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

Artikel: Lucy McKenzie : auf dem Weg zum Rückzug : ein Gespräch mit Lucy McKenzie = on the road to retreat : an interview with Lucy McKenzie

Autor: Graw, Isabelle / Elliott, Fiona / McKenzie, Lucy

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680176

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

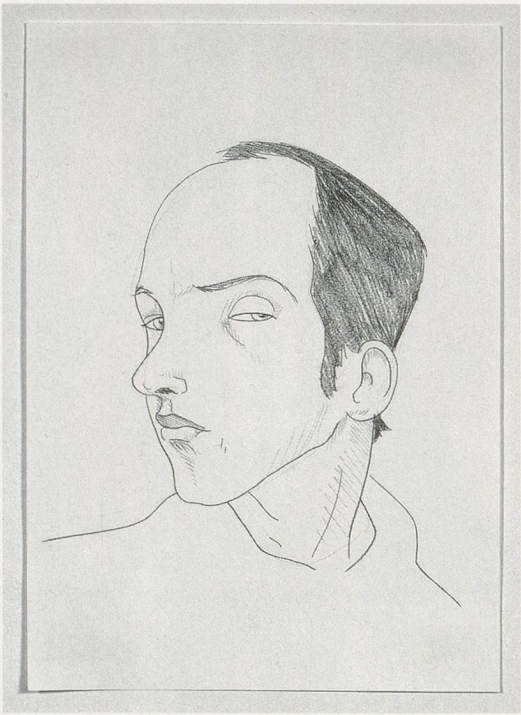
Download PDF: 14.07.2025

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

ISABELLE GRAW

Auf dem Weg zum Rückzug

Ein Gespräch mit Lucy McKenzie



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

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

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.

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

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 musikalischem 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 Begehren 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.

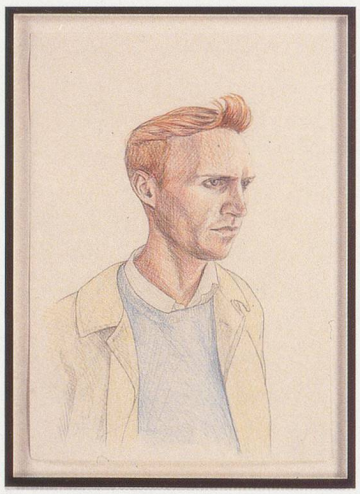
IG: Dennoch könnte man deine Arbeit dafür kritisieren, dass sie emanzipatorische Projekte – wie den sozialistischen Realismus – aufgreift, um ihr Scheitern vorzuführen, was auf einer Linie zu dem derzeit beobachtbaren gesellschaftlichen Bedürfnis nach Entsorgung, Entpolitisierung und Neutralisierung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

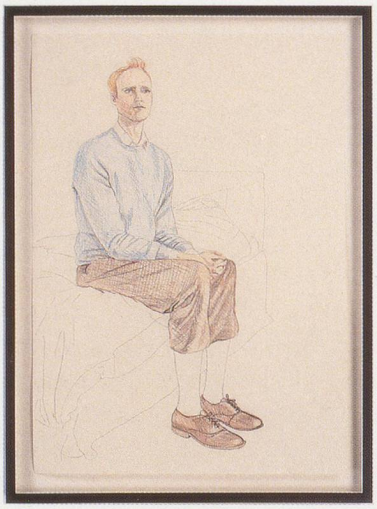


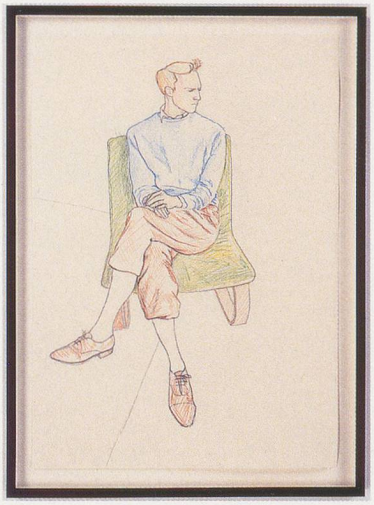
habe ich sie nicht dafür bezahlt, sie zeichnen zu können. Im Gegenzug werde ich ihnen bei Gelegenheit einen Gefallen tun, schliesslich befinden wir uns in einer Ökonomie, in der eine Hand die andere wäscht. Man muss sich aber immer mit den realen Menschen befassen, mit Leuten, die sich ausserhalb des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

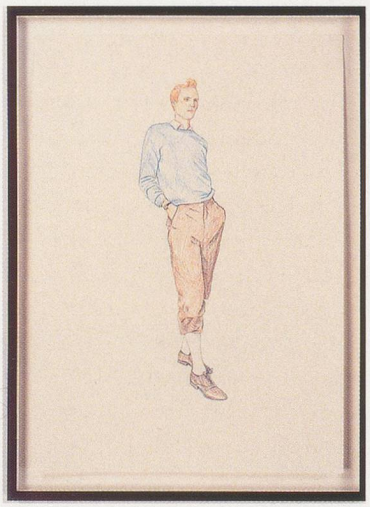
IG: Einerseits trägst du in deinen Katalogen dafür Sorge, dass kein Zweifel über dein Referenzsystem besteht. Sämtliche Bezüge werden offen gelegt. Andererseits verfährst du mit diesem Material – Freunde, Kontexte, Popstars – auf eine Weise, die deine Handschrift trägt ...

LM: Und extrem ästhetisch ist.

IG: Genau. Zugleich speist du subkulturelle Aktivitäten –







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.

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 begänne 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

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 Olowska in Warschau entstandende 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 behaupte, 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 u n d 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 leistest 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?

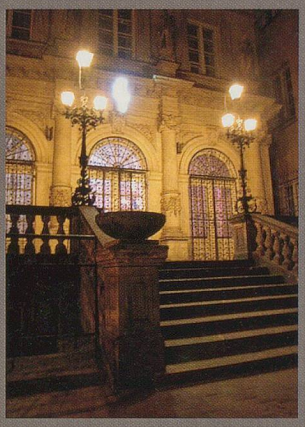
LM: Sicherlich, ich bin einem solchen Prozess auch selbst ausgesetzt gewesen. So hat Josephine Pryde ein Projekt mit mir gemacht, mich explizit darüber informiert, dass sie ein Portrait von mir in einer Arbeit verwenden würde. Und ich bin froh, Teil ihres Projekts zu sein. Das eröffnet natürlich auch 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?

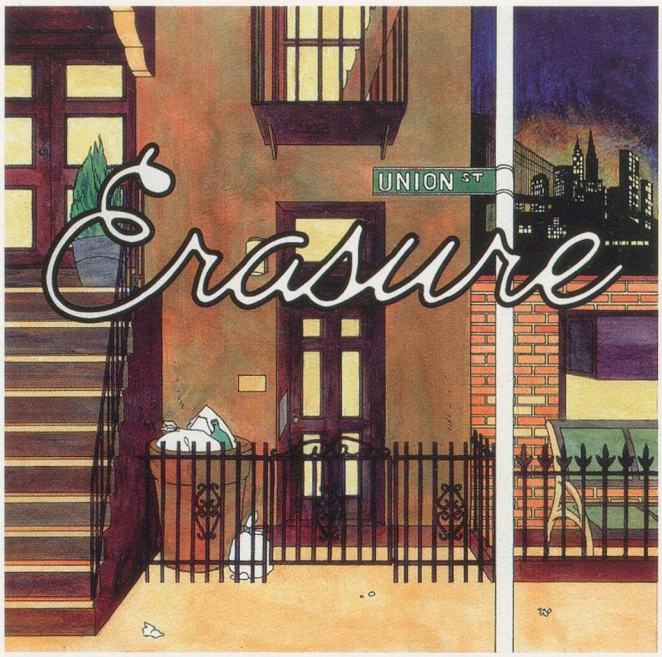
LM: Ich würde nicht so weit gehen zu sagen: Ich wurde getäuscht. Als ich anfing, im Kunstbetrieb zu operieren, wurde ich dazu ermutigt, mich umfassend zu beteiligen, und dafür bekam man auch noch Beifall. Ich glaube aber nicht, dass ich fehlgeleitet wurde. Und selbst, wenn ich gegen diesen Zugriff des 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 Warschau, 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 misstraue 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 s e i n e 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 angesichts 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 junger 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.

ISABELLE GRAW

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 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.

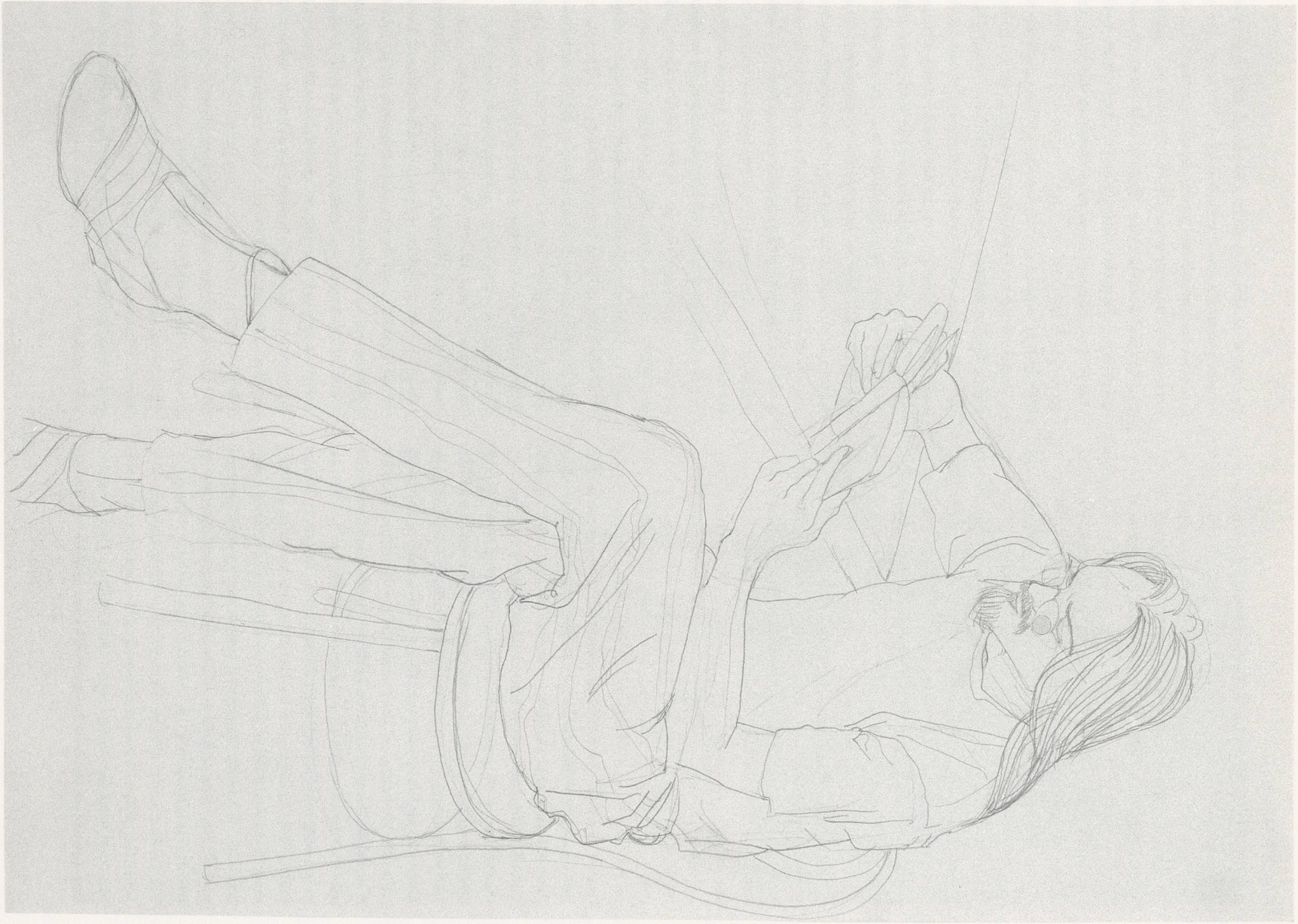
My interest in Brian Eno is connected with the fact that I have a background in music. I also understand the importance of rumor and anecdote in the creation of cultural history. I heard that when he was recording an album in the 1970s, he had to have sex with a different woman every day. So the site 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.

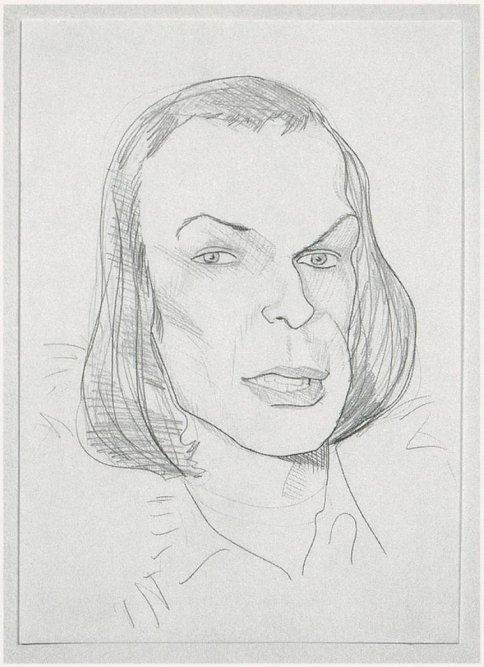
Concerning Tintin, again, I grew up with him, and have lived in Brussels. Tintin is symbolic of a graphic style specific to Benelux and therefore a simplified "mini-Europe." It's there that comic-books are regarded as a serious art form. My personal experience of living in Belgium led me to the gold 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

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.

LUCY McKENZIE, RONNIE, 2003, pencil on paper, 23 1/2 x 16 1/2" / Bleistift auf Papier, 59.5 x 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, Endhoven.

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 crucially 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 WANDMALEREI.

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?

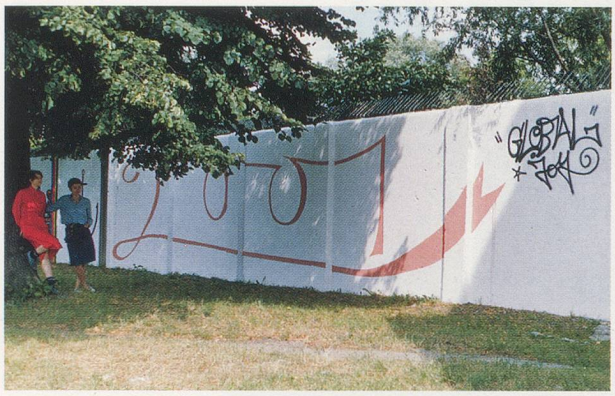
LM: There's no reason not to have a handwriting; it's much more important that you don't trust it.

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 h i s 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)