

Exposició: ELIZABETH MURRAY
IVAM, Institut Valencia d'Art Modern
8 juny – 3 setembre, 2006

Comissari: Robert Storr

Patrocina: Bancaixa – Fundación ASTROC

L'exposició està organitzada pel Museum of Modern Art de Nova York i viatja davall dels auspicis de The International Council.

L'exposició, fruit d'un acord de col·laboració entre el MoMA i l'IVAM, és la primera mostra que un museu espanyol dedica a Elizabeth Murray i reuneix cinquanta obres, datades entre 1963 i 2003, que il·lustren de forma antològica totes les etapes creatives d'esta pintora nord-americana. Així, l'exposició comprén el seu període de reacció al minimalisme, el seu compromís amb el surrealisme i amb el cubisme i els seus viatges per la pintura de *new image* i el neoexpressionisme. Amb motiu de l'exposició s'ha publicat un catàleg que reproduïx totes les obres incloses en la mostra i conté un assaig sobre l'obra d'Elizabeth Murray de Robert Storr, professor titular de la càtedra Rosalie Solow en art modern de l'Institute of Fine Arts, New York University, i comissari de l'exposició.

Com a activitats complementàries a esta exposició, el dijous 8 de juny, a les 19,00 hores, se celebrarà, al Saló d'Actes de l'IVAM, una conferència al voltant de l'obra de l'artista, en la qual participaran la historiadora i crítica d'art Barbara Rose, Robert Storr i Elizabeth Murray. A més, a partir de l'1 de juliol s'inaugurarà, a la platja de la Malva-rosa, el Taller Didàctic d'estiu dedicat a esta exposició, en el qual els participants treballaran les distintes facetes creatives de l'obra d'Elizabeth Murray. El taller, patrocinat per Bancaixa, mantindrà un horari de 10,00 a 14,00 hores de l'1 al 30 de juliol.

A pesar del mite d'*avant-garde*, no hi ha ruptures absolutes en la tradició, i les tradicions tampoc no són automàticament autorejoventidores, inclús el que el crític expressionista abstracte Harold Rosenberg va denominar "la tradició del nou". La vitalitat fresca ve, indefectiblement, de l'enteniment fresc, la qual cosa és, quasi de manera inevitable, la contribució d'artistes que veuen el mateix conjunt de variables que els altres des d'un angle radicalment distint. Elizabeth Murray entra en escena.

Nascuda a Chicago el 1940, Murray va arribar a la majoria d'edat en el centre dels Estats Units, poblat per xicotetes aldees en els conservadors anys cinquanta. Aquella situació i aquella època no eren molt propícies perquè una persona amb recursos modestos somiara de ser artista, sobretot si esta persona era una dona. No obstant, gràcies al suport financer anònim proporcionat per una professora d'art del seu institut i al suport moral dels seus progenitors, Murray va trobar el camí fins a l'Art Institute of Chicago, on va ingressar amb la intenció de formar-se per a ser una artista comercial. El descobriment crucial que la va convèncer per a fer-se pintora va ser l'obra de Paul Cézanne. Altres "troballes" durant aquells primers dies a Chicago inclouen obres dels cubistes, sobretot Juan Gris; dels surrealistes, Salvador Dalí i Joan Miró en particular; i de De Kooning.

Després de quatre anys a l'Institute va fer el postgrau al Mills College, prop de San Francisco, on es va exposar a l'obra de Clyfford Still, de la mateixa manera que al West Coast Funk, una tendència rica en humor vernacle en què estava sumit Bruce Nauman, contemporani seu de Bay Area. A continuació, al mig de tota esta obra relativament directa, de sobte va entreveure per primera vegada l'enigma del pop art, en concret pintures de Jasper Johns i d'Andy Warhol. Esta trobada va dirigir la seua mirada cap a l'est i, el 1967, havia arribat a Nova York, on es mantenia amb la docència mentre creava escultures i relleus, sovint divertits i pintats amb colors extravagants, com per exemple *Night Empire* (1967-68), els quals li deuen molt en la seua exuberància d'estil de tira de còmic a Claes Oldenburg i a Red Grooms, encara que molt més a Walt Disney, l'estil de dibuix sonat del qual imitava de xicoteta. En un reflex tant de la seua naturalesa experimental com de la precària situació financera de l'artista, la major part de les pintures de principis dels setanta posseïxen una escala modesta si es comparen amb les obres de gran extensió posteriors. En resposta a l'impacte dominant del minimalisme, Murray va optar per uns dissenys senzills repetitius. Alguns eren dibuixos quasi orgànics, amb forma de ventall, i altres consistien en caixes apilades o trontolloses. No obstant, encara que Murray va quedar temporalment encisada per l'austeritat minimalista, no va poder resistir-se a modular este estil de no implicar-se en general amb el seu propi toc d'implicació pràctica i la seua aptitud per a la composició sincopada.

Esta sensibilitat rítmica palpita en *Wave Painting* (1973), però és també palpable en les pintures més tibants de la "Banda de Möbius" de 1974 i les dos esbossen en efecte el model fonamental de gran part del que estava per vindre. Per definició, una banda de Möbius és una superfície contínua que es doblega i es torç sense trencar-se, demostrant així el principi que hi ha darrere de totes les geometries de superfícies topològiques: l'homeòstasi. Esta qualitat elàstica permet que les formes puguen ser objecte de manipulacions extremes que destruirien les rígides estructures planes i, així i tot, retindre la seua integritat com a entitats matemàticament coherents. Afirmar que les pintures posteriors de Murray eren estrictament topològiques seria exagerar esta qüestió. El trencament, la ruptura i l'amenaça de la separació són fonamentals en la seua dinàmica pictòrica, així com en el rerefons psicològic de la seua imatgeria; no obstant, com a metàfora, l'homeòstasi topològica manté oberta la possibilitat que, davall d'una tensió extrema, les formes puguen metamorfosar-se en permutacions de si mateixes excèntriques, per bé que encara recognoscibles.

Així, la dimensió surrealista de l'obra de Murray abraça no sols una similitud superficial amb les formes orgàniques de Miró i de Dalí, sinó també una poètica i lògica estructurals subjacents. Estos elements surrealistes estaven mesclats amb altres llegats estilístics: el ric color saturat de Stuart Davis, els compostos geomètrics sense traves de Kazimir Malévix i de Liubov Popova, i vestigis de vinyetes còmiques a la manera de Disney.

En fusionar els plans fracturats del cubisme amb les superfícies biomòrfiques del surrealisme, Murray ha creat un híbrid únic de les dos principals tradicions formals del modernisme de principis del segle XX. La mateixa Murray seria l'última persona que va tractar la qüestió en estos termes –l'art realitzat al servici de les qüestions no són del seu grat–, però esta preferència personal no la convertix en menys innovadora en la història de la pintura moderna, i la prova es troba en el següent pas que va donar.

Després de la seua reconfiguració de la pintura de teles amb formes, concebuda com un objecte al mateix nivell que la paret, Murray va començar a augmentar per capes o a obrir els panells fora de la paret. El 1984, esta combinació de capes i panells en volada li va proporcionar a Murray els mitjans tècnics per a confeccionar *Can You Hear Me?* –entre els

usos més animats i complexos d'este nou llenguatge que havia creat-. Encara que també mostra l'afinitat que sent Murray pels còmics, la imatge central –un rostre udolador– està inspirada en *El crít* (1893), la icona expressionista del primer modernista, Edvard Much, i ens recorda que, a pesar de com siguen d'alegres alguns aspectes del seu estil, l'angoixa, tant com la seua invenció bufona, estableix el to.

Cal remarcar la notable importància del descobriment que l'interior (imatge) i l'exterior (contorn) de la pintura podien tractar-se en els mateixos termes, si bé la tècnica, d'una altra manera tradicional, de Murray i la seua negativa a formular grans reivindicacions per estos canvis formals en l'estatus tendix a distraure'ns de l'originalitat del que ha realitzat de fet. No obstant això, les desenfundades conclusions que Murray va extraure de seguida d'este descobriment ho van demostrar. Des de finals de la dècada dels huitanta, el caràcter pla de la pintura –esta creença cega de la pintura formalista dels anys seixanta– queda subsumit quasi en la seua totalitat en volums que empenyen o estrenyen cap a fora, en direcció a l'espectador, com si un esquelet de fusta destinat a la paret, cobert amb una pell *painterly*, intentara tocar este altre esquelet cobert de pell volumètrica que li tornava la mirada.

Periòdicament, Murray ha tornat als bastidors rectangulars convencionals per a recuperar l'orientació, i ho va fer de nou en *Bounding Dog* (1993-94), on mostra un cosí exuberant del ca roig que irrompia de davall d'una taula deu anys abans en *Sleep* (1983-84). Quan Murray va tornar a tractar la tela amb formes, ja no era vast, sinó que, més prompte, va començar a unir nombroses unitats d'una dimensió xicoteta i mitjana en amalgames enredades. Concebudes en etapes successives de dibuix, i posteriorment retallades com un trencaclosques de manera molt semblant als suports de major dimensió que havia elaborat durant tota la dècada i mitja anterior, però amb un aspecte menys escultòric, cada una d'estes unitats cuidadosament planejades i summament treballades constituïx, en essència, una pintura en si mateixa. Un només ha de fixar-se en les vores, alternativament arenoses i sucoses, d'estos mòduls i en els emblemes densament empastats que els envolten per a entendre fins a quin punt cada mòdul és com una illa volcànica autònoma en un arxipèlag de miniabstraccions. No obstant, envasades dins de corbes de parèntesi, semblen jeroglífics pop o parts de parla visualment col·loquials dins dels globus de pensament de les vinyetes còmiques que exploten per les juntes. Estes formes que parlotegen posseïxen, generalment, colors brillants –les combinacions ombrívoles dels huitanta havien cedit, en general, a uns colors enlluernadors d'escarlates, taronges, roses cridaneres, violetes, porpres reials, grocs llima, verds fulla i blaus cel-. A més, les seccions diferenciades estan separades per uns buits que incorporen el blanc intens de la paret a la composició total com a reflexos parpellejants. El resultat fa que l'ull passe d'un lloc càlid a un lloc fred i així, successivament, pel laberint òptic que descriuen col·lectivament, però la sensació creada per este reajustament incessant de l'enfocament visual els proporciona la qualitat de les molècules recombinants i al conjunt, al qual contribuïxen les parts animades, el caràcter d'un organisme multicel·lular tremolós.

En cap obra esta mescla i desajust geològic/sintàctic/biològic és més evident que en la pintura més recent de l'exposició, *Do the Danse* (2005). Darrere de la manera de fer aparentment fàcil que a vegades projecta l'obra de Murray, es troba l'atreviment, sobretot en un moment com l'actual, quan la ironia corrosiva representa el to dominant en la cultura de masses i els efectes de distracció componen la norma de l'estètica avançada. En este context, és possible que a alguns observadors Murray els sembla igual d'ansiosa, sense estar a la moda, per arribar al públic. No obstant, això equivaldria a desoir la manera en què les seues ironies subjacents ferixen profundament –els jocs de paraules visuals de Murray elidixen pallassades amb una amenaça palpable, mentre que l'alienació i la mort sotgen els seus pòlips esvalotats– i la

manera en què les seues construccions crues i desmanegades no es dirigixen a nosaltres com a estranys afables, sinó que se'ns abalancen com a íntims que potser hem intentat evitar. En trencar el decor del modernisme de corrent dominant amb la seua pròpia marca distintiva d'urgència que t'agarra per les solapes i d'alegria de viure de manera improvisada i implícitament anarquista, Murray ha pres molts riscos per a crear el seu art i, en el procés, ha alterat de manera essencial les regles del joc.

Robert Storr