

Tras el paso transitorio por la nueva figuración, Canogar precisa definir su arte de manera más radical. Es en esta etapa (que se inicia en 1967) cuando “las formas de su lenguaje plástico quedan finalmente adecuadas a la semiótica del realismo propiamente dicho”.(1) Esto es, cuando sus obras adquieren parcialmente una tercera dimensión incorporando elementos escultóricos, y la dialéctica entre lo claro y lo oscuro y entre el espacio real y el figurado del cuadro. Este lenguaje le va a permitir comunicar, con una eficacia más rotunda, la agresiva rebeldía ética que había ido elaborando en el periodo anterior. Sus necesidades expresivas le conducen a tratar la figura humana (o, más exactamente, fragmentos vestidos de la misma) dotándola de relieve tridimensional mediante el uso de la madera y el poliéster reforzados con fibra de vidrio.(2) Los pies y las manos (estas últimas casi siempre realizadas a partir de un calco de las suyas propias) están realizados a partir de un vaciado en silicona. Se trata de una nueva iconografía del compromiso basada en la necesidad de reconquistar la comunicabilidad: el hombre urbano en situaciones cotidianas o extremas, captado en detalles aislados (una pierna, el torso, unos brazos, la cabeza) en cualquiera de esos instantes que, en ocasiones, reflejan las fotografías de los medios de comunicación; imágenes vigentes y acordes con los hábitos de percepción del hombre contemporáneo, puesto que –como declararía años después Canogar– “tras el hermetismo que supone la abstracción, lo que yo buscaba era un encuentro más directo con el espectador”.(3) Dicho con la precisa distinción de Santiago Amón,(4) Canogar pasa del arte *testimonial* que había mostrado en 1964 al arte de *compromiso* que expone en Madrid en 1968, del arte como fiel documento histórico al arte como denuncia y noble actitud política. En 1972 el artista no dudaba en afirmar que, “la investigación estética es para mí importante, pero quizá en segundo plano [...]. Yo soy pintor, he sido siempre pintor [...] pero trato, de todos modos, de que [mi pintura] esté al servicio de una idea”;(5) con el objetivo de cambiar una situación real o, al menos, de fomentar la conciencia social frente a la misma.

Este *relieve* (denominación que reciben las obras del periodo que contienen elementos escultóricos) es la pieza fundacional de la colección, adquirida por los Martínez Guerricabeitia, al poco de regresar definitivamente de América, en la Galería Punto, abierta ese mismo año por el matrimonio Agrait, con el asesoramiento de Aguilera Cerni.(6) La elección se basaba en afinidades obvias, pero debemos tener en cuenta también que Canogar gozaba ya de un prestigio reconocido: en 1971 había obtenido el Gran Premio Itamarati en la Bienal de São Paulo, Arturo Carlo Quintavalle le había presentado una amplia retrospectiva en Parma y a principios de 1972 –el año de la adquisición– el Museo Español de Arte Contemporáneo le había dedicado una amplia retrospectiva, a la que siguieron individuales en conocidas galerías de Los Ángeles, Milán y Berlín.

El aspecto formal más llamativo de la obra (difícil de apreciar en las reproducciones fotográficas) es que, sobre la superficie de la tela y a partir de un torso vuelto de espaldas, silueteado en negro sobre el blanco de base, emergen, como elementos corpóreos, dos manos sosteniendo una porra. La tridimensionalidad hace destacar la presencia de la figura, hace avanzar, desde su negro-sombra despersonalizado y gregario, el terrible relieve escultórico que comunica a la obra su choque emocional. Canogar pretendía “sacar el volumen del cuadro y necesitaba para ello un material espontáneo que permitiera ser trabajado en el estudio. Así llegué al poliéster”.(7) De nuevo aquí sobreviene una semejanza con las esculturas pop de Oldenburg y, sobre todo, de Segal. Pero el español es ajeno al entorno urbano y la antropología americana de éste o a la intención satírica del primero.(8)

El impacto de la imagen obedece también a ese trabajo bitonal del color, a su reducción esencial al negro, algo coherente con su intención de transmitir la angustia de su tiempo, acentuando la impresión sobrecogedora de la imagen pero, al mismo tiempo, avalando su valor plástico, de obra arte, porque en ningún momento Canogar desea plantearse una competencia mimética con la realidad. Al mismo fin contribuye el carácter abocetado, semiacabado que presentan algunas zonas de la figura: frente al detalle de los trabajados pliegues del brazo izquierdo, la leve insinuación lineal con que se compone el resto de la espalda, la práctica inexistencia del brazo derecho y la total ausencia de la cabeza. E idéntico sentido de no confusión del arte y la realidad puede tener esa falta de contexto de la situación que se nos ofrece; una ausencia que cosifica u objetualiza de manera abstracta el hecho presentado, que le permite al espectador identificarlo instantáneamente, pero que, al mismo tiempo, le priva de la posibilidad de rechazar o adherirse a hipotéticos detalles “reales” de una escena que devaluarían los elementos propiamente artísticos. Desde el mismo título de la obra (*Composición*) se impone esta ascética reducción del dato descriptivo que supondría activar en el espectador procesos interpretativos ajenos al hecho plástico que Canogar desea priorizar.

Como recordará Aguilera,(9) es del todo imposible que el espectador acabe percibiendo la obra de modo tan químicamente puro. Y, sin embargo, es patente la voluntad del artista de hacer converger todos estos elementos (monocromía, inacabamiento de las imágenes, eliminación del contexto) en el objetivo de que esas figuras que amenazan o que son apaleadas “sufran –como él mismo dice– una transformación que las haga emblemáticas de la situación del hombre actual”.(10) Esos personajes son la expresión plástica de un drama, no los protagonistas del drama mismo. La temática de esta obra refleja, por supuesto, un compromiso, pero Canogar no olvida que lo que está haciendo es arte y no un mero reportaje o un relato histórico. *Composición* es un testimonio de la realidad (testimonio al que la situación de nuestro país en esos años comunica significados bien concretos); pero no es un panfleto.(11) Quiere ser pintura de alcance universal, una imagen emblemática de una situación emblemática.

NOTAS

- 1 Venancio Sánchez Marín, “El realismo civil de Canogar” *Goya*, 107, Madrid, marzo-abril 1972, p. 304.
- 2 En esta obra, la porra está realizada en madera y la mano en poliéster.
- 3 En Juan Hernández, “Rafael Canogar: el sendero que se bifurca”, *Reales Sitios*, 107, Madrid, 1.er trimestre, 1991, p. 13.
- 4 “Rafael Canogar (testimonio o compromiso)”, *Nueva Forma*, 30-31, Madrid, julio-agosto 1968, p. 30.
- 5 En “Canogar: del clima y documento”, *Tropos*, 3-4, Madrid, segundo-tercer trimestre 1972, p. 17.
- 6 Sobre la Galería Punto, con la que tan estrecha relación mantendrán los coleccionistas en los años setenta y ochenta, *vid. AA.VV., 1972-2000 Galería Punto*, Valencia, Galería Punto, 2001, 128 pp.
- 7 Luis Rodríguez Olivares, “Canogar”, *Gazeta del Arte*, 55, Madrid, 21 diciembre, 1975, p. 5.

- 8 Renato Barilli comparó la obra de Canogar con Segal, Marisol, Klein y Van Hoeydonck, para constatar diferencia de que Canogar representaba una cultura *popular* propia de un país menos desarrollado y con un déficit democrático. (Vid. cat. exp. Bolonia, Galleria San Luca, 1969).
- 9 “Reality and silence: Rafael Canogar today”, *Art International*, vol. 13, n.º 1, Lugano, enero 1969.
- 10 Antonio García-Tizón, *Canogar* [cat. exp.], Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1973, p. 28.
- 11 Seguimos en este punto, como en otros de nuestro comentario, el acabado ensayo de Víctor Nieto Alcaide, en *Canogar 1957-1997* [cat. exp.], Toledo, Junta de Comunidades de Castilla-La Mancha, 1997, pp. 10-36; posteriormente, abreviado, en *Canogar: cincuenta años de pintura* [cat. exp.], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía / Aldeasa, 2001, pp. 13-29.

José Martín Martínez, *La donación Martínez Guerricabeitia. Catálogo razonado*, Fundación General de la Universitat de València, 2002, pp. 124-127.