

GALERIE PHILINE CREMER  
International Contemporary Art

---



GALERIE PHILINE CREMER – International Contemporary Art – Panchromatism

## Panchromatism

Soim Lee





# ■ INHALT

<b>S. 4</b>	<b>deutsch</b>
S. 7	Dr. Elisabeth Marie Trux: Soim Lee - Panchromatische Serie 2012
S. 8	Lebenslauf Soim Lee
S. 10	Interview Soim Lee
S. 13	Professor Harald Budelmann: Wärmebilder
S. 14	Bilder der Arbeiten Panchromatismus
S. 26	Professor Adam Jankowski: Auf der Höhe der Zeit
<b>p. 28</b>	<b>english (text only)</b>
p. 31	Dr. Elisabeth Marie Trux: Soim Lee - Panchromatic Series 2012
p. 32	CV Soim Lee
p. 34	Interview Soim Lee
p. 37	Professor Harald Budelmann: Thermal Images
p. 38	Professor Adam Jankowski: Cutting Edge Painting
p. 39	Impressum

■ DEUTSCH



# ■ PANCHROMATISMUS

## Soim Lee – Panchromatische Serie 2012

Soim Lees Malerei setzt sich praktisch mit Kerntheoremen der Kunstwissenschaft in dekonstruktiver Weise auseinander. Ihre Motive dieser Serie entnimmt sie dem omnipräsenten, doch liquiden, bildgebenden Medium des Internets. Für ihre Farbzonenserie wählt sie Thermographien von Einfamilienhäusern aus, die via Wärmebildkamera ein breites Farbspektrum, das auch den eigentlich nicht sichtbaren Infrarotbereich umfasst, im gepixelten Modus des Computerbildes wiedergeben. Mit dieser anonymisierten Vorlage versucht sie, die individuelle, künstlerische Intention der Motivwahl zu überwinden. Gleichzeitig vermeidet sie durch den dünnflüssigen Acrylfarbenauftrag mittels einer Farbpistole auch den individuellen Duktus des Farbauftrags.

Mit dieser Anonymisierungs- und Vermeidungsstrategie untersucht sie Bild für Bild, welche künstlerischen Ausdruckswerte sich unter diesen Bedingungen gewinnen lassen.

Natürlich trifft Lee auch ureigene künstlerische Entscheidungen. Sie wählt Hoch- oder Querformat. Sie legt den Ausschnitt des Motivs fest, so dass das Hausmotiv (wie im Panchromatismus\_10\_15, 2012) nahezu unkenntlich wird. Sie entscheidet sich für Schärfe oder Unschärfe und verunklärt so ebenfalls ihr Ausgangsmotiv. Ein weiterer entscheidender künstlerischer Eingriff ist, dass ihr Airbrush-Auftrag Form- und Farbgrößen in nadelfeinem Farbauftrag überlagert. Jede Farbe greift mit feinsten Strahlen in die benachbarte über. So entsteht ein pulsierendes, sich wie vital gebärdendes, in sich destabilisiertes Form- und Farbgefüge, dem der Betrachter eine situative Mimikri zutraut.

Die konstruktiven, thermographischen Analysebilder mutieren durch Lees künstlerische Umsetzung zu panchromatisch bewohnbaren Welten, mit flirrenden, delikater koloristischer Eigenleben, das selbst in komplementären Kontrasten eine tiefe Urwärme ausstrahlt. Lee erzeugt märchenhaft bunte Licht- und Leuchthäuser, die ihr Farbschicksal wie ein Fluid ihrer Umgebung mitteilen und gleichermaßen von ihr durchdrungen sind.

Das malerische Ergebnis der panchromatischen Serie von Soim Lee verleugnet zwar nicht ihre Motivquelle, doch dekonstruiert sie sie zu bewohnbaren Farbräumen, deren Farbwärme und –harmonie sie zu Wunschorten werden lässt. Häuser werden energetische Wesen, die in koloristischer Osmose mit ihrer Umgebung stehen.

In ihrer Konzentration auf die elementarsten künstlerischen Entscheidungen, nämlich das „Was stelle ich Wie dar“ und das „wie führe ich es technisch aus“ gelingt es Lee, das Ausgangsmaterial eines gepixelten Internetbildes zu einem eigenständigen und eigenwertigen, ausdrucksstarken Motiv zu wandeln.

*Dr. Elisabeth Marie Trux,  
Dozentin, Institut für Kunstgeschichte  
Heinrich Heine Universität Düsseldorf*

# ■ SOIM LEE

**Geboren** 1980, Seoul, Südkorea  
**Lebt in** Düsseldorf  
**Medium** Malerei

## Ausbildung & beruflicher Werdegang

**seit 2012** Aufbaustudium, Malerei, Prof. Jankowski, Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main (GER)

**seit 2011** Studium, Philosophie und Kunstgeschichte, Heinrich Heine Universität, Düsseldorf (GER)

**2011** Meisterschülerin, Malerei, Prof. Havekost, Kunstakademie Düsseldorf (GER)

**2010-2011** Studium, Malerei, Prof. Havekost, Kunstakademie Düsseldorf (GER)

**2005-2009** Studium, Malerei, Prof. Brandl, Kunstakademie Düsseldorf (GER)

**2002-2005** Studium, Bildhauerei, Prof. Nestler, HbK Saarbrücken (GER)

**2000-2001** Studium, Freie Kunst, Ehwa Frauen Universität, Seoul (KOR)

## Gruppenausstellungen

**2013** Actualities, von Fraunberg art gallery, Düsseldorf (GER)

**2012** I. Int. Biennale Hamburg, Galerie Kunststätte am Michel, Hamburg (GER)  
HIER UND JETZT - Aktuelle Kunst in Hamm und in der Region Westfalen, Städtisches Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (GER)

**2011** Index I I, Kunstraum Galerie Goltz, Essen (GER)  
Hogan Lovells Kunstförderpreis Ausstellung, Düsseldorf (GER)  
Kunstakademie Düsseldorf, Kunst- und Kulturfabrik Krautwald, Dresden (GER)  
Neurologische Unreife, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (GER)

**2007** Dornenbusch, Wasserforum Meerbusch (GER)

**2006** Familie und Glück, Schloss Benrath Orangerie, Düsseldorf (GER)

## Preise

Hogan Lovells Kunstförderpreis 2011 (GER)

## ■ INTERVIEW SOIM LEE

**Liebe Soim, bevor wir uns nun mit Deiner neuen Werksreihe „Panchromatism“ auseinandersetzen, wollen wir ein wenig mehr über Dich erfahren. Du hast bereits in Südkorea, Saarbrücken und in Düsseldorf Kunst studiert, nun studierst Du in Offenbach. Bist Du ein ehrgeiziger Mensch?**

Nicht unbedingt. Ich habe mir bei bestimmten Fragen, die man sich in der Ausbildung oder Karriere notwendigerweise stellt, Zeit gelassen. Zum Beispiel war es für mich emotional extrem schwierig Erfolg und Kunst zu verbinden, da ich mich blockiert gefühlt habe. Ich hatte nur eine ziemlich vage Vorstellung, dass „Erfolg in Kunst“ irgendwie nicht ganz identisch sein soll mit „Erfolg in der Gesellschaft“. Deswegen hat sich das Ganze bei mir eher in die Länge gezogen. Ich musste meine Ziele immer wieder korrigieren. Ich arbeitete nie an einem kontinuierlichen Zusammenhang und die Anerkennung in der Schule war mir relativ egal. Ich glaube ich war eine Studentin, die die Lehrer als Schülerin interessant aber anstrengend fanden, insbesondere da ich sehr unregelmäßig im Atelier war. Mich interessierte immer, was über Kunst theoretisch gesagt wird. Ich konnte die Wucht an Wissen, die existiert, nicht ignorieren. Ehrgeizig war ich vielleicht, da ich Theorie und Praxis in der Kunst nicht trennen wollte.

**Spielen dabei Deine koreanische Erziehung und Kindheit eine Rolle?**

Vielleicht. Das Schulsystem war ja sehr diszipliniert. Das hatte Vor- und Nachteile. Aber ich denke, wenn man versucht, über die Einseitigkeit der Identität, die aus der eigenen Kultur gewachsen ist, kritisch nachzudenken, kann sich schon vieles ändern, ohne darüber hinwegkommen zu müssen oder sie verleugnen zu müssen.

**Wie bist Du mit der Kunst in Kontakt gekommen, als Du aufgewachsen bist?**

Es gibt keinen Moment wo ich mit einem Herzschlag gesagt habe: Ah. Das ist Kunst. Ich gehöre zu dem Typ, der sich seit Kindheit mit Malen und Zeichnen beschäftigt hat.

**Wo siehst Du die Wurzeln der Kunst, in der Form, wie Du sie heute machst?**

In bestimmten Traditionen in der Malerei, denen ich in Deutschland begegnet bin. Das war aber eine unbewusste und gleichzeitig sehr bewusste Aneignung. Ich tue mich schwer mit der Frage aus welchem Wurzelstamm ich stamme. Natürlich wurde ich in meiner Entwicklung auch durch das Düsseldorfer Malereimilieu beeinflusst, das an der Kunstakademie in verschiedenen Positionen zu erleben war, zu denen ich mich am Ende aber wiederum distanzieren musste.

**Welcher Aspekt Deiner Arbeit in Inhalten, Botschaften, Techniken, Inspirationen liegt Dir besonders am Herzen?**

Das schwierige am Kunst-Machen ist, so wie ich denke, dass es sich hier um eine komplexe Produktion handelt. Das heißt die Kategorien, die Du genannt hast, müssen ineinander übergreifen. Zum Beispiel ist es nicht einfach Inspiration mit Botschaft zu kombinieren. Eines ist spontan, ziellos, das andere ist absichtlich. Wenn es gelingt beides doch zu vereinen, ist es für mich ein Erfolg. Und Technik ist nie neutral. Technik impliziert Botschaft. Damit trägt sie auch einen gewissen Inhalt.

**Was könnte Dich bei Deiner Arbeit regelmäßig auf die Palme treiben?**

Mich regt es auf, wenn jemand klingelt.

**„Panchromatism“ oder in deutsch „Panchromatismus“ ist ein von Dir geschaffener Begriff, abgeleitet von dem technischen Verb „panchromatisch“. Panchromatisch charakterisiert die Empfindlichkeit eines Sensors oder eines Films für Farben. Damit fokussierst Du die Analyse auf die Rezeptionsebene. Du beobachtest also den Betrachter in der Wahrnehmung der Farben, wie aber auch in der Wahrnehmung der Objekte. Erläutere bitte wie Du Panchromatismus in Deiner Arbeit interpretierst.**

Es ist wie Du sagst ein technischer Begriff, der mit Wärmebildern eigentlich nichts zu tun hat. Ich wollte damit die Frage nach der Authentizität der Farbe in der Malerei stellen, die

allzu sehr in Verbindung mit der Person des Malers interpretiert wird. Es geht um eine Erweiterung von dem, was als unmittelbarer Ausdruck gelesen werden kann. Ich habe auch keinen Hang zur symbolischen Interpretation von Farbe. Ich glaube schlichtweg an ein eigenes Gesetz der Farbe, das in der Malerei unerschöpflich untersucht werden kann. Diese Frage hat aber für mich nur Relevanz im Zusammenhang mit der Frage „Wann wird ein Bild ein Bild?“. „Panchromatismus“ bedeutet sowohl auf der Produktionsebene aber auch auf der Rezeptionsebene eine gewisse Haltung, die sich von der subjektiven Entscheidung und Wahrnehmung distanzieren will.

**Nun wählst Du Häuser in der Form von Wärmebildern als zentrales figuratives Element. Bei der Darstellung von Häusern spielt oftmals ein starker emotionaler Bezug zu dem Haus eine Rolle. So lebte und arbeitete van Gogh beispielsweise in dem gelben Haus, das in seinem Werk immer wiederkehrt. Oftmals geht es bei der Darstellung von Häusern aber auch um das Spiel mit Stereotypen wie bei Ed Ruschas Darstellungen amerikanischer Wohnhäuser (Silhouette Series) aus den 80er Jahren. Deine Häuser sind rein wissenschaftlich betrachtet technische Abbildungen und damit zunächst emotionslos. Du hast aber Wohnhäuser und keine anonymen Industriegebäude gewählt.**

Schwer zu sagen welchen Hang ich zum Haus-Motiv habe. So etwas passiert eh im Unbewussten. Ich wollte das Haus als Symbol einer kulturellen Identität nicht so eng einbeziehen. Das Haus mit einer kulturellen Identität zu verbinden ist ein Versuch viel mehr in der realen Struktur zu sprechen, was ich nicht ablehne, aber mich hier nicht interessiert hat. Auf der bildlichen Ebene wird das viel offener. Mir geht es um Nicht-Reales, was aber doch existiert.

**Zum Teil sind die Häuser nicht als ganzes dargestellt, sondern nur Ausschnitte. Oder aber die Darstellung erfolgt stark verschwommen. Soll der Betrachter sich gar nicht um die Figuration bemühen, wenn es Dir denn nicht um das Haus als solches geht?**

Für mich hat das Haus den Sinn einer äußeren Eingrenzung dieser Arbeit. Ich wollte verhindern, dass die Frage um Identifizierbarkeit einer Figur kreist, wie das in der figurativen Malerei oft der Fall ist. Diese formale Bedingung, dass ich ein erkennbares Sujet habe, ist wichtig, weil ich keinen Gedanken malen kann. Man kann über das Bild auf einer abstrakten Ebene zutreffend denken und sprechen ohne dafür explizit abstrakte Bilder herzustellen. Tatsächlich denke ich, dass es sich bei jedem Bild um Abstraktion handelt. Andererseits, was meinen Arbeitsprozess betrifft: ich denke, dass die hauptsächliche Geste in meiner Arbeit ein Beseelen ist, insofern ein Hinzufügen.

**Die Häuser sind durch den Prozess der Infrarotaufnahme fast nackt. Du offenbarst durch die technische Betrachtung ihr Skelett und ihre Schwachstellen. Deine Bilder versetzen den Betrachter zudem durch den gewählten Blickwinkel und das Wissen um die technische Offenbarung in eine voyeuristische Perspektive. Auf einer Arbeit integrierst Du sogar Personen in die Szene. Sind die Arbeiten vielleicht durch die unheimliche Distanz besonders emotional?**

Deine Frage finde ich bezüglich der voyeuristischen Perspektive sehr interessant. Es gibt sicher eine solche Interpretationsmöglichkeit, weil es hier um Privathäuser geht. Ich würde aber nicht sagen, dass sich die voyeuristische Stimmung allein deshalb und auf Grund der Perspektive einstellt. Voyeurismus hat ja auch mit der Stimulation beim Sehen zu tun, welche die Anziehungskraft eines Bildes ausmacht. Diese Anziehungskraft ist viel komplexer als eine offen zu Schau gestellte Pose oder ein Ausdruck. Sie funktioniert gegenseitig mit der Sehnsucht des Betrachters. Das Bild weiß fast, dass es gesehen wird und es will gesehen werden. Aber es gibt sich auch nie voll preis. Ich denke dass das, was dieser Serie voyeuristische Anmutung verleiht, die Ambivalenz zwischen der Emotionalität in der Expressivität der Farbe und der Zurückhaltung durch die Anlehnung an der Fotovorlage ist. Emotionalität und Distanziertheit, beides ist vorhanden.

## ■ INTERVIEW SOIM LEE FF

**Auf Deiner Arbeit „Panchromatismus\_24“ wirkt der auf der zentrierten vertikalen Achse positionierte Baum christlich symbolisch. Entspricht dies Deiner Intention?**

Das war echt eine lustige Geschichte. Ich hatte zuerst an Grünewald gedacht, diese psychedelische Malerei. Wahrscheinlich wegen der Farbkombination zwischen Grün, Gelb, Blau und Rot. Aber dann fand ich es witzig, dass es in diesem Bild überhaupt nicht um dasselbe Bildmotiv geht. Aber auch nicht ganz verkehrt, die Richtung. Immerhin: Einen Baum statt die Auferstehung Christi habe ich ja gemalt.

**Es scheint Dir stärker um den Aspekt „Wärmebilder“ zu gehen als um den Aspekt „Haus“. Das Element der Farbbänder verstärkt diese Assoziation zur technischen Wärmeverlustanalyse auch wenn sie farblich nicht den dort verwendeten entsprechen.**

Mich interessieren die Wärmebilder, das ist richtig. Mich hat aber auch nicht alles interessiert, was an Wärmebildern angeboten wird. Da findet man alle möglichen Gegenstände. Es musste eine Assoziation an eine bestimmte Malerei oder Stilrichtung geben. Vor allem mussten die ausgesuchten Wärmebilder schon als Bild funktionieren. Sie waren für mich einfach fast fertige Malerei. Das Irre war wie solche anonymen Bilder, wie Wärmebilder es sind - eine hochsensible Stimmung haben, was eigentlich nicht möglich ist. Vor allem interessiert mich aber die Generierbarkeit der Farben. Die Farbskala ist eine Andeutung, ein Gegengift zur poetischen Bildstimmung bei manchen Wärmebildern. Insofern widersprechen sich Hausbild und Wärmebild fast.

**Du hast ja die Bildvorlagen in dieser Serie ausschließlich aus dem Internet genommen. Damit deutest Du eine Verwertbarkeit der Bilder an. Welche Bedeutung haben solche Fotovorlagen für Dich als Künstlerin?**

Zwischen Reproduzieren und Malen gibt es einen minimalen Unterschied, der das Ganze ändert. An einer Selektion zu arbeiten spielt natürlich gegen die Idee, dass man kreativ

sein muss. Aber ich will gar nicht kreativ sein, wenn das schon von Zwang beladen ist. Hoffentlich erkennt man, dass ich an einem Begriff von Malen arbeite, der wie alle anderen Tätigkeiten auch im Zusammenhang von Produktionsverhältnissen steht.

**Statt wie Dein ehemaliger Professor Havekost digitale Bilder zu dekonstruieren (Kontext entfernen, Verfremdung, Manipulation der Farben) arbeitest Du aus stark verpixelten, digitalen Fotovorlagen aus dem Internet neue Bilder einer eigenen Realität heraus. Das heißt auch, dass Du Dich bewusst von der fotorealistischen Malerei distanzierst und durch die Bearbeitung Deiner Vorlagen einen eigenen Realismus schaffst. In was für einem Prozess oder nach welchen Kriterien wählst Du die Vorlagen aus?**

Der Ausgangspunkt ist seit dem Aufkommen der neuen Medienbilder für viele Maler relativ klar geworden. Wie geht ein traditioneller Maler mit den technischen Bildern um? Ich bin einer unter vielen Künstlern, die sich damit beschäftigen und beschäftigen. Ich denke genau so wie Du es formulierst, dass ich eindeutig mit einem gegensätzlichen Prinzip zu dem arbeite, was etwa Havekost tut. Denn für mich ist dieser mangelhafte Zustand an technischen Bildern, das heißt, wenn ein Bild seine symbolische Funktion nicht erfüllt, bereits eine Entfremdung. Bei mir spielt eher die Frage wie sich aus dieser Entfremdung zur Symbolik eine Brücke schlagen lässt eine wichtige Rolle. Es ist aber auch ein Generationenunterschied, dass die frühere Generation die Authentizität in der Malerei mit einer privilegierten Erwartung hinterfragt hat. Schein-kritische Begriffe wie Malerei als „Benutzoberfläche“ oder „Lüge“ im Vergleich zu „Fotografie als Wahrheit“ halte ich für obsolet. Von der fotografischen Malerei distanzieren mich, da sie mir eher als ein Symptom einer Malerei vorkommt, die gegen solche Probleme widerstandslos reagiert. Ich habe gemerkt, dass, sobald man sich in der Malerei auf das Eindringen der Medienbilder einlässt, zuerst die Eingrenzung einer subjektiven Thematik zu Ende geht. Die Themenauswahl wird objektiviert und zugleich ausgedehnt, sie wird entweder enzyklopädisch oder politisch. Beides sind für mich wichtige Kriterien.

**Als Malerin arbeitest Du mit der Airbrush-Technik. Eine Technik, die oftmals mit dekorativen Zwecken, konkret mit rockerromantischen Lackierarbeiten und Nagelstudios assoziiert wird. Ed Ruscha erklärte einmal, dass er niemals Airbrush nutzen wollte, sogar, dass er diese Technik verabscheuen würde und plötzlich sah er sich in der Situation, dass er sie einfach nutzte und gar Gefallen daran gefunden hat. Wie bist Du zu Airbrush gekommen und was entgegnest Du den Kritikern dieser Technik?**

Ich hatte nicht unbedingt diese Vorurteile gegen die Airbrush-Technik. Ich glaube, ich erfahre weniger Kritik, da die Airbrush-Technik außer Mode ist. Diese kulturelle Verbindung über die Technik, wie es sie bei Ruscha gibt, also die plakative Werbewirkung, spielt bei mir nicht so die Rolle. Jack Goldstein sagte einmal im Interview, dass es ihm besonders gut gefalle, mit der Airbrush-Technik zu arbeiten, weil der persönliche Pinselduktus dadurch verschwindet. Das kann ich sehr gut nachvollziehen, da ich gegen die autoromantische Malerei arbeite.

## ■ WÄRMEBILDER

Das menschliche Auge ist ein panchromatischer Sensor; es „sieht“ elektromagnetische Strahlung im Wellenlängenbereich von ungefähr 400 bis 800 Nanometern als „Licht“. Es kann aber die Farbzusammensetzung des Lichts, die durch unterschiedliche Wellenlängen in diesem Bereich gekennzeichneten Spektralfarben, ohne spezielle Hilfsmittel nicht differenzieren. Erst optische Hilfsmittel wie Prismen, besondere Lichtspiegelungen oder die selektive spektrale Lichtabgabe von Oberflächen lassen Farbe erkennbar werden. Farbe ist also ein Element des sichtbaren Lichts, sie macht Bilder erlebbar.

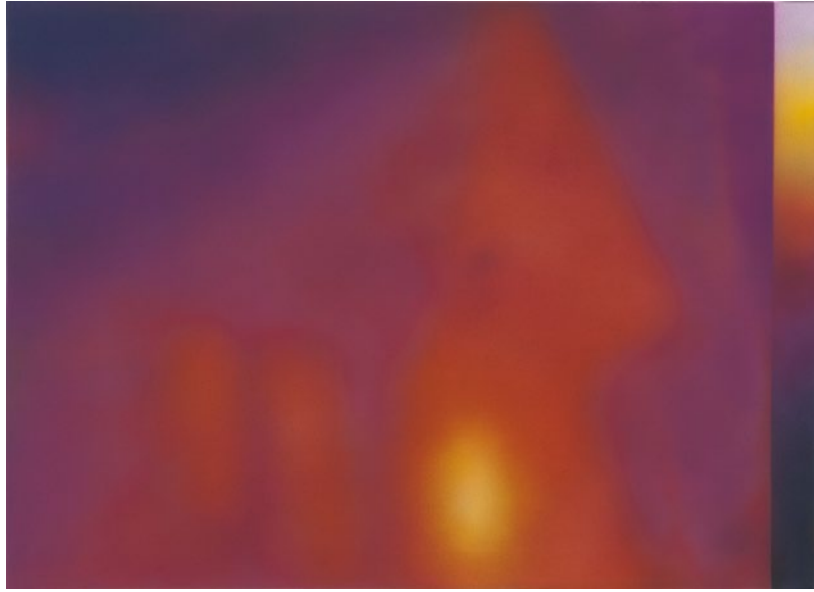
Wärmestrahlung ist für das Auge nicht sichtbar; sie hat Wellenlängen oberhalb von 800 Nanometern. Aber eine Wärmekamera kann diese Strahlung „sehen“, nämlich, wie viel Wärme auf jedem Bildpunkt ihres Sensors ankommt. Es entsteht ein Wärmemengen- oder Temperaturbild, allerdings kein für das Auge sichtbares Bild. Erst indem im Computer jeder Temperatur eines Bildpunktes eine bestimmte Farbe per Definition zugeordnet wird entsteht ein „Bild“ als Verteilung der Temperatur aller vom Kamerasensor „gesehenen“ Punkte, ein sogenanntes Wärmebild.

Als technisches Hilfsmittel zeigt uns ein solches Wärmebild zum Beispiel die Verteilung der äußeren Oberflächentemperatur der Partien eines Hauses wie Fenster, Türen, Wände, Dach etc. und gibt uns eine Information über die Orte und das Ausmaß der unterschiedlichen Heizenergieverluste eines Hauses, also die Qualität der Wärmeisolierung.

Ein Wärmebild ist also die Sichtbarmachung von etwas Unsichtbarem, die Illusion eines gegenständlichen Bildes erzeugend.

*Harald Budelmann, Professor für Baustoffe und Stahlbeton  
Technische Universität Braunschweig*





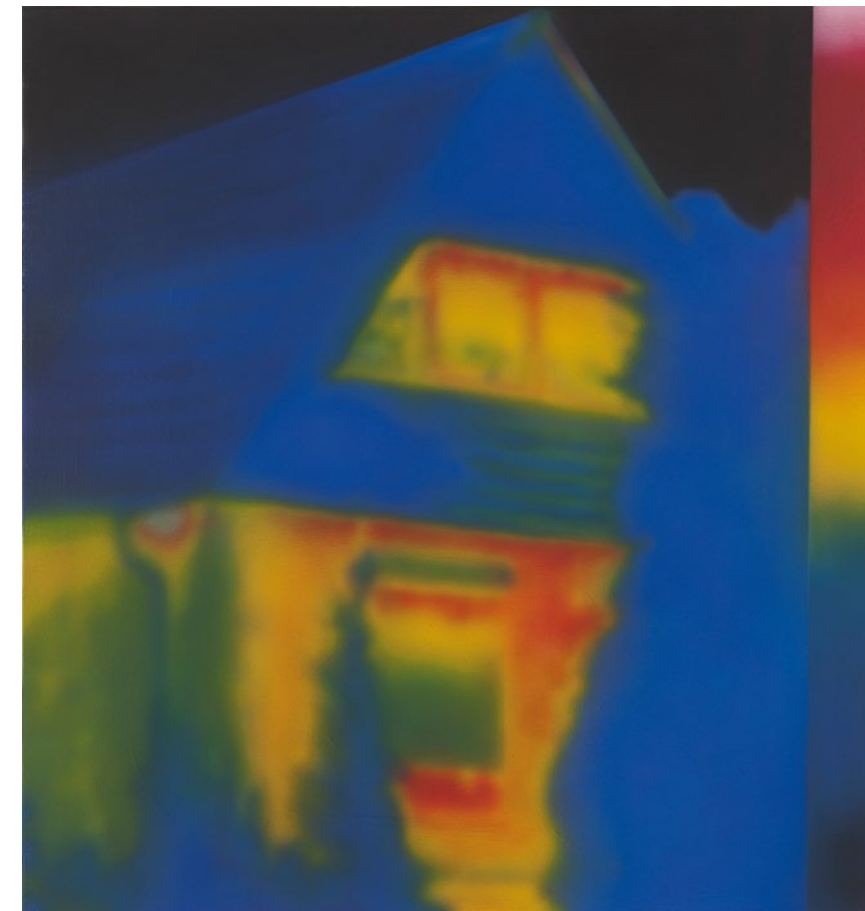
Panchromatismus 02\_26  
2012 | 58x82  
Acryl on Canvas



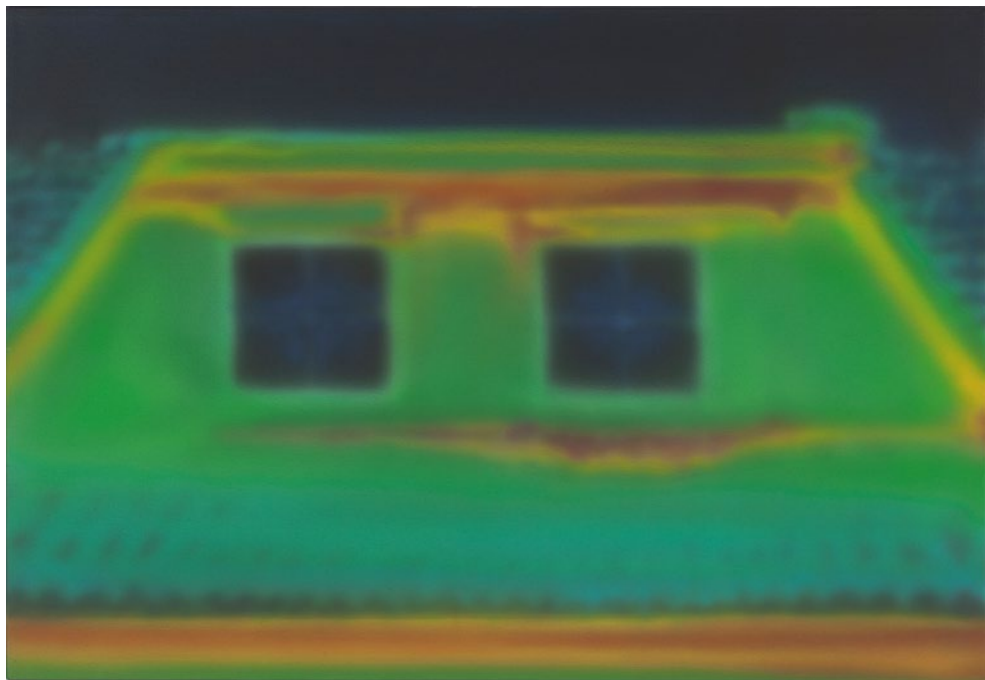
Panchromatismus 04  
2012 | 75x155  
Acryl on Canvas



Panchromatismus 05\_05  
2012 | 90x165  
Acryl on Canvas



Panchromatismus 08  
2012 | 85x80  
Acryl on Canvas



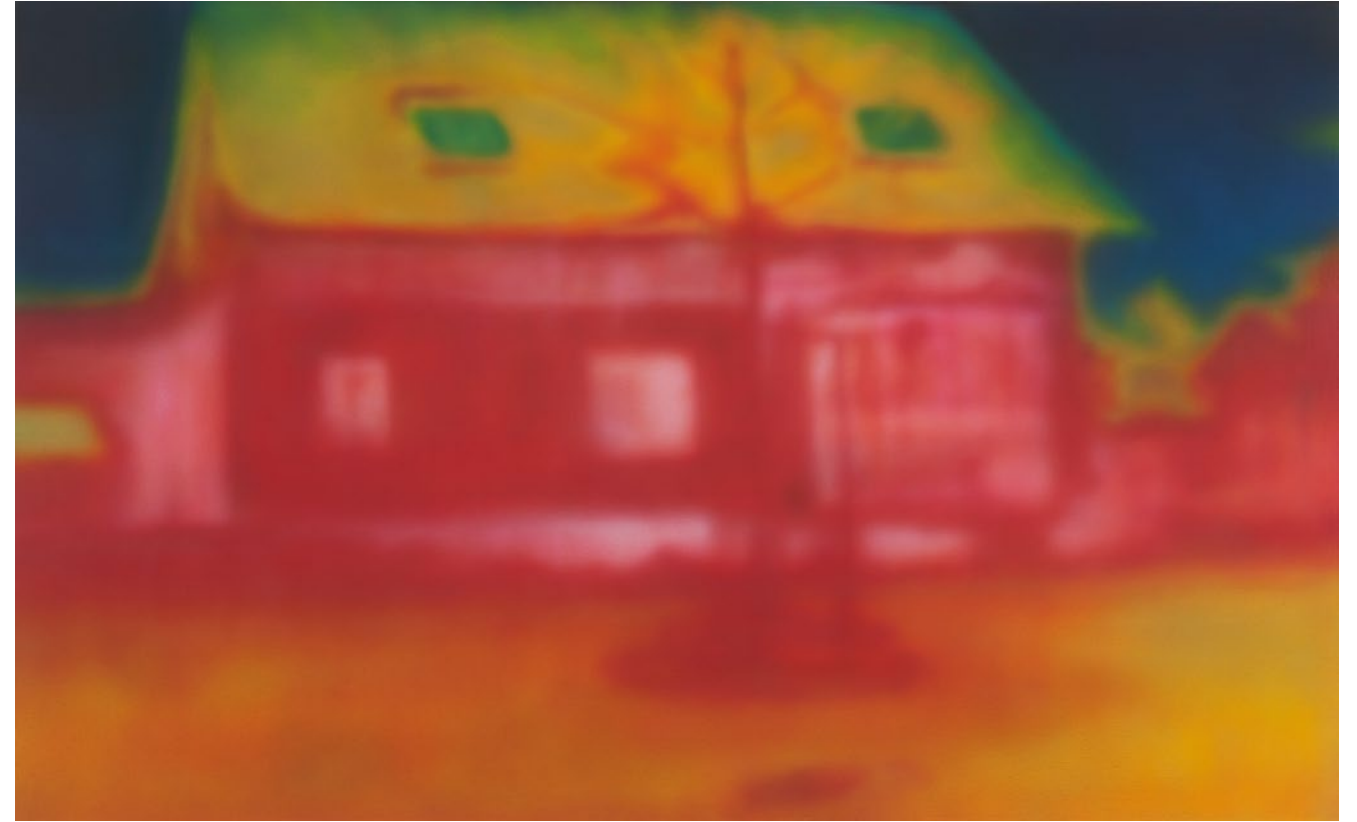
Panchromatismus 10\_15  
2012 | 58x85  
Acryl on Canvas



Panchromatismus 11\_06  
2012 | 145x95  
Acryl on Canvas



**Panchromatismus 13**  
2012 | 44x33  
Acryl on Canvas

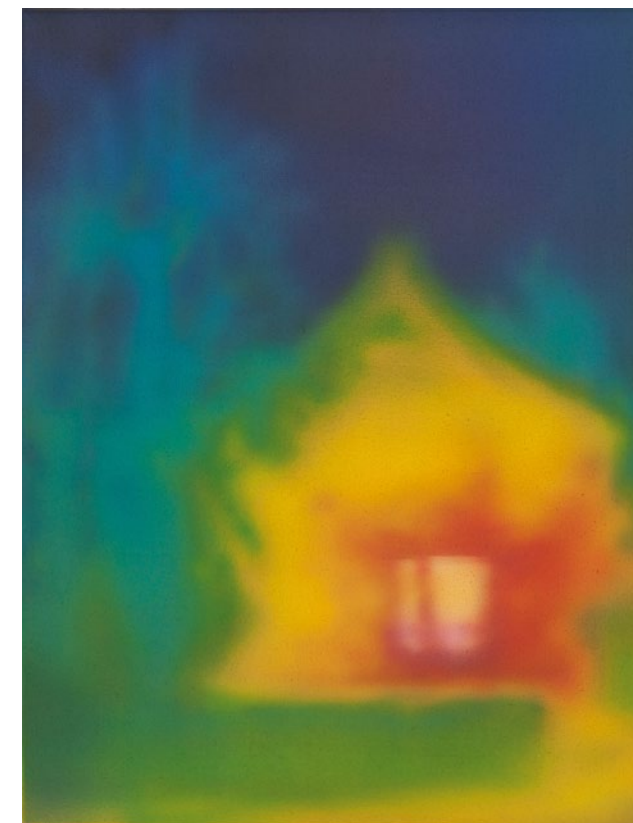


**Panchromatismus 24**  
2012 | 90x145  
Acryl on Canvas





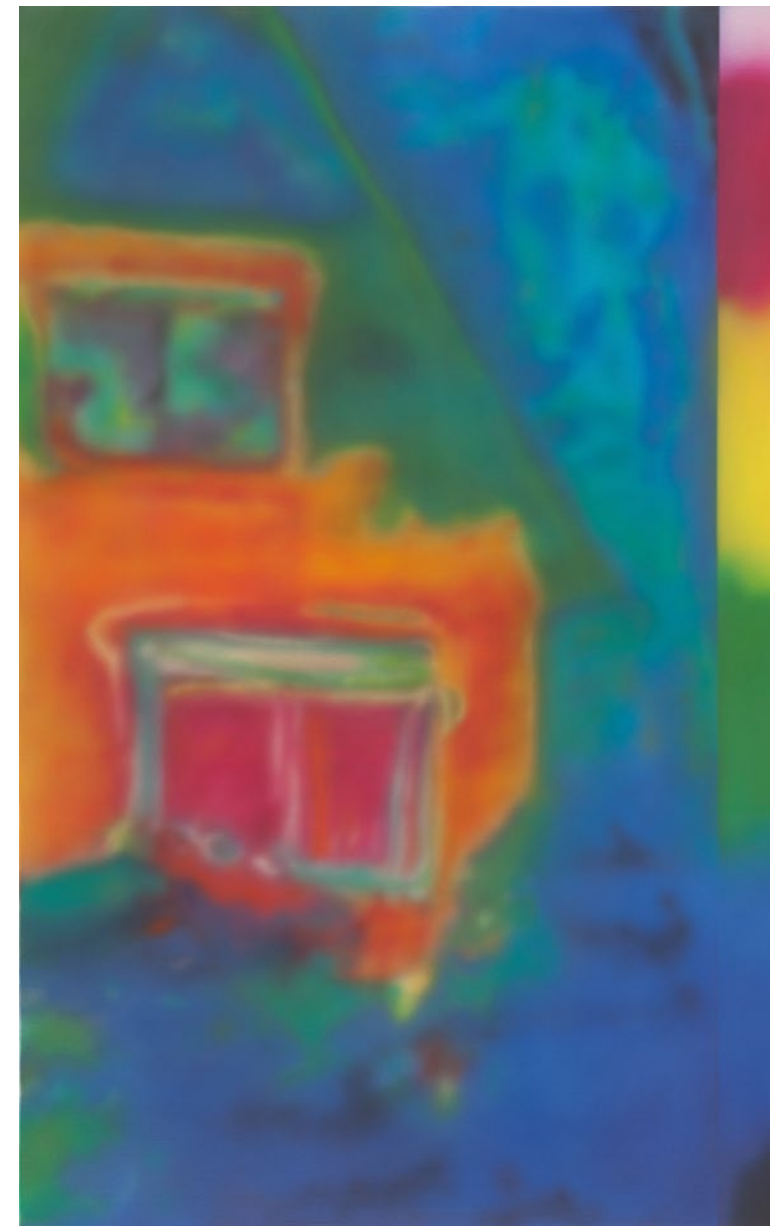
Panchromatismus 25  
2012 | 80x85  
Acryl on Canvas



Panchromatismus 77  
2012 | 45x35  
Acryl on Canvas



Panchromatismus I05  
2012 | 60x46  
Acryl on Canvas



Panchromatismus I66  
2012 | 135x85  
Acryl on Canvas

## ■ AUF DER HÖHE DER ZEIT - Zur Malerei von Soim Lee

Die Entwicklungsgeschichte der Malerei ist eine Geschichte der Anpassung dieses uralten Bildmediums an die gesellschaftlichen und technischen Voraussetzungen der Zeit, in der sie entsteht. Für dieses Verfangensein der Kunst in historischen Koordinaten gibt es zahlreiche Belege, zum Beispiel: die absolutistischen Herrscher des 17ten Jahrhunderts verlangten nach einer optimierten Repräsentation ihrer Herrschermacht, also wurde die Technik der Ölmalerei erfunden, die eine bessere Darstellung der Reichtümer und Prachtigkeiten ermöglichte, als die bis dahin übliche Technik der Eitempera. Technische Erfindungen brachten auch Wechsel der künstlerischen Paradigmen hervor: Nach der Erfindung der Fotografie in der Mitte des 19ten Jahrhunderts ist die bis dahin bestehende Verpflichtung der Malerei, die sichtbare Welt möglichst naturgetreu abzubilden, an dieses neue technische Bildmedium übergegangen; diese neue Freiheit ermöglichte den Impressionisten eine verstärkte Beschäftigung mit der psychologischen Wirkung von Bildern, die sie mittels einer diffus und atmosphärisch aufgelösten Gegenständlichkeit zum Ausdruck brachten; bei den auf sie folgenden Pointilisten führten die formalen Experimente zur Herstellung der Bildillusion, die aus kleinteiligen Pinselstrukturen aus frei gesetzten Farben erzeugt wurde.

Jede Zeit verlangt also eine ihr adäquate Kunst. Aus diesem Grunde muss jeder junge Maler bei der Festlegung seiner künstlerischen Position zuerst zwei grundsätzliche Fragen klären, wenn er mit seiner Malerei aus dem redundanten Feld des historisch bereits verarbeiteten in die neue Bildwelt des zeitgenössischen Innovativen vordringen möchte: es gilt die Frage nach dem historisch berechtigten Inhalt zu klären und zugleich die Problematik der für diesen Inhalt historisch zutreffenden Form zu lösen.

Bei der individuellen Bestimmung der konzeptuellen Substanz der Malerei geht es um ganz konkrete Fragen, etwa dann, wenn der Künstler sich fragt, für welche Zeit - und für welchen ideengeschichtlichen Kontext - ein ölfarbenschwere

Schweinsborstenpinsel steht, und ob diese Form des malerischen Ausdrucks unserem Zeitalter der Überschall-düsenflugzeuge und elektronisch-digitaler Bilderzeugung angemessen ist.

Die Malerin Soim Lee hat sich im Rahmen solcher Überlegungen entschieden, ihre Malerei mit der zeitgenössischen Technik der druckluft-getriebenen Sprühpistole zu betreiben. Damit hat sie alle expressionistischen Aufregungen und surrealistischen Phantastereien aus ihrer Malerei verbannt, denn die Sprühtechnik verzeiht keine hektischen Unüberlegenheiten und verlangt nach einem durchdachten Malprozess und nach einem planmäßigen Vorgehen beim Auftragen der Farbschichten. Die mit Sprühtechnik aufgetragene Farbe erreicht die Leinwand in Form von winzigen Farbpartikeln, die erst durch ihre spezielle Verteilung auf dem Bildgrund und ihre Vermischung untereinander ihre spezifische Wirkung entfalten. Das Resultat ist eine dünne Farbschicht (und kein expressionistischer Farbschrundrelief), die aus Lichtimpulsen besteht, die aus reiner Farbe erzeugt werden; erst im Auge des Betrachters mischen sich diese Lichtimpulse durch die Interferenzen ihrer Wellenlängen zu der vom Maler angestrebten Farbempfindung. Die aufgesprühten Farbpartikel produzieren durch ihre Verdichtung beziehungsweise lockere Verteilung auf der Leinwand eigenartige Verlaufwirkungen des Farblichts, die vom Betrachter als Illusion einer spezifischen Raumtiefe wahrgenommen werden. Im Falle der Sprühtechnik haben wir es also nicht mit stofflichen Farbenmischungen zu tun, sondern mit physikalisch-optischen Erscheinungen, die bis zu Phänomenen reichen, die dem Bereich der Lichtmystik zugeordnet werden.

Die winzigen Farbtröpfchen der Sprühtechnik können als eine Analogie zu den Elementarteilchen verstanden werden - auch zu den Energiequanten -, die uns aus den Theoriemodellen der zeitgenössischen Naturwissenschaften bezüglich des Aufbaus unserer materiellen Welt bekannt sind. In diese nüchterne und unsentimentale Richtung einer naturwissenschaftlichen Sicht der Dinge weisen auch die Motive hin, die Soim Lee in ihrer Malerei bearbeitet. In erster Annäherung glaubt der Betrachter

Bildlichkeiten identifizieren zu können, die mit einer die Wärme der Objekte darstellenden Infrarotkamera aufgenommen worden sind. Bei der zweiten Überlegung wird es ihm aber bewusst, dass es hier zwar primär um Darstellung von energetischen Zuständen bestimmter Figurationen geht, die assoziativ an Häuser oder an Landschaften erinnern, die jedoch in einer solchen Erscheinungsform weder für uns noch für die Wärmekamera sichtbar sind.

Soim Lee baut ihre Darstellungen von energetischen Zuständen in ihren Bildern aus relativ unkomplizierte Kompositionen auf, wie sie uns aus der klassischen abstrakten Malerei bekannt sind, etwa aus den ruhigen Kompositionen der Minimalisten oder des großen Farbfeldmalers Mark Rothko. Im Zusammenspiel mit der von der Malerin subjektiv gewählten und frei eingesetzten Farbigekeit präsentieren sich dem Auge des Betrachters modern konzipierte Malereien, die in sich sowohl die Verallgemeinerungen der Abstraktion wie die Besonderheiten der Realitätserfahrung vereinen und damit auf ein höchst reflektiert gegründetes Weltbild der Künstlerin verweisen. Es ist also eine Malerei von heute, eine Malerei der Tiefe, eine Malerei jenseits von leicht lesbaren Traditionalismen und kurzlebigen Konventionen der Kunstmoden.

*Adam Jankowski, Professor für Malerei  
Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main  
Österreichischer Maler, \*1948*

■ ENGLISH





# ■ PANCHROMATISM

## Soim Lee – Panchromatic Series 2012

Soim Lee's painting deals with the practical deconstruction of the core theorem of art science. Her motifs are taken from the omnipresent, generous, image-providing medium internet. She chooses thermographies of single-family houses for her color-zone series that cover the normally non-visible infrared range and displays it in the pixelated mode of computer monitors. Given the anonymous original images she intends to overcome the individual, artistic intention of choosing the motif. Simultaneously she avoids the individual brush stroke characteristics by application of thin acrylic color with airbrush technique.

Painting by painting she discovers which artistic expressions she could realize with this strategy of anonymization and avoidance under these conditions.

Of course Lee also makes her own, personal artistic decisions. She decides the portrait and landscape format. She decides the extract of the motif; for example the house motif can be practically unrecognizable (i.e. Panchromatismus\_10\_15, 2012). She decides sharpness and blurring and adopts the original motif likewise. Another crucial artistic intervention is that the needle-thin color coating of the airbrush application superimposes boundaries of forms and colors. Each color is linked to its ancient colors through very thin lines. A pulsating, vital construct with a destabilized object and color pattern comes to existence that the viewer attaches a situational mimicry to.

Due to the process of Lee's artistic transformation the constructive, analytical thermographic images mutate into panchromatic habitable worlds. They gain their own shimmering, delicate coloristic life. Even with their complementary contrasts they appear with deep warmth. Lee creates fabulous colorful lightning and shining houses that express and simultaneously pervade their coloristic fates, like a fluid from their environment.

The pictorial result of Soim Lee's panchromatic series does not reject the origin of the motif. But she deconstructs the motifs to habitable color areas with strong harmony and

warmth turning them into places of desire. Houses are turning into energetic creatures having a coloristic osmosis with their environment.

With the focus on elementary artistic decisions, namely "what to express how" and "how to express it technically" Lee succeeds in transforming the original, pixelated image from the internet to an independent and individual, expressive motif.

*Dr. Elisabeth Marie Trux  
Lecturer, Institute for art history  
Heinrich Heine University Duesseldorf*

# ■ SOIM LEE

**Born** 1980, Seoul, South Korea  
**Lives in** Duesseldorf, Germany  
**Media** Painting

## Education

**since 2012** Postgraduate Studies, Painting, Prof. Jankowski, Hochschule fuer Gestaltung, Offenbach am Main (GER)  
**since 2011** Studies, Philosophy and Art History, Heinrich Heine University of Duesseldorf (GER)  
**2011** Master Class Studies, Painting, Prof. Havekost, Kunstakademie Duesseldorf (GER)  
**2010-2011** Studies, Painting, Prof. Havekost, Kunstakademie Duesseldorf (GER)  
**2005-2009** Studies, Painting, Prof. Brandl, Kunstakademie Duesseldorf (GER)  
**2002-2005** Studies, Sculpture, Prof. Nestler, HbK Saarbruecken (GER)  
**2000-2001** Studies Free Art, Ehwa Women University, Seoul (KOR)

## Group Exhibitions

**2013** Actualities, von Fraunberg art gallery, Duesseldorf (GER)  
**2012** I. Int. Biennale Hamburg, Galerie Kunststaette am Michel, Hamburg (GER)  
HIER UND JETZT - Aktuelle Kunst in Hamm und in der Region Westfalen, Staedtisches Gustav-Luebcke-Museum, Hamm (GER)  
**2011** Index I I, Kunstraum Galerie Goltz, Essen (GER)  
Hogan Lovells Kunstfoerderpreis Ausstellung, Duesseldorf (GER)  
Kunstakademie Duesseldorf, Kunst- und Kulturfabrik Krautwald, Dresden (GER)  
Neurologische Unreife, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (GER)  
**2007** Dornenbusch, Wasserforum Meerbusch (GER)  
**2006** Familie und Glueck, Schloss Benrath Orangerie, Duesseldorf (GER)

## Prizes

Hogan Lovells Kunstfoerderpreis 2011 (GER)

## ■ INTERVIEW SOIM LEE

Dear Soim, before we analyze your new series “Panchromatism”, I would like to know a little bit more about you. You have already studied art in South Korea, Saarbruecken and in Duesseldorf and now you have taken up your studies in Offenbach. Are you an ambitious person?

Not necessarily. I have taken my time concerning certain questions that you ask yourself during your education and your career. For example I found it very difficult to combine art and success. I somehow felt blocked. I had only a very vague notion that “success in art” does not need to equal “success in society”. Hence it took some time. I always had to adjust my goals. I never worked on a continuous context and I hardly cared about appreciation at school. I think I was a student that teachers find interesting, but also quite difficult, especially because I did not appear regularly in my studio. The theoretical aspect of art always interested me strongly. I couldn't ignore the amount of theoretical knowledge that exists. Maybe I was ambitious because I did not want to separate theory and practice.

**Does your Korean childhood and education play a role?**

Maybe. The school system demands high discipline. This had advantages and disadvantages. But I think putting a little effort into thinking critically about one-sidedness of identity and its roots in your own culture leads to significant changes without having to overcome or even deny your own identity.

**How did you get in contact with art as you grew up?**

There is not a certain moment where I felt my heart beating. Ah, that's art. I am one of those who have been drawing and painting since childhood.

**Where do you see the roots of your kind of art?**

In certain painting traditions that I got in touch with in Germany. This appropriation was subconscious while

conscious at the same time. The question concerning the origins of everything is very difficult for me. Of course the Duesseldorf painting milieu, which I was able to experience in its different positions at the Duesseldorf Art Academy, impacted me. But I felt that I had to distance myself from these positions at the end.

**Which aspect of your work – content, message, technique, inspiration – is of great importance for you?**

I would say the difficulty in making art is that it is a kind of complex production. That means that the mentioned categories have to be linked to each other. For example it is difficult to combine inspiration with message. One is spontaneous while the other is intentional. To be able to link both means success to me. Technique is never neutral. Technique implies message, thus it always contributes some content.

**What is it that regularly drives you mad when you are working?**

It upsets me when someone rings.

**„Panchromatism“ or in German „Panchromatismus“ is a fictive term that you have derived from the technical verb “panchromatic”. Panchromatic characterizes the sensitivity of a sensor or a film to colors. With this term you move the analysis to the level of reception. You observe how the viewer perceives the colors and the object. Please explain how you interpret “Panchromatism”.**

It is a technical term that, as you explained, is usually not related to thermal images. I aimed towards the question of authenticity of colors in painting. Colors are too often interpreted with regard to the painter. It is about an extension of the immediate expression. I have no addiction towards symbolic interpretation of colors. I simply do not believe in any law of colors that can be examined inexhaustibly. For me the question is only relevant with regard to the question “when does a painting become a painting?”.

“Panchromatism” aims towards a certain attitude on the level of production as well as on the level of reception that should express certain distance from subjective judgment and perception.

**You chose houses shown in form of thermal images as the central figurative element. There is often a strong emotional aspect in the visualization of houses. Van Gogh, for example, lived and worked in the yellow house that recurs in his work. But the representation of houses is often a game with stereotypes as, for example, in Ed Ruscha's visualization of American private houses (Silhouette Series) from the 80s. Your houses are, from a purely scientific perspective, technical visualizations and hence initially without emotions. You have chosen private houses and no anonymous industrial buildings.**

Hard to say how I am attracted by the motive of the house. This happens unconsciously anyway. I did not want to put too much emphasis on the house as a symbol for cultural identity. Connecting the house with cultural identity is an attempt to discuss real structures much more strongly than I intended to. I do not reject this attempt, but I am not primarily interested in it. On the pure visual level things are more open. I am interested in the non-real, which is quite existent.

**Some houses are not shown as a whole, only as an extract. Others are strongly blurred. As the house as such is not your primary interest, shouldn't the viewer care about the figuration at all?**

For me the house defines the outer boundaries of this series. I wanted to avoid a discussion that focuses on the identification of the object, which is quite often the case in figurative painting. The formal condition of a recognizable object is important because the pure thought is not visible. An analysis and discussion on an abstract level is possible even though the painting is not explicitly abstract. On the other hand concerning my working process: I think the major gesture in my work is an additive inspiration.

**The houses appear visualized as thermal images almost naked. You reveal their skeleton and their weaknesses through this technical visualization. The observer takes a voyeuristic perspective given the angle of view and the technological transparency. In one of your works you also integrate some people into the scene. Does the eerie distance in these works make them especially emotional?**

Your question is very interesting with regard to the voyeuristic perspective. There is certainly a possibility for such kind of interpretation, because this is about private houses. Even though I would not reduce the voyeuristic mood to the chosen perspective. Voyeurism is also about stimulation of the view that constitutes the appeal of an image. This attraction is much more complex than a pure display of a pose or an expression. Attraction appears reciprocal with the desire of the viewer. The picture – so to say – knows about the viewer and requires his view. But it never reveals its totality. I think the voyeuristic appearance is a consequence of the ambivalence between the emotional aspects of the strong expressive colors and the diffidence that comes from the allusion to the photo. Emotionality and aloofness, both are integrated.

**In „Panchromatismus\_24“ the vertical position of the tree on the central axis suggests Christian symbolism, is this what you intended?**

This is a really funny story. First, I thought about Gruenewald, his psychedelic paintings. Maybe because of the combination of green, yellow, red and blue. But then I kept it, because the motive is completely different. It is not totally wrong, the direction. Anyhow: in the end I painted a tree instead of the resurrection of Christ.

**It seems that the “thermal image” is more relevant than the “house”. The ribbons reinforce the association to technical analyses of heat loss, even though they are technically not correct representations.**

Yes, thermal images attract me. However, not every thermal image that is available interests me. There are various

## ■ INTERVIEW SOIM LEE FF

different kinds of objectives. It had to have a certain association to a particular kind or style of painting. One criterion was that the selected thermal image already had to work as a picture. For me they just appeared as almost finished paintings. Thrilling was the fact that such anonymous images contain a highly sensible mood, which is normally not possible. I am especially interested in the evolution of the colors. The ribbon is an antidote to the poetic image mood of some thermal images. In this respect, pictures of houses and thermal images are almost contradictory.

**For this series you have taken photos exclusively from the internet. Hence you indicate the usability of these photos. Which meaning do such photos have for you as an artist?**

There is a minimal difference between re-production and painting that changes the whole. Of course, to work with a selection contradicts the idea of being creative. But I do not want to be creative if that is already burdened with restraints. Hopefully it is recognizable that I try to elaborate painting that should be seen as an activity related to production processes.

**Instead of deconstruction of digital images as done by your former Professor Havekost (removal of context, alienation, manipulation of colors) you derive new pictures with their own reality out of strongly pixilated digital photos taken from the internet. This means that you consciously distance yourself from photo realistic painting. You create your own realistic painting by editing the photos. With which criteria do you chose the photos?**

Since the emergence of new media the starting point has become quite clear for many painters. How does a traditional painter deal with technical images? I am one of the many artists that frequently deal with this question. I think that my working principles are exactly contrary to Havekost's as you have said. For me it is already alienation, if a picture does not fulfill its symbolic function, which is the imperfect condition of technical images by nature. I rather concern myself

with the question how to build the bridge from alienation to symbolism. But there is also a difference between generations. Former generations questioned the authenticity in paintings with their own privileged expectations. I reject apparent-critical terms, such as painting as "functional surface" or "lie" as well as photography as "truth". I distance myself from photorealistic painting, because it is a symptom of painting that reacts to these problems without any resistance. As soon as one gets involved with the infiltration of media images, I realized, the boundaries of subjective themes reach their limits. The definition of the subject gets objectified while broadened at the same time. It is getting either encyclopedic or political. Both are important criteria for me.

**Although being a painter you chose to use airbrush-technique. This technique is often associated with decorative purposes, concrete with rocker-romantic coating applications and nail studios. Ed Ruscha once declared, that he never wanted to use airbrush, that he even disliked it and suddenly he found himself in using and liking it. How did you get to use airbrush and what is your reply to critics?**

I did not really have these prejudices against airbrush-technique. I think, I experience less critique because it is out of fashion. The cultural relation that Ruscha has, meaning the striking advertising appeal is not that important in my works. Jack Goldstein once said in an interview that he especially likes to work with airbrush, because the individual brush stroke is abandoned. I have much sympathy with this, because I am working against auto-romantic painting.

## ■ THERMAL IMAGES

The human eye is a panchromatic sensor. It "sees" electromagnetic radiation in a wavelength range between approximately 400 to 800 nanometers as "light". Without specific tools it is not able to differentiate the color scheme of the light, the spectral colors that are characterized by different wavelengths. Only after involvement of optical tools like prisms, or specific reflections of light or spectral emissivity of surfaces, colors become recognizable. Hence colors are elements of the visible light, it turns pictures into experiences.

Heat radiation is not visible for the eye. It has a wavelength above 800 nanometers. But a thermal camera can "see" this radiation. It sees the radiation by recognizing the heat that reaches each picture point of the sensor. A thermal image appears, that is not recognizable for the eye. A "picture" appears only by allocating a specific color per definition to each temperature of a singular picture point. This "picture" is a distribution of the temperature of all points that are recognized by the sensor of the camera. It is a so-called thermal image.

A thermal image can be used as a technical tool, for example to visualize the external surface temperature of the different building elements, such as windows, doors, walls and roof. It provides detailed information about the exact regions and the extent of different losses of heat energy of a building, hence the quality of its heat isolation.

A thermal image is a visualization of something invisible, creating the illusion of a figurative image.

*Harald Budelmann,  
Professor for construction material and reinforced concrete  
Technical University Braunschweig*

## ■ CUTTING EDGE PAINTING

- On the Painting of Soim Lee

The development of art is a development of the alignment of this very old visual medium towards social and technical prerequisites of the time in which it comes to existence. There are numerous proofs for the linkage of art to historical coordinates. For example the absolutist rulers of the 17th century requested an optimized representation of their power. The invention of oil painting offered a better visualization of wealth and pomp than the former egg tempera. Also technical inventions resulted in changes of artistic paradigms: After the invention of photography in the 19th century the prevailing responsibility to represent the visible world absolutely real shifted to this new technical medium; painting gained freedom to engage in the manifold options of creative resources, thus with the potential meaning of subjectively chosen objects and colors. Impressionists were more concerned with the psychological effect of their paintings, using a diffuse, atmospherically dissolved representation. They were followed by pointillists who performed formal experiments and created visual illusions using additive colors painted in small brushstroke structures.

Each point in history requires adequate art. For this reason each young artist should clarify two questions to define his individual artistic position if the paintings are to overcome the redundant, historically already processed fields and enter into contemporary innovative areas: he must define the historically relevant content and simultaneously find an adequate form for this content.

The individual determination of the conceptual substance requires concrete questions. For instance concerning the appropriateness of an oil hog's bristles brush heavy with oil paint is relevant to its historical context and questions whether this form of artistic expression is adequate in our age of supersonic flights and digital images.

Soim Lee has taken her decision and paints with the contemporary airbrush-technique. She has eliminated expressionistic excitement and surrealistic visionariness

from her paintings, because this technique does not excuse hectic rashness and requires a thoughtful painting process as well as a well-planned application of colors.

By the use of airbrush-technique the color is sprayed onto the canvas in very small particles. But it gains its full expression only by the specific spreading on the surface and blending of the colors. The result is a thin color coating (not an expressionistic relief) that consists of light pulses, created out of pure colors; the eye of the viewer finally perceives the color that the painter intended through the light pulses that result from the interferences of their wavelengths. The aggregation, respectively the smooth distribution of the particles results in the peculiar lightning effect. The viewer perceives this effect as an illusion of specific depth. Airbrush-technique is not about the material use of coloristic blending, rather about the physical-optical appearance, that can be linked to phenomena of color mystics.

The small color droplets of the airbrush-technique can be seen in analogy to elementary particles – equally to quanta of energy – that are well known from theories of contemporary sciences regarding the construction of our material world. Soim Lee's chosen motifs also indicate this unemotional and unsentimental scientific view. At a first glance the viewer thinks that he is able to identify an imagery showing heat distribution of photographic objects taken by an infrared camera. A second thought reveals that primarily the visualization of energetic conditions of certain figuration is of interest that can be associated with houses and landscapes. Which on the other hand does not appear as such nor is made visible with the infrared camera.

Soim Lee creates her representations of energetic constitutions out of relatively uncomplicated compositions that are known from traditional abstract paintings, such as the calm compositions of the minimalists or of the highly regarded color-filed painter Mark Rothko. The viewer recognizes modernly designed paintings through the interaction of her subjectively chosen and freely composited colors that can be seen as generalizations of abstract painting, which unify the specifics of recognition of

experience of reality and hence indicate the highly reflected thoughts of the artist. Thus this is contemporary painting with depth that should be regarded beyond easily recognizable traditions and short-lived conventions of artistic trends.

*Adam Jankowski, Professor für Malerei  
Hochschule für Gestaltung, Offenbach am Main  
Österreichischer Maler, \*1948*

## ■ IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:

### **Panchromatism**

eröffnet am 08. März 2013

Galerie Philine Cremer  
Ackerstr. 23, 40233 Düsseldorf, Deutschland  
www.philinecremer.com

### **Wiedergabe der Werke nur mit Genehmigung**

© Soim Lee

Alle Rechte vorbehalten.

### **Texte von Professor Harald Budelmann, Professor Adam Jankowski, Dr. Elisabeth Marie Trux.**

© 2013 Professor Harald Budelmann

© Professor Adam Jankowski

© Dr. Elisabeth Marie Trux.

Wiedergabe nur mit Genehmigung.

### **Interview von Philine Cremer**

© 2013 Philine Cremer.

Wiedergabe nur mit Genehmigung.

Alle Rechte vorbehalten.

### **Englische Übersetzung:**

Philine Cremer, Sabine Marwege

Alle Rechte vorbehalten.

### **Herausgeber**

Galerie Philine Cremer GmbH

### **Gestaltung**

Anja Gottschling, kunterkariert

### **Schriften**

Fontin Sans; Gill Sans

### **Mit besonderem Dank an**

Daniel Cremer, Michaela & Jürgen Cremer,  
Anja Gottschling, Professor Harald Budelmann, Dr. Elisabeth  
Marie Trux, Professor Adam Jankowski, Sabine Marwege,  
Annabelle Zeier



