

version

INTER

7



TABLE OF CONTENTS	S	S	EDITORIAL
	0 1	0 2	L I N D A K L Ö S E L
MIKOSHI—PORTABLE SHRINE	COVER		
EDITORIAL	S 02		
AKI SASAMOTO	S 03–08		
KOTA TAKEUCHI	S 09–14		
YOSHIKO SHIMADA / LINDA KLÖSEL	S 15–20		
SOU FUJIMOTO / KONRAD WINTER / MANFRED GRÜBL	S 21–28		
KAZUMI W. MINOGUCHI / MICHAEL SCHNEIDER	S 29–34		
URSULA MARIA PROBST / RAASHISH INDIA / KAI LAM	S 35–36		
CHRISTIANA PERSCHON	S37–40		
JOJO GRONOSTAY	S 41–44		
PRINTMAKING AND PRINT MEDIA CLASS, TOKYO UNIVERSITY OF THE ARTS	S 45–46		
DRESSED LIKE VERSION	S 47		
BIOGRAPHIES	S 48		
CD/DVD EDITION KW.I	S 49		
IMPRINT	S 50		

The cultural, social, or political context plays a decisive role in the understanding of art and culture. Art is always interpreted against the background of one's own context—especially when culture-specific information necessary for understanding is lacking or misunderstood. According to the concepts of interculturality developed by cultural anthropologist Edward T. Hall, such as culture-specific information behavior, Japan is a high-context culture in which much of the meaning is conveyed through implicit references, relationships, and body language rather than directly through words. These cultures are conveyed on the basis of an internal understanding, the respective context, and social norms.

In *Empire of Signs*, Roland Barthes recommends striving for “the possibility of a difference, a mutation, a revolution in the character of symbolic systems,” to “descend into the untranslatable and feel its shock ... until the whole of the Occident within us begins to waver.” He suggests subjecting the stereotypical Western concepts of Japan—conformity, harmony, and hierarchy—to closer examination, and relativizing our age-old inherited strategies of universalism in order to be able to situate cultural difference at all. Of course, on the global platforms of this world there is, in every field, a form of exchange of information and ideas—which we, too, make use of for this issue—but we repeatedly encounter the limits of genuine understanding. It is precisely in light of these question marks that it is worthwhile to question one's own perspectives and convictions against the backdrop of their Western grounding. “The Japanese, it is said, expresses impressions rather than assertions.”

In VERSION 07, we speak with Aki Sasamoto about her partially improvised monologues and performances in sculptural environments. Manfred Grübl and Konrad Winter had the opportunity to discuss with Sou Fujimoto his architectural approach—the mutual interpenetration of architecture and nature—as well as the idea behind the “world-encircling” ring at Expo 2025. Kota Takeuchi offers insights into his work in the security zone of Fukushima, into art within the exclusion zone, and into his research on Japanese balloon bombs during World War II. Yoshiko Shimada also addresses this history from a feminist perspective; we speak with her about the forgotten Japanese “comfort women,” censorship in Japan's cultural policy, and gender roles in connection with Japanese colonialism and imperialism. Kazumi Minoguchi and Michael Schneider introduce us to the world of manga and anime and their development since the 1960s. Our Austrian contributions come from Christiana Perschon, who for her films engages in a collaborative exchange of experiences with Austrian women artists of the last century, and Jojo Gronostay, who, starting from his fashion label DMWC, raises fundamental questions about economic cycles and the attribution of value in the relationship between Europe and Africa. Ursula Maria Probst, Rashish India, and Kai Lam share their experiences exploring neuroaesthetics in the field of art and its impact on the body and society. Students of the Printmaking and Print Media class at Tokyo University of the Arts designed an insert in which they explain their approaches and research questions.

Der kulturelle, soziale oder politische Kontext spielt beim Verständnis von Kunst und Kultur eine maßgebliche Rolle. Kunst wird immer auch vor dem Hintergrund des eigenen Kontextes interpretiert, vor allem wenn kulturspezifische Informationen zum Verständnis fehlen oder missverstanden werden. Japan ist nach den vom Kulturanthropologen Edward T. Hall entwickelten Konzepten zur Interkulturalität, wie das kulturspezifische Informationsverhalten, eine High-Context-Kultur, bei der ein Großteil der Bedeutung durch implizite Hinweise, Beziehungen und Körpersprache und nicht direkt durch Worte vermittelt wird. Diese Kulturen vermitteln sich auf der Grundlage eines internen Verständnisses, den jeweiligen Kontext und soziale Normen.

In *Das Reich der Zeichen* empfiehlt Roland Barthes „die Möglichkeit einer Differenz, einer Mutation, einer Revolution im Charakter der Symbolsysteme“ anzustreben, „ins Unübersetzbare hinabsteigen und dessen Erschütterung empfinden ... bis der ganze Okzident in uns ins Wanken gerät“. Es schlägt vor, die im Westen stereotypen Konzepte Japans – Konformismus, Harmonie und Hierarchie – einer genaueren Untersuchung zu unterziehen, und unsere seit Jahrtausenden vererbten Strategien des Universalismus zu relativieren, um die der Differenz zwischen den Kulturen überhaupt einordnen zu können. Natürlich gibt es auf den globalen Plattformen dieser Welt in allen Bereichen eine Form des Informations- und Gedankenaustausches – die auch wir für unsere Ausgabe nutzen –, aber immer wieder geraten wir an Grenzen eines wirklichen Verstehens. Gerade entlang dieser Fragezeichen lohnt es sich, die eigenen Blickwinkel und Überzeugungen vor dem Hintergrund ihrer okzidentalten Verankerung anzuzweifeln. „Der Japaner, sagt man, äußert Eindrücke und nicht Feststellungen.“

In VERSION 07 sprechen wir mit Aki Sasamoto über ihre teilweise improvisierten Monologe und Performances in skulpturalen Umgebungen, Manfred Grübl und Konrad Winter hatten die Gelegenheit mit Sou Fujimoto über seinen architektonischen Zugang – die gegenseitige Durchdringung von Architektur und Natur – und die Idee hinter dem „weltumspannenden“ Ring auf der Expo 2025 zu diskutieren. Kota Takeuchi gibt uns Einblicke in seine Arbeit in der Sicherheitszone von Fukushima, über Kunst in der Sperrzone und seine Arbeit zu den japanischen Ballonbomben im 2. Weltkrieg. Eine Aufarbeitung, der sich auch Yoshiko Shimada aus feministischer Sicht widmet. Mit ihr sprechen wir über die vergessenen japanischen Trostfrauen, über Zensur in der Kulturpolitik Japans und Geschlechterrollen im Zusammenhang mit japanischem Kolonialismus und Imperialismus. Kazumi Minoguchi und Michael Schneider geben uns Einblicke in die Welt der Manga und Animes und ihre Entwicklung seit den 1960-Jahren. Unsere österreichischen Beiträge kommen von Christiana Perschon, die sich für ihre Filme in einen kollaborativen Erfahrungsaustausch mit österreichischen Künstlerinnen des letzten Jahrhunderts begibt, und Jojo Gronostay, der ausgehend von seinem Modelabel DMWC grundsätzliche Fragen zu ökonomischen Kreisläufen und Wertzuschreibungen im Verhältnis zwischen Europa und Afrika stellt. Ursula Maria Probst, Rashish India und Kai Lam teilen ihre Erfahrungen bei der Erforschung von Neuroästhetik im Bereich der Kunst und ihre Auswirkung auf Körper und Gesellschaft. Studierende der Klasse für Druckgrafik und Printmedien an der Tokyo University of the Arts gestalteten ein Insert, in dem sie ihre Zugänge und Fragestellungen erläutern.



Wrong Happy Hour, 2014 / Museum of Contemporary Art Tokyo, 2025

VERSION: In your artistic practice, objects, installation, performance, and text are closely interwoven and refer to one another. One generates the next. Where do you begin when you develop a work?

Aki Sasamoto: Some works begin as object experiments or as research into an object, and later another approach emerges from that—like a movement, or maybe language comes in. A good example is *Spirits Cubed* (2020) commission for Hirosaki Museum of Contemporary Art, the black room that I also showed at the Museum of Contemporary Art Tokyo (*Aki Sasamoto's Life Laboratory*, 2025). My goal was to make a whiskey glass spin forever. This rotating glass piece was originally a sculpture, and it took about half a year until it worked. And from that sculpture it expanded into an installation. I also incorporated it into a dance project and into a video. Another time, the process might begin with movement or with language, like in *Strange Attractors*, the 2010 piece. That began as a vignette of different performances, some of which weren't even visible. The work before that, *remembering/modifying/developing* (2007–2008), exists now as a nine-frame video documentation. It was a piece where I had installed a kind of menu with ten possible performances on the wall, and each time I simply did the one I felt like doing at that moment. So the work was very performance-based. And from that came *Strange Attractors*, which now seems like a performance installation, but originally came from movement practice. Another example: *random memo random* (2016) was actually only movement. Originally at the Kochi-Muziris Biennale, all I wanted was this movement. No language, no installation. But afterwards, at the first performance, language was added. These are three different examples, but basically I can start with an object, with movement, or with language—from different directions.

V.: You work with mathematical and physical phenomena—point reflections, strange attractors from chaos theory, or the laws of wind flow. Do your objects emerge from that almost like in a laboratory?

A.S.: I think it depends on the kinds of conversations I'm having in my life. Conversations with friends or other people inspire me. For example, I still have a group of friends from middle school in Japan I'm in touch with. With them I talk a lot about social relationships, mutual acquaintances, or medicine—many of them are doctors—and that flows into the work. Other times it's simply my interests in life. I'm interested in mixing cocktails or in cooking, and that becomes part of a piece. Here in the US my best friend is a mathematician. So we talk about that, and pieces come out of it that have something to do with the concept of multiplication, for example. All these dialogues move into my work. I use physics or mathematics because they connect me with the

VERSION: In deiner künstlerischen Praxis sind die Objekte, die Installation, die Performance und der Text eng miteinander verwoben und beziehen sich aufeinander. Das eine bringt das andere hervor. Wo ist dein Ausgangspunkt, wenn du eine Arbeit entwickelst?

Aki Sasamoto: Manche Arbeiten beginnen als Objekt-Experiment oder mit seiner Erforschung und später entsteht daraus ein anderer Ansatz, wie eine Bewegung oder vielleicht kommt Sprache hinein. Ein gutes Beispiel dafür ist *Spirits Cubed* (2020), ein Auftragswerk für das Hirosaki Museum of Contemporary Art, der schwarze Raum, den ich auch im Museum of Contemporary Art Tokyo (*Aki Sasamoto's Life Laboratory*, 2025) gezeigt habe. Mein Ziel war es, ein Whiskeyglas für immer drehen zu lassen. Dieses rotierende Glasstück war also zunächst eine Skulptur und es hat etwa ein halbes Jahr gedauert, bis es funktionierte. Und von der Skulptur aus hat es sich zur Installation erweitert. Ich habe es auch in einem Tanzprojekt und in einem Video integriert. Ein anderes Mal kann der Prozess mit Bewegung beginnen oder mit Sprache wie bei *Strange Attractors*, das Stück von 2010. Das begann als Vignette verschiedener Performances, von denen manche gar nicht sichtbar waren. Das Werk davor, *remembering/modifying/developing* (2007–2008), existiert jetzt als neunteilige Videodokumentation. Das war eine Arbeit, in der ich eine Art Menü mit zehn möglichen Performances an der Wand installiert hatte, und jedes Mal habe ich einfach die gemacht, die ich gerade wollte. Die Arbeit war also sehr performancebasiert. Und daraus wurde dann *Strange Attractors*, das jetzt wie eine Performance-Installation wirkt, aber ursprünglich aus einer Bewegungspraxis entstand. Ein anderes Beispiel: *random memo random* (2016) war eigentlich nur Bewegung. Ursprünglich auf der Kochi-Muziris Biennale war alles, was ich wollte nur diese Bewegung. Ohne Sprache, ohne Installation. Aber danach wurde bei der ersten Performance Sprache hinzugefügt. Das sind jetzt drei verschiedene Beispiele, aber im Grunde kann ich mit einem Objekt beginnen, mit Bewegung oder mit Sprache – aus unterschiedlichen Richtungen.

V.: Du beschäftigst dich mit mathematischen und physikalischen Phänomenen, Punktspiegelungen, Strange Attractors aus der Chaostheorie oder Gesetzen von Windströmungen. Entstehen so deine Objekte quasi wie in einem Labor?

A.S.: Ich glaube, es hängt von der Art der Gespräche in meinem Leben ab. Gespräche mit Freund*innen oder anderen Menschen inspirieren mich. Ich habe zum Beispiel noch immer Kontakt zu Freund*innen aus der Mittelschule in Japan. Mit ihnen spreche ich viel über soziale Beziehungen, gemeinsame Bekannte oder Medizin – viele von ihnen sind Ärzt*innen – und das fließt dann in die Arbeit ein. Und andere Male sind es einfach meine Interessen im Leben. Ich interessiere mich für das Mixen von Cocktails oder

motifs I use, like diagrams. That helps me think about installations or sculptures—diagrammatically—and also helps me communicate concepts. I don't consciously seek out a specific field. If my best friend were a historian, I'd probably be talking about history. My recent works have a lot to do with fishing because I do that with my child and my partner is a fisherman. With longline fishing, I simply drop the weight into the sea and wait. I'm basically borrowing my life—and that seeps into my work. I connect the basic concepts from any scientific field with whatever I'm doing in life at that moment.

V.: How do you arrive at your storytelling? In your texts you deal with existential questions but also with everyday ones. What role do metaphors play in your texts and performances?

A.S.: I love metaphors, so I use them consciously. Most of the time I don't write down the text—I really rely on improvised moments. For a while I regularly went to open-mic nights at comedy clubs. This is how I tried to exercise. Like: How can you tell a story in three minutes? Stand-up comedians need a certain compositional ability: you have the core of a story, but you need to use the moment and calibrate it to that place and that audience so that the story works. I was fascinated by this and observed and studied this type of storytelling. I think it's very close to what I want to do, because it has improvisation and intention, but no fixed text.

V.: So your performances aren't scripted. What is the difference between writing something down and improvising? When you repeat something, it changes with each presentation, doesn't it?

A.S.: I rely on forgetting. You have to deal with forgetting your own forgetting. I think that if I don't write it down, then there's no "correct" version I could forget. It's more about an abstract form of the story. I remember the core. I want to figure out how to hold the story as essence and not linearly—linear as in a record or a transcript. I really try to resist that, because as soon as I make, for example, a documentation video, my gallery might transcribe the text and then ask me to check the language. And that's very hard. And it would be a lie to say I've never seen it in written form. But I don't hold onto it, or at least I try not to think about it. I try to remember it more like a cloud, in which there are different small scenes. Then I'm free to completely change them, add something, remove something. I'm also interested in people who do that. There are stories that are shared within a whole family, but each person tells them a bit differently. I know the story, I've heard it many times, and still it gets told again. Some tell it in exactly the same way, others tell it slightly differently each time. That interests me in this world of storytelling: you recognize the story, but it's never told exactly the same way. That's what I'm looking for. Or a fable—something else I think about: When you read Italo Calvino, it's wonderful, but where did the actual material come from? And before he wrote it down, what did the story look like? I'm not fundamentally against writing things down, but as a performer I'm interested in the time that hasn't been fixed yet, the time that is still alive.

V.: On the other hand, of course, you have your set, you have the installation, and that helps you keep your performance in order. Because you use the tools—the cube, the microphone, the table. You have the framework and your setup, and you work with that setup.

A.S.: Yes, and that frame is very tight. I think the boundary of the story is more visible, more strongly visualized. If I change something during the performance ... instead of going to the window first, maybe I play with the duct first ... then you open the story just a little, like a tiny slit to let in some air. And maybe that will lead me to a completely different story. Or I get too close to the audience, recognize someone, and suddenly talk about something else. That's a very small shift. I'm not looking for a kind of improvisation that's totally open and invites randomness. That's not what I'm after. I'm trying to figure out how these tiny things can have an effect. And that's why I bring up fables. The story is more or less the same, but it changes a little each time ... if the king changes, or if the climate changes ... then the story changes a bit. But every now and then there's a drastic moment: it used to be the ant and the grasshopper, but suddenly the grasshopper becomes a frog—and then everything is different. So even if you change the story just a little, there's the possibility that everything changes completely. I think that this "keeping alive" opens up a possibility for change.

V.: At one point you say: You have to achieve a total control before you accept the chaos in it. Elsewhere you speak of structured improvisation. Even if you understand the pattern, unpredictable things can happen. Can you tell us more about that?

A.S.: When you begin paying attention to those small changes, then you really know the space. And maybe you notice total chaos or any major change more strongly because you're so aware. And that's what this control is about. If you have more control and you try to achieve a consistent movement, then a small change becomes an opening for a dramatic change. I can't just walk into somewhere where I understand absolutely nothing. That's not the chaos I'm looking for. First I look for a recognizable pattern. Then you can really see what doesn't conform to that pattern. I think most of making or repeating performances is training my senses to recognize those chaotic moments. You can't just walk into chaos. You need to create a ground from which you can

Kochen, und das wird dann Teil eines Stücks. Hier in den USA ist mein bester Freund Mathematiker. Also wir sprechen darüber und es entstehen zum Beispiel Stücke, die etwas mit dem Konzept von Multiplikation zu tun haben. All diese Dialoge gelangen in meine Arbeit. Ich benutze Physik oder Mathematik, weil es mich mit Motiven verbindet, die ich verwende, wie Diagramme. Das hilft mir, Installationen oder Skulpturen zu denken – diagrammatisch – und auch beim Vermitteln von Konzepten. Ich suche nicht bewusst ein bestimmtes Feld. Wenn mein bester Freund Historiker wäre, würde ich wahrscheinlich über Geschichte sprechen. Die jüngsten Arbeiten haben viel mit Angeln zu tun, weil ich das mit meinem Kind mache und mein Partner Fischer ist. Beim Langleinenfischen lasse ich einfach das Gewicht ins Meer fallen und warte. Ich leihe mir im Grunde mein Leben aus – und das sickert in die Arbeit ein. Ich verbinde die elementaren Konzepte aus jedem wissenschaftlichen Feld mit dem, was ich im Leben gerade tue.

V.: Wie kommst du zu deinem Storytelling? Deine Texte beschäftigen sich ja einerseits mit existentiellen, aber auch mit ganz alltäglichen Fragen. Welche Rolle spielen Metaphern in deinen Texten und Performances?

A.S.: Ich mag Metaphern sehr, also benutze ich sie bewusst. Meistens schreibe ich den Text nicht auf, ich verlasse mich wirklich auf Improvisationsmomente. Eine Zeit lang bin ich regelmäßig zu Open-Mic-Abenden in Comedy-Clubs gegangen. So habe ich versucht, zu üben. Also: Wie kann man in drei Minuten eine Geschichte erzählen? Stand-up-Comedians brauchen eine bestimmte kompositorische Fähigkeit: Man hat zwar den Kern der Geschichte, aber man muss den Moment nutzen und ihn für diesen Ort und dieses Publikum kalibrieren, damit die Geschichte funktioniert. Mich hat das fasziniert und ich habe diese Art von Storytelling beobachtet und studiert. Ich glaube, es ist dem, was ich tun möchte, sehr nahe, weil es Improvisation und eine Absicht hat, aber keinen festgelegten Text.



Sink or Float, 2022 / Museum of Contemporary Art Tokyo, 2025

V.: Deine Performances sind also nicht gescriptet. Was ist der Unterschied zwischen dem, etwas aufzuschreiben oder zu improvisieren? Wenn du etwas wiederholst, verändert es sich doch immer, oder?

A.S.: Ich verlasse mich darauf, Dinge zu vergessen. Man muss sich mit dem Vergessen seines eigenen Vergessens auseinandersetzen. Ich denke, wenn ich es nicht aufschreibe, dann gibt es auch keine „korrekte“ Version, die ich vergessen könnte. Es geht eher um eine abstrakte Form der Geschichte. Ich erinnere mich an den Kern. Ich möchte herausfinden, wie man die Geschichte als Essen behält und nicht linear. Linear im Sinne eines Protokolls. Ich versuche wirklich dagegen anzukämpfen, denn sobald ich zum Beispiel ein Dokumentationsvideo mache, transkribiert vielleicht meine Galerie den Text und bittet mich dann, ihn zu überprüfen, und das ist sehr schwer. Und es wäre eine Lüge zu sagen, dass ich es nie schriftlich gesehen hätte. Aber ich halte es nicht fest, oder ich versuche zumindest, nicht darüber nachzudenken. Ich versuche mich eher daran zu erinnern wie an eine Wolke, in der es verschiedene kleine Szenen gibt. Ich bin dann frei, sie komplett zu verändern, etwas hinzuzufügen oder wegzulassen. Mich interessieren auch Menschen, die das tun. Es gibt zum Beispiel diese Geschichten, die von der ganzen Familie geteilt werden, aber jeder erzählt sie ein bisschen anders. Ich kenne die Geschichte, ich habe sie viele Male gehört, und trotzdem wird sie immer wieder erzählt. Manche erzählen sie auf exakt die gleiche Weise, andere erzählen sie immer wieder ein bisschen anders. Das interessiert mich an dieser Welt des Erzählens: Man erkennt die Geschichte, aber sie wird nie genau gleich erzählt. Das ist es, wonach ich suche. Oder eine Fabel – etwas anderes, worüber ich nachdenke: Wenn man Italo Calvino liest, ist das großartig, aber woher stammt das eigentliche Material? Und bevor es von ihm aufgeschrieben wurde, wie sah die Geschichte aus? Ich bin also nicht grundsätzlich gegen das Aufschreiben, aber als Performerin interessiert mich die Zeit, die noch nicht festgehalten ist, die lebendig ist.

V.: Auf der anderen Seite hast du natürlich dein Set, du hast die Installation, und das hilft dir, deine Performance in Ordnung zu halten. Weil du die Werkzeuge benutzt, den