

飛
鳥



Marine 84, 2007, Oil on canvas, 42 x 53,4 cm

飛鳥

Wilfried Dickhoff

Asuka nennt Leiko Ikemura einen Zyklus meist kleinformatiger Bilder, in denen unter anderem Anspielungen von Schiffen und Flugzeugen auftauchen.

Der Name hat eine lange Geschichte und ist mit dem Ursprung der japanischen Kultur verbunden. In der gängigen Schreibweise als 飛鳥 bedeutet Asuka „fliegender Vogel“. Die Bedeutung des Namens ist jedoch vielfältig, auch weil die Schreibschrift mit *Kanji* lediglich die Aussprache wiedergibt. Einerseits wurden *Kanji* benutzt, die vor der Entwicklung der japanischen Silbenschriften Katakana und Hiragana für die drei Laute a, su und ka verwendet wurden, wie bei 阿須賀, 阿須可, 安須可, andererseits aber auch homophone *Kanji* mit betont angenehmen Bedeutungen, wie bei 明日香 (asu-ka, wörtlich: „der Duft von Morgen“) oder 安宿 (a-suka, wörtlich: „friedliche Herberge“). Die Schreibweise als 飛鳥 stammt aus verschiedenen Gedichten des *Manyoshu* (Sammlung der zehntausend Blätter), der ersten großen japanischen Gedichtsammlung (4500 Gedichte in 20 Bänden), zusammengestellt um 759, hauptsächlich unter dem Dichter Otomo no Yakamochi. Dort wurde Asuka in der Form 飛鳥 明日香 (moderne Schreibweise: 飛ぶ鳥の明日香, tobu tori no Asuka, dt. „der fliegenden Vögel Asuka“) als Beiname zu dem als 明日香 geschriebenen Asuka gebraucht. Der Beiname wurde dann im späteren Verlauf statt tobu tori, selber als Asuka ausgesprochen. Eine etymologische Theorie leitet Asuka von isuka ab, dem japanischen Namen des Fichtenkreuzschnabels und bezieht sich damit direkt auf den Beinamen. Nach einer anderen Theorie bezeichnet Asuka die Landschaftsform, z.B. suka (洲処) für „Ort mit Sandbank“ oder ka (処) für „Ort“ und asu (崩地) für „eingefallener Erdboden“.

Die Asuka-Zeit (jap. 飛鳥時代, Asuka jidai) war eine entscheidende Periode der japanischen Geschichte, benannt nach dem Standort der Kaiserpaläste und der Residenz des damaligen Yamato-Reichs Asuka-kyo. Sie begann 552 mit der

offiziellen Übernahme des Buddhismus. In den 150 Jahren ihres Bestehens entstand die erste schriftliche Verfassung Japans, die 17 Paragraphen zu Ethik und Politik umfasste. Die Leibeigenschaft wurde abgeschafft und eine Verwaltungs-, Steuer- und Landreform durchgeführt, für die der Staat Ackerland aufkauft, um es gleichmäßig an die Bauern zu verteilen. Es entstand der erste zentralisierte japanische Beamtenstaat unter Führung des Kaisers. In der Asuka-Zeit kommt auch erstmalig der Landesname *Nihon* auf, zusammengesetzt aus den Zeichen 日 (Aussprache ni, in der Bedeutung „Tag“ oder „Sonne“) und 本 (Aussprache hon, in der Bedeutung „Ursprung“, „Wurzel“ oder „Beginn“).

Mit dieser Namensgebung stellt Leiko Ikemura den Bilder Zyklus in einen semantischen Horizont, der Anfangs- und Endphasen der Geschichte kultureller und politischer Identitätsbildung Japans in Beziehung zueinander setzt. Es entsteht eine Oszillation zwischen Bild und Text, zwischen der verbalen Zuspielung einer Ursprungsgeschichte nationaler Identität und der bildlichen Andeutung eines Kriegs, mit dem diese Kulturgeschichte ein vorläufiges Ende fand. Nicht erst die Titel der Einzelbilder – *Marine, Pacific Ocean, Warship, Hikari (Licht)* –, schon die figurativen Anspielungen von Schiffen, Flugzeugen und Geschosslichtern bei Nacht zeigen, dass hier die Schlachten zwischen USA und Japan im 2. Weltkrieg gemeint sind. Wertungen und Darstellungen sind nicht zu sehen, sowohl die Klage über die Gräuel des Krieges als auch die Trauer über den Verlust kultureller Blüte sind gleichwohl erfahrbar, aber nur insoweit sie die Malerei mit sich bringt, die hier angesichts eines Themas entfaltet wird, dessen Darstellung unmöglich ist: dem Krieg – Jean-Luc Nancy nennt ihn das „Exemplum der bombastischen Großsprecherei des Heroismus“ –, dessen Desaster heutzutage durch den Terror der Informationsmedien vollkommen verdeckt werden, so dass selbst Filmaufnahmen eines sterbenden Menschen sie nicht mehr vermitteln.

Kann Malerei dem begegnen? Leiko Ikemura widmet sich dieser Fragwürdigkeit, indem sie illustrative und andere prinzipiell unangemessene Darstellungsversuche vermeidet, das Thema als Motiv einer Abstraktion zulässt, an dem ihre Malerei sich reibt; in der Absicht, ihr unmögliches Thema zu parieren. Das Thema bleibt im Nichtidentischen der Malerei offen, wird jedoch mit den Mitteln der Malerei perspektivisch berührt, umkreist, angesprochen, zugespielt – eine Einladung zum Denken. Der Name *Asuka* potenziert die Vielfalt der Anspielungen, in Aussicht auf eine Reflexion, die der vermittelten Komplexität des Themas gerecht würde. Diese forcierte Offenheit ist den *Asuka* Bildern eingeschrieben. Ihre in meist verschleierter Dämmerung auftauchenden Zerstörer, Bomber und Jagdflugzeuge sind figurative Abstraktionen einer Malerei des Horizonts, des Horizonts der Abstraktion, beseelt vom höchsten Anspruch japanischer Malerei: alles, was es zu sagen gibt, in einer Linie zu sagen. So gehen die Farbflächen und die kaligraphisch anmutenden Liniengeflechte, die die Figuren anbilden (sie sind nie ausgebildet, bedienen nicht die Illusion des Gegenstands), aus Horizontlinien



Marine 82, 2007, Oil on canvas, 30 x 40 cm



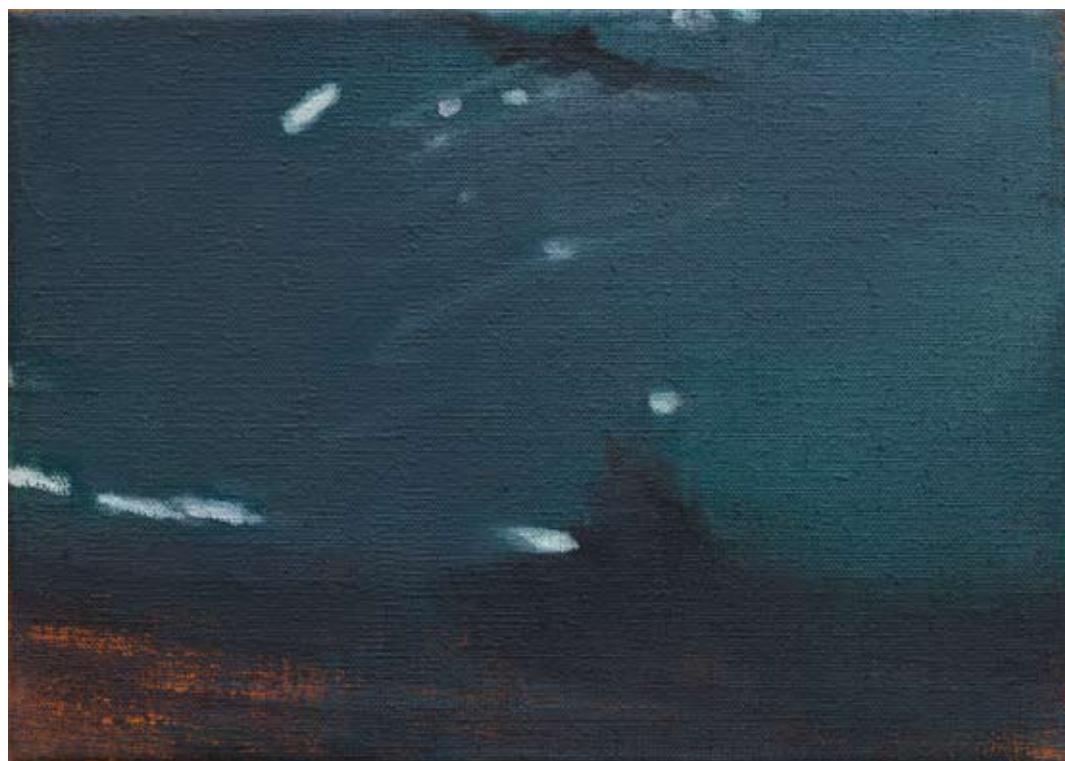
Marine 88, 2007, Oil on canvas, 25 x 35 cm

hervor und verlieren sich auch wieder in diesen. Sie sind an der Grenze zwischen Auftauchen und Versinken, in diesem flüchtigen Augenblick einer prekären nicht-figurativen Figuration festgehalten – fragwürdige Gespenster, denen die Malerei erlaubt, auf Krieg hinzuweisen. In der Atmosphäre des Versunkenen, die viele Asuka Bilder atmen, berühren sich die materielle Präsenz der Malerei und die Symbolik im Meer versunkener Schiffe und Flugzeuge - ein Augenblick des Eingedenkens der Gräuel und Zerstörungen, der Opfer und Folgen dieses und aller Kriege, die mit solchen Maschinen, im Namen nationalen Identitätswahns und im Dienste ökonomischer Interessen, angerichtet wurden und werden. Hier liegt das Schöne der Asuka Bilder, denn wahrhafte Schönheit ist nur ohne Beschönigung zu haben und einzig in einem Augenblick unverhofften Schreckens erfahrbar.

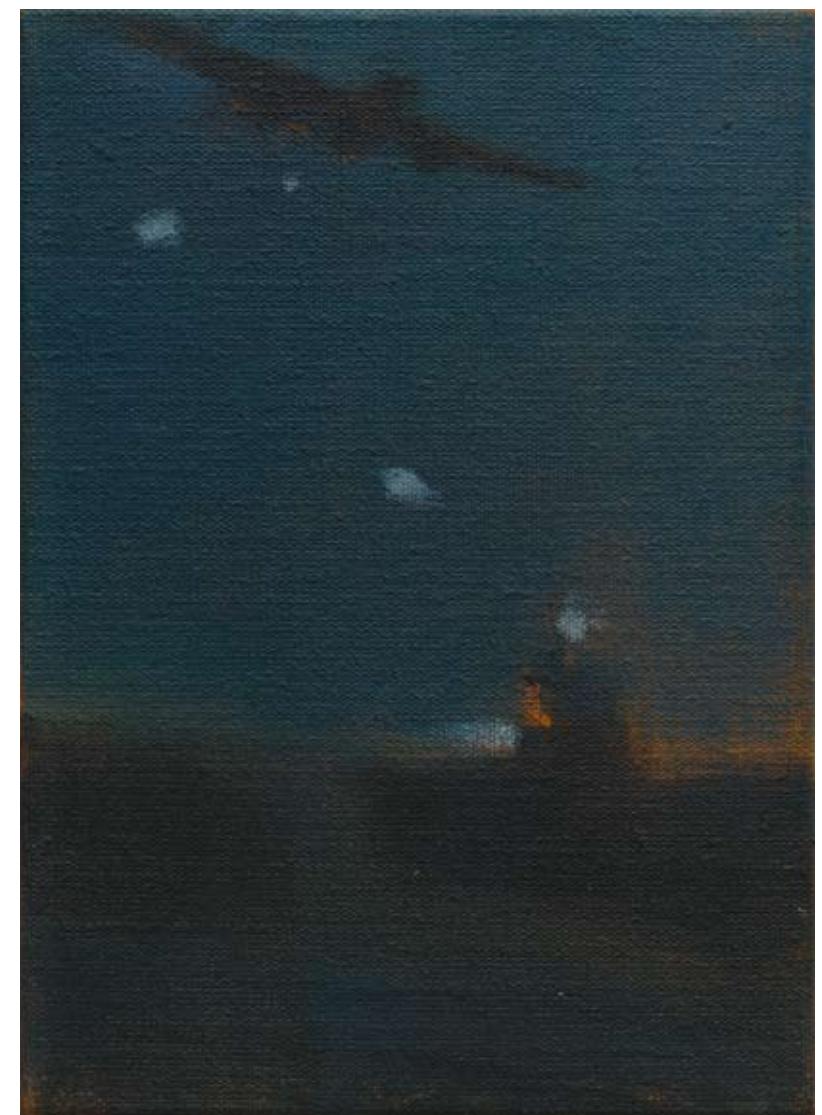
Die Asuka Bilder halten ihr Motiv auf Distanz, zwischen angemessener Diskretion und konstitutivem Risiko. Dies geschieht in einer Malerei, die nichts bezeichnet sondern die die Zeichen (des Kriegs) überfließt und derart Anzeichen einer Verantwortlichkeit des Bildes zu sehen gibt. Es sind Gemälde einer Verantwortung der Form, kleine Einsprüche gegen verdrängendes Vergessen, Momente von Widerstand, zum Beispiel gegen Geschichtskonstruktionen, die vorgeben, alles verstanden und richtig bewertet zu haben, während sie nur den Kanon einer Zeit reproduzieren, die nach wie vor wesentlich und strukturell eine des Kapitals ist. Das Kapital ist das Museum der Welt als Gedächtnis von allem was möglich ist. Es gibt kein Außerhalb. Interessante Malerei stellt mitten in diesem Museum alles Möglichen, das heißt mitten im Kapital, mit all ihren und sie überfordernden Mitteln die Endgültigkeit dieser Welt in Frage. Dies kann nur in Selbstüberforderung geschehen, dies *ist* überhaupt nur, wenn etwas gemalt wird, was zu malen nicht möglich ist. Es geht darum, sich dennoch ein Bild von etwas zu machen, dem kein Bild gerecht werden kann. Eine solche Malerei ist die so unmögliche wie notwendige *Tat* eines dennoch widerstehenden Bildes; ein Anspruch, an dem sie eigentlich nur scheitern kann. Aber es gibt keine wahrhaft interessante Malerei, die sich dem nicht trotzdem stellte, ihrem verantwortlichen Unmöglichkeitsbegehrn folgend. Einzig ernsthafter Humor, im Verhältnis zur Sache und zu sich selbst, ermöglicht eine solche Tat. An dessen Niveau entscheidet sich das der Bilder. Es gibt in der Geschichte der Malerei Apparitionen, in denen dem Leiden und dem Unrecht ein Hauch von Gerechtigkeit widerfährt. Dafür gibt es nicht nur historische Beispiele – von Caravaggios Bildern zu Folter und Martyrium über Goyas *Desastres de la Guerra*, Manets *Die Erschießung Kaiser Maximilians von Mexiko* und Picassos Entwurfszeichnungen zu *Guernica* bis hin zu Fautriers *Otages* – sondern auch gegenwärtige, wie Martin Kippenbergers *Krieg Böse*, Cindy Shermans *Disasters* und *Fairy Tales* oder Axel Kasseböhmers *Stillleben mit Fischköpfen*. Was sie zu sehen geben sind Verantwortungen, das heißt jeder Frage zuvorkommende Antworten auf Probleme, die nicht lösbar sind. Leiko Ikemuras Asuka Bilder stehen in der Tradition dieser glücklichen Verantwortungen einer unmöglichen, aber notwendigen Kunst des Parierens.



Marine 80, 2006, Oil on canvas, 30 x 40 cm



Marine 68, 2006, Oil on canvas, 25 x 35 cm



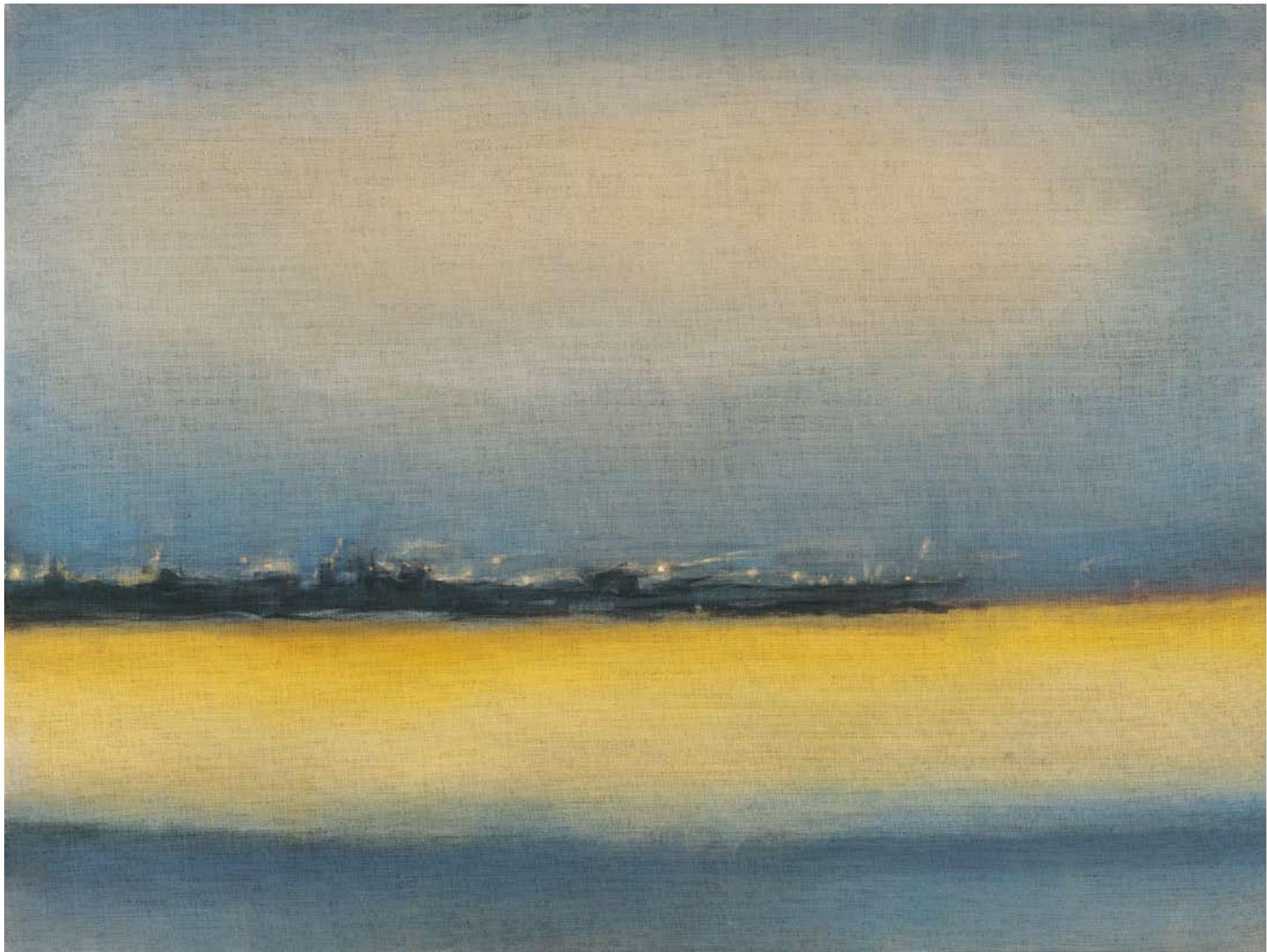
Marine 69, 2006, Oil on canvas, 35 x 25 cm



Marine 86, 2007, Oil on canvas, 30 x 40 cm



Marine 19, 2007, Oil on canvas, 30 x 40 cm



< Hikari (Licht), 2005, Oil on jute, 120 x 160 cm



Warship Small, 2006, Oil on canvas, 25 x 35 cm



Marine 85, 2007, Oil on canvas, 50 x 60 cm

飛鳥

Wilfried Dickhoff

Asuka is the name given by Leiko Ikemura to a series of mainly small-format paintings which contain allusions to objects such as ships and aeroplanes.

The name has a long tradition which goes back to the origins of Japanese culture. Rendered in the most common Japanese script as 飛鳥, Asuka means 'flying bird'. Yet the name has a number of different meanings, not merely because the *kanji* script only conveys the pronunciation. On the one hand, before the Japanese syllabic scripts *katakana* und *hiragana* had been developed *kanji* were used for the three sounds *a*, *su* and *ka*, such as 阿須賀, 阿須可, 安須可, but on the other hand there are homophone *kanji* with emphatically pleasant meanings, such as 明日香 (*asu-ka*, literally 'the scent of tomorrow') or 安宿 (*a-suka*, literally 'peaceful retreat'). The written form 飛鳥 is taken from various poems in *Manyoshu* (Collection of Ten Thousand Leaves), the first major collection of Japanese poetry (4.500 poems in 20 volumes) mainly compiled by the poet Otomo no Yakamochi in 759. In that work, Asuka is given as 飛鳥明日香 (the modern notation is 飛ぶ鳥の明日香, *tobu tori no Asuka*, or in English 'Asuka of the soaring birds') as a sobriquet for the form written as 明日香. Later the sobriquet itself was pronounced as Asuka instead of *tobu tori*. According to one etymological theory, Asuka is derived from *isuka*, the Japanese name for the common crossbill, and thus refers directly to its nickname. Another theory claims that Asuka describes a type of landscape, such as *suka* (洲処) for 'place with sandbank' or *ka* (処) for 'place' and *asu* (崩地) for 'collapsed earth'. The Asuka period (in Japanese 飛鳥時代, *Asuka jidai*) was an important time in Japanese history, named after the location of the imperial palaces and the residence of the Yamato polity Asuka-kyo. It began in 552 with the official adoption of Buddhism. During the 150 years of its existence the first written constitution was produced, containing 17 sections on ethics and politics.

Serfdom was abolished and as part of a review of the administrative system, taxation and land, the state bought up arable land to be distributed fairly among the peasants. The first centralised Japanese bureaucracy was created under the command of the emperor. The Asuka period also saw the first mention of the name *Nihon* for Japan, composed of the signs 日 (pronounced *ni*, meaning 'day' or 'sun') and 本 (pronounced *hon*, meaning 'origin', 'roots' or 'beginning').

By naming her series of paintings thus, Leiko Ikemura places the works on a semantic horizon which juxtaposes initial and concluding phases of the historical formation of Japanese cultural and political identity. An oscillation develops between text and image, between the verbal transmission of how national identity originated and the visual intimation of a war which signalled a provisional end to this cultural history. It is not necessary to know the titles of individual works – *Marine, Pacific Ocean, Warship, Hikari (Light)* – to realise that they concern battles between the USA and Japan in World War II; this becomes clear from the figurative references to ships, aeroplanes and the lights given off by missiles at night. Ikemura neither judges nor represents; we can experience both the grievance about the horrors of war and grief for the loss of a blooming culture, but only to the degree that the act of painting itself conveys these emotions. This process takes place up against a subject which itself cannot be represented: war, which, as Jean-Luc Nancy comments, 'exemplifies [...] the grandiloquence of heroism'. The disasters of war are nowadays so completely disguised by the terror of the information media that they cannot even be adequately conveyed by a person shown dying on film.

Can painting confront war? Leiko Ikemura explores this dubiety – while avoiding illustrative and other principally inappropriate attempts at representation – by allowing the theme to be an abstract motif. This motif provides her art with a necessary level of conflict, with the intention of parrying her impossible subject. The subject matter remains unresolved due to the non-identical nature of painting, but by using painterly means it is touched, encircled, addressed and passed on – as an invitation to reflect. The name *Asuka* exponentially increases the diversity of allusions, affording us time to ponder, time which the complexity of the subject demands, which would do justice to the complexity that is conveyed of the subject. This intensified openness is inscribed in the *Asuka* paintings. Mostly veiled in the dusk, the fighter planes and bombers and the destroyers are figurative abstractions of a painting of the horizon, the horizon of abstraction, inspired by the highest requirement of Japanese art: everything that is to be said should be said in a single line. The areas of colour and the intertwining lines resembling calligraphy that add to the figuration (although they are never fully illustrated and do not contribute to representational illusion) emerge from the horizon lines only to lose themselves in them once more. They are at the dividing line between emerging and submerging, in this fleeting moment caught in a precarious non-figurative figuration – questionable spectres which the painting permits to invoke war.



Marine 63, 2006, Oil on canvas, 25 x 35 cm



Marine 87, 2007, Oil on canvas, 25 x 35 cm

In the 'sunken' atmosphere which the *Asuka* paintings breathe, the material presence of the painting converges with the symbolism of ships and aeroplanes sunk at sea. It is a moment of commemorating the atrocities and destruction, the victims and consequences of this and all wars which were (and still are) fought with these machines, serving nationalistic megalomania and economic interests. And herein lies the beauty of the *Asuka* paintings, for true beauty is the opposite of beautification and can be experienced solely in a moment of unexpected horror.

The *Asuka* paintings keep their motif at a distance, between appropriate discretion and constitutive risk. This occurs in a painting style which does not signify anything, but which flows over signs (of war), showing evidence of painting's responsibility. The paintings present a responsibility of form, small appeals against suppressed memory, moments of resistance, for instance against constructions of history that claim to have understood and correctly evaluated everything, although they only reproduce the canon of an era which is still essentially and structurally based on capital. Capital is the museum of the world as the memory of all that is possible: there is no outside. Interesting painting questions the absolute nature of this world in the middle of this museum of all possibilities, in other words, in the middle of capital, with all its adequate and inadequate means. This can only happen when painting is overtaxed, it only is when something is painted which cannot be painted. It is about creating an image of something which cannot be depicted. Painting such as this is the impossible and yet necessary action of an image which is nevertheless resistant, a process that is doomed to failure. Yet any truly interesting painting demands this of itself, according to its responsible desire for the impossible. Only serious humour can enable this action, in relationship to the matter and to itself. The level of the pictures is determined by the level of this humour. In the history of painting there are apparitions which seem to parry the disasters of war. There are historical examples of this – ranging from Caravaggio's paintings on torture and martyrdom, Goya's *Desastres de la Guerra*, Manet's *The Execution of Maximilian* and Picasso's sketches of *Guernica*, through to Fautrier's *Otages* – as well as those from the present day, such as Martin Kippenberger's *Krieg Böse*, Cindy Sherman's *Disasters* and *Fairy Tales* or Axel Kasseböhmer's *Stillleben mit Fischköpfen*. What they all let us see are responsibilities, responses preceding every question, unexpected answers to insoluble problems. Leiko Ikemura's *Asuka* paintings are part of this tradition of felicitous responsibilities of an impossible yet necessary art of parrying.



Orange Yellow Horizon, 2007, Oil on canvas, 60 x 70 cm



Leiko Ikemura Asuka

Conceived, edited and designed by Wilfried Dickhoff

Text: Wilfried Dickhoff

Translation: Nicola Morris

Painting on Cover: Marine W, 2007, Oil on canvas, 60 x 70 cm (Detail)

Photo on page 32: Philipp von Matt, „Asuka“

Photography: Jörg von Bruchhausen, Lothar Schnepf

Printing: Ruksal Druck, Berlin

Edition: 500

Special edition including a drawing by Leiko Ikemura: 1/10 - 10/10, plus 2 AP

© Asuka paintings: Leiko Ikemura

ISBN 978-3-9810613-3-8



© 2010 Verlag Wilfried Dickhoff

www.wilfried-dickhoff.com