

Seiichi Furuya - Alive

Seiichi Furuya - Vivant

Comparable to an immoderately and irregularly kept diary in which the author writes about his personal sensitivities only in connection with descriptions of the environment and never expresses his own part in the happenings directly, the photographer Seiichi Furuya has recorded and hoarded a vast archive of visual notes. A selection from them as a mirror of time experienced,

Comparable à un journal tenu de manière immodérée et irrégulière dans lequel l'auteur écrit sur ses sensibilités personnelles uniquement en lien avec des descriptions de l'environnement et n'exprime jamais directement sa propre implication dans les événements, le photographe Seiichi Furuya a enregistré et accumulé une vaste archive de notes visuelles. Une sélection de celles-ci comme miroir du temps vécu,

Quasi an autobiography,

Quasi une autobiographie,

in which the individual appears exclusively as the reflection of the places visited and the vis-à-vis of the recorded human beings—it is this, no more and no less, that we encounter in Seiichi Furuya's Alive.

dans laquelle l'individu apparaît exclusivement comme le reflet des lieux visités et le vis-à-vis des êtres humains enregistrés – c'est cela, ni plus ni moins, que nous rencontrons dans Alive de Seiichi Furuya.

Furuya's refusal to provide even the briefest of formal interpretations of his photographs—up till now he has published only short autobiographical texts—is intentional and almost impossible to break through, even in conversation. Photography is his most important means of communicating with the world, whose verbal possibilities in a hard-to-define area between the Japanese, English, and German languages do not yet, or no longer, appear to be trouble-free or precise. Everything he sees and experiences, feelings of strangeness or familiarity, only acquire a location and expression in the act of photographing; his pictures are analysis, commentary, and question at one and the same time.

Le refus de Furuya de fournir ne serait-ce que la plus brève des interprétations formelles de ses photographies – jusqu'à présent, il n'a publié que de courts textes autobiographiques – est intentionnel et presque impossible à percer, même en conversation. La photographie est son moyen le plus important de communiquer avec le monde, dont les possibilités verbales, dans une zone difficile à définir entre le japonais, l'anglais et l'allemand, ne semblent pas encore, ou plus, être sans problème ou précises. Tout ce qu'il voit et ressent, sentiments d'étrangeté ou de familiarité, n'acquiert une place et une expression que dans l'acte de photographier ; ses images sont à la fois analyse, commentaire et question.

Furuya rarely tackles specific themes or selects his motifs according to plan: these groups of photographs seem to punctuate the flow of images that result from the correlations of his life, images without added details, titled only with the place and time of their origin, which document his constant compulsion to secure his individual existence through the photographic record. Thus he pursues no universal concept and adheres to no specific rules or even preferences; for his life and his work with the camera are too closely integrated, and photographs, of many different kinds, become possible and important on the spur of the moment.

Furuya aborde rarement des thèmes spécifiques ou ne choisit ses motifs selon un plan : ces groupes de photographies semblent ponctuer le flux d'images résultant des corrélations de sa vie, des images sans détails ajoutés, intitulées uniquement du lieu et du moment de leur création, qui documentent sa

compulsion constante à sécuriser son existence individuelle par l'enregistrement photographique. Ainsi, il ne poursuit aucun concept universel et n'adhère à aucune règle spécifique, voire à aucune préférence ; car sa vie et son travail avec l'appareil photo sont trop étroitement intégrés, et des photographies, de toutes sortes, deviennent possibles et importantes sur le moment.

What the viewer sees in the images the photographer has compiled and counterpointed is closely connected with a path through life whose fundamental parameter is change of location—change of location in as much as Furuya regards the idea of settling permanently as unthinkable because he experiences every place he stays in as a kind of intermediary station, regardless of how long the sojourn lasts. The «journey,» on the other hand, is something complete in itself, a unit of time beyond everyday life that is planned in advance and which Furuya seldom takes as his theme. Perhaps that is why he refused to accept

Ce que le spectateur voit dans les images que le photographe a compilées et mises en contrepoint est étroitement lié à un parcours de vie dont le paramètre fondamental est le changement de lieu – un changement de lieu dans la mesure où Furuya considère l'idée de s'installer définitivement comme impensable, car il vit chaque endroit où il séjourne comme une sorte de station intermédiaire, quelle que soit la durée du séjour. Le « voyage », en revanche, est quelque chose de complet en soi, une unité de temps au-delà de la vie quotidienne, planifiée à l'avance, que Furuya prend rarement comme thème. Peut-être est-ce pour cela qu'il a refusé d'accepter

Account of a journey

Récit d'un voyage

(Tabi-Monogatari) as the title of his first museum exhibition,³ even though his different perceptions in different places are one of the characteristics of Seiichi Furuya's photography. To each of the places in which he lived for months, or sometimes even years—Berlin, Graz and Tokyo—he now dedicates a specific section separate from the otherwise chronological arrangement of the photographs.

(Tabi-Monogatari) comme titre de sa première exposition en musée, bien que ses différentes perceptions dans divers lieux soient l'une des caractéristiques de la photographie de Seiichi Furuya. À chacun des endroits où il a vécu pendant des mois, voire des années – Berlin, Graz et Tokyo – il consacre désormais une section spécifique, distincte de l'agencement par ailleurs chronologique des photographies.

It is worthwhile trying to read Furuya's photographs and his references to alterations in his life and significant changes of location parallel to one another:

Il est intéressant d'essayer de lire les photographies de Furuya et ses références aux changements dans sa vie et aux changements de lieu significatifs en parallèle :

In 1970, on Okinawa, he took his first steps as a photographer while still a student of architecture, fascinated and disturbed by the collisions between Japanese tradition and the American occupation civilization. It rained, it snowed, no one strayed before his camera. His close-up experiences of political demonstrations during the following years as a student of photography in Tokyo are omitted here, for he feels today that what remains of the many photographs he took as a participant in the demonstrations is too meager: for he destroyed almost everything when he left Japan for the first time. There remains but one photograph of his family in Izu, of his brother who, although alienated by illness, is still his most important point of reference.

En 1970, à Okinawa, il a fait ses premiers pas en tant que photographe alors qu'il était encore étudiant en architecture, fasciné et troublé par les collisions entre la tradition japonaise et la civilisation d'occupation américaine. Il pleuvait, il neigeait, personne ne se trouvait devant son appareil photo. Ses expériences de près des manifestations politiques au cours des années suivantes, en tant qu'étudiant en photographie à Tokyo, sont omises ici, car il estime aujourd'hui que ce qui reste des nombreuses photographies qu'il a prises en tant que participant aux manifestations est trop maigre : car il a détruit presque tout lorsqu'il a

quitté le Japon pour la première fois. Il ne reste qu'une seule photographie de sa famille à Izu, celle de son frère qui, bien qu'aliéné par la maladie, reste son point de référence le plus important.

In 1973, we look with Furuya through the windows of the ferry from Japan to Russia, and of the Trans-Siberian railway, then we encounter him in Moscow, and then for the first time in Vienna, Italy, Turkey, and finally, in 1975, in Graz. His earliest impressions of Europe were characterised by the hostility towards foreigners and anti-Semitism that he encountered on the long journey through Russia, and also by the fact that he was unable to leave the after-effects of his political activities in Japan behind simply by a change of locality: he was refused a visa to the USA, and once, near Vienna, he was arrested.

En 1973, nous observons avec Furuya à travers les fenêtres du ferry reliant le Japon à la Russie, puis du Transsibérien, avant de le retrouver à Moscou, puis pour la première fois à Vienne, en Italie, en Turquie, et enfin, en 1975, à Graz. Ses premières impressions de l'Europe étaient marquées par l'hostilité envers les étrangers et l'antisémitisme qu'il a rencontrés lors de son long voyage à travers la Russie, ainsi que par le fait qu'il n'a pas pu laisser derrière lui les conséquences de ses activités politiques au Japon simplement en changeant de lieu : on lui a refusé un visa pour les États-Unis, et une fois, près de Vienne, il a été arrêté.

Then, in 1978, the almost constantly melancholy expressions in the photographs he took at the time—whether in Istanbul, Vienna, or Bologna—of hurrying people in unfriendly ambiances suddenly brightened: a young woman appeared on the scene, Christine. A few weeks after the first encounter in Styria, she appears in radiant pictures taken in Japan, in Izu; this was the scene of Christine's and Seiichi's wedding—to which no visual document bears witness.

Puis, en 1978, les expressions presque constamment mélancoliques dans les photographies qu'il a prises à l'époque – qu'il s'agisse d'Istanbul, de Vienne ou de Bologne – de personnes pressées dans des ambiances peu accueillantes s'illuminent soudain : une jeune femme apparaît sur la scène, Christine. Quelques semaines après la première rencontre en Styrie, elle apparaît sur des photos radieuses prises au Japon, à Izu ; c'est là qu'a eu lieu le mariage de Christine et Seiichi – auquel aucun document visuel ne témoigne.

Christine often carried a camera in her portraits. She was his partner and catalyst at one and the same time, his model and the mirror that reflected the European world which Seiichi Furuya found so hard to penetrate. It was through Christine Gössler that his photography became comprehensible for the first time as that which it has remained: «It is by seeing her, photographing her, looking at her in the photographs, that I find myself.» The fact that Christine, who quickly began to learn Japanese, was the co-author of these lines gives an insight into the depth of their collaboration in which the focus on the photographic process itself and its integration in their everyday lives together was an almost logical result.

Christine portait souvent un appareil photo dans ses portraits. Elle était à la fois sa partenaire et sa catalyseuse, son modèle et le miroir reflétant le monde européen que Seiichi Furuya avait tant de mal à pénétrer. C'est grâce à Christine Gössler que sa photographie est devenue compréhensible pour la première fois comme ce qu'elle est restée : « C'est en la voyant, en la photographiant, en la regardant sur les photographies, que je me trouve. » Le fait que Christine, qui a rapidement commencé à apprendre le japonais, ait été la co-autrice de ces lignes donne un aperçu de la profondeur de leur collaboration, dans laquelle l'accent mis sur le processus photographique lui-même et son intégration dans leur vie quotidienne commune était un résultat presque logique.

In Graz, Furuya became involved with a circle of other photographers for the first time in 1976. He joined the Forum Stadtpark, an association of contemporary artists who, originating from the fields of literature and painting, had by now expanded to include the medium of photography. In 1980, photographs by Furuya, pictures of Christine, were published for the first time in the newly founded magazine Camera Austria. It was not by chance that Furuya was also interested in introducing Japanese photographers to his new environment: work by Daido Moriyama, Shomei Tomatsu, and much later

also Nobuyoshi Araki (1992), was published in *Camera Austria* and, in connection with the Forum Stadtpark, exhibited in several European cities.

À Graz, Furuya s'est impliqué pour la première fois en 1976 dans un cercle de photographes. Il a rejoint le Forum Stadtpark, une association d'artistes contemporains qui, issus des domaines de la littérature et de la peinture, avaient désormais élargi leur champ pour inclure le médium de la photographie. En 1980, des photographies de Furuya, des images de Christine, ont été publiées pour la première fois dans le nouveau magazine *Camera Austria*. Ce n'est pas un hasard si Furuya s'est également intéressé à présenter des photographes japonais à son nouvel environnement : des œuvres de Daido Moriyama, Shomei Tomatsu, et bien plus tard aussi Nobuyoshi Araki (1992), ont été publiées dans *Camera Austria* et, en lien avec le Forum Stadtpark, exposées dans plusieurs villes européennes.

In 1980, Seiichi Furuya spent some time in Amsterdam, where he felt himself to be part of dense urban life for the first time since leaving Japan. In order not to be recognised as a photographer, he held his camera at hip level and observed people from this angle. The overlapping, intersecting fragments of the bodies moving in the streets almost exceed the scope of the picture format. Fascinated—but not involved!—Furuya observed the uncontrolled gestures and often aggressive body language of people of different nationalities and focused his attention on details of the clothing of people whom he encountered for mere seconds.

En 1980, Seiichi Furuya a passé quelque temps à Amsterdam, où il s'est senti faire partie de la vie urbaine dense pour la première fois depuis son départ du Japon. Pour ne pas être reconnu comme photographe, il tenait son appareil photo au niveau de la hanche et observait les gens sous cet angle. Les fragments superposés et entrecroisés des corps en mouvement dans les rues dépassent presque le cadre de l'image. Fasciné – mais non impliqué ! – Furuya observait les gestes incontrôlés et le langage corporel souvent agressif de personnes de différentes nationalités, et concentrait son attention sur les détails des vêtements des gens qu'il croisait pendant quelques secondes seulement.

Back in Austria, after moving to Vienna with his family (his son Komyo Klaus had been born in the meantime), Furuya's attempt to give a visual expression to what he, as an «outsider», regarded as so strange took on an almost diametrically opposite form to the spontaneity and coincidental character of the work he did in Amsterdam. For the work entitled «National Frontier» (1981-83), he travelled along the borders between Austria, Czechoslovakia, Hungary, and Yugoslavia, intending to include a plan in the portfolio to identify the places where the photographs were taken. The (now historical and on the spot now barely comprehensible) phenomenon of the «Iron Curtain» as an almost insurmountable obstacle between the two parts of an obviously estranged Europe is the theme of these pictures, and Furuya did not limit himself to a documentation of the visual facts. He approached the multifarious aspects of these barriers not by photographing the watch towers and blasted bridges, border barricades, and warning signs, but by trying—and this is what makes this piece of work unique in his oeuvre—to probe the effects of the boundaries (and the life-threatening frontier-crossing) through the thoughts and actions of the people who lived on the borders in a combination of photographs and words which he noted on his explorations («Here is the end of the free western world; it starts again only in Japan, Schattendorf 1981», «In warm weather the Hungarian frontier guard trains his telescope for long periods on our sunbathing lawn, Loipersbach 1981»).

De retour en Autriche, après avoir déménagé à Vienne avec sa famille (son fils Komyo Klaus était né entre-temps), la tentative de Furuya de donner une expression visuelle à ce qu'il considérait, en tant qu'«étranger», comme si étrange a pris une forme presque diamétralement opposée à la spontanéité et au caractère fortuit des travaux qu'il avait réalisés à Amsterdam. Pour l'œuvre intitulée «Frontière nationale» (1981-1983), il a voyagé le long des frontières entre l'Autriche, la Tchécoslovaquie, la Hongrie et la Yougoslavie, avec l'intention d'inclure un plan dans le portfolio pour identifier les lieux où les photographies avaient été prises. Le phénomène (aujourd'hui historique et sur place à peine compréhensible) du «Rideau de fer» en tant qu'obstacle presque infranchissable entre les deux parties d'une Europe manifestement aliénée est le thème de ces images, et Furuya ne s'est pas limité à une simple documentation des faits visuels. Il a abordé les multiples aspects de ces barrières non pas en photographiant les tours de guet, les ponts

détruits, les barricades frontalières et les panneaux d'avertissement, mais en essayant – et c'est ce qui rend cette œuvre unique dans son œuvre – de sonder les effets des frontières (et du franchissement mortel de celles-ci) à travers les pensées et les actions des personnes vivant à la frontière, dans une combinaison de photographies et de mots qu'il a notés lors de ses explorations (« Ici se termine le monde occidental libre ; il ne recommence qu'au Japon, Schattendorf 1981 », « Par temps chaud, le garde-frontière hongrois braque longtemps son télescope sur notre pelouse où nous prenons le soleil, Loipersbach 1981 »).

Parallel to his work on National Frontier, Furuya took a series of pictures in Vienna entitled «As far as the eye can see», concentrating on a rainy window that, while revealing little of the world outside, suggested a strange, hybrid impenetrability. Surface and depth, space and limitation, exposing and concealing are presented succinctly yet poetically as interdependent opposites. The fact that Christine was undergoing her first hospital treatment for progressive depression may have intensified Furuya's obsession with constantly photographing her. In 1984, he decided to resume regular activity as a translator for a Japanese firm in order to give Christine more security. Moves to Dresden and then to East Berlin followed. But Christine's depressions continued; a number of periods in hospital and a temporary return to Graz became unavoidable, and in October 1985, after several unsuccessful attempts, Christine Furuya-Gössler committed suicide.

Parallèlement à son travail sur « Frontière nationale », Furuya a réalisé une série de photographies à Vienne intitulée « À perte de vue », se concentrant sur une fenêtre pluvieuse qui, tout en révélant peu du monde extérieur, suggérait une étrange impénétrabilité hybride. Surface et profondeur, espace et limitation, exposition et dissimulation sont présentés de manière concise mais poétique comme des opposés interdépendants. Le fait que Christine subissait son premier traitement hospitalier pour une dépression progressive a peut-être intensifié l'obsession de Furuya de la photographier constamment. En 1984, il a décidé de reprendre une activité régulière en tant que traducteur pour une entreprise japonaise afin d'offrir plus de sécurité à Christine. Des déménagements à Dresde puis à Berlin-Est ont suivi. Mais les dépressions de Christine ont persisté ; plusieurs séjours à l'hôpital et un retour temporaire à Graz sont devenus inévitables, et en octobre 1985, après plusieurs tentatives infructueuses, Christine Furuya-Gössler s'est suicidée.

The fact that this catastrophe is not included in the visual narration of Alive, at least on the surface, was the photographer's conscious decision, and it emphasises rather than contradicts the autobiographical quality of his work. Alive must be regarded as the continuation of his publications since 1989 in which Furuya attempted to come to terms with the death of his partner, «to break the spell», as he once put it—only, however, immediately to question even the possibility of the palliative effects of this grieving: «Maybe it was a terrible misunderstanding.»

Le fait que cette catastrophe ne soit pas incluse dans la narration visuelle d'Alive, du moins en apparence, était une décision consciente du photographe, et cela souligne plutôt que contredit la qualité autobiographique de son travail. Alive doit être considéré comme la continuation de ses publications depuis 1989, dans lesquelles Furuya a tenté de surmonter la mort de sa partenaire, « briser le sort », comme il l'a un jour exprimé – si ce n'est pour, cependant, remettre immédiatement en question la possibilité même des effets palliatifs de ce deuil : « Peut-être était-ce un terrible malentendu. »

After the death of Christine, Furuya's feeling, which began in 1979, that it was his «duty» to photograph her constantly by no means left him, nor did he feel that the possibility of finding himself in this dialogue was exhausted. He was convinced that «time and space» remained fixed in the thousands of photographs that he had taken during the seven years of his partnership with Christine. Furuya's new goal was to make these documents—and through them Christine—speak for himself and others and thus prevent the disappearance of his vis-à-vis. «The other person is absent as a dialogue partner but present as the person talked to», was how Roland Barthes described the «distortion» of the spatially or temporally unreachable partner. And in 1996, when he was working on the third publication with the same theme and trying to come to grips with the past in a verbal as well as a visual form, Furuya said: «Rearranging the document again, I encounter her every day.» But his work on the

Après la mort de Christine, le sentiment de Furuya, né en 1979, selon lequel il était de son « devoir » de la photographe constamment ne l'a aucunement quitté, et il n'a pas non plus estimé que la possibilité de se retrouver dans ce dialogue était épuisée. Il était convaincu que « le temps et l'espace » restaient figés dans les milliers de photographies qu'il avait prises au cours des sept années de sa relation avec Christine. Le nouvel objectif de Furuya était de faire parler ces documents – et à travers eux, Christine – pour lui-même et pour les autres, et ainsi empêcher la disparition de son vis-à-vis. « L'autre personne est absente en tant que partenaire de dialogue, mais présente en tant que personne à qui l'on parle », c'est ainsi que Roland Barthes décrivait la « distorsion » du partenaire spatialement ou temporellement inaccessible. Et en 1996, alors qu'il travaillait sur la troisième publication sur le même thème et qu'il tentait de surmonter le passé sous une forme à la fois verbale et visuelle, Furuya a déclaré : « En réorganisant à nouveau le document, je la rencontre chaque jour. » Mais son travail sur

Memoires,

Memoires,

All the books and exhibitions dedicated exclusively to Christine did not—or were not intended to—conclude with ordering and rearranging his more or less coincidentally organized stock of pictures, with the aim of making them more eloquent, for this would simply have represented a continuation of his work with Christine's photographs since 1979. As Furuya himself admitted in 1997, the work was essentially a means of coming to grips with his own part in the catastrophe, with his self-accusations, with what he regarded as his «guilt».

Tous les livres et expositions entièrement consacrés à Christine n'avaient pas – ou n'étaient pas destinés à – aboutir à un classement et un réaménagement de son stock de photos, plus ou moins organisées par hasard, dans le but de les rendre plus éloquentes, car cela aurait simplement représenté une continuation de son travail avec les photographies de Christine depuis 1979. Comme Furuya l'a lui-même admis en 1997, ce travail était avant tout un moyen de faire face à sa propre implication dans la catastrophe, à ses auto-accusations, à ce qu'il considérait comme sa « culpabilité ».

In 1989 and 1995, Furuya presented his first two attempts at making the material from the past speak. They consisted of collections of photographs taken during his years with Christine, but also included some which, although connected with the retrospective introspection with which he reviewed the events and feelings of those years, were in fact not photographed until later. Although both collections are based on the same more or less associative pattern—a sequence that leads the viewer from photograph to photograph and which is also based on what is not said between the pictures—they are essentially different from one another.

En 1989 et 1995, Furuya a présenté ses deux premières tentatives pour donner une voix au matériel du passé. Elles consistaient en des collections de photographies prises durant ses années avec Christine, mais comprenaient également certaines qui, bien que liées à l'introspection rétrospective avec laquelle il revisitait les événements et les sentiments de ces années, n'avaient en réalité été photographiées que plus tard. Bien que les deux collections reposent sur le même schéma plus ou moins associatif – une séquence qui guide le spectateur de photographie en photographie et qui repose également sur ce qui n'est pas dit entre les images – elles sont essentiellement différentes l'une de l'autre.

In 1989, in the selection made, the emphasis is on Furuya's preoccupation with death, the extinction of life itself. Since the event itself eludes visual expression, Furuya attempted at least to gain control over the time that passed parallel to the event by printing whole film strips made immediately before, during, and after the occurrence, unspeakable because unportrayable. «The things one cannot talk about must be continuously recorded», wrote the photographer some years later. In 1989, however, he was not yet ready for this formulation, nor was it clear to him that coming to terms with death cannot be one single act; and none of the texts in this publication reveals the work as that which it eventually turned out to be. At the time, we all understood it more or less as an attempt to achieve distance, a

detachment from what he experienced as the incomprehensible, and in hindsight inevitable, death of his partner.

Dans la sélection réalisée en 1989, l'accent est mis sur la préoccupation de Furuya pour la mort, l'extinction de la vie elle-même. Puisque l'événement en soi échappe à toute expression visuelle, Furuya a au moins tenté de maîtriser le temps qui s'est écoulé en parallèle de l'événement en imprimant des bandes de film entières réalisées immédiatement avant, pendant et après celui-ci, indicible car irréprésentable. « Les choses dont on ne peut pas parler doivent être enregistrées en continu », a écrit le photographe quelques années plus tard. En 1989, cependant, il n'était pas encore prêt pour cette formulation, ni ne lui était-il clair que surmonter la mort ne pouvait être un acte unique ; et aucun des textes de cette publication ne révèle l'œuvre pour ce qu'elle est finalement devenue. À l'époque, nous l'avons tous comprise, plus ou moins, comme une tentative d'atteindre une distance, un détachement face à ce qu'il a vécu comme la mort incompréhensible, et en rétrospective inévitable, de sa partenaire.

But Mémoires was not intended as an end, nor as a liberating reappraisal of a phase of life, but as the beginning of a constantly reconfiguring way of working with the long-familiar medium, the photographic image, which he used to analyse his environment, and thus his own past, his own part in the catastrophe that lay buried so deep in his memory that he was compelled painstakingly and repeatedly to recall all that had once been, almost to «memorise» it, to look at it over and over again in order to affirm the existence that had almost been erased by the experience of its end. The first thing was to re-establish the memory, for the photographs with their inherent warning and assurance of «That's how it was!» as we learned from Roland Barthes, had a special ability to evoke the absent one. The fact that the basic tone of the selection of photographs under these conditions was on the gloomy side, comparable to a requiem, is hardly surprising. The pictures, perhaps those on which Christine does not appear even more than the portraits, speak of abandonment and subjection to an all-powerful fate.

Mais Mémoires n'était pas destiné à être une fin, ni une réévaluation libératrice d'une phase de vie, mais plutôt le début d'une manière constamment reconfigurée de travailler avec le médium depuis longtemps familier, l'image photographique, qu'il utilisait pour analyser son environnement, et donc son propre passé, sa propre implication dans la catastrophe enfouie si profondément dans sa mémoire qu'il était contraint de se rappeler méticuleusement et à plusieurs reprises tout ce qui avait été, presque de « mémoriser » cela, de le regarder encore et encore afin d'affirmer l'existence qui avait presque été effacée par l'expérience de sa fin. La première chose était de rétablir la mémoire, car les photographies, avec leur avertissement inhérent et leur assurance « C'était comme ça ! » comme nous l'avons appris de Roland Barthes, avaient une capacité spéciale à évoquer l'absente. Le fait que le ton fondamental de la sélection de photographies dans ces conditions soit plutôt sombre, comparable à un requiem, n'est guère surprenant. Les images, peut-être celles sur lesquelles Christine n'apparaît pas encore plus que les portraits, parlent d'abandon et de soumission à un destin tout-puissant.

The last two photographs in the book of 1989—in the order of their origin—represent the first and last pictures of the compilation: on the left, a bouquet of flowers offered up to a photograph of the already ill Christine; on the right, Christine, radiantly in love during her visit to Japan a few weeks after their first meeting. In these two pictures, Furuya uses photography like an incantation, in two different ways to produce two entirely different results: on the left, the dead woman, the frame of the picture creating a sense of distance and the past, a photograph that has been photographed because the living model no longer exists.

Les deux dernières photographies du livre de 1989 – dans l'ordre de leur création – représentent les première et dernière images de la compilation : à gauche, un bouquet de fleurs offert à une photographie de Christine déjà malade ; à droite, Christine, rayonnante d'amour lors de sa visite au Japon quelques semaines après leur première rencontre. Dans ces deux images, Furuya utilise la photographie comme une incantation, de deux manières différentes pour produire deux résultats entièrement distincts : à gauche, la femme disparue, le cadre de l'image créant un sentiment de distance et de passé, une photographie qui a été photographiée parce que le modèle vivant n'existe plus.

On the right—yes, on the right—is a photograph that, in its confrontation with the quasi-double past, is experienced as the embodiment of life. A picture, incidentally, which Furuya now, in 2004, regards as indispensable to his topical retrospective. To him, it defines the point in time, over 25 years ago, to which he returned for the first time in Alive (p. 19). The other limitation of his life span with Christine, the picture within a picture, is missing now: perhaps this cleft in his long preoccupation has, through it, achieved another meaning?

À droite – oui, à droite – se trouve une photographie qui, dans sa confrontation avec ce passé presque double, est vécue comme l'incarnation de la vie. Une image, soit dit en passant, que Furuya considère désormais, en 2004, comme indispensable à sa rétrospective actuelle. Pour lui, elle définit le moment, il y a plus de 25 ans, auquel il est revenu pour la première fois dans Alive (p. 19). L'autre limite de sa période de vie avec Christine, l'image dans l'image, manque maintenant : peut-être que cette faille dans sa longue préoccupation a, à travers elle, acquis une autre signification ?

In 1995, Furuya gave Mémoires quite a different timbre; colour photographs assumed a leading role, more space was given to his and Christine's child, pictures from new projects joined the already known and many hitherto unpublished pictures from the past, and the prospect of a future beyond the memories seemed possible. Once more, the backward-looking photographer exploited the artistic freedom of the associative sequence, his own interpretation through pairs of pictures and arbitrary compilation.

En 1995, Furuya a donné à Mémoires une tonalité tout à fait différente : les photographies en couleur y ont pris une place prépondérante, plus d'espace a été accordé à son enfant avec Christine, des images de nouveaux projets se sont jointes à celles déjà connues, ainsi que de nombreuses photographies inédites du passé, et la perspective d'un avenir au-delà des souvenirs semblait possible. Une fois de plus, le photographe tourné vers le passé a exploité la liberté artistique de la séquence associative, son interprétation personnelle à travers des paires d'images et une compilation arbitraire.

The great success of the two exhibition tours took Seiichi Furuya back to Japan more and more often, where, in 1990, he was awarded the prize of the Tokyo Photographic Society for the first Mémoires catalogue. Perhaps it was this reunion that triggered a new way of using the preserved material in order to present it in a seemingly less disjointed and arbitrary fashion in an alien environment. In 1997, on the occasion of a series of exhibitions in Tokyo, Furuya started for the first time to exhibit a chronological series of pictures of Christine. What he showed in this sequence of photographs may have been even more moving and shocking than the photographer's selective grief in the preceding volumes.

Le grand succès des deux tournées d'expositions a ramené Seiichi Furuya de plus en plus souvent au Japon, où, en 1990, il a reçu le prix de la Société photographique de Tokyo pour le premier catalogue Mémoires. Peut-être est-ce cette réunion qui a déclenché une nouvelle manière d'utiliser le matériel conservé afin de le présenter de façon apparemment moins disjointes et arbitraire dans un environnement étranger. En 1997, à l'occasion d'une série d'expositions à Tokyo, Furuya a commencé, pour la première fois, à exposer une série chronologique de photographies de Christine. Ce qu'il a montré dans cette séquence de photos a peut-être été encore plus émouvant et choquant que le deuil sélectif du photographe dans les volumes précédents.

And then, in 1997, exactly twenty years after the first exhibition of Christine's portraits, Furuya risked putting his thoughts and emotions into writing in an attempt to sketch his ideas of her role, the role of the person looked at in relation to the act of being photographed and to the photographs. But he also spoke for the first time of the illness, of the last days, of his first reactions—and about what moved him not to deviate from his theme. Does the incomprehensible event lose something of its horror through the repeated attempt to come closer to it? Or must we fear the opposite: does perhaps the repeatedly encountered suffering become perpetuated rather than disappearing into the past, constantly revived instead of losing power? «The more you blow into a fire in the attempt to extinguish it, the more powerful becomes the blaze. Stop blowing, and the cold blue of the flames changes to a gentle red. Why did I try to extinguish this warm, tender flame?»

Et puis, en 1997, exactement vingt ans après la première exposition des portraits de Christine, Furuya a osé coucher ses pensées et ses émotions par écrit dans une tentative d'esquisser ses idées sur son rôle, le rôle de la personne regardée en relation avec l'acte d'être photographiée et avec les photographies. Mais il a également parlé pour la première fois de la maladie, des derniers jours, de ses premières réactions, et de ce qui l'a poussé à ne pas s'écarter de son thème. L'événement incompréhensible perd-il une partie de son horreur à travers les tentatives répétées de s'en approcher ? Ou devons-nous craindre le contraire : la souffrance rencontrée à plusieurs reprises ne risque-t-elle pas de se perpétuer plutôt que de disparaître dans le passé, constamment ravivée au lieu de perdre de sa puissance ? « Plus on souffle sur un feu pour tenter de l'éteindre, plus les flammes deviennent puissantes. Arrêtez de souffler, et le bleu froid des flammes se transforme en un rouge doux. Pourquoi ai-je essayé d'éteindre cette flamme chaude et tendre ? »

The radicality of Furuya's retrospectives, the obsessiveness with which he insisted on arranging and rearranging the «document» (as Furuya referred to the entirety of his photographs) alienated him increasingly even from his closest friends. It was not until 2000 that a serious life-threatening illness wrenched him from his almost self-destructive isolation. It was only then that he began to feel that he could even consider looking at and analysing the photographs taken since 1985—there were thousands of them—at least for himself. First of all, he arranged the pictures that he had taken in Berlin immediately after Christine's death, and he was forced to realise—as with the work on the «Iron Curtain»—that he had been engaged in a kind of «search for time lost», plumbing the depths of and renewing memories which had long since become strangers to him. The fact that he travelled to Berlin a second time to visit the scenes of his earlier pictures may be interpreted as a new beginning. The resulting photographs are, however, not yet part of this retrospective, perhaps because his stay in Berlin, comparable with and directly connected to the seven years with Christine, can be exactly delimited in terms of time and can thus be retrieved from oblivion and reappraised as a self-sufficient whole. They have no direct connection with the present.

La radicalité des rétrospectives de Furuya, l'obsession avec laquelle il insista pour organiser et réorganiser le « document » (comme il appelait l'ensemble de ses photographies) l'éloigna de plus en plus, même de ses amis les plus proches. Ce ne fut qu'en 2000 qu'une maladie grave mettant sa vie en danger l'arracha à son isolement presque autodestructeur. Ce ne fut qu'alors qu'il commença à ressentir qu'il pouvait au moins envisager d'examiner et d'analyser les photographies prises depuis 1985 – il y en avait des milliers – ne serait-ce que pour lui-même. Tout d'abord, il classa les images qu'il avait prises à Berlin immédiatement après la mort de Christine, et il dut se rendre à l'évidence – comme pour le travail sur « le Rideau de fer » – qu'il s'était engagé dans une sorte de « recherche du temps perdu », explorant et ravivant des souvenirs qui, depuis longtemps, lui étaient devenus étrangers. Le fait qu'il se soit rendu une deuxième fois à Berlin pour visiter les lieux de ses anciennes photos peut être interprété comme un nouveau départ. Cependant, les photographies qui en ont résulté ne font pas encore partie de cette rétrospective, peut-être parce que son séjour à Berlin, comparable et directement lié aux sept années passées avec Christine, peut être délimité avec précision dans le temps et peut ainsi être retrouvé dans l'oubli et réévalué comme un tout autonome. Elles n'ont pas de lien direct avec le présent.

The way in which Furuya now, in 2004, deals with the material originating from East Berlin between 1985 and 1987, creating an oppressing mood picture of a city in something akin to a state of emergency, giving the succinct statements of visual facts an ironic twist through selection and confrontation, is fundamentally different from the compilations he produced of the other two cities in which he lived most of the time in the last 17 years: Graz and Tokyo. It was only for the project

La manière dont Furuya traite maintenant, en 2004, le matériel provenant de Berlin-Est entre 1985 et 1987, en créant une image oppressante d'une ville dans un état proche de l'urgence, en donnant aux déclarations concises des faits visuels une touche ironique par la sélection et la confrontation, est fondamentalement différente des compilations qu'il a réalisées pour les deux autres villes où il a vécu la plupart du temps au cours des 17 dernières années : Graz et Tokyo. Ce n'était que pour le projet

Vivant

that he dedicated himself consistently to perusing the photographs taken during the years in which his concentration was focused almost exclusively on his grief and his memories. And here it becomes evident that the method he developed for Mémoires was not applicable to this theme alone, but is also the method that is valid for his work in general.

qu'il s'est consacré de manière cohérente à examiner les photographies prises durant les années où son attention était presque exclusivement centrée sur son deuil et ses souvenirs. Et ici, il devient évident que la méthode qu'il a développée pour Mémoires n'était pas applicable à ce thème seul, mais est également la méthode valable pour son travail en général.

Here, too, we see that the moments of life saved in his pictures are not simultaneously or equally retrievable. Their reappraisal is, even in cases where Christine is no longer directly concerned, often a painful process involving a great deal of uncertainty and hesitation. For it is precisely this revisitation of the photographs that is the decisive act for Furuya, more important than the releasing of the camera shutter, which usually occurred with no planning in advance, on the spur of the moment. That which was captured on the pictures at the moment of exposure represented only an option.

Ici aussi, nous voyons que les moments de vie immortalisés dans ses images ne sont pas simultanément ou également accessibles. Leur réévaluation, même dans les cas où Christine n'est plus directement impliquée, est souvent un processus douloureux, marqué par une grande incertitude et hésitation. Car c'est précisément cette revisite des photographies qui constitue l'acte décisif pour Furuya, plus important que le déclenchement de l'obturateur, qui se produisait généralement sans planification préalable, sur le vif. Ce qui a été capturé sur les images au moment de l'exposition ne représentait qu'une possibilité.

The start of work on Alive, the first confrontation with a vast amount of material, triggered feelings of deep uncertainty, and it was only gradually that he found it possible to comment on his own material by releasing it from its narrow confines and displaying the pictures in completely strange ambiances, formulating an opinion about them by selecting or rejecting them and defining sequences or confrontations. This was his way of creating clarity for himself, and the unimaginable, inestimable suddenly took shape. In the process, a complexly compiled image of the Japanese metropolis and the comparatively tiny Graz emerged. The fact that this «comparison» should include a confrontation between urbanity and rurality, even for Furuya, is too evident to be discussed in detail. The fact that Furuya had clearly long since ceased to regard his Japanese roots as more familiar than Europe—at first so alien—is hardly surprising after almost thirty years since his first departure. In places where the casual chaos of a not very exciting living room or garden in Styria (where he has lived with his son and mother-in-law since 1987) speaks of the time he spent there, and the hotel room in Tokyo speaks of the charm of the unfamiliar. A quick comparison of the two series of photographs may give the impression that Graz was associated with the concepts of contemplation and stillness, Tokyo with motion and events—but we must not simplify to this extent.

Le début du travail sur Alive, la première confrontation avec une quantité immense de matériel, a déclenché des sentiments de profonde incertitude, et ce n'est que progressivement qu'il a trouvé possible de commenter son propre matériel en le libérant de ses limites étroites et en exposant les images dans des ambiances totalement étrangères, en formulant une opinion à leur sujet en les sélectionnant ou en les rejetant, et en définissant des séquences ou des confrontations. C'était sa manière de créer de la clarté pour lui-même, et l'impensable, l'inestimable, a soudain pris forme. Dans ce processus, une image complexe de la métropole japonaise et de Graz, comparativement minuscule, a émergé. Le fait que cette « comparaison » doive inclure une confrontation entre urbanité et ruralité, même pour Furuya, est trop évident pour être discuté en détail. Le fait que Furuya avait clairement, depuis longtemps, cessé de considérer ses racines japonaises comme plus familières que l'Europe – d'abord si étrangère – n'est guère surprenant après près de trente ans depuis son premier départ. Dans les endroits où le chaos désinvolte d'un salon ou d'un

jardin peu excitant en Styrie (où il vit avec son fils et sa belle-mère depuis 1987) parle du temps qu'il y a passé, et où la chambre d'hôtel à Tokyo évoque le charme de l'inconnu. Une comparaison rapide des deux séries de photographies pourrait donner l'impression que Graz était associée aux concepts de contemplation et d'immobilité, Tokyo à ceux de mouvement et d'événements – mais nous ne devons pas simplifier à ce point.

In both places, Furuya turned his attention not to the obvious, outstanding and «photogenic», but found—probably only in the act of photographing, although it is possible that here, too, he may have deceived us through his eclectic presentation?—the subjects that fascinated him far away from the conventional field of vision. Motifs and angles of view reveal a surprising similarity with the tactics of the haiku poets, the ability to gain a deeper insight out of a brief moment, to provide information about the time and place of the event from the tiniest of hints: there is no haiku without an allusion to the season—and when we look closely at Furuya's photographs, we find the same thing.

Dans les deux endroits, Furuya a porté son attention non pas sur l'évident, l'exceptionnel et le « photogénique », mais a trouvé – probablement seulement dans l'acte de photographier, bien qu'il soit possible qu'ici aussi, il nous ait trompés par sa présentation éclectique ? – les sujets qui le fascinaient loin du champ de vision conventionnel. Les motifs et les angles de vue révèlent une similitude surprenante avec les tactiques des poètes de haïku, cette capacité à tirer une perception plus profonde d'un instant fugace, à fournir des informations sur le moment et le lieu de l'événement à partir des indices les plus infimes : il n'y a pas de haïku sans une allusion à la saison – et lorsque nous observons de près les photographies de Furuya, nous y trouvons la même chose.

When Roland Barthes refers to haiku as «an awakening to the fact, a strong emotion in the face of the fact as an event and not as substance», he perhaps leads us closer than any theory of photography to the conditions from which Furuya's pictures develop, and also from which the chain of associations between them evolves. And when we learn to understand the photographs as visual constellations which on the one hand are rooted in the past event of the photograph, and on the other invite us again and again to be moved by them, to «awaken» to them, then it is clear why they can be rearranged over and over again.

Lorsque Roland Barthes qualifie le haïku « d'éveil au fait, d'une forte émotion face au fait en tant qu'événement et non en tant que substance », il nous rapproche peut-être plus que toute théorie de la photographie des conditions à partir desquelles les images de Furuya se développent, ainsi que de la chaîne d'associations qui en découle. Et lorsque nous apprenons à comprendre les photographies comme des constellations visuelles qui, d'une part, sont ancrées dans l'événement passé de la prise de vue, et qui, d'autre part, nous invitent encore et encore à en être émus, à « nous éveiller » à elles, alors il devient clair pourquoi elles peuvent être réorganisées sans cesse.

Although Furuya constantly used the same starting material in different life situations, it speaks a different language; the visual diary permits many options of reference: the importance he attached to the sequence of the series of photographs of fighting dogs in Mostar (2001) and the following flower pictures that seem to have broken away from all earthliness and be floating up to heaven (from 1992) derives its meaning from the very present awareness of the fact that he has survived, with his own threatening death and the unpreventable death of his partner still clear before his eyes. It is, perhaps, from the gaping contrast that he derives the certainty of his own ambiguous existence: Furuya feels alive, and sees the light-filled photographs from Aqaba speaking in favour of a future ahead. The duty of keeping the past alive as well, of never slackening the permanent, Sisyphean appraisal and new arrangement of the visual document of memories does not, however, appear to have forfeited any of its significance.

Bien que Furuya ait constamment utilisé le même matériel de départ dans différentes situations de vie, celui-ci parle un langage différent : le journal visuel permet de nombreuses options de référence. L'importance qu'il accorde à la séquence des photographies de chiens se battant à Mostar (2001) et aux images de fleurs qui suivent, semblant s'être détachées de toute matérialité pour flotter vers le ciel (datant

de 1992), tire son sens de la conscience bien présente du fait qu'il a survécu, alors que sa propre mort menaçante et la mort inévitable de sa partenaire sont encore clairement devant ses yeux. C'est peut-être de ce contraste flagrant qu'il tire la certitude de son existence ambiguë : Furuya se sent vivant, et voit dans les photographies lumineuses d'Aqaba un plaidoyer en faveur d'un avenir devant lui. Cependant, le devoir de maintenir le passé en vie, de ne jamais relâcher l'évaluation permanente et le réarrangement, à la manière de Sisyphe, du document visuel des souvenirs, ne semble pas avoir perdu la moindre de son importance.

Seiichi Furuya

Seiichi Furuya

Born 1950 in Izu, Japan, studied architecture and photography. In 1973 he left Japan and travelled via Siberia and Moscow to Vienna, where he lived until 1975. He then moved to Graz, Austria, where he met his future wife, Christine Gössler. In 1978 they married in Japan. In 1981 his son, Komyo Klaus, was born.

Né en 1950 à Izu, au Japon, il a étudié l'architecture et la photographie. En 1973, il quitte le Japon et voyage via la Sibérie et Moscou jusqu'à Vienne, où il vit jusqu'en 1975. Il déménage ensuite à Graz, en Autriche, où il rencontre sa future épouse, Christine Gössler. Ils se marient au Japon en 1978. En 1981, leur fils, Komyo Klaus, naît.

In 1984 the family moved to Dresden, GDR, and later to East Berlin, where Furuya worked as a translator for a Japanese company. Suffering from depression, his wife committed suicide. She jumped to her death from their apartment in East Berlin on October 7, 1985.

En 1984, la famille s'installe à Dresde, en RDA, puis plus tard à Berlin-Est, où Furuya travaille comme traducteur pour une entreprise japonaise. Souffrant de dépression, son épouse se suicide. Elle se jette du haut de leur appartement à Berlin-Est le 7 octobre 1985.

Since 1987 Furuya and his son have resided in Graz.

Depuis 1987, Furuya et son fils résident à Graz.

Since 1975 Furuya has had numerous exhibitions in Austria and abroad at Forum Stadtpark, Graz, Fotomuseum Winterthur, Switzerland, and MUMOK, Vienna, amongst others. Many of his works are dedicated to his wife, Christine, who is also the subject of a number of books, all of them called Mémoires. In 1995 Scalo published Seiichi Furuya: Mémoires 1995, with texts by Urs Stahel and Toshiharu Ito.

Depuis 1975, Furuya a participé à de nombreuses expositions en Autriche et à l'étranger, notamment au Forum Stadtpark à Graz, au Fotomuseum Winterthur en Suisse et au MUMOK à Vienne. Nombre de ses œuvres sont consacrées à sa femme, Christine, qui est également le sujet de plusieurs livres, tous intitulés Mémoires. En 1995, Scalo a publié Seiichi Furuya : Mémoires 1995, avec des textes d'Urs Stahel et Toshiharu Ito.

Furuya is co-founder of the magazine Camera Austria and has co-curated some exhibitions on Japanese photography, «Daido Moriyama» (1980), «Shomei Tomatsu» (1984), and «Akt Tokyo» of Nobuyoshi Araki (1992), amongst others. His work is represented in numerous international collections, including the Stedelijk Museum, Amsterdam, the National Museum of Modern Art, Tokyo, and the Museum of Modern Art, New York.

Furuya est cofondateur du magazine Camera Austria et a co-commissarié plusieurs expositions sur la photographie japonaise, comme « Daido Moriyama » (1980), « Shomei Tomatsu » (1984) et « Akt Tokyo » de Nobuyoshi Araki (1992), parmi d'autres. Ses œuvres figurent dans de nombreuses collections internationales, dont le Stedelijk Museum à Amsterdam, le National Museum of Modern Art à Tokyo et le Museum of Modern Art à New York.

@Correction et traductionPasser à Skill

Rapide

