

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

Band: - (2006)

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

Artikel: Lucy McKenzie : dreams of a provincial girl = Träume eines Mädchens aus der Provinz

Autor: Mulholland, Neil / Schmidt, Suzanne

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680175>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. 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. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

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. [Voir Informations légales.](#)

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. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 07.10.2024

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

Lucy
McKenzie

DREAMS OF A PROVINCIAL GIRL

NEIL MULHOLLAND

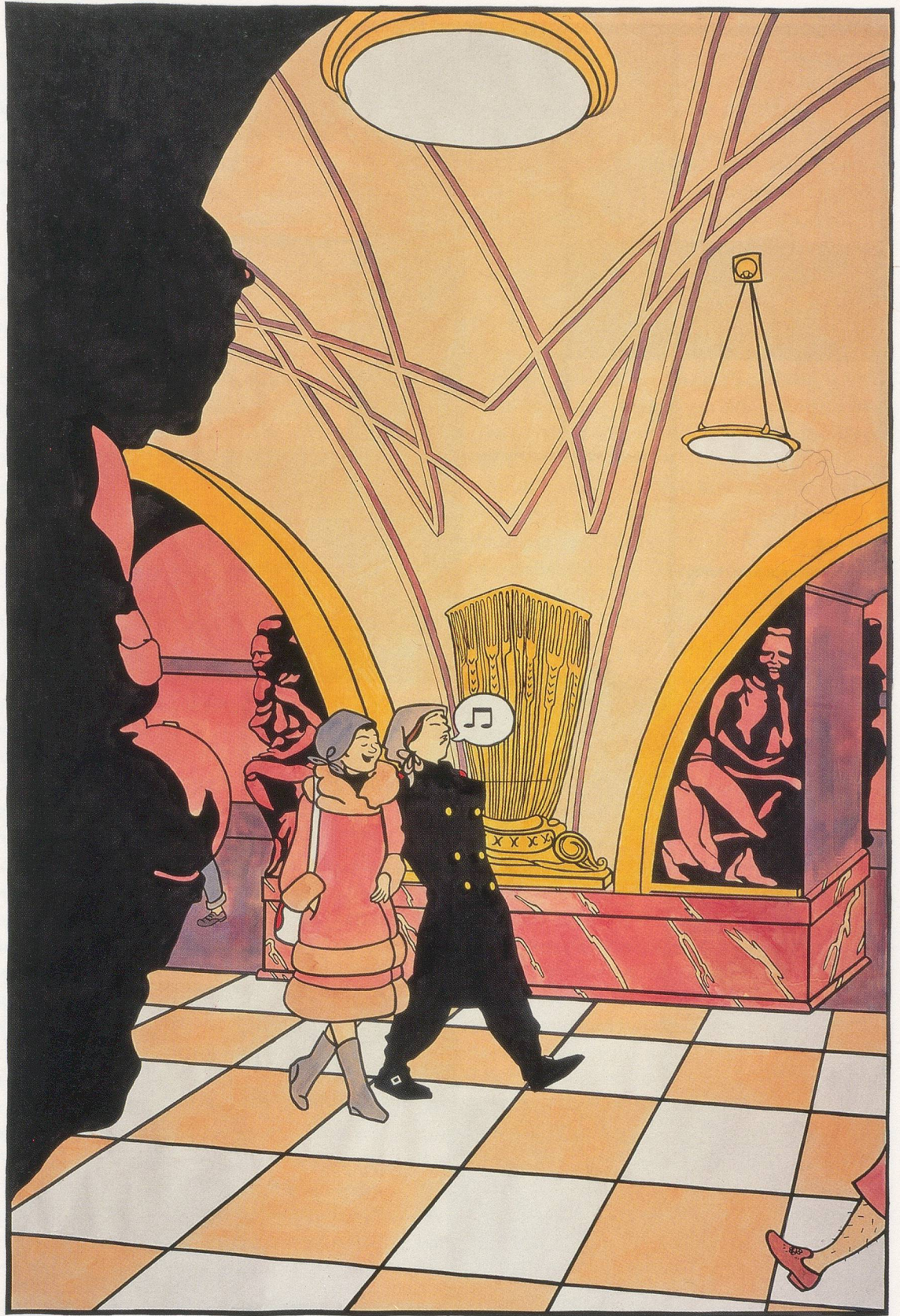
Lucy McKenzie's paintings, drawings, prints, photographs, performances, videos, projects, and murals sample a wide array of cultural references from around the world, making connections with electronic music (Erasure and Throbbing Gristle), vernacular artists (Alasdair Gray, Hergé), and alternative cultural 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.

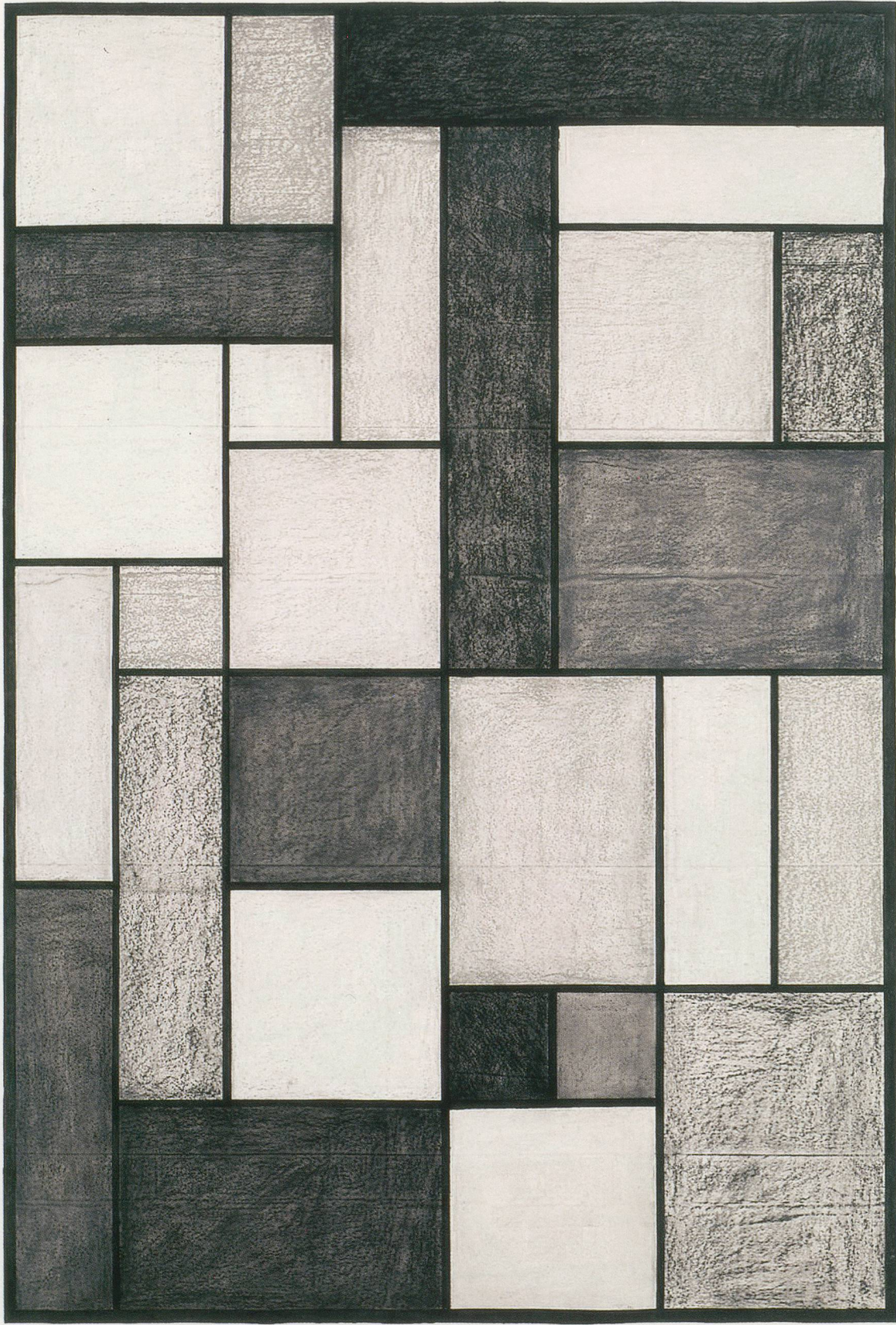
McKenzie's art affects and has been shaped by the forces of vernacular mobilization, a process often associated with nationalism and one no more

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

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

LUCY MCKENZIE, LUCY AND PAULINA IN THE MOSCOW METRO (PLOSCHAD REVOLUSTII), 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, 27¹/₂ x 51¹/₈,
Acryl auf Leinwand, 70 x 130 cm.

LUCY MCKENZIE, £ 1.50, 2001, acrylic on canvas, 31 x 51¹/₈,
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 Decembrist 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 McKenzies 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 Bedeutungstheorie, 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⁾ McKenzies synthetische Intuition schliesst eine erneute Aufarbeitung der sozialen

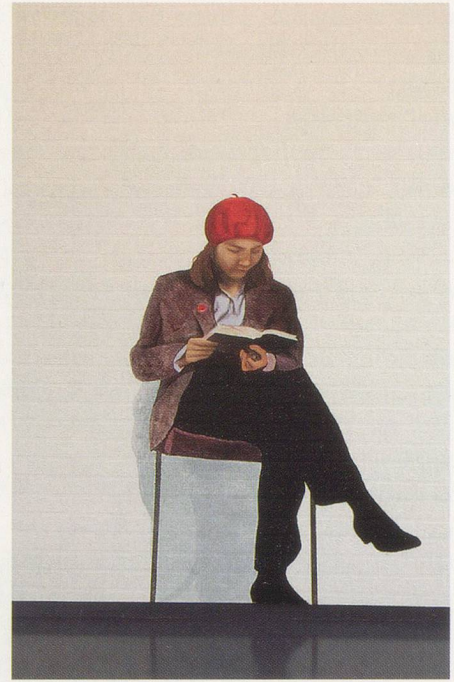
NEIL MULHOLLAND ist Direktor des Centre for Visual & Cultural Studies am Edinburgh College of Art.

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

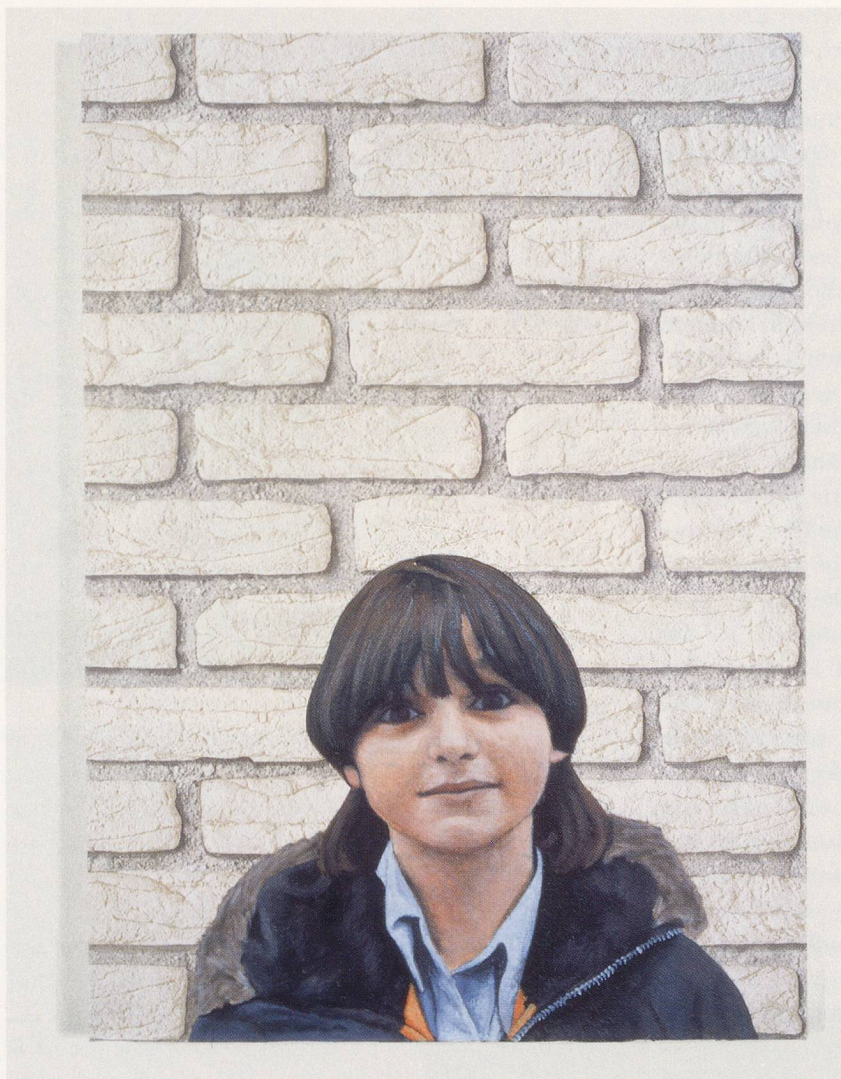
Ereigniskette mit ein, die ihr kulturelles Erbe ausmacht, wobei die Resultate jeweils vertraute und verborgene Merkmale ihrer «Gastkultur» in konzentrierter Form enthalten und immer auch etwas von den gesellschaftlichen Bedingungen der Produktion verraten.

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 ausgebeutet 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, Eindhoven / TOTENWACHE, Wandgemälde (Detail).



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



LUCY McKENZIE, UNTITLED
(BI-CURIOUS), 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 Belgiern 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 urtümliche 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 Sciennego» noch immer jährlich ein «Internationales Festival der Wandmalerei», zu welchem McKenzie zusammen mit der befreundeten Künstlerin Paulina Ołowska – auf den Mauern der durch Solidarnosc berühmt gewordenen Danziger Werft – das Werk PLASYCZNA INTEGRACJA (Ästhetische Integration, 2004) beisteuerte.

Die beschaulichen Jahre der schottischen Muralismus-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 Wohlstandshippie-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 rührt 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) Hergés 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 angejahrter 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.

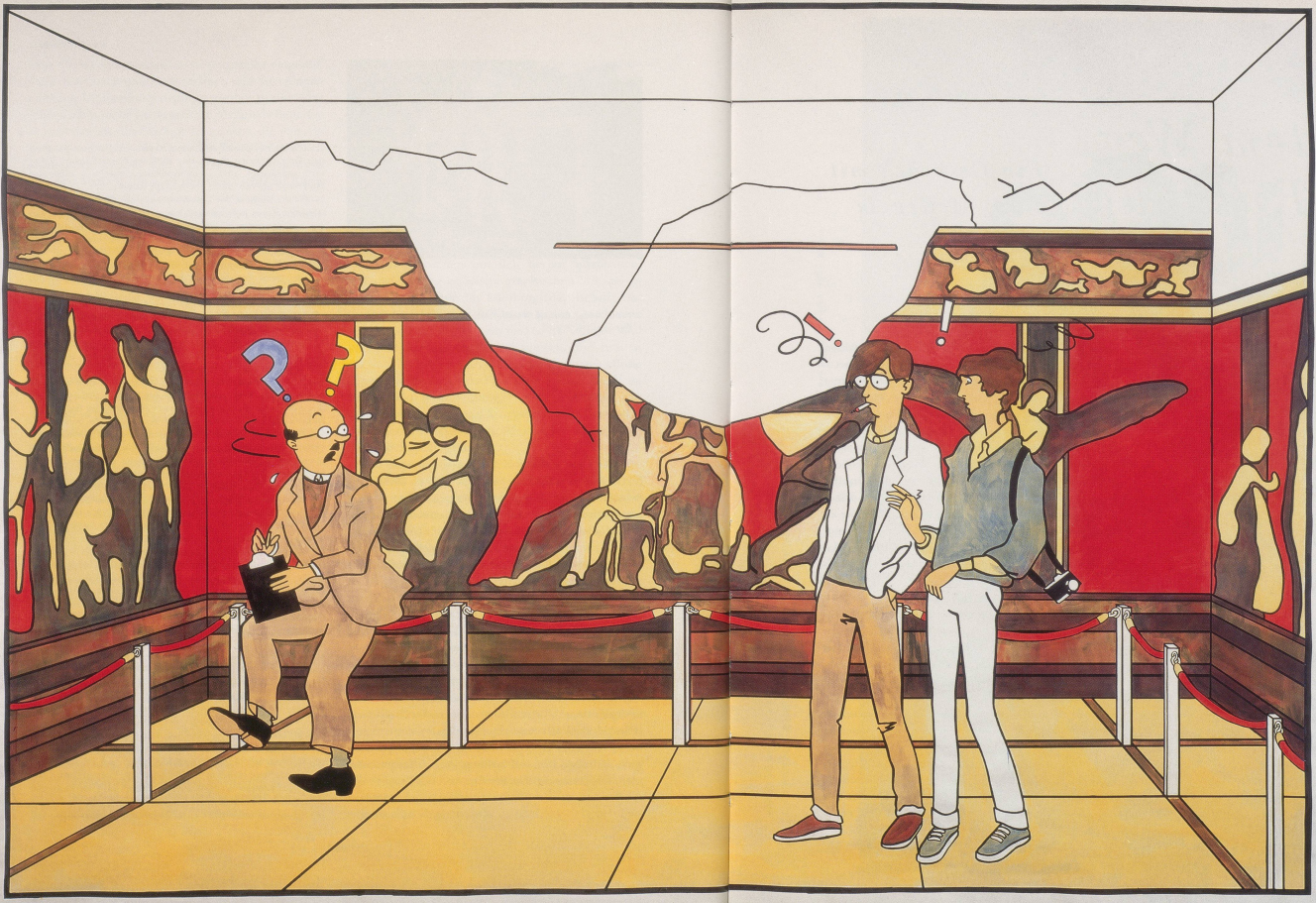
9) The Scottish International ist in Sachen unabhängiger Radikalität mit dem (seit den 80er Jahren existierenden) Variant in Glasgow vergleichbar oder auch mit dem literarisch kompromisslosen *One O'Clock Gun* in Edinburgh, einem Untergrundmagazin, für das McKenzie Illustrationen liefert und Kurzgeschichten 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 MACKENZIE, CHEYNEY AND EILEEN DISTURB A HISTORIAN AT POMPEII, 2005, acrylic and ink on paper, 95 7/8 x 139 7/8
CHEYNEY UND EILEEN STÖREN EINEN HISTORIKER IN POMPEI, 2005, Acryl und Tusche auf Papier, 24,2 x 32,2 cm.