

Stephan Berg

The Visibility of the Invisible

Defining what photography, with its images of reality, really shows us may seem straightforward enough, but is actually anything but. For one has only to compound some of the many interpretations this medium has undergone since the nineteenth century and there is a strong case to be made for photography as a perfect technique with which not just to reproduce, but to interpret and even invent reality as well. Perhaps it is photography's apparative dimension, the engineered link between it and the object captured on the plate, that lends it its ambivalence as a medium.

Unlike painting, which inasmuch as it necessitates the application of paint onto a canvas can be deemed an invention right from the start, photography appears to owe its imaginative persuasiveness above all to its origins in fact rather than fiction. The charge leveled at photography by numerous nineteenth century painters—that as a mechanical method of reproduction it was incapable of moving beyond the purely factual registration of reality and into the realm of artistic autonomy—could therefore be turned on its head. After all, this same argument applied to painting would imply that because it has much looser ties to the objects depicted, it is at constant risk of forfeiting the very foundations the artistic autonomy it is credited with needs upon which to build. The point is certainly not to insinuate that painting lacks relevance, as has so often been claimed by those who have—wrongly—prophesied the medium's impending demise. The point is rather to show how the different dispositions of each medium give rise not only to different possibilities, but to different problems as well.

Korean artist Kyungwoo Chun uses the medium in an extremely cogent and complex way, and in doing so he succeeds in striking a highly unusual balance: His images center on the depictive power of the photographic process as “image-making logic” in which the imaginative and reproductive conspire to epitomize an absence that is paradoxically present. What the camera sees is present in a way that draws attention not just to the photographic equipment and technical process for which it is used, but also—and above all—to the fact that every real image amounts to more than what it appears to amount to. At the heart of this young, yet what seems to be an extraordinarily mature *oeuvre* is Chun's portrait photography, produced using precisely the same long exposure times once rendered obligatory owing to the technical limitations of photography in the early days of the medium. The out-of-focus look and sepia-brown coloration of many of these medium- and large-format portraits further intensify their slightly archaic quality; they might even be thought to have surfaced from a different age—albeit an age of which they afford us only the faintest of glimpses.

Chun's works are actually a far cry from any nostalgic immersion in the early days of photography, however, and can instead be read as photographic reflections on the extent to which what is invisible can be rendered visible. This is what prompted Chun to begin increasing his exposure times from just a few minutes at first to an hour or two, some sequences finally lasting for several days. Furthermore, by concerning himself with portraiture to the exclusion of all other motifs, Chun has deliberately confined himself to a subject that is as classic as it is timeless, as immediate as it is universal. It is an approach that could be described as traditional, although consistent would be the more accurate term. For what is most striking about these works is the way in which they have been pared down to their essentials and stripped of all things superfluous. Chun's is a project that clearly, rigorously, and resolutely scrutinizes each image for its potential as an epitome, and in doing so it probes the space between camera, beholder, and the person beheld.

The entire project rests on an a priori distinction between image and picture. Chun counters the aesthetics of ephemerality, an aesthetics that dispels any sense of time by chopping it up into a series of superficial snapshots, with a photographic process which by taking the form of a dialogue between the photographer and the person opposite, patiently and insistently peels away layer after layer of superficiality. What is left at the end is a picture in which not only the photographer himself and the person photographed, but also the time they have spent together are superimposed. Although there does not seem to be much to see on these photographs at first glance, it would certainly not be wrong to describe the process of their creation as a process of image accretion. The image shows us not only what is in front of the camera, but also what is happening in the space in between.

This approach includes the person of the photographer in a special way. The artist himself once remarked that his photographs were “not about the person, but about the movement,”¹ and in the same interview he went on to ask “Do you really believe my images would be like this if, as the photographer, I were simply to press the shutter and then leave the room? The image has a part of me in it.”²

This remark takes us to the heart of these meditatively philosophical works inasmuch as it negates all that makes photography, at least in the terminology of the West, such a structurally violent act—an appropriation of the world in pictures that manifests itself in the conceptual equation of the verb “to photograph” with the verb “to shoot.” The element of compulsion behind this metaphorical killing by exposure is made illuminatingly, if brutally, clear in Michael Powell’s 1959 movie *Peeping Tom*, which despite reaping critical condemnation when first released has since become a cult classic. In this movie, assistant cameraman Mark Lewis (played by Karlheinz Böhm) satisfies his sadistic cravings by stabbing his female victims with a bayonet attached to the tripod of his cine camera and then filming their death throes. In a particularly cruel touch, Lewis mounts a see-through mirror in front of the camera lens so that his subjects are forced to watch themselves dying. His sexual desires, in other words, are so perverted that they can be satisfied by only one form of appropriation—that of destruction.

Part of what makes this film so powerful is its extraordinarily precise analysis of the potentially deadly power of pictures. According to this analysis, the perfect picture is not simply one that reproduces the object of its desire as adequately as possible, but rather one that derives its significance from the annihilation of the signified. To put it another way: For a picture to come alive, all life outside it has to be extinguished. What this means in structural terms is that the act of taking pictures is a literally incisive act in which the space between the camera and what is to be photographed is treated as an obstruction—an obstruction that is overcome by fixing upon the motif and forcibly tearing it out of its context so as to be able to reposition it within the context of the picture. The focusing lens treats the motif as an available object that in the course of being appropriated loses its intrinsic identity and henceforth exists only as a photograph or on celluloid.

The logic underlying Chun’s photographs, however, is the exact opposite in that here, what brings the pictures alive is the way in which the photographer and his subject share the same physical and emotional space. It is almost as if the artist were trying to transform the purely indexical contact between apparatus and motif into a flow of energy—a desire that not only transcends space and time, but in doing so unites author, motif, and beholder in a single whole. For this to succeed, the artist has to work with simple but precise specifications. Most of his portraits are shot in the studio where his subjects, who until 2003 were invariably clad in black or some other dark color, are required to look into the camera for as long as the picture is being taken. Conversation with the photographer, movements, and minor changes of position on the chair are all explicitly allowed.

In *Thirty Minutes Dialog* (2000), two people spend fifteen minutes each in the same room, one after the other. Chun’s portraits of them, however, are united by the same blurry, blue-green-brown backdrop, a backdrop that renders them so indistinct as to give the impression that they are about to be engulfed in its richly monochromatic depths. *This Appearance: One Hour Portrait* (2001–02) is a series of portraits with one-hour-long exposure times in which Chun edges even closer to his subjects, and in doing so he shows us that they are actually beyond our grasp. Yet it is precisely this “distance,” Heidegger’s *Ent-fernung* or a closeness entailing insurmountable remoteness, that generates emotional contact between us, as the beholders, and the persons photographed. After all, they are beyond our grasp in much the same way that we ourselves are, and it is this that gives rise to the eloquent, albeit unspoken, dialogue between us. One has only to call to mind Thomas Ruff’s early portraits, which are still among the best and most impressive this artist has created, to realize that for Chun, unlike for Ruff, photography is a hot medium, a recording device capable of conveying not just the content, but the aura of a given situation as well. Ruff’s portraits are of ordinary people, whom he blows up larger than life so as to create an ironic contrast between their anonymity on the one hand, and billboard monumentality on the other. What this method also does is to reduce them to the untouchable superficiality of utterly untranscendent strangers. Chun, meanwhile, shows the space around his subjects as an aurally vibrant continuum replete with the promise of intimate encounter.

In *EIDOLON* (2003), the artist for the first time articulates his own presence in his photographs rather more expressively than through a long exposure time alone. In this work, which is a series of six photographs of dolls, the photographer uses a

camera strapped to his body to produce a seismographic record of his own breathing and body movements. Superimposed on the dolls' blurred faces, therefore, is a phantom moving portrait of the photographer himself.

In Chun's recent videos, the dynamism between beholder and those being recorded is further enhanced by his use of the cinematic medium. *Silence is Movement* (2004) is based on a performance in which the pupils in a class of schoolchildren are asked to select another person from the same class and then, after counting seven minutes, to approach the person selected and take his or her seat. Chun films the meditative, slow-motion ballet to which this gives rise from an elevated perspective high up in a gymnasium. While the young people below, clad in their school uniforms, slide their chairs back and forth, lean back, and then stand up in order to swap seats with somebody else, the camera itself remains firmly focused on them without moving at all. Despite its bird's-eye view, however, it functions less as a surveillance camera than as a benevolent eye, whose only aim is to record as faithfully as possible the highly individual sequence of movements taking place within the frame provided by the viewfinder.

A Naming Game (2004) also builds on a dialogical principle. Here, the children in a Korean classroom take turns standing in front of the camera and naming the classmate who is to follow them before returning to the group context from which they came. This continues until the whole class has been named. The act of naming comes over as an ambivalent symbol of identity. By naming not him- or herself, but rather another individual, the child in front of the camera not only draws attention to the difference between name and person, but in doing so enhances his or her own subjective identity, which once again becomes secondary the moment he or she returns to the collective organism of the class.

As is evident from his photographic practice, Chun's entire *oeuvre* is closely tied up with a reflection on time. Yet not one of his works sets out to visualize time as an abstract system. Their main concern, as Chun himself has said, is "life,"³ meaning time as rendered apprehensible by individual experience. One good example of this is *6 Days* (2003), an experiment in which on six consecutive days, Chun has the same woman come to his studio, sit on the same chair, and tell him about what she has experienced that day while he photographs her face. The end result is a single portrait, a composite made up of six superimposed "day portraits." Instead of the celebration of a single moment captured by the camera's exposure mechanism, what we have here is a period of several days' duration condensed into a single picture, which thereupon becomes a portrait of individual experience.

Chun's *68-00* (2002), meanwhile, marks an approach to time that is as delicate as it is personal. This extraordinarily moving twin portrait shows a seemingly ageless couple who, having separated in 1968, meet again for the first time thirty-two years later in the year 2000. Chun photographs them individually using an exposure time of sixteen minutes each. The resulting thirty-two minute exposure time that appears to reunite the couple—at least on film—not only bridges the mental gap of their thirty-two-year separation, but also functions as a metaphor for the photographer's strongly visual style of thinking. In Chun's pictorial cosmos, absence is no more emptiness than presence is fulfillment. They each derive their own specific relevance from being dialectically linked as a pair whose contradictory coexistence lends reality to that space in which what is apparent is not what one sees, but rather "what I believe exists."⁴

Notes

1 KYUNGWOO CHUN. *EIDOLON*. Exh. cat. Alexander Ochs Galleries Berlin/Beijing, Berlin, 2003, p. 9.

2 Ibid., p. 7.

3 Ibid., p. 9.

4 Ibid., p. 11.

Stephan Berg

Die Sichtbarkeit des Unsichtbaren

Die Frage, was die Fotografie eigentlich zeigt, wenn sie (sich) ein Bild von der Wirklichkeit macht, ist nur scheinbar leicht zu beantworten. Tatsächlich könnte man – fasst man einige der Lesarten des Mediums seit dem 19. Jahrhundert zusammen – mit einigem Recht behaupten, sie sei zugleich eine perfekte Technik der Realitätsabbildung, -interpretation und auch -erfindung. Vielleicht ist es dabei gerade ihre apparative Dimension, ihr technisches Verknüpftsein mit dem auf die Bildplatte gebannten Gegenstand, das diese mediale Ambivalenz hervorbringt.

Anders als die Malerei, die von vornherein eine von Pinsel und Farbe auf dem Bildträger hergestellte Erfindung ist, erscheint die imaginative Kraft des Fotografischen gerade deswegen so überzeugend, weil sie aus der direkten Berührung mit dem Wirklichen erwächst und nicht aus einem fiktionalen Zusammenhang. Die Argumentation der Maler des 19. Jahrhunderts, die der Fotografie – als mechanischer Reproduktionsapparatur – jegliche Möglichkeit absprachen, über die faktische Registrierung des Wirklichen im Sinne künstlerischer Autonomie hinauszugehen, ließe sich vor diesem Hintergrund genauso gut umkehren. Auf die Malerei angewendet, hieße das, dass deren per se sehr viel losere Beziehung zu den Gegenständen ihrer Aneignung ihr zumindest potenziell das Fundament entzieht, auf dem sich die ihr zugebilligte künstlerische Autonomie erst zwingend entfalten könnte. Damit soll nun keineswegs der Malerei mangelnde Relevanz unterstellt werden, wie dies immer wieder im Zuge notorischer – und stets erfolgloser – Grabgesänge auf das Medium versucht wurde. Vielmehr geht es hier allein darum, zu zeigen, wie eine unterschiedliche mediale Disposition jeweils andere Möglichkeiten aber auch Problemlagen schafft.

Der koreanische Künstler Kyungwoo Chun benutzt das Medium in einer außerordentlich prägnanten und komplexen Form. Dabei gelingt ihm eine seltene Balance: Seine Bilder umkreisen die Abbildungskraft des Fotografischen als Prozess einer »Ein-Bildungslogik«, in dem das Imaginative und das Reproduktive zum Inbild einer anwesenden Abwesenheit werden. Das durch die Kamera Gesehene ist in einer Weise präsent, die nicht nur auf die Apparatur und den ihr eingeschriebenen technischen Prozess verweist, sondern vor allem darauf, dass jedes wesentliche Bild mehr ist als das, was auf ihm erscheint. Im Mittelpunkt dieses noch jungen und doch bereits ausgereift wirkenden Œuvres steht die Porträtfotografie, ausgeführt in der Technik der Langzeitbelichtung, wie sie für die Anfänge des Mediums aufgrund eingeschränkter technischer Möglichkeiten obligatorisch war. Die Unschärfe und die häufig sepiabraune Farbigekeit der mittel- und großformatigen Aufnahmen verstärken den Eindruck einer gewissen Altertümlichkeit. Die Fotos tauchen vor uns auf, als kämen sie aus einer anderen Zeit, von der sie uns allerdings nur noch spurenhafte Kunde geben können.

Tatsächlich geht es in diesen Arbeiten aber in keiner Weise um ein womöglich nostalgisches Abtauchen in die verklarte Frühzeit der Fotografie. Vielmehr handelt es sich um eine fotografisch angelegte Reflexion darüber, wie viel eigentlich Unsichtbares in einem Bild sichtbar werden kann. Genau deswegen hat Kyungwoo Chun begonnen, die fotografische Aufnahmezeit sukzessive zu verlängern. Erst auf einige Minuten, später auf eine Stunde oder zu Sequenzen, die sich über mehrere Tage erstrecken. Und er hat sich thematisch beschränkt auf das Motiv des Menschen, also auf ein Sujet, das ebenso klassisch wie überzeitlich, ebenso nahe liegend wie universell ist. Man kann das traditionell finden. Richtiger wäre es in diesem Fall von Konsequenz zu sprechen, denn tatsächlich ist diese Arbeit von allem Überflüssigen entschlackt, ein Projekt, das streng, klar und entschieden das Bild auf seine Möglichkeiten des »In-Bilds« hin abtastet und dabei den Raum zwischen Kamera, Betrachter und Betrachtetem auslotet.

Am Beginn steht hier eine grundsätzliche Unterscheidung zwischen Image und Bild. Einer Momentästhetik, die jeden Anflug von Dauer in eine Folge von Schnappschussaugenblicken zerhackt und dabei nur oberflächliche Ab(zieh)bilder liefert, stellt Chun einen fotografischen Prozess entgegen, der geduldig und insistierend in einem medialen Zwiegespräch zwischen Fotograf und Gegenüber Schicht für Schicht Hüllen und Äußerlichkeiten abschält. Am Ende entsteht so ein Bild, in dem die miteinander verbrachte Zeit und die Person des Fotografen wie des Fotografierten sich überlagern. Obwohl vordergründig auf diesen Aufnahmen wenig zu sehen ist, könnte man hier also durchaus von einem Prozess der Bildakkumulation sprechen. Das Bild zeigt nicht nur das, was sich vor der Kamera befindet, sondern auch das, was sich im Raum dazwischen ereignet.

In besonderer Form schließt dies die Person des Fotografen mit ein. Signifikanterweise spricht der Künstler davon, dass es ihm in seinen Aufnahmen »nicht um die Person, sondern um die Bewegung«¹ gehe und führt weiter in demselben Interview aus: »Glaubst Du, die Bilder wären so, wenn ich als Fotograf den Auslöser drücke und dann den Raum verlasse. Das Bild hat einen Teil von mir.«²

Diese Bemerkung führt ins Zentrum des meditativ-philosophischen Werkes. In ihm wird all das negiert, was Fotografie zumindest in einer westlichen Terminologie zu einem strukturell gewalttätigen Akt macht: einer Form der Aneignung von Welt im Bild, die unter anderem zu der begrifflichen Parallelisierung von »fotografieren« und »schießen« geführt hat. Was sich hinter dieser metaphorischen Tötung des Gegenstandes durch seine Ablichtung als eigentliche Triebkraft verbirgt, macht auf ebenso brutale wie einleuchtende Weise der lange verkannte, mittlerweile aber zum Kultklassiker gereifte Film *Peeping Tom* von Michael Powell (1959) deutlich. Darin befriedigt der Kameraassistent Mark Lewis (gespielt von Karlheinz Böhm) sein sadistisches Begehren, indem er seine weiblichen Opfer mit einem am Stativ seiner Filmkamera befestigten Bajonett ermordet, während er gleichzeitig ihren Todeskampf filmt. Dazu hat er vor dem Objektiv einen von hinten durchsichtigen Spiegel montiert, der es ihm erlaubt durch ihn hindurch zu filmen, während sich die Gefilmten gleichzeitig im Augenblick ihres Todes im Spiegel sehen. Unverhohlen bricht sich dabei sein pervertiertes sexuelles Verlangen Bahn, das nur eine Form der befriedigenden Aneignung kennt: die Vernichtung.

Gleichzeitig liefert der Film aber auch eine präzise Analyse der potenziell tödlichen Kraft der Bilder. Das perfekte Bild ist demnach nicht einfach eines, das den Gegenstand seines Begehrens möglichst adäquat wiedergibt, sondern eines, das seine Signifikanz an die Auslöschung des Signifikats knüpft. Anders gesagt: Damit das Bild wirklich leben kann, muss das Leben außerhalb des Bildes exekutiert werden. Strukturell gesprochen wird damit der Akt des Bildermachens zu einer im Wortsinne einschneidenden Tätigkeit. In ihr wird der Raum zwischen Kamera und der zu erfassenden Umgebung zu einem Widerstand, der dadurch überbrückt wird, dass man das gewählte Motiv fixiert und aus seinem Umraum in den Bildraum hineinreißt. Das fokussierende Objektiv behandelt dabei den Bildgegenstand als verfügbares Objekt, das im Zuge seiner Aneignung seine eigentliche Identität verliert und nur noch fotografisch oder filmisch existiert.

Kyungwoo Chun argumentiert in seinen Fotografien genau aus einer gegenteiligen Logik heraus. Das Bild erhält sein Leben dadurch, dass der Fotograf in einem doppelten Sinne, körperlich und emotional, den Raum des Fotografierten teilt. Dabei scheint es fast so, als würde der Künstler die indexalische Berührung zwischen Apparatur und Motiv in eine energetische überführen wollen: Ein Begehren, das Raum und Zeit überwindet und ein Einswerden von Bildautor, Motiv und Betrachter ermöglicht. Damit dies gelingen kann, arbeitet der Künstler mit einfachen, präzisen Vorgaben. Generell entstehen die Porträts im Studio, wobei – jedenfalls in den Arbeiten bis 2003 – alle Porträtierten schwarze oder zumindest dunkle Kleidung tragen und während der Aufnahmen möglichst in die Kamera schauen sollen. Das Gespräch mit dem Fotografen sowie Bewegungen oder kleinere Positionsänderungen auf dem Stuhl sind dabei ausdrücklich erlaubt.

In *Thirty Minute Dialog* (2000) halten sich zwei Personen jeweils nacheinander für fünfzehn Minuten im selben Raum auf. Auf der Fotografie erscheinen sie als Brustporträts vereint im gleichen blaugraubraun verschwimmenden Hintergrunddunkel, aus dem sie schemenhaft hervortreten, so als wollten sie im nächsten Moment wieder in die gesättigte monochrome Farbtiefe hinabsteigen. *This Appearance: One Hour Portrait* (2001–2002) rückt in jeweils einstündigen Belichtungen die Menschen noch näher an uns heran und macht gerade dadurch deutlich, dass wir sie nicht fassen können. Gleichwohl ist es genau dieses Heidegger'sche Moment der »Ent-Fernung«, also einer Nähe, die in sich eine unaufhebbare Distanz trägt, das uns mit den Fotografierten in eine emotionale Berührung bringt. Ihre Unfassbarkeit verbindet sich mit der Unbegreifbarkeit des eigenen Selbst zu einer stummen und doch beredten Zwiesprache. Man muss sich nur die eindrucklichen frühen Porträts Thomas Ruffs vergegenwärtigen, die nach wie vor zum Besten gehören, was der Künstler geschaffen hat, um zu erkennen, dass Kyungwoo Chun die Fotografie im Gegensatz zu Ruff als heißes Medium betrachtet, als ein Aufzeichnungsgerät, das die Aura einer Situation transportieren kann. Während Ruff völlig alltägliche Menschen übergroß porträtiert und dadurch nicht nur eine ironische Kontrastierung zwischen deren Anonymität und ihrer plakatgroßen Monumentalität erreicht, sondern sie auch als vollkommen transzendenzlose, auf ihre kühle, unberührbare Oberfläche reduzierte Fremde vorführt, zeigt Kyungwoo Chun den die Menschen umgebenden Raum als ein auratisch vibrierendes Kontinuum, das von dem Versprechen auf innere Begegnung geradezu gesättigt ist.

In *Eidolon* (2003) artikuliert der Künstler erstmals seine Anwesenheit auf den Fotos in einer expressiveren Form als allein durch die Langzeitbelichtung. In der sechsteiligen Bildfolge, die ausschließlich Puppen zeigt, zeichnet der Fotograf durch die an seinem Körper befestigte Kamera seismografisch seine Atmung und seine eigenen Körperbewegungen auf. So überlagern sich in den stark verschwommenen Aufnahmen die Gesichter der Puppen mit dem geisterhaften Bewegungsporträt des Fotografen.

In den neuen Videoarbeiten erscheint die Dynamik zwischen Fotografierten und Betrachtern durch das Medium des Films verstärkt. *Silence is Movement* (2004) basiert auf einer Performance, bei der die Schüler einer Klasse sich jeweils eine Person aus der Klasse merken sollten, um sich dann, nach selbst gezählten sieben Minuten, zu dieser Person zu begeben und deren Sitzplatz einzunehmen. Das daraus resultierende meditative Zeitlupenballett aus Versenkung und Bewegung filmt Chun aus einer erhöhten Perspektive in einer Turnhalle. Während die Jugendlichen in ihren Schuluniformen auf ihren Stühlen hin- und herrutschen, sich räkelnd und schließlich aufstehen, um mit einem anderen den Platz zu tauschen, bleibt die Kamera unbeweglich auf sie gerichtet. Trotz der erhöhten Perspektive fungiert sie aber weniger als Überwachungsinstrument, sondern eher als gütiges Auge, dessen Ziel es ist, die höchst individuellen Bewegungsabläufe in dem durch den Bildausschnitt gegebenen Rahmen möglichst getreu zu notieren.

Auch *A Naming Game* (2004) setzt deutlich auf ein dialogisches Prinzip. Aus einer koreanischen Schulklasse treten nacheinander einzelne Kinder vor die Kamera, sprechen den Namen eines Klassenkameraden, den sie sich vorher gemerkt haben, direkt in die Kamera und kehren dann wieder in den Gruppenzusammenhang zurück. Anschließend tritt das so gerufene Kind vor die Kamera und nennt einen neuen Namen, bis auf diese Weise die gesamte Klasse aufgerufen wurde. Die Nennung des Namens erscheint dabei als in sich ambivalentes Identitätszeichen. Das einzeln vortretende Individuum, das den Namen eines anderen gegenüber der Kamera nennt, verweist einerseits auf die Differenz zwischen Namen und Person und betont damit andererseits die eigene subjektive Identität, die wiederum in dem Moment in den Hintergrund rückt, in dem das Kind in die Klasse zurücktritt und ein Stück weit in deren kollektivem Organismus aufgeht.

Dass Chuns gesamtes Werk eng mit einer Reflexion über die Zeit verknüpft ist, liegt, angesichts seiner fotografischen Praxis, auf der Hand. Dennoch geht es in keiner seiner Fotografien in erster Linie darum, Zeit als abstraktes System sichtbar zu machen. Im Vordergrund steht vielmehr, wie Chun selbst sagt, »das Leben«,³ das heißt die über die individuelle Lebenswahrnehmung greifbar gemachte Zeit. Ein schönes Beispiel bietet dafür *6 Days* (2003). Darin führt Kyungwoo Chun mit einer Frau ein Experiment durch. Sechs Tage lang kommt sie in sein Studio, setzt sich immer auf denselben Stuhl und erzählt ihm ihre Tageserlebnisse, während er Tag für Tag, solange sie erzählt, ihr Gesicht aufnimmt. Am Ende entsteht ein einziges Porträt als Überlagerung von sechs »Tagesgesichtern«. Statt dem Moment, der, eingefroren in die Belichtungslogik der Kamera, seine Nobilitierung zum Dauerhaften erfährt, erleben wir die Kondensierung eines mehrtägigen Zeitraums in einem einzigen Bild, das zu einem Porträt individueller Lebenserfahrung wird.

Verdichtet zu einer außergewöhnlich berührenden Konstellation, nähert sich Chun seinem ebenso zärtlichen wie persönlichen Umgang mit der Zeit in der Fotoarbeit *68-00* (2002). Das Doppelporträt zeigt ein alterslos scheinendes Paar, das sich, nachdem es sich 1968 getrennt hatte, im Jahr 2000 nach zweiunddreißig Jahren zum ersten Mal wieder traf. Chun fotografierte beide einzeln, jeweils nacheinander in einer sechzehnminütigen Belichtung. Die Gesamtzeit von zweiunddreißig Minuten, durch die das Paar schlussendlich auf dem Bild vereint erscheint, fasst nicht nur den geistigen Raum der zweiunddreißigjährigen Trennung zusammen, sondern fungiert darüber hinaus auch als Bildmetapher für das gesamte visuelle Denken des Fotografen: In diesem Bildkosmos ist Abwesenheit so wenig Leere, wie Anwesenheit Erfüllung bedeutet. Ihre eigentliche Relevanz gewinnen beide stets nur in einer dialektischen Verknüpfung, als Paarung, die aus ihrem widersprüchlichen Miteinander einen Raum Wirklichkeit werden lässt, in dem nicht das erscheint, was man sieht, sondern das, »wovon ich glaube, dass es existiert«.⁴

1 Kyungwoo Chun. *Eidolon*, Ausst.-Kat. Alexander Ochs Galleries Berlin/Beijing, Berlin 2003, S. 9.

2 Ebd., S. 7.

3 Ebd., S. 9.

4 Ebd., S. 11.

