

Queda prohibida, salvo excepción prevista en la ley, cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública y transformación, total o parcial, de esta obra sin contar con autorización escrita de los titulares del *Copyright*. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Artículos 270 y ss. del Código Penal).

**Un pintor americano en Italia.
William Congdon
(1912-1998)**

Colección CÁTEDRA FÉLIX HUARTE

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Consejo Editorial

Director: Prof. Dr. Álvaro de la Rica

Vocales: Prof. Dra. Rosa Fernández Urtasun

Prof. Dr. Álvaro Ferrary

Prof. Dra. Paula Lizarraga

Secretaria: Prof. Dra. M.^a Antonia Frías

Primera edición: Enero 2006

© 2005. Nieves Acedo

Ediciones Universidad de Navarra, S.A. (EUNSA)

e-mail: eunsa@eunsa.es

© Ilustración cubierta: William Congdon, *Le 3 ali della nebbia*, 3.11.1988,
olio su pannello, 110 x 90

© Imágenes cedidas por *The William G. Congdon Foundation*

ISBN: 978-84-313-5496-1

Nieves Acedo

**Un pintor americano en Italia.
William Congdon
(1912-1998)**

EUNSA

ÍNDICE

PRÓLOGO	9
INTRODUCCIÓN	13

PRIMERA PARTE

LA PERSONALIDAD DE WILLIAM CONGDON. DIFERENTES PERSPECTIVAS EN EL ESTUDIO DE SU OBRA

Semblanza de William Congdon	21
El legado: <i>The William G. Congdon Foundation</i>	59
Estudio crítico de la bibliografía sobre Congdon	69
El protagonismo de la pintura	117

SEGUNDA PARTE

ESTUDIO HISTÓRICO CRÍTICO DEL PERÍODO MILANÉS (1979-1998)

1979-1982. El paisaje	131
1983. El año del cambio	177
1984-1998. El horizonte vertical	191

1989-1993. La apoteosis del color	239
La pintura de Congdon en el linde de su historia	289
EPÍLOGO	297
ÍNDICE DE FIGURAS	303
BIBLIOGRAFÍA	309

PRÓLOGO

En las tres o cuatro últimas décadas, España ha experimentado un renacimiento sorprendente en todos los campos del trabajo humano, alcanzando puestos altísimos, ocupados antes por otras naciones o incluso, en muchos casos, superando al resto del mundo. Este fenómeno digno de admiración se ha mantenido gracias al entusiasmo continuo y a la curiosidad intelectual de la última generación. Estos jóvenes escritores, estudiosos y artistas, además de examinar las principales tendencias culturales, se han dejado guiar por su afán de comprender la condición moderna y de examinar las sendas recónditas, las regiones más remotas de nuestra civilización.

La presente monografía es un ejemplo perfecto de esta energía intelectual digna de elogio, que caracteriza a la intelectualidad española hoy día. Habiendo adquirido un conocimiento completo de las tendencias artísticas y estéticas del siglo XX más ampliamente tratadas, la autora, Nieves Acedo, ha vagado lejos hasta descubrir a un pintor relegado a la marginalidad de la escena artística internacional, y que desafía cualquier clasificación. El término «descubrir» está justificado, ya que, aparte de un pequeño círculo de críticos italianos (en su mayoría milaneses), y amantes del arte, William Congdon, el pintor que llamó la atención de

Nieves Acedo, estaba a todos los efectos olvidado en su país de origen, Estados Unidos, y era un desconocido para el resto de Europa.

Congdon no es un artista fácil de analizar. El crítico, o el historiador, se ve constantemente tentado a meterse en discusiones y consideraciones que son irrelevantes para el arte de Congdon. Al igual que Byron, más alabado por su vida aventurera y tocada por el escándalo, que por la importancia y belleza de su poesía (todo el mundo conoce sus desmanes amorosos y su muerte en la guerra de independencia griega, pero sólo unos pocos han leído sus más bellos poemas), Congdon tuvo una vida intensa y pintoresca que se presta fácilmente a consideraciones erróneas que poco o nada tienen que ver con su obra. Incluso los meros datos de su vida, su nacimiento en una de las familias “patricias” más eminentes de Nueva Inglaterra, su dramática participación en la Segunda Guerra Mundial, su éxito espectacular en Nueva York y su igualmente espectacular rechazo de todo aquello que Nueva York le ofrecía, su vida como un vagabundo errante por Europa, Centro América, África y la India, su paulatina y angustiosa degeneración moral y su conversión casi milagrosa al catolicismo, sus últimos y austeros años en el seno de una comunidad monástica cerca de Milán, y su incansable producción a través de todas estas vicisitudes, pueden fácilmente convertirse, de forma errónea a pesar de las buenas intenciones, en material de ficción.

Acedo es muy cuidadosa en la discriminación de los datos biográficos relevantes. Con la habilidad del verdadero historiador del arte, sólo trata aquellos episodios e incidentes que tienen una importancia real para las obras del artista. Su tacto es más evidente en sus interpretaciones de los cuadros de Congdon de temática explícitamente religiosa. Esta tarea es especialmente delicada, puesto que no hay precedentes que puedan ayudar a la autora a la hora de encontrar un método propio para hablar del arte religioso moderno. A pesar de que existe un gran número de arte eclesiástico de primera línea (sólo tenemos que pensar en Matisse y Léger), es escaso el arte dedicado a la celebración de

una liturgia reconocible. El texto sirve tanto a aquellos lectores motivados por su propia religiosidad, como a aquellos sin convicciones religiosas pero que necesitan una interpretación de las obras de la fe en el marco del arte moderno.

Congdon es un testigo importante del desarrollo artístico y espiritual posterior a la Segunda Guerra Mundial. Es también un testigo solitario, aislado de las influencias y necesidades de la mayoría. De este modo, su arte es merecedor de un amplio reconocimiento. Su rastro se busca con creciente interés y su nombre pronto alcanzará el lugar que merece en la historia del arte del siglo XX. El libro de Acedo es una base útil y fiable para la futura valoración de la obra de este artista.

FRED LICHT

INTRODUCCIÓN

William G. Congdon (1912-1998), pintor norteamericano que comenzó su carrera después de la Segunda Guerra Mundial en el entorno de la primera generación de la Escuela de Nueva York, es para la historiografía del arte prácticamente un desconocido. Pasados seis años de su muerte, todavía está por hacer un estudio de su abundante producción pictórica, diseminada por multitud de museos y colecciones privadas en Europa y Estados Unidos.

Tratándose de un artista que comenzó su carrera pictórica en ese momento y lugar, su tratamiento reclamaba un conocimiento en profundidad de la primera generación de la Escuela de Nueva York. A pesar de que la bibliografía sobre el período desconoce la existencia de Congdon, las obras de carácter general (Sandler, Ashton, Everitt, Lucie-Smith, Seitz, Kingsley, Craven, Rose, Tuchman) pueden ayudar a una primera contextualización del personaje. Existen evidentes paralelismos entre Congdon y los principales representantes de la Escuela de Nueva York; el primero es la tendencia de algunos pintores de aquella generación a escribir y a hacer declaraciones sobre su pensamiento artístico (tal como aparecen, por ejemplo, en las recopilaciones de Lourdes Cirlot, de Maurice Tuchman o de Clifford Ross); tam-

bién Congdon tiene abundancia de escritos sobre arte. Igualmente se puede relacionar a Congdon con la base teórica desarrollada por los autores y críticos que confirieron coherencia interna a la escuela.

Por lo que se refiere a las fuentes hemerográficas, el análisis de las críticas de las exposiciones de Congdon en los años cuarenta y cincuenta aparecidas en publicaciones como *Art News*, *Art Digest*, *New York Herald Tribune* y *The New York Times*, ayuda a comprender la relación de Congdon con la Escuela de Nueva York. Los ejemplares que poseen la Biblioteca Nacional y el Ate-
neó de Madrid contienen un buen número de artículos y reseñas que ilustran ampliamente la consideración de que gozó el pintor en la prensa del momento.

El exilio de Congdon en Europa y los largos años de trabajo en el Viejo Continente lo acercan también a otros artistas que, aunque no pertenecieron a la Escuela de Nueva York, pueden de un modo u otro relacionarse con ella. Las retrospectivas realizadas últimamente en distintas instituciones de los principales miembros de El Paso o del grupo de Cuenca, así como las habidas sobre algunos autores del informalismo francés, ponen de manifiesto el interés de esos movimientos, los diferentes modos de acercamiento crítico, la problemática específica de cada artista, las cuestiones que plantean y sus respectivas aportaciones.

Sin embargo, el acercamiento a la obra de William Congdon reclama fundamentalmente el estudio de los fondos disponibles en la sede milanesa de la William G. Congdon Foundation que, amén de la biblioteca, exhaustiva en lo que a la bibliografía sobre el pintor se refiere, cuenta con un amplísimo archivo documental del máximo interés para el estudioso.

Atendiendo a las lagunas o dudas que plantea la bibliografía sobre Congdon algunos grupos de documentos son especialmente interesantes. Así, por ejemplo, la correspondencia del pintor con el coleccionista J. H. Ede, consistente en 403 cartas de Congdon escritas en inglés entre 1950 y 1965. Esta colección, por su carácter confidencial y por el interés del coleccionista Ede en la acti-

vidad artística de Congdon, es la documentación que mejor ilustra el trabajo y la intimidad del pintor durante esos años. Hay que decir que existen otros *corpus* de documentación de períodos anteriores a la correspondencia con Ede, que ya han sido publicados (diario de guerra y cartas a Bell Gardner).

El segundo grupo de documentación a destacar es el que forman los más de cien libros del diario del artista, redactado en el particular italiano del pintor, entre 1960 y 1995. Los párrafos que contienen algún tipo de reflexión relacionada con el arte (su obra o la de cualquier otro artista) están señalados por el mismo pintor en el margen del diario con la palabra «ARTE», lo que facilita la lectura selectiva. Estos diarios son también útiles para ilustrar algunas cuestiones biográficas no tratadas hasta ahora por los estudiosos de Congdon o para conocer en profundidad algunos hitos de la vida del artista, como sus últimos viajes a Estados Unidos, la última conversación con Rothko y la postrera exposición en Parsons, la vuelta a Venecia en los años setenta, los viajes a India y a Egipto, la muerte de Stravinsky y, fundamentalmente, el período de la recuperación artística en la Bassa milanese así como la última confrontación que Congdon realiza con autores como Staël, Picasso, Braque, Pollock y Rothko, desde la intimidad de su estudio en Milán.

Pero la principal riqueza de la William G. Congdon Foundation es la colección de pinturas que conserva almacenadas en sus depósitos, obras que reclaman continuamente ser contempladas. Por otro lado, la Fundación cuenta con un detallado catálogo de la obra y con una gran colección de fotografías en blanco y negro. El archivo de imágenes digitalizadas crece continuamente.

También en relación con la apreciación de la pintura de Congdon, es inestimable la experiencia que supone el conocimiento del paisaje de la Bassa milanese, de los sembrados que rodean el monasterio en el que tenía su estudio el pintor, del monasterio mismo (el estudio ya no existe), de los días de niebla, las llanuras infinitas, la humedad del ambiente...

El conocimiento de todas estas fuentes conduce a una mayor

profundización en los mundos abiertos por el artista, que incluye la obligada lectura de autores como Merton, Fry, Maritain, Read, Mann, Stravinsky...

En el curso de la investigación y ante la complejidad de los problemas suscitados, cuando surgió la necesidad de un hilo argumental para la tesis, el profesor Fred Licht aconsejó recuperar la memoria del primer encuentro visual con la pintura de Congdon. Este ejercicio se convirtió en el punto de arranque de este estudio.

Se ha decidido, en primer lugar, dejar de lado algunas cuestiones que son centro de atención en otros estudios pero que se han considerado aquí interferencias biográficas (la teoría del don, la génesis de la obra, las cuestiones relativas a la religiosidad del pintor, etc.) y se ha optado por el trabajo sobre la obra. Dada la amplitud de la misma, y por la fragmentación en tres períodos bien diferentes, se ha seleccionado la etapa en la que la complicada personalidad del artista es prácticamente inapreciable, en la que ciertos conflictos vitales quedan en segundo término y el pintor aparece más centrado en su trabajo. Se trata de la etapa correspondiente a los últimos años de la vida de Congdon: de 1979 a 1998.

Sobre la producción pictórica de este período se ha procedido del siguiente modo. Gracias a la existencia de láminas de excelente calidad de más de doscientas pinturas (además de las obras publicadas en los catálogos), y recuperando la memoria y las anotaciones tomadas a raíz de la contemplación directa de las obras en Milán, se han ordenado las imágenes en series de coherencia más o menos cronológica, temática y estilística. La posesión del catálogo completo de la obra de Congdon ayuda a esta ordenación, porque permite situar cada pintura en su entorno, detectar posibles huecos, analizar el ritmo creativo del pintor y señalar hitos biográficos que se han de tener en cuenta (un viaje, una enfermedad, etc.).

El análisis de cada obra consiste en la articulación lingüística de una experiencia visual, origen de una reflexión abierta e ince-

sante. En este sentido se ha prestado una atención muy especial a la selección del vocabulario y a la precisión terminológica, buscando la adecuación a la obra y la coherencia interna del discurso. Al hilo del estudio visual de cada cuadro van apareciendo una serie de preguntas. Éstas suelen introducir los temas que, presumiblemente, están implícitos en las pinturas y en el desarrollo histórico del estilo de Congdon. A propósito de estas cuestiones, sin perder nunca el punto de referencia de la obra congdoniana, se ha procurado un tratamiento adecuado de cada una para dibujar, en referencia a ellas, el entorno en el que situar la pintura de Congdon y para, finalmente, situarla.

En este modo de proceder no ha faltado un último contraste con los escritos del artista coetáneos de cada obra y con lo que sobre cada una ha aparecido escrito en los catálogos. Por supuesto no todos los cuadros cuentan con documentación de este estilo.

En definitiva, el reto que se plantea mediante este ejercicio de percepción y reflexión es el de averiguar si la obra tiene algo que aportar a lo que ya ha dicho el artista por otros medios; si se puede considerar su existencia (de la obra) como la última palabra (la última imagen, sería más correcto) en cuanto la más definitiva, la que ha quedado y la mejor, de la vida del artista; si de una lectura de la gramática del cuadro se puede deducir algo distinto de las leyes formales de esa gramática; si, dada la heterogeneidad del lenguaje visual y el lenguaje discursivo, es posible, a través de la palabra, convocar a la obra; por último, ver qué ha quedado de Congdon en todo ello, y contemplarlo, además, en el seno de un contexto cultural e histórico.

Antes de concluir esta introducción, he de hacer expreso mi agradecimiento a todos los que me han ayudado a realizar este estudio, muy especialmente a la William G. Congdon Foundation por el apoyo que he encontrado en todos sus miembros, y a María Antonia Labrada, una verdadera maestra en la orientación y estímulo de jóvenes investigadores.

PRIMERA PARTE
LA PERSONALIDAD
DE WILLIAM CONGDON.
DIFERENTES PERSPECTIVAS
EN EL ESTUDIO DE SU OBRA

SEMBLANZA DE WILLIAM CONGDON

Unos días antes de la muerte de William Congdon, en abril de 1998, en una entrevista realizada para la televisión italiana, un periodista le preguntaba por la misión que cada persona tiene en la tierra. «Descubrir el misterio que soy. Que somos cada uno»¹, contestaba el pintor norteamericano.

Esta respuesta breve a una pregunta ambiciosa puede dar la clave para entender su trayectoria como movida por un afán continuo, insaciable, de descubrir su propio ser-artista. La persecución de la pintura le hizo habitar la precariedad de una existencia de caminante, siempre en la encrucijada: entre América y Europa, entre el éxito y el fracaso, entre la creación y la nada, el saber y la ignorancia, el amor y el abandono.

FORMACIÓN. 1912-1945

Estados Unidos es en William Congdon la raíz. Aun cuando fue alejándose poco a poco del país, siempre se consideró americano. Un estadounidense en Europa, exiliado voluntario por disidencia cultural de su patria amada². Mientras vivió en su país na-

tal, se movió entre dos polos contradictorios, la tradición puritana de Rhode Island y la diversidad de Nueva York. Entre las dos américas, en un punto de equilibrio, se sitúa el artista.

El primero de estos dos escenarios gira en torno a Providence, donde nació el 14 de abril de 1912 –la misma noche del hundimiento del Titanic– en el seno de una familia que encarnaba los más arraigados valores norteamericanos. Era el segundo de los cinco hijos varones de Gilbert Maurice y Caroline Grosvenor Congdon³. Sus antepasados estuvieron entre los que, en la Inglaterra de Isabel I, concibieron un ideal de sociedad pura y se lanzaron al Nuevo Mundo en busca de una tierra virgen para desarrollarlo, en la época de la llegada a Massachussets del May Flower⁴. El ideal puritano se transmitió hasta los padres de Congdon gracias al celo y a la continuada prosperidad de una familia de industriales⁵.

En un entorno de hombres ejemplares y mujeres afectuosas, Bill resultó de una sensibilidad que le hizo sentirse diferente desde sus primeros años. La diferencia –experimentada bien como complejo, bien como rebeldía– le llevó a desarrollar una animadversión interna ante todo lo que representaba el puritanismo, si bien en su carácter quedó un algo de objetividad, de necesidad de orden y lógica, que debía a sus orígenes.

En cualquier caso, tras la apariencia feliz y pacífica de la relación con la familia, en su adolescencia y juventud Congdon vivió dramáticamente estas contradicciones. El carácter alegre y afectuoso del joven no era, sin embargo, dado a sembrar discordias. La estrategia habitual, seguida durante toda su vida, no fue arrancarse violentamente de unos lazos establecidos, sino buscar refugio y apoyo en alguna persona que le permitiera crear un submundo en el que respirar. En los años de infancia encontró amparo en su hermano Gilbert, un año mayor que él. El mismo Gilbert le presentó, ya en la Universidad de Yale, a un compañero de clase, Tom Bladgen, que supuso el principal punto de apoyo para Bill hasta la Segunda Guerra Mundial. Congdon llamó más tarde a Gilbert y a Tom sus primeros ángeles. De ángeles

como éstos no pudo prescindir nunca.

En un plano distinto, también en los años de convivencia familiar, se desarrolló su homosexualidad, vivida siempre con tintes dramáticos. Nunca descendió a declaraciones sobre el particular. Pero sí aparece, desde sus inicios en Yale, sumergido en la lectura de las obras de Freud o de cualquier otro que arrojase algo de luz sobre su conflicto interior⁶. Las relaciones emocionales, en las que el temor y el deseo, según expresión de Balzarotti⁷, eran las dos caras de una misma moneda, le golpeaban con violencia y fueron para Congdon fuente de sufrimiento hasta el final de su vida.

En Yale habían estudiado su padre y su abuelo. Un año antes que él se matriculaba Gilbert. William Congdon comenzó en 1930, con escaso entusiasmo, estudios de literatura inglesa y española. A pesar de que, mucho tiempo después, recordara sus años en la universidad como un período sin creatividad en el que se limitó a seguir el molde familiar (las únicas clases que llamaron su atención fueron las de poesía inglesa del siglo XIX), fue entonces cuando comenzó a desarrollar de un modo libre el interés por el arte que le habían inculcado en el refinado ambiente familiar⁸. La música y el teatro fueron los primeros campos de su elección. La relación con las artes plásticas, sin embargo, surgió sólo con ocasión de su amistad con Bladgen⁹. Con el simple interés de compartir las aficiones de su amigo, compaginó en sus ratos libres la práctica de la pintura con la asistencia a conciertos y representaciones teatrales.

Al terminar sus estudios en Yale en 1934 acompañó durante un año a Tom en los cursos de pintura que frecuentaba en la Pennsylvania Academy of the Fine Arts, y durante dos veranos consecutivos asistieron juntos a la escuela de Henry Hensche en Provincetown. Además, esporádicamente, los dos amigos se acercaban a las galerías y a los museos de Nueva York. Los dibujos de Bill llamaron rápidamente la atención de sus condiscípulos, y pronto las clases dejaron de ser una afición a la que le había llevado la camaradería, para adquirir cuerpo de oficio. Comenzó entonces a plantearse seriamente la dedicación al arte y asistió, por

cuenta propia, a las clases de dibujo y modelado de George Demetrios en Boston. A propósito de los cursos con Demetrios tuvo que librar la primera batalla por la conquista del arte en el seno familiar, con su padre como adversario y Tom Bladgen como aliado. La decisión de William de convertirse en artista fue aceptada con muchas reservas por sus progenitores. No obstante, le ayudaron a establecer un estudio en Lakeville (Connecticut), donde inició su carrera como escultor.

Desde el punto de vista de su obra posterior, el aprendizaje con Hensche o Demetrios y los años de modelado son la base de todo su desarrollo. Henry Hensche era profesor en la escuela de Provincetown, y había sido fiel discípulo de Charles Hawthorne, uno de los fundadores de la ciudad como colonia artística. Sus enseñanzas se basaban en el color. Hensche hacía pintar a sus alumnos al aire libre, y les animaba a profundizar en la relación interna de las áreas cromáticas. Allí comenzó Congdon a utilizar la espátula como principal instrumento, una de las características que más determinará el desarrollo de su obra¹⁰.

Sin embargo, según el propio artista, la primera persona que ejerció verdaderamente como su maestro fue Georges Demetrios, con quien estudió dibujo y modelado. El profesor de origen griego sometía a sus alumnos a una férrea disciplina que constituía una verdadera educación del modo de mirar y de dibujar. Con él trabajó William incansablemente durante dos años, dibujando diariamente uno y otro modelo, hasta que la mano obedecía perfectamente al ojo, hasta que mano y ojo eran uno. Demetrios buscaba la tensión y la vida del dibujo. No permitía el reposo a sus modelos para impedir el reposo de la mirada, forzando los cuerpos hasta el límite de lo posible. El nervio y el dinamismo de las líneas de Congdon han de ponerse en relación con este aprendizaje¹¹.

El trabajo sobre el barro, con el cuchillo y el punzón, el tratamiento tridimensional de las masas que desarrolló en sus años de estudio de modelado con Demetrios y posteriormente en su taller de Lakeville están igualmente presentes en toda su obra.

Se pueden considerar estos años en torno a 1930 como su pe-

ríodo de aprendizaje, que solamente dio fruto cuando la técnica se interiorizó en un verdadero proceso creativo. Con propiedad, sólo se puede empezar a hablar de estilo en Congdon a partir de los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial, cuando volvió del Viejo Continente convertido en pintor.

Congdon había aprendido a mirar hacia Europa en el entorno social de su familia, que dependía cultural y espiritualmente de ella. Las clases de literatura y la intelectualidad de Yale respiraban, también, europeísmo¹². Sin embargo, no tuvo una verdadera experiencia personal del continente hasta que lo vio inmerso en la locura de la Segunda Guerra Mundial. Dado su pacifismo, eludió el ejército y se alistó como conductor voluntario de ambulancias del American Field Service. Al descubrimiento de Europa se unió el encuentro con un yo desconocido, que se crecía, lleno de fortaleza y de generosidad, al entrar en contacto con el sufrimiento ajeno. La doble revelación estuvo vinculada al nacimiento del Congdon pintor en relación estrecha con la crisis espiritual que supusieron sus vivencias de entonces¹³. Al volante de su ambulancia, o ayudando en los hospitales civiles, acompañó a la Octava Armada Británica en su avance hacia el norte, desde África, por Italia, hasta penetrar en Alemania. La mayor parte del tiempo transcurrió en la península italiana, que recorrió lentamente atravesando ciudades destruidas, habitadas por una población que sufría perpleja el paso de una ocupación a otra. El recorrido por la península le marcó y le vinculó a esta tierra para el resto de sus días. A la vez, supuso la interiorización de su etapa de aprendizaje y la asimilación en clave poética de todas las experiencias pasadas y presentes. Mientras recogía moribundos en los campos de batalla nacía Congdon como artista¹⁴.

De un modo especial, en la labor de desmantelamiento del campo de concentración de Bergen Belsen se puede hallar el momento catalizador de toda la experiencia de guerra congdoniana. Allí vio a la aberración y el absurdo alcanzar límites de horror insospechados, y su mirada de pintor se coloreó para siempre con tintes apocalípticos. En medio de los durísimos trabajos realizados

Fig. 1

en el campo, orientados directamente a procurar la supervivencia de miles de personas abandonadas al hambre, Congdon hizo algunos de sus mejores dibujos de guerra. La visión y la experiencia de todo aquello le impulsó inevitablemente al arte, de modo que, aunque aquellos dibujos puedan parecer sólo ensayos de tendencia documental, expresan en gran parte el despertar de una nueva mirada, y de su actitud de artista ante la vida, particularmente ante el sufrimiento. A este propósito cabe recordar el relato que él mismo hace del nacimiento de *Morgen Tod*, un dibujo con el que reaccionó al conocer la muerte inevitable de una prisionera. Después de intentar que le dieran de comer y habiendo comprobado que su organismo rechazaba el alimento, al ver que no había nada que hacer, se sentó a retratarla. La mujer, consciente de ambos hechos –la inminencia de su muerte y la presencia del hombre que la dibujaba– empleó sus últimas fuerzas en levantar el brazo para colocarse el cabello¹⁵. A simple vista, la anécdota podría parecer ingenua y casi frívola. Sin embargo, la acción de Congdon se puede entender como fruto de una intuición poderosa, capaz de descubrir al hombre en medio del abismo de la deshumanidad. Se podría decir que la actividad pictórica fue para Congdon un modo de prolongar, a lo largo de más de cuarenta años, la actitud límite con que respondió entonces ante la locura y la muerte.

Entre 1942 y 1945, siguiendo con su ambulancia el movimiento continuo del frente, hubo de limitarse a llenar cuadernos de dibujo. De modo natural, se encontró cómodo en la libertad de trabajar una superficie bidimensional en sí misma, y no necesitó volver a la escultura cuando regresó a América¹⁶. La pintura se adaptaba mejor a su espontaneidad, y cambió de medio definitivamente. El artista que volvió a Estados Unidos no era el mismo. A partir de entonces, su pintura se desarrolló sobre los lazos tendidos con el Viejo Continente.

ÉXITO. 1945-1959

Finalizada la contienda, Congdon continuó en Italia aún durante dos años, colaborando en una misión cuáquera en el norte del país antes de establecer un estudio en Capri, con estancias intermitentes en Estados Unidos. Entonces comienza la verdadera historia de la obra congdoniana. Son tiempos de experimentación en que se va definiendo un modo de hacer. En un primer momento trabaja con tinta, *gouache* y pastel simultáneamente, como se aprecia en sus pinturas de Capri, Nápoles y Providence. Utiliza todos los medios a su alcance para la configuración del cuadro, si bien esto no le resta inmediatez. El color y el dibujo juegan en la superficie relacionándose libremente. Cada uno, con igual intensidad y fuerza, actúa en paralelo en la formación de la imagen, fiel a su respectiva función, coincidiendo en ocasiones en un mismo elemento, pero la mayoría de las veces, de modo independiente. En estas obras ha abandonado ya la figura humana, que protagonizara su obra anterior, y se centra en los edificios o en las visiones de la ciudad como lugar de habitación y personificación del mismo hombre¹⁷. Consciente o no de ello, Congdon bebe con libertad de las obras de otros artistas, incorporando para el dibujo modos de hacer de Klee, que siempre le había interesado, o de Dubuffet, recién descubierto en su primera exposición en París¹⁸; descomponiendo los tonos como hacía Braque o incorporando el novedoso *dripping* como modo de aplicación del color. A través de todo ello va buscando su propia manera.

Se ha dicho que el segundo escenario de la vida estadounidense de Congdon fue Nueva York. Allí se trasladó cuando, convertido al arte de un modo más radical tras la experiencia de la Segunda Guerra Mundial, se vio impulsado a librar una nueva lucha en su entorno familiar. La ruptura que sobrevino le permitió establecerse como pintor en el microcosmos de aquella ciudad. En Nueva York se daban cita la juventud, la fuerza y la apertura de una América rompedora, campo de cultivo para la aventura artística en la que la generación salida de las cenizas del desastre se iba a embarcar. Esta nueva América, el coloso que se levantaba sobre las ruinas de Europa fue, incluso después de ha-

ber abandonado definitivamente el país, un punto de referencia para el pintor¹⁹.

Sin embargo, la ciudad de la que Congdon se nutría no tenía su centro en la calle Ocho, en *The Club* o en la Betty Parsons Gallery, sino más bien en los barrios bajos que hacían de la urbe símbolo por excelencia de la mezcla de miseria y desarrollo. Nueva York fue la primera ciudad que Congdon vivió como artista, su primer lugar. Quiso penetrar en su esencia viviendo en el corazón del Bowery, uno de los barrios más pobres, para ahondar, acaso, en la crisis de la que había nacido su primera pintura durante la guerra²⁰.

Fig. 4 En las pinturas de 1948 Congdon continúa definiendo su técnica. En el Bowery elabora sus primeras vistas de la ciudad desde un punto de vista casi aéreo. En *View of New York City* la yuxtaposición de facetas de color de modo rítmico se complementa con un dibujo intrincado que sugiere, de modo infantil, la sucesión de los edificios. La línea del horizonte prácticamente coincide con la parte superior del lienzo. A veces centra la mirada en un elemento de la ciudad, una sucesión de fachadas o incluso un muro lleno de *graffiti*, como en *Bowery Dark* o en *New York Subway*. Entonces su obra se aproxima a la abstracción.

Fig. 2, 3 El año siguiente es el de su primera exposición en la Betty Parsons Gallery. Puede ser que su traslado a un edificio alto, y la nueva perspectiva que allí adquiere sean el estímulo para pintar una nueva serie de vistas de Nueva York, en las que penetra en la estructura de la ciudad²¹. Por entonces Congdon comienza a caminar con pie seguro sobre una técnica casi escultórica, cercana a la que desde 1946 venía desarrollando Dubuffet²². Ha sustituido la tinta, el *gouache* o el pastel, la pintura sobre papel, por el óleo y por otros tipos de soporte. Trabaja aplicando la materia pictórica con decisión sobre superficies duras (plomo, vidrio, tabla...) que resistan la acción vehemente del artista. Las grandes áreas de color son la base del cuadro, a veces los tonos se mezclan como en una superficie de fluidos grumosa, otras veces se aprecia con nitidez el gesto breve, afacetado, de la espátula. Sobre la masa de tonos di-

buja: hace salir a la superficie el color de base (con frecuencia el negro) hiriendo el cuadro con un buril en largos trazos radiales, como fragmentos de estrellas. En ocasiones refuerza o acompaña las delgadas líneas del buril con hilos de color negro que derrama y hace correr sobre la imagen, velándola tras una malla ortogonal. La serie de las *cities* se desarrolla en su mayoría sobre tablas de un tamaño medio colocadas en sentido vertical. El protagonista de estas pinturas es la masa de la ciudad, una superficie saturada de materia pictórica y de acción, concentrada en técnicas dibujísticas superpuestas: el arañado y el chorreo del color principalmente. Un astro –sol o luna– ocupa siempre la misma posición, muy próxima a la línea del horizonte, o incluso alcanzado por ella. Los tonos que emplea, terrosos, oscilan entre los extremos del blanco y el negro, con predominio de este último –son visiones nocturnas o crepusculares–. Aún discretamente empieza a destacar el uso de pintura dorada que caracterizará su obra posterior.

Aunque la presencia del horizonte y del astro es una indudable referencia paisajista, el tratamiento es casi abstracto. De la riqueza y complejidad gestual, así como del color, se desprende un efecto de lucha, de opacidad dura, dolorosa.

Estas pinturas se insertan, como una variante más, en el brillante momento de experimentación de los jóvenes pintores neoyorkinos²³. En ellas se combina la búsqueda de un lenguaje formal con la fuerte carga emocional y existencial de toda la escuela. Golpea visualmente la densidad casi fangosa del óleo, y simultáneamente desafía el enigma de la presencia constante del globo flotante, de un valor simbólico ambiguo. Sin llegar a la abstracción, las pinturas de Congdon de este momento, como las de sus coetáneos, están llenas de un *pathos* que blande como arma la libertad técnica y la calidad objetual del cuadro.

La importancia que tiene el lugar en la pintura de Congdon, hace que su asentamiento en Nueva York no sea definitivo. Frente a Estados Unidos, base de su persona y de su pintura, tronco en el que creció, Europa constituyó para Congdon el escenario de sus búsquedas –«scoprire il mistero che io sono, che ogniuno è»–.

Aunque nunca dejó de sentirse norteamericano las estancias en el Viejo Mundo fueron cada vez más largas. Por lo general su lugar de trabajo estaba en algún lugar de Europa a pesar de que, hasta entrados los años sesenta, viajaba con frecuencia a Estados Unidos, donde estaban su familia y su mercado, y exponía regularmente en Nueva York.

La Europa amada de Congdon –imagen de sí mismo– era el mundo de grandiosa vulnerabilidad, caído en la guerra, que debía volver a nacer. Principalmente en Italia (ni vencedora ni vencida, sólo víctima) y, durante tantos años, en Venecia (herida de belleza, anclada entre la muerte y la resurrección, como toda Europa, como él mismo) halló el puerto en el que tomar tierra después de cada uno de sus innumerables viajes por los cinco continentes. Venecia fue, junto con Nueva York, su lugar privilegiado. La vivió y la penetró hasta las últimas consecuencias, y la pintura de Congdon constituye, de hecho, una de las etapas más serias de la imaginaria veneciana²⁴.

Al final de los años cuarenta, las dos ciudades –Nueva York y Venecia– rivalizan por protagonizar su obra. La diferencia entre América y Europa se aprecia con claridad en las pinturas. El rasgado caótico de Nueva York, descriptivo del alma de la ciudad, es, en Venecia y Nápoles, descriptivo de las fachadas de los edificios. El astro se convierte en un enigmático disco dorado independiente de la luz del cuadro. Parece que el esplendor visual de Italia se impone y permite la confianza, mientras que la oscuridad de Nueva York obliga al artista a nadar en su propia angustia.

A partir de los años cincuenta, la luz de Venecia terminó por vencer a Congdon, invadiendo su mente y su obra. El artista sucumbió al brillo y al misterio de la vieja ciudad y se entregó a ella, rindiéndole tributo como a una diosa. Congdon, como el Aschenbach de Thomas Mann, percibía simultáneamente el ensueño y la putrefacción del lugar²⁵. En efecto, la belleza le fascina de modo punzante. Pero es una llamada a la plenitud que, por química, termina apareciendo como un engaño. Para Congdon

como para Mann, Venecia es, precisamente por su belleza equívoca y seductora, escenario familiar de la muerte²⁶. En esta línea hay que comprender la lucha constante que Congdon mantiene en su obra contra lo que él llamaba su «buen gusto», considerado un lastre de la educación puritana, pero que también juega un papel importante en el amor y los lazos que atan su espíritu a Italia. Afortunadamente, a diferencia del refinado personaje de Mann que, sobrepasado, acepta con melancolía el fin de su arte²⁷ y de su vida, la experiencia veneciana fue increíblemente fecunda en el caso de Congdon.

Fig. 9-11

Ya asentada la técnica que algunos han llamado «de adición y sustracción»²⁸ (la referencia al modelado es evidente), juega con ella para adaptarse a las necesidades de cada cuadro. Para la serie de la plaza de San Marcos de 1950 suele preferir el formato horizontal. En cada una de las grandes áreas de color que definen los elementos de la plaza, la luz se abre paso en forma de riqueza cromática generada, más que por yuxtaposición, por superposición de tonos. Al hacer emerger las capas inferiores de color por medio de la incisión, el autor deja espacio al azar y al juego, de modo que el resultado final se teje en el proceso de realización, y la imagen, más que idea modelo, es encuentro. Los tonos son los mismos que en Nueva York, aunque hay un uso más contenido del negro y un mayor desarrollo del oro.

Cada obra se presenta como una visión nacida casi en el delirio. La Venecia de Congdon es una ciudad que cambia de cuadro a cuadro, como en pálpitos de un organismo vivo. Los elementos percibidos (la basílica de San Marcos, el *campanile*, las procuradurías, el cielo y el pavimento de la plaza) se transforman y se relacionan entre sí con libertad. La proporción, el color, la luz y el espacio están en función de las relaciones internas, configurando cada obra con independencia del dato percibido. La vinculación de los haces luminosos a la basílica o al astro que vuela sobre ella acentúan su dimensión simbólica. Ésta, cuando desaparece la esfera, parece pasar al *campanile* rojo, de inclinación cambiante. Pero no se trata de una metáfora sino de un símbolo visual que se

abre paso en la imaginación, y que por su carácter enigmático es más búsqueda que expresión.

Partiendo de Nueva York o Venecia (ciudades que alternaba como lugar de residencia) William Congdon recorrió el mundo entero como una forma de disponerse para pintar. En los momentos de búsqueda más intensa se embarcaba en viajes que le llenaban de experiencia y de vida, del alimento con que nutría a sus «hijos»²⁹. El viaje continuo es, como se ha dicho, síntoma de la importancia que tiene el lugar en la pintura de Congdon³⁰. Los parajes más colmados de significado o más habitados por el espíritu humano son el material de su pintura, el objeto que aparece en casi todos sus cuadros³¹.

Se podría hablar de paisajes interiores que, sin embargo, no suponen el triunfo de la subjetividad porque en la imagen el artista configura, amasa, el alma de la ciudad. Prueba de ello es que en las diversas series pintadas en los años cincuenta (París, Atenas, Roma, Nápoles, Asís, Puebla... y, sobre todo, Venecia) cada lugar tiene, allende los elementos topográficos, una personalidad propia que invade el cuadro. Son por lo tanto viajes, como si de retratos se tratara, a la entraña de la ciudad. Los valores plásticos e icónicos conviven y se nutren mutuamente.

Dentro del período, la primera mitad de la década de los cincuenta es especialmente productiva; se encuadran en ella algunas de las mejores obras de Congdon. La confianza –de la que por instinto desconfía– le lleva a aumentar el tamaño del soporte. Desarrolla vistas de tono apocalíptico como *Rome Colosseum 2*, *Venice White Lagoon* o *Athens 1*. Es frecuente que la composición responda a una estructura radial, en la que la imagen parece precipitarse hacia un centro que se podría situar en el ojo del artista (un ojo esférico, de gran angular). Los gestos del brazo en arcos concéntricos recuerdan la actuación de un compás humano que tratara de abrazar la imagen sin moverse de un punto fijo. El efecto resultante es de unidad.

En años posteriores profundiza en el mismo modo de hacer, pero empieza a acusar una decadencia de los temas venecianos y

Fig. 13, 8,
12

sale en busca de nuevos lugares. La evolución que se perfila en este período de la pintura de Congdon consiste en un abandono paulatino del dibujo y una división cada vez más neta del lienzo en áreas de color con largos movimientos de espátula. Reduce los medios expresivos y a la vez busca otros nuevos, como la mezcla de materias diversas con el pigmento: arena, hollín, café, distintos tipos de pintura metálica...

Trabaje donde trabaje (Venecia, París...) en el período que va de la Segunda Guerra Mundial a 1959 todos sus viajes terminan en Estados Unidos, ya que sólo allí expone y vende sus obras. En los últimos años de su vida, William Congdon recordaría esta etapa inseparablemente unida a la experiencia de la emergente Escuela de Nueva York, cuando un buen número de artistas jóvenes, sin formar grupo desde un punto de vista estético, participaron de las mismas inquietudes y de un mismo proceso cultural. Según él mismo, formó parte en los inicios de lo que Sandler llamó «el triunfo de la pintura norteamericana»³². Como los demás forjó, en los años de posguerra, un estilo personal, que le identifica como *action painter*, aunque los flirteos con la abstracción no pasaron de ser esporádicos³³. Además de las búsquedas pictóricas, le unió a sus compañeros de generación el espacio artístico de la ciudad, especialmente la Betty Parsons Gallery, donde expuso regularmente entre 1949 y 1967. Por el contrario le separó de ellos su progresiva evasión hacia Europa, donde su pintura empezaba a echar raíces, y el establecimiento de su estudio en Venecia precisamente en los años en que Estados Unidos superaba sus complejos y dejaba de tener a Europa como punto de referencia; la escuela de Nueva York se conocía a sí misma en gran parte por oposición a la escuela de París, y proclamaba su emancipación de la vieja nodriza³⁴.

En cualquier caso, sin negar las dificultades teóricas que pueda plantear la consideración de Congdon como un miembro del grupo, es un hecho que durante algunos años participó del éxito comercial que acompañaba a la experiencia neoyorkina, y que el patrocinio de Betty Parsons le ayudó a colocar su obra en los mejores museos de Estados Unidos, entre los que se pueden citar el

Metropolitan, el MoMA y el Whitney en Nueva York, o el Museo de Bellas Artes de Boston³⁵.

En cuanto a la relación que mantuvo con la crítica, un comentario más detenido puede arrojar luz sobre la consideración pública de que gozó el artista durante aquellos años, de la que voluntariamente se despojó en poco tiempo.

Es un hecho que la figura de Congdon, desde su primera aparición en la galería de Betty Parsons en 1949, llamó la atención de los medios. Ya entonces mereció una larga reseña en *The Nation* por parte de Clement Greenberg, que le consideró una promesa de la pintura americana³⁶. *The New York Times* destacaba su peculiar carácter visionario, felizmente controlado por un resto de objetividad³⁷.

En general los críticos se centraban en el paradójico contraste entre su proximidad formal a la escuela moderna y lo que consideraban un exceso de expresionismo de contenido romántico. La llamada de atención sobre lo suntuoso y el uso de los tonos metálicos era continua. Unos vieron en ello misterio y poesía³⁸, otros refinamiento y «buen gusto». Esta última fue la opinión de los críticos de *Art News*, por lo general poco favorables a Congdon³⁹, como acusaba repetidamente el autor en sus cartas⁴⁰.

Sus críticos más incondicionales fueron los de *The New York Times* y *New York Herald Tribune*. Desde el primero de estos periódicos, Stuart Preston siguió atentamente a lo largo de los años la relación que se daba, en la pintura de Congdon, entre lo subjetivo y lo objetivo, llegando a una comprensión profunda y acertada de su obra⁴¹. En *New York Herald Tribune*, Emily Genauer escribía como una verdadera admiradora del pintor, y no dudaba en hablar de él como uno de los artistas más significativos del momento⁴². Sin embargo, ninguno de ellos lo adscribía a escuela alguna⁴³. Tan pronto señalaban formas de hacer que les recordaban a Pollock como veían un antecedente en Turner. Extraño, original, único o extravagante son algunos de los adjetivos que más se le aplicaron⁴⁴.

La más entusiasta defensora de su individualismo y de su ge-

nio fue Peggy Guggenheim, que en 1953 escribió:

William Congdon no pertenece a ningún grupo de pintores. Congdon está aparte. No pertenece a ninguna escuela. Nunca nadie ha intentado antes pintar a su manera. Es original, como Turner, pero su concepción es diametralmente opuesta a la del pintor inglés. La conversación de Congdon es tan original como su trabajo. Está lleno de fantasía. Y aunque su pintura puede considerarse extraña, es aquí donde radica su atractivo⁴⁵.

CRISIS Y TRANSICIÓN. 1959-1979

William Congdon no fue ajeno a la crisis de desarrollo que sobrevino en el grupo al terminar la década de los cincuenta. La aparición de las primeras propuestas pop y el cambio de orientación del mercado vinieron precedidos en la persona de Congdon por un largo conflicto espiritual, manifestado en una lacerante aridez creativa, que le llevó a lo que él llamó su suicidio⁴⁶, la entrada en la Iglesia católica, realizada en Asís, en agosto de 1959. Dicho paso no fue en principio, por lo que se refiere a su pintura, un cambio fundamental⁴⁷. Antes bien, en medio de una existencia vivida voluntariamente al límite, supuso una penetración hacia adelante en la crisis. Un paso más en la búsqueda desesperada de la salvación de su arte, que durante algunos años creería por momentos muerto o transfigurado y, casi siempre, en franca decadencia⁴⁸.

Asentado en Asís, fluctúa de un tema a otro, entre la literalidad de la iconografía tradicional⁴⁹ y el expresionismo puro del gesto, buscando un nuevo modo de hacer equiparable a su obra de los años cuarenta. En la zozobra cristalizaría el tema más constante de Congdon durante veinte años: la crucifixión, pintada, a intervalos, más de noventa veces. Es la plasmación más pura de su expresionismo, el tema sin objeto o el objeto universal, que asume en sí toda la realidad. El yo –el hombre que es todas las cosas–

y el todo volcados, del modo más literal posible, en el cuadro. Congdon, que suele optar por un tipo de título, se podría decir, tautológico o prescindible, esta vez invierte la relación: la imagen pertenece al nombre, más que el nombre a la imagen, y el pintor introduce en ella algunos elementos (la herida, la melena, el travesaño o, en algún caso, los clavos) que permiten el asentimiento del espectador. Sin embargo no se trata, ni mucho menos, de ilustraciones. A lo largo de los años, sobre el modelo de crucifixión que le ofrece la historia de la pintura⁵⁰, Congdon aplica una mirada selectiva que acaba limitándose al tronco de la figura. Esto le permite la economía de medios y la rapidez de ejecución que desea. El efecto nace de la unión entre el título –que casi siempre permanece reconocible en algún elemento– y el cuadro. En el título, por la carga de la tradición, hay una saturación de significado difícilmente abarcable. El cuadro, mediante la materialidad terrosa del empaste y la pureza del gesto descendente, expresión reducida al mínimo, genera un contraste que incita a una reflexión incesante, difícilmente conceptualizable, pero cargada de emoción.

En 1967 viajó de nuevo a Estados Unidos con motivo de su última muestra en la galería de Betty Parsons; el resultado fue una ruptura casi definitiva con América⁵¹. Dos años después realizó unos agónicos esfuerzos expositivos en Milán, que fracasaron rotundamente y terminaron por arrancarle del entorno artístico⁵².

Cada vez más cerrado en sí mismo no fue capaz, sin embargo, de abandonar la práctica artística, que era su modo de estar en el mundo, y que siguió, libre de influencias, una evolución peculiar de resultados sorprendentes. Todo esto fue posible gracias al cambio de situación que le sobrevino tras el fallecimiento de su madre en 1959, y de su padre en 1961. Después de haber vivido unos años casi exclusivamente de su pintura, precisamente en el momento en que el mercado se le cerraba, recibió una herencia que le permitió despreocuparse de su situación económica para el resto de sus días⁵³.

El recorrido de Congdon se revela paradójico si se considera que va contracorriente de la tendencia general del mundo del

arte. Su exilio hacia Europa comenzó pocos años después de que se realizara el traslado de la intelectualidad europea a los Estados Unidos, de que París pasara el testigo a Nueva York. Al viaje físico acompaña de hecho otro viaje que va del éxito al fracaso, hasta anclarse en el ocultamiento. El esconderse de Congdon implicó el desarrollo apartado de su obra. Al margen de la valoración de este hecho hay que admitir que forma parte de la peculiaridad del artista.

Llega el momento de decir de qué modo, antes y después de su, en parte, voluntaria desaparición del escenario artístico, la pintura fue el modo de ser de William Congdon. De hecho, organizó toda su vida en torno a la búsqueda del cuadro: las relaciones humanas, los viajes, cada uno de sus días –el horario, la alimentación, la habitación, los sonidos y las imágenes que percibía– estaban solícitamente dispuestos en atención al nacimiento de la obra⁵⁴. Buscaba dentro de sí la imagen que le ponía en disposición de dar a luz el cuadro.

En la obra de Congdon (como en la de cualquier pintor de su generación) la atención al proceso de gestación y al nacimiento del cuadro es fundamental⁵⁵. En este sentido, su estado natural como pintor era la precariedad. Dependía absolutamente de la aparición de una imagen en su interior que guiara su mano inconsciente⁵⁶. Todo su trabajo consistía en crear el entorno adecuado para estos encuentros. Ésta es la tensión que recorre su vida y su obra: la alternancia de períodos creativos y estériles. Y en la aridez, su impotencia se transformaba en crisis. Subía el tono emocional de su vida (con la música, con los viajes, con el alcohol...) persiguiendo estímulos para su pintura⁵⁷. Tardó muchos años en aceptar que en su obra, como en la música, los silencios eran necesarios y formaban parte de los cuadros.

Tal vez el principal instrumento con que contaba para disponer su espíritu al alumbramiento del cuadro era la escritura⁵⁸. William Congdon fue un escritor infatigable. Se vertía día tras día en el papel de modo consciente o inconsciente. Sus cartas, sus cuadernos de notas, sus diarios... constituían una forma de autoco-

nocimiento y de autoentrega mientras que, por el contrario, en el cuadro no veía un medio de expresión, sino un encuentro, un nuevo ser nacido del misterio, del *don*, ante el que se detenía admirado y lleno de amor.

En los años setenta cultivó especialmente los escritos de reflexión sobre el arte. Comprometido, según su propia afirmación, en la misión de descubrir el misterio, en un momento avanzado de su recorrido se abrió también a la reflexión y al campo de la teoría, que plasmó en diversos textos y conferencias. En este aspecto Congdon se caracteriza por la apertura a las más diversas influencias. Trató de encontrar en el pensamiento la verdad de lo que es el arte, la verdad de sí mismo, y contrastaba cada idea con su propia experiencia, para él última y definitiva fuente de certezas en materia artística⁵⁹. Por tanto, su pintura no era en modo alguno posterior al pensamiento, sino que constituía la piedra de toque de las ideas, a las que nunca se aferraba y que sabía corregir con facilidad⁶⁰. Si en alguna ocasión invertía el proceso, rectificaba destruyendo, siempre que era posible, las pinturas así «hechas» (*fatte* es el término italiano, que él emplea siempre despectivamente). En gran medida, la reflexión sobre el arte fue para un artista aislado como Congdon un modo de defensa de su pintura, de justificación de su propia vida ante sí mismo, y ante el entorno en el que vivió sus últimos años, de tendencia más bien especulativa⁶¹. En este terreno, la apertura estaba en relación con lo que él mismo llamaba su ignorancia⁶²: era como un niño indefenso ante las influencias que se presentaban revestidas de autoridad. Su personalidad adulta, su contribución al mundo, sin embargo, habría sido la de un artista.

Este estado de precariedad por lo que respecta al nacimiento de cada obra de arte y también en materia intelectual (se consideraba a sí mismo un ignorante), se pone especialmente de manifiesto en la vulnerabilidad y la apertura en sus relaciones humanas.

En todos los momentos de su vida necesitaba contar con alguna estrecha amistad que le sirviera de norte y de espejo. Se trata de relaciones intensísimas desde el punto de vista afectivo y en

cierto modo de dependencia. Estas personas influyeron enormemente en su vida y, por lo general, supieron mantenerse al margen de su pintura, en un seguimiento atento y respetuoso, tratando de no quitarle la libertad que su arte exigía.

Ya se ha mencionado el afecto que le unió a su hermano Gilbert y la amistad con Thomas Bladgen en los años de universidad, tan decisiva en su carrera. Posteriormente estrechó lazos con su prima, la escritora Isabella Gardner; simultáneamente conoció al coleccionista Jim Ede, con quien mantuvo una jugosa correspondencia durante los años cincuenta y, a partir de 1960, hay que mencionar a Paolo Mangini, al que, por encima del afecto, le unió una fraternidad de tono místico⁶³.

En un plano distinto conectó con personalidades como Maritain o Stravinsky. En el primer caso le bastó media hora de conversación con el filósofo para entender que aquél le comprendía mejor que nadie y para considerarle una de las personas más próximas a su espíritu⁶⁴. En efecto, en muchos aspectos, las reflexiones de Maritain sobre la intuición poética son aplicables a William Congdon⁶⁵. Con Stravinsky le unió Venecia. Congdon conoció al compositor en Azores en 1955, pero su amistad creció en la ciudad de la laguna. De orígenes diferentes, el ortodoxo oriental y el puritano americano buscaban en Italia, y en concreto en Venecia (occidental para el primero, oriental para el segundo), la concreción de la forma y la belleza propia del clasicismo⁶⁶. El viejo maestro alimentó la amistad con el pintor hasta su muerte, y a partir de las declaraciones de Congdon se puede adivinar que las conversaciones con el músico le ayudaron a configurar su personalidad artística⁶⁷. Durante muchos años pintó escuchando su música.

La crisis personal en la que se sumió Congdon en torno a los años sesenta (inmediatamente antes y después de su entrada en la Iglesia católica) terminó cuando superó la crisis creativa. En los años setenta reanudó sus viajes, casi siempre a Oriente o al norte de África. En estos años la materialidad del cuadro se hace más evidente. Las pinturas pierden cierto carácter visionario y el trazo

va siendo más consciente. Economiza sus medios y, deliberadamente, trabaja menos la imagen. Cada elemento o área de color suele consistir en una gruesa mancha de tono uniforme, generada por un solo gesto, que, yuxtapuesta a las otras, cubre con libertad el espacio. Realza, con sentido escultórico, el volumen del movimiento, ágil y directo, soplando sobre el cuadro polvo de tonos metálicos. Esporádicamente roza los límites de la abstracción. Los pocos que entonces contemplaron su obra la relacionaron con el informalismo, término que Congdon siempre consideró del todo inapropiado para hablar de una obra de arte.

Durante sus largas estancias en Subiaco realiza paisajes que, a pesar de la diferencia orográfica entre las montañas del Lacio y la Bassa milanese, anuncian de lejos el sesgo que tomará la obra de Congdon en los últimos años.

La serie de Bombay de 1973 y, sobre todo, los cuadros de Calcuta de 1975 reúnen algunas de sus mejores obras del período. En ellas parece recobrar el diálogo con sus pinturas de Nueva York y Venecia. Esta vez la composición es menos delirante –menos romántica– pero el dibujo recupera brillantez y, sobre todo en la serie *Stazione Calcuta*, Congdon deja de lado la uniformidad y el relieve excesivo del color permitiéndose alardes de colorismo verdaderamente notables.

Otras series pictóricas del período sugieren el desarrollo de un vivo debate en el seno de su pintura. Como una síntesis de momentos anteriores, su obra oscila entre la defensa de los valores pictóricos y la posibilidad de lectura simbólica, hasta que parece romperse la unidad forma/contenido. El toro, el pichón muerto, el petrolero, el tren siniestrado, los barcos griegos... se revisten de un importante valor simbólico (tan ambiguo y universal, por otra parte, como el astro de sus primeras obras o el propio crucifijo) o desaparecen tras una composición casi abstracta.

MADUREZ. 1979-1998

Cuando, con la edad, supo llegado el final de su éxodo por el mundo, William Congdon se ató definitivamente a Italia, pese a considerarla transformada, con el resto de Europa, en un sucedáneo insípido de Estados Unidos. Descubría en ella el crecimiento progresivo de los mismos vicios culturales que le habían llevado a su voluntario exilio. La elección de Milán –donde más palpables se le hacían estos vicios– tuvo algo de cambio de escenario: dejaba de buscar su pintura en los lugares, para intentar encontrarla en sí mismo⁶⁸. Es una nueva circunstancia impuesta tanto por su evolución interior como por la edad y la situación política internacional (la relación entre Estados Unidos y los países árabes no hacía recomendables los itinerarios habituales del pintor). Así, en 1979, con sesenta y siete años, Congdon dio por finalizados sus viajes y se asentó definitivamente en Buccinasco, en la Bassa milanese, ocupando un ala en un monasterio de reciente creación.

La creatividad de Congdon supo adaptarse a las circunstancias para generar una obra completamente distinta, desarrollando una nueva vena artística, increíblemente fecunda, hasta sus últimos años. Se trata de un período de su obra que algún estudioso ha calificado de verdadero *altersstil*⁶⁹, equiparándolo al que desarrollaron los grandes maestros en sus últimos años.

Estación tras estación, Congdon se ve rodeado siempre del mismo paisaje, pero la limitación espacial y el trabajo continuado sobre el mismo asunto permite que categorías abstractas, como el tiempo y la luz, cobren protagonismo. El salto estilístico se dará cuando estas categorías, como un chorro de vida, pasen de los objetos que percibe el artista a los que crea: a la cosicidad del cuadro.

Así, desde su habitación-estudio Congdon revivirá, en los últimos veinte años de su vida, toda su trayectoria artística. En un primer momento parece recuperar, ya sin complejos, los logros de su primera gran etapa: el horizonte alto sobre un formato vertical, el astro y el trabajo insistente –arañado y *dripping* en haces ortogonales– sobre la masa del campo lleva, inevitablemente, a recordar las vistas de Nueva York de treinta años antes (serie *Bas-*

so *milanese*). Cuando las rectas del dibujo se inclinan buscando un irregular punto de fuga, parece que nos traslada de nuevo al pavimento de la plaza de San Marcos, esta vez sin los fantasmagóricos edificios que cobraban vida en los años cincuenta (serie *Terra grassa*). La recuperación, propia del último período de un artista que no puede ignorar sus logros precedentes, es en sí misma investigación, y se hace en términos puramente lingüísticos. En los mismos términos establece, a través de la memoria o por la contemplación de catálogos, un fecundo diálogo con sus maestros. Hace uso con libertad de todos los medios que ya son suyos.

Aparecen también elementos nuevos que anuncian la transformación. El más destacable es tal vez la progresiva aparición de ritmos continuos en algunas áreas del cuadro. Siempre mediante incisión, el dibujo consiste en la repetición de líneas paralelas. El nuevo modo, contrario al nervio habitual del trazo de Congdon, parece aprenderlo del campo: es el ritmo del surco y del rastrillo, de las estaciones y de los días. En definitiva, Congdon se va centrando cada vez más en la superficie y en la materialidad bidimensional de la composición.

Después de unos años de tanteo y de trabajo esforzado, en 1983 se desencadena el cambio⁷⁰. Las referencias al objeto, de un modo u otro, permanecen, pero ya no transfiere al lienzo nada de su apariencia superficial, tampoco abstrae mediante la síntesis o transformación de la imagen dada: más bien absorbe los ritmos y los cambios de color (el tiempo y la luz), y con ellos compone su obra. Ha penetrado en la médula de su nuevo entorno, trabaja el cuadro como el campesino trabaja el campo, rastrillando las superficies de color; ha asimilado incluso la misma bidimensionalidad del suelo, el cielo sólo aparece en el cuadro reflejado, incorporado como un área de color, acaso vertical. En ocasiones hay retrocesos, pero camina claramente hacia la objetivación del cuadro.

Una rápida ojeada al tipo de título que se repite permite constatar en cierto modo la transformación: *terra/notte*; *cielo/neve*; *nebbia*; *neve/cielo/notte*; que se van convirtiendo en los *nero/bianco*;

nero/giallo; hasta llegar en 1989 a *tutto bianco*. De las monocromías se podría decir que son el término, si no cronológico, sí al menos estilístico de todo su recorrido artístico. En ellas Congdon no deja de ser pintor. Es decir, no se limita a abstraer una cualidad plástica de la naturaleza, absolutizándola para multiplicar su efecto. En la mayoría de los casos, de hecho, tal vez no sea adecuado hablar de monocromías, porque no lo son en un sentido riguroso. Congdon nunca incorpora técnicas de efecto industrial, como el rodillo o el spray, sino que pinta haciendo gala de un extraordinario sentido del color. Por lo general no hay un solo tono, pero sí unidad en un efecto cromático predominante, resultante de la suma de todos los colores empleados. Otras veces sí que se trata de monocromos puros, y entonces el artista interviene en ellos con sentido escultórico, sometiéndolos a algún tipo de tratamiento del volumen para modificar la luz. Es de destacar, sin embargo, que en estas obras ha desaparecido definitivamente la violencia del gesto, el *pathos*, la angustia, la búsqueda o cualquier forma de presencia del hombre que no sea la de un lirismo y una sensibilidad hechos lenguaje, ya no romántico sino clásico⁷¹, configurando la pintura.

Desde 1995 la invalidez del artista fue en aumento, obligándole a pintar, a duras penas, obras en formato muy reducido, de torpe factura, aunque palpitantes de emoción. El 14 de abril de 1998 falleció en el hospital, pocas horas después de abandonar su estudio-vivienda en el monasterio de Buccinasco. Significativamente, dejó inacabado en el caballete el cuadro titulado *Tre alberi*. En él confluye en cierto modo toda la pintura de Congdon, ya que tuvo el singular privilegio de recoger, hasta agotarlo y morir, el aliento creativo que le restaba.

- ¹ «Scoprire il mistero che io sono. Che ognuno è», en *William Congdon. Pittore americano in Italia*, entrevista realizada por Red RONNIE a William Congdon, publicada en formato vídeo por *The William G. Congdon Foundation*, Milán, 1998.
- ² Las referencias a la relación de William Congdon con su país natal son constantes en sus escritos. Para ilustrarlo, baste citar una selección de fragmentos del epistolario a Jim Ede, que se desarrolla precisamente en los años en que se va gestando el alejamiento de América que se comenta: «America does consolidate me, swells me a bit, but I always find a reason (being a New Englander) to return to Europe», *Carta a Jim Ede*, 13-11-1950; «I, myself, am so much, and my paintings too, a part of America that I suppose to be anything of an artist, as I painted from it in peace, so must I in war. But how long would thy let me paint? How soon before events would deprive me of the detachment to paint? »I think of staying in Italy, if I could, but my work contains me as a variation on what I do in Am[erica]- deprived of the constant of Am[erica], in other words, painting as an Italian, I just wouldn't paint. Therefore, valid or not as may be US citiz[en]. (...) I am perhaps such a part of it that I must return, meet it and equate it, redeem it, if we will», *Carta a Jim Ede*, ??-1950; «I was so caught up in the aggressiveness of American self merchandizing so that I too began to howl at the world about me, to recognize me – like a crying child», *Carta a Jim Ede*, ?-12-1956; «An agony, this dreary wasted death grey of American winter- nothing even faintly trembling of life – only the roaring swagger and bullying of the American dollar! Surely this (our civilization here) is God's biggest concession to the Devil – of course it only seems so, now, while men are still deluded. But the deluge will come, to set an example for ages to come – Each time I come back, I am more frightened, offended», *Carta a Jim Ede*, 2-3-1957; «(...) and all this abysmal abstraction or «life» in America! Its plethora of Things and «Know-how», and money and machines – All is commercial – original thinking and great feeling thrown out long ago in the ash bins. Such po-

wer and self-righteousness in their ignorance and their wealth. I am nearly literally sickened – and only my mother interminable illness quickens my heart to even bearing the being here. I hope to stay but a few weeks until I feel that I have able to substantially cheer her up. Then I will go back to my dear loving and living Italy», *Carta a Jim Ede*, 6-12-1957.

³ Cfr. Rodolfo BALZAROTTI, *William Congdon, Il cantiere dell'artista*, Jaca Book, Milán, 1983, pp. 11-55.

⁴ Su madre era descendiente de John Grosvenor, que llegó de Inglaterra en 1640 para asentarse en Massachussets. Cfr. VV. AA., *The History of the State of Rhode Island and Providence Plantations: Biographical*. American Historical Society, 1920, pp. 25-27.

⁵ Cfr. Fred LICHT, «The Art of William Congdon», en *William Congdon*, Jaca Book, Milán, 1995, pp. 11-58, pp. 13 y 14; cfr. Rodolfo BALZAROTTI, *William Congdon e la scoperta dell'Europa*, FIUA, CLOU, Milán, 1994, p. 11.

⁶ Respondiendo a una pregunta sobre sus lecturas freudianas, Congdon afirmaba:

«Bé, avevo 18 anni, all'università, il primo anno.

—Era *L'interpretazione dei sogni*?

—Ma, non so, probabilmente, è difficile non dire che avrà avuto a che fare col sesso perchè quello era il problema della mia vita, ovviamente Freud mi ha affascinato in quanto gettava luce su questo».

Entrevista de Cristina Terzaghi a William Congdon, 16-6-1989. Manuscrito conservado en el Archivo de la William G. Congdon Foundation (WGCF).

⁷ Cfr. BALZAROTTI 1983, *op. cit.*, p. 21.

⁸ Su familia materna le relaciona, por ejemplo, con Isabella Stewart Gardner, conocida coleccionista de arte y fundadora del museo que lleva su mismo nombre en Boston.

⁹ Las siguientes afirmaciones se basan en las declaraciones hechas por Tom Bladgen, en la entrevista concedida a Rodolfo Balzarotti en 1990, grabada y archivada por la WGCF.

¹⁰ Tom Bladgen, preguntado acerca de la influencia de Hensche en Congdon, diría: «Yes, well, he certainly did. In a very obvious sort of way just in the use of a palette-knife. And Bill has always preferred working not with brushes but with a palette-knife, almost a trowel. (...) but what he really learned too was a sense of relationships, big, the relationships of the big forms, the big colour areas, none of this fiddling around with a small finicky touches and in a little colour», Thomas BLADGEN, entrevista realizada por Rodolfo BALZAROTTI, 29-6-1990, Archivo WGCF.

¹¹ «Una posta ferma non è naturale, non è vita. È vita solo in quanto c'è una tensione sostenuta alla vita (della posizione – la posa) senza questa conscia ed estesa tensione, il corpo s'affloscia, si assesta al comodo; muore.

»Atento alla tensione nel tuo disegno è quella della figura, della vita (della tensione) della posa, e non una tua astratta egoistica che tu sovraimponi.

»Al modello: «non afflosciarti. Non rilassarti nel comodo – tienti teso alla vita, all'impossibile; so che ti fa male. Io sento tutto quel che tu senti . Non pensare che la tua sofferenza mi diverta, ma è la tua sofferenza che mi smuove. Io non ti stenderò oltre al possibile – ti sto seguendo– la tua tensione è la vita del mio disegno – ancora ancora un po'. Dai. Stiamo dentro – assieme»», *Diario*, 7-11-1966.

¹² Stefano B. GALLI retrata magnificamente las actitudes hacia Europa del entorno cultural de Congdon en *Da New York a Bergen Belsen. L'altra guerra di William Congdon (1942-1945)*, Selene, Milán, 1995, pp. 30 y ss.

¹³ «Il condividere e il soccorrere le sofferenze degli altri nella guerra, e il sentirmi necesario aveva costituito per me una rinascita. A un certo momento mi resi conto della mia libera esistenza in Dio, e trovai il coraggio e la libertà di cominciare a esprimerla nel linguaggio a me naturale: la pittura», William CONGDON, *Nel mio disco d'oro. Itinerario a Cristo*, presentación de Jacques Maritain, Thomas Merton y Pia Bruzzichelli, Pro Civitate Christiana, Asís, 1961, p. 2.

¹⁴ Se sigue aquí la opinión de Fred Licht, que relaciona esta actitud con la de toda la Escuela de Nueva York: «No basta con nacer artistas, debe llegar un momento en que el artista se vea obligado a reconocer su propio talento. Este momento llegó para William Congdon casi al final de la Segunda Guerra Mundial, cuando, sobre los rostros de los muertos vivientes en los campos de concentración alemanes, se le reveló el carácter y el destino de nuestro tiempo. Ni como hombre ni como artista estaba preparado para afrontar lo que vio y lo que experimentó dentro de sí. (...) Es necesario recordar que la *Action Painting* fue una de las últimas pero también una de las más potentes formas de romanticismo moderno», Fred LICHT «Introducción», en *William Congdon 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo). Encuentro, Madrid, 1998, pp. 15-33, p. 15.

¹⁵ Cfr. GALLI, *op. cit.*, p. 126.

¹⁶ Cfr. Rodolfo BALZAROTTI, «A Consciousness of His Gift. Texts, Seasons and Contexts in the Work of William Congdon», en *William Congdon*, Jaca Book, Milán, 1995, pp. 205-336, pp. 233 y ss., en las que se analiza el nacimiento de Congdon como pintor.

¹⁷ «It seems surprising that the artist who so strongly believed in the significance of the human form denied himself painting the human figure for so long a time. When asked about this seeming discrepancy he told this author that he had transferred his sense of the figure to paintings of the cities which, themselves, are identified with the human beings that made them

alive», Peter SELZ, «William Congdon. Five Decades of Painting», en *William Congdon*, Jaca Book, Milán, 1995, pp. 61-105, p. 66.

¹⁸ «Amavo molto Dubuffet, l'ho incontrato durante la guerra (...). Durante la guerra aveva una mostra a Place Vandom, a Drouin, e mi a affascinato molto», entrevista de Cristina Terzaghi a William Congdon, 16-6-1989, Archivo WGCF.

¹⁹ Es la otra cara de su rechazo a la cultura norteamericana, ya comentada en la nota. Muestra de esta referencia es la importancia que tienen en su vida acontecimientos como la muerte de Robert Kennedy («Io, inoltre spinto dalle lacrime... avanti con la serie «il piccione morto»», *Diario*, 6-6-1968) o el suicidio de Rothko («Vedo tutti li a New York: Betty Parsons, Greenberg, B. Reis, ecc.», *Diario*, 27-2-1970); es también significativa la recuperación, a partir de los años ochenta, de las relaciones que había interrumpido veinte años antes, especialmente con Betty Parsons y con Isabella Gardner (Cfr. *Diario*, 2-5-1981 y 18-8-1981).

²⁰ En la estancia de Congdon en el Bowery se puede adivinar la misma actitud que llevara, apenas dos años antes, a Thomas Merton a las calles de Harlem, igualmente como fruto de una actitud nacida del rechazo a la guerra, y que queda magníficamente expresada en estas palabras: «Aquí, en este barrio enorme, oscuro, humeante, centenares de miles de negros se apiñan como ganado, muchos de ellos sin nada que comer y sin nada que hacer. Todos los sentidos, imaginación, sensibilidades, emociones, pesares, deseos, esperanzas e ideas de una raza de sentimientos vividos y reacciones emocionales profundas están comprimidos, aherrojados con un cinturón de hierro, de fracaso: el prejuicio que les ahoga con sus cuatro muros insuperables. En este enorme caldero, dones naturales inestimables, sabiduría, amor, música, ciencia, poesía, son aplastados y dejados hervir con las heces de una naturaleza corrompida elementalmente, y miles y más miles de almas se destruyen con el vicio, la miseria y la degradación, olvidadas, borradas, desaparecidas del registro de los vivos, deshumanizadas.

»¿Qué no han devorado en su oscuro horno, Harlem, la marihuana, la ginebra, la histeria, la sífilis?

» (...) Ahora bien; la paradoja terrorífica de toda la cuestión es ésta: Harlem mismo, y cada negro individual en él, es una condenación viviente de nuestra sedicente «cultura». Harlem está ahí a modo de acusación divina contra la ciudad de Nueva York y la gente que vive en la parte baja de la ciudad y hace allí su dinero. Los burdeles de Harlem, su prostitución, sus centros de drogas y todo lo demás son el espejo de los divorcios cortesés y los múltiples adulterios refinados de Park Avenue: son el comentario de Dios al conjunto de nuestra sociedad.

» (...) Harlem es el retrato de aquéllos por cuya falta tales cosas vinieron a la existencia. Lo que se oía en secreto en las alcobas y casas de los ricos, de los cultos, de los educados y de los blancos, se predica desde los alto de las casas de Harlem y allí se declara cómo es, en todo su horror, algo así como se ve en los ojos de Dios, desnudo y espantoso», Thomas MERTON, *La montaña de los siete círculos*, Edhasa, Barcelona, 1991, pp. 518 y 519. El paralelismo con Merton no es gratuito, Congdon fue su asiduo lector, y no dudó en acudir a su prestigio solicitándole una introducción al libro con el que el pintor trató de explicar al público los motivos de su conversión (*Nel mio disco d'oro, op. cit.*). Años después Congdon recogería en un breve artículo los momentos de la relación que mantuvieron: William CONGDON, «Thomas Merton: le lettere che mi scrisse», en *La Roca*, 12, 15 junio 1968, pp. 40-41.

²¹ «Minacciato da ladri, ho lasciato quel bello studio sul tetto – e ora mi trovo in un appartamento più grande al 30° piano», *carta a Isabella Gardner*, Nueva York, 30-6-1949, William CONGDON, *America addio. Lettere a Belle*, Jaca Book, Milán, 1980, p. 20. Desconocemos en qué se basa Rodolfo Balzarotti para adelantar un año este traslado. Cfr. BALZAROTTI, 1995, *op.cit.*, p. 231.

²² Peter SELZ, *The Work of Jean Dubuffet* (catálogo), MoMA, Nueva York, 1962. Véase el análisis de la temprana técnica del artista que hace Selz en las páginas 22 y 30.

²³ Véase Fred LICHT, «Visto desde América», en Dore ASHTON (coord.), *Á Rebours, la rebelión informalista* (catálogo), MNCARS, Madrid, 1999, donde afirma: «Esta gran masa de artistas contribuyó a dar un impulso decisivo a la diversidad y vitalidad del panorama estadounidense. Por el contrario, lo que faltaba en otros países era esta presencia masiva de artistas jóvenes. Dada la circunstancia de que el panorama artístico neoyorkino está dominado por un *star-system* tan inflexible como el de Hollywood, la mayoría de esos artistas casi ha desaparecido. Hasta hace unos pocos años no empezaron a revalorizarse nombres como Esteban Vicente o Richard Poussette-Dart. Es muy probable que la verdadera historia del arte de la posguerra en Estados Unidos tenga que ser escrita de nuevo dentro de una década, cuando por fin podamos examinarla en toda su extensión». Licht, basándose en la memoria y de un modo casi espontáneo, defiende esta opinión frente a las recientes interpretaciones de corte político y sociológico, que pretenden oscurecer la importancia de aquel momento. Por otra parte, Francisco CALVO SERRALLER, en el catálogo *El Expresionismo Abstracto Americano en las colecciones españolas*, del Museo Esteban Vicente, analiza la cuestión y contesta al famoso libro de Serge GUIBAUT, *How New York Stole the Idea of Modern Art* (Chicago, 1983) en los siguientes términos: «Escuela de París o Escuela de Nueva York, todas estas consideraciones tie-

nen como fundamento, nada desdeñable, la sociología, cuya precariedad se debe, la mayor parte de las veces, a la extrapolación estética de sus datos. Quiero decir que pertenecer a la Escuela de París o a la de Nueva York, como el cimiento cualquier carrera artística a favor de la corriente, puede garantizar quizá el éxito, pero no la genialidad, cuyas misteriosas leyes de prosperidad distan aún mucho de ser desveladas. En realidad desde que el arte es arte, ninguna plataforma social, política o económica favorable ha logrado producir un arte genial», FRANCISCO CALVO SERRALLER, «El último triunfo de la pintura», en FRANCISCO CALVO SERRALLER (coord.) *El Expresionismo Abstracto Americano en las colecciones españolas* (catálogo), Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2003

²⁴ «William Congdon è l'unico pittore, dopo Turner, che ha capito Venezia, il suo mistero, la sua poesia, la sua passione. Il suo modo di sprimersi è moderno, la sua comprensione vecchia, quanto la città stessa» Peggy GUGGENHEIM, «Un pittore di Venezia: William Congdon», en *La Biennale di Venezia*, 12, febrero 1953, pp. 28-29.

²⁵ La percepción de lo grotesco, de lo corrupto, y de «la muerte en Venecia» es especialmente elocuente en el homónimo libro del escritor alemán. Así, por ejemplo: «Esa extraña embarcación [la góndola], que desde épocas baladescas nos ha llegado inalterada y tan peculiarmente negra como sólo pueden serlo los ataúdes, evoca aventuras sigilosas y perversas entre el chapoteo nocturno del agua; evoca aún más la muerte misma, el féretro y la lobreguez del funeral, así como el silencioso viaje final», THOMAS MANN, *La muerte en Venecia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995, p. 56; y también: «Umbelas blancas y purpúreas, con olor a almendra, colgaban de unos jardincillos suspendidos sobre los frágiles restos de un muro. Ventanas de marco árabe se reflejaban en las turbias ondas. Los peldaños de mármol de una iglesia se perdían en el agua; sobre ellos, un mendigo acucillado reafirmaba su miseria tendiendo el sombrero y mostrando el blanco de sus ojos como si fuera ciego. De pie ante su tenducho, un anticuario invitó a entrar al pasante con ademanes rastreros, esperando, sin duda, estafarlo. Esa era Venecia, la bella equívoca y lisonjera, la ciudad mitad fábula y mitad trampa de forasteros, cuya atmósfera corrupta fue testigo, en otros tiempos, de una lujurante floración artística, e inspiró a más de un compositor melodías lascivamente arrulladoras. Y el aventurero tuvo la impresión de ir abrevando sus ojos en toda aquella exuberancia, de que esas melodías acariciaban su oído; y al recordar también que la ciudad estaba enferma y lo disimulaba por afán de lucro, miró más desenfrenadamente aún la bamboleante góndola que lo precedía», *Ibidem*, p. 115.

Fred Licht se refiere al aroma fúnebre de las pinturas de Congdon en los años cincuenta cuando afirma: «With rare exception, the painting of the

- 1950s are characterized by a disquieting, destabilizing force concealed behind their appearances. For all of Congdon's ability to seize and convey the majestic beauty of the sites he painted, he could not portray these venerable buildings without telling of their long and travailed history, of the toll time had taken. He initiates us into an atmosphere of hallowed silence that accompanies the moribund», Fred LICHT, *William Congdon: My life has been a painting. Exhibition notes*, The RISD Museum, Providence, 2001, p. 5.
- ²⁶ Cfr. BALZAROTTI, 1995, *op. cit.*, p. 95.
- ²⁷ «Su belleza [de Venecia] superaba lo expresable, y, como tantas otras veces, Aschenbach sintió, apesadumbrado, que la palabra sólo puede celebrar la belleza, no reproducirla», MANN, *op. cit.*, p. 106.
- ²⁸ Cfr. Pietro BELLASI, «La herida en la belleza», en *William Congdon 1912-1998, op. cit.*, pp. 45-55.
- ²⁹ «Yes, it is always CONGDON that come to in the painting but it seems that I can only receive impressions in the freedom of traveling, when I am farthest from myself», *Carta a Jim Ede*, 14-2-1954.
- ³⁰ «La mia forza e l'autentica scoperta di me è sempre stata nella scoperta e nell'amore dei luoghi», *carta a Isabella Gardner*, 23-9-57; CONGDON, 1980, *op. cit.*, p. 131.
- ³¹ De hecho, su rechazo de la sociedad mecanizada tiene que ver con la imposibilidad de encontrar en ella el eco de ese espíritu: «The great relief for me in places like Egypt, Greece and India is the utter lack of that hammeringly insistent, petty but noisy Ego of the modern bourgeoisie. And Italy in that regard is getting impossible», *Carta a Jim Ede*, 4-1-1954.
- ³² Irving SANDLER, *El triunfo de la pintura americana. Historia del expresionismo abstracto*, Alianza, Madrid, 1996.
- ³³ Se trata de abstracciones sobre el tema de la ciudad de Nueva York. Cfr. BALZAROTTI, 1995, *op. cit.*, p. 245, nota 54.
- ³⁴ A propósito de la exposición «A problem for critics», de 1945, su comisario, Howard Putzel, declaraba: «Lo que cuenta es que varios pintores, muy respetables, no se sienten impresionados por la idea de convertirse en «otro Picasso» u «otro Miró», y que sus obras revelan talento genuino, entusiasmo y originalidad. Creo que estamos ante el comienzo de una auténtica pintura americana», SANDLER, *op. cit.*, pp. 113-114.
- ³⁵ Así, por ejemplo, en el Metropolitan de Nueva York, *Naples Afternoon*, de 1949 y *Athens* de 1953; en el MoMA, *Cruifixion* de 1960 y *Piazza Venice 12* de 1952; en el Whitney, *Piazza San Marco* de 1950 y *St. Germain-Paris* de 1954.
- ³⁶ «I am eager to see what Congdon does next. My impression is that he is only at the beginning of the evolution that will decide him as a painter», Clement GREENBERG, «Art: A. Kent and W.G. Congdon», en *The Nation*, 18-5-1949, p. 622.

- ³⁷ «Congdon paints in such a manner that only the fact that his subjects, Italian and American city scenes, are perfectly recognizable keeps them from being hallucinatory and unreal», S.P. «Congdon and Kent at Betty Parsons Gallery», en *The New York Times*, 15 mayo 1949, section 2, p. 8.
- ³⁸ «Within these luxuriant and crustaceous tangles of paint, Congdon portrays exotic and mysterious visions of Mexico, Venice, New York City. Delicacy is sacrificed to direct and energetic expression. Representational elements are rough and crude abstractions, but their murky surfaces are alive with the glint of gold, silver and pure color», Virginia HARRIMAN, «Venice no. 5», en *Detroit Institute of Art Bulletin*, winter 1950, pp. 88-89; «And though his method is bizarre –slatherings of enamel paint, showers of gold dust and frenzied slashes of a knife– it captures in luminous paintings the mysterious splendor of the old world and the energy and tensions of the new». Y «William Congdon, a Remarkable New U.S. Painter is Sudden, Remarkable Success», en *Life*, 30-4-1951; «The paintings have tremendous excitement and splendor. The artist uses gold and silver with a lavish hand to give the richly textured canvases an oriental brilliance», Leslie Judd PORTNER, «Two More Stimulating Exhibits», en *The Washington Post*, 10-5-1952.
- ³⁹ «The total effect is of a magnificence and splendeur of set in which the painter has indulged himself tastefully, yet rather thoroughly», B.C., «William Congdon», en *Art News*, 5-1952, p. 44; «For all their good taste and unusual execution, they lack vitality; and even the vitality of bad taste could be a relief after devitalized good taste», L.C. «William Congdon», en *Art News*, 2-1953, p. 54. Similar punto de vista aparece en una crítica londinense: «There are parallels with late Turner and late Monet, and if at times Congdon's methods seem a little smart and superficial, he can occasionally create most enchanting, opalescent 'impressions'», FARR, «First London Exhibition», en *Burlington Magazine*, 5-1958, p. 187.
- ⁴⁰ «Desideravo notizie da Chicago. GY. mi ha mandato la recensione dal News: tutti parlano dell'impulso della ricchezza e dell'«oro colante» – ma tu capisci quale è il livello a cui io dipingo», *carta a Isabella Gardner*, 21-2-1954, CONGDON, 1980, *op. cit.*, p. 39; «Un critico una volta mi ha accusato d'aver «troppo gusto, e non abbastanza sostanza». Ho informato l'Art News che quel critico non doveva più recensire una mia mostra», *carta a Isabella Gardner*, 14-6-1955, *Ibidem*, p. 79.
- ⁴¹ «What Congdon sees, in these Italian scenes, keeps the excitement under some control, but in the New York subjects the lid is off», S.P., «Congdon and Kent at Betty Parsons Gallery», *op. cit.*; «At one point it seemed as if the subject-matter might be submerged in the decorative display of the gold and silver medium, but now, and it is much to the good, content is

gradually drawing ahead», Stuart PRESTON, «Show at Parsons», en *The New York Times*, 16-4-1952, section 2, p. 11; «one is soon convinced that the sense of the very different places represented here is by no means sacrificed to stylistic considerations. (...) Nonetheless the heart of the matter is the thing seen. Judged purely as abstract designs, these pictures are far less impressive. Give him a view he makes a Congdon of it. But the view, in its essential character, remains», Stuart PRESTON, «A World Traveler», en *The New York Times*, 2-12-1956, section 2, p. 18.

⁴² «But it is highly personal, perhaps the most individual of that of any contemporary American artist today. Of this painter I have the rare feeling that he will come through to be one of the big figures of our period», Emily GENAUER, «U.S. Painters Abroad», en *New York Herald Tribune, Book Review*, 5-12-1954, p. 35; «William Congdon, whom I've long felt to be one of the country's most gifted younger men», Emily GENAUER, «Art Shows Contrast Delight Critic», en *New York Herald Tribune, Book Review*, 2-12-1956, p. 37.

⁴³ Sólo Emily Genauer, en la tardía fecha de 1960, con afán reivindicativo y, como se verá, con tono casi necrológico, afirmó: «Congdon, I should make clear at once, while admitting the looseness of labels, is an abstract-expressionist artist», Emily Genauer, «Congdon Converted Uses Abstraction to Serve Religion», *New York Herald Tribune, Book Review*, 21-8-1960.

⁴⁴ «The result is lyrical and beautiful and strangely uplifting. I did look over the artist's shoulder for influences I should find them in the final phases of Turner and back in Byzantium; but I do not believe he has derived from anybody. He has accepted the immense freedom we now give to the painter to express his own poetic reaction to the exhilaration of Venice in particular», Horace SHIPP, «New Men and Methods (Jeffress Gallery)», en *Apollo*, 5-1958, p. 228.

⁴⁵ «William Congdon non appartiene a nessun gruppo di pittori. Congdon sta a parte. Non appartiene a nessuna scuola. Nessuno ha mai cercato di dipingere alla sua maniera prima di lui. Egli è originale quanto Turner, ma la sua concezione è diametralmente opposta a quella del pittore inglese. La conversazione di Congdon è originale quanto il suo lavoro. Egli è pieno di fantasia. La sua pittura può considerarsi strana, ma questa è la sua attrattiva», Peggy GUGGENHEIM, *op. cit.*

⁴⁶ En la literatura de Congdon –antes y después de su conversión– es recurrente el tema del suicidio, que suele aparecer en momentos de dificultad creativa. Uno de esos momentos tuvo lugar durante su estancia en Guatemala en 1957. Como escribía a Isabella Gardner, «Ciò che è irresponsabile è aver così volontariamente imbagagliato la mia vita che, per arrivare ad una nascita pura devo suscitare e passare per scene poco al di qua del sui-

cidio, e neppure un po' al di qua della pazzia e distruzione – sfigurando improvvisamente il quadro in atto, e in più me stesso, letteralmente storzándomi per partorire di sorpresa, svelto e incoscientemente prima que il solito io mi risvegli per blandire il cuadro riportandolo ai mortali calcolo del conscio», *Carta 8-2-1957*, CONGDON, 1980, *op. cit.*, p. 130; poco después escribía a Jim Ede: «I suppose I painted or felt into the vultures as I did into the evil volcano of Santorin – to excoriate the demon, to free myself of their threat of death», *Carta 24-2-1957*. El proceso de su conversión, entendida como liberación y culmen de su tendencia previa a la autodestrucción está explicada en William CONGDON, *Nel mio disco D'oro*, *op. cit.*, pp. 11 y ss. Para anunciar al mundo del arte su decisión empleó como tribuna la pluma de su crítico más incondicional, Emily Genauer. Es significativo el tono de despedida y casi de nota necrológica o placa conmemorativa del artículo: «The paintings have always had their deeply enthusiastic admirers (I among them), although they've never won anything approaching the official acceptance or popular interest accorded men like Pollock, Kline, or de Kooning. (...) It may be that He [Christ] will direct him only to paint deliberately popular themes (a possibility one finds it very hard to accept of a talent like Congdon's). That too will be as God wills. It may be, he adds, that God will not want him to paint at all, and he may find his total absorption in constant participation of the sacraments», Emily GENAUER, «Congdon Converted Uses Abstraction to Serve Religion», *op. cit.*

⁴⁷ En este punto se sigue aquí la opinión de Licht, que responde a criterios estilísticos, diferente de la de quienes, como el propio Congdon, consideran este hito biográfico un punto de inflexión, el texto de Congdon en *Nel mio disco d'oro* es prueba suficiente. Fred Licht prefiere no reconocer un verdadero cambio en la pintura de Congdon hasta la década de los ochenta, que estaría precedida por una larguísima crisis progresiva, en la que la conversión es sólo un paso más. En 1998 escribe: «Observando por entero su producción, resulta claro que, para su pintura, la conversión no tuvo un peso decisivo, dado que él fue siempre, desde todos los puntos de vista, un artista profundamente religioso. Todos los mayores exponentes de la *Action Painting* lo fueron», LICHT, 1998, *op. cit.*, p. 18.

⁴⁸ Por ejemplo: «Ripassando gli appunti fatti durante i tanti viaggi dei '50 ecc. carichi di osservazioni, di bozzi, disegni non posso che, nel primo momento, constatare con tristezza la mia fecondità di allora dav[anti] al silenzio di adesso; non colgo più, non vedo, non registro più dei momenti di brivido di vita come facevo allora».

⁴⁹ La recopilación más amplia de la pintura religiosa de Congdon se encuentra en *Nel mio disco d'oro*, *op. cit.*

⁵⁰ Cfr. LICHT, 1998, *op. cit.* p. 22.

⁵¹ El mismo condon resume la acogida de la última exposición en Parsons con estas palabras: «La mostra inizia in silenzio – Sono stato troppo tempo via – non che mi hanno dimenticato ma che sono stato morto, e che ora ritornerei per avere di nuovo loro acclamo, che è andato oltre – a delle «mode» stravaganti, ma stralibere. Libertà che io manco, i miei quadri, essendo troppo una cosa compiuta – cioè finalit , definizione – che   la morte. L’arte, la vita dell’arte   seme deve solo aprire! Non si pu  sapere in quanto i miei siano magari vera libert , che sarebbe quella d’un preciso contesto... no – no – gi  parlo male. Ma Clement Greenberg mi ha trovato ri-liberato nel solo Assisi-Tempesta – “poco percettivo”, dice Poussette D’art chi ama, ed   l’unico che ama il Croc. ‘45

«Hai complicato la tua vita» Greenberg.

«You full of shit» Stamos, *Diario*, 30-11-1967.

⁵² «Da Cadario: lui “arrabbiato” per la diffidenza di Milano verso la mia pittura. Non   che non sono noto, ma sono noto male- i milanesi rifugiati dietro la loro maschera di auto-sufficienza – si vergognano d’una tale confessione come   la mia pittura – Tutta la mia intimit  buttata dav[anti] al mondo, niente da nascondere. Non accetteranno mai la mia pittura; unicamente mia e mai loro. In un altro pittore possono appigliarsi ad una accettata-in-comune moda, mentre a me si pu  trovare solo per via d’una esperienza di vita che loro negano», *Diario*, 13-2-1970.

⁵³ Cfr. BALZAROTTI, 1995, *op. cit.*, p. 302.

⁵⁴ Lo dicho recorre todos sus diarios, es el tema de fondo. Por ejemplo: «Per la mia pittura: La mattina   il tempo per scoprire, esplorare; la sera per conferma di quel che   gi , visto come immagine, acquisito. Nello stra. conferma che   il quadro della sera (d’una cosa gi  acquisita) pu  nascere una potenza, un’inerenza, che non   per  la vera forza. La vera forza, la vera novit , invece, sospetto   da nascere attraverso il mistero, il silenzio, l’esplorazione, l’umilt  della mattina. Dipingere nella sera   pi  comodo, perch  conferma me; ma il dipingere nella mattina porta una dimensione pi  religiosa e proprio quella che Dio attende da me. Non dico che   cos , ma penso che pu  essere che   cos .

»(...) Attesa –bere– scontrosit  in anima mia venire di Fe.– poi nasce puro «spiaggia–sera–COTONOV-NAVE»– soggetto che volevo –amavo– gi  acquisito –tipicamente soggetto pittura– sera – perch . Essendo –gi  acquisito– rischia d’essere solo gusto –estro– ecc. ma non autentica novit . Certo,   – ed   bello. ma non basta!

»(...) Il vero quadro nascer  quando tu nudo senza vino ti metta dav[anti] al pannello», *Diario*, 22-1-1970;

⁵⁵ «Il meccanismo per cui il quadro   “figlio” dell’artista sta nel che il panne-

llo è il suo “un solo corpo”.

»Lui si pone, si posa, si carica sopra il pannello (come Eliseo stesso sul ragazzo morto); impronta se stesso, la sua immagine colta nelle cose sul pannello; pannello come «Partner» e dall’atto d’amore (il dipingere) tra l’artista e il pannello nasce l’immagine: il figlio.

»Come attrezzi per quest’atto d’amore, la spatola come *fallus* e i colori come sperma», *Diario*, 26-1-1981.

⁵⁶ Ya se ha indicado la atención que ha despertado en autores como Balzarotti el proceso de creación en Congdon. La publicación de *Il cantiere* (op. cit.) en 1983 tuvo como objetivo fundamental ilustrar este proceso.

⁵⁷ «Il vino suscita dalla gelatina (dall’impasto amorfo che io sono) dei ricordi d’un esperienza finché questi acquistino una sufficiente consistenza di potenziale immagine per scattare il «semaforo verde» a questo punto l’immagine, già salita fin dietro gli occhi, mi conduce in studio a tuffarmi nella pittura; e l’immagine che era dietro gli occhi, ora appare davanti sul pannello: Il quadro», *Diario*, 10-2-1970; «Dico a G. che lui va fecondandomi come Paolo in Via Bagutta – come Rudy. (...) L’affettività è colui che mi feconda», *Diario*, 20-1-1980; «Qualcuno ha sempre dovuto suscitarmi il dono, un affetto che brucia le ragnatele di me stesso, o il vino (per stesso motivo). O il viaggio (essenzialmente oggettivo). Adesso, spogliato di tutti, mi resta a solo trovare vedere e amare questo ‘qualcuno’ nelle cose che mi circondano», *Diario*, 13-2-1980; sin embargo en 1983 aún escribe: «2 oggi = continuazione della nebbia. Libertà precaria potente e con vino – sembrano potenti? (nell’ultimo bianca spatolata (musica Mahler) scoppiai in lacrime)», *Diario*, 9-1-1983.

⁵⁸ Balzarotti lo hace notar —tal vez de un modo excesivo— desde los inicios de su pintura. Según él, la escritura no sólo precede a cada uno de los cuadros, sino que fue también, en su carrera de artista, el primer modo de expresión. A propósito de un escrito de 1943 señala: «It seems here that Congdon is able to formulate in words expressive exigencies that he is still unable to translate into paint in the fragmentary work of these war years». Y en nota a pie de página añade: «We should point out here the interesting coincidence that this passage, probably written in the summer of 1943, seems a precise description of “Subway”, a mixed media work done in New York in 1948 —almost five years later!», BALZAROTTI, 1995, op. cit., p. 229.

⁵⁹ «Tutto ciò che tu fai rig[uardo] ai quadri. sia che mediti, sia che scelga, sia dipinga, sia termini, sia giudichi, sia cancelli, sia tutto fatto unicamente dal maestro della tua arte che è la libera intuizione creativa (il dono). Qualsiasi altro intervento: di idee, di sentimenti tutti/ qualsiasi, è anatema per la tua arte», *Diario*, 4-2-1980; «Scrivo nella parola ciò che ho scoperto

nella pittura. Ciò che la pittura mi rivela, prolungo in parola. Mai (non sono né filosofo né intellettuale né metafisicista) direi in parola se non mi fosse rivelato in pittura. Non sono scrittore, mai scriverei una parola se non quella rivelatami in pittura. Sono pittore», *Diario*, 14-2-1981.

⁶⁰ Estas rectificaciones son frecuentes, especialmente en lo que se refiere al arte sacro, que es el principal objeto de sus reflexiones en los años inmediatamente posteriores a la conversión: «Mi viene il catalogo Mostra Mariana cui presentazione è da me – e porta lo sbaglio che il compito dell’artista è di dipingere, ma allo stesso tempo attingere all’autentica arte (invece di vita) – quindi tutto l’articolo diventa pervertito – Bene! conferma, come non devo più avere da fare con delle mostre (sacre) in Italia – nemmeno devo prestarmi per servizio di giuria o di scritti», *Diario*, 18-12-1966. Algo parecido le ocurre en los juicios que emite sobre otros pintores. Por ejemplo, influenciado por un artículo de Giovanni Testori sobre Pollock, Congdon escribía en su diario el 24-2-1982: «Il mondo non s’interessa in questa distinzione [l’essere nell’artista e il non-essere], la quale, determina se l’arte è veramente arte, cioè, se VIVE – ma l’artista cristiano non può non approfondire questo. Pollock ha portato a “termine” (del diavolo del non essere) la sua arte – a “termine” nel senso che sua arte era quel non-essere e null’altro»; y pocos días después dirá: «Paolo mi porta grosso catalogo su Pollock (Parigi-Mostra) e io resto giudicato: codardia e moralismo approfittandomi della Chiesa per nascondermi dietro il “grande” Testori – ho tradito me stesso nel celebrare l’articolo di Testori – e in più scrivendo a lui “Bravo”.

»(...) L’effetto che mi fa leggendo il catalogo su Pollock-

»Questo punto dell’essere e non essere vissuto nell’artista? chi può dire? ... se P[ollock] si è votato al non-essere anche se all’ultimo si sia distrutto. Solo Dio sa. Il fatto che l’arte nasce vera – e chi osa negare? – in Pollock e già in se, affermazione di vita», *Diario*, 8-3-1982. De un modo parecido rectificó, en un artículo publicado en 1983 («L’incerta profezia del grande Picasso», en *30 Giorni*, 2, abril 1983) las afirmaciones –a todas luces excesivas– que hiciera diez años antes, con motivo de la muerte del artista español («La preghiera di Picasso», en *La Rocca*, 1-5-1973).

⁶¹ «Quando si dice che tutte le cose hanno loro consistenza o significato in Cristo, significa ogni cosa secondo la sua propria natura. Quindi: non è che Cristo personalmente farà mio quadro, ma Cristo = quell’amore in me rinnovato che coglie l’immagine.

»Si rivolge a Cristo (Chiesa – liturgia – sacramenti ecc.) per riaccendere (Suo) Amore – ma quando si dipinge – non si pensa mica a Cristo – si attende il compito – dipingere; come sempre.

»Ho dovuto io da me scoprire questo», *Diario*, 2-12-1966 (el subrayado es mío); «Forse il più grande dono che ho da De Staël è che lui mi è quella

compañía que ci genera (l'artista) e che io non ho mai avuto, da quando stavo sul Bowery (Gifford, ecc). Questa mia solitudine è divenuto totale dopo entrai nella Chiesa – nessuno neanche capiva, neanche s'interessava, solo Paolo (Sante e Rod[olfo]), ma che non sono pittori. Adesso non ho paura – non devo riuscire – non ho nulla da perdere perché c'è lui», *Diario*, 14-7-1981.

- ⁶² «Il fatto è che sono molto sporadico e molto frammentario, non prendo un libro e leggo tutto, e cerco qualcosa che potrebbe fermarmi e allora mi attacco a quello e prendo ciò che mi nutre e poi lo rimetto via... Non ho mai letto un libro nella mia vita! (...) Sono un ignorante!», entrevista de Cristina TERZAGHI a William Congdon, 16-6-1989.
- ⁶³ Cada una de las tres últimas relaciones mencionadas está ampliamente documentada por una colección de escritos. El afecto que le unió a su prima Belle está recogido en la colección de cartas publicadas en *America Addio*, *op. cit.*; sobre la relación con Jim Ede, de la que hay amplia constancia en la colección de cartas que conserva la WGCF, da cuenta BALZAROTTI, 1995, *op. cit.*, pp. 254 y ss.). En cuanto a Paolo Mangini, es la figura constante que aparece en las páginas de sus diarios. De hecho, Congdon los escribió siguiendo su consejo, y en italiano, para que pudiera tener acceso a ellos.
- ⁶⁴ Congdon relata a su amigo Jim el encuentro con Maritain en los siguientes términos: «But dear Maritain whom you also probably know, was for me the greatest encounter – he, being more philosopher (...) than theologian or priest, was more concerned at the perils of subject matter for the converted artist -On this and similar perils, he writes in his short Responsibility of the Artist – He is so burdened and pursued, and he is such a saint, that he will do perhaps the impossible, and write a bit for me in this project», *carta a Jim Ede*, 20-6-1961. El proyecto del que habla es la publicación de *Nel mio disco d'oro*, para el que Maritain escribiría una introducción.
- ⁶⁵ Por ejemplo: «La poesía no es el fruto ni del intelecto solo ni de la imaginación sola. Es más aún; procede de la totalidad del hombre, del conjunto de sentidos, imaginación, intelecto, amor, deseo, instinto, sangre y espíritu. De ahí que la primera obligación del poeta sea dejarse conducir a esas recónditas zonas, próximas al centro del alma, donde esa totalidad existe en el estado de fuente creadora», Jaques MARITAIN, *La poesía y el arte*, Emecé, Buenos Aires, 1955, p. 140; «Todo lo que el poeta discierne y adivina no lo discierne ni adivina como algo distinto de él mismo, según la ley del conocimiento especulativo, sino, por el contrario, como algo inseparable de él y de su emoción y, en rigor de verdad, como algo identificado con su yo». *Ibidem*, p. 145.
- ⁶⁶ De la relación de Congdon con Venecia ya se ha dicho algo. Sobre la relación de Stravinsky con Venecia véase el capítulo titulado «Stravinsky, Ru-

sia y Occidente» en Théodore STRAVINSKY, *El mensaje de Igor Stravinsky*, Parsifal, Barcelona, 1989, pp. 63-73.

⁶⁷ En *carta a Jim Ede* de 12-2-1958, hablaba de sus encuentros en Venecia con Stravinsky. Con motivo de la muerte del maestro ruso, Congdon resumió la historia de su amistad en un breve artículo: W. CONGDON, «Il mio amico Igor compagno di mistero», en *Il sabato*, 29 mayo-4 junio 1982.

⁶⁸ El proceso había comenzado mucho antes. Ya en sus diarios de 1966 se encuentran las siguientes afirmaciones: «P[aolo] si meraviglia che non dipingo più città e luoghi – eppure non scopro più. lo scoprire è amare – e i luoghi, le città non vedo più, essendo tutte divorate dalla macchina, dall'uomo che è diventato odio. macchina-rumore. imposizione – presunzione – trionfo dell'ignoranza, della bestialità. Cosa devo scoprire – quando sento solo ammazzato – schiacciato?», *Diario*, 22-10-1966; «Devo non combattere la città- (...) Qui – dove tema? – se non in me stesso (...)?», *Diario*, 27-12-1966; «Un radicale nervosismo – sento assalito da questa misera città – tutta dedicata ai valori del mondo, cioè alla morte, all'odio – alla “potenza” – Non è in me di superare qualcosa se non lasciarla quasi distruggermi, che ne sorgano i quadri, come l'anno scorso», *Diario*, 19-12-1966.

⁶⁹ Cfr. Fred LICHT, «L'altersstil di William Congdon», en *Cielo è Terra* (catálogo), FIUA, Rímìni, 1997, pp. 5-7. En la nota 1 aclara el sentido del término: «Il fenomeno dell'Altersstil fu proposto da certi storici dell'arte tedeschi, fra cui Wilhelm Pinder, e il termine in seguito è stato assorbito dal vocabolario internazionale si storia dell'arte, senza mai essere tradotto nelle altre lingue. Come tutte le etichette descrittive rimane un concetto un po' vago, ma utile. Non si tratta comunque di un fenomeno qualitativo. N'è si deve per forza esaltare l'Altersstil di un artista al di sopra del livello raggiunto nelle opere anteriori», *Ibidem*, p. 7.

⁷⁰ Giuseppe Barbieri ya hizo notar esta fecha como punto de inflexión. Cfr. Giuseppe BARBIERI, «Orizzonte 1983», en *Cielo é terra* (catálogo), FIUA, Rímìni, 1997, pp. 8-11.

⁷¹ Se asume aquí el concepto de clásico que defiende Valeriano Bozal en «Clasicismo, necesario e imposible», Tomás LLORENS (coord.), *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (catálogo), Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001. «Ese lenguaje pleno, el lenguaje que se da a sí mismo como sujeto –y que precisamente por ello es profundamente cosmopolita–, que no es instrumento de otro (sujeto), es capaz de eliminar las mediaciones en la representación del mundo, capaz de eliminar cualquier punto de vista externo, previo al propio lenguaje o ajeno a él. Aquí radica el poder del clasicismo: es un lenguaje que se dice transparente, que se identifica con la realidad que nombra y se hace uno con ella», p. 18. Sobre la relación de lo romántico con lo clásico, tal como se da en Congdon, véase Théodore

EL LEGADO:
THE WILLIAM G. CONGDON FOUNDATION

La desaparición de William Congdon del escenario artístico se produjo mucho antes de su muerte. A partir de los años sesenta el voluntario aislamiento de Congdon y su alejamiento de los circuitos habituales del arte podrían haber supuesto la dispersión o pérdida de su obra. Sin embargo, no faltaron personas que, conscientes de la trascendencia cultural que la pintura y los escritos de Congdon representaban, se empeñaron desde 1980 en promover la difusión y el estudio de su obra. Desde entonces, prácticamente todo el trabajo en torno al pintor ha sido fomentado o realizado en estrecha colaboración con la Fundación. Este hecho ha permitido una extraordinaria concentración del material de trabajo en su sede, lo que exige una breve aproximación a la institución.

Dado que Congdon no tenía herederos directos, consideró la forma jurídica de una fundación como el medio ideal para la protección de su patrimonio y legado. Así se constituyó en 1980 en Washington D.C. una figura del Derecho estadounidense –la fórmula que pareció más adecuada según las circunstancias del momento– con el nombre de *Foundation for Improving the Understanding of the Arts* (FIUA). En 1982 se creaba una filial en Italia y en

1998, después de la muerte de Congdon, pasaba a llamarse *The William G. Congdon Foundation* (WGCF). En sus estatutos se contempla como principal objetivo la protección y conservación del trabajo realizado por William Congdon, así como la profundización y valoración de su obra.

Desde entonces, la institución ha centrado su actividad en la recogida, catalogación y conservación de todo su patrimonio, ya que su principal mérito e interés consiste en ser depositaria, por donación primero y por herencia después, del mayor y más significativo archivo documental sobre el pintor y la colección de pintura. Archivo y colección que, en lo posible, la Fundación se ha empeñado en completar mediante la compra de obra o el intercambio de documentación con otras instituciones.

En la actualidad, la base de datos de la WGCF recoge más de 1.700 cuadros de Congdon. La catalogación es completa en 1.345 piezas. La organización del catálogo está, no obstante, en continua revisión. Existe además, por duplicado, un archivo de fotografías en blanco y negro realizadas por Elio Ciol que alcanza las mil obras. Recientemente se ha procedido a fotografiar y digitalizar en alta resolución una selección de aproximadamente 240, que recorre lo mejor de toda la trayectoria del pintor y que está sirviendo de base a nuevas publicaciones.

La mejor colección de pinturas de Congdon –casi seiscientas obras– se encuentra en los depósitos de la misma WGCF. Recoge toda su trayectoria, pero es especialmente exhaustiva en el período posterior a su asentamiento definitivo en Italia. El resto de la obra de Congdon se halla repartida por un buen número de museos americanos y en innumerables colecciones privadas a ambos lados del Atlántico.

La dispersión de la mitad de la obra y la concentración de la otra mitad en la WGCF es compatible con el total desconocimiento por parte de la crítica de la mayor parte de sus pinturas. No obstante, las publicaciones de la Fundación están contribuyendo a su difusión.

Además de las pinturas, la WGCF es depositaria de los cuadernos de dibujo y bocetos del artista, que son de gran interés para estudiar la génesis de cada cuadro y están siendo atentamente examinados en la actualidad por diversos estudiosos.

A partir del momento en que la enfermedad comenzó a suponer un obstáculo para pintar, Congdon desarrolló, como medio alternativo, la técnica del pastel. Los cuadernos que relleno con ella forman igualmente parte del patrimonio de la Fundación.

La gran cantidad de documentación inédita es muestra de la incansable actividad de Congdon como escritor¹. La recopilación y profundización en sus escritos ha constituido, de hecho, uno de los mayores logros de la WGCF, que poco a poco está procediendo a la transcripción y traducción de los textos más interesantes.

El archivo lo constituye una enorme cantidad de textos –manuscritos o mecanografiados– catalogados en atención a su contenido y cronología. Abarcan los años que van desde la Segunda Guerra Mundial hasta que el avance de la enfermedad le impidió seguir escribiendo.

La literatura en Congdon fluye como el pensamiento, sin solución de continuidad. A lo largo de su vida generó innumerables documentos que algunas personas se encargaron luego de archivar. La escritura suponía para él un medio de penetración en su propio espíritu.

El nivel de elaboración es diferente según la finalidad de cada escrito. Las primeras impresiones o ideas aparecen en los diarios y cuadernos de notas y, con frecuencia, en las cartas. A partir de ellos (sobre todo en los años en que más se entregó a la reflexión) transcribía, traducía, desarrollaba o reelaboraba sus escritos para darlos a la lectura de algún destinatario concreto o para procurar, con éxito o sin él, su publicación. La lengua que utilizaba dependía de la persona que lo debía leer. A partir de los años sesenta, en el entorno peninsular comenzó a escribir regularmente en un italiano que, por la permanencia de las estructuras anglosajonas, no perdió nunca un carácter peculiar. Sin detenernos en las caracte-

terísticas formales de los textos, consideramos que, por lo que se refiere al estilo, se puede establecer una triple clasificación:

- Textos autobiográficos: cartas, diarios, notas variadas, escritos de tipo ascético o místico, apuntes de lecciones escuchadas o de libros leídos...
- Escritos de reflexión teórica: arte, arte sacro, artistas concretos, relación del arte o del artista con el cristianismo o con las instituciones...
- Textos que recogen impresiones. Tienen cierto tono inconsciente y algo de huella literal de su pensamiento: anécdotas, vivencias, descripciones...; generalmente están elaborados con una mayor atención a cuestiones de estilo.

Estas tres categorías se encuentran entremezcladas, sin que sea posible, en muchos casos, clasificar los documentos atendiendo a ellas. La mayoría de las veces se confunden y se superponen. Las impresiones tienen, evidentemente, un origen autobiográfico, y sus cuadernos de apuntes y diarios están plagados de fragmentos que constituyen el núcleo primario de reflexiones posteriores².

Hasta aquí la descripción del contenido del legado de la WGCF. Conviene ahora referirse a la tarea de difusión y profundización en la obra de Congdon que ha desarrollado la Fundación. En tal empeño se pueden distinguir tres etapas.

A lo largo de los años ochenta se trabajó sobre todo en la línea editorial y vieron la luz algunos textos del pintor³, las primeras monografías y fundamentalmente una revista de ensayos de reflexión teórica llamada *Quaderni FIUA*, de la que sólo aparecieron tres ejemplares que contienen bastantes artículos dedicados al artista. En 1980, poco antes de ser constituida la Fundación, pero formando parte del mismo empeño, se publicó *America Addio*⁴, un libro que recoge las cartas enviadas por William a su prima Bell Gardner entre 1948 y 1957, plagadas de testimonios sobre su actividad artística. Fue la ocasión que despertó el interés de algunos críticos dentro del panorama italiano. Un año después uno de esos críticos, Giuseppe Mazzariol, puso en marcha una exposición retrospectiva del pintor en el Palacio de los Diamantes de Fe-

rrara⁵. Paralelamente, se organizó una mesa redonda en la que estuvo presente, entre otros, Giulio Carlo Argán. En 1983 vio la luz *Il cantiere del artista*⁶. En los años 1987, 1988 y 1990 se publicaron los mencionados *Quaderni*⁷.

En la década siguiente, coincidiendo con los últimos años de vida del pintor, se desarrolló una amplia actividad expositiva, llevando su obra a diversas ciudades italianas (Milán 1990⁸, 1992⁹ y 2000¹⁰; Faenza 1995-96¹¹; Ferrara 1995¹², Bolonia 1996¹³; Bassano 1999¹⁴, Riccione 2000¹⁵, Varese 2001¹⁶) en exposiciones que ilustraban uno u otro aspecto de su obra. Los catálogos que se editaron con ocasión de algunas de ellas recogen los principales ensayos escritos sobre el pintor. Entre estas muestras dedicadas a Congdon, destaca la exposición organizada en el Salón de las Cariátides del Palacio Real de Milán en 1992, a cargo de Fred Licht, en cuyo catálogo también intervinieron Peter Selz, Massimo Cacciari y Giuseppe Barbieri. El mismo año se editó una monografía titulada *Congdon, una vita*¹⁷, en la que intervienen Licht, Selz y Balzarotti. Estos autores, como se verá, constituyen el núcleo de los primeros estudiosos de la obra del pintor y han continuado escribiendo en los sucesivos catálogos, incluido el correspondiente a la que fue, en el ámbito de este nuevo período expositivo, la primera muestra fuera de Italia, en el año 1998 en Madrid, meses después del fallecimiento del pintor.

También se encargó a Stefano B. Galli, profesor de Historia del Pensamiento Político de la Universidad de Florencia, la realización de un estudio, en el contexto histórico apropiado, de los escritos de guerra de Congdon, que se publicaría en 1995 en lengua italiana bajo el título *Da New York a Bergen Belsen. L'altra guerra di William Congdon (1942-1945)*¹⁸.

Ya se ha dicho que después de la muerte del pintor la Fundación cambió de nombre, incorporando el del artista. Desde entonces se ha volcado en la organización de su patrimonio, en la ordenación del material, en la profundización teórica y en promover la realización de tesis¹⁹. Paralelamente han tenido lugar en 1999 y 2000 sendas muestras de carácter secundario, y en 2001

la primera exposición retrospectiva en Estados Unidos, en el RIDS Museum, que no se ha visto acompañada de la edición de un catálogo ni de una revisión significativa de la obra. Durante 2005 se celebró en Italia una exposición retrospectiva del pintor, itinerante, por las ciudades de Milán, Asís y Vicenza, que incorporaba algunas obras hasta ahora ocultas en colecciones privadas de Estados Unidos²⁰.

En la actualidad la Fundación centra sus esfuerzos en la publicación de un catálogo general de la obra del pintor, en tres tomos, que recoja el mayor número posible de imágenes, reproducidas con altísima calidad. Cada fotografía va acompañada exclusivamente de los escritos de Congdon y de los dibujos o apuntes que acompañaron su realización. El objetivo de semejante empeño, coordinado por Giuseppe Barbieri y Paolo Mangini, con la colaboración de Fred Licht y Rodolfo Balzarotti, es lograr un encuentro entre el lector y William Congdon sin ninguna mediación interpretativa. Este modo de hacer, por contraste a los catálogos anteriores plagados de artículos, es muy significativo del nuevo modo de acercamiento al autor que pretende la Fundación: dejar a Congdon solo ante el espectador sin forzar su mirada en ningún sentido. Hasta ahora han visto la luz el segundo y tercer volúmenes, dedicados respectivamente a los períodos intermedio y final de su pintura²¹. El esfuerzo es, sin duda, encomiable. Pero no se puede dejar de señalar que el hecho de acompañar los cuadros con las anotaciones del diario del pintor y la existencia de los trabajos de Licht y Balzarotti hacen que la pintura de Congdon se vea a la luz de esos puntos de referencia.

¹ Para un estudio más detenido sobre la escritura en William Congdon véase Michele PASTIZIO, «Word and Image in the Work of William Congdon from 1950 to 1959», en *William Congdon. A immagine e somiglianza* (catálogo), Università degli Studi de Bologna, 1996, pp. 217-239. En este artículo, Pastizzio hace un análisis del papel de la escritura en la personalidad de Congdon y establece la relación que pueda tener con su actividad pictórica. No obstante, el período que abarca no incluye los momentos de mayor producción de textos, ni puede referirse, evidentemente, a la complejidad de las meditaciones sobre el proceso pictórico que Congdon escribió a partir de los años setenta.

² Cfr. Apéndice 1.

³ Algunos textos de Congdon ya habían sido editados. La circunstancia que permitía la publicación se dio siempre que el ritmo de su pensamiento encontró eco en alguna actividad editorial. Este es el caso principalmente de algunas revistas del entorno eclesiástico en el que se movió a partir de 1960: *La Rocca*, en sus años de relación con la Pro Civitate Christiana en Asís; *Il Sabato*, *Litterae Communionis* o *Communio*; a partir de su conocimiento de Iuventu Studentesca encontró soporte editorial habitualmente en Jaca Book.

Su primer intento editorial fue la elaboración en el otoño de 1945 de *In the death of one* a partir de sus apuntes y sus experiencias de guerra. La obra pretendía ser una crónica poética de sesgo pacifista de la Segunda Guerra Mundial, pero el agudo contraste de su contenido con la lectura oficial que se hizo en Estados Unidos de la victoria hizo que los editores rechazaran el proyecto. Hubo de contentarse con la aparición de un artículo en la revista *Atlantic Monthly*, en el que censuraba la insuficiencia de las ayudas norteamericanas a la reconstrucción de Italia («Italy – Is Aid Enough?», *Atlantic Monthly*, Boston, mayo de 1948, pp. 46-49).

Después de sus primeros años de éxito en el mercado del arte estadounidense, hizo algunas publicaciones de carácter literario en la revista *Botteghe Oscure*, que impulsaba y dirigía en Roma Marguerite Caetani («Four

Venetian Sketches», *Botteghe Oscure*, cuaderno XV, Roma, 1955, pp. 209-216; y «Paris, Venice, Santorin», *Ibidem*, cuaderno XIX, Roma, 1957, pp. 318-331). Por noticia del artista, que se ha visto recogida en las recopilaciones bibliográficas del autor, se conoce la existencia de dos publicaciones previas del mismo género en *Ovest*, revista que, hasta hoy, los investigadores no han podido localizar. Uno de ellos, que llevaría por título «Reasons for American Abstraction», y cuyo manuscrito ha extraído el profesor Balzarotti de los archivos de la WGCF, contiene la interesante teoría de Congdon de que la abstracción es natural en el inarticulado mundo norteamericano, mientras que en Europa tiene algo de refinado producto de laboratorio. A partir de 1960 las publicaciones de textos del autor se multiplican. A continuación se señalan los más significativos:

En 1961 realizó una doble edición, en italiano y en inglés, con el apoyo editorial de la Pro Civitate Christiana de Asís de un libro, que tituló *Nel mio disco d'oro* (*Nel mio disco d'oro. Itinerario a Cristo*, presentación de Jacques Maritain, Thomas Merton y Pia Bruzzichelli, Pro Civitate Christiana, Asís, 1961; *In My Disc of Gold: Journey to Christ*, presentación de Jacques Maritain, Thomas Merton y Martin C. D'Arcy, Pro civitate christiana, Nueva York, 1962), corresponde a su período de pintura de contenido litúrgico, del que más tarde renegó. Junto a este, es necesario citar *Esistenza/viaggio di pittore americano* (Jaca Book, Milán, 1975), compuesto a base de fragmentos de reflexiones en torno al hacer artístico extraídos de sus cartas, diarios y cuadernos de apuntes desde 1948, completados con el texto de una conferencia que Congdon pronunció en Suiza en 1974 sobre el significado de la actividad artística para un creador cristiano.

Antes y después de estas obras fueron apareciendo, en diversas revistas, artículos de reflexión en los que se aprecia la progresiva maduración del artista, de una lucha por comprender la actividad pictórica en una vida de compromiso cristiano («The Artist and Community. How to restore Each to the Other?», en *The Critic*, octubre-noviembre 1963, pp. 53-55; «What is Christian Art? A Search for Origins that Transcends the Agony», en *Act*, septiembre 1965, pp. 3-4; «An Artist, his Art, and the Christian Community», en *Communio*, edición internacional, verano 1986, pp. 172-181), pasando por una profundización teórica en la relación entre experiencia artística y experiencia religiosa («Arte - Persona - Cristo», en *Communio*, enero/febrero 1975, pp. 70-79), a la clara comprensión de la naturaleza del arte en sí mismo, que abraza todas las dimensiones del ser del artista, pero que no puede estar al servicio de intencionalidades concretas («La vita della nebbia», en *Litterae Communionis*, 5, mayo 1985, pp. 51-51; «L'arte, le cose, lo spazio», en *Il nuovo Aeropago*, 2, verano 1987, pp. 21-34; «Il luogo non-luogo dell'arte», en *Quaderni FIUA*, 2, Jaca Book, Milán, 1988,

pp. 77-91 y «Crocefisso o Jesu», en *Quaderni FIUA*, 3, Jaca Book, Milán, 1990, pp. 77-86). Por último, merece la pena citar la publicación con el título «Il nero è il nonno dei colori» (en *William Congdon e la Scoperta dell'Europa*, FIUA, Clou, Milán, 1994, pp. 31-38) de una conferencia impartida en 1994, en la que el artista da noticia, hasta donde le es posible, del proceso mental del que nace la pintura.

En otras ocasiones, el medio de difusión de su pensamiento y experiencia fueron las entrevistas. Entre las muchas que le hicieron y que fueron publicadas, para el investigador son de especial interés las realizadas por Pia BRUZZICHELLI en 1965 («Sette domande a William Congdon», aparecida en *Civiltà delle macchine*, noviembre/diciembre 1965, pp. 37-44); por Sante BAGNOLI en *L'Umana Avventura* en 1979 («Da New York a Calcuta, Intervista dell'Umana Avventura a William Congdon», en *L'Umana Avventura*, 7, junio 1979, pp. 120-137); y por Enzo FABIANI, en *Gente* en 1980 («Nella mia pittura vedo Dio», *Gente*, 27, noviembre 1980, pp. 138-147).

⁴ *Op. cit.*

⁵ *William Congdon*, Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei diamanti, Ferrara, 1981.

⁶ *Op. cit.*

⁷ Los escritos sobre Congdon aparecidos en los catálogos de las exposiciones, los *Quaderni*, etc. serán reseñados en el siguiente apartado.

⁸ *William Congdon. Crocefisso o Gesù* (catálogo), Basílica de San Ambrosio, Milán, 1990.

⁹ *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura* (catálogo), Palacio Real de Milán, FIUA, Milán, 1992.

¹⁰ *Doveva accadere. Il luogo, il crocefisso, il campo. William Congdon in Lombardia 1979-1998* (catálogo), Terra Ferma, Vicenza, 2000.

¹¹ *William Congdon, a immagine e somiglianza* (catálogo), I *Quaderni del Circolo degli Artisti*, Faenza, 1996.

¹² *Congdon, Pastelli 1984-1994*, Aspasia, Ferrara, 1995.

¹³ *William Congdon. A immagine e somiglianza* (catálogo), Università degli Studi de Bologna, 1996.

¹⁴ *William Congdon 1912-1998. Nei luoghi del mondo* (catálogo), Terra Ferma, Vicenza, 1999.

¹⁵ *Il mare è una lunga riga blu* (catálogo), Rímìni, 2000.

¹⁶ *Lo sguardo urgente. William Congdon, opere 1949-1998* (catálogo), Centro Culturale Castello di Masnago, Varese, 2001.

¹⁷ *Op. cit.*

¹⁸ *Op. cit.*

¹⁹ Cfr. Apéndice 2.

- ²⁰ La edición del catálogo ha estado a cargo de Rodolfo BALZAROTTI, Giuseppe BARBIERI y Paolo BISCOTTINI: *William Congdon, Analogia dell'icona*, Electa, Milán, 2005.
- ²¹ Giuseppe BARBIERI (coord.), *L'Atlante dell'opera. William Congdon. 1979-1998*, Jaca Book, Milán, 2003; Giuseppe BARBIERI (coord.), *William Congdon, Atlante dell'opera. Al centro il crocefisso 1959-1979*, Jaca Book, Milán, 2004.

ESTUDIO CRÍTICO DE LA BIBLIOGRAFÍA SOBRE CONGDON

La actividad editorial y expositiva desarrollada por la William G. Congdon Foundation (WGCF) ha servido para la realización de una serie de estudios en torno a la figura de William Congdon. Todos los investigadores que se han acercado al artista han desarrollado su trabajo y publicado sus conclusiones en relación directa con la Fundación. Esto dota de una considerable unidad a los puntos de vista y a las metodologías adoptadas. Se puede decir que se ha creado un *ambiente* que rodea la visión del artista y de su obra. A continuación se destacan las notas principales de este ambiente.

En la base de todos los planteamientos se encuentra el concepto de identidad, referido a la identificación entre la vida del pintor y su obra. En relación con este concepto se da, en segundo lugar, una inclinación preferencial por los aspectos biográficos. Centrados en la vida de Congdon, la mayoría de los autores busca acceder a su pensamiento a través de los escritos del pintor.

De estas tres primeras notas podría deducirse una interpretación subjetivista de la pintura de Congdon, un expresionismo de tendencia romántica en su obra. Pero la cuarta nota a destacar es, precisamente, la clara oposición a esta tesis romántica que se da

en los estudios realizados sobre el pintor. Los diferentes autores analizan la relación de Congdon con el mundo (con el lugar, que es el contenido fundamental de su obra) deduciendo de esa relación el peculiar realismo del pintor que se puede definir como simbólico. Según aparece en los estudios que se reseñarán a continuación, Congdon asimila el mundo, lo penetra por la experiencia y anula la distancia. De la relación de mundo y hombre emerge el símbolo. Por tanto el Congdon que se plasma en el cuadro, haciendo de este último una «huella», no es pura subjetividad, sino que el cuadro acoge la fusión de mundo y hombre. La insistencia en una lectura simbólica de las distintas series de cuadros es consecuencia de esta interpretación realista de la poética de Congdon.

Como se ve, este modo de acercamiento a su obra es de tal densidad que se hace necesaria una labor de clarificación de conceptos al hilo de la reseña de los principales artículos y estudios dedicados al pintor.

Antes de dar paso a los autores que más se han dedicado a Congdon, como introducción a la generalidad de la bibliografía congdoniana hay que citar un breve texto de Giuseppe Mazzariol. Este autor dio el primer paso en la recuperación pública de la imagen del pintor americano con ocasión de la exposición de Ferrara en 1981. En la presentación del catálogo, el profesor de Venecia hace un recorrido cronológico por la pintura de Congdon que sigue el ritmo de sus viajes, y se inclina por una lectura perfectamente encuadrable en la interpretación romántica de la primera Escuela de Nueva York. El cuadro, según Mazzariol, es una entidad autónoma que nace precisamente del rechazo del mundo. La experiencia de la que surge es conflictiva, violenta, y sirve sólo de estímulo a la capacidad de respuesta del autor que, por la creación de una nueva pintura, sitúa en medio de la naturaleza un ente incómodo, contestatario¹. El viaje nace como una búsqueda incesante de espacios (Venecia, Grecia, París) trazados a la medida de su espíritu, en los que el hombre tiene ocasión de «meditar sobre sí mismo, sobre el propio tiempo, sobre el propio destino»².

Esta interpretación en clave expresionista de la obra de Congdon no ha tenido éxito, y su rechazo ha hecho correr mucha tinta. Pero lo más importante del artículo de Mazzariol es, sin embargo, una advertencia que con el tiempo se ha revelado profética. Mazzariol avisa de la inclinación hacia la biografía que puede hacer presa en el estudioso desprevenido. Los motivos de tal riesgo son, según el profesor de Venecia, los siguientes:

Me gustaría decir que se corren graves riesgos porque la historia del personaje, extraordinaria por las ocasiones, encuentros y destino, está llena del atractivo de narrarla, en sí misma, como la historia de una vida intensamente sufrida y expresada, destinada a hacerse obra y a transmitirnos momentos de poesía, de aventura, de iluminación, de creación³.

En efecto, la personalidad de Congdon ha atraído en no pocas ocasiones a estudiosos con intereses no puramente artísticos sino más bien filosóficos, teológicos, etc., que se han visto arrastrados a abordar sus cuadros desde las más diversas perspectivas, ajenas al ser mismo de las pinturas. Aunque estos estudios no carecen de interés, no se tienen en cuenta en este trabajo⁴.

La advertencia de Mazzariol sobre el atractivo en sí de la biografía de Congdon también anuncia el sesgo que adquieren los estudios desarrollados en el entorno de la WGCF, centrados en la actividad artística del pintor. A continuación se hace un análisis crítico de los principales estudios, y se describen a la vez las aportaciones más importantes. Al tratar de cada uno de los autores que han trabajado sobre Congdon (Balzarotti, Barbieri, Licht y Selz) se analizarán sus trabajos siguiendo un orden cronológico.

RODOLFO BALZAROTTI

Entre los estudiosos de Congdon es necesario señalar como mayor autoridad al profesor de Milán Rodolfo Balzarotti. Desde sus años universitarios se dedicó con asiduidad al estudio del

pintor americano y fue uno de los pocos entendidos que pudieron seguir el desarrollo de su obra en el último período. El contacto habitual con el pintor y su labor como investigador principal de la WGCF desde su fundación le han permitido alcanzar un dominio del material difícilmente superable. Su obra continúa siendo la principal referencia para los investigadores del pintor.

Al margen de breves semblanzas o cronologías aparecidas en catálogos, la primera aproximación en profundidad a la personalidad de Congdon la publicó Balzarotti en 1983, como introducción a *William Congdon, il cantiere dell'artista*⁵. El artículo es una ampliación del que apareció, dos años antes, en el catálogo de la exposición retrospectiva del Palacio de los Diamantes de Ferrara⁶ que, como ya se ha indicado, constituyó la primera de una serie de acciones encaminadas a la recuperación de la imagen pública del artista. El interés del texto radica en la frescura e inmediatez de sus observaciones, nacidas sin afán exhaustivo o documental.

Desde el punto de vista teórico, lo más destacable es el ángulo desde el que afronta la biografía de Congdon, que será el mismo en éste y en otros escritos posteriores y que, por decirlo de algún modo, ha creado escuela entre los estudiosos del artista. Balzarotti presupone una identidad entre la persona y la obra, de tal modo que la segunda es «huella» de la primera⁷. Esto le hace abundar en la clasificación de Congdon como un *action painter* y le permite pasar del estudio crítico a la biografía y de la biografía al estudio crítico. En *Il cantiere dell'artista* escribe:

Resulta cada vez más claro en este período que la pintura de Congdon es íntimamente autobiográfica o «autoconfesional»: es el órgano a través del cual su «eros» va buscando, de signo en signo, la propia identidad. Se ha dicho ya cómo la pintura, capturando estos signos tomados de la realidad, le ayuda a objetivarse y a contrastar los impulsos autodestructivos de una existencia amenazada por un egocentrismo exasperado, de tal modo que, sin embargo, la pintura también está a menudo expuesta a la fragilidad de su estado psíquico y espiritual⁸.

A partir de esta hipótesis de la «identidad», todas las apreciaciones que Balzarotti hace sobre el personaje buscan iluminar su actividad artística, especialmente el proceso de creación, del que ya en esta publicación aventura una descripción⁹.

En escritos posteriores Balzarotti vuelve a tratar la dimensión autobiográfica de los cuadros de Congdon. Sin embargo, será mucho más cauto en la definición del carácter del personaje. En *Il cantiere* habla sin empaque de egocentrismo, de individualismo¹⁰, de la dependencia del alcohol¹¹ o de las reacciones emocionales que despiertan en el autor las ciudades de Nueva York o Milán¹². La diferencia del texto de 1983 radica en que se aventura a hacer descripciones de este tipo sin preocuparse por su demostración.

En ningún caso pierde el punto de referencia inicial, el reflejo de cada uno de estos aspectos en su obra. Por ejemplo, sitúa la actividad pictórica de Congdon en el centro de la relación conflictiva del artista con el mundo que le rodea:

En él es demasiado urgente la necesidad de dar forma externa, de objetivar mediante signos –sean palabras o imágenes– los impulsos que nacen de su interior, casi hasta deformarle. Es como si la naturaleza frágil, sensitiva y egocéntrica de Congdon –incapaz de una relación equilibrada con el mundo exterior– hubiese encontrado poco a poco una compensación, un órgano suplementario, casi una prótesis orgánica. De hecho pintura y escritura constituyen para él, ni más ni menos, una prolongación de su persona: son el intermedio, el «medium», la «cámara de aire», gracias a los que la relación con lo otro –objeto de temor y de deseo a la vez– es recuperada, rompiendo el solipsismo destructivo¹³.

Como se ha visto, Balzarotti no duda en emplear el término de Rosenberg *action painting*¹⁴ para referirse a la pintura de Congdon. De este modo el profesor afirma, sin entrar en discusiones, la pertenencia del pintor a aquel período de la Escuela de Nueva York. Pero se puede adivinar que la falta de dudas de Balzarotti con respecto a la participación de Congdon en la experiencia de posguerra neoyorquina se debe a la aceptación o a la recepción

acrítica de las certezas del propio artista a este respecto transmitidas en innumerables escritos suyos, aunque la historiografía de la Escuela de Nueva York no considera a Congdon. Este hecho es una primera muestra de la tónica general del estilo crítico del profesor milanés, que basa sus afirmaciones en los textos, declaraciones y apreciaciones del artista sobre su vida y su obra.

En el segundo de los *Quaderni* publicados por la *Foundation for Improving the Understanding of the Arts* (FIUA, hoy WGCF), de 1988, en el artículo titulado «Unità dell'immagine, immagine dell'unità», Balzarotti profundiza en el concepto de identidad, atendiendo a la génesis del cuadro en Congdon. Afirma que es el fruto de un proceso psicológico consistente en la destrucción de la realidad y el nacimiento, en un juego entre el inconsciente y la conciencia, de una nueva imagen. Los símbolos se configuran precisamente en ese juego de la mente con el mundo. Parece que Balzarotti pretende así la defensa del carácter realista —no puramente expresionista— de las imágenes de Congdon¹⁵. Como se ha dicho, este será otro de los tópicos en torno a cuya definición gira la crítica congdoniana.

Años después, Balzarotti amplió esta teoría del símbolo en un estudio sobre las crucifixiones de Congdon publicado en 1990, en el tercero de los *Quaderni* de la FIUA. Antes se había referido a la formación del símbolo en la experiencia. Dichos símbolos, afirma en este artículo, en las vistas de ciudades aparecen entremezclados con los elementos topográficos que hacen reconocible el tema del cuadro, pero se aíslan y presentan desnudos en las crucifixiones. A este género, señala Balzarotti, que desarrolla Congdon entre 1960 y 1980 de modo paralelo al resto de su producción pictórica, es al que acude precisamente en momentos de aridez creativa, cuando no logra experiencias significativas para su arte. Las crucifixiones, concluye, serían una «abstracción» de los contenidos simbólicos del resto de su pintura¹⁶.

Probablemente sea este el escrito en el que Balzarotti se enfrenta de modo más directo a la configuración formal de la imagen en la pintura de Congdon. Especialmente cuando advierte el

papel significativo que adquieren las crucifixiones, las únicas obras en las que –a partir de la Segunda Guerra Mundial– Congdon representa la figura humana. Tras un pormenorizado análisis de la estructura de las crucifixiones y de su evolución interna (la progresiva reducción de los elementos del cuerpo y la relación figura/fondo), la comparación con el resto de sus cuadros le lleva a descubrir en la entraña de todas sus composiciones la estructura del hombre¹⁷.

Como principal conocedor de toda la documentación relativa a Congdon, también correspondió a Balzarotti realizar el ensayo biográfico más exhaustivo que se ha acometido hasta la actualidad, difícilmente superable en su género. Se trata del texto que preparó para la monografía del pintor escrita en colaboración con Fred Licht y Peter Selz, aparecida en su versión italiana en 1992 y en inglés en 1995¹⁸. Dada la importancia de este escrito en la historiografía congdoniana, será conveniente tratarlo con cierto detenimiento.

El estudio está ordenado en capítulos que separan las etapas vitales de Congdon en grandes períodos de evolución personal y artística. Al comienzo de cada uno de ellos incluye una detallada cronología. El principal material con el que cuenta es la abundantísima colección de textos del pintor, que el mismo Balzarotti completó, allí donde no eran lo suficientemente explícitos, con entrevistas a Congdon o a otras personas.

Como fruto lógico de la utilización de estas fuentes, el escrito consiste más que nada en una biografía íntima que explicita el recorrido interior del artista. A lo largo de ciento treinta páginas, de la mano de citas continuas, Balzarotti va guiando al lector por la complejidad del espíritu de Congdon, contrastando cuidadosamente cada afirmación con un testimonio del pintor. A la pulcritud científica de Balzarotti se añade la agudeza de sus observaciones y el calado interpretativo de algunos pasajes.

Sería imposible abarcar la riqueza de las aportaciones que supone este estudio; sin embargo, una perspectiva común lo recorre de principio a fin. Como se ha dicho a propósito de *Il cantiere*, el

punto de partida del método de Balzarotti es la consideración de la identidad absoluta que se da entre la persona y la pintura de Congdon: si la obra del pintor es autobiográfica, entonces la biografía es instrumento adecuado para llegar a su pintura¹⁹.

Por citar algún ejemplo, cabe referirse a cómo, en el origen de la actividad artística de Congdon, Balzarotti advierte dos aspectos, uno de carácter interno (la sensibilidad ante el sufrimiento) y otro externo (las influencias que forjan su personalidad artística).

Muestra primero cómo la experiencia del dolor recorre toda su vida, no en el sentido de que haya sido especialmente dramática, sino por el realce y la significación que, dada su vulnerabilidad, el pintor daba al sufrimiento, tratando de descubrir precisamente en él el sentido de la existencia²⁰. Balzarotti se detiene en esta consideración especialmente en dos momentos: su infancia, marcada por la inadaptación, y la Segunda Guerra Mundial, que es como una universalización de esta inadaptación personal. La inclinación al arte aparece desde esta perspectiva como un acto de rebeldía, de radicalidad²¹.

En segundo lugar el profesor señala la permeabilidad de Congdon a la influencia de amistades, lecturas o experiencias artísticas ajenas. Balzarotti es reiterativo cuando se refiere a las «apropiaciones» que el pintor hace de las personalidades que le rodean²². A través de las cartas o de las anotaciones en sus diarios va descubriendo el universo intelectual del artista.

En lo referente a las lecturas, se detiene especialmente en la confrontación de la experiencia de Congdon con la estética de Roger Fry y de Jacques Maritain. A propósito del primero, amén de señalar la indudable influencia de la teoría de la *forma significativa* en la mentalidad de Congdon, Balzarotti señala que el crítico (Fry) y el artista (Congdon) se separan en la relación que cada uno establece entre el artista y su obra. Según Balzarotti, frente al intento de Fry de separar para definir el fenómeno artístico, Congdon tiende a considerar más su dimensión vital²³. Por otra parte, Balzarotti destaca la intensa y compleja dependencia que Congdon establece respecto a la teoría de la *intuición creativa* de Maritain, es-

pecialmente en sus escritos de los años setenta, pero sitúa igualmente el matiz de diferenciación en un aspecto existencial: la relación dialéctica que se da en Congdon entre el hombre y el artista²⁴. Explicitando éstas y otras «apropiaciones», el profesor pone de manifiesto el carácter ecléctico del pensamiento de Congdon.

Con respecto a las influencias de otros creadores, Balzarotti, al llegar al relato de los años noventa, siempre de la mano del propio Congdon, recapitula la genealogía artística que el pintor reconocía²⁵. En ella, más que los maestros directos de los que ya ha hablado en otros momentos, apunta afinidades estilísticas en el marco general de su época. Al hacerlo, el profesor añade una interpretación no carente de interés sobre la significación de Congdon en todo aquel panorama artístico; entiende, como el propio pintor, que su recorrido vital y artístico justifica, y en cierto modo redime, todas las búsquedas e intentos fallidos de una generación²⁶. Esta idea también forma parte del ambiente teórico creado en la WGCF en torno a la figura de Congdon.

Por lo que se refiere a las influencias más cercanas, conviene hablar de la atención que Balzarotti concede a sus relaciones personales. En este aspecto el profesor sólo se detiene en los personajes que, a su entender, suponen una aportación para su arte, sin tomar en consideración, en ningún caso, sus relaciones emocionales mediadas por la homosexualidad, aunque dada la importancia que en sí tiene, no deja de advertir su centralidad en la vida y en la obra de Congdon²⁷. Balzarotti prefiere detenerse en las relaciones de «filiación» que mantuvo el pintor con algunas personas. De entre ellas concede especial importancia a J. H. Ede, cuya influencia analiza a través de la nutrida correspondencia que mantuvo con el pintor en los años cincuenta.

Por encima de apropiaciones, influencias externas o relaciones personales, en el seno mismo de la actividad pictórica de Congdon, es necesario detenerse en el juicio que Balzarotti hace de la relación del artista consigo mismo y con el mundo, y con ello descendemos a lo que aquí se ha considerado la médula interpretativa de esta biografía.

Según Balzarotti, toda la vida de William Congdon está recorrida por una lucha íntima entre «el hombre» y «el artista»²⁸. Este dualismo, que puede tomar el aspecto de una pugna a muerte, es en la visión de Balzarotti el hilo argumental de la vida de Congdon²⁹. En esta lucha Balzarotti advierte tres momentos. En el primero, antes de su conversión en 1959, el artista amenazaría y casi aniquilaría al hombre³⁰. El ingreso en la Iglesia católica –segundo momento– supondría una rendición inicial del artista, que estaría a punto de desaparecer para permitir la felicidad y la paz del hombre³¹. Finalmente, en el último período, el propio Congdon asumiría el reto de lograr en su vida la convivencia y la reconciliación de ambos extremos³². Éste sería el logro de la biografía de Congdon; aquí radicaría, según Balzarotti, su genio y su triunfo. Como se ha comentado, el profesor apenas da un paso en su estudio sin buscar apoyo en algún escrito del artista, por lo que la interpretación aducida muy probablemente sea expresión de la visión que el propio Congdon tenía de sí mismo y de su obra.

En cuanto a la relación del pintor con el mundo –ya tratada en los artículos de 1988 y 1990, al hablar del realismo y del símbolo–, baste señalar que Balzarotti insiste de nuevo en la intensidad de la misma, en la proyección que Congdon hace de su propia persona en las cosas³³. La actividad artística de Congdon tendría que ver con un devolver a la naturaleza, en un acto de entrega, su yo y su intimidad, transfigurados en el flujo continuo entre el mundo y el hombre que supone la experiencia³⁴. El cuadro hace explícitos todos los símbolos, todas las analogías e interrelaciones que Congdon descubre en la naturaleza³⁵. Como se ve, estamos de nuevo ante el presupuesto metodológico del trabajo de Balzarotti, que se apoya en el concepto de identidad entre vida y obra. Pero es una identificación que, por esta asimilación del mundo en la experiencia –por su afán de atenerse a la realidad dada–, deja de ser una proyección subjetiva del yo y adquiere connotaciones de realismo simbólico.

El profesor Balzarotti, el más cercano a la vida y al pensamiento del artista de todos sus investigadores y el que mejor co-

noce sus escritos, es quien más noticias da de la evolución de un término clave en la bibliografía sobre Congdon. Se trata del don, un complejo concepto que hace referencia al tradicional problema de la inspiración, del origen de la obra de arte o del genio. En el dualismo hombre/ artista, que como se ha dicho constituye el hilo conductor de la biografía escrita por Balzarotti, el don del arte –que define al segundo– juega un papel fundamental. Aunque sufrió una evolución interna al ir enriqueciéndose con préstamos filosófico/ teológicos de distinto signo, el núcleo del concepto fue siempre el mismo: el artista es «visitado» por la imagen, ante la que sólo cabe una actitud de docilidad, de obediencia. En este sentido, el concepto de don supone una consideración de la recepción de la obra como experiencia religiosa. Balzarotti explica la centralidad de esta constante con una cita del pintor de 1950:

Técnica: «No hay otra técnica que la exigida por tu imagen.» Con esta epigramática sentencia, Congdon parece querer cortar con cualquier especulación acerca de la técnica o la forma. Como su resistencia a compararse directamente con sus colegas, esta actitud también permanecerá constante a lo largo de los años, y probablemente revela su preocupación por preservar la «santidad» de su don creativo de cualquier intrusión mundana o profana, incluyendo el condicionamiento de una impersonal «habilidad». ³⁶

Por lo que se refiere a la crisis que supuso la recepción de otro don, el de la fe, Balzarotti explica que Congdon resolvió el conflicto entre ambos dones elevando su arte de experiencia religiosa a sacramento ³⁷.

A pesar de tratarse fundamentalmente de una biografía interior, Balzarotti no desdeña el estudio de aspectos directamente relacionados con la actividad artística. Son fundamentales sus análisis sobre la evolución técnica, especialmente en el momento de consolidación, en los primerísimos años de posguerra.

Al describir las investigaciones iniciales de Congdon, Balzarotti transmite su visión personal del papel que tienen en los cua-

dros el color y el dibujo respectivamente. Así, subraya que en los comienzos el grafismo juega un papel muy importante en el cuadro³⁸. También nota que, sin embargo, desde los primeros óleos recupera, por el uso de la espátula como medio de aplicación del color, el sentido del espacio y de la luz que había aprendido en los años en que trabajó como escultor. Asimismo, advierte que el gesto del empaste del óleo sobre la tabla se convierte en el elemento principal que forma –que construye– la imagen: «Esta necesidad de construir va de la mano de la idea de que la pintura debe tener la consistencia y autonomía de un objeto, o incluso mejor, de una criatura viva.»³⁹ A partir de aquí Balzarotti describe la evolución de la pintura de Congdon hacia el predominio del color en años sucesivos. En la composición del cuadro, la relación interna de las bandas tonales (generalmente tres) resume, según Balzarotti, la gramática de su pintura⁴⁰.

En el artículo «Unità dell'immagine, immagine dell'unità» antes mencionado, el profesor ya había prestado una detallada atención a la evolución técnica y formal de las pinturas de los años cincuenta. En este artículo es de destacar el comentario que hace de la combinación de dos medios dibujísticos: el goteo –*dripping*– del negro, y las incisiones, analizando sus papeles respectivos (onírico, negativo o de muerte, el primero; descriptivo, positivo o de vida, el segundo). Pero es el color, insiste, el que da unidad a la imagen.

A propósito de los cuadros venecianos. Balzarotti hace un análisis especialmente pormenorizado de este capítulo de la pintura de Congdon, atendiendo sobre todo a la relación de los elementos que aparecen en el cuadro (basílica, *campanile* y procuradurías en el recurrente tema de la Plaza de San Marcos) y a su simbología. Insiste además en el aumento del tamaño de los paneles, que entiende como expresión de confianza, y en la desaparición del *dripping*, que relaciona con su distanciamiento de la Escuela de Nueva York⁴¹. Finalmente, en los últimos años cincuenta, en lo más profundo de su crisis personal y artística, señala Balzarotti cómo las incisiones con el buril sobre el color se hacen caóticas o casi gratuitas, hasta desaparecer totalmente⁴².

Con posterioridad al llamado *altersstil*⁴³, Balzarotti descubre aún un nuevo giro en la obra de Congdon. Lo hace al hablar de los pasteles. El profesor de Milán ve en estas obras, que para el propio artista no eran más que un consuelo en su incapacidad, la concentración de uno de los aspectos de sus cuadros: el elemento gráfico, precisamente aquél que casi había desaparecido de sus óleos⁴⁴.

Ya se ha señalado que no es posible destacar suficientemente el valor documental e interpretativo de la biografía de Congdon que hace Balzarotti. Ha habido que detenerse en su comentario porque las principales conclusiones que se extraen de su lectura (la lucha entre el hombre y el artista, la identidad, el realismo simbólico, el papel de Congdon en la Escuela de Nueva York, la teoría del don como fundamento de la génesis del cuadro...) se han generalizado en las interpretaciones que se han hecho del pintor. Sin embargo, estas mismas teorías muestran la debilidad del método adoptado por Balzarotti.

Para explicarlo se deben poner en relación los dos binomios que se han venido destacando en el texto que comentamos. Vida/obra, a propósito de la hipótesis de la identidad entre ambas y de la concepción del cuadro como «huella» y hombre/artista, que configura el relato dramático de la biografía de Congdon.

Precisamente, de la lucha continua entre el hombre y el artista, fundamental en la visión de Balzarotti, se puede deducir el papel clave de la obra en la vida de Congdon. En tal caso, ¿por qué hacer un tratamiento de ella que la relega a segundo plano?

Se ha señalado que la premisa que justifica la biografía de Balzarotti es que la obra es «huella» del hombre. Conocer al hombre, por tanto, nos muestra el verdadero sentido de los cuadros. Pero si la única importancia de la pintura es ser vestigio, indicio o rastro (huella) del artista, y si sus abundantes escritos permiten ya un acercamiento fiable al mismo artista, ¿para qué queremos la pintura? Se concluye entonces que su obra pictórica es superflua, o, como mucho, una pieza más en la reconstrucción biográfica del artista. Se puede entender que esta inclinación a bucear en la bio-

grafía es natural en los autores vitalmente próximos al artista. Sin embargo, cuando esta tendencia pasa a otros críticos o estudiosos, termina por hacer un flaco favor a la obra y al artista, ya que la primera queda fatalmente relegada a segundo plano incluso cuando la arrolladora personalidad del pintor no está ya sino en la memoria de algunos y en la historiografía, que no puede, claro está, sustituirle.

Pero todavía hay que tratar algunos escritos posteriores de Balzarotti. Dos años después de la aparición de la biografía que se ha analizado, en una conferencia pronunciada en 1994 y publicada luego en un breve volumen⁴⁵, Balzarotti se detenía con especial atención en los cuadros, haciendo una lectura simbólica de los mismos a lo largo de toda la trayectoria pictórica del artista. En el texto el profesor va recorriendo las distintas etapas de Congdon, señalando la relación estrecha que mantiene con los lugares representados. Del análisis de los cuadros extrae el sentido profundo que él ve en cada pintura, nacido de la comunión íntima entre el lugar y el artista. Comienza por señalar «la extraordinaria capacidad congdoniana de aferrar y recrear el peculiar tono cromático de un lugar»⁴⁶. Y así, por ejemplo, en las vistas de Manhattan, Balzarotti advierte cómo Congdon pinta «el plano íntimo» de la ciudad⁴⁷; en los contrastes de luz y sombra de Nápoles, «una noticia de drama, un conflicto, la percepción de una realidad rota»⁴⁸; en las plazas venecianas, la precariedad de lo que está «a punto de desaparecer de repente»⁴⁹; en el Coliseo «una Roma suspendida sobre una especie de infierno dantesco»⁵⁰; en Santorini «una imagen metafísica del mal»⁵¹; en los buitres guatemaltecos, algo «que tiene que ver con el Destino, con su Destino»⁵²... De nuevo aflora aquí la teoría sobre la aparición del símbolo como fruto de la experiencia que surge en los escritos de Balzarotti a partir de «Unità dell'immagine, immagine dell'unità» de 1988.

Por último, es importante aludir a la labor de Balzarotti como catalogador de los cuadros de Congdon. En los catálogos de exposiciones que se han ido haciendo desde los años ochenta, cada

obra está acompañada de una ficha detallada, casi siempre de la pluma del profesor de Milán⁵³.

El primer catálogo a tomar en consideración es el de la exposición milanesa de 1992⁵⁴. Recoge ciento treinta y cuatro fichas que acompañan las reproducciones en blanco y negro de los cuadros correspondientes. La selección de obras, según un orden cronológico, abarca todo el recorrido artístico del pintor hasta el mismo 1992, año de la exposición. La autoría de los textos la comparten Balzarotti y Cristina Terzaghi, si bien predomina el primero. Amén de la ficha técnica, los comentarios están dirigidos principalmente a ilustrar la evolución estilística del autor, insertando cada obra en el período correspondiente. Los autores no prescinden, cuando son esclarecedoras, de las notas que Congdon tomaba en su diario a propósito de la realización de cada una de las obras. Incluyen las oportunas referencias bibliográficas y el currículum expositivo de cada cuadro.

En los catálogos de las exposiciones posteriores a 1992, ya siempre de la mano de Balzarotti, las fichas que acompañan la reproducción de las obras siguen el mismo esquema. El de la exposición de Madrid de 1998⁵⁵ se compone de setenta obras; cincuenta de ellas, ya aparecidas en el de 1992, reproducen la misma ficha traducida al castellano. Sólo en dos obras hay cambio de orientación en el comentario o de datación. Las veinte restantes son nuevas y siguen el criterio anterior.

En la exposición itinerante celebrada en el año 2000⁵⁶, con el título *Doveva Accadere*, centrada en el último período del pintor, se publican doce fichas nuevas. La novedad de este catálogo es que no selecciona un cuadro o dos como botón de muestra de cada conjunto de obras, sino que atiende al desarrollo interno de cada una de las series.

En una de las últimas publicaciones de la Fundación⁵⁷, que como se ha dicho pretenden ser un atlas de la obra de Congdon, Balzarotti ha redactado casi setenta fichas en las que, siguiendo el estilo iniciado en *Doveva Accadere*, trata la evolución estilística de las obras agrupándolas en series. Comenta así las 230 pinturas

del último período de Congdon que publica el libro. Balzarotti vuelve a combinar aquí la descripción formal de la obra con la identificación de los motivos y del origen de cada uno. En otra parte del mismo libro incluye una ficha detallada que también aporta la bibliografía y el currículum expositivo (por lo general breve en este período) de cada una.

GIUSEPPE BARBIERI

El siguiente autor a considerar, por la atención que desde 1990 viene prestando a William Congdon, es Giuseppe Barbieri, en la actualidad profesor en las universidades de Udine y en Ca' Foscari de Venecia.

En el primer escrito que dedicó al pintor, aún en 1990⁵⁸, Barbieri mezcla la importancia que le diera Mazzariol al «viaje» con la atención a los textos de Congdon, que será la tónica habitual de sus escritos. Éste busca el hilo argumental de la pintura de Congdon precisamente en el diálogo que establece con los lugares, tal como se refleja en los cuadernos y diarios del pintor. Barbieri se basa inicialmente en el análisis de las imágenes y contrasta sus observaciones con los textos que el autor escribió paralelamente, concediendo un importante peso interpretativo a estos últimos. La principal preocupación de Congdon a lo largo de toda su trayectoria, según el profesor de Udine, sería la captación y la penetración del espacio. En esto Congdon continúa, según Barbieri, el empeño de toda la modernidad por lograr un acercamiento a la realidad libre de prejuicios, ya sean clásicos o románticos⁵⁹. El modo particular del artista consiste en buscar la comunión, en plegarse al sujeto e identificarse con él, que es exactamente lo contrario de la proyección romántica del yo⁶⁰. Esta visión de Barbieri contradice la lectura romántica que Mazzariol hacía de la obra de Congdon. En la línea de Balzarotti, Barbieri habla más de realismo que de expresión.

El mismo año 1990, en el último de los *Quaderni FIUA*, Barbieri hace un detallado análisis de la identidad de vida y obra propia

de Congdon en el contexto del mundo contemporáneo. Para ello, profundiza en los planteamientos que han llevado a separar el objeto de conocimiento del sujeto cognoscente, cargados –en opinión de Barbieri– de artificiosidad⁶¹. En contraste con esta postura, sitúa el modo de ver, siempre cambiante y en diálogo constante con el mundo, de Congdon⁶², y establece las raíces que puede tener en la tradición.

Dos años después, el mismo Barbieri descendería a un análisis más pormenorizado de este modo realista de identificación, que le llevaría a una comprensión del «lado romántico» de Congdon⁶³. En *La luce del buio* descubre en el artista una continua lucha contra el subjetivismo excesivo, un aferrarse a la realidad manteniendo su apariencia. Como profesor de Historia de la Tradición Clásica en el Arte Europeo, en este artículo Barbieri se detiene en el análisis del «yo» de Congdon relacionándolo con el mito de Narciso⁶⁴. Contrasta el carácter cambiante e inseguro de la personalidad de Congdon con la autoafirmación que preconiza la filosofía moderna y, lo que tal vez constituya su principal aportación, descubre en el inconsciente del pintor –de la mano de las teorías de Matte Blanco– una espontánea mirada analógica, realista/simbólica, sobre el mundo⁶⁵.

En este sentido, Barbieri se detiene en el modo creativo de Congdon, analizando la «dimensión creatural» y no «creativa» de su hacer artístico, presente mucho antes de su conversión al catolicismo. Se dedica especialmente al análisis de las reflexiones de Congdon sobre la «naturaleza intermediaria de su trazo artístico», abandonado al inconsciente. Barbieri señala sus raíces neoplatónicas, las compara con las reflexiones de Philippe Queau sobre la naturaleza medial de determinadas manifestaciones artísticas y, finalmente, vuelve a ponerlas en relación con su conflicto interior entre el yo y la imagen, o lo profano y lo sacro de su arte⁶⁶.

Cuando Barbieri se refiere a las crucifixiones de Congdon, analiza cada uno de los símbolos de la crucifixión que aparecen en las otras series de cuadros –retomando la idea de Balzarotti–, símbolos que nacen de la mirada analógica recién mencionada y

que, por la unidad íntima de todo lo real, llegan a ser un único símbolo. Concluye que esta iconografía es lo contrario del expresionismo puro. Para Barbieri, las crucifixiones de Congdon son, precisamente, un medio de «cancelación figurada del yo»⁶⁷.

En el breve catálogo de la exposición de Rímini de 1997, dedicada a lo que Fred Licht calificó de *altersstil*, es decir, el período en el que Congdon realiza una renovación estilística radical, Barbieri publicó un texto en el que trataba de definir, precisamente, el punto de inflexión entre las dos grandes etapas. El cambio se produce, según Barbieri, cuando en 1983 Congdon llega a la identificación de la estructura del hombre –que como se ha dicho es considerada la base de su composición– con el horizonte que lo contiene: el horizonte se hace vertical⁶⁸. Continúa presente, como se ve, la interpretación simbólica relativa al mito de Narciso que Balzarotti anunciara en 1988 en relación con las crucifixiones.

En un artículo publicado en *Doveva Accadere* en el año 2000⁶⁹, Barbieri penetra una vez más en el significado de los viajes en la vida de Congdon, recogiendo de nuevo la ambigua lucha/unión entre el yo y el mundo. En este texto, titulado «Genius loci inquieti», parte del análisis de las semejanzas que presenta el itinerario de Congdon con respecto al viaje romántico. Señala que escoge siempre lugares marcados por la experiencia humana y habitados por la historia, captando especialmente su «color» específico –habla de «naturalismo cromático»–, y reflejando estados de ánimo, miedos y angustias que son, simultáneamente, individuales y colectivos (por lo tanto hay, también, un «expresionismo cromático»).

A continuación el profesor Barbieri, penetrando en la problemática relación del artista con el mundo que introdujo Balzarotti, en este artículo se dedica a interpretarla, tratando una y otra vez de definir la poética de Congdon. Para ello acude al momento del nacimiento de la obra y a la experiencia que la precede, presente fundamentalmente en las anotaciones del diario del pintor. En definitiva y por lo que se refiere a los cuadros, en coherencia con lo dicho respecto de la relación del artista con el mundo, atiende especialmente a su configuración simbólica.

El mismo Barbieri, en el artículo que acompañaba el catálogo de la exposición de Bassano del Grappa en 1999, significativamente titulado *Un pittore normale*, detecta la inclinación a la interferencia biográfica o existencial en los distintos acercamientos teóricos a Congdon, y plantea la nueva tendencia que habría que seguir en lo sucesivo. Como para justificar este sesgo biográfico en la bibliografía sobre Congdon empieza por afirmar que «pocos artistas en este siglo (...) han suscitado, como Congdon, una reflexión no sólo espiritual, sino auténticamente teológica, de tanta relevancia»⁷⁰. Y continúa:

Dicho esto, el desafío crítico más importante de los próximos años en relación con la pintura de Congdon está, y que no parezca paradójico o contradictorio decirlo, en empezar a considerarlo, como decía al inicio, un gran artista «normal». (...) Comiencese por tanto a mirar a sus signos, también a prescindir de aquella inextricable conexión con la existencia, con las tensiones y dramas que ha experimentado, sin dejarnos tampoco influir por sus propios comentarios, por su propio programa de acción.⁷¹

Sin embargo, lo más sorprendente de este fragmento es que tras reclamar un análisis libre de prejuicios, hace un extenso elenco de los frutos que prevé de esa nueva mirada. Y dicho elenco en realidad contiene, adecuados o no, otros tantos prejuicios:

La concepción del espacio, frágil, intermitente, permanentemente en vilo, siempre al borde del precipicio; la recreación de la memoria de la historia, asumida (...) y transfigurada; la inigualable capacidad de captar y de comunicar, siempre, el color exacto de cada lugar, de los muchos que visitó; el empeño moral en el arte, que hace algo expresionista su uso del color, conducido, de todas formas, con tal sabiduría que resulta, a la vez, naturalista y simbólico; la auténtica felicidad de las composiciones, incluso de aquellas, por su temática, más dramáticas; el coraje de escudriñar en el mal de la historia y de descubrir en él y mostrarnos la salvación; el deseo de adueñarse y de señalarnos la forma oculta de las cosas, aquella que ningún ojo distraído puede contemplar. Y mucho más aún.⁷²

Es fácilmente perceptible en este fragmento la presencia de elementos extrínsecos al universo pictórico (el empeño moral en el arte o el coraje de escudriñar el mal de la historia). No obstante lo dicho, estas conclusiones anticipadas, venidas de una autoridad como Giuseppe Barbieri, bien pueden ser tomadas, con la cautela que se quiera, como pistas o, al menos, como incentivo al estudio de la obra⁷³.

FRED LICHT

Probablemente el acercamiento más lúcido que se haya hecho a Congdon lo haya realizado Fred Licht. Su análisis parte del profundo conocimiento que tiene del entorno en que se desarrolló el pintor, tanto del Nueva York de los años cuarenta y cincuenta, como de la Venecia del círculo de Peggy Guggenheim, de cuya colección Fred Licht es conservador.

El tipo de aproximación que realiza queda perfectamente ilustrado por el siguiente fragmento de 1992, significativamente basado en referencias autobiográficas:

Hace casi medio siglo empecé mi carrera escribiendo reseñas para el *Art Digest* y mi primer encargo fue precisamente una exposición de Congdon en la Betty Parsons Gallery. Luego conocí personalmente al artista en Venecia, en la casa de Peggy Guggenheim. Después se hizo el silencio y, como muchos otros colegas, me olvidé de Congdon. (...) Después de más de treinta años, volví a ver a Congdon. (...) Me asombró ante todo que sus primeros trabajos no habían perdido nada de su esplendor, de la frescura que había impresionado al mundo del arte neoyorquino durante los años cincuenta y en el comienzo del decenio siguiente. (...) La segunda impresión fue más ambigua. Ver la obra después de treinta años produjo en mí una especie de sensación sobrenatural (...) porque me obligaba a hacer un balance que siempre había evitado con el pretexto de mi trabajo, de los compromisos y el entusiasmo exaltante que derivaba de haber asistido en primera persona a las transfor-

maciones impresionantes que habían caracterizado el arte durante estos tres decenios en ambas orillas del Atlántico. Delante de Congdon no pude huir de valorar todo lo que, para mí, se había perdido. En su trabajo Congdon ha sabido conservar la vitalidad de aquel momento de esperanza, cuando el mundo entero sentía que podía expresar el valor moral de lo que hacíamos y veíamos a nuestro alrededor, reconociendo que se trataba de una parte concreta y esencial de nuestra vida. Hoy, ya solamente escribir las palabras «valores morales» me produce embarazo.⁷⁴

A partir de este recuerdo Licht continúa hablando de Congdon como de un *survival* de la *action painting* delante de cuyas obras de madurez vemos «lo que habría podido ser»⁷⁵. Para el crítico, la pintura del artista puede ser tomada como punto de partida de una crítica reflexiva del desarrollo de la pintura durante la posmodernidad. Se trata de la misma interpretación del papel histórico de Congdon que aparece en la biografía de Balzarotti, que como se dijo, fue publicada, junto a la primera versión del precedente texto de Licht, en la monografía *Congdon. Una vita* de 1992.

El escrito de Licht es, se decía, más crítico que biográfico, pero no contradice las principales tesis de Balzarotti. Así ocurre, por ejemplo, cuando señala la experiencia del desastre de la guerra como el momento en el que emerge el verdadero yo del pintor⁷⁶, o cuando se refiere a la dualidad hombre/artista, que, por otro lado, el crítico señala como habitual en la experiencia creativa⁷⁷. En este sentido Licht se extiende, especialmente al tratar los años cincuenta, en el concepto de «salvación por el arte»⁷⁸.

Por lo que respecta a la interpretación simbólica propia de Barbieri, Licht considera que el sujeto por excelencia de la pintura de Congdon es la ciudad, en la que, desde los primeros estadios de su pintura, supo ver la «expresión de la totalidad de las aspiraciones y decepciones humanas»⁷⁹. Señala que el espacio que pinta no es solo físico, sino simultáneamente emocional e intelectual⁸⁰. En este sentido Licht considera a Congdon con una capacidad para ver en el corazón de las cosas el misterio y la sacra-

lidad de lo real, encontrando un antecedente directo en el visionario Piranesi⁸¹. Según Licht, el pintor, trascendiendo la pura apariencia o las referencias topográficas, se detiene en los lugares que tienen resonancias de su propia alma⁸² sin caer en el subjetivismo propio de la visión romántica⁸³. De la mutua aportación nace el símbolo; sobre este presupuesto va haciendo una lectura simbólica de las distintas series de cuadros que comenta. Así, por ejemplo se detiene en la interpretación de los elementos de la plaza de San Marcos, especialmente de la torre, que pone en relación con la crisis sexual del autor en los años cincuenta⁸⁴; de los buitres que pinta en Guatemala, considerados símbolo de la muerte del hijo del hombre, en composiciones que recuerdan la muerte del Hijo de Dios⁸⁵; o del volcán de Santorini como una unión de elementos de referencia sexual y de muerte⁸⁶.

El peculiar realismo del pintor, en la visión de Licht, culmina en el momento de su asentamiento definitivo en Milán. En su última gran etapa esta íntima comunicación, concretada en el símbolo, se radicaliza, y «la identificación del objeto pintado (los campos) y la pintura misma se hace más y más pronunciada, hasta el punto de que la pintura asume la misma propiedad de silencioso crecimiento que intuimos mirando los campos»⁸⁷. En este caso, el yo o cualquier rastro de expresionismo romántico han desaparecido, identificándose con el lienzo en medio del más llano y elemental realismo⁸⁸. Recogiendo la idea que el mismo artista proclamara repetidas veces en los últimos años, Licht diferencia netamente las pinturas «abstractas» de Congdon, de las de otros pintores con quienes tiene similitudes formales (señaladas, como veremos, por Peter Selz). El núcleo de esta diferenciación es que «Congdon siempre se refiere a una realidad concreta»⁸⁹. En escritos posteriores volverá sobre esta evolución interna nombrando de modo diverso las pinturas de sus períodos americano y veneciano («vedute»), y las de la última estación pictórica de Congdon («paesaggi»). La diferencia entre ambas está para Licht precisamente en el tratamiento más o menos distante del tema, y en la eliminación, en el segundo momento, de todo rastro de pintoresquismo romántico⁹⁰

y de «experiencia efímera». Licht considera que Congdon había llegado finalmente al «centro» espiritual de las cosas.

Una excepción a la precedente teoría general la encuentra el crítico en el período de pintura religiosa, que considera en bloque, sin diferenciar, como hace Balzarotti, las crucifixiones de los cuadros que siguen el ciclo litúrgico. Licht, en el escrito de 1992, aunque reconoce la dificultad para hacer una valoración del período, duda del valor estético de estos cuadros, precisamente porque los ve como un retroceso al puro expresionismo⁹¹. Años después, en el texto introductorio que preparó para el catálogo de la exposición que tuvo lugar en Madrid en 1998, Fred Licht, sin hacer valoraciones estéticas, reconoce el interés que puedan tener las crucifixiones, aunque continúa considerándolas secundarias con respecto al resto de su pintura. Por último, en el artículo titulado «Conversione e assimilazione del Cristianesimo»⁹² Licht se enfrenta con cierta profundidad a la influencia del bautismo de Congdon en su evolución artística. Tras una descripción de la difícil existencia del arte religioso a partir del siglo XVIII, señala el «coraje heroico, la originalidad intuitiva de los poquísimos artistas que aceptaron el desafío de crear un nuevo lenguaje visual capaz de expresar la esencia de la religión católica. En medio de aquella desaparecida tropa destaca William Congdon»⁹³. En el resto del artículo Licht se refiere precisamente al período intermedio de su obra (1959-1979) como aquél en el que, al igual que Jacob, Congdon habría mantenido una larga lucha con el ángel, al final de la cual recibió una bendición⁹⁴.

Una de las principales aportaciones de Licht es el análisis de la técnica utilizada por Congdon en términos puramente estilísticos. A propósito, por ejemplo, de la relación entre el dibujo y el color en Congdon, habla de la superposición de dos perspectivas independientes e incluso opuestas, una de tipo escultórico y otra más cercana al grabado⁹⁵.

La definición que, ya en 1992, hizo Licht de la última etapa calificándola de verdadero *altersstil*, ha sido especialmente afortunada, ya que todos los autores que tratan el período se hacen eco

de ella. Licht relaciona el cambio de estilo precisamente con el abandono del característico método caligráfico de Congdon⁹⁶ y con el cambio del color, en especial el abandono del preciosismo de los tonos metálicos y la búsqueda de la luminosidad⁹⁷.

Por otra parte, Licht se detiene a hacer una comparación de Congdon con los otros miembros de la Escuela de Nueva York. Sobre la base de que se dan múltiples afinidades, es explícito en señalar las diferencias. En concreto reconoce cuatro puntos de distanciamiento⁹⁸. En primer lugar, la actitud diferente hacia los materiales, basada en el aprecio que hace Congdon de la plasticidad de los colores. Igualmente le separa del grupo una diferente ética del trabajo, ya que Congdon se afana continuamente, según la tradición pictórica francesa, en el bien hacer, fiel a la mentalidad heredada de los puritanos. También en relación con el puritanismo, Licht señala que, aunque Congdon intenta romper con su pasado, está siempre presente en sus obras una innata elegancia y cierta devoción por la belleza, hasta el punto de que sus mejores logros creativos nacen de esta batalla permanente contra lo que él llama la «elegancia victoriana». Por último, Licht hace hincapié en la profunda carga moral de su pintura. Junto a las visiones dinámicas de Manhattan que se pueden relacionar más con el resto de la Escuela de Nueva York (por ejemplo su *View of New York City* de 1948, que Licht relaciona con Tomlin), lo que predomina en Congdon es la denuncia.

Son conocidas las afinidades pictóricas de las que el propio Congdon dio noticia en sus escritos: Klee, Dubuffet, Braque, Pollock, Rothko, de Stäel, Newman, Giacometti, Fontana... A estas relaciones, conscientes y declaradas por el pintor, Licht añade otras, como la dependencia de la tradición española –Velázquez especialmente– en el origen de su cristología⁹⁹. También habla de Guardi o Turner como precedentes de su mirada sobre Venecia¹⁰⁰ o de Piranesi y de Chirico en sus vistas urbanas¹⁰¹. Recientemente Licht ha insistido, a propósito de los años cincuenta, en la dependencia de la pintura de Congdon de la de Moreau a través de sus discípulos, especialmente de Rouault. Y afirma:

Se ha dicho mucho, tal vez demasiado, acerca de Congdon como *compagnon de route* de los *action painters*. Con toda probabilidad Rouault (y no Mark Rothko o Willem de Kooning) fue, en cuanto a técnica y espiritualidad se refiere, el ángel de la guarda de Congdon. El amor de Rouault por la pastosidad del pigmento aplicado con densidad siempre cambiante encuentra constantes paralelos en la obra de Congdon de los años 50 y 60.

A menudo, la motivación religiosa de Rouault es evidente y canónica en sus pinturas de santos y pecadores, pero es igualmente fuerte en sus paisajes desolados, trémulos de esperanza por el retorno de una salvación perdida. Las pinturas del primer período de Congdon, aunque nunca hagan referencia explícita a la religión, contienen una similar obsesión por la corrupción, una esperanza temerosa, y un vehemente anhelo de redención¹⁰².

En la misma línea crítica, años después de publicarse la monografía *Congdon, una vita*, Licht se extiende algo más sobre la importancia del cambio operado en el último período de su pintura en *L'altersstil di William Congdon*, publicado en *Cielo è terra*¹⁰³, el breve catálogo que apareció con ocasión de la muestra de Rímini de 1997. En este escrito relaciona el cambio de estilo con la lucha establecida en los últimos años entre la limitación física y la frescura de espíritu de Congdon, y se detiene en la comparación con las etapas finales de otros grandes artistas. Profundiza en el cambio de estilo analizando, sobre todo, dos obras del mismo tema: *Cimintero San Martino 4 y 7*.

En el *Atlante dell'opera*¹⁰⁴ recientemente publicado y dedicado a la etapa milanesa de Congdon, la introducción del texto vuelve a estar a cargo de Licht. Sorprende en esta ocasión la insistencia del crítico en los rasgos biográficos, prestando una especialísima atención al campo religioso; se detiene considerablemente en las crucifixiones, que en otras ocasiones había tildado de retorno al puro expresionismo¹⁰⁵; recurre repetidamente a la fecha de su conversión al catolicismo (1959) como explicación de las obras del último período (1979-1998), veinte años posterior¹⁰⁶; en definitiva, interpreta esta etapa de un modo decidido bajo la luz de

la espiritualidad que Congdon habría logrado desarrollar¹⁰⁷. Aparte de esto, y de una recopilación de las teorías que había explicado en obras anteriores (la importancia de la ciudad, el paso de la *veduta* al *paesaggio*), interesa en este escrito la teoría del paisaje que desarrolla a propósito de las visiones de la Bassa que pinta Congdon¹⁰⁸.

PETER SELZ

En la monografía de 1992 *Congdon, una vita* que, como se viene señalando, contiene los principales estudios de Licht y Balzarotti, aparece un tercer texto de extrema importancia. Se trata del artículo de Peter Selz titulado *William Congdon. Cinque decenni di pittura*¹⁰⁹. A pesar de que está especialmente interesado en la contextualización cultural y estética del pintor, Selz recoge también algo del ambiente general del que participan los estudios sobre Congdon, cuando centra el núcleo de su pintura en lo que el mismo artista expresara por carta a su prima Belle: «El arte es la externalización de la realidad de la experiencia»¹¹⁰. De nuevo aparecen relacionados los términos expresionismo y realismo, subjetividad y objeto.

Al lado de Licht, Selz arroja sobre la pintura de Congdon la mirada inteligente de un experto conocedor del arte estadounidense y, en su análisis, es especialmente hábil para contextualizar los cuadros. El artista a quien considera más determinante en la evolución estilística del pintor es Rothko. Se basa en las declaraciones de Congdon sobre una conversación mantenida entre ambos pintores después de la conversión al catolicismo de Congdon, para concluir que la rectificación de este último y su abandono de la pintura de tema religioso se debe principalmente al consejo del artista de origen ruso¹¹¹. Por último, al referirse a la evolución final, no duda en relacionar conjuntamente las pinturas de Congdon y las de los pintores *color-field* del expresionismo abstracto americano¹¹².

Junto a los estudios hasta aquí comentados de Balzarotti, Barbieri, Licht y Selz (sin duda los de mayor relevancia) hay otros autores que atienden a aspectos particulares de la personalidad congdoniana. Una breve reseña de los mismos mostrará hasta qué punto se refleja en ellos el ambiente teórico creado al que se ha venido haciendo referencia en este capítulo.

En la temprana fecha de 1983 Giovanni Testori, coincidiendo con una exposición de Congdon celebrada en Como, pronunció una conferencia titulada «Orefice del nostro tempo», transcrita y traducida al castellano para el catálogo de la exposición de Madrid de 1998. En ella se aproxima al modo de vivenciar Congdon los viajes en la clave realista que se ha señalado también en estudios posteriores¹¹³.

Aún en la década de los ochenta, en el primero de los *Quaderni* de la FIUA, Angelo Andreotti en un interesante artículo trataba de analizar el proceso de aparición de la imagen y su fijación en el cuadro. A partir del análisis de los elementos de la pintura, Andreotti pretende atrapar el instante en que la imagen, rescatada de la memoria, toma forma en el cuadro a través del color. De modo que descubre el proceso artístico, que describiera el propio Congdon, en la misma estructura interna de la pintura¹¹⁴.

En *Quaderni FIUA 2*, de 1988, el teólogo Oliver Clément –a partir de cuyos escritos Congdon se había acercado a la espiritualidad oriental– siguiendo las reflexiones del artista recorre las distintas iconografías del pintor, dándoles un valor profético. Es una muestra del tipo de interpretación a que conduce el complejo pensamiento del pintor en torno al don. Las imágenes, según Clément, cobran un simbolismo que está más allá de la psique del artista y, por supuesto, de la naturaleza de las cosas representadas, y así: «[...] surge el misterio de la “imagen” en el pensamiento y en la obra de William Congdon. Esta imagen no es en absoluto un reflejo naturalista de las apariencias. Ni tampoco un fantasma de la subjetividad. Es exactamente, como escribe Congdon, un “me-

dium” en virtud del cual el hombre se une a Dios a través de la evidencia y el secreto de las cosas»¹¹⁵.

En definitiva, es el resultado de un encuentro revelador que –y aquí radica la peculiaridad de la interpretación de Clément– se adelanta a la experiencia y le marca el camino.

En la misma línea, en el catálogo de la exposición milanesa de 1992, en un breve texto titulado *William Congdon: analogia dell’icona*¹¹⁶, Massimo Cacciari basándose en la posibilidad de lectura de la pintura de Congdon en clave simbólica, y tomando pie de la estética de Pavel Florensky, hace una interpretación estético-teológica de toda su obra. En especial, se dedica a insistir en el radical realismo del pintor, en su fusión con la naturaleza, y en su «anonadamiento» y final «transfiguración» en el cuadro¹¹⁷. La conversión al catolicismo sería consecuente con la idea de redención de la materia presente en toda su obra. De modo similar se detiene, a partir de las crucifixiones, a hacer una meditación sobre el misterio de la Encarnación.

Sobre el ya referido concepto de «identidad» volvía aún Mario Cancelli en el artículo titulado *Realtà «data», sacrificata, restituita*, de 1996, que añade a la idea de Balzarotti una carga de religiosidad que aquél no había explicitado¹¹⁸.

Como excepción a esta tónica general presente en los estudios mencionados, la Fundación encomendó a Stefano B. Galli, profesor florentino de Historia del Pensamiento Político, un estudio de tipo histórico a partir de los escritos que había redactado Congdon durante los años de la Segunda Guerra Mundial, mientras trabajó en el *American Field Service* (AFS). El libro resultante, publicado en 1995, se tituló *Da New York a Bergen Belsen. La altra guerra di William Congdon*¹¹⁹ y constituye un comentario autorizado del diario de guerra del pintor. Galli es especialmente hábil al situar los escritos del artista en la concepción del mundo común del período. El libro fue ocasión, además, para la edición de una excelente selección de textos que explicitan el desarrollo espiritual de Congdon en aquellos años fundamentales: sus impresiones; la relación con compañeros del AFS, con su familia o con

Thomas Bladgen; la asimilación de determinadas lecturas (Huxley y Scholem Asch, por ejemplo). A cada conjunto de citas antecede una contextualización histórica. En primer lugar el profesor de Florencia traza un mapa interesante del entorno social en el que Congdon creció, o del itinerario académico que siguió en Yale, hasta llegar a un convincente cuadro de algunas actitudes constantes en el pintor a lo largo de toda su carrera. Así, por ejemplo, la tendencia hacia Europa y el rechazo que despierta en él la sociedad de Nueva Inglaterra¹²⁰ o la sensibilidad que desarrolla respecto a la ciudad que, siguiendo a Licht, Galli define como «persona»: un «escudo protector» del espíritu humano en la visión del joven artista¹²¹.

Por lo que se refiere al antimilitarismo, según el profesor de Florencia, Congdon avanza respecto al precedente pacifista de Hemingway –el otro conductor de ambulancias que señalaba la guerra como el enemigo común de todos los contendientes– porque llega a la conciencia de la personal responsabilidad que él tiene en los desastres que está presenciando. A partir de aquí, Galli recoge los conceptos de dualidad hombre/artista y de relación hombre/mundo vistos en Balzarotti:

El que combate, según Congdon, es una especie de hombre inválido, enemigo de sí mismo, dividido en dos (...).

Probablemente en estas circunstancias comienza su reflexión en torno a la fragmentación de la identidad que posteriormente será central en toda su producción pictórica¹²².

Y poco después añade:

Por otra parte, a partir de la Campaña de Italia, durante la cual se acentúa el contacto con la población civil, con el sufrimiento, la miseria, la desesperación y la muerte, la misión de paz le permite reflejarse continuamente en el «otro». Y acercarse en consecuencia, en este continuo éxodo de sí mismo, al «otro» distinto de sí; un «otro» que, en la práctica, define su propia identidad¹²³.

Galli no entra a discutir conceptos artísticos; detiene su relato en Capri, precisamente donde comienza la actividad pictórica de Congdon, y para concluir se limita a citar a Licht, que considera la guerra como el punto de partida del arte de Congdon. La experiencia de aquellos años habría sido de tal modo intensa e inabarcable, señala Galli, que al terminar necesitó de la pintura para desplegar todos sus efectos¹²⁴.

Si ordinariamente la escritura de Congdon ha mediado la interpretación de su obra, en el caso de algunos autores hay que hablar, además, de un interés casi exclusivo por los textos, de tal modo que se considera la pintura como un modo de explicitar el contenido espiritual o teológico de los mismos. Un claro ejemplo que merece la pena destacar como muestra de este modo de acercamiento (parte importante del clima creado en torno a William Congdon que se está describiendo) es el de Marco Vallora, que, deslumbrado por las declaraciones de Congdon, fundamenta su valoración del artista en la teoría encontrada en los escritos y no tiene ningún reparo en hablar claramente de la accidentalidad y superficialidad de su pintura, más aún, de cualquier pintura¹²⁵.

En otra línea es necesario comentar brevemente un texto muy interesante que hace referencia al papel central que tiene el dolor en la experiencia creativa de Congdon. Ya se ha visto que Balzarotti y Licht hablan de la experiencia del sufrimiento, o de la guerra, como el impulso originario del que nacen los cuadros del artista. Pietro Bellasi retoma el tema del dolor en la pintura de Congdon en un artículo publicado en el catálogo de la exposición de Madrid, en 1998. Fuertemente anclado en el análisis técnico de los cuadros y en las afirmaciones del autor, es quien más profundiza en el significado interno de la lucha que desempeñan la espátula y el buril en la pintura de Congdon, y a él se debe que se hable de la técnica «por sustracción» en su obra. Relaciona este método con Giacometti y señala, sobre todo, su sentido espiritual, entendiendo la técnica de Congdon como claramente expresionista¹²⁶. Bellasi desarrolla la idea que anunciara Selz acerca de la obra como plasmación de la realidad de la experiencia, pero de

una experiencia, añade, de dolor: la relación con el mundo, según Bellasi, produce siempre una herida en Congdon. Es «la herida en la belleza» lo que pinta¹²⁷.

Para terminar conviene citar, como una excepción a la tónica general de los estudios reseñados, la breve aproximación a la pintura de Congdon que hizo J. H. Ede, coleccionista y amigo de Congdon en los años cincuenta. En el libro de presentación de su casa museo en Cambridge, Kettle Yard, habla de la pintura como entidad autónoma, interesante en sí misma. Y no deja de ser significativo que sea la pluma del coleccionista Ede, uno de los hombres que más íntimamente conocieron a Congdon, y que más lo apreciaron, la que escriba:

Quizás el principal realismo de Congdon resida en la misma pintura. Como Van Gogh, prácticamente, recrearía cada tema en el volumen de la pintura. La riqueza de la historia de Italia halla eco en la riqueza de su pintura, fluye por momentos como lava, se solidifica en el milagro de la piedra, el brillo del sol o de la luna de este mundo jaspeado, este húmedo mundo de cielo y aire, es disparado con oro y plata. El genio de su idea encuentra asiento en el volumen y el color, y una nueva emoción es creada, una nueva vida en forma de pintura, y en ella, una nueva realidad, que ya no depende del mundo exterior del que ha brotado. Es una pintura, una entidad independiente¹²⁸.

¹ Cfr. Giuseppe MAZZARIOL, «Presentazione», in *W. Congdon* (catálogo), Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981. Así, por ejemplo al referirse a los dibujos de guerra apunta: «I disegni degli anni '44-'45 raccolgono il primo contatto dell'artista con il problema di un linguaggio autonomo: si tratta dei fogli quasi diaristici puntigliosamente segnati cogliendo i volti e le membra dei feriti dei campi di battaglia africani o dei morenti del campo di concentramento di Belsen. Osservando con l'occhio del voyeur la sofferenza e la morte, per un interno scatto della sua stessa umanità, il segno di Congdon si libera da ogni residuo imitativo e acquista la penetrante forza dell'interpretazione. (...) Sono incunaboli dell'opera di Congdon e vanno quindi tenuti in gran conto, perché allo stato di virtualità è già tutta qui intesa e compresa la linguistica figurativa di questo artista americano. Il segno è improvviso e spesso improvvisamente rotto e ha nella sua accensione il bruciante guizzo espressionistico che sarà poi gesto compiuto e definitivo nelle opere nuovayorchesi della stagione del '48. In nuce la violenza liberatoria e insieme contestativa di una realtà che non pare accettabile, anche se tale realtà si impone con tutto il peso del proprio "esser là" di fronte a noi»; o a propósito de Venecia: «Il progetto, quindi, e il suo farsi realtà lungo il tempo e il fine conscio-inconscio che muove Congdon a "figurare" l'oggetto Venezia, con valenze talvolta convulse; tal'altra lentamente ritmate. Queste tele veneziane sono quindi, al limite, la negazione della veduta o del paesaggio e, come nel momento di New York, la forza innovatrice e fantastica si incentra tutta nella appassionata partecipazione al dramma dell'uomo contemporaneo»; o del período parisino: «Un momento di presa rapace sulla realtà e di strepitosa capacità di riproposta».

² «Meditare su se stesso, sul proprio tempo, sul proprio destino», en *Ibidem*.

³ «Voglio dire che si corrono gravi rischi perché la storia del personaggio, straordinaria per occasioni, incontri e destino, è piena di fascino e a raccontarla, essa stessa, in quanto storia di una vita intensamente sofferta ed espressa, e destinata a farsi opera e a dirci momenti di poesia, di avventura, d'illuminazione, d'invenzione», en *Ibidem*.

- ⁴ Así, por ejemplo, Michael PASTIZZIO, S.J., *The Movement toward Union with God in the Life of William G. Congdon (1912)*, Roma, 1976, extracto de la Tesis, Pontificia Universitas Gregoriana, Facultad de Teología, Instituto de Espiritualidad. Se trata del primer acercamiento biográfico a la vida de Congdon, que da una interpretación teológica del itinerario espiritual del artista. Desde un método que él mismo llama histórico-exegético, su acercamiento al pintor se centra exclusivamente en la dialéctica de sus luchas internas, y aborda la actividad pictórica de Congdon solamente en cuanto ilustra o simboliza una actitud o un proceso psicológico o espiritual. Por lo que se refiere al arte, la aportación de Pastizzio es exclusivamente documental. Otros escritos que no reseñamos por su escasa significación en lo que a la pintura de Congdon se refiere son: Neil YOUNG, «L'arte di William Congdon e i contesti creativi di significato», en *Il velo squarciato, Quaderni FIUA*, 3, Milán, 1990, pp. 125-140; Michele AMADÒ, «Verticalità doppiamente interotta: una prospettiva filosofica sui crocefissi di Congdon», en *Ibidem*, pp. 111-123, ambos desarrollan determinadas posturas estéticas que se ejemplifican a partir de la obra de Congdon, pero no suponen, por lo que a Congdon se refiere, un estudio ni una aportación sobre lo dicho por otros. Andrea EMILIANI, «La materia di Congdon», en *William Congdon, a immagine e somiglianza* (catálogo), I Quaderni del Circolo degli Artisti, Faenza, 1996, pp. 17-26; Paola SEGASERRA ZANETTI, «William Congdon: dalla poetica dell'Action Painting all'estetica del sacro», en *Ibidem*, pp. 219-221; Franco PATRUNO, «Lo splendore è sempre sofferenza», en *Ibidem*, pp. 227-232, estos tres breves escritos son tributarios de las conclusiones de los principales investigadores, se dedican a insistir en aspectos particulares; Cyrus BREWSTER, «Christian art, Christian act», en *Communio*, edición internacional, verano, 1994, pp. 372-377, en el que la obra de Congdon vuelve a ser pretexto de una determinada postura que le incumbe sólo tangencialmente. Igualmente algunos breves escritos, de escasas pretensiones, para presentar la obra de Congdon en algunas exposiciones menores, así por ejemplo, los que acompañan los breves catálogos *Lo sguardo urgente. William Congdon, opere 1949-1998*, Centro Culturale, Castello di Masnago, Varese, 2001 y *William Congdon, My Life Has Been a Painting*, The Rhode Island School of Design Museum, Providence, 2002.
- ⁵ BALZAROTTI, 1983, *op. cit.*
- ⁶ MAZZARIOL (presentación) y otros, 1981, *op. cit.*
- ⁷ Sobre la relación de la pintura de Congdon con los iconos cristianos por su carácter de «huella», de «indicio», véase Rodolfo BALZAROTTI, «Indicios de un arte sacro: el Via Crucis de un Action Painter», en *Esperienza y transmisión de lo sagrado*, Madrid, Encuentro, 2001, pp. 81-103.
- ⁸ «É sempre più chiaro in questo período come la pittura di Congdon sia intimamente autobiografica, o «autoconfessionale»: essa è l'organo attraverso

so il quale il suo “eros” va cercando di segno in segno la propria identità. Si è già detto come la pittura, catturando questi segni colti dalla realtà, lo aiuti ad oggettivarsi e a contrastare le spinte autodistruttive di una esistenza minacciata da un egocentrismo esasperato. In tal modo, però, anche la pittura è spesso esposta alla fragilità del suo estato psichico e spirituale», BALZAROTTI, 1983, *op.cit.*, p. 32.

⁹ «È un assimilare suggestioni, stimoli, segni –fissati immediatamente in piccoli rapidi schizzi- che poi, filtrati dal subconscio e restituiti dalla memoria, riaffiorano nello studio in forma di quadri, quasi senza sforzo, spontaneamente. (...) quasi se il quadro fossi una istantanea spirituale», BALZAROTTI, 1983, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 42.

¹¹ Cfr. *Ibidem*, p. 40.

¹² Cfr. *Ibidem*, p. 22 y 42.

¹³ «In lui e troppo urgente la necessità di dar forma esterna, di oggettivare mediante dei segni –siano parole o immagini- gli impulsi che lo premono dall’interno, fin quasi a deformarlo. È come se la natura fragile, sensitiva ed egocentrica di Congdon –incapace di un rapporto equilibrato con il mondo esterno- avesse poco per volta trovato una compensazione, un organo supplementare, quasi una protesi organica, Infatti pittura e scrittura costituiscono per lui né più né meno che un prolungamento della sua persona: esse sono intermediario, il “medium”, la “camera d’aria”, grazie a cui i rapporto con l’altro –oggetto di timore e di desiderio ad un tempo- viene recuperato rompendo il solipsismo distruttivo», *Ibidem*, p. 21. Es interesante observar que en el presente párrafo Balzarotti sitúa al mismo nivel la pintura y la escritura de Congdon.

¹⁴ Cfr. Harold ROSENBERG, «American action painting», en *Abstract Expressionism. Creators and Critics*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1990.

¹⁵ Cfr. Rodolfo BALZAROTTI, «Unità dell’immagine, immagine dell’unità», en *Quaderni FIUA*, 2, Milán, 1988. pp. 99-119.

¹⁶ Cfr. Rodolfo BALZAROTTI, «Una stagione agli inferi sui crocefissi di William Congdon (1960-1980)», en *Quaderni FIUA*, 3, Milán, 1990, pp. 87-110.

¹⁷ Años después, en 1993, Balzarotti enriquecería esta visión incorporando las aportaciones de otros autores, en especial de Cacciari y Barbieri y de un estudio de Anna Chave sobre Rothko. El objetivo era, una vez más, esclarecer e iluminar el particular *iconismo* de los cuadros de Congdon. Cfr. Rodolfo Balzarotti, «William Congdon, “analogia” dell’icona», en *La nuova Europa*, Bergamo, julio-agosto, 1993, pp. 83-96. Temas similares trataba en un artículo del mismo año en el que recoge la siguiente declaración de Betty Parsons: «Molta gente pensava che Congdon fosse tutto tecnica o tutto soggetto, ma io lo trovo astratto, molto astratto. Molto libero e

molto spirituale», citado en «William Congdon, in margine a una mostra», en *Vita e Pensiero*, 3, Università del Sacro Cuore. Milán, 1993, pp. 223-231.

¹⁸ Congdon. *Una vita* (Jaca Book, Milán, 1992) y su edición inglesa *Congdon* (Jaca Book, Milán 1995). Aunque la edición italiana es anterior, en las citas que aquí aparecen de los textos en ese libro de Balzarotti, Licht y Selz se hará referencia a la edición inglesa, de 1995.

¹⁹ El siguiente fragmento de Balzarotti, años posterior al artículo que se está analizando, es una buena muestra de la hipótesis de partida del profesor, basada en la identidad: «La vida de Congdon tendió por entero a convertirse en biografía, es decir, a escribirse y a inscribirse. Solamente con esa condición ha podido Congdon ser pintor, como veremos. Ya que, como siempre sostenía él, era su vida lo que tenía que traducirse en obra, no en el sentido de una autorepresentación narcisista o egocéntrica, sino, al contrario, en el sentido de un ofrecimiento de sí mismo a ese Otro que la pintura era para él (...).

»A Congdon le fue posible que la vida se tradujera en obra –sin que esto implicara una perversa absorción de la una en la otra– gracias a la mediación de dos experiencias (que quizá constituyan las dos caras de la misma medalla): el *viaje* y la *escritura*», Rodolfo BALZAROTTI, «La huella del Otro. Entre biografía y autobiografía», en *William Congdon 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), *op. cit.*, pp. 259-305.

²⁰ «We have the impression that Congdon searches for new artistic forms when faced with issues that force him to question radically his whole sense of life», BALZAROTTI, 1995, *op.cit.*, p. 216.

²¹ «Most importantly, thanks to the war, Congdon became aware that the disaster unfolding before him was the result of a deep spiritual malady in Western civilization. His earlier rebellion against his family background now took on a more universal and objective significance: it was no longer the rebellion of an adolescent ravaged by complexes, but the increasingly lucid judgment of someone who feels confirmed and comforted in his decision to be an artist, a creator, no matter what means he chose for expression», *Ibidem*, p. 220.

²² Cfr. *Ibidem*, pp. 212, 229 y 321 (nota 43).

²³ «But what in Fry's words seem to be an attempt at isolating or distilling the artistic phenomena in all its purity, probably had a completely different meaning for Congdon, who felt that art was a very demanding and risky form of exploration. (...) The edge of the gulf, where the critic stops, is the point where the artist leans over», *Ibidem*, p. 217.

²⁴ «The relationship between Congdon and Maritain would be the object of a separate study. (...) It would certainly be an arduous task to evaluate

the distortions the artist often made with Maritain's texts, seizing on the subtle distinctions of the philosopher so as not to succumb in this dialectic between man and artist», *Ibidem*, p. 299.

²⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 320.

²⁶ «These are Lares and Penates of his artistic homeland, which he jealously guarded in his new residence in Lombardy. Their names were de Stäel, Pollock and Rothko, whose fellowship he could never stand while they were alive, but now that they were dead they passed on to him his painful perception that he was a survivor, and, at the same time, an awareness of a mission: that of enduring as a witness and extension of their ethical and aesthetic tenets, and of redeeming with his own death in exile the tragedy of their premature deaths», *Ibidem*, p. 320.

²⁷ «The need to refer objectively to someone else is a constant in Congdon's life, as if the burden of the "divided self" were too heavy for him to carry. The impossibility of living a full life, of having a complete human love, is in a certain sense the price he had to pay in order to attain to the integrity of art. «But at the same time, his integrity is constantly under attack by the wound to his whole person, in the degree to which he is tempted to pursue art as a mere recompense for having given up those things», *Ibidem*, p. 255. Es interesante apreciar la correlación que Balzarotti establece entre el conflicto emocional y la dedicación al arte de Congdon. Sobre el término «divided-self» se volverá más adelante.

²⁸ Nótese que aquí no se hace referencia al binomio vida/obra en el que se ha basado la «hipótesis de la identidad» propia de Balzarotti. El dualismo hombre/artista que ahora se trata permanece en el ámbito de la vida. De todas formas, como se verá, esta lucha en el seno de la personalidad de Congdon ilumina el modo en que se relacionan su vida y su pintura.

²⁹ Así, por ejemplo: «This encounter [with Italy] has two faces, one of suffering and human pity and another of beauty and seductiveness, and in a certain sense they corresponded with an intrinsic duality or ambivalence in Congdon's nature and creative talent. Time would make him experience not only the richness but also the fragility brought by this constant swing back and forth between the man and the artist», BALZAROTTI, 1995, *op. cit.*, p. 222.

³⁰ A propósito de la aridez pictórica y del incremento de la expresión escrita en los últimos años 50, Balzarotti se pregunta: «What could this strong leaning toward writing mean, if not that the equilibrium established between the man and the artist was being upset?», *Ibidem*, p. 284.

³¹ «The collision in Congdon between the man and the artist, during the course of the 1960s, was so great that it created almost a block in his painting, once he had exhausted the fervor of his so called "religious subjects".

A contributing factor to this might have been this illusion, present in his mind even before conversion, that certain life circumstances were an integral part of his artistic gift, and rather that it was his talent which forced him into these situations. Thus, once he converted, he expected his new way of life (...) to give him as a matter of course new inspiration. But even if, up to a certain point, the painter had been able to dictate his conditions to the man, the opposite was a much more difficult case. Congdon found to his surprise that «the artist never surrenders»», *Ibidem*, p. 299.

³² A propósito del cambio estilístico de Congdon en los años ochenta, Balzarotti comenta: «As could have been detected from certain clues earlier, in this perennial match between the man and the painter, the terms have been reversed with respect to twenty years earlier: it is not painting, inasmuch as it is tied to the “old man”, which must bend to the necessities of religious ascesis, but rather it is the man must submit to the “authority” of painting, which has always preceded him on the road to ascesis. In this cry, “You are the painting”, man and painter are finally called to merge into each other», *Ibidem*, p. 290.

³³ Cfr. *Ibidem*, p. 316.

³⁴ Recogemos aquí uno de los múltiples textos en los que Balzarotti expone ese afán de fusión con el mundo que según él caracteriza la experiencia de Congdon. Se trata del comentario a un texto de tono literario en el que Congdon hablaba de la percepción del espacio del Panteón romano por unos niños ciegos: «This simple yet all-encompassing intuition of space and largeness, or of space/largeness, so to speak, achieved through a total identification of the self with the object, in which the eye yields its privileges to the gesture, to touch and “feeling” gives more than one key to understanding Congdon’s work and the logic underlying his creative act», *Ibidem*, p. 278.

³⁵ Estos símbolos se reúnen y se muestran sin el envoltorio de la apariencia en las crucifixiones: «The theme of the crucified Christ resonated and would continue to resonate in Congdon’s creative imagination, since in one way to another it is connected with a whole series of symbols and emblems that he had discovered bit by bit in the course of his research, all of which could take on the connotation of Christ», *Ibidem*, p. 293.

³⁶ «Technique: *there is no technique other than that demanded by your image.*»
»With this epigrammatic sentence, Congdon seems to want to cut off any speculation about technique or form. Like his reluctance to compare himself with his colleagues, this attitude too remained constant through the years, and probably reveals his preoccupation with preserving the “sanctity” of his creative gift from any wordly and profane intrusion, including the conditioning of an impersonal “craft”», *Ibidem*, p. 240.

- ³⁷ «If we wished to condense into a formula the nature of his paradoxical reversal that was coming to a head in those years, we could say that, once he has given up the project or the pretense of creating a “Christian” art, Congdon was conversely led to investigate more deeply the “Christly” nature of his inspiration», *Ibidem*, p. 301.
- ³⁸ Cfr. BALZAROTTI, 1995, p. 241.
- ³⁹ «This need to “build” goes hand in hand with the idea that the painting must have the consistency and autonomy of an object or even better, of a living creature», *Ibidem*, p. 242.
- ⁴⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 245.
- ⁴¹ Cfr. *Ibidem*, pp. 253 y ss.
- ⁴² Cfr. *Ibidem*, p. 292.
- ⁴³ Cfr. nota 61.
- ⁴⁴ Cfr. BALZAROTTI, 1995, *op.cit.*, p. 327. Esta idea la desarrollará de nuevo y con más profundidad en «Opere 1994-95», escrito para el catálogo de la exposición en el Palacio de exposiciones de Faenza: *William Congdon. A immagine e somiglianza*, Pietro BELLASI (comisario), I Quaderni del Circolo degli Artisti, Faenza, 1996. «Scopriremo che, a questi livelli, esso mette in campo una capacità metamorfica che coincide con la stessa nozione di “creatività”», *Ibidem*, p. 203. El profesor desarrolló también su idea sobre el papel del pastel en la pintura de Congdon en las dos publicaciones que la WGCF ha promovido sobre los pasteles de Congdon. A saber: *Congdon, pastelli, 1984-1004*, Aspasia, Ferrara, 1995, y *L’Immagine nel primo segno. I pastelli di William Congdon*, Terra Ferma, Vicenza, 2001. Las aportaciones de los artículos que componen estos libros (breves en todo caso y limitadas al tema del pastel) se tratarán en el capítulo dedicado esta técnica.
- ⁴⁵ Rodolfo BALZAROTTI, *William Congdon e la scoperte dell’Europa*, FIUA, Clou, Milán, 1994.
- ⁴⁶ «La straordinaria capacità congdoniana di afferrare e ricreare il peculiare tono cromatico di un luogo», p. 13.
- ⁴⁷ «L’intima mapa viaria di New York», *Ibidem*, p. 15.
- ⁴⁸ «Un avviso di dramma, un conflitto, la percezione di una realtà spaccata», *Ibidem*, p. 16.
- ⁴⁹ «Tutto è precario, come sull’orlo di una sparizione improvvisa», *Ibidem*, p. 17.
- ⁵⁰ «Una Roma sospesa su una sorta di inferno dantesco», *Ibidem*, p. 17.
- ⁵¹ «Un’immagine metafisica del male», *Ibidem*, p. 19.
- ⁵² «Ha a che fare con il Destino, con il suo Destino», *Ibidem*, p. 21.
- ⁵³ Recientemente ha hecho su aparición el segundo volumen de la trilogía que ocupa actualmente a los estudiosos de la WGCF: Giuseppe BARBIERI (coord.), *William Congdon, Atlante dell’opera. Al centro il crocefisso 1959-1979*,

- Jaca Book, Milán, 2004. En este caso el comentario de las obras se agrupa en 74 fichas de la pluma de Elena Scantamburlo.
- ⁵⁴ Fred LICHT (coord.), *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura*, Palacio Real de Milán, FIUA, Milán, 1992
- ⁵⁵ *Op. cit.*
- ⁵⁶ *Doveva accadere. Il luogo, il crocefisso, il campo. William Congdon in Lombardia 1979-1998*, Terra Ferma, Vicenza, 2000.
- ⁵⁷ Giuseppe BARBIERI (coord.), *William Congdon. L'Atlante dell'opera. 1979-1998*, Jaca Book, Milán, 2003.
- ⁵⁸ Giuseppe BARBIERI, «Una stella senza notte. Lo spazio dell'icona e della parola in una stagione di William Congdon», en *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, edición preparada por Peter FRÖHLICHER, Georges GÜNTER, Félix THURLEMANN, Neuchâtel, 1990, pp. 291-304.
- ⁵⁹ «L'unico tratto che vorrei dunque sottolineare, in funzione del prosieguito di queste note, è la tendenza *realistica* con cui ci si avvicina alla questione della spazialità, anche laddove si mostri di privilegiare una prospettiva *astratta* nella rappresentazione. Non si tratta soltanto del peso, dello spessore, dell'importanza che vengono attribuiti, di volta in volta, all'artista, alle sue emozioni, ai suoi gesti, ai suoi strumenti, alle sue capacità di attingere un livello profondo, e rivelatore, della nostra generale esperienza. Piuttosto, della difficoltà, che pervade quasi per intero le avanguardie storiche, di eliminare ogni distinzione tra soggetto rappresentante ed oggetto rappresentato: il rifiuto della meccanicità del costruttivismo prospettico, e dunque di una relazionalità *a priori* tra le cose, le ricerche di profondità per altre vie», *Ibidem*.
- ⁶⁰ «Congdon dichiarava la propria disponibilità ad una pittura, ad un'espressione artistica che fosse, in effetto, l'accoglienza di una realtà *altra* da sé, non governabile, in cui viceversa risulta indispensabile saper ascoltare, trovare la forza di *entrare*; tale *altro* assume, lungo il percorso congdoniano, nomi diversi: vita, immagine, Cristo, comunione, carità, ad indicare senza esclusioni, tuttavia, il rifiuto di un soggettivismo, di una arbitrariedad espressiva, di una vacuidad comunicazionale. E' lo stesso artista, infatti, a ribadire mille volte che il quadro in cui si proietta, semplicemente, *l'ego* del creatore, le sue ambiziose sensazioni, "non vive", non nasce», *Ibidem*.
- ⁶¹ «(...) la nostra posizione osservativa è sbagliata, in quanto facciamo inestricabilmente parte dalla realtà, del mondo, dei sottoambiti pur precisi che crediamo di esaminare, di indagare, come dall'esterno», Giuseppe BARBIERI, «Distanze assenti. Appunti per una "conversazione" con Bill Congdon», en *Quaderni FIUA*, 3, Milán, 1990, pp. 69-75, p. 70.
- ⁶² «Un'esperienza che è per molti tratti nel segno della *conversazione*, e dunque nel rifiuto di ruoli definiti, nel rifiuto della distanza che trasforma la

realtà in un oggetto da vedere e il quadro in un oggetto rappresentato», *Ibidem*, p. 73.

⁶³ Giuseppe BARBIERI, «La luce del buio», en *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura* (catálogo), FIUA, Milán, 1992. El mismo texto traducido al castellano y ampliado se publicaría en «“Pinto lo que soy”. La aventura de Congdon entre dimensión creativa y dimensión creatural», en *William Congdon 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX*, *op. cit.*, pp. 69-94.

⁶⁴ La aplicación del mito de Narciso no es nuevo. Ya en 1981 Mazzariol habla de la Venecia de Congdon como de la «ciudad de Narciso», Cfr. MAZZARIOL, 1981, *op.cit.* En 1988 Rodolfo Balzarotti había apuntado la relación de las «imágenes» de Congdon con el mito especular de Narciso a partir de la comparación de sus *vedute* venecianas con «viejos espejos desconchados» que hiciera un crítico americano en 1952. En el breve párrafo que dedica al asunto, se limita a introducir una cita de Cacciari y a señalarlo como un posible campo de investigación. Cfr. Rodolfo BALZAROTTI, «Unità dell'immagine, immagine dell'unità», *op. cit.*, pp. 99-119, p. 113.

⁶⁵ Cfr. Giuseppe BARBIERI, «Pinto lo que soy», *op. cit.*, 1998, pp. 69-94. Edición traducida y ampliada de «La luce del buio», *op. cit.*, pp. 175-184.

⁶⁶ Cfr. BARBIERI, 1992, *op. cit.*, pp. 79 y ss.

⁶⁷ Cfr. BARBIERI, 1992, *op. cit.*, p. 87.

⁶⁸ Cfr. Giuseppe BARBIERI, «Orizzonte 1983», en *Cielo é terra* (catálogo), FIUA, Rímìni, 1997, pp. 8-11.

⁶⁹ Cfr. Giuseppe BARBIERI, «Genius loci inquieti», en *Doveva accadere. Il luogo, il crocefisso, il campo*, *op. cit.*, pp.11-15.

⁷⁰ «Quello che desidero rimarcare è che pochi artisti in questo secolo –e il discorso vale anche per quelli precedenti– hanno prodotto, come Congdon, una riflessione, non solo spirituale ma autenticamente teologica, di rilevantissimo spessore», Giuseppe BARBIERI, «Un pittore normale», en G. BARBIERI (coord.), *William Congdon, nei luoghi del mondo 1912-1998* (catálogo), Terra Ferma, Vicenza, 1999, pp. 10-15, p. 13.

⁷¹ «Tutto ciò premesso, la sfida critica più importante dei prossimi anni, in merito alla pittura di William Congdon, sta, e non sembri paradossale o contraddittorio dirlo, nell'iniziare a considerarlo, come dicevo all'inizio, un grande artista “normale”. (...) Si cominci dunque a guardare i suoi segni, anche a prescindere da quell'inestricabile connessione con l'esistenza, con le tensioni e i frammi che ha sperimentato, anche senza farci guidare per mano dai suoi stessi commenti, dai suoi stessi programmi d'azione», *Ibidem*, p. 15.

⁷² «La concezione dello spazio, fragile, intermittente, in bilico perpetuo, sempre sull'orlo del burrone; la recreazione delle memorie della storia, assunte (...), e trasfigurate; l'impareggiabile capacità di cogliere e di comu-

nicare, sempre, l'esatto colore di ogni luogo, dei tanti che visitò, l'impegno morale nell'arte, che rende certo espressionistico il suo uso del colore, condotto tuttavia con una tale sapienza da risultare, insieme, anche naturalistico e simbolico; l'autentica felicità di composizione, persino di quelle, per soggetto, più drammatiche; il coraggio di scrutare nel male della storia e di scoprirni e di mostrarci la salvezza; il desiderio di impadronirsi e di indicarci la forma riposta delle cose, quella che nessun occhio distratto può contemplare. E molto altro ancora», *Ibidem*.

⁷³ Aún un año después, en un escrito preparado para un pequeño volumen sobre Congdon, Barbieri hace una compilación de toda su obra, a modo de presentación para el profano, en forma de biografía. Cfr. Giuseppe BARBIERI, *William Congdon. An American Artist in Italy*, Terra Ferma, Vicenza, 2001.

⁷⁴ LICHT, 1998, *op. cit.*, pp. 30-31. Es una traducción de lo ya publicado en la monografía *Congdon, una vita*, Jaca Book, Milán, 1992; y en su traducción al inglés de 1995, *op. cit.*

⁷⁵ Cfr. LICHT, 1998, *op. cit.*, p. 32.

⁷⁶ «His vocation for offering support and *pietas* (...) which had always been latent but which no Providence experience could ever have revealed, suddenly erupted on the surface of his consciousness to become the guiding principle of his whole life. It was a prelude to his conversion. He converted to what was to be his destiny», LICHT, 1995, *op. cit.*, p. 15.

⁷⁷ «Congdon, like most artists, had always kept carefully separate the painter and the man, his artistic calling and his daily life, the sacred (which before his conversion he identified as art) and the profane (his confused and disorderly life filled with pleasures that were an increasing torment)», *Ibidem*, p. 42; «going, like all true romantics in search of a primitive, original ideal which might promise innocence and redemption», *Ibidem*, p. 37.

⁷⁸ «He began bit by bit to lose the moral supports he had inherited and on which he had been able to count up to then, at the same time that his strong intellect repudiated them. Luckily his impulse to create art was stronger than his inner conflict. (...) There may have also been the call of easy adventures for which Venice was renowned and which may have set up vibrations in the soul of the artist who, even without knowing it, was searching for salvation and thus profoundly challenged by the idea of sin», *Ibidem*, p. 23.

⁷⁹ «The city as an expression of the totality of human aspirations and disappointments will, in the decades to come be at the center of his art», *Ibidem.*, p. 16.

⁸⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 30.

⁸¹ «In every painting from this period Congdon is able to penetrate the bitter heart of things», *Ibidem*, p. 23; «We could say that Piranesi is the true pre-

decessor of Congdon. He is in fact the only one who avoided the languid melancholy so dear to the eighteenth century and Romanticism and achieved a true biography of the buildings he depicts. These biographies are uncompromising, combining admiration and terror in front of the spectacle of life, death, and the second life to which these monuments return when the human ability to recognize the sacred turns them into powerful relics», *Ibidem*, p. 33.

⁸² Por ejemplo, al hablar de Venecia: «Mystery pervades every aspect of Venice, (...) where at every corner, in every ordinary encounter one comes face to face with the fatal doubleness of human existence... all this was mirrored in Congdon's soul, well on its journey toward self-knowledge, prey to the same extreme contradictions of which the city is the most heart-breaking embodiment», *Ibidem*, p. 24.

⁸³ De nuevo sobre Venecia: «Congdon records not only his own emotional tremors, precipitated by a Venice observed in various lights and season and weather, but also the objective emanation of Venice, the emanations and changes which are manifested by the city itself and are thus not the artist's subjective meditations or interpretations», *Ibidem*, p. 28.

⁸⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 32.

⁸⁵ Cfr. *Ibidem*, p. 39

⁸⁶ Cfr. *Ibidem*, p. 36.

⁸⁷ «The surface of the earth begins to be identified with the surface of the painting (...); the identification of the object painted (the fields) and the painting itself becomes more and more pronounced, to the point where the material of the painting takes on the same property of silent ferment that we intuit looking at actual fields», *Ibidem*, p. 51.

⁸⁸ «The identification of the artist and picture with the object depicted is fundamental to Congdon's *Altersstil*», *Ibidem*, p. 54.

⁸⁹ «Congdon always refers to a concrete reality», *Ibidem*, p. 51.

⁹⁰ Fred LICHT, «Dalla veduta al paesaggio. La Bassa lombarda nella pittura di William Congdon», en *Doveva accadere...*, *op. cit.*, 2000, pp 27-45.

⁹¹ «It could be that the paintings created in that long convulsive moment are too overtly charged with autobiographical elements to satisfy the aesthetic sense. (...) The crucifixes, along with being a concrete witness to his conversion, were also a cure, a catharsis», LICHT, 1995, *op. cit.*, p. 44.

⁹² Fred LICHT, «Conversione e assimilazione del Cristianesimo», en *William Congdon, Atlante dell'opera. Al centro il Crocefisso 1959-1979*, *op. cit.*, pp. 12-19.

⁹³ «Ed è a questo punto che si può giudicare il coraggio eroico, l'originalità intuitiva dei pochissimi artista che accettarono la sfida di creare un novo idioma visivo capace di esprimere l'essenza della religione cattolica. In questo sparuto drappello spicca William Congdon», *ibidem*, p. 15.

⁹⁴ Cfr. *ibidem*, p. 19.

⁹⁵ «This tension between opposites comes into balance thanks to a highly dynamic perspective (...). There is a perspective indicated by the layers of paint, applied (as always in Congdon's paintings) with the impetuous and decisive gesture of a sculptor modelling his clay; and there is the perspective, totally different in energy, rhythm, and structure, of the details etched into the paint with a pointed instrument. This more calligraphic web, thinner in parts of the painting, thicker in others, moves us from one extreme to the other: from the sculptural quality introduced into the painting by the density and plastic treatment of the pigment, to the graphic nature of the line. The picture develops between these two poles, between sculpture and engraving», *Ibidem*, p. 18.

⁹⁶ «The calligraphy he had used to such great success for decades begins finally to calm down and settle into clear parallel lines showing no trace of the artist's feverish temperament; his search is no longer for himself but for a regularity, a normally beyond his finite being», *Ibidem*, p. 50.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 54.

⁹⁸ Cfr. LICHT, 1995, *op. cit.*, pp. 18 y ss.

⁹⁹ Cfr. *Ibidem*, p. 45.

¹⁰⁰ Cfr. *Ibidem*, p. 27.

¹⁰¹ Cfr. *Ibidem*, p. 33

¹⁰² «Much, perhaps too much, has been said of Congdon being the companion de route of the action painters. In all probability, Rouault (and not Mark Rothko or Willem de Kooning) was technically and spiritually Congdon's guardian angel. Rouault's love of heavy pigment applied in ever-shifting densities finds constant parallels in Congdon's work of the 1950s and 60s.

»Often, Rouault's religious motivation is obvious and canonical in his paintings of saints and sinners, but it is equally strong in the desolate landscapes tremulous with hope for the return of a lost salvation. Congdon's paintings of the first phase, although he never makes overt references to religion, have a similar obsession with corruption, fearful hope, and a yearning of redemption», Fred LICHT, *William Congdon: My life has been a painting. Exhibition notes*, The RISD Museum, Providence, 2001, pp. 4-5. El fragmento citado, aparecía ya en italiano, en el texto que Licht escribió para *Doveva accadere*, *op. cit.*, p. 27.

¹⁰³ LICHT, 1997, *op.cit.*, pp. 5-7.

¹⁰⁴ *Op. cit.*

¹⁰⁵ «In realtà, anche se egli poté sperimentare i benefici della disciplina spirituale cattolica subito dopo il Battesimo, la sua arte continuò a essere in buona parte ancorata all'angoscia. I Crocefissi dipinti nel 1960 portano

- tutti i segni degli spasimi del dolore», Fred LICHT, «William Congdon il período della Bassa milanese (1979-1998)», en *William Congdon Atlante de l'opera 1979-1998*, Jaca Book, Milán, 2003, pp. 12-19, p. 14.
- ¹⁰⁶ «Che la fede sia interamente assorbita nell'arte si documenta in molti modi», *Ibidem*, p. 17.
- ¹⁰⁷ «Osservando lo sviluppo stilistico della fase più matura di Congdon, appare chiaro che non solo la sua mente e la sua anima aspirano alla riconciliazione degli oposti; anche la sua arte è alla ricerca di un'unità capace di abbracciare passato e presente, vizio e virtù, oscurità e luce», *Ibidem*, p. 19.
- ¹⁰⁸ «Le dinamiche di una composizione paesaggistica riuscita si basano sulla tensione tra un soggetto illimitato e la superficie estremamente limitata del dipinto. In tal modo la pittura di paesaggio (...) ha una somiglianza stretta con l'astrazione del XX secolo», *Ibidem*, p. 15. Es significativo que en una obra dedicada a la última estación pictórica de Congdon, Licht no emplee el término *altersstil*. Tal vez con ello pretenda evitar una hipervaloración del último período
- ¹⁰⁹ Peter SELZ, «William Congdon. Cinque decenni di pittura», en *Congdon. Una vita*, Jaca Book, Milán, 1992, pp. 61-106. Como en el caso de los textos de Licht y Balzarotti, se citarán aquí fragmentos de la edición en inglés de la obra, de 1995.
- ¹¹⁰ Cfr. Peter SELZ, «William Congdon. Five Decades of Painting», en *William Congdon, op.cit.*, 1995, pp. 61-105, p. 61. En catálogos posteriores han aparecido fragmentos del mismo texto con escasas transformaciones: «Un pintor americano», en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX, op. cit.*, pp. 35-44; «Un pittore americano», en *William Congdon, 1912-1998, Nei luoghi del mondo*, Terra Ferma, Vicenza, 1999, pp. 16-37.
- ¹¹¹ Cfr. SELZ, 1995, *op. cit.*, p. 86.
- ¹¹² Cfr. *Ibidem*, pp. 100 y ss.
- ¹¹³ «Cada vez que tenía un encuentro con una nación (...) ese encuentro cobraba el aspecto de algo definitivamente asumido y, al mismo tiempo, de una caída definitiva del pintor dentro de la verdad de esos diversos lugares. (...) yo diría que el destino que le llamaba consistía en estrechar cada vez, o mejor, en dejarse estrechar, dejarse comer, en una relación que era casi eucarística (...) por las realidades que una y otra vez su sed, su necesidad de conocer ciudades, naciones, culturas y pueblos (...) le empujaba a descubrir», Giovanni TESTORI, «Orfebre de nuestro tiempo», en *William Congdon, 1912-1998, op. cit.*, 1998, pp. 95-103, p. 95. El mismo texto fue publicado en italiano, al año siguiente, en Giuseppe BARBIERI (coord.), *William Congdon, 1912-1998, Nei luoghi del mondo, op. cit.*
- ¹¹⁴ Angelo ANDREOTTI, «L'attesa del tempo. Il colore nella pittura di William Congdon», en *Quaderni FIUA*, 1, Jaca Book, Milán, 1987, pp. 135-145. Se

refiere especialmente al papel del negro en los cuadros de Congdon, a su valor cromático –no sólo tonal– y lineal, y a su contenido simbólico: «Vorrei così iniziare da dove la creazione di Congdon trova spazio per concretizzarsi, da dove l'«immagine che attende di nascere quadro» nasce infine come quadro; vorrei cioè partire con la mia indagine da quel pannello nero che l'artista sceglie per le sue opere», p. 136. Toma ejemplos especialmente del período lombardo del pintor.

¹¹⁵ «E qui sorge il mistero dell'*immagine* nel pensiero e nell'opera di William Congdon. Quest'immagine non è assolutamente un riflesso naturalistico delle apparenze. E neppure un fantasma della soggettività. È esattamente, come scrive Congdon, un *medium* in virtù del quale l'uomo si unisce a Dio attraverso l'evidenza e il segreto delle cose», Oliver CLÈMENT, «I "luoghi santi" di William Congdon», en *Quaderni FIUA*, 2, Milán, 1988, pp. 93-96, p. 95.

¹¹⁶ Cfr. Massimo CACCIARI, «William Congdon: analogia dell'icona», en *William Congdon. Quattro continenti...*, *op. cit.*, 1992, pp. 172-174. El texto se editó en castellano en 1998, en el catálogo de la exposición de Madrid, *op. cit.*, pp. 57-68.

¹¹⁷ «No comprenden nada de esto (...) quienes interpretan entonces los años cincuenta de Congdon como la narración de interminables viajes en busca de su yo perdido. Vagabundeo errante, románticos *Wanderungen* de los que luego Congdon se "salvaría" finalmente, alcanzado en uno de sus muchos caminos. Al contrario, solamente el éxodo de sí es lo que interesa en estas experiencias. Lo que Congdon intenta una y otra vez es "perderse": anegarse en la realidad que se enfrenta a él. (...) todos esos rostros, esas Personas, expresan los períodos de un éxodo dolorosísimo, y, sin embargo, siempre sobrio y desencantado, de sí mismo. Únicamente por medio de ellas, perdiéndose en su fuerza objetiva, sentía Congdon que podía encontrarse de nuevo, transfigurado», Massimo CACCIARI, «William Congdon: analogía del icono», en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX*, *op. cit.*, p. 62.

¹¹⁸ Cfr. Mario CANCELLI, «Realtà "data", sacrificata, restituita», en *William Congdon. A immagine e somiglianza* (catálogo), Università degli Studi de Bologna, 1996, pp. 223-226.

¹¹⁹ GALLI, *op. cit.*

¹²⁰ «La traversata dell'Oceano da parte degli intellettuali americani –anche quello di William Congdon– rappresentava il tentativo di "capitalizzare la vecchiezza dell'Europa". Era evidente la volontà di cercare, all'interno delle proprie radici culturale più profonde, un prospettiva artistica e dunque un'esperienza di verità di carattere universale. Quella di Congdon era un'insaziabile aspirazione a viaggiare, nel senso più genuino del termine,

di continua tensione a conoscere e a rintracciare, nei luoghi e nelle persone, la propria identità; un'attitudine che tuttavia nessuna sua esperienza e nessuna sua conoscenza riuscì mai a soddisfare completamente. Se viaggiare, in prima istanza, significa abbandonare l'universo abituale per mettersi nelle mani dell'ignoto e affondare l'insolito, la sua esplorazione, paradossalmente, si configura in esilio, in quanto alla base propone una netta frattura, un sostanziale rifiuto della cultura americana, animato dall'incessante ricerca di un'altra prospettiva», *Ibidem*, p. 32.

¹²¹ «Nel suo pensiero la città è una specie di scudo protettivo (...) dell'individuo, che nella sedimentazione e nella stratificazione delle tradizioni, dei modelli culturali e comportamentali in essa racchiusi, trova protezione e sicurezza. La sua distruzione è una violenza spirituale, perché la città è persona; è il laboratorio privilegiato dove si forgiavano le aspirazioni e le ambizioni dell'uomo», *Ibidem*, p. 110.

¹²² «Chi combatte, secondo Congdon, è una sorta di uomo invalido, nemico di se stesso, spaccato in due.

»(...) Probabilmente, in questi frengenti prende avvio la sua riflessione in ordine a quella frantumazione dell'identità che sarà centrale, in seguito, in tutta la sua produzione pittorica», *Ibidem*, p. 67.

¹²³ «Dall'altro lato, a partire dalla Campagna d'Italia, durante la quale s'infittiscono i contatti con la popolazione civile, con la sofferenza, la miseria, la disperazione e la morte, la missione di pace gli consente di specchiarsi continuamente nell' "altro". E dunque di approdare, in questo incessante esodo da se stesso, all' "altro" da sé; un "altro" che, funzionalmente, definisce la sua stessa identità», *Ibidem*, p. 68

¹²⁴ *Ibidem*, p. 143.

¹²⁵ En 1997 publicó un breve texto sobre los monocromos de Congdon: «Nel cuore del monocromo ovvero l'invisibilità come atto di fede», en *Cielo è terra, op. cit.*, 1997, pp. 14-18. El mismo escrito se publicó en castellano al año siguiente: «En el alma de la monocromía o la invisibilidad como acto de fe», en *William Congdon 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX, op. cit.*, pp. 105-107. En él afirma: «Detrás de dos negros absolutos puede haber dos abismos muy diferentes: (...) se puede llegar a comprender que después de todo no es tanto el resultado estético lo que cuenta verdaderamente: esa suma superficial de pintura, esa placa "tumbal" que termina siendo la grácil superficie del cuadro y que los galeristas se intercambian como hacen los niños con las estampitas. Lo que cuenta es lo que hay detrás, lo que respira a espaldas de un aparente "amarillo" sin contornos», p. 106. En definitiva, el mérito de Congdon está en «hacer que todo brote de nuevo (esa intensidad que va más allá de la materia) sobre la ted aparentemente lampiña y vacía de la pintura», p. 107. En otro escrito dedica-

do a la última obra de Congdon («Come se avessi perso un Dio», *William Congdon 1912-1998. Nei luoghi del mondo, op. cit.*, pp. 110-133) hace un estudio de la misma de clara tendencia literaria o alegórica.

¹²⁶ Cfr. Pietro BELLASI, «La herida en la belleza» en *William Congdon. 1912-1998...*, *op. cit.*, pp. 45-55.

¹²⁷ A propósito de *Winter 1* afirma: «Esta es ciertamente una de las pinturas en las que la alternancia de la adicción y la sustracción, del aparecer y el ausentarse, del recobrar la presencia o desmenuzarse en la pérdida, muestra con mayor decisión y coraje la implicación, que yo llamaría expresionista, en una experiencia lacerante de cómo es la condición humana. «Ciertamente es la herida en la belleza lo que hace nacer el cuadro –escribirá Congdon en 1984–; fuera de esta herida sólo hay una estética dulzona; así pues, hace falta “sangre”; el arte nace, está hecho, de sangre», BELLASI, 1998, *op.cit.*, p. 49. En este artículo Bellasi desarrolla la idea que ya anunciara en el breve escrito «Nel recinto del tempio», en *Cielo è terra, op. cit.*, 1997.

¹²⁸ «Perhaps Congdon’s chief realism lies in his paint itself. Like Van Gogh, almost, he would remake his subject in volume of paint. The richness of Italian history is echoed by his rich paint, it flows sometimes like molten lava, it solidifies into the wonder of stone, it is shot with gold and silver, the glitter of sunlight or moonlight on this marbled world, this watered world of sky and air. The mood of his idea finds its balance in volume and colour, and a new emotion is created, a new life in terms of a painting, and in this a new reality, no longer dependent on the outward world from which it sprang. It is a painting, an independent entity», J. H. EDE, *A Way of Life: Kettle Yard*, Cambridge University Press, 1984, p. 210.

EL PROTAGONISMO DE LA PINTURA

Tal como se anunciaba al comienzo del capítulo anterior, al hilo del análisis de los escritos se ha ido definiendo el ambiente que rodea el acercamiento a la figura de William Congdon en el entorno de la Fundación que lleva su nombre. Ya se han destacado las notas principales de este ambiente, que se puede resumir en breves trazos. A saber: la teoría de la identidad entre obra y artista; el interés por lo biográfico; el empeño en la indagación en el pensamiento del artista, especialmente por lo que se refiere al origen de la obra de arte y a la teoría del don; la definición de la relación con el objeto (mundo/lugar) como realista simbólica; por último, el esfuerzo en la interpretación simbólica de la obra a partir de las reflexiones del pintor y de lo que se podrían considerar interferencias biográficas.

Estas notas, si no oscurecen la importancia de las aportaciones y del trabajo llevado a cabo, sí que invitan a dar un nuevo sesgo a la investigación. Hay que indicar que los escritos de mayor profundidad son los de tipo biográfico que emplean todo el material disponible (escritos del autor, documentación de archivo, grabaciones, otras publicaciones...) en busca de la mayor exhaustividad posible. Del resto quedan, nacidos de la amplia expe-

riencia de críticos e historiadores, brillantes chispazos de interpretación de la obra de Congdon, apuntes y trazos que señalan posibles líneas a seguir en futuras investigaciones. Sin embargo salta a la vista que en la balanza del binomio artista/obra se ha concedido el mayor peso al primer elemento. Tal vez se deba a que la mayoría de los autores ha asumido como programática la idea de la identificación entre el artista y su pintura en el caso de Congdon. El estudio biográfico sería entonces –se ha dicho al comentar a Balzarotti– un medio de acceso a la obra.

El énfasis puesto en los elementos biográficos también puede deberse a que se consideren adecuados para el esclarecimiento, la definición y la transmisión de la poética de Congdon. Así parece detectarse en la gran mayoría de los estudios reseñados. La misma complejidad de esta poética, o el esfuerzo hecho por el artista para comprender el acto de creación es ya, sin duda, una invitación. Probablemente estos autores la encuentran merecedora de atención por el logro que supone, a sus ojos, para los conflictos propios de los artistas de la generación del pintor (la salvación por el arte, la preocupación por el sentido de la propia vida, etc.), a los que hay que añadir, en el caso de Congdon, las dificultades derivadas de la compleja relación entre arte y fe. En no pocas ocasiones se habla en estos escritos de las pinturas de Congdon con el exclusivo interés de ilustrar esta determinada poética. La búsqueda continua del significado simbólico de su obra como explicación de la relación con el objeto, de la identidad, etc., es el resultado lógico. La mayoría de los autores –hay notables excepciones– ha rastreado este significado en la interpretación que el propio pintor hacía de su obra. La pintura «ilustra» esta poética, que fundamentalmente se encuentra en los escritos y en la biografía.

Aun cuando esto fuera plausible, hay que añadir que falta un distanciamiento crítico de los mismos textos de Congdon aducidos como testimonio. Muestra de ello es el desarrollo de una serie de tópicos no contrastados en profundidad. Así ocurre, por ejemplo, respecto a la definición de Congdon como *action painter* o la relación histórica y real con la Escuela de Nueva York. Las afir-

maciones de Licht o Selz al respecto no parecen suficientemente justificadas.

Por otro lado, en las publicaciones auspiciadas por la Fundación o desarrolladas en su entorno, no podía faltar un cierto tono apologético de la figura de Congdon. La relevancia de los estudiosos que han incurrido en este tono enaltecedor le presta un aura de credibilidad. No obstante, la reiterada afirmación por parte de estos autores de la importancia de Congdon en el panorama artístico del siglo XX resulta paradójica, especialmente porque no puede ser debida, dado el aislamiento del pintor y el desconocimiento consiguiente de su obra, a la influencia de su pintura sobre otros artistas o movimientos pictóricos. Si no se ha procedido a un estudio crítico y en profundidad de su obra tales afirmaciones de encomio no pueden ser sino intuiciones pendientes de justificación.

Podría ser que la afirmación de la relevancia de Congdon se refiera especialmente a su poética, convertida por eso en el principal objeto de estudio. Ante esto no se puede por menos que defender la legitimidad –la inteligencia es libre para definir su objeto– del interés por la poética del don y de la identidad, considerados resultado y medio para la superación del conflicto vital desarrollado entre el hombre y el artista en Congdon. Tal interés, sin embargo, mientras no se apoye en las pinturas como objetos que permanecen, no llega a superar la elucubración, siempre al borde de la gratuidad. En la medida en que la autenticidad de una vida no puede ser garante de la autenticidad de una obra, permanece la sospecha de que mientras no quede demostrado y no sólo sobrentendido el papel específico que en términos visuales tiene su obra en el panorama de la pintura del siglo XX, continuaremos en la periferia de la investigación sobre Congdon.

En un autor de su profundidad, que ha empleado tanto esfuerzo en definir su experiencia creativa, se corre el riesgo de pretender la equivalencia entre el cuadro y el proceso interior en el que se engendra, buscando en la psicología del artista, en su bagaje intelectual, en su aprendizaje técnico, en su experiencia... la génesis y la explicación última de la obra de arte. Se incurre en-

tonces en un error de método en el que puede caer cualquier intento de acercamiento a la obra de arte que no parta de ella misma, que ha venido a denominarse falacia genética¹. Es la misma contradicción que denunciaba Valéry cuando afirmaba que «toda la crítica está regida por este principio: el hombre es causa de la obra –como el criminal a los ojos de la ley es causa del crimen–. ¡Son más bien el efecto!»².

Se puede concluir afirmando que la principal dificultad de los estudios que basan su investigación en los textos del autor es que inducen al error de considerar los cuadros de Congdon como vehículo de unos contenidos teóricos, lo que convierte su obra precisamente en eso, en un medio, habiendo sido para el propio artista más bien un fin³.

Como se ha dicho, los principales creadores del clima teórico descrito han detectado estas dificultades. Barbieri habla de tratar a Congdon como un «pintor normal»; Licht denuncia el abuso de su relación con el expresionismo abstracto⁴. También la misma Fundación, en las personas de Paolo Mangini y de Rodolfo Balzartti, quiere evitar en *L'Atlante dell'opera* la mediación entre Congdon y el lector. Está por ver si es posible, en un entorno de orientación teórica tan definida, prescindir de conclusiones obtenidas por otros medios para intentar una nueva mirada sobre la pintura y sobre lo que ella –sólo ella– tenga que decir.

RELACIÓN DE PINTURA Y VIDA EN WILLIAM CONGDON

Es el momento de enfrentarse a las afirmaciones de Congdon en lo que puedan tener de esclarecedor sobre el modo de acometer el estudio de su obra.

Al iniciar la semblanza del pintor se citaba su respuesta a un entrevistador:

–¿Tenemos una misión en la tierra?

–Descubrir el misterio que soy. Que somos cada uno. Eso es la felicidad.

–¿Usted la ha descubierto?

–Cuando nace un cuadro sí. Por eso pinto⁵.

Si William Congdon vivió su vida en función de la pintura, en la vejez bien podía señalar su obra como punto de referencia a quien se acercara a preguntarle por su persona. Lo que él tenía, su creatividad, su arte, había dado fruto. Quedaban sus cuadros, como hijos que continuarían una vida propia cuando el artista hubiera desaparecido⁶.

Todo esto se puede entender a la luz de la repetida sentencia de Congdon: «Yo no hago el cuadro, el cuadro me hace a mí.» No son el pensamiento o la biografía de Congdon los que nos revelarán el significado de su obra. Es más bien su pintura la que permite una comprensión adecuada del artista, de lo que en él haya que comprender.

«Il quadro fa me.» La frase nos sitúa frente al problema de la relación entre el arte y la vida. La reflexión sobre este problema servirá para definir el enfoque con el que se debe acometer el estudio de la pintura de Congdon.

La vida y la obra están, en efecto, íntimamente relacionadas, pero ¿de qué manera? Como afirma David Craven:

Equiparar el arte y la vida es interpretar erróneamente ambas cosas, pero separar el arte de la vida es no entender ninguna de las dos. Pocos artistas comprendieron mejor esta paradójica situación que las principales figuras europeas y americanas relacionadas con el expresionismo abstracto y el informalismo⁷.

Si se entiende que en la obra hay una objetivación de la intimidad del pintor se puede concluir que el estudio de la pintura debe conducir a la biografía. Pero ésta –la vida objetivada– es una biografía que no está más allá de la obra, sino que es la obra misma⁸. Si la obra es la que explica al hombre, entonces sólo se acce-

de a dicha biografía en términos visuales y en el contexto del resto de acontecimientos visuales de la época⁹. Este es el punto de vista que permite salir del círculo en el que se han movido los estudios anteriormente comentados y que además está en perfecta consonancia con cada una de las declaraciones del pintor americano al respecto.

William Congdon considera «necesario que la vida se convierta en arte, y en él no se lea la vida, sino la obra». Y añade: «Nadie que mira una obra se interesa por la vida del artista, sino por su obra. Obra como obra y no como vida.»¹⁰

Y es que, en la experiencia de Congdon, aunque la vida no puede ser justificación de la obra, sí es posible el proceso inverso: la obra justifica la vida, supera los límites. Como se ha visto en la semblanza, su historia está recorrida por el encuentro constante con el límite. Así lo experimenta, por ejemplo, en la guerra, donde la muerte se revela unida al absurdo y a lo banal¹¹; o en su propia afectividad, tan necesaria para su arte, pero experimentada a la vez como barrera, obstáculo a su felicidad¹². Cada nueva pintura, entonces, da sentido a su existencia, es como un ángel –según expresión del propio artista– que viene a salvarlo. Lo propio de la actividad artística es que se desarrolla enfrentada a esa conciencia del límite, de la propia insuficiencia o de la muerte¹³. El artista sale al crear del círculo de necesidades contingentes propio de la vida, se libera de ellas para producir el objeto no útil, el que no es relativo a una intención, el que es por sí, porque es cumplido, perfecto¹⁴. Por ello, para el artista no existe la obra definitiva ya que el arte, aunque pone al artista frente a la muerte, no lo mata.

Congdon reivindica que la obra se vea «como obra y no como vida» porque si no, cabe concluir, retrocedemos al estado de precariedad del artista, cuando la obra aún no existía. Sin embargo, si se penetra en la obra, si se la estudia en sus elementos y se llega a comprenderla, se la estará tratando conforme a su modo de ser. Y tal vez, se puede añadir, nos alcance algo de su virtud sanadora.

Incluso en el caso de que no interesase la obra en sí (sino su historia o su poética) no hay más remedio que admitir que sólo

en ella se descubre a Congdon, a su persona hecha estilo, forma de hacer¹⁵. Sólo en ella se puede encontrar la imagen modelo o la idea, porque no existe antes que el cuadro o fuera de él, ya que el artista puesto a formar no es absolutamente libre e independiente: en el cuadro aparece en juego con la materia, que presenta continuos retos y es motor de evolución de su pintura. En el cuadro, en la imagen configurada, y sólo en ella, es posible encontrar toda la historia del arte consciente o inconscientemente vivida por el pintor¹⁶. La novedad que cada obra supone, que nos afanaríamos en vano en buscar en su biografía, en su psicología, o en la misma disección de su retina, se presenta desnuda en cada pintura esperando ser aprehendida.

Parece que todo conduce a la obligada detención de la mirada en las pinturas de William Congdon, a un acercamiento al cuadro y al conjunto de la obra entendiéndola como universo y como objeto de estudio independiente ya de las intenciones, búsquedas o tanteos del pintor. Todo debe estar en el cuadro: ser el cuadro. Lo que no está, como afirma Gilson, se puede considerar malogrado: «No hay más criterio de éxito o de fracaso en el arte de la pintura que esta regla áurea: una pintura es buena cuando existe actualmente como el ser plenamente constituido que el arte puede hacer de ella.»¹⁷ Es este ser completo el que hay que aprehender en su unidad.

EL PERÍODO DE LA BASSA MILANESA

Si hasta aquí se ha ilustrado la necesidad de una profundización en los cuadros de Congdon, corresponde ahora, por último, seleccionar entre la amplísima producción del artista el período más adecuado al estudio directo de las obras que se va a acometer.

Si se busca lo propiamente artístico, parece razonable dirigir el objetivo hacia el período en que Congdon es más específicamente pintor; es decir, en el momento de madurez, el de los años que median entre 1979 (cuando el pintor cuenta ya sesenta y siete

años) y 1998 (año de su muerte), los de su estancia en la Bassa milanese.

En ese momento el lenguaje adquiere tal protagonismo que el mundo y el artista desaparecen en el cuadro. De los 1.697 títulos que contiene el catálogo de los cuadros de Congdon elaborado por la WGCF, de los que sólo 1.375 cuentan con una catalogación completa, 794 corresponden a la etapa de la Bassa milanese, desde octubre de 1979 hasta su muerte. La mayoría se encuentra en colecciones privadas repartidas por toda Italia (con algunas excepciones en Suiza y en Estados Unidos). Para acometer el análisis crítico del período ha sido necesario realizar una selección de las pinturas que era posible visualizar. De este modo se ha trabajado a partir de 438 cuadros –sin contar los pasteles y las pinturas de períodos anteriores–, la mayoría (373) propiedad de la WGCF. El análisis detenido de 173 obras responde a la importancia de cada una de ellas en la evolución pictórica del artista¹⁸.

Así, el estudio de la última estación creativa de Congdon mostrará qué es lo que ha quedado, en qué consiste aquello que es el cuadro y qué hace («fa me») al artista.

- ¹ José Miguel IBÁÑEZ LANGLOIS, *La creación poética*, Rialp, Madrid, 1964, pp. 32 y ss.
- ² Citado en IBÁÑEZ LANGLOIS, *op. cit.*, p. 45.
- ³ Por ejemplo, en un momento en que la decadencia física comenzaba a amenazar con impedirle la actividad pictórica, razonaba del siguiente modo: «La posizione giusta è che si puo togliermi la pittura ma lasciarmi la santità – invece io sono l’opposto: togliermi pure la santità ma lasciarmi la pittura», del *Diario*, 17-1-89.
- ⁴ Significativamente, Fred Licht titulaba el artículo que escribió con ocasión de la muestra en el RISD Museum de Providence en 2001 *William Congdon: My Life Has Been a Painting*, y en él señalaba: «Throughout this long period of travail –of searching, of debauchery, of being hunted by the Hound of Heaven as only a true Puritan can be– the one aspect of his daily life that sustained him, his one discipline, his one steadfast loyalty was painting», p. 3. El texto se publicó en un folleto adjunto al catálogo: Fred LICHT, *William Congdon: My life has been a painting. Exhibition notes*, The RISD Museum, Providence, 2001.
- ⁵ «“Noi, su questa terra, abbiamo una missione?”. “Scoprire il mistero che io sono. Che ognuno é. Quella é la gioia”. “Lei l’ha scoperto?”. «Quando nasce un quadro si. Per quello dipingo”», en Ronnie RED, *William Congdon. Pittore americano in Italia, op. cit.*
- ⁶ «L’artista che si soddisfa “creando” non badandosi di quel fattore dell’opera che è oggetto (perché l’opera di arte è anche “oggetto”) ignora o nega la funzione che ha nella storia, nella società l’opera di arte. Egli nega agli uomini l’opera che non è sua quanto è degli altri (...). E questo artista mi fa pensare ad una donna che si gode fare dei bambini, poi li butta via. Diventa, allora, tale creare una forma di masturbazione, sensazione senza responsabilità», *Diario*, 17-12-1966.
- ⁷ David CRAVEN, «Artistas internacionales, público nacional, mecenas locales», en Dore ASHTON (comisaria), *Á Rebours, la rebelión informalista* (catálogo), MNCARS, Madrid, 1999, pp. 47-53, p. 47.

⁸ Valeriano Bozal, prologando a Ortega en 1987, trataba de delimitar los términos en los que se da la relación entre biografía y obra. Comenzaba su reflexión preguntándose «¿puede la pintura velazqueña explicarse a partir de la biografía del pintor?, ¿puede el arte explicarse a partir de la biografía del artista?», Valeriano BOZAL, *Prólogo*, en José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, Madrid, 1987, pp. 34-43. La obra es, para Ortega, la objetivación de la intimidad de su autor y la que permite, de un modo especialmente feliz, la biografía. Pero parece referirse el filósofo a una biografía que no está más allá de la obra, sino que es la obra misma. Por ejemplo, a propósito de *Meditaciones del Quijote*, dice Bozal: «El Cervantes que a Ortega interesa es el que se proyecta desde su obra, desde El Quijote, no es el de los baños de Argel. Que los baños de Argel hayan incidido o no en la génesis de la imagen quijotesca, es algo que aquí no se plantea, pues el quijotismo puede ser comprendido en la lectura de la novela al margen de la anécdota biográfica. El quijotismo implica un punto de vista (...), el del quijotesco Cervantes, es decir, el del novelista en cuanto proyectado y creado por la novela que él ha escrito», *Ibidem*, p. 36.

⁹ Cfr. *Ibidem*, pp. 38 y 39.

¹⁰ «È che la vita diventi arte, e in questa non si debba leggere la vita ma leggere l'opera.

»Nessuno che guarda l'opera s'interessa della vita dell'artista ma della sua opera, opera come opera e non come vita», *Diario*, 28-12-1967.

Se trata de una reflexión a partir de la contemplación de las nuevas tendencias en Nueva York, tras el viaje con motivo de su última exposición en Parsons. Con fluctuaciones –no hay que olvidar el tinte romántico del expresionismo americano–, es una convicción que se irá abriendo paso progresivamente en la mente del pintor.

¹¹ Véase Hanna ARENDT, *Eichman en Jerusalén. Un estudio sobre la banalidad del mal*, Lumen, Barcelona, 1999, en el que la autora analiza la peculiar fisonomía que adquiere el mal en la Alemania nazi, y que puede iluminar la experiencia de Congdon en el desmantelamiento de Bergen Belsen. Así por ejemplo: «El mal, en el Tercer Reich, había perdido aquella característica por la que generalmente se le distingue, es decir, la característica de constituir una tentación», *Ibidem*, p. 227. A modo de conclusión, Arendt defiende que Eichmann (el criminal de guerra cuyo juicio relata en su obra) no era un monstruo, ni un estúpido, ni un diablo, «sencillamente, no sabía lo que se hacía. (...) En realidad, una de las lecciones que nos dio el proceso de Jerusalén fue que tal alejamiento de la realidad y tal irreflexión pueden causar más daño que todos los malos instintos inherentes, quizás, a la naturaleza humana», *Ibidem*, p. 434.

¹² Ya se ha aludido en otras ocasiones a este conflicto en Congdon; para explicarlo sirve citar unas palabras de Mann perfectamente aplicables al artista: «Pero ¿crees acaso, querido mío, que algún día pueda obtener la sabiduría y verdadera dignidad humana aquel que se dirija hacia lo espiritual a través de los sentidos? ¿O crees más bien (te dejo la libertad de decidirlo) que es éste un camino peligroso y agradable al mismo tiempo, una auténtica vía de pecado y perdición que necesariamente lleva al descarrío? Porque has de saber que nosotros, los poetas, no podemos recorrer el camino hacia la Belleza sin que Eros se nos una y se erija en nuestro guía; sí, por más que a nuestro modo seamos héroes y guerreros virtuosos, en el fondo somos como las mujeres, pues lo que nos enaltece es la pasión, y nuestro deseo será siempre, forzosamente, amor: tal es nuestra satisfacción y nuestro oprobio», Thomas MANN, *La muerte en Venecia*, *op. cit.*, p. 142.

¹³ Merton expresa como sigue la relación entre la muerte y la actividad poética: «¿Son importantes los monjes, los *hippies*, los poetas? No, somos deliberadamente irrelevantes. Vivimos con una irrelevancia arraigada, propia de todo ser humano. El hombre marginal acepta la irrelevancia básica de la condición humana, una irrelevancia que se manifiesta sobre todo por el hecho de la muerte. La persona marginal, el monje, la persona desplazada, el condenado, todos ellos viven en presencia de la muerte, que plantea la cuestión fundamental del significado de la vida. Todos luchan dentro de sí mismos con el hecho de la muerte, intentando descubrir algo más profundo que la muerte, pues realmente lo hay, y el oficio del monje, o de la persona marginal, la persona que medita o el poeta, es ir más allá de la muerte, incluso en esta vida, ir más allá de la dicotomía de vida y muerte, y ser, además, un testigo de la vida». Thomas MERTON, *Diario de Asia*, Trotta, Madrid, 2000, pp. 268 y 269.

¹⁴ En este sentido, el de la referencia de la acción a un objetivo, la actividad artística se relaciona con la actividad lúdica. «Cuando las acciones se determinan de modo exclusivo por la intención perseguida no se encuentra sosiego, sentido o finalidad en nada de lo que se hace. (...) En esta forma de concebir la acción se advierte una concepción de la vida como carencia que termina por aniquilar el propio vivir. (...) La actividad lúdica es significativa, por el contrario, de que la vida no se entiende en términos de carencia o necesidad. (...) Precisamente porque la vida se juega en buena parte en el modo de resolver la necesidad, el contenido material de la acción tiene que tener algo que ver con el fin de la vida humana, es decir, con la vida lograda o la felicidad, más allá de la intención o del fin directamente perseguido por el que actúa», M^a Antonia LABRADA, *Estética*, EUNSA, Pamplona, 1998, p. 85.

- ¹⁵ Recogemos aquí el concepto de estilo de Pareyson, «considerado espiritualidad que se ha convertido toda ella en modo de formar», Pablo BLANCO SARTO, *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, EUNSA, Pamplona, 1998, p. 109.
- ¹⁶ Véase Henri FOCILLON, *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983, pp. 13 y ss.
- ¹⁷ Étienne GILSON, *Pintura y realidad*, EUNSA, Pamplona, 2000, p. 155. A lo que se puede añadir, en palabras del poeta chileno Ibáñez Langlois: «No existe medio de comunicación alguno, para lo comunicado en un poema, que no sea el poema mismo», José Miguel IBÁÑEZ LANGLOIS, *La creación poética*, op. cit., p. 51. Lo mismo parece decir Bozal en referencia a las artes visuales: «Lo que la pintura *dice* –imagina–, sólo la pintura puede *decirlo* –imaginarlo–», BOZAL, 1987, pp. 19-20.
- ¹⁸ En apéndice se incluye el catálogo de las obras conocidas de Congdon en el período estudiado, con indicación de las obras visualizadas y de las expresamente mencionadas, con el fin de facilitar el juicio sobre la selección realizada.

SEGUNDA PARTE
ESTUDIO HISTÓRICO-CRÍTICO
DEL PERÍODO MILANÉS
(1979-1998)

1979-1982 EL PAISAJE

Entre octubre de 1979 y abril de 1998 la actividad pictórica de Congdon es constante, sin más trabas que las que suponen la enfermedad y la vejez. Es cierto que la creciente artrosis, la enfermedad de Parkinson, las intervenciones quirúrgicas, etc., no son en absoluto circunstancias desdeñables como impedimentos a la pintura. Pero el hecho es que Congdon a su muerte dejó un lienzo inacabado en su caballete. Se puede entender que su pintura se desarrolló también en los momentos de incapacidad física, ya que su creatividad buscó una vía de profundización en la técnica del pastel. Pero como los cuadernos que llenó con este método son un capítulo menor de su obra, sólo se hará referencia a ellos en cuanto pudieron influir en el desarrollo de su pintura al óleo.

El periodo contemplado es, desde varios puntos de vista, una unidad en la producción del artista. Como se ha dicho, durante esos años vivió confinado en el ala de un monasterio conocido como la Cascinazza, en una población cercana a Milán¹. Esta circunstancia externa da unidad temática a su obra. La pintura de Congdon, que siempre había contado con el estímulo, conscientemente buscado, de experiencias vitales y visuales motivadoras para el artista, se ve privada de ellas. Sin embargo, no puede

prescindir del dato sensible como punto de partida sobre el que trabajar. De este modo los exteriores que rodean el monasterio se convertirán en la materia prima de sus pinturas. No es este un entorno idílico buscado por el artista: el campo que pintará innumerables veces tiene muy poco que ver con el Mont-Saint-Victoire provenzal, con la campiña romana o con Ghiverny. Es una tierra de cultivo llana y brumosa, que se extiende en kilómetros de monotonía. Aunque era muy capaz de amar aquel paisaje, entre las diferentes circunstancias que le llevaron allí –relacionadas con el itinerario espiritual del pintor– no hay motivos de tipo estético. Y este hecho no es ajeno al modo de penetración del paisaje circundante que revelan sus cuadros. Así, con este motivo de fondo, se puede afirmar que los últimos veinte años de la obra congdoniana presentan un desarrollo orgánico, aunque no falten –para contradecir una visión lineal o artificialmente coherente– avances y retrocesos, escapadas a momentos pictóricos superados y experimentaciones fallidas.

SECUENCIA PICTÓRICA

1980. El redescubrimiento del propio lenguaje

De lo realizado tras el asentamiento en su nuevo hábitat, las primeras obras que se conservan son las tituladas *Roveto 2* y *Roveto 3*, pintadas los días 18 y 19 de noviembre. Instalado en un nuevo entorno –ha transcurrido un mes desde el traslado– parece que, en busca de un motivo que le sugiera una imagen, sólo es capaz de descubrir una zarza. En el segundo de ellos, sobre un panel negro, el artista define el entorno del objeto mediante dos campos de color –cielo y tierra–, configurados a base de yuxtaposición de manchas de tonalidades terrosas, aplicadas de un modo que deja claramente traslucir el gesto de la mano. Sobre ellas, mediante el dibujo por incisión, define la masa de la zarza en una serie de haces desordenados, que se entrecruzan de modo descriptivo para

producir una sensación de enmarañamiento. Recuerda el dibujo infantil de sus primeras obras. En el centro de la tabla, una mancha de color amarillento atrae la atención de la mirada y dota de unidad a la composición al crear un nexo entre el cielo claro y la tierra negra. Del mismo modo, las masas blanquecinas del cielo se organizan concéntricamente alrededor de una gran mancha circular de tono más claro, de la que la claridad del suelo parece ser un reflejo. Las sombras de azul sobre el horizonte serán un motivo recurrente a lo largo de todo el periodo. El enredo del motivo central es superficial, entra en contradicción con la horizontalidad y la serenidad compositiva, aunque el recurso a lo inacabado y a la imperfección ponga en entredicho la calma aparente. En esta obra, como en tantas otras de su periodo intermedio –1960-1979–, la relación entre la configuración visual de la imagen y cierto contenido simbólico mantiene un equilibrio muy precario. La elección del motivo no puede ser ajena a la carga conceptual y simbólica de la zarza; de hecho, el acercamiento progresivo a los tonos cálidos hacia el centro de la misma se hace eco de dicha carga, y parece encender en pálidas llamas la masa vegetal.

El artista oscila en ésta y otras obras semejantes, hasta que encuentra una veta que explotar en las visiones de la Bassa milanese, pintadas entre los meses de diciembre y enero.

Fig. 23

El primero de estos cuadros es del 11 de diciembre: *Basso Milanese Nero 1*. Está aislado temporalmente del resto de la serie y es como una profecía de los que vendrán un mes después. La tierra, el cielo y el astro son los protagonistas del cuadro. En él, Congdon revive de un modo obvio las *cities* de 1949, especialmente *Black City*. De hecho, no sólo en la composición y en la configuración de la imagen, sino también en la técnica hay claras referencias a la serie neoyorquina. El arañado invade el cuadro, apenas hay un centímetro de la tierra (tres cuartas partes de la pintura) sin trabajar mediante líneas rectas, cortas, que se expanden con insistencia en forma radial. No contento con esta forma de herir la superficie, incide con largas cuchilladas en ángulos que se abren siempre en la misma dirección. Los cortes se deslizan por

Fig. 5

todo el terreno remarcando su verticalidad sin hacer relación a un punto de fuga ni distribuirse de modo paralelo, como para evitar la más mínima sensación de profundidad. Ésta viene sugerida, más bien, por la densidad de la masa oscura.

La riqueza tonal, igualmente, se aleja de sus obras más recientes, en las que masas de color uniforme configuraban la composición. Esta vez las superficies están tratadas con una fortuna de matices casi atmosférica. Y de nuevo aparece en el horizonte la línea azul que se ha mencionado al hablar de *Roveto* 3. El astro, dividido en dos mitades y balanceándose sobre el horizonte como un diábolo, da luz, ya que repite, aclarándolos, los tonos del cielo y de la tierra.

La diferencia más evidente respecto a la serie de los años cuarenta es la ausencia del esmalte chorreado que daba al cuadro un brillo y una calidad matérica peculiar, así como la ausencia de colores chillones, como de plástico, que iluminaban irónicamente las negras composiciones neoyorquinas. Aquí, sin embargo, la unidad tonal se aprecia como un logro. Las cuchilladas se hacen eco del cielo, que cae plumizo, porque introduce en ellas pinceladas de plata y porque acentúan su verticalidad. En toda la pintura hay un predominio del gris brumoso que remite al paisaje en el que tiene su origen. Hay en esta obra un sentido del color, una sutileza tonal más propia del periodo de madurez en que se inscribe, que es preludio de la importancia que adquirirá este aspecto en su obra posterior.

El cuadro no deja de tener algo de perturbador: ¿cómo es posible que la Bassa milanesa sea motivo de imágenes tan parecidas a las que suscitó la atormentada Nueva York? ¿Que relación puede tener la llanura continua con las accidentadas calles, repletas de anécdotas, de la urbe? Se podría decir que en este momento el panorama es sólo estímulo que suscita su imaginación, las visiones delirantes a lo Van Gogh siguen siendo el resultado. O tal vez es que Congdon hace suya la materia prima del paisaje, la vive, la engulle y la digiere hasta asimilarla a su propio organismo, a su imaginación. No contempla el mundo desde la ventana de su ha-

bitación, sino que, más bien, pinta tierra pateada, sufrida y arañada como su propia carne. El paisaje, asimilado en la imaginación del artista, se hace igual a él mismo. Sólo así se explican estas semejanzas. En cualquier caso es evidente que la calma brumosa del campo apenas ha tenido efecto en la sensibilidad de Congdon, que permanece vuelto hacia sí mismo, hacia su espíritu y su propia experiencia.

De esta primera visión de la Bassa nacerá, un mes después, la primera gran serie de su etapa milanese. A partir de la misma estructura que se ha visto en *Basso Milanese Nero 1*, Congdon profundizará en un mismo motivo entre el 9 de enero y el 4 de febrero. El resultado de esta profundización son ocho pinturas. De una a otra se aprecia el cambio de estación, su incidencia en el mismo objeto. El tiempo y su poder de transformación son motor de evolución. Congdon sigue su ritmo, y subtitula sus obras *inverno, neve, grano nascente, verso primavera...* Parece fuertemente impresionado por la versatilidad del paisaje y empieza a advertir sus posibilidades.

La riqueza de tonalidad mencionada es fácilmente apreciable en *Bassa Milanese 2*, del 9 de enero. En ella predomina un color rosa que se desdobra en infinitos matices mezclados con blanco. Sobre la exquisitez y suavidad tonal, el pintor incide con saña mediante líneas quebradas –como edificios– o radiales –como masas vegetales–. En dimensiones y en proporción es casi idéntico al número 1, pero la ausencia del astro y la sensualidad colorista restan dramatismo al último. Acaso la furia del trazo es un intento de recuperación.

Fig. 24

La misma sutileza tonal aparece en la pequeña *Bassa Milanese Neve 2*. Una serie de registros de color horizontales, entre el azul y el marrón, dominados por el gris, reproducen la capacidad de absorción de todos los colores que es característica del blanco de la nieve. El juego de texturas añade cierta sensualidad igualmente delicada. El minúsculo astro azul de la parte superior derecha resume y potencia todas estas cualidades. Por último, como para contradecir tanta placidez, coloca una violenta mancha negra, li-

Fig. 25 geramente oblicua, en la mitad inferior de la pintura.

Por otra parte, en *Bassa Milanese Inverno 1*, el colorismo en tonos pardos se potencia con los violentos cortes de cuchillo, semejantes a los de *Basso Milanese Nero 1*, que inundan la superficie blancuzca de la tierra. El motivo de la nieve sucia y pisada, de la que emerge la tierra, es pretexto para una composición en la que la verticalidad de las líneas se opone a la horizontalidad del paisaje, impidiendo la asimilación del cuadro al concepto de ventana. O la imagen pintada se ha desvinculado por completo del motivo del campo, o bien éste es comprendido, no desde un punto de vista tradicional –el del hombre, perpendicular al paisaje–, sino desde la propia tierra, cuya planitud es asimilada a la planitud del lienzo: el artista se tumba sobre la tierra, el cuadro y el campo son paralelos. En este cuadro el dibujo (la conexión entre la línea negra y el blanco) es el motivo fundamental. A lo largo de toda su carrera, la evolución técnica de Congdon se ha hecho al hilo de las relaciones dibujo/color, casi siempre con tendencia a abandonar el primero en beneficio del segundo. Tradicionalmente el color se ha considerado el aspecto más emocional de la pintura, y el dibujo su vertiente racional. Las líneas que Congdon hace emerger del fondo definiendo los objetos son, efectivamente, irrupción del espíritu, pero de un espíritu más bien irracional e inconsciente. Son irrupción del Yo. La recuperación de todas las formas de dibujo que tiene lugar en la serie de la Bassa milanese hace referencia a una revisión de su memoria, a una irrupción del pasado, de técnicas abandonadas, que vienen a confirmarle, a probar su validez.

Fig. 26 Todavía con más claridad aparece esta revisión en *Bassa Milanese Inverno 3 (S. Agnese)*, en la que vuelve al *dripping* que configura la malla ortogonal, olvidado desde los cincuenta. Como en la pintura experimental de aquellos años, aquí la técnica se convierte en la verdadera protagonista del cuadro, y sólo la línea del horizonte mantiene, a duras penas, la referencia paisajística, impidiendo que la pintura se convierta en una obra abstracta. El azul luminoso que emerge de la profundidad del negro en el ho-

rizonte es la única referencia espacial del cuadro, ya que el cielo no es más que una masa uniforme de verde que confirma el efecto de la intrincada masa pictórica de la parte inferior, iluminada por sabios toques de blanco y amarillo.

En esta obra, como en la anterior, el astro ha desaparecido –apenas un reflejo emula el efecto atmosférico donde debería estar el sol–, lo que confirma en estos cuadros la importancia de la investigación lingüística libre, sin más emoción que la que se desprende del dato pictórico: el color, el gesto, la composición. En favor de esta apuesta pictórica está el aumento del formato de los cuadros, que pasan a medir un metro de lado. Como si hubiera tomado conciencia de lo dicho, en la siguiente obra de la serie –*Bassa Milanese Nero Verde Cristo*, muy similar en medios a *S. Agnese* aunque de tonalidad más oscura– el autor introduce dos elementos: una barra ligeramente diagonal, y un astro verde que, como el azul de *Neve 2*, parece querer confirmar todos los colores. Pero es difícil comprender el papel que en el cuadro desempeña la barra, prácticamente absorbida por la técnica de los campos circundantes, que precisa de una masa contrapuesta en la parte izquierda del cuadro para equilibrarse. Es, parece, una irrupción del símbolo y sin duda a ella hace referencia el título del cuadro (*Cristo*).

Fig. 27

Poco después de esta obra se produce, aún sobre el mismo motivo, un cambio importante. Mantiene la división cielo/tierra y el astro, e incluso las dimensiones de la tabla y la preparación –chorreo de esmalte negro–. Sin embargo, el artista ha descubierto algo en el paisaje que le impulsa a acercarse a él con más respeto: el surco de la tierra, en disposición vertiginosa hacia un punto de fuga bien alto, es el núcleo de *Bassa Milanese Terra Grassa Grano Nascente*. Cuatro campos de color se yuxtaponen para, junto con el arañado de la tierra arada, crear un efecto de profundidad. De nuevo hay que remitirse a la pintura de Congdon de los primeros años cincuenta como punto de referencia visual. En las vistas venecianas, el pavimento en fuga solía unirse a la basílica en un haz luminoso. La masa central de la obra milanesa, flanquea-

Fig. 28

Fig. 9-11

da por otros campos, igualmente en fuga, no puede por menos que recordar aquellas composiciones inmediatamente posteriores a las vistas neoyorquinas. La ágil sucesión de líneas, ligeramente combadas por el gesto, es un motivo recurrente de la pintura de Congdon. En *Rome Colosseum 2*² aparecen en posición invertida, pero es especialmente en la Plaza de San Marcos donde Congdon había producido un efecto similar, acentuado por la luz crepuscular que tantas veces recogió (*Venice 2, Venice 7, Venice 22*, etc.), muy similar a la del cuadro del que se está hablando. En *Grano Nascente* el pequeño astro tiene el papel iluminador que en la ciudad de la laguna adquiriría el *campanile*. Vista en relación con las pinturas antes comentadas, se puede decir que esta última es la unión de Nueva York y Venecia: la misma técnica y los mismos recursos compositivos.

En *Bassa Milanese Terra Grassa Verso Primavera* la tierra impone aún más su presencia modélica. La luz aparece en forma de azul brillante que emerge de la base –como tantas veces hiciera el negro– dando contorno a los campos de color; o del verde que cae del cielo e inunda la tierra, llenándola de optimismo. La pintura se puebla de elementos organizados con la sabiduría de un paisajista clásico: casas, pequeños grupos de árboles, agua... El dibujo y los trazos de color se hermanan en la definición de los elementos. En cada uno, Congdon recupera formas distintas de arañado que ya había experimentado: las líneas horizontales combadas de modo concéntrico, tan descriptivas del gesto del brazo; la recta quebrada en ángulos rectos que poblara los pavimentos de la Plaza de San Marcos; la infantil emulación de las masas de árboles propias de los *winter*³... *Verso Primavera* se puede considerar la última obra de la serie.

En realidad, más que de una serie, se trata de varias series agrupadas en una, en atención a la coherencia estilística, temática y cronológica. En toda ella, como se ha visto, se da una vuelta al pasado, una revisión del lenguaje, para la que el motivo de la tierra no parece ser más que un pretexto. Parece lógico que, al inicio de una nueva etapa, el artista haga acopio de sus logros, pero

cabe preguntarse qué sentido tiene este ejercicio.

Se podría decir que la impresión ha cedido terreno a la memoria. Es éste un hecho común a la madurez de toda persona que, en el caso del artista, ha de afectar inevitablemente a la percepción y ser marca de su trabajo. La experiencia del mundo, en la persona madura, ha perdido la inmediatez e inocencia de la sensación. El universo espiritual del pintor se impone como lenguaje configurador de nuevas formas. Congdon, en las obras estudiadas, no sólo recupera una técnica. El tema o motivo de su pintura en estos momentos es tanto la visión exterior –la naturaleza presente– como los mundos creados por él mismo que viven en la memoria: mundos que generan otros mundos. En su juventud la conexión entre la experiencia y la creación era más directa, apenas se detenía un momento en el inconsciente. La obras, por ello, podían tener un carácter eminentemente expresivo (o expresionista). Por el contrario, en el momento del que se está tratando, las conexiones se multiplican y todo adquiere cierta unidad y coherencia. De hecho, aunque aparezcan los mismos elementos –un determinado tipo de composición, el *dripping*, la riqueza tonal, los gestos...– éstos parecen más pensados. Hay menos furia y exceso, más armonía⁴.

Tal vez sea la falta de motivación externa la que le lleva al terreno de la memoria. O puede ser que, precisamente, la permanencia y la mutabilidad del mismo objeto exijan del artista el recurso a todos sus medios. En cualquier caso, lo que tal vez comenzó como una recuperación espontánea del propio lenguaje –de los propios mundos–, una vez advertida, se hará extensiva a otros lenguajes y otros mundos pictóricos que vendrán a completar y a definir su presente.

Se puede deducir que se avecina un cambio en la pintura de Congdon. Éste será necesariamente radical, ya que no procede de una variación de escenario o de circunstancias externas a la propia pintura, sino de una verdadera renovación del estilo. La profundización en sus medios le lleva a un replanteamiento de las relaciones –mundo/obra, inconsciente/consciencia, lenguaje/idea– que

está en la base de su quehacer artístico.

1981. *Homenaje a Nicolas de Staël*

Fig. 29, 30 El resto de 1980 es escasamente productivo para Congdon. Fluctúa, cambiando de temática, sin descansar en ninguna concreta. En febrero de 1981 de nuevo centra su atención en los campos, y crea algunas imágenes poderosas, que registran un importante cambio estilístico.

Campo Lungo 2 desarrolla el tema planteado en *Campo Lungo 1*, del día anterior. La masa clara del campo, animada por el soplado de polvo de color oscuro que le da volumen en su centro, aparece «peinada» por un arañado continuo, una sucesión de líneas en fuga combada que se funden en la parte superior. Dos manchas oscuras, perfiladas por el celeste que ya va siendo habitual, como masas de árboles, enmarcan el gran espacio central, le dan volumen (es éste un recurso que Congdon ha utilizado desde sus primeros años, especialmente en las vistas de la plaza de San Marcos). El cielo refleja el vibrante tono de la tierra. El negro y el azul –presentes también en el horizonte diagonal– realzan y dan unidad tonal al cuadro. El predominio de las curvas y la inclinación de las masas de color tiene la virtud, ya experimentada, de crear en el espectador una sensación de desequilibrio, de vértigo, que le lleva a introducirse en el cuadro como en un sueño de límites inestables, en el que el suelo se levanta y palpita de movimiento. La imagen es de un lirismo emocionante. Pero es interesante, sobre todo, por la aparición de un método nuevo que parece contradecir la concepción congdoniana del dibujo. Frente a la incisión como penetración inconsciente o infantil del espíritu en el cuadro, tal como aparece, por ejemplo, en los grupos de árboles de este mismo cuadro, el empleo del peine como instrumento de dibujo impone su estructura de líneas paralelas. Éstas aportan su ritmo y no dejan al juego libre de la mano actuar en directa conexión con el ojo inteligente o con el inconsciente. La

nueva técnica desplaza a la persona e impone su propio estilo. Sin embargo, el efecto es buscado conscientemente: la repetición continua de una secuencia. En *Campo Lungo 1* el empleo del peine es aún moderado y –sin negar sus valores plásticos– claramente vinculado a una función de representación (el surco). No es más que el comienzo de un nuevo medio en la pintura de Congdon, un medio que, significativamente, supone la renuncia a la penetración del Yo mediante la incisión que tanto apreciaba Congdon en su propia obra.

Fig. 31

Campo Stoppie funde los rasgos de las *Bassa Milanese* del año anterior, el empeño en la fuga de *Campo Lungo* y un discreto uso del peine en una línea próxima al horizonte. Ha reducido el cielo al mínimo, y Congdon se recrea en la pastosidad grumosa del suelo. Combina los recursos de color y de incisión para lograr un efecto, descriptivo del modo de ser de los campos, o de la percepción que tiene de ellos. Los haces de color, bandas entre el pardo y el negro, se orientan hacia el alto horizonte, interrumpidas allí por la banda ancha de un canal horizontal. La perspectiva casi caballera nos precipita de cabeza a la tierra. Sobre el color, Congdon hace un uso discreto y controlado de sus recursos dibujísticos: realza los haces de color –surcos– al añadirles una precisa textura –la de los rastros o *stoppie*–, o imita con el peine el sereno fluir del agua por el canal.

En *Terra Nera*, sobre la masa oscura de color que invade casi todo el panel (horizontalmente colocado), Congdon parece pretender un uso del peine compatible con la dureza habitual de su gesto. El entrecruzarse de las líneas, no obstante la curvatura del movimiento del brazo al trazarlas, genera una sensación más bien reticular y ordenada, bien diferente del efecto de *Bassa Milanese Nero 1*. Hay que destacar, en ésta y en otras obras próximas, el modo de plegarse el horizonte rodeando la tierra, como si buscara abrazarla. El juego con el horizonte, como se verá después, es uno de los hilos conductores de la obra de Congdon en los últimos años.

Pocos días más tarde realizará unas obras que profundizan en

las características que se acaban de apuntar. Son las *Terra Arida*. Se trata de una variante del mismo tema, esta vez centrado en la aridez de la tierra. Es interesante comparar los cuadros entre sí para comprobar cuáles son las consecuencias del empleo del nuevo instrumento, el peine, en toda la estructura del cuadro.

Fig. 32

En el primero, una serie de manchas de tonos pardos, conforme al trazo alargado de la espátula, parecen referirse a los campos, que se organizan según las necesidades compositivas de la tabla. Aparecen las mismas características descritas en obras anteriores. En este caso, además, se hace evidente la tensión que empieza a haber en la pintura de Congdon por la eliminación del cielo, y que constituirá un tema esencial en años sucesivos. Del mismo modo, la importancia del verde, cada vez más notable, no puede dejar de hacerse sentir, incluso en un cuadro dedicado a la tierra árida, acaso como promesa de vida. Por lo que se refiere al dibujo, convive el trazo libre del punzón con el peine. El punzón, impelido por los mismos ritmos de la naturaleza, busca las constantes de las paralelas o de la espiral. En la parte superior, acompañando la curvatura del horizonte, las paralelas del peine se revelan mucho más eficaces para recoger la repetición del surco.

Fig. 33

En *Terra Arida 2*, que depende evidentemente del primero, se dan una serie de cambios tendentes a la regularización de la composición. Esto parece ser efecto de un empleo mucho más generalizado del peine. Los límites de cada área se hacen precisos, y la tierra se divide, toda ella, en dos grandes masas de color –claro y oscuro–. La transición entre una y otra se hace por medio de dos cuñas que repiten, suavizando el contraste, los tonos de los grandes campos. En este caso predominan las rectas sobre las curvas: el horizonte se tensa. Los elementos que, en el caso anterior, irrumpían en el campo, se han desplazado, como para no interrumpir el correr de las paralelas. Así el verde, imprescindible, pasa a ser un tenue reflejo en el horizonte. Del mismo modo, una forma piramidal, como un volcán, cambia de posición, hasta casi hacer tocar el horizonte con el límite superior de la tabla.

Fig. 34

Terra Arida 3 deja el problema del método de incisión y, pres-

cindiendo completamente del cielo, se centra en la relación de las dos grandes masas de color, clara y oscura. Esta vez lo hace de un modo de nuevo suelto e informal y con mayor desarrollo del verde. Por último, en *Terra Arida 4*, más próximo al número 2, la relación de los campos entre sí es estrecha, ligeramente envolvente. Por efecto del uso masivo del peine (de tres modos distintos, según los tres campos existentes), todo adquiere cierta unidad en una figura ligeramente esférica. La regularidad de la técnica lleva a una suerte de regularización de la forma. Se podría decir que el campo se objetiva en cierto modo. No es un mundo en el que está el hombre, sino que el pintor se ha alejado para verlo desde fuera. Y un mundo más abarcable se deja moldear mejor.

Contempladas al unísono las *Terra Arida 1, 2, 3 y 4* –realizadas en poco más de una semana– se podría concluir que en las últimas el motivo inicial es sometido a un proceso de «abstracción» en sentidos diferentes. En el número 2 se trata de una regularización de las formas y uniformización de las superficies, alcanzando cierto nivel de «acabado» en su calidad matérica y racionalizando la composición. En el número 3 se cambia la orientación y, mediante un modo mucho más «informal», Congdon elimina los puntos de referencia paisajísticos (como se viene diciendo, éstos suelen ser el horizonte y el cielo) y se limita a profundizar en la relación de las manchas de color. Parecería que el artista encuentra demasiado «acabado» el número 2 y decide dejar espacio a la «imperfección», a los límites imprecisos, abriéndoles campo en el número 3. El número 4 es uno de los paisajes interiores a los que el artista recurre con frecuencia.

Lo dicho conduce a una reflexión sobre la importancia del «inacabado» en Congdon, término que, en su versión italiana (*non finito*), adquiere una connotación miguelangelesca y neoplatónica. En el caso de Congdon, el mayor o menor acabado de la forma se relaciona con un estado pictórico más o menos inconsciente. En un primer momento parecería que la intervención de la inteligencia despierta en la obra, la ordenación más racional, supondría una mayor intervención del artista y un desplazamiento

de la inspiración, del genio pictórico –en el caso de Congdon, del don–; en definitiva del misterio, sin el que para él la obra de arte no es tal. El hombre que, sobre la sola base de sus capacidades, intenta la perfección, topa con sus propios límites como contra un muro. Por otro lado, la evolución artística de Congdon se va decantando claramente del lado de la consciencia y del control sereno, de la meditación, del orden. A lo largo de los años, la voluntad sostenida y la experimentación pictórica se revelarán de enorme fecundidad, mayor incluso de lo que había sido con anterioridad la búsqueda constante de estímulos⁵. Pero en el comienzo del periodo milanés aún teme la caída en el esteticismo, en el dominio de sus medios, en la fría y calculada investigación lingüística⁶. En la experiencia pictórica de los meses siguientes descubrirá la posibilidad de perseguir la forma sin matar la inspiración, de encontrar la unidad de color y dibujo, expresiva del encuentro con la fuerza creativa del mundo por medios más místicos que mágicos.

Fig. 35 Se ha mencionado ya la importancia que el verde va adquiriendo en la paleta del pintor. Un verde en íntima conexión con la vida en la naturaleza, que desarrolla en toda su riqueza en los cuadros que dedica a la primavera en los meses de marzo y abril de 1981. Al día siguiente de realizar *Terra Arida 4* pinta *Primavera 1* que sigue en la misma línea de los anteriores. La primavera aparece en medio de la aridez del pardo con la misma forma –una esfera partida– del astro de obras como *Bassa Milanese Nero*

Fig. 37 *1*, es decir, reunida en un símbolo. A partir de aquí, las manchas verdes irán adquiriendo un protagonismo que relega a un segundo plano el resto de la composición. La variedad de tonalidades que aparece en *Primavera 3* se acentúa por la diferencia de trato que se da a las superficies que recogen el verdor de la hierba; los campos pardos se peinan para dejar aparecer el tono de la hierba bajo la primera capa de color, como un anuncio; la lejanía de los campos, ligeramente teñida de azul, y una franja de verde intenso, en medio de las áreas de color rastrillado, se dejan, sin embargo, sin intervención textural, enriqueciendo el color con la cali-

dad de la materia pictórica.

Primavera permite al color verde alzarse y colocarse en primer plano, ignorando las reglas del paisaje y el horizonte, como en el número 1, y relegando al fondo el resto de la composición. Se puede percibir que la intervención del peine sustituirá con el tiempo, en su papel simbólico, a formas precedentes como la esfera. En *Primavera 4*, lo que en los anteriores es sólo una promesa, se convierte en una fiesta de color, aplicado con verdadera pasión. Se trata, por encima del motivo que lo suscite, de un canto a la alegría de la vida, expresada en todas las tonalidades de los más intensos verdes, en la relación que mantienen entre sí y con la base del panel negro. El artista se ha recreado en la multiplicidad de posibilidades tonales. Se puede apreciar un progresivo abandono, libre de sospechas puristas, a la sensualidad del color, al valiente desarrollo de sus posibilidades. Sin duda éste será otro de los aspectos que más harán avanzar la obra de Congdon.

Fig. 39

Hasta el momento, Congdon, que desde sus primeras obras se reveló como un gran colorista, ha trabajado con el efecto que las tonalidades ejercen entre sí de dos maneras: mediante lo que se puede llamar el «color por superposición» de capas, que casi siempre emergen para unirse de modo fluido en la superficie de la tabla mediante la incisión; y el «color por yuxtaposición» de manchas, más desarrollado en su periodo intermedio (1960-1979). En ambos casos destaca la constante presencia del negro como base –en el primer caso– o límite –en el segundo– del resto de tonos; así como el empleo de pigmentos metálicos –en óleo o en polvo– para crear ciertos efectos. Estas dos características (el negro y el metal) hablan de un intento de controlar el resultado, cargando al color, por así decir, de cierto contenido que supera el puro efecto sensible. A partir de ahora la imaginación de Congdon parece poblarse, cada vez más, de los estímulos del color local y de los efectos de la luz. De hecho, como se verá, éste será el tema de algunas de sus mejores series.

Fig. 40

Primavera (de Staël), realizado dos días después, supone un enriquecimiento de la gama de verdes con toques de otros colo-

res. A la vez, a partir de una composición similar a la de la obra anterior, realiza una primera aproximación a Nicolas de Staël, cuya obra le ocupará de un modo particular en los meses siguientes. En este caso se trata de una referencia al pintor francés aún superficial y tal vez fortuita. Sin embargo, en la que se puede considerar última obra de la serie *Primavera* –aunque se conserva sin título, catalogada con el número 529–, se encuentra el nexo perfecto con las pinturas del verano de 1981. Es una muestra de que la serie *L'Estate*, que constituye como se verá un verdadero homenaje a Staël, sigue una lógica evolutiva coherente con el recorrido congdoniano. El pintor ruso-francés ayudará a Congdon a descubrir potencialidades que asomaban en su pintura precedente.

Fig. 41

Fig. 38

Antes de dejar la primavera conviene detenerse en una pintura sorprendente, pintada el 18 de abril, en pleno desarrollo de la serie *Primavera*. Se trata de *Novità (81)*, un título que no es más que un eco de la sorpresa que nos produce el cuadro, probablemente no mayor a la que debió producirle al mismo Congdon. Es la primera muestra de una composición totalmente abstracta, sin objetos o motivos identificables, ni siquiera en razón del color. Sobre una tabla casi cuadrada, realiza una compartimentación ortogonal en campos de color que no se mezclan, entre el gris y el pardo, con sabios toques de violeta. Un tono ligeramente anaranjado, nuevo en su paleta, domina la relación de colores. El modo de aplicar el color en cada uno de los campos y la incisión sobre ellos con el peine remarcan su carácter y la peculiar aportación de cada uno al conjunto. No hay rastro de verde, no hay rastro de horizonte. Probablemente para el mismo pintor el cuadro se queda en un estudio compositivo de sorprendentes resultados que, de momento, no le es posible seguir explotando.

Pasada la primavera, llega el verano. El de 1981 fue para Congdon uno de los más fecundos, artísticamente hablando, de su vida en Milán. Fue entonces cuando pintó la larga serie de *L'Estate* que, como se ha dicho, en los catálogos publicados es comentada siempre en relación con Nicolas de Staël⁷.

Después de un mes prácticamente improductivo, el tema del

verano dota a Congdon de un motivo sobre el que centrará su investigación entre julio y septiembre. Atendiendo a la numeración de las pinturas sabemos que pintó dieciocho cuadros, de los que sólo conservó nueve. A medida que avanzaba en el tratamiento del tema, como solía hacer, se iba afianzando y aumentaba el tamaño de los lienzos, hasta llegar a un 100 x 110 cm en el número 18.

Además del motivo, los medios técnicos dan unidad interna a la serie. La característica fundamental es el uso de las manchas de color, en trazos cortos de espátula. Cada una parece corresponder a un objeto que, en la pintura, se transforma en una pieza de las que definen la composición. Congdon mezcla el color sobre la misma tabla, pero respetando siempre la autonomía de cada «mancha». En definitiva, prescinde de cualquier otro medio que no sea el color aplicado con la espátula. Sólo utiliza incisión y soplado en un momento avanzado de la serie, como para calibrar el resultado de confrontar sus medios tradicionales con los descubrimientos recientes. La composición es también similar en casi todos: halla su centro en un punto alto de la tierra, hacia la mitad del horizonte. Las manchas en el cielo se desarrollan en una secuencia horizontal que repite un breve gesto vertical de la espátula, mientras que en la tierra las manchas adquieren una forma cónica y se yuxtaponen como las varillas de un abanico invertido. En algunas pinturas aparece definido con más claridad un campo triangular que ayuda a identificar el lugar como el Campo G (campo en el que trabajaba uno de los monjes de la Cascinazza llamado Giorgio), un tema constante a lo largo de los años en la pintura de Congdon. El color es siempre realzado por el negro de base, y cada una de las manchas se distingue ligeramente con un poco de azul en sus límites. Tal como aparecía en los cuadros inmediatamente anteriores, el verde continúa su desarrollo en la paleta del pintor, pero además, en cada cuadro de la serie la luz aparece en forma de un tono dominante, ora el azul, ora el rosa, ora el mismo verde o el amarillo.

Este modo de pintar tiene resonancias de ciertas obras de su

Fig. 14,
17, 15

periodo intermedio. Así, algunas crucifixiones de los primeros años sesenta (*Crocefisso* 24, 52 o 64, por ejemplo) recuerdan la relación que el gesto de la espátula mantiene con el objeto, definiéndolo. También en esas obras se recurre al azul para limitar las manchas de color. Sin embargo, en aquéllas es más importante la elocuencia expresiva que supone la reducción de toda la pintura a un solo gesto; mientras que en las de ahora el mismo medio se repite y va configurando el espacio.

Fig. 18

Más proximidad presentan algunos paisajes que salpican el recorrido de la obra de Congdon. Aunque habrá que recurrir a él posteriormente, procede citar aquí el pequeño *Subiaco (la valle)*, de 1963. En realidad, no pasa de ser un boceto o un *divertimento* que, tal vez por considerarse demasiado literal, no llegó a adquirir desarrollo. Es interesante observar cómo la pura relación de las manchas de color configura el espacio. Pero en este caso cada una de ellas adquiere menos definición –menos autonomía pictórica– que en las obras que ahora se comentan. Aún más próximo es *Cappadocia Greme*, de 1975. Con menos rigor compositivo (tal vez por partir de paisajes diferentes) es casi una profecía de los *Estate* de 1981. Por último, es necesario mencionar cómo en *Deserto – Egitto* de 1977, haciendo referencia de modo menos directo al paisaje, que a su paso por el inconsciente se ha poblado de contenido simbólico, sigue, en el ojo central, el mismo esquema compositivo que la mayoría de los cuadros de la serie dedicada a Staël.

Fig. 19

Fig. 20

En las obras del verano de 1981 lo más definitorio es la relación del color con la forma; por así decir, el descubrimiento de la formatividad del color. Cada tono, si no plano, sí lo suficientemente uniforme, adquiere progresivamente consistencia y contorno, convirtiéndose en una pieza mayor de la composición. De tal modo que el dibujo –tal como se entiende tradicionalmente– es prescindible. El artista no forma y da volumen por medio del clarooscuro, recogiendo los efectos superficiales de la luz; por el contrario, el color mismo, indiscernible de la materia pictórica, se masifica, se hace volumen y, en su relación con los otros volúme-

nes, compone la pintura. Paralelamente al desarrollo de la serie el artista va ensayando distintos modos de aplicación del color, variando el gesto o la textura, intentando un modo que sirva a la configuración formal que persigue. Así se deduce fácilmente, por ejemplo, de la comparación de *Estate 4*, con *Campo G (Bassa Milanese)*, realizado el 1 de marzo del mismo 1981. La composición es prácticamente la misma, y uno depende evidentemente del otro. En *Estate 4* intenta suplir el efecto de las zonas en que había practicado la incisión, mediante un talante más agudo con la espátula.

Fig. 44

Advertido esto no sorprende la relación que los biógrafos de Congdon han establecido con la pintura de Staël. La serie que se está comentando es un proceso de asimilación, de profundización en el color como configurador de estructura. El color/forma de Staël asumido por Congdon supone, por un lado, la consideración pura de la pintura, la pérdida de complejos ante el cuadro, que se impone con su propia naturaleza; por otro, señala una tendencia cada vez más acuciante al clasicismo, que el pintor ruso-francés resumía en expresiones como «quiero realizar una armonía» o «hacer pintura, sólo pintura»⁸. Pero se trata de una pintura que, aunque no admite más signo que el pictórico, está llena de contenido y no se diluye en el concepto de *l'art pour l'art*.

Fig. 42-45

La dependencia de Staël es más directa en las primeras obras de la serie (los números 2, 3, 4 y 5), realizadas durante el mes de julio. Congdon acude a la gama de verdes con que había enriquecido su paleta y ensaya sus posibilidades, absteniéndose de usar cualquier medio ajeno a la espátula.

Fig. 46-49

Los números 9, 12, 13, 14 o 15 son tentativas en distintas direcciones que no llegan a cuajar. *Estate 14* por ejemplo, ya del mes de agosto, supone una fusión de estilos, que depende directamente de los *winter*⁹ que pintara Congdon en New Hampshire en 1956, combinados con los nuevos hallazgos. Sin embargo, el juego de tonos, a pesar del reflejo que el cielo rosa encuentra en diversas áreas de la pintura, pierde coherencia; el polvo de plata trata de dar unidad al conjunto, pero el movimiento ligeramente combado de las manchas de color dificulta el efecto espacial y la

composición se hace algo gratuita. En definitiva, el efecto de la superposición de técnicas resta frescura al resultado. El número 15 es interesante porque, recuperando las formas trapezoidales propias de sus primeros templos indios –formas a las que seguirá acudiendo regularmente– se centra casi exclusivamente en la relación de los campos de color, en el juego compositivo.

Fig. 50,
51

Como si el mismo autor hubiera advertido sus propias divagaciones, en *Estate 16* y *17* vuelve, para tomar tierra, a sus logros de julio. Por último, en *Estate 18*, una maduración de lo visto en todas las pinturas anteriores le lleva a prescindir de la sensación de espacio, eliminando las líneas oblicuas. Como en las primeras pinturas de la Bassa, hace un tratamiento de la tierra vertical, contrario a cualquier tipo de perspectiva. Sin embargo, el modo de las áreas rectangulares y su relación crean un interesante efecto de volumen, como si la tabla del cuadro se curvara, hundiéndose hacia una falla central, por la que parece derramarse el cielo. De hecho, la relación cielo/tierra, la ruptura del horizonte, es preocupación principalísima y tema de su pintura. En *Estate 18* destaca cómo Congdon hace uso de la incisión. En este caso, más que componer o describir, la línea del punzón traza, de modo casi decorativo, un movimiento menudo continuo que modifica el color, mezclando la variedad de los tonos en una textura especialmente opaca.

Fig. 18

¿Qué ha obtenido Congdon de la revisión de su propio lenguaje y de la confrontación con Staël? Se puede intentar responder comparando dos obras que, sobre el mismo tema, fueron pintadas con casi veinte años de diferencia. La primera de ellas es *Subiaco (la valle)*, de 1963, recién citada. La segunda, *Subiaco 12*, pintada poco después de los *Estate*, durante una estancia en el antiguo monasterio benedictino del Beato Lorenzo. Son dos obras pequeñas, rápidas, en íntima conexión con un paisaje largamente contemplado y meditado. En ambas, el artista hace alarde de un sentido del color exquisito y de una sabia capacidad compositiva. No existe el dibujo. Sin embargo, en *Subiaco 12* las áreas de color adquieren la consistencia de formas acabadas, perfectamente

Fig. 52

constituidas; y la técnica que en la obra de 1963 tenía la frescura de una acuarela, en 1981 ha adquirido mayor solidez pictórica. No hay líneas que limiten las formas sino que, más bien, el color, masificado y «formativo», genera la línea. El mismo autor lo expresaba de este modo: «Deja a los colores dibujar.»¹⁰ Así Congdon se sitúa dentro de la tradición pictórica occidental, entre la opción por la captación atmosférica de la luz y el intelectualismo del dibujo. El modo del pintor americano tiene sus raíces en la escultura. En ella, la masa recoge la luz. El volumen y el contorno son condición de su existencia, no un efecto buscado. Del mismo modo, en *Subiaco 12*, cada elemento de la composición se constituye a sí mismo como materia. Por su tratamiento de la masa, se podría hablar de escultura bidimensional. Comparada con el cuadro de 1963, *Subiaco 12* aparece como una obra menos referencial, más autónoma. Es sólo pintura, de una unidad que nos insta a no cesar de contemplarla.

La pintura de Congdon había nacido de una íntima penetración en la naturaleza. Se ha dicho ya, a propósito de *Bassa Milanese Nero 1*, de qué modo asimila e interioriza el dato de la percepción, transformándolo en su carne por medio del cuadro. Es una forma de proceder que tiene su origen en el afán por superar la pura apariencia. En las pinturas que se están analizando, llenas de síntomas de cambio y evolución, hay también un paso en ese modo de trascender la apariencia. Antes, la unión de su espíritu con el mundo se constituía imagen mediante la literalidad de la expresión, de modo que la naturaleza era transformada por su propio espíritu. En la madurez, cada vez más, la reflexión y el discernimiento de los paisajes que le rodean le van llevando a una mayor comprensión de los modos de proceder de la naturaleza, de sus ritmos, de sus relaciones, del comportamiento de la luz. El pintor trasciende la apariencia con ayuda de su percepción inteligente, que es capaz de penetrar el mundo, porque éste es comprensible en su intimidad. *Subiaco (la valle)* resulta, desde este punto de vista, más superficial, más relacionado con la impresión; mientras que *Subiaco 12* ha captado el peso y la densidad de los

Fig. 53, montes, el empuje de masas y la relación entre sí y con el cielo.

56

Vuelto a la Cascinazza, finalizará el año pintando una serie de obras tituladas *Autunno*, que continúan el recorrido sobre lo que se ha llamado «formatividad del color». Los números 1 y 2, pintados el 14 de octubre, de dimensiones modestas, avanzan en la organización del dato visual según las necesidades compositivas

Fig. 55

del cuadro, que impone cierta ortogonalidad. En otras obras de la serie ensaya distintas composiciones, dividiendo el espacio pictórico en formas geométricas más o menos relacionadas y superponiendo técnicas variadas con extrema libertad. El número 6, por ejemplo, subtítulo *Pioggia*, es una de las obras en las que Congdon se fija en los agentes que intervienen entre el artista y la visión —en series sucesivas profundizará en la nieve, la niebla...—. Penetra en el obstáculo y en su comportamiento e influencia en el objeto, incorporando sus características a la composición: disuelve las formas y las tiñe de una tonalidad unificadora mediante el uso de la transparencia, imponiendo, además, un movimiento vertical. El conjunto de manchas del cuadro, dominado por el trapecio central, se vuelve casi concéntrico: algo que no es nada habitual en el artista. Si no fuera por el predominio de paralelas en la parte superior que parecen hacer referencia al horizonte, podría titularse, sencillamente, *Composición*.

Fig. 54

Autunno 25 (Stoppie) es un ejemplo de mezcla de sucesivas capas de color y de dibujo: las líneas paralelas y los rastrojos. Casi ha desaparecido el cielo, pero la línea del surco impone una dirección, una forma radial, que exige el contorno semicircular del campo, a medio conciliar con la estructura de la tabla. Salvo muy pocas excepciones, en todo el periodo de la Cascinazza, 100 x 110 cm es la medida de tabla más grande que emplea, dándole un amplio espacio para el juego, en este caso, no de masas yuxtapuestas, sino de tonos sobrepuestos en riquísima amalgama.

1982. *Intermedio*

En los comienzos de 1982 Congdon rompe su rutinaria vida de Gudo y realiza un viaje de diez días a Costa de Marfil, donde reside en Abidján, junto al mar. Cuando vuelve realiza dos series paralelas de pinturas, una dedicada a la capital africana, otra al río Níger. Conviene detenerse en esta última porque contiene elementos interesantes.

Indudablemente, la serie ha nacido de la visión panorámica del gran río Níger desde el avión. La influencia del punto de vista aéreo no es nueva en su pintura. Sin embargo, presenta peculiaridades que tienen una especial relación con el momento de evolución estilística que se está considerando ahora. La «vista de pájaro» quiebra el modo de percepción humana habitual, nacido de una relación con el mundo –especialmente con la tierra– que se da siempre en términos de cercanía y de perpendicularidad. El tipo de visión aéreo es, por tanto, especialmente adecuado para eliminar cualquier efecto de perspectiva, ya que quien se asoma a la ventanilla del avión para mirar el suelo ¿qué efecto de profundidad puede descubrir, cuando todas las posibles líneas de fuga se hacen invisibles al recorrer el aire sin obstáculos, para ir a chocar, finalmente, con una superficie infinitamente más amplia que el propio espectador?

La vista de pájaro modifica la visión en dos sentidos. Por un lado, cambia la distancia, de tal modo que los objetos desaparecen. Toda medida humana, incluso las ciudades, adquieren una nueva proporción, pasando a formar parte plástica de un conjunto. La intervención del hombre en el paisaje, tan habitual que en la percepción ordinaria es casi inapreciable, ahora se diluye. Desde el avión la mirada desciende para, como ante un mapa, tratar de asimilar y comprender formas y espacios que nos son dados. Salvo muy raras excepciones, el hombre no controla el efecto estético que sus intervenciones en el paisaje puedan tener para el observador aéreo. Por lo tanto, lo que aparece ante los ojos del artista desde este privilegiado punto de vista es la *naturaleza* –que no quiere decir ausencia del hombre, sino de su dominio–, en la que percibe una extraña armonía que no puede formular, porque

no sabe a qué responde.

Por otro lado, la separación física (relativa) permite un distanciamiento interior, una especie de contemplación del mundo desde fuera de él. En la práctica, esto supone una ruptura de la perpendicularidad. La tierra, como en un plano paralelo, se extiende en toda su planitud. La identificación entre el suelo y la tabla, que parece buscar Congdon desde hace tiempo, ahora le es posible. La tierra, en relación paralela con el hombre, es asimilable al cuadro. Cabría preguntarse por qué el pintor lucha tanto para lograr esta coincidencia, por qué no corre hacia ella directamente, como habrían hecho otros artistas de su generación. Y es que Congdon siempre pugna por mantener su obra firmemente amarrada a la objetividad de lo dado, teme caer en el juego gratuito de un salto a la abstracción puramente estético.

La identificación entre la tierra y el cuadro hace pensar en Pollock, en sus telas extendidas por el suelo del estudio. En efecto, éste trabaja sus cuadros inclinándose sobre ellos como si los quisiera sobrevolar¹¹. Precisamente, de modo contemporáneo a la realización de la serie *Niger*, Congdon trae a su memoria (mediante el catálogo de una retrospectiva que llega a sus manos, tal como refleja su diario) y a su estilo (fundamentalmente por el *dripping*) las lecciones del maestro de la Escuela de Nueva York¹².

Fig. 57

En *Niger 11* no parece que haya un panel negro, sino una base neutra oscura, resultado tal vez de la cancelación de cuadros anteriores. Sobre ella, un gran gusano verde se extiende sinuosamente a lo largo de toda la franja central de la pintura, perfilada de azul y rodeada de manchas blanquecinas. Congdon ensucia la superficie del color indiscriminadamente con soplado de varios tonos. Pero sobre todo destaca el modo en que cubre la pintura, arriba y abajo, con un chorreo de esmalte negro que se corresponde, en la zona del río –el gusano verde–, con un arañado de efecto similar. En su momento neoyorquino, Congdon solía cubrir sus obras con una malla reticular de esmalte negro. Era como una red que velaba la imagen y la dejaba encerrada en su prisión de pintura oscura. Cabría preguntarse si en *Niger 11* ha recuperado este motivo, a todas

luces opresivo. Pero la contemplación del cuadro lleva, más bien, a concluir que, en este caso, las líneas negras sirven, sobre todo, para acentuar el ritmo sinuoso de la masa verde, que parece avanzar como un gran reptil deslizándose. En esta obra no sólo se establece un diálogo con Pollock, sino con buena parte de la escuela del expresionismo abstracto. En relación con ella, Congdon aquí ha prescindido del más mínimo atisbo de esteticismo y ha optado por una imagen que, a pesar de que las medidas de las tablas que emplea son siempre limitadas, es visualmente monumental.

Fig. 58

Entre las pocas obras que pinta Congdon en 1982 sobre el motivo de los campos de cultivo –el viaje a Abidján y salidas posteriores le proporcionan una huida momentánea– se encuentra *Campo Orzo*, realizada en mayo, en medio de unos meses escasamente fructíferos. El cuadro enlaza directamente con *Estate 18* y con *Subiaco 12*, y es una muestra de que la pintura de Congdon, en contacto con la Bassa, sólo puede avanzar en una dirección: la de la racionalización, la ordenación y simplificación de la composición, el abandono a la poética del color. En definitiva, hacia la abstracción. De nuevo el horizonte, los caminos y los canales que riegan los campos son pretexto para una composición en «T» que parece firmemente asentada en la imaginación del pintor. Es el pentagrama sobre el que puede colocar las notas de color, de nuevo en verdes relacionados entre sí en delicada armonía. El amor a la densidad superficial queda de manifiesto esta vez por la suavidad con que acaricia, mediante un pincel –instrumento insólito en sus manos–, una de las áreas verdes, en un movimiento rítmico en absoluto gestual.

El tratamiento ondulante de la tierra en *Campo Orzo* tal vez esté en relación con el anhelo de mar que denotan los viajes de Congdon en 1982. Pasada su estancia en Abidján, se acercará por dos veces a Venecia y hará largos viajes a Riccione. Este lugar es el motivo más trabajado durante los meses de verano. En él pondrá a prueba la validez de sus últimas adquisiciones, aplicadas a un objeto diferente de los campos que rodean la Cascinazza. En un paisaje de playa y mar, la línea del horizonte se repite en mul-

Fig. 59

tipicidad de registros que marcan no sólo la separación de tierra y agua, sino también los distintos niveles de lejanía. De modo que este ritmo de paralelas horizontales será la trama compositiva sobre la que trabaje.

Riccione 1 es aún una obra insegura, pequeña, demasiado descriptiva. *Pioggia Riccione*, sin embargo, es una muestra de las inclinaciones de Congdon que más fructificarán. Como se ha dicho a propósito de *Autunno (pioggia)*, del año anterior, el pintor se interesa por los agentes que se interponen entre el ojo y el objeto, y por el modo en que transforman la visión. En *Pioggia Riccione* parece advertir el efecto unificador de la lluvia, que borra los objetos, como una cortina sobre la ventana. El arañado emulador del efecto cancelador de la lluvia es tan insistente que se convierte en tema del cuadro y permite velar la composición que la naturaleza impone. En esta ocasión, como en la vista de pájaro, el pintor ha encontrado un medio de eliminar o minimizar el efecto del horizonte. En este caso el cuadro no se coloca como un plano o una fotografía aérea sobre el suelo o la mesa, duplicando la horizontalidad de la tierra, sino que permanece vertical, como la misma lluvia, como el muro, como la cortina: fiel a su estructura de cuadro. Es un paso más hacia la objetivación.

Fig. 61

Terminando el mes de noviembre pinta la pequeña obra *Bozzo per sentiero*. Ha reducido el cuadro a la preparación en negro y a la intervención textural sobre ella, consistente en una serie de movimientos de espátula quebrados, que configuran algo así como una forma arbórea, salpicada de huellas o toques breves sobre la masa aún húmeda. De modo que consigue variaciones de color a partir del tratamiento de la textura pictórica. Congdon juega con la luz, como haría en una pieza escultórica. Finalmente, un borde de luminoso azul rodea el cuadro: el mismo tono con el que suele remarcar el horizonte o el contorno de las masas de color. Destaca el hecho de que, en una pintura en negro, la luz sea la protagonista, como si de un nocturno se tratara.

Pero hay algo más: que todas estas intervenciones técnicas se realicen sobre el negro no puede dejar de ser, en Congdon, un

signo de negatividad, ya que el no-color ha sido para él habitualmente base que realza la luminosidad de los tonos, contorno de las formas o, todo lo más, masa que adquiere sentido sólo al ponerse en relación con los otros colores.

Los intentos de huida del campo de la Bassa o de inspiración en otros paisajes, la escasa y vacilante producción de 1982 y, finalmente, el pequeño cuadro negro recién comentado son síntomas de agotamiento; de que el pintor encuentra, a duras penas, la inspiración necesaria; de dificultad creativa o aridez. De los mismos cuadros se pueden colegir algunos de los problemas que encuentra. Como se ha dicho a propósito de *Campo Orzo*, el pintor advierte que la Bassa le conduce, inexorablemente, hacia la abstracción: no hay otra salida y parece temerla. Por otra parte, elementos como la lluvia o la niebla son también un obstáculo a la visión. De un modo u otro, el objeto le es arrebatado. El movimiento continuo de aquel año, a pesar de su voluntad de asentarse en la Cascinazza, muestra cuán opresiva se le hacía esta estancia por considerarla artísticamente agotada. Estos parecen ser los obstáculos que deberá superar. Después de un año de intentos más o menos fallidos, 1983 se revelará como el año del salto definitivo, de la aceptación del camino que le viene trazado, y del que no tendrá más que extraer todas sus consecuencias.

LA POSIBILIDAD DE PAISAJE MODERNO¹³

En la primera parte se señaló cómo Licht había puesto de manifiesto la relación que hay entre el cambio estilístico en la pintura de Congdon en los años ochenta y el cambio de objeto o de tema que se da paralelamente. Es decir, Licht recalcó la influencia decisiva que el hecho externo del asentamiento en la Bassa milanesa tuvo en el cambio de rumbo de Congdon. En el artículo titulado «Dalla veduta al paesaggio. La Bassa lombarda nella pittura di William Congdon»¹⁴, se señala la carga de simbolismo que tienen las vistas de ciudades pintadas en los años cincuenta –unida

estrechamente a los temas elegidos—, y el valor que lo puramente visual adquiere a partir de las pinturas de la Bassa, claro camino hacia la profundización en las formas en sí mismas, consideradas de modo abstracto.

Llega el momento de analizar el modo en que las investigaciones y el rumbo seguido por Congdon se insertan en la tradición del género del paisaje y en el debate general de la pintura de su tiempo.

Entre los estudios que se han hecho sobre la tradición del paisajismo europeo, es un clásico ineludible la obra de Keneth Clark. El titular de la cátedra que fundara Ruskin (*Slade professor of Art*, en Oxford) sabe encontrar, a lo largo de toda la historia de nuestra era, las líneas maestras que definen el género y logra dotarlo de la importancia que merece al señalar que «la pintura de paisaje marca las etapas por las que ha pasado nuestro concepto de la naturaleza»¹⁵. A partir de este axioma va recorriendo los distintos momentos del género de la mano de sus más insignes representantes. La relación entre el hombre y la naturaleza, que toma impulso a partir de la experiencia de Petrarca en la cima de un monte admirando el paisaje¹⁶, culmina en el alejamiento radical de la naturaleza que se descubre en la revolución vanguardista. En un arte que busca ser autorreferencial, el autor inglés sólo ve al hombre vuelto hacia sí mismo: ha desaparecido la mirada contemplativa hacia el exterior que permite el paisaje.

Años después, el profesor italiano Pier Carlo Santini, en un libro dedicado al paisaje en la pintura moderna¹⁷, penetraba en la relación dramática hombre/naturaleza tal como se da en el siglo XX. Santini contradice —o completa— la comprensión que Clark tiene de las vanguardias: no es que ya no sea posible el paisaje, sino que hay que entenderlo en un contexto renovado. Los cánones tradicionales ya no son aplicables.

Santini empieza por negar, en la vanguardia, la contraposición hombre/naturaleza sobre la que Clark hace pivotar toda su teoría del paisaje. El segundo de los vocablos no puede identificarse ya de modo ingenuo con el campo, con el mundo rural en general. El

paisaje que conocemos, cualquiera de los que están a nuestro alcance, no puede ser visto como naturaleza virgen a la que enfrentar el espíritu humano, porque antes de ser contemplado por el artista ya ha sufrido portentosas transformaciones de mano del hombre.

La naturaleza como tal, en definitiva más allá del hombre, sólo es aquella que está contra el hombre, que lo rechaza, que lo asalta, que lo mata. Son los desiertos, las montañas y todos aquellos lugares en los que ninguna razón aconseja o justifica asentamientos estables y continuos en el espacio y en el tiempo. Son los mares y océanos inmensos, testimonio de la incesante dinámica terrestre, pero inmutables en el tiempo.

(...) Con las excepciones que hemos señalado hasta ahora (...), el mundo, en cuanto sustancia visible, entidad configurada, es el resultado del encuentro, a veces desencuentro, entre las estructuras y las formas naturales en un cierto momento de su desarrollo, y el obrar, las necesidades, las exigencias, la inteligencia del hombre.¹⁸

De modo que el artista moderno, al pensar la mencionada relación con la naturaleza, pierde, por así decir, la inocencia y advierte sobrecogido que *todo es hombre*.

En la era de la mecanización, junto a la exaltación optimista de la primacía del espíritu, se fue haciendo evidente que, por la íntima relación que existe entre el mundo y el hombre¹⁹, no era posible destruir al primero sin dañar al segundo. Las denuncias contra la industria que, en medio del fervor futurista, habían hecho hombres como Nietzsche²⁰, se hicieron claras a los ojos de todos, y la defensa de la naturaleza se convirtió en una cuestión de supervivencia. Así, a lo largo del siglo XX, la relación hombre-naturaleza se volvió dramática y el debate, ya urgente, ocupó todos los ámbitos de la vida cotidiana. El paisaje –tal como lo entendía Clark– dejó de ser un género artístico o literario y se convirtió en tema de todas las actividades, prácticas y teóricas, del hombre.

En un mundo absolutamente habitado por el espíritu humano, en el que no hay acceso posible a la naturaleza, cualquier

modo de representación –y a la representación acuden el paisaje de símbolos y el ideal, el de fantasía y el expresionista, el de hechos y el realista²¹– está basado en el engaño de la simple apariencia. De modo que los artistas hubieron de concentrarse en la búsqueda, aislamiento y salvaguarda de lo que era propio de su actividad, y en lo esencialmente visual: la creación de formas²².

¿De qué modo se puede hablar, en términos plásticos, de paisaje en una pintura así entendida? El paisaje clásico, como se ha dicho, nace de la distancia contemplativa que capta el espacio, y se sirve de una serie de artificios para reproducirlo. En el paisaje moderno no hay mirada contemplativa ni separación, sino contacto, unión. La materialidad (como nexo que une el mundo, el hombre y la obra de arte) sustituye al espacio, la identificación a la representación. El espacio se torna materia, y la luz, textura²³.

Se concluye así que el paisaje es posible en el arte del siglo XX de un modo nuevo. Viene al caso citar la famosa sentencia de Pollock «yo soy la naturaleza», interpretada en ocasiones en este sentido: si el propio artista es naturaleza, no hay posibilidad de distancia o de mirada contemplativa, sólo de identificación.

Entre la distancia de la representación y el contacto de la identificación, el primer paso, o el más decisivo, lo dio Cézanne, precisamente como reacción a la provisionalidad de las pretensiones impresionistas. Estos pintores se anclaron, no ya en la representación, sino en su aspecto más superficial: la pura apariencia. Por otro lado, precisamente esta *superficialidad* había abierto infinitud de posibilidades al desarrollo de la pintura. Cézanne resolvió la contradicción, a la que ya se habían enfrentado artistas como Seurat, por la vía que más éxito tendría posteriormente: la fusión de la forma y del color. El maestro de Aix superó la perspectiva y el claroscuro (los modos clásicos de reproducción del espacio) construyendo la imagen a base de yuxtaposición de facetas de color. No existe la línea, ni ningún tipo de modelado. Con razón admitía Max Weber después de visitar el Salón de 1906: «Este es el modo de pintar, esto es la naturaleza y el arte reconstruidos.»²⁴

En relación con Congdon, es interesante rastrear el desarrollo de este nuevo modo de hacer de Cézanne en dos direcciones: la que lleva a la pintura americana y la que queda en Europa, a través de Braque y, sobre todo, de Staël.

En 1989 Linda Hyman dedicó, en su galería de Nueva York, una muestra a la influencia de Cézanne en los artistas americanos de la primera generación –Benton, Spencer, Demuth, Dasburg, Schamberg, Avery...–²⁵. En el ensayo que introduce el catálogo, la galerista expone las vías de difusión de que gozó el artista francés en Nueva York –que comienzan con la exposición organizada por Stieglitz en su galería en 1911 (veinte acuarelas) y por el Armory Show de 1913 (trece cuadros y una acuarela)– y diserta sobre la aceptación que tuvieron sus enseñanzas. En particular, Hyman destaca el hecho de que en Europa los seguidores de Cézanne –salvo Braque– se centraron en el tema del bodegón, mientras que los americanos, siguiendo su propia tradición, emplearon el paisaje como vehículo de exploración de la vanguardia artística. Cézanne habría representado para los norteamericanos la posibilidad de superación de la tradición académica, que les hacía subsidiarios de Europa, y la viabilidad de un desarrollo individual²⁶.

Y así, sobre los presupuestos de la vanguardia, se desarrolló la pintura en multitud de líneas divergentes. La que aquí más interesa es la que llevó a los jóvenes artistas de Nueva York a hacer uso de la libertad adquirida para crear un modo nuevo cuya interpretación es aún hoy discutida en el mundo académico.

La profesora Amparo Serrano de Haro, en un estudio publicado en 2000²⁷, analizaba las distintas aproximaciones histórico-críticas que se habían hecho a la Escuela de Nueva York agrupándolas en tres tendencias: la formalista, que destacaba por encima de todo la herencia de la vanguardia parisina –arranca de la teoría creada por Greenberg, que fue indiscutible durante los años cincuenta / sesenta–; la de tendencia político-social, que considera el expresionismo abstracto una reacción americanista a las posturas políticas de los años treinta y que destaca el manejo gubernamental

mental del grupo durante la guerra fría –tendencia crítica predominante en los años setenta que está siendo revisada en la actualidad–; y un tercer grupo, variopinto, de tendencia más bien iconográfica²⁸, en el que caben los que hablan de primitivismo, de la tradición paisajista del regionalismo americano, o incluso de la bomba atómica, de fenómenos atmosféricos, de la siembra del campo –a propósito del *dripping*–, etc. Se trataría de una línea más cercana a la experiencia, que encuentra una base autorizada en los escritos de Rosenblum y sobre todo de Rosenberg (este último en íntima conexión con el pensamiento de Dewey, recogido en *Art as experience*).

«Pero en realidad», termina diciendo Serrano de Haro, «los que más fuerzan una interpretación de su obra desde el doble parámetro de la naturaleza y de lo sagrado son los propios pintores»²⁹ (especialmente Motherwell, Newman y Rothko). Se puede hablar de paisaje en estos autores siempre que se matice que se trata de un paisaje interior. No es gratuita su catalogación como movimiento expresionista y no en vano muchos de ellos comenzaron su camino cuando mayor éxito alcanzaban los surrealistas en Estados Unidos.

En 1975, el Museo de Arte de Cleveland organizó una exposición con obra de Avery, Rothko y Schueler titulada *Landscapes, Interior and Exterior*. Su discurso consistía en abordar, una vez más, el modo en que, en la experiencia artística, se da la relación entre el mundo interior y el exterior³⁰. La muestra analizaba la respuesta de cada artista señalando –como hacía Rosenblum– su continuidad con la tradición pictórica occidental. Por lo que se refiere a Rothko, adopta la postura, propia de Rosenberg, de destacar la inseparabilidad de la pintura y la vida, cuya consecuencia es la aparición del paisaje interior. Si se hablaba de la identidad como fundamento de la posibilidad de paisaje en el siglo XX, en las obras del expresionismo abstracto la identificación se da en el seno del espíritu del artista, que asume, en la experiencia, todas las cosas.

Si se vuelve ahora la mirada hacia Europa (y siempre reco-

rriendo la línea que pueda ayudar a comprender a Congdon), inmediatamente después de Cézanne, es ineludible hablar de Braque, que representa, en medio de los movimientos más canónicamente vanguardistas, la permanencia de las enseñanzas del maestro y del paisaje. En especial, Braque desarrolló la construcción del espacio, dotándolo de la misma materialidad que a los objetos. Pero en Braque el paisaje (el bodegón, la figura...) es sólo pretexto, motivo de la obra, no tema. La pintura se va haciendo autónoma, vuelta sobre sí misma y sus problemas constructivos. Es la línea más propiamente europea que seguirá, a lo largo de los años, un desarrollo coherente que los historiadores se han ocupado de reconstruir³¹.

Sin embargo, no faltan figuras aisladas, con obra muy personal, que caminan de modo independiente, sin necesidad de salir del mismo París, y en los que el paisaje adquirió notable desarrollo. En este sentido se puede hablar, entre muchos otros, de Dubuffet y de Nicolas de Staël.

Dubuffet desarrolló su obra manteniéndose voluntariamente al margen de los juegos formales, siempre pendiente del exterior, de la calle, la ciudad, el campo... Su obra es una muestra del gusto por lo primitivo y por la connaturalidad con la realidad no racional, por la liberación de las fuerzas salvajes. Sus cuadros son paisajes en sentido moderno, en los que el artista asume, en términos pictóricos, el espectáculo del mundo para intervenir sobre él, desarrollando todas sus posibilidades plásticas³². Y así se vuelve a hablar de identidad. En efecto, Dubuffet no reproduce las paredes pintadas de las calles de la ciudad, hace de sus cuadros *graffiti*; no imita el aspecto del desierto, trabaja y surca de huellas la pintura como si fuera arena; Dubuffet es capaz de hacer de una mesa un paisaje, con el mundo entero dispuesto sobre ella.

Nicolas de Staël es otro autor en el que destaca la verdad de una vida consagrada a la pintura. Su obra es el resultado de la fidelidad a unos principios al margen de las modas, auténticamente clásicos. En su ideal (no sólo en eso) se aproxima a Cézanne. Como el gran maestro de principios de siglo, centró sus búsque-

das en la composición o construcción de formas, e igualmente, encontró la clave en la identificación entre la forma y el color que le permitía configurar espacios. Staël busca sin complejos un modelo en la naturaleza, pero no un modelo visual, externo. Trata de seguir más bien sus modos de comportamiento en la formación de las cosas: «Quiero realizar una armonía»³³, diría en contestación a un cuestionario del MoMA. De modo que en la génesis de sus pinturas siempre se encuentra el mundo exterior como un agarradero para evitar la arbitrariedad del esteticismo o del manierismo³⁴. Y de un modo personalísimo, a través del paisaje, llega a la abstracción. Él sabía «cómo dominar la realidad con el fin de crear, a partir de ella, otra realidad»³⁵. No obstante, por este modo de relacionarse con el mundo en la obra de Staël, está fuera de lugar hablar de figuración o de abstracción. Sólo cabe hablar de unidad, por medio del color. Así lo expresa Denys Sutton:

Staël estaba cautivado por el juego de tonos en cualquier composición, como en cualquier escena que se cruzara en su camino. Hablando de sus propias pinturas, por ejemplo, enfatizaba constantemente elementos como «rojo, rojo-azul, azul, azul-gris, gris, pardo-negro»: en otras palabras, intentaba dividir su visión de lo externo, así como del mundo interior, en pasajes coloreados que correspondían a la armonía que surgía de esta yuxtaposición. Esta idea de relacionar colores, hasta el punto de lograr una especie de estado místico de exactos absolutos, le obsesionó durante su carrera, y pienso que ayuda a explicar su fascinada admiración por Braque.³⁶

En medio de esta unión de clasicismo y modernidad, se puede hablar de Staël como de un paisajista que estudia la naturaleza como si de pintura se tratara. Él mismo pidió a Sutton que escribiera sobre él una obra en la que se le incluyera en la gran tradición del paisaje, junto a Bonington, Corot, Lorena...³⁷

Hasta el momento se ha tratado la posibilidad del paisaje en el seno de las vanguardias del siglo XX. Y habría que hablar aún de Rousseau, de Chirico, Matta o Dalí, de Chagall y de tantos

otros que probablemente llevarían a conclusiones semejantes. Pero cabe preguntarse qué ocurre con el concepto de paisaje a partir de los años sesenta.

Sin entrar en la consideración de movimientos artísticos concretos, se podría decir que la identidad se hace total cuando la obra de arte abandona los materiales intermediarios para identificarse plenamente con el objeto; cuando el artista actúa directamente sobre la realidad con el afán de que mundo y arte (naturaleza y arteificio) sean una misma cosa. El mundo y el espíritu están enfrentados hasta que ya no hay obra de arte: es la consecuencia lógica de la insistencia en el proceso y del antimaterialismo (búsqueda de un arte no transportable, no perdurable, no comercializable...) que dominó gran parte de la escena artística a partir del pop art.

En 1990, exposiciones como la ya mencionada del Centro Atlántico de Arte Moderno, titulada *Hacia el paisaje*, o *Terra Incognita*, casi contemporánea a la primera, en el Museum of Art de la Rhode Island School of Design (RISD), postulan, desde instancias diferentes, la urgente necesidad de recuperación del paisaje como medio de salvación del hombre (en el primer caso) y del arte (en el segundo). Es interesante constatar con el comisariado de la muestra de Rhode Island, que el fin del siglo XX vio el resurgir del paisaje precisamente en «la fértil tierra en la que coinciden representación y abstracción»³⁸, y cómo, «mientras que las cualidades representativas de una obra se desvanecen, su "realidad" se hace más específica y concreta»³⁹. Se puede pensar que la dilucidación, en su realidad respectiva, de arte y naturaleza, sea el camino para recuperar ambos.

¿Cuál es la posición de Congdon en medio de este panorama? Él es una de esas figuras que mantiene una línea de búsqueda a lo largo de toda su trayectoria y que, aunque conozca y comprenda la realidad artística que le circunda, no puede servirse de ella en su obra por el imperativo de coherencia y de fidelidad a sí mismo que marca todo su camino. Desde que, poco después de comenzar su carrera como pintor, abandonó la figura humana, el paisaje fue el tema de su pintura. Con más o menos carga simbó-

lica, o una presencia mayor o menor de su universo inconsciente, en su obra conviven la búsqueda de la imagen plástica adecuada y la consideración del misterio presente en la actividad artística. En Congdon (siempre, aunque especialmente en su primera etapa) hay un poderoso fondo romántico, un acercamiento a la naturaleza casi panteísta, en el que el acto de pintar sería como un rito religioso. En esto no difiere mucho de algunos compañeros de generación⁴⁰. El paisaje de Congdon, desde el principio, es un paisaje interior, en el que la relación con el mundo se da en términos de profundización experiencial y de posterior configuración pictórica. Trata a la ciudad como a un rostro, retrata –dando un valor icónico, además de plástico– el alma de la ciudad. Su afán de unidad se saldó a lo largo de muchos años con un resultado de marcado expresionismo. En la unión de mundo, obra y hombre, predominaba la capacidad de dominio y el carácter envolvente de su espíritu atormentado.

La autenticidad y la fuerza de este romanticismo se moderó después de su conversión. Congdon se encontró con una religiosidad objetivada y materializada en una fe y en unas prácticas. Sin dejar de considerar la relación con Dios –con el misterio– que se daba en el acto de creación, en lo sucesivo no exasperaría el contenido simbólico del cuadro. La religiosidad permanece en el ámbito de la acción del hombre; el encuentro del hombre con la divinidad se da en el proceso pictórico del que el cuadro es, en todo caso, un fruto o una manifestación, libre de indicios o de connotaciones mágicas⁴¹. La objetivación (el realismo) de lo religioso abre el camino a la objetivación del cuadro.

Por lo que se refiere a la mencionada presencia invasora de la máquina en lo cotidiano y a la desnaturalización progresiva de la vida urbana, hay que decir que constituye uno de los elementos que marcan la biografía de Congdon, ya que explica sus viajes y su rechazo de lo americano, especialmente cuando lo ve trasplantado de modo servil a las ciudades europeas, encarnado en la contaminación, el ruido de los coches y la generalización del consumo. La culminación de la huida que comenzó en Venecia –en ese

caso hacia la cultura del materialismo místico— es su instalación en un entorno rural, agrícola. Es una huida consciente (tal vez de la caverna platónica), para preservar la autenticidad de la vivencia, para salvar su sensibilidad artística de la falsedad del mundo industrial mecanizado⁴². La escapada a un reducto rural es bien elocuente: Congdon se sitúa en la noble tradición de los que se marcharon, entre los cuales Cézanne es un notable representante.

Se ha mencionado la caverna platónica en referencia a la vida mecanizada, a la adulteración de la experiencia que supone la presencia mediática de la máquina. Sin embargo, en el acercamiento de Congdon al paisaje no hay rechazo de la imagen que los sentidos ofrecen a la vista sino que hay, más bien, tras la larga contemplación, un afán por penetrar y desvelar la esencia que se esconde en la forma aparente⁴³. Es decir, se sirve de su arte para desvelar el ser de la naturaleza. Lo que en ella es producto inconsciente del espíritu, en el arte, sin perder la objetividad, se hace consciente y se revela. Durante los primeros años en la Cascinazza se ha visto a Congdon iniciar con tenacidad una línea de investigación pictórica firmemente apoyada en el desarrollo del lenguaje. Se ha dicho que la lengua es, *naturaliter*, portadora de una estructura lógica, que el lenguaje es una encarnación de lo universal. En el caso del pintor, en vez de la palabra hallamos el color, y donde se hablaba de lógica hay que entender forma. Congdon está descubriendo que el color genera la forma, y que la forma se constituye como ser—armonía paralela— y contiene el mundo. De este modo se llegan a comprender los lazos profundos y misteriosos que le unen a Staël. Ya se ha hablado de la alegría que supuso para Congdon el encuentro (en el tardío 1981 y a través de un catálogo) con la obra y la persona del pintor ruso-francés. Fuertemente emocionado por las coincidencias que vio en el último representante del clasicismo moderno que iniciara Cézanne, escribió en su diario:

Tal vez el mayor don que he recibido de Staël es que él es para mí aquella compañía que nos genera (el artista) y que yo no he tenido nunca desde mi estancia en el Bowery (Gifford, etc.). Esta sole-

dad mía se hizo total después de mi entrada en la Iglesia –ninguno entendía ni se interesaba, solo Paolo (Sante y Rodolfo), aunque no son pintores–. Ahora no tengo miedo –no necesito tener éxito– no tengo nada que perder porque está él [Staël].⁴⁴

La simpatía por Staël que se despierta espontáneamente en Congdon arroja luz sobre el camino que está recorriendo. Se le está viendo avanzar hacia la abstracción, hacia la objetivación de la pintura. Disminuye la representación, aumenta la realidad del cuadro. Pero el de Congdon no puede llegar a ser un arte autorreferencial en el sentido purista del término. Aparece una nueva relación entre la obra y la naturaleza (mímesis), que como en el caso del planteamiento aristotélico⁴⁵, no es exterior, sino interior, no de las apariencias, sino de los procesos.

- ¹ Se trata del monasterio benedictino de San Pedro y San Pablo, en Gudo Gambaredo, al que se traslada el 4 de octubre de 1979. Cfr. BALZAROTTI, 1995, p. 298.
- ² *Rome – Colosseum 2*, 1951, óleo y esmalte sobre tabla, 95 x 123 cm, Milán, Colección WGCF.
- ³ Véase, por ejemplo, Fig. 7. *Winter 1*, 1950, óleo sobre tabla, 61 x 125 cm, Milán.
- ⁴ Valeriano Bozal remite estos hechos a la experiencia general de todo autor cuando afirma: «Llega un momento en la evolución de un artista en el que los pasos que emprende guardan una relación directa con los que ha dado antes, con ellos continúa su camino. (...) Los *Disparates* goyescos no se enfrentan “a cuerpo” con la realidad, y poco entenderemos de ellos si así los interpretamos: sólo adquieren pleno sentido cuando conocemos sus obras anteriores. (...) Estamos tan acostumbrados a contemplar las imágenes artísticas como directas representaciones de lo real que no podemos comprender cómo Picasso puede pintar a la vez, en los años veinte y treinta, obras clásicas y surrealistas. (...) Cada estampa de la *Suite Vollard* mantiene una doble referencia: al motivo real que representa, al que se refiere, y al mundo (y al lenguaje) del que procede. (...) Llegado a un punto, el artista dispone de un patrimonio que no puede ignorar. Si es pintor, el motivo ha sido pintado, transformado en mundo, y ahora, cuando lo contempla, lo hace a través de las pinturas», Valeriano BOZAL, *Donación Esteban Vicente*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 1998, pp. 63 y 64.
- ⁵ Paul Valéry parece defender esta línea cuando, receloso de la inspiración y de cualquier tipo de vaguedad en lo que al arte se refiere, postula que la verdadera libertad creativa está del lado de la consciencia: «La independencia de los diversos aparatos, sus expansiones y tendencias particulares, sus facilidades, se oponen a la ejecución totalmente voluntaria. De donde resulta que el dibujo, cuando tiende a representar un objeto con el mayor detalle posible, requiere el estado más despierto: nada más incom-

patible con el sueño, puesto que esta clase de atención debe interrumpir a cada instante el curso natural de los actos, guardarse de las seducciones de la curva que se pronuncia», Paul Valéry, *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999, pp. 37. O en otra parte: «Nada en la literatura es más apropiado que el soneto para oponer la voluntad a la veleidad, para hacer sentir la diferencia entre intención e impulsos y la obra acabada; y sobre todo, para forzar al espíritu a considerar fondo y forma como condiciones parejas. Me explico: el soneto nos enseña a descubrir que una forma es fecunda en ideas, paradoja aparente y principio profundo del que ha sacado parte de su prodigiosa potencia el análisis matemático», *ibidem*, p. 56.

- ⁶ La siguiente anotación de su diario viene a corroborar lo dicho: «Penso che il quadro sia in funzione di quello che non c'è, è imperfetto e forse diviene perfetto solo nell'osservatore.

»Perché l'arte è segno di una perfezione, ma se fosse perfetta, non sarebbe più segno si qualcos'altro. L'imperfetto è il commuovente, nell'artista o in chiunque, è dove sta la sua speranza, la sua lotta, la sua preghiera e l'opera d'arte nasce dall'artista proprio come brama e grido per colmare la lacuna tra sé e Dio e nell'essere segno di questo colmare la lacuna già la colma.

»L'opera d'arte allora è come perdono, il perdono rende perfetto l'imperfetto», Diario, 8-11-1982.

- ⁷ «Il dipinto conclude una numerosa serie di opere dallo stesso titolo e di analogo soggetto, per lo più concepite come «omaggio a Staël», del quale viene riproposto il rigoroso gioco costruttivo delle spatolate, evidente soprattutto nelle bande di colore disposte per assi ortogonali», Rodolfo BAZAROTTI y Cristina TERZAGHI, «Catalogo delle opere», en *Quattro continenti in cinquant'anni di pittura*, op. cit., pp. 51-165, p. 138.

- ⁸ Citado en Georges RAILLARD, «El horizonte de Nicolas de Staël», en *Nicolas de Staël. Retrospectiva* (catálogo), MNCARS, Madrid, 1991, pp. 23-37, p. 30.

- ⁹ Véase, por ejemplo *Winter 2 (Exeter – New Hampshire)*, 1956, óleo sobre tabla, 100 x 120 cm, Milán, Colección WGCF.

- ¹⁰ «Lascia disegnare ai colori», *Diario*, 13-9-1981.

- ¹¹ «El Pollock clásico de los últimos años cuarenta y primeros cincuenta se convierte casi en un espectáculo de la naturaleza, un torbellino voraginoso de pura energía capaz de trasladarnos a los extremos cosmológicos de la visión microscópica y telescópica: vislumbres de alguna explosión galáctica o atómica o, en términos más terrenos, de las fuerzas avasalladoras de los elementos más inmateriales de la naturaleza –aire, fuego, agua», Robert ROSENBLUM, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993, p. 231.

¹² La perpendicularidad no es una cuestión adjetiva por lo que se refiere al arte de la pintura, sino que está en la esencia de la relación que el artista establece con su obra, tan próxima a la experiencia de Narciso. De ahí que el afán de su superación, aun cuando no se alcance, suponga un estímulo y un reto importante para el artista. Steinberg considera que la posición vertical del lienzo es esencial a la pintura occidental desde el Renacimiento hasta el fin de la modernidad: «It was suggested earlier that the Old Masters had three ways of conceiving the picture plane. But one axiom was shared by all three interpretations, and it remained operative in the succeeding centuries, even through Cubism and Abstract Expressionism: the conception of the picture as representing a world, some sort of worldspace which reads on the picture plane in correspondence to where we hold our heads aloft; while its lower edge gravitates to where we place our feet» STEINBERG, L., «The Flatbed Picture Plane», en HARRISON, C. y WOOD, P. (ed.), *Art in Theory 1900-1990. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell, Cambridge, 1993, p. 949, citado en Miguel LÓPEZ-REMIRO FORCADA, *La poética de Rothko*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra, 2003, pp. 151-152. La afirmación de Steinberg parecería problemática en el caso de Pollock, pero «Steinberg –continúa López-Remiro– afirma que, si bien Pollock comenzaba sus cuadros clásicos de *dripping* en el suelo, este autor, después de aplicar las primeras capas de pintura, fijaba el lienzo sobre la pared y pintaba de pie precisamente para tener un diálogo familiar con la obra.

»En mi opinión Steinberg está en lo cierto, dado que Pollock pintaba en el suelo por exigencia de la propia materia, puesto que no lograría el característico efecto estático de su pintura si el lienzo se encontrara desde un primer momento en una posición vertical, puesto que la pintura se desprendería por la superficie del lienzo», *ibidem*, p. 153.

¹³ El término «moderno» se emplea aquí –y en otras partes del texto–, no referido al período histórico de la Edad Moderna, sino a la modernidad en la que se desarrollan las vanguardias artísticas.

¹⁴ *Op. cit.*

¹⁵ Keneth CLARK, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971, p. 13.

¹⁶ Paradójicamente, la experiencia de Petrarca terminó con la siguiente afirmación: «No hay nada admirable sino el alma», citado en *ibidem*, p. 21.

¹⁷ Pier Carlo SANTINI, *Il paesaggio nella pittura contemporanea*, Electa, Venecia, 1971.

¹⁸ «La natura come tale, in definitiva oltre l'uomo, é solo quella che é contro l'uomo, che lo respinge, che lo assale, che lo uccide. Sono i deserti, le montagne e tutte quelle plaghe dove nessuna ragione consiglia o giustifica insediamenti stabili e estesi nello spazio e nel tempo. Sono i mari e gli ocea-

ni inmensi, testimoni della inarrestabile dinamica terrestre, ma immutabili nel tempo. [...] Con le eccezioni a cui abbiamo finora accenato (...) il mondo, in quanto sostanza visibile, entità configurata, è il risultato dell'incontro, e talora dello scontro fra le strutture e le forme naturali a un certo stadio del loro svolgersi, e l'operosità, le necessità, le esigenze, l'intelligenza dell'uomo», *ibidem*, p. 6.

¹⁹ De esta identidad se fue especialmente consciente a partir del pensamiento romántico. De ella habla Fiedrich, su más destacado paisajista, cuando escribe: «El pintor no debe pintar meramente lo que ve ante sí, sino también lo que ve en sí. Y si en sí mismo no viera nada, que deje entonces de pintar lo que ve ante sí. Pues si no sus cuadros parecerán biombos tras los que uno sólo espera ver enfermos, o quizá, cadáveres», Gaspar David FIEDRICH, citado en Javier ARNALDO (coord.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987, p. 98.

²⁰ «La máquina, producto de la más alta capacidad intelectual, no pone en movimiento, en las personas que la sirven, más que las fuerzas inferiores e irreflexivas. Es cierto que su acción desencadena una suma de fuerzas enorme, que de otro modo permanecería adormecida; pero no incita a superarse, a hacer las cosas mejor, a ser artistas. Nos hace activos y uniformes, pero esto produce a la larga un resultado contrario: un aburrimiento desesperado se apodera del alma que aspira, merced a la máquina, a una ociosidad movida», F. NIETZSCHE, *El viajero y su sombra*, Edaf, Madrid, 1985, p. 241, citado en Aurora GARCÍA, «Hacia el paisaje», en *Hacia el paisaje* (catálogo), Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1990, pp. 13-19, p. 16.

²¹ Cfr. CLARK, *op. cit.*

²² Rosenblum entiende la evolución hacia la pintura pura dentro del ámbito del género paisajístico: «Desde el realismo decimonónico hasta la abstracción y otros experimentos posteriores de la pintura y las demás artes, este género fue un campo de operaciones fundamental de catarsis matérica que debía purificar de sus pecados y servidumbres a la pintura: los paisajes abstractos de Klee tras la primera conflagración europea trataban de ser un proyecto de radical olvido, centrado en el goce plástico puro», y a propósito de las pinturas del Mont Saint Victoire de Cézanne añade: «las fuentes documentales de estos cuadros sin nombre demuestran que buena parte de los mismos son paisajes, sólo que el artista, intencionadamente, desea no dar claves de lugares, ni nombres, como si sólo el arte sin referencias valiese por sí mismo: con esta humildad el paisaje sirvió al arte contemporáneo», Robert ROSENBLUM, «Apuntes sobre la pintura paisajística española», en *En torno al paisaje, de Goya a Barceló* (catálogo), Fundación Argentaria Lunwerg, Barcelona, 1997, pp. 15-21, p. 22.

²³ Así lo explica Bozal en un artículo de 1997: «La materialidad del espacio

pictórico valora la superficie (material) del plano pictórico, que es paisaje en un doble sentido: como motivo o conjunto de motivos que se contempla en la distancia y como superficie (para ser mirada) sobre la que se marcan huellas, rastros, incisiones..., marcas todas ellas que hablan de una presencia diversa a la de la mirada distante. La materialidad asume el protagonismo plástico de las imágenes y reduce o elimina por completo los restantes elementos», Valeriano BOZAL, «Paisajes después de 1940», *En torno al paisaje: de Goya a Barceló*, op. cit., pp. 35-46, p. 36.

²⁴ Citado en Linda HYMAN (coord.), *American Modernist Landscapes. The Spirit of Cézanne*, Linda Hyman Fine Arts, Nueva York, 1989, p. 3.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ «Throughout the history of this century, Cézanne has represented the epitome of pictorial truth, a new kind of truth based on the inherent laws of painting itself. This truth slowly but firmly replaced that of the academy, so that each American artist was finally able to produce his own modernist statement», *ibidem*, p. 6.

²⁷ Amparo SERRANO DE HARO, *Palabra y pintura: la tradición crítica angloamericana*, UNED, Madrid, 2000.

²⁸ Tom WOLFE explica el origen negativo de este tipo de interpretaciones, de la mano de críticos del pop art como Steinberg y Alloway. Ante las pretensiones de modernidad en virtud de la falta de referencias espaciales de las pinturas expresionistas, Wolfe pone en boca de Steinberg estas palabras: «“Todo eso está muy bien, pero estamos hablando de una forma pre-industrial de locomoción”, se refería al acto de *caminar*. “Quizá no sea posible –continuaba– *dar un paseo* por un cuadro expresionista abstracto, pero se puede *volar* por él”. ¡Exacto! ¡Es posible tomar una nave espacial! No hay más que fijarse en los de Kooning, los Rothko, los Franz Kline. Pensad en sus calidades “siderales”, sus “áreas en flotación por el espacio”, sus formaciones nubosas, todo aquel “espacio ilusorio” lleno de evocaciones de viajes intergalácticos (...). Los expresionistas abstractos habían consumido su tiempo jugando con “efectos manifiestamente atmosféricos”», *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1989, p. 94.

²⁹ SERRANO DE HARO, 2000, p. 222.

³⁰ «If the exhibition succeeds, it should not only be a pleasure to view but should also indicate that Avery (like Matisse) responded to nature largely in terms of aesthetic considerations; that Rothko (like Miró) was concerned with the character and quality of his singular inner experiences; and that Schueler (like Turner) is concerned with the interaction between the *appearance* of outer nature and his inner responses to it», Edward B. HENNING, «Preface», en *Landscapes, Interior and Exterior: Avery, Rothko, and Schueler*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975 (sin foliación).

- ³¹ En 1982, a propósito de una exposición de Braque realizada en Bari, llegó a las manos de Congdon el catálogo. El ejemplar que leyó y trabajó se encuentra en la biblioteca de la WGCF. Entre los textos de Braque subrayados por Congdon y comentados al margen, destacan los siguientes, que parecen corroborar lo que se está diciendo: «Nuova rappresentazione, quella che punta alla struttura intima delle cose. (...) Cercò il mondo della struttura, dell'ossatura dell'oggetto»; «riscopre il mondo, ma dall'interno»; «senza però, che il impulso creativo trascini mai il soggetto al di là della sua vibrazione», citados en Carmine BENINCASA (coord.), *Braque* (catálogo), Castello Svevo de Bari, Marsilio, Venecia, 1982.
- ³² «Cada serie se ordena al mismo tiempo según un tema o motivo específico que sutilmente se le otorga, en tanto que la labor, la actuación de la pintura consiste en darle la vuelta, en explorar todos sus aspectos, desarrollar todas sus facetas. Y ello no sin que eventualmente, una vez cerrado el ciclo, el pintor no experimentase el deseo de retornar a lo anterior para aportar algún complemento», Hubert DAMISCH, «El paisaje de la obra», en *Jean Dubuffet, del paisaje físico al paisaje mental* (catálogo), Fundación La Caixa, Barcelona, 1992, pp. 11-15, p. 14.
- ³³ Georges RAILLARD, «El horizonte de Nicolas de Staël», *op. cit.*, p. 30.
- ³⁴ «Throughout his brief career Staël refused any form of manierism, not through any system but through a constant need for self-renewal. It is precisely the painter's incisive desire to free himself from each previous discovery that impelled him to consider nature not as a motif, but as the stimulant necessary to the sharpening of his new vision, in other words, to externalise himself by emerging from his own inner abyss», Pierre GRANVILLE, «Staël, a Quarter of a Century Later», en *Nicolas de Staël* (catálogo), edición bilingüe: Galeries Nationales du Grand Palais, París; The Tate Gallery, Londres; 1981, pp. 7-11, p. 9. Este mismo catálogo lo recibió Congdon en la Cascinazza y fue ocasión para la reflexión pictórica sobre Staël que se ha comentado en este capítulo.
- ³⁵ *Ibidem.*
- ³⁶ «Staël was captivated by the play of tones in any composition, as in any scene that came his way. In talking of his own pictures, for example, he would constantly emphasize such elements as "rouge, rouge-bleu, bleu, bleu-gris, gris, brun-noire": in other words, he was attempting to divide his vision of the external as the internal world into a series of coloured passages that corresponded to a harmony that arose from this juxtaposition. This idea of relating colour, so as to achieve a sort of mystical state of exact absolutes, obsessed him during his career, and helps, I believe, to explain his fascinated respect for Braque», Denys SUTTON, «Nicolas de Staël», en *Nicolas de Staël, op. cit.*, pp. 12-15, p. 14.

³⁷ Cfr. *ibidem*, p. 15.

³⁸ «(...) the fertile ground in which abstraction and representation coincide», Daniel ROSENFELD, *Terra Incognita*, Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1990, p. 4.

³⁹ «As the representational qualities of a work diminish, inversely its «reality» becomes more specific and concrete», *ibidem*, p. 5.

⁴⁰ El panteísmo de tono romántico de Congdon se expresa con palabras de Hölderling, que manifiestan los anhelos de su generación de artistas: «Ser uno con el Todo, este es el vivir de los dioses, esto es el cielo para el hombre. Ser uno con todo lo que vive, y volver, en un feliz olvido de sí mismo, al todo de la naturaleza, tal es el punto más elevado del pensamiento y de la alegría, es la sagrada cumbre de la montaña, es el lugar de la eterna calma, donde el mediodía pierde su bochorno, se desvanece la voz del trueno, y el mar que se agita y se llena de espuma recuerda las ondas de un campo de trigo. ¡Ser uno con todo lo que vive!», citado en Giovanni REALE, *et al.*, *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Herder, Barcelona, 1995, vol. III, p. 35.

⁴¹ Rosenblum describe la religiosidad típica del arte romántico como la búsqueda, «en un mundo laico, [de] unos medios de expresión convincentes para aquellas experiencias religiosas que antes del Romanticismo habían tenido su cauce en los temas tradicionales del arte cristiano. (...) Van Gogh, Hodler y Munch explotaron todos ellos de diferentes maneras el sentido de la divinidad en el paisaje», ROSENBLUM, 1993, p. 223. Congdon, en el periodo que se está analizando, reduce al máximo o anula el contenido metafórico o el simbolismo religioso expreso. Sin embargo, estando su obra pendiente del hecho creador y vuelta hacia el origen de la naturaleza, se puede considerar que es religiosa por la intuición especialmente profunda que tiene del misterio de la encarnación. La misma ternura y delicadeza de su obra lo demuestra.

⁴² La relación que Congdon mantiene con la naturaleza en el retiro de la llanura padana se resuelve en un afán de identificación que puede ilustrarse con un fragmento de *Fahrenheit 451*, nacido también del miedo a la amenaza demoleadora de la máquina: recién consumada la destrucción nuclear de la civilización, «Montag observó cómo la inmensa nube de humo iba posándose, cómo el silencio caía sobre el mundo. Y allí, tumbado, le pareció que veía cada grano de polvo y cada brizna de hierba, y que oía todos los gritos y voces y susurros que se elevaban en el mundo. El silencio cayó junto con el polvo, y sobre todo el tiempo que necesitarían para mirar a su alrededor, para conseguir que la realidad de aquel día penetrara en sus sentidos. Montag miró hacia el río. “Iremos por el río”. –Miró la vieja vía ferroviaria-. “O iremos por ella. O caminaremos por las autopistas y ten-

dremos tiempo de asimilarlo todo. Y algún día, cuando lleve mucho tiempo sedimentando en nosotros, saldrá de nuestras manos y de nuestras bocas. Y gran parte de ella estará equivocada, pero otra será correcta. Hoy empezaremos a andar y a ver mundo, y a observar cómo la gente anda por ahí y habla, el verdadero aspecto que tiene. Quiero verlo todo. Y aunque nada de ello sea yo, cuando entren, al cabo de un tiempo, todo se reunirá en mi interior, y será yo. Fíjate en el mundo. Dios mío, Dios mío. Fíjate en este mundo, fuera de mí, más allá de mi rostro, y el único medio de tocarlo verdaderamente es ponerlo allí donde por fin sea yo, donde esté la sangre, donde recorra mi cuerpo cien mil veces al día. Me apoderaré de ella de modo que jamás podrá escapar. Algún día me aferraré a la fuerza del mundo. Ahora tengo un dedo apoyado en él. Es un principio”», Ray BRADBURY, *Fahrenheit 451*, Plaza & Janés, Barcelona, 2002, pp. 171-172.

⁴³ Se podría expresar esta forma de entender la relación entre la naturaleza y su apariencia con palabras de Schelling: «Lo que llamamos naturaleza es un poema oculto tras caracteres sorprendentes y misteriosos. Pero si el enigma se pudiese desvelar, veríamos allí la odisea del espíritu, por maravillosa paradoja, buscándose a sí mismo, ya que se muestra a través del mundo sensible como el sentimiento a través de las palabras, tal como se entrevé de una niebla sutil el mundo de la fantasía al que miramos. Toda bella pintura nace porque cae la pared invisible que separa el mundo real del mundo ideal, y no es más que una rendija a través de la que vemos claramente figuras de aquel mundo fantástico y que sólo imperfectamente refleja el mundo real», citado en Luigi PAREYSON, *Conversaciones sobre estética*, Visor, Madrid, 1988, p. 200.

⁴⁴ «Forse il più grande dono che ho da de Staël è che lui mi è quella compagnia che ci genera (l'artista) e che io non ho mai avuto, da quando stavo sul Bowery (Gifford ecc). Questa mia solitudine è divenuto totale dopo entrai nella Chiesa – nessuno neanche capiva, neanche s'interessava, solo Paolo (Sante e Rod.), ma che non sono pittori. Adesso non ho paura – non devo riuscire – non ho nulla da perdere perché c'è lui.», *Diario*, 14-7-1981.

⁴⁵ Cfr. ARISTÓTELES, *Física*, 199.

1983 EL AÑO DEL CAMBIO

El año 1983, que arranca de la crisis descrita y termina con una interrupción seria del trabajo de Congdon por motivos de salud, ha de ser considerado, en este periodo milanés, una encrucijada de cambios, de circunstancias pictóricas e históricas, que precisa un análisis separado.

Ya en diciembre de 1982, en una serie de obras dedicadas a *La Morte della Terra* (los números 4 y 5 son los únicos conservados) el pintor parece darse una tregua y retorna al tratamiento de la tierra, lleno de ternura y con una notable economía de medios. Estas obras le ayudan a colocarse de nuevo en el punto de llegada de series como *Estate* o *Autunno*, y le preparan para la novedad del año siguiente.

Fig. 60,
62

1983 comienza con fuerza para Congdon gracias a una serie dedicada a la niebla. La oscuridad que otras veces le había arrancado lágrimas de desesperación es, a partir de entonces, un importante estímulo a su creatividad. El artista habitualmente se rebelaba contra la ausencia de visión, contra el velo que le arrebatava el mundo y lo abandonaba a la perplejidad del vacío. Paradójicamente desde el invierno de 1983 la niebla se convierte en motivo habitual de su obra.

Esta primera serie se prolongó a lo largo de todo el mes de enero hasta completar doce cuadros, de los que conservó nueve.

En *Nebbia 3*, como ya había hecho en el número 1, el artista rasga el empaste neutro hacia la parte central del cuadro para colocar en él una sucesión horizontal de los motivos que habían poblado su pintura en los últimos meses: el gesto negro vertical de la espátula, la forma trapezoidal del campo verde con un fragmento de marrón rastrillado en uno de sus lados, el contraste del cielo y la nieve (este último motivo es, como se verá, más profecía que recuerdo en este momento de la pintura de Congdon). Son los mismos elementos con los que compone el resto de la serie, logrando distintas formas. Consigue arrancar al manto de bruma la presencia del objeto mediante la memoria. Y puede hacerlo con una libertad que la visión no le permitiría.

La niebla, ha comprendido, no niega nada, sino que contiene todas las cosas. Es la misma actitud de los místicos, de los que descubren, con los ojos cerrados, la presencia de lo natural o lo sobrenatural, de los que conocen bien el mundo «aunque es de noche»¹. Se trata de una actitud que recuperaron los románticos, consistente en la estimación de la noche como absoluto, en contra de la tiranía impuesta durante la Ilustración de la fría luz de la razón que ilumina sólo las apariencias². Una vez más la creatividad incesante de Congdon le ha rescatado de la crisis que le amenazó a lo largo del año precedente, y lo ha hecho recurriendo a la memoria. Los objetos recuperados no son los campos circundantes, sino la asimilación que el artista ha hecho de ellos: sus ritmos, su color, su materialidad. La niebla le permite dar un paso más en la superación de la apariencia.

Como ya es habitual en Congdon, en febrero advierte la promesa de la primavera. *Verso Primavera* será el título de la serie que se adentra hasta el mes de marzo. Cada año desarrolla un conjunto de obras homónimas, y cada temporada, más allá del título, se puede descubrir un *leitmotiv* que les da unidad. En este caso se trata de la asimilación de la ortogonalidad del cuadro como plantilla de la composición. Las masas de color que habían llegado a ser el elemento compositivo del que se servía el arte de Congdon adquieren ahora una nueva estructura y cambian sus relaciones internas.

A lo largo de la serie, como una lección aprendida de la niebla, un tono predominante ocupa el mayor porcentaje del cuadro, acompañado, aquí y allá, de pequeños trazos cortos, resto de los campos, que se distribuyen en rigurosas horizontales y verticales. Podrían ser estos cuadros sobrias composiciones que limitaran sus elementos de modo extremo y cuyo interés estuviera en la relación que establecen a través del vacío. Pero aquí no hay vacío. El protagonismo del cuadro recae en el color principal que cubre todo el panel; los elementos u «objetos» (los breves trazos de otro color) cumplen una misión subsidiaria de aquél. Habitualmente ésta consiste en resaltar un tono o matiz, en limitar la expansión incontrolada del color en la retina o, con su emulación del rectángulo que el espacio pictórico es en sí, en remarcar su dimensión objetual. Por otra parte, los elementos no se superponen a la masa principal; ésta se aparta dejando huecos de límites rectilíneos sobre los que aplicar el color uniforme de las barras. De modo que lo que parecería ser fondo no lo es: todos los colores se desarrollan al mismo nivel de superficie.

En *Verso Primavera 4 (Brina Rosa)* Congdon trabaja con extrema delicadeza la gran masa de color, con superposición de capas cuya riqueza se descubre por el paso monótono, arriba y abajo, del peine ligeramente ondeante.

Fig. 66

El trabajo textural produce un efecto de suavidad, de movimiento continuo. No es la primera vez que aparece Congdon considerando la incidencia de la luz sobre la tabla con criterio de escultor. Pero esta vez, más que nunca, deja lugar al movimiento del espectador. Según oscila éste a derecha o izquierda, la superficie de la pintura revela unos tonos u otros. No parece preocuparle la falta de control sobre el efecto que esto supone, ya que se ve compensado por el realce que se da a la presencia de la pintura como objeto para ser mirado.

Dos barras de color, blanca y verde, completan el conjunto. Son los tonos que, en la última pintura de Congdon, resumen la esencia del invierno y de la primavera. En este caso su colocación logra limitar la expansión de las líneas de incisión del peine más

allá de los límites de la tabla, evitando un falso efecto de lejanía o infinitud.

Fig. 65 Otro momento importante de la serie lo constituye *Terra Ghiacchiata Verso Primavera*, algunos días posterior. Un tono plomizo unifica toda la pintura. Es llamativo comprobar de qué modo Congdon es capaz de entresacar de manera casi didáctica, de un tinte mayor palpante de matices, tres colores (blanco, verde, marrón) que lo resumen y potencian. El artista, mediante un guiño, hace al espectador reparar en su maestría.

Terminados los *Verso Primavera*, hasta el mes de mayo Congdon oscila de un tema a otro, posando su mirada ora en los árboles, ora en los campos, o en las flores que cuelgan de su ventana, sin detenerse demasiado en ninguno de ellos.

Fig. 68 *Terra 1*, pintado a finales de marzo, consiste en una lucha vertical entre dos masas de color contrapuestas. Una de ellas neutra, blanda, suave y uniforme, cercana al tono mayor de *Terra Ghiacchiata Verso Primavera*, se repliega ante la invasión de una masa oscura que avanza decidida desde la derecha. Por su textura, peso y oscura profundidad, no puede ser de otra manera. Una presencia amenazante ha irrumpido en la obra. Dos barras verdes, arriba y abajo, constriñen la lucha a los límites del espacio pictórico.

Esta obra, en contraste con las anteriores, hace pensar en la necesidad que impele periódicamente a Congdon de alternar lo rectilíneo con lo curvo, lo sereno con lo que no lo es, el control con la ausencia del mismo. El tipo de masa expresiva aunque informe³ de *Terra 1* hace pensar en algunas series importantes de Motherwell, como *Iberia* o *Elegy to the Spanish Republic*. Aunque Congdon no usa de la sobriedad tonal de su colega, ni alcanza nunca dimensiones murales, su pintura comparte la monumentalidad de aquél. En este caso, Congdon hace un uso de las formas y de los colores que respeta y potencia al máximo su naturaleza específica: la fuerza del avance de la masa, la plasticidad de la materia pictórica, la sensualidad y carga subjetiva del color negro... Se hace así presente la estructura icónica que a propósito de una pintura de Motherwell se ha definido como «aquella que funda sus

efectos sobre la configuración misma de los motivos visuales más que sobre la historia narrada»⁴. El realce de lo puramente visual no desnuda a la pintura de contenido, sino que la dota del asunto que le es propio, el de la presencia, el puramente icónico.

En *Morte Terra*, del 22 de mayo, la gran masa de la tierra negra invade de nuevo todo el cuadro y desplaza el cielo, tal como lo hiciera dos años antes en *Terra Nera*, apenas descubierto el peine como sistema de incisión. La comparación de las dos obras puede aportar algo acerca de la evolución del instrumento. En la de 1981, como se dijo, pretendía mantener la violencia del gesto, creando una malla intrincada que se adaptase a su forma de concebir el dibujo. En *Morte Terra*, sin embargo, emplea el peine en una serie de gestos dispersos y meditados, como signos nuevos, que toman su significado de su misma forma y de su actuación sobre el material pictórico. De nuevo se debe hablar de configuración icónica.

Fig. 67

A fines del mes de mayo compone otra pintura, *Papaveri 2*, consistente de nuevo en la relación de dos masas de color, pero esta vez no se trata de un enfrentamiento o choque sino que, más bien, los dos colores, el rojo y el verde, interactúan. En sentido horizontal, como dos cuerpos, las masas se entrelazan y cada una asume algo de la riqueza de la otra, salpicándose ambas de manchas ligeramente pardas. El recurso de Congdon de separar la espátula de la tabla, levantando el color en hilos que parecen los nervios de una hoja, es especialmente adecuado al tema vegetal. De nuevo suple el dibujo con un efecto textural.

En medio de la variación temática que se ha observado en los cuadros de la primavera de 1983, destaca la presencia de hasta cinco obras llamadas *Non Titolato* o *Senza Titolo*. Las dos últimas de la temporada, estrechamente relacionadas, son un buen ejemplo de ello.

Senza Titolo (maggio) es una vuelta a la composición ortogonal y a la línea recta. Una vertical y una horizontal dividen el cuadro en una serie de áreas ocupadas por el color correspondiente. La imaginación fácilmente identifica cada uno de ellos como signos de un paisaje. Pero el mismo pintor, con el *Senza Titolo*, parece ha-

Fig. 71

cer una advertencia al espectador, diciéndole: «No identifiques, no busques indicios de representación, ve sólo pintura». De modo que el que mira debe violentarse, frenar la rápida asociación, evitar ver en el azul, el cielo; en el marrón rico, denso, trabajado por la incisión, la tierra; en el verde, la presencia de los campos fecundos; en el blanco la niebla, o acaso un muro... La advertencia del autor es, en verdad, más necesaria que nunca. Entra incluso en contradicción con la obra misma y más que dejarla sin título, le añade el sentido preciso que quiere darle, forzando su naturaleza.

Fig. 72

Corroboro lo anterior *Senza Titolo*, nacida pocos días después, gemela de la primera, en la que Congdon ha reducido los accidentes y buscado la uniformidad de las superficies lisas, la precisión en los límites y la planitud del color.

LA TÉCNICA DEL PASTEL

A partir de junio una nueva circunstancia, ajena en principio a su pintura, tendrá una consecuencia nada desdeñable. Se trata de la artrosis que le impide trabajar y que le obliga a permanecer, los meses de verano, incapaz de caminar. La imposibilidad de pintar –Congdon necesita hacer uso del movimiento de todo su cuerpo– le obliga a buscar un nuevo medio expresivo, y en las temporadas de obligada inactividad se dedicará a llenar cuadernos de dibujo con la técnica del pastel.

No es éste el lugar en el que extenderse sobre esta obra paralela, salvo para indicar la incidencia que puede tener sobre el desarrollo de su pintura al óleo, a la que Congdon vuelve siempre que le es posible. Y aunque esta influencia se prolonga en el tiempo hasta el último año de su vida, conviene agrupar las principales consecuencias para que resulten iluminadoras del desarrollo posterior.

Como indica Balzarotti, al tratar este momento de la pintura de Congdon tradicionalmente se habla de las dos técnicas en un

sentido dialéctico, señalando sus diferencias e incompatibilidades⁵. Y así se ha insistido en que el óleo es trabajado de espaldas al mundo, y el pastel frente a una ventana; en que el primero es de ejecución lenta y trabajosa y el segundo precisa sólo pocos minutos, precedidos de una larga contemplación; en la presencia del instrumento –la espátula– como mediador entre el artista y el cuadro, frente al pastel, inmediato, porque el color parece surgir milagrosamente de los dedos; en el predominio de masas de color de los cuadros frente a la linealidad –liberadora de espacios– o grafismo con que Congdon concibe el pastel, etc.⁶

En efecto, Congdon no intentó (salvo en un primer momento) emular con el pastel los efectos del óleo. Es propio de su arte –tan centrado teóricamente en el proceso– atender a las especificaciones que impone el medio. Lo contrario supondría una tiranía del artista, una falsificación técnica, un alarde de capacidad de oficio que su concepción del arte no le permite.

Sin embargo, si todo fuera contradicción se trataría de dos desarrollos paralelos, sin influencia mutua. Tal vez se podría concluir que en el pastel Congdon libera su capacidad lineal o dibujística. Pero ya se ha visto desaparecer la línea de su obra con anterioridad al empleo del pastel. En cualquier caso, el uso gráfico que de él hace poco liberador podría ser, ya que no tiene la carga de subjetividad o expresión que se puede apreciar en el arañado de los cuadros.

La rápida evolución de la pintura al óleo de Congdon en años posteriores y su novedad deben algo al trabajo paralelo que realiza sobre el pastel. Esta deuda no está en la configuración visual, en el préstamo de formas y modos de composición, sino en la mayor libertad que ha permitido el nuevo medio. De la imposibilidad física Congdon ha extraído la ganancia de una mayor libertad pictórica.

La relación que existe entre la técnica del pastel y la del óleo tal como Congdon las concebía, cuando el artista que se sirve de ellas es el mismo –su experiencia, su imaginación, su ojo y su mano–, está en el ámbito de la *materia*. El color en la pintura es in-

discernible de la materia pictórica: el óleo y el pastel son dos modos diferentes de materialización del color.

Como se indicaba a propósito de las reflexiones sobre el paisaje, la materia es en muchas ocasiones el nexo entre el arte y el mundo. Esto se traduce en el trabajo de las texturas, en los efectos escultóricos, el aumento de las dimensiones de los lienzos, la incorporación de objetos y el despertar, en general, de los valores plásticos. La misma tendencia existe en Congdon, en quien permanece y aflora con frecuencia un interés escultórico por la pintura. Pues bien, el trabajo prolongado con el pastel hace necesaria la adaptación del modo de concebir la relación entre el color y la materia pictórica.

El óleo goza de una pastosidad y un volumen que lo asemeja al barro. En la pintura de Congdon, el óleo es «untado» como un afeite. Lo propio de este acto es recubrir la tabla. Las manchas se expanden y se relacionan limitándose unas a otras. La calidad táctil del óleo, con la que Congdon trabaja cuando pinta, se traduce luego en un efecto visual expresivo del proceso pictórico.

Si el óleo es empaste, el pastel es polvo. En el segundo, el proceso pictórico se acorta: la técnica es más inmediata, rápida y directa. Es necesario un mayor grado de control y consciencia, de contención, ya que la imagen surge más libre, con menos posibilidad de trabajo. En el óleo, la materia es la masa pictórica; en el pastel, la materia es el papel, porque el polvo de color apenas tiene consistencia, es más bien luz.

Por otra parte, la rapidez de ejecución y la mayor productividad abren el camino a la investigación libre y al juego. La carga de trascendencia de las obras humanas puede acarrear consigo el miedo a actuar –el miedo a vivir–. Lo lúdico supone desmistificación o abandono. En el caso de Congdon el juego puede tener cabida, no de forma superficial, sino de modo similar a la actitud confiada del niño, que se descarga de la trascendencia de sus propios actos no negándola, sino abandonándola a otras instancias. La acción lúdica, al salir del círculo de la necesidad, gana en libertad.

De lo dicho se pueden extraer una serie de enseñanzas que presumiblemente Congdon incorporó a su experiencia general de artista y por lo tanto a su pintura al óleo. Una consecuencia de la diferente relación materia/ color que se da en el pastel puede ser la reivindicación del cuadro como luz, de lo específicamente visual, por encima de los valores táctiles. Del mismo modo hay menos espacio para el volumen y la consideración tridimensional en general. Es difícil señalar hasta qué punto esto supone un mayor intelectualismo o espiritualismo de la pintura, pero parecería que la inexistencia de espacios más o menos habitables o la disminución de valores como la suavidad o la cremosidad alejan la posibilidad de evocación y eliminan la experiencia del hecho de la percepción del cuadro.

En cuanto al modo de ejecución, no es necesario señalar que la posibilidad de la investigación lúdica es un motor importantísimo de desarrollo que abre el camino a las propuestas más audaces.

La incorporación de la nueva técnica, con todas sus especificidades, requiere un proceso. A continuación, dado que no se volverá a tratar de ella aquí, se resume en un paréntesis la evolución de la obra en pastel de Congdon. Ésta presenta tres etapas.

En un primer momento (entre 1983 y el comienzo de 1984) emplea el pastel para hacer estudios, como preparación a su pintura mayor. De modo que desarrolla sus posibilidades representativas y –cubriendo todo el papel, mezclando los colores, etc.– crea imágenes aún muy dependientes del mundo circundante. Así sucede en los múltiples *Cascinazza*, *Riccione* o *Subiaco*, de 1983. Por otro lado, el pastel deja también su huella en los óleos. Las series de cuadros tituladas *Ottobre* y *Novembre*, de 1983, se conciben de hecho como resultado del diálogo entre los dos métodos. Podría señalarse en ellos la recuperación del campo, tal vez como fruto de los meses de entrega al pastel. En algunos (*Ottobre 12* o *Novembre 2*, por ejemplo), la incisión recibe un tratamiento muy próximo al que se ha visto en *Morte Terra*, y adquiere además una total independencia del color, que se limita prácticamente a ser soporte o fondo, como una superposición de registros de reso-

Fig. 73-79

Fig. 69,
70

nancias medievales. Es un primer fruto de la confrontación con el pastel, que aporta nuevos matices a la relación entre el fondo y el trazo.

Entrado 1984 (año en el que, como se verá, Congdon sufrió una larga convalecencia) el pintor profundiza en la naturaleza propia del pastel. Aprende a no mezclar y a no extender el color y recupera la línea quebrada, que se extiende por toda la superficie buscando una especie de efecto *all-over*. De este año es un texto inédito del autor en el que compara el *dripping* con el nuevo modo de emplear el pastel⁷. En la base está, en definitiva, el dibujo entendido como trama. También se puede pensar próximo a la escritura este avanzar lineal, con un movimiento de la mano apenas perceptible, quebrado en mil giros rápidos, dejando tras ella una línea cuajada de variaciones. Es un código cuya lógica sólo entiende el pintor, el ojo del artista.

Por último, a partir de 1985, Congdon parece descubrir el valor del papel como espacio que una sencilla diagonal es capaz de liberar. Los pasteles de los años sucesivos gozan de una enorme economía de medios. Su importancia se podrá apreciar mejor cuando se pongan en relación con la pintura al óleo de aquel momento.

«HORIZONTE 1983»

Volviendo al año que nos ocupa, Giuseppe Barbieri, en el artículo titulado «Orizzonte 1983», fuertemente basado en los diarios, habla de aquél como un año en el que una serie de circunstancias conducen a Congdon a un cambio que ha de reflejarse necesariamente en su obra:

Se trata del año que precede a una operación de cadera que lo constriñe, inevitablemente, a un gesto pictórico diferente, menos impetuoso. De un año que se inicia –lo testimonia el Diario correspondiente– con el temor de una definitiva crisis expresiva. De un año

que no nos ha dejado una secuencia demasiado densa de obras maestras, sino más bien un obstinado esfuerzo por desarrollar un discurso de masas, a partir de un dato meteorológico, la niebla, que transforma los campos cultivados de la llanura en islas de color. Pero de un año también esencial por lo que se refiere al modo de observar aquella realidad de las cosas sin las que la pintura de Congdon no ha existido nunca, ni podría subsistir.⁸

Ciertamente, de la contemplación de la obra se deduce el carácter de bisagra del año que se comenta. Congdon aplica un *zoom* sobre el objetivo de su mirada, no necesariamente espacial en busca del detalle, sino más bien esencial. Mediante un salto se introduce en el espejo, atraviesa la apariencia, penetra en las propiedades plásticas de las cosas para, con ellas, crear su obra. Como bien apunta Barbieri, parece que la ocasión haya sido el enfrentamiento con la niebla.

Se ha visto cómo el artista intenta eliminar los indicios. En muchas pinturas de este momento ya no hay objetos reconocibles y se puede hablar sin miedo de abstracción. Barbieri habla de «Horizonte 1983», pero habría más bien que señalar la desaparición de la línea que hace identificable todo paisaje. O tal vez, el hecho de que los cuadros de Congdon no la contengan sea indicativo de que éstos dejan completamente de ser reflejo y empiezan a ser, de un modo inequívoco, presencia que se sitúa en el horizonte de la mirada del hombre.

- ¹ «Qué bien sé yo la fonte que mana y corre/aunque es de noche», SAN JUAN DE LA CRUZ, *Obras completas*, Monte Carmelo, Burgos, 2000, p. 63.
- ² Cfr. Giovanni REALE, *op. cit.* A propósito de Novalis dice: «La noche de los *Himnos* es un símbolo importante: constituye la antítesis de la mezquina “luz” del intelecto ilustrado, que ilumina apariencias, mientras que la noche es lo absoluto», *ibidem*, p. 43.
- ³ Balzarotti ha querido ver en la masa de color oscuro algo así como un rostro, pero tal asociación además de dudosa resulta innecesaria. «In effetti l’insieme suggerisce una forma vagamente organica, con le membra che si protendono verso l’esterno, mentre la macchia ovale ricamata da incisioni in alto a destra assume la sembianza di un volto», BALZAROTTI, 2000, *op. cit.*, p. 84.
- ⁴ Valeriano BOZAL, *Presencia Inquietante de Robert Motherwell*, Real Asociación de Amigos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1998, p. 30. Y a propósito de *El perro* de Goya, añade: «La novedad del perro goyesco consiste en la creación de un tipo de pintura que funda sus efectos en la articulación visual de los motivos, lo que lleva aparejada una radical disminución de la importancia de la historia narrada, hasta ahora el principal foco de interés. El resultado es una obra casi abstracta, con un sentido de gran efectividad visual que se traduce difícilmente en palabras», *ibidem*.
- ⁵ «Si é detto che il rapporto tra olio e pastello è, in Congdon, di natura dialettica, oppositiva. Il che è vero fin nelle condizioni obiettive, diciamo, fisiche, del suo operare con l’uno e con l’altro dei due mezzi», Rodolfo BALZAROTTI, «Introduzione», en *Congdon, Pastelli 1984-1994*, *op. cit.*, pp. 9-12, p. 9.
- ⁶ En general, aunque se trate de una producción –la de los pasteles de Congdon– muy abundante, se le ha prestado escasa atención y se suele considerar una obra secundaria, un género menor. Los artículos sobre ella están recogidos en las dos publicaciones que existen al respecto: *Congdon, pastelli 1984-1994*, *op. cit.*, y en *L’immagine nel primo segno. I pastelli di William Congdon*, *op. cit.*

⁷ «If, from the aluminium sheet on which I “dripped” the image “Night Wood” (’49) I have arrived at the silence of my “Barley Field” (’83) it does not mean that I no longer “drip”, but that the modality of the “dripping” has altered; the paint no longer falls, I place it, although not according to calculation, and its composing happens beneath the surface of my conscience or vigilant consciousness which guides the happening to the structured image.

»Recently, at the sea I used the oil pastels because its way of invading the blank paper, –being for me a linear technique– lends itself to the game of the net-work, to the tension of the nets which while closing in never close out – actually a form, consciously applied of “dripping”», William CONGDON, *Dripping Texture*, Inédito en los fondos de la WCGF, 1984.

⁸ «Si tratta dell’anno che precede un’operazione all’anca che lo costringerà, inevitabilmente, a un diverso, meno impetuoso, gesto pittorico. Di un anno che si avvia –ce lo testimonia il corrispondente Diario– con la paura di una definitiva crisi espressiva. Di un anno che non ci affida una sequenza troppo folta di capolavori, ma piuttosto l’ostinato tentativo di sviluppare un discorso per masse, a partite da un connotato meteorologico, la nebbia, che trasforma i campi coltivati della pianura in isole cromaticamente sostanziate. Ma di un anno ben altrimenti essenziale per quanto riguarda il modo di osservare quella realtà delle cose senza la quale la pittura di Congdon non è mai esistita, nè può sussistere», BARBIERI, 1997, *op. cit.*, p. 9.

1984-1988 EL HORIZONTE VERTICAL

En lo estudiado hasta ahora se ha detectado un avance lineal, sin precipitación, una evolución consciente mediante el lenguaje hacia lo que para resumir se ha llamado objetivación del cuadro. La obra de 1983 se puede entender como un lugar de llegada. En los capítulos anteriores se ha seguido el recorrido de Congdon según un orden progresivo. Sin embargo, el trabajo que desarrolla el pintor entre 1984 y 1988 pierde el ritmo evolutivo anterior, porque llegado a un punto ya no es necesario avanzar, sino más bien explorar en todas las direcciones, conocer bien el territorio y sus posibilidades. De modo que el elemento inteligible de su obra no se encuentra ya en el orden cronológico o histórico de su producción.

A partir de 1983 desaparece definitivamente la revisión lingüística de su trayectoria anterior, que fluctuaba entre la preferencia por el color o por el dibujo, y la oscilación en el procedimiento se ha estabilizado del lado del control y la contemplación reflexiva. La pintura de Congdon, de este modo, sufre un despojamiento asombroso y sobre sus propios logros se va a centrar en una línea experimental –lúdica– en el sentido de que investiga, a base de tentativas, las relaciones binarias de color. Si de la mano de Staël Congdon trabajó sobre la formatividad del color, se diría

que ahora descubre su naturaleza expansiva, que sólo puede ser estorbada por la contraposición o choque con otro color. El pintor evita la confusión limitando siempre el efecto a dos tonos, si acaso, desdoblando uno de ellos en matices. Y su gama es la del mundo circundante, que elude sistemáticamente los tonos planos, puros, químicos, salidos directamente del tubo. El color ya no define formas, no hay más forma que la del cuadro, ni más composición que la mencionada relación de colores.

Destaca igualmente que la paleta de Congdon adquiere un ritmo estacional. Esencialmente, los inviernos se pueblan de blanco y las primaveras de verde. Las series antes iniciadas se alargan intermitentemente, se interrumpen unas a otras y se adelantan atropelladamente según el ciclo solar. Parece que el artista, como el campesino o el hombre primitivo, se ha asimilado al ritmo biológico de la tierra. Los títulos de los cuadros, después del intervalo de los «sin título» de 1983, son cada vez menos significativos de lo que está pasando verdaderamente en la obra de Congdon. Casi siempre hacen referencia a un motivo previo, como la época, o a una circunstancia externa: el comentario de un espectador privilegiado, una fecha en el calendario, el destinatario de un obsequio...

A continuación se analizan los cuadros según un criterio cronológico, mostrando, en esa misma secuencia, los saltos que anticipan lo porvenir o actualizan lo pasado, en los que se advierte la ruptura del orden de evolución lineal.

SECUENCIA PICTÓRICA

1984. Cielo/tierra

La artrosis que durante el verano del año anterior le había impedido seguir pintando, a pesar de los esfuerzos de octubre y noviembre de 1983, debe ser operada a comienzos del nuevo año obligándole a una larga convalecencia que le aleja del caballete hasta septiembre de 1984. Durante los meses anteriores hubo de consolarse haciendo uso de los pasteles. Cuando la espátula pue-

de volver a sus manos, lo encuentra de nuevo obsesionado por el horizonte.

Cielo Terra 2 es bien elocuente en este sentido. El artista rasga con violencia la imagen percibida, el dato del paisaje. Intenta romper la mirada, independizarla de la tiranía del horizonte. Lo hace quebrando la línea que debería ser continua en enérgicas diagonales que se adentran en la tierra y que ascienden hasta el límite superior de la tabla. El horizonte azul se transforma en dientes de sierra que permiten la penetración del cielo en la tierra y la elevación del suelo hasta el cielo. Ambos flotan sobre el oleaje de la hierba, rastrillada por un peine oscilante. El contraste entre las dos realidades que se intercalan es fuerte. El cielo es cielo porque tiene un tono neutro, suave, matizado con veladuras de blancos y cremas, aunque deje transparentar el negro. La tierra es tierra porque está surcada y trabajada, porque es verde vivo, porque hay masas arbóreas redondas (vistas desde el cielo, como en un mapa) recorridas por líneas quebradas. El cuadro es como una concesión al capricho trasgresor, al deseo de emancipación del pintor que, aun como intento fallido, resulta persuasivo. La tierra tumbada que se levanta vertical para invadir el cielo en formas cónicas recuerda los templos de la India pintados en 1954 y traen a la mente todo el valor simbólico –tan aplicable a la violencia del cuadro de 1984– del hombre animado por una búsqueda que le lleva a intentar el asalto del cielo.

Fig. 80

El mismo día pinta *Verde Terra (o il Tutto Verde)*, que anuncia el modo en que resolverá el problema del horizonte de un modo definitivo. Pero en este caso la vertical que divide el cuadro en dos tonos de verde no puede ser considerada aún horizonte. De hecho, el cielo no comparece en el cuadro.

Fig. 86

El horizonte, como se ve, está siempre en la esencia de la pintura de Congdon. Es el límite que posibilita la relación, el punto de choque entre los dos colores. En puridad, todos sus cuadros podrían llamarse cielo/tierra. Pero el hábito de ver este límite tumbado desvía la atención de la pura relación a la identificación paisajística, a la evocación. Es esto lo que el artista quiere evitar

por encima de todo. En estos momentos alterna los dos modos de cancelación del horizonte que se han visto: o lo quiebra (*Cielo Verde 3, Cielo Terra*) o lo niega (*Terra Bruna 1, Terra Rossa*)

Fig. 81 *Cielo Terra*, por ejemplo, del 9 de noviembre, recupera, de un modo tal vez más consciente, el recurso de *Cielo Terra 2*. La unión de los entrantes del cielo en la tierra en uno solo le añade violencia y hace más evidente la voluntad de trasgresión del horizonte.

Fig. 87 *Terra Rossa*, del día 23, por otra parte, repite la jugada del *Tutto Verde* (el cielo no está, no es necesario el horizonte), y se centra en la tierra, dividida en dos campos por una línea vertical.

Fig. 85 Ese mismo día parece producirse el hallazgo definitivo. Congdon descubre que sólo es posible la anulación del horizonte transformándolo en su contrario, la vertical. Y así pinta *Cielo e Terra*, que contrapone a ambos lados de la vertical, el cielo y la tierra. Del mismo modo que en *Cielo Terra 2*, cada una de las dos masas tiene las características de tono, textura, peso... que corresponde a la realidad de la que han partido. A pesar de ello la composición, realmente abstracta, permite la exaltación de los valores del verde y del blanco y su interacción y unidad, que salta por encima de la delgada línea azul que los separa. Es así como empieza a dominar su pintura la línea vertical. La genialidad de los horizontes verticales de Congdon radica en que no dejan de ser esencialmente horizontes, pero logran insertarse en la estructura bidimensional de la pintura.

Los *cielo/terra* se intercalan con series dedicadas a la niebla, a la luna o a la noche, y con los *Campo G*. En unas y otras avanza sobre el mismo motivo: las relaciones binarias de color.

Fig. 84 Los *terra/notte* son nocturnos de los *cielo/terra*. Del mismo modo que se había decidido a pintar la niebla, ¿por qué no abordar la noche? La carencia de luz que arrebató la visión para convertirse en portadora de misterio, en espacio absoluto, capaz de contener cualquier cosa, es un tema que atrae la atención de cualquier contemplador del mundo. En *Terra Notte 1*, la tabla, dotada de pastosa oscuridad, se transforma en abismo de modo inevitable. Es un efecto que apenas puede reducir la ligera claridad del

cielo, o la vertical azul. La presencia del misterio, la iconicidad inseparable del negro es indicativa de la concesión del pintor a este tipo de contenidos. Con *Terra Notte 2*, sin embargo, limita el efecto de profundidad al cielo, y en la tierra se ensaña con el punzón para resaltar su opacidad.

En el caso de la niebla la relación binaria no tiene sentido, ya que la nube lo absorbe todo, penetra cielo y tierra. Es lo contrario de la oscuridad que no puede evitar la profundidad. La densa niebla es como un muro, y por eso se adapta tan bien como tema pictórico. En ella sólo existe el primer plano, la superficie. Los colores se funden de modo fluido. El 30 de noviembre pinta *Nebbia 5* y *Nebbia 6*, a base de bandas verticales con gradación de colores entre el gris y el verde. Desglosa los tonos que componen la niebla en el nuevo modo vertical que ha encontrado. En *Nebbia Rossa 8*, del 10 de diciembre, los colores se funden, el pintor va moviendo delicadamente la espátula por toda la superficie, permitiendo y velando a la vez el color rojo. La banda blanquecina, lisa, que limita los lados izquierdo y superior, no es aquí un color contrapuesto, es más bien marco que impide la expansión indefinida del color. Una función diferente desempeña el breve trazo verde intenso del ángulo inferior derecho: es una mancha aislada que reúne en la superficie los múltiples matices y veladuras.

Fig. 82,
83

Fig. 88

Bitume e verde, algunos días posterior, habla de nuevo de la cercanía al negro de todos los colores. Las masas contrapuestas esta vez se resisten a ser asimiladas a un fenómeno atmosférico o a un cielo/tierra. Son dos tonos –verde y marrón intensos– muy próximos, a primera vista casi planos, aparentemente uniformes, pero repletos de reflejos mutuos. Se unen en la oscuridad de la delgada barra superior.

Fig. 91

Dos días después pinta *Occhio Violetto (nero con viola)*, que supone una importante novedad. De nuevo, la base es una relación binaria entre el negro y el verde muy próxima a la de *Terra Notte 1*, con el azul de separación ligeramente velado. Como contrapunto al resto de la composición coloca una mancha de intenso violeta, que monopoliza la atención. Hasta tal punto que la dispo-

Fig. 89

sición concéntrica parece exigida por el «ojo violeta» del centro. Parece que éste hubiera impelido al negro y al verde a girar en torno a él. Es un añadido que, de un modo semejante a la mancha negra de *New York City (Explosion)* de 1949, introduce casi con violencia la mutación y cancelación de un modo de hacer –el del último año– ya agotado. En la nueva configuración, los frentes de colisión entre el verde y el negro, además de multiplicarse, se vuelven imprecisos, sustituyendo la línea por un breve zig-zag; se trata de la expresión del mismo afán cancelador del horizonte de *Cielo Terra 2*, pero resuelto de un modo más eficaz. El recuadro interior que rodea la mancha violeta es una repetición de los dos tonos ya fundidos. En cuanto a la disposición concéntrica, ésta sirve para encerrar el tema dentro de los límites del cuadro y realzar, si cabe, su objetualidad.

Fig. 6

Otro modo de introducir una variante en la contraposición tonal es el añadido de un tercer color que hace más compleja y rica la relación. En obras como *Dicembre* o *Dicembre-arancione* lo incorpora desdoblado uno de los dos principales. Se trata de dos combinaciones muy distintas, tanto por la composición como por los tonos escogidos. Son obras que muestran al pintor recreándose en la elección de los tonos y en su disposición, con una libertad nueva.

Fig. 90

El *leitmotiv* de 1984, que se ha definido como las relaciones binarias de color, los cielo/tierra de horizontes verticales, alcanza las primeras jornadas de 1985. *Ghiaccio Rosso 2*, versión ampliada de *Ghiaccio Rosso 1*, repite la mencionada configuración. Como en *Cielo e Terra*, el espacio dedicado a la materia terrestre está poblado de incisiones. Superpone dos modos de arañado: un rítmico movimiento circular del peine, y la línea quebrada, tan característica de él, que se ha visto recuperada en los pasteles.

Fig. 92,
93

1985. *Cielo/nieve*

Alrededor del cambio de año, Congdon entremezcla distintas series, que son síntoma de un cambio de tema. *Campo G 4* supone

Fig. 94

un giro momentáneo hacia lo informal o inacabado. El discurso del año anterior se va mostrando agotado. En esta obra Congdon sobrepasa ligeramente el tamaño habitual de sus paneles, e inunda la dimensión de la tabla con una gran mancha central, marcada por el arañado concéntrico del peine. El gran campo marrón emerge entre el amarillo solar y el blanco de la luz que proyecta la nieve. El artista «unta» el color sin cubrir completamente la base negra. El «inacabado» de esta pintura permite ver el modo en que Congdon establece las líneas maestras de la composición sobre el negro a base de trazos azules, que señalan los límites de interacción de las masas de color. La informalidad, una vez más, ilumina el proceso. Junto a la fuerza icónica de la imagen, en la que el campo está como una presencia casi obsesiva, hay que señalar la aparición en este cuadro de la nieve, que monopolizará la atención de Congdon en los primeros meses del año.

Si la configuración vertical le había permitido establecer la correspondencia cielo/tierra en términos pictóricos, en las próximas obras parece aflorar un nuevo descubrimiento. La nieve añade matices interesantes a la consabida relación que el artista se complace en investigar. Descubre que cuando el suelo se vuelve blanco y refleja el cielo, es como un cielo con consistencia material; que en los paisajes nevados –como bien saben los pintores de los países nórdicos– la luz no viene de arriba, sino de abajo; y sobre todo advierte la semejanza con su propio modo de concebir la pintura: la base negra del suelo que emerge como herida o huella mediante la incisión y se convierte en dibujo.

Así como al comienzo del invierno se había volcado en el tema de la niebla, entre diciembre y febrero (hasta la reaparición de *Verso Primavera*) se mantiene constante sobre la serie dedicada a la nieve: doce cuadros, numerados del 1 al 13, con pocas interrupciones de «campos G» y «lunas». Entre todos ellos hay algunos que muestran una deuda más directa del paisaje, como el número 7, que parece una vuelta a los campos y visiones de años anteriores, y otros que son verdaderas composiciones realizadas a partir de los motivos iniciales, elementos que se repiten y evo-

Fig. 96

lucionan de un cuadro a otro, hacia formas más racionalizadas. En general, tras la sólida configuración de los horizontes verticales del año precedente, se diría que la nieve pesara y mostrara una tendencia irresistible a extenderse horizontalmente. Pero el artista, en busca de la ortogonalidad, coloca siempre un elemento vertical. En *Neve 6* aún resuelve la tensión con diagonales. *Neve 10* y *12*, sin embargo, están contruidos a base de una combinación de la división horizontal y la vertical, dejando cuatro campos principales abiertos a la expansión que sobrepasa el marco de la pintura. La zona de unión de las masas deja aflorar generosamente el negro, impidiendo la mezcla o el choque. Finalmente en *Neve 13*, la línea horizontal es casi inapreciable, una gran barra que cae en el centro es el núcleo de la composición.

Fig. 95

Fig. 98

Fig. 97

Fig. 99

Las *Neve* son composiciones dominadas por la calma y por la poesía, de gran efecto estético. No podía ser de otra manera, ya que la primera consecuencia de la nieve sobre la mirada es la de obrar la regularización y la suavidad de todo el campo visual. En estas obras la paleta se reduce considerablemente a gamas de grises y pardos arbitrados por el negro, que siempre supone cierta violencia. El soplo de pigmento metálico refuerza, como en otras ocasiones, el efecto estético buscado. En casi todos aparece un motivo que culmina en *Neve 10*, en el que el negro es una herida, un recorrido que, desde el margen, se adentra en la masa blanca como para atravesarla, pero que se rompe a medio camino, añadiendo fuerza y peso a la materia que intentaba surcar. A partir de ahí este signo desaparece, absorbido por la estructura pictórica. En *Neve 12*, el negro es la poderosa vertical que, como una columna de humo denso, asciende agitada y contagia su movimiento a ambos lados. En cualquier caso, estas irrupciones del negro sobre la superficie del lienzo añaden la fuerza del contraste, ponen en entredicho o completan el resto de la composición añadiendo un toque dramático. Hay que señalar que lo que desde el punto de vista compositivo podría resultar problemático –a saber, la existencia, en la mitad inferior del cuadro, de un espacio blanco más o menos importante– deja de serlo porque el vacío

del blanco se reviste del volumen material de la pintura blanca. La herida negra de *Neve 10* –cuadro en el que la presencia del blanco es más importante– parece cumplir esta misión de confirmación volumétrica.

En general, la serie supone una concesión al horizonte, al gesto, a un presumible esteticismo. Hay cierta libertad, en la que se podría ver algo del tono festivo y la alegría pictórica que le gana el uso del pastel.

Frente al dramatismo que se adivina en los contrastes de los *neve*, a la volumetría de los campos de color y a la colisión de las masas, se abre paso en Congdon la tendencia a la monocromía (hay que decir que, en este período, aún bajo la influencia de Rothko). El ejemplo más claro está en *Verso Primavera (Ianua Coeli)*, del 3 de marzo. Aunque se podría describir con facilidad en términos naturalistas, es más justo hacer referencia a un gran rectángulo (casi un cuadrado) gris que domina toda la pintura, ya que el resto de campos de color se convierte en marco: blanco en los lados superior, izquierdo y derecho; verde en la parte baja. Amén de la disposición general del color, lo que más acerca este cuadro de Congdon a su compañero de generación es la sutileza con que se produce el paso del gris al blanco. La proximidad tonal casi deshace los límites. Ahí es donde terminan los préstamos de Rothko. Por lo demás, lo que en éste es saturación de pigmento que hace de la mancha un pozo en el que se pierde el espectador, en Congdon es veladura y riqueza cromática, pálpito de luz en vez de abismo. El «marco» blanco sirve precisamente para resaltar el color central en toda su luminosidad y riqueza.

Fig. 101

Campo G verticale –muy cercano a *Nero-Verde*– es, independientemente de su funcionamiento como imagen, que a simple vista parece complicado, un estudio de todas las relaciones de color posibles en la paleta de Congdon. La tabla, colocada verticalmente, se divide en dos mitades con una gran barra negra que cae desde el límite superior hasta casi alcanzar el inferior. A este primer trazo hacen eco todos los demás, que se van sucediendo a derecha e izquierda, cayendo como los pliegues de un cortinaje

Fig. 106

en sucesión de colores. Parece el ejercicio de un escolar, pero estudiada la pintura del artista, es fácil ver en ésta una voluntad de compendio de todas sus investigaciones sobre el color, rivalizando con el arco iris. A un lado se desarrollan los colores del invierno, al otro, todos los verdes de la primavera. El paso de unos a otros es gradual, la interacción, abrumadora, y sólo permanecen nítidas las líneas que flanquean la barra negra central. Únicamente en un contexto lúdico o de curiosidad investigadora se entiende la concesión a la confusión que se da en esta obra, en la que la múltiple relación, antes que potenciar, llega a anular los colores.

El campo de la Bassa milanese, árido o fértil, vuelve a ocupar a Congdon. La vuelta cíclica a este objeto hace pensar en el mito de Anteo, en su fuerza inagotable. Congdon tiene en este tipo de obras su «toma de tierra» particular. En ellas se enfrenta a la naturaleza, que le habla, con el arma de su arte en movimiento constante. Como tema y como modo es una recuperación de las obras de los primeros ochenta. La pintura, con su suelo, su horizonte, el predominio de la composición diagonal y, sobre todo, el trabajo por incisión del color, recuerda poderosamente el primer momento en que se dejó fascinar por la tierra. Por otra parte, en obras como *Terra Rossa*, del 17 de mayo de 1985, acoge a la vez el contraste y el juego binario como motivo compositivo. De hecho, se trata de una recreación del paisaje con los mismos elementos que había empleado en *Terra Rossa e Verde* (pintada exactamente un mes antes) pero con la disposición vertical propia del momento. La luminosidad del color y el funcionamiento de los tonos elegidos se corresponden con la fuerza de la imagen creada.

Paralelamente a otras series de obras, a medida que se acercan la primavera y el verano, Congdon desarrolla muy escalonadamente otra veta que supone, entre otras cosas, un nuevo giro compositivo. Es la serie titulada *Finestra*, en la que los campos de color giran en torno a un cuadrado central, de modo que la mirada no se escapa hacia los límites de la tabla, sino que se centra en ella. Se trata de un tema que inevitablemente ha de ponerse en relación con la historia de la pintura occidental a partir de la inven-

Fig. 105

ción de la «ventana» albertiana. Rápidamente se advierte la ironía que supone que Congdon quiera llamar *finestra* a unos cuadros que alcanzan un grado extremo de planitud y bidimensionalidad. Y es que en estas pinturas logra una nueva carga significativa sobre la palabra «ventana» en relación con la pintura, que no es impermeable al concepto tradicional. En efecto, el tema de la ventana, cuando esta no coincide con el marco del cuadro sino que está contenida en él, permite un paso de la superficie mural al hueco muy interesante desde el punto de vista artístico. Parece que nos encontramos de nuevo ante un valor propiamente escultórico, el del lleno y el vacío, pero a Congdon le interesa en términos exclusivamente coloristas. Ahora es más pintor que nunca. Las *finestre* de Congdon hay que entenderlas como apertura que permite la entrada en la obra del color/luz. He aquí el motivo naturalista, aún en los comienzos, de una reflexión que llevará muy lejos el arte del pintor. Esta idea del color/luz traza una línea de separación entre sus ventanas y aquélla de Magritte, en la que la ironía se resuelve precisamente en sentido contrario; o de las composiciones de Mondrian que, paradójicamente, aparecen bajo este punto de vista más cercanas a la opacidad de la ventana de Magritte.

Finestra 1 recuerda poderosamente a los *Senza Titolo* de mayo de 1983. En aquel caso se veía cómo el autor, quitando el nombre, negaba artificialmente la identificación y provocaba el desconcierto del espectador. En este punto de su pintura ya no le es necesaria la negación, visto que la identificación no es obstáculo al desarrollo libre del cuadro. Al contrario, en obras como *Finestra 3*, del 29 de mayo, la estructura de la ventana es un pretexto útil para crear cuatro campos de color separados por una cruz negra, en torno a la cual combina dos parejas tonales que han aparecido separadamente en los «cielo/tierra» y en los «nieve». En *Finestra 4* aparece con más claridad la profundización en el color/luz que está ligado al tema de la ventana. Hasta que, como en el siguiente cuadro a considerar, la luminosidad es tanta que supera el naturalismo del motivo inicial.

Fig. 102

Fig. 103

Fig. 107

En efecto, los colores de Congdon se están poblando de la intensidad del sol, de su vida en los meses de verano. A primeros de julio pinta *Virgo Potens*. Aunque se ha desvinculado, gracias a las precedentes *finestre*, de la configuración visual del paisaje renunciando a la composición a partir del horizonte, el artista trabaja aún con la esencia visual de la luz y de la tierra. Alrededor de un cuadrado amarillo intenso dispone los campos verdes, neblinosos y negros, de modo dinámico (logra un efecto espiral al evitar la coincidencia de los límites de los campos con los vértices del recuadro amarillo). Congdon, al pintar un cuadro potentísimo de luz, recrea más que emula el sol. Su recuadro es, como el gran astro, el que ordena y absorbe toda la realidad circundante, hasta las emociones del que lo contempla. Por la sutileza y el cuidado con que se relacionan los tonos, el espectador querría adivinar en el artista un éxtasis similar al que la contemplación produce en él. El calor de este cuadro hace inútil la comparación con la fría abstracción neoplasticista; la organización geométrica lo aleja de la expresión literal. La fuerza de la imagen, sin embargo, hace pensar en aquellos mitógrafos de los años cincuenta –Gottlieb y Rothko sobre todo– que intentaban lo primigenio, la imagen plástica del mito. Congdon ha pintado con su sol cuadrado algo así como la luz. El siguiente paso lo dará en *Giallo con Blu*, dos días posterior, en el que el amarillo se desborda invadiendo todo el lienzo, y el cielo azul es constreñido a su símbolo: el recuadro azul que se mantiene a flote milagrosamente en medio de una borrachera de luz.

Fig. 108

A partir de aquí, Congdon volverá regularmente al tema de la ventana. Aún en 1985, a mediados de diciembre, realiza una nueva *Finestra 3* de grandes dimensiones que es una confirmación de las últimas conquistas en el campo del color, las que se refieren a su «formatividad» (en las zonas del cuadro que corresponderían al muro que rodea el vano) y la sutileza de superficie y tonalidad que le ha otorgado su trabajo sobre la niebla; la opacidad y sensualidad matérica de la yuxtaposición de campos, en armonía tonal con la vibración, la transparencia, la uniformidad y disolución material propia de la veladura.

Algo está sucediendo en la obra de Congdon que lleva a recordar constantemente a algunos de sus compañeros de generación. No, por cierto, a los más rabiosamente expresionistas. Es en este momento del recorrido del artista cuando se debe mirar hacia la obra de pintores como Rothko, Newman, Gottlieb o Motherwell, y preguntarse por el alcance y el motivo de un acercamiento tan tardío. Pero antes de afrontar este problema, conviene comprobar que los puntos de contacto continúan y se multiplican en los siguientes años.

1986. La búsqueda de una forma significativa

La consideración separada del año 1986, o de cualquier otro año de la obra del artista residente en la Cascinazza, supone un artificio, aunque el ciclo estacional de la pintura –y el ritmo litúrgico de su vida semimonástica– lo justifica en cierto modo. No obstante, en coherencia con lo visto hasta ahora, el año de la pintura de Congdon que se va a abordar goza de una coherencia interna articulada en torno a lo que se podría llamar «la búsqueda de una forma significativa». Con esto se hace referencia a algo así como el intento de configuración de una forma (bien mediante el dibujo, bien mediante la ya mencionada formatividad del color por la interacción de las masas) que sea, por su capacidad icónica¹, significativa. En la obra de Congdon siempre había sido fácil encontrar significados simbólicos, aceptados por él mismo como un contenido que la imagen llevaba en sí misma. La lectura de estos contenidos (como ya se ha dicho no son nunca apriorísticos o literarios) estaba ligada a ciertos indicios identificables en sus obras, que se cargaban de significación universal. En las obras de 1986 los signos ya no son indicios, son más bien formas abstractas capaces de manifestar un contenido nuevo, no arbitrario, sino nacido de la misma forma; no conceptualizable, pero pictórico. A través de sus habituales nieves, campos, o de las novedosas ventanas o zarzas, el artista recorre un camino visual, a partir de mo-

tivos que se repiten en unos y otros cuadros. El gusto por la experimentación, que se había señalado como una consecuencia de la práctica del pastel, le lleva a una continuidad consciente en medio de la variedad de los estímulos o temas.

Fig. 109

En los primeros días del año ya aparece, como si nos esperase para facilitar la periodización, el *leitmotiv* al que se está haciendo referencia. *Campo nero*, del 4 de enero, parece representar un recuerdo de sus preocupaciones de un año antes: el lienzo colocado verticalmente se divide con una línea azul que al caer define las áreas de color, dos tonos de verde. El más delgado y claro, en la zona derecha, se divide a su vez en grisáceo superior y verde claro inferior –recoge en parte los verdes de *Verso Primavera*–. La novedad en esta pintura la constituye el signo que, semejante a un gran «2» estilizado, traza mediante un peine sobre la masa de color más oscura. El trazo es fino y apenas penetra en la capa de pintura más superficial creando unos reflejos violáceos que se repiten en otras partes del cuadro. El «rastrillado» que se vio aparecer en las primeras series de la Cascinazza, como un logro nacido de la contemplación de los trabajos del campo, había tenido una doble función en su pintura. Aunque en los comienzos se pueden descubrir restos representacionales (*Campo lungo 2*), enseguida la nueva técnica adquirió una función de realce textural o matérico (*Campo Orzo*), aportando a la masa de color el ritmo sereno de la repetición (*Verso Primavera*, *Brina rossa*). En obras más recientes, como *Campo G 4* o *Terra Rossa*, las líneas paralelas se curvan zigzagueantes o concéntricamente, independizándose, en cierto modo, del campo de color. Pero en el gran «2» de *Campo nero*, siendo tan superficial que apenas rompe con la planitud del color, con su regularidad y su configuración próxima al símbolo lingüístico, con la ausencia de significado identificable, el trazo del peine se emancipa del color y adquiere forma y sentido propios. Congdon, que basa sus obras en la relación y estructura de las masas al cubrir la tabla, ha añadido un elemento que poco tiene que ver con una lectura limitada a los campos de color.

Ya se ha indicado la relación de la nieve con el modo de concebir Congdon la pintura. En los campos nevados las manchas o trazos oscuros –el «dibujo»– son vestigio de algo (un canal, el límite de un campo, las masas vegetales) o son huella humana e indicio, por tanto, del hombre. No es la primera vez que aparece la huella en su obra. En períodos anteriores surgía también como presencia del artista que irrumpía en la pintura. Parece que en 1986 se está configurando un nuevo modo de entender el signo, en relación con la naturaleza del trazo en la nieve.

La pequeña obra *Sole*, un paisaje, indica la vuelta del tema de la nieve a la pintura de Congdon. Días después pinta *Nebbia 6*, que es un sorprendente adelanto hacia los monocromos que desarrollará algunos años después. El artista sabe cuál es el camino de su pintura. Aquí y allá aparecen cuadros verdaderamente proféticos. Tal vez la radicalidad de una pequeña obra como *Nebbia 6* asuste al propio pintor, y tenga relación con la aparición del signo de que se viene hablando.

Cielo Neve, unas semanas posterior, vuelve a las relaciones binarias de color, con la misma estructura de los *cielo-terra* o de los *terra-notte*. Con un tratamiento de los campos tonales cada vez más sutil, aplica unas delgadas capas de color que hacen resaltar la afilada línea negra que los separa. El interés de la dualidad cielo-nieve está en la peculiar relación que se da entre ellos por la luminosidad e ingravidez de la segunda. Los papeles se invierten y ya no importa cuál es cuál. El horizonte vertical es más apropiado que nunca por la ambivalencia de los campos.

En obras sucesivas sigue afrontando el tema de la nieve. En *Nevicata 1* el objeto que aparece como obstáculo se convierte en signo. Es, en principio, un nuevo cielo-nieve, sin horizonte, con una gradación casi invisible, sutilísima. En medio del silencio irrumpen dos masas arbóreas tan perturbadoras como la mancha negra de *Explosion*. Cargadas de incisión y soplado parecen elevarse como globos. Son árboles que presentan la estructura de «raqueta» que será común en años posteriores, con una carga de significado cada vez más patente y universal. No es la primera vez que Congdon ve

Fig. 110

Fig. 112

Fig. 6

el invierno en los árboles (recuérdense los *winter* de treinta años atrás), ni es nueva la regularidad formal de la masa arbórea, pero nunca antes habían afirmado con tanta fuerza su presencia.

Fig. 113,

En *Inverno 5*, y más aún, en *Nevicata 2* Congdon obliga a los árboles a retirarse al horizonte y a velar su apariencia, para realzar –no interrumpir sino favorecer– la relación de las masas tonales de cielo y suelo. Esta segunda obra impone la comparación con otra pintura, de dimensiones similares, de 1980: *Bassa milanese Neve 2*. Se trata de uno de los primeros cuadros que dedicó en Milán a la nieve. En ella, de modo más espontáneo, al hilo de la representación relacionaba horizontalmente una serie de masas claras. Pero en 1986 dicha relación aún no se había convertido en tema del cuadro: la presencia del astro, de una huella violenta en la nieve, de la misma pastosidad material, separa dos obras tan similares. La de 1986 presenta una mayor economía de elementos, toda la pintura se resuelve en matices. Sin embargo, la banda horizontal de la presunta masa arbórea tiene tal consistencia que no se puede considerar simplemente como límite, sino que es un elemento más. Como se verá en obras posteriores, es lo que podríamos llamar –con el árbol de *Nevicata 1*, con el «2» estilizado de *Campo nero*– irrupción del signo.

Fig. 115

El tema, sin restos ya de paisaje, se repite en *Nero su bianco*. Las barras negras horizontales no son una masa de color o un campo más para relacionarse con el blanco. No sólo por la negatividad del negro, sino por la forma de caminos que adquiere, hay que entenderlos como «elementos» que actúan sobre la masa principal. El tono blanco es más uniforme de lo habitual, el trazo y el movimiento de la espátula no intervienen en el juego textural. Éste viene dado más bien por influencia de los caminos que, de modo similar a *Neve 10* del año anterior, sugieren un avance arduo a través de la masa, tan arduo que acaba por detenerse. De este modo dan consistencia y peso al blanco casi aéreo que parecen cortar. El negro, que siempre aparece en Congdon en forma de línea, como dibujo o límite, al ensancharse se convierte en objeto. Por otro lado, las barras negras se relacionan entre sí: las dos

inferiores son, con respecto a la superior, eco de variada intensidad. Es un modo, distinto del peine, de introducir la repetición como valor temporal en la pintura.

La ferita es resumen y conclusión de los cuadros del primer trimestre de 1986. Campo de color –u objeto– y dibujo –incisión con el peine– se alían para buscar la forma significativa. Ligeramente elevado sobre la mitad geométrica del cuadro se extiende horizontalmente un campo oscuro con luz roja que rasga el blanco general. En él el peine dibuja formas regulares, como había hecho en *Campo nero*. El rectángulo negro del ángulo inferior derecho es su eco. Ante la fuerza visual de *La ferita* el contemplador tiene poco que añadir –acaso un nuevo recuerdo a los mitógrafos de los años cincuenta– antes de abandonarse al puro deleite.

Fig. 116

Primavera 2, pintada unos días después, pone de manifiesto la gama de posibilidades que el pintor puede aún encontrar en la pintura de campos de color. Tres bandas se superponen con un sistema de proporciones acorde con la vitalidad del color de cada una (dos verdes y un blanco), y en la banda central, un recuadro oscuro rompe y enriquece a la vez la armonía general. Sin embargo, el artista no sigue de momento por este camino, es más bien un capítulo aislado en su obra más reciente.

Fig. 114

Después de ver a Congdon avanzar hacia la objetivación del cuadro mediante la reducción de los recursos expresivos, parece sorprendente la reciente introducción de elementos que roban protagonismo a los campos de color al absorber todo el valor icónico de la pintura.

Podría entenderse esto como un rasgo de intelectualismo que hay que relacionar de nuevo con los artistas que Sandler llama «pintores *color-field*». En ellos, como en Congdon, se pone de manifiesto el margen escasísimo que separa los extremos contrarios: el deseo de absoluto puede llevar al artista al formalismo más agudo y a las mismas puertas del arte conceptual. Como formalismo extremo se podría entender el abandono a la sensualidad del color de la pintura de campos de color. Sin embargo, los pintores *color-field* defendieron con insistencia su interés por el tema²

y, reaccionando ante la idea de la pintura pura (vigente en la abstracción europea y defendida por algunos críticos del momento), se colocaron en posturas decididamente opuestas a cualquier tipo de esteticismo³. De hecho, la búsqueda de una forma capaz de abrazar un contenido global –mítico– hace que, una vez lograda, se convierta en símbolo y en convención y que la misma forma pase, como en el arte conceptual, a un segundo plano⁴.

En las obras precedentes, Congdon parece mantenerse en el límite de los dos extremos. El descubrimiento y la veneración de la belleza en la esencia de la materia están en el mismo límite. Se podría hablar de un materialismo trascendente. No obstante, Congdon frena su carrera hacia el campo de color absoluto por miedo al vacío y a la pintura de la nada que sus compañeros de escuela habían denunciado en el arte abstracto europeo. Muestra de ello son las concesiones al signo. Por otro lado, las preocupaciones que refleja por entonces su diario están en esta misma línea. Se repiten sus objeciones al término abstracción e incluso manifiesta de modo expreso su temor al vacío⁵.

En las obras inmediatamente posteriores se verá cómo el pintor da un paso más e intenta la fijación de una forma que, como en el caso de los pintores de mitos, al convertirse ella misma en signo acaba por pasar a un segundo plano.

Como es habitual, Congdon apenas pinta en los meses de verano, pero inmediatamente antes y después realiza unas obras que anuncian las pinturas de la segunda mitad del año.

Fig. 117

En *Albero Alto* aparece ya, rodeando las manchas de color que conforman la imagen reconocible, un amplio espacio de azul sobre negro que abraza aisladamente a cada elemento de la composición. El artista de nuevo quiere descansar del orden y la sobriedad de la abstracción en obras como esta o como la bellísima *Glicine*. Pasado el verano continúa con los juegos de manchas que cubren el cuadro dejando amplio espacio al inacabado, a la imperfección (*La via alla Cascinazza*, o incluso *Campo G 2*), pero se acerca ya con paso acelerado a sus «campos G», que suponen un nuevo modo de buscar la fijación de la forma.

Fig. 119,
118

Entrado el otoño y en medio de esta amplia variedad de asuntos, reaparecen estos últimos en una secuencia que se prolongará intermitentemente durante más de un año. De 1986 son los catorce primeros «campos G», de los que conservó nueve.

Como en el caso de *La ferita* y de las obras que la preceden, en los *Campo G* se puede encontrar un recorrido de configuración visual, de elección de una determinada forma, sobre la que trabaja y cuyas posibilidades explota respetándola por su propia consistencia, como otras veces había respetado la configuración horizontal del paisaje sin atreverse a una trasgresión injustificada. El artista esta vez no emplea ningún elemento gráfico, y vuelve a la composición a base de áreas de color ordenadas de un modo preciso. La peculiaridad de este modo de ordenación, la variable de los tonos y el modo nuevo de dejar una gruesa línea de separación entre ellos son los elementos con los que juega.

En *Campo G 5* aparece ya formada la característica ordenación de cinco campos de color. Dos de ellos cubren la mayor parte del lienzo, los otros tres se ordenan perpendicularmente entre sí (como una «T» tumbada) separando las dos masas principales. Hay que destacar que las líneas que se generan evitan la repetición paralela de los límites verticales y horizontales del cuadro, siendo todas ligeramente oblicuas. Los tonos se ordenan de modo naturalista, el beige neutro en el cielo, el acuoso en lo que correspondería al horizonte, verdes y pardos en el resto.

Fig. 120

El sentido de esta composición y su independencia de cualquier planteamiento paisajístico se nos revela cuando contemplamos *Campo G 10 -Giallo*, meses posterior, en el que se descubre la misma ordenación de las masas, la misma gruesa separación entre ellas, pero con el cuadro colocado horizontalmente, de modo que la «T» tumbada se levanta y el supuesto horizonte desaparece. El área mayor, el de la izquierda, es de un amarillo intenso que lleva a pensar en *Virgo Potens*. Su sutileza genera un espacio de luz que parece disolver la materialidad de la tabla y que halla cierto eco en el verde de la masa paralela, mitigado por la «T» de tonos neutros.

Fig. 121

Fig. 122 *Campo G 11 (Finestra)* trata de acercar la forma que se ha ido asentando a su composición tradicional a base de un horizonte (vertical u horizontal, según el caso). Por último, en *Campo G 12 (Brina)* la misma estructura de los números 5 o 10, vuelta a girar a su posición original, se vela por la uniformidad tonal en beige y gris claro, destacando sólo dos masas de marrón.

A través de una determinada estructura, Congdon ha vuelto a limitar su acción artística al recubrimiento del cuadro con masas de color. La novedad radica en el aislamiento de cada uno de los campos: las masas no se expanden libremente, sino que son constreñidas por un contorno amplio, como los compartimentos de una vidriera. Del mismo modo que el plomo en los vitrales, el negro en estas obras señala el dibujo a la vez que realza la luminosidad de cada campo e impide su mezcla. La composición, en su repetición, se convierte en significativa. La interacción de los colores debe pasar por la forma de su disposición. Los distintos elementos de estas obras se completan entre sí y cooperan a la formación de la imagen que –a diferencia de las obras de la primera mitad del año– no contiene el signo, porque ella misma es signo.

La comparación de estos campos G con cristales emplomados parece especialmente adecuada para la consideración del tratamiento del color que se anunciaba a propósito de la serie *finestre*. El color/luz del pintor americano se tratará a propósito de momentos posteriores de su obra. Pero ya se pueden señalar algunos indicios de la fuerza de esta relación. Desde su época clásica (años cincuenta), el empleo de tonos metálicos unidos a la imaginería veneciana habla de su gusto por el materialismo místico, por la transfiguración del mundo material que se opera en la obra de arte. La luz está relacionada con el acontecimiento religioso que esto supone y es, por tanto, de carácter sobrenatural. El papel que el negro desempeña en toda su obra es igualmente elocuente. Muy pocas veces aparece como un color más –en el período que aquí se estudia, como un campo más– pero siempre está presente como contrario, limitando o sirviendo de base (definiendo como

por oposición) al resto de tonos. Por último, el desarrollo estacional de su gama cromática, su relación con la atmósfera más que con principios científicos y químicos, les dota de una peculiar vibración. La importancia que en su paleta está adquiriendo el amarillo hay que entenderla en este sentido.

1987. Segundo intermedio

Congdon dedica el mes de enero de 1987 a una nueva incursión en las posibilidades del bitono mediante la serie *Neve cielo*, paralela a la que ha desarrollado el año anterior.

La vibración del color recién comentada invade *Neve Cielo 2*. La concreción matérica del exquisito verde se opone a la transparencia aérea del rosa. El cuerpo central, en la forma trapezoidal ascendente que sabemos habitual en Congdon (el *campanile*, los templos indios...), es la unión de ambos y, a la vez, descubrimiento –por la imperfección deliberada del recubrimiento– de la riqueza de los colores de base.

Fig. 124

Neve Cielo 3 es muy próximo al *Cielo-neve* del año anterior, que puede entenderse como un anuncio de esta serie, pero la sutileza de los tonos contrastados aumenta y, por otro lado, se tiñe ligeramente del rosa del número 2. La diferencia entre los dos tonos es casi imperceptible. En la zona central del cuadro, dedicada al recubrimiento imperfecto, se puede apreciar la proximidad de ambos. Es la fuerza de la barra negra vertical (pegada a la mencionada zona inacabada), su contundencia, la que separa las dos realidades. Del mismo modo que en las obras de Walter Newman, la barra vertical no es un objeto añadido a un fondo, sino que en su papel de contraste se integra totalmente en la unidad del cuadro como composición cromática. *Neve Cielo 3* es sintomático de las posibilidades de desarrollo que aún tienen los bitonos en Congdon, con una tendencia a la unidad que, en este caso, es violenta y magistralmente censurada. A partir de aquí el pintor divagará en lo que podría llamarse, en referencia a aquél de 1982,

Fig. 125

un segundo intermedio. Como en aquella ocasión, éste precede a un nuevo salto estilístico en su pintura.

Fig. 127

Algunas obras que se pueden entender como parte de la misma serie *Neve cielo* rompen la composición bicromática. En *Neve cielo notte*, de febrero, el negro adquiere autonomía y se convierte en tema, con un desarrollo importante en fuerte contraste con la proximidad de cielo y nieve, que quedan recludos en el margen derecho. El campo negro tiene su propia lógica, independiente del resto del cuadro, en degradado vertical hacia el centro, donde se forma una zona parda algo más iluminada. El tema originario, al complicarse, ha perdido unidad: es difícil entender la relación del campo noche con su iluminación en ocre, y los suaves azules del cielo y la nieve.

Fig. 130,
131

Del mismo mes son dos obras sorprendentes que podrían suponer de nuevo lo informal o la expresión. Se trata de *Neve Canale (bosco)* y *Nero e Giallo*. Ambas pueden encontrar un precedente formal en *Estate 15*, de 1981, pero con un tratamiento mucho más desenvuelto. La primera produce el efecto de una plasmación literal (no representativa) del campo. El pintor no compone fríamente una obra abstracta y autosuficiente, sino que recoge el impulso del entorno. El cuadro es un momento de la respiración del artista al unísono con la naturaleza. En vez de velar el gesto hasta crear una superficie suave, lo deja en evidencia. El trazo (trapezoidal y ascendente), que parte verticalmente los dos campos de nieve, se divide a su vez en dos –pardo y negro– y evita cualquier tipo de regularidad. La atención a la textura de la superficie es muestra de su esfuerzo por asimilar la materialidad de cada elemento.

Nero e giallo presenta características similares y, si cabe, una mayor monumentalidad. En una composición parecida a la anterior añade una gran mancha amarilla que recorre la pintura de izquierda a derecha en sentido ascendente, interrumpiendo el resto de los campos, negros y blancos. La intensidad y dominio del amarillo sobre la pintura son un nuevo ejemplo de la importancia que este color aislado está cobrando en la pintura de Congdon.

Una observación detenida del cuadro revela, además, la superposición de técnicas, la improvisación, los arrepentimientos. El proceso de la factura se reconoce fácilmente y contribuye a conformar una imagen poderosa por su simplicidad y por la evidencia de esas intervenciones, que parecen responder a un rito mágico o primitivo.

En la misma línea hay que comentar *Bosco croce*, del mes de marzo. Esta pintura muestra lo que habitualmente está implícito en la obra de Congdon: la naturaleza se compone hasta reproducir la imagen del crucificado. No se trata de una imagen velada. Más bien salta a la vista y, por si hubiera alguna duda, se explicita en el título. El crucifijo destaca tanto que asalta al espectador desde cualquier ángulo en que pueda situar la mirada. La masa del gran árbol central que, asimilada a la cabeza de Cristo, parece más una forma animal que vegetal, se separa de la pintura y convierte en fondo todo lo demás. *Bosco croce* es una pintura desconcertante que pone en cuestión la trayectoria que se ha ido desgranando a partir del análisis visual de las obras, por lo que merece la pena afrontar un comentario más detenido.

La configuración visual del cuadro no es en absoluto desconocida. En las obras inmediatamente anteriores Congdon ha abandonado la línea experimental, el juego, del que venía haciendo uso desde 1983. Estas rupturas siempre significan un intento de recuperación de «su genio», un abandono al «don» que, inevitablemente, como por inercia, ha de suponer una vuelta a configuraciones formales que han sido habituales en largos períodos de su obra. La composición con horizonte en la que irrumpe, más con el arañado que con el color, una masa central ligeramente circular, así como el predominio de tonos terrosos, ha sido ya analizada en obras como *Roveto 3*, de 1979, que a su vez se comparaba con la serie *Piccione*, de 1968. Además, la unión de esa masa central con una banda diferenciada a lo largo del horizonte da como resultado un enorme parecido con algunas crucifixiones en las que aún no se había suprimido el travesaño. Así, por ejemplo, cabe mencionar *Crocefisso 46*, de 1969, sorprendentemente próxi-

Fig. 129

Fig. 22

Fig. 16

Fig. 112

ma a la obra que se comenta. Es una composición que parece acudir con naturalidad a las manos de Congdon. Por otro lado, hay que recordar que poco más de un año atrás, en *Nevicata 1*, empleaba el árbol como tema central de la obra elevándolo al rango de signo en medio de un recorrido que se ha comparado con el de los «pintores de mitos» de la Escuela de Nueva York. Como se verá, no es ésta la última obra en la que Congdon escoge el árbol como resumen del mundo.

Por último, y de nuevo en relación con los comentarios hechos más arriba en torno al signo, es interesante la vuelta de Congdon al tema de la crucifixión. En efecto, si determinadas configuraciones abstractas del pintor americano deben entenderse dentro de la búsqueda de una forma que lo signifique todo, no se puede olvidar que desde sus primeros momentos en Nueva York el artista ha descubierto en algunos objetos de sus obras indicios de ese signo que, a partir de los años sesenta él reconoció como la imagen del crucificado. Hay que comprender, por tanto, que la crucifixión tiene en Congdon un nivel de significación universal insuperable y que cualquier forma que desarrolle, por muy separada que esté visualmente de la representación de Cristo, depende significativamente de ella.

Fig. 134

En esta época Congdon, aunque no interrumpe las series principales que le vienen ocupando desde el año anterior –sus *finestre* y sus *campos G*– de vez en cuando se permite pinturas que, como *Bosco croce*, parecen devolvernos a décadas anteriores y muestran la pervivencia, bajo su creatividad en continuo desarrollo, de un estilo radicalmente asentado. Si en 1979 y 1980 se hablaba de revisión consciente y madura de su lenguaje, en esta ocasión hay que hablar más bien de recuperación de unos intereses y contenidos determinados. En abril pinta una breve serie que representa diferentes vistas de un barco encallado en medio de una ciudad. Es especialmente interesante *Nave 3*, que parece una pintura salida de los lejanos años cincuenta. No sólo la composición, el empleo del color y del dibujo nos recuerdan esos años, sino sobre todo la presencia de la nave, su tristeza y su soledad

lejos del agua la asemejan a los monumentos que pintara entonces. Mirando estos cuadros, da la impresión de asistir a un conflicto interno en la obra de Congdon; se diría que resuena en los oídos del espectador un grito en el que el artista se recuerda a sí mismo: «Nosotros afirmamos que el tema es crucial.»⁶

Crocefisso, pintado el 13 de mayo, es un resumen de este conflicto contra la pintura vacía. Podría pertenecer a la serie *neve cielo*, con la colocación del lienzo vertical y la separación de dos tonos próximos, entre el blanco y el verde, por una vertical firmemente trazada en azul grisáceo y una zona en que, como en sus últimas obras, se mezclan de modo trémulo el campo de color y el negro de base. El título del cuadro lo da, sin embargo, la masa abstracta que se desarrolla verticalmente en uno de los campos, rodeada por una gruesa línea del mismo gris/azul. Es un signo como podría serlo el gran «2» estilizado de *Campo nero* de 1986, con la forma típica que ha desarrollado en los *campo G* del mismo año y que se comparaba a cristales emplomados, aunque el tono oscuro impide, en este caso, la referencia al color/luz.

Fig. 128

Fig. 109

Después de un verano de escasísima producción, en *Nervo bianco dell'Avento*, de noviembre, Congdon vuelve al bitono dividido por una banda trapezoidal oscura recorrida por un color que es resumen de los dos que parte –es la composición que ha repetido intermitentemente durante todo el año–. Se trata de una obra bellísima en la que el blanco se filtra entre dos bandas oscuras con tanta intensidad que alcanza a iluminar los campos azul y gris verdoso en que se divide la pintura.

Fig. 126

Termina el año, y es significativo que, entre las últimas obras que pinta, se encuentre el pequeño *Cielo con bordo grigio*. La banda que recorre el extremo izquierdo, como otras del momento, enmarcada por el negro ceniciento de base, apenas limita la expansión de la gran masa gris, de materialidad suave y uniforme, con reflejos rosáceos apenas perceptibles que recorren con fluidez la superficie. Cualquier gesto, cualquier objeto, desaparece en la suavidad de los matices. El artista se esconde tras la banda gris, se retira al extremo del cuadro hasta casi desaparecer. Es una pro-

fecía del monocromo, que no tardará en aparecer en su obra, y una recreación en sus posibilidades, de las que parece haber dudado y por las que se deja sorprender en esta pintura.

1988. *La recuperación del color*

En las últimas obras de 1987 las dudas en torno al problema del contenido, nacidas tal vez de una crisis creativa, parecen haber desaparecido. Ha dado comienzo el camino que, fruto de la investigación de 1986, le llevará a las puertas del cambio estilístico que su pintura está anunciando. En general se aprecia un enfriamiento de los tonos, caracterizado por la salida a la superficie del azul, por el gusto por los malvas y porque toda su paleta se tiñe de gris. Junto al avance hacia la suavidad de los matices se aprecia una búsqueda de la armonía a base de equilibrios de las figuras en el espacio y de la danza de las paralelas y las diagonales en la luz coloreada del cuadro. En coherencia con esto, la serie más larga del año es la dedicada a las glicinias.

La conversione di Albino Zraggen está compuesta con cuatro bandas verticales de grosor variable, separadas por las líneas negras (la base negra del color). A éstas añade el contrapunto de una quinta banda violeta que atraviesa transversalmente el campo blanco (en el extremo derecho de la pintura), con una ligera inclinación. La armonía en las combinaciones del color y el ritmo de las dimensiones no responden a una fría lógica matemática, sino a una sensibilidad instintiva enormemente eficaz. La presencia del negro como un campo más –el más ancho–, el breve contrapunto del violeta, la extraña coherencia entre el grosor de las bandas y la cualidad del color... la unidad de todos los elementos anula cualquier intento de lectura discursiva.

Algo parecido ocurre en un cuadro de características similares: *Le tre ali della nebbia*, del mes de febrero. Con dimensiones que superan en ancho ligeramente al anterior, los tres campos se distribuyen expandiéndose en perfecto equilibrio a partir de una

Fig. 132

horquilla central en forma de «Y» tumbada, dibujada a base de negro teñido de azul. Son tres matices de gris –verdoso, azulado y blanco–, muy próximos entre sí, aplicados con suavidad: la superficie y los límites no tienen un acabado propio de técnicas industriales, sino que vibran con cualidad humana. El título hace, sin duda, referencia a la expansividad de los campos. Y esta se debe a que, al no partir de líneas que repiten los extremos ortogonales del cuadro, el color no los reconoce como límites.

El azul, que habitualmente aparece en la base para señalar, sobre el negro, los límites de los campos de color, aparece en la parte más superficial de la pintura con relativa frecuencia desde 1987. En *Morte dell'inverno*, azul y negro en vez de ser velados se han enseñoreado de la composición. Ésta se divide verticalmente en dos mitades. En la de la izquierda, sobre el vacío oscuro, dos estrechas barras –azul y negro– juegan en equilibrio. En la mitad derecha, de un modo similar a en *Le tre ali della nebbia*, pero con límites más imprecisos y tonos más definidos y violentos, se expanden tres campos de color: azul, blanco y, rompiendo con fuerza el tono frío general, el amarillo. El cuadro se resuelve entre la importancia de la diagonal y el equilibrio de las líneas y los campos de color, o entre el vacío –en el que bailan las líneas como en los pasteles– y el lleno.

Fig. 136

De la producción de marzo destacan dos obras que, aunque con importantes diferencias, tienen también mucha similitud en cuanto a la concepción general. *Per Carlo – Il Perdono* está dominado por el desarrollo horizontal de un motivo en el centro geométrico de la tabla: un campo pardo rectangular, rodeado de negro en todos sus lados y recorrido por innumerables incisiones entrecruzadas que, como rastros de lombriz o raíces, ponen de manifiesto el grosor de la capa de pintura. Su aislamiento del resto de los campos –cielo y tierra– y su colocación estratégica en el horizonte lo configuran en signo –de modo similar a como lo era el campo central de *La ferita* del año anterior–. El color, como siempre en Congdon, se armoniza perfectamente tanto con el beige superior como con el verde inferior. En este último, el desarrollo

Fig. 133

Fig. 116

de una línea/barra negra diagonal permite la diferenciación en dos tonos. El artista, aun cuando en esta y en otras obras recupera la composición horizontal, no pierde nada de su recorrido último: el signo, el lleno y el vacío, la diagonal.

Fig. 135

La segunda obra a considerar de este mes es *Terra Arida*. Aunque la disposición general es similar a la anterior, el resultado es muy diferente. Esta última está más pegada a la tierra, y se complace en recuperar la materialidad y el juego textural frente a las cualidades aéreas en las que venía recreándose últimamente. El aspecto más interesante es la riqueza que se descubre en los campos en los que el trabajo del peine, que sigue varias direcciones o se extiende en espiral, mezcla los tonos de arena y el blanco creando un dibujo sugerente. No obstante lo dicho más arriba, la unidad de luz y de atmósfera está presente para recordar al espectador la maestría de Congdon en la captación del paisaje.

Fig. 144

Los meses centrales –con el vacío pictórico habitual en verano–, se debaten entre las glicinias y otras series en torno a motivos naturales como los árboles o la luna. En medio de todas ellas, y en estrecha relación con las glicinias, aparece *Cielo violetto*, en el que todos los ritmos de las flores, así como su tonalidad general, comparecen con tal suavidad que da lugar a un monocromo que es profecía de los que pintará posteriormente. El hecho de que en Congdon no se dé nunca un cambio estilístico que no haya profetizado él mismo parece indicar que su recorrido no sigue el ritmo de las posibilidades técnicas que encuentra, que camina con retraso respecto a ellas. Tal vez sea porque intenta pisar un terreno más seguro; porque considera que no le está permitido todo lo que le es posible. La técnica va por delante descubriendo posibilidades entre las que el artista escoge meditadamente antes de pisar con decisión.

Las últimas pinturas del año están muy próximas a las de un año antes, y como ya se ha dicho, son más directamente preludeo del cambio estilístico. Como en *Cielo con bordo grigio*, Congdon se afianza en la limitación de sus recursos. El desarrollo de un tono neutro y el empleo de barras verticales negras, de contornos e in-

clinación cambiante que las convierten en figuras danzantes, son todos los medios con los que quiere contar.

Páginas atrás se veía cómo paralelamente al óleo se desarrollaban los pasteles, que Congdon concebía cada vez más como juegos de líneas en el espacio. Por esta época incluso se está generalizando el uso del papel negro, para acentuar aún más la espacialidad, para potenciar el vacío mediante el balanceo de las líneas de color-luz. En el óleo, las líneas no están añadidas a la superficie, son más bien la misma superficie que se deja ver entre las masas de color. El efecto no es de división o de interrupción, sino más bien de unidad y continuidad. Las líneas entran en el juego de las masas, como en el pastel, para dinamizarlo.

Así ocurre, por ejemplo, en *Dopo cielo neve 2*, cuyo título hace referencia a la continuidad con la serie del año anterior y a su superación, aunque en realidad el cuadro es un *bianco e nero* –de hecho es una estilización del *Bianco e nero 3*, del 17 de diciembre–. Si en las series dedicadas al cielo y a la nieve el artista se complacía en confundir ambas realidades atenuando la diferencia, en estas obras no queda ningún atisbo de bitono. En toda la pintura aparece el mismo color, no uniforme sino lleno de vibración, dinamizado, como se ha dicho, por la presencia de tres líneas negras, verticales y diagonal. Es sorprendente la capacidad de ritmo y la elocuencia de estos medios.

Congdon tensa las posibilidades de este modo de hacer en *Bianco e nero 1*, pintado el 28 de diciembre. En él las líneas se unen en una considerablemente más ancha, y se retiran a los extremos para permitir el desarrollo del color. El gran campo se ve potenciado, no impedido, por el dinamismo del contorno negro, pero gana en independencia hasta ser casi un anuncio de su emancipación. La última consecuencia de esta serie de obras pertenece ya al año siguiente. Se trata de *J Bianco*, pintado el 5 de enero de 1989. En él, la columna negra se ha vuelto blanca, y la vibración de los límites inestables del negro se traduce en las incisiones regulares que practica con el peine, que parecen emular un temblor semejante. Por otra parte, la curvatura ligera de la base de la ba-

Fig. 138

Fig. 139

Fig. 140

Fig. 140

rra negra, lo que podría ser un pie o una serifa gráfica, provoca el desdoblamiento en dos barras blancas: una completamente vertical y otra que se curva antes de llegar a la base. Son dos obras gemelas, una negativo de la otra. Un mismo efecto con medios bien diversos.

PINTURA Y MÚSICA. LOS ACORDES TONALES DE CONGDON

En el capítulo primero de la segunda parte se vio la relación de la pintura de Congdon con el paisaje, y en el segundo, el camino hacia la objetivación o cosificación del cuadro. Ahora estamos en condiciones de dar un paso más y analizar los elementos de la abstracción resultante. Ésta no supone el olvido de la naturaleza –como no se cansan de repetir quienes buscan elementos de diferenciación entre Congdon y «los otros» pintores de su generación–, sino un modo de apreciación del paisaje que, por las características que se han ido viendo a lo largo del presente capítulo, se podría llamar analógicamente «musical». Pero antes de analizar de qué modo la composición musical halla resonancias en la obra de Congdon, es conveniente recordar brevemente los principales modos de aproximación histórica de la pintura y la música. Tradicionalmente la correspondencia de ambas disciplinas se ha basado en las resonancias sensoriales. Como se verá, en el caso de Congdon la relación se puede encontrar más bien en los elementos mismos que configuran la composición pictórica o musical.

En el recorrido histórico de las correspondencias entre pintura y música, especialmente a partir del intento de sistematización de esta relación por parte de Newton, se descubre una constante búsqueda del nexo que une las leyes de la armonía musical y la armonía cromática. Es esta una búsqueda problemática que se mueve sobre las arenas movedizas del gusto. Sin embargo, no han faltado tentativas de aplicabilidad y sistematización que, in-

evitablemente, convierten a la composición pictórica en tributaria de una determinada composición musical. Es el riesgo que corren todos los experimentos derivados de Newton y relacionados con la sinestesia. Existe un amplio anecdotario de ensayos pretendidamente científicos al respecto: invento de artilugios o creación de escalas cromáticas asimilables a la escala musical.

En un contexto más moderno se desarrollaron todas las teorías que trataban de encontrar en la música el nuevo *paragone* de las artes, con Kandinsky como principal divulgador o su defensor más radical. Las armonías cromáticas se rigen, según éste, por el principio de necesidad interior⁷, por las resonancias anímicas que generan en nosotros esas percepciones⁸. Los intentos teóricos del gran pintor ruso se centran en encontrar el «bajo continuo» de la pintura. Como dice Javier Arnaldo: «... el bajo continuo equivale al dominio que establece la conformidad a ley de la razón musical, y, por consiguiente, considerar la posibilidad de un «bajo continuo» de la pintura consiste en plantearse las leyes que regulan en la representación de los elementos pictóricos».

Sin embargo, como ya señaló Diderot, en la pintura no puede existir «previsión de las relaciones cromáticas entre las partes según un orden causal»⁹.

En la obra de Congdon analizada hasta el momento no hay nada parecido al intento de visualización de la música de los experimentos posteriores a Newton. Tampoco parte Congdon en su aproximación de apropiaciones conscientes de la técnica musical, convertida en *paragone* de las artes por la vanguardia. Es cierto que los paralelismos que se descubren en su obra de los años ochenta con la composición musical son coincidencias facilitadas por el acercamiento histórico que ya se había producido entre ambas disciplinas. A la vez hay que recordar que la música desempeñaba un papel importante en la vida cotidiana del pintor¹⁰. Sin embargo la influencia que tiene en su obra no se basa en el establecimiento de una relación entre la luz y el sonido que se exprese en correspondencias sensoriales. Más bien se da a un nivel que se podría denominar poético.

Para tratar de exponerlo es inexcusable acudir a la poética de Stravinsky, amigo y, en cierto modo, maestro de Congdon hasta su muerte en 1971. No hay mejor modo de ilustrar la relación que mantuvieron ambos artistas que citar un fragmento de la larga carta del pintor a su amigo el coleccionista J. H. Ede, en la que resume algunos de sus encuentros con Stravinsky en la Venecia de 1958:

Siempre recordaré cuando llegué a su hotel antes de lo previsto, y él estaba en la caja pagando la cuenta del mes, en medio del recuento de miles de liras, bajo la atenta y ansiosa mirada del cajero, y yo me quedé muy cerca de él, sin decir nada para no distraerle. Él me vio y lo soltó todo, me agarró el brazo, se inclinó hacia mí y dijo: «¿Trabajó bien usted hoy?», con los ojos encendidos y expectantes. «Sí, una Piazza», «Ah, me alegro tanto. Venga arriba». Su mujer estaba descansando en su cama y él quería echarse en la suya, así que dijo: «Usted siéntese aquí y lea» sus respuestas a 35 preguntas en la revista Encounter. Después de media hora vino a mí y yo dije: «No entiendo su modo de componer, como usted dice, “en series”», así que se sentó en el brazo de mi silla y lo explicó con dibujos, notas musicales. También me trajo la primera prueba de grabación de su nuevo ballet *Agon* para escucharlo en mi aparato, mientras él lo seguía con el manuscrito. Y me dio una prueba de grabación de su *Canticum Sacrum* en honor de san Marcos. Hubo muchas tardes en que me llevó a los Conciertos de la Biennial, cuando estaba aburrido de tanta formalidad en torno a él. Y cuando dio un concierto, grabado por el Programa del Tercer Canal de radio (su propia música), quiso que quedáramos en su hotel y que fuera con él en su coche –y me quedara con su mujer–, allí y después. Y ahora me ha enviado un dibujo de la plaza de San Marcos al modo de WC. Compró una de mis pequeñas plazas. Se la di yo, por poco, por supuesto.¹¹

Entre Congdon y Stravinsky se puede detectar un mismo talento o actitud creativa, que se expondrá en primer lugar, para luego analizar cómo el pintor trabaja con el espacio, comparándolo al modo en que el músico lo hace con el tiempo. Para ello se partirá de las conferencias que pronunció Stravinsky en 1939-

1940, cuando ocupaba la Cátedra de Poética de la Universidad de Harvard, publicadas en 1942 bajo el título de *Poética Musical*¹². En ellas el músico expone, desde su experiencia como creador, los fundamentos de su hacer artístico, haciendo extensibles sus afirmaciones –de un modo que él mismo denomina dogmático¹³– a la creación musical (y artística, se podría añadir) en general.

Salvando la barrera que separa la pintura y la música –límites, como es sabido, muy difuminados en la modernidad–, las afirmaciones del ruso son aplicables y esclarecedoras de la actividad pictórica de Congdon en el período que se acaba de estudiar. No es sólo la relación personal indicada lo que hace pertinente esta aplicación. Ya desde el principio de sus conferencias aparecen en el músico afirmaciones que le colocan en una posición próxima al pintor americano; por ejemplo por lo que se refiere al tema, ya tratado, de la referencia del artista al mundo natural.

A este respecto, Stravinsky alega la diferencia que existe entre el arte y la naturaleza («los elementos sonoros [de la naturaleza] no constituyen la música sino al organizarse y (...) esta organización presupone una acción consciente del hombre»)¹⁴, a la vez que destaca la dependencia del artista de los estímulos del entorno en la actividad creadora. En concreto, habla Stravinsky de la contemplación del paisaje de un modo especialmente próximo al del Congdon de la Cascinazza:

La facultad de crear nunca se nos da sola. Va acompañada del don de observación. El verdadero creador se conoce en que se encuentra siempre en derredor, en las cosas más comunes y humildes, elementos dignos de ser notados. No le es necesario un paisaje bonito; no le es preciso tampoco rodearse de objetos raros o preciosos. No tiene necesidad de correr a la búsqueda del descubrimiento, porque lo tiene siempre al alcance de la mano. Le bastará echar una mirada alrededor. Lo conocido, lo que está en todas partes, es lo que solicita siempre su atención. El menor accidente le retiene y dirige su operación. Si el dedo resbala lo notará, y oportunamente sacará provecho de este imprevisto que le ha sido revelado por una falla.¹⁵

Es la misma actitud que aparece en todos los escritos de Congdon y sobre Congdon que tratan de defender su dependencia del mundo. Pero el músico no ve en ello incompatibilidad alguna con la abstracción. Es en este aspecto en el que la música tiende la mano a la pintura para ayudarla a dar un paso que parece contradecir su naturaleza, pero que sólo está en contra de una mentalidad determinada, configurada durante siglos, que grava las artes visuales. Como se ha dicho en diferentes ocasiones al hablar de su pintura, el hecho de que muchos otros antes que él –desde Kandinsky¹⁶ o Klee a sus propios compañeros de generación¹⁷– hayan recorrido el mismo camino no parece ser de gran ayuda para Congdon. El pintor no arranca del punto de llegada de los anteriores, sino que asume el proceso en toda su dificultad. Se podría pensar que esto es así porque se trata de un artista naturalmente figurativo, con tal sentido de lo real que la abstracción no puede aparecer en su pintura más que como un acto lúcido, deliberado, en cierto modo violento y finalmente liberador. Ya se ha insistido en el predominio, en los últimos años, de un modo de hacer menos pasional. A lo largo del presente capítulo se ha hablado repetidamente de «juego» y de «investigación». El recorrido de Congdon es un ejercicio de coherencia con el camino por el que su propia pintura le quiere llevar¹⁸.

La consideración de la investigación en la actividad creadora es de nuevo un nexo que une el hacer de Congdon con la poética de Stravinsky. Para el maestro ruso «el fenómeno musical no es sino un fenómeno de especulación»¹⁹, en el que el artista parte de una «voluntad de abstracción»²⁰ y se mueve exclusivamente dentro de los límites que él mismo se ha fijado, por lo que se puede hablar también de voluntad de límite²¹ para superar la infinidad de posibilidades²².

También en este punto, la semejanza con la postura de Congdon es muy notable. El pintor americano, siguiendo su instinto, sin planteamientos teóricos previos o prejuicios restrictivos –como demuestran sus propias divagaciones y las ocasionales infidelidades a la línea principal de su pintura–, se dedica a la conside-

ración de los medios pictóricos. El color y el espacio (la disposición del color en el espacio) son los elementos básicos, de cuya combinación se deducen la tonalidad, el ritmo, la semejanza o la disonancia.

A continuación, aún de la mano de Stravinsky, se procederá al análisis de los elementos que se acaban de enunciar. Con ello no se sugiere que la pintura se reduzca a alguna de sus partes, ni tampoco a la suma de todas. Antes bien, hay que considerar que es en el resultado de la pintura donde se halla la novedad, no compuesta sino encontrada. Es decir, el análisis sintáctico se emplea como un medio para entender mejor un determinado lenguaje, sin reducir a dicha sintaxis las posibilidades perceptivas o significativas del cuadro.

Hecha esta aclaración, se empezará por el primero de los elementos con que cuenta el artista sometido voluntariamente a una economía de medios: el espacio. Estableciendo un paralelismo, se puede considerar éste a partir de las consideraciones de Stravinsky respecto al tiempo. Es el mismo músico quien, recogiendo un sentir común, nos da una pista importante sobre la esencia de las relaciones entre pintura y música: las artes visuales son espaciales así como la música es temporal²³.

Efectivamente, la música trata esencialmente con la duración de sonidos que se suceden. El compositor los ordena en el tiempo. Aunque la representación gráfica de la música sea espacial, ésta no es más que un modo de significar la secuencia temporal en que consiste la música, así como la cualidad auditiva del sonido. Paralelamente, la pintura consiste en una fijación espacial. En la pintura terminada apenas hay cambio, y en cualquier caso es tan lento que no interviene en el acto de contemplar la obra. Es más, el cambio real es casi siempre indeseable, hasta el punto de que se ha desarrollado toda una disciplina para impedir un movimiento que se entiende como deterioro y pérdida. En la música y en la pintura se dan, por tanto, aislamientos intencionales de las categorías de espacio y tiempo. Sin embargo, tal como evidencian las leyes físicas del movimiento, ambas están intrínsecamente

unidas en el mundo material y no se pueden concebir separadamente. De modo que la vinculación natural de lo espacio-temporal es precisamente el lugar donde se encuentran y desencuentran la música y la pintura, por la que se oponen y se atraen inevitablemente.

Ahora bien, siguiendo con Stravinsky, veamos el modo en que éste considera el tiempo en su *Poética*. Cuando el compositor se refiere al tiempo como la problemática más profunda y esencial de la música, se está refiriendo al sentido propio del término, que llama también «cronos», para evitar confusiones con nociones musicales tales como metro (divisiones posibles de un tiempo), ritmo (ordenación de esas divisiones posibles) o tempo (velocidad de ejecución de un juego de relaciones –de un ritmo–)²⁴. Definido el sentido del término «tiempo», Stravinsky –siguiendo a Souvchinsky– encuentra la esencia de la composición musical en la diferencia entre el «tiempo objetivo» y el «tiempo subjetivo»: las variaciones del segundo sólo son perceptibles con respecto al primero. Así distingue dos clases de música.

Una evoluciona paralelamente al proceso del tiempo ontológico, lo penetra y se identifica con él, haciendo nacer en el espíritu del auditorio un sentimiento de euforia, de «calma dinámica», por decirlo así. La otra excede o contraría ese proceso. No se ajusta al instante sonoro. Se aparta de los centros de atención y de gravedad y se establece en lo inestable, lo cual la hace propicia para traducir los impulsos emocionales de su autor. Toda música en la que domine la voluntad de una expresión pertenece a este segundo tipo.²⁵

La primera, aclara Stravinsky, procede por similitud, la segunda por contraste. La similitud y la uniformidad son principios clásicos, de efectos sólidos; el contraste y la variedad, románticos, de efectos inmediatos. No es necesario aclarar por qué principio –lo uno o lo múltiple– se inclina Stravinsky en sus composiciones.

A partir de lo dicho por Stravinsky se puede afirmar que, por lo que se refiere al espacio, la distinción establecida (objetivo y

subjetivo) es igualmente válida. Existe una escala que podríamos llamar común: la «escala humana», que se establece en relación con las posibilidades de movimiento del cuerpo humano y con el modo de percepción del ojo. Así se habla de dimensiones microscópicas o macroscópicas. Del mismo modo, la disposición de los elementos en el espacio consiente el acercamiento o la distancia de lo que se entiende por «orden». Por contraposición a éstos (escala humana y orden), se puede hacer referencia a espacios «distorsionados» en sus dimensiones o en su ordenación. Christo, al hacer inmensos paquetes con importantes obras públicas, está jugando a distorsionar el juego habitual de percepción de las dimensiones. Es un arreglo que invierte el procedimiento de la maqueta, con una importante carga de ironía. Otro ejemplo de espacio distorsionado es el ligado a la imaginación o a los sueños, los espacios infinitos u opresivos que afloran en el delirio, en las obras de Dalí o de Bacon. Los pintores de la Escuela de Nueva York, en cuanto expresionistas, buscaron conscientemente algunos efectos derivados del juego espacial. Un ejemplo de ello puede ser el aumento de escala, que pretende la inmersión del espectador en la obra para que no la pueda abarcar y se vea obligado a penetrarla –y a respetarla.

Por lo que se refiere a la obra de Congdon, los hábitos itinerantes del pintor bien pudieron imponerle la limitación en la escala de sus pinturas: es un motivo económico nada desdeñable. A partir de 1979 sus cuadros dejan de viajar, pero se convierten en obras de consumo particular o, cuando menos, restringido y el artista no siente ninguna necesidad –tal vez no la haya sentido nunca– de hacer cuadros de gran escala. Sus tablas rondan el metro de lado, las puede recorrer con facilidad con un movimiento amplio de su brazo, y no precisan más de algunos pasos atrás para ser examinadas. Se trata, ciertamente, de una medida «humana». La posibilidad de oscilación entre los dos extremos que se han mencionado antes (el espacio objetivo o común y el subjetivo) se da más bien en el seno de la tabla, en la disposición de sus elementos. En las pinturas de los años ochenta aparece un artista

que se ha hecho como tal en la pintura de paisajes interiores –ya se ha hablado de sus espacios inhabitables– plegarse a la consideración y al respeto de los límites ortogonales del cuadro y a su bidimensionalidad. La estrechez del marco en el que se desenvuelve, sin embargo, no hace más que multiplicar las posibilidades de sus medios. Stravinsky hacía del rigor, del respeto a lo dado, virtud, y afirmaba con un autor inglés:

En todo lo que se inclina graciosamente (...) es preciso que haya un esfuerzo de tiesura. Los arcos son bellos cuando se curvan sólo porque tratan de mantenerse rígidos. El rigor, al ceder un poco, como la Justicia inclinada hacia la Misericordia, constituye toda la belleza de la tierra. Todas las cosas tratan de ser rectas y, por fortuna, ninguna lo puede. Tratad de crecer derechamente, y la vida os doblegará.²⁶

En el espacio dado se disponen los campos de color, como en la línea del tiempo se distribuyen las notas. En la composición musical, la combinación en una unidad temporal de tres o más sonidos de distinta altura es el acorde. En el instante del acorde, la música alcanza la simultaneidad de la imagen. Al componer sus acordes, el músico juega con la distancia tonal entre los sonidos, y con su consonancia o disonancia. Esta última, al incluir un sonido extraño, quebranta la armonía, «pero del mismo modo que el ojo completa, en un dibujo, los rasgos que el pintor conscientemente ha omitido, el oído puede ser solicitado igualmente para que complete un acorde y proporcione una resolución no efectuada. La disonancia, en este caso, tiene el valor de una alusión»²⁷ y aporta, por tanto, una mayor carga significativa.

Si se analizan las pinturas de Congdon que se han denominado «bitonos», se encuentra la misma estructura: la búsqueda de un resultado de satisfacción visual mediante la relación de colores concordantes –el negro desempeña también su papel– con la inclusión, en ocasiones, de elementos disonantes (una diagonal, un violeta, una mancha más intensa...).

La cantidad de espacio que ocupa cada campo de color y su distribución específica completan la imagen. Y en este sentido afirma el maestro ruso que «las articulaciones del lenguaje musical descubren una correlación oculta entre el tempo y el juego tonal». Es la misma correspondencia que el otro ruso que se ha mencionado, Kandinsky, trató de desentrañar en su análisis de las relaciones de forma y color, pero que en realidad permanece siempre oculta²⁸; es decir, produce el asentimiento al ser reconocida en la composición (musical o pictórica), pero no se puede anunciar. El artista busca, mientras crea la relación justa de alturas, la dimensión adecuada a cada tono: un difícil equilibrio entre la libertad y la obediencia. Ya se ha mencionado la capacidad de Congdon para alcanzar esta perfecta correspondencia en obras como *La conversione de Albino Zgraggen*.

Existe un elemento más en el que la pintura de Congdon aprende de la música y que trasciende los límites del lienzo logrando incorporar la temporalidad de un modo más pleno. Se trata de la seriación temática, característica de la pintura del período que se acaba de analizar, que recuerda de nuevo la conversación con Stravinsky que relata Congdon en la carta a Ede ya mencionada:

«No entiendo su modo de componer, como usted dice, “en series”», así que se sentó en el brazo de mi silla y lo explicó con dibujos, notas musicales.²⁹

Las series pictóricas son intrínsecas al arte moderno desde el momento en que al artista le es posible elegir libremente el asunto de sus obras, ya que al haber, en la persona del artista, una lógica continuidad y permanencia de circunstancias, motivaciones e intereses, hay también una inercia en los temas que le sugieren sus obras; más aún desde que empieza a ser habitual la separación entre el «motivo» representado –externo, accidental, secundario– y el verdadero asunto o «tema» de la pintura (la originalidad, interés artístico o novedad del cuadro dependen del segundo), el

«motivo» no es más que un pretexto que puede repetirse mientras sirva. Pero la existencia de series pictóricas no siempre implica un interés real por la aprehensión de la categoría temporal tal como se da, por ejemplo en Monet. La representación de las variaciones de la luz en los cuadros del pintor francés comunica al espectador la percepción real del tiempo vivido por el artista, de un modo que anuncia los métodos del cine: la sucesión de imágenes.

En Congdon no aparece nada parecido a la «representación» del tiempo real. El ciclo estacional de sus obras es sólo sucesión de motivos. Se podría afirmar, sin embargo, que siempre había trabajado en series, en el sentido de que los temas que le inspiraban se repetían hasta que otro venía a interrumpir el anterior. Pero cada pintura era absolutamente independiente del resto, es decir, nacía con voluntad de individuo. Aún no entendía la serie como el desarrollo de un tema en el tiempo, al que se pudiera aplicar la definición de Stravinsky: «Toda música no es más que una serie de impulsos que convergen hacia un punto definido de reposo.»³⁰ Fue precisamente en la Cascinazza donde Congdon tomó plena conciencia de esto y empezó a yuxtaponer sus cuadros, a ver unos como culminación de otros, a concebir el desarrollo de un tema (del que cada pintura es un momento auténticamente válido) entre dos polos, con su inicio y su fin, con coherencia interna. Las páginas de su diario hablan de este descubrimiento³¹. A pesar de ser un recurso secundario y del que no hará siempre uso, es significativo, una vez más, en relación con el concepto de especulación o juego del que se venía hablando.

En definitiva, se puede encontrar entre Congdon y Stravinsky, en su poética y en su obra, una correspondencia y comprensión mutua que es similar a la que se dio entre otros pintores y músicos. Por ejemplo, entre Kandinsky y Schönberg. La diferencia en la relación de unos y otros estriba en el nexo o punto de unión.

El vínculo de unión entre Congdon y Stravinsky se encuentra en el ámbito de la creación como especulación libre y en su opción por el respeto a lo dado. De modo que estos autores (que de nin-

gún modo niegan la importancia del inconsciente y de la intuición) concuerdan, a diferencia de Kandinsky y Schönberg, no en lo inefable, sino en los aspectos tangibles de la creación artística³².

Por último, es necesario decir que en el acercamiento de la pintura de Congdon a los métodos de composición musical se puede vislumbrar un recorrido hacia planteamientos más clásicos que románticos. Se trata de un hecho especialmente significativo en un pintor como éste, nacido de la guerra y la contradicción, siempre trabajando de cara a la muerte y constantemente pendiente de la inspiración como de un soplo de la divinidad. Pensando en el pintor americano, se puede concluir con Stravinsky:

Se puede decir que, en un sentido muy general, los principios de sumisión y de insumisión que hemos definido caracterizan *grosso modo* la actitud del clásico y del romántico frente a la obra. (...) Es lo que André Gide ha expresado tan bien cuando dijo que la obra clásica no es bella más que en razón de su romanticismo sojuzgado.³³

- ¹ Aunque la palabra «icónico» ha aparecido ya con frecuencia en el texto, conviene recordar que con ella se hace referencia a aquellas formas que son significativas por su propia estructura y características internas, más que por cualquier tipo de referencia exterior que, si bien existe, ha sido seleccionada y *filtrada* según los intereses del autor o la exigencia de la propia forma. La repetición de esta, o su evolución de una obra a otra, va generando significado y enriqueciendo su propio carácter icónico.
- ² «Rothko rechaza el arte abstracto puesto que su concepción de este movimiento artístico, con la Bauhaus y Mondrian como paradigma, desde su punto de vista connota la ausencia de tema, connota la pintura de la nada, *nothingness*, de la nada como *subject*. Sin embargo, Rothko defiende en uno de sus borradores de la carta al *The New York Times* cómo es esencial que la forma vaya unida a la expresión de la idea: “A form is significant only insofar as it expresses the inherent idea”. En la carta finalmente publicada en *The New York Times* Gottlieb y Rothko afirmarían en el mismo sentido que “There is no such thing as good painting about nothing. We assert that the subject is crucial and only that subject matter is valid which is tragic and timeless”», LÓPEZ-REMIRO, *op. cit.*, p. 160.
- ³ «Para suplantar un arte de “ilusión purista”, Newman propuso un arte de «idea pura» que se relaciona con el misterio del ser humano y de su condición trágica. Hacia 1948, había llegado a equiparar la “idea pura” con lo sublime, y a pensar, al igual que Edmun Burke, filósofo del siglo XVIII, que aquella era incompatible con la belleza. Newman creía que las “nociones de lo bello”, de la perfección y de la calidad –lo que él denominaba el ideal griego– estaban integradas en el arte europeo, incluido el arte moderno, y que la geometría de Mondrian era la culminación de la forma perfecta», SANDLER, *op. cit.*, p. 176.
- ⁴ Sandler recoge el modo en que el pintor Raymond Parker lo expresa: «Para el pintor *color-field* (o *intent painter*, como lo denominó Parker), “el significado en la pintura es inseparable de la originalidad [...] los términos de la *intent painting* son exclusivos; ninguna formación o tema utiliza-

dos por otros pintores pueden ser re-presentados sin ceder algo en intención [...] la claridad en la pintura depende de conocer otro arte (pasado) lo bastante bien como para que no pueda reaparecer bajo el disfraz más inteligente y permitir la confusión". Pero una vez lograda una forma original que cumpla su intención, "considera triviales los intentos de decir algo de una manera innovadora"», SANDLER, *op. cit.*, p. 182.

- ⁵ En el mismo año 1986, a propósito de una consideración sobre el ya comentado *Cielo neve* escribía: «Perché Paolo dice guardando un quadro di due sole masse "siamo all'orlo del nulla?"».

»Dell'apparente nulla, sì. Ma in questo nulla vi abitano tutte le bestie della terra e del mare.

»E se avessi introdotto un oggetto? Un albero? Sarebbe meno nulla? No, potrebbe essere più che mai nulla. L'insistenza su di un oggetto per far vivere la massa è come coloro che pensano che la presenza o la raffigurazione di un personaggio sacro renda sacra l'arte.

»(...) Basta che il cielo sia veramente vissuto, amato e così la neve, ma che le due masse siano una sola, un solo "inverno". Ho detto, via l'oggetto e così, via!

»Un arabo che vive nel deserto non avrebbe nessuna difficoltà ad accettare queste due masse vuote, come abitate.

»Lui è abituato a vedere, leggere tutta la sua vita nell'apparente nulla del nudo cielo e della nuda terra. Ma chi vede "vuoto" o "nulla" una massa che non reca oggetto, o vede quel vuoto, perché è vuoto, o non sa leggere il colore che reca la vita, che è popolato dalla vita. Oppure il quadro non vive.

»Oggi mi hanno fecondato il silenzio e la paralisi del mondo con la neve. Il quadro "Neve cielo" di colori come non mai azzeccati; rosso, la neve (ma rosso che si vede e non si vede). Credo che questi due colori siano intensi come non mai, in modo che è impossibile accusare il quadro d'essere vuoto.

»Per me è carico come la "Città Nera"!». *Diario*, 29-01-1986; pasado mes y medio añadía: «Con Paolo riconosco il pericolo del vuoto della mia pittura, in quanto derivi da cose viste non è astratta, ma devo pregare perché questo vuoto si popoli!», *Diario*, 13-03-1986.

- ⁶ GOTTLIEB y ROTHKO, «Carta a *The New York Times*», citada en SANDLER, *op. cit.*, p. 93.

- ⁷ Es lo que Arnaldo llama «interiorización de la mimesis». Cfr. Javier ARNALDO (coord.) *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos* (catálogo), Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2003, p. 21.

- ⁸ «La armonía formal debe basarse únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana», Wassily KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1982, p. 64.

⁹ Cfr. ARNALDO, 2003, p. 16.

¹⁰ Ya se ha mencionado el papel que las audiciones de música desempeñan para Congdon en el proceso de creación de una pintura, semejante al del alcohol. Así lo pone de manifiesto, entre otros, el siguiente texto: «2 [quadri] oggi = continuazione della nebbia- Libertà precaria potente e con vino – sembrano potenti? (nell'ultimo bianca spatolata –musica Mahler– scopiai in lacrime)», *Diario*, 9-1-1983. El abandono paulatino del alcohol no supuso, de ningún modo, abandono de la música.

¹¹ «I will always remember getting to his hotel, earlier than invited, and he was at the Casse paying out their month's bill, and in the midst of counting out thousand of lire, beneath the hooked and eager eye of the Cassier –and I sidled next to him, saying nothing so not to disturb him– He saw me, dropped everything, grabbed my arm, leaned towards me, and said; “and did you work well to-day?” his eyes so eager and alight. “Yes, a Piazza”. “Ah, I am so glad. Come upstairs”. His wife was resting on her bed and he wanted to rest on his, so he said: “you sit here and read” his answers to 35 questions in the magazine «Encounter». After a 1/2 hr. he came to me and I said “I don't understand your composing as you say ‘in series’, so he sat down on the arm of my chair and illustrated with drawings, musical notes. He also brought the 1st proof recording of his new ballet Agon to play on my machine, he following it with the manuscript. And he gave me a proof recording of his ‘Canticum Sacrum’ in honor of San Marco. There were many evenings, he took me to (Biennale) Concerts when he was so bored with all the formality accorded him. And when he gave a concert, taped for the 3rd (Radio) Program, (his own music), he wanted me to meet him at his hotel, and go with him in the car –stay with his wife–there and, afterwards”.

»And now he sent me a drawing of the Piazza San Marco *in the manner of* WC. He bought one of my small Piazzas. I gave it to him, for little, bien entendu», *Carta a Jim Ede*, 2-12-58.

¹² Igor STRAVINSKY, *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1989.

¹³ «Estas ideas que desarrollo, estas causas que defiendo y que defenderé sistemáticamente ante ustedes, han servido y servirán siempre de base a la creación musical, precisamente porque están basadas en el plano de la realidad concreta. Y si ustedes quieren atribuir una importancia, por mínima que sea, a mi creación, que es el fruto de mi conciencia y de mi fe, den crédito entonces a los conceptos especulativos que han engendrado mi obra y que se han desarrollado simultáneamente con ella», *ibidem*, p. 13.

¹⁴ *Ibidem*, p. 27.

¹⁵ *Ibidem*, p. 58.

¹⁶ «El artista, cuya meta no es la imitación de la naturaleza, aunque sea artís-

tica, y que quiere y tiene que expresar su *mundo interior*, ve con envidia como hoy se alcanzan naturalmente y con facilidad estos objetivos en la música, la más inmaterial de todas las artes. Se comprende que se vuelva hacia ella e intente encontrar los mismos medios en su arte. De ahí proceden en la pintura, actualmente, la búsqueda de ritmo y la construcción matemática y abstracta, el valor que se da a la repetición y del color y a la dinamización de este», Wassily KANDINSKY, *De lo espiritual en el arte*, op. cit., pp. 49-50.

¹⁷ Especialmente Greenberg se convierte en un eslabón importante de la tradición de los que, desde Schlegel («Sería necesario un nuevo Laocoonte, para determinar los límites entre la música y la filosofía», citado en ARNALDO, op. cit., p. 24), buscaban un nuevo *paragone* basado en la música al escribir el artículo «Hacia un nuevo Laocoonte», en el que habla de la música como el arte más avanzado, modelo, por tanto, de todas las demás: «Towards a Newer Laocoon» en David SHAPIRO y Cecile SHAPIRO (ed.), *Abstract expressionism. A critical record*, Cambridge University Press, 1990.

¹⁸ Ya se ha indicado la influencia de la técnica del pastel en el desarrollo artístico de su obra. También en sus pinturas al pastel, antes que en sus óleos, descubre Congdon con sorpresa cualidades musicales: «Ciò che mi colpisce è che non riesco a non pensare ai pastelli, la stessa riduzione di mezzi, il dialogo con gli spazi, la percezione musicale, la grazia della musica», *Diario*, 30-12-1988.

¹⁹ I. STRAVINSKY, op. cit., p. 31. No se debe pensar que el músico se sitúa por esto en una posición de frío intelectualismo, en el que la razón desplazara a otras facultades, ya que afirma: «Por lo que a mí respecta, no puedo empezar a interesarme por el fenómeno musical sino en tanto que es una emanación del hombre integral. Quiero decir, del hombre armado de todos los recursos de sus sentidos, de sus facultades psíquicas y de las facultades de su intelecto.

»Sólo el hombre integral es capaz del esfuerzo de alta especulación que debe ahora atraer nuestra atención», *ibidem*. Y en otra parte: «¿A qué responde esta investigación en el compositor? ¿A la regla que lleva en sí como un penitente? No: es que anda en busca de su placer. Va tras una satisfacción que sabe que no ha de encontrar sin esfuerzo previo. No nos esforzamos para amar; pero amar supone conocer, y para conocer hay que esforzarse», *ibidem*, pp. 58-59.

²⁰ «Esta expresión [especulación] no debe asustar a ustedes lo más mínimo. Supone simplemente, en la base de la creación musical, una búsqueda previa, una voluntad que se sitúa previamente en un plano abstracto, con objeto de dar forma a una materia concreta», *ibidem*, p. 31.

²¹ «Por lo que a mí toca, siento una especie de terror cuando, al ponerme a

trabajar, delante de la infinidad de posibilidades que se me ofrecen, tengo la sensación de que todo me está permitido. [...] Venceré mi terror y me haré firme en la idea de que dispongo de siete notas de la gama y de sus intervalos cromáticos, que el tiempo fuerte y el tiempo débil están a mi disposición y que tengo así elementos sólidos y concretos que me ofrecen un campo de experimentación tan vasto como la desazón y el vértigo del infinito que me desazonaban antes», *ibidem*, pp. 66-67.

²² Este modo de proceder artístico, por tanteo, moviéndose en medio de innumerables posibilidades, es descrito con detenimiento por É. GILSON en *Pintura y realidad*, *op. cit.*, pp. 189 y ss. Sin embargo, al hablar de esta voluntad de límite en relación con Congdon, no se está describiendo en modo alguno el proceso creativo, sino constatando un resultado: la limitación real de recursos que se da en su pintura, especialmente con respecto a otras pinturas del mismo autor. Se habla exclusivamente de obras reales, no intencionales o posibles.

²³ I. STRAVINSKY, *op. cit.* El compositor ruso emplea repetidamente la comparación con las artes plásticas para aclarar sus conceptos, véase, por ejemplo, en p. 34.

²⁴ *Ibidem*, p. 33.

²⁵ *Ibidem*, p. 34.

²⁶ *Ibidem*, p. 58. Stravinsky toma la cita de Chesterton.

²⁷ *Ibidem*, p. 37.

²⁸ «Determinados colores son realizados por determinadas formas y mitigados por otras. En todo caso, los colores agudos tienen mayor resonancia cualitativa en formas agudas (por ejemplo, el amarillo en un triángulo). En los colores que tienden a la profundidad, se acentúa el efecto por formas redondas (por ejemplo, el azul en un círculo). Está claro que la disonancia entre forma y color no es necesariamente “disarmónica” sino que, por el contrario, es una nueva posibilidad y, por eso, armónica. (...) *toda forma tiene un contenido interno. La forma es pues la expresión del contenido interno. (...) La armonía formal debe basarse únicamente en el principio de contacto adecuado con el alma humana. Antes definimos este principio como principio de la necesidad interior*», KANDINSKY, *op. cit.*, pp. 63-64.

²⁹ Cfr. nota 314.

³⁰ I. STRAVINSKY, *op. cit.*, p. 39.

³¹ «Un soggetto che tu hai non visto ma VISTO [il treno] va rivelandosi componendosi passo (quadro) per passo (quadro) – e può inoltrarsi secondo il mio proprio sviluppo di persona che mi cambia ora per ora dentro questo soggetto. Oggetto visto che diventa soggetto VISTO secondo la trasformazione di me da oggetto in soggetto», *Diario*, 22-4-78.

«Avevo imparato i “figli” correggersi fra di loro. E a questo istante, G. vie-

ne- un grande Sì. per le “Cascine/neve” e ora questo quadro Lui mette accanto il grande dell’altro ieri, e questo accostamento rivela ciò da fare con il cielo del grande, che sapevamo va cambiato, ma non finché la soluzione mi avvenga non dalla mia fantasia soggettiva ma dall’oggettivo confronto fra i 2 quadri. Cioè, che avvenga per via d’un lavoro, e non dal mio egoismo (soggettivo)», *Diario*, 20-1-80.

³² «En lo que concierne a las correspondencias entre la música y la pintura, tanto Schönberg como Kandinsky remiten en sus cartas una y otra vez a factores tan difícilmente aprehensibles como la idea de una necesidad interior que se expresa. Es el territorio inespecífico del sentimiento lo que aparece como denominador u objeto común de las artes, que no ven en la especificidad de sus medios una limitación para su posibilidad de confluencia en el elemento de la expresión de contenidos internos. Estos pertenecen a ámbitos en los que se significa la experiencia espiritual, trascienden lo concreto y se recrean en las relaciones de totalidad, allí donde la simbiosis de las sensaciones permite afirmar al pintor que “el mundo suena”», ARNALDO, 2003, pp. 196-197.

³³ I. STRAVINSKY, *op. cit.*, p. 82.

1989-1993 LA APOTEOSIS DEL COLOR

En el capítulo anterior, se interrumpía el recorrido por la pintura de Congdon en enero de 1989. Se ha visto que el desarrollo de los pasteles le había llevado a considerar, cada vez más, los valores espaciales del plano pictórico, y la capacidad liberadora de los mismos que tienen los trazos del pintor. Por otra parte, el juego binario de los tonos, la relación dialéctica de cielo y tierra y la búsqueda de la síntesis centran su actividad en los estudios cromáticos. En poco tiempo, el artista lleva su obra a las últimas consecuencias y realiza profundas investigaciones sobre el color. Así, el largo camino desarrollado en los años precedentes llega, si se quiere comprender como un ciclo completo, a su término.

En el período que se va a afrontar, la edad va haciendo presa en Congdon y las interrupciones de su trabajo por motivos de salud son cada vez más frecuentes. Por otro lado, terminado un proceso de evolución formal, de investigación en una dirección determinada, el pintor depende de un modo mucho más radical de su propia creatividad. La diferencia es que ahora no se trata de avanzar lentamente, conteniéndose, entreteniéndose a cada paso, sino más bien de ser capaz de algo nuevo, de modo que largas temporadas se desvanecen en la espera. Así, la producción de pinturas se enrarece considerablemente. Nacen obras aisladas y series cortas, del más alto interés, que se resuelven en pocos cuadros.

Las glicinias y la composición all-over

En la primera mitad de 1989 Congdon se dedica a mirar a su alrededor, repasando motivos y lenguajes recientes. Sin embargo, no es posible entender el sentido de esta actitud sin advertir que ya el 25 de enero pinta una obra fundamental, muestra de hasta qué punto la idea de «un solo color» se estaba adentrando en su obra, contenida a duras penas por el propio pintor. Se trata de

Fig. 145 *Tutto bianco (nebbia 1)*, un cuadro que no es monocromático por la ausencia de variedad tonal, sino por la renuncia al dibujo y a gesto alguno. En este sentido –el de la disolución del color en el óleo– es aún más absoluto que el ya comentado *Cielo violetto*. El cuadro sería, como este último, un ensayo aislado, si no fuera por el desarrollo de este tipo de temas que tendrá lugar a partir del

Fig. 144 mes de septiembre. En *Tutto bianco (nebbia 1)* la riqueza colorista se ha alcanzado a base de veladuras que hacen emerger el tono violáceo que está en la base. Congdon ha elegido para esta pintura una tabla de las más grandes que había en su estudio. Por tanto no es un ensayo, ni un divertimento, sino una obra nacida con fuerza y resuelta con admirable maestría. Las pinturas del mismo género que pasado el verano seguirán a ésta, son muestra de la aceptación por parte del artista de este tipo de cuadros, del reconocimiento de su densidad, y de las posibilidades de trabajo que contienen.

En febrero, marzo y abril pinta obras que, sin perseguir un objeto preciso, le conducen hacia la profundización en las propiedades del color y en sus posibilidades de cualidad lumínica y mática.

Fig. 147 Entre otras, realiza *Neve (i ceneri)*, del 20 de febrero, en la que juega, como en momentos anteriores, con la armonía tonal,

Fig. 150 pero dejando espacio al *non finito*; *Finestra (Quaresima 89)*, ya de marzo, pintura exquisita en la que recupera las posibilidades del bitono tal como lo había trabajado en los *Neve cielo* de 1987; o *Tra-*

Fig. 149 *monte*, pintada el 27 de febrero, en la que acompaña los fuertes

contrastes de color con la composición a base de cuñas imbricadas horizontalmente.

Sin embargo, sólo pasados los meses improductivos del verano, Congdon se introduce por el camino del monocromo que anunciaban *Cielo violetto* y, sobre todo, *Tutto bianco*.

Antes de entrar en el estudio de los cuadros monotonaes realizados en los fecundos meses de septiembre y octubre de 1989, es necesario detenerse en otras obras no comentadas hasta ahora: las pinturas que Congdon dedica a las glicinias, junto a las menos numerosas de violetas.

El tema floral aparece a partir de 1983, muy esporádicamente, en torno a los meses de abril y mayo de cada año. En 1986 y 1987 Congdon lo recupera, pero aún en formato muy pequeño y en medio del desarrollo de otras series importantes. Es en 1988 cuando a lo largo de más de tres meses Congdon se centra en este asunto, en una serie que supera la decena de cuadros, algunos de gran formato.

Fig. 141

Como siempre, sobre el panel negro para permitir la concreción de las formas y la luminosidad del color, el artista aplica manchas de cuatro colores: blanco, pardo, verde y violeta. La modificación del blanco, de uno a otro cuadro, constituye el principal agente de variación de la luz. Obedeciendo a la disposición de las manchas, con la incisión, dibuja sobre ellas los elementos característicos del cuerpo vegetal: líneas quebradas para las flores, rallado insistente sobre las hojas y largos filamentos que recorren y unifican la pintura y que hacen de tallo. Ciertamente, se trata de un juego descriptivo, pero estas obras pueden también contemplarse como composiciones abstractas de efecto *all-over*. A base de su repetición y estudio, la paleta de Congdon se va enriqueciendo de tonos luminosos, violetas y blancos, y su mano se hace a un tipo de actuación de toques cortos y dispersos, que será muy importante en su obra posterior.

En el año que nos ocupa, 1989, el asunto vegetal tendrá un último capítulo importante, con un breve epílogo en 1990 antes de desaparecer por completo. Entre febrero y marzo pintó una serie

Fig. 142 de cuadros titulada *Violette*, numerados del uno al once, de los que después sólo conservó cinco. En comparación con las glicinias, dada la ausencia del blanco, son obras más oscuras. El verdadero protagonista sobre el panel negro es el verde, desdoblado en diversos matices, que resuena en los toques de azul y violeta. Tal vez el tema requiere un mayor recurso a la forma circular, lograda por la brevedad de los toques y, sobre todo, por la dirección de las líneas, que se enredan en un garabato extendido por todo el cuadro.

Fig. 143 Las glicinias que pinta en abril son aún más luminosas que las del año precedente. Congdon ha prescindido del verde, y todo el cuadro consiste en una masa de tonos de niebla y nieve con algunos toques de violeta que, de no ser por el dibujo, se disolverían en el fondo. De modo que la composición tiende fuertemente a la unidad. Si las violetas se habían oscurecido de modo notable por la eliminación del blanco, las glicinias se disuelven en el blanco por la eliminación del verde. En cualquier caso, la aportación al estilo de Congdon, por lo que se refiere a paleta y composición (el cambio de tonos, la brevedad de los toques, el modo *all-over...*), es la misma. Es un modo de trabajar con el color que tiene una huella profunda en el desarrollo de su obra.

No es gratuito el hecho de que la pintura que se ha citado anteriormente como profecía de los monocromos de 1989, *Cielo violetto*, haya sido pintada en 1988 precisamente en medio del desarrollo de la gran serie de glicinias. Parece ser que la solución pictórica que le permite trabajar sobre un solo campo de color que invade el cuadro le viene de la práctica de estos temas.

Se ha visto, a lo largo de los años, la lucha de Congdon por la superación del horizonte y los múltiples modos probados con este fin: la visión aérea en la serie *Niger*, la coincidencia del horizonte con el límite superior del cuadro, el horizonte vertical de los *cielo/terra*, etc. Su concepción de la imagen, casi siempre basada en la oposición de contrarios, le hace incapaz de prescindir de la línea que divide los dos principios en los que parece resumirse todo. El horizonte es como el límite de su oposición y permite la

definición de uno y otro. Se ha dicho que la pintura de paisaje exige del artista una lucha para contener, en la superficie limitada del cuadro, el mundo¹. Si la visión del mundo está marcada por la línea del horizonte, y dado que la obra de Congdon, al menos la de este período, es siempre en cierto modo paisaje, se comprende la dificultad de superar este modo de composición.

El tipo de composición que Congdon desarrolla en los cuadros de tema floral se podría considerar el paso previo a la radical superación del horizonte que suponen los cuadros monotonaes. Confirmación de esta hipótesis puede ser la existencia del ya comentado *Cielo violetto* en medio del desarrollo de una de estas series de tema vegetal.

No tiene nada de extraño que la pintura de las glicinias que colgaban en la ventana de su habitación esté en la base de la consideración del color como luz. Monet, anciano pintor de la luz, recorría el camino inverso: del color-luz tradicional en su obra a la pintura de tema vegetal en sus últimas telas. En los años veinte del mismo siglo se dedicaba, en su estación en Ghiverny, a la pintura de flores. Las vegetación del exuberante jardín de Monet, en el que también había glicinias, fue el motivo de sus últimas obras. Las masas vegetales introdujeron su peculiar enmarañamiento en las composiciones del pintor y soltaron más, si cabe, su pincelada. Si el viejo amante de la luz quiso con insistencia captarla al atravesar las flores y el agua, es lógico el influjo, en relación con la concepción lumínica del color, que el mismo tema tiene en Congdon, fiel aprendiz de las sugerencias más profundas de la naturaleza².

Por lo que se refiere al tipo de composición que se detecta en estas obras, es posible establecer otra influencia, acaso inconsciente, para las violetas y glicinias de Congdon, en relación con las raíces norteamericanas de su pintura. Se trata de la pintura de composición *all-over*, característica de la Escuela de Nueva York, y especialmente de uno de sus principales exponentes: Mark Tobey. Aunque en este momento de la vida de Congdon no se pueda establecer una relación explícita con la obra de Tobey, induda-

blemente la presencia de este último en el Nueva York de la inmediata posguerra y su éxito en París y en Venecia obligan a pensar que no era un desconocido para Congdon. Además de una relativa coincidencia histórica entre ambos, existen otras concomitancias que pueden justificar el traer aquí a colación la obra de viejo maestro de la *white writing*³.

En primer lugar destacan ciertos paralelismos en la pintura de ambos artistas. El interés de Tobey por la ciudad, que se aprecia en obras como *Golden City*; por el ciclo estacional, en temas como *October* o *Autum Field*, de 1957; las formas circulares que aparecen de tanto en tanto, *Little Sun*, de 1960; o la presencia constante de temas abstractos como el vacío o la luz, hacen su pintura particularmente próxima a la de Congdon. Otros elementos que tienen en común, y que los diferencia de otros compañeros de generación, son la permanencia de pequeños formatos o la exquisitez cromática⁴. En las pinturas a pastel a partir de 1984 Congdon desarrolló un modo de grafismo, de escritura continua quebrada, que le lleva a la composición *all-over*. No se trata de un elemento nuevo, como se dijo, sino de la recuperación y aislamiento del grafismo que había acompañado siempre su pintura del período americano.

Se ha remarcado el paralelismo con Tobey porque parece que el punto de abstracción al que llega la pintura de Congdon tiene más que ver con el movimiento de fluidos o con la soltura de lo vegetal, que con los campos de color que se enfrentaban en sus cielo/tierra en un conflicto insoluble. Se puede ilustrar esta afirmación a partir de las diferencias advertidas por Kosme de Barañano entre la pintura de Tobey (movimiento de fluidos), y la de Rothko (campos de color) tal como aparecen en el siguiente texto.

La experiencia poética de Tobey es parecida a la experiencia de Rothko. Ambos condensan en pintura una visión mística del mundo, un pensamiento visual que se articula como un canto religioso, una monodia repetitiva. El modo como esta monodia se produce, la rima en que se organiza este poema, son, sin embargo, diferentes.

La experiencia de Tobey está ligada al agua, al flujo de la tinta y de la témpera, a la rapidez del deslizamiento del instrumento con que la mano registra y crea la experiencia visual. (...) la de Rothko est  ligada a la tierra, al pigmento que se coloca lentamente, que no fluye sino que se fija en capas y más capas de imprimación. La experiencia de Tobey es de fuerza caligráfica, del poder de la muñeca; la de Rothko es la fuerza de la paciencia de la superposición y la espera de la veladura. Tobey apresa el sentido del tiempo en el espacio, Rothko parte del espacio, del rectángulo de color, para buscar la vibración del pigmento, es decir, su tiempo: sólo en la demora de la contemplación se nos evidencia la fuerza visual de estos espacios superpuestos.⁵

Aunque Congdon llega a configuraciones plásticas próximas a Rothko y se compara con él constantemente, sin embargo en este momento parece más cercano a Tobey, al movimiento de fluidos y a lo atmosférico, por los que se inclina en un primer momento de su pintura monocromática. En realidad, en cierto sentido, está entre ambos.

Conviene ahora dar un paso más en la comprensión de lo que supone en Congdon la composición *all-over* y los «un solo color».

Se apuntaba antes que el paisaje es el resultado de procurar en lo finito (el cuadro) lo ilimitado. El modo de hacerlo, como se vio en el capítulo dedicado a este tema, es variadísimo. Desde la ficción representativa tradicional a la sustitución o identificación entre paisaje y obra de arte en el *land art*.

Cualquier modo de ficción representativa ( mbito en el que, en cuanto pintor, se sitúa Congdon) supone un sujeto (un punto de vista), sea éste fijo e inmóvil o m ltiple⁶. La fragmentación del punto de vista es propia de la pintura moderna, y la composición *all-over* incide precisamente en este aspecto. En ella el punto de vista se multiplica hasta el infinito, hasta, de hecho, desaparecer. El sujeto supuesto ya no est  o est  de otro modo.

Ya se ha aludido a la sensación de desaparición de Congdon que producen sus últimos cuadros. La ausencia de cualquier rastro

gestual o gráfico y el abandono de las cualidades escultóricas de su obra parecían ser la causa. Tal vez lo que se acaba de decir a propósito del nuevo modo de composición desarrollado en las glicinias pueda explicar aún más esta sensación, ya que ahora ha desaparecido incluso la mirada que separa, discierne y ordena las masas de color. Más que de multiplicación del punto de vista, que significa fragmentación o perspectivismo, las nuevas pinturas de Congdon suponen cierto tipo de anulación de la distancia. Congdon se sitúa así en el mismo límite que está entre el conocimiento y la ceguera.

El equilibrio lo mantendrá pintando más y más obras que tantean o desarrollan las posibilidades en un sentido (la cualidad lumínica del color) o en otro (la anulación total de la visión).

El color-luz

Distintos factores de tipo técnico llevan a establecer una relación entre las glicinias y los cuadros monotonaes que Congdon pinta en 1989. Entre ellos no es el menor el tipo de tonos que requiere el tema floral, la preocupación por la luz y el aclaramiento de la paleta. El tipo de toque, breve y suave, contrasta también con el gesto largo y violento de otras obras.

El último elemento técnico que deriva en el monocromo es el empleo generalizado de la veladura. Se ha hablado repetidamente de color por superposición y de color por yuxtaposición. En las pinturas de glicinias uno y otro modo se confunden. En los monocromos de 1989, Congdon vuelve a emplear la superposición de los colores, que ahora no se mezclan en la superficie por efecto de la incisión, sino por la delgadez de las capas superiores. Es lo contrario de la pastosidad y sensualidad que ha mostrado anteriormente. Los largos años de estancia en la Bassa milanese parecen haber cubierto con un manto de nieve la violencia habitual de su pintura, y por otro lado la exquisitez de su mirada y de su mano se ha desarrollado, se ha hecho más aguda.

Fig. 146

En la segunda mitad de 1989 realizará una serie de pinturas de

este género. *Nome di Maria*, un 90 x 60 pintado en septiembre, es prácticamente un monocromo puro, al menos en su capa más superficial, blanca, que recibe los matices de la base. Éstos generan, sobre todo, una banda más amarillenta a la derecha. La presencia del polvo metálico, en obras de tal sutileza matérica, sirve para reflejar mejor la luz y realzar el suave movimiento de la espátula.

Fig. 148

Del día siguiente es *Cielo con bianco*, un cielo que proyecta todos los colores. El más mínimo gesto le hace vibrar. En su modo de transparentar los tonos es extremadamente delicado, sólo una pausada contemplación descubre los matices. En la banda de la izquierda un blanco más uniforme sirve de contraste para exaltar la variedad en el resto del cuadro. Como en *Nome di Maria*, la capa superficial es uniforme, lo que importa es lo que ha hecho antes, lo que hay debajo, lo que el blanco oculta. Este modo de hacer implica que los matices resultantes no pueden ser absolutamente controlados. Es como el fruto de un panel o de un fragmento de muro cualquiera que ha sufrido diversas e impensadas intervenciones: las capas de pintura, los elementos, el desgaste natural... (en sus primeros pasos pictóricos, en Nueva York, Congdon se había fijado en las paredes pintadas de los edificios del Bowery, influido, muy probablemente, por la obra coetánea de Dubuffet, que tanto insistía en los aspectos matéricos). Pero aquí el fragmento de muro no conoce la intemperie, ha sido trabajado con ternura. Cada uno de los movimientos de espátula que se advierten dice suavidad. El muro refleja la luz, pero este cuadro la contiene: Congdon la ha pintado. En cierto modo, como se deduce de la comparación con el muro, la pintura de Congdon alcanza aquí la máxima objetualidad, pero a la vez se está enfrentando al desnudo con el color, la más inmaterial de las cosas materiales⁷.

Ya se vio cómo en 1986, en *Nebbia 6*, la aproximación tonal de los campos de color había llegado casi a anular la diferencia entre ellos. Aquélla fue una pintura aislada, en un estilo que no llegó a cuajar, tal vez por dar un resultado demasiado uniforme. En los monocromos de 1989 se adivina, sin embargo, bajo la capa superficial del blanco, una composición *all-over*, generosa de color que,

por efecto de las transparencias, permite múltiples modulaciones tonales. El resultado es casi atmosférico, y parece adaptarse a una concepción lumínica del color. En un primer momento, los cuadros de un solo color de Congdon se desarrollan sobre este presupuesto, sólo más tarde aceptará la uniformidad de colores más pesados y materiales, incluso del no color.

Fig. 151

Mediado septiembre de 1989 pinta *Verde con Finestra y Autunno*, muestra de la decisión de Congdon de profundizar en las posibilidades del «un solo color». En el primero de ellos ha tentado un verde extremadamente vivo, chillón incluso y de gran consistencia material. Parece que el artista ha jugado a intentar una pintura vacía y fácil, por ver si se estaba dejando caer por el plano inclinado de un esteticismo huero. El resultado es, en este caso, de una manifiesta pesantez. Hasta tal punto que Congdon ha añadido al color uniforme una ventana de azul –un azul igualmente plástico y plano– por si el contraste enriquecía el conjunto. El fracaso resultante es una confirmación de la maestría del colorismo de otros cuadros. En *Autunno*, sobre un tono rojizo muy intenso de cierta uniformidad coloca un elemento de contraste: una mancha circular verde muy pastosa. El color, la densidad y la forma de la última son contrarios absolutos del monocromo intenso que sería el cuadro sin ella.

Fig. 155

Al mes siguiente continúa su investigación, esta vez vinculada al color de los campos de maíz. En *Mais 1*, del 6 de octubre, sobre el panel negro aplica un tono pardo, bastante mate, untado en finas capas arriba y abajo. Los colores que componen la tonalidad específica, ocasionalmente se descomponen y crean reflejos aquí y allá. En el centro de la tabla da cuatro golpes de espátula con más cantidad de materia y el color menos mezclado creando una forma en relieve. Es, como en otras ocasiones, un modo de dejarnos ver los elementos tonales que ha empleado. Pero además, el empaste genera una forma. Es decir, en este cuadro hay una composición formal precisa –que en otros monocromos prácticamente ha desaparecido– por efecto casi exclusivo de la densidad material de la pintura. Se podría aventurar que ésta tiene algo de

espontáneo, no hay una intención compositiva previa a la aplicación del color. Otras veces se ha visto el modo en que comienza sus obras definiendo los campos de color con líneas azules; en *Mais 1* la forma ha surgido con posterioridad, en medio del proceso de realización de la obra; es como si no le satisficiera la pura expansión de un color tan poco aéreo, tan, se podría decir, vinculado a la tierra. Cabría preguntarse si, cuando echa mano de la forma, es porque el color no ha alcanzado suficiente consistencia para permanecer solo⁸.

De modo que en el siguiente cuadro dedicado al maíz no intenta un monocromo, sino una configuración paisajística más próxima a obras como *Black City on Gold River*. El mismo día, sin embargo, vuelve a intentar un color uniforme. El resultado es uno de sus monocromos más logrados. *Giallo con sole* es más próximo a los blancos, en el sentido de que hay una preparación uniforme del color, untado en movimientos cortos verticales. Y los matices también aquí proceden de capas inferiores. En la parte más alta del cuadro, a la izquierda, la mezcla se aclara, y así, como en *Cielo con bianco*, al contener la luz no precisa ni de la concreción compositiva ni de la relación con otros colores para ser eficaz.

Al día siguiente (12 de octubre), en *Foglia*, introduce un elemento nuevo. Es un pequeño monocromo, como una niebla, a cuyo centro adhiere un trozo de corteza seca. Habitualmente, este tipo de acciones están dirigidas a resaltar la objetualidad del cuadro. En este caso podría tener también un sentido de confrontación con el medio. La incorporación de un fragmento de campo, que pasa a formar parte de un objeto artificial –de una obra de arte– puede tener algo de intento de asimilación de su naturalidad.

Finalmente, antes de que una temporada en el hospital vuelva a interrumpir su trabajo, pinta *Pomeriggio 1*. Una composición paisajística con sol y el horizonte inclinado en forma de ladera que apenas separa dos tonos indefinibles. El color-luz de Congdon cambia continuamente. Cielo y tierra se aproximan como en los cielo-nieve de matices indiferenciables. El de arriba podría lla-

Fig. 156

Fig. 152

Fig. 158

marse amarillo (o verde, bajo otra luz), extremadamente claro y luminoso. El de abajo es blanco. Pero los dos contienen algo de todos los colores. El espectador, ante las obras de este período, no puede menos que maravillarse de su capacidad de mezclar colores sin acabar siempre en un mismo tono neutro, muerto.

De la confrontación de cielo y tierra que venía protagonizando sus pinturas de años anteriores, Congdon se decanta en estas obras con frecuencia por el cielo; así lo indica la calidad atmosférica de obras como *Nome di Maria*, *Cielo con bianco*, *Giallo con sole* o incluso *Foglia*; y así lo corroboran diversas anotaciones en su diario. El 20 de octubre, por ejemplo, escribe: «Porque son casi todos el cielo y el cielo no nos deja detenernos en ningún punto»⁹, apreciación que lleva a considerar un nuevo modo de movimiento en la obra de Congdon.

La serie de glicinias y violetas imprime, se decía, un tipo de oscilación, menos violenta y entrecortada, en la mano del pintor. Por otro lado el pigmento se disuelve en el óleo, las capas de color son delgadas y permiten la veladura. Todo ello, se indicaba, confiere cualidad atmosférica al cuadro. La riqueza de matices y los tonos empleados introducen la luz en la pintura. Bajo la quietud aparente e inerte de la naturaleza, Congdon busca la vida, el movimiento, que advierte en la misma muerte. En efecto, el 9 de septiembre escribe:

Todo, cada cosa, está en movimiento, *aparte de las apariencias*, ni siquiera la muerte está parada, estática. Es mi ojo, al mirar, el que pone todo en movimiento; todo se mueve en mi ojo y desde mi ojo (...) porque el movimiento de la tierra se prolonga en aquel del cielo, (aquel invisible), porque si el cielo vive, vive de y por su movimiento. La misma vida es movimiento.¹⁰

Es la superación de la apariencia del mundo lo que busca y lo que le lleva a introducir de nuevo el movimiento en sus obras. Pero no ya el movimiento hecho gesto de su espíritu, sino el de la naturaleza, apenas perceptible. ¿De qué modo puede la pintura, fijación

espacial que rehuye el cambio, acoger el fluir constante de la naturaleza? Impidiendo el reposo del ojo, anulando la perspectiva. Esto se traduce en la eliminación de todo signo u objeto superficial que interrumpa el recorrido de la mirada, obligando a una contemplación más atenta, que no acaba de fijar o de aprehender un término. Sin embargo, en algunos casos, la referencia a la luz se focaliza en un extremo del cuadro, permitiendo cierta espacialidad.

Todo ello se advierte en *Giallo con sole, Tutto bianco, Nome di Maria* o *Pomeriggio*, pinturas que alterna con otras de colores más densos de materialidad: *Verde con Finestra, Autunno* y los tres *Mais*. En estos últimos, los colores de la tierra parecen requerir del pintor una recuperación del peso de la materia, por lo que introduce en ellos una mancha del mismo color (*Mais 1*) o en contraste con el fondo (*Autunno*). Por medio de ella detiene el fluir de la mirada y de la mente, que pueden descansar en el peso, en el gesto y en el signo.

Foglia, que se ha comentado como una confrontación de arte y naturaleza es, desde este punto de vista, una suerte de cielo/tierra, situado entre los dos extremos apenas señalados.

Coherencia entre figuración y abstracción

En 1990 las pinturas monotonales realizadas el año anterior continuarán un desarrollo libre, sin el impedimento de *a priori* teóricos o de propósitos representacionales definidos. Congdon se deja penetrar por la versatilidad de la luz y se vuelca en estudios de color que nada tienen de puros, en el sentido modernista del término, sino que están cargados de impurezas lumínicas, atmosféricas o materiales.

Fig. 159

Tras una estancia en el hospital, realiza a mediados de enero de 1990 una obra bellísima, *Gennaio 1*, en la que se recrea en los juegos de gris y verde que desarrollará en algunas pinturas importantes del año que comienza. Con una división por encima de la mitad de la tabla, sin horizonte definido (no hay línea) porque

Fig. 153 el paso de un color a otro es casi imperceptible, cada una de las masas es extremadamente uniforme, prácticamente plana.

El 8 de febrero pinta *Sole bianco*, con un increíble juego de grises que recogen alrededor de la mancha blanquecina central ciertos matices de rojo, mientras que hacia los extremos van tomando una tonalidad azul. La fuerza centrífuga de la mancha blanca,

Fig. 154 que el autor llama sol, es, como en tantas ocasiones, un agarradero para la mirada y un despertador de la variedad de tonos circundante. Algo similar ocurre en *Grigio con segno verde*, del 14 de febrero. Pero en esta ocasión la función plástica de la barra verde plana que destaca en el centro no se confunde con ningún tipo de simbología. La relación con las obras en pastel del pintor hace pensar en el tratamiento espacial del fondo. Por otra parte, este tipo de elementos que rompen la monocromía dan a la pintura un sentido más plástico que atmosférico. La ligera presencia en la mezcla de tonos del color metálico realza el gesto al reflejar sutilísimamente la luz.

Fig. 160 Los meses siguientes de 1990 Congdon sigue trabajando en el mismo sentido. Es uno de los períodos pictóricos más prolíficos de sus últimos años.

Comienza marzo con *Cielo*, un cuadro monotonal en blancos y azules, con reflejos de amarillo. Un cielo que no oculta la niebla, que casi deslumbra y que, como se decía, no permite el reposo de la mirada. Al terminar el mismo mes pinta sus últimas glicinias. También hay que señalar que la presencia en estos meses, entre otras obras, de algunas crucifixiones, se debe relacionar con un dato biográfico: en marzo tuvo lugar en Milán una exposición de algunos de sus cuadros de ese tema, que fue ocasión para la organización de una mesa redonda sobre las crucifixiones de Congdon. Del mismo modo va repasando otros temas: la lluvia, la primavera, la luna, el invierno e incluso el icónico árbol ¹¹.

Fig. 161 No por ello abandona los estudios coloristas. En los primeros días de junio realiza tres pinturas muy próximas, en la misma línea de los grises y verdes que se han descrito. *Per G. L. (nebbia)* se resuelve en dos tonos extremadamente próximos. El de abajo es

el desarrollo de uno de los matices del neutro de arriba. Ambas mitades tienen, además, la misma base: son dos gradaciones de veladuras sobre un soporte trabajado uniformemente. Al contemplar este cuadro queda la duda de si con la palabra *nebbia* del título Congdon se refiere realmente a un fenómeno atmosférico real –hablamos del mes de junio–, o se trata de una característica que ya pertenece a su pintura, de la que la realidad exterior es sólo recuerdo o evocación.

Fig. 162

Sole pomeriggio es del día siguiente, pareja y desarrollo del anterior. Un nuevo cielo/tierra muy irregular, de cualidades más atmosféricas que puramente plásticas. Con su manejo de la paleta logra iluminar el tono neutro que se adivina en la base mediante el amarillo finísimo, transparente, que aplica arriba y con el verde desdoblado en dos, más potente, más opaco, en la parte baja.

Fig. 163

Finalmente, el 8 de junio de 1990 realiza *Temporale*, en estrecha relación con los dos anteriores. Un nuevo matiz en el mismo juego de color. Esta vez el gris es el color del agua.

Fig. 164

4 alberi, pintado pocos días antes de los tres anteriores, aunque contiene los juegos de gris y verde que protagonizan este año, tiene una configuración formal que ha sido habitual en otras épocas de Congdon. El árbol es siempre portador de un significado más bien explícito: su postura vertical es lo más parecido que hay en su pintura a la figura humana. Podría ser que la contemplación de un árbol aislado en los cuadros de Congdon haya que leerla en clave narcisista. El diario del pintor parece confirmarlo: «El cuarto árbol es figura de mí aislado, dolorido, deseo de los otros». ¹² O dos días más tarde:

Acerca del 70 x 80 del 4 de junio, también Rapetti me ha reconocido en el último árbol. Ante el resto de la comunidad (los tres árboles rectos), el cuarto, que soy yo, cede, cae abatido: su mayor dolor está marcado por el más negro (que frente a los otros) en torno al árbol y por el ángulo de abatimiento. ¹³

La irrupción de estos cuadros figurativos se produce en un

momento en que la pintura de Congdon ha alcanzado la cumbre de la abstracción. A partir del año que nos ocupa, 1990, puede sorprender la versatilidad del artista y su capacidad para recorrer varios caminos a un tiempo. Todos los logros de su vida, incluido el recién *altersstil*, comparecen a un tiempo. Esta ambivalencia hace problemático el análisis, y conviene detenerse en las conclusiones que se pueden extraer de ella.

La confrontación de unas obras abstractas y de otras figurativas puede ser interpretada de varias maneras. A simple vista se aprecia que las primeras responden a cuidadosas composiciones o han sido pintadas con una exquisitez que podría considerarse esteticista, mientras las segundas se centran en la repetición de uno u otro elemento que, como suele ocurrir en Congdon, acaban por configurar formas iconizadas, que van ganando en densidad significativa. Podrían representar dos líneas paralelas, incluso opuestas, en las que el artista explorara posibilidades formales y lingüísticas simultáneamente. Pero sería problemático admitir que, en un mismo período y al mismo nivel, el mismo artista eche mano de concepciones opuestas del hecho pictórico. Tal contradicción no es probable en Congdon. Parece más apropiado pensar que las pinturas figurativas supongan una clave de lectura o interpretación para los cuadros más abstractos.

Al comentar la obra de años anteriores se ha aludido a la resistencia del pintor a abandonar la figuración, a su búsqueda de una forma significativa que sustituyera los antiguos temas del artista, a su temor al vacío. En esta época ha perdido estos temores y trabaja indistintamente a ambos lados de la frontera, probablemente porque tal frontera no supone ya una diferencia sustancial. De modo que la interpretación narcisista del tema del árbol acaso sea extrapolable al resto de su pintura. En el capítulo anterior, al analizar las configuraciones formales que aparecían por inercia en su obra, y en relación con la obra de los «creadores de mitos» de la Escuela de Nueva York, se aludía a la significación universal que para Congdon tiene la Crucifixión. Podría parecer contradictoria esta interpretación con la búsqueda, presencia o expre-

sión del Yo a la que se hace referencia en el caso del árbol. Sin embargo, parece más bien que ambos modos de interpretación se completan. El yo de Congdon en este momento avanzado de su pintura ya no aparece como expresión de la propia singularidad o diferencia, sino inseparablemente unido a aquellas configuraciones formales «iconizadas» a las que se ha hecho referencia.

La anulación de la visión

El siguiente conjunto de obras coloca en una misma serie la figuración y la abstracción, poniéndolas en estrecha relación, de modo que una aclara a la otra.

En agosto de 1990 comienzan las series *Monasterio* y *Cimitero San Martino*. Congdon está trabajando sobre tonos más matéricos, por su opacidad y peso, que el año anterior. Se fija en los objetos, no en la luz, para reducirlos a color.

Fig. 165

Monasterio 1 supone una novedad en medio del período lombardo de Congdon, porque vuelve a incluir un edificio, un hábitat humano, aunque reducido y aislado en el campo¹⁴. En la pintura, el tejado del monasterio se recorta contra el cielo ocupando toda la dimensión horizontal de la tabla. Y entre el cielo crepuscular y la planitud del muro que recoge el avance gradual de la noche, el tejado pardo es montaña, pirámide, mundo¹⁵. Los colores terrosos son bastante planos. En el cuadro no hay ninguna concesión a la sensualidad o al esteticismo. Es una pintura dura, opaca, en la que el cuerpo irregular del tejado se alza como una presencia monumental, cósmica.

Fig. 166

El otro extremo de la misma serie es el cuadro titulado *Monasterio 5*, del 4 de diciembre. La composición es casi idéntica al número 1, aunque cambia la relación de colores, algo más fría y próxima al nocturno.

Entre los *monasteri 1* y *5*, en septiembre y octubre, trabaja sobre *Cimitero San Martino*. Es una serie en el estricto sentido de la palabra: el desarrollo de un tema hacia un punto de reposo. El

tema es la capacidad del color de representar, o resumir, o contener el mundo. En los primeros cuadros el color está estrechamente unido a la representación, en los siguientes se va desvinculando poco a poco, objetivándose en la pintura en los últimos números de la serie. Su contemplación invita a reflexionar sobre la medida en que el color en la tabla, aislado de cualquier resto de representación, ha absorbido las cualidades del objeto real del que procede (un cementerio, de noche, entre la montaña y el cielo con luna). Vistos así, los *cimiteri* suponen una meditación explícita sobre su itinerario pictórico, y nos aportan claves de interpretación. Congdon había llegado a las pinturas de un solo color casi por accidente, en tentativas tratadas durante mucho tiempo con contención. Ahora reflexiona sobre ello y crea un ciclo completo.

Fig. 167

El 11 de septiembre pinta el número 1, en una recuperación de la estructura paisajística. El cuadro vuelve a contener el horizonte nítido. La visión lejana de la montaña con el cementerio que parece pesar en su centro es una imagen poderosa, bella, ordenada y de fuerte carga simbólica. El gran círculo blanco del cielo se corresponde con el rectángulo plata que contiene los muertos. Además, el empleo del color metálico en un nocturno dota al cuadro de una extraña luz sobrenatural.

Cimitero San Martino 2 es también de hermoso colorido, con una luna ardiente y espesa. En relación con el anterior, desaparece el brillo metálico, y el cementerio se hace menos evidente. El cielo y la tierra se configuran a base de manchas cortas que van entremezclándose de un modo increíble. Uno y otra tienen la misma densidad. Congdon hace alarde de su maestría al trabajar los tonos verdes y marrones sobre el negro.

Fig. 168

Progresivamente, el tema se va simplificando, el horizonte se tensa y los elementos accidentales desaparecen. En el número 4 la luna blanca acoge la intensidad visual y simbólica del cementerio. Éste ya no comparece, pero el suelo se comba muy ligeramente, retirándose ante el astro blanco, que parece pesar como el camposanto. La diferencia fundamental es la mayor planitud de los tonos. La pintura se va materializando al perder las resonan-

Fig. 169

cias, al regular su forma.

Cimitero San Martino 6, del mes siguiente, es prácticamente idéntico al 4, pero la luna ha desaparecido. Queda sólo el eco de su presencia en el horizonte combado. Por efecto de la ausencia de la luna los colores se unifican.

Al día siguiente pinta con decisión un *Cimitero San Martino 7* en el que los colores pierden la diferenciación tonal. El horizonte es totalmente recto y sólo separa dos texturas. De no existir los cuadros anteriores no lo concebiríamos como resultado de un proceso de abstracción. Sin embargo Congdon, precisamente en una serie que presenta en la evidencia de los cuadros existentes su recorrido del objeto a la imagen, llega a la pintura menos representativa que ha realizado nunca. Tal vez se deba a que está trabajando sobre nocturnos (la ausencia de la luz niega la visión) y no sobre tonos claros más o menos neutros.

La radicalidad de la negación llega con *Impronta*. Más de un mes posterior al último *cimitero*, podría considerarse epílogo de la serie. Tal vez nunca hubiera existido sin los anteriores. Ligeramente más grande, *Impronta* es un monocromo absoluto, de una uniformidad que sólo alcanzaban los blancos. Pero más aún, porque donde allí se hablaba de muro que refleja la luz por efecto de las veladuras, aquí sólo se aprecia el movimiento para untar la materia de un negro puro, sin mezcla, sobre la tabla. Es la textura, no el color, la que genera los distintos matices. Se podría objetar a una pretendida pureza plástica de la pintura, la presencia de una huella simple, que da forma al color y que podría ser entendida como contenido y signo del cuadro. Ahora bien, ésta no supone rasgo gestual alguno (es discretísima y rectilínea), ni descompone los colores. En todo caso, evidencia la bidimensionalidad que el negro, en su función de absorber la luz, siempre amenaza.

En definitiva, lo más sorprendente de estas obras, sobre su limpieza de expresión, es el hecho de que el negro, siempre presente en la preparación de los paneles que hace Congdon (tantas veces comparada a la de los pintores de iconos rusos), emerge a la superficie de la obra para convertirse en el color principal o el úni-

Fig. 67

co. Jugar con el negro es la apuesta más radical del pintor. A propósito de otras obras se ha mencionado la *iconicidad* del negro (*Morte terra* de 1983, puesta en relación con *Presencia inquietante* de Motherwell) o su valor espacial (el papel negro utilizado para los pasteles a partir de 1984). En el caso de un monocromo, hay que resaltar del negro su específica cualidad: la absorción de la luz, que minimiza los matices y uniformaliza la tabla.

El hacer del negro un objeto tiene un valor excepcional en la obra de Congdon que no puede pasar inadvertido, especialmente por ser punto de llegada y de confrontación a lo largo de toda la vanguardia pictórica, de la que el pintor americano, aún en los años noventa, no puede ser desvinculado. Se podría parar en la consideración de esta obra junto a hitos como el *Cuadrado negro* de Malévich, o las pinturas de Rothko para la capilla de Houston. Por el momento, basta advertir la importancia que tiene *Impronta* dentro del itinerario de Congdon. Para él el negro ha sido siempre base de los demás colores, el contrario que los potencia y que emerge en forma de dibujo (otro modo de «antípoda» del color)¹⁶. En cuanto opuesto al color, el negro es contrario de la pintura. En la obra recientemente comentada se ha destacado, además, la importancia de conceptos como «ventana», o la relación de los estudios de color de Congdon con la luz. El hecho de que *Impronta* vaya precedido del claro desarrollo de la serie *cimitero* hace pensar que este cuadro debe ser interpretado, como el resto de la obra del pintor, en relación con la visión; en concreto, con la noche y la ausencia de luz, con la ceguera y la negación¹⁷.

Hacia el predominio de la figuración

Parecería que, después de *Impronta*, la pintura de Congdon ya no tuviera nada más que decir. Y así sería si pudiera ser encerrada dentro de los límites de un relato. Efectivamente, el relato existe. Pero sólo puede ser descubierto con posterioridad, cuando el autor, el crítico o el historiador tratan de encontrar las claves que

hacen inteligible el desarrollo. Si fuera posible trasladarse a un momento cualquiera de la obra de Congdon, desde allí, con el artista, se podría comprender más o menos el pasado, pero nunca el futuro. De hecho no hay una coherencia absoluta entre el proceso estilístico que se está describiendo y la cronología de las obras. De modo que aunque parece que se ha llegado al término del discurso, que Congdon ya no tiene nada más que decir, aún dirá muchos cuadros, mientras le queden fuerzas que puedan explotar su creatividad.

1991 es aún un año importante en la producción del artista, en número, medida y calidad de obra. Como siempre, los cambios de estación serán los momentos más fecundos, y dejará de pintar totalmente en julio y agosto. Una mirada general sobre la pintura de este año permite distinguir tres vertientes. Por un lado la continuación de las precedentes investigaciones sobre el color, con una importante incorporación del verde, tanto en los bitonos como en los monocromos. En segundo lugar, las obras dedicadas a la Cascinazza que comenzaron el año anterior con la serie *Monastero* y que significan una aportación substancial, aunque de última hora, a su repertorio. Por último, Congdon vuelve a interesarse por la tierra y los sembrados, en una serie de obras que culminarán en unos juegos «musicales» muy interesantes.

Fig. 170

Nebbia viola es uno de los monocromos más perfectos del pintor, en el sentido de que logra mayor uniformidad por encima de una gran multiplicidad de colores, que emergen por efecto de la luz de un modo casi mágico. Del mismo modo, en *Campo G brina*, sobre modelos de obras del año anterior, procura reducir el gesto y el contraste, minimizar los matices hasta el límite de lo posible, para evitar efectos atmosféricos, sin perder posibilidades visuales y riqueza cromática.

Fig. 171

Contemporáneamente a los dos cuadros precedentes hay que hablar de otros, que si superficialmente parecen mantener la línea de aquéllos, suponen una variante importante. Se trata de dos pinturas dedicadas a la primera guerra entre Estados Unidos e Irak, que estalló tras la invasión de Kuwait en el invierno de 1991. *Bag-*

dad 1, por ejemplo, aparentemente se podría entender como un estudio de color, de tendencia monotonal en rojo, con un elemento de contraste: una mancha negra. Se ha hablado de cuadros semejantes como investigaciones plásticas. Pero aquí no hay atisbo de la concepción lumínica del color, ni del peso y la materialidad del barro, propia de otras obras. Se trata a todas luces de una pintura pasional, nacida en el seno de un estado de ánimo negativo. No es el título lo único que corrobora el significado de la pintura. La novedad cromática y la técnica se corresponden perfectamente con aquél.

Fig. 172,
173

Los *Campo sole 3* y *Campo sole 3 (con sbarra)* son de nuevo desdoblamiento del color en cielo y tierra, indistintamente en sentido vertical u horizontal. De nuevo aparece el bitono como el único modo en el que el pintor puede mantener el equilibrio entre los dos extremos a los que queda reducida toda la realidad en su obra, los dos principios contrarios que generan su pintura. La lucha con el horizonte no es sólo un problema de superación de la apariencia, sino que parece permanecer cuando Congdon ha ido más allá de los aspectos externos. El cielo, la luz, el aire, el movimiento... por un lado; la tierra, el peso, la textura, la opacidad y la densidad, por otro. La oscuridad o el frío, la niebla, arropan a ambos.

La intensidad cromática de *Campo sole 3* sólo se comprende después de *Giallo* o, en general, del descubrimiento de la luz del amarillo, por el que es posible remontarse hasta *Virgo Potens*, de 1985. *Campo sole 3 (con sbarra)* es un recuerdo de los *cielo neve* que ha incorporado, aunque discretamente, la luminosidad del amarillo.

Fig. 177

En la segunda mitad del año continuará realizando una que otra pintura monotonal con un mayor desarrollo del verde. Así *Settembre* o *Nebbia con cespuglio*. Pero antes de eso realizará una obra que, en cierto sentido, parece reconciliar los opuestos en equilibrio perfecto, permitiendo la presencia, como un campo más, ni amenazante ni contrario, del negro. *Noite Cascinazza*, pintada en julio, es descrita por el propio autor como un encuentro casual. Una imagen que no nace de él, sino que le viene de fuera

Fig. 174

y sirve admirablemente a su obra. No es fruto de un proceso de abstracción o del trabajo sobre la tabla. Es un detalle del exterior –no figurativo– que el ojo ha percibido y la mano ha plasmado con rapidez. Una respuesta pronta al estímulo adecuado propia del que vigila. Después de pintar escribe:

Alberto me había dicho: «Espero un hijo tuyo».

Apenas me he acostado, entre las fisuras abiertas de las persianas advierto un fragmento del cielo, del techo y del monasterio. La única luz frente a la madera oscura de las persianas.

Reconozco el cuadro, salgo de la cama y dibujo.

80 x 70, *Noite Cascinazza*.

Boceto.

De no ser en Alberto no habría encontrado la energía para hacerlo.¹⁸

Independientemente del modo en que se produjera el hallazgo, lo interesante de esta pintura es el modo en que hace de los campos barras, y de las barras negras, campo. Los negros se convierten en muro y comparecen en un primer plano, mientras que los que habitualmente serían campos de color superpuestos horizontalmente se adivinan por la continuidad que hay tras los pilares negros que los separan, y esta continuidad visual, el hueco que el ojo cubre, permite un equilibrio entre las poderosas columnas negras verticales (las maderas de la persiana) y los débiles campos (cielo, tejado y muro) que las cruzan.

Desde que el 23 de agosto de 1990 Congdon pintara *Monasterio 1*, el edificio de la Cascinazza se convierte en argumento al que recurre de vez en cuando. Después del trabajo de Congdon por profundizar en las posibilidades de su arte en orden a la abstracción, objetualización y mimesis interna, o de las últimas investigaciones en torno al color y la visión, las obras dedicadas a la Cascinazza son, por su recuperación de la figuración, una novedad. Tal vez un *revival*. Pero reinauguran una tendencia que, más allá del monocromo, volverá a la pintura de Congdon con fuerza a medida que sus facultades físicas van disminuyendo.

Lo interesante del tema del *monastero* es que, aunque separadas en el tiempo y de composición variada, todas las obras dedicadas a él se pueden agrupar en un capítulo.

El edificio en sí es tratado desde distintos ángulos, como un elemento reconocible por su silueta o visto tan de cerca que sobrepasa los límites de la tabla e inunda como una masa sola la parte del cuadro que corresponde a lo terrenal. Este último procedimiento permite fundirlo con la tierra. En cualquier caso, simbólicamente, el monasterio ocupa siempre el lugar que el suelo o el mundo tienen en las pinturas duales de Congdon. Aún tienen en común otro aspecto: suelen ser nocturnos, y es habitual la comparsa de la luna. Así, el monasterio se convierte en una presencia cambiante en relación con el astro blanco. Edificio/ tierra y astro son una pareja habitual en el repertorio del pintor (conviene recordar aquí especialmente las series dedicadas a la luna de Subiaco). El estudio de sus mutuas relaciones, de la atracción o rechazo entre ellos, de la preeminencia de uno u otro, parece ser el tema de estos cuadros. Congdon redescubre en estas obras lo que es su hábitat, su entorno más próximo. Llevándolo a su obra lo conoce otra vez en los términos en que conoce todas las cosas. La luz del astro y la "cosicidad" del edificio quedan enfrentados como *basílica* y *campanile*, como ciudad y sol.

Sea como fuere, se puede decir que la noche acerca a Congdon los fantasmas de sus antiguos signos, de sus obras llenas de misterio y búsqueda, de las poderosas y dramáticas imágenes de otros períodos.

El mes de junio de 1991 pinta una serie de 5 tablas llamadas *Orzo*. Suponen de nuevo la mirada al campo, a la cosecha antes de ser segada. No es la primera serie que dedica a este tema. No obstante, los temas que escoge siempre se adaptan a las necesidades actuales de su obra, al recorrido de su lenguaje visual. En esta ocasión, mira el campo como un mar vertical y parece fijarse, sobre todo en el movimiento. Si en *Campo lungo* de 1981, o *Campo orzo*, de 1982, el artista se había servido del peine con una función entre plástico/textural y representativa, esta vez –por ejemplo en

Fig. 176

Orzo 4— acude a un instrumento más suave, brocha o pincel, con el que recrea no ya el surco rectilíneo, sino el suave oleaje que el viento provoca en el campo. La base del cuadro es un preparado en negro, y el color con que lo recubre es amarillo luminoso, que en Congdon supone la luz. Así, mediante el movimiento del pincel y el brillo del color, quita pesantez a la tierra y la dota del ritmo del agua y del viento, de la luz del sol. De nuevo aparece el artista unificando contrarios. La pintura que resulta es un monocromo bellísimo, sensual, que atrapa la mirada y llena de sol los ojos del espectador. *Dopo orzo*, culmen de la serie de junio, sorprende porque vuelve a la incisión y al soplado muy pronunciados, así como a levantar el cuchillo con el que aplica el color, creando filamentos de aspecto vegetal.

Fig. 175

En la misma línea inaugurada por estos campos, un conjunto de obras de después del verano componen una serie novedosa. Se trata de *Campi*, *Musica della terra*, *Terra con sole*, *Nave*, *Notte* y finalmente *Musica rusa*.

Fig. 178,
179, 180

En ellas continúa el protagonismo del verde que ya se ha destacado. El color se aplica a base de manchas superpuestas, de un modo que parece depender de las glicinias. Posteriormente, con la incisión, mezcla los colores. Cada línea entre ambos se prolonga y supone movimiento. Es una pintura que es puro gesto, pero gesto repetido, entrecortado. La serie es interesante por la relación que pretende mantener con la música. Se ha mencionado ya que Congdon trabajaba muy a menudo con audiciones de música, y se ha visto la relación esencial que mantiene su obra con los planteamientos poéticos de un clásico como Stravinsky, pero estas obras son lo más parecido que hay en toda su carrera a ejercicios de sinestesia. Lo dicho se aprecia por igual en el uso del color y en el movimiento del gesto con el que lo aplica o lo raya. En la composición por manchas de color se asemeja a Kandinsky, en la búsqueda de formas esféricas y en la disolución de sus límites a Delaunay.

Ya en la serie *Orzo*, del mes de junio, se advierte la búsqueda del movimiento ondulante y rítmico¹⁹. Una mirada a su diario con-

Fig. 178

Fig. 180 firma la relación que el autor encuentra con una determinada composición musical. Pasado el verano, la primera obra de este tipo es *Campi*, desde la que pasa, como si hubiera tenido una iluminación, a *Musica della terra*. Sobre las manchas de tonos verdes, pardos y rojos, traza, con un largo movimiento de la mano que sostiene el peine, una serie de meandros que transmiten una fuerte sensación de improvisación. Rellena después los huecos que quedan con formas semicirculares, que reflejan la luz y funden los colores.

Fig. 179 Largos hilos vacilantes, como los tallos de las glicinias, se extienden temblorosos por la composición. En *Terra con sole* y *Notte* trata de introducir en sus temas cotidianos este modo de pintar. En *Nave* elimina la incisión. Y finalmente, en *Musica rusa* logra una pintura novedosa, contagiando a las tonalidades escogidas y a la pasta del color el movimiento y el ritmo de su cuerpo y de su mente al escuchar la música. En todas ellas, la mezcla tonal tiende a la oscuridad y las manchas destacan por su materialidad untuosa. En este caso más que de analogía musical, habría que hablar de evocación y de danza. En *Musica rusa* además, el colorismo, totalmente inaudito en la obra de Congdon, indica la referencia de la obra a una armonía y a un ritmo ajenos. Se puede ver como la trasposición en pintura de una obra que, originariamente, no es suya. Es un ensayo más en su itinerario de experimentación, a partir de los elementos habituales, y entre los extremos a los que acostumbra.

Para confirmar la comprensión de estas obras que introducen los títulos y se deduce del análisis formal, sirve el comentario de Balzarotti, que tiende a relacionarlas con los pasteles coetáneos²⁰, y ya se ha indicado el valor musical que Congdon descubre en la técnica del pastel²¹.

A partir de 1992, aunque la producción del pintor apenas disminuye, hay que hablar de declive y repetición. La incapacidad física, a pesar de la voluntad artística del pintor, es un obstáculo que se deja sentir con fuerza en la obra. Las medidas de las tablas deben ser cada vez menores, y el viejo pintor apenas puede controlar sus gestos, lo que deja mucho espacio para el inacabado. En general vuelve al paisaje, retomando series anteriores. Se puede

señalar la proximidad, por ejemplo, de *Albero morto* al *Notte* del año anterior (del grupo comentado en relación con la música), realizado sin embargo al modo de las *cities*. En otras obras, como en *San Martino mare*, vuelve a identificar el negro con la tierra. Por lo general realiza pinturas más o menos representacionales, con una creciente atención, que ya se ha anunciado, a los árboles.

Fig. 181,
182

Fig. 183

En 1993 vuelve a sus estudios de color con *Nebbia 4, Blu...* En el primero recupera la sutileza de los violetas, esta vez no en una composición *all-over*, sino ordenadamente vertical, que se va aclarando e iluminando hacia el centro. Finalmente una ranura que, como una perforación de Fontana deja aparecer el negro, termina acentuando tal modo de composición.

Fig. 184-
186

Por último, a pesar de lo tardío de su cronología, conviene destacar una breve serie de 1994. Se trata de tres cuadros realizados en marzo que responden al título de *Campo sole*. Son una muestra de cómo Congdon compone magistralmente con los mínimos elementos. En los tres cuadros parte de un margen negro iluminado por una larga línea amarilla casi al borde. En los tres el campo mayor es la niebla neutra, siempre en relación, a su vez, con una línea verde. Y finalmente están los campos pardos y blancos trabajados por incisión (buril y peine respectivamente). En el número 1, cada uno de los elementos mencionados está desarrollado, rodeando el espacio de niebla que predomina en el conjunto; la banda negra con su línea amarilla cubre verticalmente el margen izquierdo (nótese que el negro goza de personalidad propia y actúa como un campo más); el pardo trabajado por el buril, el margen superior; y el blanco estriado con el verde cubren diagonalmente la esquina superior derecha. El segundo es igual, con la única diferencia de que ha reducido a una línea el campo verde, aún junto al blanco estriado, y que ha eliminado el pardo. Por último, en el número 3 coloca la tabla en sentido vertical y transforma el campo blanco en una banda que, paralelamente al negro, cubre el margen derecho. El sentido diagonal permanece en el estriado, que se sigue limitando a la esquina superior derecha. Son variaciones de un tema, recuerdo de los juegos musica-

les de años anteriores, que nada tienen que envidiar a aquéllos.

Balzarotti, al comentar estas obras, resalta la incapacidad física del autor, traducida en el uso de instrumentos auxiliares como la regla. Esta pequeña serie es sintomática, no obstante, de que la progresiva invalidez del artista es sólo física, no artística, y de que sus facultades creativas, su sentido de la composición y del color son perfectamente capaces de ser puestas en juego.

EL SIGNIFICADO DEL MONOCROMO

En el momento en que Congdon se centra en el tema del monocromo, la pintura occidental llevaba un largo camino recorrido en este sentido²². Y, aunque en la trayectoria del pintor americano estas obras suponen una novedad y un despojamiento que nadie hubiera predicho en los geniales y turbulentos años cincuenta ni en los cuestionados sesenta y setenta, su interpretación ha de ser necesariamente iluminada por la confrontación con sus numerosos precedentes. Como es lógico, entre los muchos ejemplos, habrá que detenerse en los que resulten más esclarecedores para la obra de Congdon.

En general, se puede decir que al abordar el comentario de una obra de arte monocromo el historiador ha de enfrentarse a lo que, con palabras de Arthur Danto, se podría llamar «identidad perceptiva y diversidad de significados», frase con la que el teórico del arte poshistórico pone en cuestión la tradicional separación entre la crítica estética (basada en la sola percepción de la obra) y la crítica histórica (basada en la contextualización de la misma). El principal argumento a favor de dicha tesis lo constituye el hecho de la pintura monocromática. En ella, según afirma, el dato visual es incapaz de resolver la posibilidad de interpretaciones contrapuestas. El cuadro que limita sus medios a un solo color oscila entre dos extremos hasta que el documento histórico explicativo viene en su socorro. Así por ejemplo, Danto afirma a propósito de los posibles significados de las pinturas blancas de Ryman

que «se debería mirar más de cerca los pensamientos y las motivaciones de Ryman. El hecho de que las pinturas sean blancas y cuadradas no dice mucho: las posibles interpretaciones de las pinturas monocromas quedan indeterminadas»²³. Si esto es así, la pintura monocroma se convierte en el punto más allá del cual no se puede ir, en la síntesis final de todo el relato de la pintura vanguardista, que los estudiosos convienen en caracterizar por el predominio de lo visible²⁴. Hasta aquí la tesis de Danto.

Es cierto que el reducir el cuadro a un color es la última posibilidad de lo formal. Sin embargo, hay que señalar que es en la misma realidad del monocromo ya realizado, a la que la intención del autor no tiene nada que añadir, donde se funden el más radical homenaje a la mirada y el comienzo de la reflexión filosófica a propósito, precisamente, de su ambigüedad. Es sutil valorar la dosis de esteticismo o de ironía que pueda contener un monocromo. Por lo general difícilmente escapa a ambos extremos. El modo en que algunas pinturas invitan a recrearse en su superficie está tan cerca del puro esteticismo como de una pretendida penetración en cierto «mundo angélico»; por otro lado la ironía suele estar en la base de la lectura conceptual de este tipo de obras.

Esta situación de límite, entendida como algo negativo, es lo que Frank Stella llamó, en unas conferencias pronunciadas en Harvard en 1983, el «peligro de la materialidad». Afirmaba:

Picasso vio el peligro... de la materialidad –el peligro de que el nuevo abierto y atmosférico espacio de la abstracción pudiera ser atascado y aplastado por la masa de su único ingrediente real: el pigmento–. La preocupación de Picasso se basaba en el miedo a que la abstracción nos proporcionara puro pigmento en vez de pintura pura –algo que podemos encontrar tanto en los estantes de las tiendas como en los museos.²⁵

El propio Kandinsky (que Stella consideraba principal responsable de la insistencia en la «materialidad»),²⁶ advirtiendo lo que él también consideraba un peligro, recomendaba la contención:

Si destruyéramos hoy los lazos que nos unen a la naturaleza y nos dirigiéramos por la fuerza hacia la libertad, contentándonos exclusivamente con la combinación de color puro y forma independiente, crearíamos obras que parecerían una ornamentación geométrica, o, dicho de otra manera, parecerían una corbata o una alfombra. La belleza del color y de la forma no es (...) un objetivo suficiente para el arte. Debido al desarrollo elemental de nuestra pintura, tenemos poca capacidad para obtener una vivencia interior a través de una composición cromática y formal totalmente emancipada.²⁷

Tal como lo vieron estos maestros, el monocromo es la apoteosis (la glorificación simultánea a la muerte) del color, que había llegado a convertirse en gran medida en el rey de la pintura durante el imperio de lo visual/sensible.

Al menos fue así para cierto sector: el que penetró de un modo más directo en las condiciones mismas de la visión, esto es, en la luz. Sobre ella se puede aplicar una mirada científica, que conduce a su análisis y descomposición²⁸, o una mirada místico-simbólica. Por lo que respecta a los artistas, es frecuente que ambas coincidan o se superpongan.

En efecto, es difícil discernir qué predomina en Mondrian, si sus intereses teosóficos o el dogmatismo pseudocientífico que le lleva a abominar del verde. Es importante advertir que el movimiento teosófico estaba a su vez fuertemente imbuido de cientifismo²⁹. De hecho, parece que Mondrian identifica ambos principios (lo espiritual y lo científico), cuando afirma:

La materia, lo corporal (a través de sus superficies) hace que veamos la luz solar carente de color como el color natural. El color surge tanto de la luz como de la superficie, de la materia. Este color natural es interiorización (luz) en su manifestación más superficial. Al reducir el color natural al color primario se produce un cambio desde la manifestación superficial del color a la más espiritual.³⁰

Lo mismo se puede aducir de Malévich. Se ha dicho que su nuevo realismo, como creación absoluta, pretendía sustituir el

papel que el icono tenía en la sociedad tradicional ortodoxa, pero también hay que advertir que, en su configuración objetiva, el suprematismo depende de los mismos principios ópticos (el blanco y negro como contrarios y fuera de la gama cromática) y geométricos (el cuadrado, el círculo, la cruz). Sus investigaciones de 1917 y 1918 sobre la capacidad del blanco para plasmar el infinito, por ejemplo, no pueden entenderse sin una precedente teoría de la luz y su descomposición en el prisma.

Kandinsky fue el que primero y más acabadamente vinculó la geometría y la óptica más pura con lo que él llamaba «principio de resonancia interior», e intentó descubrir sus correspondencias de modo empírico y con vistas a una generalización demostrada, a una verdadera psicología de la percepción.

En cualquier caso, lo «puro» en pintura, en tantas ocasiones invocado por el arte moderno y que parece culminar en el monocromo, aparecería estrechamente vinculado con una especie de ejercicio de simplificación o reducción cuantitativa.

Justamente contra este estereotipado concepto de «pureza» reaccionan los pintores que pretenden un acercamiento más intuitivo a la luz, portador, a su vez, de una mayor densidad significativa por su capacidad de evocación y de expresión. Así, por ejemplo, cabe mencionar a Delaunay, que expresamente afirma:

Me vuelven loco las formas y los colores, pero no busco una explicación escolástica... ninguna de las ciencias exactas tiene nada que ver con mi técnica de acceso a la luz. Mi única ciencia consiste en escoger entre las impresiones que la luz del universo ofrece a mi conciencia artística, impresiones que yo intento agrupar dándoles un orden y la vida que les corresponde en la representación.³¹

En esta línea hay que recordar especialmente a los pintores *color-field*, desde Albers a Rothko. El primero afirma tajantemente: «Para mí, el color es mi medio de expresión. Es algo automático. No estoy “homenajeando al cuadrado”. Se trata, simplemente, del plato en el que sirvo mis manías cromáticas.»³² Rothko señala

expresamente:

La progresión de la obra de un pintor a medida que se desplaza en el tiempo de un punto a otro tenderá (...) hacia la eliminación de todos los obstáculos entre el pintor y la idea, y entre la idea y el observador. Como ejemplo de esos obstáculos, cito (entre otros) el recuerdo, la historia o la *geometría*, que son ciénagas de generalización de las cuales se podrían extraer parodias de ideas (...) pero nunca una idea en sí.³³

La diferencia de esta vía de penetración en la luz más intuitiva que «purista» es fácilmente apreciable en las «impurezas» que pueblan las obras de quienes la profesan, desde la gama cromática, que no se sujeta a los llamados colores primarios, a la falta de definición geométrica.

A pesar de lo dicho, es posible concluir que, ya predomine un modo u otro de trabajar con la luz en estos artistas, al final razón e intuición, seguridad científica y misterio, el objeto y lo absoluto, la teoría y la práctica, comparecen parejas en todas las obras tributarias del color. Son el crítico –al interpretar cada obra o la historia general del monocromo– y el comisario –que crea y establece un determinado recorrido visual y teórico por esa historia– los que se ven obligados a separar para comprender, a escoger o a destacar una determinada línea interpretativa.

Sin entrar en disquisiciones particulares, entre todos los modos de acercamiento al tema se pueden establecer dos líneas poco menos que obvias.

Por un lado la de los que intentan hacer historia, que no se puede limitar a una simple constatación de los hechos y que sólo es inteligible cuando se ve recorrida por un hilo argumental. En este sentido, como ya se ha apuntado, la interpretación de la historia del siglo XX se comprende como parte de un modo de concebir el arte en el que los criterios de avance y retroceso se insertan dentro de una estética de corte formalista. Entre otros autores que se podrían citar, cabe mencionar a Barbara Rose, que define

los movimientos artísticos que usan de la pintura a partir de 1950, como movidos por el mismo afán de antiilusionismo. Al un-color llegan todos como negación del ilusionismo en la pintura, que es negar la pintura y a la vez significar esa negación por medio del color³⁴. En este modo de entender el monocromo, se hace hincapié sobre todo en lo que tiene de reducción a lo mínimo o de eliminación. Es entendido –y con él toda la vanguardia– como reacción, rechazo, pérdida o huida. Es definido, precisamente, por lo que no es.

Así, por ejemplo, el lenguaje que emplea Serge Fauchereau para hablar de las primeras obras suprematistas:

[El *Cuadrado negro*] No es un emblema místico o anárquico. (...) Si se le quiere encontrar un sentido a toda costa se cae en un simbolismo que Malévich condena. Como cualquier otra obra suprematista, el *Cuadrado negro* no tiene más sentido que el de lo que es, en sí mismo y en el contexto de la producción de Malévich, su desarrollo, su economía. No obstante, hay que decir que se ha llegado a presentar el *Cuadrado rojo* como un signo revolucionario y la *Cruz negra* como un signo de su propia muerte, prueba de que es difícil no caer en las asociaciones de ideas convencionales ligadas a las formas y los colores. Pero hay que insistir en que a priori el *Cuadrado negro* no significa nada. Es.³⁵

Lo problemático, desde el punto de vista del lenguaje y del concepto, del párrafo precedente (las múltiples negaciones que deben preceder a una afirmación, la pretensión de que algo simplemente sea, sin ser algo, etc.), puede ser una buena muestra de la dificultad que se encuentra cuando se intenta decir algo positivo, y no conformarse con la simple evolución formal basada en la operación de resta que se ha descrito antes.

Pero hay otro modo de acceder a estas pinturas que, aunque está alejado del intento de racionalización histórica, se aproxima más a la experiencia de cada obra y presenta la ventaja de una mayor capacidad de penetración. Para este segundo modo, el monocromo tiene menos que ver con un despojamiento que con

una búsqueda. Es, por su densidad e invariabilidad, en el instante en que se presenta, un modo de arrancar a la conciencia del fluir del tiempo, de la superficie de las cosas y de despertarla a la intimidad del mundo. El color que emerge está precisamente en el límite entre la apariencia y la realidad: «El color, que existe en esa transición entre la vida y la muerte, es él mismo una transición, y actúa directamente sobre nuestras vidas.»³⁶ Este concepto de transición permite ver el cuadro monocromo como una nueva ventana, que nada tiene que ver con la albertiana. La antigua queda convertida, bajo esta nueva luz, más bien en un espejo.

Se puede pensar que ambos modos de lectura no son contradictorios y se dejan simultanear. De hecho, su combinación puede estar en consonancia con la ambivalencia que se veía más arriba en la pintura monocromática, inseparable de su carácter de límite.

La obra de John Cage es especialmente ilustrativa de esta concepción. De nuevo la poética de la música sirve para comprender una determinada poética pictórica³⁷, a pesar de que, como es sabido, Cage encontró el impulso para componer *4'33''* (también conocida como *Silencio*) en la visión de unas pinturas blancas de Rauschemberg en el contexto del Black Mountain College. La controvertida pieza de Cage consiste en tres movimientos silenciosos de diferente duración. La primera vez que fue interpretada, el pianista David Tudor señalaba los cambios de movimiento abriendo y cerrando la tapa del teclado. En general, el público que asistió a aquella primera interpretación de la pieza en el Maverick Concert Hall en 1952, a pesar de estar habituado a la música experimental, consideró que Cage en aquella ocasión había ido «demasiado lejos»³⁸.

Aquel acto se ha convertido para la historiografía en una *performance* típicamente Dada. Efectivamente, la obra de Cage se inserta en los movimientos de corte conceptual y comparte su interés por deshacer las fronteras que separan el arte de la vida. Una pieza musical hecha de silencio es el equivalente a un cuadro totalmente blanco. Está, como se ha dicho, en el límite, o un paso más allá del mismo. Se puede considerar que se ha llegado a ella

por el camino de la negación, de la resta. Puede ser vista como un mero acto trasgresor. Sin embargo, detrás de la pieza de Cage se encuentra una idea altamente positiva. Él mismo lo explica del siguiente modo:

Porque en esta nueva música nada sucede, excepto sonidos: los que están sobre el pentagrama y los que no. Los que no lo están aparecen en la música escrita como silencios, *abriendo así las puertas de la música* a los sonidos del ambiente. (...) Las casas de cristal de Mies van der Rohe reflejan lo que les rodea. (...) El espacio y el tiempo vacíos no existen, siempre hay algo que ver, algo que oír.³⁹

Cage postula que el silencio no existe, y que la diferenciación entre sonido y ruido es una convención. La misión de su música es, precisamente, el descubrimiento del ruido, abrir los sentidos a su percepción:

¿Y cuál es el propósito de escribir música? Uno es, por supuesto, no ocuparse de propósitos, sino de sonidos. O quizás la respuesta debe darse en forma de paradoja: una falta de propósito intencionada o un *juego* sin propósito. El juego, sin embargo, es una afirmación de vida –no un intento de extraer orden del caos, ni de sugerir mejoras en la creación, sino simplemente un modo de *despertar* a la vida misma que vivimos, que es maravillosa una vez que apartamos nuestra mente y nuestros deseos de su camino y la dejamos actuar por sí sola.⁴⁰

De modo que lo que está detrás de las obras de Cage, especialmente de su silencio, es el sonido continuo de la naturaleza (que tradicionalmente se ha llamado ruido), y la pieza musical es «puerta», es «juego», es «despertador» de la conciencia a esa «música continua»⁴¹.

No es necesario insistir en la influencia de la filosofía oriental, especialmente del Zen, que tiene esta teoría. El mismo compositor reconocería esta influencia repetidas veces⁴². Es sabido que la mirada hacia el Extremo Oriente es un componente importante en la configuración de la personalidad artística norteamericana

después de la Segunda Guerra Mundial. Volverse hacia el Pacífico implica, en cierto modo, dar la espalda al Atlántico, por más que el intercambio cultural oriente / occidente tuviera ya una larga historia en Europa.

Parece llegado el momento de detenerse brevemente en la relación de Oriente con la pintura monocroma, pero se hará fundamentalmente para señalar cuánto se ha abusado de su interpretación. Y es que los términos «oriente», «japonés», etc. en el contexto del arte occidental se han convertido en tópicos que no se corresponden de un modo exacto con las culturas asiáticas a las que en principio hacen referencia, sino que más bien designan una tradición de relaciones, de conceptos y formas asimiladas a lo largo de la historia, especialmente intensas a partir del imperialismo decimonónico y del impresionismo francés. Pero uno de los momentos álgidos de esta tradición de relaciones es, precisamente, el período de posguerra en Estados Unidos.

El orientalista Michael Sullivan ya trazó los límites y el verdadero alcance de los intercambios artísticos este / oeste. Por lo que se refiere al vanguardismo occidental, establece dos etapas. En la primera la influencia de Oriente se ejerció directamente a través de sus obras (especialmente los *ukiyo-e*), y aunque importante, quedó en la superficie del desarrollo formal. Especialmente los pintores postimpresionistas franceses encontraron en el grabado japonés lo que estaban buscando, el modo de «expresar la idea en términos de línea y color plano, de sugerir volumen sin sombras, profundidad pictórica sin atmósfera»⁴³. No es posible discernir hasta qué punto fueron los grabados los que despertaron estas inquietudes. Sullivan se limita a constatar que:

Cuando en 1890 Maurice Denis profirió su máxima de que «sea un desnudo o cualquier otra cosa (...) una pintura es esencialmente una superficie cubierta con colores reunidos en un cierto orden», el grabado japonés en color había estado durante treinta años minando el arte de los salones⁴⁴.

En la segunda etapa la relación con Oriente se da a un nivel de mayor profundidad. El artista occidental no sólo comprende las formas, sino que comparte gran parte de la estética extremo-oriental. Sullivan señala un buen número de textos de artistas chinos de siglos diversos que podrían muy bien haber sido suscritos por artistas de la talla e influencia de Kandinsky o Klee⁴⁵. Pero sobre todo destaca el límite de la deuda que Occidente ha contraído con el arte oriental al afirmar:

Es como si los habitantes de un país, con un esfuerzo inmenso de la imaginación, hubieran logrado crear un nuevo lenguaje sólo para descubrir que aquél era la lengua nativa de otra tierra en el otro extremo del mundo.⁴⁶

De todas formas, aunque se puede afirmar este enorme esfuerzo imaginativo, tal como señala el propio Sullivan, en Estados Unidos sí hubo una búsqueda y un aprendizaje consciente de los maestros Zen japoneses. Mark Tobey, que no es pintor de monocromos pero sí de ventanas, es uno de los ejemplos más claros. El mismo John Cage reconocía que «fue Tobey quien influyó más en mi forma de ver, lo que es lo mismo que decir en mi interés por la pintura o, incluso, por la vida»⁴⁷.

Se ha dicho que «forjada en la química de varias culturas visuales y en el precipitado de técnicas diversas, la *white writing* de Mark Tobey encendió la mecha del expresionismo abstracto americano, permaneciendo, sin embargo, firmemente fiel a sus pequeños formatos y a su sentido religioso»⁴⁸. Una de esas «varias culturas» es, sin duda, el budismo Zen. No es casualidad que Tobey llegara a su «escritura blanca» después de una larga estancia en un monasterio de Japón en 1933 ejercitándose en la tinta *sumi*. Aunque con posterioridad su influencia en la Escuela de Nueva York fuera puesta en duda para resaltar la figura de Pollock, hoy en día parece demostrado el papel que su obra tiene en el despertar del expresionismo abstracto⁴⁹.

De todas formas, el arte norteamericano de posguerra, como

cualquier expresionismo, estaba demasiado «radicado en la inquieta y anticlásica psique del norte de Europa, demasiado lleno de ansiedad y conflicto como para alcanzar, salvo excepciones, la serenidad interior que tiene hasta el más salvaje arte zen»⁵⁰. La proximidad a Oriente está más bien en lo que Cage señala como la principal enseñanza que recibió de Tobey, cuando relata:

Recuerdo un paseo con Mark Tobey: bajamos desde la zona de Seattle que hay alrededor del Cornish School y atravesamos la ciudad hacia un restaurante japonés; un paseo que habitualmente no dura más de cuarenta minutos. Sin embargo, en esa ocasión debí de durar varias horas, se paraba constantemente para mostrarme cosas, en otras palabras: para abrirme los ojos; algo que, si no me equivoco, ha sido una de las funciones del arte del siglo XX: abrirnos los ojos. No hacer que nos sintamos menos culpables, o cosas por el estilo, como desean los surrealistas.⁵¹

Con este comentario John Cage hace extensivo a todo el arte moderno el sentido de despertador de la conciencia que él daba a su propia obra. Si, como se ha dicho repetidas veces, el monocromo es el término del vanguardismo desde el punto de vista de la evolución formal, tal vez también sea el último modo, o el más radical, con el que cuenta para cumplir esa función.

Es el momento de ver qué hay de todo ello en la pintura de Congdon. Para comenzar, se debe considerar brevemente una supuesta relación con la filosofía oriental, tal como se da en autores con los que se ha estado relacionando la obra de Congdon, Cage y Tobey fundamentalmente.

Existen, efectivamente, puntos de contacto entre la pintura del artista americano y el mundo oriental. Así por ejemplo, el protagonismo del paisaje y la relación con la naturaleza; el interés por el símbolo universal o la significación del todo por la parte; el sentido del espacio, que se revela para Congdon, de modo significativo, en la obra sobre papel; la serenidad y la meditación que, precisamente, faltan en los contemporáneos pintores de la *Action*

Painting y le acerca al Zen, etc. Y, sin embargo, todos ellos son en cierto modo relativos.

Corroborando la teoría de Michael Sullivan antes aducida, Congdon mira hacia el Extremo Oriente cuando ha llegado a tener, por asimilación de las raíces que hay en la cultura americana y por su peculiar recorrido espiritual, una gran connaturalidad con él. Sólo entonces se interesa por el pensamiento japonés y por el budismo Zen, no tanto para aprender cosas nuevas como para profundizar en algunos aspectos de su propia experiencia. Así lo demuestra la siguiente anotación en su diario de 1992:

Mejor tarde que nunca, estoy leyendo *Sentimiento del color*, y llevo cuarenta años después que mis colegas, que estudiaban el Zen en Nueva York.⁵²

Un acercamiento tan tardío no supone negar cualquier influencia previa, pero la limita a ciertos conceptos asimilados de un modo vago en la posguerra norteamericana. La opción de Congdon por Europa le impidió mirar hacia el Pacífico. Sus itinerarios se parecen más a los de los orientalistas del romanticismo que viajaron a África y al Próximo Oriente. También le pudo llegar con más facilidad, especialmente en su período veneciano, algo del materialismo místico que recuperó el simbolismo. En cualquier caso, a finales de los ochenta tales experiencias o intereses formaban ya parte indisoluble de un pasado asimilado en su personalidad. Seguramente fue más determinante de su genérica coincidencia y de su comprensión de lo oriental el confinamiento en un monasterio y la práctica de la meditación. Es este un modo de acercamiento similar al de Thomas Merton –cuya obra y pensamiento eran bien conocidos para el pintor– que pudo establecer un diálogo nada superficial con los maestros orientales porque antes había descendido a las raíces de su propia tradición⁵³.

Dejando de lado, pues, la relativa relación con Oriente, es el momento de contemplar la obra del período final de Congdon a la luz del recorrido que se ha hecho por la pintura abstracta más radi-

cal del siglo XX, con los dos modos de lectura (formalista o «mística») que conviven en cada obra y que revelan su carácter de límite.

En las obras más radicalmente monocromas de Congdon, lo primero que salta a la vista es la permanencia de los valores pictóricos, visible por la presencia continua del recurso a las veladuras, por la importancia de los matices tonales, de la textura..., de la forma. Esto mantiene a cada cuadro en el ámbito de lo artístico en cuanto separado de lo que no lo es. En su caso, la unión del arte con la vida no se da por el acercamiento o identificación del objeto artístico al cotidiano que es el *readymade*, sino según el modo propio del expresionismo abstracto, por la implicación vital del pintor en la creación artística, por su presencia en el cuadro. La obra de Congdon pertenece a la cultura de lo visual, y debe ser interpretada a partir del dato sensible.

Las pinturas de un solo color de William Congdon son, igual que en los mejores ejemplos del siglo XX, resultado de un proceso de evolución del lenguaje visual que es posible seguir a través de sus obras. El desarrollo de su estilo es el desarrollo de su vida, por lo que –como se ha señalado en diversas ocasiones– no puede comenzar donde han empezado otros, sino que se ve obligado a dar cada paso por él mismo: no conoce atajos⁵⁴. Es una prueba más de que su producción artística es intrínsecamente pictórica. Para Congdon la pintura no es un medio alternativo o prescindible. Su arte –ya se ha dicho antes– no existe fuera de la realización plástica que son sus cuadros.

Sin embargo se está haciendo referencia a una obra que tiene lugar en los años noventa del pasado siglo. Un momento ciertamente tardío, según algunos autores, para pintar; en el que «queda abierta la posibilidad de que los artistas puedan continuar el arte de la pintura del modo que quieran y bajo el imperativo que deseen, sólo que esos imperativos no se basan más en la historia»⁵⁵. Precisamente este hallarse «fuera de la historia» permite diferenciar la obra de Congdon de la de otros artistas: en comparación con Mondrian o Malévich, en el pintor americano no hay utopía. No aparece en su obra nada programático nacido del pu-

ritanismo y de la iconoclastia holandesa, de la voluntad transgresora de la Revolución, o de cualquier otro condicionante externo. De su pintura más radical no se deducen unos principios a los que haya que ajustarse. En definitiva, carece absolutamente del integrismo que caracteriza las vanguardias. La abstracción en Congdon es más intuitiva y libre, hasta el punto de que, de hecho, convive con la figuración y con el símbolo.

A lo largo del presente capítulo se han ido destacando los hitos que posibilitan el avance. Así, la composición *all-over* supone la superación del punto de vista y la anulación de la distancia, y el descubrimiento del flujo continuo de la naturaleza le libera de los límites de una composición espacial fija que es sólo apariencia. Medios, en definitiva, que permiten a Congdon la radicalidad del monocromo. Y una vez alcanzado, el pintor sabe su pintura en el límite. Allí donde el solo color es luz y oscuridad al mismo tiempo, entre el mero objeto y la meditación.

La convivencia con la figuración no hace más que corroborar lo dicho. Con anterioridad se ha hecho referencia repetidas veces al miedo al vacío que frenaba la pintura de Congdon en la carrera de su desarrollo hasta la abstracción pura. El camino hacia los monocromos más luminosos está acompañado por el estudio de la relación cielo/tierra, del límite del horizonte, de la niebla. Los valores espaciales que se revelan en la técnica del pastel le llevan a la luz. El misterio de la luna y el cementerio, de la noche, precede a la abstracción total en negro. Son, como se ve, recorridos en los que se descubre la influencia de la naturaleza meditada, aprehendida y asimilada en la poética del silencio. Como en el caso de Cage, la aparente negación o nulidad significa, en realidad, el descubrimiento de lo continuo, de la identidad de todo lo que existe. En este sentido se puede aplicar una vez más a estas pinturas el concepto de límite, umbral o tránsito. Las pinturas de Congdon son «ventana» como las composiciones de Cage son «puerta».

¹ LICHT, 2003, p. 15.

² En este sentido se podría comparar la relación que ambos pintores, viejos, de capacidades mermadas, retirados en soledad para sólo pintar, mantienen con la naturaleza que les rodea. Gustave Geffroy escribe de Monet en esos momentos: «La naturaleza fue para Monet esplendoroso refugio, una grandiosa región desplegada en imágenes sublimes incesantemente cambiantes y renacientes, y lo que hizo fue adueñarse de las riquezas que la naturaleza le brindaba y de las que él pudo apoderarse. Ella fue el tema inagotable de su adoración por la luz que define las formas y crea los infinitos juegos de color». Gustave GEFFROY, «Otra obra de Monet: la casa y el jardín de Giverny», en *Monet en Giverny*. Colección Museo Marmottan de París, Fundación Juan March, Madrid, 1991, pp. 9-16, p. 9. Sin embargo, Congdon mantiene con la luz una relación menos ligada a funciones de representación. No en vano pertenece a otro siglo.

³ Junto a las concomitancias artísticas hay algunas semejanzas vitales que hacen de nuevo pertinente la comparación entre Congdon y Tobey: el compromiso religioso de ambos, la distancia mantenida con la Escuela de Nueva York que en los dos casos llega a algún modo de ruptura, tal como, en el caso de Tobey, ilustra el siguiente fragmento: «Tobey decía que la poesía es como el aire, no se posee, es de todos, y los poetas nunca se convertirán, como los pintores, en productores de “mercancía” y por lo tanto de plusvalía. Kunitz no ha conocido a nadie para quien la pintura fuera, como para Tobey, un ejercicio tan vital y espiritual», Kosme DE BARAÑANO, «Mark Tobey. Enredo del color en la línea», en Kosme DE BARAÑANO y Matthias BÄRMANN (comisarios), *Mark Tobey* (catálogo), MNCARS, Madrid, 1997, pp. 17-58, p. 54. Por último hay que destacar en ambos el que la profundización en otras culturas, paradójicamente, les reafirme en su americanismo: «Me fue evidente que no podía ser otra cosa que el occidental que soy» Mark Tobey, citado por Kosme DE BARAÑANO en *ibidem*, p. 40. Se refiere a su estancia en un monasterio Zen en Japón.

- ⁴ En ambos artistas hay una forma paralela de concebir la creación artística, común a la de tantos compañeros de generación, pero acaso más próxima. Las siguientes declaraciones de Tobey bien podrían haber sido hechas por Congdon: «Nunca sé cuándo puedo pintar. Tengo que animarme, entrar en un estado y olvidarme de todo para llegar a una unión con lo que estoy haciendo y cuanto menos pienso en ello –en la pintura y en mí mismo– mejor es el resultado»; «el desarrollo de mi obra ha sido más subconsciente que consciente, no trabajo a través de deducciones intelectuales. Mi obra es una especie de contemplación autocontenida»; «hay días que voy a mi estudio a pintar y no pasa nada. Todavía no sé “cómo pintar un cuadro”», citas tomadas de *Mark Tobey, op. cit.*, pp. 30-31 y 139. Por último hay que señalar que comparten un interés por la música que está presente, de un modo u otro, en la pintura de ambos.
- ⁵ DE BARAÑANO y BÄRMANN, *ibidem*, pp. 45-46.
- ⁶ Valeriano BOZAL, en *Mínesis. Las imágenes y las cosas* (Visor, Madrid, 1987) al tratar la perspectiva albertiana como «mínesis de la visión», explica que ésta precisa un «sujeto virtual». Perspectiva y sujeto virtual son, los dos, elementos de la obra de arte. Cfr. *Ibidem*, p. 120.
- ⁷ Isidoro Requera, en un artículo de introducción a la obra de Wittgenstein sobre el color, trata de explicar el porqué del interés del filósofo por los colores como materia para filosofar, y encuentra la respuesta precisamente en su carácter enigmático: «Los colores han sido desde los griegos los primeros esquemas de la materia, sutilísimos; están entre materia y forma, más bien, como una evanescencia que sustrae la pesantez de aquella y que es algo más rotundo que el vacío de esta, porque a través de su mínima entidad se objetiva lo real. Sabemos que la materia es incolora y que el color no es nada más que su apariencia para nosotros», Isidoro REQUERA, «Introducción» a Ludwig WITTGENSTEIN, *Observaciones sobre los colores*, Paidós, Barcelona, 1994, p. X.
- ⁸ Refiriéndose a esta obra, Congdon habla en su diario de un monocromo dentro de otro monocromo: «Dipingo un tutt'un colore del grano turco non tagliato con dentro il tutt'un colore un isoletta trasparente di un gruppo di piante di mais appena non riconoscibile come tale», *Diario*, 6-10-1989.
- ⁹ «Perché sono quasi tutti il cielo –e il cielo non ci lascia fermarci su nessun punto», *Diario*, 20-10-1989.
- ¹⁰ «Tutto, ogni cosa è in movimento, a parte le apparenze, neanche la morte è ferma, statica. È il mio occhio, nel guardare che mette tutto in movimento; tutto muove nel mio occhio e dal mio (...) perché il movimento della terra si prolunga in quello del cielo, (quello invisibile) perché se il cielo vive, esso vive di, e per via di un suo movimento. La vita stessa è movimento», *Diario*, 11-9-1989. La cursiva es mía.

- ¹¹ «La afirmación “esto es tal cosa” alude a algún tipo de «comparación» y supone, tal como explicó Aristóteles, un conocimiento. El conocimiento no surge en el nudo estar ante las cosas, sino en el mirarlas incluyéndolas dentro de un campo, convirtiéndolas en figuras con significación. (...) Las figuras impiden una relación directa entre sujeto y objeto en el conocimiento representativo o icónico», BOZAL, *Mímesis, op. cit.*, p. 23. La utilización del término icónico a propósito de ciertas figuras u objetos en los que Congdon reincide hay que entenderla en el contexto de este conocimiento representativo. Acerca de la definición tradicional que afirma que «un signo es icónico cuando posee él mismo las propiedades de sus denotados», Bozal señala que el icono contiene sólo «algunas» propiedades del objeto, las que son pertinentes para el sujeto que establece la comparación. La «intersubjetividad legitimadora» es la que permite, tras un proceso de identificación del icono con la cosa, la desaparición de la figura. Cfr. *ibidem*, p. 41.
- ¹² «Il quarto albero è figura di me isolato, addolorato, brama per altri», *Diario*, 4-6-1990.
- ¹³ «Del 70 x 80 del 4 giugno, anche Rapetti ha riconosciuto me nell'ultimo albero.
»Davanti all'avanza della comunità (i tre alberi dritti) il quarto che sono io, cede, scivola abbattuto: il suo maggiore dolore segnato dal più nero (che negli altri) intorno all'albero e dall'angolo d'abbattimento», *Diario*, 6-6-1990.
- ¹⁴ Tanto Licht como Balzarotti han relacionado en diversas ocasiones esta obra con las primeras pinturas en las que Congdon se volvió hacia el tema de la ciudad. Balzarotti escribía en 1992: «Il dipinto, del quale esistono altre due versioni immediatamente successive, venne eseguito in agosto. È singolare come, a distanza di quattro decenni, Congdon ritorni al soggetto, per così dire, inaugurale della sua pittura: una facciata di casa. E tuttavia, se confrontata con quella dei tuguri della Bowery, *Monastero 1* manifesta una distanza addirittura vertiginosa», BALZAROTTI, 1992, p. 164.
- ¹⁵ El artista reconoce en su obra la potencia icónica de la imagen cuando escribe: «Non è casa, è mondo, terra con sopra la piramide del tetto come un tempio in Messico! E il cielo dolce, caldo», *Diario*, 23-8-1990.
- ¹⁶ Como ha señalado Balzarotti, Fred Licht advierte la recuperación del negro como color en la pintura de Congdon desde 1989, a propósito de las pinturas dedicadas a las violetas, y habla de «“l'oscurità feconda dell'imperscrutabile grengo della terra”»; diversamente da opere molto precedenti in cui si manifestava il conflitto tra il nero, segno del nulla e il colore, qui esso palesa, aggiunge Licht, una “forza cromatica propria [che] ha funzione attiva e propositiva”», BALZAROTTI, 1992, p. 159.

¹⁷ Sobre el valor del negro en la pintura del siglo XX, cfr. Javier CABO VILLAVERDE, «Las metáforas del negro en la pintura metafísica», en *Internacional Galicia '97. Congreso sobre el color. Investigación*, Universidad de Vigo, 1997, pp. 90-100. Un interesante artículo sobre la pintura metafísica que recorre el camino del negro, desde su negación en el impresionismo hasta que la pintura metafísica lo dota de un valor análogo al del dorado gótico. «El fondo dorado sublimaba el espacio, el negro lo anula. La metafísica invierte el telón sacro del oro en un negro mate y absorto, traducción exacta –como fruto de una alquimia regresiva– de la espiritualidad medieval al nihilismo contemporáneo. (...) Tal vez, aparte de la obra gráfica de Redon (...), el correlato más cercano a los fondos metafísicos se encuentre en la pintura abstracta: los cuadrados negros del suprematista Malévích (...), las telas negras de Ad Reinhardt, casi desprovistas de cualquier elemento formal y que su autor repitió durante años sin la menor variación, o las perforaciones de Fontana –negro a través, físicamente, del lienzo– que no por azar se combina a veces con oro», *ibidem*, pp. 93-94. En un artículo de 1998 Barbieri, parafraseando a Licht, habla del color negro en la pintura de Congdon relacionándolo con la muerte (referida tanto al suicidio como a la conversión), cfr. Giuseppe BARBIERI, «William Congdon y el sábado en la historia», en Ratzinger y Congdon, *El sábado en la historia*, Encuentro, Madrid, 1998, pp. 125-135 (existen también ediciones en italiano y en inglés a cargo de la WGCF). La tesis de licenciatura de Francesco Gesti, dedicada al estudio de la visión en Congdon, hace un análisis profundo del significado y el papel del negro en toda la producción congdoniana. Entre otros muchos escritos, se basa en el de Congdon titulado «Il nero è il nonno dei colori» (en *William Congdon e la scoperta dell'Europa*, *op. cit.*, 1994, pp. 31-37), que atiende sobre todo al proceso de creación de la obra.

¹⁸ «Alberto mi aveva detto: "Attendo un tuo figlio".

»Appena a letto, dalla fessure aperte tra le persiane vedo un frammento del cielo, del tetto e del monastero. L'unica luce nello scuro legno delle persiane.

»Riconosco il quadro, esco dal letto e disegno.

»80 x 70, Notte Cascinazza.

»Schizzo.

»Se non in Alberto, non avrei trovato l'energia per farlo!», *Diario*, 23-8-1990.

¹⁹ Cfr. *Diario* 14-6-1991.

²⁰ Cfr. BALZAROTTI, 2003, p. 212.

²¹ Baste recordar las siguientes anotaciones: «Il segreto del pastello (olio) sta nella «musica» dei suoi spazi e nel minimo dei segni», *Diario*, 14-1-1985;

«Tutto il pastello sta nella musica degli spazi e nella massima economia di segni = un minimo di segni per un massimo di spazio», *Diario*, 22-1-1985.

²² Aún en vida de Congdon, en 1997, Danto afirmaba: «La historia de la pintura monocroma está por ser escrita, con Kazimir Malévich, Alexander Rodchenko, Yves Klein, Mark Rothko, Ad Reinhardt, Robert Rauschenberg y Stefam Prina en capítulos separados, y el grupo de monocromistas que rodean a Marcia Halif como *chef d'ecole* constituyendo un valioso capítulo sobre los monocromistas de Filadelfia. Y por supuesto que Robert Ryman merece uno propio», Arthur DANTO, *Después del fin del arte, el arte contemporáneo en el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 2002, p. 193; un año antes Jacqueline Chambon había editado la obra de Denys RIOUT, *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*, París, 1996. Ocho años después, aún no está todo dicho: algunos autores siguen trabajando sobre lo mismo. Muestra de ello es la exposición que acogió el pasado verano de 2004 el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, de Madrid, dedicada al monocromo y comisariada por Barbara Rose que, sin duda, pretendió una revisión del tema.

²³ DANTO, *op. cit.*, p. 181; y poco después añade: «Podemos imaginar dos cuadrados rojos, uno hecho en el espíritu de las bromas de Kierkegaard y el otro en el espíritu del suprematismo, que son tan parecidos que estaríamos tentados de ubicarlos en la misma posición que la matriz de estilo, a pesar de que en realidad tienen atributos estilísticos muy diferentes», *ibidem*, p. 191.

²⁴ «El arte conceptual demostró que no necesariamente debe haber un objeto visual palpable para que algo sea una obra de arte. Esto significa que ya no se podría enseñar el significado del arte a través de ejemplos. También implica que en la medida en que las apariencias fueran importantes, cualquier cosa podría ser una obra de arte, y que si se hiciese una investigación sobre qué es el arte, sería necesario dar un giro desde la experiencia sensible hacia el pensamiento. Esto significa, en resumen, que se debe dar un giro hacia la filosofía», *ibidem*, p. 35. De modo similar, la caída de la cultura de lo visible es, para Denys Riout, la primera característica de la inflexión artística de los años sesenta del pasado siglo. Junto a ella considera la desmaterialización del objeto artístico, la salida del taller, la exhibición del cuerpo, etc. Mientras que el desarrollo del arte –fundamentalmente de la pintura– entre los años diez y cincuenta tiene como motor común el abandono de la precedente cultura de la representación. Cfr. Denys RIOUT, *L'arte del ventesimo secolo*, Exibart, 2002.

²⁵ Citado en John GAGE, *Color y cultura*, Siruela, Madrid, 1993, p. 268.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ KANDINSKY, *op. cit.*, p. 100.

- ²⁸ La óptica, especialmente desde el siglo XIX, ha servido a las búsquedas de los artistas más avanzados, así como a sus pretensiones de infalibilidad. John GAGE, en *Color y Cultura*, *op. cit.*, hace un estudio exhaustivo de esas relaciones.
- ²⁹ «Del mismo modo que los alquimistas bajomedievales habían utilizado los mitos cristianos para hacer más pausibles sus ideas, los teósofos del siglo XIX prestaban atención a las ciencias naturales para confirmar sus propias ideas, y a menudo encontraban lo que estaban buscando», Gage, *op. cit.*, p. 248.
- ³⁰ Citado en *ibidem*, p. 257.
- ³¹ Robert DELAUNAY, citado en GAGE, *op. cit.*, p. 263.
- ³² *Ibidem*, p. 265.
- ³³ Rothko, citado en SANDLER, *op. cit.*, p. 177. La cursiva es mía.
- ³⁴ Cfr. Barbara ROSE, «Gerardo Rueda, Madrid-París-Madrid», en *Rueda. Madrid-París-Madrid* (catálogo), SEACEX, Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003, pp. 24-37.
- ³⁵ Serge FAUCHEREAU, *Kazimir Maléovich*, Polígrafa, Barcelona, 1992, p. 38.
- ³⁶ Masanori ICHINAWA, «A color, not one color», en *Color and/or Monochrome* (catálogo), The National Museum of Modern Art, Tokyo y The National Museum of Modern Art, Kyoto, 1989, pp. 11-14. Se inserta aquí una extensa cita del texto, interesante en referencia al tema tratado: «Colors, which are not visible in the flow of time, seem to be in a compensatory relationship with time. As we know from experience, the stream of consciousness is momentarily halted when we are struck by the color of a flower or things in the streets. At such a moment, the consciousness, like a sheet of paper, is turned over. This happens quite often, and at such moments the world presents itself to us anew, each of them making us more familiar with the world, the reality, in the true sense. (...) The beauty of colors is felt only on their emergence, and gradually we get accustomed to them and stop to sense them. This is how our senses function in our everyday activities. Colors are colors only when they emerge. It is not important on which side of the paper we are now. What makes color emerge as colors is the gap between the two worlds, the passagement the interruption that involves a transition, or the discontinuity between them. At such a moment, the world truly exists there, reminding us of the ceaseless beginning and unending rebirth and making us feel we are truly alive. Colors, which exist in “that transition between life and death” as Yokomitsu says, are themselves a transition and work directly on our lives», *ibidem*, p. 11.
- ³⁷ En el capítulo anterior se ha hablado del paralelismo del espacio y el tiempo y de su distribución, pero sólo se ha contemplado el color en cuanto componente de las composiciones armónicas de acordes visuales. Si des-

aparece la división espacial, la composición es sustituida por un solo color. Su equivalente musical sería la absolutización de una nota (la *una sola nota*) o del silencio.

³⁸ Citado por Larry J. SOLOMON en «The Sounds of Silence John Cage and 4'33'», 1998. Artículo inédito disponible en <http://music.research.home.att.net/4min33se.htm>.

³⁹ John CAGE, *Silencio*, Árdora, Madrid, 2002, pp. 7-8. El texto pertenece a una conferencia pronunciada por primera vez en 1957 y publicada en la primera edición americana de *Silence* en 1961. La cursiva es mía.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 12. La cursiva es mía.

⁴¹ «He redefined silence as simply the absence of *intended* sounds, or the turning off of our awareness. "Silence is not acoustic, he said, It is a change of mind. A turning around". He was later to identify this with Eastern thought. "In India they say that music is continuous; it only stops when we turn away and stop paying attention". In 1988, in a conversation with William Duckworth, Cage affirmed the connection of this idea with 4'33'. "No day goes by without my making use of that piece in my life and my work. I listen to it every day... I don't sit down to do it. I turn my attention toward it. I realize that it's going on continuously. More than anything, it is the source of my enjoyment of life... Music is continuous. It is only we who turn away"», SOLOMON, *op. cit.*

⁴² Es interesante al respecto el siguiente fragmento, que relaciona el Zen y Dada: «Una de las conferencias más animadas que he escuchado nunca fue pronunciada por Nancy Wilson Ross en la Cornish School de Seattle. Se titulaba "El budismo Zen y Dadá". Es posible conectar ambos fenómenos, pero ni Dadá ni el Zen son algo concreto y fijo. (...) No deseo que se culpe al Zen por lo que yo hago, aunque dudo que sin mi relación con el Zen (...) hubiese hecho lo que he hecho. (...) A menudo señalo que en este momento Dadá tiene en sí un espacio, un vacío, que antes le faltaba. ¿Y qué es hoy en día, en la Norteamérica de mediados de siglo, el Zen?», CAGE, *op. cit.*, p. IX.

⁴³ «To give full expression to the idea in terms of line and flat colour, to suggest volume without shadows, pictorial depth without atmosphere», Michael SULLIVAN, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, Los Angeles, 1989, p. 237.

⁴⁴ «When in 1890 Maurice Denis uttered his dictum that "whether it is a nude or anything else... any painting is essentially a flat surface covered with colours assembled in a certain order", the Japanese colour woodcut had for thirty years been undermining the art of the salons», *ibidem*, p. 213.

⁴⁵ «As Herber Read wrote in 1959, "Klee and Kandinsky, in the course of

their experimentation, had anticipated all the possibilities that lay ahead; every type of Abstract Expressionism that was to be developed between 1914 and the present day has somewhere its prototype in the immense *oeuvre* of these two masters”», *ibidem*, p. 258.

⁴⁶ «It is as though the inhabitants of one country, with immense imaginative effort, had succeeded in creating a new language, only to discover that it was the native tongue of another land on the other side of the world», *ibidem*, p. 256.

⁴⁷ John CAGE, «Textos sobre Mark Tobey», *op. cit.*, p. 435.

⁴⁸ Kosme DE BARAÑANO, *Mark Tobey*, *op. cit.*, pp. 17-18.

⁴⁹ El tema es estudiado con profundidad por Judith KAYS en «Mark Tobey y Jackson Pollock: pongamos las cosas en su lugar», *ibidem*, pp. 91-114.

⁵⁰ «Rooted in the restless, anti-classical psyche of northern Europe, is too full of anxiety and conflict to achieve, except rarely, the inner serenity of even the wildest Zen art», SULLIVAN, *op. cit.*, p. 256. El mismo Tobey lo reconoce cuando dice: «Mucho de lo que se considera arte abstracto en Asia, Europa o Estados Unidos, no tiene nada que ver con la Sencillez, la Claridad o la Profundidad», en Mark TOBEY, «Tradición japonesa y arte en los Estados Unidos», en *Mark Tobey* (catálogo), *op. cit.*, p. 431. Poco antes ha señalado que la Sencillez, la Claridad y la Profundidad son las ideas básicas del Zen. Y en este sentido hay que decir que, tal como parece apuntar Sullivan, tal vez el expresionismo abstracto norteamericano tenga tanta relación con el romanticismo nórdico como pretende Rosenblum.

⁵¹ John Cage, «Textos sobre Mark Tobey», *op. cit.*, p. 435.

⁵² «Meglio tardi che mai, sto leggendo “Sentimento del colore”, e arrivo dopo 40 anni dietro i miei colleghi che studiavano lo Zen a New York», *Diario*, 20-2-1992. El 3 de marzo, en una carta a Paolo Mangini, cita fragmentos de dicho libro correspondientes a Wang Juan Ch’i, que a su vez cita a Izutsu y al monje budista Mambo Sokei.

⁵³ De modo que podía atreverse a decir: «Dicho sea tomando debida nota de las vastas diferencias doctrinales entre budismo y cristianismo, y con el mayor respeto por las aspiraciones de las distintas religiones: sin confundir la “visión de Dios” cristiana con la “iluminación” búdica podemos decir que ambas tienen en común esta “infinitud” psíquica. Y tienden a describirla con lenguajes marcadamente similares. Se habla ora de “vacuidad”, ora de “oscura noche”, aquí de “libertad perfecta”, allí de “no-mente”, en fin, de “pobreza” en el sentido de Eckhart y en el de DT Suzuki». Thomas MERTON, *El Zen y los pájaros del deseo*, Kairós, Barcelona, 1972, p. 21. Por otra parte, de la «boga actual del Zen» en la América del

momento decía no ser «más que una nueva forma de autoengaño burgués. No expresa la revuelta saludable, sino tan solo una variante del mismo convencionalismo inerte y sin vida contra el que parece protestar», *ibidem*, p. 127.

⁵⁴ El siguiente comentario muestra en Tobey una actitud muy similar: «Tobey repetía una y otra vez que aunque los artistas obtuvieran su inspiración de la naturaleza, el lenguaje del arte lo debían aprender de otros artistas y del propio arte: “No se trata de ir al campo y pintar; primero aprende del arte y llévalo contigo al campo. Como decía Cézanne: ‘tienes que llevar mucho a la naturaleza’. Los pintores franceses memorizaban el Louvre antes de ir al campo a pintar”. Insistía: “¿Cuántos pintores hay que todavía dibujen un modelo o tomen apuntes de la naturaleza? Ningún pintor llegará a nada si antes no ha pasado por el realismo. Mis pinturas llamadas ‘abstractas’ son el resultado de un proceso muy largo que comenzó con el realismo. ¡No creo, ni por un minuto, que existan atajos en el camino! Todos los artistas empiezan por el principio, y deben evolucionar en su propia dirección”», Wesley C. WEHR, «Surgido de la Naturaleza: la historia natural en el arte de Mark Tobey», en *Mark Tobey, op. cit.*, p. 129.

⁵⁵ DANTO, *op. cit.*, p. 196.

LA PINTURA DE CONGDON EN EL LINDE DE SU HISTORIA¹

En el capítulo anterior, al hablar del monocromo se ha mencionado la teoría del fin del arte, según la cual la pintura de Congdon desarrollada en los tardíos años ochenta y comienzo de los noventa del siglo pasado ya no puede ser abordada desde el punto de vista histórico.

Hay que referirse ahora a la obra posterior a 1994, que no sólo está fuera de una historia del arte entendida como progreso, sino que además, según el desarrollo interno de la obra del pintor americano que se ha ido desglosando hasta aquí, es también posterior al relato de la pintura de Congdon. De modo que, según una concepción lineal de la historia, la pintura de los últimos cuatro años de la vida de William Congdon es doblemente posthistórica, porque lo es desde los puntos de vista objetivo y subjetivo.

El problema de una pintura que está al margen de la historia (de una historia entendida en sentido muy restringido, en cualquier caso) es que queda descontextualizada, sin horizonte semántico o visual. Cabe preguntarse entonces por el entorno en el que se debe apreciar cada obra. A este propósito es adecuada la observación del propio Danto, que a partir de unas declaraciones de Marcia Halif, afirma:

La obra cobra sentido en el conjunto de obras entre las que se encuentra, y esto aclara hasta qué punto, actualmente, el lugar de la pintura es la exposición que crea un contexto donde la obra singular será juzgada y apreciada. La energía y significado que deriva de su ubicación no dependen sólo de la percepción.²

La contemplación en el contexto adecuado es uno de los medios con los que Danto propone superar la insuficiencia de la mera percepción para la interpretación de determinadas obras de arte. Independientemente de las matizaciones que se puedan hacer a la teoría del pensador y crítico americano, parece adecuada esta apreciación al caso de Congdon. Tal como se ha venido haciendo a lo largo del presente estudio, y dado el aislamiento de ambientes artísticos en el que se desarrolla su pintura, nada aporta tanto a su comprensión como el estudio comparativo de los cuadros que van naciendo en la soledad de su estudio. El museo adecuado a la obra de Congdon es, por tanto, el de sus pinturas, puestas unas junto a las otras, tal como le enseñara a contemplarlas su amigo Giorgio. El pintor, empleando un símil monacal, lo reflejaba así en su diario:

El hecho de que Giorgio me haya hecho conservar los cuadros como si se tratase de hermanos en una comunidad que se corrigen entre ellos, aunque lo hagan bajo mi dirección, es el último descubrimiento, es cumplimiento de aquel descubrimiento mío (que referí a Giorgio en X-77), cuando comprendí que el cuadro es la casa. (Es decir, cuadro como comunidad de cosas como la casa es comunidad de personas). Pero con este descubrimiento quedaba aún en el viejo individualismo protestante: es decir, cada cuadro era aún fin en sí mismo (...) mientras que ahora Giorgio hace que trate a todos los cuadros (digamos de un determinado período) como a las personas de la casa.³

De manera que se puede continuar contemplando el museo de la pintura de Congdon en su última estación, confiando en que las propias obras nos enseñen a proyectar sobre ellas la mira-

da adecuada para percibir las de forma que, llevadas más allá de la historia, podrían parecer nacidas del capricho o de la inercia y en consecuencia poco merecedoras de atención.

En el camino recorrido, se ha visto a la obra de Congdon avanzar, con ritmo cambiante pero sin pausa, hasta el límite de lo pictóricamente posible. En las obras de los últimos años el artista se enfrenta a otro límite, exterior al cuadro, cierto e impuesto: el término de su vida.

Al tratar de la relación arte/vida en Congdon, se ha señalado que el pintor siempre había trabajado en presencia de la muerte, lo que se advierte al contemplar la radicalidad apocalíptica de sus *cities*, la fascinación por el misterioso brillo de la decadencia (*Venecia*), o la recién analizada lucha por la superación de la apariencia. Si todo su arte había sido una contestación a la accidentalidad que el término inevitable de la vida pone de manifiesto, entonces la muerte, a su llegada, no tiene por qué suponer cambio alguno en el itinerario del artista. De hecho el pintor recibe a la muerte pintando. La vida que le queda, hasta el último aliento, sigue haciéndose pintura.

Pero hay una circunstancia nueva, que no podía ser simulada cuando trabajaba «en presencia de la muerte» y que irrumpe ahora, inevitable. Se trata de la vejez, cuya llegada significa que la vida se le está agotando. No desaparece de repente, se apaga poco a poco. Y lo mismo su obra, en la parte que tiene de ejecución física, de energía vital.

Hay, en efecto, una falta de dominio sobre el instrumento. A este respecto, es interesante considerar que precisamente ahí, en la impericia, se encuentran el arte del niño –tan estudiado por los artistas de la modernidad– y del viejo. El espacio de la inocencia y la espontaneidad incontaminada del niño es habitado en el viejo por la experiencia y la sabiduría. Es decir, por la vida vivida –los cuadros pintados– y la conciencia de la muerte. El logro del niño está en ignorar su propia torpeza, en no procurar convertirla en destreza, en la literalidad de su trazo. De igual modo, el triunfo del viejo sobre la dificultad física consiste en aceptarla, en

no considerarla obstáculo, en adaptarse en cada momento a su capacidad actual. En los dos casos la destreza pasa a segundo término. El arte se desarrolla en la hondura del límite, ignorado o aceptado. Esto añade interés al análisis de unas obras que, a simple vista, podrían parecer *naïf*, pero que no pueden serlo en un viejo y lúcido pintor del estilo de Congdon.

Hay que empezar por señalar que durante largas temporadas el anciano artista se limita al ejercicio de la técnica del pastel, por lo que hay un enrarecimiento de la producción de cuadros, que apenas alcanzan la treintena cada año. En esta tónica general se detectan dos extremos. El año 1996, que es especialmente crítico, con sólo una docena de pinturas, y 1998, del que Congdon apenas pudo recorrer cuatro meses (murió a mediados de abril), con veintiocho obras, una cifra proporcionalmente muy elevada. Sorprende la gran actividad de los últimos momentos. Parece tener prisa por agotar la savia, por pintar el último cuadro. Cada nueva obra nace con fuerza del encuentro de la memoria con la dificultad física.

Además de la obligada reducción de las dimensiones de la tabla, que muy raramente supera el medio metro de lado, hay que destacar la recuperación de la textura y de la sensualidad del color. En la pintura anterior hasta las más sutiles veladuras escondían una ejecución llena de movimiento. La incapacidad física supone la reducción del gesto y obliga a cargar de mayor densidad cada golpe de espátula. El resultado es que cada trazo corresponde a un color y a una forma –campo, elemento, objeto– de la composición. El método recuerda poderosamente las investigaciones en torno a la formatividad del color que, recién asentado en la Bassa (primeros años ochenta), desarrollara en la serie dedicada a Staël. El aprendizaje de entonces emerge ahora y le permite adaptar su obra a la economía de movimientos. Por otro lado, al ser la tabla más pequeña y el tamaño de la espátula con la que pinta el mismo de siempre, cada mancha gana en monumentalidad.

Otra característica de sus últimas obras es el inacabado. De nuevo se trata de un rasgo que ha empleado habitualmente. A

este respecto se ha apuntado ya la referencia que suele haber en el *non finito* al inconsciente. Aunque progresivamente el pintor ha abandonado el estímulo del alcohol y de otros medios que, exaltando su sensibilidad, facilitaban el nacimiento de la imagen y los ha suplido con la meditación y el trabajo, la imperfección de la obra inacabada, antes y después, ha sido un modo de evitar la voluntad dominadora del bien hacer y de dejar espacio al misterio. Ahora que el bien hacer no es posible, el misterio entra a chorros en la obra de Congdon. Los trazos zigzagueantes de sus últimos cuadros delatan el temblor de la mano del artista, dominada por la enfermedad pero también cargada de emoción.

Vuelve con libertad a recuperar modos de hacer que han jalonado su pintura de los últimos años. Se ha hablado de la revisión del lenguaje que lleva a cabo Congdon en los primeros años ochenta como de un recurso habitual en la madurez de un artista. En él había sido, además, el medio de superar ciertos complejos que mantenía con respecto a períodos anteriores para lanzarse, después, a una renovación de su pintura. El de ahora es, sin embargo, un ejercicio de memoria hecho sin afán reflexivo o de superación lingüística. El estilo aquilatado emerge en cada acción, en cada gesto del pintor.

Congdon culmina, en estos años, el retorno a la figuración que había empezado poco a poco, mientras avanzaba por los caminos de la abstracción. Como ha hecho habitualmente, los temas se corresponden con un objeto preciso que suscita la imagen, que se repite en series de variaciones de los barcos, los árboles, o los tradicionales campos que rodean el monasterio. No obstante, entre estos temas aparece uno nuevo que, aun siendo excepción, supone la permanencia de la abstracción. Se trata de los *Accostamenti di colori*, un título que no hace referencia a un motivo externo, sino que es descriptivo de un modo de composición.

El primer *accostamento* es de 1994. Volvió al tema, entre este año y 1996 al menos veinticinco veces (atendiendo a la numeración de los cuadros), pero sólo consideró dignos de conservarse ocho de ellos. Consisten, como su mismo nombre indica, en la

Fig. 187

juxtaposición de manchas de color alargadas que evidencian el instrumento: parecen producidas en el acto de limpiar la espátula sobre la tabla. Los colores apenas han sido trabajados. No son tonos aprendidos de la naturaleza, ni próximos entre sí, de los que dan lugar al juego de matices. Son colores intensos que se relacionan de un modo nuevo en la paleta de Congdon, manifestación de la permanencia de un afán investigador, siempre dispuesto a indagar en las infinitas posibilidades del color.

Fig. 188

Otro tema nuevo y frecuente en estos años es *Casa Gianni*, también repetido entre 1994 y 1996 más de treinta veces, de los que se han conservado una docena. El motivo es similar al de las pinturas del monasterio o a cualquier cuadro de edificios de Congdon, que por la repetición llegan a adquirir personalidad, a parecer retratos. Los *Casa Gianni* también son ocasión de volver a tratar el cielo y la tierra, enfrentados de distinto modo según pasan las estaciones.

Fig. 189

El último tema a destacar es el que, irrumpiendo en 1997, invade la obra de los dos últimos años. Se trata de *Relitto*, que hay que relacionar con los *Laguna* y *Nave* coetáneos. Estos cuadros suponen la recuperación del mar, tanto tiempo ausente de su pintura, y el predominio, coherente con el tema, del azul. Entre mar y cielo comparece un barco. La recuperación de un modo de paisaje fuertemente ligado a la representación, sin experimentación pictórica, sin expresión, pero repetido obsesivamente en los meses que preceden a su muerte, recuerda los procedimientos de un ritual mágico de apropiación de lo representado. Son pinturas, estas últimas, llenas de naturalidad, como una danza alrededor del objeto que se quiere asimilar. El título nos revela cuál es ese objeto: el *Relitto* es el resto que queda entre las dos inmensidades del mar y el cielo. El residuo abandonado.

Pocos días antes de morir pinta *Tre alberi*, que muchos han considerado su testamento artístico, en el que comparecen por última vez el cielo y la tierra con su horizonte, el astro y los árboles, el trabajo con el peine tembloroso y la incisión en líneas quebradas...

William Congdon murió la noche del 15 de abril de 1998. El mismo día que cumplía 86 años. Para terminar el estudio de su pintura y aún bajo la luz que proyectan sus últimos cuadros, tal vez es posible una última reflexión sobre la relación, en él, del arte y la muerte.

Para buena parte de los artistas de la segunda mitad del siglo XX, el arte había supuesto un modo de supervivencia, de salvación. La justificación de la vida. Este modo de concebirlo se puede resumir en la frase de Ramos Rosa: «El ser que construye su refugio convierte en invulnerable su fragilidad esencial.»⁴ El arte aparece, desde este punto de vista, como un modo de supervivencia con el que el artista, constructor de refugios, elude su ser precario. Sin embargo, en muchos casos, este refugio no bastó. El arte no fue suficiente para mantener la vida o para seguir manteniéndola. Congdon, a lo largo de su trayectoria, sufrió esta misma tensión, y la tentación del suicidio le rondó con frecuencia. La obra de su última estación artística sorprende precisamente porque no cubre su propia vulnerabilidad. Por el contrario, la deja aparecer. La pintura no remedia la fragilidad, sino que la manifiesta, invirtiendo así su papel.

Por ello, la última incógnita que plantea su obra es ésta: si no fue precisamente esta inversión la que permitió a Congdon morir anciano en una cama, habiendo consumido su arte hasta el último aliento.

NOTAS

- ¹ Con este título se quiere hacer referencia al subtítulo de la obra de Arthur DANTO ya citada aquí: *Después del fin del arte. El arte contemporáneo en el linde de la historia, op. cit.*
- ² *Ibidem*, pp. 193-194.
- ³ «Il di Giorgio farmi conservare i quadri come fratelli di comunità che si correggono tra di loro, pur sotto la mia direzione; è ultima scoperta, è compimento di quella mia scoperta (che io riferii a Giorgio, in X-77) quando capii che il quadro è la casa. (Cioè, quadro come comunità di cose come la casa è comunità di persone) Ma con questa scoperta io restai ancora nel vecchio individualismo protestante: cioè, ciascun quadro era fine a se (...) mentre adesso Giorgio mi porta a trattare tutti quadri (diciamo di un dato período) come le persone della casa», Diario, 20-1-1980.
- ⁴ Antonio RAMOS ROSA, *El aprendiz secreto*, Visor, Madrid, 2003, p. 11.

EPÍLOGO

EL PENSAMIENTO VISUAL DE CONGDON

A lo largo del presente estudio se ha aludido a la falta de un acercamiento adecuado a la obra de Congdon, en especial al período milanés. La historiografía que se ha analizado se desarrolló casi contemporáneamente a esa misma etapa pictórica bajo el punto de vista de la reflexión estética o el estudio histórico. La primera tiende a separarse del objeto de estudio, el segundo busca un acercamiento fenomenológico al hecho artístico (circunstancias, motivos, consecuencias), que se queda en algún lugar más o menos periférico de la obra de arte. Falta, sin embargo, la etapa de desarrollo de la crítica que ordinariamente precede a la historiografía. La crítica tiene la virtud de penetrar el fenómeno hasta un nivel más esencial porque pretende comprender la cosa en sí, desde sí misma. La obra de la etapa final de Congdon carece, casi por completo, de este apoyo.

Por otra parte, dado que en el caso de la historia del arte casi siempre subsiste el hecho que se investiga (la obra), el estudio histórico no puede nunca dejarlo de lado o sustituirlo. Debe adoptar, por lo tanto, algunos modos propios de la crítica, y respetar así la presencia y contemporaneidad de la obra. En el caso de Congdon, la falta de la etapa crítica hacía más urgente esta postura.

Para responder a esta necesidad, el método aplicado en el análisis de la pintura de Congdon ha consistido básicamente en la expresión lingüística de una experiencia visual. Con ello se pretendía poner de manifiesto la posibilidad de desarrollo de un lenguaje suficientemente adecuado a la obra, articulado en un discurso coherente, que no ha precisado ningún artificio porque ha surgido con naturalidad del análisis de las obras. Es un discurso, por otra parte, abierto, no conclusivo, que respeta el modo de ser mismo de la obra, origen de una reflexión abierta e incesante.

Por lo que pudiera quedar de duda, se han revisado los escritos del pintor en los que, con posterioridad a la creación de cada cuadro, él mismo se convertía en un espectador más y reflexionaba sobre su obra. La lectura de este material (que no existe para todos los cuadros) no ha puesto de manifiesto ninguna contradicción; en todo caso, complementariedad o confirmación de lo visto.

Del análisis realizado en las páginas anteriores se puede deducir un determinado pensamiento visual, presente en la pintura de Congdon, al que sólo se puede acceder mediante su contemplación. En tal pensamiento están contenidas cuestiones tales como la relación del arte con la naturaleza, el papel de la materia, el equilibrio entre expresionismo y clasicismo, entre abstracción y figuración, los préstamos de poéticas propias de otras disciplinas artísticas, la mimesis interna, la forma significativa, el itinerario purista de la pintura de las vanguardias, el arte posthistórico, etc. Cuestiones, todas ellas, cruciales en el arte del último siglo. En los veinte años de producción pictórica analizados, Congdon vuelve a andar el camino de la pintura moderna. Su recorrido pone de manifiesto el examen que el artista hace de ella y de sus principios. En este sentido se puede decir que el estudio de su pintura termina por devolvernos a Congdon mismo, con sus preocupaciones artísticas, íntimamente ligadas a sus búsquedas vitales.

A lo largo del estudio de las obras se han ido deduciendo unas categorías estéticas que están en relación con esta revisión personal de la pintura moderna que hace Congdon. Tales categorías se pueden condensar en tres ideas: presencia, icono y mito.

En primer lugar, se puede hablar en sus pinturas de la presencia objetual de la obra de arte, en relación con la exaltación de su materialidad y de sus valores plásticos. Se ha visto que, desde los primeros cuadros de 1980, la sensación, inmediatamente expresada o tamizada por el inconsciente, deja paso a la memoria. Ésta comparece en forma de lenguaje visual. En el capítulo dedicado al paisaje se ha comprobado que el artista revisa el propio mundo imaginario enriqueciéndolo después con otros mundos y otras poéticas. A partir de aquí, pretende una superación de la apariencia que no se limita a la transgresión, sino que se apropia de los principios plásticos que rigen la naturaleza para crear seres, objetos, paralelos y suficientes. Cargado con este equipaje, Congdon pierde el miedo al vacío y al esteticismo y puede dar el salto a la pintura no figurativa y al tratamiento objetual del cuadro, que tiene que ver también con la exaltación de sus propiedades materiales. De hecho se ha hablado de materialismo trascendente.

Por otra parte hay que señalar la configuración icónica de sus pinturas. El mencionado afán de Congdon por lograr la superación de la apariencia le impulsa a librar diversas batallas en el seno de la estructura bidimensional de sus cuadros. La más obvia es la larga experimentación sobre la relación dialéctica de cielo y tierra para lograr la cancelación del horizonte. Otro medio para esta cancelación es la anulación de la visión (la consideración de la niebla, la noche, la lluvia... o la opacidad del cuadro convertido en un muro). Uno y otro medio suponen la eliminación de lo anecdótico. De modo que el artista se puede centrar en los elementos plásticos que son la materia prima de su obra. El encuentro de formas y configuraciones del lenguaje pictórico innovadoramente expresivas supone lo icónico, el desarrollo de las posibilidades significativas de lo visual. La presencia suficiente, no subsidiaria, del cuadro pasa por la obediencia a la idiosincrasia de cada elemento, a su iconicidad (se ha hablado de la iconicidad del negro, de los tonos metálicos, de la línea horizontal, de la mancha circular...), así como por el acto de extraerlo de la corriente de lo ordinario y

ponerlo aparte para permitir el despliegue de sus posibilidades.

En tercer lugar se puede hablar de significación mítica. Se ha dicho que la literatura sobre Congdon tiende con facilidad a la interpretación simbólica de su obra. Por lo que se ha podido ver a partir del análisis de su último período y en consonancia con la configuración icónica de los cuadros, más que de símbolos concretos hay que hablar de una suerte de significación global. Así se ha puesto de manifiesto, por ejemplo, al comentar sus intentos de aunar los principios contrarios del suelo y el cielo, al analizar la convivencia del Yo y de la Crucifixión en el seno de algunas configuraciones formales, o al destacar que la idea de límite, a la que ha habido que acudir con frecuencia, acoge los sentidos contrapuestos de término y umbral. Ahora bien, esta globalidad, que Congdon alcanza sobre todo en sus últimas obras, es característica del mito. El mito literario busca nombrar la realidad, el mito plástico quiere hacerla visible. Y por su globalidad tiende siempre a lo metafísico, pero no de un modo racional o discursivo, sino implicando simultáneamente todas las facultades relacionales del hombre. En ninguno de los dos casos (el mito literario o el pictórico) procede la reducción a una lectura alegórica, porque al hacerlo, se rompe la unidad intrínseca de la composición poética o plástica y se pierden la capacidad de evocación, los contenidos emocionales o tantas otras facetas del poliedro compacto que es el mito, para volver a la empobrecida afirmación racional. El mito se revela a sí mismo, lo mejor que se puede hacer con él es contemplarlo y no pretender desvelarlo. Así, los cuadros de Congdon comentados no permiten la fijación en conceptos y reclaman constantemente la mirada.

Si se pretende una clasificación estilística de la pintura del período estudiado, tal como se deduce de los paralelismos encontrados con la poética de Stravinsky, se puede hablar en Congdon de clasicismo. En coherencia con la misma teoría que el músico ruso desarrolla en su *Poética musical*, el primer rasgo de ese clasicismo tiene que ver con la desaparición del sujeto: el yo de Congdon ya no es visible en las obras de su período lombardo como lo

había sido en su pintura anterior. Pero también se puede hablar de clasicismo desde otros puntos de vista. De la consideración de lo formal, se puede destacar el respeto al espacio dado en términos de orden y la búsqueda de la armonía en las combinaciones tonales. La actitud investigadora que se ha observado en la mayor parte del período se basa en la profundización en los elementos de la pintura (el color, el dibujo, sus relaciones), lo que presupone, en primer lugar, la afirmación de unos principios a los que es preciso remitirse. Por lo que se refiere a la relación con el mundo, el deseo de Congdon de atenerse a la naturaleza es también encuadrable en una mentalidad clásica. Por último, tal como se ha puesto de manifiesto desde la confrontación con Staël, su pintura nace con un deseo de plenitud y unidad, con una ambición de permanencia, que se puede expresar como el propósito de alcanzar para sus obras la cualidad de lo clásico.

Sería deseable, para terminar, la articulación de un juicio sobre el papel de la obra de Congdon, en el contexto de su época.

A este respecto hay de destacar que, aunque se ha tratado de una obra desarrollada a partir de los años ochenta, el artista nunca abandonó la pintura. Su lenguaje está hecho de material pictórico, su objetivo es estrictamente visual. La reducción de la obra al signo es un concepto de la posmodernidad que difícilmente se amolda al arte de Congdon. Por lo tanto, para valorarlo, hay que huir del concepto de progreso que fundamenta el criterio de discriminación en buena parte de la crítica de arte de la segunda posguerra (formalista o psicologista), heredera aún de los planteamientos historicistas. Aplicarlo sería un anacronismo, ya que en los años de los que se ha tratado, semejantes criterios habían perdido toda validez. Es necesario aceptar la obra en sí misma, intentar comprenderla y valorarla, pero no por criterios de progresión, sino según un juicio más específicamente artístico, que tiene que ver con la intemporalidad.

A nosotros nos queda poco más que procurar la conservación de su obra para legarla a la historia. A quien le interese, en el flujo de la historia.

ÍNDICE DE FIGURAS

- Fig. 1 «MORGEN TOD BELSEN CAMP», 1945, carboncillo sobre papel, 26 x 33
Fig. 2 «BOWERY DARK», 1948, tinta y *gouache* sobre papel, 29 x 38
Fig. 3 «NEW YORK (SUBWAY)», 1948, tinta y pastel sobre papel, 25 x 18
Fig. 4 «VIEW OF NEW YORK CITY», 1948, acuarela, 33 x 64
Fig. 5 «BLACK CITY», 1949, óleo y esmalte sobre tabla, 76 x 61
Fig. 6 «NEW YORK CITY (EXPLOSION)», 1948, tinta y óleo sobre cartón telado, 38 x 55
Fig. 7 «WINTER 1», 1950, óleo sobre tabla, 61 x 125
Fig. 8 «VENICE WHITE LAGOON (S. MICHELE)», 1953, óleo sobre tabla, 107 x 98
Fig. 9 «VENICE 2 (ST. MARK SQUARE 1)», 1950, óleo y esmalte sobre tabla, 99 x 116
Fig. 10 «VENICE (ST. MARK SQUARE 7)», 1951, óleo y esmalte sobre tabla, 91 x 112
Fig. 11 «VENICE 22», 1952, óleo sobre tabla, 75 x 106
Fig. 12 «ATHENS 1 (ACROPOLIS)», 1953, óleo sobre tabla, 100 x 145
Fig. 13 «ROME COLOSSEUM 2», 1951, óleo y esmalte sobre tabla, 95 x 123
Fig. 14 «CROCEFISO 24», 1966, óleo sobre tabla, 60 x 50
Fig. 15 «CROCEFISO 64», 1973, óleo sobre tabla, 70 x 40
Fig. 16 «CROCEFISO 46», 1969, óleo sobre tabla, 60 x 50
Fig. 17 «CROCEFISO 52», 1972, óleo sobre tabla, 47 x 17
Fig. 18 «SUBIACO (LA VALLE)», 1963, óleo sobre tabla, 30 x 27
Fig. 19 «CAPPADOCIA GREME», 1975, óleo sobre tabla, 80 x 105
Fig. 20 «DESERTO-EGIITO», 1977, óleo sobre tabla, 44 x 77
Fig. 21 «ROVETO 2», 18-11-1979, óleo sobre tabla, 70 x 100

- Fig. 22 «ROVETO 3», 19-11-1979, óleo sobre tabla, 80 x 90
 Fig. 23 «BASSO MILANESE NERO 1», 11-12-1979, óleo sobre tabla, 90 x 80
 Fig. 24 «BASSA MILANESE NEVE 2», 14-1-1980, óleo sobre tabla, 60 x 50
 Fig. 25 «BASSA MILANESE INVERNO 1», 18-1-1980, óleo sobre tabla, 100 x 90
 Fig. 26 «B. M. INVERNO 3 (S. AGNESE)», 21-1-1980, óleo sobre tabla, 110 x 100
 Fig. 27 «B.M. NERO VERDE CRISTO», 25-1-1980, óleo sobre tabla, 110 x 100
 Fig. 28 «B.M. TERRA GRASSA GRANO NASCENTE», 27-1-1980, óleo sobre tabla, 110 x 100
 Fig. 29 «CAMPO LUNGO 1», 4-2-1981, óleo sobre tabla, 60 x 90
 Fig. 30 «CAMPO LUNGO 2», 5-2-1981, óleo sobre tabla, 100 x 80
 Fig. 31 «CAMPO STOPPIE», 15-2-1981, óleo sobre tabla, 100 x 80
 Fig. 32 «TERRA ARIDA 1», 19-2-1981, óleo sobre tabla, 75 x 85
 Fig. 33 «TERRA ARIDA 2», 21-2-1981, óleo sobre tabla, 90 x 100
 Fig. 34 «TERRA ARIDA 3», 22-2-1981, óleo sobre tabla, 75 x 70
 Fig. 35 «PRIMAVERA 1», 27-2-1981, óleo sobre tabla, 85 x 95
 Fig. 36 «PRIMAVERA», 20-3-1981, óleo sobre tabla, 95 x 85
 Fig. 37 «PRIMAVERA 3», 18-3-1981, óleo sobre tabla, 95 x 85
 Fig. 38 «NOVITÀ (81)», 18-4-1981, óleo sobre tabla, 80 x 75
 Fig. 39 «PRIMAVERA 4», 24-4-1981, óleo sobre tabla, 95 x 85
 Fig. 40 «PRIMAVERA (DE STAËL)», 26-4-1981, óleo sobre tabla, 75 x 70
 Fig. 41 «SENZA TITOLO», 4-5-1981, óleo sobre tabla, 35 x 65
 Fig. 42 «ESTATE 2», 14-7-1981, óleo sobre tabla, 40 x 70
 Fig. 43 «ESTATE 3», 17-7-1981, óleo sobre tabla, 75 x 85
 Fig. 44 «ESTATE 4», 17-7-1981, óleo sobre tabla, 50 x 70
 Fig. 45 «ESTATE 5», 1981, óleo sobre tabla, 60 x 90
 Fig. 46 «ESTATE 12», 10-8-1981, óleo sobre tabla, 90 x 100
 Fig. 47 «ESTATE 13», 18-8-1981, óleo sobre tabla, 90 x 100
 Fig. 48 «ESTATE 14», 19-8-1981, óleo sobre tabla, 90 x 100
 Fig. 49 «ESTATE 15», 20-8-1981, óleo sobre tabla, 90 x 100
 Fig. 50 «ESTATE 17», 9-9-1981, óleo sobre tabla, 75 x 85
 Fig. 51 «ESTATE 18», 10-9-1981, óleo sobre tabla, 100 x 110
 Fig. 52 «SUBIACO 12», 23-9-1981, óleo sobre tabla, 40 x 50
 Fig. 53 «AUTUNNO 1», 14-10-1981, óleo sobre tabla, 40 x 50
 Fig. 54 «AUTUNNO 25 (STOPPIE)», 3-12-1981, óleo sobre tabla, 110 x 100
 Fig. 55 «AUTUNNO 6 PIOGGIA», 27-10-1981, óleo sobre tabla, 110 x 55
 Fig. 56 «AUTUNNO 2° DI OGGI», 14-10-1981, óleo sobre tabla, 40 x 65
 Fig. 57 «NIGER 11», 19-2-1982, óleo sobre tabla, 70 x 100
 Fig. 58 «CAMPO ORZO», 5-5-1982, óleo sobre tabla, 100 x 110
 Fig. 59 «PIOGGIA RICCIONE», 1-11-1982, óleo sobre tabla, 70 x 100
 Fig. 60 «MORTE DELLA TERRA 4», 2-12-1982, óleo sobre tabla, 100 x 110
 Fig. 61 «BOZZO PER SENTIERO», 25-11-1982, óleo sobre tabla, 40 x 30

- Fig. 62 «MORTE DELLA TERRA 5», 6-12-1982, óleo sobre tabla, 70 x 80
- Fig. 63 «NEBBIA 1», 6-1-1983, óleo sobre tabla, 100 x 70
- Fig. 64 «NEBBIA 3», 6-1-1983, óleo sobre tabla, 70 x 50
- Fig. 65 «TERRA GHIACCIATA VERSO PRIMAVERA», 24-2-1983, óleo sobre tabla, 80 x 110
- Fig. 66 «VERSO PRIMAVERA 4 (BRINA ROSA)», 12-2-1983, óleo sobre tabla, 100 x 70
- Fig. 67 «MORTE TERRA», 22-5-1983, óleo sobre tabla, 50 x 70
- Fig. 68 «TERRA 1», 22-3-1983, óleo sobre tabla, 100 x 60
- Fig. 69 «OTTOBRE 12 (NEBBIA ROSA 3)», 27-10-1983, óleo sobre tabla, 60 x 80
- Fig. 70 «NOVEMBRE 2 (NEBBIA ROSA 5)», 10-11-1983, óleo sobre tabla, 90 x 80
- Fig. 71 «SENZA TITOLO (MAGGIO)», 27-5-1983, óleo sobre tabla, 38 x 45
- Fig. 72 «SENZA TITOLO», 31-5-1983, óleo sobre tabla, 50 x 70
- Fig. 73 «CASCINAZZA», 1983, pastel, 33 x 24
- Fig. 74 «RICCIONE», 1984, pastel, 30 x 42
- Fig. 75 «CASCINAZZA», 1985, pastel, 46 x 55
- Fig. 76 «CASCINAZZA», 1986, pastel, 30 x 40
- Fig. 77 «RICCIONE», 1986, pastel, 18 x 24
- Fig. 78 «CASCINAZZA», 1988, pastel, 37 x 46
- Fig. 79 «CASCINAZZA», 1988, pastel, 37 x 46
- Fig. 80 «CIELO TERRA 2», 28-9-1984, óleo sobre tabla, 80 x 90
- Fig. 81 «CIELO TERRA», 9-11-1984, óleo sobre tabla, 100 x 120
- Fig. 82 «NEBBIA 6», 30-11-1984, óleo sobre tabla, 75 x 90
- Fig. 83 «NEBBIA 5», 30-11-1984, óleo sobre tabla, 75 x 90
- Fig. 84 «TERRA NOTTE 1», 3-12-1984, óleo sobre tabla, 50 x 70
- Fig. 85 «CIELO E TERRA», 23-11-1984, óleo sobre tabla, 100 x 120
- Fig. 86 «VERDE TERRA (IL TUTTO VERDE)», 28-9-1984, óleo sobre tabla, 70 x 115
- Fig. 87 «TERRA ROSSA», 23-11-1984, óleo sobre tabla, 75 x 110
- Fig. 88 «NEBBIA ROSSA 8», 10-12-1984, óleo sobre tabla, 90 x 80
- Fig. 89 «OCCHIO VIOLETTA (NERO CON VIOLA)», 16-12-1984, óleo sobre tabla, 80 x 90
- Fig. 90 «DICEMBRE», 15-12-1984, óleo sobre tabla, 80 x 110
- Fig. 91 «BITUME E VERDE», 14-12-1984, óleo sobre tabla, 110 x 80
- Fig. 92 «GHIACCIO ROSSO 2», 2-1-1985, óleo sobre tabla, 80 x 90
- Fig. 93 «GHIACCIO ROSSO 1», 31-12-1984, óleo sobre tabla, 50 x 85
- Fig. 94 «CAMPO G 4», 4-1-1985, óleo sobre tabla, 90 x 120
- Fig. 95 «NEVE 6», 2-1-1985, óleo sobre tabla, 80 x 110
- Fig. 96 «NEVE 7», 10-1-1985, óleo sobre tabla, 85 x 50
- Fig. 97 «NEVE 10», 1-2-1985, óleo sobre tabla, 90 x 80
- Fig. 98 «NEVE 13», 5-2-1985, óleo sobre tabla, 70 x 50
- Fig. 99 «NEVE 12», 4-2-1985, óleo sobre tabla, 80 x 100

- Fig. 100 «FINESTRA 3», 10-12-1985, óleo sobre tabla, 110 x 50
- Fig. 101 «VERSO PRIMAVERA (IANUA COELI)», 3-3-1985, óleo sobre tabla, 90 x 80
- Fig. 102 «FINESTRA 1 (PRIMAVERA 2)», 23-3-1985, óleo sobre tabla, 60 x 80
- Fig. 103 «FINESTRA 3», 29-5-1985, óleo sobre tabla, 50 x 70
- Fig. 105 «TERRA ROSSA», 17-5-1985, óleo sobre tabla, 70 x 50
- Fig. 106 «CAMPO G VERTICALE», 20-3-1985, óleo sobre tabla, 100 x 80
- Fig. 107 «VIRGO POTENS», 4-7-1985, óleo sobre tabla, 90 x 75
- Fig. 108 «GIALLO CON BLU», 6-7-1985, óleo sobre tabla, 90 x 75
- Fig. 109 «CAMPO NERO», 4-1-1986, óleo sobre tabla, 110 x 80
- Fig. 110 «CIELO-NEVE», 29-1-1986, óleo sobre tabla, 80 x 100
- Fig. 111 «NEVICATA 2», 1-3-1986, óleo sobre tabla, 70 x 50
- Fig. 112 «NEVICATA 1», 30-1-1986, óleo sobre tabla, 65 x 50
- Fig. 113 «INVERNO 5», 5-2-1986, óleo sobre tabla, 70 x 50
- Fig. 114 «PRIMAVERA 2», 9-4-1986, óleo sobre tabla, 80 x 60
- Fig. 115 «NERO SU BIANCO», 7-3-1986, óleo sobre tabla, 110 x 80
- Fig. 116 «LA FERITA», 21-3-1986, óleo sobre tabla, 110 x 100
- Fig. 117 «ALBERO ALTO», 23-4-1986, óleo sobre tabla, 80 x 40
- Fig. 118 «CAMPO G 2», 6-9-1986, óleo sobre tabla, 80 x 50
- Fig. 119 «LA VIA ALLA CASCINAZZA», 5-9-1986, óleo sobre tabla, 80 x 40
- Fig. 120 «CAMPO G 5», 8-10-1986, óleo sobre tabla, 100 x 80
- Fig. 121 «CAMPO G 10 GIALLO», 2-12-1986, óleo sobre tabla, 80 x 100
- Fig. 122 «CAMPO G 11 (FINESTRA)», 3-12-1986, óleo sobre tabla, 80 x 90
- Fig. 123 «CAMPO G 12 (BRINA)», 4-12-1986, óleo sobre tabla, 110 x 80
- Fig. 124 «NEVE CIELO 2», 12-1-1987, óleo sobre tabla, 90 x 70
- Fig. 125 «NEVE CIELO 3», 16-1-1987, óleo sobre tabla, 60 x 70
- Fig. 126 «NERVO BIANCO DELL'AVVENTO», 13-11-1987, óleo sobre tabla, 110 x 100
- Fig. 127 «NEVE CIELO NOTTE», 9-2-1987, óleo sobre tabla, 63 x 100
- Fig. 128 «CROCEFISSO», 13-5-1987, óleo sobre tabla, 90 x 80
- Fig. 129 «BOSCO CROCE», 8-3-1987, óleo sobre tabla, 70 x 80
- Fig. 130 «NEVE CANALE (BOSCO)», 19-2-1987, óleo sobre tabla, 90 x 80
- Fig. 131 «NERO E GIALLO», 22-2-1987, óleo sobre tabla, 100 x 80
- Fig. 132 «LE TRE ALI DELLA NEBBIA», 3-2-1988, óleo sobre tabla, 110 x 90
- Fig. 133 «PER CARLO (IL PERDONO)», 7-3-1988, óleo sobre tabla, 110 x 80
- Fig. 134 «NAVE 3», 6-4-1987, óleo sobre tabla, 80 x 70
- Fig. 135 «TERRA ARIDA», 10-3-1988, óleo sobre tabla, 100 x 80
- Fig. 136 «MORTE DELL'INVERNO», 26-2-1988, óleo sobre tabla, 95 x 85
- Fig. 137 «BIANCO E NERO 3», 17-12-1988, óleo sobre tabla, 70 x 90
- Fig. 138 «DOPO CIELO-NEVE 2», 28-12-1988, óleo sobre tabla, 65 x 110
- Fig. 139 «BIANCO E NERO 1», 28-12-1988, óleo sobre tabla, 80 x 90

- Fig. 140 «J BIANCO», 5-1-1989, óleo sobre tabla, 80 x 90
Fig. 141 «GLICINE 10», 27-5-1988, óleo sobre tabla, 100 x 90
Fig. 142 «VIOLETTE 9», 22-3-1989, óleo sobre tabla, 40 x 45
Fig. 143 «GLICINE 1», 2-4-1989, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 144 «CIELO VIOLETTO», 24-5-1988, óleo sobre tabla, 85 x 75
Fig. 145 «TUTTO BIANCO (NEBBIA 1)», 24-1-1989, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 146 «NOME DI MARIA», 12-9-1989, óleo sobre tabla, 90 x 60
Fig. 147 «NEVE (I CENERI)», 20-2-1989, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 148 «CIELO CON BIANCO», 13-9-1989, óleo sobre tabla, 60 x 70
Fig. 149 «TRAMONTO», 27-2-1989, óleo sobre tabla, 40 x 50
Fig. 150 «FINESTRA (QUARESIMA 89)», 9-3-1989, óleo sobre tabla, 70 x 50
Fig. 151 «VERDE CON FINESTRA», 18-9-1989, óleo sobre tabla, 10 x 80
Fig. 152 «FOGLIA», 12-10-1989, óleo sobre tabla, 60 x 50
Fig. 153 «SOLE BIANCO», 8-2-1990, óleo sobre tabla, 70 x 50
Fig. 154 «GRIGIO CON SEGNO VERDE», 14-2-1990, óleo sobre tabla, 82 x 65
Fig. 155 «MAIS 1», 6-10-1989, óleo sobre tabla, 70 x 60
Fig. 156 «GIALLO CON SOLE», 11-10-1989, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 157 «MAIS 2», 7-10-1989, óleo sobre tabla, 91 x 110
Fig. 158 «POMERIGGIO 1», 17-10-1989, óleo sobre tabla, 90 x 70
Fig. 159 «GENNAIO 1», 18-1-1990, óleo sobre tabla, 70 x 60
Fig. 160 «CIELO», 1-3-1990, óleo sobre tabla, 90 x 70
Fig. 161 «PER G. L. (NEBBIA)», 6-6-1990, óleo sobre tabla, 90 x 80
Fig. 162 «SOLE POMERIGGIO», 7-6-1990, óleo sobre tabla, 90 x 80
Fig. 163 «TEMPORALE», 8-6-1990, óleo sobre tabla, 90 x 80
Fig. 164 «4 ALBERI», 4-6-1990, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 166 «MONASTERO 5», 4-12-1990, óleo sobre tabla, 50 x 40
Fig. 165 «MONASTERO 1», 23-8-1990, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 167 «CIMITERO SAN MARTINO 1», 11-9-1990, óleo sobre tabla, 80 x 90
Fig. 168 «CIMITERO SAN MARTINO 4», 29-9-1990, óleo sobre tabla, 90 x 80
Fig. 169 «CIMITERO SAN MARTINO 6», 4-10-1990, óleo sobre tabla, 90 x 80
Fig. 170 «NEBBIA VIOLA», 19-1-1991, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 171 «CAMPO G BRINA», 21-1-1991, óleo sobre tabla, 100 x 80
Fig. 172 «CAMPO SOLE 3», 29-4-1991, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 173 «CAMPO SOLE 3 (CON SBARRA)», 25-5-1991, óleo sobre tabla, 60 x 70
Fig. 174 «NOTTE CASCINAZZA», 9-6-1991, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 175 «DOPO ORZO», 27-6-1991, óleo sobre tabla, 70 x 60
Fig. 176 «ORZO 4», 14-6-1991, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 177 «SETTEMBRE», 29-9-1991, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 178 «CAMPI», 23-9-1991, óleo sobre tabla, 70 x 60
Fig. 179 «NAVE», 14-10-1991, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 180 «MUSICA DELLA TERRA», 4-10-1991, óleo sobre tabla, 70 x 60

- Fig. 181 «SAN MARTINO MARE», 25-2-1992, óleo sobre tabla, 70 x 80
Fig. 182 «SAN MARTINO MARE 1», 30-3-1993, óleo sobre tabla, 70 x 80
Fig. 183 «BLU», 23-2-1993, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 184 «CAMPO SOLE 1», 29-3-1994, óleo sobre tabla, 70 x 80
Fig. 185 «CAMPO SOLE 2», 30-3-1994, óleo sobre tabla, 70 x 80
Fig. 186 «CAMPO SOLE 3», 6-4-1994, óleo sobre tabla, 80 x 70
Fig. 187 «ACCOSTAMENTO DI COLORI 11», 2-3-1995, óleo sobre tabla, 24 x 20
Fig. 188 «CASA GIANNI 20», 16-12-1995, óleo sobre tabla, 30 x 25
Fig. 189 «NAVE 1», 1-12-1997, óleo sobre tabla, 20 x 25

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES HEMEROGRÁFICAS Y DOCUMENTALES SOBRE CONGDON

Fuentes hemerográficas citadas

- «William Congdon, a Remarkable New U.S. Painter is Sudden, Remarkable Success», en *Life*, 30-4-1951.
- B.C., «William Congdon», en *Art News*, 5-1952, p. 44.
- BAGNOLI, Sante, «Da New York a Calcuta, Intervista dell'Umana Avventura a William Congdon», en *l'Umana Avventura*, 7, junio 1979, pp. 120-137.
- BALZAROTTI, Rodolfo, «William Congdon, "analogia" dell'icona», en *La nuova Europa*, Bergamo, julio-agosto 1993, pp. 83-96.
- , «William Congdon, in margine a una mostra», en *Vita e Pensiero*, 3, Università del Sacro Cuore, Milán, 1993, pp. 223-231.
- BREWSTER, Cyrus, «Christian art, Christian act», en *Communio*, edición internacional, verano 1994, pp. 372-377.
- BRUZZICHELLI, Pia, «Sette domande a William Congdon», en *Civiltà delle macchine*, noviembre/diciembre 1965, pp. 37-44.
- CONGDON, William, «Italy – Is Aid Enough?», en *Atlantic Monthly*, Boston, mayo 1948, pp. 46-49.
- , «Four Venetian Sketches», en *Botteghe Oscure*, cuaderno XV,

- Roma, 1955, pp. 209-216.
- , «Paris, Venice, Santorin», en *Botteghe Oscure*, cuaderno XIX, Roma, 1957, pp. 318-331.
- , «The Artist and Community. How to restore Each to the Other?», en *The Critic*, octubre-noviembre 1963, pp. 53-55.
- , «What is Christian Art? A Search for Origins that Transcends the Agony», en *Act*, septiembre 1965, pp. 3-4.
- , «Thomas Merton: le lettere che mi scrisse», en *La Roca*, 12, 15 junio 1968, pp. 40-41.
- , «La preghiera di Picasso», en *La Rocca*, 1-5-1973.
- , «Arte - Persona - Cristo», en *Communio*, enero/febrero 1975, pp. 70-79.
- , «Il mio amico Igor compagno di mistero», en *Il sabato*, 29 mayo-4 junio 1982.
- , «L'incerta profezia del grande Picasso», en *30 Giorni*, 2, abril 1983.
- , «La vita della nebbia», en *Litterae Communionis*, 5, mayo 1985, pp. 51 y ss.
- , «An Artist, his Art, and the Christian Community», en *Communio*, edición internacional, verano 1986, pp. 172-181.
- , «L'arte, le cose, lo spazio», en *Il nuovo Aeropago*, 2, verano 1987, pp. 21-34.
- FABIANI, Enzo, «Nella mia pittura vedo Dio», en *Gente*, 27, noviembre 1980, pp. 138-147.
- FARR, Dennis, «First London Exhibition», en *Burlington Magazine*, 5-1958, p. 187.
- GENAUER, Emily, «U.S. Painters Abroad», en *New York Herald Tribune, Book Review*, 5-12-1954, p. 35.
- , «Art Shows Contrast Delight Critic», en *New York Herald Tribune, Book Review*, 2-12-1956, p. 37.
- , «Congdon Converted Uses Abstraction to Serve Religion», en *New York Herald Tribune, Book Review*, 21-8-1960.
- GREENBERG, Clement, «Art: A. Kent and W.G. Congdon», en *The Nation*, 18-5-1949, p. 622.
- GUGGENHEIM, Peggy, «Un pittore di Venezia: William Congdon»,

- en *La Biennale di Venezia*, 12, febrero 1953, pp. 28-29.
- HARRIMAN, Virginia, «Venice no. 5», en *Detroit Institute of Art Bulletin*, winter 1950, pp. 88-89.
- L.C., «William Congdon», en *Art News*, 2-1953, p. 54.
- PORTNER, Leslie Judd, «Two More Stimulating Exhibits», en *The Washington Post*, 10-5-1952.
- PRESTON, Stuart, «Show at Parsons», en *The New York Times*, 16-4-1952, section 2, p. 11.
- , «A World Traveler», en *The New York Times*, 2-12-1956, section 2, p. 18.
- S.P. «Congdon and Kent at Betty Parsons Gallery», en *The New York Times*, 15 mayo 1949, section 2, p. 8.
- SHIPP, Horace, «New Men and Methods (Jeffress Gallery)», en *Apollo*, 5-1958, p. 228.

<i>Fuentes documentales del Archivo WGCF citadas</i>	Diario, 1966-12-18
	Diario, 1966-12-19
	Diario, 1966-12-2
Carta a Jim Ede, 1950-?-?	Diario, 1966-12-27
Carta a Jim Ede, 1950-11-13	Diario, 1967-11-30
Carta a Jim Ede, 1954-1-4	Diario, 1967-12-28
Carta a Jim Ede, 1954-2-14	Diario, 1968-6-6
Carta a Jim Ede, 1956-12-?	Diario, 1970-1-22
Carta a Jim Ede, 1957-12-6	Diario, 1970-2-10
Carta a Jim Ede, 1957-2-24	Diario, 1970-2-13
Carta a Jim Ede, 1957-3-2	Diario, 1970-2-27
Carta a Jim Ede, 1958-12-2	Diario, 1973-2-3
Carta a Jim Ede, 1958-2-12	Diario, 1978-4-22
Carta a Jim Ede, 1961-6-20	Diario, 1980-1-20
	Diario, 1980-2-13
Diario, 1966-10-22	Diario, 1980-2-4
Diario, 1966-11-7	Diario, 1981-1-26
Diario, 1966-12-17	Diario, 1981-2-14

Diario, 1981-7-14
Diario, 1981-9-13
Diario, 1982-11-8
Diario, 1982-2-24
Diario, 1982-3-8
Diario, 1983-1-9
Diario, 1985-1-14
Diario, 1985-1-22

Diario, 1986-1-29
Diario, 1986-3-13
Diario, 1988-12-30
Diario, 1989-10-20
Diario, 1989-10-6
Diario, 1989-1-17
Diario, 1989-9-11
Diario, 1990-6-4

Diario, 1990-6-6
Diario, 1990-8-23
Diario, 1992-2-20
Diarios 1991-6-14

Thomas Bladgen, entrevista realizada por Rodolfo Balzarotti, grabación y transcripción. Archivo WGCF, 29-6-1990.

William Congdon, *Reasons for American Abstraction*, manuscrito. Archivo WGCF.

William Congdon, *Dripping Texture*, manuscrito. Archivo WGCF, 1984.

William Congdon, entrevista de Cristina Terzaghi, manuscrito. Archivo WGCF, 16-6-1989.

FUENTES BIBLIOGRÁFICAS SOBRE CONGDON

Aunque los distintos artículos coinciden muchas veces en una misma publicación, se ha preferido citarlos por separado, ya que en el texto se han tratado como obras independientes y para facilitar la búsqueda por autor.

AMADÒ, Michele, «Verticalità doppiamente interotta: una prospettiva filosofica sui crocefissi di Congdon», en *Quaderni FIUA*, 3, Milán, 1990, pp. 111-123.

- ANDREOTTI, Angelo, «L'attesa del tempo. Il colore nella pittura di William Congdon», en *Quaderni FIUA*, 1, Milán, 1987, pp. 135-145.
- BALZAROTTI, Rodolfo, *William Congdon, Il cantiere dell'artista*, Jaca Book, Milán, 1983.
- , «Unità dell'immagine, immagine dell'unità», en *Quaderni FIUA*, 2, Milán, 1988, pp. 99-119.
- , «Una stagione agli inferi sui crocefissi di William Congdon (1960-1980)», en *Quaderni FIUA*, 3, Milán, 1990, pp. 87-110.
- , *William Congdon e la scoperta dell'Europa*, FIUA, Clou, Milán, 1994.
- , «A Consciousness of His Gift. Texts, Seasons and Contexts in the Work of William Congdon», en *William Congdon*, Jaca Book, Milán, 1995, pp. 205-336.
- , «Introduzione», en *Congdon, Pastelli 1984-1994*, Aspasia, Ferrara, 1995, pp. 9-12.
- , «La huella del Otro. Entre biografía y autobiografía», en *William Congdon 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 259-305.
- , «Indicios de un arte sacro: el Via Crucis de un Action Painter», *Experiencia y transmisión de lo sagrado*, Madrid, Encuentro, 2001, pp. 81-103.
- , *L'Immagine nel primo segno. I pastelli di William Congdon*, Terra Ferma, Vicenza, 2001.
- BARBIERI, Giuseppe, «Una stella senza notte. Lo spazio dell'icona e della parola in una stagione di William Congdon», en *Espaces du texte. Recueil d'hommages pour Jacques Geninasca*, edición preparada por Peter FRÖHLICHER, Georges GÜNTER, Fèlix THURLEMANN, Neuchâtel, 1990, pp. 291-304.
- , «Distanze assenti. Appunti per una "conversazione" con Bill Congdon», en *Quaderni FIUA*, 3, Milán, 1990, pp. 69-75.
- , «La luce del buio», en *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura* (catálogo), FIUA, Milán, 1992, pp. 175-184.
- , «Orizzonte 1983», en *Cielo é terra* (catálogo), FIUA, Rímìni,

- 1997, pp. 8-11.
- , «“Pinto lo que soy”. La aventura de Congdon entre dimensión creativa y dimensión creatural», en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 69-94.
- , «Un pittore normale», en *William Congdon, nei luoghi del mondo 1912-1998* (catálogo), Terra Ferma, Vicenza, 1999, pp. 10-15.
- , «Genius loci inquieti», en *Doveva accadere. Il luogo, il crocefisso, il campo. William Congdon in Lombardia 1979-1998* (catálogo), Terra Ferma, Vicenza, 2000, pp. 11-15.
- , *William Congdon. An American Artist in Italy*, Terra Ferma, Vicenza, 2001.
- (coord.), *William Congdon. L'Atlante dell'opera. 1979-1998*, Jaca Book, Milán, 2003.
- BELLASI, Pietro, «Nel recinto del tempio», en *Cielo é terra* (catálogo), FIUA, Rímíni, 1997, pp. 12-14.
- , «La herida en la belleza» en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 45-55.
- CACCIARI, Massimo, «William Congdon: analogia dell'icona», en *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura* (catálogo), FIUA, Milán, 1992, pp. 172-174.
- , «William Congdon: analogía del icono», en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 57-68.
- CANCELLI, Mario, «Realtà “data”, sacrificata, restituita» *William Congdon. A immagine e somiglianza* (catálogo), Università degli Studi de Bologna, 1996, pp. 223-226.
- CLÈMENT, Oliver, «I “luoghi santi” di William Congdon», en *Quaderni FIUA*, 2, Milán, 1988, pp. 93-96.
- CONGDON, William, *Nel mio disco d'oro. Itinerario a Cristo*, presentación de Jacques Maritain, Thomas Merton y Pia Bruzzichelli, Pro Civitate Christiana, Asís, 1961.
- , *In My Disc of Gold: Journey to Christ*, presentación de Jacques Maritain, Thomas Merton y Martin C. D'Arcy, Pro Civitate

- Christiana, Nueva York, 1962.
- , *Esistenza/viaggio di pittore americano*, Jaca Book, Milán, 1975.
- , *America addio. Lettere a Belle*, Jaca Book, Milán, 1980.
- , «Il luogo non-luogo dell'arte», en *Quaderni FIUA*, 2, Jaca Book, Milán, 1988, pp. 77-91.
- , «Crocefisso o Jesu», en *Quaderni FIUA*, 3, Jaca Book, Milán, 1990, pp. 77-86.
- , «Il nero è il nonno dei colori», en *William Congdon e la Scoperta dell'Europa*, FIUA, Clou, Milán, 1994, pp. 31-38.
- EDE, J.H., *A Way of Life: Kettle Yard*, Cambridge University Press, 1984.
- EMILIANI, Andrea, «La materia di Congdon», en *William Congdon, a immagine e somiglianza* (catálogo), I Quaderni del Circolo del Artisti, Faenza, 1996, pp. 17-26.
- GALLI, Stefano B., *Da New York a Bergen Belsen. L'altra guerra di William Congdon (1942-1945)*, Selene, Milán, 1995.
- LICHT, Fred, «Presentazione», en *William Congdon. Quattro continenti in cinquant'anni di pittura* (catálogo), Palacio Real de Milán, FIUA, Milán, 1992.
- , «L'Arte di William Congdon», en *Congdon. Una vita*, Jaca Book, Milán, 1992, pp. 11-60.
- , «The Art of William Congdon», en *William Congdon*, Jaca Book, Milán, 1995, pp. 11-60.
- , «L'altersstil di William Congdon», en *Cielo è Terra* (catálogo), FIUA, Rímini, 1997, pp. 5-7.
- , «Introducción», en *William Congdon 1912-1998. La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 15-33.
- , «Dalla veduta al paesaggio. La Bassa lombarda nella pittura di William Congdon», en *Doveva accadere. Il luogo, il crocefisso, il campo. William Congdon in Lombardia 1979-1998* (catálogo), Terra Ferma, Vicenza, 2000, pp. 27-45.
- , *William Congdon: My life has been a painting. Exhibition notes*, The RISD Museum, Providence, 2001.
- , «William Congdon el il periodo della Bassa milanese (1979-

- 1998)», en *William Congdon Atlante dell'opera 1979-1998*, Jaca Book, Milán, 2003, pp. 12-19.
- MAZZARIOL, Giuseppe, «Presentazione», en *W. Congdon* (catálogo), Galleria Civica d'Arte Moderna, Palazzo dei Diamanti, Ferrara, 1981.
- PASTIZIO, Michael, *The Movement toward Union with God in the Life of William G. Congdon (1912)* (extracto de la Tesis, Pontificia Universitas Gregoriana, Facultad de Teología, Instituto de Espiritualidad), Roma, 1976.
- , «Word and Image in the Work of William Congdon from 1950 to 1959», en *William Congdon. A immagine e somiglianza* (catálogo), Università degli Studi de Bologna, 1996. pp. 217-239.
- PATRUNO, Franco, «Lo splendore è sempre sofferenza», en *William Congdon, a immagine e somiglianza* (catálogo), I Quaderni del Circolo degli Artisti, Faenza, 1996, pp. 227-232.
- RONNIE, Red, *William Congdon. Pittore americano in Italia*, entrevista a William Congdon, publicada en formato video por The William G. Congdon Foundation, Milán, 1998.
- SEGA SERRA ZANETTI, Paola, «William Congdon: dalla poetica dell'Action Painting all'estetica del sacro», en *William Congdon, a immagine e somiglianza* (catálogo), I Quaderni del Circolo degli Artisti, Faenza, 1996, pp. 219-221.
- SELZ, Peter, «William Congdon. Cinque decenni di pittura», en *Congdon. Una vita*, Jaca Book, Milán, 1992, pp. 61-106.
- , «William Congdon. Five Decades of Painting», en *William Congdon*, Jaca Book, Milán, 1995, pp. 61-106.
- , «Un pintor americano», en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 35-44.
- , «Un pittore americano», en *William Congdon, 1912-1998, Nei luoghi del mondo*, Terra Ferma, Vicenza, 1999, pp. 16-37.
- TESTORI, Giovanni, «Orfebre de nuestro tiempo», en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 95-103.

- , «Orefice del nostro tempo», *William Congdon, 1912-1998, Nei luoghi del mondo*, Terra Ferma, Vicenza, 1999.
- VALLORA, Marco, «Nel cuore del monocromo ovvero l'invisibilità come atto di fede», en *Cielo é terra* (catálogo), FIUA, Rímini, 1997, pp. 14-18.
- , «En el alma de la monocromía o la invisibilidad como acto de fe», en *William Congdon 1912-1998, La mirada de un testigo del siglo XX* (catálogo), Encuentro, Madrid, 1998, pp. 105-107.
- , «Come se avessi perso un Dio», en *William Congdon, 1912-1998, Nei luoghi del mondo* (catálogo), Terra Ferma, Vicenza, 1999, pp. 110-133.
- VV.AA., *The History of the State of Rhode Island and Providence Plantations: Biographical*. American Historical Society, 1920.
- VV.AA., *Lo sguardo urgente. William Congdon, opere 1949-1998* (catálogo), Centro Culturale Castello di Masnago, Varese, 2001.
- YOUNG, Neil, «L'arte di William Congdon e i contesti creativi di significato», en *Quaderni FIUA*, 3, Milán, 1990, pp. 125-140.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- ARENDRT, Hannah, *Eichman en Jerusalén, un estudio sobre la banalidad del mal*, Lumen, Barcelona, 1999.
- ARNALDO, Javier (coord.), *Fragmentos para una teoría romántica del arte*, Tecnos, Madrid, 1987.
- , *Estilo y naturaleza. La obra de arte en el romanticismo alemán*, Visor, Madrid, 1990.
- , (coord.), *Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos* (catálogo), Museo Thyssen-Bornemisza y Fundación Caja Madrid, Madrid, 2003.
- ASHTON, Dore, *Una fábula del arte moderno*, Turner, Madrid, 2001.
- , *La Escuela de Nueva York*, Cátedra, Madrid, 1988.
- AUERBACH, Erich, *Mímesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*, Fondo de Cultura Económica, Méjico, 1950.
- BARAÑANO, Kosme de, «Mark Tobey. Enredo del color en la lí-

- nea», en Kosme de BARAÑANO y Matthias BÄRMANN (coord.), *Mark Tobey* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, pp. 17-58.
- BELL, Daniel, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Alianza, Madrid, 1996.
- BENINCASA, Carmine (coord.), *Braque* (catálogo), Castello Svevo de Bari, Marsilio, Venecia, 1982.
- BENJAMIN, Walter, *El concepto de crítica de arte en el Romanticismo alemán*, Península, Barcelona, 1988.
- BLANCO SARTO, Pablo, *Hacer arte, interpretar el arte. Estética y hermenéutica en Luigi Pareyson*, EUNSA, Pamplona, 1998.
- BOWIE, Andrew, *From Romanticism to Critical Theory*, Routledge, Nueva York, 1997.
- BOZAL, Valeriano, *Prólogo*, en José ORTEGA Y GASSET, *La deshumanización del arte y otros ensayos de estética*, Espasa Calpe, Madrid, 1987.
- , *Mímesis. Las imágenes y las cosas*, Visor, Madrid, 1987.
- , «Paisajes después de 1940», en *En torno al paisaje: de Goya a Barceló*, (catálogo), Fundación Argentaria-Lunwerk, Barcelona, 1997, pp. 35-46.
- , *Donación Esteban Vicente*, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 1998.
- , *Presencia Inquietante de Robert Motherwell*, Real Asociación de Amigos del MNCARS, Madrid, 1998.
- , *La necesidad de la ironía*, Visor, Madrid, 1999.
- CABO VILLAVERDE, Javier, «Las metáforas del negro en la pintura metafísica», en *Internacional Galicia '97. Congreso sobre el color. Investigación*, Universidad de Vigo, 1997, pp. 90-100.
- CAGE, John, «Textos sobre Mark Tobey», en Kosme de BARAÑANO y Matthias BÄRMANN (coord.), *Mark Tobey* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1997, pp. 435-440.
- , *Silencio*, Árdora, Madrid, 2002.
- CALVO SERRALLER, Francisco, *Naturaleza y misión de la crítica de arte* (discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de

- San Fernando), La Academia, Madrid, 2001.
- (coord.), *El Expresionismo Abstracto Americano en las colecciones españolas* (catálogo), Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, Segovia, 2003.
- CASSIRER, Ernst, *Mito y lenguaje*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1973.
- , *La filosofía de las formas simbólicas*, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- CLARK, Kenneth, *El arte del paisaje*, Seix Barral, Barcelona, 1971.
- CRAVEN, David, «Artistas internacionales, público nacional, mecenas locales», en Dore ASHTON (coord.), *Á Rebours, la rebelión informalista* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- DAMISCH, Hubert, «El paisaje de la obra», en *Jean Dubuffet, del paisaje físico al paisaje mental* (catálogo), Fundación La Caixa, Barcelona, 1992, pp. 11-15.
- DANTO, Athur, *Después del fin del arte, el arte contemporáneo en el linde de la historia*, Paidós, Barcelona, 2002.
- , *La Madonna del Futuro*, Paidós, Barcelona, 2003.
- DEWEY, John, *El arte como experiencia*, Fondo de Cultura Económica, México, 1949.
- EVERITT, A., *El Expresionismo Abstracto*, Labor, Barcelona, 1975.
- FAUCHEREAU, Serge, *Kazimir Malévich*, Polígrafa, Barcelona, 1992.
- FOCILLON, Henri, *La vida de las formas*, Xarait, Madrid, 1983.
- FOSTER, Hal (ed.), *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 1985.
- FOSTER, Stephen, *The critics of Abstract Expressionism*, UMI Research Press, Michigan, 1980.
- FRY, Roger, *Visión y diseño*, Paidós, Barcelona, 1987.
- GAGE, John, *Color y cultura*, Siruela, Madrid, 1993.
- GARCÍA, Aurora, «Hacia el paisaje», en *Hacia el paisaje* (catálogo), Centro Atlántico de Arte Moderno, Gran Canaria, 1990, pp. 13-19.
- GEFFROY, Gustave, «Otra obra de Monet: la casa y el jardín de Giverny», en *Monet en Giverny*. Colección Museo Marmottan de París, Fundación Juan March, Madrid, 1991, pp. 9-16.
- GIBSON, Ann Eden, *Abstract Expressionism: Other Politics*, Yale Uni-

- versity Press, 1997.
- GIL, Luis, *Los antiguos y la inspiración poética*, Guadarrama, Madrid, 1966.
- GILSON, Étienne, *Pintura y realidad*, EUNSA, Pamplona, 2000.
- GOLDING, John, *Paths to the Absolute. Mondrian, Malèvich, Kandinsky, Pollock, Newman, Rothko and Still*, Princeton University Press, 2000.
- GOMBRICH, Ernst Hans, *Arte e ilusión: estudio sobre la psicología de la representación pictórica*, Debate, Madrid, 2002.
- GRANVILLE, Pierre, «Staël, a Quarter of a Century Later», en *Nicolas de Staël* (catálogo), coedición: Galeries Nationales du Grand Palais, París, The Tate Gallery, Londres, 1981, pp. 7-11.
- GREENBERG, Clement, *Arte y cultura. Ensayos críticos*, Gustavo Gili, Barcelona, 1979.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel, *El resto: una historia invisible del arte contemporáneo*, Edición a cargo de Miguel Ángel García, Museo de Bellas Artes de Bilbao y MNCARS, Madrid, 2000.
- GUILBAUT, Serge, *De cómo Nueva York robó la idea del arte moderno*, Mondadori, Madrid, 1990.
- HENNING, Edward B., «Preface», en *Landscapes, Interior and Exterior: Avery, Rothko, and Schueler*, The Cleveland Museum of Art, Cleveland, 1975 (sin foliación).
- HYMAN, Linda (coord.), *American Modernist Landscapes. The Spirit of Cézanne* (catálogo), Linda Hyman Fine Arts, Nueva York, 1989.
- IBÁÑEZ LANGLOIS, José Miguel, *La creación poética*, Rialp, Madrid, 1964.
- ICHINAWA, Masanori, «A color, not one color», en *Color and/or Monochrome* (catálogo), The National Museum of Modern Art, Tokyo y The National Museum of Modern Art, Kyoto, 1989/90, pp. 11-14.
- KANDINSKY, Wassily, *De lo espiritual en el arte*, Labor, Barcelona, 1982.
- KANT, Emmanuel, *Crítica del juicio*, Austral, Madrid, 1997.
- LABRADA, María Antonia, *Estética*, EUNSA, Pamplona, 1998.

- LICHT, Fred, «Visto desde América», en Dore ASHTON (coord.), *Á Rebours, la rebelión informalista* (catálogo), Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1999.
- LIZARRAGA, Paula, *El arte, un asunto entre seres humanos. Estudio de la crítica de arte de Roger Fry*, EUNSA, Pamplona, 1999.
- LÓPEZ-REMIRO FORCADA, Miguel, *La poética de Rothko*, Tesis doctoral inédita, Universidad de Navarra, 2003.
- LYOTARD, J.F., *La condición posmoderna*, Cátedra, Madrid, 1984.
- LLORENS, Tomás (coord.), *Forma. El ideal clásico en el arte moderno* (catálogo), Fundación Colección Thyssen-Bornemisza, Madrid, 2001.
- MADERUELO, Javier (ed.), *Arte y Naturaleza*, Diputación Provincial de Huesca, 1996.
- MANN, Thomas, *La muerte en Venecia*, Círculo de Lectores, Barcelona, 1995.
- MARCHÁN FIZ, Simón, *La estética en la cultura contemporánea*, Alianza, Madrid, 1987.
- MARI, Antoni, *Euforion. Espíritu y naturaleza del genio*, Tecnos, Madrid, 1989.
- MARITAIN, Jacques, *La poesía y el arte*, Emecé, Buenos Aires, 1955.
- MERTON, Thomas, *El Zen y los pájaros del deseo*, Kairós, Barcelona, 1972.
- , *La montaña de los siete círculos*, Edhasa, Barcelona, 1991.
- , *Diario de Asia*, Trotta, Madrid, 2000.
- MORPURGO-TAGLIABUE, Guido, *La estética contemporánea*, Losada, Buenos Aires, 1971.
- PANOFKY, Erwin, *La perspectiva como forma simbólica*, Tusquets, Barcelona, 1973.
- , *Idea. Contribución a la historia de la teoría del arte*, Cátedra, Madrid, 1978.
- PAREYSON, Luigi, *Conversaciones sobre estética*, Visor, Madrid, 1988.
- , *Estetica. Teoria della formatività*, Bompiani, Milán, 2002.
- PÉREZ CARREÑO, Francisca, *Los placeres del parecido: Icono y representación*, Visor, Madrid, 1988.
- POLCARI, Stephen, *Abstract Expressionism and the Modern Experi-*

- ence, Cambridge University Press, 1999.
- RAILLARD, Georges, «El horizonte de Nicolas de Staël», en *Nicolas de Staël. Retrospectiva* (catálogo), MNCARS, Madrid, 1991, pp. 23-37.
- RAMOS ROSA, Antonio, *El aprendiz secreto*, Visor, Madrid, 2003.
- READ, Herbert, *Orígenes de la forma en el arte*, Proyección, Buenos Aires, 1967.
- REALE, Giovanni, et al., *Historia del pensamiento filosófico y científico*, Herder, Barcelona, 1995.
- REQUERA, Isidoro «Introducción» en Ludwig WITTGENSTEIN, *Observaciones sobre los colores*, Paidós, Barcelona, 1994.
- RIOUT, Denys, *La peinture monochrome: histoire et archéologie d'un genre*, Jacqueline Chambon, París, 1996.
- , *L'arte del ventesimo secolo*, Exibart, 2002.
- ROSE, Barbara, «Gerardo Rueda, Madrid-París-Madrid», en Barbara ROSE (coord.), *Rueda. Madrid-París-Madrid* (catál.), SEACEX. Ministerio de Asuntos Exteriores, Madrid, 2003, pp. 24-37.
- ROSENBERG, Harold, «American action painting», en *Abstract Expressionism. Creators and Critics*, Harry N. Abrams, Nueva York, 1990.
- ROSENBLUM, Robert, *La pintura moderna y la tradición del romanticismo nórdico*, Alianza, Madrid, 1993.
- , «Apuntes sobre la pintura paisajística española», en *En torno al paisaje, de Goya a Barceló* (catálogo), Fundación Argenteria-Lunwerg, Barcelona, 1997, pp. 15-21.
- ROSENFELD, Daniel, *Terra Incognita* (catálogo), Museum of Art, Rhode Island School of Design, 1990.
- SANDLER, Irving, *El triunfo de la pintura americana. Historia del expresionismo abstracto*, Alianza, Madrid, 1996.
- SANTINI, Pier Carlo, *Il paesaggio nella pittura contemporanea*, Electa, Venecia, 1971.
- SCHAPIRO, David and Cecile, *Abstract Expressionism. A Critical Record*, Cambridge University Press, 1990.
- SELZ, Peter, *The Work of Jean Dubuffet* (catálogo), MoMA, Nueva York, 1962.

- SERRANO DE HARO, Amparo, *Palabra y pintura: la tradición crítica angloamericana*, UNED, Madrid, 2000.
- SOLOMON, Larry J., *The Sounds of Silence. John Cage and 4'33''*, 1998. Artículo inédito disponible en <http://music.research.home.att.net/4min33se.htm>.
- STEINER, George, *Presencias reales*, Destino, Barcelona, 2001.
- STRAVINSKY, Igor, *Poética musical*, Taurus, Madrid, 1989.
- STRAVINSKY, Thèodore, *El mensaje de Igor Stravinsky*, Parsifal, Barcelona, 1989.
- SULLIVAN, Michael, *The Meeting of Eastern and Western Art*, University of California Press, Los Angeles, 1989.
- SUTTON, Denys, «Nicolas de Staël», en *Nicolas de Staël* (catálogo), coedición: Galeries Nationales du Grand Palais, París; The Tate Gallery, Londres; 1981, pp. 12-15.
- TAPIÈS, Antoni, *El arte contra la estética*, Ariel, Barcelona, 1971.
- , *La práctica del arte*, Ariel, Barcelona, 1971.
- , *Testimonio del silencio*, Polígrafa, Barcelona, 1975.
- TATARKIEWICZ, Wladislaw, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Tecnos, Madrid, 1996.
- TAYLOR, Ch., *Fuentes del yo. La construcción de la identidad moderna*, Paidós, Barcelona, 1996.
- TUCHMAN, Maurice, *The New York School. Abstract Expressionism in the 40's and 50's*, Thames and Hudson, Londres, 1995.
- VALÉRY, Paul, *Piezas sobre arte*, Visor, Madrid, 1999.
- VALVERDE, José María, *Breve historia y antología de la estética*, Ariel, Madrid, 1998.
- WOLFE, Tom, *La palabra pintada*, Anagrama, Barcelona, 1989.
- WORRINGER, Wilhelm, *Abstracción y naturaleza*, Fondo de Cultura Económica, México, 1966.