

SARAH LUCAS,
 WHERE DOES IT ALL END?, 1994–95,
 wax and a cigarette butt /
 WOHN SOLL DAS ALLES FÜHREN?,
 Wachs und ein Zigarettensammel.

JAN VAN ADRICHEM

Where Does It All End?

SARAH LUCAS interviewed

by JAN VAN ADRICHEM

JAN VAN ADRICHEM: The sculpture WHERE DOES IT ALL END? (1994–95) deals with many aspects of your work up to now. It is a play on visual and linguistic expressions of anger and aggression. It is the mould of your own mouth, so it has a very direct autobiographical aspect in the sense that you reproduce yourself. And the cigarette is a concrete object from everyday life. So the work is a double track between

JAN VAN ADRICHEM is lecturer in the department of art history at Utrecht University.

reality and art and, as such, it shows your interest in a direct and life-imbued art, both in formal and emotional terms.

SARAH LUCAS: I cast my mouth with a cigarette in it, so that there would be a place for it. At the time I was making a whole figure, a kind of self-portrait wearing my clothes. The important thing about the head was that it could smoke, and one of the hands was going to be holding a can of beer. It was supposed to be me on a bad day. I made the mouth separately from the rest of the head, which was a papier

maché balloon. In the end, I couldn't incorporate the mouth into the head because the materials were too incongruous. Recognizing that the mouth was working more successfully on its own, I had to get rid of the rest of it.

JA: What about the colour of the wax? The redness has a certain degree of naturalism, but it also represents aggressivity.

SL: Yes, it's like a face without skin, really. That's why I chose the colour. It was going to be the colour of the whole figure from the outset. It was supposed to be a vulnerable moment, not without aggression but also naked, raw. Not really angry—more something of a grimace, a sharp intake of breath, which is what you do when you smoke.

JA: What is the significance of the title, WHERE DOES IT ALL END?

SL: It's an exasperated title, really. Not too hopeful, but not absolutely hopeless either.

JA: Why did you think that the mouth was enough? Did it have to do with its immediacy?

SL: As soon as I put the cigarette in the mouth, it just struck me as being funny, vivid.

JA: Is vividness important?

SL: I want to make things that are clear and accessible. In the first place, somebody's interest has to be aroused. But it's not necessarily the only way to seduce somebody.

JA: If you opt for this vividness, does that explain why you use so many different media? You also do photo works, video works, drawings, text pieces...

SL: I'll use anything I can. I depend on the idea that art can't be taken away from me by financial or material limitations. Take the list piece: I could have written it with my finger in the sand if necessary. I can sit and eat dinner and move the food around on my plate to mean something. On the other hand, the choice of materials is crucial to what the final piece is. For example, if I had used something other than real melons in BITCH—say, a rough plaster shape with nipples on it that I'd made myself—it would have been something completely different. The fact that the melons are real is important. They really are it. It's not me, not an illustration.

JA: It's an expression of mental energy. Could you express yourself in any medium, then?

SL: Every time I make an object, that object has found its way, and the materials I have used have found their way within that process. These things should come about simultaneously, but of course they don't. So there's a kind of push-pull between what I'm doing and another possibility. Things come around again and again. One day there is enough in front of me to think, "Yes, I can do something with this." That means making something that can be perceived all at once, although you may have to walk around it. The idea and the materials all have to come together in a good relationship. It comes around in my head like that: things I have been thinking about for years; bits and pieces of an idea. I have half an idea all the time and it might be quite a good half an idea. But half an idea doesn't make an object. Nor can it be contrived. It must be lived out and the materials must be allowed to live it out. So I'm in an odd relationship of mutual respect with these things. You can't simply ram your ideas into these materials or you would end up with a tight-arsed, mediocre artwork.

JA: In BITCH you present two melons and they function paradoxically, remaining recognizable as melons but at the same time becoming breasts in an analogy you invent. It is something that is not there by itself, but it is your associative capability, your inventiveness to think of the possibility in this sort of construction.

SL: Yes, and almost everybody does see it that way. It's like pushing buttons.

JA: Do you think that this capacity is uniquely yours, or is it a more general one?

SL: Everybody does it, but most people don't bother to make the kind of things I make. They do it in their heads. This idea of uniqueness is strange because everything is connected to everything else. So what is unique about anybody is kind of residual, like style. You don't have to intend a style, it will just be there. I do things in a certain way which is partly of the moment, what happens to be there at a given time. But I try to avoid being too stylish.

JA: So you have a preference for a lack of style.

SL: I have a preference for an exemplary lack of style.

JA: Your work does have an immediate impact. You try to make it as dense as possible. It seems to be the

result of an economical attitude. It has a clear structure and its form is sober. Because it is without redundant aspects, it is visually very direct. But next to these formal and structural aspects there are also the issues you focus on. They are comments on how women are stereotyped. Is feminism very important to you?

SL: Certain feminist literature, like Andrea Dworkin, opened up the idea for me of having more subject matter. It's not so much whether you agree or disagree with her, but more the idea that it is possible to look at things radically differently. That really grabbed me. I particularly liked Dworkin's titles—*Pornography*, *Intercourse*, and so on. I loved the idea that you could call a book *Pornography*, and everyone gets it down off the shelf. Hilarious. At the time, due to my extremely limited resources, I was trying to keep my work as cheap as possible. I'd chosen tabloid newspapers as my material. When I made the posters by blowing up centrefolds from the *Sunday Sport*, it was very much with that attitude, a kind of bloody-mindedness.

JA: So one could say that your technique, the way you manipulate the stuff, was influenced by feminism: that looking through the lens of feminism you were able to completely transform your work. Is that also a metaphor for what artistic activity might be in your case?

SL: Yes, it was a huge turnaround for me. But on the other hand I never wanted to be an artist on a soapbox. In a way I'm romantic about art. I want it to be really refined. I don't want it to be ringing in my ears and be sick up to the back teeth of it.

JA: There are works, photographs, in which you present yourself as a very masculine person...

SL: That's how it appears, depending on the stance I adopt. A lot of it is just observation. For instance, on a bus, two women will sit together on one seat whereas two men will sit on separate seats, legs wide apart, preferably with some seats in between them, and they'll have a conversation across the whole bus. When the bus suddenly fills up they get stranded. I went for a drink one night with a friend of mine who's a bit of a sexist, and we were arguing about something and I said, "Well, OK, I'm gonna sit like this!" I spread my legs and I could see it made him

uncomfortable. I like that kind of thing. Nobody thinks of it in words and nobody bothers to work it out literally, but everybody reacts to it. It's very subtle. It's something very casual, which I think is important to art and to what I do. It's not laboured. Also, at one point I asked myself what I wanted art to be. I thought that dressing was fairly near the mark in that it has an intention and there is something important at stake. But it's free-flowing, it has nuances that make you think, "Yes, those shoes are great today," and they are great that day but not the next. In a way, art is smaller than life because it takes so long to actually get it done and meanwhile life is going on continuously. And some days it's difficult enough putting on a pair of jeans in the morning.

JA: Most of the time, text or titles and images in your work are interrelated and together point to a social and sexual content. Does language direct your work as a strategy or does the image come first?

SL: Usually I don't work from a title and if I do, the title has always changed by the time I'm finished. But I do have a lot of phrases floating around in my head that are part of what I'm after. But the object doesn't simply illustrate an idea or phrase; that would make it redundant. It has its own potential. The two just help each other.

I tend to overuse words and phrases that I like a lot. Take slang, for example. You use the same words over and over again, your vocabulary doesn't get any bigger. I've always enjoyed people talking that way and swearing. Like someone saying "fuck" ten times in the space of three sentences and each time it means something slightly different.

JA: This relates to a series of drawings which are lists of words, each referring to one action or object. Does it have a title?

SL: No. Well, yes. That is the title—the whole thing.

JA: Is that comparable to your treatment and use of forms and objects too? I mean, that you apply them to represent a specific notion?

SL: It's certainly comparable at some level. Things are "handy." I might have an idea knocking around and I only have to see something else and suddenly I've got a bit more of the idea than I've had for a couple of years. It might be a case of getting a table: to an extent you take what you can find. You might

SARAH LUCAS, LAID IN JAPAN,
1991, photocopies, paper cuttings, collage,
88 x 56½ x 2" / Collage mit
Zeitungsausschnitten und Photokopien,
223,5 x 143,5 x 5 cm.

look around everywhere, but you don't have a lifetime to look for a perfect table. You have to accept something about it.

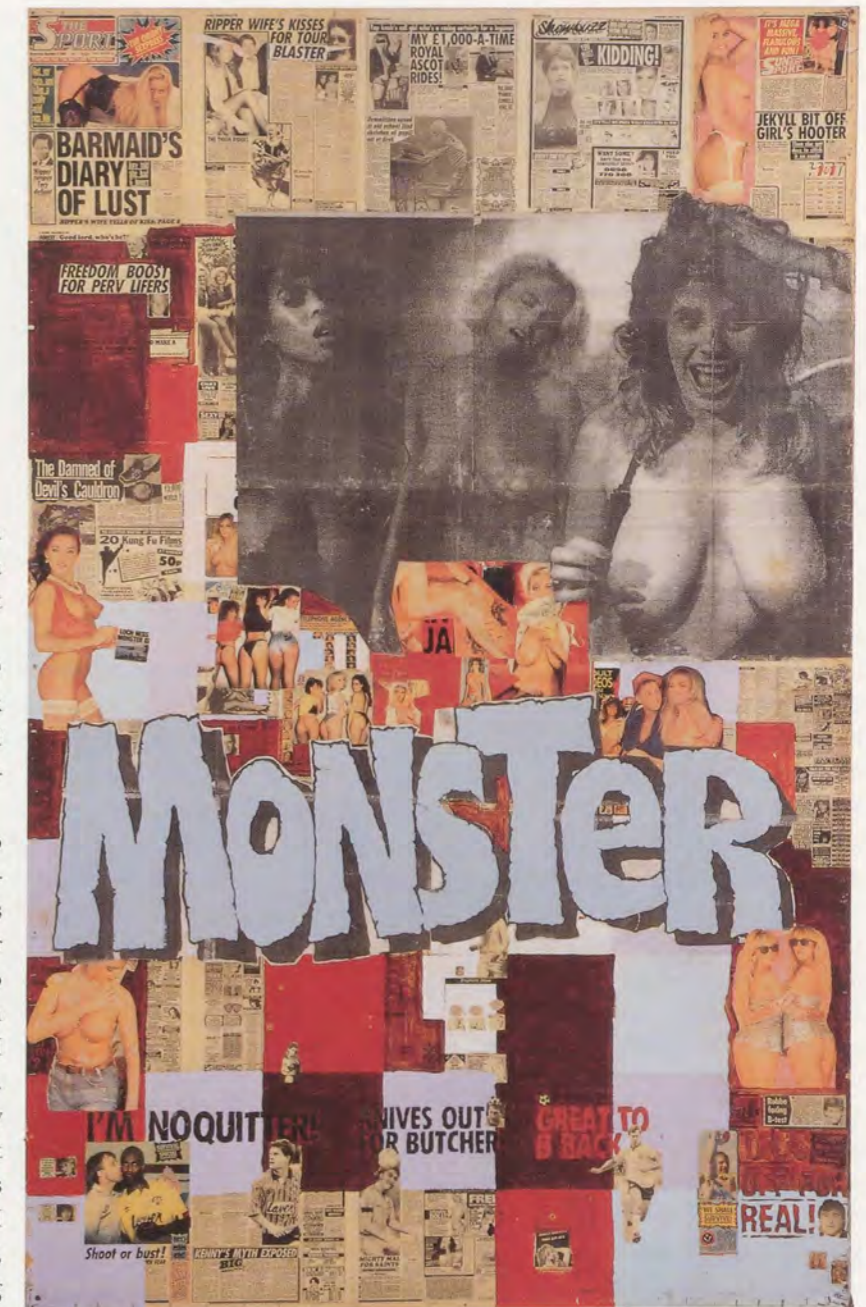
JA: In WHERE DOES IT ALL END? there is a notion of making work which is visually very direct and expressed very strongly. How important is that?

SL: I grew up around people who had no particular interest in modern art. Either they thought it was a con or somehow beyond their understanding. It is important to me that people can get into it on some level, even if they don't. But I also think my work is complex. People don't always think so. They get it on a certain level and don't look any further. You can't always win. Having said that, sometimes I think it looks pretty crude myself, so I can understand others having that reaction.

JA: Your invitation to a recent exhibition shows Sarah Lucas sitting on a heap of old furniture out on the street somewhere in east London...

SL: It's where I live, and it's also where I grew up.

JA: Did you choose the image to suggest that you feed on a sense of social difference and lower class culture?



SL: I chose it partly because I always think it's funny to see indoor furniture out on the street. But I am a local and that's a bonus for me. I enjoy the vernacular. But it's a bit of a red herring because most of the locals aren't really interested in art. So it's like doing the splits with no one watching.

Amsterdam, May 1995

JAN VAN ADRICHEM

Wohin soll das alles führen?

SARAH LUCAS im Gespräch mit JAN VAN ADRICHEM

JAN VAN ADRICHEM: Die Skulptur *WHERE DOES IT ALL END?* (Wohin soll das alles führen?, 1994–95) thematisiert viele Aspekte deiner bisherigen Arbeit. Es ist ein Spiel mit visuellen und sprachlichen Ausdrucksformen von Wut und Aggression. Es ist eine Nachbildung deines eigenen Mundes, hat also etwas ganz unmittelbar Autobiographisches in dem Sinn, dass du dich selbst reproduzierst. Und die Zigarette ist ein konkretes Objekt aus dem täglichen Leben. Die Arbeit bewegt sich also zweigleisig zwischen Realität und Kunst und zeugt als solche von deinem Interesse an einer unmittelbaren, sowohl in formaler wie in emotionaler Hinsicht vom Leben durchtränkten Kunst.

SARAH LUCAS: Als ich den Abguss machte, hatte ich eine Zigarette im Mund, damit der Platz dafür ausgespart blieb. Ich machte damals eine ganze Figur, eine Art Selbstporträt mit meinen Kleidern. Beim Kopf kam es darauf an, dass das mit dem Rauchen klappte, und eine der Hände sollte eine Dose Bier halten. Es sollte mich an einem schlechten Tag zeigen. Ich machte den Mund getrennt vom übrigen Kopf, der ein Ballon aus Pappmaché war. Am Ende konnte ich den Mund nicht in den Kopf einfügen, weil die Materialien nicht zusammenpassten. Als ich dann sah,

JAN VAN ADRICHEM ist Dozent für Kunstgeschichte an der Universität Utrecht.

dass der Mund für sich genommen besser wirkte, musste ich den Rest loswerden.

JA: Wie steht es mit der Farbe des Wachses? Der rote Ton ist bis zu einem bestimmten Grad naturalistisch, steht aber auch für Aggressivität.

SL: Ja, es wirkt im Grunde wie ein Gesicht ohne Haut. Deshalb habe ich diese Farbe genommen. Sie war von Anfang an für die ganze Figur vorgesehen. Sie sollte einen verwundbaren Moment zeigen, nicht ohne Aggression, aber auch entblösst, verletzlich. Nicht wirklich wütend: eher eine Grimasse, ein tiefer Atemzug – was man eben macht, wenn man raucht.

JA: Was bedeutet der Titel *WHERE DOES IT ALL END?*?

SL: Es ist im Grunde ein Seufzer. Nicht gerade hoffnungsvoll, aber auch nicht ganz hoffnungslos.

JA: Weshalb warst du der Meinung, dass der Mund alleine genügt? Hatte das mit seiner Unmittelbarkeit zu tun?

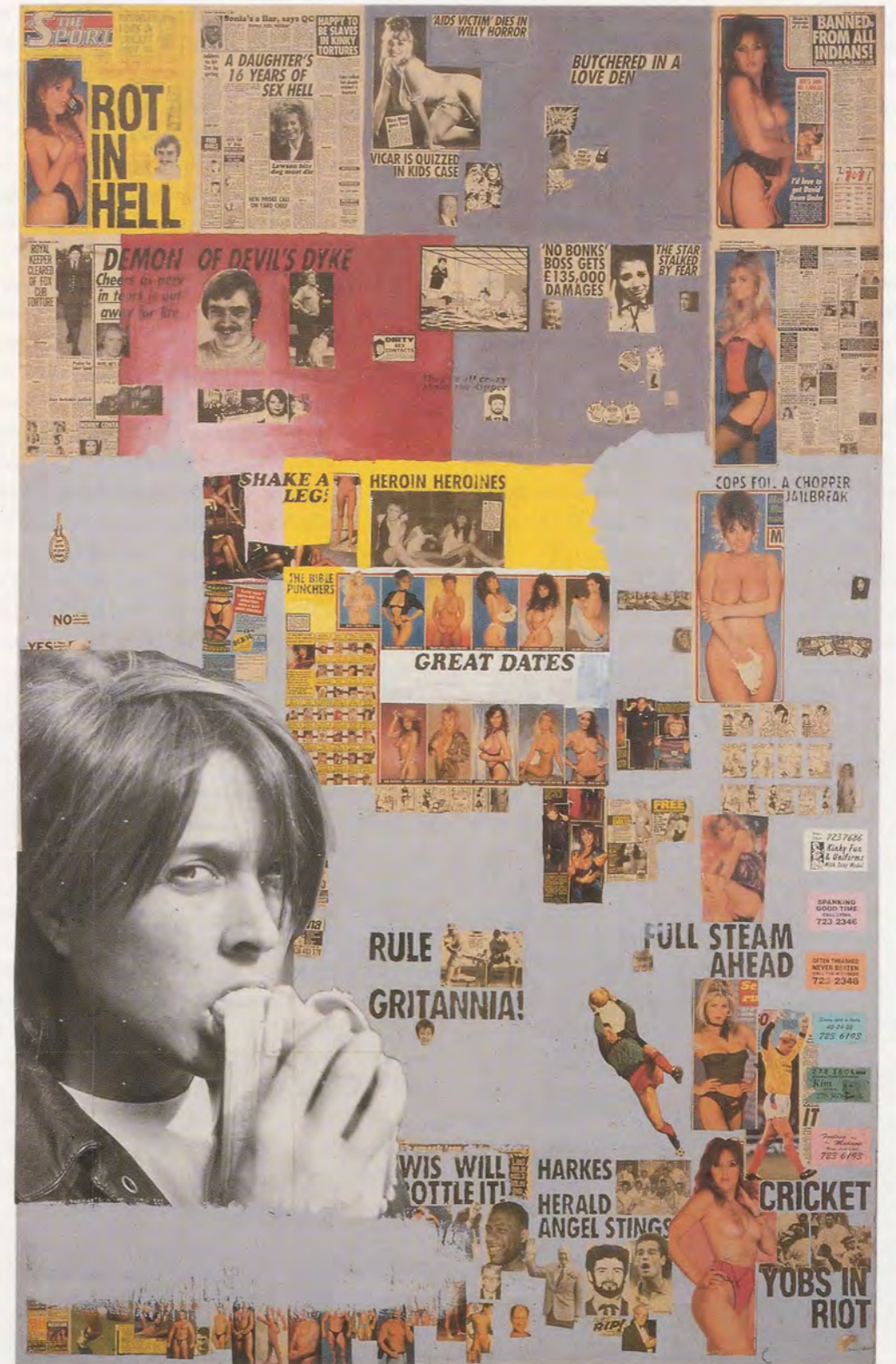
SL: Als ich die Zigarette in den Mund steckte, hatte ich einfach den Eindruck, dass es witzig, lebendig war.

JA: Und Lebendigkeit ist wichtig?

SL: Ich möchte Dinge machen, die klar und zugänglich sind. Zuerst muss man das Interesse der Leute wecken. Aber es ist natürlich nicht die einzige Möglichkeit, die Leute zu gewinnen.

JA: Wenn dir diese Lebendigkeit so wichtig ist, erklärt das vielleicht, warum du mit so vielen verschiedenen

SARAH LUCAS, *GREAT DATES*, 1990–91, photocopy, collage, paint, and photograph on masonite, 88 x 56½ x 2" /
Photokopie, Collage, Farbe und Photographie auf Spanplatte, 223,5 x 143,5 x 5 cm. (PHOTO: LARRY LAMÉ)



Medien arbeitest. Du machst auch Photo- und Videoarbeiten, Zeichnungen, Textarbeiten...

SL: Ich verwende immer alles, was ich kann. Eine Grundüberlegung für mich ist die, dass mir die Kunst durch finanzielle oder materielle Einschränkungen nicht weggenommen werden kann. Zum Beispiel die Arbeit mit den Listen: Ich hätte sie notfalls mit dem Finger in den Sand schreiben können. Ich kann beim Abendessen das Essen auf meinem Teller so herumschieben, dass sich eine Bedeutung ergibt. Andererseits wirkt sich die Wahl der Materialien entscheidend auf die endgültige Arbeit aus. Hätte ich zum Beispiel bei BITCH etwas anderes als echte Melonen benutzt – etwa eine selbstgemachte rauhe Gipsform mit Brustwarzen daran –, wäre etwas ganz anderes dabei herausgekommen. Die Tatsache, dass es echte Melonen sind, ist wichtig. Sie sind wirklich echt. Es stellt nicht mich dar, es ist keine Abbildung.

JA: Es ist ein Ausdruck von geistiger Energie. Wäre für dich also jedes Ausdrucksmittel denkbar?

SL: Jedesmal, wenn ich ein Objekt mache, hat dieses Objekt seinen Weg gefunden, und die Materialien, die ich benutzt habe, haben im Rahmen dieses Prozesses ebenfalls ihren Weg gefunden. Diese Dinge sollten sich gleichzeitig ergeben, aber natürlich tun sie das nicht. Also gibt es eine Art Tauziehen zwischen dem, was ich mache, und einer anderen Möglichkeit. Es gibt Sachen, die tauchen immer wieder auf. Eines Tages sehe ich genug, um zu sagen: «Ja, damit kann ich etwas anfangen.» Das heisst etwas machen, das mit einem Mal erfasst werden kann, auch wenn man unter Umständen darum herumgehen muss. Die Idee und die Materialien müssen sich alle im richtigen Verhältnis zusammenfügen. So läuft es auch in meinem Kopf ab: da gibt es Dinge, die mir seit Jahren immer wieder durch den Kopf gehen, Bruchstücke einer Idee. Ich habe die ganze Zeit eine halbe Idee, und es ist womöglich sogar eine ganz gute halbe Idee. Aber eine halbe Idee ergibt noch kein Objekt. Ebenso wenig lässt es sich künstlich herstellen. Es muss ausgelebt werden, und den Materialien muss die Möglichkeit gegeben werden, es auszuleben. Also stehe ich zu diesen Dingen in einer komischen Beziehung des gegenseitigen Respektes. Man kann nicht einfach seine Ideen in diese Materialien hineinzwängen, sonst käme am Ende

eine steife und mittelmässige Sache dabei heraus.

JA: In BITCH zeigst du zwei Melonen, und ihre Wirkung ist paradox, bleiben sie doch einerseits erkennbar als Melonen, während sie sich andererseits im Zuge der von dir ausgedachten Analogie in Brüste verwandeln. Es geht um etwas, das an sich nicht sichtbar ist: um deine Assoziationskraft, deinen Einfallsreichtum, dass du bei einem solchen Gebilde an diese Möglichkeit denkst.

SL: Ja, und fast jeder sieht es tatsächlich so. Es ist, als würde man auf einen Knopf drücken.

JA: Denkst du, dass dies deine besondere Fähigkeit ist, oder ist es eine allgemeine Fähigkeit?

SL: Alle tun das, aber die meisten Leute machen sich nicht die Mühe, die Art von Sachen zu machen, die ich mache. Sie tun es im Kopf. Diese Vorstellung von Einzigartigkeit ist seltsam, weil alles mit allem zusammenhängt. Das Einzigartige an jemandem ist daher eine Art Abweichung vom Allgemeinen, wie der Stil. Einen Stil braucht man sich nicht vorzunehmen, der ergibt sich von alleine. Ich mache Sachen auf eine bestimmte Weise, die zum Teil zeitgebunden ist, bedingt durch das, was zu einem bestimmten Zeitpunkt zufällig gerade da ist. Ich versuche aber, nicht allzu modisch zu sein.

JA: Du bevorzugst also eher einen Mangel an Stil.

SL: Ich bevorzuge eine exemplarische Stillosigkeit.

JA: Deine Arbeit hat eine durchaus direkte Wirkung. Du versuchst ihr eine möglichst grosse Dichte zu verleihen. Sie wirkt wie das Produkt eines ökonomischen Vorgehens. Sie hat eine klare Struktur, und ihre Form ist nüchtern. Weil sie nichts Redundantes an sich hat, ist sie optisch sehr direkt. Doch neben diesen formalen und strukturellen Aspekten spielen auch die gewählten Themen eine Rolle. Es sind Kommentare zum gängigen Frauenbild. Hat der Feminismus grosse Bedeutung für dich?

SL: Bestimmte feministische Autorinnen, Andrea Dworkin zum Beispiel, haben mich darauf gebracht, mehr Inhalt einzubauen. Worauf es ankommt, ist nicht, ob man mit ihr einverstanden ist oder nicht, sondern dass man erkennt, dass es möglich ist, die Dinge radikal anders zu betrachten. Das hat mich wirklich gepackt. Mir gefielen vor allem Dworkins Titel: *Pornography*, *Intercourse* usw. Ich fand es toll, dass es genügt, ein Buch *Pornography* zu nennen, und

schon holt es sich jeder vom Regal. Zum Totlachen. Damals bemühte ich mich aufgrund meiner äusserst beschränkten Mittel, meine Arbeit so billig wie möglich zu halten. Ich hatte mir Boulevardblätter als Material ausgesucht. Als ich die Plakate machte, indem ich Ausfaltphotos aus der *Sunday Sport* vergrösserte, war das ganz aus dieser Haltung, einer Art Sturheit, heraus.

JA: Man könnte also sagen, dass deine Art, mit dem Material umzugehen, vom Feminismus beeinflusst wurde: dass das Betrachten durch die Brille des Feminismus dich in die Lage versetzte, deine Arbeit von Grund auf neu zu konzipieren. Könnte man das in deinem Fall auch als Metapher für die künstlerische Arbeit schlechthin nehmen?

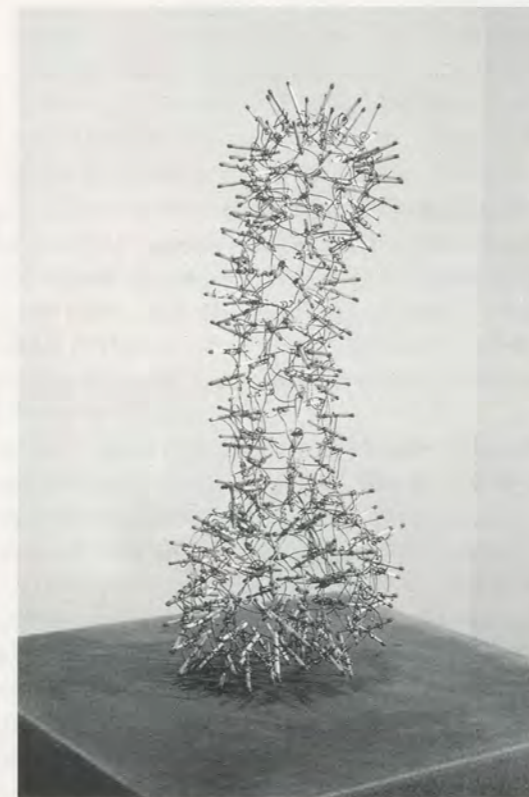
SL: Ja, es war für mich eine gewaltige Kehrtwendung. Aber auf der anderen Seite wollte ich nie eine Künst-

lerin sein, die ihre Botschaften lauthals verkündet. Irgendwie habe ich eine romantische Vorstellung von Kunst. Sie sollte wirklich raffiniert sein. Ich möchte nicht, dass sie mir in den Ohren dröhnt und mir speiübel davon wird.

JA: Es gibt Arbeiten, Photoarbeiten, in denen du dich sehr maskulin gibst...

SL: Je nachdem, welche Haltung ich einnehme, scheint das so. Zum grossen Teil ist es ein Ergebnis von Beobachtungen. In einem Bus, zum Beispiel, sitzen zwei Frauen eher zusammen auf einem Doppelsitz, während zwei Männer jeweils einen Sitz für sich allein beanspruchen. Die Beine breit gespreizt, werden sie sich, möglichst über einige Sitzplätze hinweg, quer durch den ganzen Bus miteinander unterhalten. Wenn sich der Bus plötzlich füllt, sind sie aufgeschmissen. Ich ging einmal abends etwas trin-

SARAH LUCAS, THINGS, 1992, wire and matches, 15 x 7" /
SACHEN, Draht und Streichhölzer, 38 x 17,8 cm.
(PHOTO: LARRY LAMÉ)



SARAH LUCAS, LOVE (SCULPTURE FOR THE BLIND),
1991, cement, 9 x 9 x 9" / LIEBE (SKULPTUR FÜR BLINDE),
Zement, 23 x 23 x 23 cm. (PHOTO: LARRY LAMÉ)





Sarah Lucas with some old furniture in East London. This photograph appeared on the invitation for her exhibition "Supersensible" at Barbara Gladstone Gallery, New York, March 8–April 1, 1995 / Sarah Lucas mit alten Möbeln in East London. Die Photographie war auf der Einladung zu ihrer Ausstellung «Supersensible» bei Barbara Gladstone in New York abgebildet.

ken mit einem Freund, der etwas sexistisch denkt: wir stritten uns über irgend etwas, und ich sagte: «Also gut, ich werde mich jetzt so hinsetzen!» Ich spreizte meine Beine und konnte sehen, dass es ihm unangenehm war. Ich mag so etwas ganz gerne. Es ist etwas, das sich nonverbal abspielt, und keiner macht sich die Mühe, es haargenau auseinanderzuklämüßern, aber jeder reagiert darauf. Es ist etwas sehr Subtiles. Es ist auch etwas Beiläufiges, was meiner Meinung nach für die Kunst und für das, was ich mache, wichtig ist. Es ist nicht mühsam erarbeitet. Ausserdem gab es einen Punkt, wo ich mich fragte, wie ich mir Kunst vorstelle. Ich fand, dass das Sich-Kleiden der Sache insofern ziemlich nahekam, als es mit einer Absicht verbunden ist und etwas Wichtiges auf dem Spiel steht. Aber es ist etwas Fließendes, es hat Nuancen, die dich denken lassen: «Ja, diese Schuhe sehen heute toll aus», und das tun sie an

dem Tag tatsächlich, aber nicht am nächsten Tag. Die Kunst ist dem Leben in gewisser Weise untergeordnet, weil es so lange braucht, sie konkret zu realisieren, und unterdessen geht das Leben unentwegt weiter. Und an manchen Tagen fällt es bereits schwer, in der Früh auch nur ein Paar Jeans anzuziehen.

JA: Meistens besteht ein Zusammenhang zwischen Text, Titel und Bild, und sie verweisen gemeinsam auf einen sozialen oder sexuellen Inhalt. Bestimmt die Sprache als Strategie deine Arbeit, oder ist zuerst das Bild da?

SL: Normalerweise gehe ich nicht von einem Titel aus, aber wenn, dann hat der Titel sich im Lauf der Arbeit immer geändert. Allerdings gehen mir eine Menge Redewendungen durch den Kopf, die Teil dessen sind, worauf ich hinauswill. Doch das Objekt illustriert nicht bloss eine Idee oder einen Satz, in

dem Fall wäre es überflüssig. Es hat jedoch sein eigenes Potential. Die beiden unterstützen sich gegenseitig.

Ich neige dazu, Wörter und Wendungen, die mir sehr gefallen, exzessiv zu gebrauchen. Slang, zum Beispiel. Man benutzt immer wieder die gleichen Wörter, der Wortschatz bleibt klein. Ich habe es immer gern gemocht, wenn Leute so reden und fluchen. Zum Beispiel wenn einer innerhalb von drei Sätzen zehn Mal «fuck» sagt, und jedesmal hat es eine etwas andere Bedeutung.

JA: Das erinnert an eine Serie von Zeichnungen, die aus Listen von Wörtern bestehen, die jeweils eine Handlung oder einen Gegenstand bezeichnen. Hat diese Arbeit einen Titel?

SL: Nein. Das heisst, ja. Das ist der Titel – die ganze Sache.

JA: Lässt sich das auch vergleichen mit der Art und Weise, wie du mit Formen und Objekten umgehst und ihnen spezifische Bedeutungen verpasst?

SL: Bestimmt ist es irgendwie vergleichbar. Dinge sind «praktisch». Ich habe vielleicht eine Idee, die seit Jahren in meinem Kopf herumschwirrt, und dann brauche ich nur etwas zu sehen, und mit einem Mal ist die Idee weiter gewachsen als in der ganzen Zeit davor. Es kann zum Beispiel darum gehen, sich einen Tisch zu beschaffen: bis zu einem gewissen Grad nimmt man das, was man findet. Man sieht sich zwar überall um, aber man hat nicht ein Leben lang Zeit, um nach dem perfekten Tisch zu suchen. Mit gewissen Mängeln muss man sich abfinden können.

JA: WHERE DOES IT ALL END? vermittelt den Eindruck, als gehe es darum, Kunst zu machen, die optisch sehr direkt und sehr ausdrucksstark ist. Wie wichtig ist dir das?

SL: Ich bin aufgewachsen unter Leuten, die sich nicht besonders für moderne Kunst interessierten. Für sie war das entweder ein Schwindel oder überstieg irgendwie ihr Verständnis. Für mich ist es wichtig, dass Leute auf irgendeiner Ebene einen Zugang finden können, auch wenn sie es letztlich nicht tun. Ich glaube aber auch, dass mein Werk komplex ist. Das sieht nicht jeder so. Die Leute verstehen manchmal ein Stück weit und suchen nicht weiter. Man kann nicht immer gewinnen. Im übrigen finde ich selbst manchmal, dass die Sachen ziemlich ge-

schmacklos aussehen, ich kann also andere verstehen, die so reagieren.

JA: Kürzlich, auf der Einladung zu einer Ausstellung, war Sarah Lucas zu sehen, wie sie auf einem Haufen alter Möbel auf der Strasse irgendwo im Osten Londons sitzt...

SL: Ich lebe in der Gegend und bin dort auch aufgewachsen.

JA: Hast du das Bild ausgewählt, um anzudeuten, dass du dich von einem Bewusstsein sozialen Unterschieds und von der Kultur der unteren Schichten nährst?

SL: Ich habe es zum Teil deshalb genommen, weil ich es immer komisch finde, Wohnungsmöbel draussen auf der Strasse zu sehen. Dann bin ich aus dieser Gegend, und das ist ein Bonus. Ich habe eben Sinn für Lokalkolorit. Das ist natürlich etwas illusorisch, denn die meisten Leute aus dieser Gegend interessieren sich überhaupt nicht für Kunst. Also, es ist ein bisschen, als machte ich den Spagat, und es guckt kein Schwein.

Amsterdam, Mai 1995

(Übersetzung: Magda Moses, Bram Opstellen)

