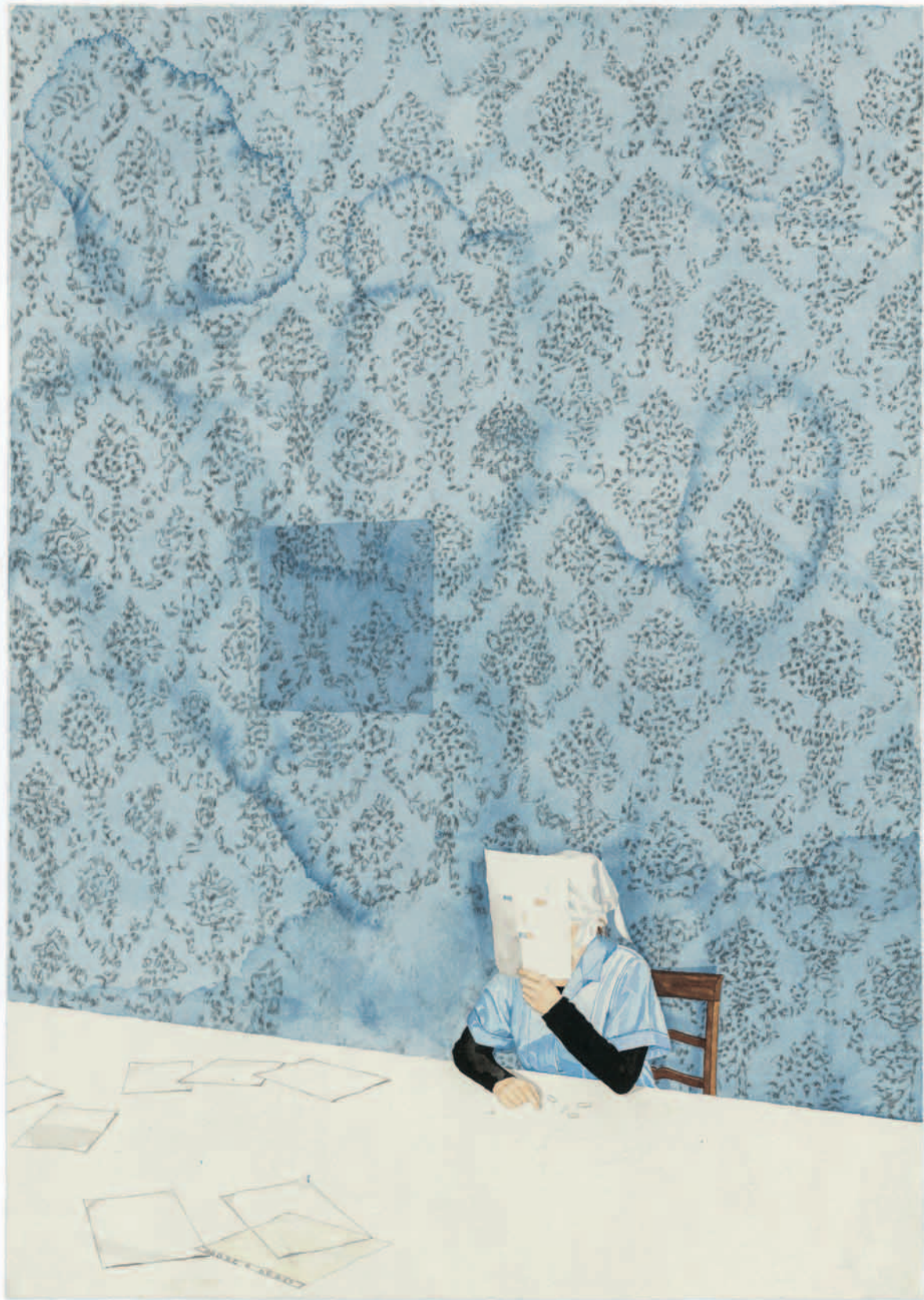




KUNSTFORUM International Bd. 274 Mai 2021

ÜberLeben und Kunst

BEDINGUNGEN
KÜNSTLERISCHER
EXISTENZ



Linda McCue, *The Flimsy Disguise*, 2009, Bleistift, Aquarell auf Papier, 51 × 36 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer

Linda McCue

GEWEBE DER DINGE

von Jens Asthoff



Linda McCue, Foto: Marcia Breuer



Linda McCue, *Ohne Titel*, 1997, Öl, Bleistift, Lack, ca. 30 × 21 cm, Wandmalerei HfbK Hamburg, Jahresausstellung 1997, Foto: Daniel Schwarz

Rechts hängt ein Blatt Papier, links, knapp hinter der Tür, hängen zwei. Doppelt gefaltet, von Knickspuren durchzogen und etwas vergilbt. Ungerahmt und mit transparentem Klebeband an einer grob geweißten Wand befestigt. Die Blätter zeigen dünn mit Bleistift skizzierte Landschaftsmotive: hier eine flüchtig erfasste Hügelkette, dort eine von Bergen begrenzte Bucht, vielleicht ein See. Vage genug, um von überall stammen zu können, quasi Landschaft im Infinitiv. Umso spezifischer wirken die fragile Handschriftlichkeit der Zeichnung sowie Materialität und Gebrauchsspuren des Papiers, beides scheint eine Geschichte, eine persönliche Erinnerung zu bergen, während die Motive selbst sich der genaueren Lektüre verschließen.

Die Arbeiten gibt es nicht mehr. Es handelt es sich um fotografisch dokumentierte Frühwerke von Linda McCue, die sie in ihrer Studienzeit für die Jahresausstellung an der HfbK Hamburg 1997 als raumbezogene Installation realisierte. Nur bei genauem Hinsehen zeigt sich – damals vor Ort wie auf den Fotos heute –, es sind gar keine Zeichnungen, sondern drei minutiös gearbeitete Trompe-l'œil-Gemälde, die Blätter mit Zeichnungen täuschend echt abbilden. Auch der durch Faltung entstehende Schattenwurf ist hinzugefügt, selbst das transparente Klebeband präzise mit Klarlack ergänzt. Inszenierung spielt ebenfalls eine Rolle: McCue hatte die kleinformatigen Arbeiten in der Malereiklasse zwischen abgegriffenen Lichtschaltern, Kabeln und

einem gefliesten Waschbecken ohne Bildträger direkt auf der Wand ausgeführt. Ein zunächst unscheinbarer, im Moment des Erkennens aber plötzlich spektakulär wirkender Ausstellungsbeitrag.

Rückblickend erscheinen die gemalten Zeichnungen *Ohne Titel* (1997) richtungsweisend für McCues Werk. Im Umgang mit dem Trompe-l'œil öffnen ihre Gemälde und Zeichnungen mehrdeutige Bildräume. McCues Malerei eines veristischen Blicks intensiviert einerseits den Wirklichkeitscharakter; oft meint man, dargestellte Objekte greifbar auf der Leinwand liegen zu sehen – den Motivteller in *Geneva a, b* (2012) etwa oder Porzellanscherben in *Target (Doris)* (2012) und *Study, Geneva (II)* (2014). In ein und demselben Bild inszeniert sie aber auch den Bruch mit dem malerischen Schein, etwa indem sie Bildträger ungründert belässt. Die Sichtbarkeit der rohen (nur mit transparentem Gesso präparierten) Leinwand markiert den Sujets gegenüber die Grenze des illusionistischen Bildraums: reale Stofflichkeit trifft fiktionale Textur. Eine typische semantische Doppelbödigkeit, diese Malerei inszeniert den Illusionismus und dekuviert ihn zugleich. Das lässt sich in den drei Bildern von 1997 erkennen, und es zeigt sich auch in *Blue Jacquard, Both Sides* (2021), einem ihrer jüngsten Gemälde.

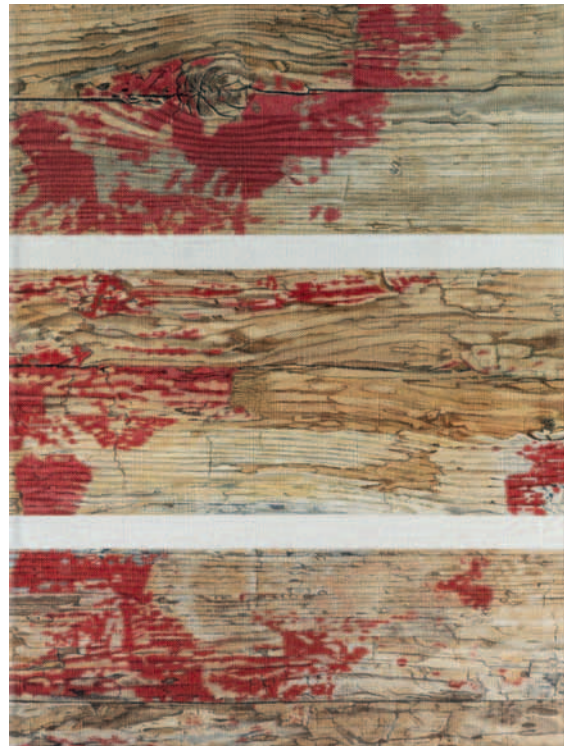
In der Zeit, die zwischen diesen Arbeiten liegt, hat McCue eine charakteristische Motivwelt entwickelt. Ihre Bilder lassen sich als Stillleben

bezeichnen, die Dinge sind darin auf ungewohnte Weise flächig inszeniert. Meist sind es Fundstücke, häufig auch Dekor- oder Gebrauchsgegenstände aus verschiedenen Bereichen angewandter Kunst: Porzellanmalerei etwa oder bestimmte Stoffe sind solche Themen, Jacquardmuster mit stilisiertem Pflanzenornament tauchen über die Jahre auf, im neuen *Blue Jacquard*, *Both Sides* und in *Acqua alta* (2020), aber auch bereits in *Wand 1* (2007), *Wand 2* (1997/2007) und *The Flimsy Disguise* (2009). Letzteres ein verstecktes Selbstporträt, das seinerseits fast wie ein Stillleben wirkt. Auch „Royal Doulton“-Porzellan ist ein zentrales Motiv. Zu Hintergründen bleiben die Bilder in aller Sachlichkeit schweigsam, dennoch liest sich das Spezifische darin als Spur und verwebt das Set der Sujets samt Konnotationen zu einer charakteristischen Motivik.

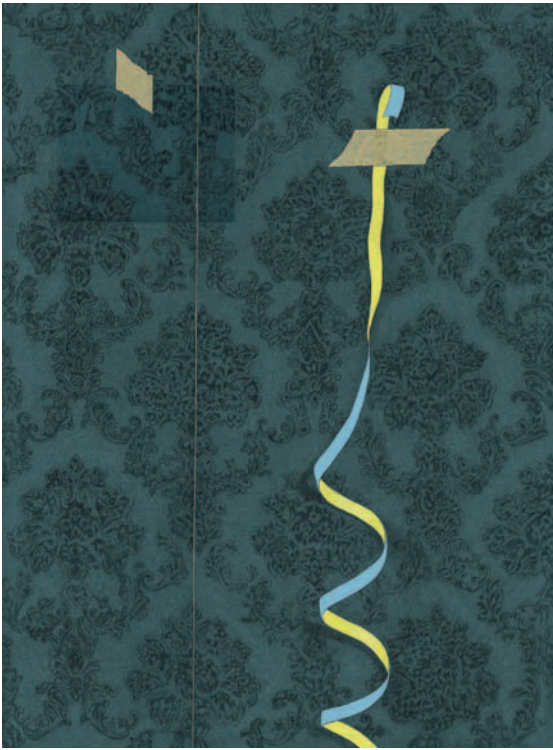
Auch Referenzen zur bildenden Kunst zählen dazu, genauer: einzelne Motive und Stile, die McCue in ihre Arrangements einbindet, von Bridget Riley oder Kenneth Noland etwa. Anfangs sind das tatsächlich Zitate wie in *Stillleben*, *Krug* (2008), in das sie *Late Morning* (1967–1968) von Riley integriert. Doch geht es McCue dabei weniger ums diskursive Statement als vielmehr um Adaption und Übersetzung. Sie beginnt, solche Motive quasi zu „verstoffwechseln“; das Noland'sche Zielscheiben-Thema in *Target (Pink)* and *Other* (2013) etwa ist nicht mehr bloß Zitat, sondern de facto ein Objekt im Arrangement, sie hat es ihrem Bilderkosmos anverwandelt. Das darf man sich sehr konkret vorstellen: Sie stellt solche Referenzstücke eigens her, bevor sie sie malt. Erstmals übrigens 1997 bei oben erwähnter Wandmalerei: McCue hatte zuvor Jordanien bereist und dafür das Buch eines frühen Forschungsreisenden gelesen, in dem sie dessen Zeichnungen der Wüste von Akaba fand. Die machte sie zum Gegenstand ihrer Malerei, schuf diese dafür zunächst selbst nach – auf speziellem, gelblich braunem Papier, das sie noch in Jordanien kaufte –, und erstellte danach die Gemälde. Für ihre späteren Noland- und Riley-Motive erlernte McCue die Seidenmalerei, führte die Kreis- und Linienmuster zunächst auf Seide aus und machte diese dann zu Motiven ihrer Gemälde. Dass sie dafür das als hobbyhaft geltende Genre der Seidenmalerei nutzt, ist ein bewusster Transfer: als Übersetzung eines „Avantgarde“-Stils in die Sphäre angewandter Kunst, die in die Geltungssphäre zeitgenössischer Malerei rückübersetzt wird. Wie ein Blick von außen, der das Sujet doch kennt, handwerklich durchdringt – und auch schätzt. Solche Verknüpfungen verschiedener Wert- und Geltungssphären haben bei McCue nie despektierliche Züge, sind nicht ironisch distanziert, sondern Ausdruck eines formalen, aber auch ästhetischen Interesses. In *Target (Doris)* etwa ist auf ein quadratisches, halbtransparentes Stück Stoff eine Zielscheibe gemalt, die ans typische Noland-Motiv erinnert, hier jedoch als Seidenmalerei verfremdet wiederkehrt. An nur zwei Punkten lose fixiert, lässt

Ihre Bilder lassen sich als Stillleben bezeichnen, die Dinge sind darin auf ungewohnte Weise flächig inszeniert

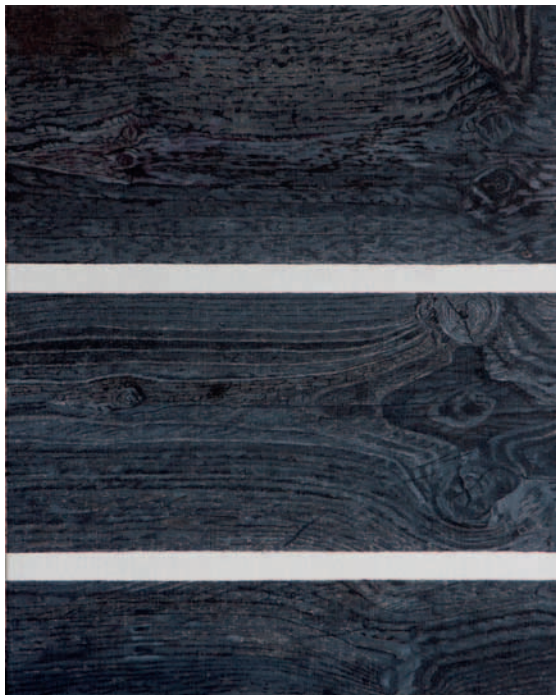
der weiche Fall des Stoffs die konzentrische Figur förmlich zerfließen. Das Textil ist nach rechts oben aus dem Zentrum gerückt und liegt über ein paar Porzellanscherben, von denen sich weitere über die gesamte Fläche der rohen Leinwand verteilen, als habe da jemand mutwillig ein Objekt zerschlagen. Man ist versucht, das Objekt im Blick wieder zusammenzufügen, die violetten und gelben Stücke ergeben eine kleine, rokokohafte Porzellanfigur, die McCue auf einem Flohmarkt in Kanada kaufte. Der Figurentyp trägt die Bezeichnung „Doris“; das Diptychon *Doris b, a* (2012) zeigt die Figur in beiden Aggregatzuständen. Kompositorisch gesehen stellt *Target (Doris)* einen Antagonismus aus Konzentration und Zersplitterung her. Darüber hinaus inszeniert das Bild auch einen visuellen Widerspruch, der verzögert auffällt: Die flächige Streuung der Scherben setzt eine Bildlogik der Horizontalen voraus, scheinen sie doch flach auf der Leinwand zu liegen. Faltenwurf und Hängung des Stoffs aber sind an der Vertikalen orientiert – eine Aporie der malerischen Illusion, der McCue bewusst Raum gibt.



Linda McCue, *Lake Ontario 2*, 2018, Öl, Gesso auf Leinen, 40 × 30 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer



Linda McCue, *Wand 2*, 1997/2007, Bleistift, Aquarell, Gouache, Pastell auf Papier, 40 × 30 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg. Foto: Marcia Breuer



Linda McCue, *Cabin*, 2015, Öl, Gesso auf Leinen, 50 × 40 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer

Die veristische Sachlichkeit täuscht leicht darüber hinweg, dass die Auswahl der Sujets bei dieser Künstlerin immer eine persönliche Grundierung hat. Die in Gemälden und Serien oft über Jahre hinweg weiterentwickelten Gegenstandstypen sind Erinnerungsträger und Repräsentanten persönlicher Identität. Das wird bei McCue allerdings nicht narrativ verhandelt, eher fungieren Motive in ihrem Werk als Konzentrate, die unter formalen Aspekten wiederkehrend durchgespielt werden: Porzellanmalerei ist so ein Topos, auch Holzleisten wie in *Lake Ontario 2* (2018) spielen diese Rolle, auch Textilien wie Jacquardstoff oder das Wollplaid aus *Ohne Titel (Blanket)* (2017). In Letzterem, einem scheinbar banalen Alltagsgegenstand, spiegeln sich jedoch auch Aspekte von Herkunft, Identität und gesellschaftlichem Wandel. Die Decke ist aus Familienbesitz, stammt aus dem Ottawa Valley, einer Region in Kanada, in der die wollverarbeitende Industrie einst prosperierte, heute aber nicht mehr existiert. Ganz ähnlich gilt das ja fürs britische „Royal Doulton“, auf das sich eine andere Bildgruppe bezieht. McCue, die aus Kanada stammt, ist mit beidem aufgewachsen. Neben der Stofflichkeit, die sie als Malerin besonders fasziniert, interessieren sie am Motiv auch darin gebündelte individuelle und gesellschaftliche Verflechtungen. *Ohne Titel (Blanket)*, das mit 130 × 200 Zentimetern größte Bild der Gruppe, zeigt die ausgebreitete Wolldecke deckungsgleich mit der Leinwand. Malerisch schafft das eine verblüffende Vieldeutigkeit: Das gemalte Plaid mit braunroten und ockergelben Streifen samt breiter Mittelzone in leinwandähnlichem Beige wirkt mit seiner feinen malerischen Struktur aus der Nähe betrachtet wie amalgamiert mit dem Stoff des Bildträgers. Aus größerem Abstand ergibt sich die Ambivalenz zweier Lesarten: Ist es eine realistisch gemalte Decke im gleichen Format wie die Leinwand? Oder ist das Bild ein Fall von linearer Abstraktion? McCue spitzt das zu, nimmt weder Falten noch Randnähte der Wolldecke ins Bild auf, so oszilliert das Motiv zwischen Gegenständlichkeit und freier Abstraktion. Im Kontrast dazu malt sie mit *Ohne Titel* (2020) dieselbe Decke in gefaltetem Zustand. Beide Bilder zeigen sie im Maßstab eins zu eins, und doch ist eines der beiden deutlich kleiner. Ein drittes Bild, ebenfalls *Ohne Titel* (2017), fokussiert aufs Detail der gestreiften Randzone. Das spricht zunächst für die abstrakte Lesart. Doch die feine, diagonal verlaufende Webstruktur des Wollstoffs ist so überaus präzise dargestellt, dass die Malerei das Gegenständliche gegen die Abstraktion stark macht, ohne den Widerspruch visuell aufzulösen. McCues Genauigkeit zeigt sich auch an der Wahl des Trägermaterials: Sie achtete darauf, dass die Webstruktur der Leinwand mit derjenigen der Decke übereinstimmt. Ein viertes Bild, *The Ottawa Valley* (2018), hängt mit den übrigen drei auf nicht sofort erkennbare Weise zusammen. Das halb ungegenständlich, halb



Linda McCue, Ausstellung *Surfacing*, 2019, Galerie Vera Munro, Hamburg, 2019: *Ohne Titel*, 2018–2019, Öl auf Leinen, 200 × 200 × 344 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg



Linda McCue, Ausstellung *Surfacing*, 2019, Galerie Vera Munro, Hamburg, 2019, v.l.: *Ohne Titel*, 2017, Öl auf Leinwand, 48 × 38 cm; *Ohne Titel (Blanket)*, 2017, Öl auf Leinwand, 130 × 200 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg



01 Linda McCue, *Real Old Willow, 44 Circles (I)*, 2014, Öl, Aquarell, Textilfarbe auf Leinwand, 130 x 110 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer

02 Linda McCue, *Geneva a, b*, 2012, Öl, Aquarell, Textilfarbe auf Leinen, je 40 x 50 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer

03 Linda McCue, *Study, Geneva (II)*, 2014, Öl auf Leinen, 50 x 40 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer

01

02







01

landschaftlich wirkende Motiv weist ungewöhnliche Farbkombinationen auf: Lachsrosa und liches Braun kontrastieren da mit sattem Dunkelgrün. Der Haptik nach unterscheidet es sich deutlich von den anderen. Man meint, darin eine rudimentäre Berglandschaft zu erkennen, gewiss ist das aber nicht. Erneut gelangt McCue hier über die realistische Darstellung eines gegenständlichen Motivs an Grenzen zur Abstraktion. Sie bezieht sich dabei auf ein nur wenige Zentimeter großes, ins Plaid eingnähtes Hersteller-Etikett mit maschinell gestickter Landschaftsdarstellung plus Schriftzug „The Ottawa Valley“. Den Text hat sie eliminiert, fokussiert aufs Gebirge, jenes kanadische Valley als fast schon unkenntliche Miniatur, quasi als textile Abstraktion. Für den Bildträger wählte McCue die gröbere Jute, was zwischen Malerei und Motiv eine enge Verzahnung der Texturen stiftet und in der Folge wie gestickt oder gepixelt erscheint.

Auf vergleichbar persönlich gefärbten Erinnerungsobjekten basieren *Lake Ontario 2*, *Cabin* (2015) und *Ohne Titel* (2018–2019): verwitterte Holzleisten, eins zu eins und plan zur Leinwandebene gemalt. Auch sie sind mit McCues Heimat Kanada verknüpft. Einige stammen von verfallenen Scheunen aus der Region, sie fand die Stücke angeschwemmt am Ufer des Ontariosees, nahm sie mit ins Hamburger Atelier. Als Fragmente ehemaliger Nutzbauten

repräsentieren sie regionale Alltagshistorie und sind Zeugen wirtschaftlichen Wandels. Die eingeschriebene Zeit, in *Ohne Titel* ablesbar am splitternden Holz, in *Lake Ontario 2* zudem an blätternder Farbe, war McCue wichtig, entsprechend exakt hat sie es wiedergegeben. Ein diskret inszenatorisches Moment in *Lake Ontario 2* und *Cabin* sind zwischen den Hölzern eingezogene weiße Linien. Die Künstlerin führt damit ein abstraktes Bildmuster ein, in dem sich erneut Gegenständliches mit abstrakter Lesart verwebt und entfernt an Bilder von Agnes Martin erinnert. *Cabin* erscheint mit den schwarzen Flächen stärker abstrakt, die Holzmaserung erkennt man erst auf den zweiten Blick. Auch *Ohne Titel* birgt ein inszenatorisches Moment: Die gestreckt spitzwinkelige Form wählte McCue nach fotografischer Recherche im ländlichen Raum von Ontario, wo sie Scheunen mit ähnlicher Giebelform fand. Auch hier entsteht aus Textur Ambivalenz: Was als korrekte Wiedergabe eines ruralen Architekturelements erscheint, ist zugleich geometrische Form, die an Werke von Blinky Palermo und Ellsworth Kelly erinnert. Von Kelly gibt es tatsächlich Fotos ländlicher Schuppen und Scheunen, die er wegen solcher geometrischen Formen aufsuchte.

In ihrer Auseinandersetzung mit Motivik von Porzellandekor bezieht sich McCue vorwiegend auf das um 1910 entworfene „Royal Doulton“ mit

01 Linda McCue, *Landscape*,
Geneva, 2016–2017, Öl auf Leinen,
39 × 48 cm, Courtesy: die Künstlerin
und Galerie Vera Munro, Hamburg,
Foto: Marcia Breuer

02 Linda McCue, *Target (Doris)*,
2012, Öl auf Leinen, 150 × 120 cm,
Courtesy: die Künstlerin und
Galerie Vera Munro, Hamburg,
Foto: Marcia Breuer

03 Linda McCue, *The Ottawa
Valley*, 2018, Öl auf Jute, 40 × 50 cm,
Courtesy: die Künstlerin und
Galerie Vera Munro, Hamburg,
Foto: Marcia Breuer

02



03

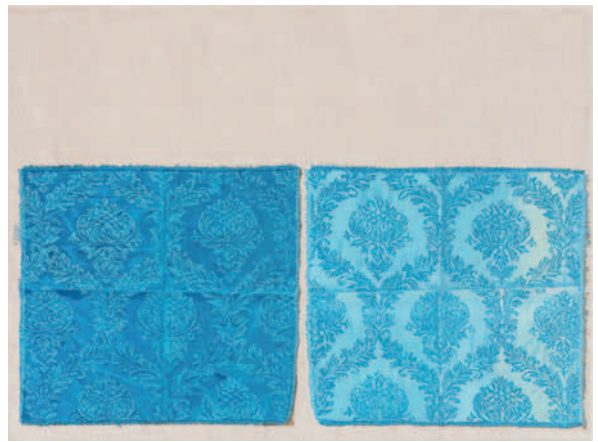




01

Im Umgang mit dem Trompe-l'œil öffnen Linda McCues Gemälde und Zeichnungen mehrdeutige Bildräume

Geneva-Muster, das im typischen Blauton landschaftliche Idyllen variiert. Es war seinerzeit populär, wird heute aber nicht mehr produziert. McCues Malerei deutet die Teller als Bildträger, oft innerhalb serieller Kompositionsmuster wie in *Real Old Willow*, 44 *Circles (I)* (2014) oder über Zersplitterung wie in *Study, Geneva (II)*. Dabei interessiert sie das Dekor als klischeehafte Verkürzung einer jahrhundertalten Tradition von Landschaftsdarstellung: gebrauchskünstlerische Abkürzungen klassischer Malerei, die im Medium des Porzellandekors in tiefblauer Monochromie und typisch reduziertem Malstil gespiegelt wiederkehrt. So ein Stück Geschirr samt Landschaft wiederum realistisch zu malen, entspricht der reflektierenden Rückübersetzung. In Bildern wie *Landscape, Geneva* (2016–2017) oder *The Blue House* (2020) spitzt McCue das noch zu: Sie überträgt darin das Porzellanmotiv aus dem runden Format von Teller oder Vase aufs Querformat – Landscape format, wie es im Englischen heißt. So rückt sie das dekorativ-reduktionistische Vorbild in eine völlig neue Perspektive. Man sieht



02

01 Linda McCue, *Acqua alta*, 2020, Öl auf Leinen, 60 × 40 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer

02 Linda McCue, *Blue Jacquard, Both Sides*, 2021, Öl auf Leinen, 40 × 50 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Marcia Breuer

03 Linda McCue, *Ohne Titel*, 2020, Öl, Gesso auf Leinwand, 44 × 60 cm, Courtesy: die Künstlerin und Galerie Vera Munro, Hamburg, Foto: Henning Rogge

es jetzt tatsächlich als Landschaftsmalerei – voll porzellantypisch weicher Farbverläufe, motivischer Simplifizierungen, keramischer Krakelees und in einem tiefen Blau, das nun geradezu psychedelisch wirkt. Das Setting von *Landscape, Geneva* findet sich übrigens auch in den Bildern *Geneva a, b* und in *Study, Geneva (II)*.

Auch Jacquardstoff – eine spezielle Webart, die das Muster auf beiden Seiten erscheinen lässt – ist mit Lilienstruktur und Farbvarianten in McCues Werk ein zentrales Sujet. Bereits in *Wand 2*, einem frühen Bild von seltsam stiller Festlichkeit, taucht so ein blaues Muster auf, zugleich Wandschmuck und Erinnerungskolorit. Für *Acqua alta* verwendet McCue goldfarbenen Jacquard, und eine schmale Verfärbung am unteren Bildrand, die als Kompositionselement schlüssig ist, unterläuft darin den Rapport. So wird auch hier die abstrakte Lesart mit der gegenständlichen konfrontiert. Der Titel benennt das winterliche Hochwasser in Venedig, und der Streifen erweist sich als Spur der kapillaren Kraft des Wassers – er lässt, inmitten von Schönheit und Ornament, ein destruktives Moment aufscheinen.

Im täuschenden Trompe-l'œil dieser Malerei erscheinen die Dinge oft wie isoliert, auch auf gesteigerte Weise real. Unterschwellig ist das Werk durchzogen von Erinnerung – sie macht es zum Gewebe der Dinge, und wie elliptisch schimmert sie überall durch.



03

LINDA MCCUE

*1964 in Toronto, Kanada, lebt in Hamburg, Studium Freie Kunst: 1993–1997 Hochschule für bildende Künste Hamburg bei Werner Büttner; 1987–1988, Ontario College of Art, Off-Campus, Florenz; 1984–1988 Ontario College of Art, Toronto

PREISE UND STIPENDIEN (Auswahl)

2020 Druckgrafikstipendium Griffelkunst-Vereinigung Hamburg; 2015 Stipendium Else-Heiliger-Fonds, Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin; 2009 Edwin-Scharff-Preis der Freien und Hansestadt Hamburg; 2002–2004 Hans-Günther-Baass-Atelierstipendium, Hamburg; 2000 Arbeitsstipendium für bildende Kunst der Stadt Hamburg

EINZELAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2019 *Surfacing*, Galerie Vera Munro, Hamburg; 2015 *Full Circle*, Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin; 2013 *The Materials*, Galerie Vera Munro, Hamburg; 2010 *Preisträger des Edwin-Scharff-Preises*, Galerie der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle; 2009 *Some Observations*, Galerie Elly Brose-Eiermann, Berlin; 2008 *the one / the other*, Galerie Vera Munro, Hamburg; 2007 *Dienen*, Café au lit, Paris

GRUPPENAUSSTELLUNGEN (Auswahl)

2019 *20 x 2010*, Konrad-Adenauer-Stiftung, Berlin; 2018 *Another World*, Frieze London; 2017 *Dialogues*, Galerie Vera Munro, Hamburg, 2013 *19+ Thesen zur Zeichnung im Raum*, Kunsthau Dresden; 2008 *Wir nennen es Hamburg*, Kunstverein in Hamburg; 2007 *Jahresgaben 2007/2008*, Kunstverein in Hamburg; 2005 *My Private Idaho*, büro für kunst, Dresden, 2004 *Jäger, Sammler, Maler*, Kunstverein Harburger Bahnhof; 2002 *bi fokal, Junge Kunst aus Dresden und Hamburg*, Kunsthau Hamburg, Technische Sammlung Dresden; 2000 *Jahresgaben 00/01*, Kunstverein Braunschweig

KATALOGE (Auswahl)

2015 *The Materials*, Vera Munro (Hg.); Textem Verlag, Hamburg; 2006 *Liber Oppositorum*, Revolver Verlag, Frankfurt a.M.