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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1995)

Heft: 45: Collaborations Matthew Barney, Sarah Lucas, Roman Signer

Artikel: Sarah Lucas : she gives as good as she gets : sie zahlt kräftig heim

Autor: Saltz, Jerry / Frechen, Gerhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680792

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

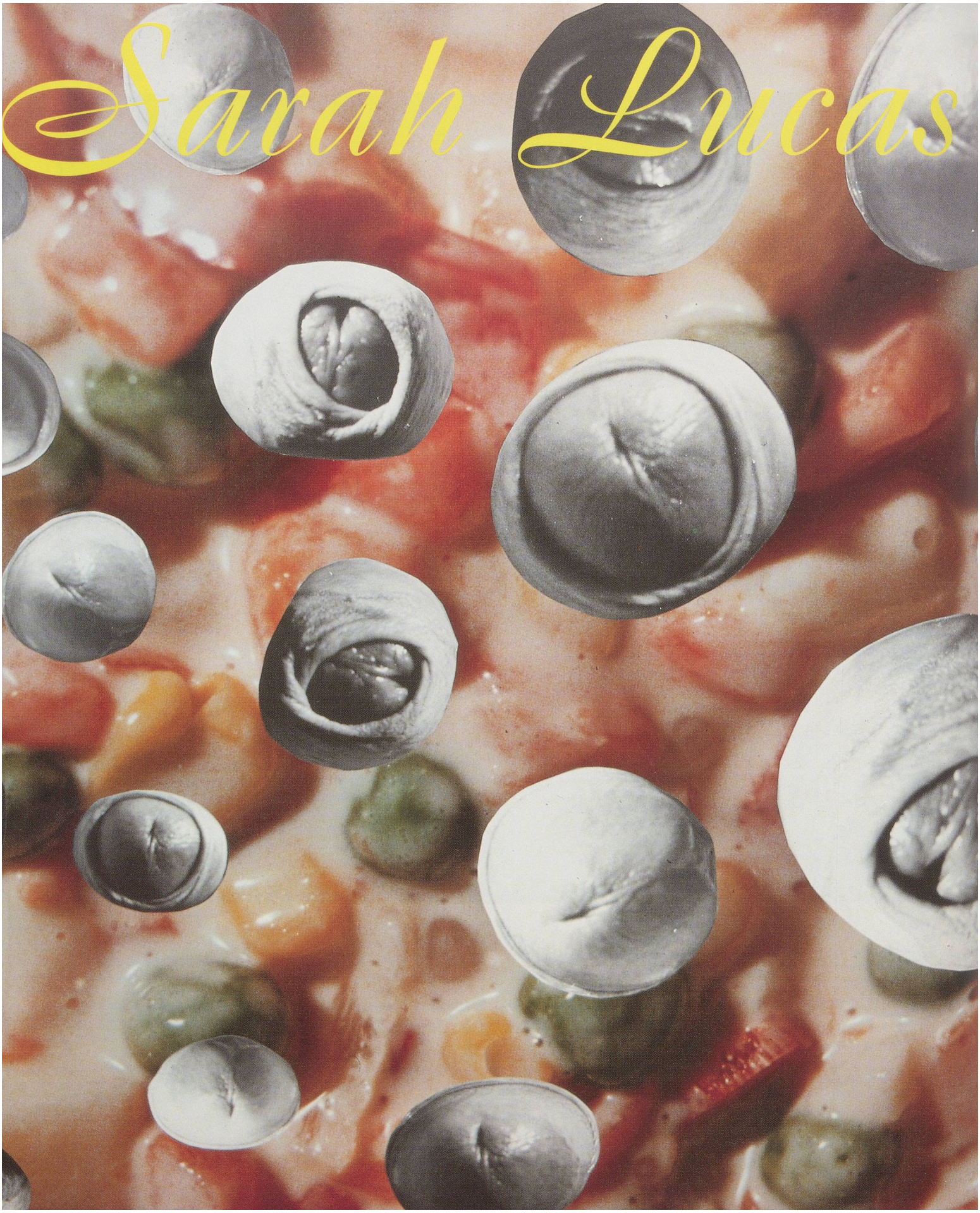
Terms of use

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: 04.02.2026

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

Sarah Lucas



JERRY SALTZ

She Gives as Good as She Gets

SARAH LUCAS, SOUP, 1989, photo collage, approx. 5 x 4" / SUPPE, Photo-Collage, ca. 13 x 10 cm.

Part I.
An Eye for an Eye

Sarah Lucas gives as good as she gets. She's a code-breaker and a ball-buster, a saboteur and a spy. Elegantly in-your-face, Lucas is a smutty, salt-of-the-earth lout whose unequivocal work is raw and loud and startling. It is also efficient and concise. In her art, Lucas doesn't mince words and she doesn't waste them either. She gets quickly to the point—and the point usually has to do with the ways women are viewed in society. In a recent interview Lucas talked about "the continual innuendo," the winks and nudges she gets from men when merely buying a cucumber at the market: essentially, she takes that objectification to the max, pushing it back in society's—and often art history's—face. What's startling about her work is its "maleness," its assumption of the male gaze (or better yet, gawk); she shines an unremitting light on it basically by magnifying the power of its lens. Like in *Apocalypse Now* when Martin Sheen asks a rogue sniper "Do you know who's in charge here?": Lucas is that sniper who, after a long, silent, steely look—as if to say "You're nothing"—simply says "Yeah." Pure Lucas, the answer is artless, bigger than you are, more complicated than you thought, stronger than you, and has you completely sussed. She's an exterminating angel, but a funny one.

A wayzgoose, hootchy-kootchy carnival[1] laughter permeates Lucas's work. If this were the eighties this laughter would be ironic, above-it-all, judgmental and deconstructive. But Lucas (along with a whole bunch of younger artists including Elizabeth Peyton, Jake and Dinos Chapman, Sam Taylor Woods, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo, and Wolfgang Tillmanns) represents a shift in the paradigm; and looking at laughter is a great way to get that shift. Although there's nothing especially ardent about her laughter

JERRY SALTZ is an art critic who lives in New York. His phone number is (212) 505 9004.

because she takes a wonderfully contradictory, ambivalent stance: She is subject and object, actor and spectator. In her world I'm the object, you're the object, he's the object, she's the object. Because her art isn't simply oppositional she is able to finally step outside narrow definitions like "feminist" or "political" art—definitions that have kept art ineffective for so long. The degradation, hilarity and deprivation Lucas depicts is lived by everyone. Her laughter embraces the macabre, the grotesque, the scatological, and the reproductive.

BITCH (1995)—a table outfitted with giant hooter-like melons bulging out of a tight tee shirt and a packet of smoked fish hanging suggestively between the table's legs—objectifies man's crudest desires and woman's greatest fears. If you're a man, it's only the naughty bits, no personality to have to throw out of bed—but then BITCH turns the tables on you: a cold, hard, dead kind of blowup doll much bigger than you. "You want to fuck this thing?" Lucas seems to be asking. "Be my guest."

If you're a woman, your intimate odors and appearance transform into a rank, howling parody—but then BITCH suggests provocatively that perhaps you like your smells and your extrusions, perhaps they turn you on. It is obvious that Lucas is interested in the grotesque and the visceral: the exaggerated, the crude, the excessive; the material life of the body. She's Rabelaisian in this respect. At one point in *The Good Pantagruel,* Rabelais lists 337 words to describe a scrotum including "...musty, mouldy, mildewed, dangling, faded, foul, lumpy, dumpy, stumpy, plaited ball-bag."

For Lucas the body is not politically closed: There's no one right way to view it. She's not about victims and assailants, good guys and bad guys; not so Dickensian. Lucas knows a mask when she sees one—men's sexism, for example—but unlike her eighties counterparts, who view the mask as the image of everything false and inauthentic—of hypocrisy itself—she leapfrogs over this jaded position in order to view the mask (of sexism, say) as one that reveals as well as conceals—one that obviously distorts.

Lucas's works of art may often be jokes but they are never one-liners; they're layered and intersect with obsession, desire, society, and prior forms of art. When Lucas collages photographs of nude women from newspapers into her work she is saying, "This is what it's really like"; hers is an undigested, close-to-the-bone, form of collage, unlike, say, Rosenquist or Wesselman (two obvious predecessors in this regard) who present dollied-up tits-and-ass, finished, formal and endlessly abstracted. Lucas pushes the whole pie back in Pop's face and has a good guffaw doing it. I know that as an American I always secretly wished for girlie pics in our newspapers—now I'm glad we never had them. They talk about the revolutionary power of laughter: This may be it.

Part II.
A Cock and Balls Story

Not only is Sarah Lucas the kind of artist who speaks only when she has something to say—she has no style, per se, only a context that she's created for herself—she makes her art in a medium that has a long tradition of subversion: collage (and assemblage). Collage hasn't exactly been ignored by her contemporaries either: in one way or another collage was the medium of choice in the eighties in the work of artists like Gilbert & George, Julian Schnabel, Sigmar Polke, and David Salle. Their work was, in effect, an amalgam of existing images and materials taken from the world and blended into a whole. Unlike these artists—and this is another one of those paradigm shifts—Lucas doesn't so much build on collage as tear it down. Her work returns collage to the conditions of its origins in Dada and Surrealism, from Hannah Höch, Kurt Schwitters, and John Heartfield to Francis Picabia, who in 1920 nailed a stuffed monkey to a board and titled it PORTRAIT OF CÉZANNE. She takes a little bit from all of them: Schwitters's formal rawness, Heartfield's emotional explicitness and rebus-like images, Höch's feminism "cut with the kitchen knife," the found objects of Duchamp and Man Ray and the devil-may-care attitude of Picabia. Her work is crude, obstreperous, it means to offend (not to blend), and it distorts formal etiquette and

SARAH LUCAS, BITCH, 1995, table, tee-shirt, melons, packet of smoked fish / MISTSTÜCK, Tisch, T-Shirt, Melonen, vakuumverpackter Fisch.

finish—for example, an old, funky-looking mattress, a green cucumber standing erect on it with two oranges resting below; next to this "man," two biggish yellow melons for breasts and an empty bucket for vagina; a sheet of paper is pinned to the mattress on which is scrawled the title of the piece: AU NATUREL.

What Lucas constantly pursues is a hybrid quality, a disjunctive whole where you can still see all the separate parts. She lacerates, and her knife cuts both ways; she positions herself inside—not outside—the work. Here, not there. This isn't an intellectual joke or brainy critique of style or subject matter; her proximity to it is what makes her so much better than a lot of artists who attempt to critique the "male gaze." It's interesting to think of AU NATUREL (1994) in terms of some of Cindy Sherman's recent work involving comestibles or prosthetic body parts in explicit sexual or scatological poses; it gives you some idea of how good Lucas might be. At its best, Lucas's work contains the kind of omnivorous energy of Picasso—you might laugh reading this: Lucas is no Picasso, but some of her pieces play on the crude transforma-

SARAH LUCAS, AU NATUREL, 1994, mattress, water bucket, melons, oranges, cucumber, approx. 33 x 66 x 57" / Matratze, Eimer, Melonen, Orangen, Gurke, ca. 84 x 168 x 145 cm.

tions and abbreviations of the female body that gave Picasso's work such mesmerizing, totemic power.

Once when Lucas was in New York City, she stayed with a friend of mine. The evening she left for London my friend found a marvelous sculpture—two sculptures, really—on her wooden table: a cock and balls. Made out of cardboard, the cock is eight and a half inches long and covered in tiny cut-outs of mouths; the balls, also made of cardboard, are similarly covered with eyes. The mouths on the penis are all lips and teeth and tongue, all smiling (and why wouldn't they be); the balls have eyes so that it seems that they have a life of their own, independent from the cock (a truth that ought to be better known). The cock-and-balls reveals Lucas as the down-to-earth maker of proverbs that she is, e.g. a penis fingered is a penis pleased. A cock covered with mouths is a happy cock. Balls with eyes have a mind of their own... and so on. Here, an irresistible comparison arises to Louise Bourgeois's savagely humorous FILLETTE—a two-foot latex phallus that she called her "doll." FILLETTE, however, differs in a number of crucial ways from Lucas's playful offering: It is titled, therefore "serious"; it is a traditional piece of sculpture: it looks like sculpture, it acts like sculpture, it is weighty, clublike. Lucas's piece is a gift and therefore somewhat unnameable, less like art, more to do with a ritualistic potlatch logic. Compared to FILLETTE, Lucas's penis is small and delicate, fragile and toylike; it's more like a rattle or a piñata than a battle axe. You hold Lucas's lovingly handmade dick in your hands and you are enamored of it, you finger it and think about Lucas fingering it, fashioning it just so—and suddenly an erotic void opens up before you.

Postscript. A Portrait of Love

Courtney Love's advice to her young daughter Frances Bean was, "You are the first of your generation; forget everything that came before you."[2] Lucas seems to be following that advice. Instead of stepping outside the world in order to show you how wrong everything is, how pictures lie, how smart she is, she isn't asking permission from the generation before, she's not trying to find a place; she banks on love, burns with it, really: love, laughter, anger, and ambivalence. In a touchingly honest portrait, Lucas depicts her pal Tracey Emin (TRACEY EMIN, 1994). Picturing a fellow practitioner of her own generation and gender; someone who looks straight at you, who laughs in the portrait the way Lucas laughs in her art: openly and without shame; who is herself (a hero, maybe) in spite of it all; who aspires to greatness, and who, like Lucas and the other artists of her generation, is "the first of her generation."

1) For a rich explanation of the carnivalesque, see Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World.* First published 1965. English translation by Hélène Iswolsky (Bloomington: Indiana University Press, 1984).
2) Courtney Love is the lead singer of the grunge-punk group "Hole."

SARAH LUCAS, TWO FRIED EGGS AND A KEBAB, 1992, fried eggs, large doner kebab, table, and photograph on cardboard / ZWEI SPIEGELEIER UND EIN KEBAB, Spiegeleier, grosses Döner Kebab, Tisch und eine auf Karton aufgezogene Photographie.

JERRY SALTZ

Sie zahlt kräftig heim

Teil I.
Auge um Auge

Sarah Lucas zahlt kräftig heim. Sie ist eine Code-Brecherin, eine Spielverderberin, eine Saboteurin und eine Spionin; Lucas ist eine dreckige Göre ersten Ranges, deren unzweideutiges Werk roh, laut und schockierend ist. Es ist aber auch aussagekräftig und prägnant. In ihrer Kunst nimmt Lucas kein Blatt vor den Mund, sie macht aber auch nicht viele Worte. Sie kommt schnell auf den Punkt – und der hat in der Regel mit der Art und Weise zu tun, wie Frauen in der Gesellschaft gesehen und gezeigt werden. In einem kürzlich geführten Interview sprach sie von «den ständigen Anspielungen», der heimlichen Anmache durch Männer, wenn sie bloss auf dem Markt eine Gurke einkauft. Im Grunde greift sie dieses «Zum-Objekt-degradiert-Werden» auf, treibt es auf die Spitze und schleudert es der Gesellschaft – und oft auch der Kunstgeschichte – wieder ins Gesicht. Das Überraschende an ihrem Werk ist das «Männliche», das Annehmen des männlichen Blicks (besser noch: Gaffens). Sie wirft ein unbarmherziges Licht auf diesen Blick, indem sie einfach noch genauer hinschaut und noch näher rangeht. Es ist wie in *Apocalypse Now,* als Martin Sheen einen streunenden Heckenschützen fragt «Wissen Sie, wer hier zuständig ist?» Lucas ist wie dieser Heckenschütze, der nach einem langen, stillen und stahlharten Blick – als wolle er sagen: «Wer bist du überhaupt?» – schlicht sagt: «Ja». Das ist ganz Lucas – die Antwort ist schlicht überfordernd, komplizierter als erwartet, einfach überwältigend und hat uns vollkommen durchschaut. Sarah Lucas ist ein vernichtender Engel, aber einer mit Humor.

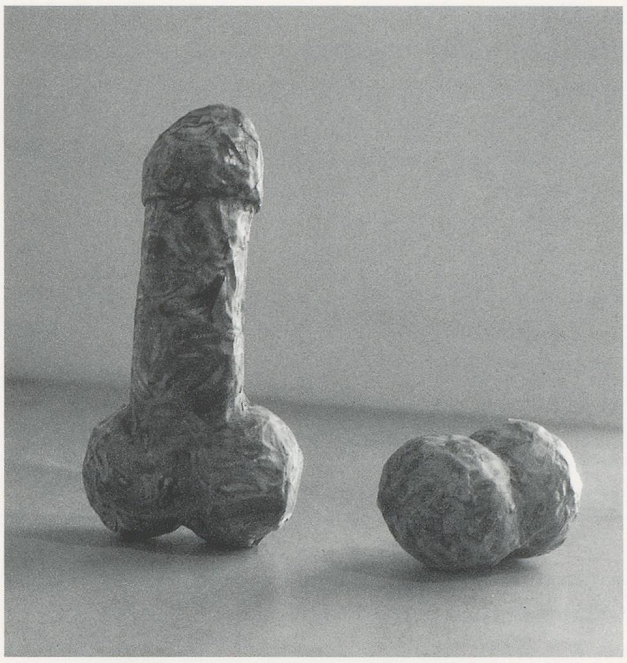
Ein schallendes, markerschütterndes Karnevalslachen[1)] durchdringt das Werk von Sarah Lucas. Wären wir in den 80er Jahren, wäre dieses Lachen vor allem ironisch, es stünde über allem, wäre verurteilend und dekonstruktiv. Aber Lucas (zusammen mit einer ganzen Gruppe junger Künstler wie Elizabeth Peyton, Jake und Dinos Chapman, Sam Taylor Woods, Rirkrit Tiravanija, Jorge Pardo und Wolfgang Tillmans) steht für einen Paradigmenwechsel; und die Betrachtung des Lachens ist eine ausgezeichnete Möglichkeit, diesen Wechsel zu verstehen. Dennoch

JERRY SALTZ ist Kunstkritiker und lebt in New York. Seine Telephonnummer ist 212-505 90 04.

ist keine besondere Heftigkeit in ihrem Lachen, weil sie eine wunderbar widersprüchliche, ambivalente Haltung einnimmt. Sie ist Subjekt und Objekt, Schauspielerin und Zuschauerin zugleich. In ihrer Welt bin ich das Objekt, bist du das Objekt, ist er das Objekt, ist sie das Objekt. Da ihre Kunst nicht einfach oppositionell ist, kann sie aus engen Definitionen wie «feministisch» oder «politisch» heraustreten – Definitionen, die die Kunst so lange in ihrer Wirkung stumpf gemacht haben. Die Erniedrigung, Heiterkeit und Entbehrung, die Lucas schildert, wird von jedem erlebt. Ihr Lachen umfasst das Makabre, das Groteske, das Skatologische und das Reproduktive der menschlichen Existenz.

BITCH (Miststück, 1995) – ein Tisch, garniert mit aus einem engen T-Shirt quellenden Melonen und einem suggestiv zwischen zwei Tischbeinen hängenden, geräucherten Fisch – führt uns krudeste Männerphantasien und elementare Frauenängste vor Augen. Einem Mann erscheint das zunächst nur etwas dreist, es geht ihm nicht bis unter die Haut oder die Bettdecke – bis BITCH plötzlich den Spiess umdreht und ihm ihr anderes Gesicht zeigt: kalt, hart, tot, eine Art aufblasbare Gummipuppe und viel grösser als er. «Du willst dieses scheussliche Ding ficken?» scheint Lucas zu fragen. «Nur zu, tu dir keinen Zwang an!» Eine Frau dagegen erkennt sofort die vulgäre, grelle Parodie auf das Aussehen und den Geruch ihres Geschlechts – auf den zweiten Blick legt BITCH der Betrachterin dann aber den provokativen Gedanken nahe, dass ihr diese Gerüche und Rundungen vielleicht ganz lieb sein könnten, vielleicht bringen sie sie sogar ins Schwelgen und machen sie scharf? Offensichtlich hat Lucas es auf das Groteske und Viszerale abgesehen: das auf die Spitze Getriebene, Primitive, Exzessive; das betont Körperliche des Leibes. In dieser Hinsicht ist sie Rabelais durchaus verwandt. An einer Stelle in *Gargantua und Pantagruel* reiht Rabelais 337 Wörter aneinander, um einen Hodensack zu beschreiben, unter anderen: «...muffiger, schimmliger, verpilzter, baumelnder, verblühter, stinkiger, plumper, pummeliger, stummeliger, faltiger Eiersack».

Für Lucas ist der Körper nicht politisch eingegrenzt: Es gibt nicht die eine, richtige Art, ihn zu betrachten. Ihr geht es nicht um Opfer und Täter,



SARAH LUCAS, NOT TITLED, 1993, papier mâché, approx. 8" high / NICHT BETITELT, Papiermaché, ca. 20 cm hoch.

gute und böse Typen, sie hat nicht dieses Dickenssche. Lucas erkennt eine Maske, wenn sie eine sieht – männlichen Sexismus zum Beispiel; aber anders als ihre Kollegen aus den 80er Jahren, die die Maske als das Bild alles Falschen, Unauthentischen – ja der Heuchelei selbst – sehen, macht sie einen Bocksprung über diese stumpfgewordene Auffassung hinweg, um die Maske (des Sexismus) als eine zu betrachten, die sowohl enthüllt als auch verbirgt, jedenfalls aber eindeutig verzerrt.

Die Kunstwerke von Sarah Lucas sind oft witzig, aber es sind niemals reine Pointen. Sie sind vielschichtig und haben mit Dingen wie Besessenheit, Sehnsucht, Gesellschaft und früheren Formen der Kunst zu tun. Wenn Lucas Photos nackter Frauen aus Zeitungen in ihren Collagen verarbeitet, sagt sie: «Genauso ist es wirklich.» Ihre Form der Collage ist unverdaut, unanständig, anders als etwa bei Rosenquist oder Wesselman (zwei offensichtlichen Vorgängern in dieser Hinsicht), die herausgeputzte Titten und Ärsche darstellen – vollendet, formal und unendlich abstrahiert. Lucas schleudert dem Pop seinen ganzen Zuckerguss ins Gesicht und lacht sich

dabei kaputt. Ich weiss, dass ich mir als Amerikaner insgeheim immer Photos von nackten Mädchen in unseren Zeitungen gewünscht habe. Jetzt bin ich froh, dass es nie welche gab. Man spricht von der revolutionären Kraft des Lachens – dies könnte sie sein.

Teil II. Eine Schwanz-und-Eier-Geschichte

Sarah Lucas ist die Art Künstlerin, die nur redet, wenn sie etwas zu sagen hat. Sie hat keinen Stil per se, nur einen Kontext, den sie sich selbst geschaffen hat. Sie macht Kunst mit einem Medium, das eine lange subversive Tradition hat – Collage (und Assemblage). Die Collage wurde auch von ihren Zeitgenossen nicht gerade ignoriert. Auf die eine oder andere Weise war die Collage in den 80er Jahren auch das bevorzugte Medium von Künstlern wie Gilbert & George, Julian Schnabel, Sigmar Polke und David Salle. Ihre Arbeit war in der Tat ein Gemisch aus existierenden Bildern und Materialien, die der Welt entnommen und zu einem Ganzen verschmolzen wurden. Anders als diese Künstler – und das ist ein weiterer Paradigmenwechsel – baut Lucas weniger auf der Collage auf, als dass sie sie demontiert. Ihre Arbeit führt die Collage zu den Bedingungen ihrer Ursprünge zurück – im Dada und Surrealismus von Hannah Höch, Kurt Schwitters und John Heartfield bis hin zu Francis Picabia, der 1920 einen Stoffaffen auf ein Brett nagelte und ihm den Titel PORTRÄT VON CÉZANNE gab. Lucas nimmt von allen etwas: die formale Roheit von Schwitters, die emotionale Deutlichkeit und Rebus-artigen Bilder von Heartfield, den Feminismus von Höch «mit dem Küchenmesser geschnitten», das *objet trouvé* von Duchamp und Man Ray und die Hol's-der-Teufel-Einstellung von Picabia. Ihre Arbeit ist derb und aufmüpfig, sie will vor den Kopf stossen (nicht harmonisieren), und sie verhöhnt jede formale Etikette und Perfektion. So zum Beispiel mit einer alten, muffig aussehenden Matratze, auf der erigiert eine grüne Gurke steht, mit zwei daneben liegenden Apfelsinen. Neben diesem «Mann» zwei grosse gelbe Melonen für die Brüste und ein leerer Eimer für die Vagina. Auf die Matratze ist ein Blatt Papier geheftet, auf das der Titel des Werkes gekritzelt ist: AU NATUREL.

Was Sarah Lucas ständig anstrebt, ist eine hybride Qualität, ein loses Ganzes, in dem alle einzelnen Teile noch erkennbar sind. Sie schlitzt auf, und ihr Messer schneidet in beide Richtungen. Sie sieht sich selbst innerhalb des Werks – nicht ausserhalb. Hier, nicht dort. Das ist kein intellektueller Scherz oder eine gescheite Kritik von Stil oder Inhalt. Und diese Nähe zum Werk ist genau das, was sie so viel besser macht als viele Künstler, die versuchen, den «männlichen Blick» zu kritisieren. Es ist interessant, AU NATUREL (1994) auf dem Hintergrund einiger jüngerer Werke von Cindy Sherman zu betrachten, in denen Nahrungsmittel oder prothetische Körperteile in explizit sexuellen oder skatologischen Posen verwendet werden. Das vermittelt eine Vorstellung davon, wie gut Lucas sein könnte. In den besten Arbeiten hat das Werk von Lucas die alles verschlingende Energie eines Picasso. Man mag über eine solche Aussage lachen; Lucas ist kein Picasso, aber einige ihrer Arbeiten spielen mit den rohen Transformationen und Reduktionen des weiblichen Körpers, die Picassos Werk seine hypnotisierende, totemistische Kraft verliehen.

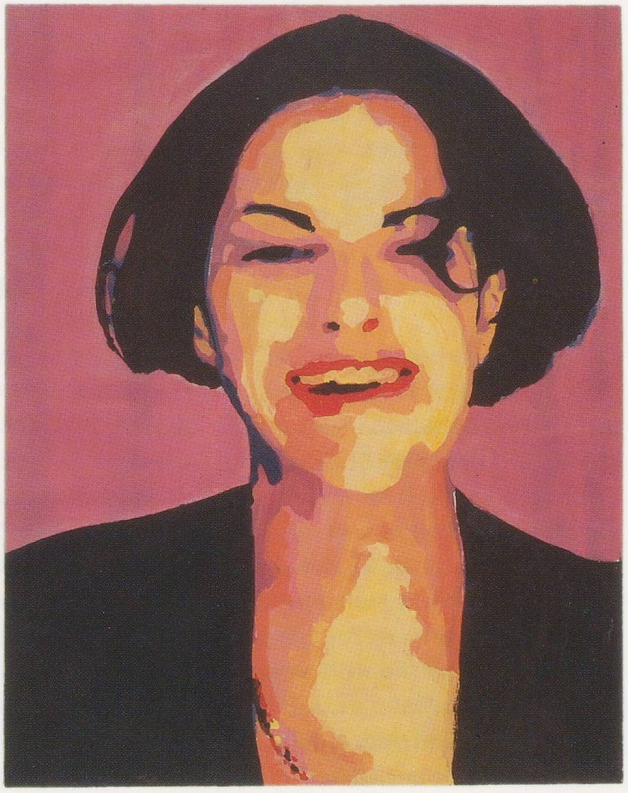
Als Sarah Lucas einmal in New York City war, wohnte sie bei einer Freundin von mir. An dem Abend, als sie nach London abreiste, fand meine Freundin eine wunderbare Skulptur – eigentlich zwei Skulpturen – auf ihrem Holztisch: einen Schwanz und Eier. Der Schwanz, aus Karton, ist rund 22 Zentimeter lang und mit lauter kleinen, aus Papier ausgeschnittenen Mündern übersät; die Hoden, ebenfalls aus Karton, sind in der gleichen Art mit Augen versehen. Die Münder auf dem Penis bestehen aus Lippen, Zähnen und Zunge, und sie lächeln alle (warum sollten sie auch nicht); die Hoden haben Augen, so dass es scheint, als hätten sie ein vom Schwanz unabhängiges Eigenleben (eine Wahrheit, die weiter verbreitet werden sollte). Diese

Schwanz-und-Eier-Geschichte zeigt Lucas' nüchterne Sprichwörtlichkeit, man denke etwa an englische Ausdrücke wie: *a penis fingered is a penis pleased; a cock covered in mouths is a happy cock; balls with eyes have a mind of their own* (ein befühlter Penis ist ein erfreuter Penis, ein in Mündern versteckter Schwanz ist ein glücklicher Schwanz, Eier mit Augen sind eigenwillig) usw. Unwiderstehlich drängt sich hier der Vergleich zum drastischen Humor von Louise Bourgeois' FILLETTE auf – eines 60 Zentimeter langen Latex-Phallus, den sie ihre «Puppe» nannte. FILLETTE unterscheidet sich jedoch in einigen wesentlichen Punkten von Lucas' spielerischem Angebot. Es hat einen Werktitel, ist also «seriös». Es ist eine traditionelle Skulptur: es schaut aus wie eine Skulptur, es wirkt wie eine Skulptur, es ist schwer und knüppelartig. Lucas' Arbeit ist ein Geschenk und daher nicht eigentlich benennbar, es untersteht weniger der Logik der Kunst als jener einer rituellen Gabenverteilung. Verglichen mit FILLETTE ist Lucas' Penis klein, fein, verletzlich und hat etwas von einem Spielzeug; er gleicht eher einer Rassel oder einem Tannzapfen als einer Streitaxt. Man hält Lucas' liebevoll gefertigten Schwanz in Händen und ist bezaubert, man befühlt ihn und stellt sich vor, wie Lucas ihn gehalten haben muss, um ihn gerade so herzurichten – und plötzlich tut sich ein erotischer Abgrund auf.

Nachtrag. Ein Porträt

Ein Rat von Courtney Love[2] an ihre junge Tochter Frances Bean lautete: «Du bist die erste deiner Generation. Vergiss alles, was vor dir war.» Lucas scheint diesem Rat zu folgen. Statt aus der Welt herauszutreten, um uns zu zeigen, wie falsch alles ist, wie die Bilder lügen, wie schlau sie ist, fragt sie die frühere Generation gar nicht um Erlaubnis bzw. versucht gar nicht, sich in ein Verhältnis zu ihr zu setzen, sondern sie baut auf Liebe, brennt mit ihr, wirklich – in Liebe, Lachen, Zorn und Ambivalenz. In einem bestechend ehrlichen Porträt, TRACEY EMIN (1994), stellt Lucas ihre Freundin dar. Sie zeichnet das Bild einer Künstlerkollegin ihrer eigenen Generation und ihres Geschlechts, einen Menschen, der einem gerade in die Augen schaut, der in dem Porträt so lacht, wie Sarah Lucas in ihrer Kunst lacht: offen und ohne Scham, eine Frau, die trotz allem sie selbst ist (vielleicht sogar eine Heldin), die nach Grossem strebt und die – wie Sarah Lucas und die anderen Künstler ihrer Generation – «die erste ihrer Generation ist».

(Übersetzung: Gerhard Frechen)

1) Eine aufschlussreiche Untersuchung des Karnevalesken liefert Michail Bachtin in *Rabelais und seine Welt: Volkskultur als Gegenkultur*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1987.
2) Courtney Love ist die Leadsängerin der Grunge-Punk-Gruppe «Hole».

SARAH LUCAS, TRACEY EMIN, 1994, acrylic on board, 20 x 16" / Acryl auf Malkarton, 51 x 41 cm.