

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

Herausgeber: Parkett

Band: - (1986)

Heft: 8: Collaboration Markus Raetz

Artikel: Added dimension = Erweiterte Dimensionen

Autor: Storr, Robert / Brockmann, Elisabeth

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-680222>

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 17.05.2025

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

A d d e d D i m e n s i o n

ROBERT STORR

Plastered with pigment, threads of color spinning out at their edges and their shaped canvas supports stretched, exploded or stacked in roughly constructed reliefs, Elizabeth Murray's are the most physical of paintings. Theirs is not, however, the mute physicality of formalist abstraction, nor the angry, lacerating physicality which characterizes Neo-Expressionism. Raucous, whimsical, gawky, Murray's work is animated by an exuberance one no longer associates with vanguard painting, an exuberance that seems, indeed, the very antithesis of seriousness at a time when the hopes and

ambitions which sustained «mainstream» modernism, have been called into question by the melancholy historicism of much new figuration or the ironic critical discourse of appropriate or deconstructive art.

But, sometimes, seeing is believing, and the evolution of Murray's work over the past decade is the manifestation of an extraordinary and thoroughly painterly intelligence at work reclaiming the territory eroded by the doubts which haunt us at what appears to be the end of the modern era.

That Murray's work is deeply rooted in the modernist tradition is clear. In a recent interview she recalled her visit as a student to the Art Institute of Chicago, her discovery there of de Kooning's *Excavation* and more importantly her immediate response to an early still life by Cézanne. In this small and thickly impastoed painting of apples on a lop-sided plate Cézanne not only flattened perspective in ways that anticipate his later more impressionist work but, with progressive revisions and build-up of pigment, created a strange low relief. The result, in which the dense shadows cast by the plate rise higher off the surface of the canvas than that of the lip beneath which they lie, couples an extreme tactile plasticity with an arresting inversion of planar and sculptural expectations. The heavily worked and alternately matt and oil rich surfaces of Murray's painting and the spatial reversals and twists of her forms follow a similar syntax.*

* Interview with Kate Horsfield and Lyn Blumenthal for the Video Plaza Bank.

ROBERT STORR is a painter and critic living in New York.

But for all the comparable directness and even clumsiness of Cézanne's painting, it is the work of a bachelor recluse who, arranging his homely props with infinite patience, sought to create an emblem of a classical calm and permanence. Such classicism is clearly not Murray's intention nor is such calm her reality. In her work, abstract forms collide, gigantic goblets teeter and fall, liquids spill, a woman tips back in a chair and an antic mongrel erupts beneath a splay-legged table. Murray's is the tense often turbulent domesticity of contemporary urban life. Accidents will happen, and in Murray's paintings they trigger altogether unexpected pictorial events.

It has not always been so. Murray's now figurative and singularly dynamic view of the world was first articulated in paintings which were small, abstract and strikingly plain. Her work of the early 70's, spare but emphatically hand-made geometries characterized by flattening ellipses and mobius strips painted on tonal grounds and punctuated with tiny patches of brilliant color, seemed to describe a kind of curvilinear Neo-plasticism. By the mid-70's, however,

Murray's bulbous open forms suddenly flushed with crayon reds, yellows and greens and the fixed points of her earlier more iconic paintings began to carrom off the boundaries of her pictures's framing edges trailing tensile but butter thick rays of hot pink and cool blues and purples. These high speed planar shifts and bright, slightly off-key chromatic juxtapositions were more than anything reminiscent of Stuart Davis's proto-Pop version of Synthetic Cubism. Soon, the arcing lines, lightening zig-zags and bulging organic forms, which made up her basic repertoire of shapes, bent and then buckled the contours of her rectangular easel format, producing jagged, asymmetrical shaped canvases imbued with an almost Matissean jazziness and gaiety. By 1981, Murray's

chaotic dispersal of these canvas fragments, Murray opposed the essential wholeness of her images and their shattered context as if two torn drawings, one the design and the other the support, had been overlayed but could not quite be made to match-up. More recently Murray has added yet other dimensions to this already giddy equation. Once essential flat configurations of asymmetrically contoured modules, since 1982 the artist has begun to mount the separate panels of her paintings at oblique angles to the wall and to each other so that their incongruities read in relief as they slip in front or behind each other or tip out toward the viewer. Moreover, Murray has also begun to use stretchers whose bent or uneven edges warp the surface of the canvas as it is pulled tight over them.

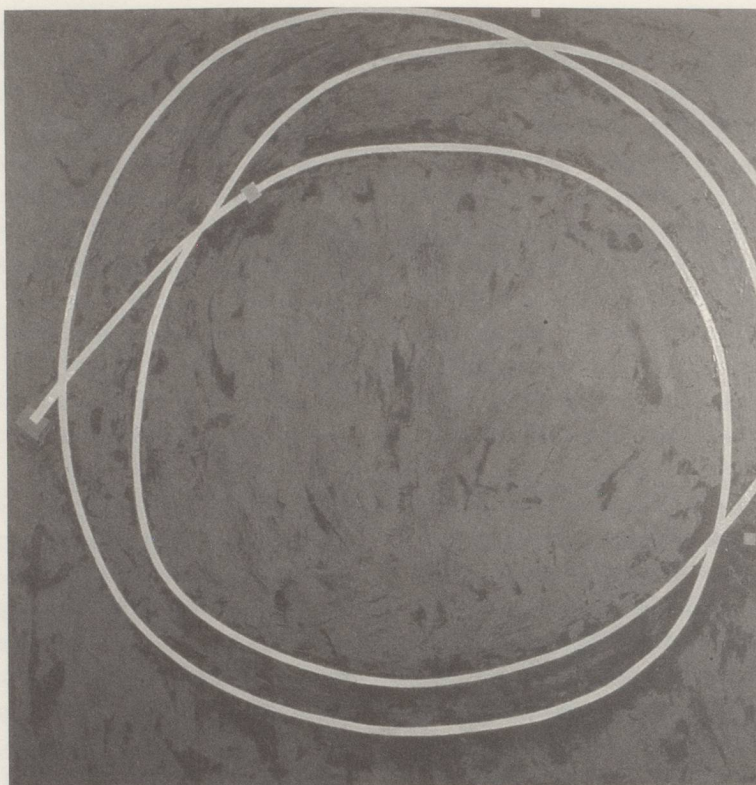
ELIZABETH MURRAY, BORN IN CHICAGO, ILLINOIS, 1940. LIVES AND WORKS IN NEW YORK CITY.

cock-eyed geometries became clearly figurative shapes, palettes, brushes and the painter's hand. At the same time the extreme internal pressure generated by the spatial dynamics of her compositions simply exploded her formerly self-contained, albeit unconventional, formats into large, multi-part shaped canvas assemblages with the distended forms which filled them bursting like balloons just as the structures on which they were painted appeared to come apart at the seams. Spreading her figurative elements over the seemingly

«Flatness» and the so-called «integrity of the picture plane» upon which Post-war painting was for so long based, is, thus, not merely tested but in all respects subverted. We are confronted by an image which not only invites us to enter the narrow and congested pictorial space surrounding it but one which adheres to a structure whose eccentric physical relief contradicts the expectation that a figurative painting be a self-contained illusion and instead spills over into the viewer's three-dimensional reality.

With all its affinities with the geometric styles of the 20's and 30's, and with Matisse's cut-outs and Stuart Davis's bright, percussive Cubism, the result is a rejuvenated modernist syntax of a kind that seems only to come from sensibilities nurtured away from modernism's capitals. For, though she has lived in New York since 1967, Murray was educated in Chicago and California, where a respect for play and an irreverent disregard for stylistic good manners is endemic. In the Mid West and on the West Coast during the 60's it was Surrealism, however, that exerted the strongest influence engendering a variety of tendencies which anticipated or developed contemporaneously with Pop Art and whose deliberate «cartooniness» and often macabre imagery are best typified by the Imagist painting of Jim Nutt and Ed Pascke, the Funk ceramics of Robert Arneson and mutant tableaux of Peter Saul. Unlike these artists, however, Murray has used Surrealism not so much as a sanction for private fantasy as for the formal example provided by its biomorphic distortions, implicit in which is the assumption that space is essentially topological rather than Euclidean. Thus, repeated-

ly in Murray's work angular structures are confronted and engulfed by fluid organic forms as if, as critic Joan Simon has said, Cubism were being digested in the stomach of Surrealism. Murray's fascination with a thoroughly malleable imagery would seem to have resulted, however, not just from early encounters with Dali, Miró, Gorky or Arp but from growing up with loopy animations of Disney's silly symphonies and the perverse sculptural drool of Silly Putty. Indeed, in *DON'T BE CRUEL*, a recent painting, Murray employs a convoluted trapezoidal format that looks as if she had painted on a rubber sheet which was then pulled and twisted at its corners, distending, contorting and finally splitting the rectangular shape of the table which dominates the canvas. But Murray is not simply toying with such possibilities. She clearly understands that attention to the basic elasticity of space offers fundamental alternatives to the formal logic of painting in the 60's and 70's in which pictorial options often seemed limited by a priori ideas regarding progress of abstraction rather opening up to include eccentric inventions intuited through a direct physical manipulation of materials. Murray



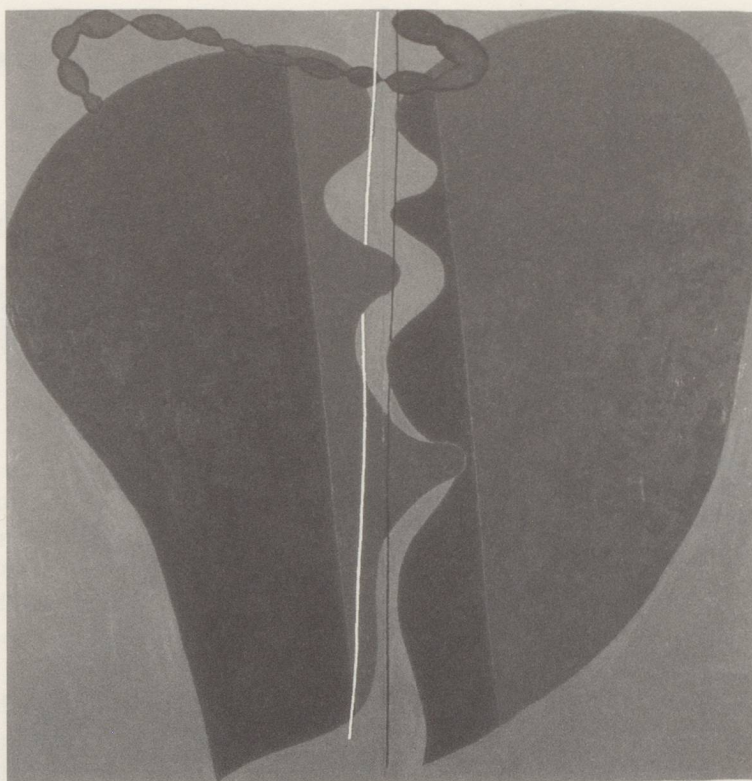
ELIZABETH MURRAY, PINK SPIRAL LEAP / ROSA SPIRALSPRUNG, 1976,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 78 x 76" / 198 x 193 CM.

has reached the brave new spatial world diagrammed in the recent three dimensional constructions of Frank Stella, but not by way of Stella's academic hybrid of the formalist abstrac-

tion and «Baroque» spatial dynamics. Rather, she got there on her own and with her sense of humor and awareness of the necessary connection between knowing and making in tact.

More than that of any contemporary artist, Murray's formal sophistication recalls that of Claes Oldenburg – also a New Yorker by way of Chicago – and just as Oldenburg explored the realm of soft form in sculpture, Murray has made not just the image but the frame of contemporary painting pliable. And, as in Oldenburg's, the sly humor in Murray's work is informed by an all embracing and often startling sexuality. The juxtaposition of the dominant shapes in JOIN reiterated by their chromatic exchange of intense complementary reds and greens on a too – pink field, suggests the awkward and incomplete merging of two halves of a gigantic pulsing heart. Almost defiantly corny in its emblematic simplicity, it is an image which overwhelms doubts by its scale and painterly conviction. Other images, such as the ample cups and

slender stemmed but wide mouthed glasses spilling unctuous liquids, seem to be metaphors of fertility and birth and of a vital, indeed, welcome chaos. Murray's images, however, are not all so generous in their proportions nor so reassuring in their presence. As sanguine as Murray's paintings often are, there are also intimations of a darker more brooding side to her vision. Her recent, attenuated figures are as wraith-like as they are embryonic while throughout her career the glowing hues of some paintings have been matched by the lead grays, liver browns and somber blues and purples of others. So too the explosive quality of her designs is a reminder of the essential precariousness of contemporary life. The scattered but somehow cohesive array of pictorial facets on which Murray paints are, thus, the formal metaphor for



ELIZABETH MURRAY, *JOIN / NAHT*, 1980,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 133 x 120" / 338 x 305 CM.

a world that is not only in flux but always on the verge of coming unstuck. Murray's identity as an artist is expressed both in the recognition of that actuality and in her will to hold together – against logic – these far flung fragments of existence.

That determination not to accept such fragmentation as final or inevitable defines her «ideological» position within the context of current aesthetic debates, posing, as it does, a strong challenge to the assumed drift toward dissociation and entropy that underlies the style and content of much current painting. Though Murray is outspokenly impatient with issue-oriented art and makes no exaggerated theoretical claims of her own, it would be a mistake to underestimate the seriousness of her intent or the demands her pictures make upon the viewer. The muscular humor and exuberant energy embodied in them is neither naive nor glib. It is life saving, just as the sexuality of her work is, for all its urgency, not desperate but affirmative. It is in this respect more than in shared stylistic devices that her art comes closest to that of

Stuart Davis, whose blunt anti-romanticism and apparent optimism – peculiarly American in tone and thus sometimes dismissed as engaging but lacking in critical substance – provided the basis for one of the only considerable challenges to Abstract Expressionism. While vanguard American painting in the 50's seemed predicated on doubt, loss, and the most hermetic symbolism, Davis painted bold and clearly legible pictures, declaring that for him the modern artist was «a Cool Spectator-Reporter at an Arena of Hot Events.» Certainly, Murray is not an anecdotal or «American Scene» painter in Davis's fashion, but her work is informed by an equal confidence and vibrancy. A «cool» reporter of the «hot events» of her own life, Murray's work is dramatic without being melodramatic, highly expressive without ever being merely expressionist in manner. Looking at her paintings, pessimism is not wholly eclipsed but no longer does it seem the only or even the most likely stance, for their center does hold – barely, perhaps – but that is, and always was, a victory.

Erweiterte Dimensionen

ROBERT STORR

Dicke Pigmentschichten, ausgefranzte Farbfäden und in die Länge gezogene Leinwände, zersprengt oder geschichtet zu grob konstruierten Reliefs – in solch extrem physischer Präsenz stellen sich Elizabeth Murrays Bilder dar. Doch handelt es sich hier nicht um die stumme Materialität formalistischer Abstraktion, und auch von der zänkisch-quälenden Physikalität des Neo-Expressionismus sind diese Bilder weit entfernt. Rau, wunderbar, schlicht – so kommt Murrays Werk daher und schwelgt in einer Fülle, die man kaum noch mit Avantgarde-Malerei in Zusammenhang bringen kann, einer Überschwenglichkeit, die tatsächlich das Gegenstück zur Seriosität jener Zeit zu sein

scheint, deren Hoffnungen und Ziele in der «Mainstream»-Moderne lagen und dann in Frage gestellt wurden, als eine melancholische Haltung zur Geschichte die neue Figuration bzw. den ironisch kritischen Diskurs der appropriativen und dekonstruktiven Kunst zeitigte.

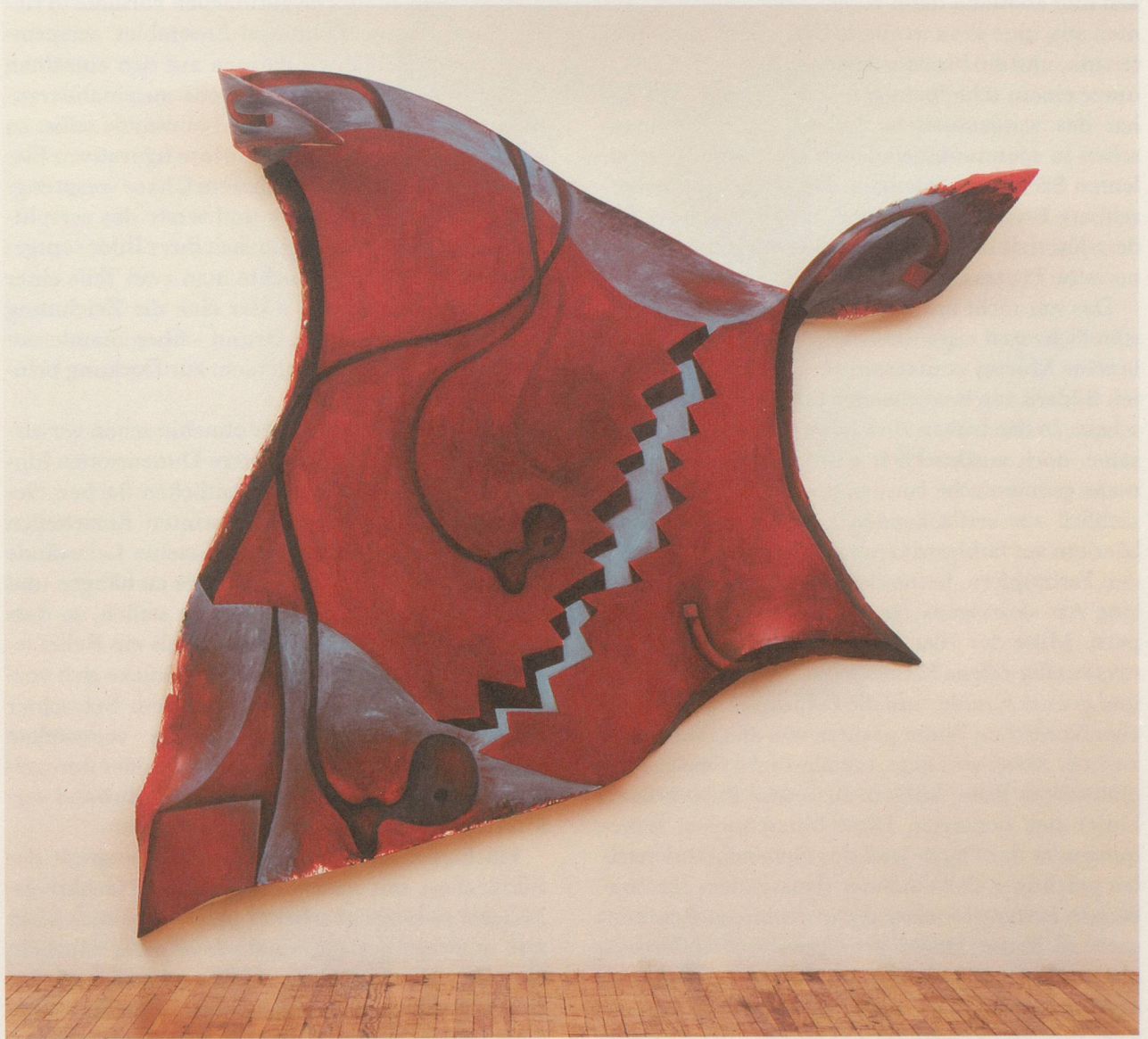
Doch Sehen ist manchmal Glauben: Murrays Arbeit hat in den letzten zehn Jahren eine Entwicklung durchgemacht, in der wir eine ungewöhnliche und tiefgehende malerische Intelligenz am Werk sehen. Stück für Stück erobert sie sich das von eben jenen Zweifeln zerfressene Terrain zurück, die uns scheinbar ans Ende der Moderne getrieben haben.

Murrays tiefe Verwurzelung in der Tradition der Moderne liegt auf der Hand. In einem Interview* aus der letzten Zeit erinnert sie sich daran, wie sie als Studentin im Art Institute of Chicago de Koonings EXCAVATION entdeckte, und – noch wichtiger – wie unmittelbar sie sich von einem frühen Cézanne-Stilleben berührt fühlte. Auf einem kleinen, asymmetrischen Format hatte Cézanne in dicker Impasto-Manier Äpfel gemalt und dabei die Perspektive derart verflacht, dass sich darin bereits seine spätere impressionistische Arbeitsweise ankündigte; in mehreren Farbschichten hatte er das Pig-

ment so aufgehäuft, dass sich eine Art seltsames Basisrelief ergab. Das Ergebnis: Der Schatten der Farbschicht auf der Leinwand ist grösser als bei der darüberliegenden Umrandung. Dadurch verbindet sich eine extreme Plastizität mit der eindrucksvollen Verkehrung jener Eigenschaften, die man Fläche und Skulptur zuschreibt. Die Bilder Elizabeth Murrays folgen derselben Syntax, sei es in der intensiven Bearbeitung der einmal matten, dann wieder ölig glänzenden Oberflächen oder in der räumlichen Umkehrung und den verdrehten Formen. Aber bei aller mit Cézanne vergleichbaren Direktheit und vielleicht sogar Plumpheit, erscheint sein Werk wie das eines Einsiedlers, der sich in seiner Behausung mit unendlicher Geduld einrichtet und dabei ein Zeichen klassischer Ruhe und

* Interview mit Kate Horsfield und Lyn Blumenthal für die «Video Plaza Bank».

ROBERT STORR ist Maler und Kritiker und lebt in New York.



ELIZABETH MURRAY, *DON'T BE CRUEL / SEI NICHT GRAUSAM*, NOV. 1985 – FEB. 1986,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 115 x 116½ x 14" / 292 x 296 x 35 CM. (Photo: James Dee)

Beständigkeit zu setzen sucht. Solcher Klassizismus liegt ganz sicher nicht in Murrays Absicht, und ebensowenig entspricht diese Ruhe ihrer Realität. Vielmehr kollidieren in ihrer Arbeit abstrakte Formen miteinander, gigantische Becher schwan-ken und kommen dann zu Fall, Flüssigkeiten strö-men aus, eine Frau in einem Stuhl kippt nach hin-ten um, und ein bizarres Mischlingsgeschöpf stürzt unter einem schiefebeinigen Tisch hervor. Murray hat das zeitgenössische Leben eines Stadtmen-schen in spannungsgeladenen und oftmals turbu-lenten Szenen eingefangen. Da können unvorher-sehbare Ereignisse eintreten, und in Murrays Bil-dern lösen sie denn auch gänzlich unerwartete bild-nerische Prozesse aus.

Das war nicht immer so. Ihre inzwischen gegen-ständliche und eigentümlich dynamische Weltsicht brachte Murray zum ersten Mal in kleinen abstrak-ten Bildern von bestechender Einfachheit zum Vor-schein. In den frühen 70er Jahren bestimmten spar-same, doch ausdrücklich aus der freien Hand ge-malte geometrische Formen ihre Arbeit, die haupt-sächlich aus verflachenden Ellipsen und Möbius-bändern auf farbigem Grund, übersät mit leuchten-den Farbtupfern, bestanden. Diese Bilder schienen eine Art «kurvigen» Neo-Plastizismus zu verkör-pern. Mitte der 70er Jahre dann erglühnten Mur-rays knollig-offene Formen plötzlich in roter, gelber und grüner Kreide, und die Fixpunkte ihrer früher eher ikonischen Bilder prallten von den Bildkanten zurück, wobei sie lange, cremig-dicke Streifen aus glühendem Rosa, kühlem Blau und Purpurtönen hinter sich herzogen. Diese blitzschnellen Bewe-gungen in der Fläche und das Nebeneinanderstel-len prächtiger, fast einander «beissender» chroma-tischer Farbtöne waren mehr als blosse Reminis-zenz an Stuart Davis' prototypische Pop-Version des synthetischen Kubismus. Bald darauf machten sich Bögen, Zickzack-Blitze und bauchige organi-sche Formen, die Murrays Repertoire bevölkerten, über die Begrenzungen der rechteckigen Staffelei-Formate her und verformten sie zu asymmetri-schen Leinwänden mit ausgezackten Rändern. Sie waren von einer Leichtigkeit und Beschwingtheit, die an Matisse denken liessen. 1981 wurden aus Murrays «schräger» Geometrie deutlich gegen-

ständliche Formen, Paletten, Pinsel und die Hand der Malerin. Gleichzeitig drängte die hohe innere Spannung, die durch die räumliche Dynamik ihrer Kompositionen entstand, explosionsartig nach aussen und liess ihre bis dahin in sich geschlosse-nen, wenn auch unkonventionellen Formate in rie-sige, mehrteilige Leinwand-Ensembles zersprin-gen. Die aufgeblähten Formen auf den einzelnen Strukturen schienen wie Ballons auseinanderzu-platzen und drohten auch die Leinwände selbst zu zersprengen. Murray verteilte ihre figurativen Ele-mente über diese in scheinbarem Chaos verspreng-ten Leinwand-Fragmente und setzte das zersplit-terte Ganze der Wesensganzheit ihrer Bilder entge-gen, gerade so, als versuchte man zwei Teile einer zerrissenen Zeichnung – der eine die Zeichnung selbst, der andere deren Grund – übereinanderzu-legen und könnte sie doch nicht zur Deckung brin-gen.

Später hat Murray dieser ohnehin schon verwir-renden Gleichung noch weitere Dimensionen hin-zugefügt. Nach den im Wesentlichen flachen Ge-bilden aus asymmetrisch geformten Einzelteilen begann die Künstlerin 1982, einzelne Leinwände in schiefen Winkeln an die Wände zu hängen und auch zueinander schiefwinklig zu stellen, so dass man die Inkongruenz schliesslich als ein Relief le-sen konnte, in dem die einzelnen Stücke sich vor-und hintereinanderschoben oder dem Betrachter entgegenkippten. Darüber hinaus verwendete Murray Keilrahmen mit verbogenen oder unregel-mässigen Kanten, so dass diese die Leinwand ver-formten, wenn sie straff gezogen wurde.

Flächigkeit und die sogenannte «Integrität der Bildfläche», mit denen die gesamte Nachkriegs-Malerei so lange gearbeitet hatte, wird hier nicht nur in Frage gestellt, sondern in jeder Hinsicht über den Haufen geworfen. Wir sehen uns einem Bild gegenüber, das uns nicht nur einlädt, seinen dicht besiedelten bildnerischen Raum zu betreten, sondern das zudem in Form einer Struktur daher-kommt, deren extrem physische Reliefhaftigkeit der Erwartung zuwiderläuft, ein gegenständliches Bild sei eine in sich geschlossene Illusion. Statt des-sen springt diese Struktur über in die dreidimen-sionale Realität des Betrachters.



ELIZABETH MURRAY, *LEG/BEIN*, 1984,
OIL ON CANVAS/ÖL AUF LEINWAND, 117 x 82" / 297 x 208 CM.

Am Ende all dieser Berührungspunkte mit den geometrischen Stilen der 20er und 30er Jahre, den Scherenschnitten von Matisse und dem strahlend-perkussiven Kubismus von Stuart Davis steht eine verjüngte, moderne Syntax, die allein aus einer von den Spitzfindigkeiten des Modernismus gelösten Sensibilität entstanden zu sein scheint. Denn Murray lebt zwar seit 1967 in New York, doch wuchs sie in Chicago und in Kalifornien auf, wo eine Vorliebe für das Spielerische ebenso bestimmend ist wie eine respektlose Gleichgültigkeit gegenüber stili-

stisch guten Manieren. Dort, im Mittelwesten und an der Westküste, war in den 60er Jahren der Surrealismus am einflussreichsten und zeitigte auch manche Tendenz, die die Pop-Art vorwegnahm oder sich doch zumindest gleichzeitig entwickelte. Bestes Beispiel für ihre bewusst «karikaturistische» und oft makabre Bildsprache sind die imagistische Malerei von Jim Nutt und Ed Paschke, die Funk-Keramik von Robert Arneson und die «mutant tableaux» von Peter Saul. Im Gegensatz zu diesen Künstlern hat Murray den Surrealismus jedoch

nicht so sehr als Bestätigung ihrer privaten Phantasien betrachtet, sondern sich vielmehr für die formalen Aspekte in dessen biomorphen Verrenkungen interessiert, denen eine topologische Raumauffassung anstelle der euklidischen zugrunde liegt. So kommt es in Murrays Bildern immer wieder vor, dass winklige Strukturen fließenden organischen Formen gegenüberstehen und von diesen geradezu verschlungen werden, als würde – wie es die Kritikerin Joan Simon formuliert hat – der Kubismus im Magen des Surrealismus verdaut.

Dass Murray von einem durch und durch formbaren Bildgefüge so fasziniert ist, scheint aber nicht nur auf ihre frühen Begegnungen mit Dali, Miró, Gorky oder Arp zurückzuführen zu sein. Vielmehr ist dafür wohl auch die Tatsache verantwortlich, dass sie mit den verdreht-verrückten Zeichentricksfiguren aus Disneys *Wunderland* und den schlabbig-formbaren «Silly Putties» aufgewachsen ist. So verwendet Murray für ihr neues Bild *DON'T BE CRUEL* ein verzerrtes Trapez-Format, das aussieht, als hätte sie auf einer Gummi-Platte gemalt und diese dann an den Ecken gezogen und verdreht, so

dass die geradlinige Tischplattenform der Leinwand gestreckt, verzerrt und schliesslich gesprengt wird. Aber Murray spielt mit solchen Möglichkeiten nicht einfach nur herum. Sie hat sehr klar erkannt, welche fundamentale Alternativen zur formalen Logik der Malerei der 60er und 70er Jahre ihr die Auffassung vom Raum als etwas Elastischem eröffnet. Denn deren bildnerische Entscheidungen schienen oft von a-priori-Ideen eingeschränkt, die den Fortschritt in der Abstraktion betrafen, hin zu einer auch exzentrischen Erfindungen miteinschliessenden Öffnung; wobei diese Erfindungen mittels unmittelbarer physischer Manipulation des Materials gemacht wurden. Murray ist in der schönen neuen Welt der Räumlichkeit angekommen, die wir in den neuen dreidimensionalen Konstruktionen von Frank Stella beschrieben finden, jedoch nicht auf dem gleichen Weg wie Stella mit seiner akademischen Mischung aus formalistischer Abstraktion und «barocker» Raumdynamik. Sie fand diesen Weg vielmehr aus ihrem ureigensten Antrieb, mit dem ihr eigenen Witz und einem Gefühl für die richtige Mischung aus Wissen und dessen feinfühligster Umsetzung.

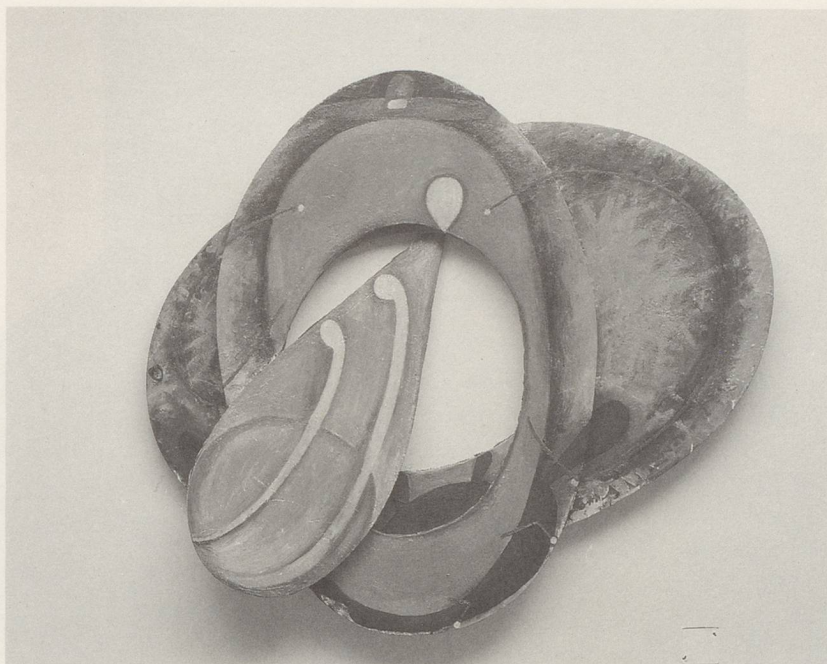
Murrays formale Umsichtigkeit erinnert vor allem an Claes Oldenburg, einen New Yorker, der ebenfalls aus Chicago kommt. Und wie dieser in der Skulptur, erforschte sie das Reich der «weichen» Formen. Murray hat in der zeitgenössischen Malerei nicht nur das Bild selbst, sondern auch dessen Rahmen einer neuen Formbarkeit unterworfen. Und wie bei Oldenburg ist auch bei Mur-

in seiner eindeutigen Emblematik, ist dieses Bild doch mit seiner Grösse und malerischen Überzeugungskraft über jeden Zweifel erhaben. In anderen Bildern scheinen bauchige Tassen und dünnstielige Gläser mit weiter Öffnung, aus denen eine klebrige Flüssigkeit quillt, Metaphern für Fruchtbarkeit, Geburt und ein vitales, aber eben willkommenes Chaos zu sein. Allerdings sind nicht alle Bilder Eli-

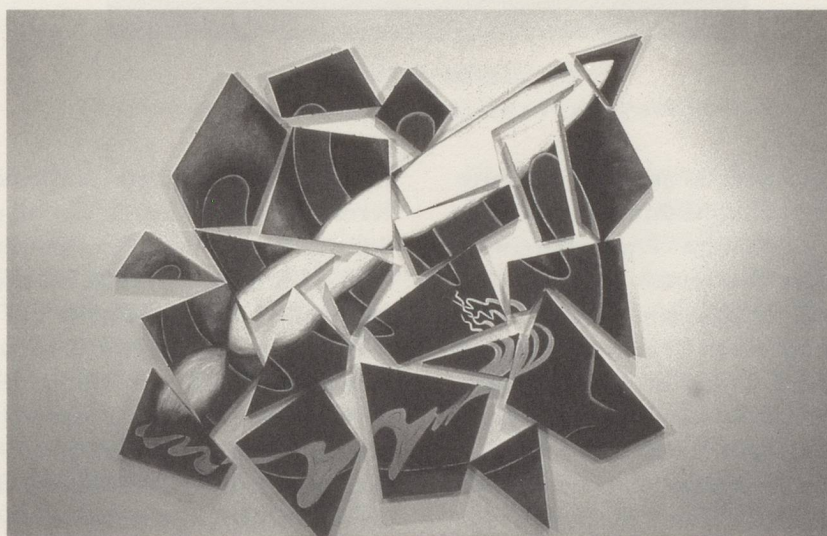
ELIZABETH MURRAY, GEBOREN 1940 IN CHICAGO, ILLINOIS, LEBT UND ARBEITET IN NEW YORK CITY.

ray der verschlagene Humor der Arbeiten durchdrungen von einer allgegenwärtigen und oft beunruhigenden Sexualität. Das Nebeneinanderstellen zweier dominanter Formen in *JOIN*, die durch den chromatischen Wechsel kräftiger Rot-Grün-Kontraste auf einem intensiven rosa Feld noch betont wird, erinnert an die zwei Hälften eines gigantischen, pulsierenden Herzens, die behäbig miteinander verschmelzen. Nahezu provokativ kitschig

zabeth Murrays so grosszügig in den Proportionen noch von solch eindringlicher Präsenz. So sehr ihre Bilder oft auch Lebensfreude ausstrahlen, gibt es doch auch manchen Hinweis auf eine dunklere, nachdenklichere Seite in ihrer Phantasie. Ihre zurückweichenden Figuren ähneln gleichermassen Geistern und Embryos, und im Verlauf ihrer Karriere ist die glühende Farbigkeit mancher Bilder oft bleiernem Grau, dunklem Rotbraun, düsterem



ELIZABETH MURRAY, *THE HAT MAKES THE WOMAN / DER HUT MACHT DIE FRAU*, 1985,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 63 x 74 x 11 1/4" / 160 x 188 x 29 CM. (Photo: Geoffrey Clements)



ELIZABETH MURRAY, *ART PART*, 1981,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 115 x 124" / 292 x 315 CM.



ELIZABETH MURRAY, *FLY BY*, 1982,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 106 x 76" / 269 x 193 CM.

Blau und Purpur gewichen. So gerät die explosive Kraft ihrer Gebilde auch zur Mahnung an die Unsicherheit unserer Gegenwart. Die verstreuten, aber doch aufeinander bezogenen Bild-Facetten, die Elizabeth Murray als Malgrund dienen, werden auf diese Weise zu einer formalen Metapher für eine Welt, die sich nicht nur im Fluss befindet, sondern sich immer am Rande des Ausgelöschtwerdens bewegt. Murrays künstlerische Identität drückt sich einerseits in diesem aktuellen Bezug und andererseits in ihrem Willen aus, gegen alle Logik diese weit versprengten Fragmente unserer Existenz zusammenzuhalten.

In dieser Haltung, die solche Fragmentierung nicht als endgültig oder unvermeidlich hinnehmen mag, definiert sich ihre «ideologische» Position im

Kontext gegenwärtiger Ästhetik-Debatten. Dem vermeintlichen Hang zu Zerfall und Entropie, die Stil und Inhalt eines grossen Teils gegenwärtiger Malerei bestimmen, stellt sie sich herausfordernd entgegen. Obwohl Murray auf «Problem-orientierte» Kunst ausgesprochen unfreundlich reagiert und für sich selbst keinerlei hochgeschraubte ästhetische Ziele beansprucht, sollte man die Ernsthaftigkeit ihrer Absichten sowie die Anforderungen, die ihre Bilder an den Betrachter stellen, durchaus nicht unterschätzen. Der kraftvolle Humor und die überschäumende Energie in ihrem Werk sind keinesfalls naiv oder oberflächlich. Es geht um das Leben selbst, und die Sexualität in ihrer Arbeit ist – bei aller Dringlichkeit – nicht verzweifelt, sondern bejahend. Und eben darin – viel



ELIZABETH MURRAY, *GENEVIEVE*, 1984-1985,
OIL ON CANVAS / ÖL AUF LEINWAND, 41 x 53" / 104 x 135 CM. (Photo: Geoffrey Clements)

mehr als in allgemeinen stilistischen Kunstgriffen – steht ihre Arbeit der von Stuart Davis nahe, dessen schlichter Anti-Romantizismus und scheinbarer Optimismus, die sich seltsam amerikanisch ausnehmen und deshalb manchmal fälschlicherweise für zwar faszinierend, doch letztendlich unkritisch gehalten werden, eine der wenigen wirklichen Herausforderungen an den Abstrakten Expressionismus waren. Während die amerikanische Avantgarde-Malerei der 50er Jahre auf Zweifel, Verlust und einem äusserst hermetischen Symbolismus zu beruhen schien, malte Davis kräftige und eindeutig lesbare Bilder und erklärte, der moderne Künstler sei für ihn «ein cooler Zuschauer/Reporter in einer Arena «heisser» Ereignisse». Murray ist wohl keine Anekdoten-Male-

rin der amerikanischen Szene in der Art von Stuart Davis, aber ihre Arbeit ist von der gleichen Schwungung, der gleichen Zuversicht getragen: ein «cooler» Reporter der «heissen» Ereignisse ihres eigenen Lebens. Ihre Arbeit ist dramatisch, ohne melodramatisch zu sein, überaus expressiv, ohne sich in bloss expressionistischer Manier zu ergehen. Betrachtet man ihre Bilder, so sind pessimistische Gedanken nicht ganz abwegig, doch erscheint die pessimistische Haltung nicht mehr als einzige noch als einzig angemessene. Denn die Arbeit verfügt über einen tragfähigen Kern, einen spärlichen vielleicht; doch ist – und war – das immer schon ein Sieg.

(Übersetzung: Elisabeth Brockmann)