Camera Austria
Exhibitions
97

12. 12. 2026 – 21. 2. 2027
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria

Eröffnung / Opening
11. 12. 2026, 17:00

Konzept / Concept
Seiichi Furuya



Seiichi Furuya
Mémoires

Aufblende: Christine Gössler blickt mit leicht erhobenem Kinn in die Ferne. Ihre Haare werden vom Wind hinter ihren Kopf getragen, ihr Mund ist durch ein Lächeln geöffnet. Auf ihrem Hals zeichnet sich fast unmerklich eine Narbe ab – sie bildet eine blasse Kontur oberhalb des seidig glänzenden Halstuchs, das durch Linien und grafische Muster definiert ist und ihren Brustkorb neben einer dunklen Jacke vor dem Wind schützt. Man weiß nicht, wohin der Blick ihrer halb geöffneten Augen führt, doch er wirkt, als würde er in der Ferne in etwas lesen. In der Landschaft, dem Küstengebiet oder dem Himmel von Izu in Japan, wo die Fotografie 1978 von Seiichi Furuya aufgenommen wurde? Hinter Christine Gösslers Kopf ziehen am Himmel zwei große Vögel auf, sie gleiten mit gleichmäßigem Flügelschlag vorüber. Es könnten Kraniche sein, die in Furuyas Geburtsland Japan unter anderem als Symbol für Liebe und Langlebigkeit gelten.

Noch bevor sich die Gedanken über den Bildmoment dieser Schwarz-Weiß-Fotografie vertiefen lassen, blendet das als Dia an die Wand projizierte Bild ab – und scheint erneut auf einer weiteren Wand des Raumes auf, lenkt den Blick um. Zeitlich und räumlich versetzt wiederholt sich für die Dauer weniger Sekunden die Sichtbarkeit des Porträts, das zugleich mit weiteren Bildprojektionen in Kontakt tritt: mit Situationen aus dem Leben von Christine Furuya-Gössler (1953–1985), Seiichi Furuya (geb. 1950) und ihrem gemeinsamen Sohn Kômyô Klaus (geb. 1981) – in Graz, Wien, Dresden, Ostberlin oder andernorts auf Reisen.

Mit dem Kennenlernen Christine Gösslers im Februar 1978 in Graz ist das Einzelporträt als Genre zum vordringlichen Gegenstand in Seiichi Furuyas Fotografie geworden. In einer nahezu täglichen Routine fotografierte er sie – und auch Christine Furuya-Gössler übte zeitweise eine eigene fotografische Praxis aus. Das Bildkonvolut der beiden wuchs, wenngleich nicht alle Filme entwickelt und somit Aufnahmen mitunter nie angeschaut wurden – es ging um das (Einander-)Sehen und Zeigen, um den Akt des Fotografierens.[1] Doch im Oktober 1985 nahm sich Christine Furuya-Gössler in Ostberlin am damaligen Wohnort der Familie das Leben.

Fade-in: Christine Gössler gazes into the distance, her chin slightly raised. Her hair is blown back by the wind, behind her head, and her smiling mouth is open. On her neck, an almost invisible scar is discernible—it forms a pale contour above the silkily sheen scarf, which is defined by lines and graphic patterns and protects her chest from the wind along with a dark jacket. Where the gaze emanating from her half-open eyes ultimately lands remains a mystery, but it seems to be reading something from afar. Something in the landscape, the coastal area, or the sky of Izu in Japan, where Seiichi Furuya took this photograph in 1978. Behind Christine Gössler's head, two large birds are moving across the sky, flapping their wings in unison as they glide by. Perhaps cranes, which in Japan, Furuya's native country, stand for love and longevity, among other things.

Before rumination about the pictorial moment of this black-and-white photograph has a chance to deepen, the image—projected onto the wall as a slide—fades, then reappears on a different wall in the room, redirecting the gaze. Offset temporally and spatially, the visibility of the portrait is repeated for just a few seconds, entering into contact simultaneously with other visual projections: with situations from the life of Christine Furuya-Gössler (1953–1985), Seiichi Furuya (born 1950), and their son Kômyô Klaus (born 1981)—in Graz, Vienna, Dresden, East Berlin, or while traveling to other areas.

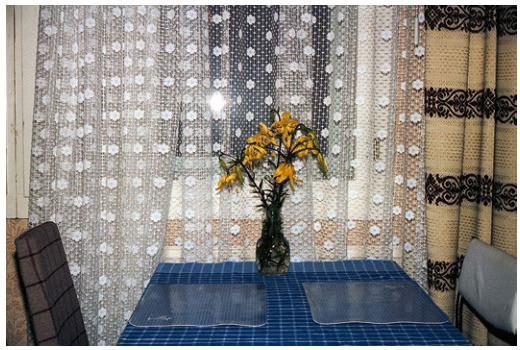
After meeting Christine Gössler in February 1978 in Graz, the individual portrait as a genre became the clamant subject of Seiichi Furuya's photography. He took pictures of her almost daily, quite routinely—and Christine Furuya-Gössler, too, engaged in her own photographic practice at times. Their copious collection of imagery grew, even though not all rolls of film were developed and hence not all photos viewed; the idea was to see and show each other, to become immersed in the act of making photographs.[1] But then, in October 1985, Christine Furuya-Gössler took her life, at the family's residence in East Berlin.

Furuya faced her physical absence in different ways, mainly by photographing his immediate surroundings in East and West Berlin and by working on his photographic archive. His approach of visually encountering his grief led to the compre-

→ Izu, 1978.







Ihrer physischen Abwesenheit begegnete Furuya unter anderem mit dem Fotografieren seines räumlichen Umfelds in Ost- und Westberlin und in der Auseinandersetzung mit seinem fotografischen Archiv. Sein Weg, der Trauer visuell zu begegnen, mündete in den umfassenden Werkkomplex *Mémoires*: Die Bilder vom gemeinsamen Leben und von Orten, die damit in Verbindung standen, sind dessen Grundlage sowie wesentlicher Bestandteil seines Gesamtwerks geworden, das auf dem steten Rekombinieren und dem fluiden Umgang mit den Fotografien seines Archivs einschließlich vorheriger Arbeiten basiert.

Die Dia-Installation *Mémoires* (2012), deren Teil das eingangs beschriebene Bild ist, umfasst 320 fotografische Aufnahmen in Schwarz-Weiß und Farbe, die auf vier Projektoren zu je 80 Dias verteilt sind. In einem abgedunkelten Raum scheinen diese Bilder schlaglichtartig auf und verschwinden wieder. Da die vier Projektionen nicht miteinander synchronisiert sind, bilden die Einzelbilder situative Zusammenschlüsse und mäandernde Erzählstränge, die sich unmittelbar nebeneinander entlang einer Wand und über Eck entwickeln oder sich diagonal durch den Raum zur gegenüberliegenden Wand spannen und so ein aktives Wenden des Körpers oder Kopfes des*der Betrachtenden bedingen.

Porträts von Christine und von Kômyô verbinden sich mit natürlich gewachsenen und von Menschen konstruierten Landschaften, treffen auf öffentliche Versammlungen, museale Inszenierungen, auf in die Höhe gebaute Architekturen oder die Interieurs ihrer privaten Wohnräume. Inmitten all dieser aufblitzenden Bilder und projizierten Lichtstrahlen stehen wir als Schauende, sind Teil des visuellen und – durch das Klacken der Kodak-Carousel-Dia-Projektoren – auch akustischen Geschehens, welches einmal gelebte Momente im zyklischen Fluss der Bilder in eine Form der Lebendigkeit überführt.

Im Rahmen der Ausstellung *Seiichi Furuya: Mémoires* bei Camera Austria ist die Dia-Installation des Künstlers nun erstmals in Österreich und in der Stadt Graz zu sehen, wo Furuya seit 1987 lebt. Die Arbeit basiert auf seiner gleichnamigen, aus fünf Publikationen bestehenden Fotobuchreihe, wobei er eine Auswahl der in den vier Bänden *Mémoires (1978–1988)* (1989), *Mémoires 1995* (1995), *Mémoires 1983* (2006) und *Mémoires*.

hensive group of works called *Mémoires*. The pictures of their shared life and of related sites form the foundation of this project and have indeed become an essential component of his entire oeuvre, which is based on continual recombination and the fluid treatment of the photographs in his archive, including even earlier works.

The slide installation *Mémoires* (2012), to which the photograph described at the beginning of this essay belongs, encompasses 320 photographs in black and white and in color, divided across four projectors with eighty slides each. In a darkened room, these pictures appear suddenly and briefly, before disappearing again. Since the four projections are not synchronized, the individual images give rise to situative associations and meandering narrative threads, which instantaneously develop adjacently across a wall and within a corner, or stretch across the room to the opposite wall and thus necessitate an active turning of the viewer's body or head.

Portraits of Christine and of Kômyô engage with naturally grown landscapes and those created by humans, or they encounter public gatherings, museal orchestrations, towering architectural structures, or the interior spaces of their private home. Amid all these images flashing up and the projected beams of light, we as beholders stand, becoming part of the visual and — with the Kodak slide carousel clacking — acoustic activity, which translates moments once lived into a form of vibrancy through the cyclical flow of imagery.

As part of the exhibition *Seiichi Furuya: Mémoires* at Camera Austria, the artist's slide installation is now being presented for the first time in Austria and in the City of Graz, where Furuya has resided since 1987. This work is based on his photobook series of the same name, comprised of five publications, though here his selection is culled from the photographs published in the four volumes *Mémoires (1978–1988)* (1989), *Mémoires 1995* (1995), *Mémoires 1983* (2006), and *Mémoires: 1984–1987* (2010).[2] These volumes, along with other artist books of his, are considered works in their own right and are likewise part of the exhibition.

→ Izu, 1978.
→ Berlin-Ost / East Berlin, 1985 (Photo: Christine Furuya-Gössler).
→ Berlin-Ost / East Berlin, 1985.







1984–1987 (2010)[2] veröffentlichten Fotografien getroffen hat. Diese und weitere seiner Künstlerbücher sind als eigenständige Werke ebenso Teil der Ausstellung.

Mit dem Buch *Mémoires (1978–1988)*, das in Verbindung mit einer Ausstellung in der Neuen Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz entstand, nahm Furuya die Arbeit des assoziativen Verknüpfens seiner über einen längeren Zeitraum hinweg entstandenen Bilder in einem Akt des Erinnerns an Christine auf. Es ist sowohl eine Widmung an Christine wie auch ein persönlicher Rückblick auf die gemeinsame Lebenszeit. Der Frage, in welcher Weise wir erinnern, begegnet das Buch in seinem Titel mit einem Verweis auf Jacques Derridas gleichnamige Schrift *Mémoires*, die 1988 im Wiener Passagen Verlag in deutscher Übersetzung vorgelegt wurde.[3] Die Anordnung der in ihm versammelten Abbildungen lässt – in diesem Geiste – einen dekonstruktivistischen Umgang mit dem Medium Fotografie erkennen, von Linearität entkoppelt. Denn Furuya, der in Japan zunächst Architektur und dann Fotografie studierte, ordnet die jeweils mit Ort und Jahr versehenen Fotografien nicht einzig chronologisch, sondern begegnet ihnen als Körper. Licht und Schatten dienen

In the book *Mémoires (1978–1988)*, which was created in connection with an exhibition at the Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum in Graz, Furuya started associatively linking photographs he had taken over an extended period of time, in an act of remembrance for Christine. It is both a dedication to Christine and a personal retrospective view of their time spent together. The book touches on the question of how we remember in its title, by paying reference to Jacques Derrida's eponymous publication *Mémoires*, released in German translation in 1988 by Passagen Verlag in Vienna.[3] The arrangement of the images collected in Furuya's volume evinces — in the vein of Derrida — a deconstructivist approach to the medium of photography, eluding any sense of linearity. In fact, Furuya, who initially studied architecture and photography in Japan, does not arrange the photographs chronologically — although they each display information on place and year — but rather treats them as physical objects. In the images, light and shadow serve as compositional elements, and also as metaphors for psychological, mental situations. The gestures, poses, and lines of sight that repeatedly appear in the images foster a prismatic narrative that defies any kind of timeline. Here it becomes apparent that Furuya employs photography not in a documentary way but as a medium of dialogue and of insight, so as to arrive at correlations through abstract perception. Each individual picture has a unique power and yet remains but a fragment in the loose constellation of the manifold images.

In 1989, four years after the death of Christine Furuya-Gössler, this artistic act as work of remembrance could also be interpreted as a way of approaching the diagnosis of psychosis that Christine received and for which she was treated in an inpatient setting. In the book *Mémoires 1983*, published in 2006, special attention is given to this aspect because it was here that Furuya brought the thoughts and dreams Christine had noted down in 1983, read by him for the first time in 2006, into connection with his photographs taken around the same time. Selected motifs from this volume are echoed in the slide installation *Mémoires*. Seiichi Furuya's recontextualizing works permit, in this constellation, a further reading: namely, questioning fixed personality

→ Amsterdam, 1980.
→ Dresden, 1984.
→ Wien / Vienna, 1983.







in ihnen als kompositorische Elemente sowie als Metaphern für psychisch-mentale Situationen. In den Bildern wiederkehrende Gesten, Posen und Sichtachsen formen eine prismatische und in der Zeit springende Erzählung. Durch sie wird ersichtlich, dass Furuya die Fotografie nicht dokumentarisch nutzt, sondern als Medium des Dialogs und der Erkenntnis, um über ein abstraktes Sehen Zusammenhänge zu erfassen. Das Einzelbild hat eine singuläre Kraft und bleibt doch Fragment in der losen Konstellation der Vielzahl der Bilder.

1989, vier Jahre nach dem Tod von Christine Furuya-Gössler, kann dieses künstlerische Handeln als Erinnerungsarbeit auch als Annäherung an die Diagnose einer Psychose gesehen werden, die Christine gestellt wurde und im Rahmen derer sie in klinischer Behandlung war. In dem 2006 veröffentlichten Buch *Mémoires 1983* erhält dieser Aspekt gesonderte Aufmerksamkeit, denn darin hat Furuya Christines 1983 notierte Gedanken und Träume, die er 2006 zum ersten Mal las, mit seinen etwa zeitgleich entstandenen Fotografien in Verbindung gebracht. Ausgewählte Motive daraus finden in der Dia-Installation *Mémoires* Widerhall.

Seiichi Furuyas rekontextualisierendes Arbeiten erlaubt in diesem Zusammenhang eine weitere Lesart: nämlich feste Persönlichkeitskonstruktionen zu hinterfragen und Identitätsbildung als fluide Entfaltung zu betrachten.

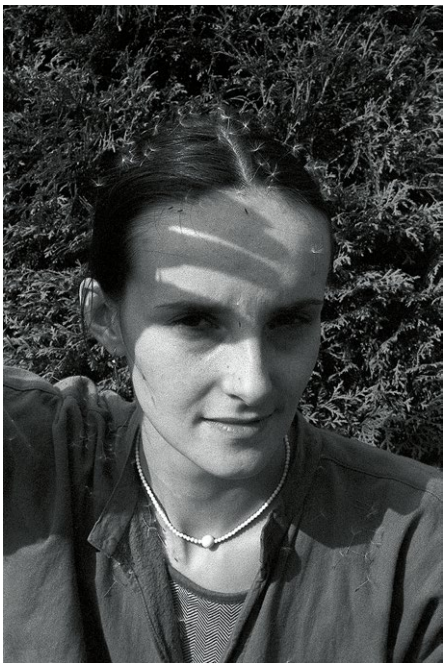
Eine Fotografie, die Furuya in seinen Büchern und in der Dia-Installation wiederholt verwendet, verdeutlicht diesen Gedanken. Christine liegt auf einem mit hellblauen Stoff bezogenen Untergrund. Sie trägt eine weiße Hose, ein rotes Shirt mit Strickjacke, eine weiße Kette. Ihr Blick führt in Richtung Decke, während neben ihrer linken Körperseite zwei Schwarz-Weiß-Fotografien flüchtig platziert sind. Auf den beiden Bildern trägt sie unterschiedliche Kleidung, nimmt differenzierte Posen und Blicke im Vergleich zu jener Farbfotografie ein, die Furuya von ihr 1983 in Wien aufgenommen hat. Bei den beiden Schwarz-Weiß-Bildern handelt es sich um Polaroid-Aufnahmen, die zeitnah vor der Farbfotografie gemacht wurden und das Ephemere als Originale festhalten. Das Farbfoto, das in seiner Ästhetik nahezu zeitgenössisch anmutet, vergegenwärtigt durch den arrangierten

constructs and viewing identity formation as a fluent process of unfolding.

A photograph that Furuya has used repeatedly in his books, and in the slide installation, illustrates this thought clearly. Christine is reclining against a backdrop covered in light-blue fabric. She is wearing white pants, a red shirt covered with a cardigan, a white necklace. Her gaze is trained toward the ceiling, and to her left side two black-and-white photographs are casually placed. In these two photos, she is wearing different outfits, assuming unlike poses and gazes than in the color photograph that Furuya took of her in Vienna in 1983. The black-and-white images are Polaroids, created not long before the color photo, capturing the ephemeral as originals. Emanating an almost contemporary aesthetic, the color photo visualizes—through the staged "picture-in-picture moment" and the casual combination of various portrait views of Christine, who herself had studied art history, worked as a radio journalist, and took acting lessons—how identity can be shaped by media. This example clearly reflects Furuya's work with image constellations, which he continued as a method in his *Mémoires* photobooks published between 1989 and 2010. The slide projections, in turn, echo the concept of his books and mark the conclusion of this group of works.

Considering that, for Furuya, each of his photographs "possesses nearly the same value,"[4] and that he does not assign the pictures to hierarchical categories, his archive-based practice and flexible use of images—which appear in ever-changing constellations and varying reproduction contexts, thus engendering overlaps of imagery in his work—reveal the deconstruction of a once valid experience, narrative, or memory. Moreover, in his work focused on Christine, Furuya emphasizes various aspects of her person, but also interpersonal relationships in general and the close link between the private and the public spheres. His oeuvre and his artistic approach thus align closely with contemporary discourses, for instance on the construction of identity in relation to the (re)construction of history and the way it is conveyed through media, which are topics that Furuya explores in his various series of works.

→ Berlin-Ost / East Berlin, 1986.
→ Berlin-Ost / East Berlin, 1985.
→ Berlin-Ost / East Berlin, 1985.







»Bild-im-Bild-Moment« und die freie Kombination verschiedener Porträtansichten von Christine, die selbst Kunstgeschichte studierte, als Rundfunkjournalistin arbeitete und Schauspielunterricht nahm, die mediale Formbarkeit von Identität. An diesem Beispiel verdeutlicht sich auch Furuyas Arbeiten in Bildkonstellationen, das er in seinen zwischen 1989 und 2010 erschienenen *Mémoires*-Fotobüchern als Methode fortführte. Die Dia-Projektion wiederum bildet ein Echo auf die Konzeption seiner Bücher und den Abschluss dieses Werkkomplexes.

Indem für Furuya jede seiner Fotografien »nahezu den gleichen Wert besitzt«[4] und er die Bilder nicht entlang hierarchischer Kategorien betrachtet, zeigt sich in seinem archivbasierten Handeln und freien Umgang mit Bildern, die in immer anderen Konstellationen sowie variierenden Reproduktions-Zusammenhängen erscheinen und dadurch Bildüberschneidungen in seinem Werk erzeugen, die Dekonstruktion einer einzig gültigen Erfahrung, Erzählung oder Erinnerung. Vielmehr betont Furuya in seinen Arbeiten über Christine verschiedene Facetten ihrer Person – doch auch zwischenmenschliche Beziehungen im Allgemeinen sowie die enge Verknüpfung von Privatem und Öffentlichem. Damit rücken sein Werk und künstlerisches Vorgehen dicht an zeitgenössische Diskurse zu etwa der Konstruktion von Identität in Verbindung mit der (Re-)Konstruktion von Geschichte und deren medialer Vermittlung, die er seinerseits in seinen Werkgruppen verhandelt.

So wird der Werkkomplex *Mémoires* in seiner Ausstellung bei Camera Austria von der Werkgruppe *Berlin-Ost / West-Berlin 1985–87* (2025) begleitet, die aus 690 in zufälliger Abfolge digital projizierten Aufnahmen besteht und ebenfalls erstmals in Österreich zu sehen ist. Der Auftrag, als Übersetzer für eine japanische Baufirma in der DDR tätig zu sein, führte Seiichi Furuya 1984 zunächst nach Dresden und zwischen 1985 und 1987 nach Ostberlin. Mit seiner Familie lebte er dort vom Frühjahr bis zum Herbst des Jahres 1985 im Stadtteil Hohenschönhausen in einer Großwohnsiedlung in der Falkenberger Chaussee.[5] Nachdem sich Christine Furuya-Gössler im Oktober 1985 am »Tag der Republik« das Leben nahm, lebte ihr Sohn Kômyô noch einige Monate zusammen mit Furuya in Ostberlin, bevor er 1986

For example, the work group *Mémoires* in his exhibition at Camera Austria is accompanied by the series *Berlin-Ost / West-Berlin 1985–87* (2025), which comprises 690 digitally projected views shown in random order, also on show in Austria for the first time. In 1984, Seiichi Furuya worked as a translator for a Japanese construction company in the German Democratic Republic (GDR), moving first to Dresden, and then to East Berlin from 1985 to 1987. He lived there with his family from spring to fall of the year 1985, in the Hohenschönhausen neighborhood, residing in a large-scale housing development located on the road Falkenberger Chaussee.[5] After Christine Furuya-Gössler took her own life in October 1985, on East Germany's "Republic Day," her son Kômyô stayed in East Berlin with Furuya for several months, before moving to Graz in 1986 to live with his grandmother. Seiichi Furuya remained in the city until the construction of the Grand Hotel on Friedrichstraße was finished in 1987, and his job as translator thus concluded. This dual life furnishes the content for his digital slide projections: encompassing, on the one hand, private time together in their prefab apartment, during outings in the surrounding area, or specially permitted day-to-day visits across the border to the West; and, on the other, Furuya's solitude following Christine's death, reflected in pictures of deserted interiors, shots of images on television, or situationally observed scenes of public political space in the GDR. The Berlin Wall, which forged a divisive lane through Berlin, is a repeated motif within this series, one that symbolically reflects the cleft in the story of Furuya's own family. In 2012, he remarked the following, looking back: "I was actually only taking pictures for myself . . . . Against forgetting."[6]

Seiichi Furuya integrated some of the photographs taken in 1985 by Christine Furuya-Gössler in East Berlin into his *Berlin-Ost / West-Berlin 1985–87*, for instance shots of the border crossing Checkpoint Charlie, which was the family's passageway to the West to buy certain foods and flowers. Also, her photos include some quotidian still lifes, such as fish cut for the dish sashimi, and there is a portrait of Furuya standing next to a body of water with a cigarette in one hand and a camera in the other.

→ Graz, 1980.
→ Westberlin – Ostberlin / West Berlin — East Berlin, 1985.
→ Graz, 1994.



zur Großmutter nach Graz übersiedelte. Seiichi Furuya blieb bis zur Fertigstellung des in der Friedrichstraße gebauten Grand Hotels im Sommer 1987 in der Stadt. Dieses geteilte Leben, das einerseits das private Zusammensein in der Plattenbauwohnung, bei Ausflügen oder Grenzgängen in den Westen umfasst, und das andererseits Furuyas Alleinsein nach Christines Tod beinhaltet, welches sich in menschenleeren Interieur-Aufnahmen, in abfotografierten Fernsehbildern oder situativ beobachteten Szenen des öffentlichen politischen Raums der DDR spiegelt, formt den Inhalt seiner digitalen Diaprojektion. Die Mauer, die eine teilende Schneise durch Berlin zog, bildet ein konstantes Motiv innerhalb dieser Werkgruppe, die auf symbolischer Ebene zugleich den Riss in Furuyas persönlicher Familiengeschichte darstellt. Rückblickend bemerkte er 2012: »Ich habe eigentlich nur für mich fotografiert […]. Gegen das Vergessen.«[6]

Seiichi Furuya integrierte einige von Christine Furuya-Gössler noch 1985 in Ostberlin aufgenommene Bilder in *Berlin-Ost / West-Berlin 1985–87*, so etwa Ansichten vom Grenzübergang Checkpoint Charlie, den die Familie passierte, um im Westen spezielle Nahrungsmittel und Blumen einzukaufen. Auch einige Stillleben des Alltags, wie zu Sashimi geschnittener Fisch, zählen zu ihren Bildern oder ein Porträt von Furuya, der mit Zigarette und Fotokamera in der Hand vor einem Gewässer steht.

Seine Fotografien wiederum bilden einen langen Streifzug: Wohnkomplexe, Straßenbahnen, Baustellen. Lichtspielhäuser, Volksfeste, Tanzcafés. Bunt aufgereihte Trabanten, MZ-Motorräder, die Sommer-»Plansche« zwischen den Häusern. Aufmärsche, Männer in blauen FDJ-Hemden mit wehenden roten Fahnen, parteipolitische Bildpropaganda im öffentlichen Raum. Die Warteschlange vor einem Blumenladen, die Wandtapete mit Kranichen über dem Hotelbett, Skulpturen im Pergamonmuseum. Die 750-Jahr-Feier in Ostberlin 1987 mit Schauenden, Tanzenden, Fotografierenden. Und in Westberlin: Menschen mit Ferngläsern und Fotoapparaten auf hoch gebauten Aussichtsplattformen, die über die an vielen Stellen mit Graffitis besprühte Mauer einen Blick in die DDR zu erspähen suchten.

Der beobachtende Blick, der diesen von Seiichi Furuya in Ost- und Westberlin aufgenommenen Fotografien eingeschrieben ist, His photographs, in turn, constitute an extended survey. Residential complexes, trams, construction sites. Cinemas, public festivals, cafés with dancing. Colorful Trabant cars lined up in a row, MZ motorcycles, summertime "splashing around" between the apartment buildings. Parades, young men in blue Free German Youth (FDJ) shirts waving red flags, party-political visual propaganda in public space. The line in front of a flower shop, wallpaper with a crane motif above a hotel bed, sculptures in the Pergamonmuseum. East Berlin in 1987, the 750th anniversary celebration with onlookers, dancers, people taking pictures. And in West Berlin, people with binoculars and cameras standing on elevated viewing platforms, trying to catch a glimpse of East Germany over the Berlin Wall, which was teeming to the brim with graffiti.

The observant gaze inscribed in these photographs made by Seiichi Furuya in East and West Berlin leads back to the beginnings of his artistic work. Furuya moved from Japan to Austria in 1973 and took up residence in Vienna; in the pictures he took while traveling to Istanbul in 1975 or to Amsterdam in 1980, we also come across this observant gaze, with the aesthetic of these photographs oscillating between social-documentary and street photography. Furuya's Amsterdam shots inspired his first photobook, titled *AMS* (1981).[7] And his photographs created in the former GDR are thematically akin to the photographic series *Staatsgrenze 1981–1983* (Border 1981–83) realized in 1983, and to the publication of the same name.[8] In this work, Furuya focused on the border between Austria and its neighbors Czechoslovakia, Hungary, and Yugoslavia — the countries next to Austria on its former "East Bloc" side — through twenty-three photographs and short accompanying texts, along with quotes from people living in these border regions. By contrast, his photographs taken between 1985 and 1987 in East and West Berlin, in both color and black and white, tell of the division of Germany and the realities shattered in the process.

Back in Graz, in 1987, Seiichi Furuya photographed a black-and-white photo of Christine Furuya-Gössler lying in a laboratory dish in the darkroom, one that he had previously made and was now developing. Similar to the image described at the very beginning of this essay, she is wearing a silk scarf, a dark jacket. Christine's facial expression is serious now, her gaze leading straight out of the picture, and the stream of water flowing as the photograph is rinsed comes into contact with her right eye, caressing it. The way Seiichi Furuya reflects again and again on the construction of the image, and of its visual essence, in his photographic work is apparent here — as so often in his oeuvre. Indeed, who would have thought back in 1978, on the coast of Izu, that it would be his extensive photographic archive from which remembrance, visualization, and, not least, longevity so clearly emanate?

1 See Seiichi Furuya, *Christine Furuya-Gössler, Photographs 1978–1985* (Marseille: Chose Commune, 2025), n. p. [insert].
2 Seiichi Furuya, *Mémoires (1978–1988)* (Graz: Edition Camera Austria and Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, 1989); Seiichi Furuya, *Mémoires 1995*, exh. cat. Fotomuseum Winterthur (Zurich: Scalo Verlag, 1995); Seiichi Furuya, *Mémoires 1983 (Christine Furuya-Gössler 1983 / Seiichi Furuya 2006)* (Kyoto: Akaaka Art Publishing, 2006); and Seiichi Furuya, *Mémoires: 1984–1987* (Shizuoka and Graz: Izu Photo Museum and Camera Austria, 2010).
3 Jacques Derrida, *Mémoires: Für Paul de Man* (Vienna: Passagen Verlag, 1988); published in English as *Memoires for Paul de Man*, trans. Cecile Lindsay, Jonathan Culler, Eduardo Cadava, and Peggy Kamuf (New York: Columbia University Press, 1989).
4 Seiichi Furuya, email correspondence with the author, October 15, 2026.
5 Kito Nedo and Kevin Hanschke, *Wohnkomplex: Kunst und Leben im Plat-*

→ Graz, 1987.
Courtesy: der Künstler und / the artist and Galerie Thomas Fischer, Berlin. Copyright: Bildrecht, Wien / Vienna 2026.

führt zurück zu den Anfängen seines künstlerischen Werks. Denn er findet sich auf ähnliche Weise in Fotografien, die Furuya nach seiner Übersiedelung 1973 von Japan nach Österreich, wo er zunächst in Wien lebte, etwa 1975 in Istanbul oder 1980 in Amsterdam aufgenommen hat und deren Ästhetik zwischen sozialdokumentarischer Fotografie und Street Photography changiert. Aus seinen Amsterdam-Bildern ging sein erstes Fotobuch *AMS* (1981)[7] hervor. Auch sind seine in der ehemaligen DDR entstandenen Fotografien thematisch eng mit der 1983 realisierten Fotoarbeit *Staatsgrenze 1981–1983* und der gleichnamigen Publikation verbunden.[8] Während Furuya darin den Verlauf der Grenze zwischen Österreich und den Nachbarländern Tschechoslowakei, Ungarn und Jugoslawien – den an Österreich angrenzenden Ländern des damaligen »Ostblocks« – anhand von 23 Fotografien und begleitenden Kurztexten sowie mit Zitaten der in den Grenzgebieten lebenden Menschen untersuchte, erzählen seine zwischen 1985 und 1987 in Ost- und Westberlin aufgenommenen Farb- und Schwarz-Weiß-Bilder von der Teilung Deutschlands und von an ihr zerriebenen Wirklichkeiten.

Zurück in Graz, fotografierte Seiichi Furuya 1987 ein vormals von ihm gemachtes und nun ausbelichtetes Schwarz-Weiß-Foto von Christine Furuya-Gössler, das sich in einer Laborschale im Entwicklungsprozess befindet. Ähnlich wie in dem eingangs beschriebenen Bild trägt sie auf dieser Aufnahme ein seidiges Tuch, eine dunkle Jacke. Ihre Mimik ist hier ernst, der Blick führt geradewegs aus dem Bild heraus, wobei in ihr rechtes Auge der beim Vorgang des Abspülens des Fotos fließende Wasserstrahl mündet, es berührt. Dass Seiichi Furuya in seiner fotografischen Arbeit die Konstruktion des Bildes wie auch des Bildhaften immer wieder medial reflektiert, zeigt sich hier – so wie vielmals in seinem Werk. Dass es sein umfangreiches fotografisches Archiv ist, aus dem das Erinnern, das Vergegenwärtigen und nicht zuletzt die Langlebigkeit hervorgehen – wer hätte daran 1978 an der Küste von Izu gedacht?

Christina Irrgang

tenbau / Art and Life in Plattenbau, ed. DAS MINSK Kunsthaus in Potsdam (Berlin: DISTANZ, 2025).

6 Solveig Grothe, "Herr Furuya und das Ende der DDR," *Der Spiegel*, July 12, 2012, https://www.spiegel.de/geschichte/ost-berlin-fotos-seiichi-furuya-und-die-ddr-a-947640.html.

7 Seiichi Furuya, *AMS* (Graz: Edition Camera Austria, 1981).

8 Seiichi Furuya, *Staatsgrenze 1981–1983* (Leipzig: Spector Books, 2014).

Christina Irrgang

Seiichi Furuya was born 1950 in Izu, Shizuoka Prefecture, Japan. After graduating from Tokyo Polytechnic University (JP) in 1972, he departed from Yokohama Port in 1973 and traveled to Europe via the Trans-Siberian Railway. He initially resided in Vienna (AT) before moving to Graz (AT) in 1975. Furuya's work interweaves family photographs, documentary images of everyday life, travel photography, and personal archives. A decisive event that profoundly shaped much of his artistic practice was the suicide of his wife, Christine, in East Berlin in October 1985. This loss became the foundation of a lifelong process of revisiting images, objects, and texts, culminating in a series of photobooks, including the five-volume *Mémoires* (1989–2010) and *Last Trip to Venice* (2002). Through these works, Furuya continues to explore themes of love, memory, loss, and the passage of time. Each work functions not only as a personal record but also as a carefully constructed work of photographic art. Since rediscovering Christine's negatives among her personal belongings in 2018, Furuya has continued to edit and publish her photographs, offering new perspectives on their life together and their artistic collaboration. This rediscovery led to the publication of *Face to Face* (2020), *First Trip to Bologna 1978 / Last Trip to Venice 1985* (2022), *Our Pocketkamera 1985* (2023), and *Christine Furuya-Gössler, Photographs 1978–1985* (2025). In 1980, Furuya was involved in the founding of the photography magazine *Camera Austria*. At the same time, through his activities at the Fotogalerie im Forum Stadtpark in Graz, he introduced numerous Japanese photographers to the European art scene. Furuya's work has been exhibited extensively around the world and is held in the collections of major museums, including Stedelijk Museum Amsterdam (NL), The Museum of Modern Art, New York (US), Centre Pompidou, Paris (FR), The Metropolitan Museum of Art, New York, The National Museum of Modern Art, Tokyo, and the Albertina, Vienna. He currently lives and works in Graz.

Christina Irrgang (born 1983) holds a PhD in art and media studies and, as a freelance author, publishes work on contemporary art, as well as on photography and modern art. In independent projects in the areas of publishing and teaching, she works with methods related to democratic communication and conversational skills, from which conceptual dialogues emerge.

Camera Austria
Lendkai 1, 8020 Graz, Austria
T. +43 316 81 55 500

Öffnungszeiten Ausstellung und Bibliothek / Opening hours exhibition and library
Dienstag bis Sonntag 10:00 – 18:00
Tuesday to Sunday 10 am to 6 pm

Rahmenprogramm / Accompanying program:
www.camera-austria.at

Kontakt / Contact
Angelika Maierhofer
T +43 316 81 55 50 16
exhibitions@camera-austria.at

www.camera-austria.at
www.facebook.com/Camera.Austria
www.instagram.com/cameraaustriagraz

Bundesministerium Wohnen, Kunst, Kultur, Medien und Sport
GRAZ
Das Land Steiermark
→ Kultur, Europa, Sport

Nächste Ausstellung und Zeitschrift
Upcoming Exhibition and Magazine





Olena Newkryta

Eröffnung / Opening: 12. 3. 2027
Dauer / Duration: 13. 3. – April 2027

Olena Newkryta arbeitet in ihren filmischen und multimedialen Arbeiten anhand spezifischer Orte und Bilder heraus, wie historische, politische und ökonomische Bedingungen sowie technologische Infrastrukturen unseren Blick auf die Gegenwart formen. Nicht zuletzt geht es ihr dabei um eine Annäherung an unsichtbare und marginalisierte Formen von Arbeit, wie sie nicht nur in den »großen Erzählungen« der Moderne, sondern auch in unserer zunehmend technologisierten Umwelt an den Rand der Wahrnehmung gedrängt werden. Wie Anne Faucheret in ihrem in *Camera Austria International* Nr. 170/2025 veröffentlichten Textbeitrag über die Künstlerin schrieb, zeichnet diese »die Genealogien zeitgenössischer Unterwerfung und Ausbeutung« behutsam nach und lenkt »die Aufmerksamkeit auf die kleinen revolutionären Unregelmäßigkeiten im Alltag, geboren aus Konflikt, Beharrlichkeit und Ausdauer«. Die Ausstellung bei Camera Austria präsentiert mit *This Aggregate of Images that Is the Universe (STARS)* (2025) sowie *This Aggregate of Images that Is the Universe (CLOUDS)* (2026) zwei rezente Filme Newkrytas und stellt diesen fotografische Arbeiten gegenüber.

In her film and multimedia works, Olena Newkryta uses specific locations and images to explore how historical, political, and economic conditions, as well as technological infrastructures, shape our view of the present. Not least, she seeks to approach invisible and marginalized forms of labor, which have not only been neglected by the "grand narratives" of modernism, but have also been pushed to the margins in an increasingly technologized world. As Anne Faucheret pointed out in her essay on the artist published in *Camera Austria International* no. 170/2025, Newkryta carefully traces "genealogies of contemporary subjugation and extraction" and "looks at the little daily revolutionary glitches made of contestation, persistence, and endurance." The exhibition at Camera Austria presents two recent filmic works by Newkryta—*This Aggregate of Images that Is the Universe (STARS)* (2025) and *This Aggregate of Images that Is the Universe (CLOUDS)* (2026)—and juxtaposes them with a series of photographs.

→ Olena Newkryta, Still aus / from: This Aggregate of Images That Is the Universe (STARS), 2025. Copyright: Bildrecht, Wien / Vienna 2026.
→ Cihan Çakmak, aus der Serie / from the series: when we leave, 2018–ongoing.

Camera Austria International 176

Erscheint am / Release date: 9. 12. 2026

Unter dem Titel »Togetherness« versammelt *Camera Austria International* Nr. 176 Beiträge, die verschiedenen Formen von Gemeinschaft auf fotografische, filmische, installative oder auch essayistische Weise begegnen. Neben dem Medium Fotografie nutzt **Cihan Çakmak** Zeichnungen, Video, Sound und Text, um Fragmente persönlicher Erfahrung mit kollektiven Erinnerungsräumen zu verbinden. Das filmische Œuvre von **Rayane Mcirdi** nimmt zumeist persönliche Geschichten, Lebensereignisse und Erinnerungen aus seinem familiären Umfeld zum Ausgangspunkt und verwebt diese mit kollektiven Erzählungen. **Hannah Darabi** adressiert in ihren Fotoserien, in denen eigene Bilder mit Archivmaterial, Ephemera der Populärkultur, Texten und Objekten in Dialog treten, die komplexe politische Lage im heutigen Iran. **Wendelien van Oldenborgh** wiederum erarbeitet ihre Filme oftmals in kollaborativen Prozessen und überführt diese in ortsspezifische Settings. Ihre Arbeiten greifen aktuelle soziopolitische Themen wie das Erbe des Kolonialismus oder europäische Identitätspolitiken auf. Die vier Künstler*innenbeiträge der Ausgabe werden von einem autofiktionalen Essay von **Rosalyn D'Mello** begleitet.

Under the title "Togetherness," *Camera Austria International* no. 176 brings together contributions that explore various forms of community through photography, film, installation art, and essays. In addition to photography, **Cihan Çakmak** uses drawings, video, sound, and text to connect fragments of personal experience with collective spaces of memory. **Hannah Darabi** addresses the complex political situation in contemporary Iran in her photo series, where her own images enter into dialogue with archival material, ephemera from popular culture, texts, and objects. **Rayane Mcirdi**'s filmic oeuvre typically takes personal stories, life events, and memories from his family circle as its starting point and weaves them together with collective narratives. **Wendelien van Oldenborgh**, in turn, often develops her films through collaborative processes and transposes them into site-specific settings. Her works address current sociopolitical issues such as the legacy of colonialism and European identity politics. The four artists' contributions in this issue are accompanied by an autofictional essay by **Rosalyn D'Mello**.