

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 Reproduktionsapparat – 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

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