

Lucy McKenzie, herself = Lucy McKenzie in Person

Autor(en): **Simpson, Bennett / Schmidt, Suzanne**

Objektyp: **Article**

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

Band (Jahr): **- (2006)**

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

PDF erstellt am: **21.05.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-680252>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

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 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*.

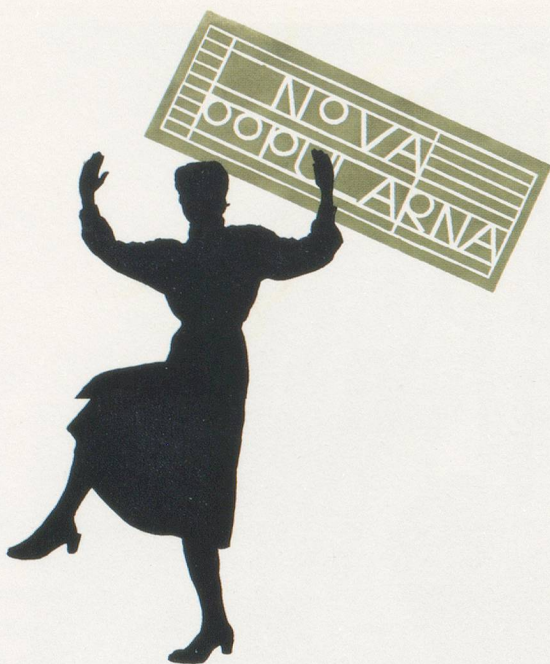
BENNETT SIMPSON

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.



JOSEPHINE PRYDE, LM (I), 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 gargoyled 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?

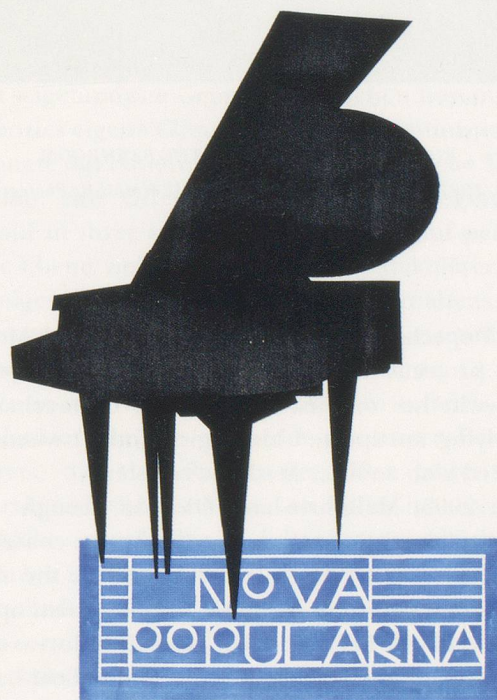
McKenzie is conspicuously attentive to the contexts in which images of artists operate. Indeed she regularly draws attention to the architecture, social

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 nightclub. 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: Schlebrügge Editor, 2003), p. 197.

Lucy McKenzie in Person

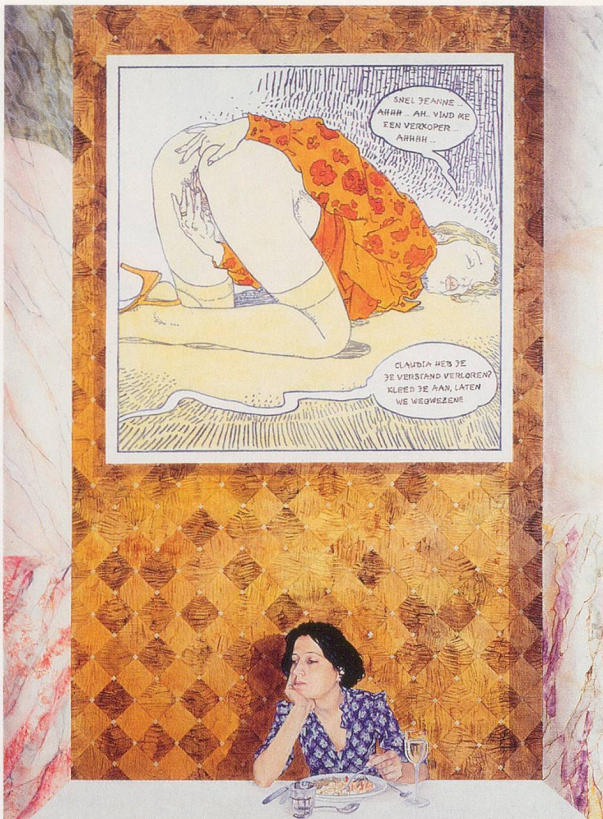
BENNETT SIMPSON

Zwei Photos von Lucy McKenzie, die nicht sie allein gemacht hat: Die erste, eine von vielen «erotischen» Photographien, die der Szene-Kultpornograph 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 rauerer 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 erleichen 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 1/2 x 16 1/2" /

Entwurf für Nova Popularna, verschiedene Materialien, 59,5 x 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

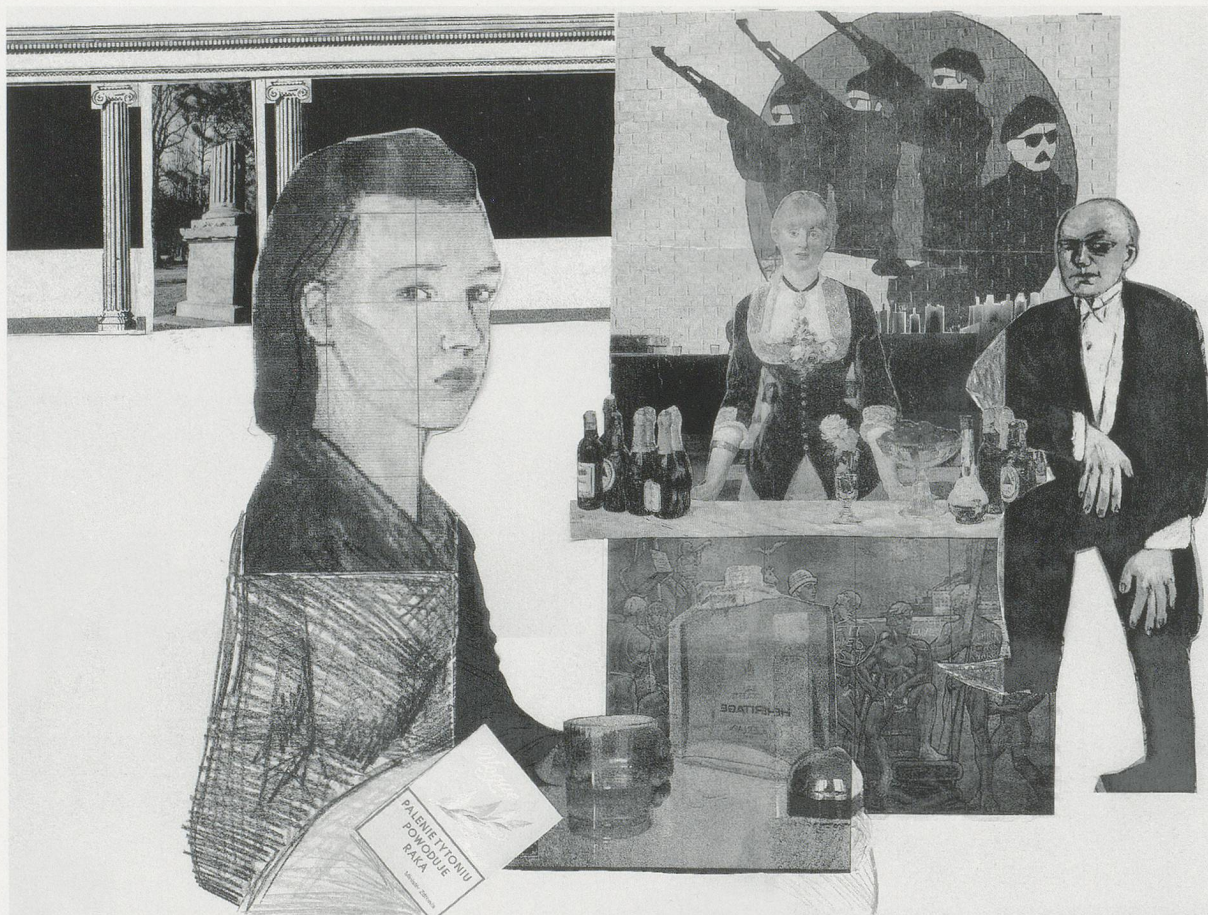
ein Dilemma. Als viel versprechender Erstlingsauftritt in einer Kunstszene, die immer noch weitgehend von Männern dominiert wird, thematisiert das Bild die Komplexität der Rollen, in die alle Künstler, aber besonders weibliche, schlüpfen müssen, wenn sie mittun wollen: (sich) verkaufen, am Tisch sitzen, 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 Ołowska. 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 U-Bahn flanieren. In den Mauer-

nischen schneiden Statuen in verrenkten Stellungen allerlei Grimassen, aber die Frauen zeigen sich uneindrückt. 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 verleihen. 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 verschwunden 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



LUCY MCKENZIE, *Untitled study for Nova Populana*, mixed media 23 1/2 x 16 1/2" / Entwurf für *Nova Populana*, verschiedene Materialien, 59,5 x 42 cm.

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 erstarrte 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 vorgelegten 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 Neuerschaffung 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.)