

Hiroshi Sugimoto - Motion Picture

Hiroshi Sugimoto - Film

Hiroshi Sugimoto, firme scaffold Masashi Ogura

Hiroshi Sugimoto, structure solide Masashi Ogura

When one tries to talk about Hiroshi Sugimoto, one should not use the Western critics have used in describing his work, such as spirituality and an Eastern sense of time. As I am a Japanese, like Sugimoto himself, I am, in addition, expected to look at his work from a viewpoint that is new to critics from other cultural backgrounds. I would like to proceed with the two major tools he uses, the camera and words, as my clues.

Lorsque l'on essaie de parler de Hiroshi Sugimoto, on ne devrait pas utiliser les termes que les critiques occidentaux emploient pour décrire son travail, comme « spiritualité » ou « une conception orientale du temps ». En tant que Japonais, comme Sugimoto lui-même, je suis également censé examiner son œuvre sous un angle nouveau pour les critiques issus d'autres contextes culturels. Je souhaite aborder les deux outils principaux qu'il utilise, l'appareil photo et les mots, comme des indices.

Benjamin has said that photography can capture what is not visible to human eyes, that there are images that can emerge only through the lens. That is, the camera is an optical device that has functions different from those of human eyes, and can make visible images that elude the latter, though they only capture pieces of reality. What kind of images you capture depends on how you take advantage of its special functions.

Benjamin a dit que la photographie peut capturer ce qui n'est pas visible à l'œil humain, qu'il existe des images qui ne peuvent émerger que par l'objectif. Autrement dit, l'appareil photo est un dispositif optique dont les fonctions diffèrent de celles de l'œil humain : il peut rendre visibles des images qui échappent à ce dernier, bien qu'il ne capture que des fragments de la réalité. Le type d'images que vous capturez dépend de la manière dont vous exploitez ses fonctions spéciales.

According to Tom Sagara, the Japanese traditionally have considered what are actually visible as the arrived and based their judgments upon them. Behind everything, the cosmic principle is at work, which has allowed it to arrive of itself. But what we see as existent are only those phenomena that are actually visible, and the principle working behind them can be felt only through them. The cosmos is the sum of the energy of the eternal motion of nature and the things that have arrived by the workings of that energy. Kano Motokawa, a painter of the Edo period, has given us this maxim: «Leave everything to nature; what emerges of itself is good.»

Selon Tom Sagara, les Japonais ont traditionnellement considéré ce qui est effectivement visible comme « l'arrivé », et ont basé leurs jugements sur cette perception. Derrière toute chose, un principe cosmique est à l'œuvre, permettant à celle-ci d'« arriver d'elle-même ». Cependant, ce que nous percevons comme existant

se limite aux phénomènes effectivement visibles, et le principe qui les sous-tend ne peut être ressenti qu'à travers eux. Le cosmos est la somme de l'énergie du mouvement éternel de la nature et des choses qui ont émergé grâce à l'action de cette énergie. Kano Motokawa, un peintre de la période Edo, nous a laissé cette maxime : « Laissez tout à la nature ; ce qui émerge de soi est bon. »

If arriving of itself and emerging of itself are the same, and if an image that is captured by this optical device can be considered to be something that emerges of itself, then what should be pursued in using a cultural would be to make the image emerge of itself with the least possible device.

Si « arriver de soi » et « émerger de soi » sont une seule et même chose, et si une image capturée par ce dispositif optique peut être considérée comme quelque chose qui « émerge de soi », alors ce qui devrait être recherché dans l'utilisation d'un outil culturel serait de faire émerger l'image d'elle-même avec le moins de dispositifs possible.

Looking at Hiroshi Sugimoto's works in the Theater series, our eyes are first attracted to the light on the screen, but then we notice the details of the theater looming in the diffused light from the screen: the frame bordering the screen, the outlines of the curtains, the decorations on the walls and the ceiling, and the rows of seats. In the Drive-In Theater series too, we see, around the huge screen, stars, luminous wakes of aircraft, the scaffolding for the screen, walls, trees, and various structures. They look like things that become gradually visible when our eyes adjust to the dark, but they are presented not as things that gradually emerge, but as things that are, here and now.

En observant les œuvres de Hiroshi Sugimoto dans la série Théâtre, nos yeux sont d'abord attirés par la lumière sur l'écran, puis nous remarquons les détails du théâtre baignant dans la lumière diffuse de l'écran : le cadre entourant l'écran, les contours des rideaux, les décorations sur les murs et le plafond, ainsi que les rangées de sièges. Dans la série Drive-In Théâtre également, nous voyons, autour de l'immense écran, des étoiles, des traînées lumineuses d'avions, l'échafaudage de l'écran, des murs, des arbres et diverses structures. Elles ressemblent à des choses qui deviennent progressivement visibles lorsque nos yeux s'adaptent à l'obscurité, mais elles sont présentes non pas comme des éléments qui émergent progressivement, mais comme des choses qui sont, ici et maintenant.

For something to emerge of itself, carried upon light and through an optical device, it takes time (in the process involved in photographing and developing), but with one of his works that stands before our eyes, that duration of time is already past, or time itself is transcended, and we see something as it simply continues to emerge of itself. And that something is not a motif or a detail. It is, I believe, an image, in form, of all things that are created by the energy of the eternal motion of nature.

Pour qu'une image émerge d'elle-même, portée par la lumière et à travers un dispositif optique, cela prend du temps (dans le processus de prise de vue et de développement), mais avec une de ses œuvres qui se tient devant nos yeux, cette durée est déjà passée, ou le temps lui-même est transcendé, et nous voyons quelque chose qui continue simplement à « émerger de soi ». Et cette chose n'est ni un motif ni un détail. Je crois qu'il s'agit d'une image, sous forme, de toutes les choses créées par l'énergie du mouvement éternel de la nature.

The motifs are chosen as devices to provide a space for the image to take form. Different motifs are used to induce images to emerge in different situations. This intention is clear in the Seascape series. In this series, the motif (the sea) is chosen carefully considering its geographical position and its name. But we receive no information about the chosen motif in the resulting image: the different seas simply allow images to emerge in different ways.

Les motifs sont choisis comme des dispositifs pour offrir un espace où l'image peut prendre forme. Différents motifs sont utilisés pour faire émerger des images dans différentes situations. Cette intention est claire dans la série Paysages marins. Dans cette série, le motif (la mer) est choisi avec soin en tenant compte de sa position géographique et de son nom. Cependant, nous ne recevons aucune information sur le motif choisi dans l'image finale : les différentes mers permettent simplement aux images d'émerger de différentes manières.

What differentiates each of the works in the Seascape series, as in the Theater and Drive-In Theater series as well, is the caption, that is words, attached to it. They are words that refer to specific things. For instance, the words point to a geographical position, but at the same time, like the words The Red Sea, evoke visual images and historical episodes (the Exodus). The words can also work on the viewer's memory to trigger the surfacing of some scenes from his personal history. These words, even as they are presented with the work, are connected to certain things, and have the power to evoke diverse images. Hiroshi Sugimoto uses such words in his captions to create an interaction between the image that emerges out of the photograph and those evoked by the words.

Ce qui différencie chaque œuvre de la série Paysages marins, comme dans les séries Théâtre et Drive-In Théâtre, c'est la légende, c'est-à-dire les mots qui l'accompagnent. Ce sont des mots qui renvoient à des choses spécifiques. Par exemple, les mots indiquent une position géographique, mais en même temps, comme les mots « Mer Rouge », évoquent des images visuelles et des épisodes historiques (l'Exode). Les mots peuvent également agir sur la mémoire du spectateur pour faire resurgir des scènes de son histoire personnelle. Ces mots, même s'ils sont présentés avec l'œuvre, sont liés à certaines choses et ont le pouvoir d'évoquer des images diverses. Hiroshi Sugimoto utilise de tels mots dans ses légendes pour créer une interaction entre l'image qui émerge de la photographie et celles évoquées par les mots.

On the other hand, as is notable with the Night Sea series where images are blurred at best, the caption functions as a guarantee that some actual motif exists at the base of the work. It confirms that what the viewer is beholding is really a photograph of something. But it also defines the work's position within the Seascape series and makes clear that it is part of the series's overall attempt to evoke images out of seascapes.

D'un autre côté, comme on peut le constater avec la série Mer nocturne, où les images sont au mieux floues, la légende fonctionne comme une garantie qu'un motif réel existe à la base de l'œuvre. Elle confirme que ce que le spectateur contemple est bien une photographie de quelque chose. Mais elle définit également la position de l'œuvre au sein de la série Paysages marins et clarifie qu'elle fait partie de la tentative globale de la série de faire émerger des images à partir de paysages marins.

In works in which the motif has clearer and more identifiable form, the words too play a clearer role. For instance, the series treating the Thousand Kannon Statues of Sanju-Sangen-Do is called The Sea of Buddhas. The title not only defines this series as an extension of the Seascape series, but also affects the way the images of the Thousand Kannon emerge: Each of the Kannon becomes a wave, and as a whole the image becomes another seascape.

Dans les œuvres où le motif a une forme plus claire et identifiable, les mots jouent également un rôle plus clair. Par exemple, la série traitant des Mille Statues Kannon de Sanju-Sangen-Do s'intitule La Mer des Bouddhas. Ce titre définit non seulement cette série comme une extension de la série Paysages marins, mais influence également la manière dont les images des Mille Kannon émergent : chaque Kannon devient une vague, et dans son ensemble, l'image devient un autre paysage marin.

More unusual scenes are used as motifs in the series Diorama and The Wax Museum, and the captions attached to each work have a different significance from those in other series. They exactly describe what is presented in the work, such as Devonian Period, Polar Bear, Jean Harlow, and The bride in the Bath Murderer. What is notable with these works is that the motifs are simply the very ones that are presented in the actual diorama and the wax museum. In these two series, scenes which have been created artificially to reproduce certain scenes or objects are used as the motifs, and Sugimoto, in using them, repeats the reproduction. He intends, in doing so, to induce new images to emerge out of the repetition.

Des scènes plus insolites sont utilisées comme motifs dans les séries Diorama et Musée de cire, et les légendes attachées à chaque œuvre ont une signification différente de celles des autres séries. Elles décrivent exactement ce qui est présenté dans l'œuvre, comme « Période du Dévonien », « Ours polaire », « Jean Harlow » ou « La mariée du meurtrier du bain ». Ce qui est remarquable avec ces œuvres, c'est que les motifs sont simplement ceux qui sont présentés dans le diorama ou le musée de cire. Dans ces deux

séries, des scènes créées artificiellement pour reproduire certains décors ou objets sont utilisées comme motifs, et Sugimoto, en les utilisant, répète la reproduction. Il cherche ainsi à faire émerger de nouvelles images à partir de cette répétition.

I remember one thing about these captions. When Sugimoto first held a show in Tokyo in 1977, a work that was to become part of the Diorama series was presented with a caption of Still Life. A photograph depicting a scene presented as an educational aid in the Museum of Natural History in New York, thus, was shown as a still life, a picture of lifeless objects.

Je me souviens d'une chose concernant ces légendes. Lorsque Sugimoto a tenu sa première exposition à Tokyo en 1977, une œuvre qui allait faire partie de la série Diorama était présentée avec la légende Nature morte. Une photographie représentant une scène présentée comme aide éducative au Musée d'Histoire naturelle de New York était ainsi montrée comme une nature morte, une image d'objets inanimés.

The scene from the Museum of Natural History, indeed, is lifeless as it was reproduced in lifeless and immobile materials, but what it represented was a moment in actual moving time. Like a scene from reality captured by a camera, time is frozen here as well as all movements. When one photographs this scene, what happens? The frozen time is again frozen? What is the meaning of making what was immobile from the start immobile again? Repetition is meaningless if it does not involve a new element. When one stops some moving object, one would learn about the nature of its movement. A frame from Muybridge's series of photographs shows how, when a man is running, his body is moving at a certain moment. From that picture, we can get some understanding of the act of running in general as well as the scale of time the movement takes place in, such as the time it takes from a limb to move from a certain point to another point, or the time duration of a sequence of movement which comprises infinite transitional stages. In the diorama at the Museum of Natural History or at Madame Tussaud's Wax Museum, these kinds of time that are inseparable from movements are captured in frozen form. If movements are thus frozen, time can be said to be interrupted in these places. Or from the opposite viewpoint, the time that is recreated in these scenes is inseparable from movement and thus can be interrupted.

La scène du Musée d'Histoire naturelle est en effet inanimée, car elle a été reproduite avec des matériaux inanimés et immobiles, mais ce qu'elle représentait était un moment dans un temps réel en mouvement. Comme une scène de la réalité capturée par un appareil photo, le temps y est figé, tout comme les mouvements. Que se passe-t-il lorsque l'on photographie cette scène ? Le temps figé est-il de nouveau figé ? Quel est le sens de rendre immobile ce qui était déjà immobile dès le départ ? La répétition n'a de sens que si elle implique un nouvel élément. Lorsque l'on arrête un objet en mouvement, on peut en comprendre la nature. Une image de la série de photographies de Muybridge montre comment, lorsqu'un homme court, son corps bouge à un moment donné. À partir de cette image, nous pouvons comprendre l'acte de courir en général, ainsi que l'échelle temporelle dans laquelle ce mouvement s'inscrit, comme le temps qu'il faut à un membre pour passer d'un point à un autre, ou la durée d'une séquence de mouvements comprenant des étapes de transition infinies. Dans le diorama du Musée d'Histoire naturelle ou au Musée de cire de Madame Tussaud, ces types de temps, inséparables des mouvements, sont capturés sous une forme figée. Si les mouvements sont ainsi figés, on peut dire que le temps est « interrompu » en ces lieux. Ou, du point de vue opposé, le temps qui est recréé dans ces scènes est inséparable du mouvement et peut donc être interrompu.

The caption Still Life states that this is a work that presents immobile things in an immobile state. An irony for the trick of photography which makes moving things look immobile is probably intended. The irony, I suspect, extends to the concept of time which enables such a trick, that is, time as an inseparable part of a movement that can be interrupted.

La légende Nature morte indique que cette œuvre présente des choses immobiles dans un état immobile. Une ironie face au tour de passe-passe de la photographie, qui donne l'impression que des choses en mouvement sont immobiles, est probablement intentionnelle. Cette ironie, je le suspecte, s'étend au

concept de temps qui permet un tel tour, c'est-à-dire le temps comme partie inséparable d'un mouvement qui peut être interrompu.

With the words Time Sealed, Hiroshi Sugimoto does not mean interruption of time or stopping a movement taking place in time. Instead, what he tries is to transcend that kind of time, or to become part of another kind of time flow. Lynne Cooke, discussing the preoccupation with time found in several Japanese artists including Sugimoto, says that it has something to do with their having their roots in Oriental cultures. I might add that Eastern time, lacking the concept of the world's end, may be different in nature from Western time that is based on the Jewish-Christian world view. It might be even that there are many kinds of time. Sugimoto's Time Exposed series featured works in the Seascape series exposed to outdoor sunlight and air, and thus placed the time sealed in each picture once again within the actual flow of time. In these works, he was also returning the images that had emerged of themselves by the workings of the energy of the eternal motion of nature back into that same energy flow.

Avec les mots Temps scellé, Hiroshi Sugimoto ne veut pas dire interruption du temps ou arrêt d'un mouvement se déroulant dans le temps. Au contraire, ce qu'il tente, c'est de transcender ce genre de temps, ou de faire partie d'un autre flux temporel. Lynne Cooke, discutant de la préoccupation du temps chez plusieurs artistes japonais, dont Sugimoto, affirme que cela a un rapport avec leurs racines dans les cultures orientales. J'ajouterais que le temps oriental, qui manque de concept de fin du monde, peut être différent par nature du temps occidental, basé sur la vision judéo-chrétienne du monde. Il se peut même qu'il existe de nombreuses sortes de temps. La série Temps exposé de Sugimoto présentait des œuvres de la série Paysages marins exposées à la lumière du soleil et à l'air libre, plaçant ainsi le temps scellé dans chaque image une fois de plus dans le flux temporel réel. Dans ces œuvres, il ramenait également les images qui avaient émergé « d'elles-mêmes » par l'action de l'énergie du mouvement éternel de la nature dans ce même flux énergétique.

L'Âge de la Reproduction Mécanique... 196. Une Histoire de la Pensée Japonaise, Pelican-sha, 199. Kanokogi, Ed., Peinture Japonaise de Style, vol. 1, A, 1927, p. Exhibition Leaf from Time Exposed (Sagacho Exhibit Space and Isetan Canal, 1991). Sugimoto Hiroshi dit : Naturellement une photographie est faite des éléments de temps et de lumière. Une photographie a en elle scellé un morceau de temps... Seylne Cooke, Tetsumi Kudo's Chronovision, in catalogue Berliner Künstlerprogramm des DAAD and Museum Hel Knuthuis, 1991, p. 10.

L'Âge de la Reproduction Mécanique... 196. Une Histoire de la Pensée Japonaise, Pelican-sha, 199. Kanokogi, Ed., Peinture japonaise de style, vol. 1, A, 1927, p. Feuille d'exposition Temps exposé (Espace d'exposition Sagacho et Canal Isetan, 1991). Hiroshi Sugimoto dit : « Naturellement, une photographie est faite des éléments de temps et de lumière. Une photographie a en elle scellé un morceau de temps... » Seylne Cooke, La Chronovision de Tetsumi Kudo, dans le catalogue Berliner Künstlerprogramm des DAAD et Musée Hel Knuthuis, 1991, p. 10.

