Hiroshi Sugimoto : satori among the still stills = Belichtung und Erleuchtung

Autor(en): **Denson, G. Roger / Schmidt, Susanne**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern**

Band (Jahr): **- (1996)**

Heft 46: **Collaborations Richard Artschwager, Cady Noland, Hiroshi Sugimoto**

PDF erstellt am: **29.05.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680326

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.
Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ein Dienst der *ETH-Bibliothek*
ETH Zürich, Rämistrasse 101, 8092 Zürich, Schweiz, www.library.ethz.ch

http://www.e-periodica.ch

G. ROGER DENSON

Satori Among the Still Stills

MODELS OF THE REAL CIRCLING IN HIROSHI SUGIMOTO'S PHOTOGRAPHY OF CONTEMPLATIONS

A famous saying of the eighth century Zen master Ch'ing-yüan seems to aptly describe the relationship of Hiroshi Sugimoto to the history of photography and its role as an art which limns the real:

Before I had studied Zen for thirty years, I saw mountains as mountains, and waters as waters. When I arrived at a more intimate knowledge, I came to a point where I saw that mountains are not mountains, and waters are not waters. But now that I have got its very substance I am at rest. For it's just that I see mountains once again as mountains, and waters once again as waters.

G. ROGER DENSON is a writer who lives in New York. His book of commentary on the work of Thomas McEvilley, *Art and Capacity: History, the World, and the Self,* is forthcoming from Gordon and Breach Publishers in the spring of 1996.

Sugimoto uses stillness to paradoxically launch and direct our visual concentration through ever-changing cognitive permutations; this stillness challenges our conventional and fixed conceptions of reality while presenting those conceptions in all their physical, if illusionistic, splendor. Although Zen is but one analogy suited to describing Sugimoto's conceptual migration through the various models of the real, it seems the most apt; for its deferral to irony, antinomy, reflexivity, irreverence, and freedom from doctrine are all strong attributes of his work.

As with Zen, putting Sugimoto's work into words often invites circular traps. This is why many Zen masters abjure spoken and written sutras: They wish to escape the semantic conundrums of the belief system in favor of its rich experience. But as most of us are not Zen masters, words must suffice in approximating the realities Sugimoto points to. Circular discourse about such reality-shifts is ineluctable. When pondering Sugimoto's work, we may start out attending to mundane experience, but then we also course through models of being-in-itself, of knowing that being, of signifying what we know, of structuring what we signify, and even of providing ideological space for pondering the sublime, theological, or teleological nature of that structure. And having fathomed transcendence, providence, or the Whole, we cannot but come back around to the possible ways they manifest themselves in experience.

In its earliest manifestations, photography was commonly believed to be a recorder of objective reality. After some seventy years of formal and ideological onslaught against the tyranny of the real, first by the Surrealist photographers, and then by Pop artists, Minimalists, and Conceptualists combined, Sugimoto comes to a photography of the real well-versed in its ironies and subterfuges. Like many prominent contemporary photographers—for example Bernd and Hilla Becher and, by implication, the younger generation of artists including Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer, and Andreas Gursky—Sugimoto works off, rather than within, the documentary tradition. This implies that the most important question to be asked about the photographic medium today is how photographs can reveal and then work through the tension between what is believed to be objective and what may actually be subjective and intersubjectively shared.

Like the Bechers, Sugimoto began certain of his ongoing serials in the seventies, in an art world dominated by Conceptual and photographic art. He has a similar predilection for making rigorous order both the method and the subject of his work; however, his order distinguishes itself in that its typological value does not promote constraint, even repression, of interpretation. On the surface he appears to be making serial studies of photographic subjects which deliberately structure and compartmentalize all form and content, thereby representing the human faculty for comparison and the resulting induction and deduction of principles that underpin all cognition. He also works exclusively in black and white, a first salient step toward abstraction and away from conventional reality; but his prodigious print quality generates an auratic presence that the world of color, by its common nature, diffuses.

Sugimoto's photographs are devoid of people, yet the human trace is ubiquitous. History resounds in the decorative schemes of his INTERIOR THEATERS. Colonization of distant lands, marauding armies, global exploration and trade, forced conversion to received wisdoms, nomadic wanderings in the wilderness, iconoclastic decrees on idolatrous imagery, blooming economies: All the conditions and dynamics that historically shaped world art and design are implicit in the theaters' decor—decor whose baroque opulence is heightened further by Sugimoto's rich tonalities, dramatic isolation, and emphatic serialization. Scanning the decor, we are drawn into the effulgent whiteness of the movie screens, a photographically mythological space of absorbed light and action which is the culmination of the film's exposure—for the duration of a motion picture projection—into the camera's aperture. Not only is Sugimoto here making a photographic pun about the moving picture's entire structure and action being condensed into a single still, the basic unit of all cinematic experience; he also shows that the ornaments of the theaters appear the same whether they are photographed in an exposure of hours or a split second. Dual realities—the static and the temporal—are conjoined in one photograph, with the implication that there is no ultimate reality to be found here—not even the cool, sleek, black-and-white surface claims primacy.

In DRIVE-IN THEATERS, this duality is less pronounced, as in some of them the time exposure is betrayed by the crisscrossing trails of stars in the night sky. But like the decor of the Interior Theaters, the slices of peripheral landscape revealed in the glow of the outdoor screens—whether playground, toxic waste site, or indigenous shrubbery—function as fields of signs pertaining to the civilization that supports the drive-in cinema. These signs refer not to history and decoration but to a quintessentially suburban vernacular of business and play. That Sugimoto is compelled to show the projection screens in context speaks of his fascination with how the blank screen functions as a metaphor for the projection of reality within a much broader system of meaning. By emphasizing blankness, he helps us refrain from, yet get beyond, our own underlying assumptions for what constitutes the world. Once beyond these assumptions, he points out ways of finding what the phenomenologist calls the transcendental part of the stream of consciousness, that part that "leads us back to," or enables us to see, the stream of consciousness itself in process.

In DAY AND NIGHT SEASCAPES, order is implemented to empty out the picture even more completely; with every moment one spends gazing at

the seascapes, and with every new revelation, more common significance slips away and is replaced by subjective, often inarticulable experience. The NIGHT SEASCAPES, linking with the tenets of the monochrome, for instance, contain a nascent uniformity of blackness that is revealed to be an effect of our "night blindness," and it gradually yields to a wide range of tonal values and variation of shapes, reflections, and adumbrations. As our eyes become accustomed to the low register of light, we see slight riffs in clouds that we did not know were there and discreet creases in the sea that betray the breath of benevolent breezes. They can be read like a reemergence from, or a deliquescence to, primordial oneness, depending on which way an observer cares to proceed. Conversely, the DAY SEASCAPES offer a glimpse at the photographic abstraction of the first integers: The horizon numbers one but it divides into a duality of sky and sea and in succession adds up to three. Or the triad of horizon, sky, and sea diffuses into misty sea and sky without sharp differentiation, or when shifting focus in another photograph, sea and sky coalesce in the horizon. Depending on which way we proceed, we can choose either to fracture into quantities of experience that imply a direction to infinity or disappear into zero consciousness, the void.

The variations occurring within Sugimoto's NIGHT SEASCAPES are initially hard to discern, but they are variations which challenge us to find them amidst their low resolution, rewarding us with delightful revelations when we do, and making us feel that we are participating in an esoteric game which engages alternately our minds' capacities for precision and ambience. Similarity isn't fixed by Sugimoto's serial presentation; rather it is deflated, subtracted from. Even the similarity of the way in which subjects are photographed collapses. The similarity we perceive among individual photographs in these series only acts as a sign that directs the eye and the mind to undergo a circular permutation of form and significance, first in a single image, then to a comparison between similar images, to the overall project that brings the images together, to the conditions that produced that project as they are instanced in the individual images, to the world that has produced the conditions, to the mind that has constructed the means by which to fathom that world, to the significance projected from that mind back to the single image, and around, ad infinitum. In this circular manner Sugimoto arrives at difference through similarity, and similarity through difference.

This atmosphere of multiplicity-in-unity is perhaps most clearly illustrated in Sugimoto's most recent series, SANJUSANGEN-DO, THE HALL OF THE THIRTY-THREE BAYS. Here, he has photographed a twelfth-century Buddhist temple in Kyoto that houses rows of virtually identical, lifesize carved and gilded sculptures of the Bodhisattva Kannon, from which, legend has it, a worshipper can find the face of his or her true love. The primary and most immediate gestalts gleaned from the images of the sculpted bodhisattvas are the principles of quantity and sameness, yet prolonged study of the photographs of the bodhisattva statues yields a seemingly organic growth of diversity before one's eyes. Again, this realization can just as easily lead back to a knowledge of oneness and unity, all the while appearing seamless in its permutation.

Sugimoto's work never ventures far in either direction. Nature and culture are his anchors, yet a nature and a culture far removed from chaos and discord. Stillness is the signature of all his photographs: He wills tranquility on nature and mildness on culture, if for no other purpose than to promote contemplation and expedite our passage to neglected pictorial realities. The Buddhist belief holds the healthy and enlightened mind to be like pure space or the open sky. But it must be a space and sky without discord; for with discord comes neurosis. A Tibetan Buddhist lyric from *The Hundred Thousand Songs of Milarepa* both illustrates this and matches Sugimoto's quietism:

> *It was fine when I contemplated the sky!*
> *But I felt uneasy when I thought of clouds...*
> *It was fine when I contemplated the great ocean!*
> *But I felt uneasy when I thought of waves...*

G. ROGER DENSON

Belichtung und Erleuchtung

DAS PHÄNOMEN DES HERMENEUTISCHEN ZIRKELS IN HIROSHI SUGIMOTOS KONTEMPLATIVER PHOTOGRAPHIE

Ein berühmter, aus dem achten Jahrhundert stammender Ausspruch des Zen-Meisters Ch'ing-yüan scheint geradezu eine Beschreibung zu liefern von Hiroshi Sugimotos Verhältnis zur Geschichte der Photographie und zu deren Rolle als einer Kunst, welche die Wirklichkeit festhält.

Vor meinem 30 Jahre währenden Studium des Zen sah ich Berge als Berge und Wasser als Wasser. Als sich meine Kenntnisse allmählich vertieften, kam ich an einen Punkt, wo ich sah, dass Berge nicht Berge sind und Wasser nicht Wasser. Aber nun, wo ich das eigentliche Wesen des Zen erfasst habe, bin ich zur Ruhe gekommen. Denn jetzt sehe ich Berge einfach wieder als Berge und Wasser wieder als Wasser.

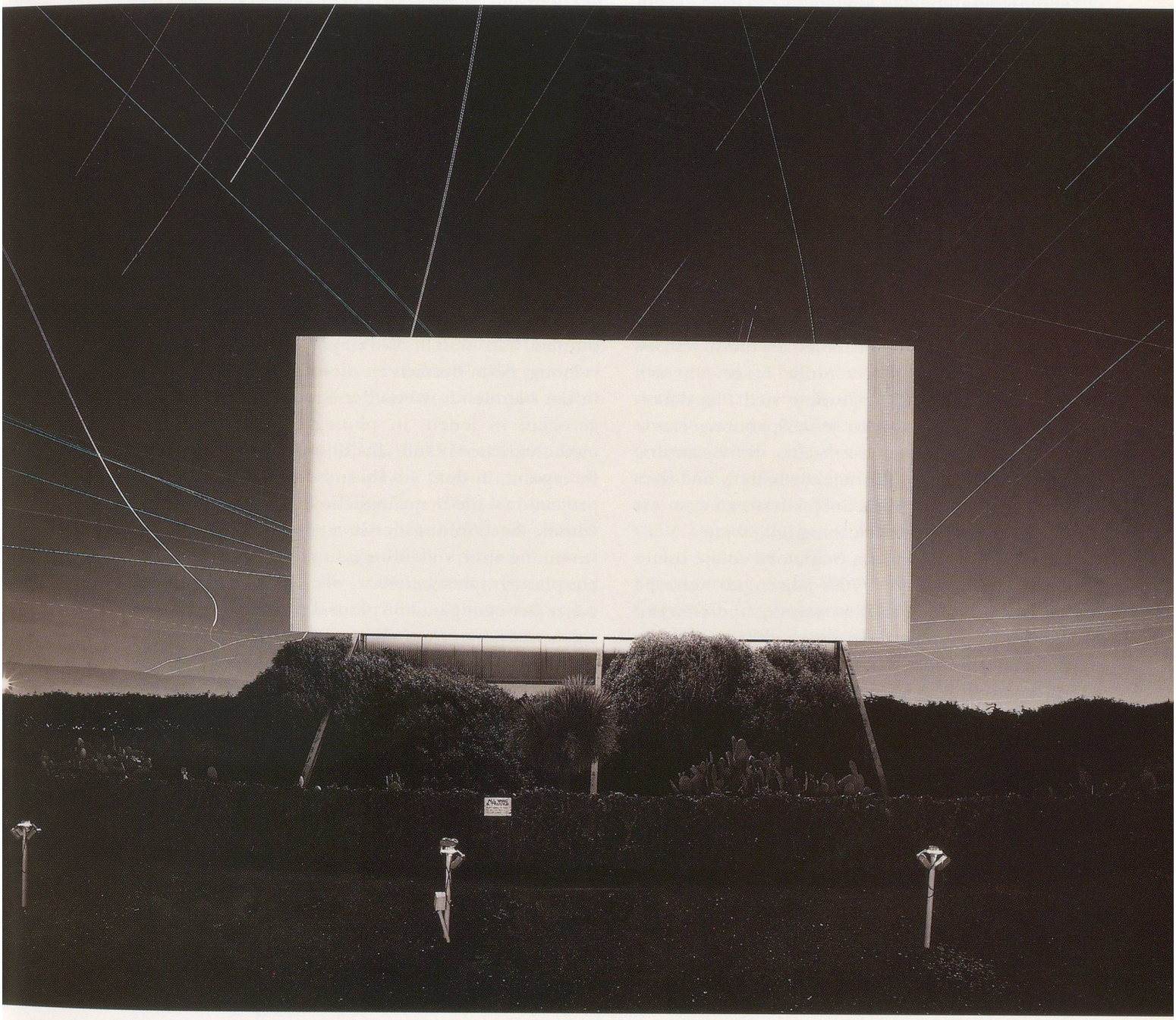
Hiroshi Sugimoto verwendet die Bewegungslosigkeit paradoxerweise dazu, Bewegung in unsere Sehweise zu bringen und unseren Blick in ein Wechselbad der Wahrnehmungsmöglichkeiten zu stürzen; durch das Fehlen jeder Bewegung fordert er unsere herkömmlichen, fixen Vorstellungen von Wirklichkeit heraus, obwohl er ebendiese Vorstellungen in ihrer vollen körperlich-sinnlichen, wenn auch irreführenden, Pracht präsentiert. Ist Zen auch nur eine der möglichen Analogien, die sich zur Beschreibung von Sugimotos gedanklicher Reise durch die verschiedenen Erscheinungsformen des Realen anbieten, so ist es doch die am besten geeignete. Denn der dem Zen eigene Hang zu Ironie, Widerspruch, Reflexivität und Respektlosigkeit sowie die Ablehnung alles Dogmatischen kennzeichnen auch Sugimotos Arbeit.

Will man Sugimotos Werk in Worte fassen, besteht, ähnlich wie beim Versuch, über Zen zu sprechen, oft die Gefahr in zirkuläre Denkfallen zu tappen. Das ist der Grund, weshalb viele Zen-Meister die gesprochene und geschriebene Überlieferung ablehnen: Sie wollen den semantischen Aporien des Glaubenssystems ausweichen und vertrauen lieber seinem Erfahrungsschatz. Da jedoch die meisten von uns keine Zen-Meister sind, müssen uns Worte genügen für eine Annäherung an jene Realitäten, auf die Sugimoto hinweist. Das Sprechen über solche Realitätsverschiebungen ist immer auch zirkulär, da gibt es kein Entkommen. Versenken wir uns in Sugimotos Werk, werden wir zunächst auf das uns aus Erfahrung Vertraute achten, aber schon bald durchlaufen wir auch wechselnde Formen eigentlichen Seins, Formen des Wissens von diesem Sein, des Bezeichnens dessen, was wir erkennen, des Ordnens dessen, was wir bezeichnen, und schliesslich geben

---

G. ROGER DENSON ist Publizist und lebt in New York. Sein Buch über das Werk von Thomas McEvilley, *Art and Capacity: History, the World, and the Self*, erscheint dieses Frühjahr.

HIROSHI SUGIMOTO, UNION CITY DRIVE-IN THEATER, UNION CITY, 1993 / DAS UNION-CITY-AUTOKINO.



wir uns vielleicht sogar Gedanken über die erhabene, theologische oder teleologische Natur dieser Ordnung hin. Und nachdem wir einen Blick auf die Transzendenz, die Vorsehung oder das Ganze erhascht haben, können wir gar nicht anders, als uns wieder den Möglichkeiten ihrer Manifestation in unserer Erfahrungswelt zuzuwenden.

Die Photographie galt allgemein zunächst als ein Mittel zum Festhalten objektiver Wirklichkeit. Nach rund 70jährigem formalem und gedanklichem Kampf gegen die Tyrannei des Wirklichen, zuerst durch die Photographen unter den Surrealisten, später durch die Vertreter von Pop Art, Minimal Art und Konzeptkunst, erreicht Sugimoto eine Photographie des Realen, die mit ihrem eigenen Ironie- und Täuschungspotential bestens vertraut ist. Wie viele Photographen seiner Generation – etwa Bernd und Hilla Becher und in der Folge auch jüngere Künstler wie Thomas Struth, Thomas Ruff, Candida Höfer und Andreas Gursky – bewegt sich Sugimoto weniger innerhalb einer dokumentarischen Tradition als vielmehr aus ihr heraus. Die zentrale Frage, die sich heute zum Medium Photographie stellt, ist daher: Wie können Photographien jene Spannung erzeugen, die ihre Wirkung ausmacht: die Spannung zwischen dem, was wir für objektiv halten, und dem möglicherweise tatsächlich Subjektiven, an dem wir durch intersubjektive Vermittlung teilhaben?

Wie die Bechers begann Sugimoto einige seiner Serien-Aufnahmen in den 70er Jahren, als Konzept- und Photokunst hoch im Kurs waren. Mit diesen verbindet ihn dieselbe Vorliebe, eine radikale Ordnung sowohl zur Methode wie zum Gegenstand seiner Arbeit zu machen. Allerdings zeichnet sich seine Ordnung dadurch aus, dass ihre Klassifikationsprinzipien die Möglichkeiten der Interpretation nicht einschränken oder gar ausschliessen. Auf den ersten Blick macht er serielle Untersuchungen photographischer Gegenstände, in denen jede Form und jeder Inhalt bewusst geordnet und gegliedert erscheint. So entsteht eine Darstellung der menschlichen Fähigkeit zum Vergleich und zum daraus folgenden induktiven und deduktiven Schliessen auf die Prinzipen, die aller Erkenntnis zugrunde liegen. Ausserdem arbeitet Sugimoto ausschliesslich in Schwarzweiss, ein erster entscheidender Schritt hin zur Abstraktion, weg von der gewohnten, gängigen Wahrnehmung. Die hochentwickelte Qualität seiner Abzüge wiederum schafft eine auratische Präsenz, die in der Welt der Farbe verlorengeht, weil sie uns allzu vertraut ist.

Sugimotos Bilder sind zwar menschenleer, doch ist die Spur des Menschen allgegenwärtig. In den dekorativen Elementen der INTERIOR THEATERS (Saalkinos) klingt Geschichtliches an. Die Kolonialisierung ferner Länder, marodierende Armeen, weltweite Entdeckungsreisen und ebensolcher Handel, die gewaltsame Bekehrung zu überlieferten Glaubensinhalten, das rastlose Durchstreifen der Wildnis, die Bilderverbote, die wirtschaftliche Blüte: Alle Bedingungen und Kräfte, die in der Vergangenheit die Kunst und die Gestalt der Welt prägten, sind in der Innenausstattung dieser Theater enthalten – einer Ausstattung, deren barocke Üppigkeit noch unterstrichen wird durch Sugimotos Reichtum der Tonwerte, seine dramatische Isolation des Gegenstandes und durch die emphatische Aneinanderreihung. Beim Betrachten dieser Dekors werden wir in das blendende Weiss der Kinoleinwände hineingezogen, in jenen, in photographischer Hinsicht mythologischen Raum aus absorbiertem Licht und Bewegung, in dem – während der Dauer der Filmprojektion – die ursprüngliche Belichtung des Films (durch die Öffnung des Kameraobjektivs) ihre Bestimmung und Vollendung findet. Es ist nicht nur ein photographischer Witz, wenn Sugimoto hier die ganze Bewegung und Struktur des Films zu einer einzigen Aufnahme verdichtet, zur Grundeinheit jeder filmischen Erfahrung. Er zeigt auch, dass die Ausstattung der Theater genau gleich aussieht, ob man den Film beim Photographieren stundenlang oder nur für einen Sekundenbruchteil belichtet. Zwei Realitäten, das Statische und das Zeitliche, sind in einer Photographie vereint, was den Schluss nahelegt, dass es keine letzte gültige Realität gibt – auch die coole, glatte, schwarzweisse Oberfläche strebt keine Dominanz an.

In den DRIVE-IN THEATERS (Autokinos) ist diese Dualität weniger deutlich, da in einigen von ihnen der Nachthimmel die Langzeitbelichtung verrät, weil sich an ihm kreuz und quer die Spuren der Sterne hinziehen. Aber wie die Ausstattung in den INTE-

RIOR THEATERS, enthalten die Landschaftsausschnitte, die im Lichtreflex der riesigen Filmleinwände sichtbar werden, die typischen Kennzeichen einer Zivilisation, die Autokinos baut und benützt: sei dies ein Spielplatz, eine stinkende Abfallhalde oder irgendein wildwachsendes Gestrüpp. Diese Hinweise beziehen sich nicht auf Geschichtliches oder auf Ausstattungsrequisiten, sondern auf das für (amerikanische) Vorstadtverhältnisse typische Grundvokabular von Arbeit und Freizeit. Dass Sugimoto geneigt ist, die Kinoleinwände in ihrem Kontext zu zeigen, zeugt von seiner Faszination durch die Funktion der weissen Leinwand als einer Metapher für das Aufzeigen von Realität innerhalb eines umfassenderen Bedeutungszusammenhangs. Durch das Betonen der weissen Leere hilft er uns gleichzeitig, von unseren vorgefassten Meinungen darüber, was die Welt sei, Abstand zu nehmen und sie zu überwinden. Liegen die Vorurteile einmal hinter uns, zeigt er Wege auf, das zu erreichen, was der Phänomenologe den transzendentalen Bewusstseinsstrom nennt, jenes, das uns «zurückführt» oder uns befähigt, das Strömen des Bewusstseinsstroms selbst wahrzunehmen.

In DAY AND NIGHT SEASCAPES (Meeresansichten bei Tag und bei Nacht) wird die Ordnung dazu eingesetzt, das Bild noch karger, fast völlig leer erscheinen zu lassen; je länger man diese Meerlandschaften betrachtet, mit jedem Augenblick und jeder neuen Entdeckung, tritt die naheliegende Bedeutung jedoch zurück, zugunsten einer subjektiveren Erfahrung, die sich kaum noch in Worte fassen lässt. Die NIGHT SEASCAPES (Meeresansichten bei Nacht), zum Beispiel, zeigen anfänglich ein einförmiges Schwarz, das sich dann als Spiegel unserer «Nachtblindheit» entpuppt und nach und nach einem breiten Spektrum von Tonwerten und einem grossen Reichtum an Formen, Lichtreflexen und Schattierungen weicht. Sobald unser Auge sich an den niedrigen Lichtpegel gewöhnt hat, sehen wir das Formenspiel von Wolken, deren Existenz wir zunächst gar nicht bemerkten, und leichte Verwerfungen der Meeresoberfläche, die auf eine sanfte Brise schliessen lassen. Diese Phänomene können, je nach Neigung und Vorgehen des Betrachters, als ein Wiederauftauchen aus dem allem Seienden zugrundeliegenden Einen gesehen werden, oder aber als ein Verschmelzen und Einfliessen in dasselbe. Dagegen erlauben die DAY SEASCAPES (Meeresansichten bei Tag) einen Blick auf die photographische Abstraktion mathematischer Grundeinheiten: Der Horizont, Eins, teilt Himmel und Meer, Zwei, die Summe ist Drei. Oder: Die Triade von Horizont, Himmel und Meer löst sich auf in einem nebligen Dunst von Meer und Himmel, ohne scharfe Unterscheidung. Oder in einer anderen Aufnahme: Meer und Himmel verschmelzen am Horizont durch die Veränderung der Tiefenschärfe. Wir können die Richtung wählen, entweder von der Unterscheidung im Einen, hin zur Vielfalt der Erfahrung, mit der Tendenz zur Steigerung ins Unendliche, oder das Abtauchen in die totale Abwesenheit von Bewusstsein, in die Leere des ununterscheidbaren Einen.

Die Variationen in Sugimotos NIGHT SEASCAPES sind anfänglich kaum erkennbar, aber sie stellen eine Provokation und die Aufforderung dar, sie zu suchen inmitten ihrer schwachen optischen Auflösung, und sie belohnen uns mit wunderbaren Entdeckungen, wenn wir uns die Mühe machen. Sie vermitteln uns das Gefühl, an einem esoterischen Spiel teilzunehmen, das abwechslungsweise unsere geistige Fähigkeit zur präzisen Unterscheidung und zur atmosphärischen Ahnung erfordert. Sugimotos serielle Darstellungsweise zementiert die Ähnlichkeit nicht; vielmehr erfährt sie eine Schmälerung und Verringerung. Sogar das Ähnliche in der Art, wie die Gegenstände photographiert werden, fällt in sich zusammen. Die Ähnlichkeit, die wir an den einzelnen Photographien dieser Serien wahrnehmen, dient lediglich als Hinweis und Aufforderung für Auge und Verstand, sich einem zirkulären Verwandlungsprozess von Form und Bedeutung zu unterziehen: vom Anfang beim einzelnen Bild über den Vergleich zwischen ähnlichen Bildern zum übergreifenden Gedanken, der die Bilder miteinander verbindet, weiter über die Bedingungen ihrer Herstellung am Beispiel der einzelnen Bilder zur Welt, welche diese Bedingungen hervorgebracht hat, und über das Denken, das die Mittel entwickelt hat, diese Welt zu begreifen, zur Bedeutung, die dieses Denken auf das einzelne Bild zurückwirft, und so weiter, immer im Kreis, ad infinitum. Durch diese Zirkel-

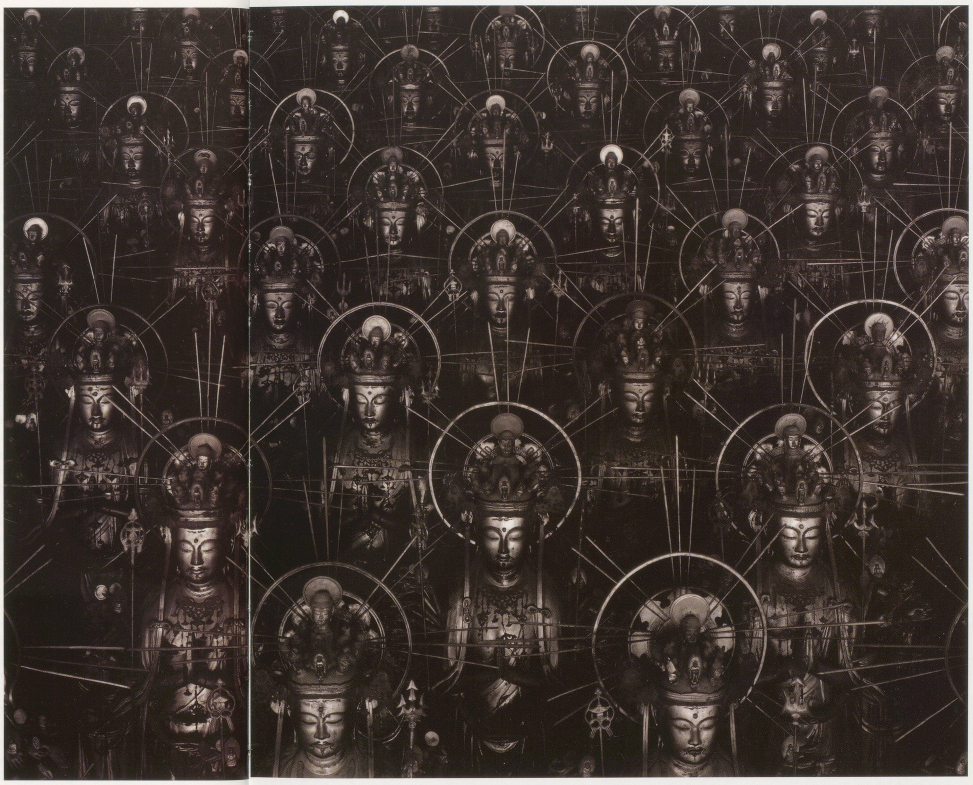
bewegung erreicht Sugimoto die Unterschiede in der Ähnlichkeit und die Ähnlichkeit in den Unterschieden.

Diese Atmosphäre der Vielfalt im Einen zeigt sich vielleicht am deutlichsten in Sugimotos jüngsten Serien, SANJUSANGEN-DO, THE HALL OF THE THIRTY-THREE BAYS (Die Halle mit den 33 Jochen). Dafür hat er in Kyoto einen buddhistischen Tempel aus dem zwölften Jahrhundert photographiert, der reihenweise praktisch identische, lebensgrosse, geschnitzte und vergoldete Skulpturen des *Bodhisattva Kannon* beherbergt. Die Legende will, dass ein Gläubiger, ob Mann oder Frau, unter diesen Skulpturen das Gesicht seiner bzw. ihres Geliebten erkennen kann. Das erste und unmittelbarste, das in den Bildern von den Bodhisattva-Skulpturen erkennbar wird, sind die Prinzipien von Quantität und Ähnlichkeit. Beim längeren Studium der Photographien beginnen sich die Verschiedenheiten jedoch in fast organisch anmutender Weise zu vermehren. Und auch hier kann sich dieser Erkenntnisprozess genausogut und ohne jeden Übergang umkehren, zur Erkenntnis des Einen und der Einheit.

Sugimotos Arbeiten werden nie abenteuerlich. Natur und Kultur sind seine Angelpunkte, jedoch eine Natur und eine Kultur, die dem Chaos und dem Konflikt entrückt ist. Eine reglose Stille kennzeichnet alle seine Bilder: Er verordnet der Natur Ruhe und der Kultur Sanftmut, und sei es nur, um uns für einen Moment zur Besinnung zu bringen und uns den Zugang zu einer vernachlässigten Bild-Realität zu ermöglichen. Der buddhistische Glaube vergleicht den gesunden und erleuchteten Geist mit dem leeren Raum oder mit dem klaren Himmel. Aber es muss ein Raum und ein Himmel ohne Misston und Zwietracht sein; denn der Konflikt macht neurotisch. Ein Gedicht des tibetischen Buddhismus aus *Die Hunderttausend Gesänge des Milarepa* illustriert dies und entspricht Sugimotos Quietismus:

Es war gut, solange ich den Himmel betrachtete!
Aber ich wurde unruhig beim Gedanken an die Wolken . . .
Es war gut, solange ich das weite Meer betrachtete!
Aber ich wurde unruhig beim Gedanken an die Wellen . . .

(Übersetzung: Susanne Schmidt)



HIROSHI SUGIMOTO, HALL OF THE 33 BAYS, 1995 / DIE HALLE MIT DEN 33 JOCHEN, Kyoto.