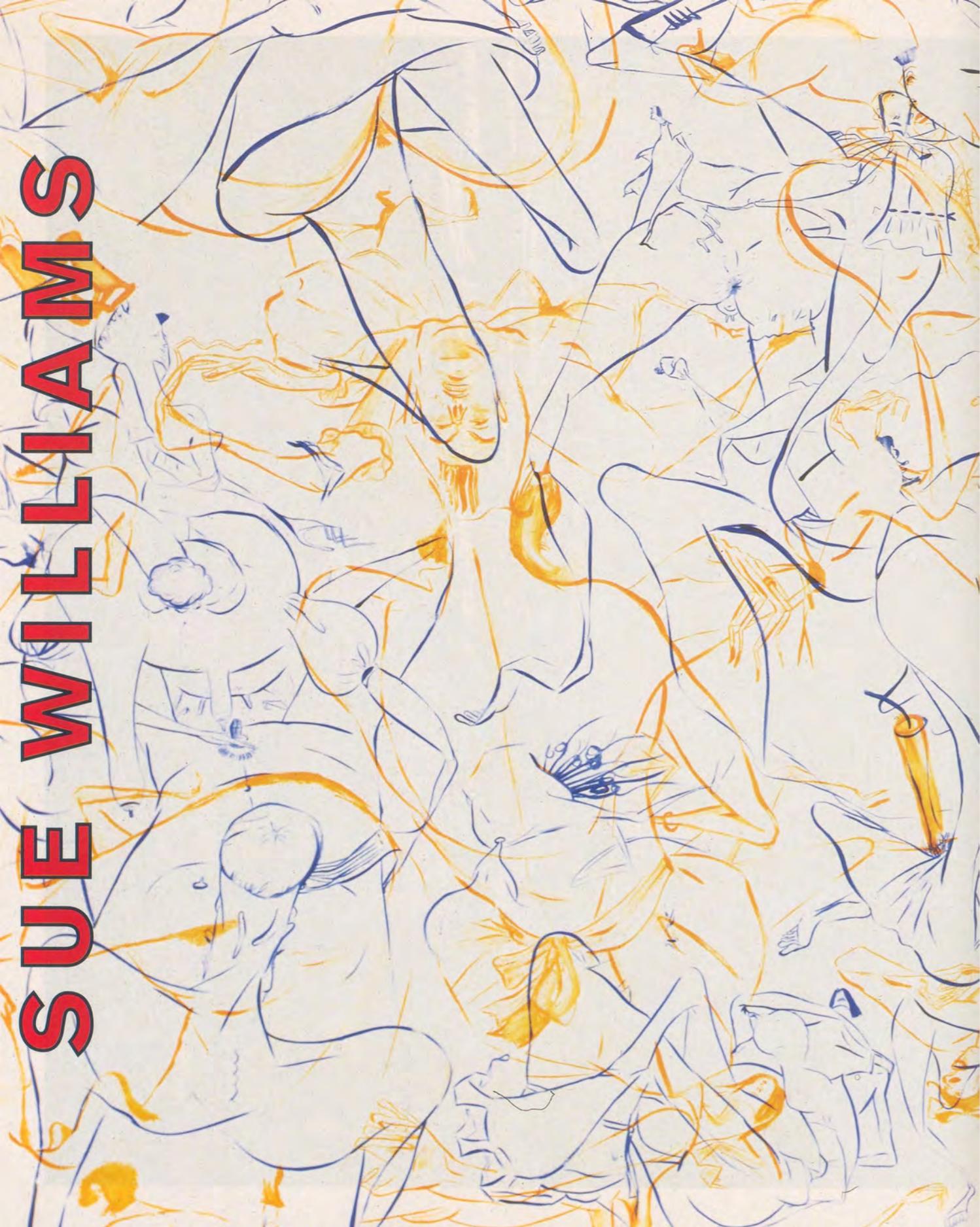


SUE WILLIAMS



SUE WILLIAMS, *LARGE BLUE GOLD AND ITCHY*, 1996, oil and acrylic on canvas, 96 x 108", detail /
GROSS BLAU GOLDEN UND JUCKEND, Öl und Acryl auf Leinwand, 244 x 274 cm, Ausschnitt. (ALL PHOTOS: 303 GALLERY, NEW YORK)

Touched

MOLLY NESBIT

Remark, the sky is blue, a shadow falls, and still it does not go away; that age-old shipper's question: Which end up? The new paintings of Sue Williams brightly pull all sorts of ends up over their large surfaces, like covers, and do nothing to answer. It is, however, not given to any painting to answer questions.

These two have titles that coo a little nonsense outward: *TWA*, *TESTICLE FLANGE ON THE GREEN*. They make fun of puritans and answermongers. They are in their own way an education, say, in the form of a picnic eaten late in the picaresque tradition, the sun running gold off the pages of *Candide*. It would be silly, then, to construct a logic around them or for them. Even under the best of circumstances, even, let it be said, in the highest reaches of art critical exchange, logics do not answer shipper's questions either (they only seem to); logics can only respond to the presence of other logics, making for their own closed conversation, cenacular structures of substance and crust. When Gilles Deleuze wrote a logic of sensation for the paintings of Francis Bacon, the logic belonged to him, not to Bacon. But Deleuze knew better than anyone that logic was not the key to

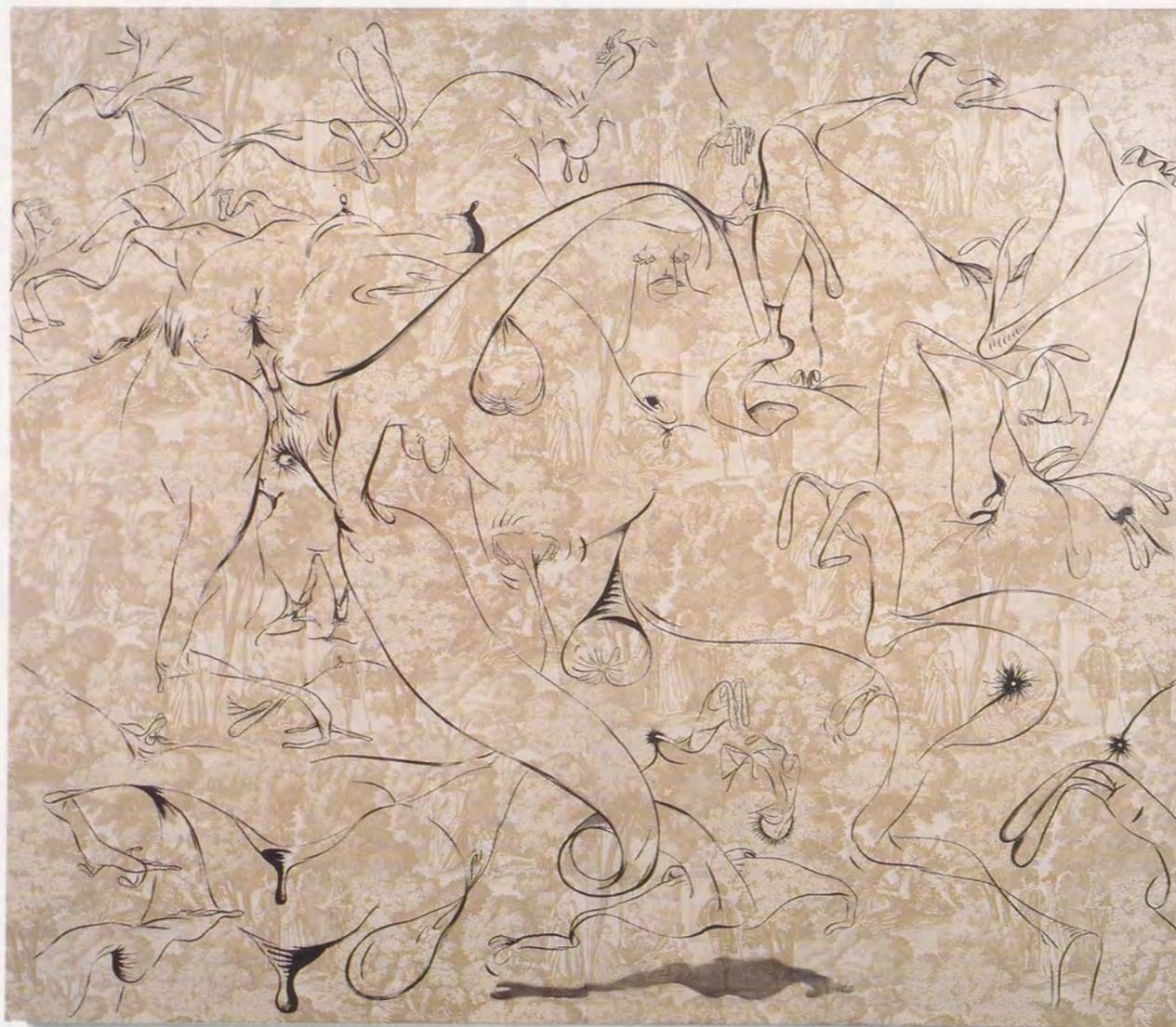
MOLLY NESBIT teaches at Vassar College and is a contributing editor of *Artforum*.

all thought. In the absence of logic, then, let there be sandwiches. Let there be mice.

That all ends are up is perfectly clear upon inspection. Butt ends seem to dominate. But there will be no single end and no conclusion drawn. The ends leave their nasty bits dangling before the business of voyeurism, penetration, late frisson or slap. Cause is as gone as effect. Yet it is the painting that sets all of this up, with its beautifully illogical lines that make fingers and smirk. Its lines are the ones that show and do not tell. They are Sue Williams's genuine contribution to painting. With them she makes an overall pattern carry the authority to create ends and destroy them, requiring us to see something in the movement of and toward human extremity. But all the things one believes one sees are really only lines en route.

Since her lines oblige us to see the most physical vulgarity as a painter's sophistication, something about the technique should be explained. The lines are themselves physical, composed of oil paint brushed over a relatively impassive ground built up first upon a canvas, this ground usually a stiff trampoline of hard acrylic white. In the case of *TWA*, that trampoline is a fabric which has been rubberized. Since acrylic (or rubber) and oil don't mix and won't,

SUE WILLIAMS, TWA, 1997, oil and acrylic on canvas, 72 x 84" / Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 213,4 cm.



the lines too stay up, materially freed to race even faster over a dry, foreign surface and play, curl in the corners, make parts of bodies bubble up into pillows of assholes, loose balls, tits, a snorting nose.

The painter's brush has already made the connection between her hand and all the lines, the lines turning up as other fingers, many hands making very different light work. This is not a self-reflexive painting, however, for it puts the painter's touch and the touch of the sexes in a relation that shows the futility of attaching causes to effects, figures to grounds, fingers to hands. The lines and their body bubbles produce instead a slide of rampant, productive disconnection, an almost groundless tickle life.

And love? TWA shows just how far from eighteenth-century feint this arabesque has come. There, rubberized, an old Watteau pastiche, condemned to live in the present in upholstery forms and drapes, has been rescued to give its pale perspective on a cheeky back, as well as on pert bottle-top nipples, arching feet and errant ribbon flows. The late twentieth-century garden blossoms with little black holes. All extremities point to each other, uncovered, and, arabesque permitting, as lines begin their new version of the dance of touch. Below, without warning, a shadow falls. All the other scenes at once go flat and break. The little shadow makes clear to any traveler that all this pictorial life has been dream or smoke or cloud. Williams does not cruelly tear the veil like this in her new paintings but it happens again in another one. This time the sky goes blue.

That painting, TESTICLE FLANGE ON THE GREEN, shows a different kind of scene, a grassy one, the line busy making balls have a ball. The example of Pollock is often cited in discussions of these paintings but in fact the all-over majesty or pattern of his or any other modernism fares no better in them than Watteau's had in TWA. Pollock's landmark webs were the modern's form of arabesque, which is evoked in a way, but Williams's lines have been brushed with a different flourish and command, not, like Pollock's,

shamanically thrown out and dropped. The only drips left in TESTICLE... are painted drops of blood. Call them after-drips, isomorphs for the fingers and the udders and the nipples, balls and toes. Any memory of Pollock has to sit back in the distance, there as a former order of *l'amour* (in modern times a self-love mostly), another set of conditions. It does not touch the life in the lines. Up top a corner of blue sky pulls all this away into another version of the shadow's unstruck ground, another plane of being undescribed. It will and should shake one's confidence. Just like the shadow it shows that painting does not contain all things in itself any more than it contains a certain him or a her or a you or a me.

Such contradictory, impersonal third grounds not being suitable for aesthetic transcendence, it is probably best to speak of limits now; all inquiries, past and present, like travels, have them. Candide's reached their conclusion with the celebrated line about garden-tending, but that was just after Voltaire himself had pulled a curtain back, refusing to explain. He did it by leading his characters to the house of a dervish and asking the sage to tell them why such a strange animal as man had ever come to be formed.

Why, asked the dervish, do you think this is your affair? But, Candide, seeker of knowledge, interrupted, there is so much evil on earth. What does it matter, replied the dervish, if there be good or evil. When Her Majesty sends a ship to Egypt, does she care one whit if the mice are at their ease or no? What is to be done? cried Pangloss. Be still, said the dervish. I have flattered myself, replied Pangloss, by reasoning a little with you on the matter of causes and effects, on the best of all possible worlds, on the origin of evil, on the nature of the soul and preordained harmony. At this, the dervish merely closed the door in his face. The best, as Goethe would later tell in his *Wilhelm Meister*, is not made clear by words. Let there, then, be only the best. Let there be sandwiches in gardens of little black holes. Their taste is beside the point.

The little drawings underneath the text are by Sue Williams; they are reproduced in original size. /

Die dem Text unterlegten kleinen Zeichnungen stammen von Sue Williams und sind in Originalgröße wiedergegeben.



SUE WILLIAMS, TESTICLE FLANGE ON THE GREEN, 1997,
oil and acrylic on canvas, 96 x 108" /
HODENKLAMMER AUF DEM RASEN,
Öl und Acryl auf Leinwand, 244 x 274 cm.

Angetastet

MOLLY NESBIT

Merke, der Himmel ist blau, ein Schatten zeichnet sich ab, und doch werden wir die uralte Frage nicht los, die sich bei jedem Transport stellt: Was ist oben? Die neuen Bilder von Sue Williams kehren auf grosser Fläche alles mögliche nach oben, sie sind gross wie Leintücher und tragen nichts zur Beantwortung solcher Fragen bei. Bilder sind allerdings auch nicht dazu da, Fragen zu beantworten.

Die beiden Bilder, die hier zur Sprache kommen sollen, haben Titel, die sich ein bisschen nach Nonsens anhören, TWA und TESTICLE FLANGE ON THE GREEN (Hodenklammer auf dem Rasen). Zusammen betrachtet machen sie sich über Puritaner und Klugscheisser lustig. Auf ihre Art bringen sie uns etwas bei, häppchenweise wie beim Picknick oder durch lebendige Anschauung wie im Vagabundenroman, etwa in Voltaires *Candide*. Es wäre unsinnig, eine Theorie um sie herum oder über sie zu entwickeln. Selbst unter günstigsten Umständen, selbst, sagen wir es ruhig, in den höchsten Höhen des kunstkritischen Diskurses, beantworten Theorien keine Transportfragen (oder tun es nur scheinbar); Theorien antworten immer nur auf andere Theorien und entwickeln zu ihrer eigenen Unterhaltung verstiegene Knacknuss-Gebilde. Wenn Gilles Deleuze anlässlich der Bilder von Francis Bacon eine *Logik der Sensation* schrieb, so war das seine Logik, und nicht diejenige

Bacons. Aber Deleuze wusste natürlich selbst am besten, dass das Denken mit der Logik allein nicht zu erfassen ist. Also schaffen wir dort, wo die Logik nicht greift, Platz für das Sandwich. Zäumen wir das Pferd zur Abwechslung einmal am Schwanz auf.

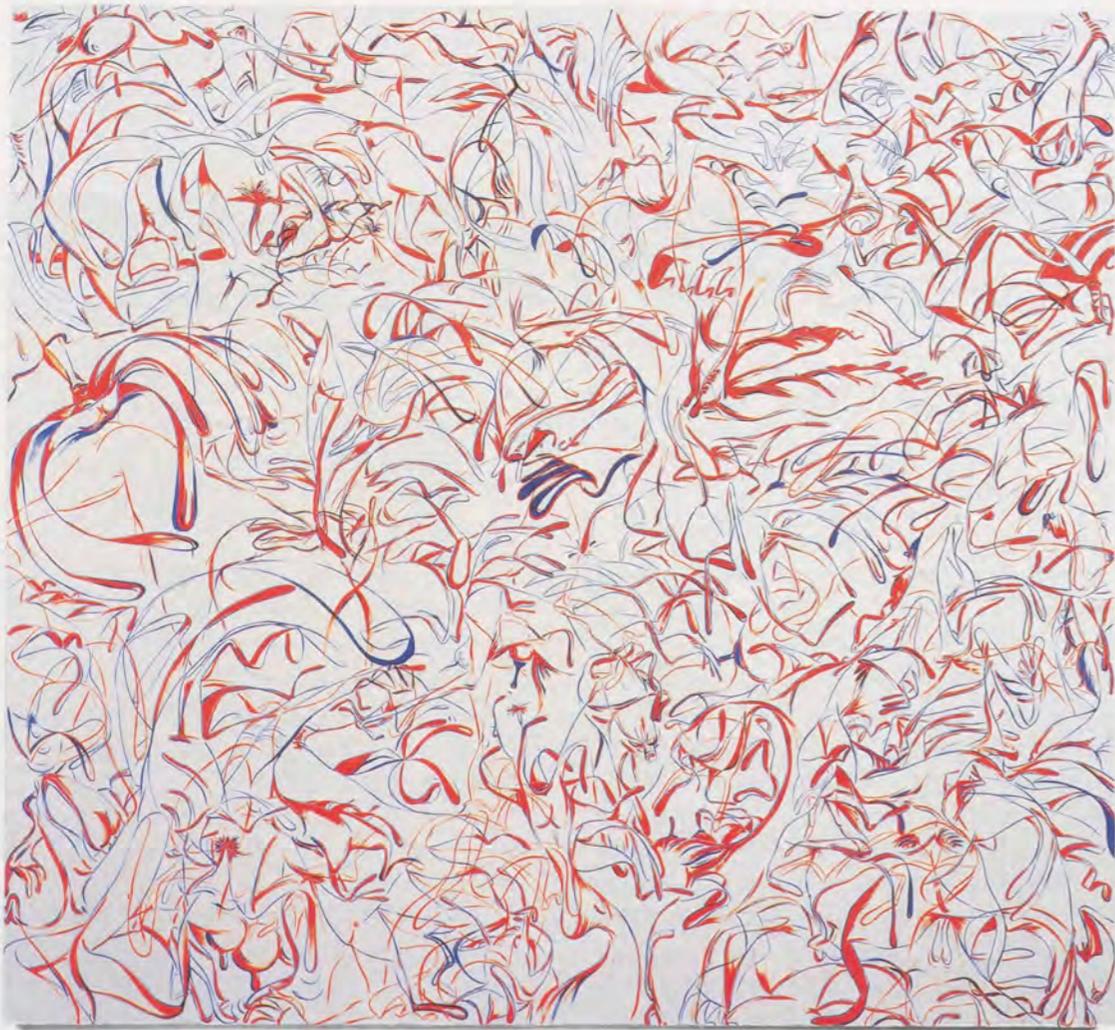
Dass alle Zipfel nach oben zeigen, sehen wir gleich bei genauerem Hinschauen. Hinterteile scheinen in der Überzahl zu sein. Aber es kann keine eindeutige Absicht ausgemacht und kein Schluss gezogen werden. Die Zipfel lassen ihre unaussprechlichen Teile schwingen, bereit zur voyeuristischen Inspektion, zur Penetration, zum späten Erschrecken oder zum Klaps. Eine logische Folge von Ursache und Wirkung ist nicht zu erkennen. Und doch ist es das Bild, das all dies inszeniert, zu ihm gehören all die so wunderbar unlogischen Linien, die mit Fingern zeigen und grinsen. Seine Linien sind es, die etwas zeigen, aber nichts verraten. Sie sind Sue Williams' ureigener Beitrag zur Malerei. Mit ihnen erzeugt sie ein alles überziehendes Muster, das die Macht hat, zu schaffen und zu zerstören, und bringt uns dazu, in der Bewegung und Annäherung menschlicher Extremitäten etwas zu erkennen. Aber all die Dinge, die man zu sehen glaubt, sind letztlich nur bewegte Linien.

Da diese Linien uns dazu bringen, in der vollendeten Beherrschung malerischer Mittel vulgärste Körperlichkeit wahrzunehmen, muss ein Wort zur Technik gesagt werden. Die Linien selbst bestehen aus Ölfarbe auf einem relativ ruhigen, auf die Leinwand



SUE WILLIAMS, APPENDAGES IN FULL BLOOM, 1997, oil and acrylic on canvas, 72 x 84" /
ANHÄNGSEL IN VOLLER BLÜTE, Öl und Acryl auf Leinwand, 183 x 213,4 cm.

MOLLY NESBIT ist Dozentin am Vassar College und Redaktorin von *Artforum*.



SUE WILLIAMS, MOM'S FOOT BLUE AND ORANGE, 1997, oil and acrylic on canvas, 98 x 108" /
MAMAS FUSS IN BLAU UND ORANGE, Öl und Acryl auf Leinwand, 249 x 274 cm.

aufgetragenen Grund, meist eine Art gestrafftes Sprungtuch von hartem Acrylweiss. Im Fall von TWA ist das Tuch gummiert. Da dieser Acryl- oder Gummi-Grund sich nicht mit Öl verbindet, sind die Linien auch rein materiell betrachtet frei, sich über eine ihnen fremde Oberfläche zu bewegen und ihr Spiel zu treiben, sich in den Ecken zu krümmen und Körperteile aufsteigen zu lassen wie Blasen, eine Kissenlandschaft von Ärschen, Eiern, Titten, eine schnaubende Nase, eine ganze erlesene Gesellschaft von sich ausbreitenden, miteinander wetteifernden Kitzlichkeiten.

Der Pinsel schafft den Übergang von der Hand der Künstlerin zu all den Linien, die sich nach oben krümmen wie zusätzliche Finger, bis schliesslich viele Hände eine ganz andere Art von Feinarbeit zu verrichten scheinen. Dies ist keine sich selbst reflektierende Malerei, aber sie stellt eine Beziehung her zwischen der Berührung der Künstlerin und der Berührung der Geschlechter, so dass die Sinnlosigkeit der Verbindung von Ursache und Wirkung, Figur und Standort, Finger und Hand sichtbar wird. Die Linien und ihre Körperblasen lassen statt dessen ein Gleiten von Zufälligem, Produktivem, Nichtzusam-

menhängendem entstehen, ein beinahe bodenloses, lebendiges Gewimmel.

Was ist aus den Liebesgeschichten der Vergangenheit geworden? Das ist vielleicht nicht gerade die Frage, die Sue Williams stellt, aber TWA zeigt unter anderem auch, wie weit diese Arabesken von den Liebesränken des achtzehnten Jahrhunderts entfernt sind. Da, gummiert, eine Watteausche Szene, mit ihren aufgebauschten Formen und Drapierungen in die Gegenwart verbannt, nur herausgegriffen, um ihr blasses Licht auf einen mageren Rücken zu werfen, auf frech emporstehende Brustwarzen, wie im Krampf nach hinten geworfene Beine und ungeordnet flatternde Schleifen. Der Garten des zwanzigsten Jahrhunderts scheint in kleinen schwarzen Löchern zu erblühen. Alle Glieder streben aufeinander zu, unbedeckt und Arabesken bildend, da die Linien ihre eigene Art von Berührungstanz aufnehmen. Darunter öffnet sich ohne Vorwarnung eine dritte Ebene; ein Schatten zeichnet sich darauf ab, und sofort werden alle anderen Szenen flach und lösen sich auf. Der kleine Schatten macht jedem, der hier vorbeikommt, klar, dass all das gemalte Leben nur Traum oder Schaum oder Rauch gewesen ist. Nur selten zeigt Williams in ihren neuen Bildern solche Dinge, aber an anderer Stelle kommt es noch einmal vor, dort, wo der Himmel blau wird.

Dieses Bild, TESTICLE FLANGE ON THE GREEN, ist etwas anders, es zeigt eine Szene im Gras, der Strich eiert eifrig und vergnügungshungrig herum. In der Diskussion um diese Bilder wird oft Pollock zitiert, aber eigentlich hat das alles überziehende, souveräne Netz, das ihn und andere Moderne kennzeichnet, hier genausowenig verloren wie Watteau in TWA. Pollocks typische Farbnetze waren eine Form der Arabeske, die der Moderne entsprach, und man erinnert sich natürlich daran, aber Williams' Linien gehen in Distanz zu ihnen, sie sind bewusst und gekonnt aufgetragen, und nicht wie von einem Schamanen aufgespritzt oder hingetropft worden. Die einzigen Spritzer in TESTICLE... sind gemalte Blutstropfen. Nachspritzer sozusagen, die ihre Formverwandtschaft mit den Fingern, Eutern, Brustwarzen, Hodensäcken und Zehen demonstrieren. Jede Erinnerung an Pollock muss hier in den Hintergrund treten, verblassend wie Watteau, der nur als

Hinweis auf ein überholtes Liebesritual und grundlegend andere Voraussetzungen erhalten muss. Beide haben mit dem Leben dieser Linien nichts zu schaffen. Ganz oben lässt eine Ecke blauen Himmels alles wieder verschwinden und macht eine dritte Ebene sichtbar wie vorhin der Schatten, aber diesmal eine so grosse, dass man nicht lang dabei verweilen mag. Dieses Blau wird und muss das Vertrauen in die Dinge dieser Welt ebenso zerstören wie das Vertrauen in die Malerei selbst. Wie der Schatten zeigt es, dass das Bild nicht alle diese Dinge enthalten kann, genausowenig wie es ihn oder sie oder dich oder mich enthalten kann.

Da diese besondere, unpersönliche dritte Ebene nicht der ästhetischen Transzendenz dient, ist es nun vielleicht angebracht, von Grenzen zu sprechen; alle Nachforschungen in der Vergangenheit und Gegenwart haben ihre Grenzen, genau wie Reisen auch. Candide zog diesen Schluss in seinem berühmten Ausspruch über die Gärtnerei, aber das war, unmittelbar nachdem Voltaire einen Vorhang geöffnet hatte und sich weigerte, irgend etwas zu erklären. Er tat dies, indem er seine Protagonisten zum Haus eines Derwischs führte und sie die Frage stellen liess, warum so ein merkwürdiges Tier wie der Mensch je habe entstehen können. Warum, fragte der Derwisch zurück, glaubt ihr, dass euch das etwas angeht? Aber der wissensdurstige Candide unterbrach ihn: Es gibt soviel Böses auf Erden. Was spielt es für eine Rolle, ob es Gutes oder Böses gibt, antwortete der Derwisch. Wenn Ihre Majestät ein Schiff nach Ägypten schickt, kümmert es sie dann einen Deut, ob das den Mäusen passt oder nicht? Was sollen wir tun? schreit Pangloss. Stillhalten, sagte der Derwisch. Es hat mir gefallen, antwortete Pangloss, mit Ihnen ein bisschen über Ursache und Wirkung zu plaudern und über die beste aller Welten, über den Ursprung des Bösen, über die Beschaffenheit der Seele und die prästabilisierte Harmonie. Darauf schlug ihm der Derwisch die Tür vor der Nase zu. «Das Beste», wie Goethe später in seinem Lehrbrief für Wilhelm Meister sagen sollte, «wird nicht deutlich durch Worte.» Lassen wir also Sandwiches zu in diesem Garten der kleinen schwarzen Löcher. Ob und wie sie uns schmecken, spielt dabei keine Rolle.

(Übersetzung: Susanne Schmidt)