

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

APUNTES SOBRE EL MARCO Y LA REALIDAD

DISCURSO LEIDO POR EL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SEÑOR D. RAFAEL CANOGAR

EL DÍA 31 DE MAYO DE 1998
CON MOTIVO DE SU RECEPCION

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA



MADRID
MCMXCVIII

Dis -
408



515-908

REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO

APUNTES SOBRE EL MARCO Y LA REALIDAD

DISCURSO LEIDO POR EL ACADÉMICO ELECTO
EXCMO. SEÑOR D. RAFAEL CANOGAR

EL DÍA 31 DE MAYO DE 1998
CON MOTIVO DE SU RECEPCION

Y CONTESTACIÓN DEL ACADÉMICO
EXCMO. SR. D. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA



MADRID
MCMXCVIII

R.21.260



DISCURSO
DEL
EXCMO. SR. D. RAFAEL CANOGAR

SEÑORES ACADÉMICOS:

Ante todo, y como previo paso a mi discurso, quiero agradecer muy sinceramente la confianza que esta Real Academia ha depositado en mi persona eligiéndome como académico numerario. Trataré de responder a esa confianza con total entrega de mis capacidades y conocimientos, que me temo, Señores Académicos, puedan ser escasos para los fines que esta Institución requiera y demande. De cualquier forma, os declaro que mi nombramiento lo tomo como compromiso de trabajo y de responsabilidad, al mismo tiempo que con ilusión y contento de pertenecer a un grupo de tan significadas personalidades, que con seguridad me aportarán importantes conocimientos y experiencias.

Llego a la Academia para recoger la medalla de Don Enrique Segura, pintor sevillano de bodegones y destacados retratos, artista que quiso dar continuidad a la antiquísima tradición del retrato que el arte contemporáneo parecía había dejado de lado. Desde muy temprano se necesitaron retratos, en principio para usos funerarios, por la creencia de que las imágenes de las personas conservaban el alma. El retrato también fue manifestación del poder encarnado por el hombre, como ocurre con el retrato histórico, o como idealización y recuerdo. Pero ahora nos importa el retrato como fenómeno social y cultural, donde la mayoría de los pintores, mayores o menores, nos han legado significativas muestras de su trabajo. Serían interminables los posibles ejemplos pero de inmediato, por su fin social y cultural, pienso en los retratos colectivos de regentes de Frans Hals, o los retratos de Rembrandt, que no dudaron en ennoblecer a sus clientes burgueses.

Enrique Segura quiso dar continuidad a estas tradiciones, consciente del impulso que siente todo ser humano en ver su imagen interpretada y ennoblecida. Sus retratos han sido construidos sobre un armazón de cánones de belleza clásica, pero con el vigor y la pasión de una ejecución suelta y espontánea de pintor bien dotado.

Pero iniciemos mi discurso de entrada en la Real Academia, que en un principio fue pensado sobre las nuevas funciones del arte, asuntos que siempre me han interesado y en estos últimos tiempos, también preocupado. La nueva cultura de masas, o consumo cultural, está descolocando

demasiadas cosas, la creatividad se está, en muchos casos, rebajando y acomodando a las nuevas demandas. Me interesaba analizar la nueva función y gestión que estamos dando a las artes, a los museos, a las instituciones; reflexionar sobre el nuevo papel de la pintura y la escultura como espectáculo banal y social; “coronación del kitsch”, como ha dicho mi amigo Vicente Verdú, en ocasión de un sonado concierto. Pero finalmente este tema fue descartado, por consejo de un compañero, que me animó para que mi pintura fuese el eje de mi discurso.

La “meditación del marco” de Don José Ortega y Gasset me dio el tema finalmente. Ortega analiza y reflexiona sagazmente sobre la función del marco, pero a mi entender –quizá por lo exiguo del texto– se ignoran otras relaciones y nos da juicios de valor que hoy, con una mirada diferente, nos parecen revisables. Pero la elección de este texto no ha sido por el concepto “marco” solamente, sino por lo que implica como referencia a la realidad. Ortega escribe: “Viven los cuadros alojados en los marcos. Esa relación de marco y cuadro no es accidental. El uno necesita del otro. Un cuadro sin marco tiene aire de un hombre expoliado y desnudo, su contenido parece derramarse por los cuatro lados del lienzo y deshacerse en la atmósfera. De aquí que el cuadro sin marco, al confundir sus límites con los objetos útiles, extraartísticos que le rodean, pierda garbo y sugestión”.

Me pareció que este texto me podría servir de introducción y apoyo sobre un tema que ha sido permanente preocupación del arte: la realidad de la pintura. Y como apoyo, acercarme a esos artistas que aun siendo muy diferentes en sus estilos o tendencias presentan unos rasgos definidos, siempre en las fronteras de las diversas disciplinas, y que intencionadamente rompen con el espacio virtual de la pintura. El texto me servirá, al mismo tiempo, de introducción para algunos someros comentarios sobre mi obra, que en definitiva es lo que mejor conozco.

El marco es un invento del siglo XVII, si bien es cierto que se utilizaron con forma arquitectural en el XVI. El marco nos hizo creer ver un espacio “real” en la realidad física bidimensional de la tela, pero yo entiendo que al mismo tiempo ese espacio abierto se separa y se distancia, queda retraído detrás de una ventana “...una abertura de irrealidad en nuestro entorno real,” como escribe Ortega.

Si la aportación del marco fue fundamental, no lo ha sido menos su eliminación. Afrontar la creación pictórica como una nueva realidad no imitativa ha sido una conquista y una nueva forma de ver el arte, además de

un análisis de la realidad pictórica que decide despojar al cuadro de cualquier elemento que no sea su propia e intrínseca especificidad. El gran éxito del arte moderno fue eliminar distancias, acercar la realidad de la obra a los sentidos y eliminar los escenarios de representación.

Permitidme una breve introducción histórica que haga más clara mi visión de adonde hemos llegado y porqué hacemos lo que hacemos. Una historia de la pintura llena de conquistas extraordinarias, que ha ido jalonando su evolución: La perspectiva, que hoy está al alcance de cualquier estudiante de arte, fascinó de tal manera a Uccello que sus obras fueron compuestas artificialmente en función de hacer evidente su dominio. La invención de la pintura al óleo también tuvo importantes consecuencias: permitió a los artistas trabajar con más detalle y tiempo sobre nuevos soportes, hasta alcanzar grados de verismo tan singulares como Las Meninas de Velázquez.

Pero el verismo no siempre interesó. Hasta el siglo XIV –a excepción del periodo helénico– la pintura occidental no tuvo aspiraciones naturalistas. Los hallazgos de verismo quedaron truncados con el entronamiento del mundo Cristiano en el Imperio Romano. A partir de ese momento se busca una iconografía de fácil comprensión que funcione a través de iconos simbólicos de representación, con una predeterminada narrativa que quería mostrar el misterio de lo sobrenatural. Fueron obras de un tremendo poder iconográfico, obras que nunca tuvieron la intención de “horadar” el espacio ilusionísticamente; su didáctico mensaje era impactar e impresionar a los fieles poco ilustrados.

Sería Giotto, a principios del siglo XIV, quien devolviese a la pintura un verismo que si tenía la escultura, que se proyectaba en la realidad física sin necesidad de artificios lumínicos ni escorzos de difícil ejecución. Los artistas empezaron a preocuparse por los problemas de la visión y representación espacial: como la perspectiva, que tanto preocupó a Uccello y a Mantegna.

El siglo XV marca nuevas etapas en la búsqueda de la representación. Los artistas tienen gran dominio técnico y compositivo, pero les falta naturalidad. Las composiciones son casi escenográficas, teatralmente compuestas, quizá tratando de mantener la narrativa y fácil lectura demandada por la iglesia. Los pintores del Alto Renacimiento, como Leonardo da Vinci, y más tarde Miguel Angel, Tiziano, Tintoretto o Rubens, fueron los que finalmente dominaron de tal forma, los elementos

pictóricos, que permitió hacernos creer en espacios ficticios de realidad. Pero esas conquistas también llevaron al casi abandono de la sensorial visión íntima de la realidad vista por un cuerpo humano que forma parte de la realidad, que no es meramente un espectador distanciado. Esta visión íntima ha sido la conquista contemporánea que ha eliminado ese marco o ventana del realismo representativo.

Habíamos llegado a la cúspide de la perfección en la representación descriptiva, pero no de la realidad pictórica. Según Robert D. Romanyshyn, con la utilización de la perspectiva lineal inventada por Brunelleschi y desarrollada después por Leon Battista Alberti en 1435-36, la ventana se convierte en una frontera entre dos mundos: a este lado de la ventana el mundo de las cualidades sensuales, de los colores y los tonos, de la belleza y el encanto, que se convierte en una experiencia subjetiva del ser; al otro lado de la ventana se crea otro mundo de medidas cuantificables y de eventos objetivos. La ventana de Battista Alberti, que comienza como un artilugio artístico, acaba siendo un sistema de pensamiento, una percepción cultural, una forma de imaginarse el mundo. El artista contemporáneo tuvo que buscar nuevas alternativas iconográficas cuando cayó en la cuenta que la imitación figurativa no era necesariamente la representación de la realidad.

La invención de la cámara fotográfica permitió al artista liberarse de servidumbres notariales, de la obligación de dejar memoria de personajes y hechos que le permite, finalmente, iniciar una carrera de investigación, de nuevas aportaciones y concepciones estéticas.

Los impresionistas sacaron sus caballetes al aire libre y pintaron lo que veían desde una concepción científica, desde la observación de la luz y de la visión. Pintaron, por primera vez paisajes a los que podíamos poner una hora o momento concreto del día, investigaciones que les llevaron a resultados autónomos para la pintura, a distanciarse de los modelos clásicos de representación. Los nenúfares de Claude Monet, son impresionantes paisajes, pero también auténticos antecedentes del expresionismo abstracto, como queda patente en el lugar de privilegio que se ha dado a un cuadro de este artista en el Museo de Arte Moderno de Nueva York. Este cuadro de Monet está expuesto sin marco, y entiendo que ha sido una forma de remarcar su ambigüedad; un paisaje que parece, como ocurre con Pollock, crecer y derramarse por sus cuatro lados.

El cubismo colocó la pintura a las puertas de la abstracción, y Picasso fue su principal hacedor. Él mismo estuvo muy cerca de traspasar el umbral, que como se sabe nunca ocurrió, pero ciertas obras suyas fueron fundamentales,

obras que implican la toma de conciencia de una superficie plana como principio o base de crecimiento, de construir con la incorporación de otros elementos y texturas, de una nueva apreciación de lo "real", de la realidad física, no descriptiva, que permite al artista estructurar sus obras en nuevas relaciones espaciales.

El pintor David Hockney nos dice, comentando un retrato de Picasso de su amante Maria-Therese Walter: "Debe de haber pasado horas con ella en la cama, muy cerca, mirando su cara. Una cara que se mira de esta forma parece diferente de la que se ve a dos o tres metros. Ocurren cosas raras con los ojos, las mejillas, la nariz, maravillosas inversiones y repeticiones. Aparecen ciertas distorsiones porque son realidad. Estas pinturas ilustran una forma íntima de ver la realidad".

El pintor cubista ha descoyuntado la forma y toda referencia ilusionista. De alguna manera ha funcionado como hacía el egipcio, crear imágenes donde aparecen los elementos fundamentales que se conocen y que importa destacar, pero no de forma visual, no desde un punto o ángulo de la visión, sino desde el conocimiento y el concepto.

Los nuevos artistas, que toman el testigo que Picasso les entrega, elaboran toda una nueva filosofía sobre la realidad, con las distinciones entre realidad pictórica y realidad física. Esta toma de conciencia entiendo que es tan importante para el arte como lo pudo ser el descubrimiento del escorzo por los griegos o la perspectiva por los italianos.

Kandinsky, Malevich, Popova o Lissitzky, buscan en el nuevo arte la manera de representación de lo absoluto, de la imagen intemporal. El Constructivismo ruso (1920) se interesa por las posibilidades de un arte total, donde se implique la pintura, la escultura, la arquitectura y el diseño, como representación de una nueva sociedad postrevolucionaria. Estos conceptos demolieron definitivamente la concepción del ilusionismo y de la bidimensionalidad en la pintura. El Constructivismo había nacido desde el Cubismo, pero pronto lo niegan: Malevich considera que ni el cubismo ni el futurismo, todavía sujetos por la dependencia a lo descriptivo, cumplen las necesidades de los nuevos tiempos.

Más tarde el expresionismo abstracto retoma el mensaje de Malevich y Kandinsky, con una dimensión poética nueva. Tomemos por ejemplo la obra de Pollock. Lo primero que trasciende, a mi entender, es su nueva concepción estética, que ha roto con las formas de componer vigentes hasta ese momento. Su obra cambia el tratamiento del espacio, es como una

estructura en expansión, pero siempre con una dimensión constante de crecimiento por sus cuatro lados, queriendo escapar de su dimensión física. "Los ritmos entrecruzados de Pollock tienden a sugerir un progreso espacial a lo largo y a lo ancho del lienzo, más que directamente hacia el centro...", nos dice Edward Lucie-Smith. Si colocamos un marco a sus cuadros cambiaremos su intención, sería enjaular y congelar sus imágenes, ir contra la manifestación del ritmo y movimiento en expansión, a semejanza del universo. Pero en la pintura expresionista aparecen relaciones metafóricas que permite el nacimiento de ciertas dimensiones mágicas; así, a pesar de que Pollock solo estuviese interesado en dejar constancia del proceso mismo de la obra pictórica, ocurre que las diversas capas de pintura chorreada han creado una dimensión de profundidad. Si analizamos la obra de otro de los grandes artistas de la escuela de Nueva York, el pintor de origen ruso Marc Rothko, nos daremos cuenta que también su pintura estaría encerrada dentro de un marco. La pintura de Rothko está formada por unas elementales formas gaseosas de color que se difuminan en los bordes, formas que parecen flotar y que son como la visión total de una naturaleza sintetizada. Frente a su obra, de gran formato, uno se siente atrapado y rodeado por la magia de su fenómeno lumínico. Pero necesitamos verlo así, en su totalidad, rodeados e inmersos en su entidad física, sin marco alguno que lo distancie. Sus obras son planas, bidimensionales, pero igual que ocurre con Pollock, también su pintura se abre y nos rodea invitándonos a sumergirnos en un espacio ilusorio. "Los lienzos pintados son agujeros de idealidad perforados en la muda realidad de las paredes", nos dice Ortega; como ocurre en el caso de estos dos artistas, que no necesitan de marco ni de ventana. Si enmarcamos la pintura de Rothko lo alejamos de nosotros; sería como verlo desde un habitáculo, a través de una ventana.

Existen infinidad de miradas, de realidades pictóricas y formas de resolver temas tales como representación y realidad: Jasper Johns, sabiamente elude toda problemática entre virtualidad y representación, pintando imágenes planas, es decir símbolos creados por el hombre, como banderas, mapas, números etc., permitiéndose total libertad en la factura de sus obras, sin contradicción alguna con la imagen. Johns terminó utilizando banales objetos tridimensionales, como forma de terminar con la entidad cerrada de la pintura. También Fontana fue un gran innovador del espacio y de la realidad, que resuelve apuñalando directamente la tela, con cuchillos y punzones.

Otro nombre esencial, junto a Malevich, es Marcel Duchamp. Su aportación es fundamental para el arte objetual y conceptual, fronterizo entre las diversas formas artísticas, que incluso hoy define con bastante claridad una de las vertientes de las artes plásticas más fundamentales. Los orígenes de sus *“ready-made”* están en el constructivismo, que Duchamp enriquece con ciertas referencias dadaistas. El pintor norteamericano Rauschenberg, un declarado admirador de Duchamp por mediación de John Cage, ha dicho que no hay razón alguna para no considerar al mundo como una pintura gigantesca. En sus obras de combinación, que inició a mediados de los cincuenta, mezcla el gesto expresionista con los más sorprendentes objetos encontrados, como una gallina, o un carnero disecados, una rueda de coche, o un reloj en marcha. Estos objetos se proyectan en el espacio del espectador, marcando aun más su condición de fronterizo, en esta ocasión entre el arte y la vida (realidad). Igualmente transgresores del purismo pictórico fueron artistas como Carl Andre, Donald Judd o Sol Lewit, entre muchos otros. Sus obras fueron definidas como *“arte de lo real”*, a medio camino entre la escultura y la pintura, si bien es cierto que ellos se iniciaron en la pintura. Sus obras son construcciones o módulos que irrumpen en el espacio físico del espectador, ignorando el espacio pictórico tradicional, como fue todo el grupo francés de la *“Nouvelle Réalité”* fundado por Restany, que registra la nueva realidad sociológica sin la menor intención polémica.

Pero no necesitamos irnos tan lejos, tenemos a nuestro lado artistas tan representativos como Tapies o como Torner, los dos académicos. Nuestro Manolo Millares también es un buen ejemplo de la realidad objetual de la pintura. Con frecuencia hemos oído decir ante su obra que no son pinturas. Lo son, y podemos poner bellos marcos a sus arpilleras –y los he visto–, pero su auténtica verdad y realidad se muestra mejor en su desnudez: cuando la arpillera se abulta y se rasga como herida, cuando se dobla arrugada para amoldarse al bastidor que lo contiene, es entonces cuando evidencia su verdadero carácter transgresor, negando toda connotación espacial o agujero, como la mayoría suele entender o creer que es la pintura.

Pero si he iniciado este texto con Ortega y Gasset como excusa, para definir ciertas características de la obra de arte y sus realidades, ha sido porque tenía la intención, como había anunciado, de hablar de mi pintura. Tomar esta introducción sobre la realidad como base de mis complejas reflexiones y descripción de mi obra, que tiene mucho de fronteriza. Algunos de los artistas contemporáneos mencionados han sido, de alguna

manera, referencias ineludibles en mi obra; que ha ido evolucionando al compás que la mayoría de estos creadores, con anterioridad a veces, a tenor de mis tempranos inicios y ya muchos años de trabajo.

Tuve una vocación temprana, como muchos de Uds. saben; a los catorce años llamaba a la puerta del pintor Daniel Vázquez Díaz. Acertadamente me habían recomendado estudiar con él. Con Vázquez Díaz aprendí y me impregné de unas reglas básicas para mi obra, soporte estructural de mi trabajo en su ya largo recorrido y compleja evolución, que me mantiene en las mismas tensiones del primer momento. Víctor Nieto Alcaide, en un estudio reciente sobre mi obra escribe: "La trayectoria de Rafael Canogar ha discurrido a través de un cambio permanente. Pero a través de las diversas expresiones de este cambio se aprecia la permanencia de un sustrato sobre el que discurre el intenso e ininterrumpido itinerario por la pintura".

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

El despertar plástico español –aun en tan sofocante ámbito como la España de los años 50– fue posible gracias a unas circunstancias únicas: la aparición de una vanguardia que venía a conectar con lo más profundo del ser y sentir español, que dieron raíces nacionales, al mismo tiempo que universalidad a la joven pintura española. Es cierto que nos tocó vivir un triste paisaje en esa España atrasada y madrastra con sus creadores, pero el trasfondo artístico, referencia donde medirnos, fue inmejorable.

Nunca fue tan determinante la “prehistoria” como lo fue en la gestación de nuestra pintura “informal”. “El artista no puede simplemente tomar el ímpetu de la vanguardia internacional (...) sin alterar salvajemente el tiempo y la aplicación de tales energías. Son las necesidades culturales de su sociedad por las que el artista se expresa”, dijo el poeta Frank O’Hara.

La implícita ambigüedad del lenguaje “informal” me permitió expresar, a través de una pastosa escritura, la representación simbólica de los elementos tierra-agua, o solido-liquido, que también reflejaban mi forma de trabajar. Una superficie donde se ha dejado memoria del gesto realizado directamente con la mano, huella congelada, fosilizada: surcos sobre la superficie de la tela, como el labrador castellano trabajando la tierra. Surcos que nacían al poner el óleo sobre la tela, creando un tejido de signos reveladores de metafóricas realidades y obsesiones personales, eróticas a veces, cuando ese tejido orgánico se construye con alusiones erógenas, otras, con apariencias monstruosas, porque pensaba que lo que en la vida es feo en la pintura puede ser vivo y expresivo y por tanto bello, la gran lección aprendida con las pinturas negras de Goya.

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

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

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

estéticas, además de un respaldo moral a mis inquietudes socio-políticas. No se trataba de volver a la figuración como si nada hubiera ocurrido. El informalismo, o expresionismo abstracto, que había sido una revolución, marcó la percepción de mi realidad. Mi pintura no trata de representar la figura humana ilusionísticamente. Reproduzco imágenes que aparecen en los medios de comunicación, y que memorizaban sucesos y hechos de los hombres. La incorporación de nuevos materiales (entonces nuevos) me permitió la tercera dimensión, su proyección en la realidad del espectador, como referencia explícita e ineludible, y establecer esa comunicación tan deseada siempre por un creador. El bulto nació en un intento de reclamar su atención, de despertar su conciencia y como intento de hacer participar a ese espectador distante del drama colectivo. Las obras, en ocasiones casi escultóricas, mantenían la proyección de pinturas donde, para resaltar su valor plástico el color se ha reducido hasta la frontera de su negación, el negro. Su visión y colocación son contra el muro, pero no como "dos mundos antagónicos y sin comunicación", como dice Ortega, ni tampoco "isla imaginaria que flota", gracias a un marco, sino entidad que ocupa un lugar y un espacio, que en ningún momento quiere competir o reproducir la realidad, crea otra realidad.

Mi necesidad de veracidad me llevó a utilizar auténticos ropajes para vestir a mis personajes, congelados y endurecidos con fibra de vidrio y poliéster, a veces meras carcasas vacías, sin cabezas o con mutilaciones, para remarcar su condición objetual, o como metáfora de restos escultóricos maltratados, como otro Templo de Pergamo. También las manos y otras partes del cuerpo, por la misma necesidad de veracidad, son calcos sobre la realidad, más o de modelos.

En ocasiones se ha querido emparentar a este periodo con el Arte Pop, tendencia que nació en esos mismos años en los Estados Unidos, pero entiendo que las distancias son grandes. Fueron otras las fuentes de mi posible apoyo, y bien cercanas: toda una tradición del bajorrelieve que Grecia desarrolla a cotas difíciles de superar, hasta nuestro Berruguete los imagineros barrocos.

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

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

La conquista de todas las libertades, a partir de estas fechas, generó una transformación profunda y decisiva para mí, marco idóneo para canalizar mis deseos de retorno a la pintura y, en contraposición a mi obra precedente, a la búsqueda de una imagen intemporal. De alguna manera fue el retorno al orden, a la esencialidad, a la conquista de las armas o herramientas del pintor, una reflexión sobre la pintura.

En la escena internacional nacieron también nuevas ideas cercanas a mí, como el Minimalismo o el "*Support-Surface*". Pero mi nueva obra, para bien o para mal, quedó definitivamente marcada por mi abstracción informalista. Mi nueva abstracción era el diálogo del pintor con la materia, sin la pasión ni la violencia del gesto pero con la sensualidad en el trazo pictórico, que va dejando memoria de sí misma. El trazo, una especie de meta-signo, va cubriendo la superficie del cuadro como un oscuro telón que nos impide penetrar el virtual espacio pictórico, una superficie que nos remite inexorablemente a la especificidad bidimensional de la obra pictórica como entidad tangible, como espejo donde mirarnos.

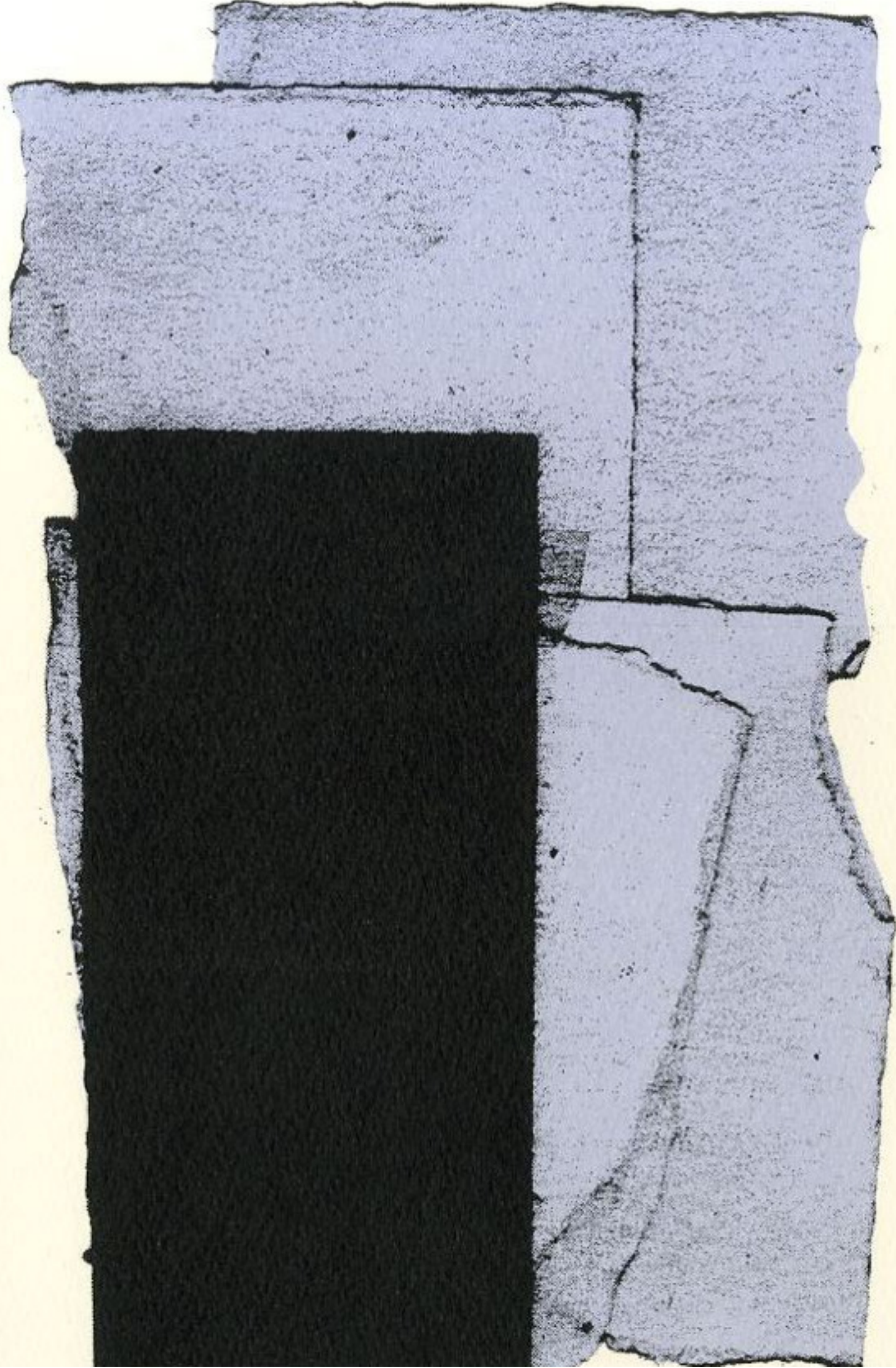
Pronto necesité de nuevo la imagen y como estrategia utilicé las lecturas que hacen los artistas sobre otros artistas: en mi caso una representación basada en las esculturas de Julio González. Era la recuperación de la memoria, de la vanguardia histórica. La cabeza, el rostro, la máscara: lectura de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

El paso del tiempo también me dio nuevos paisajes, mirar cada vez más en mi interior, reflexionar más en términos de forma y materia y su capacidad de expresión o comunicación. Mi obra quizá sea la imagen mental de una realidad evocada por la memoria que se hace realidad objetual.

Mis cuadros actuales son el resultado de una manipulación con la materia. Planchas que despiezo y rasgo, y que después recompongo. El objeto resultante de esta acción es, además de forma y materia, soporte de elementales imágenes geométricas que, como signos e iconos, liberan un complejo sistema de símbolos que se definen a sí mismos. Un análisis de esencialidades, de conjuntos y partes, de improntas presentes y olvidadas arqueológicas. Mi obra desea dejar reflejada, en su forma de nacimiento, en su génesis, esas dos fuerzas elementales y primarias que siempre han acompañado al hombre: las fuerzas constructivas y las destructivas, o construcción–deconstrucción. Fuerzas opuestas y lucha de contrarios, como parte estructural de mi obra; como realidad del hombre que vive inmerso en sus propias contradicciones. Estas obras tienen sus bordes irregulares como resultado de su accidental corte al despiezar las planchas, al superponer los diversos trozos que, como enormes “*collages*”, muestran su desnuda estructura. Son obras con una entidad real y tangible, que al mostrarse, se superpone a la realidad de la pared, sin necesidad de que “el cuerpo estético quede aislado del contorno vital”. Muy al contrario, busco esa confrontación de realidades. Deseo hacer creíble esa realidad inédita, que ocupe y se proyecte en nuestra realidad. Son, como he mencionado anteriormente, piezas que se sitúan en la frontera de la pintura y la escultura, como lo fueron en el periodo realista, pero que son pinturas y como tales se cuelgan de las paredes, no para abrirse como ilusorios espacios con el adorno del marco, sino como materia, como textura de realidades inéditas y únicas.

La demolición de las fronteras que nos aportó el cubismo y que estructuró teóricamente el constructivismo –que marcan las coordenadas de mi evolución– ha desarrollado casi hasta el infinito sus posibilidades. Pero he dicho casi, porque cada día aparecen nuevas asociaciones, o nuevas provocaciones. Una “artista” como Orlan, que utiliza su cuerpo o su cara como campo de experimentación a través de múltiples operaciones de cirugía estética, podría hacernos creer que se ha llegado al abismo. Pero también es cierto que las nuevas tecnologías están afectando a nuestra forma de vivir y entender nuestro entorno y nuestras relaciones. Ante posiciones tan radicales están surgiendo agrios debates, voces que claman que la vanguardia está matando el arte. Pero al mismo tiempo y en otros círculos se critica la “Hipertrofia de la vanguardia, su academicismo sin modelo de recambio”. El tiempo nos dará la necesaria distancia para juzgar objetivamente, pero no podemos ni debemos estar al margen de estos debates, ni siquiera esta Real Academia de Bellas Artes.

Rafael Canogar
Febrero 1988



CONTESTACIÓN AL DISCURSO DE INGRESO
EN LA ACADEMIA DEL PINTOR RAFAEL CANOGAR
POR EL EXCMO. SEÑOR D. ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

SEÑORES ACADÉMICOS:

Con la atención y brevedad que requieren estas palabras de bienvenida en nombre de la Real Academia al discurso de ingreso que el pintor Rafael Canogar nos acaba de leer, desearía destacar algunas consideraciones que me sugieren los testimonios aquí manifestados, al hilo de presentar una aproximación a su destacado perfil biográfico y a las meditaciones que el título de su discurso encierran. Su título, **Apuntes sobre el marco y la realidad**, creo que pretenden abordar las relaciones primarias a las que tiene que atender el trabajo del artista, al enfrentarse con los nuevos escenarios del cuadro y el significado de la ruptura de sus límites e interrogantes planteados en los que se debate hoy el oficio de pintor.

I. El pintor Rafael Canogar, como hemos podido escuchar anteriormente, nos señala que su trabajo como artista viene marcado por unos tiempos y espacios de aceleradas imágenes, de múltiples signos, de prolongadas innovaciones, décadas de mitad de siglo, finales de los años cincuenta de España. Por aquellos años se hacía elocuente de manera radical las dos tradiciones solidarias de la cultura española en algunas épocas; vanguardias apresuradas y reacción hostil y perezosa ante cualquier cambio; junto a esta tensión dialéctica la disolución histórica de los lenguajes heredados favorecía el oportunismo impaciente de los imitadores de cualquier novedad y el deambular de los epígonos aferrados al simulacro protector de su credo decadente. Toda una crisis de representación de la realidad que no impediría que el medio intelectual vigente siguiese difundiendo con añoranza el barroco deforme de un Valdés Leal. Un tiempo que, como precisara con diagnóstico certero Feuerbach, “prefiere la imagen a la cosa, la copia al original, la representación a la realidad, la apariencia al ser...por eso lo sagrado es ilusión”. Ilusión y utopía, en definitiva no lugar.

El pintor Rafael Canogar, como nos ha manifestado, ha tenido que recorrer diferentes itinerarios, atajos y senderos entre tantos acechos como los sucedidos por el desarrollo del arte durante esta mitad de siglo. Ilusión utópica digo, porque utópica es la dimensión del Arte, y su no lugar, su utopía en el caso del pintor es el lienzo. Su escenario viene a ser, me imagino, como la región por donde se supone discurren los ángeles, o si se prefieren para no sacralizar la metáfora, “el país de ninguna parte”, un mundo de sentires imaginarios, un territorio de largos y a veces dolorosos viajes. Viajes de esta “ninguna parte” de lo invisible a lo visible que va aconteciendo en el lienzo, pero siempre en ese deambular de lo imaginario,

y con la única presencia permitida, la del pintor, que va y viene en busca de un **advenimiento** que nunca termina y se paraliza ante el encuentro del **hallazgo** que con gran reticencia aparece.

Así considero ese acontecer biográfico durante estos años del pintor Rafael Canogar, en busca de una serie de tentativas plásticas para saltar los límites del marco del que era cautivo el lienzo. Durante tantos años que me une su amistad, he podido contemplar en el taller del artista como sus tentativas, o la indagación acerca de nuevos itinerarios, nunca alteraban la esencia de la pintura. Su paleta bordea el experimento del color sobre el cuadro casi con la distancia y objetividad crítica del científico, con el deseo de no deteriorar el proceso natural de los acontecimientos que surgen en el propio lienzo; convencido además Rafael Canogar, que los cuadros ya pintados cumplieron su ciclo biográfico, se consumaron en su propio tiempo, convencido digo, que la tensión de autocritica que el pintor puede formular desde el presente, es el unico antídoto que libera al verdadero artista de levantar con premura los pedestales de la consagración, lugar este donde el artista ilusorio se transforma con gran facilidad en "personaje sagrado".

Los años iniciales y las últimas décadas de este siglo, han sido pródigos en innovaciones plásticas con momentos de singular lucidez y asombrosos descubrimientos. La obra en la que ha trabajado Rafael Canogar en cada uno de estos nuevos itinerarios, nos recuerda de manera permanente la sospecha a la que alude el sentimiento del artista, que detras del acontecimiento de la nueva imagen, el pintor se vea acorralado porque el resultado final rezume el regreso de lo ya experimentado o que la experiencia iniciada se entronque con la fruición de lo arcaico; escenarios convencionales si se quiere, del drama y duelo de lo invisible y visible que con gran persistencia acontece en el taller del pintor.

Lo invisible en el arte, después de Duchamps, y Rafael Canogar lo trae a colación en sus testimonios, pintar ya no resulta bucear en lo tenebroso ni en la oscuridad que invade los preludios a la hora de manchar el lienzo, sino que lo invisible desde la abolición del marco en el cuadro se ha hecho más transparente. Es la gran manifestación de la diáspora de formas y colores que Pablo Picasso supo revelar con su agudo instinto de poliédrico constructor de significados.

Si he asociado estos dos nombres inscritos, en el perfil biográfico que Rafael Canogar nos ha manifestado, es porque creo que el binomio perceptivo visible-invisible, la dualidad biográfica Picasso-Duchamps, a su manera y en la correlación lógica de tiempos y espacios plásticos definen el acontecer del trabajo de un pintor como Canogar.

En la época de estos itinerarios longitudinales que de su trabajo Rafael Canogar nos ha reseñado, recogen a mi entender la moderna cosecha de la maestría de Picasso por lo que se refiere a sus encuadres diversos, a las diferentes corrientes que la obra picassiana plantea, a sus geniales hallazgos, y también de Duchamps por lo itinerante de sus exploraciones y sobre todo por intentar rebasar los límites indefinidos del cubismo, que con tanto ardor como inusitadas derrotas han tratado de alcanzar tantos artistas modernos.

No es este el momento, Señores Académicos, de formular una descripción crítico-cronológica pormenorizada de cuanto como valoraciones descriptivas vengo manifestando acerca del trabajo del pintor Rafael Canogar; pero un recorrido discursivo y transversal de su obra nos hace patente las raíces primarias de un cubismo importado por aquellos años en Madrid, de colores sobrios y compactos, ocres de meseta, y azules y blancos de España. También en la mirada hacia el informalismo, pintura de acción pero rozando los valores poéticos de una caligrafía directa y espontánea; melancolía y mirada interior, modernidad y antigüedad, tierra-agua, gritos apasionados del artista adolescente y conocedor seguro de las negras espátulas de Goya; sin olvidar por supuesto la fría y subyugante ecuación de las relaciones con la abstracción tan constante en toda obra de Canogar.

Pero, acaso ¿describir lo real en clave abstracta no deja de ser una aventura sin horizonte?, ¿cómo representar lo que se dice manifestar, si no aparecen los objetos que se representan?, ¿el objeto para el pintor ya no es algo verdadero?, ¿es que el arte ya no interesa como representación de la realidad?.

Otros relatos más ajustados sin duda alguna, como el análisis de sus mentores y críticos, han redactado con precisión historiográfica los meandros biográficos de Canogar, donde todos estos interrogantes antes señalados se fueron superponiendo como respuestas precisas sobre el lienzo, liberado ya de las fronteras del marco, de manera que este retablo que se construye con su obra, podemos contemplarlo hoy encajado en diferentes encuadres de la abstracción, en el reconocimiento explícito de la autonomía de la forma y el color, en el apoyo sentido a los apartados del

significado, en los brillantes ejercicios del "collage", en las luminosas aportaciones del expresionismo figurativo; en todos ellos Rafael Canogar nunca deja de ser pintor, de manera que no es de extrañar que todas sus obras encuentren el puente cromático que organiza el cuadro como un alfabeto de sensaciones y signos que concluyen siempre en pintura, por eso sus cuadros como los de la mejor pintura moderna adquieren esa dimensión de plenitud del color que nunca rompe con lo que tradicionalmente llamamos el oficio del arte de pintar.

II. No desearía concluir, Señores Académicos, estas acotaciones cordiales al pintor que hoy nos honra con su ingreso en este recinto de las Bellas Artes, sin destacar la lección y el ejemplo que a mi juicio representa en nuestros días el conocimiento del buen oficio de pintar tan elocuente en la trayectoria plástica de la obra de Rafael Canogar.

Los mitos modernos que ordenan el negocio de la pintura actual no apuestan nada más que por la idolatría del objeto de adoración, por ese estereotipo de "cuadro mágico", que como el resto de objetos del mercado puede comprarse y venderse en los hipermuseos del acontecimiento instantáneo.

Hay cuadros en la obra del artista de nuestros días que ya nacen consagrados. Esa exposición de cuadros que contemplo colgados en los soportes del museo o en la vitrina de una galería de arte, que nos susurra contenidos aleatorios y difuminados ejercicios de tinieblas, esas ambiguas manchas de color precipitadas en el lienzo, que carecen de toda intimidad, que son puro acontecer externo, es una pintura sin habla, su función es decorar la forma y exhibir el color como relato de la nada. No eludo un cierto sentimiento de hastío que me invade, al comprobar que el haber rebasado los límites del marco con las conquistas que significó su ruptura y olvido, nos enfrentamos hoy con esa realidad plástica desvanecida por los efectos de una complacida trans-estética de la superficialidad. Su secreto interior no repite otra cantinela que bordear los vacíos de la repetición, en su construcción ya sin los límites del marco y las reducciones que imponía el canon académico, esperamos que aparezca al menos el esbozo de una sonrisa o las texturas que deja el sedimento del color.

Durante algún tiempo, cuando las primeras luces de las vanguardias iluminaban la razón de la aurora, se llegó a creer que la pintura colonizaría el espacio del lienzo y se haría presente como relato de la historia de un "tiempo nuevo", y que relato y profecía aliados en un afán de conquista tal,

iban a permitir que el pintor sería capaz de disipar las brumas que a veces esconden y protegen las veleidades del arte. Pero hoy, visitando esos lugares donde se sacraliza la mercancía artística, auténticas catacumbas de herrumbre e ironía, donde se cuelgan solitarios disimulos, donde se invade nuestra mirada con tanta sobreabundancia de técnicas, podemos constatar de manera fehaciente la erosión grave que el tiempo sin creatividad infiere en el lienzo, y contemplar sus consecuencias desoladoras que impiden descubrir y sentir los efectos positivos de la interpretación de nuestro tiempo, y también comprobar que la obra de ciertos artistas no puede superar los agravios del triunfo rápido y precoz con el que sueña tanto el artista adolescente; parece consejo oportuno aprender en las vigilias de las duras opacidades de la espera, aunque estas actitudes vengán condenadas a la inclemencia del olvido.

Concluyo Señores Académicos; más allá del marco que en otras épocas limitó la mirada interior del pintor, conquistada la libertad en las texturas del lienzo, el encuentro con la realidad siempre será aprendizaje valioso. A la obra del artista de hoy, no le vendría mal retirarse de los “flashes” ruidosos de la noticia y su correspondiente beatificación, donde se funde tanta biografía inmóvil y tantos olvidos esenciales para la buena factura del cuadro, pues esta “consagración canónica”, precoz o planificada, conduce a la muerte del cuadro y sobre todo a la sinrazón de ser del propio artista.

En el cuadro ya sin límites, los territorios del arte de hoy, ante la pérdida gradual de nuestro mundo propio en beneficio de un mundo virtual, requieren con urgencia de **modelos de conocimiento** que superen esta iconografía plástica de angustia y disuasión mercantil y en el retorno al lienzo recuperar el habla del artista y de esa necesidad misteriosa y primigenia que denominamos el bello arte de pintar.

Querido Rafael, en nombre de esta Real Academia de San Fernando, nuestra mejor acogida y enhorabuena.

He leído. Muchas gracias.

