

## **Chu Chun Hsu**

### Handlungs(t)raum

13. Juni 2025 – 24. Juli 2025

Eröffnung: 13. Juni 2025 um 20 Uhr

**Chu Chun Hsu**, die 1991 in Yilan, Taiwan geboren ist, hat in ihrem Heimatland bereits 2013 eine künstlerische Ausbildung am Department of Material Arts and Design der Tainan National University of the Arts als Bachelor abgeschlossen, ehe sie ab 2016 noch ein Studium der Freien Kunst an der Kunstakademie Münster aufgenommen hat. Sie ist hier 2022 zur Meisterschülerin von Suchan Kinoshita ernannt worden und zeigt nun im unmittelbaren Anschluss an ihre diesjährige Examenspräsentation in Münster ihre erste Einzelausstellung in der galerie januar.

Ähnlich wie bei ihrer Abschlusspräsentation in Münster stellt sie auch in ihrer Ausstellung in Bochum im Erd- und Obergeschoss einen Ausschnitt aus ihrem enorm vielfältigen jüngsten Schaffen aus den Jahren 2024/25 vor. Es umfasst sowohl zwei- wie dreidimensionale Arbeiten, nämlich so unterschiedliche Gattungen wie Zeichnung, Malerei und Plastik, aber auch Collagen und andere Arbeiten auf Papier, die Fotografien benutzen. Das Unterschiedliche, für das zum Teil auch zusätzliche Texte eine wichtige Rolle spielen, lässt sich nicht so leicht auf einen gemeinsamen Nenner bringen, aber der bewusst doppelbödige Titel „Handlungsraum bzw. Handlungsraum“ deutet vielleicht dennoch eine Art roten Faden für das auf den beiden wohnraumartigen Etagen Versammelte an: Der Titel ist eigentlich der Titel für die sieben plastischen Raummodelle, welche auf einem tischartig aufgebockten Sockel den Großteil des Obergeschosses einnehmen, aber er passt zugleich auf die Ausstellung insgesamt. Denn fast immer hat man es bei den Arbeiten von Chu Chun Hsu mit Darstellungen von Räumen oder genauer: den Erinnerungen an Räume zu tun. Sie nehmen ihren Ausgang von eben jenen Räumen, in denen die Künstlerin in der Wirklichkeit lebt und arbeitet oder die sie in verschiedenen Quellen findet bzw. imaginär in Träumen erlebt. Hsus Arbeiten gehen dabei stets – in welchem Medium auch immer – von den Grundrissen, Dimensionen und auch alltäglichen Gestaltelementen jener scheinbar vertrauten Räume aus. Aber ohne Zweifel auch verlieren sämtliche ihrer Raumdarstellungen letztlich alle Vertrautheit und Selbstverständlichkeit.

Das kann bereits an jener bereits 2022 entstandenen zweiteiligen Zeichnung deutlich werden, welche in der künstlerischen Entwicklung von Chu Chun Hsu am Beginn ihrer Auseinandersetzung mit dem Raum steht und die sie demgemäß bewusst direkt im Eingangsflur der Galerie, also im wörtlichen wie im übertragenen Sinne an den Anfang ihrer Ausstellung als eine Art Leseanleitung gehängt hat. Es handelt sich um zwei auf den ersten Blick sicher spröde oder unspektakuläre nebeneinander hängende Blätter, auf denen sich in jeweils vierfacher Wiederholung der simple rechteckige Grundriss jenes Raumes findet, in dem Chu Chun Hsu damals gelebt und gearbeitet hat. Innerhalb der maßstabgerechten Raumgrundrisse sind jeweils die bloßen Umrissformen des Mobiliars wie Bett, Tisch und Stuhl

als wiederum simple Rechtecke eingetragen und mit handschriftlichen Eintragungen versehen, welche beschränkt auf Subjekt und Prädikat elementare Handlungen angeben wie I look, I sleep, I read, I sit oder auch das titelgebende I sneeze (ich nieße), die man unweigerlich als Aufzeichnungen der Urheberin dieser Blätter, also die Künstlerin bezieht. Schon bei diesen Zeichnungen könnte man von einer Art Protokoll sprechen, welches betont nüchtern oder sachlich daherkommt und jedenfalls alle Befindlichkeiten und erst recht alles Emotional-Situative ausspart. Und zu einer solchen betonten Nüchternheit passt dann die Abstraktheit der Zeichnungen, wie sie durch die Übersetzung auf die reinen Grund- und Umrisslinien des Raumes und seiner Elemente wie auch das Lapidare der zwei Worte bestehen, welche die jeweils im Raum vollzogenen Handlungen bezeichnen.

Und um grundsätzlich ähnliche Aufzeichnungssysteme handelt es sich auch bei den beiden wiederum zusammengehörenden Doppelblättern, welche im Obergeschoss in der Raumecke neben dem Treppengeländer hängen: Denn bei den beiden jeweils linken Blättern, die man aus der Entfernung zunächst für graphisch interessante, geradezu ornamentale Punktverteilungen oder Muster in einem geometrischen Raster halten könnte, entpuppen sich – bei näherer Betrachtung – wiederum als exakte Aufzeichnungen des räumlichen Verhaltens der Künstlerin im Verlauf der Zeit von 24 Stunden. Denn es sind jeweils links unterhalb einer waagerechten topographischen Achse mit Ortsangaben wie „Bad, Boden, am Fenster, am Tisch oder Bett“ bzw. Angaben, die Orte im Freiraum von Münster benennen, und neben einer senkrechten Zeitachse zwischen 6 Uhr morgens und 5 Uhr in der Früh diejenigen elementaren Tätigkeiten der Künstlerin wie „lesen, essen, duschen, arbeiten oder Radio hören“ mit hier wenigen und dort vielen Punkten an den entsprechenden Orten und Zeiten eingetragen, so dass sich diese – wie in einem Diagramm – heute noch entsprechend rekonstruieren lassen. Und dieser wiederum nüchterne Feststellungsprozess der Zeichnungen links ist im ersten Fall kombiniert mit dem Bild des sogenannten Elefantenrüssel-Felsens, welcher im Nordosten der Felsenküste Taiwans als touristischer Hotspot galt, aber am 16. 12. 23 aufgrund von Erderosion zerfallen ist, und im zweiten Fall kombiniert mit einer surreal anmutenden Traumgeschichte, welche von der Verwandlung eines Hundes in einen Stein bzw. eines Steins in einen Hund erzählt, so dass also das Verbindende zwischen beiden Doppelblättern in der jeweiligen Metamorphose von Gestein zu Tier bzw. Tier zu Gestein liegt.

Insbesondere in der oberen Etage des Galeriegebäudes wird das Räumliche als Thema bei Hsu ganz offensichtlich: Denn einerseits hängen dort an den Wänden eine Reihe von gemalten Bildern, die allesamt Ansichten von Innenräumen zeigen. Ihnen liegen eingescannte Fotos von Hotelzimmern aus aller Welt zugrunde, welche die Künstlerin aus einer entsprechenden Buchvorlage „Best Design Hotels“ eingescannt und auf Metall aufgezogen hat, um sie anschließend mit Acryl- und Dispersionsfarben zu übermalen. Die Titel der Hotels aus den verschiedenen Kontinenten sind durch beigefügte Textangaben benannt, so dass das fotografische Wirklichkeitsvorbild für uns als Betrachter ersichtlich bleibt. Zugleich aber erscheinen in Hsus Gemälden sämtliche Hotelzimmer in eben dem Maße verwandelt, in dem sämtliche architektonischen Gegebenheiten der Zimmer wie auch alles Mobiliar jeweils auf unbunte Weiß- und Grautöne und zugleich auf reine Silhouettenwerte beschränkt sind, so dass diese befreit von aller stofflichen Materialität an gegenständlicher Lesbarkeit verlieren und sowohl das Dingliche wie das Räumliche insgesamt – bei aller unverkennbaren Bindung

an die Malerei – tendenziell entkörperlicht scheint und zu geisterhaften Schemen wird, die mit gleicher Berechtigung positive wie negative Assoziationen auslösen können, etwa solche des Heimlichen oder auch Unheimlichen.

Und andererseits sind im Obergeschoss – wie bereits erwähnt – die sieben plastischen Raummodelle aus der titelgebenden Serie „Handlungs(t)raum“ versammelt, welche mittels durchsichtig-filigraner Raumkonstruktionen aus Birnbaumhölzern bestimmte Gebäudetypen wie „Flughafen“, „Gefängnis“ oder „Konferenzzimmer“ darstellen und von zugehörigen Traumtexten der Künstlerin begleitet werden, welche die abstrakten Raumkonstruktionen jeweils erzählerisch aufladen. Wie immer sich auch die plastischen Raumgerüste Hsus mit unseren je eigenen Raumerinnerungen verbinden, so erweisen sie sich doch jedenfalls stets als mehrperspektivische Raumabstraktionen mit wesentlich mehr als den drei Dimensionen ihrer Höhe, Breite und Tiefe.

Und selbst die unaufdringlichen, annähernd schwerelos wirkenden Arbeiten auf Papier im Untergeschoss, welche die 2024 entstandene, derzeit 12 Exemplare umfassende Serie mit dem Titel „Blumenstücke“ bilden, sind schon im Wortsinne mehrschichtige Erscheinungen: Chu Chun Hsu hat sie im Erdgeschoss des Galeriegebäudes auf drei Wänden mit jeweils vier Exemplaren mit selben Abständen als zusammenhängende Folge gehängt. Die kleinen Hochformate von 30 x 24 cm, welche jeweils hinter Glas, aber ansonsten ohne weitere Distanzierungsmaßnahme ungerahmt direkt der Wand aufliegen, sehen selbstverständlich unterschiedlich aus, aber auch sie scheinen wiederum von vornherein verwandt miteinander, indem sie sich allesamt einer doppelten Schichtung verdanken: Denn immer ist hier das Sichtbare das Ergebnis einer Überlagerung einer zugrunde liegenden Farbfotografie mit einem darüber befindlichen halbtransparenten Seidenpapier, welches das fotografierte Motiv jeweils überdeckt und mehr oder weniger verunklärt. Wie ein weißlicher Schleier legt sich das Seidenpapier mal partiell oder auch – häufiger noch - über das gesamte fotografierte Blumenmotiv, so dass dieses lediglich schemenhaft zu erkennen ist und sozusagen nur noch subkutan spürbar bleibt.

Trotz der Verunklärung des überdeckten fotografischen Motivs durch das Seidenpapier aber erweist eine genauere Betrachtung, dass die jeweils nebeneinander liegenden Beispiele pro Wand jeweils zwei Pendants bilden, die zusammengehören: denn jeweils liegen ihnen einander sehr ähnliche, aber eben nicht identische Fotos von Blumenmotiven zugrunde: Das Ähnliche erscheint im Horizont seiner Abweichung wie auch umgekehrt das Abweichende im Horizont des Ähnlichen ersichtlich wird. Indem sich aber dem Blick zugleich durch eine Vielzahl von über das Seidenpapier verteilten Lochungen das darunter liegende Foto zumindest stellenweise unverdeckt, das heißt in seiner mit dem Weiß des Seidenpapiers kontrastierenden Buntfarbigkeit zeigt, beziehen die „Blumenstücke“ von Chu Chun Hsu ihre anschauliche Spannung aus dem Gegensatz von einer anonym wirkenden seidenen Oberfläche zu dem darunter liegenden individuellen fotografischen Motiv. Dabei spielt es für den Zusammenhalt der Serie über die verschiedenen Wände hinweg wie insbesondere für den Zusammenhalt der Pendants innerhalb der Serie eine entscheidende Rolle, dass die Ausstanzungen des Seidenpapiers auf jeweils einem der Blätter an eben derjenigen Stelle gegengleich als weiße Punkte wieder eingefügt sind, an der sie im Gegenstück entnommen

sind – sehr zum Gewinn der wechselseitigen Zusammengehörigkeit der Pendants wie der Serie insgesamt. Dabei ist es eine besondere Erfahrung, dass die gegenständlich wiedererkennbaren Blumenmotive vermöge der Lochungen des Seidenpapiers eine geradezu abstrakte ungegenständliche Qualität gewinnen, die eher an autonome Setzungen erinnert und auch unabhängig von allem Wiedererkennen von Blumen faszinieren kann.

Ulrich Fernkorn