

DIÁ-
LOGOS
INFOR-
MA-
LIS-
TAS

**RAFAEL
CANOGAR**
VISITA
A
**PABLO
SERRANO**

DIÁ-
LOGOS
INFOR-
MA-
LIS-
TAS

**RAFAEL
CANOGAR**
VISITA
A
**PABLO
SERRANO**

Felipe Faci Lázaro
Consejero de Educación, Cultura y Deporte

Víctor Lucea Ayala
Director General de Cultura

Laura Asín Martínez
Jefa de Servicio de Archivos, Museos y Bibliotecas

Susana Spadoni Márquez
Directora honorífica del IAACC Pablo Serrano

Julio Ramón Sanz
Director del IAACC Pablo Serrano

EXPOSICIÓN

27 MARZO 2023-29 ENERO 2024

Organiza y produce
Gobierno de Aragón

Coordinación
IAACC Pablo Serrano

Comisariado
Lola Durán Úcar
Fernando Castro Flórez

Diseño gráfico
Batidora de ideas

Informes de conservación y restauración
Ana Asensio

Documentación
Patricia Díez Calvo. Ars Óbidos S.L.

Transporte
InteArt

Montaje
Produccionarte

Producción gráfica
Edo Digital
Pulsar Soluciones gráficas

Seguro
AON. Gil y Carvajal

CATÁLOGO

Edición
Gobierno de Aragón

Coordinación
IAACC Pablo Serrano

Textos
Lola Durán Úcar
Fernando Castro Flórez

Diseño y maquetación
Batidora de ideas

Fotografías
Antonio Ceruelo
Joaquín Cortés
Gonzalo Bullón

Impresión

Depósito Legal
Z 1334-2023

ISBN
978-84-8380-487-2

**DIÁ-
LOGOS
INFOR-
MA-
LIS-
TAS**

**RAFAEL
CANOGAR
VISITA
A
PABLO
SERRANO**

AGRADECIMIENTOS

Rafael Canogar, Susana y Valeria Serrano, Adolfo Autric Amarillo de Sancho, colección Mariano Yera, Natalia Yera, Fernando Fernán-Gómez, J. Ignacio Fdez. del Amo López-Gil, Juan del Río, Francesca Silvestri, Elisa Piccioli, Stefano Cecchetto, así como a quienes han preferido mantenerse en el anonimato. Sin su generosidad y colaboración no hubiese sido posible llevar a cabo este proyecto.



ÍNDICE

La pintura como energía vital

Rafael Canogar en los orígenes
del informalismo español

Fernando Castro Flórez

8

Diálogos informalistas. Rafael Canogar visita a Pablo Serrano

Lola Durán Úcar

28

CATÁLOGO DE OBRAS

47

IMÁGENES DE LA EXPOSICIÓN

103

La pintura como energía vital

Rafael Canogar en los orígenes del informalismo español

Fernando Castro Flórez

«Hay que pintar pisando la tierra,
para que entre la fuerza por los pies»¹.

Rafael Canogar fue, sin ningún género de dudas, un artista «precoz» que, estando casi todavía en la infancia, recibió las lecciones de Vázquez Díaz, cuando su imaginario fértil se encaminaba hacia un lirismo magicista. Influidido en esos años de aprendizaje por Miró y Klee, también asumiría cierta impronta cubista que, en buena medida, ha atravesado toda su trayectoria artística². Este joven artista participará en la fundación de El Paso que se presentó públicamente en 1957 a través de una declaración de principio un boletín, siendo sus fundadores Antonio Saura, Manolo Millares, Manuel Rivera, Pablo Serrano, Rafael Canogar, Luis Feito, Juana Francés y Antonio Suárez, con la colaboración de los críticos Manuel Conde y José Ayllón³. Ese fue un año en el que, ciertamente, pasaron *muchas cosas* en el arte español y, tal vez, lo más decisivo fue la viveza de la abstracción⁴.

Canogar desarrollará en esos años finales de la década de los cincuenta una poética pictórica informalista⁵. Los planteamientos de El Paso y, en general, del informalismo español tuvieron una imponente legitimación gracias a la exposición del MoMA de 1960 titulada *New Spanish Painting and Sculpture*, comisariada por Frank O'Hara⁶. Dos años antes Rafael Canogar también había sido uno de los artistas que representó a España en la XIX Bienal de Venecia (1958) en la que Chillida ganó el Gran Premio de escultura y Tàpies fue distinguido con el segundo premio de pintura⁷. Recordemos que en El Paso se asumía un cierto tono *existencialista*⁸ en un momento de tremenda opresión. El informalismo es un arte basado en la *expresión de la materia*⁹ y en la relación esencial entre textura y estructura¹⁰, insistiendo en la verdad del gesto¹¹, desarrollado en una suerte de *inquietud metafísica*, en la que podría encontrarse la cifra de la incomunicabilidad o, mejor, la conciencia de la crisis europea¹², esto es, de una época marcada por la violencia¹³. Canogar desarrolló en esa época una pintura de carácter netamente expresionista, dando rienda a un veraz dramatismo, dejando

las huellas de sus manos en la materia¹⁴, tratando de sedimentar en la obra su estado de ánimo¹⁵.

Recordemos que el libro *Abstraktion und Einfühlung* (1908) de Worringer tuvo enorme influencia en el pensamiento estético europeo¹⁶, siendo un texto en el que se sugería que la abstracción suponía UNA única posibilidad de descanso «en medio de la confusión y caprichosidad del mundo». Es evidente que el proceso pictórico de Rafael Canogar se nutre de los debates de la abstracción que en España se desarrollaron en los años cincuenta¹⁷. Sin duda, tuvo pleno conocimiento de los planteamientos del grupo Pórtico y de todo aquello que llevó hacia la consolidación del informalismo¹⁸. Conocía sobradamente la justificación espiritual de la abstracción que se hizo en el Congreso de Santander en 1953¹⁹ y asistió a los procesos por los que el régimen franquista intentó sacar partido de las propuestas artísticas más innovadoras. Así Joaquín Ruiz-Giménez, ministro de Educación Nacional, terminó el discurso inaugural de la I Bienal Hispanoamericana de Arte, pronunciado ante Franco, con una alusión «imperial» a la Verdad, el Bien y la Belleza²⁰. Mientras que Manuel Fraga, en 1952, insiste en que hay que escapar del *desastre* del mundo y del arte moderno por medio de los valores religiosos²¹. Cirilo Popovici apuntaba que la abstracción era «una necesidad histórica»²², intentando sustraerse a una *apropiación reaccionaria* de los planteamientos de los artistas más renovadores. A mediados de los años cincuenta los planteamientos abstractos tenían muchísima importancia, como se pudo comprobar en exposiciones como las que se hicieron en 1955 en el Museo Ballester de Arte Contemporáneo de Tortosa, con el título de *Arte Abstracto* o la III Bienal Hispanoamericana de Arte en Barcelona.

Los artistas del grupo El Paso querían romper el aislamiento artístico español y también emprendieron la tarea *pedagógica* de

difundir la estética abstracta y de eso que todavía Manuel Conde llama «pintura aformista»²³, como, por ejemplo, hiciera Antonio Saura en la conferencia que pronunció en Zaragoza en la Institución Fernando el Católico sobre «La abstracción expresionista en el arte» con motivo de la exposición de El Paso que se montó desde el 21 de enero al 4 de febrero de 1958. En una entrevista con Saura, aparecida en el *Heraldo de Aragón*, se subraya la tonalidad angustiosa de estas pinturas que realizan jóvenes artistas en un mundo «desequilibrado»²⁴. Si Cirlot consideraba que en el arte abstracto español había una ineludible dimensión de angustia e incluso un tono que se aproximaba a lo místico²⁵, los artistas informalistas españoles insistían sobre todo en la dimensión de *libertad*²⁶ o, como hacía Millares, remarcaban que su pintura tenía algo de explosión y protesta²⁷. También querían librarse de los corsés estilísticos, lo que subrayaron en el Manifiesto de El Paso cuando declararon completamente inútil la discusión sobre los términos «abstracción-figuración»²⁸. En un momento en el que la abstracción estaba dominando la escena artística internacional y, especialmente, imponía su ley en París²⁹, los artistas del informalismo español subrayaban el vínculo que tenían con la historia del arte de nuestro país, concretamente con el barroco³⁰, modulando también la influencia de los pintores de la Escuela de Nueva York³¹.

Conviene citar en extenso la descripción que Manuel Conde hizo de la obra de Canogar en un artículo sobre la exposición que los artistas de El Paso realizaron en Oviedo en 1957: «Rafael Canogar ha comprendido la importantísima aportación de pintores como Pollock, Still o Rothko, a la manera española, es decir, creando una pintura llena de resonancias de la Naturaleza, que nos es revelada a través de una austera y jugosa dicción pictórica. Su lenguaje es refinado y al mismo tiempo elemental... Este pintor es un ejemplo, en mi opinión, de vigor plástico: para él la forma, siempre libre, liberada

mejor, de trabas conceptuales, es un pretexto para organizar el color con una expresividad y potencia singulares. La superficie del cuadro es dinámica, cambiante; hay como una apetencia de serenidad que pugna con la espléndida fresca vegetal de los tonos. Otra de las características más acusadas en la obra de Canogar es su concepción del espacio que constituye el cuadro. Este es uno de los problemas más importantes de la nueva tendencia de la pintura no figurativa, en la que se va concretando una voluntad cada vez más segura de libertad estructural»³². Efectivamente en Canogar hay una suerte de *territorialización del gestualismo* que es tan decisivo en la Escuela de Nueva York³³, pero tratando, en todo momento, de librarse de cualquier corsé «estilístico», buscando esencialmente un espacio de libertad por medio de sus pinturas.

Canogar quiere estar en contacto con la realidad o, como dice, «tener los pies en la tierra»³⁴. La belleza abstracta no existe fuera de nosotros, nos impulsa a una localización mundana, esto es a una radicalización de la *pasión de la tierra*. «Tierra se da en cada caso de manera irreductiblemente singular, específica: hay tierra en el brillo de los metales, en la opacidad de la piedra, en la fluidez del agua, en el resplandor ofuscador de la llama. [...] Si lo material es una supuesta *presencia constante*, un sustrato siempre penetrable y dominable, lo térreo *sale a la luz* y brota como lo indisponible y ya de siempre *determinado*: es lo diáfano o lo opaco, lo rígido o lo flexible, lo fibroso o lo liso»³⁵. Tal vez aquello a lo que está, en todo momento, aludiendo sea a lo que se conserva gracias a la sombra³⁶, a la tierra como reserva poética y vital. Canogar se deja llevar por un apasionamiento esencial, con una voluntad de arañar o incluso herir el cuadro. Paradójicamente su «materialismo obsesivo» será, como en general la estética de El Paso, leído desde el extranjero en clave exótica, insistiendo en la dimensión «mística» de la *tierra castellana*³⁷.

«Sus primeras obras abstractas de los años cincuenta –escribe Víctor Nieto Alcaide– fueron un enfrentamiento con la figuración, una respuesta expresiva –aunque sometida a un orden y a una construcción– frente a la tradición y el academicismo. Sus desgarros informalistas surgieron como la integración en la vanguardia. Y, también, como una tensión frente a un entorno hostil, asfixiante e insatisfactorio»³⁸. En el crucial número que la revista *Papeles de Son Armadans*³⁹ dedicó a El Paso en 1959, Rafael Canogar publica un texto, titulado «Tener los pies en la tierra», en el advierte que tiene que realizar un enorme esfuerzo para realizar sus obras, llegando en ocasiones incluso a odiarlas: «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 puedo 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»⁴⁰. El cuadro termina por estar dominado por el color negro⁴¹, apareciendo a veces el rojo, tiñéndose el espacio de angustia⁴². Sánchez Camargo ya reconoció, a mediados de los años cincuenta, un intenso «ascetismo» en la pintura de Canogar⁴³; por su parte, el mismo artista subrayó años después que en su obra es muy importante el subconsciente⁴⁴ no tanto para entregarse a la sublimación o al escapismo sino, al contrario, manteniendo, en todo momento, *contacto con la realidad*⁴⁵.

En su primera etapa Canogar está dialogando con la concepción de la abstracción como grado cero o visión del fin⁴⁶, realizando una pintura que Maurizio Calvesi definirá como «límpidamente dramática»⁴⁷. A finales de los años cincuenta se estaba *forjando* su carácter y estilo, en diálogo con sus compañeros de

El Paso que buscaban un arte «recio y profundo, grave y significativo»⁴⁸; querían hacer un arte claramente anti-académico, «una plástica revolucionaria» que tomaba en cuenta la tradición dramática. Ese arte informalista español tuvo un rápido proceso de *institucionalización*, consiguiendo reconocimiento crítico, pasando las obras de los artistas del paso a forma parte de colecciones de grandes museos e importantes colecciones. La obra de Canogar estará presente en el Museo de Cuenca desde su inauguración en 1966⁴⁹, en ese núcleo crucial de la estética abstracta en la España contemporánea que impulsará Fernando Zóbel⁵⁰ que compró varios lienzos de los informalistas españoles en la galería Juana Mordó.

Conviene recordar que Rafael Canogar cierra su periodo informalista a comienzos de los sesenta, considerando que el gestualismo podía perder su autenticidad⁵¹. A partir de ese momento pintará figuras que transmiten el drama humano sin decantarse por la «cotidianeidad» del arte pop. Desarrollará con brillantez una poética del compromiso o, mejor, un *proceso objetivista* desde 1963 en el que, como el mismo artista declaró, pretendía «expresar lo caótico de la realidad»⁵². Ya en 1958 indicó Canogar que no se trataba de buscar la ordenación del caótico momento, «sino una unión con la realidad misma en una esencial contradicción entre lo explicable y lo inexplicable»⁵³. El gestualismo es sustituido por una concepción del arte como una suerte de espejo de la deshumanización, dejando de estar la tensión obsesiva en la materia-abstracta para transferirse a los personajes que son dramas-objetualizados, seres atrapados en un mundo cosificado⁵⁴.

Rafael Canogar siempre ha buscado, a lo largo de sus variadas etapas y estilos en su «compromiso ecléctico»⁵⁵, la expresividad que estaría latiendo en la materia artística⁵⁶. Este artista encontró distintas “perchas” donde colgar la pintura, desde el gesto abstracto a

los cuerpos cosificados, de las superficies fracturadas o los esquemas de cabezas que aludían a las esculturas de Julio González y también eran una rememoración de las vanguardias⁵⁷. Ha demostrado que la experiencia artística exige ir más allá de las certezas, evitando la «burocratización» de la imaginación; hay que vivir al borde del peligro para seguir las imágenes hasta el fondo, en dirección a su dimensión extrema, sin miedo al extravío⁵⁸. Canogar, con extraordinaria honestidad, no ha querido repetirse, modulando su creación de diferentes formas para afrontar la realidad que le corresponde⁵⁹. Su poética fragmentada⁶⁰ es un ejemplo, verdaderamente extraordinario, de libertad creativa⁶¹.

Canogar siempre ha sentido la pintura como una «imperiosa necesidad vital»⁶². No ha dejado de buscar en el arte la energía de la vida, desplazándose desde aquel intento de «fossilizar un instante» en sus obras de los años cincuenta hasta las líricas y musicales composiciones recientes sobre metacrilato, convirtiendo el cuadro en una superficie en tensión de (in)finitud⁶³. Se dejó *fragmentos de la piel* en el informalismo⁶⁴ y luego hizo que los cuerpos fueran los protagonistas en tiempo desquiciado, aproximándose más tarde a los semblantes o regresando a una abstracción que rompe y recompone el espacio. En realidad, nunca ha dejado de tener los pies en la tierra para dejar que en el cuadro se introduzca una luz que produce algo sombrío, el justo reflejo a un tiempo y paisaje de pesadilla⁶⁵, para hacer lo que deseaba «pintar, ni más ni menos»⁶⁶.

NOTAS

¹ Joan Miró, texto autógrafa en el número de *Papeles de Son Armadans* (XIII, 37, año IV, Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 18) dedicado a El Paso.

² «En Canogar [...] siempre aparece al menos un latente recuerdo de una cierta impregnación cubista que cabe atribuir a su formación al lado de Vázquez Díaz». Javier Tusell, «Las constantes de Rafael Canogar» en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 14. Canogar tiene solamente 13 años cuando comienza a pintar en el estudio de Vázquez Díaz, acudiendo por las tardes a dibujar al Círculo de Bellas Artes.

³ Sobre los comienzos de El Paso, cfr. Laurence Toussaint, *El Paso y el arte abstracto en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, pp. 35-47.

⁴ «ABC afirma, a través de su crítico Camón Aznar, que durante el año 1957 no ha habido manifestación interesante en cuanto al arte abstracto se refiere, dando, en cambio, como muy significativa la Exposición Nacional de Bellas Artes. En el año 1957, por el contrario, ha estado marcado por las más importantes manifestaciones de arte actual que se han visto hasta ahora en España. La más importante manifestación de pintura abstracta presentada en Barcelona y Madrid después de la guerra. "Otro arte"; la primera exposición del grupo EL PASO de Madrid; las exposiciones de Millares y Canogar en el Ateneo de Madrid y Barcelona; las exhibiciones de la galería Fernando Fé; la exposición del grupo de Córdoba "Equipo 57"; las exposiciones en París de los pintores españoles Feito, Tàpies y Saura; el primer premio de escultura de la Bienal Internacional de Sao Paulo al español Oteiza; uno de los premios Lisonne a la joven pintura de Tàpies, etc. Todo ello, al parecer, no ha tenido ninguna importancia para el crítico de "ABC"... Más justo el resumen de *Arriba*. Únicamente una corrección: la Bienal de Venecia y la exposición de Juan Gris (que no la presentó el pabellón español, sino el francés) no se celebraron durante el año 1957, sino durante el pasado año 1956, hace ya algunos meses...». Antonio Toro, «Certámenes Internacionales» publicado en el boletín n.º 2 de El Paso en marzo de 1958, recogido en Gabriel Ureña, *Las vanguardias artísticas en la postguerra española. 1940-1959*, Ed. Itsmo, Madrid, 1982, pp. 424-425.

⁵ «Los integrantes de El Paso -apuntó Saura en 1978- hallaron su diferencia expresiva en una común aceptación del *informalismo*. Antes de su incorporación, cada quien pintaba por su cuenta, a su modo, de una forma que nada tiene que ver con lo que, una vez en el grupo, había de llevar a cabo, sin mengua de su personalidad respectiva». Antonio Saura cit. en Ana Vázquez de Parga, «Tal como eran: El Paso 1957-1960» en *El Paso 1957-1960*, Galería Marlborough, Madrid, 2004, p. 5.

⁶ Los artistas seleccionados en esa muestra fueron los pintores: R. Canogar, M. Cuixart, F. Farreras, L. Feito, M. Millares, L. Muñoz, M. Rivera, A. Saura, A. Suárez, A. Tàpies, J.J. Tharrats, M. Viola; junto a los escultores: M. Chillida, J. Oteiza, P. Serrano y M. Chirino.

⁷ La prensa nacional e internacional recogía, con entusiasmo, los triunfos del arte español en esa Bienal de Venecia. Pierre Restany tituló su artículo en la revista *Cimaise* (nº 45-46, París, septiembre-octubre de 1959) «La jeune peinture espagnole rentre en scène».

⁸ «En mi caso, y creo que en el de otros componentes de El Paso, la abstracción supone la respuesta idónea a la represión franquista: era un acicate para que se levantara la espita: la forma de paliar la escasez de información. No llegó sola sino en el caldo de cultivo del existencialismo de la posguerra europea, con la importantísima

lectura, por ejemplo, de Albert Camus y su impagable lección de moralidad frente a la gran masacre. ¿Cómo asumir la angustia generalizada y el compromiso de no inhibirse de lo que te rodeaba? El arte abstracto era un nuevo y eficaz lenguaje para sortear la opresión y la censura». Martín Chirino, *La memoria esculpida. Conversaciones con Antonio Puente*, Ed. Galaxia Gutenberg, Barcelona, 2019, p. 110.

⁹ Cfr. Juan Eduardo Cirlot, «Ideología del informalismo» en *Correo de las Artes*, diciembre de 1960, reproducido en *Mundo de Juan Eduardo Cirlot*, Instituto Valenciano de Arte Moderno, Valencia, 1996, p. 152.

¹⁰ «Los descubrimientos del informalismo son: poder emergente de la materia en extensión (mancha); de la materia en profundidad y relieve (textura); modificación del espacio sobre el que tales texturas se producen; y disolución absoluta o casi total de la imagen de cualquier orden, imitada o inventada, figurativa o geométrica, conduciendo, en cambio, a establecer una relación esencial entre textura y estructura». Juan Eduardo Cirlot, *El arte otro*, Ed. Seix Barral, Barcelona, 1957, pp. 10-11.

¹¹ Cfr. Valeriano Bozal, «La poética del informalismo» en *Arte del Siglo XX. Pintura y Escultura 1939-1990*, Ed. Espasa Calpe, Madrid, 1995, p. 377.

¹² Cfr. Giulio Carlo Argan: *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*, Ed. Akal, Madrid, 1991, p. 495.

¹³ «Después de las matanzas, los campos de concentración, la bomba Hiroshima, toda confianza en la era de la máquina y la sociedad tecnocrática, está cortada de raíz. Nace entonces en Europa y simultáneamente en Estados Unidos, bajo un aspecto totalmente original y más intensamente dramático, un arte que no es únicamente internacional, sino de propagación mundial, un tipo de no-figuración orgánica oponiéndose radicalmente al constructivismo geométrico anterior de la Bauhaus. Sus cualificaciones diversas, abstracción lírica y tachismo en París, expresionismo abstracto y "action painting" en Nueva York, acabaron definiéndose bajo la denominación genérica de arte informal». J. Leymarie, «Préface» en *Depuis 45*, Ed. La Connaissance, Bruselas, 1969, p. 8.

¹⁴ «Como la mayoría de los miembros de "El Paso", [Canogar] optó por una vertiente expresionista, especialmente eficaz si tenemos que a la espontánea caligrafía gestual sumó la austeridad cromática y un vibrante dramatismo que incluía una especie de combate personal con la materia pictórica surcándola con los dedos, "como un labrador castellano trabajando la tierra", o con aplicación directa de la pintura desde el tubo». Javier Tusell, «Las constantes de Rafael Canogar» en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 11.

¹⁵ «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». Rafael Canogar, «Tener los pies en la tierra» en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIII, n.º XXXVII, Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 71.

¹⁶ «*Abstraktion und Einfühlung* tuvo una gran acogida a comienzos del siglo XX, mientras tantas cosas se desmoronaban. Pero es significativa la reimpresión en 1948, cuando la abstracción se desperezaba y emprendía un nuevo camino en Europa y América, con los informalistas o con los artistas de la abstracción geométrica de la Galería Denise René, con los expresionistas abstractos americanos o con aquellos otros que engrosarían el arte *minimal*. El vértigo bajo los pies, la desujeción que ha provocado el idealismo en el terreno de la política y la historia, el terremoto en los pilares de la cultura europea vuelve a sacudir el presente. Las palabras de Worringer se pueden

comprender de forma renovada: "Precipitado desde las orgullosas alturas del saber, el hombre vuelve a encontrarse ante el mundo tan perdido y tan indefenso como el hombre primitivo". Nilo Palenzuela, «Vueltas a la escultura de Martín Chirino» en *Martín Chirino. Crónica del viento*, Fundación Caja Canarias, Santa Cruz de Tenerife, 2015, p. 33.

¹⁷ Cfr. Julián Díaz Sánchez, *La idea del arte abstracto en la España de Franco*, Ed. Cátedra, Madrid, 2013.

¹⁸ «Limitado en el tiempo y en el espacio, el debate sobre la abstracción entre 1947 (año de la constitución del grupo Pórtico) y 1953 (año de la celebración del Primer Congreso Internacional de Arte Abstracto de Santander) es importante para entender el posterior proceso de apropiación de la abstracción informalista por el Estado». Julián Díaz Sánchez, «El debate de la abstracción» en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016, p. 279.

¹⁹ Cfr. Luis Felipe Vivanco, «Arte abstracto y arte religioso» en *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 46, octubre de 1953, pp. 42-55.

²⁰ «La Generación del 36, Señor [una apelación directa a Franco], ansía vivir y realizar la trilogía de la Verdad, el Bien y la Belleza. Los jóvenes artistas que os contemplan saben bien como ganasteis para los españoles la batalla de lo bueno y de lo verdadero. Ellos esperan de Vos el impulso y la fe para ganar la batalla de lo bello. Entre estos tres valores no puede haber disociación; no nos podemos contentar con una Verdad fea, con una Belleza mala. Si por el Imperio, como dice nuestro lema, se va a Dios, vayamos por los caminos del espíritu al Imperio único de la Verdad, del Bien y de la Belleza». Joaquín Ruíz-Giménez, «Arte y Política: relaciones entre Arte y Estado» en *Correo Literario*, n.º 34-35, Madrid, 1 de noviembre de 1951, p. 1.

²¹ «El arte moderno llegó a ser un desastre, como era un desastre el mundo moderno. La desintegración de las formas era la desintegración de Occidente. Esto no se puede ocultar, ni curar en falso: hay que buscar el mal en sus raíces. La recomposición de la realidad tendrá que buscarse desde abajo (y tal vez el surrealismo haya podido ser un buen cimiento en esta dimensión) y desde arriba: esto es empalmar con el mundo de los valores no estéticos, de los valores supremos. El arte importante ha sido siempre arte religioso». Manuel Fraga Iribarne, «Arte y política» en *El Noticiero Universal*, Barcelona, 1 de abril de 1952.

²² «El arte abstracto no ha salido por generación espontánea, sino que es el resultado de un proceso evolutivo del arte contemporáneo. Es una necesidad histórica. Cirilo Popovici, citado en Isabel Cajide, «El arte español en los años 60» en Madrid. *El arte de los 60*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1990, p. 33.

²³ «Tiempo y espacio en forma de signo y estructura están implícitos en la más aristada y responsable pintura aformista que tiene en España representantes tan importantes como Saura, Feito, Millares, Canogar...». Manuel Conde: *Los pintores de El Paso*, Institución Fernando el Católico, Palacio Provincial Zaragoza, 1958.

²⁴ «Este otro arte está completamente de acuerdo con la época que se vive, como ha sido siempre a través de su historia. Es la fiel expresión de la angustia, de la inquietud, del desequilibrio en que se halla nuestro mundo. Se vive muy distinto a antes, cuando una filosofía humanista que centralizaba en el hombre toda la acción, daba el equilibrio de ideas con que el artista se expresaba de forma forzosamente figurativa. Hoy es distinto: se lucha contra ese imperativo que marca un mundo absolutamente desequilibrado. La juventud no encuentra en su forma de expresarse

más que una inspiración, sacudida por trastornos, angustias, inquietudes y temor. El arte moderno es, pues, una consecuencia de todo esto, que el artista -pintor o escultor- se ve obligado a plasmar en su obra». J.M. Doñate, «El arte moderno es una consecuencia de la época que vivimos», entrevista con Antonio Saura en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, enero de 1958.

²⁵ Cfr. Juan Eduardo Cirlot, «Abstraccionismo» en *Diccionario de Ismos*, Ed. Argos, Barcelona, 1949, pp. 11-13. «La primera edición del *Diccionario de los ismos*, de Juan Eduardo Cirlot, se publicó en 1949, en la segunda (de 1956), el autor cambió de manera radical la voz "abstraccionismo" [...]. Una comparación de las dos nos dará una idea muy exacta de la fortuna del término "abstracto" en la España de posguerra: si la más antigua contempla el arte abstracto desde posiciones cercanas al Greenberg de la "opticalidad pura", la de 1956 refleja la interpretación preponderante de los años cincuenta, que considera el informalismo (Cirlot usó el término con frecuencia, aunque no incorporó la voz a su diccionario) como una consecuencia de la gran tradición española y ve en movimiento una pulsión mística, religiosa». Julián Díaz Sánchez, «El debate de la abstracción» en *Campo cerrado. Arte y poder en la posguerra española 1939-1953*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2016, p. 280. El mismo Rafael Canogar apunta en esa dirección mística: «El "informalismo" fue, al menos para mí, algo sustancial y místico, autoafirmación y autorrealización, además de ruptura con las estructuras formales, racionales y certidumbres estetizantes». Rafael Canogar, «Escritos y declaraciones» publicado en el catálogo *Pintura española. Aspectos de una década 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988 y reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 23.

²⁶ «El informalismo tiene muchos adeptos entre los artistas más interesados en lo que ocurría más allá de nuestras fronteras. En aquel tiempo, grupos americanos en gran parte formados por artistas europeos que habían emigrado, realizaban con verdadero furor un tipo de pintura que rechazaba toda regla para pintar, simplemente a partir de los movimientos de la mano, abandonando la composición formal y enredándose en una vitalísima tendencia que dominó los años cincuenta en casi su totalidad: el informalismo. Los nombres casi míticos de Wols, Pollock, Mathieu, Hartung, Fautrier, Matta, Motherwell... significaban no sólo la libertad absoluta del arte, sino el testimonio de una autenticidad exteriorizada sin reservas ni prejuicios y que, al mismo tiempo, se comprometía con una libertad ideológica a la que se inclinaban la mayoría de los jóvenes artistas españoles». (Isabel Cajide, «El arte español en los años 60» en Madrid. *El arte de los 60*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1990, p. 37. «La teoría, o concepto de libertad, estructurado como presupuesto teórico fue, para mí, como alimento o savia, como fuerza de la naturaleza que apoyó mi natural forma de ser y expresarme, encuentro con propias raíces de existenciales verdades». Rafael Canogar, «Escritos y declaraciones» publicado en el catálogo *Pintura española. Aspectos de una década 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988 y reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 23.

²⁷ «Mis desgarrados trapos -para bien de la esperanza- tienen su callejón y su salida erigidos en barricada, como lo tienen igualmente -por fortuna para el arte- todos los artistas de hoy que miran más a la grama que a las nubes. Y si hablo de un arte de explosión y de protesta, quiero decir de un modo apasionado de expresión que se destruye a sí mismo para construirse "ipso facto" de sus ruinas». Manuel Millares, «Destrucción y construcción de la pintura» en *Acento*, nos. 12-13, Madrid, 1961, p. 75.

²⁸ «Conscientes de la inutilidad de la discusión sobre los términos “abstracción-figuración”, “arte constructivo-expresionista”, “arte colectivo-individualista”, etc., nuestro propósito es el de presentar una obra auténtica y libre, abierta hacia la experimentación e investigación sin fronteras, y no sujeta a cánones exclusivistas o limitativos». «Manifiesto» de El Paso, 1957.

²⁹ «En 1953, Robert Lebel publicó un libro titulado *Premier Bilan de l'Art Actuel, 1937-1953* [Primer balance del arte actual, 1937-1953] en el que investigaba y comparaba el arte producido en todo el mundo occidental. Lo que dejó claro este estudio fue que la abstracción se veía por todas partes, por mucho que él creyera que la victoria había desdibujado algunas de sus aristas y su agresividad: “Hoy en día, los artistas son respecto de sus antecesores de antes de la guerra lo mismo que las tropas de paracaidistas son respecto a Ícaro”. Serge Gilbert, «Perdidos, libres y amados. Artistas extranjeros en París, 1944-1968» en *París pese a todo. Artistas extranjeros 1944-1968*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2018, p. 93. Conviene recordar el decisivo papel de Michel Tapié que en 1951 organizó en París dos exposiciones fundamentales para el arte informal: *Les signifiants de l'informel* (Galería Paul Fchetti) y *Vehémenes confrontées* (Galería Nina Dausset). Sin ningún género de dudas, el libro *Un Art Autre où il s'agit de nouveaux dévidages du réel* de Tapié fue leído con pasión por toda una generación de jóvenes pintores, siendo ese texto la principal inspiración de la exposición *Otro Arte* que se presentó en 1957 en la Galería Gaspar de Barcelona y en el Museo Nacional de Arte Contemporáneo (presentándose obras de artistas como Appel, Burri, Mathieu, Fautrier, De Kooning, Pollock, Tobey o Wols, así como cuadros de Tàpies, Vila Casas o los miembros de El Paso Canogar, Feito, Millares y Saura). Esa muestra del *Otro Arte* acaba de ser revisada en la galería José de la Mano (Madrid, 2023).

³⁰ «El despertar plástico español –aún en tan sofocante ámbito como la España de los 50– fue posible gracias a unas circunstancias únicas: la aparición de una vanguardia que venía a conectar con las raíces más profundas del ser y sentir español, presente en nuestro mejor arte, desde los imagineros barrocos hasta Goya, Velázquez o Zurbarán. Pero también fueron determinantes otras circunstancias, como la defensa de ideales universales de libertad, que dieron el final ímpetu de fuerza y vitalidad al quehacer de la plástica española del momento». Rafael Canogar, «Escritos y declaraciones» publicado en el catálogo *Pintura española. Aspectos de una década 1955-1965*, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988 y reproducido en Rafael Canogar. *La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 23. James Johnson Sweeney trazará también una genealogía del arte español cuando presentó la exposición *Before Picasso; After Miró* (1960) en el Solomon R. Guggenheim Museum de Nueva York: «El propósito de esta exposición es ilustrar la vitalidad que siempre ha estado presente en la pintura española. Fuera del país, se conocen las contribuciones de Picasso y Miró y la obra cubista, brillantemente personal, de Juan Gris. No obstante, estas contribuciones no son más que las cimas de la cordillera del arte español, cuyas estribaciones se extienden hasta Goya y Velázquez, pasando por Zurbarán o por la pintura catalana medieval, hasta el arte rupestre de Altamira».

³¹ «La joven pintura española de los años 50 nació sin el apoyo de sus “padres”, de Picasso, Gris, Miró, etc... Su posible influencia fue más tardía cuando ya no la necesitábamos y cuando los admirábamos. Recibimos, claro está, la lección de los grandes maestros españoles, Goya, Zurbarán, Velázquez, etc... Los grandes artistas americanos de la Escuela de Nueva York me inspiraron realmente y me confirmaron en mis propias ideas».

Rafael Canogar, respuesta a un cuestionario en el Apéndice III de Laurence Toussaint: *El Paso y el arte abstracto en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 174.

³² Manuel Conde, «Los artistas de “El Paso” exponen en Oviedo» en *Revista*, 282, Barcelona, 7-13 de septiembre de 1957, reproducido en Laurence Toussaint: *El Paso y el arte abstracto en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 29.

³³ Sobre la cuestión de la relación entre informalismo y expresionismo abstracto, cfr. el catálogo de la exposición *À rebours. La rebelión informalista, 1939-1968*, comisariada por Dore Ashton en el Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas de Gran Canaria en 1999.

³⁴ «El estilo de nuestra época puede sorprendernos por su aspecto caótico. Y sin embargo quiere 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». Rafael Canogar, «Tener los pies en la tierra» en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIII, n.º XXXVII, Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 71.

³⁵ Félix Duque, *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 131-132.

³⁶ «La oscuridad concierne al espacio óptico y conserva un volumen euclidiano; la sombra como la claridad permanece en el orden de la geometría usual o métrica; la niebla ocupa variedades topológicas, concierne al espacio continuo o desgarrado del tacto, invade con lametones lo vecinal, se acumula, densa, compacta, se rarifica, ligera, por intervalos abiertos o cerrados, se desvanece como un vapor. Así la sombra conserva los rasgos del mundo, la bruma los transforma continuamente por homeomorfismo, hasta perder las distancias, las medidas y las identidades». Michel Serres, *Los orígenes de la geometría*, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 190.

³⁷ «La Joven Pintura española es atrevida, chocante, rabiosa. Pronto se la comparará a la de un Burri en Italia, de un Pollock o de un Kline en Estados Unidos, de un Sonderborg en Alemania o de un Mathieu en Francia, pero sería sacar conclusiones apresuradas. La pintura “de gesto” por transformarse en un nuevo lenguaje internacional no es un juego pues es más que una expresión material. Estos lienzos que parecen hechos con sangres y lágrimas, campos de labranza, visiones lunares, son como los estigmas de la tierra castellana. Se piensa en Goya y en Santa Teresa». François Choay, texto del catálogo de la exposición *Treize peintres espagnols*, Museo de Artes Decorativas de París, 1959, reproducido en Laurence Toussaint: *El Paso y el arte abstracto en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 70.

³⁸ Víctor Nieto Alcaide, «Canogar: una poética fragmentada» en *Canogar*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, 1996, p. 23.

³⁹ Cfr. sobre la importancia de ese número de la revista *Papeles de Son Armadans* Laurence Toussaint: *El Paso y el arte abstracto en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, pp. 94-111.

⁴⁰ Rafael Canogar, «Tener los pies en la tierra» en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIII, n.º XXXVII, Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 70.

⁴¹ «Me dijeron que una de las características de mi obra es el empleo del negro y del blanco. Durante el informalismo, era más fácil utilizar el negro y el blanco para no entrar en el juego estético de las tonalidades y para alcanzar lo esencial, es decir

la expresividad de la obra, el gesto, la pasión». Rafael Canogar, respuesta a un cuestionario en el Apéndice III de Laurence Toussaint: *El Paso y el arte abstracto* en España, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, p. 175.

⁴² «En sus obras de los años cincuenta Canogar desarrolló una pintura abstracta comprometida con la expresividad de la materia potenciando el valor del soporte –la arpillera– como un elemento plástico. Una construcción de la pintura que se hace mucho más gestual en los sesenta. La atemperada construcción de los cincuenta cede ante una expresividad radical y patética. Es el protagonismo del gesto como expresión individual y como grito de angustia y denuncia. Pero, sobre todo, como expresión ilimitada y esencial de pintura, con acentos de negro, gris, blanco y rojo. A veces, un rojo de sangre coagulada». Victor Nieto Alcaide, «Canogar: una poética fragmentada» en *Canogar*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, 1996, p. 25.

⁴³ Sánchez Camargo, en el catálogo de la exposición individual de Canogar en la Galería Número de Florencia subrayará la importancia de sus texturas matéricas, espesas y rugosas, «acento de ascetismo, de cilicio, de martirología de la pintura que le caracteriza».

⁴⁴ «Una pintura que era una acción física espontánea, donde a través del gesto se expresaban estados de ánimo. Era la gestualidad del subconsciente, la expresión de lo irreplicable con una caligrafía directa y espontánea. Obras eminentemente intuitivas y pasionales, realizadas con la urgencia y la espontaneidad que el tiempo, la edad y las teorías reclamaban». Rafael Canogar, conferencia en el Colegio Mayor Fernández de los Ríos, en el ciclo «El artista se autodefine», noviembre de 1996, reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 25.

⁴⁵ «Tener un necesario contacto con la realidad misma, para crear un lenguaje. Una realidad que a veces se escapa. La potencia creadora es capaz de captar ciertos aspectos insospechados de la misma sin necesidad de recurrir a sus formas aparentes». Rafael Canogar, «Cuatro pintores españoles», publicado por El Paso, Madrid, marzo de 1958 y reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 17.

⁴⁶ «Toda la empresa del modernismo, especialmente de la pintura abstracta, que puede tomarse como su emblema, no podría haber funcionado sin un mito apocalíptico. [...] El puro comienzo, la liberación de la tradición, el “grado cero” que fue buscado desde la primera generación de pintores abstractos sólo podría funcionar como una profecía del fin». Yves-Alain Bois, «Painting the Task of Mourning» en *Endgame. Reference and Simulation in Recent Painting and Sculpture*, The Institut of Contemporary Art, Boston, 1996.

⁴⁷ «Canogar expone en 1959 individualmente en la galería L’Attico. Una importante muestra presentada por Nello Ponente, que subraya en él una “dramaticidad de la forma... característica de la joven pintura española”, no sin enfatizar la tensión del pintor hacia una realidad que Calvesi había visto “inminente, amordazada y límpidamente dramática”, que Ponente califica de “realidad de la propia experiencia y de la propia acción” y “producto de la conciencia”. Biografía de Rafael Canogar en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 86.

⁴⁸ Expresiones que se encuentran en el «Manifiesto» del grupo El Paso de 1957.

⁴⁹ «A mediados de la década de los 60 se produce un acontecimiento cuya

contribución al desarrollo del arte español de vanguardia no ha sido valorado todavía en su justa medida: la creación del Museo de Arte Abstracto Español de Cuenca, único Museo de arte contemporáneo que ha mencionado tal nombre en España durante muchos años. Creado por Fernando Zobel para exponer de manera rotativa y sistemática la obra de sus compañeros de generación. Una colección personal que había sido formada pacientemente, como se forman las verdaderas colecciones y museos de este género: adquiriendo las obras a medida que iban siendo creadas. Su propia instalación, en la que colaboran artistas como Gustavo Torner y Gerardo Rueda, en el edificio de Las Casas Colgadas, el grupo de artistas que se instala en su entorno –Eusebio Sempere, Abel Martín, Bonifacio Alfonso, José Guerrero, además de Antonio Saura y los ya citados– constituye, en sí mismo, una aportación considerable a la divulgación de los postulados estéticos de aquel momento». José María Ballester, «Los años 60, parte de nuestra identidad» en *Madrid. El arte de los años 60*, Sala de Exposiciones de la Comunidad de Madrid, 1990, pp. 91-92.

⁵⁰ Cfr. Manuel Fontán del Junco, «Un museo de artistas para un país de artistas sin museos» en *“El pequeño museo más bello del mundo”*. Cuenca, 1966: una casa para el arte abstracto, Fundación Juan March, Madrid, 2022, p. 31.

⁵¹ «Pero al paso del tiempo nuestro pintor empezó a juzgar ritual la repetición del grito, más un academicismo del gesto que un producto de la autenticidad propia». Javier Tusell, «Las constantes de Rafael Canogar» en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 12.

⁵² «Pretendo –apunta Rafael Canogar en 1963– presentar imágenes simbólicas de nuestro tiempo, tal como llegan a nosotros, sin añadir nada en contra o a favor, sin intención crítica. Pretendo expresar a 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 accidentes 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». Rafael Canogar citado en Vicente Aguilera Cerni, «La realidad y el silencio: Canogar visto desde 1968» publicado originalmente en inglés en *Art International*, Zurich, enero de 1969 e incluido en *El arte impugnado*, Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1969, p. 182.

⁵³ Rafael Canogar, «Cuatro pintores españoles», publicado por El Paso, Madrid, marzo de 1958 y reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 17.

⁵⁴ «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 artísticidad de esta etapa de Rafael Canogar, desemboca en el símbolo pavoroso de un mundo, de una cultura artística en trance de autodestrucción, de un drama que se consume entre la realidad y el silencio». Vicente Aguilera Cerni, «La realidad y el silencio: Canogar visto desde 1968» en *El arte impugnado*, Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1969, p. 189.

⁵⁵ «Siguiendo las evoluciones de Canogar desde sus comienzos, se ve claramente que ha estado siempre sensibilizado a las corrientes en auge (fueran estas, *grosso modo*, informales, “pop”, objetuales, fotográficas o ambientales), pero conservando constantemente un amplio margen de libertad dentro de las adhesiones transitorias,

o bien, dicho de otra manera, una vasta zona de reserva, de consciente precaución. Esta especie de “compromiso ecléctico”, en el plano artístico, ha sido provechoso para el artista Canogar, que, de ese modo, al tiempo que mantenía –y mantiene– un apretado contacto con la actualidad de las tendencias, ha sabido preservar hábilmente la conexión con los antecedentes y con las modificaciones posibles». Vicente Aguilera Cerni, «La realidad y el silencio: Canogar visto desde 1968» en *El arte impugnado*, Ed. Cuadernos para el Diálogo, Madrid, 1969, p. 181.

⁵⁶ «Una constante en la obra de Rafael Canogar es, sin duda, una percepción, común a la mayor parte del informalismo español, de que la materia por sí misma está dotada de expresividad esencial. Existe una línea permanente que lleva desde esa materia trabajada incluso con los dedos en los tiempos de “El Paso”, hasta la pasta de papel con la que compone sus últimos cuadros, pasando por los tejidos de figuras en la época realista y los generosos golpes de espátula de la segunda mitad de la década de los setenta». Javier Tusell, «Las constantes de Rafael Canogar» en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 15.

⁵⁷ «Necesité recuperar la imagen, invéntame una nueva iconografía. Como estrategia utilicé las lecturas que hacen los artistas sobre otros artistas. Una representación basada en las esculturas de cabezas de Julio González. Fue la recuperación de la memoria, de la vanguardia histórica. La cabeza, el rostro, la máscara; lectura de una visión del primitivismo, de la representación del hombre como arquetipo, como tótem». Rafael Canogar, conferencia en el Colegio Mayor Fernández de los Ríos, en el ciclo «El artista se autodefine», noviembre de 1996, reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 27.

⁵⁸ «Una filosofía de la imaginación debe, pues, seguir al poeta hasta la extremidad de sus imágenes, sin reducir jamás dicho extremismo que es el fenómeno mismo del impulso poético. Rilke, en una carta a Clara Rilke, escribe: “Las obras de arte nacen siempre de quien ha afrontado el peligro, de quien ha ido hasta el extremo de una experiencia, hasta el punto que ningún humano puede rebasar, cuando más se ve, más propia, más personal, más única, se hace una vida”. Pero ¿es necesario ir a buscar el “peligro”, fuera del peligro de escribir, del peligro de expresar? ¿El poeta no pone la lengua en peligro? ¿No profiere la palabra peligrosa? ¿A fuerza de ser el eco de los dramas íntimos, no ha recibido la poesía la pura tonalidad de lo dramático? Vivir, vivir verdaderamente una imagen poética, es conocer en una de sus pequeñas fibras un devenir del ser que es una conciencia de la *turbación del ser*. El ser es aquí tan sumamente sensible que una palabra lo agita. En la misma carta, Rilke dice también: “Esta especie de extravío que nos es propio, debe insertarse en nuestro trabajo”». Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1975, p. 259.

⁵⁹ «La creación ni es una mera copia ni una repetición. Muy al contrario, crear es afrontar, sin miedos, un proyecto investigador sobre la realidad, sin ideas preconcebidas. Lo contrario es perder la condición de creador, volverse un mero producto o fabricante de copias de uno mismo. La creación es un ejercicio de análisis de tí mismo y de tu entorno». Rafael Canogar: texto en *Canogar*, Sala de Exposiciones del Banco Zaragozano, Zaragoza, 1994.

⁶⁰ «La obra de Canogar, desde que empieza a pintar hasta su último cuadro, presenta una trayectoria compleja, con obras de muy variado signo, incluso con planteamientos aparentemente contradictorios entre sí. Ahora bien, esta diversidad, los cambios bruscos que se han producido a lo largo de su vida como pintor, se ha desarrollado siempre en el marco de una impecable coherencia basada en la idea de que su

poética, lejos de ser un discurrir lineal, ha sido una *poética fragmentada*». Víctor Nieto Alcaide, «Canogar: una poética fragmentada» en *Canogar*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, 1996, p. 21. «Para mí no existe una noción de una evolución paulatina y gradual por principios establecidos, es que no he querido “domesticar” la vitalidad de la obra. He tenido, por fidelidad a mí mismo, que aceptar donde me llevase el análisis crítico de mi obra y su relación con la realidad. Es una poética de planteamientos sincopados y diversos, coherentemente enlazados, como dice Nieto Alcaide, una poética fragmentada, como es fragmentada nuestra percepción de lo real». Rafael Canogar, conferencia en el Colegio Mayor Fernández de los Ríos, en el ciclo «El artista se autodefine», noviembre de 1996, reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 28.

⁶¹ «Tengo que confesar que me encuentro como pez en el agua frente al reto de una nueva obra, que en definitiva lo es más en sus meras apariencias físicas que en sus conceptos y fundamentaciones. Y es que es difícil escapar de uno mismo. Nuestro bagaje nos condiciona a buscar ciertos parámetros o territorios que corresponden a una forma de pensar y de sentir. Siempre me interesó lo nuevo, lo distinto, lo radical. Pero cuando estoy frente a la concepción de una nueva obra me doy cuenta de que, además de ser un ejercicio de libertad y transgresión, también lo es de responsabilidad». Rafael Canogar citado en Víctor Nieto Alcaide. «Canogar: una poética fragmentada» en *Canogar*, Museo de Arte Contemporáneo Unión Fenosa, A Coruña, 1996, p. 24.

⁶² «Esa tarea creativa, en el caso de Canogar, nace, utilizando sus propias palabras, de la consideración de la pintura como “una imperiosa necesidad vital”, una forma de vida que impregna lo más íntimo y radical de su persona. “Necesito el impulso de una pasión que me irrite y me convulsione”, ha llegado a decir sobre el momento genesiaco de su tarea como pintor. De ello derivará un mundo de posibilidades, en definitiva, la de que la creación se convierta en “la más apasionante orgía al alcance del hombre” (Dubuffet)». Javier Tusell, «Las constantes de Rafael Canogar» en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p.

13. «Pintar sigue siendo –después de tantos años– una imperiosa necesidad vital, una forma de autorrealización; vehículo o correa de transmisión de todas mis emociones y obsesiones, una herramienta de comunicación y una forma de ser y de vivir». Rafael Canogar, conferencia en el Colegio Mayor Fernández de los Ríos, en el ciclo «El artista se autodefine», noviembre de 1996, reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 24.

⁶³ «Tensión expansiva creada por estructuras de signos que comprimen al mundo al mismo tiempo que amplían sus límites hasta un infinito». Rafael Canogar, «Cuatro pintores españoles», publicado por El Paso, Madrid, marzo de 1958 y reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 17.

⁶⁴ «Fueron años de intenso trabajo y en cada cuadro fui dejando parte de mi piel. Vital flagelo que presidió la intensidad creativa liberada por el automatismo teórico. Consecuentemente con esa vitalidad no quise –o no pude– domesticar esas fuerzas, ni hacer retórica con posiciones anímicas falsas. El “informalismo” fue descubrimiento de tierras nuevas –en las que muchos se detuvieron para colonizarlas– que yo tuve que dejar por la aventura de tierras nuevas, forma personal de conservar la vitalidad creativa». Rafael Canogar, «Escritos y declaraciones» publicado en el catálogo

Pintura española. Aspectos de una década 1955-1965, Fundación Caja de Pensiones, Madrid, 1988 y reproducido en *Rafael Canogar. La pasión de pintar*, Centro Cultural «Casa del Cordón», Caja de Burgos, Burgos, 1997, p. 23.

⁶⁵ «En mis pinturas, la forma cede su puesto a la luz, que 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». Rafael Canogar, «Tener los pies en la tierra» en *Papeles de Son Armadans*, Tomo XIII, n.º XXXVII, Palma de Mallorca, abril de 1959, p. 71.

⁶⁶ Así resumía Canogar las etapas de su evolución: «Al principio, aunque muy joven, mi obra informal fue muy madura. El informalismo era un grito de rebeldía, de ruptura, pero no se podía repetir indefinidamente: había que encontrarle una continuación. He dado, pues, un paso hacia delante hacia la comunicación y he denunciado la situación política española. El hombre era, pues, el elemento protagonista de mi pintura; escogí, entre los medios de comunicación, imágenes del hombre que llegaban a ser intermediarios entre el espectador y el creador. Este segundo periodo, llamado realismo crítico, ofrecía técnicas nuevas: una obra tridimensional. He salido del espacio pictórico para irrumpir en el espacio del espectador que tomaba así conciencia de la violencia del tema tratado. Unos años más tarde, la vida había evolucionado y estas imágenes denunciadoras ya no eran necesarias. Estaba cansado de representar siempre al hombre en situaciones simbólicas o transcendentales. He efectuado nuevas investigaciones plásticas y he vuelto a la abstracción. Quiero trabajar sin hacer ninguna referencia al mundo exterior y a la vida cotidiana. Quiero pintar, ni más ni menos». Rafael Canogar, respuesta a un cuestionario en el Apéndice III de Laurence Toussaint: *El Paso y el arte abstracto en España*, Ed. Cátedra, Madrid, 1983, pp. 174-175.



Diálogos informalistas. Rafael Canogar visita a Pablo Serrano

Lola Durán Úcar

En la segunda mitad del siglo XX, inmersos en un panorama artístico desorientado y disperso que se arrastraba en España desde la Guerra Civil, surge una joven generación de creadores que protagonizan la renovación de la vanguardia artística española de posguerra.

Fue un movimiento que concitó la voluntad de creadores de unos y otros lugares, unidos todos ellos por la intuición de provocar un clima nuevo, por la necesidad de ensanchar límites, por la sed de crear sin corsés, por la creencia de que no hay arte sin libertad, ni libertad sin humanidad.

Tomando como base la profunda tradición artística ibérica, reclaman una actualización, ven la oportunidad de ponerla acorde con los tiempos que corren. Aceptan el compromiso de abrazar la abstracción y propugnan un arte «recio, profundo, grave y significativo»¹.

Eran aquellos, años de dura censura, oficial y social. La sufrieron, como otros muchos españoles, los integrantes de El Paso, cuyas obras molestaban a las mentes más asentadas en la oficialidad, temerosa de rebeldías y osadías. La ignorancia unas veces, y la soberbia otras, pusieron a prueba la paciencia y la estima de artistas y pensadores.

El tiempo ha obrado milagros, y lo que hoy es normalidad entonces era temeridad. Tal vez el mayor milagro sea, en palabras de algunos de esos pioneros, que las obras que entonces escandalizaban hoy mantienen su vigencia. Resistir el juicio de los años y las modas, resistir en la autenticidad del arte, hace todavía más meritoria la labor de aquella vanguardia. De ahí la necesidad de conocerla y de ahí la oportunidad de analizar su nacimiento, sus lazos personales y la huella que persiste.

La exposición *Diálogos informalistas. Rafael Canogar visita a Pablo Serrano* propone un encuentro entre dos de los protagonistas de este movimiento, el escultor Pablo Serrano (Crivillén, Teruel, 1908-Madrid, 1985) y el pintor Rafael Canogar (Toledo, 1935). La muestra se centra en la producción de ambos artistas entre 1957 y 1963, periodo en el que comparten intereses en torno a la creación, mantienen estrecha relación personal y coinciden en numerosas convocatorias nacionales e internacionales.

A finales de los años cincuenta, **Rafael Canogar** descubre el informalismo, una pintura de acción donde, a través del gesto automático, del trazo violento, se expresaban los estados de ánimo. Una vía para canalizar su conciencia social y política, y el instrumento idóneo para romper las estructuras tradicionales y expresar libertad. Él mismo lo refiere con estas palabras: «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-política 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»².

Por su parte, **Pablo Serrano** había regresado de Uruguay a España en 1955, tras más de veinte años de ausencia. A su llegada realiza sus primeros trabajos netamente abstractos, intuados ya en algunas de sus obras montevidéanas. Entre sus principales fuentes se señala a Julio González y sus trabajos de sintaxis de formas soldadas; además se debe destacar las influencias que recibiera durante el año 1956, cuando el escultor viaja con José María Moreno Galván y su compañera Juana Francés por Europa, en un viejo Peugeot, «visitando museos, colecciones y exposiciones con verdadera ansiedad»³. Fue este recorrido, y especialmente su visita a Italia, y en concreto a Pompeya y Herculano⁴, determinante en su trayectoria artística. «De este viaje surgió el cambio en mi obra y su primera manifestación son los hierros encontrados»⁵.



Pablo Serrano en 1956 con su obra *Hierro y escoria*.

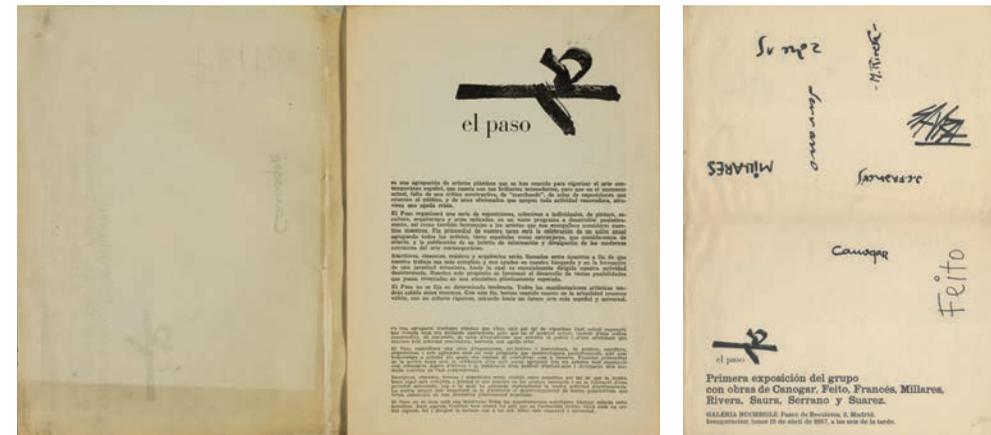
Archivo Pablo Serrano, IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.

Rafael Canogar en su estudio en 1958. Archivo Rafael Canogar.

Serrano y Canogar son miembros fundadores del grupo El Paso junto a Luis Feito, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera, Antonio Saura y Antonio Suárez; en su manifiesto fundacional de 1957⁶ se declaran como «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 una 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. [...] Creemos que nuestro arte no será válido mientras no contenga una inquietud coincidente con los signos de la época, realizando una apasionada toma de contacto con las más renovadoras corrientes artísticas. Vamos hacia una plástica revolucionaria –en la que estén presentes nuestra tradición dramática y nuestra directa expresión– que responda históricamente a una actividad universal»⁷.

Realmente son una agrupación que surge en un erial, en un ambiente precario. En su punto de mira están las vanguardias que triunfan en París y el expresionismo abstracto norteamericano; conocen y se apropian de este lenguaje. El arte realizado por los miembros de El Paso manifiesta elementos comunes, como la reducción del color a límites mínimos; el gesto agresivo, violento y dramático; y un compromiso con la renovación del arte y la libertad.

Una mirada retrospectiva hacia aquellos años nos lleva a preguntarnos cómo fue posible un cambio tan acompasado. Tal vez, como sucedió en otros ámbitos sociales y culturales, las circunstancias imperantes obraron milagrosamente a favor. Muchos creadores, sin ser conscientes del todo, remararon en la misma dirección, hasta encontrarse felizmente en otras orillas. Hasta alcanzar la libertad que perseguían, que eran la puerta a la expresión más personal, más potente y, a la vez, más compartida.



Manifiesto firmado por Ayllón, Canogar, Conde, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano y Suárez. Grupo El Paso, Madrid, 1957. Archivo Pablo Serrano, IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.



De izquierda a derecha: Antonio Saura, Rafael Canogar, Juana Francés, Manolo Millares, Manuel Rivera y Manuel Conde. Galería Buchholz, 15 de abril de 1957.

Al fondo, *Pintura* (1956) de Rafael Canogar. A la izquierda asoma un fragmento de *Don Quijote* (1956) de Pablo Serrano. Foto: Reflejos-Madrid. Fotografía: Archivo Alfonso de la Torre.

La primera exposición del grupo se presenta en la galería Buchholz de Madrid el 15 de abril de 1957: *El Paso*. Primera exposición del grupo con obras de Canogar, Feito, Francés, Millares, Rivera, Saura, Serrano y Suárez; en ella Rafael Canogar concurre con su obra *Pintura* de 1956 y Pablo Serrano con la escultura *Don Quijote* del mismo año.

En verano, ambos artistas coinciden en sendas muestras como integrantes de *El Paso* en la Sala de la Caja de Ahorros de Asturias en Oviedo y en el Ateneo Jovellanos de Gijón⁸. Posteriormente, Serrano abandona el grupo y los caminos del escultor y el pintor, en cuanto a exposiciones conjuntas se refiere, se separan hasta 1959.

Mientras Rafael Canogar, durante 1958, continúa participando en exposiciones con *El Paso* en ciudades como Madrid, Murcia o Zaragoza⁹, además de participar en la XXIX Biennale Internazionale d'Arte di Venezia, Pablo Serrano muestra sus obras en Madrid y Charleroi¹⁰.

En la primavera de 1959 las obras de Canogar y Serrano se reencuentran en una importante muestra colectiva internacional, *Jonge Spaanse Kunst*, en el Haags Gemeentemuseum de Den Haag en La Haya, entre el 24 de abril y el 24 de mayo de 1959; exposición que viaja posteriormente al Stedelijk Museum, Amsterdam, entre el 6 de junio y el 6 de julio, y al Utrecht Centraal Museum, del 25 de julio al 23 de agosto¹¹. En España, coinciden en el *III Salón de Mayo*, presentado entre el 9 y el 23 de mayo en la Capilla del Antiguo Hospital de la Santa Cruz de Barcelona, y en la Galería Darro de Madrid, dentro de la exposición colectiva *Blanco y Negro*.

Ese mismo año, Canogar realiza su primera exposición individual en L'Attico de Roma¹², en la que se presentan las obras previamente expuestas en la Bienal. Posteriormente, Serrano presenta una muestra en esta misma galería¹³ antes de exhibir sus *Bóvedas para el hombre* en Venecia. Bruno Sargentini, director de L'Attico, es una figura clave para la difusión de la obra del pintor y del escultor en Italia¹⁴.

1960 es un año decisivo para ambos artistas. Por un lado, participan en la muestra *Arte Actual. Zeitgenössische spanische Kunst* en la Galerie 59. El discurso de presentación, a cargo del Profesor Will Grohmann, versó sobre la «veta trágica» del arte español y destacaba el nacimiento de una nueva generación de artistas que avanzaba con una fuerza sin precedentes¹⁵. La muestra, tiene lugar en Aschaffenburg, Alemania, entre el 16 de enero y el 14 de febrero de 1960 y viaja después a otras ciudades europeas¹⁶.

Entre julio y septiembre las obras del pintor y el escultor forman parte de la muestra *New Spanish painting and sculpture* celebrada en el Museo de Arte Moderno de Nueva York¹⁷. Fue la primera gran exposición que se organizó en los Estados Unidos dedicada íntegramente a las últimas tendencias del arte español. El proyecto, comisariado por el crítico de arte Frank O'Hara, surgió a partir de las exposiciones *Modern Art in the United States* (Barcelona, 1956) y *The New American Painting* (Madrid, 1958) que el museo neoyorkino organizó en colaboración con las instituciones culturales españolas. Estos proyectos fueron la oportunidad para que el personal del MoMA entrase en contacto con las vanguardias artísticas españolas y se iniciase una fructífera relación¹⁸.

Frank O'Hara viaja a España en la primavera de 1960 para seleccionar las obras. En Madrid visita el estudio de Canogar, que le recibe acompañado por Manuel Millares, que actuó como traductor. El crítico ya se había interesado anteriormente por la obra de Canogar; en 1959 había escrito un artículo en la revista neoyorkina *It is* hablando de arte abstracto europeo y, de entre los artistas internacionales que citaba, destaca a Rafael Canogar¹⁹. O'Hara visita también el taller de Serrano y participa en una *Quema del objeto*, de lo que queda testimonio gráfico en numerosas fotografías y en un *collage* creado por el escultor²⁰.



New Spanish painting and sculpture. Entrada a la exposición, con las obras *Toledo* de Rafael Canogar y *Tauróbolo* de Pablo Serrano.

© 2023 Digital image, The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence.



Rafael Canogar delante de su obra *San Cristóbal* (1960) en la exposición *New Spanish painting and sculpture*. Archivo Rafael Canogar.

En Barcelona se reúne con Luis González Robles, con quien había mantenido correspondencia previa y le había sugerido el nombre de algunos artistas que deberían estar representados en la muestra²¹.

Tal y como menciona O'Hara en su texto del catálogo, la selección de obras no pretendía mostrar de una manera exhaustiva la actividad que se estaba desarrollando en el panorama artístico español, sino más bien evidenciar «la diversidad de tendencias estilísticas y las preocupaciones sobre las que las principales figuras están explorando y desarrollando sus lenguajes individuales»²².

Serrano participó con sus hierros *Espacio* y *Tauróbolo*, ambas de 1960; mientras que de Canogar se pudieron contemplar sus lienzos *Pintura núm. 56* (1959), *Pintura núm. 57*, *San Cristóbal* y *Toledo*, también de 1960.

En esa proyección del arte español en los Estados Unidos, al año siguiente ambos autores coincidieron en The Pittsburgh International Exhibition of Contemporary Painting and Sculpture, presentada en el Carnegie Institute de Pittsburgh, entre otras.

En 1962 Pablo Serrano y Rafael Canogar fueron seleccionados para participar en la XXXI Bienal de Venecia; este hecho supone un gran reconocimiento a su trayectoria.

Serrano expone la nueva serie en la que estaba trabajando, *Bóvedas para el hombre*. El escultor reflexiona: «En el fondo de la cuestión, el hombre no es ni más ni menos que el animal en busca de la cueva para su refugio. La limitación de su espacio, como principio y fin, comienza en el vientre de la madre para terminar en el vientre de la tierra»²³. Estas esculturas con aspecto rocoso, a modo de cuevas, en las que con frecuencia encontramos huellas de ladrillo como una clara referencia a la construcción, son espacios de seguridad para el hombre ante la angustia vital.



Pablo Serrano y sus *Bóvedas para el hombre* en el Pabellón de España de la Bienal de Venecia de 1962. Archivo Pablo Serrano, IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.

Canogar participa con un conjunto de doce pinturas de gran intensidad en las que los negros y blancos son protagonistas, aunque aparecen ya algunos toques de color, como en las piezas *Ceño*, *Friso* o *Purna*²⁴; su gama cromática comienza a ampliarse, al tiempo que se inicia un cambio formal.

Para Canogar, por otro lado, el informalismo había empezado a dejar de ser el instrumento idóneo de comunicación. En palabras del artista: «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»²⁵.

Su pintura evoluciona desde los lenguajes herméticos del informalismo hacia una pintura que muestra referencias contemporáneas, la vida tal y como es, basándose fundamentalmente en imágenes extraídas de la prensa.

«Cuando empleo, por ejemplo, imágenes de accidentes 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»²⁶.

Ambos autores, cada uno desde vivencias coetáneas pero personales, se sienten comprometidos con el ser humano y con el contexto social y político en el que viven. En otras épocas de la historia podrían haberse abstraído con más comodidad del mundo circundante, existir al margen de las circunstancias dominantes, moverse sin que el rumbo del mundo cambiara el mínimo trazo creador. No era esto, precisamente, lo que imperaba en aquellos años de efervescencia.

La sociedad estaba hambrienta de libertad. La cultura, el arte o la creación pugnaba por romper costuras, abrir vías de expresión y desatar conciencias. Un caldo de cultivo que permitió desarrollar modernas poéticas basadas en sólidas posturas éticas.

Allí estaban Canogar, Serrano y otros muchos artistas trabajando dentro de una España ansiosa de ensanchar fronteras, lo que llevó necesariamente a realizar viajes y acciones fuera del país. La creación nacía en España pero con gran proyección exterior.

Este ir y venir de un país encorsetado a un mundo cultural con menos ataduras, los convirtió en protagonistas de la apertura a un mundo nuevo. En hacedores de una renovación que fue cambiando la piel de un país «aletargado» también en su mundo cultural.

Trabajadores y estudiantes, hombres y mujeres, jóvenes y no tan jóvenes, personas de muy diferente condición y formación contribuyeron a dar un salto histórico, donde los artistas brillaron con luz propia. Convertidos en faro que guía, los creadores pusieron luz y proyección en un horizonte diferente y abierto. Su gran proyección en el ámbito internacional fue un pasaporte privilegiado para un país resucitado, dio carta de naturaleza a una España que renacía en libertad. Los gritos de libertad que emanaban de los lienzos y las esculturas de nuestros creadores vanguardistas era el canto de una nueva nación. La certificación de otro tiempo, otro cuerpo y otra alma.



Rafael Canogar y Pablo Serrano en 1978.
Fotografía de Luis Pérez Minguez. Archivo Rafael Canogar.

NOTAS

¹ *Manifiesto fundacional del grupo El Paso* (extracto), publicación original en castellano, catalán, inglés, francés, alemán y árabe, 1957. Archivo Central del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

² Esteban Leal, Paloma, «Los diversos periodos de la obra de Rafael Canogar», en *Catálogo Razonado de Rafael Canogar*, 2010, p. 3.

³ Serrano, Pablo, manuscrito inédito (agenda personal, 1955-1957), sin paginar. Archivo familia Pablo Serrano, Madrid.

⁴ «Me ha golpeado fuertemente el ver y sentir el panorama del Vesubio. La frontal fuerza de la naturaleza deshaciendo la obra del hombre hasta ocultarlo y anularlo por siglos. Herculano, Pompeya: la calidad de la hora en el que yo lo visité. [...] Siempre la materia amenazando al hombre y al espíritu del hombre. ¿No será esta lucha de siglos de carne y espíritu, de naturaleza y materia, el pensamiento sobre el cual meditar: Si [sic], la materia es destructiva, las piedras y los hierros siempre hirientes, solamente estando sometidos a una belleza espiritual, a crear en el arte, solamente ese será el triunfo sobre la misma, la belleza». Serrano, Pablo, manuscrito inédito (agenda personal...), *op. cit.*

⁵ Serrano, Pablo, manuscrito inédito (cuaderno con anotaciones de los años 1955, 1956 y 1957), Caja 26, Carpeta 146. Archivo Pablo Serrano, IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.

⁶ El grupo se constituyó en febrero de 1957 y en marzo publicaron su primer manifiesto, escrito por el crítico José Ayllón y firmado por los integrantes del grupo fundador.

⁷ *Manifiesto fundacional del grupo El Paso* (extracto), *op. cit.*

⁸ *Pintura abstracta española, El Paso II*, Quincena Comercial, Sala de la Obra Social de la Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo, del 10 al 30 de junio, 1957; y *Exposición de Arte Abstracto. Presentación del grupo El Paso*, Ateneo Jovellanos, Gijón, agosto, 1957.

⁹ Estas muestras fueron: *Exposición arte español de vanguardia*, Club Urbis, Madrid; *Exposición organizada por El Paso, con obras de Canogar, Chirino, Feito, Millares y Saura...*, Colegio Mayor de San Pablo, Ciudad Universitaria, Madrid; *Una semana de arte abstracto en España organizada por El Paso*, Museo Nacional de Arte Contemporáneo, Sala Negra, Madrid; *El Paso*, Fiestas de Primavera, Murcia; y *El Paso*, Institución Fernando el Católico-Palacio Provincial, Zaragoza.

¹⁰ *Arte religioso contemporáneo. Homenaje póstumo a Georges Rouault*, Instituto de Cultura Hispánica, Madrid, entre febrero y marzo; y *L'art du XX^e siècle*, Palais des Expositions de Charleroi, Bélgica, de julio a septiembre.

¹¹ Se editó un catálogo con prólogo de W. J. H. B. Sandberg, director del Stedelijk Museum de Ámsterdam y L. J. F. Wijsenbeek, director del Haags Gemeentemuseum; y texto de José Luis Fernández del Amo.

¹² El 9 de febrero de 1959 Canogar firmaba con la galería un contrato de representación exclusiva en Italia por tres años, en ese periodo se organizaron en L'Attico dos exposiciones dedicadas al pintor. Esta relación se prolongó en el tiempo. Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Archivo Sargentini, Fondo Galleria L'Attico 1949-1976 (serie 1, artisti 1949-1976. Sottoserie artista stranieri, unità archivistica 7).

¹³ Serrano en la Galleria L'Attico, Roma, inaugurada el 16 de diciembre de 1961. Fue la primera muestra dedicada a la serie *Bóvedas para el hombre*.

¹⁴ Sargentini es el responsable de la organización de las exposiciones de Rafael Canogar

en la galería Aujourd'hui en Bruselas (1960), en la galería Rive Gauche de París (1961), en la galería Naviglio de Milán y en la galería Il Cancellò arte d'oggi en Bolonia (ambas en 1962); y de Pablo Serrano en la galería L'Annunciata de Milán, en 1963. Carta de Bruno Sargentini a Luis González Robles, 26 de julio de 1961. Archivi della Galleria Nazionale d'Arte Moderna, Roma, Archivo Sargentini, Fondo Galleria L'Attico 1949-1976 (serie 1, artisti 1949-1976. Sottoserie artista stranieri, unità archivistica 27).

¹⁵ «Ausstellung "arte actual" eröffnet», *Aschaffenburg Volksblat*, núm. 13, 18 de enero de 1960. Stadt- und Stiftsarchiv Aschaffenburg, Zeitungsausschnittsammlung (SSAA, ZAS 1, 6360).

¹⁶ La exposición recorrió diversas ciudades europeas: St. Stephan Gallery en Viena, del 2 de julio al 8 de agosto de 1960; Haus am Waldsee en Berlín, del 30 de septiembre al 5 de noviembre de 1960; en el Winkel & Maagnussen-Galerie Kørpcke de Copenhague, bajo el título *Arte actual-Nutidens spanske kunst*, entre el 15 de noviembre y el 30 de diciembre, 1960; Hannover, del 14 de enero al 15 de febrero de 1961; Duisburgo, del 25 de febrero al 26 de marzo de 1961; y también se pudo ver en Frankfurt con el título *Internationales Kunsthandwerk, Zeitgenössische Spanische Kunst*.

¹⁷ La muestra, de carácter itinerante, se expuso posteriormente en la Corcoran Gallery of Art de Washington, entre el 31 de octubre y el 28 de noviembre de 1960; en la Columbus Gallery of Fine Art, Columbus, Ohio, del 3 al 31 de junio de 1961; en la Washington University - Steinberg Hall, Saint Louis, Missouri, del 16 de febrero al 16 de marzo de 1961; en la Lowe Art Gallery, University of Miami, Coral Gables, Florida, del 1 al 29 de abril de 1961; en el Marion Koogler McNay Art Institute, San Antonio Texas, del 15 de mayo al 12 de junio de 1961; en el Art Institute of Chicago, Chicago, del 19 de julio al 27 de agosto de 1961; en el Isaac Delgado Museum of Modern Art, New Orleans, Luisiana, del 18 de septiembre al 16 de octubre de 1961; en la Art Gallery of Toronto, Canadá, del 1 al 29 de noviembre de 1961, y en la Currier Gallery of Art, Manchester, New Hampshire, del 15 de diciembre de 1961 al 12 de enero de 1962.

¹⁸ McCray, Porter A., *New Spanish painting and sculpture* (catálogo de exposición), Museum of Modern Art, Nueva York, 1960, p. 5.

¹⁹ O'Hara, Frank y VV.AA., «Non-American Painting. Six opinions on Abstract Art in other Countries», *It is*, Nueva York, n.º 3, primavera-verano de 1959, pp. 76-78.

²⁰ *Collage* titulado *Frank O'Hara. Quema de un objeto* (1962, NIG. 1995.01.1091), conservado en el IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.

²¹ Carta de Luis González Robles a Frank O'Hara, 21 de marzo de 1960. The Museum of Modern Art Archives, Nueva York, Frank O'Hara papers (carpeta 17).

²² O'Hara, Frank, «New Spanish Painting and Sculpture», en *New Spanish Painting and Sculpture*, Museum of Modern Art, Nueva York, 1960, p. 7 (traducción de la autora).

²³ Texto extraído del *collage* de Pablo Serrano *Bienal de Venecia 1962* (1962, NIG. 1995.01.1442), conservado en el IAACC Pablo Serrano, Zaragoza.

²⁴ Según la documentación localizada en el Archivo de la Bienal de Venecia, la galería L'Attico es propietaria de las todas las obras de Canogar presentadas en la Bienal: *Nemea*, *Serie negra n.º 10*, *Serie negra n.º 11*, *Personaje n.º 12*, *Ménsula*, *Pintura n.º 90*, *Pintura n.º 100*, *Ceño*, *Jesuíta*, *Purna* y *Jalbegue*. Historical Archive of Contemporary Arts (ASAC), Venecia, (Faldone Paviglione Spagnolo da la Biennale di 1962).

²⁵ Esteban Leal, Paloma, «Los diversos periodos de la obra de Rafael Canogar», *op. cit.*, p. 5.

²⁶ *Ídem*.

**CATÁLOGO
DE OBRAS
RAFAEL
CANOGAR**

**RAFAEL
CANOGAR**

Libro

1958
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Pintura n.º 10

1958
Óleo sobre tela
73 x 60 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Furo

1959
Óleo sobre tela
200 x 150 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Diálogo 2

1959
Óleo sobre tela
98 x 71 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Vertebrado

1959
Óleo sobre lienzo
200 x 150 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Pintura n.º 34

1959
Óleo sobre lienzo
100 x 100 cm

Colección Rafael Canogar

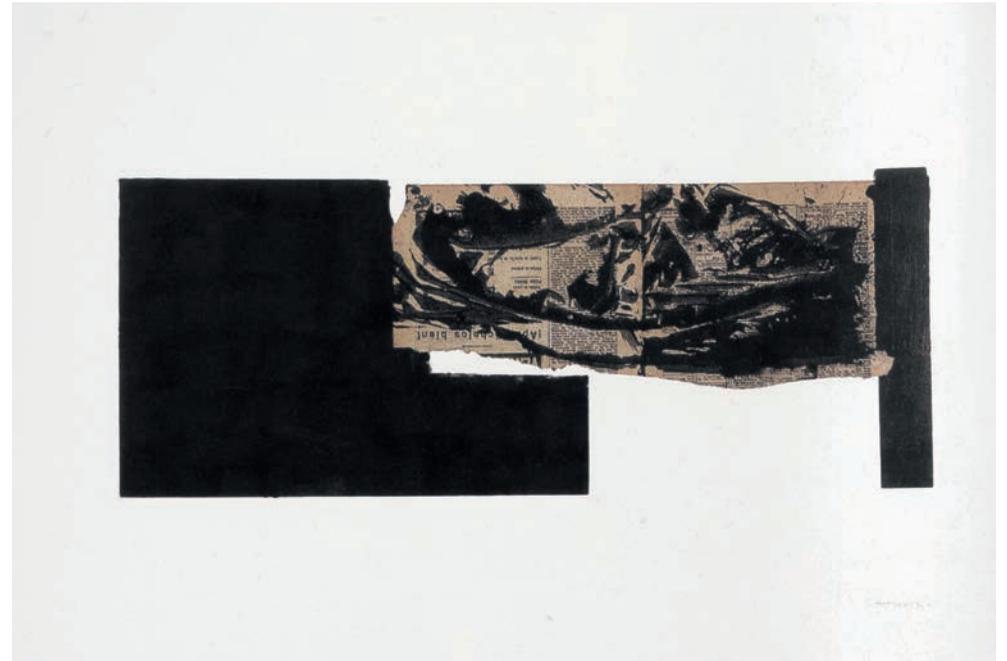


**RAFAEL
CANOGAR**

Sin título

1959
Mixta sobre papel
67 x 100 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Sin título

1959
Mixta sobre papel
67 x 100 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Sin título

1959
Mixta sobre papel
67 x 100 cm

Colección Rafael Canogar

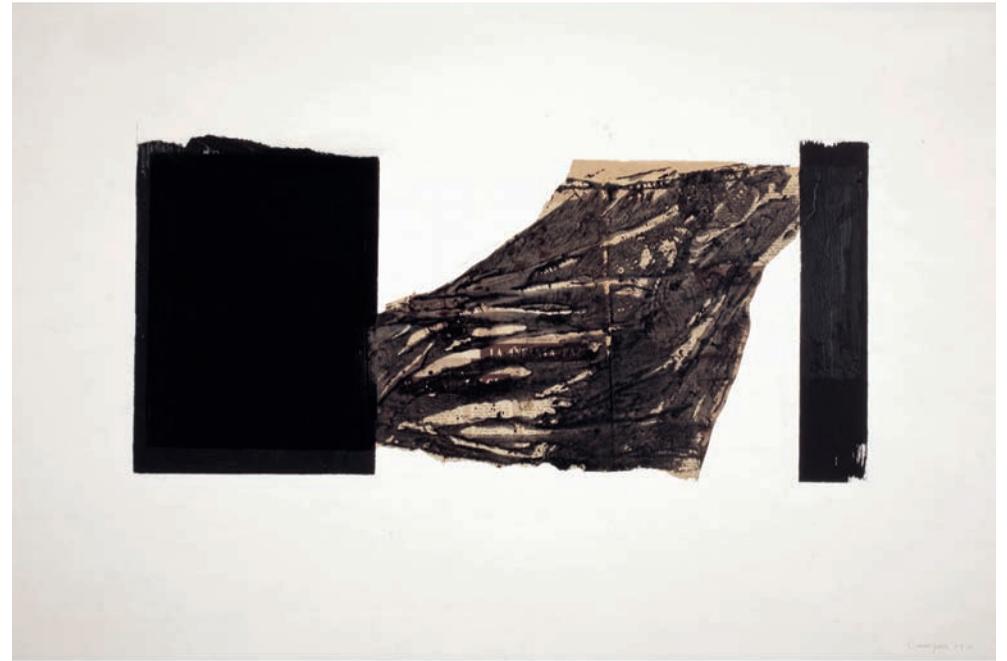


RAFAEL CANOGAR

Sin título

1959
Mixta sobre papel
67 x 100 cm

Colección Rafael Canogar

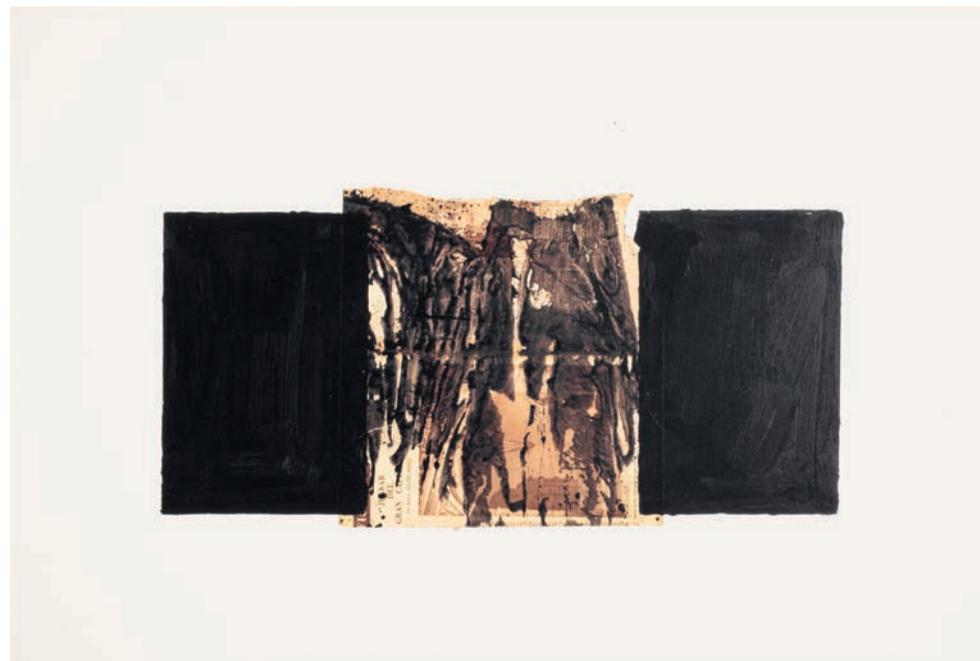


**RAFAEL
CANOGAR**

Sin título

1960
Mixta sobre papel
67 x 100 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Efigie

1960
Óleo sobre lienzo
73 x 60 cm

Colección Juan del Río



**RAFAEL
CANOGAR**

Pintura n.º 78

1961
Óleo sobre tela
97 x 130 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Pintura

1961
Óleo sobre lienzo
81,5 x 81,5 cm

Colección Adolfo Autric Amarillo de Sancho



**RAFAEL
CANOGAR**

Sin título

1962

Óleo sobre papel encolado a tela

73 x 60 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Sin título

1962

Óleo sobre papel encolado a tela
73 x 60 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Sin título

1962
Óleo sobre papel
70 x 100 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Barbecho

1963
Óleo sobre tela
81 x 100 cm

Colección Rafael Canogar



**RAFAEL
CANOGAR**

Pintura

1963
Óleo sobre lienzo
61 x 50 cm

Colección Fernán-Gómez Arte Contemporáneo

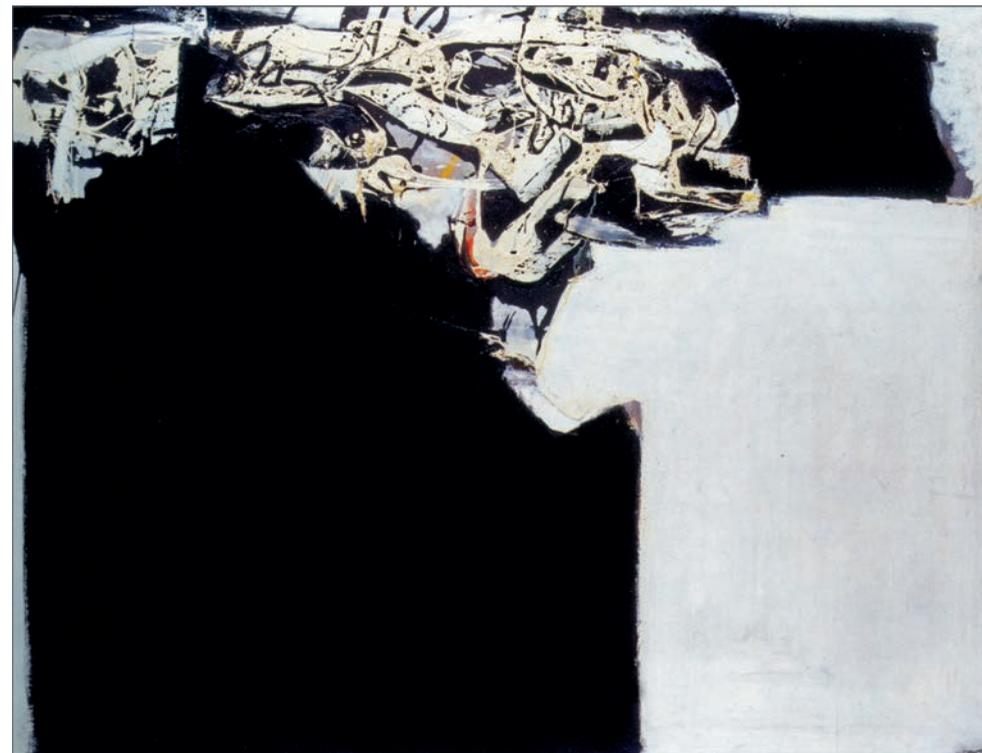


**RAFAEL
CANOGAR**

Oráculo

1963
Mixta sobre lienzo
150 x 200 cm

Colección Mariano Yera



**RAFAEL
CANOGAR**

Accidente

1963
Óleo sobre lienzo
97 x 130 cm

Colección Mariano Yera



**CATÁLOGO
DE OBRAS
PABLO
SERRANO**

**PABLO
SERRANO**

El paso de la laguna Estigia

1956

Hierro, piedra y piedra volcánica. Soldadura

Pieza única

60,6 x 26,8 x 19,8 cm

Colección Susana y Valeria Serrano



**PABLO
SERRANO**

Viento de otoño

1957

Hierro y clavos. Soldadura

Pieza única

51,7 x 53,8 x 33,4 cm

Colección Susana y Valeria Serrano



PABLO SERRANO

Sin título

Ca. 1956
Hierro y piedra. Soldadura

Pieza única
47 x 32 x 20 cm

Colección J. Ignacio Fdez. del Amo López-Gil



**PABLO
SERRANO**

Bóveda para el hombre n.º 13

1961

Bronce. Fundición y patinado

Pieza única

52 x 41 x 19 cm

Colección particular, Madrid



**PABLO
SERRANO**

***Bóveda para el hombre.
Homenaje a Manuel Millares***

1961

Bronce. Fundición y patinado

Pieza única

75 x 103 x 30 cm

Colección Adolfo Autric Amarillo de Sancho



**IMÁGENES
DE LA
EXPOSICIÓN**









