

Zeitschrift: Parkett : the Parkett series with contemporary artists = Die Parkett-Reihe mit Gegenwartskünstlern

Herausgeber: Parkett

Band: - (2005)

Heft: 74: Collaborations Katharina Grosse, Richard Serra, Bernard Frize

Artikel: Lucy McKenzie : at work = an der Arbeit

Autor: Boogerd, Dominic van den / Watkinson, Laura / Schaefer, Friederike

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680721>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 12.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

AT WORK

Lucy McKenzie

DOMINIC VAN DEN BOOGERD

Not so long ago, Glasgow was known as the “slum capital” of Europe, a destitute seaport plagued by unemployment and alcoholism, and marked by great divisions between rich and poor. The Scottish metropolis has spawned such illustrious artists as Alasdair Gray, author of the cult novel *Lanark*, Cosey Fanni Tutti, performer, porno actress, and singer in Throbbing Gristle, not forgetting the Situationist Alexander Trocchi, notorious for his experimentation with drugs and his friendship with Samuel Beckett and Guy Debord. In his furious essay “The Invisible Insurrection of a Million Minds” (1963), Trocchi called for revolution by stealth and provocation. Glasgow’s best artists have always operated beyond the bounds of what is considered seemly and permissible.

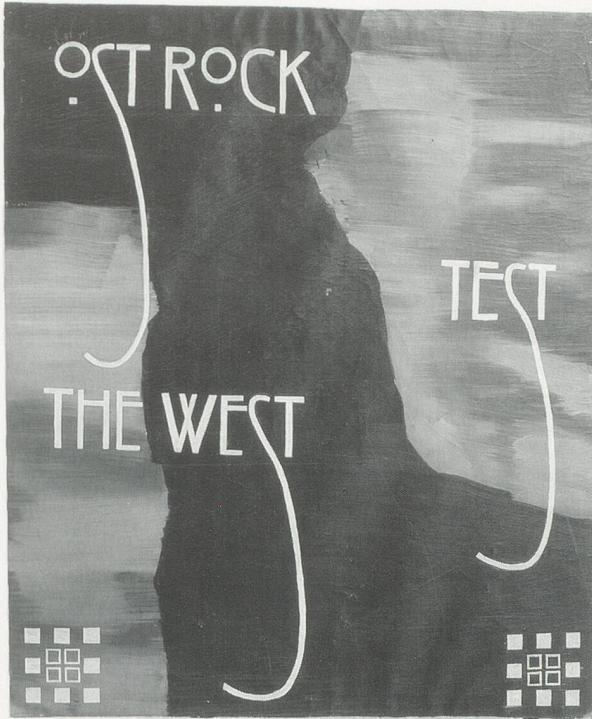
Echoes of this rough past resound in the work of Lucy McKenzie (born in 1977), who occupies a pivotal position in the lively, more mainstream, arts scene of Glasgow today. Not only a painter, she also organizes exhibitions and is the driving force behind Flourish Nights on Robertson Street, a hangout for local and visiting artists, where performances, film screenings, and concerts take place: “non-corporate culture for non-corporate people,” as critic Neil Mul-

DOMINIC VAN DEN BOOGERD is an art critic and director of De Ateliers, Amsterdam.

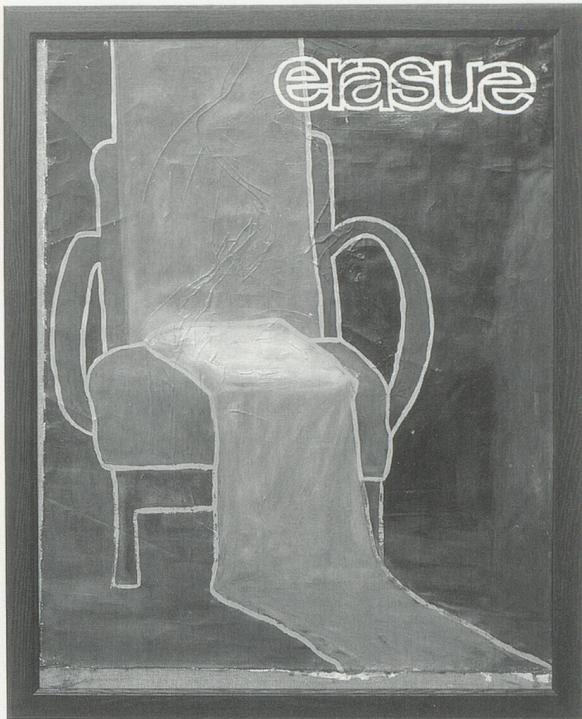
holland put it.¹⁾ Music and the visual arts aren’t too far removed from each other in this environment. McKenzie once played keyboards and guitar in Granger, a band that modeled their sound on Kraftwerk’s krautrock. As a DJ at the “Punish Events,” she tested the audience’s limits for enjoyment and staying power. And, in line with Cosey Fanni Tutti, the artist posed for the arty soft porn of the American photographer Richard Kern—a delight for fans of the Lolita genre, with her small build and pageboy hairstyle.²⁾ McKenzie’s activities are not ironic; rather, like her paintings and installations, they reflect an interest in underground social dynamics.

The rhetoric of the revolution, the power feminism of riot grrrl—these are the driving forces of the counterculture that surface in McKenzie’s work, based on the imagery of fanzines, graffiti, record sleeves, and the artistic category that is often seen as “naff”: trompe l’oeil, wall paintings, social realism. Fragments of this visual culture are given new life in her work. McKenzie makes hardly any hierarchical distinction between her art and the sources that inspire it. “Art is treated as a hallowed pastime, given this kudos that it maybe doesn’t deserve,” says McKenzie. “Art is part of a commodity culture, like fashion.”³⁾

In the installation DECEMBERISM (2000), fashion and revolt are symbolized by Depeche Mode and Erasure, bands from the eighties, which were trendsetters for the new wave movement that flirted with an East-Bloc robotnik aesthetic. In DEPECHE MODE NIGHT (1999), a discarded abstract painting by a fellow artist serves as the basis for a poster announcing an evening for Depeche Mode fans in Germany. Once, abstract painting was a significant revolution.



LUCY MCKENZIE, *OST ROCK TEST THE WEST*, 2000, acrylic on canvas, 47 x 39" / Acryl auf Leinwand, 119,5 x 99 cm.
(PHOTO: CABINET, LONDON)



LUCY MCKENZIE, *FLOOD*, 2000, acrylic on canvas, 42 1/2 x 34" /
FLUT, Acryl auf Leinwand, 108 x 86,5 cm.
(PHOTO: CABINET, LONDON)

Here again, the art of painting is given new life through a flirtation with popular culture, but this time in the context of the retro-age, where everything that is out-of-date seems to be making a comeback.

A style that was once innovative and revolutionary can, by definition, no longer be so, in its second incarnation. The Art Nouveau of Charles Rennie Mackintosh, for example, once a despised mix of modernism, Japonisme, and Scottish tradition, now serves as Glasgow's city branding, just as Gaudí's architecture does for Barcelona. In paintings such as *OST ROCK TEST THE WEST* (2000), McKenzie plays with the desensitized aesthetic of Mackintosh ("mockintosh") as a logo for Scottish identity. National identity is a recurring theme in her oeuvre, as in paintings devoted

to the Olympic Games, the utopia of pan-national unity. The fanatical interest in physical accomplishment that accompanies the Olympics reveals some of the neuroses of modernity. McKenzie's paintings in the *Olympia* series are modeled on photos from yearbooks and other sports memorabilia. One of them depicts the first teenage athlete in history, Olga Korbut, the legendary gymnast from Belarus who won three gold medals in Munich in 1972 (OLGA KORBUT, 1998). The picture is sliced up vertically and elongated, which makes the girl appear extremely tall. Its jerky structure is reminiscent of finish-line photos, of Muybridge's motion studies, and of Duchamp's *NU DESCENDANT UN ESCALIER* (1912). McKenzie's homage is a sort of fandom-gone-wrong.



LUCY MCKENZIE, *GLOBAL JOY I*, 2001, 2 parts, acrylic, lead pen on canvas, collage, $71 \frac{5}{8} \times 144"$ /
GLOBALE FREUDE I, 2 Teile; Acryl, Bleistift auf Leinwand, Collage, 182×366 cm.

(PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)

Most of these works are flatly painted in a style that is cool, self-confident, and free of adornment. They appear poised and controlled, as though the artist knew beforehand precisely what effect she would achieve. Lucy McKenzie has style, not a style. The visual references in her work range from constructivism, vorticism, and suprematism to the sixties social realism of the East German Walter Womacka (*GLOBAL JOY I* and *II*, 2001), the graphic design of the Soviet era (*SPORT MARCH*, 2000) and the wall paintings of Danzig shipyards (*PLASTYCZNA INTEGRACJA*, 2001, in collaboration with Paulina Olowska). In McKenzie's studio, painting functions as a test-site for wishes and worldviews, utopia included. Here the iconography of progress and collectivism is tested

once again, and without the cynicism that is commonly associated with the so-called Young British Artists. Instead it reveals social and artistic commitment in the spirit of Mike Kelley and Martin Kippenberger, fostered by the constant tension between self-determination and collectivism, and between the path of the artist and that of culture as a whole.

At the same time, this work asks questions about the meaning of style. The installation *BRIAN ENO* (2003) at the Kunstverein Aachen, for example, explored the social dimension of styling as an expression of power and sexual identity. The exhibition is named after Eno, once an extravagant avant-gardist, now an academically respected producer and guru of ambient music. He has long since swapped the ef-

feminate outfits of his Roxy Music years for a dark suit. A series of drawings of the young musician's hairstyle, which refuse to disguise his incipient baldness, embrace a vulnerability that is perceived as typically feminine. Eno's portrait is accompanied by images of other prematurely balding, artistic Britons, including the actor Rik Mayall. The series is reminiscent of Toulouse-Lautrec's drawings of *variété artistes* or Daumier's drawings of lawyers. Wall paintings transform an adjacent gallery into a neoclassical boudoir, referring to the eighties retro-chic, which is something that Bryan Ferry, the yang to Eno's yin, flirted with: *Interiors Magazine* did an extended feature on Ferry's Victorian apartment in 1981 and a copy is included in the installation. The dandyish vanguard to which Roxy Music belonged might have made no clear distinction between masculinity and femininity, but the established order that absorbs every avant-garde of consequence upholds timeless classicism as its uniform of power.

McKenzie's decision to make murals is worthy of note. This medium, a favorite of adolescents, guerrilla fighters, and other rebels, still limps on in the visual arts, historically weighed down by a surplus of ideology. As early as 1922, the Manifesto of the Mexican "Syndicate of Technical Workers, Painters and Sculptors," to which muralists such as Orozco, Rivera, and Siqueiros belonged, declared that the unjust system should be overturned and a new, monumental art of wall painting for the community should be introduced: "Our own aesthetic aim is to socialize artistic expression, to destroy bourgeois individualism. We repudiate the so-called easel art and all such art which springs from ultra-intellectual circles. We hail the monumental expression of art because such art is public property." The ideal was "beauty for all, beauty that enlightens and stirs to struggle."⁴⁾

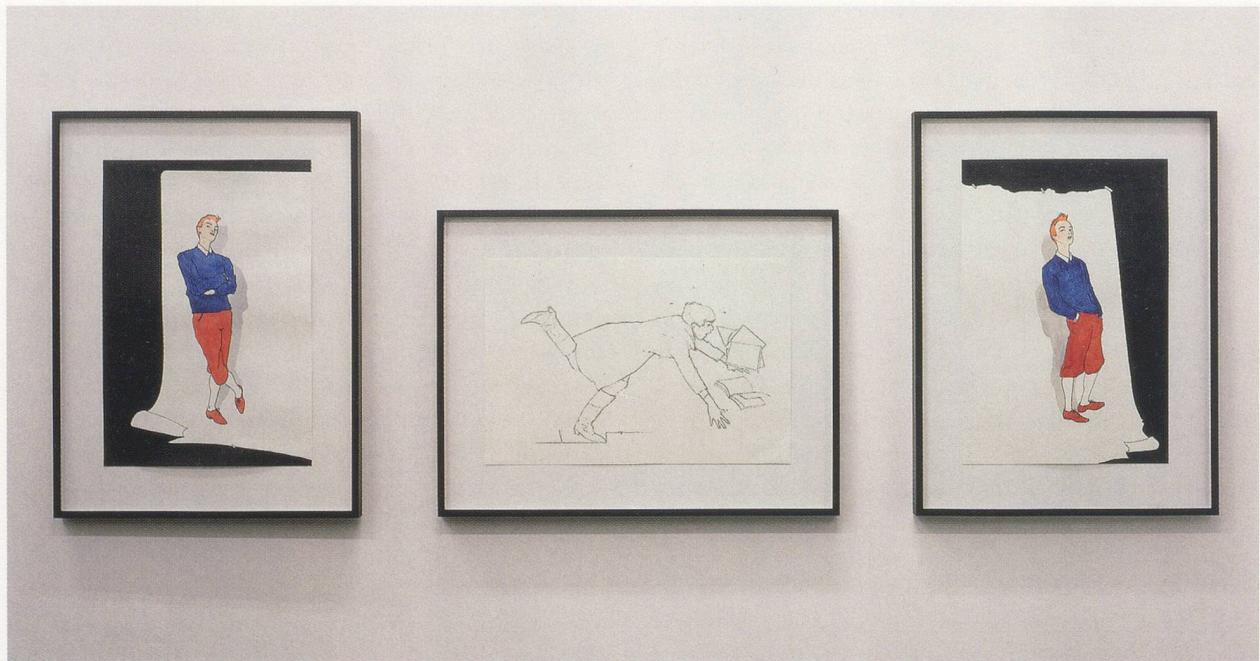
McKenzie's painting of an androgynous-looking female artist standing on a stepladder and painting a mural of a human brain (UNTITLED, 2002) is less idealistic. Her boiler suit is a reference to the status of the artist as a craftsman; the brain stands for the ambition of making art that generates ideas. The surface of the canvas runs parallel to the wall, here suggested by trompe l'oeil effects of damaged coats

of plaster. In a second version, the brain is replaced by the word "brain," reproduced in the typeface of the Braun logo—murals have long since been supplanted by company logos. The cerebral character of the painting is satirized by the addition of pornographic graffiti—also a form of wall painting, albeit one that undermines the ideals of the Mexican modernists.

With DEATHWATCH (2004), McKenzie brings wall painting into the museum, or rather, she makes it enter into a subtle interplay with the architectural diversity of interior and exterior in the renovated Van Abbemuseum in Eindhoven. On an exterior wall that can only be seen from inside the building, McKenzie has painted a decorative design like the seventies wall paintings of deprived inner-city areas. As is often the case in McKenzie's art, hackneyed clichés are placed in a new context, gaining meaning once again, not infrequently, as the expression of



LUCY MCKENZIE, *GLOBAL JOY II*, 2001, acrylic, lead pen on canvas, 48 x 48" / *GLOBALE FREUDE II*, Acryl und Bleistift auf Leinwand, 122 x 122 cm.
(PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)



LUCY MCKENZIE, from left to right: *TIN TIN I*, 2004, ink on paper, $29 \frac{1}{8} \times 21 \frac{5}{8}$ "; *SELF-PORTRAIT FALLING OVER*, 2004, pencil on paper 22×29 "; *TIN TIN II*, 2004, ink on paper, $29 \frac{1}{8} \times 21 \frac{5}{8}$ " / von links nach rechts: *TIN TIN I*, Tinte auf Papier, $74 \times 55,5$ cm; *STÜRZENDES SELBSTPORTRAIT*, Bleistift auf Papier, $56 \times 73,5$ cm; *TIN TIN II*, Tinte auf Papier, $74 \times 55,5$ cm.
(PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)

specific cultural forces and historical events. On a second wall, on the inside of the building, trompe-l'oeil effects suggest the presence of children, visitors, and works of art. These images stem from the artist's childhood memories of boring visits to exhibitions with her parents. These wall paintings make connections with the world shut out by the walls of the museum and transport the viewer to other times and other places, steering a course between the personal memories of the artist and the history of society at large.

The forbidding Glasgow of McKenzie's youth disappeared with the urban redevelopment of the nineties. Now it's the home base of successful artists such as Douglas Gordon and Simon Starling, influential art centers such as The Modern Institute, and world-famous bands like Franz Ferdinand. Just like London, the energy of Glasgow attracts young artists

from far and wide. Lucy McKenzie's work makes it clear, however, that symptoms of the ongoing malaise of modernity are still to be found behind the façade of Glasgow's "cappuccino facelift." In art, mass culture, politics, relations between the sexes—wherever it is that the revolution starts, it never really seems to get anywhere. (Translation from the Dutch: Laura Watkinson)

1) Neil Mulholland, "Father Eno" in *Lucy McKenzie, Brian Eno*, ed. by Dana Meyer-Hinz (Frankfurt am Main: Revolver – Archiv für Aktuelle Kunst, 2004), p. 7.

2) Just as the artist can pose as a dandy, a prophet or a worker, he or she can play the role of sex object. The fact that different rules apply to male artists and female artists in this regard is evident from the *Spezialbilder* series (2001) of Albert Oehlen and Jonathan Meese, an artistic carnival of genitalia, in which McKenzie's self-exposure is mocked.

3) Sarah Lowndes, *Social Sculpture. Art, Performance and Music in Glasgow* (Glasgow: Stopstop 2003), p. 270.

4) Herschel Browning Chipp, *Theories of Modern Art* (Berkeley: University of California Press, 1968), p. 462.

AN DER ARBEIT

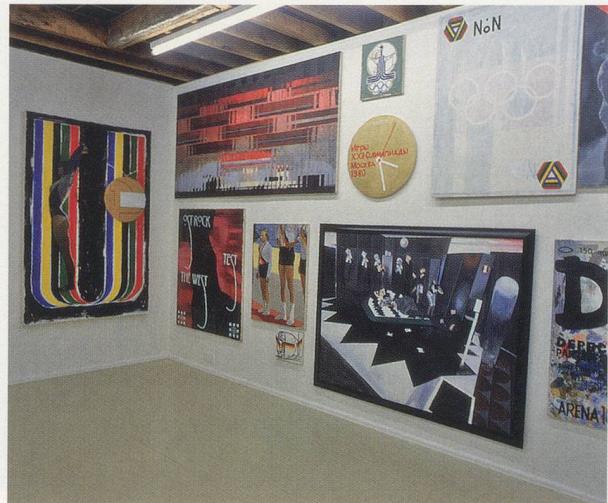
Lucy McKenzie

DOMINIC VAN DEN BOOGERD

Vor noch nicht allzu langer Zeit galt Glasgow als Europas «Hauptstadt der Slums», als verwahrloste Hafenstadt, in der Arbeitslosigkeit und Alkoholismus wüteten und ein tiefer Graben zwischen Arm und Reich klaffte. Die schottische Metropole hat so berühmte Künstler hervorgebracht wie Alasdair Gray, den Autor des Kultromans *Lanark*, Cosey Fanni Tutti, Performerin, Pornodarstellerin und Sängerin der *Throbbing Gristle*, und nicht zu vergessen: den Situationisten Alexander Trocchi, bekannt für seine Drogenexperimente und seine Freundschaft mit Samuel Beckett und Guy Debord. In seinem zornigen Essay «The Invisible Insurrection of a Million Minds» (1963) rief Trocchi zur Revolution durch verstecktes Handeln und Provokation auf. Glasgows beste Künstler sind von jeher über das hinausgegangen, was als geziemend und zulässig galt.

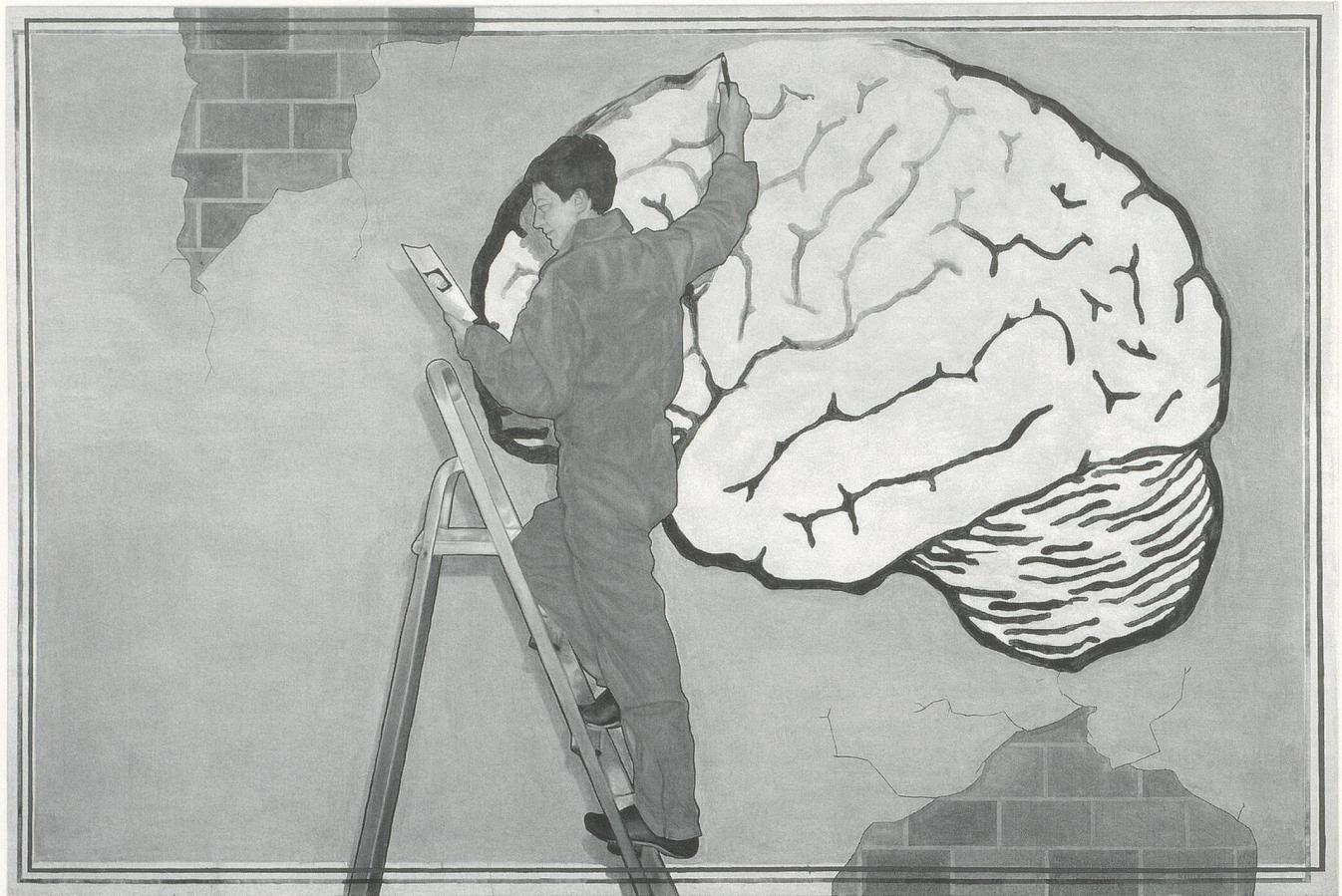
In der Kunst der (1977 geborenen) Lucy McKenzie, die eine Schlüsselstellung innerhalb der lebendigen, eher am Mainstream orientierten Kunstszenes des heutigen Glasgow einnimmt, finden sich Anklänge an diese raue Vergangenheit. Neben ihrer künstlerischen Tätigkeit als Malerin organisiert sie auch Ausstellungen und ist die treibende Kraft hinter dem *Flourish Nights* in der Robertson Street, ei-

DOMINIC VAN DEN BOOGERD ist Kunstkritikerin und Direktorin von De Ateliers, Amsterdam.



LUCY MCKENZIE, «Decemberism,» 2000,
installation view / Ausstellungsansicht.
(PHOTO: CABINET, LONDON)

nem Künstlertreffpunkt für Einheimische und Gäste von auswärts, wo Performances, Filmvorführungen und Konzerte stattfinden: «nicht-kapitalistische Kultur für nicht-kapitalistische Leute», wie es der Kritiker Neil Mulholland ausgedrückt hat.¹⁾ In diesem Umfeld liegen Musik und bildende Kunst nicht allzu weit auseinander. McKenzie spielte früher Keyboard und Gitarre bei *Granger*, einer Band, deren Sound dem Krautrock von Kraftwerk nachempfunden war. Im *Punish Events* prüfte sie als DJ, wo beim Publikum das Vergnügen aufhörte und die Grenzen des Aushaltbaren erreicht wurden. Und ganz auf der Linie



LUCY MCKENZIE, UNTITLED, 2002, acrylic and oil on canvas, $78 \frac{3}{4} \times 118 \frac{1}{8} "$ /

OHNE TITEL, Acryl und Ölfarbe auf Leinwand, 200 x 300 cm.

(PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)

von Cosey Fanni Tutti posierte die Künstlerin für künstlerisch angehauchte Softpornobilder des amerikanischen Photographen Richard Kern – mit ihrem feinen Körperbau und kurzgeschnittenen Pagenkopf ein gefundenes Fressen für die Liebhaber des Lolita-Genres.²⁾ McKenzies Aktivitäten sind nicht ironisch zu verstehen, sondern widerspiegeln, ähnlich wie die Bilder und Installationen, ihr Interesse an der gesellschaftlichen Dynamik der Subkultur.

Eine revolutionäre Rhetorik und ein Power-Feminismus à la *Riot Grrrl* sind die treibenden Kräfte der Gegenkultur, die in McKenzies Arbeiten aufscheint. Sie schöpft aus der Bilderwelt von Fanzeitschriften, Graffitis, Schallplattencovers und den oft als «ätzend» empfundenen Genres des Trompe-l’Œil, der Wandmalerei und des sozialen Realismus. Fragmente dieser visuellen Kultur werden in ihrer Arbeit aufgegriffen und neu belebt. McKenzie macht so gut

wie keine Rangunterschiede zwischen ihrer eigenen Kunst und den Quellen ihrer Inspiration: «Aufgrund eines Renommees, das sie vielleicht gar nicht verdient, wird Kunst wie ein heiliger Zeitvertreib behandelt», sagt McKenzie. «Die Kunst ist Teil der Konsumgesellschaft, genau wie die Mode.»³⁾

In der Installation DECEMBERISM (2000) werden Mode und Revolte durch *Depeche Mode* und *Erasure* symbolisiert, zwei Musikgruppen der 80er Jahre und Trendsetter der *New-Wave*-Bewegung, die mit der Roboter-Ästhetik des Ostblocks liebäugelten. In DEPECHE MODE NIGHT (1999) diente das ausranierte, abstrakte Bild eines Künstlerkollegen als Grundlage eines Werbeplakats, das eine Abendveranstaltung für *Depeche-Mode*-Fans in Deutschland ankündigt. Die abstrakte Malerei brachte einst eine revolutionäre Erneuerung. Auch jetzt wird der Malerei durch den Flirt mit der Populärkultur wieder neues Leben eingebracht, aber diesmal auf dem Hintergrund des Retro-Zeitalters, in dem alles aus der Mode Gekommene ein Comeback zu feiern scheint.

Ein Stil, der einmal innovativ und bahnbrechend war, kann dies bei seinem zweiten Aufleben *per definitionem* nicht mehr sein. Charles Rennie Mackintoshs Jugendstil beispielsweise, ehemals eine verpönte Mischung aus Moderne, Japonismus und schottischer Tradition, gehört heute als Wahrzeichen zu Glasgow wie Gaudí's Architektur zu Barcelona. In Bildern wie OST ROCK TEST THE WEST (2000) spielt McKenzie mit der ihrer Emotionalität beraubten Ästhetik Mackintoshs («mockintosh»: to mock, verspotten, lächerlich machen) als Markenzeichen für schottische Identität. Nationale Zugehörigkeit ist ein Thema, das in ihrem Werk häufig vorkommt, genauso wie die Utopie einer pan-nationalen Einheit in den Bildern, die den Olympischen Spielen gewidmet sind. Die mit den Olympischen Spielen verbundene fanatische Vergötterung körperlicher Vollkommenheit deckt einige Neurosen der Moderne auf. McKenzies Bilder der *Olympia*-Serie sind anhand von Jahrbuchphotos und anderen sportlichen Souvenirgegenständen entstanden. Eines der Bilder zeigt die erste Teenager-Spitzenathletin der Geschichte: Olga Korbut, die legendäre Kunstr Turnerin aus Weissrussland, die 1972 in München drei Goldmedaillen gewann (OLGA KORBUT, 1998). Es ist der Länge nach

aufgeschlitzt und in die Länge gezogen, was das Mädchen besonders hoch gewachsen erscheinen lässt. Die unruhige Bildtextur erinnert an die Photofinish-Aufnahmen aus Muybridges Bewegungsstudien und an Duchamps NU DESCENDANT UN ESCALIER (1912). McKenzies Hommage ist eine Art verunglückte Anbetung eines Idols.

Die meisten dieser Arbeiten sind flächig gemalt, in einem coolen, selbstbewussten Stil, frei von jedem Zierrat. Sie wirken ausgewogen und kontrolliert, als ob die Künstlerin von Anfang an genau gewusst hätte, worauf sie hinaus wollte. McKenzie hat Stil, nicht einen Stil. Die Bildzitate in ihrem Werk reichen vom Konstruktivismus, Vortizismus und Suprematismus, bis hin zum sozialen Realismus des Ostdeutschen Walter Womacka in den 60er Jahren (GLOBAL JOY I und II – Globale Freude I und II, 2001), dem Grafikdesign der Sowjet-Ära (SPORT MARCH – Sportmarsch, 2000) und den Wandmalereien der Danziger Werft (PLASTYCZNA INTEGRACJA, 2001, in Zusammenarbeit mit Paulina Olowska). In McKenzies Atelier wird die Malerei quasi zum Testgelände für Wünsche und Weltanschauungen, Utopien mit eingeschlossen. Hier wird die Ikonographie des Fortschritts und der zentralistischen Planwirtschaft nochmals neu überprüft, und zwar ohne den Zynismus, den man gemeinhin mit den so genannten Young British Artists verbindet. Stattdessen zeigen McKenzies Arbeiten ein soziales und künstlerisches Engagement im Sinne eines Mike Kelley oder Martin Kippenberger, gespeist durch die permanente Spannung zwischen Selbstbestimmung und Kollektivzwang, zwischen dem Weg des einzelnen Künstlers und jenem der Kultur insgesamt.

Gleichzeitig fragt diese Kunst danach, was Stil eigentlich bedeutet. So untersuchte beispielsweise die Installation BRIAN ENO (2003) im Kunstverein Aachen die soziale Tragweite von Styling als Ausdruck von Macht und sexueller Identität. Die Ausstellung ist nach Eno benannt, einem ehemals extravaganten Avantgardisten, der sich mittlerweile zu einem akademisch anerkannten Produzenten und Guru der Ambient-Musik gemauert hat. Längst hat er die feminin wirkenden Gewänder seiner *Roxy-Music*-Jahre gegen einen dunklen Anzug eingetauscht. Eine Serie von Zeichnungen der Frisuren des jungen



Musikers, in denen seine beginnende Glatze bewusst nicht beschönigt wird, strahlen eine Verletzlichkeit aus, die typisch weiblich wirkt. Enos Porträt ist umgeben von Bildern anderer früh kahl gewordener britischer Künstler, etwa des Schauspielers Rik Mayall. Die Serie erinnert an Toulouse-Lautrecs Zeichnungen von Varietékünstlerinnen und -künstlern oder an Daumiers Karikaturen von Rechtsgelehrten. Wandmalereien verwandeln eine angrenzende Galerie in ein neoklassizistisches Boudoir mit Anspielungen auf jenen Retrochic der 80er Jahre, mit dem auch Bryan Ferry – quasi das Yang zu Enos Yin – geflirtet hat: 1981 hat das *Interiors Magazine* der im viktorianischen Stil eingerichteten Wohnung Ferrys einen ausführlichen Artikel gewidmet; eine Kopie davon ist Bestandteil der Installation. Die dandyhafte Avantgarde, zu der die Band *Roxy Music* zählt, hat wohl keinen klaren Unterschied zwischen männlich und weiblich gemacht, doch die etablierte Ordnung, die jede bedeutsame Avantgarde früher oder später absorbiert, erhält den zeitlosen Klassizismus als Uniform ihrer Macht aufrecht.

McKenzies Entscheidung, Wandbilder zu malen, ist es wert, näher betrachtet zu werden. Das bei Jugendlichen, Untergrundkämpfern und anderen Rebellen so beliebte Medium schleppt sich in der bildenden Kunst noch immer mühsam dahin und leidet unter der historischen Last seiner einstigen ideo-logischen Überfrachtung. Schon 1922 verkündete

LUCY MCKENZIE, BRIAN ENO, 2003, installation view / Ausstellungsansicht, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen 2003. (PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)

das Manifest der mexikanischen Gewerkschaft der technischen Angestellten, Maler und Bildhauer, zu der Freskenmaler wie Orozco, Ribera und Siquiros gehörten, dass das ungerechte System gestürzt und eine neue, monumentale Kunst einer gesellschaftlich relevanten Wandmalerei eingeführt werden sollte: «Unser ästhetisches Ziel ist es, den künstlerischen Ausdruck zu sozialisieren und den bürgerlichen Individualismus zu zerstören. Wir lehnen das so genannte Staffeleibild ab wie überhaupt jede Kunst aus ultra-intellektuellen Kreisen. Wir begrüßen die monumentale Form der Kunst, da diese Kunst ein öffentliches Eigentum darstellt.» Das Ideal war: «Schönheit für alle, Schönheit, die aufklärerisch ist und zum Kampf aufrüttelt.»⁴⁾

McKenzies Bild einer androgyn wirkenden Künstlerin, die auf einer Leiter steht und ein menschliches Gehirn an die Wand malt (UNTITLED, 2002), ist weniger idealistisch. Ihr Arbeitsanzug verweist auf den Handwerkerstatus des Künstlers; das Hirn steht für den Anspruch, eine Kunst zu schaffen, die neue



LUCY MCKENZIE, BRIAN ENO, 2003, installation view / Ausstellungsansicht, Neuer Aachener Kunstverein, Aachen 2003.
(PHOTO: GALERIE DANIEL BUCHHOLZ, KÖLN)

Ideen erzeugt. Die Oberfläche der Leinwand verläuft parallel zur Wand, die durch *Trompe-l'œil*-Effekte bröckelnder Putzschichten angedeutet ist. In einer zweiten Version ist das Hirn durch das Wort «Hirn» ersetzt, und zwar im Schriftstil des Logos der Firma Braun: Wandbilder sind ja längst von Firmenlogos abgelöst worden. Der intellektuelle Charakter des Bildes wird ins Lächerliche gezogen durch die Beigabe pornographischer Graffitis – auch eine Form der Wandmalerei, aber eine, welche die Ideale der mexikanischen Moderne untergräbt.

Mit DEATHWATCH (Totenuhr, 2004) holt McKenzie die Wandmalerei ins Museum oder lässt sie vielmehr mit der architektonischen Differenz zwischen Innen und Außen im neu renovierten Van Abbemuseum in Eindhoven in einen subtilen Dialog treten. Auf einer Außenwand, die nur aus dem Innern des Gebäudes zu sehen ist, hat McKenzie ein dekoratives Muster aufgetragen, das an Fassadenmalereien heruntergekommener Stadtviertel aus den 70er Jahren erinnert. Wie so oft bei McKenzie werden abgegriffene Kli-

schees in einen neuen Kontext versetzt, wodurch sie neue Bedeutung gewinnen, nicht selten als Ausdruck spezifischer kultureller Kräfte oder historischer Ereignisse. Auf einer zweiten Wand im Innern des Gebäudes täuschen *Trompe-l'œil*-Effekte die Anwesenheit von Kindern, Besuchern und Kunstwerken vor. Diese Bilder sind von Kindheitserinnerungen der Künstlerin an langweilige Ausstellungsbesuche mit ihren Eltern abgeleitet. Die Wandbilder knüpfen Verbindungen zur Welt ausserhalb der Museumsmauern und versetzen die Betrachter in andere Zeiten und Räume, indem sie einen Kurs verfolgen, der zwischen den persönlichen Erinnerungen der Künstlerin und der Geschichte der Gesellschaft als solcher hindurch verläuft.

Das abweisende Glasgow aus McKenzies Jugendzeit ist mit der urbanen Neugestaltung der 90er Jahre verschwunden. Heute ist Glasgow das Zuhause so erfolgreicher Künstler wie Douglas Gordon und Simon Starling, so einflussreicher Kunstzentren wie The Modern Institute und so weltberühmter Bands wie Franz Ferdinand. Genau wie London zieht die pulsierende Energie Glasgows junge Künstler aus aller Welt an. Lucy McKenzies Arbeit macht jedoch deutlich, dass Symptome eines andauernden Unbehagens der Moderne nach wie vor hinter Glasgows Fassaden lauern, auch wenn sie der herrschenden *Cappuccino*-Kultur angepasst und aufgefrischt worden sind. Wo auch immer die Revolution beginnt, sei es in der Kultur, der Massenkultur, der Politik oder der Beziehung zwischen den Geschlechtern, sie scheint nie wirklich irgendwo hinzuführen.

(Übersetzung: Friederike Schaefer & Wilma Parker)

1) Neil Mulholland, «Father Eno», in: *Lucy McKenzie, Brian Eno*, hg. v. Dana Meyer-Hinz, Revolver: Archiv für Aktuelle Kunst, Frankfurt am Main 2004, S. 7.

2) So wie der Künstler als Dandy, Prophet oder Arbeiter auftreten kann, so kann er oder sie auch in die Rolle des Sexobjekts schlüpfen. Die Tatsache, dass diesbezüglich für männliche und weibliche Künstler unterschiedliche Regeln gelten, wird in der Serie *Spezialbilder* von Albert Oehlen und Jonathan Meese deutlich, einem künstlerischen Karneval der Genitalien, der sich auch über McKenzies exhibitionistische Selbstdarstellung lustig macht.

3) Sarah Lowndes, *Social Sculpture. Art, Performance and Music in Glasgow*, Stopstop, Glasgow 2003, S. 270.

4) Herschel Browning Chipp, *Theories of Modern Art*, University of California Press, Berkeley 1968, S. 462.