Hiroshi Sugimoto's metabolic photography = Hiroshi Sugimotos metabolische Photographie

Autor(en): **Bryson, Norman / Nansen**

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: **24.04.2024**

Persistenter Link: https://doi.org/10.5169/seals-680262

Nutzungsbedingungen

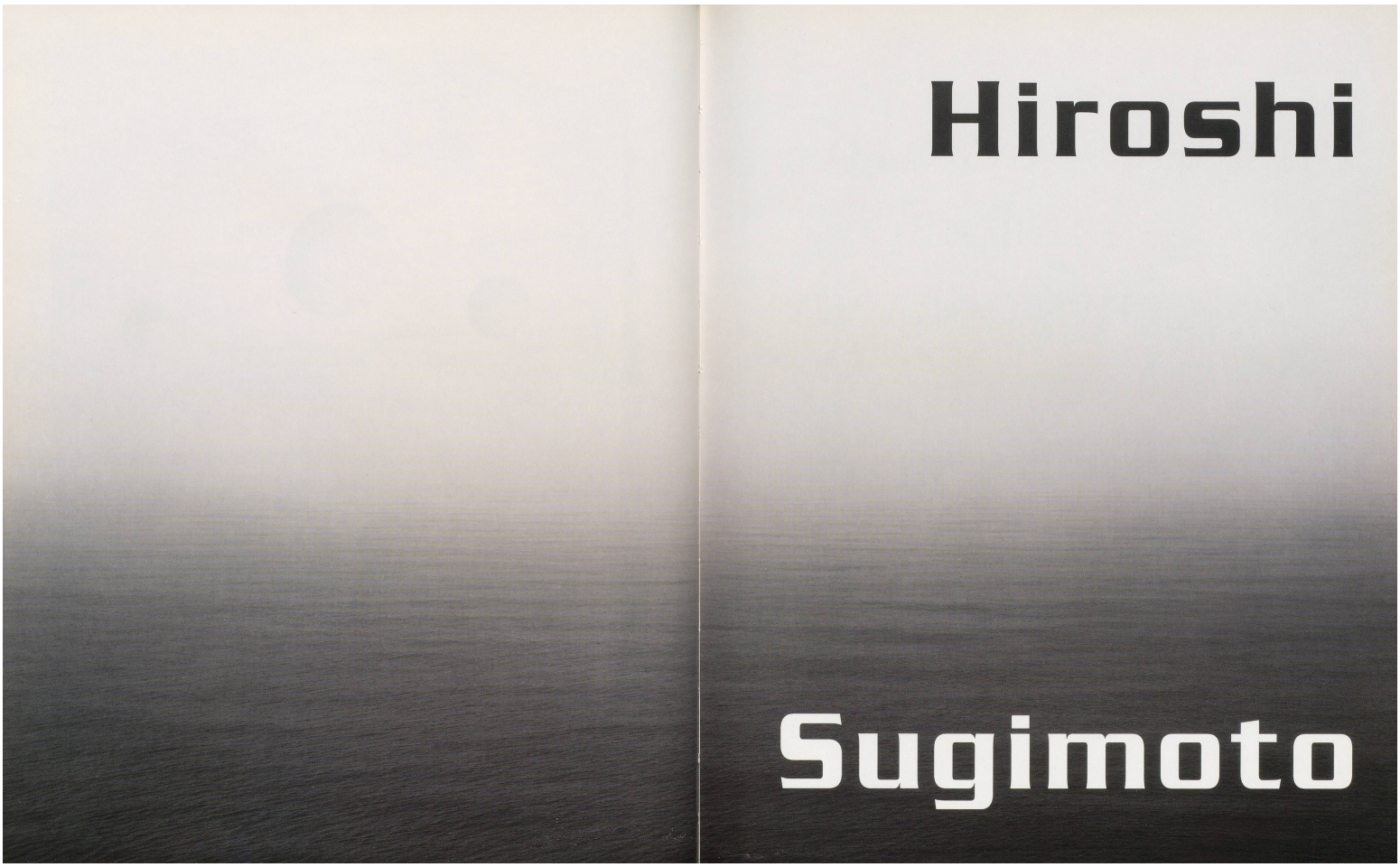
Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung 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



Hiroshi Sugimoto

NORMAN BRYSON

HIROSHI SUGIMOTO'S METABOLIC PHOTOGRAPHY

A promising, though mostly abandoned, idea from the Metabolists, working out of Tokyo in the 1960s: Picture the city not in terms of its architectural forms and edifices but as a layering of different velocities or speeds. Some urban processes will be geologically slow: Over the centuries marshlands are drained and built up; ports emerge and decline; the economic hub gradually shifts east or west. Other processes can be measured in decades: Haussmannization,[1)] the spread of suburbs, post-war reconstruction. Transportation systems are fast. Communications systems are the fastest. Model the city as a speeded-up movie, like *Koyaanisqatsi* (1983) by Godfrey Reggio. The skyscrapers stand still, but their shadows race. Roads stay the same but the cars on them become transparent; at night their headlights form red and white rivers. Now place a body in this space: It participates in all these velocities at once. When swept up in high-velocity systems such as transportation, money, information, the body virtually disappears, just like the cars. But the body also inhabits medium-speed spaces: in the place where it sleeps, for hours at a time, nothing moves (Warhol's *Empire*). Inside the body, processes are slower yet: Once formed, the bones stabilize permanently; over a lifetime the brain and other organs decay quite gradually.

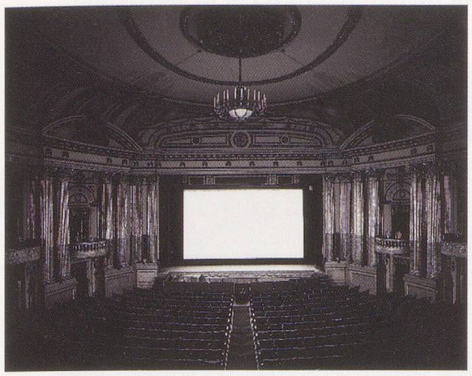
Sugimoto is like that. At first sight his images could be mistaken for Platonic forms, outside time, perfect. But like Metabolist analyses of the

1) Georges Eugène Haussmann (1809–1891), builder of modern Paris with its wide boulevards and canalization system.

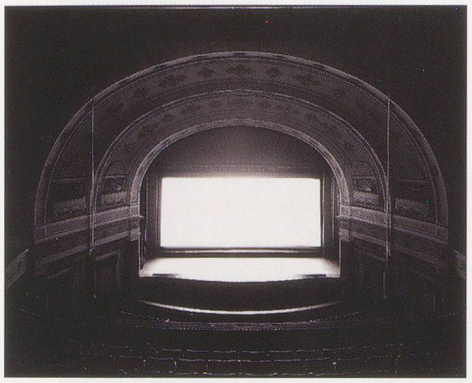
Preceding page / vorangehende Seite:
HIROSHI SUGIMOTO, NORTH ATLANTIC OCEAN, CLIFFS OF MOHER, Ireland. 1989.

NORMAN BRYSON teaches art history at Harvard University and is General Editor of *Cambridge Studies in Art History and Criticism* (Cambridge University Press).

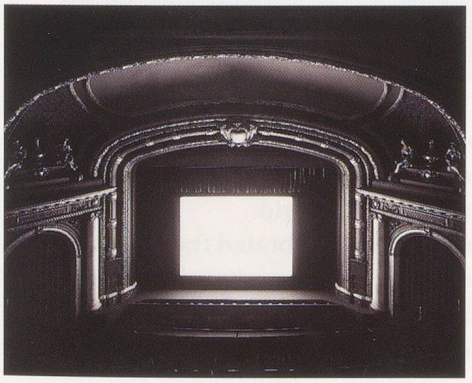
HIROSHI SUGIMOTO,
INTERIOR THEATERS / SAALKINOS:



AL RINGLING, BARABOO, 1995.



GOSHEN, INDIANA, 1980.



IMPERIAL THEATER, MONTREAL, 1995.

environment's differential speeds, they isolate and separate the layered velocities across which the subject moves. When consciousness is placed, for instance, inside the cinematic system, whose images pulse at a regular 24-per-second, it quickly joins the speed of the apparatus, and mostly enjoys the show. Yet however absorbed inside the high-speed space of the screen, some residual branch of consciousness remains behind to monitor the auditorium, where other and slower speeds obtain: the motionless confinement of the theater that is known to the bones and the *Sitzfleisch;* the unchanging architecture of the movie theater's interior (at least of the interiors that Sugimoto chooses to photograph). As a subject of cinema, the moviegoer is lost inside the apparatus—she or he literally disappears, like the evaporated cars in the speeded-up cityscape, or the vanished movie on the screen. But Sugimoto's camera is tuned to the slower rhythms of the place, and to visual facts that emerge only through long exposure time—the gleam of gilded plaster, the shininess of a ceiling seen by the light of the screen: details that stand for a longer durée and a less distracted, more vegetal level of consciousness.

At stake is a certain quarrel with older-style modernism (harking back to the 1920s and 1930s), which defined the modern chiefly as acceleration. The disagreement is clearest in Sugimoto's photographs of drive-in movie theaters—those temples of speed, built at the crossroads of the automobile, the motion picture, and fast food. The modern, Sugimoto seems to suggests, was never just about acceleration: It was about being spread between different temporalities, about a subjectivity distributed across distinct and disjunctive registers of speed. The official story of the modern, which celebrated the new velocities, always pretended that the high-speed systems (train, plane, car; radio, TV, computer) were henceforth the only ones that mattered (Marinetti, Virilio). But that official story, Sugimoto intimates, should not be taken at face value. What modernity actually produced was a layered or striated subject, anchored in several independent velocities and zones at once, a subject plural, and polyrhythmic.

If, in modernism, only the high speeds were acknowledged and acclaimed, these are the very speeds that Sugimoto's work manages to bypass. Exposure times are set at the maximum: to the length of a feature film (with the THEATERS), or two to three hours (with the NIGHT SEASCAPES). Against modernism's cult of the instantaneous, his work asserts the continuing presence of forms of attention that are closer to the body's interior, and are more akin to sleep or unconsciousness than to the vigilant rapidity of the retina—or the movie screen. Sugimoto's strategy is basically to block "superficial" consciousness in order to locate and give some definition to certain permanences of consciousness, the body, and the environment which high-velocity systems consistently eclipse or overlook.

One might expect that life at the more vegetal levels of consciousness would be blandly sweet and serenely transcendental. There is certainly

an element of that, for instance in the SEASCAPES, which discover a continuum of placid seas extending all around the globe (even the English Channel, not usually known for the stillness of its waters, comes out looking becalmed and equatorial). The nocturnal SEASCAPES, in particular, can feel like glimpses into an infinitely spacious and infinitely benign cosmic container, supporting body and consciousness in profound equilibrium. It is here that some viewers may find Sugimoto's work "spiritual," and his own words about the SEASCAPES suggest something like that to have been his intent.[2] But if there is spirituality here, what is unusual about it is the high degree of aggressiveness or destructiveness it also involves.

Consider, for example, the INTERIOR and DRIVE-IN THEATERS. In order to access the slower rhythms of perception and the environment, the photographs actively destroy cinema itself. What is fast-moving and transient—the movie—is annihilated and burnt out. It would be mistaken to think of Sugimoto's project as having to do with either conservation or nostalgia; the photographs don't preserve cinema, they extinguish it. The slower temporalities to which he keys his camera are those of ruination and obliteration—edifices on the point of disappearance, species that have become extinct.

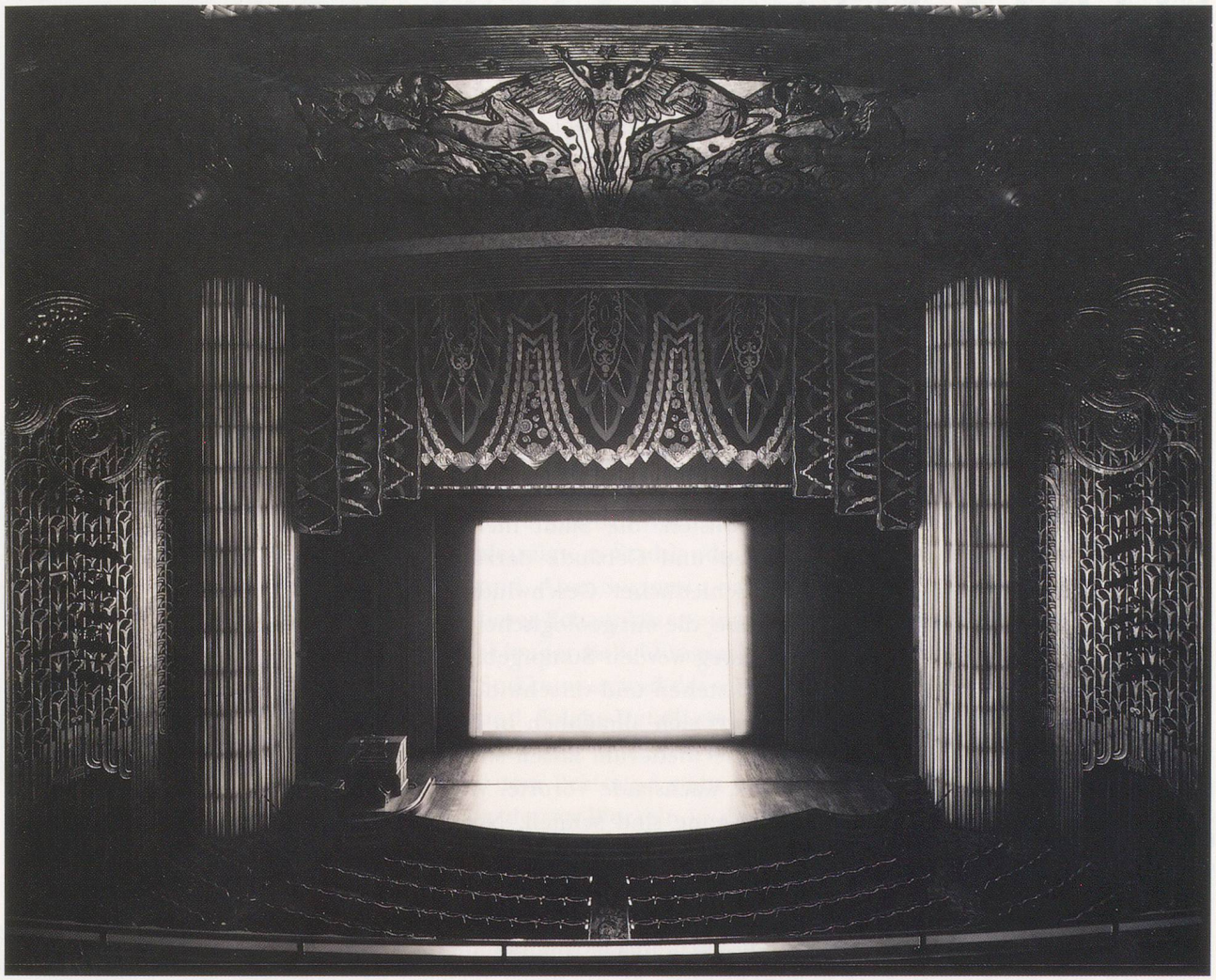
In the slow-moving, almost geological time of his camera, everything is on the way out: The limited expressiveness that the animal species possess is the product of the taxidermist's skill, and the movie stars have become ghastly, distorted effigies of themselves. It is as though coming into an awareness of a longer march of history and longer durations of Being has caused everything to reveal itself as always already disintegrating from within. The traces of Buddhist thought in Sugimoto's work—his photographs have been a matter for discussion in the Buddhist review *Tricycle,*[3] and the artist is currently working on a series based on the thousand-armed Kannon in Sanju Sangendo temple in Kyoto—point less to a serene or quietist spirituality and more to a militant demonstration of the doctrine of radical impermanence. If Buddhism can be thought of as a framework which enlarges the normal scale of time to spans of successive lifetimes or whole aeons, it is already a kind of speeded-up movie of the universe, with each and every thing (a building, a person, an animal) falling apart the moment it emerges.

Sugimoto's images have a similar tone. Looking at his DIORAMAS it can seem as if the dinosaurs and trilobites, or African lions and Alaskan wolves, somehow really are alive—but you measure that illusion against the knowledge that they have long since quit this world.

The word *ukiyo-e,* designating the images that celebrated the transient pleasures of life in the Edo period, translates literally as "floating world"—floating, since below its surface the world of impermanence is without ontological ground. Sugimoto's photographs may be the *ukiyo-e* of our time.

2) "I thought about our ancestors who first saw the sea and gave it a name... Without language, the separation between the inner and outer world need not be so apparent. In the SEASCAPES I was thinking about the earliest experiences of mankind, about the time when the first people named the world around them, and named the sea." Interview with Hiroshi Sugimoto, (October 13, 1994), in Thomas Kellein, *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed* (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1995), p. 92.

3) See Kenneth Baker, "Unlikely Finds: Looking for Spiritual Value in Modern Art," *Tricycle,* Spring 1994, pp. 78–82.



HIROSHI SUGIMOTO, PARAMOUNT THEATER, OAKLAND, 1994.

NORMAN BRYSON

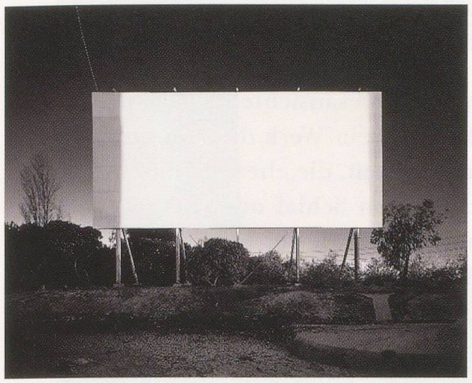
HIROSHI SUGIMOTOS METABOLISCHE PHOTOGRAPHIE

Aus dem Tokio der 60er Jahre stammte eine vielversprechende, inzwischen zwar weitgehend wieder fallengelassene Idee der sogenannten Metabolisten: die Stadt nicht als Ensemble ihrer architektonischen Formen und Gebäude darzustellen, sondern als eine Überlagerung unterschiedlicher Geschwindigkeiten oder Tempi. So gibt es urbane Prozesse, die mit geologischer Langsamkeit verlaufen: über Jahrhunderte hinweg werden Sumpfgebiete trockengelegt und aufgeschüttet. Häfen entstehen und verschwinden wieder. Der ökonomische Mittelpunkt verlagert sich allmählich in östliche oder westliche Richtung. Andere Prozesse wiederum lassen sich in Dekaden bemessen: Haussmannisierung[1)], wachsende Vororte, Wiederaufbau nach dem Krieg. Die Transportsysteme sind schnell. Noch schneller aber sind die Kommunikationssysteme. Stellen wir uns die Stadt als einen beschleunigten Film vor, etwa wie in *Koyaanisqatsi* (1983) von Godfrey Reggio. Die Wolkenkratzer stehen unbeweglich, aber ihre Schatten sausen um sie herum. Die Strassen sehen aus wie immer, aber die Autos sind durchsichtig geworden. Nachts verflüssigen sich ihre Scheinwerfer zu roten und weissen Strömen. Und nun versetzen wir unseren Körper in diesen Raum: Er wird in all diese Geschwindigkeiten zugleich hineingezogen. Wenn er von solchen Hochgeschwindigkeitssystemen wie Transport, Geldumlauf und Information mitgerissen wird, verschwindet er faktisch, genau wie die Autos. Der menschliche Körper hält sich aber auch in Räumen mit mittlerer Geschwindigkeit auf: Dort, wo er schläft, rührt sich stunden-

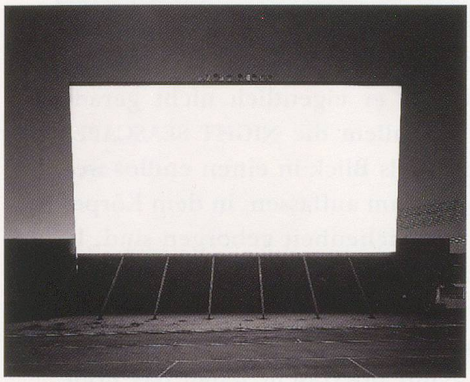
1) Georges Eugène Haussmann (1809–1891) gestaltete unter Napoleon III. das moderne Paris mit seinen breiten Boulevards und seinem Kanalisationssystem.

NORMAN BRYSON lehrt Kunstgeschichte an der Harvard-Universität und ist Herausgeber der *Cambridge Studies in Art History and Criticism,* Cambridge University Press.

HIROSHI SUGIMOTO,
DRIVE-IN THEATERS / AUTOKINOS:



STADIUM DRIVE-IN, ORANGE, 1993.



SIMI VALLEY DRIVE-IN, SIMI VALLEY, 1993.

TRI-CITY DRIVE-IN, SAN BERNARDINO, 1993.

lang nichts (siehe Warhols Film *Empire*). Und im Körper selbst gibt es noch langsamere Vorgänge: Sind die Knochen einmal ausgeformt, verfestigen sie sich, während das Gehirn und andere Organe im Laufe des Lebens einem langsamen Zerfallsprozess unterliegen.

So ähnlich ist das auch mit Sugimotos Bildern. Auf den ersten Blick könnte man sie für Darstellungen platonischer Ideale halten, unberührt von der Zeit, in sich vollkommen. Aber wie die metabolistischen Analysen der verschiedenen Geschwindigkeiten einer Umgebung unterscheiden und isolieren sie die sich überlagernden Tempi, in denen sich ihr Gegenstand bewegt. Wenn das Bewusstsein sich beispielsweise ins kinematographische System mit regelmässigen 24 Bildern pro Sekunde begibt, dann passt es sich sehr schnell der Geschwindigkeit der Maschine an und geniesst die Show in den meisten Fällen. Doch sosehr der Hochgeschwindigkeitsraum der Leinwand verinnerlicht wird, hält sich ein Teil des Bewusstseins doch zurück und behält den Zuschauerraum im Auge, wo andere, niedrigere Geschwindigkeiten dem Kinogänger jene Reglosigkeit verordnen, die seinen Knochen und seinem Sitzfleisch nur allzu vertraut sind: die immer gleiche Innenarchitektur des Kinos (zumindest aber jener traditionellen Kinosäle, die Sugimoto für seine Photos ausgewählt hat). Als Bestandteil der Kinosituation verliert sich der Kinogänger im Gesamtapparat – er oder sie verschwindet im wahrsten Sinne des Wortes, wie die sich verflüchtigenden Autos in der «beschleunigten» Stadtlandschaft oder der entschwindende Film auf der Leinwand. Aber Sugimoto hat seine Kamera auf die langsamen Rhythmen dieses Schauplatzes eingestellt und auch auf solche Vorgänge, die nur bei langer Belichtungszeit sichtbar werden – der Schimmer vergoldeter Stukkaturen und das schwache Leuchten einer Decke im Licht der Leinwand. Solche Details stehen für etwas wie «Dauer» und eine weniger hektische, eher vegetative Bewusstseinsebene.

Auf dem Prüfstand steht hier jener schon etwas angegraute Modernismus, dessen Wurzeln in die 20er und 30er Jahre zurückreichen und der das Moderne vor allem als Beschleunigung definierte. Sugimotos davon abweichende Haltung wird am deutlichsten in seinen Photos von Autokinos, jenen Tempeln der Geschwindigkeit, die ihre Existenz der Kombination von Auto, Film und Fast food verdanken. Das Moderne, so scheint Sugimoto zu sagen, handelte niemals bloss von der Beschleunigung. Vielmehr ging es dabei um ein Ausgespanntsein zwischen verschiedenen zeitlichen Ebenen, um eine Subjektivität, die sich in verschiedene, miteinander nicht vereinbare Geschwindigkeiten aufspaltete. Die offizielle Geschichte der Moderne, die die neue Schnelligkeit pries, tat immer so, als seien die Hochgeschwindigkeitssysteme – Zug, Flugzeug, Auto, Radio, Fernsehen, Computer – fortan das einzige, was zählt (Marinetti, Virilio). Doch diese offizielle Geschichte, gibt Sugimoto zu verstehen, sollte man nicht für bare Münze nehmen. Was die Moderne tatsächlich hervorgebracht hat, ist ein vielschichtiges Subjekt, das in mehreren, voneinander unabhängigen Geschwindigkeiten und

Zeitzonen gleichzeitig verankert ist und eine ebenso plurale wie polyrhythmische Struktur aufweist.

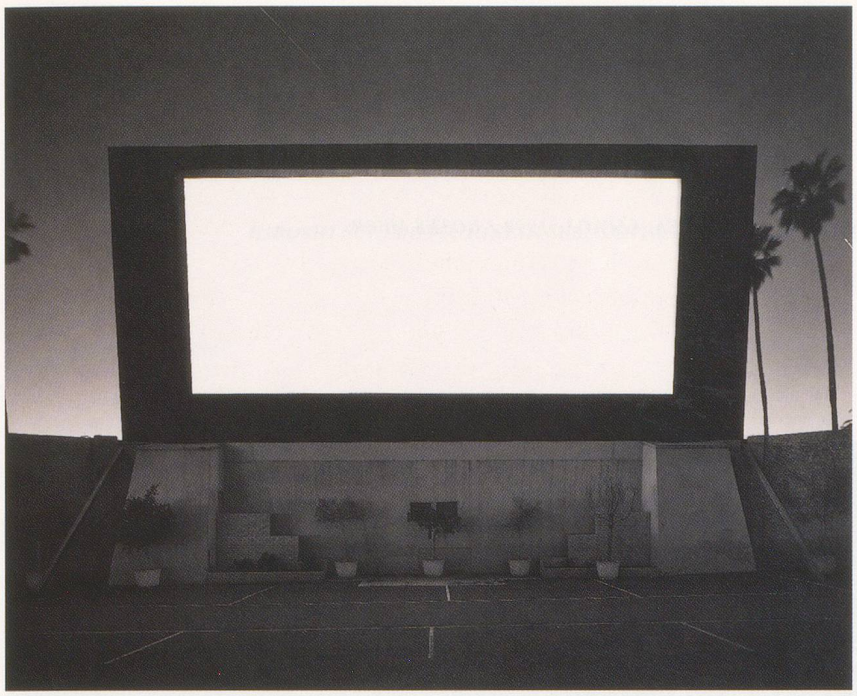
Während das Interesse des Modernismus allein den hohen Geschwindigkeiten galt, gelingt es Sugimoto, in seinen Arbeiten genau diese Tempi auszublenden. Er dehnt seine Belichtungszeiten maximal aus, etwa auf die Länge eines Spielfilms (bei den Kinoaufnahmen) oder auf zwei bis drei Stunden (bei den nächtlichen Meeresansichten). Gegen den modernistischen Kult des Augenblicks setzt sein Werk die kontinuierliche Gegenwart einer Form von Aufmerksamkeit, die eher Rhythmen des Körperinneren entspricht und mehr mit dem Schlaf oder dem Unterbewusstsein zu tun hat als mit der ruhelosen Hast der Netzhaut – oder der Kinoleinwand. Sugimotos Strategie geht hauptsächlich dahin, das «oberflächliche» Bewusstsein zu blockieren, um dauerhaftere Bewusstseinsmomente, die von den Hochgeschwindigkeitssystemen beharrlich übersehen oder ausgeblendet werden, wie etwa unseren Leib und seine Umgebung in den Blick zu rücken und zu erfassen.

Nun könnte man meinen, das Leben auf einer eher vegetativ gesteuerten Bewusstseinsstufe sei sanft und verlaufe in transzendentaler Abgeklärtheit. Und es hat in der Tat einen solchen Zug, beispielsweise in den SEASCAPES (Meeresansichten); da scheint sich ein endloses stilles Meer über den ganzen Erdball zu erstrecken – selbst der Ärmelkanal verströmt eine äquatoriale Ruhe, obwohl er eigentlich nicht gerade für schwachen Seegang bekannt ist. Vor allem die NIGHT SEASCAPES (Nächtliche Meeresansichten) kann man als Blick in einen endlos weiten und unendlich gütigen kosmischen Raum auffassen, in dem Körper und Bewusstsein in vollkommener Ausgeglichenheit geborgen sind. In diesem Punkt könnte mancher Betrachter Sugimotos Werk für «spirituell» halten; und tatsächlich legen seine eigenen Worte zu den SEASCAPES nahe, dass so etwas seine Absicht gewesen sei.[2)] Doch wenn wir es hier mit Spiritualität zu tun haben, dann überrascht dabei das hohe Mass an Aggressivität und Destruktivität, das auch darin mitschwingt.

Betrachten wir beispielsweise die INTERIOR THEATERS (Kinosäle) und DRIVE-IN THEATERS (Autokinos). Um den verlangsamten Wahrnehmungsrhythmus und die Umgebung zu erfassen, zerstören die Photos ihrerseits das eigentliche Kino. Die schnelle Bewegung, das Flüchtige – der Film – wird aufgehoben, ausradiert. Sugimotos Ansatz hat absolut nichts mit Konservierung oder Nostalgie zu tun. In diesen Photographien wird das Kino nicht konserviert, sondern ausgelöscht. Der langsamere Zeitrhythmus, dem die Verschlusszeiten seiner Kamera entsprechen, macht Zerstörung und Vernichtung sichtbar – Gebäude, die im Verschwinden begriffen sind, oder Exemplare bereits ausgestorbener Arten.

In der zeitlupenhaften, fast geologischen Zeit seiner Kamera befindet sich alles im Zustand des Verschwindens: Die begrenzte Ausdruckskraft ausgestopfter Tiere ist das Produkt des Präparators, und die Filmstars sind zu geisterhaften, verzerrten Abbildern ihrer selbst geworden. Es ist,

2) «Ich dachte an unsere Vorfahren, die das Meer sahen und ihm einen Namen gaben. (...) Ohne Sprache wäre die Trennung zwischen Innen- und Aussenwelt nicht so deutlich. Bei den SEASCAPES habe ich daher über die ältesten Eindrücke der Menschheit nachgedacht. Über die Zeit, als der erste Mensch die Welt um sich herum, das Meer benannte.» in: Kellein, Thomas, *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed,* Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1995. S. 92.



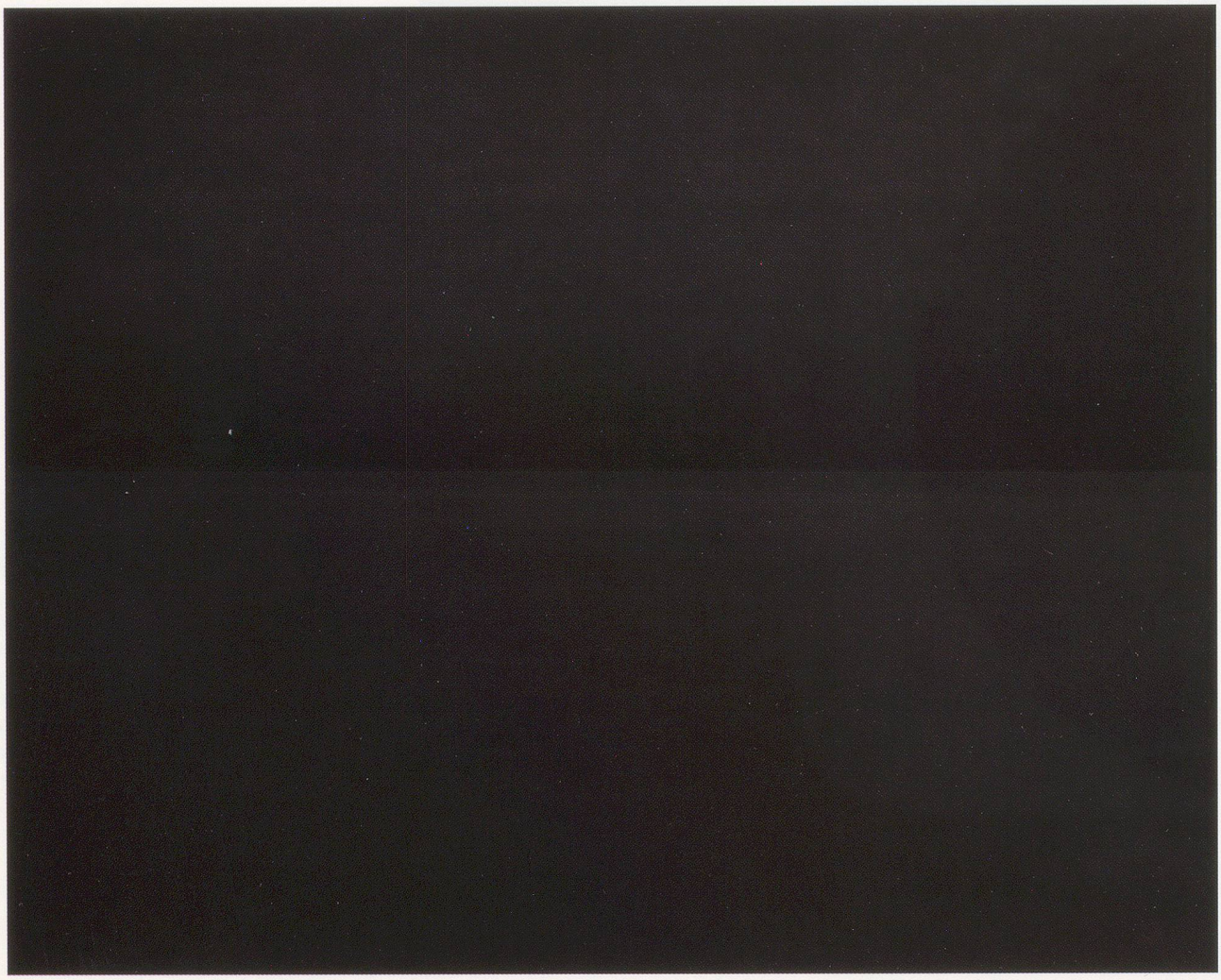
HIROSHI SUGIMOTO,
RUBIDOUX DRIVE-IN, RUBIDOUX, 1993.

als würden wir uns einer längeren historischen Entwicklung bewusst, als würde die längere Dauer seines Daseins jedes Seiende als eines entlarven, das sich immer schon von innen her auflöst. Die Spuren buddhistischen Denkens in Sugimotos Werk – seine Photos wurden in der buddhistischen Zeitschrift *Tricycle* [3] diskutiert, und zur Zeit arbeitet der Künstler an einer Serie über den tausendarmigen Kannon im *Sanji Sangendo*-Tempel von Kyoto – lassen weniger auf eine abgeklärt-quietistische Spiritualität schliessen als vielmehr auf einen militanten Vortrag der Lehre von der radikalen Unbeständigkeit alles Seienden. Stellt man sich den Buddhismus als einen Rahmen vor, der das normale Zeitmass auf eine Reihe von Lebensspannen oder ganze Zeitalter ausdehnt, so wäre das bereits eine Art beschleunigter Film des Universums, in dem alles (Häuser, Menschen, Tiere) schon im Augenblick seines Auftauchens wieder zerfällt. Sugimotos Bilder weisen in diese Richtung. Betrachtet man seine DIORAMEN, mag es einem scheinen, als wären die ausgestorbenen Dinosaurier und Ur-Krebse, die afrikanischen Löwen und alaskischen Wölfe irgendwie tatsächlich lebendig; aber gegen diese Illusion steht das Wissen, dass sie – wenn nicht als Art, so doch als Individuen – schon vor langer Zeit von dieser Erde verschwunden sind.

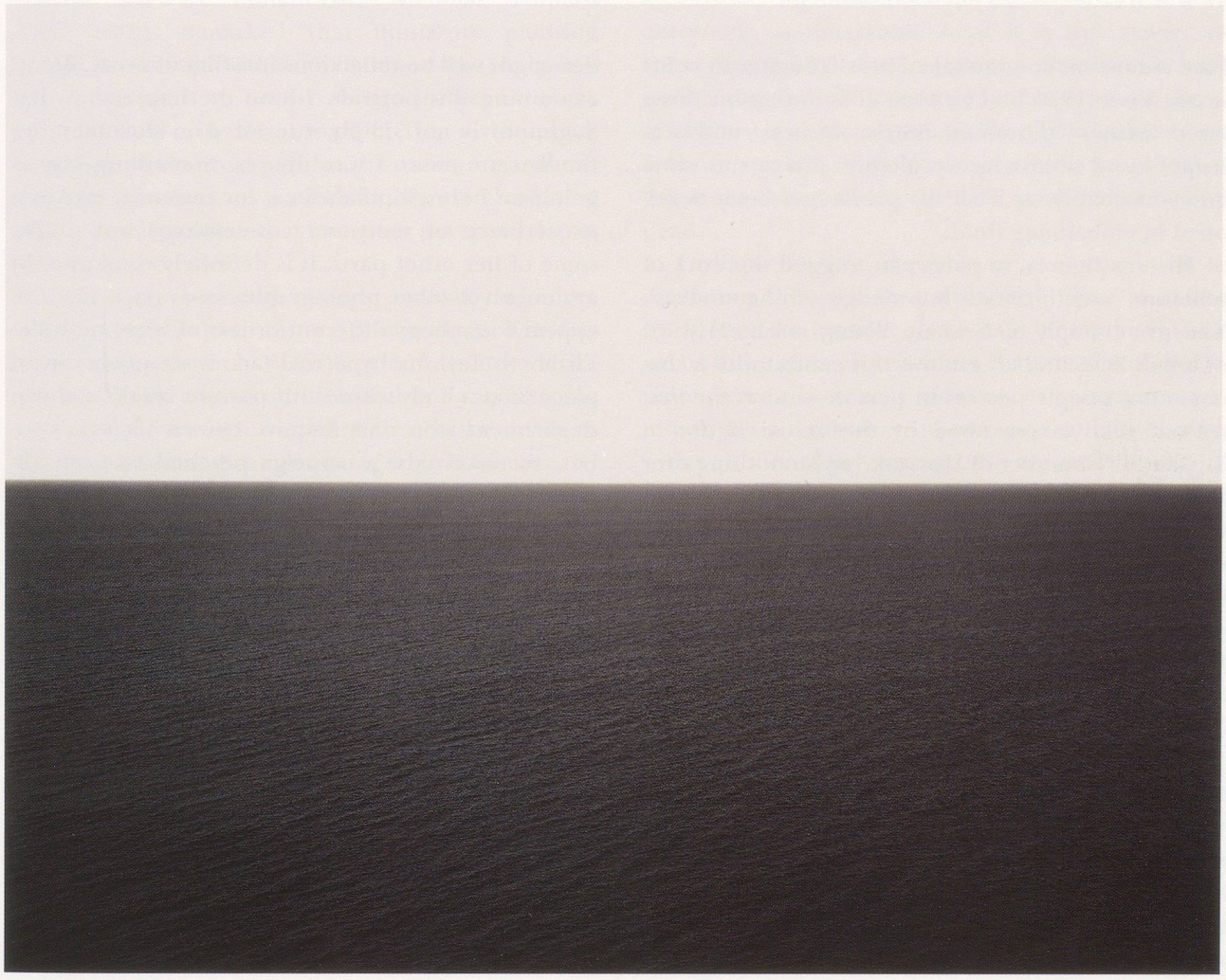
Das Wort *ukiyo-e* bezeichnet Bilder, die die vergänglichen Freuden des Lebens in der Edo-Zeit feierten, und ist wörtlich zu übersetzen als «Welt in der Schwebe» – in der Schwebe, weil die Welt der Unbeständigkeit unter ihrer Oberfläche keinen ontologischen Grund hat. Vielleicht sind Sugimotos Photographien das *ukiyo-e* unserer Zeit. *(Übersetzung: Nansen)*

3) Kenneth Baker, «Unlikely Finds: Looking for Spiritual Value in Modern Art», *Tricycle*, Frühjahr 1994, S. 78–82.

HIROSHI SUGIMOTO, RED SEA, SAFAGA, 1992 / ROTES MEER.



HIROSHI SUGIMOTO, IONIAN SEA, SANTA CESAREA III, 1990 / IONISCHES MEER.

HIROSHI SUGIMOTO, AEGEAN SEA, PILION, 1990 / ÄGÄISCHES MEER.

HIROSHI SUGIMOTO, IONIAN SEA, SANTA CESAREA, 1990 / IONISCHES MEER.