

Los diversos periodos de la obra de Rafael Canogar

Paloma Esteban Leal

1. Los inicios: las enseñanzas de Daniel Vázquez Díaz (1948-1953)

Rafael Canogar entró en el taller de Daniel Vázquez Díaz siendo casi un adolescente. El pintor onubense había conocido el cubismo en París e impartía las enseñanzas del revolucionario movimiento desde su llegada a Madrid. Este aprendizaje iba a impregnar la praxis artística de Canogar a lo largo de los diversos momentos que integran su extensa y variada trayectoria. Con Vázquez Díaz, Canogar se ejercita en el dibujo, al tiempo que se interesa por las diferentes texturas de la materia y aprende que el estudio de la composición constituye el punto de partida ineludible a la hora de enfrentarse con el lienzo. El propio Canogar recuerda esta etapa: “Tuve una vocación temprana, como muchos de Uds. saben; a los catorce años llamaba a la puerta del pintor Daniel Vázquez Díaz. Acertadamente me habían recomendado estudiar con él. Con Vázquez Díaz aprendí y me impregné de unas reglas básicas para mi obra, soporte estructural de mi trabajo en su ya largo recorrido y compleja evolución, que me mantiene en las mismas tensiones del primer momento.”¹

Las primeras aproximaciones de Canogar a la práctica pictórica tienen lugar a través de un estilo figurativo, impregnado, pues, de reminiscencias cubistas, en especial por lo que se refiere a la contención y el rigor de la estructura compositiva. Sus primeros lienzos son paisajes, figuras y naturalezas muertas, donde las enseñanzas derivadas del estudio de la tradición conviven con el deseo de descubrir los logros de la vanguardia. Así, cobran nueva vida los instrumentos musicales de Dufy, Severini o Picasso (*Bodegón*, 1952, en paradero desconocido...), mientras las vistas de Toledo (*Sinagoga de La Luz*, Toledo, 1950, Diputación de Toledo; *Paisaje de Toledo*, 1953, Colección del artista, Madrid) evidencian la admiración por El Greco. Posiblemente como reflejo de las encendidas composiciones del Vázquez Díaz más temprano, Canogar descubre el color, que aplica con libertad en sus trabajos iniciales. En este sentido, el óleo *Jardín de Vázquez Díaz* (1949) podría ser considerado como un lírico homenaje a los jugosos paisajes de la Moncloa de su maestro, mientras que en el retrato de su hermano (1950, Colección César García-Cano, Madrid) y en las dos versiones en que refleja la imagen de su padre (1950, Colección particular y Colección Estrella García-Cano, Madrid) Canogar aplica ya con soltura los principios estructurales del cubismo, mostrando también un evidente interés por la materia.

¹ La mayoría de las citas del autor incluidas en este capítulo están tomadas de la siguiente publicación: *Apuntes sobre el marco y la realidad. Discurso leído por el académico electo Excmo. Señor D. Rafael Canogar el día 31 de mayo de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba*. [Madrid], Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Gráficas Manero, S.A., 1998

Todas estas constantes iniciales de la pintura de Canogar se manifiestan ya decididamente en su primera exposición individual, celebrada en la Galería Altamira de Madrid en 1954. Las conquistas plásticas del joven pintor, especialmente su dominio del color, no pasaron entonces desapercibidas para el poeta sevillano Adriano del Valle, encargado de realizar la introducción al catálogo de esa primera muestra.

2. El encuentro con el informalismo (1954-1963)

2.1. El descubrimiento de la abstracción: la impronta de Klee y Miró (1954-56)

Poco a poco, Canogar va familiarizándose con la abstracción, al igual que algunos de sus compañeros de viaje en la aventura de la paulatina recuperación artística de la posguerra española. Animadas por las iniciativas de Eugenio D'Ors -quien había fundado en 1941 la Academia Breve de Crítica de Arte, a la que le siguieron los Salones de los Once, donde acudirían nombres tan vinculados a la renovación como Antonio Saura, Antoni Tàpies, Jorge de Oteiza o Modest Cuixart-, ven la luz también en Madrid una serie de galerías de arte que iban a propiciar la llegada de ideas asimismo innovadoras. Palma, Estilo, Clan y Buchholz son algunas de ellas. Uno de estos establecimientos, Clan, dirigido por Tomás Seral, publicaría en 1948 el volumen titulado *Homenaje a Paul Klee*, con la intención de difundir la obra de este artista. Este pintor, junto con Miró, se va a convertir en esos momentos en el indudable referente de agrupaciones (*Pórtico*, *Dau al Set*...) y creadores emergentes, entre los cuales se encuentra Rafael Canogar.

Las primeras abstracciones de Canogar datan del año 1954. Son generalmente composiciones de colorido atrevido y contrastado, en las que, sobre un espacio casi plano, se sobreponen una serie de líneas en parte deudoras de la estructuración compositiva cubista, y en parte emparentadas con el particular alfabeto plástico utilizado por Klee durante el periodo de la Bauhaus. En esta primera aproximación a la poética de lo informal (*Pintura*, 1954, Colección Julia Sharp, Madrid; *Sin título*, 1954, Colección Pilar Citoler, Madrid; *Sin título*, 1954, Colección Helga de Alvear...), Canogar comparte con otros nombres de la época el estilo de ese tipo de composiciones que resultan tan familiares al repasar la imaginería abstracta española de mediados de la década de los cincuenta.

En 1955 la materia comienza a cobrar mayor protagonismo. En sintonía con el espíritu y la factura de las realizaciones típicas del Tàpies de estos años, la superficie del lienzo pasa a transformarse en un muro, pero a diferencia del pintor catalán, Canogar potencia las decididas grafías que surcan ese muro, llevándolas de lado a lado de la composición y haciéndolas evolucionar en elegantes recorridos (*Pintura*, 1955, Colección particular, Madrid; *Pintura*, 1955-56; Colección particular, Barcelona...). El siguiente paso serán sus arpilleras desgarradas y posteriormente recosidas, e incluso a veces requemadas en algunas zonas. Estas obras, que fueron expuestas en el Ateneo en 1957 y glosadas por José Luis Fernández del Amo, constituyen, según opinión del

propio Canogar, auténticos “experimentos” con carácter de ensayo, obligados pasos previos que conducen a las creaciones informalistas surgidas en el contexto del grupo *El Paso*.

2.2. *El Paso* (1957-60)

“Muy pronto descubrí mi camino, una estética que me impactó poderosamente: el informalismo, pintura de acción donde a través del gesto automático se expresaban estados de ánimo. Era la gestualidad del subconsciente que afloraba sin pasar por el control de la razón, liberando un mundo rico de imágenes oníricas y obsesivas que entiendo canalizaron otras aspiraciones más allá de la estética misma; sentimientos de conciencia socio-políticas que fueron tomando forma, al mismo tiempo que mi formación cultural y artística evolucionaba. El informalismo fue eminentemente la expresión de la libertad, de lo irrepetible y único, realizado con una caligrafía directa y espontánea. Obras eminentemente intuitivas y pasionales, realizadas con la urgencia que el tiempo, la edad y las teorías reclamaban. El informalismo fue para mí algo sustancial y místico, autoafirmación y autorrealización, además de ruptura con las estructuras formales y certidumbres estetizantes del momento.”

En estos términos se refiere Canogar a su experiencia plástica vivida en el contexto del informalismo, la corriente que revolucionó el arte durante los años cincuenta. Frente a la abstracción americana, vinculada a una cierta estructura, ya sea compositiva, ya sea semántica, el informalismo europeo se planteaba la voluntaria anulación de cualquier tipo de armazón formal y conceptual. Sin embargo, a semejanza de la tendencia americana, el acto físico de pintar cobra también en Europa una importancia decisiva. Los materiales adquieren un enorme protagonismo, pudiéndose afirmar que dejan de ser un instrumento para convertirse en objetos artísticos en sí mismos. En Madrid, el informalismo por excelencia se identifica con el grupo *El Paso*, fundado en febrero de 1957 y responsable de la verdadera renovación hispana del momento. El primer manifiesto de la agrupación lo firmaron artistas de signo y orientación tan diferente como Millares, Saura, Feito, Rivera, Serrano, Juana Francés y el más joven de ellos, Rafael Canogar. Después se sumaron otros como Suárez, Chirino y Viola, o críticos como Manuel Conde y José Ayllón.

Tras sus atrevidos ensayos previos, 1957 iba a resultar también un año decisivo para la evolución artística de Canogar, quien, junto con el resto de los miembros de *El Paso*, expone sus últimas creaciones en la emblemática muestra *Otro arte*, celebrada en la Sala Negra del Museo Español de Arte Contemporáneo. Poco a poco va sustituyendo el pincel por las manos, con las que aplica el óleo directamente del tubo, cuando no utiliza el asta del propio pincel o la espátula. Para potenciar la fuerza del gesto, el color, vibrante en algunas composiciones anteriores, se reduce a las diversas tonalidades de los blancos, negros, grises y pardos (*Pintura*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1957, Madrid, Nº Reg. AD00398), con algunos toques puntuales de rojos o azules (*Sin título*, 1957, Colección Fernández del Amo, Madrid), incorporándose así Canogar a la más genuina tradición cromática del barroco español. La materia se distribuye en chorreos, estrías, surcos o acumulaciones zonales que sugieren paisajes surreales de lava volcánica o formaciones orogénicas (*Pintura nº 6*, 1957, Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea di Torino, Turín; *Pintura nº 8*, 1957, Colección Sargentini, Roma).

En 1958 las posibilidades compositivas comienzan a multiplicarse y anuncian las estructuras que se consolidarán en 1959: en forma de abanico o generadas por un remolino, suspendidas de un punto determinado o formadas por diversos entrecruzamientos de líneas, así como los “estallidos” a lo Mathieu... (*Pintura nº 20*, 1958, Fundación María José Jove, La Coruña; *Pintura nº 21*, 1958, Colección Jesús de la Fuente, Madrid; *Pintura nº 30*, 1959, Colección Antonio Arias, Madrid; *Pintura nº 27*, 1959, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Nº Reg. AS10624; *Sin título*, 1959, Galería Guillermo de Osma, Madrid). En algunas ocasiones el blanco y el negro se contraponen sin paliativos (*Pintura nº 51*, 1959, Fundación Ramón Areces, Madrid), pero la mayoría de las veces, ambos se enriquecen gracias a la presencia de pinceladas semiocultas, a modo de veladuras, en tonos rosados, amarillos, azules, carmines, sienas y grises (*Pintura nº 37*, 1959, Gemeentemuseum Den Haag, La Haya; *Pintura nº 50*, 1959, Colección Sargentini, Roma). El dramatismo se acentúa en los desgarrados lienzos de 1959, donde los elementos estructurales se sitúan sin ambages al servicio del gesto. La composición se dinamiza gracias a las líneas diagonales que surcan energicamente el lienzo. A veces Canogar, no sin intención, decide homenajear a Goya creando austeros fantasmas de capirotos negros, de reconocible semejanza con los encapuchados del pintor aragonés (*Réquiem*, 1959, Colección Arango, Madrid; *Nazareno*, 1960, Galleria Civica d'Arte Moderna, Bolonia).

2.3. Los primeros atisbos de figuración: las series *Personajes*, *Serie Negra* y *Pintura* (1960-63)

“Fueron años de intenso trabajo y vitalidad. Consecuentemente con esa vitalidad no quise domesticar esas fuerzas. El informalismo me había permitido realizar obras de gran intensidad; muchas, pero no se puede repetir eternamente un desgarrado grito sin volverse retórico, fuera de tiempo cuando el contexto cambia.”

Estas reflexiones de Canogar evidencian que, coincidiendo con el comienzo de la década de 1960, el pintor había tomado conciencia de que una práctica tan intensa como el informalismo se iba a consumir muy pronto víctima de su propio arrebató. En efecto y como consecuencia de esa misma circunstancia, una incipiente corriente figurativa comienza a tomar el relevo de la abstracción y, a veces casi solapándose con ella, se va extendiendo tanto por Europa como por los Estados Unidos durante los años sesenta. Esta nueva recuperación de la figura tuvo también su versión española, que participó del fenómeno de contaminación surgido entre el *Pop* y la *Crónica de la Realidad*, experimentado previamente por la figuración internacional.

En este contexto, a medida que avanzan los años sesenta, el color negro, que había constituido la base fundamental de los lienzos informalistas de Canogar, comienza a ceder paso a una gama más variada de tonalidades (*La fragua*, 1963, Colección particular, Italia; *Las máscaras*, 1963, Colección particular, España; *Vestido de luces*, 1963, Colección Patrimonio Nacional, Madrid), al tiempo que el pintor busca un equilibrio entre forma y materia, “una síntesis formal-informal”, que reintegra a la pintura su carácter de superficie

bidimensional. Ocasionalmente a finales de 1960, pero sobre todo en 1962 y 1963, se advierte una cierta estructura compositiva -afloran de nuevo las enseñanzas de Vázquez Díaz: las escenas se inscriben en elementos geométricos que delimitan las diversas zonas del lienzo (*Pintura*, Colección de Arte Caja Madrid, Madrid; *Pintura nº 100*, 1962, Colección Luis Pérez-Escolar Hernando, Madrid), en unas composiciones donde la serenidad va ganando terreno al dramatismo. En series de este periodo como *Personajes*, *Serie Negra* ó, *Pintura*, se atisba ya la presencia de figuras que se concretarán definitivamente en las realizaciones de 1964.

3. La crónica de la realidad (1964-1975)

3.1. La recuperación de la figura (1964-66)

“El informalismo, la estética que había dominado casi por entero el panorama de los años sesenta hacía aguas. Fueron muchos los artistas abstractos, informalistas como yo, que sintieron la necesidad de un cambio. Lo que nos había parecido la absoluta libertad, terminó pareciéndonos una cárcel, insuficiente para comunicar y expresar la tensión de la realidad, de la nueva conciencia social y política que despertaba en el mundo.”

“Pretendo presentar imágenes simbólicas de nuestro tiempo, tal como llegan a nosotros, sin añadir nada en contra o a favor, sin intención crítica. Pretendo, para expresar lo caótico de la realidad, hacer difícil la unión, en significado, de las distintas imágenes. Que, a pesar de todo, esta unión exista, no es lo importante aquí. Mi intención es mostrar a mis contemporáneos la vida tal como es, con objetiva sinceridad artística. Cuando empleo, por ejemplo, imágenes de accidentes de automóvil quiero hacer inmediatamente visible la indiferencia del hecho en sí mismo. No quiero cargar el acento dramático en el hecho sino en la indiferencia de la Naturaleza por sus criaturas.”

Canogar es perfectamente consciente de que las complejas circunstancias sociales que vivía España, así como el agotamiento del lenguaje informalista, exigían un cambio de timón en su pintura. Cambio que, aunque a primera vista pueda parecer lo contrario, no será en absoluto radical, sino consecuencia y síntesis de todo lo experimentado en su trayectoria previa. Aparece así de nuevo la figura en las composiciones del artista, pero la figuración que Canogar practica en estos años incorpora todos los hallazgos surgidos en el seno del informalismo, a la vez que utiliza el lenguaje de los medios de comunicación como mera apoyatura “logística”, pero en ningún caso conceptual. Precisamente por ello, Canogar no esconde en ningún momento que sus imágenes de mediados de los sesenta proceden del reportaje fotográfico, que el artista sólo utiliza como punto de partida, sometiéndolo después a diversas manipulaciones. Las peripecias espaciales de los astronautas (recuérdese la llegada del hombre a la luna), los conflictos sociales, la presencia constante de la guerra fría, el esfuerzo en el deporte, los accidentes de tráfico... son la excusa para manifestar la inquietud del individuo actual ante acontecimientos de su entorno que le resultan a veces hostiles e incomprensibles.

Se ha llegado a comparar esta etapa de la trayectoria de Canogar con el Pop Art, con el Neodadismo e incluso con el Futurismo italiano. Es un hecho que Canogar es un hombre informado y preocupado tanto por los movimientos artísticos que le han precedido como por los que ha compartido en el tiempo,

pero no parece que sus representaciones llevadas a cabo tras la etapa informal participen mayoritaria e intencionadamente de los postulados de esas corrientes artísticas. Por lo que respecta al Pop, por citar sólo un ejemplo, se han equiparado a veces los procedimientos de uno de sus más cualificados representantes, Rauschenberg, con la forma de hacer de Canogar, cuando en realidad la incorporación de la fotografía en el lienzo a modo de collage que emplea aquél está muy lejos de los métodos del artista español, que utiliza en ese momento una fórmula tan distinta de la de Rauschenberg como novedosa: pintar inicialmente los lienzos por el reverso, con lo que el pigmento se filtra al anverso, superficie donde Canogar finaliza la obra por medio de amplias pinceladas. Las imágenes así conseguidas combinan las zonas abocetadas, conseguidas a base de veladuras, con otras de empastes más densos, lo que enriquece notablemente el resultado final.

Otra de las características de las pinturas de esta etapa es la fragmentación del espacio en escenas sucesivas y contiguas, o la yuxtaposición y articulación de éstas en un único marco, particularidad por la que se ha llegado a relacionar a Canogar con la estética futurista. En este caso, quizá exista una motivación compartida con el movimiento italiano, la necesidad de captar el dinamismo de la sociedad contemporánea, pero es evidente que la aproximación de ambos a ese fenómeno es del todo diferente. En cualquier caso, la fragmentación espacial, tan característica de los lienzos realizados por Canogar en este momento, queda patente en un conjunto de pinturas datadas entre 1964 y 1966: *Cuatro imágenes de un astronauta*, 1964, Colección del artista, Madrid; *Cuatro gestos del lenguaje de las manos*, 1964, Colección particular, Milán; *Dos instantes de un salto de altura*, 1964, Galleria d'Arte Maggiore, Bolonia; *El hombre de la mecedora*, 1964, Colección particular, Milán; ó *Salida de automóvil*, 1966, Colección particular, Madrid.

En 1965 Canogar es invitado en calidad de Visiting Professor al Mills College de Oakland (California), donde permanece aproximadamente un año impartiendo clases, tarea que compatibiliza con la praxis pictórica y la participación en exposiciones. Aunque en 1964 ya se había hecho eco en algunas de sus obras de la actualidad norteamericana (*Exequias por un presidente*, 1964, Colección particular; *Cape Kennedy*, 1964, en paradero desconocido), es durante su estancia en los Estados Unidos cuando sus imágenes acusan más claramente la evolución de los acontecimientos que estaban teniendo lugar en ese país (el gran impacto de los Juegos Olímpicos celebrados en Japón en 1964, la eclosión del fenómeno de los fans, surgido en la década de los 50 y asociado a la figura de Elvis Presley, el Movimiento por los derechos civiles de los negros, liderado por Martin Luther King), manifestándose entonces la impronta de esos sucesos tanto en la temática de las obras como en los títulos de las mismas: *Astronauta en centrífuga*, 1965, Colección particular, Madrid; *The Racing-Car*, 1965, Colección particular, U.S.A.; *The fans*, 1965, Colección del artista, Madrid; *The Riot*, Colección del artista, Madrid; *Studies for the Portrait of a Politician*, 1965, Mills College Art Gallery, Oakland, California...)

3.2. El realismo: el “periodo negro” (1967-74)

“La tercera dimensión dio finalmente la solución a mi nueva obra, a mi segundo periodo: el realismo. La configuración de una nueva iconografía aparece como testimonio de una lucha colectiva. Había dejado el informalismo, que creyó reclamar parcelas de libertad que no poseíamos, y recoger y transmitir la conciencia que como ciudadano, además de pintor, se había ido formando en mí. Pero me di cuenta que esa comunicación tendría que venir con otros lenguajes menos herméticos que la abstracción informalista, que por otro, lado había caído en la trampa de sus propios excesos. El realismo me dio la posibilidad de canalizar las diversas búsquedas estéticas, además de un respaldo moral a mis inquietudes socio-políticas.”

En el año 1967, durante la etapa final del franquismo, la situación social y política de España exigía nuevos comportamientos y nuevos lenguajes plásticos. Canogar, y con él buena parte de los creadores de su generación, asumen el compromiso como parte de su ideario artístico. En la iconografía de Canogar esa nueva poética se traduce en la representación de unas figuras anónimas, las más de las veces sin rostro, que van ganando volumen hasta aproximarse al bulto redondo para manifestar con mayor rotundidad el mensaje. No se trata en ningún caso de abandonar la pintura por la escultura - Canogar se ha considerado pintor a lo largo de cualquiera de las etapas de su trayectoria-, sino de abolir fronteras, y abordar la pintura desde una perspectiva diferente, acorde con unas circunstancias especiales, que afectan tanto al creador como a su entorno. Como le ocurriera a Picasso en los periodos en que se siente amenazado por la sinrazón de la guerra, el color cede el protagonismo a los “no colores”, que, en el caso de Canogar, quedan restringidos incluso únicamente al negro. Al tiempo, las escenas de sus pinturas anteriores se van cargando de significado y contenido social. Grupos de personajes desconcertados, en la gran mayoría de las ocasiones indefensos o perseguidos, recorren asépticos escenarios urbanos. Emulando a Goya, la violencia se convierte en sujeto preferente en la mayoría de las composiciones de esta etapa. No obstante, este tipo de realizaciones encuentran el contrapunto en otras cuyo tema se sitúa en las antípodas de la angustia y la violencia callejeras: parejas de enamorados que pasean apaciblemente por esas mismas calles ahora tranquilas, o personajes que se unen en fraternales abrazos, estrechando a veces sus manos en señal de concordia.

Este repertorio iconográfico, integrado por dos modelos de imágenes aparentemente opuestas, responde en realidad a un mismo concepto y a una intencionalidad semejante: la necesidad del artista de constatar una realidad hostil, que coexiste, sin embargo, en su mente con la confianza en la resolución del conflicto. De este modo encuentra explicación la convivencia de una serie de composiciones de voluntad claramente política o de denuncia social (desempleados, revolucionarios, manifestantes, contestatarios, manos y puños levantados, cargas de la policía, acusadores, persecuciones, detenciones, figuras esposadas, torturas, carceleros, encarcelados y prisioneros, soldados caídos, marchas de emigrantes, escenas de tumulto callejero, imágenes urbanas de pánico colectivo...), con otras donde se pone de manifiesto la posibilidad, *malgré tout*, de un entendimiento social, bien sea éste individual (diálogos, abrazos, parejas de enamorados, representaciones de ocio y disfrute...) ó colectivo (saludo a personalidades de la vida pública, oradores en sus tribunas, abrazos entre políticos o escenas de fraternidad). Ilustran ambas modalidades temáticas creaciones como *La paliza*, 1967, Colección del artista, Madrid; *Los revolucionarios*, 1968, Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC), Sao Paulo (Brasil); *El tumulto*, 1968,

Colección particular, U.S.A.; *La policía en acción*, 1969, Junta de Extremadura (Depósito en el Museo Vostell-Malpartida, Malpartida, Cáceres); *Libertad encarcelada*, 1969, Colección particular, Málaga; *Desempleo*, 1969, Istituto di Storia dell'Arte-Universita di Parma, Parma (Italia); *Miedo colectivo*, 1970, Galleria L'Elefante, Treviso (Italia); *La violencia*, 1971, Colección particular, Medellín (Colombia); *El arresto II*, 1972, Colección Arte del Siglo XX Museo de la Asegurada, Alicante; *El caído*, 1972, Colección Caja Castilla - La Mancha; *Cuatro imágenes de un político*, 1967, Colección particular, Los Angeles (California); *La pareja*, 1967, Colección particular, Bruselas; *El diálogo*, 1968, Colección particular, Madrid; *El pacto*, 1969, Colección del artista, Madrid; *El saludo*, 1970, Colección particular; *Fraternidad*, 1970, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; *El ocio*, 1970, Colección particular; ó *El abrazo*, 1971, Colección particular.

En cuanto al proceso material de creación de estas obras del denominado “periodo negro”, es muy significativo el hecho de que el propio Canogar las haya llamado “construcciones”. Como se apuntaba anteriormente, se trata de pinturas que se han apropiado de ciertas características de la escultura, pero cuya concepción general no deja de ser pictórica. Para llegar al resultado final, Canogar toma como punto de partida una imagen generalmente relacionada con los medios de comunicación, que después manipula, extrayendo de ella algunos de los personajes o incluso delimitando ciertas zonas de sus cuerpos (las manos, las piernas, el tronco...). Posteriormente, sitúa al individuo o al grupo sobre un fondo neutro, bien un lienzo o una tabla, que desempeña el papel de pantalla que amplifica o descontextualiza esas escenas tomadas de la vida diaria. El paso siguiente consiste en resaltar algunas de las zonas o detalles de interés, modelándolos en cera y llevándolos después al bulto redondo mediante la incorporación de poliéster reforzado con fibra de vidrio que, aliado con el óleo negro de su recubrimiento, produce efectos visuales de grave intensidad. A veces, Canogar utiliza incluso ropajes reales para vestir a sus personajes. En contraste, las siluetas menos destacadas se resuelven por medio de plantillas delineadas en láminas de chapa o madera que, tras ser recortadas, se superponen sobre la tabla o el lienzo del soporte.

3.3. Los relieves de bastidores y ropa usada (1975)

“A los ropajes utilizados para mis figuras se les dio otra identidad tensados en los bastidores, a veces con la incorporación, como ‘collages’, de restos escultóricos, incorporados como objetos encontrados, sin ninguna intención narrativa. De alguna forma, tanto el informalismo como el realismo fueron lenguajes de una rebeldía profundamente sentida, en sintonía con la realidad, con el entorno. Esa realidad cambió drásticamente con el paso del tiempo y con las circunstancias históricas, que obligó a una evolución de mi obra.”

Las ropas con las que en ocasiones Canogar viste a sus personajes durante el llamado “periodo negro” pasan a convertirse en protagonistas durante el año 1975. Son ropas de hombre, aparentemente usadas, que, plegadas y tensadas, ocupan los espacios anteriormente destinados a la figura humana (*Composición nº 3*, 1975, Colección del artista, Madrid). Comparten ese espacio con desnudos bastidores convencionales de madera, que han abandonado su primitivo papel secundario, de modesto soporte del lienzo, para

pasar a ser también protagonistas de la obra, situados ahora en el anverso de la misma y mostrando libremente su esquemática estructura (*Pintura*, 1975, Colección de Arte Contemporáneo Unión Fenosa – MACUF). Escondidos entre éstos -bastidores y ropajes- asoman en ocasiones fragmentos del cuerpo humano (brazos, piernas, pies, caras, incluso algún busto...: *Composición nº 1*, 1975 Galería Cordeiros, Oporto; *Composición nº 2*, 1975, Colección del artista, Madrid), a modo de objetos encontrados, vestigios de las severas figuras realistas de los primeros años setenta. Canogar resalta así las calidades de la materia -la madera de los bastidores, la textura de los tejidos de las ropas...- como preludio de su quehacer posterior: el redescubrimiento de los elementos esenciales de la pintura.

4. El compromiso con los elementos esenciales de la pintura (1975-1992)

4.1. De nuevo la abstracción: la estructura, el color y la materia (1975-1983)

“1975: el 20 de noviembre se inauguró una importante exposición mía en la Fundación Sonia Henie de Oslo. El director de la Fundación mencionaba, en sus palabras de apertura, el futuro y cambio de una nueva España. Mi obra también cambió: fue mi última exposición sobre la crónica de la realidad, mi pintura se despojó de muchas cosas, pero esencialmente de la figura. Ya en el año 74 mi obra había evolucionado de forma importante.”

Al restablecerse las libertades políticas en la España de 1975, Canogar se siente en cierto modo liberado de su compromiso con la realidad circundante, lo que le permite abordar de lleno y en exclusiva la problemática de la propia pintura, el análisis de los elementos consustanciales a la práctica pictórica. Pocos años antes había surgido en Francia el movimiento de Support/Surface, que incide precisamente en la consideración de los elementos inherentes a la pintura como la principal razón de ser de ésta. En este contexto, es preciso recordar que en junio de 1969, con ocasión de una exposición celebrada en el Musée du Havre bajo el título de *La peinture en question*, los participantes en la misma habían declarado que "El objeto de la pintura es la pintura misma y los cuadros [de esta exposición] sólo hacen referencia a sí mismos. No aluden a 'otras cosas' (la personalidad del artista, su biografía, la historia del arte, por ejemplo). No ofrecen escapatoria, porque la superficie por la ruptura de formas y colores que presenta, descarta las proyecciones mentales o las divagaciones oníricas del espectador. La pintura es un hecho en sí mismo y es en su terreno donde se deben plantear los problemas. No se trata de una vuelta a las fuentes, ni de la búsqueda de una pureza original, sino simplemente de poner al descubierto los elementos pictóricos que constituyen el hecho pictórico." Los planteamientos de la pintura que Canogar aborda tras el restablecimiento de la democracia coinciden básicamente con los postulados de Support/Surface, si bien el movimiento francés, en su afán de neutralidad, rechaza cualquier posibilidad de aproximación emocional al espectador, supuesto del que no participan los lienzos de Canogar, plenos de lirismo y profundidad expresiva.

Tras prescindir del elemento figurativo, Canogar se decanta una vez más por la abstracción, pero en esta ocasión la rebeldía informal deja paso a la contención

de raigambre cubista aprendida del maestro Vázquez Díaz, participando al tiempo, sin embargo, de la tradición de los grandes artistas americanos de los años centrales del siglo XX (Mark Rothko, Robert Motherwell, Franz Kline, Barnett Newman, Clyfford Still, Ad Reinhardt...). Canogar vuelve a introducir la bidimensionalidad en unos lienzos realizados a espátula y estructurados de acuerdo con una ordenación claramente geométrica, basada en ritmos compositivos regidos por líneas paralelas, diagonales, transversales, convergentes, divergentes o en zig-zag. Para obtener este tipo de estructuras, se vale de un procedimiento consistente en superponer a la superficie del lienzo un entramado de franjas, también de lienzo (cuadrados y rectángulos en bandas horizontales y verticales), que, a la vez que distribuyen el espacio, configuran sutiles texturas y tonalidades (*P-9-76*, 1976, Museo Internacional de Arte Contemporáneo, Lanzarote; *P-21-77*, 1977, Colección Grupo Prisa, Madrid; *P-5-77*, 1977, Colección del artista, Madrid; *P-8-78*, 1977, Colección del artista, Madrid). La materia y el color pasan a ser así la principal preocupación del pintor y el elemento básico de la obra. El hecho pictórico cobra tal importancia que hasta los títulos de los cuadros se denominan genéricamente "Pintura", seguidos de un simple número de orden. Canogar lleva a cabo este tipo de realizaciones desde 1975 -año en que las compatibiliza con sus relieves de bastidores y ropa usada- hasta 1978.

A partir de 1979 las pinceladas se muestran cada vez más visibles en la superficie del lienzo, hasta llegar a constituir el solo tema del mismo. La herencia del trazo informalista surge, transformada, una vez más. Se configuran así extensas zonas de color, uniformes a primera vista, pero constituidas en realidad por conjuntos de oleadas contrapuestas que vibran gracias a los numerosos matices de una misma tonalidad (*P-48-79*, 1979, Colección de Arte Contemporáneo, Fundación "La Caixa", Barcelona; *Homenaje a Cézanne*, 1980, Colección particular, Madrid; *P-2-81*, 1981, Colección Arte Contemporáneo del Congreso de los Diputados, Madrid; *P-9-82*, 1982, Colección particular).

4.2. El homenaje a los maestros del pasado: las cabezas, las series de los apóstoles y los papas. Las escenas urbanas (1983-1992)

"Pronto necesité de nuevo la imagen y como estrategia utilicé las lecturas que hacen los artistas sobre otros artistas: en mi caso una representación basada en las esculturas de Julio González. Era la recuperación de la memoria, de la vanguardia histórica. La cabeza, el rostro, la máscara: lectura de una visión del primitivismo, de la representación de la figura como arquetipo, como tótem. En las "series urbanas" el hombre pierde su individualidad y se convierte en signo plástico, en un componente colectivo anónimo, una estructura que me permite componer con libertad, una percha donde colgar la pintura."

En su particular búsqueda de la esencialidad de la pintura, Canogar estudia y analiza la obra de los maestros que le precedieron. Como sucediera con algunos de los grandes nombres de la plástica del siglo XX, y especialmente con Picasso, ese análisis conduce a la reinterpretación sobre el lienzo de algunos de los motivos previamente examinados. De este modo surgen la serie realizada en homenaje a Julio González y los conjuntos de cabezas cuyos títulos aluden a los apóstoles y los papas. Como no podía ser de otra forma,

Canogar elige para su experimentación y su homenaje, al González más próximo al cubismo, dirigiendo su interés, en general, hacia las realizaciones en las que el escultor muestra de manera más evidente su compromiso de igualdad con el vacío y el pleno, aquellas obras, en suma, donde se incorpora el espacio a la escultura y en las que el lenguaje cubista se muestra más claramente. Los años de la colaboración González-Picasso son, pues, un referente para las pinturas en las que Canogar toma como excusa, o punto de partida, la producción del escultor. A este respecto son ejemplos ilustrativos las numerosas obras agrupadas bajo el título genérico de "homenaje a Julio González", que Canogar inicia en 1983 (*Boceto de Cabeza nº 1. Homenaje a Julio González*, 1983, Colección del artista, Madrid) y que jalonan buena parte de ese mismo 1983 y casi todo el año 1984.

La huella del propio González se fusiona con la impronta de Brancusi, dando como resultado, en una notable evolución estilística, la extensa serie de cabezas dedicadas a los papas y a los apóstoles. Inmediatamente antes, la influencia de las formas ovoides del Brancusi de *Mademoiselle Pogany* se recoge en *Composición con dos cabezas* (1983, Colección del artista, Madrid) y se repite en *Narciso* (1984, Fundação Serralves Museu de Arte Contemporânea, Oporto), donde Canogar hace convivir la pureza de los contornos con los impetuosos trazos de raigambre informal que conforman el resto de esas mismas representaciones. Volviendo a las cabezas de papas y apóstoles, en ellas Canogar profundiza aún más en su investigación sobre los maestros de la vanguardia histórica, rastreando incluso las fuentes que subyacen en las realizaciones de éstos. Encuentran así su explicación las alusiones a las máscaras africanas, y en general a las manifestaciones plásticas conocidas a comienzos del siglo pasado como "primitivas", y que llegaron a fascinar especialmente a Picasso, pero también a Braque, Derain o Vlaminck (*Calixto III. Serie Papas*, 1984, Colección del artista, Madrid; *Urbano VI nº 2. Serie Papas*, 1985, Colección particular; *Judas Tadeo. Serie Apóstoles*, 1984, Galería de arte Alfonso XIII, Madrid; *Tomás. Serie Apóstoles*, 1985, Colección particular...).

Las series urbanas de este momento son en realidad un nuevo pretexto, un paso más en el proceso de la particular aproximación de Canogar a la esencia de la pintura. Al igual que los homenajes a Julio González y los ciclos de los apóstoles y los papas, las siluetas de estas composiciones son representaciones arquetípicas, muy alejadas de los modelos individualizados que integraban las escenas urbanas de los años sesenta. Estos personajes, cuyos rostros indefinidos se entrelazan y se complementan entre sí como las piezas de un mecano, son en realidad un repertorio de estructuras que el pintor utiliza como apoyo para llevar a cabo los diversos experimentos de su empresa plástica. A partir de estas "plantillas" estructurales, Canogar ensaya diversos formatos, al tiempo que descubre nuevas técnicas y procedimientos y saca a luz las más atrevidas combinaciones cromáticas. Otro tanto se podría afirmar del resto de los motivos habituales en la segunda mitad de los años ochenta y los primeros años noventa, como botellas, naturalezas muertas o flores, vehículos de los que se vale Canogar tanto para seguir profundizando en los mecanismos de la creación como para homenajear a los propios creadores:

Botellas mediterráneas, 1986, Colección del artista, Madrid; *Rosa gris*, 1987, Colección particular; *Naturaleza muerta*, 1991, Colección particular...

5. La exaltación de la materia, la abolición de las fronteras (1992- 2007)

“Mis cuadros actuales son el resultado de una manipulación con la materia. Planchas que despiezo y rasgo, y que después recompongo. El objeto resultante de esta acción es, además de forma y materia, soporte de elementales imágenes geométricas que, como signos e iconos, liberan un complejo sistema de símbolos que se definen a sí mismos. (...) Mi obra desea dejar reflejada, en su forma de nacimiento, en su génesis, esas dos fuerzas elementales y primarias que siempre han acompañado al hombre: las fuerzas constructivas y las destructivas, o construcción-deconstrucción. Fuerzas opuestas y lucha de contrarios, como parte estructural de mi obra; como realidad del hombre que vive inmerso en sus propias contradicciones.”

Parafraseando a Henry James, se podría decir que Canogar imprime “otra vuelta de tuerca” a sus creaciones a partir de los primeros años noventa. En su nueva investigación sobrepasa el concepto de pintura, creando una serie de imágenes basadas en la manipulación del soporte y la puesta en valor de la materia. Inicia el proceso de creación rasgando y fragmentado un material insólito, compuesto por planchas de pasta de celulosa, lino y aglomerantes, elemento que después recompone, tras someterlo a un especial tratamiento de manipulación, en el que juegan un importante papel -como viene ocurriendo a lo largo de toda la trayectoria del artista- el color, estructura y la composición. El resultado son unas imágenes de gran potencia plástica, con contornos irregulares y fragmentos superpuestos a manera de collages, que, según el propio Canogar, son el reflejo de las fuerzas de oposición constructivo-destructivas consustanciales a la condición humana. La pintura, entendida al modo tradicional, trasciende así sus límites -o mejor, los límites del marco- para generar su propio formato (*Sillares*, 1992, AN colección; *Berlín*, 1993, Colección particular; *Niel*, 2006, Colección particular, Barcelona)

El color resulta fundamental tanto en las sucesivas fases como en el resultado final de estas sólidas estructuras, contribuyendo a resaltar las texturas rugosas y ásperas, al tiempo que organiza la composición contraponiendo zonas cromáticamente muy diferenciadas. Aunque con una intencionalidad diferente, Canogar recupera en estas creaciones de los últimos años su repertorio cromático básico de los primeros tiempos -el rojo, el negro y el blanco (*Fuego cuadrado*, 1994, Colección particular, Portugal; *Casa de los misterios II*, 1997, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, Nº Reg. AD02316; *La ventana*, 1997, Coleção Fundação António Prates, Portugal; *Cénit*, 2005, Colección particular, Palma de Mallorca; *Espejo*, 2007, Colección particular, Madrid)-, añadiendo en ocasiones un potente azul añil para enfatizar los fuertes contrastes en los que se apoya la ordenación espacial (*Tajodeque*, 1997, Museo de Arte Contemporáneo Lima; *Gotero*, 1999, Colección particular, Madrid; *Agua II*, 2001, Colección particular, Madrid; *Secreto*, 2003, Colección del artista, Madrid; *Calzada*, 2005, Colección particular, Barcelona; *Remate*, 2007, Colección Sánchez-Guerra, Boadilla del Monte, Madrid). Esos colores primarios pueden ser sustituidos en ocasiones, sin embargo, por otra gama de tonos más neutros (grises, marrones, antracitas, negros incluso...), que

imprimen a las obras -ahora transformadas en verdaderos muros- una especial severidad y consistencia (*El paredón*, 1994, Colección del artista, Madrid; *Bálmaco*, 1996, Coleção Fundação António Prates, Portugal; *Tinaón*, 1996, Colección particular, Portugal; *Palmira*, 1996, Colección particular, Barcelona; *Cortinal II*, 1999, Colección del artista, Madrid; *Manto*, 2000, AN colección; *Rejo*, 2003, Colección particular, Madrid; *Lápida*, 2006, Colección Comunidad de Madrid, Madrid).

El mismo espíritu de estas creaciones realizadas a partir de 1992, subyace en otras obras llevadas a cabo desde el año 2000. Al primer golpe de vista, el aspecto de estas últimas piezas resulta diferente, pero el binomio construcción-destrucción se manifiesta bajo diversos aspectos. Quizá la variedad más sorprendente son las composiciones en las que se alude a elementos o restos arqueológicos (*Arqueología I*, 2000, Colección particular, Portugal; *Arqueología III*, 2000, Sala Maior, Oporto, Portugal), y en las que se aprecia una cierta recuperación de los motivos figurativos del pasado. Aquí la textura de “muro”, ha sido sustituida las más de las veces por la incorporación de fragmentos del cuerpo humano (*Arqueología II*, 2000, Colección particular, Palma de Mallorca; *Pompeya II*, 2000, Coleção António Prates, Portugal; *Restos arqueológicos IV*, 2001, Colección particular, Madrid) o por las huellas de objetos encontrados -cuchillos, brochas, que Canogar utiliza en un primer momento de la ejecución de la obra, para retirarlos después y conservar así sólo el recuerdo de su volumen y sus contornos...(*Armas blancas*, 2000, Colección particular, Las Palmas de Gran Canaria; *Leva*, 2002, Colección particular; *Naturaleza muerta*, 2005, Colección particular, Madrid; *Clave*, 2006, Colección particular, Portugal)-, pero sigue permaneciendo la idea de transgresión, de ruptura de los límites tradicionales del cuadro.

A finales de 2001 hace su aparición un nuevo material: la parafina, que algo más tarde será sustituida por el poliestileno. Fragmentos fotográficos de rostros o anuncios publicitarios, papeles, cartones... se mezclan en remolinos de un desorden sólo aparente, aquietado gracias a la superposición de frágiles y transparentes capas de esa sustancia opalescente, que se mezcla con lascas de cristal (*Arma*, 2002, Colección particular, Barcelona; *Autorretrato*, 2003, Coleção José Eduardo Carragosela; *Sima*, 2004, Colección del artista, Madrid; *Cabilla*, 2001, Colección particular, Madrid; *Cela*, 2002, AN colección). Después, en realizaciones similares, el poliestileno va desplazando a la parafina (*Tarot*, 2004, Colección Luis Caruncho, Madrid; *Temblor*, 2004, Colección particular, Madrid; *Armazón*, 2005, Colección Francisco Pita, Portugal; *Retrato de António Prates*, 2007, Coleção António Prates, Portugal), y avanzando un paso más, el cristal -o, en ocasiones, el vidrio- se adueña de toda la extensión pictórica y desplaza al resto de los motivos, distribuido en “estallidos” de pequeños fragmentos previamente rotos, que aportan calidades lumínicas insospechadas (*Atalaya*, 2002, Colección particular, Madrid; *Fosforescencia*, 2003, Colección del artista, Madrid; *Meteoro*, 2003, Colección del artista, Madrid; *Eclipse*, 2003, Colección particular, Asturias; *Paisaje*, 2004,

Colección particular, Barcelona). Simultáneamente, en este festival de exaltación de la materia, hacen su aparición el aluminio (*Faz*, 2001, Ars Citerior; *Nerva II*, 2001, Colección particular, Málaga; *Bisel*, 2002, Colección particular; *Voladura*, 2005, Fundación UEE Unión Española de Explosivos Maxam) y el plomo (*Aerolito*, 2003, Colección particular, Asturias; *Taula*, 2004, Colección particular, Madrid), estructurados en planos irregulares que confieren enorme plasticidad al espacio compositivo. Las superficies ásperas y rugosas de sus “muros” o los afilados perfiles de sus vidrios rotos, no son obstáculo, sin embargo, para que Canogar recree al tiempo, en estos mismos años, el más delicado refinamiento oriental, evocando los dorados murales bizantinos en obras como *Propileo*, 2003, Colección del artista, Madrid; *Bizancio*, 2003, AN colección; *Frontera*, 2003, Colección del artista, Madrid; *Pronaos*, 2004, Grupo Ahorro Corporación, Madrid..., donde finalmente el particular “enfrentamiento de contrarios” -construcción versus deconstrucción; emoción versus razón- parece haber encontrado el equilibrio.

A partir de 2009, una vez recorrido un extenso camino, investigadas múltiples posibilidades, Canogar ha retomado el óleo y el lienzo, enriquecidos con el bagaje de todo lo aprendido en su fructífero trayecto: “Creo que ha llegado el momento de rescatar el espacio de la pintura, de recuperar su dimensión poética y metafórica. También esa capacidad eterna suya de enamorar y de vibrar en su espacio virtual. Tal vez se trate, al menos en mi caso, de volver unos años atrás (porque me parece que no se vuelve nunca a una manera idéntica) para retomar el hilo del discurso de la pintura pura con su capacidad de conmoción. (...) Se trata no sólo de recuperar formalmente la pintura, sino, al tiempo, una ética, lo trascendente, lo sublime de ella”.

Paloma Esteban Leal
Junio 2010