な衣によって、周囲の空間と暫時一体となる像をこの作品でめざしていたのではないだろうか。その推測を肯定するかのように、ブルの女性像において、その左手は指の関節一つ一つに到るまで細かく仕上げられているのに対し、右手は空間に溶け込むかのように先細りとなり、最後には血管か神経のような細い管によって表されている(Fig.11)。つまり、モローが《出現》の場面設定をするにあたって、インドの細密画やアルハンブラ宮殿の装飾を参照したように、ブルもイスタンブールの地下貯水池という場を得て、この女性像に対して、オリエンタリズムの迷宮に溶け込ませるような演出を試みたという推測が成り立つ。

ブルの《出現》には、《サイボーグ》とは異なる、明らかに《出現》そのものに近い先行作例がある。それはイスタンブール・ピエンナーレの1年前に、

新潟県十日町にある弁天池上に設置・発表された作品であった。イスタンブールにおいてエレバタン・サライにブルが触発されたように、この作品を発表した第1回越後妻有トリエンナーレにおいても、彼女は会場として選んだ山奥にある池に刺激され、《出現》に先行する形態の作品を制作した。現在《クラッシュ》というタイトルで呼ばれるこの作品は、制作当初《水の女神》(Fig.12)という名で紹介され、制作ノートにおいてもその名に沿った紹介文が寄せられた(註12)。それによると「<水の女神>は、韓国の「仙女」———滝で水浴するため地上に降りてきたが、服を盗まれたため帰れなくなった天女———の脱いだ羽衣と頭飾りを思わせるオブジェ」として制作されたものであった。『玉女洗頭盆』というタイトルの民話に依拠するこの物語を少し詳しく述べれば、山奥に住み薪拾いや枯れ草集めで糊口を凌いでいた貧しい少年が、ある日、鹿を救ったことから、その礼として、沐浴をする仙女の羽衣を隠したら、天へ戻れず妻として娶ることができるという智恵を授かる。「但し、こどもが4人生まれるまでは羽衣を返してはならぬ」という忠告を守れず、こどもが3人できたところで、仙女の懇願に負け、羽衣を返してしまう。結果、生まれた3人の子もろとも羽衣をまもって仙女は天に帰ってしまう、というストーリーである。妻子に逃げられた夫が悲嘆にくれていると、再び鹿が現れ、天から水汲みのために降りてくる縄を伝え、天に昇れるという智恵を授かり、それに従い天で幸せに暮らしたという後日譚がついている(註13)。最後に付け加えられたエピソードは、男が天に召されたことを示唆するものであるが、ブルは制作ノートの中で「生命を与え、時に奪いもする<水の女神>のイメージ」(傍点筆者)を表そうとしたことを記している(註14)。つまりここでは、サロメに似て、男のいのちを奪う「運命の女」の物語が繰り返されている。池の水面から浮き上がるように設置された《水の女神》(Fig.13)は、民話に従えば、天に帰る仙女の羽衣と受け取るのが、最も素直な解釈の仕方であろう。しかし、ならばなぜ、ここに「頭飾り」が付け加えられたのであろうか。「サイボーグ」シリーズはもちろんのこと、それ以前の手足と内臓を組み合わせたキマイラのような作品や、モンスター以降の「サイ・モン」と呼ばれる近作においても(註15)、ブルは、決して首から上を表現しようとしていない。《水の女神》は特別な存在である。そして、その元になった民話を思い起こせば、仙女がこどもを産んでいる点、ブルのノートに従っても「生命を与える」力を表そうとしたことが、サイボーグにもキマイラにもない、この作品の大きな特徴となっている。そしてここで「首付きで表された女性像はこどもを産んだ」という仮説を立てることができる。いずれにせよここで表された羽衣のように透明な衣裳、水の上における作品の設置、という状況は、イスタンブールの《出現》へと引き継がれていく。言い換えれば、《出現》は、頭を

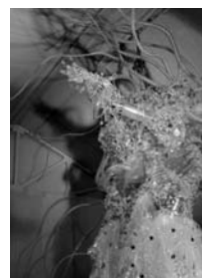


Fig.11  
イ・ブル《出現》部分

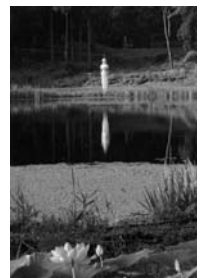


Fig.13  
イ・ブル《水の女神》  
越後妻有における展示



Fig.15  
イ・ブル《出現》部分背面



Fig.16  
ナルシス・ベルシェール《ヘラクレスとレルネ沼のヒュドラ》  
(1876年モローがサロンに出品した作品のコピー)

別にすれば、年子の姉妹の妹のように《水の女神》とその特質を分かち合った作品といえる。

イスタンブールのイェレバタン・サライには、ブルに《出現》を作らした大元のきっかけが横たわっている。それは地下壕を支える柱の礎石として置かれたふたつのメドゥーサ頭像(Fig.14)であり、まず、これを見たことから、作品の構想が始まったという(註16)。メドゥーサは、ゼウスの娘アテナと美貌を争った結果敗れ、蛇の頭髪と醜い顔、そしてこれを見る者を石に変えてしまう化け物に姿を変えられてしまう。あげく、鏡面のように磨き上げた青銅の盾を持ったペルセウスに首を刎ねられ、その胸からは天馬ペガソスがうまれたというギリシャ神話上の登場人物である。ペガソスは、ゼウスの雷(いかづち)の運び手となり、蹄で地を蹴り、多くの泉を噴出させたという。これらの神話を頭にいれ、改めてブルの《出現》を観察すると、その背面(Fig.15)には透明な管が渡してあるほかに、羽の萌芽のようなものが認められる。また、何よりも《水の女神》と異なる点は、触手のようにあるいは蛇のように曲がりくねった細い管がドレスから湧き上がるように取り付けられている点である。《出現》には首がないこと、それが設置されたイェレバタン・サライにはメドゥーサの首が横たわっていること、メドゥーサの胸からはペガソスが生まれ、その蹄からは泉が湧き出たこと、以上の事実と物語を紡ぎ合わせれば、ここで表されたものは、メドゥーサの胸、つまり、神との争いに敗れたモンスターの胸であり、かつ、そこから生まれたペガソスの特質を兼ね備えるものであることがわかる。

以上、概観したようにブルの《出現》は、モローが描くところの「サロメ」であり、韓国の民話にみられる「水の女神」と性質を分かち合うものであり、メドゥーサの胸から生まれた「ペガソス」であった。さらにいえば「水の女神」は「サロメ」と同じように男の命を奪う<sup>フェム・フタル</sup>「運命の女」としての性質を持ち、「ペガソス」とは、丁度「サロメ」の裏返しのように神との争いに敗れ、首を刎ねられた女の分身でもある。モローの《出現》が複数の造形言語を受け継いだ結果、豊かで画期的な造形言語をうみだしたように、ブルの《出現》も複雑で豊かな先行作例が絡み合った結果生まれた作品である。ただ、「運命の女」という言葉をキーワードにすれば、「生命を奪い、奪われもす

る」女性の神話が隠されていたことがわかる。

## おわりに

1876年、7年間の沈黙を破ってモローが《出現》を発表した際、別に2枚の油彩画を同じサロンに出品していた。そのうちの1点《ヘラクレスとレルネ沼のヒュドラ(水蛇)》は、現在所在が不明であるが、コピー(Fig.16)によってその概要を知ることができる。そしてここに描かれていたものが、丁度《出現》とネガポジのように同じものを表していたことが推察される。すなわち、《出現》のサロメの位置には、ヘラクレスが佇み、ヨハネの首が頭れた場所にはヒュドラが鎌首をもたげている。両者は性差が入り替わり、互に見つめ合っている。ブルがこの作品の存在を知っていたか否かは不明であるが少なくとも以前、彼女の別の作品で《ヒュドラ》というタイトルを用いた以上、ヘラクレスの物語については精通していることは確実であろう。ヘラクレスは首を刎ね、焼いた刀でその切り口を抑えることで、不死とされていたこの怪物を退治した。先に触れたようにブルの《出現》には、蛇の体のようなものが表されている。それはメドゥーサの髪であると同時に首を刎ねられたヒュドラの体とも見て取れる。《ヘラクレス》の作品がモローの《出現》のネガであるとするならば、やはりモローの《出現》のネガとしての性格を持つブルの《出現》に、「ヒュドラ」を重ね合わせることも可能であろう。「サイボーグ」シリーズや「モンスター」シリーズ以降に作られた《サイレーン》や《さなぎ》あるいは《スーパーノヴァ》(いずれも2000年)といった作品が、一見「モンスター」のような体裁でありながら、「サイボーグ」としての性格を持ち合わせていたように、ブルの《出現》は聖書に記された少女や韓国の仙女のような風貌を持ちながら、「モンスター」の影を背負っている。そしてこうしたブルの制作態度を読み解く上で、19世紀末にモローが象徴主義者として深い教養に根ざしながら、デカダンスな主題を好んで描くことによって、この両派の結節点であったことが参考になる。すなわち、モローの末裔であるブルには、現代の象徴主義とデカダンスを取り結ぶ可能性が潜んでいる。

## 註

1. 香川禮「『女サイボーグ・モンスター』の幸福な死—イ・ブルの身体表象」『diatext.』number11、京都芸術センター、2003年11月、103-107頁  
姜太姫「イ・ブルの『世界の舞台』」『アジア現代美術 個展シリーズIII イ・ブル『世界の舞台』』図録、国際交流基金アジアセンター、2003年6月、25-30頁
2. 小勝禮子「身体・自然・女性—歴史を担う女性身体—」『diatext.』number11、京都芸術センター、2003年11月、108-115頁 小勝は「サイボーグ」シリーズを「女性崇拜と女性蔑視が混在するアンビヴァレントな男性のセクシュアリティを端的に提示」している、と分析した上で、《サイレーン》《さなぎ》など、サイボーグとモンスターの中間をゆくブルの作品を「女性身体の形象を超えながら、かつ女性の神話的エネルギーを表象した造形」とみず、一歩踏み込んだ解釈をしている。
3. 姜太姫、前掲書、p25。  
太姫によれば、ブルにとって『世界の舞台』の創作の背景には、まずヒロニム・ボスの《快楽の園》があった。  
Lee Bul, CITYSCAPE, *Flash Art*, vol.216 January-February 2001, p64.  
Lee Bul, Interview by Frank Gautherot, *Flash Art*, vol.217 March-April 2001, pp81-83. 前者に於いてブルは陶器で作った「サイボーグ」シリーズとの関連から、韓国を含めたアジアの陶芸技術を尊重している発言を行い、後者に於いては、サイボーグとポッティオーニやオスカー・シュレンマーの作品との関連が、ハリウッド映画からの影響より、遙かに重要であることを強調している。
4. 喜多崎純「ギュスターヴ・モローの《出現》に就いて」『美術史』133号、美術史学会、1994年2月、15-29頁
5. 喜多崎は上に述べた論文の中で、モローの描いたデッサンの中には、サロメが左向きでヨハネの首と相対しているものもあることから、『東洋研究』のデッサン(Fig.5)の重要性を強調している。
6. Eugene Fromentin *Les Maîtres d'Autrefois Belgique-Hollande*, Librairie Plon, 1877/1936. ウジェーン・フロマンタン著、杉本秀太郎訳「昔日の巨匠たち ヘルギーとオランダの絵画」白水社、1992年、323-324頁
7. H. van de Waal, "Rembrandt's Faust Etching; A Socinian Document, and The Iconography of The Inspired Scholar", *Steps Towards Rembrandt* North-Holland Publishing Company, Amsterdam, London, 1974, pp.133-181.
8. Genevieve Lacambre, *Gustave Moreau 1826-1898*, Reunion des Musées Nationaux, 1998, p.153.
9. 黒田雷児「試論 人形の反撃—イ・ブルの作品をめぐる—」『イ・ブル展』図録、福岡アジア美術館2000年8月、24-26頁において、黒田は「サイボーグ」シリーズについて「頭・腕・脚が根本からすっぽり欠損した様子は・・・ビニール製の人形や、組み立てる前のプラスチック・モデルのようであり、そのシリコンという工業用素材とあいまって、「欠損のある彫刻」というよりも『部分のもぎ取れた人形』のようである」という見解をのべ、ブルの作品に対する第3の視点を提示している。
10. 喜多崎純、前掲書、18頁。喜多崎によれば、ポール・ボードリーの《サロメ》(1874年)もサロメを裸体に近い状態で表したが、モローの《出現》を含め、この2点は1870年頃にサロメが裸体としてイメージされる状況が生じていたことを示していたと考えられる。
11. Marie-Laure de Contenson, "Le Moyen Age recrée par Gustave Moreau, *Gustave Moreau 1826-1898*, Reunion des Musées Nationaux, 1998, pp.28-34
12. リー・ブル「水の女神」『大地の芸術祭 越後妻有トリエンナーレ2000』、越後妻有大地の芸術祭実行委員会、2001年5月、278頁
13. 鄭寅燮「玉女洗頭盆」、『温突夜話』、三弥井書店、1983年8月、39-46頁
14. リー・ブル、前掲書、278頁
15. イー・ブル「アーティスト・トーク『2001年度金沢21世紀美術館(仮称)活動記録集』、金沢21世紀美術館建設事務局、2002年9月、11-20頁。この中でブルは《サイレーン》(1999年、金沢21世紀美術館所蔵)のニックネームを「サイボーグ」と「モンスター」から「サイ・モン」と名付けたと語っている。
16. 金沢21世紀美術館が《出現》を収集するにあたって、筆者とブルの会話(2002年3月)による。