

WILLIAM CONGDON Y LA REAPROPIACIÓN CARNAL DEL MUNDO
Anna Pujadas, Profesora Lectora de la Facultad de Humanidades de la UPF

Siempre he pintado sobre tablas cuyo espacio correspondía a la medida de mi cuerpo, en el sentido que nunca pinto una superficie que supere en extensión la de mi brazo. Como si mi pintar consistiese en ponerme entero sobre la tabla, no únicamente como imagen, sino como cuerpo.
William Congdon¹

El antropomorfismo del cuadro

"El 'dripping' me nació espontáneamente", escribe Congdon en uno de sus textos, "ya no estaba más delante de la tela, sino dentro de ella, derramaba mis vísceras en su interior y generaba un tejido viviente que permitía el fluir de la sangre, la circulación de la respiración en el arte, la comunicación del espíritu."² William Congdon antropomorfizaba sus pinturas³ en una manera similar a como lo hacía Mark Rothko en su ensayo de 1947 "Los románticos se sentían obligados" cuando identificó las formas en sus pinturas con organismos con voluntad, pasión y auto-afirmación.⁴ Para Rothko su arte no era abstracto, porque vivía y respiraba como si la pintura al óleo fuera espíritu.⁵ La obsesión de Rothko por entonces era que sus obras fueran objetos plásticos independientes. La finalidad del cuadro no tenía que ser representar cosas, no debía describir cosas, como la pintura académica, incluso la impresionista y en parte la cubista, sino que tenía que ser "una cosa", un objeto cargado de energía,⁶ con una tal presencia que cuando le dices la espalda a su pintura sintieras la calidez que sientes cuando notas el sol en tu espalda.⁷ No era suficiente hacer que la tela, en lugar de suscitar una combinación mimética de imágenes, de fenómenos, imitara la materia, se colocará de acuerdo con los accidentes del mundo externo, sino que era necesario que se convirtiera en objeto puro.⁸

Según Sidney Janis, el marchante de Rothko durante los años '50, este pintor colgaba los cuadros en salas pequeñas, ocupando toda la pared, desde el suelo hasta el techo, y a veces superando la esquina lateralmente. Las pinturas de Rothko debían expandirse y debían llenar la pared al mismo tiempo que saturaban la conciencia del contemplador. Igual objetivo tenía la insistencia de Rothko en una iluminación de baja intensidad, apunta Michael Compton, ya que de esta manera la superficie del muro se hacía menos visible y los colores aparecían más como luz.⁹ Cuando Rothko conseguía desmaterializar la pared es cuando sus campos de color dejaban de serlo para sobrevenir "cosas" o "objetos", elementos autónomos flotantes en un fondo que no existía.

¹ <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> lo studio dell'Artista -> Assisi

² William CONGDON, *Il dripping e il "Tessuto Vivente"* (1984) <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> y suoi scritti

³ Gian PIERO BRUNETTA, "Un' eterna estate". En: <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> Hanno Scritto

⁴ Mark ROTHKO, "The Romantics Were Prompted" (1947). En: HERSCHEL B. CHIPP (ed.), *Theories of Modern Art* (California: University of California Press, 1968) p. 549

⁵ James E. B., BRESLIN, *Out of the body: Mark Rothko's paintings*. En: VVAA, *The Body Imaged*, (New York: Cambridge University Press, 1993), p. 45

⁶ Pere GIMFERRER, *Antoni Tàpies, l'esperit català* (Barcelona: Polígrafa, 1974), p. 35

⁷ James E. B., BRESLIN, *Out of the body: Mark Rothko's paintings*. En: VVAA, *The Body Imaged*, op. cit., p. 47

⁸ Pere GIMFERRER, *Antoni Tàpies, l'esperit català*, op. cit., p. 35

⁹ Michael COMPTON, «Mark Rothko, the Subjects of the Artist». En: VVAA, *Mark Rothko* (London: Tate Gallery, 1987), ps. 56-57

La evanescencia del fondo va pareja con la desaparición de la figura y con la cristalización de la superficie como unidad independiente, objeto autónomo, constitutivo. Se tiende por lo tanto a una imagen global o a lo que George McNeil calificó de "imagen maciza".¹⁰ La profundidad es entonces espiritual. Escribe Congdon: "*Mi pintura es esencialmente bidimensional, la tercera dimensión está implícita -como respiración, como apertura- en esta porosidad del negro, incluso como implícita densidad, o tercera dimensión del espíritu.*"¹¹ Para llegar aquí se propone "matar el color en sí mismo", su materialidad, para que aparezca el nuevo color que será color-luz-vida. Hay una diferencia entre aplicar el color sobre un fondo o servirse del fondo como miembro vivo. Para conseguir esto último cambió Congdon el pincel por la espátula y la tela por la tabla. Una técnica pictórica que lo retrotraía a su fase formativa cuando con George Demetrios en Boston se inició en el arte como escultor.

Después de la serie de trabajos sobre papel con la cual había inaugurado su carrera de pintor, desde 1948 en adelante William Congdon eligió y practicó, de manera exclusiva y sin distracción, la pintura al óleo asociada a la espátula y a la tabla rígida.¹² De esta manera tradujo la escultura en pintura. Congdon explica así este cambio: "*En un momento dado comprendí que los pinceles en lugar de integrar, separaban. Por esta razón, de repente, me enfurecí, tomé todos los pinceles, mitad en una mano y mitad en la otra y, pasando por una puerta estrecha, los rompí y jamás los volví a tocar.*"¹³ Congdon se sentía incapaz de trabajar con unos pelos que cedían cuando accionabas, él quería un pincel que avanzara. La elástica y complaciente tela se pegaba, producía obstáculos al gesto del pensamiento. El color no podía discurrir bien.¹⁴ Con una superficie dura y con una espátula, el color se plasmaba limpio. Gracias a este método, los colores en las pinturas de Congdon nunca tapan o sofocan el poroso fondo que es como el oxígeno del cuadro: hay respiración y al mismo tiempo densidad.

Trabajando con la espátula Congdon añade un efecto de plasticidad que valoriza la corporeidad de la materia. El color entonces resulta tridimensional, evocando una superficie, una epidermis que contiene sin esconderlo el cuerpo denso y fluido del pigmento.¹⁵ "*El color es el lugar donde nuestro cerebro y el universo se juntan*"¹⁶, escribe Maurice Merleau-Ponty. Por esta razón debe romperse la "forma-simulacro", la representación. Los colores ya no son "simulacros de los colores de la naturaleza", sino que el color es una dimensión que de sí misma crea las identidades, las diferencias, las texturas, una materialidad, alguna cosa...¹⁷ Dado que la percepción es una modalidad original de la conciencia, como resultado no podemos aplicar a la percepción la distinción clásica de forma y materia, ni tampoco se puede concebir el sujeto perceptivo como una conciencia que "interpreta", "descifra" u "ordena" una materia sensible. La materia está "cargada" con su forma, cosa que significa que en el análisis final cualquier percepción tiene lugar dentro de un horizonte determinado y en última instancia en el "mundo".¹⁸

Al fin y al cabo, el mundo no está delante de mí figurando una representación, sino que yo

¹⁰ Irving SANDLER, *El triunfo de la pintura norteamericana* (Madrid: Alianza Editorial, 1996), p. 121

¹¹ Angelo ANDREOTTI, "L'attesa del tempo. Il colore nella pittura di William Congdon." En: <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> Hanno Scritto

¹² Rodolfo BALZAROTTI, "Congdon: y pastelli (1984-1994)". En: <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> Hanno Scritto

¹³ Sante BAGNOLI, "Da New York a Calcutta. Intervista dell'Umana Avventura a William Congdon". En:

<http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> Hanno Scritto

¹⁴ Massimo CACCIARI, "William Congdon: analogia dell'icona". En: <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> Hanno Scritto

¹⁵ Rodolfo BALZAROTTI, <http://www.congdon.it/Artista/artistaDocs/balzarotti02.txt>

¹⁶ Maurice MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1986), p. 51

¹⁷ *Ibid.*, p. 51

¹⁸ Maurice MERLEAU-PONTY, "La primacia de la percepción". En: *Tàpies en perspectiva* (Barcelona: MACBA, 2004), p. 161

estoy dentro del mundo, afirma Merleau-Ponty.¹⁹ El mundo no está enfrente del artista, más bien es el pintor el que nace en las cosas por concentración, venido a sí mismo de lo visible.²⁰ William Congdon, también está dentro de sus pinturas: de pie, con los brazos extendidos delimita el perímetro de la superficie de sus cuadros, el perímetro de lo que se irradia a su visión. Él es pues un arquetipo geométrico, uno de común a los sistemas de proporciones utilizados en el arte, la mayoría de los cuales están basados en las medidas de la figura humana.

*"Si me hubiesen dicho que dibujara cualquier cosa sobre un muro, me parece que hubiera trazado una cruz, que está hecha de cuatro ángulos rectos, que es una perfección que lleva en sí algo sagrado y que es al mismo tiempo una toma de posesión de mi universo, porque en los cuatro ángulos rectos tengo los dos ejes, soporte de coordenadas con los que puedo representar el espacio y medirlo."*²¹ Son declaraciones de un arquitecto, Le Corbusier, ideador de un sistema de proporciones a escala humana que se acoplara a la necesaria internalización del cuerpo en nuestra experiencia de los fenómenos. En efecto, en todos los tiempos y en todos los lugares ha llamado la atención el hecho de que el ser humano puesto de pie con los brazos estirados hacía los costados, traza la figura de la cruz. Ese es sólo un aspecto -el más exterior, además, y no el más importante- de las relaciones analógicas fundamentales que unen al ser humano con el cosmos y que hacen de él, precisamente, un microcosmos, un resumen del universo. Esta analogía del ser humano con el universo, que permite "leer" en el ser humano la constitución misma del mundo, autoriza igualmente a transponer esta analogía al campo más universal, a la creación total, a la Existencia universal. Esta transposición nos lleva al concepto del "Hombre Universal".²²

Le Corbusier censuraba la *Divina Proportione* porque aplicaba lo mismo a un edificio de cien metros que a un jarro de diez centímetros de altura. Y olvidaba, en medio de tantos poliedros y de ejes en estrella, que los ojos se encuentran en la cabeza a una altura encima del suelo, variable según talla, determinante de la percepción y la sensación visuales. Los ojos de las personas miran hacía adelante. Para ver a izquierda y a derecha, necesitan volver la cabeza. Su vida pues, sólo está formada de una hilera incansable, de una sucesión, de una acumulación de visiones. El ser humano tiene un cuerpo material y ocupa el espacio mediante el movimiento de sus miembros: sus piernas, su torso, sus brazos extendidos o alzados. El espacio del ser humano no es el del pájaro ni el del pez.²³

Hace siglos que se nos ha inculcado la idea de un "Creador" separado de la "criatura", como también la de un yo separado del Universo y en consecuencia la de un cuerpo separado del espacio. Esto ha tenido una repercusión enorme en nuestra psique y nos ha fundado un sentimiento de antagonismo, de hostilidad y de conquista respecto a la naturaleza, totalmente al revés al de identidad y colaboración con ella que tienen tan desarrollados los orientales.²⁴

Es necesario que nos volvamos a situar en el "suelo del mundo visible"²⁵ y que nuestro cuerpo deje de ser el instrumento de cual sacamos información, para pasar a ser "este cuerpo que llamo mío" que asiste silenciosamente a mis palabras y a mis actos. El cuerpo no es un medio

¹⁹ Maurice MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, op. cit., p. 44

²⁰ *Ibid.*, p. 52

²¹ LE CORBUSIER, *Almanach d'architecture moderne* (1926). EN: CARMEN BONELL COSTA, *La divina proporción, las formas geométricas y la acción del demiurgo* (Barcelona: Edicions UPC) p. 55

²² Jean HANI, *Mitos, ritos y símbolos* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 2005), p. 328

²³ LE CORBUSIER, *Modulor 2* (Barcelona: Poseidon, 1980) p. 19 y p. 48

²⁴ Antoni TÀPIES, "La pintura y el buit". En: *Tàpies en perspectiva* (Barcelona: MACBA, 2004), p. 327

²⁵ Maurice MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu*, op. cit., p. 11

a través del cual miro, sino el depósito de la visión.²⁶ Imposible decir aquí acaba la naturaleza y empieza lo humano o la expresión.²⁷ Miramos el mundo que tenemos delante y vemos nuestro propio cuerpo, este cuerpo nuestro, esta carne, forma parte de la visión del mundo que tenemos. Nuestra visión y nosotros, en tanto que cuerpo material físico, no son separables. Por lo tanto, la dualidad metafísica que funda la "forma-simulacro", el signo y la cosa, la dualidad cuerpo-espíritu, no tienen validez. Es el ser mismo que viene a manifestarse en su propio sentido.²⁸

La "contemplatio naturalis"

La cita sobre el "dripping" anteriormente transcrita continua con la siguiente sentencia de Congdon: "A diferencia de Pollock, yo estaba más ligado al objeto, debía verlo como él me 'veía', signo o símbolo del itinerario de mi vida."²⁹ El "action painting" era subjetividad, responde Congdon a una pregunta de Sante Bagnoli, y la subjetividad no puede amar, no puede generar. El "action painting" era pues, incapacidad de amar, por eso se odiaba a sí mismo, porque no podía amar. En cambio Congdon se confiesa atado a alguna cosa objetiva. Considera que solamente en la comunión de sí mismo con las cosas existenciales de la naturaleza puede despertarse el ejercicio de liberación de la intuición creativa. Fuera de este contexto de comunión, el sentir del artista tiende a refugiarse en su propio subjetivismo, en una narcisista introversión donde, alejado de la fuente misma de la propia vida que es la intuición creativa en comunión con las cosas, se vuelve impotente para elevarse a una intencionalidad espiritual y se consume. El arte, sentencia Congdon, es el símbolo de una realidad espiritual trascendente y no el "eikon" del artista mismo.³⁰

Si William Congdon se desmarca de la tonalidad conceptual que reina en la estética del expresionismo abstracto, es gracias a su atención hacia lo concreto que le conduce a salir de las abstracciones del trabajo intelectual para ir hacia la vida real. En este sentido manifiesta una profunda afinidad con la poética franciscana del objeto y de la materia. La preocupación franciscana de lo concreto y de lo simple comporta la idea que el arte no es de naturaleza inefable, sino que se trata muy al contrario de una entidad que se puede descubrir, transmitir y compartir.³¹

El modelo de la sensibilidad medieval se afirma en William Congdon por una reapropiación carnal del mundo que permite evocar la figura de San Francisco de Asís. La intuición de lo sensible, o sea el retorno a una materialidad más concreta y más viva, es un elemento central del imaginario franciscano. Thomas de Celano, el biógrafo de San Francisco, narra en su *Vita prima* (1228) como San Francisco, a fin de evocar el nacimiento del niño Jesús, expresó el deseo de verlo "corporeis oculis", es decir, "con mis ojos de carne", en función de una verdadera participación física.³² Se creó así un pesebre viviente donde la imagen no era una representación, sino una idea encarnada. Es sobre esta identidad entre lo concreto y el concepto que se elabora un lenguaje estético característico del franciscanismo y, más allá, de toda la cultura de la Edad Media que prepara el Renacimiento. El gesto del creador, la manera

²⁶ *Ibid.*, p. 43

²⁷ *Ibid.*, p. 64

²⁸ *Ibid.*, p. 65

²⁹ William CONGDON, *Il dripping e il "Tessuto Vivente"* (1984) <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> y suoi scritti

³⁰ Sante BAGNOLI, "Da New York a Calcutta. Intervista dell'Umana Avventura a William Congdon". En: <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> Hanno Scritto

³¹ Giovanni LISTA, *Arte povera* (Milán: Continents, 2006), p.29

³² Tomas DE CELANO, *Vida primera*, Libro I, Capítulo XXX; SAN BUENAVENTURA, *Leyenda de san Francisco de Asís*, Capítulo X

como el concepto se encuentra anclado en la materia, deviene puro conocimiento sensible.

Según la tesis de Henri Thode, el franciscanismo fue el primer movimiento europeo verdaderamente universal que se inició ya en el s. XII que tuvo en 1220 con Francisco de Asís el momento culminante y que continuó hasta finales del S XV cuando fue reemplazado por los nuevos movimientos del Renacimiento y la Reforma. Los caracteres principales de este "movimiento de Humanidad" fueron dos: la liberación del individuo y una concepción sentimental de la naturaleza y la religión.³³ Iniciar el Renacimiento en el s. XV y precederlo de un arte "gótico" como todavía sucede en los manuales de historia del arte es, denuncia Thode, desconocer absolutamente la vida orgánica del primer periodo del arte moderno.³⁴

Francisco de Asís reconoció la fraternidad que sujetaba lo humano a las fuerzas de la naturaleza, abrió los ojos a la belleza y la diversidad de la creación. El mundo sensible empezó a tomar un lugar independiente al lado de la razón humana y de Dios.³⁵ Todo el conjunto de los animales, grandes y pequeños, las plantas, las estrellas, el sol y la luna, Francisco los miraba como "sus hermanos y sus hermanas". Sobre todos extendía una misma ternura. Fue como si el mundo empezara a florecer, a resonar el canto de los pájaros. La inocencia del Paraíso parecía haber vuelto sobre la tierra.³⁶ Se despertó el placer sensual del espectáculo de la naturaleza.³⁷ El sentimiento individual, que hasta entonces había sido como un hermano menor bajo la tutela de la Iglesia, Francisco de Asís lo emancipó y le dio para siempre su independencia legítima. Liberó la gente, tanto socialmente como religiosamente, predicando la igualdad de los humanos delante de Dios y la relación directa y personal de cada uno con su Creador. Son doctrinas que antes que él únicamente las proclamaban los herejes: Francisco de Asís hizo que las admitiera la Iglesia misma.³⁸

Es evidente que la óptica filosófica no es el mejor criterio hermenéutico para el análisis de la antropología de San Francisco de Asís. El pensamiento antropológico de San Francisco no puede expresarse bajo la clásica dicotomía platónica alma y cuerpo, cuyos respectivos y específicos valores están axiológicamente jerarquizados según una reconocida mayor perfección óptica y operativa del alma. El ser humano, antes de ser la unión de dos componentes antropológicos, es para San Francisco, una "criatura de Dios". Consecuentemente la relación con el Creador, con Dios, constituye el fundamento básico de la antropología teológica del "Poverello".³⁹

Esta "primavera del alma" que nos describe afectuosamente Henri Thode, coincide perfectamente con la segunda etapa de la realización espiritual, la "*contemplatio naturalis*". Después de una primera etapa de purificación, debe darse paso a un estado de armonía.⁴⁰ El ser humano ya no se considera un yo frente al mundo y a los demás, separado de ellos. Entonces se dilata, por así decirlo, hasta englobar concientemente el universo dentro de sí. Al término de esta segunda etapa está preparado para recorrer la última, la de la unión y llegar a realizarse espiritualmente, a fundirse con Dios. La "*contemplatio naturalis*", cuando alcanza su perfección, desemboca en lo que se ha denominado la "caridad cósmica". El espiritual se

³³ Henry THODE, *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la renaissance en Italie* (Paris: Librairie Renouard 1904), Vol. I, p. 9

³⁴ *Ibid.*, Vol. I, p. 70

³⁵ *Ibid.*, Vol. I, p. 63

³⁶ *Ibid.*, Vol. I, p. 62

³⁷ *Ibid.*, Vol. I, p. 61

³⁸ *Ibid.*, Vol. I, p. 67

³⁹ Ettore COVI, Il dio di Francesco e dell'uomo moderno. Convergenze e divergenze. En: VVAA, *L'esperienza di Dio in Francesco d'Assisi* (Roma: Editrice Laurentianum, 1982), p. 17

⁴⁰ Jean HANI, *Mitos, ritos y símbolos*, op.cit., p. 473

ha convertido en un "corazón que arde de amor por la creación entera, por los hombres, las aves, los animales, por los demonios, por todas las criaturas... movido por la piedad infinita que se despierta en el corazón de aquellos que se unen a Dios." Es una amplificación cósmica del ser "constantemente absorbido en el advenimiento de la regeneración de todas las cosas."⁴¹ Es aquel para quien todas las cosas son el Uno y ve a toda cosa en el Uno.

Esta dilatación de la "contemplatio naturalis" para englobar el universo dentro de sí es la experiencia de la Vacuidad, central en la mística oriental. Si para un occidental la idea de adquirir conocimientos tiene mucho que ver con un espíritu de lucha, con la conquista de la Naturaleza, para un adepto al Budismo, conocer se enlaza, muy contrariamente, con una idea de inocencia, ignorancia y pobreza. Para él la virtud fundamental es la pobreza: lo es desde el punto de vista ontológico porque corresponde a la Vacuidad; y lo es desde el punto de vista psicológico, porque se identifica a la ausencia de ego y a la inocencia. Se trata de la concepción búdica de la "anâbhoga-caryá", "acción hecha inocentemente, sin esfuerzo y sin lucha" que los occidentales hemos perdido al comer del Árbol del Conocimiento de donde sale el bien y el mal.⁴²

Jean Hani nos relata una narración escrita tras la muerte de San Francisco de Asís, en 1227, sobre el extraño suceso que se encuentra en el origen de la conversión del Santo: la aparición de "Nuestra Señora de la Pobreza". Fue una revelación fulgurante en la que el santo comprendió todo su destino. Es cierto que San Francisco conoció a la Pobreza como "persona", pero lo que se le había aparecido, en la noche de Asís, era la revelación de la gran Vacuidad, de la Esencia divina en Su absoluta y fascinante Simplicidad, allí donde tiene sus raíces la verdadera pobreza.⁴³

"Solve et coagula"

Gian Piero Brunetta se lamenta de que se haya hablado mucho en estos últimos tiempos de las relaciones entre alquimia y pintura, y que todavía a nadie se le haya ocurrido en este sentido el trabajo de Congdon, su relación con la materialidad de los colores y de las telas, el valor de sus gestos y la continuidad en la que en su pintura ha probado de demostrar la interconexión entre ser humano y universo.⁴⁴ Quizás sería el uso de la ceniza para pintar algunos de sus cuadros el dato que mejor nos acercaría a un Congdon alquimista. La ceniza simboliza un rito oriental de dolor y penitencia. El primer día de la Cuaresma, el miércoles de ceniza, antes de la misa, el sacerdote traza con ceniza una cruz en la frente de los fieles, al tiempo que dice estas palabras: "*Memento, homo, quia pulvis es, et in pulverem reverteris*", es decir, "*Recuerda, humano, que eres polvo, y en polvo te convertirás*". La ceniza en cuestión debe ser la de los ramos benditos del año anterior. San Francisco de Asís, mezclaba con frecuencia las viandas con ceniza para evitar la tentación; caminaba descalzo, llevaba un túnica atada con una rústica cuerda en forma de cruz, túnica que pidió fuera de color cenizo.⁴⁵ Porqué la ceniza es materia y es color.

Este color-sustancia, materia orgánica, utilizada por Congdon nos evoca inmediatamente el informalismo europeo y la magnificente figura de Antoni Tàpies. El polvo de mármol, la arena y las tierras de colores de sus "délabrés"; empastes gruesos y granulados, sobre los que

⁴¹ Isaac EL SIRIO, *Centuries: la Priere*. En: Jean Hani, *Mitos, ritos y símbolos*, op.cit., p. 488

⁴² Antoni TÀPIES, "La pintura y el buit". En: *Tàpies en perspectiva*, op.cit., p. 330

⁴³ Jean HANI, *Mitos, ritos y símbolos*, op.cit., p. 501

⁴⁴ Gian Piero BRUNETTA, "Un' eterna estate". En: <http://www.congdon.it/> -> l'Artista -> Hanno Scritto

⁴⁵ Tomas DE CELANO, *Vida segunda*, Capítulo 3, XXXIX, 69; *Espejo de perfección*, Capítulo II, 15, Capítulo XI, 112; *Leyenda de los tres compañeros*, Capítulo XXIII y Capítulo V

realiza huellas, incisiones, surcos y grietas; pintura de relieve con vocación escultórica de texturas rugosas o porosas; en definitiva una pintura "matérica" como la llamó Alexandre Cirici. El crítico las considera "muros" en el sentido que son pinturas con estatuto de pared, de plano autónomo e infranqueable. *"El muro"*, sigue Cirici, *"es la metáfora del silencio, de la soledad de la humanidad, conciente que no existen ni verdades científicas ni entidades trascendentes, conciente de la subjetividad de cualquier conocimiento, conciente que únicamente se tiene a si misma para dar sentido al mundo que le rodea."*⁴⁶

De todas las sustancias líquidas sacrificiales (vino, leche, miel), la sangre es compartida por todas las culturas ancestrales. Beuys utiliza en algunos dibujos sangre de liebre, que encarna un principio femenino. Sangre derramada como símbolo de sacrificio, de muerte y de resurrección. La sangre, fluido energético vital, inspira los colores que Joseph Beuys desarrolla a partir del hierro. "Beize", un color que Beuys mismo preparaba. El compuesto es un derivado del hierro en solución (cloruro férrico), también llamado "beize" (que significa corrosivo o cáustico). Al terminar la década de los cincuenta, incorporó otro color obtenido por él mismo que acabaría sustituyendo al "beize". Aunque el artista mantuvo siempre en secreto la composición exacta de este tinte que llamó "braunkreuz" (marróncruz), se trata de un pigmento (probablemente también un compuesto del hierro) al óleo, pero mezclado (según análisis verificados en el MOMA en Nueva York el 1992) con antioxidante comercial. El artista explicó a Bernice Rose en 1984: *"Yo estaba buscando un color que no hubiera sido en absoluto experimentado como color, que fuera una sustancia; digamos un tipo de expresión escultórica que fuera un color pero que no fuera un color (...) Naturalmente es también una metáfora."*⁴⁷

Explica Ana Mendieta: *"En arte el punto de inflexión se situó en 1972, cando comprendí que mis pinturas no eran suficientemente reales, y cuando digo 'real' quiero decir que quería que mis imágenes tuviesen fuerza, que fuesen mágicas."*⁴⁸ Este año fue la primera vez que Ana Mendieta utilizó sangre en su obra. La utilizó porque pensaba que era algo con poder sobrenatural. Durante este período de intensa experimentación, Mendieta realizó un cambio decisivo en su obra: se eliminó a si misma como objeto material de su arte y, en su lugar, utilizó una réplica de si misma. Aparecen así las "Siluetas". Mientras que en los sudarios, en las mortajas con las que trabajó Mendieta en México en 1974 elaboraba la idea de una impronta del artista, ahora la forma de la silueta creaba un duplicado que permitía a Mendieta prescindir de si misma como objeto, y trabajar directamente con una materia que podía utilizarse como una superficie de inscripción.⁴⁹

Es extraño que con su sensibilidad franciscana William Congdon no cultive la impronta. Y eso que hay una iconografía extensa de San Francisco como "copia" de Cristo en la famosa escena del monte La Verna cuando recibe las "estigmata". Sólo conozco una pintura de William Congdon en la que el artista haya impreso su cuerpo: se trata de "Sahara 12" de 1955. Congdon ha estampado su pie izquierdo encima de una mancha blanca que Balzarotti identifica con un oasis.⁵⁰ Es una provocación interesante si pensamos en la alta consideración que tienen las manos en la civilización occidental. El pie, símbolo de lo humilde y de lo bajo, la parte del cuerpo humano que está más cerca del suelo, que está en contacto directo con la materialidad del mundo: la madre tierra. También es una celebración de su propia

⁴⁶ Alexandre CIRICI Y PELLICER, *Tàpies: witness of silence*, N. Y., Tudor, 1972

⁴⁷ Carmen BERNÁRDEZ, *Joseph Beuys* (Madrid: Nerea, 1998), p. 55

⁴⁸ Ana MENDIETA. En: VVAA, *Ana Mendieta* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996) p. 90

⁴⁹ Charles MEREWETHER, "Da inscripción á disolución: un ensaio sobre o consumo na obra de Ana Mendieta". En: VVAA, *Ana Mendieta, op.cit.*, p. 107

⁵⁰ Rodolfo BALZAROTTI, <http://www.congdon.it/Artista/artistaDocs/balzarotti05.txt>

espiritualidad y religiosidad: los pies de Cristo en la cruz, los pies de los peregrinos, las huellas de los pies de Buda que nunca han podido ser representados... Kazuo Shiraga practicaba la pintura con los pies antes de retirarse en 1971 a un monasterio budista en la Montaña Hei en Japón. Esta evolución vital de Shiraga se acerca mucho al espíritu de Congdon. Porque si William Congdon escapa del matiz corporal típico del "body art", es gracias a una serenidad franciscana propia a un sentimiento metafísico sentido frente a una adecuación armónica que se revela dentro del mundo sensible.

Estos cuatro artistas, Tàpies, Congdon, Beuys y Mendieta comparten la iconografía de la cruz. La figura de la cruz aparece muchas veces en las obras de Tàpies, pero no es un signo exclusivo del cristianismo. Para Tàpies la cruz es el símbolo de lo universal, de lo esencial y de las coordenadas de la vida: hay una dimensión temporal, la recta horizontal, y cada uno de los momentos de esta dimensión temporal están cruzados por una dimensión trascendental y metafísica, la recta vertical. La cruz puede ser un signo de adición matemático o, ¿porqué no?, una tachadura. La cruz es también la "Tau" con la que firmaba San Francisco, la letra "T", la inicial de Tàpies y elemento de autoafirmación del artista, igual que celebración de su amor por su esposa Teresa.

Beuys no elude la asociación de la cruz con el rojo, pues la idea de la Cruz está presente en su obra activando muchas alusiones a la herida de nuestra cultura y a la sanación necesaria.⁵¹ La cruz en Beuys es un símbolo de redención; elemento memorial. Los primeros crucificados esquemáticos, expresivos en su sencillez, llegan a fundirse con la cruz objeto de su martirio en sus imágenes de madera. El halo cobra una importancia y unas dimensiones sorprendentes en la forma radial que caracteriza "Cruz de sol" de 1947-48. Crea las llamadas "Wurfkreuze" (cruces arrojadizas). Cosidas en los fieltros de sus acciones, agrupadas con otros objetos dentro de las vitrinas, latinas primero, griegas, más tarde, las cruces beuysianas llegan a ser utilizadas como firmas o sello en sus dibujos o documentos.⁵² La cruz de la acción "Manresa" (1966) tenía una altura superior a la de una persona. En una pared transversal de la galería de arte se podía ver media cruz de fieltro gris. La otra mitad se completaba con unos trazos de tiza. La acción de Beuys perfilando con una vara iluminada la parte de la cruz ausente, invocando en tono de conjuro, invitaba a elevarse por sobre de la limitación material y a examinar el propio ser.⁵³

Donald Kuspit bautizó a Ana Mendieta como la "Ninfa de los bosques cristiana", fusión mística de un cuerpo pagano y un alma cristiana.⁵⁴ En la "performance" de la serie "Árbol de vida" (1976), Ana Mendieta está de pie, con los brazos levantados como si estuviese crucificada y con su cuerpo cubierto de barro, delante de un árbol gigante. En la primera de las "Siluetas", realizada en 1973 en El Yagul, Oaxaca (México), Mendieta cubre completamente su cuerpo inerte, aparentemente muerto. Está colocada como un cadáver, los brazos rígidos, con un enorme "ramo" verde de frescas flores blancas. Es una imagen sorprendente: el árbol de la vida en su cuerpo aparentemente muerto, alimentándose de su carne putrefacta, una concepción derivada de las representaciones medievales del misterio de muerte y resurrección de Cristo. La vida renovándose eternamente, renace milagrosamente de la muerte. La vida viene de la muerte y la muerte viene de la vida, un ciclo eterno de la naturaleza del que el cuerpo humano forma parte.⁵⁵ Para Ana Mendieta hacer esculturas

⁵¹ Carmen BERNÁRDEZ, *Joseph Beuys, op.cit.*, p. 54

⁵² *Ibid.*, p. 67

⁵³ Ute KLOPHAU, "Joseph Beuys: Manresa". Dins: VVAA, *Quaderns d'arquitectura y urbanisme*, (Barcelona: abril-septiembre 1989), N. 181-182, p. 95

⁵⁴ Donald KUSPIT, "Ana Mendieta, cuerpo autónomo" En: VVAA, *Ana Mendieta, op.cit.*, p. 45

⁵⁵ *Ibid.*, p. 44

"earth-body" no era un estadio final de un rito, sino un camino y un medio para afirmar sus vínculos emocionales con la naturaleza y para conceptualizar la religión y la cultura.⁵⁶

No es este el lugar para iniciar un estudio pormenorizado de la figura de Cristo en la obra de Congdon, Balzarotti la ha estudiado exhaustivamente. Pero no podemos obviarla teniendo en cuenta que se trata de una encarnación de Dios, de la corporeización espiritual por excelencia. Los Cristos de Congdon, en el conjunto de su evolución artística, son mediadores, están latentes como "tejido viviente" en su momento "dripping", son subyacentes a los templos de Venecia, de Grecia...es inútil, insistir de nuevo en la relación entre persona y paisaje que Congdon ha acentuado repetidamente. Pero cuando después de ser bautizado el artista en la iglesia católica de Asís el 1959 Cristo como tal emerge, provoca una reacción que sumerge a Congdon y su pintura en una fase alquímica de "solve et coagula" (disuelve el cuerpo y coagula el espíritu). Hay una etapa del proceso alquímico que se llama así, es un periodo en el que una agitación especial empieza a diferenciar elementos en el interior de la materia. Esta fase expone con la misma intensidad que la fuerza de la materia, también su debilidad substancial, su tendencia a la disgregación y a la disolución.⁵⁷

James E. B. Breslin en su ensayo titulado "Fuera del cuerpo: las pinturas de Mark Rothko" compara dos fotografías emblemáticas de Hans Namuth. Una, la clásica foto de 1950 que muestra a Jackson Pollock en acción de pintar con un pie dentro de la tela, lanzando la pintura con un palo. Otra, la no menos conocida fotografía de Mark Rothko en su garaje-estudio de East Hampton sentado de espaldas a la cámara con un cigarrillo en la mano inmerso en sus cuadros. La diferencia, escribe James E. B. Breslin, es que Rothko se ha replegado de la pintura para contemplarla desde lejos en su interior, mientras que Pollock está demasiado lejos dentro de su pintura para poder verla. Pollock "actúa", Rothko "media".⁵⁸ No quisiéramos insistir en la retórica sobre los "action painters" y los "colour-field painters". Es tan sólo que no podemos pasar por alto la importancia de este esquema.

Podríamos decir que William Congdon empezó actuando y continuó mediando. El momento clave de su pintura acción fueron sus comienzos en Nueva York, y el punto álgido de su mediación residiría en lo que Licht acertó en llamar "altersstil". Hay una transición que adquiere al distinguirse un carácter crucial y que tiene su principal manifestación en los crucifijos: es en ellos que se disuelve la materia (el color) y se coagula el espíritu (la luz). Esta transición es gradual, seguramente tiene idas y venidas, pero concreta una "Kunstwollen" específicamente congdoniana: entre actuar y mediar existe la posibilidad de dilatarse para englobar el universo dentro de sí, es la posibilidad de la comunión. El punto de inflexión estaría en lo que Balzarotti ha denominado "Cristo-paesaggio"⁵⁹; los brazos abiertos de la Piazza de San Marco transfigurados en los de Cristo en el "Crucifijo 1b" (1960).

De toda la evolución del Cristo en Congdon nos pararemos en los "crocefissi-larva" como los llama Balzarotti. En ellos William Congdon ha pintado la cabeza, el tórax y las piernas de Cristo como una sola masa. Los brazos han desaparecido porque, dice, sólo sirven utilitariamente y aunque tienen la función de definir la forma de la cruz, son externos al íntimo sufrimiento de Cristo. Lo mismo para los pies.⁶⁰ La figura de Cristo se ha pues replegado, como una mariposa que se retrotrae a su estado de capullo donde ha tenido lugar la

⁵⁶ *Ibid.*, p. 54

⁵⁷ Juan Eduardo CIRLOT, "Significació de la pintura en Tàpies". En: *Tàpies en perspectiva*, *op.cit.*, p. 90

⁵⁸ James E. B., BRESLIN, *Out of the body: Mark Rothko's paintings*. En: VVAA, *The Body Imaged*, *op.cit.*, p. 43

⁵⁹ Rodolfo BALZAROTTI, <http://www.congdon.it/Artista/artistaDocs/balzarotti05.txt>

⁶⁰ WILLIAM CONGDON, <http://www.congdon.it/Artista/artistaDocs/congdon01.txt>

metamorfosis, quedando así reducida a una crisálida flotando a la deriva en el vacío. Es como una ontogénesis involutiva. En este espacio sin coordenadas ni puntos de referencia, las larvas flotan ya definitivamente liberadas de la gravedad terrestre y asemejan mortajas. De hecho, la dualidad vida-muerte es inherente al Crucifijo como símbolo. El misterio de la Redención debe considerarse indisolublemente ligado al de la Creación al destino del cosmos entero, no sólo el de las cosas visibles, sino también el de las cosas invisibles; y la cruz debe considerarse expresión de la salvación universal, de la creación completa, o sea su restablecimiento en el estado primordial.⁶¹ Cristo en cruz también es árbol de vida.

En el famoso "Crucifijo de San Damiano" aquél que según todos los biógrafos habló a San Francisco y que fue muy familiar a Congdon en su larga estancia en Asís, detrás de los hombros de Cristo hay la tumba abierta. Cristo está vivo de pie sobre su tumba. Vida sobre la muerte - muerte sobre la vida. Ciertamente se trata de un "Christus triumphans", un Cristo rey impasible a la tortura, pero el triunfo del redentor también es inherente al "Christus patiens" que es el que pintaba Congdon siguiendo el modelo de Gitotto y de Cimbaue, con la cabeza ladeada síntoma de sufrimiento y muerte.⁶² Esta cabeza reclina en Congdon hasta convertirse en una protuberancia en el torso de Cristo, como si fuera su corazón. El corazón de Cristo es el centro del mundo lo mismo que el corazón del ser humano es el centro de su cuerpo.⁶³

Ante los "crocefissi-larva", el mismo William Congdon se pregunta si, reducidos así, sus crucifijos pueden todavía llevar este nombre. Quizás la respuesta es que ya no son cruces pero siguen siendo Cristos. El símbolo cruciforme en sí es una "imago mundi". Es la cruz lo que establece la relación con el centro por medio de la intersección de dos rectas; engendra el cuadrado, reuniendo sus extremos con cuatro rectas, y, finalmente, inscrita en el círculo constituye uno de los símbolos más sagrados.⁶⁴ Una cruz sin brazos es una cruz sin centro dado que no hay cruce. ¿Y donde se ha visto una cruz sin cruce? Pero el centro puede ser también el corazón. Para los hebreos el corazón es el centro metafísico del ser humano que integra todas sus facultades: razón, intuición y voluntad. Para la mística islámica el corazón es el órgano de la vida contemplativa, "el punto de inserción del espíritu en la materia...el lugar oculto y secreto de la conciencia."⁶⁵ En la tradición vedántica India el corazón es la sede del intelecto y, cuando la mente está purificada, en él se refleja el Sí supremo Dios.⁶⁶

BIBLIOGRAFIA

- _Carmen BERNÁRDEZ, *Joseph Beuys* (Madrid: Nerea, 1998)
- _Carmen BONELL COSTA, *La divina proporción, las formas geométricas y la acción del demiurgo* (Barcelona: Edicions UPC)
- _Alexandre CIRICI Y PELLICER, *Tàpies: witness of silence*, N. Y., Tudor, 1972
- _Chiara FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate* (Torino: Giulio Einaud Editore, 1993)
- _Pere GIMFERRER, *Antoni Tàpies, l'esperit català* (Barcelona: Polígrafa, 1974)
- _Jean HANI, *Mitos, ritos y símbolos* (Palma de Mallorca: José J. de Olañeta Editor, 2005)
- _LE CORBUSIER, *Modulor 2* (Barcelona: Poseidon, 1980)
- _Giovanni LISTA, *Arte povera* (Milán: Continents, 2006)
- _Maurice MERLEAU-PONTY, *El ojo y el espíritu* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1986)
- _Irving SANDLER, *El triunfo de la pintura norteamericana* (Madrid: Alianza Editorial, 1996)
- _Henry THODE, *Saint François d'Assise et les origines de l'art de la renaissance en Italie* (Paris: Librairie Renouard 1904)
- _VVAA, *Tàpies en perspectiva* (Barcelona: MACBA, 2004)

⁶¹ JEAN HANI, *Mitos, ritos y símbolos*, op.cit., p. 330

⁶² CHIARA FRUGONI, *Francesco e l'invenzione delle stimmate* (Torino: Giulio Einaud Editore, 1993), p. 116

⁶³ JEAN HANI, *Mitos, ritos y símbolos*, op.cit., p. 426

⁶⁴ *Ibid.*, p. 320

⁶⁵ *Ibid.*, p. 425

⁶⁶ *Ibid.*, p. 424

- _VVAA, *L'esperienza di Dio in Francesco d'Assisi* (Roma: Editrice Laurentianum, 1982)
- _VVAA, *Mark Rothko* (London: Tate Gallery, 1987)
- _VVAA, *Quaderns d'arquitectura y urbanisme*, (Barcelona: abril-septiembre 1989), N. 181-182
- _VVAA, *The William Congdon Foundation*, <http://www.congdon.it/>
- _VVAA, *Ana Mendieta* (Santiago de Compostela: Xunta de Galicia, 1996)
- _VVAA, *The Body Imaged* (New York: Cambridge University Press, 1993)
- _VVAA, *Escritos completos de San Francisco de Asís y biografías de su época* (Madrid: La Editorial Católica, 1945)