

**J A
P A N**

WU TIMED

frei_raum Q21
exhibition space
MuseumsQuartier
Wien

Makoto Aida
Chim↑Pom*
Gianmaria Gava
Edgar Honetschläger
Sachiko Kazama
Jake Knight
BuBu de la Madeleine &
Yoshiko Shimada
Midori Mitamura*
Yoshinori Niwa*
Ryts Monet
Tomoko Sawada
Sputniko!
Ryudai Takano
Shinpei Takeda*
Momoyo Torimitsu
Hana Usui
Tomoko Yoneda
Naoko Yoshimoto

*Artist-in-Residence of/des Q21/MQ

curated by
kuratiert von
Marcello Farabegoli

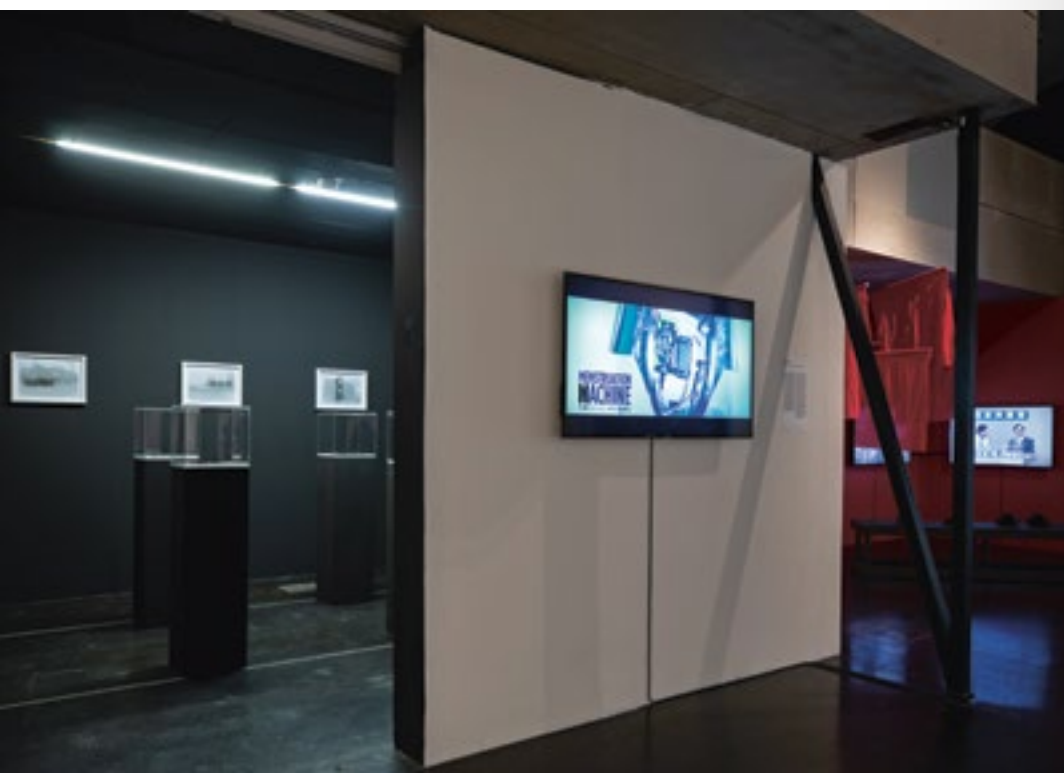


座党に
ハ・マルクス
を掲げるように
お願いする











JAPAN UNLIMITED

Thoughts on artistic freedom between provocation and diplomacy in Japan¹

This year we are celebrating the 150th anniversary of diplomatic relations between Austria and Japan, which has been named “150 Years of Austria-Japan friendship” by the two participating governments. To be honest I’m not a fan of anniversaries, and this rebranding unfortunately doesn’t preclude also thinking about dark “friendship” pacts of the past.² That aside, there are three good reasons why I chose to take this ceremonial opportunity to curate an exhibition of mostly Japanese artists. For many years I have been married to a Japanese artist, and I also ran a gallery of Japanese art in Berlin from 2005 to 2010. Added to this is my fascination for the world of diplomacy; in Berlin I involved the Japanese Embassy in some of my own projects; and from 2014 to 2017 I curated and produced a series of exhibitions at the Palais Metternich, the seat of the Italian Embassy. My exhibitions there allowed me to truly sound out the limits of artistic freedom in a diplomatic context par excellence ...

But is art even allowed to be diplomatic? Or does art in fact have to be diplomatic to survive? Artists have traditionally owed much of their livelihoods to powerful institutions and prosperous collectors. This has led to long-standing questions that have lost none of their vehemence over time: How do politically and socially critical artists deal with the tension between their ideals on the one hand, and their strategies for career and sheer survival on the other? And is there not a high probability that artists and curators will exploit inequities and scandals merely to attract attention? And no less important – how effective is the art world in raising awareness in the political sphere and society, and changing them? When applied to Japan, these overarching questions brought me to a more localised curiosity about how politically and socially critical art functions in the “land of the rising sun”. It is worth bearing in mind that we are talking about a country that since 1955 (with few exceptions: 1993–94 and 2009–12) has been ruled by the nationalist, conservative, business-friendly Liberal Democratic Party (LDP).³

I have long been aware of prominent contemporary Japanese artists who offer political and/or social critique in their work, and I was pleased to secure some of them for this exhibition. And then I came across the following fact: in 1986 the Museum for Modern Art in Toyama purchased and exhibited the series “Holding Perspective” (1982–85) by Nobuyuki Oura, in which photographs of the Showa Emperor Hirohito (1901–1989) were combined with illustrations of skeletons, internal organs, naked women and other elements. The political debates and protests that followed the exhibition prompted the museum to sell the works and burn the catalogues in which they appeared. In 2008 the same works were shown in the touring exhibition “Into the Atomic Sunshine” at The Puffin Room in New York, and the Daikanyama Hillside Forum in Tokyo. At the exhibition’s last stop, the director of the Okinawa Prefectural Museum & Art Museum refused to show Oura’s works.⁴ This is a perfect example of Japan’s taboo on “profane” discourse concerning the Japanese imperial house, a taboo that can still be felt today – even in private discussions among friends and family.

So I began by considering artworks that have met with aversion or even censorship in Japanese society, institutions, authorities, or at least have the potential to do so, and which thus transgress certain “diplomatic limits”. Some of these works are shown in “Japan Unlimited”, for which I had originally conceived the title of “Japan ohne Grenzen” (Japan without Borders). But because the word Grenze (border) is inflationary, and found little favour with the artistic management of frei_raum Q21, I finally devised the more diplomatic variant “Japan Unlimited”.⁵

While I was writing this article, I learned from the Japan Times and various European media outlets that Daisuke Tsuda, the director of the current Aichi Triennale, had had a similar idea. For the small show “After ‘Freedom of Expression?’” he assembled artworks that could not be shown in Japan due to censorship or self-censorship. Works

that addressed Emperor Hirohito, for example, or the so-called “peace article” of the Japanese Constitution (Art. 9),⁶ which the Japanese government has repeatedly attempted to overturn, or sexual enslavement of Korean women in Japanese field brothels during the Second World War. In particular, works by two artists from “Japan Unlimited” were also shown: “KI-AI 100” by Chim↑Pom, which can also be seen in Vienna, and a Hirohito related work by Yoshiko Shimada. While the Japanese Constitution protects freedom of opinion (Art. 21),⁷ the Japanese state can reputedly intervene quite easily if citizens feel that human dignity has been violated by artworks. Following numerous protests and even death threats, the director of the Aichi Triennale was forced to close the show after two days, which then led to counter-protests ... Last but not least, on 26 September 2019 the Japanese Agency for Cultural Affairs cancelled an already approved grant of approx. 660,000 Euros for the Aichi Triennale.

~~This makes it all the more pleasing that “Japan Unlimited” is taking place as an official event of the Japanese Embassy in Vienna to mark this friendship year.~~ However the Japan Foundation – as feared – refused its support. And because I then decided not to stage the usual “dialogue exhibition”, and instead invited only one Austrian artist to take part, I unfortunately didn’t exactly make things easy for myself with Austrian funding bodies. Luckily, however, I was able to find numerous private donors and sponsors who in the truest meaning of the word saved the exhibition.

In the course of the research I also relaxed my “curatorial search criteria” in the interests of diplomacy, and this is when the Japanese terms *tatemae* and *honne* came increasingly to mind. “These two words are often considered a dichotomy contrasting genuinely held personal feelings and opinions from those that are socially controlled. *Honne* is one’s deep motive or intention, while *tatemae* refers to motives or intentions that are socially tuned, those that are shaped, encouraged, or suppressed by majority norms.”⁸ These dual terms do indeed appear essential in understanding Japanese society and its highly vigilant (art) censors in particular.

The crucial importance of *tatemae* (literally “placed in front”) is often associated

with the geography and climate of Japan – an archipelago largely comprising mountain landscapes which are often inaccessible, forcing the population to live in dense conurbations. The climate is particularly suited to rice cultivation, which traditionally involved highly specialised irrigation techniques that required large numbers of individuals to come together in close, disciplined collaboration. This could be one reason why the Japanese developed such a strong group mentality, one which extended to every domain of life (family, friends, school, work, etc.) in accordance with the principle of “inside-outside” (*uchi-soto*). In fact the traditional Japanese house can maybe be viewed as an embodiment of this characteristic, with its high perimeter fence ensuring seclusion from the outside world and paper internal doors allowing only a minimum of privacy between inhabitants. The group mentality that arose from these conditions demanded the utmost efficiency of one’s own group and in collaboration with other groups. On the basis of *tatemae*, things can be negotiated or even forbidden without anyone having to explicitly insist on their own interests (*honne*). This occurs in the interests of overarching harmony (*wa*), violation of which would mean “losing face”. “In this sense, *tatemae* becomes a system of codes which helps to differentiate strangers from insiders who have mastered the *tatemae* code.”⁹ But the unwritten laws that regulate relations between “inside” and “outside” also carry the potential for discrimination and even racism directed at those who haven’t mastered the *tatemae* code – or anyone who stands too far outside the mainstream.

This desire for harmony among the Japanese population can be seen in the propensity for ritualised ceremonies and customs (weddings, funerals, New Year celebrations, tea ceremonies and so on). It is particularly apparent in the Japanese language, which favours ambiguity; a straightforward “no”, or criticism, is usually paraphrased to avoid causing offence. In Japan, to say nothing is regarded as a positive, because this is an expression of discretion and modesty, qualities seen as important conditions for maintaining harmony. The silence that is often perceived as irritating in the West results, I believe, in a kind of *coincidentia oppositorum* of *tatemae* and *honne* in Japan, because it opens up the potential

for non-verbal communication through the actual feelings of both partners in the conversation.

These basic characteristics of Japanese society are often ascribed to Shinto, but are just as closely linked to Buddhism, which was imported from China in the sixth century. The late twelfth century saw the establishment of the Zen sect of Buddhism, a key influence on the Japanese social character as well as traditional Japanese arts and cultural practices such as the tea ceremony (*sado*), flower arranging (*kado* or *ikebana*), poetry (*haiku*) and calligraphy (*shodo*). The primacy of non-verbal communication is a characteristic that differentiates Zen from other schools of Buddhist thought.

Japanese culture long ago developed strict hierarchies (old-young, parent-child, husband-wife, master-pupil, superior-subordinate, etc.) that also helps groups to function. This severe vertical structure reached a zenith in the Edo era (1603-1868), when the Tokugawa Shogun dynasty ruled Japan. Shogun TOKUGAWA Ieyasu succeeded in uniting the entire country and ruling it with an iron fist. “To do this, he contrived a system under which his subjects controlled each other by encouraging well-balanced competition not just between local lords, but also between religious institutions. This inner order was supported by a sharp distinction between *tatemae* and *honne* (or rather, *omote* and *ura*, i.e. ‘surface and interior’) and by a policy of radical isolation from the outside world, known as the ‘closed country policy’ (*sakoku*, approx. 1630 to 1853).”¹⁰ Ieyasu was also an adherent of neo-Confucian ideas, which placed particular value on social order, loyalty and honour, as well as moral codes governing the family and the state. These ideas were linked to the famous *bushido* (way of the samurai), exemplified for example in the custom of *seppuku* (also known as *harakiri*, ritual suicide through disembowelment). *Bushido* may be seen as a *tatemae* of the ruling elite, which styled lords into warriors even though the internal warfare which had given rise to this ethos had already been consigned to history.

These are just a few “fragments” of Japan’s highly complex cultural history, but I believe they illustrate why the country struggles with political and social critique. Apart from some extreme exceptions, particularly from the 1950s to the 1970s and

a certain repoliticization of art after the catastrophe of Fukushima, the Japanese artists of today tend to look for indirect ways to express their critical positions. Just as the truth of the famous Zen koans¹¹ was hidden between the lines, social critique in Japanese art reveals its meaning in the *ma*, or “intermediate space” of meanings. This indirect approach to critique is particularly apparent in the more abstract exhibits, by Midori Mitamura, Shinpei Takeda and Hana Usui, in which political and social messages are more or less encrypted at the concealed conceptual and emotional level of *honne*. On the other hand, works by the artists BuBu de la Madeleine & Yoshiko Shimada, Sachiko Kazama, Tomoko Sawada, Sputniko!, Ryudai Takano, Momoyo Torimitsu, Tomoko Yoneda and Naoko Yoshimoto offer more concrete images that indicate, more or less directly, political or social constraints (*tatemae*), criticising them openly or at least subjecting them to critical scrutiny. At the same time, these works are suffused with subtle allusions, ambiguity, poetry, at times humour or even irony. And irony strikes me as a particularly vital tool of the more overt politically and socially critical positions of the exhibition by Makoto Aida, Chim↑Pom and Yoshinori Niwa to offer statements of political and social relevance. By exaggerating *tatemae* and using *honne* in the wrong moment they even breach *tatemae* itself. Finally, the works of the Austrian artist Edgar Honetschläger, the Briton Jake Knight as well as my Italian compatriots Gianmaria Gava and Ryts Monet, who make direct reference to Japan, also provide a critical external viewpoint on the theme of the exhibition.

In her article, Sabine Winkler sheds light on the terms *tatemae* and *honne* in the specific context of overall art and cultural history. In the work descriptions written by Sabine and myself, we ultimately seek to draw out the ways in which the works exhibited embody the dual concepts. The questions raised here, and others, will be addressed in greater detail by a number of panels with the participating artists as well as art experts and experts on Japan over the course of the exhibition.

Finally, I would like to point out that the dualism of *tatemae* and *honne* “is particularly established in Western descriptions of Japan. In Japan, the term *tatemae* is common in day-to-day life, but is not

necessarily contrasted with the much less common *honne*. There is a certain danger, therefore, that we are succumbing to a Western inclination to Orientalist simplification.”¹² From a Western viewpoint one could compare *tatemae* and *honne* with “form and content” or “appearance and reality.” This, however, burdens *tatemae* with negative qualities such as “hypocrisy” (being “two-faced”) or even “lying”, while *honne* would be associated with “sincerity” or “truth”. But in Japan this contrast has somewhat different connotations: we are perhaps getting closer to its actual meaning if we compare it to yin and yang, a quintessential dualism in all East Asian cultures, where both parts determine and evoke each other. In this case *tatemae* would most certainly be yang – bright, light, revealing itself to the outside world – while *honne* corresponds to yin – dark, hidden, mysterious, or in other words the shadow which, as we know from TANIZAKI Jun’ichirō, is a particularly important element in Japanese art ...

Marcello Farabegoli
curator of the exhibition

- 1 This essay was written with reference to a range of Japan-related texts (particularly The Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture, ed. Roger J. Davies and Osamu Ikeno, 2002, Tuttle Publishing), research on the internet (particularly Wikipedia) as well as personal encounters, most notably with Bernhard Scheid (Japanologist, Austrian Academy of Sciences) as well as other Japan experts and individual artists represented in the exhibition.
- 2 On 27 September 1940 the Tripartite Pact was forged at the initiative of Adolf Hitler, encompassing the German Reich (which since 1938 had included Austria), the Japanese Empire and the Kingdom of Italy, also referred to as the Berlin-Rome-Tokyo Axis.
- 3 This may be the reason why the majority of the Japanese population appears to have little interest in politics in the present day. The period from the 1950s to the 1970s represents an exception, a time when Japan had a strong leftist opposition, vibrant student movements and numerous protests, targeting the Security Agreement (Anpo) between the USA and Japan and the Vietnam War in particular, and taking a highly critical stand against the Olympic Games, which took place for the first time on Asian soil in Japan. At the time, many Japanese artists and artist collectives expressed their opposition by means of performances and art actions.
- 4 OGURA, Toshimaru (2011): Introduction. In: Into the Atomic Sunshine in Okinawa. Curated by Okinawa kenritsu bijutsukan ken’etsu kōgi no kai. Shakai Hyōronsha, Tokyo, pp. 8-13
- 5 The idea came from a conversation with a friend of mine, the curator Lucas Gehrmann.
- 6 “Aspiring sincerely to an international peace based on justice and order, the Japanese people forever renounce war as a sovereign right of the nation and the threat or use of force as means of settling international disputes. In order to accomplish the aim of the preceding paragraph, land, sea, and air forces, as well as other war potential, will never be maintained. The right of belligerency of the state will not be recognized.” (https://en.wikipedia.org/wiki/Article_9_of_the_Japanese_Constitution)
- 7 In Austria, freedom of opinion is enshrined in the Constitution and is an important element of the Universal Declaration of Human Rights (Art. 19). Artistic freedom is also protected by the Basic Law on the General Rights of Citizens (Art. 17a).
- 8 HONNA, Nobuyuki ; HOFFER, Bates L. (1986). In: An English Dictionary of Japanese Culture. Yuhikaku Publisher, Tokyo, p. 94
- 9 Source: Bernhard Scheid
- 10 Source: Bernhard Scheid.
- 11 A brief anecdote or sentence that represents the exemplary action or statement of a Zen master, on rare occasions an acolyte (<https://en.wikipedia.org/wiki/K%C5%8Dan>)
- 12 Source: Bernhard Scheid.

JAPAN UNLIMITED

Gedanken zu künstlerischer Freiheit zwischen Provokation und Diplomatie in Japan¹

Heuer werden 150 Jahre diplomatische Beziehungen zwischen Österreich und Japan gefeiert, die von beiden beteiligten Regierungen nunmehr mit „150 Jahre Freundschaft Österreich-Japan“ betitelt werden. Eigentlich bin ich kein Fan von Jubiläen, und die besagte Umschreibung der Beziehungen zwischen Österreich und Japan spart leider auch sehr dunkle „freundschaftliche“ Pakte² der Vergangenheit nicht aus. Nichtsdestoweniger gibt es drei gute Gründe, warum ich mich zu diesem feierlichen Anlass entschieden habe, eine Ausstellung mit vorwiegend japanischen Künstler*innen zu kuratieren: Ich bin seit Langem mit einer japanischen Künstlerin verheiratet und habe in Berlin von 2005 bis 2010 eine Galerie für japanische Kunst geleitet. Des Weiteren fasziniert mich die Welt der Diplomatie: Bereits in Berlin habe ich die japanische Botschaft in einige meiner Projekte eingebunden, und in Wien habe ich von 2014 bis 2017 eine Ausstellungsreihe im Palais Metternich, dem Sitz der Botschaft Italiens, kuratiert sowie produziert. In meinen dortigen Ausstellungen durfte ich die Grenzen der künstlerischen Freiheit in einem diplomatischen Kontext *par excellence* ausgiebig ausloten ...

Aber darf Kunst überhaupt diplomatisch sein? Oder muss Kunst diplomatisch sein, um sich am Leben zu erhalten? Dass Künstler*innen mit ihrer Kunst ihr Leben bestreiten können, hängt traditionell vorwiegend von mächtigen Institutionen und einer wohlhabenden Sammlerschicht ab. Dies führt zu den klassischen, stets virulenten Fragen: Wie gehen insbesondere politisch-sozialkritische Künstler*innen mit dem Spannungsfeld zwischen ihren Idealen und ihren Überlebens- sowie Karrierestrategien um? Wie hoch ist die Wahrscheinlichkeit, dass Künstler*innen sowie Kurator*innen Ungerechtigkeiten und Skandale nur instrumentalisieren, um aufzufallen? Und nicht zuletzt: Wie effektiv kann die Kunstszene Politik und Gesellschaft sensibilisieren und verändern? Auf Japan gemünzt, regten diese allgemeinen Fragen meine Neugierde darauf an, wie im „Land der aufgehenden Sonne“ politisch-sozialkritische Kunst funktioniert. Vergessen wir nicht, dass es

sich um ein Land handelt, das seit 1955 (mit wenigen Ausnahmen 1993–94 und 2009–12) in der Hand der nationalkonservativen und wirtschaftsnahen Liberaldemokratischen Partei (LDP) ist³.

Namhafte zeitgenössische politische bzw. sozialkritische Künstler*innen aus Japan sind mir seit Langem bekannt, und einige von ihnen konnte ich erfreulicherweise für diese Ausstellung gewinnen. Des Weiteren stieß ich bald auf folgende Begebenheit: 1986 erwarb das Museum für Moderne Kunst in Toyama die Serie „Holding Perspective“ (1982–85) von Nobuyuki Oura, in der Fotografien des Showa-Kaisers Hirohito (1901–1989) mit Abbildungen u.a. von Skeletten, menschlichen inneren Organen und nackten Frauenkörpern kombiniert werden, und stellte diese aus. Aufgrund von politischen Debatten sowie Protesten nach der Ausstellung entschied das Museum, die Werke wieder zu veräußern und die zugehörigen Kataloge zu verbrennen. 2008 wurden dieselben Werke in der Wanderausstellung „Into the Atomic Sunshine“ im The Puffin Room in New York und im Daikanyama Hillside Forum in Tokio ausgestellt. In der letzten Station der Wanderausstellung im Okinawa Prefectural Museum & Art Museum wurden Ouras Werke vom Museumsdirektor ausjuriiert.⁴ Dieses Paradebeispiel zeigt, wie sehr „profane“ Diskurse über das japanische Kaiserhaus in Japan Tabu sind, was sogar heute noch in privaten Gesprächen unter Freunden und in der Familie zu spüren ist.

Ich habe also anfänglich mein Augenmerk auf Kunstwerke gerichtet, die in der japanischen Gesellschaft, bei japanischen Museen, Institutionen, Behörden usw. Reaktionen der Abneigung oder gar Zensur hervorgerufen haben oder zumindest das Potenzial dazu haben und damit gewisse „diplomatische Grenzen“ überschreiten. Einige dieser Werke werden in der Ausstellung „Japan Unlimited“, der ich ursprünglich den Titel „Japan ohne Grenzen“ geben wollte, auch gezeigt. Da das Wort „Grenze“ aber inflationär ist und die künstlerische Leitung des frei_raum Q21 nicht besonders glücklich damit war, habe ich schließlich die diplomatischere Variante „Japan Unlimited“ ersonnen.⁵

Gerade während ich diesen Text fertig schreibe, erfahre ich aus der Japan Times und diversen europäischen Medien, dass Daisuke Tsuda, der Direktor der heurigen Aichi Triennale, eine ähnliche Idee hatte wie ich: In der kleinen Schau „After ‚Freedom of Expression?‘“ stellte er eine Auswahl von Kunstwerken vor, die wegen Zensur oder Selbstzensur in Japan nicht gezeigt werden konnten – Werke, die etwa Kaiser Hirohito, den sogenannten „Friedensparagrafen“ der japanischen Verfassung (Art. 9)⁶, den die japanische Regierung immer wieder zu kippen versucht, oder die Zwangsprostitution von Koreanerinnen in japanischen Feldbordellen des Zweiten Weltkriegs thematisieren. Insbesondere wurden auch Arbeiten von zwei Künstler*innen von „Japan Unlimited“ gezeigt: „KI-AI 100“ von Chim↑Pom, die ebenfalls in Wien zu sehen ist, und eine auf Hirohito bezogene Arbeit von Yoshiko Shimada. Obwohl Meinungsfreiheit durch die japanische Verfassung (Art. 21)⁷ geschützt wird, kann der japanische Staat angeblich relativ umstandslos eingreifen, wenn Bürger*innen sich durch Kunstwerke in ihrer Menschenwürde verletzt fühlen. Aufgrund von zahlreichen Protesten und sogar Drohungen gegen Leib und Leben war der Direktor der Aichi Triennale gezwungen, diese Schau nach zwei Tagen zu schließen, was auch zu Gegenprotesten geführt hat. Nicht zuletzt hat das japanische Amt für kulturelle Angelegenheiten am 26.09.2019 eine bereits genehmigte Förderung für die Aichi Triennale von ca. 660.000 Euro abgesagt.

~~Umso erfreulicher ist es also, dass „Japan Unlimited“ von der Japanischen Botschaft in Wien offiziell als Veranstaltung des oben genannten Freundschaftsjahres in Österreich geführt wird.~~ Die Japan Foundation hingegen hat eine Förderung – wie befürchtet – abgesagt. Und da ich mich im Folgenden dazu entschieden habe, keine übliche „Dialogausstellung“ zu realisieren, sondern nur einen einzigen österreichischen Künstler zur Teilnahme an der Ausstellung einzuladen, habe ich mir leider das Leben auch bei österreichischen Förderinstitutionen nicht leicht gemacht. Zum Glück konnte ich allerdings zahlreiche private Spender und Sponsoren finden, die die Ausstellung im wahrsten Sinne des Wortes gerettet haben.

Im Zuge der Recherchen lockerte sich mein „kuratorisches Suchkriterium“ auch aus diplomatischen Gründen, wobei mir die japanischen Begriffe *tatemae* und *honne*

zusehends auffielen: „Diese zwei Wörter werden oftmals als Dichotomie betrachtet, die echte persönliche Gefühle und Meinungen von denen, die sozial kontrolliert werden, kontrastiert. *Honne* ist das tiefe Motiv oder die Absicht, während *tatemae* sich auf Motive und Absichten bezieht, die sozial abgestimmt sind, die durch Mehrheitsnormen geformt, ermutigt oder unterdrückt werden.“⁸ Dieses Begriffspaar scheint in der Tat wesentlich zu sein, um die japanische Gesellschaft und insbesondere ihre recht ausgeprägte (Kunst-) Zensur zu verstehen.

Die hohe Bedeutung von *tatemae* (wörtlich: „davor Gestelltes“) wird häufig mit der Geographie und dem Klima Japans in Zusammenhang gebracht: Japan ist eine Insel, die zu einem großen Teil aus schwer zugänglichen Gebirgslandschaften besteht, sodass Menschen in Ballungszentren sehr dicht auf engem Raum leben müssen. Das Klima ist für Reisanbau besonders geeignet, wobei traditionellerweise zu hoch spezialisierten Bewässerungstechniken gegriffen wurde, die eine enge und disziplinierte Zusammenarbeit vieler Menschen erforderten. Dies könnten einige der Hauptgründe sein, warum sich in Japan ein besonders starkes Gruppenbewusstsein entwickelte, das sich nach dem Prinzip „innen – außen“ (*uchi – soto*) auf alle Bereiche des Lebens (Familie, Freundeskreis, Schule, Arbeit usw.) erstreckt. Vielleicht spiegelt sogar das traditionelle japanische Haus diese Eigenschaft wider: Der hohe, es umgebende Zaun garantiert Privatsphäre nach außen hin, während innerhalb des Hauses die papierernen Türen lediglich ein Minimum an Privatsphäre zulassen. Das so geförderte Gruppenbewusstsein ist notwendig, um die Effizienz der eigenen Gruppe und die Zusammenarbeit mit anderen Gruppen zu maximieren. Auf der Grundlage von *tatemae* können Dinge ausgehandelt oder auch verboten werden, ohne explizit auf eigenen Interessen (*honne*) bestehen zu müssen. Dies geschieht im Interesse einer übergeordneten Harmonie (*wa*), deren Verletzung bedeuten würde, „das Gesicht zu verlieren“. „In diesem Sinne wird *tatemae* zu einem System von Codes, durch das sich völlig Fremde von anderen, die den gleichen *tatemae*-Code beherrschen, differenzieren lassen.“⁹ Die unausgesprochenen Gesetze, die hierbei das Verhältnis von „innen“ und „außen“ regeln, enthalten allerdings auch das Potenzial von Diskriminierung und sogar

Rassismus gegenüber denjenigen, die den *tatemae*-Code nicht beherrschen – oder den zu weit außen Stehenden überhaupt.

Dieses Trachten nach Harmonie in der japanischen Bevölkerung zeigt sich u.a. in einem Hang zu ritualisierten Zeremonien und Bräuchen (Hochzeit, Begräbnis, Neujahrsfeier, Teezeremonie, u. a.). Vor allem aber in der japanischen Sprache, welche Ambiguität bevorzugt: Ein klares „Nein“ oder Kritik werden in Japan meistens umschrieben, um nicht beleidigend zu wirken. So wird auch Schweigen in Japan als etwas eher Positives empfunden, weil es Besonnenheit und Bescheidenheit ausdrückt, was als wichtige Voraussetzung für das Erhalten von Harmonie angesehen wird. Das Schweigen, das im Westen oft als irritierend empfunden wird, ergibt meines Erachtens in Japan eine Art *coincidentia oppositorum* von *tatemae* und *honne*, denn es eröffnet die Möglichkeit einer nonverbalen Verständigung über die eigentlichen Gefühle der beiden Gesprächspartner*innen.

Diese Grundeigenschaften der japanischen Gesellschaft werden häufig dem Shinto zugeschrieben, sind aber ebenso mit dem Buddhismus verknüpft, der im sechsten Jahrhundert aus China nach Japan importiert wurde. Am Ende des zwölften Jahrhunderts etablierte sich die buddhistische Zen-Sekte, die einen wesentlichen Einfluss auf den japanischen Sozialcharakter sowie auf die traditionellen japanischen Künste bzw. Kulturpraktiken wie etwa Teezeremonie (*sado*), Blumenstecken (*kado* oder *ikebana*), *haiku* und Kalligrafie (*shodo*) hatte. Auch die nonverbale Verständigung ist ein Charakterzug, durch den sich Zen von anderen Denkrichtungen des Buddhismus unterscheidet.

Seit jeher entwickelte die japanische Kultur auch starke Hierarchien (Alter – Jugend, Eltern – Kinder, Ehemann – Ehefrau, Meister – Schüler, Vorgesetzte – Untergebene etc.), die ebenfalls dem Funktionieren der Gruppe dienen. Diese strenge vertikale Struktur erfuhr insbesondere in der Edo-Zeit (1603–1868), in der die Shogun-Dynastie der Tokugawa Japan regierte, ihren Höhepunkt. Shogun TOKUGAWA Ieyasu schaffte es, das ganze Land zu einigen und es mit eiserner Hand zu führen. „Er klügelte dazu auch ein System aus, demzufolge sich seine Untergebenen wechselseitig kontrollierten, indem er eine ausbalancierte Konkurrenz nicht nur zwischen Lokalfürsten, sondern

auch zwischen religiösen Institutionen schuf. Dieser inneren Ordnung, die nicht zuletzt aufgrund einer scharfen Trennung von *tatemae* und *honne* (auch *omote* und *ura* = Oberfläche und Inneres) funktionierte, stand die radikale Abschottung nach außen gegenüber, welche sich in der sogenannten ‚Politik der Landesschließung‘ (*sakoku*, von ca. 1630 bis 1853) manifestierte.“¹⁰ Ieyasu war außerdem ein Anhänger neokonfuzianistischer Ideen, die soziale Ordnung, Loyalität, Ehre und Moralgesetze für Familie und Staat hoch preisen. Diese Ideen wurden mit dem berühmten *bushido* (Weg des Samurai) verknüpft, in dem z. B. *seppuku* (auch *harakiri*, ritueller Freitod durch Bauchaufschlitzen) als Ausdruck eines kriegerischen Ethos eine große Rolle spielte, obwohl die unruhigen Zeiten, die diesen Ethos hervorgebracht hatten, schon lange überwunden waren.

Soweit einige „Splitter“ aus der hochkomplexen Kulturgeschichte Japans, die aber aus meiner Sicht verständlich machen, warum dort politische und soziale Kritik ein schwereres Leben haben. Abgesehen von einigen extremen Ausnahmen, insbesondere in den 1950er- bis 1970er Jahren, und einer gewissen Repolitisierung der Kunst nach der Katastrophe von Fukushima, suchen japanische Künstler*innen heute in der Regel eher indirekte Wege, um ihre kritischen Positionen auszudrücken. So wie sich die Wahrheit in den berühmten *koans*¹¹ des Zen zwischen den Zeilen verbirgt, entfaltet sich Gesellschaftskritik in der japanischen Kunst sozusagen im *ma*, d. h. im „Zwischenraum“ der Bedeutungen. Dieser indirekte Zugang zu Kritik lässt sich insbesondere bei den abstrakteren Exponaten der Ausstellung von Midori Mitamura, Shinpei Takeda und Hana Usui erkennen, da diese ihre politisch-sozialen Botschaften sozusagen verschlüsselt auf der verborgenen Gedanken- und Gefühls-ebene des *honne* vermitteln. In den Werken der Künstler*innen BuBu de la Madeleine & Yoshiko Shimada, Sachiko Kazama, Tomoko Sawada, Sputniko!, Ryudai Takano, Momoyo Torimitsu, Tomoko Yoneda und Naoko Yoshimoto treten hingegen konkretere Bilder auf, die mehr oder weniger klar auf politisch-gesellschaftliche Zwänge (*tatemae*) hindeuten und diese offen kritisieren oder zumindest kritisch hinterfragen. Gleichzeitig sind auch diese Arbeiten durchdrungen von subtilen Andeutungen, Ambiguitäten, Poesie und teilweise auch Humor oder gar Ironie. Und gerade Ironie scheint mir bei

den direkteren politisch-sozialkritischen Positionen der Ausstellung von Makoto Aida, Chim↑Pom und Yoshinori Niwa ein wesentliches Instrument zu sein, um politisch und gesellschaftlich relevante Statements zu setzen: Durch überspitztes *tatema*e und *honne* am falschen Platz wird *tatema*e selbst durchbrochen. Schließlich werfen die Werke des österreichischen Künstlers Edgar Honetschläger, des Briten Jake Knight sowie meiner italienischen Landsleute Gianmaria Gava und Ryts Monet, die sich direkt auf Japan beziehen, auch einen kritischen Blick von außen auf die Ausstellungsthematik.

Im Text von Sabine Winkler werden insbesondere die Begriffe *tatema*e und *honne* im Kontext der allgemeinen Kunst- bzw. Kulturgeschichte beleuchtet. In den von Sabine und mir verfassten Werkbeschreibungen wird schließlich versucht, den jeweiligen *tatema*e- und *honne*-Aspekt der ausgestellten Werke aufzuzeigen. Nicht zuletzt werden im Laufe der Ausstellung in mehreren Diskussionsrunden mit den beteiligten Künstler*innen und Kunst- bzw. Japanexpert*innen die hier aufgeworfenen Fragen (sowie viele andere, die sich ergeben werden) erörtert und vertieft.

Abschließend möchte ich noch darauf hinweisen, dass sich das Begriffspaar *tatema*e und *honne* „vor allem in westlichen Japanbeschreibungen etabliert hat, während der Begriff *tatema*e im japanischen Alltag zwar üblich ist, aber nicht notwendigerweise dem wesentlich seltener verwendeten *honne* gegenübergestellt wird. Es besteht also die Gefahr, dass wir hier wieder einmal dem westlichen Hang zu orientalistischer Vereinfachung unterliegen.“¹² Aus westlicher Sicht könnte man *tatema*e und *honne* mit „Form und Inhalt“ oder „Schein und Sein“ verglichen, was *tatema*e mit negativen Eigenschaften wie „Heuchelei“ (im Sinne von „zwei Gesichter haben“) oder gar „Lüge“ behaftet, *honne* dagegen mit „Aufrichtigkeit“ oder „Wahrheit“. In Japan ist dieser Gegensatz aber wohl etwas anders konnotiert: Zumindest scheint es möglich, dieses Begriffspaar mit den für den gesamten ostasiatischen Raum essenziellen Begriffen *yin* und *yang* in Verbindung zu bringen, die sich definitionsgemäß gegenseitig bedingen und hervorbringen. In diesem Fall wäre *tatema*e eindeutig *yang*, also das Helle, sich nach außen Zeigende, das Licht, während *honne* dem *yin* entspricht, also dem Dunklen, Verborgenen, Rätselhaften oder dem Schatten,

der, wie wir von TANIZAKI Jun'ichirō wissen, in der japanischen Kunst eine ganz besondere Rolle spielt.

Marcello Farabegoli

Kurator der Ausstellung

- 1 Diesen Text habe ich dank diverser japanbezogener Lektüren (insb. The Japanese Mind: Understanding Contemporary Japanese Culture, Roger J. Davies und Osamu Ikeno, 2002, Tuttle Publishing), Recherchen im Web (vorwiegend Wikipedia) sowie Auseinandersetzungen insbesondere mit Bernhard Scheid (Japanologe, Österreichische Akademie der Wissenschaften) sowie weiteren Japanexpert*innen und einigen Künstler*innen der Ausstellung frei verfasst.
- 2 Am 27.09.1940 wurde auf Initiative Adolf Hitlers der Dreimächtepakt zwischen dem Deutschen Reich (Österreich gehörte seit 1938 dazu), dem Kaiserreich Japan und dem Königreich Italien geschlossen, der auch als „Achse Berlin-Rom-Tokio“ bezeichnet wird.
- 3 Möglicherweise ist dies der Grund, warum heute die Mehrheit der Japaner*innen angeblich wenig Interesse an der Politik hat. Im Gegensatz dazu gab es in den 1950er- bis 1970er-Jahren in Japan eine starke linke Opposition, lebhafteste Studentenbewegungen und zahlreiche Proteste insbesondere gegen den Sicherheitsvertrag (Anpo) zwischen den USA und Japan, gegen den Vietnamkrieg sowie auch eine sehr kritische Haltung gegenüber den Olympischen Spielen, die in Japan zum ersten Mal auf asiatischem Boden stattfanden. Viele japanische Künstler*innen und Künstlerkollektive drückten damals ihren oppositionellen Geist vorwiegend mittels Performances und Kunstaktionen aus.
- 4 OGURA, Toshimaru (2011): Einleitung. In: Into the Atomic Sunshine in Okinawa. Kuratiert von Okinawa kenritsu bijutsukan ken'etsu kōgi no kai. Verlag Shakai Hyōronsha, Tokyo. S 8-13
- 5 Auf die Idee bin ich dank eines Gesprächs mit dem mir befreundeten Kurator Lucas Gehrmann gekommen.
- 6 „In aufrichtigem Streben nach einem auf Gerechtigkeit und Ordnung gegründeten internationalen Frieden verzichtet das japanische Volk für alle Zeiten auf den Krieg als ein souveränes Recht der Nation und auf die Androhung oder Ausübung von Gewalt als Mittel zur Beilegung internationaler Streitigkeiten. Um das Ziel des vorübergehenden Absatzes zu erreichen, werden keine Land-, See- und Luftstreitkräfte oder sonstige Kriegsmittel unterhalten. Ein Recht des Staates zur Kriegführung wird nicht anerkannt.“ (https://de.wikipedia.org/wiki/Artikel_9_der_japanischen_Verfassung)
- 7 In Österreich ist die Meinungsfreiheit in der Verfassung festgeschrieben, und sie ist ein wichtiger Teil der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte (Art. 19). Dazu wird auch Kunstfreiheit an sich durch das Staatsgrundgesetz über die allgemeinen Grundgesetze der Bürger (Art. 17a StGG) geschützt.
- 8 HONNA, Nobuyuki; HOFFER, Bates L. (1986). In: An English dictionary of Japanese culture. Yuhikaku Publisher, Tokyo. S. 94
- 9 Quelle: Bernhard Scheid
- 10 Quelle: Bernhard Scheid.
- 11 Kurze Anekdote oder Sentenz, die eine beispielhafte Handlung oder Aussage eines Zen-Meisters, ganz selten auch eines Zen-Schülers, darstellt. (<https://de.wikipedia.org/wiki/Kōan>)
- 12 Quelle: Bernhard Scheid.

JAPAN UNLIMITED

The form beside you

This exhibition goes in search of two concepts that denote behavioural codes in Japanese society – *tatema*e (“masquerade”, which relates to the expectations of the community) and *honne* (which refers to feelings hidden from the community) – dual principles that are enormously influential in Japanese society – and it investigates their role in contemporary Japanese art. *Tatema*e and *honne* determine the individual's relationship to society, the public and the private, as well as direct and indirect interpersonal communication and the assignment of roles and self-discipline. In parallel with this, *tatema*e and *honne* reflect aesthetic questions that consider relationships between form and content, reality and representation, critique and affirmation, and so on.

The exhibition considers poetic practices, subtexts and metaphors that arise from precisely this tension between the avoidance of conflict and the expression of open criticism. Even if it were possible to reveal the transgressions, conventions and control systems of indirect communication, it still does not resolve the question of how this relates to subversion and taboo, and whether there is still scope for subversion in general beyond exploitation, the culture industry and marketing.

*Tatema*e and *honne* govern the relationship between the community and the individual, defining how coexistence functions through certain behavioural rules, laws, traditions and conventions. In Japan, *tatema*e prevents disturbance to the community structure by hindering individuals from expressing and acting out their true emotions in public, and is designed to avoid offence to one's counterpart. This prescribed form ensures that public encounters are carried out under the premise of community and not from the position of the individual subject, which may make cohabitation easier but can also give rise to significant discrepancies between what one says and does, and what one thinks and feels. *Honne*, on the other hand, refers to actual points of view, judgements, subjective

wishes and emotions, the personal range of experience that one does not share with the outside world. Through *honne* and *tatema*e the subject always constitutes itself in relation to society, and Japanese society primarily regards invocation of the subject as a process of integration into the community. In contrast to Western societies, it is not primarily an act of individual subjectification through a process of self-actualisation.

BIOPOLITICS AND UNLIMITED IDENTITIES

While behaviours, bodies and sexuality are targets of societal control and regulation mechanisms, self-determined gender identities and sexuality also open up an emancipatory potential which calls into question conventions and role assignments that are characterised by inequality. Direct and indirect regulations, laws both written and unwritten, determine modes of coexistence and cultural standards as well as the potential means of transgressing them. Corresponding role attributions are associated with certain forms of behaviour and appearance that function as spaces of identification in which norms – often disguised as freedom or consumption – promise rewards such as private and professional happiness or prosperity. But non-compliance is met with restriction, ostracism, punishment and social exclusion. Forms of discrimination are and have been transmitted directly through laws, largely excused as necessity, safety measures or optimisation, but also indirectly through norms, standards, categorisation and stereotyping. Bodies and sexuality offer potential for establishing one's identity and are therefore not only objects of personal but also public desire, in accordance with biopolitical and economic interests. At the same time, classifications and categorisations are disrupted by self-selected means of determining identity in the interests of achieving equality. In Japan, for example, “obscenity” legislation (Article 175, distribution of obscene objects) prohibits uniplex-related depictions of genitalia, a fact that in

no way detracts from the thriving porn industry. Societies, individuals and even technological developments, sciences and the arts are shaped by these contradictions between control, emancipatory potential, marketing and economics. What differentiates them are their respective masquerades, role definitions and legitimisations as well as related narratives and underlying concerns.

THE UNSPOKEN, THE TABOO, AND THE NARRATIVE

Tatemae defines not only that which is best left unspoken, but also indirect forms of communication – the ways in which things can be reformulated or circumvented. With *tatemae* regulating what may or may not be said or done, when and how and by whom and in which position, it not only defines hierarchical orders, it also influences public discourse, determines what is and what is not discussed and, if so, in which form. Linked to this is the issue of the black boxes and taboos that arise as a result of this process, how one negotiates them, and the position that criticism and socially critical art can and do occupy in public discourse. How do conscious transgressions of *tatemae* function in a socio-political context – and to what extent are artistic practices pushing against the limits of their potential?

Taboos are culturally and historically determined methods of delineation, often dealing with collective trauma, representing direct and indirect prohibitions, governing conduct or confirming those established orders and hierarchies that are not to be questioned, by denoting them as “untouchable” or “sacrosanct”. Despite different cultural contexts, there are intersections and similarities in things designated as taboo. These universal taboos include creation myths associated with the founding of nations as well as associated national identity constructs. Nations define themselves through creation myths, through their own history, which is usually associated with military action, victories or catastrophes, social and economic success stories, culture and art, heroes and stars. National identity, national founding myths and their narratives, as well as the power to define them through one’s own history, are often contested by conservative and right-wing sections of the population as a space of identification that must be defended. The

rise of pervasive global right-wing populism raises the question of the extent to which these development processes will limit freedom of the press, freedom of expression and artistic freedom.

POST-WAR IDENTITIES AND MYTHS

Japanese post-war identity is built on the collective war trauma of Hiroshima and Nagasaki, the post-war constitution and the myth of the Japanese Emperor. The representation of both the trauma and the myth are subject to specific conventions of the official narrative. Questioning or critical points of view lead to friction here, even though the atomic catastrophe has been appropriated in pop culture. In this context Takashi Murakami (Superflat)¹ talks of a fusion of wartime history and pop culture, which is consciously intended to infantilise Japanese society – first the disaster, then “Hello Kitty and Friends”. This image of childlike innocence in the form of harmless play and figures of identification has been exported worldwide as a brand. On the other hand, anime and manga imagine dystopian futures, with fantasy worlds and doomsday scenarios populated by mythical figures, heroes and heroines which have gained cult status worldwide. In this context we might well turn our attention briefly to the Austrian idyll of nature, culture and society in the films of the post-war period – first the disaster, then „Sissi and Friends“. On the one hand the past of the Austrian Monarchy was mythologised with the 19th-century Empress Elisabeth, and on the other side the future, an idyllic conception of national identity was created and conveyed in this Heimat (homeland) films. In this idyll there is neither terror nor guilt. This gives rise to an interesting comparison between Austria’s post-war identification with “perpetual neutrality” and Japan’s Article 9, which was intended to prevent post-war militarisation and rearmament, the “peace article”, which also served as a point of identification. The Fukushima catastrophe in 2011 brought about a re-politicisation of Japanese society, which questioned at least some of its post-war myths. Here the belief in unrestricted economic growth through ostensibly cheap energy and in the ability to control nature and technology was identified by some sectors of society as not just wrong but as an existential threat.

TATEMAE AND CAPITAL

In the context of masquerade and ideology, the question of efficiency is of systemic relevance. One important factor here is how individuals or communities must be conditioned not just to function as subject or society but to conform perfectly with capitalist systems. The aim here is conditioning of the subject, which can offer the prospect of great profits; the flexible, self-optimising, self-exploiting subject – which we know from Western societies – as well as the (competitively) self-sacrificing subject – which we know from Japan. *Karoshi* refers to death by exhaustion caused by countless hours of unpaid overtime, which in Japan is seen as representing a bond with the company. Here *tatemae* is paired with capitalism as an exploitative form that can prove fatal even to young employees. Masquerade and ideology are meant to be internalised to the extent that they are no longer perceived as such, and no longer questioned, but rather form part of the individual’s identity. The company offers wealth, social recognition and identity through work, a promise of a better life and freedom but one which in reality often turns out to be a constraint on freedom, either through precariousness of employment or excess overtime.

SUBVERSION AND IDEOLOGICAL CRITICISM

Does criticism confirm and reproduce that which it is criticising, does it in fact validate the object of critique in the first place – an accusation levelled at criticism of capitalism? If capitalism and/or the culture industry assimilates every form of criticism, is affirmation the only means of subversion left to us? Or does this require new artistic practices that confront the logic of exploitation and marketing, as well as new forms of interpretation beyond traditional patterns and perspectives, in order to understand criticism not as negativity but as analysis and form of potentiality? Through forms of appropriation, criticism is not only assimilated, it is capitalised, turned into profit. Beyond capitalisation, what possible forms of subversion might help to expose economic, systemic and technological black boxes? Might the unspoken in fact enable a space for subversion in times when digital

communication channels are overheating; or what other new forms of re-politicisation do we in fact require?

This exhibition examines the way in which artistic practices of *tatemae* (and its transgression) and *honne* are shaped, to both reveal and transgress related limits. Or can *tatemae* itself be used as a subversive practice to highlight contradictions and – indirectly, in coded form – to criticise? The works in this exhibition are examples of artistic practices that question narratives in the context of nation, identity, history, economics, work and other factors, by speculatively recontextualising the limitations and potential of *tatemae*.

Sabine Winkler

¹ In 2000 Murakami curated *Superflat*, an exhibition featuring works by artists whose techniques and mediums synthesize various aspects of Japanese visual culture, from *ukiyo-e* (woodblock prints of the Edo period) to anime and *kawaii* (a particular cuteness in cartoons, handwriting, products, and more). With this exhibition, Murakami advanced his Superflat theory of art, which highlights the “flatness” of Japanese visual culture from traditional painting to contemporary subcultures in the context of World War II and its aftermath.: <https://gagosian.com/artists/takashi-murakami/>

JAPAN UNLIMITED

Die Form neben dir

Auf den Spuren zweier Begriffe, die charakteristische Verhaltenscodices der japanischen Gesellschaft bezeichnen – *tatemae* („Maskerade“, die den Erwartungen der Öffentlichkeit entspricht) und *honne* (die der Öffentlichkeit gegenüber verborgenen Gefühle) – untersucht die Ausstellung, in welcher Form dieses die japanische Gesellschaft prägende duale Prinzip in der zeitgenössischen japanischen Kunst eine Rolle spielt. *Tatemae* und *honne* bestimmen das Verhältnis des/der Einzelnen zur Gesellschaft, von Privatem und Öffentlichem, die interpersonale Kommunikation von Direktem und Indirektem, Rollenvorschreibung und Selbstdisziplinierung. Parallel dazu spiegeln sich in *tatemae* und *honne* ästhetische Fragestellungen wider, die das Verhältnis von Form und Inhalt, Realität und Repräsentation, Kritik und Affirmation reflektieren.

Die Ausstellung beschäftigt sich mit der Frage, welche poetische Praxen, Subtexte und Metaphern aus diesem Spannungsverhältnis gesellschaftlicher Konfliktvermeidung und offener Kritik entstehen. Auch wenn durch Grenzüberschreitungen Konventionen sowie Regelsysteme des Indirekten sichtbar gemacht werden können, stellt sich die Frage, in welcher Relation Subversion und Tabuisierung stehen und ob Subversion jenseits von Verwertung, Kulturindustrie und Marketing generell noch möglich ist.

Tatemae und *honne* regeln das Verhältnis zwischen Gemeinschaft und Individuum, definieren, wie über bestimmte Verhaltensregeln, Gesetze, Traditionen und Konventionen das Zusammenleben gestaltet ist. In Japan verhindert *tatemae* – um das Gemeinschaftsgefüge nicht zu stören – dass das Individuum seine wahren Emotionen in der Öffentlichkeit zeigt und auslebt und ist darauf ausgerichtet, das jeweilige Gegenüber nicht zu verletzen. Durch die vorgegebene Form werden Begegnungen in der Öffentlichkeit unter der Prämisse der Gemeinschaft und nicht von der Position des einzelnen Subjekts her gestaltet, wodurch ein Zusammenleben einerseits erleichtert wird, andererseits sich aber auch große Widersprüche zwischen dem, was man sagt

bzw. tut und dem, was man denkt und fühlt, auftun können. *Honne* hingegen bezeichnet die tatsächlichen Sichtweisen, Einschätzungen, subjektiven Wünsche und Emotionen, das persönliche Erlebnisspektrum, welches man nach außen hin nicht mitteilt. Das Subjekt konstituiert sich über *honne* und *tatemae* immer in Bezug auf die Gesellschaft, wobei die Aufrufung des Subjekts in der japanischen Gesellschaft vorrangig als Eingliederungsprozess in die Gemeinschaft verstanden wird. Somit steht hier im Gegensatz zu westlichen Gesellschaften nicht die individuelle Subjektivierung im Sinne eines Selbstverwirklichungsprozesses im Vordergrund.

BIOPOLITIKEN UND UNBEGRENZTE IDENTITÄTEN

Verhaltensweisen, Körper und Sexualität sind einerseits Ziel gesellschaftlicher Kontroll- und Regulierungsmechanismen, andererseits eröffnen selbstbestimmte Geschlechtsidentitäten und Sexualität emanzipatorisches Potenzial, um durch Ungleichheit geprägte Konventionen und Rollenzuschreibungen in Frage zu stellen. Direkte und indirekte Regulierungen, geschriebene und ungeschriebene Gesetze bestimmen Modi des Zusammenlebens und kulturelle Standards sowie deren Möglichkeiten der Übertretung. Mit den jeweiligen Rollenzuschreibungen sind bestimmte Verhaltens- und Erscheinungsformen verbunden, die wie Identifikationsräume funktionieren, in denen Normen – oftmals als Freiheit und Konsum verkleidet – privates, berufliches Glück und Wohlstand etc. versprechen. Bei Nichtentsprechung folgen hingegen Restriktionen, Ächtungen, Strafen und gesellschaftlicher Ausschluss. Formen der Diskriminierung wurden und werden einerseits direkt über Gesetze, meistens maskiert als Notwendigkeit, Sicherheitsmaßnahme oder Optimierung und andererseits indirekt über Normen, Standards, Kategorisierungen und Stereotypen weitergegeben. Körper und Sexualität bieten identitätsstiftendes Potenzial und sind deswegen nicht nur Gegenstand persönlichen, sondern auch

öffentlichen Begehrens im Sinne biopolitischer und ökonomischer Interessen. Gleichzeitig werden über selbstgewählte Formen der Identitätsbestimmung Zuschreibungen und Kategorisierungen aufgebrochen, um Gleichstellung zu erreichen. In Japan verbietet beispielsweise der sogenannte Obszönitäts-Paragraph eine unverpixelte Darstellung von Geschlechtsteilen, was aber der florierenden Pornoindustrie keinen Abbruch tut. Gesellschaften, Individuen oder auch technologische Entwicklungen, Wissenschaften und Kunst werden von diesen Widersprüchen zwischen Kontrolle, emanzipatorischem Potenzial, Marketing und Ökonomie geprägt. Was dabei differiert, sind die jeweiligen Maskeraden, Rollendefinitionen, Legitimierungen sowie damit verbundene Narrative oder auch tatsächliche Anliegen.

UNAUSGESPROCHENES, TABUS UND NARRATIVE

Tatemaie reguliert nicht nur das, was unausgesprochen bleiben soll, sondern auch die Form des Indirekten oder wie etwas umschrieben oder umgangen werden kann. Wenn geregelt ist, was wann und wie und in welcher Position von wem gesagt bzw. getan werden darf oder nicht, dann definiert *tatemaie* nicht nur hierarchische Ordnungen, sondern beeinflusst auch den öffentlichen Diskurs, bestimmt, was thematisiert wird und was nicht, und wenn doch, in welcher Form. Damit verbunden ist die Frage, welche Blackboxes und Tabus dadurch entstehen, wie man damit umgeht und welche Stellung Kritik bzw. gesellschaftskritische Kunst im öffentlichen Diskurs einnimmt und einnehmen kann. In welcher Form spielen bewusste Überschreitungen von *tatemaie* im gesellschaftspolitischen Kontext eine Rolle und inwieweit stoßen künstlerische Praxen hier an ihre Möglichkeitsgrenzen?

Tabus sind kulturell und historisch bedingte Methoden der Abgrenzung, haben oftmals mit kollektiven Traumata zu tun, stellen direkte und indirekte Verbote dar, regeln Verhalten oder bestätigen etablierte Ordnungen und Hierarchien, die nicht in Frage gestellt werden sollen, indem sie als „unberührbar“, für „sakrosankt“ erklärt werden. Trotz unterschiedlicher kultureller Kontexte gibt es Schnittmengen und Übereinstimmungen dessen, was tabuisiert wird. Überall tabuisiert werden beispielsweise jene mit der Gründung von

Nationen verbundenen Entstehungsmythen sowie die dazugehörigen nationalen Identitätskonstrukte. Nationen definieren sich über Entstehungsmythen, über eine eigene Geschichte, die meist mit kriegerischen Handlungen, Siegen oder Katastrophen verbunden ist, über gesellschaftliche und ökonomische Erfolgsgeschichten, Kultur und Kunst, Held*innen und Stars. Nationale Identität, Nationalgründungsmythen und deren Narrative sowie die Definitionsmacht über die eigene Geschichte werden meist von konservativ-reaktionär orientierten Bevölkerungsgruppen als ein zu verteidigender Identifikationsraum umkämpft. Im Zuge des global um sich greifenden Rechtspopulismus stellt sich die Frage, inwieweit diese Entwicklungsprozesse Pressefreiheit, Meinungsfreiheit und künstlerische Freiheit einschränken werden.

POST-WAR-IDENTITÄTEN UND MYTHEN

Die japanische Nachkriegsidentität gründet auf dem kollektiven Kriegstrauma von Hiroshima und Nagasaki, der Nachkriegsverfassung sowie auf dem Mythos des japanischen Kaisers. Sowohl die Darstellung des Traumas als auch des Mythos sind spezifischen Konventionen des offiziellen Narrativs unterworfen. Infragestellungen oder kritische Betrachtungsweisen führen hier zu Irritationen, auch wenn die Atombombenkatastrophe popkulturell verarbeitet wurde. Takashi Murakami (*Superflat*)¹ spricht in diesem Zusammenhang von einer Verschmelzung von Kriegsgeschichte und Popkultur, die bewusst zu einer Infantilisierung der japanischen Gesellschaft führen sollte. Nach der Katastrophe also: „Hello Kitty and Friends“. Das Bild von kindlicher Unschuld in Form von harmlosen Spiel- und Identitätsfiguren wurde als Marke weltweit exportiert. Andererseits wurden in den Animes und Mangas dystopische Zukünfte imaginiert, deren von mythologischen Figuren, Helden und Heldinnen bevölkerte Fantasiewelten und Untergangsszenarien weltweit Kultstatus erlangten. In diesem Zusammenhang sei ein kurzer Blick auf die österreichische Idyllisierung von Natur, Kultur und Gesellschaft in den Filmen der Nachkriegszeit geworfen. Nach der Katastrophe also: Sissi und Co. In der Idylle gibt es weder Schrecken noch Schuld. Interessant ist hier auch der Vergleich der

österreichischen Nachkriegsidentität der „immerwährenden Neutralität“ mit Japans Paragraph 9, der eine Militarisierung und Wiederaufrüstung nach dem Krieg verhindern sollte und als japanischer Friedensparagraph identitätsbildend wurde.

Die Katastrophe von Fukushima im Jahr 2011 bewirkte eine Repolitisierung der japanischen Gesellschaft, wodurch einige der Nachkriegsmythen zumindest in Frage gestellt wurden. So wurde der Glaube an ein uneingeschränktes Wirtschaftswachstum durch vermeintlich billige Energie sowie an die Fähigkeit, Natur und Technik zu kontrollieren, von Teilen der Gesellschaft nicht nur als falsch, sondern als existentielle Bedrohung identifiziert.

TATAMAE UND KAPITAL

Im Zusammenhang von Maskerade und Ideologie spielt die Frage nach der Effizienz eine systemrelevante Rolle. Von Bedeutung ist hier, wie Individuen oder Gemeinschaften beschaffen sein müssen, um als Gesellschaft und Subjekt nicht nur zu funktionieren, sondern perfekt mit kapitalistischen Systemen zu konvenieren. Es geht um Subjektkonditionierungen, die hohen Profit versprechen: Das flexible selbstoptimierte, sich selbst ausbeutende Subjekt – wie wir es von westlichen Gesellschaften kennen – ebenso wie das in der Aufopferung konkurrierende Subjekt – wie wir es von Japan kennen. „Karoshi“ bezeichnet den Tod durch Erschöpfung aufgrund unzähliger unbezahlter Überstunden, die in Japan als Verbundenheit mit der Firma gesehen werden. *Tatemaie* wird hier mit Kapitalismus gepaart zur Ausbeutungsform, die selbst für noch junge Mitarbeiter*innen tödlich enden kann. Maskerade und Ideologie sollen derart verinnerlicht werden, dass sie als solche nicht mehr wahrgenommen und nicht mehr in Frage gestellt werden, sondern identitätsstiftend wirken. Die Firma verspricht Wohlstand, gesellschaftliche Anerkennung und Identität durch Arbeit und stellt ein besseres Leben und Freiheit in Aussicht, was sich in Wirklichkeit jedoch oftmals als Freiheitsbegrenzung entweder durch prekäre Arbeitsverhältnisse oder durch Überstundenexzesse herausstellt.

SUBVERSION UND IDEOLOGIEKRITIK

Bestätigt und reproduziert Kritik das Kritisierte, wird das Kritisierte dadurch überhaupt erst in sein Recht gesetzt, wie man das auch der Kapitalismuskritik vorwirft? Wenn der Kapitalismus bzw. die Kulturindustrie sich jede Form der Kritik einverleibt, ist dann nur mehr Affirmation als Subversion möglich? Oder bedarf es neben neuer künstlerischer Praxen, die sich den Logiken der Verwertung und des Marketing entgegenstellen, nicht auch gerade neuer Formen der Interpretation jenseits überlieferter Muster und Sichtweisen, um Kritik nicht aus der Negativität heraus, sondern als Analyse und Möglichkeitsform zu verstehen? Durch Formen der Aneignung wird Kritik nicht nur einverleibt, sondern kapitalisiert, Profit daraus gewonnen. Welche Formen der Subversion sind jenseits von Kapitalisierung möglich, um ökonomische, systemische und technologische Blackboxes sichtbar zu machen? Ermöglicht gerade das Unausgesprochene einen Raum für Subversion in Zeiten des Heißlaufens der digitalen Kommunikationskanäle – oder welche neuen Formen der Repolitisierung brauchen wir?

Die Ausstellung untersucht, in welcher Form künstlerische Praxen von *tatemaie*, *tatemaie*-Übertretungen und *honne* geprägt sind, um damit in Verbindung stehende Grenzen sichtbar zu machen und zu durchbrechen. Oder kann *tatemaie* selbst als subversive Praxis verwendet werden, um auf Widersprüche hinzuweisen und indirekt, in kodierter Form, Kritik zu üben? Die in der Ausstellung gezeigten Arbeiten stehen exemplarisch für künstlerische Praxen, die Narrative im Kontext von Nation, Identität, Geschichte, Ökonomie, Arbeit etc. in Frage stellen, indem sie Grenzen und Möglichkeiten von *tatemaie* spekulativ zur Disposition stellen.

Sabine Winkler

¹ Im Jahr 2000 kuratierte Murakami „Superflat“, eine Ausstellung mit Werken von Künstler*innen, deren Techniken und Mittel verschiedene Aspekte der japanischen visuellen Kunst darstellen, von Ukiyo-e (Holzschnitte aus der Edo-Zeit) bis zu Anime und Kawaii (eine besondere „Niedlichkeitsästhetik“, die sich in Cartoons, Handschriften, Produkten und vielem mehr etabliert hat). Mit dieser Ausstellung erweiterte er seine „Superflat“-Kunsttheorie, die die „Flachheit“ der japanischen visuellen Kunst von der traditionellen Malerei bis hin zu zeitgenössischen Subkulturen im Kontext des Zweiten Weltkrieges und seiner Folgen beleuchtet. <https://gagosian.com/artists/takashi-murakami/>

Makoto Aida

In this video Makoto Aida plays the role of a man giving a speech as the fictional Japanese Prime Minister at an international assembly. In the name of world peace and overcoming globalism, the speaker in absolute earnest proposes the absurd idea of reviving Japan's Edo Period diplomatic policy of national isolationism (*sakoku*). With regard to Japan's wars of aggression and its colonisation of neighbouring countries the fictional Prime Minister also apologises to people in China, Korea and other Asian countries who were affected by Japan's imperialist expansion in the first half of the 20th century. His broken English forces him to stick to the script of his speech, which increasingly angers him, and so by the end he begins blurting out Japanese words, increasing the chaotic impression.

Even if the performance is entirely fictional it seems that Makoto Aida is parodying the current Japanese Prime Minister Shinzo Abe, the nationalist tendencies of his LDP party – especially in the context of the forthcoming “cosmopolitan” Olympic Games (2020) – and his proposed legislation to expand the Japanese armed forces scope of action. Makoto Aida's performance is more than just a reflection on Japan's current and colonial history. By addressing political practices ranging from national isolation to imperial aggression, Makoto Aida makes the *tatemae* and *honne* principle visible in the context of political masquerade, which is evident both in his performance as a politician and in the responses to it. This work, along with a second work by Makoto Aida, triggered a debate on censorship when they formed part of an exhibition at the Museum of Contemporary Art Tokyo (2015).

In diesem Video sehen wir Makoto Aida, wie er in der Rolle eines fiktiven japanischen Premierministers eine Rede vor einer internationalen Versammlung hält. Der Vortragende schlägt zur Wahrung des Weltfriedens und für die Überwindung der Globalisierung die absurde Idee vor, die diplomatische Politik des nationalen Isolationismus (*sakoku*) der Edo-Periode wiederzubeleben. Bezugnehmend auf Japans Aggressionskriege und Kolonisierung der Nachbarländer entschuldigt sich der fiktive Premierminister bei den Menschen in China, Korea und anderen asiatischen Ländern, die von der imperialistischen Expansion Japans in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betroffen waren. Sein gebrochenes Englisch zwingt ihn dazu, sich an das Skript seiner Rede zu halten, was ihn zunehmend verärgert, sodass er gegen Ende hin vermehrt japanische Wörter verwendet, wodurch die Rede noch chaotischer erscheint. Obwohl die Performance vollkommen fiktiv ist, scheint Makoto Aida den japanischen Premierminister Shinzo Abe zu parodieren, da er auf die nationalistischen Tendenzen seiner LDP-Partei – insbesondere im Zusammenhang mit den bevorstehenden „kosmopolitischen“ Olympischen Spielen (2020) – und auf seine Gesetzentwürfe zur Erweiterung des Handlungsspielraums der japanischen Streitkräfte referiert.

Makoto Aidas Performance als fiktiver Premierminister ist mehr als nur eine Reflexion der aktuellen und kolonialen Politik Japans: Indem er politische Praxen zwischen nationaler Isolation und imperialer Aggression anspricht, visualisiert er das *tatemae*- und *honne*-Prinzip im Kontext politischer Maskerade, die sowohl durch die Performance als Politiker als auch in der Reaktion darauf evident wird.

Diese und eine zweite Arbeit Makoto Aidas führten im Rahmen einer Ausstellung im Museum of Contemporary Art Tokyo (2015) zu einer Debatte über Zensur.

The video of a man calling himself Japan's Prime Minister making a speech at an international assembly





Making the sky of Hiroshima “PIKA!” / Enduring the Unendurable Making the sky of Hiroshima “PIKA!”

In its actions, the artist collective Chim↑Pom deals with the question of who can and cannot perform in public space – and how conventions and norms structure public space not only materially, but hierarchically as well. For a planned exhibition in the Hiroshima City Museum of Contemporary Art (2008), Chim↑Pom initiated an artistic intervention in public space which referenced the atomic bombing of Hiroshima in 1945. Chim↑Pom chartered a small plane to write the word *pika* (flash of light) in a white smoke trail in the sky over the Atomic Bomb Dome peace memorial. *Pika* accompanied by *don* (thunder) together represent the onomatopoeic name for the atomic bomb (*pika-don* or just *pika*). The collective filmed and photographed its art action, capturing the word “ピカッ” (*pika*) as a character above the peace monument. In response to complaints from *hibakusha* (atomic bomb survivors), Chim↑Pom, the city authorities and the museum apologised. Nonetheless, the planned exhibition was cancelled before the opening. Chim↑Pom not only documented the events surrounding the art action in a publication, but also cited different positions on its performance, ranging from the impossibility of depicting tragic events due to the impossibility of representing traumatic experiences, to accusations of over-representation and consequent trivialisation of war and violence in the media and in art.

In the self-censored version *Enduring the Unendurable*, the sky is darkened by a filter in front of the projector in order to refer to the events described above as well as to excerpts of perception, darkening mechanisms and (self-)censorship. Chim↑Pom dismantles the authority of definition, repositioning public space in order to visualise underlying *tatema* structures as mechanisms of indirect systems of rule.

Das Künstler*innenkollektiv Chim↑Pom beschäftigt sich in seinen Aktionen mit der Frage, wer öffentlichen Raum wie bespielen kann und wer nicht – wie Konventionen und Normen öffentlichen Raum nicht nur materiell, sondern hierarchisch strukturieren. Im Rahmen einer geplanten Ausstellung im Hiroshima City Museum of Contemporary Art (2008) initiierte Chim↑Pom eine künstlerische Intervention im öffentlichen Raum, mit der das Künstler*innenkollektiv auf den Atombombenabwurf 1945 in Hiroshima referierte. Chim↑Pom charterte ein kleines Flugzeug, um mit weißer Rauchspur über dem Friedensdenkmal (Atombombenkuppel) das Wort „pika“ in den Himmel zu schreiben, was soviel wie Lichtblitz bedeutet, der von einem Donner (*don*) begleitet wird und eine onomatopoetische Bezeichnung für die Atombombe (*pika-don* oder nur *pika*) darstellt. Das Kollektiv filmte und fotografierte seine Kunstaktion und hielt das Wort „ピカッ“ (*pika*) über dem Friedensdenkmal als Schriftbild fest. Nach Beschwerden von *hibakusha* (Atombombenüberlebenden) entschuldigten sich Chim↑Pom, die Stadtverwaltung und das Museum bei den Hibakusha. Die geplante Ausstellung wurde dennoch vor der Eröffnung abgesagt. Chim↑Pom dokumentierte in einer Publikation nicht nur die Ereignisse um die Kunstaktion, sondern führte unterschiedliche Positionen zu seiner Performance an, die von der Unmöglichkeit der Darstellung tragischer Ereignisse aufgrund der Unmöglichkeit der Repräsentation von traumatischen Erlebnissen bis zur Kritik an einer Überrepräsentation und damit Banalisierung von Krieg und Gewalt in den Medien und in der Kunst reichten.

Bei der selbstzensurierten Version „Enduring the Unendurable“ wird der Himmel mittels einer Blende vor dem Beamer verdunkelt, um auf die oben geschilderten Ereignisse, Wahrnehmungsausschnitte, Verdunkelungsmechanismen und die (Selbst-) Zensur hinzuweisen. Chim↑Pom demontiert Definitionsmacht und stellt öffentlichen Raum neu zur Disposition, um verborgene *tatema*-Strukturen als Mechanismen indirekter Herrschaftsformen sichtbar zu machen.

Chim↑Pom

In May 2011, the artist collective Chim↑Pom travelled to Soma City, a city in eastern Japan which was hit hard by the earthquake and the tsunami. With a high risk of radiation from the nearby Fukushima Daiichi Nuclear Power Plant – and little media reporting on the location – few volunteers came to Soma City. The video shows Chim↑Pom and youths in a circle practising the kind of coordination exercise familiar from martial arts. They shout the battle cry *kiai* a hundred times to gather energy through exhalation (voiceless *kiai*) and articulation (voiced *kiai*), a technique they use to amass strength for the reconstruction of the city. Ritual actions under the guise of *tatemae* can be seen as a potential way to achieve *honne*. Chim↑Pom juxtaposes the original version of the video with a censored version in which words rendered taboo by the Abe government and the Japan Foundation – including “radioactive”, “Fukushima”, “sex slaves” and “North Korea” – are crossed out. In so doing Chim↑Pom references direct and indirect censorship and its consequences.

Das Künstler*innenkollektiv Chim↑Pom reiste im Mai 2011 nach Soma City, eine Stadt in Ostjapan, die von Erdbeben und Tsunami schwer betroffen war. Wegen der hohen Verstrahlungsgefahr aufgrund der Nähe zu Fukushima Daiichi kamen wenige freiwillige Helfer*innen nach Soma City, auch, weil in den Medien über diese Stadt wenig berichtet wurde. Im Video sieht man Chim↑Pom mit Jugendlichen im Kreis bei einer Koordinationsübung, wie sie in Kampfsportarten praktiziert wird: Anhand von hundert „KI-AI“-Kampfschreien wird Energie durch Ausatmen (stimmloser *kiai*) oder Artikulation (stimmhafter *kiai*) gesammelt, um durch diese Technik Kraft für den Wiederaufbau der Stadt zu gewinnen. Rituelle Handlungen im Sinne von *tatemae* können als eine mögliche Form gesehen werden, durch die *honne* realisiert wird. Chim↑Pom stellt der ursprünglichen Version des Videos eine zensurierte Fassung gegenüber, in der von der Abe-Regierung und der Japan Foundation tabuisierte Wörter, wie beispielsweise radioaktiv, Fukushima, Sexsklaven, Nordkorea etc. durchgestrichen sind. Chim↑Pom verweist damit auf direkte und indirekte Zensur und ihre Folgen.

KI-AI 100 / Enduring the Unendurable KI-AI 100





“Super rat” is a term used by pest controllers for rats that are immune to rat poison and which are rapidly multiplying in urban environments. Chim↑Pom caught a few of these “super rats”, then had them stuffed and dyed yellow to resemble the Pokémon figure Pikachu. Alongside the stuffed, painted Pikachu rat, the video shows the capture of the living rats. For Chim↑Pom, the rats and their development of a resistance to poison is a metaphor for people living in the midst of radioactive contamination in Japan, and for people living in dire conditions around the world who develop survival strategies based on their situations. Here *tatema* and *honne* meet on both a real and a fictitious level in the context of present-day threat and playful trivialisation.

„Super Rat“ ist eine von Schädlingsbekämpfern verwendete Bezeichnung für Ratten, die immun gegen Rattengift sind und sich in städtischen Umgebungen rapide vermehren. Chim↑Pom fing einige dieser „Super Ratten“ ein, ließ sie präparieren und gelb einfärben, um sie dem Erscheinungsbild der Pokémon-Figur Pikachu anzugleichen. Ein Video zeigt parallel zur präparierten Pikachu-Ratte das Einfangen der lebenden Ratten. Für Chim↑Pom stellt die Resistenzentwicklung der Ratten gegen Gift eine Metapher für die inmitten radioaktiver Kontamination lebenden Menschen in Japan sowie für weltweit in Not geratene Menschen dar, die aus der Situation heraus Überlebensstrategien entwickeln. *Tatema* und *honne* begegnen sich hier auf realer und fiktiver Ebene, zwischen gegenwärtiger Bedrohung und spielerischer Verharmlosung.

Gianmaria Gava

Hirohito's New Clothes is part of a broader series about mimesis, where the artist uses digital manipulation to subvert the focus of photography, offsetting foreground and background, thus drawing attention to details and structures that would otherwise be overlooked. This work was created by the artist especially for "Japan Unlimited".

On 24 June 1943, an unknown photographer took a picture of Japanese Emperor Hirohito on board the Japanese battleship *Musashi* off Yokosuka Naval Base. The Emperor, sitting at the centre of the front row, is surrounded by officers of the Imperial Japanese Navy. In the background, huge, out of scale guns loom large. The ambiguous role played by Emperor Hirohito in the involvement of his country in the Second Sino-Japanese War and in World War II, as a signatory to the Tripartite Pact with Germany and Italy, has been extensively debated by several historians in the attempt to define his real responsibility during the wars. Despite numerous attempts to have him put on trial for alleged war crimes, the Supreme Commander for the Allied Powers, US General Douglas MacArthur, saw in Emperor Hirohito an indispensable figure to preserve cohesion among Japanese people after the shocking defeat of World War II and the fresh memory of the nuclear bombings.

In *Hirohito's New Clothes*, through camouflage, the body of the Emperor is replaced by parts of the background. In particular, part of the menacing anti-aircraft gun stands out in its place. Does the artist reveal the true face of the Emperor? Does such a photograph represent the truth or just a misplaced reality? Just because of Hirohito's disappearance, its presence in the image becomes all the more central.

„Hirohito's New Clothes“ (Hirohitos Neues Kleid) ist Teil einer größeren Serie über „Mimesis“, bei der der Künstler mithilfe von digitaler Manipulation den Fokus der Fotografie untergräbt, indem er Hintergrund und Vordergrund verschiebt, um Details hervorzuheben, die sonst übersehen werden. Diese Arbeit hat Gianmaria Gava speziell für „Japan Unlimited“ geschaffen.

Am 24. Juni 1943 machte ein unbekannter Fotograf ein Bild des japanischen Kaisers Hirohito an Bord des japanischen Kriegsschiffes *Musashi*, das vor der Yokosuka Naval Base lag.

Der Kaiser, der mittig in der ersten Reihe sitzt, wird von Offizieren der kaiserlichen japanischen Marine umringt. Im Hintergrund des Bildes sind riesige Kanonen erkennbar. Die unklare Rolle, die der Kaiser Hirohito bei der Beteiligung seines Landes am Zweiten Japanisch-Chinesischen Krieg und im Zweiten Weltkrieg als Vertragspartner des Dreimächtepakts mit Deutschland und Italien spielte, wurde bereits ausgiebig von verschiedensten Historiker*innen diskutiert, um Hirohitos wahre Verantwortung während der Kriege zu klären. Trotz zahlreicher Versuche, ihn für mutmaßliche Kriegsverbrechen zu verurteilen, sah der oberste Kommandant der alliierten Mächte, US-General Douglas MacArthur, in Kaiser Hirohito eine unentbehrliche Figur für den Zusammenhalt der japanischen Bevölkerung nach der schockierenden Niederlage im Zweiten Weltkrieg und nach den Atombombenabwürfen.

In „Hirohito's New Clothes“ wird der Körper des Kaisers durch Camouflage ausgespart und von Teilen des Hintergrunds ersetzt. Insbesondere sticht ein Teil der bedrohlichen Fliegerabwehrwaffe an seiner Stelle hervor. Zeigt der Künstler etwa das wahre Gesicht des Kaisers? Zeigt so eine Fotografie die Wahrheit oder doch nur eine fehlplatzierte Realität? Gerade aufgrund Hirohitos Verschwinden wird seine Präsenz in dem Bild umso zentraler.

Hirohito's New Clothes



Edgar Honetschläger



Warum ist es so schwer die Leere zu akzeptieren?

Edgar Honetschläger's work *Warum ist es so schwer die Leere zu akzeptieren?* (Why is it so hard to accept the void?) and a corresponding excerpt from the footage of his film essay *L+R* questions how Western influence has altered and shaped Japan, particularly under the guise of modernism, and how Japan "acts" Western regardless of political realities while still remaining true to itself at all times (*honne* and *tatemae*). The main subject is a concrete factory in a nature reserve near Tokyo, a structure paradoxically embedded in a forested mountain landscape like a deconstructed industrial steamer. The ten-part screen-print is based on a photographic work consisting of eight portrait-format panels, which together form a convex overall view of the "industrial monster"; different lighting conditions in the individual photographs and further deconstruction through the division into ten screen-prints reinforce the impression of "randomness".

Edgar Honetschlägers Arbeit „Warum ist es so schwer die Leere zu akzeptieren?“ und ein korrespondierendes Exzerpt aus dem Filmmaterial seines Filmessays „L+R“ stellen die Frage, inwiefern westlicher Einfluss, speziell jener der Moderne, Japan verändert und geprägt hat, und wie Japan unabhängig von politischen Realitäten „spielt“ Westen und sich dabei trotzdem immer treu bleibt (*honne* und *tatemae*). Zentrales Motiv ist eine Betonfabrik, errichtet in einem Naturschutzgebiet unweit von Tokio, die sich wie ein dekonstruierter Industriedampfer auf paradoxe Weise in eine bewaldete Gebirgslandschaft einfügt. Der zehnteilige Siebdruck basiert auf einer Fotoarbeit, die aus acht Hochformaten besteht, die zusammengesetzt eine konvexe Gesamtansicht des „Industriemonstrums“ offenlegen; unterschiedliche Lichtverhältnisse in den Einzelaufnahmen und die nochmalige Dekonstruktion durch die Teilung in zehn Siebdrucke verstärken den Eindruck von Zufälligkeit.

Edgar Honetschläger

L+R

In a sequence from the footage of the film *L+R*, the concrete factory reappears in similar framing, this time as a backdrop to an angler fishing on the river next to the factory. A voice-over softly overlays this picturesque moment with a quotation from TANIZAKI's Jun'ichirō *In Praise of Shadows*. It is driven by the question of what Japanese society would look like today if it had not submitted to Western science but had discovered the atom itself; would it not look different? This is followed by a parable from the angler in which he describes a monk who paints a carp and falls in love with the likeness of nature he has created. This is immediately followed by a bucket that appears at the left side of the frame, from which a torrent of fish are thrown into the river in front of the angler. For the recreational anglers from Tokyo, the ecological destruction of the factory can only be countered by the artificial revival of the river. *Honne* and *tatemae*.

Tanizaki can be seen as a representative of Japanese aestheticism¹, with his literary work rooted in the *tatemae* tradition, as opposed to Japanese naturalism², which was structurally closer to the *honne* principle. Tanizaki's criticism of the unthinking adoption of modernist ideas and practices, which are positioned outside of Japan's needs and its independent development, refers not only to Western influence, but also to Japanese naturalism.

In einer Sequenz des Filmmaterials von *L+R* taucht die Betonfabrik in einer ähnlichen Bildeinstellung wieder auf, dieses Mal als Hintergrundkulisse für einen Angler, der am Fluss neben der Fabrik fischt. Eine Stimme aus dem Off überlagert sanft den malerischen Moment mit einem Zitat aus TANIZAKI Jun'ichirōs *Lob des Schattens*. Ihn treibt die Frage um, wie die japanische Gesellschaft heute aussähe, wenn sie sich der westlichen Naturwissenschaft nicht unterworfen hätte, sondern das Atom selbst entdeckt hätte. Sähe es dann nicht anders aus? Daran schließt der Fischer mit einer Parabel an, in der er einen Mönch beschreibt, der sich einen Karpfen malt und sich in das selbst geschaffene Abbild der Natur verliebt. Im nächsten Moment taucht am linken Bildrand ein Kübel auf, aus dem vor dem Angler ein Schwall von Fischen in den Fluss gekippt wird. Der ökologischen Zerstörung durch die Fabrik kann nur die künstliche Belebung des Flusses für die Freizeitangler aus Tokio entgegengehalten werden. *Honne* und *tatemae*.

Tanizaki kann als Vertreter des japanischen Ästhetizismus¹ gesehen werden, dessen literarisches Werk in der *tatemae*-Tradition verankert ist, in Relation zum japanischen Naturalismus², der strukturell dem *honne*-Prinzip näherstand. Tanizakis Kritik an der bedenkenlosen Übernahme von Vorstellungen und Praxen der Moderne, die jenseits japanischer Bedürfnisse und entgegen einer eigenständigen Entwicklung positioniert sind, bezieht sich nicht nur auf die westliche Einflussnahme, sondern auch auf den japanischen Naturalismus.



Sachiko Kazama



Picturesque (Hakodate, Kagoshima, Obihiro)

Sachiko Kazama's woodcuts combine traditional techniques with an apocalyptic manga style. The often dystopian scenarios reference historic and current events, transferring them to futuristic settings. The artist visualises the unspoken, the real and the uncanny, which are often suppressed in historical narratives, and combines them with fictional scenarios and dystopias to question hegemonic historiography and interpretive sovereignty. Consequently the work aims, among other things, to reveal the masquerades of economic ideologies in both their substance and intention.

In *Picturesque*, Sachiko Kazama contrasts aesthetic categories of romanticism, such as sublimeness and beauty, with contemporary notions of the picturesque natural world. It shows views of golf courses built during the Japanese real-estate bubble, situating concepts of nature in the context of utility, sport and play. The woodcut prints reference the kind of photographs of golf courses found in marketing brochures. Sachiko Kazama compares the colonisation of nature and artificially created landscapes with the colonisation of rural villages carried out in the course of regional development projects. She explores how picturesque promises function and investigates the role of *tatema* in economic and environmental contexts.

Sachiko Kazamas Holzschnitte verbinden traditionelle Technik mit apokalyptischem Manga-Style. Die oftmals dystopischen Szenarien greifen historische und aktuelle Ereignisse auf und transferieren sie in futuristische Settings. Die Künstlerin visualisiert Unausgesprochenes, oftmals das in historische Narrative verdrängte Reale und Unheimliche, und kombiniert es mit fiktionalen Szenarien und Dystopien, um hegemoniale Geschichtsschreibung und Deutungshoheit infrage zu stellen. Es geht u. a. darum, Maskeraden ökonomischer Ideologien in ihrer Substanz und Intention sichtbar zu machen.

In *Picturesque* stellt Sachiko Kazama ästhetischen Kategorien der Romantik, wie Erhabenheit und Schönheit, zeitgenössische Vorstellungen malerischer Natur entgegen. Sie zeigt Ansichten von Golfplätzen, die während der japanischen Immobilienblase gebaut wurden und Vorstellungen von Natur im Kontext von Verwertung, Sport und Spiel verorten. Die Holzschnitte referieren auf Fotografien von Golfplätzen, wie sie in Werbebroschüren verwendet werden. Sachiko Kazama vergleicht Kolonisation von Natur, künstlich hergestellte Landschaften, mit der Kolonisation ländlicher Ortschaften, wie sie im Namen regionaler Entwicklungsprojekte betrieben wurde. Sie untersucht Funktionsweisen pittoresker Versprechungen und erforscht, welche Rolle *tatema* im ökonomischen und ökologischen Kontext spielt.

Jake Knight

In *Salaryman 6* Jake Knight shows how overwork not only leads to frustration and depression, but also how the monotony and automation caused by overtime extinguishes memory. A young man in a suit is lying on the floor of an office; his colleagues help him to his feet, he seems to have lost his memory. The next morning he remembers that his name is Shiode and where he works, but he does not remember what happened the day before. To remedy this, he turns on his camera's automatic self-timer function. Over a period of several days, the camera objectively documents Shiode's day-to-day life and routine. As he looks at the photos, he becomes aware of the monotony of his repetitive day-to-day routine until he falls again and loses his memory once more. The accumulation of overtime not only leads to isolation and depression; "voluntary" coercion in the form of self-sacrifice, which in Japan signals attachment to the company, causes exploitation to be standardised as a convention.

Karoshi, or death by overwork, is increasingly seen in younger people, yet there is little change in the indirect demand for sacrifice. In the context of work, *tatemae* not only governs hierarchical structures, it also determines the rhythm of life through the overtime it demands.

In *Salaryman 6* zeigt Jake Knight, wie Überarbeitung nicht nur zu Frustration und Depression führt, sondern wie die durch Überstunden verursachte Monotonie und Automatisierung Erinnerung auslöscht. Ein junger Mann im Anzug liegt auf dem Boden eines Büros, seine Kollegen helfen ihm auf die Beine, er scheint sein Gedächtnis verloren zu haben. Am nächsten Morgen erinnert er sich zwar noch an seinen Namen Shiode und daran, wo er arbeitet, aber er weiß nicht mehr, was am Vortag passiert ist. Um dem abzuhelfen, stellt er seine Kamera auf automatische Selbstauslösefunktion. Über mehrere Tage hinweg dokumentiert die Kamera objektiv Shiodes Alltag und Routine. Beim Betrachten der Fotos erkennt er die Monotonie seiner sich wiederholenden Alltagsroutine, bis er wieder stürzt und erneut seine Erinnerung verliert. Die Vereinnahmung durch Überstunden führt nicht nur zu Isolation und Depression, sondern bewirkt, dass durch den „freiwilligen“ Zwang in Form von Aufopferungsbereitschaft, womit in Japan die Verbundenheit zur Firma signalisiert wird, Ausbeutung als Konvention standardisiert wird.

Karoshi, der Tod durch Überarbeitung, trifft zunehmend auch jüngere Menschen, dennoch ändert sich an der indirekt eingeforderten Aufopferung wenig. Über *tatemae* wird im Arbeitskontext nicht nur hierarchische Strukturierung geregelt, sondern über geforderte Überstunden auch der Lebensrhythmus bestimmt.

Salaryman 6



BuBu de la Madeleine & Yoshiko Shimada



1945

In this photo we see Yoshiko Shimada as General Douglas MacArthur and BuBu de la Madeleine as Japan's Emperor Hirohito. The image recreates a well-known historic photograph showing the Commander-in-Chief of the US occupation force in Japan. The Tokyo trials of the major war criminals took place in 1946 under MacArthur's oversight, although some of those responsible for war crimes, in particular Emperor Hirohito and other members of the imperial family, evaded prosecution. MacArthur's staff developed the first drafts of the Japanese Constitution that came into force in 1947, which denied the Emperor's status of a "god".

The two artists' re-enactment of the photograph reveals "grey areas of identity" (Yoshiko Shimada) defined by gender and nationality. The categorical attributions of man/woman, USA/Japan, but also of perpetrator and victim are thus made ambiguous. The heart refers to the close economic and military ties between Japan and the United States and to related interdependencies, power relations and unwritten laws – post-war mythological masquerades which are still in effect today.

Auf dem Foto sehen wir Yoshiko Shimada als General Douglas MacArthur und BuBu de la Madeleine als japanischen Kaiser Hirohito. Das Foto stellt eine bekannte historische Fotografie nach und zeigt den amerikanischen Oberbefehlshaber der US-Besatzungstruppe in Japan. Unter MacArthur fanden 1946 die Tokioter Prozesse gegen die Hauptkriegsverbrecher statt, wobei einige der Mitverantwortlichen für Kriegsverbrechen, vor allem Kaiser Hirohito und andere Angehörige der kaiserlichen Familie, nicht angeklagt wurden. McArthurs Stab arbeitete die ersten Entwürfe für die 1947 in Kraft getretene japanische Verfassung aus, in der Kaiser Hirohito sein Status als „Gott“ aberkannt wurde.

Durch die Nachstellung der beiden Künstlerinnen auf dem Foto werden „Grauzonen der Identität“ (Yoshiko Shimada), die durch Geschlecht und Nationalität definiert sind, sichtbar gemacht. Kategoriale Zuordnungen wie Mann/Frau, USA/Japan, aber auch jene von Täter und Opfer werden dadurch in ihrer Eindeutigkeit aufgelöst. Das Herz verweist auf die engen wirtschaftlichen und militärischen Beziehungen zwischen Japan und den USA, auf damit verbundene Abhängigkeiten, Machtverhältnisse und ungeschriebene Gesetze, deren nachkriegsmythologische Maskeraden bis heute wirksam sind.

BuBu de la Madeleine & Yoshiko Shimada

In *Made in Occupied Japan*, a photo and video series, the two artists appear in differing roles – as a soldier and sex worker, as a housewife and prostitute and as Emperor Hirohito and US General MacArthur. The series was created in Tachikawa, a city in the Tokyo prefecture which was the site of a military aircraft base used by the Japanese army during World War II and by the US military after the war (1945-1976). In this photo-video essay of the same name, the two artists discuss prostitution in a historical context by reflecting on the sexual subtext of the military occupation, while giving present-day Japanese sex workers a voice and advocating for their rights. It aims to subvert attributions and definitions related to prostitution while also breaking down associated notions of female stereotypes. Prostitution was banned in Japan in 1956, partly due to modernisation efforts in which Western rules and moral concepts were absorbed into Japanese legislation. This video essay investigates the roles of victim and perpetrator, as well as taboos and values in cultures of shame and blame within the context of *tatemaie*.

Many of Yoshiko Shimada's works deal with "military comfort women", who were forced to undertake forced sexual labour, largely in the service of the Japanese military in former colonies such as Korea, China, Taiwan and Indonesia, but also in Japan itself.

In *Made in Occupied Japan*, einer Foto- und Videoreihe, treten die beiden Künstlerinnen in unterschiedlichen Rollen auf, agieren als Soldat und Sexarbeiterin, als Hausfrau und Prostituierte sowie als Kaiser Hirohito und US-General MacArthur. Die Serie entstand in Tachikawa, einer Stadt in der Präfektur Tokio, deren militärischer Flugzeugstützpunkt während des Zweiten Weltkriegs von der japanischen Armee und nach dem Krieg (1945-1976) vom US-Militär genutzt wurde. In diesem gleichnamigen Foto-Video-Essay thematisieren die beiden Künstlerinnen Prostitution im historischen Kontext, indem sie den sexuellen Subtext der militärischen Besatzung reflektieren sowie japanischen Sexarbeiterinnen der Gegenwart eine Stimme geben und für deren Rechte eintreten. Es geht darum, die mit Prostitution in Zusammenhang stehenden Zuordnungen und Etikettierungen zu unterwandern sowie damit verbundene Vorstellungen weiblicher Rollenklischees aufzubrechen. Prostitution wurde in Japan 1956 u. a. im Kontext der Modernisierungsbestrebungen verboten, im Zuge derer westliche Regeln und Moralvorstellungen von der japanischen Gesetzgebung übernommen wurden. Im Videoessay werden Opfer- und Täterrollen, Tabus und Wertvorstellungen in Scham- und Schuld-kulturen im Kontext von *tatemaie* untersucht.

Yoshiko Shimada beschäftigt sich in vielen ihrer Arbeiten mit den „military comfort women“, jenen Frauen, die vor allem vom japanischen Militär in den ehemaligen Kolonien wie Korea, China, Taiwan, Indonesien, aber auch in Japan zur sexuellen Zwangsarbeit gezwungen wurden.

Made in Occupied Japan



Midori Mitamura



Art and Breakfast Japan Unlimited

Midori Mitamura stages spatial installations in which she shares emotions and memories – both pleasant and not so pleasant – with visitors, and translates them into narratives. Her installations are a form of stage on which these narratives are enacted as personal dramas using a variety of means including photos, pictures, music, language, old clothes and second-hand goods. The materials that Midori Mitamura has collected and will collect in Vienna tell of cultural and individual experiences of encounter. In the interaction, the artist explores how a mutual understanding of cultural differences and boundaries can work, examining how ambiguous atmospheres of the unspoken, such as those characterised by *tatema* and *honne*, can be transformed into an artistic practice and participatory encounter under the label of relational aesthetics. Removing the boundaries between art and life (relational art) as well as the frontiers drawn between *tatema* and *honne* opens up new possibilities for encounter and narrative. The found materials act as “trace elements” which refer to non-verbal communication and indirect agreements in questioning *tatema* and *honne* situationally. The *Art and Breakfast* performances will offer participants the opportunity to discuss forms of *tatema* and *honne* in Japan and in Austria.

Midori Mitamura inszeniert Rauminstallationen, in denen sie Emotionen und Erinnerungen – angenehme und weniger angenehme – mit den Besucher*innen teilt und in Narrative übersetzt. Ihre Installationen stellen eine Art Bühne dar, auf der diese Narrative anhand verschiedener Materialien wie Fotos, Bilder, Musik, Sprache, alte Kleidung und Gebrauchsgegenstände wie persönliche Dramen inszeniert werden. Die Materialien, die Midori Mitamura in Wien gesammelt hat und sammeln wird, erzählen von kulturellen und individuellen Erfahrungen der Begegnung. In der Interaktion erforscht die Künstlerin, wie ein gegenseitiges Verständnis über kulturelle Unterschiede und Grenzen hinweg funktionieren kann, und untersucht, wie mehrdeutige Atmosphären des Unausgesprochenen, so wie sie durch *tatema* und *honne* geprägt werden, in eine künstlerische Praxis und partizipative Begegnung im Sinne relationaler Ästhetik umgewandelt werden können. Sowohl die Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben (Relational Art) als auch die Aufhebung der durch *tatema* und *honne* gezogenen Grenzlinien offerieren neue Möglichkeiten der Begegnung und der Narration. Die gefundenen Materialien agieren dabei wie „Spurenelemente“, durch die auf nonverbale Kommunikation und indirekte Vereinbarungen verwiesen wird, um *tatema* und *honne* situativ infrage zu stellen. In den *Art and Breakfast* Performances werden die Teilnehmer*innen die Möglichkeit haben, über Formen von *tatema* und *honne*, wie sie in Japan und in Österreich vorkommen, zu diskutieren.

Yoshinori Niwa

Yoshinori Niwa conceived a container designed for the disposal of Nazi relics as an emergency relief measure. By dialling a helpline published in the project advertisement participants could have Yoshinori Niwa visit them or they could discard memorabilia in the container themselves. Developed for the Steirischer Herbst festival in 2018, the container, which was placed at the *Hauptplatz* (main square) in Graz (1938–1945 renamed as “Adolf-Hitler-Platz“), not only confronted citizens with the Nazi past of their own extended families, but also focused on ways of dealing with this past. The contents in the container were collected and later destroyed under official supervision in accordance with relevant Austrian laws. Designed as an anonymous process, intending to activate people's imagination, the public in Graz never knew the exact amount or nature of what was collected, or who left the items there. In the *frei_raum Q21* exhibition space, the inactive container itself becomes a relic that through advertisements indirectly refers to the collection campaign at the Steirischer Herbst.

What stories and narratives are handed down privately in the form of family history and publicly in the form of historical narratives, and what is kept secret? Questioning of traditional narratives, which can form part of both individual and collective identity, is often repressed in the interests of maintaining existing constructs, power relations and delineations. *Tatema* can be seen as a formal structure through which existing power relations, both private and public, are codified. Yoshinori Niwa investigates the form in which relics from the fascist past reverberate in right-wing populist movements and parties in Austria and Japan, and the adapted disguises or masquerades in which they appear.

Installation, container, and single-channel video, 60 min.
(excerpt from twelve-channel video, 94:18 min. /
twelve-day journal), 2018. Commissioned and produced
by steirischer herbst '18

Yoshinori Niwa konzipierte einen Container, der für die Entsorgung von Nazi-Relikten als Soforthilfe-Aktion gedacht war. Wer eine im Rahmen des Projektes bekannt gegebene Notrufnummer wählte, konnte sich von Yoshinori Niwa besuchen lassen oder die Erinnerungstücke selbst in den Container werfen. Der für den Steirischen Herbst 2018 entwickelte Container, der am Grazer Hauptplatz (1938–1945 als „Adolf-Hitler-Platz“ umbenannt) aufgestellt wurde, konfrontierte die Bürger*innen nicht nur mit der Nazi-Vergangenheit der eigenen Verfahren, sondern stellte den Umgang damit in den Vordergrund. Die Gegenstände im Container wurden unter amtlicher Aufsicht nach österreichischem Recht gesammelt und später vernichtet. Das als anonymer Prozess angelegte Projekt sollte die Vorstellungskraft stimulieren: Die Öffentlichkeit in Graz wusste weder von der Anzahl oder Art der gesammelten Objekte, noch, wer die Gegenstände dort zurückgelassen hatte. Im *frei_raum Q21* exhibition space wird der inaktive Container wiederum selbst zu einem Relikt, das auf die Sammelaktion beim steirischen herbst indirekt durch Werbeanzeigen verweist.

Welche Erzählungen und Narrative werden sowohl privat, in Form von Familiengeschichte, als auch öffentlich, in Form von Geschichtsnarrativen, überliefert, was wird verschwiegen? Die Infragestellung überlieferter Narrative, die Bestandteil sowohl der individuellen als auch der kollektiven Identität sein können, ist vielfach Gegenstand der Verdrängung, um bestehende Konstrukte, Machtverhältnisse und Abgrenzungen aufrechtzuerhalten. *Tatema* kann u. a. als formale Struktur gesehen werden, durch die bestehende Machtverhältnisse – private wie öffentliche – festgeschrieben werden. Yoshinori Niwa geht der Frage nach, in welcher Form Relikte aus der faschistischen Vergangenheit in rechtspopulistischen Bewegungen und Parteien in Österreich und in Japan nachwirken bzw. in welcher adaptierten Verkleidung/Maskerade sie auftreten.

Installation, Container, Video, 60 Min.
(Auszug aus dem Zwölf-Kanal-Video, 94:18 Min. /
Zwölf-Tage-Journal), 2018. Kommissioniert und
produziert von steirischer herbst '18

Withdrawing Adolf Hitler from a Private Space



**Sie sorgen sich über den
Hut Ihres Nazi-Opas,
der immer noch auf
dem Dachboden liegt?**

☎ 0664 884 145 50

Wohin damit? Fragen Sie sich? Verkaufte zu geringe, Versteuern zu
schmerzhaft? Dann habe ich DIE Lösung für Sie! Rufen Sie einfach
0664 884 145 50 für schnelle und kostenlose Hilfestellung!

Ich komme Sie besuchen, und entsorge alle Ihre Relikte aus der Nazizeit
von NSDAP, SS, SA, NSKK, NSFK... Alle Uniformen, Hüte, Plaggen, Medaillen,
Ornamente, Fotos, Poster, Bücher – kurz alles mit Hakenkreuz – überlassen
Sie einfach mir. Oder spenden Sie anonym, in den Sammelcontainer auf
dem Grazer Hauptplatz. Fragebogen: Vergangenheit? Einfach weg damit!

Yoshinori Niwa, steirischerherbst'18

Yoshinori Niwa



Proposing to Hold Up Karl Marx to the Japanese Communist Party

The video shows Yoshinori Niwa visiting the office of the Central Committee of the Communist Party of Japan and several Communist Party district offices in Tokyo with the intention of hanging photographs of Karl Marx in their offices. The discussions in the video concern the relationship between the Japanese Communist Party (JCP) and Karl Marx; the party invokes Marx but not Marxism, preferring instead to talk of “utopian socialism” or “scientific socialism”. Direct reference to the figure of Karl Marx prompts different reactions in the JCP district offices. They give differing reasons for not wishing to hang the Karl Marx photo, such as the argument that Karl Marx was not always right, and the claim that depictions of individuals were generally not displayed. Then there is Kensho Sasaki, a member of the House of Representatives for the JCP, who is looking for the right spot in his office for the Karl Marx photo. To what extent do political parties identify with the fundamental ideas of their ideological ancestors, and to what extent does each time and culture have its specific, political form of *tatemaie*, and what remains when politics consists of nothing but *tatemaie*?

Das Video zeigt Yoshinori Niwa, wie er das Büro des Zentralkomitees der kommunistischen Partei Japans und einige Bezirksvertretungen der kommunistischen Partei in Tokio mit dem Anliegen besucht, mitgebrachte Fotografien von Karl Marx in den Büros aufzuhängen. In den Gesprächen geht es um das Verhältnis der japanischen kommunistischen Partei (JCP) zu Karl Marx, die sich zwar auf diesen beruft, aber nicht von „Marxismus“, sondern von „Utopian Socialism“ oder von „Scientific Socialism“ spricht. Der direkte Verweis auf die Person Karl Marx stößt in den JCP-Bezirksvertretungen auf unterschiedliche Reaktionen. Ein Grund, das Karl-Marx-Foto nicht aufzuhängen, ist beispielsweise die Argumentation, dass auch Karl Marx nicht immer recht hatte oder dass keine Einzelpersonen ausgestellt werden. Kensho Sasaki wiederum, Mitglied des Repräsentantenhauses für die JCP, sucht für das Karl-Marx-Foto den passenden Platz in seinem Büro. Inwieweit identifizieren sich politische Parteien mit den Grundideen ihrer ideologischen Vorfahren, inwieweit hat jede Zeit und Kultur ihre spezifische politische *tatemaie*-Form, und was bleibt, wenn Politik nur mehr aus *tatemaie* besteht?

Ryts Monet

In *Amaterasu Goddess of Sun* we see a miniature replica of the Statue of Liberty, which Ryts Monet photographed in the Japanese coastal city of Ishinomaki. Together with *Holy Mary of Civitavecchia*, the work forms a diptych that is full of significance and historical references. In 1613, the samurai HASEKURA Tsunenaga left the port of Ishinomaki for Civitavecchia (Italy), to meet the pope as an envoy of Japan. This historical background and a complex thought process prompted Ryts Monet to associate this replica of the Statue of Liberty with the goddess Amaterasu. The Statue of Liberty is an allegorical figure which is linked to illuminist and masonic ideas. Amaterasu, on the other hand, is the most important Shinto *kami* (deity); she is regarded as the founder of the Japanese imperial family and the embodiment of both sun and light. Thus the bright red colour of the torch that the Statue of Liberty brandishes against the clear sky of Ishinomaki is a light source intrinsically linked to Amaterasu. In turn, the artist associates the overall image with the rising red sun of Japan's national flag. And no less significant is the dramatic damage to the statue caused by the 2011 tsunami, which revealed an almost empty casing with a central, rusty rod. This natural force unmasked the statue, as it were, exposing its profane inner structure, making it more vulnerable than ever. Paradoxically, the artist associates Amaterasu with the famous *Lady Liberty* and in her brutal wound sees the *ningen-sengen*, the famous New Year's speech by Hirohito on 1 January 1946, in which – following official interrogation by the Supreme Commander of the Allied Forces US General Douglas MacArthur – the emperor publicly renounced his claim to divinity ...

Amaterasu Goddess of Sun (Amaterasu Göttin der Sonne) zeigt eine verkleinerte Nachbildung der amerikanischen Freiheitsstatue, die Ryts Monet in der japanischen Küstenstadt Ishinomaki fotografiert hat. Das Werk bildet gemeinsam mit *Holy Mary of Civitavecchia* (Heilige Maria von Civitavecchia) ein Diptychon voller Bedeutungen und historischer Referenzen. 1613 verließ der Samurai HASEKURA Tsunenaga den Hafen von Ishinomaki in Richtung Civitavecchia (Italien), um als Gesandter Japans den Papst zu treffen. Vor diesem historischen Hintergrund veranlasste eine komplexe Reflexion Ryts Monet dazu, diese Kopie der Freiheitsstatue mit der Göttin Amaterasu in Verbindung zu bringen. Die Freiheitsstatue ist eine allegorische Figur, die mit illuministisch-freimaurerischen Ideen verbunden ist. Amaterasu hingegen ist die wichtigste *kami* (Gottheit) des Shinto: Sie gilt als Begründerin der japanischen Kaiserfamilie und verkörpert Sonne sowie Licht. Demnach ist die leuchtend rote Farbe der Fackel, die von der Freiheitsstatue zum klaren Himmel von Ishinomaki emporgehoben wird, als Lichtquelle untrennbar mit Amaterasu verbunden. Das Gesamtbild wiederum assoziiert der Künstler mit der aufgehenden roten Sonne der japanischen Nationalflagge. Nicht zuletzt ist der dramatische Bruch der Statue, der, durch den Tsunami von 2011 verursacht, ein beinahe leeres Gehäuse mit einer rostigen Stange in der Mitte enthüllt, von wesentlicher Bedeutung. Die Naturgewalt hat sozusagen die Statue demaskiert, ihre profane innere Struktur freigelegt und verwundbarer als je zuvor gemacht. Paradoxerweise bringt der Künstler die Göttin Amaterasu in Verbindung mit der berühmten *Lady Liberty* und sieht in ihrer grausamen Wunde schließlich eine Metapher der *ningen-sengen*, die berühmte Neujahresrede von Kaiser Hirohito am 1. Januar 1946, in der er nach einer förmlichen Befragung durch den Obersten Kommandanten der Alliierten, US-General Douglas MacArthur, öffentlich auf seinen Gottheitsanspruch verzichtete.

Flag, digital photograph on cloth, 130 x 180 cm
From the diptych: *Sisters: Amaterasu Goddess of Sun and Holy Mary of Civitavecchia*, 2014

Flagge, digitale Fotografie auf Tuch, 130 x 180 cm
Vom Diptychon: *Sisters: Amaterasu Goddess of Sun and Holy Mary of Civitavecchia*, 2014

Amaterasu Goddess of Sun



Tomoko Sawada



Mask

In the video *Mask* we see Tomoko Sawada pulling off again and again a mask which depicts her own face – behind it we see again her face, but with a different expression. The mask and what it hides are in the main identical. The Japanese kanji *omote* 面 stands for both “face” and “mask”. The two terms are interchangeable, as Tomoko Sawada illustrates in her video. In Japanese, the term mask does not so much denote deception, disguise or masquerade, but rather relates to the term *utsushi* 写し – which means “reproduction”, and can in turn be expressed by another kanji that stands for “copy” and “duplication”. Through these layers of definition and designation Tomoko Sawada references the psychological texture of “mask” and “face” in the form of doubling; not only does convention manifest in appearance – appearance and self are in fact identical. She parodies conventions in a subtle *tatemae* style, not as open criticism, but as identification with different classification paradigms. What if there is nothing hidden behind the mask, and the difference between various masquerades is purely formal? So what if *tatemae* forms *honne*, defines what we actually think without being aware of it? Taking off the mask here does not mean *honne*, which leads to loss of face but the becoming one with conventions of the social masquerade.

Im Video *Mask* sehen wir, wie Tomoko Sawada sich ihr Gesicht wie eine Maske immer wieder abzieht – dahinter kommt wieder ihr Gesicht, aber mit einem anderen Ausdruck, zum Vorschein. Die Maske und das, was sie verbirgt, sind im Wesentlichen identisch. Das japanische Kanji *Omote*, 面, steht sowohl für den Begriff Gesicht als auch für den Begriff Maske. Beide Begriffe sind austauschbar, so wie Tomoko Sawada das in ihrem Video visualisiert. Im Japanischen ist mit dem Begriff der Maske weniger Täuschung, Verkleidung oder Maskerade gemeint, sondern er bezieht sich auf den Begriff *Utsushi*, 写し – was Reproduktion bedeutet und wiederum durch ein anderes Kanji ausgedrückt werden kann, das für Kopie und Verdopplung steht. Tomoko Sawada verweist über diese Bedeutungs- und Bezeichnungsebenen auf die psychologische Textur von Maske und Gesicht in Form der Verdopplung: Konvention zeigt sich nicht nur in der Erscheinung, sondern die Erscheinung und das Selbst sind identisch. Tomoko Sawada parodiert Konventionen im subtilen *tatemae*-Stil, nicht als offene Kritik, sondern als Identifikation mit unterschiedlichen Klassifizierungsparadigmen. Was also, wenn sich hinter der Maske nichts verbirgt und die verschiedenen Maskeraden nur einen formalen Unterschied machen? Was also, wenn *tatemae honne* formt, definiert, was wir tatsächlich denken, ohne dass wir uns dessen bewusst sind? Das Ablegen der Maske bedeutet hier also nicht *honne*, was zu Gesichtsverlust führen könnte, sondern das Einswerden mit Konventionen gesellschaftlicher Maskerade.

Sputniko!

In her music video Sputniko! shows the Japanese transvestite Takashi played by the female artist herself, who decides to wear a menstrual machine to experience the biological sensation and the comprehension of menstruation. The menstruation machine is worn on the abdomen like a belt. On the back of the aluminium belt there is a container with 80 millilitres of blood, which is drawn from a vein. It is also equipped with a blood-delivery mechanism and electrodes that simulate the pain and bleeding of a five-day menstrual process. Through this work, Sputniko! questions the biological, cultural and historic meaning that menstruation holds for people. Menstruating women have been and still are socially and sexually taboo in a wide variety of cultures. Specific commandments, rites and directives have served to control the powers attributed to this particular status. Sputniko! explores the extent to which technologies have taken over these control functions, the relationships between technology, bodies and taboos, scientific developments promoted in the interests of optimisation and control, and the part simulation plays in this. Sputniko! understands technology as the possibility to change bodily functions in a self-determined way or to optimise mutual understanding and better coexistence: for example, through simulation devices that are staged as a pop YouTube hit and virally disseminate physical extensions of experience. Technology may reproduce patriarchal forms of *tatema*, but it also has the potential to break them. On the other hand, *tatema* represents a form of stimulation.

In ihrem Musikvideo zeigt Sputniko! den japanischen Transvestiten Takashi, gespielt von der Künstlerin selbst, der sich für das Tragen einer Menstruationsmaschine entscheidet, um biologisch zu erfahren oder nachvollziehen zu können, wie sich Menstruation anfühlt. Die Menstruationsmaschine wird am Unterleib wie ein Gürtel getragen und ist mit einem Blutabgabemechanismus und Elektroden ausgestattet, wodurch Schmerzen und Blutungen eines 5-tägigen Menstruationsprozesses simuliert werden. Auf der Rückseite des Aluminiumgürtels befindet sich ein Tank mit 80 Millilitern Blut, das aus einer Vene abgezapft wird. In dieser Arbeit geht Sputniko! der Frage nach, was Menstruation biologisch, kulturell und historisch für die Menschen bedeutet. Menstruierende Frauen wurden und werden in den verschiedensten Kulturen gesellschaftlich und sexuell tabuisiert. Spezifische Gebote, Riten und Handlungsanweisungen dienten dazu, die diesem besonderen Status zugeschriebenen Kräfte zu kontrollieren. Sputniko! interessiert sich für die Frage, inwieweit Technologien diese Kontrollfunktionen übernommen haben, in welchem Verhältnis Technologie, Körper und Tabus stehen, welche wissenschaftlichen Entwicklungen zwischen Optimierung und Kontrolle vorangetrieben werden und welche Rolle Simulation dabei spielt. Sputniko! versteht Technologie als Möglichkeit, Körperfunktionen selbstbestimmt zu verändern oder gegenseitiges Verstehen und besseres Zusammenleben zu optimieren: beispielsweise durch Simulationsapparate, die poppig als YouTube-Hit inszeniert werden und körperliche Erfahrungserweiterungen viral verbreiten. Einerseits reproduziert Technologie patriarchale Formen von *tatema*, andererseits beinhaltet sie auch das Potenzial, diese aufzubrechen. *Tatema* wiederum stellt eine Form der Simulation dar.

Menstruation Machine – Takashi's Take



Ryudai Takano



With Me

In a series of photographic experiments, Ryudai Takano juxtaposed naked bodies in order to use his own body as a colour scale reference for skin tones in place of the colour cards that are otherwise used in the process. Originally intended as a colour-reference series, Ryudai Takano later published these photographs, each of which shows himself and a male or female model. When he exhibited photographs at the Aichi Prefectural Museum of Art in Nagoya (2014), the police demanded their removal in line with Paragraph 175³ (Distribution of Obscene Objects). While Paragraph 175 does not clearly define what is meant by “obscene objects”, it largely relates to genitalia, although the context is taken into consideration. In response to the police request, Ryudai Takano decided to cover the visible genitals and abdomens in the images with a white cloth to make the censorship evident. For him it was not nudity and the visibility of genitals that led to the police intervention, but rather sexuality, two men enjoying physical closeness and friendly embraces.

Japan outlawed homosexuality when it adopted the Western modernisation process and Western values. There was no taboo around homosexual relationships in pre-modern Japan. As part of modernisation, promotion of the heterosexual family and the associated rejection of homosexuality was also a political policy to raise the birth rate. Nowadays, although LGBT seems to be largely accepted in Japanese society, the authorities still try to control sexuality based on the ethics of modern state construction. What forms of *tatemae* and legislation appear under the guise of enlightenment and modernity?

In einer fotografischen Versuchsreihe stellte Ryudai Takano nackte Körper einander gegenüber, um anstelle der sonst in Aufnahmeverfahren verwendeten Farbkarten seinen eigenen Körper als Farbskala-Referenz für Hauttöne zu verwenden. Ursprünglich als Farbreferenz-Serie gedacht, veröffentlichte Ryudai Takano später diese Fotografien, auf denen immer er selbst und ein männliches oder weibliches Modell zu sehen sind. Als Ryudai Takano Fotografien der Serie im Aichi Prefectural Museum of Art in Nagoya (2014) ausstellte, forderte die Polizei die Institution auf, die Fotografien unter Berufung auf den Paragraphen 175³ (Distribution of Obscene Objects) zu entfernen. Der Paragraph 175 definiert nicht eindeutig, was unter obszönen Objekten zu verstehen ist, meist Geschlechtsorgane, wobei der jeweilige Kontext eine Rolle spielt. Als Reaktion auf die polizeiliche Forderung entschied sich Ryudai Takano, die sichtbaren Genitalien und den Unterleib mit einem weißen Tuch zu verhängen, um die behördliche Maßnahme als Zensur sichtbar zu machen. Für Ryudai Takano war es nicht die Nacktheit und Sichtbarkeit der Genitalien, die den Eingriff der Polizei bewirkte, sondern die Sexualität, körperliche Nähe und freundschaftliche Umarmung von Männern. Staatliche Kontrolle und Diskriminierung von Homosexualität wurden mit dem Modernisierungsprozess, mit westlichen Wertvorstellungen, in Japan übernommen. Homosexuelle Beziehungen waren in vormodernen Zeiten in Japan nicht tabuisiert. Die Förderung des heterosexuellen Familienmodells und gleichzeitige Ablehnung von Homosexualität war innerhalb des Modernisierungsprozesses eine politische Praxis, um die Geburtenrate in Japan zu erhöhen. Obwohl LGBT in der japanischen Bevölkerung weitgehend akzeptiert scheint, versuchen Regierungen Sexualität immer noch zu kontrollieren, indem sie sich auf die Ethik des „modernen Staates“ berufen. Welche Formen von *tatemae* sowie Gesetzgebungen erscheinen im Kleid von Aufklärung und Moderne?

Shinpei Takeda

Shinpei Takeda's spatial sculpture of stretched and interwoven threads forms part of his *Antimonument* series. Shinpei Takeda references the nuclear catastrophe in Hiroshima and Nagasaki, reflecting on how our relationship to the past is frozen and manufactured, how our relations with the past are mediated. He examines how memory is shaped and represented by memorials, how ideologies are manipulated through the curation of personal narratives. The *Antimonument* series is based on the memories of atomic bomb survivors, reconstructing his act of ingesting them as a spatial installation which can be experienced physically. Shinpei Takeda's sculptural constructions represent an attempt to disentangle and comprehend contexts and narratives connected with the catastrophe. It is about personal memories that have an impact on the future and simultaneously exist in the present like a resonating body. Shinpei Takeda's spatial sculpture not only brings together different forms of memory and testimony, but also links temporal experiences and lifelines. He transforms personal memory and experience, *honne*, into an aesthetic resonant body that condenses individual strains of narrative both directly and indirectly.

Shinpei Takeda's Raumskulptur aus gespannten und verwobenen Fäden ist Teil seiner *Antimonument*-Serie. Shinpei Takeda referiert auf die Atombombenkatastrophe in Hiroshima und Nagasaki, reflektiert festgefahrene Strukturen in unserem Verhältnis zur Vergangenheit, und wie unsere Beziehungen zur Vergangenheit hergestellt und vermittelt werden. Er untersucht, wie Erinnerung durch Denkmäler geformt und repräsentiert wird, und wie Ideologien durch das Bewahren persönlicher Narrative manipuliert werden. Die *Antimonument*-Serie basiert auf Erinnerungen von Atombombenüberlebenden und rekonstruiert diesen „Aufnahmeprozess“ als physisch erlebbare Installation im Raum. Shinpei Takeda's plastische Raumkonstruktionen stellen den Versuch dar, jene mit der Katastrophe verbundenen Kontexte und Narrative zu entflechten und zu verstehen. Es geht um persönliche Erinnerungen, die in die Zukunft wirken und wie in einem Resonanzkörper in der Gegenwart präsent sind. Shinpei Takeda's Raumskulptur vernetzt nicht nur unterschiedliche Formen der Erinnerung und Zeugenschaft, sondern verknüpft Zeiterfahrungen und Lebenslinien. Er verwandelt persönliche Erinnerung und Erfahrungen, *honne*, in einen ästhetischen Resonanzkörper, der einzelne Erzählstränge sowohl direkt als auch indirekt verdichtet.

Antimonument



Momoyo Torimitsu



Business as Habitual

Momoyo Torimitsu's animation is based on a photograph taken at a press conference marking the first public appearance of executives from Tepco (Tokyo Electric Power Company) following the Fukushima nuclear disaster. It shows Tepco managers apologising to the people of Japan. Momoyo Torimitsu examines the apologetic gesture of bowing, in which the angle of the bow reflects social status and respect. Corporate representatives, politicians and celebrities in Japan make a show of bowing at press conferences to express their apologies, particularly in the context of scandals. But this gesture tells us nothing about the existence of genuine regret. Although the executives expressed their apparent regret publicly, they withheld facts and concealed the true extent of the disaster, with the result that much of the damage has not yet been resolved and adverse effects on the environment and personal health remain taboo. Those answerable for mistakes, problems or accidents are expected to offer public apologies in the interests of *tatemae*. This often empty gesture reveals the discrepancy between lying (in one's own interest) or not wanting to burden others (in the interests of the community). *Tatemae* was used here to avoid responsibility, as a marketing strategy. In 2017 a lawsuit was brought against three Tepco managers who had declared themselves innocent. State prosecutors had rejected charges against Tepco managers on two previous occasions.⁴ The three ex-Tepco managers were charged in 2016 with professional negligence resulting in death and were acquitted on 19 September 2019 in the first instance by a district court in Tokyo. Momoyo Torimitsu depicts the Tepco executives as alien marionettes floating up and down, bowing again and again in an infinite loop.

Momoyo Torimitsu's Animation basiert auf einer einer Fotografie, die auf der Pressekonferenz aufgenommen wurde, bei der die CEOs von Tepco (Tokyo Electric Power Company) zum ersten Mal nach der Atomkatastrophe von Fukushima vor die Öffentlichkeit traten. Es zeigt, wie sich Tepco Manager bei den Menschen in Japan entschuldigten. Momoyo Torimitsu untersucht die mit Entschuldigungen einhergehende Geste des Verbeugens, deren Verbeugungswinkel sozialen Status widerspiegelt und Respekt darstellen soll. Besonders im Rahmen von Skandalen führen Unternehmensvertreter*innen, Politiker*innen und Prominente auf Pressekonferenzen Verbeugungsinszenierungen vor, um ihren Entschuldigungen Ausdruck zu verleihen. Die Geste sagt jedoch nichts darüber aus, ob Bedauern tatsächlich vorhanden ist. Die CEOs brachten zwar ihr angebliches Bedauern öffentlich zum Ausdruck, verbargen aber Fakten und das tatsächliche Ausmaß der Katastrophe, was zur Folge hatte, dass viele der entstandenen Schäden heute noch nicht behoben sind und Umweltschäden sowie gesundheitsschädliche Auswirkungen nach wie vor tabuisiert werden. Nach einem Fehler, verursachten Problemen, verschuldeten Unglücksfällen etc. werden öffentliche Entschuldigungen im Sinne von *tatemae* erwartet: In der oftmals leeren Geste offenbart sich hier die Diskrepanz zwischen Lüge (im Sinne von Eigennutz) und dem Bestreben, jemanden nicht belasten zu wollen (im Sinne von Gemeinschaft). *Tatemae* wurde hier als Marketingstrategie benutzt, um sich nicht verantworten zu müssen. 2017 wurde ein Prozess gegen drei Tepco-Manager begonnen, die sich für unschuldig erklärten. Die Staatsanwaltschaft lehnte davor bereits zweimal eine Anklageerhebung gegen die Tepco Manager ab.⁴ Die drei Ex-Tepco-Manager wurden 2016 wegen beruflicher Fahrlässigkeit mit Todesfolge angeklagt und sind am 19.09.2019 in erster Instanz von einem Bezirksgericht in Tokio freigesprochen worden. Momoyo Torimitsu zeigt die Tepco-CEOs als Alien-Marionetten, wie sie auf und nieder schweben und sich im Endlosloop immer wieder verbeugen.

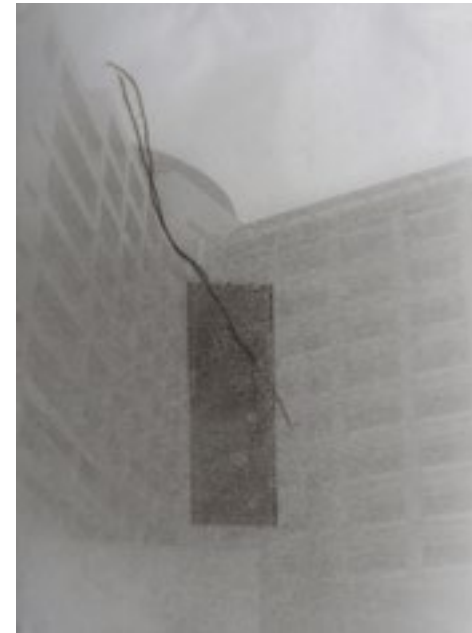
Hana Usui

Japan is one of the few industrialised countries that retains the death penalty supported by 80% of the population according to a 2014 government survey.⁵ In 2018, 15 people were hanged, the execution method used in Japan. In her cycle *Todesstrafe in Japan* (Death Penalty in Japan), Hana Usui addresses this Japanese legal practice, expressing her objection to the brutal procedure. She is particularly critical of the policy of keeping the execution date secret from both the convicted person and the public in order to prevent protests and public discussion – the prisoner is informed only one hour before the execution!

She photographed Tokyo's Kochisho detention centre, which holds death row prisoners and detainees awaiting sentencing, and its environment. Then she placed linear, flat drawings over the resulting photographs to indirectly reference the death penalty on a second level.

Japan ist eines der wenigen Industrieländer, das an der Todesstrafe festhält, die laut einer Regierungsumfrage⁵ aus dem Jahr 2014 von 80% der Bevölkerung unterstützt wird. So wurden 2018 fünfzehn Personen gehängt, entsprechend der in Japan üblichen Hinrichtungsmethode. In ihrem Zyklus *Todesstrafe in Japan* beschäftigt sich Hana Usui mit dieser Form japanischer Rechtspraxis und erhebt Anklage gegen dieses brutale Verfahren. Hana Usui kritisiert insbesondere, dass der Vollzugstermin sowohl gegenüber den Verurteilten als auch gegenüber der Öffentlichkeit geheim gehalten wird, um Proteste und eine öffentliche Diskussion zu verhindern – der Verurteilte wird nämlich nur eine Stunde vor seiner Exekution darüber informiert. Die Künstlerin fotografierte das Gefängnis „Tokyo Kōchisho“ und seine Umgebung, in dem zum Tode Verurteilte oder auf ihr Urteil Wartende inhaftiert sind, legte lineare und flächige Zeichnungen über die Fotografien, um damit auf einer zweiten Ebene indirekt auf die Todesstrafe zu verweisen.

Tokyo Kochisho





For her installation *Elf Meter* (Eleven Metres), she made four strips of paper eleven metres long – the length of the rope used for hanging – dipped them in Japanese ink and formed them into figures. In addition, in Japanese the number “four” (*shi*) is pronounced the same as the word “death” (*shi*).

Hana Usui’s work does not offer shocking pictures of state-sanctioned violence, rather it uses the indirect form of abstraction as a means of getting straight to the point. She transfers the unspeakable into an aesthetic form of the indirect which appeals to the viewer directly with lasting effect (*honne*), by placing instruments of execution (rope, trapdoor) within the image quasi in an archaeological/criminal-historical manner.

Für ihre Installation *Elf Meter* tauchte sie vier elf Meter lange Papierstreifen in Tusche – diese Länge entspricht jener des Stranges – und formte sie zu vier Figuren. Darüber hinaus wird auf Japanisch die Zahl „Vier“ (*shi*) gleich wie das Wort „Tod“ (*shi*) ausgesprochen.

Hana Usui zeigt in ihrer Arbeit keine Schockbilder staatlich legitimierter Gewalt, sondern findet in der indirekten Form der Abstraktion eine Möglichkeit, die Dinge auf den Punkt zu bringen. Sie transferiert Unausgesprochenes in eine ästhetische Form des Indirekten, das die Betrachter*innen direkt und nachhaltig (*honne*) anspricht, indem sie Instrumente der Hinrichtung (Strick, Falltür) gleichsam archäologisch/kriminalhistorisch ins Bild setzt.

Tomoko Yoneda

In her photo series, Tomoko Yoneda shows interior views of houses in Taiwan that were built in Japanese architectural styles during the Japanese occupation of the country. Taiwan was a Japanese colony from 1895 to 1945, marking the beginning and end of Japan's imperial expansion. The Japanese influence on Taiwan was profound; 1940 colonial laws prescribed thorough assimilation of the Taiwanese population through the adoption of the Japanese language, clothing and names, as well as the Shinto religion. This also included the construction of Japanese-style housing, which transferred architectural and urban structures to the colonies. After World War II and the end of the Japanese governance of Taiwan, the Kuomintang army under the regime of Chiang Kai-Shek occupied Taiwan (White Terror period). "With the Kuomintang's retreat from China the number of nationalist soldiers and their families from China sheltered in Taiwan during 1945 and 1950 were about 150,000 people. Most of the buildings constructed in the Japanese colonial period served as housing for those soldiers and their dependents. Japanese and Chinese cultures, modernization and Europeanization, all of these elements are intermingled."⁶

Through architectural style, spatial adaptations and individual details, Tomoko Yoneda's photographs tell of Taiwan's history, ideological imprints of political influence and governance, which also manifests in the private and social sphere. In addition to Western and Chinese influences, it is the traces of the Japanese occupation that Tomoko Yoneda observed through often concealed under multiple architectural layers. The titles of the images provide information about the political function and position of the residents working in the colonial context of the military, administration and local government. The work shows how colonial oppression and influence manifest architecturally and culturally as a narrative of power. In the narrative masquerade, aggressive expansionism is often stylised as heroic myth to preserve the nation's honour through historical *tatema*.

In ihrer Fotoserie zeigt Tomoko Yoneda Innenansichten von Häusern in Taiwan, die während der japanischen Besetzung des Landes im japanischen Baustil gebaut wurden. Taiwan war von 1895–1945 japanische Kolonie, was den Anfang und das Ende der imperialen Expansion Japans markiert. Der japanische Einfluss auf Taiwan war tiefgreifend: 1940 diktierten koloniale Gesetze eine grundlegende Assimilation der taiwanesischen Bevölkerung durch die Übernahme der japanischen Sprache, Kleidung und Namen sowie der Shinto-Religion. Dazu gehörte auch der Bau von Wohnungen im japanischen Stil, wodurch architektonische und urbane Strukturierung in die Kolonien transferiert wurden. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs und der japanischen Herrschaft in Taiwan besetzte die Kuomintang-Armee unter Chiang Kai-shek („White Terror period“) Taiwan. „Mit dem Rückzug der Kuomintang aus China kamen zwischen 1945 und 1950 in etwa 150.000 Menschen nach Taiwan. Als Unterkunft für die Soldaten und ihre Angehörigen dienten vielfach die in der japanischen Kolonialzeit errichteten Gebäude, wodurch sich Elemente japanischer und chinesischer Kultur, Modernisierung und Europäisierung vermischten.“⁶

Tomoko Yonedas Bilder untersuchen neben westlichen und chinesischen Einflüssen vor allem die Spuren japanischer Besatzungspräsenz, die sich oftmals unter mehreren architektonischen Schichten verbirgt. Die Bildtitel informieren über die politische Funktion und Stellung der Bewohner*innen, die im kolonialen Kontext des Militärs, der Verwaltung und der Regierung vor Ort tätig waren. Die Arbeit zeigt, wie sich koloniale Unterdrückung und Einflussnahme architektonisch und kulturell als Herrschaftserzählung manifestieren. In der narrativen Maskerade wird aggressive Expansionspolitik oftmals als Heldenmythos stilisiert, um durch historische *tatema* das nationale Gesicht zu wahren.

Japanese House: Former house of General Wang Shu-ming, the Chief of Staff under Chiang Kai-Shek, Cidong Street, I and II



Naoko Yoshimoto



Melting Core

Naoko Yoshimoto is exhibiting a white protective suit from her series *Melting Core*, on which is depicted a branching blood vessel system and a circular, enlarged "blood vessel" sewn on with red thread is shown. Blood flows down from this "blood vessel" in red tracks or collects on the ground. The protective suit bleeds as a substitute for the body, portraying internal injuries. *Melting Core* refers to the nuclear reactor disaster in Fukushima, the nuclear meltdown in the reactors after the earthquake and tsunami overrode protective devices, causing disruption to the supply of cooling water. Much like an X-ray, Naoko Yoshimoto reveals internal injuries and dysfunctionality in order to identify the problem. The policy of disinformation conducted by elements of Tepco and the government means that the environmental impact of the nuclear disaster has not been fully realised. This renders public discourse on the health effects of Fukushima⁷ questionable, at least, in any case far from reassuring. To maintain the illusion that the situation is under control, it is the harmless elements that are referenced, in such a way that the issue of public and personal security assumes the appearance of a masquerade.

Naoko Yoshimoto zeigt einen weißen Schutzanzug aus ihrer Serie *Melting Core*, auf den ein verzweigtes Blutadersystem gezeichnet sowie ein kreisförmiges vergrößertes „Blutgefäß“ mit rotem Faden aufgenäht ist. Aus diesem „Blutgefäß“ fließt Blut in roten Bahnen nach unten oder sammelt sich am Boden. Stellvertretend für den Körper blutet der Schutzanzug, bildet innere Verletzungen ab. *Melting Core* referiert auf das Atomreaktorunglück in Fukushima, auf die Kernschmelze in den Reaktoren, deren Schutzvorrichtungen durch das Erdbeben und den Tsunami außer Kraft gesetzt wurden, wodurch die Kühlwasserzufuhr unterbrochen wurde. Naoko Yoshimoto macht innere Verletzungen und Dysfunktionalität sichtbar, um, einer Röntgenaufnahme gleich, das Problem zu identifizieren. Die von Tepco und der Regierung teilweise betriebene Desinformationspolitik trägt dazu bei, dass die Folgewirkungen der nuklearen Katastrophe auf die Umwelt nicht im ganzen Ausmaß wahrgenommen werden. Dies macht in der Folge den öffentlichen Diskurs über die gesundheitlichen Auswirkungen von Fukushima⁷ zumindest fragwürdig und jedenfalls wenig vertrauenerweckend. Um vorzutäuschen, die Situation unter Kontrolle zu haben, wird hauptsächlich auf das hingewiesen, was unbedenklich ist, sodass das Thema der öffentlichen und persönlichen Sicherheit den Anschein einer Maskerade erhält.

- 1 The principle of l'art pour l'art, the creation and enjoyment of beauty in the tradition of the Heian and Edo periods (beauty in the form of women, eroticism and courtly culture)
- 2 Japanese naturalism is defined by a socially critical consciousness and the struggle against conventions that hinder the "modern" personality.
- 3 The Japanese Paragraph 175 was probably derived from the German Paragraph 175 (known formally as §175 StGB; also known as Section 175 in English) which was a provision of the German Criminal Code from 15 May 1871 to 10 March 1994. It made homosexual acts between males illegal, and in early revisions the provision also criminalised bestiality as well as forms of prostitution and underage sex. All in all, around 140,000 men were convicted under the law. https://en.wikipedia.org/wiki/Paragraph_175
- 4 Patrick Welter, "Tepco managers declare themselves innocent", FAZ, 30.06.2017: In March, a district court ruled for the first time that Tepco and the government were to blame and must pay compensation. The accident was predictable and avoidable. www.faz.net/aktuell/finanzen/aktien/tepco-manager-erklaren-sich-fuer-unschuldig-an-fukushima-dsaster-15084349-p2.html
- 5 Mika Obara-Minitt, Japanese Moratorium on the Death Penalty, New York 2016, p. 202
- 6 cf. Mami Kataoka, Phantoms of History – Topological Presence in the Photography of Tomoko Yoneda. In: Memories and Beyond – 2010 Kuandu Biennale, catalogue published by Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei National University of the Arts, 2010, pp 66-71
- 7 Kathrin Erdmann, "Tepco and the contaminated water", Tagesschau, 19/03/2019: Here [in Fukushima] about 1000 tanks still hold contaminated water. For many years the Japanese government and the nuclear power plant insisted that this cooling water from the reactors only contained tritium. But we now know this to be a lie. Tepco spokesman Kenji Abe still finds it hard to admit this. "In 80 percent of all tanks there is tritium as well as other substances that have not been filtered out," says Abe. This includes strontium-90, which has a half-life of almost 30 years and is carcinogenic when it enters the body through food. <http://www.tagesschau.de/ausland/fukushima-197.html>

- 1 Prinzip des L'art pour l'art, Schaffung und Genuss von Schönheit, in der Tradition der Heian- und Edo-Zeit (Schönheit in Gestalt der Frau, Erotik und der höfischen Kultur)
- 2 Der japanische Naturalismus definiert sich durch ein sozialkritisches Bewusstsein und den Kampf gegen Konventionen, die einer „modernen“ Persönlichkeit hinderlich sind.
- 3 Der japanische Paragraf 175 wurde wahrscheinlich vom Deutschen Paragraf 175 (früher bekannt als §175 StGB; auch bekannt als Section 175 im Englischen) übernommen, der als Vorschrift des Deutschen Kriminalcodes von 15. Mai 1871 bis 10. März 1994 gültig war. Er stellte sexuelle Handlungen zwischen Personen männlichen Geschlechts unter Strafe. In frühen Überarbeitungen stellte das Gesetz sowohl die widernatürliche Unzucht mit Tieren als auch Formen der Prostitution und sexuellen Missbrauch von Minderjährigen unter Strafe. Insgesamt wurden etwa 140.000 Männer nach dem Gesetz verurteilt. https://en.wikipedia.org/wiki/Paragraph_175
- 4 Patrick Welter, „Tepco-Manager erklären sich für unschuldig“, FAZ, 30.06.2017: Im März hatte ein Bezirksgericht erstmals entschieden, dass Tepco und auch die Regierung Schuld hätten und Entschädigung zahlen müssten. Der Unfall sei vorhersehbar und vermeidbar gewesen. www.faz.net/aktuell/finanzen/aktien/tepco-manager-erklaren-sich-fuer-unschuldig-an-fukushima-desaster-15084349-p2.html
- 5 Mika Obara-Minitt, Japanese Moratorium on the Death Penalty, New York 2016, S. 202
- 6 vgl. Mami Kataoka, Phantoms of History – Topological Presence in the Photography of Tomoko Yoneda. In: Memories and Beyond – 2010 Kuandu Biennale, Katalog publiziert von Kuandu Museum of Fine Arts, Taipei National University of the Arts, 2010, S. 66-71
- 7 Kathrin Erdmann, „Tepco und das kontaminierte Wasser“, Tagesschau, 19.03.2019: Hier [Anm. in Fukushima] lagern noch rund 1000 Tanks mit kontaminiertem Wasser. Dieses Kühlwasser aus den Reaktoren enthalte nur noch Tritium, beteuerten die japanische Regierung und der Atomkraftbetreiber viele Jahre lang. Doch inzwischen weiß man, das war gelogen. Tepco-Sprecher Kenji Abe tut sich auch jetzt noch schwer, das zuzugeben. „In 80 Prozent aller Tanks befinden sich neben Tritium auch noch andere Stoffe. Sie wurden bisher nicht herausgefiltert“, sagt Abe. Dazu gehört unter anderem Strontium-90, das eine Halbwertszeit von fast 30 Jahren hat und krebserregend ist, wenn es über Lebensmittel in den Körper gelangt. www.tagesschau.de/ausland/fukushima-197.html

ARTISTS KÜNSTLER*INNEN

MAKOTO AIDA <https://mizuma-art.co.jp/en/artists/aida-makoto/>

Makoto Aida (born 1965, Niigata/Japan) makes work that explores social and historical themes, such as bishojo (beautiful girls), war paintings and salary men, while freely traversing between the contemporary and the pre-modern, the East and the West. His practice spans such varied media as painting, photography, film, sculpture, performance, installation, literature and manga. In recent years he has had several solo shows, most notably *Monument for Nothing*, Mori Art Museum (Tokyo, 2012–13), *Le Non-Penseur*, Château des ducs de Bretagne (France, 2014), and *Ground No Plan* at the Aoyama Crystal Building (Tokyo, 2018).

Makoto Aida (geb. 1965, Niigata/Japan) arbeitet an sozialen und historischen Themen wie bishojo (schöne Mädchen), Kriegsbildern und Lohnarbeitern, während er sich frei zwischen dem Zeitgenössischen und der Vormoderne, dem Osten und dem Westen bewegt. Seine künstlerische Praxis umfasst so unterschiedliche Medien wie Malerei, Fotografie, Film, Skulptur, Performance, Installation, Literatur und Manga. In den letzten Jahren hatte er mehrere Einzelausstellungen, insbesondere *Monument for Nothing*, Mori Art Museum, (Tokio, 2012–13), *Le Non-Penseur*, Château des ducs de Bretagne (Frankreich, 2014) und *Ground No Plan* im Aoyama Crystal Building (Tokio, 2018).

CHIM↑POM <http://chimpom.jp>

Chim↑Pom is an artist collective formed in 2005 in Tokyo with members Ryuta Ushiro, Yasutaka Hayashi, Ellie, Masataka Okada, Motomu Inaoka and Toshinori Mizuno. Responding instinctively to the "reality" of their times, Chim↑Pom has continuously released works that intervene in contemporary society with strong social messages. In addition to participating in exhibitions throughout the world, they have developed various independent projects. In 2015, they opened their artist-run space, Garter, in Tokyo to curate and showcase works by many of their contemporaries. They also initiated, organised, and participated in the international exhibition *Don't Follow the Wind*, which opened in Fukushima on 11 March 2015 inside the nuclear exclusion zone created after the 2011 nuclear disaster. Since then, they have been working on various projects related to the subject of borders, and in 2017 presented *The Other Side*, a project on the US-Mexico border. The group received the Prudential Eye Awards in 2015 in the categories Best Emerging Artist Using Digital/Video and Best Emerging Artist of the Year.

Chim↑Pom ist ein 2005 in Tokio gegründetes Künstler*innenkollektiv mit den Mitgliedern Ryuta Ushiro, Yasutaka Hayashi, Ellie, Masataka Okada, Motomu Inaoka und Toshinori Mizuno. Als instinktive Reaktion auf die „Realität“ ihrer Zeit hat Chim↑Pom kontinuierlich Werke veröffentlicht, die mit starken sozialen Botschaften in die heutige Gesellschaft eingreifen. Neben der Teilnahme an Ausstellungen auf der ganzen Welt haben die Künstler*innen verschiedene unabhängige Projekte entwickelt. Im Jahr 2015 eröffneten sie ihren von Künstler*innen geführten Art Space Garter in Tokio, um die Arbeit vieler ihrer Zeitgenoss*innen zu kuratieren und zu präsentieren. Sie initiierten und organisierten auch die internationale Ausstellung *Don't Follow the Wind*, die am 11. März 2015 in Fukushima innerhalb der nach der Atomkatastrophe 2011 geschaffenen nuklearen Sperrzone eröffnet wurde, und nahmen auch daran teil. Seitdem arbeiten sie an verschiedenen Projekten rund um das Thema Grenzen und präsentierten 2017 *The Other Side*, ein Projekt an der US-mexikanischen Grenze. Die Gruppe erhielt 2015 die Prudential Eye Awards in den Kategorien Best Emerging Artist Using Digital/Video und Best Emerging Artist of the Year.

Gianmaria Gava (born 1978, Venice/Italy) produces work with a focus on exploring the impact of digital manipulation on perception. In a post-photographic or meta-photographic environment, digital imagery raises more questions than ever about our relationship with the physical world. In 2018 he won the Sony World Photography Awards in the Professional Architecture category. His projects have been shown at several venues worldwide, including: Somerset House, London, UK (2018), CCC Strozzi, Florence, Italy (2011), La Casa dei Tre Oci, Venice, Italy (2012). He has been living and working in Vienna since 2004.

Gianmaria Gava (geb. 1978, Venedig/Italien) produziert Arbeiten mit dem Schwerpunkt auf die Auswirkung digitaler Manipulation auf die Wahrnehmung. In einer post-fotografischen oder meta-fotografischen Umgebung werfen digitale Bilder mehr Fragen denn je über unsere Beziehung zur physischen Welt auf. 2018 gewann er den Sony World Photography Awards in der Kategorie Professional Architecture. Seine Projekte wurden an mehreren Orten auf der ganzen Welt gezeigt, darunter: Somerset House, London, Großbritannien (2018), CCC Strozzi, Florenz, Italien (2011), La Casa dei Tre Oci, Venedig, Italien (2012). Seit 2004 lebt und arbeitet er in Wien.

Edgar Honetschläger (born 1967, Linz/Austria) is a visual artist and filmmaker. In his artistic practice Honetschläger, who spent five years in the US, twelve in Japan, five in Italy, and one in Brazil, focuses on challenging cultural norms, the concept of individualisation and humankind's relationship with nature. He expresses his thoughts by means of drawing, painting, photography, performance, interventions and both short and feature-length films. He is the founder of EDOKO Institute Film Production Ltd in Vienna and co-founder of RIBO Ltd. Tokyo and recently the non-profit organisation GoBugsGo. He participated in Documenta X and the Berlinale and has had solo shows at the Belvedere 21 in Vienna and the MACRO, Rome. He currently lives and works in Rome and Vienna.

Edgar Honetschläger (geb. 1967, Linz/Österreich) ist bildender Künstler und Filmemacher. Honetschläger, der fünf Jahre in den USA, zwölf in Japan, fünf in Italien und ein Jahr in Brasilien verbrachte, konzentriert sich in seiner künstlerischen Praxis auf die Herausforderung kultureller Normen, das Konzept der Individualisierung und das Verhältnis des Menschen zur Natur. Er drückt seine Gedanken mittels Zeichnung, Malerei, Fotografie, Performance, Interventionen sowie Kurz- und Langfilmen aus. Er ist Gründer der EDOKO Institute Film Production Ltd. in Wien und Mitbegründer der RIBO Ltd. Tokyo und zuletzt der gemeinnützigen Organisation GoBugsGo. Er nahm an der Dokumenta X und der Berlinale teil und hatte Einzelausstellungen im Belvedere 21 in Wien und im MACRO, Rom. Derzeit lebt und arbeitet er in Rom und Wien.

Sachiko Kazama (born 1972, Tokyo/Japan) explores the "present" and "past" of Japan by engraving unique investigations into global history on her woodcut prints. Kazama uses a rich palette of greys to express nuances between the white of the paper and the blackness of the ink. In contrast to clearly separate phenomena like white/black or good/evil, these nuances in her works illustrate the ambiguity of human emotions, social situations, memories. Kazama takes a critical approach, also portraying the indeterminacy of history with a sense of humour. Her recent exhibitions include *Dyslympia 2680*, Maruki Gallery for the Hiroshima Panels, Saitama (2018), Yokohama Triennale, Kanagawa (2017), 11th Gwangju Biennale, Gwangju, South Korea (2016) and the 2015 Asian Art Biennial, Taichun, Taiwan.

Sachiko Kazama (geb. 1972, Tokio/Japan) erkundet die Gegenwart und Vergangenheit Japans, indem sie historische Begebenheiten in ihre Holzschnittdrucke einbringt. Kazama verwendet eine reiche Palette von Grautönen, um Nuancen zwischen dem Weiß des Papiers und der Schwärze der Tinte zu visualisieren. Im Gegensatz zu klar getrennten Phänomenen wie weiß/schwarz und gut/böse veranschaulichen diese Nuancen in ihren Arbeiten die Ambiguität menschlicher Emotionen, sozialer Situationen und Erinnerungen. In Kazamas von Kritik geprägter Herangehensweise stellt sie die Unbestimmbarkeit der Geschichte mit einem Sinn für Humor dar. Zu ihren jüngsten Ausstellungen gehören *Dyslympia 2680*, Maruki Gallery for the Hiroshima Panels, Saitama (2018), Yokohama Triennale, Kanagawa (2017), 11. Gwangju Biennale, Gwangju, Südkorea (2016) und die Asian Art Biennale 2015, Taichun, Taiwan.

Jake Knight (born 1968, Kent/UK) is a filmmaker and sound artist. Knight studied fine art time-based media at Hallam University in the UK before starting a post-production company in London and directing music videos. In 2002, he directed the film *Salaryman 6*, written and produced by Ryoko Tanaka, which went on to win several awards, including the Soho Shorts film award and took second place in the BFI short-film awards of the same year. Since the success of the film, Jake Knight has joined forces with Ryoko under the pseudonym Ne-o, with which the pair direct commercial films and produce art projects. Winning international awards, including Cannes Lions, BTA, and Clio, their work often blends a cinematic visual style with unusual and quirky ideas.

Jake Knight (geb. 1968, Kent/England) ist Filmemacher und Klangkünstler. Knight studierte Zeitbasierte Medienkunst an der Hallam University in Großbritannien, bevor er eine Postproduktionsfirma in London gründete und Musikvideos drehte. 2002 führte er Regie bei dem von Ryoko Tanaka geschriebenen und produzierten Film *Salaryman 6*, der mehrere Auszeichnungen erhielt, darunter den Soho Shorts film award und den zweiten Platz bei den BFI-Kurzfilmpreisen des gleichen Jahres. Seit dem Erfolg des Films arbeitet Jake Knight unter dem Pseudonym Ne-o mit Ryoko zusammen, mit der er Werbefilme dreht und Kunstprojekte produziert. Ihre Arbeit, die mit internationalen Preisen wie Cannes Lions, BTA und Clio ausgezeichnet wurde, verbindet eine cineastische Bildsprache mit ungewöhnlichen und überraschenden Ideen.

BuBu de La Madeleine (born 1961, Osaka/Japan) is a visual artist, performer, drag queen and former sex worker. She graduated from the Conceptual and Media Art Department at Kyoto City University of Arts in 1985. After six years' leave from the art scene, BuBu de la Madeleine joined the performance group Dump Type from 1991 to 1996 and performed in their most provocative work, *S/N* (1994). While exploring her artistic practices, she has also engaged in social activities related to AIDS, sexual minorities and sex workers since the early 1990s. Her works and activities always engage with issues of gender and the relationship between sex and gender. She currently lives and works in Nara, Japan.

BuBu de la Madeleine (geb. 1961, Osaka/Japan) ist bildende Künstlerin, Performerin, Drag Queen und ehemalige Sexarbeiterin. Sie absolvierte 1985 das Conceptual and Media Art Department an der Kyoto City University of Arts. Nach sechs Jahren Auszeit von der Kunstszene schloss sich BuBu de la Madeleine von 1991 bis 1996 der Performancegruppe Dump Type an und trat in deren provokantestem Werk *S/N* (1994) auf. Während sie ihre künstlerischen Praktiken erforscht, engagiert sie sich seit Anfang der 1990er-Jahre auch in sozialen Aktivitäten im Zusammenhang mit AIDS, sexuellen Minderheiten und Sexarbeiter*innen. Ihre Arbeiten befassen sich immer mit Fragen des Geschlechts und der Beziehung zwischen Sex und Gender. Sie lebt und arbeitet derzeit in Nara, Japan.

Midori Mitamura (born 1964, Aichi/Japan) has exhibited her works widely around the world. Her artworks draw “a personal drama which people can venture into” in the art space through the combination of diverse materials including photographs, images, music, language and found objects to depict the presence of absence in everyday life. Her installation space is filled with an incomprehensible intertwining of a personal consciousness that freely travels back and forth between the boundaries of reality and fiction. Her work was shown in a solo show at the Secession Vienna in 2006, since when her site-specific art project *Art and Breakfast* has been taking place around the globe. Midori hosts breakfast meetings for interpersonal communication with local people while developing artworks.

Midori Mitamura (geb. 1964, Aichi/Japan) stellt ihre Arbeiten weltweit aus. Ihre Kunstwerke zeigen „ein persönliches Drama, in das sich Menschen hineinwagen können“, einen Kunstraum, der durch die Kombination verschiedener Materialien wie Fotos, Bilder, Musik, Sprache und gefundene Objekte entsteht, um die Präsenz der Abwesenheit im Alltag darzustellen. Ihr Installationsraum entspricht der rätselhaften Verflechtung eines persönlichen Bewusstseins, das frei zwischen den Grenzen von Realität und Fiktion flortiert. Ihre Arbeit wurde 2006 in einer Einzelausstellung in der Secession in Wien gezeigt, seitdem findet ihr ortsspezifisches Kunstprojekt *Art and Breakfast* weltweit statt. Midori veranstaltet Frühstückstreffen zur zwischenmenschlichen Kommunikation mit der lokalen Bevölkerung, während sie Kunstwerke entstehen lässt.

YOSHINORI NIWA <https://yoshinoriniwa.com/>

Yoshinori Niwa (born 1982, Aichi/Japan) is a performance, video and installation artist whose practice takes the form of social interventions in public space, often involving seemingly absurd and unproductive physical acts. His works all bear self-explanatory, slogan-like titles and he frequently places himself in unusual situations in order to undermine and expose the emptiness of systems designed to create an illusion of “publicness”. He participated, inter alia, at the Steirischer Herbst, Graz (2018), Setouchi Triennale, MAM Screen Yoshinori, *Niwa Yoshinori Selected Video Works*, Mori Art Museum (2016) and the Aichi Triennale (2013).

Yoshinori Niwa (geb. 1982, Aichi/Japan) ist ein Performance-, Video- und Installationskünstler, dessen Praxis in Form von sozialen Interventionen im öffentlichen Raum erfolgt, die oft absurd und unproduktiv erscheinen. Seine Werke tragen alle selbsterklärende, sloganartige Titel, und er versetzt sich häufig in ungewöhnliche Situationen, um die Leere von Systemen zu untergraben und aufzudecken, welche eine Illusion von Öffentlichkeit erzeugen sollen. Ausstellungsbeteiligungen (u. a.): steirischer herbst, Graz (2018), Setouchi Triennale, MAM Screen Yoshinori, *Niwa Yoshinori Selected Video Works*, Mori Art Museum (2016) und Aichi Triennale (2013).

RYTS MONET <https://rytsmonet.eu/>

Ryts Monet (born Enricomaria De Napoli 1982, Bari/Italy) lives and works between Vienna and Venice. He studied at the IUAV University in Venice. His research is centred on issues related to memory, architecture and light. His works are the result of alterations to pre-existing materials through the use of various different media, and have been exhibited at Kunsthau Dresden (2019), 6th Moscow International Biennale for Young Art, Main Project (2018), Off Biennale Cairo (2018), Mediterranea 18, Young Artist Biennale, Tirana (2017), Kunsthau Graz (2016), Fondazione Antonio Ratti, Como (2016), Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (2015), Pan, Naples (2013), and the Kumu Art Museum, Tallinn (2011).

Ryts Monet (geb. Enricomaria De Napoli, 1982, Bari/Italien) lebt und arbeitet zwischen Wien und Venedig. Er studierte an der IUAV Universität in Venedig. Seine Forschung konzentriert sich auf die Themen Erinnerung, Architektur und Licht. Seine Arbeiten entstehen aus bereits existierenden Materialien oder Objekten, die durch den Einsatz verschiedener Medien von ihm verändert werden, und wurden an folgenden Ausstellungsorten gezeigt: Kunsthau Dresden (2019), 6th Moscow International Biennale for Young Art, Main Project (2018), Off Biennale Cairo (2018), Mediterranea 18, Young Artist Biennale, Tirana (2017), Kunsthau Graz (2016), Fondazione Antonio Ratti, Como (2016), Stedelijk Museum Bureau Amsterdam (2015), Pan, Neapel (2013) und im Kumu Art Museum, Tallinn (2011).

TOMOKO SAWADA <http://tomokosawada.com>

Tomoko Sawada (born 1977, Kobe/Japan) uses photography to explore the relationship between one's inner life and the outer image. Her works borrow compositional devices from familiar photographic formats such as school portraits, wedding photographs and fashion photography, restating them in a satirical mode so as to expose the various stereotypes and assumptions they incorporate. Predominantly casting herself in the role of a model, she has built up an extraordinary cast of characters that present a humorous and incisive portrait of Japanese society. Recent exhibitions: *Your Mirror*, ICP, New York (2019), Singapore International Photography Festival and the Japan Creative Center, Singapore (2018).

Tomoko Sawada (geb. 1977, Kobe/Japan) untersucht mithilfe der Fotografie die Beziehung zwischen dem eigenen Innenleben und dem Außenbild. Ihre Arbeiten nehmen kompositorische Anleihen bei geläufigen fotografischen Formaten wie Schulporträts, Hochzeitsfotos und Modelfotografie und formulieren sie auf satirische Weise neu, um die verschiedenen Stereotypen und Klischees, die sie transportieren, zu enthüllen. Die Künstlerin nimmt vorwiegend selbst die Rolle des Modells ein und hat bisher eine eindrucksvolle Auswahl von Charakteren geschaffen, die ein humorvolles und prägnantes Abbild der japanischen Gesellschaft repräsentiert. Jüngste Ausstellungsbeteiligungen: *Your Mirror*, ICP, New York (2019), Singapore International Photography Festival und das Japan Creative Center, Singapur (2018).

YOSHIKO SHIMADA www.otafinearts.com

Yoshiko Shimada (born 1959, Tokyo/Japan) is a visual artist and art historian. She spent four years in the US, graduating from Scripps College in 1982. She received her PhD from Kingston University, London, in 2015. She explores the themes of cultural memory and the role of women as both aggressors and victims in the Asia-Pacific War. She uses printmaking, video, performance, research and archiving to express herself. Her art was recently on display at The Aichi Triennale (2019) and in *Beyond Hiroshima*, Tel Aviv University Art Gallery (2015). She currently lectures on feminism and art at the University of Tokyo and lives in Chiba, Japan.

Yoshiko Shimada (geb. 1959, Tokio/Japan) ist bildende Künstlerin und Kunsthistorikerin. Sie verbrachte vier Jahre in den USA und schloss 1982 ihr Studium am Scripps College ab. Sie promovierte 2015 an der Kingston University, London. Die Künstlerin untersucht die Themen des kulturellen Gedächtnisses und die Rolle der Frau sowohl als Aggressorin als auch Opfer des Asien-Pazifik-Krieges. Sie nutzt Druckgrafik, Video, Performance, Forschung und Archivierung für ihre künstlerische Arbeit. Ihre Kunst wurde jüngst bei der Aichi Triennale (2019) und in *Beyond Hiroshima*, Tel Aviv University Art Gallery (2015) ausgestellt. Derzeit hält sie Vorlesungen über Feminismus und Kunst an der University of Tokyo und lebt in Chiba, Japan.

Sputniko! (born 1985) is a Japanese/British artist based in Tokyo. After majoring in mathematics and computer science at Imperial College London, she went on to pursue a masters in design interactions at the Royal College of Art. Sputniko! is known for her film and multi-media installation works, which are inspired by how technology changes society and people's values – with a particular focus on gender issues. Recent exhibitions: *Nature*, Cooper Hewitt Design Triennial, *Broken Nature*, XXII Triennale di Milano, *Japanorama*, Centre Pompidou-Metz, Setouchi Art Triennale. From 2013 to 2017 Sputniko! was an assistant professor at the MIT Media Lab, and in 2017 she was appointed associate professor at the University of Tokyo.

Sputniko! (geb. 1985) ist eine japanisch-britische Künstlerin, die in Tokio lebt und arbeitet. Nach dem Studium der Mathematik und Informatik am Imperial College London absolvierte sie einen Master in Design interactions am Royal College of Art. Sputniko! ist bekannt für ihre Film- und Multimedia-Installationen, die von der Art und Weise inspiriert sind, wie Technologie die Gesellschaft und die Werte der Menschen verändert – mit besonderem Augenmerk auf Genderfragen. Letzte Ausstellungen: *Nature*, Cooper Hewitt Design Triennale, *Broken Nature*, XXII Triennale di Milano, *Japanorama*, Centre Pompidou-Metz, Setouchi Art Triennale. Von 2013 bis 2017 war Sputniko! Assistenzprofessorin am MIT Media Lab, und 2017 wurde sie als außerordentliche Professorin an die Universität Tokio berufen.

RYUDAI TAKANO www.ycassociates.co.jp

The photographer Ryudai Takano (born 1963, Fukui/Japan) has been engaged in his artistic practice on the topic of sexuality since 1994, winning the Kimura Ihei Award in 2006 for *In My Room*, a collection of photographs that attempt to give visual expression to the ambiguities that lie in the space between the dichotomies of man or woman, homosexual or heterosexual. Since then he has produced a number of works viewing the “down there” matter of sexual desire in the context of its relationship to identity, social norms and the like, including *How to Contact a Man*, which explores the theme of sexuality in pornographic format, and *with me*, whose unguarded expressions of sexuality led to trouble with the police. In addition, Takano has produced series that challenge the notion of a hierarchy of value in visual representation, including the *Reclining Woo-Man* series of “unmarketable” body images and *Kasubaba*, which captures very familiar yet neglected parts of the distinctively Japanese urban landscape. Since the Tohoku earthquake and tsunami of 2011, Takano has been engaged in various projects on the subject of shadows. Der Fotograf Ryudai Takano (geb. 1963, Fukui/Japan) beschäftigt sich in seiner künstlerischen Praxis seit 1994 mit dem Thema Sexualität und gewann 2006 den Kimura Ihei Award für *In My Room*, eine Sammlung von Fotografien, die versuchen, die Mehrdeutigkeiten, die zwischen den Dichotomien von Mann und Frau, von homosexuell oder heterosexuell, liegen, visuell auszudrücken. Seitdem hat er eine Reihe von Arbeiten produziert, die das Thema des sexuellen Begehrens im Zusammenhang mit Identität und sozialen Normen betrachten, darunter das Werk *How to Contact a Man*, welches das Thema Sexualität in pornografischem Format untersucht, und *With Me*, dessen zu explizite Zurschaustellung von Sexualität zu Problemen mit der Polizei führte. Darüber hinaus hat Takano Serien geschaffen, die den Begriff einer Hierarchie von Werten in der visuellen Repräsentation hinterfragen, darunter die *Reclining Woo-Man*-Serie von „unverkäuflichen“ Körperbildern, und *Kasubaba*, die sehr bekannte, jedoch vernachlässigte Teile der japanischen Stadtlandschaften dokumentiert. Seit dem Erdbeben von Tohoku und dem Tsunami von 2011 befasst sich Takano mit verschiedenen Projekten zum Thema Schatten.

Shinpei Takeda (born 1978, Osaka/Japan) is an artist and filmmaker based between Tijuana, Mexico, and Düsseldorf, Germany. Employing a wide range of media, his works revolve around the (anti-) monumentality of memories in space and time, as is evident in his various ongoing projects such as *Hiroshima Nagasaki Download*, *Alpha Decay* and *Ghost Magnet Roach Motel*. His works have been shown at the Centro Cultural Tijuana (2010), Kyoto Art Center (2012), Maruki Museum (2014), Nagasaki Art Museum (2015), Kunstpalast Düsseldorf (2018), Museo de la Cancilleria, Mexico City (2018) and the Contemporary Museum of Art Queretaro, Mexico (2019).

Shinpei Takeda (geb. 1978, Osaka/Japan) ist Künstler und Filmemacher und pendelt zwischen Tijuana, Mexiko, und Düsseldorf, Deutschland. Er verwendet eine breite Palette an Medien, seine Arbeiten kreisen um die (Anti-) Monumentalität von Erinnerungen in Raum und Zeit, wie sich in seinen verschiedenen laufenden Projekten wie etwa *Hiroshima Nagasaki Download*, *Alpha Decay* und *Ghost Magnet Roach Motel* zeigt. Seine Werke wurden im Centro Cultural Tijuana (2010), Kyoto Art Center (2012), Maruki Museum (2014), Nagasaki Art Museum (2015), Kunstpalast Düsseldorf (2018), Museo de la Cancilleria, Mexiko City (2018) und im Contemporary Museum of Art Queretaro, Mexiko (2019) gezeigt.

MOMOYO TORIMITSU www.momoyotorimitsu.com

Momoyo Torimitsu (born 1967, Tokyo/Japan) has been living and working in New York since 1996, when she participated in the P.S.1 International Studio Program. The impact of corporate culture is a subject she has explored since the beginning of her career. She began to focus her artwork on the effects of capitalism on daily life, re-examined through the lenses of irony and humour. She uses a variety of media in her work, including kinetic sculpture, inflatable balloons, video, performance and media art, while also undertaking socially engaged projects. She participated in *Floating Utopias*, ArtScience Museum Singapore, *A Colossal World*, White Box, NY, Manifesta11 Zurich, Gwangju Biennale South Korea, *All About Laughter*, Mori Art Museum Tokyo, and the Shenzhen-Hong Kong Bi-city Biennale of Urbanism/Architecture.

Momoyu Torimitsu (geb. 1967, Tokio/Japan) lebt und arbeitet seit 1996 in New York, als sie am P.S.1 International Studio Program teilnahm. Die Auswirkungen der Unternehmenskultur sind ein Thema, mit dem sie sich seit Beginn ihrer Karriere beschäftigt. Sie begann ihre künstlerische Arbeit auf die Auswirkungen des Kapitalismus im Alltag zu fokussieren – wiedergegeben mit Ironie und Humor. In ihren Werken bedient sie sich einer Vielzahl an Medien, darunter kinetische Skulpturen, aufblasbare Ballons, Video-, Performance- und Medienkunst, während sie sich gleichzeitig Sozialprojekten widmet. Sie nahm an Ausstellungen wie *Floating Utopias*, ArtScience Museum Singapore, *A Colossal World*, White Box, NY, Manifesta 11 Zürich, Gwangju Biennale, Gwangju, Südkorea, *All About Laughter*, Mori Art Museum Tokyo und der Shenzhen-Hong Kong Bi-city Biennale of Urbanism/Architecture teil.

HANA USUI www.hana-usui.net

Hana Usui (born 1974, Tokyo/Japan) studied art history at Waseda University and calligraphy in Tokyo. Her abstract drawings are made with white or black oil paint, which she overlays onto inkwash or photographs. Since 2014 she has been using her artistic vocabulary mainly to address injustices in the environmental, political and social fields. Exhibitions (selected): *Show Me Your Wound*, Dom Museum Wien, Vienna (2018-19), *Profili del Mondo*, Drawing Biennial Rimini (2016), *Black Rain*, Bildraum 01, Vienna (2015), *Hans Hartung, Informel and Its Impact*, the National Museums in Berlin (2010), *Sensai*, Museum Residenzgalerie Salzburg (2009), *Works on Paper*, Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Krakow, Poland (solo, 2009). She has been living and working in Vienna since 2010.

Hana Usui (geb. 1974, Tokio/Japan) studierte Kunstgeschichte an der Waseda University und Kalligrafie in Tokio. Ihre abstrakten Zeichnungen entstehen mit weißer oder schwarzer Ölfarbe, die sie auf Tuschelavierungen oder Fotos setzt. Seit 2014 nutzt sie ihr künstlerisches Vokabular vor allem, um auf Ungerechtigkeiten im ökologischen, politischen und sozialen Bereich aufmerksam zu machen. Ausstellungen (Auswahl): *Show Me Your Wound*, Dom Museum Wien, Wien (2018–19), *Profili del Mondo*, Drawing Biennial Rimini (2016), *Black Rain*, Bildraum 01, Wien (2015), *Hans Hartung, Informel and Its Impact*, Staatliche Museen in Berlin (2010), *Sensai*, Museum Residenzgalerie Salzburg (2009), *Works on Paper*, Manggha Museum of Japanese Art and Technology, Krakow, Polen (Solo, 2009). Seit 2010 lebt und arbeitet sie in Wien.

TOMOKO YONEDA www.tomokoyoneda.com & www.shugoarts.com

Tomoko Yoneda (born 1965, Hyogo/Japan) makes works that examine the memories and history associated with places and events. Her works evoke memories of distraction and loss that have become etched in the landscape. She participated in the Shanghai Biennale (2018–19), Gwangju Biennale (2014), Aichi Triennale (2013) and the Venice Biennale (2007). Selected exhibitions include: *Catastrophe and the Power of Art*, Mori Art Museum (2018–2019), *Dialogue with Albert Camus*, Maison de la culture du Japon à Paris (2018), *Discordant Harmony*, Kuandu Museum of Fine Arts (2016)/Hiroshima City Museum of Contemporary Art (2015), *We Shall Meet In Place Where There Is No Darkness*, Himeji City Museum of Art (2014)/Tokyo Photographic Art Museum (2013) and the Fundación MAPFRE, Madrid (2021). She currently lives and works in London.

Tomoko Yoneda (geb. 1965, Hyogo/Japan) schafft Arbeiten, die sich mit der Erinnerung und Geschichte von Orten und Ereignissen beschäftigen. Ihre Werke wecken Erinnerungen an Zerrüttung und Verlust, die sich in die Landschaft eingebrannt haben. Sie nahm an der Shanghai Biennale (2018–2019), der Gwangju Biennale (2014), der Aichi Triennale (2013) und der Venedig Biennale (2007) teil. Ausgewählte Ausstellungen: *Catastrophe and the Power of Art*, Mori Art Museum (2018–2019), *Dialogue with Albert Camus*, Maison de la culture du Japon à Paris (2018), *Discordant Harmony*, Kuandu Museum of Fine Arts (2016) / Hiroshima City Museum of Contemporary Art (2015), *We Shall Meet In Place Where There Is No Darkness*, Himeji City Museum of Art (2014)/Tokyo Photographic Art Museum (2013) und die Fundación MAPFRE, Madrid (2021). Derzeit lebt und arbeitet sie in London.

NAOKO YOSHIMOTO www.naokoyoshimoto.com

Naoko Yoshimoto (born 1972) in Hyogo, west of Kobe/Japan, where she lives and works. She studied analytical psychology at Kyoto University Faculty of Education and also graduated from Kawashima Textile School. Yoshimoto is an artist who metaphorically expresses the existence of hidden narratives and buried memories using clothing. In her work she often presents such items, especially used white shirts, pressed into geometric bundles, that stand for what remains of the work and suffering in whole biographies. She has held solo exhibitions in museums and galleries in Japan, as well as at the Red Mill Gallery in Vermont/US.

Naoko Yoshimoto (geb. 1972, Hyogo, West of Kobe/Japan, wo sie lebt und arbeitet.) Sie studierte Analytische Psychologie an der Pädagogischen Fakultät der Universität Kyoto und absolvierte außerdem die Kawashima Textile School. Yoshimoto ist eine Künstlerin, die die Existenz von verborgenen Narrativen und vergrabenen Erinnerungen metaphorisch mithilfe von Kleidung ausdrückt. Oft verwendet sie in ihrer Arbeit gebrauchte weiße Hemden, die zu geometrischen Bündeln gepresst, für das stehen, was von der Arbeit und dem Leid einer ganzen Biografie übrig ist. Die Künstlerin hatte Einzelausstellungen in Museen und Galerien in Japan sowie in der Red Mill Gallery in Vermont/USA.

Exhibition Ausstellung
JAPAN UNLIMITED

26.09.2019–24.11.2019
Tue–Sun 1–4, 4:30–8pm
Di–Son 13–16, 16:30–20 Uhr
Free Admission Freier Eintritt

frei_raum Q21 exhibition space
MuseumsQuartier Wien
Museumsplatz 1, 1070 Wien
Österreich
www.q21.at

CURATOR KURATOR
Marcello Farabegoli

DIRECTOR DIREKTOR
MUSEUMSQUARTIER WIEN
Christian Strasser

ARTISTIC DIRECTOR
KÜNSTLERISCHE LEITERIN
frei_raum Q21 exhibition space MQ
Elisabeth Hajek

PUBLIC RELATIONS
ÖFFENTLICHKEITSARBEIT
Q21 & MQ
Irene Preißler

Japan Unlimited is organised in cooperation with the Austrian Federal Ministry for Europe, Integration and Foreign Affairs and is an official event of „150 Years Austria-Japan Friendship“ of the Japanese Embassy to Austria. „Japan Unlimited“ wird in Kooperation mit dem Österreichischen Bundesministerium für Europa, Integration und Äußeres organisiert und ist eine offizielle Veranstaltung von „150 Jahre Freundschaft Österreich-Japan“ der Japanischen Botschaft in Österreich.

PUBLISHER HERAUSGEBER
MuseumsQuartier Wien &
Marcello Farabegoli Projects

EDITOR REDAKTION
Marcello Farabegoli

EXHIBITION VIEWS
AUSSTELLUNGSANSICHTEN
Pablo Chiereghin

GRAPHIC DESIGN GRAFIK-DESIGN
Michael Rudolph

TEXTS TEXTE
„Japan Unlimited: Gedanken zu künstlerischer Freiheit zwischen Provokation und Diplomatie in Japan“
Marcello Farabegoli
(Scientific supervision Wissenschaftliche Betreuung: **Bernhard Scheid**)
„Japan Unlimited: Die Form neben dir“
Sabine Winkler

WORK DESCRIPTIONS
WERKBESCHREIBUNGEN
Marcello Farabegoli & Sabine Winkler

SHORT BIOGRAPHIES AND CREDITS
KURZBIOGRAFIEN UND CREDITS
Artists Künstler*innen
Gallerists Galerist*innen,
Assistants Assistent*innen

CONCEPT KONZEPT
Marcello Farabegoli & Sabine Winkler

ASSISTANT TO THE ARTISTIC DIRECTOR
ASSISTENTIN DER KÜNSTLERISCHEN
LEITUNG frei_raum Q21 exhibition space MQ
Esther Brandl

TRANSLATION AND PROOFREADING
ÜBERSETZUNG UND LEKTORAT
James J. Conway, Pia Praska, David Westacott

EXHIBITION DESIGN AUSSTELLUNGSDESIGN
Marcello Farabegoli

3D-SIMULATION AND ASSISTANT
EXHIBITION DESIGN
3D-SIMULATION UND ASSISTENZ
AUSSTELLUNGSDESIGN
Rosie Benn

TRAILER
Rafael Kozdron

EDUCATIONAL PROGRAMME
VERMITTLUNGSPROGRAMM
Marcello Farabegoli & Margit Mössmer

ADVISORY
Diethard Leopold

FUNDRAISING, PRODUCTION AND
SUPPORTING EVENTS
FUNDRAISING, SPONSORING,
PRODUKTION UND RAHMENPROGRAMM
Marcello Farabegoli Projects



Partner des Q21 Artist-in-Residence-
Programms im MuseumsQuartier:

tranzit.org

Mit Unterstützung der ERSTE Stiftung



DOROTHEUM
SEIT 1707



Diethard Leopold

Franz-Hesso zu Leiningen

Cha No Ma
GRÜN & TEE & JAPAN



boesner



Kesselbrüder GmbH



MARCELLO
FARABGOLI
PROJECTS

ATTENTION

In January 2019, the Japanese Embassy to Austria recognized „Japan Unlimited“ as official event of the anniversary „150 Years of Friendship Austria – Japan“. On 30 October 2019, about five weeks after the opening of the exhibition, the Embassy withdrew its symbolic support. Seven Japanese sponsors or sponsors with a close relationship to Japan asked for their logo to be removed from our online media. The withdrawal of the Japanese Embassy caused headlines in almost all Austrian and Japanese media as well as in some important international media.

ACHTUNG

Die Japanische Botschaft in Österreich hatte „Japan Unlimited“ im Januar 2019 als offizielle Veranstaltung des Jubiläums „150 Jahre Freundschaft Österreich – Japan“ anerkannt. Am 30. Oktober 2019, etwa fünf Wochen nach der Eröffnung der Ausstellung, nahm die Botschaft die symbolische Unterstützung jedoch zurück. Dazu baten sieben japanische Sponsoren bzw. Sponsoren, die eine enge Beziehung zu Japan haben, um die Entfernung ihres Logos aus unseren Onlinemedien. Der Rückzug der Japanischen Botschaft sorgte für Schlagzeilen in fast allen österreichischen und japanischen sowie in einigen wichtigen internationalen Medien.



Logo withdrawn
Logo zurückgezogen

