

Leiko Ikemura
Nach neuen Meeren
Toward New Seas

Leiko Ikemura

Nach neuen Meeren

Toward New Seas

Herausgegeben von | Edited by
Anita Haldemann

Mit Texten von | With essays by
Anita Haldemann, Stefan Kraus, Mitsue Nagaya

KUNSTMUSEUM BASEL

PRESTEL
Munich · London · New York

Die Ausstellung wird unterstützt durch |
The exhibition is supported by
Stiftung für das Kunstmuseum Basel
Claire Sturzenegger-Jeanfavre Stiftung

6 Vorwort | Foreword

Josef Helfenstein

Texte | Essays

10 Leiko Ikemura – Zeichnungen und Aquarelle

Leiko Ikemura—Drawings and Watercolors

Anita Haldemann

26 Leiko Ikemura und die Entstehung der Bilder

Leiko Ikemura and the Genesis of Images

Mitsue Nagaya

40 schweigen – Ein Brief an Leiko

being silent—A Letter to Leiko

Stefan Kraus

Katalog | Catalog

Anita Haldemann

46 Im Vorfeld der Reflexion

Prelude to Reflection

64 Spinnen und eine Kriegsgöttin

Spiders and a Goddess of War

84 *Alpenindianer* und das malerische Denken

Alps Indians and Painterly Thinking

98 Hybride Fabelwesen

Hybrid Mythical Creatures

112 Mädchen in Zwischenwelten

Girls between Worlds

130 Seelenlandschaften

Landscapes of the Soul

142 Unser Planet

Our Planet

158 **Anhang | Appendix**

Biografie | Biography

Ausgestellte Werke | Exhibited Works

Foreword

During her artistic career, which has already lasted over forty years, Leiko Ikemura has created a unique synthesis of Japanese and Western culture. Her art has developed out of the confrontation with otherness and the appropriation of new languages, her path marked by repeated embarkation *Toward New Seas*. Thus, for instance, after completing her studies in Spain in 1972 she decided to remain in Europe, where she still lives today. The years she spent in Switzerland from 1979 to 1983 were formative, for it was here that her career as a professional artist began, with her first gallery exhibitions in Zurich and Bern.

In the early 1980s, Ikemura made a splash in the lively Swiss art scene with her powerful drawings and figurative painting. She belonged to a new generation of artists—including Martin Disler, Josef Felix Müller, Klaudia Schifferle, and Anselm Stalder—who had returned to celebrating embodiment and confrontation after the heyday of conceptual art had passed. Official recognition soon followed when in 1981 she received prizes from the Stiftung für die Graphische Kunst der Schweiz (Foundation for the Graphic Arts in Switzerland) and the renowned Kiefer Hablitzel Foundation.

A turning point came in 1983, when Ikemura was named *Stadtzeichnerin* (graphic artist in residence) of Nuremberg and was able, for many months, to devote herself full-time to drawing and painting. This was followed by exhibitions at the Kunstverein Bonn in 1983 and the Kunsthalle Nürnberg in 1984, which attracted a great deal of attention. However, unable to identify with the male-dominated scene of the Neuen Wilden, she became aware of a desire to develop her own approach, one that would eventually more strongly integrate her Japanese roots. In 1985 she began again to make regular visits to Japan, and in 1989 another sojourn in Switzerland, in the mountains of

Canton Grisons, proved to be pathbreaking. In 1991, while already living in Cologne, Ikemura was appointed a professor at the Universität der Künste Berlin (then called the Hochschule der Künste). Since then, her work has been exhibited and acknowledged around the world.

Ikemura's work unfolds in many media, from drawing, printmaking, painting, and sculpture—particularly ceramics—to photography and even poetry. Her earlier work of the 1980s, with its expressive but enigmatic charcoal drawings and large-format paintings, is less known today. Its central themes are aggression, violence, and conflict between men and women. Inspired by her stay in the Swiss mountains in 1989, she developed, in the group of works titled *Alpenindianer* (Alps Indians), a new visual language that led to the melding of body and landscape. These were followed by somewhat archaic-looking hybrid beings that increasingly found form in sculpture as well.

In the 1990s she became known for her female figures that appeared to be poised at a juncture between two worlds. The “girls” became an official hallmark. They elude more precise characterization, for their facial features and ages remain unspecific. Yet these representations are by no means harmless. Hands digging into eye sockets suggest violent and (self-)destructive impulses.

The idea that a person is not hierarchically removed from their environment but rather is continually transformed by it has also played an increasingly greater role in Ikemura's work since 2000, albeit in a stylistically different form than during the 1980s. In her most recent paintings, Ikemura creates cosmic landscapes out of amorphous forms. The holistic understanding of nature characteristic of Japanese Shintoism, with its notion of spirits and the sacral animation of mountains, cliffs, and plants, manifests itself in Ikemura's work not only in its

Vorwort

Leiko Ikemura hat in ihrer bereits über vierzig Jahre umfassenden künstlerischen Tätigkeit eine einzigartige Synthese zwischen der japanischen und der westlichen Kultur geschaffen. Ihre Kunst entwickelte sich in der Auseinandersetzung mit dem Fremdsein und der Aneignung neuer Sprachen, ihr Weg ist geprägt vom wiederholten Aufbruch *Nach neuen Meeren*. So entschied sie sich nach einem Studienaufenthalt in Spanien 1972, in Europa zu bleiben, wo sie noch heute lebt. Prägend wurden die Jahre, die sie von 1979 bis 1983 in der Schweiz verbrachte, denn hier begann ihre Laufbahn als Künstlerin mit ersten Galerie-Ausstellungen in Zürich und Bern.

In den frühen 1980er-Jahren machte Ikemura Furore mit ausdrucksstarken Zeichnungen und figurativer Malerei im Kontext einer bewegten Schweizer Kunstszene. Sie gehörte zu einer neuen Generation von Künstlern – etwa Martin Disler, Josef Felix Müller, Klaudia Schifferle und Anselm Stalder –, die nach der Konzeptkunst wieder Körperlichkeit und Konfrontation zelebrierten. Schon 1981 erlangte Ikemura mit der Verleihung der Preise der Stiftung für die Graphische Kunst der Schweiz und der renommierten Kiefer Hablitzel Stiftung offizielle Anerkennung.

Ein Wendepunkt kam 1983, denn als Stadtzeichnerin von Nürnberg konnte Ikemura sich erstmals über viele Monate ausschliesslich dem Zeichnen und Malen widmen. Die ersten Ausstellungen im Kunstverein Bonn 1983 und in Nürnberg 1984 erregten Aufsehen. Gleichzeitig entwickelte die Künstlerin in der Folge ein Bewusstsein dafür, dass sie einen eigenen, ihre japanischen Wurzeln stärker integrierenden Ansatz entwickeln wollte, zudem konnte sie sich mit der männlich dominierten Szene der Neuen Wilden nicht identifizieren. Regelmässig besuchte Ikemura nun Japan; 1989 wurde ein weiterer Aufenthalt in der Schweiz, in den Bergen des Kantons Graubünden,

zu einer wegweisenden Erfahrung. Als sie bereits in Köln lebte, erhielt Ikemura 1991 eine Professur an der Universität der Künste Berlin (damals Hochschule der Künste). Seither wird ihr Werk weltweit ausgestellt und rezipiert.

Ikemuras Kunst entfaltet sich in vielen Medien, von der Zeichnung, Druckgrafik, Malerei und Skulptur – insbesondere Keramik – über die Fotografie bis zur Poesie. Heute weniger bekannt ist das frühe Werk aus den 1980er-Jahren mit kraftvollen, aber auch rätselhaften Kohlezeichnungen und grossformatiger Malerei. Aggression, Gewalt, der Kampf der Geschlechter waren zentrale Themen. Infolge ihrer Eindrücke in den Schweizer Bergen 1989 entwickelte sie eine neue visuelle Sprache, die zu einer Verschmelzung von Körper und Landschaft in der Werkgruppe der *Alpenindianer* führte. Darauf entwickelte sie archaisch anmutende Hybridwesen, die vermehrt auch in der Skulptur zur Form fanden.

In den 1990er-Jahren wurde Ikemura bekannt für weibliche Figuren, die in Zwischenwelten zu verharren scheinen. Die «Girls» wurden förmlich zu ihrem Markenzeichen. Sie entziehen sich genauerer Charakterisierung, denn Gesichtszüge und Alter bleiben unspezifisch. Doch harmlos sind die Darstellungen mitnichten, denn etwa in den Händen, die in die Augenhöhlen gebohrt sind, schwingen auch (Selbst-)Zerstörung und Gewalt mit.

Die Auffassung, dass sich der Mensch nicht hierarchisch von seiner Umgebung abgrenzt, sondern sich wie diese unablässig transformiert, spielt seit 2000 eine zunehmend wichtige Rolle in Ikemuras Werken, ausserdem hat sie zu anderen stilistischen Ausdrucksformen gefunden als in den 1980er-Jahren. In ihren jüngsten Gemälden lässt sie kosmische Landschaften aus amorphen Gebilden entstehen. Inhaltlich manifestiert sich der japanische Shintoismus, der ein holistisches Naturverständnis, Geister und spirituelle Belebung von Bergen, Felsen

content. Today more than ever, her manner of painting harkens back to East Asian ink painting. Not least, these works express concern for the future of our planet in the face of the increasing threat to our living environment.

The exhibition *Leiko Ikemura—Toward New Seas* is the product of a long relationship between the artist and the Kunstmuseum Basel. The former director of the Kupferstichkabinett (Department of Prints and Drawings), Dieter Koeplin, began to collect drawings by the young artist for the Kupferstichkabinett in 1982 with the help of the Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds. This gave rise to an intensive dialogue that culminated in an extensive exhibition in 1987 at the Kunstmuseum Basel, Gegenwart.

Today the museum possesses not only the largest collection of drawings by Ikemura (with 144 sheets), but also, since 2018/19, paintings and sculptures thanks to gifts from Koeplin as well as Catherine and Bernard Soguel-Dreyfus. This collection provides the ideal basis to present the development of Ikemura's work from its inception to the present in a concentrated exhibition. As befitting her multifaceted artistic activity, drawing, painting, and sculpture will be presented in dialogue with one another.

From January 18 to April 1, 2019, the exhibition appeared under the title *Leiko Ikemura: Our Planet—Earth & Stars* at the National Art Center Tokyo with a substantially more extensive selection of works. We are grateful to director Tamotsu Aoki for the collaboration. This is the first time that institutions in Japan and Switzerland have worked with each other to realize an exhibition of Ikemura's work. Great thanks are due, above all, to chief curator Mitsue Nagaya for the enjoyable and highly productive collaboration and for her exceptional work in mounting the exhibition in Tokyo, as well as for facilitating the works on loan from Japan.

Many lenders, private collectors, and public institutions have generously supported our exhibition. We thank everyone for their great trust. The exhibition would not have been possible without the generous financial support of private parties who wish to remain anonymous and the Foundation for the Kunstmuseum Basel. The catalog was conceived and designed by Sibylle Ryser, Basel, and has been produced with great care by Prestel Verlag under the direction of Anja Besserer.

We are particularly grateful to Leiko Ikemura, for without her multifaceted and ambitious work, as well as her constructive collaboration and many loans, the exhibition would not have been possible in this form. She has not only supported the project, together with Philip von Matt and her studio team, but has developed the exhibition concept from the beginning along with lead curator Anita Haldemann and assistant curator Karoline Schliemann.

Josef Helfenstein
Director, Kunstmuseum Basel

und Pflanzen kennt, und in der Malweise greift Ikemura heute stärker als je auf ostasiatische Tuschemalerei zurück. Nicht zuletzt sprechen diese Werke von einer Sorge um die Zukunft unseres Planeten angesichts der zunehmenden Bedrohung unseres Lebensraumes.

Die Ausstellung *Leiko Ikemura – Nach neuen Meeren* ist Frucht einer langjährigen Beziehung des Kunstmuseums Basel mit der Künstlerin. Der ehemalige Leiter des Kupferstichkabinetts, Dieter Koeplin, begann 1982, mithilfe des Karl August Burckhardt-Koechlin-Fonds Zeichnungen der jungen Künstlerin für das Kupferstichkabinett zu sammeln. Daraus ist ein intensiver Dialog entstanden, der 1987 in einer umfangreichen Ausstellung im Kunstmuseum Basel, Gegenwart, mündete.

Heute besitzen wir mit 144 Blättern nicht nur die weltweit grösste Sammlung von Zeichnungen Ikemuras, sondern seit 2018/19 dank Schenkungen von Dieter Koeplin sowie Catherine und Bernard Soguel-Dreyfus auch Gemälde und Skulpturen. Dieser Bestand bildet die ideale Grundlage, um die Entwicklung von Ikemuras Werk bis in die jüngste Gegenwart in einer konzentrierten Ausstellung vorzustellen. Wie es ihrer vielseitigen Tätigkeit entspricht, werden Zeichnung, Malerei und Skulptur im Dialog präsentiert.

Die Ausstellung wurde vom 18. Januar bis 1. April 2019 unter dem Titel *Leiko Ikemura. Our Planet – Earth @ Stars* im National Art Center Tokyo in einer deutlich umfangreicheren Werkauswahl gezeigt. Wir danken dem Direktor Tamotsu Aoki für die angenehme Zusammenarbeit. Zum ersten Mal haben zwei Institutionen in Japan und der Schweiz kooperiert, um gemeinsam eine Ausstellung mit Leiko Ikemura zu verwirklichen. Grosser Dank gebührt vor allem der Chefkuratorin Mitsue Nagaya für die erfreuliche und sehr produktive Zusammenarbeit sowie die souveräne Umsetzung der Ausstellung in Tokio und die Vermittlung der Leihgaben aus Japan.

Viele Leihgeber – private Sammler und öffentliche Institutionen – unterstützen die Ausstellung grosszügig. Wir danken allen für das grosse Vertrauen. Ohne die generöse finanzielle Unterstützung von Privatpersonen, die ungenannt bleiben möchten, und der Stiftung für das Kunstmuseum Basel hätten wir die Ausstellung nicht realisieren können. Der Katalog wurde von der Buchgestalterin Sibylle Ryser, Basel, konzipiert und umgesetzt und mit Sorgfalt vom Prestel Verlag unter der Leitung von Anja Besserer produziert.

Unser ganz besonderer Dank gebührt Leiko Ikemura, denn ohne ihr vielseitiges und anspruchsvolles Werk, die konstruktive Zusammenarbeit und die Bereitstellung von Leihgaben wäre die Ausstellung in dieser Form nicht möglich gewesen. Sie und Philipp von Matt sowie das Studioteam haben das Projekt von Anfang unterstützt und auch das Ausstellungskonzept zusammen mit der verantwortlichen Kuratorin Anita Haldemann und der Assistenzkuratorin Karoline Schliemann entwickelt.

Josef Helfenstein

Direktor, Kunstmuseum Basel

Leiko Ikemura— Drawings and Watercolors

Anita Haldemann

Drawing in Context

Leiko Ikemura first became known in the early 1980s as a graphic artist, and the focus of her first three solo exhibitions (Bonner Kunstverein, 1983; Kunsthalle Nürnberg, 1984; Kunstmuseum Basel, Gegenwart, 1987) was her works on paper, as also evidenced by the drawings depicted on the covers of the catalogs. Around 120 drawings and twelve paintings were shown in Basel in 1987.¹ Not until later did Ikemura's painting begin to receive greater attention.

In Ikemura's work, drawings and watercolors are not sketches or preliminary studies in the service of another medium but have predominantly been an autonomous form of expression from the start. Because they continue to play an important role in her artistic activity to this day, they are presented in this exhibition in consistent dialogue with her paintings and sculptures. In this way, the drawings and watercolors can be situated in the context of the artist's oeuvre as a whole. Through some trenchant curatorial juxtapositions, works in a variety of media from various phases of her artistic production are brought into conversation so that they expand upon and complement one another. For instance, the patinated bronze sculpture *Memento Mori* from 2013 is placed in front of the monumental black-and-white drawing titled *Garten der Lüste* (Garden of Desire, 1983) (cat. 92, pp. 132/33, cat. 93, p. 140), which was produced thirty years earlier. Such conjunctions provide a fresh perspective on earlier work and engender resonances that cut across a variety of media.

At first glance, Ikemura's work appears to be subject to a great deal of stylistic change. The drawings in particular explore a variety of expressive possibilities that are at first rather linear but later involve more overall surface design (e.g., cat. 3, p. 52, cat. 106, p. 138). Friedemann Malsch, in 1998, defined the internal coherence of Ikemura's art as an expression of an inherent attitude and strength.² This inherent attitude is a searching that is not

only active but leaves itself open to external influences and demonstrates itself as a commitment. Friedrich Nietzsche's poem "Toward New Seas" ("Nach neuen Meeren") expresses precisely this spirit of a continual setting out: the artist as adventurer whose goal is not really discovery or conquest. What is essential, rather, is the courage to venture into uncharted territory and endure the uncertainty of the voyage into the unknown. Ikemura's thematic and stylistic arcs can be traced through the decades if we follow certain subjects—such as the interwovenness of woman and tree—in drawings, paintings, and sculptures from different work periods. Doing so makes evident that the rich foundation of the earlier drawings continues to resonate in the current work, stimulating and supporting it.

The Drawing as "Now"

Ikemura's brilliant beginning as a graphic artist in the 1980s was due to the ease with which she moved in the medium of drawing from the start (cat. 2–25, pp. 48–63). Young artists commonly first develop their themes and find a path toward their own forms of expression in drawing—Joseph Beuys, Bruce Nauman, and Rosemarie Trockel, to name just a few. Drawing is not only easy to manage in practice—it needs nothing more than paper and pencil—but is also spared the pressure of finality: traditionally, it is the medium of investigation and experiment that offers an open space. Ikemura confirmed this

1 Leiko Ikemura, exh. cat. (Bonn: Bonner Kunstverein, 1983); Leiko Ikemura: Stadtzeichnerin von Nürnberg 1983, exh. cat. (Nürnberg: Kunsthalle Nürnberg, 1984); Leiko Ikemura: Gemälde, Zeichnungen 1980–1987, exh. cat., ed. Museum für Gegenwartskunst Basel (Basel: Kunstmuseum, 1987). See also Dieter Koeplin et al., "Vorwort," in Leiko Ikemura: Gemälde, Zeichnung 1980–1987, 3–4.

2 Leiko Ikemura im Gespräch mit Friedemann Malsch (Kunst heute Nr. 20), ed. Gisela Neven Du Mont and Wilfried Dickhoff (Cologne: Kiepenheuer & Witsch, 1998), 10.

Leiko Ikemura – Zeichnungen und Aquarelle

Anita Haldemann

Zeichnung im Kontext

Leiko Ikemura wurde Anfang der 1980er-Jahre zunächst als Zeichnerin bekannt, und so lag der Fokus der ersten drei Einzelausstellungen (1983 Bonner Kunstverein; 1984 Kunsthalle Nürnberg; 1987 Kunstmuseum Basel, Gegenwart) auf den Papierarbeiten, was sich auch in den abgebildeten Zeichnungen auf den Katalogumschlägen widerspiegelt. In Basel waren rund 120 Zeichnungen und zwölf Bilder zu sehen.¹ Erst mit der Zeit wurde Ikemuras Malerei stärker wahrgenommen.

Zeichnungen und Aquarelle sind in Ikemuras Werk nicht Skizzen oder Vorstudien im Dienste eines anderen Mediums, sondern äussern sich von Anfang an mehrheitlich autonom. Da sie bis heute eine wichtige Rolle in ihrer künstlerischen Tätigkeit spielen, werden sie in der gegenwärtigen Ausstellung konsequent im Dialog mit Gemälden und Plastiken gezeigt und so auch im Gesamtœuvre kontextualisiert. Mithilfe weniger pointierter kuratorischer Setzungen werden Werke unterschiedlicher Medien und Werkphasen zum Zwiegespräch eingeladen, sodass sie einander ergänzen und erweitern. Beispielsweise wird die Plastik *Memento mori* von 2013 aus patinierter Bronze vor der monumentalen Schwarz-Weiss-Zeichnung mit dem Titel *Garten der Lüste* (1983), die dreissig Jahre zuvor entstanden ist, platziert (Kat. 92, S. 132/33, Kat. 93, S. 140). Frühere Arbeiten erfahren durch solche Gegenüberstellungen eine Aktualisierung und es entstehen Resonanzen quer durch die unterschiedlichen Medien.

Auf den ersten Blick scheint Ikemuras Werk vielen Stiländerungen zu unterliegen. Gerade die Zeichnungen entfalten eine Fülle von Ausdrucksmöglichkeiten, die zunächst eher die Linie betonen, später die Flächen-gestaltung stärker einbeziehen (Kat. 3, S. 52, Kat. 106, S. 138). Friedemann Malsch hat 1998 die innere Kohärenz von Ikemuras Kunst als Ausdruck einer inneren Haltung und Stärke beschrieben.² Diese innere Haltung ist ein Suchen, das nicht nur aktiv ist, sondern sich auch äusseren Einwirkungen aussetzt und sich als Hingabe erweist. Das Gedicht «Nach neuen Meeren» von Friedrich Nietzsche bringt genau diese stetige Aufbruchstimmung zum Ausdruck: Die Künstlerin als Abenteurerin, deren Ziel weniger die Entdeckung oder Eroberung ist als vielmehr der Mut, den Aufbruch ins Unbekannte zu wagen, die Ungewissheit vor der Reise «ins Blaue» auszuhalten. Konkret lassen sich motivische und stilistische Bögen über die Jahrzehnte ziehen, wenn man etwa das Sujet der Verschränkung von Frau und Baum in Zeichnungen, Gemälden und Skulpturen aus verschiedenen Werkphasen verfolgt. Dabei zeigt sich, dass der reiche Fundus der frühen Zeichnungen bis ins aktuelle Werk nachklingt, dieses trägt und befruchtet.

Die Zeichnung als «Jetzt»

Der fulminante Start als Zeichnerin in den 1980er-Jahren ist der Leichtigkeit zu verdanken, mit der sich die Künstlerin von Anfang an in diesem Medium bewegte (Kat. 2–25, S. 48–63). Es ist durchaus üblich, dass junge Künstler zunächst mit Zeichnen ihre Themen entwickeln und den Weg zu einer eigenen Ausdrucksweise finden, so gingen beispielsweise auch Joseph Beuys, Bruce Nauman oder Rosemarie Trockel vor. Nicht nur in der Ausübung ist das Zeichnen einfach zu bewerkstelligen – es genügen Stift und Papier –, es bleibt auch vom Druck der Endgültigkeit verschont, ist es doch traditionell das

1 Leiko Ikemura, Ausst.-Kat. Bonner Kunstverein, Bonn 1983; Leiko Ikemura. Stadtzeichnerin von Nürnberg 1983, Ausst.-Kat. Kunsthalle Nürnberg, Nürnberg 1984; Leiko Ikemura. Gemälde, Zeichnungen 1980–1987, Ausst.-Kat. Museum für Gegenwartskunst Basel, Musée cantonal des Beaux-Arts, Lausanne, Neue Galerie der Stadt Linz, Wolfgang-Gurlitt-Museum, Ulm, Stadtgalerie

Saarbrücken, hrsg. vom Museum für Gegenwartskunst Basel, Basel: 1987. – Siehe auch: Dieter Koeplin, Erika Billeter, Peter Baum und Bernd Schulz, «Vorwort», in: Ebd., S. 3–4.

2 Vgl. Leiko Ikemura im Gespräch mit Friedemann Malsch (Kunst heute Nr. 20), hrsg. von Gisela Neven Du Mont und Wilfried Dickhoff, Köln 1998, S. 10.

in a talk with Gerlinde Gabriel in 1983: “Drawings are for me *now*, while painting on the other hand, because of its resistance, signifies *pathways*.”³ In contrast to painting, drawing is immediacy: “Because painting is built up of various components, it is much more cumbersome than drawing. I’m not saying that drawing is easier, but it is more direct and basic.”⁴

Dieter Koeplin, who began collecting Ikemura’s drawings for the Basel Kupferstichkabinett (Department of Prints and Drawings at the Kunstmuseum Basel) in 1982, locates this “originary primacy of the drawing” within her work in, on the one hand, its origins in haiku, the succinct traditional form of poetry with a consciousness of the past far from any “gigantomania and pretention.”⁵ On the other hand, it is also important to consider that when Ikemura arrived in Switzerland in 1979 with academic training from Seville, she encountered an artistic climate that was particularly attentive to drawing and, to a certain extent, printmaking.

The growing interest for drawing had been encouraged by three influential exhibitions. At the Kunstmuseum Basel, in *Zeichnen / Bezeichnen*, Koeplin had shown various positions from Beuys to A. R. Penck around 1970.⁶ The Kunsthhaus Zürich presented *Drawing Now—Zeichnung heute*, a traveling exhibit from the Museum of Modern Art in New York curated by Bernice Rose that aimed to establish drawings as key works of the avant-garde of the previous twenty years.⁷ Finally, in the Lucerne exhibition *Mentalität: Zeichnung* (Drawing: A Mindset), Jean-Christophe Amman situated drawing as a characteristic expression of a Swiss sensibility.⁸ Artists such as Dieter Roth, André Thomkins, and Markus Raetz had already consciously sought the public eye as draftsmen, and in 1971 and 1972 Koeplin devoted a solo exhibition each to Thomkins and Raetz. In 1983, there was a solo exhibition of the young artist Martin Disler, to whose generation Ikemura belongs.

Drawing “in the Forefield of Reflection”

In this environment, Ikemura’s works on paper quickly attained recognition—for instance, she was awarded prizes from the Stiftung für die Graphische Kunst in der Schweiz (Foundation for the Graphic Arts in Switzerland) and the Kiefer Hablitzel Foundation in 1981, as well as a fellowship as the *Stadtzeichnerin* (graphic artist in residence) of Nuremberg in 1983. The 120 drawings from 1980 to 1987 that are in the collection of the Basel Kupferstichkabinett today represent only a small portion of Ikemura’s production from that time.⁹ Until 1983, the sheets remained rather small, mostly in A5 or A4 format. They are executed in charcoal in a linear manner, occasionally with a few shadows or thinner

lines drawn with pen, chalk, or colored pencil (**cat. 9, p. 51, cat. 16, p. 60, cat. 17, p. 60**). They were produced for their own sake rather than for any specific purpose. Only a few sheets are sketches made for later paintings.¹⁰

The sheets were produced in quick succession. This process can be described as a kind of flow, for there is no going back, no correcting, only the next sheet, on which Ikemura begins entirely anew. The artist describes each drawing as a “seismograph of the soul,” as a reflection on paper of psychological and spiritual states.¹¹ The drawing process entails capturing inner images: “In the forefield of reflection, that is where I draw; for drawing is the vehicle of the images that are rolling past in my mind.”¹² The drawings do not reflect a preexisting idea but arise in the very moment where a thought or image is first grasped. Hans-Jürgen Schwalm describes this as the thin line between discovery and invention, where a thought becomes visible.¹³

The drawing hand is not simply an instrument of implementation but plays its own palpable part in the process. At times it exercises such great pressure with the charcoal that the thin paper is almost torn (**cat. 21, p. 63**). It intensifies lines and emphasizes a form or the flow of energy through the concentration of strokes (**cat. 9, p. 51, cat. 22, p. 62**). Thick, deep, black lines alternate with thinner ones and are occasionally supplemented with flat shading that is more than just descriptive (**cat. 19, p. 62**). These lines convey no hesitation, nothing provisional. These are not fleeting sketches but self-confident, concentrated drawings.

3 Ikemura in “‘Erotik in ihrer Ausstrahlung hat eine unaussprechbare Trauer’: Ein Gespräch mit Leiko Ikemura von Gerlinde Gabriel,” in *Leiko Ikemura: Stadtzeichnerin von Nürnberg 1983*, 12; emphasis in original.

4 Ikemura in “‘Wir Menschen leben auch vom Ahnen’: Leiko Ikemura im Gespräch mit Alexander Pühringer,” *Noëma Art Journal* 39 (1995): 54.

5 See Ikemura’s statement in Dieter Koeplin, *Leiko Ikemura: Gemälde, Zeichnungen 1980–1987*, exh. leaflet (Basel: Kunstmuseum, 1987): “The art of the haiku is for me universally valid, all my drawings are related to it. The essence of haiku is poetry in its most concise form, conscious of the past, far from gigantomania and pretention.”

6 *Zeichnen / Bezeichnen: Zeichnungen aus der Sammlung Mia und Martin Visser, Bergeyk*, exh. cat. (Basel: Kunstmuseum, 1976).

7 The exhibition was also shown in 1976/77 at Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Graphische Sammlung der Albertina in Vienna, Henie Onstad Kunstsenter in Oslo, and the Tel Aviv Museum of Art.

8 *Mentalität: Zeichnung: Christian Ludwig Attersee, Anton Bruhin, Martin Disler, Markus Dulk, Helmut Federle, Heiner Kielholz, Claude Sandoz, Hugo Suter, David Weiss*, exh. cat. (Lucerne: Kunstmuseum, 1976). See also Beat Wismer, “Über die Peripherie um Zentrum

(und mitten ins Herz): Ein Versuch über die Arbeit auf dem Papier in der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts,” in *Im Reich der Zeichnung: Zeichnungen und Arbeiten auf Papier: Werke des 20. Jahrhunderts aus dem Aargauer Kunsthaus Aarau*, exh. cat., ed. Stephan Kunz and Beat Wismer (Aarau: Aargauer Kunsthaus, 1998), 8–15.

9 The drawings were acquired through purchase or gift from 1982 to 1989. Another group was acquired in 1998/99.

10 See Dieter Koeplin, “Leiko Ikemura,” in *Räume heutiger Zeichnung: Werke aus dem Basler Kupferstichkabinett*, exh. cat. (Basel: Kunstmuseum, 1985), 102.

11 *Leiko Ikemura im Gespräch mit Friedemann Malsch*, 79.

12 Ikemura in Margarethe Jochimsen, “Sprung über die Zeit, aus einem Gespräch während einer langen Nacht,” in *Leiko Ikemura (1983)*, 68.

13 Hans-Jürgen Schwalm, “Dazwischen,” in *Leiko Ikemura: Skulptur, Malerei, Zeichnung*, exh. cat. (Bielefeld: Kerber Verlag, 2004), 9.

Medium des Suchens und Experimentierens, das Freiraum gewährt. Dies bestätigt die Künstlerin 1983 in einem Gespräch mit Gerlinde Gabriel: «Die Zeichnungen sind für mich *Jetzt*, und das Malen hingegen, wegen des Widerstands, bedeutet Wege.»³ Im Gegensatz zum Malen sei das Zeichnen das Unmittelbare: «Weil Malen aus verschiedenen Komponenten herausgebildet wird, ist es viel schwieriger als die Zeichnung. Ich sage nicht, dass Zeichnen leichter ist, aber es ist direkter und wesentlicher.»⁴

Dieter Koeplin, der Ikemuras Zeichnungen ab 1982 im Basler Kupferstichkabinett sammelte, verortet das «ursprüngliche Primat der Zeichnung» innerhalb ihres Werks in der japanischen Herkunft der Künstlerin: einerseits im Haiku, dieser knappen und traditionellen Form der Poesie, dem Bewusstsein der Vergänglichkeit, fern von «Gigantomanie und Präntention».⁵ Als weiterer Aspekt ist jedoch zu berücksichtigen, dass Leiko Ikemura, als sie 1979 mit einer akademischen Ausbildung aus Sevilla in die Schweiz kam, in ein künstlerisches Klima eintrat, in dem der Zeichnung und in gewissem Masse auch der Druckgraphik besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Das wachsende Interesse an Zeichnung war 1976 durch drei einflussreiche Ausstellungen gefördert worden: Im Kunstmuseum Basel hatte Dieter Koeplin in *Zeichnen/Bezeichnen* unterschiedliche Positionen um 1970 von Beuys bis A. R. Penck gezeigt.⁶ Im Kunsthaus Zürich folgte mit *Drawing Now – Zeichnung heute* (1976) eine von Bernice Rose kuratierte Wanderausstellung des Museum of Modern Art in New York, die Zeich-

nungen als Schlüsselwerke der Avantgarde der vorausgegangenen 20 Jahre zu etablieren beabsichtigte.⁷ In der Luzerner Ausstellung *Mentalität Zeichnung* hatte Jean-Christophe Ammann schliesslich die Zeichnung als typischen Ausdruck einer schweizerischen Sensibilität neu positioniert.⁸ Künstler wie Dieter Roth, André Thomkins und Markus Raetz waren bereits seit den 1960er-Jahren bewusst als Zeichner in den Fokus der Öffentlichkeit getreten, und Dieter Koeplin widmete denn auch Thomkins und Raetz 1971 bzw. 1972 je eine Einzelausstellung. 1983 folgte eine Soloausstellung des jüngeren Martin Disler, dessen Generation auch Ikemura angehört.

Zeichnen «im Vorfeld der Reflexion»

Ikemuras Arbeiten auf Papier fanden in diesem Umfeld schnell Anerkennung, so etwa 1981 durch die Verleihung der Preise der Stiftung für die Graphische Kunst der Schweiz und der Kiefer Hablitzel Stiftung sowie 1983 durch das Stipendium als Stadtzeichnerin von Nürnberg. Die 120 Zeichnungen aus den Jahren 1980–1987, die sich heute in der Sammlung des Basler Kupferstichkabinetts befinden, stellen nur einen kleinen Ausschnitt der Produktion Leiko Ikemuras in dieser Zeit dar.⁹ Bis 1983 bleiben die Papierarbeiten, meist im Format A5 oder A4, eher klein. Sie sind linear mit Kohle ausgeführt, ab und zu kommen ein paar Schattierungen oder dünnere Linien mit Kugelschreiber, Kreide oder Farbstift dazu (**Kat. 9, S. 51, Kat. 16, S. 60, und Kat. 17, S. 60**). Sie entstanden ohne spezifischen Zweck um ihrer selbst willen. Nur wenige Blätter sind konkrete Skizzen im Zusammenhang mit Gemälden.¹⁰

Die Arbeiten entstanden in rascher, prozesshafter Abfolge, die sich auch als eine Art Fliessen beschreiben lässt, denn es gibt kein Zurück, keine Korrektur, nur das nächste Blatt, auf dem Ikemura ganz neu ansetzt. Die Künstlerin beschreibt die Zeichnung als «Seelen-Seismograf», der ihre geistigen und seelischen Befindlichkeiten zu Papier bringe.¹¹ Der Zeichnungsprozess beinhaltet das Erfassen innerer Bilder: «Im Vorfeld der Reflexion da zeichne ich, denn die Zeichnung ist das Vehikel meiner vorbeziehenden Bilder.»¹² Die Zeichnungen reflektieren nicht eine Idee, sondern entstehen in dem Moment, da ein Gedanke oder ein Bild erst im Entstehen begriffen ist. Hans-Jürgen Schwalm hat ihn sehr treffend als den schmalen Grat zwischen Finden und Erfinden bezeichnet, wo ein Gedanke sichtbar wird.¹³

Die zeichnende Hand ist nicht bloss ausführendes Instrument, sondern spielt spürbar ihren eigenen Part in diesem Prozess. Sie übt mal wenig, mal mehr Druck mit der Kohle aus, sodass das dünne Papier an manchen Stellen fast bis zum Zerreißen beansprucht wird (**Kat. 21, S. 63**). Ikemura verstärkt Linien und betont eine Form oder eine

3 Leiko Ikemura, in: ««Erotik in ihrer Ausstrahlung hat eine unaussprechbare Trauer.» Ein Gespräch mit Leiko Ikemura von Gerlinde Gabriel», in: Ausst.-Kat. Nürnberg 1984 (wie Anm. 1), S. 9–12, hier S. 12 (Hervorhebung im Original).

4 Leiko Ikemura, in: ««Wir Menschen leben auch vom Ahnen.» Leiko Ikemura im Gespräch mit Alexander Pühringer», in: *Noëma Art Journal*, Nr. 39, 1995, S. 53–57, hier S. 54.

5 Siehe «Ikemura» im Saalblatt von Dieter Koeplin zur Ausstellung *Leiko Ikemura. Gemälde, Zeichnungen 1980–1987*, Museum für Gegenwartskunst des Kunstmuseum Basel (Archiv Kunstmuseum Basel): «Die Kunst des Haiku ist für mich allgemeingültig, meine Zeichnungen haben alle damit zu tun. Das Wesen des Haiku ist Poesie in knappster Form, vergänglichkeitsbewusst, fern von Gigantomanie und Präntention.»

6 *Zeichnen/Bezeichnen: Zeichnungen aus der Sammlung Mia und Martin Visser, Bergeyk*, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Basel, Basel 1976.

7 Weitere Stationen der Ausstellung 1976/77: Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Graphische Sammlung der Albertina in Wien, Sonjia Henie-Niels Onstad Museum in Oslo und Tel Aviv Museum of Art.

8 *Mentalität: Zeichnung*. Christian Ludwig Attersee, Anton Bruhin, Martin Disler, Markus Dulk, Helmut Federle, Heiner Kielholz, Claude

Sandoz, Hugo Suter, David Weiss, Ausst.-Kat. Kunstmuseum Luzern, Luzern 1976. – Siehe auch Beat Wismer: «Über die Peripherie um Zentrum (und mitten ins Herz). Ein Versuch über die Arbeit auf dem Papier in der Schweizer Kunst des 20. Jahrhunderts», in: *Im Reich der Zeichnung. Zeichnungen und Arbeiten auf Papier: Werke des 20. Jahrhunderts aus dem Aargauer Kunsthaus Aarau*, hrsg. von Stephan Kunz und Beat Wismer, Ausst.-Kat. Aargauer Kunsthaus, Aarau 1998, S. 8–15.

9 Die Zeichnungen gelangten durch Kauf und Schenkung zwischen 1982 und 1989 in die Sammlung, eine weitere Gruppe 1998/99.

10 Vgl. Dieter Koeplin, «Leiko Ikemura», in: *Räume heutiger Zeichnung. Werke aus dem Basler Kupferstichkabinett*, Ausst.-Kat. Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Tel Aviv Museum of Art, Baden-Baden 1985, S. 102.

11 Leiko Ikemura, in: *Ikemura/Malsch 1998* (wie Anm. 2), S. 79.

12 Leiko Ikemura, in: Margarethe Jochimsen, «Sprung über die Zeit, aus einem Gespräch während einer langen Nacht», in: Ausst.-Kat. Bonn 1983 (wie Anm. 1), S. 64–70, hier S. 68.

13 Hans-Jürgen Schwalm, «Dazwischen», in: *Leiko Ikemura. Skulptur, Malerei, Zeichnung*, hrsg. von Hans-Jürgen Schwalm, Ausst.-Kat. Kunsthalle Recklinghausen, Pfalzgalerie Kaiserslautern, Ulmer Museum, Bielefeld 2004, S. 8–16, hier S. 9.

Drawing as Haiku and Site of Emptiness

Ikemura is Japanese, but she has found her own, fitting form of expression in the European tradition of drawing. At the same time, her work remains marked by Japanese influences. The synthesis she effects is so powerful and so much her own that it is barely possible to differentiate the “Japanese” and “European” characteristics from one another. From the start, Ikemura has published her drawings together with texts, thereby underscoring the relationship between her graphic work and poetry—in particular, haiku. In 1985, for instance, she published drawings in a book of Matsuo Bashō’s haikus. Other projects followed.¹⁴

Ikemura’s drawings of the 1980s were also repeatedly compared to the principles and aesthetic of haiku.¹⁵ This extremely spare Japanese poetic form is known as the art of the frugal word; it is simple yet thoroughly complex.¹⁶ Instead of describing or narrating, haiku is an art of suggestive still life. Ambivalence and openness, the both/and, are central characteristics. The interstice is as interesting as the form itself.¹⁷ These qualities are not difficult to see in Ikemura’s drawings. The artist herself has emphasized the connection and, tellingly, in 1983 introduced the illustration section of her Bonner Kunstverein exhibition catalog with a haiku by Yoshiwaka Tairo and another poet.¹⁸ This was the period when Ikemura was standing “At the Beginning of an Alphabet.”¹⁹ The haiku by Tairo reads, “In the lamplight / I burn / the frozen brush.” The words are juxtaposed with an untitled work from 1980 painted with acrylic on paper, in which a person can be seen carrying a white house on their head through a gloomy terrain. Red flames shoot from the house on one side, as well as a brown tuft reminiscent of a paint brush. The text and image do not describe each other, but the two-page spread creates a coherent space of resonance.²⁰

A year later, in 1984, in the catalog of the show at Kunsthalle Nürnberg, the eighteenth-century haikus make way for Ikemura’s own poetry. She calls the portion of the catalog devoted to reproducing the drawings, “Fragment of a Diary.” Interspersed among the illustrations, she places four poems that, despite their greater length, have a kinship with haiku.²¹ The first expresses sadness and loneliness:

How can I
spit
the clouds out of my heart?
Nightly
I learnt the world
in the cold of the light
The oceanic worlds
smuggled
the longing of a stranger
Behold
the thundering clouds
how they conquer the sky
One morning
under my tears
will you awaken?

Ikemura’s drawings and texts here stand side by side as autonomous statements that do not elucidate each other but are similar. She experiences the impulse and ductus of drawing as “an act of writing”: both entail concentration and intimacy.²² Since then she has published more of her own poetry.²³

Ikemura’s drawings are figurative. People, animals, plants, and houses are recognizable, even if they are simplified, distorted, or transformed through metamorphoses. Yet there are often also abstract elements that are difficult to interpret (*cat.* 19, p. 62). Animate beings encounter, touch, or penetrate one another. What is represented is not to be understood narratively but rather evokes images of attraction, seduction, uprooting, forlornness, or threat—that is, physical and psychological states, moments of interpersonal relationships. Koeplin describes this as a process of realization and recognition that emerges on paper.²⁴

14 Matsuo Bashō, *Hundertundelf Haiku*, selected, translated, and with an introduction by Ralph-Rainer Wuthenow, ill. Leiko Ikemura (Zurich: Amman Verlag, 1985). The book has been reprinted four times (1985, 1987, 1994, and 2009). See also Elisabeth Plessen, *Gedichte: Ich sah uns dort in der Ferne gehen*, Leiko Ikemura Aquarelle (Stuttgart: Radius Verlag, 2008).

15 Dieter Koeplin, “Acht Jahre künstlerischer Arbeit Leiko Ikemuras,” in *Leiko Ikemura: Gemälde, Zeichnung 1980–1987*, 7.

16 Hortensia von Roda, “Tag, Nacht, Halbmond: Zeichnungen 1980–2007,” in *Leiko Ikemura: Tag, Nacht, Halbmond*, exh. cat. (Zurich: Scheidegger & Spiess, 2008), 22.

17 Schwalm, “Dazwischen,” 9.

18 *Leiko Ikemura* (1983), 4, 59.

19 Jochimsen, “Sprung über die Zeit,” 3.

20 See also *Ancestors: Leiko Ikemura*, exh. cat. (St. Gallen: Kunstverein St. Gallen, 1984), with interspersed texts by Cesare Pavese, selected by Ikemura, as well as illustrations of two Peruvian and African objects from the Völkerkundemuseum München.

21 *Leiko Ikemura* (1983), 14, 20, 28, 40.

22 Alexander Pühringer, “Ein Gespräch mit Leiko Ikemura,” in *Leiko Ikemura*, ed. Alexander Pühringer (Ostfildern: Hatje Cantz Verlag, 1995), 96.

23 See, for example, *Uminoko: Drawings and Poetries by Leiko Ikemura* (Kyoto: Aakaka Art Publishing, 2006). The picture book *Leiko Ikemura: Wild Cats and Domesticated Cats* (Zurich: Galerie und Edition Stähli, 1983) is also based on Ikemura’s drawings; it has no text other than the title page and impression, which the artist wrote by hand.

24 Dieter Koeplin, “Annäherung zweier Bilder,” in *Leiko Ikemura: Stadtzeichnerin von Nürnberg 1983*, 10.

Energie durch die Verdichtung von Strichen (**Kat. 9, S. 51 und Kat. 22, S. 62**). Dicke, tiefschwarze und dünnere Linien wechseln sich ab, werden auch ab und an ergänzt durch flächige Schattierungen, die nicht nur beschreibend sind (**Kat. 19, S. 62**). Diese Linien vermitteln kein Zögern, nichts Provisorisches, keine flüchtigen Skizzen, sondern sind selbstbewusste, verdichtete Zeichnung.

Die Zeichnung als Haiku und Ort der Leere

Ikemura ist Japanerin, fand aber in der europäischen Tradition das ihr gemässe Ausdrucksmittel. Zugleich bewahrt ihr Werk auch die japanische Prägung. Die Synthese, die Ikemura realisiert, ist so stark und eigen, dass sich «japanische» und «europäische» Merkmale kaum voneinander trennen lassen. Indem die Künstlerin ihre Zeichnungen von Anfang an zusammen mit Texten veröffentlicht, unterstreicht sie die Verwandtschaft von Gedichten – insbesondere dem Haiku – und ihren graphischen Arbeiten. 1985 beispielsweise veröffentlichte sie Zeichnungen in einer Publikation von Matsuo Bashōs Haikus, weitere Projekte folgten.¹⁴

Ikemuras Zeichnungen der 1980er-Jahre wurden auch immer wieder mit dem Prinzip und der Ästhetik des Haikus verglichen.¹⁵ Diese äusserst knappe Gedichtform Japans wird auch «Kunst des geizigen Wortes» genannt; sie ist sehr einfach und doch überaus komplex.¹⁶ Anstatt zu beschreiben und zu erzählen, präsentiert sich der Haiku als eine Art suggestives Stillleben. Ambivalenz und Offenheit, das Sowohl-als-Auch sind zentrale Charakteristika; das Dazwischen ist so interessant wie die Form als solche.¹⁷ Diese Merkmale erkennt man unschwer auch in Ikemuras Zeichnungen. Die Künstlerin wies selber darauf hin und leitete den Bildteil im Ausstellungskatalog

des Bonner Kunstvereins 1983 bezeichnenderweise mit einem Haiku von Yoshiwake Tairo ein; ein Haiku eines anderen Autors folgte weiter hinten im Katalog.¹⁸ Es war die Zeit, als Ikemura «[a]m Anfang eines Alphabets» stand.¹⁹ Der Haiku von Tairo lautet: «Am Lampenlichte / Liess den vereisten Pinsel / Ich nachts versengen.» Die Worte stehen einer mit Acryl auf Papier gemalten, unbetitelten Arbeit Ikemuras von 1980 gegenüber, auf der ein Mensch zu sehen ist, der ein weisses Haus auf dem Kopf durch eine düstere Gegend trägt. Aus dem Haus schiessen rote Flammen, aber auch ein braunes Büschel, das durchaus an die Borsten eines Pinsels erinnern könnte. Text und Bild beschrieben sich nicht gegenseitig, es entsteht aber ein stimmiger Resonanzraum auf der Doppelseite.²⁰

Ein Jahr später, 1984, weichen im Katalog der Kunsthalle Nürnberg die Haikus aus dem 17. Jahrhundert eigenen Gedichten. Den Bildteil, der hier den Zeichnungen gewidmet ist, nannte Ikemura «Fragment eines Tagebuches», und sie platzierte im Wechsel mit Abbildungen vier eigene Gedichte, die trotz des grösseren Umfangs eine Verwandtschaft mit Haikus haben.²¹ Das erste bringt Traurigkeit und Einsamkeit zum Ausdruck:

Wie kann ich
die Wolken aus meinem Herz
ausspucken?
Nächtlich
erfuhr ich die Welt
in der Kälte des Lichtes
Die ozeanischen Welten
schmuggelten
das Sehnen eines Fremden
Seht
die donnernden Wolken
wie sie den Himmel erobern
Eines Morgens
Unter meinen Tränen
wirst Du erwachen?

Ikemuras Zeichnungen und Texte stehen hier als eigenständige Äusserungen nebeneinander, die sich nicht gegenseitig erläutern, aber ähnlich sind. Sie empfindet Impuls und Duktus beim Zeichnen als «schreibend»: Beides beinhaltet Konzentration und Intimität.²² Seitdem hat sie weitere Gedichte publiziert.²³

Die Zeichnungen von Ikemura sind figurativ. Menschen, Tiere, Pflanzen und Häuser sind erkennbar, auch wenn sie vereinfacht, verzerrt oder durch Metamorphosen verfremdet sind. Doch finden sich oft auch schwer interpretierbare, abstrakte Elemente (**Kat. 19, S. 62**). Die Lebewesen begegnen, berühren oder durchdringen einander. Das Dargestellte ist nicht narrativ zu verstehen, sondern

14 Matsuo Bashō, *Hundertundelf Haiku*, ausgewählt, übersetzt und mit einem Begleitwort versehen von Ralph-Rainer Wuthenow, Zeichnungen Leiko Ikemura, Zürich 1985 (weitere Auflagen 1985/1987/1994/2009). – Vgl. auch Elisabeth Plessen, *Gedichte. Ich sah uns dort in der Ferne gehen*, Leiko Ikemura Aquarelle, Stuttgart 2008.

15 Dieter Koeplin, «Acht Jahre künstlerischer Arbeit Leiko Ikemuras», in: *Ausst.-Kat. Basel u.a. 1987* (wie Anm. 1), S. 7–21, hier S. 7.

16 Hortensia von Roda, «Tag, Nacht, Halbmond. Zeichnungen 1980–2007», in: *Leiko Ikemura. Tag, Nacht, Halbmond*, *Ausst.-Kat. Museum zu Allerheiligen Schaffhausen*, Zürich 2008, S. 17–26, hier S. 22.

17 Schwalm 2004 (wie Anm. 13), S. 9.

18 *Ausst.-Kat. Bonn 1983* (wie Anm. 1), S. 4 und 59.

19 Margarethe Jochimsen, «Am Anfang eines Alphabets» (Vorwort), in: *Ausst.-Kat. Nürnberg 1984* (wie Anm. 1), S. 3.

20 Siehe auch *Ancestors. Leiko Ikemura*, Kunstverein St. Gallen, St. Gallen 1984, mit Texten von Cesare Pavese sowie Abbildungen von zwei Objekten aus Peru und Afrika aus dem Völkerkundemuseum München, Texte und Bilder ausgewählt von der Künstlerin.

21 *Ausst.-Kat. Bonn 1983* (wie Anm. 1), S. 13–44, Gedichte auf S. 14, 20, 28 und 40.

22 Alexander Pühringer, «Ein Gespräch mit Leiko Ikemura», in: Alexander Pühringer (Hrsg.), *Leiko Ikemura*, mit Texten von Gérard A. Goodrow, Kimio Jinno, Friedemann Malsch und Alexander Pühringer, Ostfildern 1995, S. 94–98, hier S. 96.

23 Siehe z. B. *Uminoko: Drawings and Poetries by Leiko Ikemura*, Kyoto 2006. Das Bilderbuch *Wild Cats and Domesticated Cats*, Galerie und Edition Pablo Stähli, Zürich 1983, basiert auf ihren Zeichnungen und hat, abgesehen vom Titelblatt und dem Impressum in der Handschrift der Künstlerin, keinen Text.

Abb. | Fig. 1 Reproduktion eines Pressefotos in dem Ausstellungskatalog |
 Reproduction of a press photo in the exhibition catalog *Leiko Ikemura*.
Stadtzeichnerin von Nürnberg 1983



Roland Barthes's comments on the reception of the haiku are also applicable to Ikemura's drawing: it cannot be the aim of the reader/holder to decipher the work completely—that would be to take a European approach that does not befit it: “for the work of reading which is attached to it [i.e., the haiku] is to suspend language, not to provoke it.”²⁵

In addition to the haiku-like economy of the depictions, the placement of figures and forms in empty space is, as Hortensia von Roda has also emphasized, a further essential characteristic of Ikemura's drawings.²⁶ Particularly in the drawings made from 1980 to 1985, a firm ground or horizon is seldom to be seen. Occasionally the drawings contain elements that suggest a vertical orientation (cat. 19, p. 62). The perspective, however, shifts freely, and the pictorial elements often seem to hover on the paper (cat. 15, p. 54, cat. 20, p. 59). Here, Koeplin sees an instantiation of the Japanese culture of detachment from the ego, for the Japanese painter—and Ikemura as well—does not understand him- or herself as a conqueror of space but rather, in disregarding central perspective, withdraws from the position of an individual subject.²⁷ East Asian drawing unfolds from multiple centers that are distributed over the entire page; the drawing spreads out over the empty and undefined space of the page without ever filling it up.²⁸ The forms or figures might be staggered in space but are also arranged in varying proportions. The emphasis is on the way the lines and ordered forms move with respect to one another in the open space of the page. The undefined space is, however, intuitively perceived as sky, water, or mist, despite consisting of empty surfaces. In the nonrational, “vegetatively organic” mode of seeing described here, the subject (the artist or beholder) implied in European drawing by its central perspective does not exist. This unreality of space in East Asian drawing is not in the service of the

self-representation of one's own interiority but rather of the interpersonal, which is so difficult to grasp.²⁹ Ikemura is consequently not interested in self-portraits, and they are not found as such in her work, quite in contrast to contemporaries such as Disler, for whom the self-portrait plays a central role.³⁰

Drawing as Memento Mori

A programmatic sheet dating from 1980 seems at first not to fit in with the charcoal drawings of the 1980s (cat. 1, p. 57). *Kamikaze* is executed in dispersion paint in a flat and painterly manner. Ikemura's characteristic strokes of charcoal are lacking here. A media image served the artist as model for the free arrangement of the scene. In 1984, she reproduced the photograph in the Nuremburg exhibition catalog as the prelude to a two-page photo collage (figs. 1–2). *Kamikaze* is an allegory for the unnecessary waste of human life, and it exemplifies the horror and meaninglessness of war, the consequences of which had shaped Ikemura's childhood in Japan. In her free interpretation of the image, she tips the horizon radically toward the bottom left and thus intensifies the drama and inevitability of the impending crash, but her clear composition lends the image a certain aesthetic quality.³¹

25 Roland Barthes, *Empire of Signs*, trans. Richard Howard (New York: Hill & Wang, Noonday Press, 1989), 72.

26 Von Roda, “Tag, Nacht, Halbmond,” 17.

27 Koeplin, “Annäherung zweier Bilder,” 10; Koeplin, “Acht Jahre künstlerischer Arbeit Leiko Ikemuras,” 10.

28 See Philip Rawson, “Two Modes of Space,” in *Drawing*, 2nd ed. (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1987), 201–203.

29 Ikemura in Koeplin, “Acht Jahre künstlerischer Arbeit Leiko Ikemuras,” 10: “I know that it is precisely this point, space, that is a conflict

for me, because in the Japanese tradition our way of seeing is almost vegetatively organic. The beholder or artist is not the conqueror of space, of the horizon, but rather in Asia, by withdrawing from the ego, they have created an unreal space. I want the content to create a psychic space.”

30 See, for example, Martin Disler, *Left-handed Self-portrait*, 1985, watercolor on paper, 31.8 × 24 cm, Kunstmuseum Basel, Kupferstichkabinett, Inv. 1986.1.

31 See *Leiko Ikemura im Gespräch mit Friedemann Malsch*, 23–26.