
Urs Stahel / On the Border

Urs Stahel / À la frontière

Seiichi Furuya's life in Europe is both a beginning and an end. Leaving Japan at the age of 23, he fled the world of his childhood. In doing so, he made a conscious choice, rejecting a country in the throes of change, a country compelled and driven, a land reeling blindly away from its traditions, hungry for western culture. It was as though day had turned to night, sun to moon. The social transformations that were wrought had enormous repercussions, at once liberating and laming a generation. Seiichi Furuya belonged to that first generation who rose up against the powerful social codes and took to the streets to rage against the omnipresent silence.

La vie de Seiichi Furuya en Europe est à la fois un début et une fin. En quittant le Japon à l'âge de 23 ans, il a fui le monde de son enfance. Ce faisant, il a fait un choix conscient, rejetant un pays en pleine mutation, un pays contraint et poussé, un pays qui s'éloigne aveuglément de ses traditions, avide de culture occidentale. C'était comme si le jour s'était transformé en nuit, le soleil en lune. Les transformations sociales qui en résultèrent eurent d'énormes répercussions, libérant et condamnant à la fois une génération. Seiichi Furuya appartient à cette première génération qui s'est élevée contre les puissants codes sociaux et qui est descendue dans la rue pour s'insurger contre le silence omniprésent.

His was a valediction and a breaking-away from change. He left alone, travelling to Vienna via Siberia and Moscow, taking the Trans-Siberian Railway in the other direction. It was a leave-taking that became a journey of adventure to an un known place, a train ride through time, to his first encounter with European history.

Il s'agit d'une condamnation et d'une rupture avec le changement. Il est parti seul, se rendant à Vienne en passant par la Sibérie et Moscou, empruntant le Transsibérien dans l'autre sens. Ce départ s'est transformé en un voyage d'aventure vers un lieu inconnu, un voyage en train à travers le temps, sa première rencontre avec l'histoire européenne.

The year is 1973. The Cold War is at its height, Siberia is synonymous with the gulags, Brezhnev's regime has crushed the Prague Spring. The train starts filling up with Jews, those impoverished Eastern European Jews who are unwelcome every-where. They are on their way to to Israel, driven and drawn at the same time. They pass through Kreisky's Vienna to board their plane for Tel Aviv. Furuya's fellow-travellers on the train are served no tea because they are Jews. He and another passenger have to order it for them and pass it on: a direct lesson in European class consciousness and racism. In Poland, stones are thrown at the train. Furuya's journey ends in Vienna, hub of European history; Vienna after 1815, Vienna after 1919, Vienna before the Iron Curtain opens. When the train arrives in Vienna, the railway station is swarming with soldiers carrying automatic weapons. It is an emergency measure in response to the hijacking of a train, but it seems to be an ill omen for everyday life.

Nous sommes en 1973. La guerre froide est à son apogée, la Sibérie est synonyme de goulags, le régime de Brejnev a écrasé le Printemps de Prague. Le train commence à se remplir de Juifs, ces Juifs d'Europe de l'Est appauvris et indésirables partout. Ils sont en route pour Israël, poussés et attirés à la fois. Ils traversent la Vienne de Kreisky pour prendre leur avion pour Tel Aviv. Dans le train, les compagnons de voyage de Furuya ne reçoivent pas de thé parce qu'ils sont juifs. Lui et un autre passager doivent le commander pour eux et le leur passer : une leçon directe sur la conscience de classe et le racisme en Europe. En Pologne, des pierres sont jetées sur le train. Le voyage de Furuya se termine à Vienne, plaque tournante de l'histoire européenne ; Vienne après 1815, Vienne après 1919, Vienne avant l'ouverture du rideau de fer. Lorsque le train arrive à Vienne, la gare est envahie de soldats munis d'armes automatiques. Il s'agit d'une mesure d'urgence en réponse au détournement d'un train, mais cela semble être un mauvais présage pour la vie de tous les jours.

Seiichi Furuya gazes with eager curiosity through the window of European history. At first it is merely an episode on a journey, yet it is an episode to which he finds himself returning time and time again. It is fascinating, strange and cruel. At times he touches it with his camera the way a child touches a toad: with a mixture of fascination and disgust. Attraction and repulsion feed on one another. For the first time in his life, here in Europe, he discovers the notion of the border as something fixed by mutual agreement rather than by nature, as in Japan. The notion of the border makes him feel uneasy. His own displacement seems to make him more acutely aware of the border. Strange as it may seem for someone from Japan to create a series about the «state border» between Austria and the Eastern Bloc countries, it is stranger still that he should have been the only one to recognise the importance of this idea at the time. His two major works on East Berlin are remarkable: the Wall seen from the «wrong» side, from the East, and life in East Germany photographed by a Japanese. Though these works describe a situation that is now past history, they nevertheless bear a significance that lasts beyond their own temporality. In both cases, Furuya is not a tourist; he is a foreigner living there. In both cases, this is the reason behind the work, but not its intrinsic meaning.

Seiichi Furuya regarde avec une curiosité avide à travers la fenêtre de l'histoire européenne. Au début, ce n'est qu'un épisode d'un voyage, mais c'est un épisode auquel il revient sans cesse. Elle est fascinante, étrange et cruelle. Parfois, il le touche avec sa caméra comme un enfant touche un crapaud : avec un mélange de fascination et de dégoût. L'attraction et la répulsion se nourrissent l'une l'autre. Pour la première fois de sa vie, ici en Europe, il découvre la notion de frontière comme quelque chose de fixé par un accord mutuel et non par la nature, comme au Japon. La notion de frontière le met mal à l'aise. Son propre déplacement semble lui donner une conscience plus aiguë de la frontière. Aussi étrange que cela puisse paraître pour un Japonais de créer une série sur la «frontière d'État» entre l'Autriche et les pays du bloc de l'Est, il est encore plus étrange qu'il ait été le seul à reconnaître l'importance de cette idée à l'époque. Ses deux œuvres majeures sur Berlin-Est sont remarquables : le mur vu du «mauvais» côté, de l'Est, et la vie en Allemagne de l'Est photographiée par un Japonais. Bien que ces œuvres décrivent une situation qui appartient désormais à l'histoire, elles n'en sont pas moins porteuses d'une signification qui perdure au-delà de leur propre temporalité. Dans les deux cas, Furuya n'est pas un touriste, c'est un étranger qui vit sur place. Dans les deux cas, c'est la raison d'être de l'œuvre, mais pas sa signification intrinsèque.

P 147

«State Border» shows 23 stations along the Austrian border: commonplace photos of no-man's land, arable farmland, woodland, border posts, a river. Then, in a text that seems to be spoken in voice-over, he presents statements by people he met while he was working, who talk about the way they see the border; real, anecdotal, atmospheric. He shows landscapes suddenly charged with meaning by their historical context. On the face of things, they look innocent enough. Here and there, self and others, the far side of the border: things seem from a distance in the zone of the binoculars. One's own identity is shaped by distinguishing it from that which is perceived as the other. «The sign is a crack opening on the face of another sign.» Seiichi Furuya is Japanese. He perceives this crack in the European landscape that harbours the power of difference, of describing, of comprehending and formulating, while revealing, at the same time, the gaping abyss of violence when one aspect takes precedence over another. To look back is to risk losing one's own identity. The statements include such comments as: «I was still a boy when Hitler drove across this bridge in an open-topped car. On the hill opposite, they hung a huge flag with a swastika and we children greeted it with our little swastika flags. In 1968, in the Dubcek years, the bridge was to be reopened as a border crossing. The Austrians painted their half of the bridge green and the Czechs painted their half of it grey. But one year later, after Dubcek's fall, the tanks came and tore up the road surface. Since then it has been quiet there.» (Hardegg, 1983) «This is Austria's Berlin. There is a triple border fence running through the town and the people over there live under a different political regime. To be honest, I'd rather stay on this side.» (Gmund, 1983). Yet «this side» also changes when the other side changes. Today, the border with Yugoslavia has become the border with Slovenia. Perhaps it is the emergence of 18 new states in the East that has pushed Austria so rapidly towards the West and the European Union.

«State Border» montre 23 stations le long de la frontière autrichienne : des photos banales de no man's land, de terres arables, de forêts, de postes frontalières, d'une rivière. Puis, dans un texte qui semble être dit en voix off, il présente des déclarations de personnes rencontrées lors de son travail, qui parlent de leur perception

de la frontière, réelle, anecdotique, atmosphérique. Il montre des paysages soudain chargés de sens par leur contexte historique. En apparence, ils sont assez innocents. Ici et là, soi et les autres, l'autre côté de la frontière : les choses apparaissent de loin dans la zone des jumelles. L'identité propre se forme en se distinguant de ce qui est perçu comme l'autre. «Le signe est une fissure s'ouvrant sur la face d'un autre signe. Seiichi Furuya est japonais. Il perçoit cette fissure dans un paysage européen qui recèle le pouvoir de la différence, de la description, de la compréhension et de la formulation, tout en révélant l'abîme béant de la violence lorsqu'un aspect prend le pas sur l'autre. Regarder en arrière, c'est risquer de perdre sa propre identité. Parmi les déclarations, on peut citer des propos tels que : «J'étais encore un garçon quand Hitler est arrivé : «J'étais encore un enfant quand Hitler a traversé ce pont dans une voiture décapotée. Sur la colline d'en face, ils ont accroché un énorme drapeau avec une croix gammée et nous, les enfants, l'avons salué avec nos petits drapeaux à croix gammée. En 1968, pendant les années Dubcek, le pont devait être rouvert pour servir de poste frontière. Les Autrichiens ont peint leur moitié du pont en vert et les Tchèques en gris. Mais un an plus tard, après la chute de Dubcek, les chars sont arrivés et ont détruit la chaussée. Depuis, c'est le calme plat». (Hardegg, 1983) «C'est le Berlin de l'Autriche. La ville est traversée par une triple barrière frontalière et les gens de l'autre côté vivent sous un autre régime politique. Pour être honnête, je préférerais rester de ce côté-ci.» (Gmund, 1983). Cependant, «ce côté» change également lorsque l'autre côté change. Aujourd'hui, la frontière avec la Yougoslavie est devenue la frontière avec la Slovaquie. C'est peut-être l'émergence de 18 nouveaux États à l'Est qui a poussé l'Autriche si rapidement vers l'Ouest et l'Union européenne.

Furuya does not regard the Berlin Wall as Western Europe's longest piece of graffiti, nor as the embodiment of anti-Eastern prejudice, but as its very opposite, as the «defence wall against capitalism» that it represented for East Berlin. Clean, bright, untouched white rectangular patches on a pale grey ground, reminiscent of the areas left for «public art» when new buildings go up in the West. Between these two political interpretations, as we know, lay the death zone. Furuya recalls a still older history by referring in the title of his series to the boundary walls of the ancient Roman empire («Limes: Photos of the Defence Wall in East Berlin, 1986- 88»). It is a material defence wall, created with no inkling of the Immaterial age of virtual reality. Furuya presents the wall, always photographed at a similar distance, clearly delineated and neatly framed, photos hung in a straight line at regular intervals. This arrangement is compelling; it persuades the spectator to think still further in terms of an uninterrupted wall, while the frames create gaps that break this rhythm. It is almost like seeing the wall in photo graphed fragments of found objects. In the exhibition, a number of small photos, some in black and white and some in colour, accompany this work. They are presented with out frames, mounted on aluminium plates, creating a subtext that is far more informal and far more personal. In this way, there is the repeatedly sanctioned statement above, while below there is the open and rhythmic ecriture, constantly changing in its perspective and distance. It is like a tale of East Germany told by a Japanese, highly realistic in its personal view and subjective perception. The two parts were produced separately. The upper one is entitled «Limes : Photos of the Defence Wall in East Berlin 1986 - 88» and the lower one «At home in East Berlin, 1985 - 87".

Furuya does not regard the Berlin Wall as Western Europe's longest piece of graffiti, nor as the embodiment of anti-Eastern prejudice, but as its very opposite, as the «defence wall against capitalism» that it represented for East Berlin. Clean, bright, untouched white rectangular patches on a pale grey ground, reminiscent of the areas left for «public art» when new buildings go up in the West. Between these two political interpretations, as we know, lay the death zone. Furuya recalls a still older history by referring in the title of his series to the boundary walls of the ancient Roman empire («Limes: Photos of the Defence Wall in East Berlin, 1986- 88»). It is a material defence wall, created with no inkling of the Immaterial age of virtual reality. Furuya presents the wall, always photographed at a similar distance, clearly delineated and neatly framed, photos hung in a straight line at regular intervals. This arrangement is compelling; it persuades the spectator to think still further in terms of an uninterrupted wall, while the frames create gaps that break this rhythm. It is almost like seeing the wall in photo graphed fragments of found objects. In the exhibition, a number of small photos, some in black and white and some in colour, accompany this work. They are presented with out frames, mounted on aluminium plates, creating a subtext that is far more informal and far more personal. In this way, there is the repeatedly

sanctioned statement above, while below there is the open and rhythmic écriture, constantly changing in its perspective and distance. It is like a tale of East Germany told by a Japanese, highly realistic in its personal view and subjective perception. The two parts were produced separately. The upper one is entitled «Limes : Photos of the Defence Wall in East Berlin 1986 - 88» and the lower one «At home in East Berlin, 1985 - 87».

Furuya ne considère pas le mur de Berlin comme le plus long graffiti d'Europe occidentale, ni comme l'incarnation des préjugés anti-orientaux, mais comme son contraire, comme le «mur de défense contre le capitalisme» qu'il représentait pour Berlin-Est. Des taches rectangulaires blanches, claires et intactes sur un fond gris pâle, qui rappellent les espaces laissés à l'art public lors de la construction de nouveaux bâtiments à l'Ouest. Entre ces deux interprétations politiques, comme nous le savons, se trouvait la zone de mort. Furuya rappelle une histoire encore plus ancienne en faisant référence, dans le titre de sa série, aux murs d'enceinte de l'ancien empire romain («Limes : Photos of the Defence Wall in East Berlin, 1986- 88»). Il s'agit d'un mur de défense matériel, créé sans tenir compte de l'ère immatérielle de la réalité virtuelle. Furuya présente le mur, toujours photographié à la même distance, clairement délimité et soigneusement encadré, les photos étant accrochées en ligne droite à intervalles réguliers. Cette disposition est convaincante ; elle persuade le spectateur de penser encore davantage à un mur ininterrompu, alors que les cadres créent des vides qui brisent ce rythme. C'est presque comme si l'on voyait le mur en fragments d'objets trouvés photographiés. Dans l'exposition, un certain nombre de petites photos, certaines en noir et blanc et d'autres en couleur, accompagnent cette œuvre. Elles sont présentées dans des cadres extérieurs, montées sur des plaques d'aluminium, créant un sous-texte beaucoup plus informel et personnel. De cette manière, il y a la déclaration sanctionnée à plusieurs reprises en haut, tandis qu'en bas il y a l'écriture ouverte et rythmée, qui change constamment de perspective et de distance. C'est comme un conte sur l'Allemagne de l'Est raconté par un Japonais, très réaliste dans sa vision personnelle et sa perception subjective. Les deux parties ont été produites séparément. La partie supérieure s'intitule «Limes : Photos of the Defence Wall in East Berlin 1986 - 88» et la partie inférieure «At home in East Berlin, 1985 - 87».

P 148

Today, the visible wall has fallen. What is left is the invisible one, the scar that runs deep. It was just such a scar that prompted Seiichi Furuya to create his documentation of East Berlin. Some time after the suicide of his wife, he began to document East Berlin, in the wild and almost irrational belief that he could thus bring back what he had lost. «I thought it was the only way to save those who had decided to end their lives and those who had decided to continue, and those in between.» His documentation is a densely woven fabric of official television images, street scenes, outdoor celebrations, interiors, an inventory of socialist and petty bourgeois life, juxtaposed with images of the Furuya family's private life seen from a profoundly personal view point. Public and private: a distinction that counted for little in the socialist state.

Aujourd'hui, le mur visible est tombé. Il reste l'invisible, la cicatrice profonde. C'est justement cette cicatrice qui a poussé Seiichi Furuya à documenter Berlin-Est. Quelque temps après le suicide de sa femme, il a commencé à documenter Berlin-Est, dans la croyance folle et presque irrationnelle qu'il pourrait ainsi ramener ce qu'il avait perdu. «Je pensais que c'était le seul moyen de sauver ceux qui avaient décidé de mettre fin à leur vie et ceux qui avaient décidé de continuer, et ceux qui se trouvaient entre les deux. Sa documentation est un tissu dense d'images de la télévision officielle, de scènes de rue, de fêtes en plein air, d'intérieurs, un inventaire de la vie socialiste et petite-bourgeoise, juxtaposé à des images de la vie privée de la famille Furuya, vue d'un point de vue profondément personnel. Public et privé : une distinction qui ne comptait guère dans l'État socialiste.

«As Far as the Eye Can See» is the title given by Seiichi Furuya to a series of 10 photographs taken in Vienna between 1982 and 1984 and compiled in 1989. Like «State Boundary» this is a photographic sequence of great simplicity. Ten views of a street, photographed from the window of a Viennese apartment; photographs taken during the day or in the evening, at night, in rain, fog and snow. By this simple approach of capturing the same view at different times and under different conditions, he has created a veritable kammerspiel on the theme of seeing and photography. It spans an arc from the sharply focused record

that makes the spectator a passive recipient (in the sense of accepting what is clearly outlined as the truth or external reality) through a number of interim stages to the point where the view of the outdoor scene darkens and the rain on the window mingles with the Indoor light, blurring vision. The referential character of the photo is restricted. Photography-as-seeing seems to be a projection, an act undertaken by the photographer-who-sees. The path leads from the clearly focused record to the mysticism of Introversion. Where could we find greater clarity? At the same time, we should bear in mind the sheer simplicity of this series, which discreetly affords an interior view of an exterior view of an Interior view. The window appears in the photos-sometimes the frame, sometimes the transom bar, some times only the pane- like an imaginary boundary, a transparent membrane that forms the watershed between ways of seeing: public and private, Inside and outside, active and passive.

«As Far as the Eye Can See» est le titre donné par Seiichi Furuya à une série de 10 photographies prises à Vienne entre 1982 et 1984 et compilées en 1989. Comme «State Boundary», il s'agit d'une séquence photographique d'une grande simplicité. Dix vues d'une rue, photographiées depuis la fenêtre d'un appartement viennois ; des photographies prises le jour ou le soir, la nuit, sous la pluie, le brouillard et la neige. Par cette approche simple qui consiste à capturer la même vue à différents moments et dans différentes conditions, il a créé un véritable spectacle sur le thème de la vision et de la photographie. Il s'agit d'un arc qui va de l'enregistrement très net qui fait du spectateur un patient passif (dans le sens de l'acceptation de ce qui est clairement décrit comme la vérité ou la réalité extérieure), en passant par un certain nombre d'étapes intermédiaires, jusqu'au moment où la vue de la scène extérieure s'assombrit et où la pluie sur la fenêtre se mêle à la lumière intérieure, ce qui brouille la vision. Le caractère référentiel de la photo est restreint. La photographie en tant que vision semble être une projection, un acte entrepris par le photographe qui voit. Le chemin mène de l'enregistrement clairement focalisé au mysticisme de l'introversion. Où pourrions-nous trouver plus de clarté ? En même temps, nous devons garder à l'esprit la simplicité même de cette série, qui offre discrètement une vue intérieure d'une vue extérieure d'une vue intérieure. La fenêtre apparaît sur les photos - tantôt le cadre, tantôt l'imposte, tantôt seulement la vitre - comme une frontière imaginaire, une membrane transparente qui forme la ligne de partage des eaux entre les manières de voir : public et privé, intérieur et extérieur, actif et passif.

Let us turn now to the 1993 work entitled «Displaced Persons-Refugees»: portraits of Bosnian refugees in the refugee camps of Graz. These are portraits of people who have been driven from their homes as a result of territorial strife and border clashes. Refugees who, as a rule, tend to lose their Individual identities in the context of war, are given back their faces in these portrait - and they return our gaze. With very few exceptions, they look straight at us. For the instant in which the photograph is taken, they feel they are being taken seriously, and their individuality is strengthened.

Passons maintenant à l'œuvre de 1993 intitulée «Displaced Persons-Refugees» : des portraits de réfugiés bosniaques dans les camps de réfugiés de Graz. Il s'agit de portraits de personnes qui ont été chassées de leur foyer à la suite de conflits territoriaux et d'affrontements frontaliers. Les réfugiés qui, en règle générale, ont tendance à perdre leur identité individuelle dans le contexte de la guerre, retrouvent leur visage dans ces portraits - et ils nous renvoient notre regard. À quelques rares exceptions près, ils nous regardent droit dans les yeux. Pendant l'instant où la photo est prise, ils se sentent pris au sérieux et leur individualité s'en trouve renforcée.

Seiichi Furuya crosses borders in Europe. He observes the continent with the keen eye of one who is at home nowhere. The four self-contained works described here are deceptive. On the whole, Furuya does not work conceptually. He lives and photographs, travels and photographs. He is a modern-day wanderer who photo graphs what he sees, capturing what moves him and, above all, what disturbs him. In this way, he quickly creates a number of individual images and then stores them away with others for a few years. Then, if they still have the power to disturb and create a sense of unease, Furuya works with them. Again, we find two aspects: the disturbing aspect from the inside and the outside.

Seiichi Furuya traverse les frontières en Europe. Il observe le continent avec l'œil vif de celui qui n'est chez lui nulle part. Les quatre œuvres autonomes décrites ici sont trompeuses. Dans l'ensemble, Furuya ne travaille pas de manière conceptuelle. Il vit et photographie, voyage et photographie. C'est un vagabond des temps modernes qui photographie ce qu'il voit, saisit ce qui l'émeut et, surtout, ce qui le dérange. Il crée ainsi rapide-

ment un certain nombre d'images individuelles qu'il stocke ensuite avec d'autres pendant quelques années. Ensuite, si elles ont encore le pouvoir de déranger et de créer un sentiment de malaise, Furuya travaille avec elles. Là encore, nous retrouvons deux aspects : l'aspect dérangent de l'intérieur et l'aspect dérangent de l'extérieur.

Several things in Europe disturb Furuya. The motifs that crop up in his photographs, and the place names in the captions make them easy enough to ascertain: the Nazi concentration camps, Christianity, the approach to knowledge and history, conservation. These motifs alternate with photos of animals, the sky over Graz and Berlin, his immediate surroundings, his wife and son, the garden around the house. In the concentration camps of Sachsenhausen and Dachau, his motifs are the architecture of the gas chambers with their various apertures for inflow and outflow, the toilets, the room with the huge containers in which the prisoners had to stand naked to relieve themselves; the panel bearing the names of the murdered victims. Christianity-or, to be more precise, the outward signs of Catholic «churchiness» recurs in many of his photos: a single cross in the landscape, a meadow full of crosses, a nocturnal photo of the St Stephen's in Vienna, two bare twigs bound together by his wife to form a cross, images of saints and angels on church walls. Then there are such oddities as the deer in formaldehyde (at the Hunting Museum in Graz); the human body parts in a showcase; a rat with obvious signs of a cancerous growth; the slaughterer's tools; medical instruments; feathers indicating the remains of a bird the cat has eaten; finally, a strange female torso of wire, on which to shape clothes.

En Europe, plusieurs choses dérangent Furuya. Les motifs qui reviennent dans ses photographies, et les noms de lieux dans les légendes, les rendent assez faciles à cerner : les camps de concentration nazis, le christianisme, l'approche de la connaissance et de l'histoire, la conservation. Ces motifs alternent avec des photos d'animaux, du ciel de Graz et de Berlin, de son environnement immédiat, de sa femme et de son fils, du jardin autour de la maison. Dans les camps de concentration de Sachsenhausen et de Dachau, ses motifs sont l'architecture des chambres à gaz avec leurs différentes ouvertures d'entrée et de sortie, les toilettes, la salle avec les immenses réservoirs dans lesquels les prisonniers devaient se tenir nus pour se soulager ; le panneau portant les noms des victimes assassinées. Le christianisme - ou, plus précisément, les signes extérieurs de la «religiosité» catholique - revient dans de nombreuses photos : une seule croix dans le paysage, une prairie pleine de croix, une photo nocturne de Saint-Étienne à Vienne, deux brindilles nues reliées par sa femme pour former une croix, des images de saints et d'anges sur les murs de l'église. Il y a aussi des bizarreries comme le cerf dans le formol (au musée de la chasse de Graz), des parties de corps humain dans une vitrine, un rat avec des signes évidents d'une tumeur cancéreuse, les outils de l'abatteur, des instruments médicaux, des plumes indiquant les restes d'un oiseau que le chat a mangé, et enfin, un étrange torse féminin en fil de fer, sur lequel on peut façonner des vêtements.

P151

Furuya describes a number of his photos as «frightening». He has gathered some of these in a group of works under the title «Gravitation». Many of these individual photos could be places and acts of knowledge, of conservation, of exploration, of forming, ordering, violence. The title «Gravitation» is significant. Apart from the sense of weight it conveys, gravitation involves the first order, that absolutely primordial order of «above» and «below», on being on earth. Gravitation as the basis of all organisation. The incomprehensible and suffocating aspect of Christianity is, for him, this «well-meaning churchiness» that glosses over a world full of violence and its own violent iconography. The threatening thing about concentration camps today is the sense of total organisation. The photos in «Gravitation» are, with few exceptions, dark, almost forbidding sombre. At times they seem threatening and abysmal, and at times the darkness :actually mitigates the sense of unease by breaking the force of the motif to create an overall visual mood. The whole then becomes the bearer of meaning, charged with the tension of a crucial beauty.

Furuya qualifie un certain nombre de ses photos d'«effrayantes». Il a rassemblé certaines d'entre elles dans un groupe d'œuvres sous le titre «Gravitation». Beaucoup de ces photos individuelles pourraient être des lieux et des actes de connaissance, de conservation, d'exploration, de formation, d'ordre, de violence. Le titre «Gravitation» est significatif. Outre le sens du poids qu'il véhicule, la gravitation implique le premier ordre,

cet ordre absolument primordial du «dessus» et du «dessous», de l'être sur terre. La gravitation comme base de toute organisation. L'aspect incompréhensible et étouffant du christianisme est, pour lui, cette «religiosité bien-pensante» qui occulte un monde plein de violence et sa propre iconographie violente. Ce qui effraie aujourd'hui dans les camps de concentration, c'est le sentiment d'une organisation totale. Les photos de «Gravitation» sont, à quelques exceptions près, sombres, presque noires. Parfois, elles semblent menaçantes et abyssales, et parfois l'obscurité atténue le sentiment de malaise en brisant la force du motif pour créer une ambiance visuelle globale. L'ensemble devient alors porteur de sens, chargé de la tension d'une «beauté cruelle».

«It's been two years now since I first met her. The first film we saw together was called Harakiri. Last year, I married her.» With these words he introduces the very first publication of portraits of his wife, Christine Furuya-Gossler, in the first issue of Camera Austria in 1980. «From the very first day, I photographed her on a regular basis. There were times I saw her as someone just passing by, other times as a model, some times as the woman in my life ... seeing her, photographing her, looking at her picture, helps me to find myself.» In retrospect, he realises that it was through her that he started photographing regularly in the first place. They met in 1978. It was with her that he returned to Japan for the first time. In 1981 she gave birth to their son KomyoKlaus. 1982 _ 84 they lived in Vienna, later in Dresden and East Berlin. In 1985, after several periods of hospitalisation, Christine committed suicide. What had begun in 1980 as an almost light-hearted publication in Camera Austria, and as the very personal documentation of a friendship, took on another dimension in the presence of death. The woman we see is at times proud and beautiful, rarely self-assured, frequently vulnerable and introverted, eventually becoming a woman whose expression is tense, her jaw set, her lips pressed together, her eyes watery and her skin like parchment. The light and carefree serenity that was there at the start has given way to sobriety and control, openness has become reticence, pride has turned to breakdown-although she continues to sit for photos and although this personal document, in time, takes on the added dimension of a mutual game, a kind of mis en scene. We can almost sense the inner turbulence.

«Cela fait maintenant deux ans que je l'ai rencontrée pour la première fois. Le premier film que nous avons vu ensemble s'appelait Harakiri. L'année dernière, je l'ai épousée». C'est par ces mots qu'il introduit la toute première publication de portraits de sa femme, Christine Furuya-Gossler, dans le premier numéro de Camera Austria en 1980. «Dès le premier jour, je l'ai photographiée régulièrement. Parfois, je la voyais comme quelqu'un qui passait, parfois comme un modèle, parfois comme la femme de ma vie... la voir, la photographeur, regarder sa photo, m'aide à me retrouver». Rétrospectivement, il se rend compte que c'est grâce à elle qu'il a commencé à photographier régulièrement. Ils se sont rencontrés en 1978. C'est avec elle qu'il est retourné au Japon pour la première fois. En 1981, elle a donné naissance à leur fils KomyoKlaus. De 1982 à 1984, ils vivent à Vienne, puis à Dresde et à Berlin-Est. En 1985, après plusieurs périodes d'hospitalisation, Christine se suicide. Ce qui avait commencé en 1980 comme une publication presque légère dans Camera Austria, et comme la documentation très personnelle d'une amitié, a pris une autre dimension en présence de la mort. La femme que nous voyons est parfois fière et belle, rarement sûre d'elle, souvent vulnérable et introvertie, pour finalement devenir une femme à l'expression tendue, à la mâchoire serrée, aux lèvres serrées, aux yeux larmoyants et à la peau gercée. La sérénité légère et insouciant du début a fait place à la sobriété et au contrôle, l'ouverture est devenue réticence, l'orgueil s'est transformé en rupture - bien qu'elle continue à se faire photographier et que ce document personnel prenne, avec le temps, la dimension d'un jeu mutuel, d'une sorte de mise en scène. Nous pouvons presque sentir les turbulences intérieures.

P152

With an absolute minimum of photographic means, an intensive long-term portrait series is created. The final photos give a glimpse into the abyss and weigh down all the earlier photos with a sense of tragedy. In the last year of her life, Seiichi rarely photographed his wife. Times were too difficult. He made a few colour slides, one of them on their last trip to Venice. It is one of the most beautiful of all the portraits; it has a melancholy lightness and grieving serenity that seems to suggest that she had already foreseen her death and resigned herself to it. Ten years on, he is prepared to show it for the first time. A document of love, a history of illness, overstepping an inner boundary, crossing the threshold of insanity. These portraits are

open and direct, for all their reticence and agony. In the agony of both love and suffering, watching as yet another, like his brother, loses the way.

Avec un minimum de techniques photographiques, une série de portraits de longue durée est créée. Les dernières photos donnent un aperçu de l'abîme et confèrent à toutes les photos précédentes un caractère tragique. Au cours de la dernière année de sa vie, Seiichi a rarement photographié sa femme. Les temps étaient trop difficiles. Il a réalisé quelques diapositives en couleur, dont l'une lors de leur dernier voyage à Venise. C'est l'un des plus beaux portraits, d'une légèreté mélancolique et d'une sérénité affligée qui semblent suggérer qu'elle avait déjà prévu sa mort et qu'elle s'y était résignée. Dix ans plus tard, il est prêt à la montrer pour la première fois. Un document d'amour, une chronique de la maladie, le dépassement d'une frontière intérieure, le franchissement du seuil de la folie. Ces portraits sont ouverts et directs, malgré leurs pudeurs et leurs souffrances. Dans l'agonie de l'amour et de la souffrance, regarder un autre, comme son frère, perdre le chemin.

Perhaps it was the difficulty of this experience that created the basis for Memoires as a theme and a method. The portraits continue after Christine's death, in the form of memory, photos on the altar, re-photographed, portraits floating in developing fluid. A form of evocation and of grieving. There is a sense of desperation, for the photo remains a photo and can never replace the individual, no matter how powerful and realistic the sign may be. Suddenly, the obsessive conservation that Furuya found so strange in the West becomes his own theme. The objects Christine made, the meal she was about to prepare, the fruit lying on the table, all become material relics, almost sacred, to be photographed and filed away with her portraits in the visual archive of the mind's eye. Memories: set aside and forgotten for a while until an interest is aroused in looking at them, until the emotions are able to cope with a closer look at these (hidden) images.

C'est peut-être la difficulté de cette expérience qui est à l'origine du thème et de la méthode des Mémoires. Les portraits se poursuivent après la mort de Christine, sous forme de souvenirs, de photos sur leur autel, rephotographiées, de portraits flottant dans le liquide de développement. Une forme d'évocation et de deuil. Il y a un sentiment de désespoir, car la photo reste une photo et ne peut jamais remplacer l'individu, aussi puissant et réaliste que soit le signe. Soudain, la conservation obsessionnelle que Furuya trouvait si étrange en Occident devient son propre thème. Les objets fabriqués par Christine, le repas qu'elle s'appêtait à préparer, les fruits posés sur la table, deviennent des reliques matérielles, presque sacrées, à photographier et à classer avec ses portraits dans les archives visuelles de l'œil de l'esprit. Des souvenirs : mis de côté et oubliés pendant un certain temps, jusqu'à ce qu'un intérêt soit suscité pour les regarder, jusqu'à ce que les émotions soient capables de faire face à un examen plus approfondi de ces images (cachées).

Again and again, each time more precisely. Memoires as method: photo graphing, snapping, capturing whatever moves and disturbs him. Then putting it away, reactivating it later. «When the time is right», when it seems necessary, when some sense of urgency commands, when the image or the theme resurges. Memoires as a subject and a theme; the borders are no longer the same. The wall is gone. Christine is gone. Memoires: by no means a glorification of the past, but a necessary distance, in time and space, in order to be able to understand and live with memories. Just as memory functions, logically and illogically, historically and associatively. Remote control of a human kind.

Encore et encore, chaque fois plus précisément. Les mémoires comme méthode : photographier, photographier, capturer tout ce qui l'émeut et le dérange. Puis le ranger, le réactiver plus tard. «Au moment opportun, quand cela semble nécessaire, quand un sentiment d'urgence s'impose, quand l'image ou le thème resurgit. Les mémoires comme sujet et comme thème ; les frontières ne sont plus les mêmes. Le mur a disparu. Christine n'est plus là. Les mémoires : pas de glorification du passé, mais une distance nécessaire, dans le temps et dans l'espace, pour pouvoir comprendre et vivre avec les souvenirs. Tout comme la mémoire fonctionne de manière logique et illogique, historique et associative. Un contrôle à distance d'un genre humain.

P 152

Seeing, filing, ordering, discarding. At present, Furuya finds the Amsterdam photos he published in his 1981 book AMS unimportant; for the moment, they seem to him to be too strongly associated with an episode involving a promise to take photos for a sick friend in Amsterdam. Now, in 1994-95, the Berlin photos

of 1985 - 88 have become the focus of his attention; the portraits of his son are beginning to take on a certain weight, and the house on the outskirts of Graz, the garden, Konstantin the cat, are photographed anew. Simply because that's the way it is, and because these are the things that shape everyday life, and life itself. Flowers and plants, at times strange and at times almost serene, are photographed as well-a touch of serenity in a life of tragedy. Memoires 1995 is a far cry from 1989. when Seichi Furuya first sought to create a comprehensive survey. Changes in perspective are reflected in the choice of photos and in the modulation of their sequence.

Voir, classer, ordonner, jeter. Actuellement, Furuya trouve sans importance les photos d'Amsterdam qu'il a publiées dans son livre AMS en 1981 ; pour l'instant, elles lui semblent trop fortement associées à un épisode où il avait promis de prendre des photos pour un ami malade à Amsterdam. Aujourd'hui, en 1994-95, les photos de Berlin de 1985 - 88 sont devenues le centre de son attention ; les portraits de son fils commencent à prendre un certain poids, et la maison à la périphérie de Graz, le jardin, Konstantin le chat, sont photographiés à nouveau. Tout simplement parce que c'est ainsi, et parce que ce sont les choses qui façonnent le quotidien, et la vie elle-même. Les fleurs et les plantes, tantôt étranges, tantôt presque sereines, sont également photographiées - une touche de sérénité dans une vie tragique. Mémoires 1995 est bien loin de 1989, année où Seichi Furuya a tenté pour la première fois de réaliser une étude exhaustive. Les changements de perspective se reflètent dans le choix des photos et dans la mise en scène de leur enchaînement.

A haiku by Basho seems appropriate here. This one par exemple : «I come over the mountain path / Oh, how wonderful ! A violet !» Or this one : «How admirable is he / Who does not think 'life is transient' / when he sees a lightning flash.» The second haiku does in fact touch upon a characteristic trait of Furuya's photography: it is rarely symbolic, with the exception of one or two portraits, the photo of the Stephansdom in Vienna and three or four other photos. Furuya's photography invariably merely describes what can be seen, how something looks at a certain time, apparently cut out of the world, seen in a way that is personal, but not subjective. Otherwise, the reason for concluding with these haikus is not that they touch the heart of the matter, but that they speak of its loss. After 23 years in Japan and 22 years in Europe, Furuya no longer has a homeland; he is caught on the border between worlds, his eyes attuned to the abyss. Some of his photos can be turned any which way and still function, almost like traditional Japanese architecture. «Turn the picture round: nothing more, nothing different, nothing.» (Roland Barthes) To be without a homeland, in this case, helps to jettison meaning, liberate stringent orientation and take the risk of floating free.

Un haïku de Basho semble approprié dans ce contexte. Celui-ci par exemple : «J'arrive sur le sentier de la montagne / Oh, comme c'est merveilleux ! Une violette !» Ou encore celui-ci : «Qu'il est admirable / Celui qui ne pense pas 'la vie est éphémère' / lorsqu'il voit un éclair». Le second haïku aborde en effet un trait caractéristique de la photographie de Furuya : elle est rarement symbolique, à l'exception d'un ou deux portraits, de la photo du Stephansdom de Vienne et de trois ou quatre autres photos. La photographie de Furuya se contente invariablement de décrire ce qui peut être vu, l'aspect d'une chose à un moment donné, apparemment coupée du monde, vue d'une manière personnelle, mais non subjective. Par ailleurs, la raison de conclure avec ces haïkus n'est pas qu'ils touchent le cœur du sujet, mais qu'ils parlent de sa perte. Après 23 ans au Japon et 22 ans en Europe, Furuya n'a plus de patrie, il est à la frontière des mondes, les yeux rivés sur l'abîme. Certaines de ses photos peuvent être tournées dans tous les sens et continuer à fonctionner, un peu comme l'architecture japonaise traditionnelle. «Tournez l'image : rien de plus, rien de différent, rien. (Roland Barthes) Être sans

patrie, dans ce cas, aide à se débarrasser du sens, à libérer l'orientation stricte et à prendre le risque de flotter librement.

153

Tashharu Ila

*A Memory or Boundaries:
Seiichi Furuya's Memoires 1995*

Une mémoire ou des frontières :
Les mémoires de Seiichi Furuya 1995

Seiichi Furuya's Memoires 1995 is a book of photographs that takes an unusual approach to tracing the structure and pattern of memories. He does not simply observe how his memories change. This orientation becomes more apparent when Memoires 1995 is compared with the 1989 Memoires from which it is derived.

Memoires 1995 de Seiichi Furuya est un livre de photographies qui adopte une approche inhabituelle pour retracer la structure et le modèle des souvenirs. Il ne se contente pas d'observer l'évolution de ses souvenirs. Cette orientation devient plus évidente lorsque l'on compare Mémoires 1995 avec les Mémoires 1989 dont il est dérivé.

Although many of the same images appear in the two volumes, the two books differ in nature as the earlier one focusses on Furuya's memories as they were in 1989, and the other as they are in 1995. Furuya attempts to question the meaning and value of his memories by arranging and editing them time and again, thus revealing how they lie with him at different points of time in his life. Thus, a particular image may appear and another disappear; one image is bound to another; others repel, collide or intertwine, forming various memory phases. This kind of activity might indeed be an essential part of the mechanism of human memory.

Bien qu'un grand nombre d'images identiques apparaissent dans les deux volumes, les deux livres diffèrent par leur nature, le premier se concentrant sur les souvenirs de Furuya tels qu'ils étaient en 1989, et l'autre tels qu'ils sont en 1995. Furuya tente de remettre en question la signification et la valeur de ses souvenirs en les arrangeant et en les éditant à plusieurs reprises, révélant ainsi comment ils l'habitent à différents moments de sa vie. Ainsi, une image particulière peut apparaître et une autre disparaître ; une image est liée à une autre ; d'autres se repoussent, se heurtent ou s'entrelacent, formant ainsi différentes phases de la mémoire. Ce type d'activité pourrait bien être un élément essentiel du mécanisme de la mémoire humaine.

Furuya records reality-in-progress with one eye, and transcribes the flow of his memories with the other. The moment he takes a photograph, anything real before him - scenic views or portraits or still lifes - is at the same time intertwined with the flow of his memories. Present-day views are put through the filter of past memories. The photographs possess an urge to discover the sites of his memory.

Furuya enregistre la réalité en cours d'un œil et transcrit le flux de ses souvenirs de l'autre. Au moment où il prend une photo, tout ce qui est réel devant lui - vues panoramiques, portraits ou natures mortes - est en même temps entrelacé avec le flux de ses souvenirs. Les vues actuelles sont passées à travers le filtre des souvenirs passés. Les photographies possèdent une envie de découvrir les sites de sa mémoire.

Taking photographs for Furuya is an inquiry into the qualitative changes of the afterimages of his memories. It is also a rising to the surface of the darkness that lies at the bottom. It is his position of resistance to any forced loss of memory.

Pour Furuya, prendre des photos est une enquête sur les changements sur le plan qualitatif des images rémanentes de ses souvenirs. C'est aussi une remontée à la surface de l'obscurité qui se trouve au fond. C'est sa position de résistance à toute perte forcée de mémoire.

Memoires begins with a photograph of Furuya's wife Christine. She looks refreshed in the sunlight in this 1978 photo taken in Furuya's hometown of Nishi-Izu. The cover of the book is another portrait of her, this one of Christine surrounded by a sanguine red and ochre twilight. It was taken in 1985, the year she committed suicide in East Berlin. On the wall of the room is a reproduction of Millet's «Angelus». The photographer's shadow hovers over her. The two stare at one another. She looks as if she has just been crying. But her eyes also contain a mysterious and calm forgiving ness that can absorb everything. More portraits of Christine follow the one from Nishi-Izu: Christine in a black sweater; wearing a peacock brooch and looking like an innocent child; in a field, her eyes dazzled by sunlight; in an open blouse and her breasts showing. Mixed among these are photographs from the 1981 book AMS: a naked male torso with the man's arm wrapped around himself; a dead bird, all torn feathers, with flies on its body; two smiling black people in the street; a man stand ing on some construction site scaffolding. The photographs in AMS were taken in- a provocative, low-angle style that depicted the violence and tension of the city of Amsterdam.

Mémoires commence par une photographie de Christine, l'épouse de Furuya. Elle semble baignée de soleil sur cette photo prise en 1978 à Nishi-Izu, la ville natale de Furuya. La couverture du livre est un autre portrait d'elle, cette fois de Christine entourée d'un crépuscule rouge sanguin et ocre. Il a été pris en 1985, l'année où elle s'est suicidée à Berlin-Est. Sur le mur de la pièce se trouve une reproduction de l'«Angelus» de Millet. L'ombre de la photographe plane sur elle. Tous deux se regardent fixement. Elle a l'air de pleurer. Mais ses yeux contiennent aussi une mystérieuse et calme miséricorde qui peut tout absorber. D'autres portraits de Christine suivent celui de Nishi-Izu : Christine en pull noir, portant une broche en forme de paon et ressemblant à une enfant innocente, dans un champ, les yeux éblouis par la lumière du soleil, avec un chemisier ouvert et les seins à l'air. Parmi ces photographies, on trouve également celles du livre AMS, publié en 1981 : un torse d'homme nu avec le bras de l'homme enroulé autour de lui-même ; un oiseau mort, aux plumes déchirées, avec des mouches sur son corps ; deux personnes noires souriantes dans la rue ; un homme debout sur les échafaudages d'un chantier de construction. Les photographies d'AMS ont été prises dans un style provocateur, en contre-plongée, qui dépeint la violence et la tension de la ville d'Amsterdam.

P 154

AMS was Furuya's first book, one that captured the city as some sort of eerily shaking organism. Eight years had passed since he had left Japan, and so he was rather familiar with European life. But that familiarity was destroyed when he encountered Amsterdam, a city that possessed qualities he had not until then experienced. And so, he was forced to confront the city, and himself in the process, ina completely new way. In AMS he has the sensibility of a young man who has been brought to a foreign land for the very first time. He is a Japanese bewildered-and lost in anxiety-by a place that is utterly different from his original home. The city's rough textures that cling to one's senses, and Its psychology that drags one trembling emotions into an invisible dimension: these subtle and complex impressions are cap tured in accurate detail in AMS. He said: «I had settled down in Graz, a country town. I only understood photography conceptually. But during that opportunity to visit Amsterdam, I experienced photography not as an abstract idea, but as the action of doing exactly as I liked with my body.» The photographs in AMS are the result of a physical rather than a visual experience.

AMS est le premier livre de Furuya, un livre qui présente la ville comme une sorte d'organisme étrangement tremblant. Huit années s'étaient écoulées depuis qu'il avait quitté le Japon, et il était donc assez familier avec la vie européenne. Mais cette familiarité a été bouleversée lorsqu'il a rencontré Amsterdam, une ville qui possédait des caractéristiques qu'il n'avait pas connues jusqu'alors. Il a donc été contraint de se confronter à la ville, et à lui-même par la même occasion, d'une manière totalement nouvelle. Dans AMS, il a la sensibilité

d'un jeune homme qui se trouve pour la première fois dans un pays étranger. C'est un Japonais déconcerté - et perdu dans l'anxiété - par un lieu totalement différent de sa patrie d'origine. Les textures rugueuses de la ville qui s'accrochent aux sens, et sa psychologie qui entraîne les émotions tremblantes dans une dimension invisible : ces impressions subtiles et complexes sont captées dans les moindres détails dans AMS. Il raconte : « Je m'étais installé à Graz : « Je m'étais installé à Graz, une ville de campagne. Je ne comprenais la photographie que de manière conceptuelle. Mais lorsque j'ai eu l'occasion de visiter Amsterdam, j'ai découvert la photographie non pas comme une idée abstraite, mais comme l'action de faire exactement ce que je voulais avec mon corps ». Les photographies d'AMS sont le résultat d'une expérience physique plutôt que visuelle.

And then (to return to Memoires) come more photographs of Christine: Christine wearing pearl earrings; with dandelion pollen sprinkled all over her; with her hair tied back; half nude and staring at the viewer.

Et puis (pour revenir aux Mémoires), il y a d'autres photos de Christine : Christine portant des boucles d'oreilles en perles ; saupoudrée de pollen de pissenlit ; les cheveux attachés ; à moitié nue et regardant le spectateur.

Then there is a triptych. The two side panels of a window with raindrops trickling down, and the central photo looks on the dimly lit Ringstrasse at night and the cityscape beyond. These photographs are entitled «Soweit das Auge reicht» (As Far as the Eye can See), and are derived from a series taken from a window of his Vienna home between 1982 and 1984. The window represents the boundary between inside and outside, the self and the world, reality and illusion. These are followed by an image of a helicopter that was forced to land in a field, and one of a statue of Christ in another field. These come from a series of twenty-three photographs called «Staats grenze» (State Border, 1980- 83), and are of the borders of Austria, former Yugoslavia, Czechoslovakia, Hungary and Germany. Quotations from local citizens accompany the photographs, as do captions such as «Hitler drove across this bridge in an open-topped car.» The photo on the cover of the book is followed by others of her: Christine pregnant and looking stern; holding a baby; in a black sweater and making faces. In these photographs we detect the changing tones of Furuya's private life. Then comes a photo of the symbol of Vienna, St Stephen's Cathedral looking like a black skeleton, like a block of layers of time. Or even layers of memories of cities that have accumulated inside Furuya. Memories of European cities thoroughly blanket his memories of Japan in an attempt to restrain them. And struggling to explode from within these images is a sad, painful feeling of being torn apart by the memories and emotions they generate.

Il y a ensuite un triptyque. Les deux panneaux latéraux représentent une fenêtre avec des gouttes de pluie qui ruissellent, et la photo centrale montre la Ringstrasse faiblement éclairée la nuit et le paysage urbain au-delà. Ces photographies sont intitulées «Soweit das Auge reicht» (Aussi loin que l'œil peut voir) et sont issues d'une série de photos prises depuis une fenêtre de son domicile viennois entre 1982 et 1984. La fenêtre représente la frontière entre l'intérieur et l'extérieur, le moi et le monde, la réalité et l'illusion. Elles sont suivies d'une image d'un hélicoptère qui a été forcé d'atterrir dans un champ et d'une image d'une statue du Christ dans un autre champ. Ces images sont tirées d'une série de vingt-trois photographies intitulée «Staats grenze» (Frontière d'État, 1980-83) et représentent les frontières de l'Autriche, de l'ex-Yugoslavie, de la Tchécoslovaquie, de la Hongrie et de l'Allemagne. Des citations de citoyens locaux accompagnent les photographies, ainsi que des légendes telles que «Hitler a traversé ce pont dans une voiture décapotée». La photo de la couverture du livre est suivie d'autres photos d'elle : Christine enceinte et l'air sévère ; tenant un bébé ; en pull noir et faisant des grimaces. Dans ces photos, on perçoit les changements de ton de la vie privée de Furuya. Vient ensuite une photo du symbole de Vienne, la cathédrale Saint-Étienne, qui ressemble à un squelette noir, comme un bloc de couches de temps. Ou même des couches de souvenirs de villes qui se sont accumulées à l'intérieur de Furuya. Les souvenirs des villes européennes recouvrent entièrement ses souvenirs du Japon pour tenter de les contenir. Le sentiment triste et douloureux d'être déchiré par les souvenirs et les émotions qu'ils génèrent s'efforce d'exploser à l'intérieur de ces images.

Next come some photographs from Furuya's «Wall» series: a wall of photo graphs of celebrities (Cocteau, Fellini, Freud); another of gun-shot holes in a wall. «Wall» was made between 1984 and 1987, when Furuya

lived in East Berlin, and consist of views of the Berlin Wall. The series is made of twenty photos accompanied by a simple text addressing that most infamous 20th century artificial border.

Vient ensuite quelques photographies de la série «Wall» de Furuya : un mur de photos graphiques de célébrités (Cocteau, Fellini, Freud) ; une autre de trous de fusil dans un mur. La série «Wall» a été réalisée entre 1984 et 1987, lorsque Furuya vivait à Berlin-Est, et consiste en des vues du mur de Berlin. La série se compose de vingt photos accompagnées d'un texte simple traitant de la frontière artificielle la plus tristement célèbre du XXe siècle.

This Berlin Wall series can be said to be representative of the photographs Furuya took since he left Japan in 1973 to live in Europe. In other words, the question of the border became a natural part of his sociopolitical reality. The Wall dividing a city's East and West also came to represent the special feeling induced by both spatial and temporal borders, as well as the fact of not only living away from one's home country but also within a world defined by borders.

Cette série sur le mur de Berlin peut être considérée comme représentative des photographies que Furuya a prises depuis qu'il a quitté le Japon en 1973 pour vivre en Europe. En d'autres termes, la question de la frontière est devenue un élément naturel de sa réalité sociopolitique. Le mur qui sépare l'Est et l'Ouest d'une ville en est venu à représenter le sentiment particulier induit par les frontières spatiales et temporelles, ainsi que le fait de vivre non seulement loin de son pays d'origine, mais aussi dans un monde défini par des frontières.

Wandering around the Wall-when it was forbidden to photograph it, Furuya's powers of observation grew stronger, as did his self-consciousness and his desire to perceive everything: to the point that his eyes turned to the invisible system that created the Wall instead of simply the Wall itself.

En se promenant autour du Mur, alors qu'il était interdit de le photographier, Furuya a renforcé son sens de l'observation, sa conscience de soi et son désir de tout percevoir, au point que son regard s'est porté sur le système invisible qui a créé le Mur, et non plus sur le Mur lui-même.

Then again, more photographs of Christine in a fur coat, her skin dry; grown thin, eyes glowing and sunken in their hollows, waves of anxiety surging within. Then a photo of a room in Dachau with its many ventilation ducts (is it from the camps?); a smiling, dancing couple; the remains of a fire; two young men in SS uniforms; a strip per on stage; a cat in tall grass; a dusty, cracked ceiling with a painting of Christ. In these photos we have a sense of being pushed into a corner squeezed between life and death. The feeling becomes stronger in the following images. A stiff, white mouse that looks dead; a blood-stained table with a knife, an awl and bullets on it; Christine squatting in a corner, cigarette in hand, and looking worn out; a blindfolded cow with a ring in its nose ready for the slaughter. These many photographs are layers of a disorganised time and memory, signs of death creeping in, gasps occurring between each photograph.

Puis d'autres photos de Christine en manteau de fourrure, la peau sèche, amaigrie, les yeux brillants et enfoncés dans leur creux, des vagues d'angoisse déferlant à l'intérieur. Puis une photo d'une pièce de Dachau avec ses nombreux conduits de ventilation (cela vient-il des camps ?); un couple souriant et dansant ; les restes d'un feu ; deux jeunes hommes en uniforme SS ; un strip-tease sur scène ; un chat dans l'herbe haute ; un plafond poussiéreux et fissuré avec une peinture du Christ. Ces photos nous donnent l'impression d'être poussés dans un coin, entre la vie et la mort. Ce sentiment est encore plus fort dans les images suivantes. Une souris blanche et raide qui semble morte ; une table tachée de sang sur laquelle se trouvent un couteau, une alène et des balles ; Christine accroupie dans un coin, une cigarette à la main et l'air épuisé ; une vache aux yeux bandés avec un anneau dans le nez, prête pour l'abattage. Ces nombreuses photographies sont les couches d'un temps et d'une mémoire désorganisés, les signes de la mort s'insinuent, des halètements se produisent entre chaque photographie.

P156

The final pages of Memoires include three 36-image contact sheets called «Journey». They were all taken in the Spring and Fall of 1985: the first in East Berlin, the second on a trip from Potsdam to East Berlin, and the

third from East Berlin to Graz. During this time Furuya took only a very few photographs as he and Christine spent their last hours together. The three contact sheets fix the suffocating flow of time.

Les dernières pages des Mémoires comprennent trois planches contact de 36 images intitulées «Journey». Elles ont toutes été prises au printemps et à l'automne 1985 : la première à Berlin-Est, la deuxième lors d'un voyage de Potsdam à Berlin-Est, et la troisième de Berlin-Est à Graz. Pendant cette période, Furuya n'a pris que très peu de photos, alors que Christine et lui passaient leurs dernières heures ensemble. Les trois planches contact fixent le flux étouffant du temps.

The first sheet is mostly of images taken from a television screen. They include shots from a documentary on Hiroshima. A clock indicates the time when the bomb was dropped; others are victims. There is also a news programme, a bicycle race, a soap opera. There is a photo of Christine and their son Komyo, and one of Furuya himself. Then some photos of East Berlin, and a television news programme about an airplane crash in Japan.

La première feuille est essentiellement constituée d'images extraites d'un écran de télévision. Il s'agit notamment de plans d'un documentaire sur Hiroshima. Une horloge indique l'heure du largage de la bombe, d'autres sont des victimes. Il y a aussi un programme d'actualités, une course cycliste, un feuilleton. Il y a une photo de Christine et de leur fils Komyo, et une de Furuya lui-même. Puis des photos de Berlin-Est, et un journal télévisé sur un accident d'avion au Japon.

The second sheet shows scenes of Potsdam, Christine and Komyo, some sculptures, Erich Honecker, a television programme showing a military parade, an apartment room, an open window and neatly placed shoes on the floor. And next to it is a photo taken from that window of Christine's body lying on the ground and some people approaching. Then we see the blue sheet-covered corpse and a policeman watching over it, Millet's «Angelus», an empty bed, some plants, meat ready to be cooked, a knife and cutting board, a wall, a ceiling. The images follow one after another like a photographic diary. Furuya's emptiness, his sense of loss is apparent in between each image. The absolute difference between the time before and after death is palpable. Memory comes piercing through.

Le deuxième feuillet montre des scènes de Potsdam, Christine et Komyo, des sculptures, Erich Honecker, un programme de télévision montrant un défilé militaire, une chambre d'appartement, une fenêtre ouverte et des chaussures bien rangées sur le sol. Et à côté, une photo prise de cette fenêtre où l'on voit le corps de Christine allongé sur le sol et des personnes qui s'approchent. Puis on voit le cadavre recouvert d'un drap bleu et un policier qui le surveille, «l'Angélus» de Millet, un lit vide, des plantes, de la viande prête à être cuisinée, un couteau et une planche à découper, un mur, un plafond. Les images se succèdent comme un journal photographique. Le vide de Furuya, son sentiment de perte, apparaît entre chaque image. La différence absolue entre le temps avant et après la mort est palpable. La mémoire nous transperce.

The third sheet begins with a portrait of Christine with flowers and candles. Then comes the airport at Graz at night and the arrival of the airplane bearing her body. The images of the airplane flash on and off. This last contact sheet is suddenly followed by a two-page spread of huge, dazzling thunder clouds. The final two pages are again of Christine: a photo of her photo with flowers before it; one taken when she first visited Japan in 1978. What is the time that links these two entirely different portraits? Furuya must attempt to live within the gap between them.

Le troisième feuillet commence par un portrait de Christine avec des fleurs et des bougies. Vient ensuite l'aéroport de Graz, la nuit, et l'arrivée de l'avion transportant son corps. Les images de l'avion clignotent. Cette dernière planche contact est soudain remplacée par une double page d'énormes nuages d'orage éblouissants. Les deux dernières pages sont encore celles de Christine : une photo de sa photo avec des fleurs devant elle, une photo prise lors de sa première visite au Japon en 1978. Quel est le temps qui relie ces deux portraits totalement différents ? Furuya doit tenter de vivre dans l'intervalle qui les sépare.

Memoires 1995 inherits the visual direction of the earlier book, while focus sing on the new life between Furuya and his and Christine's son Komyo since 1989. Komyo appears in the latter half of the book as he grows up. Furuya discovers some thing of Christine in his eyes, and at other times he tries to capture either

Komyo's anti pathy toward him, or Komyo's familiarity with his father. The boy's mixed feelings as he enters puberty are acutely reflected here. The photographer's memories pass through the son, as do the mother's.

Mémoires 1995 hérite de la direction visuelle du livre précédent, tout en se concentrant sur la nouvelle vie entre Furuya et Komyo, le fils de Christine et lui, depuis 1989. Komyo apparaît dans la seconde moitié du livre alors qu'il grandit. Furuya découvre quelque chose de Christine dans ses yeux, et à d'autres moments il essaie de capter soit l'antipathie de Komyo à son égard, soit la familiarité de Komyo avec son père. Les sentiments contradictoires du garçon à l'aube de la puberté se reflètent ici avec acuité. Les souvenirs du photographe passent par le fils, tout comme ceux de la mère.

P 157

Seiichi Furuya left Yokohama in 1973, and via Vladivostok took the Trans Siberian Railway to Vienna. He later visited Amsterdam, Dresden and East Berlin, all the while energetically taking photographs. At the same time he was driven by questions of the border and the city. Coming from an island nation, he was immediately captivated by this unfamiliar notion, «the border», and its idea of limitation and separation. By wandering around Europe and crossing its many geographical, political and cultural territories he attempted to embody the meaning of «the border».

Seiichi Furuya a quitté Yokohama en 1973 et, via Vladivostok, a pris le chemin de fer transsibérien jusqu'à Vienne. Il a ensuite visité Amsterdam, Dresde et Berlin-Est, tout en prenant des photos avec énergie. En même temps, il se posait des questions sur la frontière et la ville. Venant d'une nation insulaire, il a été immédiatement captivé par cette notion inconnue, «la frontière», et son idée de limitation et de séparation. En parcourant l'Europe et en traversant ses nombreux territoires géographiques, politiques et culturels, il a tenté d'incarner le sens de la «frontière».

He married a woman from Austria; they had a son; she suffered from depression and committed suicide. That happened while they were living in East Berlin, and he was working on his Berlin Wall photographs. His life had broken down, and he was reminded of the helpless gap between men.

Il a épousé une Autrichienne ; ils ont eu un fils ; elle a souffert de dépression et s'est suicidée. Cela s'est produit alors qu'ils vivaient à Berlin-Est et qu'il travaillait sur ses photographies du mur de Berlin. Sa vie s'est effondrée et il s'est rendu compte du fossé impuissant qui sépare les hommes.

Since then, Furuya has continued to visualise the borders that lie between countries and between individuals, as well as those that cannot ordinarily be seen. These include boundaries that can only be seen by constantly being looked at, those that cannot be made transparent unless they are struck by layers of memories, boundaries that appear only by placing one's own existence on the line, and boundaries that point to absolute places that transcend humanity.

Depuis lors, Furuya a continué à visualiser les frontières qui existent entre les pays et entre les individus, ainsi que celles qui ne peuvent pas être vues d'ordinaire. Il s'agit notamment des frontières qui ne peuvent être vues qu'en étant constamment regardées, de celles qui ne peuvent être rendues transparentes à moins d'être frappées par des couches de souvenirs, des frontières qui n'apparaissent qu'en plaçant sa propre existence sur la ligne, et des frontières qui pointent vers des lieux absolus qui transcendent l'humanité.

Furuya gave up everything to do with his life in Japan when he went abroad in 1973, making his nationality a relative thing. His work differs from an earlier generation of Japanese photographers who never left Japan, and a later one that readily accepts its loss of Japanese identity. He was thus in a position that enabled him to examine those many boundaries that normally remain unseen between Japan and everything outside it, searching out boundaries he puts into question the boundaries that exist between people. And from all of this searching the essential meanings of violence and memory emerge.

Furuya a renoncé à tout ce qui avait trait à sa vie au Japon lorsqu'il est parti à l'étranger en 1973, faisant de sa nationalité une chose relative. Son travail diffère de celui d'une génération antérieure de photographes japonais qui n'ont jamais quitté le Japon, et d'une génération ultérieure qui accepte volontiers sa perte d'identité japonaise. Il se trouvait donc dans une position qui lui permettait d'examiner les nombreuses frontières

qui restent normalement invisibles entre le Japon et tout ce qui se trouve à l'extérieur, en recherchant les frontières et en remettant en question les frontières qui existent entre les gens. Et de cette recherche émergent les significations essentielles de la violence et de la mémoire.

In both Memoires and Memoires 1995 the traces of Furuya's physical sensations as he approaches a variety of boundaries are felt in the portraits of his wife, from the time they first met to the arrival of her corpse in Graz (where she was born), and in the relationships between the photographer and his son. They are felt in all their many layers of memorial sediment.

Dans *Memoires* et *Memoires 1995*, les traces des sensations physiques de Furuya à l'approche de diverses limites sont perceptibles dans les portraits de sa femme, depuis leur première rencontre jusqu'à l'arrivée de son cadavre à Graz (où elle est née), ainsi que dans les relations entre le photographe et son fils. Elles sont ressenties dans toutes leurs couches de sédiments mémoriels.

These two books link his work between the 1970s and the 1990s, and the portraits of Christine and Komyo, in an organic and at times destructive manner. The portraits of Christine constitute the core of the two books, and they reveal a certain aspect of the photographer's attitude that differs from that revealed in his other photographs. The transformation from a young, lively, happy woman to a desperate, suffering wife who rushes toward death is delineated by an eye that is as cool as a powerful stream of reality. The trauma caused by this reality reappears in the photographs as the core of his memories.

Ces deux livres relient son travail entre les années 1970 et 1990, ainsi que les portraits de Christine et de Komyo, d'une manière organique et parfois destructive. Les portraits de Christine constituent le cœur des deux livres et révèlent un certain aspect de l'attitude du photographe qui diffère de celui révélé dans ses autres photographies. La transformation d'une jeune femme vive et heureuse en une épouse désespérée et souffrante qui se dirige vers la mort est décrite par un œil aussi froid qu'un puissant flot de réalité. Le traumatisme causé par cette réalité réapparaît dans les photographies comme le noyau de ses souvenirs.

P159

What existed in the past for Furuya still exists within his memory, but it can not be recovered or approached because it has been covered by gigantic, castle-like walls. Curiously enough, the characteristics of this site of memory influence and continue to inscribe his present. They refine his senses and sensibility. More importantly he does not depend on words or rhetoric. Instead, he has penetrated the truth of what it means to record, via photography, images possessing great cohesive powers. His photographs possess a powerful force, as if in an instant they were gathering the memories of a boundary and thereby emanating a conspicuous presence.

Ce qui a existé dans le passé pour Furuya existe toujours dans sa mémoire, mais il est impossible de le retrouver ou de l'approcher car il a été recouvert par des murs gigantesques, semblables à ceux d'un château. Curieusement, les caractéristiques de ce lieu de mémoire influencent et continuent d'inscrire son présent. Elles affinent ses sens et sa sensibilité. Plus important encore, il ne dépend pas des mots ou de la rhétorique. Au lieu de cela, il a pénétré la vérité de ce que signifie enregistrer, par le biais de la photographie, des images dotées d'un grand pouvoir de cohésion. Ses photographies possèdent une force puissante, comme si elles rassemblaient en un instant les souvenirs d'une frontière et émanaient ainsi d'une présence ostensible.

Memories are not simply the record of a life. As can be understood by the fact that Furuya was inspired by the text of the same name by Jacques Derrida, in homage to his friend Paul de Man, they constitute a memento, an experience, a communication, a record, and a fixation. In these two books the meaning of «memories» sways between the minimum and maximum amplitudes possible. Photographs are memories, layers of time. Seiichi Furuya's photographs are memories of boundaries in which the layers creak and shout in pain. The trembling fears that were encountered in the past are regurgitated here.

Les souvenirs ne sont pas seulement l'enregistrement d'une vie. Comme on peut le comprendre par le fait que Furuya s'est inspiré du texte du même nom de Jacques Derrida, en hommage à son ami Paul de Man, ils constituent un souvenir, une expérience, une communication, un enregistrement et une fixation. Dans ces

deux livres, le sens de «souvenirs» oscille entre les amplitudes minimales et maximales possibles. Les photographies sont des souvenirs, des couches de temps. Les photographies de Seiichi Furuya sont des souvenirs de frontières dans lesquelles les couches craquent et crient de douleur. Les peurs tremblantes rencontrées dans le passé sont ici régurgitées.

In a situation in which boundaries are disappearing, what is the meaning of photographs that position boundaries? Or, at a time when people are losing their memories, what are the implications of someone materialising his memories in photo graphs? These are the questions that Seiichi Furuya's photographs continue to impose on me. Looking at them I note that I am surrounded by numerous boundaries that I had hitherto been unaware of. Or, I realise that being in Japan, such boundaries are made invisible. Furuya left Japan more than twenty years ago. The boundaries that Japan has lost, and those that have been lost by each individual Japanese during these years are retained in the two volumes as intense physical places that have been wholly acknowledged by the photographer. It is as if the presentation to our vision of the memories of boundaries were the sole truth of photography.

Dans une situation où les frontières disparaissent, quelle est la signification des photographies qui positionnent les frontières ? Ou encore, à une époque où les gens perdent la mémoire, quelles sont les implications d'une personne qui matérialise ses souvenirs dans des graphiques photographiques ? Telles sont les questions que les photographies de Seiichi Furuya continuent de m'imposer. En les regardant, je constate que je suis entouré de nombreuses frontières dont je n'avais pas conscience jusqu'à présent. Ou alors, je me rends compte qu'au Japon, ces frontières sont rendues invisibles. Furuya a quitté le Japon il y a plus de vingt ans. Les frontières que le Japon a perdues et celles qui ont été perdues par chaque Japonais au cours de ces années sont conservées dans les deux volumes comme des lieux physiques intenses qui ont été entièrement reconnus par le photographe. C'est comme si la présentation à notre vision des souvenirs des frontières était la seule vérité de la photographie.

P160

Seiichi Furuya

Born in Izu in 1950. Leaves home in 1966. Studies architecture at the Technical High School in Numazu from 1966 - 69. Studies photography at Tokyo College of Photography from 1970 - 72. Leaves Japan in 1973. Travels via Siberia and Moscow to Vienna where he lives from 1973 - 75. Moves to Graz in 1975. First visit to Japan in 1978, the year in which he marries Christine Gossler. Spends some time in Amsterdam in 1980; this visit leads to the publication of AMS (Camera Austria) in 1981. His son Komyo Klaus is born in 1980. Moves to Vienna in 1982, where Christine Furuya begins drama studies, having previously studied art history and worked for ORF radio. Co-founder of the Austrian Photo Archive in 1983. Christine undergoes hospital treatment in Graz in Spring 1983 and in the following winter she is admitted to Vienna's Wagner Jauregg hospital. In 1984 Seiichi Furuya accepts an offer to work as a translator for a Japanese construction company in East Germany. The family moves to Dresden. In February 1985 Christine is hospitalised again in Graz. In March, Seiichi goes to East Berlin; Christine and Komyo follow later. In July 1985, Christine undergoes treatment at the Charite hospital in East Berlin; on 7 October she jumps to her death. Seiichi Furuya has lived in Graz with his son since 1987. He has been awarded numerous prizes, including the 1993 Camera Austria prize for contemporary photography. Recent exhibitions: 1989 at the Neue Galerie in the Landesmuseum Joanneum, Graz; 1990 at the Museum Moderner Kunst in Vienna; Haus der Architektur, Graz; Perspektief, Rotterdam; Fotografie-Biennale, Rotterdam; 1991 at Kunst Rai in Amsterdam; PARCO Gallery and Exposure Gallery, Tokyo; 1994 at the Galerie Fotohof, Salzburg; at the Zeit-Foto Salon, Tokyo; Forum Stadtpark, Graz. He has also been involved in several group exhibitions. Seiichi Furuya has co-organised many exhibitions, including Art Tokyo by Nobuyoshi Araki for the Forum Stadtpark in Graz and Another Continent for the Tokyo Metropolitan Museum of Photography. In 1989, Seiichi Furuya: Memoires was published by Camera Austria to coincide with the exhibition of the same name at the Landesmuseum Joanneum, Graz. Since then, Seiichi Furuya has consciously pursued photography as a form of visual memory. This publication orders and structures the past from the point of view of the present: 1995.

Né à Izu en 1950. Quitte son domicile en 1966. Etudie l'architecture au lycée technique de Numazu de 1966 à 69. Etudie la photographie au Tokyo College of Photography de 1970 à 72. Quitte le Japon en 1973. Voyage via la Sibérie et Moscou jusqu'à Vienne où il vit de 1973 à 75. Déménagement à Graz en 1975. Première visite au Japon en 1978, année de son mariage avec Christine Gossler. Séjour à Amsterdam en 1980 ; cette visite aboutit à la publication d'AMS (Camera Austria) en 1981. Son fils Komyo Klaus naît en 1980. En 1982, il s'installe à Vienne, où Christine Furuya commence des études d'art dramatique, après avoir étudié l'histoire de l'art et travaillé pour la radio ORF. Cofondatrice des Archives photographiques autrichiennes en 1983. Christine subit un traitement hospitalier à Graz au printemps 1983 et, l'hiver suivant, elle est admise à l'hôpital Wagner Jauregg de Vienne. En 1984, Seiichi Furuya accepte une offre de travail en tant que traducteur pour une entreprise de construction japonaise en Allemagne de l'Est. La famille déménage à Dresde. En février 1985, Christine est à nouveau hospitalisée à Graz. En mars, Seiichi se rend à Berlin-Est, suivi par Christine et Komyo. En juillet 1985, Christine suit un traitement à l'hôpital Charité de Berlin-Est ; le 7 octobre, elle saute dans le vide. Seiichi Furuya vit à Graz avec son fils depuis 1987. Il a reçu de nombreux prix, dont le prix Camera Austria 1993 pour la photographie contemporaine. Expositions récentes : 1989 à la Neue Galerie du Landesmuseum Joanneum, Graz ; 1990 au Museum Moderner Kunst de Vienne ; Haus der Architektur, Graz ; Perspektief, Rotterdam ; Fotografie-Biennale, Rotterdam ; 1991 à Kunst Rai à Amsterdam ; PARCO Gallery et Exposure Gallery, Tokyo ; 1994 à la Galerie Fotohof, Salzburg ; au Zeit-Foto Salon, Tokyo ; Forum Stadtpark, Graz. Il a également participé à plusieurs expositions collectives. Seiichi Furuya a co-organisé de nombreuses expositions, dont Art Tokyo by Nobuyoshi Araki pour le Forum Stadtpark de Graz et Another Continent pour le Tokyo Metropolitan Museum of Photography. En 1989, Seiichi Furuya : Memoires a été publié par Camera Austria pour coïncider avec l'exposition du même nom au Landesmuseum Joanneum, à Graz. Depuis lors, Seiichi Furuya a consciemment poursuivi la photographie comme une forme de mémoire visuelle. Cette publication ordonne et structure le passé du point de vue du présent : 1995.

