

Lucy McKenzie  
Prime Suspect

deutsch



Lucy McKenzie  
Prime Suspect  
10.09.2020 – 21.02.2021

#MB\_LucyMcKenzie



Begleitheft zur Ausstellung

Lucy McKenzie  
Prime Suspect

Museum Brandhorst  
10.09.2020 – 21.02.2021

Text  
Jacob Proctor

Übersetzung  
Caroyln Kelly

Lektorat  
Ursula Fethke

Design  
PARAT.cc

Museum Brandhorst  
Bayerische  
Staatsgemäldesammlungen  
Theresienstraße 35 a  
80333 München  
+49 (0)89 23805-2286  
museum-brandhorst.de

Die Ausstellung wird von einem umfangreichen Katalog begleitet, der erstmals einen systematischen Überblick zu Lucy McKenzies Schaffen bietet. Mit Essays von Jacob Proctor, Mason Leaver-Yap, Anne Pontégnie und Leah Pires sowie einem fiktionalen Text der Künstlerin.

336 Seiten, rund 300 Farbabbildungen  
Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln  
Deutsche Ausgabe:  
ISBN 978-3-96098-851-9  
Englische Ausgabe:  
ISBN 978-3-96098-852-6

Erhältlich in unserem Buchladen.

„Wenn man mich bitten würde,  
einfach ein Bild zu malen, wüsste  
ich nicht, was ich tun sollte.  
Alles, was ich mache, ist eine  
Reaktion auf etwas anderes.“

—Lucy McKenzie

**MUSEUM  
BRANDHORST**

Umschlag: Mooncup, 2012 (Detail)  
Acryl auf Leinwand, 3 Teile; je 400 x 260 cm  
© Lucy McKenzie. Foto: Kristien Daem

## Einführung

Seit mehr als 20 Jahren gräbt Lucy McKenzie (\*1977 in Glasgow) Bilder, Objekte und Motive aus und transformiert sie – Fundstücke mit einer beinahe unmöglichen Bandbreite an Bezügen auf Momente und Kontexte in der Geschichte von Kunst, Architektur und Design; Literatur, Musik und Film; Mode, Politik und Sport. Seit 2008 malt McKenzie im Trompe-l'œil-Stil. Mithilfe dieser Technik nistet sie sich in früheren Epochen der Kunst und des Designs ein, unterzieht diese einer Kritik oder malt sie sich buchstäblich neu aus; und dabei schreibt sie eine alternative Geschichte der modernen Kunst, in der die sogenannten angewandten Künste als zentrale Akteurinnen einer Erzählung sichtbar werden, die von der etablierten Chronologie der Moderne und der Avantgarde abweicht. Trotz ihrer beeindruckenden Fähigkeiten als Malerin – die von Anfang an sichtbar waren und durch ein rigoroses Studium in den Techniken der dekorativen Malerei des 19. Jahrhunderts abgerundet wurden – hat McKenzie es stets vermieden, einer bestimmten Form der Bild- oder Materialproduktion den Vorzug vor anderen zu geben. Stattdessen geht sie ihren eigenen Weg, und betont alltägliche Praktiken und kollaborative Ansätze, die im Kunstkontext lange marginalisiert oder belächelt wurden. Die Akzeptanz dessen, was sie „verfahrensorientierte“ Malerei nennt, geht Hand in Hand mit einem Ansatz, der dieses Medium weniger im Sinne autonomer Kunst und mehr als eine Technologie begreift, die unweigerlich Teil desselben kommerziellen, industriellen und kulturellen Systems ist wie etwa Fotografie oder Musik.

Der Titel der Ausstellung – „Prime Suspect“ (Hauptverdächtige) – spielt darauf an, dass McKenzies Ausstellungen oft wie Detektivgeschichten funktionieren. Dabei verwendet die Künstlerin historisches Material, um wichtige Fragen über das Hier und Jetzt zu formulieren. Gleichzeitig verweist der Titel aber auch auf die Ungreifbarkeit der Künstlerin – die hinter in jenem dichten Netz von Bezügen, das sie in ihrem Werk aufspannt, verschwindet. Jenseits der schier unendlichen Bandbreite ihres Schaffens ist das wohl auffälligste Kennzeichen von McKenzies Stil, dass es einen solchen nicht gibt. Mit erstaunlichem technischen Geschick hat sie eine Methodik entwickelt, mit der sie die Stile anderer Künstlerinnen und Künstler sowie ganzer Epochen aufgreifen und sich vorübergehend darin einnisten kann. Dabei geht sie jedoch eher im Sinne der Gerichtsmedizin oder des Method Acting vor und weniger wie eine Fälscherin. Für McKenzie ist Imitation kein Mittel zur Täuschung, sondern zum Verständnis ihrer Themen (handelt es sich dabei nun um Individuen, Bewegungen oder Ideologien – oder eine Mischung davon). Es geht darum, in die Köpfe der anderen einzudringen und herauszufinden, wie sie ticken. Die Künstlerin schlüpft dabei selbst in die Rolle einer Detektivin, die übersehene bildliche oder materielle Details aus der Vergangenheit ausgräbt und diese neu artikuliert. Dies tut sie nicht zuletzt um die sozialen Beziehungen aufzudecken, die in derartigen Produktionen am Werke waren, ebenso das, was sie überhaupt erst überzeugend werden ließ – mit dem Ziel, entsprechende aktuelle Verhältnisse besser verstehen zu können.

## -1.1

### Architektur und Interieur

Das Verhältnis von Malerei und Zeichnung zur Architektur gehört zu McKenzies durchgängigen Interessen und hat über die Jahre hinweg viele unterschiedliche Formen angenommen. Mitte der 2000er-Jahre entstand eine Reihe von Gemälden, für die sie Entwürfe für Innenräume, gestaltet von Architekten des Fin de Siècle wie Charles Rennie Mackintosh, Joseph Maria Olbrich, Paul Hankar und Paul Jaspar, auf ihren tatsächlichen architektonischen Maßstab vergrößerte. ➔ „Interior [P. Jaspar – Michel House, Liège, 1899; J. M. Olbrich – Blaues Zimmer auf der Ausstellung Turin, 1902; C. R. Mackintosh – Design for the Dug-Out, Willow Tearooms, 1917; P. Hankar – Wijnand Fockink, Rue Royale, Brussels, 1897]“ (2007) kombiniert Darstellungen von vier verschiedenen Räumen dieser Architekten und erschafft so, einem Bühnenbild ähnlich, einen dreidimensionalen Raum innerhalb des Ausstellungsraums. McKenzie belässt die ungrundierte Rückseite der Leinwände sichtbar und legt damit die konstruierte Natur des sozialen Raums, wie er sich über seine physische Form darstellt und aufdrängt, offen.

➔ „May of Teck“, ➔ „Town/Gown Conflict“ und ➔ „Kensington 2246“ (2010) zeigen je eine Wand eines ehemals bürgerlichen Londoner Wohnhauses, das heute in moderne Mietwohnungen aufgeteilt ist. Die Trompe-l'œil-Wolkenlandschaften und architektonische Zierleisten seiner eleganten Vergangenheit finden sich nun neben Wasserschäden, dem Gemeinschaftstelefon und Verfallsspuren einer heruntergekommen Gegenwart wieder.

Mit dem ➔ „Ludwig Haus“ (2009) erschuf McKenzie ein imaginäres Brüsseler Stadthaus, dessen Motive und Inspiration einer Vielzahl von Entwürfen des späten 19. Jahrhunderts entlehnt

sind. Die zwischen Neogotik und Art Nouveau angesiedelten Stile wurden wegen ihrer üppigen Ornamente und mehrfarbigen Oberflächendekorationen weitgehend aus der Geschichte und dem Lexikon der Moderne ausgeschlossen. Hier steht das „Ludwig Haus“ dem ebenso monumentalen ➔ „Loos House“ (2013) gegenüber: Letzteres basiert auf dem Grundriss der Villa Müller in Prag, einem Entwurf von 1930 des österreichischen Architekten Adolf Loos, der heute vor allem für seine Streitschrift „Ornament und Verbrechen“ (1908) bekannt ist. Loos lehnte die Ornamentik des Jugendstils zwar vehement ab, doch für seine Innenräume waren üppige Oberflächen charakteristisch – nicht zuletzt Wandverkleidungen mit Cipollino-Marmor, die McKenzie als Trompe-l'œil-Effekt auf Leinwand paraphrasiert.

Atelier E.B (Edinburgh Bruxelles) ist der Name unter dem McKenzie und die Designerin Beca Lipscombe ihre gemeinsamen Projekte firmieren. 2007 gegründet, ist Atelier E.B seit 2011 als Modelabel tätig, das lokale Produktionsmethoden und alternative Vertriebs- und Präsentationsformen nutzt. Gleichzeitig dient es aber auch als Plattform zur Erforschung der verwobenen Geschichten von Mode, Ausstellungsgestaltung und kommerzieller Schaufenstergestaltung. Atelier E.B stellt Kunst und Design gleichberechtigt nebeneinander und wendet Methoden aus beiden Bereichen auf die eigenen Projekte an. Der mit Kleidung von Atelier E.B. bestückte ➔ „Faux Shop“ (2018) hat die Form eines typischen Schaufensters des 20. Jahrhunderts und hebt die Auslagendekoration als eine übersehene, aber wichtige Form in Kunst und Design hervor.

## -1.2

### Ambivalente Erzählungen: Videoarbeiten

In ➔ „The Girl Who Followed Marple“ (2014) tritt eine altmodisch gekleidete und unter viel Make-up versteckte McKenzie in der Rolle von Agatha Christies berühmter Detektivin auf. Im Laufe des zehnminütigen Videos wird Marple immer jünger und öffnet schließlich ihre Bluse, um den Körper der 36-jährigen Künstlerin zu enthüllen. Das Video entstand in Zusammenarbeit mit dem Fotografen und Filmemacher Richard Kern, für den McKenzie in den 1990er-Jahren während ihres Studiums als Softpornomodell gearbeitet hatte. Der Voyeurismus und die Austauschbarkeit der (meist weiblichen) Körper in diesem Genre spielen mit in das Video hinein. Zudem dient es als Schaufenster für das Modelabel Atelier E.B (betrieben von McKenzie und der Designerin Beca Lipscombe) und als unautorisierte Werbespot für die Menstruationstasse der Marke Mooncup – ein riesiges Gemälde davon hängt an der Wand des benachbarten Ausstellungsraums. Der Film vermittelt also seine Werbebotschaft über die vertrauten Konventionen der Kriminalgeschichte.

Das kurze Video ➔ „De Ooievaar“ (2017), das im kleinen Medienraum zu sehen ist, präsentiert einen Flug durch das 3D-Modell der Villa De Ooievaar in der belgischen Küstenstadt Ostende. Seit Erwerb des modernistischen Hauses im Jahr 2014 erforscht McKenzie seine Geschichte und restauriert es originalgetreu. Die Villa wurde 1935 von dem Architekten Jozef De Bruycker für einen katholischen Arzt errichtet. Beide Männer waren an der rechtsextremen flämisch-nationalistischen Bewegung Verdinaso beteiligt, und im Zweiten Weltkrieg war De Bruycker aktiver Nazi-Kollaborateur. In vielerlei Hinsicht verkörpert das Haus augenfällige Widersprüche zwischen einer modernistischen Ästhetik ein-

erseits – die meist verbunden wird mit Idealen wie Progressivität und Internationalität – und der konservativen Politik seines Entwerfers und ursprünglichen Eigentümers andererseits.

### -1.3 Internationaler Sport und Undergroundmusik: frühe Arbeiten

Schon in McKenzies frühesten Arbeiten zeigt sich, dass sie Malerei vor allem als Medium der Reproduktion begreift. Ihre Gemälde von Sportlerinnen und Sportlern sowie Szenen von Olympischen Spielen entstehen auf Grundlage massenmedialer Vorlagen oder von Fotografien, für die sie gemeinsam mit ihren Freundinnen historische Szenen nachstellt. Und auch wenn diese Arbeiten nicht didaktisch oder offen politisch angelegt sind, so ist es kein Zufall, dass sich McKenzie dabei auf diejenigen Spiele konzentriert, die ideologisch und politisch besonders aufgeladen sind: die Münchner Spiele 1972 (bei denen die militante palästinensische Organisation Schwarzer September elf israelische Athleten entführte und tötete und einen westdeutschen Polizisten ermordete), die Olympischen Spiele 1980 in Moskau (als die Vereinigten Staaten in Reaktion auf den Einmarsch der Sowjetunion in Afghanistan im Vorjahr einen Boykott initiierten) und die Spiele 1984 in Los Angeles (die wiederum von der UdSSR und mehreren ihrer Verbündeten boykottiert wurden).

In ➔ „Sport March“ (2000) wiederholt sich der Titel in kyrillischer Schrift entlang der rechten Seite der Leinwand, ganz so als marschierten die Wörter aus dem Bildgrund heraus. Einer der zentralen Buchstaben ist mit den fünf Farben der olympischen Ringe ausgefüllt. In dünnen Linien ziehen sich die olympischen Farben zudem um die Außenränder des Gemäldes. Dies ruft in Erinnerung, dass das einst revolutionäre künstlerische Vokabular des russischen Konstruktivismus – noch vor dem Zusammenbruch des Kommunismus – seines politischen Kontextes beraubt, mit Haut und Haar vom Design geschluckt und vereinnahmt worden war. In ➔ „They Are Lying on Their C.V.s“ (2000) sind

Schriftzüge im Stil des Glasgower Architekten und Designers Charles Rennie Mackintosh quer über ein Bild der Eröffnungszeremonie der Spiele in Los Angeles gelegt – ein Spektakel im Hollywood-Stil, dessen besonders dick aufgetragener Symbolismus darin gipfelte, dass 84 Pianisten unisono George Gershwins „Rhapsody in Blue“ zum Besten gaben.

In ➔ „Top of the Will“ (1998/99) ergänzte McKenzie historisches Quellenmaterial um inszenierte Fotos von sich und ihren Freundinnen, gekleidet in Turnuniformen im Stil sowjetischer Mannschaften der 1970er-Jahre. Diese wurden, zusammen mit ausgerissenen Seiten aus alten Büchern und Zeitschriften, mit Klebeband direkt an die Wand geklebt. Mit dieser Mischung aus Fakt und Fiktion, Dokumentation und Imitation – sowie einer Präsentation, die gleichermaßen an die Deko im Zimmer eines Teenagers wie an die „Beweismittelwand“ denken lässt, die man aus Polizeifilmen kennt – demonstriert „Top of the Will“ jene Kombination aus Fan-Begeisterung und forensischer Analyse, die zu den beständigsten Merkmalen von McKenzies Œuvre gehört.

In einer weiteren frühen Werkserie nutzte McKenzie die verworfenen abstrakten Gemälde anderer Kunststudentinnen und -studenten. Auf die gescheiterten Versuche in modernistischer Ästhetik setzte sie Namen und Details Berliner Klubnächte. Die Coolness dieser von Hand, aber geradezu mechanisch präzise ausgeführten Typografien auf den Farbfeldern anonymer gestischer Abstraktion macht deutlich, dass das revolutionäre Potenzial von Abstraktion, Punk und New Wave um die Jahrtausendwende bereits im Rückspiegel der Geschichte verschwunden war.

### -1.4 Wandmalerei und Kunst im öffentlichen Raum: Ost und West

2001 schuf McKenzie eine Reihe von Arbeiten, die sich lose am Werk des ostdeutschen sozialistischen Realisten Walter Womacka orientierten. ➔ „Global Joy II“ (2001) übernimmt die kompositorische Struktur von Womackas 1962 entstandenem Gemälde „Am Strand“, das auf zahllosen Plakaten, Postkarten, Kalendern und sogar als offizielle DDR-Briefmarke vervielfältigt wurde. Für ihre Version versetzte McKenzie ein modisches junges Paar in eine Art Nicht-Raum. Im Hintergrund sind ein Banner und ein Plattenspieler zu erkennen. Die Hände des Paares berühren sich fast auf der Oberfläche einer Plattenhülle, auf der eine Kerze zu sehen ist – eine Anspielung auf Gerhard Richters Gemälde „Kerze“ (1983), das das Cover des Albums „Daydream Nation“ (1988) der US-amerikanischen Noise-Rock-Band Sonic Youth zierte. McKenzie unternimmt keinerlei Bemühungen, ihre Methodik zu verbergen, sie belässt die für den Bildaufbau mit Bleistift angelegten Gitternetzlinien sichtbar. Tatsächlich betont McKenzie mit derartigen Darstellungen gerade ihre konstruierte Natur. Sie zeigen auch die Schwierigkeit auf, eine Position des Nonkonformismus einzunehmen in einer Zeit, in der längst unübersehbar geworden war, dass sich die Kulturindustrie fast jegliche historische Form künstlerischen und subkulturellen Widerstands anverwandelt hatte.

Wandmalereien, Wandgemälde und andere Formen von Kunst im öffentlichen Raum haben seit Langem einen ambivalenten Status als Orte der Affirmation aber auch der Anfechtung kollektiver Identitäten. ➔ „If It Moves, Kiss It I“ (2002) basiert auf einem Wandbild, das für Stanley Kubricks Film „Uhrwerk Orange“ von 1971 entstand – von Artdirektoren und Filmausstattern also einzig und allein für den Zweck, abgefilmt zu werden, gestaltet. McKenzie interessierte sich auch für

den Kontrast zwischen den muskelbepackten Männern, die unverkennbar eine totalitäre Ästhetik vermitteln, und einer Art der Milde, die aus den darauf gesprühten Graffiti spricht, die sie so deutete: „Kubrick versucht uns zu sagen, dass in dieser zukünftigen Welt sogar Formen der Rebellion oder Unzufriedenheit wie etwa Graffiti neu verortet und ihrer Macht beraubt werden.“ Erst zu einem späteren Zeitpunkt stellte sich heraus, dass das im Film gezeigte Wandbild auf Werken Fritz Erlers aus der Nazizeit beruhte.

In Schottland übernahm die Wandmalerei in den 1960er- und 1970er-Jahren eine unterstützende Rolle in der Stadterneuerung. Obwohl viele der prominentesten Vertreterinnen und Vertreter dieser Form der Wandmalerei ihr Medium als inhärent demokratisch und sich selbst als solidarisch mit den Communitys begriffen, in denen sie arbeiteten, riefen ihre Werke auf Seiten eben dieser Communitys oft gegenteilige Reaktionen hervor. ➔ „If It Moves, Kiss It II“ und ➔ „If It Moves, Kiss It III“ (beide 2002) entstanden nach einem (inzwischen zerstörten) Wandbildpaar an der Glasgow School of Art. McKenzie kannte es bereits seit Kindertagen und war fasziniert von seiner Diskrepanz zum direkten Umfeld, denn klassische Motive werden eher mit wirtschaftlicher oder staatlicher Macht in Verbindung gebracht, weniger aber mit dem Ethos einer Kunsthochschule. Bei der Übertragung der Motive auf die Leinwand vereinfachte sie die Geometrien, betonte das komplexe Wechselspiel von negativem und positivem Raum. Sie verzichtete auch auf die Darstellung der unzähligen Graffiti, mit denen diese Werke beschmiert waren, wie man auf einer Reihe damals von McKenzie angefertigten Fotos erkennen kann.

-1.5

## Werbung und Illustration

„Kunst im öffentlichen Raum wurde historisch gesehen oft weder so rezipiert, wie sie gedacht war, noch von einer breiten Öffentlichkeit geschätzt ... Ich berücksichtige die visuelle Bedeutung von Werbung, Wandgemälden für Kommunen, Graffiti und Vandalismus ebenso wie Aufträge für Skulpturen und Wandmalereien im urbanen Raum.“

Schon vor ihrer Übersiedelung nach Brüssel 2006 war McKenzie fasziniert von der Art-Nouveau-Architektur in der belgischen Hauptstadt sowie der Geschichte der Illustration und Grafik in Belgien. Wie die Architekturzeichnung und Wandmalerei wird auch die Illustration im Bereich der bildenden Kunst traditionell ignoriert und wegen ihrer Verbindung zu Werbung und Design diffamiert. McKenzie hingegen schätzt gerade diese Vielseitigkeit und dass sich die Illustration in größere kulturelle und wirtschaftliche Zusammenhänge einfügt, die ihr ein fruchtbares Arbeitsfeld bieten.

2004 wurde McKenzie eingeladen, einen Entwurf für ein Kunstwerk im öffentlichen Raum zu schaffen. Im „Ligne-claire“-Stil des belgischen Comiczeichners Hergé gehalten, sollte das vorgeschlagene Werk wie eine Vintage-Werbung für ein

fiktives Deodorant mit unsinnigem Namen aussehen, die als großformatiges Wandbild im Außenbereich gedacht war. Zu ihrem Entwurf sagte McKenzie: „Kunst im öffentlichen Raum wurde historisch gesehen oft weder so rezipiert, wie sie gedacht war, noch von einer breiten Öffentlichkeit geschätzt ... Ich berücksichtige die visuelle Bedeutung von Werbung, Wandgemälden für Kommunen, Graffiti und Vandalismus ebenso wie Aufträge für Skulpturen und Wandmalereien im urbanen Raum.“ ➡ „Co? Nè!“ [2004] ist eine Vorlage für die unrealisierte Wandmalerei und wird hier begleitet von einer Vitrine, gefüllt mit vorbereitenden Studien und Quellenmaterialien, darunter Vintage-Werbung für Marken wie Estée Lauder und Elizabeth Arden, Fotografien von Wandmalereien im städtischen Umfeld, einem „Tim-und-Struppi“-Lesezeichen und einer Seite aus einem pornografischen Comic. Gemeinsam verweisen „Co? Nè!“ und sein Ausgangsmaterial darauf, dass Wandmalereien (einschließlich kommerzieller Werbung und Auftragsarbeiten) historisch den Interessen von Kapital und Staatsmacht dienen. Gleichzeitig führt McKenzie die unerbittliche Vereinnahmung von Elementen des Protests und des Aufbegehrens (in diesem Fall der Frauenbewegung) durch die Kulturindustrie zum Zwecke der Vermarktung und des Verkaufs vor.

-1.6

## Quodlibets und Trompe-l'œil-Malerei: Mehr als das Auge fassen kann

2007 schrieb sich McKenzie am Van der Kelen-Logelain Institut für dekorative Malerei in Brüssel für einen Intensivkurs ein. Auf dem Lehrplan – er wurde 1882 entwickelt, als sich die Dekorationsmalerei auf dem Höhepunkt ihrer Beliebtheit befand – standen Trompe-l'œil-Techniken zur illusionistischen Wiedergabe von Holz- und Marmorvertäfelungen. Damals begegnete McKenzie auch dem Quodlibet, einer Art der Stillebenmalerei, die eine scheinbar willkürliche Ansammlung von Objekten darstellt. Entgegen des ersten Eindrucks sind Quodlibets aber sehr sorgfältig komponiert, und bei genauerem Hinsehen entspinnen sich aus dem Wechselspiel der Bildgegenstände subtile Erzählungen. Im Umfeld von Van der Kelen-Logelain, in dem die arbeitsintensive Natur illusionistischer Malerei betont wird und der Wert sich dementsprechend am handwerklichen Können orientiert, gilt das Quodlibet als eine grundsätzlich konservative Bildgattung. Doch McKenzie setzt es oft dazu ein, vorherrschende Ideologien und zeitgenössische Wertesysteme zu hinterfragen und zu unterlaufen.

Häufig dient ihr das Quodlibet dazu, bildhafte Darstellungen zu einem bestimmten Thema zu konstruieren, sei es zur Ästhetik bestimmter Ideologien wie Faschismus oder Objektivismus (➡ „Quodlibet XX [Fascism]“ und ➡ „Quodlibet XXI [Objectivism]“, beide 2012), oder auch um auf bestimmte visuelle Codes aufmerksam zu machen, die sonst vielleicht übersehen würden. ➡ „Quodlibet XXXIX“ (2014) zeigt ein Arrangement von Taschenbüchern für den Massenmarkt, verfasst von zwei bekannten Autorinnen. Austauschbare Bilder von Frauenköpfen und -körpern zieren die Umschlagvorderseiten, obgleich sie rein gar nichts mit dem literarischen Stil oder erzählerischen Gehalt der Bücher zu tun haben, und ver-

deutlichen so die Annahmen des Verlags zur Erwartungshaltung der (vermutlich weiblichen) Leserschaft.

McKenzies früheste Quodlibets setzten sich aus persönlichen Artefakten und Ateliermaterialien zusammen. Bald schon erweiterten sie sich um komplexer aufgebaute „Porträts“ verschiedener Personen, dargestellt anhand alltäglicher, aber aufschlussreicher Details aus ihrem Privat- und Berufsleben. ➡ „Quodlibet XXVI [Self-Portrait]“ (2013) zeigt ein einzelnes Blatt Papier mit teilweise geschwärztem E-Mail-Verlauf. Die E-Mails datieren in das Jahr 2010, als ein ungenannter männlicher Künstler den Fotografen Richard Kern um Erlaubnis bat, pornografische Bilder von McKenzie ausstellen zu dürfen, die Kern in den späten 1990er-Jahren aufgenommen und veröffentlicht hatte. McKenzies E-Mail an die anonym bleibenden Kuratoren der Ausstellung fasst die Ethik der Aneignung und die oftmals regressive Sexualpolitik des Kunstbetriebs lapidar zusammen.

Sexualpolitik steht auch im Mittelpunkt von ➡ „Quodlibet XL“ (2014), das als eine Art Gruppenbildnis betrachtet werden kann. Darauf zu sehen sind, von links nach rechts, Werke der Künstler und Theoretiker Eric Gill, Otto Muehl, René Sherer, Adolf Loos und Graham Ovenden – allesamt Männer, die für ihre Arbeit zwar aus ästhetischen Gründen gefeiert wurden, die im Privatleben aber entweder der Pädophilie beschuldigt oder direkt mit ihr in Verbindung gebracht wurden. „Quodlibet XL“ stellt wichtige Fragen danach, wie viel wir über Künstler, die wir bewundern, wissen möchten und sollten und inwieweit das Biografische unsere Deutung ihrer Werke beeinflusst.

-1.7

## Trompe-l'œil-Möbel und Karten: Räume artikulieren

2015 erweiterte McKenzie die Form des Quodlibets um ganze Trompe-l'œil-Möbelstücke. Etwa zur gleichen Zeit begann sie, in einige ihrer „Pinnwand“-Quodlibets (→ „Quodlibets XLVI und LIII“, 2015) echte Schriftstücken aus Papier hinein zu collagieren, um den Wert der Könnerschaft, den sie in früheren Arbeiten selbst etabliert hatte, wieder zu destabilisieren, wenn nicht gar zu untergraben – und so die ohnehin schon prekäre Beziehung zwischen dem Ding und seiner Darstellung, die dem gesamten Prinzip der Trompe-l'œil-Malerei zugrunde liegt, weiter zu verkomplizieren. Während McKenzies Trompe-l'œil-Möbel die Identität von Malerei und Bildgegenstand an die Grenze treiben, wird durch die Einbeziehung des tatsächlichen Gegenstandes in Form eines gedruckten Dokuments die gesamte Prämisse malerischer Mimesis erneut unterlaufen und zurückgewiesen. Gleichzeitig spiegelt die besondere Beschaffenheit der collagierten Elemente – verschiedene Schriftstücke aus der Geschäftskorrespondenz im Zusammenhang mit Atelier E.B. – McKenzies eigene Einbindung in eine Kultur der Verwaltung.

Angesichts von McKenzies langjährigem Interesse an bildlichen Darstellungsformen, die historisch außerhalb der bildenden Künste standen (darunter insbesondere solche, die mit dem öffentlichen Raum oder der Konstruktion nationaler oder kollektiver Identität zu tun haben), war es wahrscheinlich unvermeidlich, dass sie früher oder später bei der Kartografie landete. Karten sind weder passive Spiegelungen der Welt noch rein bürokratische Instrumente, sondern eine Form des Wissens und der Macht. McKenzies Aneignungen verraten, dass Karten – seien sie dekorativ oder funktional – Mittel sind zur Konstruktion und Strukturierung der Welt und demnach zutiefst ideologisch aufgeladen sind.

Die Geschichte der Kartografie ist untrennbar verbunden mit dem Aufstieg des Nationalstaates und der Expansion kolonialer Mächte in der modernen Welt. Ausgehend von einem großen kartografischen Wandbild im Grand Salon des Collège néerlandais, des niederländischen Studierendenzuhause in der Cité internationale universitaire in Paris, stellt → „Map of Holland“ (2015) eine Karte der Niederlande dar. Auf dieser sind Wappen bekannter niederländischer Universitäten sowie Darstellungen von Erasmus, Rembrandt und weiteren prominenten Vertretern der niederländischen Geistesgeschichte zu sehen. Anders als die modernistische Architektur des Collège aus den 1930er-Jahren, die Offenheit und Internationalismus signalisiert, sind die Wandmalereien in einem anachronistischen und konservativen Stil des 17. Jahrhunderts gehalten, der den Ruhm der Nation und ihres Kolonialreichs vermitteln sollte.

Dieses Missverhältnis kennzeichnet auch McKenzies monumentales Gemälde → „Ghent-Sint-Pieters“ (2017). Den Genter Bahnhof Sint-Pieters schmückte zum Zeitpunkt seiner Fertigstellung 1913 ein großes Wandbild mit der Darstellung des ausgedehnten Eisenbahnnetzes zwischen London und Moskau. In den 1960er-Jahren wurde es mit generischen comicartigen Motiven einer pseudo-mittelalterlichen Vergangenheit übermalt. Als jüngst bei einer Renovierung das ursprüngliche Wandbild wieder zum Vorschein kam, wurde ein schmaler vertikaler Streifen der Übermalung entfernt. Es ist unklar, weshalb die Malerei in diesem Zwischenstatus der Restaurierung belassen wurde, doch gerade der palimpsestische Zustand, in dem sich Zeitlichkeiten und Bildsprachen überlagern, übte auf McKenzie einen besonderen Reiz aus.

-1.8

## Mode, Architektur und Urbanismus entgegen dem Zeitgeist

→ „Glasgow 1938 1966“ (2017) zeigt zwei einander überlagernde Stadtpläne von Glasgow. Der eine zeigt das dichte öffentliche Nahverkehrssystem der Stadt zur Zeit der „Empire Exhibition“ von 1938, die den Innovationsgeist und die Modernität dieser „Zweiten Stadt“ des Britischen Königreichs nach außen darstellen sollte. Der andere Plan kartiert die vermeintlichen Territorien Glasgower Banden im Jahr 1966, scharf umrissene städtische Gebiete, geprägt von Armut und Gewalt. Durch die gleichzeitige Darstellung dieser beiden Momente in der Geschichte des 20. Jahrhunderts bedient sich McKenzie der visuellen Sprache der städtischen Verwaltung. Sie unterläuft damit den modernistischen Fortschrittsmythos und betont, dass soziales Leben und ökonomische Konflikte nicht zu trennen sind von den Infrastrukturen der Umgebung, in der sie sich abspielen.

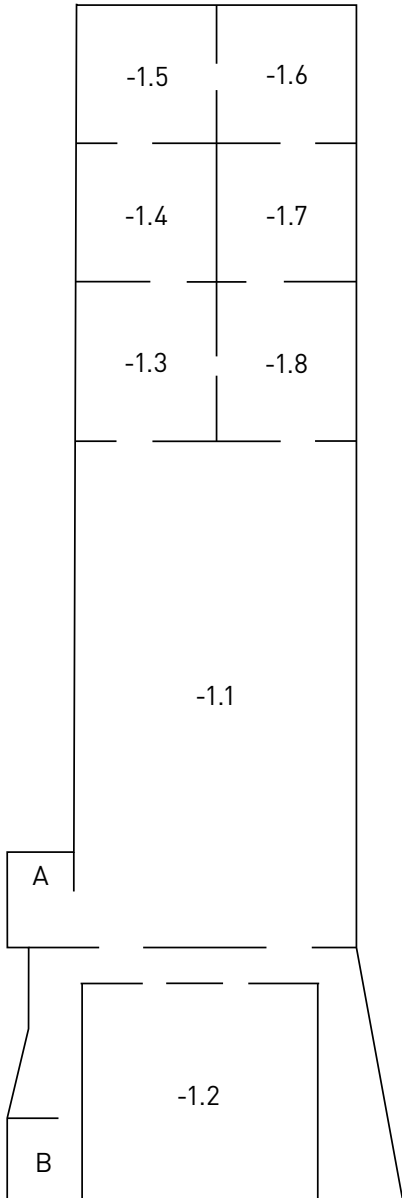
In → „Arcade 2“ (2019) trägt eine handgefertigte Schaufensterpuppe, die in einer großen Holzvitrine steht, die Replik eines Couturekleides der berühmten französischen Modemacherin Madeleine Vionnet von 1933. Diese Schaufensterpuppe, das Kleid und der doppelte Stadtplan von Glasgow erscheinen gleichfalls auf dem Gemälde → „Rebecca“ (2019), das im Stil des britischen Malers Meredith Frampton ausgeführt ist. McKenzie erkennt Bezüge zwischen Frampton und Vionnet in der technischen Perfektion ihrer Arbeit, aber auch darin, wie sich ihre anachronistische Ästhetik den jeweils vorherrschenden Tendenzen im frühen 20. Jahrhundert widersetzte. Frampton, dessen Werk sich zwischen einem psychologisch aufgeladenen Surrealismus und einem fetischistischen Fotorealismus bewegt, wurde in der britischen Kunstgeschichte stets eine konservative Position zugewiesen. Die un-

verhohlene Femininität und der klassische Stil von Vionnets Kleiderentwürfen hingegen stand in deutlichem Kontrast zu dem eher männlichen Look, den viele ihrer Kolleginnen und Kollegen als Ausdruck für die Erfahrung der Moderne wählten.

Das großformatige Gemälde → „Fountain and Portrait of Mannequin“ (2019) stellt die Eingangshalle der Villa De Ooievaar in Ostende dar. Die Künstlerin erwarb das modernistische Haus 2014 und restauriert es derzeit (das Video zu „De Ooievaar“ wird im kleinen Medienraum gezeigt). Wie die meisten von McKenzies Sujets bildet auch De Ooievaar eine Struktur der Widersprüche, in der eine progressiv-modernistische Ästhetik auf eigentümliche Weise verwoben ist mit dem sozialen und politischen Konservatismus des ersten Eigentümers dieser Villa.

# Untergeschoss

## Lucy McKenzie – Prime Suspect



- 1.1 Architektur und Interieur
- 1.2 Ambivalente Erzählungen: Videoarbeiten
- 1.3 Internationaler Sport und Untergrundmusik: frühe Arbeiten
- 1.4 Wandmalerei und Kunst im öffentlichen Raum: Ost und West
- 1.5 Werbung und Illustration
- 1.6 Quodlibets und Tromple-l'œil-Malerei: Mehr als das Auge fassen kann
- 1.7 Trompe-l'œil-Möbel und Karten: Räume artikulieren
- 1.8 Mode, Architektur und Urbanismus entgegen dem Zeitgeist

- A Lift
- B WC