



GALERIE PHILINE CREMER
International Contemporary Art



GALERIE PHILINE CREMER – International Contemporary Art – 21 Romanticism

21 Romanticism

Soim Lee



Diese Publikation wurde unterstützt durch:



■ INHALT

deutsch

- S. 4 Prof. Dr. Martin Schulz:
Transformationen der romantischen Landschaft
- S. 6 Lebenslauf Soim Lee
- S. 8 Interview Soim Lee
- S. 10 Bilder der Arbeiten 21 Romanticism
- S. 22 Jun.-Prof. PD Dr. Grüny: Jenseits von Echt und Unecht:
Soim Lees mediale Romantik
- S. 24 Dr. Elisabeth Marie Trux: 21 Romanticism

english (text only)

- p. 26 Prof. Dr. Martin Schulz:
Transformation of Romantic Landscapes
- p. 28 CV Soim Lee
- p. 30 Interview Soim Lee
- p. 32 Jun.-Prof. PD Dr. Grüny: Beyond Authentic and Artificial:
Soim Lee's Romanticism of Media
- p. 34 Dr. Elisabeth Marie Trux: 21 Romanticism

Impressum

■ 21 ROMANTICISM

TRANSFORMATIONEN DER ROMANTISCHEN LANDSCHAFT

Zu den aktuellen Bildern von Soim Lee

Die Landschaft als eigenständige Gattung der Bildenden Kunst gehört, insbesondere in der europäischen Geschichte, zu den relativ späten Erfindungen. Vor allem in der Zeit der Romantik wurde sie als ursprünglich nebensächliches und niedriges zu einem zentralen Thema und zu einer wesentlichen Inspirationsquelle der modernen Kunst. Damit einher ging zum einen das, was sehr viel später, 1962, Umberto Eco als das „offene Kunstwerk“ bezeichnete, in dem nicht allein das künstlerische Subjekt eine neue Freiheit bekam, sondern ebenso der subjektive Blick der BetrachterInnen. Zum anderen erhielt das Sujet der Landschaft als emotionaler Projektionsraum für die Seele wie als poetisch mystische Gegenwelt einen neuen und offenen Stellenwert, der nicht mehr mit einem klassischen Wertekanon zu verrechnen ist. Zugleich war bei keiner anderen künstlerischen Gattung die Fallhöhe zwischen Erhabenheit und Schönheit auf der einen und Kitsch und politischer Instrumentalisierung auf der anderen Seite so gering wie bei der Landschaft, weshalb sie in der Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg, gerade in Deutschland, lange Zeit ein regelrecht diskreditiertes Thema blieb. Es war nicht zuletzt Gerhard Richter, der in den 1960er Jahren, in einer tiefen Krise der gegenständlichen Kunst, die

schöne wie erhabene Landschaft über die Hintertür der Fotografie wieder in die Malerei zurückbrachte; während heute ein solches Thema stärker denn je unter den Vorzeichen von Umweltzerstörung, Massentourismus und mehr noch von endloser Reproduktion wie Simulation in den Bilderfluten der Massenmedien steht, parallel zu den neoromantischen Life-Style-Träumen gegenwärtiger Konsumkultur, aber durchaus auch zur existentiellen Sehnsucht in unserer Hochleistungsgesellschaft nach einer Gegenwelt in der Natur, nach Schönheit, Ruhe, Harmonie, Zuflucht und Idylle.

Auf den ersten Blick scheinen die aktuellen Arbeiten von Soim Lee, die auch nach fotografischen Vorlagen gemalt sind, einige Anlehnungen an die Landschaften von Richter zu zeigen. Doch genauer besehen zeigen sich eher grundlegende Unterschiede: in der Wahl der Motive, die von lichtdurchfluteten wie dunstigen Tropenbildern über gleißend weiße Schneewelten bis zu regenverschwommenen Regenbogenlandschaften reichen, ebenso wie in den stärker betonten Details und ungewöhnlichen Perspektiven. Entscheidend kommt hinzu, dass Soim Lee ihre Bilder nicht in üblicher Weise mit Pinsel und Ölfarbe malt, die zunächst immer

einen subjektiven Duktus hat, sondern in der Technik des Airbrush, die von vornherein einen eher ruhigen, planmäßigen, rationalen wie unpersönlichen Malprozess bestimmt. Ferner ist die damit zu erreichende Farbigkeit der Bilder, die sich aus kleinsten Farbpartikeln zusammensetzt, eine ganz andere, deren Töne zugleich weicher und greller sind, räumlich tiefer und immaterieller, eher verschwommen denn unscharf erscheinen – und entsprechend mit einer fotorealistischen Malerei kaum noch etwas zu tun haben.

Der differenzierende Vergleich zur Malerei nach fotografischen Vorlagen ist aber dennoch angebracht, da auch Soim Lee ihre Bilder nicht erfindet, sondern dass diese zunächst gefunden und in dem unendlichen Fundus der massenmedial gesteuerten Bilderfluten des Alltags recherchiert und ausgewählt werden, was wiederum ein wesentlicher Teil des künstlerischen Arbeitsprozesses ist. Im Fall der Serie „21 Romanticism“ – die englische Bezeichnung für Romantik – suchte und fand Soim Lee, wie sie selbst sagt, ihre „romantischen Sehnsuchtsbilder“ in Reisekatalogen, Snowboard-magazinen, aber auch in Modezeitschriften wie der Vogue, deren ursprüngliche Kontexte weder erkennbar noch von der Künstlerin angegeben werden und daher offenkundig sekundär sind. Auf den ersten, sicherlich kulturell konditionierten Blick erkennt man indessen schnell, dass es sich trotz der malerischen Übertragung und Verfremdung um fotografische Vorlagen handeln muss. Mit diesem Wissen und mit Blick wiederum auf den Titel der Serie vermutet man vielleicht rasch einen kritischen Fokus auf bestimmte romantische Klischees und Topoi der massenhaft reproduzierten und distribuierten Landschaftsbilder, die in noch kaum abschätzbarer Weise unsere Wahrnehmung auf die Welt prägen und längst geprägt haben. Die Bildkritik, gerade angesichts der Bilderfluten in den modernen Medien, ist sich von Heidegger bis Baudrillard darin im wesentlichen einig: Die eigentliche Welt ist hinter ihren Bildern verschwunden und vergessen worden; demgegenüber bestehe nur mehr eine Hyperrealität an Simulacra. Diese Kritik an den technisch massen

medialen Bildern, die gerade in der europäischen Philosophie immer wieder auftaucht und in der Gegenwart globaler Medienexpansionen einen Höhepunkt erreicht hat, ist jedoch das eine. Die künstlerische Überarbeitung dieser Bilder, zumal in der Malerei, die über die gefundene Reproduktion gleichsam eine dritte Ebene legt, ist hingegen etwas anderes. In den farbenprächtigen Bildräumen von Soim Lee werden sie zu einem ästhetisch potenzierten Ereignis der besonderen Art, die, wie es scheint, weniger in einer mahnend bildkritischen Distanz zu ihren Vorbildern steht: zu dem „Konsum der Romantik“, wie sie brillant von der Soziologin Eva Illouz analysiert wird (2007); vielmehr entsteht eine neue bildnerische Realität, welche über die kommerziell orientierte Scheinwelt der simulierenden Landschaftsbilder in der Tat zum Impetus der Romantik zurückfindet: geläutert, in alternativer Maltechnik, mit viel frischer Energie und einem intellektuellen Augenzwinkern darüber, dass eben doch alles rein künstlich ist – und nicht zuletzt: mit einem unerschöpflichen Spektrum an wunderbaren Farben, welches dasjenige der digitalen Palette immer noch bei weitem übersteigt.

*Prof. Dr. Martin Schulz
Center for Advanced Transcultural Studies
Universität Heidelberg*

■ SOIM LEE

Geboren 1980, Seoul, Südkorea
Lebt in Düsseldorf
Medium Malerei

Ausbildung & beruflicher Werdegang

2012-2013 Aufbaustudium, Malerei, Prof. Jankowski, Philosophie, Prof. Rebentisch, 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)

(ausgewählte) Einzelausstellungen

- 2013 Panchromatism, Galerie Philine Cremer, Düsseldorf (GER)
2007 Dornenbusch, Wasserforum Meerbusch (GER)

(ausgewählte) Gruppenausstellungen

- 2014 Geographic Laboratory, Galerie Philine Cremer, Duesseldorf (GER)
2013 Index I 3, Kunst-raum Schulte-Goltz + Noelte, Essen (GER)
Summer Journey, Kunst-raum Schulte-Goltz + Noelte, Essen (GER)
Actualities, von Fraunberg art gallery, Düsseldorf (GER)
Awakening into color part I, Taylor Wessing, Düsseldorf (GER)
2012 I. Int. Biennale Hamburg, Galerie Kunststätte am Michel, Hamburg (GER)
HIER UND JETZT - Städtisches Gustav-Lübcke-Museum, Hamm (GER)
2011 Index II, Kunst-raum Schulte-Goltz + Noelte, Essen (GER)
Kunstakademie Düsseldorf, Kunst- und Kulturfabrik Krautwald, Dresden (GER)
Neurologische Unreife, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (GER)
2006 Familie und Glück, Schloss Benrath Orangerie, Düsseldorf (GER)

Preise

- Hogan Lovells Kunstförderpreis 2011 (GER)

■ INTERVIEW SOIM LEE

Liebe Soim, Du hast in Seoul, Düsseldorf, Saarbrücken und Offenbach sowohl Malerei als auch Kunstgeschichte und Philosophie studiert. War das direkt in Deinen Arbeitsprozess integrierbar oder warst Du vor allem von allgemeinem Wissensdurst angetrieben?

Ich habe mich schon innerhalb eines größeren Interessensgebiets bewegt, aber sicher, es gab viele Umwege und Brüche. Ich kann einfach nicht glauben, dass eine Laufbahn von einer großen Kontinuität begleitet wird. Das wäre eine totale Verwechslung des Lebens mit einem Lebenslauf.

Hast Du bestimmte Rituale, die Du während Deiner Arbeit befolgst?

Ich bin ganz schnell nervös, wenn ich im Atelier ins Denken gerate. Ich bin da nur zum Malen und ich verlasse es sobald ich aufhöre. Übrigens finde ich Spazieren viel besser fürs Nachdenken.

Malst Du auch schlechte Bilder?

Sicher. Aber hoffentlich immer weniger. Wichtig ist, dass es mir dann auch klar ist, wenn ein Bild schlecht ist. Das zu erkennen ist leider nicht einfach.

Was war für Dich der Beweggrund, dass Du Dich für Landschaftsmalerei entschieden hast?

Mich haben immer bestimmte Bildtypen interessiert, die einerseits das Ideale repräsentieren, und andererseits vielseitig interpretierbar sind. Ich glaube aber, ich stehe am Rande der Gattung „Landschaftsmalerei“, da ich bestimmten Konventionen in der Landschaftsmalerei in meiner Werkserie nicht folge.

Deine Landschaftsarbeiten verkörpern durchaus auch klassische Schönheit und sind vielleicht sogar dekorativ. Spricht das nicht für Landschaftsmalerei im traditionellen Sinne?

Ich wollte diese Konventionalität eigentlich dadurch schwächen, dass man mittels meiner Bilder über diese Schönheit reflektieren kann. Das Schöne ist gleichzeitig täuschend aber deshalb nicht unbedingt falsch.

In wiefern nimmst Du damit nicht eine sehr kritische Betrachtung vor? Es ist auffällig, dass die von Dir dargestellten Palmen, Wüsten, Berge und Wälder wie „stereotypische“, Landschaftselemente erscheinen. Ich sehe hier einen Bezug der von Dir gewählten Landschaftselementen und Landschaften als Massenware.

Ich habe mich intensiv mit der Arbeit der Soziologin Eva Illouz beschäftigt. Dennoch sprechen wir hier von Bildern nicht von Waren. Ich wollte – wie übrigens auch diese Texte von Illouz faszinierenderweise unvoreingenommen an ihren Gegenstand herangehen – in einem gewissen Sinne affirmativ arbeiten. Aber nicht, weil ich nicht recht wusste, welche Richtung ich einzuschlagen hätte oder auf welche Seite ich mich zu stellen hätte, sondern deshalb, weil diese Schönheit von etwas Illusionärem nicht zu trennen ist. Solche Bilder gänzlich abzulehnen oder zu verurteilen wäre ironisch oder zynisch. Beides wollte ich nicht.

Spannenderweise positionierst Du Landschaftserlebnisse zwischen Waren und Träumen.

Ja, interessanterweise tauchen die beiden Aspekte in der Gesellschaft als immer enger zusammengehörig auf. Ich kann noch nicht beantworten, ob das eher eine negative Sache ist oder ein heilsamer Schock.

Du verwendest Vorlagen, die moderne, kollektive und kommerzialisierte Sehnsuchtsorte zeigen. Der Titel Deiner Werkserie 21 Romanticism lässt einen an die Deutsche Romantik des 18. Jahrhunderts denken. In der Deutschen Romantik ging es den Künstlern vor allem um die Darstellung persönlicher Sehnsuchtsorte. Obwohl Deine Arbeit kommerzialisierte Sehnsucht behandelt, welchen Zusammenhang siehst Du zu der klassischen romantischen Sehnsucht?

Das ist eine über 200 Jahre umspannende Geschichte. Mich interessiert, dass die Bildtypen, welche in der Romantik gebraucht wurden, um Natur darzustellen, in der heutigen Massen-Bildproduktion zum Teil wiederzuerkennen sind. Insofern sind die Bilder, die ich ausgesucht habe, an die Bilder des 18. Jahrhunderts angelehnt.

Inwiefern zeigen Deine Landschaften noch ureigene persönliche Sehnsüchte? Bist Du eine romantische Künstlerin oder Konsumentin der Romantik im 21. Jahrhundert?

Es wäre total verquer, wenn ich meine Sehnsüchte über solche Bilder projizieren würde oder versuche, sie dadurch zu intensivieren. Ich habe natürlich auch ein Urlaubsbedürfnis. Aber meine Sehnsüchte erschöpfen sich darin nicht.

Die Quellen Deiner Bilder kann man ohne Wissen nicht kennen. Inwiefern ist es wichtig für Dich, dass die Betrachter den Ursprung Deiner Bilder mitreflektieren?

Ich muss die Bildvorlage selbst frei von ihrem Kontext betrachten, obwohl die Bilder in ihrem sonstigen kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhang nie frei vom Kontext funktionieren. Das reicht aber nicht um selber etwas über das Bild zu erfahren, versetze ich mich im Arbeitsprozess sehr oft in die Position des Betrachters, um das, was man Erfahrungspotential nennen könnte, zu maximalisieren. Das, was in den Fotovorlagen ansatzweise vorhanden ist, muss ich weiter verdichten. Ob es für den Betrachter wichtig ist, die Bildquellen zu kennen, muss jeder für sich entscheiden. Wer möchte, kann sich über die Bildquellen erkundigen, aber das ist nie eine Garantie, dass das Bild sich dem Betrachter dann stärker erschließt. Erfahrungsgemäß gibt es ziemlich unterschiedliche Reaktionen – manche Leute sind schockiert, manche finden das spannend, und manche sind dann doch enttäuscht.

Lass uns über Farbe sprechen: Spielt die Farbe hier eine besondere Rolle? Du hast in Panchromatismus mitunter die subjektive Bestimmung der Farbe hinterfragt. Ich sehe in den Bildern von 21 Romanticism nicht den

gleichen Ansatz. Welche Rolle spielt die Farbe in dieser Werkserie?

Hier spielten tatsächlich ein ganz anderer Farbauftrag und eine andere Farbinterpretation eine Rolle. Ich musste mir das bei 21 Romanticism fast so vorstellen, als ob ich an etwas Dreidimensionales herantastend male. Die Farbe verliert sehr schnell die Stabilität und Konsistenz. Stattdessen ist da eher ein kontinuierliches Schimmern.

Inwieweit transportiert diese Farbigkeit der einzelnen Bilder ihren Inhalt?

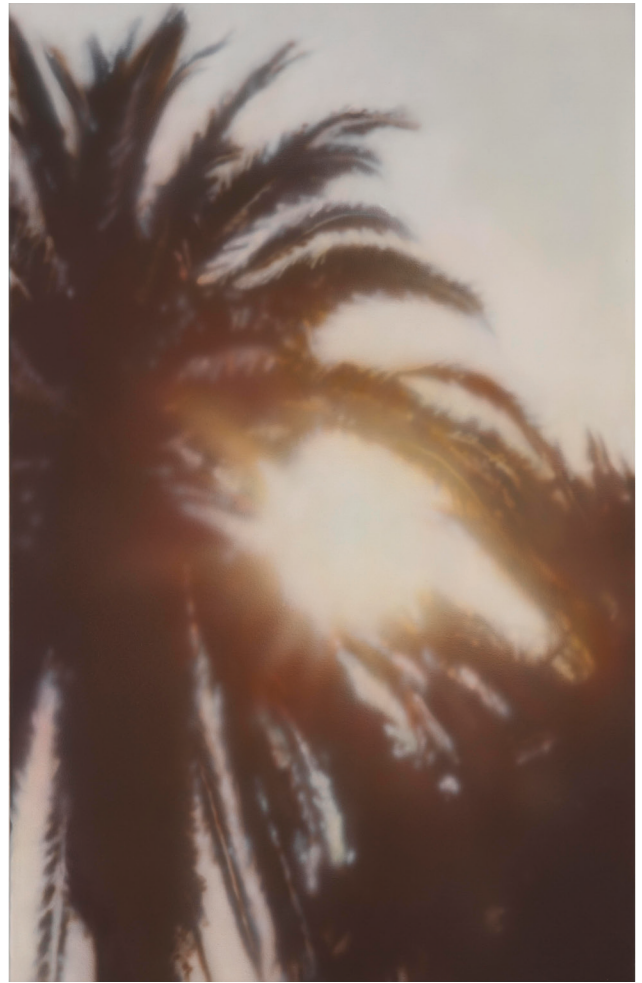
Ich fand gut, dass die Farbe sich nicht zu einer einseitig eigenen Farbigkeit bekennt.

Würdest Du sagen dass Du noch „malst“? Welche Bedeutung hat die Airbrushtechnik – das Sprühen auf die Leinwand – auf die Werke von 21 Romanticism?

Unter „malen“ versteht man typischerweise eine sehr klassische Arbeitsweise: man trägt die Farbe mit dem Pinsel auf eine Leinwand auf. Bei meiner Arbeitsweise muss ich von Anfang an an das fertige Bild denken. Klar, was ich mache, ist natürlich auch Malerei im weiteren Sinne. Ich denke aber, dass Malen nicht unbedingt dazu führt, dass ein Bild entsteht. Manche Künstler legen den Schwerpunkt eher auf das Malen als auf das Bild oder identifizieren das Gemalte mit dem Bild. Ich bin auch eine Malerin, wenn man Malen als „Bild-Herstellen“ im weitesten Sinne interpretiert.



21 Romanticism
2014 | 120 × 180
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2014 | 110 x 70
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2014 | 52 x 54
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2014 | 95 x 140
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2013 | 120 x 100
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2013 | 90 × 70
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2013 | 90 x 65
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2013 | 85 x 53
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2014 | 180 x 180
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2014 | 120 x 120
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2014 | 135 x 95
Acryl auf Leinwand



21 Romanticism
2014 | 160 x 110
Acryl auf Leinwand

■ JENSEITS VON ECHT UND UNECHT Soim Lees mediale Romantik

Es ist ja nicht weiter überraschend, Bildern von leicht unscharfen, menschenleeren Landschaften zu begegnen, die man auf diffuse Weise wiederzuerkennen glaubt und die übercodiert mit Stimmungen und Bedeutungen sind – außer vielleicht, dies geschieht in einer Galerie. Authentizität und Echtheit sind keine Kategorien, mit denen in der zeitgenössischen Kunst sonderlich viel anzufangen ist, und trotzdem: Gerade im Gegensatz zu den allgegenwärtigen Bilderwelten der Werbung bleibt die Kunst auf ein Ideal der wie auch immer gebrochenen Echtheit verpflichtet. Wenn sie auf diese Bilderwelten zurückgreift, so geschieht es in der Regel decouvrierend und ironisierend. Selbst Andy Warhol hat aus massenmedial verbreiteten Bildern Bilder über massenmediale Verbreitung gemacht, deren Subversion in ihrer scheinbar ungebrochenen Affirmation lag. Soim Lee scheint es um etwas anderes zu gehen.

Die Bildgattung des romantischen Landschaftsbildes, mit der sie sich hier beschäftigt, ist schon lange nicht mehr in der Kunst beheimatet, und trotzdem ist sie höchst präsent. Wir kennen diese Landschaften als perfekte Verkörperungen jener „Ästhetik der Utopie“ (Eva Illouz), die die Werbung heute wesentlich ausmacht. Sie stehen nicht nur für Orte, sondern auch für soziale Situationen, für zwanglose Gemeinschaft, für romantische Liebe – allgemein für das Glücksversprechen, das sich an all dies knüpft. Die in den siebziger Jahren verbreiteten Fototapeten, von denen man solche Motive kennt, mag man als ideologischen Kitsch bezeichnen, weil sie Schönheit in reinen Eskapismus transformieren; die Werbung, zu der sie in einem engen Verhältnis stehen, hat das Versprechen weitaus konkreter gefasst: Dieses Glück lässt sich kaufen und konsumieren. Die Orte sind erreichbar, die Stimmung herstellbar. Illouz hat gezeigt, in was für einem ambivalenten Verhältnis wir zu diesen Bildern stehen: Auf der einen Seite erkennen wir sie als Betrug, auf der anderen schematisieren wir unsere Erfahrungen weiterhin nach ihnen. Die ironische Selbstdistanz, die ein solches Verhältnis impliziert, ist dabei nur sehr bedingt gegeben; eher eine eigenartige innere Spaltung. Die Sehnsucht, die aus den

Bildern spricht und die sie ansprechen, ist zu groß und zu tief verankert, als dass man sich zu ihr uneingeschränkt ironisch distanziert verhalten könnte.

Das Repertoire dieser Bilder beschränkt sich auf wenige Archetypen: Berge, Meer, Palmen. Letztere stammen offensichtlich nicht aus dem Bilderkosmos des 19. Jahrhunderts und können sich daher auch nicht in die Kunstgeschichte retten. Sie sind unmittelbar als Werbemotiv erkennbar. Aber letztlich hilft auch den Bergen der Bezug zur hohen Kunst nichts, denn von hier aus zurückblickend ist die Distanz der romantischen Landschaftsmalerei zu ihren illegitimen Erben nicht so groß, wie man denken könnte. Nehmen wir Caspar David Friedrich als eine der wichtigsten Quellen unseres Bildervorrats, so sind Transzendenzversprechen und politische Anspielungen nur noch aus der Distanz wahrnehmbar, während die Schematisierung und die Aufbereitung der Naturbetrachtung als Gegenbild zur Alltagserfahrung sich in aller Deutlichkeit zeigen. Im Ankündigungstext der Hamburger Kunsthalle zur Friedrich-Ausstellung 2006/07 findet sich dies unabsichtlich auf den Punkt gebracht: „In einer entzauberten Wirklichkeit halten sie [die ursprünglichen Ideen der Frühromantiker] an den Fragen nach Einheit, Ganzheit und Sinn des Lebens fest und entwerfen eine Gegenwelt zur Uniformität und Normalität des heraufziehenden bürgerlichen Alltags, die bis heute ihre Anziehungskraft nicht verloren hat.“ Von hier aus gelingt der Anschluss an die Sehnsuchtswelten der Werbung fast bruchlos. Und auf diese bezieht sich Soim Lee. Ihren Bildern ist die mehrfache Brechung eingeschrieben. Denen, die in einem großen Kreis wieder in die Kunst zurückkehren, sind die Stationen des Weges ablesbar, und dies greift auch auf diejenigen über, die zum ersten Mal ihren Weg hierhin finden. Durch die Nachbarschaft zu den Bergen, hinter denen die Sonne hervorblitzt, werden auch die Palmen, durch die sie auf die gleiche Weise scheint, zu gefallen Motiven der Kunstgeschichte, und umgekehrt können die Berge ihren Charakter als Werbebotschaften nicht länger verleugnen. Die Unterschiede liegen im Graduellen: von ruhigen, nüchternen Berglandschaften bis zu den an Bacardi (oder gar an die im Napalmfeuer aufgehende Landschaft in *Apocalypse Now*) erinnernden Palmen erstreckt sich ein Spektrum, in das sich keine klaren

Grenzen einzeichnen lassen.

Während diese mehrfachen Umcodierungen als Hintergrund auf den kulturellen Resonanzraum der Betrachter angewiesen sind, sind die medialen Brechungen direkt in den Bildern sichtbar: Sie geben sich keine Mühe, zu verbergen, dass sie Fotos als Vorbild haben, die durch die massenmediale Bildermaschine gegangen sind, sondern stellen dies heraus. Dabei verfolgen sie zwei unterschiedliche Strategien, die zuerst in entgegengesetzte Richtungen zu laufen scheinen, sich aber doch als parallel herausstellen. Manche Bilder weisen Merkmale auf, die offensichtlich aus der Fotografie stammen – etwa Reflexe des Lichts in der Kameralinse, die nichts mit der dargestellten Szenerie zu tun haben, sondern unmittelbar auf das Medium verweisen. Immer wieder ist es die Sonne, die hier ins Spiel kommt: Nur durch die Kamera werden ihre Strahlen auf die hier dargestellte Weise sichtbar; und auf eben diese medial gebrochene Weise wird die Sonne selbst zu einem, vielleicht dem universalen Sehnsuchtsmotiv. Die Reflexe haben auf den Fotografien einen besonderen Status: Sie beschädigen die Perfektion des Bildes, fungieren aber gleichzeitig als indexikalischer Verweis auf seine Echtheit. Ihre Reproduktion im künstlerischen Bild stellt die Produziertheit dieses Verweises heraus und zeigt die Authentizität als eine gemachte. Auf der anderen Seite wählt Lee das Mittel der Verfremdung, sei es über eine eigenartige, als unnatürlich erkennbare Farbgebung, sei es über eine offensichtliche Bearbeitung des Motivs, das am Ende seine Irrealität einbekennt. Die Art der Verfremdung verweist wiederum auf ein anderes Medium, da sie nicht wirklich malerisch vorgeht, sondern nach der Art digitaler Bearbeitung: Statt der Linse sieht man Photoshop. Beide Verfahren, die Reproduktion von Authentizitätszeichen wie die Darstellung der Verfremdung, haben am Ende eine vergleichbare Wirkung, nämlich die endgültige Unterminierung der Unterscheidung von echt und unecht, von authentisch und produziert. Was wir sehen, ist nicht nur, dass dies offensichtlich falsche, inauthentische, medial verformte Bilder sind, sondern dass es keine echten Bilder gibt, die man ihnen entgegensetzen könnte. Dass die Künstlerin auf die zumindest künstlerische Authentizität versprechende Malerei verzichtet und stattdessen mit der kulturell etwas dubiosen

Airbusstechnik arbeitet, tut ein übriges dazu. Unterminiert wird die Differenz von echt und unecht aber nicht nur im eher technischen Sinne, sondern ebenso bezogen auf die Gegenstände der Bilder, auf die Sehnsüchte und Bedürfnisse, die sie vielleicht ebenso sehr erzeugen wie aussprechen. Es wäre wohlfeil und auch vollkommen überflüssig, hier mit decouvierendem Gestus aufzutreten, und Lee verzichtet auch auf jede Häme. Die Sehnsüchte, die die Form konsumierbarer Romantik angenommen haben, bleiben doch wirkliche Sehnsüchte, und sie schließen an ein Bedürfnis an, das man nicht einfach dadurch los wird, dass man es als inauthentisch verwirft. Das Aufdecken des Falschen am Echten wird durch den Aufweis des Echten am Falschen komplementiert und entgeht so der Gefahr, zu einer Ideologie des Besserwissens zu werden, die sich selbst gefeit glaubt; der Gestus ist weniger der der ironischen Distanz als der des Rettens. In welchem Verhältnis Schaudern und Sehnsucht beim einzelnen Betrachter jeweils stehen, lässt sich nicht voraussagen. Klar ist jedenfalls, dass sie sich nicht voneinander trennen lassen.

*Jun.-Prof. PD Dr. Christian Grüny
Fakultät für Kulturreflexion – Studium fundamentale
Arbeitsbereich Philosophie
Universität Witten/Herdecke*

21 ROMANTICISM

Werkserie zu Landschaften 2013/14

Landschaftsdarstellung oder das Einbinden der Landschaft in künstlerische Prozesse, wie es die aktuelle Land Art vollzieht, ist hochaktuell. Landschaft, ihre Geographie und Topographie als menschlicher Lebens- und Sehnsuchtsraum, gewann in den vergangenen Jahren immer größere Aufmerksamkeit. Dies zum einen auf Grund ihrer Gefährdung im Zuge des angenommenen Klimawandels, also aus ökologischer Sicht; zum anderen rückt Landschaft in den Blick als romantisierter aber konsumierbarer Sehnsuchtsraum für das in virtuellen, mechanistischen Arbeitsprozessen gefangene Individuum, das sich zwei-, dreimal im Jahr touristisch in diesem Landschaftsraum erholt, regeneriert, genießend entspannt oder ihn sportlich bewältigt.

Die Werkserie 21 Romanticism zeigt zwei geographische Regionen, jeweils ohne Menschen. Einmal das steile, schroffe, winterlich verschneite Hochgebirge, oder in zwei Versionen das Hochgebirge in sommerlicher, lichtbestimmter Milde. Das andere Motiv variiert tropisches oder subtropisches Strand- und Urwaldszenario.

Im künstlerischen Prozess der Transformation des Instrumentalisierten in ihrer Werkserie findet Soim Lee ihre landschaftlichen Motive in touristischen Hochglanzkatalogen, Trekkingjournalen oder Surfermagazinen. In Publikationen also, die die Landschaftsaufnahmen so inszenieren und phototechnisch bearbeiten, dass sie zu einem romantisiert lockenden Verführungsort werden, der dem touristischen Individuum einzigartigen Genuss und mögliche Traumerfüllung suggeriert. In einem umfangreichen Sichtungsprozess mit großem Zeit- und Analyseaufwand entscheidet sich die Künstlerin für die hier zusammengestellten, inszenatorischen Landschaftsaufnahmen als Vorlagen für ihre malerischen Umsetzungen und Interpretationen.

Es findet sich ein breit querformatiger, neblig dampfender, tropischer Hochwald, ein tief verschneites, sonnenhell mit blauem Himmel überspanntes Hochgebirgsplateau mit exakt mittiger verschneiter Tanne, im Vordergrund eine

Schneewehe, die wie die ideale Halfpipe für Snowboarder geformt ist. Ein Motiv besteht aus einem Blick in die durch Gegenlicht überblendete Krone einer Kokospalme. Ein nahezu quadratisches, kleines Format zeigt eine Hochalmhütte, wo sich gerade die Wetterscheide zwischen gehabtem Regen und durchdringender Sonne in einem Regenbogenfragment manifestiert. In einem ausgewogenen Hochformat sieht der Betrachter über einen abfallenden Berggrat weit in die dahinter liegenden Gipfelzonen. Hier verklärt das Gegenlicht und die graubraune und gelbliche Chromatik die geologische Folge regelrecht zu einer Art altertümlicher Weltlandschaft, wie sie die Malerei des 15. und 16. Jahrhunderts immer wieder aufgriff. Ein weiteres Motiv zeigt begrenzt durch Palmenstamm und -blatt einen flachen, weißen Sandstrand mit Blick auf die heranrollende Brandung und den tief liegenden Meereshorizont. Ein anderes Werk der Serie führt zurück in kalte, winterliche Gebirgsformationen, wo Schneemassen von oben links nach unten rechts einen fast senkrechten Abhang hinunterquellen, mehr als Lawine erscheinend, denn Tiefschneeabenteuer versprechend. Wieder eiskalt und grau, grün, schwarz dunkel blockiert ein dichter, verschneiter Nadelwald den Blick in die Gebirgsformation.

Die Künstlerin entscheidet sich gleichermaßen für unwegsame verschneite Kälte, für sommerlich milde, doch ebenfalls unbegehbare Gebirgsidyllen, wie für warme Strände und tropisch dampfende Hitze. 21 Romanticism zeigt Tages- und Jahreszeiten, Wärme und Kälte, Elemente wie Erde, Gestein, Licht, Luft und Wasser in ihren Aggregatzuständen: gefroren, fließend und verdunstend, und mit den Nadelbäumen und Kokospalmen typische Flora bestimmter geographischer Räume. In nur einer Komposition erscheint durch die Almhütte ein Verweis auf mögliche menschliche Anwesenheit. Alle anderen Kompositionen zeigen keine Menschen, keine menschliche Spur; nicht im Sand des Strandes, nicht im Schnee. Die Landschaftsmotive sind urtümlich ungestört. Und kein Weg führt zur Almhütte und keiner in den Dämmerdunst des Hochgebirgs panoramas. Der tropische Hochwald ist durch den dicht verhangenen Vordergrund unerreichbar. Diese Abwesenheit des

Menschen ist sicher ein Aspekt des Romantischen als historisches Phänomen. Vor allem die Gebirgsmotive evozieren am klarsten die Landschaftsutopien der Romantik wie sie Caspar David Friedrich um 1818 in seinem „Wanderer über dem Nebelmeer“ formulierte.

An die Tradition des Naturblicks der Romantik denkt Soim Lee natürlich, ebenso wie an die Vermalungen sattgrüner Streuobstwiesen von Gerhard Richter. Doch mit 21 Romanticism reflektiert Lee eine These von Eva Illouz, die im Kern meint, dass die Romantisierung einer Ware – und im 21. Jahrhundert sind spektakuläre Landschaften längst touristische Waren – eine höhere Konsumbereitschaft erzeugt, wodurch die Ware kommerziell effektiver zu vermarkten wird. Tatsächlich ist Letzteres ja auch die Intention der inszenierten Landschaftsphotographie der Vorlagen, die Soim Lee heranzieht.

Worin besteht die künstlerische Absicht ihrer kompositorischen, malerischen und koloristischen Transformationen? Jede Komposition der Werkserie versperrt dem Betrachter den Zugang. Der Vordergrund ist entweder in die völlige Gestaltlosigkeit, in die bloße Farbe überführt, wie bei den beiden schneefreien Hochgebirgsmotiven oder dem tropischen Hochwald. Bis auf das Motiv mit dem klar blauen Winterhimmel ist auch jeweils die naturräumliche Farbigkeit vermieden. Unter sehr dunklen oder nahezu weißen, obersten Farbschichten drängen sich und verweben sich changierende Buntfarben, die das Motiv zu einer Art landschaftlichen Fata Morgana eines überreizten Sehannes mutieren lassen. Selbst die scheinbar gefestigte Idylle von Almhütte und Regenbogen verschwindet im Dunstschleier des Ungefähren des Vorder- und Hintergrundes. Damit fehlt auch diesem Motiv das, was ein geographisches Landschaftsbild ja eigentlich ausmacht: eine in der Welt verortete Stabilität. Allen Motiven der Werkserie 21 Romanticism ist diese visionäre Instabilität, diese wie nur im Moment existierende landschaftliche, atmosphärische Utopie gemein.

Hierin vor allem sehe ich das aktuell Spannende dieser Serie. Durch die künstlerischen Eingriffe von Soim Lee erhalten

die konsumierbaren Sehnsuchtslandschaften etwas zeitlich definitiv Begrenztes, den trügerischen Moment einer Vision. Und das ist letztlich etwas, was der Lebens- und Naturerfahrung des Betrachters völlig widerspricht. Natur- und Landschaftsraum werden als Stabilität erfahren. Sie sind zwar Jahreszeiten, Tageszeiten und Witterungen als Zeitlichem ausgesetzt, jedoch in der Grundsubstanz als unverrückbar gewusst. Hier, in den Motiven der Werkserie, mutiert Schönheit zur Gefahr; zur Unwirtlichkeit, zur Flüchtigkeit, zum Unerreichbaren und entzieht sich somit der Konsumierbarkeit. Die Werkserie von Soim Lee scheint konsequent ein Zitat Goethes motivisch zu variieren:

“Geheimnisvoll am lichten Tag lässt sich Natur des Schleiers nicht berauben, und was sie deinem Geist nicht offenbaren mag, das zwingst du ihr nicht ab mit Hebeln und mit Schrauben.“ (J.W. Goethe)

21 Romanticism gibt die Natur wieder sich selbst, auch und gerade im touristischen Allover des 21. Jahrhunderts.

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

■ 21 ROMANTICISM

TRANSFORMATION OF ROMANTIC LANDSCAPES

On the latest works of Soim Lee

Landscape painting as an independent genre of fine arts, especially in European art history, is a relatively late development. Particularly during the period of Romanticism it had turned from a previously negligible and lower genre to a central topic and an essential source of inspiration for modern art. This development was accompanied, on the one hand, by something Umberto Eco described in 1962 as the “open work of art”, which not only provides the artistic subject with a new kind of freedom, but also the subjective view of the observer. On the other hand, the subject of landscape gained significance as a screen for emotional projections of the soul as well as a poetic and mystical parallel world. This significance cannot be offset against the traditional value set. At the same time, in no other artistic genre was the gap between sublimity and beauty on the one side, and cliché, kitsch, and political exploitation on the other, as small as in landscape painting. It is because of this that for a long time after World War two, especially in Germany, it remained a downright discredited topic. In the 1960s, during the crisis of figurative painting, Gerhard Richter played a major role in bringing beautiful and sublime landscapes back into painting through the backdoor of photography. Whereas nowadays the topic is strongly linked to signs of environmental

destruction, mass tourism, and even more so to endless reproductions such as simulations in the flood of images available in the mass-media, it can also be viewed in parallel to neo-romantic life-style-dreams of today's culture of consumption, and certainly also applies to an existential desire of our high-paced society for a world in nature, for beauty, calmness, harmony, refuge, and idyll.

At first sight the latest works of Soim Lee, which are also painted based on photographic samples, seem to refer to Richter's landscapes. However, on closer inspection they show fundamental differences: in the choice of motifs, that range from light-flooded misty tropical sceneries to shiny bright worlds of snow and rain blurred rainbow landscapes, as well as in the highlighted details and unusual perspectives. Another crucial factor is that Soim Lee does not paint her works in the traditional manner using brush and oil, which always has subjective brush-stroke characteristics, but rather using the airbrush technique, which generally has a much calmer, methodical, rational, and impersonal painting process. Furthermore, the colour range composed by smallest colour particles is very different; with equally softer and dazzling shades of colour, spatially deeper and intangible,

appearing blurry rather than focussed – and hence is not related to photorealistic painting anymore.

Nevertheless, a differentiating comparison to paintings based on photography is adequate, because Soim Lee does not invent her paintings. Soim Lee rather searches and selects the photographic samples from the immense pool of mass-media processed images of everyday life, which is an elementary part of her artistic working process. In the case of her working series “21 Romanticism”, Soim Lee screened travel catalogues, snowboard magazines, as well as fashion magazines like “Vogue” for, as she puts it, “romantic places of desire”. Their former contexts are neither recognisable nor referenced by the artist and thus seem to be secondary. With a culturally conditioned view one can easily see that they originate from photographic samples even though they have been turned into paintings and gone through a process of alienation. Knowing this, and keeping the title of the series in mind, one could assume a critical focus on certain romantic clichés and motifs of mass-reproduced and distributed landscape images that shape our perception of the world and have already influenced it to a great extent. The critics from Heidegger to Baudrillard all agree, especially in the light of the excess of images in modern media: the real world has disappeared behind her images and is forgotten; in contrast there is now only a hyper-reality of simulacra.

Criticising technical mass-media images, which is recurring repeatedly in current European Philosophy and has reached a climax in today’s global media expansion, is only one side. A different side is the artistic revision of these images, adding a third layer over pure reproductions. Soim Lee’s colourful image spaces turn them into extraordinary aesthetic events, which do not seem to focus on a critical distance to the underlying samples (“consumption of romantic”, brilliantly analysed by the sociologist Eva Illouz in 2007). Much more, they are transformed into a new, created reality, that indeed returns from the commercially oriented illusionary world to the impetus of romanticism – refined, with a different painting technique, with a lot of fresh energy and an

intellectually twinkling eye, because at the end it remains artificial – and not to forget, with an inexhaustible spectrum of wonderful colours that by far outreaches the digital palette.

Prof. Dr. Martin Schulz

■ SOIM LEE

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

Education

2012-2013 Postgraduate Studies, Painting, Prof. Jankowski, Philosophy, Prof. Rebentisch, Hochschule fuer Gestaltung, Offenbach am Main (GER)
since 2012 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)

(selected) Solo Exhibitions

- 2013 Panchromatism, Galerie Philine Cremer, Duesseldorf (GER)
2007 Dornenbusch, Wasserforum Meerbusch (GER)

(selected) Group Exhibitions

- 2014 Geographic Laboratory, Galerie Philine Cremer, Duesseldorf (GER)
2013 Index I 3, Kunst-raum Schulte-Goltz + Noelte, Essen (GER)
Summer Journey, Kunst-raum Schulte-Goltz + Noelte, Essen (GER)
Actualities, von Fraunberg art gallery, Duesseldorf (GER)
Awakening into color part I, Taylor Wessing, Duesseldorf (GER)
2012 I. Int. Biennale Hamburg, Galerie Kunststaette am Michel, Hamburg (GER)
HIER UND JETZT, Staedtisches Gustav-Luebcke-Museum, Hamm (GER)
2011 Index I I, Kunst-raum Schulte-Goltz + Noelte, Essen (GER)
Kunstakademie Duesseldorf, Kunst- und Kulturfabrik Krautwald, Dresden (GER)
Neurologische Unreife, Galerie Gebr. Lehmann, Dresden (GER)
2006 Familie und Glueck, Schloss Benrath Orangerie, Duesseldorf (GER)

Prizes

- Hogan Lovells art prize 2011 (GER)

■ INTERVIEW SOIM LEE

Dear Soim, you have studied painting, art history, and philosophy in Seoul, Düsseldorf, Saarbrücken and Offenbach. Have your studies directly impacted your working processes or have you mainly been driven by a thirst for knowledge?

I would say that I had a bigger interest in knowledge, but certainly, on my path there have been many turning points and breaks. I do not believe that careers follow a stringent continuous path. That would confuse life with a curriculum vitae.

Do you have certain rituals in your working routine?

I easily get very nervous, when I start thinking in my studio. I just go to my studio for painting and I leave it as soon as I am finished. Besides, walking around is much better for reflection.

Do you also paint bad paintings?

Sure. But hopefully it is getting less and less. For me it is important that I can recognise when a painting is not good. Unfortunately, it is not always easy to recognise this.

What was your motivation for choosing landscape painting?

I always have been interested in certain types of paintings that on the one hand represent an ideal but on the other hand leave a lot room for interpretation. I think that my paintings only touch this genre because there are certain conventions of landscape painting in my working series that I do not follow.

Your landscape paintings represent traditional beauty whilst somehow appearing decorative at the same time. Isn't this landscape painting in its traditional sense?

Actually, I wanted to weaken this convention in my paintings that serve to reflect upon beauty. Beauty is deceptive, but at

the same time not necessarily wrong.

To what extent do you perform a critical analysis then? Obviously, the visualised palms, deserts, mountains, and forests appear as landscape "stereotypes". I see a connection between your selected landscape scenes and bulk commodities.

I have intensively dealt with the work of the sociologist Eva Illouz. However, we are dealing with images and not commodities. I wanted to work (fascinatingly the texts by Illouz approach the subject matter in an unbiased manner) affirmatively in a certain sense. But not because I did not know the direction I would like to work towards, but because the beauty cannot be detached from something illusionary. To reject such images in general or to judge them would be ironical and cynical. I did not want to be any of this.

Interestingly, you place landscape experiences between commodities and dreams.

Yes, interestingly both aspects appear closer and closer to each other in society. I cannot answer whether this is a negative thing or leads to a healthy shock.

You use photographic images that show modern, collective, and commercial places of desire. The title of your working series "21 Romanticism" reminds me of 18th century German Romanticism. In German Romanticism artists mainly created their individual places of desire. Even though you are dealing with commercialised desires, what connection do you see to the traditional romantic desires?

This part of history covers more than 200 years. I have been interested in the fact that motifs of Romanticism representing nature can be also recognised in today's mass-productions. Hence the selected motifs refer to 18th century paintings.

To what extent do your landscapes still show your very own places of desire? Are you more an artist or a 21st century consumer?

It would be wrong if I used the paintings to project my own desires or if I try to intensify them by painting. Of course I have needs for holidays, but my desires are more than that.

The sources of your paintings cannot be identified without prior knowledge. To what extent is it important to you that the observer considers them when viewing the paintings?

I have to examine the photographic image detached from its context as well, even though the cultural and social connection can never be realised without its context. But there is something else that is needed. To know more about the motif, during my working process I put myself into the position of the observer to maximise what could be described as the potential experience. I have to intensify the basics that I identify in the photographic models. Everybody has to decide for themselves whether it is important for the viewer to know the sources. Those who want to know more can ask for the source, but there is no guarantee that more information will help them to understand the painting better. From my experience there are very different reactions – some people are shocked, some are excited, and some are disappointed at the end.

Let us talk about the colour: Does colour play a particular role? In “Panchromatism” you have discussed the subjective identification of colour. I cannot see the same approach here. What role does colour play in this series?

Actually a very different colour application and interpretation is relevant in this series. I had to somehow imagine working in a three-dimensional picture. The colour quickly loses its stability and consistency. Instead there is more of a continuing shimmer.

To what extent does colour carry content?

The color does not blatantly congress itself to its own coloration.

Would you say that you still “paint”? What significance has the airbrush technique – spraying on canvas – brought to the works of “21 Romanticism”?

Usually “to paint” is connected with the traditional working process of applying colours with a brush to a canvas. From the very beginning my working process forces me to think about the final painting. Of course, what I do is still painting in a broader sense of the word. However, I think that painting does not necessarily lead to a picture. Some artists put a stronger focus on the process than on the final painting or they identify what is painted with the image. If painting is interpreted as “painting-production” then I am a painter as well.

■ BEYOND AUTHENTIC AND ARTIFICIAL

Soim Lee's Romanticism of Media

It is not entirely surprising to come across slightly blurred, deserted landscapes that are over-coded with emotions and meanings and which, in a diffuse way, feel recognizable – except maybe if this happens in an art gallery. In contemporary art authenticity and originality don't seem to be valid categories, but in contrast to the omnipresent imagery of advertisement, art stays committed to an ideal of refracted originality. Even if art uses this imagery, it usually does so ironically. When Andy Warhol drew upon images distributed through mass media, he created images about mass media distribution whose subversion seems to lie in their blatant affirmation. But Soim Lee's point seems to be a different one.

The genre of romantic landscapes that she works in has been exiled from the field of art for a long time, but nevertheless it is still highly present. We know these landscapes as perfect representations of the „Aesthetic of Utopia“ (Eva Illouz) that is characteristic of advertisement today. They serve as representations of places, but also of social situations, of casual companionships, of romantic love, and of the promise of happiness all this embodies. The motives remind us of the photomurals that were fashionable in the 1970s – ideological kitsch that transforms beauty into pure escapism. Advertising, on the other hand, has made a promise that is much more specific: this happiness is for purchase and consumption, these places are accessible, their atmosphere can be manufactured. Illouz has shown our ambivalent relationship to these images: while we recognize them as deceptive, we continue to understand our experiences through them. This kind of relationship seems to imply ironic distance, but this is not what we find. Instead it results in a peculiar inner rift. The longing addressed by and speaking from these images is too strong and deeply rooted to be treated ironically.

Their repertoire is limited to a few archetypes: mountains, the sea and palm trees. The latter are obviously not derived from the typical imagery of the 19th century and cannot

hope for salvation through art history. Unmistakably, their origin lies in advertising. Still, even the mountains can't hope for support from high art because in retrospect the distance between romantic landscape painting and its illegitimate heirs is not as big as one might think. Caspar David Friedrich may be considered as our most important source of images here. Looking at his pictures, the promise of transcendence and his political references have all but receded into the distance, while the attempt to establish an image of nature that serves as a counter-image to everyday experience remains clearly visible. The announcement for the 2006/07 Friedrich exhibition at Kunsthalle Hamburg inadvertently sums this up: “In a disenchanted reality they [the original ideas of early romantics] keep alive questions of unity, wholeness and the meaning of life and draw up a counter-world to the uniformity and normality of emerging bourgeois life in its everydayness. This vision hasn't lost its appeal to the present day”. From here there is a seamless connection to the world of utopian longing that advertising presents and that is the source of Soim Lee's pictures.

These pictures present us with multiple refractions. Those of her images that return to the world of art in a wide circle exhibit the stages of this process, which in turn affects those that find their way into art for the first time. The sun glistening out from behind the mountains transforms the palms, shining in the same sun, into fallen motifs of art history. In turn the mountains cannot deny that they too have become advertisements. There are only gradual differences, a spectrum without clear boundaries reaching from the calm, sober mountain landscapes to the palm trees that remind us of Barcadi (or even of the landscape going up in napalm flames in *Apocalypse Now*).

While this multiple recoding has to rely on the cultural background of the observer, the medial refractions are directly visible in the pictures. These don't try to disguise that their sources are photographs that have passed through the mass medial machinery of image production; instead, they emphasize it. In doing so, they pursue two seemingly opposite strategies that turn out to follow parallel paths. Some pictures show characteristics that obviously

stem from photography, like the reflection in the camera lens that has nothing to do with the scenery but points to the medium. Again and again, we see the sun: only through the camera do its rays become visible the way they do here, and through this medial refraction the sun itself transforms into a kind of universal symbol of longing. The reflections of light have a special status: they impair the photograph's perfection while acting as indexical proof of its authenticity. Their reproduction in an artistic picture emphasizes the artificiality of this reference and exposes its authenticity as manufactured.

On the other hand Lee chooses alienation as an instrument, be it through curious, unnatural coloring or through obvious processing. This kind of editing points to a different medium because her approach is that of a digital editor rather than a painter: instead of the lens, we see Photoshop. In the end both methods, the reproduction of signs of authenticity as well as the display of alienation, have a comparable effect in undermining the difference between genuine and fabricated, between authentic and artificial. What we see is not just that these are fake, inauthentic, technically remodeled pictures, but also that there are no authentic pictures they could be contrasted with. This is emphasized by the fact that the artist renounces the artistic authenticity associated with painting and instead works with the culturally dubious airbrush technique.

The difference between original and artificial is undermined not only in a technical sense but also regarding the subject matter, i.e. concerning the longing and the needs that the pictures might be said to create as much as they express them. It would be making a cheap point, which Lee avoids, to turn this into a critique of ideology, and there is no sign of derision in the pictures. Even though the longing has been transformed into a kind of consumer romanticism, it remains real. It is related to needs that cannot be disposed of by declaring them inauthentic. Disclosing the phony within the authentic is only one side; the other is discovering the authentic within the phony, thus escaping an ideology of condescension. What the pictures are about is not ironic distance but rather salvage. The balance of aversion and

longing they cause in the observer will depend on his or her individual disposition. But it is evident is that the two are inseparable.

Jun.-Prof. PD Dr. Christian Grüny

21 ROMANTICISM

Series of Landscapes 2013/14

Landscape painting or the integration of landscapes in artistic processes, as with contemporary Land Art, is currently highly topical. Landscape, its geography and topography as human living environment and place of desire, has attracted more and more attention over the past few years. The reasons for this include the threat of climate change, hence an ecological perspective, and landscapes becoming more important as romantic, but commercial recreational spaces in which the mechanistically working individual recovers, regenerates, enjoys, and relaxes two or three times a year.

21 Romanticism depicts two geographical regions, both of which show no humans. One scene shows steep, rugged, wintery mountains covered with snow – another two scenes show mountains in mild summery light. The other motif shows variations of tropical or subtropical beach and jungle scenarios.

In the artistic process of transformation, Soim Lee finds her motifs in tourist and glossy travel catalogues, trekking journals, or surfer magazines. Thus, she finds them in publications that arrange and photographically edit landscapes into romantic and alluring places that can only be dreamt about. They promise unique pleasure to the tourist. In an extensive and time-consuming research process, involving highly analytical efforts on the part of Soim Lee, she selects the blueprints for her picturesque transformations and interpretations.

In a wide landscape format she shows a misty, steaming, tropical forest. Another one shows a snowy, bright mountain plateau with a fir tree in the centre and a snowdrift in the foreground that forms a perfect half pipe for snowboarders. One motif is the light-flooded crown of a coconut palm. An almost quadratic, small format painting shows a chalet in the Alps with the drizzling rain and bursting sun creating a fragment of a rainbow. In a well-balanced panel format, the observer sees several summits beyond a mountain cliff. Backlight transforms the grey-brown and yellow coloured

scenery into an ancient landscape as seen in paintings of the 15th and 16th century. Yet another motif shows a white beach framed by palm trees; the view captures waves breaking and the low horizon. Another piece in the series takes us back into the cold, wintery mountains with masses of snow extending down a vertical hillside from the top left to the bottom right, threatening an avalanche rather than promising an adventure in deep powder snow. An ice-cold grey, green, and dark fir forest blocks the view to the chain of mountains.

Soim Lee reflects snowy coldness as well as summery mildness and tropical heat; inaccessible idyllic mountain scenes in contrast to warm beaches. 21 Romanticism shows different times of the day and seasons, heat and cold, elements like earth, stone, light, air, and water in different aggregate states (frozen, liquid and evaporated) and with the conifers and coconut palms specific to certain geographical regions. In only one composition, a chalet in the Alps, is the presence of humans alluded to. None of the other paintings show any traces of humans, neither in the sand on the beach or in the snow on the ground. The landscapes seem untouched. No track leads to the chalet and none through the mist of the mountain panorama. The tropical forest seems inaccessible through the foggy foreground. This absence of humans is an aspect of the romantic as a historical phenomenon. The mountain scenes especially, evoke the landscape-utopia of Caspar David Friedrich in his 1818 “Wanderer above the sea of fog”.

Of course Soim Lee is inspired by this tradition of romanticised nature, just like the colourful fruit meadows of Gerhard Richter. But with 21 Romanticism, Lee reflects upon a thesis by Eva Illouz stating that the romanticism of a product (in the 21st century, spectacular landscapes fall into this category) makes it more aspirational; thus the product becomes commercially more desirable. The latter indeed is the intention behind the staged photos that Soim Lee uses.

What is the artistic intention of her compositional and coloristic transformations? In every composition of the series the observer is blocked from access. The foreground has no details due to the use of uniform colour, as seen in the

two snowless mountain panoramas and the tropical forest. Except for the motif with clear blue sky, natural colouring is avoided. Behind dark or almost white colour coats, bright and flashy colours are lurking. They turn the landscape into a Fata Morgana. Even the idyll of the chalet in the Alps and the rainbow disappear in the hazy surroundings. Thus even this scene lacks the essential quality of a geographic landscape: the stability of geography. All pieces of 21 Romanticism have this visionary instability in common, an atmospheric utopia that only lasts for a moment.

This to me is the most exciting aspect of this series. Soim Lee's artistic interventions give the consumption of landscapes a certain temporary limit, the deceiving moment of a vision. This ultimately contradicts the life and nature experiences of the observer. Nature and landscapes are known as stable. They might be exposed to seasons, times of day, weather conditions, and time, but their basic characteristics remain unchanged. In the motifs of this series, beauty mutates to danger; to the unreal, to fleetingness, to the unreachable and thereby withdraws itself from any form of consumption. Soim Lee's series seems to be in line with a citation of Goethe:

"Mysterious Nature may not choose to unveil her secrets to the stare of day. And what from the mind's eye she stores away, thou canst not force from her with levers or with screws" J.W. Goethe

21 Romanticism re-establishes Nature, especially in the touristic omnipresence of the 21st century.

Dr. Elisabeth Marie Trux

■ IMPRESSUM

Diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung:

21 Romanticism

eröffnet am 30. März 2014

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

Wiedergabe der Werke nur mit Genehmigung

© Soim Lee

Alle Rechte vorbehalten.

Texte von Jun.-Prof. PD Christian Grüny, Prof. Dr. Michael Schulz, Dr. Elisabeth Marie Trux.

© 2014 Jun.-Prof. PD Christian Grüny

© 2014 Prof. Dr. Michael Schulz

© 2014 Dr. Elisabeth Marie Trux

Wiedergabe nur mit Genehmigung.
Alle Rechte vorbehalten.

Interview Kim Nöcker

© 2013 Galerie Philine Cremer GmbH.

Wiedergabe nur mit Genehmigung.

Alle Rechte vorbehalten.

Herausgeber

Galerie Philine Cremer GmbH

Gestaltung

Anja Gottschling, kunterkariert

Schriften

Fontin Sans; Gill Sans

Auflage

400 Stück

Mit besonderem Dank an:

KBM Legal, Anja Gottschling, Soim Lee, Jun.-Prof. PD Christian Grüny, Prof. Dr. Michael Schulz, Dr. Elisabeth Marie Trux, Colin Diggines, Kim Nöcker, Daniel Cremer, Michaela & Jürgen Cremer, Annabelle Zeier

