

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 : the fine line between this and that = der schmale Grat zwischen diesem und jenem

Autor: Schorr, Collier / Nansen

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680885>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 17.05.2025

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

The Fine Line Between This and That

COLLIER SCHORR

– ARE YOU CREATING AN IDEALISED IMAGE OF YOURSELF,
HOW YOU'D REALLY LIKE TO BE?
– IT IS A POSITIVE VIEW OF MYSELF AND IN THAT WAY IT DOES BECOME
ANOTHER KIND OF FICTION.¹⁾

In 1995, after two years of legal battles, Shannon Faulkner became the first female cadet to enter the Citadel, a military academy in the heart of South Carolina. To celebrate her “enlistment,” *The Herald Tribune* ran a stark photograph of the newest cadet marching, chin up and tightfisted, in a phalanx of four young men. Faulkner won—along with the right to attend the all-male academy—the right not to cut her hair. While she was more than eager to embrace the military life of boy soldiers, Faulkner did not want to part with that part of her body which signified her sex: her long hair. At first I must say I was disappointed. Although she was playing out a very particular fantasy of mine, she was not playing it exactly the way I had wished. Later, a few months after she quit the Citadel, I looked back at the photograph of five solemn heads and realized that she had tried to overhaul the image of the cadet instead of replicating it. To cut her hair would have sent the resounding visual signal that one needed to take possession of male posture in order to break (into) male-dominated structures.

THE GARDEN The swell of quarantine which surrounded Shannon Faulkner in that photograph and the telltale trickle of braid running down her neck reminded me of an ad for a Sarah Lucas show at White Cube in London. Lucas's long hair and standstill swagger in tandem are as disconcerting as Faulkner's transgressive braid. The butch pose was

COLLIER SCHORR is an artist and writer who lives in New York City and Schwäbisch Gmünd, Germany. She is American editor of *Frieze*.

Photography of Sarah Lucas used for the advertisement of her 1994 exhibition at the White Cube Gallery, London /
Photographie von Sarah Lucas, welche als Anzeige für die Ausstellung der Künstlerin in der White Cube Gallery in London, 1994, verwendet wurde.



outstanding, but the long hair interrupted one possible fantasy and replaced it with a kinky straight edge. The addition of a laundry line blowing women's underwear further countermanded what has been the artist's portrayal of an apathetic and comic ambiguity—as if just when we thought she wasn't one, she said she was. Although firmly rooted in a recognizably feminist polemic, Lucas shuns verbal or visual confession—a hallmark of American nineties art—and bypasses any affiliation in favor of a nonpartisan and almost entrepreneurial approach. Her self-portraits present an unaligned spook floating on the periphery of gender warfare, but the thrust, the contained rowdy sneer, comes from a legacy of class distinction, one that is rarely articulated by a (white) American art that has embraced "cause" as the ideal platform. With her severe Anglo-gentile face and ultra-manly countenance, the rolling woods of an anchorite or hillbilly and the breezy flutter of intimate apparel behind her, the sound track of *Deliverance* isn't hard to conjure up. And while the tin pluck of a banjo is pure Americana to Lucas's undeniable Britishness, the danger, self-preservation and economic disparity that made up James Dickey's mountain masterpiece nevertheless come to a slow boil in her work. Transpose the turfs in Dickey's psychosocial fable, and it is Lucas coming at—instead of from—a position of privilege: the proverbial poke to Ned Beatty's pig. Instead of Burt Reynolds rafting deeper into the white-trash abyss, it is Lucas, sully up the pristine spaces of the gallery with measured doses of finesse. The ad—one of a series of self-portraits—looks more like a continuity shot for a movie than publicity for an exhibition. It is another opportunity for Lucas to up the legend ante by manufacturing an antidote to a spate of conflicting normative ideas.

THE HAIR It is always tempting to turn art works into self-portraits, to claim for them a total representation of their maker. "Once you make an object, then it has a life of its own. You could think that the person in the self-portraits is who I really am, but I don't think they're really like me. They're less like me than the sculpture. I don't stand around the whole time with my hand on my chin looking tough and surly."²⁾ One of Lucas's first "self-portraits," then, was a small cast of her middle finger. The finger, which offers up the universal fuck-you, is divorced and disassociated from face, tits, and bush. While the author of the crude statement is ultimately Lucas, the gesture is tossed anonymously, so its sentiment is appraised solely on the merit of its baseness. As a result, the contrariness, the adverse posturing of the character "Sarah Lucas," targets everyone and any authority, sending the clear message that there are no alliances in the gallery.

If the majority of her sculptural works are designed as momentarily abandoned sites of activity, of movements mapped out by the careful scatter of signifying objects, then perhaps she, too, as a figure within this world, is in a state of flux. Taking into account the unavoidable desire to

SARAH LUCAS, RECEPTACLE OF
LURID THINGS, 1991,
wax and pink pigment /
GEFÄSS SCHAUDERHAFTER DINGE,
Wachs und rosa Farbe.



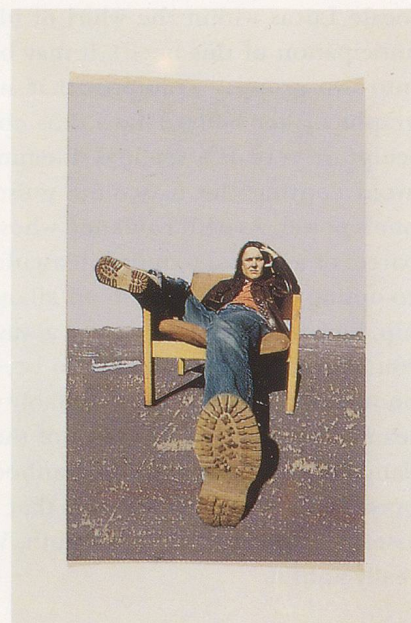
locate Lucas within the whirl of identities her work harvests (and her anticipation of this need), it may be helpful to divide her self-portraits into two groups: sculptures that suggest or ape the body, and photographs of her body. That Lucas chooses to bind herself closely to her sculpture reveals a seminal dilemma of female representation—how to avoid copying the masculine guise en route to defining or asserting one's power. As with Faulkner, whose refusal to cut her hair was part and parcel of a refusal to mimic masculinity, Lucas is wary and stops short of co-opting and investing in an all-out male drag. So her pose—hand on hip, fuck-you-in-the-fist—must always return to being a pose. If you think you are the person you want to be, then you become this person. If you photograph that person, inevitably you see the seams. But for Lucas, the seams are okay. The presence of the long hair or the name “Sarah,” the dangling apparition of womanhood in the form of cleverly placed brassieres, all the little proofs that she is not what she appears work to assert a perfect blending of truth. What you want is what you get, if you really want it.

THE PIN-UPS By photographing herself as a small slew of almost identical characters, Lucas—like Matthew Barney and Jack Kerouac—mines the territory of playing oneself, of casting oneself as the hero and the drama in the action adventure. One photograph seems to spawn the next, only minutely different. Because this performance is so subtle and the stylistic changes are kept to a minimum, one gets lost in a miasma of artist's aura and artist's intent. What is outside is deeper undercover. Writing about cultural appropriation and race, Coco Fusco broadsides the white assumption that “desire for the Other is in itself a way of eliminating racial inequality.”³⁾ While I risk “taking” the politics of race to discuss those of sex, I would offer that Lucas presents a desire to be male and that that desire is carefully monitored and checked by the ironic lad sneer she doubles and throws out.

Sarah Lucas must be on top so as not to be on the bottom. Through the photographic self-portraits she has devised a low-grade surveillance illusion. While touring through her bleak, blown-up models of heterosociality, the sensation of being observed by the artist is unavoidable; the alliances she choreographs appear to be heterosexual in nature (a hot dog and a pair of melons, the international code for cock and tits), but they embody the same ambisexual potential that the photographed Lucas exudes. In shows featuring sculptures and photographs, collages or paintings of herself, her body is simultaneously guarded and stripped. Are the melons Lucas's unveiled breasts? Is the cucumber the male Other or is it the symbol of an apparatus that functions as a penis? Her unaltered image, swaddled in scarf and leather, plays at something covert, almost sinister. Slowly, a dozen pairs of folded arms become Lucas's plaster grasp, and a set of rude, waxy lips—hung high and smoking a butt—becomes her grin, raining down a satiric gob of spit.

THE BOOTS Each gesture, severed from gender, rescues the body from the sieve of essentialism. If cucumbers are cocks and honeydews are drag falsies and marrows⁴⁾ are dildos and Lucas has the long hair of a straight boy, then perhaps every figure she crafts is itself a collage. Lucas may not be dissecting bodies in order to purge them of assignment, but rather to assemble a subject flush with every possibility. A pair of boots resonating with stadium aggro is outfitted à la *Cleopatra Jones* with razor blades which peek out between sole and tread. The blades and boots syncretize to form an eerie sexual dyad. Like the spill of produce on a sagging mattress, who is to say who is who. Meld the faux glower of synthetic testosterone displayed in the photographs with BITCH (1995)—a kitchen table outfitted with melons and smoked fish—and you get one big Puss-in-Boots: lewdness in love with itself.

THE 8 x 10 GLOSSY Now she wears her pin-straight, plain brown hair like a David Cassidy centerfold, the clean, greasy-mechanic beauty of a young Jeff Bridges from *Hard Driver*; or any number of gas station jockeys with girly long hair and no-name jeans. While Lucas had previously presented a very specific heterosexual butch posture—backed by the paradigmatic produce pairings—this picture is her crossover. Lucas borrows gender deconstruction—the sacred intellectual estate of homosexual theorists—to move heterosexuality and a critique of it into the foreground. While heterosexuality is about as prevalent as air, rereading it through homosexuality is the next logical step in the recycling circle-jerk of identity politics. The tits, of course, are important to mention: that lovely and unexpected swell which creeps across the bottom of the page. Like a fringe teen idol from a forgotten t.v. show, this Lucas, studied cool with a long-ashed cigarette hanging and a furrow in her brow, pretty as a boy, begins to pose as the object of the gaze rather than its commander. Lucas's model accesses homosexuality to create a distance between her and conventional inscription. While she passes as gay—or may be perceived as not straight—risking cries of ideological colonization, she presides over and resides in a hotbed of heterosexual disconcertment.⁵⁾ It is her visual adoption of this postmodern play of surfaces which allows Lucas to dislodge opposite sex relationships from the complacent slumber of un-Otherness.



SARAH LUCAS, SELF-PORTRAITS,
1994, photo collage and paint on cardboard,
approx. 4 x 6¼" / SELBSTPORTRÄTS,
Photo-Collage und Farbe auf Karton,
ca. 10 x 16 cm.

1) Carl Freedman, "A Nod's as Good as a Wink," *Frieze*, Summer 1994.

2) Ibid.

3) Coco Fusco, *English Is Broken Here* (New York: The New Press, 1995), p. 68.

4) A marrow is a large zucchini.

5) In "Who's Doin' the Twist" from *English Is Broken Here*, Fusco writes, "The current moves within gender studies to present passing and drag as psychosymbolically interdependent modes of appropriation might be reviewed in light of the ongoing insistence among white scholars on forging equivalence among different forms of marginality by abstracting examples from their specific contexts." (p. 71) "Where gender studies is beholden to those of race, now straight studies can suck on Homosexuality. Appropriation is contagious."



Der schmale Grat zwischen diesem und jenem

COLLIER SCHORR

– ENTWIRFST DU EIN IDEALISIERTES BILD VON DIR,
SO WIE DU WIRKLICH SEIN MÖCHTEST?
– ES IST EIN POSITIVES SELBSTBILD, UND INSOERN WIRD
ES TATSÄCHLICH ZU EINER ART FIKTION.¹⁾

Nach zweijährigem Rechtsstreit wurde Shannon Faulkner 1994 als erste Frau in *The Citadel* aufgenommen, einer Militärakademie im Herzen von South Carolina. Zur Feier ihrer Aufnahme veröffentlichte *The Herald Tribune* ein eindruckliches Photo, das die frischgebackene Kadettin zeigt, wie sie Seite an Seite mit vier jungen Männern marschiert, Nase hoch und Hände an der Hosennaht. Neben dem Recht, eine ausschliesslich von Männern beherrschte Akademie zu besuchen, erstritt Faulkner auch das Zugeständnis, weiterhin lange Haare tragen zu dürfen. Zwar war sie überaus erpicht darauf, das militärische Leben der männlichen Soldaten zu teilen, aber von ihrem Haar, als einem Symbol ihrer Weiblichkeit, wollte sie sich nicht trennen. Ich muss zugeben, zunächst war ich enttäuscht. Sie lebte zwar eine Phantasie aus, die ziemlich genau der meinen entspricht, aber sie tat es nicht so, wie ich es mir gewünscht hätte. Als ich, ein paar Monate nachdem sie den Dienst in *The Citadel* quittiert hatte, das Photo mit den fünf feierlich-ernsten Gesichtern noch einmal ansah, begriff ich, dass sie versucht hatte, das Bild des Kadetten zu erweitern, anstatt es zu kopieren. Wenn sie ihre Haare abgeschnitten hätte, wäre dies ein nachhaltiger optischer Hinweis darauf gewesen, dass man eine männliche Gestalt annehmen muss, um in männlich dominierte Strukturen ein- bzw. diese aufzubrechen.

COLLIER SCHORR ist bildende Künstlerin und Amerika-Redaktorin des Magazins *Frieze*. Sie lebt in New York und Schwäbisch Gmünd.

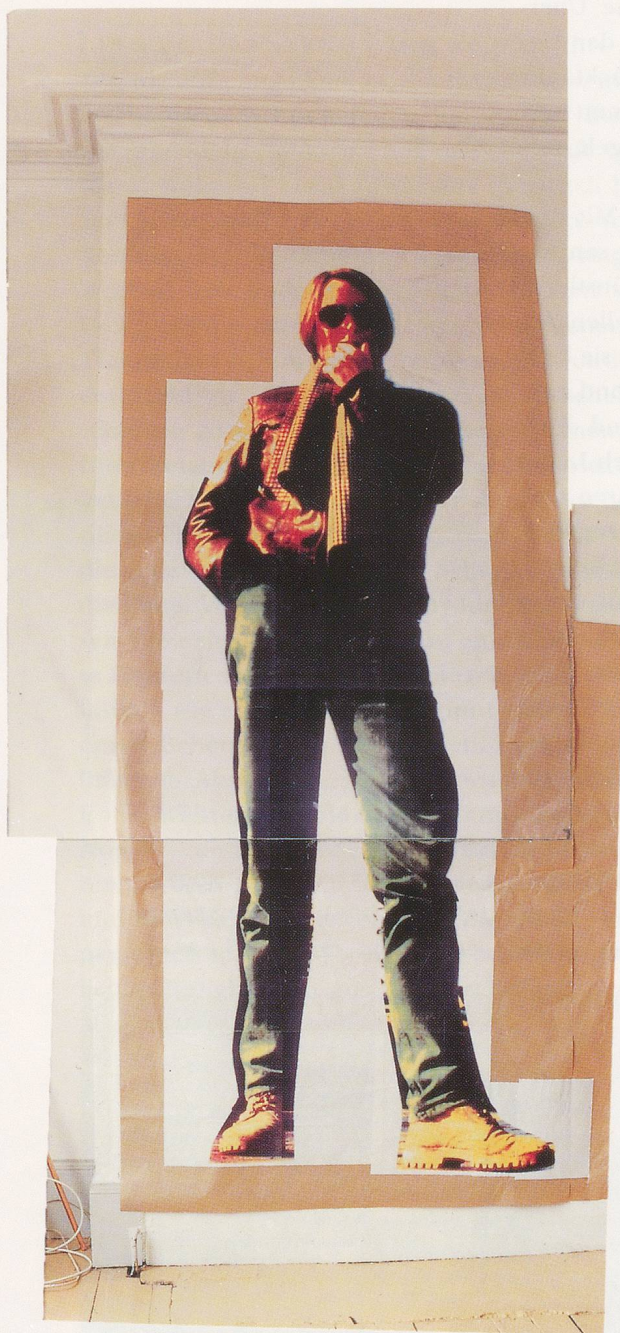
DER GARTEN Die Aura der Isolation, die Shannon Faulkner in diesem Photo umgab, und der verräterische Zopf in ihrem Nacken erinnerten mich an die Anzeige einer Sarah-Lucas-Ausstellung im Londoner *White Cube*. Lucas' langes Haar wirkt in Verbindung mit ihrer strammen Haltung ebenso irritierend wie Faulkners regelwidriger Zopf. Die flegelhafte männliche Pose sticht ins Auge, doch die langen Haare kommen der naheliegenden Schlussfolgerung in die Quere und setzen einen unverblümt spleenigen Akzent. Ausserdem unterläuft eine Wäscheleine mit weiblicher Unterwäsche im Hintergrund diese Darstellung einer ebenso hilflosen wie komischen Ambiguität, so als sage sie gerade in dem Augenblick, als wir denken, sie sei keine: «Und ich bin doch eine!» Obwohl Lucas tief verwurzelt ist in einer unverkennbar feministischen Polemik, meidet sie doch jedes verbale oder visuelle Bekenntnis – das für die amerikanische Kunst der 90er Jahre typisch wäre – und verwirft jedweden Schulterschluss zugunsten eines unparteilichen, ja fast geschäftsmässigen Zugriffs. Ihre Selbstporträts zeigen ein eigenwilliges Gespenst, das am Rande des Geschlechterkrieges schwebt; doch die herausfordernde Pose und das verhaltene Grinsen wurzeln im Vermächtnis einer Klassentrennung, die in der (weissen) amerikanischen Kunst selten thematisiert wird, zumal diese sich idealistischerweise gern «der Sache» verschreibt. Aber bei diesem strengen, englisch-nichtjüdischen Gesicht und der ultramännlichen Haltung, vor dem Hintergrund der – eher zu einem Eremiten oder einer Landpomeranze passenden – üppigen Vegetation und der in der Luft flatternden Intimwäsche, ist der Soundtrack von *Deliverance* nicht mehr weit. Und auch wenn der blecherne Klang eines Banjos angesichts Lucas' unleugbarer *Britishness* der pure Amerikanismus ist, erreicht jene Mischung aus Gefahr, Selbsterhaltung und ökonomischer Disparität, die James Dickeys Berg-Meisterwerk ausmacht, in ihrer Arbeit langsam, aber sicher den Siedepunkt. Man braucht nur den Grasboden in Dickeys psychosoziales Märchen zu transponieren, und schon kommt Lucas in eine privilegierte Situation hinein, statt aus ihr heraus. Statt dass Burt Reynolds uns immer tiefer in den Abgrund weissen Abschaums hineinrudert, macht sich Sarah Lucas daran, makellose Galerieräume mit sorgfältig dosierter Raffinesse zu besudeln. Das Photo aus der Anzeige, das zu einer Serie von Selbstporträts gehört, gleicht eher einem Film-Still als einem Werbephoto für eine Ausstellung. Für Lucas ist dies eine willkommene Gelegenheit, den sagenhaften Einsatz nochmals zu erhöhen, indem sie mitten in der herrschenden Flut widerstreitender normativer Vorstellungen ein Gegengift mischt.

DAS HAAR Die Versuchung besteht immer, Kunstwerke als Selbstporträts zu verstehen und in ihnen das vollständige Abbild ihres Schöpfers zu suchen. «Wenn man ein Objekt herstellt, bekommt es ein Eigenleben. Man könnte denken, die Person in den Selbstporträts sei tatsächlich ich, aber ich glaube nicht, dass das stimmt. Sie haben weni-

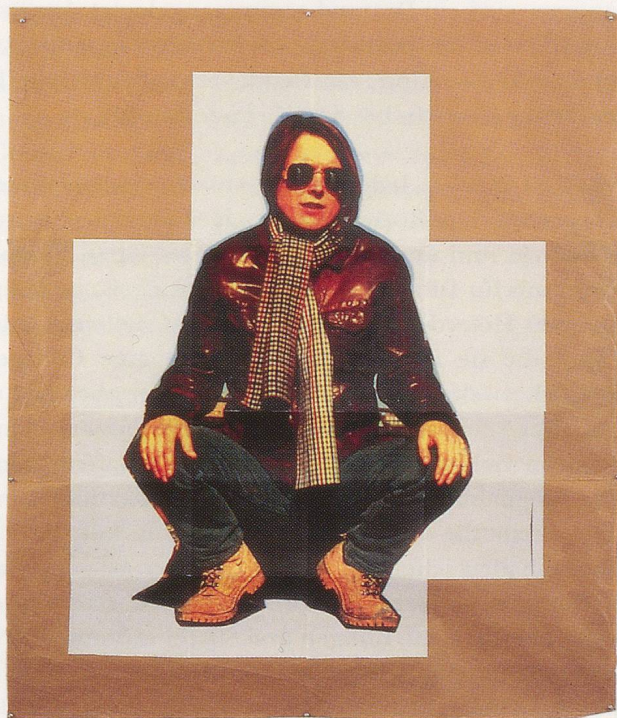
ger Ähnlichkeit mit mir als die Skulpturen. Schliesslich stehe ich nicht die ganze Zeit mit der Hand am Kinn herum und gucke ernst aus der Wäsche.»²⁾ Eines von Lucas' frühesten «Selbst-Porträts» war ein Abguss von ihrem Mittelfinger. Der Finger, in der Haltung der universellen *Fuck-you*-Geste, erscheint vom übrigen Körper isoliert. Zwar ist Lucas ursprünglich die Autorin des rüden Statements, doch die Gebärde vollzieht sich jetzt anonym, so dass das damit verbundene Gefühl nur dank der vulgären Grundbedeutung ausgelöst wird. So nimmt der Widerspruchsgeist, die aggressive Haltung der Figur «Sarah Lucas» jedermann und jede Autorität ins Visier und gibt zugleich deutlich zu verstehen, dass es in der Galerie keinerlei Allianzen oder Partnerschaften gibt.

Wenn ihre Skulpturen in der Mehrzahl als Darstellungen vorübergehend verlassener Stätten der Aktivität und der Bewegung gedacht sind, die durch das bewusste Plazieren bedeutungsschwangerer Gegenstände im Raum Gestalt annehmen, so befindet sich vielleicht auch Lucas selbst als Gestalt innerhalb dieser Welt in einem fließenden Zustand. Um dem unvermeidlichen Wunsch Rechnung zu tragen, die Person der Künstlerin selbst im Strudel jener Identitäten auszumachen, die in ihrem Werk – ebenso wie die Vorwegnahme dieses Wunsches – auftauchen, könnte es hilfreich sein, ihre Selbstporträts in zwei Gruppen einzuteilen: erstens die Skulpturen, die den Körper nachahmen oder errahnen lassen, und zweitens die Photos von ihrem Körper. Dass Lucas sich selbst so fest in ihre Skulptur einbindet, verweist auf ein grundlegendes Dilemma der weiblichen Darstellung: wie vergewissert man sich der eigenen Macht, ohne den männlichen Gestus zu kopieren? Wie Shannon Faulkner, deren Weigerung, die Haare abzuschneiden, mit ihrer Abneigung einherging, Männlichkeit lediglich zu imitieren, schreckt auch Lucas davor zurück und vermeidet es, in die Nähe der Travestie zu geraten und sich wirklich in Männerkleider zu zwängen. Ihre Pose, Hand in die Hüfte gestemmt, die Faust zum *fuck you* erhoben, erweist sich also immer wieder als blosser Pose. Wenn man glaubt, dass man die Person ist, die man sein möchte, dann wird man zu dieser Person. Und wenn man diese Person fotografiert, werden automatisch die Nahtstellen sichtbar. Für Lucas ist das aber O.K. Das lange Haar, der Name Sarah, das baumelnde Aufscheinen von Weiblichkeit in Form geschickt platzierter Büstenhalter, all diese kleinen Hinweise darauf, dass sie nicht ist, was sie zu sein scheint, führen zur perfekten Mischung von Sein und Schein. Was man will, ist, was man bekommt, wenn man es wirklich will.

DIE PIN-UPS Indem Lucas sich selbst als kleine Gruppe fast identischer Personen fotografiert, untergräbt sie – wie Matthew Barney und Jack Kerouac – das Spiel der Selbstdarstellung, bei dem man sich selbst zugleich als Held und als dramatischer Schauplatz der Handlung inszeniert. Ein Photo scheint das nächste hervorzubringen, und dieses unterscheidet sich nur wenig von seinem Vorgänger. Da das Ganze so



SARAH LUCAS, SELF-PORTRAITS, 1993, color photocopies on cut and pasted brown paper, different sizes /
SELBSTPORTRÄTS, Farbphotokopien auf geschnittenem und zusammengeklebtem Packpapier, verschiedene Grössen.



subtil inszeniert ist und die stilistischen Veränderungen minimal sind, taucht man ein in ein Miasma aus Künstlaura und Künstlerwillen. Das Erscheinungsbild ist nichts als Tarnung. In einem Text über kulturelle Zugehörigkeit und Rasse attackiert Coco Fusco die Behauptung von Weissen, dass «das Verlangen nach dem anderen bereits eine Art ist, rassistische Ungleichheit auszuräumen».³⁾ Ich riskiere bewusst eine Übertragung von Begriffen der Rassenpolitik auf die Diskussion der Geschlechterrollen und behaupte, dass Lucas den Wunsch ausdrückt, ein Mann zu sein, diesen aber zugleich sorgfältig unter die Lupe nimmt und kontrolliert, indem sie das ironische, jungenhafte Grinsen spiegelt, verdoppelt und verwirft.

Sarah Lucas muss obenauf sein, um nicht zu unterliegen. Mit den photographischen Selbstporträts hat sie die Illusion einer sanften Kontrolle geschaffen. Unweigerlich fühlt man sich von der Künstlerin beobachtet, wenn man an ihren bleichen, aufgeblasenen Modellen der Hetero-Gesellschaft vorbeiflanziert. Denn die Verbindungen, die sie konstruiert, scheinen heterosexueller Natur zu sein (ein Hot dog und zwei Melonen, der internationale Code für Schwanz und Titten), und doch verkörpern sie dasselbe ambivalente sexuelle Potential, das auch Lucas selbst auf den Photos ausstrahlt. In Ausstellungen mit Skulpturen und Photos, Collagen oder gemalten Selbstbildnissen ist ihr Körper zugleich geschützt und ausgeliefert. Sind die Melonen Lucas' unverhüllte Brüste? Ist die Gurke das männliche andere, oder ist sie das Symbol für einen Apparat, der als Penis fungiert? Ihr unverändertes Bild, eingehüllt in Tuch und Leder, spielt mit etwas Verstecktem, ja Unheimlichem. Ganz langsam wird ein Dutzend zusammengelegter Armpaare zu Lucas' Gips-Zugriff, und ein ordinäres, wächsernes Lippenpaar, hoch oben aufgehängt und eine Kippe rauchend, verwandelt sich in ihr eigenes Grinsen, aus dem ein satirischer Speichelfaden tropft.

DIE STIEFEL Jede vom Geschlecht unabhängige Geste befreit den Körper aus dem Korsett des gängigen Geschlechtsrasters. Wenn Gurken Schwänze sind und Honigmelonen als Titten erhalten müssen, wenn Zucchini für Dildos stehen und Lucas die lange Mähne eines Hetero-Jungen trägt, dann ist vielleicht jede Figur, die sie entwirft, immer schon eine Collage. Möglicherweise seziert Lucas den Körper aber nicht, um ihm seine ureigene Bestimmung auszutreiben, sondern vielmehr, um ein Subjekt zu schaffen, dem alle Möglichkeiten offenstehen. Ein Paar Stiefel, in dem noch die Aggressionen eines Fussballstadions nachzuhallen scheinen, ist à la *Cleopatra Jones* mit Rasierklingen gespickt, die zwischen Sohle und Oberleder hervorragen. Klingen und Stiefel verbinden sich zu einem unseligen sexuellen Gespann. Wie wenn sich was auf eine schlappe Matratze ergiesst, wer will da

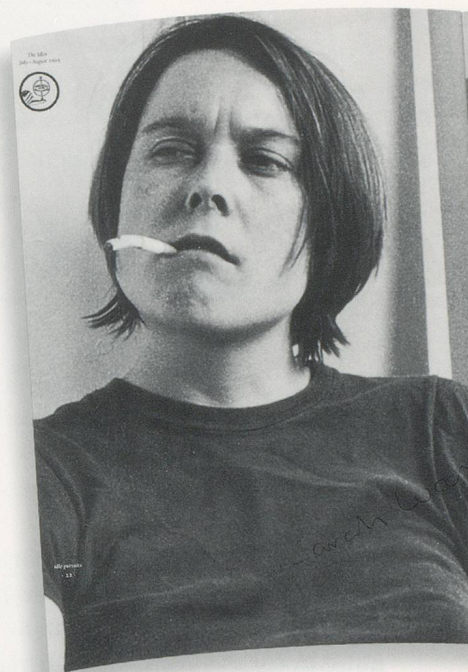
SARAH LUCAS, CONCRETE BOOTS,
1993, concrete, 8 x 4½ x 11" / BETON-
SCHUHE, Beton, 20,3 x 11,4 x 28 cm.



schon wissen, wo's herkommt. Man füge die Pseudo-Bedrohlichkeit synthetischen Testosterons, die uns aus den Photos mit BITCH (1995) – einem mit Melonen und Räucherfisch bestückten Küchentisch – anblickt, bei, und fertig ist der gestiefelte Kater: die selbstverliebte Anrühigkeit in Person.

18 x 24, GLÄNZEND Jetzt trägt sie ihre braunen Schnittlauchlocken wie auf einem David-Cassidy-Centerfold, wie die schneie, schmierig-mechanische Schönheit des jungen Jeff Bridges in *Hard Driver* oder wie irgendein Tankwart mit mädchenhaft langem Haar und billigen Jeans. Während Lucas zuvor eine spezifisch hetero-männliche Haltung zur Schau getragen hatte, untermauert von der paradigmatischen Kombination bestimmter Gegenstände, zeigt dieses Bild nun ihren Wechsel ans andere Ufer. Lucas bedient sich der Demontage des Geschlechts – entsprechend den verstiegenen Theorien homosexueller Theoretiker –, um die Heterosexualität und deren Kritik in den Vordergrund zu rücken. Heterosexualität scheint zunächst so selbstverständlich zu sein wie die Luft, die wir atmen, und doch ist deren Neu-Interpretation vom Standpunkt der Homosexualität aus nur der nächste logische Schritt im Zirkel einer immer wieder neu ansetzenden Identitätssuche. Die Titten dürfen da natürlich nicht unerwähnt bleiben: diese süßen, überraschenden Schwellkörper schleichen sich unten über die Seite. Wie irgendein Teeny-Idol aus einer längst vergessenen Fernseh-Show sieht diese Lucas aus, einstudiert-cool lässt sie die abgebrannte Zigarette im Mundwinkel hängen, trägt eine Furche auf der Stirn, ist hübsch wie ein Junge und beginnt eher als Objekt der Blicke denn als deren Beherrscherin zu posieren. Lucas bedient sich der Homosexualität, um Abstand zu schaffen zwischen sich und der konventionellen Rolle. Während sie die Schwule mimt – jedenfalls jemanden abseits der Norm – und dadurch ideologisches Kolonisierungs-Geheul in Kauf nimmt, setzt sie sich in eine Brutstätte heterosexueller Verunsicherung und führt darin Regie.⁴⁾ Gerade die visuelle Adaption dieses postmodernen Spiels mit den Oberflächen erlaubt es Lucas, die gegengeschlechtlichen Beziehungen aus ihrem selbstgefälligen Schlummer des Nicht-Anders-Seins zu reißen.

(Übersetzung: Nansen)



Autographed issue of "the idler,"

July-August 1995, collection of the author /

Signierte Ausgabe der Zeitschrift

«the idler» vom Juli/August 1995, im Besitz der Autorin dieses Artikels.

1) Carl Freedman, «A Nod's as Good as a Wink», *Frieze*, Sommer 1994.

2) Ebenda.

3) Coco Fusco, *English Is Broken Here*, The New Press, New York 1995, S. 68.

4) In «Who's Doin' The Twist» aus *English Is Broken Here* schreibt Fusco: «Die gegenwärtige Tendenz im Studium der Geschlechter, Rollentausch und Verkleiden als psychosymbolisch zusammenhängende Arten der Aneignung zu interpretieren, liesse sich neu bewerten im Zusammenhang mit der Neigung weisser Wissenschaftler, Entsprechungen zwischen den verschiedenen Randformen zu konstatieren, indem sie den einzelnen Fall von seinem jeweiligen Kontext losgelöst betrachten.» (S. 71) «Während das Studium der Geschlechterrollen auf Untersuchungen zur Rassenproblematik Bezug nimmt, tendiert das Studium des Heterosexuellen nun dahin, die Homosexualität zu vereinnahmen. Die Vereinnahmung ist offenbar ansteckend.»