JUNGJIN LEE

LE CŒUR IMMOBILE DES CHOSES

- PAR DIDIER BROUSSE[1] -

Ma rencontre avec l'œuvre de Jungjin Lee fut fortuite mais riche d'une émotion qui n'était pas loin du coup de foudre.
Elle eu lieu en avril 2012. Nous étions quelques dizaines de conservateurs, éditeurs, et galeristes invités au festival Fotofest, qui se tient tout les deux ans à Houston, Texas. La caractéristique de ce festival, outre les expositions programmées à travers la ville, est l'organisation tout à fait remarquable et efficace de lectures de portfolios. Les journées de rencontres succèdent aux visites d'expositions ; l'expérience est intense et passionnante.Jungjin Lee n'était pas présente à cette édition de Fotofest, mais c'est à l'occasion d'une visite d'exposition qui se tenait au siège du festival que je fus saisi par une grande photographie, très sculpturale, accrochée dans un des bureaux. C'était un tirage[2] de sa série *American Desert* (1994) et ce fut *ma* découverte de Fotofest. J'ai enregistré cette image et le nom de l'artiste avec mon téléphone. Je n'avais jamais vu de photographie semblable. Sa beauté et la singularité de l'objet lui-même m'ont tellement séduit que cette seule photographie, après les milliers que j'avais regardées et commentées, comblait mon attente et justifiait le voyage à Houston.

Après coup, m'est revenu le souvenir d'une exposition dans les années 90 chez Pace Mac Gill, à New York, d'une jeune artiste coréenne dont on disait qu'elle avait été assistante de Robert Franck. J'avais été frappé de voir ces grandes photographies tirées sur un papier traditionnel coréen, comme si l'image avait été brossée sur le support. J'étais encore tireur à l'époque et j'avais longuement travaillé pour réaliser des tirages platine sur papier Japon : je trouvais là un exemple parfait de réussite dans ce jeu entre image et matière. C'était ma première rencontre avec le travail de Jungjin Lee que je redécouvrais donc plus de quinze ans plus tard.
A mon retour de Houston, j'ai pris contact avec elle et nous avons travaillé sur une exposition qui s'est tenue à la galerie en septembre de la même année. Ce genre de rencontre est exceptionnel et il ne faut pas perdre de temps…

Ce qui m'avait ému dans cette première photographie, et qui s'est ensuite pleinement confirmé lorsque j'ai mieux connu son travail, n'est pas facile à définir, mais je dirais que c'est un sentiment du même ordre que ce que l'on éprouve devant une sculpture ou une peinture. Un sentiment différent d'avec la photographie ; sans pour autant introduire d'échelle de valeur. Comme la toile porte la mémoire de tous les gestes du peintre, et par là d'une part intime de son être, il me semblait que la photographie de Jungjin Lee portait de même une singulière présence ; que sa puissance tenait autant à l'objet qu'à l'image.

J'ai découvert ensuite l'ensemble de son travail, un peu de son histoire et de sa personne, mais surtout l'artiste rare et plutôt secrète ; en trente années de travail, Jungjin Lee a créé en tout et pour tout qu'une quinzaine de séries de photographies.
Jungjin Lee est née en Corée du Sud en 1961. Durant ses études artistiques - spécialisation en céramique - à Séoul, elle apprend en autodidacte la photographie et décide en 1988 de poursuivre son étude à New York. C'est aux États-Unis qu'elle a trouvé sa voie artistique, dans un exil choisi. Un pays nouveau, une culture tournée vers l'image, une langue nouvelle puis une rencontre et une amitié avec Robert Frank : l'art de Jungjin Lee est né sur ce terreau ; combinaison exigeante, sans concession, d'une sensibilité aigüe, existentielle, et d'un remarquable travail sur la forme, le matériau photographique même.

L'expérimentation sur la forme est en effet primordiale chez elle. Les pratiques de la céramique et de la calligraphie – disciplines où le geste et la matière sont essentiels - furent d'une influence décisive sur sa création. Jungjin Lee tire ses photographies sur un support qu'elle prépare elle-même. Son choix du papier traditionnel coréen tient à sa nature vivante comme une peau, à sa capacité à réagir de façon libre et inattendue, presque « sauvage », à la brosse qui couche l'émulsion.
Le tirage chez Jungjin est une sorte de combat avec la matière, un travail éprouvant, compte tenu du fait que ses épreuves sont tirées sur de grands formats allant jusqu'à deux mètres de base. Le papier utilisé à base de murier, absorbant, résistant mais très fin, plie et se froisse sous la brosse ; le traitement dans les bains successifs le laisse comme une sorte de boule informe de papier chiffonné et mouillé qu'il faut étendre, sécher en tension - au risque de voir le travail d'une journée se déchirer - et enfin maroufler sur un papier plus rigide.
Tout ce travail où s'élabore un tirage si particulier ne peut être réalisé que par l'artiste elle-même, selon une procédure qu'elle a longuement mise au point et qui est une phase essentielle de sa création.
Depuis sa série *Unnamed Road*, en 2012, Jungjin a opté pour un travail partiellement numérique du tirage : elle réalise à son habitude un premier tirage sur papier coréen émulsionné qu'elle numérise et retouche ensuite pour pouvoir réaliser les tirages définitifs par impression pigmentaire sur un papier à base de Kozo et de chanvre. Cette étape numérique est un contrôle nécessaire sur son image et essentiel dans son processus de création.

Mais par delà ce travail d'épreuvage, la photographie est pour Jungjin Lee une aventure intérieure, une méditation sur notre présence au monde.
Ses débuts en photographie - *Lonely Cabin in a Far Away Island*[3], premier ouvrage publié en 1988 – attestent de prédispositions certaines pour le documentaire, dans la pure tradition du reportage. Mais on sent déjà, par le sujet choisi - la vie recluse d'un vieil homme dans une nature isolée - et la facture de certaines images, l'ébauche de ses futurs travaux qui s'écarteront subitement du documentaire.
La révélation du désert américain a lieu durant ses premières années d'études à New York et sera un déclencheur. Elle voyage dans l'ouest et découvre des paysages essentiels, ascétiques, des lieux qui plongent chacun face à soi-même. Depuis la série *American Desert* en 1990 jusqu'à la parution de *Wind*[4] 15 ans plus tard, plusieurs séries sont issues de cette fascination pour le désert ; les roches, les végétaux et les traces laissées par l'homme dans ce paysage désolé où se confondent les limites du ciel et de la terre. Paysage métaphorique, évocateur de la condition humaine. Lieu où l'on peut se sentir au plus proche d'un temps géologique qui nous dépasse, et en même temps être confronté à notre fragilité, à la fugacité impalpable des nuages.
Robert Frank écrivait dans la préface du livre *Desert* paru en 2002[5] : « Jungjin Lee est la Voyageuse du désert Américain […] Comme réalisées à la lumière de la lune, un calme instantané émane de ses images […] Jungjin a écouté une voix en elle. Sans carte, elle est capable de nous montrer la réalité de son obsession - et cela me touche. »

Entre 2010 et 2012, Jungjin Lee participa au projet « This Place ». Projet imaginé et dirigé par le photographe Frédéric Brenner qui proposait à douze des plus importantes signatures de la photographie contemporaine[6] de livrer leur regard sur Israël. Ce travail de deux années en divers points de l'Etat hébreu a donné lieu à une série, *Unnamed Road*[7], publiée fin 2014 par l'éditeur anglais Mack et exposée chez Camera Obscura en avril 2015. Il n'a pas été facile pour Jungjin Lee de trouver sa place juste dans ce projet et de travailler dans un pays blessé par les conflits. Elle est finalement parvenue à réaliser une de ses séries majeures en proposant de cette terre ancestrale, douloureusement marquée par l'histoire mais aussi riche de spiritualité, une vision d'une beauté âpre, parfois inquiétante. Les lieux photographiés par Jungjin Lee ont une présence étrange. Tels des paysages mentaux qui semblent sortis d'un rêve plutôt que décrire une réalité. La matière des tirages fait songer à du dessin et contribue certainement à cette perception mais c'est évidemment sa vision méditative des choses qui reste déterminante. Visant à l'essentiel, la photographie de Jungjin Lee atteint une perfection formelle qui nous touche, fondamentalement, parce qu'elle nous parle de la beauté du monde comme de notre difficulté à l'habiter, à y trouver notre place.

Jungjin Lee a toujours suivi son propre chemin, hors de toute commande, et le hasard a voulu que, peu de temps après qu'elle ait achevé *Unnamed Raod*, le Norton Museum of Arts (West Palm Beach, Floride) la sollicite pour participer à un projet sur les Everglades, région marécageuse de Floride inscrite au patrimoine mondial de l'UNESCO. Ce projet « Imaging Eden », rassemble les œuvres de cinq artistes[8] et sera exposé jusqu'au 12 juillet au Norton Museum of Art[9].
Les Everglades sont à l'opposé du désert aride. C'est cependant une nature primitive, hostile à l'Homme ; une nature dominée par l'eau et les arbres. Jungjin Lee y retrouve l'essence de ce qui la touche et irrigue son œuvre. À propos de son travail pour le projet « This Place », Jungjin Lee déclarait : « Ce que je cherche dans mes photographies est quelque chose sur la vie, sur la solitude que représente le fait d'être humain. La vie change en surface. Elle est comme un océan. Sa surface est constamment en mouvement, mais en dessous, dans les profondeurs, il n'y a pas de mouvement. »

En cette fin mai 2015, Jungjin Lee est sur le point de partir en Arizona photographier le désert… une fois de plus. Cependant, je lui propose d'entamer une correspondance par mail pour achever cette présentation. Lors de nos rencontres passées, j'avais constaté que Jungjin Lee était peu diserte : le dialogue avec elle est un équilibre instable sur le fil de sa propre sensibilité et les questions semblent souvent tomber un peu à coté de ses vraies préoccupations. A ma surprise, elle commence à répondre assez longuement à mes questions d'ordre biographique, même si elle m'avoue très vite que cet échange rétrospectif la perturbe alors qu'elle est en pleine production et du fait de sa réserve naturelle.

ENTRETIEN AVEC JUNGJIN LEE, FIN MAI 2015

Didier Brousse : *Qu'est-ce qui vous a poussée à devenir photographe et à quitter la Corée du Sud pour New York ?*

Jungjin Lee : C'est pendant ma première année d'université que j'ai commencé à m'intéresser de plus en plus à la photographie. Mon option principale était la céramique, car je voulais travailler avec des matériaux bruts comme l'argile. Mais quelques mois après avoir commencé à prendre des photos, et même si je continuais à aimer la céramique (qui est restée mon option principale), j'ai su au plus profond de moi que je deviendrais photographe. Comme il n'y avait pas de section photographie dans mon université, j'ai participé pendant un an au club photo de l'établissement. Ensuite je me suis formée en autodidacte, par la lecture de livres mais aussi grâce aux conseils de quelques photographes connus en Corée dans les années 1980. Je suis venue pour la première fois aux Etats-Unis en 1988 afin d'étudier la photographie à la New York University. J'ai obtenu ma maîtrise en 1991. J'avais deux raisons d'aller aux Etats-Unis : je voulais apprendre la photo, mais j'avais aussi le désir de vivre à New York en tant qu'artiste. J'étais ambitieuse à l'époque… Je n'étais pas très à l'aise en cours car je ne me suis jamais sentie proche de l'« art conceptuel », ni même considérée véritablement comme une « photographe ». Ce fut une période assez difficile. La seule chose positive est qu'elle m'a amenée à découvrir ma propre identité et à comprendre ce que je voulais exprimer sur le plan artistique.

DB : *Pouvez-vous nous parler de votre conception de la photographie et de la construction progressive de votre vision. Votre premier travail photographique abouti,* A Lonely Cabin in a Far Away Island, *publié en Corée en 1988, était purement documentaire. Qu'est-ce qui vous a fait prendre une direction aussi différente deux ans après dans des travaux comme American Desert ?*

JL : J'ai réalisé ce projet documentaire alors que je travaillais pour le magazine culturel *A Deep Rooted Tree*. Après mon diplôme universitaire j'ai été photoreporter pendant deux ans et demi, et *A Lonely Cabin in a Far Away a été mon premier et dernier projet documentaire. Il m'a fallu un an pour réaliser la série de photos sur ce vieillard* solitaire cueilleur de ginseng. Quand le projet a été terminé, j'ai compris très clairement que je voulais être artiste et pas photoreporter. C'est à ce moment-là, en 1988, que je suis partie à New York avec cet espoir en tête. Tout ce que je voulais, c'était m'exprimer, traduire mes émotions et ma vision avec un appareil photo. Je trouvais que l'appareil photo était l'instrument parfait pour y parvenir, que c'était mieux que n'importe quoi d'autre. Mieux que la peinture, la sculpture, la céramique ou l'écriture. Je pensais que c'était un outil magique !
Il me semblait que mon appareil pouvait exprimer quelque chose qui était au-delà de ce que j'étais capable d'imaginer ou de concevoir. Il se passe quelque chose de magique quand je regarde le monde à travers l'objectif. C'est comme si je saisissais

de manière intuitive l'essence fondamentale des choses. Cette croyance est toujours restée présente en moi, et c'est pour cette raison que je suis restée photographe depuis tout ce temps.
Je me demande souvent si ce que je fais est vraiment de la « photographie », car ma méthode semble tout à fait différente de ce que font les autres photographes avec leur appareil. Par exemple mes photos ne révèlent pas l'espace et le temps réels. Elles montrent plutôt l'état intérieur de mon esprit, au-delà de ma réflexion. Photographier certains moments ressemble au fond à une rencontre avec ma propre âme, comme si elle circulait dans le monde à l'endroit où je me trouve.

DB : *Vos tirages sont toujours des objets très particuliers. Pouvez-vous nous expliquer un peu votre technique et nous dire à quel moment et dans quelle circonstance c'est devenu pour vous une évidence de tirer vos photos de cette façon ?*

JL : Mon expérience de la céramique, de la peinture et de la calligraphie a influencé ma méthode de tirage. Ainsi que la compréhension instinctive de l'espace du négatif. Toutes ces expériences différentes se sont combinées pour me donner l'idée de ma technique de tirage. Utiliser les outils propres à ces différentes techniques m'aide à approfondir le sens de l'image et à exprimer plus fidèlement mes propres sentiments. Cela permet au spectateur de ne pas simplement voir l'image, mais de la ressentir. Cela dit, la technique que j'applique dans la chambre noire ne se substitue jamais à ce que j'ai ressenti au moment où j'ai pris la photo. C'est en ce sens que cela ne me dérange pas que l'on me définisse comme « photographe ».

DB : *Je suppose que le fait de travailler avec Robert Frank a été un élément décisif dans votre vie artistique.*

JL : J'ai rencontré Robert Frank en 1991 grâce à Ralph Gibson qui m'avait donné son numéro de téléphone. Je lui ai présenté quelques-unes de mes séries ainsi que mon premier livre, *A Lonely Cabin in a Far Away Island*. J'ai eu la chance qu'il m'invite à passer dans son atelier de Bleecker Street à New York. J'avais l'impression que c'était mon destin de le rencontrer. Il a été tout de suite très gentil avec moi et a fait des commentaires favorables sur les photos que j'avais apportées. Il paraissait lire dans mes pensées - mon envie désespérée d'être une bonne artiste - et a tout de suite décelé ma nature personnelle derrière mon travail. Ce furent des moments éblouissants pour moi, comme si je parlais avec un grand maître zen : il s'exprimait en termes très simples mais paraissait avoir la faculté de pénétrer l'instant présent. Exactement comme dans ses photos. Par bonheur il a aimé mes photos - mais pas toutes - et m'a autorisée à lui rendre visite de temps en temps et à lui montrer ce que je faisais. J'ai tiré quelques-uns de ses négatifs, et je l'aidais à rassembler de la documentation quand il tournait un film. C'était entre 1991 et 1993. Il est devenu pour moi un véritable mentor. Il m'a moins appris à faire de bonnes photos qu'à exprimer quelque chose de personnel dans ce que je faisais. Il ne m'a jamais enseigné quoi que ce soit de directement lié à la photo, mais en l'observant et en le regardant vivre, j'ai appris des choses très importantes sur la façon de m'exprimer avec ma propre voix.

DB : *Pouvez-vous me parler de votre dernière série,* Everglades *? Il s'agissait d'une commande, n'est-ce pas ?*

JL : Oui. Le Norton Museum of Arts de West Palm Beach en Floride m'a proposé de travailler sur ce sujet. Je suppose qu'ils me l'ont demandé parce que j'avais travaillé auparavant dans les vastes zones désertiques du sud-ouest des Etats-Unis.

DB : *Qu'est-ce qui vous a plu dans ces marécages ? Jusqu'alors vous aviez surtout photographié des paysages « secs », des déserts, alors que là vous avez été confrontée à un environnement exactement inverse.*

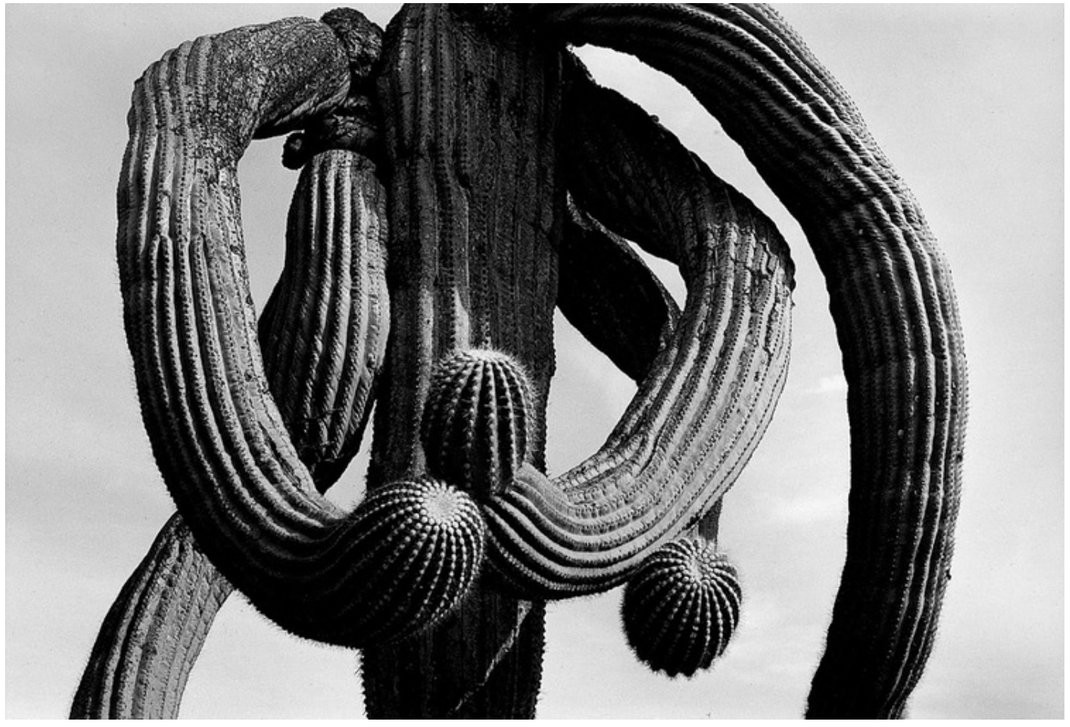
JL : J'étais intéressée par l'idée de « marécage », qui a toujours évoqué pour moi une terre mystérieuse. Je venais de terminer le projet *Unnamed Road* en Israël et je voulais partir avec mon appareil dans un coin sauvage, un environnement qui soit le contraire d'un pays complexe comme Israël. J'ai fait trois voyages dans les Everglades en neuf mois. Je n'ai pas fait beaucoup de photos pendant le premier : d'une part mon appareil est tombé en panne le deuxième jour, et d'autre part je ne voyais pas comment m'exprimer dans un endroit aussi impénétrable et mystérieux. Il m'a fallu du temps avant de savoir sur quoi j'avais envie de me concentrer. J'ai pensé à quelque chose qui soit au-delà des limites de notre conception du temps et de l'espace. J'étais incapable de saisir quoi que ce soit de particulier par le regard, mais je sentais comme une humidité invisible dans la terre et le ciel. J'ai essayé d'expérimenter une nouvelle forme d'image pour tenter d'exprimer l'énergie éternelle et sa circulation dans la nature sauvage. Je me suis demandé comment les alligators et les oiseaux voient les Everglades.
Quand je débute sur un nouveau projet, j'essaie de ne pas penser à ce que j'ai créé avant. Je préfère partir avec un esprit vide. Ce n'est pas facile, mais j'essaie. Au final, toutes mes œuvres ont quand même un air de ressemblance, même si leurs sujets sont différents, et même si elles ont été tirées selon des méthodes différentes. Il y a dans mes œuvres un flux commun que j'appellerais « la respiration de la solitude ».

DB : *Vous travaillez actuellement en Arizona. S'agit-il d'un nouveau projet ? Est-ce une nouvelle étape, ou une sorte de prolongement d'*American Desert *?*

JL : Je travaille à ma série *Breath* que j'ai commencée en 2010. Le concept en est encore très abstrait pour moi, et je ne sais pas du tout ce que cela donnera à la fin. Je ne me suis fixé aucune limite sur le plan des sujets : nature, portraits, objets courants… Ce n'est pas un travail sur l'art. C'est un travail sur mon état d'esprit dans la vie.

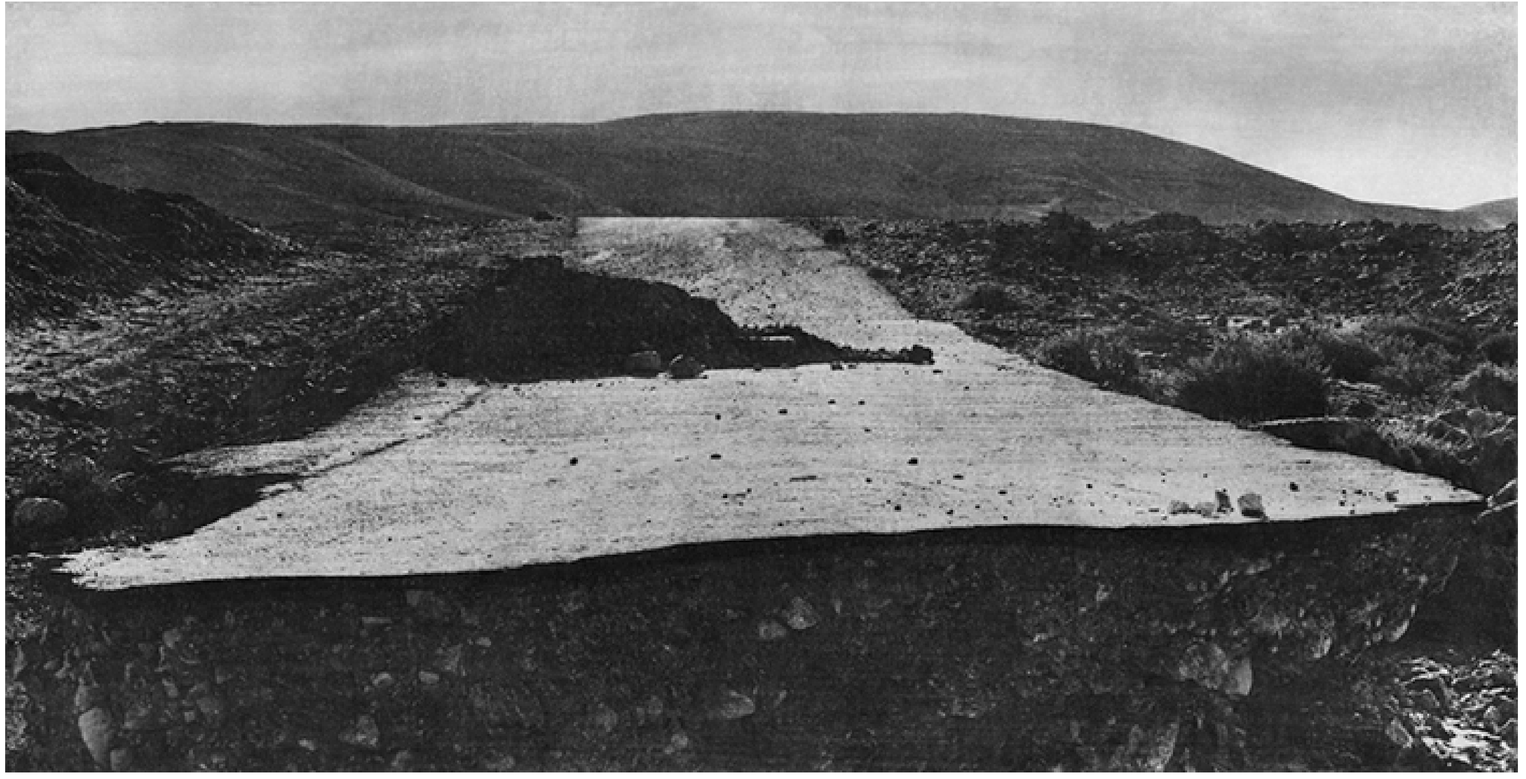
Traduit de l'anglais par Gilles Berton

1. Didier Brousse a fondé en 1993 la galerie Camera Obscura à Paris et représente Jungjin Lee depuis 2012.
2. Voir page 7
3. Lee, Jungjin. *Lonely Cabin in a Far Away Island*. Texte de Junjin Lee. Édité par Yelwha-Dang Art Publications, Seoul, 1988.
4. Lee, Jungjin. *Wind*. Textes de Vicki Goldberg et Eugenia Parry, coédité par Aperture Foundation / Sepia International Inc, New York, 2009.
5. Lee, Jungjin. *Desert*. Prologue de Robert Frank, autoédité, 2002.
6. Wendy Ewald, Martin Kollar, Josef Koudelka, Jungjin Lee, Gilles Peress, Fazal Sheikh, Stephen Shore, Rosalind Solomon, Thomas Struth, Jeff Wall et Nick Waplington.
7. Lee, Jungjin. *Unnamed Road*. Entretien de Charlotte Cotton. Édité par Mack, Londres, 2014.
8. Gerald Slota, Jungjin Lee, Bert Teunissen, Jim Goldberg et Jordan Stein.
9. COLLECTIF. *Imaging Eden, Photographers Discover the Everglades*. Édité par Daylight, Houston, mai 2015.

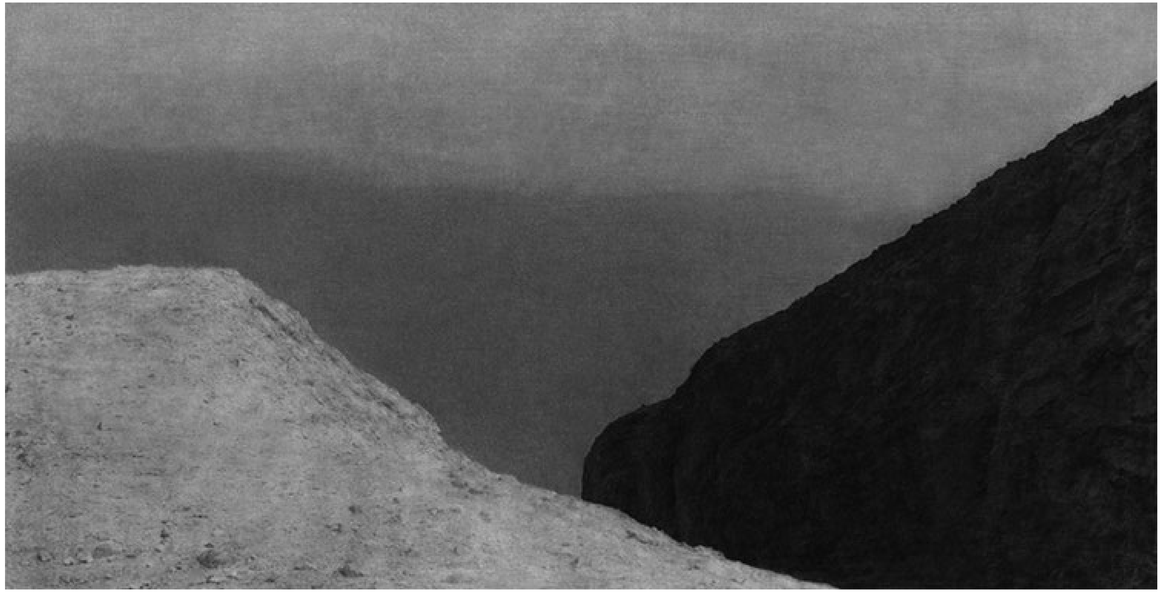


Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier (1990)*, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

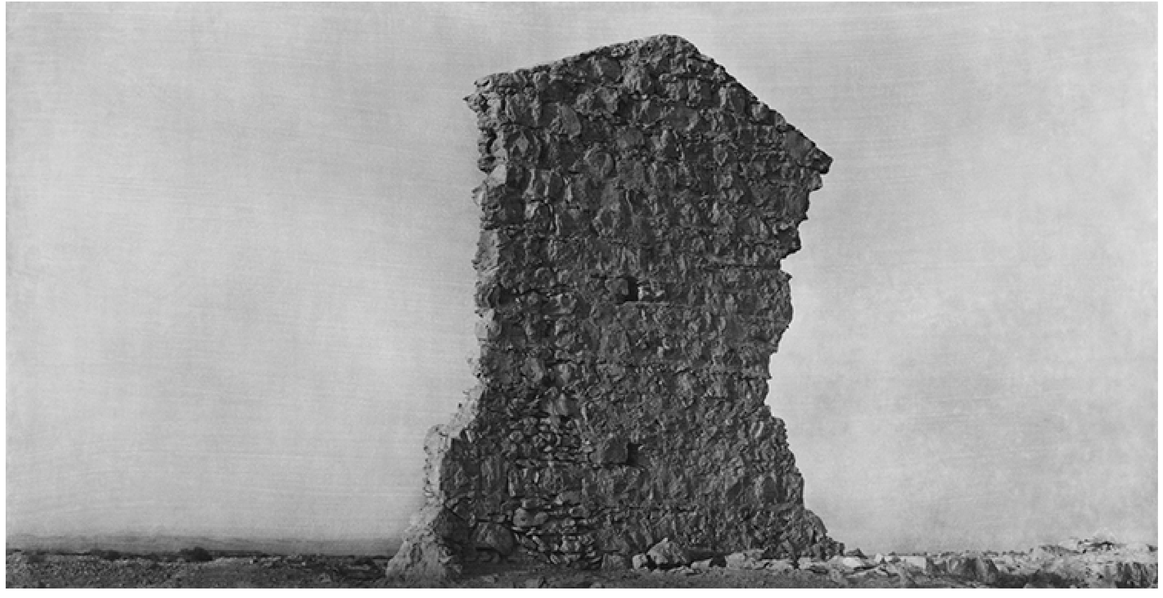
Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier (1990)*, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.



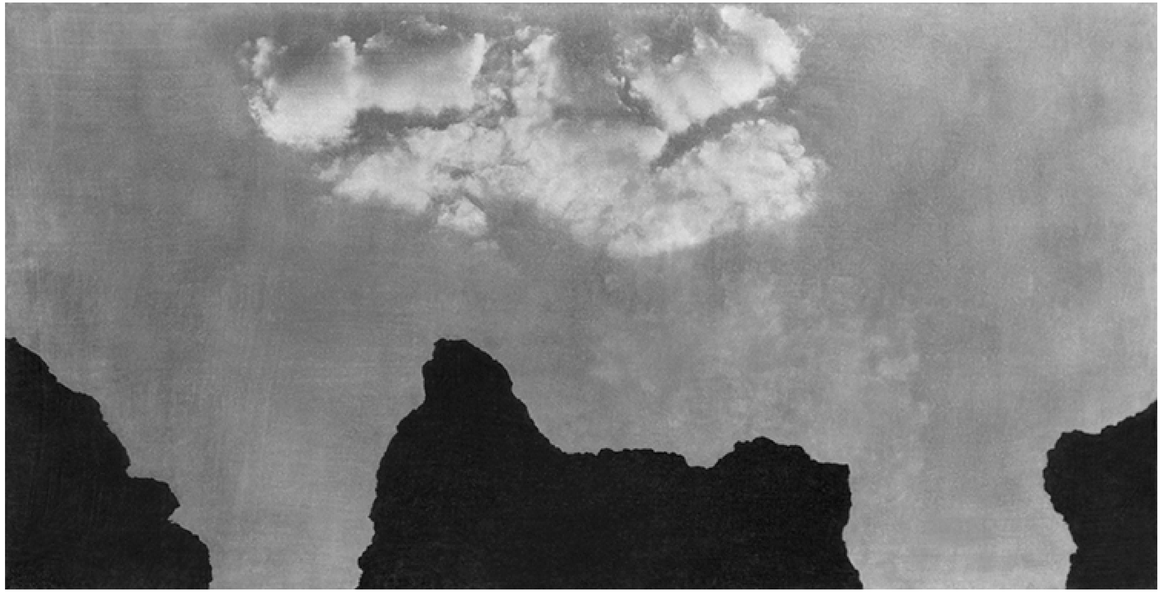
Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier (1990)*, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.



Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier* (1990), 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

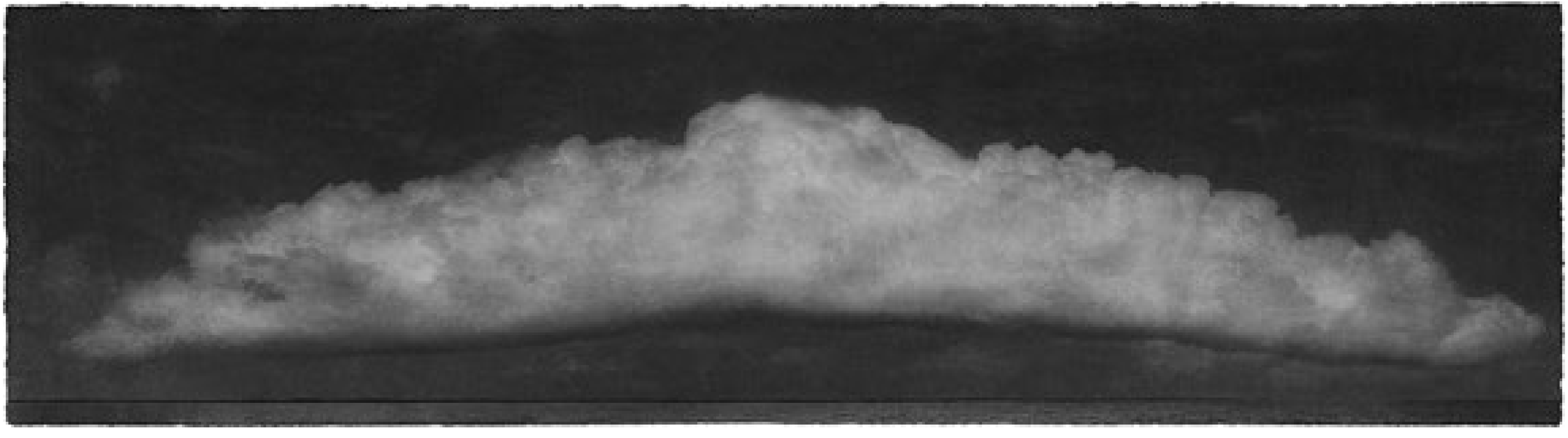


Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier* (1990), 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.



Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier* (1990), 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier* (1990), 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.



Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier (1990)*, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier (1990)*, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

Sandro Miller, *Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier (1990)*, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

Sandro Miller, ***Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier* (1990)**, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

JUNGJIN LEE

THE MOTIONLESS HEART OF THINGS

- BY DIDIER BROUSSE[1] -

My encounter with the work of Jungjin Lee was fortuitous but rich in an emotion that was not far from love at first sight.
It happened in April 2012 . There were a few dozen of us, curators, publishers, and art dealers, who had been invited to the Fotofest, held every two years in Houston, Texas. The feature of this festival, where the exhibitions are scheduled throughout the city, is its highly remarkable and effective organization of portfolio reviews. The experience is exciting and intense. The contact days alternate with visits to exhibitions.
Jungjin Lee was not present at this edition of Fotofest but at a visit to an exhibition held on the festival premises I was overwhelmed by a huge photograph, very sculptural, posted in one of the offices. It was a print from her *American Desert* series (1994) and this was my discovery at the Fotofest. I captured the image and the artist's name with my phone. I had never seen a photograph like it. Its beauty and the uniqueness of the object itself so enchanted me that this one photograph, after the thousands I had studied and commented on, fulfilled my expectations and justified the trip to Houston.
Then the penny dropped and I recalled an exhibition in the 90s at Pace MacGill, New York, by a young Korean artist, said to have been an assistant of Robert Franck's. I had been struck by those large photographs printed on a traditional Korean paper, as if the image had been brushed onto the support. I was a printer at the time and I had long worked on making platinum prints on Japanese paper: I considered it a perfect example of success in the interplay between image and material. That had been my first encounter with Jungjin Lee's work, and now I had rediscovered it more than fifteen years later.
On my return to Houston, I got in touch with her and we worked on an exhibition to be held at the gallery in September of the same year. A meeting of this kind is exceptional and there's no time to be wasted...

What had struck me in that first photograph, which was fully confirmed when I eventually got to know her work better, is not easy to define, but I would say it's an experience of the same order that one has before a sculpture or painting. It's a different feeling with photography, though I don't want to introduce a scale of value. Like painting, it bears the memory of all the painter's gestures, and thus an intimate part of his or her being. It seemed to me that Lee Jungjin's photography likewise possessed a singular presence, that her power had as much of the object as of the image in it.

Since then I have discovered her whole oeuvre and a little of her history and her character, but above all the rare and rather secretive artist. In thirty years' work, Jungjin Lee has created in all some fifteen series of photographs.
Jungjin Lee was born in South Korea in 1961. During her artistic studies in Seoul, specializing in ceramics, she taught herself photography and in 1988 decided to continue her studies in

New York. She graduated, majoring in photography at New York University in 1991. It was in the US that she found her artistic path in a chosen exile. A new country, an image-oriented culture, a new language and then a meeting and friendship with Robert Frank. Jungjin Lee's art was born on this soil; a demanding, uncompromising combination, with an acute, existential sensibility, and a remarkable work on the form, the photographic material.

The experimentation with form is crucial to her. The practices of ceramics and calligraphy, disciplines where gesture and matter are essential, were a decisive influence on her creativity during her years of study. Jungjin Lee prints her photographs on a medium that she herself has prepared. Her choice of traditional Korean paper cherishes its living essence, like a skin, its ability to respond freely and unpredictably, almost as if it were "wild", to the brush that applies the emulsion.
Printing, for Jungjin, is a kind of struggle with the material, a grueling effort, given the fact that her proofs are based on large formats up to two meters wide. The paper she uses, made from mulberry, absorbent, strong but very fine, folds and crumples under the brush; the treatment in successive baths leaves it a kind of shapeless ball of paper, creased and moist. It has to be spread out, dried on a stretcher, at the risk of the work tearing, and then rubbed on a heavier paper.
All this work is done to develop a drawing so special that it can only be made by the artist herself, using a procedure she has long elaborated and which is an essential phase of her creativity. From her series *Unnamed Road* in 2012 Jungjin opted for a partially digitally printed work: she makes a first print on emulsified Korean paper, which she digitizes and then touches up in order to achieve the definitive prints by pigment printing on kozo and hemp based paper. This digital step is a necessary control of her image and is essential to the creative process.

But beyond this work of proofing, photography is an indoor adventure for Jungjin Lee, a meditation on our presence in the world. Her beginnings in photography – *Lonely Cabin in a Far Away Island*,[2] her first book, was published in 1988 – attest to certain predispositions for the documentary, in the tradition of reportage. But we already feel, by the subject chosen – the reclusive life of an old man in an isolated natural setting – and the shaping of some images, the outline of her future work which would suddenly discard documentary.
The revelation of the American desert came during the first years of her studies in New York and it was the trigger. She travelled west and discovered the bare, ascetic landscapes, places that bring one face to face with oneself. From *American Desert* in 1990 until *Wind*[3] fifteen years later, several cycles grew out of this fascination with the desert; rocks, plants and the traces left by humans in this desolate landscape, where the bounds of heaven and earth merge. A metaphorical landscape that evokes the human condition. A place where we feel closer to a geological time that transcends us, and at the same time are confronted with our own frailty, the impalpable transience of clouds.

In the preface to *Desert Book*, published in 2002,[4] Robert Frank wrote: "Jungjin Lee is the Voyager in the American desert.... As if taken from the light of the moon, an instant calm emanates from her images ... Jungjin has heard a voice in it. Without paper, she is capable of showing us the reality of her obsession – and that moves me."

Between 2010 and 2012, Jungjin Lee participated in the "This Place" project. Devised and directed by the photographer Frédéric Brenner, the project invited twelve of the most important names in Contemporary Photography[5] to turn their gaze on Israel. This work, which took two years in various parts of Israel, resulted in a series, *Unnamed Road*, issued in late 2014 by the British publisher Mack[6] and exhibited at Camera Obscura in April 2015. It was not easy for Jungjin Lee to find her rightful place in this project and work in a country wounded by conflicts. She finally managed to make one of her greatest series by presenting a vision of the harsh, sometimes disquieting, beauty of this ancestral land, painfully marked by history but also rich in spirituality. The places photographed by Jungjin Lee have a strange presence. These mental landscapes seem out to come out of a dream rather than describing a reality. The texture of the prints is reminiscent of drawing and certainly contributes to this perception, but it is clearly her meditative vision of things that remains decisive. By seeking the essence, Jungjin Lee's photography attains a formal perfection that concerns us profoundly because it speaks of the beauty of the world as well as our difficulty to live in it, to find a place of our own here.

Jungjin Lee has always followed her own path, without any guidelines, and as chance would have it, shortly after she completed *Unnamed Road*, the Norton Museum of Art (West Palm Beach, Florida) asked her to take part in a project on the Everglades, the Florida swamps that are a UNESCO World Heritage Site. This project, "Imaging Eden", will bring together the works of five artists[7] and will be on display until 12 July at the Norton Museum of Art.
The Everglades is the opposite of the arid desert. This is primitive nature hostile to humanity, nature dominated by water and trees. Lee Jungjin finds in it the essence of what moves her and fosters her work. Of her work for "This Place", Jungjin Lee said: "What I am searching for in my photographs is something about life. It's about the solitary state of being human. Life changes on the surface, like an ocean. You have the constant movement of water on the surface, but deep down, at the core, there is no movement."

Now, in late 2015, Jungjin Lee is about set off for Arizona to photograph the desert... again. However, I suggested we could start to correspond by e-mail so as to complete this presentation. During our past meetings, I found that Jungjin Lee was not very forthcoming. A dialogue with her is an unstable equilibrium on the thread of her sensibility and the questions often seem to fall short of her true concerns. To my surprise, she began to reply at some length to my biographical questions, although she soon confessed that this retrospective exchange disquieted her while she was busily at work, due to her natural reserve.

Sandro Miller, ***Pierre et Gilles / Jean-Paul Gaultier (1990)***, 2014.
Avec l'aimable autorisation de l'artiste et de la Catherine Edelman Gallery, Chicago.

INTERVIEW WITH JUNGJIN LEE, END OF MAY 2015

Didier Brousse: *What led you to become a photographer and leave South Korea for New York city ?*

Jungjin Lee: I discovered my deep interest in photography in my first year at college.
My major in the art college was in ceramics, as I wanted to work with some essential material like clay. But I had a strong confidence that I would be a photographer just a few months after I started taking pictures, although I enjoyed making ceramics (I remained at the school as a ceramic major). There was no photography department in my college, so I joined a photography club of the school for one year and then I developed my interest as self-taught, through books and also advice from a few well-known photographers in Korea in the 80s.
I came to the US for the first time in 1988 to study photography at NYU (I got a Master's degree in 1991).
There were two reasons: to learn photography and also follow my wishes to live in NY as an artist. I was ambitious then... I wasn't happy in the class because I never felt close to "conceptual art" or even saw myself literally as a "photographer". I rather struggled that time. The positive thing is that It made me find my own identity and what I really wanted to express in art.

D.B.: *Can you tell us about your idea of photography and the construction of your vision. Your first achieved photographic work, A Lonely Cabin in a Far Away Island, published in Korea in 1988, was merely documentary. What made you change to such a different path in your following works like American Desert, just a couple of years later ?*

J.L.: That early work was done while I was working for the cultural magazine *A Deep Rooted Tree*. I worked as a photo journalist for two years and half right after graduation from my college and this was the first and last project as a documentary work. It took a year to finish shooting the lone old ginseng man (This book documents the solitary life of an old man and his wife in a mountain where they live by harvesting wild ginseng.) By the time the project was done, I felt strongly that I wanted to be an artist instead of being a photo journalist. Then I moved to New York with that hope in 1988. I just wanted to express myself, my emotions and my vision... with a camera. I thought the camera was a perfect tool for that, better than anything else. Better than painting, making sculpture or ceramics or writing
I thought it was a magic tool!
I thought my camera could express something beyond what I was able to imagine or think of. There is a magical glimpse

while I see the world or things through the camera. Like the fundamental essence of things being captured through my intuition. That faith always stays in me, so that's why I've been a photographer ever since then.
I often wonder if what I'm doing is really "photography", because it seems to be quite a different method from what other photographers do with their camera. For instance, my pictures don't reveal actual Time and Space. They show more the inner state of my mind beyond my thinking. Taking pictures of moments is more like an encounter with my own soul that flows in the world, where I am present.

D.B.: *Your prints are always quite special objects. Can you explain a little about your technique and tell how and when it became an evidence to print that way ?*

J.L.: My experience of making ceramics, calligraphy or painting has been reflected in my printing process. And the understanding of negative space by heart. They are all fused with my basic idea of making prints. Using my tools from these experiences helps me to expand the meaning of the image in a deeper way and express my own feeling more closely. It makes the viewer feel my image rather than see it. All my darkroom technique never once reached what I felt at the moment when I photographed. In this sense I don't mind being called a "photographer".

D.B.: *I imagine that working with Robert Frank was decisive in your artist life*

J.L.: I Met Robert Frank in 1991 through Ralph Gibson. (He gave me Robert's phone number)
I brought him few different series of works including my first book (*A Lonely Cabin in a Far Island*). I was lucky that he let me visit his studio on Bleecker Street in NYC. I recalled that it was my destiny to meet him in my life. He was very kind to me from the first and he made some good comments about the work I brought. He seemed to read my thoughts and mind (desperation and the desire to be a good artist, and my personal nature beneath f my work). Those were overwhelming moments for me, as if I was talking to a Great Zen Master: he spoke in very simple words but he seemed to have a power of penetrating the present moment. Just like his photographs. Luckily he liked my works (some but not all of them) and he let me visit sometimes and show him my works.
I made some prints of his negatives, and was documenting when he made films. It was between 1991 and 93. He became my true mentor. He enabled me to learn how to reflect myself into making art much more than how to make a good picture.. He didn't really teach me anything directly related to photography but I learned very important things about expressing my own voice by watching him and his life at that time.

D.B.: *Can you tell me about the circumstances of your latest work, Everglades. It's a commissioned work, right ?*

J.L.: Yes: the Norton Museum of Arts, in West Palm Beach, Florida, proposed I should work on the subject. I guess they asked me because I had been working in the vast lands of the southwest desert in the US.

D.B.: *What did you find there that appealed to you? You had mostly photographed arid landscapes, deserts, in your previous series, and here you are in a very different environment.*

J.L.: I was interested in the subject of the swampland, which gave me the imagination of a mysterious land. It was right after finishing the project *Unnamed Road* in Israel and I was willing to take a trip with my camera to a wild nature with quite the opposite kind of environment compared to the complex country of Israel. I made three trips in nine months. I didn't take many pictures on my first trip: not only because my camera was broken on the second day there, but also I couldn't find a way to express myself in such a hidden and mysterious land. So it took me some time to figure out what I wanted to focus on in making images there. I thought of something beyond the boundaries of our imaginations, about time and space. I couldn't capture anything particular by eye, but I could feel like an invisible moisture in the land and the sky. I tried to experiment with a new form of image with my camera, struggling to express the eternal energy and its circulation in wild nature. I was wondering how alligators and birds see the Everglades.
I try not to think of what I created in the past when starting a new project. I prefer to start with an empty mind. Not easy, but I try. But in the end, all works look similar even if they are different subjects and also different printing forms. There is a common flow in my works which I could define as "breathing solitude"...

D.B.: *You are currently working in Arizona. Is it a new project ? A new step, or kind of a continuation of American Desert?*

J.L.: I am working on the *Breath* series, which I started in 2010. The concept is still very abstract to me and I don't know where it will get to in the end. There's no boundary in the subject matter: nature, portraits, common objects... It's not about art, it's about the state of my mind in life.

---

1. Didier Brousse founded the Galerie Camera Obscura in Paris in 1993 and has represented Jungjin Lee since 2012.
2. Lee, Jungjin, *Lonely Cabin in a Far Away Island*. Text by Jungjin Lee. Published by Yelwha-Dang Art Publications, Seoul, 1988.
3. Lee, Jungjin. *Wind*. Texts by Vicki Goldberg and Eugenia Parry, copublished by Aperture Foundation / Sepia International Inc., New York, 2009.
4. Lee, Jungjin. *Desert*. Prologue by Robert Frank, self-published, 2002.
5. Wendy Ewald, Martin Kollar, Josef Koudelka, Jungjin Lee, Gilles Peress, Fazal Sheikh, Stephen Shore, Rosalind Solomon, Thomas Struth, Jeff Wall and Nick Waplington.
6. Lee, Jungjin. *Unnamed Road*. Interview by Charlotte Cotton. Published by Mack, London, 2014.
7. Gerald Slota, Jungjin Lee, Bert Teunissen, Jim Goldberg and Jordan Stein

ANTOINE ROZÈS L'HORS DE MOI EN BOIS

DEPUIS LES ANNÉES 70, ANTOINE ROZÈS CHERCHE À DÉFINIR LES RAPPORTS ENTRE LES LIEUX ET LES INDIVIDUS QUI LES OCCUPENT. DE LA CALIFORNIE DE KEROUAC À LA DORDOGNE DES CELTES, SA PHOTOGRAPHIE S'APPARENTE À UNE QUÊTE SPIRITUELLE ET MYTHOLOGIQUE OÙ L'INVISIBLE OCCUPE LE PREMIER PLAN. SON TEXTE, INÉDIT, NOUS INVITE À LE SUIVRE PAS À PAS DANS LE NOIR PROFOND DE SA FORÊT DONT IL TENTE DE PERCER LE MYSTÈRE.

La Dordogne a creusé une large et profonde vallée bordée de falaises abruptes dans une campagne riche et douce. Cette immense cicatrice fait resurgir les souvenirs de notions d'ères et de géologie glanées sur les bancs de l'école primaire. Des nombres de millénaires si abstraits qu'ils en sont un peu inquiétants. Une échelle de temps qui, maintenant qu'une grande partie de ma vie est passée, relativise à coup sûr l'importance de mon entreprise, avec ma torche, pour éclairer le monde, et mon lourd appareil de photographie, pour en garder quelques traces.

C'est une histoire pour réaliser ces photographies. Il faut préparer soigneusement tout le matériel, l'embarquer dans la voiture et partir dans le Lot.
Là, on arrive près d'un hameau. On prend une route étroite, on passe quelques fermes, puis on remonte un chemin chaotique où la voiture passe difficilement, jusqu'à l'orée d'un bois.
C'est ici que je m'équipe, m'habille chaudement, je charge le matériel sur mes épaules, je mets une lampe frontale. Ensuite pendant un kilomètre et demi il faut avancer, sur le sentier qui monte dans la forêt touffue. Tout est noir, c'est la nuit. On entend des oiseaux, les bruissements des feuilles, le petit faisceau tremblant éclaire les aspérités de la sente. Même après une vingtaine de nuits passées dans cette forêt l'émotion est toujours aussi intense. Parfois, surtout la première nuit d'un nouveau séjour, des incidents inquiétants se produisent, comme si la forêt refusait sa nuit à ce prétentieux qui se prend pour un nyctalope.
À un moment la sente débouche sur un promontoire, là, perché sur un rocher on domine toute la plaine. Juste sous mes pieds, un à-pic vertigineux, et on devine le serpent noir et fluide des eaux de la Dordogne. Quelques brillances, quand il y a de la lune, laissent deviner son avance puissante et souple. On sent qu'elle vous absorberait sans y prêter la moindre attention, peut-être, juste une petite ridelle si rapide qu'on ne la distinguerait même pas.

> Au-dessus de ma tête, il y a la voûte céleste, immense, infinie, glaciale… cruelle.
> Elle s'étend bien au-delà de ce que notre conscience peut imaginer. En dessous il y a la voûte de ce que j'imagine possible, elle est floue, diffuse, douce, bienveillante.
> Encore en dessous il y a la voûte de ce que je peux atteindre, réaliser, ou même approcher, de ce que j'arrive effectivement à faire. Et encore, si j'arrive à faire suffisamment le vide en moi, il y a la voûte de l'intérieur de ma boîte crânienne, sur laquelle viennent se projeter ces images, ces photographies.
> Il « suffit » de la retourner, comme on retourne un gant, pour que l'intérieur, le subconscient, s'expose.

Après commence le lieu de mes prises de vues. 300 mètres d'un *chemin* accroché à la falaise, jamais plus large que 3 ou 4 mètres. Tel un tunnel végétal. En haut en bas, du végétal. Deux natures antagonistes s'affrontent dans cette « grotte ». L'une monte vers le ciel, s'agrippant au peu de terre qu'elle trouve, elle érige de maigres troncs tordus qui montent à travers les arbustes qui occupent chaque espace disponible. L'autre s'accroche à ces branches, vampirise tout ce qu'elle trouve et tire vers le bas, vers l'eau, vers l'Achéron. Elle se répand en stalactites pesantes et molles, humides et enveloppantes, lascives et étouffantes, terrifiantes et délicieuses. Le *chemin* monte et descend sur des rochers luisants d'humidité. Il est étroit, coincé entre le vide et la falaise. On a le sentiment d'être entouré de présences puissantes. On a l'impression d'être chez quelqu'un, un intrus dans un domaine où l'on n'a pas sa place.