

Hana Usui

Politische und sozialkritische Arbeiten 2014 – 2019

Political and sociocritical works 2014 – 2019

Inhalt / Index

Marietta Mautner Markhof

Hana Usui – Schwarzer Regen	5
<i>Hana Usui – Black Rain</i>	10

Monika Knofler

Hana Usui – Abstraktion als Code	20
<i>Hana Usui – Abstraction as Code</i>	26

Liesa Nonami

Hana Usui – An das Leben	30
<i>Hana Usui – To Life</i>	38

Nina Schedlmayer

Menschen aus Papier	
Hana Usuis Werkkomplex zur Todesstrafe in Japan	48
<i>Paper Humans</i>	
<i>Hana Usui's Work Cycle about the Death Penalty in Japan</i>	52

Klaus Speidel

Spuren der Diskriminierung im urbanen Raum	
Eine praktische Semiotik der Ausgrenzung	56
<i>Traces of Discrimination in the Urban Space</i>	
<i>A Practical Semiotics of Exclusion</i>	60

Konrad Paul Liessmann

Menschengemachte Menschenleere	
Zum Fukushima-Zyklus von Hana Usui	70
<i>A Human Desert, Made By Humans</i>	
<i>About the Fukushima Cycle by Hana Usui</i>	74



Black Rain, 2014
oil and ink on paper (two layers), scorched wooden frame,
molten plexiglas, 45 x 35 cm

Marietta Mautner Markhof

Hana Usui

Schwarzer Regen¹

Siebzig Jahre nach dem Abwurf der US-Atombomben auf Hiroshima und Nagasaki im August 1945 und vier Jahre nach dem Reaktorunfall von Fukushima 2011 wurde heute² der erste Reaktor des japanischen Atomkraftwerks Sendai wieder in Betrieb genommen. Obwohl Hana Usuis jüngstes Werk *Schwarzer Regen* nicht auf diesen Termin hin entwickelt worden ist, beziehen sich die Arbeiten der letzten zwei Jahre nicht nur mit ihrem Titel auf die Folgeerscheinung sowohl einer Kernwaffenexplosion als auch eines Reaktorunfalls. Das macht aus ihnen allerdings keine umweltaktivistischen oder politischen Kunstwerke. Sie wirken nämlich nicht weniger ästhetisch als die Zeichnungen *Ohne Titel*, die von der Künstlerin schon spätestens seit 2007 in Schwarz über dem verräumlichenden Hintergrund wolkiger Tuschelavierungen oder in weißer Ölfarbe auf vollschwarzen Tuschegründen erarbeitet worden sind.

In den neueren Werken ist die bedrohliche Dimension von *schwarzem Regen*, auf englisch *Fall Out* für radioaktiven Niederschlag, nur zum Teil spürbar. Von Asche- und Staubpartikeln als Kondensationskeimen ausgelöst, wurden die grauenhaften Folgen dieses Regens in der Wirklichkeit – Vergiftung, Siechtum, soziale Ächtung und Tod – in einem Roman von Masuji Ibuse 1965 thematisiert und 1989 von Shohei Imamura in *Schwarz-Weiß* verfilmt.

Hana Usui bezieht sich zum Teil direkt auf einzelne Episoden aus dem Roman, so etwa mit der Serie *Feldblümchen*, das einem jungen Bombenopfer zwischen die Brüste gelegt wurde und dort allmählich vertrocknet, oder mit den auf das zwanzig Meter lange *Requiem* aufgebrachten schwarzen Häkchen und Tupfen, die für Fliegenschwärme stehen, die sich nach dem Bombenangriff am 6. August 1945 auf den zahllosen Leichen von Menschen niederließen, um darin ihre Nachkommenschaft zu sichern. Dennoch geht es sicher nicht nur um eine Anklage oder eine Demonstration gegen den Einsatz von Atomwaffen oder Kernkraft zur Stromerzeugung.

Es scheint vielmehr, als hätte sich die in der Nutzung von Atomtechnologie angelegte Ambivalenz als *Point d'appui* für Hana Usuis künstlerische Vorgangsweise angeboten, als Anhaltspunkt, wie ihn etwa Cézanne in seinen Motiven fand, um dem Zusammenspiel zwischen Sehprozess und Naturausschnitt für den Aufbau von Gemälden den Rahmen zu geben.

Auf inhaltlicher Ebene könnte es in Hana Usuis Werken immer schon um die Ambivalenz und die gleichzeitige Identität von Leben und Tod gegangen sein, eine zutiefst philosophische, durch die japanische Variante des Buddhismus überlieferte Frage. Der thematische Bezug auf die kriegerische und friedliche Nutzung von Kernenergie wird durch die Ambivalenz von Leben und Tod zu einer Metapher. Die verschie-

den intendierten Kernexplosionen stammen aus der gleichen Quelle und werden gleichzeitig durch die Ambivalenz ihrer Folgen als identische Erscheinungen erkennbar: Der qualvolle Tod der Menschen kann zum üppigen Leben der Fliegen werden. Der Haarausfall der vom schwarzen Regen vergifteten und strahlengeschädigten, daher zur Ehelosigkeit verdammt jungen Frauen kann auch die Strahlenopfer eines Supergaus treffen oder, in absehbarer Zukunft, jene der radioaktiv verseuchten Gebiete und Räume um atomare Endlager. In der Serie *Haare* tritt diese Folge als dynamischer Ausdruck vitaler Weiblichkeit auf, dünnt sich vor seinem Verschwinden in einer Art von Narrativ zunehmend aus, während er dabei an den sogenannten Tanz der Chromosome denken lässt.

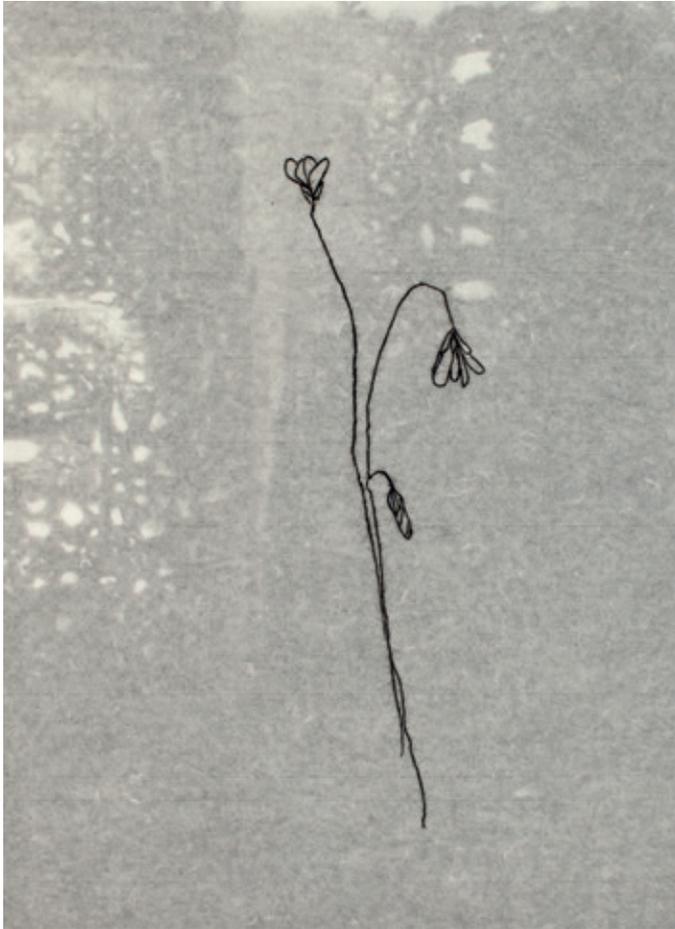
Überhaupt erscheint das, was in Hana Usuis mit einem angefeilten Schraubenzieher als Ölpause aufgetragenen Linienformationen und Strichbündeln sichtbar wird, als Ausdruck einer Gratwanderung zwischen Leben und Tod. Die Linien sind, selbst da, wo sie ausdrücklich als *Wurzeln* oder als Rinnsale des schwarzen Regens auf der weißen Fläche einer Mauer benannt sind und durchaus als optische Nachbildung dieser Motive gelten könnten, ungegenständlich. Es sind autonome Erscheinungen, die sowohl völlig abgehoben von ihrer Bezeichnung betrachtet, als auch mit diesen konform gesehen werden können, sich aber, als dritte Möglichkeit, einer Fülle anderer Interpretationen und Sichtweisen anbieten (radioaktiv verseuchte *Wurzeln* als natürliche oder künstliche Stromentladungen usw. ...).

Dieses „Sowohl-als-auch“ oder „Weder-noch“ ist auf der Ebene des gestischen Ausdrucks ebenso nachvollziehbar. Die Linien erscheinen in ihrem Verlauf und ihren Abständen voneinander zu unregelmäßig, ihre Proportionen zu abwechslungsreich, um an die motorische Komponente einer Arm- oder Handbewegung zu erinnern, andererseits zu gesucht und insgesamt zu ausgewogen, als dass sie dem Moment eines zufälligen Bewegungsimpulses zugeschrieben werden könnten. Hana Usuis Striche erscheinen vielmehr, als ob sie selbst Natur wären, als Zeichen für die Quintessenz des Lebendigen. Dass diese Kunstform in das Thema des Todes eingebettet wird, ist wie ein Versuch, Leben und Tod als Erscheinung ein- und derselben Sache zu visualisieren und verständlich zu machen.

Trotz der Verschiedenheit dieser selbstgewählten Vorgangsweise vom „Weg des Schreibens“, des streng ritualisierten *Sho-Do*, der sowohl die Grundlage von Hana Usuis Ausbildung als auch die Ursache ihrer Rebellion gegen die traditionelle japanische Kunstausübung war, erscheint diese besondere Identität von Leben und Linienspiel als Zeichen für die Einheit von Leben und Tod wie eine Wiederaufnahme jener Grundlage auf einer tieferen Ebene. Sie ist das, was Hana Usui als freie bildende Künstlerin mit den Ursprüngen japanischer Kunst verbindet.

1 Anmerkung des Herausgebers: Katalogtext zu Hana Usuis Einzelausstellung in der Galerie Dittmar in Berlin, 15.09.–14.11.2015 (Edition Dittmar Berlin).

2 Anmerkung des Herausgebers: 10.07.2015



Little field flower, 2015
oil and ink on paper (two layers), 33,5 x 24,5 cm





Exhibition view, Black Rain, Bildraum 01, Vienna, 2015

Marietta Mautner Markhof

Hana Usui
Black Rain¹

Seventy years after the US atomic bombing of Hiroshima and Nagasaki in August 1945 and four years after the 2011 nuclear accident in Fukushima, today² the first reactor of the Japanese nuclear power plant Sendai was put back into operation. Although Hana Usui's most recent work *Black Rain* was not produced with this date in mind, her works of the last two years not only in title refer to the after-effects of both a nuclear weapon explosion and a reactor accident. This, however, does not make them environmental activist or political works of art. Their effect is no less aesthetic than that of her *Untitled* drawings, done by the artist at least since 2007 in black on the background of cloudy ink washes that add dimension or in white oil paint on fully black ink backgrounds.

In the newer works the threatening dimension of *black rain (fallout)* is only partly perceptible. The real harrowing after-effects of this rain caused by ash and dust particles that act as condensation nuclei, poisoning, infirmity, social ostracism and death, have been taken up as the subject of a 1965 novel by Masuji Ibuse and filmed in black and white by Shohei Imamura in 1989.

Hana Usui partly references specific episodes from the novel directly, like in the series *Little field flower*, that is placed between the breast of a young bomb victim and gradually wilts there, or with the small black hooks and spots on the twenty-meter-long *Requiem* that represent the swarms of flies that, in the aftermath of the nuclear attack on the 6th of August, 1945, descended upon the countless human corpses in order to secure their own progeny. Yet Usui's art certainly is not simply an indictment of or a protest against nuclear weapons or the use of nuclear power for electricity generation.

It seems, rather, that the ambivalence inherent in the use of nuclear technologies has presented itself as a *point d'appui* for Hana Usui's artistic process, as a starting point like Cézanne has found it in his motifs, in order to provide a framework for the interplay between viewing process and reproduction of nature for the composition of a painting.

In terms of subject matter, Hana Usui's work might always have been about the ambivalence and simultaneous identity of life and death, a deeply philosophical question, posed in the context of the Japanese variant of Buddhism. The subject of the military and peaceful use of atomic energy becomes a metaphor, owing to the ambivalence of life and death. The differently intended nuclear explosions share the same source and at the same time can be recognised as identical phenomena because of the ambivalence of their aftermath: The agonising death of humans can become the bountiful life of flies. The hair loss of young women poisoned by black rain and marked by radiation and therefore condemned to celibacy can also affect

the radiation victims of a nuclear worst case incident, or, in the not too distant future, those of the radioactively contaminated areas around nuclear waste repositories. In the series *Hair* this after-effect appears as a dynamic expression of healthy femininity and thins progressively, in a kind of narrative, before its disappearance, while being reminiscent of the so-called dance of chromosomes.

In general that which becomes visible in Hana Usui's formations of lines and bundles of strokes, applied with a filed-down screwdriver as an oil transfer drawing, appears as an expression of a toeing of the line between life and death. Even where they are expressly titled as roots or trickles of black rain on the white surface of a wall and could, for all intents and purposes, be seen as an optical reproduction of these motifs, the lines are non-specific. They are autonomous presences, which can be seen both as completely removed from their designations as well as conforming to them; but as a third possibility, they also open themselves up to a wealth of other interpretations and perspectives (radioactively contaminated roots as natural or artificial electrical discharge etc. ...).

This "both... and..." or "neither... nor..." also applies on the level of gestural expression. The lines appear too irregular in their progression and in their distances to each other, their proportions too varied to be reminiscent of the mechanical aspect of an arm or hand movement, on the other hand too deliberate and generally too balanced to be interpreted as the moment of a coincidental impulse movement. Hana Usui's lines rather appear as if they themselves were nature, a sign of the quintessence of being alive. To embed this art form in the subject of death is like an attempt to visualise and make understandable life and death as manifestations of one and the same thing.

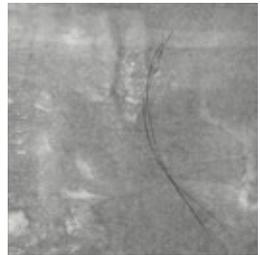
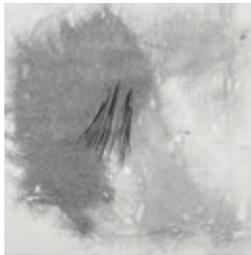
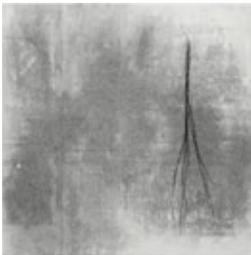
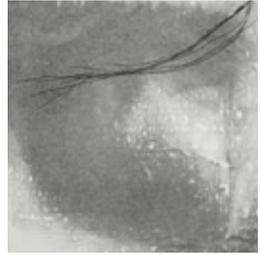
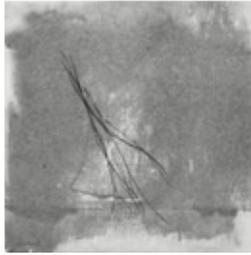
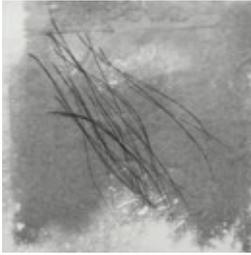
In spite of the difference of this self-chosen approach to the "way of writing", the strictly ritualised *sho-do*, that is both the foundation of Hana Usui's education and the cause of her rebellion against the traditional Japanese practice of art, this particular identity of life and play of lines as a sign for the unity of life and death appears to be a resumption of that foundation on a deeper level. It is that which connects Hana Usui as a freely acting fine artist with the origins of Japanese art.

1 Publisher's note: Catalogue text about Hana Usui's solo exhibition at Gallery Dittmar in Berlin, 15/09 - 14/11/2015 (Edition Dittmar Berlin).

2 Publisher's note: July 10th, 2015.



Pumpkin, 2015
oil and ink on paper (two layers), 44,5 x 44,5 cm



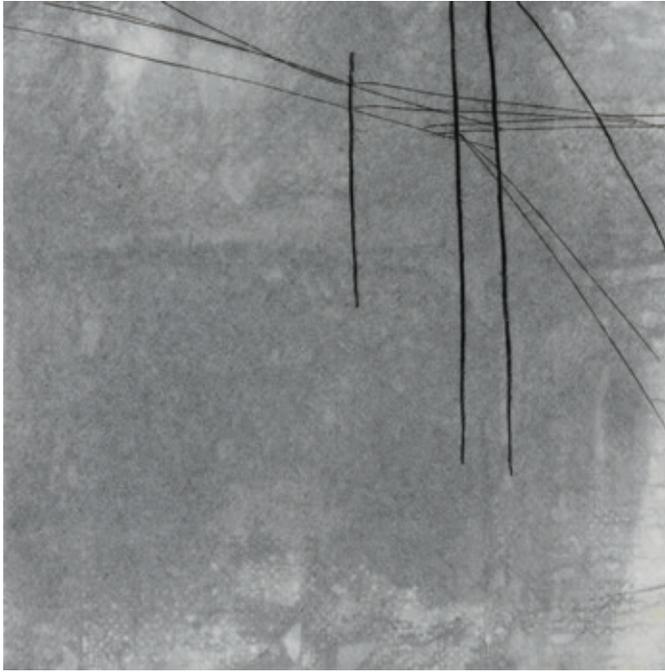
Hair, 2016
oil and ink on paper (two layers), 9 parts, each approx. 47 x 47 cm



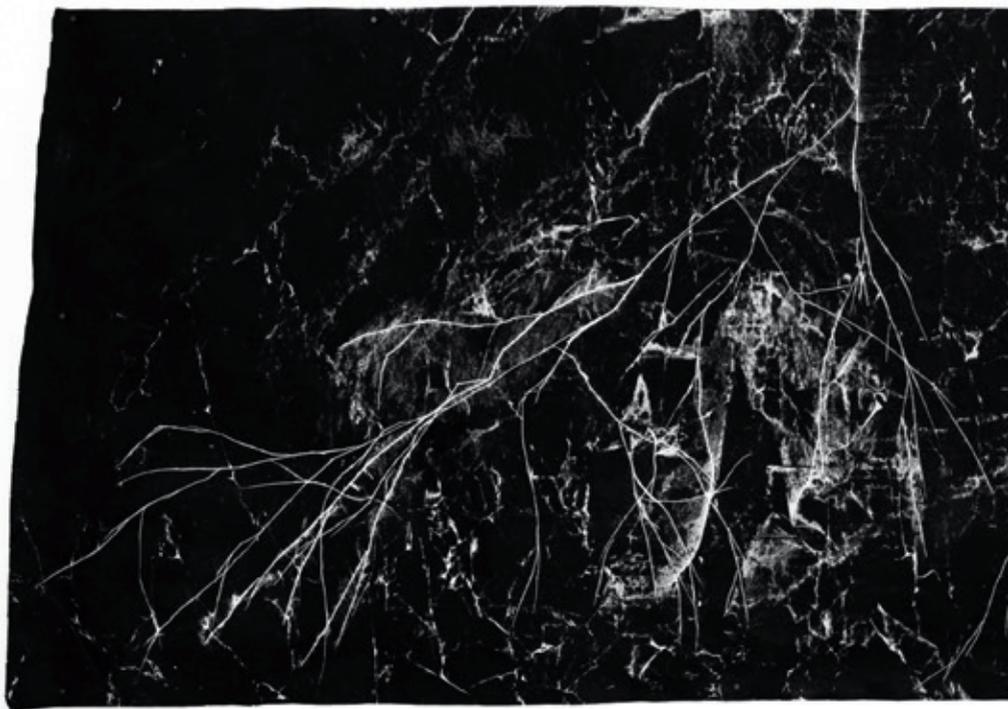
Hair, 2016
oil and ink on paper (two layers), part 1 of 9, approx. 47 x 47 cm



August 1945, 2018
oil and ink on paper (two layers), approx. 47 x 47 cm



August 1945, 2018
oil and ink on paper (two layers), approx. 47 x 47 cm





Roots, 2015
oil and ink on paper, approx. 96 x 273 cm

Monika Knofler

Hana Usui

Abstraktion als Code¹

Betrachtet man eine Arbeit von Hana Usui ohne jegliche Information, so wird man diese prima vista als abstrakte Tuschzeichnung einordnen. Doch beschäftigt man sich eingehender mit den Werken der gebürtigen Japanerin, so wird einem nach und nach klar, dass diese Einordnung in keiner Weise den Tatsachen und den Intentionen der Künstlerin entspricht. Ihre Arbeiten sind weder Tuschzeichnungen noch reine Abstraktionen. Insbesondere jene der letzten vier Jahre erzählen präzise Geschichten mit aktuellen gesellschaftspolitischen Bezügen, wofür sie als Sprache ihre eigenen Codes entwickelt, die sich aus der jeweiligen inhaltlichen Auseinandersetzung mit einem Thema ergeben.

Hana Usui verwendet als Träger Papiere, als Farben flüssige Ölfarben und für den Hintergrund Tusche. Anstelle des Zeichenstifts oder des Pinsels tritt ein harter Gegenstand, das kann ein Schraubenzieher, aber auch ein Esstävchen sein. Was man als Zeichnung wahrnimmt, sind Spuren, die durch das Zeichnen oder eher Ritzen auf einem Papier entstehen, welches über eine mit dünner schwarzer oder weißer Ölfarbe eingefärbte Platte gelegt wird. Durch ihr Werkzeug gelingt es ihr, die Linie so zu modulieren, dass sie von feinsten Strichen bis zu anschwellenden Linien variiert, wobei ihr die Lebendigkeit der Linie am wesentlichsten ist. Der aus dem Inneren kommende und durch die Atmung bestimmte präzise Strich ist geprägt durch ihr langes Studium in Japan.

Bei den Zeichnungen mit schwarzer Ölfarbe fungiert als Hintergrund ein zweites Papier, welches sie mit dünnflüssiger Tusche mit dem Pinsel laviert. Beide Blätter werden nun nur mehr an der Oberkante leicht fixiert. Dadurch entstehen ungleiche Grade der Transparenz und Transluzenz, die durch die Verwendung von verschiedenen Papieren erzielt wird, wodurch ein Wechselspiel von Nähe und Ferne, Unendlichem und Konkretem, aber auch linearen und malerischen Ausdrucksformen erreicht wird. Bei den Zeichnungen mit weißer Ölfarbe hingegen, die kontrastvoll vom dunklen Hintergrund hervorstechen, wird eine dickflüssigere dunkle Tusch-Lavierung direkt auf die Rückseite der Zeichnung angebracht.

Ein besonderes Anliegen der letzten Jahre ist Hana Usui die Auseinandersetzung mit der langen Geschichte Japans mit nuklearen Katastrophen, von Hiroshima und Nagasaki 1945 bis Fukushima 2011. Anlässlich des 70. Jahrestages der ersten Atombombenabwürfe widmete sie sich deren Opfern in drei Ausstellungen. In der Gruppenausstellung *No more Fukushimas* von 2014 bezieht sie sich noch auf den *schwarzen Regen*, den *Fall Out* von Hiroshima. Die Nuklearkatastrophe von Fukushima selbst wurde noch nicht thematisiert, soll jedoch in Zukunft in einem eigenen Werkblock behandelt werden. Stellvertretend dafür steht bis jetzt die 1970, vier Kilometer von dem Kernkraftwerk von Tschernobyl entfernt errichtete Stadt

Prypjat, welche nach der Explosion des Reaktors im April 1986 evakuiert wurde und seit damals als Geisterstadt erhalten wird. Ihre Arbeit mit dem gleichen Titel schildert die Überreste eines Waldes, der sie gleichzeitig auch an eine Erzählung ihrer Großmutter erinnert, in der diese schildert, wie während des Zweiten Weltkrieges die Frauen im Wald Pinienwurzeln für die Herstellung von Kraftstoff ausgraben mussten. Der Mangel an Rohstoffen ist ein Hauptproblem Japans und war einer der Gründe für den Kriegsbeitritt im Zweiten Weltkrieg und später für die Errichtung von Kernkraftwerken. Diese Vorgangsweise soll exemplarisch auf die verschiedenen Erinnerungsebenen ihrer Arbeiten verweisen, die formal durch die Vielschichtigkeit des Bildaufbaus wiedergegeben sind. Die fluoreszierenden Stile der kahlen Bäume haben Signalwirkung – Achtung! Kontaminiert!

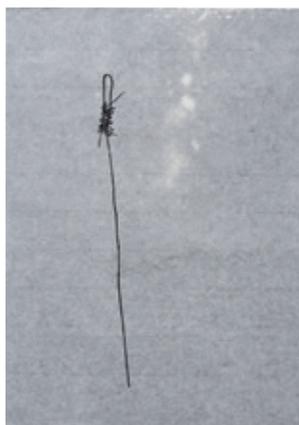
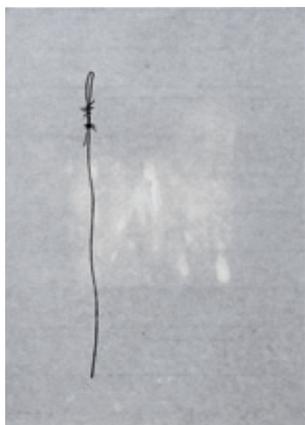
Hana Usui setzt sich auch mit anderen Umweltfragen kritisch auseinander, wie mit der brutalen Delphinjagd in der Hatakejiri Bucht bei dem Fischerdorf Taiji. Dort werden seit 400 Jahren Delphine durch das Hämmern auf in das Meer gehaltenen Metallstangen ihres Orientierungssinnes beraubt und gefangen genommen. Die schönsten Exemplare landen in Delfinarien im In- und Ausland, der Rest aber wird in einer Nebenbucht brutal abgeschlachtet, wobei sich das Meer vom Blut rot färbt. Ohne dieses Hintergrundwissen bleibt ihre Arbeit *Hatakejiri Bucht bei Taiji* eine *Abstraktion auf rotem Grund*.

Ihre letzten Arbeiten beziehen sich auf das weitgehend tabuisierte Thema der Todesstrafe in Japan. In der ersten mehrteiligen Serie untersucht sie akribisch die Geschichte von vier Verurteilten und reduziert diese auf Zeichnungen des Stranges, der jedoch nach oben gerichtet ist und auch jegliche andere Schnur darstellen könnte. Die quadratische Lichtquelle im Hintergrund im *Todesurteil Nr. 1* nimmt Bezug auf eine weitere Serie, die des *Ein-Quadratmeter*. Ein Quadratmeter ist die Abmessung der Falltür, auf der der Verurteilte bei der Vollstreckung steht. Die Arbeit selbst zeigt einen ca. ein Meter langen Balken mit einem Liniengespinnst, bei dem es sich um Fasern oder auch Haare handeln kann. Die zweite Ebene des Hintergrundes ist wie durch einen Filter nur mehr zu erahnen. Damit soll gezeigt werden, dass Hana Usui bei ihren Arbeiten eigene Codes schafft, durch die sie mit Hilfe abstrakter Arbeiten Geschichten erzählt und gesellschaftspolitisch kritische Positionen einnimmt. Obwohl sie sich immer mehr von ihrer ursprünglichen Ausbildung distanziert, bei der es auch um Zeichen ging, hat sie nun zu ihren eigenen Codes als Sprache gefunden, die es ihr ermöglichen, komplexe Inhalte mitzuteilen. Denn von Zeichen war sie bereits mit sechs Jahren fasziniert, als sie sich entschlossen hatte, sich dem japanischen Weg des Schreibens, dem *Sho-dó*, zu widmen. Bereits mit 14 Jahren wurde Hana Usui in den engeren Zirkel des Altmeisters Undo Inamura aufgenommen. Dies bedeutete, neben der Schule, das tägliche mehrstündige Üben der klassischen Kalligraphie und das Wiederholen traditioneller Zeichen, eine meditative Praxis, durch die eine eigene künstlerische Freiheit erlangt werden soll. Neben den traditionellen Vorlagen waren für sie aber auch die vorschriftlichen, auf Knochen oder Schildkrötenpanzer geritzten Zeichen, die im chinesischen Orakel vor etwa 4.000 Jahren benutzt wurden, von großer Bedeutung. Ihr Lehrer war ein bekannter Vertreter der avantgardistischen Kalligraphie, die von der informellen Malerei, insbesondere dem abstrakten Expressionismus und dem

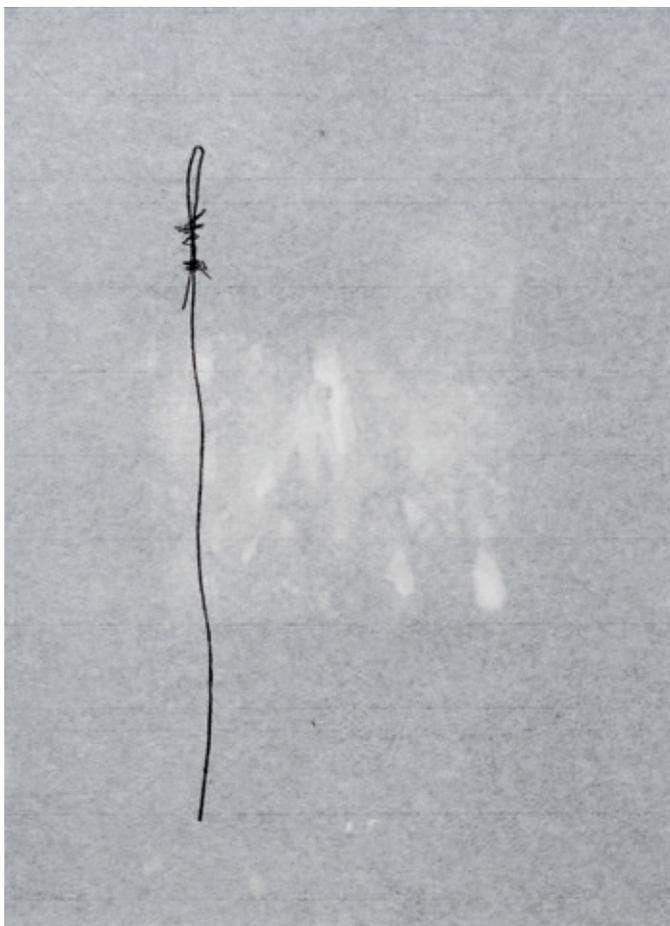
Action-Painting beeinflusst wurde. Nach etwa fünfzehn Jahren als Meisterschülerin von Undo Inamura und dem Abschluss ihres Studiums der Kunstgeschichte an der Waseda Universität beschloss Hana Usui 1999 einen radikalen Schnitt und zog nach Wien. Damit ließ sie eine erfolgreiche Karriere als Kalligraphin hinter sich und entschloss sich, ihren eigenen künstlerischen Weg zu gehen, den sie eindeutig gefunden hat. Diverse Ausstellungen in wichtigen Museen und Institutionen, Museumsankäufe und zahlreiche Texte von Zeichnungsspezialisten über ihre Arbeit bestätigen und würdigen ihren bedeutenden Beitrag zur zeitgenössischen Zeichnung.



Hatakejiri-bay in Taiji, 2017
gouache and ink on paper (two layers), approx. 47 x 47 cm



Death Penalty in Japan (N.N. 1 August 1997, C.R. 26 November 1962,
M.F. 14 September 1962, C.M. verdict 15 September 2006), 2017
oil and ink on paper (two layers), 4 parts, each 33 x 24 cm



Death Penalty in Japan (N.N. 1 August 1997), 2017
oil and ink on paper (two layers), 33 x 24 cm

Monika Knofler

Hana Usui

Abstraction as code¹

If an artwork by Hana Usui is viewed without any information, at first sight it will be perceived as an abstract ink drawing. If engaging more closely with the works of the Japan-born artist, the viewer realises that this categorisation in no way reflects the factual context or intentions of the artist. Her works are neither ink drawings nor pure abstractions. Particularly her work of the last four years recounts precise histories with reference to current sociopolitical issues. As her language, she has developed her own codes that result from her respective confrontation of a specific issue.

Hana Usui uses paper as a carrier medium and liquid oil paints for drawing, as well as ink for her backgrounds. In the place of pencil or brush she uses a hard object that might be a screwdriver, but also a chopstick. What is perceived as a drawing are in fact traces resulting from drawing or rather scribing into a sheet of paper placed on a board covered in thin black or white ink. Her tool allows her to modulate the line so that it varies between finest stroke and swelling line, the aliveness of the line being the most essential aspect. The precise stroke, coming from within and determined by breathing, is shaped by her long years of study in Japan.

With her drawings using black oil paint, the background is a second piece of paper that is washed with thin ink using a brush. Both pieces, now, are only lightly fastened together at their top edges. This creates diverging degrees of transparency and translucence that are achieved by the use of different kinds of paper, which results in an interplay between nearness and distance, the infinite and the concrete, but also linear and painterly forms of expression. With her drawings using white oil paint, which stand out contrastingly from their black background, a thicker, dark ink wash is applied directly to the back of the drawing.

A subject particularly important to Hana Usui in recent years is the confrontation with Japan's long history of nuclear disasters, from Hiroshima and Nagasaki in 1945 to Fukushima in 2011. To mark the 70th anniversary of the atomic bombings she dedicated three exhibitions to their victims. In the 2014 group exhibition *No more Fukushimas* she still refers to *Black Rain*, the *fall out* of Hiroshima. The nuclear catastrophe of Fukushima itself has not been addressed in her work, but will be the subject of a dedicated work cycle in the future. For now, it is represented by the town Prypyat, built in 1970, four km from the nuclear plant of Chernobyl, evacuated around April 1986 after the reactor explosion and since then preserved as a ghost town. Her piece with the same title shows the remainders of a forest, which also reminds her of her grandmother's story about women who had to dig for pine roots for the production of fuel during World War II. A lack of resources is one of Japan's main problems and was one reason behind their participation in the Second

World War, and later for the construction of nuclear power plants. This process is meant to point to the different planes of memory in her works, formally represented through her multi-layered image construction. The fluorescent styles of the naked trees act as a signal – Danger! Contaminated!

Hana Usui also engages critically with other environmental matters, among them the brutal dolphin hunt in Hatakejiri Bay near the fishing village Taiji. In this area, for 400 years hunters have robbed dolphins of their sense of orientation by beating on metal rods immersed into the ocean in order to capture them. The best-looking specimens are sold to dolphinariums in Japan and around the globe, the rest, however, is brutally gutted in a nearby bay, where the water turns red from the animals' blood. Without this background knowledge, Usui's piece *Hatakejiri Bay in Taiji* remains an *Abstraction on a red background*.

Her most recent works are about the mostly taboo subject of capital punishment in Japan. In the first multi-part series, Usui meticulously examines the stories of four convicts and reduces them to drawings of the hanging rope, that, however, is directed upwards and could also be any other kind of thread. The square-shaped source of light in the background of *Death Sentence No. 1* refers to another series, that of *One Square Metre*. One square metre is the measurement of the trapdoor that the convict stands on at the time of his execution. The piece itself shows a one-metre-long board in a tangle of lines that could depict fibres or even hair. The second layer of the background can barely be seen, as if viewed through a filter. This intends to show that Hana Usui, in her works, creates her own codes, by the use of which she tells stories through abstract drawings and adopts socially critical positions. While she distances herself more and more from her original educational background, which also involved signs, she has now found her own codes as her language that allows her to express complex topics.

Signs have fascinated the artist from the age of six, when she decided to dedicate herself to the *Japanese way of writing*, the *sho-do*. At the early age of fourteen, Usui was accepted into the close circle of the old master Undo Imamura. This meant, next to school, spending several hours practising classical calligraphy and the repetition of traditional characters, a meditative practice meant to lead to one's own artistic freedom. Apart from the traditional templates, however, the pre-literacy signs used in the Chinese oracle, carved into bones or turtle shells, were also of great significance for Usui. Her teacher was a well-known representative of avant-garde calligraphy, which was influenced by informal painting, particularly by abstract expressionism and action painting. After about fifteen years as a master-class student of Undo Imamura and her graduation from her studies of art history at Waseda University, in 1999 Hana Usui decided to make a radical cut and moved to Vienna. In doing so, she left behind a successful career as a calligrapher and decided to forge her own artistic path, which she has clearly achieved. Various exhibitions in important museums and institutions, purchases by museums and numerous expert texts about her work confirm and recognise her significant contribution to modern drawing.





Exhibition view, To Life, Artcurial Austria, Vienna, 2018

Liesa Nonami

Hana Usui
An das Leben¹

Die 1974 in Tokyo geborene Künstlerin Hana Usui verbindet in ihren in dieser Ausstellung gezeigten Werken die ästhetische Formenklarheit der nicht-figurativen, abstrakten Kunst mit dem düsteren Gehalt der Todesstrafe in Japan als einem noch nicht erledigten sozialen und politischen Thema der japanischen Moderne. Ob nun Usuis affirmative Verwendung des ästhetischen Formenkanons sich von ihrem künstlerischen Ausgangspunkt der japanischen Kalligrafie und/oder vom internationalen Modernismus (als die ungegenständliche, nicht-figurative Kunst zwischen Klassischer Moderne und Minimalismus) ableitet, ist nicht gewiss, aber sie zitiert die formal reduktive Tradition aus einer historischen Distanz, und gerade die auffälligen Überblendungen von ungegenständlicher und gegenständlicher Form öffnen einen schier unermesslichen Reichtum an Verweisen für die Betrachter*innen. „Form“ und „Inhalt“ sind bei Hana Usuis Werken zwei Ebenen, die wechselseitig durchlässig geworden sind, wobei sie ihre abstrakten Bilder seit einigen Jahren nicht zuletzt auch durch die Titelwahl kontextualisiert und um eine sozial-politische Bedeutungsebene erweitert.

C. M., *Urteil 15. September 2006* heißt eines der Ausstellungswerke aus ihrer 2017 entstandenen vierteiligen Arbeit *Todesstrafe in Japan*, das sich auf Chizuo Matsumoto bezieht. Chizuo Matsumoto, der sich auch Shōkō Asahara nannte, war der Begründer und Anführer der sogenannten „Aum-Sekte“ (Ōmu Shinrikyō), wurde am 15. September 2006 aufgrund mehrerer Morde dieser Sekte, darunter der Giftgasanschlag in der Tokioter U-Bahn im Jahr 1995, zum Tode verurteilt und zirka zwei Monate vor Ausstellungseröffnung, am 6. Juli 2018, hingerichtet, was weltweit zu Schlagzeilen geführt hatte. In Japan wird die Todesstrafe durch Erhängen vollzogen. Bei diesem Giftgasanschlag starben 13 Menschen und etwa 6.000 Menschen wurden verletzt, davon 37 schwer. Zur Zeit der Entstehung von Usuis Zyklus zur Todesstrafe in den Jahren zwischen 2013 bis 2017 war Matsumoto noch am Leben, deshalb steht im Titel das Urteilsdatum, während in den Titeln der anderen drei Werke aus derselben Arbeit die Daten der bereits vollstreckten Hinrichtungen von drei weiteren zum Tode Verurteilten genannt werden. Diese drei sind Mastuo Fujimoto, Chin'u Ri und Norio Nagayama.

Usui drückt in ihrem Zyklus *Todesstrafe in Japan* ihre strikte Ablehnung der Todesstrafe aus. Es gibt dafür viele Begründungen, vier davon seien an dieser Stelle genannt: Erstens kann es auch im Falle eines Justizirrtums nach der Vollstreckung kein Zurück mehr geben (denn in Japan werden unglaubliche 99,9% der Verbrecher*innen ausfindig gemacht und verurteilt²); zweitens ist es prinzipiell widersinnig, Mord mit institutionalisiertem Mord zu bekämpfen; drittens ist die Art und Weise der japanischen Hinrichtung eine psychische Folter, weil es vom Todesurteil bis zur Vollstreckung statistisch 5 Jahre und 2 Monate dauert³ und die zum Tode Verurteilten immer erst eine Stunde vor der Vollstreckung, meistens um 9 Uhr morgens, erfahren, dass sie nun hingerichtet werden; viertens sollte man die Todesstrafe durch eine lebenslange Freiheitsstrafe ersetzen, Sühne und Reue und die Wandlung von Verbrecher*innen zu

Beitragenden der Gesellschaft ermöglichen, wobei Menschlichkeit über Schuld und Leben über Tod siegt.

Außerdem wählte Usui in ihrer vierteiligen Arbeit aus dem Zyklus die genannten vier zum Tode Verurteilten aus, weil sie der Meinung war, dass diese vier jeweils ein unterschiedlich wichtiges soziales Problem Japans verkörpern.

Das Todesurteil von 1952 für Matsuo Fujimoto und dessen Hinrichtung 1962 sind umstritten, weil er unter Lepra litt und die japanische Regierung damals an Lepra Erkrankte abschätzig beurteilte. Das Urteil für seinen angeblichen Mord könnte auch ein Justizirrtum gewesen sein. Der hingerichtete Chin'u Ri gehörte der nordkoreanischen Minderheit Japans an, welche in Japan heute noch diskriminiert wird. Chin'u Ri verlebte seine Kindheit in großer Armut, litt unter Diskriminierung und wurde 1958 wegen eines Mordes an zwei Japanerinnen mit darauffolgender Nekrophilie in seinem 18. Lebensjahr – in Japan ist man erst mit 20 Jahren volljährig – auch zum Tode verurteilt und 1962 hingerichtet. Der Fall von Norio Nagayama hängt unter anderem auch mit den US-Militärbasen in Japan zusammen, denn er stahl aus der US-Militärbasis in Yokosuka einen Revolver und brachte damit, noch minderjährig, in seinem 19. Lebensjahr vier Menschen um. Er hatte eine lieblose Kindheit, in seiner Pubertät keine rechte Erziehung und lebte in großer Armut. Während seines Gefängnisaufenthaltes wurde er zu einem bekannten Schriftsteller; sogar Lesen und Schreiben durfte er erst im Gefängnis gelernt haben. Seine bekannteste Schrift trägt den Titel „Muchi no Namida“ (Tränen der Unwissenheit) und stammt aus dem Jahr 1971. Er unterstützte mit nicht unbedeutenden Geldbeträgen aus seinen Publikationen arme Kinder, unter anderem in Japan und in Peru. Erst 28 Jahre nach seinem Todesurteil wurde dieses 1997 vollstreckt.

Bei den letztgenannten drei Fällen ist es leichter, allgemeine Kritik an der Todesstrafe zu äußern, weil diese vor allem von solchen gesellschaftlichen Problemen eher abzulenken imstande ist, während beim Terroristen Chizuo Matsumoto dem japanischen Volk, das zu mehr als 80 % die Todesstrafe bejaht, heute die Abschaffung derselben noch schwieriger verständlich zu machen wäre. Auch wenn durch Matsumotos Tod nicht geklärt wurde, warum eine Sekte überhaupt einen solchen Terroranschlag verüben konnte, bezieht sich die Todesstrafe in Japan zum großen Teil auf die traditionelle Denkweise, „seine Schuld durch den eigenen Tod abzubüßen“, um eine Abbitte für einen Fehler auszudrücken, was sich nicht zuletzt von Bushido, dem Verhaltenskodex des japanischen Militäradels, ableitet. Demzufolge kann die Todesstrafe in Japan als ein System gedeutet werden, in dem sich die Verurteilten nicht selbst das Leben nehmen, sondern von der Regierung zur Buße für die Opferangehörigen getötet werden.

Die Werke Usuis sollen der kulturwissenschaftlichen Kritik am spätmodernistischen „Empire“ mit dessen „Kunst der diskursiven Dienstleistung“ nicht dienen⁵, durch ihre Kunst soll ein Diskurs in einem breiteren sozialen und politischen Umfeld entstehen. Ihre ambivalente Haltung spielt bewusst mehrdeutig sowohl mit politischen und sozialen Problemen der modernen Gesellschaft als auch mit einer vom Inhalt unabhängigen Schönheit der Formen. Die vier genannten zum Tode Verurteilten übersetzt Usui in abstrakte Linien, die aber im Zusammenhang mit dem Inhalt auch als Erhängungsstränge gedeutet werden können. Bei der Werkserie *Ein Quadratmeter* sollen die flächigen geometrischen Balkenformen auf das Maß der Falltür von einem Quadrat-

meter hindeuten, auf welcher der zum Erhängen Verurteilte vor seiner Hinrichtung steht. In ihren zwei ausgestellten Werken umschlingen vegetabil wirkende Linien die flächigen Balkenformen, als würden sie das Aufmachen der Falltür aufhalten wollen. „Hana Usuis Striche erscheinen vielmehr, als ob sie selbst Natur wären, als Zeichen für die Quintessenz des Lebendigen. Dass diese Kunstform in das Thema des Todes eingebettet wird, ist wie ein Versuch, Leben und Tod als Erscheinung ein- und derselben Sache zu visualisieren und verständlich zu machen.“⁶ So richteten sich außerdem die als Stränge zu deutenden Linien bei den vier zum Tode Verurteilten nicht wie bei einem Galgen nach unten, sondern nach oben.

Im Gegensatz zu den mit weichen Pinseln gezeichneten Linien der Kalligraphie benutzt Usui für ihre Linien einen Flachkopfschraubendreher, mit dem sie durch transparentes, in Asien hergestelltes Papier hindurch ihre Zeichnung ritzt, sodass die schwarze oder weiße Ölfarbe von der darunterliegenden Platte an der Rückseite des Papiers haften bleibt. Dies stellt eine deutliche Abkehr Usuis von der Kalligraphie dar, mit welcher sie bis dahin großen Erfolg hatte.⁷

Unter das geritzte Papier mit ihrer Zeichnung kommt eine zweite Lage von unterschiedlichem Papier, die Usui mit dünnflüssiger Tusche und mit Pinsel großflächig laviert. Die beiden Papierlagen werden dann nur an ihrer jeweiligen oberen Kante aneinandergeheftet. „Dadurch entstehen ungleiche Grade der Transparenz und Transluzenz, die durch die Verwendung von verschiedenen Papieren erzielt werden, wodurch ein Wechselspiel von Nähe und Ferne, Unendlichem und Konkretem, aber auch linearen und malerischen Ausdrucksformen erreicht wird.“⁸ Die Verwendung von Ölfarben führt so zu einer Intensivierung des gänzlich kontrollierten zeichnerischen Elementes, während die zum Teil nicht kontrollierbare Tuschlavierung auf einem der Zeichnung unterlegten Blatt den räumlichen und malerischen Eindruck steigert.⁹

Zuletzt schuf Usui auch Werke, bei denen sie die bisherige Tuschlavierung der unteren Papierlage durch fotografische Arbeiten ersetzte. Bei den fotografischen Arbeiten nahm sie mit einem Fotoapparat das eigens für noch auf ihr Urteil Wartende oder bereits zum Tode Verurteilte errichtete Gefängnis in Tokyo (Tokyo Kōchisho (東京拘置所)) und dessen Umgebung aus unterschiedlichen Blickwinkeln auf und legte ihre linearen und flächigen Zeichnungen über eine Auswahl dieser Fotografien. Wie bei den zwei Lagen von Zeichnung und Tuschlavierung korrespondieren diese beiden Schichten miteinander, womit ein Dialog zwischen dem zeichnerischen und dem fotografischen Teilbild entsteht.¹⁰ So spiegeln sich beispielsweise die drei runden Formen auf der Fotografie einer Ampel in drei runden Formen der oberen Zeichnung wider. Diese drei nebeneinander gereihten Kreisformen auf der Zeichnung könnten auch auf die drei Knöpfe hindeuten, die beim Erhängen jeweils von drei im Kōchisho-Gefängnis Angestellten betätigt werden, aber nur einer der drei Knöpfe öffnet die Falltüre, wodurch keiner von den drei Angestellten weiß, wer tatsächlich die Tür geöffnet hatte. Dies soll unter anderem darauffolgende mögliche psychische Probleme bei den Angestellten vermeiden.

Diese zwei Lagen ihrer Werke aus ganz unterschiedlichen Papieren weisen außerdem darauf hin, dass das Papier für sie nicht nur Träger der zweidimensionalen Zeichnung, sondern auch Teil eines dreidimensionalen Bildkörpers ist.¹¹ Aus dieser Grundidee entwickelten sich 2018 auch ihre skulpturalen Arbeiten aus der gleichen Art von Papier, welches sie auch für ihre Zeichnungen verwendet. Dabei sehen die skulpturalen Ar-

beiten so aus, als ob sie aus zeichnerischen Linien in eine plastische Form gewachsen wären. Von diesen skulpturalen Arbeiten gibt es auch vier Stück, weil sich die Zahl vier auf die vier zum Tode Verurteilten bezieht. „Vier“ heißt in einer der beiden japanischen Lesungsmöglichkeiten „shi“, welche Lesung ein Homonym sowohl für Vier „shi [四]“ als auch für Tod „shi [死]“ ist. Andererseits könnte „shi“ aber auch als Anfangslaut von „Shiawase“ gedeutet werden, was im Japanischen „Glück“ heißt.

Usuis Arbeiten entstehen wenn auch nicht immer vierteilig, sehr oft zusammenhängend mehrteilig oder in Serien und wirken somit wie Momentaufnahmen von prozesshaften Abläufen. Von den vier Papierskulpturen führte Usui deren Grundformen wieder als gezeichnete Linien in vier weiteren zusammenhängenden Werken fort. So zirkulieren ihre Linien sowohl in der Fläche als auch im Raum und werden in Zeichnungen oder in Plastiken festgehalten. Diese von solchen plastischen „Linien“ dargestellten zeichnerischen Werke haben keine Titel mehr. Dadurch ist zu ersehen, dass Usuis Linien letztendlich über dem Gegenstand und über dem Inhalt stehen, und in diesem Kontext sei auch der von Anne Buschhoff zitierte Satz Kandinskys erwähnt: „Wenn also im Bild eine Linie von dem Ziel, ein Ding zu bezeichnen, befreit wird und selbst als Ding fungiert, (...) wird ihr innerer Klang durch keine Nebenrolle abgeschwächt und (sie) bekommt ihre volle innere Kraft.“¹² Das heißt, dass in ihren Werken die physische Substanz (Papier, Öl, Tusche) und die geistige Substanz (Gedanke, Inhalt) im Sinne der aristotelischen „Hyle“ durch eine wohlüberlegte Form im Sinne des aristotelischen „Eidos“ zur Existenz gebracht werden, wobei aber bei Usui die Form, das Eidos, eine vom Ausgangsmaterial, der Hyle, unabhängige Ebene erreicht.

Dies unterstreicht nochmals die Annahme, dass Usuis Linien selbst Natur sind, ein Zeichen für das Lebendige. Der künstlerische Akt Usuis ist kein bloßer Schatten der eigenen Subjektivität wie im abstrakten Expressionismus. „Damit bereichert sie den so komplexen [Kunst-]Diskurs der Gegenwart auf unnachahmliche Weise mit ihrer Version einer ‚Geschichte der Linien‘“¹³, und zugleich scheint ihre „lebendige“ künstlerische Form die Betrachter*innen dazu bringen zu wollen, für sich die Bedeutung eines individuellen Lebens zu revidieren.

1 Anmerkung des Herausgebers: Text zu der von Liesa Nonami (ehem. Liesa Takagi) kuratierten Einzelausstellung von Hana Usui „An das Leben“ bei Artcurial Österreich in Wien, 19.09.–9.11.2018.

2 Tatsuya Mori und Seiji Fujii, *Shikei no aru Kuni Nippon* [Das Land Japan, in dem es Todesstrafe gibt], Tokyo 2015, S. 286.

3 Asahi Shimbun Digital, 26. August 2018: <https://www.asahi.com/articles/ASL8K44YNL8KULZU006.html>

4 Nach der Meinungsumfrage der Regierung im Jahr 2014 unterstützte 80,3 Prozent (2009: 85,6 Prozent) der Bevölkerung die Todesstrafe. (Quelle: Mika Obara-Minnitt, *Japanese moratorium on the death penalty*, New York 2016, S. 202.)

5 Gerd Blum u. Johan Frederik Hartle, *Modernisme noir. Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst*, in: Christoph Bertsch, Silvia Höller (Hg.), *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Bozen/Innsbruck/Wien 2009, S. 226.

6 Marietta Mautner Markhof, Hana Usui. *Schwarzer Regen*, in: Peter Dittmar (Hg.), *Hana Usui, Kat. Ausst.*, Berlin 2015, S. 15.

7 Annegret Bergmann, *Kunst als Ausdruck transkultureller Manifestation*, in: Gabriele Groschner (Hg.), *SENSAI. Weiß – die Reinheit der Form in der japanischen Kunst, Kat. Ausst.*, Salzburg 2009, S. 69.

8 Monika Knofler, Hana Usui. *Abstraktion als Code*, in: *fair_KUNST*, Bd. 1/2018, 2018, S. 54 f.

9 Peter Dittmar, Hana Usui. *Zeichnungen*, in: *Ausstellungstext*, Galerie Dittmar, Berlin 2013.

10 Reinhard Ermen, Hana Usui. *Zeichen zur Zeit*, in: *KUNSTFORUM International*, Bd. 253, 2018, S. 218.

11 Bernhard Maaz, Hana Usui. *Affektstrich und Explosionsblatt*, in: Marcello Farabegoli (Hg.), *Hana Usui. Drawings on paper. 2006–2012*, Bad Vöslau 2012, S. 3.

12 Anne Buschhoff zitiert Wassily Kandinsky aus seiner bekannten Schrift „Über das Geistige in der Kunst“ in ihrem Text „Hana Usui. Vom Weg des Schreibens zu Wegen der Zeichnung“, in: Jan T. Wilms (Hg.), *HIGH & SLOW. Hana Usui / Thilo Westermann*, Kat. Ausst., Kaufbeuren 2016, S. 32.

13 Andreas Schalthorn, *Der Linie auf der Spur. Zu den Zeichnungen von Hana Usui*, in: Marcello Farabegoli (Hg.), *Hana Usui. Drawings on paper. 2006–2012*, Bad Vöslau 2012, S. 12.





One Square Metre, 2017
oil and ink on paper, 96 x 245 cm





One Square Metre, 2017
oil and ink on paper (two layers), 33 x 135 cm

Liesa Nonami

Hana Usui
To Life¹

In the works shown in this exhibition, the artist Hana Usui, born 1974 in Tokyo, draws a connection between the aesthetic clarity of form of non-figurative, abstract art with the dark subject of death penalty in Japan as a not yet concluded social and political topic of Japanese modernity. It is not definite whether Usui's affirmative application of the aesthetic canon of form derives from her artistic origins in Japanese calligraphy and/or from international modernism (meaning the non-figurative art located between "classical modernism" and minimalism), but she references the formally reductive tradition from a historical distance and it is the distinctive layering and blending of non-figurative and figurative form that open up the immense wealth of references to the viewer. "Form" and "content", in Hana Usui's works, are two planes that have become permeable to each other, her abstract works, however, are set in context also through her title choices and given an additional socio-political dimension of meaning.

C.M., Conviction September 15th, 2006, is one of the exhibited works from her 2017, four-part series *Death Penalty in Japan*, which refers to Chizuo Matsumoto. Chizuo Matsumoto, who also called himself Shōkō Asahara, was the founder and leader of the so-called "Aum cult" (Ōmu Shinrikyō). After a number of murders by his cult, among them the poison gas attack on the Tokyo subway in 1995, he received a death sentence and was executed around two months before the opening of the exhibition, on July 6th, 2018, making headlines around the globe. In Japan, death penalty is executed by hanging. In the poison gas attack, 13 people died and around 6,000 were injured, 37 of them gravely. During the development of Usui's work cycle about capital punishment, in the years 2013-2017, Matsumoto was still alive, therefore the title contains the date of his conviction, whereas the titles of the other three from the same series name the dates of the already performed executions of three other convicts. These three are Matsuo Fujimoto, Chin'u Ri and Norio Nagayama.

In her cycle *Death Penalty in Japan*, Usui expresses her firm rejection of death penalty. There are many reasons, four of which shall be stated here: first, in the case of an error of justice there is no way to take it back (in Japan an incredible 99.9% of criminals are found and convicted²); second, it is fundamentally absurd to fight murder with institutionalised murder; third, the process of Japanese execution is psychological torture since statistically the timespan between conviction and execution is 5 years and 2 months³, but those sentenced to death only learn of their planned execution one hour before its enforcement, usually at 9 o'clock in the morning; fourth, a lifelong prison sentence instead of the death penalty would allow for atonement, remorse and the transformation of criminals to contributing members of society, and thus the triumph of the humane over guilt and life over death.

In addition to that, Usui chose the named convicts as subjects of her four-part work from the cycle because in her view these four represent four distinct significant social problems in Japan.

Matsuo Fujimoto's 1952 conviction and his execution in 1962 are controversial because he was suffering from leprosy and sufferers of this disease were regarded with disdain by the Japanese government at the time. The conviction for the murder he allegedly committed could also have been an error of justice. The executed Chin'u Ri was a member of the North Korean minority in Japan, which is still discriminated against in today's Japan. Chin'u Ri's spent his childhood in great poverty, suffered from discrimination and in 1958 was sentenced to death because of a murder of two Japanese women followed by necrophilia at age 18 - in Japan the legal age is 20 - and executed in 1962. The case of Norio Nagayama is connected, among other things, to the US military bases in Japan, as he stole a gun from the military base in Yokosuka and, still a minor, used it to kill four people at age 19. He had a loveless childhood, no true nurturing during his years of puberty and lived in great poverty. During his time in prison he became a well-known writer; he might even have learned to read and write only in prison. His best-known work is titled "Muchi no Namida (Tears of Ignorance)" and was published in 1971. With no small amounts of money from his publications, he supported poor children in Japan and Peru, among others. Only 28 years after his sentence it was executed.

The latter three cases make it easier to utter a general criticism of death penalty, because it can serve to distract from these kinds of societal problems, whereas in the case of the terrorist Chizuo Matsumoto the abolition of death penalty would be hard to explain to the Japanese people, 80% of whom are in support of capital punishment.⁴ Even though Matsumoto's death did not make clear why a cult could carry out such a terrorist attack at all, death penalty, for the most part, refers to the traditional way of thinking that sees "repenting for one's guilt through one's own death" as the way to atone for a mistake, a concept that not least comes from Bushido, the behavioural code of the Japanese military nobility. Following that, capital punishment in Japan can be interpreted as a system in which the convicted do not take their own lives, but are put to death by the government as atonement to the families of the victims.

Usui's works are not meant to serve cultural studies' critique of the late-modernist "empire" and its "art of discursive service"⁵, and her art intends to create a discourse in a broader social and political environment. Her ambivalent position is consciously playing ambiguously with political and social problems of modern society as well as a beauty of form that is independent of content. The four named convicts Usui translates into abstract lines, which, however, in connection with the content of the work can also be interpreted as hanging ropes. In the series *One Square Metre*, the flat geometric board shapes are meant to point to the measurements of the trapdoor the convict sentenced to death by hanging is standing on, waiting for his execution. In her two exhibited works, lines that appear vegetal entangle the flat board shapes, as if trying to prevent the trapdoor from opening. "Hana Usui's lines rather appear as if they themselves were nature, a sign of the quintessence of being alive. To embed this

art form in the subject of death is like an attempt to visualise and make understandable life and death as manifestations of one and the same thing.”⁶ In accordance, in the images titled after the convicts the lines to be interpreted as hanging ropes are not directed downwards, but upwards.

In contrast to calligraphic strokes which are painted with soft brushes, Usui uses a flat-head screwdriver to scribe her drawing through transparent paper fabricated in Asia, so that black or white oil paint from the board below adheres to the back of the paper. By doing that, Usui clearly distances herself from calligraphy, which she had been very successfully doing up to that point.⁷

Underneath the scribed-into paper with her drawing she places a second layer of different paper, to which she applies a large-scale wash with thin ink and a brush. The two layers then are fastened together only at their top edges. “This creates diverging degrees of transparency and translucence that is achieved by the use of different kinds of paper, which creates an interplay between nearness and distance, the infinite and the concrete, but also linear and painterly forms of expression.”⁸ The use of oil paint intensifies the wholly controlled, drawn element while the partly uncontrollable ink wash on the paper layered below the drawing magnifies the spatial and painterly impression of the piece.⁹

Recently Usui has created works in which she has replaced her previously used ink wash technique on the bottom layer of paper with photographs. In the latter, she recorded with a camera the Tokyo prison established for those still awaiting their conviction or those already sentenced to death (Tokyo Kōchisho (東京拘置所)) and its surroundings from different perspectives and layered her linear and flat drawings over a selection of these photographs. Like in the pieces combining drawing and ink wash, those two layers correspond with each other, creating a dialogue between the drawn and the photographic part of the image.¹⁰

The three circular shapes of a traffic light in the photograph are mirrored, for example, in three round shapes in the drawing. These three circle shapes lined up next to each other could also refer to the three buttons that are pressed by three employees of the Kōchisho prison during a hanging; only one of the buttons opens the trapdoor, so none of the employees know who has in fact opened the door. One intention behind this is to avoid possible mental problems among the prison employees.

These two layers of her works made from very different papers indicate that the paper is not just the carrier medium of two-dimensional drawings, but also part of a three-dimensional pictorial body.¹¹ From this basic idea she developed her sculptural works in 2018 from the same kind of paper that she uses for her drawings. Her sculptural works give the impression that Usui’s drawn lines have grown into a three-dimensional shape. Of these pieces there are four as well, since the number four refers to the four people sentenced to death. “Four”, in one of the two possible Japanese readings, is “shi”, which is a homonym both for four “shi [四]” as well as death “shi [死]”. On the other hand, “shi” could also be read as the first sound of “shiwase”, which means “happiness” in Japanese.

Usui's works often involve, if not always four, often several connected pieces or are parts of a series and in that seem like momentary captures of process-like sequences. From the four paper sculptures Usui continued their basic forms as drawn lines in four more connected pieces. Her lines, therefore, circulate on the two-dimensional plane as well as in three-dimensional space and are reined in in drawings or sculptures. These drawn pieces that contain these "sculptural" lines have no more titles. This shows that Usui's lines ultimately transcend subject and content, and in this context Kandinsky's statement quoted by Anne Buschhoff bears mentioning: "If, therefore, in a picture a line is freed from the aim of representing a thing, and functions as a thing itself, [...] its inner sound is not weakened by a subsidiary role, and it achieves its full inner strength."¹²

This means that in her works the physical (paper, oil, ink) and the mental substance (thought, content), corresponding to Aristotelian "hyle", by way of a well-thought-out form, meaning Aristotelian "eidos", are brought into existence, but in Usui's work the form, eidos, reaches a plane that is independent from the original material, the hyle.

This again underscores the assumption that Usui's lines are themselves nature, a sign for aliveness. Usui's artistic act is no mere shadow of the artist's own subjectivity like it is in abstract expressionism. Thus she "enriches the present-day complex [art] discourse [...] in an unmistakable manner, with her own version of a 'History of Lines'"¹³, and at the same time her "living" artistic form appears to encourage the viewers to reflect for themselves the meaning and significance of an individual life.

1 Publisher's note: Exhibition text for Hana Usui's solo exhibition "To Life" at Artcurial Austria in Vienna, curated by Liesa Nonami (formerly Liesa Takagi), 19/09–9/11/2018

2 Tatsuya Mori and Seiji Fujii, *Shikei no aru Kuni Nippon* [The country Japan, which has the death penalty], Tokyo 2015, p. 286.

3 Asahi Shimbun Digital, 26 August 2018: <https://www.asahi.com/articles/ASL8K44YNL8KULZU006.html>

4 According to a government poll in the year 2014, 80,3% (2009: 85,6%) of the population support the death penalty. [Source: Mika Obara-Minit, *Japanese moratorium on the death penalty*, New York 2016, p. 202.]

5 Gerd Blum and Johan Frederik Hartle: *Modernisme noir. Revisionen des Modernismus in der zeitgenössischen Kunst*, in: Christoph Bertsch, Silvia Höller (eds.), *Cella. Strukturen der Ausgrenzung und Disziplinierung*, Bozen/Innsbruck/Wien 2009, p. 226.

6 Marietta Mautner Markhof, Hana Usui. *Schwarzer Regen* [Black Rain], in: Peter Dittmar (Ed.), *Hana Usui, Exhibition Catalogue*, Berlin 2015, p. 15.

7 Annegret Bergmann. *Kunst als Ausdruck transkultureller Manifestation*, in: Gabriele Groschner (Ed.), *SENSAI. Weiß – die Reinheit der Form in der japanischen Kunst*, Exhibition Catalogue, Salzburg 2009, p. 69.

8 Monika Knofler, Hana Usui. *Abstraktion als Code* (Abstraction as Code), in: *fair_KUNST*, Vol. 1/2018, 2018, p. 54 f.

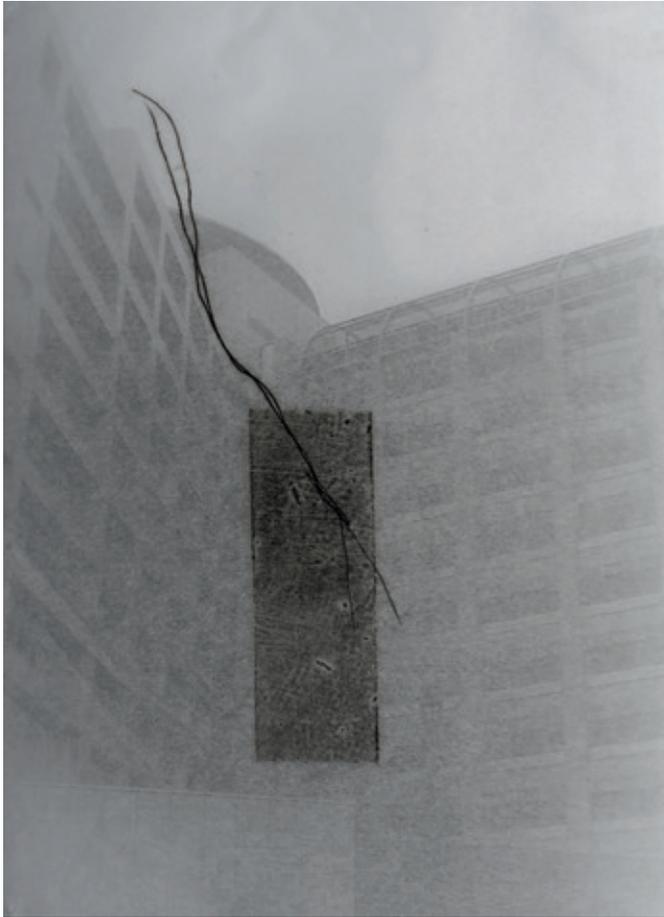
9 Peter Dittmar, Hana Usui. *Zeichnungen* (Drawings), in: *Exhibition Text*, Gallery Dittmar, Berlin 2013.

10 Reinhard Ermen, Hana Usui. *Zeichen zur Zeit*, in: *KUNSTFORUM International*, Bd. 253, 2018, p. 218.

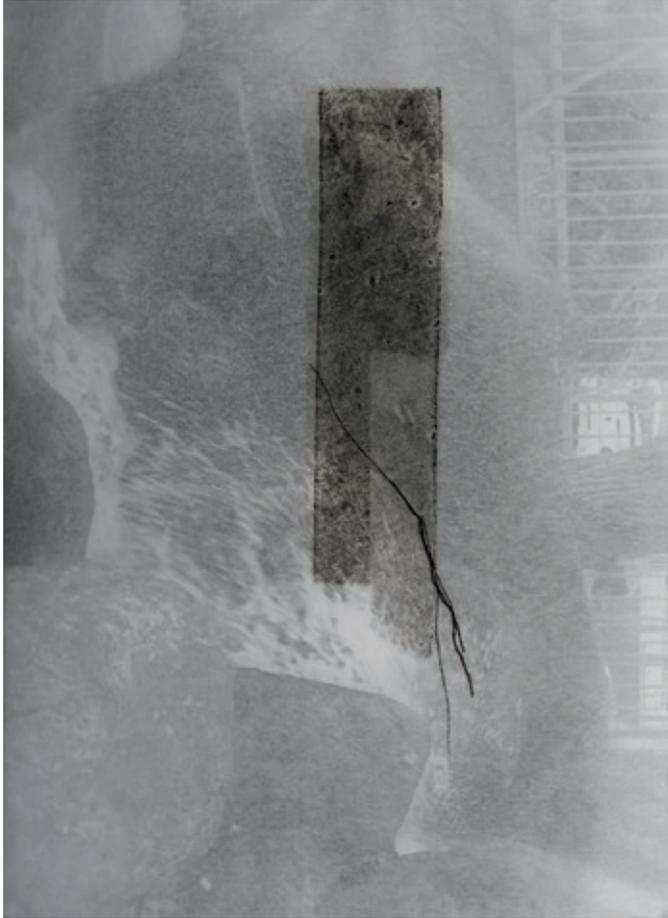
11 Bernhard Maaz, Hana Usui. *Affective Stroke and Explosive Sheet*, in: Marcello Farabegoli (ed.), *Hana Usui. Drawings on paper. 2006–2012*, Bad Vöslau 2012, p. 3.

12 Anne Buschhoff quotes Wassily Kandinsky's well-known text "Concerning the Spiritual in Art" in her text "Hana Usui. Vom Weg des Schreibens zu Wegen der Zeichnung", in: Jan T. Wilms (Ed.), *HIGH & SLOW. Hana Usui / Thilo Westermann*, exhibition catalogue, Kaufbeuren 2016, p. 32.

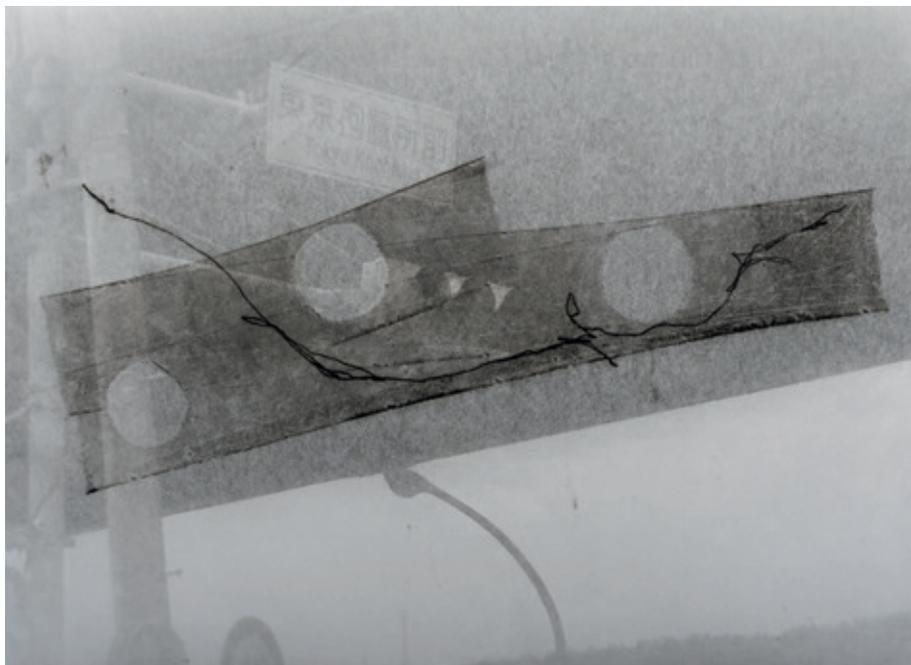
13 Andreas Schalthorn, *Tracing the Line. On the Drawings by Hana Usui*, in: Marcello Farabegoli (Hg.), *Hana Usui. Drawings on paper. 2006–2012*, Bad Vöslau 2012, p. 12.



Tokyo Kochisho, 2018
oil on paper and photography, one of eleven parts, each approx. 33 x 23 cm



Tokyo Kochisho, 2018
oil on paper and photograph, one of eleven parts, each approx. 33 x 23 cm



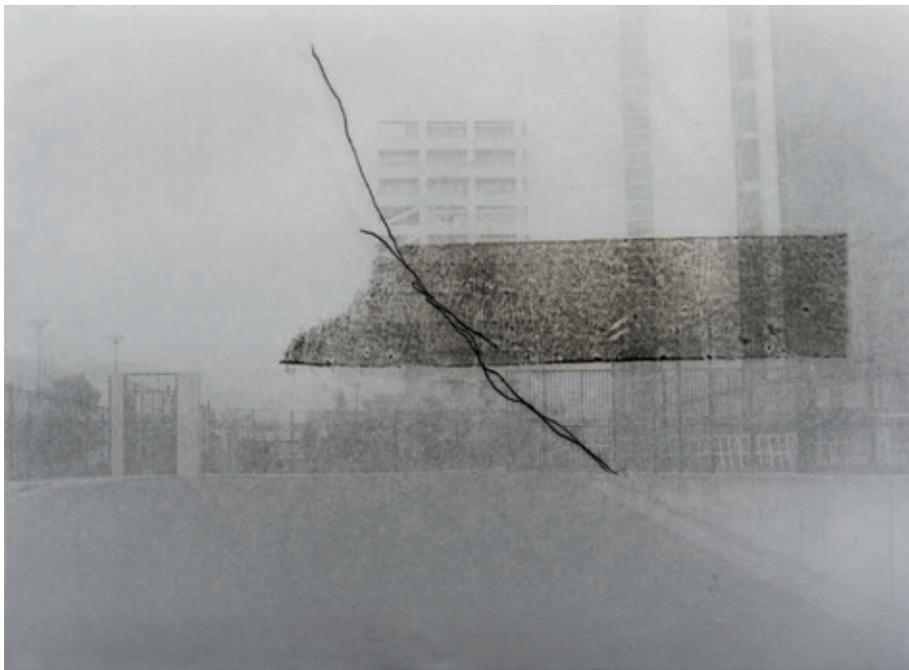
Tokyo Kochisho, 2018
oil on paper and photography, one of eleven parts, each approx. 23 x 33 cm



Tokyo Kochisho, 2018
oil on paper and photograph, one of eleven parts, each approx. 23 x 33 cm



Tokyo Kochisho, 2018
oil on paper and photography, one of eleven parts, each approx. 23 x 33 cm



Tokyo Kochisho, 2018
oil on paper and photograph, one of eleven parts, each approx. 23 x 33 cm

Nina Schedlmayer

Menschen aus Papier

Hana Usuis Werkkomplex zur Todesstrafe in Japan¹

In seinem Buch „Abstraktion und Einfühlung“ sprach der deutsche Kunsthistoriker Wilhelm Worringer vom „Abstraktionsdrang“ des Altertums. Er bezog sich dabei auf den Begriff des „Kunstwollens“, der von seinem Kollegen Alois Riegl geprägt wurde, und schreibt: „Eine entscheidende Konsequenz eines solchen Kunstwollens war einerseits die Annäherung der Darstellung an die Ebene, andererseits strenge Unterdrückung der Raumdarstellung und ausschließliche Wiedergabe der Einzelform.“²

Hana Usui geht in manchen ihrer Werke nach ähnlichen Prinzipien vor. Die Papierarbeiten aus ihrem aktuellen Werkkomplex, ausgestellt bei Artcurial Österreich (Kuratorin der Schau: Liesa Nonami), erscheinen in ihrer reduzierten Ästhetik zunächst gegenstandslos: In einer Serie aus vier Blättern krümmt sich eine vertikale Linie zu einer Schlaufe. Über ein großformatiges friesartiges Blatt („Ein Quadratmeter“) purzeln Quadrate über einen düsteren wolkgigen Hintergrund. Es sind Bilder, deren fragile und vibrierende Feinheit man genießen kann. Sie entstehen in einem ausgeklügelten Arbeitsprozess, bei dem Tusche, Öl und Schraubenzieher zum Einsatz kommen.³

Doch hinter ihrer Schönheit lauert ein grausamer Hintergrund. Denn Hana Usuis Arbeiten resultieren aus einer intensiven Auseinandersetzung mit der bis heute exekutierten Todesstrafe in Japan. Die Linien in der erwähnten vierteiligen Serie stellen nichts anderes dar als jene Stränge, an denen Delinquenten gehängt werden. Die Titel der Blätter tragen die Initialen von Verurteilten, die mittlerweile hingerichtet wurden – manche von ihnen Mitglieder von diskriminierten Minderheiten, zwei davon zum Tatzeitpunkt minderjährig. Ebenfalls den Verurteilten gewidmet sind feine Papierskulpturen, die auf Sockel platziert wurden. Dafür tauchte die Künstlerin elf Meter lange Streifen in Tusche und zwirbelte sie zu abstrakten Figuren, teilweise in Gruppen angeordnet. Die Länge entspricht jener des Stranges. Sobald man darüber Bescheid weiß, beginnt das Kopfkino: In welcher Relation stehen die Figuren zueinander? Winden sie sich in Panik? Versucht jenes Gebilde, das über den Sockel hängt, zu fliehen? Es mag sich bei derartigen Gedanken um Überinterpretationen handeln. Doch die Härte der Todesstrafe, dieses skandalösen Aktes, legt sie nahe.

Die Quadrate der Arbeit „Ein Quadratmeter“ hingegen bilden, beinahe im Maßstab eins zu eins, die Balken jener Luke ab, die sich bei der Hinrichtung öffnet: das Tor zwischen Leben und Tod.

Teile davon finden sich auch in der Serie „Tokyo Kochisho“, gleichzeitig taucht hier ein anderes signifikantes Element auf: ein Streifen mit drei Löchern. Auch dieser lässt sich zurückführen auf einen Teil des Exekutionsvorgangs: Es handelt sich um die Knöpfe, die zum Öffnen der Luke betätigt werden.⁴ Im Hintergrund erscheinen blasse Fotos von einem Tokioter Spezialgefängnis, in dem eine der japanischen Exekutions-

stätten untergebracht ist, und von dessen Umgebung. Ein Park mit künstlich angelegtem Wasserfall und ein Geschäft suggerieren auf den ersten Blick Normalität; doch es erscheinen keine Menschen hier; wer soll sich hier auch schon aufhalten? Die leere tote Gegend spiegelt den Schreckensort selbst.

In ihrer Ausstellung bei Artcurial konfrontierte Hana Usui das Publikum mit verschiedenen Aspekten und Details der Todesstrafe: die Verurteilten selbst, die Stränge, die Orte, die Luke und die Knöpfe zu deren Öffnung. Der Gang durch die Schau kompletierte das Bild davon sukzessive. Es war, als würde man, von Kunstwerk zu Kunstwerk, von Station zu Station gehend, stets von einer immer neuen Warte die Todesstrafe betrachten, von der aus sich der Skandal von dessen Existenz jedes Mal aufs Neue erschloss. Wie bei einem Puzzle, dessen einzelne Teile zunächst so schön erscheinen, bei dessen Fertigstellung jedoch ein Schreckensbild entsteht.

In ihrem Text „Regarding the Pain of Others“ beschrieb Susan Sontag die direkte visuelle Konfrontation mit Grausamkeiten und erwähnt dabei auch ein Beispiel von zum Tode Verurteilten.⁵ Hana Usui entzieht ihrem Publikum die unmittelbare Sicht auf die Opfer dieser barbarischen Strafe, vermeidet die direkte Schockwirkung. Mit dem Wissen um den Hintergrund ändert sich allerdings der Blick auf die Kunstwerke.

Die Frage nach den Polen zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion wird in der Gegenwartskunst häufig gestellt. Hana Usui lotet mit ihren Arbeiten zu einem brisanten Thema nicht nur diese Ambivalenzen aus, sondern erhebt damit auch politische Anklage.

1 Anmerkung des Herausgebers: Kritischer Textbeitrag zu Hana Usuis Einzelausstellung „An das Leben“ bei Artcurial Österreich in Wien, 19.09.–9.11.2018

3 Wilhelm Worringer: Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie, Amsterdam 1996, S. 56 (Orig.: München 1908).

4 Diese Arbeitsweise beschreibt Monika Knofler ausführlich, siehe den Text von Monika Knofler in dieser Publikation.

5 Details siehe Text von Liesa Nonami in dieser Publikation.

6 Susan Sontag: Regarding the Pain of Others, New York 2003, S. 60f.





Eleven Metres, 2018
paper and ink, part 1 of 4, different sizes

Nina Schedlmayer

Paper Humans

Hana Usui's Work Cycle about the Death Penalty in Japan¹

In his book "Abstraction and Empathy", German art historian Wilhelm Worringer wrote of antiquity's "will to abstraction". He was thereby referring to the notion of "artistic volition", coined by his colleague Alois Riegl, and writes:

"A crucial consequence of this artistic volition was, on the one hand, the approximation of the representation to a plane, and on the other, strict suppression of the representation of space and exclusive rendering of the single form."²

Hana Usui employs similar principles in some of her works. The paper pieces from her current complex of work, exhibited at Artcurial Austria (exhibition curator: Liesa Nonami), in their reduced aesthetics appear abstract at first glance: In a series of four works, a vertical line bends to form a loop. Squares tumble across a large-format, frieze-like piece ("One Square Metre") on a gloomy cloudy background. They are images whose fragile and vibrating delicateness is enjoyable. They develop in an elaborate work process using ink, oil and a screwdriver.³

Beneath their beauty, however, lurks a brutal background. Hana Usui's art pieces result from an intensive confrontation with capital punishment in Japan, which is practised to this day. The lines in the mentioned four-part series depict nothing other than the ropes used to hang delinquents. The titles of the works are the initials of convicts who have now been executed – some of them members of marginalised minorities, two of them underage at the time of their crimes.

Also dedicated to the convicts are delicate paper sculptures that Usui has placed on pedestals. For them, the artist has dipped eleven-metre strips of paper in ink and twisted them into abstract figures, partly arranged in groups. The length equates to that of the hanging rope. Once that is known, a film begins to play in one's mind: How are the figures related to each other? Are the figures writhing in panic? Is that shape hanging over the pedestal trying to flee? Such thoughts might be over-interpretations, but they suggest themselves because of the severity of the death penalty, that scandalous act.

The squares in the piece "One Square Metre", in contrast, depict, almost at a scale of one to one, the boards of the hatch that opens at the time of execution: the door between life and death.

Parts of it can also be found in the series "Tokyo Kochisho", at the same time another significant element appears here: A strip with three holes. That, too, can be traced back to a part of the execution process: They represent the buttons that are pushed in order to open the hatch.⁴ The backgrounds are pale photos of a specialised Tokyo prison that contains one of the Japanese execution chambers, and of its environs. A park with an artificially created waterfall and a shop suggest normalcy, at first glan-

ce; but there are no people here, and who would be here? The empty, dead area mirrors the site of atrocity itself.

In her exhibition at Artcurial Hana Usui confronted her audience with different aspects and details of capital punishment: the convicts themselves, the hanging ropes, the sites, the hatch and the buttons for opening it. The walk through the show completed the picture successively. It was as if one, walking from piece to piece, from one stop to the next, kept seeing death penalty from yet another vantage point, each of them disclosing the scandal of its existence from anew. Like in a puzzle whose individual pieces look beautiful, but, once completed, the picture is one of terror.

In her text „Regarding the Pain of Others“ Susan Sontag described the direct visual confrontation with cruelty and also mentions an example of convicts sentenced to death.⁵ Hana Usui denies her audience the direct view of the victims of this barbaric punishment, avoids the immediate shock effect. Knowing the context, however, the view of her artworks is changed.

In the context of modern art, the question of the poles between figurativism and abstraction is one encountered often. Hana Usui, with her work on a controversial subject, not only explores these ambivalences, but also makes a political indictment.

1 Publisher's note: Critical text about Hana Usui's solo exhibition "To Life" at Artcurial Austria in Vienna, 19/09–9/11/2018

2 Wilhelm Worringer: *Abstraction and Empathy: A contribution to the psychology of style*. Translated by Michael Bullock; with an introduction by Hilton Kramer, New York 1996, p. 21 (orig.: Munich 1908).

3 This process is described in detail by Monika Knofler, see the text by Monika Knofler in this publication.

4 For details see the text by Liesa Nonami in this publication.

5 Susan Sontag: *Regarding the Pain of Others*, New York 2003, p. 60f.





Exhibition view, Japan Unlimited, 2019
frei_raum Q21 exhibition space MuseumsQuartier Wien, Vienna

Klaus Speidel

**Spuren der Diskriminierung im urbanen Raum
Eine praktische Semiotik der Ausgrenzung¹**

„Eine kunstlose Wahrheit über ein Übel, über eine Gemeinheit, ist ein Übel, eine Gemeinheit. Sie muss durch sich selbst wertvoll sein: dann gleicht sie das Übel aus, versöhnt mit der Kränkung, die der Angegriffene erleidet, und mit dem Schmerz darüber, dass es Übel gibt.“ (Karl Kraus)

Mit „Bei Uns“, ihrer ersten Einzelausstellung bei WOP – Works on Paper setzt Hana Usui (geb. 1974, Tokio) die Arbeit zu politischen und sozialkritischen Themen fort, mit der sie 2014 begonnen hat. In den Werken, die seitdem entstehen, knüpft sie an ihre langjährige Praxis abstrakter Zeichnung an, sucht aber immer neue Wege und Formen, um schwierige Themen, die sie persönlich bewegen, zu reflektieren. Dabei agiert Usui nicht frontal oder bloß dokumentarisch, sondern schafft chiffrierte und kunstvolle Werke, die ihre künstlerische Praxis medial zur Skulptur oder Fotografie hin erweitern.

Für mich ist ihre Arbeit „Schwarzer Regen“ zu Hiroshima und Nagasaki eine der beeindruckendsten Auseinandersetzungen mit dem Thema Atomkraft überhaupt. Zunächst wirkt es wie ein kleines schwarzgerahmtes Werk mit farnartigen zeichnerischen Spuren. Aus der Nähe zeigt sich jedoch, dass sowohl die Einfassung als auch das normalerweise schützende Glas von Brandspuren gezeichnet ist und teilweise zerstört wurde. Das Werk zeigt also eine totale Zerstörung, indem es die Bedingungen des Zeigens selbst zerstört. Usui entwirft so auf kleinstem Raum ein Bild grenzenloser Vernichtung. Dabei lässt sich das Werk – das zuletzt in der Ausstellung „Zeig mir Deine Wunde“, die ich mit Johanna Schwanberg im Dom Museum kuratiert habe, zu sehen war – kunsthistorisch zumindest zweifach verorten. Einerseits reiht es sich ein in die künstlerische Beschäftigung mit der atomaren Katastrophe und lässt an Alain Resnais, Andrej Tarkovskij oder Andy Warhol denken. Andererseits reagiert Usui aber auch auf die modernistische Infragestellung des Bildes bei Künstlern wie Shozo Shimamoto oder Lucio Fontana.

Ein anderes Werk, das momentan in der Ausstellung „Japan Unlimited“ zu sehen ist, die Marcello Farabegoli im frei_raum Q21 im MuseumsQuartier Wien kuratiert hat, beschäftigt sich mit der Todesstrafe in Japan, die dadurch noch schrecklicher wird, dass die Gefangenen den Termin ihrer Exekution erst eine Stunde vorher erfahren. Usui hat dabei scheinbar abstrakte Papierskulpturen geschaffen, die das Seil des Henkers reflektieren.

Die Atombombenabwürfe auf Hiroshima und Nagasaki, die Katastrophe auf Fukushima, die Todesstrafe und jetzt in der Ausstellung „Bei Uns“ auch die alltägliche Diskriminierung sind keine einfachen Themen. Dennoch schafft es Usui durch ihre persönliche Herangehensweise, uns einen neuen Blick darauf zu eröffnen. Indem sie vom konkreten Phänomen abstrahiert, gibt sie uns den Raum, den wir brau-

chen, um uns selbst mit den Themen auseinanderzusetzen.

Diese Subtilität findet sich bereits mit „Bei Uns“, dem Titel der Ausstellung, mit der Usui eine Sprachfigur aufgreift, die oft unbedacht verwendet wird. Wenn man zu jemandem „bei uns...“ sagt und womöglich anschließt mit „macht man das aber anders“, vermittelt man der angesprochenen Person einerseits, dass man sich nicht der gleichen Gruppe zugehörig fühlt wie sie, und zweitens, dass man davon ausgeht, dass sie nicht weiß, wie man sich „bei uns“ korrekt verhält. Wir verwenden die Redewendung wohl vor allem dann, wenn wir ein bestimmtes Verhalten als „abweichend“ erleben und annehmen, Grund für die Divergenz sei die Fremdheit der so handelnden Person. Ziel des Ausdrucks ist es, ein Verhalten, das der oder die Redner*in als störend empfindet, als sozial sanktioniert zu brandmarken. Die Möglichkeit, dass der oder die Sanktionierte bewusst abweichend gehandelt haben könnte, wird negiert, eine Situation, in der Individuen unterschiedliche Erwartungen haben, zu einem Konflikt zwischen Kulturen erklärt. Wie durch den Titel der Ausstellung das scheinbar unschuldige und jedenfalls unscheinbare „bei uns“ in den Brennpunkt kommt, nehmen auch die Werke scheinbar banale Alltagsphänomene in den Fokus.

Obwohl dabei Usuis persönliche Erlebnisse als Japanerin in Berlin und Wien eine Rolle spielen, macht sie auch hier einen pas de côté und reflektiert ihre Erfahrung indirekt. Ausgangspunkt der meisten Werke ist eine Spurensuche im urbanen Raum ihres „Herkunftslandes“. Jedes der ausgestellten Werke geht von einer Fotografie und einer Ölpause auf semitransparentem Papier aus. Für die großformatigen Arbeiten wurden zwei Ensembles ein weiteres Mal fotografiert, sodass die Zweiteilung zwischen den zwei Blättern aufgehoben wird. Indem die Künstlerin jeweils assoziativ zeichnend und fast spielerisch auf das Thema der desaturierten und entschärften Lichtbilder reagiert, schafft sie Arbeiten, deren Hintergründigkeit nicht nur allegorisch ist. Zunächst erblicken wir rätselhafte Symbole oder Malspuren, die über urbanen Szenen aus Asien schweben. Die Fotografien sind auf den ersten Blick vor allem durch ihre Merkmalslosigkeit bemerkenswert. Tatsächlich greift aber jedes Bild eine ganz bestimmte Situation auf, in der Integrationsschwierigkeiten deutlich werden.

Weil sie oft keine Jobs bekommen und von der japanischen Sozialkasse ausgeschlossen werden, bleibt für Koreaner in Japan oft nur der Ausweg einer ungewollten Selbstständigkeit: Sie eröffnen Snackbars, Gemischtwarenläden, Sexshops, Spielhöhlen oder werden Taxifahrer*innen. Jede von Usuis Fotografien zeigt Spuren dieser staatlich und gesellschaftlich verhinderten Integration. Gerade, dass es nicht laute Szenen sind, die gleich auf den ersten Blick einen Aufschrei auslösen, macht die Bilder wertvoll. Denn auch wenn die neuen Rechten überall in der Welt mit viel Lärm Stimmung für ihr System der Exklusion machen, ist ein Großteil der Diskriminierung nicht laut und sichtbar, sondern so unterschwellig und uneindeutig, dass selbst die, die ihr zum Opfer fallen, oft unsicher sind, ob sie gerade wegen ihrer Herkunft, sexuellen Präferenz oder aus anderen Gründen Ablehnung und Kälte erfahren.

Usui reagiert auf jedes Foto individuell, indem sie einen Aspekt der fotografischen Darstellung aufgreift. Die Fotos von Taxis überlagern Malspuren, die einer Straße ähneln; aus koreanischen und japanischen Schriftzeichen entwickelt sie eine Art abstrakten und unlesbaren Zeichenregen; ein koreanischer Essensverkauf wird

mit Esstäbchen oder einem Grillnetz in Verbindung gebracht; die Sexindustrie reflektiert sie mit Formen, die Gucklöchern ähneln; die runden Formen in einem anderen Bild evozieren das Glücksspiel Pachinko, bei dem Automaten mit kleinen Kügelchen gefüttert werden. Dass es dabei auch darum geht, unseren Blick für Anzeichen von Diskriminierung in unserem eigenen Umfeld, die sich leicht übersehen lassen, zu schärfen, scheint ein Bild anzudeuten, das anders ist als die anderen, insofern es sich nicht auf die Situation der Koreaner in Japan, sondern auf Usuis persönliche Erfahrung in Österreich bezieht: Es zeigt das Besteckgeschäft Berndorf in der Wollzeile, in dem Usui gearbeitet hat, bis ihr plötzlich im Krankenstand gekündigt wurde. Ganz gleich, ob nun die Krankheit oder Herkunft oder beides ausschlaggebend war, erinnert uns das Werk daran, dass sich auch hinter glänzenden Oberflächen oft unethisches Verhalten findet. Mit Usuis neuem Werkensemble entwickelt sie eine Semiotik – vielleicht sogar Ästhetik – der Diskriminierung. Dass sie dabei nicht pedantisch, didaktisch oder primitiv anprangernd verfährt, entspricht einem Ideal, das Karl Kraus explizit zum Grundprinzip seiner Gestaltungsästhetik gemacht hat, wenn er in seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit Missständen stets versuchte, Texte zu schaffen, die nicht nur die Übel anprangern. Die Entscheidung, sich den Übeln kunstvoll zu nähern, ist also nicht nur eine ästhetische, sondern auch eine ethische.



Bei Uns, 2019
oil and ink on paper ad photograph (two layers), 33 x 24 cm

Klaus Speidel

**Traces of Discrimination in the Urban Space
A Practical Semiotics of Exclusion¹**

“An artless truth about an evil, about an infamy, is an evil, an infamy. It must be valuable in itself: then it will balance the evil, and allow the attacked to make peace with the slight he has suffered, and with the pain about the fact that evil exists.” (Karl Kraus)

With “Bei Uns” (Around Here), her first solo exhibition at WOP – Works on Paper, Hana Usui (born 1974 in Tokyo) continues her work addressing politically and socially critical topics that she has begun in 2014. In the works developed since then, she continues her long-standing practice of abstract drawing, but keeps searching for new ways and forms of reflecting difficult subjects that move her personally. In doing so, she does not act in a frontal or purely documentary manner; Usui creates coded and elaborate pieces that extend her art practice to the media of sculpture or photography.

For me, her work “Black Rain” on Hiroshima and Nagasaki is one of the most impressive dealing with the subject of nuclear power ever. From afar it seems like a small black-framed image with fern-like drawn traces. Looking more closely, however, you can see that the frame as well as the usually protective glass covering are marked by burns and are partly destroyed. The piece, therefore, displays an image of total destruction by destroying the conditions of display itself. That way, Usui has designed an image of boundless obliteration. The work – last seen in the exhibition “Show Me Your Wound” that I have curated with Johanna Schwanberg at the Dom Museum – can be located at two points in art history. For one part, it belongs to the tradition of artistic engagement with nuclear catastrophe and in that is reminiscent of Alain Resnais, Andrej Tarkovskij or Andy Warhol. On the other hand Usui also reacts to the modernist questioning of the image by artists like Shozo Shimamoto or Lucio Fontana.

Another piece, currently a part of the exhibition “Japan Unlimited” in frei_raum Q21 in MuseumsQuartier Wien, deals with the death penalty in Japan, its cruelty intensified by the fact that those sentenced to death learn of the moment of their execution only an hour in advance. In this context, Usui has created deceptively abstract sculptures which reflect the ropes used to hang the convicts.

The atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki, the disaster of Fukushima, the death penalty and now, in the exhibition „Around here“, situations of everyday discrimination, are no easy subjects. Yet, with her personal approach, Usui succeeds in opening up new perspectives on them. By abstracting them from the concrete phenomena, she gives us the space we need to find our own way of dealing with the subject.

This subtlety can already be found in the title of the exhibition, “Around Here”, an expression often used without much thinking. If you say “around here” to someone and possibly continue with, “we do things differently”, the addressed will hear that they are not considered a part of the same social group as the speaker, and that the speaker assumes that they do not know how to behave correctly “around here”. We seem to use this turn of phrase mainly when we regard a certain behaviour as “divergent” and

assume that the reason is the foreignness of the person acting that way. The aim of the expression is to mark a behaviour that disturbs the speaker as socially sanctioned. The possibility that the person thus sanctioned might have consciously acted divergently is negated; a situation in which individuals have different expectations is declared a conflict between cultures. Just like in the title the seemingly innocent and certainly unremarkable „around here“ is taken into focus, the works exhibited shine the spotlight on seemingly banal everyday situations.

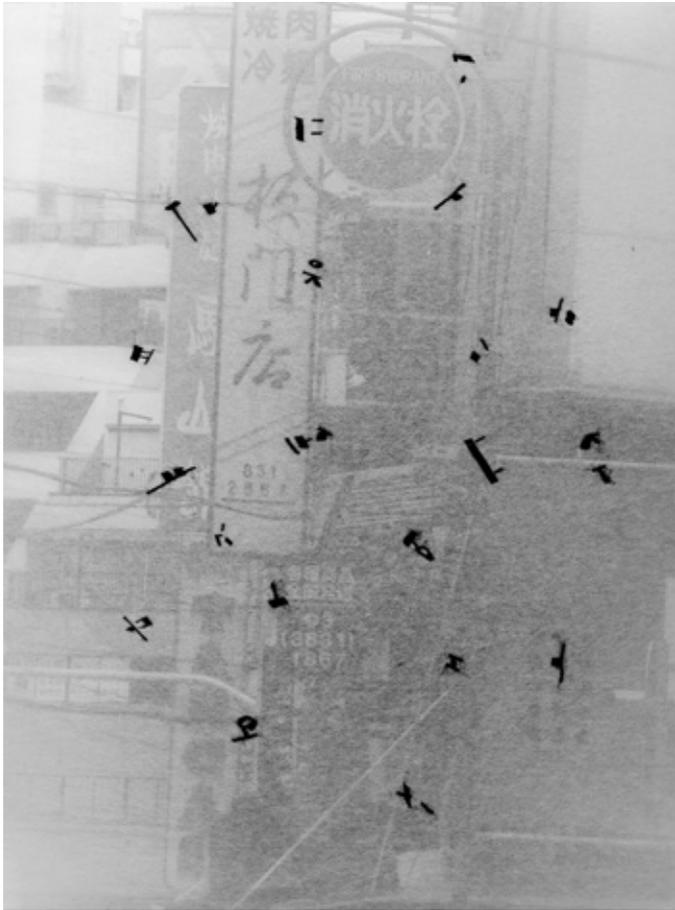
Even though Usui's personal experiences as a Japanese person in Berlin and Vienna play a role in this context, here, too, she does a *pas de côté* and reflects her experience indirectly. The origin of most pieces is a search for clues in the urban areas of her "country of origin". Every piece begins with a photograph and an oil transfer drawing on semi-transparent paper. For the large-format works the two assemblages of photograph and drawing have been photographed again, so the separation between the two layers is removed. Reacting by associative drawing and almost playfully to the subject of the desaturated and blurred photographs, Usui creates works whose depth is not just allegorical. Initially we see enigmatic symbols or traces of painting that float above urban scenes from Asia. The photographs are, at first glance, notable only in their lack of distinction. In fact, however, every image shows a particular situation in which difficulties of integration arise. Because they often don't get jobs and are excluded from Japanese social insurance, Koreans in Japan often have only the choice of involuntary self-employment: They open snack bars, general stores, sex shops, gambling joints or become taxi drivers. Each of Usui's photographs shows traces of this lack of integration caused by state or society. It is the very fact that it is not loud scenes causing an outcry at first glance that gives the images their value. Because even in a world where the New Right is making a lot of noise to advertise their system of exclusion, much of the discrimination is not loud and visible, but so covert and indistinct that even the victims are often unsure whether the reason for the rejection and coldness they have experienced is their origins, sexual preference or something else.

Usui reacts individually to every photograph by taking up a particular aspect of it. The photos of taxis are overlaid with traces of painting that resemble a street; from Korean and Japanese scripters she develops a kind of abstract and unreadable shower of signs; a Korean food stand is associated with chopsticks or a grilling net; the sex industry is reflected by shapes resembling peeping holes; the round shapes in another piece evoke the game pachinko, where machines are fed with small balls. The artist's intention to also open our eyes to signs of discrimination in our own surroundings that are easily overlooked is indicated by one piece that is different from the others. It is not about the situation of Koreans in Japan, but Usui's personal experience in Austria: It shows the cutlery shop Berndorf in Vienna's city centre, where Usui worked until she was suddenly laid off while on sick leave. Regardless whether the reason was her illness or origin or both, the piece reminds us that shiny surfaces, too, often distract from unethical behaviour. With her new cycle of works, Usui develops a semiotics – maybe even aesthetics – of discrimination. The fact that in doing so, she does not act in a pedantic, didactic or primitively accusatory manner reflects an ideal that Karl Kraus has explicitly made a foundational principle of his aesthetics of creation, when he, in his artistic dealings with failings and wrongdoings, always attempted to create texts that not just decry these evils, but have aesthetic value in themselves. The decision to approach society's wrongs artistically is, therefore, not only a matter of aesthetics, but also one of ethics.

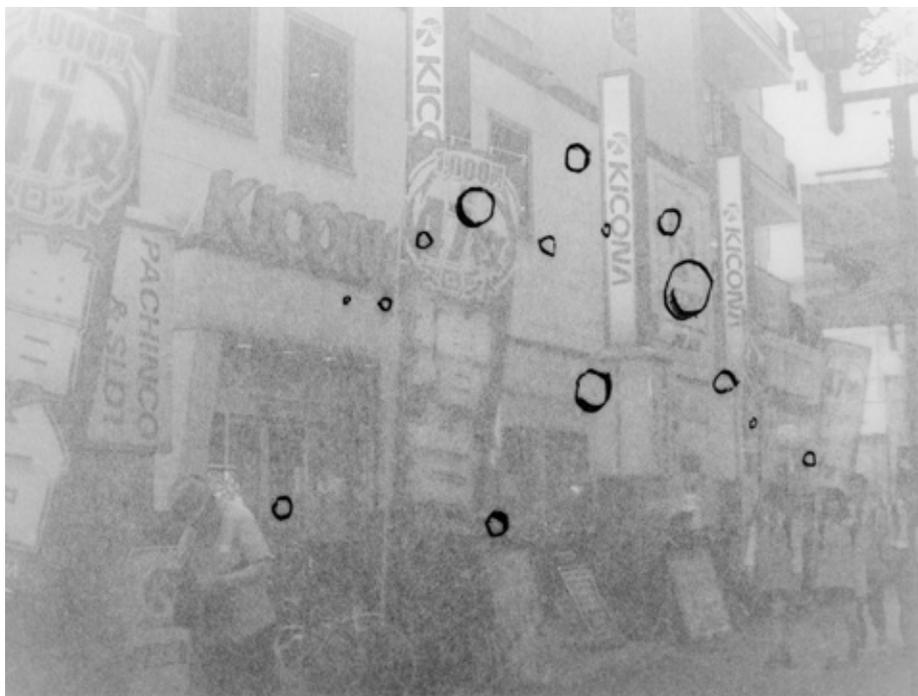
1 Publisher's note: Exhibition text for Hana Usui's solo exhibition "Bei Uns" (Around Here) at Gallery WOP - Works on Paper in Vienna, 12/10-21/12/2019



Bei Uns, 2019
Fine Art Print on Photo Rag Bright White, 110 x 82,5 cm
(Original: oil and ink on paper and photograph / two layers)



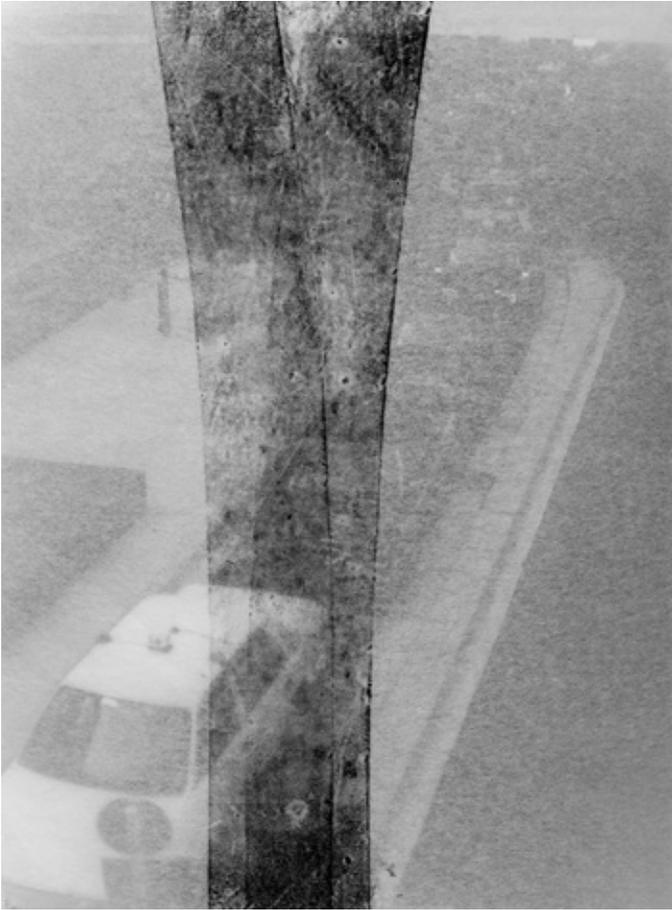
Bei Uns, 2019
Fine Art Print on Photo Rag Bright White, 110 x 82,5 cm
(Original: oil and ink on paper and photograph / two layers)



Bei Uns, 2019
oil and ink on paper ad photograph (two layers), 24 x 33 cm



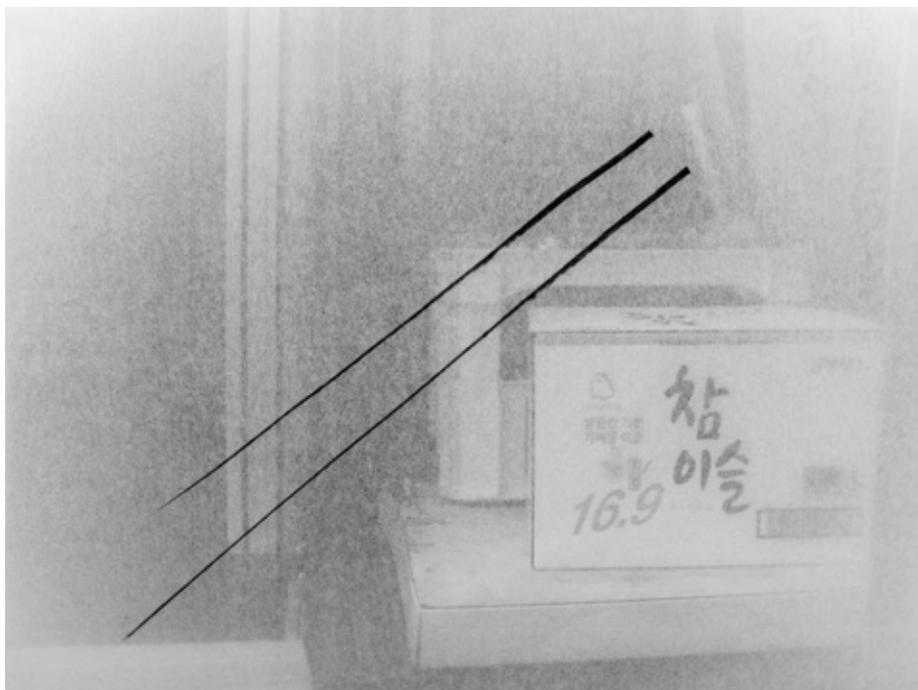
Bei Uns, 2019
oil and ink on paper ad photograph (two layers), 24 x 33 cm



Bei Uns, 2019
Fine Art Print on Photo Rag Bright White, 110 x 82,5 cm
(Original: oil and ink on paper and photograph / two layers)



Bei Uns, 2019
Fine Art Print on Photo Rag Bright White, 82,5 x 110 cm
(Original: oil and ink on paper and photograph / two layers)



Bei Uns, 2019
oil and ink on paper ad photograph (two layers), 24 x 33 cm

Konrad Paul Liessmann

**Menschengemachte Menschenleere
Zum Fukushima-Zyklus von Hana Usui**

Der Philosoph Günther Anders, der wie kein anderer Denker des 20. Jahrhunderts radikal die "atomare Drohung" in den Mittelpunkt seiner Philosophie gerückt hatte, bemerkte in diesem Zusammenhang einmal, dass es Ereignisse von solcher Größe gäbe, dass sie von der Kunst nicht erreicht werden können. Die millionenfache Vernichtung der Juden in den Lagern der Nationalsozialisten gehörte für ihn ebenso dazu wie der Abwurf der Atombomben über Hiroshima und Nagasaki. Solche Vernichtungspraktiken nannte er "geschichtlich überschwellig", da unsere Vorstellungskraft nicht an die furchtbaren Dimensionen derselben heranreiche. Ästhetischen Versuchen, diese Schrecken zu thematisieren, stand der Philosoph deshalb skeptisch gegenüber, das prinzipiell Spielerische und Verspielte jeder Kunst rückte für ihn auch die radikalsten Bemühungen in die Nähe der Verharmlosung. Angesichts des Ernstes der atomaren Bedrohung, so seine provozierende These, müsse jede ästhetische Verfahrensweise unernst wirken.

Dieser prinzipielle Vorbehalt gegenüber der Kunst war vor allem auch durch die Einsicht motiviert, dass die ästhetische Darstellung oder Erinnerung der atomaren Katastrophen dem Besonderen dieser Ereignisse, nämlich der damit verbundenen Selbstgefährdung der menschlichen Gattung, nicht gerecht werden kann. Hiroshima und Nagasaki waren für Günther Anders nicht nur furchtbare Kriegsverbrechen gewesen, sondern damit war auch festgeschrieben, dass die Menschen eine Technologie entwickelt hatten, mit der sie sich selbst auf einen Schlag vernichten und die Erde unbewohnbar machen konnten. Das aber entzieht sich unserer Vorstellungskraft.

Von dieser "Überschwelligkeit" ist die sogenannte friedliche Nutzung der Kernenergie nicht ausgenommen. Natürlich: Bei einer Atombombe handelt es sich um eine Massenvernichtungswaffe, die Auslöschung allen Lebens auf diesem Planeten gehört zu ihrer innersten Logik. Die nuklearen Katastrophen in Kernkraftwerken sind seltene Unglücksfälle, die ihre ungeheure Dimension aber derselben Kraft verdanken wie die Bombe: eine entfesselte Kettenreaktion, die sich dem kontrollierenden Zugriff des Menschen für alle Zeiten entzieht. Dass ein Unfall wie der in Tschernobyl nicht nach einigen Jahren vergessen werden kann, sondern dass der Reaktor noch Tausende von Jahren gefährlich strahlen wird, übersteigt die Vorstellungskraft und das Zeitgefühl des Menschen. Dieser will spätestens nach wenigen Jahrzehnten den Unglücksort als Touristenattraktion wahrnehmen und nicht als Menetekel einer hybriden Technologie.

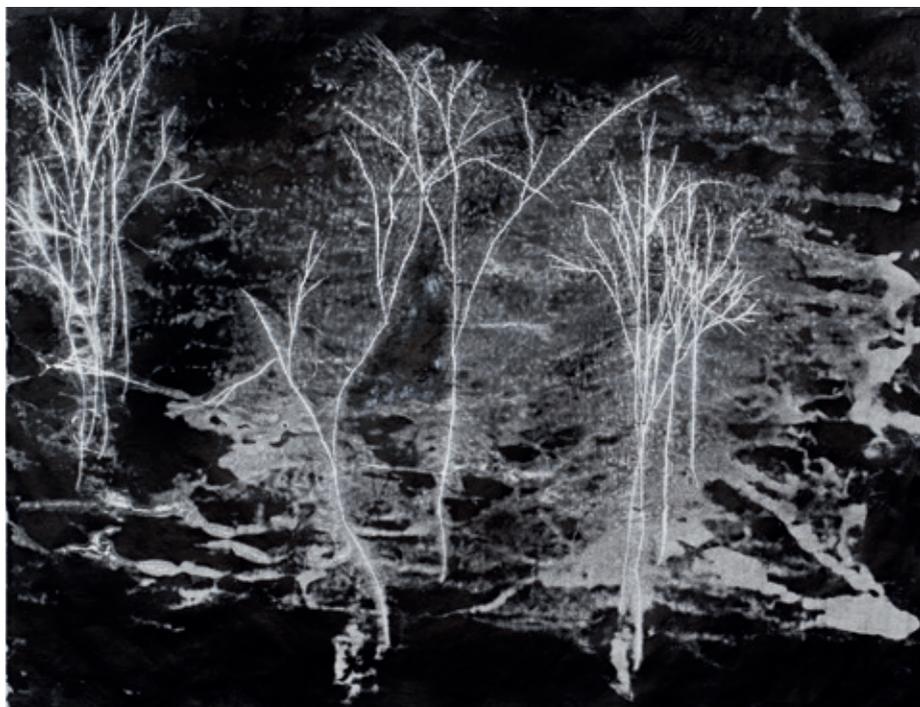
Darf, kann, muss sich die Kunst dieser Thematik nicht dennoch annehmen? Und wie kann sie sich den damit verbundenen Herausforderungen gewachsen zeigen? Günther Anders ist bis heute in einem Punkt recht zu geben: Die plakative, spektakuläre, pathetische und negativ erhabene Darstellung des Schreckens degradiert diesen zu einem kulturindustriellen Event und verkennt ihn damit gründlich. Wenn üb-

erhaupt, dann bedarf die Annäherung an die Orte einer atomaren Katastrophe einer Sensibilität, die erst auf einen zweiten Blick erkennen lässt, dass das Furchtbare hier um einen Ausdruck ringt. Die Arbeiten der japanischen Künstlerin Hana Usui zeigen auf eindringliche Weise, was es heißen kann, sich mit den sparsamsten Mitteln der bildenden Kunst Phänomenen zu nähern, die in jeder Hinsicht an die grundlegenden Aporien und Konflikte einer sich selbst gefährdenden technischen Zivilisation rühren.

Von 2014 bis 2018 hatte sich die Künstlerin mit den Atombombenabwürfen über Hiroshima und Nagasaki auseinandergesetzt, im Jahre 2019 widmet sie eine Serie von Arbeiten dem Reaktorunfall von Fukushima. An diesen Arbeiten überrascht vorerst eine Zartheit, die dem Gegenstand seltsam unangemessen erscheint. Hana Usui, die durch die strenge Schule der klassischen japanischen Kalligraphie, den "Weg des Schreibens", gegangen ist, hat diesen Zugang zwar hinter sich gelassen, die Genauigkeit, Rätselhaftigkeit und Eindringlichkeit aber ist geblieben. Erst wenn man genauer hinblickt, erkennt man die Spuren des Grauens, der Vernichtung, der Verödung. In der Fukushima-Serie überdeckt die Künstlerin Fotos des kontaminierten Ortes mit einem halbdurchsichtigen Papier, auf dem zarte Linien das Bild seltsam überlagern, zitternd und schwungvoll, dominant und doch zurückgenommen: die ange deuteten und unterbrochenen Nervenfasern eines Energiestroms, der durch das Unglück jäh unterbrochen wurde. Im Kontrast, im Halbverborgenen, im Zusammenspiel von Photographie und Zeichnung, im Angedeuteten, skizzenhaft Hingeworfenen, zeigt sich die Souveränität der Künstlerin gegenüber einem Sujet, dessen zentrale Bestimmung die Ödnis ist. Radioaktiv verstrahlte Gebiete müssen evakuiert und geräumt werden, für den Menschen ist der Aufenthalt in diesen gefährlich, langfristig tödlich – Warnschilder überall. Und dennoch darf die Dokumentation solch eines kontaminierten Gebietes weder an Landschaftsaufnahmen noch schlicht an Industrieruinen erinnern. Nur durch eine Spannung der Medien und Materialien, der Verfahren und der Formen ist dies zu vermeiden, nur im Verzicht auf alles Spektakuläre und Dramatische kann der Schrecken im wahrsten Sinn des Wortes durchschimmern.

Nichts an diesen Arbeiten erscheint im Modus der Direktheit. Die Serie ist auch nicht als unmittelbares politisches oder ökologisches Statement zu werten. Es handelt sich hier nicht um engagierte Kunst, die vor einer Technologie warnen möchte, die angesichts des Kampfes gegen die Klimaveränderung von vielen ökologisch bewussten Menschen paradoxerweise wiederentdeckt wird: Atomkraftwerke stoßen kein CO₂ aus. In ihrer verhaltenen Eindringlichkeit fungieren die Fukushima-Arbeiten von Hana Usui so eher als nachdenklicher Kommentar zu den aktuellen Debatten, nichts an ihnen ist schrill oder alarmistisch, aber in ihrer präzisen Zurückgenommenheit, in ihrer melancholischen Schönheit bereiten sie den Weg für eine Nachdenklichkeit, die vielleicht nötiger denn je wäre.

In diesen Arbeiten zeichnen sich so – in einer traurigen Schönheit – die Konturen von Hügeln und Bäumen, Industriebauten und Warnschildern, Strommasten und entlaubten Bäumen ab, denen die zarte Linienführung der Künstlerin nicht nur einen Akzent, sondern ein drastisches Gegenüber versetzt. Das Lineament im Vordergrund verleiht den zugrunde liegenden Fotos ihren schrecklich-schönen Sinn: Dokumente der menschengemachten Menschenleere.



Prypjat, 2017
oil and ink on paper, 53 x 69 cm

Konrad Paul Liessmann

**A Human Desert, Made By Humans
About the Fukushima Cycle by Hana Usui**

Philosopher Günther Anders, who, unlike any other thinker of the 20th century radically made the “nuclear threat” the centre of his philosophy, once noted in this context that there are events of such magnitude that they cannot be reached by art. The annihilation of millions of Jews he considered to be one of them, the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki another. Such practices of obliteration he referred to as “historically supraliminal”, since our imagination cannot encompass their terrible dimensions. He was therefore sceptical towards aesthetic attempts to address these horrors; the fundamentally playful aspect of any artistic expression, for him, moved even the most radical efforts into the territory of trivialisation. In the face of the severity of nuclear threat, following his provocative thesis, every aesthetic approach must be lacking in seriousness.

This fundamental objection to art was primarily motivated by the insight that the aesthetic representation or commemoration of the nuclear disasters falls short of that which is most notable about these events, which is the self-threatening of humankind that they signify. Hiroshima and Nagasaki, to Günther Anders, were not only atrocious war crimes, but established that humans themselves had developed a technology that could obliterate humanity in one fell swoop and render the Earth uninhabitable. This, however, eludes our power of imagination.

The so-called peaceful use of atomic energy is not excluded from this supraliminality. Of course: the atomic bomb is a weapon of mass destruction, the obliteration of all life on this planet is part of its innermost logic. The disasters in nuclear power plants are rare accidents, that yet owe their monstrous dimension to the same source as the bomb: an unleashed chain reaction, which will elude humanity’s controlling grip for all time. The fact that an accident like that of Chernobyl cannot be forgotten after several years, but that the reactor will continue to emit dangerous radiation for thousands of years, exceeds human imagination and sense of time. We, after a few decades at the latest, want to perceive the site of the accident as a tourist attraction and not a warning sign of a hybrid technology.

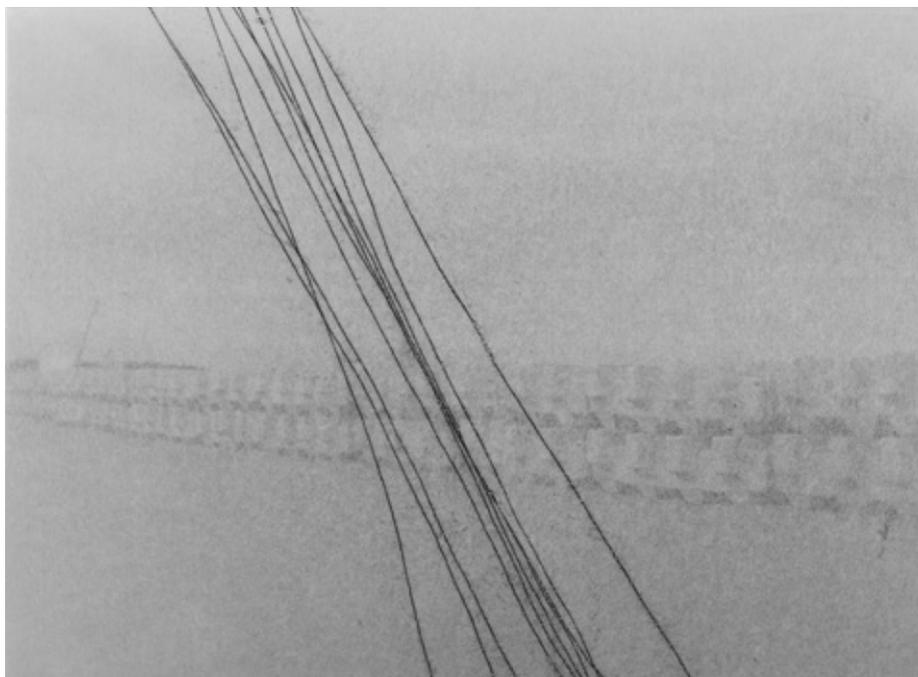
In spite of that, can, may, must art not take up the subject? And how can it measure up to the challenges that arise in that context? One point must be conceded to Günther Anders, up to this day: The bold, spectacular, pathetic and aesthetically negative presentation of the horror degrades it to a cultural-industrial event and thereby mistreats it thoroughly. If at all, then approaching the sites of a nuclear catastrophe requires a sensitivity that only reveals at second glance that the dreadful is fighting to be expressed. The works of Japanese artist Hana Usui show in a haunting manner what it means to use the sparest means of fine art to approach phenomena that in every way touch the fundamental aporias and conflicts of a self-endangering technological civilisation. Between 2014 and 2018, the artist had dealt with the subject of the atomic bombings of Hiroshima and Nagasaki, in 2019 she dedicates a series of works to the reactor accident of Fukushima. What is surprising about these art pieces is their delicateness

that feels strangely inappropriate considering the subject. Hana Usui, who has gone through the strict school of classical Japanese calligraphy, the “way of writing”, might have left that approach behind, the precision, mysteriousness and poignancy, however, has remained. Only when looking more closely, the traces of horror, of destruction, of obliteration will be recognised.

In the Fukushima series the artist overlays photos of the contaminated place with a semi-transparent sheet of paper. On it, delicate lines strangely overlap the picture, trembling and bold, dominant and yet restrained: the implied and broken nerve fibres of an energy current that has been abruptly disrupted by the disaster. In contrast, in the half-hidden, in the interplay of photograph and drawing, in the hinted-at, in that which is schematically thrown on paper is revealed the artist’s mastery of a subject that has desertion at its centre. Radioactively contaminated areas must be evacuated and cleared, for humans it is dangerous, eventually deadly to remain there – warning signs everywhere. And yet the documentation of such a contaminated area must not be reminiscent of landscape photography or simple industrial ruins. This can be avoided only through a stretching of the media and materials, the methods and the forms; only through the renunciation of all that is spectacular and dramatic the terror can, literally, show through.

Nothing about these works is straightforward, and the series is not to be seen as a direct political or ecological statement. This is not committed art that wants to warn against a technology that, paradoxically, is being rediscovered by many ecologically conscious consumers in the fight against climate change: nuclear power plants do not emit CO₂. In their restrained intensity, the Fukushima works by Hana Usui function more as a contemplative commentary on the current debates; nothing about them is shrill or alarmist, but in their precise restraint, in their melancholy beauty they pave the way for a reflectiveness that is maybe more necessary than ever.

And so – with a sad beauty – in these works the contours of hills and trees, industrial buildings and warning signs, utility poles and naked trees emerge, and the artist’s delicate lines give them not only an accent, but a drastic counterpart. The lineament in the foreground gives the underlying photos their beautifully terrible significance: they are documentations of a human desert, made by humans.



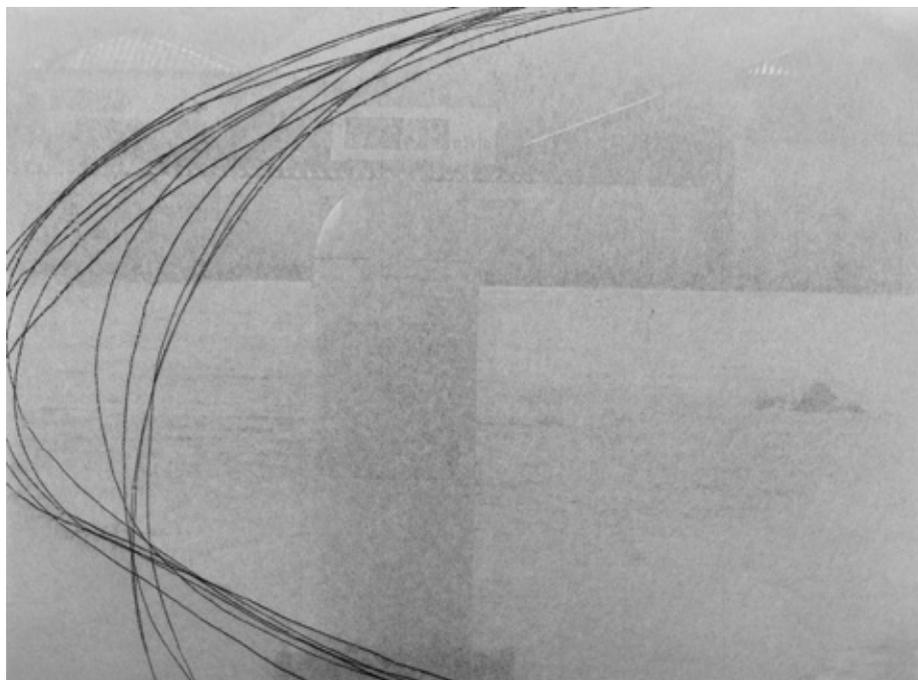
Fukushima 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



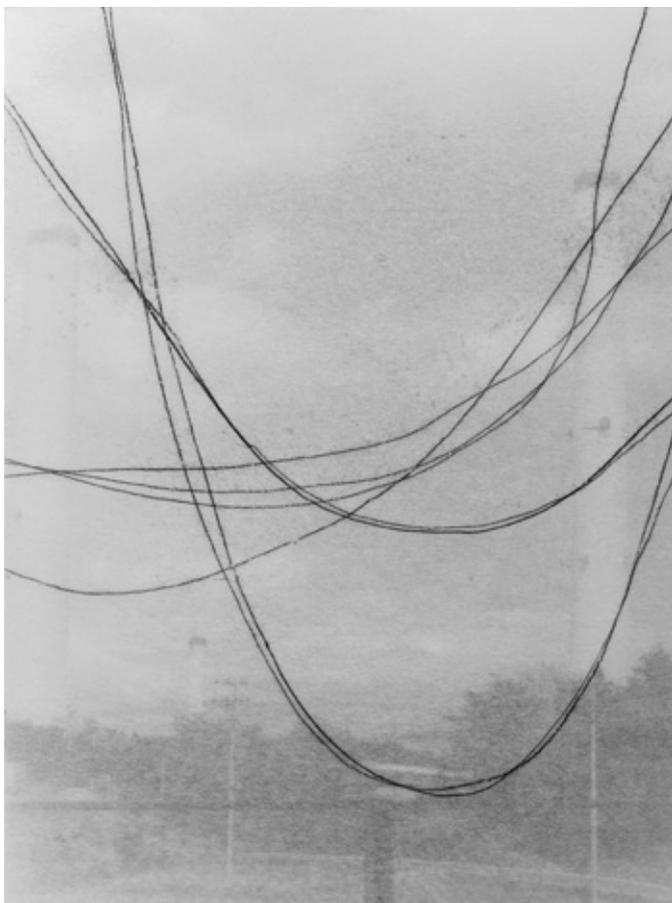
Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 23 x 33 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 33 x 23 cm



Fukushima, 2019
oil on paper and photograph, approx. 33 x 23 cm

Hana Usui (geb. 1974, Tokio/Japan) studierte Kunstgeschichte an der Waseda Universität 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): „Japan Unlimited“, frei_raum Q21 exhibition space MuseumsQuartier Wien, „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 und die Folgen“, Staatliche Museen zu 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.

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): "Japan Unlimited", frei_raum Q21 exhibition space MuseumsQuartier Wien, "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.

www.hana-usui.net



Die Publikation „Hana Usui - Politische und sozialkritische Arbeiten 2014 – 2019“
erscheint anlässlich der Ausstellung „Bei Uns“
in der Galerie WOP - Works on Paper, Wien
Oktober bis Dezember 2019

*The publication "Hana Usui - Political and Sociocritical Works 2014 – 2019"
appears on the occasion of the exhibition "Bei Uns"
in the gallery WOP - Works on Paper, Vienna,
October to December 2019*

Herausgeber und Redaktion / *Publisher and editor*
Marcello Farabegoli Projects

Texte / *Texts*

«Hana Usui: Schwarzer Regen», Marietta Mautner Markhof
«Hana Usui: Abstraktion als Code», Monika Knofler
«Hana Usui: An das Leben», Liesa Nonami
«Menschen aus Papier – Hana Usuis Werkkomplex zur Todesstrafe in Japan», Nina Schedlmayer
«Spuren der Diskriminierung im urbanen Raum. Eine praktische Semiotik der Ausgrenzung»,
Klaus Speidel
«Menschengemachte Menschenleere - Zum Fukushima-Zyklus von Hana Usui», Konrad Paul
Liessmann

Fotonachweis / *Credits*

S./p. 4, 91 Marcello Farabegoli Projects
S./p. 8-9, 18-19, Matthias Aschauer, 2015, courtesy Bildrecht Wien
S./p. 16-17, Lepkowski Studios Berlin, 2015, courtesy Galerie Dittmar Berlin
S./p. 28-29, 50-51, Pablo Chiereghin, 2018
S./p. 54-55, Pablo Chiereghin, 2019, courtesy Q21 / MuseumQuartier Wien
Alle anderen Reprofotografien / *All other reproduction photographs by Gianmaria Gava, 2015-19*

Übersetzung / *Translation*
Monika Dittrich

Lektorat / *Proofreading*
Pia Praska

Grafik / *Graphic design*
Pablo Chiereghin

Druckerei / *Printing Press*
Druckerei Seyss GmbH & Co KG

© 2019 Marcello Farabegoli Projects, Hana Usui, Bildrecht Wien, Fotograf*innen und
Autor*innen / *photographers and authors*

ISBN 978-3-200-06693-9

