

**J
A
P
A
N**

UNLIMITED

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

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, Sput-niko!, 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, regen 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 ausjuriert.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 *tatema*e und *hon*ne

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 *tatema*e 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 *tatema*e (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 *tatema*e können Dinge ausgehandelt oder auch verboten werden, ohne explizit auf eigenen Interessen (*hon*ne) bestehen zu müssen. Dies geschieht im Interesse einer übergeordneten Harmonie (*wa*), deren Verletzung bedeuten würde, „das Gesicht zu verlieren“. „In diesem Sinne wird *tatema*e zu einem System von Codes, durch das sich völlig Fremde von anderen, die den gleichen *tatema*e-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 dienten. 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 Moralsätze 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 schweres 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 abstrakten 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“ vergleichen, 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, lebhaftes 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 mit 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 vorhergehenden 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 – *tatemae* (“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. *Tatemae* 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, *tatemae* 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.

Tatemae 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, *tatemae* 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 *tatemae* 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 unpixelated 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 Erlebensspektrum, 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 unpixelte 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

Tatemae 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 *tatemae* 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 *tatemae* 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 Atom-bombenkatastrophe 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 konvergieren. 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. *Tatamae* 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 Praxis, 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 Heißlaufs der digitalen Kommunikationskanäle – oder welche neuen Formen der Repolitisierung brauchen wir?

Die Ausstellung untersucht, in welcher Form künstlerische Praxen von *tatamae*, *tatamae*-Übertretungen und *honne* geprägt sind, um damit in Verbindung stehende Grenzen sichtbar zu machen und zu durchbrechen. Oder kann *tatamae* 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 *tatamae* 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/>

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 Documenta 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 www.ne-o.co.uk, <https://stinkfilms.com/director/ne-o/>

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 Post-produktionsfirma 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 www.otafinearts.com

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 floriert. 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. Ausstellungsbeiträge (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 Kunsthaus Dresden (2019), 6th Moscow International Biennale for Young Art, Main Project (2018), Off Biennale Cairo (2018), Mediterranea 18, Young Artist Biennale, Tirana (2017), Kunsthaus 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: Kunsthaus Dresden (2019), 6th Moscow International Biennale for Young Art, Main Project (2018), Off Biennale Cairo (2018), Mediterranea 18, Young Artist Biennale, Tirana (2017), Kunsthaus 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.

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, Mexico City (2018) und im Contemporary Museum of Art Queretaro, Mexiko (2019) gezeigt.

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.

Momoyo 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 (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

 Bundeskanzleramt

Bundesminister für EU,
Kunst, Kultur und Medien

WIEN
KULTUR

 Bundesministerium
Europa, Integration
und Äußeres

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

tranzit.org

Mit Unterstützung der ERSTE Stiftung



NEC

DOROTHEUM
SEIT 1707

GS
Grand Seiko

FREY
FREUNDE BEWEGEN

Diethard Leopold

Franz-Hesso zu Leiningen

Cha No Ma
GRÜN & TEE C JAPAN



boesner

AMADA



**Jm TON
UND LICHT**

MARCELLO
FARABEGOLI
PROJECTS

