

Mehr zeigen!

Überlegungen zur Arbeit von Kyungwoo Chun.

Peter Friese

Nach Roland Barthes ist ein Foto der augenfällige Beweis dafür, dass das, was es zeigt, einmal wirklich existiert hat.¹ Ich möchte diesen Gedanken weiterführen, indem ich behaupte, dass neben dieser Art Beweisaufnahme ein Foto zugleich auch die Abwesenheit des Gezeigten bezeugt. Also geradezu Indiz dafür ist, dass das, was ich da vor mir sehe, vergangen ist und in der hier veranschaulichten Form außerhalb des Bildes nicht mehr existiert. Dies wird mir besonders dann bewusst, wenn ich Fotos aus meiner eigenen Vergangenheit sehe, etwa mein bildhaftes kindliches Alter Ego im trauten Familienkreis. Ich erkenne mich zwar wieder, doch weiß ich zugleich, dass ich der kleinen Person auf dem Bild schon rein äußerlich nicht mehr entspreche. Die Tatsache, dass mit der Zeit die meisten mit mir im Bilde anwesenden Menschen nicht mehr da sind, unterstreicht die Vermutung, dass Fotografien nicht allein Sichtbarkeitsbeweise, sondern vor allem Indizien des Abwesenden und ein für alle Male Vergangenen sind. Je mehr Lebenszeit vergeht, desto größer wird die Distanz zwischen mir und dem, was das Foto auf seine Weise zu verbildlichen vermag. Und gerade diese Tatsache macht es gegenwärtig und immer wieder neu erlebbar.

Viele Fotos aus der Pionierzeit der Fotografie, etwa solche, die eine Straßenszene zeigen, in der Personen, manchmal auch ganze Pferdefuhrwerke als verschwommene Umrisse oder nur noch als flüchtige, angedeutete Schatten ihrer selbst unterwegs sind, zeugen ebenfalls von Zeitlichkeit und Vergänglichkeit. In der Tat gleicht das Betrachten mancher Bilder deshalb einem melancholischen Akt, reflektiere und empfinde ich doch zusammen mit dem, was ich unmittelbar vor mir sehe, zugleich auch das Abwesende, etwas, das nur als Andeutung oder Nachklang sichtbar wird oder sich schlichtweg dem Bild ganz entzogen hat. Letztlich beginne ich mich durch meine Hinzufügungen und Ergänzungen selbst als Sehenden und Reflektierenden zu begreifen, erkenne wie von selbst das Foto als Teil eines ganzen Gefüges, dessen größter Teil sich zwar dem Auge zu entziehen vermag, aber dennoch von mir (nach)empfunden, gefolgert und erfahren werden kann. Die Tatsache, dass dieser Ansatz eines ästhetischen Raisonnements schon bei Familienfotos oder besagten Straßenszenen möglich ist, erhärtet die Vermutung, dass Fotos viel mehr sind, als bloße Indizien des Sichtbaren.

Kyungwoo Chun trägt diesen Möglichkeiten des Fotografischen insofern Rechnung, als es ihm in seiner künstlerischen Arbeit nie um den einzelnen Moment oder eine äußere Erscheinung geht, welche es im Bild festzuhalten gilt, sondern er legt es darin immer auf einen Handlungsrahmen, einen zeitlichen Ablauf und einen regelrechten Austausch an. Statt einer sprichwörtlichen Distanz zum Gegenstand, zur Person oder zum Vorgang des Bildes, statt eines klar definierten Unterschiedes zwischen Subjekt und Objekt der fotografischen Aufnahme geht es ihm um Nähe, um Beziehung und Kommunikation. Und diese finden selbst dann statt, wenn etwa bei einer Portraitsitzung eine ganze Stunde lang geschwiegen wird. So gesehen fordert Chuns Arbeitsweise in besonderer Weise sowohl die Frage nach dem Anteil des Fotografen am Zustandekommen seiner Bilder, als auch diejenige nach dem Recht des Fotografierten, das Ergebnis, also das Bild zu beeinflussen, heraus.

Diese Haltung widerspricht in der Tat einer in Europa verbreiteten Auffassung, nach der es bei einem Foto vor allem um ein „objektives“ Abbild dessen geht, was sich in der Sekunde des Auslösens vor der Kamera befunden hat und ich möchte behaupten, dass dies auch in den Bildern Kyungwoo Chuns ablesbar wird. Etwa in Form von bewusst in Kauf genommenen Unschärfen, Überblendungen und eher an Malerei erinnernden weichen Konturen und Binnenstrukturen bei Personen und Gegenständen. Sie zeugen von zum Teil extremen Langzeitbelichtungen, in denen sich nicht bloß ein äußeres Abbild

¹ Roland Barthes, *Die Helle Kammer. Bemerkung zur Fotografie*. Aus dem Französischen von Dietrich Laube. Frankfurt a. M., 1989.

fotochemisch in der Emulsion des Filmes verfestigen konnte, sondern ein ganzer Zeitablauf mitsamt allen darin stattgefundenen Bewegungen und Veränderungen. Die Bilder künden so gesehen von dem, was innerhalb einer gewissen Zeit zwischen dem Fotografen und den Portraitierten vor sich gegangen ist und auf diese Weise im Bild aufgefangen wurde. Gemeinsam verbrachte Zeit, auch wenn dabei kein Wort gesprochen wird, kann auf diese Weise im Bild ablesbar und nachempfindbar werden. Die immer sehr präzise innerhalb eines gesetzten Rahmens geplanten Fotografien erhalten dadurch nicht nur etwas Malerisches, sondern formal betrachtet auch Unabgeschlossenes. Doch kommt es Chun gar nicht in erster Linie auf das Malerische, Unschärfe, oder Unabgeschlossene als solche an. Die Unschärfen und fließenden Übergänge sind sichtbare Resultate eines Sich-Zeit-Nehmens, eines bewussten Sich-Einlassens auf die andere Person, auf den Vorgang, der sich unter den Beteiligten abspielt. Die Bilder künden von einem Dialog zwischen dem Fotografierten und dem Fotografen, von einer tendenziellen Aufhebung des Dualismus von Subjekt und Objekt, einer Verwischung der ansonsten kategorisch vorgegebenen Grenzen.

Unter diesen Voraussetzungen ist das, was am Ende das Bild ausmacht, nicht in jedem Detail von vornherein planbar, obwohl der Prozess der es zustande gebracht hat, durchaus geplant und genau vorbereitet worden ist. Man wäre geneigt davon zu sprechen, dass Chun das Meiste in seinen Bildern dem Zufall überlässt, wenn es nicht berechtigte Zweifel an der landläufigen Auffassung von „Zufall“ und seiner manchmal unterstellten Nähe zur Indifferenz geben müsste. Machen wir uns nichts vor: Zufall im künstlerischen Sinne gibt es gar nicht, allenfalls bewusst in Kauf genommene Koinzidenzen, zugelassene oder begünstigte Unwägbarkeiten, durchaus gewollte, aber eben nicht bis ins Detail geplante performative Prozesse, deren Ergebnisse zwar am Ende konkret vorliegen, aber in erster Linie von einer Offenheit und Bereitschaft zeugen, sich wie in einem Experiment auf etwas Neues, Anderes, bis dato Unwägbares einzulassen.

Doch auch Kyungwoo Chuns Einlassungsbereitschaft und Offenheit stehen nicht für sich allein im Sinne eines ästhetischen Selbstzwecks, sondern sie sind Katalysatoren und Medien einer besonderen Form des Sichtbar-Machens, eines Aufzeigens von Zwischenräumen in denen sich etwas zwischen den Menschen (in Raum und Zeit) ereignen kann, in denen die Beteiligten (wie etwa bei den Arbeiten „Believing is Seeing“, „Versus“ oder „Thousands“) zu sich selbst und anderen gelangen konnten. Chuns Arbeit hat indessen nichts Sozialtherapeutisch-Pragmatisches, es geht ihm nicht darum Kunst und Leben gleichzusetzen, sondern sie versteht sich nach wie vor als Möglichkeitsform, als Instrument des Zeigens, als Stimulans eines entschleunigten Blickes und letztlich als Besonnenheitsraum, in dem und durch den wir in die Lage versetzt werden, über uns selbst hinaus zu blicken.

International contemporary art magazine **art.es**
November 2008

Show more!

Thoughts on Kyungwoo Chun's Work

Peter Friese

According to Roland Barthes, a photograph is palpable proof that what it shows actually once existed.² I would like to take up this thought and continue it by alleging that in addition to this kind of gathering of evidence, a photograph at the same time also demonstrates the absence of whom or what it shows. That is, it is an indication that what I see before me is past and no longer exists in the exemplified form outside the image. I become particularly aware of this when I look at photos from my own past, for instance my pictorial alter ego in the cozy family circle. While I may recognize myself, at the same time I know that even if only from the outside, I no longer conform to the little person in the picture. The fact that with time, most of the people there with me in the picture are no longer alive, underscores my suspicion that photographs are not solely proof of visibility, but above all indications of absence and the past. The more time that passes, the greater the distance becomes between me and what the image is capable of depicting in its way. And it is precisely this fact that makes it current and able to be experienced in ever new ways.

Many of the photographs from the pioneering days of photography, such as those that depict a street scene in which people or sometimes horse-drawn vehicles in transit are blurred contours or merely fleeting, suggested shadows of themselves, are also evidence of temporality and impermanence. Indeed, looking at some images is therefore equal to a melancholy act, for I reflect on and feel for not only what I am looking at, but also what is absent, what is only visible as a suggestion or a reverberation or that has utterly eluded the picture. In the end, through my additions and extensions, I begin to understand myself as a seeing and reflecting person; I almost automatically recognize the photograph as part of a whole, the greater part of which, although capable of eluding the eye, I can nevertheless feel, follow, and experience. The fact that this approach of aesthetic reasoning is possible for family photographs or the aforementioned street scenes reinforces my suspicion that photographs are much more than mere evidence of what is visible.

Kyungwoo Chun allows for these photographic possibilities insofar as he is never concerned in his artistic work with the individual moment or an outward appearance that is essential to capture on film, rather he deliberately seeks a framework for action, a time flow, and outright exchange. Instead of the proverbial distance to an object, to a person, or to the occurrence of the image; instead of a clearly defined distinction between the subject and the object of the photograph, he seeks propinquity, relationship, communication. And these take place even when, for example, complete silence prevails during an hour-long portrait sitting. From this perspective, Chun's way of working invites in a special way both the question of the photographer's share in how his images come about as well as the question of the photographer's right to exercise influence on the final outcome, that is, the picture.

This attitude in fact contradicts a widely held view in Europe according to which a photograph should above all be an "objective" depiction of what was in front of the camera the moment the shutter was released, and I would like to maintain that this is also perceptible in Kyungwoo Chun's images. For instance in the form of consciously tolerated blurs, fading, and the soft contours and internal structures of people and objects reminiscent more of painting. They are testimony to in part extremely long time exposures in which not only an outward depiction was able to photochemically consolidate in the emulsion, but an entire time flow including all of the movements and changes that occurred. The images thus announce what went on during a certain duration of time between the photographer and the person being portrayed and was in this way

² Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, trans. Richard Howard (New York, 1981).

captured in the photograph. Time spent together, even if not one word was spoken, can in this way be perceived and felt in the image.

Thus the photographs, always precisely planned within a specific general framework, achieve not only a painterly quality, but in formal terms one of being incomplete as well. Yet Chun is not primarily concerned with the painterly, blurred, or incomplete as such. The blurs and fluid transitions are visible results of him taking his time, a conscious involvement with the other person, with the process that takes place between the participants. The images announce a dialogue between the person being photographed and the photographer, a reversal of the dualism between subject and object, a blurring of the otherwise categorically prescribed boundaries.

Under these conditions, what ultimately constitutes an image is not predictable down to the last detail, although the process that brought it about was thoroughly planned and exactly planned. One would be inclined to say that Chun leaves most of what is in his images to chance—if there did not have to be legitimate doubt about the common notion of “chance” and its occasionally insinuated proximity to indifference. Let’s not fool ourselves: there is no chance in an artistic sense, at best consciously tolerated coincidences, permitted or favored imponderabilities, desired performative processes that are planned down to the last detail whose results may ultimately palpably exist, but which primarily testify to an openness and readiness to, like in an experiment, become involved in something new, something different, something previously imponderable.

Yet Kyungwoo Chun’s willingness to become involved and his openness do not stand on their own in the sense of aesthetic ends in themselves. Instead, they are catalysts and media of a special form of making things visible, a demonstration of intermediate spaces in which something can occur between people (in space and time) and in which the participants (for instance, in the works *Believing is Seeing, Versus* or the project *Thousands*) can find themselves and others. However there is nothing socially therapeutical or pragmatic about Chun’s work; he is not concerned with equating art with life, rather his work continues to regard itself as an expression of what is possible, as an instrument of presentation, as a stimulant to decelerated vision, and, finally, as a space of prudence in which and through which we can look beyond ourselves.

International contemporary art magazine **art.es**
November 2008