

La riscoperta del *Transcendental Painting Group*: un capitolo trascurato della storia dell'arte americana

ABSTRACT: *Il Transcendental Painting Group (TPG), attivo nel New Mexico tra il 1938 e il 1942, promosse una pittura non figurativa connessa a tematiche spirituali. Le opere dei suoi membri, a lungo marginalizzate dalla storiografia artistica, non sono mai state riunite e presentate come testimonianza del gruppo al di fuori degli Stati Uniti. Questo studio, per quanto ne sappiamo il primo contributo non statunitense dedicato al TPG, ne offre una visione d'insieme, collocandolo nella storia dell'astrazione americana e analizzandone le componenti esoteriche e teosofiche. Vengono inoltre esaminati il contesto culturale del Sud-Ovest, il ruolo delle artiste donne e le ragioni della scarsa ricezione del gruppo, insieme ai fattori che ne hanno favorito la recente riscoperta (2020–2023). Particolare attenzione è rivolta alla pittrice Agnes Pelton, la cui rivalutazione critica ha contribuito in modo decisivo al rinnovato interesse per il TPG. La speranza è che questo contributo possa portare ad una riscoperta del gruppo anche al di fuori dell'America.*

1. LA STORIA DEL TRANSCENDENTAL PAINTING GROUP

Il *Transcendental Painting Group* (TPG) formatosi in New Mexico, precisamente nelle vicine cittadine Santa Fe e Taos, tra giugno e ottobre del 1938, è stato un gruppo di pittori modernisti e non oggettivi che aspiravano a elevare il livello spirituale della società attraverso l'arte. I fondatori furono Raymond Jonson ed Emil Bisttram, che riunirono altri otto artisti provenienti da varie zone del New Mexico e degli Stati Uniti, con formazioni eterogenee, ma accomunati dall'interesse per la pittura non oggettiva e per diverse correnti spirituali. Fecero parte del gruppo e furono i firmatari del manifesto anche i pittori Agnes Pelton, Lawren Harris, Florence Miller Pierce, Horace Towner Pierce, Stuart Walker, Robert Gribbroek e William Lumpkins. Gli intellettuali Dane Rudhyar e Alfred Morang diedero un contributo teorico, filosofico e critico al gruppo e si occuparono di pubblicare, su alcuni giornali locali, articoli relativi ai suoi obiettivi.

[...] the Transcendental Painting Group was an oddity in overwhelming traditional art world devoted to representational art. The public, shy towards abstraction, needed time to embrace this avant-garde language that challenged their expectations. (Harrisburg 1999, 3)

Come sottolinea Harrisburg, il gruppo e la sua poetica non erano in linea, sia da un punto di vista formale che di intenti, con lo stile popolare realista dominante in New Mexico e incentrato sulla rappresentazione di scene quotidiane, paesaggi romantici e ritratti di nativi americani. Il loro approccio radicale all'astrazione fu ispirato in parte dalle teorie e dai dipinti di Wassily Kandinsky e Piet Mondrian, a loro volta influenzati dalla Teosofia di Madame Blavatsky¹ che enfatizzava elementi come la luce (interpretandola non come fenomeno fisico ma come manifestazione della divinità e della coscienza), le forme geometriche (come archetipi e simboli universali della legge cosmica), i colori (come veicoli di determinate vibrazioni dell'anima e simboli di qualità interiori). Ulteriori riferimenti teorici provenivano da un ampio spettro di insegnamenti filosofici e spirituali, tra cui il Buddhismo Zen, le tradizioni religiose dei nativi americani e il Trascendentalismo americano. Quest'ultimo, diffusosi in Nord America a partire dai primi anni dell'Ottocento grazie alla lettura dell'idealismo trascendentale di Kant da parte del filosofo e saggista Ralph Waldo Emerson, poneva l'accento sull'importanza dell'individuo e della fiducia in sé stesso, nonché sul rapporto di unione ed equilibrio con la natura e l'universo, come basi per un'evoluzione interiore. Inoltre, vi era l'interesse per la Simmetria Dinamica, un sistema di composizione artistica e architettonica fondato su proporzioni naturali e matematiche ispirate alla sezione aurea, ai rettangoli pitagorici e alle forme organiche presenti in natura. Più fluida rispetto alla simmetria statica concepita nell'arte classica, fu ideata da Jay Hambidge (1867–1924), illustratore, teorico dell'arte e scrittore canadese-americano.

Il primo incontro del gruppo si tenne il 7 giugno del 1938 presso l'abitazione dei Jonson a Santa Fe, il secondo pochi giorni dopo, il 10, a casa di Emil Bisttram a Taos; il gruppo venne costituito ufficialmente nell'autunno dello stesso anno. Agnes Pelton fu votata come membro in contumacia ed eletta Presidentessa Onoraria; essendo più anziana e famosa era percepita come figura ispiratrice. Alcuni membri parteciparono insieme a importanti rassegne nel 1939, tra cui l'Esposizione Internazionale del Golden Gate a San Francisco, la New York World's Fair, la mostra al New Mexico Museum of Art di Santa Fe e presso l'Università del New Mexico ad Albuquerque. Tuttavia, nonostante fosse uno dei loro obiettivi, gli artisti non riuscirono mai a realizzare una mostra collettiva unitaria che presentasse in modo organico i loro principi estetici e spirituali sotto il nome ufficiale del gruppo. Nel 1941 si unì a loro un nuovo

¹ In generale per teosofia si intende una dottrina filosofico-religiosa che combina la conoscenza mistica con l'indagine scientifica. Helena Petrovna Blavatsky, in particolare, ha fondato nel 1875, a New York, la Società Teosofica, che si proponeva di divulgare il pensiero teosofico in maniera eclettica e universale.

artista, Ed Garman, portando il numero dei membri a dieci. In quel periodo, però, la compagine iniziava a disgregarsi a seguito dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale. Lawren Harris fu costretto a rientrare in Canada, Robert Gribbroek trovò impiego a Los Angeles, i coniugi Horace e Florence Pierce si trasferirono a New York in cerca di finanziamenti per un film, Ed Garman e William Lumpkins vennero arruolati, e Stuart Walker morì a causa di una malattia (Duncan 2021, 21). Alla fine del 1942, Raymond Jonson decretò ufficialmente lo scioglimento del *Transcendental Painting Group* e della relativa società, chiedendo a Dane Rudhyar e Lawren Harris di firmare i documenti necessari. Nonostante ciò, Jonson non considerò il gruppo effettivamente concluso fino al giugno del 1945, sebbene dalla fine del 1942 non si registri alcuna attività significativa². In seguito i membri hanno continuato a realizzare astrazioni spirituali autonomamente, ottenendo in alcuni casi riconoscimenti, attenzione critica e visibilità museale³. Jonson, Bisttram e Pelton rimasero in stretto contatto tra loro (Rees 2010, 13).

2. IL MANIFESTO E GLI INTENTI

Al tempo della stesura dattiloscritta del manifesto i firmatari erano nove: Jonson, in qualità di presidente; Lumpkins, come segretario e tesoriere; Bisttram, Gribbroek, Harris, Florence Miller e Horace Pierce, Pelton e Walker; ogni nome è accompagnato dalla città di residenza di quel momento. Il manifesto non è datato ma probabilmente fu scritto il 10 giugno 1938 a casa di Emil Bisttram a Taos⁴:

² REES (2010, 1) sottolinea questo in una nota, facendo riferimento a BLANKENSHIP (1997, 3-4).

³ Halley K. Harrisburg in *The Transcendental Painting Group: Major Paintings*, 1999, 3.

⁴ Le pagine del manifesto sono state trovate tra gli scritti di Agnes Pelton, da Cornelia, scrittrice e attivista, e da Irving Sussman, insegnante impegnato nella comunità di Cathedral City, i quali desideravano tracciarne la biografia, furono donati poi allo Smithsonian Archives of American Art nel 1984. Il documento è consultabile al seguente link: <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/transcendental-painting-group-statement-purpose-17590> Di seguito la citazione integrale del manifesto:

The Transcendental Painting Group is composed of artists who are concerned with the development and presentation of various types of non-representational painting; painting that finds its source in the creative imagination and does not depend upon the objective approach.

The word "transcendental" has been chosen as the name for the group because it best expresses the aims, which are; to carry painting beyond the appearance of the physical world, through new concepts of space, color, light and design, upon planes that are termed idealistic and spiritual. The work of the group does not concern itself with political, economic or other materialistic problems.

Transcendental Painting Group

The Transcendental Painting Group is composed of artists who are concerned with the development and presentation of various types of non-representational painting; painting that finds its source in the creative imagination and does not depend upon the objective approach.

The word "transcendental" has been chosen as the name for the group because it best expresses the aims, which are; to carry painting beyond the appearance of the physical world, through new concepts of space, color, light and design, upon planes that are termed idealistic and spiritual. The work of the group does not concern itself with political, economic or other materialistic problems.

Methods may vary. Some will approach transcendental problems by a scientific balancing of the elements involved; others will rely upon the initial emotion produced by the creative urge itself; still others will be impelled by a metaphysical motivation. Doubtless as the group grows other methods will appear.

Il manifesto è accompagnato da due brevi testi di Alfred Morang e Dane Rudhyar, come a suggellare ufficialmente gli intenti del gruppo:

The life force in the universe takes many forms.

That art, generally looked upon as one expression of that life force, should be limited to the world of external objects is as ridiculous as that literature should confine itself to one phase of human society. The desire of the Transcendental Painting Group is to push onward; towards new horizons, to carry the American spirit of the pioneer into the regions of mental and emotional experience, and to translate its discoveries to living people. (Morang 1938)

Methods may vary. Some will approach transcendental problems by a scientific balancing of the elements involved; others will rely upon the initial emotion produced by the creative urge itself; still others will be impelled by a metaphysical motivation. Doubtless as the group grows other methods will appear.

The Transcendental Painting Group is no coterie, no accidental group of friends. The members are convinced that a focal point is necessary if a type of art transcending the objective and expressing the cultural development of the human race in this century is to be adequately presented.

The present activity of the group will be toward arranging exhibitions of work and acquainting the public with the aims of the group through articles and statements in magazines and newspapers: to make known this aspect of painting which, developed in its various phases, will serve to widen the horizon of art.

At a time when western civilization is dominated by the most extreme ideals of objectivity, concrete and economic materialism; when mass psychology, mass propaganda and the theatrical show of dictatorship threaten the rights of individuals to live, feel, think and create as individuals, it is indeed necessary for minorities of creative personalities to claim the historically fated task of embodying the polar attitude to life – thus acting as seeds, or as leaven to condition the reversal of civilization's ideas which is bound to come when the present tide has reached its limits. In saying this I do not take side with any particular group-effort away from economic or philosophical materialism and the absolute domination of sensorial objectivity.

I merely point out the historical necessity of our times, and the counterpoint of cultural trends already clearly emerging on the world stage.

In the contemporary art the movement toward subjectivism, abstraction and psychological or "esoteric" motivation is obvious. The term "transcendental" is used because it seems to express best the more positive and constructively idealistic side of such a movement. The "transcendental painting" ideal is closely related to similar ones operating in the field of new music, the dance, in architecture and as well in philosophy and even science. Whether one likes it or not, one should acknowledge it as historical necessity. Great art always emerges out of such a historical necessity – and in no other way. (Rudhyar 1938)

Come si evince dalle citazioni riportate e dal manifesto, la parola trascendentale non fu una scelta casuale: la sua individuazione fu il risultato di una riflessione collettiva, lunga e ragionata. Riuniti, i membri del gruppo presero in esame e scartarono diverse opzioni prima di giungere a un accordo. Termini come concreto, non-referenziale, puro, assoluto, neoplastico, apparivano inadatti a esprimere appieno la totalità della loro visione. Occorreva una parola che suggerisse un tipo di esistenza al di là della realtà fenomenica, che evocasse l'intuizione e alludesse a una dimensione spirituale. Transcendental si rivelò un compromesso efficace tra queste esigenze, implicando al contempo un'ampia gamma di approcci al pensiero spirituale. Prima di tutto la Teosofia e gli scritti di Helena Blavatsky, Annie Besant e Charles W. Leadbeater; oltre a quanto detto prima lo Agni Yoga, ovvero un sistema filosofico-spirituale sviluppato all'inizio del XX secolo, che fonde elementi di teosofia a buddhismo e induismo, fondato dai coniugi Roerich⁵ e che si concentra su disciplina interiore, servizio all'umanità, espansione della coscienza e connessione con energie superiori; gli influssi junghiani, nietzschiani e la poesia simbolista rappresentano solo alcune delle fonti di ispirazione spirituale e filosofica di questi artisti, colti e curiosi. La parola trascendentale, inoltre, doveva suggerire un alto grado di

⁵ Nikolai Roerich è stato un pittore, filosofo e pensatore spirituale nato a San Pietroburgo nel 1874 e morto in India nel 1947.

auto-trasformazione, di fluidità e risveglio spirituale; il logo del gruppo, ad esempio, seppur stilizzato, rappresenta una farfalla con le ali dispiegate, simbolo visivo ideale di tale metamorfosi (Duncan 2021, 35).

Credendo fermamente che l'arte dovesse trascendere il mondo fisico e agire come forza vitale e spiritualizzante, Emil Bisttram fu uno dei principali motori del TPG e, mediante il suo insegnamento sperimentale alla Taos School of Art, tra spiritismo, vegetarianismo, meditazione e celibato, contribuì all'indottrinamento di gran parte dei membri del gruppo.

Bisttram introduced his students to the ideas of Ralph Waldo Emerson, Friedrich Nietzsche, Carl Jung, Zen Buddhism, and, in particular, *The Art of Spiritual Harmony* by Wassily Kandinsky (1914)⁶. As Miller later recalled, "He [Bisttram] said that new art was going to be from the spirit and the head, a pure mental or spiritual image – We only painted circles, triangles, and squares, à la Kandinsky [...]" (Duncan 2021, 103)⁷

È nondimeno importante sottolineare che tutto questo non aveva a che vedere con tematiche religiose in senso stretto. È necessario distinguere il termine religioso dal termine spirituale al fine di comprendere appieno la direzione intrapresa dal gruppo e, allo stesso tempo, per evitare fraintendimenti.

[...] the terms have become politicized over the past several decades, as "religion" has been associated with conservative Christian groups, and "spirituality" with a wide range of liberal religious organizations. [...] The term [spirituality] has come to represent religious practice disassociated from dogmatics or organization: as Sommerville expressed, "spirituality is more like an aesthetic category. It is an awareness or apprehension, like a feeling for beauty". (Rees 2018, 15)

Secondo Giuliano Zanchi il termine spiritualità nella società contemporanea è «incaricato di definire una disposizione, un atteggiamento, un portamento, valido in quanto tale indipendentemente dalle forme concrete della sua realizzazione.» (Zanchi 2023, 65)

Nonostante i membri fossero, in misura variabile, coinvolti in tematiche spirituali (Duncan 2021), è possibile individuare un'ulteriore distinzione, come osserva Nathan Rees nella sua tesi (Rees 2010, 12) tra i tre artisti più anziani, Jonson, Bisttram e Pelton, e i membri più giovani del gruppo. I primi erano maggiormente influenzati dalla Teosofia, dall'Induismo e dal Buddhismo, mentre i secondi tendevano a spaziare tra diverse filosofie, avvicinandosi a una

⁶ Teri Thomson Randall, "Florence Pierce's Dangerous Beauty", *Santa Fe New Mexican*, December 20, 2002, riportata in DUNCAN (2021, 103).

⁷ Lucy Lippard, *Florence Pierce: In Touch with Light* (Santa Fe: Palace Press International, 1998), riportata in DUNCAN (2021, 103).

visione e pratica spirituale affine a quella che, di lì a pochi decenni, sarebbe confluita nel movimento New Age. Va inoltre sottolineato come Jonson, Bistram e, talvolta, Garman ricorressero a motivi tratti dall'arte dei nativi americani, integrandoli nel loro linguaggio visivo. La natura stessa della Teosofia promossa da Helena Blavatsky, aperta, sincretica e orientata alla ricerca di un denominatore comune tra religioni e culture diverse, costituì senz'altro un elemento di coesione, stimolando curiosità e desiderio di esplorazione spirituale tanto tra i membri più anziani quanto tra quelli più giovani del gruppo.

La diffusione della Teosofia e di altre filosofie spirituali, molto popolari in quel periodo, affonda le sue radici nella seconda metà dell'Ottocento e si estende fino ai primi decenni del Novecento. In quel momento di transizione, dove le macchine iniziarono a sostituire l'uomo in seguito al processo di industrializzazione e meccanizzazione, si diffuse un sentimento di disconnessione profonda sia dalla natura che dai discorsi spirituali. I cambiamenti e l'incertezza, portati dall'industrializzazione, spinsero molti a cercare rifugio in nuove filosofie esoteriche che sembravano una buona alternativa ai dogmi della tradizione religiosa. Come osserva nel suo articolo Jonathan Griffin (2021), la Teosofia fu una delle più diffuse filosofie elitarie probabilmente perché offriva un'alternativa alle religioni istituzionali, percepite come obsolete rispetto ai movimenti sociali progressisti e all'avvento dell'era scientifica e tecnologica, soprattutto nella parte più a nord degli Stati Uniti. La Teosofia riusciva a vincere le resistenze culturali del tempo grazie all'elevato grado di sincretismo, all'apertura nei confronti del sapere scientifico, al forte richiamo alla comunione con la Natura e alla sua netta posizione antimaterialista.

3. LO STILE

Nonostante il loro interesse per filosofie spirituali e correnti esoteriche, gli artisti del TPG tendono ad evitare qualsiasi traduzione illustrativa o letterale di simboli occulti. Nella condizione di intenti metafisici, il risultato formale delle loro opere si configura come un linguaggio astratto, universale e accessibile. Talvolta le forme geometriche sono associate a determinati colori o elementi figurativi e simbolici, la teosofia, infatti, considera il colore come una emanazione vibrazionale del principio rappresentato dalla forma (Besant – Leadbeater 1901) ma, in generale, gli autori assimilavano gli insegnamenti, li introiettavano e li esternavano in maniera epurata, omogenea e alleggerita, non per questo meno efficace.

I parametri generali e formali di un'arte che si possa definire spirituale sono individuati dal critico Maurice Tuchman nel saggio all'interno del catalogo della mostra da lui curata nel 1986 *The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*. Troviamo numerose corrispondenze

nella pittura del TPG: immaginario cosmico (comprendente le forze che influenzano l'esistenza umana), vibrazione (intesa come l'agente creatore di tutte le forme materiali), sinestesia, dualità (coesistenza degli opposti: maschio-femmina, luce-buio, alto-basso), geometria sacra⁸. In particolare, la vibrazione è interpretata dall'approccio cosmologico buddista, come «[...] *a generative force producing all shapes of the visible and invisible world*»⁹.

Similmente Bisttram, nella sua scuola, insegnò agli studenti ad affrontare l'astrazione attraverso quelli che sembrano sette stratagemmi formali: distorsione, torcimento di forme al fine di crearne di nuove, utilizzo di parti di oggetti invece che di interi, sovrapposizioni, dislocazione di parti e traslazioni, introduzione di linee e sfumature, rottura delle direzioni continue.

Nonostante fossero tutti appartenenti allo stesso gruppo, e forse anche perché lo furono per relativamente breve tempo, ognuno degli artisti mantenne un'identità pittorica personale. Dopotutto non vi era uno stile stabilito, un modo univoco di fare pittura; sul manifesto non sono segnalate figure, forme, colori specifici, un certo tipo di pennellata e neppure una determinata impressione da dover trasmettere, si parla solo di pittura non rappresentativa, di motivazioni metafisiche e, in generale, di intenzione e sensazione.

The transcendental idea, although insisting on non-objective purity, did not recommend a mode or style but was inclusive of the wholly intuitive as well as the measured relationships that created an image. Whatever the mode, the end result should transport the beholder to a region of feeling that revitalizes his or her spiritual nature. (Garman 1996, 8)

Grande importanza era rivolta al trattamento della luce, per mezzo della quale i pittori alludevano a paesaggi interiori ispirati dalle visioni desertiche del New Mexico, desiderando dipingere oltre le apparenze del mondo fisico. Quel particolare tipo di luce del deserto influenzava il trattamento della velatura a olio, tanto per chi era nato nella zona quanto, soprattutto, per chi vi era giunto da altrove, rimanendo profondamente colpito e affascinato dalle suggestioni del paesaggio desertico. Interpretato in maniere differenti, con soluzioni a volte più geometriche e schematiche, altre più figurative e fiabesche, altre ancora sotto forma di puri raggi di luce, il paesaggio è parte integrante di questa volontà di espressione spirituale.

Per comprendere le motivazioni dell'interesse verso il paesaggio, dobbiamo ricordare che le loro filosofie di riferimento si rifanno quasi sempre alla tensione verso un rinnovato connubio tra uomo e natura, intendendo la natura come una forma di manifestazione dello Spirito. Riprendendo le parole di Agnes Pelton: «*An inner realm, rather than an outer landscape*»

⁸ TUCHMAN, *Hidden Meanings in Abstract Art, The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890-1985*, riportata in DUNCAN (2021, 18-19).

⁹ CATHERINE WHITNEY, *A more beautiful world. Occult imagery in the spiritual paintings of the Transcendental Painting Group*, riportata in DUNCAN (2021, 189).

(Duncan 2021, 42). Si tratta di paesaggi interiori, modellati con la fantasia, simbolici e noumenici, iridescenti e sfumati. Riguardo ai colori, i più utilizzati si riferiscono a un'ampia gamma di pastelli, in particolare dalle sfumature rosate e bluastre, per ricreare le sensazioni luminose ed intime di albe o tramonti e lasciare la composizione nella culla di un'atmosfera sognante ed irreale. Così i dipinti si basano spesso su costruzioni, strutture, architetture pittoriche fatte di luci che viaggiano nello spazio come ventate d'aria, che dividono la tela in sezioni con giochi di trasparenze. Questi raggi luminosi, generati da più fonti contemporaneamente o diffuse da soggetti all'interno del dipinto, rendono le composizioni vibranti e movimentate, contraddistinte spesso da numerosi accadimenti simultanei: «*They were aware of how light can illuminate, in more ways than one, in kind of a spiritual way, in a formal way to bring a painting to life.*» (Duncan 2023)¹⁰ [Fig.1] [Fig.2]

Ancora una volta ognuno mantiene la propria metodologia: Florence Miller Pierce, ad esempio, tratta questi influssi luminosi come masse leggere, sottilissime, gonfie d'aria nelle quali si può vedere attraverso, quasi a renderle soggetti che levitano roteando nel cielo o sospese a pochi centimetri dalla linea di terra. Similmente, per certi versi, agisce Stuart Walker, complicando la composizione con fitti intrecci di luci e colori che sembrano avvilupparsi nell'aria, sulla superficie della tela. La pittura non oggettiva di Walker fu presa ad esempio da Jonson in una delle sue lezioni, elogiandone la chiarezza, la dignità e la qualità. Agnes Pelton in particolare, che il paesaggio del deserto lo aveva scelto in età matura e con una grande consapevolezza, rielaborò in maniera sorprendente quelle luci e quegli elementi paesaggistici. Commenta Duncan a proposito:

You can see in Pelton's work how kind of profound her reaction to nature was. You know, to see a transformative mountain landscape and that sort of things that Pelton does with bursts of water, bursts of air... You can see it in all ten artists the very different ways that nature and spirit can come together. (Duncan 2023)¹¹

La pittura di Pelton [Fig.3] è eterea, luminosa, ottenuta mediante la sovrapposizione di strati di pittura ad olio che, filtrati dalla luce, creano un effetto di trasparenza: lei stessa indicava di voler dipingere come se il colore fosse steso sulla tela dalle ali di una falena¹². Il suo stile pittorico, sviluppato nel corso di anni di riflessione personale e influenzato anche dall'amore per la musica (studiò pianoforte a lungo), era già pienamente maturo quando entrò a far parte del gruppo. Per questo non subì particolarmente l'influsso stilistico degli altri artisti, ma continuò a mescolare in modo organico forme totalmente non oggettive con immagini chiaramente riconoscibili, spesso legate alla natura. Queste, secondo lei, erano utili indicazioni direzionali

¹⁰ Trascrizione mia dal video del Crocker Art Museum.

¹¹ Ibidem.

¹² HASKELL (2020), trascrizione mia dal video del Whitney Museum of American Art.

per orientarsi verso una dimensione spirituale, come nel caso delle stelle, o simboli di evoluzione e trasformazione della coscienza, come nei fiori. Le forme e i soggetti che riportava sulla tela le apparivano in sogno o durante le meditazioni. [Fig.4]

Miller e Pelton dipingevano in maniera libera, sentimentale e intuitiva, mentre la pittura di Jonson, Bisttram, Gribbroek, Garman e Horace Pierce era caratterizzata da una grande attenzione alla chiarezza della linea e al design, guidata dal condiviso interesse verso la Simmetria Dinamica e il simbolismo occulto della geometria. Jonson, in particolare, ha un approccio freddo, marcatamente intellettuale e tecnico, quasi architettonico; non lascia spazio all'istinto e in molti dei suoi dipinti si notano parti meccaniche o dispositivi tecnologici di vario genere: il suo lavoro riflette l'avvento dell'Era delle Macchine. Gli astri luminosi diventano luci artificiali che mimano la forma dei fari delle scene teatrali.

In alcuni lavori di Bisttram, più concentrato sugli aspetti simbolici delle forme astratte, si nota la presenza di energia in movimento attraverso veri e propri circuiti fatti di bobine e fili. Vi sono poi arcobaleni rigidi e schematici, simili a tabelle del colore e forme geometriche dure, immancabilmente centrate, che ricordano i tre grandi quadri *Altarpieces I, II, III* del 1915 di Hilma af Klint. [Fig.5] [Fig.6]

Come attesta Drew (2018, 46) i due artisti non possono essersi conosciuti né possono aver visto le rispettive opere ma, essendo entrambi seguaci della Teosofia e ammiratori di Kandinsky, possono essere stati entrambi ispirati dal concetto del triangolo spirituale (Kandinsky 2005, 23-40).

Harris dipinge in modo trascendentale senza mai abbandonare del tutto la sua formazione da paesaggista, inserendo visioni di panorami all'interno delle composizioni e delle costruzioni geometriche, posizionandole in riquadri ben definiti, quasi come fossero ritagli o cartoline.

In Garman la pittura diventa addirittura piatta, puramente geometrica, omogenea, simile ad alcune sperimentazioni di Kandinsky. [Fig.7] [Fig.8]

4. LA SFORTUNA CRITICA AL DI FUORI DEL NEW MEXICO

Il *Transcendental Painting Group* è, ancora oggi, poco conosciuto al di fuori del New Mexico, così come la maggior parte dei suoi membri. Una delle ragioni risiede probabilmente nella posizione geografica in cui operarono: erano consapevoli che vivere nel sud-ovest avrebbe potuto limitare la loro visibilità, poiché in quella parte marginale degli Stati Uniti era difficile ottenere risonanza internazionale. Inoltre, non essendo mossi da ambizioni di successo commerciale, ma piuttosto da un sincero interesse per la ricerca e la pratica spirituale, affermarsi nel mercato dell'arte non rientrava tra le loro priorità.

Il New Mexico era una terra remota e rurale, con una popolazione non superiore al mezzo milione di abitanti e un'economia in ritardo rispetto al resto degli Stati Uniti. Sul finire degli anni Trenta, nonostante la Grande Depressione e la *Dust Bowl*¹³ che colpì il sud-ovest, causando disastri ambientali e migrazioni di massa, la zona iniziò ad essere conosciuta come destinazione artistica e quindi a favorire un clima culturale propenso alla ricerca. Come attestò Harris, appena trasferitosi a Santa Fe, in una lettera indirizzata ad un amico:

We feel we have found our place here in Santa Fe. Life opens up for us here as it did nowhere in the East – both creatively and in terms of usefulness. It has an unseen atmosphere [...] creatively free and stimulating – the district is spiritually magnetized – unanalyzable but potent. (Harris 1938)¹⁴

Il New Mexico apparve loro come il posto perfetto per cercare alternative all'educazione religiosa dominante: Jonson vi trovò un ambiente salubre rispetto alle inquinate città dalle quali scappava; Walker cercava sollievo alla sua malattia nell'aria secca del deserto e nel sole perenne; Gribbroek vi si insediò alla ricerca di un luogo più economico in seguito ai problemi avuti con la Grande Depressione. Gli altri vi giunsero essenzialmente attratti dal fascino del panorama, dal clima culturale vivace e, soprattutto, alla ricerca di nuove ispirazioni per il loro lavoro.

Taos, Santa Fe ed Albuquerque erano abitate da numerosi artisti stranieri e cosmopoliti, che andavano e venivano, immigrati sia da altre zone dell'America che dall'Europa. Era un luogo propenso per creare astrazioni che sintetizzassero un linguaggio universale, aperto e libero. La popolazione autoctona era costituita da costruttori di case, cuochi, tuttofare e negozianti che vivevano grazie alla presenza di tutti quegli artisti stranieri. Taos era, oltre che una colonia artistica, una sorta di terra franca per la comunità omosessuale, promuovendo la libertà e offrendo tolleranza a chiunque si sentisse diverso. Anche per questo, la zona divenne un vivace e fervente punto d'incontro per artisti e spiriti liberi, come confermano le parole di Luhan, riportate nel volume di Duncan «*Taos seated the appetite for alternatives to organized religion and utopian thinking.*» (2021, 169)

Tuttavia, tale assembramento di modernisti era altresì visto contrastante rispetto al sentire comune di quelle zone rurali.

[...] Popular opinion then, as now, began to lean towards a toxic blend of xenophobic American patriotism and virulent materialism. The transcendental painters, with their blend of abstract art, collective idealism, and occult theosophy, stood defiantly outside this

¹³ La *Dust Bowl* fu una tempesta di polvere che appariva come una nuvola nera turbinante alta anche 1.000 metri che costituì un grave disastro ambientale e agricolo. Colpì il Midwest e le Grandi Pianure statunitensi, in particolare tra il 1930 e il 1936. Le cause furono una siccità prolungata unita ad un'aratura intensiva e ad un disboscamento eccessivo che lasciarono il terreno esposto al vento.

¹⁴ LAWREN HARRIS, *letter to Harry Adaskin*, May 15, 1938, riportato in LARISEY (1993, 136, 137).

mainstream and so may have been seen as unpatriotic and dangerous. (Drew 2018, 33)

Oltre al contrasto sociale e culturale, vi era quello formale. Come sostiene Michael Duncan, a causa dell'imperativo del realismo nell'arte sud-americana di quel periodo, fu difficile, per un gruppo di pittori che cercava di rappresentare l'invisibile e che si definiva apertamente spirituale, farsi strada. Per far capire il clima della critica di quel periodo Catherine Whitney ha citato, all'interno del catalogo di Michael Duncan del 2021, un articolo uscito sul Santa Fe New Mexican nel 1931, scritto da un critico locale che commentava i dipinti di Jonson: «*Jonson is painting not Nude Descending a Staircase, Boy with Green Apple, or Sunset on the Moor, but Cosmic stuff to which we are all blind.*» (Duncan 2021, 181). Fare gruppo, per i protagonisti del TPG, doveva essere anche un modo per rafforzarsi individualmente, una strategia di protezione rispetto al realismo dominante. Afferma, con decisione e provocazione, Jonson in uno dei suoi scritti: «*We are trying to reach beyond the illusory forms of materialism into the reality of form of the immaterial.*» (Duncan 2021, 17)

Pertanto, questa può essere considerata una delle ragioni per cui il TPG è stato escluso dalla maggior parte delle ricerche sull'arte americana del XX secolo e per cui i dipinti dei suoi membri sono stati raramente esposti al di fuori del New Mexico. In quel periodo, il pregiudizio nei confronti di un'arte di carattere spirituale poteva compromettere seriamente la carriera di un artista. Come ha commentato nel 2013 Maurice Tuchman, riferendosi all'esiguo successo ottenuto fino a poco tempo addietro dall'artista Hilma af Klint: «*"Spiritual" is still a very dirty word in the art world.* [...]» (Duncan 2021, 10)

Come nota Nathan Rees (2010, 14) nella sua tesi, riferendosi in particolare alle opere di Jonson, Bisttram e Pelton, tra i pochi e recenti studi esistenti vi è uno scarso interesse per l'indagine approfondita delle filosofie spirituali che influenzavano l'aspetto formale delle loro opere.

Given the prescience and importance of Tuchman's exhibition [The Spiritual in Art: Abstract Painting 1890–1985 at the Los Angeles County Museum of Art in 1986], Duncan tells me, it is a wonder that for most of the past 35 years the term spiritual has remained largely 'taboo' in discussions of both contemporary and historical art. [...] "While much of the culture-at-large remains dominated by Puritanical Protestantism, critics tend to downplay the presence of spirituality in American art and literature" he writes. Consequently, Transcendentalists such as Ralph Waldo Emerson and Henry David Thoreau are "popularly taken more as crackpot liberals than as spiritual guides to the American psyche", and "the religious convictions of Rothko and Newman have been primarily subsumed into Greenbergian formalism." (Griffin 2021)

È opportuno rilevare, a questo proposito, come l'interesse critico e teorico verso le tematiche spirituali in ambito artistico risulti, ancora oggi, marginale. La stessa visibilità degli artisti con-

temporanei ed emergenti che affrontano questioni legate alla spiritualità rimane spesso limitata (Aghajanian 2025), in un contesto discorsivo dominato da istanze politiche, sociali, culturali, razziali e ambientali. In questo quadro, risulta comprensibile come un collettivo dichiaratamente apolitico e consapevolmente distaccato dalle contingenze materiali dell'esistenza moderna e contemporanea non abbia finora attratto un'adeguata attenzione da parte della critica e della storiografia artistica.

“Transcendental contributed a quality that went beyond temporal exigencies such as pre-occupations with nationalism, religion, creed, political beliefs, race, ego, fashion, gender, or commercial commodity.” Instead, it “extended to a universal, shared sense of values in human experience.” (Garman 1997)¹⁵

In passato si sono tenute alcune mostre di dimensioni relativamente contenute, promosse da gallerie tra gli Stati Uniti e il New Mexico. La Michael Rosenfeld Gallery di New York ha presentato nel 1999 la mostra *The Transcendental Painting Group: Major Paintings*, che ha riunito le opere di tutti gli artisti del collettivo. Sempre nella stessa sede, nel 2004, la mostra *Breaking Boundaries: American Abstract Art, 1930–1945* ha incluso lavori di Ed Garman, Lawren Harris e Raymond Jonson, accanto a opere di altri artisti americani del periodo. La Addison Rowe Gallery di Santa Fe, che continua occasionalmente a esporre opere dei membri del gruppo, ha aperto al pubblico nel 2023 la mostra *Jonson, Bisttram, and Pierce: Pure Color and Form*. In precedenza, nel 2020, aveva inaugurato una personale sui lavori in resina di Florence Miller Pierce, nel 2017 una mostra in occasione del *Emil Bisttram Day* e nel 2014 una retrospettiva su Raymond Jonson.

5. LA RECENTE ATTENZIONE SU AGNES PELTON E IL TRANSCENDENTAL PAINTING GROUP

In tempi recenti, una significativa mostra itinerante ha contribuito a rinnovare l'interesse nei confronti del *Transcendental Painting Group*, portando nuova attenzione critica e visibilità al collettivo. *Another World: The Transcendental Painting Group, 1938–1945*, organizzata dal Crocker Art Museum e curata da Michael Duncan, è stata presentata in diverse sedi museali di rilievo tra il 2022 e il 2023, tra cui il Los Angeles County Museum of Art (LACMA), l'Albuquerque Museum, il Philbrook Museum of Art in Oklahoma e il The Baker Museum in Florida. In occasione della mostra è stato pubblicato, già nel 2021, un ampio catalogo curato

¹⁵ ED GARMAN, *The Ideals and Art of the Transcendental Painters*, in T. Blankenship; E. Garman, *Vision and Spirit: The Transcendental Painting Group*, Jonson Gallery - University of New Mexico Art Museums, Albuquerque 1997, riportata in REES (2010, 2).

dallo stesso Duncan, che raccoglie contributi di diversi studiosi e critici, tra cui Scott A. Shields, Ilene Susan Fort, Dane Rudhyar, Catherine Whitney e MaLin Wilson-Powell.

Commentando la recente mostra da lui curata al Crocker Art Museum, Duncan afferma:

One of the important aspects of this show is its relevancy to Contemporary Art. There has been so much cynical art today, artists are so controlled by the art market...Everything in this show is the antithesis of that. These are completely heartfelt, sincere artists who are not interested in irony in any shape, way or form. To me that's really refreshing and a nice sort of commentary on what's happened in art and it opens doors for new possibilities for artists to espouse. (Duncan 2023)¹⁶

Le iniziative promosse dal gruppo si configurano come nobili e rivolte all'implementazione dell'evoluzione umana, come esplicitamente dichiarato nel loro manifesto; si tratta, in definitiva, di un'arte di profonda rilevanza e significato.

Riguardo le motivazioni della recente riscoperta, non è certo se si tratti di un'impellente e improvviso bisogno di profondità spirituale, è probabile che l'attenzione sul gruppo sia un riflesso di quella, esponenzialmente maggiore, rivolta ad Agnes Pelton. Tale interesse è espressione della tendenza contemporanea volta alla riscoperta e celebrazione di artiste al fine di riscrivere in maniera bilanciata la storia dell'arte. Il lavoro di recupero dell'eredità di Pelton è iniziato per merito dei suoi vicini di casa di Cathedral City, che hanno ordinato carte e documenti al fine di poterne ricreare la biografia e di donare il tutto allo Smithsonian Archives of American Art nel 1984. «*In the 1980s, archival efforts aimed at establishing a baseline of primary research materials began to take shape.*» (Vicario 2022, 20-23)

Recentemente a Pelton è stato dato nuovo rilievo attraverso un'importante mostra itinerante, *Agnes Pelton: Desert Transcendentalist*, che ha viaggiato dal Phoenix Art Museum (2019), al New Mexico Museum of Art (2019 - 2020), fino al Whitney Museum of American Art a New York (2020). La mostra è stata accompagnata dalla pubblicazione del volume omonimo a cura di Gilbert Vicario, pubblicato da Hirmer nel 2022, in collaborazione con il Phoenix Art Museum.

Her isolation from the mainstream art world meant that her paintings were relatively unknown during her lifetime and in the decades thereafter. This exhibition of approximately forty-five works introduces to the public a little-known artist whose luminous, abstract images of transcendence are only now being fully recognized¹⁷.

Tra il 2020 e il 2021, il Palm Springs Art Museum in California ha ospitato la mostra *Agnes*

¹⁶ DUNCAN (2023), trascrizione mia dal video del Crocker Art Museum.

¹⁷ Dal testo introduttivo della mostra *Agnes Pelton Desert Transcendentalist*, Whitney Museum of American Art, website <https://whitney.org/exhibitions/agnes-pelton>.

Pelton Landscapes, curata da Christine Giles. Un altro importante contributo alla riscoperta della pittrice è rappresentato dal volume *Agnes Pelton*, pubblicato nel 2022 da Hirmer per la collana *The Great Masters of Art*, a cura di Gilbert Vicario.

Quello di Pelton non è stato un caso isolato. Recentemente si è infatti registrato un rinnovato interesse per altre artiste, provenienti da contesti differenti ma anche loro coinvolte, forse casualmente, in tematiche spirituali, come Leonora Carrington, Emma Kunz, Georgiana Houghton, per non parlare, infine, dell'iconica ed esplosiva vicenda di Hilma af Klint, anche lei riscoperta a partire dagli anni Ottanta ma con esiti ben più altisonanti, soprattutto in Europa. Nel frattempo recenti studi hanno riletto, approfondendone le implicazioni spirituali, le poetiche di artisti già rinomati come Kandinsky, Mondrian, Franz Klee, František Kupka, Kazimir Malevič, Hans Arp, Marc Rothko, estrapolandoli da una narrazione che ne aveva considerato solo gli aspetti formali e auto-referenziali.

A questo proposito è da notare come Catherine Whitney, curatrice del Honolulu Museum of Art, ipotizzi che, in un periodo così incerto come quello contemporaneo, la riscoperta e rilettura di artisti spirituali possa riflettere un bisogno collettivo di rinnovata speranza trascendentale:

While this renewed interest repositions overlooked, experimental women artists into the larger art-historical canon, it, perhaps, also reveals a deeper twenty-first century longing for spiritual content during our own unsettled times – marked by racial strife and corrosive, divisive exchanges over politics, COVID-19, and the environment... (Whitney 2021, 183)¹⁸

In conclusione, con l'auspicio che l'ipotesi formulata da Catherine Whitney si riveli fondata e che la risonanza del *Transcendental Painting Group* continui a essere valorizzata nel contesto statunitense, desidero riportare una citazione di una delle figure più significative legate al gruppo, Dane Rudhyar. Filosofo, teorico, compositore e, non da ultimo, pittore (anch'egli di orientamento trascendentale) Rudhyar realizzò numerose opere che avrebbero potuto legittimamente confrontarsi con quelle degli altri membri del collettivo. Tuttavia, forse per una forma di riservatezza o per la volontà di mantenere una prospettiva critica esterna, scelse di accompagnare la vicenda del TPG principalmente da un punto di vista teorico e filosofico.

Rudhyar, paragonando i membri del gruppo a «semi» del futuro, già nel 1938 evidenziava l'importanza di questa vicenda della storia dell'arte americana, fino a pochi anni addietro dimenticata in America e tuttora sconosciuta in Italia.

Transcendental art is the counterpoint to commercial art; the individualistic creation of works which are summons to a greater intensity of living, feeling, experiencing – the polar

¹⁸ CATHERINE WHITNEY, *A more beautiful world. Occult imagery in the spiritual paintings of the Transcendental Painting Group*, riportata in DUNCAN (2021, 183).

opposite to the mass production of “wares” which will satisfy the physical desires of the collectivity, and often do cater to the will to laziness and passivity which is the only true materialism. [...] the few creative personalities who counterbalance this trend by their uncompromising consecration to transcendental ideals of creativeness are called to be the “seeds” of the future – the men and women of destiny in whom spirit incarnates in counterpoint to the down-rush and uniformizing pull of matter exemplified by all mass-movements of this day... (Duncan 2021, 20-21)

6. GLI ARTISTI

Data la conoscenza pressoché nulla in territorio italiano degli artisti coinvolti all'interno del *Transcendental Painting Group* e anche al fine di supportare l'avvio di possibili e auspicabili studi in proposito, si è provveduto qui a sintetiche ricostruzioni dei profili biografici degli artisti, ordinati secondo un criterio di rilevanza all'interno del gruppo e delle dinamiche connesse.

Raymond Jonson¹⁹ (Chariton, Iowa, Stati Uniti, 1891 - Albuquerque, New Mexico, 1982) fu il motore del TPG nonché uno dei principali promotori dell'arte non oggettiva spirituale negli Stati Uniti. Figlio di un ministro battista, ebbe come prima insegnante della scuola d'arte del Portland Art Museum, Kate Cameron Simmons, la quale ne formò la disposizione spirituale. Simmons fu a sua volta allieva di Arthur Wesley Dow, famoso per le sue teorie sul colore, la linea e il *notan* (un concetto giapponese che riguarda la disposizione degli elementi chiari e scuri in una composizione). Dow riteneva che questi parametri compositivi, presi nel loro insieme, potessero sintetizzare il pensiero orientale e occidentale, cosa che ebbe un grande rilievo per il lavoro di Jonson su temi e atmosfere trascendentali.²⁰

Arrivato a Chicago nel 1910, proseguì gli studi all'Accademia di Belle Arti e all'Istituto d'Arte e presto iniziò a vendere i suoi dipinti e a insegnare a sua volta. Dal 1913 iniziò a lavorare come illustratore e scenografo al Chicago Little Theatre, famoso per i giochi di luce sul set, che creavano ambientazioni immateriali. L'attenzione alla luce teatrale influenzò, in seguito, l'approccio pittorico di Jonson. Nel 1917 iniziò a insegnare all'Accademia di Belle Arti di Chicago e tenne la sua prima mostra personale. Nel 1921 incontrò Roerich e divenne presidente

¹⁹ Per quanto riguarda la biografia di Raymond Jonson ho fatto riferimento al “Raymond Jonson Web Portal” e a DUNCAN (2021, 46-61).

²⁰ L'influenza di Dow si nota ancora più intensamente sui suoi allievi diretti: Agnes Pelton, Georgia O'Keeffe e Max Weber.

del gruppo *Cor Ardens*²¹ dedicato all'espressione e all'unione universale. In quel periodo rimase profondamente colpito dal libro di Kandinsky *Art of Spiritual Harmony* e iniziò la sua avventura nell'astrazione. Nel 1924 si trasferì a Santa Fe, dove continuò ad insegnare alla Atalaya School e a dipingere sia in modo figurativo che non oggettivo. Pian piano la sua pittura iniziò ad essere influenzata dalla luce e dai colori dei paesaggi della regione e dalla cultura dei nativi americani. In quel periodo espose in mostre collettive e personali tra Chicago e New York. Cominciò a consolidare le sue teorie artistiche divergenti in una serie di conferenze tenute al Chili Club di Santa Fe e nel 1933 il New Mexico Museum of Art espose i suoi disegni affianco ai dipinti di Agnes Pelton e agli acquerelli di Cady Wells, con un'introduzione scritta da Rudhyar. L'anno successivo iniziò a insegnare a contratto all'Università del New Mexico (UNM) ad Albuquerque e nel 1935 andò in visita allo studio di Agnes Pelton a Cathedral City.

Nel 1937 il pittore Joseph Albers lo invitò a unirsi al gruppo degli American Abstract Artists (AAA), i quali promuovevano un'arte formalmente astratta e priva di contenuti spirituali. Jonson rifiutò: la vicinanza con altri artisti che condividevano le sue idee e interessi, tra cui Emil Bisttram, lo portò infatti, un anno dopo, alla formazione del *Transcendental Painting Group*²². Dopo la chiusura del gruppo i coniugi Jonson si trasferirono ad Albuquerque dove Raymond ottenne una cattedra all'Università del New Mexico e lavorò, insieme alla moglie, alla Jonson Gallery²³. La galleria comprendeva degli alloggi, uno studio di pittura e ospitava mostre di Jonson e di altri acclamati artisti astratti provenienti da tutto il mondo. Fu costruita come luogo per preservare l'eredità di Jonson, creare uno spazio per giovani artisti e il primo museo dell'Università e di Albuquerque.

Jonson morì ad Albuquerque nel 1982 e nel 2008 la Jonson Gallery trasferì l'archivio e seicento dipinti del pittore, dei suoi studenti e collaboratori, al museo d'arte dell'Università del New Mexico. Nel 1956 e nel 1964 il New Mexico Museum of Art e la UNM esposero i suoi lavori in retrospettive. Nel 1976 Ed Garman pubblicò la sua prima biografia critica intitolata *Raymond Jonson: Painter*.

²¹ Cor Ardens ('Flaming Heart') was formed in Chicago shortly after World War I, and in 1921 the young Raymond Jonson was president. The group's primary aim was to pursue international peace and end war through positive cultural exchange. To do this they wanted to dissolve the international boundaries between artists and break the link between art and consumerism. This desire is stated plainly in the brochure of their 1922 Exhibition at the Arts Club of Chicago 'To first form a brotherhood of artists that is international... to hold exhibitions without juries, without prizes and without sales.' UDALL (2002, 15) riportata in DREW (2018, 32).

²² La vicenda del gruppo è stata illustrata nel cap.1 quindi non mi soffermo oltre.

²³ La Jonson Gallery faceva parte dell'Università del New Mexico.

Emil Bisttram²⁴ (Nadlac, Ungheria, 1895 - Taos, New Mexico, 1976) ebbe un ruolo centrale nella fondazione del TPG e nella formazione di alcuni dei suoi membri. All'età di undici anni emigrò con la famiglia a New York, dove prima fu espulso dalla scuola perché affiliatosi a una gang locale, poi ricevette una formazione rigorosa alla Chiesa Episcopale di St. George; fu in quell'occasione che sbocciò il suo interesse per la filosofia, la religione e, soprattutto, per il disegno. In seguito studiò con Howard Giles, sostenitore del metodo della Simmetria Dinamica di Hambidge, alla New York School of Fine and Applied Art e più tardi divenne suo assistente e insegnante a sua volta, al Master Institute del Roerich Museum.

Interessatosi agli scritti della Blavatsky, di Kandinsky e del filosofo russo P. D. Ouspensky, allievo e portavoce del mistico armeno Georges Ivanovič Gurdjieff, insieme a Jonson fece parte del gruppo *Cor Ardens*. Nel 1931, attratto dai racconti di Jonson, si recò in New Mexico. A Taos iniziò a praticare l'astrazione e nel 1932 fondò la Taos School of Art (in seguito rinominata Bisttram School of Fine Art) che proponeva un programma di studi decisamente all'avanguardia, tra spiritismo, vegetarianismo, meditazione e celibato. Robert Gribbroek, Florence Miller ed Horace Pierce furono suoi allievi. In quel periodo Bisttram continuò a lavorare sulla non oggettività che venne coronata nel 1938, come sappiamo, con la fondazione del *Transcendental Painting Group*.

Dopo lo scioglimento del gruppo, restò particolarmente attivo nella comunità artistica di Taos: nel 1952 fu cofondatore della Taos Art Association e nel 1959 vinse il Gran Premio per la pittura alla Fiera dello Stato del New Mexico. Sono numerose le esposizioni che hanno arricchito la sua carriera: alcune delle mostre comprendono personali al Dallas Museum of Art, al San Francisco Museum of Art e alla Jonson Gallery. Nel 1975, il 7 aprile fu dichiarato *Emil Bisttram Day*, festa ufficiale dello Stato del New Mexico. L'anno dopo il pittore morì a Taos, dopo una lunga lotta contro il cancro.

Agnes Pelton²⁵ (Stuttgart, Germany, 1881 - Cathedral City, California, 1961) per decenni è rimasta ai margini della storia dell'arte, è oggi riconosciuta come una delle figure più significative dell'astrattismo spirituale negli Stati Uniti nonché una delle principali rappresentanti del *Transcendental Painting Group*. A nove anni perse il padre e si trasferì a New York con la madre e la nonna. L'infanzia di Pelton fu segnata da un grave scandalo familiare: il nonno, noto editore e abolizionista newyorkese, accusò pubblicamente la moglie di adulterio con un ecclesiastico di spicco. Il caso ebbe ampia risonanza sulla stampa dell'epoca e portò alla scomunica della famiglia, compromettendone la reputazione sociale. Secondo alcune letture

²⁴ Per la biografia di Emil Bisttram e di Ed Garman ho fatto riferimento al sito dello Smithsonian American Art Museum, ai cataloghi HARRISBURG (1999, 4-5) e DUNCAN (2021, 78-89; 112-119).

²⁵ Per la biografia di Agnes Pelton ho fatto riferimento ai cataloghi HARRISBURG (1999, 9) e DUNCAN (2021, 62-77) e al video *Ask a Curator: Agnes Pelton: Desert Transcendentalist*.

critiche, fu proprio questa esperienza giovanile, dolorosa e destabilizzante, a indirizzare Pelton verso percorsi interiori che influenzeranno in modo decisivo la sua ricerca artistica.

Studiò privatamente con Dow al Pratt Institute di Brooklin, dove divenne sua assistente nel 1900. Dow l'aiutò a orientare il pensiero verso una concezione spirituale dell'arte. Studiò in seguito alla British Academy, dove iniziò una serie di *imaginative paintings* dall'aspetto teso al simbolismo e a un esordio di astrazione. Nel 1913, a soli 24 anni, fu inclusa nel New York Armory Show ed entrò a far parte di un gruppo di pittori, *The introspectives*, interessati agli aspetti spirituali della realtà. In quel periodo partecipò a numerose mostre collettive a New York.

Nel 1921 si trasferì in una zona rurale di Long Island e iniziò a dipingere in un mulino a vento. Nell'isolamento del luogo, immersa nella lettura degli scritti di Kandinsky e lontana dal chiassoso mondo dell'arte newyorkese, concepì il suo primo quadro astratto. Viaggiò molto, arrivando anche a Taos dove iniziò a dipingere il paesaggio. Nel 1929, in occasione di un'importante mostra personale alla Montross Gallery di New York, descrisse le sue opere come piccole finestre affacciate su «*an inner realm, rather than an outer landscape*»²⁶; qui conobbe Rudhyar, con cui mantenne un legame di amicizia duraturo e condivise l'interesse per lo Agni Yoga. Nel 1932 si trasferì a Cathedral City, nel deserto della California. Lì conobbe Jonson tramite Rudhyar e iniziò, così, una corrispondenza tra i due che la portò a essere il membro onorario del TPG, nonché il più anziano. Non incontrò mai tutti i pittori dal vivo, il gruppo si sciolse prima che ne avesse l'occasione, ma partecipò entusiasticamente tramite corrispondenza postale.

Pelton era attiva e coinvolta nel centro artistico locale, il suo studio era frequentato da collezionisti e ammiratori. Nel 1943 il curatore Grace Morley la coinvolse in una mostra al Saint Francisco Museum of Modern Art. Dal 1950 la sua salute iniziò a vacillare a causa di un cancro e la sua risonanza nel mondo dell'arte, fino ad allora espansa, affievolì. Morì nel 1961 a Cathedral City. Dopo la morte Jonson continuò a promuovere il suo lavoro, conservando le opere d'arte e i materiali d'archivio. Le opere sono presenti nelle collezioni permanenti del San Diego Museum of Art, al M.H. de Young Memorial Museum, al Oakland Museum della California, alla Huntington Library and Gardens a Pasadena, al Museo dell'Università del New Mexico ad Albuquerque, al New Mexico Museum of Art di Santa Fe, al Whitney Museum of American Art di New York e al Phoenix Art Museum.

Lawren Harris²⁷ (Brantford, Ontario, 1885 - Vancouver, Canada, 1970) è stato un importante pittore paesaggista, che ha infuso nelle sue opere una dimensione spirituale donando

²⁶ AGNES PELTON, citata da ZAKIAN, *Agnes Pelton: Poet of Nature*, riportata in DUNCAN (2021, 42).

²⁷ Per la biografia di Lawren Harris ho fatto riferimento ai cataloghi HARRISBURG (1999, 6), DUNCAN (2021, 90-101) e al sito della National Gallery of Canada.

una nuova visione del paesaggio del Canada settentrionale. Dopo aver frequentato per breve tempo l'Università di Toronto, andò a studiare a Berlino, dove entrò in contatto con la Teosofia e gli scritti di Emerson. Tornato a Toronto, fondò il Toronto Studio Building, uno spazio che offriva atelier a quegli artisti che, come lui, aspiravano a sviluppare un linguaggio pittorico autenticamente canadese, libero dall'influenza europea. Nel 1918, dopo aver perso in guerra un caro amico artista e suo fratello, fu congedato dall'esercito a seguito di una diagnosi di grave depressione. Fu allora che si dedicò totalmente allo studio della Teosofia, arrivando a pubblicare, più tardi, degli articoli sulla rivista *The Canadian Theosophist*.

Fondò il *Group of Seven*, un sodalizio tra paesaggisti canadesi attivo da 1920 al 1933, il cui stile evolse progressivamente verso l'uso di colori vivaci e forme semplificate di matrice geometrica. Nel 1926 le sue opere furono esposte nella Mostra Internazionale di Arte Moderna della Société d'Anonyme's²⁸ al Brooklyn Museum. Desiderando esprimere idee spirituali, dal 1934 iniziò a interessarsi di astrazione, cercando di cogliere l'essenza del paesaggio, sposando simboli spirituali a forme naturali. Nello stesso anno lasciò la sua prima moglie per sposare un'artista e teosofa, Bess Housser. Nel 1938 si spostò a Santa Fe, dove partecipò alla formazione del TPG influenzato, come gli altri membri, dagli scritti di Kandinsky; da quel momento abbandonò definitivamente la rappresentazione in favore dell'astrazione. Tuttavia ebbe un ruolo marginale nel gruppo²⁹, a causa della sua lontananza per parte della vicenda. Nel 1940 tornò in Canada, dove continuò a dipingere astrazioni figlie della stagione in New Mexico. Fondò e fu presidente fino al 1947, della Federation of Canadian Artists, in sostegno dell'arte canadese. Morì nel 1970.

Florence Miller Pierce³⁰ (Washington, D.C., 1918 - Albuquerque, New Mexico, 2007) è stata il membro più giovane del gruppo e ha lavorato tra astrazione, spiritualità e sperimentazione materica, approdando in maturità a uno stile caratterizzato da superfici monocrome e resine traslucide, contestualizzabile all'interno del Minimalismo della fine degli anni Sessanta. Proveniente da una famiglia benestante, Florence si interessò presto all'arte e si iscrisse alla Phillips Gallery Art School. Terminata la scuola superiore intraprese un viaggio alla scoperta dell'arte del New Mexico e scrisse a Bisttram per potersi unire alla sua classe a Taos. Affascinata dalle idee del maestro, iniziò a dipingere forme geometriche e biomorfe, con una particolare attenzione ai colori e ai riferimenti spirituali. Tornata a Washington conobbe il teosofo Auriel Bessemer e la moglie alla Corcoran School of Art, entrambi studenti di Annie Besant, allieva

²⁸ La Société d'Anonyme's era un'organizzazione artistica e culturale fondata nel 1920 a New York da Katherine S. Dreier, Marcel Duchamp e Man Ray, con l'obiettivo di promuovere e diffondere l'arte moderna e d'avanguardia negli Stati Uniti.

²⁹ In molti documenti del 1939 spesso non risulta incluso nella lista degli artisti partecipanti.

³⁰ Per la biografia di Florence Miller Pierce ho fatto riferimento soprattutto a DUNCAN (2021, 103-110).

di Madame Blavatsky. I coniugi innescarono in Florence un grande interesse per la Teosofia. Continuò gli studi sull'astrazione alla Bisttram School of Art e nel 1938 sposò il suo compagno di classe, Horace Pierce, insieme al quale entrò a far parte del *Transcendental Painting Group*.

Con lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale e lo scioglimento del gruppo, la coppia attraversò un lungo periodo di inattività artistica, segnato da gravidanze, aborti, continui trasferimenti e instabilità lavorativa. Si trasferirono a New York nella speranza di ottenere finanziamenti per un film d'animazione ideato da Horace. Alla fine degli anni Cinquanta, Florence poté ricominciare a dipingere e lo fece in bianco e nero, con il pennello *sumi* su carta di riso, probabilmente influenzata da alcuni suoi precedenti studi della pittura cinese. Tuttavia, anche questa volta, il suo lavoro fu interrotto a causa della tragica e improvvisa morte del marito per un'emorragia cerebrale nel 1958. Riprese a lavorare solo alla fine degli anni Sessanta, inaugurando una nuova fase della sua produzione dedicata alla scultura. In queste opere in resina che definiva «*geometry of light*» (Duncan 2021, 110) tornava a esplorare la luce e le forme geometriche già presenti nei suoi dipinti: un linguaggio visivo che, pur avvicinandosi al Minimalismo, conservava una marcata dimensione spirituale. Quest'ultima fase fu esposta ampiamente e ricevette un significativo riscontro critico. È morta ad Albuquerque nel 2007.

Horace Towner Pierce³¹ (Meeker, Colorado, 1916 - Albuquerque, New Mexico, 1958) fu uno degli studenti modello di Bisttram, entrando in grande sintonia con il maestro per il condiviso interesse nella matematica e nella Simmetria Dinamica. Uno degli ascendenti spirituali più importanti per Horace fu la lettura del volume *Tertium Organum* di Ouspensky.

Tra i progetti più interessanti dell'artista vi sono i disegni preparatori per i film mai realizzati *Spiral Symphony* e *Symphony #2*, una serie di trenta acquerelli rappresentanti i cicli vitali, eseguiti ad aerografo sotto la guida di Bisttram, che da progetto avrebbero dovuto essere musicati da Rudhyar. Il risultato è un sofisticato intreccio di forme cinetiche e onde dinamiche. I coniugi Pierce riuscirono a esporre alcuni dei dipinti della serie al Museum of Modern Art nel 1940, all'interno della mostra *American Designs for Abstract Films*. Il film vero e proprio, tuttavia, non fu mai realizzato. Horace morì, improvvisamente, a soli 42 anni a causa di un'emorragia cerebrale.

Ed Garman (Bridgeport, Connecticut, 1914 - Imperial Beach, California, 2004) è stato pittore, teorico dell'arte e custode della memoria storica del *Transcendental Painting Group*. Formatosi all'Università del New Mexico, lavorò all'interno del teatro, dove conobbe e fu influenzato dalle forme strutturali e geometriche di Adolph Appia e Gordon Craig, pionieri dei

³¹ La biografia di Horace Towner Pierce è stata già parzialmente illustrata tramite quella della moglie Florence Miller, per il completamento mi sono riferita a DUNCAN (2021, 120-132).

set di inizio secolo. Trasferitosi ad Albuquerque nel 1937, iniziò a dipingere in astratto e fece amicizia con Lumpkins. Quest'ultimo, colpito dalla qualità dei suoi lavori, invitò Jonson a visionarli durante una mostra presso il Museum of Fine Arts di Santa Fe. Entrò a far parte del TPG solo nel 1941, incoraggiato da Jonson, del quale era diventato, nel frattempo, amico intimo. Nel 1943 lasciò il New Mexico per servire la marina militare americana in California del Sud. Nonostante l'arruolamento, l'artista andò a far visita ad Agnes Pelton a Cathedral City e verso la metà degli anni Quaranta aveva sviluppato una teoria che chiamò «*dynamic painting*» (Harrisburg 1999, 5) secondo la quale era possibile stimolare varie risposte empatiche attraverso elementi di movimento e di quiete nella composizione pittorica. In quegli anni mantenne anche i contatti con gli altri membri del gruppo, soprattutto con Jonson, e dipinse numerosi acquerelli che espose al San Francisco Museum of Art nel 1945.

Garman divenne in seguito biografo di Jonson, pubblicando nel 1976 *The Art of Raymond Jonson, Painter* con l'Università del New Mexico e divenne il maggiore interprete del *Transcendental Painting Group*, testimoniando gli intenti dei suoi membri attraverso vari scritti.³² Nel 1992 una rassegna di suoi lavori fu esposta alla Jonson Gallery. È morto nel 2004 e fino ad allora non ha mai smesso di dipingere. Le sue opere sono presenti allo Smithsonian American Art Museum e al Metropolitan Museum of Art.

Stuart Walker³³ (Lancaster, Kentucky 1904 - Albuquerque, New Mexico, 1940) arrivò ad Albuquerque alla ricerca di un clima mite che avrebbe potuto giovare alla sua fragilissima salute. Un'infezione da streptococco, presa a seguito dell'arruolamento nella marina militare, gli aveva danneggiato gravemente il cuore. Ad Albuquerque frequentò le lezioni di arte dell'Università del New Mexico e, presto integrato nella comunità artistica locale, strinse amicizia con Lumpkins. Nel 1929 divenne presidente della neonata Art League of New Mexico e all'inizio degli anni Trenta, influenzato da Kandinsky, iniziò ad astrarre i paesaggi. Dal 1933 espose in numerose mostre collettive, vincendo il primo premio dell'Albuquerque Art League, di cui divenne poi membro attivo e più tardi presidente. Nel 1937 espose in una personale nella galleria della H. Lieber Company a Indianapolis. Fin da subito membro del TPG, esibì i suoi lavori al Golden Gate nel 1939.

La morte prematura avvenne a processo creativo appena sbocciato, relativamente alla

³² Tra gli altri: Garman, *The History of the Transcendental Painting Group and the Definition of Transcendental Painting*, unpublished manuscript; *The Ideals and Art of the Transcendental Painters* in T. Blankenship; E. Garman, *Vision and Spirit: the Transcendental Painting Group*, Jonson Gallery - University of New Mexico Art Museums, Albuquerque 1997; *Abstraction Across America, 1934-1946: American Abstract Artists Group, New York & Transcendental Painting Group, New Mexico*, Michael Rosenfield Gallery, Thorner Press, Buffalo, NY 1996.

³³ Per la biografia di Stuart Walker ho fatto riferimento al sito della Aaron Payne Fine Art Gallery e a DUNCAN (2021, 138-145).

fase astratta, infatti, la produzione è esigua. I suoi compagni organizzarono due mostre retrospettive in suo onore: al Museo delle Belle Arti di Santa Fe e al University of New Mexico's Fine Arts Building, sponsorizzata dalla Art League. Nel 2009 la Galleria Aaron Payne Fine Art di Santa Fe gli ha dedicato una retrospettiva. Alcuni dei suoi lavori sono conservati alla Jonson Gallery.

Robert Gribbroek³⁴ (Rochester, New York, 1906 - Taos, New Mexico, 1971) durante la sua vita ha viaggiato incessantemente e, forse per un processo di dispersione o forse per la mancanza di eredi, la maggior parte dei suoi dipinti non è stata rinvenuta; le poche opere presenti dimostrano una grande consapevolezza pittorica. Come per Pelton, anche la famiglia di Robert subì uno scandalo che ne scombussolò l'equilibrio: nel 1915 la zia fu accusata di aver ucciso suo cognato e questo li espose all'attenzione mediatica. Il padre abbandonò la famiglia nel 1923 e Robert visse, per quasi tutta la vita, con la madre. Dopo aver studiato arte pubblicitaria e illustrazione, dal 1929 iniziò a viaggiare assiduamente verso il New Mexico, stabilendosi per brevi periodi, dove strinse amicizia con Bisttram e Lumpkins.

Dopo aver perso il lavoro a causa della Grande Depressione, si trasferì con la madre a Taos per seguire le lezioni di Bisttram alla Taos School of Art ed entrò nel *Transcendental Painting Group*. I lavori di questo periodo, ricchi di forme geometriche, ricordano visioni universali e movimenti planetari. Nel 1940 fu incluso in una rassegna di grafica americana nel padiglione degli Stati Uniti della Biennale di Venezia. Date le sue doti nel campo dell'illustrazione, dopo la fine del gruppo, iniziò a lavorare presso i Disney Studios e poi come direttore artistico della Warner Brothers a Hollywood. Lì co-fondò la serie di cartoni animati Looney Tunes, realizzando gli sfondi per *Willy il Coyote* e *Beep Beep* (ispirati al paesaggio desertico del New Mexico). Continuò a essere attivo nella comunità artistica del New Mexico ed espose le sue opere al Museum of Fine Arts di Santa Fe e alla Blue Door Art Gallery di Taos. Nel 1953 si unì alla Taos Art Association. Morì nel 1971.

William Lumpkins³⁵ (Rabbit Ears Ranch, New Mexico, 1909 - Santa Fe, New Mexico, 2000) è stato una figura poliedrica e visionaria dell'arte e dell'architettura americana del Novecento. Crebbe in un ranch di famiglia la quale, per arrotondare le entrate, ne affittava alcune stanze. Fu proprio grazie a un pensionante, esperto di studi asiatici in convalescenza dalla tubercolosi, che si avvicinò sin da giovane al Buddhismo Zen. L'ospite gli trasmise i principi delle

³⁴ Per quanto riguarda la biografia di Robert Gribbroek ho fatto riferimento al sito della Peyton Wright Gallery e a DUNCAN (2021, 132-137).

³⁵ Per la biografia di William Lumpkins ho fatto riferimento al sito della Peyton Wright Gallery, al necrologio del Los Angeles Times (24/3/2000) e a DUNCAN (2021, 146-153).

filosofie orientali, lasciando un'impronta duratura nella sua formazione spirituale. Frequentò un corso di architettura presso l'Università del New Mexico ad Albuquerque, dove entrò in contatto con l'arte grazie a compagni e amici artisti. La visione di un primo dipinto non oggettivo, realizzato da Stuart Walker, lo spinse a intraprendere la pittura, orientandosi fin da subito verso l'astrazione. Nel 1934 si laureò in architettura presso la University of Southern California e, negli anni seguenti si distinse per le sue innovazioni nei campi dell'architettura e della tecnologia solare. Nel 1938 strinse amicizia con Jonson e gli presentò Walker e Garman. I quattro formarono un legame stretto e iniziarono a riunirsi regolarmente nel garage di Jonson, anticipando la nascita ufficiale del *Transcendental Painting Group*.

Nel 1941 la relazione con il gruppo si interruppe bruscamente; venne arruolato nella marina americana. Durante quel periodo continuò a dipingere ad acquerello e ottenne una mostra personale al Dallas Museum of Art. Dal 1950 ricevette numerose commissioni in California per le costruzioni in adobe. Tornato a Santa Fe, fu coinvolto nella costruzione massiccia di case ecologiche e pubblicò numerosi libri di architettura. In seguito, i suoi progetti di edifici in adobe hanno ottenuto prestigiosi riconoscimenti. È stato uno dei fondatori del Santa Fe Art Institute. Le sue opere sono presenti in diverse collezioni museali: Museum of Fine Arts di Boston, Museum of Contemporary Art di San Diego, Jonson Gallery, Museum of New Mexico, La Jolla Museum of Contemporary Art della California, e Archives of American Art dello Smithsonian Institution. Nel 1982 il Centre Georges Pompidou di Parigi ha esposto molteplici disegni per progetti in adobe nella mostra *Des Architecture de Terre*.



Figura 1 - Florence Miller Pierce, *Blue Forms*, 1942. Olio su tela, 75 × 86,5 cm. Collezione di Georgia e Michael de Havenon, New York. Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.

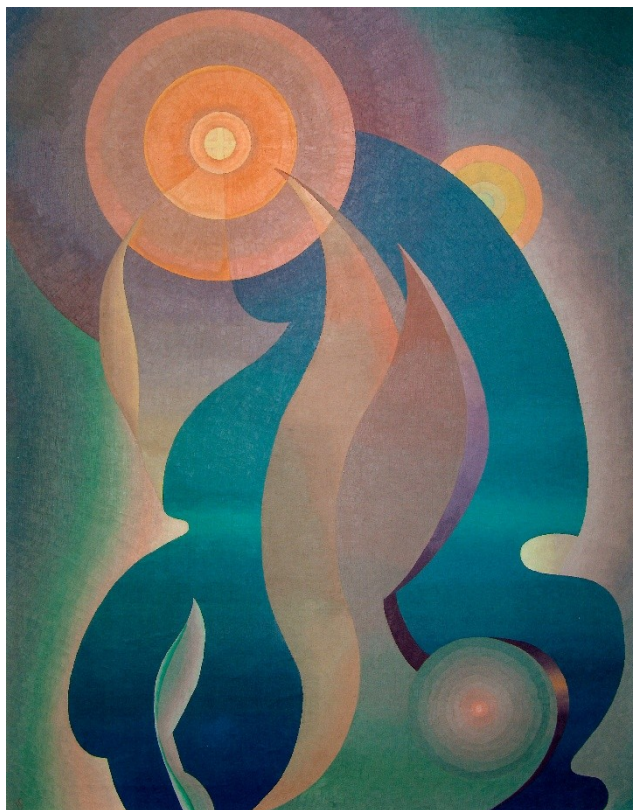


Figura 2 - Stuart Walker, *Composition 55 (Convergence)*, 1938. Olio su tela, 112 × 89 cm. Cortesia della Collezione Jean Pigozzi. Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.



Figura 3 - Agnes Pelton, *Resurgence*, 1938. Olio su tela, 76 × 61 cm. Collezione di Lynda e Stewart Resnick. Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.

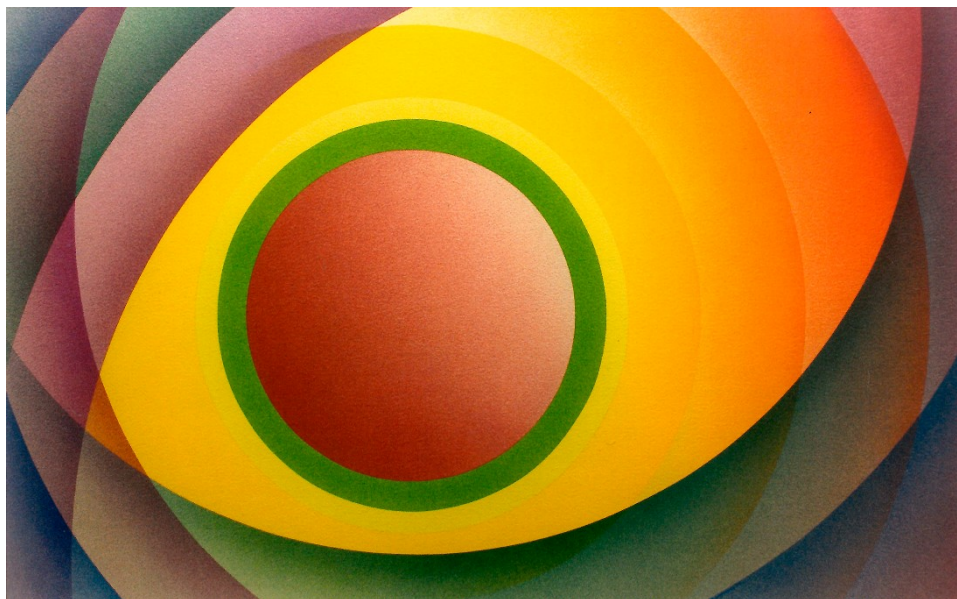


Figura 4 - Raymond Jonson, *Casein Tempera No. 1*, 1939. Caseina su tela, 56 × 89 cm. Albuquerque Museum, regalo di Rose Silva e Evelyn Gutierrez, PC1999.85. Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.



Figura 5 - Emil Bisttram, *Oversoul*, c. 1941. Olio su Masonite, 90,17 x 67,31 cm. Collezione privata. Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.



Figura 6 - Lawren Harris, *Abstraction #119*, 1945. Olio su tela, 171,5 x 141 cm. Collezione del Audain Art Museum, Regalo di Michael Audain e Yoshiko Karasawa. Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.

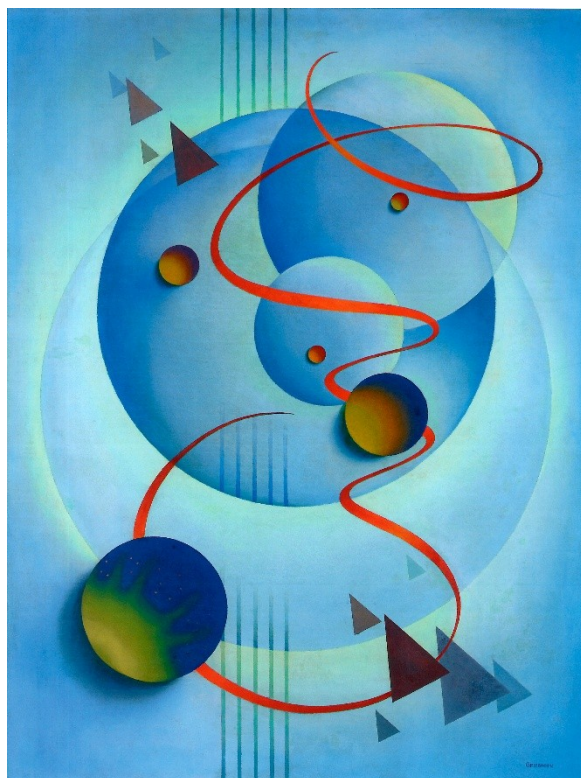


Figura 7 - Robert Gribbroek, *Composition #57/Pattern 29*, 1938. Olio su tela, 91 x 69 cm. Fine Arts Museum of San Francisco, The Harriet and Maurice Gregg Collection of American Abstract Art 2019.42. Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.



Figura 8 - Ed Garman, *Abstract No. 283A*, 1942. Olio su tavola, 61 x 61 cm. Collezione del New Mexico Museum of Art. Acquisizione museale, 2007 (2007.38). Catalogo *Another World. The Transcendental Painting Group*, a cura di Michael Duncan, DelMonico Books, DAP, Sacramento CA 2021, Crocker Art Museum.

192-195 AOFL XX (2025)

Palmisano

Maria Valentina Palmisano
Università di Bologna
Dipartimento delle Arti
Via Barberia 4
40123 Bologna (BO)
Maria.palmisano8@unibo.it
ORCID: 0000-0002-5504-0689

RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

AGHAJANIAN 2025

A. Aghajanian, *The Problem of the Spiritual in Contemporary Art*, <https://genealogiesofmodernity.org/journal/2023/1/23/the-problem-of-the-spiritual-in-contemporary-art> (ultima consultazione: 5/12/2025).

BESANT – LEADBEATER 1901

A. Besant – C.W. Leadbeater, *Tought-Forms*, Londra.

BLANKENSHIP 1997

T. Blankenship, *Vision and Spirit: The Transcendental Painting Group*, Albuquerque.

DREW 2018

T. Drew, *The Transcendental Painting Group (1938-41), Los Alamos and shamanism*, University for the Creative Arts/University of Brighton, Doctoral dissertation.

DUNCAN 2021

M. Duncan (a cura di), *Another world: the Transcendental Painting Group*, Sacramento CA.

DUNCAN 2023

M. Duncan, *Curator Talk: Another World*, Crocker Art Museum, <https://youtu.be/NjRRF-CwpOUw> (ultima consultazione: 6/10/2025).

GARMAN 1996

E. Garman, *Abstraction Across America, 1934-1946: American Abstract Artists Group, New York & Transcendental Painting Group, New Mexico*, Buffalo, NY.

GRIFFIN 2021

J. Griffin, *The artists who wanted to rise above it all*, Apollo Magazine, Settembre 2021, <https://apollo-magazine.com/transcendental-painting-group-new-mexico/> (ultima consultazione: 6/10/2025).

HARRISBURG 1999

H. K. Harrisburg, *The Transcendental Painting Group: Major Paintings*, Buffalo, NY.

KANDINSKY 2005

W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte* (1910), E. Pontiggia (a cura di), Milano.

LARISEY 1993

P. Larisey, *Light for a Cold Land: Lawren Harris's Life and Work*, Toronto.

REES 2010

N. K. Rees, *Synthesizing transcendental painting: race, religion, and aesthetics in the art of Emil Bisttram, Raymond Jonson, and Agnes Pelton*, Faculty of the Graduate School of the University of Maryland, College Park. Doctoral dissertation.

SMITH – HASKELL – HUMPHREVILLE 2020

R. Smith – B. Haskell – S. Humphreville, *Ask a Curator - Agnes Pelton: Desert Transcendentalist*, Whitney Museum of American Art, <https://youtu.be/uM9MziL-6t8> (ultima consultazione: 5/10/2025).

SOMMERVILLE 2009

C. J. Sommerville, *Religion in the National Agenda: What We Mean by Religious, Spiritual, Secular*, Waco, Texas.

VICARIO 2022

G. Vicario (a cura di), *Agnes Pelton*, Munich.

WHITNEY 2021

C. Whitney, *A more beautiful world. Occult imagery in the spiritual paintings of the Transcendental Painting Group* in M. Duncan (a cura di), *Another world: the Transcendental Painting Group*, Sacramento CA.

ZANCHI 2023

G. Zanchi, *Lo Spirituale dell'Arte. Estetica e società nell'epoca postsecolare*, Milano.

SITOGRAFIA

Aaron Payne Fine Art Gallery, <https://apfineart.com/artists/49-stuart-walker/> (ultima consultazione: 3/10/2025).

Art Museum, <https://artmuseum.unm.edu/raymond-jonson-web-portal/> (ultima consultazione: 2/10/2025).

Los Angeles Times, <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2000-mar-24-mn-12291-story.html> (ultima consultazione: 5/10/2025).

National Gallery of Canada, <https://www.gallery.ca/collection/artist/lawren-s-harris> (ultima consultazione: 7/10/2025).

Peyton Wright Gallery, <https://peytonwright.com/modern/artists/robert-gribbrock/> (ultima consultazione: 3/10/2025).

Peyton Wright Gallery, <https://peytonwright.com/modern/artists/william-thomas-lumpkins/> (ultima consultazione: 5/10/2025).

Smithsonian Archives of American Art, <https://www.aaa.si.edu/collections/items/detail/transcendental-painting-group-statement-purpose-17590> (ultima consultazione: 29/10/2025).

Smithsonian American Art Museum, <https://americanart.si.edu/artist/emil-bisttram-431> (ultima consultazione: 2/10/2025).

Smithsonian American Art Museum, <https://americanart.si.edu/artist/ed-garman-1740> (ultima consultazione: 2/10/2025).

Whitney Museum of American Art, <https://whitney.org/exhibitions/agnes-pelton> (ultima consultazione: 6/10/2025).