

CANVASES STRETCHED IN A STUDIO FAR LESS CONVENIENT THAN ONE'S OWN

Lucy McKenzie

A few years ago some people asked me to submit a project to a magazine devoted to drawing. Certain types of drawing were not to be covered as subject matter, including architectural plans, illustration, comic art and caricature. The type of drawing that I love the most amalgamates all these categories of drawing, save for caricature, but should it contain that too I would not mind. I do not think that the drawings of this type have a special definition; only that they share some common characteristics. They are to be found in books or archives and are drawn by Northern European architects roughly between the years 1880 and 1915; secondary by-products to their core métier, yet accomplished artworks in their own right. They depict interiors and act as either plans to work from or as illustrations of completed designs. They are architectural elevations; accurate scale renderings without pictorial perspective and with a fixed point of view. They often use simplified projected shadow to suggest depth and to distinguish between surfaces, yet in general have a flat, stiff feel, as conveyors of information. In one variation they are only partially completed; colour and pattern need only cover an isolated area of the image to comprehensively illustrate the room's overall design, the remainder stays as an uncluttered monochrome line drawing.



Wijnand Janssens, *Decoration of a living room, Château Rond-Chêne, Esneux*, c. 1885.

The first that caught my attention were within the genre of art nouveau, but this expanded to include the preceding styles Gothic Revival and Flemish Renaissance, and companions Art and Crafts and *Jugendstil*. These movements all reject the classical pictorial plane of the Renaissance in favour of aerial and oblique projection or medieval-type 'inverted' perspective for their graphic design and illustration. Evidence of this is present in the interior drawings, where a flat picture plane, pattern and asymmetry as well as bordered surfaces pave the way for the geometric abstraction of the German Bauhaus and Dutch De Stijl movements¹.

Leinwände, aufgespannt in einem Atelier, das weit weniger praktisch als das eigene ist
Lucy McKenzie

Vor einigen Jahren baten mich ein paar Leute um einen Beitrag für eine Zeitschrift mit Schwerpunkt Zeichnung. Bestimmte Typen von Zeichnungen waren von vornherein ausgeschlossen, darunter Architekturpläne, Illustrationen, Comics und Karikaturen. Die Art von Zeichnungen, die ich am meisten liebe, verschmelzen alle genannten Typen miteinander, ausgenommen die Karikatur, aber wenn die auch noch dabei wäre, würde es mich nicht weiter stören. Ich glaube nicht, dass die Art von Zeichnungen, die ich meine, irgendeiner besonderen Definition folgen; sie haben lediglich einige Gemeinsamkeiten. Sie finden sich in Büchern und Archiven und sind von nordeuropäischen Architekten, ungefähr zwischen 1880 und 1915, gezeichnet worden; sie entstanden neben deren Hauptbeschäftigung, sind also Nebenprodukte und doch auf ihre Weise Kunstwerke. Sie zeigen Interieurs und dienen entweder als Baupläne oder zeigen, wie die fertige Gestaltung aussieht. Es sind Aufrisse; genauestens geben sie die Größenverhältnisse wieder, aber nicht perspektivisch und immer von einem fixen Standpunkt aus. Einfach konstruierte Schatten benutzen sie gern, um Tiefe anzudeuten und zwischen Oberflächen zu unterscheiden, aber sie besitzen im Allgemeinen eine flache, steife Anmutung, sie sind Informationsträger. Es kommt vor, dass sie nur teilweise fertiggestellt wurden, Farbe und Muster bedecken dann nur eine Partie des Bildes, um klarzumachen, wie der Raum insgesamt gestaltet sein soll, der ganze Rest ist eine feine, einfarbige Strichzeichnung.

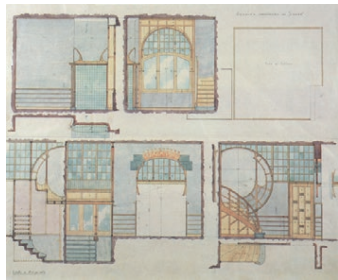
Die ersten dieser Zeichnungen, die mich interessiert haben, waren in der Art des Jugendstils gehalten, aber dann interessierte ich mich auch für die historisch vorangegangenen Stile, die Neugotik, die flämische Renaissance und ihre Zeitgenossen Arts and Crafts. Alle diese Bewegungen lehnen die klassische Bildebene der Renaissance ab und bevorzugen für ihre Grafiken und Illustrationen die Zentral-, die Schrägprojektion oder die nach mittelalterlicher Art, 'verkehrte' Perspektive. Man sieht das bei den Zeichnungen von Interieurs, auf denen flache Bildebene, Musterung, Asymmetrie und umrandete Oberflächen den Boden bereiten für die geometrische Abstraktion im deutschen Bauhaus und im niederländischen De Stijl.¹

Sowohl die westliche als auch die asiatische Perspektive finden sich in den Interieur-Illustrationen des schottischen Architekten Charles Rennie Mackintosh, es finden sich bei ihm Maßstabsgerechtigkeit und Naturalismus, Schatten werden behutsam gesetzt, um Tiefe anzudeuten. Zugleich sind alle Elemente in der Zeichnung gleichartig gegeben — ob eine Blume eine Oberflächendekoration oder die Stilisierung eines lebenden Objekts ist, ist nicht zu

entscheiden. Die ungeteilte Aufmerksamkeit, die er jeder Oberfläche seiner Interieurs widmet, wird durch die hohe Sorgfalt seiner Zeichnungen belegt. Es sind harmonische und rhythmische Räume, die, wenn sie zu einer Illustration verdichtet werden, zarte und organische Abstraktion annehmen.

Das heißt aber auch, dass wenn die Zeichnungen als exakte Darstellungen konkreter Räume gelesen werden sollen, ein gewisses Maß an Interpretation vonnöten ist. Sie zu entschlüsseln² und sich in drei Dimensionen vorzustellen, was in zweien angedeutet ist, macht unwillkürlich Spaß. Ein kindliches Vergnügen mag außerdem im Spiel sein, denn diese Bilder ähneln den Dekorationen eines Puppenhauses, den Papierwänden eines Aufklappbuchs oder den Kadern einer Comic-Geschichte.

Meine eigene Sammlung dieser Bilder könnte von einer Wertschätzung des akademischen Zeichenstils bestimmt sein, aber das gilt nicht für meine Auswahl. Weil die Reproduktionen meist von Text in einer Sprache begleitet werden, die ich nicht lesen kann, muss sich meine Auswahl notwendigerweise auf das Nonverbale und Unerklärliche stützen. Aber ich brauche keinen Architekturhistoriker, der mir erklärt, weshalb die Gebäude von Georges Hobé und erst recht die von Mackintosh Freude bereiten. Ich habe sie selbst kennengelernt und kenne deshalb auch die Niederlagen und Siege, die zwischen einem Raum und seiner Aufrisszeichnung liegen. Mein Vater war seit den Mittsiebzigern, bis er dieses Jahr pensioniert wurde, Dozent für Kunstgeschichte, und meine Kindheit bestand aus vielen Nachmittagen, in denen ich den Keller, den „Hühnerauslauf“ genannten Flur und die Bibliothek der Glasgow School of Art erkundete.



Paul Jaspas, *Michael House, Rue de la Paix, Liège, elevations of the living room, 1899.*

Als ich über den belgischen Architekten Paul Hankar las, bestätigte sich mir nur, was ich bereits bei ihm gespürt hatte: die Bescheidenheit seiner Arbeit und ihre Anziehungskraft als künstlerisches Vorbild. Seine Aufträge waren von der allereinfachsten Art, Ateliers, Landhäuser für Freunde, Ferienhäuser und Pavillons. Man schätzte seine pedantischen genauen Pläne, dass er Budget und Termine einhielt, man schätzte seine Fähigkeit, zu organisieren,



Left: Karel Peter Cornelis de Bazel, *Colour designs for partitions and surrounds in the living room, Schuurman-Genits, 1898.*
Right: After K. P. C. de Bazel, acrylic wall painting as part of *Atelier installation, Christophstraße 18, Cologne, 2007.*

Present in the interior illustrations of the Scottish architect Charles Rennie Mackintosh are aspects of both Western and Asian perspective; a truth to scale and naturalism with the use of discrete cast shadow to suggest depth, but teamed with a graphic equality of all elements; it is unclear whether a flower is surface decoration or stylised shorthand for a living object. His drawings accurately express the unilateral attention he gives to every surface of his interiors; they are harmonious and rhythmic environments which when reduced to illustration become delicate and organic abstraction.



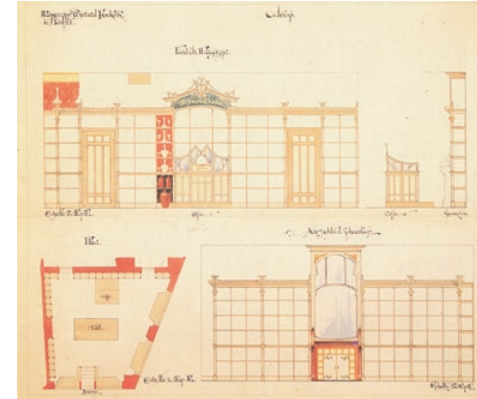
Charles Rennie Mackintosh, *Design for a bedroom, Westdal, Glasgow: south wall elevation, c.1898.*

This means that if the drawings are to be read as representations of existing rooms then a certain amount of interpreting is needed to gain an accurate sense of the spaces they represent. The act of deciphering is instinctively pleasurable³, and so is mentally constructing into three dimensions what is suggested in two. With their resemblance to the decoration of a doll's house, paper walls of a pop-up book or frames within the narrative of a comic book, the derived pleasure may also be simply childlike.

My accumulation of these images may be prompted by an appreciation for academic drawing, but my method of selection is not. Necessity bases my choice on the non-verbal and unexplainable, because the reproductions are mostly accompanied by text in a language I cannot read. But I don't need an architectural historian to tell me why the buildings of Georges Hobé or especially Mackintosh are pleasing; I have experienced them myself and know of the failings and triumphs between a room and its elevation drawing. My father worked as a lecturer in art history from the mid 1970s until his retirement this year and my childhood consisted of many afternoons exploring the basement, hen run and library of the Glasgow School of Art.

Reading about the Belgian architect Paul Hankar only confirmed what I had instinctually sensed about the humility

of his work and his attractiveness as an artistic model. He worked on modest jobs such as artists' studios, townhouses for friends, country cottages and pavilions. He was respected for his meticulous plans, for meeting budgets and deadlines, and for his organisation, delegation and ability to work with others³. In comparison, his friend and fellow student Victor Horta typifies the diametric opposite: the megalomaniacal genius. As a Freemason and member of the Socialist Party he had access to the Belgian power elite and enjoyed the most ambitious jobs, the most luxurious budgets and had clients at his financial and artistic mercy⁴.



Paul Hankar, *Plan and elevation of the interior of a shop, Wijnand-Fockink, Rue Royal, Brussels, 1897.*

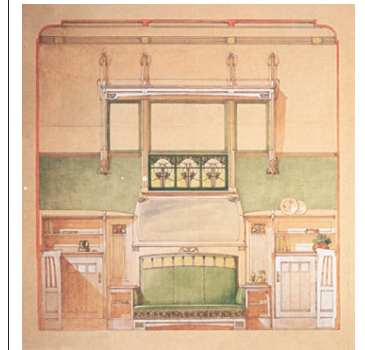
The engagement with tangible substance is in the tradition of the Arts and Crafts Movement and I use these drawings as material for my own work. I wanted to see what happened if one blew up these little illustrations to the approximate scale of their original rooms and to see them as they appear in books, in comparative relation. I wanted to know how each architect differed within the parameters of the genre of art nouveau. I wanted to see if watercolour and ink could be translated to a one-to-one scale and still retain delicacy and if the natural inaccuracies of a sketch would be magnified by the overblown size. With size constraining me to mostly domestic interiors I could examine how art nouveau functioned in this type of residence, see if the style was as overwhelming as it was reputed to be.

My reproductions of art nouveau illustrations were rendered in ink and acrylic paint applied in thin, watery layers. The canvases were stretched as close as possible to life-size, the proportions of a doorframe being the benchmark in scale. They were then supported as freestanding enclosures that could be entered at one corner, the backs being exposed like theatrical flats. Inside, each wall was taken from a different room, the differing styles and periods within the wider genre put in disjunctive comparison.

I used the method of working on an architectural scale firstly for the touring exhibition *Ten Years of Robotic Mayhem (Including Sublet)*⁵ and encountered the problem of being forced to execute the paintings on site, the canvases being too large to realise in my studio. This engendered a scheme I have used ever since, that of working within a fixed time period with the extra help of a skilled painting assistant, if it

Aufgaben abzugeben und mit andern zusammenzuarbeiten.³ Damit verglichen stellte sein Freund und Kommilitone Victor Horta das genaue Gegenteil dar — das größenwahnsinnige Genie. Als Freimaurer und Mitglied der Sozialistischen Partei hatte Horta Zugang zur belgischen Machtelite, erfreute sich der anspruchsvollsten Aufträge, der üppigsten Budgets und hatte Kunden, die finanziell und künstlerisch von ihm abhängig waren.⁴

Das Interesse an handfesten Materialien steht in der Tradition der Arts-and-Crafts-Bewegung, und so nutze auch ich diese Zeichnungen als Material für meine eigene Arbeit. Ich wollte sehen, was passiert, wenn man diese kleinformatigen Illustrationen derart vergrößert, dass sie ungefähr die Abmessungen der Original-Räume erreichen, und im Vergleich damit sie so sieht, wie sie in Büchern erscheinen. Ich wollte wissen, wie unterschiedlich die einzelnen Architekten die Parameter des Jugendstils handhaben. Ich wollte herausfinden, ob Aquarell oder Tintenzeichnung, ohne ihre Zartheit zu verlieren, in einen Eins-zu-eins-Maßstab gebracht werden können und ob die natürlichen Ungenauigkeiten der Skizze durch die Übergroße erheblich gesteigert werden. Die Größenverhältnisse zwangen mich meist, im Bereich von häuslichen Interieurs zu bleiben. In ihnen konnte ich ausprobieren, ob der Jugendstil in diesem Wohntyp funktioniert und wirklich so erdrückend ist, wie es immer über ihn heißt.



Antoine Pompe & Georges Hobé, *Project for a salon library, Great Exhibition, Turin, 1902.*

Meine Reproduktionen von Jugendstil-Illustrationen habe ich mit Tinte und Aquarellfarben in dünnen, wässrigen Schichten aufgetragen. Die ausgespannten Leinwände erreichten nach Möglichkeit Lebensgröße, wobei die Proportionen eines Türrahmens als Vergleichsmaßstab dienten. Die Leinwände wurden dann so abgestützt, dass sie wie Gehäuse frei stehen und an einer Ecke betreten werden konnten. Die nach außen gekehrten Rückseiten erschienen wie Theaterkulissen. Innen stand eine Wand aus vier unterschiedlichen Zimmern, so dass innerhalb des umfassenden

Genres die unterschiedlichen Stile und Perioden sich für einen Vergleich aneinanderreihen.

Zum ersten Mal habe ich für die Wanderausstellung *Ten Years of Robotic Mayhem (Including Sublet)*⁵ in architektonischem Maßstab gearbeitet und war deshalb mit dem Problem konfrontiert, die Gemälde an Ort und Stelle herzustellen, weil die Leinwände für mein Atelier zu groß geworden waren. Daraus ging eine Methode hervor, die ich seither stets angewendet habe: Ich beschränke die Arbeit auf eine feste Zeitspanne und führe sie — falls nötig, mit Hilfe eines begabten Assistenten — im Ausstellungsraum selbst aus. Meine Arbeit war immer auch ein wenig Performance, und da die Gemälde oft eine Qualität verlangen, die der von Wandgemälden gleicht, schien es ganz reizvoll, noch einen Schritt weiterzugehen und sie Bedingungen zu unterwerfen, die denen von Gebrauchsmalerei wie beim Bühnenbild, bei der Kunst im öffentlichen Raum und bei der Inneneinrichtung ebenbürtig sind. Zu den wichtigsten Voraussetzungen dieses Typs von Arbeit gehören gründliche Vorbereitung, Zeitplanung, Testen von Oberflächen und Materialien und Führen eines Arbeitsprotokolls, mit anderen Worten eine enorme Professionalisierung. Der Erfolg dieser Methode führte zur Gründung der Inneneinrichtungsfirma *Atelier*, die mir den Rahmen bieten sollte, die zusammengetragenen Kenntnisse in Kapital zu verwandeln.⁶ Gelegenheiten und Kontakte in der Kunstwelt konnten dazu benutzt werden, um unser Portfolio und unsere Kundenbasis aufzubauen und zu einer fachmännischen Form von Ausstellungsgestaltung beizutragen.

Um diesen Zielen näher zu kommen, schrieb ich mich im Herbst 2007 als Schülerin am Institut supérieur de peinture décorative Van Der Kelen Logelain ein. Diese Privatschule bietet einen sechsmonatigen Crashkurs in traditioneller Dekorationsmalerei, zu den Fächern gehören Maserierung und Marmorierung, Werbeschriften, illusionistische Malerei, Patina, Schablonier- und Vergoldetechnik. Dort haben sich nicht nur die natürlichen Materialien, Methoden und Ästhetiken des



Above: Paul Cauchie, *Frankenstraat 5, Brussels*, not dated.

Right: *After Paul Cauchie*, 2007, acrylic on canvas, installation view, Cabinet Gallery booth at Frieze Art Fair, 2007. Work in front: Marc Camille Chaimowicz, *Dual*, 2006.



Installation view *New Work: Lucy McKenzie*, SFMOMA, San Francisco, 2007.



Ludwig Haus, preparation, Museum Ludwig, Cologne, 2009.

is required, in the room where the work is to be shown. My practice has always contained a certain amount of performance, and the paintings often aim for a quality comparable with murals, so to go a step further and have the conditions be dictated on a par with commercial types of painting, like set design, public art and interior decoration, seemed rather comfortable. One of the main conditions of this type of work is detailed planning, timetabling, testing of surfaces and materials and maintaining a work diary; in other words a sharp incline in professionalism. The success of this formula in achieving results contributed to the formation of the interior design company *Atelier*, in the framework of which I wished to capitalise on the knowledge attained⁶. Opportunities and contacts in the art world could be used to build our portfolio and client base and contribute to a more expert form of display for exhibitions.



Towards these aims in the autumn of 2007 I enrolled as a pupil at the Institut supérieur de peinture décorative Van Der Kelen Logelain. The private school offers an intensive six-month course in traditional decorative painting techniques including faux wood and marble, advertising lettering, illusion painting, patinas, stencilling and gilding. It not only retains the natural materials, techniques and aesthetics of the 19th century, but also the ethos. With its authoritarian atmosphere and almost impossible workload it was very different to a course in painting at a contemporary art school. Often the term 'modern art' or 'abstract art' was used disparagingly for a wildly executed paper panel. Your paintings spoke for themselves and you were respected if not rewarded for hard work; no theoretical gymnastics could win you ground. We were taught pride in our vocation and work and self-respect as skilled artisans. This was to be reflected in our clean and crisp white work coats and discrete deference towards patrons and co-workers. We were taught to never disparage the work of another in our professional milieu. What differentiated this kind of education from the one offered under Communism as a socialist realist was the acknowledgment that we were beholden to wealthy patrons rather than the state. We were advised for instance to check the correct way to address out client should they be titled.



The class of decorative composition of Adolphe Crespin, rue du Marais, Brussels, c. 1900.

Everything that seemed like an unnecessary hardship over the six months revealed its importance eventually. By having to copy models over a century old, so faded and torn that they were almost obscured, we learned the interpretive skills of restoration. By being forbidden to sit down or reposition our work panels for comfort we learned to paint details in hard to reach corners with the same amount of skill as we would right in front of our noses. Conservation in all its forms was espoused; we executed our homework on waxed sheets of cloth with liquefied clay, which could be quickly removed with a sponge and reused to save on reams of paper for our unskilled marbles. We were taught how to hold our brushes and use our bodyweight to achieve the perfect line in wood grain and to save time and energy by always using the correct tools to their best advantage. Rainwater, saliva and various natural household products are all put to ingenious use by a Van Der Kelen graduate. Not only practical knowledge of techniques was attained, but a greater capacity for physical and mental endurance. Muscle memory, just as in other physical activities such as dance and combat, was vital in our education.

19. Jahrhunderts erhalten, sondern auch dessen Ethos. Die autoritäre Atmosphäre und das kaum zu bewältigende Arbeitspensum unterscheiden sich deutlich von Malerei-Seminaren an heutigen Kunstschulen. Nicht selten wurden die Begriffe „moderne“ oder „abstrakte Kunst“ abschätzig für einen ungehemmt bekräftigten Bogen Papier gebraucht. Deine Malerei sprach für sich selbst, und du wurdest respektiert, wenn nicht sogar belohnt für harte Arbeit, mit Kopfgeburten war kein Blumentopf zu gewinnen. Uns wurde Stolz auf unsere Berufung und unsere Arbeit gelehrt, der Selbstrespekt des begabten Kunsthandwerkers. Dazu gehörten auch die sauberen und gebügelten Arbeitsanzüge und die stille Hochachtung vor Kunden und Arbeitskollegen. Uns wurde gelehrt, in unserem beruflichen Milieu niemals die Arbeit eines anderen herabzusetzen. Was diese Art der Ausbildung von der unter dem kommunistischen oder sozialistischen Realismus unterschied, war das Bewusstsein, dass wir nicht dem Staat, sondern wohlhabenden Kunden verpflichtet sind. Uns wurde z.B. gelehrt, wie Kunden korrekt angesprochen werden, wenn sie einen Titel tragen.

Alles, was während dieser sechs Monate als unnötige Plackerei erschien, erwies irgendwann seine Notwendigkeit. Als wir Modelle kopieren mussten, die schon über ein Jahrhundert alt und so ausgebleicht und kaputt waren, dass man sie kaum noch erkennen konnte, erlernten wir die Fähigkeit, beim Restaurieren zu interpretieren. Als es untersagt war, uns hinzusetzen oder unsere Zeichenblöcke bequemer hinzurücken, lernten wir, Details in schwer zu erreichenden Ecken mit derselben Geschicklichkeit auszumalen, als hätten wir sie direkt vor unserer Nase. Nachhaltigkeit in allen Formen wurde unterstützt; unsere Hausarbeit führten wir mit flüssigem Ton auf gewachsenen Textiltbögen aus, damit wir diese leicht mit einem Schwamm auswaschen und wiederverwenden konnten und so für unsere noch ungelungenen Werke nicht Packen von Papier verbrauchten. Uns wurde gelehrt, wie wir unsere Pinsel halten sollen und wie wir unser Körpergewicht so verlagern können, um auf einer Holzmalerie eine vollkommene Zeichnung zu erzielen. Uns wurde gelehrt, Zeit und Energie zu sparen, indem wir stets das angemessene Werkzeug optimal einsetzen. Absolventen des Van-Der-Kelen-Instituts wissen Regenwasser, Speichel und verschiedene haushaltsübliche Produkte auf erfinderische Weise zu verwenden. Nicht nur praktisches Wissen über Techniken wurde erworben, auch ein größeres körperliches und geistiges Durchhaltevermögen. In unserer Ausbildung stand, ähnlich wie im Tanz und im Kampf, das Muskelgedächtnis obenan.

Als ich mich an der Schule einschrieb, wollte ich herausfinden, ob intellektuelle Flexibilität und ein hohes Maß an technischem Geschick sich gegenseitig ausschließen. Um in einer Sache hervorzustechen, muss einer ernst-

haft und unerbittlich mit allen andern Sachen brechen. Ist es möglich, sich konzeptuelle Distanz und Pluralismus zu bewahren und gleichzeitig einen Standard anzustreben, der nur mit angewandtem Dogmatismus zu erreichen ist? Eine klare Antwort darauf habe ich noch nicht, aber diese Frage hörte mehr und mehr auf, mich zu interessieren, ganz einfach deshalb, weil sie dem zeitgenössischen Denken über Kunst zu viel Kredit einräumt. Ich genoss es, vom intellektuellen Urteilen über meine Arbeit entlastet zu sein, und befeiligte mich der selbstgenügsamen Kriterien meiner Mitschüler und Lehrer: Etwas ist gelungen, wenn es sauber und schnell gemacht worden ist. Indem ich meine Wertmaßstäbe so verschoben habe, weise ich nicht alle Kritik zurück und will ich auch nicht in die „guten, alten Zeiten“ zurückkehren. Allerdings stelle ich die weithin anerkannte Lehrmeinung in Frage, Kunst, insbesondere Malerei, müsse in direkter Linie aus der Avantgarde des 20. Jahrhunderts hervorgehen. Wer also eine Antwort auf meine oben gestellte Frage verlangte, würde dieser Tätigkeit eine Tradition aufzwingen, die sie selbst gar nicht hat. Ich will nicht zurück zu den viktorianischen Werten; vielmehr behaupte ich, dass der unabhängige Künstler nicht unbedingt ein über die ganze Welt nomadisierender Bürokrat sein muss. Er könnte dem klassischen Kunsthandwerker sehr viel näher stehen, allerdings einem, der sich eine eigene Sprache, ein Verhältnis zum Geschäft und eine Selbstbestimmung sucht und erfindet. Das soziale Engagement innerhalb der zeitgenössischen Kunst ist eine Art von optischer Täuschung. Ich gebe aber zu, dass meine Haltung dazu nicht ganz klar ist; angemessen ist sie, sobald bestimmte Kriterien angelegt werden, fragwürdig wird sie bei andern. Zurzeit arbeite ich ebenso gern als unabhängige Dienstleisterin⁷ wie als eine in der üblichen Umgebung tätige Künstlerin.

Mit meiner zweiten Ausbildung konnte ich eine höhere Stufe des Illusionismus erreichen, das tiefere Verständnis von Farbe und anderen Materialien erlaubte es, eine größere Solidität zu erzielen. Die erste Rauminstallation, die ich nach erfolgreichem Abschluss des Zweitstudiums anging, war im MoMA, New York.⁸ Man lud mich ein, den Raum zu gestalten, in dem meine, vom Museum gesammelten Plakate ausgestellt wurden. Ich beauftragte *Atelier*, meine eigene Firma, für die Bühnenausstattung zu sorgen, eingeschlossen einen schablonierten neugotischen Teppich, drapierte Textileinfassungen und — mein eigener Beitrag — eine Trompe-l'œil-Malerei für einen Innenraum. Die Idee dahinter war, einen zerlegbaren und transportfähigen bürgerlichen Raum zu schaffen, der dazu benutzt werden konnte, die Arbeit von mir und andern zu zeigen, wenn diese speziellen Ausstellungsbedingungen gebraucht wurden. Die Gestaltung hatte ich selbst entworfen, eine imaginäre protestantische Opiumhöhle. Das Problem war,

When I enrolled at the school I wanted to see if intellectual flexibility and a high degree of technical skill were mutually exclusive. To excel in something one has to truly devote oneself to the exclusion of other practices; so could one have conceptual distance and pluralism while still aiming for a standard only achievable by dogmatic application? I still do not have a clear answer and instead realised that the question itself became more and more uninteresting to me because it gives too much credence to contemporary art thinking. I enjoyed the evacuation of intellectual judgement of my work and joined my classmates and teachers in adopting a more autistic standard of criteria. Something is successful if it is done neatly and quickly. In accepting this repositioning of value I do not reject criticality, or wish for a return to the 'good old days'. It is that I question the accepted norm that art, and specifically painting, must develop in a direct line from the avant-garde and 20th-century modernism. By demanding an answer to my initial question one would force upon this activity a tradition it does not share. I do not wish for Victorian values; I merely propose that the independent artist need not necessarily be a global nomad bureaucrat. Rather something closer to the classical artisan, but one who nevertheless creates their own language, relationship to commerce and self-definition. Social engagement within contemporary art is itself a form of *trompe l'œil*. I admit that my position in this is unclear, appropriate under one set of criteria and questionable under another. I currently enjoy work simultaneously as an independent contractor for hire⁷ and as a fine artist in the normal habitat.



Établissement d'en Face, 2008, oil on board, hand painted sign for the gallery, rue Antoine Dansaert, Brussels.

With my retraining I could realise a new level of illusionism and solidity could be achieved with the greater understanding of materials. The first room installation completed after my graduation was at MoMA, New York.⁸ I was invited to design the environment in which their collection of my posters would be shown. I commissioned my own company, *Atelier*, to create the scenography, including stencilled Gothic Revival carpet, draped fabric surrounds and my contribution, a *trompe l'œil* interior for an enclosed space. The idea was to create a collapsible and transportable bourgeois room that could be used to show my and others' work should it need those types of display conditions. I had observed on some occasions the benefit of

the domestic context on art hung in private homes. The design was my own: an imaginary Protestant opium den. How to make a painting whose function is to show other artworks to their best advantage was the problem. It is a careful negotiation of one's desires to make a vivacious image with an artist's sense of colour and adopting the necessary muteness needed if it is not to dominate anything that is placed on top. My failure to calibrate this successfully produced an environment that was cartoonishly overbearing; it encompassed the viewer visually as well as by its emanations of fresh varnish.



Lucy McKenzie & Eileen Quinlan, installation of *Untitled (Walls 1-4)*, 2007 and *Smoke & Mirrors #22C*, 2006, Stonescape, Calistoga, California, 2009.

I again created a fantasy dwelling in the Museum Ludwig⁹, taking motifs and inspiration from pre-existing designs within a narrow artistic period. The house is a *bruxelloise* townhouse of modest proportions; its grandeur supplied by the abundance of polychrome surface decoration, in its majority from the aesthetic on the border between neo-Gothic and art nouveau. The characteristics of this in-between period were medieval imagery and order applied to secular buildings including domestic housing and civic structures in the modern material of steel and a looser, more floral tendency in decoration and pattern than before.

Neo-Gothic style is graphically modern yet excluded from the lexicon of modernism as it is defined and enjoyed today. Since there is no Taschen coffee-table book on the period I had to piece together an understanding of this puzzling aesthetic. From the scrappy miasma of education in Western history one knows how to distinguish the Middle Ages from the Renaissance and so on, so why are those angels sitting on telephone cables and locomotive engines? As in art nouveau, where bare breasted maidens in flowing gowns drive cars and engaged in DIY, the placing of the antiquated with the contemporary creates something exuberant through its paradox.

The idea that at the time Gothic Revival was seen as artistically purifying after neoclassicism, as a truly European style, seems perverse when one observes religious decoration applied by agnostic architects to their private homes. It was the French restorer and architect Eugène Viollet-le-Duc who instigated the 19th-century revival of polychrome decoration, reversing its low status and divorce from architecture in a decorative trend that would last until the First World War. Until the Gothic Revival, interiors as supports for polychrome painting were considered by a contemporary painter as 'pieces of canvas stretched in a studio far less convenient than his own'.¹⁰

Gemälde zu schaffen, deren Funktion es ist, andere Kunstwerke auf bestmögliche Weise zu präsentieren. Dabei geht es darum, einen Ausgleich zu schaffen zwischen dem Farbensinn des Künstlers, der ein leuchtendes Bild malen will, und der Notwendigkeit, absolut zurückhaltend zu bleiben, damit nicht das überbört wird, was gehängt worden ist. Meine Unfähigkeit, hier eine Balance zu schaffen, ließ einen Raum entstehen, der fast karikaturhaft überladen war; er vereinnahmte den Betrachter sowohl visuell als auch durch die Ausdünstungen von frischem Lack.

Eine neue Fantasiebehausung schuf ich im Museum Ludwig.⁹ Sowohl die Motive als auch die Anregungen dazu stammen aus bereits existierenden Gestaltungen einer kurzen kunstgeschichtlichen Periode. Zu sehen war ein Brüsseler Stadthaus. An sich von bescheidenen Abmessungen, bezieht es seine Grandezza aus der Üppigkeit der mehrfarbigen Oberflächen, deren Ästhetik zwischen Neugotik und Jugendstil angesiedelt ist. Typisch für diese Zwischenphase ist, dass die Bildwelt und Ordnung des Mittelalters auf gewöhnliche, etwa mit Stahl, also einem modernen Material, erbaute Wohnhäuser und städtische Gebäude angewendet wird. Außerdem typisch ist eine stärkere Tendenz zum Floralen bei Dekorationsen und Mustern.



Adolphe Crespin & Paul Hankar, *Church St Martin in Everberg*, 1891 – 1893.

Der neugotische Stil ist auffällig modern und bleibt doch aus dem Lexikon des Modernismus, so wie er heute definiert und geschätzt wird, verbannt. Da es keinen Prachtband über diese Periode aus dem Verlag Taschen gibt, musste ich mir Stück für Stück ein Verständnis dieser rätselhaften Ästhetik zusammentragen. Jeder, der aus dem Dünstkreis westlicher Halbbildung hervorgegangen ist, kann das Mittelalter von der Renaissance unterscheiden, aber warum sitzen da Engel auf Telefonleitungen und auf Lokomotiven? Wie später im Jugendstil, wo barbusige Jungfrauen in fließenden Gewändern Autos fahren und sich als Heimwerkerinnen betätigen, erwächst aus dem Auftauchen des Antiquarierens im Zeitgenössischen, gerade weil es paradox ist, etwas Verschwenderisches.

Der Gedanke, dass nach dem Neoklassizismus die Rückkehr der Gotik als künstlerisch

reinigend angesehen wurde, als ein wahrhaft europäischer Stil, scheint pervers, betrachtet man die sakralen Verzerrungen, mit denen atheistische Architekten ihre Privathäuser geschmückt haben. Der französische Restaurator und Architekt Eugène Viollet-le-Duc war es, der im 19. Jahrhundert der polychromen Dekoration wieder zu Ansehen verhalf. Er machte Schluss mit ihrer niederen Stellung und ihrem Ausschluss aus der Architektur und begründete einen dekorativen Trend, der noch bis zum Ersten Weltkrieg andauerte. Vor der Rückkehr des Gotischen konnte ein zeitgenössischer Maler mit polychromer Malerei applizierte Interieurs nur als Leinwände auffassen, die „in einem Atelier aufgespannt sind, das weit weniger praktisch ist als das eigene“.¹⁰

Als ich *Ludwig Haus* vorbereitet habe, genoss ich den Vorzug, dass mir im Museum selbst ein eigenes Atelier zur Verfügung stand. Die monumentalen Maße von *Ludwig Haus* waren eine Reaktion auf den Raum, in dem diese Installation hergestellt und gezeigt werden sollte. In diesem enorm hohen Ausstellungssaal wurden zur Eröffnung des neuen Museumsgebäudes 1986 die deutschen Maler-Helden der 1980er Jahre präsentiert. Dass hier ein riesiges Werk von allen möglichen Blickwinkeln aus betrachtet werden kann, vom Boden oder von einer hohen Galerie aus, oder auch von einer vorübergehend installierten Treppe, welche von der zuvor gezeigten Ausstellung übrig geblieben war, war Grund genug, etwas so seltsam Gigantisches zu machen. Um ein Gegengewicht zum Größenwahn zu setzen, der unausweichlich ist, wenn ein Gemälde in den Maßen 9 x 7 Meter entsteht, hielt ich die Fassade etwas kleiner als originalgroß und kolorierte sie auch nicht vollständig, um dem Ganzen eine leichte und improvisierte Anmutung zu geben. Eine Reihe von Schaufensterpuppen mit Maleranzügen stellte ich ganz in der Nähe auf, um die geringfügige Verkleinerung dieses raumbherrschenden Werks zu betonen.

Diese Kleidungsstücke waren drei Beispiele für bereits im Handel erhältliche Anzüge oder Kittel, als Anregung dazu verstanden, was Künstlerinnen bei der Arbeit tragen könnten. Dabei hing aber auch ein Modell, das ich selbst auf die Bedürfnisse der gewöhnlichen Dekorateurin maßgeschneidert habe. Dieses Modell ist für eine linkshändige Frau angefertigt worden (aber rechtshändige Versionen werden ebenfalls entstehen), mit Taschen an den passenden Stellen und überall dort in der Naht verstärkt, wo der Anzug besonders beansprucht wird. Die hoch geschnittenen Ärmel erlauben eine große vertikale Reichweite, er ist gut mit einem Rock zu tragen und hat eine schmeichelhafte Kontur, auch wenn er aus billigem und strapazierfähigem Stoff gemacht ist.

Wer der Dekoration des 19. Jahrhunderts, besonders dem Jugendstil oder der Neugotik, zum ersten Mal begegnet, empfindet sie als bedrückend. Das könnte heißen, dass immer



Henri Privat-Livemont, *Promotional card*, 1901.



Left: Louis Minard, *Hall of the artist house*, Ghent, date unknown.
Right: Oscar Algoet, *Home and studio of the painter-decorator*, Louvain, c. 1905.

In the preparation of *Ludwig Haus* I had the convenience of a studio in the Museum itself. The monumental scale of *Ludwig Haus* was a response to the room where it was to be shown and fabricated. For the inauguration of the building 1986 the heroes of 1980s German painting were shown in this immense exhibition hall. The fact that a large work could be viewed from multiple viewpoints — from the ground, a high balcony and from the temporary staircase retained from the preceding exhibition — was a reason to make something so whimsically huge. To counteract the inherent megalomania of a painting on a scale of 9m by 7m the surface image was rendered slightly smaller than life size and was only partially coloured to retain a light and improvised look. A series of painters' work coats on Perspex mannequins were placed in proximity to it to accentuate the shrunken scale on such a dominant work.

These garments were three examples of existing coats or smocks, which acted as proposals for female artists' work coats. They were accompanied by a design of my own, which is custom-made to the needs of the everywoman decorator. This model was tailored for a left-handed woman (though right-handed versions will also be made) with pockets in convenient places and reinforcing at points of stress. A good vertical reach is available from high-cut sleeves. It is easy to wear with a skirt and will have a flattering silhouette even though manufactured in inexpensive and durable fabric.

19th-century decoration when experienced first hand is oppressive, especially art nouveau and Gothic Revival. This seems to indicate that all-encompassing design can be applied to public and semi-public places such as bars, exhibition halls and shops successfully, whereas private living spaces should unselfconsciously reflect the dweller and evolve naturally with no false imposition on how to live one's life. Polychrome has its time and place. Returning to my rhetorical question about technical perfection and mental

suppleness, *Ludwig Haus* was a finely executed dead end. The level of perfection achieved by myself and my skilled assistants, former classmates, produced something academic, but not in the manner desired. Because the painted rooms were placed vertically one on top of the other, rather than on the ground in an enclosure, the painting fitted far neater than I intended into a dialogue about modern canvas painting. As a flat image it had more in common with colour field painting, geometric abstraction or even pop art, than with a sensuous chamber.

But now *Ludwig Haus* appears, together with the other interior paintings, within a book. It benefits from reduced scale and the flattening effect of photographic reproduction. It can be compared to the other paintings, and to their sources, mirroring the manner in which they were originally discovered, leafing through the pages of a book in a shop.

- 1) See Christian Meyer, 'Spatial Painting' in *Raummalerei – Spatial Painting, Artists in the Josef Hoffmann Group* (Vienna: Galerie Metropool, 1987).
- 2) See Thierry Smolderens, *Why the Brownies Are Important*, www.old-coconino.com/s_classics/pop_classic/brownies/brow_eng.htm. According to Hogarth's central and multi-levelled metaphor, the pleasure we derive from observing intricate images is the same feral pleasure a predator gets when following the zigzagging trajectory of its prey in an open field. It is a universal attractor.
- 3) For instance it is he who orchestrated the overall design of the *Exposition du Congo à Tervuren* in 1897, bringing together the work of Gustave Serrurier-Bovy, Henry van de Velde and Georges Hobé.
- 4) What remains of the drawings of Victor Horta are little more than working plans. He destroyed the majority of his work on paper in his own lifetime. Where I have reproduced his rooms I have used posthumous renderings by commercial illustrators as source material.
- 5) *Lucy McKenzie: Ten Years of Robotic Mayhem (Including Sublet)*, Talbot Rice Gallery, Edinburgh, 20 October – 9 December 2006; Norwich Gallery, Norwich, 31 January – 10 March 2007; Arnolfini, Bristol, 7 July – 2 September 2007; *New Work: Lucy McKenzie*, SFMOMA, San Francisco, 9 November 2007 – 24 February 2008.
- 6) See the text 'Sublets' in this book for more details.
- 7) Supplying the faux marble for Alasdair Gray's interior paintings, ongoing, Oran Mor, Glasgow, and polychrome painting and stencils for DBA architects restoration of the Henri Lacoste church in Cherq, Belgium in 2009–10.
- 8) *Projects 88: Lucy McKenzie*, The Museum of Modern Art, New York, 10 September – 1 December 2008.
- 9) *Lucy McKenzie*, Museum Ludwig, Cologne, 14 March – 26 July 2009.
- 10) Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire Raisonné (vol vii)*, reproduced in *Architectural Design*, 3/4 (1980).



Ludwig Haus, installation view, Museum Ludwig, Cologne, 2009.

dann, wenn ein Design vereinnahmend wirkt, es sich für öffentliche und halböffentliche Orte wie Bars, Ausstellungssäle und Läden sehr gut eignet, nicht aber für den privaten Wohnraum, der ganz selbstverständlich den Bewohner spiegeln, mit ihm wachsen und ihm keine falschen Vorschriften darüber machen soll, wie er sein Leben zu führen hat. Polychromie hat ihre Zeit und ihren Ort. Um noch einmal auf meine rhetorische Frage nach der technischen Perfektion und der geistigen Wendigkeit zurückzukommen: *Ludwig Haus* war eine exzellent ausgebaut Sackgasse. Der hohe Perfektionsgrad, den ich selbst und meine begabten Assistenten, frühere Mitschüler, erreicht haben, brachte etwas Akademisches hervor, aber nicht in der gewünschten Weise. Weil die gemalten Zimmer vertikal eines auf dem andern zu sehen waren und sich nicht in einem abgeschlossenen Raum am Boden befanden, fügte sich das Werk, mehr als ich es beabsichtigt hatte, in die Debatten über moderne Kunst. Als flaches Bild hatte es eher mit der Farbfeldmalerei, mit der geometrischen Abstraktion, ja mit der Pop-Art gemein als mit einem opulenten Zimmer. Doch nun erscheint *Ludwig Haus*, zusammen mit anderen Interieurmalereien, in einem Buch. Es profitiert von der Verkleinerung und dem abflachenden Effekt der fotografischen Reproduktion. Es erlaubt den Vergleich mit den andern Gemälden und ihren Quellen, die es so zeigt, wie sie waren, als sie beim Durchblättern eines Bandes in einer Buchhandlung entdeckt worden sind.

- 1) Vgl. Meyer, Christian, *Raummalerei. Analytischer Sezessionismus 1900–1910*. Ausstellungskatalog Galerie Metropool Wien, New York 1987.
- 2) Vgl. Smolderens, Thierry, *Why the Brownies Are Important*, http://www.old-coconino.com/s_classics/pop_classic/brownies/brow_eng.htm. „Wie Hogarth in einer zentralen und vielschichtigen Metapher sagt, ist das Vergnügen, das wir aus dem Betrachten komplexer Bilder ziehen, ganz wie das ungezähmte Vergnügen des Raubtiers, wenn es dem Zickzack der übers offene Feld flüchtenden Beute folgt. Es ist ein Großer Attraktor.“
- 3) Z. B. war er es, der für die Gesamtgestaltung der Kongo-Ausstellung 1897 in Tervuren verantwortlich zeichnete und die Arbeit von Gustave Serrurier-Bovy, Henry van der Velde und Georges Hobé ins Ganze integrierte.
- 4) Was sich von den Zeichnungen Victor Hortas erhalten hat, geht kaum über die Ansprüche von Arbeitsskizzen hinaus. Noch zu Lebzeiten zerstörte er die meisten seiner Arbeiten auf Papier. Wenn ich seine Räume reproduziert habe, habe ich dafür nach seinem Tod entstandene Darstellungen von kommerziellen Illustratoren als Quelle benutzt.
- 5) *Lucy McKenzie, Ten Years of Robotic Mayhem (Including Sublet)*, Talbot Rice Gallery, Edinburgh, 20. Oktober – 9. Dezember 2006; Norwich Gallery, Norwich, 31. Januar – 10. März 2007; Arnolfini, Bristol, 7. Juli – 2. September 2007; *New Work: Lucy McKenzie*, SFMOMA, San Francisco, 9. November 2007 – 24. Februar 2008.
- 6) Ausführlich dazu s. „Untervermietung“, im vorliegenden Band.
- 7) Ausführen der Marmorierung bei Alasdair Gray's Interieurmalerei, noch nicht abgeschlossen, Oran Mor/Glasgow; mehrschlägige Malerei und Schablonierung bei der Restaurierung der Henri-Lacoste-Kirche in Cherque, Flandern, Ausführende: DBA Architects, 2009/2010.
- 8) *Projects 88: Lucy McKenzie*, 10. September – 1. Dezember 2008, The Museum of Modern Art, New York.
- 9) *Lucy McKenzie*, 14. März – 26. Juli 2009, Museum Ludwig, Köln.
- 10) „(...) le peintre ne considèrait ces surfaces que comme une toile tendue dans un atelier moins commode que le sien (...)“ aus: Viollet-le-Duc, Eugène, „Peinture“, in ders., *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIIe siècle*, Paris 1864, Bd. VII, S. 58.