

La obra *El prisionero*, al igual que *Composición*, es también un relieve o *esculto-pintura* (un término de los años setenta para aludir a la existencia de elementos tridimensionales, hoy en desuso) realizado dos años después. A diferencia de la obra anterior, su título aporta una descripción más explícita de su contenido. Las manos –sintetizadas en los dedos que se aferran a la fría alambrada– protagonizan, como en otras ocasiones, el cuadro. Esas manos tendidas, atadas o que se estrechan son las propias manos de Canogar, no en balde son un calco de las suyas, pero personifican las manos de todos los hombres.

Se repite el contraste que advertíamos en *Composición* entre el detalle de máxima verosimilitud realista de los dedos crispados y la figuración sumaria, meramente abocetada, de la alambrada a la que se aferran. La austeridad así conseguida nos sitúa de nuevo ante la capacidad por parte de Canogar de trascender la circunstancia elevándola, en su ejemplar síntesis, a la categoría universal que se supone debe buscar la verdadera obra artística. Esta reducción de rasgos no aboca, sin embargo, a la indefinición o a la ambigüedad pues, por el contrario, la intensidad del dramatismo expresivo propicia el reconocimiento del espectador en esas situaciones límites; aunque a través de una identificación más intelectual que emocional.(1) Seguramente, este equilibrio entre lo universal y lo particular no se entienda sin aludir al contexto concreto de lugar y tiempo en que nacen estas obras: la España del final del franquismo. Son estas circunstancias históricas las que provocan, y a la vez posibilitan, que la obra adopte un elevado grado de indeterminación sin que por ello se resintiera su eficacia comunicativa.(2) En 1972, a la pregunta de si su arte respondía a una situación nacional, Canogar respondía matizando: “Yo diría universal [...] hay que tener en cuenta que el arte, el verdadero arte, tiene siempre una cierta ambigüedad.”(3) Y en un texto de siete años después, significativamente titulado “Canogar se autodefine”, zanjaba el asunto con las frases siguientes: “Mi pintura negra, donde el protagonista era el hombre alienado y manipulado, ha estado para bien o para mal marcada por mi condición de español. Obra crítica a un régimen injusto pero nunca panfletaria: marcada por la realidad española pero sin dejar de ser universal. Soy de los que creen en un ‘arte político’, siempre que se den unas circunstancias que lo justifiquen y tales circunstancias se dieron, y de qué modo, durante el franquismo.”(4)

Puede entenderse así, que la represiva imagen que nos muestra la obra fuera inevitablemente interpretada como una alusión a la asfixiante y violenta situación española de las postrimerías franquistas, y que a la vez trasciende esas circunstancias para adquirir jerarquía simbólica. Su intensidad plástica, carente de concesiones retóricas, nos recuerda el drama de la privación de libertad, de permanente actualidad en cualquier lugar y tiempo, logrando así, en términos artísticos, la difícil fusión entre lo estético y lo moral.(5)

En 1976, Canogar desvela sorpresivamente, en la exposición en la galería Juana Mordó de Madrid, su regreso a la abstracción. Aparte de la constante inquietud que tal giro muestra en la trayectoria del artista, el cambio refleja una vuelta al soporte tradicional, un retorno a la pintura que afectaba a los planteamientos generales del arte en el nuevo contexto histórico. Con ello las imágenes de denuncia y compromiso que Canogar había situado como objetivos urgentes de su quehacer, dan paso a la investigación de un problema pendiente: la experimentación en la forma, la materia, el color. “La liquidación del fascismo en España –dirá en 1979– [...] marca un cambio de rumbo a mi obra; el marco idóneo para canalizar mi deseo de vuelta a la pintura, a la plástica y, por contraposición a mi anterior obra, a la búsqueda de una imagen intemporal.”(6) Canogar lo hace en primera instancia, entre 1975 y 1978, realizando grandes *collages*, cuadros en los que la superficie del lienzo se cubre con telas pintadas y plegadas, habitualmente formando bandas o rectángulos superpuestos, en los que,

en el seno de los colores planos, se aprecian texturas y entrevén pinceladas. Parecen un claro ejercicio de autodisciplina y contención tanto en la forma como en el orden geométrico del cuadro, una suerte de ascesis o –en palabras de Nieto Alcaide– de amnesia transitoria entre su periodo de realismo crítico y las experiencias posteriores.<sup>(7)</sup> Después, y hasta 1982, Canogar desarrolla un tratamiento de la materia que desborda esta asepsia geométrica abundando en las pinceladas de color que, en forma de trazos rectangulares, se disponen sobre el lienzo en distintos ángulos aunando la espontánea gestualidad y la ordenación racional. Hacia 1983 reintroduce otro componente de su concepción sincrética de la pintura: la representación. Su iconografía remite ahora a imágenes seriadas de la cabeza humana, estructuras que, en una síntesis de figuración y abstracción, en un claro homenaje a Julio González, adquieren el valor de arquetipos primarios. Ya en 1992 el pintor vuelve a sorprendernos con un giro inesperado: sus nuevas obras, planteadas desde la perspectiva de fragmentos de imágenes, consisten en estructuras formadas por la superposición de diferentes capas de papel grueso (lo que les presta efectos matéricos); superficies monocromas que insinúan, sin embargo, leves variaciones de color. Pero además, al romper el formato tradicional cuadrangular, ofrece la obra no como un objeto recortado en un marco que la limita sino como un fragmento de pintura autónomo e independiente que rompe cualquier sugerencia de cuadro. Como colofón, o acaso como última estación de su “poética fragmentada”,<sup>(8)</sup> en la importante retrospectiva que le dedicó en el año 2001 el Reina Sofía, el imprevisible Canogar anunciaba una nueva etapa en una serie de obras que, en cierta manera, regresan a la tridimensionalidad. Son láminas arrugadas a modo de papeles u hojas de aluminio que confieren textura y claroscuros a la superficie pictórica y en la que la gama de colores se restringe al blanco y negro y, ocasionalmente, a los rojos.

## NOTAS

- 1 Cfr. Valeriano Bozal, *Pintura y escultura españolas del siglo XX (1939-1990)*, “Summa Artis”, vol. 37, Madrid, Espasa-Calpe, 1992, p. 468.
- 2 Cfr. las reflexiones de Simón Marchán sobre la dimensión semiótica del realismo crítico (*Del arte objetual al arte de concepto*, Torrejón de Ardoz, Akal, 1982, pp. 75-77).
- 3 En “Canogar: del clima y documento”, *Tropos*, 3-4, Madrid, segundo-tercer trimestre 1972, p. 20-21.
- 4 Rafael Canogar, “Canogar se autodefine”, *Batik*, 50, Barcelona, julio 1979, p. 60.
- 5 Cfr. Vicente Aguilera Cerni, en *Canogar: exposición antológica* [cat. exp.], Madrid, Museo Español de Arte Contemporáneo, 1972, p. [21].
- 6 Rafael Canogar, *op. cit.*, p. 60.
- 7 En *Canogar 1957-1997* [cat. exp.], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997, p. 33.
- 8 Vid. Víctor Nieto Alcaide, “Una poética fragmentada: las ‘pinturas de Canogar’”, en *Canogar: cincuenta años de pintura* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2001, pp. 13-29.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 127-130.