

GRAMMAR OF THE SURFACE

KYUHYUN KIM

MAR 07 - APR 18

2026

INTERVIEW



Lieber Kyuhyun, wir begrüßen dich herzlich in unserer Galerie zu deiner ersten Einzelausstellung. Sie trägt den Titel „Grammar of the surface“. Worauf spielt der Titel an?

KYUHYUN: Für mich ist es wichtig, was ein Bild zeigt. Aber noch mehr interessiert mich, wie ein Bild überhaupt existiert. Die Arbeiten, die ich in dieser Ausstellung zeige, sind das Ergebnis einer Untersuchung: Wie kann sich die Sprache der Malerei auf der Oberfläche der Leinwand zusammensetzen? Deshalb denke ich, dass „Grammar of the surface“ ein Titel ist, der diese Haltung am direktesten ausdrückt. Die Oberfläche ist für mich nicht nur eine „Außenseite“. Sie ist ein Ort, an dem Linien einander drücken, ziehen und aufeinander reagieren. Ich prüfe immer wieder Regeln, die daraus entstehen – Dichte, Tempo, Pausen, Überlagerungen, Verläufe und auch das Wegnehmen oder Auslöschen. Mich beschäftigt, wie eine flache Malerei Raum in sich tragen kann, oder wie sie Raum nicht einfach „zeichnet“, sondern ihn zum Funktionieren bringt. Diese Ausstellung zeigt, wie diese Fragen auf der Oberfläche eine Form bekommen.



Deine neue Werkserie legt den Fokus auf das Motiv der Landschaft. Die starken vertikalen Linien mit den dazwischen und lose auf der Bildfläche tanzenden Sequenzen kurzer Striche und Kringel lassen an dicht beeinander stehende Bäume denken. Gleichzeitig stossen eine gelbe und eine hellblaue Fläche mittig aneinander und bilden einen möglichen Horizont. Welches Ereignis hat dich zur Landschaft als Bildmotiv geführt? Wo findest du deine Inspiration?

Landschaft lässt mich immer mit Fragen zurück. Ich frage mich, wie das Licht, das ich in der Natur sehe, durch Farbe auf die Leinwand übersetzt werden kann. Und wie sich die unzähligen Blätter und Äste, die man nie vollständig malen kann, in eine „Sprache des Bildes“ bringen lassen. Dass man nicht alles in einer Landschaft malen kann, liegt nicht daran, dass die Leinwand zu klein ist oder der Pinsel zu dick. Diese Grenze führt mich ganz von selbst zu Momenten der Auswahl und Konzentration. In diesem Moment wird Natur auf der Bildfläche zu einer selektiven Übersetzung.

Das Licht und die Linien, denen ich bei meinen Spaziergängen begegne, und der Rhythmus, den sie erzeugen, machen mich sehr wach. Ich gehe gern zu Fuß, und ich steige auch gern auf Berge. Szenen in der Natur, denen ich unterwegs begegne, reizen mich immer wieder. Landschaft ist für mich einerseits etwas „da draußen“, aber zugleich ein grundlegendes Mittel, das mir hilft, die Arbeit weiterzuführen. Der Prozess – gehen, schauen, zeichnen, zurückkommen und wieder malen – wiederholt sich, aber er verschiebt sich jedes Mal ein wenig. Diese Verschiebung ist der Motor meiner Arbeit.

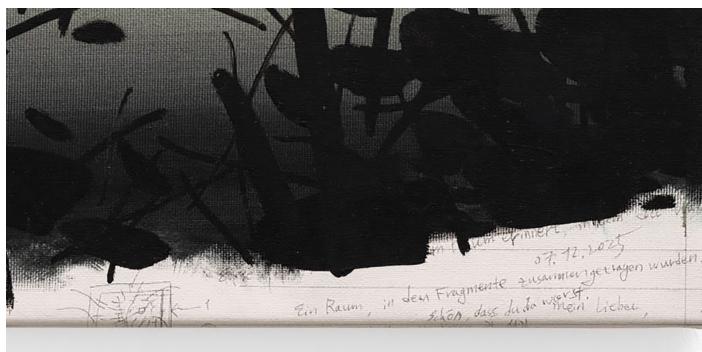
Wenn ich beim Spazierengehen eine Landschaft sehe, beginne ich oft direkt vor Ort mit Zeichnungen. Die Landschaften, die ich male, sind selten „zu schön“. Wenn ich einer wirklich überwältigend schönen Szene begegne, denke ich eher: „Das kann ich nicht malen. Das muss man einfach ansehen.“ Solche Schönheit weckt bei mir weniger Ehrgeiz, sie macht mich eher bescheiden. Landschaften, die ich malen kann, sind Szenen, bei denen ich spüre, dass sie durch mich hindurch in Malerei übertragen werden können. Aus diesem Prozess entstehen dann auch die formalen Entscheidungen im Bild.

Die vertikalen Linien und kurzen Striche in diesen Arbeiten sind weniger eine Beschreibung eines bestimmten Ortes als ein Rhythmus, der am Blick hängen bleibt. Er kann an Baumstämme erinnern, aber auch die Bildfläche vertikal gliedern. Der Kontakt

zwischen Gelb und Hellblau kann wie ein Horizont wirken, aber ich wollte ihn eher als Grenze der Bildfläche behandeln denn als „Horizont der Landschaft“. Landschaftsmalerei ist ein Thema, an dem ich endlos weiterarbeiten kann – und zugleich das schwierigste Thema, mit dem ich immer wieder neu beginne.

Deine Malereien sind in ihrer formalen Gestaltung skriptural im Gestus und nahezu abstrakt. Im Kontext der europäischen Kunstgeschichte lassen sie an die frühen Landschaftsbilder des niederländischen De Stijl Künstlers Piet Mondrian denken; mit ihren langgezogenen Baumreihen entlang des Flusses Gein, welche den Künstler später zu seiner geometrischen Abstraktion führten. Welche Vorbilder in der europäischen Kunstgeschichte prägten dich?

Ich finde es interessant, dass du an Mondrians frühe Landschaften denkst. Seine frühen Landschaftsbilder zeigen für mich sehr klar diese Momente der Auswahl und Konzentration. Und wie Landschaft zu einer Sprache der Malerei wird. Wenn ich seine Bilder sehe, spüre ich, welche Stämme er auswählt und wie diese Wahl in der Pinselbewegung sichtbar wird. Obwohl ich nie dort war, entsteht das Gefühl, als stünde man an diesem Ort. Ich glaube, das liegt daran, dass er die Landschaft nicht einfach „beschreibt“, sondern sie baut.



Für mich ist aber wichtig: Ich möchte nicht über Landschaft zur Abstraktion „fortschreiten“. Mich interessiert eher ein Zustand, in dem Landschaft und Abstraktion gleichzeitig arbeiten. Wenn Mondrian die Natur reduziert und konsequent auf Struktur hin ausrichtet, dann baue ich Struktur, lasse aber Instabilität stehen. Sodass die Struktur jederzeit wackeln oder auch zusammenfallen kann.

Ein wichtiger Moment für mein Interesse an Landschaft war David Hockneys Arbeit zum Grand Canyon, die ich in der Tate in London gesehen habe. Obwohl die Landschaft nicht realistisch aussieht, hatte ich das Gefühl von Temperatur und sogar von Geruch. Ich glaube, das hat auch mit Form zu tun. Aber entscheidend ist für mich die Farbe. Das Rot, das er wählt, ist keine Farbe, die man in der Landschaftsmalerei „erwartet“. Trotzdem nimmt mein Körper diese Farbe als „richtig“ an. In diesem Moment habe ich die Kraft gespürt, mit der Landschaft den Betrachter in das Bild hineinziehen kann.

Und gibt es auch (Landschafts)Motive in der koreanischen Malerei und Kunstgeschichte, die dir als Anregung dienen?

In der koreanischen Kunst liegt mein Bezug eher in einer Haltung; wie man Landschaft sieht. In Korea sind Landschaften mit vielen übereinander liegenden Bergen sehr alltäglich. Berge hinter Bergen werden immer heller, je weiter sie weg sind. Das erinnert auch an Prinzipien der traditionellen Sansuhwa. Traditionelle Landschaftsmalerei versucht nicht, einen Ort einfach genau zu reproduzieren. Eher werden Zeit des Gehens und des Verweilens, der Fluss des Blicks und eine Art Energie zur Komposition. Genau daran bin ich interessiert. Deshalb empfinde ich Sansuhwa nicht als Nachahmung der Realität, sondern als eine passende Übersetzung, die der Realität manchmal sogar näherkommt.

Ich möchte diese Haltung aber nicht mit traditionellen Pinselzügen oder Formen nachahmen. Ich versuche, sie auf heutige Alltagsszenen und auf die Materialität der Malerei neu zu übersetzen. Ich mag Arbeiten, die eine malerische Realität aufbauen, die nur in einem Bild möglich ist.

Meine Vorbilder sind dabei nicht nur Künstler, die Landschaft malen. Es gibt Künstler, die das Leben lesen und Geschichten erzählen, und andere, die neue Möglichkeiten der Malerei gesucht haben. Von ihnen habe ich gelernt, wie Malerei ihre eigenen Bedingungen verändern kann.

Erstmals wurden wir im Januar 2024 auf dich aufmerksam, als du anlässlich deiner Nominierung für den Studienpreis 2023/24 in der Galerie der HGB Leipzig deine Malereien präsentierst. Sofort zog uns deine ungewöhnliche Bildkonzeption in den Bann, in dem du verschiedene Ebenen vor-, hinter-, nebeneinander setzt. Zugleich fasziniert dein hohes technisches Können, wenn du das hölzerne Gestell deiner Staffelei mit photographischer Präzision ins Bildgeschehen einbaust. Der Betrachterblick changiert zwischen Bild, Täuschung und Realität.

Ich glaube nicht, dass ein Bild nur eine einzige Realität meint. In der Landschaft, die ich erlebt habe, stecken nicht nur die Szenen von „draußen“, sondern auch die Zeit des wiederholten Zeichnens, die Zeit des Neu-Zusammensetzens im Atelier und die Zeit des Blicks der Betrachter im Moment. Ich möchte, dass diese Zeitschichten in einem Bild einander stören und beeinflussen. Deshalb gibt es in meinen Bildern Teile, die sehr konkret sind, andere, die eher wie Zeichen wirken, und wieder andere, die wie Spuren stehen bleiben. Wenn diese Ungleichheit auf einer Oberfläche zusammen existiert, kann der Blick nicht ruhig fixiert bleiben – er bewegt sich weiter.

Die Staffelei so präzise zu malen ist nicht dazu da, Realismus zu zeigen. Es ist eher eine Entscheidung, um zu zeigen, wie Malerei eine Täuschung erzeugt. Und zugleich, wie sie ihre eigenen Mittel sichtbar macht. Die Staffelei ist ein reales Werkzeug, das Malerei trägt, aber im Bild wird sie auch zu einem weiteren Rahmen. Der Betrachter sieht im Bild die Staffelei und auch Details wie die Tückerklammern, mit denen die Leinwand befestigt ist. Und er denkt immer wieder: „Ist das Bild? Oder ist es Teil der Realität?“ Dieses Prüfen ist für mich ein wichtiger Teil der Erfahrung. Ich glaube, dass dadurch eine besondere Realität der Malerei klarer wird.

Berührend sind deine wie beiläufig und zart mit Bleistift am Bildrand hinterlassenen Notizen auf der Leinwand. Genauso zart aber eine explizit zentrale Rolle besetzen deine Aufzeichnungen in deinen Papierarbeiten. Sie geben Einblick in deine persönlichen Gedanken und Empfindungen. Während mir die Bedeutung der längeren in koreanischen Schriftzeichen formulierten Passagen leider verborgen bleibt. Was ermöglicht es dir, in „Ein(em) ungeschriebene(n), gemalte(n) Brief“ besser auszudrücken als im persönlichen Gespräch?

Gespräche sind spontan, und Worte verschwinden. Wenn ich versuche, meine Arbeit mit Worten zu erklären, habe ich oft das Gefühl, dass das Wesentliche wegläuft. Notizen dagegen sind weniger fertige Sätze als Reste eines Moments, in dem ein Gedanke entsteht. Deshalb ist Notieren für mich nicht so sehr Vermittlung, sondern eher eine Form des Bewahrens.

Die Bleistiftnotizen am Rand der Leinwand sind keine Erklärung außerhalb des Bildes. Sie sind Spuren davon, woran ich im Prozess festgehalten habe. Dass diese Aufzeichnungen in den Papierarbeiten eine zentralere Rolle haben, hängt damit zusammen, dass ich die Oberfläche als einen Ort sehe, an dem etwas passiert.

Die Arbeit „Ein ungeschriebener, gemalter Brief“ begann mit einer Erfahrung: Ich saß im Zug und fuhr in eine andere Stadt. Ich wollte meinem verstorbenen Vater einen Brief schreiben und hatte ein Notizbuch dabei. Lange konnte ich nur darauf schauen. Ich konnte keinen Brief schreiben. Das Gefühl für ihn war stark in mir, aber ich hatte nicht die Kraft, mit einer Anrede zu beginnen und bis zum Ende zu schreiben. Trotzdem wollte ich dieses Gefühl nicht verlieren. So ist diese Arbeit entstanden. Die Form erlaubt mir, Gefühle, Zögern und einen Zustand, der noch nicht geordnet ist, stehen zu lassen – ohne ihn in fertige Worte zu zwingen. Ich glaube, dass gerade dieser unfertige Zustand ehrlicher ist.

Dass ich Notizen auf Koreanisch schreibe, hat einen einfachen Grund: In dieser Sprache kommen mir Rhythmus und Gefühl am direktesten. Diese Sätze sind weniger dazu da, jemanden zu überzeugen. Sie sind eher Koordinaten, die mich wieder zurück zur Malerei führen.