

Lucy McKenzie & Atelier E.B

Curated by Karel Císar

Eröffnung: 9. und 10. Sept, 12–18 Uhr

Ausstellungsdauer: 13.6.–29.10.2022

Die schottische Künstlerin Lucy McKenzie verknüpft die Praxis der bildenden Kunst mit den Bereichen Design, historische Forschung und kommerzielle Mode. Am deutlichsten zeigt sich dies in ihrer langjährigen Zusammenarbeit mit der Designerin Beca Lipscombe, mit der sie das Modelabel *Atelier E.B* betreibt. Die aktuelle Ausstellung folgt auf eine Modepräsentation, die das Atelier E.B 2016 für den Boltenstern.Raum der Galerie Meyer Kainer konzipiert hatte. Die damalige Kollektion mit dem Titel "The Inventors of Tradition II" befasste sich mit der Frage, wie kulturelle Identität durch Sportbekleidung ausgedrückt werden kann. Das Interesse McKenzies – sowohl innerhalb von Atelier E.B als auch unabhängig davon – gilt den Beziehungen zwischen der *Haute Couture* der Vorkriegszeit und der sowjetischen Nachkriegsmode. Diese Verschiebung manifestiert sich nicht nur hinsichtlich der historischen und geografischen Differenz der Inspirationsquellen, sowohl ihrer vergangenen wie aktuellen Projekte, sondern auch in evidenten Details, wie den Schaufensterpuppen. Während Atelier E.B vor sechs Jahren seine Sportswear-Kollektion an typischen Schaufensterpuppen präsentierte, werden McKenzies aktuelle Modelle – Reproduktionen von Kleidungsentwürfen der französischen Designerin Madeleine Vionnet aus den 1920er Jahren – auf Kleiderpuppen drapiert, die mit Nachbildungen eines realen Kopfes versehen sind, nämlich dem Portrait der jungen Partisanenkämpferin Zoya Kosmodemyanskaya, die 1941 von der einmarschierenden deutschen Wehrmacht ermordet und posthum mit dem Heldenorden der Sowjetunion ausgezeichnet wurde. An ihren Märtyrertod erinnerten zahlreiche öffentliche Denkmäler, die Kosmodemyanskaya entweder als kampfbereite androgyne Figur mit knabenhaftem Haarschnitt und im Rock darstellten oder aber auch als gequälte Frauengestalt, spärlich bekleidet mit zerrissenen Unterröcken und auf dem Rücken gefesselten Händen.

Indem Lucy McKenzie *Haute Couture*-Kleidung auf Schaufensterpuppen mit dem Gesicht einer sozialistischen Kriegsheldin präsentiert, stellt sie eine Beziehung zwischen gegensätzlichen, gleichermaßen ideologisch wie ästhetisch bedingten Regimen her. Während im Frankreich der 1920er Jahre der von Madeleine Vionnet eingeführte Schrägschnitt und der damit einhergehende Befreiungsgestus des weiblichen Körpers eine modische Revolution darstellte, galt dieser in der Sowjetunion in den 1940er Jahren als Zeichen westlicher Dekadenz. Da die Bildhauer, die die historischen Denkmäler von Kosmodemyanskaya schufen, deren unschuldige Opferrolle betonen wollten, stellten sie sie in einem fließenden Kleid und barfuß dar, ähnlich wie es Vionnet mit ihren Modellen im Rahmen ihrer Modeschauen tat. Wenn Kosmodemyanskayas androgyne Figur in den 1940er Jahren die "neue sowjetische Frau" verkörperte, dienen heute ähnlich geformte Figuren, die junge Menschen unbestimmten Geschlechts und ethnischer Zugehörigkeit zeigen, dazu, hyperkapitalistische "Fast Fashion" zu verkaufen. McKenzie unterstreicht diese Ambivalenz noch durch den Einsatz von Polychromie: Die sitzende Figur ist mit einem Terrakotta-Farbton bemalt, wie man ihn an klassischen griechischen Vasen sieht, während die stehende Figur in Aubergine gehalten ist, wie man dies von römischen Marmorskulpturen kennt. Diese Ambivalenz wird durch die Wahl der Kleidermodelle, die die Künstlerin für die Reproduktionen ausgewählt hat, noch verstärkt, da die geometrischen Muster sowohl auf die antike griechische Architektur, als auch auf sowjetische konstruktivistische Kunst verweisen.

Diese Widersprüche, die sich aus den ideologischen Voraussetzungen unterschiedlicher ästhetischer "Regime" ergeben, fasst McKenzie in ihrer Arbeit "Ethnic Composition (Moldova, Russian Ethnographic Museum)" aus dem Jahr 2021 zusammen. Dabei handelt es sich um die Replik einer Karte, die im Russischen Ethnographischen Museum in Sankt Petersburg zu finden ist und die die ethnischen Typen der Bevölkerung Moldawiens anhand ihrer traditionellen Trachten definiert. Die fotografischen Abbildungen aus der ursprünglichen Museumspräsentation werden jedoch durch Abbildungen anderer Figuren ersetzt, etwa einer Schaufensterpuppe in traditioneller jüdischer Tracht, einer Schaufensterpuppe, die anlässlich des mexikanischen Tags der Toten als *La Calavera Catrina* verkleidet ist oder durch eine männliche Figur, die die Geschichte des Moskauer Kaufhauses *GUM* illustriert.

Während die terrakottafarbene Schaufensterpuppe aus dem Schaufenster der Galerie herauschaut, ist die auberginefarbene, hinter einer Trennwand installierte Puppe nach innen gewandt, als würde sie nicht nur menschliche Proportionen, sondern auch die Bewegung der Person im Raum imitieren. Sie stützt sich müde mit dem Rücken zur Wand ab und blickt über einen Paravent hinweg auf eine Kleider-Vitrine. Da alle drei skulpturalen Objekte in realistischen Größen aber in *Trompe l'oeil*-Technik zur Imitation von Textilien, Marmor

und Holz – Materialien also, die üblicherweise in Innenräumen moderner Modegeschäfte eingesetzt werden – ausgeführt sind, entfalten sie ihre destabilisierende Wirkung sowohl in Hinblick auf die Sinneswahrnehmung, die nicht in der Lage ist Reales von Gemaltem zu unterscheiden, als auch auf die räumliche Atmosphäre des Ortes selbst. Zugleich verweisen die Setzungen sowohl auf die komplexe Geschichte der wechselseitigen Beziehungen zwischen Kunst und Mode als auch auf Methoden der Präsentation.

Im modischen Umfeld hat der Paravent die Funktion, den Körper vor den Blicken der Passanten zu schützen. In der Ausstellung dient er darüberhinaus an seiner Vorderseite als Display für einen Siebdruck von Beca Lipscombe, der Schnitte der *Jasperwear*-Kollektion darstellt, und an der Hinterseite für Lucy McKenzies Darstellung eines falschen Terrazzo, der eine Landschaft von East Dunbartonshire zeigt.

Die "Street Vitrine" im Zentrum des Raumes, in der Mode des Ateliers E.B. ausgestellt ist, wurde von Howard Tong und Barbara Kelly installiert. Sie stellt eine Polemik gegen die surrealistische Objektivierung des weiblichen Körpers dar, da die Künstlerin hier bewußt auf die Verwendung von Schaufensterpuppen verzichtet und die Kleidung auf dramatische Weise fixiert an Nylonfäden inszeniert. Gleichzeitig unterläuft McKenzie die Exklusivität zeitgenössischer Kunst, da die Installation lediglich ganz alltägliche Modelle aus der eigenen Kollektion umfasst. Das Display von "GUM" am Ende des Raumes schließlich, verwirklicht für das Atelier E.B. vom Künstler und Designer Steff Norwood, ist eine auf McKenzies Archivrecherchen basierende Rekonstruktion des Stoffangebots des Moskauer Kaufhaus GUM aus den 1950er Jahren und thematisiert im Hinblick auf die Geschichte der Malerei das traditionelle Verhältnis zwischen Bild und Rahmen, indem hier das gesamte Bild lediglich ein mit zufälligen Stoffproben gefüllter Rahmen ist.

Im Gegensatz zu der öffentlichen Art und Weise wie die Produktionen des Atelier E.B. im Hauptraum installiert sind, bezieht sich McKenzies Präsentation im Obergeschoss auf die Intimsphäre der Villa de Ooievaar, eines historisch bedeutenden und denkmalgeschütztes Gebäudes, das die Künstlerin 2014 erworben hat und dessen Rekonstruktion sie seither verfolgt. Das modernistische Wohnhaus, das in Anlehnung an die Geburt eines Kindes "Storchenvilla" genannt wird, wurde 1935, in der Zeit des wachsenden Autoritarismus in Europa, vom flämischen Architekten Jozef De Bruycker entworfen. Die Villa wurde von einem katholischen Arzt für seine 15-köpfige Familie und die eigene Arztpraxis in Auftrag gegeben und blieb bis Mitte der 1990er Jahre im Besitz der Familie. Ungeachtet ihres privaten Zwecks ist jedoch auch das Innere der Villa von Ideologie geprägt, da es Stereotypen repräsentiert, die auf eine Definition der Familie als grundlegende gesellschaftliche Einheit anspielen, wobei bei der Gestaltung avantgardistische Vorstellungen an konservative und nationalistische Interessen angepasst wurden. Auf den flämischen Nationalismus verweisen in der Ausstellungspräsentation McKenzies *Trompe-l'oeil*-Malereien, so genannten Quodlibets, die unter den Glasplatten zweier runder Couchtische liegend, Gegenstände mit Bezug zur Geschichte der Villa darstellen, wie etwa ein Denkmal des flämischen Nationalismus, eine Postkarte mit einem Gemälde der belgischen abstrakten Künstlerin Marthe Donas oder eine Souvenir-Puderdose von der Glasgower *Empire-Exhibition* 1939. Obwohl die Couchtische sowie Repliken von zwei Stühlen aus dem Haushalt ursprünglich für den Alltagsgebrauch gedacht waren, werden sie im Rahmen der Ausstellung auf einem niedrigen Podest präsentiert, wie es üblicherweise für die Ausstellung von Möbeln in Kunstgewerbemuseen verwendet wird. Ergänzt werden die Objekte von zwei Gemälden mit Marmor-Motiv, dem 2016 "V&A Paonazzo" und "Bridge Club Breche II", bezogen auf jenen Marmor, den Adolf Loos für einen Wiener Bridge Club verwendet hatte. Diese Bilder erwecken den Anschein aus der gleichen Zeit wie die Villa zu stammen, an der Grenze zwischen Abstraktion und Dekoration; tatsächlich jedoch handelt es sich jedoch um Originalschöpfungen von McKenzie, in denen sie auf illusionistische Darstellung verzichtet und stattdessen die Textur des Steins mit reinen, unvermischten Farben entwirft. Ergänzt wird die Installation von einem Mannequin sowie einem Paravent aus Metall, die hier als eigenständige skulpturale Arbeiten präsentiert werden und im Vergleich zum Realismus der Schaufensterpuppen im Untergeschoss, fast wie Piktogramme aus einer visuellen Statistik wirken. Die Ausstellung in ihrer Gesamtheit etabliert einen phantasmagorischen Raum, der sowohl binäre Oppositionen wie bildende und angewandte Kunst, individuelle Kreativität und kollektives Design oder konzentrierte ästhetische Kontemplation und den flüchtigen Blick auf Modeschaufenster, destabilisiert, als auch die ideologischen Voraussetzungen scheinbar widersprüchlicher ästhetischer (und anderer) Regime offenlegt.

Karel Císař