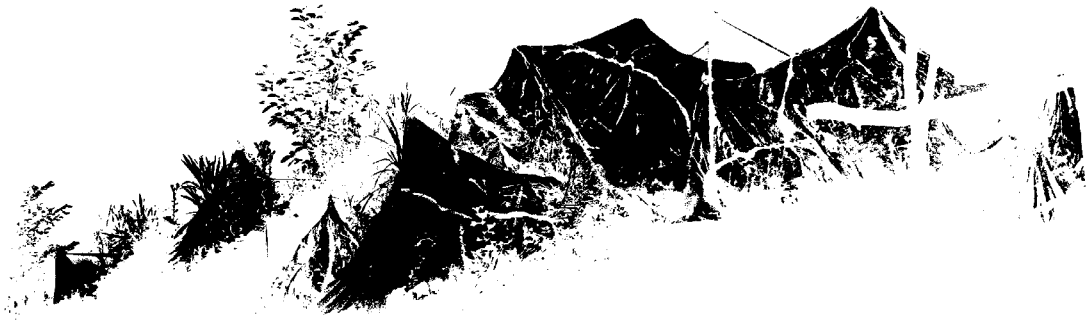
# Lee
# Young
# Hee



**Context**

**Trace of Time**

—
**Demeter Site**

—
**Under-world**

**Day and Night**

—
**There**

—
**Island**

—
**Crack**

**Text**

—
**Text 1 Korean**

—
**Text 2 English and French**

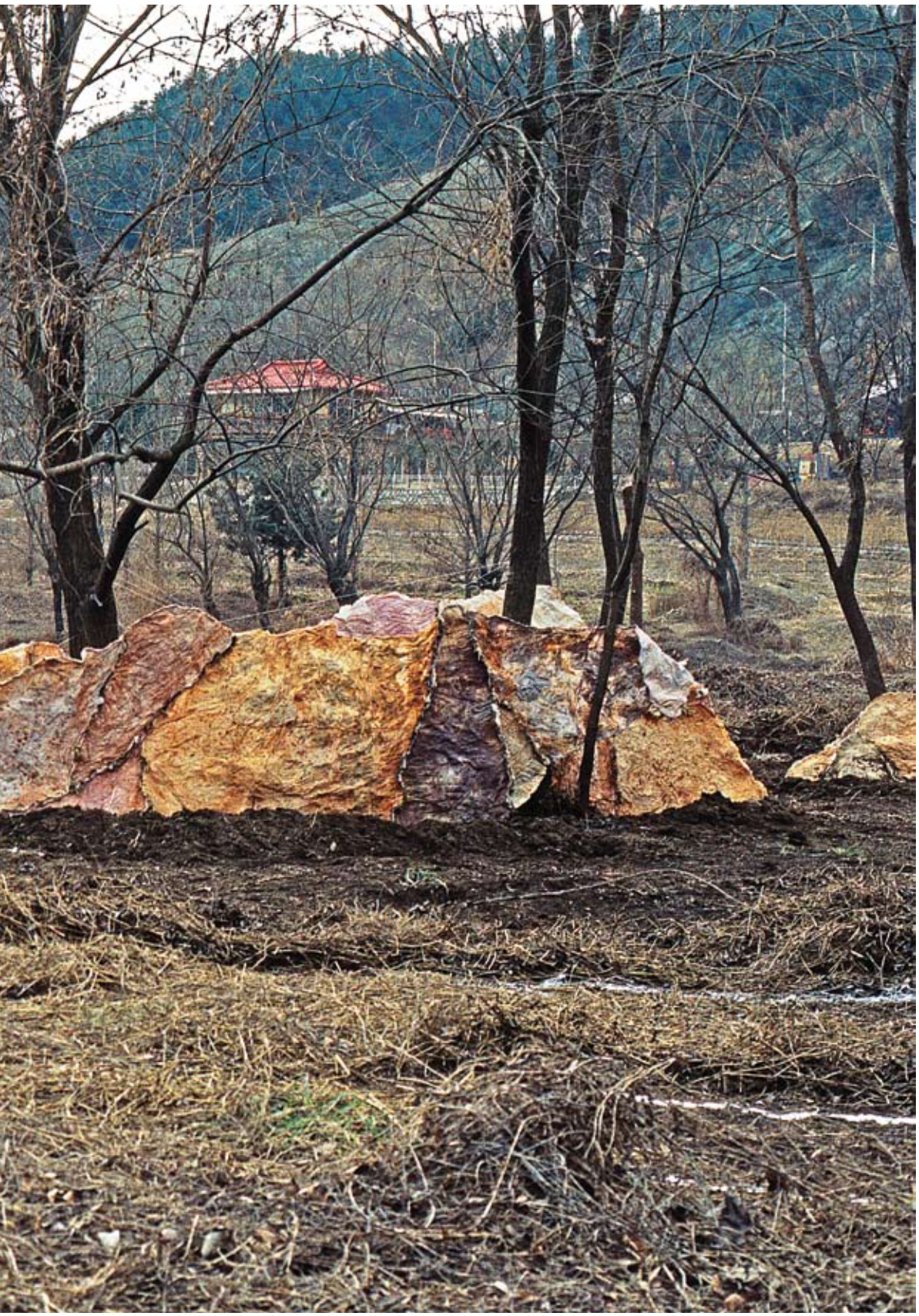
—
**Text 3 Documen-tation**

# Trace of Time

—

# Demeter Site

무제 Untitled 1991
Mixed media



무제 Untitled 1991
Mixed media

무제 Untitled 1991
Mixed media

무제 Untitled 1991
Mixed media

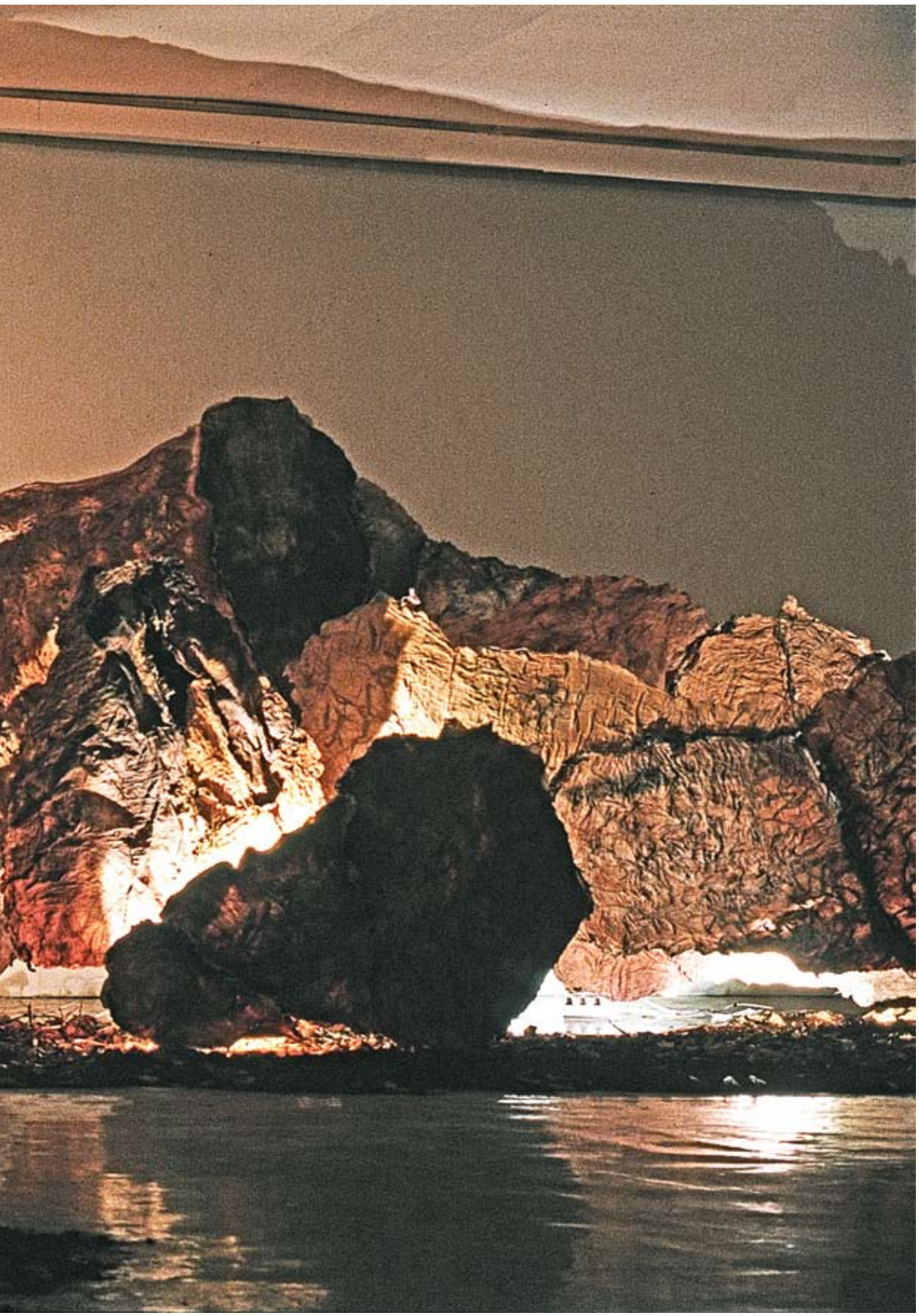
무제 Untitled 1991
Mixed media
Detail

# Trace of Time

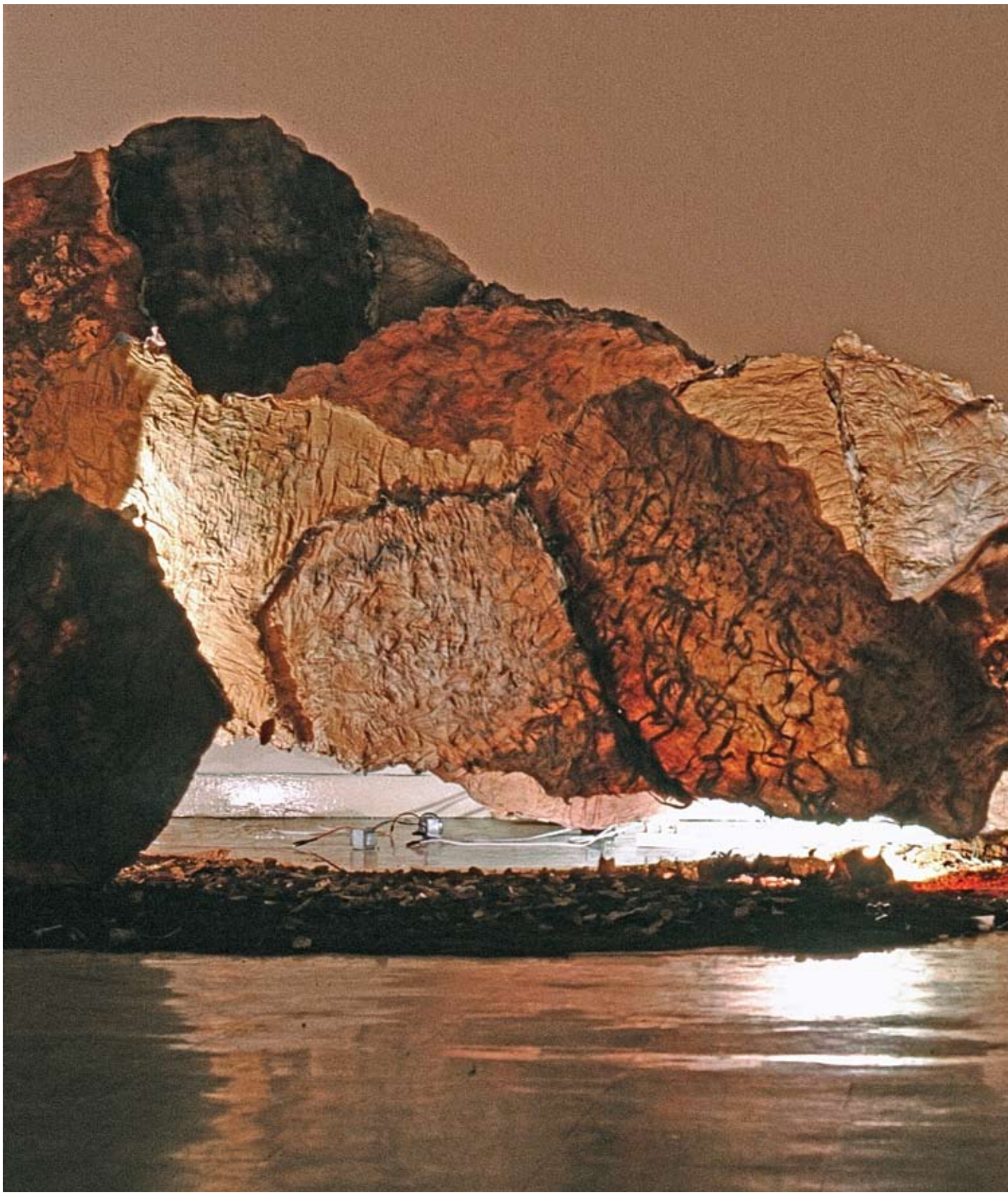
—

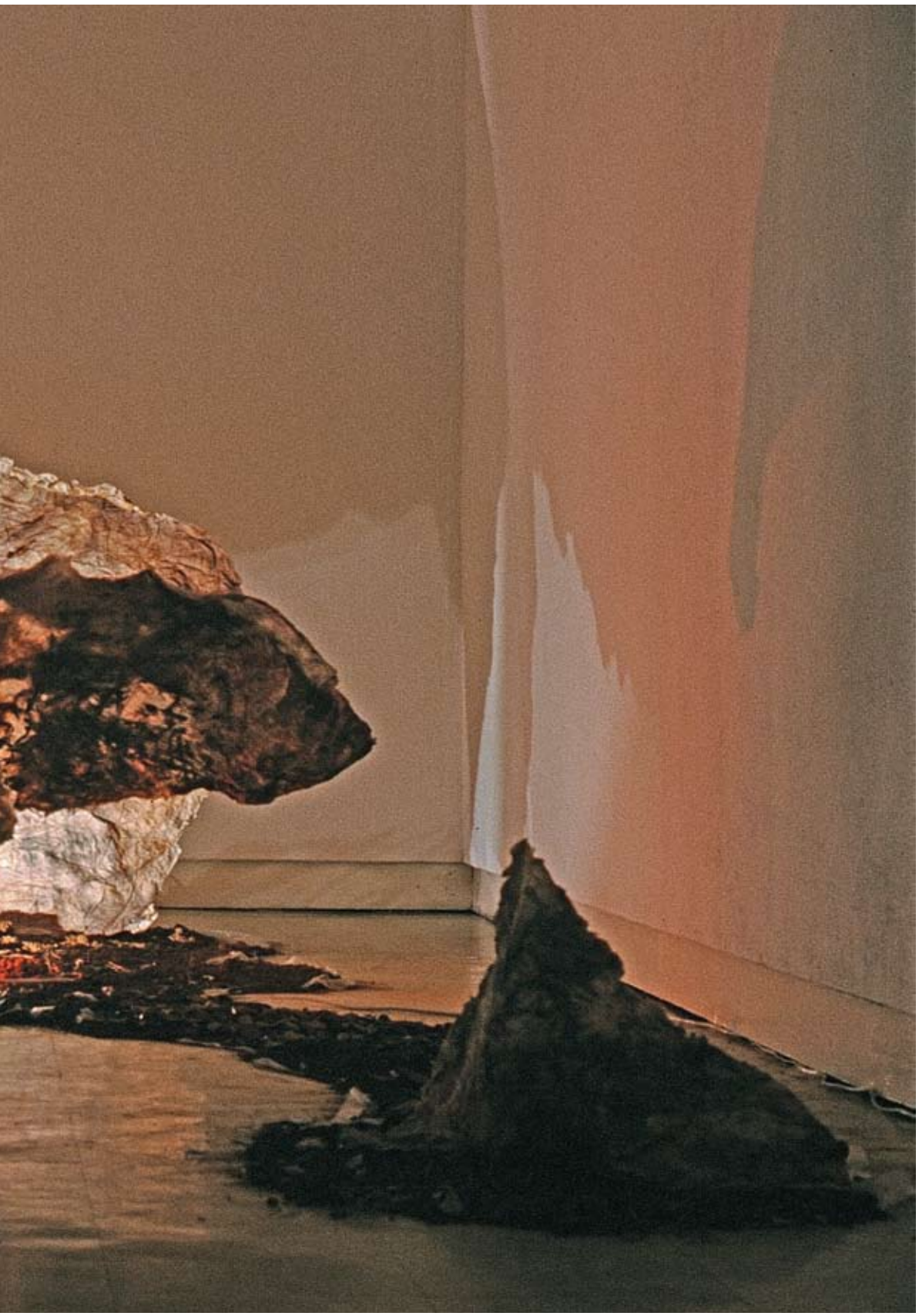
# Under-world

**발굴-틈**
**Excavation-Crack 1997**
**Mixed media**

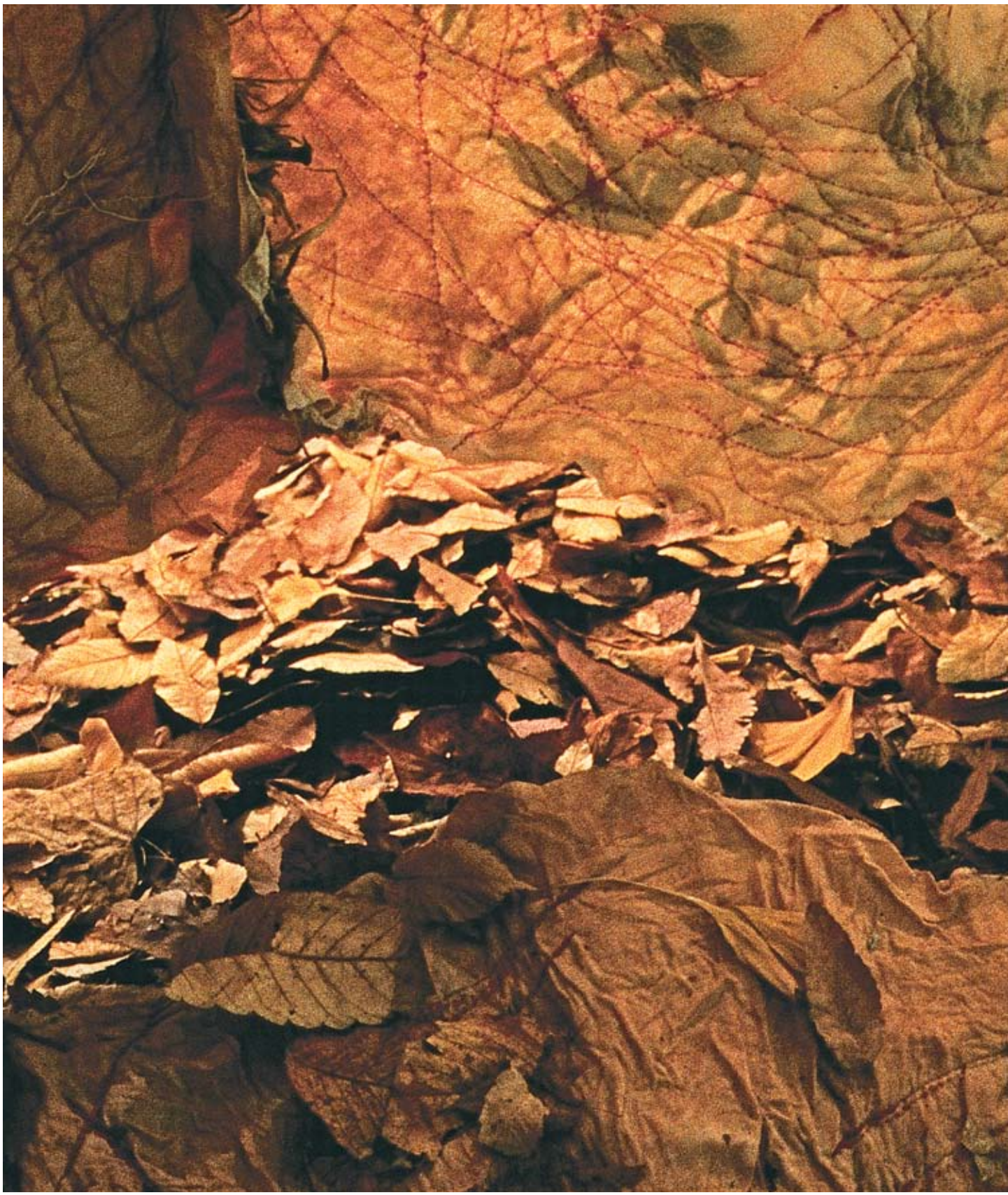


발굴-틈
Excavation-Crack 1997
Mixed media





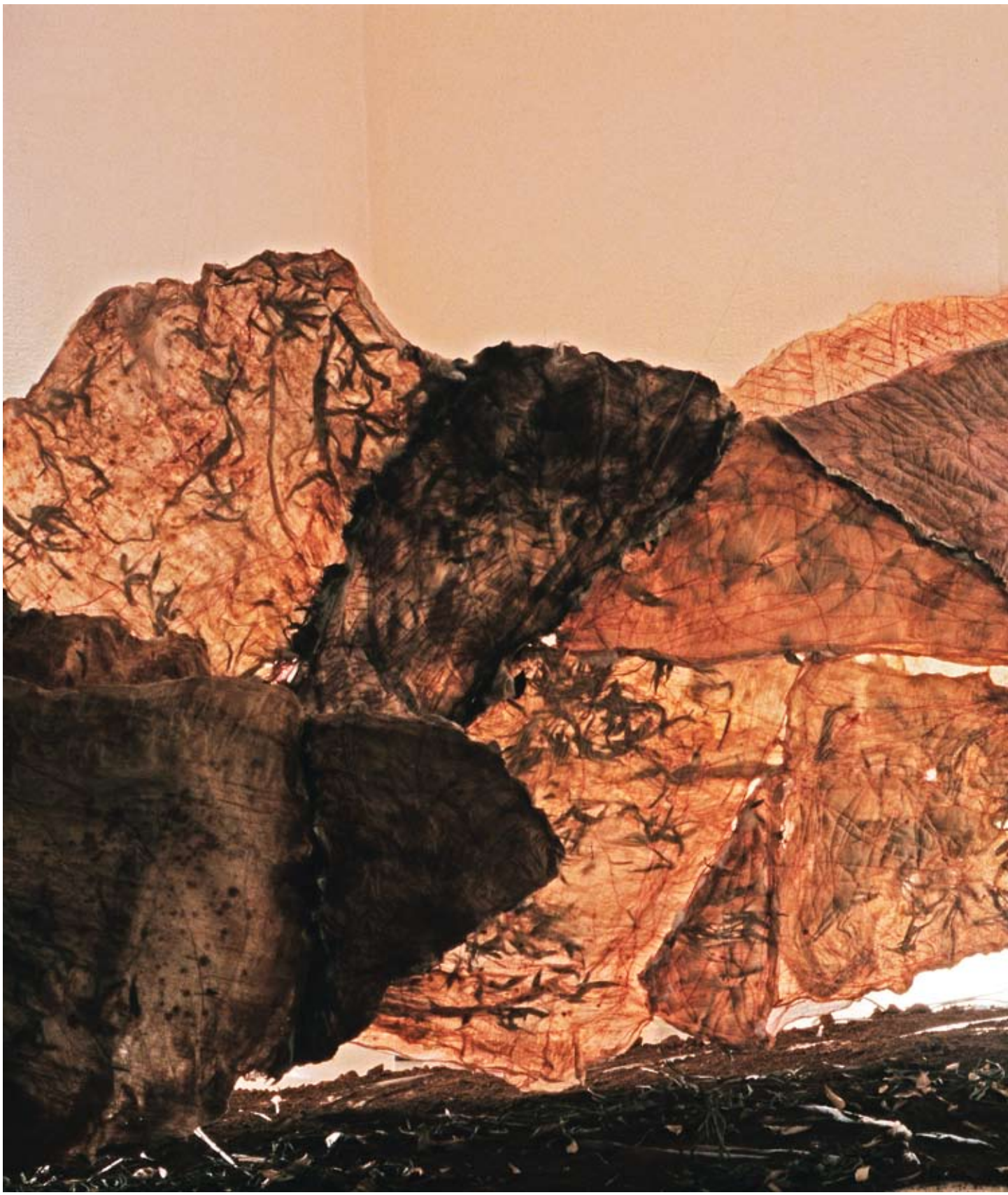
**발굴-틈**
**Excavation-Crack 1997**
**Mixed media**



발굴-틈
Excavation-Crack 1997
Mixed media
Detail

발굴·틈
Excavation-Crack 1997
Mixed media

발굴·틈
Excavation-Crack 1997
Mixed media
Detail



**발굴-틈**
**Excavation-Crack 1997**
**Mixed media**

발굴-틈
Excavation-Crack 1997
Mixed media
Detail

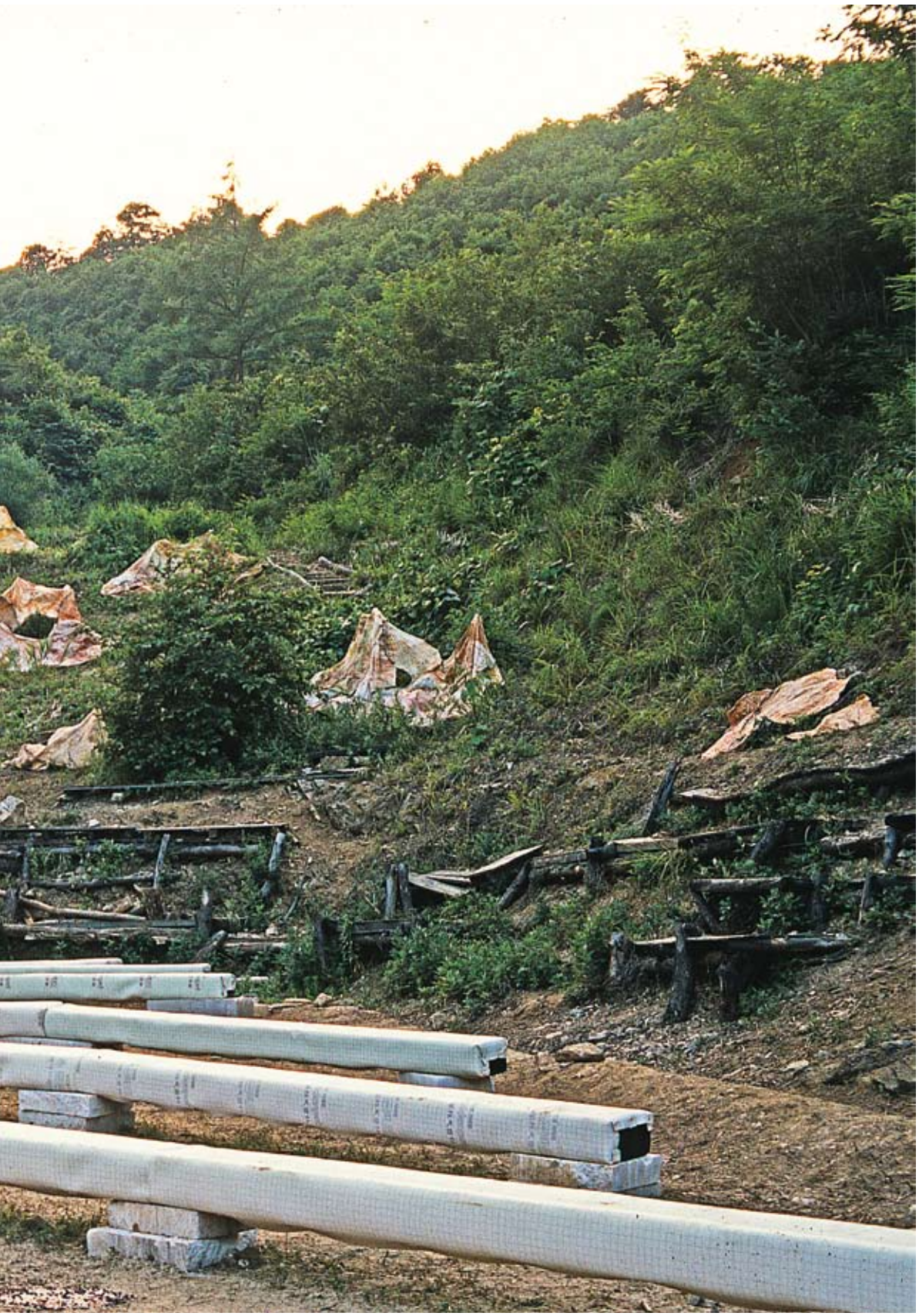
발굴-틈
Excavation-Crack 1997
Mixed media
Detail

발굴-틈
Excavation-Crack 1997
Mixed media

# Day and Night

—

# There



무제 Untitled 1998
Mixed media

무제 Untitled 1998
Mixed media

무제 Untitled 1998
Mixed media

무제 Untitled 1998
Mixed media

무제 Untitled 1998
Mixed media

무제 Untitled 1998
Mixed media

무제 Untitled 1998
Mixed media

무제 Untitled 1998
Mixed media

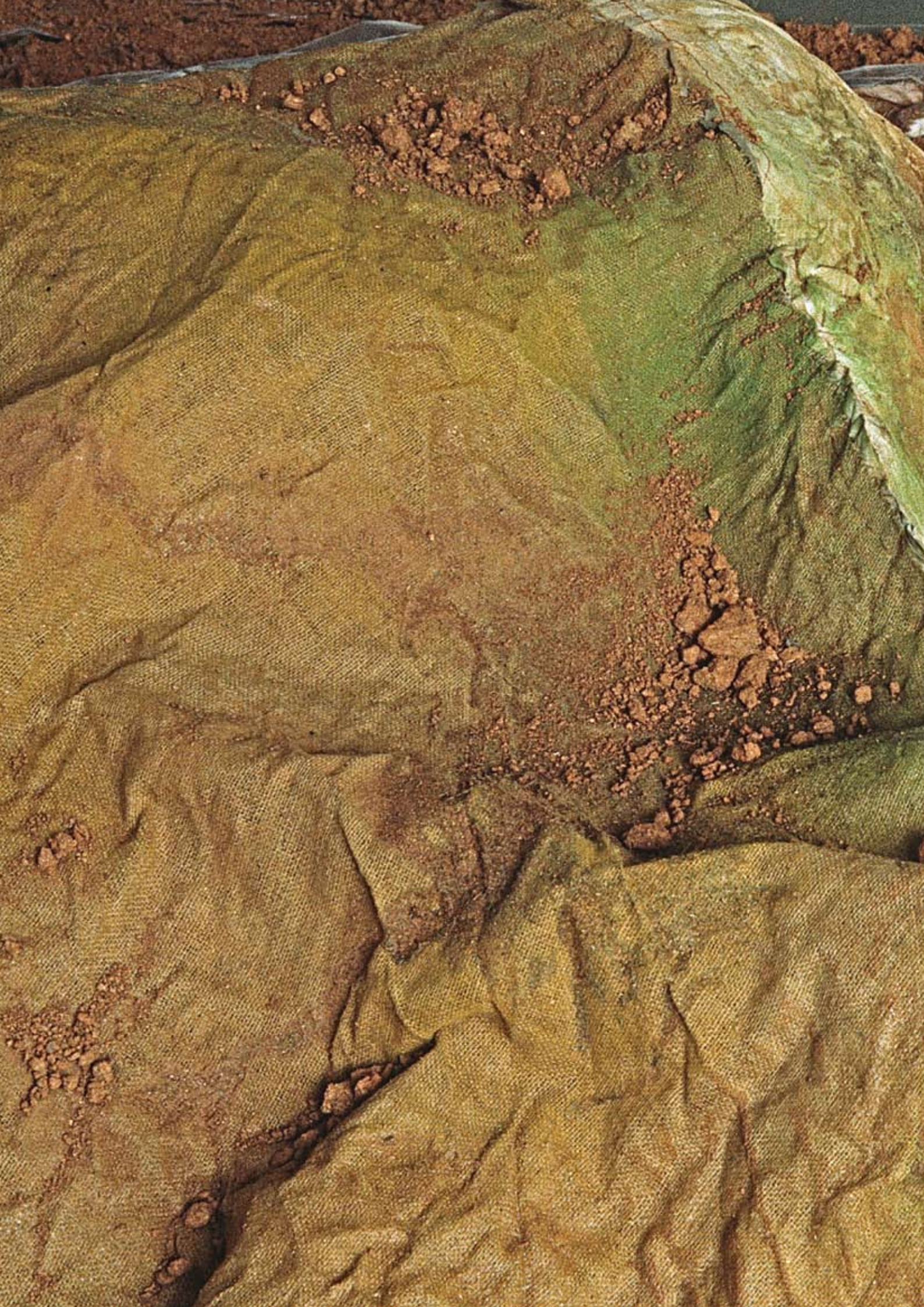
무제 Untitled 1998
Mixed media

# Day and Night

—

# Island

섬 Island 1998
Mixed media



섬 Island 1998
Mixed media
Detail

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

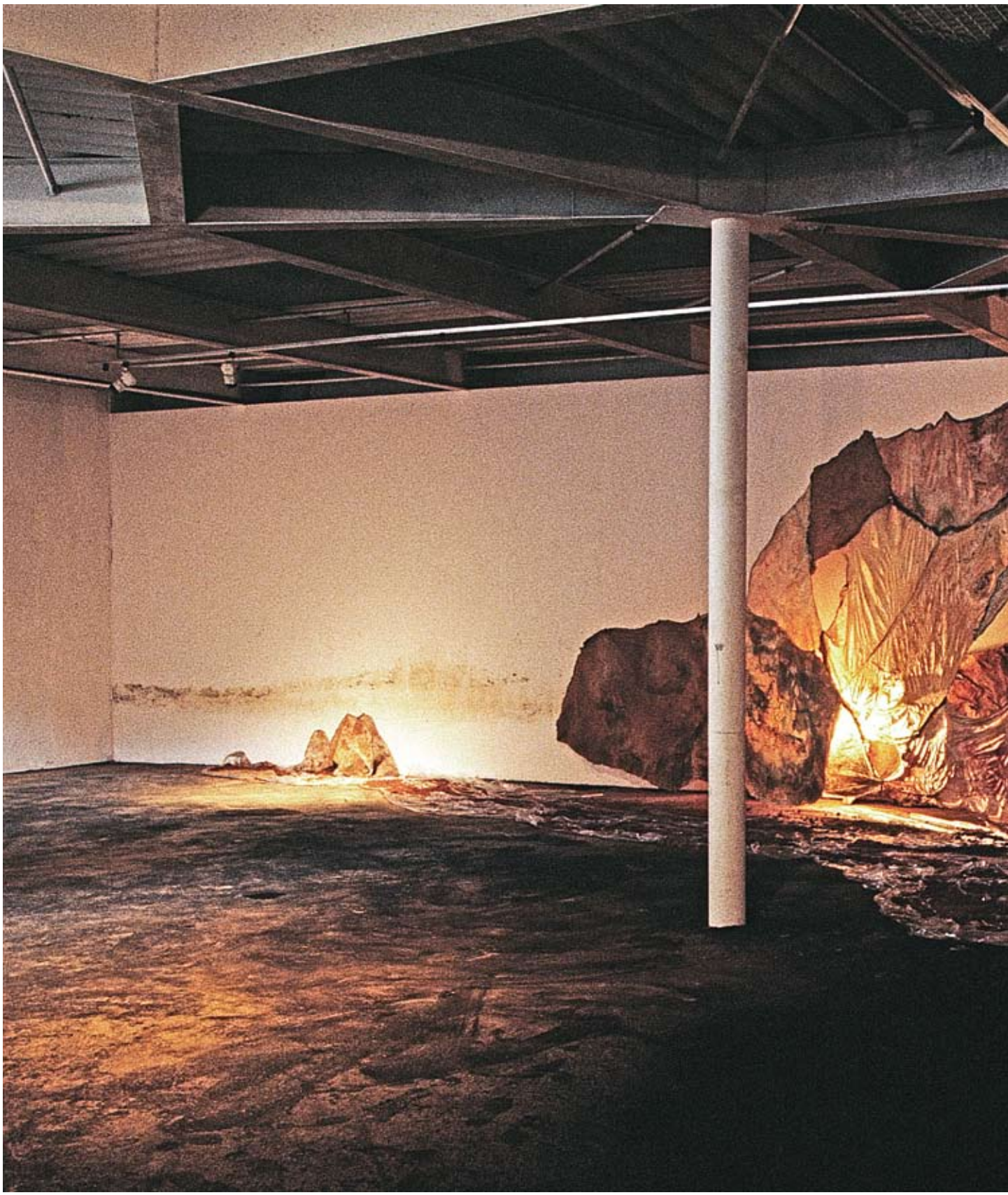
섬 Island 1998
Mixed media

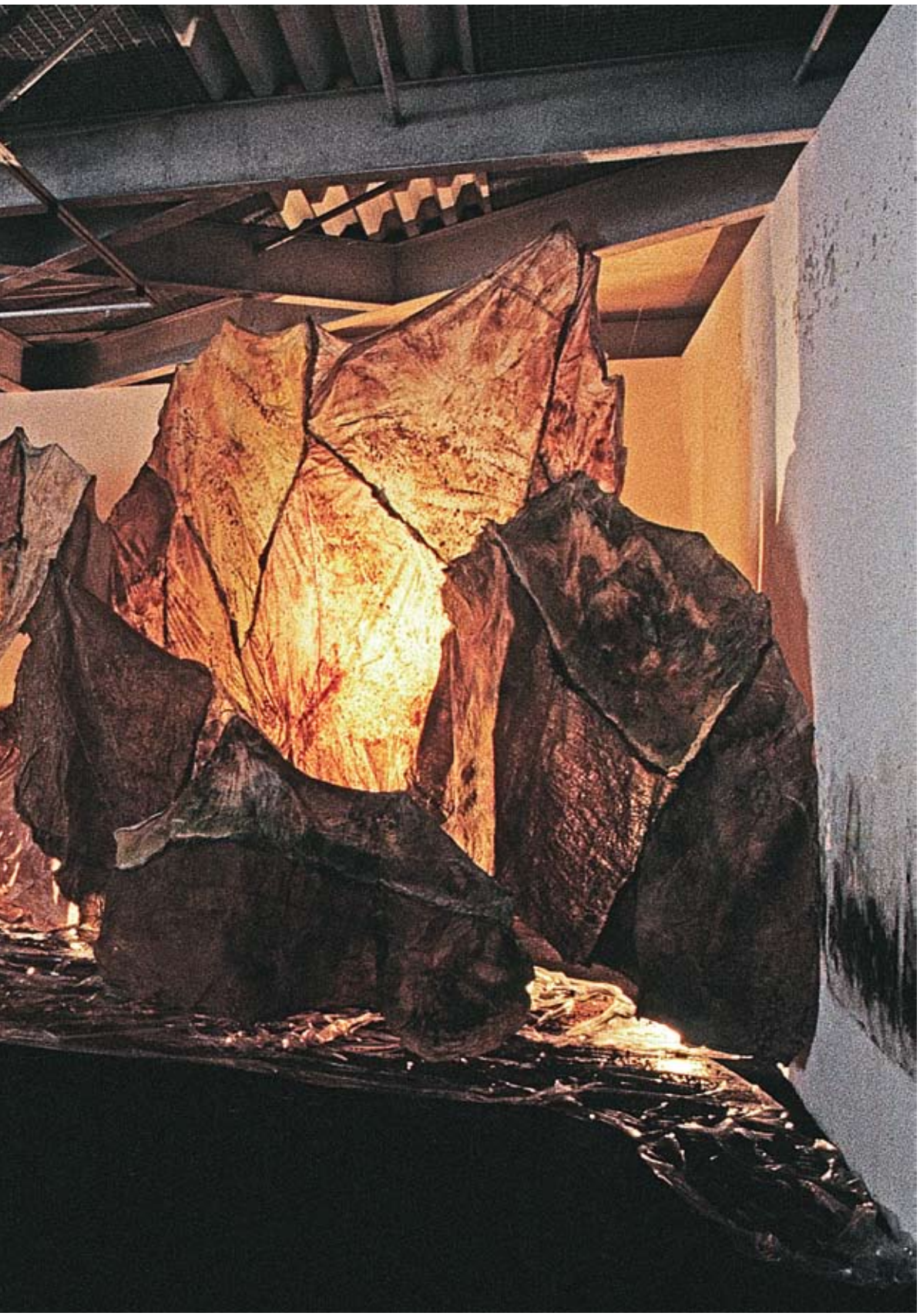
섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media
Gallery view

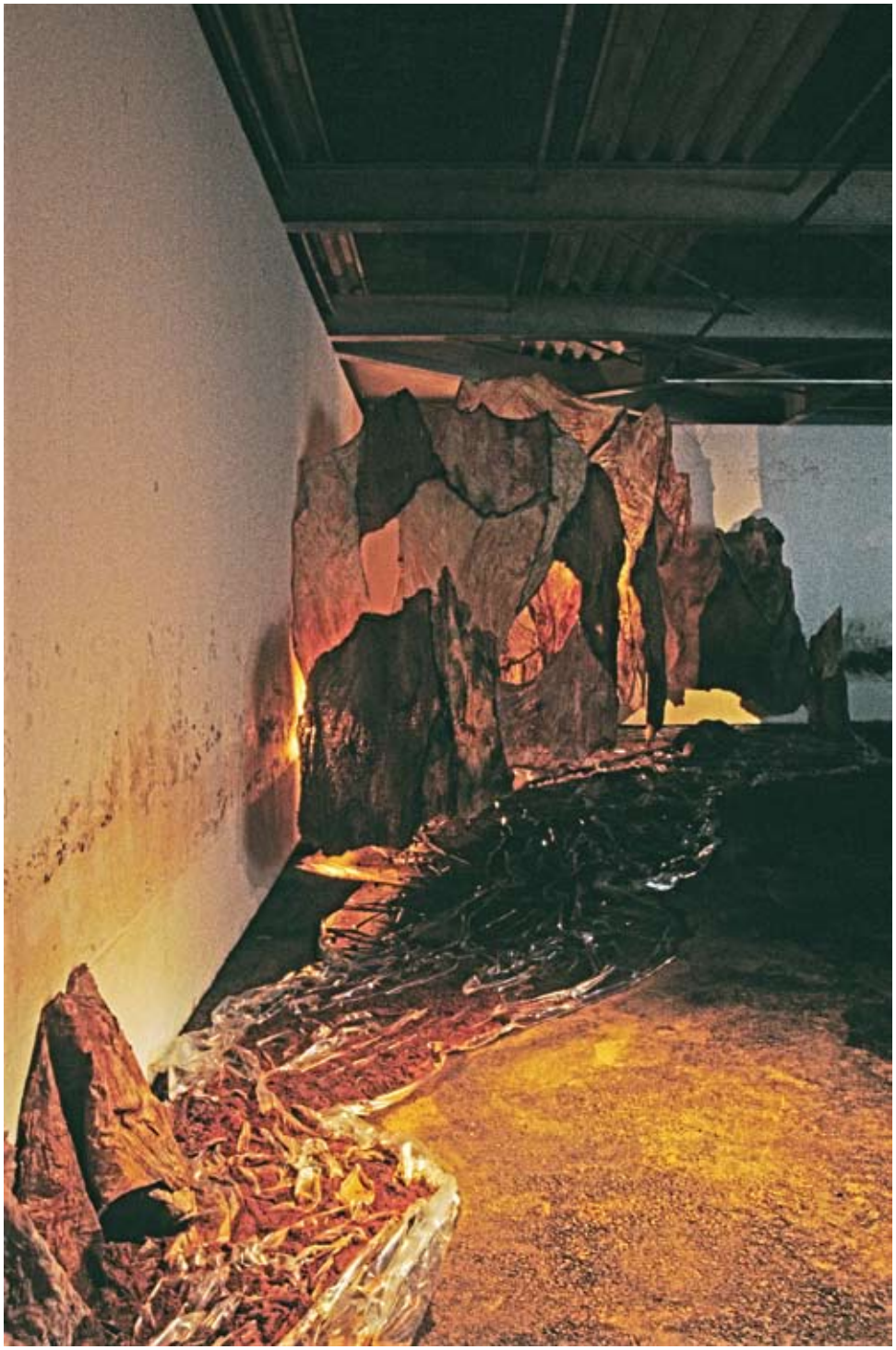
섬 Island 1998
Mixed media
Gallery view





섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media



섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media
Detail

섬 Island 1998
Mixed media

섬 Island 1998
Mixed media
Detail

# Day and Night

—

# Crack

**Left.**
**발굴-틈**
**Excavation-Crack 1995**
**Chaff, Mixed media**

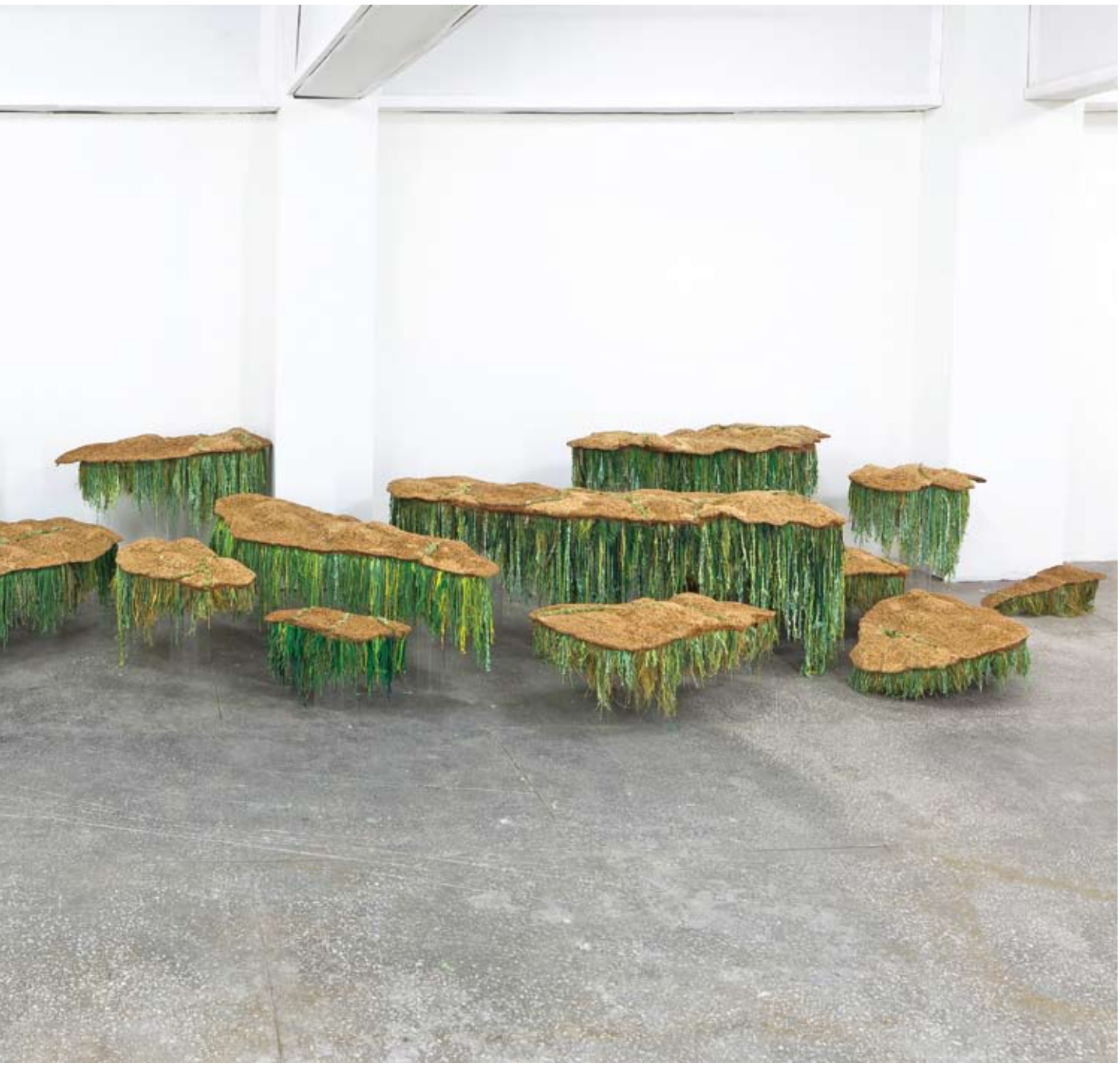
**Right.**
**무제 Untitled 2005**
**Chaff, Mixed media**

발굴-틈
Excavation-Crack 1995
Mixed media
Detail

발굴-틈
Excavation-Crack 1995
Mixed media

무제 Untitled 2005
Chaff, Mixed media

무제 Untitled 2005
Chaff, Mixed media



무제 Untitled 2005
Chaff, Mixed media

**Studio view**
**2011**

**Under.**
**무제 Untitled 2011**
**Chaff, Mixed media**

**Above.**
**무제 Untitled 2005**
**Chaff, Mixed media**

# Text 1

—

# Korean

**세 개의 대지**
**이영희의 예술에 관한 시론**

—

**장-루이 쁘아트뱅**

**대지, 그리도 가깝고, 그리도 먼**

거대도시의 거주자이자 낮보다 더 다양한 색채를 지닌 밤을 마치 낮처럼 마주하는 것에 익숙한 우리는 지구가 냉정한 우주 안에서 스스로의 주변을 도는 푸른 구체라는 것을 알고 있다. 땅 위를 맨발로 걷기, 들판의 끊임없는 색의 변주에 시선을 던지기, 풍경을 우리의 시선으로뿐만 아니라 우리를 감싸는 부식토의 내음으로부터 이해하기, 피부에 닿는 바람의 진동을 느끼기, 이 모든 감각이 광적인 경쟁으로 태양에 닿으려고 시도하는 우주 로켓의 속도로 우리에게서 멀어진다.

이영희는 몇 년째 대지와 관련된 감각의 미장센을 통해, 우리 안에서 세계에 우리가 현존한다는 최초의 자각을 솟아오르게 하는 작업을 전개해오고 있다. 이 자각은 그의 설치들에서 이상화 되지 않는다. 그것은 결코 모든 것이 안락하고 아름다우며 평온할 것 같은 일종의 조악한 파라다이스로 나타나지 않는다. 아니, 이영희는 알고 있다. 대지가 대지의 창조와 그것의 끝없는 변화에 참여한 무한한 힘들에 사로 잡혀 있으며, 그러한 힘이 자리하고 있다는 것을.

대지의 심부(深部)에서 솟아 나와 산과, 섬, 대륙을 만들어 낼 수 있는 강력한 용암을 통해 우리는 오늘날까지도 알고 있는 그 존재의 지각 변동적인 힘들이 존재한다는 것을 알게된다.

그런데 대지와 밀접하게 관련된 또 다른 힘들이 외부로부터 대지를 엄습한다. 때론 수세기 동안 지속된 맹렬한 추위는 종종 지구를 뒤덮은 상부의 층을 파열시켰다. 대양의 바다물은 소멸한 삶의 흔적들과 물질의 퇴적에 대한 기억 대신에 남겨지면서, 썰물로 빠져 나가기 전 거대한 표면을 여기 저기 덮고 있었다. 오늘날 화산들은 드물게 분출하고, 추위는 감소하는 듯하지만 수면은 상승했다. 우위를 차지한 것은 바로 비다. 비는 산을 무너지게 하고 지구권역 전체를 진흙 혼합물로 바꾸어 놓는데, 이 진흙 혼합물은 마치 우리가 하늘에서 본 풍경을 그린 그림 위에 나타난 어두운 물감의 거대한 흐름처럼 보인다.

그렇게, 인간이 이 대지 자체가 생성되는 것을 터득하게 하는 힘과 때로는 인간이 대지를 배반하는 것처럼 보이는 힘들이 존재한다.

이영희는 대지의 다양한 얼굴 각각에 질문을 던지는 동시에 우리를 매혹하는 특별한 가시성을 부여하면서 그의 창조적 에너지를 이 다양한 얼굴의 대지에 할애한다. 우리는 우리가 오늘날 거주하고 있는 이 대지를 이미지로 아는 것만큼이나 실제적인 경험으로 알고 있다. 이영희의 작품을 가슴 두근거리는 것으로 만드는 것은 바로 멀어지는 지식과 접근하는 감각 사이의 이러한 긴장감이다. 실제로 그는 지구인이 된다는 것에 더불어, 우리가 우주로켓의 원창을 통해 바라보는 것처럼, 컴퓨터의 모니터 위에서 푸른 구체가 드러나는 것을 바라보는 우주의 여행자가 되었다는 것을 알고 있다.

**데메테르, 죽음과 삶의 이야기**

데메테르의 이야기는 그리스, 로마의 신화의 이야기이지만, 그것은 너무나 심오한 동시에 너무나 오래 되어서 오늘날 대지에 살고 있는 사람들 전체에 관련된 것일 수 있다. 이 이야기는 이영희에게 많은 영감을 주었고 따라서 그의 작품의 핵심으로 들어가기 전에 간단한 줄거리를 상기시킬 필요가 있다.

실제로 데메테르의 신화가 모든 사람에 관계될 수 있다면, 그것은 이 신화가 고통을, 즉 딸을 잃은 한 어머니의 고통에 대해 이야기 하고 있기 때문이다.

이 어머니는 시간의 신인 크로노스와 레아의 딸이자 제우스의 누이였고, 그리스 만신전의 가장 오래된 여신 중의 하나였다.

크로노스는 매년 그의 아들들을 집어삼키는 끔찍한 관례를 갖고 있었다. 왜냐하면 그의 아버지, 우라노스와 어머니 가이아가 언젠가 크로노스의 아들 중 하나가 그를 폐위시킬 것이라고 예언했기 때문이다. 레아는 그의 딸들은 지킬 수 있었지만, 그의 아들들은 떠나 보내야만 했다. 레아는 크로노스에게 그의 아들 대신

돌멩이를 삼키게 함으로써 제우스를 살릴 수 있었다. 크로노스와 오래된 신들이 제우스에 의해 전복되자, 데메테르는 대지와 풍요의 여신이 되었다. 그때까지 그 비밀을 확실하게 간파할 수 없었던, 그리스의 가장 존엄한 "신비로움"이 바로 그녀에게 봉헌되었다. 비의(祕儀)는 에레우시스의 마을에서 열렸다. 사람들은 10여일 동안 지속될 수 있었던 디오니소스 축제에서 그것을 축하했고, 이 기간 동안 파종의 여제관은 풍요로운 수확을 보장하기 위해 신성한 왕과 결합했다.

바로 여기 이 두 얼굴의 대지가 이영희의 작품에서 문제가 되는 것이다. 대지의 빛나는 얼굴은 지구가 식물과 열매로 덮여 있는 봄과 여름의 얼굴이고, 다른 하나의 얼굴은 겨울 동안 아무 것도 자라지 않을 때, 이 순간이 계속될 것인지 혹은 봄의 재생의 기적이 매해마다 일어날 것인가를 질문하는 어두운 얼굴, 밤의 얼굴, 불안의 얼굴이다.

데메테르와 그의 딸 페르세포네의 이야기는 분명 오랜 시간 동안 두 얼굴의 지구를 깨닫게 하는 기능을 갖고 있었다. 왜냐하면 데메테르의 딸인 페르세포네는 어느 날 그녀가 친구들과 꽃을 따고 있던 중에 사라졌기 때문이다. 죽음의 신 혹은 지옥의 신으로 불려지는 하데스는 벌어진 심연의 틈새에서 갑자기 나타나 이 어린 여인을 지하의 세계로 끌고 갔다. 그의 어머니는 그의 비명을 듣고, 그녀를 찾으려고 모든 노력을 기울였지만 그럼에도 불구하고 딸을 찾지 못했다. 결국 태양의 신이 어디에 페르세포네가 있는지를 알려주었을 때, 데메테르는 신들의 세계에서 행해지는 모든 관례와는 반대되게 지구의 에레우시스에 자리를 잡기로 결정했다. 그녀는 늙은 여인으로 변장을 했으므로 누구도 그녀가 올림포스 산의 여신이라는 것을 알지 못했다. 딸을 찾지 못하는 동안, 그녀는 대지를 불모의 땅으로 만들어 버렸다. 그래서 그녀는 제우스가 헤르메스에게 지옥에 내려가 하데스와 협상을 하도록 명령하여 문제를 해결하지 않으면 안되도록 하기에 이르렀고, 하데스는 데메테르의 딸을 풀어줄 것을 받아들였다. 하데스는 페르세포네를 풀어주기 전에 석류를 먹게 했는데 이로써 그는 그녀가 지하세계로 돌아와야만 한다는 것을 알고 있었다.

협상에 따라, 서로를 보고 싶어하는 모녀의 욕망과 페르세포네를 지키고 싶은 하데스의 욕망을 모두 존중해서, 페르세포네는 일년 중 4개월을 지하에서 하데스와 지내고 나머지 달은 땅 위에서 그녀의 어머니와 지내는 것으로 결론 지었다.

이 신화는 계절의 변화에 대해 이야기 해주는 것만이 아니라, 우리에게 그 이상을 이야기한다. 데메테르의 절망은 모든 인간이 겨울이 상징하는 죽음의 어두운 형상과 마주해 터득하는 것과 유사하다. 데메테르가 딸에 대해 그렇게 했던 것처럼, 실제로 어떻게 겨울이 지나 봄이 다시 올 것인가를 자문하지 않을 수 있을까? 파종과 수확의 여신이자 삶과 양식의 여신인 데메테르는 죽음이 상기시키는 삶과 시간의 어두운 흔적을 그녀 안에 지니고 있다.

이영희의 작품들이 우리 앞에 연출하는 세계는 복합적인 세계이다. 실제로 그것은 여기서 거론된 삶과 죽음 사이의 관계들뿐 아니라, 유기와 재생, 증식과 헐벗음, 쟁기의 날에 의해 땅에 파인 균열과 자라날 밀 사이에서 우리의 안과 밖으로 직조되는 관계들이다. 이영희의 세계는 이러한 본질적인 질문에 의해 지탱된다.

**대지의 표피**

좀 더 앞선 설치작업들에서 이영희는 이미 직물을 가지고 작업을 하고 있었다. 그는 오늘날 세계의 많은 민족들이 아직도 가죽이나 직조된 천 조각들을 가지고 그렇게 하는 것처럼, 지지구조 위에 직물을 설치했다. 유연한 나뭇가지로 만들어진 이 가벼운 구조물들은 천장에 매달려 있었다. 이 설치작업들은 마치 바람을 잡는데 사용되는 덫이나 보이지 않는 신에게 바치는 봉헌물 같았다. 그 색채는 이미 대지의 색인 갈색과 베이지 색에 가까웠고, 그것의 가벼움으로 그 설치들은

흡사 세계를 지켜보기 위해 일어서는 대지를 연상시켰다. 그것들은 잊혀진 세계, 즉 사람들이 자연과 아직도 융화되어 살고, 동물 뼈와 돌, 테라코타에 새기거나 직물 위에 흔적을 남긴 최초의 기하학적 기호들의 단순한 형태들을 발견했을 선사시대의 울림과도 같았다. 펼쳐진 직물은 이미 표피 조각들과 유사했고 오늘날의 작업을 예고했다. 조각에 더 가까웠던 이 작품들은 창작에 있어 구축된 시각을 제공했다. 오늘날 이영희는 대지의 표피 자체를 보도록 제시함으로써 더욱더 삶의 신비에 다가갔다.

그의 작품의 마법은 공간 안에서 전개된다. 그 공간이 언덕이나 숲과 같이 "자연적"일 경우 이 작품들은 일종의 랜드아트에 속하거나, 혹은 미술관이나 갤러리 같이 "문화적"일 경우 그 작품들은 설치, 즉 "표피"의 단편이 된다. 이 후자의 단편들은 더 이상 구조물 위에 펼쳐지지 않으며 흐르고 미끄러지고, 늘어나는 듯이 보이고, 또한 마치 보이지 않는 힘이 그것들을 들어올리고, 그것을 변형시키는 것처럼 뜯어지고, 주름지며, 접히고 모이는 것처럼 보인다.

이영희는 자주 표피-직물을 세워 피난처의 형태를 부여하고 있으며, 이곳에서 때때로 유령 같은 빛의 후광이 떠오른다.

그러나 가장 놀라운 것은 그의 설치가 모두 직물로 만들어졌다는 사실이다. 그가 이 직물을 사용하는 방식, 흐르는 혹은 늘어뜨려진 직물의 조합, 대지의 색에 근접한 색과 새싹의 초록색 사이의 작용, 이 모든 것은 가장 최근의 작품에서 자연과의 유사성의 효과와 동시에 소격 효과를 생산한다.

바로 이 간격이 이영희 작업의 진정한 비밀을 구성한다. 우리는 본능적으로 이 표피의 조각들을 지탱하고 들어올리며, 그것들을 생성하게 하고 내던지는 대지와 이 조각들을 동일시한다. 그리고 우리는 신중한 미장센과 마찬가지로 말로 표현할 수 없는 고통에서 오는 이 모호함에 사로잡힌다.

이영희는 대지가 고통을 겪고 있다는 것을 알고 있을 뿐 아니라, 고통 없는 삶을 생각할 수 없다는 것도 알고 있다. 그는 우리에게 어떤 의미에서는 대지가 스스로에 대해 이야기 하도록 맡기면서 기교 없이 그것을 말하고 있다. 그의 작업의 잠재태는 어떤 관점에서는 작업이 대지로 "둔갑"할 정도로 대지와 동화 된다는 것에서 기인한다. 이영희의 작업을 본다는 것은 마치 익숙한 동시에 미지인 땅으로 여행을 떠나는 것과 같다.

**선과 주름**

인간과 기원의 땅 사이에는 말로 설명할 수 있는 모든 것보다 더욱 깊고 더욱 강력한 관계가 존재한다.

이영희의 조각과 설치의 힘은 말을 넘어서고, 이제 더 이상 우리의 생성에 답하지 못하는 듯 보이기 때문에 우리가 돌아보기를 거부하는 물질적이면서 동시에 정신적인 영역으로 우리를 이끄는 것에 있다.

이영희는 아직도 우리 안에 역사 이전의 인간의 피가 흐르고 있다는 것을 안다. 선사시대는 우리의 기억 속에 지속되고 있지만, 단지 몇몇의 예술가들만이 사라진 시간의 요소들이 표면에서 다시 보여지도록, 그들의 뿌리를 꽤 멀리 내리게 하는데 성공한다.

그것은 행동과 태도 모두에 관한 것이다. 행동은 가장 기본적인 것으로써 인간은 행동을 통해 그들의 영토를 표시한다. 우리의 눈 앞에 보여주기 위해 작가는 표피를 땅으로부터 떼어낼 줄 알았고, 그렇게 우리는 이영희의 작품에서 표피 위로 추상적인 기호와 흔적들, 불확실한 선들과 미지의 길이 드러나는 것을 본다.

그런데 우리가 잊고 있는 것은 바로 이 선들이 어떤 의미로는 사라진 대지의 상태에 관련되어 있다는 것이다. 분명 우리는 아직도 숲 속을 혹은 들판을 걷고 있지만, 소수의 사람들만이 이 균열에, 이 대지의 주름에, 인간이 거기 있기 오래 전에 자연이 만들어 놓은 이 추상적인 기호에 주의를 기울일 줄 안다. 이영희, 그는 대지의 표피에서 이 기호들을 알아볼 수 있었다. 그러니까 그는 우리에게 그것을 보여주기 위해서 새로운 동시에 강력한 방식으로 표피를 떼어내고 들어 올릴 필요가 있다는

것을 알고 있었다.
그러나 이렇게 직물의 조각들을 제시하는 것으로는 충분하지 않을 것이다. 마법이 작동하기 위해서는 이 직물 조각들과 접착제에 담궈졌던 쌀 껍질 막의 조각들이 살아있는 요소처럼 제시되어야만 한다.
그래서 갤러리의 벽을 따라 흐르듯 움직이는 "표피의 파열"을 주의 깊게 바라볼 때 우리는 이중의 신비와 마주하게 된다.
첫째는 자연은 형태를 창조할 뿐 아니라, 때로는 예를 들어 나무기둥 위에 파상무늬를 만드는 나무껍질처럼 드러나는 기호들을 새기는 것처럼 보인다는 것이다.
그리고 이 기호들 중 어떤 것은 인간이 수백만 년 후에나 세계의 표피에 그리기 시작할 기호와 유사하다는 것이다.
이 표피는 아마도 그들의 것일 테지만, 대부분의 경우 인간은 동굴의 벽 위에 혹은 나무와 뼈 같은 다양한 매체에 그림을 그리거나 새겼다.
이영희는 이 기호들의 중요성을 완전하게 인식하고 있다. 그리고 그가 대지의 표피를 검토한 것은 땅의 기억과 인간의 투기(投企) 사이에 존재하는 근원적인 유사성을 드러나게 하기 위해서였다.
인간은 살아남기 위해서 습득하고 기억할 것을 강요받는다. 그러나 그들의 행동이 이끄는 것은 바로 미래를 향해서이다. 인간이 전진하는 것은 언제나 내일을 향해서이다.
벽 위에 표피의 조각을 분산시키면서, 또한 상징인 동시에 실제적인 요소로 작용하는 재료로 그 조각들을 사용하면서, 이영희는 예외적인 결과를 얻는다. 그는 산의 주름이 오늘날 여전히 증명하는, 대지를 만든 힘들과 그리고 그것이 생성될 때 인간의 심장을 뛰게 한 힘들 사이의 관계를 명백하게 했다.
인간이 사물에 근거를 두는 흔적과 선들은 물질이 만들어내는 주름은 같은 성질의 것이라 할 수 있는데 주름은 물질이 그것을 변화시키는 힘들에 부합할 때 만들어진다. 그러나 또한 이영희가 우리에게 보여주는 것은 그러한 힘들이 상호 보완적인 두 리듬, 즉 분산의 리듬인 불규칙한 리듬과 집결하는 힘의 리듬인 구심적인 리듬에 따라 전개된다는 것을 보여준다.
분명 이영희에게 대지는 인간의 심장을 진동시키는 리듬과 같은 리듬에 따라 살아가는 것이다. 그것은 단지 상이한 지속이다. 지속들 사이의 차이는 삶의 원천인 동시에 그것에 내재한 비극의 원천이다.

**역사의 그늘**

눈에 띄지는 않을지라도, 역사는 이영희의 작품에서 중요한 역할을 한다. 역사는 첫 눈에 인식할 수 있는 요소들이나 상징들을 통해 드러나지 않는다. 역사는 사실 지속되는 것인 동시에 다시 계속되는 것이다.
역사는 그것을 구성하는 사건들의 집합이 되기 전에, 하나의 힘이다. 역사와 대지는 표면 위로 떠오르는 숨겨진 흔적과 상관이 있기 때문에, 이영희에게 역사는 대지와 마찬가지로 존재할 뿐이라는 것을 되풀이 말하는 경향이 있다.
이 둘은 시간에 관련되어 있기 때문에 은폐하는 역량을 가지며 동시에, 인간이 살고 있는 세계와 그 세계를 지배하는 법칙을 알고 싶어하는 인간의 근본적인 요구에 관련되어있기 때문에 해방시키는 역량을 가진다는 공통점을 지닌다.
세계를 규칙적으로 재단하거나 수학 방정식의 형태로 우리에게 넘겨주기 보다는, 이영희는 가시세계가 갖고 있는 현존하는 것 안으로 들어가는 상이한 방식들을 찾아낸다. 그리고 빛과 그림자 사이에서 불안정한 균형이 이루어진다. 이 불안정한 균형은 지하의 밤이 빛을 보는 것과 빛이 사물의 표피 아래로 스며드는 것을 허용한다. 그의 "표피-직물"의 단편들을 자연에 설치하고 그곳에 빛이 발하도록 함으로써 작가는 인간이 자연과 맺는 관계 안에서 행해지는 것을 폭로한다. 둘 사이에 숨바꼭질이 존재하고, 일시적인 캠프의 텐트와 유사한 형태들은 인간이 그리고 인간과 함께하는 역사가 언제나 건설과 성장, 문화와 자연이 경쟁에 들어가는 그곳에서 찾아진다는 것을

상기시킨다.
이영희 작품의 힘은 자연과 문화 사이의 대립이 분리와 마찬가지로 유대라는 것을 이해했다는 것에 있다. 인간은 마치 그들이 건설하는 것이 자연의 창조만큼 지속적일 수 있다는 것을 끊임없이 증명해야만 하는 것처럼 기념물을 세우는 것을 좋아한다. 이영희는 기념비를 세우려는 경향이 자연에서도 찾아진다는 것을 우리에게 보여준다. 외부로 향하는 일종의 추진력이 되지 않으면서 또한 석비(石碑)를 건립하는 매개체가 되지 않는 힘은 존재하는가?
견디기 힘든 땅에 심어진 작은 요소들은 명백한 방식으로 그것을 상기시킨다. 작은 석비들은 역사만이 아니라 우리가 역사와 유지하는 관계를 연상시킨다. 현대는 한국인에게 힘든 동시에 전도유망한 시기였고 그것은 여전히 고통스럽다. 석비들은 그것이 어떤 이름도 갖고 있지 않을지라도, 어떤 동기에 헌정되지 않을지라도, 그것들의 방식으로 전쟁의 고통과 폭력, 그리고 억압에의 투쟁을 상기시키고, 이러한 주제를 깊게 생각할 것을 권유한다. 이영희의 작업은 따라서 자연을 논하는 방식에 의해, 또한 현대역사의 관심사에 반향을 만드는 방식으로 오늘날의 세계와 밀접한 관련을 갖는다.
이영희의 작업을 사로잡은 역사의 그림자는 또한 빛을 불러일으키는 것이다. 그래서 단지 태양으로부터 만이 아니라 땅으로부터 그리고 외부로부터 대지의 표피를 밝혀야만 했다. 그것이 대지의 삶 자체가 완전히 가시세계를 향해 있다는 것을 이해하게 하는 유일한 방법이다.

**세 번째 대지**

지금까지 실현된 작품보다 훨씬 더 압도적인 설치들을 보여주는 최근의 작업에서 이영희는 그의 작업에 있어 일종의 열쇠가 되는 전도(顚倒)의 현상을 연출했다.
섬을 닮은 둥근 형태들은 공간 안에서 부유하는 듯하다. 그것들의 표면은 갈색, 즉 대지의 색이지만 이 형태 각각의 아래에는 긴 나뭇잎 혹은 초록색의 줄기 같은 것이 보인다. 이 긴 풀처럼 보이는 것은 글자 그대로 아래로 자란다. 실제로 대지의 판들은 하늘을 향해 자리를 잡고, 초록색의 줄기는 땅을 향해 길게 이어진다. 다시 한 번 이영희의 작업이 직물과 쌀 껍질로 만들어졌다는 것을 기억해야만 한다. 자연적인 것으로 보이는 이 새로운 형태들은 실제로는 다양한 재료의 거대한 아상블라즈이다. 대지의 층처럼 보여지는 것은 쌀 껍질로 만들어졌다. 매우 유연하고 가벼우며 질긴 그것의 응집력은 초록색의 줄기 또는 풀과 유사한 것을 붙이고 거꾸로 지탱할 수 있게 한다. 사실 그것은 그녀 자신이 초록색으로 염색한 실이다. 이영희의 작업에서 자연은 기교에 의해서만 표현될 뿐이지만 기교는 어떤 의미에서 완전하게 자연적이다.
건설과 성장의 지표, 즉 자연의 분기와 증식에 의한 변화의 방식을 조합과 연결 혹은 결합에 의한 연장의 방식과 뒤섞음으로써 이영희는 우리에게 세 번째 대지가 분명히 존재한다는 것을 보여준다. 초록색으로 물들인 실의 부드러운 힘을 갈색으로 물들인 쌀 껍질의 흡착력 있는 힘에 연결시키면서 그가 여기서 또 다시 환기시키는 것은 바로 데메테르의 비극이다. 그것은 설명적인 방식이 아니라, 완전히 심오한 방식으로 이루어진다.
데메테르의 비극은 자연의 비극에 다름 아니다. 자연으로서의 자연은 고통의 장소이자 기쁨의 영토인 인간의 고향이다.
그리고 이 뒤집어진 그러나 풍요로운 자연을 실제로 연출하는 쌀 껍질의 판들은 게다가 섬의 형태를 갖고 있다. 이 섬들은 우리에게 일종의 대륙처럼 또한 고요한 강 위에 부유하고 표류하는 요소처럼 강한 인상을 준다. 표류하는 분리된 세계와 더 넓은 영토를 재구성하려는 것처럼 보이는 세계들은 세부적인 부분에서도 이영희의 세계관을 표현하는 일종의 시각적이고 조형적인 심포니를 구성한다.
이 섬들은 자연의 마스크처럼 보일 수 있는데, 뒤집어진 마스크이다. 이 뒤집어짐은 현재 세계에서의 자연의

위치와 동시에 인간이 그들을 먹이고 품으며, 사후에 인간의 육체를 받아들이는 대지와 맺는 복잡한 관계를 이야기한다.
또한 이 섬들은 땅과 하늘 사이에 현존한다는 자체로, 데메테르가 지옥의 신에 의해 자신의 딸과 헤어졌던 것처럼, 분리하는 모든 것을 상기시킨다. 그렇지만 데메테르가 결국은 하데스로부터 이끌어 낸 계약에 의해 딸을 정기적으로 만나고, 관계를 유지하는 데 성공한 것처럼, 이 섬들은 접근하려 하고 서로 이어지려고 하는 경향이 있는 모든 것을 상기시킨다.
또한 이 섬들은 섬에서 솟아 나오는 초록색의 싹에 의해 재생과 삶을 환기한다. 분명 이 삶은 거꾸로 자라는 듯 보인다. 그러나 이 전도는 여전히 하나의 희망이고, 희망 이상으로 그것은 어떠한 상황이든 유지되는 자연의 창조적 잠재성을 환기시킨다.
데메테르를 다시 한번 기억하자. 신화의 초반에 그녀는 딸을 찾기 위해 대지를 뒤집을 준비가 되어 있었다.
여기서 우리가 보는 것은 절망에 빠진 폭력의 결과물이다. 그러나 일단 고통이 진정된 폭력의 결과물. 대지는 정말로 뒤집어졌지만 일단 고통이 조금 진정되고 나면, 삶의 운동은 모든 것이 전복된 상황에서 이루어질지라도 기운을 회복한다.
이영희는 들어 올리고 찢는 힘과 다시 잇고 다시 모으는 힘을 동시에 드러낼 줄 아는 예술가이다. 이 둘 사이에서 석비와 기념비를 건립하면서 망각에 맞서 싸우는 인간의 삶이 전개된다.
그러나 진정한 기념비는 삶 자체이고 삶은 어떤 것도 다시는 자라지 않을 것이라고 믿는 바로 그곳에서 무엇인가 다시 자라게 하는 잠재력에 다름 아니다.
이영희의 섬은 강하게 그것을 이야기 하고 있다. 불에 탔을지라도, 뒤집혀지고 파괴되었을지라도 대지에 의해 삶은 언제나 기운을 회복하는 것이다. 대지는 희망의 무덤이고 고통의 감옥이지만 또한 그것에 의해 모든 것이 다시 태어나는 무한한 힘이다.
세 번째 대지, 그 대지는 다가올 그것, 내일의 그것, 대재앙 이후의 그것, 고통 이후의 그것, 망각 이후의 그것이다.
이영희의 작업이 기념하는 것은 바로 이 대지이다.
이 세 번째 대지, 사실은 첫 번째의 그것, 대지를 부정한 나머지, 우리가 잊어버릴 뻔 했던 대지. 예술가들, 특히 이영희의 고집은 차치하고라도, 기억보다 멀리 그리고 추억보다 멀리 앞서가는 작업은 우리를 삶의 기원 자체에 빠져들게 만든다.

**발굴-틈**
**1997**

—

**정길수**

이영희는 전통과 그 의미의 현대적 해석이라는 관점을 일관되게 작품의 주제로 수용해 왔다. 이러한 접근방식은 자칫 전통 이미지를 표피적으로 사용함으로써 관찰자의 공감을 유도하려는 포장행위로 간주될 수 있는 위험이 뒤따른다. 그러나 이영희의 작업에서 표현되는 '전통'과 '현대'는 지금 '현재'의 복합적 상황 속에서 자신의 정체성을 끊임없이 탐색하고 또 그것을 의식의 외면으로 드러내려는 지속적인 노력의 결과물이다.

"나의 작업의 출발점은 삶의 현장이자 내가 머무는 환경이다. 이러한 공간은 전통 · 풍속 · 역사 · 현실 등이 씨실과 날실처럼 복잡하게 얽혀있는 곳이다."라는 고백을 통해서 우리는 그가 말하는 '삶의 현장'과 '환경'이 일상적 체험이 일어나는 공간이 아닌 아닌 역사적 인식과 밀접히 관계된다는 것을  알 수 있다. 그것은 전통을 규정하는 시간과 공간의 일방적 흐름이 그가 속한 현재와 마주침으로써 그 진행을 멈추고 화석화된다는 것을 의미한다. 전통은 그녀의 방대한 고고학적 편집증에 의해 재수집됨으로써 현재의 일부분으로 재편되며 의식의 파편으로서 단편화된다.

앞에서 인용한 그녀의 글 중 '씨실과 날실'이라는 용어는 우리에게 자연에서 문명으로 전환되는 과정의 한 단면을 가늠할 수 있는 단서이다. 씨실과 날실은 직조를 가능케 하는 가로 실과 세로 실을 가리키는 것으로, 섬유조직을 구성하는 가장 기초적 단위이다. 씨실과 날실의 반복적 교차에 의한 결합은 물질이 1차원적 특성에서 2차원적 특성으로 전이되는 과정을 설명해 준다. 즉 선적인 요소들로 구성된 실들은 그것의 수직 · 수평적 결합에 의해 평면적 섬유로 전환되며 더 나아가 입혀지고, 씌워지고, 덮혀지는 일상생활의 필요에 의한 용도로 재결합됨으로써 3차원적 입체로 변형된다. 여기서 간과할 수 없는 것은 그것이 일상적 용도로서뿐만 아니라, 염색과 다양한 직조기술이 덧붙여짐으로써 장식적 기능을 수행하며 결과적으로 자연과 문명 그리고 예술의 관계를 총체적으로 암시한다는 점이다.
이영희가 말하는 씨실과 날실의 의미는 문명의 진보적(퇴행적) 과정을 직선적 또는 수평적 흐름으로 이해하고자 하는 것이 아니다. 그가 지시하는 것은 정체된 시간과 연속적 시간, 고정된 것과 가변적인 것, 동시에 공유하는 것과 분절된 시간적 단위들을 연결하는 관계들이 수직 · 수평으로 교차하는 지점에 위치하는 중층적이고 복합적인 자신의 현주소이다.

전통과 민속 그리고 고고학 유물과 태고적 이미지 등은 시간의 간격을 뛰어 넘어 동시대적 공감대를 형성하는 것으로서 이영희의 작품을 이해하는데 중요한 요소이다. 이와 관련된 1986년부터 현재까지의 작품을 개괄적으로 추적해 보면, 옛 여인들이 물건을 머리에 이고 운반할 때 사용하던 또아리, 짚신, 민속신앙인 당산의 이미지, 솟대, 암각화를 연상시키는 도상, 농기, 유물발굴 현장의 평면도, 수맥과 산맥의 흐름을 중시한 우리의 옛 지도, 빗살무늬토기의 파편과 그것의 복원된 형태 등 다양한 이미지들이 작품의 주된 제재로서 사용되어 왔다.
이 시기 동안 이영희는 비교적 대상의 물질성을 그대로 드러내는 경향과 대상을 재-현하고 그것을 재-구성하는 과정에서 역으로 그 대상의 의미를 되묻는 형식 즉 전통적 이미지와 현대적 이미지를 결합시킴으로써 새로운 상징성을 획득하려는 등, 소재와 재료의 선택을 다변화시키면서 꾸준한 자기 변모를 시도해 왔다.
하지만 이러한 상황은 1995년의 개인전을 축으로 크게 변화한다. 우선 일회적이고 한시적으로 느껴지던 재료의 선택은 보다 더 밀도 있게 그것의 의미를 탐색하고 있으며, 작품은 유물의 원형적 이미지를 연상시키는 것에서 일탈하여 그 원형의 파편들이 무작위적으로-물론 그것은 정밀한 계산에 의하여 재단되고 다시 재봉된 것이다-결합된 양상으로 진행된다. 이 때 선택된 표현 소재인 토기는 인간의 생활이 수렵 · 채집 양식에서 정주(定住) 양식으로 변화하면서 필수적으로 고안 · 제작된 것이다.

그러므로 1995년 개인전 작업에서 드러나는 작업방식은 크게 다음과 같이 분류할 수 있다. 하나는 〈토기에서〉라는 제목의 작품들과 〈박제된 시각-복원된 유물의 해부도〉라는 제목의 작품군이며, 다른 하나는 〈발굴〉이라는 제목의 작품들이다. 이 양자는 매우 상이한 변별적 차이를 드러낸다. 우선 작품 〈토기에서〉는 서로 다른 문양으로 구성된 조각난 파편들이 결합됨으로써 토기의 형태를 재-구성하고, 또 〈박제된 시각-복원된 유물해부도〉에서는 고고학적 참조자료로 제시되는 토기의 단면도가 역시 재-구성된다는 점에서- 그것이 원형을 완전히 재현하지 않는다 할지라도 원형의 이미지를 연상시킨다는 점에서-또아리와 짚신을 재-현한 작품과 유사한 맥락으로 해석할 수 있다. 이와 달리 〈발굴〉은 다양한 토기의 단편들이 자의적으로 비교적 자유롭게 결합되었다는 것만을 암시할 뿐이다. 즉 전체성을 배제하고 원형의 파편인 부분들의 조합을 강조한다. 그리고 이전의 작품들이 단일한 재료로 이루어진 데 비하여 매우 이질적인 질감의 천을 사용하고 있으며, 대조를 이루는 색조를 드러냄과 동시에 자연의 부분인 황토를 바닥에 뿌림으로써 종합적 공간으로서의 설치를 기획한다.

1997년 두 번째 개인전 '발굴-틈'은 여러 가지 측면에서 〈발굴〉에서 그 전조가 감지되었던 것이다. 그리고 작가는 이번 전시에서 이전의 작업의 연장선상에서 그가 다루었던 주제를 심화시켰다.
이 작품들은 특정한 유물의 외형에 자기 한정되어 있던 오브제들이 놓이기도 하고 공중에 중첩적으로 떠있기도 하면서 보다 내밀한 공간을 만들어 낸다. 또한 재료에 있어서도 이전에는 부드러운 천연섬유의 질감과 유연성이 그대로 드러난 데 비하여 목공용 접착제를 천에 사용함으로써 경화되고 화석화된 느낌으로 변화시킨다. 특히 1995년의 개인전에서 부분적으로 사용되던 빛의 역 투사는 '발굴-틈'에서 보다 더 적극적으로 활용된다. 이전에 사용되던 빛이 바라보는 주체의 위치에서 보여지는 객체 사이와의 양자 관계를 드러내는 역할을 했다면, '발굴-틈'에서는 작품의 배후에 위치함으로써 기존의 주체와 객체의 위치를 간단히 전도시킨다.

그렇다. 대자적 관계의 저편에서 미적 가치 평가의 진열대 위에 놓여져 호기심 어린 눈길에 의해 탐닉의 대상이 되던 작품은 이제 '눈부신' 역광으로 자신의 모습을 은폐 혹은 노출시킨다. 이 때 작품이 갖는 고유의 물질성과 정체성은 견고한 존재의 외피를 벗어 던지며 화석화된 재료의 중량감은 가볍고 투명한 것으로 전이된다. 빛이 투과됨으로써 작품 안에 내장된 나뭇가지와 나뭇잎, 뭉쳐진 솜 등의 음영은 시각의 영역으로 노출되며, 그것은 박음질로 나타난 토기의 문양, 파편과 파편을 결합한 두터운 재봉선과 투명하게 보이는 섬유조직, 또는 작품의 외곽 형태 밖으로 퍼져 나오는 빛의 번짐 등과 어우러져 미묘한 느낌을 전달한다. 그 미묘한 느낌은 노출과 은폐의 관계가 거꾸로 자리바꿈하거나 뒤섞인 곳에서 발현되어 관찰자를 모호한 시각적 혼돈의 세계로 끌어 들인다. 바로 이것은 이영희의 '발굴-틈' 주제로 씨실과 날실처럼 얽혀 있는 지점에서 발생한다. 그 상징은 본질적으로 단편적이며, 유기적 체계와 대립적 관계에서 작동한다. 밝음에서 어두움으로, 무거운 것에서 가벼운 것으로, 동질적인 것에서 이질적인 것으로, 통일적 전체에서 단편적 부분으로, 이성적 논리에서 명상적 · 초월적 자연관으로 이행하는 가치의 전도 혹은 가치의 혼재가 이루어지는 현장에서 우리는 사물의 존재를 넘어서 전개되는 비명증성의 세계를 체험하게 되는 것이다.

**섬,**
**상상에 의해 환기되는**
**실재와 가상의 유희**
**1998**

—

**정길수**

최근에 이르기까지 이영희는 '발굴-틈'이라고 이름 지어진 일련의 작업을 진행해 왔다. 이것은 고대 유물에서 발견되는 신석기시대 빗살무늬토기의 색상이나 질감 그리고 그것들의 문양 같은 것에서 느껴지는 정서를 그의 조형언어로 수용함과 동시에 그 가능성을 탐색하는 것이었다. 이러한 작업에서 그가 취했던 접근방식은 토기의 원형을 그대로 복원하는 것이 아닌, 다양한 질감과 문양을 간직한 채 파편화 된 형상들의 중첩을 통해 새로운 상상의 세계를 재현하는것이었다.

기실 고고학에서 말하는 복원 Restoration과 예술에 있어서의 재현 Representation은 전자는 오브제의 원래의 모습을 그대로 재생시키려는 것이고, 후자는 원형을 모방하여 재현하는 것이라는 차이가 있지만 양자 모두 원형에 전적으로 의존한다는 점에서 매우 유사한 개념이라고 할 수 있다. 따라서 토기의 이미지를 대하는 이영희의 태도가 복원 또는 재현의 의미에 국한된다면 그것은 과거에 대한 기록으로서의 정보물이나 한 때 있었던 것을 대리하는 것으로서의 역할에 한정될 것이다. 그러나 그는 그러한 원형을 재생하거나 모방하는 것에 그치는 것이 아니라 토기와 유물들을 시간과 공간의 복합적 상징물로 이해하고 있다. 즉 시간과 공간의 오랜 축적 또는 누적의 결과물로서 그것을 받아들인다. 그것은 유물들 하나 하나를 완전한 개별적 개체로 인식하는 것이 아니라, 그 유물들을 덮고 있는 다양한 지층 속에 편재하거나 혼재하는 온갖 삶의 흔적들과 더 나아가 유물들의 파편들 사이에서 자라나는 들풀까지도 모두 하나로 인식하는 총체적 시 · 공간관을 말하는 것이다. 이러한 시간과 공간에 대한 인식태도는 '현재'를 직선적 시간단위로 분절하여 고정화하는 것이 아니라, 과거와 현재 또는 미래가 한데 뒤섞여 존재하는 어떤 것으로 추상화시킨다. 이것은 그녀가 이해하는 존재의 의미가 항상 가변적 선상에서 유동한다는 것을 암시한다.
나는 이와 같은 특성을 1997년 개인전 '발굴-틈'의 전시 서문에서 "정체된 시간과 연속적 시간, 고정된 것과 가변적인 것, 동시에 공유하는 것과 분절된 시간적 단위들을 연결하는 관계들이 수직 · 수평으로 교차하는 지점에 위치하는 중층적이고 복합적인" 것으로 파악하여 기술한 바 있다.
실례로서 그가 재구성하는 토기의 파편들을 보다 구체적으로 관찰하면 그것이 동일한 문양이나 형태로서 통일성 있게 재구성된 것이 아니라, 여러 가지 질감과 문양, 소재 등 이질적인 요소들의 결합으로 구성되어 있음을 알 수 있다. 이것은 하나의 토기에서 나타나는 파편들을 유기적 관계로서 결합시키는 것이 아니라, 마치 여기 저기 산재해 있는 이질적 파편들과 주변의 이미지들을 작위적으로 -혹은 무작위적으로 결합시킨 것처럼 보이며, 무엇보다도 그것들이 여전히 파편의 형태로 남아 있을 뿐 완전한 토기의 외형을 구현하지 않는다는 점에서 복원이나 재현과 무관하다는것을 보여준다.
한편 최근까지 작가가 주로 사용하는 재료는 광목, 마, 삼베 등 미묘한 차이를 드러내는 섬유들과 아바카사나 목실, 솜 등의 부재료들이다.
이영희는 특정한 크기와 형태로 재단되며, 겉감과 안감으로 이중 처리된 섬유조직 사이에 솜이나 나뭇잎 등을 넣고 다른 조각들과 결합한 후 황토를 사용하여 퇴색한 느낌의 색상으로 염색한 뒤 다시 각각의 조각에 다양한 토기의 문양을 새겨 넣는다.

사실 이영희가 만드는 이 조각들은  작품이라는 성격을 부여받지 못한다. 차라리 이것은 작품으로 구성되기 전 단계로서 또 다른 의미의 소재라고 말할 수 있을 것이다. 그것은 이 조각들이 일반적 의미에서의 예술작품처럼 더 이상 손댈 수 없는 완결성으로 완성되어 미술관에 옮겨져 전시되는 그런 성격으로 만들어지는 것이 아니라, 상황과 장소의 특성에 따라서 언제든지 새롭게 조합되고 재구성될 수 있는 상태로 존재하며, 이러한 특성은 그가 취하는 작업방식의 개방성에 의해 보다 뚜렷이 드러나게

된다. 이미 작가는 이전 작품의 설치공간을 전문화랑이나 미술관뿐 아니라 백화점의 쇼윈도나 벽 등을 적극적으로 이용, 예술의 일방적 소통에 대해 문제 제기한 바 있으며, 최근에는 '겨울대성리프로젝트'과 '죽산국제예술제' 등에 참여함으로써 야외공간에 작업을 설치하였다. 어느 경우이든지 작품이 놓여질 장소의 선택과 설치방법 등은 전적으로 그 곳의 상황이나 그 공간에서 얻어지는 영감과 상상에 의해 결정된다. 이러한 접근방식은 작품이 액자로 걸리기 이전 시대의 작업방식을 상기시킨다. 그러나 이후 현재까지 회화예술의 주된 방향은 그것의 자율성을 획득한 반면, 화면 안에만 자기 한정되는, 즉 작품과 그것이 설치될 공간과의 관계는 전혀 고려하지 않는 한계를 낳게 된 것도 사실이다. 이런 점에서 이영희의 작업방식은 우리가 쉽게 간과할 수 없는 미적 계기의 중요한 단서를 제공한다. 그것은 예술이 현실적 삶 또는 그 삶을 영위하는 총체적 시 · 공간과 더 이상 분리되어서는 안된다는 것이다.

1998년 토탈야외미술관에서의 전시 주제는 '섬'이었다. 토탈야외미술관은 전체적으로 3개의 층으로 서로 연결되어 있었으며, 1층에서 2층으로 올라가는 짧은 계단 바로 아래에 위치한 반지하의 공간까지 포함하는 독특한 구조의 전시장이었다. 예전에 공연장소로 사용되었던 전시장은 건물의 거친 면이 그대로 노출되어 있었고, 전시실과 전시실 사이의 문들은 모두 제거 되어있었다. 1층의 전시공간은 서로 연이어 있거나 겹쳐져 보이는 섬들을 연상시키는 조형물들이 바닥면에서 약간 띄워진 상태로 설치되었으며, 이것은 전체적으로 어두운 밤바다에 떠있는 것과 같은 조망을 이루었다. 그리고 반지하층의 공간은 보다 더 어둡고 내밀한 공간으로서 축축한 습기와 신비한 호기심으로 가득 찬 동굴의 모습으로 연출되었다. 그러나 벽면의 한쪽 일부를 차지하는 넓고 큰 창문을 통해 흘러 들어오는 자연광으로 흠뻑 젖은 밝은 2층 공간은 모든 벽면을 완전히 비워 둔 채 작업을 바닥에만 설치 하였고, 이것은 망망대해에 떠있는 작은 섬을 연상시켰다. 그리고 3층의 공간은 벽면을 활용하여 설치된 오브제들이 해안에서 마주칠 수 있는 단애와 같은 이미지를 전달했지만 바닥에 놓인 비닐과 황토는 현실을 환기시키며 전시장 밖의 풍경으로 이끌었다.

연상 또는 상상에 의해 결합된 재현적 이미지의 유희를 통해 이영희의 작업은 실재 공간과 그것을 통해서 연상되는 이미지를 극적으로 연출하는 양상으로 전개되고 있다. 이처럼 무엇보다도 1998년 전시 '섬'에서 나타나는 가장 두드러진 변화는 연상작용으로 재현한 이미지로의 회기이다. 작가는 구체적 형상을 담지하지 않은 채 추상적 이미지만을 전달하던 이전 작업에서 간간히 드러나던 초월적 · 명상적 자연관을 적극적으로 수용하며 서정적이고 공감적인 정서의 회복을 시도하고 있는 것이다.

# Text 2

—

# English and French

**Les trois terres**

—

**Jean-Louis Poitevin**

**La terre, si proche, si loin**

Nous, habitants des mégapoles et habitués à voir la nuit comme si c'était le jour, mais avec plus de couleurs, savons que la terre est une boule bleue tournant autour d'elle-même dans un cosmos inhospitalier. La sensation de marcher pieds nus sur le sol, de plonger son regard dans les infinies variations de couleur des champs, d'étreindre le paysage non seulement avec notre regard mais à partir de l'odeur dont l'humus nous enveloppe, ou des vibrations du vent sur notre peau, toutes ces sensations se sont éloignées de nous à la vitesse d'une fusée tentant de rejoindre le soleil dans une course folle.

Lee Younghee déploie depuis plusieurs années une œuvre qui s'efforce de faire remonter en nous, à travers la mise en scène de ces sensations liées à la terre, le sentiment originel de notre présence au monde. Ce sentiment, dans ses installations, n'est pas idéalisé. Il ne nous est jamais présenté comme une sorte de paradis de pacotille où tout serait facile et beau et calme. Non, la terre, Lee Younghee le sait, est habitée et hantée par des forces incommensurables qui ont participé à sa création et à son interminable mutation.

Il y a les forces tectoniques dont nous connaissons encore aujourd'hui l'existence à travers ces laves puissantes qui sortant des entrailles de la terre peuvent engendrer des montagnes, des îles, des continents.

Mais d'autres forces qui sont aussi intimement liées à la terre, l'assaillent du dehors. Le froid intense, qui a parfois duré des siècles, a souvent fait éclater la couche supérieure qui la recouvre. Les eaux des océans ont, ici où là, recouvert d'immenses surfaces avant de se retirer, laissant en guise de souvenir des amas de matières et des traces de vies éteinte. Aujourd'hui, les volcans sont plus rares et le froid semble reculer, alors que les eaux montent à nouveau. C'est la pluie qui prend le dessus faisant s'écrouler des montagnes et transformant des zones entières en magma de boue qui font comme de grandes coulées de peinture sombre sur le tableau du paysage quand on le voit du ciel.

Et il y a ces forces que les hommes ont appris faire naître de cette terre même et que parfois ils semblent retourner contre elle.

Lee Younghee consacre son énergie créatrice à cette terre aux visages multiples, en leur donnant à chacun une visibilité particulière qui à la fois nous interroge et nous enchante. Cette terre que nous habitons aujourd'hui, nous la connaissons autant par des images que par la plante de nos pieds. C'est cette tension entre une connaissance qui éloigne et des sensations qui rapprochent qui constitue le cœur battant de l'oeuvre de Lee Younghee. Car elle sait qu'en plus d'être des terriens, nous sommes devenus des voyageurs du cosmos qui regardent sur les écrans de leurs ordinateurs se profiler la boule bleue comme on le ferait à travers le hublot d'une fusée.

**Déméter, une histoire de mort et de vie**

L'histoire de Déméter est une histoire de la mythologie grecque et romaine, mais elle est à la fois si profonde et si ancienne qu'elle peut concerner l'ensemble des peuples qui vivent aujourd'hui sur la terre. Cette histoire a beaucoup inspiré Lee Younghee et il est nécessaire d'en rappeler les grandes lignes avant de plonger dans le cœur même de son œuvre.

En effet, si le mythe de Déméter est susceptible de toucher tout le monde, c'est parce qu'il parle de la douleur, de la douleur d'une mère qui a perdu sa fille. Cette mère est l'une des plus anciennes déesses du panthéon grec puisqu'elle est la fille de Chronos, le dieu du temps et de Rhéa et la sœur de Zeus.

Chronos avait la terrible habitude de dévorer chaque année ses enfants mâles, car Ouranos son père et Gaïa sa mère lui avaient prédit qu'un de ses fils le détrônerait un jour. Rhéa pouvait garder ses filles, mais devait livrer ses fils. Elle réussit à sauver Zeus en donnant à manger à Chronos une pierre à la place de son fils.

Une fois Chronos et les anciens dieux renversés par Zeus, Déméter devint la déesse de la terre et de la fertilité. C'est à elle qu'étaient consacrés les « mystères » les plus sacrés de Grèce dont on n'a pu jusqu'à ce jour percer véritablement le secret. Ils avaient lieu dans la ville d'Eleusis. On les célébrait dans des fêtes orgiaques pouvant durer une dizaine de jours et durant lesquelles la prêtresse des semailles s'unissait au roi sacré afin d'assurer de bonnes récoltes.

C'est de cette terre-là dont il est question dans les œuvres de Lee Younghee, de cette terre aux deux visages, un visage radieux, celui du printemps et de l'été lorsqu'elle est couverte de plantes et de fruits et un visage sombre, un visage de nuit, un visage d'angoisse, lorsque durant l'hiver plus rien ne pousse et que l'on se demande si ce moment durera toujours ou si le miracle de la renaissance printanière se produira comme chaque année.

L'histoire de Déméter et de sa fille Perséphone a certainement eu pour fonction, en ces temps lointains, de rendre compte de ce double visage de la terre. En effet, on raconte que Perséphone, la fille de Déméter, disparut un jour alors qu'elle était avec ses compagnes en train de cueillir des fleurs. Mais Hadès le dieu des morts innombrables ou si l'on préfère le dieu des enfers a surgi d'un gouffre béant, et a emporté la jeune fille avec lui sous terre. Sa mère entendit son cri, mais malgré toutes ses recherches, elle ne réussit pas à la retrouver.

Lorsque le dieu du soleil lui apprit enfin où Perséphone se trouvait, Déméter, contrairement à tous les usages en vigueur chez les dieux, décida de venir s'installer sur terre, à Eleusis. Elle était déguisée en vieille femme et personne ne savait qu'elle était une déesse de l'Olympe. Ne réussissant pas à retrouver sa fille, elle décida de rendre la terre stérile. Et elle y parvint si bien que

Zeus dut se résoudre à demander à Hermès de descendre aux enfers et de parler avec Hadès qui accepta de libérer sa fille. Il lui avait fait manger une grenade avant de la relâcher et il savait qu'elle serait contrainte de revenir à lui.
Après d'âpres négociations, en respectant à la fois le désir de la mère et de la fille de se revoir et celui d'Hadès de garder Perséphone, il fut conclu qu'elle habiterait avec lui sous la terre quatre mois par an et qu'elle passerait le reste de l'année avec sa mère sur terre.
Si ce mythe raconte l'alternance des saisons, il nous dit plus encore. Le désespoir de Déméter est semblable à celui qu'éprouvent tous les hommes face à la figure sombre de la mort que symbolise l'hiver. Comment ne pas se demander, en effet, comme Déméter le fait au sujet de sa fille, si, après l'hiver, le printemps reviendra ?
Déesse des semailles et des récoltes, déesse de la vie et la nourriture donc, Déméter porte en elle la trace de la part sombre du temps et de la vie que représente la mort.
Le monde que les œuvres de Lee Younghee mettent en scène devant nous est un monde complexe. En effet, ce sont non seulement les relations entre vie et mort qui y sont évoquées, mais celles qui se tissent en nous et hors de nous, entre abandon et renaissance, entre prolifération et nudité, entre la faille creusée dans la terre par le soc de la charrue et le blé à venir. Le monde de Lee Younghee est porté par ces interrogations essentielles.

**La peau de la terre**

Dans des installations plus anciennes, Lee Younghee travaillait déjà avec du tissu, qu'elle installait sur des structures portantes comme on le fait avec des peaux ou des pièces tissées encore aujourd'hui dans de nombreux peuples du monde. Ces structures légères, faites de tiges souples, étaient accrochées au plafond. Ces installations semblaient être des pièges qui auraient servi à capturer le vent ou des offrandes à un dieu invisible. Leurs couleurs déjà étaient proches de celles de la terre, des marrons et des beiges. Par leur légèreté même, elles laissaient penser que c'était la terre qui se levait pour regarder le monde.
Elles étaient comme des échos de ces mondes oubliés, de ces temps préhistoriques où les hommes vivaient encore en fusion avec la nature et où ils découvraient les formes simples des signes protogéométriques qu'ils gravaient sur des os ou des pierres, de la terre cuite ou inscrivaient sur des tissus.
Ces tissus tendus ressemblaient déjà à des morceaux de peau et annonçaient les œuvres d'aujourd'hui. Plus proches de la sculpture, ces œuvres offraient une vision construite de la création.
Aujourd'hui, Lee Younghee s'est approchée plus près encore du mystère de la vie en donnant à voir la peau même de la terre.
La magie de ses œuvres tient en effet à ceci qu'elle déploie dans l'espace, qu'il soit « naturel » comme un colline ou une forêt, et

alors ces œuvres relèvent en quelque sorte du land art ou qu'il soit « culturel » comme un musée ou une galerie, et alors ses œuvres sont des installations, des fragments de « peau » qui ne sont plus tendus sur une structure mais qui semblent couler, glisser, s'étendre mais aussi se décoller, se plisser une se plier une se rassembler une, comme si des force invisibles les soulevaient et le transformaient.
Souvent alors Lee Younghee donne à ces élévations de peau-tissu la forme d'abris d'où émerge parfois un halo de lumière spectrale. Mais le plus saisissant reste le fait que ses installations sont toutes faites avec des tissus. La manière dont elle utilise ces tissus, leur assemblage en coulée, ou en suspension, le jeu entre les couleurs proches de celle de la terre et le vert de jeunes pousses d'herbe, dans des oeuvres plus récentes, tout cela produit à la fois un effet de ressemblance avec la nature et un effet de distanciation. C'est cet écart qui constitue le véritable secret des œuvres de Lee Younghee.
Nous identifions spontanément ces morceaux de peau à la terre qui à la fois les porte et les soulève, les engendre et les rejette et nous sommes emportés par cette ambivalence qui est comme la mise en scène discrète d'une souffrance indicible.
Lee Younghee sait non seulement que la terre souffre mais que la vie n'est pas pensable sans la souffrance et elle nous le dit sans recourir à des artifices, mais en laissant en quelque sorte la terre parler d'elle-même. La puissance de ses œuvres vient de ce que, d'une certaine manière, elle s'est identifiée avec la terre au point de s'être « mise dans sa peau ». Voir les œuvres de Lee Younghee, c'est comme partir en voyage sur un terrain à la fois familier et inconnu.

**Le trait et le pli**

Il existe entre l'homme et son sol originaire une relation plus profonde et plus puissante que tout ce que les mots peuvent expliquer. La force des sculptures et des installations de Lee Younghee c'est d'aller au-delà des mots et de nous entraîner dans des zones à la fois matérielles et spirituelles que nous refusons le plus souvent de parcourir parce qu'elles ne nous semblent plus répondre à ce que nous sommes devenus.
Lee Younghee sait que coule encore en nous le sang des hommes d'avant l'histoire. Ces temps préhistoriques persistent dans notre mémoire, mais seuls certains artistes réussissent à plonger leurs racines assez loin pour faire remontrer à la surface des éléments de ces temps disparus.
Il s'agit à la fois de gestes et d'attitudes. Les gestes sont ceux, élémentaires, par lesquels les hommes marquaient leur territoire. Ainsi voit-on dans les œuvres de Lee Younghee des signes abstraits, des traces, des lignes indécises, des chemins inconnus affleurer sur cette peau qu'elle a su déjà décoller du sol pour l'offrir à nos yeux.
Mais ce que nous avons oublié, c'est que ces traits étaient liés à un état de la terre qui a

en quelque sorte disparu. Certes on marche encore dans la forêt ou dans des champs, mais peu de gens savent prêter attention à ces failles, à ces plissements du terrain, à ces signes abstrait que la nature traçait déjà bien avant que l'homme ne soit là. Lee Younghee, elle, a su repérer ces signes à même la peau de la terre. C'est pour cela qu'elle a besoin de la décoller, de la soulever afin de pouvoir nous la présenter d'une manière à la fois inédite et puissante.

Mais il ne suffirait pas de présenter ainsi des morceaux de tissu. Pour que la magie opère, il faut que ces morceaux de tissus et de pelures de riz plongées dans la colle soient présentés comme des éléments vivants.

Ainsi, lorsque l'on regarde attentivement les « éclatements de peau » qui courent le long des murs d'une galerie, nous faisons face à un double mystère.

Le premier c'est que la nature semble non seulement créer des formes mais graver des signes qui parfois affleurent, comme l'écorce faisant naître des vagues sur le tronc des arbres par exemple.

Le second, c'est que certains de ces signes ressemblent à ceux que les hommes, des millions d'années plus tard vont se mettre à tracer sur la peau du monde. Cette peau peut être la leur, mais le plus souvent ils tracent et gravent sur les murs des cavernes, ou encore sur des supports divers, comme le bois ou l'os.

Lee Younghee est tout à fait consciente de l'importance de ces signes. Et lorsqu'elle retourne la peau de la terre, c'est pour faire apparaître cette analogie profonde qui existe entre la mémoire du sol et les projets des hommes.

L'homme est contraint pour survivre, d'apprendre et de se souvenir, mais c'est vers demain que ses gestes conduisent, c'est vers demain toujours qu'il avance.

En disséminant ces lambeaux de peau sur les murs, en les utilisant comme un matériau fonctionnant à la fois comme un symbole et un élément réel, Lee Younghee réussit quelque chose de rare. Elle rend évident le lien entre les forces qui ont fait la terre et dont les plissements des montagnes témoignent encore aujourd'hui et les forces qui animent le cœur des hommes quand ils créent.

Les traces et les traits que les hommes posent sur les choses et les plis que fait la matière quand elle répond à des forces qui la transforment sont de même nature.

Mais ce que nous montre encore Lee Younghee, c'est que ces forces se déploient selon deux rythmes complémentaires, un rythme saccadé celui de la dispersion et un rythme concentrique, celui des forces qui se rassemblent. À l'évidence, pour Lee Younghee, la terre vit selon les mêmes rythmes que ceux qui font vibrer le cœur de l'homme. Ce sont seulement les durées qui diffèrent. La différence entre ces durées est à la fois la source de la vie et celle du drame qui lui est inhérent.

**L'ombre de l'histoire**

Bien que discrète, l'histoire joue un rôle

important dans les œuvres de Lee Younghee. Elle ne se montre pas à travers des symboles ou des éléments permettant de l'identifier au premier regard. L'histoire est en effet à la fois ce qui dure et ce qui revient. L'histoire est une force avant d'être l'ensemble des événements qui la constituent. Pour Lee Younghee, l'histoire et la terre tendent à se confondre en ceci que l'une comme l'autre n'existent que parce qu'elles ont à voir avec des traces enfouies qui remontent à la surface.

L'une et l'autre on aussi ceci de commun qu'elles sont à la fois la puissance qui recouvre, car elle sont liées au temps, et la puissance qui libère, car elles sont liées au besoin essentiel des hommes de connaître à la fois le monde dans lequel ils vivent et les lois qui le gouvernent.

Plutôt que de mettre le monde en coupe réglée et de nous le livrer sous forme d'équations mathématiques, Lee Younghee repère les différentes manière qu'a le visible d'entrer dans la présence. Et c'est entre la lumière et l'ombre que se joue cet équilibre instable qui permet à la nuit du sous-sol de venir voir la lumière et la lumière de venir se glisser sous la peau des choses.

En installant dans la nature ces fragments de « peau-tissu » et en y faisant jaillir la lumière, elle révèle ce qui de l'homme se joue dans sa relation avec la nature. Entre les deux, c'est un jeu de cache-cache et ces formes qui ressemblent aux tentes d'un campement de fortune rappellent que les hommes, et avec eux l'histoire, se trouvent toujours là où la construction et la croissance, la culture et la nature, entrent en concurrence.

La force des œuvres de Lee Younghee, c'est d'avoir compris que l'opposition entre nature et culture est tout autant un lien qu'une séparation. Les hommes aiment à construire des monuments, comme s'ils devaient en permanence se prouver que ce qu'ils construisent peut-être aussi durable que les créations de la nature. Lee Younghee nous montre que cette propension à construire des monuments se trouve dans la nature même. Y a-t-il une force qui ne soit pas une sorte de poussée vers le dehors et ne deviennent ainsi le vecteur de l'érection d'une stèle ?

De petits éléments plantés dans un sol inhospitalier rappellent cela de manière évidente. Ces stèles minuscules évoquent non seulement l'histoire mais la relation que nous entretenons avec l'histoire. L'époque contemporaine a été à la fois difficile et prometteuse pour les coréens et elle est encore douloureuse. Ces stèles, bien que ne portant aucun nom, bien que n'étant dédiées à aucune cause, évoquent à leur manière la douleur et la violence des guerres et des luttes contre l'oppression et nous invitent à méditer à leur sujet. Le travail de Lee Younghee et donc doublement en prise avec le monde d'aujourd'hui, par la manière dont elle fait parler la nature mais aussi par la manière dont elle sait faire écho aux préoccupations de l'histoire contemporaine. L'ombre de l'histoire qui hante le travail de

Lee Younghee est aussi ce qui appelle la lumière. C'est pourquoi il faut éclairer la peau de la terre à partir du sol et de l'extérieur non à partir du seul soleil. C'est la seule manière de faire voir que la vie même de la terre est tout entière tendue vers le visible.

**La troisième terre**

Dans des œuvres récentes, des installations plus imposantes encore que celles qu'elle avait réalisées jusqu'ici, Lee Younghee met en scène un phénomène d'inversion qui livre en quelque sorte la clé de son travail. Des formes arrondies ressemblant à des îles semblent flotter dans l'espace. Leur surface est marron, c'est-à-dire couleur terre, mais sous chacune de ces formes on voir des sortes de longues feuilles ou tiges vertes qui semblent être comme de grandes herbes, à ceci près que cette herbe pousse littéralement à l'envers. En effet, c'est vers le ciel que sont positionnées les plaques de terre et c'est vers le sol que s'étirent les tiges vertes.

Encore une fois il faut le rappeler, le travail de Lee Young Hee est fait à partir de tissu et de peau de riz. Ces formes nouvelles qui semblent naturelles, sont en réalité d'immense assemblages de matériaux divers. Ce qui se présente comme une couche de terre est fait avec de la peau de riz. Sa consistance si souple, si légère et si résistante permet de faire tenir à l'envers, en les collant, ce qui ressemble à des tiges vertes ou à des pousses d'herbe. En fait ce sont de fils qu'elle a teint, elle-même, en vert. Chez Lee Younghee, la nature ne s'exprime que par l'artifice, mais l'artifice est en quelque sorte absolument naturel.

En brouillant les repères de la construction et de la croissance, les modes d'évolution par ramification et prolifération de la nature avec les modes d'extension par assemblage et par liaison ou connexion, Lee Younghee nous montre qu'il existe bien une troisième terre. En rapprochant la puissance liante du fil teint en vert avec la puissance absorbante de la peau de riz teinte en marron, c'est tout le drame de Déméter qu'elle évoque une fois de plus. Non pas d'une manière illustrative, mais d'une manière tout à fait profonde. Le drame de Déméter n'est autre que celui de la nature, mais de la nature en tant qu'elle est la patrie des hommes, le lieu de leurs souffrances et le territoire de leurs joies.

Et ces plaques de peau de riz qui mettent littéralement en scène cette nature renversée mais fertile ont de plus la forme d'îles. Ces îles s'imposent à nous à la fois comme des sortes de continents et comme des éléments qui flottent et dérivent sur un fleuve tranquille. Ces mondes séparés à la dérive et ces mondes qui semblent chercher à recomposer un territoire plus grand composent une sorte de symphonie visuelle et plastique qui exprime jusque dans les détails la vision du monde de Lee Younghee.

Ces îles peuvent être vues comme le masque de la nature, mais un masque retourné. Ce retournement dit à la fois la position de la

nature dans le monde actuel et la relation complexe des hommes avec la terre qui les nourrit, les porte et accueille leurs corps après la mort.
Ces îles peuvent aussi évoquer par leur présence même entre le sol et le ciel, tout ce qui sépare, comme Déméter est séparée de sa fille par le dieu des enfers. Elles évoquent cependant tout ce qui tend à rapprocher et à relier, comme Déméter réussit finalement à garder un lien et à revoir régulièrement sa fille par le contrat qu'elle arrache à Hadès.
Ces îles, enfin, évoquent, par les pousses vertes qui jaillissent d'elles, la renaissance et la vie. Certes, cette vie semble pousser à l'envers, mais cette inversion est encore un espoir et plus qu'un espoir, elle évoque la puissance créatrice de la nature se maintient quelle que soit la situation.
Souvenons nous de Déméter encore une fois. Elle était prête au début du mythe à retourner la terre pour retrouver sa fille. C'est le fruit de cette violence désespérée que nous voyons ici. Mais de cette violence une fois la douleur calmée. La terre a été littéralement retournée, mais une fois la douleur un peu calmée, alors le mouvement de la vie reprend le dessus même si il el fait dans une situation où tout a été bouleversé.
Lee Younghee est une artiste qui sait à la fois montrer les forces qui soulèvent et déchirent et les forces qui relient et rassemblent. Entre les deux, se déroule la vie des hommes qui tentent eux de combattre l'oubli en érigeant des stèles et des monuments.
Mais le véritable monument est la vie même et la vie n'est autre que cette puissance qui fait que quelque chose repousse là même où on pouvait croire que rien jamais ne repousserait.
Les îles de Lee Younghee le disent ave force. Même brûlée, même retournée, même détruite, la terre est ce par quoi la vie reprend toujours le dessus. Elle est le tombeau de l'espérance et le cachot des souffrances, mais elle est aussi la force infinie par laquelle tout finit toujours par renaître.
La troisième terre, c'est celle qui est à venir, celle de demain, elle d'après la catastrophe, celle d'après la souffrance, celle d'après l'oubli.
C'est cette terre-là que célèbrent les œuvres de Lee Younghee, cette troisième terre qui est en fait la première, celle que, à force de la nier, nous avons failli oublier. C'était sans compter l'obstination des artistes et de Lee Younghee en particulier dont le travail qui va plus loin que la mémoire et plus loin que le souvenir, nous permet de plonger dans les sources mêmes de la vie.

**Excavation-Crack**
**1997**

—

**Jung Kilsoo**

Lee Younghee embraces tradition and its contemporary interpretations as her work's main subject matter. But, this approach might be considered a use of traditional images superficially and thereby an attempt to cajole viewer sympathy. However, tradition and modernity in Lee's work is an outgrowth of her efforts to explore her own identity in the complex situation of the present, and to expose this to her external consciousness. "My work begins with scenes of life and my environment. Here tradition, customs, history, and reality are intricately interwoven like warp and woof." she confesses. The 'scenes of life' and 'environment' she mentions are not spaces of everyday experience but are closely associated with historical awareness. This means the flow of space and time defining tradition is fossilized when in the present she belongs to. Tradition becomes part of the present and a fragment of her consciousness, after being recollected by her archeological paranoia. The term 'warp and woof' in her writing is a clue to the transformation from nature to civilization. Warp and woof is the basic unit of fiber texture, referring to the horizontal and vertical threads that create cloth. A crossing of warp and woof transforms a one-dimensional structure into a two-dimensional structure. Lineal thread turns into two-dimensional cloth when it is combined vertically and horizontally, then changes to three-dimensional objects for daily use. It is not only used for daily life but also has an ornamental function thanks to diverse dying and weaving techniques. The warp and woof can be thus a comprehensive suggestion of the relation between nature, civilization and art. With the term, warp and woof Lee does not indicate her understanding of the process of civilization's progress and regression as a lineal horizontal flow. What she means is that her multilayered, multiple present address is situated at the point where stagnant and continuous time, the variable and invariable, shared things and fragmented time units intersect. The critical elements for understanding Lee's work are traditional, folklore, and archeological artifacts. Since 1986 the primary subject matter used in her work includes ttoari used for carrying a water jar on the head, straw sandals, shrine mountains, sotdae, icons reminiscent of drawings incised on rocks, framing tools, plans showing the excavation site of relics, ancient maps emphasizing the flow of water and mountains, pieces of comb-pattern pottery and its restored form. During this period Lee attempted self-transformations, diversifying subject matter and materials and trying to lend symbolism to her work through a combination of traditional and modern images in the processes of revealing an object's physical properties as it is, and representing and reconstructing the object. However, this tendency underwent a huge change with the opportunity to have a solo show in 1995. Away from the provisional, one-off adoption of materials, she explored their meaning more deeply. Departing from the

original images of artifacts, her work randomly combines their pieces, but the combination relies on precise calculation. The tendencies of her work displayed at her solo show in 1995 are largely classified into the following: a series of works entitled Earthenware, Mounted View-Anatomical Charts of Restored Antiquity and a group of works entitled Excavation. The former series of works is obviously different from the latter. Earthenware shows the amalgamation of fragments with different patterns, and Mounted View-Anatomical Charts of Restored Antiquity presents a reconstruction of a cross sectional drawing of pottery. In the latter the original form of the pottery is not completely represented, but is reminiscent of the original form. Unlike these series, Excavation just hints that fragments of various potteries are combined arbitrarily. In this series totality is excluded and a combination of parts or pieces is underlined. While previous works are made up of just one material, these works uses cloth of very different textures, and are presented as an installation by spreading yellow-red clay on the floor, revealing contrasting hues. In many respects works exhibited at her second solo show in 1997, Excavation-Crack presented a prelude to Excavation. In those works the artist deepened the theme of her previous pieces as an extension of her work. In these works more clandestine spaces are created by putting objects in the air. The cloth used appears stiffened and fossilized by using wood adhesive for whereas cloth in her previous work has a tender, pliable quality. The use of counter-projected light in her 1995 exhibition was more aggressively adopted for this show. While in the previous show light unveiled the relationship between the subject and object, in Excavation-Crack the light reverses the positions of the subject and object as it is projected from the back of the work.At the show the works that were objects of aesthetic addiction and evaluation conceal or reveal their appearance with ‘dazzling’ backlight. The works’ indigenous physical characteristics and identities lose their outer appearance of solid existence, and the weight of fossilized materials is transformed into a light, transparent quality. Twigs, leaves, and agglomerate cotton set in the works are exposed when penetrated by light. These elements provoke a subtle feeling in harmony with the pottery patterns rendered by stitching, the lines combining pieces, the seemingly transparent fiber texture, and the light. This subtle feeling draws viewers into a world of optical illusion at the point where revelation and concealment are mixed or reversed. The theme of Lee’s solo exhibition derives from the idea of many elements interwoven like warp and woof. Its symbolism essentially works in contrasting relation with a fragmentary, organic system. We experience a lack of clarity where the reverse or mixture of values changes from bright to dark; heavy to light; homogenous to heterogeneous; whole to part; rational logic to a meditative, transcendental view of nature.

**A Game of the Real and Imaginary Aroused by Imagination: Excavation and The Islands 1998**

—

**Jung Kilsoo**

Lee Younghee has recently created a series entitled Excavation, displaying them at the show The Chasm. In this work she represents her emotions derived from the color, texture, and pattern of comb-pattern pottery, exploring its potential. Lee approaches this work not to restore the pottery's original form but to represent a world of new imagination through the overlap of forms with diverse textures and patterns. The concepts of 'restoration' in archeology and 'representation' in art are very similar in that both rely completely on the original form. Despite the difference of the two concepts, the former is to revive an object's original appearance while the latter is to represent the original form through imitation.

If she confined her attitude toward the pottery to just restoration or representation, Lee's work would only be a record of past things or a recreation of something from the past. But, she sees artifacts like pottery as complex symbols of space and time, going beyond mere imitation or revival. In other words, Lee sees this pottery as an accumulation of space and time. Lee does not perceive an artifact as a completely separate individual; instead she sees all the traces of life in the multiple layers covering the artifact and even the wild grass growing between its fragments. Her view of or attitude toward space and time does not fix the present time by dividing it as a lineal unit, but represents it as something abstract in which the present time is a mixture of past and future time. She understands things are always in flux. I described this feature of her work in my essay on her 1997 exhibition as "something multilayered, situated at the point where stagnant and continuous time, the variable and invariable, shared things and fragmented time intersect"

Upon close examination, we realize the fragments of a pottery she uses have different patterns and forms and thus lack unity. The pottery appears as a combination of different fragments and surrounding images collected from diverse places at random. Her work above all shows it has nothing to do with restoration or representation in that it still remains as fragments, and does not embody any complete form of pottery.

The main materials the artist used until recently were fibers with subtle difference such as cotton cloth and hemp cloth and other subsidiary materials such as abaca, sewing cotton, and cotton. Lee inserts cotton or leaves in a fiber structure with inner and outer cloth and then combines this with other elements. Next, she dyes this with red clay to create the illusion of faded color, and then inscribes patterns of the pottery on its fragments.

Fragments Lee Younghee makes do not form a work of art but mere material for creating a work of art; things that can be combined and reconstructed, depending on situation and site, a way reinforced by her open ways of display and work. The artist has exhibited her works not only in galleries and museums, but display windows and walls of

a department store. Recently, she displayed work at outdoor venues of the Winter Daeseong-ri exhibition and Jooksan Int'l Arts Festival. The selection of venue and method of installation are dependent on the situation there or her imagination of and inspiration from the place. This approach recalls an era before art was displayed in a frame. Since then however painters came without consideration of the venue where their works are displayed. In this sense Lee's work offers the clue to a significant aesthetic element. That is art should not separate from real life or comprehensive space-time that takes place there.

Her 1998 solo exhibition at the Total Open-Air Museum was The Islands. The museum building had a unique structure with many floors plus one semi-basement linked with steps. Once a performance hall, the building had a rough surface, and all doors between galleries were gone.

Her installation here reminiscent of islands appeared connected and overlapping within, slightly apart from the floor under lighting recalling a dark night at sea. The semi-basement was presented as a clandestine space like a cave filled with moisture and curiosity. But, the second floor was soaked with natural light from a wall-size window, and nothing was installed there. Structures reminiscent of small islands on a borderless sea: and objects on walls looked like a precipice, while vinyl and red clay on the floor evoked reality.

Lee's work dramatically presents space through a game of represented images in imagination and association. The most salient change to the 1998 exhibition is her return to the images of association. They recover a lyric, sympathetic emotion, embracing a meditative, transcendental view of nature sporadically appearing in previous work featuring abstract images.

# Text 3

—

# Documen-
# tation

**약력**

—

**이영희**

**학력**

2009 명지대학교 대학원 수료. (아동학)
2000 세종대 대학원 미술학과 졸업.
(미술학)
1988 서울대 사범대학원 수료. (미술교육)
1984 덕성여자대학 졸업. (응용미술)
1980 서울교육대학 졸업.

**개인전**

2011 틈, 가나아트스페이스, 서울.
2003 틈 – 삶, 가나아트스페이스, 서울.
1998 발굴 – 섬, 토탈야외미술관, 경기도 장흥.
1997 발굴 – 틈, 관훈갤러리, 서울.
1995 갤러리 터, 서울.

**단체전**

2004 현대미술 11인전, 예일화랑, 서울.
2003 섬유4인전, 갤러리 아지오, 경기도 양평.
현대미술 11인의 시각과 전망전,
예일화랑, 서울.
2001 서울섬유미술제, 우덕갤러리, 서울.
2000 짚풀아트전, 부천시민회관.
1998 겨울대성리페스티발, 대성리.
죽산국제예술제, 죽산.
서울섬유미술제, 서울시립미술관.
1997 4인전 – 문양의 탐색, 관훈갤러리, 서울.
1996 요르단 국왕초청 아라비아전,
Royal Cultural Center, Amman, Jordan.
서울섬유미술제, 서울시립미술관.
한국조각의 비약전, 코스모스갤러리, 서울.
문양의 탐색, 관훈갤러리, 서울.
울란바토르전, 울란바토르국립미술관, 몽골.
1995 한국작가 초대전,
오클랜드 컨벤션미술관, 뉴질랜드.
우즈베키스탄 독립 4주년 기념 타쉬겐트전,
타쉬겐트 예술의 전당, 우즈베키스탄.
설악국제비엔날레,
설악프라자 패밀리타운 전시장, 속초.
운미회전, 덕원미술관, 서울.
1994 제 4회 의식의 확산전, 예술의 전당,
한가람미술관, 서울.
중국 사천성장 한국작가초대전,
사천성미술관, 중국.
제 12회 신미술대전, 디자인포장센터, 서울.
설악자연미술제, 설악리조텔, 속초.
5인전 – 문양의 탐색, 운현궁 미술관, 서울.
1993 4인전 – 공간과 공간: 소통의 회복전,
소나무갤러리, 서울.
제 3회 의식의 확산전,
예술의 전당한가람미술관, 서울.
제 11회 신미술대전, 디자인포장센터, 서울.
우즈벡공화국 독립 2주년 기념 한국작가초대전,
타쉬겐트 국립 예술의 전당.
1992 제 5회 섬유조형의 장, 토 아트스페이스, 서울.
1989 제 4회 섬유조형의 장, 시립미술관, 서울.
1987 제 3회 섬유조형의 장, 경인미술관, 서울.

**수상**

1994 제 3회 종이미술전 은상, 예술의 전당, 서울.

**cv**

—

**Lee Younghee**

**Education**

2009 Myongji University.
2000 Sejong University. M.A.
1988 College of Education Seoul National University.
1984 Duksung Women's University. M.A.A.
1980 Seoul National University of Education. B.E.

**Solo Exhibitions**

2011 Crack , Gana Art Space, Seoul.
2003 Crack-Life, Gana Art Space, Seoul.
1998 Excavation-Island, Total Open-Air Art Museum, Jang-heung.
1997 Excavation-Crack, Kwanhoon Gallery, Seoul.
1995 Gallery Teo, Seoul.

**Group Exhibitions**

2004 Modern Art, Gallery Yale, Seoul.
2003 Fiber Art, Gallery Agio, Kyungkido.
Morden Art:Gaze ana Vision, Gallery Yale, Seoul.
2001 Seoul Fiber Art Exhibition, Wooduck Gallery, Seoul.
2000 Straw and Grass Art Exhibition, Puchon Municipal Gallery.
1998 Daesungri Art Project, Daesungri.
Seoul Fiber Art Fair, SeMA.
the 4th Jooksan Int'l Arts Festival,Jooksan.
1997 Search for Korean Design, Kwanhun Gallery, Seoul.
1996 Arabian Exhibition, Royal Cultural Center, Amman, Jordan.
Seoul Fiber Art Exhibition, Sema
Korean Sculpture Flight, Cosmos Gallery, Seoul.
Ulanbatore Exhibition, Ulanbatore National Gallery, Mongol.
1995 Koren Artists, Oakland Convention Gallery, New Zealand.
the 4th Anniversary of Independdence of Uzbekistan, National Art Center, Tashkent.
Solrak International Biennale, Sorak Resortel, Sokcho.
1994 the 4th Extension of Consciousness, Hangaram art center, Seoul.
The Invitational Exhibition for Korean Artists, Zechuan Province Gallery.
the 12th New Art Exhibition, Korea Design and Packaging Center, Seoul.
Solrak Art Exhibition, Sorak Resort, Sokcho.
Search for Korea Design, UnHyunGoong Gallery, Seoul.
1993 Space and Space, Pine Tree Gallery, Seoul.
the 3rd Extension of Consciousness Exhibition, Seoul.
the 1th New Art Exhibition, Korea Design and Packaging Center, Seoul.
the 2nd Anniversary of Independence of Uzbekistan, National Art Center, Tashkent.
1992 the 5th Field of Textile Plastic, Tore Art Space Gallery, Seoul.
1989 the 4th Field of Textile Plastic, SeMA, Seoul.
1987 the 3rd Field of Textile Plastic, Kyungin Gallery, Seoul.

**Prize**

1994 Silver Prize at the 3rd Korean Paper Art Exhibition, National art Center, Seoul.

**Index**

—

**시간의 흔적, 그리고 낮과 밤을 통해 재생되는 죽음과 부활**

—

**박기현**

이영희는 그가 사용하는 재료와 작업이 설치되는 장소를 통해 자연과 문명, 전체와 부분 그리고 삶과 죽음에 대해 은유한다. 응용미술, 미술교육, 미술학을 공부한 그는 긴 조사와 방대한 자료를 토대로 마치 연구자와 같이 주제를 탐구해 나간다. 그리고 그의 작업들은 실내와 자연 풍경 등의 다양한 장소에 유기적인 형태로 설치되는 시리즈로 발전해왔다.

**Trace of Time_Demeter Site / Under World**

초기 작업에서 이영희는 신석기 시대의 토기, 전통 문양, 민속문화와 관련된 유물들의 형태와 모티브에 근거한 오브제들을 만들고 이들로 유적지와 같은 공간을 연출해 낸다. 1960년대 미국에서 일어난 신고고학New Archeology은 발견된 유물에 담겨있는 정신세계와 그 당시의 사회를 총체적으로 연구하며 인간의 행위 및 문화의 진행 과정과 법칙의 규명을 주창하였다. 이영희는 이러한 신고고학의 맥락에서 과거의 흔적들 탐색하고 다양한 공간에서 재구성해 낸다. 황량한 겨울 풍경 속에 설치된 그의 오브제(겨울대성리페스티발, 1991)들은 자연 염색한 직물을 사용하여 제작되었다. 이 조형물들은 땅껍데기 같은 형태로, 그 표면에는 마치 고대 암각화같은 문양이 새겨져 있는데, 지표면 위에 세워진 이 오브제들은 사라진 문명을 떠올리게 한다. 또한 일련의 오브제 시리즈와 드로잉 작업에 등장하는 두레기, 솟대와 같은 민속 오브제들은 급격한 산업화와 현대화로인해 단절된 전통들을 복구하고 과거와 소통을 시도하는 작가의 의지를 드러내는 도상들이다. 1997년 개인전 '발굴–틈'은 고고학의 영역과 민속, 전통문화를 통해 '기억'의 기념비를 세우는 작업이다. 일반적으로 발굴현장은 과거의 삶은 사라지고 그들이 만들어낸 물질문명의 흔적만이 발견되는 곳이다. 그리고 이곳에서 발견된 유물들은 인류의 삶이 진행되었던 장소에서 벗어나 과학적 분석과 역사적 검증을 통해 고고학 자료로서 박물관에 전시된다. 그러나 이영희에게 발굴은 물질적인 조우 뿐만이 아니라 그것이 담고 있는 시간의 기억을 자신의 작업으로 옮겨내는것을 의미한다. 즉 그가 인류가 정착하고 문명을 발전시키게 되면서 등장하게 된 토기의 파편에서 영감을 얻어 다양한 직물을 사용해 꿰매 붙이는 것은 삶의 흔적들과 기억을 복원하는 행위인 것이다.
그러므로 그의 작업들이 설치된 공간에는 과거와 현재가 공존하는 동시적 시간simultaneous time이 흐르게 된다.

**Day and Night_There / Island / Crack**

이영희의 설치 작업의 재료들은 대부분이 면, 마, 태모시 등과 같은 섬유나 흙이다. 그는 자연 염색을 한 섬유들 사이에 두툼한 솜과 나뭇잎, 잔 가지 등을 끼워 넣어, 사이사이를 누비듯 재봉질, 또는 바느질하고, 때때로 그 불규칙한 형태의 조각들을 딱딱하게 화석화시켜 켜켜이 쌓인 시간의 흔적을 만든다. 1970년대 여성작가들과 소수민족작가들은 민족, 전통, 민속과 같은 주제들과 퀼트, 바느질, 도예와 같은 전통적으로 미술의 주변부에 있던 장르들을 적극적으로 자신들의 예술 한 가운데 취했다. 이영희의 설치 작업들은 이러한 1970년대의 대안적alternative인 미술운동에서 많은 영향을 받은 장소 특정적 Site-specific인 구조물로 발전되어 왔다. 낮과 밤이라는 시간의 흐름과 이로 인한 장소의 변화를 보여 준 '1998년 죽산국제예술제' 설치 작업과 각 층이 지면과 연결되는 독특한 구조의 토탈야외미술관에서 연극 무대와 같은 연출을 선보인' 섬 Island 1998'은 빛과 형태를 통해 삶과 죽음에 대해 사색하게 되는 시적인 공간 작업인 것이다. 한편 이영희 작업에서 대지는 작업이 설치되는 공간이기도 하지만 그 자체가 주제이기도 하다. 벼의 껍질과 흙, 태모시로 만들어진 '틈 Crack 2005'은  과거의 시간이 층위로 기록된 지하세계와 갈라진 땅사이에서 솟아나는 새싹을 통해 죽음과 삶이 반복되는 우주의 순환과 생명의 힘을 보여준다. 그리고 이 모든 것이 잠재된 대지의 풍경은 거대한 잠재태로서 이영희의 영감의 근원이 된다.

—

## Traces of time, death and revival through day and night

—

**Kihyun Camille Park**

Lee Younghee metaphorically represents nature and civilization, whole and part, and life and death, with materials and sites where her works are installed. Lee explores themes like a researcher, using long investigation and diverse materials. Her work evolves into a series of organic installations in diverse places such as indoor spaces and natural landscapes.

**Trace of time_Demeter site** / **Underworld**

In her early work Lee presented space like a historic site space with installation objects based on forms and motifs from artifacts related to prehistoric pottery, traditional patterns, and folk culture.

Opposing established archeology, new archeology appeared in the U.S. in the 1960s, with claims of studying the spiritual world within artifacts. From the context of new archeology Lee explores traces of the past and reconstructs them in diverse spaces.

Lee used dyed fabrics as objects installed in a dreary winter scene at Daeseongri Festival, 1991. These looked like the earth's crust engraved with patterns or ancient rock painting, reminiscent of a disappeared civilization. Objects such as a duregi and a sotdae, are icons symbolic of Lee's recovery of tradition, severed by industrialization and modernization. Lee's 1993 solo show Excavation-Crack showed the work of erecting monuments of memories through archeology, folk and traditional culture. Lee represented sites of archeological excavation, where lives disappear and traces of civilization are found. For Lee, excavation is a physical encounter and means of moving a memory which relics bear to her work. Inspired by fragments of pottery from early civilization that appeared when humankinds settled in a place, Lee stitches various fabrics together, in an act of recovering fragments of time and memories of human life. Past and present thus flow in the space where her work is installed.

**Day and night_There** / **Island** / **Crack**

The materials of Lee's installation includes clay, cotton, hemp, and ramie cloth. Lee inserts cotton tuffs, leaves, and twigs between the cloth, stitches these, to fossilize irregular fragments, engendering layers of time. In the 1970s women artists and artists from minority races addressed subjective themes within people, tradition, and folklore, embracing marginal genres like quilting, stitching, and ceramics. Lee's installation has developed into site-specific structures influenced by alternative art movements of the 1970s. Her installation  at the Jooksan Int'l Arts Festival in 1998 showed the flow of time, from day to night, and changes in a place affected by this flow. Island 1998 at the Total Open-Air Museum  present poetic space in which viewers mediate on life and death. In Lee's work land is space where her work is set, and the theme of her work. Crack 2005 shows cycles of the universe between life and death, and force of life underground chronicling the time of the past with sprouts shooting up from a chasm. The landscape of this land is source of her inspiration.

## Index

—

## Trace of Time

—

## Demeter Site
## 1989-1993

무제 Untitled 1989
Installation view
“Fiber of Textile Plastic”
SeMA, Seoul

비오는 날 Rainy Day 1992
Mixed media

서명이 없는 예술가를 위한 기념비
The Memorial for the Nameless Artist 1993
Mixed media, 50x60x250cm

Installation view
“공간과 공간: 소통의 회복전”
“Space&Space: Restoration of Communication”
Pine Tree Gallery, Seoul, 1993

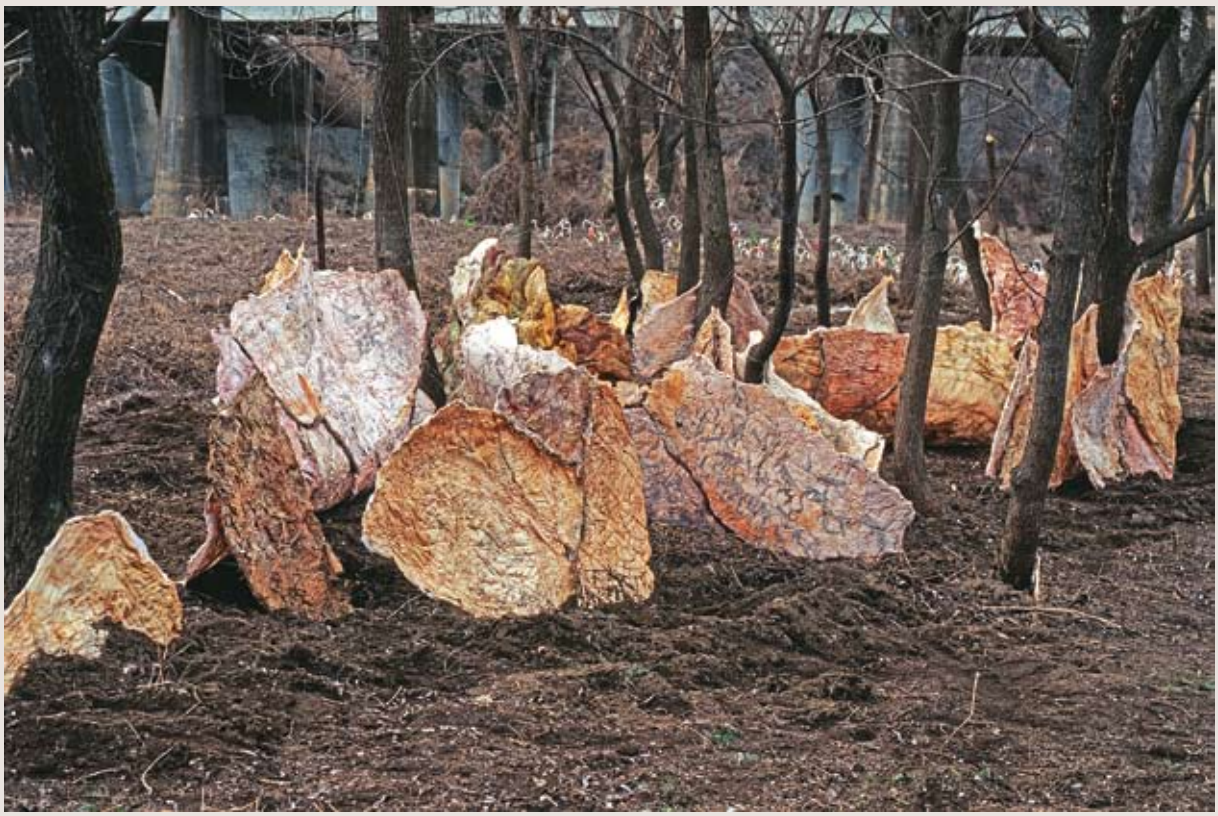
p. 8-9
무제 Untitled 1991
Mixed media

p.10-11
무제 Untitled 1991
Mixed media

p.12-13
무제 Untitled 1991
Mixed media

p.14-15
무제 Untitled 1991
Mixed media

p.16-17
무제 Untitled 1991
Mixed media



Installation view
"겨울대성리페스티발"
"Daesungri Festival"
Kyungkido, Korea, 1991

## Index

—

## Trace of Time

—

## Demeter Site
## 1989-1993

무제 Untitled 1993
Drawing on paper, 60x40cm

무제 Untitled 1993
Drawing on paper, 60x40cm

무제 Untitled 1993
Drawing on paper, 60x40cm

무제 Untitled 1993
Drawing on paper, 40x60cm

무제 Untitled 1993
Drawing on paper, 60x40cm

무제 Untitled 1993
Mixed media, 50x50x35cm, 55x50x40cm, 60x55x45cm, 65x60x50cm, 65x60x50cm

무제 Untitled 1993
Mixed media, 70x70x50cm

교감을 위한 안테나 Antenna series 1993
Drawing on paper, 40x60cm

교감을 위한 안테나 Antenna series 1993
Drawing on paper, 40x60cm

교감을 위한 안테나 Antenna series 1993
Drawing on paper, 40x60cm

Installation view
"공간과 공간: 소통의 회복전"
"Space&Space:Restoration of Communication"
Pine Tree Gallery, Seoul, 1993

## Index

—

## Trace of Time

—

## Demeter Site

## 1989-1994

교감을 위한 안테나 Antenna series 1993
Drawing on paper, 40x60cm

교감을 위한 안테나 Antenna series 1993
Drawing on paper, 40x60cm

교감을 위한 안테나 Antenna series 1993
Drawing on paper, 40x60cm

교감을 위한 안테나 Antenna series 1993
Mixed media, 50x50x35cm, 55x50x40cm, 30x20x70cm, 60x55x45cm, 65x60x50cm, 65x60x50cm

두레기에서 Duregi(from Famers' Flag) 1994
Banners, Mixed media, 300x50cm

박제된 시각: 복원된 유물 해부도
Mounted View:
Anatomical Charts of Restored Antiquity 1994
Mixed media

박제된 시각: 복원된 유물 해부도
Mounted View:
Anatomical Charts of Restored Antiquity 1994
Mixed media, 70x60cm

박제된 시각: 복원된 유물 해부도
Mounted View:
Anatomical Charts of Restored Antiquity 1994
Mixed media, 60x50cm

박제된 시각: 복원된 유물 해부도
Mounted View:
Anatomical Charts of Restored Antiquity 1994
Mixed media, 60x55cm

박제된 시각: 복원된 유물 해부도
Mounted View: Anatomical Charts of Restored Antiquity

Installation view
"문양의 탐색전"
"Search for Korean Design"
Unhyungoong Gallery, Seoul, 1994

## Index

—

## Trace of Time

—

## Demeter Site

## 1995-1996

박제된 시각: 복원된 유물 해부도
Mounted View:
Anatomical Charts of Restored Antiquity 1995
Mixed media, 60 x60X30cm

토기에서 Earthenware 1995
Mixed media, 140x100cm

토기에서 Earthenware 1995
Mixed media, 140x100cm

토기에서 Earthenware 1995
Mixed media, 140x100cm

무제 Untitled 1996
Mixed media, 80x90cm

무제 Untitled 1996
Mixed media, 60x70cm

무제 Untitled 1996
Mixed media, 50x70cm

무제 Untitled 1996
Mixed media, 150x200cm

## Index

—

## Trace of Time

—

## Under World

## 1997

p. 20 -21
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

p. 22-23
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

p. 24-25
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

p. 26-27
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

p. 28
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

p. 29
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

p. 30-31
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

p. 32-33
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media, Detail

p. 34-35
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media, Detail

p. 36-37
발굴-틈 Excavation-Crack 1997
Mixed media

Installation view
"발굴-틈 Excavation-Crack"
Kwanhoon Gallery, Seoul, 1997

## Index

—

## Day and Night

—

## There

## 1998

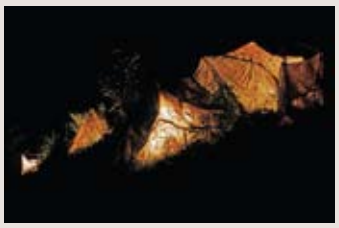
p. 40-41
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 42-43
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 44
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 45
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 46-47
무제 Untitled 1998
Mixed media



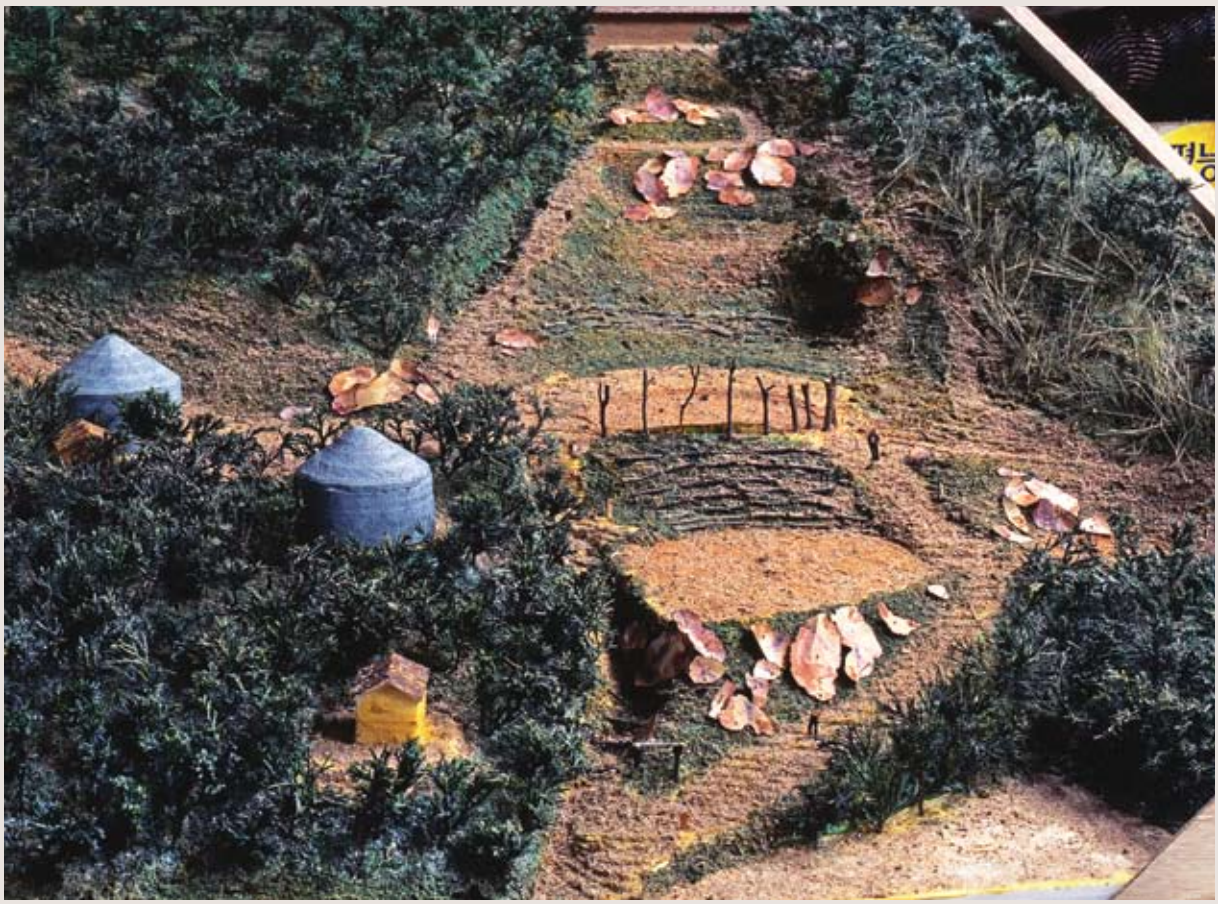
p. 48-49
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 50-51
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 52-53
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 54-55
무제 Untitled 1998
Mixed media

p. 56-57
무제 Untitled 1998
Mixed media



Diorama for installation
"제4회 죽산국제예술제"
"The 4th Jooksan Int'l Arts Festival"
Laughing Stone Camp, Jooksan, Korea, 1998

## Index

—

## Day and Night

—

## Island

## 1998

p. 60-61
섬 Island 1998 Mixed media, 2층

p. 62-63
섬 Island 1998 Mixed media, 2층, Detail

p. 64
섬 Island 1998 Mixed media, 2층

p. 65
섬 Island 1998 Mixed media, 2층

p. 66-67
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 68-69
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 70-71
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 73
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 74-75
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 76
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 77
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 78-79
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

Installation view
"발굴-섬"
"Excavation-Island"
토탈야외미술관
Total Open-Air Museum, Jahngheung, 1998

## Index

—

## Day and Night

—

## Island

## 1998

p. 80-81
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 82-83
섬 Island 1998 Mixed media, 3층

p. 84-85
섬 Island 1998 Mixed media, 1층

p. 86-87
섬 Island 1998 Mixed media, 1층, Gallery view

p. 88-89
섬 Island 1998 Mixed media, 2층, Gallery view

p. 90-91
섬 Island 1998 Mixed media, 1층

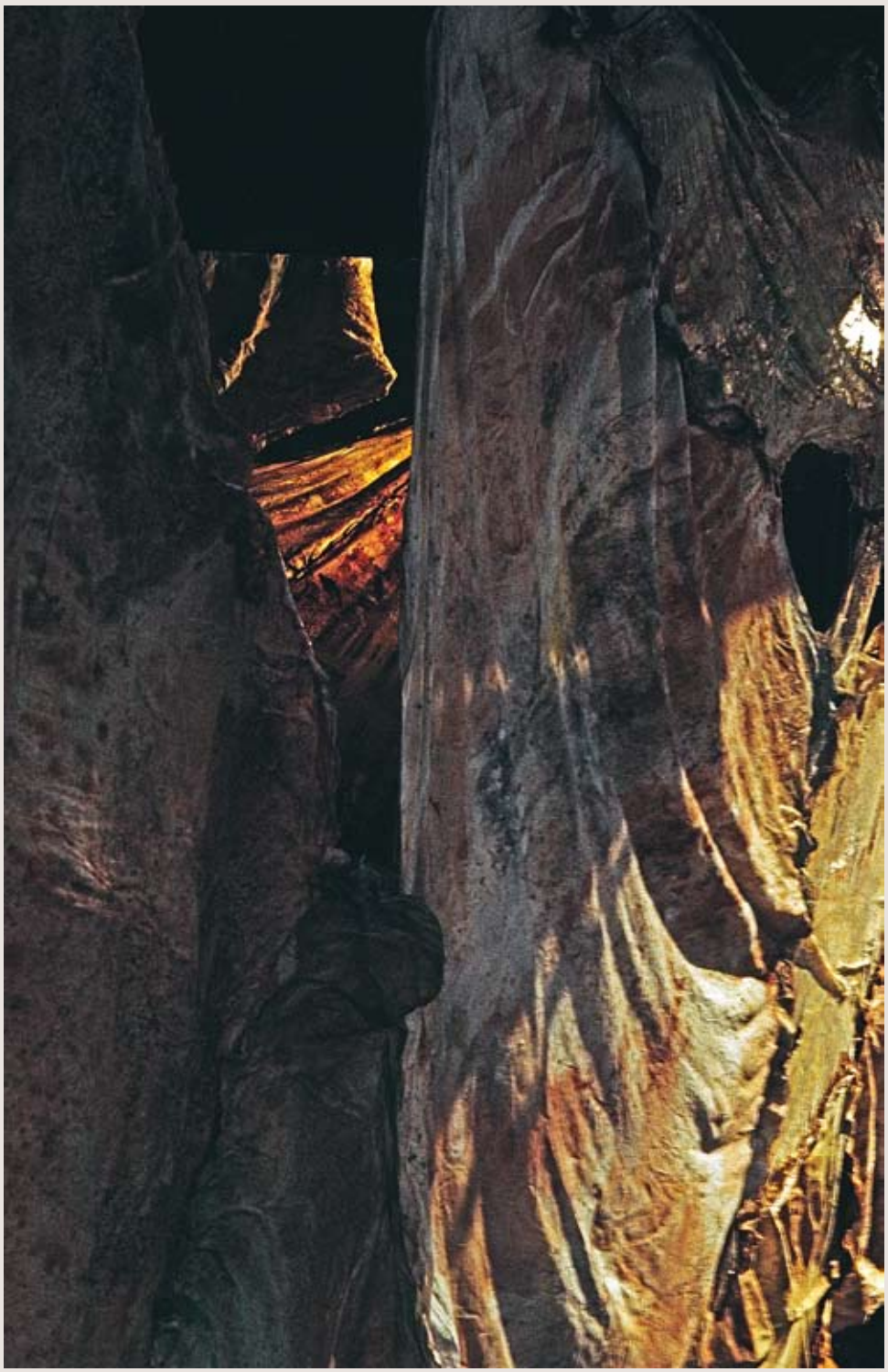
p. 92
섬 Island 1998 Mixed media, 1층

p. 93
섬 Island 1998 Mixed media, 1층

p. 94-95
섬 Island 1998 Mixed media, 지하

p. 96-97
섬 Island 1998 Mixed media, 1층

p. 98-99
섬 Island 1998 Mixed media, 1층, Detail



Installation view
"발굴-섬"
"Excavation-Island"
토탈야외미술관
Total Open-Air Museum, Jahngheung, 1998
지하 Semi-basement

## Index

—

## Day and Night

—

## Crack

## 1995-2011

p. 102-103
Left. 발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Right. 무제 Untitled 2005

p. 104
발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Mixed media, 630x80cm

p. 105
발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Mixed media, 630x80cm, Detail

p. 105
발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Mixed media, 630x80cm, Installation view

p. 106
발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Mixed media, 320x80cm

p. 107
Left. 발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Right. 무제 Untitled 2005

발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Mixed media, 650x75cm

발굴–틈 Excavation-Crack 1995
Mixed media, 300x90cm

Installation view
발굴–틈 Excavation-Crack
Gallery Teo, Seoul, 1995

## Index

—

## Day and Night

—

## Crack

## 2005-2011

무제 Untitled 2005
Chaff, Mixed media

p. 108-109
무제 Untitled 2005
Chaff, Mixed media

p. 110-111
무제 Untitled 2005
Chaff, Mixed media

무제 Untitled 2011
Chaff, Mixed media

p. 112-113
Studio view 2011

p. 114-115
Under. 무제 Untitled 2011, Chaff, Mixed media
Above. 무제 Untitled 2005, Chaff, Mixed media

Studio view 2011

**Lee Younghee**

—
youngheelee.com

**Edited by**
Lee Younghee,
Kihyun Camille Park

**Editorial board**
Kihyun Camille Park,
Kukhwa Lim

**Design by**
Youngju Lim

**Text**
Jean-Louis Poitevin,
Kilsoo Jung,
Kihyun Camille Park

**Archivist**
Youngjoo Lim

**English translation by**
artntext

**French translation by**
Jiyoun Hyun

**Photographed by**
Jonghyun Suh
p.102-103, p.106-p.115

**Photo retouch by**
Gavi Studio

All works ©
Lee Younghee

Text ©
Jean-Louis Poitevin,
Kilsoo Jung,
Camille Kihyun Park

Catalogue ©
Vitrine

Printed and bound
in Seoul
by Art.Archive.Management
December 2011
Limited edition 500 copies

ISBN
9788996601111 03600

No part of this publication
may be used or reproduced
in any form by any electronic
or mechanical means
without written permission
from the copyright holders.

Published by
**vitrine**

Vitrine
175-26 Ankuk-dong,
Jongno-gu, Seoul, Korea

www.vitrine.kr