

Exposición: **ELIZABETH MURRAY**

IVAM, Institut Valencia d'Art Modern

8 junio – 3 septiembre, 2006

Comisario: Robert Storr

Patrocinan:



*La exposición está organizada por el Museum of Modern Art de Nueva York y viaja bajo los auspicios de The International Council*

-----

La exposición, fruto de un acuerdo de colaboración entre el MoMA y el IVAM, es la primera muestra que un museo español dedica a Elizabeth Murray y reúne cincuenta obras fechadas entre 1963 y 2003, que ilustran de forma antológica todas las etapas creativas de esta pintora norteamericana. Así se incluye desde su período de reacción al minimalismo, su compromiso con el surrealismo y con el cubismo y sus viajes por la pintura de new image y el neoexpresionismo. Con motivo de la exposición se ha publicado un catálogo que reproduce todas las obras incluidas en la muestra y contiene un ensayo sobre la obra de Elizabeth Murray de Robert Storr, profesor titular de la cátedra Rosalie Solow en Arte Moderno del Institute of Fine Arts, New York University, y comisario de la exposición.

Como actividades complementarias a esta exposición, hoy jueves 8 de junio, a las 19,00 horas, se celebrará, en el Salón de Actos del IVAM, una conferencia en torno a la obra de la artista, en la que participarán la historiadora y crítica de arte, Barbara Rose, Robert Storr y Elizabeth Murray. Además, a partir del 1 de julio, se inaugurará en la Playa de la Malvarrosa, el Taller Didáctico de verano dedicado a esta exposición, en el que los participantes trabajarán las distintas facetas creativas de la obra de Elizabeth Murray. El taller, que patrocinará Bancaja, mantendrá un horario de 10,00 a 14,00 horas desde el 1 al 30 de julio.



Pese al mito de avant-garde, no existen rupturas absolutas en la tradición, y las tradiciones tampoco son automáticamente auto-rejuvenecedoras, incluso lo que el crítico expresionista abstracto Harold Rosenberg denominó “la tradición de lo nuevo”. La vitalidad fresca viene, indefectiblemente, del entendimiento fresco, lo cual es, casi de manera inevitable, la contribución de artistas que ven el mismo conjunto de variables que los demás desde un ángulo radicalmente distinto. Elizabeth Murray entra en escena.

Nacida en Chicago en 1940, Murray alcanzó la mayoría de edad en el centro de Estados Unidos poblado por pequeñas aldeas en los conservadores años cincuenta. Esa situación y esa época no eran muy propicias para que una persona con recursos modestos soñara con ser artista, sobre todo si esa persona era una mujer. Sin embargo, gracias al respaldo financiero anónimo proporcionado por una profesora de arte de su instituto y al apoyo moral de sus progenitores, Murray encontró el camino hasta el Art Institute of Chicago, donde ingresó con la intención de formarse para ser una artista comercial. El descubrimiento crucial que la convenció para hacerse pintora fue la obra de Paul Cézanne. Otros “hallazgos” durante esos primeros días en Chicago incluyen obras de los cubistas, sobre todo Juan Gris; de los surrealistas, Salvador Dalí y Joan Miró en particular; y de De Kooning.

A sus cuatro años en el Instituto le siguió el estudio de posgrado en Mills College, cerca de San Francisco, donde se expuso a la obra de Clyfford Still, del mismo modo que al West Coast Funk, una tendencia rica en humor vernáculo en la que estaba sumido Bruce Nauman, contemporáneo suyo de Bay Area. A continuación, en medio de toda esa obra relativamente directa, de repente vislumbró por primera vez el enigma del pop art, en concreto, pinturas de Jasper Johns y de Andy Warhol. Ese encuentro dirigió su mirada hacia el Este y, en 1967, había llegado a Nueva York, donde se mantenía con la docencia mientras creaba esculturas y relieves, a menudo chistosos y pintados con colores extravagantes, como *Night Empire* (1967-68), que le deben mucho en su exuberancia de estilo de tira de cómic a Claes Oldenburg y a Red Grooms, aunque mucho más a Walt Disney, cuyo estilo de dibujo chiflado imitaba de pequeña. En un reflejo tanto de su naturaleza experimental como de la precaria situación financiera de la artista, la mayor parte de las pinturas de principios de los setenta poseen una escala modesta si se comparan con las obras de gran extensión que pronto siguieron. En respuesta al impacto dominante del minimalismo, Murray optó por diseños sencillos repetitivos. Algunos eran dibujos casi orgánicos, con forma de abanico, otros consistían en cajas apiladas o tambaleantes. No obstante, aunque Murray quedó temporalmente hechizada por la austeridad minimalista, no pudo resistirse a modular ese estilo de no implicarse en general con su propio toque de implicación práctica y su aptitud para la composición sincopada.



Esa sensibilidad rítmica palpita en *Wave Painting* (1973), pero es también palpable en las pinturas más tirantes de la “Banda de Moebius” de 1974 y las dos esbozan en efecto el modelo fundamental de gran parte de lo que estaba por venir. Por definición,

una banda de Moebius es una superficie continua que se dobla y se tuerce sin romperse, demostrando así el principio detrás de todas las geometrías de superficies topológicas: la homeostasis. Esta cualidad elástica permite a las formas ser objeto de manipulaciones extremas que destruirían las rígidas estructuras planas y, aun así, retener su integridad como entidades matemáticamente coherentes. Afirmar que las pinturas posteriores de Murray eran estrictamente topológicas sería exagerar esta cuestión. La quiebra, el desgarro y la amenaza de la separación son fundamentales en su dinámica pictórica, así como en el trasfondo psicológico de su imaginería; sin embargo, como metáfora, la homeostasis topológica mantiene abierta la posibilidad de que, bajo tensión extrema, las formas pueden metamorfosearse en permutaciones de sí mismas excéntricas aunque todavía reconocibles.



Así, la dimensión surrealista de la obra de Murray abarca no sólo una similitud superficial con las formas orgánicas de Miró y de Dalí, sino también una poética y lógica estructurales subyacentes. Estos elementos surrealistas estaban mezclados con otros legados estilísticos: el rico color saturado de Stuart Davis, los compuestos geométricos sin trabas de Kazimir Malevich y de Liubov Popova, y vestigios de tiras cómicas al modo de Disney.

Al fusionar los planos fracturados del cubismo con las superficies biomórficas del surrealismo, Murray ha creado un híbrido único de las dos principales tradiciones formales del modernismo de principios del siglo XX. La propia Murray sería la última persona en tratar la cuestión en estos términos —el arte realizado al servicio de las cuestiones no es de su agrado—, pero esa preferencia personal no la convierte en menos innovadora en la historia de la pintura moderna y la prueba se halla en el siguiente paso que dio.

Pisando los talones a su reconfiguración de la pintura de lienzos con formas, concebida como un objeto al mismo nivel que la pared, Murray comenzó a aumentar por capas o a abrir los paneles fuera de la pared. En 1984, esta combinación de capas y paneles en voladizo proporcionó a Murray los medios técnicos para confeccionar *Can You Hear Me?* —entre los usos más animados y complejos de este nuevo lenguaje que había creado—. Aunque también muestra la afinidad que siente Murray por los cómics, la imagen central —un rostro aullador— está inspirada en el icono expresionista del primer modernista, Edvard Much, *El grito* (1893), y nos recuerda que, a pesar de lo alegres que sean algunos aspectos de su estilo, la angustia, tanto como su invención bufona, establece el tono.

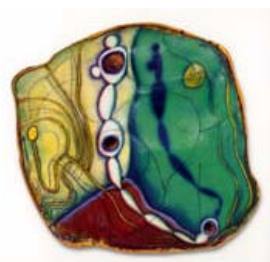


Cabe recalcar la notable importancia del descubrimiento de que el interior (imagen) y el exterior (contorno) de la pintura podían tratarse en los mismos términos, si bien la técnica, de otro modo tradicional, de Murray y su negativa a formular grandes reivindicaciones por dichos cambios formales en el status quo tienden a distraernos de la originalidad de lo que ha realizado de hecho. No obstante, las desenfundadas conclusiones que la propia Murray extrajo en seguida de este descubrimiento lo demostraron. Desde finales de la década de los ochenta, el carácter plano de la pintura —esa creencia ciega de la pintura formalista de los años sesenta— queda subsumido casi en su totalidad en volúmenes que empujan o aprietan hacia fuera en dirección al espectador, como si un esqueleto de madera

destinado a la pared cubierto con una piel painterly intentara tocar ese otro esqueleto cubierto de piel volumétrica que le devolvía la mirada.

Periódicamente, Murray ha regresado a los bastidores rectangulares convencionales para recuperar la orientación y lo hizo de nuevo en *Bounding Dog* (1993-94), que muestra un primo exuberante del can rojo que irrumpía de debajo de un mesa diez años antes en *Sleep* (1983-84). Cuando Murray volvió a tratar el lienzo con formas, ya no era vasto, sino que, más bien, empezó a unir numerosas unidades de tamaño pequeño y mediano en amalgamas revueltas. Concebidas en etapas sucesivas de dibujo y posteriormente recortadas a modo de puzzle de manera muy similar a los soportes de mayor dimensión que había elaborado durante toda la década y media anterior, pero con un aspecto menos escultórico, cada una de esas unidades cuidadosamente planeadas y sumamente trabajadas constituye, en esencia, una pintura en sí misma. Uno sólo tiene que fijarse en los bordes, alternativamente arenosos y jugosos, de estos módulos y en los emblemas densamente empastados que los rodean para entender hasta qué punto cada módulo es como una isla volcánica autónoma en un archipiélago de mini-abstracciones. No obstante, envasadas dentro de curvas de paréntesis, parecen jeroglíficos pop o partes de habla visualmente coloquiales dentro de los globos de pensamiento de las tiras cómicas que explotan por las juntas. Estas formas parloteantes poseen, por lo general, colores brillantes –las combinaciones sombrías de los ochenta habían cedido, en general, a deslumbrantes escarlatas, naranjas, rosas chillones, violetas, púrpuras reales, amarillos limón, verdes hoja y azules cielo–. Además, las secciones diferenciadas están separadas por huecos que incorporan el blanco intenso de la pared tras ellas a la composición total como reflejos parpadeantes. El resultado hace que el ojo salte de un lugar cálido a un lugar frío y así sucesivamente por el laberinto óptico que describen colectivamente, pero la sensación creada por este reajuste incesante del enfoque visual les proporciona la cualidad de las moléculas recombinantes y al conjunto, al que contribuyen las partes animadas, el carácter de un organismo multicelular trémulo.

En ninguna son esta mezcla y desajuste geológicos/sintácticos/biológicos más evidentes que en la pintura más reciente de la exposición, *Do the Dance* (2005). Tras el comportamiento aparentemente fácil de usar que a veces proyecta la obra de Murray, se encuentra el atrevimiento, sobre todo en un momento como el actual, cuando la ironía corrosiva representa el tono dominante en la cultura de masas y los efectos distractores componen la norma de la estética avanzada. En semejante contexto, es posible que Murray parezca a algunos observadores igual de ansiosa, sin estar a la moda, por llegar al público. Sin embargo, eso equivaldría a desoír la manera en que sus ironías subyacentes hieren profundamente –los juegos de palabras visuales de Murray eliden payasadas con una amenaza palpable, mientras que la alienación y la muerte acechan a sus pólipos alocados– y el modo en que sus construcciones crudas y desgarradas no se dirigen a nosotros como extraños afables, sino que se nos abalanzan como íntimos que quizá hemos intentado evitar. Al romper el decoro del modernismo de corriente dominante con su propia marca distintiva de urgencia que te agarra por las solapas y de alegría de vivir improvisadora e implícitamente anarquista, Murray ha tomado muchos riesgos para crear su arte y, en el proceso, ha alterado de manera esencial las reglas del juego.



Robert Storr,