

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (2006)

Heft: 76: Collaborations Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie

Rubrik: [Collaborations] Julie Mehretu, Yang Fudong, Lucy McKenzie

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: 07.01.2026

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

JULIE MEHRETU

Born 1970 in Addis Ababa, Ethiopia, lives and works in New York.

Geboren 1970 in Addis Abeba, Äthiopien, lebt und arbeitet in New York.

YANG FUDONG

Born 1971 in Beijing, lives and works in Shanghai.

Geboren 1971 in Beijing, lebt und arbeitet in Shanghai.

LUCY MCKENZIE

Born in 1977 in Glasgow, lives and works in Glasgow.

Geboren 1977 in Glasgow, lebt und arbeitet in Glasgow.

Julie Mehretu

JULIE MEHRETU: Found Rumblings of the Divine

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON

Bursting with the kind of energy that has historically mobilized groups of agitated youth to push a revolutionary social agenda, Julie Mehretu's dynamic paintings and drawings evoke punk rock, propagandistic urban graffiti, the Free Speech Movement, and the divine hand of God. The desire to effect profound social change is, of course, not limited to youth: Rosa Parks was forty-two years old when she refused to take a seat at the back of a Montgomery, Alabama bus, and the first two women to marry in San Francisco in February 2004 were eighty-one and seventy-nine years old. As curator Douglas Fogle writes, "History is made by active subjects, both in our world and in [Mehretu's] works."¹⁾ Inspired by subversive, anti-establishment impulses, the conceptual framework of Mehretu's paintings is the relationship between the individual and the community, the whole.²⁾ The artist says that the myriad marks in her work "signify

characters that socialize."³⁾ Her "private utopian fighters" maintain a sense of hope as they labor along within complex exterior sets and work to promote an ambiguous change.⁴⁾

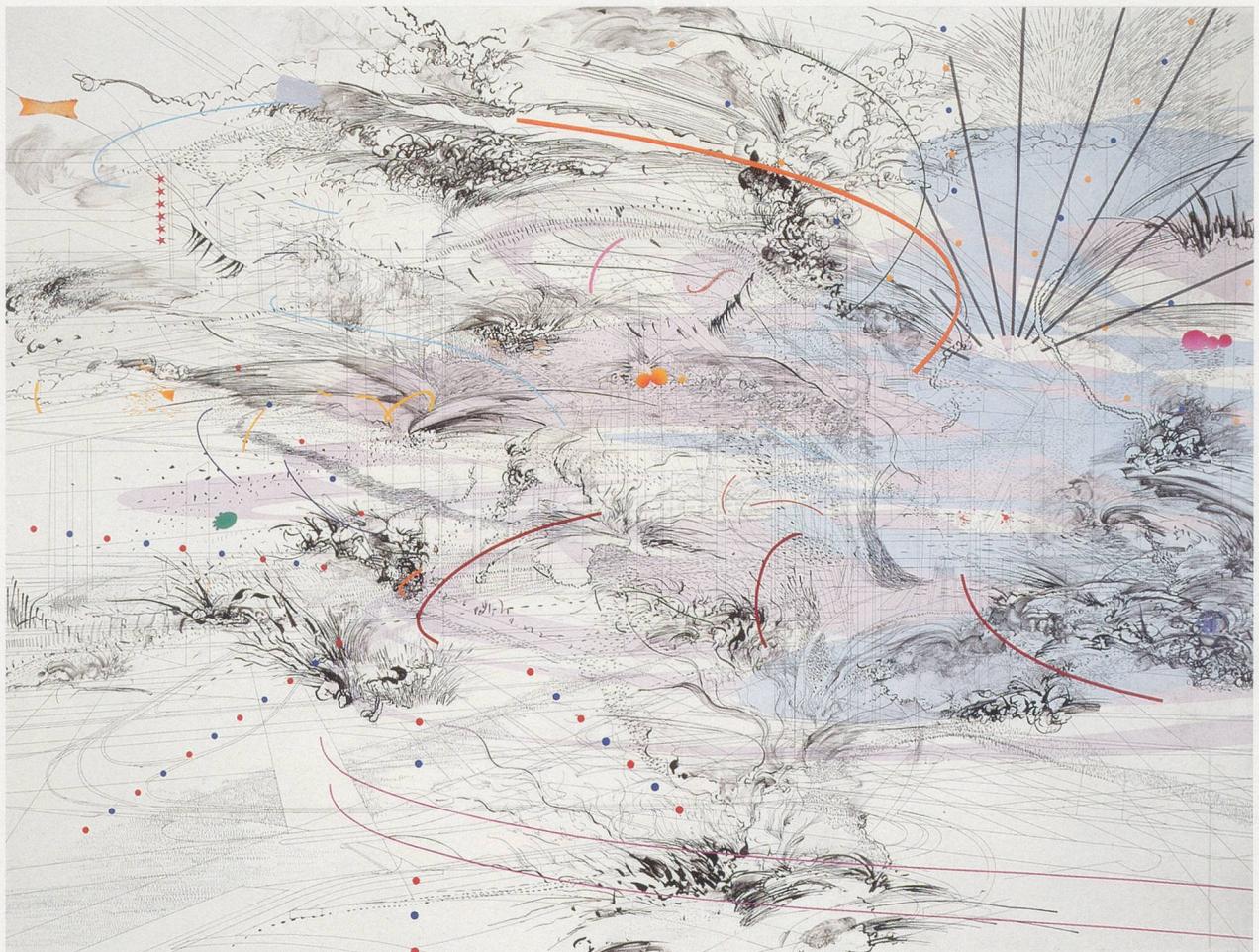
While much has been made of Mehretu's global background, the significant element of her biography is her birth in Ethiopia in 1970, a time when the country was trying to create a utopian society. Born into this context of resistance, she grew up watching the trials and tribulations involved in passionately pursuing a dream. Her belief in the possibility of change remains strong, as is evidenced by *SEVEN ACTS OF MERCY* (2004), which takes its title from a work of the same name painted by Caravaggio in 1607. The result of riot, the lack of mercy, and the need for protest have incredible relevance in our post-Katrina time. The seven acts are: feeding the hungry, relieving the thirsty, dressing the naked, offering hospitality to pilgrims, visiting prisoners, caring for the sick, and burying the dead. While, of course, unable to forecast the tragedy last fall, pic-

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON is the Director and Chief Curator of the Aspen Art Museum in Aspen, Colorado.

JULIE MEHRETU, *IMMANENCE*, 2004, *ink and acrylic on canvas, 6 x 8'* /

IMMANENZ, Tusche und Acryl auf Leinwand, 183 x 244 cm.

(PHOTO: CHRISTIAN CAPURRO)

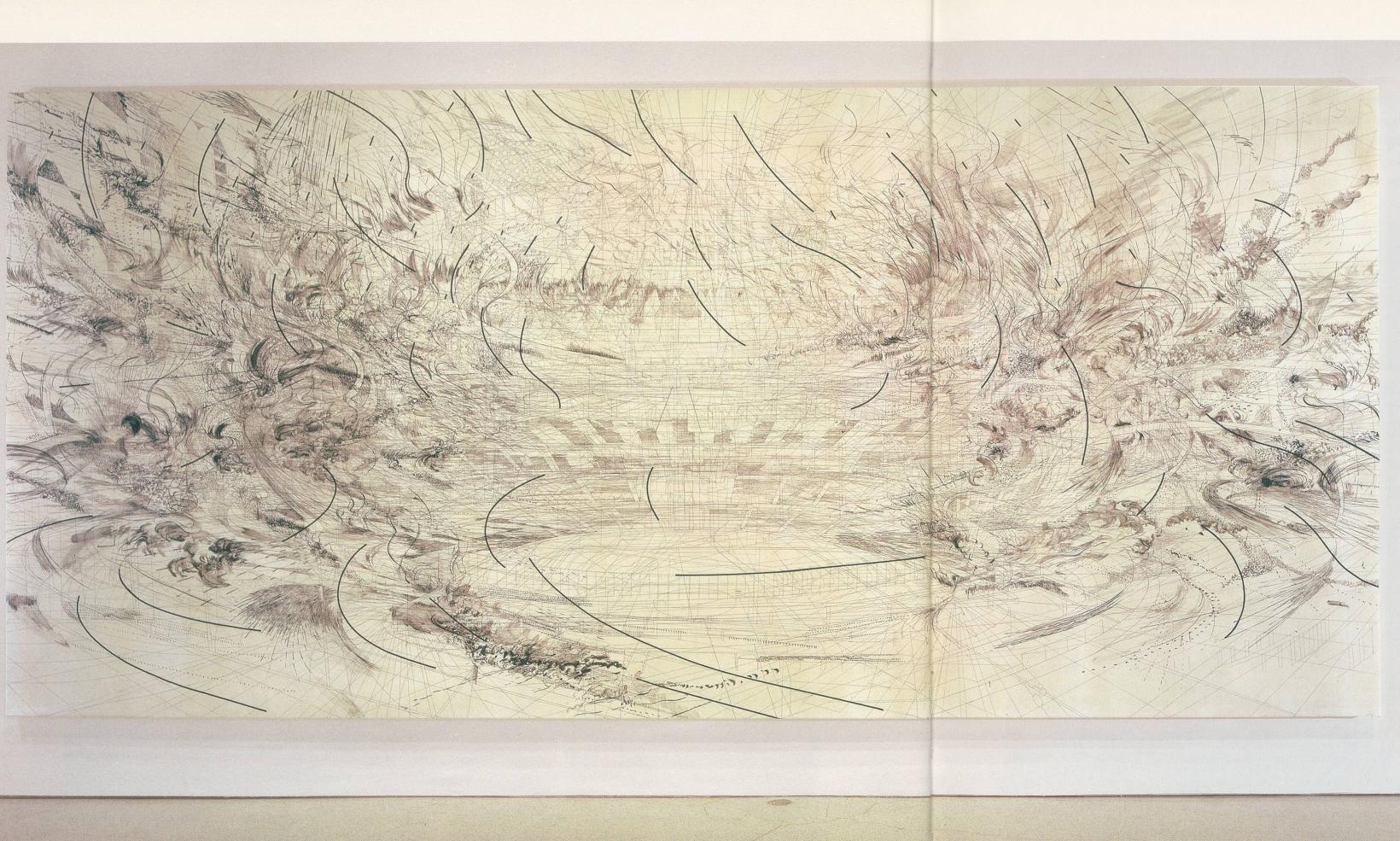


tured in the painting are thousands of ink-drawn marks that signify bursts of cultural resistance amid the ebb and flow of systems and organic orders. The painting can be read as a reaction against the bureaucratic systems of inaction, while simultaneously posing questions of cause and effect, fate and destiny, chance and divine intervention.

Three weeks after Katrina, Mehretu traveled to San Francisco and produced three prints that are collectively titled *HEAVY WEATHER* (2005). She has indicated that they are “about” hurricanes.⁵⁾ Like all

of her works they are “about” a lot more as well: a sensation of rapid movement, spatial confusion, an optical dance of uncontrolled nature. Mostly these sensations can be measured only against the human form, and the result of entering these works, albeit only visually, leaves me breathless. (This physical response to Mehretu’s work has happened to me before, yet it always catches me unprepared.)

Mehretu’s marks subtly dominate her works and have their own identities; like characters in a fantastical narrative or a collective attempt at social



change, they evolve and interact with each other. Certain marks are aggressors, some are constructors, while still others represent the everybody. The expressive, small ink-drawn gestures that rest upon the layers of accumulated resin can be seen as little fists raised in the air or as gathered pilgrims bent over in prayer. The abstract narratives combine geometric vectors of objects in motion, graphic brush-

fires, cartoon explosions, hatch marks, sickle shapes, and dots.⁶⁾ Mehretu incorporates a cartographic impulse in all her works; dazzling arrays of color and line are applied on a layered ground. She also adopts and distorts elements of consumer culture, ranging from street magazines with band listings to advertising graphics and sportswear logos. These diverse elements relate to each other in a superstructure that

suggests systems of motion: flight patterns, wind and water currents, airports, highways, subways, phone lines, satellite trajectories, urban and natural places where people meet.

CONGRESS (2003) evokes gates to a city or a stadium. With a distinctly urban feel, the characters are convening, as if for a massive event, such as a political rally, a WTO protest, or a Super Bowl. The gather-

JULIE MEHRETU, THE SEVEN ACTS OF MERCY, 2004,
ink and acrylic on canvas, 9 1/2 x 21' / DIE SIEBEN WERKE
DER BARMHERZIGKEIT, Tusche und Acryl auf Leinwand,
289 x 640 cm.

ing occurs under a panoply of flags created from appropriated iconography, from those of the United Nations, the Arab League, the European Union, and the United States. The flags are interchangeable and could function equally as logos for a sports team or as billboard advertisements: the blue lines from the Israeli flag, the green triangle from the Palestinian one, the Southern Cross from Australia. Mehretu is commenting on economic protectionist policies that create what architect Rem Koolhaas calls "fortress Europe." The tops of her works often show a tornado-like form whirling away, the exploding result of a stream of ideas, words, or perhaps a collective cheer. Though her forms often appear to be disintegrating or collapsing, the consistent formal element of Mehretu's work is a complex interplay of precision and chaos.

The War Drawings (1973—ongoing) of New York-based performance artist and Vietnam veteran Kim Jones were an early and direct influence on Mehretu. His ongoing series depicts a two-dimensional world inhabited by two constantly warring factions: x's and dots. Graphite and erasers allow for a sense of progress, the evidence of the erased marks indicating the past. In an intricate labyrinth of land and sea, cities are forever being built and knocked down, as troops are moved or killed—all by being erased and redrawn. The small gouaches of American artist Laylah Ali, though substantially different from Mehretu's paintings in size as well as media, share a similar content: social and ethnic struggles fundamental to the contemporary human condition. Both artists present these struggles removed from a specific time and place, with the exact cause of strife left to the viewer's imagination.⁷⁾

Asked about the existence of God in her work, Mehretu acknowledges the possibility of a higher being influencing, controlling, and weighing in on the activities.⁸⁾ Many of her paintings feature a form at the upper center of the work pushing down—

sometimes subtly, other times less so—upon the action in the center of the frame. The compositions reflect those of reverential paintings and architecture, leading the eye and the energy of the viewer upwards. And like characters in a John Woo film—Christian-influenced, tragic heroes caught in conflicts between loyalty and duty, friendship and honor, between right and wrong, good and evil—Mehretu’s abstract representations of the triumph of good can be seen as a call to action. Woo’s films also share with Mehretu’s work a frame full of frenetic energy and crisscrossing vectors.

The sources of Mehretu’s paintings are also historical. In fact, the brushwork recalls that of Chinese calligraphy. Known for his innovative style called *Si Ti Shu Shi* (calligraphic forces of the four script), Wei Heng (AD 252–291) identifies writing with the patterns of dynamic forces in nature, thereby making a correlation between the order of the cosmos and that of the human. Throughout history, there has been a progressive realization of the formal potential for visual expression of the written character, as well as a distinction made between script and style, the latter being individual and determined by various circumstances, including the calligrapher’s inner state.⁹⁾ Like Chinese calligraphy, which dictates the number of brushstrokes that making a tree requires, for example, Mehretu’s marks connote the essence of the forms she depicts and the ideas she promotes. The awakening of the individual in relation to the collective whole as well as to nature itself, present in Zen practices such as calligraphy, mirrors the role Mehretu holds in her own art making.

Connections between Mehretu’s work and that of Wassily Kandinsky are formal as well as intellectual. Kandinsky developed the notion of the affective purpose of art, based on the assumption that art must possess “soul” in order to elicit a response from the spectator, and that this soul, manifested in the balance of colors and composition, is in turn dependent on the integrity of the artist.¹⁰⁾ Mehretu is interested in this and also in what Kandinsky refers to in his essay from 1920 “The Great Utopia” when he talks about the inevitable implosion or explosion of our constructed spaces out of the sheer necessity of agency. “The coliseum, the amphitheater, and the

stadium are perfect metaphoric constructed spaces clearly meant to situate large numbers of people in a highly democratic, organized, and functioning manner,” Mehretu says. “It is in these same spaces that you can feel the undercurrents of complete chaos, violence, and disorder.”¹¹⁾

Mehretu has referred to at least one of her works as “propaganda painting.”¹²⁾ Art historian Kendall Taylor posits that American artists working in the 1930s, such as Ben Shahn, traditionally referred to as Social Realists, might more precisely be identified as ideologists, implying a visionary, idealist approach. These artists viewed themselves as the conscience of American society and banded together in the common struggle to make a positive impact on society.¹³⁾ Absent a larger working group, Mehretu in her paintings and drawings embodies this same visionary, idealist approach, what she calls her “language of resistance.” Keenly interested in the errors that form our current situations, she foregrounds not the failed utopia itself, but what failed and why, as well as what next and how. In the cyclical rise and fall of civilizations, governments, religious zeal, and social mores, Mehretu fearlessly maps the ever-idealistic utopian impulse. When one stands surrounded by her creations, the rallying cry for positivist social change is refreshingly welcome and almost audible.

1) Douglas Fogle and Olukemi Ilesanmi, *Julie Mehretu: Drawing into Painting* (Minneapolis: Walker Art Center, 2003), p. 7.

2) Ibid., pp. 13–14.

3) Lauri Firstenberg, “Painting Platform in NY,” *Flash Art*, November–December 2002, p. 70.

4) Julie Mehretu, conversation with author at artist’s studio in New York, March 10, 2004.

5) Kathan Brown, “Julie Mehretu: Heavy Weather,” *Crown Press Newsletter*, Winter 2006, n.p.

6) Fogle and Ilesanmi, op. cit., p. 7.

7) Chrissie Iles, Shamim Momin, “Laylah Ali,” *Whitney Biennial 2004* (New York: Whitney Museum of American Art, 2004), p. 147.

8) Mehretu, conversation with author, op. cit.

9) “Calligraphy: characters, scripts and style,” *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).

10) “Abstract Art: Pioneers, 1912–1920,” *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).

11) Fogle and Ilesanmi, op. cit., p. 14.

12) Fogle and Ilesanmi, op. cit., p. 16.

13) Kendall Taylor, “Propaganda: After 1900,” *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).



JULIE MEHRETU, CONGRESS, 2003, ink and acrylic on canvas, 70 x 102" /
KONGRESS, Tusche und Acryl auf Leinwand, 178 cm x 260 cm.

JULIE MEHRE TU: Anzeichen für ein himmlisches Donnerwetter

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON

Da Julie Mehretus Arbeiten nur so strotzen von einer Energie, die in der Vergangenheit Gruppen aufgebrachter Jugendlicher zur revolutionären Veränderung der Gesellschaft anheizte, denken wir unweigerlich an Punkrock, an die propagandistischen Graffiti in unseren Städten, an das *Free Speech Movement* der 60er Jahre (Berkeley) oder gar an die lenkende Hand Gottes. Der Wunsch nach einem grundlegenden gesellschaftlichen Wandel ist natürlich nicht auf die Jugend beschränkt: Rosa Parks war 42 Jahre alt, als sie sich in Montgomery, Alabama, weigerte, hinten im Bus Platz zu nehmen; und die ersten beiden Frauen, die einander im Februar 2004 in San Francisco offiziell das Ja-Wort gaben, waren 81 und 79 Jahre alt. Wie der Kurator Douglas Fogle schreibt, «wird Geschichte von aktiven Individuen gemacht, in

der Welt genauso wie in [Mehretus] Kunstwerken». ¹⁾ Das Verhältnis des Individuums zur Gemeinschaft, zum Ganzen – angeregt von subversiven, gegen das Establishment gerichteten Impulsen – bildet den geistigen Hintergrund von Mehretus Bildern. ²⁾ Die Künstlerin sagt, die Myriaden von Zeichen in ihren Arbeiten stünden für «Charaktere, die soziale Kontakte knüpfen». ³⁾ Ihre «privaten Kämpfer für utopische Ziele» bewahren eine gewisse Hoffnung, während sie sich innerhalb komplexer äußerer Gefilde abmühen und darauf hinarbeiten, eine zweifelhafte Veränderung zu erreichen. ⁴⁾

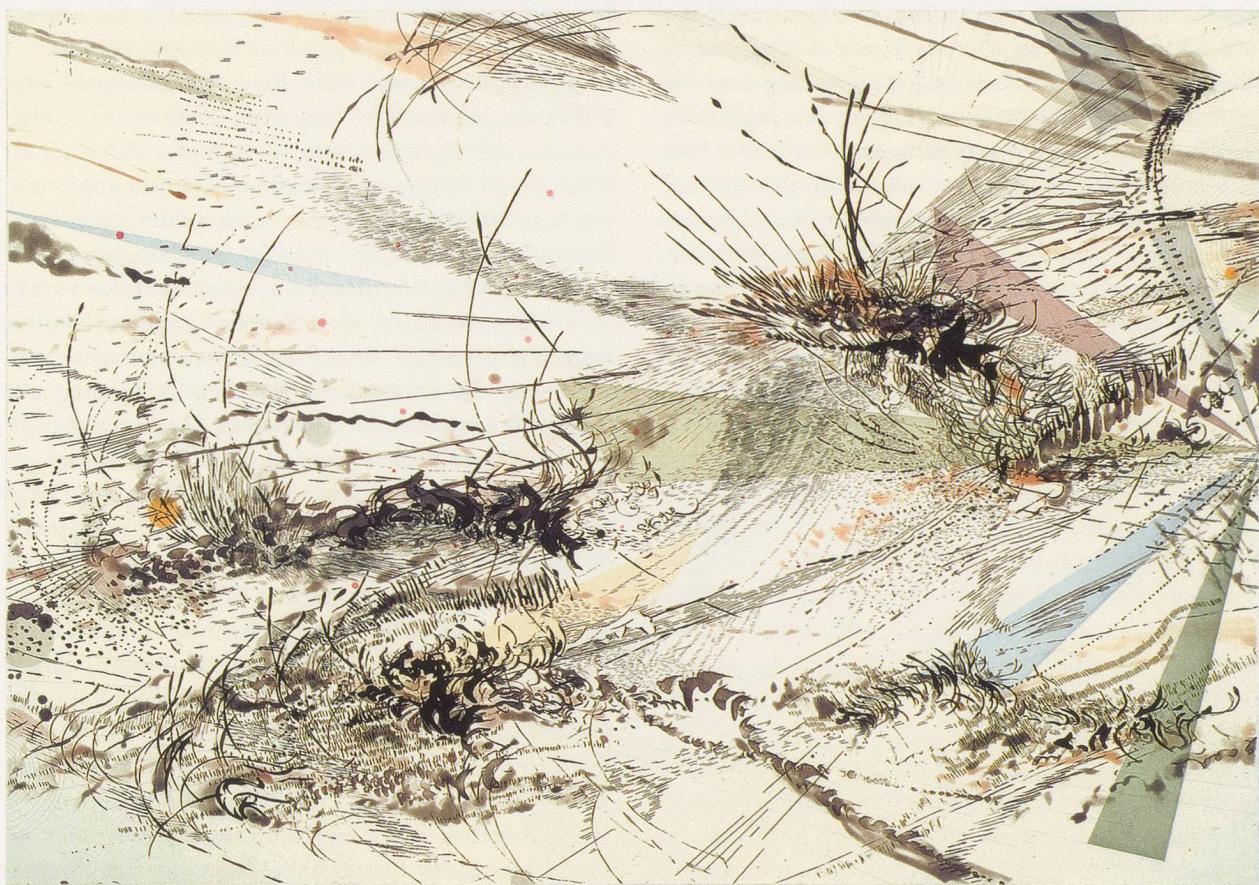
Obwohl viel Aufhebens um Mehretus globalen Hintergrund gemacht wurde, ist das entscheidende Element ihrer Biographie ihre Geburt in Äthiopien 1970, zu einer Zeit, als das Land versuchte, eine gesellschaftliche Utopie zu realisieren. In diesem Kontext des Widerstandes wuchs sie auf und sah die Belastungen und Widerwärtigkeiten, die mit dem leidenschaftlichen Festhalten an diesem Traum ver-

HEIDI ZUCKERMAN JACOBSON ist Direktorin und leitende Kuratorin des Aspen Art Museum in Aspen, Colorado, USA.

bunden waren. Ihr Glaube an die Möglichkeit von Veränderungen ist noch immer stark, wie SEVEN ACTS OF MERCY (Sieben Werke der Barmherzigkeit, 2004) beweist, dessen Titel einem Bild entliehen ist, das Caravaggio 1607 malte. Die Auswirkungen von Unruhen, der Mangel an Barmherzigkeit und das Bedürfnis aufzubegehrn sind heute, angesichts der Folgen des Wirbelsturms Katrina, unglaublich wichtig. Die sieben leiblichen Werke der Barmherzigkeit sind: Hungrige speisen, Durstigen zu trinken geben, Nackte bekleiden, Reisende beherbergen, Gefangene besuchen, Kranke pflegen, Tote begraben. Obwohl das Werk natürlich die Tragödie im letzten Herbst nicht vorwegnehmen konnte, zeigt das Bild Tausende mit Tusche gezogene Zeichen, die für Aus-

brüche kulturellen Widerstandes stehen, inmitten eines Auf und Ab der Systeme und organischen Strukturen. Das Bild kann als Reaktion gegen die systembedingte bürokratische Trägheit verstanden werden und stellt gleichzeitig Fragen nach Ursache und Wirkung, Schicksal und Vorsehung, Zufall und göttlichem Eingreifen.

Drei Wochen nach Katrina reiste Mehretu nach San Francisco und schuf unter dem Obertitel HEAVY WEATHER (Sturmwetter, 2005) drei Graphikblätter (Local Calm/Lokale Ruhe; Diffraction/Diffraktion; Circulation/Zirkulation). Sie deuten an, dass die Blätter von Wirbelstürmen handeln.⁵⁾ Wie in allen ihren Arbeiten geht es dabei jedoch um sehr viel mehr: das Gefühl schneller Bewegung, ein räumli-



JULIE MEHRETU, DIFFRACTION (from the Heavy Weather series), 2005, color sugar lift aquatint with aquatint, spit bite aquatint and hard ground etching on gampi paper chine colle, 35 1/2 x 46 3/4" / BEUGUNG (aus der Serie Stürmisches Wetter), Aquatinta mit Farbzuckertusche, Pinselätzung und Radierung auf Gampi Papier Chine-Collé, 90 x 119 cm.

ches Durcheinander und einen optischen Tanz, der unkontrollierbar ist. Meist werden diese Emotionen erst im Verhältnis zur menschlichen Gestalt fassbar, aber was geschieht, wenn man sich auf diese Arbeiten einlässt, raubt einem den Atem, obwohl es rein visuell ist. (Diese körperliche Reaktion auf Mehretus Kunst habe ich schon früher erlebt, und doch erfasst sie mich immer wieder.)

Mehretus Striche dominieren ihre Arbeiten auf subtile Art und Weise, sie verfügen über eine eigene Identität; wie gewisse Figuren in einer phantastischen Erzählung oder einem kollektiven Versuch zur gesellschaftlichen Veränderung entwickeln sie sich und interagieren miteinander. Manche Striche sind aggressiv, andere konstruktiv und wieder andere stehen für «jedermann». Die auf mehreren Kunstharschichten ruhenden expressiven, mit Tusche gezogenen Gesten könnten kleine, in die Luft gereckte Fäuste sein oder auch eine Versammlung von Pilgern, die ihre Köpfe im Gebet neigen. Die abstrakten Handlungsstrukturen vereinen geometrische Bahnen bewegter Objekte, graphische Pinselbuschfeuer, Cartoonexplosionen, Schraffurstriche, Sichelformen und Punkte.⁶⁾ Alle Arbeiten Mehretus sind von einem kartographischen Impuls getragen; berausende Kombinationen von Farben und Linien werden auf mehrschichtigem Grund aufgetragen. Sie verwendet und verzerrt auch Elemente der Konsumwelt, das geht von Strassenmagazinen, die musikalische Events ankündigen, bis zu Werbographik und Logos von Sportbekleidungsfirmen. Die verschiedenen Elemente stehen miteinander in Beziehung dank einer übergeordneten Struktur, die vielfältige Bewegungsarten andeutet: Flugrouten, Wind- und Wasserströmungen, Flughäfen, Autobahnen, U-Bahnen, Telefonverbindungen, Satellitenumlaufbahnen, Orte, wo Leute aufeinander treffen, sei es in der Stadt oder in der freien Natur.

CONGRESS (Kongress, 2003) erinnert an Eingangspforten zu einer Stadt oder einem Stadion. Es wirkt sehr urban, wie die Figuren sich hier zu einer Grossveranstaltung einfinden, vielleicht zu einer politischen Demonstration, einer Protestveranstaltung gegen die WTO oder zu einem *Super Bowl*-Match. Die Versammlung findet unter einem bunten Meer von Fahnen statt, die allerlei Elemente aus bestehenden

Emblemen aufweisen, solche der Vereinten Nationen, der Arabischen Liga, der Europäischen Union und der Vereinigten Staaten. Die Fahnen sind austauschbar und könnten ebenso als Logos für Sportmannschaften dienen wie als Reklameplakate: die blauen Linien der israelischen Fahne, das grüne Dreieck der palästinensischen, das Kreuz des Südens aus der Fahne Australiens. Mehretu kommentiert hier eine protektionistische Wirtschaftspolitik, die zu dem führt, was Rem Koolhaas die «Festung Europa» nennt. Im oberen Teil ihrer Arbeiten findet sich oft eine windhosenartig dahinwirbelnde Form, die explodierende Folge eines Stroms von Gedanken, Wörtern, vielleicht auch ein kollektives Auflachen. Obwohl ihre Formen oft auseinander zu fallen oder in sich zusammenzustürzen scheinen, ist das durchgehende formale Element in Mehretus Werk ein komplexes Zusammenspiel von Präzision und Chaos.

The War Drawings (Die Kriegszeichnungen, seit 1973) des in New York lebenden Performancekünstlers und Vietnamveteranen Kim Jones übten einen frühen und direkten Einfluss auf Mehretu aus. Diese noch nicht abgeschlossene Serie bildet eine zweidimensionale Welt ab, die von zwei einander fortwährend bekämpfenden Fraktionen bevölkert wird: x-förmigen Kreuzen und Punkten. Wenn Graphit und Radiergummi den Fortschritt repräsentieren, verweisen die erkennbar ausradierten Zeichen auf die Vergangenheit. In einem verzwickten Labyrinth aus Land und Wasser, werden ohne Ende Städte gebaut und niedergeissen, während Truppen bewegt oder ausgelöscht werden – all das geschieht durch Ausradieren und erneutes Zeichnen. Die kleinen Gouachen der amerikanischen Künstlerin Laylah Ali behandeln, auch wenn sie sich hinsichtlich Grösse und Medium deutlich von Mehretus Bildern unterscheiden, ein ähnliches Thema: gesellschaftliche und ethnische Auseinandersetzungen, die wesentlich zum heutigen Menschsein gehören. Beide Künstlerinnen zeigen diese Auseinandersetzungen völlig losgelöst von einer bestimmten Zeit oder einem bestimmten Ort und überlassen es der Phantasie des Betrachters, sich den genauen Grund des Streites vorzustellen.⁷⁾

Auf die Frage nach Anzeichen der Existenz Gottes in ihrem Werk räumt Mehretu durchaus die Mög-

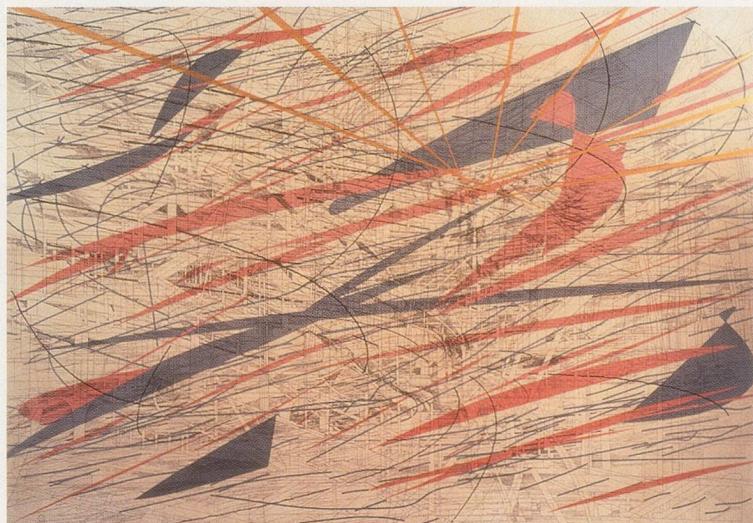
lichkeit ein, dass ein höheres Wesen ihr Tun lenke und beeinflusse.⁸⁾ In vielen ihrer Bilder gibt es oben in der Mitte eine Form, die – manchmal fast unmerklich, manchmal stärker – nach unten stösst, in Richtung auf das, was sich in der Mitte der Bildfläche abspielt. Die Komposition widerspiegelt jene von Bild- und Bauwerken, die Ehrfurcht einflössen sollen und das Auge und damit die Energie des Betrachters nach oben lenken. Und wie die Figuren in einem Film von John Woo – tragische Helden christlicher Prägung, verstrickt in Konflikte zwischen Loyalität und Pflicht, Freundschaft und Ehre, Recht und Unrecht, Gut und Böse – lassen sich Mehretus abstrakte Darstellungen des obsiegenden Guten als Aufforderung zum Handeln verstehen. Wie in Mehretus Arbeiten gibt es auch in Woos Filmen diese unbändige Energie und dieses wilde Hin und Her.

Mehretus Bilder haben auch historische Hintergründe. Tatsächlich erinnert ihre Pinselführung an die chinesische Kalligraphie. Wei Heng (252-291), bekannt durch seine bahnbrechende Abhandlung zur Kalligraphie, *Sitishu Shi*, erkennt in der Schrift dynamische Kraftmuster der Natur wieder und postuliert damit eine Entsprechung zwischen menschlicher und kosmischer Ordnung. Im Lauf der Geschichte hat man zunehmend das formale Potenzial des visuellen Ausdrucks geschriebener Zeichen erkannt und auch die Differenz zwischen Schrift und Stil; letzterer ist individuell und hängt von allerlei

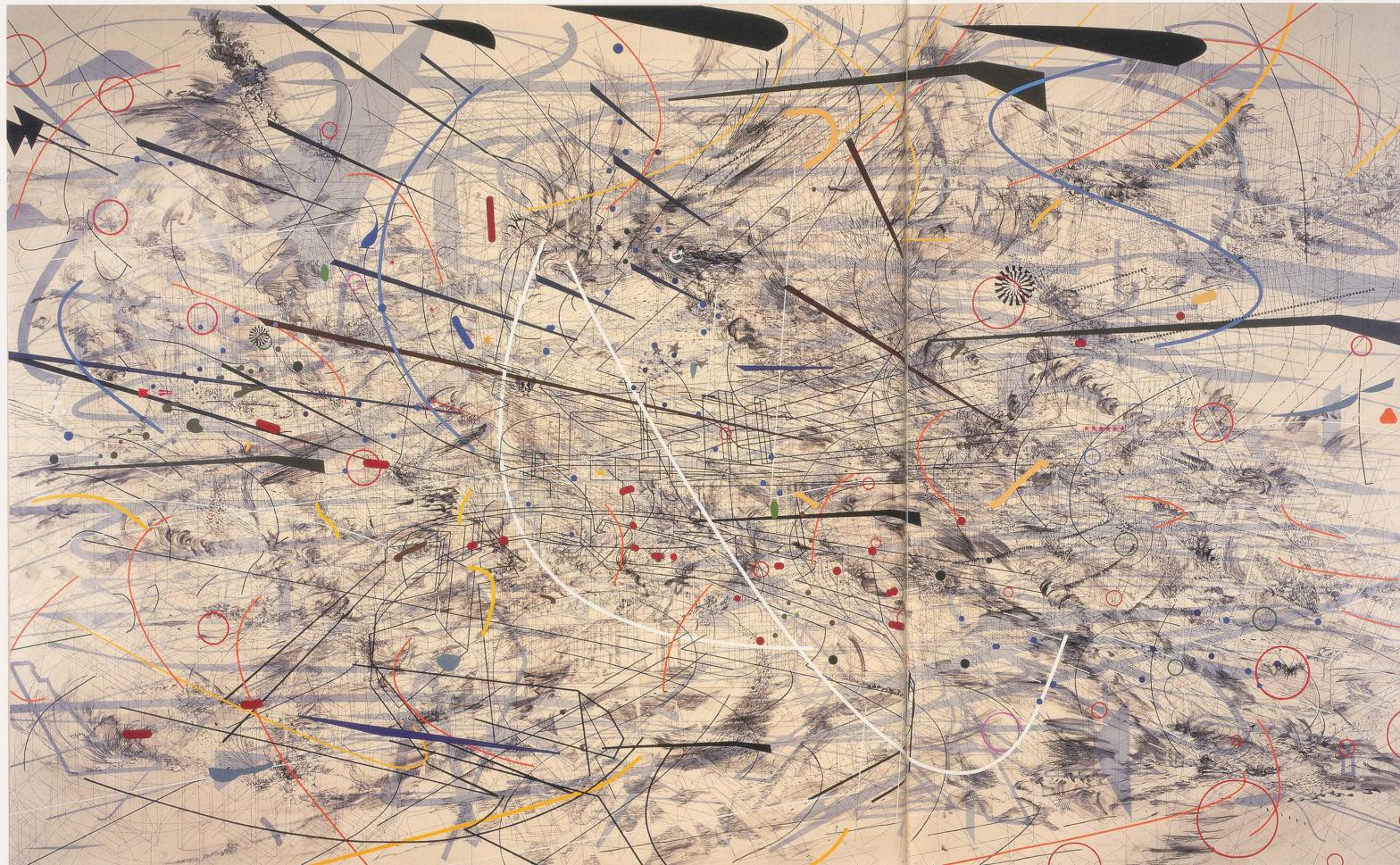
Umständen ab, auch vom Gemütszustand des Kalligraphen. Wie in der chinesischen Kalligraphie, die beispielsweise vorschreibt, wie viele Pinselstriche nötig sind, um einen Baum darzustellen, ist auch in Mehretus Zeichen das Wesen der abgebildeten Formen mitgemeint und ebenso die Idee, die zum Ausdruck gebracht werden soll. Die Erweckung des Einzelnen im Hinblick auf das kollektive Ganze und die Natur als solche, um die es in Zenpraktiken wie der Kalligraphie geht, entspricht der Aufgabe die Mehretu in ihrer eigenen künstlerischen Tätigkeit wahrnimmt.

Zwischen Mehretus Arbeiten und dem Werk von Wassily Kandinsky bestehen Verbindungen formaler wie geistiger Natur. Kandinsky hat die Idee der emotionalen Aufgabe der Kunst entwickelt, dabei stützte er sich auf die Annahme, dass Kunst eine «Seele» haben müsse, um beim Betrachter eine Reaktion hervorzurufen, und dass diese Seele, die in einem Gleichgewicht von Form und Komposition zum Ausdruck kommt, wiederum von der Integrität des Künstlers abhängig sei.⁹⁾ Mehretu interessiert sich für diese Zusammenhänge und auch für das, was Kandinsky in seinem Essay «Die grosse Utopie» sagt, als er über die unvermeidliche Implosion oder Explosion unserer aus der schieren Notwendigkeit zum Handeln konstruierten Räume spricht. «Das Kolosseum, das Amphitheater und das Stadion sind perfekte metaphorisch konstruierte Orte, eindeutig dazu da, eine

JULIE MEHRE TU, ARCADE, 2005, ink and acrylic on canvas, 7 x 10' / ARKADE, Tusche und Acryl auf Leinwand, 213 x 305 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)



JULIE MEHRETU, BLACK CITY, 2005, ink and acrylic on canvas, 9 x 16' /
SCHWARZE STADT, Tusche und Acryl auf Leinwand, 274 x 488 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)



große Menschenmenge auf äußerst demokratische, geordnete und funktionierende Art und Weise aufzunehmen», sagt Mehretu. «An denselben Orten spürt man aber auch die unterschwellige Tendenz

zum totalen Chaos, zu Gewalt und Unordnung.»¹⁰ Mehretu hat zumindest eines ihrer Bilder als «Propagandamalerei» bezeichnet.¹¹ Der Kunsthistoriker Kendall Taylor behauptet, dass man die amerikanischen Künstler der 30er Jahre, wie Ben Shahn, die gewöhnlich als Sozialrealisten gelten, eher und präziser als Ideologen des Visionären, Idealistischen bezeichnen müsste. Diese Künstler verstanden sich selbst als Gewissen der amerikanischen Gesellschaft und verbündeten sich untereinander im gemeinsamen Bemühen, die Gesellschaft zum Besseren hin zu beeinflussen.¹² In Abwesenheit eines solch größeren Zusammenhangs zeigt Mehretu in ihren Bildern und Zeichnungen denselben visionären, idealistischen Ansatz, sie nennt es ihre «Sprache des Widerstands». Mit wachem Interesse für die Irrtümer, die zu unserer gegenwärtigen Lage geführt haben, stellt sie nicht die gescheiterte Utopie in den Vordergrund, sondern das, was im Einzelnen schief ging und warum – und was demnächst schief laufen wird und wie. Im Zyklus von Aufstieg und Fall der Zivilisationen und Regierungen, der religiösen Fanatismen und gesellschaftlichen Sitten verzeichnet Mehretu furchtlos den ewig anhaltenden idealistischen utopischen Impuls. Steht man inmitten ihrer Werke, ist einem der vereinte Aufschrei für einen gesellschaftlichen Wandel zum Besseren erfrischend willkommen, ja man glaubt fast, ihn akustisch zu hören.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) Douglas Fogle und Olukemi Ilesanmi, *Julie Mehretu: Drawing into Painting*, Walker Art Center, Minneapolis 2003, S.7.

2) Ebenda, S. 13–14.

3) Lauri Firstenberg, «Painting Platform in NY», *Flash Art* (November–Dezember 2002), S. 70.

4) Julie Mehretu am 10. März 2004 im Gespräch mit der Autorin im Atelier der Künstlerin in New York.

5) Kathan Brown, «Julie Mehretu: Heavy Weather», *Crown Press Newsletter* (Winter 2006), unpaginiert.

6) Fogle und Ilesanmi (wie Anm. 1), S. 7.

7) Chrissie Iles et al., «Laylah Ali», in: *Whitney Biennial 2004*, Ausstellungskatalog, Whitney Museum of American Art, New York 2004, S. 147.

8) Julie Mehretu im Gespräch mit der Autorin.

9) «Abstract Art: Pioneers, 1912–1920», *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).

10) Fogle und Ilesanmi (wie Anm. 1), S. 14.

11) Fogle und Ilesanmi (wie Anm. 1), S. 16.

12) Kendall Taylor, «Propaganda: After 1900», *The Grove Dictionary of Art Online* (Oxford University Press, www.groveart.com).



JULIE MEHRETU, UNTITLED, 2005, ink and graphite on paper,
26 x 40" / OHNE TITEL, 2005, Tusche und Graphit auf Papier,
66 x 101 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

Layer Me This

CHRIS ABANI

*Well, let's see now. I shall speak about how
we do things when we go and seek the peyote,
how we change the names of everything.*

Ramón Medina Silva¹⁾

I am a tatterdemalion. You cannot believe anything I say.

In Jacques Derrida's reading of The Book of Revelation, "as soon as one no longer knows who speaks or who writes, the text becomes apocalyptic."²⁾ If we substitute art for writing and the absent painter for the speaker, we have arrived at what Julie's art does. Julie's canvases are the place where the ineffable meets the skin, meets the human. This convergence, like a drop of water falling on the ground, shatters into infinite simultaneities. Transubstantiations. And on this skin, this place of sacrifice, the painter carves the signs, the marks that bend always towards language and yet without touching, pass through into the realm of the metaphysical. There is little difference between the symbols that emerge in Mehretu's work and cryptography, and an even smaller step between said cryptography and angelology.

CHRIS ABANI's most recent book is *Becoming Abigail Akashic*, 2006. He has received the Hemingway/PEN Award, the Prince Claus Award, the Hurston/Wright Legacy Award, and a Lannan Literary Fellowship.

Art and the psychology of perception, I guess, mean that to us, the face of God emerges in everything. See diagram below:

ps: As I write this, I should be smoking a Gitane, sipping on Nigerian beer, sitting on an Italian leather chair while at my desk which should be made in Indonesia. It seems only appropriate.

One could exchange inordinate amounts of fleeting impressions on Julie's work until we realize that all these words are only veils. The peyote journey must be made; there is no reading about it.

ps: I hope you are enjoying the words though.

You can trust always in the nomadic. That certain ley lines will remain unsingable archetypal scarifications on the earth that will yield no specificity, destination, or comfort; instead they birth always the melancholic seed of the search as one is led line by line to the place of a better question.

ps: Je comprend? Or as the Igbo would say: I gotakwara?

This is the thing about mystery. Too much of it and the demystification becomes illusory (if you don't believe me ask Sai Baba). Too little and the world is bereft of magic.

Julie tips back the beer bottle. Christian wants to smoke. The tablecloth is not the same. Two pieces of African fabric joining in a ridge like scar tissue. Jessica mops the sauce with a piece of Njera. There is a baby that will not sleep.

Controlled burn? No, not sex on a shag carpet, but what firemen do to make a fire lose its appetite. Controlled chaos? Even Heisenberg wouldn't touch that one. Julie does. Controlled chaos I mean, not burn—rug or otherwise. But her paintings do make you lose your appetite for the definable. Look, I'm not going to argue with you.

You can stop anytime you like, Jessica says as I struggle with the food that Julie piles on my plate. The trick is to leave a little on the plate, that way you're still working, she says. I suppose I could; stop before the taboo and the consequences. I smile at her and finish the last of the food. Julie stands up again.

The Tuareg are called "The Blue People" because the indigo dye that colors their clothes bleeds onto their skin. Tuareg means "Abandoned by God." The Tuareg are the freest most

nomadic people on earth. The Tuareg believe the door of mysteries leads to all answers. Always nestled in the crumbling mud wall of a thirteenth century mosque in Timbuktu, it is a thick, ornately carved, wooden door. Silver emblems decorate the edgings. There are no visible hinges, doorknobs, or even keyholes. This is “the door of mystery.” It cannot be opened. Every fifty years a new door mysteriously appears.

You could engage with the dialectic all your life. You can decode, decipher, extrapolate, conceptualize, define, re-define, construct the deconstructed rhizome and still it would elude you.

ps: note from Gaby: A rhizome is always already deconstructed.

I am not as engaged with the rhetorical and political as I once was, Julie says as we stand in her new studio. I am curious about the symbolic, I just want to take a line here, a curl there, even a moment of color and just follow it. See where it leads, you know? I can barely hear her. I am staring at a canvas she has only just begun. I can see it, I think. Like that time in the grotto in the Nigerian seminary, where underneath the statue of the virgin was a glass panel where the pure of heart can see the apparition of Mary: I lied. I didn’t see it at all. I told you I am a tatterdemalion.

Maps claim the same lie. There is no science to cartography, it is merely chance. Like psychogeography, the place you arrive at is the crosshairs of chance and intuition guided by lines and numbers. When you arrive in a city, it is nothing like the map. Yet the city is contained in the map. Every detail, every moment. Here is an algorithm for exploring Julie’s work:

{

\

Locate the star in the painting. There is always one.

Move two hand spans left, one hand’s span north

One hand’s span south, two hand spans right.

Repeat.

}

You may also cast the I Ching and find out that there is nothing that cannot be stopped by the little white wedge.

Ask my mom if you don’t believe me.

Yoshua thinks that in the tradition-heavy, overly articulated, classified and explored world of painting, it’s remarkable that Julie can find a place so compellingly original, and vital to occupy. I nod and pass the salt before I scribble in my moleskin: *inevitable*.

Lev Rubenstein, in *Catalogue of Comedic Novelties*, says: “You could wander in a conceptual forest, not caring at all about the true goal of the trip.”³⁾



I am reading his book in a gallery where one of Julie's paintings hangs. The painting is huge and creates audible gasps, grunts, shivers, and silence in the viewers. Perhaps Julie knows something we don't. Maybe the goal is to wander in the conceptual forest: see the trees behind the trees and the world behind the world and the ground beneath the ground. Perhaps we are both Hansel and the birds. We scatter breadcrumbs then follow ourselves eating our chance of escape. Ah, I think, what I wouldn't give for a conceptual cup of coffee right now.

•
From: "There Are No Names for Red"

XIV

In the end it just happens.
Reasons are only logs to bank the fire of hope.
In Rwanda, before the genocide, the word for rape was the same as marriage.
The idea of gestural fragments.
These are the spells, these are the spells: ant's eggs for falling out of love.
The ghosts of washing drying on the line, like birds weaned at home.
The urge is to migrate, restless.
Some of our truest conversations are in diners.
My hands have known this experience



JULIE MEHRETU, LOOKING BACK TO A BRIGHT NEW FUTURE, 2003, ink and acrylic on canvas, 95 x 119" /

BLICK ZURÜCK AUF EINE SCHÖNE NEUE ZUKUNFT, Tusche und Acryl auf Leinwand, 241 x 302 cm.

(PHOTO: ERMA ESTWICK)

the making and breaking of my spirit in this craft.
Held.
In the nebulous frame of words.
Those stormy symphonies of Beethoven.
Figures of impossible dimensions.

Ronald Gottesman will argue that aboriginal art is more than just marks. More even than mere physical cartography. He believes they are as much cultural, linguistic, and even psychological cartographies. Ron is also an excellent chef of Szechwan cuisine.

When Julie says, "I am interested in the multi-faceted layers of place, space, and time that impact the formation of personal and communal identity," does she mean that she wants to explore the melancholic discontent of displacement? Or the displacement of melancholic discontent? I should know, I love Charlie Parker's "Loverman."

These paintings collapse the space between you and them. They literally invade your consciousness like a virus. These are the "real thing": elemental and disquieting. The lyric swirl at the center of all Julie's work constantly makes and unmakes the entire world. Always new again, every viewing is an event. The true lyric automaton that drove Yeats to abstractions and cuckoo clocks and Rilke first to dolls and then suicidal angels is fully embodied here. Every inch of the canvas is simultaneously the center and the edge. Can I get a blackhole?

"Dear Derek Walcott, Patron Saint of Shipwrecked Poets."

I am not Crusoe, though I may want to be.
I am a man though. That much at least is not
desire. I am building a fire, a funeral pyre
for the attavus. For the ritual. I am
burning to ash in my desperate signaling.
In the distance. A fire burning and a man.

There is a storm inside this geometry.

There is a revolution inside this house.

Buildings are the places we shape and reshape our lives. There is a red house at the end of the street with a purple door, in the land of Mordor. Corridor. And crows that sit in parliaments. Riddle me this. My father has fallen into death and his language follows behind him. My love is like breath in a cold dark cave and time. I pick through the ruins of Julie's art in silence.

Magpie, I say, when asked what kind of bird Julie is.
Klepto, klepto where you gonna go – o? Does your daddy know that you're gonna paint a revolution – o?

Her characters do not colonize the clean lines of architecture. The lines colonize the chaos. This is Lagos. So what if the streets end in swamps? It's like when you begin by drawing a circle, Matt says, and end up with an eye.

What do you see in this work?

There is a trumpet blowing a black star. Bald-headed African soldiers goosestep with rocket launchers. They haven't eaten in days. Gandhi's funeral cortege moving through the heart of a nation and Einstein weeps for this loss. DBNL Squared, I believe is the right equation.

Somebody is throwing a poem at a tank and another to the left laughs as his lover says, yes, yes, yes. Is that Gandalf dressed like the Pope? A dark sun, a dark son. In the storm there is a motorized crane reaching for a power line, its neck bent out of shape like a giraffe with a broken neck. African women swaying in the sun.

Julie believes Addis Ababa is the center of the world. No, she doesn't. This is nothing more than a child drawing the world in the sand. A careless foot smudges it. It is still the world.

The chokecherry tree on Sethe's back is real. The Watts Towers are more than a dream beside a rail track in a Los Angeles ghetto. The towers of skulls and bones in classrooms in Rwanda do not unstitch you as much as clothes hanging on a line, red with dry blood and full with the breeze from the window.

The hood is not to protect you from the firing squad. It is to protect the firing squad from your eyes.

I heard that when Britain insisted that the Taliban stop executing people in the soccer stadium, the Taliban were happy to comply on the condition that Britain built them a new killing stadium. They assured the soccer loving English that it was not their intent to interfere with the game. I may be lying.

Perhaps it is not Julie's paintings that need excavation.
Perhaps the paintings demand that we excavate ourselves.
Perhaps Julie is not a cartographer, but a lens grinder.
Perhaps these paintings are layers of reality and history and politics.
Perhaps Julie is a shaman and these marks are her personal language.

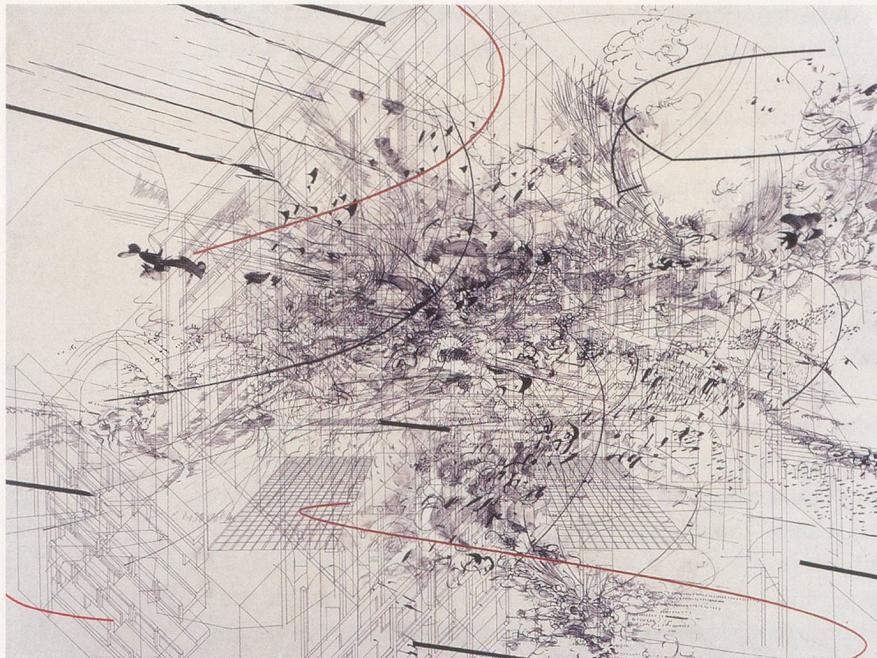
How come we all speak it?

JULIE MEHRETU, UNTITLED (DERVISH), 2005,
ink and acrylic on canvas 3 x 4' / OHNE TITEL (DERWISCH),
Tusche und Acryl auf Leinwand, 91 x 122 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)

1) Jed Rasula and Steve McCafferty, eds., *Imagining Language: An Anthology* (Cambridge: The MIT Press, 1998).

2) Ibid. p. 129.

3) Lev Rubinstein, *Catalogue of Comedic Novelties*, translated by Philip Matres and Tatiana Tulchinsky (Brooklyn: Ugly Duckling Presse, 2004) card #26.



CHRIS ABANI

In Schichten, bitte

Nun, also. Ich werde gleich davon sprechen, wie wir die Namen aller Dinge vertauschen... Wenn wir hinübergehen ins Peyoteland.

Ramón Medina Silva¹⁾

Ich bin ein lumpiger Parasit. Sie dürfen nichts von dem glauben, was ich sage.

In Jacques Derridas Interpretation der Offenbarung heisst es: «Von dem Augenblick an, wo man nicht mehr weiss, wer spricht oder wer schreibt, wird der Text apokalyptisch.»²⁾ Ersetzen wir Schreiben durch Kunst und das schreibende Subjekt durch ein malendes, gelangen wir zu Julie Mehretus Malerei. Julies Leinwände sind der Ort, wo das Unaussprechliche auf die Haut trifft, auf Menschliches trifft. Dieses Aufprallen, wie ein Wassertropfen, der zu Boden fällt, zerspritzt in unendlich viele Gleichzeitigkeiten. Verwandlungen. Und auf diese Haut, diesen Opferplatz, ritzt die Malerin die Zeichen, Male, die immer zur Sprache hin tendieren

CHRIS ABANI ist Dichter und Schriftsteller; er stammt aus Nigeria und lebt heute in Kalifornien. Er wurde für seine Werke mehrfach ausgezeichnet, ist Middleton Fellow an der University of South California und Gastprofessor an der University of California Riverside. Sein Roman *Graceland* ist auch in deutscher Übersetzung erhältlich (C.H. Beck Verlag, München 2004).

und dann doch reibungslos ins Metaphysische entwischen. Von den Symbolen, die in Mehretus Werk auftauchen, ist es nicht weit zur Kryptographie, und noch kleiner ist der Schritt von der Kryptographie zur Angelologie.

Kunst und Wahrnehmungspsychologie bedeuten uns, glaube ich, dies, das Antlitz Gottes scheint überall auf. Siehe unten stehendes Diagramm:

P.S. Während ich dies schreibe, sollte ich eigentlich eine Gitane rauchen, an nigerianischem Bier nippen und auf einem italienischen Ledersessel an meinem Pult sitzen, das wiederum aus Indonesien stammen sollte. Das schiene mir nicht mehr als recht.

Es liessen sich Unmengen flüchtiger Eindrücke über Julies Arbeit austauschen, bis man erkennen würde, dass all die Worte nur verschleiernd wirken. Die Suche nach Peyote will angetreten sein; man kann sie sich nicht anlesen.

P.S. Ich hoffe, Sie finden dennoch Gefallen an den Worten.

Auf das Nomadische ist immer Verlass. Darauf, dass manche Prärielinien unsingbare archetypische Vernarbungen des Erdbodens sind, die nichts Besonderes hergeben, weder Richtung noch Trost; stattdessen bringen sie zuverlässig die melancholische Saat der Suche hervor, während man von Linie zu Linie weiter geführt wird, hin zu einer besseren Frage.

P.S. Je comprend? Oder, wie der Igbo sagen würde: I gotakwara?

So ist es eben mit dem Wunderbaren. Zu viel davon, und jede Aufklärung wird illusorisch (wer mir nicht glaubt, frage Sai Baba). Zu wenig, und die Welt verliert ihren Zauber.

Julie schiebt die Bierflasche zurück. Christian will rauchen. Das Tischtuch ist nicht überall gleich. Zwei afrikanische Stoffe sind zusammengefügt wie mit einer Art Narbengewebe. Jessica wischt die Sauce mit einem Stück Njera auf. Und das Baby will nicht schlafen.

Kontrollierte Verbrennung? Nein, nicht Sex auf einem Zottelteppich, sondern was die Feuerwehr tut, um dem Feuer den Appetit zu verderben. Kontrolliertes Chaos? Nicht einmal Heisenberg würde sich an so was heranwagen. Julie schon. Ans kontrollierte Chaos, meine ich, nicht an die Verbrennung – auf dem Teppich oder sonstwie. Aber ihre Bilder verderben einem den Appetit auf das Definierbare. Nein, darüber lasse ich nicht mit mir streiten.

Du kannst jederzeit aufhören, wenn du willst, sagt Jessica, als ich mit dem Essen kämpfe, das Julie mir auf den Teller häuft. Der Trick ist, immer etwas auf dem Teller liegen zu lassen, dann bist du quasi immer noch damit beschäftigt, sagt sie. Das könnte ich wohl; aufhören,

bevor der Tabuzustand samt seinen Folgen eintritt. Ich lächle ihr zu und esse den letzten Bissen. Julie steht wieder auf.

Man nennt die Tuareg auch «Die blauen Menschen», weil das Indigoblau ihrer Kleidung auf ihre Haut abfärbt. Tuareg heisst: «Von Gott verlassen». Die Tuareg sind das unabhängigsste, nomadischste Volk der Welt. Die Tuareg glauben, dass das Tor der Wunder zu allen Antworten führt. Es ist ein massives, kunstvoll geschnitztes Holztor, das sich seit eh und je in die bröckelnde Lehmwand einer Moschee aus dem 13. Jahrhundert in Timbuktu schmiegt. Die Einfassung ist mit silbernen Symbolen verziert. Es gibt keine sichtbaren Angeln, Türknäufe oder gar Schlüssellocher. Das ist das «Tor der Wunder». Es lässt sich nicht öffnen. Alle fünfzig Jahre erscheint auf geheimnisvolle Weise ein neues Tor.

Mit dem Dialektischen könnte man sich das ganze Leben lang befassen. Man kann entschlüsseln, entziffern, extrapolieren, in Begriffe fassen, definieren, neu definieren, das dekonstruierte Rhizom konstruieren, und dennoch würde es einem entwischen.

P.S. Hinweis von Gaby: Ein Rhizom ist immer schon dekonstruiert.

Ich bin nicht mehr so sehr am Rhetorischen und Politischen interessiert wie früher, sagt Julie, als wir in ihrem neuen Atelier stehen. Das Symbolische reizt mich, ich will einfach nur da eine Linie ziehen, dort einen Kringel, vielleicht sogar ein Farbmoment und mich davon



JULIE MEHRETU, ALTER, 2005, ink and acrylic on canvas 3 x 4' /
ÄNDERN, Tusche und Acryl auf Leinwand, 91 x 122 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)

leiten lassen. Sehen, wohin es führt, weisst du? Ich kann sie kaum hören. Ich starre auf ein Bild, das sie eben erst begonnen hat. Ich glaube, ich kann es sehen. Wie damals in der Grotte des nigerianischen Priesterseminars, wo unterhalb der Statue der Heiligen Jungfrau eine Glasplatte angebracht war, in der alle, die reinen Herzens sind, die Erscheinung Marias erblicken: Ich habe gelogen. Ich konnte überhaupt nichts sehen. Ich sagte ja, ich bin ein lumpiger Parasit.

Karten begehen dieselbe Lüge. Die Kartographie hat nichts Wissenschaftliches an sich, sie ist reiner Zufall. Genau wie Psychogeographie; geleitet von Linien und Zahlen landet man schliesslich im Fadenkreuz von Zufall und Intuition. Kommt man in eine Stadt, ist sie überhaupt nicht wie auf dem Stadtplan. Und doch ist die Stadt im Plan enthalten. Jede Einzelheit, jeder Moment. Das ist ein Algorithmus, der sich zur Erforschung von Julies Arbeit eignet.

{

\

Finde den Stern im Bild. Es gibt immer einen.

Gehe zwei Handbreit nach links, eine Handbreit nach Norden,
Eine Handbreit nach Süden, zwei Handbreit nach rechts.

Wiederhole dies.

}

Du kannst auch ein I-Ging werfen und entdecken, dass es nichts gibt, was nicht mit dem kleinen weissen Keil verhindert werden könnte.

Frag meine Mutter, wenn du mir nicht glaubst.

Yoshua hält es für bemerkenswert, dass es Julie gelungen ist, in der traditionsbeladenen, überartikulierten, überklassifizierten und übererforschten Welt der Malerei einen derart überzeugend eigenständigen und bedeutenden Platz einzunehmen. Ich nicke und reiche das Salz weiter, bevor ich in mein Moleskin-Büchlein kritzle: unvermeidlich.

Lew Rubinstein sagt irgendwo in seinem Katalog der Komödienneuheiten: «Es ist möglich, durch den Wald der Begriffe zu irren, ohne sich auch nur um das wahrhafte Ziel der Reise zu kümmern.»³⁾

Ich lese dieses Buch in einer Galerie, in der eines von Julies Bildern hängt. Das Bild ist riesig und lässt die Betrachter hörbar nach Luft schnappen, grunzen, frösteln und verstummen. Vielleicht weiss Julie etwas, was wir nicht wissen. Vielleicht ist das Ziel tatsächlich, durch den Wald der Begriffe zu irren: die Bäume hinter den Bäumen zu sehen, die Welt hinter der Welt und den Boden unter dem Boden. Vielleicht sind wir beides zugleich, Hänsel und die hungrigen Vögel. Wir streuen Brotkrumen, folgen unserer eigenen Spur und essen die einzige Möglichkeit zu entkommen selbst auf. Ah, denke ich, was würde ich gerade jetzt nicht geben, für eine begriffliche Tasse Kaffee.

Aus: *Es gibt keine Namen für Rot*

XIV

Am Ende passiert es einfach.

Begründungen sind nur Scheiter, die das Feuer der Hoffnung ersticken.

In Ruanda, vor dem Genozid, war das Wort für Vergewaltigung und Hochzeit ein und dasselbe.

Die Idee gestischer Fragmente.

Das sind die Zauber, das sind die Flüche: Ameiseneier um sich zu entlieben.

Die Geister des Waschens trocknen an der Leine wie zuhause entwöhnte Vögel.

Der Drang besteht darin zu wandern, rastlos.

Unsere aufrichtigsten Gespräche führen wir oft im Schnellimbiss.

Meine Hände haben diese Erfahrung gekannt das Schmieden und Zerbrechen des eigenen Geistes in diesem Beruf. Gehalten.

Im nebelhaften Gerüst der Worte.

Diese stürmischen Symphonien von Beethoven.

Chiffren von unvorstellbarer Grösse.

Ronald Gottesman würde sagen, dass die Kunst der Ureinwohner mehr sei als nur zeichenhaft. Ja, sogar mehr als eine bloss physische Form von Aufzeichnung. Er glaubt, dass es sich dabei sowohl um eine kulturelle und linguistische als auch um eine psychologische Kartographie handelt. Ron ist auch ein ausgezeichneter Meister der Küche von Szechwan.

Wenn Julie sagt, «Mich interessieren die vielen Facetten und Schichten von Ort, Raum und Zeit, welche die Entstehung der persönlichen und kollektiven Identität beeinflussen», meint sie, dass sie den melancholischen Unmut des Vertriebenseins untersuchen will? Oder die Vertreibung des melancholischen Unmuts? Ich sollte es eigentlich wissen, ich mag Charlie Parkers «Loverman».

Diese Bilder lassen den Raum zwischen uns und ihnen einstürzen. Sie fallen buchstäblich wie Viren in unser Bewusstsein ein. Sie sind «das Wahre»: elementar und beunruhigend. Der lyrische Strudel im Zentrum aller Arbeiten von Julie erzeugt und zerstört immer wieder die ganze Welt. Immer wieder wird jedes Betrachten zum Ereignis. Hier ist der wahre lyrische Automatismus verkörpert, der Yeats zu Abstraktionen und Kuckucksuhren trieb und Rilke erst zu Puppen und später zu selbstmörderischen Engeln. Jeder Quadratzentimeter Leinwand ist Zentrum und Rand zugleich. Kann ich ein Schwarzes Loch haben?

Lieber Derek Walcott, Schutzpatron der schiffbrüchigen Poeten

Ich bin nicht Crusoe, vielleicht wär ichs gern.

Ich bin ein Mann. Dies wenigstens ist nicht nur Wunsch. Ich mache ein Feuer für die Bestattung

des Atavus. Für das Ritual. Zu Asche
verbrenne ich, verzweifelte Zeichen sendend.
Aus der Ferne. Ein Feuer, das brennt, und ein Mann.

•

In dieser Geometrie wütet ein Sturm.

In diesem Haus herrscht Revolution.

Gebäude sind die Orte, wo wir unser Leben gestalten und verändern. Am Ende der Strasse steht ein rotes Haus mit einer violetten Tür, im Lande Mordor. Korridor. Und Krähen, die in Parlamenten sitzen. In Rätseln, bitte. Mein Vater ist in den Tod hineingefallen und seine Sprache folgt ihm nach. Meine Liebe ist wie Atem in einer kalten dunklen Zeit und Höhle. Schweigend stochere ich durch die Ruinen in Julies Kunst.

Elster, sage ich, auf die Frage, was für ein Vogel Julie sei.

Klepto, Klepto, wo willst du hin – oh? Weiss dein Daddy, dass du eine Revolution malen wirst – oh?

Ihre Figuren nehmen die klaren Linien der Architektur nicht in Beschlag. Die Linien nehmen das Chaos in Beschlag. Das ist Lagos. Also, was solls, wenn die Strassen im Sumpf enden? Es ist, wie wenn du einen Kreis zu zeichnen beginnst, sagt Matt, und ein Auge dabei herauskommt.

•

Was siehst du auf diesem Bild?

Eine Trompete bläst einen schwarzen Stern. Kahlköpfige afrikanische Soldaten mit Raketenwerfern gehen im Gänsemarsch. Sie haben seit Tagen nichts gegessen. Gandhis Begräbniszug bewegt sich durch das Herz einer Nation und Einstein weint über diesen Verlust. DBNL im Quadrat ist, glaube ich, die richtige Gleichung.

JULIE MEHRETU, RUFFIAN LOGISTICS, 2001, ink and acrylic on canvas, 5 x 11" /
LOGISTIK DES GROBIANS, Tusche und Acryl auf Leinwand, 152 x 335 cm.



Jemand schleudert ein Gedicht gegen einen Panzer und ein anderer, links davon, lacht, als seine Liebste «ja, ja, ja» sagt. Ist das Gandalf im Papstgewand? Eine dunkle Sonne, ein dunkler Sohn. Im Sturm greift ein motorbetriebener Kran nach einer elektrischen Leitung, sein Hals ist verrenkt wie bei einer Giraffe mit gebrochenem Genick. Afrikanerinnen wiegen sich in der Sonne.

Julie glaubt, Addis Abeba sei der Nabel der Welt. Nein, das tut sie nicht. Dies ist lediglich ein Kind, das die Welt in den Sand zeichnet. Ein achtloser Fuss verwischt sie. Aber es ist immer noch die Welt.

Der Traubenkirschbaum auf Sethes Rücken ist echt. Die Watts Towers sind mehr als ein Traum neben dem Eisenbahngleise in einem Ghetto von Los Angeles. Die Schädel- und Knochenberge in Ruandas Schulzimmern bringen uns weniger aus der Fassung als die Kleider, die rot von getrocknetem Blut an der Leine hängen und sich im Luftzug blähen, der durchs Fenster zieht.

Die Augenbinde soll uns nicht den Blick auf das Erschiessungskommando ersparen. Sie soll dem Erschiessungskommando unseren Blick ersparen.

Mir ist zu Ohren gekommen, dass die Taliban, als die Briten darauf drangen, dass sie mit den Hinrichtungen im Fussballstadion aufhören sollten, sich gern dazu bereit erklärt haben sollen, unter der Bedingung, dass die Briten ihnen ein neues Stadion für die Hinrichtungen bauen würden. Sie versicherten den fussballbegeisterten Engländern, dass es nicht ihre Absicht gewesen sei, ihren Sport zu beleidigen. Vielleicht lüge ich gerade wieder.

Vielleicht sind es nicht Julies Bilder, die freigelegt werden müssen.
Vielleicht verlangen die Bilder danach, dass wir uns selbst freilegen.
Vielleicht ist Julie keine Kartographin, sondern eine Linsenschleiferin.
Vielleicht sind diese Bilder schichtweise Ablagerungen von Realität und Geschichte und Politik.
Vielleicht ist Julie eine Schamanin und diese Zeichen sind ihre private Sprache.

Weshalb sprechen wir sie dann alle?

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) In seinem mündlich diktierten Bericht über die Peyote-Jagd «When the Mara'akame Plays the Drum and Flies the Children to the Land of the Peyote», in: Barbara G. Myerhoff, *Peyote Hunt. The Sacred Journey of the Huichol Indians*, Cornell University Press, Ithaka/London 1974, S.185. Wörtlich heisst es dort: «Well, let's see now. I shall speak about how we change the names of everything. Because all must be done as it was laid down in the beginning, [...] When they crossed over there, to the peyote country.»

Die Peyotejagd ist eine heilige Zeremonie der mexikanischen Huichol-Indianer, in deren Verlauf u.a. der Peyotekaktus geerntet wird, dessen Verzehr das Bewusstsein erweitert, wodurch die Huichol für ihre Kultur und Religion zentrale Visionen erleben.

2) Jacques Derrida, «Von einem neuerdings erhobenen apokalyptischen Ton in der Philosophie», in: Derrida, *Apokalypse*, hrsg. v. Peter Engelmann, Edition Passagen, Wien/Graz 1985, S. 71.

3) Lew Rubinstein, Immer weiter und weiter. Aus der grossen Kartothek, hrsg. und aus dem Russischen übers. von Günter Hirt und Sascha Wonders, Verlag Johannes Lang, Münster 1994, S. 20 (Katalog der Komödieneuheiten, Nr. 29).

Zur Malerei von
JULIE MEHRE TU

DIE FLIEGE IM BERNSTEIN

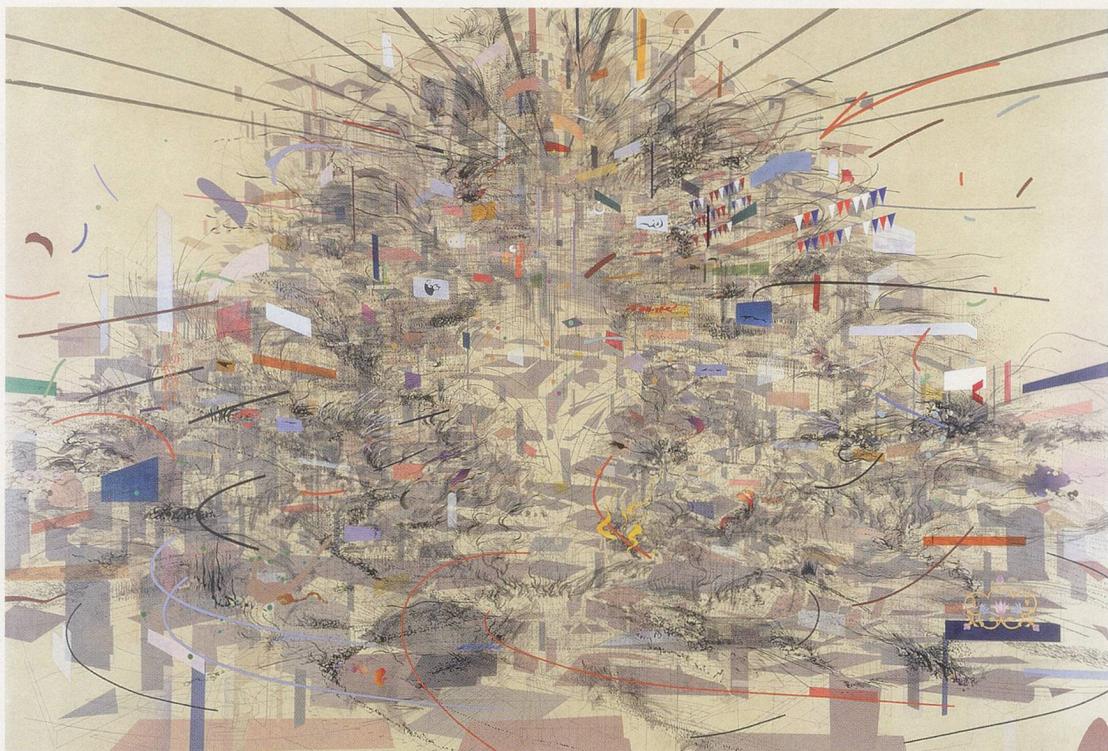
MADELEINE SCHUPPLI

Wir wollten uns in Madrid treffen. Als ich Julie Mehretu anrief, war sie gerade auf dem Weg zum Prado. Später, als wir uns dann gegenübergesessen, sprach sie von den Bildern, die sie gesehen hatte. Ihre Beschreibungen waren leidenschaftlich und zugleich von der sezierenden Präzision einer Chirurgin, schilderte sie doch kleinste malerische Partien und minimalste farbliche Ereignisse. Das Wiedersehen mit den Werken von Velázquez, Goya und El Greco hatte die Künstlerin berührt und inspiriert. Wir sprachen vor allem über das Spätwerk von Francisco Goya. In diesen Bildern kann man trotz narrativer Emotionalität und Dramatik den Bildgegenstand über der Malerei fast vergessen. Beim Blick aufs Detail verab-

MADELEINE SCHUPPLI ist seit 2000 Direktorin des Kunstmuseums Thun und war zuvor Kuratorin an der Kunsthalle Basel. 2003 hat sie Julie Mehretu (zusammen mit Nedko Solakov und Hans Stalder) im Kunstmuseum Thun ausgestellt.

schieden sich einzelne Bildpartien in die Abstraktion. Julie Mehretu ist angezogen von der malerischen Gestik des Spaniers und davon, wie sich bei ihm die Farben verselbständigen.

Betrachten wir Julie Mehretus Malerei, so sind wir ebenfalls mit einem signifikanten Kontrast zwischen Nah- und Fernsicht konfrontiert. Mit der Lesbarkeit verhält es sich aber gerade umgekehrt als bei den späten Arbeiten von Goya: Ihre Gemälde erscheinen in der Gesamtschau abstrakt, während in den Details narrative Elemente lesbar werden. Die Wahrnehmung ist auf Simultaneität ausgerichtet. Aus der Distanz fügt sich alles zusammen, beim Nähertreten zerfällt das Bild in einzelne Ereignisse. Dies führt dazu, dass die Betrachtenden ihren Standpunkt vor dem Bild ständig ändern, ändern müssen, denn das Heran- und Zurücktreten erweitert und bereichert den Wahrnehmungsprozess um ein Vielfaches. Durch ihre Fülle und Komplexität sind die Bilder



JULIE MEHRETU, *EMPIRICAL CONSTRUCTION, ISTANBUL*, 2003, *ink and acrylic on canvas, 10 x 15'* /
EMPIRISCHE KONSTRUKTION, *Tusche und Acryl auf Leinwand, 294 x 457 cm.*

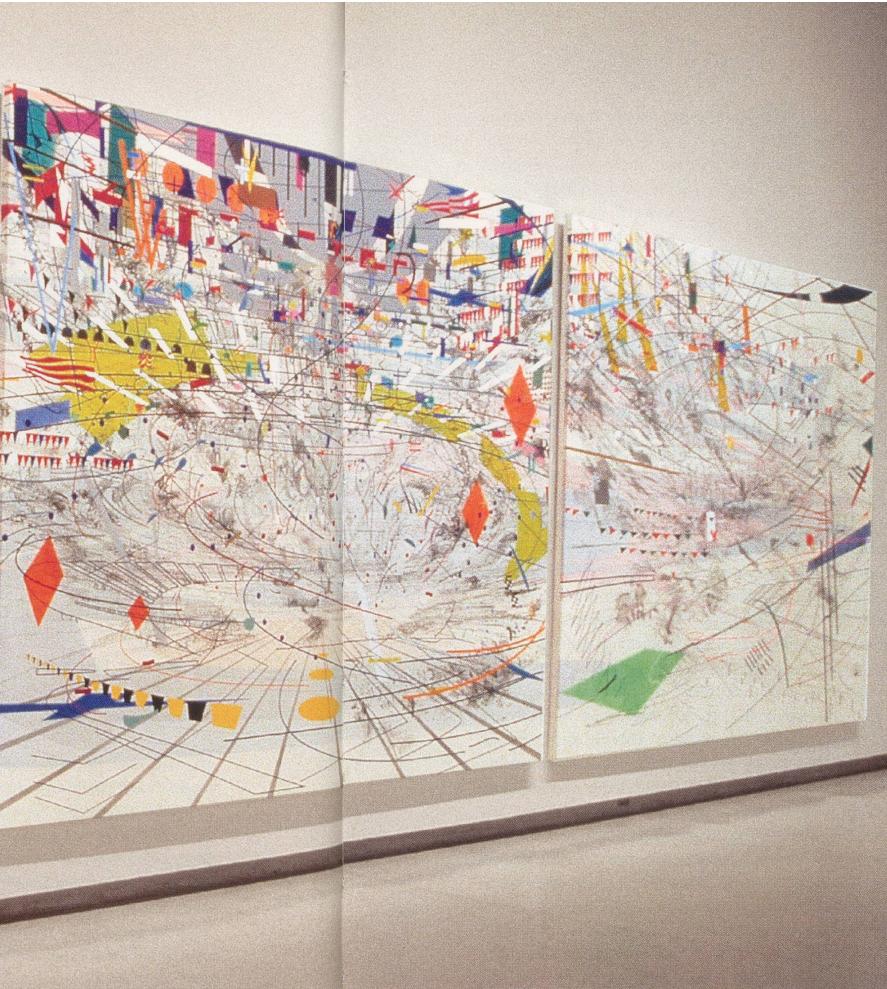
eigentliche Überforderungen, und dennoch nimmt man die Einladung zum Eintauchen und Lesen gerne an, angeregt, diesen Aufwand zu leisten. Es ist wie ein kleiner Rausch. Wenn ich Julie Mehretu meine Sicht auf ihre Werke darstelle, so meint sie, ihre Empfindungen im Prozess der Arbeit seien damit verwandt. Das Seherlebnis steht auch in direkter Verbindung zum jeweiligen Format, das von der relativ kleinen Leinwand bis zur rund sechs Meter breiten Komposition reicht. Die Künstlerin vergleicht es anschaulich mit dem Gegensatz zwischen einem Roman und einer Kurzgeschichte. Grosse Bilder sind ausladende, narrative Gesten, theatrale Anlagen; es sind Einladungen zu grossen Augenreisen. Kleine Bilder sind die knappe, zugespitzte Form – alles ist auf einen Blick erfassbar.

Die junge Malerin sucht immer wieder die Auseinandersetzung mit historischer Kunst, und dieser unmittelbare Dialog ist für sie nicht nur Inspiration,

sondern auch Herausforderung. Das Werk der «Väter» ist einer der Ausgangspunkte ihrer künstlerischen Demarche, wobei ihre Bezugnahme spezifisch und subjektiv ist, es geht nicht um ein kollektives kunsthistorisches Gedächtnis. Gerade Künstler wie Albrecht Altdorfer, Leonardo da Vinci, Caravaggio oder Rembrandt, deren Schaffen voller Widersprüchlichkeiten und gegensätzlicher Energien ist, interessieren Julie Mehretu. Bezüge zu diesen und anderen Künstlern tauchen denn in ihrer Arbeit immer wieder auf, wobei diese vordergründig kaum fassbar sind. Verschiedene Arbeiten weisen etwa formale Anleihen zu Rembrandts aufgewühlten Federzeichnungen auf, die physische und psychische Spannung erzeugen. Oder nehmen wir das grosse Tafelbild *THE SEVEN ACTS OF MERCY* (Sieben Werke der Barmherzigkeit, 2004): Hier bezieht sich Julie Mehretu im Titel und in der Bildanlage auf die gleichnamige Arbeit von Caravaggio.¹⁾ In der Drama-

sich ein ständiger Wechsel zwischen den verschiedenen Typen von Architekturzeichnungen, zwischen Schnitt, Ansicht, Plan und Perspektive. Die Zeichnung springt vor dem Auge vor und zurück, wechselt von der Zweidimensionalität zur räumlichen, poly-perspektivischen Illusion: Resultat ist ein komplexes ästhetisches Geflecht. Die Pläne stammen von baulichen Strukturen, die Bedeutungsträger für gesellschaftliche, politische und kulturelle Phänomene sind. Verwendung finden architektonische Systeme und Infrastrukturen, die unsere täglichen Abläufe bestimmen, seien es Flughäfen oder städtebauliche Anlagen, die wie Arenen oder Kirchen grosse Menschenmengen in sich versammeln. Es sind Strukturen, die Personenflüsse kanalisieren, Massen kontrollieren, zusammenhalten oder voneinander abgrenzen. Pläne aus verschiedenen Kontexten werden bewusst miteinander in Beziehung gesetzt und ineinander verwoben. So bringt Julie Mehretu mit ihrer Arbeit *BLACK CITY* (Schwarze Stadt, 2005) etwa einen Dialog zwischen zwei architektonischen Typen in Gang, dem Stadion und der Befestigungsanlage. Bei genauerer Überlegung zeigt sich, wie treffend die Verknüpfung der Welt des Sports und des Militärs ist: Beide Bereiche sind gleichermassen nationalistisch geprägt. Die Partizipation der breiten Öffentlichkeit läuft im sportlichen wie im kriegerischen Bereich vornehmlich über die Medien. Die Art, wie das Geschehen auf Spielfeldern und Kriegsschauplätzen medial vermittelt wird, ist durchaus vergleichbar. Denken wir daran, wie in jüngster Vergangenheit aus dem Irak berichtet wurde, wie die Korrespondenten die Ereignisse aus nächster Nähe eifrig rapportierten, als ob es um den Punktstand einer Sportbegegnung ginge. Gleichzeitig sind Sportstadien eine Art Schlachtfeld geworden, wo es bei hitzigen Partien weder für die Spieler noch für die Zuschauer eine Garantie gibt, ohne Blessuren davonzukommen. Sport und Gewalt gehen heute oftmals zusammen.

Julie Mehretu baut ihre Malerei in mehreren Schichten auf. Die Architekturpläne sind die erste Ebene in diesem Prozess. Sie werden überlagert von Farbfeldern, transparenten Lagen und Zeichnungen. Jede Schicht hat eine eigene ästhetische Sprache und eine spezifische Bedeutung. Ohne im Detail



JULIE MEHRETU, STADIEN I, II, III, 2004, 9 x 12' each,
installation at the Carnegie International, 2004 /
STADIEN I, II, III, Tusche und Acryl auf Leinwand,
je 274 x 366 cm. (PHOTO: ERMA ESTWICK)

tik der Komposition steht die Arbeit von Julie Mehretu dem Altarbild des Barockmalers nicht nach, obwohl sie auf die biblische Narration verzichtet.

Die Rezeption von Julie Mehretus Werk schenkt den Bezügen zur Kunstgeschichte weniger Beachtung als den Verbindungen zur zeitgenössischen Alltagskultur mit Anlehnungen an das Formenvokabu-

lar von Tätowierungen, Comics oder Graffitis. In den aktuellen Arbeiten sind diese Einflüsse jedoch weniger wichtig geworden. Tragendes Element und Ausgangspunkt für die Gemälde sind nach wie vor architektonische und urbanistische Pläne. Die Künstlerin arbeitet mit einer breiten Palette von Zeichnungen, die sie mit Internetrecherchen findet. Es vollzieht

auf die andernorts ausführlich besprochene Arbeits-technik einzugehen,²⁾ scheint es wichtig, zur Eingrenzung von Herkunft und Intention des Werkes eine zweite Ebene genauer zu betrachten, nämlich die des «mark makings». Damit sind die kleinen schwarzen Striche, Bogen und Punkte gemeint, die – zu unterschiedlichen Formationen gruppiert – die Leinwände bevölkern. Einmal zeichnen sich die Markierungen vor dem Malgrund wie ein Vogelschwarm vor dem Himmel ab, dann formieren sie sich zu dunklen Wolkengebildern, um sich an anderer Stelle zu einer klaren linearen Struktur zu ordnen. Die einzelnen Markierungen sind Stellvertreter für Figuren und repräsentieren in Julie Mehretus Bildwelt bewegte Menschenmengen. Das Individuum tritt als Teil einer sozialen Gruppierung auf, als Teil einer kollektiven Kraft, die durchaus aggressive Energie entwickeln kann. Besonders diese «marks» sind dafür verantwortlich, dass die Bilder zu energetischen Ereignissen werden. Der Bildraum ist ein Energieraum, in dem sich die Elemente gegenseitig beeinflussen, aufeinander reagieren: Eine Kraft, einem Windstoss gleich, scheint die gesamte Komposition erfasst zu haben. Die Markierungen bilden gleichzeitig den erzählerischen Strang der Arbeit. Ohne auf spezifische Ereignisse zu verweisen, resultieren diese Zeichnungen aus der Auseinandersetzung mit der Tagesaktualität. Die Künstlerin verarbeitet gesellschaftliche und politische Themen, die sie täglich in den Nachrichten hört und sieht. Die Zeichen stehen für Gruppendynamik, für Menschenströme, aufgebrachte Mengen, demonstrierende Massen oder militärische Formationen. Die Zeichnung wird dann von einer transparenten Schicht aus einem Acryl- und Silikongemisch, die aufs Bild gegossen wird, überlagert und wie eine in Bernstein eingeschlossene Fliege konserviert – die Bilder werden zu Zeitkapseln.

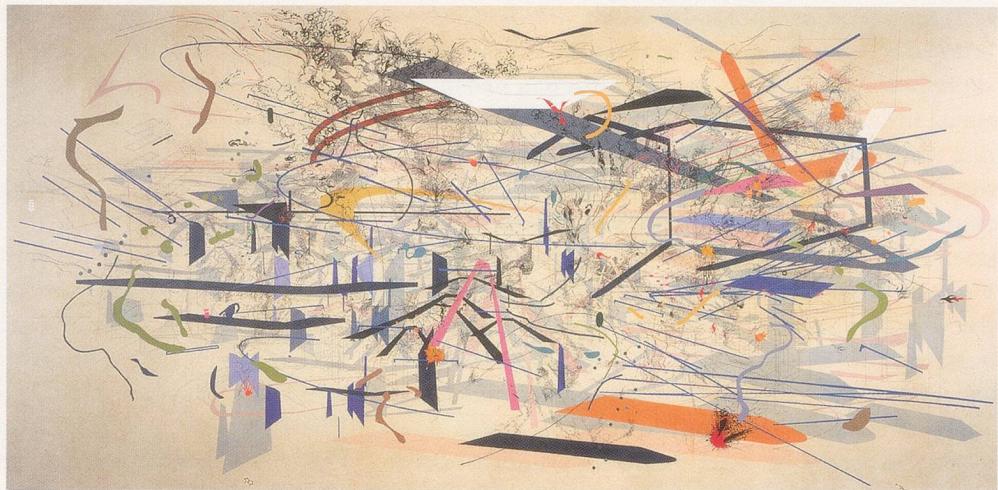
Julie Mehretu bezeichnet die Architekturpläne als die «DNA des Bildes».³⁾ Dies bedeutet, dass jedes Werk einen unverwechselbaren Code hat, vergleichbar mit dem genetischen Code von Lebewesen, der jeder Zelle eingeschrieben ist. Dieser Code, sprich: die fragmentierten Pläne, ist in den Bildern aber oberflächlich kaum lesbar und meist nicht endgültig zu entziffern. Trotzdem ist er ästhetisch und inhalt-

lich prägend für das Werk und für die Betrachtenden spürbar. Im besten Fall kann er mittelbar dechiffriert werden. Die gedankliche Verbindung zwischen der DNA mit dem Kunstwerk ist insofern stimmig, als dass der genetische Code das Werk zu etwas Einzigartigem macht und gleichzeitig auch Verbindungen und Verwandtschaften dokumentiert. Julie Mehretus Bilder funktionieren sehr stark als eine Art «Familie» im Sinne einer Verwandtschaft, die ästhetisch offensichtlich ist und inhaltlich von Werk zu Werk führt. Die Themen entwickeln sich weiter und kein Bild sagt alles, keines steht für sich alleine da.

Douglas Fougle bezeichnet Julie Mehretus Arbeiten zu Recht als eine neue Form von Historienmalerei,⁴⁾ wobei die Künstlerin das geschichtliche, politische und humanitäre Geschehen nicht exemplarisch behandelt, sondern mit einem Sampling von Inhalten und Bildern arbeitet. Sie schöpft aus der täglichen Flut von Bildern und Informationen und steht damit einer verbreiteten Praxis nahe, welche die Bilder- und Informationsfülle als *matière première* für die künstlerische Auseinandersetzung mit der Gegenwart anzapft. Der Informationsstrom wird gefiltert und in ein persönliches Archiv überführt, ob dieses nun aus einer pedantisch-systematischen Ablage oder aus einer an die Atelierwand gepinnten Zettelsammlung besteht. Auf die Auswahl und Analyse folgt die Situierung des Bildes im neuen – fremden – Kontext der künstlerischen Arbeit. Die Auseinandersetzung mit der Gegenwart läuft vor allem über deren mediale Spiegelung. Inhaltlich werden die Themen aber nicht bis ins letzte Detail heruntergebrochen, es bleibt eine dialektische Mehrstimmigkeit bestehen. Was Julie Mehretus Strategie auszeichnet, ist die Sorgfalt ihrer Analyse. Die Verknüpfung der Zeichen ist viel weniger Spiel denn Statement und das Zusammenführen der verschiedenen Quellen ist zielgerichtet und reflektiert.

Indem sie sich systematisch mit der eigenen Herkunft beschäftigt, richtet Julie Mehretu ihre Aufmerksamkeit nicht nur nach aussen, sondern auch nach innen: Dieses «self-ethnographic project»⁵⁾ umfasst die Sammlung und Analyse von Materialien zu ihrer bewegten Familiengeschichte, mit sowohl europäischen wie auch afrikanischen Wurzeln. Aber obwohl sich die Künstlerin sehr bewusst mit der eige-

JULIE MEHRETU, RETOPISTICS, A RENEGADE
EXCAVATION, 2001, ink and acrylic on canvas,
8 1/2 x 18' / RETOPISTIK, AUSGRABUNG DES
ABTRÜNNIGEN, Tusche und Acryl auf Leinwand,
244 x 548 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)



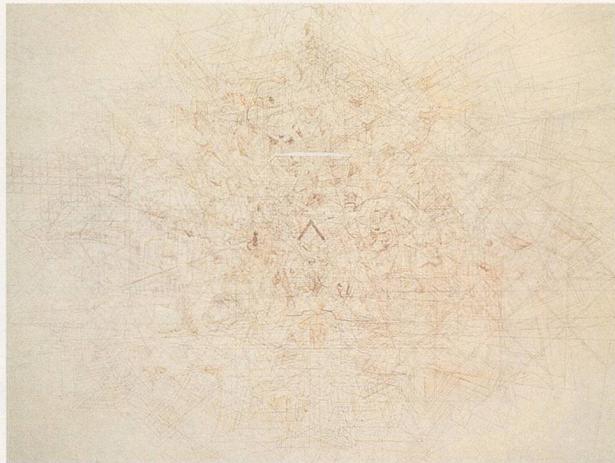
nen Identität auseinander gesetzt hat, fliest das Biographische als thematischer Strang nur mittelbar in die Arbeit ein. Fragen der Identität, der individuellen und kollektiven kulturellen Geschichte und Geographie bilden jedoch eine Art Fundament für ihre künstlerische Recherche. Ihr persönlicher multikultureller Hintergrund hat wohl nicht zuletzt eine Erweiterung des Gesichtsfeldes in Bezug auf die geopolitische Situation und Interaktion gefördert. Auf die Frage, ob sie eine politische Künstlerin sei, antwortet Julie Mehretu, sie sei Malerin.⁶⁾ Damit verweist sie auf ihre Identität als Künstlerin und auf die Mittel ihres Handelns. Sie stellt denn auch die Gegenfrage, ob ich Caravaggio als politischen Künstler bezeichnen würde, denn sie sehe ihre eigene Haltung irgendwo in der Nähe zu jener des eigenwilligen Barockmalers, der mit seinen Bildern eine Art subversive gesellschaftliche Demontage verfolgte. Julie Mehretus Schaffen lässt sich denn auch nicht auf das Politische reduzieren. Das Paradigma von der Übereinstimmung von Kunst und Leben hat in ihrem Werk kein Gewicht. Vielmehr behält die Künstlerin eine symbolische Distanz zwischen ihrer künstlerischen Arbeit und ihren Überzeugungen und Anliegen und überträgt diese nicht unmittelbar in ihr Werk. Julie Mehretus Blick auf die Verhältnisse ist wohl auch zu differenziert, als dass sie diesen in eine klare malerische Position fassen könnte. Ihre Haltung ist engagiert, sie weiss um die Komplexität der Dinge. Ohne belehrend oder didaktisch zu wirken,

trägt sie der Tatsache Rechnung, dass es immer verschiedene Perspektiven gibt, abhängig von den persönlichen Voraussetzungen, vom Umfeld oder vom Zeitpunkt. Die Geschichte ist eine Sammlung verschiedener Betrachtungsweisen.

Ihre Arbeit baut formal und inhaltlich auf Gegensätzen auf: intuitives zeichnerisches Schaffen versus bewusst angelegte Struktur, subjektive Emotionalität versus analytisches Konzept. So könnte man folgern, dass sich in ihrem Werk der in den 60er-Jahren virulente Konflikt zwischen der Subjektivität und autonomen Gestik des abstrakten Expressionismus einerseits und einer entpersonalisierten, analytischen Strategie der gesellschaftskritischen konzeptuellen Kunstpraxis andererseits aufhebt. Julie Mehretus Arbeit vereint zwei Haltungen, die vor vierzig Jahren noch unversöhnbar schienen: eine physische-sinnliche Expressivität mit einer gesellschaftsbezogenen Reflektiertheit.

- 1) Die sieben Werke der Barmherzigkeit, 1607, Öl auf Leinwand, 390 x 260 cm, Pio Monte della Misericordia, Neapel.
- 2) s. etwa: Robin Clark, «Mapmaking is an endless quest for perspective», in: *Currents 95*, Saint Louis Art Museum, 2005, o.A.
- 3) Gespräch mit der Autorin im Februar 2006.
- 4) Douglas Fogle, «Putting the World into the World», in: Julie Mehretu: Drawing Into Painting, Ausstellungskatalog Walker Art Center, Minneapolis, 2003, S. 5.
- 5) Ebenda: «Looking back. Email Interview between Julie Mehretu and Olokemi Ilesanmi, April 2003», S. 11.
- 6) Gespräch mit der Autorin im Februar 2006.

JULIE MEHRETU, CITADEL, 2005,
ink and acrylic on canvas, 6 x 8' / ZITADELLE,
Tusche und Acryl auf Leinwand, 183 x 244 cm.
(PHOTO: ERMA ESTWICK)



On the Painting of JULIE MEHRETU

FLIES IN AMBER

We had planned to meet in Madrid. When I called, Julie Mehretu was on her way to the Prado. Later, as we sat together, she told me about the pictures she had seen there. She was passionately enthusiastic and yet still able to describe the minutest detail and the subtlest nuance of color with scalpel-sharp precision. Revisiting the works of Velázquez, Goya, and El Greco had touched and inspired her. We spoke mainly about Goya's late works. For all their emotion and drama, they are of an artistry that makes the subject matter almost secondary. Gazing at some detail

MADELEINE SCHUPPLI has been Director of the Kunstmuseum Thun since 2000. Before that she was curator at the Kunsthalle Basel. In 2003 she mounted an exhibition of works by Julie Mehretu (together with Nedko Solakov and Hans Stalder) at the Kunstmuseum Thun.

MADELEINE SCHUPPLI

or other, individual areas dissolve into abstraction. Julie Mehretu is fascinated by the hand of this Spanish painter and by the way his colors seem to take on a life of their own.

When we look at Julie Mehretu's painting, we are faced with a similarly striking contrast between close-up and distance. In her case, however, the contrast is exactly the opposite of what we encounter in the late works of Goya. Seen as a whole, her paintings appear abstract, but when we focus on the details, narrative elements emerge. The perception of her paintings is

based on simultaneity. Viewed from a distance, everything converges. In close-up, the picture fragments into individual events. As a result, we have to keep moving in front of her paintings, for the process of perception is expanded and enriched enormously by stepping closer and stepping back. The fullness and complexity of these works make them hugely challenging and yet we gladly accept the invitation to immerse ourselves in them completely in order to read them. The effort is worth it: it gives us a kind of high. When I tell Julie Mehretu how I see her works, she explains that she feels much the same about the creative process. The viewing experience is directly related to the format of the painting—which can range from a relatively small canvas to a twenty-foot wide composition. The artist herself tellingly compares this effect to the difference between reading a novel and a short story. Large paintings are expansive, narrative gestures. They are theatrical; they invite the eye to travel. Small paintings are concise to the point of brevity—everything can be taken in at a glance.

This young artist is constantly exploring historical art. For her, it triggers a dialogue whose immediacy is both an inspiration and a challenge. The work of the “fathers” is one of the starting points for her artistic development but instead of conjuring up a collective art historical memory, she relates to them specifically and subjectively. Julie Mehretu is interested in the likes of Albrecht Altdorfer, Leonardo da Vinci, Caravaggio and Rembrandt, whose works are teeming with contradictions and conflicting energies. References to these and other artists crop up frequently in her work, though they are rarely immediately evident. Several works cite the febrile pen-and-ink drawings by Rembrandt that are vibrant with physical and psychological tension, while both the title and composition of her large-scale *THE SEVEN ACTS OF MERCY* (2004) are indebted to Caravaggio’s work of the same name. Even though it does not incorporate any biblical narrative, Julie Mehretu’s painting is imbued with a sense of drama equal to that of the Baroque master’s altarpiece.

The art historical references in Julie Mehretu’s work attract less attention than the way her art relates to contemporary life, with its borrowings from the arts of tattooing, comics and graffiti. In her latest

works, however, these influences have become less important than they once were. As ever, architectural and urban planning designs still form the undercurrent and starting point of her paintings. The artist deploys a wide range of drawings that she finds in a variety of sources. She constantly alternates between different types of architectural drawings—elevations, plans, and perspectival drawings. The result is a complex aesthetic warp and weft. The plans she uses are of buildings and structures that have immense social, political, and cultural significance as architectural systems and infrastructures that shape our everyday lives: places such as airports, urban spaces, sports fields or churches, where large numbers of people congregate. These are structures that channel the flow of human traffic and control the masses by bringing them together or keeping them apart. Plans from widely divergent contexts are deliberately juxtaposed and merged. In *BLACK CITY* (2005), for instance, Julie Mehretu sets up a dialogue between two architectural forms: a stadium and a fortress. On closer consideration, we realize just how apt it is to combine the worlds of sport and the military. Both are deeply nationalistic. In both cases, public participation in events is primarily through the media. Recent news bulletins from Iraq showed correspondents reporting on the latest events as though commentating on the score in a sports competition. At the same time, sports stadiums have become a kind of battleground where tensions run so high that neither the players nor the spectators can be certain of escaping unharmed. Sport and violence have become frequent bedfellows.

Julie Mehretu builds up her paintings in several layers. The architectural plans form the first stage in the process. Color fields, transparent layers, and drawings are then superimposed. Each layer has its own aesthetic language and specific meaning. Without going into detail about the working methods so exhaustively described elsewhere,¹⁾ it is important, if we are to pinpoint the origins and intentions of her work, to take a closer look at another salient aspect: mark making. The marks in question are the little black strokes, arcs, and dots that populate her canvases in various formations. Sometimes these marks float against the background of the painting like a

flock of birds against the sky. At other times they swarm in dark clouds only to align themselves in a clear linear structure elsewhere. In the artist's imagery, these individual marks represent figures and crowds of people on the move. The individual appears as part of a social group, as part of a collective force with the potential to develop aggressive energies. It is these marks, in particular, that lend her paintings the energetic power of events. The picture space is an energy space in which elements influence each other and respond to one another: A force like a strong gust of wind seems to engulf the entire composition. At the same time, the marks form the narrative thread of the work. Although she does not refer to specific events, her drawings result from a close examination of current events. The artist addresses social and political topics that she hears about and sees in the news media every day. The signs stand for group dynamics, people on the move, crowds demonstrating or military formations. Mehretu then pours a transparent layer of acrylic and silicon over the drawing so that it is conserved like a fly in amber—images as time capsules.

Julie Mehretu describes architectural plans as the DNA of the picture.²⁾ This means that each work has its own distinctive code, like the genetic code of a living creature, inscribed into each cell of its being. This code—that is, the fragmented plans—is barely legible on the surface of the painting and, although it can at best be deciphered, indirectly, it is crucial to the work and can be sensed by the viewer. The conceptual link between the DNA and the artwork is especially relevant since it is the genetic code that makes the work unique and at the same time documents its links and relationships. Julie Mehretu's paintings are very much a "family," for they are clearly related to one another both in content and aesthetic. The topics develop from one work to the next so that no one picture says it all—none of them stands alone.

Douglas Fogle has aptly described Julie Mehretu's work as a new form of history painting,³⁾ in which the artist explores historical, political, and human events by sampling contents and images rather than by presenting examples. By drawing as she does from the deep quotidian wellspring of images and informa-

tion, her approach is akin to the widespread practice of tapping into the flood of media images and information to obtain raw material for an artistic exploration of our times. The stream of information is filtered and transposed to a personal archive—either in the form of a pedantically ordered filing system or as a collection of cuttings pinned to the studio wall. Selection and analysis are followed by situating the image in the new and alien context of art. Exploring the present is primarily a question of addressing the way our times are reflected in the media. But instead of breaking the topics down in minute detail, Julie Mehretu pursues a dialectical, even multivalent, approach. What makes her approach stand out is her painstaking analysis. Her linking of signs is not so much a game as a statement. Her merging of sources is deliberate and carefully considered.

By systematically addressing her own origins, Julie Mehretu focuses her attention not only on the outside world, but also on her inner self. This self-ethnographic examination⁴⁾ involves collecting and analyzing material about her family history with its European and African roots. Yet although the artist consciously explores her own identity, the biographical aspect is channeled only indirectly into her work. Even so, the issues that underpin her artistic explorations are those of identity, individual and collective cultural history, and geography. Her own multicultural background has undoubtedly fostered her wider view of the geopolitical situation and interaction. When asked whether she sees herself as a political artist, Julie Mehretu replies that she is a painter.⁵⁾ Her response highlights her identity as an artist and the way she works. She counters by asking whether I would describe Caravaggio as a political artist, since she feels certain affinities with the socially subversive agenda that this maverick Baroque artist pursued in his paintings. Julie Mehretu's work cannot be reduced to politics alone. The notion that art imitates life, or vice versa, is of no consequence in her work. Instead, Mehretu maintains a symbolic distance between her art and her convictions or interests. Her view of things is too richly faceted to pin down in an unequivocal painterly statement. She is committed. She is aware of the complexity of things. Without seeming to lecture or edify, she takes

into account that there are always different viewpoints, depending on the individual's personal situation or the point in time. History is a collection of different ways of seeing.

Julie Mehretu's work builds on both formal and substantial opposites: intuitive drawing versus deliberate structuring, subjective emotion versus analytical concept. And so one might conclude that her work draws a line under the conflict that raged in the 1960s between the subjectivity and autonomous gesturality of Abstract Expressionism on the one hand and the depersonalized, analytical strategies of socially critical Conceptual Art on the other. Julie

Mehretu's work unites two approaches that seemed utterly incompatible forty years ago: physical-sensual expressiveness and socially relevant reflection.

(Translation: Flett/Schelbert)

- 1) See also Robin Clark, "Mapmaking is an endless quest for perspective" in: *Currents 95*, Saint Louis Art Museum, 2005.
- 2) Conversation with the author in February 2006.
- 3) Douglas Fogle, "Putting the World into the World" in: *Julie Mehretu: Drawing Into Painting*, exhib. cat. (Minneapolis: Walker Art Center Minneapolis, 2003), p. 5.
- 4) "Looking back. Email Interview between Julie Mehretu and Olukemi Ilesanmi, April 2003," *ibid.*, p. 11.
- 5) Conversation with the author in February 2006.

JULIE MEHRETU, UNTITLED (HELLION), 2006, ink and acrylic on canvas, 3 x 4'

OHNE TITEL (TEUFELSBRATEN), Tusche und Acryl auf Leinwand, 91 x 122 cm.

(PHOTO: ERMA ESTWICK)



Edition for Parkett

JULIE MEHRETU

UNTITLED, 2006

5-color etching, engraving and drypoint on Somerset white textured 300g/m².

Paper size 23 1/4 x 28 1/4", image 16 x 20".

Printed by Greg Burnet, Burnet Editions, New York.

Edition of 60 / XXV, signed and numbered.

Radierung und Kaltnadel (5 Farben) auf Somerset-Papier 300 g/m²;

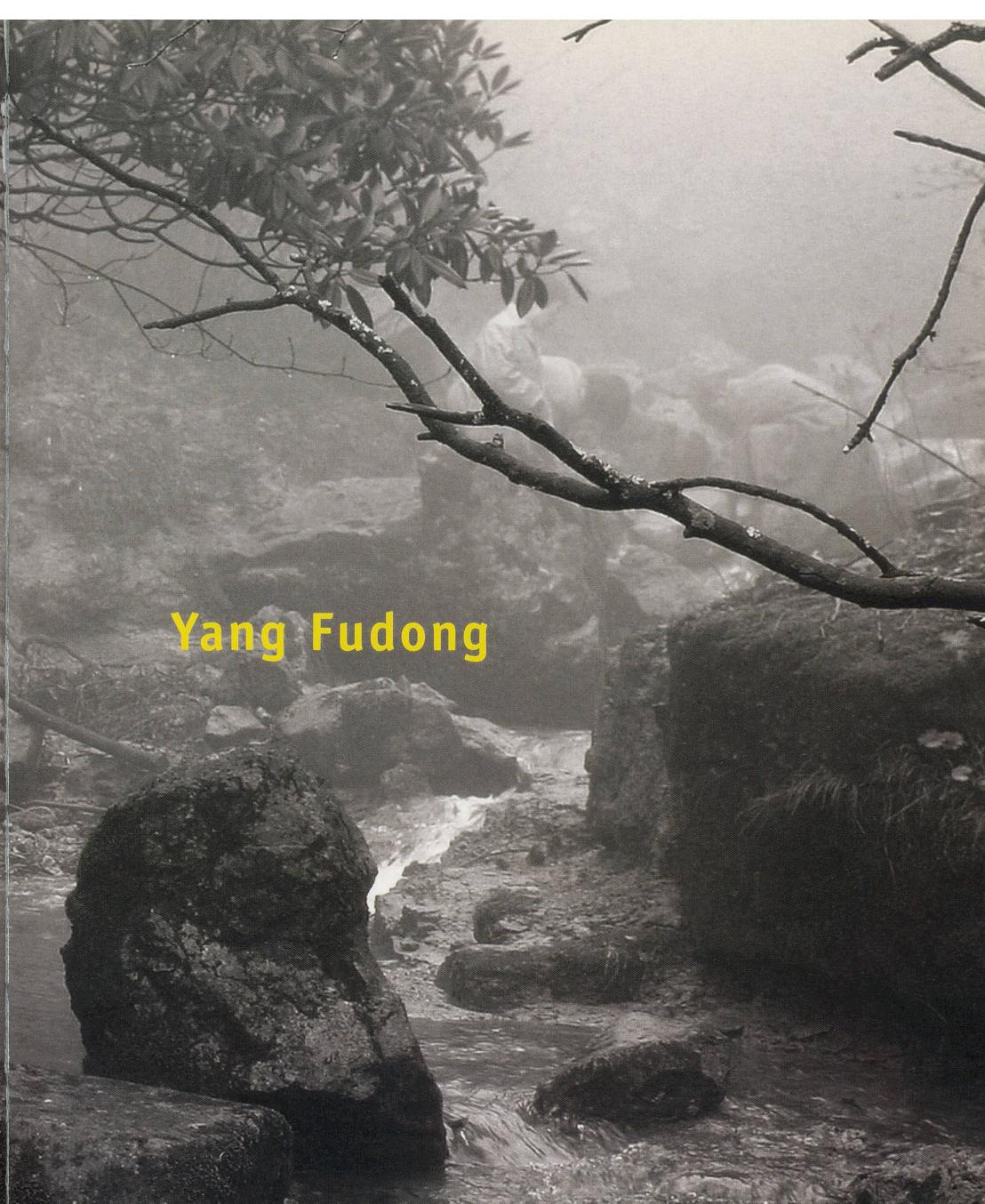
Papierformat 60 x 71,7 cm, Bild 40,5 x 50 cm.

Gedruckt bei Greg Burnet, Burnet Editions, New York.

Auflage: 60 / XXV, signiert und nummeriert.



YANG FUDONG, SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, Part 1, 2003, 35mm b/w film, 29',
music by Jin Wang / SIEBEN INTELLEKTUELLE IM BAMBUS WALD, Teil 1.



Yang Fudong

Yang Fudong: UNTERWEGS ZU EINER NEUEN ABSTRAKTION

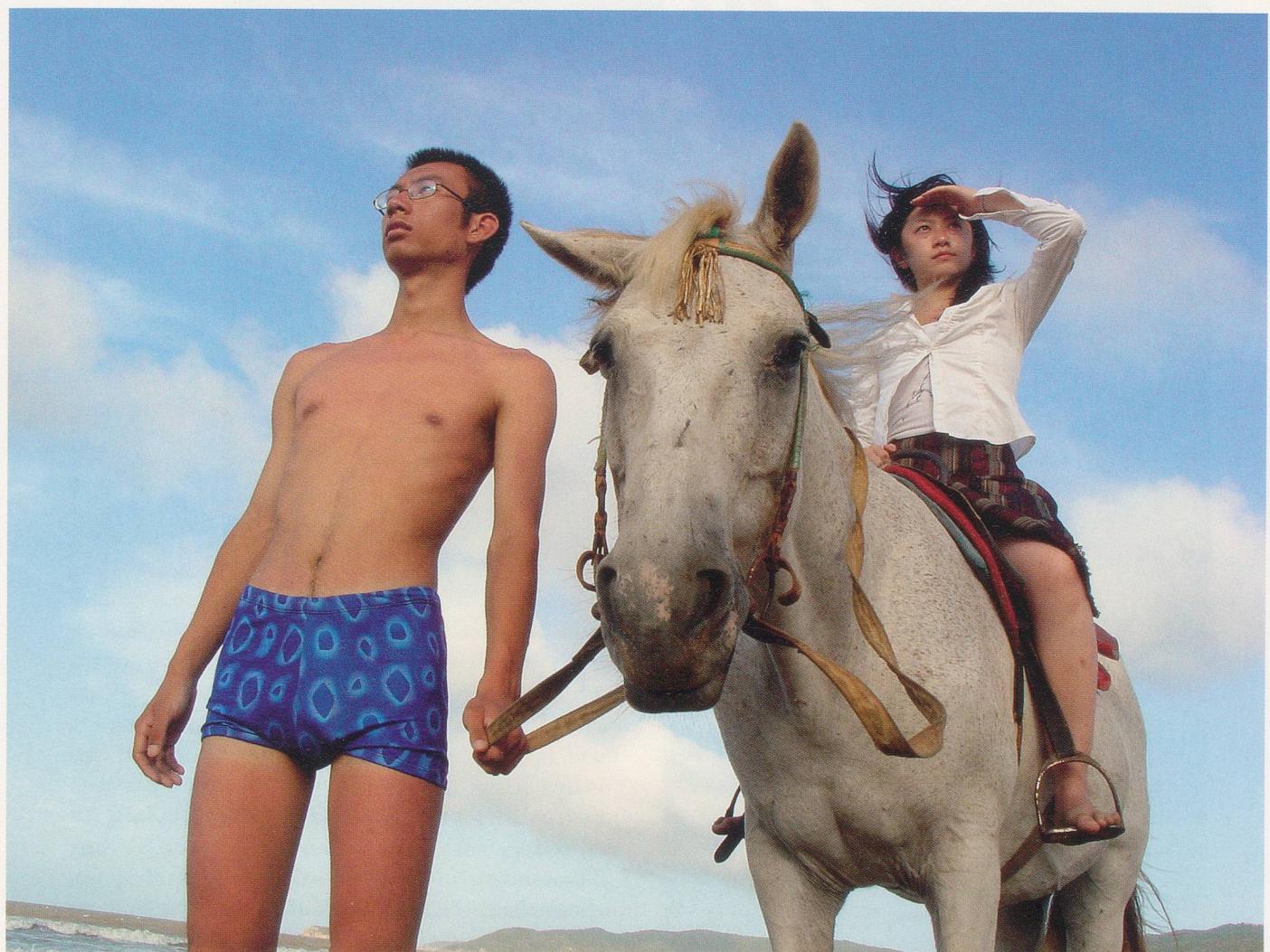
MARCELLA BECCARIA

Es ist Winter. Blass scheint die Sonne auf einen grossen zugefrorenen See und gibt andeutungsweise die Umrisse unwirtlicher Anhöhen und einer ausgedehnten, bis ins Unendliche sich hinziehenden Steppenlandschaft zu erkennen. Ein Gesicht in Nahaufnahme: Verbunden und verletzt liegt ein Mann rücklings auf dem Eis, seine von der Kälte aufgesprungenen Lippen bewegen sich nicht. Dann die nächste Einstellung, diesmal bei Nacht: Derselbe Mann – vielleicht ein Deserteur oder ein Gefangener, der dem Feind entkommen konnte – wärmt sich an einem Feuer und verzehrt seine Jagdbeute. Weitere Szenen zeigen den Mann, wie er, hoch oben auf einem Baum, den Horizont mit den Augen absucht, oder auf dem Boden kriecht, um sich zu verstecken, und schliesslich, wie er, wehrlos an einem Pferd festgebunden, abtransportiert wird. *WAITING FOR THE REVIVAL OF THE SNAKE* (Warten auf das Wiedererwachen der Schlange, 2005) ist eine monumentale

MARCELLA BECCARIA ist Kuratorin am Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Italien.

Videoinstallation mit zwei Projektionen und acht LCD-Monitoren. In der Dunkelheit des Ausstellungsräumes variiert die Musik, die zeitweilig die Bilder untermalt, in einigen wenigen, tiefen Noten. Der historische Kontext des Geschehens ist unklar, die Gegenwart beziehungsweise eine unbestimmbare Vergangenheit verschwimmen, gefangen in einem unabwendbaren ewigen Kreislauf. Auch der Ausgang der Handlung bleibt ungewiss: Wird der Protagonist überleben? Wird er erfrieren? So schwer es ist, sich das Schicksal dieses Mannes vorzustellen, so leicht nachvollziehbar sind seine Hoffnung auf Rettung und seine Verzweiflung angesichts eines zu erwartenden Endes.

Bei der Betrachtung von Yang Fudongs Werken, insbesondere seiner Filme und Videoinstallationen, begegnet man Geschichten und Situationen, in denen die Logik der dargestellten Narration – mit den Implikationen von Ursache und Wirkung, Anfang und Ende, Vorher und Nachher – zuweilen an Bedeutung zu verlieren scheint. Dieser fragmentierte Aufbau ist eines der Merkmale seiner Werke, das andere seine Fähigkeit, den Betrachter mit Installationen zu konfrontieren, die aus vielen verschiedenen Strängen bestehen, wobei die Entscheidung, einer bestimmten Sequenz zu folgen, die Unmöglichkeit in sich birgt, die parallelen alternativen Entwicklungen zu verfolgen. *CLOSE TO THE SEA*



YANG FUDONG, CLOSE TO THE SEA, 2004, 10-channel video installation, 23', music by Jin Wang /
IN MEERESNÄHE, 10-Kanal-Videoinstallation.



YANG FUDONG, BACKYARD – HEY! SUN IS RISING!, 2001, video installation, 35 mm b/w film, 13'; music by Zhou Qing / HINTERHOF – HE! DIE SONNE GEHT AUF, Videoinstallation.

(In Meeresnähe, 2004) heisst eine weitere Installation, die vom Prinzip her sehr ähnlich aufgebaut ist: In der Mitte des Ausstellungsraumes geben zwei Projektionen in Schwarz und Weiss und in Farbe Momente aus dem Leben eines Mannes und einer Frau wieder. In der einen Szene spielen die beiden an einem weitläufigen Strand, machen einen Spazierritt, küssen sich. In der zweiten wird derselbe Strand zum rettenden festen Boden unter den Füßen, den die beiden jungen Leute wie Schiffsbrüchige nach einer Fahrt auf einem von Wellen geschüttelten Floss erreichen. Rundherum übertragen die an den Wänden des Raumes angebrachten LCD-Monitore Aufnahmen von Musikern, die auf Klippen über dem Meer musizieren. Freude und Dramatik charakterisieren das Abenteuer des Liebespaars. Und auch hier scheinen Fragen nach dem etwaigen Ort des Geschehens, den Ursachen des Schiffsbruchs

und nach weiteren Einzelheiten an Bedeutung zu verlieren.

Emotionen und Gefühle: Wollte man eine Gemeinsamkeit zwischen den Werken von Yang Fudong finden, dürfte diese in seiner Fähigkeit liegen, den emotionalen Wert von Situationen zu enthüllen, indem er in einem instrumentellen Sinne auf der nicht-logischen Seite der geschilderten Tatsachen insistiert. In seinen Werken hat Aktivität dasselbe Gewicht wie Passivität; durch die Darstellung von Unbewegtheit verstärken sich die psychologischen Abgründe. Mit seiner Kamera verharrt der Künstler bei eindringlichen Nahaufnahmen der Akteure, zeigt sie, während sie ihre Zeit mit Betrachten und Selbstbetrachten verbringen, den Blick auf das Unendliche um sie herum oder in sich selbst gerichtet. Infolgedessen erfassen die Aussenaufnahmen die Weite des Horizonts, aber statt sich an Einzelhei-

ten der Landschaft aufzuhalten, vermitteln sie den Eindruck einer fliessenden Welt, deren nicht vollständig festgelegte Umrisse als Entsprechungen für die Wirrsale der menschlichen Seele gedeutet werden können. Eine wichtige Bedeutung weist Fudong der Tonspur zu: Die Musik, die in fast allen seinen Werken vorkommt und immer von professionellen Musikern komponiert ist, schliesst lange Ruhepausen mit ein, die sich mit Momenten abwechseln, in denen die Töne ihre ganze Klangfülle erreichen. Auch der Gebrauch des Wortes ist reiflich überlegt. Vor allem in den Filmen nehmen die Dialoge meist die Form von kurzen Bekenntnissen an, gelegentlich übernehmen die Protagonisten die Stimme des Erzählers. Bisweilen finden die Worte und Klänge auch zu Gesängen zusammen: poetische Bruchstücke aus dem Innenleben der Personen.

Das intensive Gefühl der Empathie, das Yang Fudong im Betrachter auszulösen vermag, entsteht dank einer Ausdrucksform, die der Künstler selbst *abstract cinema* nennt, gemäss einer Begriffsbestimmung, die sowohl die Filme als auch die Videos umfasst. «Die Techniken des abstrakten Kinos folgen nicht bestimmten Regeln, sie sind weiter gefasst als die herkömmlichen Prinzipien. Abstraktes Kino ist auf jeden Fall anders als realistisches Kino», erklärt der Künstler. Und weiter: «Für mich geht es beim abstrakten Kino um die Darstellung der Gedanken, die die Menschen tief im Herzen und im Kopf bewegen; sie gleichen nicht beschreibbaren Kollisionen im Herzen.»¹⁾ Das früheste Beispiel für *abstract cinema* ist AN ESTRANGED PARADISE (Ein entfremdetes Paradies, 1997–2002), sein erster Film. Das im Titel genannte Paradies spielt auf den Namen an, den die Chinesen gemeinhin für die Stadt Hangzhou verwenden, in der die Geschichte spielt. Entfremdet und distanziert hingegen erscheint der Protagonist Zhu, ein junger Intellektueller. Trotz der idyllischen Umgebung und einer glücklichen Verlobung ist das Wohlbefinden des Mannes einer Reihe von Störungen ausgesetzt. Schritt für Schritt begreift er, dass seine Krankheit in Wirklichkeit die Angst vor dem eigenen Leben ist, das seinen ruhigen Gang geht, in eine Zukunft, die sich bald erfüllen dürfte. In diesem Film, dessen Montage wiederum eine offene Struktur begünstigt, werden Momente, die so etwas wie



YANG FUDONG, CLOSE TO THE SEA, 2004, 10-channel video installation, 23', music by Jin Wang / IN MEERESNÄHE, 10-Kanal-Videoinstallation.



Erinnerungen an vergangene Momente im Leben des Protagonisten zu sein scheinen, mit der Gegenwart vermischt. In LIU LAN (2003) wird sogar der ganze Film von flüchtigen, beinahe flüssigen Bildern bestimmt. Hier ist der Schauplatz eine Seenlandschaft, in der Himmel und Wasser fliessend ineinander übergehen, und die Protagonistin Liu Lan eine Jugendliche an der Schwelle zum Erwachsenwerden, eine Gestalt, die einem alten Gemälde entstiegen sein könnte. Das plötzliche Auftauchen eines gut aussehenden Mannes in zeitgenössischer Stadtkleidung kontrastiert mit der unbewegten Landschaft. Kurz kreuzen sich die Schicksale der beiden, gerade so lange, wie Liu Lan braucht, um den Besucher mit ihrem Boot überzusetzen. Gedankenverloren begegnet ihr der Mann freundlich, bleibt aber distanziert. Die Worte des Schlussliedes, das von einer traditionellen Ballade inspiriert ist, besagen: «Warum sind verliebte Menschen nie beieinander?» Der Film, der die Sehnsüchte der Protagonistin veranschaulicht, die es kaum erwarten kann, endlich erwachsen zu sein, kann als Darstellung der vielschichtigen Begegnung zwischen Tradition und Moderne gedeutet werden.

Obwohl Yang Fudong der Ansicht ist, dass es keine spezifischen Regeln für die Realisierung abstrakter Filme oder Videos gibt, erweist sich die an-

gedeutete Unbestimmtheit der historisch-zeitlichen Dimension als etwas fundamental Wichtiges. SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (Sieben Intellektuelle im Bambuswald, seit 2003), bislang sein ehrgeizigstes Projekt, bezieht einen Teil seiner poetischen Kraft aus dieser Ambiguität. Das Werk ist auf fünf in sich abgeschlossene Filme ausgelegt, von denen zwei bereits fertig gestellt sind und der dritte noch in Arbeit ist. Die Protagonisten des Projekts sind eine Gruppe von Jugendlichen: fünf Männer und zwei Frauen. Die Kleidung, die sie tragen, scheint von den 40er Jahren inspiriert zu sein, während die Landschaft, in die der erste Film eingebettet ist – der Gelbe Berg – an alte chinesische Tuschmalereien erinnert. Der Titel greift die Legende der «Sieben Weisen aus dem Bambuswald» auf, die von Dichtern und Künstlern erzählt, die beschliessen, dem öffentlichen Leben zu entsagen und ihren eigenen Weg gehen, um sich der Suche nach dem Tao zu verschreiben. Die Sprache der Monologe, die den Film rhythmisieren, ist jedoch heutiges Chinesisch dadurch gewinnt der zeitliche Rahmen der Handlung an Komplexität. Im Film BACKYARD – HEY, SUN IS RISING! (Hinterhof, he, die Sonne geht auf!, 2001) hingegen fehlen die Dialoge und die Protagonisten bewegen sich mit anachronistischen Handlungen in einem zeitgenössischen städtischen Umfeld. Die

Männer, eine kleine Schar von vier Personen, verfolgen sich gegenseitig zwischen den vereinsamten Stadtbewohnern, machen Schwertübungen und erlegen sich ein seltsames Zeremoniell auf. Exzentrisches Verhalten oder einfach nur eiserne Disziplin? Eine Logik ist in ihren Bewegungen nicht zu erkennen.

Mit enigmatischer List macht Yang Fudong seine Werke zur Quelle von Fragen. Wenn nötig, setzt er die Ironie, an der es ihm gewiss nicht mangelt, als Waffe ein. In der Videoinstallation JIAER'S LIVESTOCK (Jiaers Viehbestand, 2002) spielt – stärker als die Geschichte selbst – der Vorführraum mit den Erwartungen der Besucher: zwei identische Säle mit jeweils einer Grossprojektion und einem Kasten mit einer Reihe von Monitoren, die in einem Koffer untergebracht sind. Protagonist der Geschichte ist ein verwirrter Städter, vielleicht ein Intellektueller auf der Flucht, den es in eine ländliche Gegend verschlagen hat. In der ersten Projektion wird der Mann von zwei Bauern ermordet, die sich seines Koffers

bemächtigen; die wiederum werden von einem Teeplücker ausgeraubt und beseitigt. In der zweiten Projektion hingegen helfen die beiden Bauern dem Mann, der sich undankbar zeigt und sie tötet. In beiden Sälen zeigen die Monitore weitere Einzelheiten der jeweiligen Version der Geschichte. Die Abstraktion als Resultat der gleichzeitigen Inszenierung von Geschichten mit unterschiedlicher Moral stellt den Begriff der Narration als solchen zur Diskussion. Einmal mehr verzichtet das Werk auf die Sicherheit von Antworten. Eine rein westliche Auslegung, die Yangs Werke als Reflexionen über die tief greifenden Veränderungen begreift, denen China im Spannungsfeld von Tradition und Moderne unterworfen ist, reicht offensichtlich nicht aus, um ihren Wert und ihre Bedeutung voll und ganz zu erfassen.

(Übersetzung aus dem Italienischen: Caroline Gutberlet)

1) Yang Fudong im Gespräch mit der Autorin anlässlich der Vorbereitungen zu seiner Ausstellung im Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea (2. Juni bis 24. Juli 2005).

YANG FUDONG, LIU LAN, 2003, 35 mm b/w film, 14'; music by Zhou Qing.



Yang Fudong: TOWARDS A NEW ABSTRACTION

MARCELLA BECCARIA

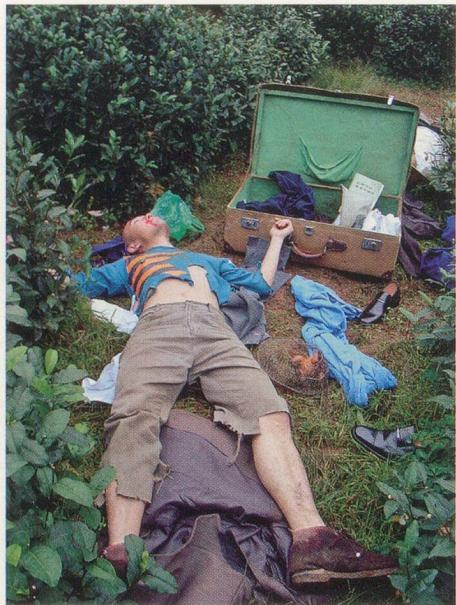
The wintry sun casts its pale light on a wide frozen lake, faintly outlining the inhospitable heights and surrounding sweep of a steppe stretching to infinity. Then we see the close-up of a face. Bandaged and wounded, it is that of a man lying on the ice. Cracked by the cold, his lips are immobile. Another frame, this time by night, shows the same man. Possibly a deserter or a prisoner who has escaped from the enemy, he warms himself by a fire and feeds on game. Later, the man is on a treetop scouring the horizon, or crawling and hiding. Then, tied to a horse, he is carried along, unable to put up any resistance. *WAITING FOR THE REVIVAL OF THE SNAKE* (2005) is a monumental video installation, composed of two projections and eight plasma screens. In the darkness of the gallery, the music, which at intervals accompanies the images, lingers on a few low notes. The historical context in which the story unfolds is uncertain; the present and an indefinable past seem to merge and pursue each other in an ineluctable cycle. Similarly ambiguous is the outcome: will the protagonist manage to survive, or will he be frozen to death? It is hard to imagine the man's fate, but easily shared are his hope for safety and his despair in the face of his seemingly imminent end.

Seeing the works of Yang Fudong, especially his films and video installations, is to encounter stories and situations within which the logic of the facts represented—with their cause-effect, beginning-end, and their before-and-after implications—seems at times to lose its importance. The fragmented editing is a characteristic of this artist's works, as is his ability to confront spectators with multiple-channel installations, where choosing to follow the progress of one sequence implies the impossibility of observing its other alternative, parallel developments. *CLOSE TO THE SEA* (2004) is another installation constructed on a similar principle. At the center of the room, two projections, in black-and-white and color, tell different moments in the story of a man and a woman. On one screen, the two are seen playing on a broad stretch of beach, horseback-riding, embracing. On the other, the same beach is now a long-awaited shore on which the shipwrecked young couple, clinging to a raft tossed on the waves, finally land. All around, plasma television screens are mounted on the gallery walls, each transmitting images of musi-

MARCELLA BECCARIA is a curator at the Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea in Turin.



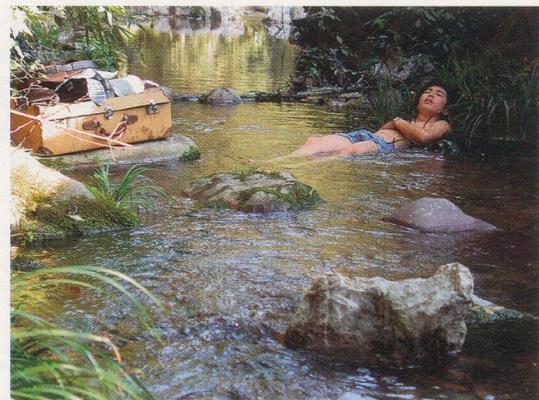
YANG FUDONG, JIAER'S LIVESTOCK, 2002-2005, 2-channel video installation, b/w and color, 12-14', music by Miya Dudu /
JIAERS VIEHBESTAND, 2-Kanal-Videoprojektion.



YANG FUDONG, JIAER'S LIVESTOCK, 2002-2005, 2-channel video installation, b/w and color, 12-14', music by Miya Dudu / JIAERS VIEHBESTAND, 2-Kanal-Videoprojektion.

cians playing on the cliffs overlooking the sea. Joy and drama surround the adventure of the two lovers. And here again, questions about the story's possible geographical location, the causes of the shipwreck, or other details, seem to lose their relevance.

Emotions and sensations. A common trait in the works of Yang Fudong can be found in his capacity to bring to light the emotive quality of situations by insisting, in an instrumental sense, on the non-logical aspect of the facts narrated. In his works, action carries the same weight as inaction, because it is in immobility that the psychological scrutiny is heightened. With his camera, the artist focuses on intense close-ups of the actors, filmed as they contemplate the world and themselves, gazing at the infinite outside or within the self. Consequently, the external shots embrace the vastness of the horizon. But instead of fastening onto details of the landscape,



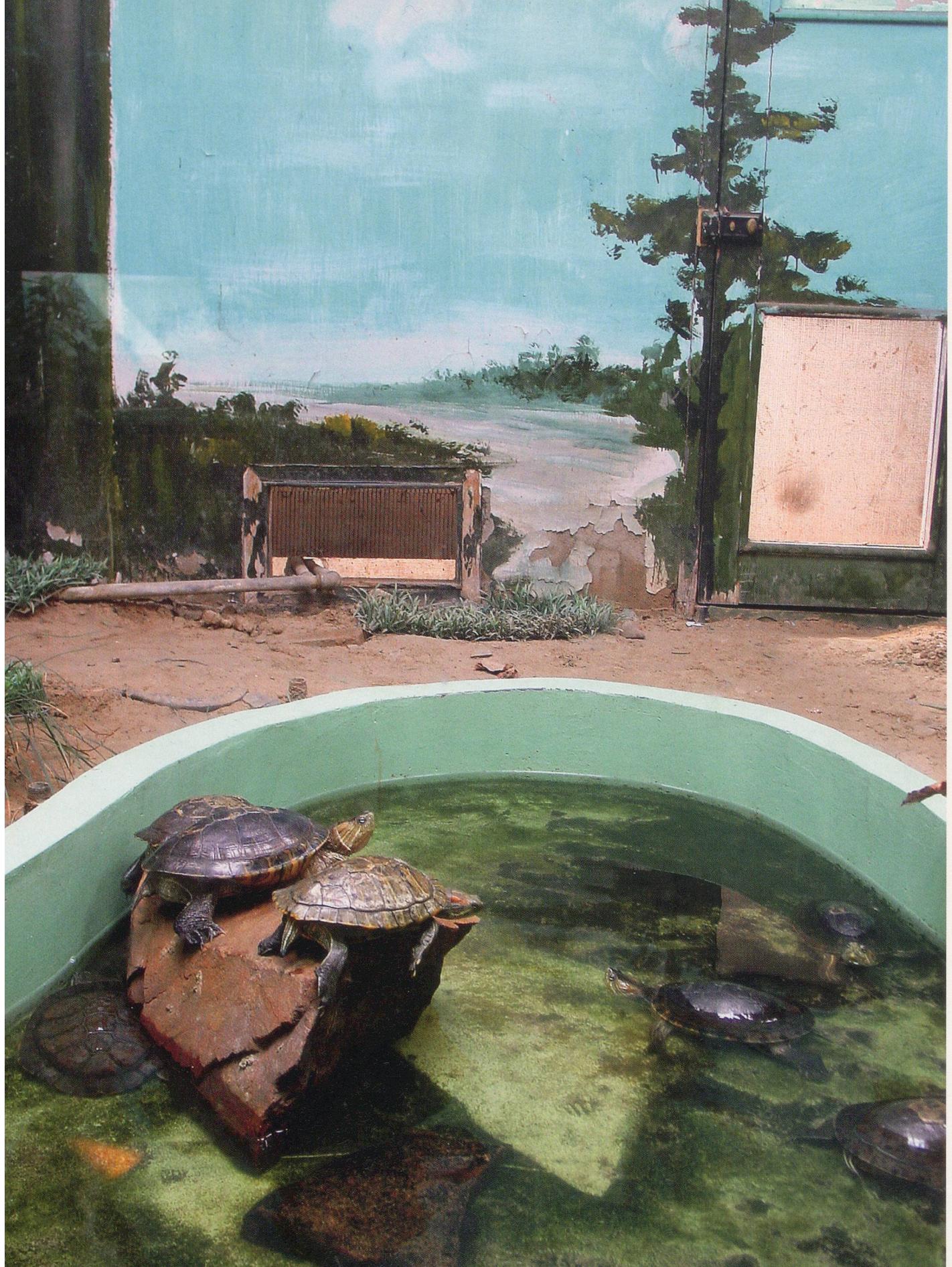
YANG FUDONG, *AN ESTRANGED PARADISE*, 1997 - 2002,
35 mm b/w film, transferred to
DVD, 76', music by Jin Wang /
EIN ENTFREMDETES PARADIES.



they render the sense of a world in flux, a world with contours not fully defined, which can be interpreted as corresponding to human tumult. The artist's sound track is inextricably intertwined with that world. Music, always composed by professionals, is present in nearly all his works; and in *CLOSE TO THE SEA* it includes long silences, alternating with moments marked by the full power of the sound. The use of speech, too, is skillfully calibrated. Especially in the films, the dialogues mostly take the form of brief confessions, and sometimes each protagonist becomes a narrating voice. Words and music may also be interrelated, in songs and poetic fragments of the inner universe of the characters.

The intense, empathic reaction that Yang Fudong manages to elicit is explained in a personal statement about what he calls "abstract cinema." This includes both his works on film and on video. "The techniques for abstract cinema do not follow certain rules, they are broader than the traditional principles. In any case abstract cinema is different from realistic cinema," says the artist. "To me," he continues, "abstract cinema is about the images of ideas deep in people's hearts and minds; it is like some non-describable collision in one's heart."¹⁾ Fudong's first film, *AN ESTRANGED PARADISE* (1997-2002),

YANG FUDONG, MINOR SOLDIER YY'S SUMMER, 2003, 3-channel video installation, 20'; music by Miya Dudu / UNREIFER SOLDAT YY'S SOMMER, 3-Kanal-Videoinstallation.



illustrates his idea of “abstract cinema.” The paradise cited in the title refers to the name commonly used by the Chinese for Hangzhou, where the story is set. Alienated and remote, on the other hand, is the main character Zhu Zi, a young intellectual. Despite the idyllic context and his happy engagement, the man suffers from a series of ailments and gradually realizes that his illness is actually a fear of his own life, calmly directed towards a future that ought to be concretized as soon as possible. The present, and what seem to be memories of earlier moments in the protagonist’s life, are intentionally confounded in the film, which is edited in such a way as to favor an open structure. In *LIU LAN* (2003), the entire film is actually dominated by evanescent and virtually liquid images. Set in a lake district, where sky and water merge, the work has as its leading character Liu Lan, an adolescent girl about to become a woman, a creature who seems to have come out of a classical painting. The sudden arrival of a handsome man in contemporary city clothes contrasts with the immobility of the landscape. Their two destinies intersect in the brief time it takes Liu Lan to ferry the visitor across the river. Lost in his thoughts, the man is kind, but distant. The words of the final song, inspired by a traditional ballad, say “Why are people in love always apart?” Visualizing the protagonist’s desires and her anxiousness to enter adulthood, the film can be interpreted as a possible representation of the complex encounter between modernity and tradition.

Although Yang Fudong himself maintains that there are no specific rules for the making of “abstract” films or videos, the indeterminate treatment of past and present certainly plays a crucial role. *SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST* (2003–2004), his most ambitious project to date, derives part of its poetic strength from that ambiguity. The work is composed of a series of five self-contained films, two of which have been completed, while the third is in preparation. The leading characters in this project are a group of young people, five men and two women. Their clothes seem to be inspired by the 1940s while the background of the Yellow Mountain, against which the first film in the series is set, is reminiscent of ancient Chinese tusche paintings. The title cites the legend of “the seven

sages of the bamboo forest,” a story of poets and artists who decided to reject public life in order to devote themselves to their quest for the Tao through the pursuit of their own individuality. To further complicate the time frame, the language spoken during the monologues that punctuate the film is contemporary Chinese. In the film *BACKYARD—HEY, SUN IS RISING!* (2001), there is no dialogue; the actors engage in anachronistic actions in the context of a contemporary city. In a clutch of four persons, the men chase each other through city blocks, practice swordsmanship, and impose weird ceremonies upon themselves. Hotheads, or are they just over-disciplined? There is no recognizable logic to their movements.

Yang Fudong seems to enjoy the use of enigma to provoke questions. If he feels inclined, there is certainly no lack of irony in his weaponry. In the video installation *JIAER’S LIVESTOCK* (2002), it is not only the actual story, but also the installation space itself that plays with visitors’ expectations. Two identical rooms each host a large projection and a showcase with a series of monitors placed in a suitcase. The main character in the story is a city man, possibly an escaping intellectual who arrives, deeply shaken, in the countryside. In the first projection the man is killed by two peasants who take possession of his suitcase, until they in their turn are robbed and eliminated by a tea-picker. In the second projection the peasants help the man, who ungratefully slays them. In each room, the monitors transmit further details of the two versions. By simultaneously showing stories with different morals, the artist re-examines the very idea of fiction. Once again the work does not offer the banal safety of answers. As with other works by Fudong, a strictly western interpretation of them, as reflections on the radical changes affecting a China squeezed between the march of progress and tradition, seems insufficient to allow one to fully grasp their importance and meaning.

(Translation from the Italian by Rodney Stringer)

1) Yang Fudong in conversation with the author during preparations for the artist’s solo show at the Castello di Rivoli Museo d’Arte Contemporanea (2 June–24 July 2005).

THE WHITE CLOUD DRIFTING ACROSS THE SKY ABOVE THE SCENE OF AN EARTHQUAKE

YUKO HASEGAWA

It is difficult to analyze the work of Yang Fudong in words. In Zen, the emphasis is on intuition and practice rather than intellect and rationalism, an idea summed up in the expression *furyumonji* ("Don't depend on words and writings"). This emphasis on practice is part of the tradition that has been handed down to Yang and also includes aspects of Taoism, a philosophy that teaches that the universe, which is made up of chi, is in constant flux due to the interaction of the cosmic dual forces of yin and yang. For this reason, Yang's works can only really be understood on an intuitive level as a kind of inner experience.

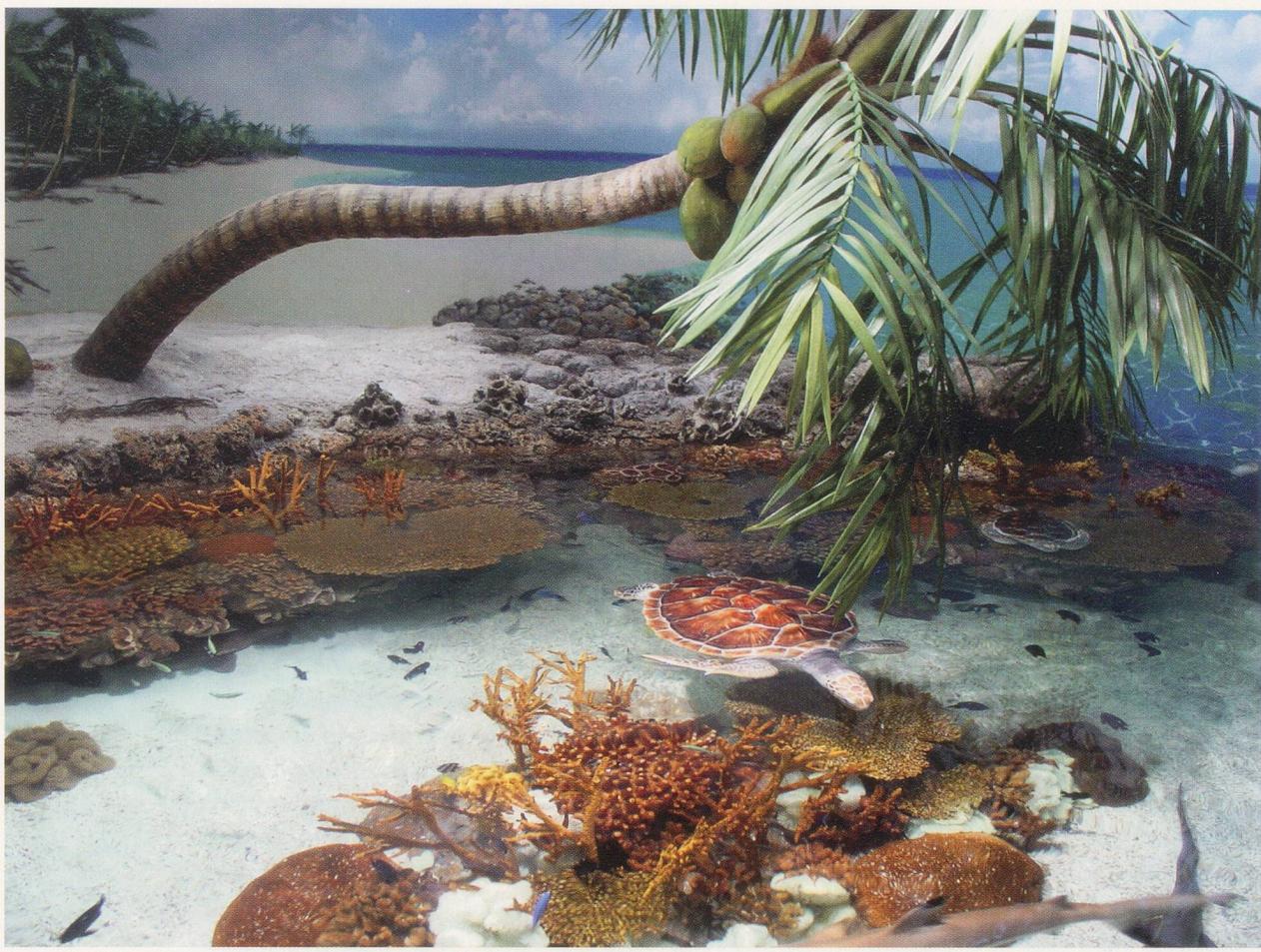
Asked in an interview about the difference between films and installations as modes of expression, Yang responded as follows: "Every mode of artistic expression comes to the same conclusion. They are like nets cast into the deep blue sea, waiting for the moment when the fish come in."²⁾

The moment when the fish is caught in the net—when the chi of the work and the audience converge—is something that is eagerly awaited, in much the same way that in Taoism the association between male and female that gives rise to new life is regarded as vital.

The Tao does not love people, nor does it try to change society. It is like the white cloud drifting across the sky above the scene of the aftermath of an earthquake or a typhoon, or the deep blue sky.

Mitsuji Fukunaga¹⁾

YUKO HASEGAWA is chief curator of the 21st Century Museum of Contemporary Art, Kanazawa.



YANG FUDONG, *MINOR SOLDIER YY'S SUMMER*, 2003, 3-channel video installation, 20', music by Miya Dudu /
UNREIFER SOLDAT YYs SOMMER, 3-Kanal-Videoinstallation.

Over the last twenty years, China has changed dramatically, and at a much greater speed than at any other time in its history. Since the second half of the 1990s, in particular, the country has been flooded with all kinds of information. What can one do to survive this period of confusion and change without losing one's humanity? Born in 1972, Yang grew up at a time when information was still restricted, and it was precisely this lack of information that allowed him to cultivate his great powers of imagination. It meant that in the vast majority of cases he learnt about movies not by actually going to see them, but by reading books about them. Imagine a lone teenager developing his own ideas about images on the screen and editing based on written accounts, and you'll have some idea of what Yang went through. From the outset, Yang, who initially aspired to be a painter, adopted a "painterly" approach to his lens-based work. The arrangement of incidental figures, each caught up in their own world of play against a vast landscape, is a composition often seen in Chinese paintings. But the use of



sweeping, panoramic views and the placement of figures against the landscape are hallmarks of Yang's style. This relationship is similar to one which is hinted at in the anecdote about a man who, viewing a magnificent Chinese landscape, finds himself drawn into the work, walking further and further into its distance. Not only do paintings have spatiality, they also have temporality, and it is the resonance of this space-time relation that produces in the viewer an inner experience of a particular work. A similar mechanism to the one used in coming to an intuitive understanding of these Chinese paintings is required in order to understand Yang's works. The characters in his films are often expressionless and appear in long picturesque sequences largely devoid of action. The resulting awkwardness and discontinuity lend ambiguity to such things as the story line and temporal relations, leaving room for different interpretations. The Academy of Fine Arts where Yang trained is in Hangzhou, which is known throughout China as the home of some of the most traditionally beautiful landscapes remaining in that country. Yang started out by portraying contemporary figures against these traditional landscapes, but after moving to Shanghai, his attention shifted to a different, urban landscape.

Yang is conscious of being surrounded by a great life force (the chi of the universe). He has an innate sense of what it is like to fly through the air like a bird and swim through the water like a fish. His detached point of view and introspective approach is that of the Taoist, who listens intently to his inner voice, reads the flow of chi around him, and lives in harmony with it. One can almost imagine Yang at the center of a frantic maelstrom of change and confusion, the one spot where everything is quiet and still. In fact, during his student days, Yang embarked on an experiment that involved not speaking for three months.

It was around this time that he made the transition from painting to lens-based art. Lao Tzu's philosophy of abandoning artifice and being oneself calls on followers to do away with such things as willful discretion and conceit, and to act in accordance with the natural laws of the universe. Yang adopts a similar approach to the creation of his art. The characters on screen are often shown gazing up at the sky. In a scene from ROBBER SOUTH (2001), the story of a young man in the city making a living as a fruit seller while dreaming of becoming a businessman, the protagonist watches as a subway train pulls into a station, and in an instant, the focus of his attention switches seamlessly to a deep blue sky. Compass in hand, he walks from house to house, tracing each door and wall with his fingers—a metaphor for his search for his own place in the city.

YANG FUDONG, CITY LIGHT 2000, video, color, 6' / LICHTER DER STADT, Farbvideo.

Similarly, in *I LOVE MY MOTHERLAND* (1999), in which the human figures alone are blurred, appearing in layers like ghosts as they wander through an urban landscape, the characters in Yang's films often find themselves being torn apart, losing their identity in the context of a rapidly changing urban environment.

A similar scenario unfolds in *CITY LIGHTS* (2000), where two different actors play the protagonist and his doppelganger in the story of a man whose public and private persona have separated. The two move in unison as they get up in the morning, open their umbrellas, and set off to work, shot from the side in such a way that one appears to be superimposed on top of the other. The only time they appear separately is in a scene where they dance with a single woman, when all three are shown as individuals. As suggested by the treatment of these subjects, the settings and direction in Yang's films stem from simple ideas that might be described as naïve. The split personality of a male character is represented by two actors moving in unison (*CITY LIGHTS*); or the fickle lifestyle of a female character, maintaining relationships with several men at the same time, is depicted by using multiple actors to play the role of a man sitting across a table from her—one changing into another so quickly that it becomes impossible to identify their faces (*AFTER ALL, I DIDN'T FORCE YOU*, 1998). The curious behavior of men in a garden is another example where the inner thoughts of the characters—in this case the desire to be given the freedom to explore one's daydreams—are expressed directly through their physical movements. As Yang himself describes it, "The body movements in my works are inspired by the preoccupied state of mind."³⁾ Yang occupies a position somewhere on the boundary between the inner, imaginary world and the real world. The basis for this approach can be found in the group consciousness of the Chinese, many of whom, even today, regard such things as enchanted lands and the mythical stories of the *Shan Hai Jing* (The Book of Mountains and Seas) as real.

In *TONIGHT MOON* (2000), expressionless men in suits amuse themselves by playing around in boats, swimming, and hiding behind trees in scenes set in a garden. The scenes appear to be daydreams. Yang says that he chose to create this affect after noticing the way people playing in gardens tend to give free rein to their imagination and enter their own fantasy world.⁴⁾ The arched gateway represents the border between the real world and the other, enchanted land beyond. In the actual installation, a number of small monitors are embedded in a large screen onto which an image of the garden is projected, each depicting men swimming naked.

In *TONIGHT MOON*, multiple spaces and times appear to exist simultaneously and, similarly, story lines divide. This technique of presenting a divided plot in the form of multiple space-times that unfold simultaneously is used to good effect in JIAER'S *LIVESTOCK* (2000–2004). Projected onto two walls in adjoining rooms, the two films share the same time, place, and characters. The events that unfold, however, are different. Both stories, based on Chinese folktales, involve murder and looting, but the roles of the four characters are different in each of the films.⁵⁾ In front of the screen in each room is a glass display case containing a mound of dirt upon which sits a suitcase full of books and other items, along with four small video monitors. The monitors show various fragments of film that suggest different versions of the same story.

Faced with no clear determinants and uncertainty regarding the relationship between what they see before them and the real world and the flow of cause and effect, the audience makes the leap to drawing upon their own imaginations to assemble the plot. Before they do, however, Yang opens the suitcase to reveal even more fragments of various stories.



A feature of Yang's work is the lack of hierarchy among its characters. The relationships that unfold are completely horizontal in nature. As suggested by his use of a quote from Confucius, "Among any three people walking by, there must be a teacher for me," Yang reveals his interest in portraying characters involved in multiple relationships.⁶⁾ He starts a work, it would appear, not by thinking about the dramaturgy or structure of the story, but rather by considering what events might unfold when two or more characters come together. He then links them together to create a single work. Two men walk side-by-side and swing swords in unison; a man and a woman appear like a pair of mating birds; women dance together. In a more extreme example from *S10* (2003), two female office workers wearing uniforms covered in zippers zip together their arms and various other parts of their bodies. At this point, we have entered the realm of a modern-day *Shan Hai Jing* inhabited by exaggerated creatures, a realm that is at the same time a metaphorical expression of a new concept of subject that is in the process of evolving organically from one individual to the other, and to the group. If we are all interconnected, then just how far does the territory of the individual extend?

This interconnectedness finds its most eloquent and poetic expression in the portrayal of lovers. *FLUTTER FLUTTER... JASMINE, JASMINE* (2002) and *CLOSE TO THE SEA* (2004) both attempt to capture this pure emotion in the form of installations that are serene yet vast in scale.

FLUTTER FLUTTER... JASMINE, JASMINE is based on a legend in which two lovers atop two mountains call out to each other. Presented on three screens, the film depicts a man and a woman discussing their feelings, along with a third view of the couple as seen by an onlooker. Here, too, the sky plays an important role. The characters' various problems and misunderstandings seem to scatter and dissolve in the wind, and the way the clouds appear in the sky seems to symbolize Yang's Taoist point of view.

Equally refreshing in its lyrical rendition of music penetrating the sky and the universe, *CLOSE TO THE SEA* unfolds across five separate screens. A small ensemble of musicians standing in pairs on a rocky shoreline slowly begins to play, their music a blessing dedicated to the lovers whose stories unfold simultaneously on the two center screens.

YANG FUDONG, *FLUTTER FLUTTER... JASMINE, JASMINE*, 2002, 3-channel video installation, color, 17'40",
music by Miya Dudu / 3-Kanal-Videoinstallation, Farbe, 17'40", Musik von Miya Dudu.



YANG FUDONG, *FLUTTER FLUTTER... JASMINE JASMINE*, 2002, 3-channel video installation, color, 17'40", music by Miya Dudu / 3-Kanal-Videoinstallation.

SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (2003–ongoing), a series of thirty-five millimeter film transferred to DVD intended to expand to five sequels in total, is Yang's attempt to develop this grand worldview in the form of an epic tale of a group

of individuals defying the times in which they live. The title is borrowed from a popular legend of seven intellectuals who sought refuge from the chaos of the Warring States Period in a bamboo forest, where they indulged in serious talk unsullied by worldly matters. It is used as a metaphor for the resistance of the young Chinese who feel unable to keep up with the pace of change in China and, as a result, experience a kind of identity crisis. Showing no regard for normal social behavior, these intellectuals drank to excess, romped around naked, and composed refined verses that expressed their feelings of resentment towards the age in which they lived. This was not a collection of nobodies, but a group of people with reputations and social standing, and because they were closely watched by the powers that be, they had no choice but to hide their real intentions and indulge in performances designed to make them appear slightly deranged, while at the same time preserving the purity of their motives.⁶⁾ The five-part series focuses on seven young men and women in different settings, beginning with Yellow Mountain, a mysterious mountain popular among Taoists, then proceeding to an urban setting, a rural setting with fields and paddies, and an island, before moving back to the city.

The dress and general demeanor of the men and women are ambiguous, but are reminiscent more of pre-war Europe than contemporary China. Combined with their lack of facial expressions, a somewhat nihilistic atmosphere is conjured up. However, the aim is not to actively promote any particular ideals, but to permeate soft, sensuous, natural, and urban settings with what these men and women are feeling, thinking, and what ideals are left inside them, thereby carrying on the tradition of “refinement” and “rage” established by the original seven intellectuals. SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, PART 1 (2003) explores the relationship between lovers and their families, and looks at the various complications and convictions associated with adopting a liberal approach to one's own wishes. SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, PART 2 (2004) portrays the uninhibited relations between male and female and the sexual desires of each. Among the topics of conversation

around the dinner table is that of the food chain. One of the men expresses a desire to reenter the food chain as a tiger eaten by a lion in a primeval forest. The conversation continues as follows:

M: It is exactly because life is too beautiful that I feel overly content, so there's nothing to look forward to.

F: You are already pretty apathetic about the world then, huh?

M: I am quite passionate.

F: If you are so passionate, then why do you want to die?

M: It's not that I want to die, I'm just letting nature do her thing.

This conversation touches on the vital core of Yang's philosophy. Sexual desire, food, death, argument... All of these events that unfold within the context of Yang's work can be traced back to a single topic: life. As typified in Taoism, all associations have as their goal the continuation of life. Yang evokes these associations again and again.

The arrival at the opening of Part One of the naked protagonists against the backdrop of Yellow Mountain; the portrayal set to transcendental music of their reliving historical time; the meetings of various sizes in rooms; the interludes in the form of unexpected happenings between various couples on the stairs during Part Two: all of these scenes involve the intermingling of nature and humans, or the intermingling of humans in different relations and across different temporal orders.

One can observe in Yang's work the carefully considered and poetic mechanics of conducting oneself in the face of the kind of confusion we all must overcome. This is inherent in his resolute decision-making in the face of ongoing uncertainty and in his ceaseless inquiry into matters for which there are no answers. It also provides insight into the unconsciousness of the Chinese people, who have had to put up with violent change—which in the past resulted in entire cultures being reset each time a new administration came to power. Yang's work does not soothe us, but casts us out into an ocean of enigmatic questions. As long as we are prepared to dispense with interpretations based on Western intellectual understanding, perhaps we can discover in his work the secret to unlimited freedom, like the friendship between Damon and Pythias.

(Translated from the Japanese by Pamela Miki)

- 1) Mitsuji Fukunaga, *Inshoku danjo—Roso shiso nyumon* (Eat Drink Man Woman—An Introduction to the Philosophy of Lao Tsu and Chuang Tsu), (Tokyo: Asahi Press, 2002), p. 187.
- 2) Yuko Hasegawa, "Yang Fudong," *Flash Art* (March/April 2005), p. 105.
- 3) *Ibid.*, p. 104.
- 4) *Ibid.*
- 5) Gerald Matt, "Film is like life—Gerald Matt talks to Yang Fudong," *Yang Fudong* exhibition catalogue, Kunsthalle Wien, 2005, p. 12.
- 6) See Masaharu Fuji, *Chugoku no inja: Ransei to chishikijin* (China's Recluses—Anarchy and Intellectuals), (Tokyo: Iwanami Shoten, 1973), pp. 118–120.



YANG FUDONG, FLUTTER FLUTTER... JASMINE JASMINE, 2002, 3-channel video installation, color, 17'40", music by Miya Dudu / 3-Kanal-Videoinstallation

DIE WEISSE WOLKE AM HIMMEL, DIE ÜBER DEN SCHAUPLATZ DES ERDBEBENS GLEITET

YUKO HASEGAWA

Es ist nicht einfach, die Arbeit von Yang Fudong in Worte zu fassen und zu analysieren. Der Zen-Buddhismus legt das Schwergewicht eher auf Intuition und Praxis als auf Intellekt und Rationalität, eine Einstellung, die der Ausdruck *furyu-monji* (Baue nicht auf Worte und Geschriebenes) zusammenfasst. Diese Betonung des Praktischen ist Teil der Tradition, in der Yang steht, eine Tradition, die auch Elemente des Taoismus beinhaltet, eine Philosophie, die lehrt, dass das aus Chi bestehende Universum sich – dank der Wechselwirkung der kosmischen Kräfte Yin und Yang – immer im Fluss befindet. Aus diesem Grund kann man Yangs Arbeiten nur auf intuitiver Ebene, als eine Art innere Erfahrung wirklich verstehen.

Als Yang in einem Interview danach gefragt wurde, was der Unterschied zwischen Film und Installation als Ausdrucksmittel sei, antwortete er: «Alle künstlerischen Ausdrucksmittel laufen am Ende auf dasselbe hinaus. Sie sind wie Netze, die man im tiefblauen Meer auswirft, um zu warten, bis die Fische kommen und sich darin fangen.»²⁾

Der Moment, wo der Fisch ins Netz geht beziehungsweise das Chi von Werk und Publikum zur Übereinstimmung kommt, wird sehnsgütig erwartet und ist von ähnlich zentraler Bedeutung wie die neues Leben hervorbringende Vereinigung des weiblichen und männlichen Prinzips im Taoismus.

Das Tao liebt die Menschen nicht und es versucht auch nicht, die Gesellschaft zu verändern. Es ist wie die weisse Wolke, die am Himmel über dem Schauplatz eines Erdbebens oder Taifuns dahingleitet, oder wie der tiefblaue Himmel selbst.

– Mitsuji Fukunaga¹⁾

YUKO HASEGAWA ist die leitende Kuratorin des Museums für Gegenwartskunst des 21. Jahrhunderts in Kanazawa, Japan.

Im Lauf der letzten zwanzig Jahre hat sich China dramatisch gewandelt, und dies in einem viel höheren Tempo als je zuvor in seiner Geschichte. Insbesondere seit der zweiten Hälfte der 90er Jahre ist das Land mit Informationen geradezu überschwemmt worden. Was kann der Einzelne tun, um diese Phase der Verwirrung und Veränderung zu überstehen, ohne seine Menschlichkeit zu verlieren? Yang wurde 1972 geboren und wuchs in einer Zeit auf, als der Zugang zu Informationen noch sehr eingeschränkt war, und es war gerade dieser Mangel an Information, der es ihm erlaubte, seine reiche Vorstellungsgabe und Phantasie zu kultivieren. Das bedeutete, dass er seine Filmkenntnisse meist nicht einem Kinobesuch verdankte, sondern der Lektüre von Büchern über Filme. Stellen Sie sich einen einsamen Teenager vor, der seine Vorstellungen über die Bilder auf der Leinwand und der Filmbearbeitung anhand schriftlicher Berichte entwickelt, und Sie gewinnen einen Eindruck davon, was Yang durchlebte. Von Beginn an wählte Yang, der ursprünglich Maler werden wollte, einen «malerischen» Ansatz für seine Arbeit mit der Kameralinse. Die Anordnung von zufälligen Figuren, die vor einer unermesslichen Landschaft ganz in ihr eigenes Tun und Treiben versunken sind, ist eine Komposition, der man in chinesischen Bildern häufig begegnet, doch die Verwendung von umfassenden Panoramen und der deutliche Kontrast zwischen Figuren und Landschaft sind das Markenzeichen von Yang Fudong. Dieses Verhältnis zwischen Figur und Landschaft erinnert an die Anekdote über den Mann, der eine wunderbar gemalte chinesische Landschaft betrachtet und sich derart von ihr angezogen fühlt, dass er hineinspaziert und sich darin immer weiter entfernt. Gemälde haben nicht nur eine räumliche, sondern auch eine zeitliche Dimension, und es ist die Resonanz dieser Raumzeit, die dem Betrachter eine innere Erfahrung des jeweiligen Werkes ermöglicht. Zum Verständnis von Yangs Arbeiten ist ein ähnlicher Prozess erforderlich wie jener, der beim intuitiven Verständnis dieser alten chinesischen Gemälde abläuft. Die Protagonisten in seinen Filmen sind oft vollkommen ausdruckslos und erscheinen ein übers andere Mal in langen malerischen Sequenzen, in denen es praktisch keine Handlung gibt. Der Eindruck des Unbeholfenen und Abgehackten, der dadurch entsteht, lässt Elemente wie den Handlungsablauf und die zeitlichen Bezüge mehrdeutig werden und schafft Raum für verschiedene Interpretationen. Die Kunstakademie, in der Yang seine Ausbildung absolvierte, liegt in Hangzhou, ein Ort, der in ganz China dafür berühmt ist, dass er einige der schönsten, malerischsten traditionellen Landschaften beherbergt, die dem Land erhalten geblieben sind. Yang hat damit begonnen, zeitgenössische Menschen vor diesen traditionellen Landschaften zu porträtieren. Seit er jedoch nach Shanghai gezogen ist, gilt sein Augenmerk einer ganz anderen, urbanen Landschaft.

Yang fühlt sich von einer grossen Lebenskraft umgeben (dem Chi des Universums) und er hat ein angeborenes Sensorium dafür, was es heißt, wie ein Vogel durch die Luft zu fliegen oder wie ein Fisch im Wasser zu schwimmen. Hierin zeigt sich der losgelöste Blickwinkel und die introspektive Haltung des Taoisten, der aufmerksam auf seine innere Stimme hört, den Fluss des Chi um sich herum wahrnimmt und in Harmonie damit lebt. Man kann ihn sich beinahe vorstellen als der eine Punkt, an dem alles in sich ruht, inmitten eines gewaltigen Mahlstroms von Umsturz und Chaos. Tatsächlich hat Yang in seiner Studienzeit ein Experiment durchgeführt, das unter anderem mit einschloss, drei Monate lang kein Wort zu sprechen.

Etwa um dieselbe Zeit ging er auch von der Malerei zur Arbeit mit der Linse über. Die Philosophie von Laotse, die lehrt, ohne alles Gekünstelte auszukommen und ganz sich selbst zu sein, verlangt von ihren Anhängern, auf Dinge wie mutwilliges Urteilen und geistigen Hoch-



YANG FUDONG, S10, 2003, video, color, 8' / Farbvideo.

mut zu verzichten und in Einklang mit den Naturgesetzen des Universums zu handeln. Yang hat hinsichtlich seiner Kunst einen ähnlichen Ansatz. Man sieht die Figuren auf der Leinwand oft zum Himmel emporschauen. In einer Szene aus dem Film ROBBERT SOUTH (Räuberischer Süden, 2001) – die Geschichte eines jungen Mannes in der Stadt, der sich mit dem Verkauf von Früchten durchschlägt und davon träumt, Geschäftsmann zu werden – schaut der Protagonist zu, wie ein Zug in einen U-Bahnhof einfährt, doch plötzlich und völlig übergangslos richtet sich seine Aufmerksamkeit auf einen tiefblauen Himmel. Mit dem Kompass in der Hand geht er von Haus zu Haus und fährt dabei mit den Fingern jeder Tür und Wand entlang, eine Metapher für seine Suche nach seinem eigenen Ort in der Stadt.

Die Figuren in Yangs Filmen fühlen sich oft zerrissen und verlieren, vor dem Hintergrund einer sich rapide verändernden urbanen Umgebung, ihre Identität, wie auch in der Arbeit I LOVE MY MOTHERLAND (Ich liebe mein Mutterland, 1999) zu erkennen ist – hier erscheinen die menschlichen Gestalten lediglich verschwommen und wandern Geistern gleich durch die urbane Landschaft.

Ein ähnliches Szenario finden wir in CITY LIGHTS (Lichter der Stadt, 2000), wo zwei verschiedene Schauspieler den Protagonisten und seinen Doppelgänger mimen; es geht um einen Mann, dessen öffentliches und privates Ich vollkommen auseinander klaffen. Die beiden bewegen sich im Einklang, wenn sie am Morgen aufstehen, ihre Schirme aufspannen



YANG FUDONG, S10, 2003, video,
color, 8' / Farbvideo.

und zur Arbeit eilen, immer von der Seite aufgenommen, so dass der eine wie über den anderen gelegt erscheint. Der einzige Moment, in dem sie einzeln auftreten, ist eine Tanzszene, in der beide mit ein und derselben Frau tanzen und alle drei als Individuen gezeigt werden. Wie die Behandlung dieser Themen schon andeutet, entwickeln sich Setting und Regie in Yangs Filmen aus einfachen Ideen, die man auch als naiv bezeichnen könnte. Die gespaltene Persönlichkeit einer Männerfigur wird durch zwei unisono agierende Schauspieler dargestellt (CITY LIGHTS); der schillernde Lebensstil einer Frauenfigur, die Beziehungen zu mehreren Männern gleichzeitig unterhält, wird dadurch sichtbar gemacht, dass mehrere Schauspieler die

Rolle des Mannes spielen, der ihr am Tisch gegenüberübersitzt – dabei verwandelt sich der eine so schnell in den anderen, dass man ihre Gesichter gar nicht mehr erkennen kann (AFTER ALL, I DIDN'T FORCE YOU – Schliesslich hab ich dich nicht dazu gezwungen, 1998). Das seltsame Gebaren von Männern in einem Garten ist ein weiteres Beispiel, bei dem das Innenleben der Figuren, in diesem Fall deren Sehnsucht, frei den eigenen Tagträumen nachhängen zu dürfen, direkt in den Körperbewegungen zum Ausdruck kommt. Yang beschreibt das selbst so: «Die Körperbewegungen werden in meinen Arbeiten vom geistigen Zustand des In-Gedanken-Vertiefteins bestimmt.»³⁾ Yangs Position ist irgendwo zwischen der inneren, imaginären und der realen Welt. Dieser Ansatz hat seine Wurzeln im Gruppenbewusstsein der Chinesen, von denen viele noch heute Dinge wie das verzauberte Land und die mythischen Erzählungen des *Shan Hai Jing* (Buch der Berge und Meere) als real betrachten.

In TONIGHT MOON (Heute-Nacht-Mond, 2000) amüsieren sich ausdruckslose Männer in Anzügen damit, in Booten herumzuspielen, zu schwimmen und sich in einem Garten hinter Bäumen zu verstecken. Die Szenen werden so präsentiert, dass das Ganze wie ein Tagtraum wirkt. Yang sagt, dass er diesen Eindruck bewusst erwecken wollte, nachdem er bemerkte, wie Menschen, die in Gärten spielen, gern ihren Gedanken freien Lauf lassen und in ihre eigene Phantasiewelt abdriften.⁴⁾ Der geschwungene Torbogen verkörpert die Grenze zwischen der realen Welt und dem verzauberten Land auf der anderen Seite. In der Installation selbst sind die kleinen Monitore, die Filmsequenzen, die nackt schwimmende Männer zeigen, in eine grosse Projektionsfläche eingebettet, auf der ein Bild des Gartens zu sehen ist.

In TONIGHT MOON, aber auch in anderen Arbeiten Yangs, scheinen multiple Räume und Zeiten gleichzeitig nebeneinander zu existieren und entsprechend verzweigt gestalten sich die Handlungsabläufe. Die Technik, eine derart gespaltene Handlung in Gestalt multipler

Raumzeiten darzustellen, kommt in JIAER'S LIVESTOCK (Jiaers Viehbestand, 2000–2004) besonders wirkungsvoll zum Einsatz. In zwei benachbarten Räumen auf zwei Wände projiziert, spielen die Filme zur selben Zeit, am selben Ort und mit denselben Protagonisten. Die Ereignisse, die sie zeigen, sind jedoch verschieden. In beiden Geschichten geht es um Mord und Raub, doch die Rollen der vier Protagonisten sind jeweils andere.⁵⁾ In beiden Räumen steht vor der Projektionsfläche eine Vitrine, in der sich ein Erdhaufen befindet und darauf ein Koffer voller Bücher und anderer Dinge sowie vier kleine Videomonitore. Letztere zeigen diverse Filmfragmente, die auf weitere Versionen derselben Geschichte verweisen.

Angesichts der unbestimmten und unsicheren Beziehung zwischen dem, was sie vor sich sehen, und der realen Welt, sowie des unklaren Verhältnisses zwischen Ursache und Wirkung, macht das Publikum quasi einen Sprung und vervollständigt die Handlung mithilfe der eigenen Phantasie. Noch bevor es dies tut, öffnet Yang jedoch den Koffer, um ihm noch weitere Fragmente der verschiedenen Geschichten zu präsentieren.

Eine Eigenart von Yangs Arbeit ist das Fehlen jeglicher hierarchischen Ordnung zwischen seinen Figuren. Die Beziehungen entwickeln sich immer auf horizontaler Ebene. Wie die Verwendung eines Zitats von Konfuzius andeutet – «Von drei vorbeigehenden Leuten ist sicher einer ein geeigneter Lehrer für mich» –, ist Yang daran interessiert, Charaktere darzustellen, die in vielfältige Beziehungen verstrickt sind.⁶⁾ Es scheint, dass er am Anfang einer Arbeit nicht etwa zuerst über die Dramaturgie oder Handlungsstruktur nachdenkt, sondern vielmehr damit beginnt, sich vorzustellen, welche Szenen sich abspielen könnten, wenn zwei oder mehr Figuren aufeinander treffen. Diese Einzelszenen verknüpft er dann zu einem Film. Zwei Männer gehen Seite an Seite nebeneinander und schwingen ihre Schwerter im Gleichschritt; ein Mann und eine Frau wirken wie ein turtelndes Vogelpaar; Frauen tanzen miteinander. In einem ausgefalleneren Beispiel aus S10 (2003) sieht man Büroangestellte in mit Druckknöpfen übersäten Uniformen, die sich an Armen (und anderen Körperteilen) mittels eines Reissverschlusses aneinander befestigen, jeweils Frau an Frau und Mann an Mann. Damit haben wir das Reich eines modernen, von exaltierten Kreaturen bevölkerten *Shan Hai Jing* betreten, ein Reich das zugleich Metapher für einen neuen Subjektbegriff ist: Das Subjekt beginnt sich organisch vom Individuum weg zum anderen und zur Gruppe hin zu entwickeln. Wenn wir aber alle miteinander verbunden sind, bis wohin reicht dann genau der Bereich des Individuums?

Diese Verbundenheit findet ihren beredtesten und poetischsten Ausdruck in der Darstellung Liebender. FLUTTER FLUTTER ... JASMINE, JASMINE (2002) und CLOSE TO THE SEA (In Meeresnähe, 2004) sind zwei Arbeiten, die dieses reine Gefühl in Installationen einzufangen versuchen; sie wirken leicht und heiter, obwohl sie gross angelegt sind.

FLUTTER FLUTTER ... JASMINE, JASMINE basiert auf einer Volkserzählung, in der zwei Liebende auf zwei Bergspitzen laut nacheinander rufen. Über drei Projektionsflächen verteilt zeigt der Film einen Mann und eine Frau, die über ihre Gefühle sprechen, sowie den Blick auf das Paar aus der Perspektive eines Dritten. Auch hier spielt der Himmel eine wichtige Rolle. Die verschiedenen Probleme und Missverständnisse der Figuren scheinen sich im Wind zu zerstreuen und aufzulösen. Mehr noch, die Art und Weise, wie die Wolken am Himmel erscheinen, scheint Yangs taoistischen Blickwinkel zu symbolisieren.

Genauso erfrischend ist CLOSE TO THE SEA mit seiner lyrischen, Himmel und Universum durchdringenden Musik (von Jin Wang). Der Film spielt auf zehn verschiedenen Projektionswänden. Ein kleines Orchester steht paarweise angeordnet an einem felsigen Strand; nach und nach beginnen die Musiker zu spielen, wobei ihre Musik den Liebenden gewidmet

ist, deren Geschichte sich gleichzeitig auf den beiden in der Mitte des Raumes platzierten Projektionsflächen abspielt.

SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (Sieben Intellektuelle im Bambuswald, seit 2003), eine Serie (auf DVD überspielter 35-mm-Film), die insgesamt fünf Folgen umfassen soll, ist Yangs Versuch, die grossartige Weltanschauung des Taoismus in Form einer epischen Erzählung über eine Gruppe von Individuen zu veranschaulichen, die sich der Zeit, in der sie leben, widersetzen. Der Titel ist einer Volkssage entliehen – sie handelt von sieben Weisen, die vor den politischen Wirren des dritten Jahrhunderts v. Chr. in einen Bambuswald flüchteten und sich dort, unbelastet von weltlichen Dingen, ernsthaften Gesprächen hingaben; hier dient er als Metapher für die Rebellion junger Chinesen, die sich ausserstande fühlen, mit der rasenden Veränderung Chinas Schritt zu halten, und deshalb eine Art Identitätskrise durchmachen. Die Weisen der Volkssage hielten sich nicht an die üblichen gesellschaftlichen Sitten, sie tranken übermässig, tollten nackt herum und dichteten edle Verse, die ihren Missmut über die Zeit, in der sie lebten, zum Ausdruck brachten. Dabei handelte es sich nicht etwa um einen Verein unbedeutender Tölpel, sondern um eine Gruppe renomierter, gesellschaftlich anerkannter Leute; weil sie von den Machthabern scharf beobachtet wurden, blieb ihnen keine andere Wahl als ihre wahren Motive zu verbergen und ein Theater aufzuführen, das sie leicht verrückt erscheinen liess, während sie gleichzeitig ihrer reinen Absicht treu blieben.⁷⁾ Yangs fünfteilige Serie handelt von sieben jungen Männern und Frauen an wechselnden Schauplätzen, angefangen beim Gelben Berg, einem geheimnisvollen, für Taoisten bedeutsamen Ort, über einen Schauplatz in der Stadt, eine ländliche Gegend mit Wiesen und Reisfeldern, zu einer Insel und schliesslich wieder zurück in die Stadt.

Die Kleidung und das Verhalten der Protagonisten lassen sich nicht eindeutig zuordnen, gemahnen jedoch eher an Europa vor dem Krieg als an das heutige China. Zusammen mit der Ausdruckslosigkeit ihrer Gesichter entsteht so eine nihilistisch angehauchte Atmosphäre. Allerdings geht es auch nicht darum, aktiv irgendwelche Ideale zu propagieren, sondern weiche, sinnliche, natürliche und urbane Schauplätze mit dem zu erfüllen, was diese Männer und Frauen fühlen und denken, einschliesslich der Ideale, die sie sich bewahrt haben, wodurch sie die Tradition des «Edelmuts» und des «Zorns» der sieben ursprünglichen Weisen weiterführen. Der erste Teil von SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (seit 2003) untersucht die Beziehungen zwischen Liebespaaren und ihren Familien und betrachtet die verschiedenen Komplikationen und Ansichten im Zusammenhang mit einem liberalen Umgang mit den eigenen Wünschen. Der zweite Teil (2004) schildert die unverkrampften Beziehungen zwischen Mann und Frau und ihr sexuelles Begehr. Thema des Tischgesprächs ist unter anderem auch die Nahrungskette. Einer der Männer äussert den Wunsch, sich wieder als Tiger in die Nahrungskette einzureihen und im Urwald von einem Löwen verspielen zu werden. Das Gespräch geht wie folgt weiter:

M: Eben weil das Leben allzu schön ist, bin ich übermässig zufrieden und es gibt nichts, worauf ich mich freuen könnte.

F: Dann nimmst du an der Welt also schon gar nicht mehr gross Anteil, he?

M: Ich nehme brennenden Anteil.

F: Wenn du so brennend Anteil nimmst, warum willst du dann sterben?

M: Ich will nicht sterben, ich will einfach der Natur ihren Lauf lassen.

Das Gespräch trifft den Kern von Yangs Philosophie. Sexuelles Begehr, Nahrung, Tod, Streitgespräch: Alle diese in Yangs Werken geschilderten Prozesse lassen sich auf ein einziges Grundthema zurückführen – das Leben. Wie im Taoismus exemplarisch versinnbildlicht

haben alle Verbindungen ein gemeinsames Ziel: die Fortsetzung des Lebens. Yang beschwört diese Verbindungen in seinen Filmen immer und immer wieder.

Szenen, wie die Ankunft der nackten Protagonisten (am Anfang des ersten Teils von FLUTTER...) vor dem geheimnisvollen, zeitlos wirkenden Hintergrund rund um den wolkenverhüllten Gelben Berg; die Schilderung ihres Erlebens der geschichtlichen Vergangenheit zu Klängen transzentaler Musik; die Zusammenkünfte (unterschiedlicher Grösse) in diversen Räumen; die Intermezzos in Gestalt unerwarteter Ereignisse zwischen verschiedenen Paaren auf der Treppe (im zweiten Teil der Serie): Immer erfolgt auch eine Verflechtung von Natur und Mensch, oder die unterschiedlich bedingte Verflechtung der Menschen untereinander ist sogar über verschiedene Zeitebenen hinweg miteinander verknüpft.

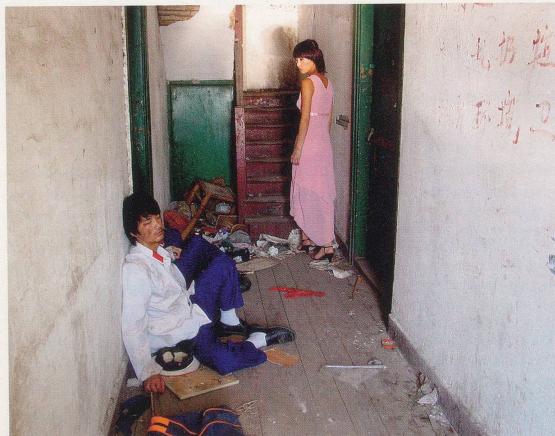
In Yangs Arbeit kann man die sorgfältig studierten, poetischen Mechanismen von Verhaltensweisen beobachten, die Menschen angesichts einer Verwirrung, die wir alle immer wieder überwinden müssen, entwickeln. Dies ergibt sich zwingend aus der entscheidungsfreudigen Haltung des Künstlers angesichts einer andauernden Ungewissheit, sowie aus seiner unermüdlichen Untersuchung von Fragen, auf die es keine Antwort gibt. Es vermittelt auch Einblicke in den Seelenzustand des chinesischen Volkes, das immer wieder gewaltsame Umwälzungen erleben musste – was in der Vergangenheit dazu geführt hat, dass bei jedem Machtwechsel ganze Kulturen ausgelöscht wurden – und dessen Bewusstsein für seinen Platz im Universum und in der unendlichen Zeit geschärft ist. Eine Haltung gegenüber der Welt, die dem Betrachten des Schaums gleicht, der anmutig an die Oberfläche des weiten Ozeans steigt. Yangs Werk ist nicht besänftigend, sondern stürzt uns in ein Meer rätselhafter Fragen. Sofern wir bereit sind, auf eine rationale Interpretation westlicher Prägung zu verzichten, gelingt es uns vielleicht, in seiner Kunst den geheimen Schlüssel zur schrankenlosen Freiheit zu finden, wie Damon und Pythias in ihrer Freundschaft.

(Übersetzung aus dem Englischen: Suzanne Schmidt)

- 1) Mitsuji Fukunaga, *Inshoku danjo – Roso shiso nyumon* (Iss, trink, Mann, Frau: Einführung in die Philosophie von Lao Tsu und Chuang Tsu), Asahi Press, Tokio 2002, S. 187. (Zitat hier vom Japanischen ins Englische, danach ins Deutsche übersetzt.)
- 2) Yuko Hasegawa, «Yang Fudong», *Flash Art International* (März/April 2005), S. 105.
- 3) Ebenda, S. 104.
- 4) «Jedes Individuum, das den Garten betritt, bringt seine eigene Geschichte mit.» Yang Fudong, zitiert von Hasegawa (wie Anm. 3).
- 5) Die vier Personen sind ein Bauer, ein junger Depp, ein Teeplücker und ein Mann aus der Stadt. Der Städter entledigt sich seines Anzugs und schickt sich an, im Fluss zu baden, worauf der Bauer ihm den Kopf unter Wasser drückt und ihn ertränkt. Der Bauer und der junge Mann geraten in Streit, als sie die Habseligkeiten ihres Opfers durchwühlen, und bringen einander schliesslich gegenseitig um, so dass die Beute an den unbeteiligten Teeplücker fällt. Die zweite Version der Geschichte beginnt damit, dass der Städterbewohner im Fluss zu ertrinken droht, worauf der Bauer und der junge Mann ihm zu Hilfe eilen. Der Städter schenkt ihnen als Zeichen seiner Dankbarkeit alles, was er bei sich hat. In der folgenden Szene liegen Bauer und junger Mann tot am Boden. Die Umstände weisen darauf hin, dass sie vom Mann aus der Stadt umgebracht worden sind. Nun flackern Szenen über den Bildschirm, in denen man jeden der Männer verschiedene Leichen durch Wiesen und Gebüsch schleppen sieht. Beide Geschichten basieren auf chinesischen Volksmärchen, obwohl Anfang und Ende, besonders der zweiten Geschichte, unklar bleiben.
- 6) Gerald Matt, «Der Film ist wie das Leben – Gerald Matt im Gespräch mit Yang Fudong», in: *Yang Fudong*, Ausstellungskatalog der Kunsthalle Wien, 2005, S. 6.
- 7) Siehe Masaharu Fuji, *Chugoku no inja — Ransei to chishikinin* (Chinas Einsiedler — Anarchie und Intellektuelle), Iwanami Shoten, Tokio 1973, S. 118–120.



YANG FUDONG, *LOCK AGAIN*, 2004,
16 mm film, color, 3', music by Miya Dudu
/ SCHLEISS WIEDER, 16-mm-Farbfilm.





All in a Thought Life is Actually Quite Beautiful

ZHANG WEI

Yang Fudong's works always evoke memories of a spirit that seems familiar to me. He says that "there are a lot of young people in China who are working hard to make their dreams come true and I think I'm just one of them."¹⁾ In my own life, there was a time when I had a very clear dream, or rather an ideal that I aspired to. Gradually, I don't know exactly when, this belief that once structured my life became ambiguous and blurred, distorted by the real material conditions of the world. But its roots still lie deep inside me, and Yang Fudong's works bring that dormant mental state to the surface again.

Perhaps Yang Fudong's works hark back to an experience common to members of my generation. We had the privilege of being part of two markedly different social and cultural systems, for we experienced the rapid transition from the intense political sentiments of the Cultural Revolution to a capitalist

ZHANG WEI received her MA from Goldsmiths College in London. She is an independent curator, as well as the founder and director of Vitamin Creative Space in China.

and consumerist society. We are the experimental products in the social laboratory of first modern and then contemporary China. Having permeated our early social education, the consciousness of the late Cultural Revolution left its mark—however faint—on our memory. A sense of mission, based on abstract ideals and duties, always accompanied us while we were growing up. Though indeterminate and diffuse, this complex and diverse ideological agenda has infused our entire generation. It shapes and influences our lives on every level and has created for us a unique way of imagining life itself.

We came to realize that our understanding of life and our emotions have much in common with the forms of expression and the pursuit of ideals among the writers of ancient China. It was not the material side of life as such that interested us but rather the



YANG FUDONG, JIAER'S LIVESTOCK, 2002-2005, 2-channel video installation, b/w and color, 12-14', music by Miya Dudu /
JIAERS VIEHBESTAND, 2-Kanal-Videoinstallation.

Yang Fudong

way in which we might harness concrete reality to make the inner spiritual world manifest in material terms. When we left our schools and entered society, we began to change. In this rapidly developing university of society every individual has to adjust his or her consciousness to the times. Our individual trajectory reflected developments in the nation as a whole. Under conditions of extreme disjunction, entire societies face radical restructuring as a result of which new spaces for individual reconstruction open up as well. Every person seeks strategies to exist and advance within the context of the social reality in which they live: perhaps this means resignation, perhaps compromise, perhaps negotiation.

Yang Fudong constructs a potential platform for dialogue and negotiation between the self and external reality. In so doing, he does not propagate fixed beliefs or dogmas. His work is based on process, on what he learns from ceaseless study, observation, and involvement with his social environment and the way it relates to the individual. The ultimately irreconcilable gulf between personal ideals and the reality of society forms the background for his investigations into the meaning of life. His point of departure in seeking to find enduring ideals is a self that he has not abandoned. The expansion of his path is built on the philosophical premise that the practice of art is not only a means of implementing one's own life but

*YANG FUDONG, SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, Part 3, 2005-2006, 35mm b/w film, 40-50', music by Jin Wang /
SIEBEN INTELLEKTUELLE IM BAMBUSWALD, Teil 3.*



also a source of motivation and energy in the exploration of world.

Yang Fudong's pursuit of his ideals is realized through personal experience. In his own words: "My films are expressions of my personal history and experience; through art I express what I have seen and felt. Today, an artist can use any medium to express what he sees, feels, and knows, so he must choose an appropriate medium in accordance with what he wants to say."²⁾ The path that he pursues in his work reveals the way in which he apprehends and perceives his surroundings, as he ceaselessly grapples with an elusive and contradictory reality. From his early photographic work *THE FIRST INTELLECTUAL* (2000) to his film series *SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST* (2003), one can track his growth from an angry youth without a path to travel into someone who has learned how to live in the gap between ideals and reality. This evolution does not mark a passive acceptance of reality, but rather the abandonment of an earlier monolithic and fixed outlook in favor of active investigation into multiple possibilities for interpreting society and life. Nonetheless, there is an immutable principle in Yang Fudong's work that underlies constantly shifting existential dispositions: the recognition and pursuit of self-respect and spiritual independence.

Yang Fudong's artistic practice engages in a tempestuous dialogue with the traditional culture and literature of China. Seen against the larger socio-historical background, the social change that we experience today is perhaps just another micro-moment in the continuous cycle of repetition and progression that marks the history of China and that ultimately mirrors human life itself. Chinese intellectuals have always taken up the challenge of such social realities, and from them found and structured their own ways of surviving and escaping. In the context of this unique social experience, the search for a personal existential path becomes an existential philosophy, which draws its strength from the power of material change. It does not categorically reject nor unquestioningly embrace reality, but rather seeks to chart a personal space in the complex terrain that lies between reality and the self. That space is not concrete, physical, or social but rather abstract, indefin-

able, and spiritual. As such, it functions as a driving, regulating force behind the overall relationship between the individual and society. For Chinese intellectuals, individual existential philosophies can be expressed in media like music, literature, or painting, where fluid boundaries allow for intermediary spaces in which to negotiate the relationship between the self and the world.

In film, Yang Fudong captures the poetic sentiment that arises in moments of individual encounter with the real world, and his own expression of the world inside him. No matter how abstract and complex, the inner world of the self is revealed with striking precision through an array of concrete objects and incidents, which nurture Yang's rich and sentimental dialogue between the self and the object. The real world, as far as he is concerned, is not the visible world presented in his works, but rather the externalization of internal sentiments, which at times transform into a metaphor of life itself. Yang Fudong lends concrete expression to the seemingly indefinable consideration of internal, spiritual belief. To him, "A beautiful life need not be a life of material luxury. Sometimes reality is harsh, interpersonal dynamics are harsh, and it seems there is no way to preserve the dreams of childhood. But as long as dreams continue to exist, you will discover in the end that life is actually quite beautiful."³⁾

This "single thought," this simple and plain means of marking the connection between self and society, inspires people to let their guard down and dream that the world is changing because of them. And it is. Opening the self is like a tiny stream flowing through a landscape, adjusting to and overcoming uneven terrain in order, finally, to flow unerringly towards the place where it needs to go.

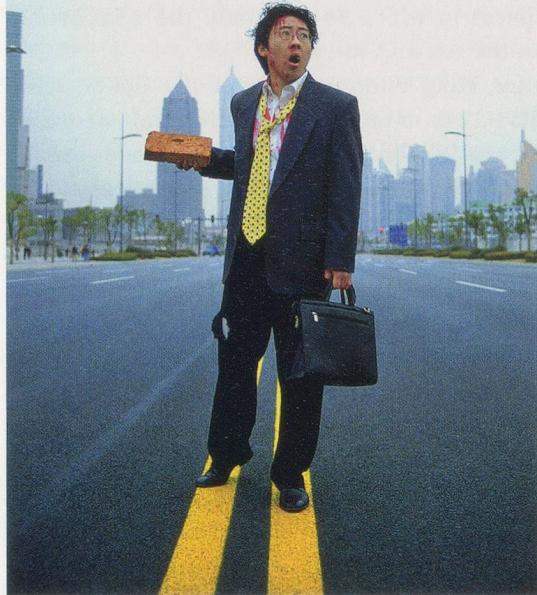
(Translated from the Chinese by Philip Tinari)

1) Yuko Hasegawa, "Yang Fudong Beyond Reality," *Flash Art* no. 241 (March–April 2005), p. 107.

2) "Yang Fudong in Conversation with Hans Ulrich Obrist" in: *Camera: Chang Yung Ho, Wang Jian Wei, Yang Fudong* (Paris: Editions des Musées de la Ville de Paris, Paris, 2003), p. 54.

3) Gerald Matt talks to Yang Fudong, "Film is Like Life" in: *Yang Fudong* (Cologne: Verlag der Buchhandlung Walther König, 2005), p. 13.

The First Intellectual



Gedanken- wandel Eigentlich ist das Leben sehr schön

YANG FUDONG, THE FIRST INTELLECTUAL, 2000, photograph, 2000, 76 x 50" / DER ERSTE INTELLEKTUELLE, Photographie, 193 x 127 cm.

Yang Fudongs Werke rufen in mir immer die Erinnerung an eine Geisteshaltung wach, die mir nur noch aus der Vergangenheit vertraut ist. «Es gibt in China junge Menschen», sagt Yang Fudong, «die sich für ihre Ideale einsetzen und ihre Träume zu verwirklichen suchen. Ich denke, ich gehöre dazu.»¹⁾ In einem bestimmten Abschnitt meines Lebens hatte ich einen klaren Wunschtraum, ein Ideal, das ich mir zum Ziel setzte. Ich weiss nicht mehr wann, aber allmählich wurde dieser Glaube, der mein Leben getragen hatte, immer undeutlicher und rückte schliesslich, konfrontiert mit den Belangen der materiellen Welt, in die Ferne. Dennoch blieb er unsichtbar in meinem Leben verwurzelt, und bei jeder Begegnung mit Yangs Werken wird er wieder ein wenig zum Leben erweckt.

ZHANG WEI ist Absolventin des Goldsmiths College in London, freie Kuratorin und leitet den Vitamin Creative Space in China.

ZHANG WEI

Vielleicht bringen Yang Fudongs Werke etwas auf den Punkt, das sich mit den Erfahrungen unserer Generation deckt. Wir hatten das Glück, in zwei grundverschiedenen gesellschaftlichen und kulturellen Systemen zu leben: Aus dem politischen Umfeld der Kulturrevolution wurden wir in die heutige kapitalistische Konsumgesellschaft verpflanzt. Wir sind die Versuchskaninchen im Labor des modernen China. Das Gesellschaftsbewusstsein der ausgehenden Kulturrevolution, das, wenn auch vage, in unserer Erinnerung bestehen blieb, prägte diffus unsere frühen gesellschaftlichen Erfahrungen. Eine Art Missionsgefühl, angetrieben von abstrakten Idealen und

Zielsetzungen, begleitete unser Heranwachsen. Zwar hatten wir keine konkreten Vorstellungen davon, dennoch schlug diese komplexe Weltanschauung ihre Wurzeln in den Menschen unserer Generation. Es beeinflusste sämtliche Ebenen unserer Existenz und liess uns mit einer ganz eigenen Sicht auf das Leben zurück.

Allmählich wurde uns auch bewusst, dass wir mit unserer Auffassung vom Leben immer noch die Haltung der Literaten des alten China tradierten, insbesondere deren Umgang mit Idealen. Dabei geht es nicht um Ansprüche an die materielle Seite des Lebens, sondern vielmehr um den Versuch, der eigenen geistigen Welt im konkreten Leben einen Raum zu geben und sie möglichst zu verwirklichen. Diese Ideale begannen sich jedoch von dem Augenblick an zu verändern, als wir die Ausbildungsstätten verlassen hatten und uns mit der Wirklichkeit konfrontiert sahen. In der Lebensschule einer sich rasant verändernden Gesellschaft war jeder gezwungen, seine Haltung anzupassen und mit der Zeit Schritt zu halten, das galt sowohl für den Staat wie auch für jeden Einzelnen. Die Neugestaltung der Gesellschaft führte zu einem Gefühl heftiger Zerrissenheit, enthielt aber auch die Möglichkeit, sich ein eigenes Leben aufzubauen. Ein jeder suchte in seiner eigenen konkreten Umgebung eine Strategie für seine Existenz. Manche gaben ihre Ideale auf, manche gingen Kompromisse ein, andere schliesslich versuchten weiterhin ihre Ideale zu leben.

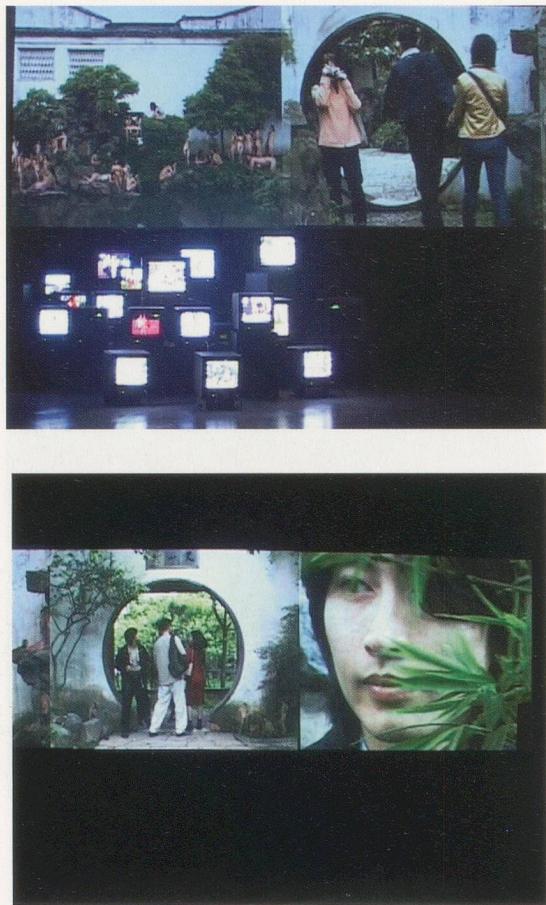
Yang Fudong gelingt der Dialog und der Ausgleich zwischen dem Ich und der äusseren Welt. Diese Fähigkeit geht nicht von einem bestimmten Glauben oder von Glaubenssätzen aus, sondern ist vielmehr ein Prozess, in dem er sich unaufhörlich auf sein gesellschaftliches Umfeld einlässt, es studiert und erfährt. In diesem Gegensatz zwischen persönlichen Idealen und gesellschaftlichem Umfeld fragt er unaufhörlich nach dem Sinn des Lebens. Auf der Suche nach einem Ort für seine Ideale hat er sein Selbst nie aufgegeben. Sein Erkunden des Lebensweges beruht auf einer Grundlage philosophischer Art: Die Kunst ist für ihn zu einem Mittel geworden, das Leben zu praktizieren, während umgekehrt diese künstlerische Praxis ihm die Motivation und Energie verleiht, ins Leben einzutauchen.

The First Intellectual



YANG FUDONG, THE FIRST INTELLECTUAL, 2000,
photograph, 2000, 76 x 50" / DER ERSTE INTELLEK-
TUELLE, Photographie, 193 x 127 cm.

Dennoch hinterfragt Yang Fudong seine Lebensideale: «Meine Filme gründen auf meiner persönlichen Geschichte und Erfahrung; sie drücken mit dem Mittel der Kunst aus, was ich erlebe. Heutzutage kann ein Künstler, um auszudrücken, was er sieht und fühlt, jedes beliebige Medium anwenden. Das Medium muss nur geeignet sein, das darzustellen, was er sagen will.»²⁾ Aus den Stationen seines Schaffens wird ersichtlich, wie er, in ständiger Abstimmung mit der Wirklichkeit, den Lauf der Existenz zu erkennen sucht. Seine Werke, angefangen von der frühen Photoarbeit THE FIRST INTELLECTUAL (Der erste Intellektuelle, 2000) bis hin zur Filmserie SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST (Sieben



YANG FUDONG, TONIGHT MOON, 2000, video installation, 1 projection, 24 small and 6 big monitors / HEUTE MOND, Videoinstallation, 1 Projektion, 24 kleine und 6 grosse Monitore.

Intellektuelle im Bambuswald, seit 2003), verdeutlichen seine Wandlung von einem aufgebrachten Jugendlichen ohne Perspektiven zu einem Menschen, der versucht, zwischen Ideal und Wirklichkeit zu leben. Dieser Wandel bedeutet kein passives Annehmen der Wirklichkeit, sondern zeigt vielmehr, dass er eine einseitige Weltanschauung der Gesellschaft und dem Leben gegenüber abgelegt hat, um aktiv nach einer anderen Art des Daseins zu suchen. Aus Yang Fudongs Werken spricht eine einheitliche Grundstimmung: Das Anerkennen und Aufspüren von Selbstachtung und geistiger Eigenständigkeit.

Mittels seiner Werke führt Yang Fudong einen grundlegenden Dialog mit der Kultur der Literaten des traditionellen China. Und gesehen vor dem erweiterten Hintergrund der Geschichte Chinas, fin-

den wir in der Vergangenheit ganz ähnliche Gesellschaftserfahrungen wie jene von Yang Fudong und seiner Generation. Vermutlich ist der gesellschaftliche Wandlungsprozess, den wir heute durchlaufen, nichts anderes als die Wiederholung einer sich immer wieder neu abspielenden Geschichte, ähnlich den wiederkehrenden Zyklen des Lebens. Schon immer haben chinesische Intellektuelle die Herausforderung der gesellschaftlichen Wirklichkeit angenommen und versucht, ihren eigenen Weg zu gehen. Durch diese besondere Erfahrung wurde die Suche nach diesem Weg – dem Überleben des Individuums – zu einer Lebensphilosophie, in der die Kraft zur Transformation der Wirklichkeit liegt. In dieser Philosophie geht es weder um ein einfaches Auflehnen noch um ein direktes Annehmen der Wirklichkeit, vielmehr darum, in den vielfältigen Zwischenräumen zwischen dem Ich und der realen Umwelt einen persönlichen Raum aufzuspüren und zu bejahren. Diese ist kein konkreter physischer oder gesellschaftlicher Bereich, sondern ein abstrakter, nicht klar definierbarer geistiger Raum. Er wird zum Spielraum für den Einzelnen und sorgt für Ausgleich zwischen dem Individuum und der Gesellschaft. Zur Zeit des Kaiserreichs hatten die Literaten verschiedene Mittel zur Verfügung eine persönliche Lebensphilosophie auszudrücken: die Musik, die Literatur oder die Malerei. Zwischen diesen Möglichkeiten zogen die chinesischen Literaten keine strengen Grenzen, denn in jedem Fall ging es um die innere Notwendigkeit, sich auszudrücken und das Ich und die Welt in Einklang zu bringen.

Was Yang Fudong in seinen Filmen festhält, ist genau dieses poetische Gefühl, das in der Auseinandersetzung des Einzelnen mit der konkreten Umwelt entsteht, es ist auch Ausdruck seiner eigenen, inneren Welt. Obschon diese Welt abstrakt und komplex ist, gelingt es ihm auf sensible Weise, deren Existenz in konkreten Gegenständen aufzuspüren und darüber hinaus einen empfindsamen Dialog zwischen



YANG FUDONG, SEVEN INTELLECTUALS IN BAMBOO FOREST, Part 1, 2003, 35mm b/w film, 29', music by Jin Wang /
SIEBEN INTELLEKTUELLE IM BAMBUSWALD, Teil 1.

dem Ich und den Objekten zu entwickeln. Die konkrete Welt bedeutet für ihn nicht die sichtbare Gestalt der Dinge, sondern vielmehr die Veräusserlichung eines inneren, geistigen Fliessens. Bisweilen wird dieses Fliessen zu einer intensiven Metapher für das Leben selbst. Entscheidend ist, dass in den Werken von Yang Fudong dieses scheinbar nicht klar definierbare Überdenken und Aufspüren eines geistigen Weges dennoch auf so direkte Art zum Ausdruck kommt. Für ihn existiert es ganz konkret in unserem Leben: «Ein schönes Leben ist nicht unbedingt ein Luxus. Manchmal fühle ich, dass die Wirklichkeit sehr kalt ist. Die Menschen sind sehr kalt. Es scheint, als könnte man sich kaum an die Kindheitsträume erinnern. Aber wenn du noch Träume in deinem Herzen hast, kannst du vielleicht entdecken, dass das Leben eigentlich sehr schön ist.»³⁾

Dieser Gedanke vermag die Beziehung zwischen dem Ich und der Gesellschaft neu zu etablieren. Die schlichte, bescheidene Lebensanschauung gibt Anlass, sich nicht länger an das Ich zu klammern und es in den Mittelpunkt zu stellen, in der Hoffnung, die Welt würde sich darum drehen. Sie regt einen an, sich zu öffnen, ähnlich den Gewässern zwischen Berg und Tal, die sich geschmeidig den Formen der Erde anpassen, um schliesslich dennoch an ihr Ziel zu gelangen.

(Übersetzung aus dem Chinesischen: Eva Lüdi)

1) Yuko Hasegawa, Yang Fudong Beyond Reality, Flash Art no. 241 (März–April, 2005), S. 107.

2) Yang Fudong in Conversation with Hans Ulrich Obrist, Editions des Musées de la Ville de Paris, Paris, 2003, S. 54.

3) Gerald Matt talks to Yang Fudong, Film is Like Life, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2005, S. 7.

Edition for Parkett

YANG FUDONG

MS. HUANG AT M. LAST NIGHT, 2006

Black-and-white photograph, Lambda print on Kodak Endura paper.
Paper size 19 1/2 x 29 1/2", image 18 7/8 x 28 3/4".
Edition of 60 / XX, signed and numbered certificate.

Schwarz-Weiss-Photographie, Lambda-Print auf Kodak Endura Papier;
Papierformat 50 x 75 cm, Bild 48 x 73 cm.
Auflage: 60 / XX, signiertes und nummeriertes Zertifikat.



A painting of a woman with a large, dark afro hairstyle, wearing a dark jacket over a light-colored shirt. She is holding a green, leafy plant in her right hand. The background is a warm, yellowish-orange gradient.

LUCY MCKENZIE, KEITH, 2001, oil on canvas, 60 x 48" / Öl auf Leinwand, 152 x 122 cm.

Lucy McKenzie

DREAMS OF A PROVINCIAL GIRL

NEIL MULHOLLAND

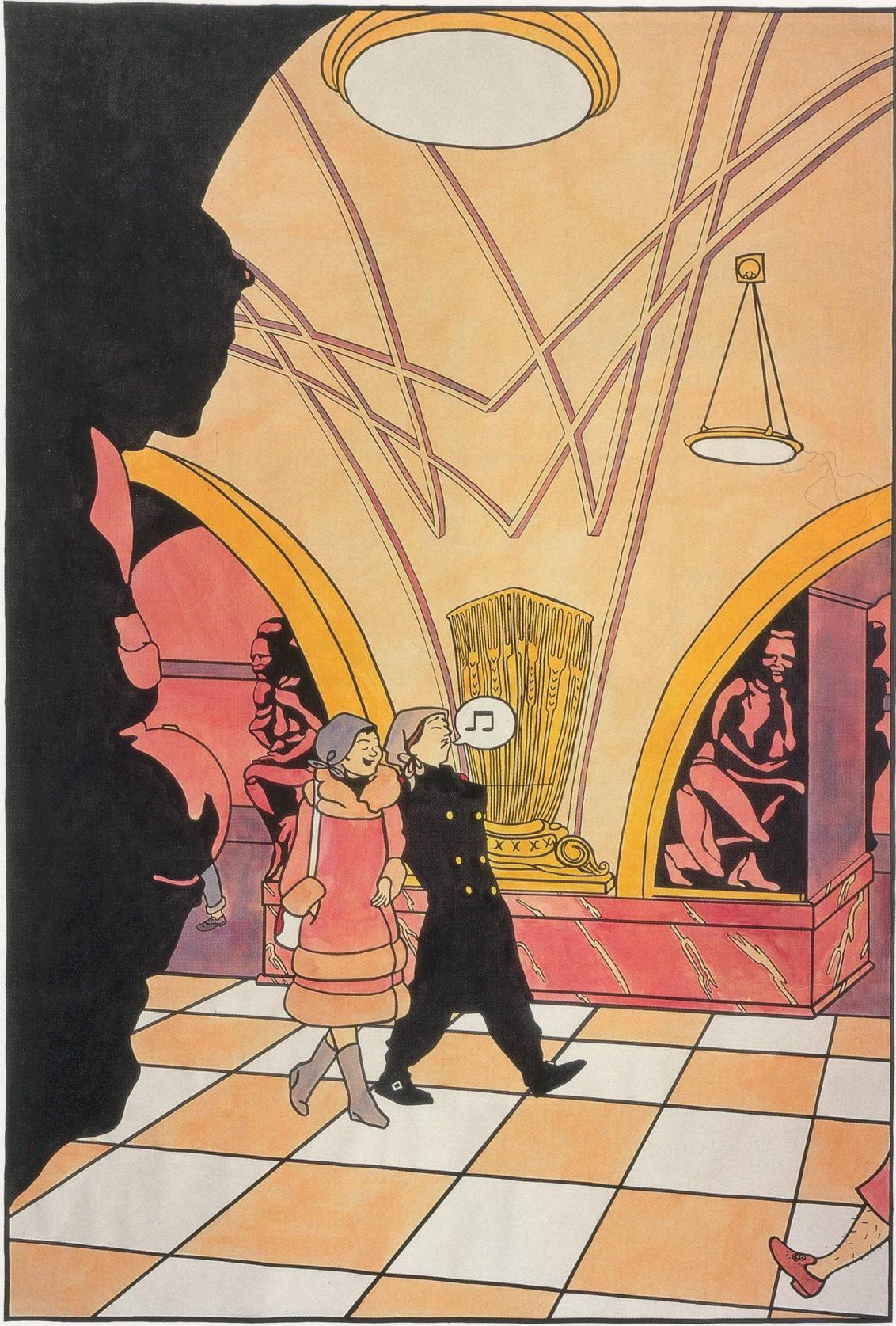
Lucy McKenzie's paintings, drawings, prints, photographs, performances, videos, projects, and murals sample a wide array of cultural references from around the world, making connections with electronic music (Erasure and Throbbing Gristle), vernacular artists (Alasdair Gray, Hergé), and alternative cultural organizations (mural painting co-ops, temporary artist-led events). These borrowings aren't acts of appropriation designed to undermine the authority of the artist or the authentic. McKenzie is not a consumer monkey in the lineage of eighties appropriationists; she borrows in a mode closer to a Renaissance-centric theory of signification, what Erwin Panofsky termed "synthetic intuition," an iconographic process whereby we read signs in a psycho-social manner nuanced by local argots.¹⁾ McKenzie's synthetic intuition involves a re-articulation of the social chain of events that elicited her cultural inheritance, the results condensing the familiar and arcane hallmarks of her host culture while always revealing something of the social relations involved in production.

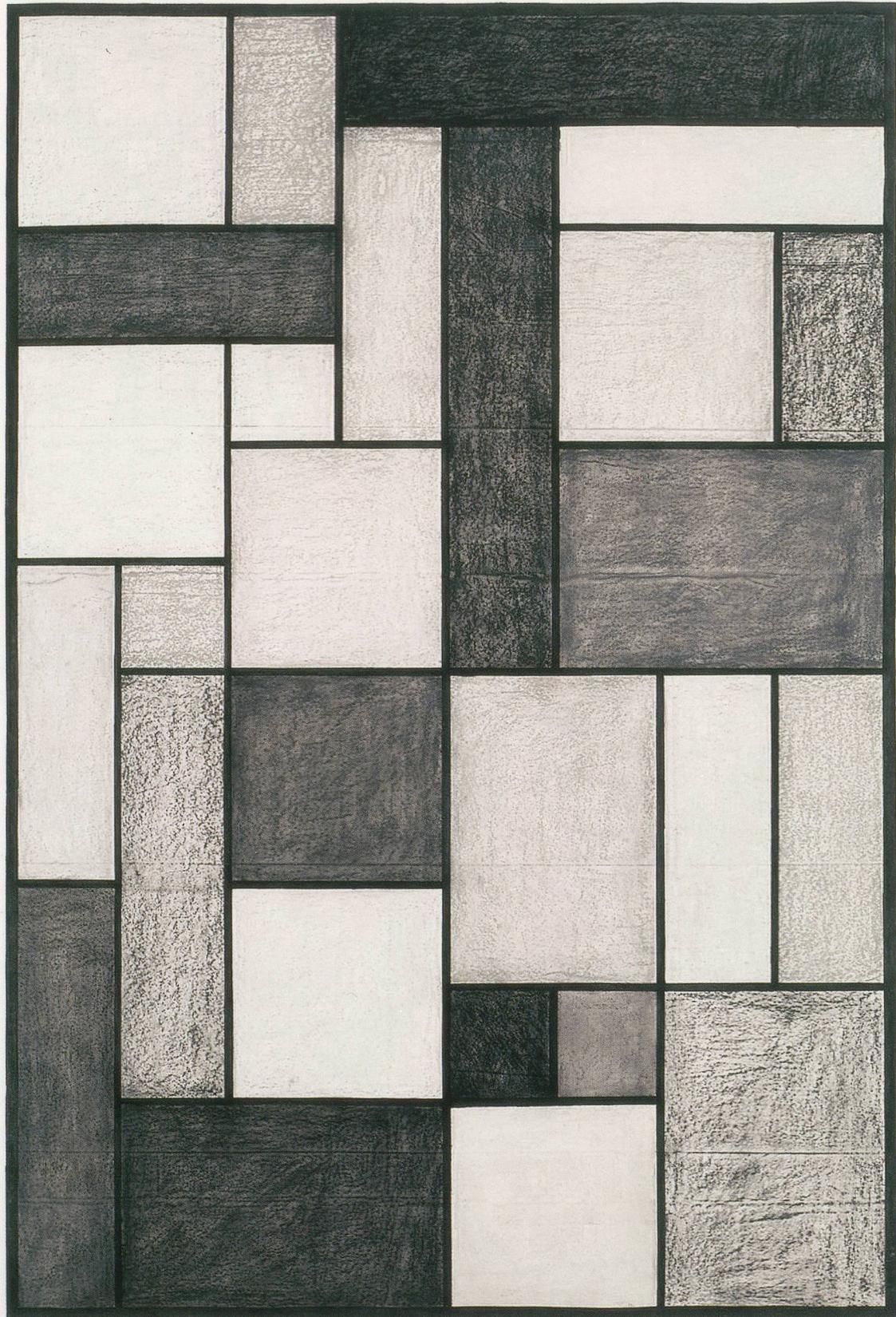
McKenzie's art affects and has been shaped by the forces of vernacular mobilization, a process often associated with nationalism and one no more

exploited in Scotland than in other countries. McKenzie is inclined to converge on the more arcane expressions of the vernacular. This has involved imagining a new range of Scottish banknotes, as well as revisiting the overexposed art of Glasgow maverick dandies Charles Rennie Mackintosh and Steven Campbell, as in the 2000 exhibition, "It May Be a Year of Thirteen Moons But It's Still the Year of Culture," curated by Charisma (McKenzie and Keith Farquhar) at Transmission in Glasgow.²⁾ The banknote paintings appeared in "Heavy Duty," at Inverleith House, in Edinburgh, in 2001. McKenzie here draws sustenance from the fact that Scottish Sterling has been independently produced since 1695 and comes in many variants since the notes are designed and printed by three rival banks: Bank of Scotland, Clydesdale Bank, and The Royal Bank of Scotland. Unlike Bank of England notes, none carry pictures of the Queen; instead they depict Scottish warriors, Scots literary figures, and images of industry, agriculture, and science (which make them resemble the work ethic imagery of hard currency once printed in Communist Europe). Of course Scotland is hardly the only small country to have its own currency or to create such artists of international repute, but seen *in situ* their import is very different from how they are perceived abroad: "This is the thing about Pletchnik in Ljubljana, Mackintosh in

NEIL MULHOLLAND is Director of the Centre for Visual & Cultural Studies, Edinburgh College of Art.

LUCY MCKENZIE, LUCY AND PAULINA IN THE MOSCOW METRO (PLOSCHAD REVOLUSTI), 2005, acrylic and ink on paper, 143 1/2 x 98 1/4" /
LUCY UND PAULINA IN DER MOSKAUER U-BAHN, Acryl und Tusche auf Papier, 355,6 x 247,7 cm.





LUCY McKENZIE, UNTITLED, 2005, chalk and charcoal on paper, 78 x 107" / OHNE TITEL, Kreide und Kohle auf Papier, 198 x 272 cm. (METRO PICTURES, NEW YORK)

Glasgow, and especially the paintings of Joan Miró in Majorca. Their visions became embodiments, emblems for the places—and if you see the work in their contexts you see how great it is, very complex, it does not travel with the same impact.”³⁾

As McKenzie points out, the argot of such artists is often lost in translation. While residing in Brussels, McKenzie was drawn to Hergé’s *The Adventures of Tintin*, an icon in Belgium and a household name around the world. To many, Tintin is now seen to represent nostalgic images of a nether-Europe in the heyday of colonial anthropology when adventures were still being had. Despite the fact that little of Hergé’s work is genuinely colonialist, the perceived melancholy can be just as embarrassing to young Belgians, as “Mockintosh” is to young Scots. Of course this is primarily an issue of heritage myopia and over-exposure combining to destroy a vernacular treasure.⁴⁾

This much might be said of the deeply nostalgic vein that runs through Scots culture. McKenzie’s “Decemberism” envisages that this nostalgia might be used in a radical way, to re-imagine Scotland as a small modern country and to do so on its own terms rather than by attempting to make it appear to be like everywhere else.⁵⁾ Her work creates a powerful ambience that animates a picture of Scotland before Culturalist campaigns of heritage desensitization, such as the 1988 Glasgow Garden Festival, and Glasgow’s European City of Culture status in 1990 enabled homogeneous gentrification to emerge in tune with a rapidly globalizing cultural economy.

The image of Glasgow created by modern day economic-anthropologists seeking to sell it as a city of culture—an art tourism destination that only came to life in the 1990s—is obviously a myth, albeit a successful one. Earlier campaigns to use Muralist art as a catalyst for gentrification were less lucrative. McKenzie’s concern with Muralism mines a rich seam of utopian activity that has gone largely unacknowledged following the more recent global market triumphs of Scottish art. Scottish Muralism picked up in the late 1960s when much of the Victorian tenement architecture of urban Central Scotland was bulldozed. The old buildings vanished to make way for modern housing developments and allow the

introduction of new motorways. Murals were painted on gable ends to brighten up the scars left by the new concrete megastructures. The Scottish Arts Council’s 1974 mural scheme commissioned four friezes in Glasgow. The murals themselves were largely pictorialist, blow ups of gallery art previously exhibited at the Glasgow League of Artists (GLA). The GLA, like many muralists in 1970s Britain, were a radicalized co-operative. Founded in 1971, they aimed to continue the spirit of 1968. Stan Bell writes: “These ideas included a re-affirmation of the importance of art and all creative activity; greater public access to art as well as greater involvement in art activities; a belief in self-help and mutual aid to get things done, rather than passive dependence on ‘experts’ and established authority.”⁶⁾

The murals, although often involving the community in their execution and consultancy, were seen by many locals as indicating that their neighborhood was undesirable (allegedly in need of some gentrification). The 1970s projects spawned prominent mural and mixed media degree programs led by Roger Hoare at Glasgow School of Art (wherein Steven Campbell and Adrian Wiszniewski were students) and by Bob McGilvray at Duncan of Jordanstone in Dundee (where McKenzie studied in the late 1990s). Mural schemes morphed into regenerative public art schemes in the Blackness area of Dundee, in Coatbridge, Cumbernauld, Inverness, Perth, and Arbroath. Considered anachronistic, murals were gradually demolished and mural degree programs terminated in the 1980s. McKenzie holds a great affection for such public works “generally considered eye-sores by the majority of the people and more visibly, the media. Historically, public art has rarely been received in the way it was intended, or held in high esteem by the general public. ... I give equal consideration to the visual importance of advertising, community murals, graffiti and vandalism along side civic commissions of sculptures and murals in the urban landscape.”⁷⁾ Mural painting in the former Communist-bloc was also overestimated as a radical medium, but, as McKenzie has discovered, its fate has differed greatly. Kliniczna in Gdansk, Poland still holds an annual Festival of Mural Painting, the Festival Malarstwa Sciennego,

wherein McKenzie painted PLASTYCZNA INTEGRACJA (Aesthetic Integration, 2004) on the walls of the Solidarity Shipyards in collaboration with her friend Paulina Olowska.

The halcyon years of the Scottish Muralist movement were the heyday of the *Scottish International* (1968–74), a cross-cultural journal edited by Bob Tait.⁸⁾ *Scottish International* showcased the literati of the 1960s that centered around Edinburgh's Milne's Bar and Hugh MacDiarmid (Norman MacCaig, Iain Crichton Smith, George Mackay Brown, Robert Garioch, Sorley MacLean, and Edwin Morgan) as well as the work of lesser known Glasgow writers such as Alasdair Gray.⁹⁾ When not writing *Lanark*, Gray spent much of the early 1970s painting murals in churches and restaurants such as Glasgow's Ubiquitous Chip (reputedly to pay his tab). He continues to work on large-scale mural works in Glasgow, most notably for the converted Calvinist church ÒranMòr, his cosmological magnum opus. Umbilically attached to their sites, Gray's murals do not bode well with an art world that increasingly values the diasporic and the hyper-mobile. It was not until the early 1980s that his art was brought to wider attention, and only then via his exquisite illustrations for (the greatly delayed publication of) *Lanark*. Gray's desire to slowly build his magical literary and painterly world from the imaginative observation of those around him reverberates in McKenzie's works. McKenzie's penchant for a graphic style, one which surfaces most readily in her illustrations for Edinburgh's *One O'Clock Gun* periodical, links her directly to Gray. Gray's works were featured for the first time outside of Scotland in 2002, in the group show "The Best Book About Pessimism I Ever Read,"¹⁰⁾ curated by McKenzie at the Kunstverein Braunschweig. A record featuring his poems, song, and short stories will be released by McKenzie's DIY record label Decemberism.

In 1975 Glasgow celebrated the launch of the Third Eye Centre by the Italo-Scot musician, poet, and playwright Tom McGrath,¹¹⁾ founding editor of the underground magazine *International Times* (1966). Third Eye boasted an exhibition space, a performance/happenings venue and a vegan café; its utopian mores were entrenched in nebulous new age ethics that still lurk in trustafarian quarters of the



LUCY MCKENZIE, £ 5, 2001, acrylic on canvas, 27 1/2 x 51 1/8,"
Acryl auf Leinwand, 70 x 130 cm.

LUCY MCKENZIE, £ 1.50, 2001, acrylic on canvas, 31 x 51 1/8,"
Acryl auf Leinwand, 79 x 130 cm.

West End of Glasgow. The company was replaced by the CCA in the early 1990s, a more corporate façade that hasn't fared as well with Glasgow artists. McKenzie's *Flourish Nights*, held in Flourish studios, represented a desire to revive the pioneering mixed-media ambience of the old Third Eye. Again, McKenzie's desire here was to engender a more shambolic atmosphere in which events can be triggered informally, ensuring that culture isn't overproduced to within an inch of its life. Her attentiveness to such ambiances has been "informed a lot by spending time in Eastern Europe, specifically Poland through Paulina [Olowska], where a lot of social processes are a lot more sluggish. [When] we were in Warsaw ... researching our bar project [NOVA POPULARNA, 2004] all the places we got recommended as groovy places just looked like really cheap versions of bars in the UK from about eight years ago."¹²⁾ The moonshine bar NOVA POPULARNA recalls the self-made elegance of fabled tea salons of late nineteenth cen-



LUCY MCKENZIE, *HEAVY DUTY / LEISTUNGSFÄHIG*, 2001, installation view /
Ausstellungsansicht, Inverleith House, Edinburgh.

tury Glasgow designed by Mackintosh, a melancholic, personalized, and indulgent *Gesamtkunstwerk* proffered to an audience in the hope that they might meet it half way; a dream from the provinces, of the provinces, for the provinces.

- 1) McKenzie is particularly drawn to what Alasdair Gray terms “diffused plagiarism,” where something is suggested but not identified, where a mood rather than a motif is borrowed.
- 2) As with most global art, contemporary Scottish art is mired with palpable references to failed internationalist art and design projects, to non-places and McDonaldization. McKenzie accurately regards Mackintosh and his attendant Spook School as being progenitors of Art Nouveau and hence Modernism via their connections with Patrick Geddes’ articulation of the Scots vernacular.
- 3) From author’s discussion with artist.
- 4) Hergé’s graphic style featured strongly in McKenzie’s recent exhibition “SMERSH” at Metro Pictures, New York, September 10–October 8, 2005.
- 5) “Decemberism”—the name of McKenzie’s record label and also the name of her exhibition in 2000 at Cabinet Gallery, London—is a cobwebbed neologism, one that nods towards the Decembrists revolt, the 1825 uprising in St. Petersburg said to be

led by secret Decemberist societies dedicated ambiguously both to Western-style liberal modernization and to Russification.

- 6) Stan Bell, “The Spirit of ‘68,” *Roots into the 80’s: Glasgow League of Artists Yearbook* (Glasgow: John Watson, 1979), from the introduction.
- 7) McKenzie, PROPOSAL FOR PUBLIC WORK IN DÜSSELDORF, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 2005.
- 8) The *Scottish International* closely compares with the independent radicalism of Glasgow’s *Variant* which has been around since the 1980s, and the literary intransigence of Edinburgh’s *One O’Clock Gun*, a zine to which McKenzie contributes illustrations and short stories.
- 9) See for example Gray’s short story “The Comedy of the White Dog,” *Scottish International*, 8, November 1969, pp. 18–21, later published by Glasgow Print Studio Press in 1979.
- 10) The title was a reference to Gray’s *Lanark*. Scots are alleged to be pessimistic and lacking in self-confidence, something that think-tanks have recently been seeking to eradicate. See Carol Craig’s *The Scots’ Crisis of Confidence* (Glasgow: Big Thinking, 2003).
- 11) McGrath was also musical director of *The Great Northern Welly Boot Show*, starring Glaswegian comedian Billy Connolly. McGrath established the Third Eye Centre in 1974 and ran it for three years.
- 12) From author’s discussion with artist.

TRÄUME EINES MÄDCHENS AUS DER PROVINZ

NEIL MULHOLLAND



Lucy McKenzie's Bilder, Zeichnungen, Druckgraphiken, Photographien, Performances, Videos, Projekte und Wandbilder tasten sich durch ein breites Spektrum kultureller Referenzen aus aller Welt. Sie knüpfen Verbindungen zu elektronischer Musik (*Erasure* und *Throbbing Gristle*), volkstümlichen Künstlern (Alasdair Gray, Hergé) und alternativen kulturellen Organisationen (Wandmalerei-Kooperativen, temporäre, von Künstlern inszenierte Veranstaltungen). Diese Anleihen sind jedoch keine appropriativen Akte in der Absicht, die Autorität oder Authentizität der jeweiligen Künstler zu unterlaufen. McKenzie ist kein Konsumfreak im Kielwasser der Appropriationskunst der 80er Jahre; ihre Anleihen entsprechen eher einer der Renaissance nachempfundenen Be-deutungstheorie, dem, was Erwin Panofsky «synthetische Intuition» nannte, ein ikonographischer Vorgang, in dessen Verlauf Zeichen psychosozial interpretiert werden, nämlich dem jeweiligen lokalsprachlichen Slang entsprechend nuanciert.¹⁾ Mc-Kenizes synthetische Intuition schliesst eine erneute Aufarbeitung der sozialen

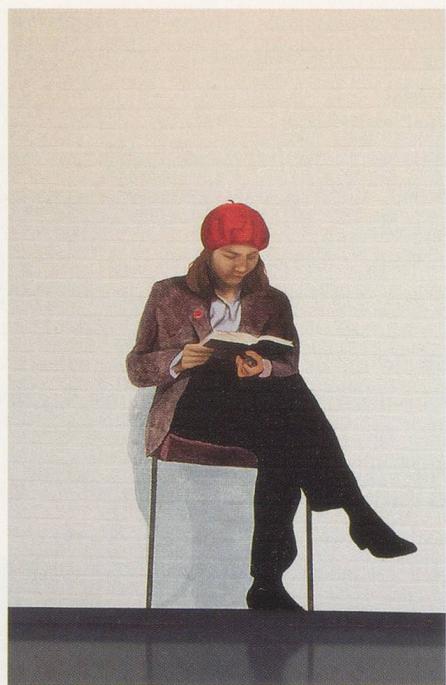
NEIL MULHOLLAND ist Direktor des Centre for Visual & Cultural Studies am Edinburgh College of Art.

LUCY MCKENZIE, DEATHWATCH, 2004, wall painting (detail), Van Abbemuseum, Eindhoven /
TOTENWACHE, Wandgemälde (Detail).

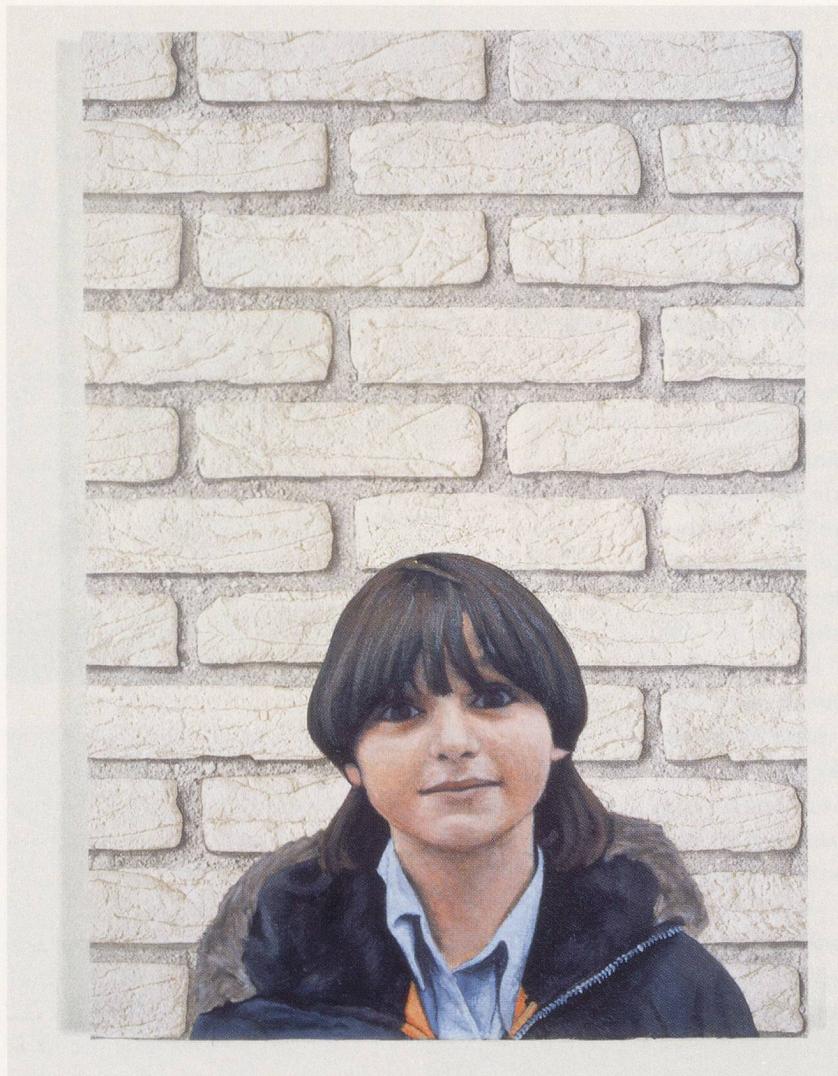
Ereigniskette mit ein, die ihr kulturelles Erbe ausmacht, wobei die Resultate jeweils vertraute und verborgene Merkmale ihrer «Gastkultur» in konzentrierter Form enthalten und immer auch etwas von den gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion verraten.

McKenzies Kunst setzt sich erkennbar mit politischen Kräften auseinander, die für das Urtümliche, Bodenständige eintreten, einem Phänomen, das oft mit Nationalismus gepaart auftritt und in Schottland nicht mehr und nicht weniger politisch ausgebautet wird als in anderen Ländern. Dabei neigt McKenzie dazu, sich den weniger offensichtlichen Ausdrucksformen dieser Urtümlichkeit anzunähern. Das gilt für ihre Erfindung einer neuen Serie schottischer Banknoten ebenso wie für die kritische Überprüfung der durch ihre Allgegenwart stumpf gewordenen Kunst der Glasgower Aussenseiter-Dandys, Charles Rennie Mackintosh und Steven Campbell, in der Ausstellung «See It May Be a Year of 13 Moons But it's Still the Year of Culture» in der Transmission Gallery in Glasgow, 2003, organisiert von Charisma

LUCY MCKENZIE, DEATHWATCH, 2004, wall painting (detail), Van Abbemuseum, Endhoven / TOTENWACHE, Wandgemälde (Detail).



LUCY MCKENZIE, DEATHWATCH, 2004,
installation view, Van Abbemuseum, Endhoven /
TOTENWACHE, Ausstellungsansicht.



LUCY MCKENZIE, UNTITLED
(BI-CURIOS), 2004, acrylic and
collage on canvas, 28 x 20" /
OHNE TITEL (BI-NEUGIERIG),
Acryl und Collage auf
Leinwand, 71 x 50 cm.

(McKenzie und Keith Farquhar).²⁾ Die Banknotenbilder wurden erstmals 2001 in der Inverleith House Gallery in Edinburgh gezeigt. McKenzie stützte sich dabei auf die Tatsache, dass das schottische Pfund Sterling seit 1695 unabhängig produziert wird und in vielen Varianten existiert, weil die Noten von drei rivalisierenden Banken entworfen und gedruckt werden, nämlich: Bank of Scotland, Clydesdale Bank, The Royal Bank of Scotland. Im Gegensatz zu den Noten der Bank of England zeigen sie nie das Bild der Königin; stattdessen bilden sie schottische Kriegshelden ab, Figuren aus der schottischen Literatur und Bilder aus Industrie, Landwirtschaft und

den Naturwissenschaften (was an die Heroisierung der Arbeit in den Bildmotiven der kommunistischen Währungen Osteuropas erinnert). Natürlich ist Schottland nicht das einzige kleine Land, das eine eigene Währung hat oder Künstler von internationalem Ruf hervorbringt, doch ihre lokale Bedeutung unterscheidet sich erheblich davon, wie sie im Ausland wahrgenommen werden.

«Das ist eben das Besondere an Joze Plecnik in Ljubljana, Charles Rennie Mackintosh in Glasgow und insbesondere an den Bildern von Joan Miró in Mallorca. Ihre Visionen wurden zu Inkarnationen, Sinnbildern des jeweiligen Ortes: Wenn man die Werke in ihrem Kontext sieht, erkennt man erst, wie grossartig sie sind, äusserst komplex; bringt man sie an einen anderen Ort, haben sie nicht mehr dieselbe Wirkung.»³⁾

Wie McKenzie hervorhebt, geht die spezifisch lokale Eigenart solcher Künstler in der Übertragung oft verloren. Als sie in Brüssel wohnte, fühlte sich McKenzie zu Hergés *Les aventures de Tintin (Die Abenteuer von Tim und Struppi)* hingezogen, die in Belgien ein Nationaldenkmal und auf der ganzen Welt bekannt sind. Für viele stellt Tintin heute ein nostalgisches Bild eines schlichteren Europa zur Blütezeit eines kolonialistischen Welt- und Menschenbildes dar, als es noch Abenteuer gab. Obwohl nur ein kleiner Teil von Hergés Werk tatsächlich solch kolonialistische Züge hat, kann die darin spürbare Melancholie jungen Belgien genauso peinlich sein wie «Mockintosh» den jungen Schotten.⁴⁾ Natürlich ist hier eine Kurzsichtigkeit, ja Blindheit gegenüber dem eigenen – allzu vertrauten – kulturellen Erbe am Werk, die uns das ursprüngliche Kleinod verdirbt.⁵⁾

So viel zu der zutiefst nostalgischen Note, die sich durch die gesamte schottische Kultur zieht. McKenzies «Decemberism» beabsichtigt diese Nostalgie radikal dazu einzusetzen, Schottland als kleines modernes Land neu zu erfinden und zwar nach seinen eigenen Regeln und Gegebenheiten, statt zu tun, als wäre es gleich wie jeder beliebige andere Ort.⁶⁾ Ihre Arbeit erzeugt eine starke Atmosphäre, die ein Bild von Schottland auferstehen lässt, vor der Zeit kultureller Kampagnen, die jede Sensibilität für die eigene Kultur ersticken, wie etwa das Glasgow Garden Festival 1988 oder Glasgows Ernennung zur europäischen Kulturhauptstadt 1990, die im Einklang mit der rasanten Globalisierung der Kulturindustrie zu einer gleichmacherischen Gentrifizierung führte (das heisst zu einer sozialen Aufwertung heruntergekommener Stadtviertel, aber gleichzeitig auch zur Verdrängung der ärmeren Wohnbevölkerung aus ihrem ursprünglichen Lebensraum).

Das Bild von Glasgow als Stadt, die von modernen Wirtschaftsanthropologen gestaltet wurde, um als Kulturstadt verkauft werden zu können – erst in den 90er Jahren wurde es zum Reiseziel für Kunsttouristen –, ist offensichtlich ein Mythos, aber er ist von Erfolg gekrönt. Frühere Kampagnen, welche die Kunst der Wandmalerei als Katalysator der Gentrifizierung einsetzen wollten, waren weniger profitabel. McKenzies Auseinandersetzung mit dem Muralismus schöpft aus dem reichen Vorhandensein utopisch

motivierter Aktivitäten, die jedoch infolge der jüngsten globalen Markterfolge schottischer Kunst kaum Anerkennung fanden. Der schottische Muralismus setzte in den späten 60er Jahren ein, als grosse Teile der viktorianischen Wohnbauarchitektur in den Städten der Zentralregion Schottlands mit Bulldozern niedergerissen wurden. Die alten Gebäude verschwanden, um Platz zu schaffen für neue Wohnbauprojekte und neue Verkehrsadern. Die Wandbilder wurden auf freigelegte Giebelenden gemalt, um die Narben etwas freundlicher zu gestalten, welche die neuen Wohntürme hinterliessen. Das Programm für Wandmalerei des Scottish Arts Council gab vier Frieze für Glasgow in Auftrag. Diese Bilder waren weitgehend klassisch malerischer Natur, Vergrösserungen von Museumswerken, die zuvor von der Glasgow League of Artists (GLA) gezeigt worden waren. Die Künstler der GLA bildeten, wie viele Muralisten im England der 70er Jahre, eine radikale Cooperative. Diese war 1971 mit dem Ziel gegründet worden, den Geist von 1968 am Leben zu erhalten.

Zu diesen Ideen gehörte die erneute Betonung der Bedeutung von Kunst und jeglicher kreativen Aktivität überhaupt; der erleichterte Zugang zur Kunst für alle und die vermehrte Teilnahme an künstlerischen Aktivitäten; ferner der Glaube an Selbsthilfe und gegenseitige Unterstützung bei der Verwirklichung von Vorhaben anstelle von passiver Abhängigkeit von «Experten» und bestehenden Autoritäten.⁷⁾

Obwohl die Bevölkerung in die Diskussion und Ausführung der Wandbilder meist einbezogen wurde, verstanden viele Einwohner diese als Hinweis, dass ihr Stadtviertel minderwertig sei (beziehungsweise einer Aufwertung bedürfe). Die Projekte der 70er Jahre führten zu bedeutenden Wandmalerei- und Mixed-Media-Studiengängen unter der Leitung von Roger Hoare an der Glasgow School of Art (an denen Steven Campbell und Adrian Wisziewski als Studenten teilnahmen) und von Bob McGilvray am Duncan of Jordanstone College of Art and Design in Dundee (wo McKenzie in den späten 90er Jahren studierte). Anlässlich der Sozialwohnungsprojekte der Blackness Area in Dundee sowie in Coatbridge, Cumbernauld, Inverness, Perth und Arbroath wurde das Wandmalereimodell zu einem Erneuerungsmodell von Kunst im öffentlichen Raum überhaupt. Da

man die Wandmalereien als unzeitgemäß empfand, wurden sie nach und nach zerstört, und die entsprechenden Diplom-Studiengänge wurden in den 80er Jahren nicht mehr weitergeführt. McKenzie liebt diese Arbeiten im öffentlichen Raum sehr, die «im Allgemeinen von der Mehrheit der Leute als grässlich empfunden werden und ganz offensichtlich auch von den Medien. Im Lauf der Geschichte ist Kunst im öffentlichen Raum selten so verstanden worden, wie sie gemeint war, und fand beim breiten Publikum kaum Anerkennung. [...] In meinen Augen ist jedoch die visuelle Bedeutung von Werbung, aus Gemeinschaftsarbeit hervorgegangenen Wandbildern, Graffiti und Vandalismus für das Stadtbild genau gleich gross wie jene von Skulpturen und Wandmalereien, die im öffentlichen Auftrag entstanden sind.»⁸⁾ Hinsichtlich ihrer radikalen politischen Funktion wurde die Wandmalerei auch in den früheren Ostblockstaaten überschätzt, doch, wie McKenzie entdeckt hat, ist ihr Schicksal dort ein anderes. Wenzel Kliniczna in Danzig veranstaltet unter dem polnischen Titel «Malarstwa Scienne» noch immer jährlich ein «Internationales Festival der Wandmalerei», zu welchem McKenzie zusammen mit der befreundeten Künstlerin Paulina Olowska – auf den Mauern der durch Solidarnosc berühmt gewordenen Danziger Werft – das Werk PLASTYCZNA INTEGRACJA (Ästhetische Integration, 2004) beisteuerte.

Die beschaulichen Jahre der schottischen Murals-Bewegung fielen in die Blütezeit des *Scottish International* (1968–74), der von Bob Tait herausgegebenen Cross-Culture-Zeitschrift.⁹⁾ Diese feierte die Literaten der 60er Jahre rund um Hugh MacDiarmid und die Szene in der Milne's Bar in Edinburgh – Norman MacCaig, Iain Crichton Smith, George Mackay Brown, Robert Garioch, Sorley MacLean und Edwin Morgan –, publizierte aber auch Texte von damals weniger bekannten Autoren aus Glasgow, wie Alasdair Gray.¹⁰⁾ Wenn er nicht gerade an *Lanark* schrieb, war Gray in den frühen 70er Jahren meist damit beschäftigt, in Kirchen und Restaurants Wandbilder zu malen, etwa im Ubiquitous Chip in Glasgow (böse Zungen sagen, um seine Rechnung zu begleichen). Er arbeitet noch immer an grossformatigen Fresken in Glasgow, namentlich für die calvinistische

Kirche im Westendviertel Oran Mor, eine Arbeit, die sein kosmologisches Opus magnum darstellt. Eng an ihren jeweiligen Ort gebunden passen Grays Wandbilder schlecht in eine Kunstszene, die mehr und mehr einer entwurzelten Hypermobilität huldigt. Erst in den frühen 80er Jahren wurde seine Kunst etwas bekannter, aber selbst da nur dank den herrlichen Illustrationen für seinen (mit grosser Verspätung erschienenen) Roman *Lanark*. In McKenzies Arbeiten spüren wir ein Echo auf Grays Bedürfnis, seine magische literarische und malerische Welt langsam aus der mit Phantasie gepaarten Beobachtung der Menschen um sich herum aufzubauen. McKenzies Hang zu einem graphischen Stil, der in ihren Illustrationen für Edinburghs Zeitschrift *One O'Clock Gun* klar zum Ausdruck kommt, stellt eine direkte Verbindung zu Gray her. Grays Arbeiten sind zuerst im Ausland ausgestellt worden, und zwar in der von McKenzie kuratierten Gruppenausstellung «The Best Book About Pessimism I Ever Read» im Kunstverein Braunschweig.¹¹⁾ Eine Aufnahme mit Gedichten, Liedern und Kurzgeschichten Grays wird als Eigenproduktion bei McKenzies Plattenlabel Decemberism erscheinen.

1975 feierte Glasgow die Eröffnung des Third Eye Centre durch den italienisch-schottischen Musiker, Poeten und Stückeschreiber Tom McGrath, dem Mitbegründer des Untergrundmagazins *International Times* (1966).¹²⁾ Third Eye konnte sich rühmen, sowohl Ausstellungsraum, Performance- und Happeningbühne als auch ein Veganer-Café zu sein; sein utopisches Gebaren wurzelte in einer nebulösen New-Age-Ethik, der man in gewissen Wohlstands-hippie-Vierteln im Glasgower Westend noch heute begegnen kann. In den frühen 90er Jahren trat das Centre for Contemporary Arts (CCA) an seine Stelle, eine Institution mit einer unternehmerischen Haltung, die nicht mehr den gleich guten Draht zu Glasgows Kunstszene hatte. Die von McKenzie in den Flourish Studios veranstalteten «Flourish Nights» zeugten vom Wunsch die pionierhafte Mixed-Media-Atmosphäre des alten Third Eye wieder aufleben zu lassen. Auch hier ging es der Künstlerin darum, eine eher chaotische Atmosphäre zu erzeugen und Kultur in einer Zwanglosigkeit stattfinden zu lassen, die sicherstellte, dass sie nicht durch übertriebenen Per-

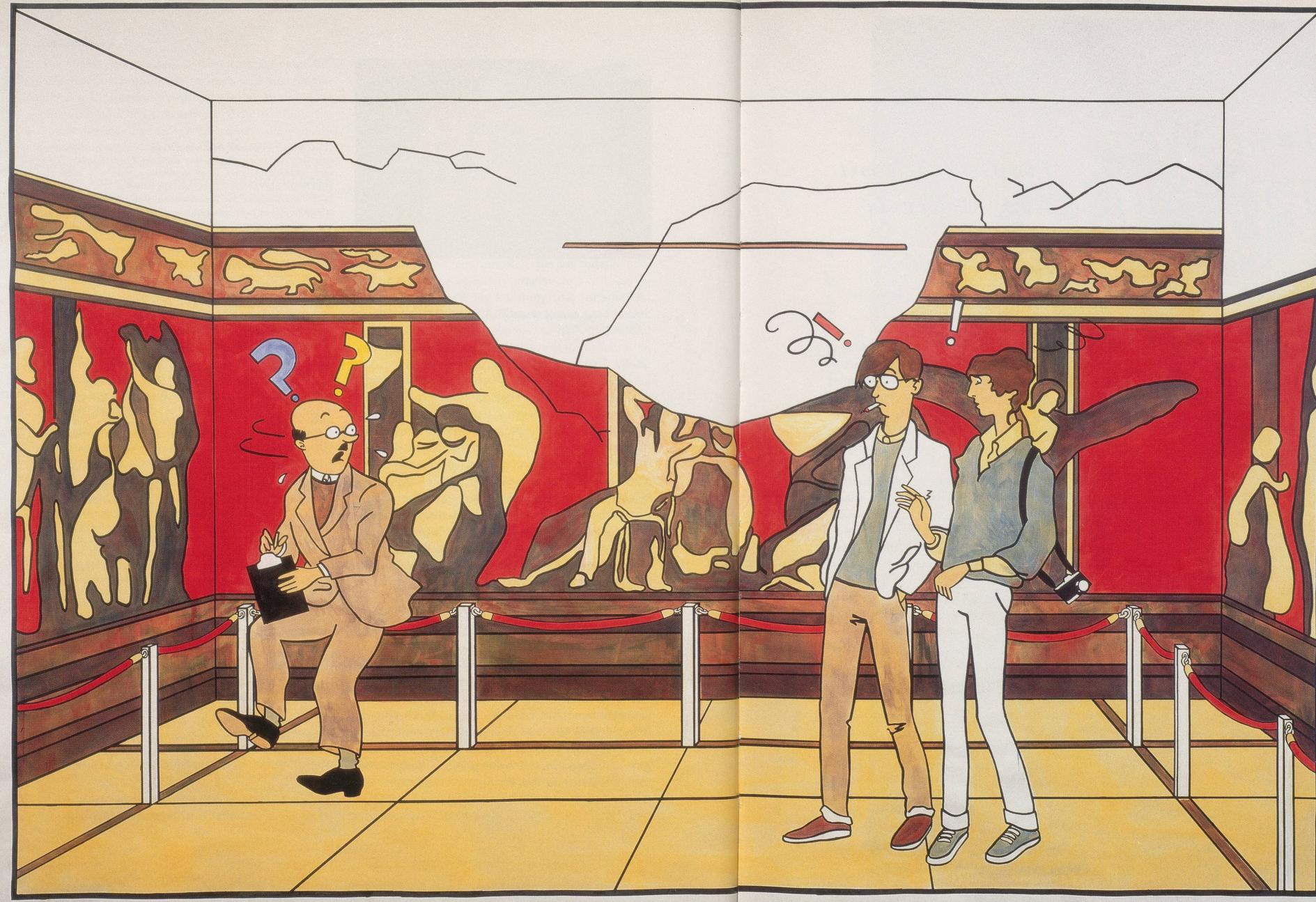


Public mural, Glasgow School of Art, Glasgow (destroyed 2004),
Wandmalerei, zerstört.

fektionismus alle Lebendigkeit verlor. McKenzies Sensibilität für solche Stimmungen röhrt weitgehend daher, dass sie viel Zeit in Osteuropa verbrachte, vor allem – durch die Freundschaft mit Paulina Olowska – in Polen, wo manche gesellschaftlichen Prozesse sehr viel schleppender ablaufen. «Als wir in Warschau waren [...], um für unser Bar-Projekt zu recherchieren (NOVA POPULARNA, 2004), wirkten die Lokale, die uns als besonders stimmungsvoll empfohlen worden waren, wie Billigversionen von Bars in England vor etwa acht Jahren.»¹³⁾ Die illegale Bar NOVA POPULARNA erinnert denn auch an die hemdsärmelige Eleganz der legendären, von Mackintosh gestalteten Glasgower Teesalons Ende des neunzehnten Jahrhunderts; ein melancholisches, sehr persönliches und nachsichtiges Gesamtkunstwerk, das dem Publikum in der Hoffnung angeboten wird, es möge ihm auf halbem Weg entgegenkommen: ein Traum aus der Provinz, von der Provinz, für die Provinz.

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

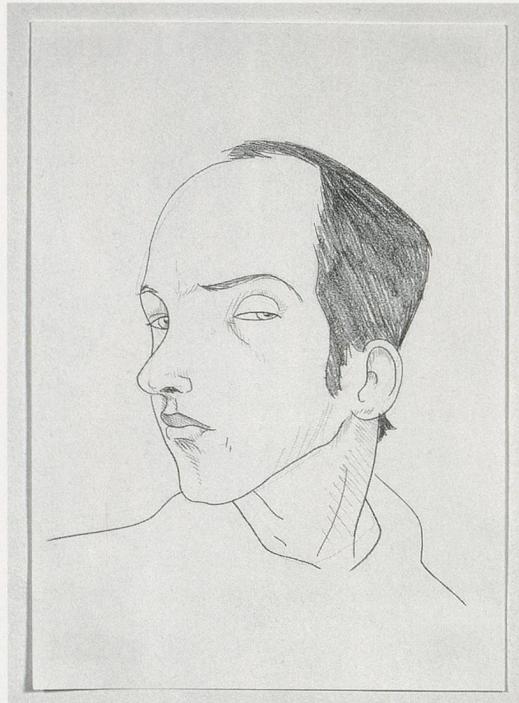
- 1) McKenzie fühlt sich besonders zu dem hingezogen, was Alasdair Gray «diffused plagiarism» (diffuses Plagiat) nennt: Etwas wird angedeutet, aber nicht eindeutig bezeichnet; nicht das Motiv wird übernommen, sondern die Atmosphäre.
- 2) Wie die Kunst in der Welt überhaupt, strotzt auch die zeitgenössische Kunst in Schottland nur so von augenfälligen Verweisen auf gescheiterte international ausgerichtete Kunst- und Designprojekte, auf Un-Orte und eine allgemeine McDonaldisierung. Zu Recht betrachtet McKenzie Mackintosh und die ihm folgende Spook School – über ihre Verbindung zu Patrick Geddes' Ausdruck des spezifisch Schottischen – als Vorläufer des Jugendstils und damit der Moderne.
- 3) Äußerung der Künstlerin im Gespräch mit dem Autor.
- 4) «Mockintosh»: Billigprodukte, die das überaus erfolgreiche Design von Charles Rennie Mackintosh nachahmen.
- 5) Hergé's Zeichenstil spielte eine wichtige Rolle in McKenzies jüngster Ausstellung «SMERSH» bei Metro Pictures, New York (10. September bis 8. Oktober 2005).
- 6) «Decemberism» – der Name von McKenzies Plattenlabel und zugleich Titel ihrer Ausstellung in der Cabinet Gallery in London 2002 – ist ein etwas angejährter Neologismus, der auf die Dekabristen (russisch für: Dezembristen) verweist beziehungsweise auf den von ihnen angeführten Dezemberaufstand von 1825 in St. Petersburg; sie waren politisch höchst ambivalent, indem sie gleichzeitig eine Russifizierung und eine liberale Modernisierung westlichen Stils anstrebten.
- 7) Stan Bell, «The Spirit of '68», in: *Roots into the 80's*: Glasgow League of Artists Yearbook, John Watson, Glasgow 1979.
- 8) Lucy McKenzie, PROPOSAL FOR PUBLIC WORK IN DÜSSELDORF, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, 2005. Wettbewerbsbeitrag auf Einladung des Kunstvereins zu dessen 175-jährigem Bestehen. Eingeladen waren neben McKenzie auch die Künstler Georg Herold und Hans-Peter Feldmann.
- 9) The Scottish International ist in Sachen unabhängiger Radicalität mit dem (seit den 80er Jahren existierenden) Variant in Glasgow vergleichbar oder auch mit dem literarisch kompromisslosen *One O'Clock Gun* in Edinburgh, einem Untergrundmagazin, für das McKenzie Illustrationen liefert und Kurzgeschichten schreibt.
- 10) Etwa Grays Kurzgeschichte «The Comedy of the White Dog», erschienen im *Scottish International* 8 (November 1969), S. 18–21; 1979 auch in der Glasgow Print Studio Press veröffentlicht.
- 11) Der Titel spielt auf Alasdair Grays Buch *Lanark* an. Man sagt den Schotten nach, sie seien Pessimisten und es fehle ihnen an Selbstvertrauen, eine Tatsache, der man in jüngster Zeit mittels Think-Tanks zu begegnen suchte. Vgl. Carol Craig, *The Scots' Crisis of Confidence, Big Thinking*, Edinburgh 2003.
- 12) McGrath war auch musikalischer Leiter der Great Northern Welly Boot Show mit dem Schauspieler Billy Connolly aus Glasgow in der Hauptrolle. McGrath begründete 1974 das Third Eye Centre und leitete es drei Jahre lang.
- 13) Äußerung der Künstlerin im Gespräch mit dem Autor.



LUCY MCKENZIE, CHEYNEY AND EILEEN DISTURB A HISTORIAN AT POMPEII, 2005, acrylic and ink on paper, 95 3/4 x 139" /
CHEYNEY UND EILEEN STÖREN EINEN HISTORIKER IN POMPEI, Acryl und Tusche auf Papier, 242 x 352 cm.

Auf dem Weg zum Rückzug

*Ein Gespräch mit
Lucy McKenzie*



ISABELLE GRAW lebt als Kunstkritikerin in Berlin. Sie ist Herausgeberin der *Texte zur Kunst* und Professorin für Kunsttheorie an der Hochschule für Bildende Künste, Frankfurt am Main.

Isabelle Graw: Du bist eine Künstlerin, deren Verfahren sich durch ein hohes Mass an Aneignung auszeichnet – deine Bilder und Installationen sind stets referenzgesättigt und zehren von Themen und Gegenständen. Statt Aneignung als ein aktives, bewusstes oder gar interventionistisches Handlungsmodell zu begreifen interessiert mich die andere Seite der Aneignung: Wie kommen bestimmte Gegenstände zu dir? Was zeichnet so unterschiedliche Referenzen aus, etwa die Wandbilder des DDR-Künstlers Walter Womacka, der dir als Vorlage für zahlreiche deiner frühen Arbeiten diente, oder die Figur Brian Enos, der als Ausgangspunkt für deine Ausstellung im Neuen Aachener Kunstverein (2003) fungierte, oder den Comichelden Tintin, der das Leitmotiv deiner letzten New Yorker Galerieausstellung «SMERSH» (2005) bildete?

Lucy McKenzie: Die von mir angeeigneten Dinge kommen nicht etwa überraschend zu mir. Ich interessiere mich für sie zunächst als kulturelle Werte, also für das, was mit ihnen in dem Kontext passiert, in dem wir auf sie treffen. Das heisst jedoch nicht, dass ich diese Dinge uneingeschränkt gutheissen würde – mein Verhältnis zu ihnen ist vielmehr durch Ambivalenz geprägt. Sie dienen mir als Material, ein Material jedoch, das etwas an sich hat, das mich aufhorchen lässt. Mein Interesse am Künstler Walter Womacka resultierte zum Beispiel aus einem generellen Interesse an deutscher Kunst. Ich hatte in Deutschland gelebt, mich in Berlin aufgehalten und beobachtete die Situation am Alexanderplatz, wo sich inmitten einer grauen Landschaft ein riesiges Bild befand, auf dem ein soziales Ideal repräsentiert wurde.

LUCY MCKENZIE, UNTITLED, 2002, acrylic and oil on canvas, 118 x 79" / OHNE TITEL, Acryl und Öl auf Leinwand, 300 x 200 cm.



Lucy McKenzie

sentiert wird, das überhaupt nicht mit dem übereinstimmt, was dort passiert. Als ich entdeckte, dass dieses Wandbild am Haus des Lehrers, wie auch andere Wandbilder auf dem Alexanderplatz von demselben Künstler stammen, der zudem ein subventionierter Staatskünstler war – auch im Unterschied zu all den Künstlern, die eben keine staatliche Unterstützung bekamen –, begann mich diese Geschichte auch im Sinne eines Scheiterns eines sozialen Experiments zu interessieren.

Mein Interesse an Brian Eno hat damit zu tun, dass ich selbst einen Musikbackground habe. In seinem Fall war es jedoch speziell ein Gerücht über ihn, das mein Interesse anstieß. Während er sein Album in den 70er Jahren aufgenommen hatte, musste er angeblich jeden Tag Sex mit einer anderen Frau haben. Mich interessierte der Kontrast zwischen Enos kulturell nobilitiertem musikalischen Experiment und der Vorstellung, dass es von einer Person gemacht wurde, die ficken musste – wahrscheinlich Prostituierte.

IG: Brian Eno als Opfer seiner sexuellen Triebe, dessen kulturelle Produktion auch auf Kosten von jemandem geht...

LM: Die ganze Rede von der angeblichen Sublimierung

von Sexualität durch Kunst, oder Enos Behauptungen über «Abstraktion», die mir in Anbetracht seiner Persönlichkeit abwegig erscheinen. Er behauptete ja, dass das Entfernen der Stimme einer Beseitigung der Figur aus einem Landschaftsbild gleichkäme. Gegen solche Ideen über Kunst, gegen ein derartig akademisches Denken habe ich stets angekämpft.

Tintin ist jemand, mit dem ich sozusagen aufgewachsen bin. Als ich jedoch in Brüssel lebte, ist mir klar geworden, dass Tintin zu einem in den Benelux-Ländern verbreiteten «graphischen Stil» führte. Tintin ist Sinnbild für dieses Mini-Europa, für diese Mischung aus milder Güte und altmodischem Kolonialismus. Comics werden in Belgien als ernsthafte Kunst angesehen. Mich interessierte auch die Untergruppe erotischer Comicbücher, die man überall in den Läden entdecken kann, was gut zu dieser leicht perversen Stadt passt. Eine Bildkultur, von der die unterschiedlichsten Sehnsüchte der Leute aufgefangen werden – politische Hoffnungen, sexuelle Begehrungen und so weiter. IG: Aber wie und wo drückt sich deine Distanz zu den Vorlagen aus? Gerade der Fries von Womacka am Haus des Lehrers steht ja für die Hoffnung, dass Kunst eine gesellschaftliche Funktion in einem öffentlichen Raum haben



LUCY MCKENZIE, BRIAN ENO, 2003, installation view /
Ausstellungsansicht, Neuer Aachener Kunstverein.

könnte, dass sie lesbar und zugänglich sei und möglichst Optimismus verbreitende Narrationen liefert – eine Hoffnung, die angesichts der zunehmenden Privatisierung des öffentlichen Raumes oder auch angesichts der gängigen Funktionalisierung und Instrumentalisierung von Kunst obsolet erscheint. Gleichwohl greifst du dieses Potential in deiner Arbeit auf, wenn du selbst etwa in Zusammenarbeit mit Paulina Olowska Wandbilder in öffentlichen Räumen produzierst (Danzig, 2001).

LM: Entscheidend war für mich jener Moment in Glasgow zu Beginn der 90er Jahre, da sich alles zu ändern schien. Kunst im öffentlichen Raum wurde als eine Form des sozialen Engagements betrachtet und Künstler begannen, in den öffentlichen Raum zu intervenieren, etwa indem sie ihre Arbeiten in öffentliche Transportmittel platzierten. Dies war die Zeit, da ich selbst ausgebildet wurde – und so entdeckte ich jene Optionen, die zuvor als obsolet galten und nun als Infragestellung bestimmter Klischees über Kunst dienten. Als ich anfing, mich auf Womacka zu beziehen, wurde ich dafür sehr kritisiert. Man warf mir vor, dass ich mir eine wichtige politische Bewegung einfach nehmen und verflachen würde. Aber es ging mir nie darum, politische Positionen zu diskreditieren oder zu glorifizieren, sie dienten mir vielmehr als Material, um über andere Dinge nachzudenken.

IG: In den frühen 90er Jahren gab es zahlreiche Künstler, die «Ortspezifik» – allerdings eine erweiterte Idee davon – wieder zu ihrem Ideal erklärten. Verkürzend wurden diese Ansätze (etwa von Christian Phillip Müller oder Renée Green) mit dem Label «Kontextkunst» versehen. Ich sehe methodische Parallelen zu deiner Vorgehensweise: Integration von Recherche und Teamwork, Offenlegung von Referenzen und zugrunde liegendem Material, Produktion von Installationen oder interieurhaften Situationen. Der entscheidende Unterschied scheint mir jedoch darin zu liegen, dass diese Verfahren bei dir auf die Produktion von Bildern zielen.

LM: Man könnte meine Arbeitsweise tatsächlich als eine Methode bezeichnen, um zu Bildmotiven zu kommen, die es sich – auch im Rahmen der erweiterten Probleme von Malerei – zu malen lohnt. Ich würde aber keinen grossen Unterschied zwischen meiner Praxis und kontextuellen Praktiken ziehen wollen. Ich habe immer ein grosses Interesse am Studium sozialer Bedingungen gehabt, etwa durch meine Verbindung zu bestimmten Musikszenen oder aufgrund meines Aufwachsens in einer Stadt wie Glasgow.

Meine Erfahrung als professionelle Künstlerin bedeutet ebenfalls, dass ich mich mit öffentlichen und privaten gesellschaftlichen Räumen auseinander setze. Ich denke, dass mich Dinge interessieren, die auf den ersten Blick nicht im Ruf des gesellschaftlich Relevanten stehen und daran scheitern, das Soziale zu illustrieren.

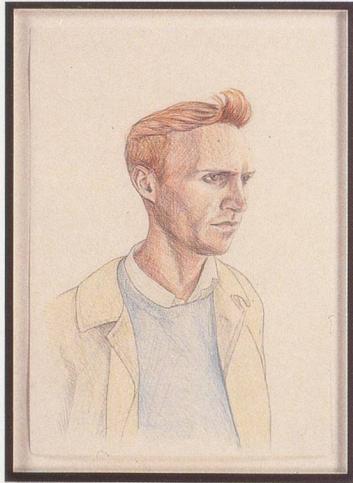
IG: Dennoch könnte man deine Arbeit dafür kritisieren, dass sie emanzipatorische Projekte – wie den sozialistischen Realismus – aufgreift, um ihr Scheitern vorzuführen, was auf einer Linie zu dem derzeit beobachtbaren gesellschaftlichen Bedürfnis nach Entsorgung, Entpolitisierung und Neutralisierung einst progressiver Entwürfe liegt.

LM: Wenn ich mich auf den sozialistischen Realismus oder auf kommunistische Experimente beziehe, dann verorte ich mich in der heutigen Zeit, in der diese Projekte eben immer noch bewertet werden. Und das Scheitern steht bei dieser Bewertung nun mal im Vordergrund. Gleichwohl unterstütze ich diese Experimente aus vollem Herzen – ich stehe auf ihrer Seite. Ich hoffe, dass sich meine Arbeit durch die Integration bestimmter Aspekte und visueller Elemente auf eine Weise verkompliziert, die sie widersprüchlich und unaufgeräumt erscheinen lässt, sodass sich eher Unsicherheit und nicht etwa eine konkrete Idee über die Zukunft einstellt. Für das Finden von Lösungen fühle ich mich nicht gerüstet. Das heisst jedoch nicht, dass ich mich in Ambivalenz einrichte oder eine *Anything goes*-Haltung propageiere. Im Gegenteil.

IG: Speziell in deinen Katalogen wird Sorge dafür getragen, dass kein Zweifel über dein jeweiliges Referenzsystem aufkommt. Man erhält sämtliche Bezüge gleich mitgeliefert. Warum legst du deine Bezüge offen, statt sie zu verschleiern, wenn es dir doch um Unordnung geht?

LM: Es ist nicht mein Ziel, an diesem Punkt zu selektieren oder undurchsichtig zu sein, das würde einer mir vollkommen fremden Idee der mystischen Künstlerpersönlichkeit zuarbeiten oder gar die Kunst zu einem Interesse an magischen Dingen überhöhen. Wenn ich so vorgehen würde, befände ich mich schon auf dem Weg zur Hölle. Das ist definitiv der falsche Weg. Meine Skrupel diesbezüglich gehen sehr weit.

Vor langer Zeit hatte ich mit meinem alten Freund Keith Farquhar die Idee für ein Projekt, in dem der Witz eines Freundes Verwendung gefunden hätte. Wir nahmen uns vor, diesen Freund zu bezahlen, falls wir diesen Witz übernehmen sollten, um klar zu machen, dass wir diese Idee gestohlen haben. Das ganze Gebiet «origineller

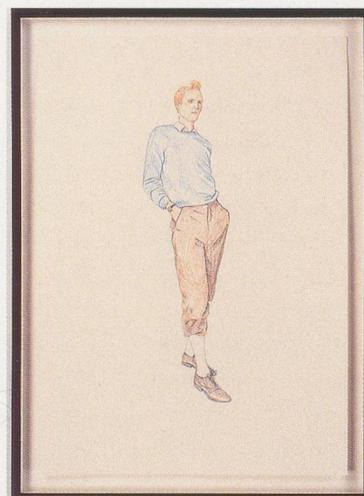
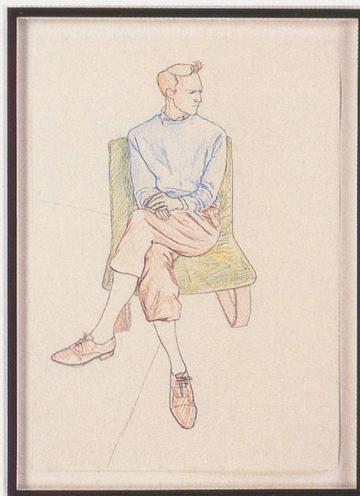
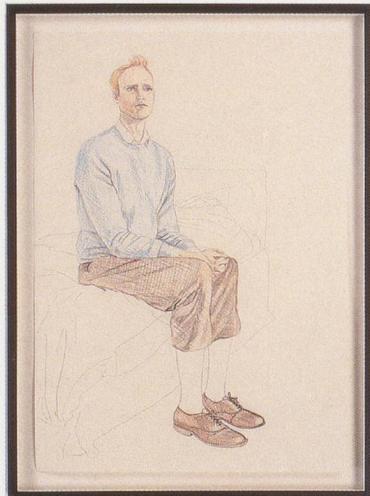


habe ich sie nicht dafür bezahlt, sie zeichnen zu können. Im Gegenzug werde ich ihnen bei Gelegenheit einen Gefallen tun, schliesslich befinden wir uns in einer Ökonomie, in der eine Hand die andere wäscht. Man muss sich aber immer mit den realen Menschen befassen, mit Leuten, die sich ausserhalb des Kunstprotokolls aufhalten, die die Normen und Werte der Kunst nicht teilen.

IG: Einerseits trägst du in deinen Katalogen dafür Sorge, dass kein Zweifel über dein Referenzsystem besteht. Sämtliche Bezüge werden offen gelegt. Andererseits verfährst du mit diesem Material – Freunde, Kontexte, Popstars – auf eine Weise, die deine Handschrift trägt...

LM: Und extrem ästhetisch ist.

IG: Genau. Zugleich speist du subkulturelle Aktivitäten –



Ideen» und geistigen Eigentums ist sehr komplex. Man ist total verstrickt in diese Fragen, zumal man ja niemals die erste Person ist, die etwas macht, und eine künstlerische Arbeit auch niemals abgeschlossen ist.

IG: Stimmt – man kann nicht so tun, als würden die Ideen vom Himmel fallen oder als begäne man selbst bei null.

LM: Das heisst jedoch nicht, dass man Bilder seiner Grossmutter in den Katalog integrieren muss, um Transparenz zu erzeugen. Ich habe zahlreiche Zeichnungen und Bilder meiner Freunde und meiner Familie gemacht, wobei der Status «Kunst» die Sache verkompliziert. Denn schliesslich

LUCY MCKENZIE, TINTIN 1, TINTIN 2, TINTIN 3, TINTIN 4, 2005, colored pencil on paper, 23 1/2 x 16 1/2" each / Farbstifte auf Papier, je 59,5 x 42 cm.

etwa den von dir mitorganisierten Projektraum «Flourish Nights» in Glasgow – in Form von Siebdrucken in deine Arbeit ein. Man könnte sagen, dass deine Arbeit dadurch gleich zwei Fliegen mit einer Klappe schlägt: Das Bedürfnis nach einer eigenwilligen, singulären Handschrift wird ebenso gestillt wie die Sehnsucht nach einer subkulturellen Independent-Praxis, die den Eindruck des Authentischen aufkommen lässt.

LM: Ich würde mich niemals abhängig von einer Referenz machen, nur weil sie meine Arbeit plausibel oder authentisch erscheinen lässt. Die Stadt Glasgow war tatsächlich lange Zeit ein wichtiger Bezugspunkt für mich, sowie die Tatsache, dass ich dort soziale Ereignisse organisierte. Aber jetzt möchte ich Glasgow verlassen und diesem Kontext den Rücken zukehren, statt die Lüge aufrechtzuerhalten, dass Glasgow so wunderschön ist. Sobald ich den Eindruck habe, dass Einigkeit darüber herrscht, worum es in meiner Arbeit geht, überkommt mich der Impuls, das Gegenteil zu beweisen.

IG: Projekte wie «Flourish Nights» oder das in Zusammenarbeit mit Paulina Ołowska in Warschau entstandene Projekt einer Bar statten deine Arbeit jedoch unweigerlich mit Boheme-Signifikanten aus: Du bist dann die Künstlerin, deren soziale und kommunikative Praxis die Glaubwürdigkeit ihrer künstlerischen Arbeit erhöht.

LM: Diese Probleme entstehen, sobald man die Dinge aus der Hand gibt. Solange ich diese Bezüge für mich behauptete, ist es in Ordnung, aber wenn dieses Wissen in die Hände von Kuratoren gerät, dann verwandelt es sich in eine Werbekampagne, die die Arbeit vermeintlich erklärt. Aber so werden die Dinge nun mal diskutiert und diese Leute wissen nichts über deine eigentlichen Absichten oder darüber, dass es so, wie von ihnen angenommen, in Wahrheit gar nicht funktioniert.

IG: Ich erinnere mich daran, dass die halbe Kunstwelt damals nach Warschau pilgerte, um euch in der Bar ihre Aufwartung zu machen.

LM: Es ist schwer für mich, den Raum zu vermessen, in dem solche Projekte eben auch scheitern müssen. Wenn du nach Warschau in unsere Bar gekommen wärst, hättest du gesehen, dass sie einigermassen unspektakulär war und dass zahlreiche Probleme auftraten. Wir wollten den Prozess der Mystifizierung dieses Ortes kontrollieren und selbst gestalten. Aber in der Kunstwelt wird einem ein solcher Raum, der die Banalität eines solchen Projekts eben auch zulässt, nicht zugestanden. Denn noch die Position

des «Scheiterns» oder des «Verlierers» wurde in den 90er Jahren warenförmig gemacht. Außerdem finde ich es den Mitbetreibern eines solchen Projekts gegenüber respektlos, wenn man ständig die Nachteile und das Scheitern hervorhebt. Das heisst: Man wirft sich stattdessen in die Pose der optimistischen Pfadfinderin und ruft: Lass es uns machen, das ist super! Es ist schwer, zwischen diesen beiden Positionen zu navigieren und zugleich eine Form der Malerei zu praktizieren, die extrem ausschliessend, kalt und privat ist und einer normativen Idee der Schönen Künste verhaftet bleibt. Sie profitiert von beiden problematischen Seiten.

IG: Deine Ausstellung «SMERSH» in New York (2005) könnte als Beispiel für diesen Balanceakt dienen. Die dort gezeigten Bilder sind ja nicht in New York entstanden, geben sich aber teilweise als Portraits deiner New Yorker Künstlerfreunde aus. Sie wirken zugänglich, zumal sie nachvollziehbare Narrationen und deutlich erkennbare Figuren aufweisen. Auf einem Bild sind Cheney Thompson und Eileen Quinlan in Pompei zu sehen, ein anderes Bild zeigt Paulina und dich in der Moskauer U-Bahn, ein weiteres deinen Freund Simon. Oder ist es unerheblich, um wen es sich hier handelt?

LM: Bei dieser Ausstellung in New York wie auch bei anderen Ausstellungen, wo ich Projekte mit Freunden gemacht habe, setze ich zunächst bei meiner Empfänglichkeit für ein Laienpublikum an. Ich habe das Bedürfnis, auch ihnen visuelle Stimuli zu geben. Meine Arbeit muss immer gut aussehen, damit auch deine Grossmutter, falls sie die Ausstellung sieht, sehr zufrieden ist, weil du malen kannst. Aber ich hoffe doch, dass sich diese Ausstellung auf unterschiedlichen Ebenen erschliesst – man kann einfach nur Referenzen wiedererkennen oder sich denken, dass die abgebildete Person gut aussieht.

Ich mag diesen Zustand, wenn sich eine Ausstellung je nach Betrachter verändert. Ich selbst habe ja auch diese Mentalität eines nerdigen Wissenschaftlers, der sich dafür interessiert, dass die Person, die diese Arbeit gemacht hat, mit dieser oder jener Person zusammen war. Und diesen Aspekt gibt es auch in meiner Arbeit, darüber bin ich mir vollkommen im Klaren. Ich bin froh, dass man meine Arbeit wie eine Datenbank benutzen kann, um eine Landkarte all dieser persönlichen Beziehungen in der Kunstwelt zu zeichnen. An dieser Form von Transparenz ist mir auch gelegen.

IG: Du leitest also absichtlich der Möglichkeit Vorschub,

dass deine Bilder als buchstäblich, explizit oder sogar autobiographisch abgetan werden könnten? Diese Reaktion ist von dir vorgesehen?

LM: Ja, speziell in New York, wo es so sehr darum geht, eine Künstlerpersönlichkeit zu konstruieren und über die richtige *Peer Group* zu verfügen. Mich interessiert auch das daraus resultierende Verhältnis zum Model: Ist die Person zufrieden mit der Art und Weise, wie du die Freundschaft darstellst? Hat sie etwas dagegen, dass du möglicherweise etwas gegen ihren Willen tust? An der Explizitmachung von Freundschaften ist mir auch gelegen. Ich könnte mir nicht vorstellen, die Tatsache zu verheimlichen oder zu vertuschen, dass ich eine junge Person bin, die mit anderen Künstlerinnen befreundet ist.

IG: Aber abgesehen, dass es sich – wie im Falle von Birgit Megerle, Keith Farquhar, Paulina Olowska oder jetzt Cheney Thompson und Eileen Quinlan – um Künstlerfreunde von dir handelt, spielen diese Personen in einem bestimmten sozialen Segment zu einem bestimmten Zeitpunkt auch die Rolle der *upcoming*, viel versprechenden nächsten Künstlergeneration. Dadurch, dass du sie zum Gegenstand deiner Arbeit machst, assoziierst du dich mit diesem kulturellen Versprechen, umgekehrt färbt dein Status auf sie ab.

LM: Ich kann nur sagen, dass meine Arbeiten nichts an meinem freundschaftlichen Verhältnis zu diesen Personen geändert haben. Ich kann mir vorstellen, dass es Situationen geben könnte, in denen eine solche Vorgehensweise zynisch wäre, aber so ist es mir in diesen Fällen nicht vorgekommen.

IG: Aber in dem Moment, wo du Bilder aus diesen Freundschaften machst, findet doch ein Transfer des symbolischen Kapitals deiner sozialen Beziehungen in ökonomisches Kapital statt?

LM: Sicherlich, ich bin einem solchen Prozess auch selbst ausgesetzt gewesen. So hat Josephine Pryde ein Projekt mit mir gemacht, mich explizit darüber informiert, dass sie ein Portrait von mir in einer Arbeit verwenden würde. Und ich bin froh, Teil ihres Projekts zu sein. Das eröffnet natürlich auch eine Debatte: Hat man es nur zu diesen Zwecken des Transfers von symbolischem in ökonomisches Kapital gemacht? Das gilt auch für die pornographischen Photos, die Richard Kern mit mir gemacht hat. Es handelt sich nicht nur um Photos von irgendeinem Mädchen, sondern das sind Photos einer Künstlerin, was gut für ihn und gut für mich ist. Man muss sich über diese Situation nur im Klaren sein.

IG: Wenn sich aber gesellschaftliche Produktion heute in erster Linie über Kommunikation definiert, wenn also soziale und kommunikative Kompetenzen sowie soziale Kontakte, Freundschaften, also letztlich dein ganzes Leben, zu deinem Arbeitsprodukt werden, dann stellst du dieses Leben gewissermaßen bereitwillig zur Verfügung. Tatsächlich scheinst du keine Grenze zwischen deinem Arbeitsprodukt und deinen sozialen Aktivitäten zu ziehen, wenn du Freunde thematisch machst oder soziale Aktivitäten einfließen lässt. Ist das nicht ein Problem?

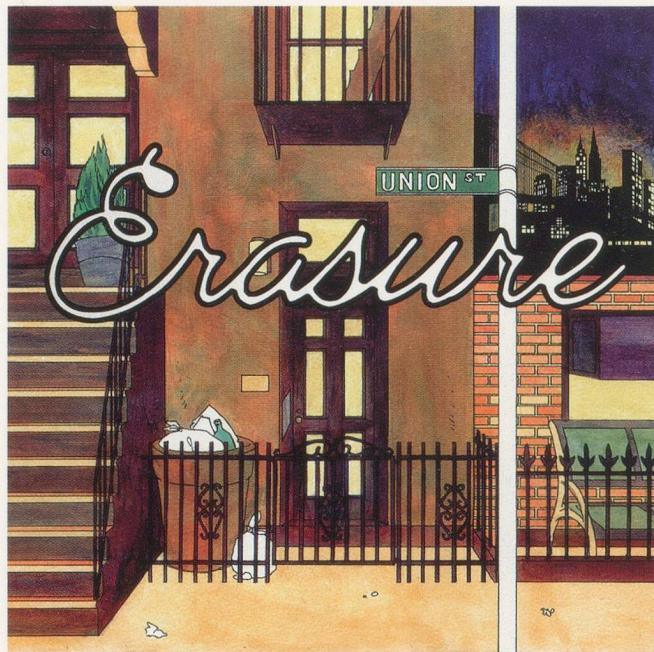
LM: Ich würde nicht so weit gehen zu sagen: Ich wurde getäuscht. Als ich anfing, im Kunstbetrieb zu operieren, wurde ich dazu ermutigt, mich umfassend zu beteiligen, und dafür bekam man auch noch Beifall. Ich glaube aber nicht, dass ich fehlgeleitet wurde. Und selbst, wenn ich gegen diesen Zugriff des Kunstbetriebs auf die ganze Person aufbegehren würde, würde man auch mit diesem Aufbegehren einverstanden sein. Ich habe den Eindruck, sehr viele unterschiedliche Kontexte und Diskussionen kennen gelernt und dadurch zu einer bestimmten Weise gefunden zu haben, um mit diesen Bedingungen umzugehen. Entscheidend ist auch, dass meine Lebenssituation, meine Kontakte auf eine extrem stilisierte Weise in meine Arbeit einfließen. Diese Comicportraits von mir selbst und meinen Freunden in New York sind ästhetisch extrem vermittelt und stilisiert. Ich habe es nie als etwas Persönliches begriffen und auch nicht den Eindruck, mich zu stark exponiert zu haben. Außerdem glaube ich nicht, dass es etwas für sich zu behalten gilt.

IG: Du hast eine ganz eigenwillige visuelle Rhetorik entwickelt, in der ältere Rhetoriken – etwa die Neue Sachlichkeit reaktiviert werden. Gleichwohl kristallisiert sich in all deinen Bildern – ob sie sich nun auf die Ästhetik Womackas oder Tintins beziehen – eine wiedererkennbare malerische Signatur heraus. Deine Bilder haben stets den für sie typischen sorgfältigen Bildaufbau, der mich persönlich an die Bilder von Giorgio De Chirico erinnert, häufig weisen sie Figuren auf, die Schatten werfen, sowie eine Malweise, die graphisch anmutet.

LM: Man kann es folgendermassen auf den Punkt bringen: Ich beziehe mich auf einige Strömungen der britischen Malerei – etwa R.B. Kitaj oder Stanley Spencer – oder auf deutsche Maler wie Otto Dix oder den österreichischen Maler Egon Schiele. Mich interessieren Verfahren, die ein wenig «daneben» sind, oder jene Produktion von Pathos, wie sie für Käthe Kollwitz typisch ist. Charakteristisch für

"Nova Popularna", 2004, Warsaw, interior and exterior views / "Nova Popularna" in Warsaw, Innen- und Aussenansichten.





LUCY MCKENZIE, cover design for *Union Street* album by Erasure / Cover für das Album *Union Street* von Erasure, 2005.

meine Bilder ist sicherlich der Trompe-l'Œil-Effekt, sowie der flache Bildgrund oder eine Form von Buchstäblichkeit, die mich einfach gut unterhält. Ich denke auch viel über visuelle Mittel nach, mit denen sich der Betrachter manipulieren oder kontrollieren lässt. Das geschieht allein dadurch, dass man visuell ansprechende Bilder malt. Dies hat auch damit zu tun, dass ich selbst über keine kontinuierliche Atelierpraxis verfüge.

Ich arbeite sehr unregelmässig, mache niemals zeitaufwändige Zeichnungen im Atelier. Zuerst habe ich eine Idee, dann wird sie ausgeführt und gemalt. Vielleicht erklären sich die Eigenschaften meiner Malerei mit dieser Unzulänglichkeit – ich muss nämlich jedes Mal aufs Neue lernen, wie man malt, wie man Acryl oder Ölfarbe benutzt oder eine bestimmte marmorierende Technik entwickelt.

IG: Du hast irgendwo gesagt, dass du dich nicht als Produzentin verstehen würdest. Wie verträgt sich dieses Selbstverständnis mit meinem Eindruck, dass sich deine Arbeit durch kontinuierliche Produktion und einen regelmässigen Output auszeichnet?

LM: Ich misstrau dem Kult des Genies im Studio, das eine bestimmte Handschrift und eine durchgängige Produktion aufweist.

IG: Du hast also keine Handschrift?

LM: Es gibt keinen Grund, keine Handschrift zu haben,

entscheidend ist vielmehr, dass man ihr misstraut. Wenn man mich zum Beispiel darum bittet, ein Photo von mir im Studio zu machen, dann weigere ich mich, dies zu tun.

IG: Der institutionelle Anerkennungsprozess deiner Arbeit hat nicht lange gedauert – sehr früh wurde sie als «glaubwürdig» erachtet. Dies hat meines Erachtens mit ihren Vertrauen erweckenden Eigenschaften zu tun, aber auch mit dem Eindruck, den du selbst als Person gemacht hast. Wird eine Künstlerpersönlichkeit als überzeugend empfunden, dann strahlt diese Glaubwürdigkeit auf die Arbeit ab. Am Anfang wurdest du auf den Platz der «Ausnahmefrau» verwiesen: Du wurdest aus deinem Umfeld herausgegriffen, auf das es aber auch entscheidend ankommen sollte. Du stellst den interessanten Fall einer als «Ausnahme» designierten Künstlerin dar, die jedoch immer auch mit anderen Künstlern kooperierte.

LM: Die historische Position desjenigen, der herausgegriffen wird, hat mich immer interessiert. Etwa Martin Kippenberger, der isoliert wurde und zugleich für eine Gruppe einstand. Dann gab es das Modell «Glasgow», ein Kurator hat einmal gesagt, dass es in Schottland nur Platz für sechs Künstler gäbe, wobei es sich hierbei natürlich um *seine* Künstler handelte. Bei mir ist die Situation unklar, denn meine Position basiert nicht auf einer lokalen Szene. Zwar habe ich Freunde in Glasgow, aber es hat nie eine Genera-

tion gegeben, die etwa zur gleichen Zeit ihren Abschluss gemacht hätte. Auch das Modell meiner Kollegen in Deutschland trifft auf mich nicht zu. Dort gab es beispielsweise die Akademie Isothrop, aus der dann einige Leute herausgepickt wurden.

Und dann gibt es noch meine Freundschaft mit Paulina Olowska, eine polnische Künstlerin. Wir haben unsere Freundschaft auch als Treffen zwischen Schottland und Polen inszeniert, um über Unterschiede nachzudenken. Aber jetzt hat sie ihre eigene Karriere und verfügt über ein hohes Mass an Anerkennung in der westlichen Kunstwelt. Dann gibt es andere Künstler, mit denen ich zusammengearbeitet habe und die ihrerseits einen anderen Weg eingeschlagen haben. Sie optierten für eine weniger sichtbare Praxis ausserhalb der internationalen kommerziellen Kunstwelt. Ich würde also sagen, dass man mich als junge Frau am Rande einer Gruppe betrachtete, die auch deshalb akzeptiert wurde, weil sie sich als Frau und junge Künstlerin promoten liess.

IG: Bis zu welchem Grad kann man eigene Bedingungen in einer Situation diktieren, die sich durch externe Zwänge definiert? Je erfolgreicher man ist, desto mehr kann man es sich natürlich leisten, Bedingungen zu stellen. Gleichwohl sollte man die Möglichkeiten des Individuums ange- sichts der strukturellen Zwänge des Marktes aus meiner Sicht nicht überschätzen.

LM: Es wundert mich immer wieder, wie sehr die Tatsache, dass ich eine junge Künstlerin bin, benutzt oder ausgenutzt wird. Es gibt zum Beispiel diesen «Artist Pension Trust», der sich die Unsicherheiten und Ängste jener jungen Künstler, für die es am Ende nicht so gut laufen wird, zunutze macht. Allein die Vorstellung, dass man als Künstler der Kunstwelt ein Leben lang ausgesetzt sei, halte ich für fragwürdig. Die derzeit so ausgeprägte Aufmerksamkeit für junge Künstler oder junge Kunstmessen lässt in mir den Wunsch aufkommen, keine junge Künstlerin mehr zu sein. Ich will mich zurückziehen. Und ich sehe wie meine Freunde – speziell in Provinzstädten – verführt werden. Es wird ihnen suggeriert, dass sie nicht weiterkommen werden, wenn sie nicht an dieser miserablen Ausstellung in Mailand mitmachen. Es ist wirklich heimtückisch und Leute, die da nicht mitmachen, gehen das Risiko ein, unsichtbar zu bleiben.

IG: Wie bringst du deine Einsicht, mitmachen zu müssen, und deinen Wunsch nach Rückzug zusammen?

LM: Ich mache andere Dinge, gründe zum Beispiel ein

kleines Plattenlabel, wobei mich dieser andere Modus des kapitalistischen Vertriebs interessiert. Ich benutze auch das Geld, das ich in der Kunstwelt verdiene, um solche Projekte zu finanzieren. Auch nehme ich regelmässig an Non-Profit-Initiativen teil. Das mögen sehr altmodische Versuche sein, eine andere Sphäre zu bewohnen.

Aber es macht meines Erachtens einen grossen Unterschied, ob man in der Kunstwelt lebt oder nicht. Die Kunstwelt ist ein Ort, den man besuchen kann, um dort Dinge zu benutzen und zu tun. Dann zieht man sich wieder ins normale Leben zurück. Es gibt so viele Leute, die nonstop in der Kunstwelt leben und in ihr atmen wollen, alles, was künstlerisch anmutet – ob Mode oder Musik – in sie importieren. Ich glaube jedoch, dass es sich um einen Ort handelt, den man besucht.

IG: Und die Verpflichtung, sich selbst darzustellen? Auch darum kommt man doch nicht herum? Man setzt sich in Szene, kultiviert eine Person – ein Vorgang, der so intuitiv wie absichtsvoll geschieht.

LM: Wenn man erfolgreich darin ist, kann man zu Modeschauen eingeladen werden. Ich habe grosses Misstrauen in diese Vorgänge. Als junge Frau ist man diesen Dingen stark ausgesetzt. Mir gefällt dieses Buch von Elke Krystufek sehr; sie hat Bilder von Händlern und Künstlerinnen, die in Modezeitschriften wie *Vogue* und so weiter posieren, collagiert. Diese glamouröse Welt ist zwar medial omnipräsent, stellt aber in Wahrheit nur einen Ausschnitt dar. Es gibt noch andere Welten, die akademische Welt, andere Gemeinschaften und Künstlergruppen. Zwar mag es sehr verführerisch sein, in diese Welt einzusteigen, aber man muss sich dabei stets klarmachen, dass diese Glamourwelt, in der der ökonomische Gewinn nebenbei bemerkt relativ gering ist, am Ende grosser Quatsch ist.

IG: Würdest du denn für die britische *Vogue* posieren?

LM: Nein, ich sollte nach der «Becks Futures»-Ausstellung (London, 2000) auf einem Photo für *Harpers und Queens* posieren, wo Künstler Armani trugen. Ich habe abgelehnt. Ich bewege mich nicht in diesen Kreisen. Man muss es wirklich wollen und viel dafür tun.

IG: Wie notorische *Celebrity*-Künstler, die sich um Kontakte bemühen und die Aufmerksamkeit der *Fashionpeople* durch angestrengt inszenierte Auftritte zu erheischen suchen.

LM: Man muss es wirklich wollen, weil man ausgehen und mit diesen Idioten sprechen muss, um photographiert zu werden. Ich war in New York. Ich kenne die Leute, mit denen man reden muss, und sie sind schrecklich.

On the Road to Retreat

An Interview with Lucy McKenzie

Isabelle Graw: You are an artist whose methods involve a considerable amount of appropriation—your pictures and installations have a wealth of references and draw on a whole range of themes and objects. Although appropriation implies an active, conscious, even interventionist working method, I am interested in the other side of appropriation: How do particular items come to you? What is special about your various references, the wall-paintings by the GDR artist Walter Womacka, for instance, that formed the basis of so many of your early works, or the figure of Brian Eno, who provided the starting point for your exhibition in the Neuer Aachener Kunstverein (2003), or the comic-book hero Tintin, who was the leitmotif in "SMERSH," your most recent gallery exhibition in New York (2005)?

Lucy McKenzie: In the first instance, I'm interested in these entities as cultural values, by which I mean what happens with them in the context that we come across them. Although that's not to say that I am unreservedly favorable—if anything my relationship to them leans towards ambivalence. They provide me with material, as things that have something remarkable about them. For instance, my study of the artist Walter Womacka comes from a wider interest in German art. I have lived in Berlin, and gravitated towards Alexanderplatz. It's there that Womacka's Socialist showpiece public works are placed, for instance the Haus des Lehrers, now in complete contrast to its

ISABELLE GRAW is an art critic and lives in Berlin. She is the editor of *Texte zur Kunst* and professor for Art Theory at the Hochschule für Bildende Künste, Frankfurt am Main.

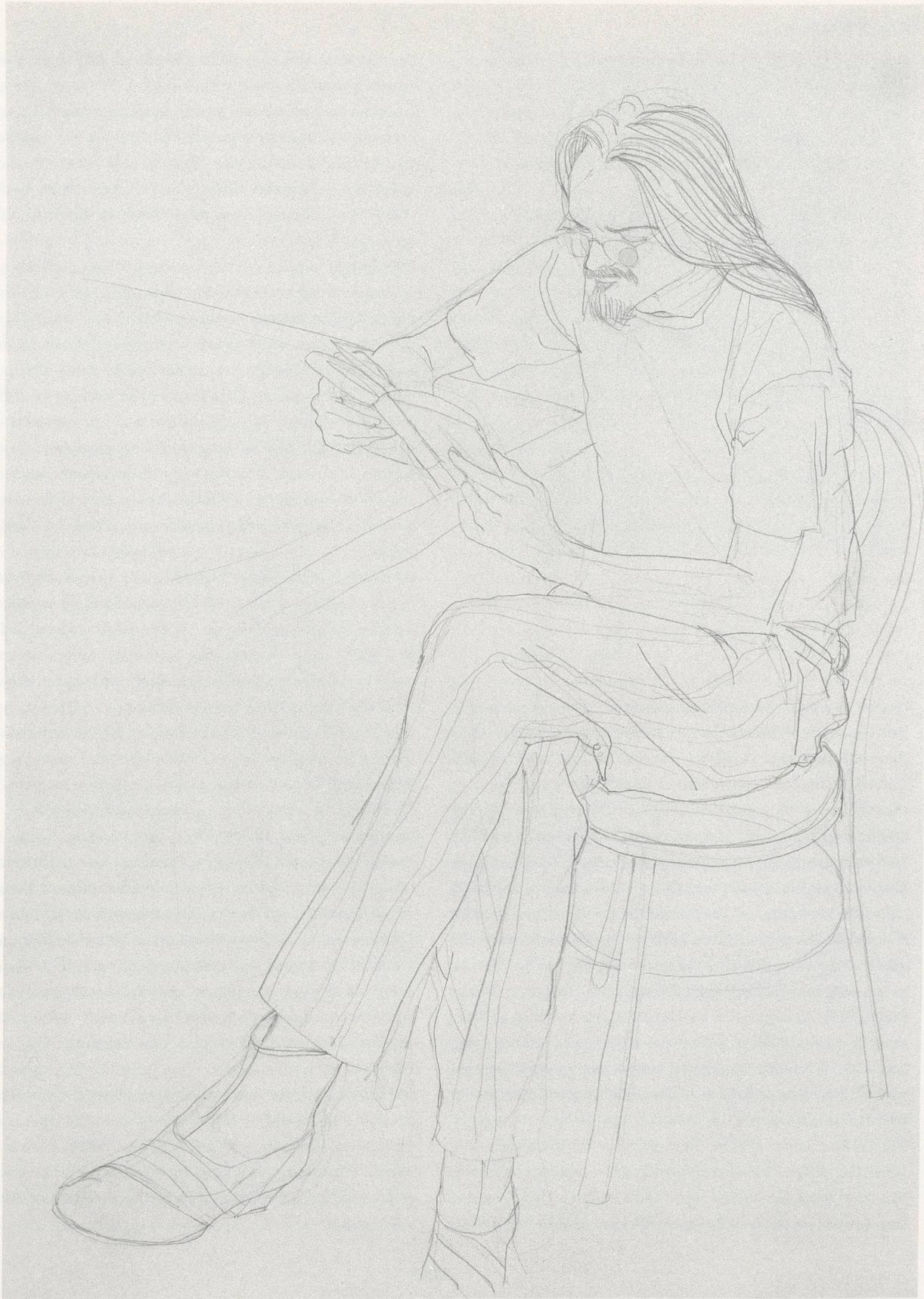
surroundings. He was an exceptional artist who received official state funding, and the relevance of this is what it can tell us about this Socialist experiment.

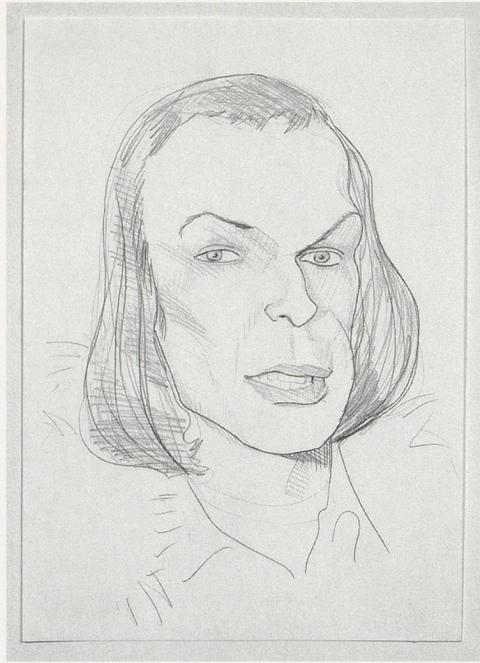
My interest in Brian Eno is connected with the fact that I have a background in music. I also understand the importance of rumor and anecdote in the creation of cultural history. I heard that when he was recording an album in the 1970s, he had to have sex with a different woman every day. So the site of investigation is in the contrast between Eno's ethos, which has received the highest cultural approval, and the idea that behind it is a person who is just as much of a rock cliché as Mick Jagger. In his study of abstraction he postulates that removing the voice from song mirrors excluding the human figure from landscape.

Concerning Tintin, again, I grew up with him, and have lived in Brussels. Tintin is symbolic of a graphic style specific to Benelux and therefore a simplified "mini-Europe." It's there that comic-books are regarded as a serious art form. My personal experience of living in Belgium led me to the gold mine, which is erotic comic-books—unexpected in such a straight-laced country more associated with mild-mannered Tintin, with his antiquated colonialism.

IG: But where and how do you express this distance between yourself and your sources? Take Womacka's frieze on the Haus des Lehrers for instance—it embodies the hope that art in public places could fulfill a social function, that it could be comprehensible and approachable and that, as far as possible, its narrative content could foster an optimistic outlook—a hope that seems to have sunk into obsolescence with the increasing privatization of public

LUCY MCKENZIE, RONNIE, 2003, pencil on paper, $23\frac{1}{2} \times 16\frac{1}{2}$ " / Bleistift auf Papier, $59,5 \times 42$ cm.





LUCY MCKENZIE, ENO III, 2003,
pencil on paper, 23 1/2 x 16 1/2" /
Bleistift auf Papier, 59,5 x 42 cm.

spaces and the current fictionalization and instrumentalization of art. Nevertheless, you address this potential in the wall paintings in public spaces that you and Paulina Olowska collaborated on (Gdansk, 2001).

LM: Glasgow in particular is an illustrative site for the changes you mention. In the early nineties art in public spaces had come to be regarded as a form of social engagement; artists were intervening in public spaces, breaking with the tradition of state-commissioned sculptures and murals. By the time I was at art school, this was already the establishment and my rediscovery of these older forms, now considered obsolete, served well to question givens and clichés in my own art education. All my work dealing with Socialist Realism has been criticized. I have been accused of merely flattening important political movements. But I was never out to discredit or glorify particular political positions.

IG: In the early 1990s, there were a lot of artists who returned to the idea of site-specific art—although the term was then used in a wider sense than before. Their endeavors (artists such as Christian Phillip Müller or Renée

Green) were soon labeled as “Context Art.” I see parallels between their methods and your own. They, too, integrated research and teamwork, never sought to conceal their references and source materials, and produced installations or interior-like situations. However, it seems to me that there is one crucial difference between their work and yours: In your hands these methods serve the production of pictures.

LM: You’re right, I do produce pictures and all of my research could be just a way of coming up with things to paint. Additionally, I wouldn’t want to make any great distinction between my praxis and that of Context Artists. Aren’t we all ideally trying to break down distinctions between methods and art forms? I’m looking at different social conditions; my experience as a professional artist means that I’ve had to learn to deal with public and private social spaces and different economic structures. But crucially I’m interested in things that at first sight somehow seem socially redundant and seem to fail on their own terms.

IG: Nevertheless, some might criticize your work for focusing on projects that are all about emancipation—Socialist Realism, for instance—just to show how they have failed, along the same lines as the currently observable societal need to debunk, depoliticize, and neutralize ideas that were once regarded as progressive.

LM: When I refer to Socialist Realism or Communist experiments, it’s from the perspective of the here and now and in light of the fact that these projects still have to stand up to scrutiny. And when they’re scrutinized it’s their failure that stands out above all else. But, despite that, I still wholeheartedly support these experiments—I’m on their side. I hope that by integrating certain aspects and visual elements into my work I can complicate it to the extent that it appears contradictory and messy, so that it induces uncertainty in the viewer and not some concrete idea about the future. I don’t feel equipped to find solutions. Although that’s not to say that I content myself with ambivalence or that I’m in favor of an anything-goes attitude. On the contrary.

IG: Particularly in your catalogues, you always take care that no one should be left in doubt as to the system of references you are using. All the relevant connections are provided. Why do you lay bare your references like this, why don’t you conceal them, considering that you want things to be messy?

LM: That's true, I don't set out to be selective or to obscure things. I feel the cultivation of a mysterious artistic persona is something that more often than not leads towards a conservativism, and it's also something that once it's put into place, is hard to return from—a Pandora's box. Transparency is more egalitarian. I feel I have to be very scrupulous about these things. A few years ago, the artist Keith Farquhar and I had an idea for a project that would have included a joke one of our friends had coined. We decided to pay this friend, if we used his joke, to make it clear that we had nicked his idea. The area of originary source and intellectual property should be central to current art production. One is never the first person to do a particular thing and an artistic work is never finished.

IG: That's true—you can't act as though ideas just come to you like manna from Heaven or as though you had somehow started from scratch.

LM: Yes, but that doesn't mean that you have to include pictures of your grandmother in the catalogue in order to create a degree of transparency. I've made numerous drawings and paintings of friends and family, although things are always complicated by the label "art"—for instance, you don't necessarily always hand over cash to your models. I want to live in the kind of world that encourages people to help each other out, rely on favors, and generally exist outside of isolating economic structures which can then be ridiculed by the idea of paying someone for the use of a gag.

IG: As we were saying, you take care in your catalogues that there is no doubt as to your system of references. All the connections are laid bare. But at the same time, your own handwriting is very evident in the way you handle your material—friends, contexts, pop stars...

LM: Which is also aesthetic in the extreme.

IG: Exactly. And on top of this you use screen prints to infiltrate subcultural activities into your work—things like the project space, *Flourish Nights*, that you co-organized in Glasgow. You could say that your work kills two birds with one stone: it not only fulfills people's desire for an "idiosyncratic," singular handwriting, it also satisfies their yearning for a subcultural, independent praxis that conveys a sense of authenticity.

LM: I'd never allow myself to become dependent on a reference just because it might make my own work appear plausible or authentic. It's true that for a long time Glasgow was an important reference point for me, and so were

the social events that I organized there. But that particular context has run its course and I don't want to encourage a smokescreen that Glasgow is so wonderful. As soon as I get the feeling that people pretty much agree on what my work is about, I have the reflexive desire to prove them wrong.

IG: But things like *Flourish Nights* or the project you worked on with Paulina Olowska in Warsaw do undeniably attach Bohemian significance to your work; you are then cast in the role of the artist whose social and communicative praxis gives greater credence to her artistic work.

LM: I feel the problems arise as soon as things are out of your hands. I have the prerogative to make these connections myself, but when the service-industry sector of the art world gets involved, everything becomes more like a publicity campaign.

IG: I remember half the art world making the pilgrimage to Warsaw to pay their respects to the two of you in that bar.

LM: [Laughs]—if you'd come to our bar in Warsaw, you'd have seen that it was pretty unspectacular and that there were all sorts of problems. We wanted to control the inevitable process of mystification ourselves, but in the art world you just can't get a space that does justice to banality. Because even the position of the "failure" or the "loser" was turned into a commodity in the 1990s. Apart from which I feel it shows a lack of respect to the other people involved in a project if you overplay the downside of the work and failure. But then, instead of that, you adopt a slightly caricatured optimistic stance, crying out to the others, "Let's go for it! It's great!" It's hard to navigate your way between these two positions at the same time as also being involved in conventional painting that still subscribes to a normative idea of the fine arts. It profits from both the problematic sides.

IG: Your exhibition "SMERSH" in New York (2005) could perhaps serve as an example of this balancing act. The works on paper you showed there were not only painted in New York, some even purported to be portraits of artists that you are friends with in New York. They seem accessible, particularly since they have a narrative element and clearly recognizable figures. One painting shows Cheney Thompson and Eileen Quinlan in Pompeii, another has you and Paulina in the Moscow subway, and another is of your friend Simon. Or is the identity of the figures not an issue?

LM: Well, I have a concern, hopefully generous, which is



LUCY MCKENZIE, UNTITLED (BI-CURIOUS), 2004,
acrylic and collage on canvas, 96 x 72" /
OHNE TITEL (BI-NEUGIERIG), Acryl und Collage
auf Leinwand, 244 x 197 cm.

how the lay person will react to what they see. I feel the need to give that unknown member of the public visual stimuli, too. The work always has to "look good," so that if a schoolchild came to the show, they would feel drawn in. But of course I intend for an exhibition to work on a number of levels, depending on your degree of familiarity you could be reading references or you may just come to the conclusion that a person depicted looks good. The exhibition changes depending on who is looking at it. I don't mind if my work acts like a data bank or a map of personal connections.

IG: So you intentionally increase the likelihood of your paintings being dismissed as literal, explicit, or even autobiographical? You're fully prepared for that reaction?

LM: Yes, especially for New York, where constructing your own artistic persona and consorting with the right peer group is a given. This is something that one can pick up and put down; what is eternal, though, is the artist's relationship to the model. Is that person going to be satisfied

with the way that you're portraying the friendship? Do they mind that you're possibly doing something against their will? And I'm also all for being explicit about friendships. I couldn't imagine making a secret of or keeping quiet about the fact that I'm a young person who is friends with other artists.

IG: But in the case of people like Birgit Megerle, Keith Farquhar, Paulina Olowska and now Cheney Thompson and Eileen Quinlan, too—apart from the fact that these are artist-friends of yours in a certain social sector at a certain point in time, they also figure as the up-and-coming, highly promising next generation of artists. By taking them as the subject of your work, you are associating yourself with this cultural promise; at the same time your status also rubs off on them.

LM: Well, all I can say is that my work hasn't adversely affected my friendly relations with these people. I know that there could be circumstances where this way of working could simply be cynical, but it's not, in my case.

IG: But as soon as you make paintings of these friendships, doesn't the symbolic capital of your social contacts transmute into economic capital?

LM: Of course, in a diffused manner, but I've also been at the receiving end of the same process. Josephine Pryde made a project with me, and explicitly informed me that she would use a portrait of me in one work. I'm happy to feature in her project. Which of course raises the question: Was the purpose of the project merely to change symbolic into economic capital? And the same could be said of the



LUCY MCKENZIE, DEATHWATCH / TOTENWACHE, 2004, wall painting / Wandmalerei, Van Abbemuseum, Eindhoven.

pornographic photographs Richard Kern made of me. They're not just photographs of some girl any more, they're photographs of an artist, which is fine for him and fine for me, too. You just have to be absolutely clear about these transactions.

IG: But if social production these days is primarily defined in terms of "communication," and if your social and communicative faculties, and your social contacts, friendships, your whole life become an artistic product, then in a sense it is as though your life is up for grabs. When friends feature in your works or when your social activities flow into them, it really seems that you make no distinction between your artistic production and your social activities. Isn't that a problem?

LM: When I started out in the art business, I was encouraged to "participate," and was applauded when I did so, which was very misleading for me. I've since become familiar with all sorts of contexts and discussions that have allowed me to work out my own way of engaging. It's cru-

cially important that my life flows into my work in an extremely stylized manner. These comic-portraits of myself and my friends in New York are highly mediated. I don't regard them as personal and I don't have the feeling that I've over-exposed myself.

IG: You've developed a very individual visual rhetoric that relativizes older rhetorics—*Neue Sachlichkeit*, for instance. But at the same time, all your paintings—even if they refer to the aesthetic of Womacka or Tintin—have a recognizable painterly signature. Typically, your paintings are very carefully structured, in a way that reminds me of Giorgio de Chirico. They often have figures that cast shadows, and a relatively graphic style of painting.

LM: Well, off the top of my head, there's a connection with certain currents in British painting—artists such as R. B. Kitaj and Stanley Spencer—and with German painters like Otto Dix or the Austrian, Gustav Klimt. On top of this, I'm interested in processes, in the production of pathos—as in the work of Käthe Kollwitz, for instance. One characteristic



LUCY MCKENZIE & PAULA OLAWSKA, GDANSK MURAL, 2001 /
DANZIGER WANDMALEI.

of my paintings is certainly the use of *trompe-l'œil* effects, flat picture grounds, and a form of literalness. I like insidiousness and things that are supposed to manipulate the viewer. But probably the biggest influence on my painting technique is my dilettantism. I'm never continuously in the studio. I work very irregularly, and I don't spend hours making drawings. Because of this deficiency in my working methods I have to learn everything from scratch each time I set to work—how to paint, how to use acrylics or oils, how to marble.

IG: You've said somewhere that you don't want to be seen as a producer. How do you reconcile this with the impression that your work involves "continuous production" and that there is a regular output?

LM: I mistrust the cult of the genius in the studio, with a certain handwriting and continuous production.

IG: So you don't have a recognizable handwriting?

LM: There's no reason not to have a handwriting; it's much more important that you don't trust it.

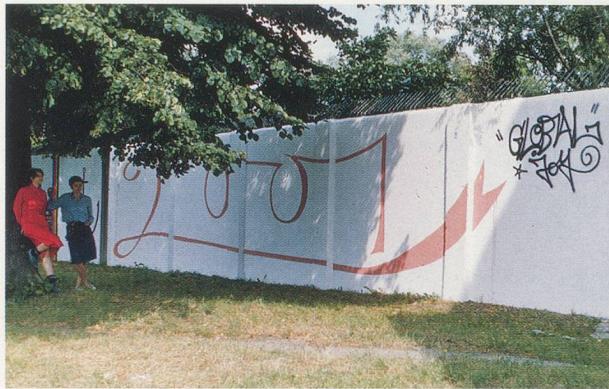
IG: It didn't take long for your work to make its way through the process of institutional recognition—it achieved credibility very early on. It seems to me that this has to do partly with the fact that your work invites trust

and partly with the impression you make as a person. If people find an artist somehow convincing, they are more likely to find the work similarly credible. In the early days you were ushered towards the spot marked "exceptional woman." You were lifted out of your home environment, although it was so important to you at the time. You are an interesting case: designated as an "exception," you still continued to collaborate with other artists.

LM: I've looked at the historical position of the artist that is picked out. Take Martin Kippenberger: he was entirely isolated out, yet stood for a whole group. And then there was the situation in Glasgow. A certain curator once said that in Scotland there was only room for six artists—naturally he was talking about his six artists. In my case, the situation is not clear because my position is not rooted in a local scene. Of course I've got friends in Glasgow, but they're not part of a "generation" that all graduated at the same time. And the situation of my colleagues in Germany also doesn't apply to me. In Germany, there's the Akademie Isotrop that some people have been picked out of.

And then there's my friendship with Paulina Olowska, a Polish artist. In the past we've presented our friendship as a meeting between Scotland and Poland, in order to think

LUCY MCKENZIE & PAULA OLAWSKA,
GDANSK MURAL, 2001 / DANZIGER WANDMALEREI.



about difference; currently she's got her own career, enjoying a high level of recognition in the Western art world. And there are other artists that I've collaborated with and who've now gone in a different direction. They've opted for a less visible praxis outside the international, commercial art world. I think people see me as a young woman who has partly been accepted because she allowed herself to be promoted as a woman and as a "young" artist.

IG: To what extent can an artist dictate his or her conditions in a situation that is largely defined by external forces? The more successful you are, the more you can afford to lay down conditions. At the same time, in my view one shouldn't overestimate the capacities of the individual in view of the structural constraints imposed by the market.

LM: I'm always amazed at the extent to which status as a young artist is used or exploited. For instance, there's the Artist Pension Trust, which plays on the insecurity and fears of young artists and presumes that, as an artist, you're going to be dependent on the art world all your life. The high level of attention on "young" artists or "young" art fairs makes me want to retreat and not to be a young artist any more! And I see how my friends—especially in provincial cities—can be seduced by those that exploit economic

insecurity. You're encouraged to believe that if you don't acquiesce you risk remaining invisible.

IG: How do you strike a balance between the fact that you have to go along with things and your wish to retreat?

LM: I do other things. For instance I run a small record label, and I find this alternative business very rewarding. I use the money I make in the art world to finance other projects such as this. I also regularly participate in non-profit initiatives. Some might see these as very old-fashioned attempts to inhabit a different sphere!

But in my view, it makes a huge difference if you "live" in the art world, or not. The art world is a place that you can visit. Then you return to normal life. There are many people that live non-stop in the art world, who want to breathe in it and want to incorporate everything into it—be it fashion or music—but I think it's just a place for visiting.

IG: And the obligation to promote oneself? Surely that's another thing that can't be avoided? You create an environment for yourself, cultivate a persona—a process that has as much to do with intuition as with intention.

LM: Yes, if you want it enough, you can get invited to fashion shows, etc. And as a young woman you are of course tempted by this. I respect Elke Krystufek's book with collages of dealers and artists posing in fashion magazines like *Vogue*. The marriage of art and glamour is everywhere in the media and is extremely visible, but really it's only a tiny outpost. There are other worlds, the academic world, other communities, artists' groups. You should never forget that in the end this big-business glamour world, where the financial gain is in any case relatively meager, is nothing but bullshit.

IG: Would you ever pose for British *Vogue*?

LM: Never. After the "Beck's Futures" exhibition (London, 2000), I was asked to be featured in an editorial for *Harpers und Queens* where artists were wearing Armani. I turned down the invitation. I don't move in these circles.

IG: Like those notorious celebrity artists who constantly cultivate contacts and woo the attention of the fashion people by making determinedly contrived appearances.

LM: You must have to want it so much because it means going out all the time and talking to these idiots just to get your picture taken. I've been in New York. I know the people you have to talk to, and they're dreadful.

(Translation: Fiona Elliott)

Lucy McKenzie, Herself

Two photographs of, not exclusively by, Lucy McKenzie: The first, one of the many “erotic” photographs downtown cult pornographer Richard Kern made of McKenzie in the late nineties, shows the twenty-year-old artist topless in a bathroom. She wears threadbare knickers and tennis shoes and wipes her nose with the back of her hand. Simultaneously voyeuristic and banal, the image, as one critic wrote of Kern’s images, generally “captures nothing but some young, blank flesh, a moment slipped into panties and carefully, soberly returned to its own opacity.”¹⁾ I once listened to McKenzie give a talk about her work that started with the Kern photographs. They had been published and exhibited and were no secret. In fact, McKenzie stated that she had chosen Kern to photograph her this way. The pictures allowed her to experiment with an image of her body. They were about self-possession. But working with Kern was a loaded proposition, for he was no purveyor of titillations for the casually experimental. On the contrary, his reputation extended from a more brutalist moment in the East Village of the 1980s, when a certain artistic vanguard—Sonic Youth, Lydia Lunch,

BENNETT SIMPSON

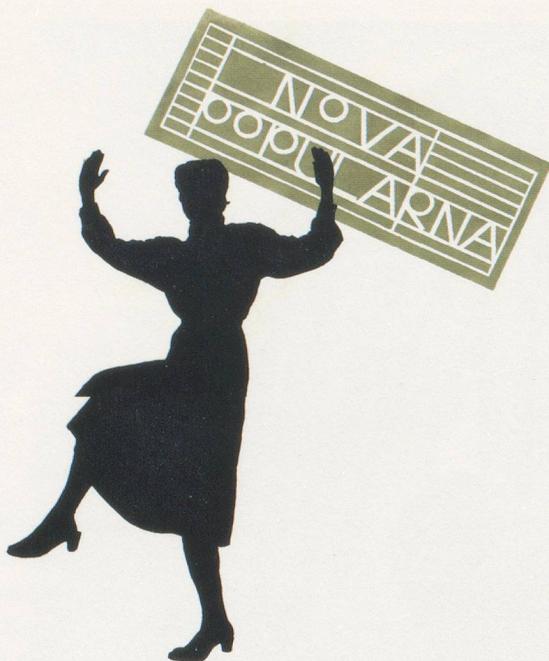
Swans—sought him out for images that paled even the riskiest taste with their motifs of violence, bondage, and abuse. In McKenzie’s own community of Riot Grrrl feminists, posing for Kern suggested a double defiance: an openness to porn, however mild, but perhaps more forcefully in a personal sense, a refusal of “liberated” correctness.

The second photograph, from 2004, is by the British artist Josephine Pryde. It depicts McKenzie in profile, from the shoulders up, and has been solarized, recalling the famous portraits Man Ray made of his artistic “muse” Lee Miller in the 1930s. The story about Miller and Ray is a classic cautionary tale in the gender relations of Modernism. Ray gets credited with the discovery of solarization, after Miller, his assistant, one-time lover, and a photographer in the early stages of her own work, flips on the darkroom lights just when a rat scurries over her foot.²⁾ The muse’s accident gives way to the master’s breakthrough—and so ideology is written. But *plus ça change* is not the only moral to Pryde’s photograph.

BENNETT SIMPSON is Associate Curator at the Institute of Contemporary Art, Boston. His exhibition “Make Your Own Life: Artists In & Out of Cologne” will be presented at the ICA Philadelphia April 21–August 6, before traveling to the Powerplant, Toronto; the Henry Art Gallery, Seattle; and the Museum of Contemporary Art, Miami. He is a frequent contributor to *Artforum* and *Texte zur Kunst*.



JOSEPHINE PRYDE, L.M (1), 2004, silver gelatine print.



LUCY MCKENZIE, NOVA POPULARNA, 2004, silkscreen, poster, 23 1/2 x 16 1/2 "/ Siebdruck, Plakat, 59,5 x 42 cm.

After all, she has used the Miller/Ray history to picture McKenzie, one of her peers, even titling the photograph LM (2004), the initials of her subject on two counts. Perhaps there is something contemporary in this inhabiting of artistic representation, a problem not for Miller's time but for our own.

Seen together, the two photographs direct us to a truth about Lucy McKenzie's own art practice, in which strategies of self-representation weave allegories around the question of how one lives in and with art. Already, at this early stage of a career that has included painting and performance, writing and curating, McKenzie has confronted one of the dominant conditions of contemporary art, namely the demand for artists to participate with their subjecthood, identity, and persona in an economy that has made these primary indices of real and symbolic value. "By putting himself in circulation," the artist Mary Kelly wrote in 1981, "the performance artist parodied the commercial exchange and distribution

of an artistic personality in the form of a commodity."³ It should be obvious that, in this moment of art-mag gossip columns and biennial star corrals, Kelly's analysis encompasses much more than performance. Art is now glutted with the subjects its public needs in order to make sense (and dollars) of it. Like Martin Kippenberger or Kai Althoff, artists with whom she has outwardly identified, McKenzie knows this well.

In an UNTITLED canvas from 2004, McKenzie's first work to be exhibited, in a group show at the Metro Pictures gallery in New York, the parody of "artistic personality" was on full display. The immediate focal point of this large, intricate painting is a pornographic cartoon that appears to hang on the wood-inlay wall of an opulent dining room. Drawn in the European style, a woman is seen masturbating herself, her fingers buried in her cunt and ass, which thrust out to the viewer from her kneeling position. Scraps of dialog float in speech bubbles. "Quick Jeanne, find me a salesman." "Claudia, have you lost your mind? Get dressed and get out of here!" Beneath the cartoon, another woman, brunette, in a sensible dress, is depicted eating alone at a lavish table. Quite in contrast to "Claudia," she looks embarrassed, bored, or consumed in thought. She is wondering, perhaps, what she is doing here, whether she too should "get out." UNTITLED marshals these representations like a dilemma. As an auspicious debut gesture in an art world that is still largely a man's world, the painting weighs the complexity of roles that all artists, but especially women artists, must inhabit to participate: to sell (oneself), to sit at the table, to get up and leave.

Of course, there are other ways to participate. Throughout McKenzie's work of the past five years, collaborations have been plentiful. Most notable has been an ongoing relationship with the Polish artist Paulina Olowska. In a painting titled LUCY AND PAULINA IN THE MOSCOW METRO (2005), the two women are seen strolling together beneath the bright lights and vaults of the Russian underground. Contorted statuary grimace from the alcoves but the women are impervious. They have kerchiefs on their heads and song on their lips. Though it resembles UNTITLED in its appropriation of a flattened, com-

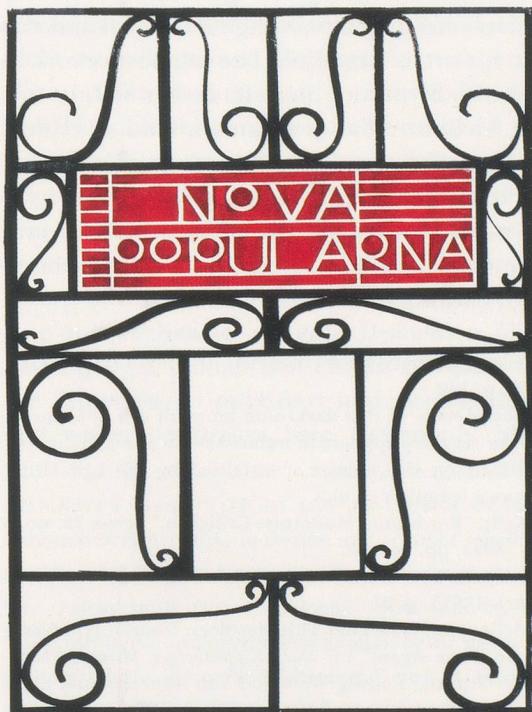
mix style (a hallmark of McKenzie's work), LUCY AND PAULINA has none of the device or contrast that lend that painting its allegorical bite. It is an image of female affection, a kind of dream image of occupying a place and time—the Revolution and its promises—that by all accounts have vanished, but which nonetheless constitute a dimension of openness, as dreams do, for two friends to work in. The perspective of the painting, with the viewer situated in the gargoyleed eaves at some distance from the figures, reinforces the impression that we are looking in on the two women, in a sense objectifying their companionship. But, as with the women in UNTITLED, McKenzie offers forth her objects like possibilities. Autonomous but in history, she and Paulina have made their pact—why, after all, couldn't you?

McKenzie is conspicuously attentive to the contexts in which images of artists operate. Indeed she regularly draws attention to the architecture, social

parameters, and environments that house her representations. Often her paintings and exhibition designs rely on tropes of classicism, which tend to signify heaviness, history, and disinterestedness, as, for instance, in UNTITLED where the brown patterning of the dining room wall bespeaks a sort of oppressive masculine wealth, or again, in LUCY AND PAULINA IN THE MOSCOW METRO, where the decorative statuary, arches and parquet floor, as frozen emblems of a past modernity, are contradicted by the carefree agency of the two women. As a foil or ground, the classical allows McKenzie a certain distance in which spontaneity, serendipity, and dynamism—qualities so conventionally romantic or “artistic”—are forced to function as social contingencies rather than essences, a method of contradistinction she shares with artists such as Kippenberger and Althoff, but also with immediate peers Olowska and Mark Leckey. In this way, figures like Brian Eno, Käthe Kollwitz,

LUCY MCKENZIE, NOVA POPULARNA, 2004, silkscreen, poster, 23 1/2 x 16 1/2" / Siebdruck, Plakat, 59,5 x 42 cm.

LUCY MCKENZIE, NOVA POPULARNA, 2004, silkscreen, poster, 23 1/2 x 16 1/2" / Siebdruck, Plakat, 59,5 x 42 cm.





RICHARD KERN, *LUCY IN THE BATHROOM*,
Paris, 1997, photograph / *LUCY IM BADEZIMMER*, Photographie.

and Depeche Mode have often populated McKenzie's projects, their emblematic artistic subjectivities—whether ambient, expressive, or mechanic—supplying unexpected ideological fodder when confronted with another aesthetic register.

In 2003, McKenzie and Olowska brought their interest in artistic persona to what, in the contemporary period, may be its natural context: the night-club. For a period of a month, the two artists operated NOVA POPULARNA (2003), an exhibition-as-social space in an illegally occupied former beer-hall in Warsaw (that was rented from the Society of Fine

Arts, and originally a “members” exhibition space, but is now a café). The project was an attempt to determine whether the modernist model of the artists’ club or salon could be rehabilitated, and, after its fashion, it was consciously in dialogue with historical episodes like the Cabaret Voltaire, a place of open-ended performance, artist camaraderie, and behavioral improvisation that might serve as a catalyst for new forms of expression and social experience. Paintings were hung, poetry was read, music was played, vodka was drunk, and friends and strangers came and went. McKenzie and Olowska worked as barmaids and orchestrators throughout. (An album of songs performed at the club has subsequently appeared on McKenzie’s fledgling Decemberism label, featuring a magnificent pop-up drawing of the club’s interior in its gate-fold.)

Like so many of the projects undertaken by McKenzie, alone and in collaboration, NOVA POPULARNA, at its core, contains a proposition about autonomy and self-making within art. This is not to suggest a romantic belief in escaping art, or *ex nihilo* creating it anew, but to understand art as a field of representations to be inhabited, refused, reworked, or contrasted—what Kippenberger meant when he said, “Simply hanging a painting on the wall and saying that it’s art is dreadful. The whole network is important!”⁴⁾ By putting herself, or her self, in this network, McKenzie has generated a kind of critical space rather than simply marking the availability of yet another young talent. “Ultimately,” she has written, “it is worth trying to turn the art world into somewhere you would want to be rather than submitting to an existing idea of its limitations.”⁵⁾

1) John Kelsey, “Richard Kern” (review), *Artforum* 43, no. 5 (January 2005), p. 182.

2) The exact details of this darkroom moment are not known, although the rat story appears in numerous accounts, including that published on the website maintained by the Lee Miller Archive: <www.leemiller.co.uk>

3) Mary Kelly, “Re-viewing Modernist Criticism,” *Screen* 22, no. 3 (Autumn 1981), pp. 141–62.

4) *Martin Kippenberger: I Had A Vision* (San Francisco Museum of Modern Art, 1991), p. 21.

5) Lucy McKenzie, “Now That This Has Been Done It Will Never Have To Be Done Again” in: *Nach Kippenberger*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien and Van Abbemuseum Eindhoven (Vienna: Schlebrugge Editor, 2003), p. 197.

Lucy McKenzie in Person

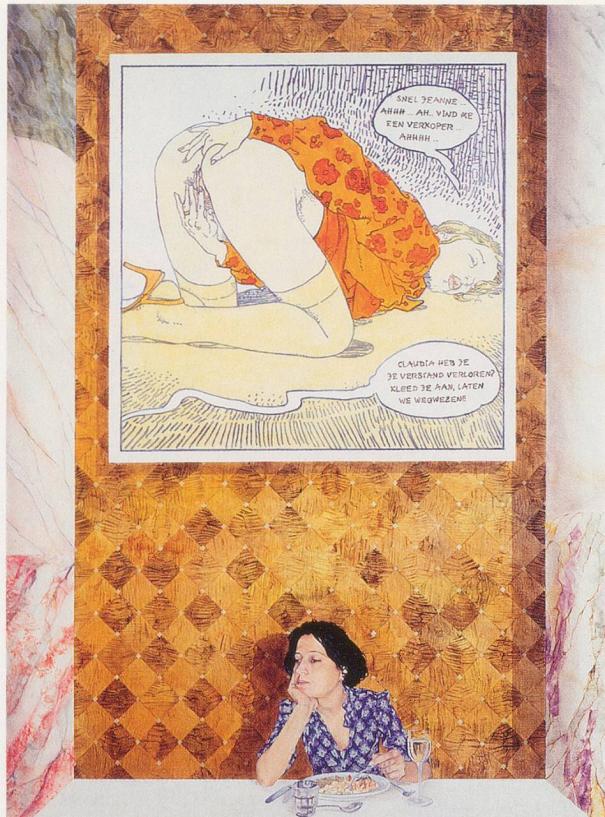
BENNETT SIMPSON

Zwei Photos von Lucy McKenzie, die nicht sie allein gemacht hat: Die erste, eine von vielen «erotischen» Photographien, die der Szene-Kulturnograph Richard Kern in den späten 90er Jahren von McKenzie schoss, zeigt die zwanzigjährige Künstlerin oben ohne im Badezimmer. Sie trägt einen abgetragenen Slip und Tennisschuhe und wischt sich die Nase mit dem Handrücken. Voyeuristisch und banal zugleich fängt das Bild, wie ein Kritiker über Kerns Bilder im Allgemeinen schrieb, «nichts ein, ausser etwas junges, nacktes Fleisch, eben ins Höschen geschlüpft und sorgsam, nüchtern wieder mit seiner eigenen Unergründlichkeit versehen».¹⁾ Ich habe einmal eine von McKenzie geleitete Diskussion über ihre Kunst gehört, die mit den Photos von Kern begann. Die Bilder waren publiziert und ausgestellt worden und waren überhaupt kein Geheimnis. McKenzie

BENNETT SIMPSON ist Associate Curator am Institute of Contemporary Art (ICA) in Boston und schreibt regelmässig für *Artforum* und *Texte zur Kunst*. Seine Ausstellung «Make Your Own Life: Artists In & Out of Cologne» wird vom 21. April bis 6. August im ICA in Philadelphia gezeigt, bevor sie an folgende Orte «wandert»: PowerPlant, Toronto; Henry Art Gallery, Seattle; Museum of Contemporary Art, Miami.

hielt sogar fest, dass sie selbst es war, die bestimmt hatte, wie Kern sie photographieren sollte. Die Photos erlaubten ihr, mit dem Bild ihres Körpers zu experimentieren. Es ging dabei um Selbstbeherrschung. Doch mit Kern zusammenzuarbeiten war eine explosive Angelegenheit, denn der Kitzel, den er lieferte, war nicht für harmlose Experimente gedacht. Im Gegenteil, sein Ruf rührte von einer raueren Zeit im East Village der 80er Jahre her, als Vertreter einer bestimmten künstlerischen Avantgarde – Sonic Youth, Lydia Lunch, Swans – ihn aufsuchten, um Bilder machen zu lassen, die durch Sujets voller Gewalt, Bondage und Missbrauch selbst wagemutigste Gemüter erbleichen liessen. Für McKenzies eigene Clique aus *Riot Grrl*-Feministinnen bedeutete das Posieren für Kern eine doppelte Trotzreaktion: eine Offenheit gegenüber Pornographie, wiewohl in ihrer sanftesten Form, aber auf persönlicher Ebene vielleicht noch viel spektakulärer: die Verweigerung eines «befreiten» Wohlverhaltens.

Das zweite Photo aus dem Jahr 2004 stammt von der britischen Künstlerin Josephine Pryde. Es zeigt McKenzie im Profil, von den Schultern aufwärts, und ist solarisiert, so dass es an die berühmten Porträts erinnert, die Man Ray in den 30er Jahren von seiner künstlerischen Muse Lee Miller machte. Die Geschichte von Miller und Ray ist ein klassisches Lehrstück in Sachen Geschlechterbeziehung in der klassischen Moderne. Ray wird die Entdeckung der Solarisierung zugeschrieben, nachdem Miller, seine Assistentin und einstige Geliebte, in der Dunkelkammer das Licht anmachte, weil ihr eine Ratte über den

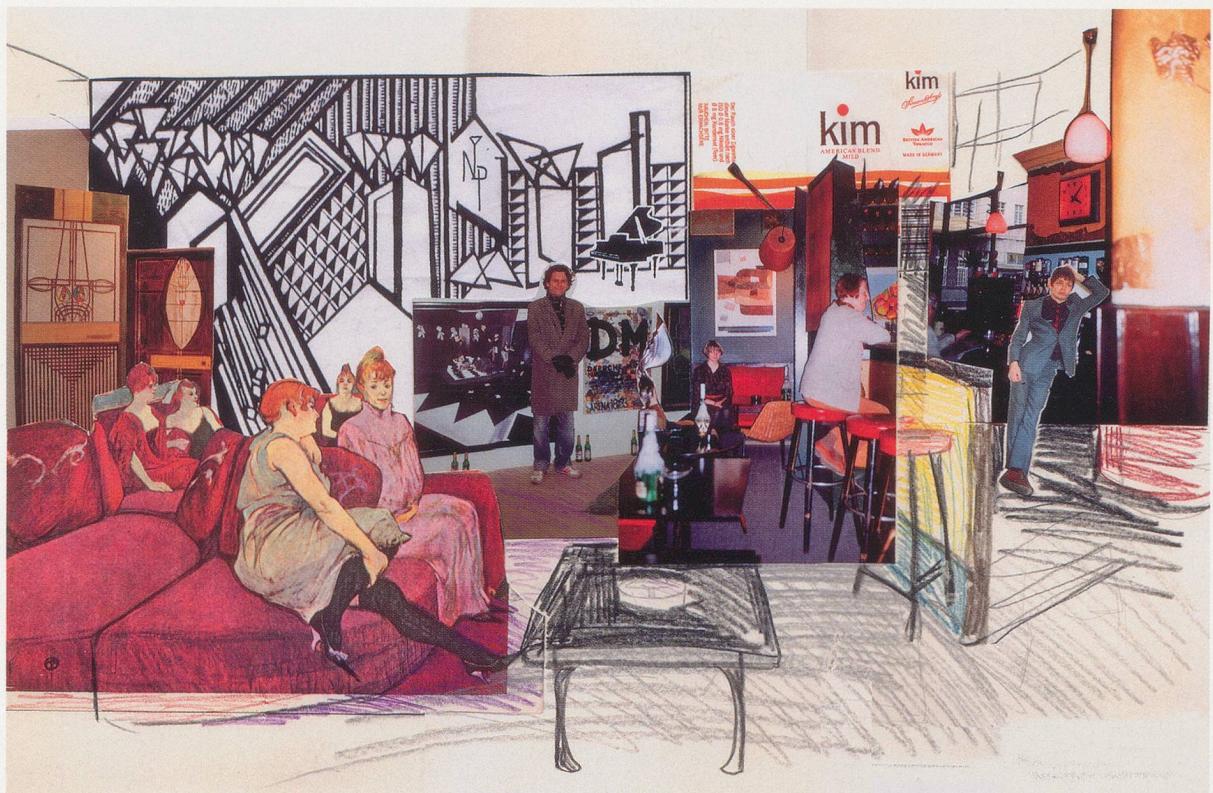


LUCY MCKENZIE, UNTITLED, 2004,
oil on canvas, 96 x 72 1/4" /
OHNE TITEL, Öl auf Leinwand, 244 x 183,5 cm.

Fuss huschte.²⁾ Die Ungeschicklichkeit der Muse wird zum Durchbruch des Meisters – und so spinnt sich die Ideologie weiter. Doch *plus ça change* ist nicht die einzige Moral von Prydes Photo. Immerhin hat sie die Geschichte von Miller und Ray verwendet, um McKenzie abzubilden, eine ihrer Altersgenossinnen, und sie hat dem Bild sogar den Titel LM gegeben, die Initialen ihres Sujets auf beiden Ebenen. Vielleicht hat dieses Besetzen einer bestehenden künstlerischen Darstellungsform etwas Zeitgenössisches, es ist jedenfalls kein Problem von Millers Zeit, sondern unserer eigenen.

Zusammen betrachtet, deuten die beiden Photographien auf eine Wahrheitstreue in Lucy McKenzies eigener künstlerischer Tätigkeit, in der in verschiedenen Selbstdarstellungsverfahren Allegorien rund um die Frage gesponnen werden, wie man in und mit der Kunst lebt. Bereits in diesem frühen Stadium einer Karriere, die Malerei und Performance, Schreiben und kuratorische Aktivitäten umfasst, hat sich McKenzie einem zentralen Umstand der zeitgenössischen Kunst gestellt, nämlich der Anforderung an den Künstler oder die Künstlerin, als Subjekt mit seiner/ihrer persönlichen Identität an einem Markt zu partizipieren, der diese zum obersten Kriterium des tatsächlichen und symbolischen Wertes gemacht hat. «Indem er sich selbst in Umlauf brachte», schrieb die Künstlerin Mary Kelly 1981, «parodierte der Performancekünstler die Tatsache, dass eine Künstlerpersönlichkeit wie eine Ware gehandelt wurde».³⁾ Es dürfte unmittelbar einleuchten, dass Kellys Analyse zum heutigen Zeitpunkt, wo Kunstzeitschriften Klatschseiten publizieren und die Biennalen dem Starkult verfallen sind, längst nicht mehr nur auf die Performancekunst zutrifft. Die Kunst ist heute untrennbar mit den Künstlersubjekten verhaftet, und das Publikum braucht diese, um überhaupt einen Gewinn daraus zu ziehen (auch materiell). McKenzie ist sich dieser Tatsache durchaus bewusst, genauso wie Martin Kippenberger oder Kai Althoff, zu denen sie sich offen bekennt,

Im Bild UNTITLED (2004), der ersten Arbeit McKenzies, die im Rahmen einer Gruppenausstellung in der Metro Pictures Gallery in New York gezeigt wurde, kam diese Parodie der «Künstlerpersönlichkeit» deutlich zum Ausdruck. Unmittelbarer



LUCY MCKENZIE, *Untitled study for Nova Popularna*, mixed media $23\frac{1}{2} \times 16\frac{1}{2}$ " /
Entwurf für *Nova Popularna*, verschiedene Materialien, $59,5 \times 42$ cm.

Blickfang in diesem grossen, komplexen Bild ist eine pornographische Cartoonzeichnung, die an der mit Holz getäfelten Wand eines luxuriösen Esszimmers zu hängen scheint. Darauf ist, in belgischem Stil gezeichnet, eine masturbierende Frau zu sehen, deren Finger tief in Scheide und Arsch stecken, wobei sie die letzteren dank ihrer knienden Position dem Betrachter entgegenstreckt. In Sprechblasen schweben einige Dialogfetzen. «Schnell Jeanne, besorg mir einen Händler.» «Claudia, hast du den Verstand verloren? Zieh dich an und verschwinde!» Unter dem Cartoon sieht man eine ganz normal gekleidete Frau, die allein an einem reich gedeckten Tisch sitzt und isst. Im Gegensatz zu «Claudia» wirkt sie verlegen, gelangweilt oder in Gedanken versunken. Vielleicht fragt sie sich, was sie hier eigentlich tut, ob sie vielleicht ebenfalls «verschwinden» solle. UNTITLED behandelt die beiden Darstellungen wie

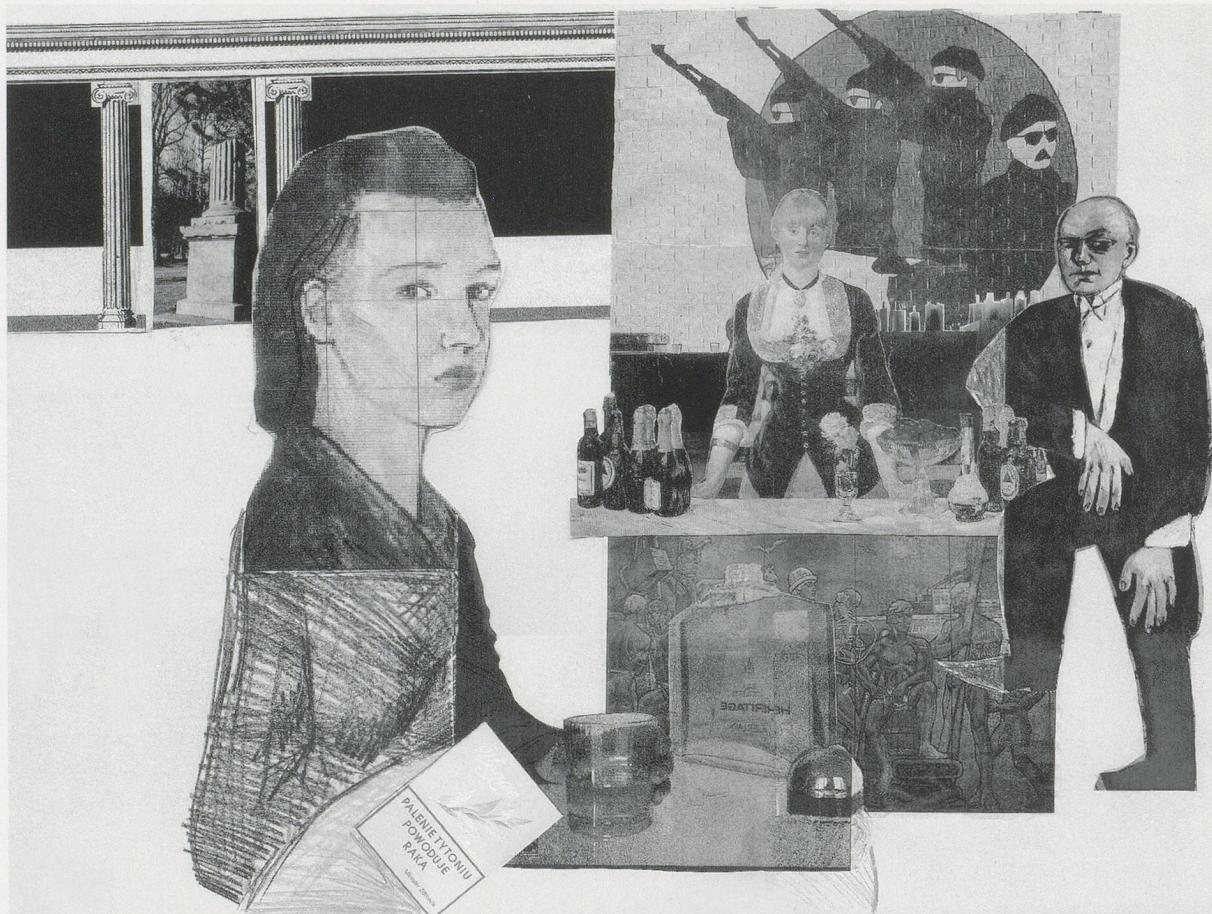
ein Dilemma. Als viel versprechender Erstlingsauftritt in einer Kunstszenе, die immer noch weitgehend von Männern dominiert wird, thematisiert das Bild die Komplexität der Rollen, in die alle Künstler, aber besonders weibliche, schlüpfen müssen, wenn sie mittun wollen: (sich) verkaufen, am Tisch sitzen, aufstehen und gehen.

Natürlich gibt es andere Wege der Partizipation. McKenzies Arbeit der letzten fünf Jahre zeichnet sich durch zahlreiche Gemeinschaftsaktionen mit anderen Künstlern aus. Bemerkenswert ist dabei vor allem die noch immer aktuelle Freundschaft mit der polnischen Künstlerin Paulina Olowska. Auf einem Bild mit dem Titel LUCY AND PAULINA IN THE MOSCOW METRO (Lucy und Paulina in der Moskauer Metro, 2005) sieht man die beiden Frauen unter den strahlenden Lichtern und Art-déco-Gewölben der Moskauer Untergrundbahn flanieren. In den Mauer-

nischen schneiden Statuen in verrenkten Stellungen allerlei Grimassen, aber die Frauen zeigen sich unbbeeindruckt. Sie tragen ein Kopftuch und haben ein Lied auf den Lippen. Obwohl LUCY AND PAULINA – dank dem (für McKenzie typischen) flächigen Comic-Stil – dem oben erwähnten UNTITLED ähnlich sieht, finden sich darin weder die Stilmittel noch die Kontraste, die jenem seinen allegorischen Biss verliehen. Es ist ein Bild gegenseitiger weiblicher Zuneigung, eine Art Traumbild, das uns einen Aufenthalt zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort vorgaukelt – die Revolution und ihre Verheissungen –, wobei diese natürlich längst entchwunden sind, aber dennoch wie im Traum eine Atmosphäre der Offenheit schaffen, in der zwei Freundinnen arbeiten können. Die Perspektive des

Bildes, die den Betrachter in einige Entfernung von den Figuren, auf das mit Dämonen besetzte Gesims versetzt, unterstreicht noch den Eindruck, dass wir die beiden beobachten, was ihre Kameradschaft gewissermassen objektiviert. Doch wie bei den Frauen in UNTITLED zeigt McKenzie das Dargestellte lediglich als eine Möglichkeit unter anderen. Autonom, aber in der historischen Vergangenheit angesiedelt, haben sie und Paulina ihren Pakt geschlossen – und warum, bitte, soll das nicht möglich sein?

McKenzie achtet auffallend auf die Kontexte, in denen die Bilder von Künstlern ihre Wirkung entfalten. Tatsächlich lenkt sie unsere Aufmerksamkeit immer wieder auf die Architektur oder auf gesellschaftliche Parameter sowie auf das Umfeld, in dem ihre Darstellungen platziert sind. Häufig greifen ihre



Bilder und Ausstellungskonzepte auf Tropen des Klassischen zurück, die einen Hang zum Schweren, Geschichtlichen und einer gewissen desinteressierten Distanz aufweisen, etwa in UNTITLED, wo die braun gemusterte Esszimmerwand von einem bedrückenden Reichtum maskuliner Prägung zeugt; oder auch in LUCY AND PAULINA IN THE MOSCOW METRO, wo die dekorativen Statuen, Bögen und der Parkettboden als erstarre Symbole einer vergangenen Moderne im krassen Widerspruch stehen zum unbekümmerten Verhalten der beiden Frauen. Als Folie oder Hintergrund erlaubt das Klassische McKenzie eine gewisse Distanznahme, durch welche die Spontaneität, die glückliche Hand, die Dynamik – konventionell alles romantische oder «künstlerische» Eigenschaften – folgerichtig nicht mehr als notwendige Wesensart, sondern als soziale Zufälligkeit auftreten, eine Methode der Abgrenzung, die sie mit Künstlern wie Martin Kippenberger und Kai Althoff teilt, aber auch mit Altersgenossen wie Olowska und Mark Leckey. In diesem Sinn tauchen Figuren wie Brian Eno, Käthe Kollwitz und *Depeche Mode* des Öfteren in McKenzies Projekten auf, wobei ihre symbolischen Künstlerpersönlichkeiten, egal ob umgebungs- oder ausdrucksorientiert oder eher mechanisch, durch die Konfrontation mit einer anderen ästhetischen Kategorie überraschenden Denkstoff liefern.

2003 verlegten McKenzie und Olowska ihr Interesse für das Problem der Künstlerpersönlichkeit in den heute vielleicht am nächsten liegenden Kontext: den Nachtclub. Für die Dauer eines Monats betrieben die beiden Künstlerinnen NOVA POPULARNA (2003), einen Ausstellungsraum, der zugleich sozialer Treffpunkt war, und zwar in einer illegal besetzten ehemaligen Bierhalle in Warschau. Das Projekt war ein Versuch herauszufinden, ob das Modell des modernen Künstlerclubs oder Salons wiederbelebt werden könnte, und pflegte sozusagen bewusst den ständigen Dialog mit entsprechenden historischen Episoden, etwa dem Cabaret Voltaire, einem Ort für Performances mit offenem Ausgang, für Künstlerfreundschaften und improvisierte Verhaltensexperimente, die als Katalysatoren für neue Ausdrucksformen und soziale Erfahrungen dienen konnten. Bilder wurden aufgehängt, Gedichte vorgetragen,

Musik gespielt und Wodka ausgeschenkt, und Freunde wie Fremde gingen ein und aus. McKenzie und Olowska fungierten als Barmaids und Organisatorinnen des Ganzen. (Ein Album mit den im Club vorgebrachten Songs erschien später bei McKenzies neu gegründetem Plattenlabel *Decemberism*; klappte man das Album auf, zeigte es eine tolle Pop-up-Darstellung des Club-Interieurs.)

Wie so viele Projekte, die McKenzie allein oder im Verein mit anderen in Angriff nahm, enthält auch NOVA POPULARNA in seinem Kern eine Aussage über Autonomie und Selbstgestaltung in der Kunst. Dies soll keineswegs einen romantischen Glauben an eine Flucht aus der Kunst nahelegen oder eine Neuererschaffung der Kunst aus dem Nichts, sondern lediglich ein Verständnis von Kunst als ein Feld von Darstellungen, die es zu füllen, zu verweigern, zu überarbeiten und einander entgegenzusetzen gilt; was Kippenberger meinte, wenn er sagte, «Einfach ein Bild an die Wand hängen und sagen, es sei Kunst, ist grauenhaft. Das gesamte Netzwerk ist wichtig!»⁴⁾ Indem sie sich selbst beziehungsweise ihr Selbst in dieses Netzwerk einbringt, erzeugt McKenzie eine Art kritischen Raum, statt lediglich das Vorhandensein eines weiteren jungen Talentes anzumelden. «Letztlich», hat sie einmal geschrieben, «lohnt sich der Versuch, die Welt der Kunst in einen Ort zu verwandeln, an dem man gerne weilt, statt sich dem bestehenden Vorurteil über ihre Grenzen zu beugen.»⁵⁾

(Übersetzung: Suzanne Schmidt)

1) John Kelsey, «Richard Kern», *Artforum*, Bd. 43, Nr. 5 (Januar 2005), S. 182.

2) Die genauen Einzelheiten dieser Dunkelkammerepisode sind nicht bekannt, aber die Geschichte mit der Ratte taucht in zahlreichen Berichten auf, so auch auf der Website des Lee Miller-Archivs: www.leemiller.co.uk

3) Mary Kelly, «Re-viewing Modernist Criticism», *Screen*, Bd. 2, Nr. 3 (Herbst 1981), S. 141–162.

4) Martin Kippenberger, *I Had A Vision*, San Francisco Museum of Modern Art, 1991, S. 21. (Zitat hier aus dem Englischen übersetzt.)

5) Lucy McKenzie, «Now That This Has Been Done It Will Never Have To Be Done Again/Jetzt, nachdem das erledigt ist, muss es nie mehr gemacht werden», in: *Nach Kippenberger*, Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig, Wien, und Van Abbemuseum, Eindhoven, 2003, S. 197/194. (Zitat aus dem Englischen übersetzt.)

Edition for Parkett

LUCY MCKENZIE

UNTITLED, 2006

5-color silkscreen on Somerset Satin.
Paper size 29 $\frac{1}{2}$ x 22", image 22 $\frac{1}{2}$ x 15".
Printed by Bernie Reid, Edinburgh, Scotland.
Edition of 60 / XX, signed and numbered.

Siebdruck (5 Farben) auf Somerset Satin;
Papierformat 75 x 55,8 cm, Bild 57 x 38 cm.
Gedruckt bei Bernie Reid, Edinburgh, Scotland.
Auflage: 60 / XX, signiert und nummeriert.

