

EL LATIDO DE UNA ÉPOCA: LA OBRA DE RAFAEL CANOGAR Y DE YANNIS GAITIS ENTRE 1950 Y 1984

[The beat of a time: the art of Rafael Canogar and Yannis Gaitis between 1950 and 1984]

Miguel Fernández Belmonte
Universidad de Tesalia

RESUMEN

El presente artículo expone y analiza la presencia de algunas similitudes notables entre las trayectorias de Rafael Canogar y de Yannis Gaitis entre comienzos de la década de 1950 y principios de los años ochenta. La aventura de la abstracción, la vuelta a la figuración y la reflexión sobre la propia sociedad contemporánea caracterizaron la pintura de ambos en un mismo arco temporal y en sintonía e interacción con los desarrollos del arte occidental del momento. Se trata de dos artistas diferentes en cuanto a su formación y reconocimiento, pero con sorprendentes coincidencias en varios de sus planteamientos cuyo estudio puede contribuir a un mejor entendimiento del arte contemporáneo en su dimensión internacional.

PALABRAS CLAVE: Arte Contemporáneo, Canogar, Gaitis.

ABSTRACT

This article exposes and analyzes the presence of some notable similarities between the careers of Rafael Canogar and Yannis Gaitis between the early 1950s and the early 1980s. The adventure of abstraction, the return to figuration and the reflection on contemporary society characterized the painting of both in the same time frame while interacting with the developments of Western Art. They are two different artists in terms of their formation and recognition, but with surprising coincidences in several of their approaches which study may help to better understand contemporary art in its international dimension.

KEYWORDS: Contemporary Art, Canogar, Gaitis.

Hacia finales de los años 40, tras la Segunda Guerra Mundial y las respectivas guerras civiles, en Grecia y en España hubo una reactivación paulatina del panorama artístico y de la actividad expositiva, algo que aconteció a nivel europeo. El arte abstracto, en sus varias propuestas y definiciones, funcionó como catalizador, como ruptura, como un impulso renovador que permitió a muchos creadores encontrar o reafirmarse en sus propias convicciones.

Las exposiciones itinerantes, las bienales y los viajes y estancias en centros como París, fueron puntos de encuentro y de comunicación entre artistas de diversos países, asegurando una proyección internacional sin precedentes.

La hegemonía del arte abstracto desde mediados de los cincuenta a mediados de los sesenta en el marco de la Guerra Fría y contrapuesto a nivel político e institucional al realismo soviético, dio paso al arte pop, al nuevo realismo y a otras orientaciones artísticas como el arte conceptual y la performance, que alcanzaron desde los años 70 en adelante una importancia cada vez mayor.

Dentro de las fluctuaciones de los estilos, de los escaparates internacionales y del mercado del arte, de la influencia del informalismo y del nuevo realismo francés, del expresionismo abstracto de los Estados Unidos y del pop art inglés y americano, numerosos creadores marcaron su propia impronta, su propia visión sobre el arte y su época.

Se trataba de un momento histórico complejo en el que en los países occidentales, tras la barbarie de la guerra, se vivieron los años dorados de la explosión del capitalismo, del turismo, de la cultura de masas y también el Mayo del 68, la llegada a la luna, el marcado anticomunismo y, ya en los años 70, el fin de la dictadura franquista en España (1975), de la Junta de los Coroneles en Grecia (1974) y de la dictadura en Portugal (1974).

Es en ese periodo convulso, en el que abundaron las diferentes visiones y percepciones sobre las posibilidades del presente y del futuro a nivel social, político y artístico, en el que se quiere plantear la presencia de algunas similitudes notables entre las trayectorias de Rafael Canogar y de Yannis Gaitis entre comienzos de la década de 1950 y principios de los años ochenta.

Se trata de dos pintores diferentes en cuanto a su formación, reconocimiento y trayectoria, pero con sorprendentes coincidencias en varios de sus planteamientos y soluciones cuyo estudio puede ser fructífero para la comprensión del arte del momento.

Rafael Canogar nació en Toledo en 1935, doce años después de Yannis Gaitis, y sigue en activo, mientras que el pintor griego murió en 1984.

Canogar se formó con Daniel Vázquez Díaz entre 1948 y 1953; Yannis Gaitis en la Escuela de Bellas Artes de Atenas entre 1942 y 1948 con el pintor Konstantinos Parthenis y pintando asiduamente fuera del ambiente de la Escuela (Gaiti-Charrat 2003).

Es decir que tanto uno como otro se formaron con aquellos que en sus respectivos ámbitos nacionales han sido considerados como renovadores y como representantes de una modernidad no vanguardista, pero con pleno conocimiento de las nuevas propuestas artísticas. Parthenis y Vázquez Díaz recibieron y adaptaron la influencia cubista y de Cézanne,

introdujeron en su obra una dimensión simbólica y combinaron su visión de lo moderno con referencias a su propia herencia y acervo cultural.

Tanto Canogar como Gaitis no aprendieron simplemente lo que era la pintura moderna y sus referentes con estos maestros,¹ sino ante todo ejercitaron y desarrollaron una visión dinámica y transgresora de la pintura. La pintura como campo de búsqueda, de experimentación, de constante replanteamiento, como lienzo blanco sobre el que trazar preguntas.

Desde sus primeras exposiciones individuales, Canogar en 1954 en la galería Altamira y Gaitis en la asociación Parnasos (en 1945, 1946 y 1947), se podría destacar la capacidad para observar y percibir los diferentes estímulos del momento de estos pintores, con una mirada activa y crítica que inspecciona, reflexiona y asimila, y cuya obra se caracteriza por la búsqueda y la necesidad constante de llevar su arte al mismo paso que su tiempo. No es casual la participación del griego en el grupo Oi Akraioi (*Oi Akraioi*) fundado en 1949 junto a A. Kontopoulos, K. Antypa, G. Maltezos, D. Xytiri y L. Lameris que defendía la necesidad de mirar a un arte contemporáneo mundial y auténtico (Roumeliotis 2006, 114).

Ese anhelo no se correspondía necesariamente con una buena recepción de sus propuestas en el ámbito nacional. La exposición de Gaitis en Parnasos de 1947, en la que expuso treinta y cuatro cuadros claramente influenciados por el cubismo y el surrealismo, fue acogida negativamente por el público y la crítica (Gaiti-Charrat 2003). Un rechazo que condujo a un aislamiento del pintor en Grecia que no cesó prácticamente hasta su reconocimiento a partir de los años 80 y que debió contribuir a su deseo de enlazar con la modernidad internacional.

Gaitis participó en la Bienal de São Paulo en 1953. En su caso, así como en el de Alekos Kontopoulos y de Euthimios Papadimitriou, se presentó como artista extranjero espontáneo al jurado de selección dado que Grecia no era uno de los países participantes en el evento, con las obras *Canción del cielo* y *Canción del cuerpo* ambas de 1952 (Museo de Arte Moderno de São Paulo 1953, 80).

Canogar participó en la Tercera Bienal Hispanoamericana de 1955 en Barcelona en la que se planteaba una modernidad de la pintura española centrada en Madrid y Barcelona y con la presencia de artistas abstractos, expresionistas y surrealistas como clasificaría Luis Felipe Vivanco (Díaz Sánchez 2013, 149). En el mismo año se sitúa su primer contacto con la escena internacional de manera directa cuando viaja a París y expone en la galería Arnaud y con su participación en 1956 en la Bienal de Alejandría y en la XXVIII Bienal de Venecia.

¹ Se menciona como en el taller de Vázquez Díaz fue la primera vez que Canogar escuchó hablar de artistas como Braque, Picasso y Miró (CEART 2017, 171).

Gaitis se instaló en la capital francesa con una beca en 1954 y residió allí durante muchos años, completando sus estudios en la Escuela de Bellas Artes y la academia Grande Chaumiere (Ioannou 1997, 234); en 1957 firmó contrato con la galería Fachetti (Spiteris 1979, 55) y realizó su primera exposición individual en la galería Diderot. A continuación, residió en Roma hasta 1959 donde formó parte del grupo Sigma junto a V. Kaniaris, N. Kessanlis, D. Kontos y K. Tsoklis, todos ellos creadores fundamentales para los desarrollos del arte neogriego de la segunda mitad del siglo XX. Con este grupo expuso en la galería Cancelli en Boloña y en la galería San Carlo en Nápoles (Gaiti-Charrat 2003).

Por lo tanto a principios de la década de 1950 los dos pintores enlazaron con la escena internacional y participaron activamente en ese periodo de los desarrollos del arte abstracto.

En España existió un conocimiento de esa corriente artística desde los debates en el Congreso de Santander de 1953 a la celebración de exposiciones como *Tendencias recientes de la pintura francesa* en Madrid en 1955 (Bozal 1995, 258) y *Otro arte* en la Sala Negra del Museo de Arte Contemporáneo de Madrid y Barcelona en 1957 (Díaz Sánchez 2013, 165).

Si bien París constituyó un centro de primer orden en la irradiación de esa corriente, también fue fundamental en ese periodo el impacto del expresionismo abstracto americano a través de su presencia en las bienales, en el mercado del arte y en exposiciones itinerantes. En 1958 la exposición *Nine Generations of American Painting* viajó a Madrid y Atenas, entre otras ciudades, y entre 1963 y 1964 la exposición *Art USA Now: The Johnson Collection of Contemporary American Paintings*, fue a Londres, París, Atenas, Madrid, Lucerna, Bruselas y Viena con obras de, entre otros, Georgia O'Keeffe, Josef Albers, Robert Motherwell, Adolph Gottlieb, Willem de Kooning, Ellsworth Kelly y Robert Rauschenberg.

Los creadores españoles y griegos con la mirada puesta en el arte internacional y con un sincero deseo de renovación y de dinamizar la propia escena nacional, encontraron en las bienales, en exposiciones como las mencionadas y en sus contactos con críticos y teóricos del arte que apoyaban las nuevas propuestas, que no estaban solos en esa travesía. Se trataba de una conciencia individual de participación en un panorama internacional cuya escala no tenía precedentes (a pesar de iniciativas previas a la guerra como los grupos *Cercle et Carre* en 1929 y *Abstraction-crêation*

entre 1931 y 1936), en parte debido al crecimiento del mercado del arte y a las dimensiones políticas implicadas en el marco de la Guerra Fría.²

Fue en la bienal de Venecia de 1956 donde por primera vez se expusieron obras abstractas de pintores españoles, con el comisariado de Luis Felipe Vivanco, una labor que prosiguió de manera exitosa Luis González Robles con la participación española en la bienal de 1958 como punto de inflexión (AECID 2022). En el caso de Grecia fue con el comisariado de Toni Spiteris entre 1958 y 1966, y en concreto en la bienal de Venecia de 1960 cuando se presentaron obras abstractas de pintores griegos.

Canogar y Gaitis no parece que llegaron a conocerse directamente, pero sí que hubo una presencia, si bien limitada, del arte contemporáneo español en Grecia. En 1956 tuvo lugar la exposición *Arte Contemporáneo Español* en Atenas en la Asociación Filológica Parnasos con obra abstracta y figurativa (Vakalo 1981, 134). En los años 60 se menciona una exposición de arte español con presencia de artistas abstractos (Vakalo 1981, 56-57). En Marzo de 1967 en la galería Astor se celebró la exposición *Spanish Art Now*, con obras, entre otros, de R. Canogar y pocos años después, en 1971 en la misma galería se organizó la exposición *Pintores españoles contemporáneos* con obras de Tàpies, Millares, Canogar y Suárez (Skaltsa 2012, 128).

En cuanto a Gaitis, en 1957 visitó España con su mujer la escultora Gabriela Simosi, con la que se había casado en 1954, y con su amigo el pintor Daniil Panagopoulos que expuso en el Ateneo de Madrid en 1967. Posteriormente, en 1965, participó en la exposición colectiva *Pintura redonda* en la Sala del Prado del Ateneo de Madrid organizada en colaboración con el Museo Redondo de Santander y L'Œil de Boeuf de París (Ateneo de Madrid, 1967) y en la que también participó Juan Genovés. En 1965 expuso en el Museo de Arte Moderno de Rio de Janeiro con Adzak, Christoforou, Freitas, Oiticica y Genovés. En 1982 participó en el salón internacional de arte gráfico *Arteder 82* en Bilbao, en la sección de grabado.

Estos eventos formaban parte de una actividad expositiva internacional del artista griego más amplia y centrada sobre todo en París, en Italia y en Grecia (con colaboraciones con las galerías Studio Paul Facchetti, Sima y Georges Noël, entre otras). En la capital francesa se relacionó con muchos de los artistas griegos que habían acudido allí en la posguerra. Participó en varias exposiciones colectivas del Museo de Arte Moderno de París como *Pintores y escultores griegos en París* y fue miembro del grupo

² En ese sentido se puede encontrar una amplia bibliografía que estudia el apoyo institucional y político a los artistas abstractos americanos como ejemplo de un arte libre opuesto al realismo socialista.

Kentra junto a M. Vafeiadi, I. Molfesis, G. Maltezos, G. Tougias, G. Simosi que realizó exposiciones en Atenas y en París entre 1963 y 1964 (Gaiti-Charrat 2003). A partir de 1963 participó en la mayor parte de las exposiciones del grupo Mitologías cotidianas y del grupo Figuración Narrativa de Gerald Gassiot-Talabot (MMCA 2008).

Canogar participó en la primera bienal de Alejandría de 1955 y también en 1957 en las que hubo una amplia representación de pintores griegos, pero no de Gaitis. Participó así mismo en la bienal de São Paulo en 1959, 1971 y 1972; Gaitis en 1967 con Christos Karas y Konstantinos Tsoclis en pintura (Spiteris 1979, 379). El pintor griego no participó en la bienal de Venecia mientras que el español lo hizo en 1956, 1958, 1962 y 1968. De importancia fue también la estancia del pintor español en los Estados Unidos en 1965 por un año en el Mills College de Oakland en California así como la invitación en 1969 del DAAD como artista residente en Berlín.

En general la actividad expositiva de Gaitis si bien tuvo un carácter internacional, al estar centrada en París durante bastantes años, se desarrolló a una escala relativamente limitada. Su escasa participación en bienales importantes y la falta de respaldo institucional o de figuras destacadas como el comisario Toni Spiteris así lo atestiguan. Mientras que para Canogar la formación del grupo El Paso entre 1957 y 1959 fue determinante en su actividad expositiva y proyección, la participación de Gaitis en la formación de varios grupos artísticos no tuvo especial repercusión.

La proyección internacional de Canogar fue mucho mayor, como demuestra su participación en las exposiciones colectivas de 1960 *Before Picasso, after Miró* en el Guggenheim y *New Spanish Painting and Sculpture* en el MOMA de Nueva York (O' Hara 1960) y los numerosos reconocimientos y premios que le han sido otorgados: 1969 la Paleta de Oro en el Festival Internacional de Pintura, Cagnes Sur-Mer y en 1971 el Gran Premio de la Bienal de São Paulo, Brasil (a los que se añade una larga lista desde 1982 hasta 2009: Premio Nacional de Artes Plásticas, Madrid, España, 1982; Chevallier L'Orden des Artes et Lettres, Francia, 1985 etc.).

Aún con estas diferencias notables respecto a la recepción crítica e institucional de su obra, es interesante examinar el camino que emprendieron estos dos creadores adentrándose decididamente en nuevos terrenos de exploración artística en los años 50.

En 1953 Canogar dio sus primeros pasos en lo abstracto guiado, como ha sido señalado por el propio pintor, por la obra de Klee y Miró (Cirlot 1997). En el caso de Gaitis también es reseñable la importancia del surrealismo para su liberación gradual de la figuración, así como la influencia de la pintura de Pablo Picasso. En obras como *Agamenón* y *Afrodita*

de 1948 es notable la ascendencia surrealista mientras que en una serie de cuadros fechados en 1955 es evidente su afinidad con el mundo poético y simbólico de Paul Klee.

El paso por París fue fundamental para el pintor griego que señalaba cómo «Por la noche volvía a hacer los Soulages y los Hartung que había visto en las galerías, y después los rompía, a lo mejor como provocación, pero a lo mejor también para entender mejor» (Gaiti-Charrat 2003, 36).

Esa influencia podría señalarse que adquiere dos vertientes en la pintura abstracta del pintor griego. Por un lado es reseñable la repetición que se realiza como movimiento corporal y no de manera metódica. Los trazos se acumulan rítmicamente pero mantienen una pulsación vital, un ímpetu, al mismo tiempo que dotan a la superficie pictórica de mayor riqueza de texturas y relieve. El artista puede jugar, luchar y desahogarse sin la mediación de una representación figurativa en un acto que le dota de una nueva libertad expresiva. Por otro lado, junto a la presencia de un ritmo determinado, se recoge en otras obras una mayor agresividad, como si los trazos fuesen explosiones, destellos, llenos de velocidad y con un denso empaste.



Figura 1. Rafael Canogar, *Composición*, 1956, óleo sobre lienzo, colección particular.



Figura 2. Yannis Gaitis, *Sin título*, 1960-1961, óleo sobre lienzo, ISET.

Esa gestualidad explosiva y el trazo dinámico y lleno de energía de sus pinturas de 1960 y 1961 sin título y de la obra *Síntesis* de 1962 son comunes, desde otro ángulo a las de la pintura abstracta de Canogar. El pintor español recoge influencias de Millares, de Tàpies, pero marca y define su propia expresividad con un interés por la textura, la formación de un paisaje pictórico que abre nuevas realidades y al mismo tiempo una agresividad contenida por el ritmo y la repetición gestual.

La pintura abstracta de Canogar ha sido extensamente estudiada y son conocidas sus características y posicionamientos, pero lo que sí confirma la afinidad de sus planteamientos con los de un artista como Gaitis que trabajaba en fechas cercanas en otro ámbito y sin una comunicación directa entre los dos, es el carácter internacional de ese acto catártico de adentrarse en una pintura aparentemente liberada de limitaciones iconográficas, de tradiciones previas y de contenidos alegóricos y narrativos. Las dimensiones políticas, sociales y culturales de la Guerra Fría y las específicas del mercado y la crítica del arte del momento contribuyen a explicar la presencia de esas similitudes y constituyen un campo de investigación por esclarecer en toda su extensión.

El final del auge del arte abstracto se sitúa a mediados de los años 60 en la escena internacional con la irrupción del arte pop, en Grecia hacia 1967 y en España hacia 1965. Desde mediados de los años 60 el interés de algunos artistas españoles por el realismo crítico fue más marcado y creadores del arte abstracto dejaron de participar en las bienales representando a España. En Grecia la exposición Panheládica de 1967 ha sido señalada como el final del dominio del arte abstracto (Vakalo 1981) y el inicio de un giro hacia la realidad política y social que se agudizó en el marco de la Dictadura de los Coroneles (1967-1974).

Es interesante comparar la transición de estos dos artistas desde el arte abstracto a nuevos planteamientos, un proceso que tuvo lugar de manera

gradual y no lineal y en el que se atenúan y difuminan constantemente los límites impuestos por nuestra percepción y conocimiento entre lo abstracto y lo figurativo.

Ya en 1960 Canogar recupera la idea de la forma humana con obras como el *Retrato de Óscar Domínguez* y a continuación en 1961 y 1962 realiza una serie de *Personajes*. En 1963 aparece la imagen, pero ya no remite directamente a la realidad, sino a su mediación a través de la fotografía con la serie de los accidentes.

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 (Canogar 1998).

Los títulos son muy ilustrativos de ese cambio con obras como *Fantásticas escorias* y *Ese metal que resplandece ardiente* de 1963. Andy Warhol realizó en 1962 y 1963 obras en las que incluía imágenes de accidentes de coche tomadas de la prensa. En los dos casos se trata de ese paso atrás, de ese distanciamiento que no lleva a la identificación con el trágico suceso sino a una reflexión sobre la imagen misma y sobre nuestro rol como espectadores y consumidores de mensajes visuales. Es la conciencia de esa distancia la que puede llevar a la crítica e incluso a la acción, como en el teatro de Peter Weiss y de Bertold Brecht.

A través de la inclusión de elementos figurativos reaparece la figura humana en la obra del pintor español como en *Escucho con mis ojos a los muertos*, *Reina en la región vacía* y, ya en 1964, se podría señalar la presencia de un cariz más marcadamente crítico, político y social en las obras *Fragmento de una manifestación*, *Exequias por un presidente*, *24 horas de paz*, *Antisegregación*. Ese componente caracteriza las obras de los años siguientes como el *Estudio para el retrato de un político* de 1965, *La pelea*, *Los emigrantes* de 1966, *La paliza*, *Escena urbana* de 1967, *Multitud* de 1968, *Libertad encarcelada* de 1971 y *La marcha de los prisioneros* de 1972. Se trata de otro paso, de otra travesía, pero hacia una realidad diferente y empleando otros medios de expresión visual. Del tiempo indefinido y suspendido de los estallidos abstractos en los que queda contenido un rastro del tiempo empleado por el artista para su creación, se pasa a un tiempo colectivo, medido por los medios de comunicación, la productividad y los conflictos políticos y sociales.

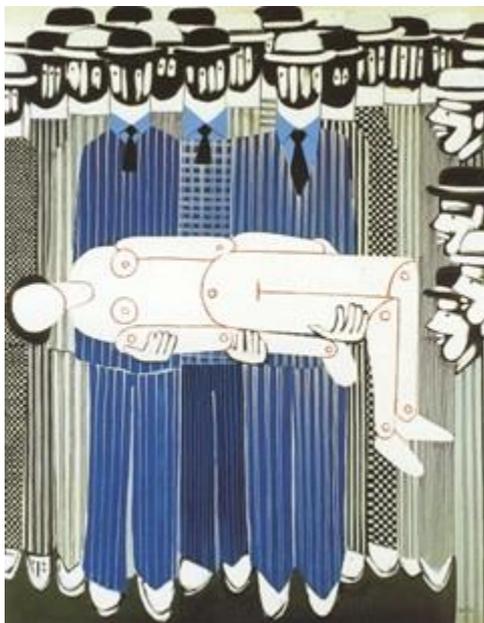


Figura 3. Yannis Gaitis, *El maniquí*, 1968, óleo sobre lienzo, ISET (Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutsos).



Figura 4. Rafael Canogar, *La policía en acción*, 1969. Construcción en poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo sobre tabla- Junta de Extremadura (Depósito en el Museo Vostell-Malpartida, Malpartida, Cáceres).

En el caso de Gaitis también va apareciendo la forma de manera gradual. Hacia 1963 hacen su aparición niños, pájaros y títulos que aluden a

la niñez de su hija Loreta como en la obra *Las muñecas de mi hija*. El crítico Aggelos Prokopiou señaló en 1963 que «... su acercamiento al tema figurativo se realiza a través del camino de las emociones de un niño pequeño, que conoce el mundo por primera vez y busca agarrarlo entre sus pequeñas manos». Dentro de ese mundo, que inicialmente puede referirse a esa mirada infantil que vuelve a vivir a través de su niña Loreta de cinco años, van haciendo su aparición compartimentaciones y escenas. Del interés por las texturas se pasa a un rol cada vez más preponderante del significado y de la narración. El miedo a la guerra, la violación y la violencia aparecen como temas. La figura humana sigue manteniendo un trazo expresivo pero se resume a seres con un rostro que se repite, como homúnculos, como sombras, como seres anónimos. La cara se reduce a una superficie negra surcada por pocas manchas blancas, sin expresión ni edad.

Es en esos años cuando se da una transición definitiva hacia sus homúnculos (*ανθρωπάκια*) que se transforman en base dominante de su producción artística desde 1968 en adelante. Son los años de la Junta en Grecia y en las obras de Gaitis aparecen las pistolas y los militares. La superficie pictórica cada vez es más lisa, los contornos más definidos, sin rastro de la gestualidad anterior y se produce así el mismo efecto que en los artistas españoles del realismo crítico. La mano del pintor parece desaparecer y ante nosotros se presenta una imagen que se repite y que provoca un distanciamiento. Al mismo tiempo ese homúnculo nos habla de manera muy directa de la sociedad contemporánea, no nos es extraño o desconocido; más bien se trata de un espejo.

En sus obras de esta época hace uso a menudo del blanco y del negro, combinado en ocasiones con superficies de color azul, amarillo y rojo. Sus hombrecillos se repiten, como puntos, como productos apilados, como mero signo estético privado de cualquier individualidad. El mismo artista definía su pintura como testigo de su época:

Haciendo homúnculos me redimo ... El elemento humano impersonal es dominante en mis obras. Represento nuestro problema actual y lo presento con medios contemporáneos (Gaiti-Charrat 2003, 53).

Una inquietud esta muy presente en la obra de Canogar que explicaba su vuelta a la figuración ante todo como una necesidad de estar en sintonía con su tiempo.

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 (Canogar 1998, 15).

Gaitis denuncia una determinada realidad política y social en obras como *El asesinato de la libertad* y *La muerte del Che Guevara*. Los personajes anónimos se arremolinan para transportar un féretro en la obra *La muerte de la pintura* de 1973, un enterramiento que, en palabras del artista, es el de nuestra propia sociedad (Gaiti-Charrat 2003, 58) y que fue exhibida en la galería Desmos en paralelo a los eventos de la Politécnica en noviembre de ese año.

Ese acercamiento crítico y de denuncia, que mantiene al mismo tiempo una alta calidad estética, es común a estos dos artistas y a otros creadores en esos años en Grecia y España como Kokkinidis, Mytaras, Venetoulis, los Nuevos Realistas Griegos, el Equipo Crónica, Somoza y Juan Genovés. En su lenguaje plástico estos artistas incluyeron elementos del arte pop, sobre todo en cuanto al tratamiento y resignificación de las imágenes, pero con planteamientos más críticos (sin olvidar el componente irónico y de denuncia de algunas obras de C. Oldenburg y R. Hamilton).

La influencia del arte pop es evidente, pero como apunta D. Zacharopoulos:

Gaitis no es «pop», de ninguna manera. Construye objetos exactamente para que no haga falta que nadie adore los objetos de consumo existentes. Su obra desmitiza a la sociedad de consumo y al arte como consumo estético (Gaiti-Charrat 2003, 405).

Tampoco la obra de Canogar se puede relacionar con el arte pop de una manera directa (Canogar 1998).

El uso de la compartimentación y las imágenes de la prensa son elementos que se encuentran en la obra del pintor español en esos años, mientras que, en el caso del pintor griego, si bien también utiliza la división de la superficie de forma geométrica como fondo, se impone cada vez de manera más acuciada la repetición como elemento compositivo, sin el uso de imágenes fotográficas.

A pesar de esas diferencias, la comunicación como nueva necesidad resultó crucial para los dos artistas y en ese sentido se podría reseñar la importancia de su paso a la tercera dimensión. Gaitis había realizado obra escultórica con anterioridad y su esposa Gabriela Simosi era escultora, pero durante los años 70 comenzó a conquistar el espacio con sus homúnculos, tanto el de objetos pequeños y muebles como el de las salas de exposición, calles y espacios al aire libre, estableciendo una nueva relación con el público.

En Canogar la tercera dimensión y su experimentación con la fibra de poliéster y otros materiales, le permitió crear obras de gran impacto visual, casi de bulto redondo, y en las que se planteaban situaciones que establecían un diálogo inmediato con su entorno. En 1973 realizó su escultura *El caminante* y ha seguido creando esculturas, sobre todo a partir de 2001, empleando diversos materiales (bronce, acero cortén y hierro).

Tanto Canogar como Gaitis hablan a través de su arte en esos años de problemas universales, de la violencia, de la sociedad, de la política, pero manteniéndose fieles al mismo tiempo a sus propias búsquedas plásticas e inquietudes.

Dentro de su pintura, como otra de las múltiples búsquedas que se dan en paralelo, se encuentran referencias a varios artistas y obras del pasado. En el caso del español podrían mencionarse el *Retrato de Velázquez* de 1962 y en 1966 la inclusión de referencias a obras de Botticelli, Van Eyck y Rubens. Un diálogo que recuperó y desarrolló a partir de 1980 con *Homenaje a Cézanne* y su serie de cabezas (*Homenaje a Julio González*). A partir de 1979 Gaitis realizó una serie de obras con temas clásicos como *Odiseas y las sirenas*, *Partenón*, *Templo*, *Carro de Apolo*, *Ánfora o cerámica antigua*. Se trata de la inclusión de esas referencias en un universo propio, libre de condicionantes y desligado tanto de la simple imitación como de la reivindicación de un pasado dorado. Más bien se trata de la reivindicación del presente, de un repertorio pictórico y visual al que también pertenecen las grandes obras de otras épocas. En Gaitis se trata además de una conquista de los símbolos intocables de lo clásico y la belleza que se ven invadidos por sus homúnculos y son redefinidos en su significado.

El fin de la dictadura franquista en 1975 y la caída de la Junta en 1974 fueron un punto de inflexión para los dos artistas en algunos aspectos. Gaitis continuó produciendo ese mundo de homúnculos en todas sus dimensiones, variaciones y agrupamientos posibles, como un alfabeto propio con el que combinar letras y formar múltiples palabras; Canogar realizó su última exposición vinculada a ese acercamiento a la realidad el 20 de noviembre de 1975 y se adentró de nuevo, aunque no del mismo modo, en la abstracción.

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 (Canogar 1998, 17).

La figura humana se reduce entonces a fragmentos esparcidos sobre una estructura ordenada y geométrica que cada vez emerge con más fuerza desde el fondo hasta copar toda la superficie. Los títulos dejan de tener el carácter de los años anteriores y en vez de ser composiciones o tener un significado concreto se titulan Pinturas.



[5] Rafael Canogar, *Pintura*, 1975, construcción con ropa usada, bastidor de madera y pieza de poliéster y fibra de vidrio pintada al óleo, colección particular.

[6] Yannis Gaitis, *Ángel*, sin fecha, bronce, Momus, donación Alexandros y Dorothea Xydi-1999.

Gaitis, que había participado en su juventud en la resistencia griega siendo miembro del EPON (aunque no en la lucha armada) y que en los difíciles años tras la guerra civil griega estuvo viviendo en París, volvió de manera definitiva a Grecia en 1974. En París no alcanzó ningún reconocimiento importante o respaldo señalado a su actividad artística, mientras que en Grecia, desde 1975, registró una gran actividad expositiva y acaparó una atención cada vez mayor. En 1980 se publicó la primera monografía de su obra, de Nikos Papadakis y en 1984 tuvo lugar su primera retrospectiva en la Pinacoteca Nacional de Atenas. Ese año murió, antes de la inauguración de la exposición, y fue enterrado a cargo del Estado griego siendo Ministra de Cultura Melina Mercouri.

En los últimos años de vida de Gaitis, Canogar volvió a introducir la imagen, dispuesto a seguir explorando los límites de la pintura en una incansante búsqueda que continúa hoy en día.

La aventura de la abstracción, la vuelta a la figuración y la reflexión sobre la propia sociedad contemporánea caracterizaron la pintura de los dos artistas en un mismo arco temporal, desde la década de 1950 a los primeros años 80, en sintonía con los desarrollos del arte internacional en el que se incluye su obra y con los desafíos de su tiempo en un mundo dividido por el telón de acero. A pesar de sus diferentes nacionalidades y trayectorias profesionales estos creadores hablan un lenguaje común, que surge de un recorrido vital a través de la posguerra, la represión de las libertades, el desarrollo capitalista y de la sociedad de masas, que se mueve entre ciudades del mundo occidental y que no renuncia nunca a la percepción del arte como búsqueda, como goce, como juego y como reflexión.

En este sentido, podría definirse la obra de Gaitis con las mismas palabras que empleó V. Nieto Alcaide para definir la de Canogar: «... una participación intensa y constante en el ámbito inquietante de la renovación» (CEART 2017, 27).

Bibliografía

- AECID 2022. Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo, *100 años Pabellón español Bienal de Venecia 1922-2022*.
- ATENEO DE MADRID 1967. Ateneo de Madrid, *Memoria 1962-1967*.
- CANOGAR 1998. R. Canogar, *Apuntes sobre el marco y la realidad. Discurso leído por el académico electo Excmo. Señor D. Rafael Canogar el día 31 de mayo de 1998 con motivo de su recepción y contestación del académico Excmo. Sr. D. Antonio Fernández Alba*, Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando / Gráficas Manero S.A.
- CEART 2017. Centro de Arte Tomás y Valiente, *Rafael Canogar. Ayer-Hoy*, catálogo de exposición, Madrid: Ediciones del Umbral.
- CIRLOT 1997. J. E. Cirlot, *De la crítica a la filosofía del arte*, Barcelona: Quaderns Crema.
- DÍAZ SÁNCHEZ 2013. J. Díaz Sánchez, *La idea de arte abstracto en la España de Franco*, Madrid: Cátedra.
- GAITI-CHARRAT 2003. Α. Γαϊτή-Charrat, *Κριτικός κατάλογος του Γιάννη Γαϊτή*, Αθήνα: Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου.

- ΙΟΑΝΝΟΥ 1997. Π. Ιωάννου, «Γιάννης Γαΐτης» σε. Ε. Μαθιόπουλος (επιμ.), *Λεξικό Ελλήνων Καλλιτεχνών*, Αθήνα: Μέλισσα.
- IVAM 2014. Instituto Valenciano de Arte Moderno, *La abstracción de Rafael Canogar*, catálogo de exposición, Valencia: IVAM.
- KOCHLIAS 1981. Γκαλερί Κοχλίας, *Γαΐτης*, κατάλογος έκθεσης, Θεσσαλονίκη: Κοχλίας.
- MMCA 2008. *Όλοι και μόνος: Γιάννης Γαΐτης 1923-1984*. Αθήνα: Μακεδονικό Μουσείο Σύγχρονης Τέχνης, Ίδρυμα Ιωάννου Φ. Κωστοπούλου.
- MUSEO DE ARTE MODERNO DE SÃO PAULO 1953. Museo de Arte Moderno de Sao Paulo, *2ª Bienal do Museu de Arte Moderna de São Paulo*, catálogo general, Sao Paulo: EDIAM.
- O' HARA 1960. F. O' Hara, *New Spanish painting and sculpture*, catálogo de exposición, New York: MOMA.
- SKAL TSA 2012. Μ. Σκαλτσά 2012, «Το θεσμικό πλαίσιο των εικαστικών τεχνών στην Ελλάδα τη δεκαετία του '70», *Μουσεία 06*, Θεσσαλονίκη: Ζήτη, Δ.Π.Μ.Σ. Μουσειολογία.
- ΒΑΦΟΡΟΥΛΙΟ 1994. *Αφιέρωμα στο Γιάννη Γαΐτη*, Θεσσαλονίκη: Δήμος Θεσσαλονίκης, Βαφοπούλειο Πνευματικό Κέντρο.
- ΒΑΚΑΛΟ 1981. Ε. Βακαλό, *Η φυσιογνωμία της μεταπολεμικής τέχνης στην Ελλάδα. Αφαίρεση*, τ. 1, Αθήνα: Κέδρος.

Imágenes

- ISET, Instituto de Arte Contemporáneo Griego.
- MOMus, Metropolitan Organisation of Museums of Visual Arts of Thessaloniki.
- Pinacoteca Nacional-Museo Alexandros Soutsos (Atenas).
- Rafael Canogar (Estudio Rafael Canogar).