

Hiroshi Sugimoto : half dead = Halbtot

Autor(en): **Rugoff, Ralph / Moses, Magda / Opstelten, Bram**

Objektyp: **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: **15.08.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680325>

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.

Half Dead

RALPH RUGOFF

Maybe I am already half dead. – Hiroshi Sugimoto¹⁾

I am almost inclined to take Hiroshi Sugimoto at his word. Since 1976 he has been elaborating on three basic themes—dioramas, movie theatres, and seascapes—and almost every picture shares the same quiet morbidity, as if all his prints had been developed in embalming fluid.

His wax figures, in particular, suggest the work of someone with intimate knowledge of the undead. The photograph of Graham Young, a.k.a. THE ST. ALBAN'S POISONER,²⁾ endows this exhibit with a charisma few people possess in person—more, for that matter, than is possessed by the actual figure in Tussaud's "Chamber of Horrors." By smoothing over the unnatural coloring used by Tussaud's craftsmen, Sugimoto's delicately-toned black-and-white print makes it seem more natural to linger over haunting details—the figure's slumping shoulders, his crippled-looking hand, the fly that's not quite zipped up, his brooding eyes—until gradually we realize that in the picture he's sexy as hell.

As is a waxen Sophia Loren in a photo taken at the Movieland Wax Museum in California. In particular, Sophia's pendulous left breast, pushing against the ripped polka-dot fabric of her dress, seems mesmerizingly full of life. The highlights on her bared shoul-

der might well be reflections in a film of sweat. But in examining this portrait, I have the impression that Sugimoto is not simply interested in documenting the uncanniness of wax figures. Something else is going on here. Sophia's face, for instance, evokes a masterpiece of mortuary cosmetology, but unlike some of her other parts, it is definitely comatose. In a number of other photographs, body parts likewise appear to embody different orders of verisimilitude: Elizabeth Taylor's hyperreal face is strangely out of place atop a body whose stiff posture recalls a cheap department store mannequin. Queen Victoria's sober, shrunken visage appears perched atop an abstract oblong shape that seems human only by virtue of its being clothed.

The portrait of Ms. Taylor shows us the wax actress amid a theatrical set designed to suggest a stately drawing room in a vast mansion (a *trompe l'oeil* passageway behind her depicts an endless series of doorways and receding rooms). Yet her own doll-like demeanor subtly contaminates the life-size furnishings around her, so that they, too, might well be tiny doll's house props, and I'm left wondering about the real scale of the photographer's subject. Indeed, many of his pictures of dioramas and wax figures convey the preternatural stillness of miniature landscapes and models, the profound calm of a parallel world forever cut off from the ceaseless activity and ungainliness of our own surroundings.

Even Sugimoto's sea pictures evince this unsettling effect. Their neatly bisected compositions shrink the sky and water down to uncanny dimen-

RALPH RUGOFF is the author of *Circus Americanus* (Verso) and *Through the Eye of a Needle*, a monograph on microminiature sculptor Hagap Sandaljian (Museum of Jurassic Technology Press). He is the curator of the exhibition "Scene of the Crime," which will open at the Armand Hammer Museum in Los Angeles in 1997.

sions. A number of the photos taken on clear days, when the horizon line appears as crisp as any hard-edge abstraction, evoke half-filled aquariums (at least that's the impression I get when standing about ten feet away). The artist's matter-of-fact camera reduces the great sublime expanse, beloved of Romantics, to neatly packaged elements in a small box.

Of course, at 20 by 24 inches, these prints are in fact miniatures, and their exacting, fine-grained reproduction emulates the hallmark of miniature art: They condense and intensify a profusion of realistic detail at a reduced size. The first great English portrait miniaturist, Nicholas Hilliard (1547–1619), remarked that miniature painting should be realized with such diamond-like sharpness that "it seemeth to be the thinge itselfe, even the worke of God and not of man."³ This divine precision accounts in great part for the miniature's allure, as it transports us to a more brilliantly elucidated world, a self-contained microcosm governed by its own logic and rules.

That same sensation creeps around the edges of Sugimoto's natural history photographs. The forest creatures shown in *BONGO*, a study in deep shadows and light, appear so lifelike that I can imagine a blur of movement around their elk-like heads as they mosey along through untraceable landscape. By slyly flattening the perspective so that the three-dimensional diorama almost seems part of its painted backdrop, the portrait introduces another level of uncertainty into an already fugitive scene. This irrecoverable and unwitnessed prehistory is staged with a hallucinatory clarity that suggests the ambience of *The Twilight Zone*, where the utterly normal is always subtly but profoundly skewed.

When I peruse these pictures, I'm reminded of a visit of my own to the American Museum of Natural History; it was in the early eighties, shortly after paleontologists had announced that existing conceptions of the brontosaurus were all wrong. The museum's giant brontosaurus skeleton still towered in the dinosaur hall, however—only now every visitor knew that it wasn't in fact a reconstruction, but a work of science fiction, an enormous special effect from a never-made Stone Age epic. Its compromised reality infected every other exhibit I looked at that

day, so that all the dioramas that so confidently recast unknowable worlds in tangible form suddenly appeared to be residents of a strange netherworld, lost somewhere between prehistory and back-lot fabrication.

ALASKAN WOLVES, likewise, could pass as a photograph of real animals posed against a studio backdrop, as though they were live props in an ad for cold-filtered beer. The prehistorical couple in *EARLIEST HUMAN RELATIVES*, meanwhile, seem to have just sauntered over from a Planet of the Apes Club Med. Rather than exaggerate the absurdity of such an exhibit, Sugimoto presents the scene as if it were absolutely unremarkable—and it is this veneer of sober "normality" that imbues the picture with such quietly disconcerting power, because it prompts one to ask how it is that a diorama like this could not provoke an uproar, or at least uproarious laughter? If this is the "acceptable," then the public must be half dead.

Perhaps it's just the way we're accustomed to regarding things with a distanced gaze, as if the world itself were under glass—as it increasingly is for us, be it the glass of a vitrine, a car windshield, a television screen, a security monitor, or a computer terminal. It's a look that invests even public displays with a profound privacy, and the orphaned reality of the tourist attraction. The camera, another kind of vitrine, reiterates this enchanted condition as if to insist that the photograph doesn't capture reality, but fabricates its own. As Susan Sontag put it: "In the very creation of a duplicate world, of a reality in the second degree, narrower but more dramatic than the one perceived by natural vision," the photographic enterprise conceals a lurking surrealism in its very heart.⁴

But Sugimoto's work goes a step further. In these seemingly deadpan photos, the entrancing immobility of waxworks and dioramas doubles back on the already-frozen aspect of the photograph, providing a foil for demonstrations that the still image is in fact an unstable entity, comprising and accentuating a seamless medley of contradictions. It's not that our models of historical record (like photography and dioramas) are utterly fictitious, but that they seem to sum up our own hybrid, or divided, status. In partic-



HIROSHI SUGIMOTO, MAE WEST, 1994,
Movieland Wax Museum, Buena Park, California /
Wachsfigurenkabinett, Buena Park, Kalifornien.

ular Sugimoto's precise compositions, which so often recall their mechanical origins, convey a sense of the photographer as a hybrid creature, part human and part machine, who thus possesses a special license to explore the boundary separating the living and the inanimate. Like the work of a metaphysical coroner, his art does not seek to bring the dead to life—as often seems to happen in memorial photography—but instead intervenes with a ghostly touch, so that each image betrays the transformative presence of a human, or half-human, witness.

Maybe that's why he continues to elaborate on the same themes: As his pictures comment one upon another, we are prompted to pick up on the nuances which we might overlook in a single image. Rather

than the rigor mortis of dumbstruck awe, he leads us to habits of close observation, compulsive cross-checking, and scrupulous comparison. It is true these are also the procedures of the paranoid, but a little paranoia sometimes goes a long way towards enlivening our perception. In a dematerialized world of images where we ourselves have become ghostly, Sugimoto reminds us that we are still half alive.

1) Interview by Thomas Kellein, ex. cat., *Hiroshi Sugimoto. Time Exposed*, Kunsthalle Basel (Stuttgart: Edition Hansjörg Mayer, 1995), p. 92.

2) All mentioned works date from 1994.

3) Raymond Lister, *The Miniature Defined* (Cambridge: The Golden Head Press, 1963), p. 2.

4) Susan Sontag, *On Photography* (New York: Anchor Books, 1990), p. 52.



HIROSHI SUGIMOTO, QUEEN VICTORIA, 1994,
Madame Tussaud's, London.

Halbtot

RALPH RUGOFF

Vielleicht bin ich bereits halb tot. – Hiroshi Sugimoto¹⁾

Seit 1976 hat Hiroshi Sugimotos Arbeit drei thematische Schwerpunkte – Dioramen, Kinos und Landschaften –, und fast jedes seiner Bilder zeichnet sich durch die gleiche stumme Morbidität aus, als wären all seine Abzüge in einer einbalsamierenden Flüssigkeit entwickelt worden.

Insbesondere seine Wachsfiguren wirken halb tot, nur ist die Grenze zwischen tot und lebendig kaum wahrzunehmen. Das Photo von Graham Young, bekannt als DER GIFTMÖRDER VON ST. ALBANS,²⁾ verleiht diesem Ausstellungsstück ein Charisma, das wenige Menschen *in natura* besitzen – jedenfalls hat

es eine stärkere Ausstrahlung als das Original in Madame Tussauds «Schreckenskammer». Dadurch, dass die unnatürliche Kolorierung der Tussaudschen Wachs-künstler wegfällt, lässt Sugimotos fein abgestufter Schwarzweissabzug es weniger abartig erscheinen, sich die fesselnden Details genauer anzusehen – die abfallenden Schultern der Figur etwa, die verkrüppelt wirkende Hand, die Hosentür, deren Reissverschluss nicht ganz bis oben zu ist, den grüblerischen Blick –, bis uns schliesslich klar wird, dass die Person auf dem Bild ungeheuer sexy ist.

Wie die wächserne Sophia Loren auf einem Photo, das im *Movieland Wax Museum* in Kalifornien aufgenommen wurde. Insbesondere Sophias schwere linke Brust, die sich an den aufgeschlitzten gepunkteten Stoff ihres Kleides presst, erscheint faszinierend lebendig. Die Schlaglichter auf ihrer entblössten Schulter wirken täuschend echt wie Reflexionen auf schweissbedeckter Haut. Wenn ich dieses Porträt jedoch genau betrachte, habe ich den Eindruck, dass es Sugimoto nicht bloss darum zu tun ist, die Unheimlichkeit von Wachsfiguren zu dokumentieren. Etwas anderes spielt sich hier ab. Sophias Gesicht etwa erinnert an ein Meisterwerk der Leichenkosmetik, es ist jedoch, im Unterschied zu manch anderem Körperteil, eindeutig komatös. Auch auf einer Reihe anderer Photos erscheinen einzelne Körperteile jeweils in unterschiedlichem Masse lebensecht: Elizabeth Taylors hyperrealistisches Gesicht wirkt seltsam deplaziert auf einem Körper, dessen steife Haltung an eine Schaufensterpuppe eines Billigkaufhauses erinnert. Das nüchterne, geschrumpfte Gesicht Königin Viktorias thront über einem abstrakten rechteckigen Gestell, das nur dank der Tatsache, dass es Kleider trägt, menschlich wirkt.

Das Porträt von Miss Taylor zeigt uns die wächserne Schauspielerin vor der Kulisse eines prächtigen Salons in einem herrschaftlichen Wohnhaus (ein Trompe-l'œil-Korridor hinter ihr zeigt eine endlose

RALPH RUGOFF ist der Autor von *Circus Americanus* und *Through the Eye of a Needle*, einer Monographie über den Mikro-miniatur-Bildhauer Hagap Sandaljian, und er ist Organisator der Ausstellung «Scene of the Crime», die 1997 im Armand Hammer Museum in Los Angeles stattfinden wird.

Folge von Türöffnungen und in die Tiefe führenden Gemächern). Ihre eigene puppenhafte Erscheinung jedoch färbt auf subtile Weise auf die lebensgrossen Einrichtungsgegenstände um sie herum ab, so dass es sich auch bei diesen um winzige Puppenhausrequisiten handeln könnte. Am Ende fragt man sich, wie gross der photographierte Gegenstand wohl wirklich ist. Tatsächlich vermitteln viele seiner Bilder von Dioramen und Wachsfiguren die übernatürliche Stille von Miniaturlandschaften und Modellen, die tiefe Ruhe einer parallelen Welt, die von der unaufhörlichen Betriebsamkeit und Banalität der Welt um uns herum für alle Zeit abgeschnitten ist.

Selbst die «Seestücke» Sugimotos zeigen diese beunruhigende Wirkung. Ihre sauber zweigeteilten Kompositionen lassen Himmel und Wasser in unheimliche Dimensionen schrumpfen. Eine Reihe der Photos, die an klaren Tagen aufgenommen wurden, wenn die Horizontlinie scharf wie irgendein abstraktes *Hard-edge*-Bild wirkt, erinnern an halbgefüllte Aquarien (zumindest ist dies der Eindruck, den ich erhalte, wenn ich drei Meter entfernt stehe). Die nüchterne Kamera des Künstlers reduziert die grosse erhabene Weite, das Lieblingsmotiv der Romantiker, zu feinsäuberlich in eine kleine Schachtel gepackten Einzelelementen.

Mit ihrem Format von 50 x 60 cm sind diese Abzüge tatsächlich Miniaturen, und ihre exakte, feinkörnige Reproduktion erreicht die Feinheit der Qualität von Werken der Miniaturmalerei: Sie verdichten und intensivieren eine Fülle realistischer Details in verkleinertem Format. Der erste namhafte englische Porträtminiaturist, Nicholas Hilliard (1547–1619), meinte, Miniaturmalerei solle mit solch diamantener Schärfe ausgeführt werden, dass «sie wie die Sache selbst erscheine, ja als ein Werk Gottes, und nicht eines Menschen». ³⁾ Diese göttliche Präzision erklärt zu einem grossen Teil den Reiz der Miniatur, versetzt uns diese doch in eine kristallklare Welt, in einen in sich geschlossenen Mikrokosmos, der seiner eigenen Logik und eigenen Gesetzen folgt.

Das gleiche Gefühl umschleicht die Ränder der naturgeschichtlichen Photos Sugimotos. Die Waldkreaturen in BONGO, einer Studie mit viel Licht und tiefen Schatten, wirken derart lebensecht, dass ich mir eine durch Bewegung verursachte Unschärfe um

ihre elchähnlichen Köpfe vorstellen kann, während sie durch eine undefinierbare Landschaft dahintrotten. Durch die unauffällige Abflachung der Perspektive, durch die das dreidimensionale Diorama fast wie ein Teil seines gemalten Hintergrundes erscheint, bringt das Porträt eine zusätzliche Ebene der Unsicherheit in ein ohnehin schon flüchtiges Bild hinein. Diese unwiederbringliche, unverbürgte Szene aus der Urgeschichte wird mit einer halluzinatorischen Klarheit inszeniert, die an die Atmosphäre der Fernsehserie *The Twilight Zone* erinnert, in der das vollkommen Normale stets eine subtile, aber gründliche Entstellung erfährt.

Wenn ich diese Bilder durchsehe, drängt sich mir die Erinnerung an einen Besuch im *American Museum of Natural History* auf; das war Anfang der 80er Jahre, kurz nachdem Paläontologen bekanntgegeben hatten, dass die bestehenden Vorstellungen vom Brontosaurus von Grund auf falsch seien. Das überdimensionale Brontosaurus skelett des Museums ragte allerdings nach wie vor im Dinosauriersaal in die Höhe – nur wusste jetzt jeder Besucher, dass es in Wirklichkeit keine Rekonstruktion war, sondern ein Science-fiction-Produkt, ein gigantischer Spezialeffekt aus einem niemals realisierten Steinzeitepos. Seine kompromittierte Realität färbte auf jedes andere Exponat ab, das ich an jenem Tag betrachtete, so dass all die Dioramen, die so selbstsicher unbekannte Welten in greifbarer Gestalt nachstellten, mir mit einem Mal wie Angehörige einer seltsamen Unterwelt vorkamen, die sich irgendwo zwischen Urgeschichte und der Fabulierkunst eines Hinterhofstudios verirrt hatten.

ALASKA-WÖLFE könnte ebenfalls als Photo von echten Tieren durchgehen, die vor einem Studiohintergrund posieren, als wären sie lebende Requisiten in einer Fernsehwerbung für eisgebrautes Bier. Das prähistorische Paar in DIE URAHNEN DES MENSCHEN sieht dagegen so aus, als wäre es gerade erst von einem *Club Med* auf dem Planeten der Affen herübergeschlendert. Statt die Absurdität eines derartigen Schauobjektes noch zu überzeichnen, präsentiert Sugimoto die Szene vielmehr so, als wäre sie gar nicht besonders bemerkenswert. Natürlich ist es genau dieser Hauch nüchterner «Normalität», der dem Bild seine leise beunruhigende Kraft verleiht,

denn sie wirft die Frage auf, wie es möglich ist, dass ein Diorama wie dieses nicht schon immer einen Aufschrei oder zumindest schallendes Gelächter hervorgerufen hat. Ein Publikum, das so etwas als «normal» und «akzeptabel» empfindet, muss ja halb tot sein.

Vielleicht ist es einfach die Art, wie wir gewohnt sind, Dinge mit einem distanzierten Blick zu betrachten, als wäre die Welt selbst hinter Glas – was sie für uns ja auch zunehmend ist, sei es das Glas einer Vitrine, einer Windschutzscheibe, eines Fernsehschirms, eines Überwachungsmonitors oder eines Computerterminals. Es ist ein Blick, der selbst dem öffentlich Dargebotenen eine zutiefst private Aura, und die isolierte Wirklichkeit einer Touristenattraktion, verleiht. Die Kamera, selbst eine Art Vitrine, spürt diesem verzauberten Zustand nach, als wollte sie betonen, dass das Photo nicht die Wirklichkeit einfängt, sondern seine eigene Wirklichkeit erfindet. Wie Susan Sontag es formuliert hat: *Surrealismus liegt bereits in der Natur des fotografischen Unterfangens, in der Erzeugung eines Duplikates der Welt, einer Wirklichkeit zweiten Grades, die zwar enger begrenzt, aber dramatischer ist als jene, die wir mit eigenen Augen sehen.*⁴⁾

Sugimotos Werk geht jedoch noch einen Schritt weiter. Auf diesen scheinbar ausdruckslosen Photos widerspiegelt die bezaubernde Unbeweglichkeit der Wachsfiguren und Dioramen den «einfrierenden» Aspekt jeder Photographie und gibt so einen Hintergrund ab, auf dem sich zeigen lässt, dass auch die Standaufnahme in Wirklichkeit ein instabiles Gebilde ist, das ein Gemisch nahtlos ineinander übergehender Widersprüche umfasst und akzentuiert. Die Sache ist nicht die, dass unsere Modelle historischer Dokumentation (wie die Photographie und die Dioramen) nichts mit der Realität zu tun hätten, sondern dass sie offenbar das Bild unseres eigenen hybriden oder gespaltenen Status wiedergeben. Gerade Sugimotos präzise Kompositionen, die häufig ihren mechanischen Ursprung in Erinnerung rufen, vermitteln den Eindruck, als sei der Photograph ein Zwitterwesen, halb Mensch, halb Maschine, das folglich besonders berechtigt erscheint, die Grenze auszuloten, die das Lebendige vom Unbelebten trennt. Wie die Arbeit eines metaphysischen Leichenbeschauers versucht seine Kunst nicht, die



HIROSHI SUGIMOTO, HYENA, JACKAL, VULTURE, 1976 / HYÄNE, SCHAKAL, GEIER,
American Museum of Natural History, New York.



HIROSHI SUGIMOTO, POLAR BEAR, 1976 / EISBÄR,
American Museum of Natural History, New York.



Toten zum Leben zu erwecken – wie dies bei Erinnerungsfotos häufig der Fall zu sein scheint –, sondern sie greift wie mit Geisterhand dahingehend ein, dass jedes Bild die verändernde Gegenwart eines menschlichen oder halb menschlichen Beobachters verrät.

Vielleicht ist das der Grund, weshalb er immer wieder die gleichen Bilder aufnimmt: Da sie sich wechselseitig kommentieren, bringen sie uns dazu, der feinen Nuancen gewahr zu werden, die wir auf einem einzelnen Bild wohl übersehen würden. Statt zur Totenstarre stummer Ergriffenheit verleitet er uns zu einer Praxis des scharfen Beobachtens, zwanghaften Überprüfens und akribischen Verglei-

chens. Gewiss, dies ist eine Praxis, die ebenso den Paranoiden kennzeichnet, aber ein gewisses Mass an Paranoia trägt gelegentlich eine Menge dazu bei, unsere Wahrnehmung zu schärfen. In einer entstofflichten Welt der Bilder, in der wir selbst geisterhafte Züge angenommen haben, erinnert Sugimoto uns daran, dass wir immer noch halb am Leben sind.

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstelten)

1) Interview mit Thomas Kellein, in: *Hiroshi Sugimoto: Time Exposed*, Edition Hansjörg Mayer, Stuttgart 1995, S. 92.

2) Alle hier erwähnten Werke sind 1994 entstanden.

3) Raymond Lister, *The Miniature Defined*, The Golden Head Press, Cambridge 1963, S. 2.

4) Susan Sontag, *Über Fotografie*, Hanser, München 1978, S. 52.