

William Congdon: analogía del icono

Massimo Cacciari

LA MATERIA

En el origen está el *fundamento*. El primer significado simbólico no radica en el color o en el trazo, sino en la dura, opaca e intransitable materia que los sustenta, y que en cuanto fundamento, precisamente, y no mero soporte técnico, también, de algún modo, los “produce”.

No está en el poder del artista “cambiar la metafísica esencial de una superficie” (Florenski): la elección de la madera (como, en los años cuarenta, también del aluminio, el plomo o el vidrio) tiene para Congdon un alcance metafísico, y solamente siguiendo a Florenski podemos comprenderlo plenamente. “Inmóvil, dura, no complaciente es la superficie de una pared o de una tabla” (Florenski): se enfrenta a la mano, escapa a su arbitrio, muestra su límite intraspasable. Da testimonio de Algo distinto, que ninguna libertad creativa puede “superar”. La imagen que se dibuja sobre semejante superficie ya de por sí no puede valer simplemente como “proyección”, como expresión del yo. El pintor que llega “a las manos” con ella, sabe que ya no puede “autodeterminarse”, sabe que tiene que escuchar-obedecer a una ley que le trasciende. Él va a pertenecer a la imagen que nace allí, pero jamás esa imagen a él.

De la ley de este límite, de esta frontera, nace la obra de Congdon. Mientras que la tela “elástica y complaciente, elásticamente complaciente, ondulante” (Florenski) se pliega a los “derechos” de la mano, “acepta” sus intenciones, sigue sus ritmos sin producir obstáculos, la tabla es toda ella *obstáculo*. La tela remite al *cogito* como único fundamento, y con él se olvida. La tabla evoca el misterio de la procedencia de cada gesto y de cada pensamiento. Sobre la tela trazos y colores pueden libremente “discurrir”. La tabla detiene, entretiene: cada movimiento se interrumpe *contra* su super-



ficie. La tela invita a un movimiento que “flota” sobre su superficie. La tabla evoca otra cosa: una dirección que querría penetrarla, atravesarla. En la tela se expresa el mundo de Montaigne: “No describo el ser, describo el paso, pero no el paso de una edad a otra o, como dice el pueblo, de siete en siete años, sino de día en día, de minuto en minuto”. En la tabla, al contrario, se expresa la consistencia metafísica del mundo. El de la tela es un tiempo cronológico; el de la tabla, aiónico.

Desde aquí —vale la pena repetirlo— debe partir cualquier efectiva comprensión de la obra de Congdon: desde el valor simbólico de sus “materiales”; toda su concepción está también estilísticamente conforme a ello. La dura ley de sus superficies *negras* requeriría el estudio de otro Florenski. Ya que en esto, bastante antes de su conversión, Congdon se encuentra con el problema de la pintura de iconos. Y la máxima cercanía es inmediatamente extrema lejanía. Cuando empiezan a aparecer en la tabla del icono las Personas, esa tabla es ya luz, se ha transformado ya en luz, ya es un lugar abierto a la epifanía. El fondo de los iconos de Congdon es siempre, en cambio, nocturno. En el origen está la Noche, que sólo con desgarros puede abrirse, mediante repentinas iluminaciones que se asemejan a heridas, mediante zarpazos fulmíneos. En la Noche, que es el único “fundamento”, irrumpen imprevisibles y *gratuitos* relámpagos y solamente gracias a ellos nos es dado ver algo.

Lo de Congdon no es, por tanto, icono, pero sí la más “perfecta” analogía del icono que un pintor de nuestro “tiempo de necesidad” pueda imaginar. La tabla negra *reconoce* inmediatamente su miseria comparada con el icono. Pero, a pesar de eso, su *consistencia* es la misma y sus colores son nostalgia por los rayos de luz del icono.

Pero ¿qué colores? Los colores que la tabla “dictamina”. No los colores “suculentos” (Florenski), los colores de las grandes polifonías sobre extensas telas. Sino colores que brotan con esfuerzo precisamente de esa noche de la tabla. Y que manan noche desde cada fibra: colores-carbón, colores-arena, grumos de color. El pintor se detiene en ellos como frente al “escándalo” de la superficie: advierte con temor que jamás podrá extraer una luz *por sí solo*. Colores que provienen de los volcanes de Santorini, de los lodos pisoteados de la India, de la vorágine del Coliseo. Es necesario “recorrerlos”, estos colores, como Leon Battista Alberti decía que había que afrontar la vida, “con las manos y los pies, con todos los nervios, con toda industria y consejo”, pero también, habría añadido enseguida Congdon, con amor por su procedencia, con esperanza por sus posibles luces.

Y finalmente, sobre esa tabla, por medio de esos colores que pertenecen a su esencia metafísica, sólo puede concebirse ese gesto que perfora, que hiere, *luchador* con la “materia”, un gesto que *marca un trazo* cada vez en la alteridad impenetrable de su fundamento. El signo no se dispone simplemente sobre él, sino que lo graba. Es una huella, una herida *de* la tabla, no una expresión que se añade a ella. El pintor reconoce en esa herida sus propias heridas, que, por consiguiente, es como si le precedieran, como si le trascendieran, como si cobraran también ellas consistencia metafísica. Así grabados, grabados desde siempre en el siempre de la tabla, esos trazos ya no son un paso o un momento, *ya no pueden pasar*. Ya no son una impresión, no ponen ya de manifiesto órdenes psicológicas, sino que adquieren el mismo carácter inalterable de su fundamento. Así está y estará *East River*, y así *permanece*

Destroyed City. Ese trazo congela, y, sin embargo, de él brota siempre la noche del fundamento.

Noche que está toda ella animada de un *amor ek-stático* por las figuras y los paisajes, por cualquier *criatura*. De este *eros* nacen las tierras y las aguas y sus encrucijadas, nacen las arquitecturas venecianas, siempre captadas en sus aristas extremas: Venecia es *extrema ripa*, cuya belleza es conjuntamente, indisolublemente, ocaso y aurora (y precisamente esta *ambigüedad* de Venecia resultará al final —creo yo— insostenible para Congdon: porque Venecia, en efecto, es el lugar sumo de la *indecisión*). El amor por el fundamento oscuro se transfigura en viajes, en *éxodos* innumerables. Nunca en *vana curiositas* que todo lo agarra y atropella, por lo que todo se vuelve equivalente. Los rostros que Congdon encuentra y acepta *están* sobre el fundamento del que hemos hablado, y con su misma fuerza: no son simples fenómenos que el ojo y la mente del artista pintan conforme a su propia perspectiva, sino realidades que se imponen, acontecimientos indiscutibles, lugares eternos del alma.

EL VIAJE

Congdon interpreta y revive en esos términos lo que yo creo que es el secreto más profundo del arte contemporáneo grande: su formidable carga anti-idolátrica. Hacer el vacío a todo elemento psíquico, *odiar* la propia psiquis, transformarse en pura apertura, lugar en el que libremente juega lo que acontece: ésta es la “locura” de dicha expresión artística, o, más precisamente, *lo espiritual* de este arte. El *pneuma* sopla efectivamente donde quiere, y no conforme a las expectativas del “artista”; el “artista” no es más que la ventana a través de la cual irrumpe el espíritu, el lugar siempre “dis-

puesto” a que aparezca. En este lugar el “artista” *borra* todas las formas que puedan obstaculizar ese acontecimiento, que lo puedan confundir. Él conserva despejada la posibilidad del *ad-ventus*. El “artista” no es el que *hace* la imagen, la presencia, sino el que la acoge, el que le rinde alabanza. Los pensamientos de Congdon, pero, más aún, sus obras, están martillados por esta idea: el cuadro vive de la vida del Otro; la vida del Otro hace el cuadro; las presencias del cuadro no son “objetos”, sino dones; el artista no es quien pinta, es el espejo del Otro que pinta en él. Conjunto de ideas que parece remitir simplemente a una dimensión religiosa, y que, no obstante, evoca problemáticas esenciales de la experiencia pictórica del siglo XX en su “violencia” anti-naturalista y anti-psicológica. Es el lugar espiritual, no simplemente el espacio figurativo del Renacimiento, lo que este arte revoluciona: el orden representativo-perspectivo está en crisis porque está en crisis su fundamento, el *cogito*. Desde la mirada de la mente la realidad se desplegaba como *fenómeno mío*. Ahora, en cambio, yo pienso en cuanto *soy pensado*. Pinto en cuanto que soy pintado. Y, por lo tanto, el pensamiento es criatura como todas las demás, integralmente vertido en el universo múltiple de la criaturas, sobre las cuales el “artista” no puede pretender tener ningún privilegio. Participa de su ritmo, es un elemento suyo, deviene con ellas.

No podría definir más propiamente este movimiento del arte contemporáneo que con el término de *kenosis*. La misma *conversio* de Congdon vive ya previamente en su interior. Su fe forma un todo con su pintura, ya que ésta muestra, desde sus primeras pruebas, el carácter exodal de esa fe: emprender el éxodo de sí mismo, luchar para liberarse de la última y más resis-



tente raíz, la de sí mismo. La pintura se convierte en el sacrificio de sí mismo. La dura tabla es un icono de altar.

No comprenden nada de esto, ni siquiera desde el punto de vista estilístico más epidérmico, 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. A veces, en este viaje, puede suceder que una presencia le parezca todavía como un espejo de sí, y nacen, entonces, las obras de menor altura. Pero los hornos de Santorini o del Coliseo, las huellas deshumanizadas del Sahara, los riscos de Positano, esa iglesia del Santo agarrada al borde del monte de Asís —y sobre todo las imágenes (que, no por casualidad, retornarán de nuevo más tarde) de la India—, 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.

La India, “enredada como una madeja de venas y tumores, de parásitos y flores” (Manganelli), será siempre, entre todas las imágenes de Congdon, el icono del Otro. “En toda la India veréis monstruos”, “En India el monstruo está en su casa” (Manganelli): tisis tropicales lo producen y devoran por las calles, en las estaciones de las grandes ciudades, en los espacios sagrados de los templos. Estos horrores, estos gemidos, esta agonía

universal, han representado verdaderamente para Congdon (parafraseamos de nuevo a Manganelli) la culminación de su *experimento* con el Otro. Éste es, a mi juicio, el encuentro que, más todavía que el que tuvo con Venecia, le renovaría su mirada. En Venecia el Otro era el *topos* imaginario de una *oekumene* perdida, de un oriente-occidente indiviso. En la India se convirtió en el drama irrevocable del darse de la criatura, prepotente respecto a todos nuestros lenguajes. El milagro tremendo de que el ser es, existe, y que nosotros somos hablados y pensados por él. El carácter irrevocable de la encarnación. Aquí el viaje de Congdon —que es *kenosis*— queda completado. Y como necesidad íntima se entrelaza a ese viaje el icono del Crucifijo.

Entonces comprendemos por qué Congdon no hubiera podido ser jamás un pintor “abstracto”. El momento de la abstracción sólo corresponde al éxodo, a la radical anulación de sí en la duda. Pero esta obra de liberación, esta “construcción” de lo abierto, que “cura” de todo accidente psicológico, este ejercicio de expoliación, evoca la imagen, la presencia *realísima* que se dona a sí misma, gratuita e imprevisiblemente. Gran abstracción y máximo realismo son dos rostros de la misma dimensión, sístole y diástole del mismo éxodo.

EL CRUCIFIJO

Así pues, desde la explosión, desde la Nueva York explotando de finales de los años cuarenta, Congdon estaba “destinado” al Crucifijo siguiendo las huellas del desierto, los “monstruos” indios y los buitres moribundos de Guatemala. La Cruz es el imán de todas estas formas: invisible al principio, ella *de-cide* sobre la obra y la vida de Congdon, en el momento mismo en que se cumple su *metanoia*, su *conversio*. Pero es lo contrario de la

Cruz de un Mondrian, que es gnosis, universal arritmología; la Cruz de Congdon es “dolor convertido en cuerpo”. Todo el dolor que Congdon había conocido en su viaje *lejos* de sí mismo, ahora se encarna. Todas las maldiciones, los pecados y las agonías se concentran en ese punto.

¿*Cur deus homo?* Ésta es la pregunta incesante de Congdon. Es quizá la pregunta del arte figurativo de Europa o de la Cristiandad, que por eso tiene en el Crucifijo su *topos* más extremo. ¿Por qué asume Dios ese rostro deshecho? ¿Por qué sufre esa muerte maldita? ¿Por qué se deja desgarrar? ¿Por qué se contradice hasta ese punto? Holbein había dibujado en los márgenes de su ejemplar del *Encomion moriae* de Erasmo un Cristo con el gorro de los locos... ¿No es locura querer-se encarnar? Frente a este misterio se yerguen los Crucifijos de Cranach, las Pasiones de Grünewald, el Cristo escarnecido de Bosch y el Calvario de Brueghel, el gran Crucifijo de Velázquez con la cabeza inclinada y el rostro cubierto por sus cabellos (como en el *Crucifijo n.2* de Congdon), el prendimiento de Cristo de Goya, y todavía Ensor, y Rouault. Pero entre todas estas imágenes la más afín a las de Congdon me parece a mí el Cristo crucificado que dibujó san Juan de la Cruz: un esqueleto desgarrado, visto desde arriba, *desde* el colmo del abandono.

Porque éste es el icono de Cristo que Congdon sufre: el del abandono radical. Más aún: él no pinta una imagen, sino el *grito* del abandono. Esa criatura cuyos rasgos se van deshaciendo, cuyo dolor *de-lira* desde el límite de su carne para transformarse en dolor del cuerpo del mundo, esa criatura, no pregunta *si* ha sido abandonada, sino por qué lo ha sido. ¿Por qué se abre un abismo entre ese cuerpo suspendido y la *Maiestas*

Domini? Congdon vio un “agujero” en su Crucifijo: un abismo, exactamente. En adelante ya no se da figura alguna, ya no se intuye distinción alguna: el crucifijo no parece indicar otra cosa que el abismo que separa. Este vacío es el único “objeto” del cuadro. Y, sin embargo, ¿qué fuerza extraordinaria se desprende precisamente de este icono del abismo que nos separa de la *Maiestas divina?* ¿Cómo puede este grito, que literalmente suena a desesperación, aparecer como un acto de fe, de esperanza y de amor? Al observar la misma estructura compositiva de los Crucifijos de Congdon éste es el drama que sorprende y llena de estupor: todo parece precipitarse en ellos, la tesitura cromática está lacerada *catastróficamente* y, sin embargo, *precisamente* esto es lo que habla de *anastasis*, precisamente el hundimiento en el “agujero” de ese “dolor convertido en cuerpo” habla de resurrección.

¿*Cur deus homo?* Nadie podría sanar la herida de nuestra naturaleza más que Dios. Es demasiado grande el abismo que ha abierto esa herida para que una fuerza humana pueda salvarlo. Éste es el abismo que quiere hacernos ver el pintor del Crucifijo. Pero, al mismo tiempo (y precisamente como un gran PERO me sueñan a mí los Crucifijos de Congdon), sólo un hombre, una criatura herida de ese modo, debe querer aceptar la salvación posible, el *ad-ventus* imprevisible. Sólo un hombre debe querer beber el cáliz hasta la última hez. Y sólo un dios *puede* salvar. Este es el nudo que hay que poder mostrar en una sola imagen.

Congdon ve: un “cuerpo de muerte”, perfectamente abandonado, cuya herida consiste precisamente en su perfecta separación de la *Maiestas Domini*; pero es un “cuerpo de muerte” que *obedece*, y obedece *ex sua potestate*, no por destino ciego, no por una fatalidad abstrac-



ta, a la voluntad que le pide que beba su cáliz, un “cuerpo de muerte” que, al obedecer libremente a esa voluntad, la hace enteramente una con la suya. Y, por eso, en el mismo instante de su perfecto abandono es la misma *Maiestas Domini*. El cuerpo resucitado no es distinto del Crucificado. El Resucitado muestra sus heridas para dar testimonio de sí mismo. El cuerpo resucitado es el mismo cuerpo martirizado.

Podremos preguntarnos si una mirada semejante puede sernos donada. Si no será nuestro destino escindir, romper el símbolo, y ver, de una parte, nada más que el abandono y las llagas, y, de otra, nada más que la resurrección y el triunfo. Es un gran drama teológico, aunque yo creo que es también el gran drama de la expresión artística europea, que ha alcanzado siempre su punto culminante cuando ha sabido “encarnar” lo divino, re-velarlo como *este* rostro, con todo su esfuerzo por vivir y todo su terror por la muerte. Y no se trata en absoluto de panteísmo, ni del “*deus sive natura*”. Si reflexionamos, en ambos casos resulta imposible una imaginación figurativa. El aspecto físico, mortal, de las cosas estaría superado en ellos *a priori*. *Este* rostro no sería más que apariencia. Pero el Crucificado no es apariencia en absoluto. Ni su muerte es tampoco una ficción, un “engaño”. Pues acerca de lo divino en cuanto tal *ab-solutus* del rostro de la cosa sufriente, del *Jesus patibilis*, jamás podrá haber palabra, traza o color alguno. Y viceversa, si este rostro que sufre fuera “autónomo” en su inmanencia, si estuviera *solo* en su sufrimiento, se volvería igualmente superflua toda representación, ya que cualquier posible imagen suya no haría más que “imitarlo”. La representación es esencial *sola-mente* si una “nueva mirada” ve el abandono, si ve la misma separación como el símbolo más alto, ve, en

resumen, la *realísima* muerte de Dios como única promesa posible de *anastasis*. Y, efectivamente, las religiones del Libro que no se “cuelgan” de la muerte de Dios, “justamente” no pueden de ningún modo “imaginarlo”, es decir, ponerlo-en-verdaderas-imágenes.

El Crucifijo de Congdon *reclama* esta meditación. Yo creo que ella constituye el sentido de la obra y de la vida de Congdon. En el momento culminante del abandono él escuchó la Voz que llama desde su desierto. El clamor del humillado, del loco, del abandonado, del torturado, se transfigura entonces en grito de amor. ¿Cuándo son *Uno* Padre e Hijo más intensa y esencialmente que en el grito del abandono? En efecto, entonces, aún estando *realmente* abandonado a su voluntad, el Hijo ama tan perfectamente al Padre, al que *no* se ve, que le obedece, que consume su sacrificio. El paradójico icono del Crucifijo, en el centro de la pintura meditante de Congdon, revela en este punto su secreto: es icono de amor. Porque esto es lo que verdaderamente se ama, lo Inalcanzable: entonces se ama verdaderamente, cuando libremente buscamos lo que jamás podremos poseer. Entonces la “gratuidad” de nuestro gesto se encuentra, forma-símbolo, con la Gracia imprevisible del don. Y un PERO victorioso *de-cide* la cadena de las muertes. ■