

La incorporación de Canogar a la historia del arte español contemporáneo tiene una fecha tan concreta como significativa: la del año 1957, cuando participa en la fundación del grupo El Paso, pieza clave del arte español de postguerra y nexo de unión con la vanguardia internacional personificada entonces por la abstracción informalista. En palabras del pintor, éste fue su modo “de engancharse al tren de la vanguardia”.(1) Tenía tan sólo veintidós años, pero su camino había comenzado algún tiempo antes, concretamente en 1948 con el aprendizaje, durante cinco años, en el estudio de Daniel Vázquez Díaz. Bajo su influencia expone Canogar en 1954 –en su primera individual– obras de aire postcubista; aunque poco después, tras su viaje a París, se inicia, hacia 1955, en un cierto lirismo mágico bajo las influencias de Miró y Klee. Se trata, como ha descrito Nieto Alcaide, de “un *preludio abstracto* por el que, como otros pintores de su generación, Canogar pasó antes de su actividad radical en el informalismo”.(2) En efecto, al año siguiente (1956), viaja a Italia donde exhibirá en Florencia y en la XXVIII Bienal de Venecia unas obras cuyas texturas matéricas espesas y rugosas muestran esta progresiva asimilación de la pintura abstracta. Cuando en 1957 expone en el Ateneo de Madrid, sus obras –realizadas en los dos años anteriores– reflejan la culminación de una búsqueda intensa, de un ejercicio consciente en la abstracción ordenada y de contención formal, pero que apunta ya hacia una expresividad rebelde y agresiva.

Es pues en 1957 cuando Canogar emprendió el camino de una expresividad radical, situándose en la primera línea del informalismo español. Comienza entonces una etapa de intensa actividad: tras su participación en las Bienales de Alejandría y Venecia, es seleccionado para la Internacional de Pittsburgh de ese mismo año 1958, al año siguiente firma un contrato con la Galleria L’Attico de Roma en donde entrará en contacto con los más importantes críticos del país (Crispoliti, Calvesi, Ponente, Apollonio, Arcangeli) y en 1960 tendrán lugar sus individuales en Bruselas y la destacada presencia del grupo El Paso en las colectivas de arte español organizadas por el MoMA y el Guggenheim de Nueva York. Antes de cumplir los treinta, Canogar es ya uno de los protagonistas del éxito internacional del joven arte español. Sus obras del periodo de El Paso (1957- 60) intensifican tres rasgos presentes hasta entonces en su obra de modo desigual: la materia (lo que se manifiesta en el valor plástico del soporte), la expresividad del gesto que no desdeña la espontaneidad, y, sobre todo, la sobriedad cromática, reducida a la dialéctica del blanco y negro. Son pinturas de un tenebrismo abstracto, de una expresividad desgarrada y patética que vehicula un grito de angustia e, implícitamente, de denuncia, pues su trasfondo es, en última instancia, ético. Su informalismo era una especie de abstracción comprometida, pues, como reconocería años después, contenía “un significado social definido, incluso cuando está oscurecido por la aparente neutralidad de la obra”.(3) Las pinturas que realiza entre 1961 y 1963 llevan hasta sus últimas consecuencias estas posibilidades de denuncia desgarrada y patética mediante una iconografía gestual que se reduce a formas mortificadas y sufrientes que si, por una parte, remiten a una realidad natural torturada, por otra, denotan la toma de conciencia de “las limitaciones del gesto para trasladar y comunicar en una dimensión profunda la denuncia de la complejidad de una situación”.(4) Cansado del ensimismamiento y de la progresiva falta de vitalidad del informalismo –abocado a una agresividad retórica–, Canogar inicia un cambio radical en sus planteamientos plásticos investigando un lenguaje más eficaz y directo que el del gesto o la pura forma. Y a partir de 1963 trabajará en obras que abundan en la crónica narrativa o, como él mismo sugerirá, “en la objetividad de la imagen”.(5) Será un cambio progresivo, orientado por la búsqueda de esa legitimidad ética de recoger, en sus propias palabras, “hechos reales”. Un periodo de ensayos y tanteos previos al realismo crítico posterior, que llega hasta 1966 y en el que las técnicas y rasgos informalistas se irán combinando con una mayor variedad

cromática y con la introducción de referencias figurativas que hacen explícito y comunicable el compromiso latente en sus obras anteriores.

*El soldado* muestra bien el carácter de ensayo de este periodo de nueva figuración en orden a lograr la adecuación entre el tema y el sistema de representación. Pintado en 1965, durante su estancia como profesor invitado en el Mills College de Oakland (California),<sup>(6)</sup> Quintavalle la describe de modo cabal: “En la aparente simplicidad, me parece uno de los cuadros más logrados de este año: la figura se encuentra de espaldas, apoyándose en una suerte de esvástica roja, especie de enrejado en primer plano, un esquema compositivo presente ya en numerosos cuadros de la anterior etapa informalista. Ciertamente Canogar en este caso, como tantas veces después, parte de una fotografía, pero, precisamente a causa de esta composición geométrica, se aparta del esquema realista.”<sup>(7)</sup> En efecto, la obra muestra la persistencia de elementos plásticos del informalismo, pero unidos a un deliberado protagonismo de la imagen extraída de la prensa gráfica. El artista opera así con una contradicción: la imagen es de naturaleza fotográfica, lo que acentúa la importancia del *objeto*, del tema; pero se encuentra supeditada aún, como dice el mismo Canogar,<sup>(8)</sup> a la materia pictórica. De hecho, algunas superficies del fondo podrían pasar por fragmentos de telas abstractas, incluso la figura del soldado se consigue con trazos y manchas irregulares e inacabados, y es patente la desigual densidad del color. Ciertas áreas están ricamente empastadas, mientras que otras permanecen ligeras o planas (como el espacio rojo de la derecha), en contraste con las partes más ricamente pintadas donde son más visibles las marcas del pincel o de la mano. En cuanto al tratamiento compositivo, la fragmentación en cuatro partes que impone a la imagen la estructura creada por las franjas rojas es una influencia que, acaso, podamos remontar al trasfondo estructural aprendido por Canogar en el postcubismo de Vázquez Díaz.

Pero junto a ello, el cuadro da paso a un deliberado protagonismo de la imagen. Un hecho que no sólo tiene una razón de ser plástica sino que está estrechamente ligado a una evolución ideológica, a su necesidad “de participar en el mundo que estamos viviendo”.<sup>(9)</sup> La connotación pop es indudable (recordemos que el cuadro fue pintado en Norteamérica, en un ambiente que seguramente le influyó, en especial, los trabajos de Rauschenberg). El soldado (apenas una silueta del casco, la cremallera de la ametralladora lo identifican) emerge, tratando de imponerse a los elementos plásticos aformales y creándose así una tensión no resuelta entre gesto y representación. Parece claro que Canogar parte de una fotografía de prensa, pero el resultado no es de realismo fotográfico; su uso de la fotografía difiere sensiblemente del uso que del documento fotográfico o publicitario pudiera hacer Rauschenberg, porque él no hace un *collage* sino una pulcra traducción pictórica, puro óleo sobre el lienzo: el pintor destruye el espesor y nitidez de la figura, precisa el contorno, hace apenas visible algún detalle (la mano) pero difumina otras zonas.

Es evidente que se persigue cierta neutralidad objetiva en el tratamiento conceptual de la imagen de partida, que emana del procedimiento tecnificado de la fotografía, testimoniando de manera distanciada una situación (en este caso un soldado en el aparente cumplimiento de su deber). Al decir de Sánchez Marín “no se deduce de ella fácilmente una posición ética”, pero sí “un testimonio basado en la realidad inquietante del reportaje cinematográfico”.<sup>(10)</sup> Pero, aun sin cargar el acento dramático, aun sin la deducción explícita de un posicionamiento político, la objetividad de la pintura, impone una implícita voluntad de denuncia. La sólida presencia del soldado, leída en su preciso contexto temporal, en su circunstancia histórica, hace difícil cualquier otra interpretación.

## NOTAS

- 1 En José Luis Jover, "La ejemplar aventura de Rafael Canogar" [entrevista], *Guadalimar*, 4, Madrid, junio 1975, p. 13.
- 2 En *Canogar 1957-1997* [cat. exp.], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997, p. 20.
- 3 Carla Stellweg, "New mirrors for a new society: seven artists in postFranco Spain", *Art News*, vol. 79, n.º 3, Nueva York, marzo 1980, p. 59.
- 4 Nieto Alcaide, *op. cit.* p. 27.
- 5 En José Luis Jover, *op. cit.* p. 14.
- 6 *Vid.* la fotografía de la pintura aún sin terminar en el taller del artista en Oakland contenida en *Rafael Canogar* [cat. exp.], París, Art Center; Bochum, Museum Bochum Kunstsammlung, 1987, p. 221.
- 7 *Rafael Canogar: schermo e metafora civile* [cat. exp.], Parma, Università di Parma, 1971, p. 47.
- 8 En José Luis Jover, *op. cit.* p. 14.
- 9 En "Canogar: del clima y documento", *Tropos*, 3-4, Madrid, segundo-tercer trimestre 1972, p. 21.
- 10 "El realismo civil de Canogar", *Goya*, 107, Madrid, marzo-abril 1972, p. 304.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 120-123.