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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1997)

Heft: 50-51: Collaborations John M. Armleder, Jeff Koons, Jean-Luc Mylayne, Thomas Struth, Sue Williams

Artikel: Sue Williams : sweet Williams = lustvolle Attacken

Autor: Dannatt, Adrian / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680657

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: 10.07.2025

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

Sweet Williams

ADRIAN DANNATT

Several years ago, one afternoon at 303 Gallery, New York, two overtly rich women of a certain age and their male walker were in the back room being shown recent paintings by Sue Williams. The first one was some sort of joke on Duchamp's urinal and also involved a severed penis. There was a potent silence and then one of the women said icily, "okay, I think that's quite enough of that one." Last year at a collector's house in Scarsdale Williams's notorious IRRESISTIBLE sculpture could be seen curled up contentedly on the triple-ply shag-pile carpet. Between these two true but tiny episodes general perceptions of Williams might be assumed to linger: Bourgeois *épatés*, bourgeois bulk-buy, bourgeois considerably less *épatés*. Except, except...

It would be equally erroneous to plot that other trajectory which threatens to dog the arc of Williams's career, of the aggressive political artist suddenly turned craft-conscious painter—an easy assumption considering her most recent paintings, which do indeed look attractive, well made, painterly. Perhaps the most obviously engaging works are small transitional paintings resembling childhood biscuits: glazed rectangles in muted shades which have salon delicacy, chalky texture, and illustrational charm polite enough to grace *The New Yorker*. But to prefer a certain period of Williams's work is to subscribe to the easy conventions of the marketplace rather than to face the larger ramifications of stylistic development.

ADRIAN DANNATT is editor-at-large of *Open City* and a contributing editor of *Lacanian Ink*. He lives in New York City.

Williams has already moved through numerous different styles, images, ideas, and techniques; it's not merely a matter of reducing her to a straightforward "agit-prop-goes-pretty" dichotomy. Though her new paintings have scale, resonance, and bravura technique that ring changes on a pious abstract tradition, they are, after all, still paintings about sex. The only dangerously banal twist would be if these works were wilfully outrageous (Hey! you think it's a chic abstraction but just get up close and take a sniff of this!). People in the fine art world don't look at too much (heterosexual) pornography and thus may be unaware of how realistic—standard—Williams's imagery is, what could be taken for surreal gesture only one notch higher on the volume of complex porn positions. But as with the reaction of an elderly couple at the Picasso Museum, drawing as close as possible to Picasso's late etchings to study them in detail, then blushing as they slowly worked out what was being represented, the skill is in hovering between literalism and lyricism until the pornographic seems so intricate it's all the more arousing for its split nature.

Picasso, hmm, exactly the sort of "Great Male Painter" pig Williams roasts, yet some of her current black-on-white scratchings look surprisingly like certain of his early sketches.[1] With these new works it's possible to imagine that Williams could have been influenced by such an image, and that the inclusion of Picasso in one of her titles—although of course it must be satiric and vicious and scathing—might actually mean that she... Yet if a certain frisson of suspi-

SUE WILLIAMS, SPOTTED HORSE FACE, 1995, oil on canvas, 15 x 18", detail / GEFLECKTES PFERDEGESICHT, Öl auf Leinwand, 38,1 x 45,7 cm, Ausschnitt.

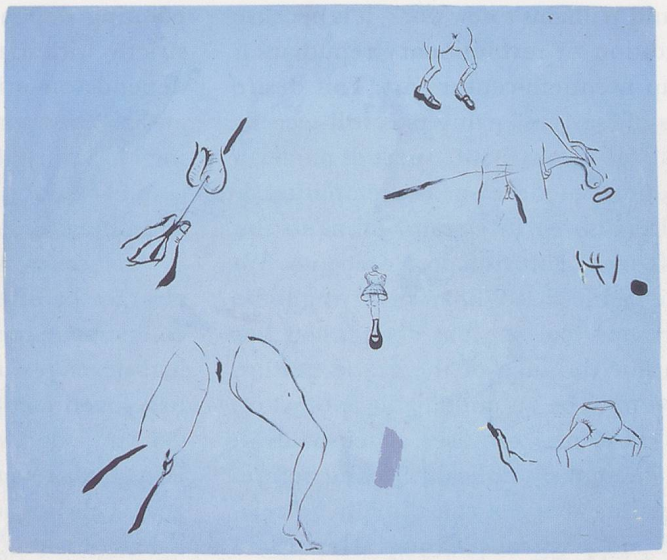
SUE WILLIAMS, BEIGE WITH RESPIT, 1994, acrylic on canvas, 72 x 64" / Acryl auf Leinwand, 183 x 162,5 cm.

cion hovers around Williams's new work, it is because of that long tradition of revolutionary repudiation that has made up twentieth-century art. This desire to join the ranks of "serious" painters is still secretly alive, and the one most consistent aspect of modernism was always counter-modernism as exemplified by everyone from De Chirico to Derain, Johns to Jim Dine or the shift from Futurism to Novecento. We neither want to imagine that Williams is trying to be a serious painter nor that she has abandoned her feminist critique for the sake of the grand gesture but there does seem to be an undeniable subtext of, yes, pleasure in these new canvases, a sensuality, a warmth that was infamously, radically lacking before. Is Williams suggesting that sex can actually be celebrated as comic and physical pleasure? Her prime time political sketches might have had scrawled in their margins Susanne Kappeler's motto: *With lovers like men, who needs torturers?* These latest paintings could be served by Thurber's anodyne: *The color and pattern of the surface which is to me the loveliest in the world.*

Our difficulties with these works serve as a model for assumptions and limitations about painting today, for what is threatening is that they look for all intent and purposes like desirable abstract painting for its own sake. Williams's earlier work used and abused painting for a purpose: to subvert patriarchal trad form. The earlier works were about something, while these new ones seem to be about painting itself—delight even. As with everything in the contemporary art world, context is essential in distinguishing painting from "painting." Pompous slickness, jokey tack, and plain incompetence only need the right gallery or museum to become "painting" which we instantly understand does not deal with its own ostensible limits but with a range of infinitely more sophisticated issues. Richard Prince's paintings jest with American lowbrow abstraction as Rudolf Stingel's deconstruct Olitski's colorfield; Karen Kilimnik or Elizabeth Peyton's paintings are about femme style just as Komar & Melamid make fun of Soviet Realism. John Currin's sexy kitsch is not that, of course, because through his professional exposure one knows his education, age, sociocultural milieu, the galleries his work is shown in, and so on. While painting depends upon itself, on what takes place strictly within the arena of the canvas, "painting" depends on prior information about who makes it and his/her purpose. This at least defeats that irritating Modernist if Greenbergian belief that an artwork should be judged in isolation, maintaining pseudo-scientific objectivism.

As soon as Williams started producing seemingly abstract painting everyone felt obliged to provide comparative names of other artists in a way her work had never previously required. Thus her new works have been compared to Pollock, Miró, de Kooning, Gorky, Salle, Marden, Nutt, Dunham, Beerbohm, Hirshfeld, Twombly, Dr. Seuss, Matta, even Michelangelo. This lazy style of criticism is enjoyable and highly habit-forming. For my own bid, I would volunteer Jan Voss, whose untitled paintings from 1978 and 1980 are startlingly, impossibly similar albeit sans genitalia. But it's curious that when painting is presented as painting per se it seems to require analogous names. A painting can be cross-referenced to a table of others and is increasingly treated as just that, an entry in a vast historic index.

It might be more revealing to place Williams in the tradition of those satiric caricaturists who happened to be major artists even if they couldn't care less, making her the James Gillray of sexual politics, feminism's Honoré Daumier, or the equal in viciousness and sophistication to Hogarth of whom it was said: *Other art we regard, his we read.* These paintings are so calligraphic they demand above all to be "read," but, unlike ancient calligraphic traces which reveal deeper mystical levels, they stay resolutely, boldly on the surface, strangely flat and without texture, considering they are oil on canvas. Perhaps they are about surface, inscrutability, and blankness more than their supposed scatological content. They are an endgame, a reductio ad absurdum of body art taken to a complete and damning horizon, a pure flatness, a dead surface which is entirely American. Indeed one could see the colors, shapes, the amazing cartoonish vigor, the dexterous energy of dancing squiggles which really demand animation, as the supposed "fun" of sexuality. Whilst by contrast the sheer flatness, lack of texture, the coldness of these smooth surfaces are the reality of commercialized erotic



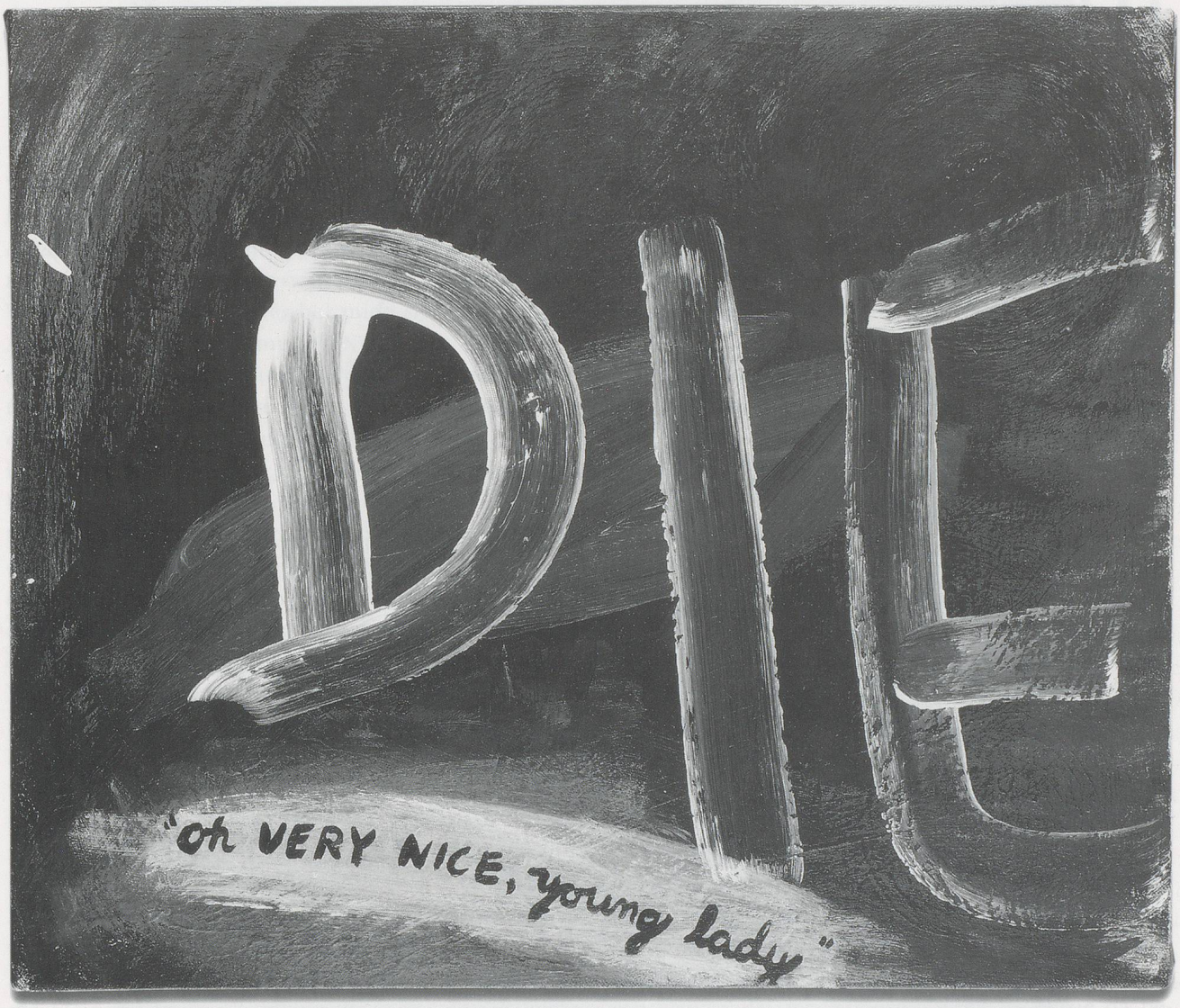
SUE WILLIAMS, ONE, 1995,
oil and acrylic on canvas, 15 x 18" /
EINE, Öl und Acryl auf Leinwand,
38,1 x 45,7 cm.

entertainment, the blank static of the dawn porno channel.

How an artist evolves may seem more of interest to the market than to history, but those increasingly overt mechanisms of cultural production, which claim to have surpassed all avant-gardes while still insisting on the regular display of "new" and trademark styles, make what artists do next crucial. The problematic of Williams's evolution is compounded by the memorable vigor, crudity, and psychotic intensity of her best-known work, after which anything short of a Valerie Solanas "action" would seem compromised. The sheer aberrant aggression, the explosive hysteria—what used to be called "the uncanny" in modish circles—of Williams's previous aesthetic should not be underestimated. This partly explains why these new paintings seem genuinely surprising, as if she'd taken Slavoj Zizek's advice to "enjoy your symptom." Among such uncertainties, one longs to know how one is supposed to react, to be told the artist's precise intentions. Are these meant to be "image strategies" (to quote Catherine David in a recent interview in connection with "documenta X"), parodies of large-scale abstraction, or are they genuinely joyous, zingy, energetic, colorful, fun, playful, and so on?

The issue is whether people are enjoying them or doubt their instinctively negative reaction to everything from the format (too big), the colors (too strong), the semi-figurative jokes and cold surface versus bright tones. But the question remains why, considering the wealth and variety of Williams's entire oeuvre, we prefer to concentrate on the split between her political cartoons and large-scale abstracted paintings, a temptation exemplified by the unnecessarily limited range of this essay. The answer is because it provides so satisfying an argument: classic thesis and resolution, archetypal dénouement. Above all, it suggests the myth-twist most beloved in Hollywood and throughout the world, something we must shamefacedly call "the happy ending." Perhaps this is the ultimate patriarchal compulsion, to try and provide a cheerful, redemptive conclusion to otherwise anarchic and contrary narratives and thus neutralize them: love and happiness, beauty and grace as anesthetic. But instead of this reductive division of William's work into clashing, contrasting styles, we should see each phase as tactic rather than strategy, as plastic equivalent of Kierkegaard's remark in *Either/Or: The idea of femininity is constantly in motion, in many ways...*[2)]

1) I was particularly struck by a page of caricatures and portraits by Picasso from 1905, as seen in *High & Low: Modern Art and Popular Culture* (New York: Museum of Modern Art, 1991), p. 124.
2) Søren Kierkegaard, *Either/Or,* translated by A. Hannay (London: Penguin Books, 1992), p. 96.



SUE WILLIAMS, DIE, 1992, acrylic on canvas, 15 x 18" / STIRB, Acryl auf Leinwand, 38,1 x 45,7 cm.

SUE WILLIAMS, THE HOSE, 1994, acrylic on canvas, 84 x 72" / DER SCHLAUCH, Acryl auf Leinwand, 213,4 x 183 cm.

ADRIAN DANNATT

Lustvolle Attacken

Vor ein paar Jahren liessen sich in der 303 Gallery in New York zwei offensichtlich steinreiche Damen *d'un certain âge* zusammen mit ihrem Begleiter im hinteren Raum der Galerie die neuesten Arbeiten von Sue Williams zeigen. Als erstes bekamen sie eine witzige Anspielung auf Duchamps FONTÄNE zu sehen, in der auch ein abgeschnittener Penis eine Rolle spielte. Eine Weile herrschte tiefes Schweigen, bis eine der Frauen mit schneidender Stimme meinte: «Schön, ich glaube, wir haben genug gesehen.» Und letztes Jahr konnte man Williams' berüchtigte Skulptur IRRESISTIBLE im Haus eines Sammlers in Scarsdale bewundern, wo sie zufrieden zusammengerollt auf einem dreilagigen Wollnoppenteppich lag. Zwischen diesen beiden unbedeutenden, aber wahren Begebenheiten dürfte sich die allgemeine Einschätzung von Williams' Arbeit bewegen: verschreckte Bürger, kaufkräftige Bürger und durch nichts zu erschreckende Bürger. Ausser vielleicht...

Es wäre jedoch ebenso falsch, eine Entwicklung nachzuzeichnen, die der Karriere von Sue Williams nur allzugern übergestülpt wird – jene von der politisch aggressiven zur handwerklich perfekten Künstlerin, mögen auch ihre letzten Bilder dazu verführen, weil sie in der Tat sehr ansprechend sind und auch malerisch gut. Am gefälligsten sind vielleicht die kleinen, einen Übergang markierenden Bilder, die ein wenig den Biskuits aus der Kindheit gleichen, glatte Rechtecke in gedämpften Farben, delikat wie Salonmalereien, mit kreidiger Oberfläche und einem illustrativen Charme, so diskret, dass sie selbst dem *New Yorker* zur Zierde gereichen würden. Eine bestimmte Periode innerhalb Williams' Œuvre zu bevorzugen hiesse jedoch, sich den gängigen Konventionen des Marktes zu beugen und die Vielfalt ihrer stilistischen Entwicklung zu vernachlässigen.

Williams hat schon die unterschiedlichsten Stile, Bilder, Ideen und Techniken durchexerziert und lässt sich nicht einfach ins Schema «gefällig gewordener Agitprop» pressen. Auch wenn ihre neuen Bilder eine Dimension, Resonanz und Bravour aufweisen, die eine Veränderung der herkömmlichen abstrakten Malerei einläuten dürften, so sind es doch immer noch Bilder mit sexuellem Inhalt. Eine gefährlich banale Wendung wäre es allerdings, wenn es dabei nur um eine Provokation ginge, im Sinne von: *He! Wenn du glaubst, es handle sich hier um was modisch Abstraktes, dann tritt doch mal näher und nimm eine Nase voll!* Kunstliebhaber werden eher selten mit (heterosexueller) Pornographie konfrontiert und sind sich vielleicht nicht bewusst, wie realistisch und gängig Williams' Bildsprache ist und wo die surreale Geste beginnt, die auf der Stärkenskala komplexer Pornopositionen genau um einen Strich stärker als üblich ist. Wie bei den beiden älteren Herrschaften, die im Picasso-Museum an die späten Radierungen des Meisters herantraten, um sie im Detail zu studieren, und dann, als ihnen dämmerte, was sie da betrachteten, rote Köpfe bekamen, besteht die Kunst darin, sich zwischen dem Realistischen und dem Poetischen zu bewegen, bis das Pornographische so komplex und verschlungen erscheint, dass es durch seine gespaltene Natur um so erregender wird.

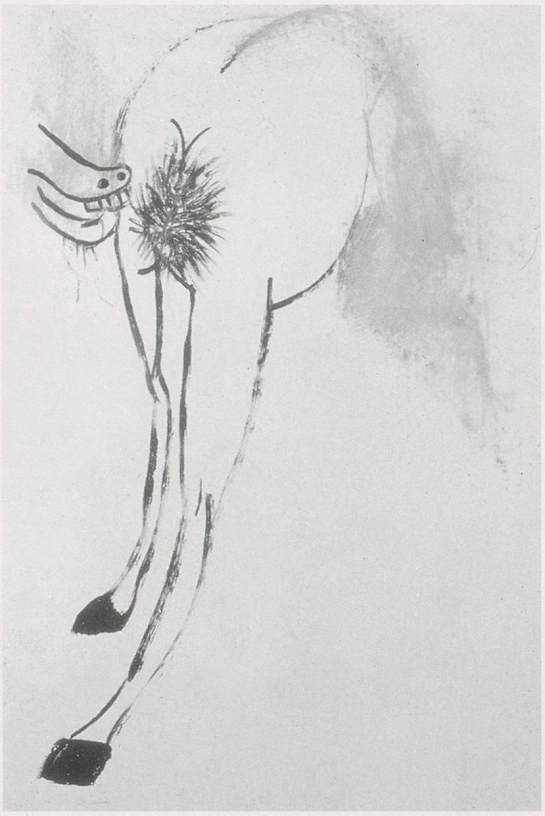
Picasso, hmm – das ist genau die Sorte «grosses männliches Malerschwein», das Williams zu schlachten pflegt, und doch sind manche ihrer aktuellen

ADRIAN DANNATT ist freier redaktioneller Mitarbeiter bei *Open City* und Redaktor von *Lacanian Ink*. Er lebt in New York.

SUE WILLIAMS, CHARTREUSE WITH SPOTS, 1996, oil on canvas, 72 x 109" / CHARTREUSE MIT FLECKEN, Öl auf Leinwand, 183 x 277 cm.

Schwarzweiss-Kritzeleien seinen frühen Skizzen erstaunlich ähnlich.[1] Angesichts ihrer neuen Arbeiten erscheint es durchaus möglich, dass Williams von einem solchen Bild beeinflusst wurde, und dass Picasso in einem ihrer Titel genannt wird – wenn auch nur spöttisch, gemein und abschätzig – könnte tatsächlich auch bedeuten, dass sie... Dass uns Williams' neueste Arbeiten etwas verdächtig erscheinen, hat vielleicht seinen Grund in der langen Tradition der Ablehnung alles Revolutionären, welche die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts wesentlich bestimmt hat. Der Wunsch, in die Gemeinschaft der «ernstzunehmenden» Künstler aufgenommen zu werden, ist insgeheim unvermindert lebendig, und einer der allgegenwärtigen Aspekte der Moderne war das Antimoderne, wie es von de Chirico bis Derain, von Jasper Johns bis Jim Dine oder in der Abweichung vom Futurismus zum Novecento praktiziert wurde. Wir wollen Williams aber weder unterstellen, dass sie versucht, eine «ernstzunehmende» Malerin zu werden, noch dass sie ihre feministische Kritik zugunsten der grossen Geste aufgegeben hat, auch wenn die neuen Bilder tatsächlich eine Lust, Sinnlichkeit und Wärme suggerieren, die früher schändlicherweise vollkommen fehlten. Will Williams vielleicht andeuten, dass Sex tatsächlich als komisches und physisches Vergnügen zelebriert werden kann? Ihre politischen Skizzen hätten zu ihrer Blütezeit unter Susanne Kappelers Motto stehen können: *Wer braucht noch einen Folterknecht mit einem Mann als Liebhaber?* Auf die neueren Bilder hingegen passten eher Thurbers balsamische Worte: *Die Farbe und das Muster jener Oberfläche, die mir die liebste auf der Welt ist.*

Die Schwierigkeiten, die uns diese Arbeiten bereiten, sind kennzeichnend für unser Verhältnis zur zeitgenössischen Malerei, denn was uns am meisten erschreckt, ist, dass diese Bilder unabhängig von ihren allfälligen Intentionen einfach wie schöne



SUE WILLIAMS, WELL ENDOWED WITH SPOTS, 1995, oil on canvas, 18 x 15" / GUT AUSGESTATTET MIT FLECKEN, Öl auf Leinwand, 45,7 x 38,1 cm.

abstrakte Gemälde aussehen und nichts weiter. Williams' frühe Arbeiten brauchten und missbrauchten die Malerei zu einem Zweck: Den traditionellen Ausdrucksformen des Patriarchats sollte der Garaus gemacht werden. In den frühen Arbeiten ging es um einen Inhalt, während es in diesen neueren um die Malerei selbst zu gehen scheint, ja sogar um die Freude an der Malerei. Wie bei allem in der heutigen Kunst ist der Kontext entscheidend, um Malerei von «Malerei» zu unterscheiden. Cleverness, Kitsch oder auch nur schlichte Inkompetenz müssen nur in der richtigen Galerie oder im passenden Museum ausgestellt werden, um zu «Malerei» zu werden, die sich, wie uns sofort klar wird, nicht mit ihrer eigenen offensichtlichen Beschränktheit aufhält, sondern sehr viel interessantere Fragen auslotet. Richard Princes Bilder spielen ebenso mit banalen amerikanischen Abstraktionsphänomenen wie Rudolf Stingels Dekonstruktionen mit Olitskis Farbfeldern; Karen Kilimniks oder Elizabeth Peytons Bilder mokieren sich über den Weiblichkeitsjargon in der Kunst, und Komar & Melamid machen sich über den Sowjetrealismus lustig. John Currin macht natürlich nicht einfach nur erotischen Kitsch, schliesslich weiss man, welche Erziehung er genossen hat, wie alt er ist, welchem soziokulturellen Milieu er entstammt, welche Galerien ihn ausstellen usw. Während Malerei sich selbst genügt oder sich auf das beschränkt, was auf der Leinwand sichtbar wird, setzt «Malerei» ein Vorwissen voraus – man muss wissen, wer sie macht und mit welcher Absicht. Zumindest macht dies der irritierenden modernistischen Überzeugung à la Greenberg den Garaus, die eine pseudowissenschaftliche Objektivität bewahren will, indem sie fordert, ein Kunstwerk müsse isoliert betrachtet und unabhängig von allem beurteilt werden.

Kaum hatte Williams mit der Produktion scheinbar abstrakter Bilder begonnen, glaubte jeder – was früher nie der Fall gewesen war –, auf die Namen anderer Künstler verweisen zu müssen. Ihre neuen Arbeiten wurden zum Beispiel mit Pollock, Miró, de Kooning, Gorky, Salle, Marden, Nutt, Dunham, Beerbohm, Hirshfeld, Twombly, Dr. Seuss, Matta, ja sogar mit Michelangelo verglichen. Diese unterhaltsame Art von Kritik macht es sich leicht und wird schnell zur Gewohnheit. Was mich betrifft, so würde ich Jan Voss ins Feld führen, dessen Bilder ohne Titel von 1978 und 1980 eine verblüffende, ja schon unglaubliche Ähnlichkeit mit ihren Arbeiten aufweisen, wenn auch die Genitalien fehlen. Auffallend ist jedoch, dass Malerei, wenn sie sich als Malerei *per se* präsentiert, anscheinend vergleichbarer Namen bedarf. Ein Bild kann immer mit vielen anderen in Verbindung gebracht werden und wird auch immer mehr so betrachtet: als Eintrag in einem grossen, historischen Register.

Aufschlussreicher wäre es jedoch, Williams in die Tradition jener satirischen Karikaturisten einzureihen, die ganz nebenbei und ohne es zu wollen auch noch grosse Künstler waren; man müsste aus ihr

SUE WILLIAMS, WE TURN BACK, 1994, oil and acrylic on canvas, 72 x 68" /
WIR KEHREN UM, Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 173 cm.

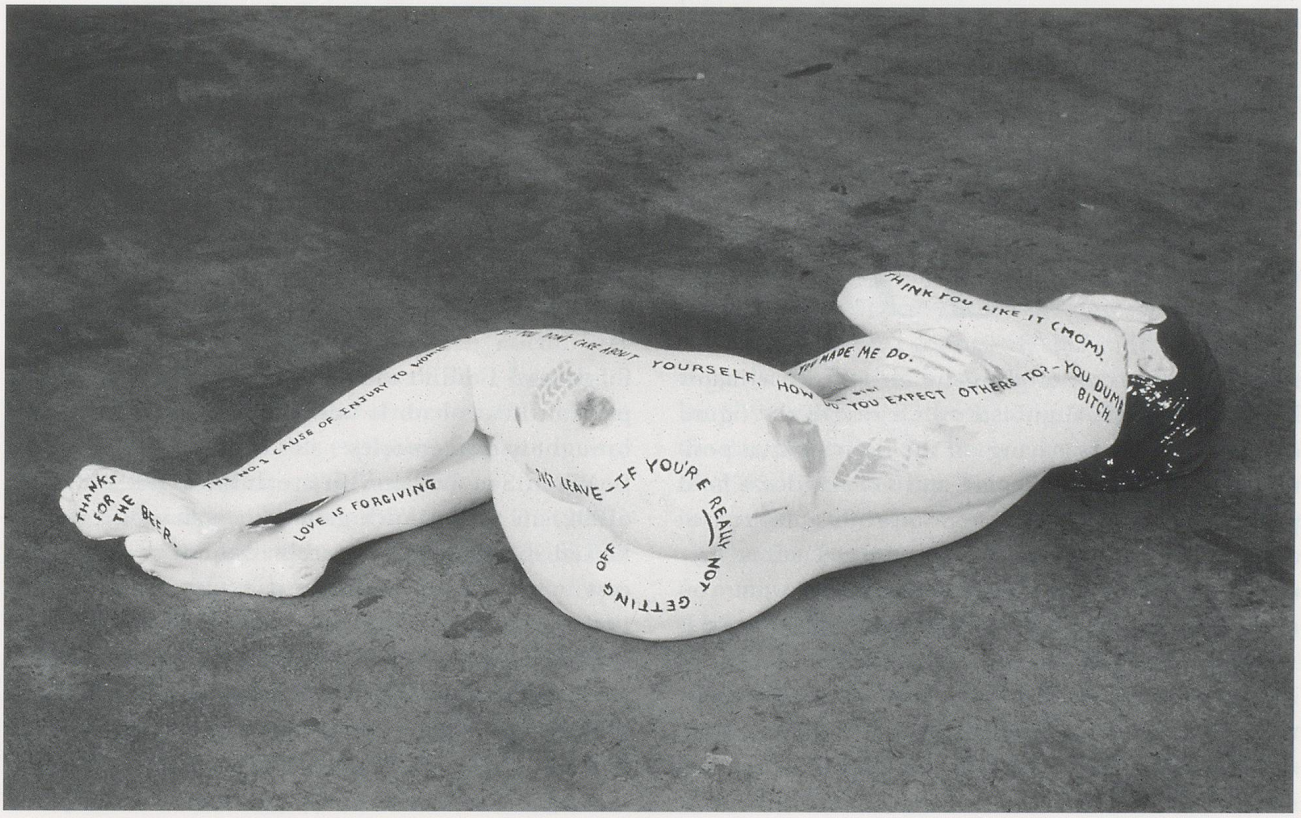
einen James Gillray mit geschlechtsspezifischen Strategien machen, einen Honoré Daumier des Feminismus oder einen ebenso scharfen und raffinierten Hogarth, von dem gesagt wurde: «Andere Bilder betrachten wir, seine lesen wir.» Diese Bilder sind so kalligraphisch, dass sie vor allem «gelesen» werden wollen, aber im Gegensatz zu alten kalligraphischen Schriftzeichen, die tiefere, mythologische Ebenen enthüllen, scheinen sie kühn und entschlossen an der Oberfläche festzuhalten, die seltsam flach und ohne Textur ist, wenn man bedenkt, dass es sich um Öl auf Leinwand handelt. Vielleicht sind die Oberfläche, das Unergründliche und die Leere sogar wichtiger als der scheinbar skatologische Inhalt. Diese Bilder sind ein Endspiel, eine *reductio ad absurdum* der Körperkunst in ihrem vollen, vernichtenden Umfang; pure Flachheit, tote Bildflächen, etwas absolut Amerikanisches. Man könnte in den Farben, den Formen, in der erstaunlichen, dem Cartoon verwandten Vitalität, der vibrierenden Energie tanzender Schnörkel, die danach verlangen, bewegt zu werden, auch das Vergnügliche der Sexualität sehen. Dagegen entspricht die absolute Flachheit, das Fehlen jeglicher Oberflächenstruktur, die Kälte der glatten Flächen der emotionslosen erotischen Unterhaltungsindustrie, der Leere und blanken Leblosigkeit des nächtlichen Nonstop-Pornokanals.

Die Entwicklung eines Künstlers mag zwar für den Markt interessanter sein als für die Geschichte, doch die immer offensichtlicheren Mechanismen der kulturellen Produktion, die angeblich jede Avantgarde überflügelt haben, aber immer noch regelmässig auf der Präsentation von «neuen», zu Warenzeichen tauglichen Stilen bestehen, verleihen dem, was Künstler als nächstes tun werden, ein ungeheures Gewicht. Die Problematik in Williams' Entwicklung hat mit der Kraft, Direktheit und psychotischen Intensität ihrer bekannteren Werke zu tun; sie lassen alles, was hinter einer Valerie-Solanas-«Aktion» zurückbleibt, blass erscheinen. Die pure, abartige Aggression, die explosive Hysterie – was in der Szene als «unheimlich» galt – und was Williams' Ästhetik früher ausgemacht hat, sollte nicht unterschätzt werden. Zum Teil vermag dies zu erklären, warum die neuen Bilder so überraschend sind, als hätte Williams sich Slavoj Zizeks Rat zu eigen gemacht: «Geniesse deine Symptome!» Ob all dieser Ungewissheiten wüsste man natürlich gern, welche Reaktion angemessen ist und welcher Art die Intentionen der Künstlerin sind. Handelt es sich vielleicht um «Bilderstrategien»? (Wie Catherine David kürzlich in einem Interview anlässlich der «documenta X» meinte.) Sind ihre Bilder Parodien auf die grossformatigen Abstrakten, oder sind sie wirklich unverhohlen komisch, ausgelassen, kraftvoll, bunt, vergnüglich, verspielt und basta?

Die Frage ist, ob die Leute diese Bilder mögen beziehungsweise ihre allfälligen, instinktiv negativen Reaktionen hinterfragen, die durch alles mögliche ausgelöst werden können, angefangen beim Format (zu gross), den Farben (zu kräftig), dem halbfigurativen Schabernack bis zur kalten Oberfläche, die im Gegensatz zu den leuchtenden Tönen steht. Warum eigentlich konzentrieren wir uns angesichts des Reichtums und der Vielfalt von Williams' Werk gerade auf diese Gespaltenheit zwischen politischem Cartoon und grossformatiger abstrakter Malerei? (Eine Versuchung, die übrigens auch die freiwillige thematische Beschränkung dieses Artikels erklären mag.) Nun, weil sie einen dankbaren Aufhänger liefert: den klassischen Widerspruch von These und Antithese einschliesslich dem ihm eigenen Drang zur Auflösung. Und vor allem lässt sie die in Hollywood und der ganzen Welt so beliebte, mythische Wendung erahnen, die wir verschämt als Happyend bezeichnen. Vielleicht ist es ein letzter Trick des Patriarchats, dass es versucht, für ansonsten anarchische und aufsässige Geschichten ein fröhliches und versöhnliches Ende zu finden: Liebe, Glück, Schönheit und Anmut als Betäubungsmittel. Aber statt Williams' Werk auf seine widersprüchlichen, unvereinbaren Stilelemente zu reduzieren, sollten wir die einzelnen Phasen eher taktisch als strategisch verstehen – als handfeste Antwort auf Kierkegaards Bemerkung, dass die Idee der Weiblichkeit «immerfort und auf mancherlei Weise in Bewegung» sei.[2)]

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Besonders fiel mir das bei Karikaturen und Porträts von Picasso aus dem Jahr 1905 auf, vgl. dazu: *High & Low, Modern Art and Popular Culture*, Museum of Modern Art, New York, S. 124.
2) Sören Kierkegaard, *Entweder-Oder*, hrsg. v. H. Diem und W. Rest, Hegner, Köln und Olten 1960, S. 107.

SUE WILLIAMS, YES I GAVE YOU CRABS, SO WHAT, 1993, collage on paper, 17 1/2 x 12 1/2" / ICH HAB DIR FILZLÄUSE ANGEHÄNGT, NA UND, Collage auf Papier, 44,5 x 32 cm.

SUE WILLIAMS, IRRESISTIBLE, 1992, rubber, 12 x 57 x 24" / UNWIDERSTEHLICH, Gummi, 30,5 x 145 x 61 cm.