

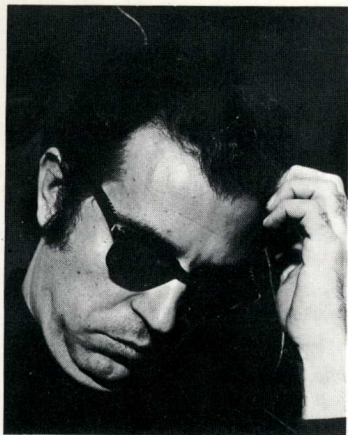


ANTONIO GARCIA-TIZON

# Camosón

ARTISTAS ESPAÑOLES CONTEMPORANEOS





Rafael Canogar nació en Toledo en 1935. A partir de 1949 se consagra por entero a la pintura. A una edad muy temprana, veintidos años, es cofundador del grupo El Paso y uno de los nombres más importantes de la apertura española a la pintura contemporánea. En 1965 es invitado como profesor al Mills College de Oakland (California) y en 1969, a participar como "artista invitado" en los talleres de litografía de Tamarind (Los Angeles). En 1971 se le concede el Gran Premio de la XI Bienal de Sao Paulo (Brasil), siendo el primer español que recibe este galardón.

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y FORMACIÓN PROFESIONAL  
BIBLIOTECA DE EDUCACIÓN**

**14 NOV. 2018**

**ENTRADA  
DONATIVO**



Camogie

*ANTONIO GARCIA-TIZON*

*Abogado. Escritor.  
Jefe del Departamento  
de Medios Audiovisuales,  
Servicio de Publicaciones,  
Ministerio de Educación y Ciencia.*



DIRECCIÓN GENERAL DE BELLAS ARTES

66970

Camargo



12794144

© SERVICIO DE PUBLICACIONES DEL MINISTERIO DE  
EDUCACION Y CIENCIA. 1973

Edita: Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y  
Ciencia. 1973.

Imprime: Grafinasa, Manuel de Falla, 3 - Pamplona.

D. L. NA. 1.220-73.

I. S. B. N. 84.369-0300-5

Impreso en España.



## VIDA Y OBRA

### I. COMIENZOS

Esa seriedad que nos muestran ya las fotografías infantiles de Canogar, su aspecto austero; esa contención en su hablar despacioso, esa mirada escrutadora, fría, a través de los cristales oscuros; está totalmente apresada, condensada en su autorretrato de 1972; a pesar de su plasmación innominada, de «su ser» hombre masa, de Canogar entre los hombres; a pesar incluso de esa intencionalidad del autor de ser él **en el anonimato**, de ser un Canogar sin identidad.

Ignoro hasta qué punto los tópicos que implican a una ciudad respecto de sus moradores, a la hora de contemplar el retrato del hombre, pueden condicionarle el fondo o su paisaje. No sé tampoco si la austeridad de su mirada, la resonancia de su voz vendrá impuesta por el recuerdo de las angostas calles, los grandes artesonados de los edificios, las empedradas calles de sólidos palacios y conventos enrejados. Ese silencio de la enmuradada noche que pre-

sentimos ha influido en Canogar; sirve de pretexto porque se presta como fondo a ese hombre que nació en Toledo y que tanto madrugó para el arte y que por su flacura y angulosidad nos recuerda a un personaje del Greco.

Canogar nació en Toledo el 17 de mayo de 1935 y no en 1934 como figura en la mayoría de las notas biográficas y libros. Es preciso insistir en la fecha, puesto que Canogar, un artista de asombrosa precocidad, al formar parte en los grupos de artistas españoles más destacados, siente un a modo de rubor por su poca edad, y, para disimular, en esa contradictoria tabla de los números de la vida, se aumenta un año. De esta suerte, es frecuente encontrar en las referencias biográficas de Canogar su nacimiento en 1934. Fue mucha la importancia que el pintor le concedió a un solo año para, incorporándose, poder inflar su madurez humana.

En 1944, Canogar se traslada con su familia a Madrid, en donde fija su residencia. Inicia sus estudios de bachillerato y, en 1946, al padre del pintor encargado de una empresa constructora, lo trasladan a San Sebastián. En la ciudad donostiarra vive en la misma casa del pintor Olasagasti, antiguo discípulo de Vázquez Díaz. La madre de Canogar, que sigue con interés las pinturas y la preocupación artística de su hijo, le lleva al pintor los primeros trabajos de su hijo, de 10 años de edad. Olasagasti le anima a que estudie con el pintor Martiarena. Durante la estancia en San Sebastián, que dura un año, a Canogar le enseñan a pintar paisajes del natural, y en este mismo año pinta el retrato de su padre.

En 1948, vuelve la familia Canogar a Madrid, y Martiarena aconseja a Canogar que estudie con Vázquez Díaz.

Son cinco años (1948-1953) —sobre todo en sus comienzos— en los que Canogar quiere pintar como el maestro. En 1952 celebra su primera exposición: una colectiva en la Galería Xagra de Madrid. Hace la presentación del catálogo el poeta Adriano del Valle, y Canogar, en agradecimiento, le hace un retrato. En este cuadro, visto al correr del tiempo, la filiación con Vázquez Díaz es indiscutible.

En el taller de Vázquez Díaz conoce a Cristino de Vera, Agustín Ibarrola, Zambrana, Javier Clavo, Lara y José Caballero. Finalizado el trabajo en el taller del maestro, se va al Círculo de Bellas Artes a dibujar durante dos o tres horas. En definitiva, todo su mundo, toda su vida la constituye el arte.

La convivencia con estos pintores son puertas que se le abren. Conversaciones sobre pintura, libros a los que se alude y que Canogar compra. Se va despertando su inquietud. Una inquietud que le lleva, a través de la obra de Picasso, Miró, Braque, Klee, a necesitar otra cosa.

Cuando le interesa un pintor, no es únicamente desde un punto de vista teórico, sino que procura estudiar, penetrar sus ideas, pintar como ellos y asimilar su problemática. De esa época salen cuadros cubistas, fauvistas, expresionistas; pero sobre todo, dentro de las tendencias picassianas y mironianas.

En 1954 celebra la primera exposición individual en la Galería Altamira, de Madrid, de resultado económicamente catastrófico. Solamente Vázquez Díaz y sus amigos le compran algún cuadro que vende al precio de 500 pesetas.

En ese mismo año deja el taller de Vázquez Díaz y Canogar inicia su etapa abstracta. El maestro no puede ayudar al alumno, no comprende el mundo que le llena. Queda de su magisterio, ese purificado sentido del color, esa estructura geométrica de sus volúmenes; un arte de la serenidad, de la tranquilidad. Un arte anti-histórico para el artista.

Consciente con su decisión de hacer pintura abstracta, Canogar ve que es preciso ponerse en contacto directo con la capital europea de la pintura. Quiere ir a París. Para esto se ve obligado a hacer un tipo de pintura que no le llena, pero que puede ayudarle a financiar su trabajo. Pinta murales que le encargan, lo que le proporciona medios posibles para realizar el viaje. En esta época conoce al poeta Manuel Conde, que interviene en su formación, y al pintor Feito. Se traslada a París y expone en la Galería Arnaud.

Este mismo año, expone en la Galería Fernando Fe de Madrid. Con Manolo Conde y los dueños de la Galería se forma un «grupo». Es, tal vez, la primera galería que empieza a trabajar en una línea abiertamente abstracta. Celebran exposiciones individuales, colectivas y se invitan a una serie de artistas extranjeros.

Canogar da a conocer su obra en Barcelona

(Bienal Hispano-Americana), Francia y, en 1956 realiza un viaje a Italia. Conoce a algunos artistas que llegan a Madrid. Saura vivía en París; Manuel Millares, en las Islas Canarias y a otros que, aún estando en Madrid, no se había establecido un contacto entre ellos. En este tiempo Canogar cuenta con su primer estudio, una habitación que alquila al pintor Millares, en su casa de la calle López de Hoyos, y que permite al inolvidable Millares hacer frente a algunos apuros económicos.

## II. «EL PASO». 1957-1960

La coincidencia de la mencionada llegada a Madrid de Saura y Millares, así como la paulatina agrupación de una serie de pintores y críticos, dio lugar en 1957 a la formación del grupo «El Paso». En su iniciación, lo componen Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura, Pablo Serrano, Suárez, y los escritores Ayllón y Manuel Conde.

Se consideran «una agrupación de artistas plásticos» que se han reunido para vigorizar el arte contemporáneo español, que cuenta con tan brillantes antecedentes, pero que en el momento actual, falto de crítica constructiva, de marchands, de salas de exposiciones que orienten al público, y de unos aficionados que apoyen toda actividad renovadora, atraviesa una aguda crisis (primer manifiesto de 1957).

El «grupo» traza un programa (exposiciones, conferencias, publicación de un boletín, etc.)

para enfrentarse con la problemática de esa crisis, y con la pretensión de aglutinar todas las manifestaciones artísticas, sin fijar ninguna tendencia, pero con un «criterio riguroso, mirando hacia el futuro arte español universal».

Si el manifiesto estuviera firmado exclusivamente por Canogar, no sería arriesgado pensar que a algunos les pareciese el romántico y descabellado programa artístico de un muchacho; porque, en realidad, Canogar contaba con 22 años. Sin embargo, llevaba la garantía de nombres cuyo peso en la pintura era de sobra conocido, especialmente por la crítica extranjera. Llega Canogar a «El Paso» siendo el benjamín de una serie de artistas con más experiencia y edad que él, pues, salvo Saura (27 años) y Feito (28), el resto sobrepasa a Canogar en un promedio aproximado de una docena de años. En definitiva, el grupo quedó formado por: Canogar, Conde, Ayllón, Cirlot, Feito, Millares, Viola, Saura, Chirino, Rivera y Aguilera Cerni.

La importancia de «El Paso» pienso que no se ha destacado lo suficiente en su verdadera dimensión, y, a pesar de que su vida fue efímera (1957-1960), albergó figuras de la máxima importancia artística, que llegaron a obtener proyecciones y repercusiones internacionales tan importantes como los del Pabellón Español de la XXIX Bienal de Venecia y, más tarde, en la exposición presentada en el Museo de Artes Decorativas de París. La crítica responsable de Italia y Francia es la primera en comprobar esta afirmación.

Camilo José Cela en 1959, con motivo de la publicación del número de «Papeles de son Armadans», dedicado al «grupo», los saludó como a «la última voz considerable aparecida en el tablado de las artes plásticas». Y es en ese mismo número (1) cuando se publica El Manifiesto que figura como íntegro, corregido y considerado como definitivo. De la preocupación de los manifiestos anteriores («vigorizar el arte contemporáneo español», «que atraviesa una aguda crisis», «favorecer el desarrollo de tantas posibilidades que yacen enterradas en una atmósfera plásticamente recuperada»), hay una derivación hacia notas que conviene destacar. En primer lugar, más que el reconocimiento de un estado de hecho, el grupo constituye una **acción**: «una actividad, que pretende crear un nuevo estado del espíritu dentro del mundo caótico español». En segundo lugar, esa actitud es ético-social: los diversos componentes (escritores y pintores), y por distintos cauces «han comprendido la necesidad moral de realizar una acción dentro de su país». En tercer lugar, el afán de realizar un «arte recio y profundo, grave y significativo». Y, finalmente: «nos encaminamos hacia una gran transformación plástica en la cual encontrar la expresión de una nueva realidad».

Sin duda, «El Paso» tiene un significado y una operatividad (dar el paso, adelantar) con la que han sido consecuentes la mayor parte de sus integrantes. En cuanto a Canogar, transcurridos

1. Papeles de son Armadans. Año IV, Tomo XIII, núm. XXXVII.



trece años desde la desaparición del «grupo», ha trazado un camino de primera magnitud en el arte contemporáneo, y, pienso que ha sido consecuente como el que más con su firma en el manifiesto de 1959, cuyos postulados primordiales han permanecido como connotadores de su personalidad definitiva. Apuntemos, entre ellas, su consecuente enfrentamiento con una actitud ética, su preocupación social y una constante persecución de la realidad a distintos niveles y a tenor de los condicionamientos de vida, tiempo y lugar.

Pero, concretamente, ¿qué es lo que preocupa a Canogar en aquella época? En el número monográfico de Papeles de son Armadans, figura un escrito de Canogar en el que el pintor nos habla de su poética. Entiendo que todos los escritos de Canogar tienen respecto a su obra una valoración precisa y constituyen un autoanálisis significativamente importante. Volveré, en páginas sucesivas, a considerar los escritos que Canogar ha ido publicando, puesto que en ellos se encuentran como en pocos pintores la secuencia (se ve ir, seguir) de su devenir pictórico y la consecuencia (relación entre lo que predica y realiza) de su actitud ética.

Por de pronto, el escrito de Canogar publicado en la revista de Cela, tiene un título significativo, y marcadamente canogariano: «Tener los pies en la tierra». Para empezar, el pintor nos confiesa que pintar «supone un esfuerzo demasiado grande. Esta quizás sea la razón por la cual odio a veces mi propia obra». Esa necesidad por expresarse y ese esfuerzo por conse-



guirlo es el germen de toda obra. El propio Cela en la mencionada monografía señala: «Lo que distingue al arte de lo que no es arte, es el grado de "fiera intencionalidad de reforma" que aporta el hombre en el momento de enfrentarse con el problema de la creación artística». Es, en definitiva, la lucha **demasiado grande** por comunicarse y encontrar normas, reglas y fórmulas propias para llevarlo a cabo. Canogar añade más adelante: «ya no me sirve la idea de realizar una "obra de arte". Necesito el impulso de una pasión que me irrite y me convulsione». Por supuesto, el creador vive activamente en su obra; caso contrario, la obra será un sustrato de ella misma. De ahí, que en la pintura de Canogar explote esa contención interna suya en una materia huracanada. Canogar es un hombre que da en una primera dimensión, al tratarle, la idea de ser un hombre contenido. Esas enormes contenciones que luego estallarán vigorosamente en su proyección plástica.

Pero, en este escrito, vuelve una preocupación de Canogar expresada ya un año antes, **la realidad**. «Tener un necesario contacto con la realidad misma, para crear un lenguaje. Una realidad que a veces se escapa». Insiste en 1959: «El estilo de nuestra época puede sorprendernos por su aspecto caótico. Y sin embargo quisiera tener los pies en la tierra, estar en contacto con la realidad». Y tres años más tarde: «El arte es un reflejo de la realidad, pero este concepto de la realidad es tan amplio que no se puede abarcar en nuestros días». Y con más fuerza en 1963: «Pretendo expresar lo caótico de la realidad...» Y así en todos y cada uno de sus escritos, sus

declaraciones, y, a medida que pase el tiempo, en toda su obra la realidad se hace evidente, motivo incontrastable, presente incontenible.

Mas, ¿qué hace Canogar?, ¿qué obra realiza? Como todo artista que ha abandonado las proyecciones directas de la Naturaleza y de la figuración, como todo pintor que se ha hecho consciente de la crisis, Canogar entra en el mundo de la abstracción. Así cuando habla de realidad, de la realidad «misma», de la realidad que a veces se escapa; de expresar lo caótico de la realidad, ¿a qué realidad se refiere? Pienso que Canogar se refiere a la realidad perdida, al paraíso perdido del poeta que es la expresión de su propia vida interior, de sus incuestionables vivencias; a la realidad de que nos habla Manesier: «el arte no figurativo me parece que ofrece al pintor la única posibilidad de acceso a su propia realidad interior y de captar la consciencia de su mismidad esencial o, incluso, de su ser».

Canogar abandona el pincel por las manos y el tubo. Pinta como un iluminado. El pincel puede convertirse en un intermediario perfeccionista, puede llevar a plasmaciones preconcebidas, inconscientemente dictadas a la mente del pintor. El pintor quiere hendir, arañar, engendrar sobre la tela, toda esa materia —magma, lodo, fuego, entrañas—; toda la materia compacta, removida con el surco de sus dedos a manera de arado en un paisaje denunciador, inclemente como un exasperado grito humano. «Amanecer, sin músicas —en palabras de Blas de Otero—, ha sucedido. Cerrad los ojos. Alzados. Los hijos de la tierra, erguidos por dentro, avanzan hacia el salón de la aurora». Porque la obra de Cano-

gar jamás ha dejado de estar profundamente entrañada con la preocupación del hombre sobre la tierra.

En la culminación de su abstracción expresiva, y a pesar de esa abstracción, la materia labrada por sus manos son torrenceras enrojecidas que discurren por negros cimientos calcinados (predominio del negro). Es una explosión, un paisaje interior exteriorizado en una inconcreta llanura vivenciada por el pintor. Predomina el claro-oscuro (blancos-negros) en donde aparecen azules, rojos, ocres iluminados («pintura», «el pudridero», 1959, y en general, la obra expuesta en las Galerías L'Attico de Roma y Blu de Milán por esa época).

Los cuadros que Canogar pinta son hijos del odio a su propia obra. Son, como los poemas de Dámaso Alonso, hijos de la ira; pero son, al propio tiempo, fruto de un eros apasionado—el platónico amor como un ansia de engendrar en lo bello. Y son denuncia y protesta. Es una abstracción significada. Los cuadros como «Zona erógena» (1959) y en aquellos donde eclosionan los pecados capitales («la gula», «la envidia», etcétera, de 1959), son paisajes del alma que hacen pensar en los arroyos hechos con aguas que provienen de las incumbradas nieves de que hablaba Unamuno.

La obra de Canogar es sobre todo una rebelión contra el conformismo estético, contra la abulia de su tiempo y de su contorno. No se puede reducir el quehacer del pintor en esa época exclusivamente a un impulso personalísimo, ni a comunicaciones personalistas. La obra es un revulsivo contra la realidad social, precisamen-

te al tomar conciencia de esa realidad. «Creo —escribe Canogar— que la separación entre la abstracción y la figuración debemos superarla y enfocar la realidad desde otro ángulo distinto, encontrándolo en su verdad subjetiva e íntima.»

La intuición creadora que es dolorosa, su camino solitario y siempre impalpable... hace que el artista se agarre casi desesperadamente a los procedimientos técnicos. Disloca toda apariencia de realidad y la reemplaza con nuevos impactos hacia una libre expansión de formas, hacia un intento de transmutación total con apariencias muy lejanas de alguna hermética realidad.

En cierto sentido es beneficioso este intento, esta experiencia revolucionaria de signos que transmiten, que llevan consigo una configuración, conformidad interior, ocultada, oscurecida. Y como nada puede ser enteramente mudo, todo lleva una participación de cierto misterio único que de algún modo nos llama. Nada puede quedarse fuera. La pintura es un acto creador, engendrador, que se hace, como dice Bretón de la poesía, en una cama como el amor.

Desde 1959 a 1963, esta etapa informalista de Canogar se despliega, iniciándose la apertura a nuevas formas, y a través de una enorme actividad. Expone en Barcelona, Roma, París, Milán, Basilea, Oslo, Sao Paulo, Nueva York, Río de Janeiro, Los Angeles, Montevideo, Caracas, Tokio, Londres, Turín, etc.

En el transcurso de estos años, se va aproximando queda, paulatinamente, a la referencia del objeto; incluso a veces a la referencia con-

creta y específica, como en «Retrato de Oscar Domínguez» (1960), «San Cristóforo» (1960) y «Retrato de Velázquez» (1961). Va, pues, asomando el significado, apareciendo la necesidad de expresarse del pintor menos abstractamente, pero utilizando los mismos ingredientes, con la misma manera, materia y trazo expresivo. El «Retrato de Oscar Domínguez» es una condensada y violenta decisión de expresar, de desinteriorizarse; parece como si en el transfondo hubiera una tesitura goyesca, del Goya de las pinturas negras. Oscar Domínguez se nos presenta de una manera sobrecogedora, tal un «Saturno devorando a uno de sus hijos». Y no creo que pueda parecer forzada la mención del genial sordo, cuando el propio Canogar abunda en su admiración por el pintor aragonés, y cuando, tiempo más tarde, 1966, pintará un personalísimo, sin dejar de ser goyesco, «Dos de mayo».

Algún sector de la crítica ha señalado para esta época la influencia francesa de Fautrier. Probablemente es más superficial y coincidente que la ejercida por Goya que sin embargo se considera tópica. En verdad, la reconversión de Canogar, a partir de su abandono del grupo «El Paso», se hace desde sí mismo, aunque indudablemente, a través o en contacto con las tendencias actuantes de la pintura universal, pero desde su mismidad española. No pienso, por supuesto, que tal andadura pueda realizarse con la sola y exclusiva decisión del pintor, sino que todo ello parte **con** y **en** la tan elemental determinación de las circunstancias y determinaciones vivenciales, temperamentales, etc. Como tampoco creo excesivamente —digo excesiva-

mente— en la influencia ejercida por la escuela norteamericana, durante su vida en aquel país, tal y como se ha señalado (2). De la gran personalidad de Rauschemberg hay más concordancias con temas comunes, con circunstancias de la época que con un verdadero magisterio. Con Rauschemberg —y remitido a datos externos— quedan síntomas, indicios o ingredientes de materia e incluso la utilización de alguna técnica que, insisto, estaba más en el medio ambiente que en el pintor norteamericano; pero todo ello no significa un trasunto como para destacar, no significa nada fundamental en la trayectoria dramática, unívoca, personalísima e ininterrumpida de Canogar.

Por otro lado, el hecho de que Canogar entronque con la tradición pictórica española no tiene que tomarse como una muestra de retroceso. Resultaría una vuelta atrás si se anclase en esa tradición, si fuese su hacer un hacer como en el pasado, o más concretamente, si el pintor intentase colocar de contrabando el pasado en el presente o como presente. Aunque no soy aficionado a las «vidas paralelas», ya que de una personalidad me interesa eso: su personalidad; si el crítico se ve obligado al hablar de un pintor a repasar el listín general de los pintores para ver con quién tiene parecido o parentesco; si, en realidad fuera obligado ese trámite, sin duda estimo más interesante acordarse

2. QUINTAVALE: Monografía dedicada a Canogar por el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de PARMA. 1971.

de la imaginería española y de Goya, al hablar de Canogar.

Mas, dejando a un lado este inciso, ahora conviene situar al pintor en 1959, es decir, a sus veinticuatro años y en el escenario de la pintura de su época.

Enrico Crispolti escribe en 1959 (3) una semblanza de Canogar, en donde traza un apretado panorama de la pintura abstracta universal desde aquel tiempo, y se expresa así al referirse a Europa: «...en el clima espiritual que aquí nos interesa, a un Chillida, a un Millares, a un Saura, a Canogar, para quedar, se comprende, en el ámbito de la actual vicisitud europea, en el que por otra parte, aquel realismo, opuesto al confidente organicismo norteamericano, parece surgir con imperativo más atractivo en sus términos de mucho más tenso dramatismo...» Y en aquella época, los nombres que Crispolti enumera formaban lo que se conocía como la Escuela Española de Pintura.

El proceso evolutivo de Canogar constituye un todo unitario que se concreta en ese tenso dramatismo plástico. Y caben, eso por descontado, en ese devenir del pintor y de su pintura, un análisis comparativo y analítico de sus derivaciones, transformaciones e influencias. Como es posible una consideración de la obra de Canogar al amparo del estudio de la fenomenología, de la sociología y del psicoanálisis. Pero, en substancia, a toda manifestación humana le pue-

3. ENRICO CRISPOLTI: «Colección del arte de hoy», N.º 4. Madrid, X. 1959.

de ocurrir lo propio: puede analizarse, por supuesto, bajo el prisma del psicoanálisis. Un estudio de la pintura de Canogar a fondo, bajo el punto de vista de los principios psicoanalíticos, sería de singular interés, máxime cuando se refiriera a su etapa informal, que como toda obra de esa tendencia está elaborada en parte bajo el dictado de una cultura psicoanalítica. Pero existe el peligro de reducir el hecho analizable al análisis mismo, es decir, someter el arte informal a puro juego psicoanalítico.

Sin duda, es muy interesante el análisis psicoanalítico; pero, en realidad, lo que cuenta a la hora de considerar la obra de un pintor, es la realización estética y la calidad de la misma. Y la calidad de una obra de arte nada o muy poco tiene que ver con su implicación psicoanalítica. Como es relativa la importancia de las apoyaturas a que haya acudido el pintor, y, a la hora de la verdad, más que de donde parte, lo auténticamente cierto es a dónde ha llegado. Por el verdadero vigor mental de un creador sabemos dónde está. Eso es lo verdaderamente importante.

### III. ENCUENTRO CON LA IMAGEN (1960-63)

Desde 1960 a 1963 en la obra de Canogar hay un ensamblaje de lo abstracto con lo concreto. Canogar inicia la salida hacia el exterior, hacia la expresión, hacia lo que se denominó expresionismo abstracto. Los trazos ya no se dispersan o ya no se cierran en núcleos libérrimamente dictados. Aparecen, por el contrario, incursos en elementos geométricos: cuadrados pro-



yectados sobre el cuadro, cruces que dividen el lienzo en cuatro zonas («El transparente», 1963), zonas verticales sobre el lienzo.

Pero la evolución se acusa más todavía en la obra del siguiente año, 1964, como en «El accidente», donde aparecen imágenes superpuestas (cuadro acotado por otro cuadro) y continúa en ascensión la referencia al dato real concreto sin perder la identidad matérica con la obra anterior, ganando, en cambio, en intensidad, riqueza, fuerza y color. «El accidente» es una abstracción-convención de un accidente. Un coche destrozado, aplastado, con piezas despedazadas, en caótica suma de referencias, y con una sobreordenación compositiva.

Se inicia con este género de obras la tendencia a plasmar situaciones humanas concretas; más especialmente, escenas. Ya aquí se opera un cambio realmente considerable. Por de pronto, con esa manera de hacer, de concebir las «escenas», en las que existe una pugna contra la superficie plana de la tela, aparece también una necesidad de realización tridimensional, un a modo de cerco a la escultura.

En 1965, Canogar se traslada a Estados Unidos, donde vive un año. Es invitado como profesor al Mill Collage de Oakland de California. En esa época la obra es lógico que no sea ajena a la temática norteamericana. Los títulos de los cuadros son suficientemente elocuentes: «El coche de carreras», «El boxeo», «La conferencia», «La's fans», todas de 1965. Pero también de esta época son el «Retrato de Perro» y «Retrato de Arzobispo». Aquí viene la remisión de la crítica a

la obra de Rauschemberg. Con el pintor americano, tiene el parentesco de una técnica (superposición de imágenes, simultaneidad de imágenes, empleo de la fotografía) y de una temática, de la que ya hemos considerado como condicionada por el ambiente. Aunque temperamentamente nada más opuesto a Rauschemberg que Canogar. Son supuestos distintos, mentalidades totalmente contrarias, fundamentos culturales que nada tienen que ver entre sí.

En cuanto a la técnica, que suele apuntarse en la cuenta del pop-art, tanto mejor que a la influencia de un determinado autor, cabe señalar que la utilización por ejemplo de la fotografía no es un fenómeno nuevo ni exclusivo de un pintor, sino un fenómeno generalizado. Me refiero al simple hecho de su empleo, no al **modo** de utilizarla. Así, en «Las fans», Canogar diluye las imágenes; el fondo y el lienzo es un mero soporte para situar una composición, una pretensión de secuencia elaborada con fotografías.

Nos traslada Canogar con su obra a un mundo en donde se produce la escisión de cuerpo y alma; un mundo abandonado a sí mismo, bajo el dictado de una naturaleza indiferente, insensibilizada para la distinción entre el bien y el mal. Una naturaleza, en suma, sin memoria. Platón considera el mal como olvido. Todo saber en el hombre es obra de la rememoración. La ignorancia es efecto del olvido. De ahí el que la actitud estética de Canogar esté íntimamente ligada a un condicionamiento ético. Canogar nos sitúa en un entorno, nos coloca de cara a una perspectiva que, a pesar de estar ante nuestros propios ojos, a pesar de ser habitual y con-

sabida —y precisamente por serlo—, no es objeto de consideración y de conocimiento. Entonces, la obra de Canogar nos da a conocer, o nos devuelve para su no-olvido, lo trivial, lo que sucede indiferentemente ante nosotros.

De tal suerte, esta «ocupación» estética con lo cotidiano, este hacer de la ignorancia de lo consabido y habitual una rememoración, un conocimiento de la realidad, nos lleva a considerar esa transición de Canogar que lo sitúa en lo que se ha venido a llamar **nuevo realismo**. ¿Qué tiene de realismo el nuevo realismo? El desarrollo de este problema no es para este lugar. Quede simplemente apuntado que el arte realista no se agotó por haber dicho todo lo que había que decir, porque, por lo pronto, aunque casi todo está dicho, casi todo está insuficientemente dicho, como pensaba Antonio Machado. El realismo de hoy es, sin duda, nuevo porque existen realidades que el realismo anterior no conocía, pero es que, además, la realidad nos llega con medios y formas expresivas nuevas. Canogar las apresa por medio de un artificio técnico, pero también con su presión interior las traspone colmándolas de una significación y representación de auténtica conquista para su pintura.

Pero, volviendo al tema de la **indiferencia**; se ha dicho que la curiosidad humana puede ser de tres clases: la útil, la inocente y la impertinente. Lo cierto es que con el abuso de lo útil, de la inocencia y de la impertinencia, a través de los medios de comunicación, se ha llegado a una curiosidad específicamente contemporánea: la

curiosidad indiferente. Y esto es lo que impulsa a Canogar a emprender su obra **con** y **como** crítica de los medios de comunicación en masa. Canogar lo expresa así: «Cuando empleo, por ejemplo, imágenes de accidente 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».

Esta declaración de principios sobre la indiferencia, esta aprehensión de los fenómenos humanos, los detecta Canogar a través de las imágenes que de manera abrumadora martillean al hombre a cada instante por los medios de comunicación, sin posibilidad de escape. Canogar no se detiene, a la hora de plasmar un suceso, en la elaboración personal y directa de la imagen que pretende presentar. De hecho, la imagen viene dada ya y, precisamente por venir dada, él lo que pretende es «fossilizar ese instante», y para ello están los procedimientos de la técnica fotográfica, aliados con su propia técnica y su poder creativo.

#### IV. CRONICA DE LA REALIDAD

«Inventar es más fácil que hallar. Representar la realidad en su propia y más amplia diversidad es, indudablemente, lo más difícil que hay. Las caras de todos los días desfilan delante de uno como un misterioso ejército de insectos».

KAFKA

Cuenta Jenofonte que con ocasión en que Sócrates visitó al pintor Parrasio, le preguntó si era la pintura una reproducción de las cosas

que se ven. Contestando afirmativamente el pintor, Sócrates, a renglón seguido, traza un esquema del proceso de la representación en el arte. Si se trata de reproducir las figuras hermosas, pone como ejemplo, dado que no es posible dar con el ser que reúna él solo todas sus partes «irreprochables», será preciso reunir de varios los rasgos más hermosos, seleccionándolos, para, de esta forma, los «cuerpos enteros hacerlos así aparecer hermosos». Añade más adelante Sócrates: «Bien, pues es lo cierto que también la arrogancia y la dignidad, así como la humillación y la vileza, la templanza y la inteligencia, igual que la desmesura y la zafiedad, así por el rostro como por las actitudes de los hombres, ya parados ya en movimiento, se trasparecen».

Tanto por el rostro, pues, como por las actitudes se vislumbran las condiciones y las situaciones humanas. Para lo cual, y según Sócrates, el artista reúne, selecciona, sintetiza, aísla los rasgos, aquellos rasgos, denominador común de los hombres que connotan al hombre. Pero nada fluye más rápida, intermitente, irreversiblemente que los rostros y las actitudes humanas. Y, tanto los rostros como las actitudes vienen a ser, se dice, poco más o menos los mismos. Vienen a ser, pero no lo son. Poco más o menos, pero no del todo. El pensamiento heraclitiano por el cual diversas aguas fluyen para los que se bañan en los mismos ríos, nos viene a recordar que aquí y ahora no hay más aguas que los hombres, que es lo que verdaderamente fluye. Un fluir sobre una fluencia. Los hombres, la colectividad; en una palabra, el hombre en sociedad. La sociedad en la que el artista está inmerso, precisa y con-

cretamente condicionado por ella, pero distinta en la percepción de cada hombre que la capte. Sin embargo, ¿cómo fijar, interceptar las imágenes de los seres que huyen?

¿Qué pretende representar de lo que ve, Canogar? «Tomo la realidad, haciendo pintura figurativa —dice el pintor—. Al hacerlo, encuentro una realidad social con la que no estaba conforme. A partir de aquí mi plástica toma un derrotero de pintura testimonio. Utilizo para **detectar** el tema todos los medios de difusión: prensa, revista, cine, etc. Y encuentro a ese hombre un poco anónimo, que no tiene cabeza, ni ser, que puede estar en cualquier sitio. Estas figuras que se mueven, que andan, que son apaleadas, sufren en mi arte una transformación que las hace emblemáticas de las situaciones del hombre actual».

En el fondo, Canogar continúa fiel al proceso de representación preconizado por Sócrates. Toma la realidad, reproduce las cosas que ve; de todas aquellas que llevan en sí un significado, toma aquello que pueda dar parte del todo, para hacer «cuerpos enteros», que se «trasparezcan». Pero, concretamente, lo que quiere traspasar en la obra de Canogar es la situación representativa de algo: la situación emblemática del hombre de hoy.

En primera instancia, Canogar no trata de aclarar o de dar una precisión terminante, a partir de él, sobre nada, sino de intuir situaciones, actitudes humanas. No hace, pues, en el generalizado sentido del vocablo ni política ni sociologismo, aunque en sentido llano roce estas par-

celas. Por supuesto que en la geografía del cuerpo humano, va implícita la geografía física tanto como la geografía política. Esta incidencia en el campo socio-político estoy por pensar que lo hace sin proponérselo y sin salirse del terreno en que el artista normal y directamente se mueve, o sea, en el más puro planteamiento plástico —hasta donde es posible—.

Se puede por añadidura señalar que Canogar es objetivo, en la medida en que procura darnos de los objetos la versión más directa, y es real, es realismo el suyo, desde el momento en que el objeto nos es comunicado directamente en toda **su realidad**, que los sucesos acaecidos son tomados directamente por los medios más directos: los medios de comunicación en masa y con la técnica de aplicación de los propios medios (fotografía, proyección, retroproyección, proyección de opacos, etc.).

En cuanto al concepto de realidad, conviene recordar la concordancia entre realidad y perspectiva. Dice Ortega que «la perspectiva es uno de los componentes de la realidad. Lejos de ser su deformación, es su organización. Una realidad que vista desde cualquier punto resultase siempre idéntica es un concepto absurdo». Evidentemente, toda obra de arte está marcada por su circunstancia histórica y por el temple propio de cada artista. Hasta tal punto está condicionado el artista, que de su libertad cabe hablar, pero con algunas restricciones. Es posible hablar de la libertad del artista cuando se retrotrae a la libertad propia, a su libertad interior, concebida como libertad coexistente con la libertad de «los otros».

Entonces, el drama del hombre está en que todo lo que hace, todo lo que al hombre le pasa, está programado por la sociedad en que le toca vivir. La mayoría de los sucesos que al hombre se le imponen, se le imponen sin que sepa por qué. Pero se le imponen. Son las actitudes que vemos, que hasta incluso tocamos en las obras de Canogar. Esta realidad del existir humano lo **piensa** Canogar, lo **siente** Canogar y lo **proclama** Canogar en sus obras. Digo esta realidad, porque el hombre sólo llega a acotar parcelas de la realidad. La realidad humana no es ni está en su conjunto en la obra de un artista, pero difícilmente se puede llegar a un conocimiento de la realidad en su panorámica total si no es a través de dos medios: la filosofía y el arte. Y aquí está el sentido comunicativo de la obra del artista.

Colindando con esta problemática está precisamente una de las dimensiones más significativas de la obra del pintor: su dimensión trágica. Las obras de los últimos años, por ejemplo. «El diálogo», «La agresión», «El saludo», «El apretón de manos», «La espera» y una larga enumeración de temas sociales, son en esencia saludos, esperas, diálogos, apaleamientos establecidos, estatuidos más allá de la voluntad humana; casi más allá de la costumbre, aunque como costumbre.

A medida que la obra de Canogar evoluciona, se problematiza. Y, esta problematicidad que se reconoce al radicalizarse en su época, al tomar conciencia de su entorno social, conscientemente o inconscientemente, nos da el mundo que él ve, que a él, a pesar suyo, le duele; un



mundo real, cierto e injusto. Karel Kosik lo expresa así: «En el gran arte la realidad se revela al hombre. El arte, en el verdadero sentido de la palabra es al mismo tiempo desmitificador y revolucionario, ya que conduce al hombre de las representaciones y los prejuicios sobre la realidad a la realidad misma y a su verdad. Tanto en el arte auténtico como en la auténtica filosofía se revela la verdad de la historia: la humanidad es colocada ante su propia realidad».

Es aleatoria la pretensión de aquellos que pretenden imponer **su** realidad a la realidad del artista. Del artista nos interesa la verdad **a su través**. Dice Antonio Machado que «Arte es realización. Por eso la buena intención fracasada, el propósito no logrado, puede condenarse. Pero el poeta puede reírse de la crítica, cuando señala fracasos con relación a propósitos que ella inventa o supone».

El pintor, en su trágico mundo, se encara con la realidad humana sin paliativos, sin prejuicios. Si se estudia la obra de Canogar, no se averigua en sus preocupaciones, en su temática o en su proceso, juicios previos, consignas previas. El propio Kosik nos habla de los peligros del confusionismo de los juicios establecidos: «La adición acrítica de los fenómenos espirituales rígidos y no analizados, a las «condiciones sociales» igualmente rígidas y acríticamente concebidas, procedimiento achacado con frecuencia a los marxistas, y presentado poco menos que como la esencia de su método, caracteriza una serie de obras de autores idealistas y les sirve de criterio en la explicación científica de la realidad. Resulta así que el idealismo más desen-

frenado marcha del brazo del materialismo más vulgar».

De todas formas, el embarcarse con la proa puesta única y exclusivamente hacia el rumbo de lo social es una singladura engañosa y truca. Hay una vía dada para cada creador; hay un camino, un **su camino**, de acuerdo con la intransferible personalidad que cada artista comporta. Porque si falseado puede ser el camino de los condicionamientos sociales y realistas, igual peligro puede entrañar la ponderación a ultranza del personalismo. Ningún exclusivismo. Fischer, señala: «Ni siquiera el poeta más genial puede escapar al ambiente que le rodea. Pero sí se eleva sobre él en la medida en que lo domina a través de su obra». «**La región fronteriza** en la que el condicionante social interviene en lo esencialmente humano, esa es la verdadera esfera de la poesía, del arte» (4).

## V. LA VIOLENCIA

«La legitimación de la violencia se sirve de la trampa de las denominaciones: la propia violencia se describe y se siente como derecho natural, deber, defensa propia y servicio a objetivos superiores».

FRIEDRICH HACKER

Entre 1968 y 1969, Canogar expone frecuentemente y lleva a cabo numerosos viajes. Quiero destacar uno de los que hace a Los Angeles en 1969, invitado por «Tamarind Lithography Workshop» con el fin de realizar unos trabajos en sus

4. ERNST FISCHER: «El artista y su época».

talleres litográficos. Realiza 22 litos, de los cuales 20 forman dos carpetas tituladas «The Earth» y «La Violencia».

En la serie «La Violencia», la incisión, la dimensión trágica y la fortaleza del dibujo ha remitido a la crítica a compararla con los grabados de Goya. En realidad, no es precisa una investigación detenida, ni poseer una penetración especialmente dotada para que la obra gráfica de Canogar la asociemos a Goya —pienso en el vigor, en ciertas tonalidades entenebrecidas, en determinada textura, en vetas de luz y de materia. Ahora bien, lo que, a mi entender, tienen de relevante estas litografías es el hecho de incidir en una preocupación constante en la obra del pintor —la violencia—, y, además el que estén precedidas de un texto de Pascal que Canogar nos lo transmite con su puño y letra.

¿Por qué me mata?  
¿Por qué? ¿No está Ud.  
en la otra orilla? Si  
estuviera en este lado,  
yo sería un asesino, y  
matarlo una injusticia,  
pero desde que está en  
la otra orilla, soy un  
héroe, y su muerte  
una cosa justa.

—«¿Por qué me mata?

—¿Y pues, no vivís acaso al otro lado del agua? Amigo mío, si viviérais en este lado, yo sería un asesino, y no fuera justo que os matara así. Pero ya que vivís al otro lado, soy un valiente y esto es justo».

PASCAL

No sería fácil encontrar mayor concordancia entre pretensión y ejecución, entre pensamiento de hombre y obra; nada más clarificador del quehacer de Canogar que sus iluminados escritos. En esta ocasión hace suyo un pensamiento de Pascal, con el que encabeza una serie de litografías condenatorias de la violencia. Nada es de extrañar que Canogar entronque con el padre del existencialismo moderno. Su obra tiene sin duda una filiación existencial. No con el existencialismo como moda o subproducto de tertulia. Ante el posible confusionismo que pudiera conllevar la denominación de existencialismo (como ismo o como adscripción a una filosofía o a un filósofo concreto), subrayo lo de **existencial** como referido a la existencia, en la que el primer y más adelantado protagonista es el hombre, el agónico y destartado individuo humano.

Desde luego, el pintor parte de una situación concreta —histórico-social—, y es evidente que la problemática de esas situaciones para Canogar es el hombre. Por eso va referido a esa tradición filosófica que desde Sócrates, los estoicos, San Agustín, pasando por Pascal, hasta los más recientes pensadores contemporáneos, dejan como telón de fondo la preocupación por las cosas, el cosmos, etc., y se ocupan preferentemente de la desesperada existencia del hombre de carne y hueso, del hombre contemporáneo, y que procura comprenderlo y que, tal vez, le ofrece, en vez de una justificación a su desesperanza, la lúcida búsqueda de la esperanza en medio de la desesperación.

Para Pascal el hombre es una caña, una caña pensante compuesta de miseria y nihilidad, pero llena al propio tiempo de grandeza, porque es conoedor de esa miseria y puede elevarse sobre ella y hasta le es posible aproximarse a Dios. Pero sobre todo el hombre **tiene los pies en la tierra**. Los grandes hombres «no están colgados en el aire, completamente abstraídos de nuestra convivencia. No, no; si son más grandes que nosotros, es porque tienen la cabeza más alta; pero tienen los pies tan bajos como, los nuestros. Por ello todos están al mismo nivel, y se apoyan sobre la misma tierra; y por esta extremidad están tan abatidos como nosotros, como los más pequeños, como los niños, como las bestias».

«Pero ya que vivís al otro lado, soy un valiente y esto es justo». ¿Una genial sutileza? ¿Una cínica bellaquería? ¿Una inmensa estupidez? Sutileza, bellaquería o estupidez, pero, en el fondo, se trata de el paradójico y cierto impulso que mueve al hombre. La justificación de sus actos injustificables; en este caso, matar. La justificación de la violencia como contraviolencia. La ley, como la suerte, en este caso está echada: víctimas y verdugos. El mismo Pascal sentencia: «el hombre está hecho de tal manera que, a fuerza de repetirle que es un tonto, acaba por creerlo, y a fuerza de repetírsele a sí mismo, se le hace creerlo». Entonces, el portavoz es el homo político por excelencia de nuestra sociedad actual: el hombre «dialéctico», el animal eficaz.

Esta es la denuncia. Sin embargo, lo evidente es que, expresa o tácitamente, en la obra de

Canogar existe un titánico anhelo de libertad y una condenación a las cadenas («Libertad encarcelada», 1971) que aprisionan al hombre. Las escenas amorosas son un llanto por la libertad que huye. Las parejas se abrazan desesperada, desoladoramente ateridas, porque saben que allí se inicia y allí mismo concluye un ensayo de libertad. En esas «esperas» sin esperanza; «esperas» de seres en fila, innominados, uniformados civilmente de trágica humanidad, que no saben lo que esperan, lo que significan; pero siguen esperando. Son parte formal de una cola, seres que arrancan de la vivencia misma del pintor, instalado en ese tumultuoso confusionismo de la masa.

Cuando Canogar pinta (pinta-esculpe) una figura humana («El ocio», 1970; «Figura sentada», 1969); incluso más: cuando Canogar realiza su Autorretrato (1972), está perdida su mismidad y como identificada con los hombres que «existen» en las escenas de la calle o que «viven» emparedados ante el asombrado muro del televisor, pacientes consumidores de los objetos que programadamente tendrán acaso que consumir. Canogar se siente viviente como los mortecinos seres vivientes que pueblan su obra. Cualquier personaje, el hombre más aparentemente desprovisto de toda significación, está irremediabilmente referido a todos los hombres privados de libertad, sujeto agente o paciente de su tragedia o de una escondida violencia. En el núcleo mismo de su personalidad —desheredado de libertad— está la uniformidad, terca, inevitable como una resaca a escala universal. Uniformidad

preestablecida por la prensa, por la radio, por el cine, por la televisión.

## VI. LA VIOLENCIA - LA COMUNICACION DE MASAS

Toda la trayectoria artística de Canogar, como la de todo artista, está condicionada por el desarrollo ininterrumpido de su propia personalidad. Ahora bien, en los niveles de singularidad de determinados artistas, esta trayectoria tiene una doble vertiente; de un lado, el estar determinado por las presiones histórico-sociales; por otro, la posibilidad de dejar el artista una huella, el constituir el mismo una presión, o, cuando menos, un dato referente en las mismas. Es más: toda obra de significación auténtica, todo arte que cuenta con un consenso universal, reconocido, contrastado, tiene una triple motivación. En primer lugar, la técnica: el desarrollo de la técnica tiene una fuerza y una expansión operativa sobre todos los órdenes de la vida. Por supuesto, la técnica va a colaborar en las formulaciones artísticas que irán asomando paulatinamente. En segundo lugar, la existencia de los artistas que no han abandonado las formas tradicionales, sino que perseveran y perfeccionan las mismas, están preparando elementos y materias que han de formar parte en la elaboración del arte que sobrevendrá. En tercer lugar, la evolución social está operando sobre las concepciones y percepciones del hombre que ha de enfrentarse con ese arte nuevo (5).

5. WALTER BENJAMIN: «Discursos interrumpidos I». Madrid, Taurus. 1973.



Fruto de la técnica, los medios de comunicación en masa son el gran instrumento de «cultura» de nuestra época. Aquella cultura que podemos considerar dirigida contra la individualidad. Por los medios de comunicación se establecen los justificantes ético-culturales para, desde esta o aquella orilla, matar «al otro» con honorabilidad. Además, por los medios de comunicación en masa como suceso inevitable, diaria, ininterrumpidamente inoculado, se manejan las fundamentales pasiones del hombre.

Pero es que ya ni tan siquiera se establece la posibilidad dialéctica de preguntar: ¿Por qué me matas? y de obtener una respuesta. Ya no es preciso enfrentarse con el hombre para disparar directa y personalmente sobre él. Es más expeditivo ejercer la violencia con un producto comercial o con una idea. Se puede atacar contra la libertad humana más eficaz y directamente, sin contemplaciones y sin explicaciones, manipulando su conciencia.

Uno de los procedimientos de criminalidad más diabólico e inhumano, en donde el desprecio hacia el ser llega a lo inconcebible, es la utilización de la palabra y de la imagen por medio de la emisión subliminal; es decir, la emisión de sonidos e imágenes en frecuencias determinadas, entremezcladas en emisiones normales, y que se perciben sin percibir que se perciben. La violencia como ejercicio no podía llegar más lejos. El cantar de los cantares de la violencia.

La destrucción de la personalidad y la uniformidad del hombre están magistralmente plasmadas en esas ropas seriadas, anochecidas, carbo-

nizadas por la indiferencia que pesa sobre los seres de Canogar, y que constituye el tejido del oscuro túnel donde se cobijan y coexisten hombres de cerebros indeterminados, de inidentificable identidad; muñones de hombres; hombres en rebaño para los sueños, para la espera y para la muerte.

Consideremos, pues, el montaje —la técnica y las formas— de la obra de Canogar, sobre un supuesto que la determina: «pretendo hacer una denuncia de los medios de comunicación de masas».

La tecnología moderna, sin duda, ha desarrollado los medios de comunicación **en masa** a unos niveles —extensión, intensidad— que solidifican, nadan y sobrenadan el ambiente con mucha mayor densidad e intensidad que la población atmosférica. El empleo que hoy se hace de los mass media, de tal manera se inoculara en la personalidad humana, destruyéndola, esclavizándola, minando la libertad, que la violencia tradicional, los crímenes, abusos y atentados perpetrados con anterioridad a la utilización de estos medios, resultan como una aventura de cetrería. Los medios de comunicación, dentro de los valores, condicionamientos y manejos de nuestra época, van dirigidos a trastornar la libertad interna de los hombres, automatizándolos. Y lo penoso es que, bien mirado, estos medios son los que realmente deberían contribuir a la búsqueda de la verdad, a la transmisión de ese mensaje de verdad y a la procura y persecución de la libertad.

El hombre acaso puede reaccionar ante el apaleamiento físico, pero no puede reaccionar

ante ese apaleamiento incesante de mensajes. Ante la prensa puede reaccionar, ya que al menos necesita saber leer; y al leer, puede detenerse, y, a pesar de la fuerza persuasora y universal de la fotografía, puede en parte acoplar a su ritmo de asimilación, la lectura. Pero, en cuanto se refiere al cine, a la radio y a la televisión, la conciencia no tiene salida, la reflexión no puede echar mano de sus resortes en la medida y tiempo necesarios. Escribe Hacker: «No te preocupes —le dice el marido a su mujer, que se ha perdido los disparos de Ruby sobre Oswald, asesino de Kennedy, en la pantalla del televisor—. Lo van a repetir dentro de unos minutos.» «Este momento de máximo dramatismo en la historia de la televisión, cuando las cámaras captaron el crimen real, fue repetido efectivamente infinidad de veces, hasta que quedó profunda e insistentemente grabado en la conciencia del público, como si se tratara de las imágenes que acompañan a una frase publicitaria o la escena de un telefilm popular».

Pero la libertad del hombre se encuentra doblemente comprometida, porque esos mensajes le llegan preparados por las empresas comerciales o las empresas políticas. El individuo no recibe información en el más elemental sentido de la palabra, sino que, involucrado con toda clase de noticias, documentaciones e informes, es objeto de y para la propaganda.

\* \* \*

¿Cuál es el protagonista de las obras de Canogar? Desde sus comienzos, el protagonista en

el arte estaba rodeado de un rito, de un poder mágico. El protagonista era objeto de culto —divino o profano—. En el siglo XIX se rompe este sentido reverencial, pero continúa la imagen siendo ella misma representativa, paradigmática e identificable de una capa social o grupo determinado. Más tarde, se pasa del culto a lo representado al culto de la obra misma. Por el contrario, en la época actual la masa en crescendo, cada vez más masa, más conscientemente masa, rompe el concepto tradicional de valoración estética y, de mero telón de fondo en batallas o escenificaciones como acompañamiento, pasa a primer plano. Es, quiere y se siente protagonista. Un protagonismo anónimo, en un cambiante, disparatado y trágico escenario. Las masas son «el personaje» que destaca pleno en el horizonte histórico. Las masas, con sus conductores, sus guías, sus guardianes, represores o amansadores.

Canogar ve al hombre actual en ese horizonte incendiado de nuestro mundo, moverse, agitarse, esperar, sufrir, amar, morir. De ahí, esas dramáticas sombras humanas petrificadas (para Fuillaondo son como el «soldado de Pompeya»), sorprendidas **existiendo** por el gran talento de un pintor implacable y dolorido.

Desde 1968, Canogar define rotundamente el tratamiento iniciado en 1964. Su iniciación fue la persecución de la secuencia, la imagen sucediendo, superpuesta... Ahora bien, ese paredón de donde emergen las figuras de Canogar, se nos antoja que tienen una relación íntima con la pantalla cinematográfica. Así como en un principio se sirvió de las técnicas fotográficas

y cinematográficas para seleccionar sus personajes; poco a poco, se ha internado en el propio mundo de la proyección y de las tres dimensiones.

Si el mundo del cine nos presenta escenas o imágenes fugaces, que se escamotean a una detenida contemplación, el muro canogariano plasma, fija y ofrece duramente la imagen a la contemplación. Es una pretensión de secuencia. Una secuencia, por lo que tiene de unidad y como referente a algo que está sucediendo, pero fijada, escogida, significada, emblematizada y solidificada. La fotografía en su función normal o tradicional, como mero reportaje objetivo, puede constituir un extraordinario procedimiento de transformación, admitiendo un sin fin de significados. Pero si, además, esta técnica se utiliza aplicándola como medio y aliada con otras técnicas, su poder expresivo llega a planos insospechados. Canogar ha hecho de la imagen fotográfica, proyectándola, otra cosa; le ha dado una dimensión y una transcendencia dramatizada en una de las manifestaciones artísticas más importantes de nuestra época.

\* \* \*

El propio pintor me ha repetido en más de una ocasión que había leído el *Ulises* de Joyce varias veces y con extraordinario interés. ¿Qué puede significar el *Ulises* para un lector meditativo, para un lector que frecuenta la obra de Joyce y que se identifica con ella? Joyce, por de pronto, es un hito en la literatura universal. Joyce representa, sobre todo, la presencia de una

crisis. En segundo lugar, el Ulises es la genial y obsesiva creación de símbolos y realidades (realidades simbólicas) de la mano de un implacable fotógrafo de la realidad, y, por último, el Ulises es la concepción de la vida como un laberinto absurdo. No olvidemos que el Ulises constituye un gran capítulo de lo existencial.

Es posible que Canogar haya contrastado algunos puntos de conciencia en la auscultación de la vida con la obra de Joyce. Tanto por el oscuro Dublin como por el entenebrecido mundo canogariano, discurre la imagen viva en el túnel de la realidad, el modo de plasmar las escenas-siluetas, los grupos compactos escultura-pintura: secuencia grupo-real.

La obsesión por las palabras como de los medios de comunicación en masa marca la genial tarea expresiva de Joyce. Sus obras están determinadas por un anticipado lenguaje cinematográfico (Joyce intentó instalar el primer cinematógrafo en Irlanda). El Ulises es una abigarrado, caótico y, en parte, sobreordenado travesía de un día. La presentación de los hechos está dictado o reproducido en memoria fotográfica.

Esta técnica de la utilización de los medios de comunicación se presta de manera óptima para presentar a la conciencia contemporánea una realidad que se escapa de puro consabida. Esa tarea de presentar al hombre ante sí mismo, ante un sí mismo no contemporizador, en esas circunstancias impersonales, automáticamente, como hoy las vivimos. Esta tarea, sólo de cuando en cuando la asumen algunos hombres

dotados con una potentísima capacidad denunciadora, ético-estética, Joyce representa en el campo de la novela el portentoso intento de llegar a esa realidad impersonal. Es lo que Canogar, tal vez, pretende en la pintura: apresar a esos seres que han perdido su identificación cívica, fiscal y parroquial, y que son sólo sombra oscura de una historia que es, al fin de cuentas, una pesadilla de la que el hombre trata de despertar.

Esa desgarrada, fría y metódica formulación de «retratar» la realidad en Joyce, aparece en Canogar, pero sin la tonalidad cínico-irónica del escritor dublinés. También, como en el *Ulises*, en la obra de Canogar está el negro-blanco de los individuos que se mueven como siluetas tras la triste y gris medida de la tarea cotidiana, con el único alivio, con el inconsciente y anonadado asidero del amor y del sexo. Es, ante el implacable torbellino de la secuencia de un día, cuando Joyce dice en el *Ulises*: «¡Oh lujuria, nuestro refugio y nuestra fuerza!». En la obra de Canogar, ¿qué queda del desolado «llanto», de los «prisioneros» arracimados, de los grupos humanos «aporreados»; «huyendo», «esperando»?; ¿del anónimo, inútil bulto de aquel «caído»; del «herido»; de los grises, amurallados, inhumanizados soldados? «La escapada», «La agresión», «El arresto», «El tumulto», «La libertad encarcelada», ¿qué son? ¿Qué queda de todo eso, sino la posibilidad del encuentro de dos seres para amarse, como tránsito, como refugio? Entre tanta «espera» de seres que no saben qué es en realidad lo que esperan; entre tanto «aprimionamiento» y el discurrir de los «tumultos», todo sin

solución de continuidad, sin concatenación lógica, Canogar plasma el refugio de esas impresionantes, amorosas, patéticas y anónimas parejas (1967-1969); esos sobrecogedores, dramáticos y desesperadamente fundidos «**abrazos**» (1967-1968-1971). El pintor continúa pretendiendo «fossilizar un instante».

La obsesión de Joyce por las palabras es pareja a la que siente Becket y Kafka. Joyce, Kafka, Becket, tres lujuriosos vigilantes de las palabras. «Hecho de luz, penumbra y tinieblas, de un arriba y un abajo, pero no de bien y de mal (...). No advertía ningún contraste entre su luz y su tiniebla, ni ninguna necesidad de que su luz devorase su tiniebla». El espíritu de este personaje de Becket podía estar incluso en algún cuadro de Canogar.

A la obsesión de las palabras, Canogar corresponde con la obsesión por las imágenes. Canogar siente la pasión por la pintura como Kafka por la literatura, pero con el mismo afán ético. Difícilmente se encontrarán en el arte creadores cuya sustancia esté integrada por una incontenible exigencia de moral y de justicia. Por otra parte, ¿es acaso Kafka ajeno al «¿por qué me matas» pascaliano? —«¿Me ves? —preguntó K...— al abate. —Quizás no sabes a qué justicia sirves».

El **proceso público** de las escenas urbanas de Canogar —como «pasos de Procesión»—, recuerdan al interiorizado proceso kafkiano de ese hombre que sólo se llama K. y que no sabe cómo, cuándo ni por qué lo procesan.

\* \* \*



Entre 1967 y 1968 se consolidan las formas actuales, se consigue la estructuración rotunda de las **Escenas Urbanas** de Canogar tan patética, medida, poéticamente cantadas por Santiago Amón. Ya la obra de Canogar entra de lleno en la esculto-pintura. Y una y otra vez, el pintor ha de considerar, ante la pregunta de rigor de críticos y periodistas, que él se considera esencialmente pintor. Y, en efecto, su obra es una pura concreción negra sobre un muro blanco, pero pintura pura, ante los ojos, ante el tacto, ante el «casi se oye» del dolor de los cuadros.

En realidad, el resultado de su trayectoria anterior, sería la increíble fusión de pintura y escultura. Como la proyección futura que se intuye es la tendencia a la creación de grandes espacios escenificados o de grandes ámbitos en donde actúen Escenas Urbanas que, interadas, constituyan un conjunto: pequeño microcosmos que pondrá al hombre en una panorámica acribillada de negros, ensombrecidos espejos de sucederes cotidianos.

## VII. TEMAS Y PROCESO COMPOSITIVO

Es variada, aunque insistente la temática de la obra de Canogar. Javier Herrera (6) ha hecho una síntesis esquemática, reducida a cuatro grupos y que ofrezco por considerar que aporta un acercamiento a la comprensión de la obra del

6. JAVIER HERRERA. «Cuadernos para el diálogo». Madrid, abril de 1972. N.º 103.

pintor. Los cuatro grupos principales de los temas canogarianos son:

1. **Relaciones sociales.** — Diálogos, abrazos, parejas de enamorados, escenas de fraternidad, el pic-nic, el funeral, el ocio.

2. **Intencionalidad política.** — Revolucionarios, desempleados, manos y puños levantados, el pacto y el abrazo de los políticos, los manifestantes, la detención, los encarcelados, los contestatarios, cargas de la policía, el orador, los acusadores, los prisioneros.

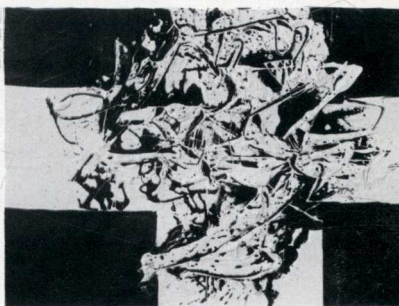
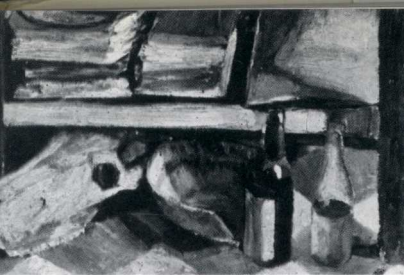
3. **Legalización de la violencia.** — Accidentes, soldados caídos, escenas de tumulto, persecuciones, torturas, ejecuciones, esposados, el carcelero.

4. **Escenas de masas.** — Imágenes urbanas, los fans, el miedo, el pánico colectivo, las marchas de emigrantes, el saludo a una personalidad.

En cuanto al proceso compositivo, podemos enumerarlo someramente de la siguiente forma:

1. **Fotografía o imagen.** — El artista parte de una imagen, de la fotografía de un suceso (una escena urbana, por ejemplo), de un grupo o de un individuo (un ser humano con su inconcreta soledad).

2. **Delimitación del suceso.** — Canogar, del suceso, concreta o delimita una sección, particulariza un sector: manos, piernas y, tal vez un tronco; un ser humano, varios seres humanos.

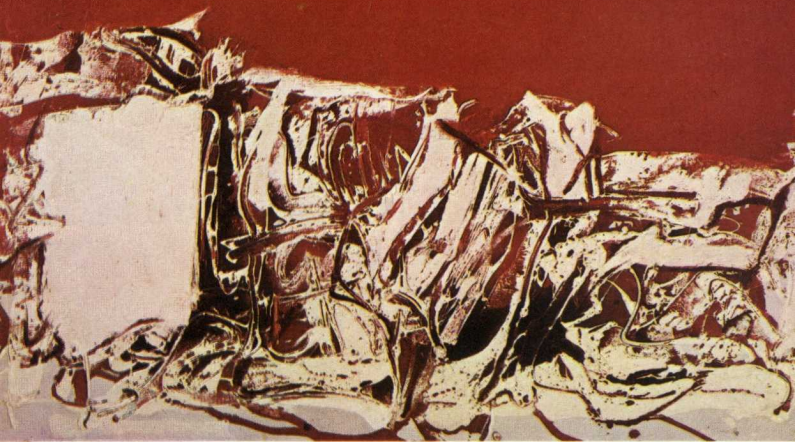


"Composición", 1949.  
(A los 14 años)

"Retrato de perro", 1965.  
Col. Sres. Echegaray.

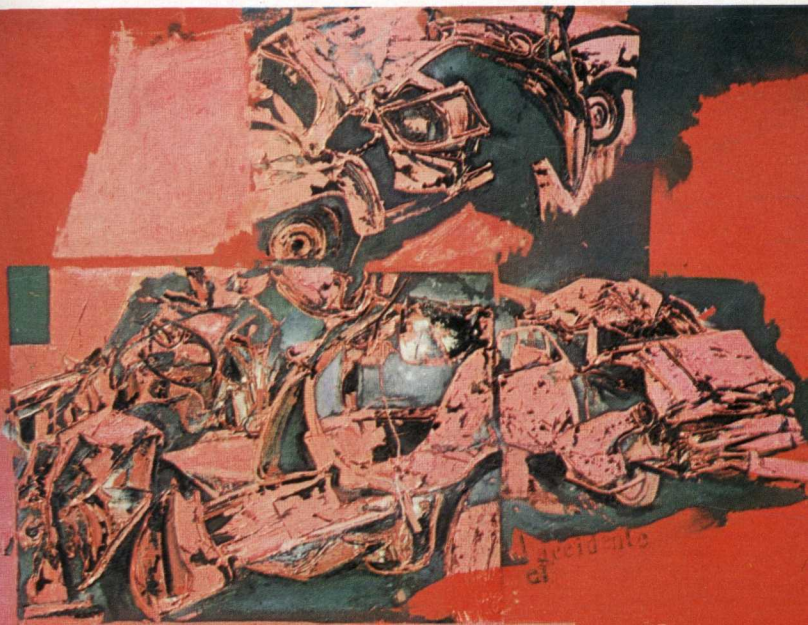
"La ira", 1959.  
Col. Me. Zalessky.

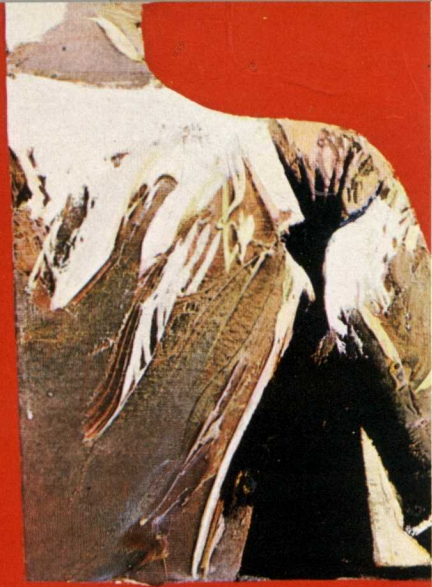
"Miércoles de Ceniza", 1963.  
Col. particular



"Pintura", 1963.

"El Accidente", 1964.





"Et Soldado", 1965.

"Escena Urbana IV", 1968.  
Col. Bruno Sargentini, Roma.





"El tumulto", 1969.  
Col. Mario Bocchi, Parma-Italia.



"El tumulto", 1969.  
Col. particular, Bruselas.





"La demostración", 1969.  
Col. Museo Municipal de Bilbao.

"El prisionero", 1969.  
Col. Dr. Hodosh, Los Angeles-California.

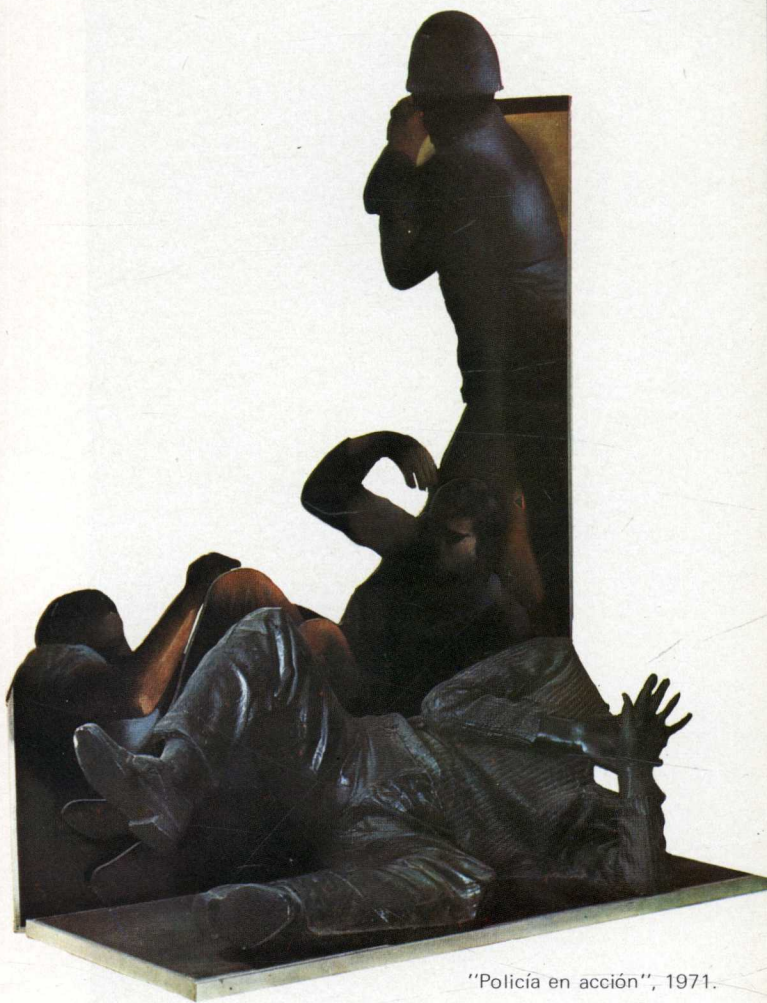




"La espera II", 1969.  
Col. particular, Parma-Italia.



"Libertad encarcelada Núm. 1", 1971.  
Col. Dr. Hodosh, Los Angeles-California.



"Policía en acción", 1971.

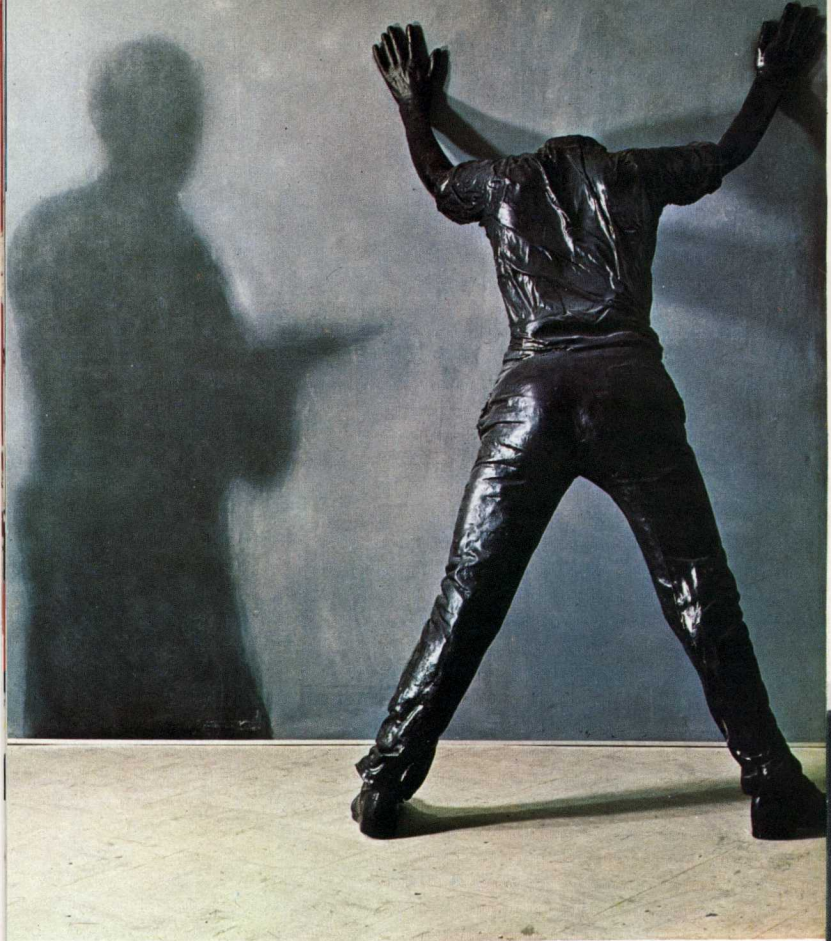


"Tiro al blanco", 1971.



"Juan", 1972.  
Col. del autor.





"El arresto", 1972.

"El caído", 1972.

Col. Silvan Simone, Los Angeles-California.



Exposición D. G. Bellas Artes.  
Marzo, 1972.





"Autorretrato", 1972.

3. **Fondo.** — La escena se desarrolla o fija sobre un fondo: un lienzo o una tabla. En realidad constituye la pantalla en donde se escenifica o se recrea el acontecer de la vida cotidiana.

4. **Forma.** — La imagen que recoge Canogar le llega plana, sin ninguna fuerza expresiva en cuanto hecho humano que supone, por ejemplo, la violencia de una persona agredida, maltratada. Entonces, se inicia el proceso artístico, el volver otra vez a reproducirla de una manera técnicamente diferente, poniendo el acento en aquellos detalles, en algunos elementos que lo hacen más humano, más cercano a la reflexión. Obtenida la imagen, Canogar la va consolidando, dándole cuerpo con lana de vidrio embutida en trajes de uso diario; de tal suerte que da origen a un cuerpo real que sobresale o se apoya sobre el fondo o coro. Queda, pues, la esencia, el núcleo del suceso, la silueta del hombre y de su acontecer; la sombra perpetuada de su dolor. En general, domina el negro; a veces, un negro negrísimo, pero también puede aparecer desnegrado o iluminado, preferentemente en zonas determinadas de la ropa, o del rostro, o las manos, o del cuello, o, simplemente, con un desolado dramatismo, los zapatos. El rostro siempre apenas vislumbra. La luz abandonada sobre la negrura, es rosácea o verdosa o azulena, o violácea.

5. **Ropas.** — Son ropas que Canogar compra en los almacenes, posiblemente en los saldos o en tiendas de viejo o que pertenecieron al pintor. Ropas que, una vez puestas en los sujetos de su creación, las llevan seres desmedrados y desmedidos. Ropa de consumidor, de hombre

usado, consumido, amansado. Una ropa sin medidas propias que se ponen los que no se ajustan a «su medida».

6. **Las manos.** — Sobre las escenas. Las manos sobre los seres. En ocasiones, la escena, todo el cuadro son las manos. Sólo las manos. Que se suceden. Que nos lo cuentan todo. Canogar ve las manos, sus manos como las manos de todos los hombres. Las modela en cera; después en poliéster y esas son las manos de sus personajes. Tal y como ocurre con su Autorretrato, con sus manos hace donación de sí mismo; representa otra faceta de la fusión del artista con la humanidad, de su humanismo y de su actitud ético-social.

7. **Las siluetas.** — Coexisten con las formas compactas, con la escultura plena, con formas de sólido relieve, de plena sombra. Son plantillas recortadas sobre madera fina o de chapa, en perfiles y siluetas que al final aplica a las telas. Las siluetas complementan a los cuerpos sólidos, tridimensionales o pueden constituir la figura dominante o integrar varias combinaciones.

8. **La escena.** — Finalmente, su hacer, visto en perspectiva, queda escenificado, dentro de una evidente y rotunda artisticidad. Criaturas suyas y ciertas. Ciertas precisamente en la medida que lo hace porque tienen sentido para él, las siente, las ve y las conoce, rescatándolo del olvido.

## **ESCRITOS DE CANOGAR**

1958

«Tener un necesario contacto con la realidad misma, para crear un lenguaje. Una realidad que a veces escapa. La potencia creadora es capaz de captar ciertos aspectos insospechados de la misma sin necesidad de recurrir a sus formas aparentes.

No buscar la ordenación del caótico momento, sino una unión con la realidad misma en una esencial contradicción entre lo explicable y lo inexplicable.

El signo como expresión de una activa energía vital.

Que el sistema de creación sea dinámico, lo cual implica una percepción en el tiempo. Realizar estructuras que se completen las unas a las otras, en busca de un ritmo.

### **Fosilizar un instante**

Tensión expansiva creada por estructuras de signos que compri-

men al mundo al mismo tiempo que amplían sus límites hasta un infinito.

Como un labrador castellano, realizo grandes surcos sobre la superficie cuando quiero alcanzarla y escapa a mis dedos».

(«Cuatro pintores españoles». El Paso. Madrid. Marzo de 1958.)

**1959**

### **TENER LOS PIES EN LA TIERRA**

La realización de una pintura supone un esfuerzo demasiado grande. Esta quizá sea la razón por la cual odio a veces mi propia obra.

Cuando tengo frente a mí la pureza de una tela blanca, se establece un mutuo diálogo. El cuadro, aparentemente blanco, se va creando, formando poco a poco en mí mismo. Llega un momento en que no puede resistir la tentación de vencer su serenidad. A veces sucede que después de minutos, horas, no se establece esta comunicación, o bien que la visión global de su estructura se me escapa. Ello provoca en mí una irritación y una rabia difíciles de explicar y me siento insatisfecho.

Una vez establecido el primer contacto, sucede un estado de desconcierto tras el automatismo de la elaboración de la primera materia. Este primer contacto con la obra —y todas las posteriores intervenciones— están sujetas, quiérase o no, a una serie de limitaciones que en sí mismas pueden constituir su posible grandeza.



Yo soy consciente de mi propia limitación y creo que mi verdadera fuerza nace de ella, de su austeridad, de la sencillez de los medios puestos en acción.

Quisiera encontrar nuevamente las verdaderas esencias de la pintura española de todos los tiempos.

Hemos olvidado la belleza física de los cánones clásicos porque ella nada tiene que ver con nuestra realidad. A veces necesitamos de los monstruos porque lo que en la vida es feo, en la pintura puede ser bello, vivo y expresivo.

Ya no me sirve la idea de realizar una «obra de arte». Necesito el impulso de una pasión que me irrite y me convulsione.

He dejado el pincel por la mano y el tubo en un esfuerzo por olvidar la habilidad y lo demasiado bien hecho. Quiero expresarme con los medios más simples a fin de traducir inmediatamente mi estado de ánimo. Sin embargo, las formas —o informas— no nacen arbitrariamente, sino que están condicionadas al impulso que crea el estilo de una época.

El estilo de nuestra época puede sorprendernos por su aspecto caótico. Y sin embargo quisiera tener los pies en la tierra, estar en contacto con la realidad, crear formas orgánicas, vivas, porque el arte ya no puede (y hoy menos que nunca) deshumanizarse. Creo que la separación entre la abstracción y la figuración debemos superarla y enfocar la realidad desde otro ángulo distinto, encontrándola en su verdad subjetiva e íntima.

En mis pinturas, la forma cede su puesto a la luz, que la baña en sus partes salientes, creando imágenes que surgen de la oscuridad. Una luz como de acero muerde mis pinturas formando paisajes de pesadilla bajo un cielo negro y pesado.

El cuadro, una vez terminado, y quizá por su esfuerzo (incluso de orden físico) mediante el cual se ha conseguido, es preciso respetarlo, dejarlo en libertad y olvidarlo porque él posee ya una vida propia.

(Papeles de son Armadans. Tomo XIII. N.º XXXVII. Palma de Mallorca. Abril 1959.)

## 1962

El arte es un reflejo de la realidad pero este concepto de la realidad es tan amplio que no se puede abarcar en nuestros días. Las posibles formas de expresión son tantas como seres. La historia del arte está, en cualquiera de sus momentos, hecha por numerosas aportaciones individuales. A todos nos gustaría englobar en una síntesis total nuestros conocimientos, es una idea formidable que tenemos que desechar para creer en la limitación como posible comienzo de nuestra grandeza. Siento una realidad social no resuelta, posiblemente la que más nos debe importar pero, como hombre y como pintor creo que el acto más consciente de rebeldía es afirmarse en su libertad personal, en el acto creador individual. Tenemos una enorme base de conocimientos para sustentarnos y en principio todo material y medio es válido para crear si estos están en función de la expresión de la

obra y de nuestro tiempo. Yo particularmente prefiero limitarme a los elementos más sencillos y necesarios para el acto de pintar. Hemos llegado en arte al límite de lo posible y a la destrucción total del concepto estético. Ahora nos toca empezar a construir de nuevo sobre esas ruinas con un nuevo concepto de nuestro límite.

Después de pasar una primera etapa, lógica en las circunstancias en que nos encontramos en Madrid los pintores, para mí era necesario un acercamiento a la realidad con espíritu más sereno. Busco una síntesis formal-informal, un equilibrio entre forma y materia. Trabajo con una primera materia informal, torturada y orgánica —cuyo antecedente puede estar en el barroco— que se construye y organiza en una geometría latente y elemental en función a la contención de la materia siempre dispuesta a desbordarse. Personificar esta materia aislándola. Expansión-contención, dos fuerzas elementales que me interesa investigar. Mas cuando, no lo sé; y lo que hago hoy, puede no ser lo de mañana. A veces presiento nuevos caminos que me torturan y me dejan agotado al querer retenerlos.

(Catálogo de Exposición de AQUILA.)

**1963**

«Pretendo presentar imágenes simbólicas de nuestro tiempo, tal como llegan a nosotros, sin añadir nada en contra o a favor, sin intención crítica. Pretendo expresar lo caótico de la realidad, hacer difícil la unión, en significado, de las distintas imágenes. Que, a pesar de todo,

esa imagen 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 accidente 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.

## EL PINTOR ANTE LA CRITICA

ENRICO CRISPOLTI

«Porque en el internacionalismo del lenguaje actual, el «casticismo», típico de las más responsables propuestas del nuevo arte español, es propio de la particular forma del realismo que se ha afirmado allí. Una raíz expresionista, producto, por otra parte, de una tradición figurativa netamente ibérica que remonta a los «imagineros» barrocos, a Rivera, a Valdés Leal, a Carreño; que roza a Velázquez, que ha dado Goya, real y surreal; Picasso o González.

Un problema que no se escapa a la crítica que secunda de cerca al actual «essor» artístico español. Si Manuel Conde escribe: «Un país tiene derecho a exigir que responda a la voz más oscura y profunda de su tierra y su cielo. Porque el arte es, en cierto modo, el hombre genérico de una geografía, de un clima, de un misterio subyacente y no revelado en definitiva» («Problemas del Arte Contemporáneo»,

1 enero 1959). Y, por otra parte, un pintor, ya abiertamente europeo como Canogar, no lo oculta: «Quisiera encontrar nuevamente las verdaderas esencias de la pintura española de todos los tiempos». (1959).

Entre los protagonistas de la nueva pintura española, Rafael Canogar es, sin duda, el más joven. Su conciso recorrido se sintetiza en una madurez ya muy notable en el 1955 (con sus salidas en la Galería Fernando Fé en Madrid y en la Arnaud en París y en «Nuemro», en Florencia, en marzo del 56) y la llegada, entre el 58 y el 59, al nivel de la neta afirmación internacional (de la Bienal Veneciana, a la personal Romana en el «Attico», a la participación esencial a la muestra parisina en el Musée des Arts Décoratifs).

«Colección del Arte de Hoy», n.º 4. Madrid, octubre 1959

## JUAN-EDUARDO CIRLOT

«Grandes espacios blancos y grises son recorridos por masas de materia en movimiento trabajada por surcos a espátula, o heridos con el palo del pincel o con los dedos. Ritmos en arcos de círculo, escrituras de esos trazos negativos que no llegan al esgrafiado por no romper la superficie de color, Muestran con frecuencia, dentro de la gama tonal, matices amarillentos, rojizos o azules, con sus mezclas y degradados. Este orden de posibilidades determina el sistema de Canogar, cuya evolución, desde esa etapa, se produce por un progresivo conocimiento de la potencia expresiva de su medio y por una realización cada día más exigente en

las composiciones. Otro factor que interviene en esta evolución es el descubrimiento de una suerte de extrañas analogías con tales o cuales preformas de las que pudiéramos llamar «figuraciones arquetípicas de lo español». Sin conceder nada a lo representativo, sin dar jamás a sus trazos una ambigüedad de acercamiento a la figuración disuelta y esquemática que parece en algunos pintores de hoy querer sobreponerse a la abstracción informal, Canogar sabe dar a cada una de sus imágenes un «aspecto» que, dentro de su carácter ignoto y absolutamente original, no las deja aisladas culturalmente ni proyectadas hacia lo psicológico subjetivo, sino que las enraiza, como decíamos, en la tradición hispana. A la vez que estas imágenes de la pictoricidad esencial, realizadas con óleo y por procedimientos que en sí nada tienen de revolucionarios, desarrollan las certidumbres de relación que hemos mencionado, en Canogar se advierte un cuidado creciente por la perfección estética, un apasionado deseo de belleza. Nunca permite que la exasperación —con todo existente en su obra, e incluso paroxística con frecuencia— llegue a determinar el clima absoluto de una imagen, sino que somete esa tensión patética al orden plástico y a la emoción contemplativa pura. El sentimiento del tema no falta a veces en sus creaciones, que no disponen de otra justificación al respecto sino la que determina el simbolismo de sus formas, materias y colores. Así surgió su serie de «los pecados capitales», con obras cuyas imágenes llevan la tensión de la materia inorgánica a un carácter casi muscular. En su período más reciente, la experimentación con los efectos que el rastro pictórico pro-

duce por sí mismo —hecho ya perceptible en Goya— sigue siendo el procedimiento esencial de Canogar. Pero sus formulaciones son más misteriosas, si cabe, resultando frecuentes las imágenes en las que la masa de materia, como algo independiente, «cuelga» desde el límite superior del cuadro, descendiendo paralelamente al plano del fondo, con su sistema de ritmos en movimiento. Cortinas en las que el barro se convierte en luz, cargadas de multivalentes sugerencias a la vez que sumidas en el estatismo metafísico».

Catálogo de la exposición de Canogar en la  
Galería «Rive Gauche». París, 1961

## FRANCESCO ARCANGELI

Director de la Galleria Civica d'Arte  
Moderna de Bolonia

Creo que un joven crítico, Boatto, ha acertado al afirmar, no ha mucho, que Canogar es «... uno de los escasos artistas de la «nueva ola» que haya logrado evitar el desgaste a que se han visto rápidamente sometidos los lenguajes del expresionismo gestual». Sólo estoy en desacuerdo con él «rápidamente», que como parece haberse hecho mala costumbre, y quizá no exclusiva de los italianos, confunde una vez más el período histórico del «informel», con el de su divulgación; y creo que si Canogar deja también atrás su presente fase «individual» no lo hará «rápidamente», sino con la autoridad, el tesón y la seriedad que hace de él, a mi parecer, uno de los protagonistas de la pintura más joven de Europa. Si acaba alguna vez por hacer narración, lo hará con personajes y no inventándola



antes de crear éstos; no arbitraria, enajenada y enajenante síntesis sino verdad y sustancia de vida».

Del Catálogo de la Exposición de Canogar en la Galería «Rive Gauche». París, 1963

## JOSE DE CASTRO ARINES

«¿Pero, qué son y significan estos símbolos, de Canogar? Para empezar diremos que todo lenguaje —palabra o gesto, oración o mimo responde a una exigencia de vida. Para Canogar está en primer plano de acción —¿cómo si no?— la vida. No cabe eludirla ni escapar de ella, aunque se fantaseen y disimulen sus muchas cargas y el hombre reniegue a cada momento de sus cadenas invisibles. La vida como es para el pintor Canogar en sus expresiones y manifestaciones personales, únicas e intransferibles. La vida aquí se manifiesta por medio de símbolos o gestos. Y así el gesto se arquitectura; es decir, se construye; es decir, se imprime, clara, franca, abiertamente, en el espacio, aunque éste, por obligaciones del ser de la materia y la disposición y ordenación del cuerpo pictórico en la obra de Canogar, se descubra como símbolo de una pretensión arrebatada y significativa. Un espacio cubierto de gestos y actitudes trascendentes, flamígeras, cargadas de energías, potenciadas de vida, dinámicas.

Algo «que es», aunque no se sepa de su ser y cavilación, y su naturaleza sea irreconocible al primer ver. Canogar, pintor —y uno de los de mayor cuerpo de pintor entre los nacidos en el país de tiempo acá— se abre a la curiosidad

de las cosas universales, descubriéndolas y reteniéndolas en el aire, expuestas a la contemplación, fijadas por su mano a la tierra con hilos invisibles, corporeizadas a modo de sueños o figuras de una realidad para nacer: algo que se palpa ya en nosotros o hecho a manera de las cosas que perturban o anhelan nuestras ambiciones de vida. Como perturbaron o se hicieron anhelantes de vida los modos pictóricos del Greco, Velázquez, Goya, los preferidos de Canogar en el mundo de la pintura de ayer; o como los de Rothko, Pollock, Bacon, Tapies, hoy, por buscadores de realidades nuevas de vida.

\* \* \*

Para Canogar, la vida se entiende por el gesto de la pintura. Actitud ética, de español de pro, de la meseta, hecha llama retorcida, barroca y deslumbrante. La gravedad de su obra se manifiesta desde el paso primero en la pintura, por la integridad de su conducta ética, llegada ahora a su plenitud de acción. Las formas agitadas de este hacer pictórico de Canogar se inflaman de pasión por obediencia a sus postulados de vida y al correr tumultuoso de la sangre. Se abren en su carnosidad y se excitan y hieren como si la voz que alienta en su intimidad no naciera para la prisión y fuera ella, anhelante, buscando con su voz la voz del mundo y del hombre. Gestos activos de vida, exactos y precisos.»

«Los pintores españoles contemporáneos». Barcelona, 1964

## VICENTE AGUILERA CERNI

El período formativo puede ser alargado —con cierta severidad— hasta 1957. Presentán-

dole una exposición celebrada ese año, Fernández del Amo formuló la obra como «típica expresión de la materia que trasciende en artística realidad creada», orientándonos sobre el sentido de la futura producción de Canogar. Porque si hasta entonces había predominado la valoración estética del material —como práctica eficiente, aunque insegura, de su propósito espiritual—, a partir de 1958, la materia llegó verdaderamente a trascenderse en realidad creada. El cuadro se constituyó según la fuerza interior de su propia necesidad. Lo real era ya una verdad nueva, intensa, fuertemente dramatizada. Como declaraba el pintor, se trataba de «tener los pies en la tierra». De ese contraste entre el carácter autónomo —y necesario— de la obra, y el querido afincamiento en el dolor de la tierra, surgía una tensión que enfrentaba lo imaginario con lo real. Quedaban superficies arrasadas, antagonismos, zonas de tiniebla, partes de claridad. Y, sobre ellas, estallidos de violencia que tan pronto recordaban absurdas piltrafas de una vida aniquilada, como la ira desatada sobre la tierna pastosidad de un suelo imposible, campo de batalla para una enloquecida maraña de surcos.

El efecto espacial de estos cuadros nacía de la virtual separación entre los fondos y las masas activas donde se verificaba el rito exasperado del gesto. Poco importaba la evocación figurativa; lo mismo daba que fuera biomórfica o traducción de un paisaje caóticamente agredido. Lo importante, lo que se imponía —positiva o negativamente, como afirmación o fracaso— era la presencia de un impulso vital. El hecho de que

se expresara de modo destructivo contribuía a inscribir ese impulso en el censo de las búsquedas inconscientes de una solución capaz de rebasar la simple confrontación existencial entre la conciencia y el mundo. El acto de existencia era también, evidentemente, el reflejo de una situación humana generalizada, la consecuencia de un estímulo que llegaba de las tragedias del contorno. En tal sentido, puede hablarse de un empeño moral en la pintura de Canogar, pues, como dice Enrico Crispolti, propone una problemática de relación que busca «en términos inéditos la posibilidad de una implicación «constructiva» del hombre en la alternativa existencial».

Algunas obras de 1961, y más decididamente su aportación a la XXXI Bienal de Venecia de 1962, estructuraban el cuadro como un contraste entre rotundas zonas negras que propendían a una fórmula de equilibrio con los blancos, pero concentrando la actividad del cuadro sobre una ebullición impaciente, arremolinada, emergiendo de las tinieblas. El cambio de lenguaje mantuvo lo alienado y lo esperanzado de esta pintura, plasmando un antagonismo y una posibilidad. Seguía siendo un testimonio dialéctico que en 1963 y 1964 evolucionó hacia el uso de imágenes figurativas dentro de un sector de las corrientes de «reportaje social».

\* \* \*

Las últimas obras de Rafael Canogar han aportado a la vivacidad de su lenguaje pictórico un uso inteligente de las imágenes contemporáneas. El repertorio iconográfico suele proceder de la fragmentación, yuxtaposición o acopla-

miento de motivos frecuentes en las fotografías que hoy reproducen las revistas y en la movilidad a la que nos ha habituado el cinematógrafo. Considerados como hecho visual, estos cuadros dinámicos y plurales han aportado una dicción actual y eficaz.

«Panorama del nuevo arte español»  
Ediciones Guadarrama. Madrid, 1966

## CARL I. BELZ

Mientras Canogar acepta abiertamente el sentido de liberación que acompaña la explosión del «pop art» su personal dirección no muestra el tipo de oposición hacia el expresionismo abstracto que caracteriza a artistas como Warhol, Lichtenstein o Indiana. Y, en efecto, está más interesado en aplicar las lecciones absorbidas del arte abstracto a un nuevo tema, que en negar sus fundamentales rasgos.

El resultado es un gran dinamismo en el espacio visible. El espacial dinamismo es reforzado por el cambio de foco en las imágenes. Ciertas áreas de la tela están ricamente empastadas, mientras que otras permanecen ligeras, sugestivas o veladas, en contraste con las partes más ricamente pintadas. Este cambio matérico confiere un empuje visual a las imágenes: parecen deslizarse a los lados, pero también avanzar y retorcerse desde el espacio del espectador. Este tipo de movimiento no es nuevo en la obra de Canogar; sus cuadros abstractos revelan el mismo tipo de distorsión focal. Esto demuestra, como un consistente hilo entre la trama de su obra, el modo en que ha ajustado la vi-

sión del expresionismo abstracto a un nuevo problema artístico.

Director del «Mills Collage Art Gallery»,  
de Oakland, California, 1967

## VICENTE AGUILERA CERNI

Las imágenes de Canogar, sin ser símbolos estrictos, experimentan una metamorfosis hacia el funcionamiento simbólico, dada su abstractificación y su objetualidad. La relación entre imagen y significado, es simbólica. De otra parte, creo poder afirmar que estos símbolos expresan efectivamente, como decía su autor, «lo caótico de la realidad», lo cual no quiere decir que caos y realidad sean la misma cosa, sino que el caos es una de las fuerzas presentes en las tensiones dialécticas de lo real.

En una realidad dada, lo caótico es la tendencia al desorden. Y la tendencia al desorden plantea el problema de actuar o no sobre ella. La inmovilidad, la ausencia y la muerte. La objetividad puede ser una forma de enmudecimiento, de pasividad, de indiferencia. Los seres que Canogar refleja están en un mundo así, un mundo que las obras no rectifican, un mundo que muere porque se vuelve cosa, porque es objeto inerte, sin voluntad, sin piedad y sin ira.

De ese modo, la óptima artisticidad de esta etapa de Rafael Canogar, desemboca en el símbolo pavoroso de un mundo, de una cultura artística en trance de auto-destrucción, de un drama que se consuma entre la realidad y el silencio.

«El Arte impugnado». Cuadernos para el diálogo.  
Divulgación universitaria. Madrid, 1969

## JUAN RAMIREZ DE LUCAS

El Gran Premio de Sao Paulo, denominado Itamaraty, dotado con diez mil dólares, ha sido discernido por un grupo de nueve críticos de Suiza, Brasil, Argentina, Italia, Yugoslavia, Australia, Colombia, Japón y España. Su concesión a Canogar ha sido la gran sorpresa de la XI Bienal, exposición en la que el Pabellón español: «De todos los países, tanto de la representación brasileña como de todos los demás, España fue quien trajo los trabajos más ligados a los problemas humanos. Al hombre español. A la España no llena de sol. El tono dominante de sus trabajos es el negro. Su arte es de impacto total. Sufrido. Violento. Angustiado. Maravilloso. Extremadamente preocupado. Humano. Rafael Canogar tal vez el artista más representativo de la delegación». Estas palabras reproducidas son de la revista «Artes» de Sao Paulo, en cuyas mismas páginas puede también leerse: «El premio a Rafael Canogar fue un premio justo. Nadie podría criticar esta decisión. El impacto causado por la obra de Canogar trasciende las concepciones tradicionales. Sus propuestas son jugadas ante el espectador de una manera libre y, por lo mismo, insolente. Audaz en todo, desde la ideación de su trabajo hasta su realización. Impacto semejante ocasionan otras obras de España. Es, tal vez, entre todos los países participantes, el que revela una mayor unidad artística de esta Bienal».

Revista de Arquitectura. Madrid. Diciembre, 1971, n.º 156

## SANTIAGO AMON

El signo definitivo de las escenas urbanas de Canogar es el silencio y su figuración

definitiva nos viene dada (más allá de toda alusión a la violencia, a la represión, a la algarada, al escarmiento...) por la patética inmutabilidad del hombre decapitado y maniata-do. Canogar ha escuchado el grito de la amenaza en el frondor de la noche y, reacio a caer en la ceguera, ha tendido la lira y el arco, ha enarbolado el estandarte de la negación, del no liberador, haciendo suyo el eco de las voces más alertadas en el desconcierto de nuestra arriesgada civilización. ¿Queda el vislumbre de la esperanza? Esta cruda denuncia, nacida de su conciencia y respaldada por la conciencia y la voz de los espíritus más vigilantes del pensamiento contemporáneo, entraña la voluntad primera y anima el primer paso, hacia la esperanza de un futuro mejor, hacia la creencia de que el muro impenetrable de la tecnoestructura puede condicionar eventualmente, pero no congelar in aeternum el curso de la historia. Entre tanto (¡Ay! entre tanto) persiste a los ojos del contemplador la indefinible presentación, nonnata e inconclusa, de la escena urbana, como el eco del eco, la crónica de una crónica, el reportaje de un reportaje, la costumbre de una costumbre, la anécdota de una anécdota, el espejo de un espejo, la pesadilla de una pesadilla..., en que el silencio gobierna el gesto, la voz, el propósito, la quiebra, la acción, la inacción, la peripecia, de unos personajes petrificados hasta sus mismos despojos: hombres sin cabeza, ni brazos, a veces sin busto, guillotinado por el diafragma, andando, eso sí, yendo y viniendo a lo largo de las calles de la gran ciudad, dóciles, puntuales, sumisos al orden del día, al guiño intermitente de cientos y cientos de semáfo-



ros, al toque intransigente de un silbato que viene de la altura y resuena a diestra y siniestra..., muchedumbre solitaria y muda, multitud condenada por no desconfiada, perdiendo día a día las riendas de su propio destino, ofreciendo la dramática imagen de la muerte del hombre y el triunfo del sistema.

«Nueva Forma», n.º 71. Diciembre 1971

## VALERIANO BOZAL

La pintura actual de Rafael Canogar ofrece, no sé si buscadas o no, conscientes o no, algunas correlaciones con la de Genovés. Correlaciones quiere decir semejanzas y diferencias. Y justo es que hablemos de ambas.

Semejanzas: desde las menos importantes, como la sobriedad calorística de que ambos hacen gala, menos Genovés que Canogar, hasta las más significativas: la eliminación de los rasgos personales de las figuras, que quedan reducidas a figuras tipo, sin perfil individual alguno.

Diferencias: Canogar no se preocupa por la gama temática que había empleado Genovés; por el contrario, sus pinturas narran escenas perfectamente cotidianas, no simbólicas: la gente andando por la calle, una pareja sentada en un banco, una escena de violencia, una «cola», etc. Aquí lo típico es precisamente lo corriente, lo que sucede todos los días. Pero no sólo el aspecto temático descubre diferencias importantes entre ambos artistas, también el formal pone algunas de manifiesto: la inclusión de relieves es quizá la más obvia, aunque en algunos momentos pueda recordar la paralela utilización de

objetos reales por parte de Genovés. Los relieves de Canogar proyectan partes del cuadro fuera del marco, sobre el espectador; tienen como función asaltar al mismo espectador, que no puede contemplar tranquilamente el espectáculo, no puede limitarse a admirar las hipotéticas calidades formales e innovaciones de la pintura.

Tras lo sucintamente indicado, podemos hablar ya de la significación de esta pintura y el modo de su referencia al contexto histórico-social. A diferencia de lo que venía haciendo el arte comprometido no se ocupa de problemas de clase. Aún más, esta categoría no aparece en sus obras, como no aparecía en las de Genovés. Para uno y otro la sociedad es un conjunto de personas alineadas y explotadas, violentadas por fuerzas que la dominan. Esta falta de representación de las clases sociales no quiere decir huida del panorama histórico, sino únicamente que el pintor considera más importante reflejar el fenómeno de la alienación colectiva y que ha de ser espectador quien, al buscar las razones de la violencia, descubra el origen clasista del conflicto.

Como ya hemos señalado, Canogar se vuelca sobre la cotidianidad, sus asuntos son acontecimientos sin importancia ni relieve alguno, pero el modo en que están vistos convierte lo cotidiano en una pesadilla. El aspecto dinámico del asunto salta a la vista, pues esta pesadilla es el mundo que todos soportamos todos los días.

## CARLOS AREAN

«... Tras la obra de Gaudí no se vuelve a exponer arte no imitativo en España hasta que Sandalias, en el año 34, muestra sus abstracciones geométricas en Barcelona, fecha en la cual da a conocer asimismo Eduardo Serra en esa misma ciudad sus primeras esculturas igualmente abstractas. La vigencia plena de la abstracción no se impone en nuestra península —lo mismo en España que en Portugal— hasta 1952, pero tan sólo tres años después España inventa una serie de soluciones sintéticas en las que se superan todos los escollos de la pintura abstracta, es decir, la falta de rigor del entonces llamado informalismo y la falta de emoción de la abstracción geométrica, salvando en cambio las virtudes de ambos y creando así las bases sintéticas para el arte abstracto del futuro inmediato. Frutos tardíos y capacidad anticipadora se repiten, por tanto, y siguen paradójicamente coexistiendo en la España de Chillida, Candela, Canogar y Millares, de igual manera que se dieron en las de Velázquez o Goya.

\* \* \*

Por razones de tipo enteramente opuesto, pero que desbordan al pop desde la otra ladera, no incluyo tampoco aquí la obra de Anzo, quien aunque en sus investigaciones más recientes pertenezca al mundo de las tendencias posabstractas, entra más de lleno en el realismo social, en el que ya lo hemos incluido, y no en un pop neutral y sin carga explosiva subyacente. No podremos hacer, en cambio, lo mismo con las obras más recientes de Canogar y Román

Vallés, con quienes iniciaremos el estudio de un pop español de nuevo cuño e independiente en su evolución del de los países anglosajones. Ambos artistas son autosuficientes en su ternura, pero se niegan a concederle una primacía polémica a cualquier implicación extraplástica.

Canogar inició su obra estrictamente pop fundiendo varias escenas o varios momentos diversos de un movimiento en un mismo lienzo. En el segundo aspecto, podía relacionárselo con el futurismo italiano y, en el primero con algunas reelaboradas manifestaciones de la pintura medieval europea. Canogar quiere captar de una manera viva algunos problemas o algunas grandes conquistas de nuestra época. Le interesa lo mismo un astronauta dentro de la centrifugadora que un choque de automóviles en una de estas ciudades nuestras ahogadas por la circulación. También el afán de reposo del hombre de negocios, que huye del mundo y que, sentado en una mecedora de su hogar, incluso entonces se adormece con las cotizaciones de la bolsa entre sus manos. Un segundo momento de esta evolución es neorrealista, aunque la factura siga siendo abstracta. Para dotar de mayor calidad textual y de máxima fluctuación de pigmento y color a estos lienzos, Canogar los pintaba inicialmente por el revés. Obtenía así las formas iniciales por filtración y éstas se desparramaban con máxima movilidad y variedad. Luego, con pinceladas largas y manchas igualmente sueltas, terminaba la obra por el frente de la tela. Tras esta etapa inició otra de formas bituminosas en relieve, maderas forcejeantes y neorrealistas, en su dinámica captación de la

vida diaria del hombre medio. Esta variante originalísima en su evolución, aproxima al último Canogar a los más deslumbrantes maestros neodadaístas de cualquier otra escuela, aunque con la ventaja para el constructor español de no acudir a objetos incorporados en bruto, sino a un empleo sistemático de formas talladas y pintadas.

«Treinta años da arte español».  
Ediciones Guadarrama. Colección universitaria de bolsillo.  
Madrid, 1972

## JUAN DANIEL FULLAONDO

Aproximémonos ahora algo más hacia el mundo concreto de Rafael Canogar, ocasión inmejorable para continuar intentando, si no esclarecer, al menos verificar, localizándolas brevemente, algunas de las cuestiones en que se debate el arte de nuestro tiempo, testimonio claro, evidente, antes lo mencionábamos, de una existencia en sí misma considerada como «problema». En alguna ocasión reciente, recordaba la adopción de una actitud crítica que, en paralelo interpretativo de la imagen urbanística de Miguel Angel, más que proceder por trazados «reguladores», absolutos, totalizadores, intentará el planteamiento de unos centros focales, unos núcleos localizados y concretos de irradiación que permitirán la afirmación expansiva, más o menos virtual, el establecimiento de unos focos estratégicos de referencia interpretativa que posibilitarán el esclarecimiento asociativo, personal, de las áreas más difusas, informales, amorfas, localizadas entre ellas. El «tiempo» de este enfoque, es lógicamente más premioso, detenido,

minucioso, que el reflejado en mis anteriores estudios sobre Canogar, sensiblemente más lírico y en cierta forma, inevitablemente arbitrarios. Ahora tratamos de alcanzar unos objetivos diversos, que requieren una mayor carga de atención expositiva, morosa, si se quiere.

Así en primer lugar esta referencia antedicha en torno a la misma existencia como «problema», inevitablemente extendido al puro terreno artístico como obligada expresión simbólica de esa misma existencia. Nunca quizá con tal lucidez y advertencia como en estos momentos, lo hemos podido constatar en el preámbulo, el campo de la expresión, en este mundo de una civilización de la imagen, deviene intento, problema, ensayo... En la obra de Rafael Canogar estas dos vertientes de un mismo sentimiento, inevitablemente epigonal y civilizador, son claramente perceptibles. Su opción concreta a nivel de imagen, deviene elección arriesgada, unilateral, problemática, inevitablemente propicia a la controversia... Eliminar la posibilidad, mejor dicho la realidad, la necesidad, de las alternativas artísticas en una situación como la actual, es una contradicción absoluta en el sentido de nuestra época. Pero este carácter problemático de la expresión de la civilización de la imagen, no es sino el resultado de una tensión más general en donde la misma idea de la existencia está puesta en tela de juicio, en donde el nudo hecho del vivir ha perdido los motivos profundos de su afirmación y en términos heideggerianos, el mismo hombre nace ya envuelto en propio, fatal, pronóstico de cadáver. Y también, desde esta misma angulación, el

mundo de imágenes a que ahora estamos haciendo referencia, testimonia despiadadamente esta proyección erradicada y funeraria de sus oscilantes, patéticos protagonistas.

«Nueva Forma» n.º 87, abril 1973. Madrid





## **ESQUEMA DE SU VIDA**

### **1935**

— Nace en Toledo el 17 de mayo.

### **1944**

— Traslada su residencia a Madrid.

### **1945**

— Inicia estudios de bachillerato.

### **1946-47**

— Se traslada a San Sebastián. Estudia con el pintor Martiarena.

### **1948**

— Vuelve con su familia a Madrid. Comienza a trabajar en el taller de Vázquez Díaz, cuyo magisterio durará cinco años.

### **1948-53**

— Relación con compañeros de estudio: Cristino de Vera, Iba-

rrola, Gonzalo Zambrana, Lara, Calvo y el crítico Moreno Galván. Expone, junto con otros artistas, en la Galería Xagra, de Madrid.

#### **1954**

— Primera exposición individual en la Galería Altamira, de Madrid.

#### **1955**

— Comienza su nueva línea abstracta. Viaje a París. Exposición individual en la Galería Arnaud. Forma parte del Grupo de la Galería Fe.

#### **1956**

— Viaja a Italia.

#### **1957**

— Junto con Manolo Conde monta un taller de cerámica en El Escorial. Se forma el grupo «El Paso».

#### **1958**

— Es invitado a exponer en La Haya, Amsterdam, Venecia (Bienal), Alejandría (Bienal), Roma.

#### **1959**

— Viaje a Roma y París.

#### **1960**

— Se casa con la norteamericana Ann McKenzie, en Los Angeles.

- Es seleccionado por Sam Hunter para la exposición «European Art Today» en el Minneapolis Museum, the Los Angeles County Museum, etc. Viaja a Estados Unidos, Francia, Alemania y Bélgica. En Bruselas expone individualmente en la Galería Aujourd'Hui. Le es concedido el premio de la crítica.

### **1961**

- Participa, entre otras exposiciones, en «La Nouvelle Peinture Espagnole» en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas.

### **1962**

- Es invitado a la Bienal de Venecia con sala especial.

### **1964**

- Deja definitivamente el informalismo.

### **1965-66**

- Expone en la Galería Juana Mordó. Es invitado como «Visiting Profesor» por el Mills Collage de Oakland (California), donde permanece durante más de un año trabajando, dando clases y conferencias.

### **1967**

- Etapa importante en su evolución. Aparición de la imagen en su tercera dimensión.

## 1969

- Viajes a Los Angeles, Bruselas y Roma. Es invitado por «Tamarind Lithografy Workshop», durante dos meses, para trabajar en sus talleres de litografía.

## 1970

- Se realiza la película «Cántico», del director Jorge Grau, basada en la estética de Canogar.

## 1971

- Exposición antológica en el Instituto de Historia del Arte de la Universidad de Parma, Italia. Invitado a la Bienal de Sao Paulo con sala especial. Se le concede el Gran Premio Internacional.

## 1972

- Exposición Antológica en el Museo de Arte Contemporáneo. Madrid.

## ESQUEMA DE SU EPOCA

### 1935

- Pablo Neruda, «Residencia en la tierra». Invención del Radar. Muere Malevich. Archipenko, profesor en el State University de Washington.

### 1936

- Guerra civil española. González inicia «La Montserrat». Primeras construcciones en alambre de Bodmer. Chaplin: «Tiempos modernos».

### 1937

- Picasso: «Guernica». Primer avión de reacción.

### 1938

- Claudel y Honegger, «La danse des morts». Exposición internacional del surrealismo. Sartre: La Nausée.

## 1939

- Final de la guerra civil española. Segunda guerra mundial (los alemanes invaden Checoslovaquia).

## 1940

- Los alemanes entran en París. Chaplin: «El dictador». Lipchitz emigra a los Estados Unidos.

## 1941

- Fleming: Penicilina. Nittle: Turborreactor. Pearl Harbour: Japón en guerra con EE. UU. Hitler ataca a Rusia.

## 1942

- Muere Julio González. Desintegración del átomo de uranio por reacción en cadena. A. Camus: «L'Etranger».

## 1943

- Rendición de Italia. Sartre: «El ser y la nada».

## 1944

- Mueren Maillol, Kandinsky y Mondrian. Desembarco en Normandía. La estreptomycin.

## 1945

- Invasión y rendición de Alemania. Bomba atómica. Bombas de Hiroshima y Nagasaki. Fin de la segunda guerra mundial.

## 1946

- Fundación de la UNESCO. Liberación de París.

## 1947

- Fallecen Albert Marquet y Pierre Bonnard.

## 1949

- Victoria comunista en China. Muere James Ensor y Joaquín Torres García. Primer avión comercial de reacción «Comet I».

## 1950

- Primera Bienal de escultura en Amberes. Malarraux: «Las voces del silencio».

## 1951

- I Bienal Hispanoamericana de Arte.
- La Bomba H.

## 1953

- Londres: Concurso para el Monumento al prisionero político desconocido (Primer premio, a Butler; segundo, a Gabo Pevsner). Cinerama. Clloipe (máquina): pintura electrónica. Hefner: «Playboy» (dos millones de ejemplares). Muere Stalin.

## 1954

- Muere Laurens y Matisse. Premios de la Bienal de Venecia: Arp y Fazzini. Premio de la

Escultura de la Bienal de Sao Paulo: Calder.  
Primer submarino atómico.

### 1955

- Rauschenberg: ballets. Le Corbusier: Ronchamp. Primera vacuna contra la poliomielitis.

### 1956

- Premios de la Bienal de Venecia a Chadwick y Greco. Pollock se mata en coche.

### 1957

- Muere Brancusi. Oteyza, premio de la Bienal de Sao Paulo. Camus, premio Nobel de Literatura. Primer spunitk.

### 1958

- Exposición universal de Bruselas (Exposición de 50 años de arte moderno). Tapies, premio Carnegie. Chillida, gran premio de escultura en la XXX Bienal de Venecia.

### 1959

- Apogeo del Pop-art americano. Vasarely publica «La formacolor integrada en la ciudad por la técnica de los revestimientos murales». Lucio Fontana: «Manifiesto técnico de espacialismo». Oldenburg: «La calle». Warhol: «comic strips». Lichenstein: «cartoons». Arman: cubos de la basura.



## **1960**

- Premios en la Bienal de Venecia: Fautrier, Hartung. Niemeyer: Brasilia.

## **1961**

- Neorrealismo: Arman y sus acumulaciones. URSS: Gagarin da la vuelta a la tierra en nave espacial.

## **1962**

- Premios en la Bienal de Venecia: Giacometti y Manessier.

## **1963**

- Asesinato de John F. Kennedy.

## **1964**

- Premios de la Bienal de Venecia: Remeny y Rauschenberg. M. Lutero King, Nobel de la Paz. Primera bomba atómica china.

## **1965**

- URSS: Primer paseo del hombre por el espacio.

## **1966**

- Llega a Venus una nave espacial rusa. Alunizaje de Lunik I. Primeras fotos de la superficie de la Luna.

## 1967

- Mac Luhan «The medium is the massage». Muerte de «Che Guevara». Guerra de los 6 días (Israel-Egipto). Barnard, primer trasplante de corazón.

## 1968

- Primer vuelo experimental del Concord. Asesinato de Lutero King. Asesinato de R. Kennedy.

## 1969

- Llegada a la Luna (Armstrong, Aldring, Collins). Solshenitzyn, premio Nobel de Literatura. Fallece Vázquez Díaz.

## 1970

- Satélite artificial chino. Exposición de Osaka. Suicidio de Rothco.

## 1971

- Canogar: Gran Premio en la XI Bienal de Sao Paulo, Brasil.

## 1972

- Fallecen Millares y Américo Cartro.

## 1973

- Muere Picasso.

## MUSEOS EN LOS QUE ESTA REPRESENTADO

- Carnegie Institute, Pittsburgh.
- Galleria Civica d'Arte Moderna, Turín.
- Galleria Civica d'Arte Moderna, Bolonia.
- Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- Museo Español de Arte Contemporáneo, Madrid.
- Museo de Arte Abstracto Español, Cuenca.
- H a g s Gemeentemuseum, La Haya.
- Mills College Art Gallery, Oakland, California.
- Göteborg Kunstmuseum, Suecia.
- Museo de Arte Moderno de Caracas.
- Museum of Modern Art, Nueva York.

- Pasadena Art Museum, California (Museo de Arte de Pasadena).
- Amon Carter Museum of Western Art, Texas (Museo de Arte Occidental Amon Carter, Tejas).
- Grunwald Graphic Arts Fundation, U.C.L.A., Los Angeles (Fundación de Artes Gráficas Grunwald).
- Museo de Arte Contemporáneo, Skopje, Yugoslavia.
- Stiftung Preubischer Kultusbesitz-Staatliche Museum, Berlín.
- Istituto di Storia dell'Arte, Università degli Studi, Parma, Italia (Istituto de la Historia del Arte, Universidad de los Estudios).
- Stadt Aachen Neue Galerie im Altern Kurhaus.
- Museo de Arte Contemporáneo de Villafamés, Castellón.
- Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo.
- Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla.
- Museo de Arte Moderno de Bilbao.
- Colección de Arte del Siglo XX, Medellín, Colombia.
- Museo de Solidaridad de Chile, Santiago de Chile.

## EXPOSICIONES INDIVIDUALES

- 1954:** Galería Altamira, Madrid.
- 1955:** Galería Fernando Fe, Madrid.
- 1956:** Galería Arnaud, París.  
Galleria Numero, Florencia.
- 1959:** Galleria l'Attico, Roma.  
Galleria Blu, Milán.
- 1960:** Galerie Aujourd'hui, Bruselas.
- 1961:** Galleria l'Attico, Roma.  
Galerie Rive Gauche, París.
- 1962:** Galería Anne Abels, Colonia.  
Galleria Naviglio, Milán.  
Galleria Il Cancellò, Bolonia.
- 1963:** Galerie Rive Gauche, París.  
Galería Biosca, Madrid.
- 1964:** Galleria l'Attico, Roma.
- 1965:** Galería Juana Mordó, Madrid.
- 1966:** Mills College Art Gallery, Oakland, California.  
The Young Memorial Museum, San Francisco.

- Salle Communalì del Palazzo Costanzi,  
Trieste.  
Galleria 3, Pescara, Italia.
- 1967:** Bertha Schaefer Gallery, Nueva York.
- 1968:** Galería Grises, Bilbao.  
Galería Juana Mordó, Madrid.
- 1969:** Silvan Simone Gallery, Los Angeles.  
Deson-Zaks Gallery, Chicago.  
Galleria Senior, Roma.  
Galerie Withofs, Bruselas.  
Galleria Sanluca, Bolonia.
- 1970:** Galerie Klang, Colonia.  
Galerie Poll, Berlín.
- 1971:** Instituto di Storia dell'Arte, Parma (Exposición Retrospectiva).  
Galería Tolmo, Toledo.
- 1972:** Museo Español de Arte Contemporáneo,  
Madrid (Exposición Antológica).  
Galería Rayuela, Madrid.  
Silvan Simone Gallery, Los Angeles.  
Galleria Naviglio, Milán.  
Galerie Poll, Berlín.  
Galería Punto, Valencia.  
Galería Adriá, Barcelona.  
Galería Lúzaró, Bilbao.

## LOS GRANDES PREMIOS DE LA BIENAL DE SAO PAULO

- 1951:** Roger CHASTEL, de Francia, por la pintura «Enamorados en el café».
- 1953:** Henri LAURENS, de Francia, por su conjunto escultórico.
- 1955:** Fernand LEGER, de Francia, por su conjunto pictórico.
- 1957:** Giorgio MORANDI, de Italia, por su conjunto pictórico.
- 1961:** María Helena VIEIRA DA SILVA, de Portugal, por su conjunto pictórico.
- 1963:** Adolph GOTLIEB, de los Estados Unidos, por su conjunto pictórico.
- 1965:** Víctor VASARELY, de Francia, y Alberto BURRI, de Italia, «ex aequo», por sus conjuntos pictóricos.
- 1967:** Richard SMITH, de Gran Bretaña, por su conjunto de pinturas tridimensionales.

**1969:** Erich HAUSER, de Alemania, por su conjunto escultórico «minimal art».

**1971:** Rafael CANOGAR, de España, por su conjunto «realista-crítico».



## BIBLIOGRAFIA

### AGUILERA, CERNI V.

- «La Bienal entre dos fuegos», Revista, septiembre-octubre 1958. Barcelona.
- «La XXIX Bienal de Venecia», Índice, oct. 1958. Madrid.
- «España en la XXIX Bienal de Venecia», Punta Europa, septiembre 1958. Madrid.
- «Trece pintores españoles», Ya, mayo 1959. Madrid.
- «Una perspectiva de la pintura española», Civittá delle machine, dic. 1964, Roma.
- «Reality and silence», Art International, en 1969. Reeditado para la exposición de la Galería Senior, Roma. 7 de junio de 1969.
- «Arte dopo il 1945». Spagna. Cappelli Ed., Bologna.
- «Canogar», Hoja del Lunes, 27.
- «Catálogo de la Exposición antológica de Canogar», Museo de Arte Contemporáneo. Madrid. Febrero-marzo 1972.



### **ALLEN, J.**

«The art of tomorrow», S. Francisco chronicle, noviembre 1965.

### **ALLOWAY, JAWRANCE**

«The Search for a Legible iconography». Art Forum, Los Angeles, oct. 1972.

### **AMESTOY, SANTOS**

«Canogar», Artes, nov. 1968, n.º 94. Madrid.

### **AMON, SANTIAGO**

«Testimonio y compromiso», Forma Nueva. Agosto 1968. Madrid.

—Forma Nueva, julio-agosto 1970. Madrid.

—«Nueva Forma» (n.º extraordinario dedicado a Canogar). Madrid. Diciembre 1971. n.º 71.

### **APOLLONIO, U.**

«Neue Kunst nach 1954», Du Mont Schauberg. Köln, 1958 (traducción italiana, il Saggiatore, Milano, 1959).

### **AREAN, C. A.**

«Veinte años de pintura de vanguardia en España». Edit. Nacional. Madrid, 1961.

—Artes plásticas. Espasa Calpe, suplemento 1961-62. Madrid.

—«Escuelas abstractas españolas», Nuestro tiempo, septiembre 1963. Madrid.

—«Canogar», La estafeta literaria, abril 1965.

—«Canogar», Nuestro tiempo, marzo 1967.

—«El arte español desde 1940», Arbor, septiembre-octubre 1967. Madrid.

- «Canogar», La estafeta literaria, junio 1968. Madrid.
- «La obra de R. Canogar», Forma Nueva, julio-agosto 1968.
- «Las Artes plásticas españolas en 1971», Nuestro Tiempo, n.º 210. Pamplona, diciembre 1971.
- «Treinta años de arte español». Ediciones Guadarrama. Madrid, 1972.
- «Five Spanish artists of today in New York». New York, abril 1968.
- «Canogar. Camino de Roma». Arbor, febrero 1969. Madrid.
- «Comprender la pintura». Editorial Teide. Barcelona 1969.
- «Desde Picasso hasta la vanguardia de hoy», Arbor, marzo 1971.
- «España en la XI Bienal de Sao Paulo», La estafeta literaria, noviembre 1971.

### **ARNAL, J.**

- «Canogar, Millares y Saura», Revista, enero 1959. Barcelona.

### **ARNASON, H. H.**

- «Historia del Arte Moderno». Ediciones Daimón. Barcelona 1972.

### **ART**

- «Four Spanish Painters», abril 1960. Nueva York.

### **ART MAGAZNE**

- Mayo 1967. Nueva York.

**ARTES J. S.**

«Rafael Canogar o la Revolución contenida». Diciembre 1971, Madrid.

**ASHTON, DORE**

«Arts Architecture», noviembre 1959. New York.  
—«The New York Times», 19 enero 1960. Nueva York.

**BECKELMANN, JÜRGEN**

«Realistisch-Kritisch Bilder von R. Canogar». Frankfurter Rundschau, 5 oct. 1972.

**BELZ, C. I.**

«Recent paintings by Rafael Canogar», Catalogo della Mostra. Mills College Art Gallery, 1965.  
—«Canogar», SP, 26 nov. 1967. Madrid.

**BENET-AURELL, J.**

«El grupo El Paso», Revista, 24 enero 1959. Barcelona.

**BEUTTENMÜLLER, ALBERTO**

Bienal de Sao Paulo: «Contexto». Dezembro TI. n.º 1, Sao Paulo, Brasil.

**BOATTO, A.**

«Fine di "El Paso"», Il Verri, Milano 6, 1960.  
—«Nuove proposte alla Biennale», Letteratura, julio-octubre 1962.

**BOSCH, C.**

«Grupo El Paso», Ancora, 5 marzo 1959. San Feliu de Guixols.

## **BOZAL, V.**

- «Arte de vanguardia», Cuadernos para el diálogo, suplemento núm. 9, 1970. Madrid.  
—«Historia del arte en España». Ediciones Istmo. Colección Fundamentos. Madrid 1972.

## **CALVESI, M.**

- Catalogo colleeectiva L'Attico, marzo 1959. Roma.  
—Catalogo collettiva, n.º 1, 1962, Galleria De Foscherari. Bolonia.  
—Catalogo collettiva L'Attico, febrero 1969. Roma.

## **CAROLI, F.**

- Galleria San Luca: R. Canogar, N.A.C. núm. 27, 15 diciembre 1969. Milán.  
—«R. Canogar». Galleria Sanluca y N.A.C. n.º 27. 15-12-69, Milano.

## **CARTIER, I. A.**

- «Picasso et 13 peintres espagnols», Combat, mayo 1959.

## **CASE, D. W.**

- «Rafael Canogar», Art and Artist, febrero 1970.

## **CASTRO ARINES, J.**

- «Canogar», Informaciones, 26 febrero 1955. Madrid.  
—«Rafael Canogar», Informaciones, 31 diciembre 1955. Madrid.  
—«El Grupo El Paso», Informaciones, 27 de abril 1957. Madrid.  
—«Temas españoles», El arte abstracto, 1962. Madrid.

—«Pintores contemporáneos». Galería de los hombres célebres, volumen III. Barcelona, 1964.

—«Canogar», Diario de Barcelona. Barcelona, 15 julio 1963.

—«El nuevo Canogar», Informaciones, 1 junio 1968. Madrid.

### **CAVAZZINI, GIANNI**

«La Testimonianza di Canogar», Gazzeta di Parma, 26 septiembre 1971.

### **CHOAY, F.**

«L'école espagnole», L'Oeil, marzo 1951.

—«Biennale de Venise», L'Oeil, septiembre 1958.

—«L'école espagnole», L'Oeil, marzo 1959.

—«Peintres espagnoles», France Observateur, 8 junio 1959.

### **CIMAISE, J.**

«Le Drapeau Rouge», Le difficile dialogue, noviembre 1969. Bruselas.

### **CIRICI PELLICER**

«New Art around the World». Harry H. Abrams Inc. Publishers. N.Y. 1965.

—«Spanische Kunst der Gegenwart, Kunsthalle, Nuremberg». 4 noviembre 1967, 7 enero 1968.

### **CIRLOT, J. E.**

«El Paso y sus pintores», Revista, núm. 349. Barcelona.

—«Arte contemporáneo». Ed. Edhasa, Barcelona.

- «El Paso en Barcelona», Revista, 17 enero 1959. Barcelona. «Direzioni», núm. 3. Milano.
- «L'esperienza moderna», núm. 5, mayo 1959. Roma.
- «El grupo de Madrid "El Paso"», Problemas del arte contemporáneo, núm. 1, enero 1959. Madrid.
- «Rafael Canogar», «Indice», abril 1959. Madrid.
- «Informalismo». Ed. Omega, 1959. Barcelona.
- «El arte presente en la colección René Métras», Correo de las Artes, diciembre 1959. Barcelona.
- «La obra de R. Canogar», Arquitectura. Barcelona, 1961.
- «Canogar», en European Art Today: Painters and Sculptors. The Minneapolis Institute of Arts. Minneapolis, sept. 1959.
- «Canogar», Cuadernos de Arquitectura, número 44. Barcelona, 1961.
- «Catálogo El Paso». Pierre Matisse Gallery. Marzo 1960. Nueva York.
- «Canogar», Arte Oggi, 1 noviembre 1961. Roma.
- «Evolución estilística de Canogar (1954-61)», Quaderni dell-Attico, núm. 5. Roma, 1962.
- «Still und Entwicklung bei R. Canogar». Musée Labiribthe, número 1. Aschffenburg, enero de 1963.
- «Arte del siglo XX», Editorial Labor, S. A. Barcelona 1972.

## **CONDE, M.**

- «Cuatro pintores», catálogo de El Paso en el Colegio N. S. Pablo, 22 marzo 1958. Madrid.
- «Una semana de arte abstracto», La moda en España, número 223. Madrid.
- «La Bienal de Venecia», La moda en España, núms. 228-229, Madrid.
- «Los artistas de El Paso exponen en Oviedo», Revista, 13 septiembre 1957. Barcelona.
- «Panorama del arte español», Problemas del arte contemporáneo, enero 1959. Madrid.
- «Pintura española de hoy», La moda en España, núm. 227. Madrid.
- «La nueva pintura abstracta española en el mundo», Revista arquitectura, septiembre 1958. Madrid.
- «Exposiciones», Mundo Hispánico, noviembre 1959. Madrid.
- «Canogar», Alternative Attuali, número 1. Roma, 1961-1962.

## **CORREIO BRAZILIENSE**

- «Rafael Canogar», 17 septiembre 1971. Brasilia.

## **CRISPOLTI, E.**

- «Per un Bilancio della Biennale '58», Il Taccuino delle arti, núms. 32-33, 1958. Roma.
- «Rafael Canogar», Coll. del arte de hoy, núm. 4, 1959. Madrid. Catálogo de la Galerie Aujourd'hui. Bruselas, diciembre 1960.
- «Canogar», Les Beaux Arts, número 213, diciembre 1960. Bruselas. Catálogo de la Galleria Blu, 1959. Milano.



- «Canogar», Aujourd'hui, núm. 28, 1960, París.
- «Ricerca di Canogar», Il Verri, 1960. Milán.
- «Possibilità di relazioni». Galleria L'Attico, mayo 1960. Roma.
- «Ipotesi Attuali», Il Verri, número 3. 1961.
- «Per un'immagine nuova: Canogar». Catálogo de la Galería Il Cannello. Bolonia, 21 de enero de 1962.
- «Pittura D'Avanguardia». Nel Dopeguerra in Europa. Fratelli Fabbri ED. Milano.
- «Poetica dell'Informale». Paolazzi y Rusconi. Milano, 1962.
- «Tempi e intenzioni della ricerca di Canogar: due note, in «'Canogar'», Quaderni dell'Attico, número 5. Roma, 1962.
- «Ricerche dopo l'Informale». Roma, 1968.

#### **DALL'OGGI, M. S.**

«Nuevo realismo nella drammatica pittura di Canogar», Il Taccuino delle arti, mayo 1959. Roma.

#### **DE AQUINO, F.**

«Bienal as belas Formas do Protesto». Manchete n.º 1.013. Septiembre 1971. Río de Janeiro.

#### **DELF, W.**

«Jonge Spaanse Kunst in Gemeente-musseum», Rotterdam, 6 mayo 1959. La Haya.

#### **DELLOYE, C.**

«Désarroi et vitalité de la peinture à la Biennale de Venise», Aujoud'Hui, núm. 20, diciembre 1958. París.

**DEL VALLE, A.**

«Canogar», catálogo de la Galería Altamira, febrero 1954. Madrid.

**DE MARCHIS, G.**

«Crónica de Roma», Art International, oct. 1968.

**DE OLIVEIRA, MARCO**

«Rafael Canogar». Diario de Noticias. Lisboa, 14-XII-72.

**DER ABEND**

«Bilder der Gewalt», 13 de octubre 1970. Berlín Occidental.

**DI GENOVA, G.**

«Canogar», Il Contemporáneo, junio 1964. Roma.

**DOBSON, R.**

The Bulletin, 28 noviembre 1969. Bruselas.

**DORFLES, GILLO**

«Ultimas tendencias del arte de hoy. Nueva colección labor, 3.<sup>a</sup> edición. Barcelona 1966.

**DUNCAN CROSS, M.**

«Spanish artist to conduct Workshop», Oakland Tribune, 30 junio 1965. California.

—«Dynamic art at Mills», Oakland Herald Tribune, 12 diciembre 1965.

**DYCKES, W.**

«Painter Rafael Canogar. A leader among Spain's new painters», Guide Post, 15 enero 1965. Madrid.

- «The changing face of Spanish art», Guide Post, 22 de agosto 1969. Madrid.
- «Canogar the painter as part of society», Panorama, núm. 21, octubre 1969. Madrid.
- «Canogar», Guide Post, 18 septiembre 1969. Madrid.
- Spanish Art Now. Madrid, 1966.

### **DYPREAU, J.**

- «Canogar», catálogo de la Galería Aujord'Hui. Bruselas, diciembre 1960.
- «Rafael Canogar, "Canogar"», Quaderni dell'Attico, núm. 5. Roma 1962.

### **EL PASO**

- «Litografía di Canogar», Chirino, Millares, Rivera, Saura, con testo di E. Crispolti, collana di opere grafiche, núm. 1 L'Attico. Roma, 1960.
- «Papeles de Son Armadans», número XXXVII, abril 1959. Palma de Mallorca.

### **ENCICLOPEDIA SEDA DELLA PITTURA MODERNA**

- «Canogar». 1969. Italia.

### **FARALDO**

- «Grupos El Paso», Sala Negra, Ya, 14 mayo 1957. Madrid.
- Arte y Hogar, julio-agosto 1958. Madrid.
- «El Paso en Biosca», Ya, 14 junio 1959. Madrid.
- «Pintores de El Paso», Ya, 13 marzo 1958. Madrid.

—«El arte español en Holanda», La estafeta literaria, 1 julio 1959. Madrid.

### **FIGUEROLA FERRETTI**

«Pinturas de Canogar», Arriba, feb. 1954, Madrid.

—«Canogar», Arriba, febrero 1955. Madrid.

—«Fin de temporada y una exposición antológica», Arriba, 8 julio 1956. Madrid.

—«Otro arte y El Paso», Arriba, 30 abril 1957. Madrid.

—«Bienal de Venecia», Arriba, 15 julio 1958. Madrid.

—«Comentario a la Bienal de Venecia», Arriba, 21 septiembre 1958. Madrid.

### **FRANKENSTEIN, A.**

«San Francisco Sund». Examiner and Chronicle, enero 1, 1967. San Francisco.

### **FRANKFURTER ALLGEMAIN**

«R. Canogar», 6 octubre 1970. Frankfurt.

### **FRIED, A.**

«S. F. sund. examiner and chronicle», 1.º enero 1967.

### **FRYNS, M.**

«A Spanish painter at Milles», San Francisco examiner, 2 julio 1965.

—«Exito de la joven pintura española en Bruselas», Correo de las Artes, abril-mayo 1961.

### **FULLAONDO, JUAN DANIEL**

«Nueva forma» (número dedicado a Canogar). Madrid, diciembre 1971. Núm. 71.

—«Nueva forma», n.º 87. Madrid. abril 1973.

**FUSTER, J.**

«Otro arte en España», Jornada, enero 1958. Valencia.

**GENAGER, E.**

New York Herald Tribune, 20 marzo 1960. N.Y.

**GERMOZ, A.**

«Especial», 19 noviembre 1969. Bruselas.

**GIANNELLI, S.**

«Arte Spagnola d'estrema avanguardia», Il Quotidiano Sardo, 29 julio 1958.

**GOMEZ-SICRE, J.**

«Grupo El Paso», Artes Visuales, junio 1957. Bogotá.

**GIRALT MIRACLE, DANIEL**

«La eficaz iconografía de Canogar», Destino, 2 de diciembre de 1972. Barcelona.

**GUTIERREZ, FERNANDO**

«Canogar». La Vanguardia». 18-XI-72. Barcelona.

**HEREDIA, R. (de)**

«Rafael Canogar», La Estafeta Literaria, 18 agosto 1956. Madrid.

—«El Paso, un hecho concreto de convivencia», La Hora, 2 enero de 1958. Madrid.

**HIERRO, J.**

«Canogar», El Alcázar, 29 mayo 1963. Madrid.

—«Canogar», El Alcázar, 6 abril 1965. Madrid.

—«Exposiciones». Nuevo Diario, 12 de marzo 1972. Madrid.

**HUYGHE, RENE**

«L'Art et le Monde Moderne» (de 1920 a nuestros días). Librairie Larousse. París. 1970.

**IL RESTO DEL CARLINO**

«Canogar», 28 de diciembre de 1969. Bolonia.  
—«Il J'Accuse di Canogar», 1 de octubre 1971.  
Roma.

**JAYME, M.**

«Correho de Muha», 1958. Brasil.

**JELENSKI, K. A.**

«L'Art Informel», «and Nonconformity», Arts Magazine, diciembre 1961.  
—«The new Spanish painters», Arts, diciembre 1961.

**KUENZI, A.**

«La jeune peinture espagnole a Fribourg», Gazette de Lausanne, 12 julio 1959.

**LACOSTE**

«Tableaux en Espagne», Le monde, 29 mayo 1959.  
París.

**LAKES, C.**

«The new Spanish painters», The Atlantic, enero 1961. New York.

**LAMBERT, J. C.**

«El Paso», France Observateur, 19 febrero 1959.  
París.

**LANES, J.**

«Spain in the swin», Arts, sept. 1960. New York.

## **L'ARTE MODERNA**

Fratelli Fabri Ed., 1969. Milán.

### **LUJAN, N.**

«Exposición Grupo El Paso en la Sala Gaspar»,  
Noticiario Universal, 24 de enero 1959.

### **MACIEL, A.**

«Veinte años de pintura española contemporánea». Lisboa, 1959.

### **MARCEL, J.**

«Notas de una viagem a España», Societa Nazionale de belas artes, 12 abril 1964. Lisboa.

### **MARCHAN, S.**

«Del arte objetual al arte de concepto». Alberto Corazón, Editor Madrid, 1972.

### **MARGONARI, R.**

«L'arte di Rafael Canogar, una lezione di coerenza», Paes eSera, 4 noviembre 1971. Roma.

### **MARIN, S.**

«Goya», núm. 85, 1968. Madrid.

### **MARSA, A.**

«El Grupo El Paso», El Correo Catalán, 24 enero 1959. Barcelona.

### **MARCHIORI, G.**

«La Pittura Straniera nelle collezioni italiane». Torino, 1960.

—Art International, núm. 29.

### **MC DONOUGH, J.**

«Canogar», International Herald Tribune, 25 junio 1968. París.

**MENDOGNI, P. P.**

«Quadri-scultura di Canogar», 22 septiembre de 1971. Parma.

**MICACCHI, D.**

«Un pittore della violenza nella città», L'Unita, 5 de octubre de 1971. Roma.

**MILLARES, M.**

«El Paso: sobre el arte de hoy en España», Arte vivo, enero-febrero 1959, Valencia, y Plus, invierno 1959-60. Bruselas.

—«El Paso acto de presencia», Inquietud artística, julio 1959.

**MILLS QUARTERLY**

«Canogar», febrero 1966. Mills College, Oakland, California. Revista, julio 1958. Barcelona.

**MORENO-GALVAN, J.**

La Estafeta Literaria, abril 1959, Madrid.

—«Introducción a la pintura española de hoy». Madrid, 1960.

—«Spansk Kunst I Dag», Louisiana Revy, marzo 1968.

—«Arte Español de hoy». Génova. Museo Rath, 28 marzo - 4 de mayo 1969.

—«Pintura española. La última vanguardia». Editorial Magius. Madrid. 1969.

—«Spanische Kunst Heute, Städtische Kunstgalerie Bochum», 24 septiembre - 29 octubre 1967.

—«Canogar en el Museo de Arte Contemporáneo de Madrid». Triunfo, 8 de abril de 1972. Madrid.



**NOGARA, G.**

«Spagna d'avanguardia», Il taccuino delle arti, números 32-33, 1958. Roma.

**O'HARA, F.**

«Non-American Painting», It is, núm. 3, 1959. New York.

—«New Spanish Painters and sculptors», Museum of Modern Art, julio 1960. New York.

—«Pintura y escultura de hoy», Atlántico, número 16. Madrid, 1960.

**OHFF, H.**

«Schwarze Gegenwart», Der Tagesspiegel, septiembre 1970.

—«Rafael Canogar». Der Tagesspiegel. 20 septiembre 1972. Berlín.

**OLIVEIRA, M. (de)**

«Arte nao figurativa». 16 abril 1959. Lisboa.

**PELLIGRINI, ALDO**

«Nuevas tendencias en la pintura». Muchnik Ediciones. Buenos Aires, 1967.

**PERAN, E.**

«Catálogo de la fundación Mendoza», julio 1960. Caracas.

**POINSOT, J. M.**

«Canogar», Artform, feb. 1966. Los Angeles.

**PONENTE, N.**

«Canogar», catálogo de la Gallerie L'Attico, abril 1959. Roma.

—«Tendances contemporaines». Ginebra. 1960.

### **PONTUAL, ROBERTO**

XI Biennale de San Paolo D'Ars, n.º 58-59, anno XIII, Milán. Marzo 1972.

### **POPOVICI, C.**

«Un pintor sorprendente», SP, 21 sept. 1958. Madrid.

—«España en la 29 Bienal de Venecia», SP, 6 julio 1958. Madrid.

—«Canogar», SP, 15 junio 1963. Madrid.

—«Canogar, reportaje pictórico». SP, 23 junio 1968. Madrid.

—«Arte español de hoy», Aulas, septiembre de 1969. Madrid.

### **PRESTON, S.**

The New York Times, 20 marzo 1960. New York.

### **QUINTAVALLE, ARTURO**

«Rafael Canogar, Schermo e metáfora civile», catálogo exp. retrospectiva de Canogar. Istituto di Storia dell'Arte. Università degli Studi. Parma. Sept-Oct. 1971.

### **RADAIC, ANTE**

«Cuatro pintores abstractos», Estudios, número 42, julio-septiembre 1958. Madrid.

### **RADAJEWKI, A.**

«Canogar», Tyija, julio 1961. Varsovia.

### **RAMIREZ DE LUCAS, J.**

«El Paso», Gaceta Ilustrada, 23 abril 1960. Madrid.

—«Rafael Canogar, pintor del momento», Arquitectura, julio 1962. Madrid.

—Rafael Canogar, *Arquitectura*» n.º 156, diciembre 1971. Madrid.

### **ROH, F.**

«Junge Spanische Malerei», *Das Kunstwerk*, enero 1960, Baden-Baden.

### **RHODE, W.**

«Krasser Kunst-Kontrast», *Darmstädter echo*, 21 octubre 1970. Darmstadt.

### **SANCHEZ-CAMARGO, M.**

«Canogar y Feito», *Revista*, núm. 17, 1955. Barcelona.

—«El Paso», *Pueblo*, 16 julio 1958. Madrid.

—«Exposiciones de El Paso», *Hoja del Lunes*, 25 marzo 1958. Madrid.

—«Habla un pintor, Canogar», *Pueblo*, 4 agosto 1959. Madrid.

—«Trece pintores triunfan en París», *Hoja del Lunes*, 7 septiembre 1959. Madrid.

—«Canogar», *Pueblo*, 29 mayo 1963. Madrid.

### **SANCHEZ MARIN**

«Rev. Goya», núm. 85. Madrid, 1968.

### **SANCHEZ MORAN, VENANCIO**

«El realismo civil de Canogar». *Rev. Goya*, marzo - abril 1972, n.º 107.

### **SANCHO-NEGRO**

«Arté otro, el tiempo perdido», *Punta Europa*, número 20, 21 septiembre 1958. Madrid.

—«Canogar», *Punta Europa*, número 30, junio 1958. Madrid.

- Punta Europa, núm. 29, mayo 1958. Madrid.  
—«El Paso», Diario de Las Palmas, 17 mayo 1958. Las Palmas.

**SARAJAS-KROTE, S.**

- «Art 69», catálogo, the Art Museum of Ateneum. Helsinki, abril 1969.

**SAURA, A.**

- «La lección de Sao Paulo», Arte Viva, diciembre 1957. Valencia.  
—«Grupo El Paso», Plástico, 1957. Bogotá.

**SCHAVER, L.**

- «Canogar Die Welt», Ausgabe B. Berlín, octubre 1970.

**SHORE, J. Z.**

- «The Bussless time», 20 noviembre 1969. Bruselas.

**SELDIS, H. J.**

- «Art Walk», Los Angeles Time, 17 enero 1969.

**WILSON, W.**

**SODERBERG LASSE**

- «Cahiers du Musée de poche», núm. 2. París.

**SOSSET, L. L.**

- «Journal des Beaux arts», 22 noviembre 1969. Bruselas.

**SEUPHOR, M.**

- «Diccionario de la pintura abstracta». Ed. Hazan, 1957, París.

**STEPANEK, P.**

- «Canogar», Vitvarné Umênè, núm. 1. 1969.

## **SCHULZ, T.**

«New Wave of art is sweeping Spain», The New York Times, 16 abril 1968.

## **TEIXIDOR, J.**

«Los pintores de El Paso», Destino, núm. 119, 17 enero 1959. Barcelona.

## **THARRATS, J. J.**

«Otro arte», Revista, núm. 267, 31 mayo 1957. Barcelona.

—«El Paso», Revista, núm. 268. Barcelona.

—«Rafael Canogar», Revista, número 324, 1958. Barcelona.

—«Art International», núm. 4, 1958.

## **TELEGRAF**

«R. Canogar in der Galerie Poll», 16 septiembre 1970. Berlín.

## **THE NEW YORK TIMES**

«New wave of art», 16 abril. Nueva York.

## **TRABAZO, L.**

«Un juicio crítico a propósito de El Paso», Índice, julio 1957. Madrid.

—«Canogar», El Español, 25 mayo 1968. Madrid.

## **TRUCCHI, L.**

«Canogar», La fiera letteraria, Roma, 26 abril 1959.

## **VALSECCHI, M.**

«Canogar», Il Giorno, Milano, 17 diciembre 1959.

## **VEJA, Revista**

«A Envelhecida Bienal de Violencia», Edit. Abril número 157, septiembre 1971. Brasil.

**VENTUROLI, M.**

«Un interessante pittore all'Attico: Fantasia di Canogar», Paese Sera, 6 mayo 1959. Roma.

**VIRAY, ALAIN**

«La dernière Heure», 3 diciembre 1969. Bruselas.

**VITT, W.**

«Kunst und Politik», Sendun, den. 22 febrero 1971.

**VIVANCO, L. F.**

«Catálogo de la XXVIII Bienal de Venecia», 1956.

—«Contemporary Spanish Painting», Texas Quarterly, primavera 1961. Universidad de Texas Austin.

**WALLACE, D.**

«A Spanish artist to teach at Mills», San Francisco Chronicle, julio 1965.

**WESCHER, H.**

«La Bienal de Venise», Cimaise, sep. 1958. París.

—«Les Participations espagnole et yugoslave â la Biennale de Venise», Quadrum, núm. 6. Bruselas, 1959.

**WEYERGANS, ANNE**

«La releve», 29 noviembre 1969. Bruselas.

**ZARCO, F.**

«Canogar», El Alcázar, 30 enero 1962. Toledo.

—«Otro Arte», Museo de Arte contemporáneo, 25 abril, 15 mayo 1957.

## INDICE DE LAMINAS

- "Composición", 1949. (A los 14 años).
- "Retrato de perro", 1965. Col. Sres. Echegaray.
- "La ira", 1959. Col. Me. Zalesky.
- "Miércoles de Ceniza", 1963. Col. particular.
- "Pintura", 1963.
- "El accidente", 1964.
- "El Soldado", 1965.
- "Escena Urbana IV", 1968. Col. Bruno Sargentini, Roma.
- "El tumulto", 1969. Col. Mario Bocchi, Parma-Italia.
- "El tumulto", 1969. Col. particular, Bruselas.
- "La demostración", 1969. Col. Museo Municipal de Bilbao.
- "El prisionero", 1969. Col. Dr. Hodosh, Los Angeles-California.
- "La espera II", 1969. Col. particular, Parma-Italia.
- "Libertad encarcelada Núm. 1", 1971. Col. Dr. Hodosh, Los Angeles-California.
- "Policía en acción", 1971.
- "Tiro al blanco", 1971.
- "Juan", 1972. Col. del autor.
- "El arresto", 1972.
- "El caído", 1972. Col. Silvan Simone, Los Angeles-California.
- Exposición D. G. Bellas Artes. Marzo, 1972.
- "Autorretrato", 1972.





# INDICE

VIDA Y OBRA ... ..	7
LÁMINAS ... ..	49
ESCRITOS DE CANOGAR ... ..	71
EL PINTOR ANTE LA CRÍTICA ... ..	77
ESQUEMA DE SU VIDA ... ..	97
ESQUEMA DE SU ÉPOCA ... ..	101
MUSEOS EN LOS QUE ESTÁ REPRESENTADO ...	107
EXPOSICIONES INDIVIDUALES ... ..	109
LOS GRANDES PREMIOS DE LA BIENAL DE SAO PAULO ... ..	111
BIBLIOGRAFÍA ... ..	113



## COLECCION

### "Artistas Españoles Contemporáneos"

- 1/Joaquín Rodrigo, por Federico Sopena.
- 2/Ortega Muñoz, por Antonio Manuel Campoy.
- 3/José Lloréns, por Salvador Aldana.
- 4/Argenta, por Antonio Fernández Cid.
- 5/Chillida, por Luis Figuerola-Ferretti.
- 6/Luis de Pablo, por Tomás Marco.
- 7/Victorino Macho, por Fernando Mon.
- 8/Pablo Serrano, por Julián Gallego.
- 9/Francisco Mateos, por Manuel García-Viñó.
- 10/Guinovart, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 11/Villaseñor, por Fernando Ponce.
- 12/Manuel Rivera, por Cirilo Popovici.
- 13/Barjola, por Joaquín de la Puente.
- 14/Julio González, por Vicente Aguilera Cerni.
- 15/Pepi Sánchez, por Vintila Horia.
- 16/Tharrats, por Carlos Areán.
- 17/Oscar Domínguez, por Eduardo Westerdahl.
- 18/Zabaleta, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.
- 19/Failde, por Luis Trabazo.
- 20/Miró, por José Corredor Matheos.
- 21/Chirino, por Manuel Conde.
- 22/Dalí, por Antonio Fernández Molina.
- 23/Gaudí, por Juan Bergós Massó.
- 24/Tapies, por Sebastián Gasch.
- 25/Antonio Fernández Alba, por Santiago Amón.
- 26/Benjamín Palencia, por Ramón Faraldo.
- 27/Amadeo Gabino, por Antonio García-Tizón.
- 28/Fernando Higuera, por José de Castro Arines.
- 29/Miguel Fisac, por Daniel Fullaondo.
- 30/Antoni Cumella, por Román Vallés.
- 31/Millares, por Carlos Areán.
- 32/Alvaro Delgado, por Raúl Chávarri.
- 33/Carlos Maside, por Fernando Mon.
- 34/Cristóbal Halffter, por Tomás Marco.
- 35/Eusebio Sempere, por Cirilo Popovici.
- 36/Cirilo Martínez Novillo, por Diego Jesús Giménez.
- 37/José María de Labra, por Raúl Chávarri.
- 38/Gutiérrez Soto, por Miguel Angel Baldellou.
- 39/Arcadio Blasco, por Manuel García-Viñó.
- 40/Francisco Lozano, por Rodrigo Rubio.

- 41/**Plácido Fleitas**, por Lázaro Santana.  
42/**Joaquín Vaquero**, por Ramón Solís.  
43/**Vaquero Turcios**, por José Gerardo Manrique de Lara.  
44/**Prieto Nespereira**, por Carlos Areán.  
45/**Román Vallés**, por Juan Eduardo Cirlot.  
46/**Cristino de Vera**, por Joaquín de la Puente.  
47/**Solana**, por Rafael Flórez.  
48/**Rafael Echaide y César Ortiz Echagüe**, por Luis Núñez Ladeveze.  
49/**Subirachs**, por Daniel Giralt-Miracle.  
50/**Juan Romero**, por Rafael Gómez Pérez.  
51/**Eduardo Sanz**, por Vicente Aguilera Cerni.  
52/**Augusto Puig**, por Antonio Fernández Molina.  
53/**Genaro Lahuerta**, por A. M. Campoy.  
54/**Pedro González**, por Lázaro Santana.  
55/**José Planes Peñálvez**, por Luis Núñez Ladeveze.  
56/**Oscar Esplá**, por Antonio Iglesias.  
57/**Fernando Delapiente**, por José Luis Vázquez-Dodero.  
58/**Manuel Alcorlo**, por Jaime Boneu.  
59/**Cardona Torrandell**, por Cesáreo Rodríguez-Aguilera.  
60/**Zacarías González**, por Luis Sastre.  
61/**Vicente Vela**, por Raúl Chávarri.  
62/**Pancho Cossío**, por Leopoldo Rodríguez Alcalde.  
63/**Begoña Izquierdo**, por Adolfo Castaño.  
64/**Ferrant**, por José Romero Escassi.  
65/**Andrés Segovia**, por Carlos Usillos Piñeiro.  
66/**Isabel Villar**, por Josep Meliá.  
67/**Amador**, por José María Iglesias Rubio.  
68/**María Victoria de la Fuente**, por Manuel García-Viñó.  
69/**Julio de Pablo**, por Antonio Martínez Cerezo.  
70/**Canogar**, por Antonio García-Tizón.

En preparación:

**Piñole**, por José Baretini.

**Juan Ponç**, por José Corredor Matheos.

Director de la colección

Amalio García-Arias González

*Esta monografía sobre la vida y  
la obra de CANOGAR se acabó  
de imprimir en Pamplona, en los  
Talleres de GRAFINASA, Ma-  
nuel de Falla, 3.*



En 1972, el Servicio Alemán de Intercambio Universitario de Berlín le invita para participar en el programa de artistas residentes. En el transcurso de su evolución ha llegado en el momento actual a la técnica pictórico-escultórica como medio para la creación de una obra directa y objetiva sobre la cotidiana realidad, en un enfrentamiento contra la violencia y la manipulación del hombre por los medios de comunicación en masa. Aguilera Cerni escribe sobre esta última obra: "Pero la versión estética basada en una reproducción objetiva, es también la revelación de un sentido. Es una llamada moral. De ahí la importancia del último quehacer de Canogar: el haber logrado, en términos artísticos, la unión entre el plano estético y el plano ético. Ha conferido al cansado oficio de hacer arte, una dignidad que parecía irremisiblemente perdida".

Precio: 60 Ptas.

**SERIE PINTORES**

