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 : domestic horrors = häuslicher Horror

Autor: Camhi, Leslie / Goridis, Uta

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-680775

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

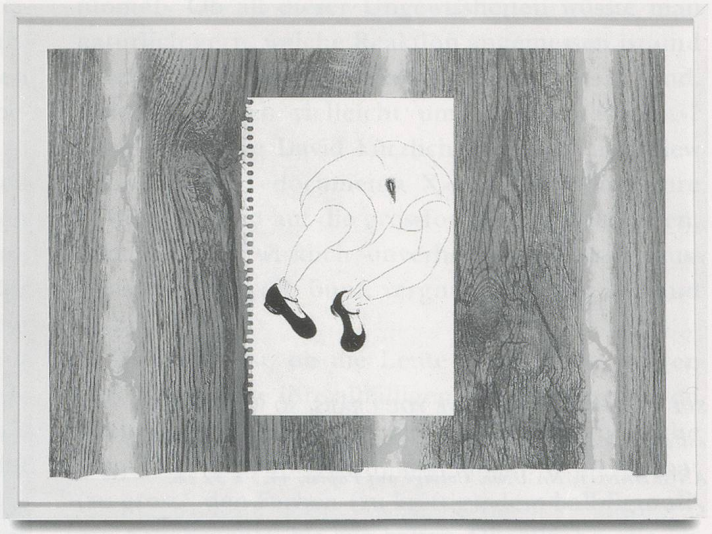
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées 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: 06.01.2026

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



LESLIE CAMHI

Domestic Horrors

Avec ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu.[1)]

Rounding the corner some years ago in a major museum, I nearly stumbled over a cast of the figure of a woman. She was lying on the floor in fetal position. Her eye was blackened, and her hand was held protectively against her face; footprints and bruises, accusations and statistics were stamped across her naked limbs like so many blows. "Look what you made me do." "I think you like it (Mom)." "Love is forgiving." I didn't want to like the sculpture. It was painful; it was bad. It was simple; it was sad. But it brought back memories.

When Sue Williams first exhibited IRRESISTIBLE (1992) in a New York gallery, a man came in and kicked it. But the sculpture's resilient density—it is cast in solid rubber—made it extraordinarily resistant to attack. Had the assailant been planted there by feminists against pornography, who claim that representing violence against women only begets more of the same?[2)] For whom was this work "irresistible"? Women also felt its pull. Some bemoaned it as promoting a "victim mentality," while others' stories of

LESLIE CAMHI is a writer and cultural critic living in New York. She has written extensively on feminism, psychoanalysis, and nineteenth- and twentieth-century visual culture. She is currently at work on an anti-memoir.

SUE WILLIAMS, REC ROOM, 1994, ink and collage, 12 x 17½" / PAUSENRAUM, Tusche und Collage, 30,5 x 44,5 cm.

abuse poured in. "Even the model, as she lay in that position while I was preparing to cast her body, began to tell me stories of her own abuse by men," recalls Williams.

That one's stories are an effect of one's position is apparent in Williams' earlier work in which the position of women is usually subservient: kneeling to clean around some toilet, squatting to void a human head, or bending with drooping breasts before THE LOW SINK OF DEBAUCHERY (1991). Like those heroic, early female entertainers in vaudeville, Williams makes a mockery of the female body, sending up its "lowly" attributes in public. Many of these works are darkly, hilariously funny, but the virulent polemics they inspired in the cultural climate in which they were first shown tended to drown out their subtler qualities: their riotous line, their comic use of irony and understatement, their sense of parody and play.

The same year that Williams created IRRESISTIBLE, Dr. Judith Lewis Herman, a professor at Harvard Medical School, published *Trauma and Recovery* (1992), an influential book in which she stated that "the most common posttraumatic stress disorders are those not of men in war but of women in civilian life."[3] Overwhelming numbers of contemporary women feel themselves to be the shell-shocked survivors of a literal battle between the sexes. Herman is among the most eminent defenders of the Recovered Memory Movement, which encourages women to reconstruct the stories of their own childhood abuse in therapy (and often to confront the abuser). The results of this explosive movement were seen not only in therapists' offices, but in courts and on television. A backlash soon followed. That same year, a group of parents, whose adult children had recalled scenes of severe childhood abuse in therapy, founded the False Memory Syndrome Foundation, to combat what they consider the Recovered Memory Movement's noxious effect on "family" values.[4]

In psychoanalysis, there are no "wrong" memories, only memories that, like dreams, are subject to interpretation, whose gaps and transformations are as revealing as any fiction of wholeness promised by their recovery. Memories are not stored for eventual retrieval, like buried treasure, or skeletons in a closet, or information on a computer's hard drive; they subtend momentary experience like the multiple layers of palimpsest, and can be seen only in relation to the present.

Sue Williams says of IRRESISTIBLE: "It's not really like an artwork in that it doesn't 'wander off.' It's a clear memory from the not-too-distant past." She's referring to the work's "literal" quality: the fact, for example, that it was cast from a living body. All the quotes she used were things people once said to her. And on one terrible occasion she found herself in that position.

Are "recovered" memories accurate reconstructions of actual events from the patient's past? Can a sculpture function "like a memory" once it has been placed in a public and artistic context? What is constructed, and what is real? Or does this uncertainty and confusion mean that we are roving about the terrain of trauma, with its shattering effect upon identity and the capacity to separate truth from fantasy?

Exactly one hundred years earlier, in another fin de siècle, the American feminist and writer Charlotte Perkins Gilman published a gothic horror story called *The Yellow Wallpaper*. The story was drawn from Gilman's experience. Before she entered public life, Gilman had been a young wife and mother suffering from literary aspirations and postpartum depression. Dr. S. Weir Mitchell, the leading "nerve specialist" of the day, prescribed for her a cure of absolute rest and total creative inactivity. This regime nearly drove her insane.[5]

The first-person narrator of *The Yellow Wallpaper* is a young mother, married to a doctor, who has himself prescribed rest for her nervous disorders. Deprived of distraction and confined to the bedroom of a house they've rented for the summer, she becomes increasingly intrigued and troubled by a pattern she begins to discern in the wallpaper that surrounds her.

One of those sprawling flamboyant patterns committing every artistic sin. It is dull enough to confuse the eye in following, pronounced enough to constantly irritate and provoke study, and when you follow the lame uncertain curves for a little distance they suddenly commit suicide—plunge off at outrageous angles, destroy themselves in unheard-of contradictions. The color is repellent, almost revolting; a smoldering, unclean yellow.[6)]

The wallpaper teases her to make sense of it; its uncertain forms exist on the border of legibility. It disturbs her precisely because she cannot quite identify its shapes and pattern. Its yellow color reeks of bodily excrescences and a putrid animality. But the narrator determines that she

...will follow that pointless pattern to some sort of conclusion... this thing was not arranged on any laws of radiation, or alternation, or repetition, or symmetry, or anything else that I ever heard of.

...Looked at in one way each breadth stands alone, the bloated curves and flourishes—a kind of "debased Romanesque" with delirium tremens—go waddling up and down in isolated columns of fatuity. But on the other hand, they connect diagonally, and the sprawling outlines run off in great slanting waves of optic horror, like a lot of wallowing seaweeds in full chase.[7)]

Gradually, beneath these grotesque and lurid forms, an underpattern emerges: the shadowy figure of a woman rattling the bars that confine her. Yet, just as the narrator sees the wallpaper's biomorphic forms coalesce in the frighteningly literal figure of a woman, she sinks definitively into madness, tearing down the wallpaper and circling the room on all fours like a caged animal.

Sue Williams says that in her new paintings she's been struggling to shift her work "away from the literal." But the narrator of *The Yellow Wallpaper* might still recognize some of the forms she is using. These large and exuberant canvases look like road maps to a psychosexual geography. They're filled with droopy things—tails, bows, penises, and breasts—and grabby things—hands, feet, fingers, and toes. Their moral temperature hovers somewhere around a cold sweat. Yet we should be wary of assigning them any too-precise meaning for, densely beautiful, they defy and confound the viewer at the limits of sense.

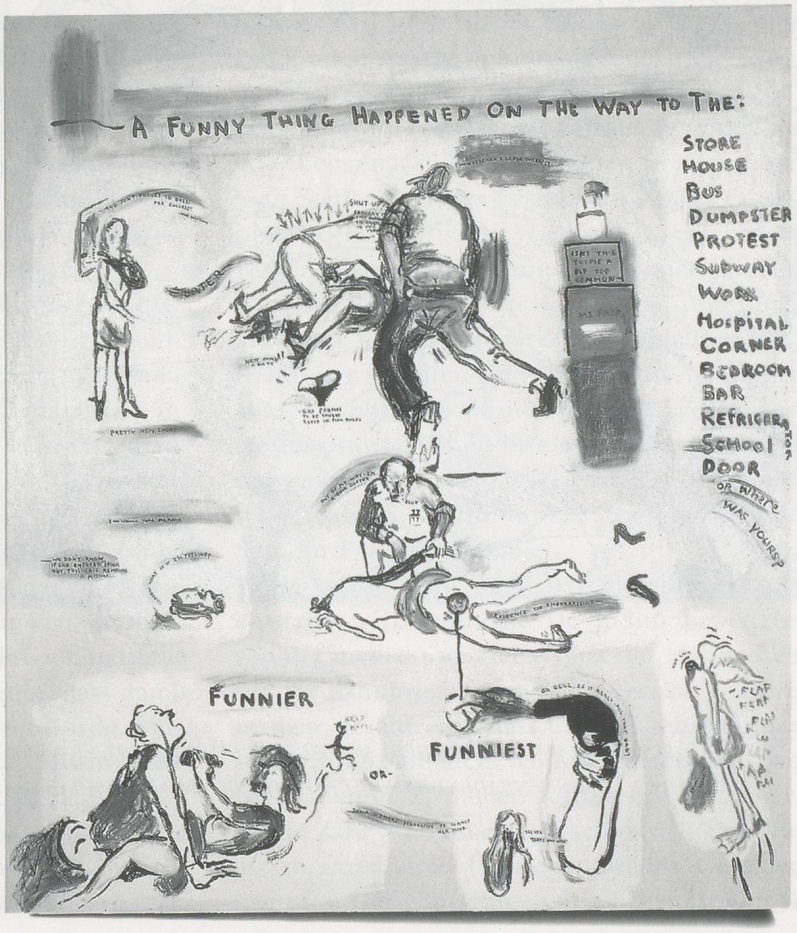
And yet, for all their strangeness, their terrain is oddly familiar. Consider SUNBATHERS IN BUTTSVILLE (1997): Its bright yellows and golds are abjectly cheerful. All its orifices are ringed with painful creases, and its distended navels are girded with pathetic fringes, like the ruffles on women's bathing suits designed to hide their spreading midriffs. Everything in this jumble of body parts drips. Or NIGHTLIGHT (1996): Its thin and wiggly penises are adorned with flounces, as women in puffy-sleeved dresses spread their flared skirts to reveal udder-like extrudescences, or bend over pots, wearing plaid aprons over a single, protruding breast. In BIG AND MULTI-COLORED (1996), tentacle-like fingers grip limp penises, women in little-girl bows and dresses sport grotesque paunches, secreting vulvae and sagging breasts. The canvases become more layered, more complex. A recent series is painted on fabric that has been rubberized, and printed with pseudo-Rococo images of courtly ladies and gentlemen in gardens and at picnics. Lines swirl over them in a host of unidentified drips, stains, and orifices.

Williams's aesthetic territory is still the intimate realm of sexual tension and domestic horror. Her imagery is often drawn from the iconography of 1950s femininity: spike heels, pointy shoes, bows, aprons, flared skirts, bed ruffles, antimacassars, and flanges. It was a time when women took to dressing up their furniture as they immolated themselves on the twin altars of femininity and domesticity. A generation of women associate this period with their mothers, and a certain revulsion for the maternal body appears repeatedly in these canvases. It was also the period of heroic abstraction in American painting, and these works also negotiate with that formal legacy.

Any appendage is potentially vulnerable and silly. Dress up a penis in a skirt or bow, and it's bound to look pathetic; breasts, whether pert or droopy, tend to invite commentary; toes and fingers can seem strangely independent of the body. Our corporeal extrusions sometimes appear mere afterthoughts of the Creator, like a ruffle added to a bed. Babies know

how to play with them; adults tend to forget just how much fun they can be. Filled with the frenetic, automatic energy of sex, Williams' elaborate webs seem like vast abstract tissues of unconscious material being woven in someone's head. To make private traumas public can sometimes seem to be a strangely depriving experience for what remains of a sense of self. Williams says that when she's alone with herself she sometimes gives herself "the willies," but by transforming these neuroses into high-spirited aesthetic practice she has found a way of giving them to us instead.

1) "With my burnt hand I write about the nature of fire." Cited in: Ingeborg Bachmann, *Malina*, trans. Philip Boehm (New York: Holmes & Meier, 1990), p. 58 (source unknown).
2) I'd feel more comfortable rehearsing the lines of this long-standing feminist debate if Sue Williams herself had not painted an explicit parody of these positions, in ARE YOU PRO-PORN OR ANTI-PORN? (1992), which shows a smiling woman artist being drawn and quartered, while beneath her, pro- and anti-porn positions are represented by rutting and lame horses, respectively.
3) Dr. Judith Lewis Herman, *Trauma and Recovery* (New York: Basic Books, 1992), p. 28; as quoted in: Elaine Showalter, *Hystories* (New York: Columbia University Press, 1997), p. 144.
4) The False Memory Syndrome Foundation's first annual meeting took place at Valley Forge (a symbolic choice of location?) in April 1993. See Ian Hacking, *Rewriting the Soul: Multiple Personality and the Sciences of Memory* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1995), p. 121.
5) See Charlotte Perkins Gilman, "Why I Wrote 'The Yellow Wallpaper,'" in: *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, ed. Ann J. Lane (New York: Pantheon Books, 1980), pp. 19–20.
6) Charlotte Perkins Gilman, *The Yellow Wallpaper* (New York: The Feminist Press, 1973), p. 13.
7) ibid., p. 20.



SUE WILLIAMS,
A FUNNY THING HAPPENED, 1992,
acrylic on canvas, 48 x 42" /
ETWAS MERKWÜRDIGES GESCHAH,
Acryl auf Leinwand, 122 x 106,7 cm.

SUE WILLIAMS, SUNBATHERS IN BUTTSVILLE, N.J., 1997, oil and acrylic on canvas, 72 x 84" /
SONNENBADENDE IN BUTTSVILLE, Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 213,4 cm.

LESLIE CAMHI

Häuslicher Horror

Avec ma main brûlée, j'écris sur la nature du feu[1)]

Als ich vor ein paar Jahren in einem grösseren Museum nichtsahnend um die Ecke bog, wäre ich um ein Haar mit der weissen Gipsskulptur einer Frau zusammengestossen. Zusammengekauert wie ein Fötus lag sie auf dem Boden, mit einem blaugeschlagenen Auge, die Hand schützend vorm Gesicht und ihr nackter Körper übersät mit Fussabdrücken, abgeschlagenen Stellen, Anschuldigungen und Statistiken. «Da, schau her, wozu du mich getrieben hast.» «Ich glaube, du brauchst das (Mom).» «Lieben heisst verzeihen.» Ich wollte mich nicht damit anfreunden. Es tat weh; es war schrecklich; es war krude; es war traurig. Aber die Skulptur weckte Erinnerungen.

Als Sue Williams IRRESISTIBLE (Unwiderstehlich, 1992) in einer New Yorker Galerie ausstellte, brachte sie neben der Arbeit ein kleines Schild an, das die Besucher bat, die Skulptur nicht zu misshandeln. «Sie wirkte wie aus Gummi. Einmal kam ein Mann herein und versetzte ihr einen Fusstritt», erzählt Williams.[2)] War er von feministischen Pornographiegegnerinnen losgeschickt worden, die der Meinung sind, dass die Darstellung von Gewalt gegen Frauen nur noch mehr Gewalt provoziert? Für wen war diese Arbeit «unwiderstehlich»? Auch auf Frauen hatte sie eine starke Wirkung. Manche beklagten, dass damit der Opfermentalität Vorschub geleistet würde, während sie bei anderen eine Flut von Missbrauchsgeschichten auslöste. «Selbst das Modell fing an zu erzählen, wie es von Männern missbraucht worden war, während es in dieser Stellung verharrte und ich den Abdruck vorbereitete.»

Dass Geschichten mit der Körperhaltung zu tun haben, wird in Williams' frühen Arbeiten deutlich. Die Frauen sind gewöhnlich gebückt: Sie knien, um unter einer Toilette aufzuwischen; kauern, um den Kopf eines Neugeborenen aus sich herauszupressen, oder beugen sich mit hängenden Brüsten über «das tiefe Spülbecken des Lasters» in THE LOW SINK OF DEBAUCHERY (1991). Wie jene unerschrockenen, frühen Varietékünstlerinnen stellt auch Williams das Groteske des weiblichen Körpers dar und führt dem Publikum dessen «niedere» Eigenschaften vor. Manche dieser Arbeiten sind auf sinistre Art wahnsinnig komisch, aber durch die wütenden Polemiken, die sie auslösten, blieben ihre subtileren Qualitäten oft unbeachtet: der turbulente Strich, der komödiantische Einsatz von Ironie und Understatement, der Sinn für Parodie und Spiel.

Im selben Jahr, in dem Williams' IRRESISTIBLE entstand, veröffentlichte Dr. Judith Lewis Herman von der medizinischen Fakultät der Harvard University ihr bahnbrechendes Buch *Trauma and Recovery*, in dem sie aufzeigt, dass die meisten posttraumatischen Syndrome nicht bei Kriegsveteranen, sondern bei Frauen im Zivilleben auftreten.[3)] Eine überwältigende Zahl von Frauen betrachtet sich ganz konkret als traumatisierte Überlebende des Geschlechterkampfes. Herman zählt zu den bekanntesten Vertre-

LESLIE CAMHI ist Schriftstellerin und Kulturkritikerin mit den Themen Feminismus, Psychoanalyse und bildende Kunst. Sie lebt in New York und schreibt zur Zeit Antimemoiren.

terinnen einer Richtung, die mit der Reaktivierung von Kindheitserinnerungen arbeitet und Frauen ermutigt, in der Therapie Missbrauchserfahrungen, die sie als Kinder gemacht haben, zu rekonstruieren (und häufig auch den Täter zu konfrontieren). Was durch diese explosive Methode zutage gefördert wurde, blieb nicht in den Sprechzimmern der Therapeuten, sondern stand bald auch in Gerichtssälen und im Fernsehen zur Debatte. Die Gegenreaktion liess nicht lange auf sich warten. Die Eltern von inzwischen erwachsenen Kindern, welche sich in der Therapie an Szenen von extremem Missbrauch erinnerten, gründeten noch im selben Jahr die «False Memory Foundation», um dieser Unterminierung der «Werte der Familie» entgegenzutreten.[4)]

Für einen Psychoanalytiker gibt es aber keine «falschen» Erinnerungen, sondern nur solche, die wie Träume interpretiert werden müssen, wobei Lükken und Transformationen mindestens so aufschlussreich sind wie das allenfalls rekonstruierbare Bild des ursprünglichen Sachverhalts. Erinnerungen werden nicht aufbewahrt, damit sie nach Bedarf wieder hervorgezaubert werden können wie ein vergrabener Schatz, eine Leiche im Keller oder Informationen auf der Festplatte eines Computers. Sie liegen vielmehr wie die Schichten eines Palimpsests jeder aktuellen Erfahrung zugrunde und können nur in Verbindung mit der Gegenwart sichtbar werden. Sue Williams sagt von IRRESISTIBLE: «In dieser Hinsicht ist es gar kein richtiges Kunstwerk; es ist nicht losgelöst, sondern eine deutliche Erinnerung aus einer nicht allzu fernen Vergangenheit.» Sie meint damit den «realistischen» Charakter der Arbeit: die Tatsache, dass der Abguss von einem lebenden Körper stammt; dass alle verwendeten Zitate authentisch waren, Sachen, die wirklich gesagt worden waren, und dass sie auch selbst einmal in dieser scheusslichen Lage gewesen war.

Sind wiedergefundene Erinnerungen genaue Rekonstruktionen von Ereignissen, die sich in der Vergangenheit des Patienten abgespielt haben? Kann eine Skulptur noch als Erinnerung funktionieren, wenn sie in einen öffentlichen und künstlerischen Kontext gestellt wird? Was ist konstruiert und was real? Oder ist diese Ungewissheit und Verwirrung nur die Folge davon, dass wir uns auf einem Terrain traumatischer Erfahrungen bewegen, wo sowohl die Identität wie die Fähigkeit, zwischen Wahrheit und Lüge zu unterscheiden, in Frage gestellt sind?

Vor genau hundert Jahren, also ebenfalls kurz vor einer Jahrhundertwende, hat die amerikanische Feministin und Schriftstellerin Charlotte Perkins Gilman eine Horrorgeschichte mit dem Titel *Die gelbe Tapete* veröffentlicht. Gilman schöpfte aus ihrer eigenen Erfahrung. Bevor sie mit ihrem Werk an die Öffentlichkeit trat, war Gilman eine junge, von literarischem Ehrgeiz und einer postnatalen Depression geplagte junge Ehefrau und Mutter. Dr. S. Weir Mitchell, der damals führende «Nervenarzt», verschrieb ihr eine Kur, die aus absoluter Ruhe und dem Verzicht auf jede künstlerische Tätigkeit bestand. Diese Behandlung trieb sie beinahe in den Wahnsinn.[5)]

Die Ich-Erzählerin in *Die gelbe Tapete* ist eine junge Mutter und Ehegattin eines Arztes, der ihr Ruhe verordnet, um ihre nervösen Störungen zu heilen. Jeglicher Unterhaltungs- und Zerstreuungsmöglichkeiten beraubt, im Schlafzimmer eines vorübergehend gemieteten Sommerhauses eingesperrt, wird sie von dem Muster der Tapete dieses Zimmers in Bann gezogen und lässt sich davon immer mehr faszinieren und verstören.

Eines dieser ausladenden, flammenden Muster, das sich gegen jeden Kunstsinn vergeht. Es ist so verblasst, dass es das nachzeichnende Auge verwirrt, so weit sichtbar, dass es fortwährend irritiert und zur Betrachtung reizt, und sooft du den schwunglosen, vagen Kurven ein wenig folgst, begehen sie plötzlich Selbstmord – stürzen ab in grässlichen Winkeln, zerstören sich in beispiellosen Widersprüchen. Die Farbe ist abstossend, fast widerlich, von schwelendem, fahlem Gelb, durch das langsam wandernde Sonnenlicht seltsam verblichen.[6)]

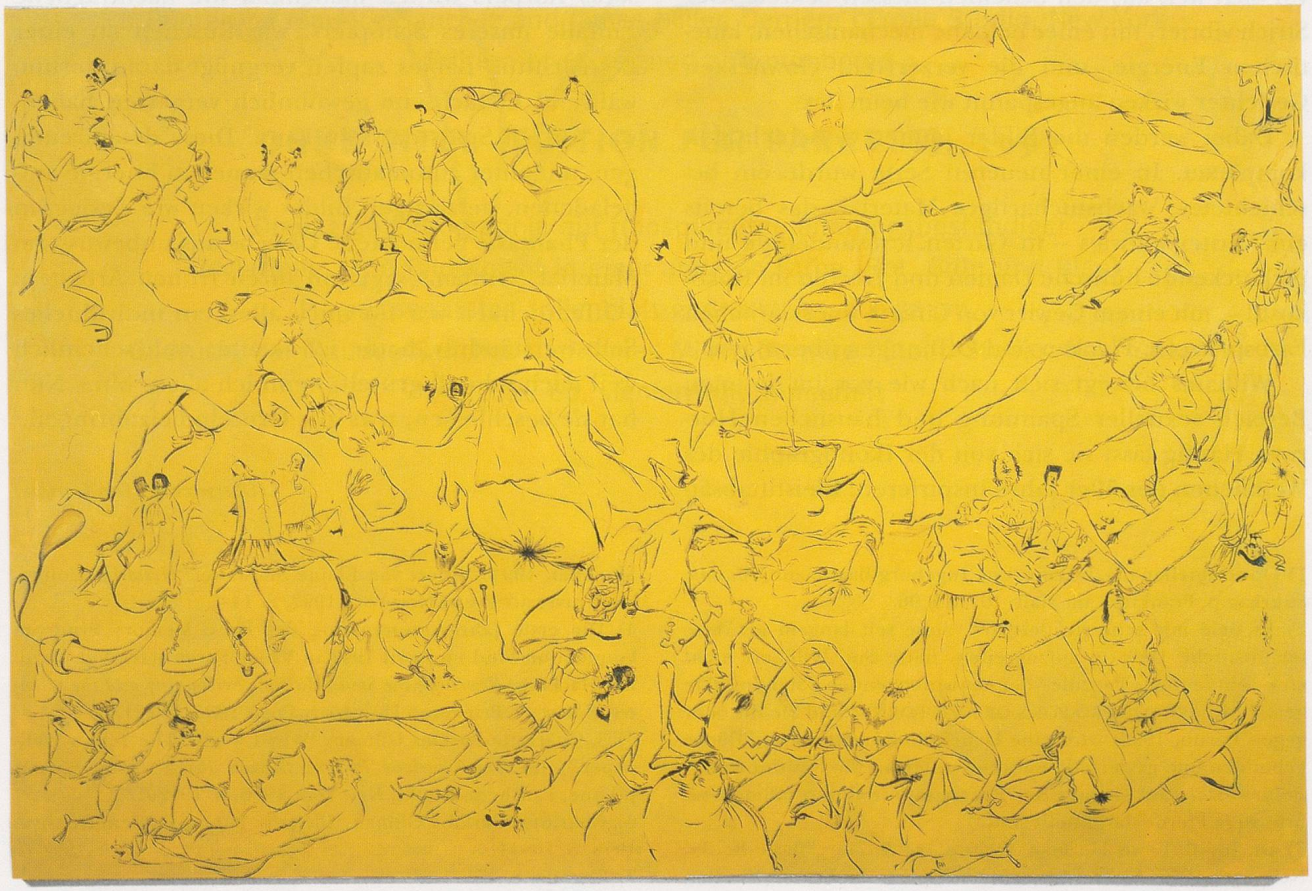
Die Tapete reizt sie, einen Sinn herauszulesen; die vage Zeichnung ist an der Grenze zur Lesbarkeit. Quälend ist vor allem, dass sie die Formen und Muster nie ganz entziffern kann. Die gelbe Farbe stinkt nach Körperbeulen und tierischen Widerlichkeiten. Aber die Erzählerin will diesem sinnlosen Muster folgen, bis sie zu einem Ergebnis gelangt:

In einer Weise, wenn ich es recht betrachte, ist jede Bahn eine Einheit für sich, die geblähten Kurven und Schnörkel – heruntergekommene Romanik im delirium tremens – ziehen sich in getrennten Säulen der Einfältigkeit im Watschelgang hinauf und hinunter. Andererseits aber haben sie eine diagonale Verbindung, und die ausladenden Kurven verschwimmen in grossen, schiefen Wellen optischen Grausens, wie eine wild heranwogende Masse Seetang.[7)]

Allmählich wird unter den grotesken, grellen Formen eine Art Grundmuster sichtbar: die verschwommenen Umrisse einer Frau, die an den Stäben ihres Gefängnisses rüttelt. Doch als die pflanzlich anmutenden Formen der Tapete für die Erzählerin zur erschreckend konkreten Gestalt einer Frau gerinnen, wird sie endgültig wahnsinnig, sie reisst die Tapete von den Wänden und kriecht wie ein Tier im Käfig auf allen vieren im Zimmer herum.

Sue Williams sagt, sie habe sich in ihren neuen Bildern vom allzu Realistischen lösen wollen. Aber einige der Formen, die sie verwendet, könnte die Erzählerin von *Die gelbe Tapete* vielleicht doch noch erkennen. Ihre grossen, üppigen Leinwände gleichen Strassenkarten einer psychosexuellen Landschaft. Darin gibt es reichlich Schlaffes – Schwänze, Schleifen, Penisse und Brüste – und Zupackendes – Hände, Füsse und Zehen. Alles scheint in Angstschweiss gebadet. Doch sollten wir uns hüten, den Bildern eine allzu präzise Bedeutung verleihen zu wollen, denn in ihrer komplexen Schönheit provozieren

SUE WILLIAMS, TWO LARGE TOES, 1996, oil on canvas, 72 x 108" / ZWEI GROSSE ZEHEN, Öl auf Leinwand, 183 x 274 cm.



und verwirren sie den Betrachter über das verstandesmässig Benennbare hinaus.

Trotz dieser Befremdlichkeit kommen uns die Bilder merkwürdig bekannt vor. Zum Beispiel SUNBATHERS IN BUTTSVILLE (Sonnenbadende in Buttsville, 1997): Die leuchtenden Gelb- und Goldtöne sind auf grässliche Art fröhlich. Um alle Öffnungen legen sich schmerzhafte Falten, und die hervorquellenden Nabel haben jämmerliche Fransen, sie wirken wie Rüschen an Badeanzügen, die allzu üppige Formen kaschieren sollen. Oder NIGHTLIGHT (Nachtlicht, 1996): Hier sind die dünnen, wackligen Penisse von Volants umgeben, während Frauen in Puffärmelkleidern ihre weiten Röcke heben und euterähnliche Beulen enthüllen oder sich in karierten Schürzen, unter denen eine Brust hervorlugt, über Töpfe beugen. Finger wie Fangarme umklammern in BIG AND MULTICOLORED (Gross und bunt, 1996) schlaffe Penisse; Frauen in Schleifchen und Jungmädchenkleidern schieben groteske Wänste und Hängebrüste vor sich her, aus den Scheiden fliessen Sekrete. Der Strich vibriert mit einer beinahe mechanischen, kinetischen Energie, und die verzerrten, clownesken Gesichter wirken angespannt wie beim Sex.

Dabei werden die Bilder immer vielschichtiger, komplexer. In einer neueren Serie wurde ein beschichtetes, wachstuchartiges Material, das bereits ein Muster aufwies – in Gärten lustwandelnde und picknickende höfische Damen und Herren im Rokokostil –, mit einem Gewirr von Linien, unerklärlichen Farbspritzern, Flecken und Öffnungen überzogen.

Williams bewegt sich nach wie vor im intimen Bereich sexueller Spannung und häuslichen Horrors. Häufig lässt sie sich von der Ikonographie des Weiblichen der 50er Jahre inspirieren: Bleistiftabsätze, spitze Schuhe, Schleifen, Schürzen, weite Röcke, gerüschte Bettdecken, Sofaschoner und Bortenzierat. Frauen pflegten damals ihre Möbel mit Deckchen und Nippes zu dekorieren und sich selbst auf dem Doppelaltar der Weiblichkeit und Häuslichkeit zu opfern. Eine ganze Generation von Frauen verbindet diese Zeit jedoch mit ihren Müttern, und eine gewisse Abneigung gegen den mütterlichen Leib lässt sich auch an diesen Bildern ablesen. Es war aber auch die Zeit der heroischen Abstraktion in der amerikanischen Malerei, und die Arbeiten setzen sich mit diesem formalen Erbe auseinander.

Jeder Appendix ist potentiell verletzlich und lächerlich. Wenn man einem Penis ein Kleidchen anzieht oder ein Schleifchen umbindet, wird er immer jämmerlich aussehen; Brüste, ganz gleich ob fest oder wabbelig, fordern immer irgendwelche Kommentare heraus, und Zehen oder Finger führen oft ein seltsames, vom übrigen Körper unabhängiges Eigenleben. Die Protuberanzen und Anhängsel unseres Körpers wirken manchmal wie nachträgliche Einfälle unseres Schöpfers, wie Rüschen an einer Bettgarnitur. Babies zupfen vergnügt daran herum, während Erwachsene gewöhnlich vergessen haben, was für ein Spass das sein kann. Diese detailfreudigen, mit einer automatischen sexuellen Energie aufgeladenen, netzartigen Bilder wirken wie riesige, in der Phantasie geflochtene Gewebe aus unbewusstem Material. Williams sagt von ihren frühen Arbeiten: «Öffentlichkeit war für mich alles, ein individuelles Selbstverständnis hatte ich kaum, wahrscheinlich weil mich schnell gruselt, wenn ich allein bin.» Nun hat sie beschlossen, uns das Gruseln beizubringen.

(Übersetzung: Uta Goridis)

1) Ohne Quellenangabe zitiert in: Ingeborg Bachmann, *Malina*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1971, S. 96.

2) Es fiele mir sehr viel leichter, diese seit langem geführte feministische Debatte aufzugreifen, hätte Sue Williams nicht eine eindeutige Parodie der entsprechenden Standpunkte gemalt: In ARE YOU PRO-PORN OR ANTI-PORN? (Sind Sie für oder gegen Porno, 1992) wird eine lächelnde Künstlerin an Pflöcke gebunden und gevierteilt, während unter ihr die Positionen der Befürworter und Gegner der Pornographie durch lahme bzw. brünstige Pferde dargestellt sind.

3) Dr. Judith Lewis Herman *Trauma and Recovery*, Basic Books, New York 1992, S. 28 (deutsch: *Die Narben der Gewalt*, Kindler, München 1994), zitiert von Elaine Showalter, *Hystories*, Columbia University Press, New York 1997, S. 144.

4) Die erste Jahresversammlung der False Memory Syndrom Foundation fand im April 1993 in Valley Forge statt. Vgl. dazu: Ian Hacking, *Rewriting the Soul. Multiple Personality and the Sciences of Memory*, Princeton University Press 1995, S. 121.

5) S. Charlotte Perkins Gilman, "Why I wrote 'The Yellow Wallpaper'", in: *The Charlotte Perkins Gilman Reader*, hrsg. v. Ann J. Lane, Pantheon Books, New York 1980, S. 19–20.

6) Charlotte Perkins Gilman, *Die gelbe Tapete*, Frauenoffensive, 1978, S. 10–11.

7) Ebenda, S. 17.