**Chinatsu Ikedas *Wunderhaus* (2021)—Meryem Özel**

Chinatsu Ikeda (geb. 1980 in Osaka, Japan) hat die Räume des Kunstvereins in einen sanften Ort, ein Gefilde häuslicher Wärme verwandelt. Hausschuhe, Vasen und bauchige Becher sowie Teile von Reinigungsschwämmen und geschwungene Zahnpasta-Tupfer sind in den Räumlichkeiten verstreut; Umrisse von Kämmen und Zahnbürsten zieren mehrere Werke. Und doch ist Ikedas Kreation ein skurriles Domizil unter dessen Häuslichkeit sich rankende, grüne Pflanzen, wie Raupen gekräuselte Blättchen und sonnenscheinfarbige Blumen befinden. Ein moosiger Teppich hat den Boden eines Raumes überwuchert; ein anderer ist in einen Farbton gehüllt, der an Eigelb, Weizenfelder und Osterglocken erinnert; ein dritter Raum ist schneeweiß bedeckt. Wasser sprudelt und tropft in verschiedenen Formen über viele der zwei- und dreidimensionalen Arbeiten. Hoch an der Wand gemalt erscheint eine Reihe gesenkter Blütenköpfe wie angewinkelte Ellenbogen. Auf dem zweiten Blick sehen sie wie umgekehrte, beim Duschen nass gewordene Füße aus. Bei genauerem Hinschauen wirken manche Pflanzenformen fast wie Finger. Bei diesen Räumen geht es weniger um die Zähmung des Wilden als das Verwildern des Häuslichen. Pflanzenleben und Menschenleben, Haus und Garten, verbinden sich zu einem schillernden Ganzen: dies ist Chinatsu Ikedas *Wunderhaus*.

Die Idee einen immersiven Raum zu schaffen, in dem Innen und Außen miteinander verschwimmen, stammt unter anderem aus *Ginkaku-ji*, dem Silbernen Pavillon, einem Zen-Tempel in Kyoto, welcher von einem riesigen japanischen Garten umgeben ist. Schiebetüren kreieren dort eine Symbiose zwischen Garten und Tempel. Die Gestaltung des Gartens in Ginkaku-ji erweckte für Ikeda den Eindruck einer seltsamen Dimension, in der ihr Körper schrumpfte, während sich der Garten um sie herum ausdehnte. Ikedas Aquarelle vermitteln dieses Gefühl der Verwunderung. Pointillistische, mühsam vollzogene Markierungen werden zu mäandernden Linien, die wässrige, pflanzliche und vage anthropomorphische Gestalten annehmen. Die Aquarellwellen sind inspiriert von Hokusais Holzschnitten sowie den schlichten Wellen des japanischen Animators Hayao Miyazaki. Zudem sind andere geographische Einflüsse erkennbar: Ikedas formale Kunstausbildung fand nicht in Japan, sondern an dem renommierten, US-amerikanischen School of the Art Institute in Chicago statt. Sie benutzt daher eine westliche Farbpalette, deren Fröhlichkeit an Jugend- und Kinderkunst erinnert. Darüber hinaus ist es kein Zufall, dass Ikedas pointillistische Aquarellzeichen Mosaiksteinchen ähneln: in Rom wurde sie von antiken Mosaiken inspiriert. Diese nahm sie in ihr Bildvokabular auf.

Mehrere formale Aspekte von Ikedas Werken befinden sich im Gespräch mit zwei Schwergewichten der Kunstgeschichte: Picasso und Matisse. Ikedas rhythmische Papierschnitt-Kompositionen (oder Cut-Outs) erinnern an Matisses farbkräftige und oft vegetale papier découpés, die die Arbeiten des Künstlers in den späten 40iger Jahren dominierten. Matisse nannte die Praxis, Papier zu schneiden und zu verkleben “in Farbe Zeichnen”. Seine, wie auch Ikedas Anwendung dieser Methode betont ein dynamisches Zusammenspiel von positivem und negativem Raum.

Das künstlerische Erbe von Picasso in dieser Ausstellung kommt in Ikedas Serie von leuchtend-bemalten, aus Papier geschaffenen Gitarren mit organischen Themen zum Ausdruck. Die Idee für diese geht auf eine von Picasso im Herbst 1912 konstruierte Gitarre aus Pappe zurück. Er kreierte diese Papp-Gitarre während der Übergangsphase vom analytischen Kubismus zum synthetischen Kubismus. Im Laufe dieses Übergangs, wurden die gedämpften Töne und die Fragmentierung des analytischen Kubismus von Kunstwerken abgelöst, deren farbenfrohe, abstrakte Elemente für sich genommen nicht ihren externen Referenten ähnelten, sondern innerhalb der Komposition eher syntaktisch fungierten, um ein greifbares Bild zu vermitteln. Diese Umstellung findet in Picassos Gitarre statt, dem es gelang, mit einfachen Materialen — Pappkarton, Bindfaden, Leim, Klebeband, Stecknadeln und Draht — die Gestalt, einer realen Gitarre aus zusammengesetzten, mehrlagigen, zwei-dimensionalen Flächen zu konstruieren**.** Das Ergebnis war die Entstehung eines Objektes, das sich zwischen Skulptur, zerlegtem Gemälde und Bricolage befindet.

Die Bedeutung von Picassos *Gitarre* wird häufig aufgrund ihrer Rolle in der Entwicklung des Kubismus diskutiert. Für Ikeda jedoch, sind die bemerkenswertesten Merkmale ihre Einfachheit, die Bescheidenheit der Materialien und die Herausforderung, die sie an die Trennung von “high art” und “low art” stellt. Bei Picassos Werk hatte die Verwirklichung einer Idee oberste Priorität; die Einfachheit des Materials war von keiner Relevanz. Die von Picasso verwendeten, leicht aufzutreibenden und kostengünstigen Komponenten erinnerten Ikeda an die erfinderische Vorgehensweise von Kindern, deren freie, ungezwungene Art eine wichtige Quelle der Inspiration für ihre eigene Arbeit ist. Auch in ihrer Tätigkeit als Kunstlehrerin erfindet sie stets neue, einfache Wege, Kunstwerke zu schaffen, und lässt diese in ihre Arbeit einfließen. Dies führte zu spielerischen und humorvollen Ergebnissen: bei genauerem Hinschauen, sieht man, dass die herausragenden Schalllöcher von Ikedas Gitarren in Wirklichkeit die Pappröhrchen von Klopapierrollen sind. Mit dieser Geste übertrumpft Ikeda Picassos Ablehnung des herkömmlichen Geschmacks; denn was ist gewöhnlicher, ordinärer, gemeiner als das Innere einer Klopapierrolle, die dem Badezimmer entnommen wurde? Jedoch ist klar, vor allem in Anbetracht von Marcel Duchamps umgedrehten und für die Kunstgeschichte enorm signifikanten Urinals, dass wir nicht befugt sind, Ikedas Gitarren den Status des Kunstwerkes abzusprechen.

Eine dieser Gitarren-Skulpturen, die *Oppai* oder *Busen-Gitarre*, besteht aus zwei rund geformten, hautfarbigen Gitarren mit Schalllöchern aus knallroten Pappröhrchen, die gleichzeitig als Brustwarzen dienen. Dazu sind Büschel von farblich passender roter Faser an den Griffbrettern befestigt, welche als Schamhaare gesehen werden können. Die Busen-Gitarre betont, dass trotz der formalen Verbindungen zu den überlebensgroßen Meistern, Picasso und Matisse, die Konzipierung dieser Ausstellung auch aus einem fruchtbaren Kanon der Kunst von Frauen hervorgegangen ist. Wir haben es vergangenen Künstlerinnen wie Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Ana Mendieta zu verdanken, dass die Darstellungsmöglichkeiten des weiblichen Körpers über den hypersexualisierenden Blick von Künstlern wie Picasso hinaus erweitert wurden. Dadurch kann Ikedas Oppai-Gitarre als ein organischer, spielerischer und eventuell leicht sinnlicher Beitrag zu ihrem *Wunderhaus* wahrgenommen werden. Des Weiteren ist der Umstand, dass diese Ausstellung das häusliche Gefilde in den Vordergrund stellen kann, vornehmlich auf die Werke von feministischen Künstlerinnen zurückzuführen, die ab der Sechzigerjahre versucht haben, einen Platz für das Domestische in der Kunstwelt zu schaffen. Zwar ist *Wunderhaus* ein sonderbares, fantastisches häusliches Gefilde, nichtsdestotrotz ist es ein domestischer Raum.

Als Vorbereitung auf einen langen, grauen und tristen Winter rate ich Ihnen folgendes: Lassen Sie Ihre Füße in den weichen Filzboden von Chinatsu Ikedas *Wunderhaus* sinken; absorbieren Sie die Wärme, die frohen Farben und lassen Sie sich von diesem Ort verzaubern.