



LUIS CLARAMUNT
El viatge vertical

LC 197



CC 305

LUIS CLARAMUNT
El viatge vertical

ÍNDEX

- 7 Bartomeu Marí
Presentació
- 11 Nuria Enguita Mayo
El viatge vertical. Una experiència del temps
- 33 Pintura, 1973-1986
- 49 Àngel González
La città dolente
(Aproximació a una improbable escola gitana de pintura)
- 73 Pintura, 1986-1988
- 101 Teresa Lanceta Aragonés
Ciutats viscudes
- 109 Pintura, 1991-1994
- 117 Francisco Rivas
El queixal d'or
- 121 Dibuix, 1994-1999
157 Fotografia, 1994-1999
- 165 Carles Guerra
Quan pinta Luis Claramunt?
- 169 Fotografia, 1994-1999
185 Llibres autoeditats, 1995-1999
201 Pintura, 1988-1999
- 211 *Biografia*
213 *Bibliografia*
215 *Textos en castellano*
244 *English texts*
272 *Llista d'obres*

PRESENTACIÓ

Donem per descomptat que l'evolució de la cultura i els avenços tècnics en particular modelen les nostres formes de percepció sensible i determinen com i què veiem. L'acceleració que el segle xx ha imprès en el nostre entorn físic, cultural i mental ens situa en un present cada vegada més relliscós, encara que envoltat de sòlids anacronismes. L'anacronisme és una forma exògena de contemporaneïtat: s'és part de l'ara, però no necessàriament s'està en el present. Com ens recorda Nuria Enguita Mayo en el text d'aquest catàleg, «el fet de no estar "en el present" de les imatges és el que ens permet entreveure'n els diversos temps, entendre'n la pròpia memòria». I, quan tornem a mirar la pintura de Luis Claramunt, constatem que, de fet, els valors de l'art muten constantment.

Autodidacte, Claramunt és membre d'aquesta generació que va intentar ser del seu temps sense pertànyer-hi. Els seus inicis en els anys setanta coincideixen amb l'eclosió d'un art més polititzat al qual s'adhereix la majoria dels seus coetanis en una Barcelona que bull d'iniciatives experimentals tant en els àmbits de l'art, la literatura i el cinema com en les formes canalles de les subcultures populars contestatàries.

Durant aquests anys Claramunt neda a contracorrent i, en comptes de buscar referents en les avantguardes, se centra en la pintura, expressió artística amb la qual la burgesia local d'altres temps s'havia identificat, perquè li era més propera i que encara continua defensant avui. Els acabats propis de la pintura naturalista, i l'obra d'Isidre Nonell en particular, conformen el primer esglaó de l'escala que Claramunt construirà al llarg de la seva vida. Les temàtiques i l'estil de la pintura de Claramunt canvien alhora que es distancia físicament i socialment de Barcelona. Madrid, Sevilla, Bilbao, i els freqüents viatges a Marràqueix substitueixen Barcelona en una geografia i uns entorns humans que representa amb constància.

Aquesta exposició, que és la primera retrospectiva de la seva obra, ens descobreix un Claramunt que escriu, a través del dibuix, la fotografia i els llibres autoeditats, innumerables pàgines en què la història de la literatura esdevé un contrapès inseparable de la història de la pintura. Claramunt és un artista l'obra del qual suggereix llocs i entorns humans: topografies literàries, ficcions i relats que ocupen l'ull i l'esperit. Amb la

seva obra es narra una altra mena d'història de l'art contemporani, que inclou precisament el recorregut des dels anys setanta fins als noranta, i que observa de manera crítica i efectiva l'evolució de les imatges i les gramàtiques d'una visualitat que actualment ens resulten llunyanes.

Els anys vuitanta corresponen a la denominada transició espanyola, al pas tortuós del règim franquista al sistema democràtic. Culturalment, en el món de l'art, aquesta dècada es caracteritza pels clixés incòmodes, dels quals encara ens costa parlar. Precisament l'obra de Claramunt en fuig com de les convencions socials. L'artista és un doble *outsider*: de la seva època i d'avui.

La col·laboració amb el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) ens permet establir en les seves sales un diàleg entre la tradició d'artistes com Nonell i els valors estètics de Claramunt. Entre els dos, allunyats en el temps, neix una afinitat que es manifesta en la distància que cada un d'ells manté amb la seva pròpia època.

No volem deixar d'agrair la col·laboració de la família de l'artista, especialment la de la seva germana Victoria; també agraïm la implicació de Juana de Aizpuru, que va ser-ne la galerista a Madrid, i que va rebre aquesta idea amb entusiasme des de l'inici; i la seva generositat per oferir al Museu una molt valuosa donació d'obres, especialment dibuixos, llibres i, excepcionalment, els arxius de l'artista. També ha estat fonamental la contribució d'Antoni Estrany en el projecte. Finalment, cal destacar que Nuria Enguita Mayo, amb la inestimable col·laboració de Rafael Barber i Cristina Bonet, ha dut a terme un treball excel·lent de comissariat que precedeix la presentació de l'exposició i que es plasma en aquesta publicació. I a Ángel González i Teresa Lanceta volem mostrar-los la nostra gratitud per unes aportacions que ens ajuden a aproximar-nos avui a les imatges i els relats de Luis Claramunt.

Bartomeu Marí
Director
Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)



Detall de l'estudi de Claramunt al carrer Montera, Madrid, 1995



Luis Claramunt, Madrid, ca. 1995

Nuria Enguita Mayo

*EL VIATGE VERTICAL.
UNA EXPERIÈNCIA DEL TEMPS¹*

L'obra de qualsevol persona només resulta possible calibrar-la, jutjar-la i entendre-la com un conjunt interrelacionat de diversos fets, en què les espirals i les onades acostumen a predominar per damunt de les línies rectes. I és així que els ulls tan sols poden veure, i prou.

Joaquim Dols i Rusiñol: *Claramunt. Olis*. Barcelona: Dau al Set, abril-maig, 1976.

Per mi, no hi ha cap diferència entre la pintura figurativa i l'abstracta, perquè la pintura en si ja és la imatge d'una realitat. Una pinzellada pot ser qualsevol cosa: un insecte, una lletra, una persona. Quan fas una pintura abstracta també parteixes d'una realitat, funciona la imaginació i la memòria, que és una realitat tan tangible com qualsevol altra.

Luis Claramunt, *El País* (5 de maig de 2000).

El desordre només és injustícia per a qui es nega a pensar, a respectar, a acompanyar, en certa mesura, l'esmicolament del món.

Georges Didi-Huberman: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

Un insecte, una lletra, una persona... aquestes i moltes altres coses pot significar una pinzellada. La pintura, per a Claramunt, té a veure amb les diverses forces que posen en tensió la superfície del quadre, i la seva recerca sempre pretén aconseguir en la seva pintura una estructura precisa que en sustenti la composició, independentment del pretext que l'anima. Cal destacar-ne l'enumeració: «un insecte, una lletra, una persona» (gairebé un acròstic de la *Metamorfosi* de Kafka, sobretot si es té en compte que la lletra també es pot transformar en qualsevol cosa),

¹ Els viatges estan molt presents en la trajectòria de Luis Claramunt, però la idea del «viatge vertical» va sorgir com a metàfora d'un viatge introspectiu, cap al desconegut; metàfora de la caiguda, com en aquells somnis dels quals ens despertem abans d'arribar a terra. El record de la lectura d'*El viaje vertical*, d'Enrique Vila-Matas, em va oferir una aproximació del que volia transmetre en aquesta exposició; una experiència del temps, un viatge cap al fons d'un mateix. Vull agrair a Enrique Vila-Matas la cessió del seu títol per a aquest projecte.

que em serveix per reprendre els orígens de la seva pintura –les sèries de retrats i figures, les escenes d'interiors, composicions de «penjats» i altres paisatges urbans, fets a Barcelona en la dècada dels setanta–, no com a origen temporal, sinó més aviat com a origen del significat de tot el seu treball posterior.²

1970-1984

Claramunt viu successivament a la plaça Reial, al carrer Escudellers, al barri del Carmel, a la Barceloneta i al carrer Jerusalem de Barcelona, i es passeja també pel port i els suburbis de la ciutat amb majoria de població andalusa. Són els mateixos llocs on treballa, espais que comencen a definir una cartografia vital i complexa des de la qual s'instal·la i coneix el món, després d'abandonar l'ambient culte i petitburgès de la casa familiar; una fugida cap a altres rumbos socials que va acompanyada d'un canvi radical en el seu estil de vida i en la seva aparença externa, en un procés d'immersió i d'identificació amb una classe que res té a veure amb la del seu bressol.³ La Rambla, els seus carrers adjacents i l'extraradi de Barcelona es perfilen com a rutes indicades per a la seva nova travessia, prou allunyada de la influència de l'Eixample i de les seves sòlides conviccions burgeses.

Són els anys setanta, la dècada anterior als processos d'higienització d'una ciutat que es va acabar convertint, trenta anys després, en model de progrés, tot i la pèrdua d'un potencial creatiu que va fer del carrer, sobretot de la Rambla i dels seus voltants, un escenari per a l'experimentació radical i l'explosió de subjectivitats en els últims anys de la dictadura, en els quals caldria destacar la presència d'Ocaña i la seva *troupe*. Tot i que des d'una posició diversa, Claramunt –com Ocaña, veí de replà al pis de la plaça Reial– també forma part d'aquella escena underground, marcada per una vida excessiva, que es concentra en de-



Selecció de la sèrie *La mota negra*, 1971

² Les sèries de figures i paisatges, les escenes de ciutats i cossos penjats no s'han de considerar obres de formació, com certa tendència crítica ha volgut suggerir. El seu període de formació ha quedat enrere, la seva formació autodidacta, les còpies de *mestres* com Van Gogh i Picasso, sense oblidar Goya, la influència de l'avantguarda expressionista alemanya i austríaca o la seva inclinació per les figures turmentades de Munch formen part del passat.

³ Luis Claramunt Palou (Barcelona, 1951 – Zarautz, 2000) va néixer en el si d'una família burgesa. La seva mare, Petri Palou, va ser pianista i professora del gran músic Tete Montoliu, entre d'altres. El seu pare era decorador. Claramunt i les seves germanes Victoria i Elena, com també el seu germà Alejandro van estudiar al Liceu Francès de Barcelona. Luis Claramunt va començar els estudis de Filosofia i Lletres fins que va abandonar la universitat per dedicar-se a la pintura.

terminats llocs i ambients de la Barcelona dels anys setanta i que té en el flamenc i els gitanos un dels puntals de la seva complexa estructura.⁴

La plaça Reial, el Pla de Palau, Escudellers, Arc del Teatre, les tavernes del Tronío, el Camarote i la Macarena van definint una forma de mirar la realitat que té a veure més amb les relacions secretes i les correspondències en l'espai que amb els objectes individuals o les persones que el poblen, figures-masses que es recomponen i prenen forma en la tela. Els interiors de *tablaos* o els paisatges urbans es presenten en una totalitat bigarrada, mitjançant un grafisme febril, que fuig de la perspectiva il·lusionista i mostra un garbuix de relacions, que confonen l'arquitectura amb els cossos i els objectes. Així mateix obren els contorns i trenquen les figures en una mena de palimpsest que es vincula estretament amb la dimensió temporal del seu treball, amb el feix de temps que convoca l'incessant tràfec de la vida urbana.

En aquesta distància entre el que és grotesc i poètic, entre el que és amenaçador i familiar (que és també metàfora de la ciutat contemporània), es desplega el treball de l'artista, marcat des dels inicis pel seu vagareig real i literari, catalitzat en la pintura i posteriorment en els dibuixos i les fotografies que recullen situacions, gestos, memòries i sensacions. Pendent de trobar l'element extraordinari en el que és vulgar, i aprofitant les virtuts de l'anonimat, els seus passejos condensen les potències de la seva imaginació i de la seva memòria.

En contacte amb la vida nua, que simplement dona fe de la lluita per viure, sense compassió ni miserabilisme, modela la seva permanència en el món i en la pintura; coneix el seu entorn a partir de superfícies privilegiades d'inscripció: rostres i cossos que s'expandeixen i es retorcen. Són anys marcats per la lectura i la relectura de *L'illa del tresor*, i aquests personatges embotornats per l'alcohol i la mala vida són els mateixos amb què Claramunt es relaciona en les seves incursions pel Pla de Palau, on un quiosc que obre per als treballadors del port es converteix en refugi de noctàmbuls i permet seguir bevent de matinada, en aquella hora terrible en què la il·luminació nocturna s'apaga, i s'obre sense remei l'escenari del dia.

Aquests personatges, metamorfosats en presències informes, s'adhereixen com paparrus a la geometria del quadre, que representa una

⁴ S'han fet estudis exhaustius de la Rambla, sobretot de la dècada dels setanta, a Carles Guerra (ed.): *Guia secreta de la Rambla*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge i Polígrafa, 2011; i Pedro G. Romero (ed.): *Ocaña*. Barcelona: Centro Cultural Montehermoso, La Virreina Centre de la Imatge i Polígrafa, 2011.

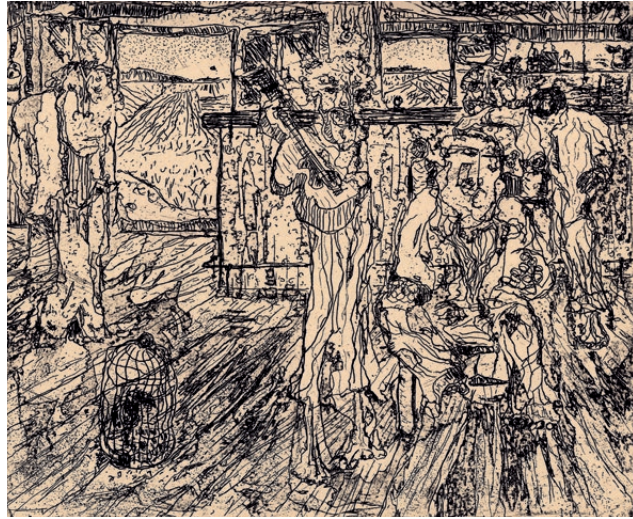


Personaje con balcón, ca. 1979

altra geometria, la de l'estructura d'un vaixell superposat a la de la ciutat construïda, ordenada, regular, repetitiva, sobre la qual Claramunt sembla cridar l'atenció, com si estigués permanentment amenaçada. Ni ens hem de deixar portar ni s'ha de baixar la guàrdia.

En bona part de les seves figures-retrats fets al llarg dels setanta i començaments dels vuitanta, la figura es col·loca en un paisatge neutre travessat per una línia elevada de l'horitzó, com si la figura emergís de l'aigua o de la terra i participés de la seva pròpia naturalesa, tova, inestable i abjecta. Entre els seus pintors de capçalera sempre hi va haver Goya, Nonell i Van Gogh, dels quals no perdia oportunitat de veure quadres i dibuixos en museus i exposicions. Possiblement, la predilecció de Nonell per les gitanes i els ambients dels ravals va influir en l'interès de Claramunt per aquells mateixos llocs; llocs de misèria que modelen els cossos marcats per la pobresa, el dolor i fins i tot la violència.

Possiblement, també, aquestes figures fan referència als cossos de ficció literària o a la mirada densa de la sortida del sol al carrer, o als suburbis de Barcelona, transsumptes d'una *illa del tresor* passada pel sedàs del Barri Xino. Gairebé tots els personatges dels seus quadres, a més, fumen, com és habitual en el món dels pirates, dels mariners i dels bevadors, i el plaer barrejat amb el tedi contingut en els seus gestos provoca



Detall del llibre autoeditat *La isla del tesoro*, 1971

una desviació. No semblen figures torturades per una subjectivitat límit sinó per la duresa de la quotidianitat; la seva essència és més prosaica, ruda però aferrada a la terra, més documental que espiritual o lírica. Per a Claramunt, l'horitzó es troba en aquest món, en la línia de la terra, arran dels nostres ulls. Una segona sèrie de figures de començaments dels vuitanta no comparteix un origen tan aventurer. Aquí hi ha desaparegut el rostre, i només en queden fragments retorçats, descompostos sobre un fons pla d'on s'ha esvaït l'horitzó.⁵

Claramunt treballa sol,⁶ atent però distant als recorreguts tan conceptuals com pictòrics que proliferaven a l'Estat espanyol durant la dècada dels setanta. No és fins a començaments dels vuitanta que la seva

⁵ Sembla que al·ludeixen a la tragèdia del càmping dels Alfacs a la localitat d'Alcanar el 1978, on un camió cisterna carregat de gasolina va bolcar i va donar lloc a un veritable infern amb un gran nombre de persones calcinades. Les imatges brutals de la tragèdia, autènticament dantesques, es van poder veure sense censura per la televisió.

⁶ No pertanyia a cap grup, però la seva pintura era el centre de la seva vida i dels seus interessos. Claramunt pintava i parlava diàriament de la seva pintura, sobretot amb Teresa Lanceta, artista com ell i companya seva des del 1970 fins al 1994.

pintura comença a posicionar-se en la línia de l'«esperit dels temps». Claramunt no forma part de cap família artística de l'època, tot i que comença a conèixer gent «de la brotxa» a Barcelona, Sevilla i Madrid. Va ser la inclusió a l'exposició *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*⁷ la que va marcar la seva vida pública posterior i l'abandó de Barcelona, on el desenvolupament de l'art conceptual dominava les galeries i la crítica, i això Claramunt ho veia com una dificultat per a la recepció de la seva obra. Si bé el seu llenguatge pictòric s'alinea amb els codis establerts dels diversos *expressionismes* de moda, els continguts i els interessos de la pintura de Claramunt, fins i tot en els paisatges de mar o les estacions de tren, tenen més a veure amb un interès per la materialitat, pel pes del que és real, les relacions i les estructures subjacents, que amb la força del sentiment. El món no és una creació de la seva subjectivitat; en tot cas, és el resultat d'un diàleg d'anada i vinguda, d'una subjectivitat compartida amb el temps, que condensa passat, present i futur. Com ha assenyalat perspicaçment Àngel González en el text d'aquest catàleg, la pintura i els dibuixos de Luis «no pertanyen a l'ordre dels records, sinó més aviat al de les reminiscències».⁸ Una sèrie d'estats transitoris cristal·litzen en la seva obra, en què el gest incorpora sempre una doble acció: gest com a memòria i com a potència. És en aquesta contemplació de la densitat del món, en aquesta manera d'entreveure les correspondències i analogies, on es dirimeix la realitat de vegades fugitiva o distant de les seves obres. En aquests anys Claramunt continua donant fe dels llocs on es produeix una urbanitat precària i mestissa, on es relaxen les normes rígides dels espais públics extremadament codificats, on l'estranger es barreja amb el transeünt i el gitano amb el *señorito*: bars, hostals o estacions de ferrocarril, jugadors, naturaleses mortes i paisatges encara habiten els escenaris i relats de la seva pintura.

1985-1988

Claramunt inicia amb l'exposició *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar* un viatge a la recerca del seu lloc en la pintura que el portarà lluny de la seva ciutat d'origen, i que serà la primera d'una sèrie de mudances

⁷ Kevin Power: *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*. Alacant: Centro de Arte y Comunicación Visual, 1985. Exposició itinerant que es va poder veure, entre altres ciutats, a Alacant, València i Madrid.

⁸ Àngel González: «La ciutat dolente». Vegeu la p. 49 d'aquesta publicació.

posteriors. Sevilla marca una primera parada, on l'estimula un ambient propici per a la seva feina.⁹

Més que viatjar a diferents ciutats es pot dir que Claramunt s'ha anat mudant de ciutat i que aquestes mudances han tingut, fins a cert punt, un sentit iniciàtic. [...] De ciutat en ciutat, diguem-ho d'una vegada, Claramunt s'ha anat buscant a si mateix, buscant aquell lloc que no sempre coincideix amb el de naixement i on un no se sent com un estrany.

Francisco Rivas, text inèdit (Arxiu Francisco Rivas).

A Claramunt poc li importen la història de la ciutat i les glòries passades, però sí el caràcter que imprimeixen en la vida dels seus carrers les empremtes en la seva superfície multifacètica, com la moneda que es desgasta quan passa de mà en mà. Ell s'interessa per la naturalesa dels intercanvis entre la gent i el lloc on viuen, la seva independència essencial, les seves contusions, el generós impuls d'una promiscuïtat bigarrada. Viu a la plaça del mercat on es ven el que és barat, salvatge i sagrat.

Kevin Power: «Luis Claramunt: las sensaciones, la acumulación de las cosas», *Claramunt*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1996.

Sempre m'ha ajudat molt treballar en llocs diferents, dins d'un país, d'una ciutat, d'una casa, fins i tot en el cas d'una habitació, d'una paret diferent. El cas de Sevilla no és en absolut diferent del de Madrid, Palma o Barcelona, on em concentro, com sempre, en les seves barriades, tret d'algunes de les últimes obres del port. La pintura, en teoria, no hauria de tenir tanta influència local. Tampoc no és exactament aquest el cas. Això de Sevilla ha estat el resum d'aquesta manera de treballar, que prescindeix cada cop més dels valors clàssicament pictòrics, se centra en els elements estrictament necessaris per a l'execució de l'obra, i en sacrifica amb aquesta austeritat d'altres que, penso, en comptes d'enriquir la pintura i facilitar la lectura de l'obra, la poden fer en un principi més fàcil de digerir, però molt menys expressiva pel fet de voler dir alhora moltes coses que s'haurien

⁹ El 1996, poc després de la seva arribada a Sevilla, va fer una gran exposició al Museo de Arte Contemporáneo de la ciutat. Sevilla va ser, en la segona meitat dels vuitanta, un dels centres més actius del panorama nacional, símbol d'una pretesa normalitat artística acabada d'instaurar pel govern democràtic socialista i de la seva aposta per una pintura neoexpressionista en consonància amb les democràcies del nostre entorn. A la Galería Juana de Aizpuru s'hi afegien galeries com La Máquina Española i revistes com *Figura*, que fan de Sevilla un centre amb una forta presència nacional i internacional. En aquells anys, la ciutat rep també artistes com Julian Schnabel, Martin Kippenberger i els germans Oehlen, amb qui Luis Claramunt va establir-hi relació.



Estudi de Claramunt al Pasaje Mallol núm. 8, Sevilla, ca. 1985

de superposar. [...] Pràcticament hi ha els esquemes, els «tensors» del quadre com a protagonistes absoluts del que s'ha fet. El problema principal que cal solucionar, i plantejar, és estrictament compositiu. En gairebé cap d'ells no hi ha color en una gamma completa. No hi ha textura, si més no en el sentit superficial de la paraula. El clarobscur, tret de poquíssims casos, no existeix. Tampoc no es pot dir que hi hagi simbolisme ni descripció. Els elements figuratius estan subordinats a la solució d'un espai estrictament pictòric. Pel que fa a l'execució i al plantejament de l'obra en general, és l'ús de la taca sense esquema previ, feta sense sentit, i després extraient-ne una idea, una sensació, i acoblant-la a un record; en suma, barrejant-hi dues realitats: una de més directa, l'accident fortuït, i una altra de menys real, la que pugui donar la voluntat, la memòria, la memòria inconscient. [...]

El meu plantejament és urbà al cent per cent, asimbòlic; parteix d'una situació actual, atura la història en un dels moments de la seva caiguda, sense reinventar-ne els detalls.

Luis Claramunt: «Conversaciones con Luis Claramunt», *Claramunt*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1986.

Sevilla comparteix temps, vida i feina amb Marràqueix, lloc al qual Luis comença a viatjar el 1985 acompanyant Teresa Lanceta, que se centra en l'estudi i l'aprenentatge de la història i les tècniques de les teixidores



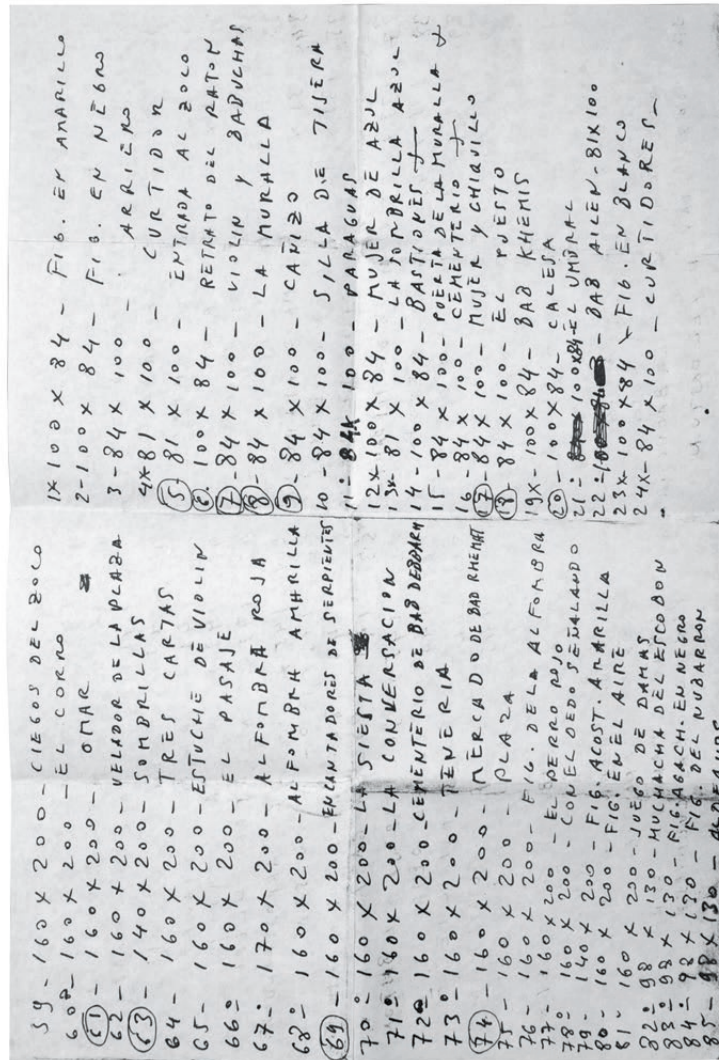
Full de contactes amb pintures de toros, 1987-1988

marroquines per a les seves creacions artístiques. Les pintures dedicades a Sevilla suposen el límit d'un plantejament pictòric basat en la matèria, que comença a finals dels setanta i que va deixant pas a les sèries que du a terme al Marroc –i a les sèries de toros fetes entre Sevilla i Palma de Mallorca– que van constituir un punt d'inflexió en la seva obra i una proposta radical que en va marcar tota la producció posterior. En el camí que va de la taca gairebé monocroma, com a element conformador dels espais en els quadres de Sevilla, a la línia, al grafisme sec dels seus últims quadres de toros, es concentra tot un procés de buidatge de l'espai i reducció del volum i de la profunditat de la pintura que el condueix a un protagonisme absolut de la figura i del gest en un espai menys naturalista. En els seus quadres de toros, relacionats també amb el món de la venda ambulants en els suburbis de Sevilla o amb els mercats de bestiar, i en l'última fase de la seva etapa marroquina, aquesta tendència a l'estilització es radicalitza i es fa «més escarida, més dura, més cerebral i més concreta».

En les últimes pintures del Marroc les figures es fragmenten i es dispersen en l'espai; són siluetes superposades, multiplicades, que marquen motricitats rítmiques i dispars que al·ludeixen a temps diferents. La desproporció brutal d'escala de les figures, l'arbitrarietat i l'absència gairebé absoluta d'escenari disloca completament la superfície del qua-

dre i contribueix a la pèrdua del seu sòl. Emmarcades per les muralles de la ciutat o per algun rastre de la naturalesa, sembla que les figures estiguin disposades en un escenari buit, com actors en un teatre del món. Els mutilats, els cecs, els músics, les venedores, els camperols, els comerciants, els encantadors de serps, els aiguaders, els vaillets o els jugadors de cartes es presenten també com a arquetips passats per un sedàs tant literari com caricaturesc. L'obra pintada al Marroc podria situar-se en la tradició orientalista francesa pel fet que Claramunt és un observador; no s'hi identifica, no s'hi implica; deixa de banda el patiment del que veu per oferir-nos una realitat externa, la rica gestualitat dels protagonistes en escenes gairebé abstractes pel seu esquematisme, en què qualsevol idea de lloc ha desaparegut. Però aquest orientalisme queda matisat amb una altra herència que té en el seu centre l'humor negre, la caricatura i l'esperpent, formes totes pròpies de la tragèdia (espanyola). Claramunt va ser un àvid lector de la novel·la picaresca del Segle d'Or espanyol, amb *El Buscón* al capdavant, però també semblava conscient de la irònica decadència dels personatges de Valle-Inclán i de l'humor macabre i extremadament lúcid d'alguns personatges de Buñuel. La ciutat de Marràqueix li oferia una representació viva de les ventures i desventures dels pigalls i dels seus amos, o d'aquell vagareig urbà i dissortat del poeta cec de *Luces de bohemia*. Claramunt sap que la representació del motiu pot no dir res d'ell, com una fotografia o un retrat mut, i també sap que una vida no es pot *pintar*. Per això, lluny d'entrar en la biografia o en la denúncia de les seves experiències, es concentra en els detalls, en els gestos, com una manera d'entendre, en aquests llampecs de realitat, alguna cosa del funcionament d'aquells cossos i de les seves relacions (amb l'espai i amb l'altre). Actores sense nom, anònims, màscares, despleguen un catàleg infinit de gestos, tal com anuncien els títols de les seves obres: *De frente y de perfil*, *Figura en cuclillas*, *Figura en rojo*, *Figura barriendo*, *La mano amarilla*, *La mano y el bastón*, *Cojo de los dos pies*, *El lazarillo del turbante*, *La conversación*, *Con el dedo señalando*, *Violín y babuchas*, *Ciegos del pozo*, *Figura en el aire*, *Muchacha del escobón*, etc.

La comèdia de l'art proporcionava als actors uns esbossos amb instruccions, perquè donessin vida a situacions en què podia finalment aparèixer un gest humà sostret a les potències del mite i del destí. No s'entén res de la màscara còmica si se l'interpreta simplement com un personatge disminuït i indeterminat. L'arlequí o el doctor no són personatges, en el sentit que ho són Hamlet o Èdip: les màscares no són personatges, sinó gestos que adquireixen la seva figura en un tipus, constel·lacions de gestos. En la



Full manuscrit amb títols de les obres de Marràqueix, 1986

situació en acte, la destrucció de la identitat del paper s'equipara amb la destrucció de la identitat de l'actor. El que aquí està en joc és la mateixa relació entre el text i l'execució, entre la potència i l'acte. [...] Gest és el nom d'aquesta cruïlla de la vida i l'art, de l'acte i la potència, del que és general i particular, del text i l'execució. És un fragment de vida sostret al context de la biografia individual i un fragment d'art sostret a la neutralitat de l'estètica: praxi pura. Ni valor d'ús ni valor de canvi, ni experiència biogràfica ni esdeveniment personal, el gest és el revers de la mercaderia que deixa que es precipitin en situació els «cristalls d'aquella substància social comuna».

Giorgio Agamben: «Glosas marginales a los comentarios sobre la sociedad del espectáculo», *Medios sin fin. Notas sobre la política*. València: Pre-textos, 2001.

Claramunt ve de molt lluny; i encara que ningú diria que ve d'un altre lloc, la seva mirada sovint s'estranya del que veu: perplexa més que curiosa. El viatger curiós es deixa caure alegrement en el «color local»; el perplex, en canvi, es dedica a interpretar la pinta, els gestos i els posats com si es tractés d'una escriptura jeroglífica. Ell mateix gesticula i es posa en fatxa per fer-se entendre; llegeix i és llegit. Així tot resulta més fàcil, diu Luis, i a tant és si véns de Lebrija o de Marràqueix.

Àngel González García: «Todo está escrito», *Luis Claramunt. Toro de invierno*. València: Diputació Provincial de Valencia, 1988.

L'exposició *Luis Claramunt* (Galeria Magda Bellotti, Cadis, 1987) se centra en la feina feta al llarg del 1986 i el 1987 a Marràqueix. Hi ha el precedent del treball de l'any 1985 sobre Sevilla, però els dos plantejaments no només són diferents, sinó antitètics. El problema de treballar en una ciutat tan tancada, tan bigarrada, amb una càrrega vital extremadament densa, és que obliga a replantejar-se i a anul·lar qualsevol esquema o forma de treball anterior: el pas de l'anàlisi a la síntesi no només és obligatori sinó del tot necessari. [...] Un dels trets preeminents d'aquestes pintures és el domini absolut de la figura; un altre és el sentit de l'espai que prescindeix de qualsevol esquema paisatgístic. En un desglossament del que s'ha fet en cada etapa de treball, es pot distingir amb força claredat l'evolució dels recursos temàtics, pictòrics, tècnics, simbòlics i espacials. La tendència general és d'una descripció, al principi, molt concreta i individualitzada (retrats, retrats de grup, etc.) amb connotacions figuratives també al marge, que deriva cap a un treball totalment simbòlic, de retrat o invenció de situacions, de codis, d'objectes amb sentit simbòlic i pictòric alhora i, sobretot en les últimes obres, una ruptura absoluta amb un tractament regular i plausi-

1989-1999



Sense títol, 1985 (detall)

ble d'una superfície del quadre «figurativa». És a dir, desproporció brutal d'escala, primers i últims plans superposats, i un ordre de col·locació en la superfície del quadre del tot irreal i voluntàriament desparellat i arbitrari. Tot aquest treball toca, doncs, temes tractats d'una manera absolutament clàssica tant pel que fa a la temàtica com a la composició (retrats, bodegons).

Aquesta exposició, d'altra banda, no és un estudi sobre la llum, la vestimenta, els tòpics o la sociologia d'aquesta part del Sud. Crec que es tracta més aviat d'un estudi força ampli de, més que res, una vitalitat, una sensibilitat, una noció de temps, gust, espai, olfacte, so, radicalment oposats del que es viu de l'Estret cap amunt. En últim terme, i parlant només de qüestions tècniques, hi ha en aquest grup solucions molt diferents unes de les altres (plantejaments de figures, situacions oníriques, oblidats i revitalitzats només aquí); esquemes compositius centrals o clàssics, en diagonal; plantejaments fins i tot manieristes; claroscurs; figures compactes i massives amb el mateix pes que les figures lineals; grafismes amb segells personals al costat de grafismes completament despersonalitzats, i una convivència en una mateixa obra de tractaments, matèries i pinzellades molt diferents.

Luis Claramunt: *Negocios, cartas y cuentas*, 1987 (text inèdit).

El 1989 Claramunt arriba a Madrid, una de les fites de la seva carrera i el lloc des d'on adquireix renom internacional. Amb la sèrie *Shadow Line* (1989) i altres treballs marcats per l'abstracció i fets a principis dels noranta, Claramunt assolix un breu però intens reconeixement a l'estranger, sobretot a Alemanya i Àustria, gràcies a Martin Kippenberger. Comença aquí la seva última dècada marcada per una complexa i de vegades difícil vida professional, personal i física, amb una presència gairebé contínua de la malaltia a partir del 1994, any també en què es produeix un replegament de la seva obra després de la seva presència europea amb exposicions a Graz, Viena, Colònia i Frankfurt. La carrera professional de Claramunt no es va poder sostreure ni a la crisi econòmica posterior a la bombolla financera dels inicis dels noranta, moment en què els preus de l'art es van desbocar, ni a la caiguda del mur de Berlín, que va promoure a Alemanya una política restrictiva en tots els àmbits. Per altra banda, en la seva vida personal també es començaven a notar les conseqüències dels excessos.

Amb la sèrie *Shadow Line* planteja un treball completament abstracte, antitètic a les obres immediatament anteriors, i un retorn a la literatura més estimada, la que seria també el refugi de la seva última època, la dels vaixells i mariners, que eren per a Claramunt, com per a Conrad, «dignes per sempre del seu respecte».

Durant els últims cinc anys de la seva vida, el mar es va convertir en el protagonista absolut de la seva pintura, com testimonien les sèries *Mar Rojo* i *Mar Negro*, del 1997, i *Nafragios y tormentas*, la seva última sèrie, en què cal destacar *Tormentas de hielo*, una mena de testament mut, del 1999: «El mar té sempre un punt de tragèdia. És un espai dramàtic i filosòfic, un lloc per a aventurers.»¹⁰ Les ciutats només apareixien en els seus dibuixos i fotografies, i encara en aquestes els ports n'eren els preferits. En aquells últims anys es va refugiar també en la traducció, preferiblement del francès, d'obres de Kateb Yacine, i sobretot de Henry de Monfreid, de qui va traduir i il·lustrar *Los secretos del mar Rojo* (que també va prologar) i *El crucero de hachís*; traduccions que també autoeditava en fotocòpies acompanyades d'il·lustracions. Va ser un moment d'intenses relectures: de Camus, del qual va il·lustrar *La pesta*,

¹⁰ Luis Claramunt, *El País* (5 de maig de 2000) a http://elpais.com/diario/2000/05/05/andalucia/957478947_850215.html [consultat el 22 de març de 2012].

L'estranger i *El malentès*; del Poe dels contes o de *Les aventures d'Arthur Gordon Pym*, de Melville, de Cendrars, de les novel·les de Conrad i del Céline del *Viatge al fons de la nit*, que ens recorda, com Claramunt, que «tot el que és interessant passa a l'ombra. No se sap res de la veritable història dels homes». Eren visionaris que van mostrar un món d'antiherois, de quixots idealistes; narracions o poesies directes, gairebé sempre fàcils de llegir i difícils d'assimilar.¹¹

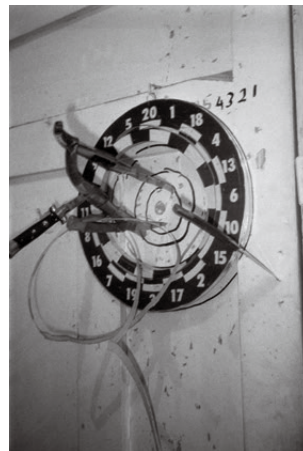
En tota la seva carrera Claramunt ha transitat entre l'art figuratiu i l'abstracte, i fins i tot podia passar que la seva pintura variés segons el lloc o la paret on pintava. En els últims deu anys de la seva vida, simultaniegen la taca, que marca tota la producció dedicada a les sèries de mars, naufragis i tempestes i –en les sèries dedicades a Bilbao i Madrid– la línia, un grafisme cal·ligràfic reduït ara a negre sobre blanc, a traços ràpids com rascats en el llenç. El carrer Montera a Madrid i la ria de Bilbao són dos dels seus escenaris preferits, punt de flux continu, microuniversos densos carregats d'històries de vida dels quals Claramunt recull la metamorfosi contínua, l'agitació i rapidesa, però també la confusió i l'agonia, com en aquells quadres de *La muela de oro* en què els queixals es transformen en rates que corren per la ciutat.

Pintura sobre paper, fotografies, llibres. 1994-1999

Del que més defujo en els meus viatges és de les pedres dels edificis. De totes les ciutats del Marroc, em quedo amb Casablanca, perquè, com a mínim, allí estic segur de no sucumbir a la marea de tants llocs comuns. Prefereixo la mesquita que hi acaben de construir, que és un horror, que no pas la catedral de Burgos.

Michel Hubert Lepiouché: «Claramunt au Marrakech: Les peintures sur fond de terre d'un déraciné», *Itinérances*, núm. 33/34 (primer trimestre de 1997).

¹¹ «Bona part dels millors escriptors que he tingut la sort de llegir han seguit un esquema vital semblant. Valgui com a exemple tota la literatura del Segle d'Or (espanyola, portuguesa i islàmica) existent des de la conquesta d'Amèrica del Sud, Mèxic, Texas, Indonèsia i, pràcticament, fins a l'oceà Pacífic. Tot plegat, lluny de forçar una raça de "cronistes xarlatans" va generar una veritable estirp de cronistes absolutament compromesos amb la seva tasca de viatgers, aventurers, comerciants i conqueridors. [...] El cas de Henry de Monfreid no és un cas a part, per descomptat. En la literatura francesa hi ha precedents visionaris de la mateixa talla (Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline o Blaise Cendrars) que van entroncar, i van prendre partit sense cap mena de concessió, amb el seu entorn social d'aleshores, d'ara i de no se sap quan.» Pròleg [1996] a Henry de Monfreid: *Los secretos del mar Rojo*. Vitòria: Bassarai, 2004.



Vistes des del balcó i de l'estudi del carrer Montera, Madrid, ca. 1990

Aquest [Atget] va buscar el que havia desaparegut i s'havia extraviat, i per això també aquestes imatges es rebel·len contra la ressonància exòtica, esplendorosa i romàntica dels noms de les ciutats; absorbeixen l'aura de la realitat com l'aigua d'un vaixell que s'enfonsa.

Walter Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», *Sobre la fotografía*. València: Pre-textos, 2004.

Així doncs, el que Benjamin admira en el treball fotogràfic d'Atget no és altra cosa que la capacitat *fenomenològica* d'«oferir una experiència i una ensenyança» en la mesura que «desmaquilla el que és real»: una marca fonamental d'«autenticitat», a causa d'una «extraordinària facultat per fondre's en les coses». Però què significa això, fondre's en les coses? Ser-hi, sens dubte. Veure sabent-se mirat, concernit, *implicat*. I, encara més: quedar-se, mantenir-se, habitar durant un temps en aquesta mirada, en aquesta implicació. Fer durar aquesta experiència. I, després, fer d'aquesta experiència una forma, desplegar una obra visual.

Georges Didi-Huberman: «Cuando las imágenes tocan lo real» a http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf [consultat el 14 de març de 2012].

A partir del 1994 la seva producció pictòrica es complementa amb una immersió compulsiva en el dibuix, la fotografia i l'edició de llibres mitjançant dibuixos fotocopiats sobre papers de colors; són formes de producció més econòmiques i lleugeres, però també modalitats d'expressió més ràpides, més directes i també més descarnades. Tot i que Claramunt havia dibuixat sempre, entre 1994 i 1999 va arribar a fer més de mil dibuixos, agrupats en sèries. Aquestes pintures sobre paper, elaborades amb oli, grafit, cera, vernís, tinta xinesa i de vegades bolígraf, conformen un importantíssim corpus de treball que fins ara només s'ha conegut en forma de llibres de fotocòpies. Com en els quadres de l'última època, els dibuixos es debaten entre la taca informe sobre el paper (sèrie *Pintura sobre papel*, 1999) i la precisió del detall en el paisatge, entre una pintura més orgànica i una línia estilitzada, seca (sèrie *Bilbao*, 1994). Es repeteixen constantment els motius: vaixells a la deriva, àncores, nusos de xarxa, veles, pals i cordes, però també garrots, forques, destrals, navalles i taüts, com en la sèrie *Garrote vil* (1995) o en les il·lustracions per al llibre *L'estranger* (1995). En sèries com *Zoo* (1995) les taques es transformen en animals que repten pel paper, convertit literalment en fòssil al qual s'adapta el moviment i l'empremta. La figura humana apareix sempre estilitzada o caricaturitzada, com en la sèrie



Dibuix i fotografia de la sèrie *Zoo*, 1995

Un teatro real, també anomenada *Un teatro moral*, que va pintar íntegrament un dia de Nadal del 1996. Els seus dibuixos condensen una intensa energia creativa i suggereixen, de forma molt directa, una manera de treballar que sorgeix del passeig i de la memòria, tant de les ciutats com de la lectura. A tall de palimpsests, els dibuixos cobren sentit en la seva successió, com si es tractés d'una escriptura. Només se'n pot apreciar tota la complexitat a través de la seqüència de la mirada sobre els papers, com si fossin capes que es van revelant, que van apareixent a poc a poc; només constituïts en sèrie podem apreciar-ne els contorns i les relacions secretes. Els llibres de fotocòpies són, al seu torn, l'arxiu de l'obra de l'artista, no només dels seus dibuixos sinó també de la seva obra sobre tela. Claramunt gairebé sempre firmava amb una xifra, la corresponent al trimestre i als dos últims números de l'any, cosa que remet a una forma de notació propera a la del diari de l'artista i permet recompondre la cronologia i el recorregut dels últims anys amb gran precisió. Per a Claramunt, el dibuix és una forma d'habitar i comprendre els espais pels quals transita i les potències de la seva imaginació; perquè –com també ha assenyalat Didi-Huberman– les nocions de memòria, muntatge i dialèctica demostren la no-immediatesa de les imatges,

la dificultat de comprendre-les, la seva diacronia. I el fet de no estar «en el present» de les imatges és el que ens permet entreveure'n els diversos temps, entendre'n la pròpia memòria.

La càmera fotogràfica es va convertir a finals de la dècada dels vuitanta i començaments dels noranta en una eina més dels pintors, i en això Claramunt no va ser-ne una excepció. Va incorporar en el seu viatge urbà una forma de registre casual, despreocupat, fent fotos com qui no ho vol, dirigint la càmera gairebé sempre cap a terra o cap al cel. El fet de caminar com a pràctica artística li conferia també la forma i el contingut a les seves fotografies; n'escrivia el text i alhora en buscava el subjecte, com si l'artista s'anés definint en el mateix moment en què ho feia la seva obra, sense una intenció *a priori*. El port i les estacions de tren de Barcelona o la ria de Bilbao, el pont penjant, les fàbriques abandonades o els carrers, apareixen en dibuixos i fotografies en escenes despullades de qualsevol exotisme. Les seves imatges, com diria Walter Benjamin, no es poden entendre com meres representacions, no busquen agradar o suggerir sinó oferir «una experiència (o el que n'ha sobreviscut) i una ensenyança». Però al costat de l'excel·lència d'aquest treball, que «desmaquilla el que és real»¹² per la seva mirada directa i dura sobre els detritus urbans, sobre la ciutat com a escenari de la bellesa però també de l'abandó, hi havia les formes de circulació que va posar en marxa. Tant les sèries de dibuixos com les fotografies no s'emmarcaven ni s'exposaven al costat dels quadres, tot i que continuava fent exposicions de pintura; no es magnificaven per les seves qualitats plàstiques ni *originals*, sinó que es fotocopiaven sobre papers de colors i se'n feia prevaldre el gest i la seqüència, l'experiència del temps. Aquests llibres autoeditats, tots ells originals, tots ells diferents, mai no van tenir valor de canvi i anaven a parar només a persones properes. Aquestes edicions, tot i que de ràpida execució i factura precària, apunten noves sortides a la seva obra i, juntament amb les sèries de dibuixos, suposen un treball que concentra i allibera una forta tensió poètica i que sintetitza la complexa deriva, passada, present i futura d'una carcassa *crujia*.



Llibres autoeditats per Luis Claramunt, 1994-1999

¹² Walter Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», *Sobre la fotografía*. València: Pre-textos, 2004.

Aunque diga vieja esperanza
Forcemos las puertas de la duda

He visto demasiadas ilusiones
Pasar del verde al rojo

Y se hinchan las velas
de almas viajeras
¡Algo de brisa!...

Ya que navegan los corazones
Al respiro de los suspiros...

Tendría que haber almas
Sin corazón
¡Un amor hecho de risas!...

Para decir que mañana
Nacerá, a lo mejor,
La criatura de mi desgracia

¿Por qué no vivir más
cuando los muertos se arrancan
los féretros?

¡Deprisa, el dolor
Para mi corazón enjuto!

¡Deprisa mi locura,
Ponte tu capa de armiño:
Hace tanto frío...

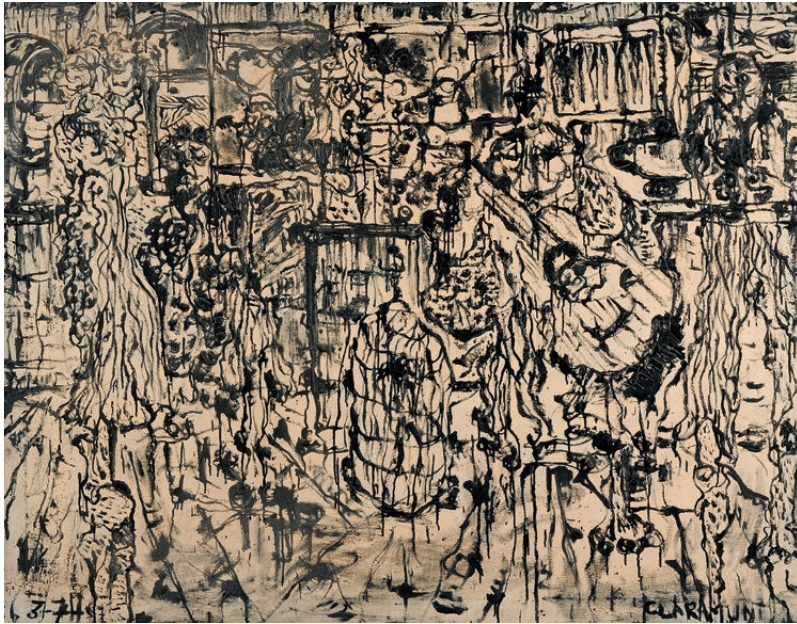
Y ustedes, recuerdos vagabundos,
Mostráis las quijadas de galeotes

Más a menudo
Que cuando lloran
Los perros sin caseta...

Kateb Yacine, 1946¹³

¹³ Traducció de Claramunt en el volum *Kateb Yacine. Poesía, textos*, a partir de l'original francès de Jacqueline Arnaud (ed.): *Kateb Yacine. L'Œuvre en fragments*. París: Actes Sud, Collection Sindbad / La bibliothèque arabe, 1986.











42 *Figura*, 1978
Figura, 1978
Figura, 1978
Figura, 1978



43 *Figura*, 1978
Figura, 1975









Ángel González

LA CITTÀ DOLENTE

(Aproximació a una improbable escola gitana de pintura)

Que ¿què pinto jo? Si jo no pinto en realitat!

Vicente Escudero

En record de Quico Rivas

No crec que els quadres de Luis Claramunt li semblin alegres a ningú; a mi a més em causen el neguit que a Albert Camus li causava Orà, la ciutat on transcorre *La pesta*: «Com es pot suggerir, per exemple, una ciutat sense coloms, sense arbres i sense jardins, on no poden haver-hi aletejos ni remor de fulles; un lloc neutre, en una paraula?» Cert que es veuen coloms en algunes de les fotos que Luis va fer per vés a saber on, en ciutats difícils d'identificar, «neutres» o encara millor: «abstractes»; però aquests ocells que a molta gent li recorden les rates, que en la novel·la de Camus apareixen precisament en lloc dels coloms, són com aigua bruta a punt d'escolar-se per la claveguera. També recordo ara uns cocodrils xipollejant en un zoològic que van pel mateix camí... «*¡La de vámonos!*», que hauria dit el mateix Luis. El món se'n va en aquestes fotos, buidant-se de tot, també de la brossa. No queden residus orgànics, restes de vida recent; només coses, consumides des de fa molt temps, desproveïdes de qualitats i que ja a ningú faran profit, com és el cas d'un paperot tot arrugat i encartonat que amb prou feines revela que és una revista porca, porca sobretot pel seu estat.

A mi, que no acostumo a trobar res d'interessant en les fotos, les que feia Claramunt em causen encara més tristesa que els seus quadres; i no pel que mostren, sinó per una mena d'estranyament de tot el que és viu, que només pot donar-se al final d'un excés majúscul de vida, una pujada d'adrenalina; com quan sortim d'una festa nocturna a la llum vacil·lant de l'albada i la ciutat no ens sembla gaire amistosa o senzillament ens fa l'efecte que va a la seva, i de sobte no coincideix amb la nostra. De manera que apressem el pas, mirem a terra i trepitgem amb aprensió els bassals que sempre es troben de matinada. És en efecte l'hora d'anar-se'n a casa, la del «*¡vámonos!*», i entenc que busquem una mica de foscor, que tanmateix ja no podrà ser tan propícia com aquella de la qual venim rondant. La majoria de les fotos del Luis té aquest



Fotografies de la sèrie *Barcelona*, 1995

aire o aquesta atmosfera o aquesta llum; són certament vistes furtives, borroses, descolorides, exànimes, d'una ciutat sense atributs; o encara pitjor: desencantada.

La vida de Luis Claramunt, començant pel seu aspecte, ha donat peu sempre a comentaris i especulacions, i en concret a certa perplexitat sobre els seus orígens. Quico Rivas el va entrevistar a consciència sobre vida i miracles, i no hi ha dubte que el text que Albert Oehlen i Martin Kippenberger van escriure el 1988 per al catàleg de l'exposició del Luis a la Galeria Juana de Aizpuru de Madrid se centrava més en els seus costums que en la seva pintura, de la qual a penes es diu res, fet insòlit entre pintors. Evidentment, tant Quico com «els de Colònia» veien en Luis un tipus capaç de fer-ne de totes, un personatge, el protagonista d'allò que els alemanys anomenen un *Bildungsroman*, però en el més negre realisme a l'espanyola.

Tots els que el vam conèixer recordem alguna vinyeta d'aquesta obscura vida al marge que va viure durant anys i fins al final; algunes dites o exabruptes, de vegades peregrins i d'altres, desafiants. Carlos Pazos, per exemple, recordava prou bé haver-se'l trobat per les Rambles en companyia d'un amic i amb un gall de baralla que encara bellugava sota el braç. «*Vamoasé un arrós*», li devia explicar Luis a Carlos com si res. Jo mateix

i Chiqui Abril, que anàvem de bars als voltants de la Galeria Buades, situada en un dels barris més *pijos* de Madrid, vam estar molt temps sense saber què dimonis esperava que li portessin quan sol·licitava a la barra «*una rasió de carnaza*», que òbviament mai no li van servir, ja que en cap d'aquests bars no van reconèixer mai treballar amb un gènere tan poc apetitós, que finalment va resultar ser una innocent «*carne azá*».

Doncs bé: ja us haureu imaginat els que no el va conèixer que tot era per culpa del seu parlar, diria que gitano, encara que mai no he tingut gaires tractes amb aquesta gent. De fet, Luis Claramunt va ser pràcticament l'únic; ja que, al meu entendre, ell era gitano i no una imitació, com creien molts dels qui el van conèixer, i en algun cas amb incomoditat manifesta, però insisteixo que jo no li donaria més voltes: Luis *era gitano* i parlava i es comportava com un gitano, si bé d'una manera tan exagerada que entenc que a molts els semblés un senyal inequívoc que ho simulava.¹

Un cop establerta aquesta identitat, tot el que té a veure amb la seva vida, i en particular amb els detalls més pintorescos, deixa de preocupar-me. Al cap i a la fi tots tenim una idea aproximada de la vida que porten els gitanos, encara que només sigui perquè ells s'encarreguen de fer-nos-la saber: costums i aficions, economia i moral, vicis i virtuts, penes i alegries... Mireu de recordar-ho i tindreu un bon retrat de Claramunt, i el que és més important: alguns indicis de la seva pintura, la qualitat principal i francament insòlita de la qual és precisament la de ser obra d'un membre d'una comunitat que ha donat més *chamarileros* o antiquaris que pintors, tret d'alguns aficionats, com *la Chunga*. És clar que ens podríem preguntar si Luis Claramunt era al seu torn un pintor aficionat i la seva manera de guanyar-se la vida era la venda ambulants o fer de *palmero* en festes flamenques per encàrrec... Tornaré sobre aquesta probable identitat d'artista lliure d'imperatius professionals, d'*outsider*, com anomenen en anglès als que la resta del món anomena *bruts*, i parlaré a més d'una potser no tan probable «escola gitana de pintura».

Ara, en canvi, i amb les fotos de Luis al davant, voldria tornar a considerar la conveniència de conèixer les vides dels artistes, ja que potser ha semblat que les trobava irrellevants. Molt al contrari, no només les trobo imprescindibles, i d'aquí ve la meua admiració per les que va escriure Giorgio Vasari dels artistes italians, sinó que crec a més que el que ells

¹ A això venia i no a un afany de pintoresquisme el que acabo d'explicar de la «*carnaza*»; ja que si Luis ho hagués sabut dir d'una manera intel·ligible: «*carne asada*», i satisfer així el seu desig de menjar-se-la, no entenc per què hauria continuat dient-ho d'aquella altra manera intel·ligible i frustrant. Era tossuderia o és que només era capaç de dir-ho com ho diria un gitano? Vosaltres mateixos.

fan és essencialment i necessàriament «posar-hi el cos», com deia Paul Valéry, tot i que la veritat és que Nietzsche ja ho havia dit abans; dit i practicat amb plena consciència: que el que estava en joc en la seva filosofia era el cos. Però precisament perquè així ho crec, o sigui, que en un artista no es pot distingir entre vida i obra, prefereixo guiar-me per les fotos amb què Luis Claramunt ens va anar deixant empremtes immediates del que veia més que pel que se sap o creiem saber de la seva vida pintoresca, i per exemple de totes les suposicions que ja us he dit que es van fer sobre la seva qualitat de gitano. Són fotos molt peculiars; de la classe que sorprèn en algú amb temperament artístic, i en efecte, fotos sense intencions artístiques. Tampoc documentals, ja que no pretenc que serveixin per documentar la vida i l'obra de Claramunt, sinó per posar-nos en el seu lloc; per veure –no sé si per un instant o instantàniament– el que ell mateix veia; per veure *amb* els seus propis ulls el que òbviament va molt més enllà del coneixement del seu aspecte i de les seves maneres, les seves dites i els seus exabruptes, i que sembla el camí més curt per arribar a la seva pintura. No deixeu de mirar-les amb deteniment, encara que també amb certa despreocupació o ingenuïtat, ja que no amaguen cap altre secret que el de ser imatges *per contacte* del món en què es movia en Luis. Contactes espontanis o fíns i tot automàtics, com quan disparem la càmera sense mirar per l'objectiu i a la babalà; quan ho fem sense buscar i rebuscar un enquadrament, que en això consisteix precisament la «fotografia artística», l'exemple més pedestre de la qual seria el d'aquells retrats en què la gent sembla que sostingui la torre inclinada de Pisa, i el més característic i reeixit, qualsevol postal que es ven com a record de qualsevol lloc, i sense anar més lluny del Campo dei Miracoli de la ciutat italiana.

No hi ha enquadrament en les fotos de Luis, només fotogrames o més aviat descarts del *travelling* incessant en què consisteixen les nostres anades i vingudes pel món; el lliscament de la vida mateixa. El que un dia va dir en Luis, que li agradaria que els seus quadres «es fessin sols», s'ha complert en les seves fotos, que tenen molt de parpelleig involuntari. I què és, per cert, el que *s'hi veu*, o encara millor: *el que elles veuen*? Ja he dit al principi que una ciutat somorta i despoblada; però encara podria dir que es tracta de la ciutat que veuen els gitanos; el lloc del seu tremend desarrelament; un lloc incessantment hostil; la *città dolente* de què parla Dant camí de l'infern:

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.

Ai, aquella *perduta gente*; aquella gent perdulària...!

Lluny de mi qualsevol pretensió de construir una *teoria de la gitaneria*; però no puc deixar d'intentar-ho a una escala modestíssima a fi de començar a explicar-me l'obra de Luis Claramunt. Per això, em trobo d'entrada que ni he tractat amb gitanos ni tampoc m'han interessat gaire les seves coses, el cant flamenc, per exemple, amb l'única excepció de Camarón, encara que sobretot pel que hi havia en ell de trencadís i gairebé gosaria dir que pel seu obcecat impuls tanàtic. En realitat, el que més m'ha intrigat sempre dels gitanos és la seva resistència a integrar-se en la societat dels païos, tot i les penalitats que això els suposa, terribles durant segles i obsessivament declarades en els seus cants. Així que una de dues: o es complauen en les seves desgràcies, cosa molt poc versemblant, o hi ha en el seu estil de vida coses que els compensen; coses altament misterioses que no exclouen la dolorosa consciència del seu estranyament d'aquesta societat, tot i que potser menys a les ciutats, on al cap dels segles han acabat trobant refugi, al costat sempre dels païos, sense els quals, paradoxalment, els gitanos no podrien viure. En resum, sembla com si els gitanos necessitessin el que els exclou i els mortifica.

Les fotos de Luis veuen el lloc de la seva exclusió i del seu desarrelament; tot i que ja us he dit que no per una hostilitat evident i escandalosa cap als païos, sinó per una cosa gairebé més terrible i difícil de reconèixer: perquè són els gitanos que li resulten invisibles. De manera que si en les fotos urbanes de Claramunt, i gairebé independentment que molt sovint es tracti de verals molt allunyats del centre o d'indrets abandonats, només apareixen vianants de forma ocasional,² probablement es deu al fet que poc podem veure qui no ens veu... El fet que els penosos motius de l'estranyament que afecta els gitanos no siguin evidents en les fotos de Claramunt no treu que se'n desprengui una sensació de dolor, i no només de tristesa, que «els de Colònia» van reconèixer immediatament en el seu amic: «Luis no té problemes amb la gent que se li assembla en tot perquè ells comparteixen el seu dolor.» Hauré d'aclarir de quina gent es tracta?

És curiós que Claramunt se sentís sobretot absolutament estranyat dels artistes, i molt en particular «dels de la brotxa», com anomenava els pintors amb un menyspreu mal dissimulat. Hi ha nombrosos testimonis d'aquest menyspreu en tot el que li va explicar a Quico Rivas, i ho va fer de dues maneres: acusant-los de no saber res, cosa que tal vegada podria significar que no sabien gran cosa de la vida, i s'entén que

² I una vegada en què s'hi veu més gent, resulta que són –com podria ser d'una altra manera?– la policia.

d'una vida excessiva, que era el que a William Blake li exasperava de les objeccions que Joshua Reynolds havia fet sobre els proverbials excessos carnals de Rafael.

Pel que fa a la segona manera, en el fons més insidiosa, consistia senzillament, per a desesperació de Quico Rivas, a ocultar el que li agradava o li disgustava en matèria de pintura, mutisme que només va trencar quan va reconèixer que no podia suportar Bacon, «que fa uns quadres sense sentit, sense cap ni peus», i que en canvi Zuloaga li agradava moltíssim. No crec que fos una *boutade*, i encara que a mi Zuloaga no m'interessa gens, Bacon em disgusta infinitament. Per Quico, i no per Luis, he sabut a més que li entusiasmava la pintura de Van Gogh. I a qui no, tret d'aquells esnobs que sempre prefereixen pintors que només coneguin ells? Celebro coincidir amb Claramunt en l'entusiasme per Van Gogh. La passió pels artistes menors és –molt em temo– una passió menor.

Suposo que el menyspreu gairebé universal i olímpic de Claramunt pels pintors, i sobretot pels seus contemporanis, se centrava en els que havien fet de la pintura una professió laboriosa i estupefaent, que devia trobar tan repugnant com tenir una casa en propietat i construir-se una piscina, cosa que per a ell era el *súmmum* de l'horror. Sens dubte hi havia en Luis restes atàviques de nomadisme... He fet una al·lusió passatgera a la seva probable condició de pintor aficionat, i fins i tot assilvestrat, però ara hauria de matisar-ho. Començant pel que Quico li va confessar: que no aconseguia imaginar-se'l en el moment de pintar perquè semblava que tot el dia anava d'un lloc a l'altre. I no obstant això, ningú podrà dir que la seva obra sigui escassa. Luis va reconèixer en aquelles converses que va mantenir amb Quico que res no li vindria més de gust «que la pintura es fes sola», que és com si hagués dit que preferia *fer com si no pintés*, tot i que d'altra banda es passava el dia dibuixant. Jo no hi trobo cap contradicció; i és que aquella manera incessant de dibuixar, de la qual ha donat testimoni un amic de joventut i d'incursions llibertàries, J. Blanc, potser era imperceptible de tan evident, i de cap manera havia de comportar una professió, sinó un hàbit, i com a tal, no era gaire diferent del fet d'anar de bar en bar o adoptar a qualsevol hora un aire vagament desafiant i fins i tot ferotge, que de matinada podia derivar en batussa. Hi ha una foto que il·lustra molt bé el que us vull dir. Hi apareixen Luis, Teresa Lanceta i una parella d'amics gitanos. La trobo força còmica; ¿què els ha passat a ells que posen tan tibats i emmurriats que sembla que s'hagin empassat una escombra? Elles en canvi somriuen, i m'imagino que és perquè no tenen temps de fer el contrari; perquè estan ocupadíssimes a aconseguir que als seus homes no els falti res, ni tan sols el dret a fer aquella cara de pomes agres. I no és que jo cregui que els homes



Joselito Carmona, Estrella, Teresa Lanceta i Luis Claramunt, a la rambla de Catalunya de Barcelona, ca. 1970

gitanos no facin res i tot caigui en les dones, sinó que no troben elegant ni honorable que sembli que facin alguna cosa. La seva relació amb la feina recorda sorprenentment la d'aquells antics hidalgos espanyols que es passegen orgullosament ociosos per les novel·les picaresques.

Hi havia efectivament una pruija d'*hidalgúia* en Luis Claramunt que li reclamava aquell menyspreu absolut pels artistes professionals. Allò seu era més aviat una afició sense afany de lucre, del tot desinteressada, encara que portada a tal extrem i sostinguda amb tanta obstinació que bé podríem considerar-la una mania; una cosa incontrolable, fatal; o fins i tot, una mena de mandat arribat de qui sap on; una tasca obligatòria i inalienable; el seu *destí*. No he conegut gaires artistes així, però sí alguns que ho simulaven. Són aquells artistes que, com acostumo a dir, no poden tenir les mans quietes; posseïts –esclavitzats– per l'impuls demoníac de donar forma a la matèria; per tenir-hi les mans sempre ficades. Com potser ja us heu imaginat, sol tractar-se d'artistes no professionals, i més que els passerells habituals o els que ens resulten encantadorament «ingenus», són aquells que s'afanyen a complir aquest destí en condi-

cions molt adverses i habitualment atroces: en presons i asils, sense a penes mitjans materials i amb una dedicació tan ferotge que gairebé sempre passen desapercebuts.

És probable que la feina de Luis Claramunt no us sembli, per les condicions més favorables en què es va portar a terme, el millor exemple d'artista *brut*, però, de qui, si no és d'aquesta classe d'artistes, podria haver estat més a prop i podria haver compartit tantes coses?: la pertinença a una comunitat exclosa i marginal; l'autodidactisme; certa immediatesa en l'execució; hàbits entre furtius i recalcitrants, com va dir Jean Dubuffet; i sobretot una cosa en què el mateix Dubuffet va insistir oportunament: una experiència intensa i solitària del dolor que els obliga a recrear-se en «les festes que se celebren en el seu esperit». Només en aquest sentit, que implica un trenat estrany i sovint angunions de dolor i alegria, es pot parlar d'expressionisme a propòsit de la pintura de Claramunt, i no en el sentit habitual que s'aplica a coses tremebundes amb un estil deforme, caricaturesc.

Sens dubte, les coses que pintava Luis no eren les més amables del món, sinó sovint tristíssimes, com he començat dient; però en canvi la seva manera de pintar-les, el seu estil inconfusible, per més que l'empipés tenir-lo, resulta elegantíssim, com va insinuar Kevin Power: «En les seves composicions es veu el seu interès per l'ocupació "elegant" de l'espai.» Em sembla que aquesta elegància eminentment cal·ligràfica era connatural al mateix Luis, un dels pocs dandis amb qui m'he topat a la vida, i parlo del seu vessant satànic, l'únic tolerable, que Baudelaire evoca en el poema «Don Joan als inferns» de *Les flors del mal*, i que conclou amb aquests versos superbs:

però el calmós heroi, la mà a l'empunyadura,
mirava els solcs de l'aigua sense fer cas de res.

Això el dandi. Però i el pintor... ¿No hauria potser de mirar-s'ho tot; entreveure-ho tot sota la bruta escuma dels dies...? Pintura de salivera la de Luis Claramunt.

Jo –només faltaria– prefereixo que es vegi el que és amable i no el que és depriment, i coincideixo amb Maximilian Volochine, un dels membres de *la bande à Picasso*, que «el gran art sempre és alegre». És clar que també podria coincidir amb el que va dir a continuació: que «la idea que s'encarna en l'art pot ser una idea tràgica, i que el fet mateix que aquesta idea hagi pogut encarnar-se és en si mateix motiu d'alegria». O sigui que «l'alegria que ens proporciona l'art és l'alegria de l'encarnació; l'alegria de les formes trobades».

Desarrelament, dolor, melancolia... Luis no ha deixat mai de buscar-ne una figura, o efectivament un cos: carn de la seva carn. Allí on anés: Bilbao, Sevilla, Madrid o Marràqueix. De ciutat en ciutat; d'un estranyament a un altre; dolor sobre dolor, sense gaires indicis ni intencions d'esperança. El desenllaç marroquí devia curar-lo d'espants i rematar-ne el pessimisme. «Els nens em tiraven pedres», em va explicar un dia, no sé si satisfet perquè les coses podien encara empitjorar o sincerament alarmat per aquesta mateixa raó. Vaig badar com un ximple i li vaig replicar que també a Cézanne i Manet –ves per on!– els havien apedregat els nens... Els quadres que va pintar Luis al Marroc en diversos viatges, de paquet com qui diu, ja que només acompanyava la Teresa, fascina aleshores per les catifes populars del lloc, són els millors exemples del seu dandisme tràgic i descarnat, esquelètic. M'agraden molt, i sobretot perquè, contràriament al que han dit alguns amics, no s'hi troben rastres d'aquella onada de pintors que des del segle XIX van viatjar al Nord d'Àfrica buscant tipus, costums i paisatges exòtics, i van acabar presoners del color local. Ni Delacroix ni Matisse no vénen massa a tomb del que Luis va pintar mirant com aquell qui res el que anava trobant a l'atzar en les seves escapades. I com que en realitat res no l'havia portat fins allí, tampoc res del que trobava és en els seus quadres més rellevant ni més eloqüent, tot i que sens dubte, i com de costum, sempre va estar més pendent de la vida dels pobres que de la dels rics, dels turistes, per exemple.

La manca d'obligacions, com també l'afició a la vagabunderia que sempre va tenir Luis, em porten el viu record de *Les veus de Marràqueix*, el meravellós llibre d'Elias Canetti, que també havia arribat a la ciutat per casualitat i sense objecte, i s'havia abocat, però, a una ociositat incessantment meravellada. No deixeu de llegir aquest llibre extraordinari, precisament perquè s'atura en el que és ordinari: un captaire que es guarda les almoines a la boca, un burro superdotat, la insinuant mestressa europea d'un bar... ¿On devia prendre Luis les copes en una ciutat tan poc propícia a l'alcohol? Però vet aquí un altre record literari, que potser a algú li pot xocar perquè pensa que Gide era un esteta a la caça de noiets. Llegia fa poc els seus diaris de viatges per l'interior d'Algèria i m'he trobat sovint, juntament amb sumptuoses descripcions paisatgístiques, altres coses menys agradables, i curiosament, en més d'una ocasió, gent vomitant, com es veu en algun quadre de Luis. Bé... no he estat mai al Nord d'Àfrica, però pel que es veu la gent d'allí vomita amb més vehemència que aquí. Ho dic perquè potser la intenció de Luis no era buscar escenes repel·lents o de misèria rebuscada, com alguns han cregut i justificat així la falòrnia del seu expressionisme.

En realitat, les escenes truculentes són molt rares en la immensa producció marroquina de Claramunt. Abunden en canvi les entendidors, com la d'un nen a collibè del seu pare o un home que corre alegrement amb un sac a l'esquena, i més encara, les dignes de pietat: captaires i tolots en general. I aquí teniu finalment la paraula que fa justícia a la seva visió del món: no l'arrogància, sinó precisament la pietat, amb tot el que té, a diferència de la compassió, de gest ritualitzat, cerimonial; i no hi ha dubte que Luis hi tendia en un grau insòlit i inactual, elegantment antiquat, molt de gitano. Va fer gala d'aquest sentiment, que aprecio més que gairebé qualsevol altre, en un dels meus quadres preferits d'entre els que va pintar al Marroc: *Cementerio de burros*, assumpte d'allò més truculent, que ell va resoldre amb una sobrietat exquisida, estilitzada, que no en desmereix d'altres de menys arriscats iconogràficament com *La hora del té*, *Riña de gatos* o *Alacranes*, sobre el qual tornaré més endavant per explorar el vincle amb Teresa Lanceta a propòsit de l'ornament.

Estilització és, tot i el seu sentit relliscós, l'únic terme adequat per reunir i entendre no només la majoria dels quadres pintats per Luis al Marroc, sinó la major part del que va pintar i dibuixar gairebé des del principi, força embrollada una cosa amb l'altra. Doncs Claramunt va ser sobretot dibuixant, com efectivament es veu en els seus quadres, en què pràcticament tot es redueix a gargot mitjançant un procés d'abreviació o condensació –que això és el que implica reduir–, o d'estilització en efecte, que al seu primer significat de «reduir la representació artística d'una cosa als seus elements característics», com diu María Moliner, n'afegeix immediatament un altre que posa aquest procés de reducció al servei de «la idea que l'artista vol transmetre alterant de vegades la forma de les coses, les proporcions o la disposició», i això ens porta a l'enutjosa categoria d'estil, que tant esfereïa Luis, i en concret allò de «tenir un estil propi», qualitat que el mercat agraeix i premia en els artistes professionals. I, per aquest motiu indubtablement, Luis es va resistir al fet que se li n'adjudiqués un de concret.

Però no és tant que Luis tingués o no un estil propi, com que tendís ell espontàniament a reduir, abreujar, condensar, esquematitzar, estilitzar o com sigui que es digui, tot i que estilitzar em sembla que al capdavall és la millor manera de dir-ho, perquè el participi –estilitzat– és sinònim d'elegant. Però voldria afegir una cosa en relació amb els escrúpols de Luis pel que fa a l'estil que se li adjudicava, i que era una conseqüència inevitable d'aquella tendència seva a reduir les coses que pintava, sobretot els éssers humans, als «seus elements característics»: i és que, atès el seu desconeixement dels usos i costums de la societat marroquina, el més característic havia de ser la manera com la gent passava per davant



Figuras y pellejo, 1987

seu, el seu aire o la seva pinta, i no altres qualitats més secretes o més ben amagades. Així que no m'estranya que, a instàncies de Quico, que li reclamava algun quadre que fos del seu gust: «Digue'm un quadre, hòstia», remugués no sé què d'«un quadre de figura que és la cega», del qual, a diferència certament dels altres quadres de «figures» que va pintar i solia titular «Figura amb això, o amb allò, o amb allò altre», i figures per tant sense qualitats, en el quadre de la cega sabem alguna cosa més o alguna cosa diferent: que efectivament és cega i que només pot reconèixer les coses pel tacte. Luis tenia raó; és una figura d'allò més emocionant, i no només un gargot elegant.

Pintor, doncs, de gargots, que de vegades són figures recognoscibles: algú amb unes tises, uns plats, un bastó, una serp, una pell o un llaüt, mentre que d'altres, són purament i simplement gargots abstractes, els deliris espontanis de la mà sobre la superfície del paper o de la tela, tot i que no per això menys reveladors de la «sàvia barreja de matusseria i precisió, de velocitat i calma» que Juan Manuel Bonet va atribuir-li a Luis Claramunt.³

³ El conflicte, o no sé si només la tensió entre «matusseria» i «precisió», tot i que ara vindria més a tomb anomenar-la *destresa*, aflora bruscament en una sèrie de quadres que Luis Claramunt va pintar el 1998 amb el títol de *Pinturas ciegas. Pinturas zurdas*, sense que deixés gaire clar si unes havien estat fetes sense mirar i d'altres amb la mà

Tant el que va dir Juan Manuel, com el que havia dit Kevin sobre una «ocupació elegant de l'espai», em donen peu a endinsar-me en una cosa que ells no es van decidir a dir i no sé si van arribar a pensar: la viva similitud de la pintura de gargots de Luis amb alguna mena d'escriptura jeroglífica o ideogramàtica, en què els seus quadres es trobarien i es confondrien amb els seus dibuixos, i podrien formar així un *continuum* gràfic ordenat per certa rapidesa mòrbida. I, sense deixar de recordar una llarga i influent tradició moderna que ha posat en primer pla l'indole dinàmica de l'acte de pintar, recorda sobretot l'acte d'escriure amb ele-

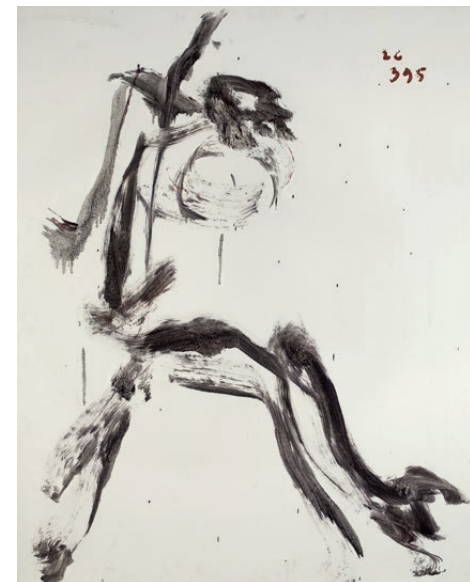
esquerra, o si eren «cegues» i «esquerranes» alhora i mancadés, doncs, de precisió o destresa en el grau més alt imaginable; quadres totalment maldestres i només de miracle menys agradables de veure que la resta. O potser tots van ser pintats d'aquesta manera insòlita i arriscada? Bé, probablement tampoc ho van ser els que es van integrar en la sèrie, el títol de la qual va ser triat pel Luis per destacar alguns dels atributs generals de la seva pintura: l'espontaneïtat i la immediatesa, sobretot, però, encara més, cert automatisme.

D'altra banda és sorprenent que en els mateixos anys en què Luis Claramunt va pintar les seves *Pinturas ciegas. Pinturas zurdas*, Miguel Ángel Campano reivindicà la mateixa «esquerranitat», i Carlos Alcolea, per la seva banda, el vertigen i les insinuacions de matusseria; una mena d'èpica de la matusseria. Per cert, tant en el cas de Carlos com en el de Luis aquesta reivindicació tenia molt a veure amb la seva elegant dissimulació d'un ofici –el de pintor– que molts dels seus practicants declaraven amb restes molt visibles de pintura en la roba o sota les ungles. Un dandi evita aquesta faramalla pueril... En realitat ni Carlos ni Luis eren pintors, i ja us he dit que Luis hauria preferit que «els quadres es pintessin sols» o que per exemple ho fes la mà esquerra sense mirar.

«Que la teva mà dreta no sàpiga que fa l'esquerra»... O era al revés? Sigui com sigui, i a despit de l'explicació que jo solc donar a aquesta recomanació evangèlica: una cosa així com «fes el bé i no miris a qui», a cegues, inconscientment, el que, amb aquesta disjunció entre les activitats d'una i altra mà, sembla que es vol indicar és que cada una d'elles actua en diferents registres, i no sé si fins i tot en dos mons oposats, un dels quals, el que té a veure amb la mà esquerra i que de sobte se'ns fa evident en el sinònim *sinistra*: només es pot conèixer indirectament, ja que es regeix per energies invisibles, fosques i presumiblement malèfiques, que els antropòlegs coneixen bé.

En cada artista hi hauria, doncs, dos artistes diferents i fins i tot oposats, un per a cada mà, dos artistes que miren cap a direccions oposades: un cap a la llum i l'altre cap a l'obscuritat; dos artistes dotats de poders al seu torn oposats, que bé podrien ser els de l'artesà i els del bruixot, de l'agregació dels quals en resulten precisament els propis de l'artista, sense que els d'un tinguin perquè tenir coneixement dels de l'altre, ni molt menys inferir entre si.

Aquesta enigmàtica i fatal duplicitat de les obres d'art és la que Luis Claramunt hauria volgut revelar-nos amb la sèrie *Pinturas ciegas. Pinturas zurdas*, en què això de *cegues* serviria per reforçar l'obscuritat adequada per a les operacions de la mà esquerra, la sinistra; tot i que potser també insinua una cosa que a Luis li interessava vivament, i és que el dibuix, a diferència de la pintura, ha estat tradicionalment una activitat nocturna i en certa mesura fora de control; una cosa que es pot fer a cegues i automàticament, sense pensar, gairebé com qui fa fotografies sense mirar per l'objectiu de la càmera.



Sense títol, 1995

gància: la cal·ligrafia, i no només la que es practica a la Xina o al Japó, sinó fins i tot la més estereotipada dels moros.⁴

La veritat és que fa pensar molt que Luis hagi insistit i penetrat en el que és un compromís evident entre pintura i escriptura; això és: una escriptura figurativa accessible als il·letrats, als analfabets. Fa anys em va meravellar la resposta que un *cantaor* flamenc li va donar a una periodista que li preguntava pel seu analfabetisme: «Senyoreta, jo sóc un home honrat...!» Com si diguéssis: amb la paraula en té prou qui és honrat. Pintor gitano, és possible que Luis ho fos d'entrada amb destinació a gitanos que ignoressin alguna cosa que no va de cara; que sempre ens està buscant les pessigolles i fins i tot la ruïna: la paraula escrita. Els seus gargots tenen en canvi l'honradesa de la paraula donada... Davant del portal de Notre Dame de París, Cézanne recorda la mare de Villon,

⁴ Sense afany d'aportar precedents històrics, i només per celebrar una meravellosa coincidència, voldria portar aquí a col·lació els dibuixos de joventut d'Albert Marquet, a mig camí entre la pintura i l'escriptura. No m'estranya que Georges Duthuit digués d'aquell amic de Matisse: «De tots els fauistes, el més xinès.»

analfabeta ella, que contemplava amb alegria les figures estilitzades que l'adornen: «El paradís, on hi ha arpes i llaüts»... Els historiadors parlen d'una *Biblia pauperum*: a l'abast dels pobres que no saben llegir, però que són molt capaços d'imaginar-se el paradís. Els pobres! Els gitanos encara ho solen ser i amb molta honra. Benaventurats siguin!

Quan pinten, és molt lògic que als gitanos els tempti la llegibilitat immediata de l'escriptura. L'escola gitana de pintura practica el gargot o el ninot, fins i tot directament els jeroglífics «egipcis»... No deien que ells també ho eren? Es veu molt bé aquest gargotisme en la pintura de Micaela Flores, *la Chunga*, i fins i tot una mica en la de Lola Flores, *la Faraona*, dues artistes de les quals el qualificatiu de naïf no diu gran cosa; però encara es veu millor en l'obra d'un altre «gitano» a la seva manera: Vicente Escudero, el *bailaor*, els quadres i dibuixos del qual revelen sovint una semblança sorprenent amb els de Claramunt. Escudero d'altra banda ha destacat la naturalesa *automàtica* de la seva obra, que jo mateix he assenyalat en Luis: «Si als meus quadrets els anomeno *dibuixos automàtics* –va escriure Escudero en el seu llibre *Pintura que baila*– es deu també al fet que els traço a una velocitat màxima. A penes em sorgeix la idea, vola veloç cap al paper, d'un sol traç i sense respirar.» No cal dir que Escudero, molt amic dels surrealistes, pel que em va explicar el dia que el vaig conèixer, parlava *també* d'una cosa que es feia eventualment sense pensar, com jo precisament sospito de moltes coses de Claramunt, a qui li hauria encantat la superba definició que va fer dels seus dibuixos Cocteau –de quina manera més estúpida hem oblidat Cocteau!– i que Escudero va recollir en el seu llibre: «*Jo no dibuixo*, sinó que vaig *desnuant* la corba de la meva escriptura.» És una definició que s'adiu perfectament als dibuixos de Luis, que serien, doncs, com paraules que pel fet d'«afluixar els nusos» permeten reconèixer el significat de la figura als qui fins aleshores no havien estat capaços de reconèixer-la. Luis va jugar perversament amb això en la sèrie *Toro de invierno* a l'hora de combinar paraules desnudes –gargots– amb altres que componien rètols gairebé tan enigmàtics: «CANE A LA BRAZA» O «10 ZACOS DE SEMENTO»...

Fullejant els centenars de dibuixos de Claramunt salta de seguida a la vista el seu automatisme freqüent, en el doble sentit d'alguna cosa, no només executada veloçment, sinó també d'una manera inconscient. I que consti que no estic pensant en la mena de batibulls abstractes que dibuixem espontàniament mentre parlem per telèfon o assistim a una reunió aburridíssima,⁵ sinó a gargots fets amb tres o quatre traços, però

⁵ Tot i que sé que no ve al cas, em pregunto si algú s'haurà ocupat d'aquesta curiosa mena de dibuixos. En el número 6 de *La Révolution surréaliste* se'n van publicar alguns, obra

perfectament recognoscibles: una forca, una guillotina o una navalla. Es troben amb freqüència intrigant en els quaderns de Luis; tan estereotipats com en una representació jeroglífica de si mateixos. Es pot esperar trobar una navalla i una guillotina entre els gargots amb què Luis va il·lustrar *L'estranger* de Camus, ja que és el que exigeix el guió; però que hi aparegui també una forca té alguna cosa de truculentment redundant; i així mateix les restants aparicions d'aquests tres signes sense que vinguessin gaire a tomb, i tal vegada, perquè li sortien espontàniament quan dibuixava, com també el signe –més amable i encara més obsessiu– d'un barquet de vela, vestigi o residu força més probable de les seves moltes lectures de llibres de viatges i aventures per mar, que eren, sens dubte, els seus favorits. La llista d'aquests llibres seria llarga i inclouria els cronistes d'Índies, Conrad, McOrlan, Henry de Monfreid, Stevenson... Significativament, *L'estranger* i *La pesta*, els dos llibres d'Albert Camus que va il·lustrar amb cert acarnissament, transcorren en ciutats portuàries: Alger i Orà. Per bé que parlar d'*il·lustracions* en el cas de Claramunt –i no em sorprendria que entre els centenars de dibuixos que conserva la seva família hi apareguessin noves sèries inspirades en lectures– distorsiona i fins i tot desfigura el que va fer amb els seus llibres preferits, que no sembla haver consistit en un enquadrament calculat de les escenes que li havien semblat necessàries per seguir la trama, les més sobresortints o expressives, sinó en una mena de *regueró de sensacions* fortuïtes, però irrefutables, sorgides explosivament al llarg de la lectura. No era, doncs, el llibre –així, en abstracte– el que Luis pretenia il·lustrar, sinó aquell procés sotmès a tota mena d'incidències i ensurts que implica la lectura, gairebé inevitablement irregular, desequilibrada, mudable, capritxosa i polièdrica.

La veritat és que no sé si Luis anava dibuixant a mesura que llegia –espontàniament i gairebé automàticament– o aquests apunts són com les ones posteriors al llançament d'un objecte sòlid a l'aigua, però no hi ha gaires diferències entre els dos processos. Vull dir que la impressió causada per la lectura d'un llibre bé es podria haver manifestat durant molt de temps d'una manera espontània, i fins i tot més automàtica; com quan de sobte i sense voler, fulminantment, una cosa oblidada retorna i se'ns imposa per un instant; i no tant un fet ben definit i clarament apre-hensible, un lloc o una persona, com un reflex o un gest; ni tan sols una

ni més ni menys que dels ministres del gabinet francès durant una reunió, com deixant caure que la revista estava perfectament assabentada del més gran dels seus secrets: l'automatisme del poder. Això va ser abans que els surrealistes s'entestessin estúpidament a pensar que l'automatisme sempre produïa coses rares, d'una fantasia ridícula i aclaparadora.

silueta a contrallum, només un perfil fugisser. El relat que fa el protagonista d'*El estranger*—un tal Meursault— de les circumstàncies en què havia comès el seu crim, i que serà després incapaç d'explicar al jutge, potser us aclarirà una mica el que vull dir, i juraria que el que més li va impressionar a Luis d'aquest llibre tristíssim és l'aparició llampegant de la navalla de la víctima enmig d'una massa asfixiant, embogidora, de llum i de calor, que la farà aparèixer una i altra vegada en la memòria de Meursault, ja que la maleïda navalla, sens dubte, està feta d'aquesta fatal combinació.

L'aspecte dels dibuixos de Luis, elementals, veloços, vagarosos, no pertany a l'ordre dels records, sinó més aviat al de les reminiscències. En realitat, tenen tant a veure amb el tacte com amb la vista; o més ben dit: denoten una classe de contacte que involucra els dos sentits i a mi em recorden una mica aquells «calcs» que de nens fèiem d'una moneda col·locant al damunt un paper i fregant després amb un llapis. No deixava de ser sorprenent el fet que la figura encunyada en la moneda anés apareixent en el paper sense auxili d'un gest intencionat i calculat que impliqués grans coneixements de dibuix. I no és que passés per casualitat, sinó per alguna cosa que només puc anomenar *art de màgia*. Al cap d'un temps de practicar-ho—ho recordeu?— deixàvem de completar el procés i preferíem buscar-ne només alguns detalls: un segment de les osques que vorejaven la moneda, algunes lletres, un perfil, deixant la resta en blanc, i sobretot, passant del naturalisme de les primeres vegades a una mena de fantasmagorisme; tota una revolució artística, la veritat. Molts dibuixos de Luis em recorden efectivament aquest joc infantil sofisticat i enigmàtic; com si el que es disposés a dibuixar estigués a sota del paper, en contacte amb ell o pugnant fins i tot per sortir, per treure el cap, per manifestar-se sumàriament i vagament, com fan els fantasmes. Els seus dibuixos són registres d'alguna cosa que estira del paper cap a un fons imprecís i ominós; alguna cosa així com la frontera ombrívola entre el que és visible en moviment i allò invisible que es resisteix; en definitiva, són com màscares. De manera que Luis estava fatalment destinat a gargotejar *La línia d'ombra* de Conrad, on s'explica la història d'un vaixell immobilitzat per raons inexplicables; perquè *alguna cosa* el reté; alguna cosa obscura, misteriosa, fatal.

Desconec si Claramunt era un fatalista, o si ho són els gitanos, com diuen que ho són els moros; però el cas és que la majoria dels seus llibres preferits tracten de la fatalitat.⁶ A *L'estranger*, per exemple, a penes hi ha

⁶ «El fatalisme no és, com es creu, un estat passiu», sinó actiu i bel·ligerant, va escriure Georges Braque en un dels seus quaderns, en què hi ha altres referències, encara que bastant més fosques a aquest mateix assumpte:



Dibuix de la sèrie *La peste*, 1995

altra cosa; i pel que fa a *La pesta*, constitueix la trama de fons des del moment en què apareix la primera rata morta. «Surten, surten» repeteix aquell ocell de mal averany que és el vell espanyol asmàtic, el personatge més ben dibuixat, i només d'un traç. De fet, la pesta no és tant una malaltia com una fatalitat ingovernable. Hi ha sempre, d'altra banda, alguna cosa fatal en qualsevol viatge per mar, que es coagula en la novel·la de Conrad, però que sacseja i arrossega Cortés i els seus companys, i sobretot el terrible Lope de Aguirre, frenèticament camí de la mort des del moment mateix en què entra en aquell riu maleït «que va a parar a la mar...».

No ho sé; potser Claramunt pintava per conjurar la fatalitat de la mort. Vull creure que aquesta és la tasca de la pintura; retenir-nos en aquest món; distreure'ns del que ens mira malament, que segons el malcarat de Jacques Lacan seria efectivament tot el que veiem i ens veu. L'energia amb què Luis gargotejava els seus quaderns, com si volgués esgarrapar o estripar el paper, em recorda l'energia encara més gran amb

«Quan es busca la fatalitat, hom es troba a si mateix.»
 «El que és fatal fa fracassar les idees; el que és fortuït les desvia.»
 «Per assolir la fatalitat cal destruir qualsevol idea.»

Atès que el mateix Braque assegurava que «el quadre només està acabat quan ha esborrat la idea», he de suposar que la fatalitat no el disgustava, tot i que segueixo sense entendre-ho.

què Antonin Artaud –un altre artista *brut*, mal que els pesi als francesos– dibuixava per als seus amics uns amulets que els protegissin de les moltes desgràcies que a ell li va tocar patir: un autèntic infern. *Città dolente...* O com la va anomenar un altre poeta, Paul Éluard: «capital del dolor»... Totes les ciutats ho són, en això consisteix el seu «costat dur»; i els ciutadans, «ombres errants que només haurien pogut agafar forces decidint-se a arrelar el seu dolor a la terra» com deia Camus dels d'Orà durant la pesta. No ho sé; potser Claramunt pintava per derivar el dolor cap a terra; per desviar-lo; i més en concret, per treure-se'l del cos, com precisament feia el pobre Artaud. Les figures de Luis –mirall visible de si mateix– acusen aquesta extracció de formes diverses: en la seva fisonomia o en la seva manera de caminar, tot i que sobretot en la característica reducció de les carns a un gargot ondulat; i és que, probablement, el que feia embalum en aquestes carns només era el dolor. Quedava –això sí– una ganyota o, per ser precisos, un rictus, que al mateix Luis no se li esborrava de la cara ni quan reia. Jo el veia sempre tan enfadat que mai vaig sospitar que més aviat estava adolorit!

M'ha commogut saber que al final de la seva vida, i per culpa de la malaltia que el va matar, estava tan prim, més encara, que el seu bar preferit era el que tenia les cadires més toves; ell, que sempre havia abominat el confort i que no havia tingut cap altre lloc per recolzar-se i descansar que els taulells dels bars. Ara entenc la seva passió pels antics vaixells de vela, sense cap mena de comoditat, la casa més severa que s'hagin procurat els éssers humans. Tal vegada inconscientment hi havia molta d'aquella severitat marinera en la taula que va tenir al pis de la plaça Reial de Barcelona, que es pujava i es baixava amb unes politges per falta d'espai, o en aquella cabana feta de lones que es va agençar al barri gitano del Carmel, o en aquell costum que tanta gràcia li feia a Quico Rivas de deixar sempre el balcó obert de bat a bat, com si fos la coberta d'un vaixell exposada al vent i a la pluja... Però pel que fa a l'extrema duresa de la vida en els vaixells antics, no conec en l'obra de Luis cap més bon exemple –i en aquest cas òbviament conscient– que una sèrie de representacions del que només podria ser aquell famós i atroç diagrama sobre la manera d'encaixar el major nombre d'esclaus en un vaixell negrer. Així que els vaixells no només van ser per a ell recipients d'aquella fatalitat que representa l'alegria infantil de l'aventura,⁷ sinó també un dolor incalculable, com el que s'infligia als esclaus i que només es pot qualificar de tortura.

⁷ Òbviament, no hi deu haver en l'obra de Luis Claramunt un exemple més clar d'aquest entramat d'aventura i fatalitat que la sèrie *Naufragios y tormentas*, que va pintar el

Que la seva germana Viki recordi que el primer llibre que Luis es va comprar fos precisament sobre la tortura no em sembla irrellevant. Molts adolescents senten una gran curiositat pel tema, i jo mateix –ho recordo bé– me'n vaig comprar un de bastant ridícul sobre turments xinesos en aquella edat. Però, ¿què devia buscar un adolescent en aquesta classe de llibres? Doncs, probablement, alguna cosa que no li preocupava menys que el sexe: el dolor físic, i en particular el que el nostre cos podria tolerar, el seu límit; tot i que no tant el límit del dolor, com el límit del cos que el suporta, aquest embull de dolor i plaer que l'adolescent està començant a descobrir entre perplex i desolat. Amb el temps la perplexitat remet, mentre creix i es desborda la sensació de desolació, d'anorreament, que Georges Bataille va descobrir davant la fotografia inqualificable d'un home sotmès a turment a la Xina de principis del segle xx.

Bataille va estar molt de moda quan Luis i jo érem joves i coincidíem en els mateixos bars. No crec que fos el seu tipus d'escriptor, tot i que qui sap! Per poca cosa que pugui semblar, jo assenyalaria aquí l'admiració compartida per la pintura prehistòrica, sense que això impliqués un mateix punt de vista, tot i que vés a saber! Conec bé els motius de Bataille, ja que els va exposar amb prou claredat en els seus últims llibres; dels motius de Claramunt, en canvi, només en puc conjecturar el que s'entreveu en la pintura. Amb tot, i per si a algú li interessa, diré que per a Bataille el més interessant de les pintures que els caçadors del Paleolític superior van deixar en el més profund d'algunes coves consistia a haver posat de manifest alhora la pertorbadora consciència de la seva sexualitat –entesa com a independent de la reproducció– i la consciència de la pròpia mortalitat.

El cert és que no m'imagino Luis ocupat a seguir les sofisticades evolucions de la parella de ball de més èxit de la nostra joventut: la formada per Eros i Tàntos. La que formen el dolor i la violència ja seria tota una altra cosa. Mai no insistiré prou en la dolorosa consciència que Luis

1999, tot i que tinc la sensació que els innumerables vaixells que va pintar o dibuixar al llarg de la seva vida estan a punt d'enfonsar-se.

D'entre els que fan menció expressa d'aquest destí no voldria deixar d'esmentar aquí un conjunt de quadres que representen «tempestes de gel», i en concret els més abstractes, però sorprenentment els més evocadors d'un horitzó tornassolat de gel, que a mi em recorden automàticament *El naufragi de l'Esperança*, de Caspar David Friedrich. Luis, que com a home de ciutat no va mostrar gaire interès pel paisatge, tret d'una sèrie que va pintar a Vall-de-roures i que a mi no em convenç del tot, va demostrar en aquestes inversemblants «tempestes de gel», resoltes d'un o dos traços gotejants, una sensibilitat inesperada per a aquest gènere de pintura. I de sobte em ve al cap el que Friedrich precisament li va respondre a Goethe quan aquest li va preguntar si ja havia fet el preceptiu viatge a Itàlia: «Doncs no... Jo on vull anar és a Islàndia.» Com hauria dit Quico Rivas: «De Madrid al fred.»

tenia que la vida era abans que res lluita; la consciència del seu caràcter agonal, si em permeteu la parauleta. Lluita contra els elements o contra el destí, com Luis no va deixar de buscar i rebuscar en la literatura de viatges i aventures: *La línia d'ombra*, per exemple, tot i que encara més la conquesta de Mèxic o la Jornada d'Omagua i El Dorado, i és curiós que en aquells anys molts de nosaltres caiguéssim en l'embruix tràgic de Lope de Aguirre, el *Traïdor*; el seu rei i la seva pàtria; la seva estirp, com el mateix Luis... Però aquella consciència que ell tenia de la vida com a lluita, que a *L'estranger* adquireix de sobte un fulgor sinistre, es feia més visible i familiar en la seva afició no només pels toros, sinó també per una realitat més insòlita i aspra, sense ni un borrall del prestigi «artístic» de la tauromàquia: les baralles de galls. Tot un món de baralles entre homes i entre animals, o d'homes contra animals; a mort. ¿Com podria haver-lo deixat indiferent la pintura prehistòrica, en què les escenes de caça són les més habituals, implícitament en el cas de les coves ocupades durant el Paleolític, o explícitament en el cas dels recers durant el Neolític, al llevant espanyol o al Sahel africà? La semblança entre les coses que feia Claramunt i les que es van fer durant el Neolític, a més de les que els bosquimans feien abans de ser massacrats per l'alcohol barat i el cristianisme, és tan evident que no puc deixar de meravellar-me'n, per més que no sigui jo dels que creuen, com la majoria dels meus col·legues, que gairebé només cal assenyalar les coincidències i les influències entre artistes per desempallegar-nos-en.

Siguin quins siguin els motius pels quals en cada un d'aquests casos es va estilitzar la representació d'homes i animals, el resultat torna a ser la mateixa escriptura a base de pictogrames, a mig camí entre la pintura i l'escriptura, que ja he indicat pel que fa a Luis i que òbviament implica la voluntat d'explicar alguna cosa: les peripècies d'una jornada de caça o les d'una altra dedicada a la prova de jònecs; un relat, doncs, i no una epifania, que és el que es pot pensar de les sorprenents imatges d'animals que es van pintar a Altamira o a Lascaux, que Lewis-Williams creu ara que van sorgir en un estat de consciència alterada, al·lucinada.

Jo no sabia dir-vos si en el cas de Luis Claramunt el procés de constitució d'una escriptura pictogràfica adaptada al relat de peripècies vitals va ser conseqüència del desig d'il·lustrar els seus llibres preferits d'una manera anàloga, i no naturalista, o va ser a l'inrevés; o sigui, que Luis va descobrir aquesta possibilitat quan va acabar aquell procés d'estilització, que devia ser anterior i independent, fruit d'aquella tendència seva a ocupar elegantment l'espai o senzillament: senyal, testimoni o demostració de la seva elegància espontània i invencible. Em sembla que tot això ha sortit una mica embolicat, però no us preocupeu;

el procés per si sol no era tan interessant com l'ús al qual apuntava tímidament i no tenia ja res a veure amb els poders narratius resultants, sinó amb altres de decoratius, la qual cosa implicava un *plus* d'estilització. Però veig que em continuo embolicant, així que aniré al gra, que vol dir que abordaré les relacions o correspondències entre l'obra de Claramunt i la de Teresa Lanceta, la seva companya durant molts anys i una grandíssima artista, encara que no prou apreciada, i tot per aquesta ridícula tírria al que és ornamental, al tuf paleoavantgardista de la qual continua sense dissipar-se en aquests temps d'alegre ignorància neoavantgardista. I és que Teresa, no ho oblidem, es dedicava, i espero que ho continuï fent, a teixir, sobretot catifes, les més boniques que jo hagi vist mai en un contemporani.

Ja us he dit que probablement Luis va freqüentar el Marroc per acompanyar Teresa, fascinada aleshores tant per les tradicions tèxtils locals, com també per la cultura, predominantment femenina, que s'hi havia organitzat. Teresa va destacar en les dones berbers la mateixa laboriositat i el mateix coratge per afrontar la vida que havia trobat en les dones gitanes amb un terme molt expressiu que crec que ve, no n'estic segur, del món del *cante*: *rajo*, una cosa així com esquinçament. Luis per la seva banda n'utilitzava una altra de la mateixa família: *pellizco*. I si ara les recordo és perquè totes dues paraules al·ludeixen a accidents en la superfície de les coses, en la pell, que és precisament on passa tot el que té a veure amb l'ornament, i per això, per la seva naturalesa superficial, molts el consideren menys valuós que el que és «profund», sense tenir en compte que l'un resulta més visible que l'altre i, per tant, és causa més versemblant de satisfacció dels nostres sentits, sense que calgui recórrer a aquell aforisme un xic ampul·lós que diu que «el més profund és la pell».

L'ornament és precisament una pell, i no només una superfície d'inscripció; allò destinat a protegir-nos d'agressions externes, un escut o una cuirassa, i no és casual que escuts i cuirasses hagin estat tradicionalment ornamentats i que aquesta fos a més la principal especialitat de Dèdal, el primer artista. La facultat de l'ornament de posar ordre i harmonia en la nostra experiència del món físic no impedeix que a més faci una funció defensiva, que es posa de manifest en les catifes, ja que efectivament alguns dels principals perills que ens assetgen quan ens aturem i ens quedem en repòs són els que vénen de terra, i en primer lloc, per descomptat, el nostre principal enemic: la serp, que s'amaga entre l'herba i malbarata part de l'encant que ofereix com a superfície sobre la qual asseure'ns. Una catifa seria, doncs, en major o menor grau d'estilització, la representació d'un prat florit, però sense els agents agressius.



Alacranes, 1987

Recordeu aquell quadre de Claramunt, *Alacranes*? Que jo sàpiga, és l'únic dels quadres que va pintar al Marroc en què es veu una catifa que cobreix tot l'espai, i al damunt, uns tipus ocupats en alguna mena de joc amb aquells animalets, probablement a barallar-se entre si. Sigui quin sigui, el joc consisteix essencialment a posar sobre la catifa alguna cosa que en circumstàncies normals es preferiria mantenir a sota. De manera que *Alacranes* és un exemple pervers d'aquella facultat protectora de l'ornament, ja que aquests animals constitueixen alhora éssers vius i motius ornamentals;⁸ això és: causa i remei de perill. Els antropòlegs anomenen apotropàiques a aquestes imatges ambivalents, l'exemple clàssic de les quals seria la de Gorgona, aquella ogressa que matava qui la mirava, però la imatge de la qual podia –precisament per això– protegir-nos de qui se'ns acostés amb males intencions. Els amulets solen ser d'aquesta mateixa índole i també alguns gestos.

Per això us dic que el caràcter ornamental dels alacrans del quadre, i podria dir-se que en general de les figures que es veuen en els quadres

⁸ Certament tot fa pensar que l'ornament naturalista consisteix en un trenat de figures que representen el que ens agrada d'aquest món –preferentment plantes i animals inofensius– per mantenir-nos fora de perill del que ens disgusta, amb diferents formes: catifes, mampares, paravents, tapissos, cortines i tota mena de paviments.

Amb tot, acabo de llegir en el diari que Andrzej Bobkowski va escriure durant l'ocupació de França pels alemanys que els alacrans no li cridaven l'atenció per la perillositat, sinó per l'elegància!

de Luis, d'aire severament estilitzat, gargots a mig camí entre la pintura i l'escriptura, pictogrames o jeroglífics dels quals desconeixem l'articulació exacta, els fa susceptibles d'aquest mateix ús ornamental, que té en el que fan els moros amb l'escriptura cúfica un paradigma elegant. Segur que les que es veuen d'uns «jugadors» asseguts sobre la catifa dels *Alacranes* serien inseparables de la mateixa catifa: figures que hi estan entreteixides.

Sempre m'ha encantat el que Franz Marc deia «dels quadres»: que són «el que emergeix en un altre lloc»... No em costa, doncs, imaginar-me que totes aquestes figures gargotejades, filamentoses, que Luis ficava en els seus quadres siguin fils que van a trobar-se i entreteixir-se en un *altre lloc*, que penso que deu coincidir amb el que li atribuïm a Teresa, sense que aquesta transposició vagi en detriment ni del que és d'una ni del que és de l'altre, perquè en matèria d'ornament tot és comú o mancat d'autoria; així que bé podria haver estat, en efecte, que fos Teresa qui va pintar «els quadres de Luis» i Luis qui va teixir «les catifes de Teresa». Coses més estranyes s'han vist, i us diré que de vegades he arribat a sospitar que durant aquell període del cubisme que anomenen «analític» fos Picasso qui pintava el quadres de Braque i Braque qui pintava els de Picasso... A qui li importaria sinó als seus propietaris?

Però abans d'anar acabant, deixeu-me que torni a l'ornament. Res em podria estranyar menys que sigui en els grups humans més elementals i més exposats als perills del món, tot i que per això també els més cohesionats, on es té una consciència més clara dels poders defensius de l'ornament, mentre que en els grups més complexos i estratificats, com els que viuen les ciutats, l'art s'acabi convertint sovint en propaganda de les idees dels que manen i en justificació dels seus privilegis. Res, doncs, podria estranyar-me menys que Luis Claramunt, un individu marginal i fins i tot una mica salvatge, hagués intuït al seu torn aquests poders protectors, no només de perills visibles i indubtables, sinó també, o més encara, d'obscures forces malignes, la influència de les quals podia ser contrarestatada amb imatges reduïdes a signes, i de la misteriosa naturalesa de les quals la paraula superstició no ret compte suficient. No sé si Luis era supersticiós, per bé que no em costa d'imaginar-m'ho. Del que estic segur és que pintava per prevenir o conjurar les doloroses contingències d'aquella ferotge vida seva a la intempèrie, que es feia visible en un desafiament constant a les baixes temperatures que als seus antics amics de Barcelona els va portar a anomenar-lo *el Sinfrío*... Potser la pintura el feia entrar en calor, o si més no el protegia del fred. Pel que fa al cas, quina importància hauria tingut?

Com haureu vist, hi ha moltes coses que em commouen de l'obra de Luis Claramunt; n'hi ha una però que a més ens hauria de fer obrir els ulls a tots davant del retorn vigorós d'aquell «art compromès» que va entenebrir la nostra joventut. I és que Luis, que havia triat viure en els marges d'una societat absurdament confortada, no ho va fer per «denunciar» l'estat de les coses, sinó per fer-les més passadores, sense haver de renunciar per això al vertigen llibertari d'aquella vida, que Quico Rivas, no sense cert candor, va reconèixer envejar-li al seu amic Luis. Així que, per acabar d'una vegada, diré una parell de coses. La primera és que no cal ser gaire desconfiat per adonar-se que els artistes que tornen ara a denunciar les condicions de vida dels qui es mantenen al marge no en saben –ni en volen saber– res, res del que veritablement troben a faltar, com els passava amb els «negrets» als missioners, que ja s'encarregaven de pensar i decidir per ells el que els convenia: una cosa que no era gairebé mai allò que estava de menys, sinó alguna cosa que estava de més.

I després tenim la segona cosa, que afecta Luis en particular; i és que, per més que el que feia era protegir-se del «costat pur» de la vida que portava a la ciutat, la pintura no va ser mai per a ell una forma de consol, com tampoc no havia estat una forma de denúncia. Quin sentit podria haver tingut alleujar-se d'allò que ell mateix s'havia buscat?

He començat manifestant que els quadres de Luis no podien semblar-li alegres a ningú, però en canvi s'hi reconeix un fet no molt menys pertinent i emocionant que l'alegria: una nota elegíaca que, pel que asseguren els seus aficionats, també té –i potser en el grau més alt– el cant flamenc. Que Luis ho fos, i rabiós, ens explica més com era que no pas tot el que he intentat aquí, perquè no sóc ni tan sols un humil coneixedor d'aquest gènere de cant, amb què la pintura de Luis té en comú una altra nota; a saber, que com ella el *cante* implica una queixa, però tan estilitzada que les seves causes ben fonamentades acaben sempre confonent-se i mesclant-se amb les ostentacions ornamentals de qui les proclama. El flamenc és un gènere de cant molt ornamentat, i no faltarà qui cregui que exageradament. Jo més aviat crec que, si no fos per la torsió i retorsió incessant de la veu del *cantaor* –o de la mà si és que parlem de Luis–, la queixa no passaria de ser un mer gemec i l'«escola gitana de pintura», un cas per a antropòlegs socials.





76 *Alfombra amarilla*, 1986



77 *Encantadores de serpientes*, 1986



78 *Pidiendo limosna*, 1987
Encantador de serpientes, 1986



79 *Omar*, 1986



80 *Zoco y violinista*, 1987



81 *La ciega III*, 1987



82 *Sense títol*, 1986
La ciega, 1987



83 *Manos y tinaja*, 1988





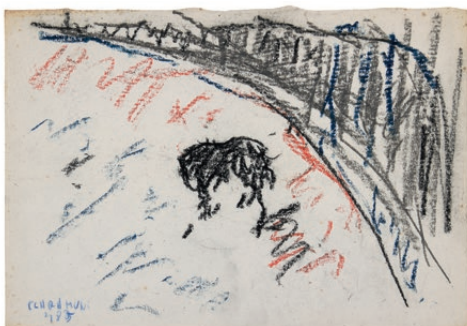














100 *Ganado bravo*, 1988



101 *Sense títol* (de la sèrie *Toros*), 1987-1988



Teresa Lanceta Aragonés

CIUTATS VISCUEDES

Luis Claramunt no viatjava mai a països, mai a França, ni a Alemanya o al Marroc, només «anava» a ciutats: anava a París, a Viena, a Marràqueix o a Bilbao, i les recorria sense descans d'una punta a l'altra amb pas lleuger aparentment amb pressa per arribar a una cita o a algun lloc, encara que no fos així sinó que, com a viatger, va triar el viatge com a destí i els carrers com el paisatge per on transitar la vida.¹

Barcelona. Al marge i al límit

Des de començaments dels anys setanta fins a mitjans dels vuitanta, Luis Claramunt va viure al Barri Xino de Barcelona. L'atreien moltes coses d'aquell indret on la nit bullia, s'escoltava bon flamenc i es vivia al marge i al límit. La gent travessava la foscor buscant colors estridents i olors agres. Hi havia alegria i festa, però també desesperació, injustícia i abandó. D'aquelles nits en van néixer quadres com els retrats de Juan i del *Gato*.

Al Juan li deien «el gos». Tal com explicava ell mateix, el malnom li van posar quan era petit uns veïns gitanos que el van veure menjar-se uns ossos; el feien servir amics i enemics ja que reflectia bé el que veien en ell els uns i els altres. Durant uns anys vam compartir casa, vida i amistat amb ell i amb una de les seves famílies.

El Juan, com molts altres gitanos, tenia l'aparença d'un indi guerrer d'Arizona: fort, sempre alerta, tens, distant i tibet, de pell més rogenca que fosca, amb els cabells llargs i brillants pentinats cap enrere. Tocava la guitarra en *tablaos* i festes. El seu toc era escarit, sense floritures. Se'l podia trobar a El Patio Andaluz, al Camarote o al Tronío, en carrers adjacents a Escudellers, en ple Barri Xino barceloní. No eren llocs turístics ni d'ambient heterogeni, aixoplugaven exclusivament un públic, català o no, aficionat al flamenc més pur.

¹ Teresa Lanceta: «Luis Claramunt, viajero de libros y ciudades», a Henry de Monfreid i Luis Claramunt: *Los secretos del mar Rojo*. València: Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València, 2005.



Paco el Gato, 1981

El Juan era un home solitari i respectat. El vaig veure per primer cop en una terrassa de la plaça Reial; era estiu i portava una camisa vermella de blonda molt ajustada i transparent que convertia el seu tors en un fons retallat per flors. Passava dels quaranta i tenia dues famílies. Nosaltres vam anar a viure amb la seva segona dona, la Charo, el seu pare, el Valentín, i els tres fills del Juan i la Charo. Cosina llunyana de Carmen Amaya, la Charo era tan jove com nosaltres; ballava i cantava amb força, i la vaig acompanyar a moltes festes. El Juan no faltava a cap de les seves dues llars: sopava amb la Charo, marxaven a treballar, tornaven plegats i es quedava amb ella fins que es feia de dia. Aleshores se n'anava a un poblat de l'extraradi on vivia la seva altra família i tornava al Barri Xino de nit. Tot plegat li portava moltes complicacions que solucionava escapolint-se. No tenia salari ni cap mena de seguretat, depenia totalment dels clients, es «buscava la vida» tocant de local en local, en una festa contínua.

Però l'alegria del Barri Xino és efímera i tenalla els destins sense respir. El Juan va morir de manera absurda i tràgica: una punyalada va acabar amb la seva vida. En el forceig d'una baralla, uns amics el van subjectar per calmar-lo i van obrir el pas de la navalla fins al cor. La seva mort

es va lamentar profundament perquè era una persona molt estimada. L'agressor –que feia anys que sentia una gelosia profunda cap al Juan– va complir una condemna de només dos anys de presó, i va al·legar en defensa seva que el Juan guardava una pistola a la funda de la guitarra, tot i que sabia –com tots nosaltres– que era de joguina i que, lògicament, no havia estat esgrimida aquella nit. Al judici, ningú va contradir la versió de l'agressor, també gitano, que havia estat condemnat abans per un fet similar.

El cant gitano, amb el seu aire punyent i la seva bellesa, atenua la crueltat de la vida i el dolor que comporta. Una cosa així devia sentir el Luis quan anys més tard va pintar el Juan sobre la seva guitarra.

El Juan i *el Gato* li havien «tocat» el cor i així s'aprecia en la seva obra. El retrat del primer és més líric; el del *Gato* és expressionista, de línies torturades i contorns negres. Vivia de cantar i, a l'estiu, recorria la Costa Brava amb un grup flamenc que acompanyava la Singla, *baila-ora* de peus descalços, a l'escenari; també conduïa la furgoneta que els portava d'un lloc a un altre. Així que acabaven les gales estiuenques, tornava a cantar en el Barri Xino. Vam fer-nos amics. Però quan les festes flamenques van començar a escassejar, *el Gato* va marxar a França amb tots els seus fills emparant-se en una llei que incentivava econòmicament la natalitat i que va atreure moltes famílies gitanes.

El blau que Luis va utilitzar en els dos quadres era el mateix que feia servir per pintar el cel de Madrid i el d'Horta de Sant Joan, un blau intens que commou a tots els que han viscut sota el cel plomís de les ciutats properes al mar, un blau ceruli que apareix abans de fer-se fosc i que es manté fins ben entrada la nit. El blau del crepuscle que embolcalla els dos amics i el mateix Luis en els meus records.

Sevilla. Perspectiva i pont

Quan el 1985 se'n va anar a viure a Sevilla, la ciutat ja no era la d'anys enrere, destí cobejat des d'on projectàvem els viatges als festivals i les trobades de *cante jondo* que se celebraven en els mesos de «la calor».

Durant els anys setanta i començaments dels vuitanta, els estius eren el Sud. Viatjàvem de la Caracolá de Lebrija al Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera o al Potaje Gitano d'Utrera, de Jerez a Ronda o a qualsevol altre població on s'hagués anunciat la Fernanda i la Bernarda, l'Agujetas, el Chocolate, el toc dels Moraos o els Parrillas i, no cal dir-ho, el Camarón o qualsevol altre que encara cantés com antigament ho feia la Piriñaca: «Quan canto, sento el gust de sang a la boca.» I acabàvem prenent un fino amb les germanes d'Utrera o amb el Joselero, o compar-

*Iglesia de San Luis, 1985*

tint barca i mareig amb el Terremoto de Jerez camí de Ceuta, i més cants i més festes. Cada estiu es repetia la mateixa ruta; a l'hivern, anàvem als *tablaos* als voltants d'Escudellers. Les *bulerías*, les *soleares*, les *seguidillas* i... la pintura.

Aquell viatge a Sevilla no va tenir retorn; la pintura va ser l'únic motiu per anar-hi i per quedar-s'hi: s'havia tornat gelosa i inajornable. En aquells anys, com que el món de l'art s'havia contagiats del somni americà, es va imposar un avui accelerat cada vegada més obsessiu. Adéu a Barcelona, a les passejades per la Barceloneta, pel port o per Escudellers; adéu als amics, adéu als companys gitanos i a aquells *quejíos cantaos* que sado-llaven l'ànima.

A Sevilla, Luis Claramunt va amalgamar feina i vida com mai abans no ho havia fet: la pintura va arribar a regir els seus encontres personals, a partir dels quals, afortunadament, va trobar bons amics. Davant d'unes perspectives professionals com mai abans no havia tingut, es van acabar les excepcions i va desaparèixer qualsevol interès aliè a la pintura o al seu reconeixement.

Es va tancar en una nau industrial del barri de la Macarena, a prop del Pumarejo. Va preparar més de vint teles de dos metres per tres i també altres de mides diferents; en dos mesos –el juny i juliol de l'ardent estiu sevillà– va fer una sèrie d'obres sobre la ciutat amb la qual es va acomiadar d'una manera de fer i de sentir la pintura. Va caure greument malalt.

*Puente del Guadalquivir, 1985*

El seu estil expressionista de grans traços, figures esquemàtiques i paisatges delirants persisteix en aquests quadres, que encara conserven la forta empatia cap al sofriment humà de la seva obra anterior. Tanmateix, són més complexes en la composició i l'estructuració de l'espai pictòric, la paleta es redueix i els falta la textura de les seves primeres pintures.

Pinta la ciutat a través d'una perspectiva distorsionada, multiplicada i amb nombrosos i marcats punts de fuga, una perspectiva allunyada de la geometria renaixentista elegant i segura que marca el domini, més enllà de l'horitzó. En algunes obres, el lloc cap on avança el vianant sembla que tremoli i s'elevi, i es converteix en una fita impossible. A *Iglesia de San Luis*, el carrer no té un punt de fuga cap a on dirigir-se, ni un objectiu ni un més enllà; és un triangle que s'alça dret barrant el pas i amb una cúspide que ni tan sols assenyala el cel, perquè queda escapçada pel quadre. L'església, tot i la seva forma triangular marcada i oberta, retrotreu igualment la marxa per la seva mola imponent. Qui conegui el lloc a què al·ludeix el quadre, sap tota la veritat que conté, i qui conegui aquell temps i les seves conseqüències, també.

Un home travessa el riu. A mig camí, desafiant el sentit de les coses i la seva pròpia fragilitat, fa del pont un mirador. Abocar-se li exigeix més força de la que té, s'ajup, s'aferra als barrots i comença a pujar. Quan es torna a posar dret, com en els contes i les llegendes, té una visió. El

riu és una cascada que amenaça a destruir tot el que trobi al seu pas i intenti contenir-ho. L'home no té vertigen, té por. No pot fer altra cosa que continuar caminant d'una riba a l'altra, de por a por. Quan reprèn la marxa, cap cot, eludeix l'horitzó i el riu torna a estar contingut en una taca plomissa aplatada pel cel. No recorda a quina de les dues ribes es dirigia, ni tan sols si s'hi dirigeix, perquè és conscient que ni en una ni en l'altra trobarà alleujament.

Marràqueix. Jamal el-Fna, el nirvana

Luis Claramunt no anava a Marràqueix de vacances, hi anava a treballar, i només quan les teles i l'equipatge estaven empaquetats per tornar en tren, vaixell o autobús, s'acostava al barri de Gueliz a prendre unes cerveses a la barra del Renaissance. La resta del temps havia estat recorrent la medina, assegut a Jamal el-Fna o pintant a la terrassa de l'habitació on solíem hostatjar-nos. Entre el 1985 i el 1990, Luis s'hi quedava uns quatre mesos l'any.

Històries i situacions per explicar n'hi ha a milers, perquè allí qual-sevol cosa es convertia en una mena de falla. Nosaltres, estrangers, només vam viure situacions profitoses i no vam haver de patir més que alguns contratemps anecdòtics que, fet i fet, ens divertien.

De Marràqueix sempre en vam rebre més del que vam poder donar-li, molt més. Marràqueix era una treva, com ho era Horta de Sant Joan, només que la pau que ens oferia era absoluta. Durant més de vint anys, Horta de Sant Joan, amb el seu paisatge imponent i la seva proximitat a Vall-de-roures, va ser el refugi, però Marràqueix era el nirvana. Quan hi penso i per extensió penso en el Marroc, em dic: «Gràcies.»

Transitar per la ciutat, sentir-ne les olors, el color, viure l'atmosfera i la proximitat de la gent era meravellós. Veïns, cambriers, comerciants o músics ens van anar reconeixent, com nosaltres a ells. Sempre em va sorprendre que, quan estàvem asseguts a la terrassa d'un bar, no se'ns trenqués el cor veient tants invàlids, molts d'ells operables; però no, Jamal el-Fna, la plaça per excel·lència, t'absorbeix en la seva roda i acabes veient només una palestra de lluitadors que magnifiquen la vida. El dolor no desapareix mai, s'anestesia.

Luis Claramunt retratava, embolcallats en color –sense llum i sense ombra–, tots els que deambulaven per la plaça mostrant alguna singularitat, que eren gairebé tots, i es decantava sobretot per als que, per eficàcia mendicant, eren més extravagants en el vestit o la minusvalidesa. També pintava vianants enfeïnats el tràfec dels quals era indicatiu de l'afany per buscar-se la vida.



Cojo de los dos pies, 1986

Luis Claramunt va aconseguir, diluint l'oli com si fos una aiguada, un estil directe i ràpid, proper a l'abstracció simplificada d'*Els marroquins* de Matisse. A la seva manera, Luis Claramunt va ser un pintor orientalista que idealitzava les escenes, insistia en l'exotisme, en els detalls i en el color; però en comptes de personatges abillats amb turbants de seda en ambients fastuosos o dones ronsegant a l'harem, va fer dels captaires, dels seus parracs, de les seves postures insòlites i de les peculiaritats dels vianants l'objecte dels seus quadres, encara que el subjecte continués sent la pintura (com ho era sempre).

Si *La ciega* pogués veure el seu retrat al museu. Si el «coix dels dos peus» pogués caminar tant com el seu quadre... Si *Omar* actués a l'Auditori... I si Luis...

Madrid. Sempre obert

Luis Claramunt es va instal·lar a Madrid a finals del 1989, quan ARCO, les galeries d'art i els museus estaven en activitat permanent, auguraven triomfs i s'omplien de forma massiva. Tenia amics i galeria. Eren moments d'esperança, bonança econòmica i malbaratament.

Madrid era la seva fita des de feia molts anys, mentre que Sevilla havia estat el pont per arribar-hi. Madrid és carrer i carrer ple de gent que

se sent a gust. A Montera, on té la seva casa, el bullici del carrer –un dels més transitats– s'enlaira fins als pisos més alts i, a través del balcó del seu estudi, sempre obert, s'escola fins a l'últim racó de la casa. No és la primera vegada que Luis Claramunt pinta Madrid: uns anys abans, a principis dels vuitanta, havia fet una sèrie de paisatges urbans, exempts de personatges. En els seus quadres, la ciutat espanyola amb més gent que recorre dia i nit els carrers és buida.

Fascinat per les imatges figuratives, no manifestava cap interès per la geometria ni per l'ornament; tot i així, en els noranta, ja instal·lat a Madrid, va desplaçant els objectes i les figures dels seus quadres a favor d'unes formes marcadament gestuals, i porta així la pintura a la seva màxima abstracció. En la ciutat on sempre hi ha vida al carrer, torna a reduir, com en la primera sèrie, els elements figuratius i n'elimina la presència humana, que queda continguda en la intimitat del paper. Per això, sota la mirada i els pinzells de Luis, no sabrem mai com són aquestes persones que viuen, com ell vivia, transitant les voreres de la Gran Via; ni sabrem quina empremta deixa, en els seus rostres i els seus ports, la soledat que s'amaga en el bullir dels bars. D'aquests anys només en coneixerem el seu jo lacerat a *Naufrajios y tormentas*, *Verdugos y tormentos* i en les seves *Pinturas ciegas*.

Alhora, tot i que de forma esporàdica, fa fotografies d'un corral de prova de Sevilla, de la ciutat de Bilbao, de la devesa salmantina i de l'illa de La Palma. La fotografia li ofereix la immediatesa que sempre havia buscat i el reencontre amb la realitat tangible, terreny en el qual, com a artista, sempre s'havia mogut, perquè Luis Claramunt estimava el que veuen els ulls. Quan va morir, el balcó del seu estudi era obert.

Si Madrid era una festa, va durar poc.





112 *Sense titol*, 1994



113 *Sense titol* (de la sèrie *La muela de oro*), 1991







Francisco Rivas

*EL QUEIXAL D'OR*¹

En dos veredas iguales
yo cojo la mejor.
Si cojo la de mi gusto
ha de ser mi perdición.

Pastora María Pavón Cruz (coneguda com la Niña de los Peines)

Després de diverses fornades abstractes, algunes de realment aconseguides, i uns quants mesos d'esforç –que no de descans– sabàtic, Claramunt ha tornat als quadres amb *assumpte*. Assumpte urbà en els de la seva exposició madrilenya –a més d'un grapat de queixals–, i assumpte campestre en els de la mostra sevillana, a més de tres retrats –Manuel Latorre, Tomás Pavón i Juan Talega–, autèntica tripleta d'or per a una gresca celestial.

Madrid por montera

Els paisatges urbans són vistes d'una zona determinada de Madrid, la que Claramunt abasta des del balcó del seu estudi en un quart pis del carrer Montera, travessia airosa que baixa des de la Gran Vía fins a la Puerta del Sol, cor de la «Villa y Corte», quilòmetre zero de les Espanyes, desguàs de pagerols, turistes i, cada vegada més, d'*extrangers* de pell fosca, llengua exòtica i mirada desconfiada.

El carrer Montera va ser en el seu moment un passeig romàntic de bon to i una arteria comercial bulliciosa. Amb el temps els comerços de llenceria fina i articles de marroquineria van anar deixant pas als decomisos i les quincalles. Les confiteries es van transformar en hamburgueseries, els cafès en *drugstores* i bars d'escurabutxaques, l'oferta d'ultramarins es va substituir per la d'estupefaents. Molts dels llampants reclams lluminosos avui estan mig fosos; les façanes, escantellades i els aparadors, polsegosos. Bona part dels porxos han estat ocupats per bagasses i meretrius d'aspecte poc estimulants. Les acollidores pensions d'abans s'han convertit en un viver de purgacions. Per voreres i canto-

¹ Publicat a *Luis Claramunt. Enero-febrero, 1992. Pinturas*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 [cat. exp.].

nades hi transita una pintoresca fauna de venedors ambulants, macarons, petits traficants pispes i ànimes en pena. Habitants i no transeünts, vinguts de qui sap on per instal·lar-se potser definitivament en aquest carrer insomne, febrós i una mica sòrdid que avui té una mala reputació excessiva i bastant injusta.

Ben mirat el carrer Montera, amb el seu tràfec multiracial i els seus contrallums de sirenes i ombres, potser ofereix, ara com ara, la imatge més viva i veraç d'aquest Madrid que ja atalaia la fi del mil·lenni. Metàfora complida del pols atropellat i discontinu de la ciutat. Claramunt devia pressentir-ne alguna cosa quan s'hi va instal·lar.

La cadira buida

Quan Claramunt va arribar al carrer Montera, ara farà uns tres anys, el primer que va fer va ser obrir el balcó de bat a bat i col·locar-hi una cadira a l'ampit. El balcó encara és obert i la cadira al seu lloc. El gest té profundes implicacions simbòliques. Denota una posició molt extremada del pintor; estableix una via de circulació –no només visual– entre l'exterior i l'interior; parla de la seva necessitat d'impregnar-se d'aire fresc, de les palpitations i dels batecs de l'exterior.

Claramunt no és d'aquells artistes que s'enclaustrin per crear. Més aviat tot el contrari. El seu estudi no és un espai tancat on s'acumulen parracs i sediments dels parts successius. Els qui el freqüentem sabem que, a més dels materials i utensilis imprescindibles, només s'hi poden trobar piles de teles, de vegades en blanc, a punt per pintar, i altres acabades de pintar, a punt per mostrar. De fet, els que el tracten no dubten de la seva capacitat ni de la seva dedicació a la feina, que són notòries, però serien incapaços d'explicar quan treballa. Aquest interrogant –quan pinta Claramunt?– forma part d'una llegenda que entre altres singularitats li atribueix el do de la ubiqüitat i una afició insubornable a recórrer els carrers des que s'aixeca fins que se'n va a dormir. El fet de disposar de tot el seu temps amb una llibertat i una prodigalitat tan absolutes el converteixen en una persona excepcional, mereixedora, per descomptat, de totes les sospites.

Doncs bé, no revelarem el misteri, ja que no hi ha tal misteri, però intentaré posar les coses al seu lloc. Claramunt –és clar– no és un sant, és a dir, no disposa com disposava, sense anar més lluny, sant Isidre, patró de Madrid, d'un parell d'àngels custodis que es feien amb l'arada mentre ell s'entretenia amb les seves pregàries. Claramunt simplement pinta tota l'estona. O gairebé tota. És un pintor molt reflexiu i alhora tremendament resolutiu. El carrer, per dir-ho d'alguna manera, és l'àmbit

de la seva reflexió; l'estudi, el lloc de resoldre, d'executar amb rapidesa i destresa, sense circumloquis ni aproximacions. He repetit moltes vegades que, a l'hora de pintar, Claramunt sempre se situa en el que en termes taurins s'anomena el terreny de la veritat.

Aquests quadres de Montera irradien aquella intensitat convincent que només pot néixer d'una gran seguretat interior, només està a l'abast de qui sap molt bé el que vol, és a dir, de qui sap què té entre mans. S'han fet sense cap concessió de cara a la galeria, amb una economia de mitjans mortificant. Alguns estan pintats sobre grans teles envellides –podríem dir-ne apergaminades– pel temps. En primer terme la cadira buida estableix una perspectiva en diagonal sobre el conjunt. Més que un punt de vista, en situa un dels extrems. L'*absència* del pintor ens fa sospitar que també s'han pintat des de l'*altra banda*. Més que el perfil d'alguns edificis o la silueta d'alguns transeünts, aquesta línia nerviosa, dura, que va i ve, que de vegades es trenca i d'altres es transforma, està dibuixant el ritme inaprehensible, les línies de força d'un sentiment, la plenitud d'aquells rars i fugitius instants de correspondència entre el pintor i l'*assumpt*. D'alguna manera, tot i que no és la primera vegada que Claramunt pinta quadres de tema madrileny, aquest ve a ser el seu primer gran homenatge a Madrid. I és que, tot i el seu laconisme formal, la seva aparença descarnada, contenen l'emoció nascuda d'aquells escassos moments de llum i fraternitat que encara trobem en el fons d'un vas de vi quan al voltant tot és abúlia i ressentiment.

És cert que aquests quadres em porten a la memòria d'altres de la primera època del pintor, de fa més de vint anys, quan Claramunt vivia a la plaça Reial de Barcelona, encara criava galls de brega i freqüentava el Pirata Gitano. Avui és sens dubte un pintor molt més savi i *avesat*, però hi ha graus de l'emoció que sempre han estat aliens a la ciència, un embull imprevisible que ens ofega quan menys se l'espera.

Qüestió de paladar

Altres quadres d'aquesta exposició tracten de queixals. El títol genèric de la mostra és *La muela de oro*. Fins fa poc temps posar-se fundes d'or a les dents era indicatiu de posició econòmica folgada i esperit refinat. Avui el costum ha caigut en desús entre pròcers i burgesos i només s'estila entre artistes molt especials i els busca-raons.

L'humorista Xaudaró, «un modest aficionat al mal de queixal», en una conferència que va fer davant de la societat odontològica espanyola el 1928, va assegurar molt seriosament que l'amor, en contra del que afirmaven filòsofs i poetes, no es localitzava en el cor sinó en els quei-

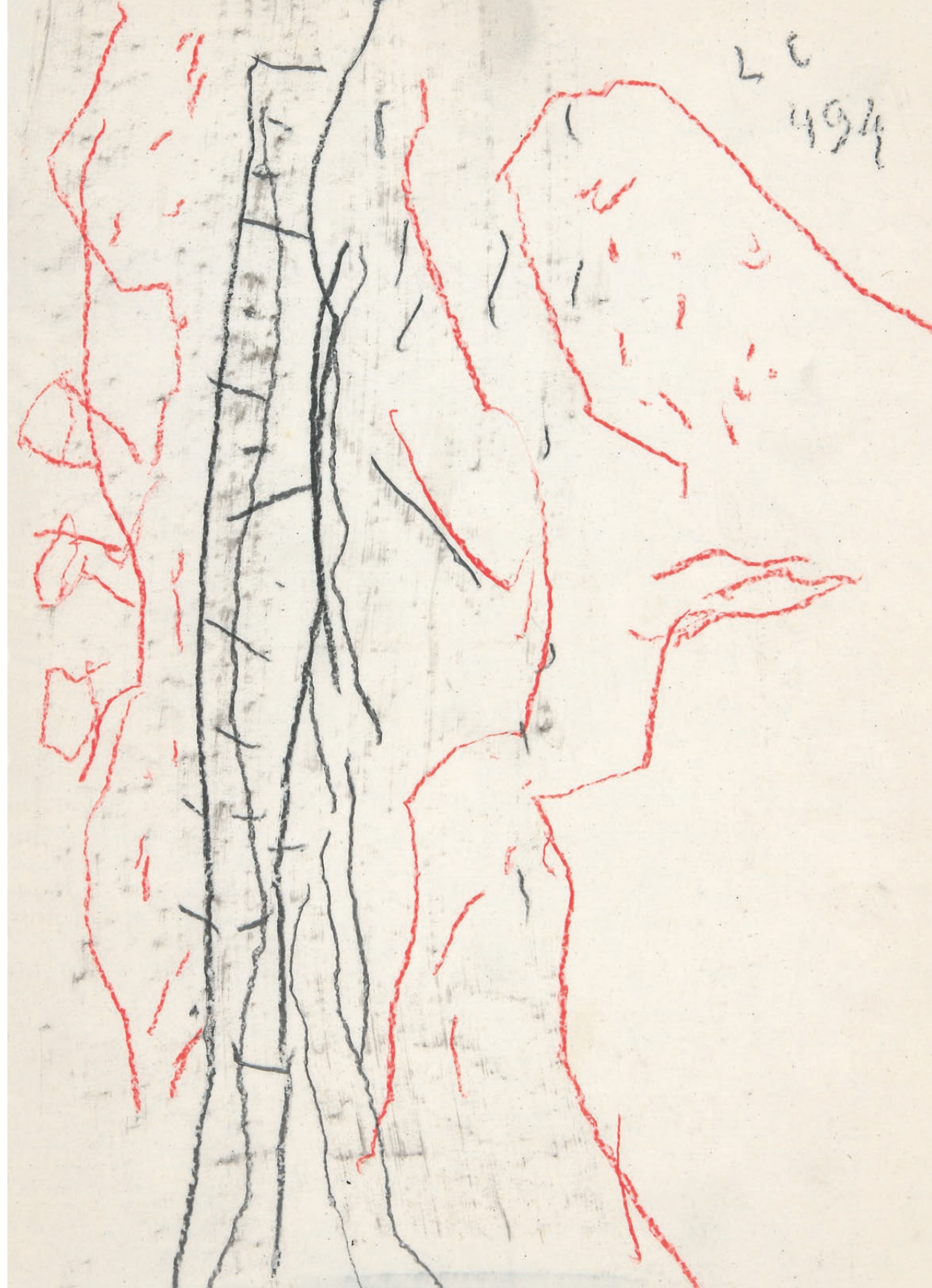
xals. Una mica de raó devia tenir, tot i els arguments hilarants amb què sostenia aquesta tesi tan peregrina.

Per a Claramunt «el queixal d'or» és una imatge plàstica inquietant i una metàfora elitista. Gairebé una condecoració. Per a ell, el dilema de la pintura, com de totes les coses importants de la vida, es dilucida en el paladar, és a dir, en el cel de la boca. Creu en les propietats del paladar com d'altres en les facultats de l'ànima. El queixal d'or és la funda d'un paladar cultivat, un filtre extremadament tallant i sensible, del tot necessari per a un hedonista de la seva mena que considera que el pitjor dels pecats és l'abstinència.

Claramunt sembla haver aconseguit el que pocs artistes de la seva generació: la fórmula d'una pintura eficaç i radicalment moderna. Una pintura original el sabor inconfusible de la qual, tanmateix, deu molt al fet que el seu autor, en gairebé tots els altres aspectes de la vida, es manté fidel als vells cànons, als usos i a les lleis antigues. Com Rafael el Gallo en el poema que li va dedicar Villalón, ell també podria dir:

Volví la cara y sentí zumbona
Una risa entre dientes... ¡MODERNISTA!
Ya que no matáis toros... ¡SED ARTISTAS.

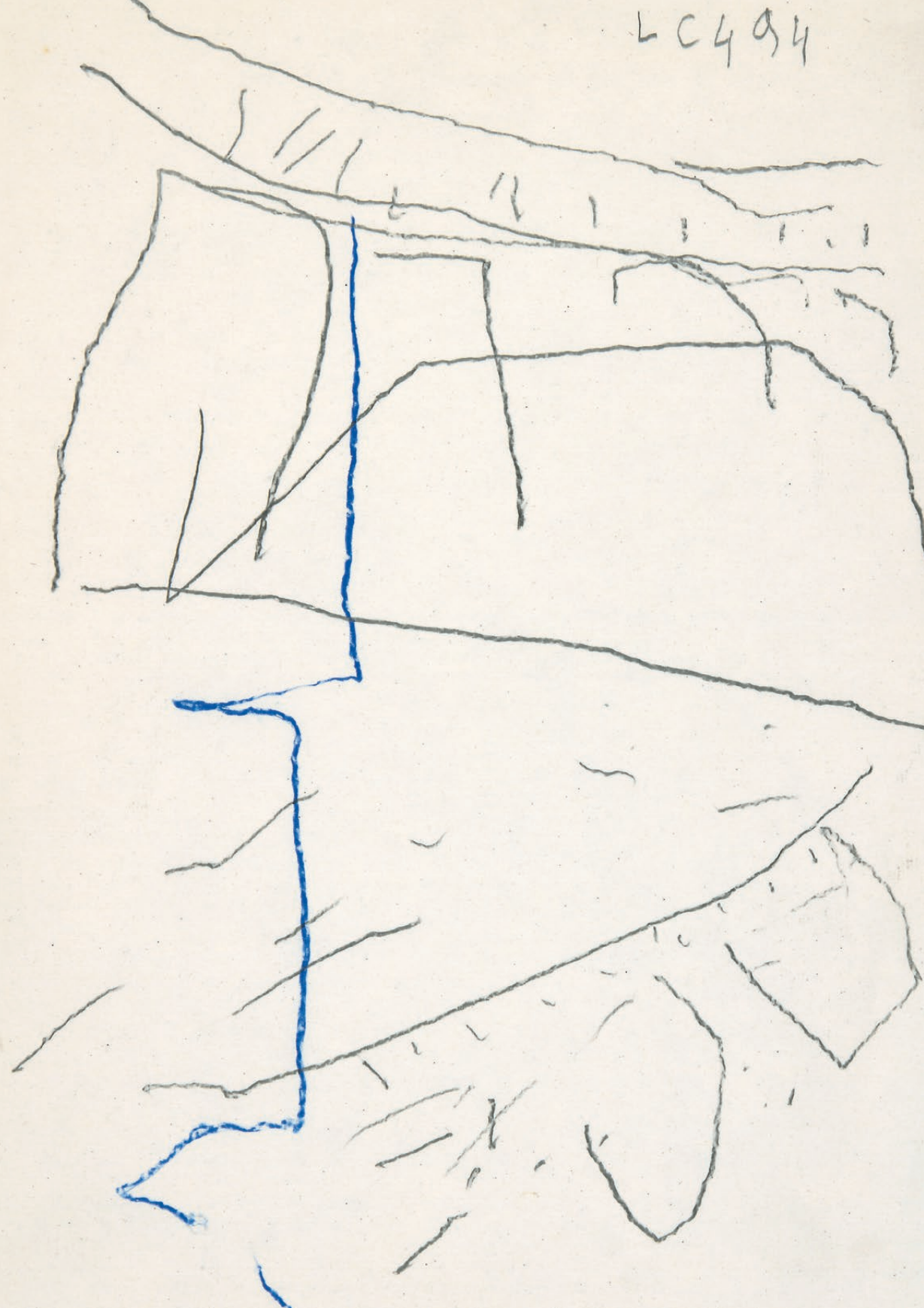
Selecció de dibuixos de les sèries:
4/94 (*Bilbao*), 1994, p. 121-124
3/95 (*El extranjero*), 1995, p. 125-128
Un teatro real, 1996, p. 129-134
3/96, 1996, p. 135-138
Zoo, 1995, p. 139-142
3/97, 1997, p. 143-146
1/97, 1997, p. 147-150
4/99, 1999, p. 151-156 >



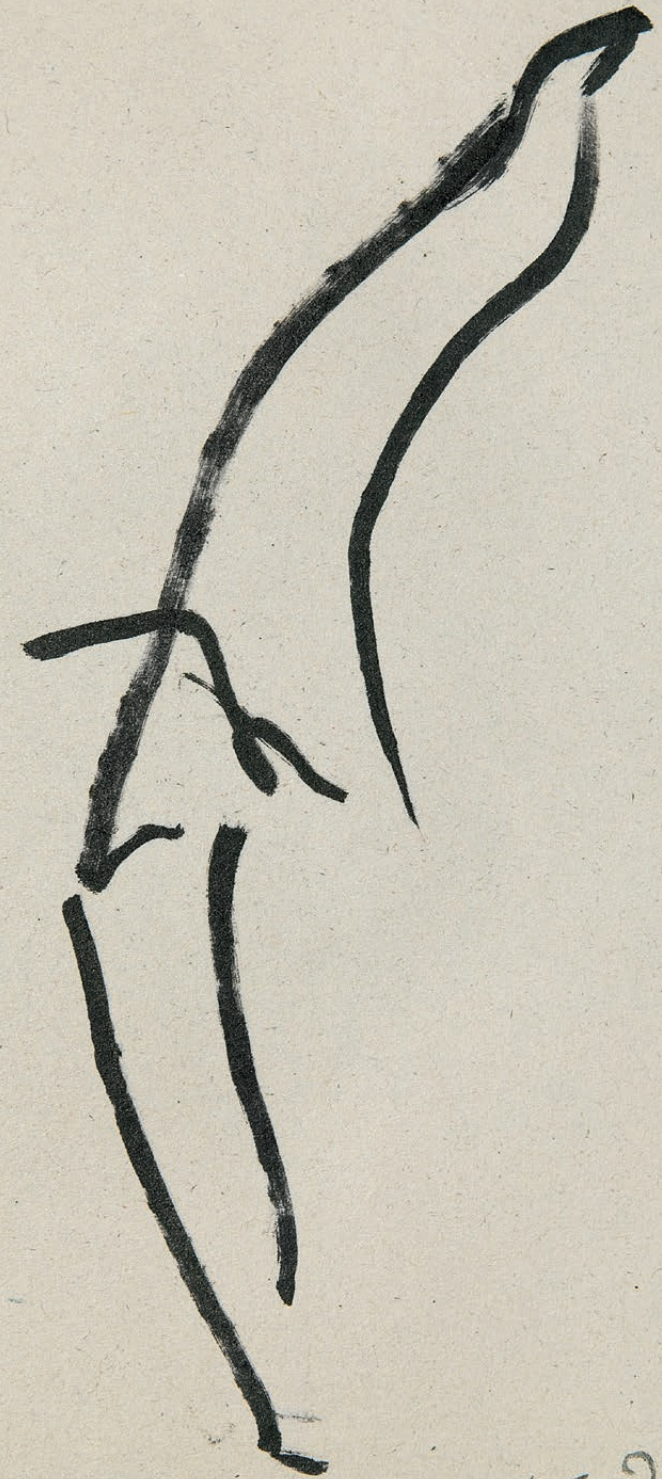
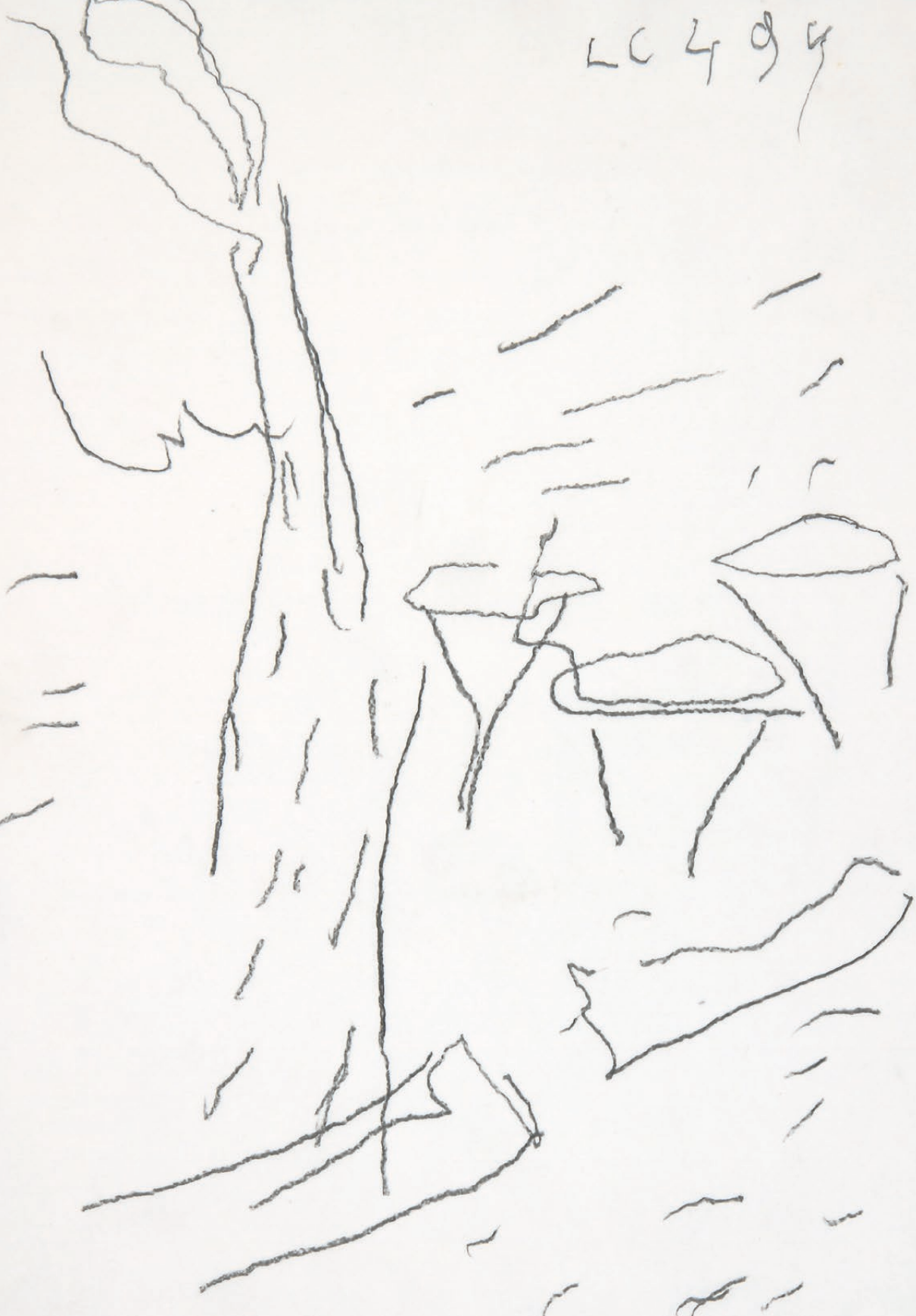
LC 494



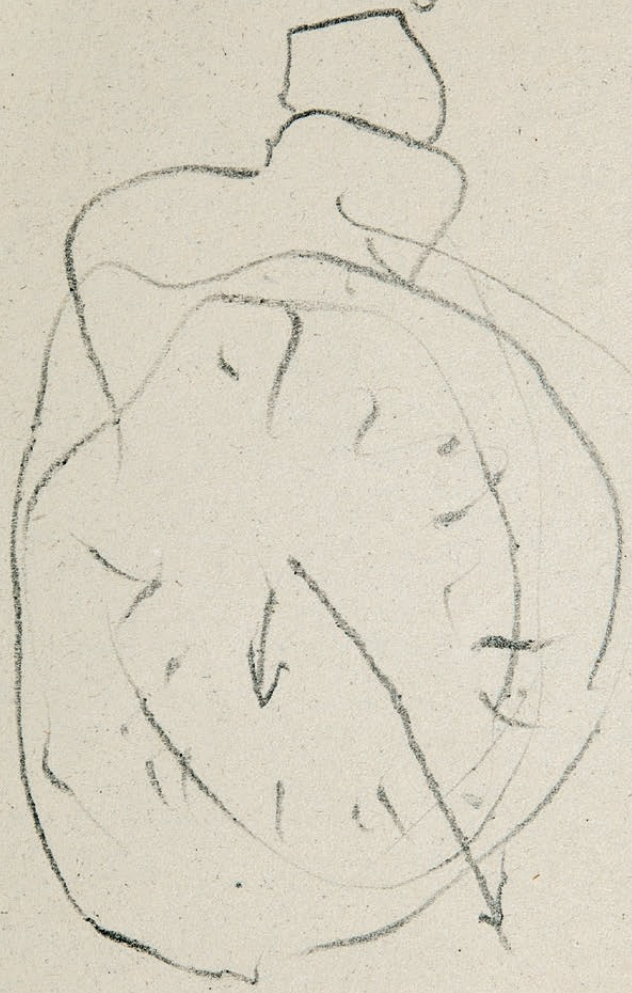
LC 494



LC 494



LC 295



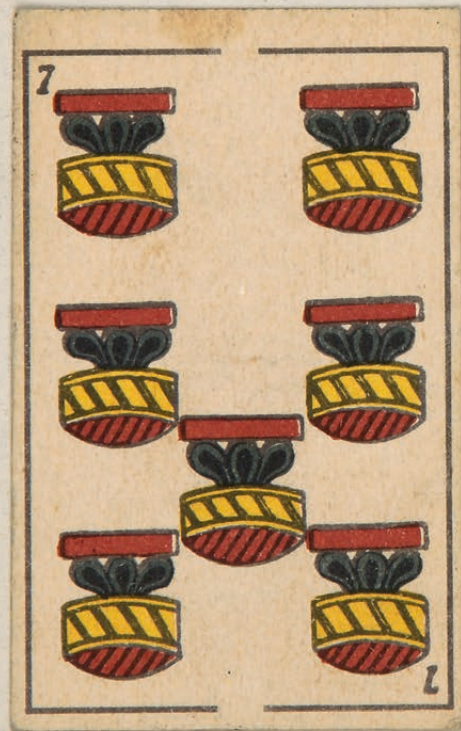
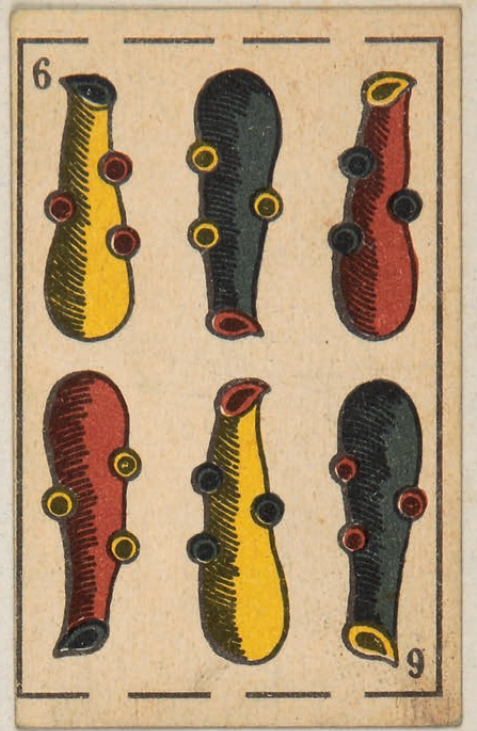
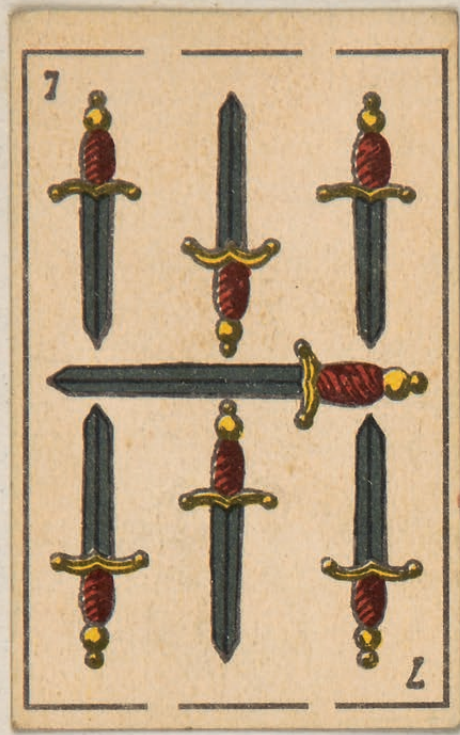
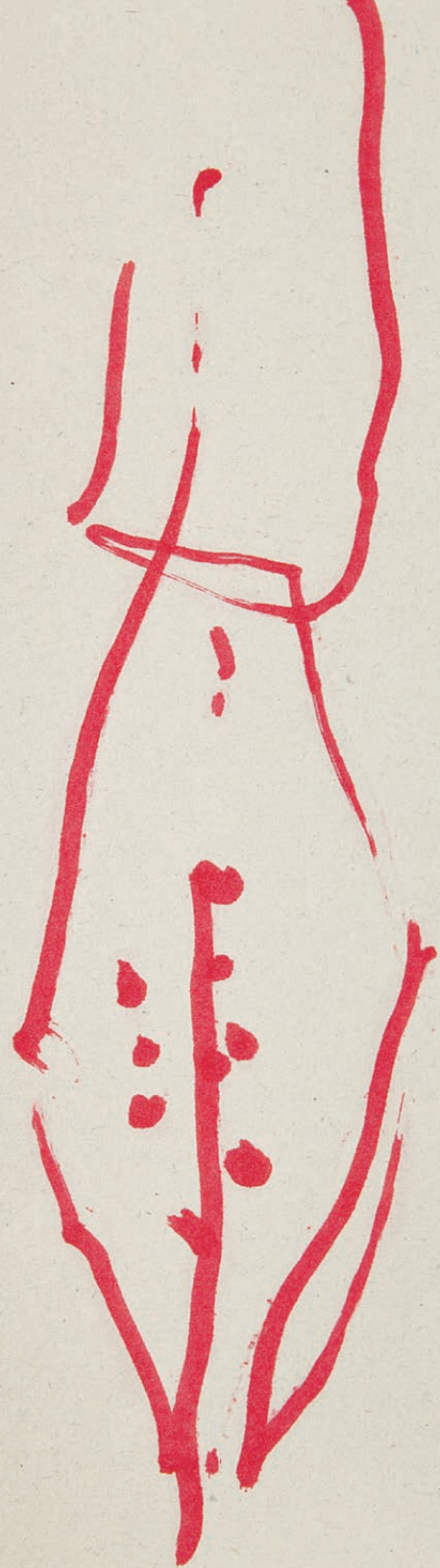
Handwritten text, possibly a signature or initials, located above the sketch.

LC 305



LC 395

LC 39T



HORNOS CREMATORIOS - JABON - LEJIA -
PANTALLA CON TATUAJE

BAYONETA

BOMBA ATOMICA

PINA

Locomotoras

EMPALAMIENTO CON MIEL

NAUJA - Y OXIDADA + TIJERA

VENENOS "FEMENINOS"

LA BARRA DEMOCRATICA

HAMBRE

(JABS)

(P.A.N)

SED **UTR**

(ALMA)

(AGUA)

BOLOS "ENTERRADOS EN LA ARENA"

VELATORIOS VARIOS

RIMA DE CIEGOS - AMORRIGOS
ETC. CON LAS MANOS

TAMBOR DE WOLAN

CHIMBO

PALO LOBO

(MEDIA OREJA)

TIBU (HOME)

PASEO POR LA TABLA

BANDIT

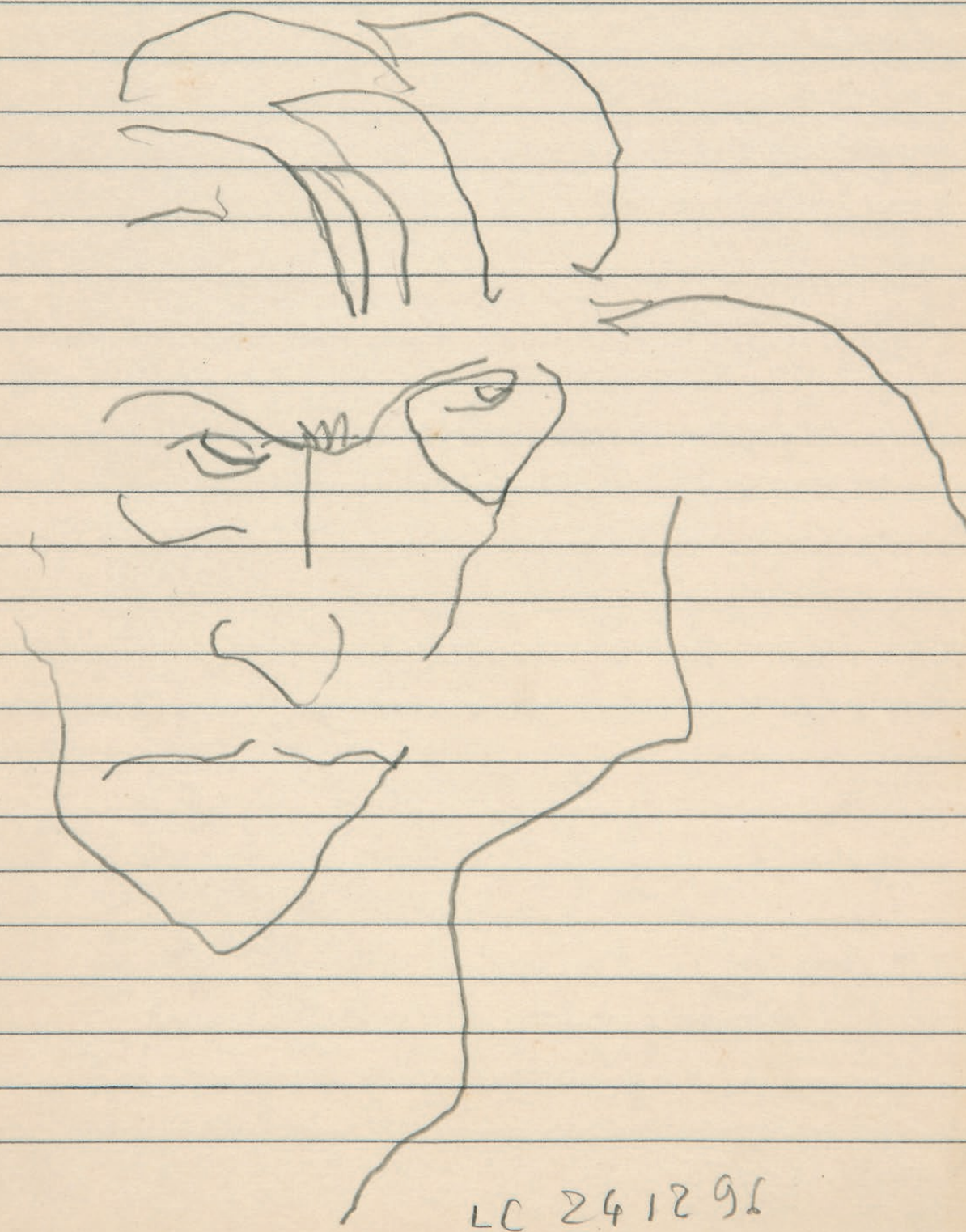
UNAS Y ARTILLAS (ULTIMOS)

TRIPAS Y ARBOL CON WORDS

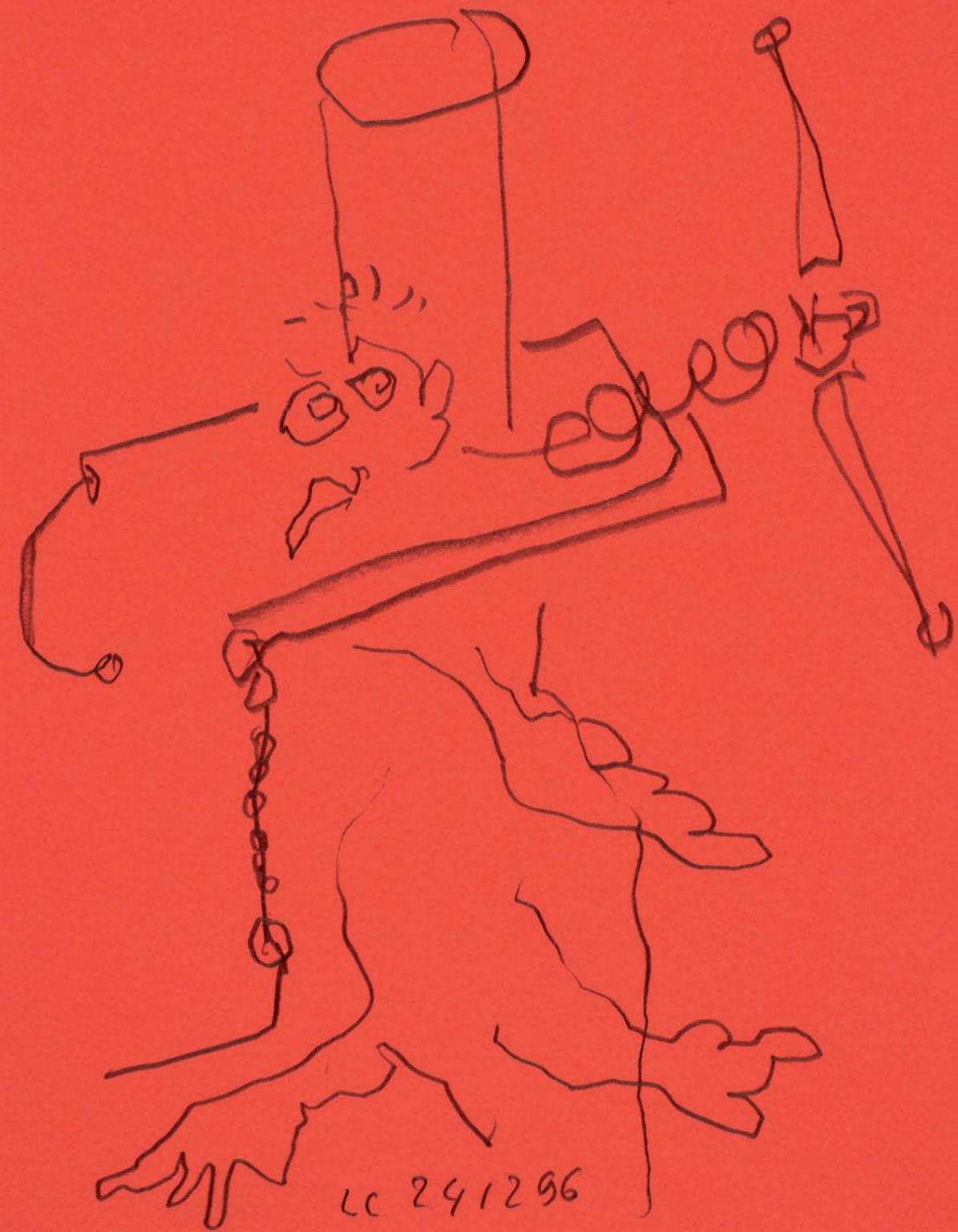
(ERONIMO)

CHECA I - CHECA II

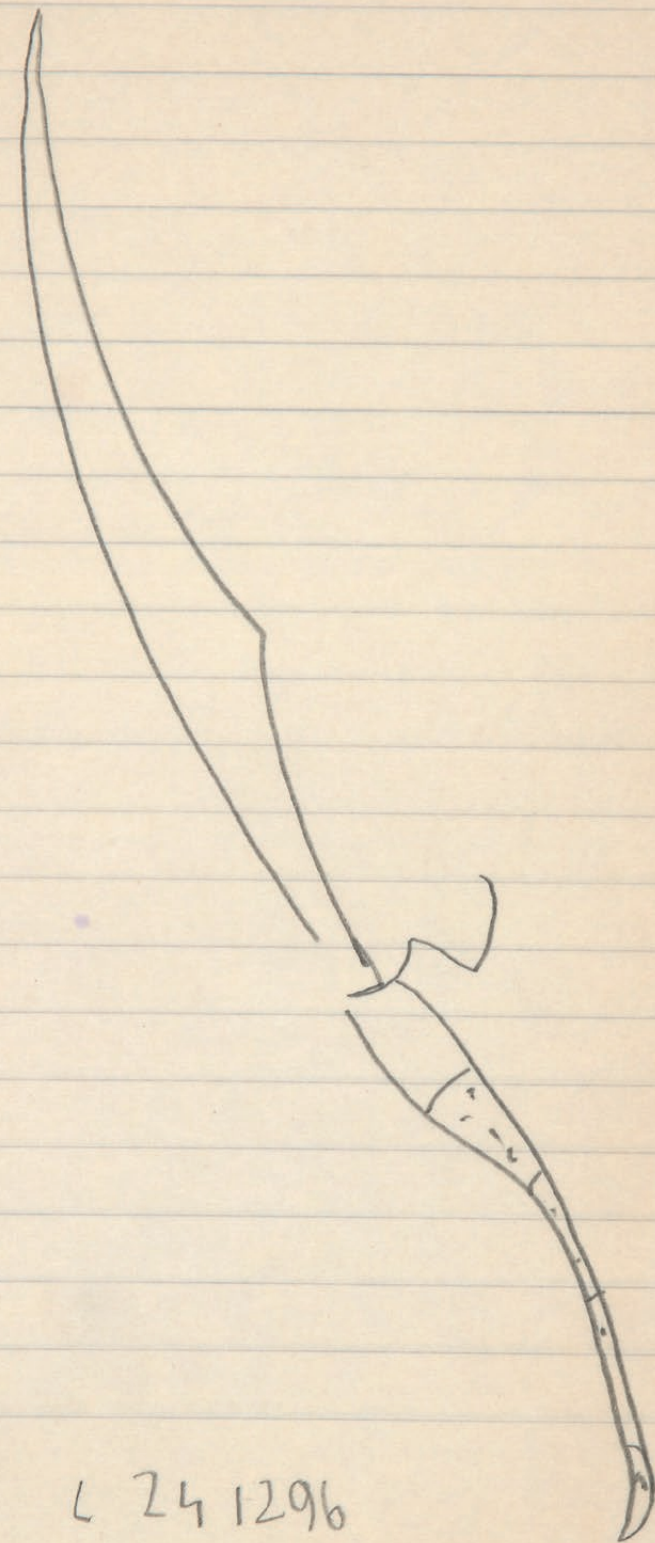
DNTI E ATR
RENTI



LC 241296



LC 241296



L 241296

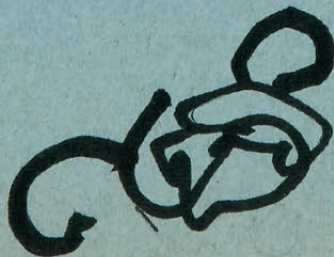
I

VERDUGOS Y TORTURADORES

PARTE I

UN TEATRO MORAL

VERDUGOS

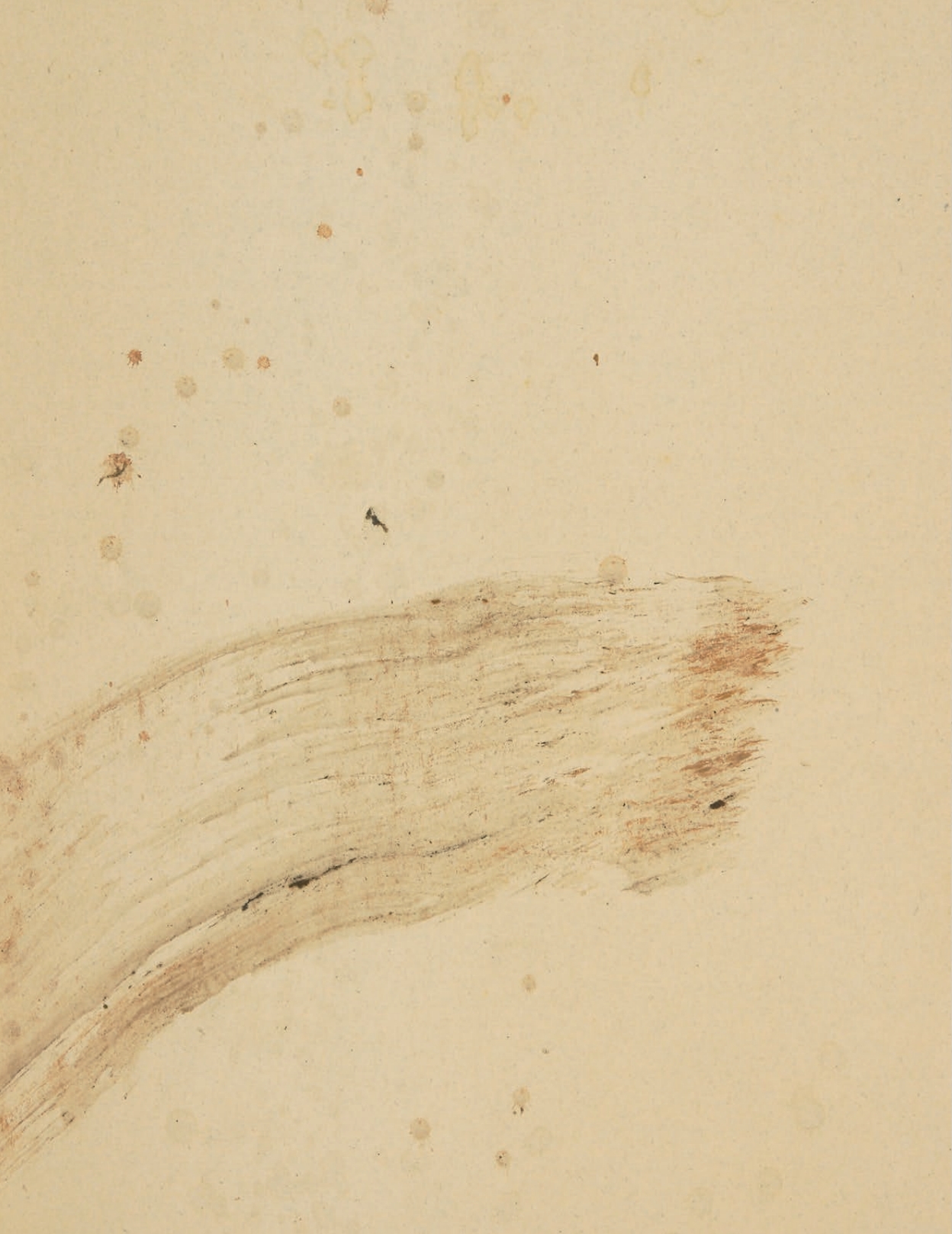


LC
306

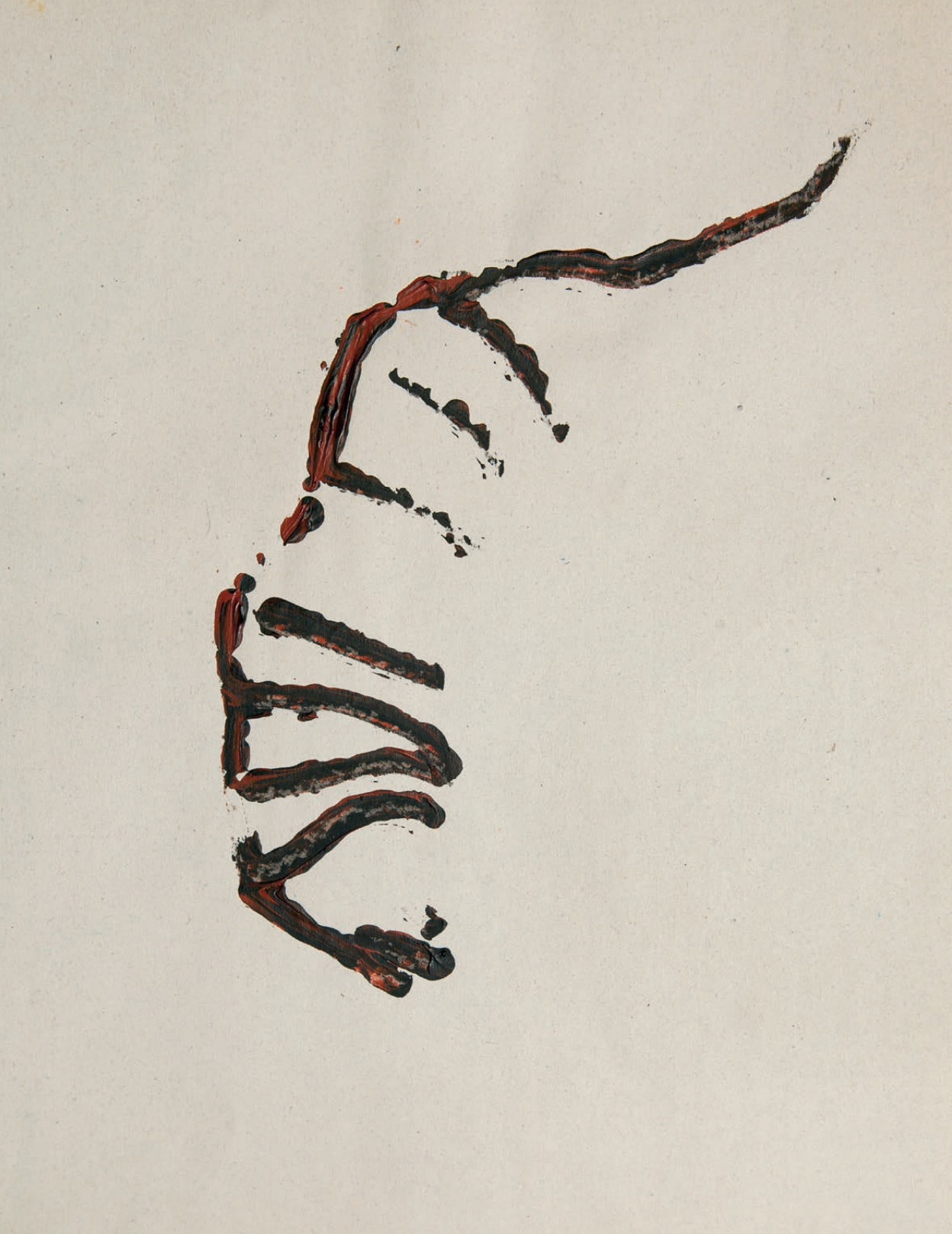
LC

396

LC 396



LC. 396



LC 195

LC 195



LC 195



LC 895



LC 897



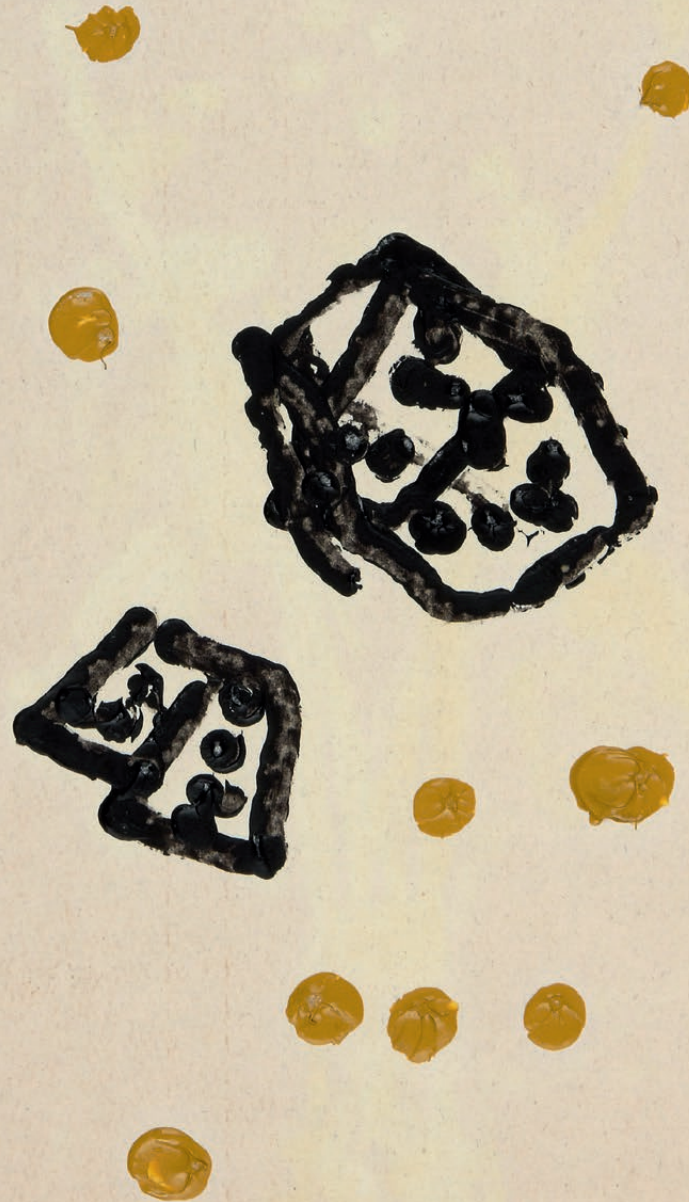




LC 297

LC 193

LC 197



LC 197



LC 197



6

LC 499



11

LC404



12

LC409



5

LC 499



31

LC 409



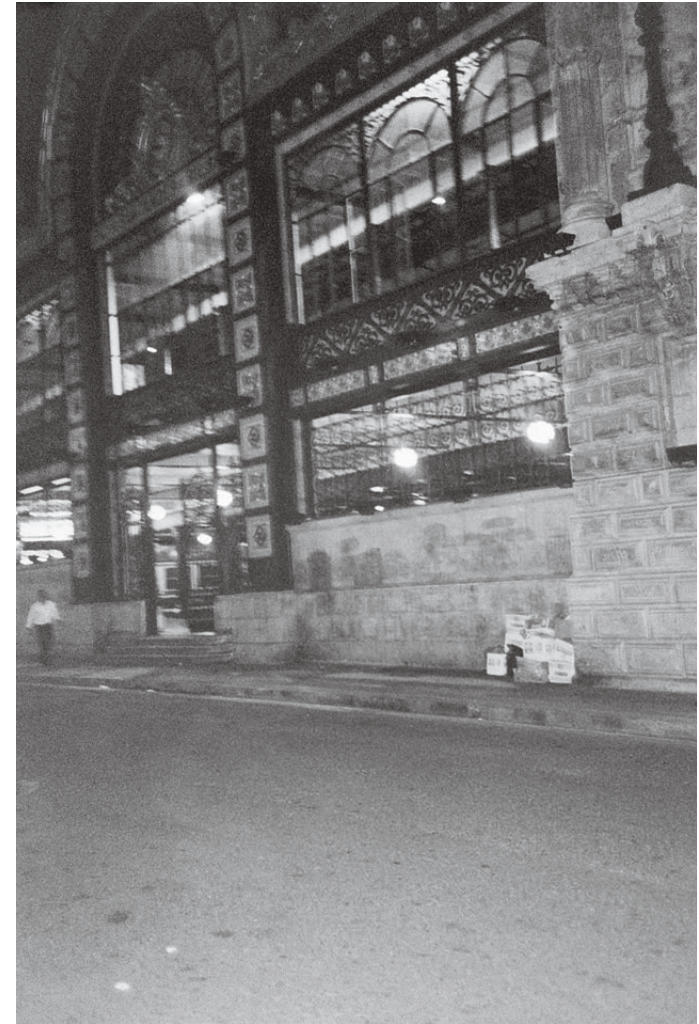
48

LC 489











Carles Guerra

QUAN PINTA LUIS CLARAMUNT?

A partir del 1994, les fotografies de Luis Claramunt s'afegeixen al cos d'una obra que, fins aleshores, s'associava a una pràctica eminentment pictòrica. Les sèries de fotografies de petit format i en blanc i negre –que fins ara han estat preservades en àlbums o editades en llibres de fotocòpies– constitueixen un corpus d'obra reduït que ens aparta momentàniament de la pintura. Per altra banda, les extenses sèries de dibuixos aplegades en llibres autoeditats ens recorden el pes que aquest autor atorgava a la literatura. I, finalment, les sèries de fotografia com *Bilbao* (1994), *Barcelona* (1995) i *Jabones Chimbo* (1995), amb un caràcter marcadament urbà, i en una altra mesura *Zoo* (1995) i les estampes relacionades amb la tauro-màquia, recreen una història natural de la pintura de Claramunt. En un sentit estricte, parlen d'allò que envolta la seva pintura i dels espais on es desenvolupava.

La crítica més freqüent que s'ha fet d'aquell període és que la pintura responia a les condicions del mercat de l'art emergent i no tant a la qualitat estètica, cosa que amb la distància ens l'ha fet veure com un instrument d'expressió del mercat, més que no pas de l'autor. En aquell moment la pintura resultava més idònia en la mesura que representava «la interrupció de la història» que s'havia generat arran de l'anomenada transició democràtica.¹ L'economia implícita en la pràctica de la pintura suggeria un retorn a l'estudi com a centre de producció, el lloc des del qual es podia representar el treballador de la cultura. Per contra, la fotografia de Claramunt ens permet recuperar el rastre d'unes condicions de producció que estan al marge d'aquelles associades al mercat. Claramunt feia alguna cosa més que pintar; l'hem d'interpretar en un marc que depassa els límits de la tela. Així és com, indagant entre les formes de fer que caracteritzen l'entorn de la pintura, el crític Quico Rivas li atribueix «una afició insubornable a recórrer els carrers des que s'aixeca fins que se'n va a dormir».² Les passejades urbanes allunyades de l'estudi

¹ Teresa Vilarós: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

² Francisco Rivas: «La muela de oro», *Luis Claramunt. Enero-febrero, 1992. Pinturas*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 [cat. exp.]. Vegeu-ne la traducció catalana a les p. 117-120 d'aquesta publicació.

del pintor ens acosten a zones degradades de ciutats com Barcelona i Bilbao, espais per als quals –tot i l'aparença de fallida– la gestió municipal reservava un paper clau en el procés de regeneració urbana.

Les imatges de Claramunt capten la ruïna d'una desfeta industrial. Des d'aquesta perspectiva perifèrica, decadent i nocturna, tal com es desprèn de les seves fotos, la pintura es pot interpretar des del prisma d'una condició urbana gens innocent a l'hora d'influir en qüestions estètiques. Si bé aquestes sèries fotogràfiques es van fer a mitjans dels anys noranta, per aquelles dates les dues ciutats ja havien encetat destacades transformacions de caire postfordista, abocades a reorientar-se cap a una economia de serveis. Però els itineraris fotogràfics de Claramunt mostren indrets on la transformació urbana encara no s'havia fet del tot efectiva. El repertori de la seva mirada connecta llocs distants de la ciutat de Barcelona. Un flux discontinu ens du del barri del Carmel i del Poblenou al port i als carrers de Ciutat Vella, a interiors de bars i entrades d'immobles decrèpits. L'artista rastreja els escenaris que li permeten viure una bohèmia a destemps: instantànies del bar Los Caracoles al carrer Escudellers o la vista del quiosc de la Cazalla a l'Arc del Teatre, que carreguen amb l'estigma d'una Barcelona abjecta. La mateixa que va ser idealitzada com a paradís antiburgès a finals dels anys vint i trenta del segle xx, i que aspirarà a redimir-se a través dels fluxos del turisme global a les acaballes del segle.

La tensió pròpia d'aquesta transició, que condensa els plans polític i urbà, així com el personal –Claramunt prové d'una família de classe mitjana–, és la que dona a la seva obra un marc de producció específic. Podríem arribar a desentendre'ns de l'hipotètic contingut literari de les pintures, que en tenen força, i llegir-les a la llum d'aquest altre rerefons. Així, tot i que la seva pintura se situï en una dimensió anacrònica, com una pràctica que es pot dur a terme sense referències precises a les condicions que l'envolten, en la fotografia Claramunt sí explicita les coordenades en què es mou.

Claramunt s'adsciu a la bohèmia del postcapitalisme, aquella que representa un estil de vida que posa en valor els espais per on circula l'artista. Quico Rivas recorda que molts amics del pintor es preguntaven: «Quan pinta Claramunt?»³ La sospita és que la seva pintura no acumula ni representa tot el treball que fa una mena d'artista com ell. Les fotografies de Claramunt, en la mesura que sovint han estat seqüenciades amb la lògica d'un passeig o desplaçament, denoten una disponibilitat de temps que no té res a veure amb una jornada regulada. Més aviat

³ *Ibíd.* Vegeu les p. 117-120 d'aquesta publicació.

sembla que en aquell moment el temps de Claramunt continuava sent un temps propi, com el d'un pintor que encara no ha estat influït per la professionalització rampant que va engolir molts dels seus coetanis. Claramunt ostenta una posició des de la qual pot «disposar de tot el seu temps amb una llibertat i una prodigalitat tan absolutes [que] el converteixen en algú excepcional».⁴

Les dues sèries situades a Bilbao, *Bilbao* i *Jabones Chimbo*, no tan extenses en nombre d'imatges com la de *Barcelona* però més acotades en l'espai, despleguen la postal més ruïnosa i sublim de la desindustrialització. En les fotografies de Claramunt el temps del progrés industrial sembla aturat. Les grans infraestructures que queden en peu als voltants de Bilbao sembla que pertanyin al segle XIX, i la seva imatge reflectida sobre les aigües mortes de la ria encara els atorga un aire més espectral. Aquest és el mateix espai que viurà una transformació –sovint qualificada d'espectacular– a partir de la inauguració del Museu Guggenheim l'any 1997.

Ni en la sèrie en què Claramunt avança per la vora de la ria de Bilbao, entre vies i ferralla, ni en aquella altra en què s'infiltra en l'antic recinte fabril de Zorroza hi ha rastre de presència humana. L'únic que en queda és la ferida de la reconversió industrial. Tot i això, en les instantànies de Claramunt s'anticipa la dificultat de recuperar els vestigis del conflicte obrer (com el que hi va haver en els anys vuitanta). Aquesta absència d'empremta política es redueix a algun rastre informal, a signes deteriorats i restes de tota mena. Les escombraries o les marques en els murs, així com els paviments molls per la pluja o els descampats àrids formen part d'una escriptura residual que substitueix el caràcter factual dels esdeveniments.

Aquest repertori a Claramunt li arriba gairebé consolidat com un gènere. Els trets comuns sobreviuen a una trajectòria històrica que podria anar de les incursions pel Districte V a Barcelona protagonitzades pel crític Sebastià Gasch i un jove Joan Miró a aquelles caminades pel *downtown* de Manhattan, ben entrada la nit, fotografiades per l'artista nord-americà Christopher Wool (entre el 1994 i el 1995, just quan Claramunt feia aquestes sèries de què parlem ara). Si durant les excursions de Gasch i Miró aquest primer afirma que «barataria tots els quilòmetres de pintura morta pel misteriós petit aparador de farmàcia de l'Arc del Teatre, per l'al·lucinant rètol lluminós d'una pensió del carrer de l'Est, per les *boulevardantes* pintures que decoren les parets d'una taverna del carrer de Migdia, per la tràgica entrada –terrible– d'una casa del carrer

⁴ *Ibíd.* Vegeu les p. 117-120 d'aquesta publicació.

del Cid»,⁵ en el cas de Christopher Wool ens trobem davant d'un registre fotogràfic que sublima tota mena d'incidentes i detritus amb què l'artista ensopega al carrer. En les caminades que sovint fa al vespre entre el seu estudi i el seu apartament del Lower East Side, Wool dispara la càmera enmig d'un carrer brut, amb restes orgàniques, petjades i esquitxos.

Es podria dir que, tant Claramunt com Wool practiquen el passeig urbà de nit –el temps de la improductivitat–, l'instant per recollir el que queda dels esdeveniments diürns. L'afició per la nit, un moment d'apagada cromàtica, és una característica de la pintura moderna, just quan aquest mitjà toca els límits i adquireix un aspecte monocromàtic. Però Claramunt no era d'aquesta mena d'artistes moderns, obsessionats per la fi de la pintura. Ell la practicava com una conseqüència del seu estil de vida.

Per això, la recopilació de signes aleatoris que Claramunt il·lumina amb la seva càmera suggereix un territori estètic, semblant al que –seguint una comparació molt coneguda de Deleuze– percebria un gos abandonat que camina sense rumb. Les sèries *Barcelona* i *Bilbao* suggereixen una desorientació que les fotos transmeten amb instantànies esbiaixades, com si la mirada caigués a plom, a l'altura del carrer. Per altra banda, la indefinició és similar a la que trobem en sèries com *Zoo* (1995). En ella, els papers pintats o dibuixats dialoguen amb instantànies desenfocades en què apareixen cocodrils i micos. Amb aquest tractament, tant les restes del carrer com els animals engabiats adquireixen un aire fossilitzat.

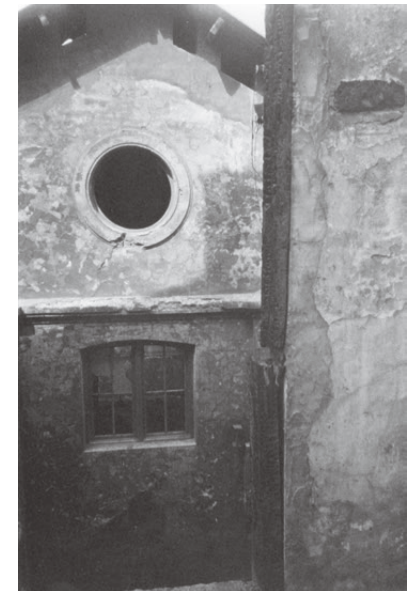
Les dimensions i la gamma de grisos que despleguen aquestes fotografies suggereixen que es van positivat amb un dels sistemes més populars de revelatge de l'època, alhora que, amb la seva precarietat, evidencien una pràctica fotogràfica que no busca cap mena d'autonomia.⁶ D'aquí que l'acceptació de les limitacions de la fotografia *amateur* doni un caràcter estètic molt precís a la majoria de les sèries, i per defecte reveli l'economia d'unes imatges que reclamen ser llegides des de la lògica del *souvenir*.⁷ A l'hora de fotografiar els carrers de Barcelona o les zones industrials de Bilbao, Claramunt intenta retenir un lloc en transició, amb la consciència que deixa enrere allò que troba al seu pas.

⁵ Sebastià Gasch: «Coses vives», a Joan M. Minguet i Batllori (ed.): *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987, p. 161. Originalment publicat a *La Veu de Catalunya* (18 de juliol de 1929).

⁶ Aquestes sèries fotogràfiques van fer-se públiques, sobretot, en les edicions de llibres del mateix artista. Tot i això, un nombre molt reduït d'aquestes imatges es van exposar a la galeria Estrany – de la Mota, en una exposició col·lectiva titulada *At the Edge of Landscape* que va tenir lloc del 30 de gener al 15 de març de 1997.

⁷ Altres sèries fotogràfiques de Luis Claramunt, que no han estat incloses ni referides en aquesta publicació però sí a l'exposició, testimonien un ús més privat de la fotografia. Teresa Lanceta recorda que la càmera amb què es van fer la majoria de sèries fotogràfiques havia estat adquirida per ella mateixa i per a ús personal.



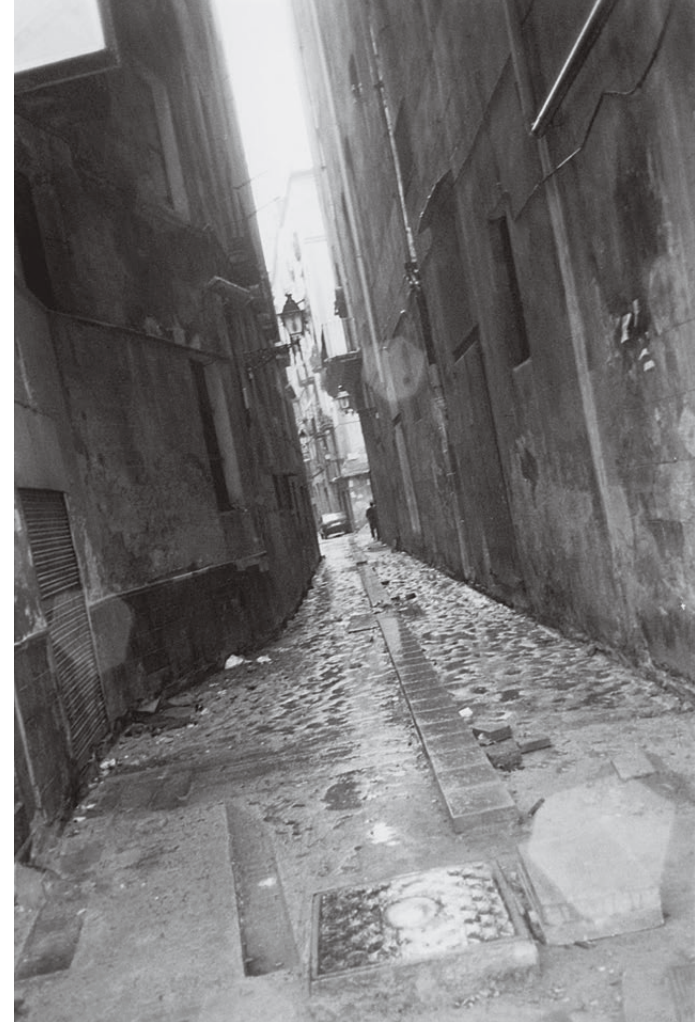


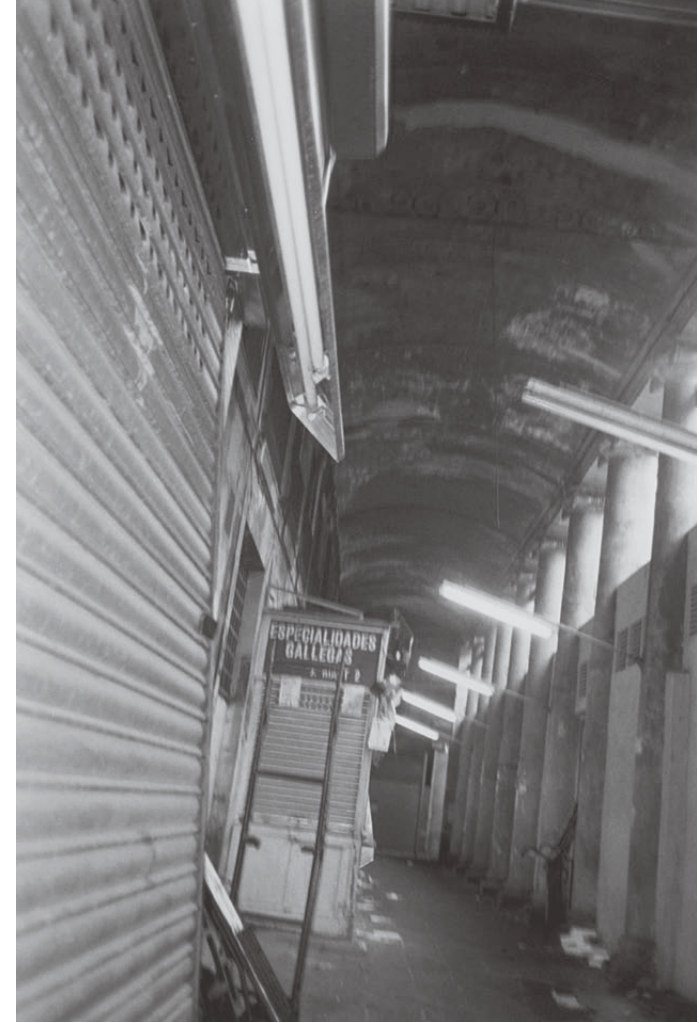


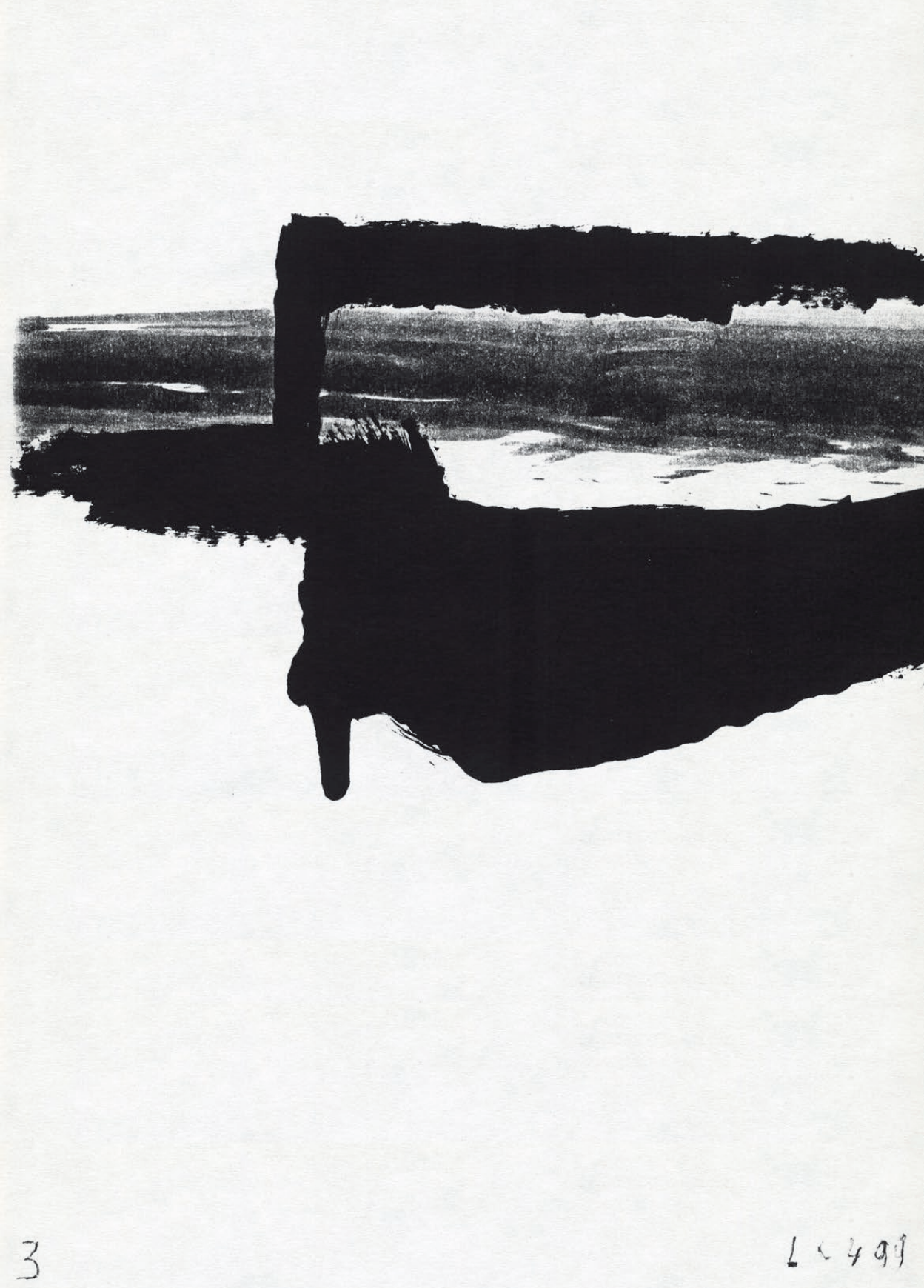


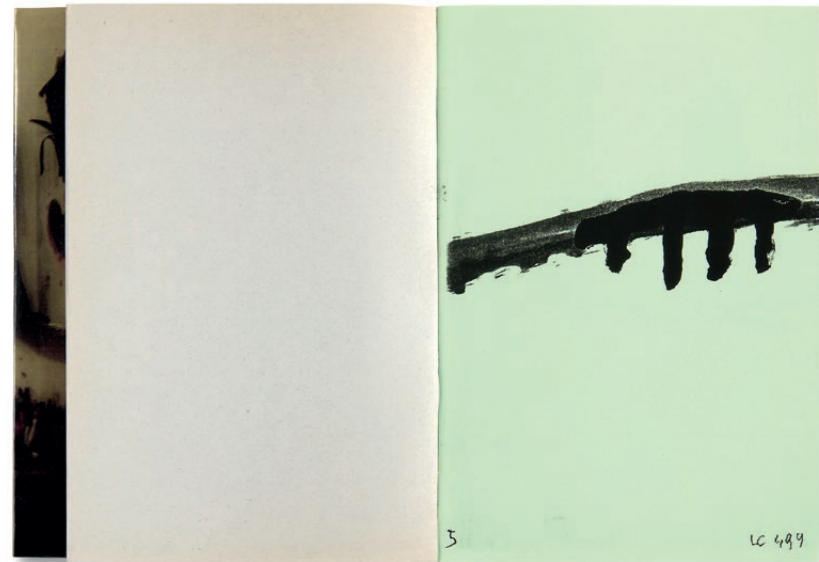
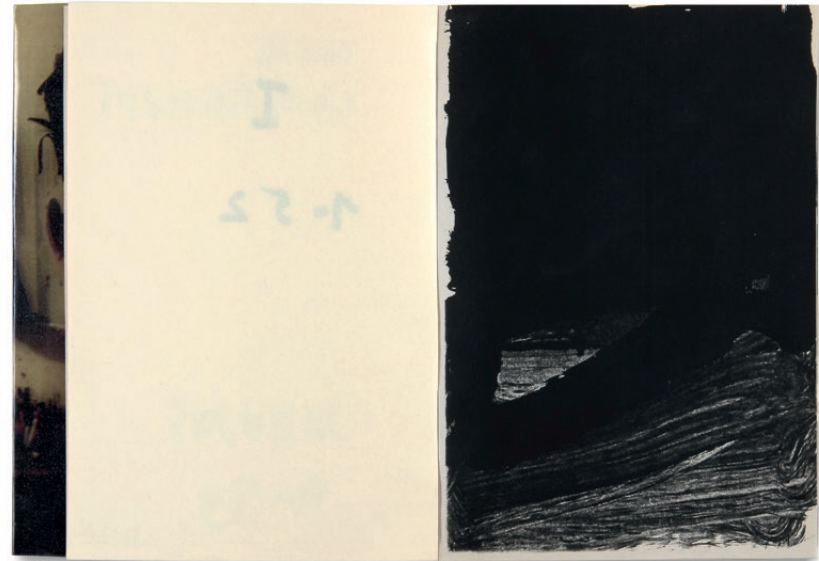


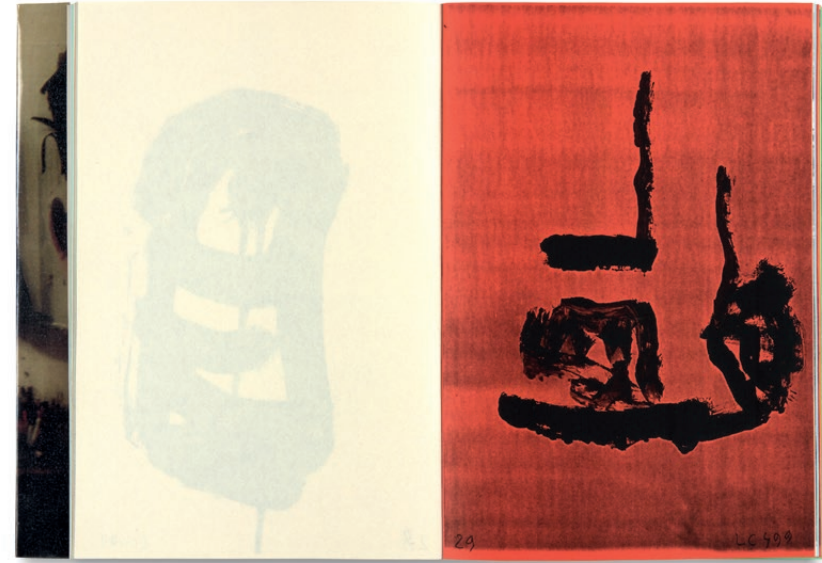


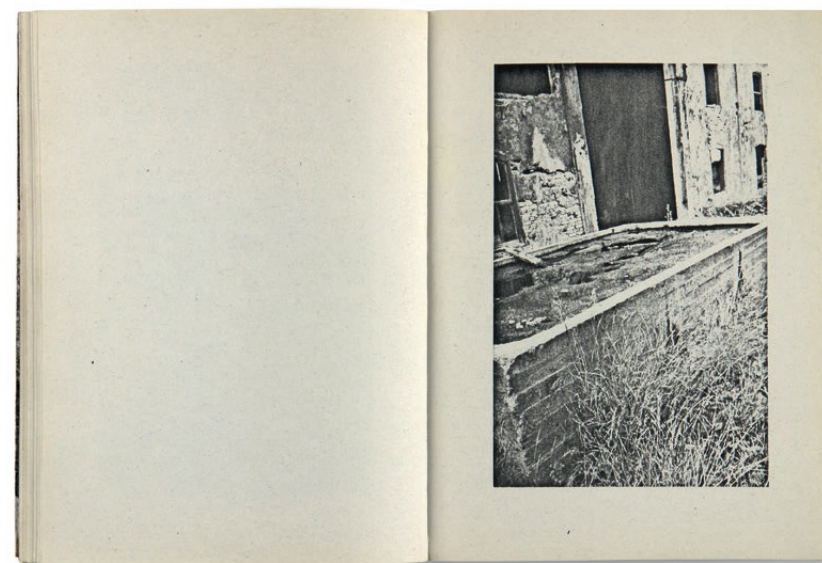
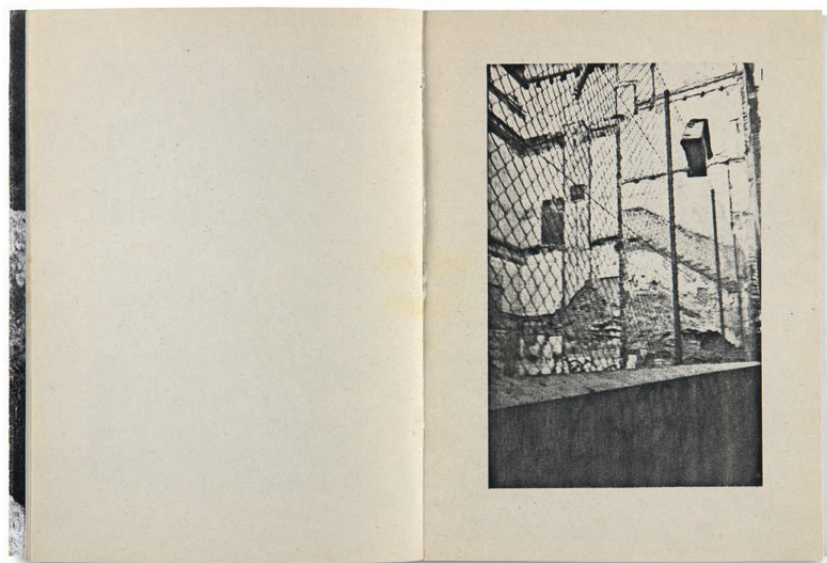
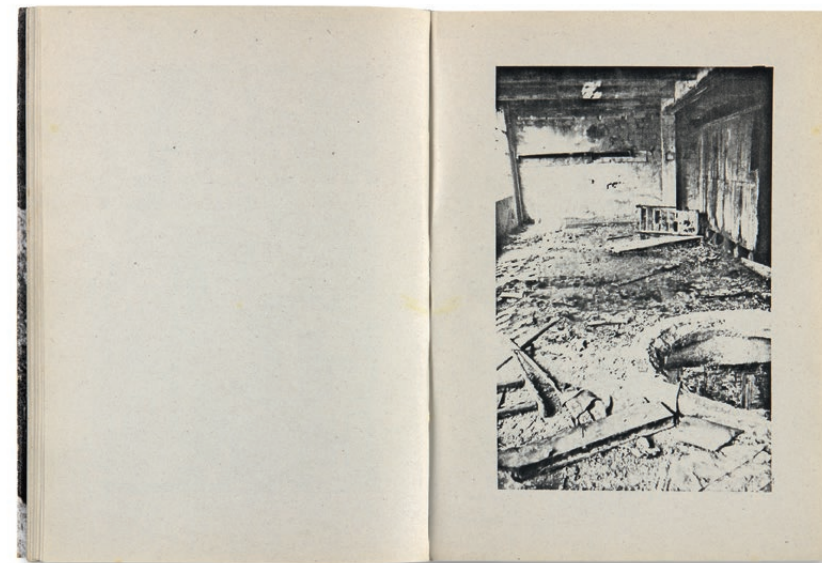
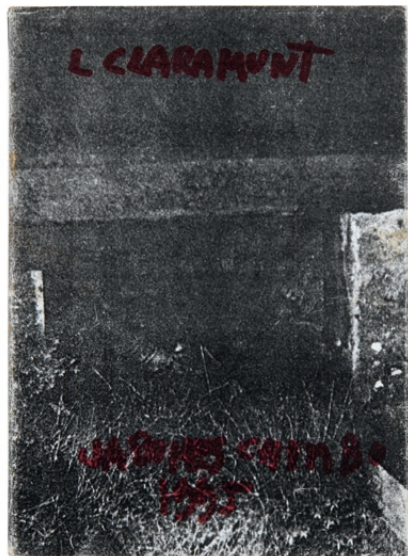


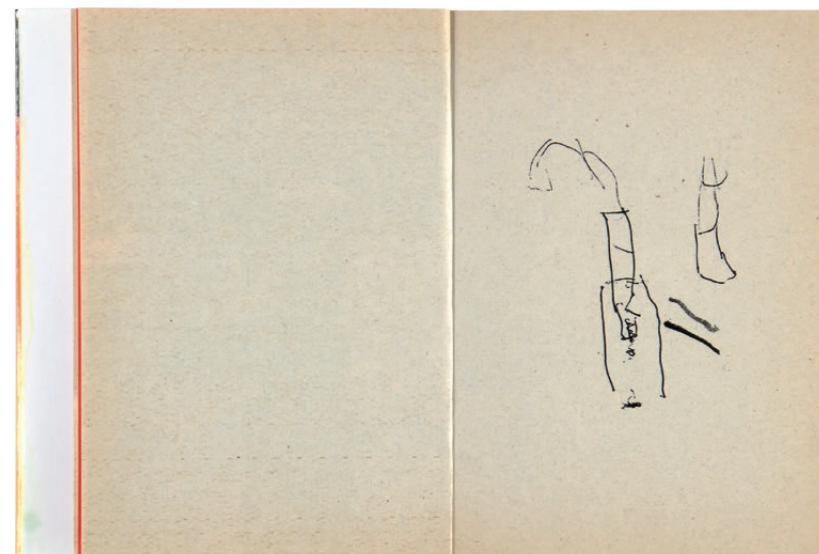
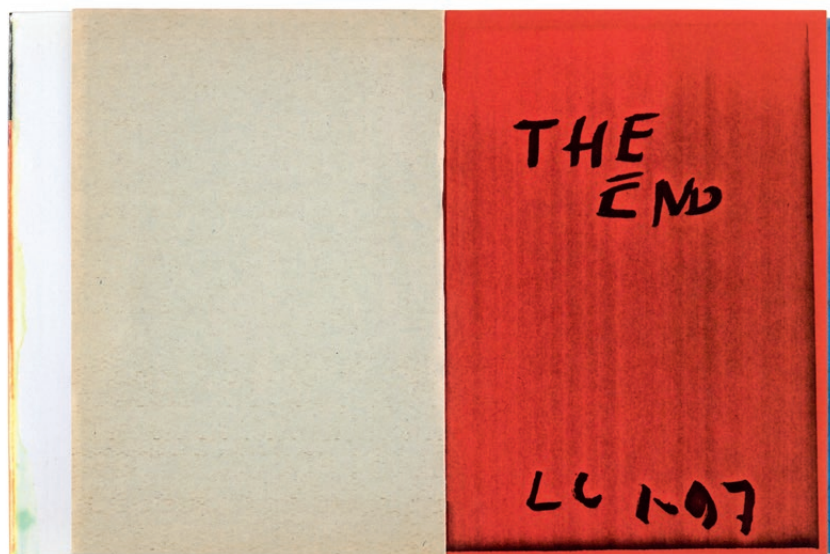


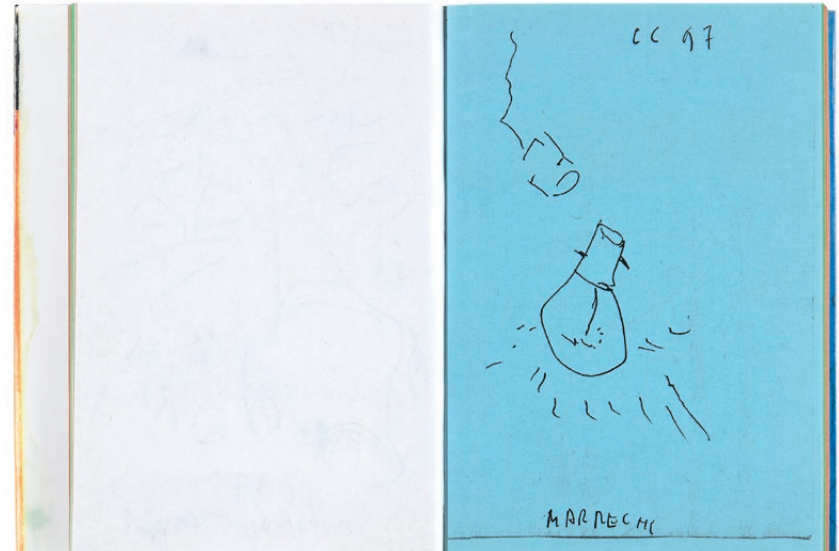
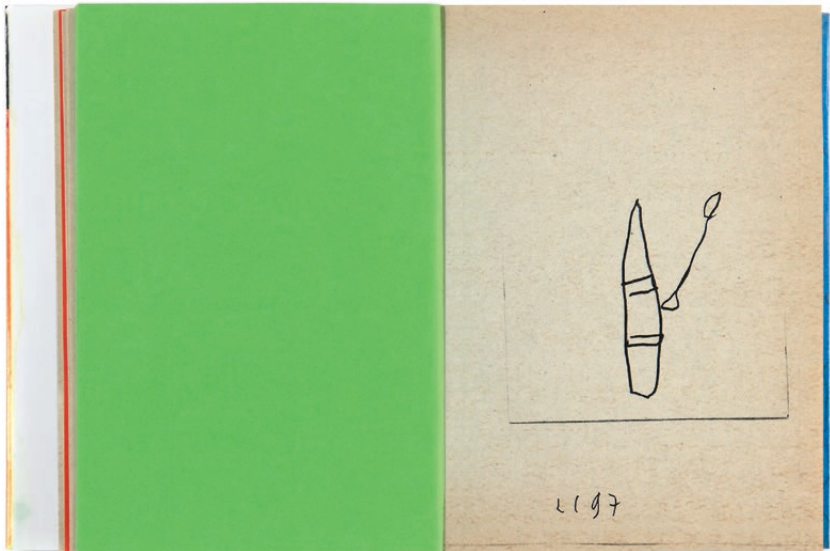
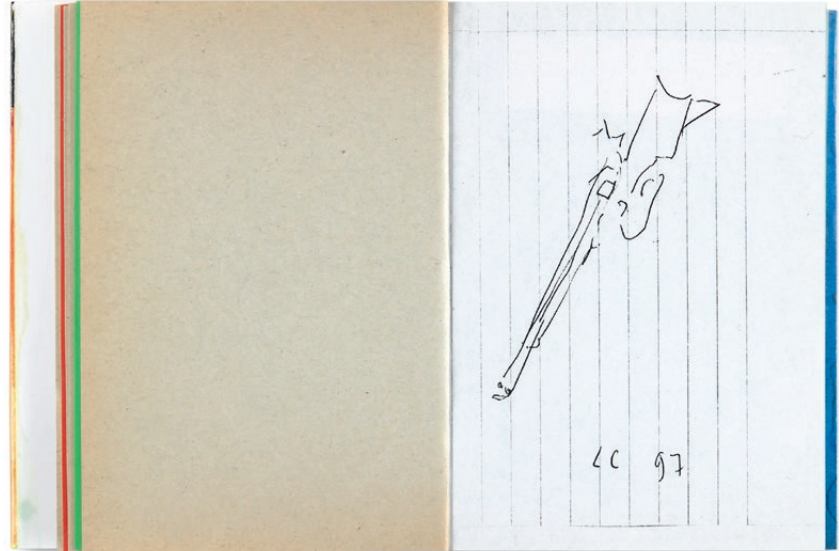
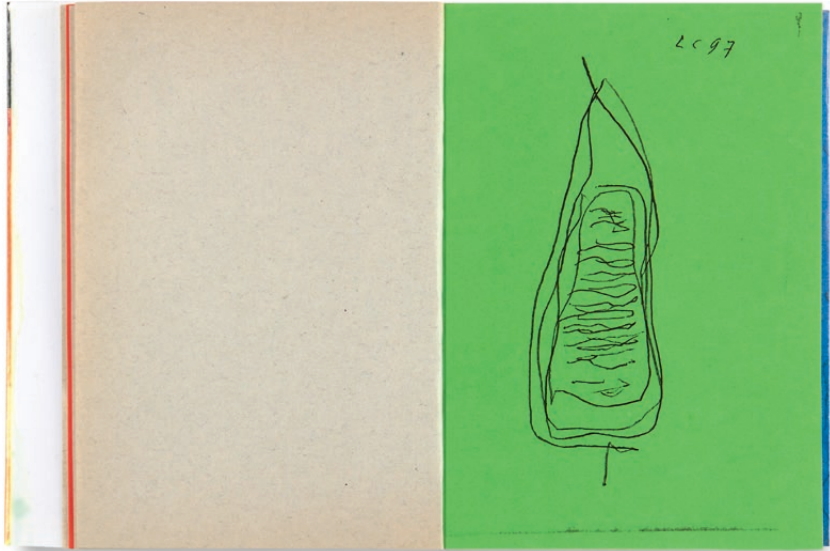


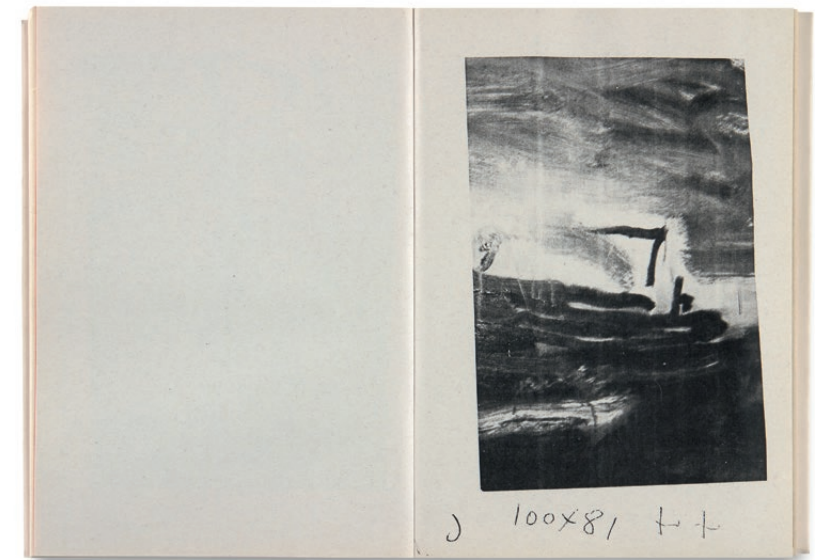
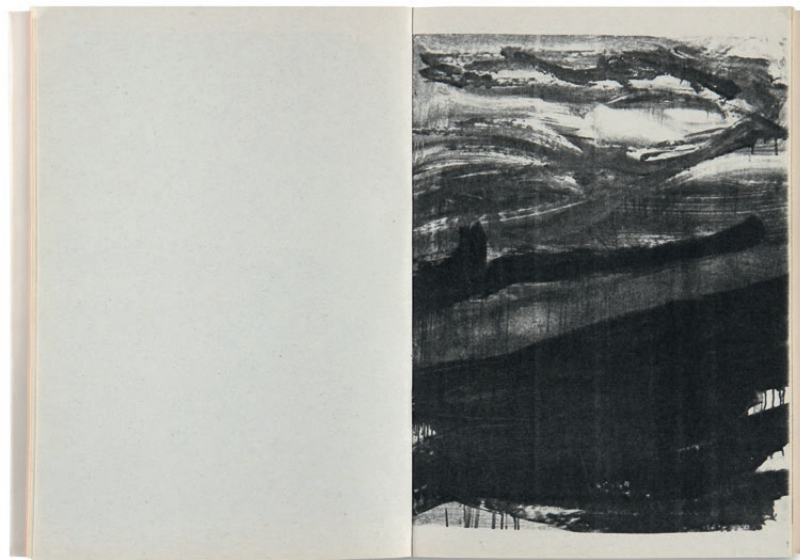
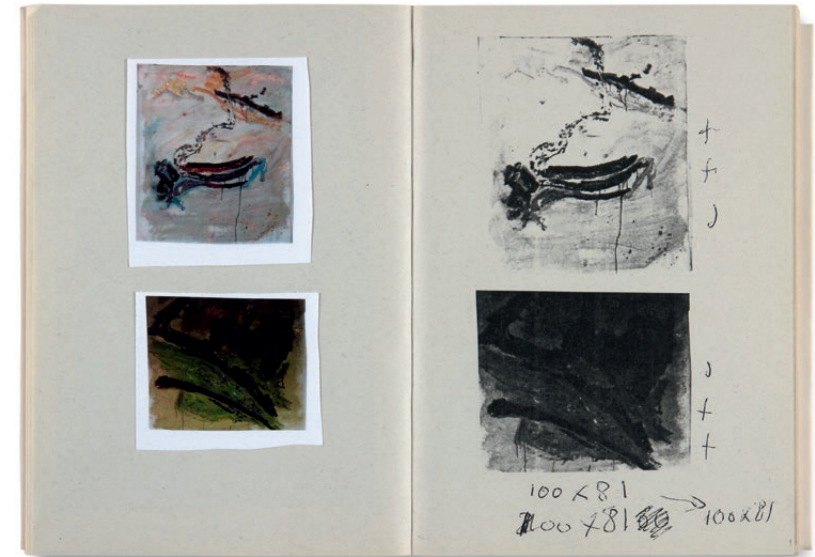
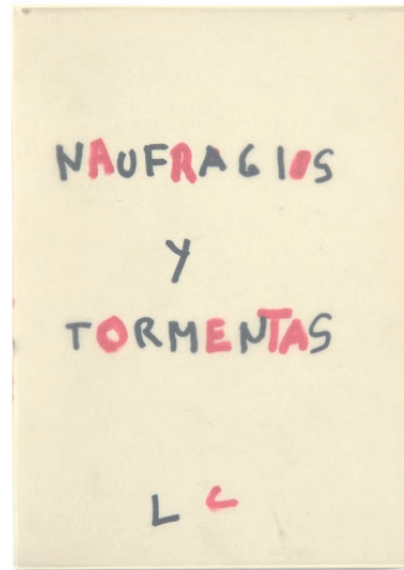


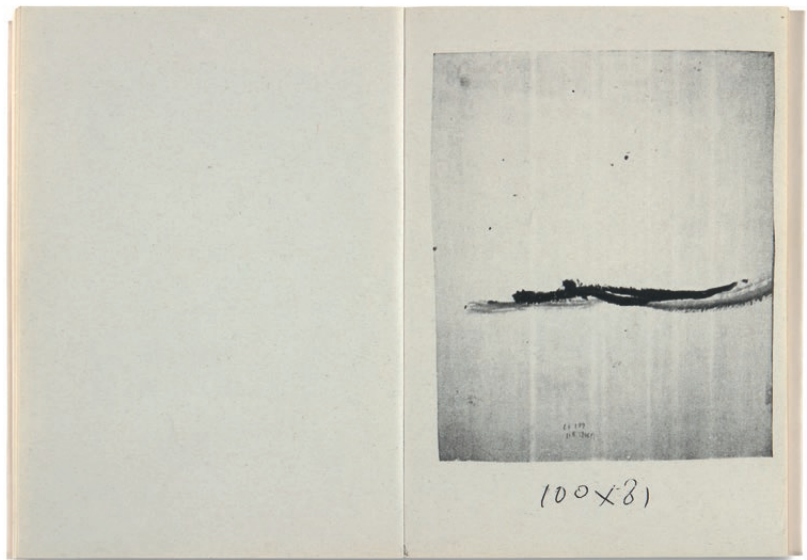
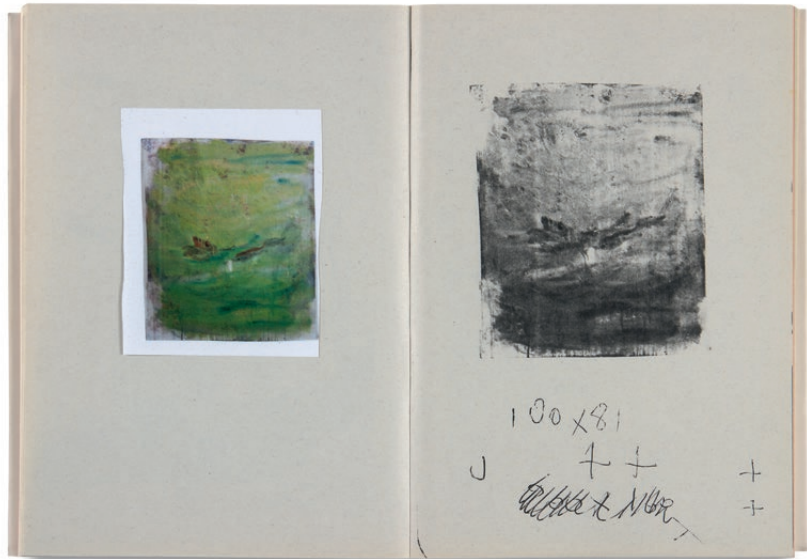


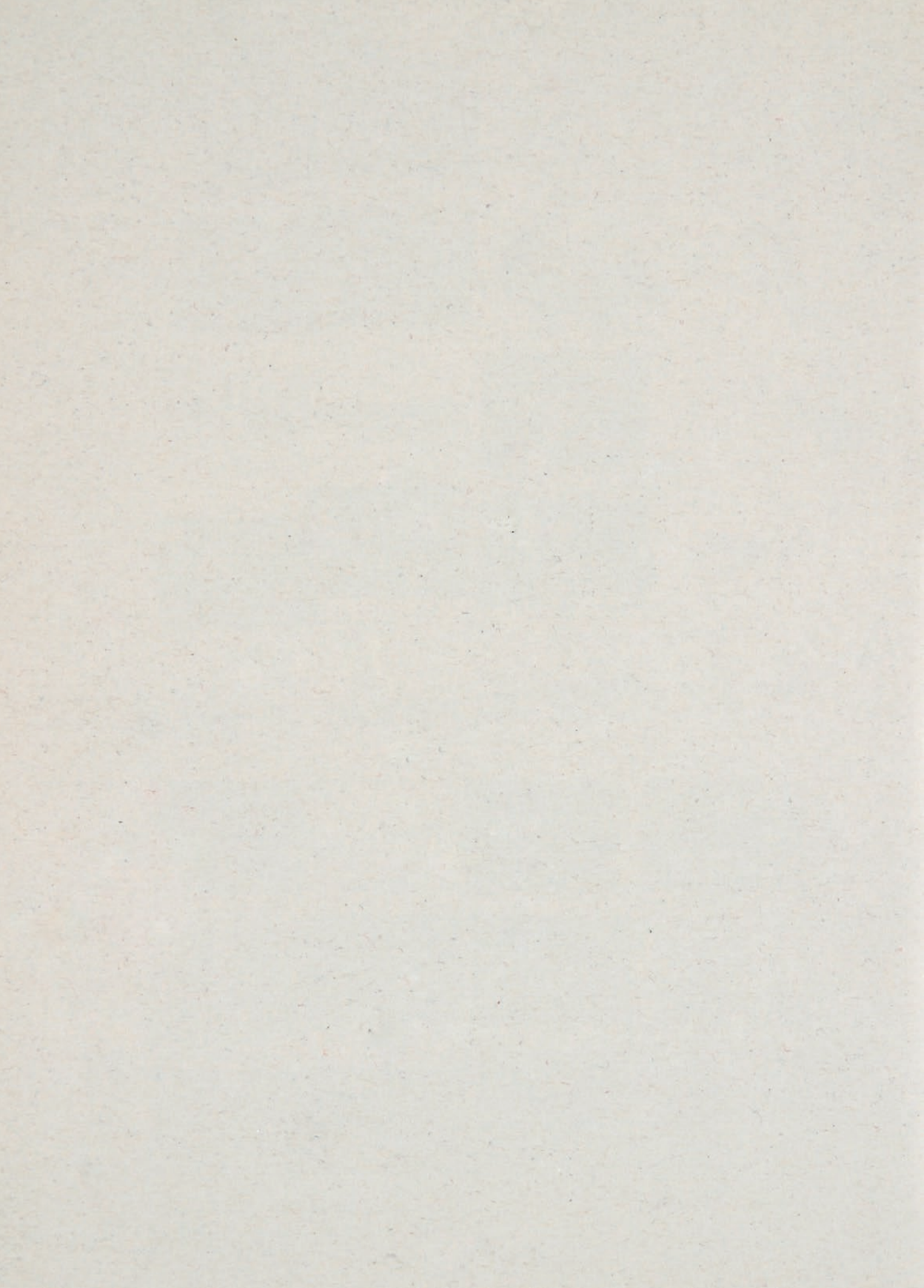
















206 *El Kamsin v, 1995*



207 *Pecio gris, 1999*



Arrecifes, 1999





BIOGRAFIA

Luis Claramunt (Barcelona, 1951 – Zarautz, 2000)

Exposicions individuals

1971

Taller de Picasso, Barcelona

1972

Galería Fulmen, Sevilla

Tur Social, Alacant

Peña Flamenca Enrique Morente, Barcelona

1972

Taller de Picasso, Barcelona

1973

Taller de Picasso, Barcelona

1976

Galería Dau al Set, Barcelona

1979

Galería Dau al Set, Barcelona

1982

15 anys de pintura. Galería Dau al Set, Barcelona

1984

Galería Quatre Gats, Palma de Mallorca

ARCO 84, estand Galería Quatre Gats, Madrid

Galería Buades, Madrid

1985

Galería Fúcares, Almagro, Ciudad Real

Galería Dau al Set, Barcelona

Galería Magda Bellotti, Algeciras, Cadis

Galería La Máquina Española, Sevilla

1986

ARCO 86, estand Galería Dau al Set, Madrid

Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Sevilla

1987

Galería Sebastià Petit, Lleida

Galería Juana de Aizpuru, Madrid

1983-1986 Pinturas. Palau Sollerich, Palma de Mallorca

ARCO 87, estand Galería Dau al Set, Madrid

Galería Magda Bellotti, Algeciras, Cadis

Galería Rafael Ortiz, Sevilla

1988

ARCO 88, estand Galería Magda Bellotti, Madrid

Axe Art Actuel, Tolosa

Toro de invierno. Ateneu Mercantil, València

Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca

1989

Galerie Bleich-Rossi, Graz

Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

Gallery July Silvester, Nova York

1991

Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca

Galerie Bleich-Rossi, Graz

Galería Temple, València

Aschenbach Galerie, Amsterdam

Galería Màcula, Alacant

1992

La muela de oro. Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Paisaje. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

1993

Valderrobres. Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Valderrobres. Museu Nacional de História Natural, Lisboa

Luis Claramunt. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

1994

Luis Claramunt. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

Ölbilder. Galerie Bleich-Rossi, Graz

Tentadero. Galería Tomás March, València

1995

Galería Antonio de Barnola, Barcelona

Caja Rural de Huesca, Saragossa

1996

Dibujos. Galería Antonio de Barnola, Barcelona

Espai Sarrià, Barcelona

1997

Congo Money. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

Luis Claramunt. Galerie Bleich-Rossi, Graz

Galería Antonio de Barnola, Barcelona

1998

Luis Claramunt. Galerie Bleich-Rossi, Graz

Galería Antonio de Barnola, Barcelona

1999

Naufragios y tormentas. Galería Juana de Aizpuru, Madrid

2000

Naufragios y tormentas. Galería Miguel Marcos, Barcelona

Naufragios y tormentas. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla

2002

... de Marruecos. Galería Juana de Aizpuru, Madrid

2009

Marruecos. Festival Mar de Músicas, Palacio Viuda de Molina, Cartagena

2012

Sèrie *La mota negra*. Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona

Luis Claramunt. El viatge vertical. Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA), Barcelona

Exposicions col·lectives

- 1984
Madrid, Madrid, Madrid. Casa de la Villa, Madrid
- 1985
Cota cero (± 0,00) *sobre el nivel del mar*. Alacant, Madrid, Sevilla, València
ARCO 85, estand Galeria Dau al Set, Madrid
ARCO 85, estand Galeria Els Quatre Gats, Madrid
Biennial de Pontevedra, Pontevedra
ART 16, estand Galeria Buades, Basilea
ART 16, estand Galeria Quatre Gats, Basilea
- 1986
Arte joven en el Palacio de la Moncloa. Palacio de la Moncloa, Madrid
ART 17, estand Galeria Ferran Cano, Basilea
- 1989
El retrato. Galeria Juana de Aizpuru, Sevilla
ARCO 89, estand Galeria Juana de Aizpuru, Madrid
Galerie Gräslin-Ehrhardt, Frankfurt
6 konstaner fran katalonien. Stockholm Nationalmuseum, Estocolm
Art Frankfurt 89, estand Galeria Juana de Aizpuru, Frankfurt
ART 20'89, estand Galeria Juana de Aizpuru, Basilea
La sonrisa de Brian de Palma. Forum Stadpark, Graz
PPS, Gundlach, Hamburg
Dumont Kunsthalle. Ludwig Museum, Colònia
Köln Messe 89, estand Galeria Juana de Aizpuru, Colònia
Los Angeles Art Fair 89, estand Galeria Juana de Aizpuru, Los Angeles
Eurobulmer. Galerie Isabella Kacprzak, Colònia
Eurobulmer. Galerie Gisela Capitain, Colònia
- 1990
ARCO 90, estand Galeria Juana de Aizpuru, Madrid
Art Frankfurt 90, estand Galeria Juana de Aizpuru, Frankfurt
ART 21'90, estand Galeria Juana de Aizpuru, Basilea
- 1991
Colecciones públicas. Museo de Bellas Artes de Alava, Vitòria
- 1992
ARCO 92, estand Galeria Juana de Aizpuru, Madrid
Colección de arte contemporáneo. Museo Rufino Tamayo, Mèxic D.F.
Colección de arte contemporáneo. Museo de Arte Moderno, Bogotá
Luis Claramunt y Jiri Dokoupil con Quico Rivas. Galeria Fúcares, Almagro, Ciudad Real
- 1993
ARCO 93, estand Galeria Juana de Aizpuru, Madrid
Arthur Cravan. Salas Casa de Vacas, El Retiro, Madrid

- II Muestra Unión Fenosa*, la Corunya
Colectiva de dibujo. Galeria Siboney, Santander
Toros en la Gran Vía. Galeria Buades, Madrid
The Broken Mirror, Kunsthalle, Viena / Deichtorhallen, Hamburg
- 1994
Galería de retratos. Sala d'exposicions del Círculo de Bellas Artes, Madrid
Séptimo Premio Constitución de Pintura. Comunidad Autónoma de Extremadura, Mèrida
- 1995
11 pintores/10 escultores de los ochenta. Sala Rekalde, Bilbao
Toros en la Gran Vía II. Don Tancredo o el juego de la muerte. Galeria Buades, Madrid
Col·lecció Testimoni 94-95. Fundació “la Caixa”, Barcelona
- 1997
ARCO 97, estand Galeria Juana de Aizpuru, Madrid
Paisajes de un siglo. Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona
Homenaje a Martin Kippenberger. Galeria Juana de Aizpuru, Madrid
- 1999
Luces de sangre. Centro de Arte del Museo de Almería
Museo Municipal de Málaga
- 2000
VII Premio de Artes Plásticas, UNICAJA, Málaga
- 2002
Art Basel Miami Beach, estand Galeria Juana de Aizpuru, Miami
En centímetros. Galeria Fernando Pradilla, Madrid
- 2003
ARCO 2003, estand Galeria Juana de Aizpuru, Madrid
- 2004
Sol y sombras. Sala Conde Rodezno, Pamplona

BIBLIOGRAFIA

- Aguirre, Josean: «Henry de Monfreid con ilustraciones de Luis Claramunt», *Gara* (27 d'agost de 2004).
- Albiñana, Salvador: «Calles, ciudades, mares», *Los secretos del mar Rojo*. València: Col·legi Major Rector Peset, 2005 [cat. exp.].
- Alfonso, Carlota de: «Naufragios y tormentas», *Claramunt. Naufragios y tormentas*. Barcelona: Galeria Miguel Marcos, 1999 [cat. exp.].
- Barnils, Ramon: «Ahir, Claramunt», *El Noticiero Universal* (9 de novembre de 1982).
- Bejarano, José: «Claramunt, una pintura nómada y asocial», *La Vanguardia* (6 de desembre de 1989).
- Benítez Reyes, Felipe: «Un par de capotazos para fijar la obra de Luis Claramunt». València: sala d'exposicions de l'Ateneu Mercantil, març de 1989.
- Bonet, Juan Manuel: «Claramunt, en el camino», *Cyan* (1986).
- : «El pintor de las ciudades», *Pintures Palau de Sollieric*. Palma de Mallorca: Palau de Sollieric, 1987 [cat. exp.].
- : «Claramunt abstracto y conradiano», *Diario 16* (1 de juny de 1989).
- : «6 konstaner fran katalonien», *6 konstaner fran katalonien*. Estocolm: Stockholm Nationalmuseum, 1989 [cat. exp.].
- : «Claramunt pintor urbano», *ABC* (17 de gener de 1992).
- Borràs, Maria Lluïsa: «Fallece Luis Claramunt, artista de vena lírica y expresionista», *La Vanguardia* (22 de desembre de 2000).
- Brines, Francisco: «Hablando de toros desde Valencia», *Hoja del lunes* (11 d'agost de 1988).
- Cadera, Peter: «Luis Claramunt», *Luis Claramunt*. Madrid: Galeria Juana de Aizpuru, 1989 [cat. exp.].
- Carpio, Francisco: «Territorios del corazón», *Lápiz*, núm. 161 (març de 2000).
- Castro, María Antonia: «Luis Claramunt», *El País* (10 de gener de 1991).
- Castro, Manuel: «Claramunt, la arriesgada placidez de un otoño campestre», *El Correo de Andalucía* (3 de març de 1992).
- Chacón, José Antonio: «Claramunt: Arte sin excusas», *Diario 16* (16 de juliol de 1989).
- Danvila, José Ramón: «Luis Claramunt, riesgo y sentimiento», *El Punto de las Artes* (12 de maig de 1989).
- : «Luis Claramunt, lo diario, el azar, la pintura», *El Punto de las Artes* (gener de 1992).
- : «Luis Claramunt, el eco de la naturaleza», *El Punto de las Artes* (22 de gener de 1993).
- : «Luis Claramunt, una emotiva idea del paisaje», *El Punto de las Artes* (3 de juliol de 1994).
- : «Luis Claramunt, sobre la pintura», *El Punto de las Artes* (7 de novembre de 1996).
- Domínguez, Salvador: «Toro de invierno», *Hoja del Lunes* (11 de juliol de 1988).
- Dols i Rusiñol, Joaquim: «Luis Claramunt en Dau al Set», *Luis Claramunt*. Barcelona: Galeria Dau al Set, 1976 [cat. exp.].
- Duran, Manuel: «Encontrarse a todo un pintor y ver que se trata de Luis Claramunt», *El Correo Catalán* (7 de novembre de 1985).
- Enguita Mayo, Nuria; Claramunt, Luis: «Textos y fotos de Bilbao», edició d'autor, Madrid, 1994.
- : «El viatge vertical. Una experiència del temps», *Luis Claramunt. El viatge vertical*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012 [cat. exp.].
- Fernández, Horacio: «Pintura hedonista», *Diario 16* (febrer de 1992).
- Fischer, Alfred M.: «Landschaften der Phantasie», *Kölner Stadt-Anzeiger* (11 d'octbre de 1989).
- : «Luis Claramunt», *Herbstsalon 1989*. Colònia: Ludwig Museum / DuMont Kunsthalle, 1989 [cat. exp.].
- Galí, Francesc: «Luis Claramunt», *Revista Mundo* (desembre de 1974).
- : «Luis Claramunt», *El Correo Catalán* (11 de desembre de 1982).
- González García, Àngel: «Todo está escrito». València: sala d'exposicions de l'Ateneu Mercantil, 1988 [cat. exp.].
- : «La città dolente (Aproximació a una improbable escola gitana de pintura)», *Luis Claramunt. El viatge vertical*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012 [cat. exp.].
- Guerra, Carles: «Quan pinta Luis Claramunt», *Luis Claramunt. El viatge vertical*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012 [cat. exp.].
- Gutiérrez, Fernando: «Luis Claramunt», *La Vanguardia* (desembre de 1974).
- : «Luis Claramunt», *La Vanguardia* (desembre de 1982).
- Happe, Anne-Marie: «Existenzkampf auf Spanish», *N.Z.* (maig de 1994).
- Hubert Lepiouché, Michel: «Claramunt au Marrakech: Les peintures sur fond de terre d'un déraciné», *Itinérances*, núm. 33/34 (primer trimestre de 1997).
- Huici, Fernando: «El gesto interior de Luis Claramunt», *El País* (5 de març de 1984).
- : «Claramunt, el pulso del sur», *El País* (març de 1986).
- : «Al sur del camino real», *Luis Claramunt*. Algeciras: Galeria Magda Bellotti, 1987 [cat. exp.]. També publicat per la Galerie Axe Actuel, Tolosa, abril de 1987.
- : «Memoria ardiente e incontestable», *El País* (26 d'octubre de 2002).
- Juaristi, Felipe: «Mar Rojo», *Diario Vasco* (3 de novembre de 2004).
- Kippenberger, Martin; Oehlen, Albert: «No Problem», *Exposición de pinturas 1989*. Madrid: Galeria Juana de Aizpuru, 1989 [cat. exp.].

- Lanceta Aragonés, Teresa: «Luis Claramunt, viajero de libros y ciudades», a Henry de Montfreid: *Los secretos del mar Rojo*. Vitória: Editorial Bassarai, 2004.
- : «Ciutats viscudes», *Luis Claramunt. El viatge vertical*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012 [cat. exp.].
- Laverón, Jorge: «Tentadero», *Luis Claramunt*. València: Galería Tomás March, 1994 [cat. exp.].
- March, Tomás: «Luis Claramunt», a Luis Claramunt: *Los secretos del mar Rojo*. València: Col·legi Major Rector Peset, 1994.
- Marí, Bartomeu: «Presentació», *Luis Claramunt. El viatge vertical*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012 [cat. exp.].
- Molina, Margot: «La estética de una palabra que me mancha la boca», *El País* (10 d'octubre de 1997).
- : «Luis Claramunt», *Avui* (desembre de 1982).
- Power, Kevin: «Luis Claramunt. Las sensaciones, la acumulación de las cosas», *Sevilla. Luis Claramunt*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1986 [cat. exp.].
- : «Conversaciones con Luis Claramunt», *Sevilla. Luis Claramunt*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, 1986 [cat. exp.].
- : «Luis Claramunt, une poésie de la proximité», *Revista Pictura*, s/n (1987).
- : «Luis Claramunt, la emoción de vivir en el borde en busca de la tierra abierta», *Luis Claramunt*. Palma de Mallorca: Galería Ferran Cano, 1988 [cat. exp.].
- Prats Rivelles, Rafael: «Claramunt, nuevo en esta plaza», *Qué y Dónde Valencia*, València, 1988.
- Puig, Arnau: «Luis Claramunt», *Guadalimar*, núm. 40 (març de 1979).
- : «Sobre Claramunt y la transvanguardia», *Quinze anys de pintura*. Barcelona: Galería Dau al Set, 1982 [cat. exp.].
- : «Claramunt pintar con pintura», *ABC* (abril de 2000).
- Queralt, Rosa: «Luis Claramunt», *Luis Claramunt*. Barcelona: Galería Dau al Set, 1985 [cat. exp.].
- Real, Olga: «Venciendo al toro en su terreno», *Diario Levante* (22 de juliol de 1988).
- Rivas, Francisco: «La muela de oro», *La muela de oro*. Palma de Mallorca: Galería Ferran Cano, 1991 [cat. exp.].
- : «La muela de oro», *La muela de oro*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 [cat. exp.]. Reeditat a *Luis Claramunt. El viatge vertical*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012 [cat. exp.].
- : «Der zerbrochene Spiegel», Kasper König i Hans-Ulrich Obrist (ed.): *Der zerbrochene Spiegel: Positionen zur Malerei*. Viena/ Hamburg: Museumsquartier Messelapalast und Kunsthalle, 1993 / Deichtorhallen Hamburg Nordhalle, 1994 [cat. exp.].
- : «Adiós a Luis Claramunt», *La Razón* (desembre de 2000).
- : «Hablando con Luis Claramunt», *Arte y Parte*, núm. 31 (febrer de 2001).
- : «El paso del Ecuador de Luis Claramunt», *Los secretos del mar Rojo*. València: Col·legi Major Rector Peset, febrer de 2005 [cat. exp.].
- Rubio Navarro, Javier: «La línea de sombra», *La Vanguardia* (1989).
- Rubio Nombrot, Javier: «El África de Luis Claramunt», *El Punto de las Artes* (27 de setembre de 2002).
- Rodríguez Cruells, Modest: «Luis Claramunt», *Canigó* (1976).
- Romaní, Mercè: «Celebrando la publicación de los secretos del mar rojo de Henry de Montfreid», *Los secretos del mar Rojo*. València: Col·legi Major Rector Peset, febrer de 2005 [cat. exp.].
- Santos Torroella, Rafael: «Luis Claramunt», *El Noticiero Universal* (1979).
- Sarriegui, José María: «Las ciudades interiores», *Diario de Mallorca* (juliol de 1987).
- Serra, Catalina: «Luis Claramunt», *Diario de Mallorca* (29 de setembre de 1987).
- : «La pintura que destruye lo típico en los márgenes de la historia», *Diario de Mallorca* (20 d'agost de 1988).
- Solan, Guillermo: «Claramunt en Marruecos», *ABC. El Cultural* (26 de setembre de 2002).
- Suárez del Real, Eduardo: «Luis Claramunt», *Diario de Baleares* (29 de juliol de 1987).
- Tiz, Walter: «Bilder aus dem Sudan», *Kleine Zeitung* (4 de novembre de 1989).
- Torrente Malvido, Gonzalo: «O'Pelouro», *The End*. Madrid: edició de l'autor, 1996.
- : «The End», *The End*. Madrid: edició de l'autor, 1997.
- Vozmediano, Elena: «Claramunt, naufragios y tormentas», *El Mundo* (7 de novembre de 1999).

A partir de la bibliografía compilada per Francisco Rivas

TEXTOS EN CASTELLANO

PRESENTACIÓN

Demos por sentado que la evolución de la cultura y los avances técnicos en particular modelan nuestras formas de percepción sensible y determinan cómo y qué vemos. La aceleración que el siglo xx ha impreso en nuestro entorno físico, cultural y mental nos sitúa en un presente cada vez más resbaladizo, aunque rodeado de sólidos anacronismos. El anacronismo es una forma exógena de contemporaneidad: se es parte del ahora, pero no necesariamente se está en el presente. Como nos recuerda Nuria Enguita Mayo en el texto de este catálogo, «ese no estar “en presente” de las imágenes es lo que nos permite vislumbrar sus diferentes tiempos, entender su propia memoria». Al volver a mirar la pintura de Luis Claramunt, constatamos que los valores del arte mutan constantemente.

Autodidacta, Claramunt es miembro de esa generación que intentó ser de su tiempo sin pertenecer a él. Sus inicios en los años setenta coinciden con la eclosión de un arte más politizado al que se adhieren la mayoría de sus coetáneos en una Barcelona que bulle de iniciativas experimentales tanto en los ámbitos del arte, la literatura y el cine como en las formas canallas de las subculturas populares contestatarias.

Claramunt en estos años nada contra corriente y, en lugar de buscar referentes en las vanguardias, se centra en la pintura, expresión artística con la que la burguesía local de antaño se había identificado, por serle más cercana, y que continúa defendiendo hoy. Los acabados propios de la pintura naturalista, y la obra de Isidre Nonell en particular, conforman el primer peldaño de la escalera que Claramunt construirá a lo largo de su vida. Las temáticas y el estilo de la pintura de Claramunt cambian al tiempo que se distancia física y socialmente de Barcelona. Madrid, Sevilla, Bilbao, y sus frecuentes viajes a Marrakech reemplazan Barcelona en una geografía y unos entornos humanos que representa con constancia.

Esta exposición, que es la primera retrospectiva de su obra, nos descubre a un Claramunt que escribe, a través del dibujo, la fotografía y los libros autoeditados, innumerables páginas en las que la historia de la literatura deviene un contrapeso inseparable de la historia de la pintura. Claramunt es un artista cuya obra sugiere lugares y entornos humanos: topografías literarias, ficciones y relatos que ocupan el ojo y

el espíritu. Con su obra se narra otro tipo de historia del arte contemporáneo, que incluye precisamente el recorrido desde los años setenta hasta los noventa, y que observa de manera crítica y efectiva la evolución de las imágenes y las gramáticas de una visualidad que actualmente nos resultan lejanas.

Los años ochenta corresponden a la denominada transición española, al paso tortuoso del régimen franquista al sistema democrático. Culturalmente, en el mundo del arte, esta década se caracteriza por clisés incómodos, de los que aún nos cuesta hablar. Precisamente la obra de Claramunt huye de ellos como de las convenciones sociales. El artista es un doble *outsider*: de su época y de hoy.

La colaboración con el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) nos permite establecer en sus salas un diálogo entre la tradición de artistas como Nonell y los valores estéticos de Claramunt. Entre ambos, alejados en el tiempo, surge una afinidad que se manifiesta en la distancia que cada uno de ellos mantiene con su propia época.

No queremos dejar de agradecer la colaboración de la familia del artista, especialmente la de su hermana Victoria; también agradecemos la implicación de Juana de Aizpuru, quien fue su galerista en Madrid y que recibió esta idea con entusiasmo desde el inicio; y su generosidad por ofrecer al Museo una muy valiosa donación de obras, especialmente dibujos, libros y, excepcionalmente, los archivos del artista. También ha sido fundamental la contribución de Antoni Estrany en el proyecto. Finalmente, cabe destacar que Nuria Enguita Mayo, con la inestimable colaboración de Rafael Barber y Cristina Bonet, ha realizado un excelente trabajo de comisariado que precede la presentación de esta exposición y que se plasma en esta publicación. Y a Ángel González y Teresa Lanceta queremos mostrarles nuestra gratitud por unas aportaciones que nos ayudan a aproximarnos hoy a las imágenes y los relatos de Luis Claramunt.

Bartomeu Mari
Director
Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Nuria Enguita Mayo

EL VIAJE VERTICAL. UNA EXPERIENCIA DEL TIEMPO¹

La obra de cualquier persona solo es posible calibrarla, juzgarla y entenderla como un conjunto interrelacionado de varios hechos, en los que las espirales y olas suelen predominar por encima de las líneas rectas. Y es así que los ojos solo pueden ver, y nada más.

Joaquim Dols i Rusiñol: *Claramunt. Olis*. Barcelona: Dau al Set, abril-mayo, 1976 [cat. exp.].

Para mí no existe diferencia entre la pintura figurativa y la abstracta, porque la pintura en sí ya es la imagen de una realidad. Un brochazo puede ser cualquier cosa: un insecto, una letra, una persona. Cuando haces una pintura abstracta también partes de una realidad, entonces funciona la imaginación y la memoria, que es una realidad tan tangible como cualquier otra.

Luis Claramunt, *El País* (5 de mayo de 2000).

El desorden solo es sinrazón para quién se niega a pensar, a respetar, a acompañar, en cierto modo el troceamiento del mundo.

Georges Didi-Huberman: *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, p. 43.

Un insecto, una letra, una persona..., estas y muchas otras cosas puede significar un brochazo. La pintura, para Claramunt, tiene que ver con las diferentes fuerzas que tensionan la superficie del cuadro, y su búsqueda está siempre dirigida a lograr en su pintura una estructura precisa que sustente la composición, independientemente del pretexto que la anima. Pero llama la atención su enumeración, «un insecto, una letra, una persona» (casi un acróstico de la *Metamorfosis* de Kafka, máxime teniendo en cuenta que la letra también puede transformarse en cualquier cosa), que me sirve para retomar los orígenes de su pintura –sus series de retratos y figuras, sus escenas de interiores, composiciones de «colgados» y otros paisajes urbanos, realizados en Barcelona en la década de los setenta–, no como origen temporal sino más bien como origen de significado de todo su trabajo posterior.²

1970-1984

Claramunt vive sucesivamente en la plaza Real, la calle Escudellers, el barrio del Carmelo, la Barceloneta

y la calle Jerusalén en Barcelona, y se pasea también por el puerto y los arrabales de la ciudad, con mayoría de población andaluza. Son los mismos lugares donde trabaja, espacios que empiezan a definir la cartografía vital y compleja desde la que instalarse y conocer el mundo, tras abandonar el ambiente culto y pequeño-burgués de la casa familiar; una huida hacia otros derroteros sociales que va acompañada de un cambio radical en su estilo de vida y en su apariencia externa, en un proceso de inmersión e identificación con una clase alejada de la de su cuna.³ La Rambla, sus calles adyacentes y el extrarradio de Barcelona se perfilan como rutas indicadas para su nueva travesía, suficientemente alejada de la influencia del Ensanche y de sus sólidas convicciones burguesas.

Son los años setenta, la década anterior a los procesos de higienización de una ciudad que terminaría por convertirse treinta años después en modelo de progreso, a pesar de la pérdida de un potencial creativo que hizo de la calle, sobre todo de la Rambla y sus alrededores, un escenario para la experimentación radical y la explosión de subjetividades en los últimos años de la dictadura, en los que cabría destacar la presencia de Ocaña y su *troupe*. Aunque desde una posición diversa, Claramunt –como Ocaña, su vecino de rellano en el piso de la plaza Real– también forma parte de esa escena underground, marcada por una vida excesiva, que se concentra en ciertos lugares y ambientes de la Barcelona de los años setenta y que tiene en el flamenco y los gitanos uno de los puntales de su complejo andamiaje.⁴

Plaza Real, Pla de Palau, Escudellers, Arc del Teatre, las tabernas del Tronío, el Camarote y la Macarena van definiendo una forma de mirar lo real que tiene que ver más con las relaciones secretas y las correspondencias en el espacio que con los objetos o las personas que lo pueblan, figuras-masas que se recomponen y se dan forma en la tela. Los interiores de *tablaos* o los paisajes urbanos se presentan en una totalidad abigarrada, mediante un grafismo febril, que escapa de la perspectiva ilusionista para mostrar un entresijo de relaciones, confundiendo la arquitectura con los cuerpos y los objetos, abriendo sus contornos y rompiendo sus figuras en una especie de palimpsesto que tiene mucho que ver con la dimensión temporal de su trabajo, con el haz de tiempos que se convocan en el incesante movimiento de la vida urbana.

En esa distancia entre lo grotesco y lo poético, entre lo amenazador y lo familiar (que es también metáfora de la ciudad contemporánea), se desempeña el trabajo del artista, marcado desde sus inicios por su deambular real y literario que cataliza en su pintura y posteriormente en sus dibujos y fotografías recogiendo si-

tuaciones, gestos, memorias y sensaciones. Pendiente de hallar lo extraordinario en lo vulgar, y aprovechando las virtudes del anonimato, sus paseos condensan las potencias de su imaginación y de su memoria.

En contacto con la vida desnuda, simplemente dando fe de la pelea por vivir, sin compasión ni miserabilismo, va modelando su permanencia en el mundo y en la pintura, conociendo su entorno a partir de superficies privilegiadas de inscripción; rostros y cuerpos que se expanden y se retuercen. Son años marcados por la lectura y relectura de *La isla del tesoro*, y esos personajes abotargados por el alcohol y la mala vida se traducen en cuerpos con los que Claramunt se relaciona en sus vagabundeos por el Pla de Palau, donde un quiosco que abre para los trabajadores del puerto se convierte en refugio de trasnochadores y permite seguir bebiendo al alba, en esa hora terrible en la que se apaga la iluminación nocturna y se abre sin remedio el escenario del día.

Esos cuerpos, metamorfoseados en presencias informes, se adhieren como lapas a la geometría del cuadro, que representa otra geometría, la de la estructura de un barco superpuesta a la de la ciudad construida, ordenada, regular, repetitiva, sobre la que Claramunt parece llamar la atención, como si una amenaza estuviera siempre presente. No hay ni que dejarse llevar ni bajar la guardia.

En gran parte de sus figuras-retratos realizados a lo largo de los setenta y principios de los ochenta, la figura se coloca en un paisaje neutro atravesado por una elevada línea del horizonte, algo así como si la figura emergiera del agua o de la tierra y participara de su propia naturaleza, blanda, inestable y abyecta. Entre sus pintores de cabecera estuvieron siempre Goya, Nonell y Van Gogh, de los que no perdía oportunidad de ver sus cuadros y dibujos en museos y exposiciones. Posiblemente, la querencia de Nonell por las gitanas y los ambientes de los arrabales influyó en el interés de Claramunt por esos mismos lugares; lugares de miseria que moldean cuerpos marcados por la pobreza, el dolor y a veces la violencia. Posiblemente, también, esas figuras se refieran a los cuerpos de la ficción literaria o de la mirada densa del amanecer en la calle, o en los arrabales de Barcelona, trasuntos de una *isla del tesoro* pasada por el tamiz del Barrio Chino. Casi todos los personajes de sus cuadros, además, fuman, como es común en el mundo de los piratas, marineros y bebedores, y el placer mezclado con el tedio contenido en sus gestos provoca un desvío. No parecen figuras torturadas por una subjetividad límite sino por la dureza de lo cotidiano, su esencia es más prosaica, ruda pero apegada a la tierra, más documental que espiritual o lírica. Para Claramunt el horizonte está en este

mundo, en la línea de la tierra, a ras de nuestros ojos. Una segunda serie de figuras realizada a principios de los ochenta no comparte un origen tan aventurero. En ellas ha desaparecido el rostro y solo quedan fragmentos retorcidos, descompuestos sobre un fondo plano en el que ha desaparecido el horizonte.⁵

Claramunt trabaja solo,⁶ atento pero distante a los recorridos tanto conceptuales como pictóricos que se van desarrollando en el Estado español durante la década de los setenta. No es hasta principios de los ochenta que su pintura comienza a posicionarse en la línea del «espíritu de los tiempos». Claramunt no forma parte de ninguna familia artística de la época, aunque empieza a conocer a gente «de la brocha» en Barcelona, Sevilla y Madrid. Fue su inclusión en la exposición *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*⁷ lo que marcó su posterior vida pública y el abandono de Barcelona, donde el desarrollo del arte conceptual dominaba las galerías y la crítica, lo que era visto por Claramunt como una dificultad para la recepción de su obra. Si bien su lenguaje pictórico se alinea con los códigos establecidos de los diversos *expresionismos* a la moda, los contenidos e intereses de la pintura de Claramunt, aun en sus paisajes de mar o estaciones de tren, tienen más que ver con un interés por la materialidad, por el peso de lo real, sus relaciones y estructuras subyacentes, que con la fuerza del sentimiento. El mundo no es una creación de su subjetividad; en todo caso es el resultado de un diálogo de ida y vuelta, de una subjetividad compartida con el tiempo, que condensa pasado, presente y porvenir. Como ha señalado perspicazmente Ángel González en el texto para este catálogo, la pintura y los dibujos de Luis «no pertenecen al orden de los recuerdos, sino más bien al de las reminiscencias».⁸ Una serie de estados transitorios cristalizan en su obra, en la que el gesto incorpora siempre una doble acción: gesto como memoria y como potencia. Es en esa contemplación de la densidad del mundo, en ese entrever las correspondencias y analogías, donde se dirime la realidad a veces fugitiva o distante de sus obras. En esos años Claramunt continúa dando fe de los lugares en los que hay una urbanidad precaria y mestiza, donde se relajan las normas rígidas de los espacios públicamente codificados, donde el extranjero se mezcla con el transeúnte y el gitano con el señorito: bares, ventas o estaciones de ferrocarril, jugadores, naturalezas muertas y paisajes siguen siendo los escenarios y los relatos de su pintura.

1985-1988

Claramunt inicia con la exposición *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar* un viaje en busca de su lugar en

la pintura que le llevará lejos de su ciudad de origen, y que será la primera de una serie de posteriores mudanzas. Sevilla marca una primera parada, alentado por un ambiente propicio para su trabajo.⁹

Más que viajar a distintas ciudades se puede decir que Claramunt se ha ido mudando de ciudad y que estas mudanzas han tenido para él, hasta cierto punto, un sentido iniciático. [...] De ciudad en ciudad, digámoslo de una vez, Claramunt ha ido buscándose a sí mismo, buscando ese lugar que no siempre coincide con el de nacimiento y donde uno no se siente un extraño.

Francisco Rivas, texto inédito (Archivo Francisco Rivas).

A Claramunt poco le importan la historia de la ciudad o las glorias pasadas, pero sí el carácter que imprimen a la vida en sus calles las huellas dejadas en su multifacética superficie al modo de la moneda que se desgasta cuando va de mano en mano. Él se interesa por la naturaleza de los intercambios entre la gente y el lugar en el que viven, su esencial independencia, sus magalladuras, el generoso impulso de una abigarrada promiscuidad. Vive en la plaza del mercado donde lo barato, lo salvaje y lo sagrado se venden.

Kevin Power: «Luis Claramunt: las sensaciones, la acumulación de las cosas», *Claramunt*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1996, pp. 3-4.

Siempre me ha resultado de gran ayuda el trabajar en sitios distintos, dentro de un país, de una ciudad, de una casa, e incluso en el caso de una habitación, de una pared distinta. El caso de Sevilla no es en absoluto distinto del de Madrid, Palma o Barcelona, donde me concentro, como siempre, en sus barriadas excepto algunas de las últimas obras del puerto. La pintura, en teoría, no debiera tener tanta influencia local. Tampoco es exactamente este el caso. Lo de Sevilla ha sido el resumen de toda esta manera de trabajar, prescindiendo cada vez más de los valores clásicamente pictóricos, centrando en la ejecución de la obra, en los elementos estrictamente necesarios, y sacrificando con esta austeridad otros que, a mi juicio, en vez de enriquecer la pintura y facilitar la lectura de la obra, la pueden hacer en un principio más fácil de digerir, pero mucho menos expresiva por querer decir al mismo tiempo muchas cosas que no se deberían superponer. [...] Prácticamente están los esquemas, los «tensores» del cuadro como protagonistas absolutos de lo hecho. El problema principal a solucionar, y a plantear, es estrictamente compositivo. No hay color, en casi todos, en una gama completa. No hay textura, por lo menos en el sentido superficial de la palabra. El claroscuro, salvo en poquísimos casos, no existe. Tampoco se puede decir que haya un simbolismo, ni que haya descripción. Los elementos

figurativos están completamente subordinados a la solución de un espacio estrictamente pictórico. En cuanto a la ejecución y planteamiento de la obra en general, es la utilización de la mancha sin esquema previo, hecha sin sentido, y luego extrayendo de ella una idea, una sensación, y acoplándola a un recuerdo; en suma, mezclando dos realidades, una más directa, el accidente fortuito, y otra menos real, la que pueda dar voluntad, la memoria, la memoria inconsciente. [...]

Mi planteamiento es cien por cien urbano, asimbólico, partiendo de una situación prácticamente actual, deteniendo la historia en uno de los momentos de su caída, y sin reinventar los pormenores.

Luis Claramunt: «Conversaciones con Luis Claramunt», *Claramunt*. Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1986, pp. 11-17.

Sevilla comparte tiempo, vida y trabajo con Marrakech, lugar al que Luis comienza a viajar en 1985 acompañando a Teresa Lanceta, centrada en el estudio y aprendizaje de la historia y las técnicas de las tejedoras marroquíes para sus propias creaciones artísticas. Las pinturas dedicadas a Sevilla suponen el límite en un planteamiento pictórico basado en la materia, iniciado a finales de los setenta, y que va dejando paso a las series realizadas en Marruecos –y a las series de toros realizadas entre Sevilla y Palma de Mallorca– que constituyeron un punto de inflexión en su trabajo y una propuesta radical que marcó toda su obra posterior. En el camino que va de la mancha casi monocroma, como elemento conformador de los espacios en los cuadros de Sevilla, a la línea, al grafismo seco de sus últimos cuadros de toros, se concentra todo un proceso de vaciamiento del espacio y reducción del volumen y de la profundidad de la pintura que le conduce a un protagonismo absoluto de la figura y del gesto en un espacio menos naturalista. En sus cuadros de toros, relacionados también con el mundo de la venta ambulante en los arrabales de Sevilla, o con los mercados de ganado, y en la última fase de su etapa marroquí, esta tendencia a la estilización se radicaliza haciéndose «más escueta, más dura, más cerebral y más concreta».

En las últimas pinturas de Marruecos las figuras se fragmentan y se dispersan en el espacio; son siluetas superpuestas, multiplicadas, que marcan motricidades rítmicas y dispares que aluden a tiempos distintos. La desproporción brutal de escala de las figuras, la arbitrariedad y la ausencia casi absoluta de escenario disloca completamente la superficie del cuadro, contribuyendo a la pérdida de su suelo. Enmarcadas por las murallas de la ciudad o por algún rastro de naturaleza, las figuras parecen disponerse en un escenario vacío, como actores en un teatro del

mundo. Los tullidos, los ciegos, los músicos, las vendedoras, los aldeanos, los comerciantes, los encantadores de serpientes, los aguadores, los chiquillos o los jugadores de cartas se presentan también como arquetipos pasados por un tamiz literario y también caricaturesco. La obra pintada en Marruecos podría situarse en la tradición orientalista francesa en cuanto que Claramunt es un observador, no se identifica, no se implica, deja de lado el sufrimiento de lo que ve para ofrecernos una realidad externa, la rica gestualidad de sus protagonistas en escenas casi abstractas en su esquematismo, donde cualquier idea de lugar ha desaparecido. Pero ese orientalismo está matizado por otra herencia que tiene en su centro el humor negro, la caricatura y el esperpento, formas todas de la tragedia (española). Claramunt fue un ávido lector de la novela picaresca del Siglo de Oro español, con *El Buscón* a la cabeza, pero también era consciente de la irónica decadencia de los personajes de Valle-Inclán y de la risa macabra y extremadamente lúcida de algunos personajes de Buñuel. La ciudad de Marrakech parecía ofrecerle una representación viva de aquellas andanzas y desventuras de los lazarillos y sus amos, o de aquel errar urbano y desdichado del poeta ciego de *Luces de bohemia*. Claramunt parece saber que la representación del motivo puede no decir nada de él, como una fotografía o un retrato mudo, y también sabe que una vida no puede *pintarse*. Por eso, lejos de entrar en su biografía o en la denuncia de sus experiencias, se concentra en los detalles, en los gestos, como un modo de comprender, en esos destellos de lo real, algo del funcionamiento de aquellos cuerpos y de sus relaciones (con el espacio y con el otro). Actores sin nombre, anónimos, máscaras, despliegan un infinito catálogo de gestos, como anuncian los títulos de sus obras: *De frente y de perfil*, *Figura en cuclillas*, *Figura en rojo*, *Figura barriendo*, *La mano amarilla*, *La mano y el bastón*, *Cojo de los dos pies*, *El lazarillo del turbante*, *La conversación*, *Con el dedo señalando*, *Violín y babuchas*, *Ciegos del pozo*, *Figura en el aire*, *Muchacha del escobón*, etc.

La comedia del arte proporcionaba a los actores unos bocetos con instrucciones, para que dieran vida a situaciones en que un gesto humano sustraído a las potencias del mito y del destino podía finalmente aparecer. No se comprende nada de la máscara cómica si se la entiende simplemente como un personaje disminuido e indeterminado. El arlequín o el doctor no son personajes, en el sentido que lo son Hamlet o Edipo: las máscaras no son personajes sino gestos que adquieren su figura en un tipo, constelaciones de gestos. En la situación en acto, la destrucción de la identidad del papel corre pareja con la destrucción de la identidad

del actor. Es la propia relación entre el texto y ejecución, entre potencia y acto que se pone aquí en juicio. [...] Gesto es el nombre de esta encrucijada de la vida y del arte, del acto y de la potencia, de lo general y lo particular, del texto y de la ejecución. Es un fragmento de vida sustraído al contexto de la biografía individual y un fragmento de arte sustraído a la neutralidad de la estética: praxis pura. Ni valor de uso, ni valor de cambio, ni experiencia biográfica ni acontecimiento personal, el gesto es el reverso de la mercancía que deja que se precipiten en situación los «cristales de esa sustancia social común».

Giorgio Agamben: «Glosas marginales a los comentarios sobre la sociedad del espectáculo», *Medios sin fin. Notas sobre la política*. Valencia: Pre-textos, 2001, p. 68.

Claramunt viene de muy lejos; y aunque nadie diría que viene de otra parte, su mirada resulta a menudo como extrañada de lo que ve: perpleja más que curiosa. El viajero curioso se deja caer alegremente en el «color local»; el perplejo, por el contrario, se dedica a interpretar las pintas, los gestos y las poses como si se tratara de una escritura jeroglífica. Él mismo gesticula y se pone en facha para hacerse entender; lee y es leído. Así todo resulta más fácil, dice Luis, y a nadie le importa si vienes de Lebrija o de Marrakech.

Ángel González García: «Todo está escrito», *Luis Claramunt. Toro de invierno*. Valencia: Diputación Provincial de Valencia, 1988, p. 22.

La exposición *Luis Claramunt* (Galería Magda Bellotti, Cádiz, 1987) se centra en el trabajo hecho durante 1986 y 1987 en Marrakech. Existe el precedente del trabajo de 1985 sobre Sevilla, pero ambos planteamientos no son distintos sino antitéticos. El problema de trabajar en una ciudad tan cerrada, tan abigarrada, con una carga vital extremadamente densa, es que obliga a replantearse y a anular por completo cualquier esquema o forma de trabajo anterior: el paso del análisis a la síntesis no solo es obligatorio sino absolutamente necesario. [...] Uno de los rasgos preeminentes de estas pinturas es el dominio absoluto de la figura, otro es el sentido del espacio prescindiendo absolutamente del esquema paisajístico. En un desglose de lo hecho en las diferentes etapas de trabajo, se puede distinguir con bastante claridad la evolución de los recursos temáticos, pictóricos, técnicos, simbólicos y espaciales. La tendencia general es de una descripción, al principio, muy concreta e individualizada (retratos, retratos de grupo, etc.) con connotaciones figurativas también al margen, que fluye hacia un trabajo totalmente simbólico, de retrato o invención de situaciones, de códigos, de objetos con sentido simbólico y pictórico a la vez y, sobre todo en las últimas obras, una ruptura absoluta con un tratamiento regular y plausible de una superficie del cuadro «figurativa». Léase, desproporción brutal de escala,

primeros y últimos planos superpuestos y siguiendo un orden de colocación en la superficie del cuadro absolutamente irreal y voluntariamente desperejada y arbitraria. Todo este trabajo toca, pues, temas tratados de una manera absolutamente clásica tanto en temática como en composición (retratos, bodegones).

Esta exposición, por otra parte, no es un estudio sobre la luz, los ropajes, los tópicos o la sociología de esta parte del Sur. Creo que se trata más bien de un estudio bastante amplio de, más que nada, una vitalidad, una sensibilidad, una noción del tiempo, gusto, espacio, olfato, sonido, radicalmente opuestos a lo que se vive del Estrecho hacia arriba. Por último, y hablando solo de cuestiones estrictamente técnicas, hay en este grupo soluciones muy distintas unas de otras (planteamientos de figuras, situaciones oníricas, todo ello olvidado y revitalizado exclusivamente aquí), esquemas compositivos centrales o clásicos, en diagonal, planteamientos incluso manieristas, claroscuras, figuras compactas y masivas con el mismo peso que figuras absolutamente lineales, grafismos con sello personal junto a grafismos absolutamente despersonalizados, y una convivencia en una misma obra de tratamientos, materias y pinceladas completamente distintos.

Luis Claramunt: *Negocios, cartas y cuentas*, 1987 (texto inédito).

1989-1999

En 1989 Claramunt llega a Madrid, una de las metas de su carrera y el lugar desde el que consigue su internacionalización. Con la serie *Shadow Line* (1989) y otros trabajos marcados por la abstracción y realizados en los albores de la década de los noventa, Claramunt alcanza un breve pero intenso reconocimiento en el extranjero, sobre todo en Alemania y Austria, de la mano de Martin Kippenberger. Comienza aquí su última década marcada por una compleja y a veces difícil vida profesional, personal y física, con una presencia casi continua de la enfermedad a partir de 1994, año también en el que se produce un repliegue de su obra después de la ya mencionada presencia europea con exposiciones en Graz, Viena, Colonia y Fráncfort. Su carrera profesional no pudo sustraerse ni a la crisis económica tras la burbuja financiera de inicios de los noventa, en la que los precios del arte se desbocaron, ni a la caída del muro de Berlín, que promovió en Alemania una política restrictiva en todos los ámbitos. Asimismo, en su vida personal también empezaban a notarse las consecuencias de los excesos.

Con la serie *Shadow Line* plantea un trabajo completamente abstracto, antitético a sus obras inmediatamente anteriores, y una vuelta a su literatura más querida, la que sería también el refugio en su última época, la de los barcos y sus marineros, que eran para

Claramunt, como para Conrad, «dignos para siempre de su respeto».

Durante los últimos cinco años de su vida, el mar se convirtió en el protagonista absoluto de su pintura, como atestiguan sus series *Mar Rojo* y *Mar Negro*, de 1997, y *Nafragios y tormentas*, su última serie, en la que caben destacar las *Tormentas de hielo*, una especie de testamento mudo, realizada en 1999: «El mar tiene siempre ese punto de tragedia. Es un espacio dramático y filosófico, un lugar para aventureros.»¹⁰ Las ciudades solo aparecían ya en sus dibujos y fotografías, y aun en estas los puertos estaban también entre sus lugares preferidos. En los últimos años se refugió asimismo en la traducción, preferiblemente del francés, de obras de Kateb Yacine, y sobre todo de Henry de Monfreid, de quien tradujo e ilustró *Los secretos del mar Rojo* (que también prologó) y *El crucero de hachís*; traducciones que también autoeditaba en fotocopias acompañadas de ilustraciones. Fue un momento de intensas lecturas: de Camus, del que ilustró *La peste*, *El extranjero* y *El malentendido*; del Poe de los cuentos o de *Narración de Arthur Gordon Pym*, de Melville, de Cendrars, de las novelas de Conrad y del Céline del *Viaje al fin de la noche*, que nos recuerda, como Claramunt, que «todo lo interesante ocurre en la sombra. No se sabe nada de la historia auténtica de los hombres». Se trata de visionarios que mostraron un mundo de antihéroes, de quijotes idealistas; narraciones o poesías directas, casi siempre fáciles de leer y difíciles de asimilar.¹¹

En toda su carrera Claramunt ha transitado entre lo figurativo y lo abstracto, e incluso podía ocurrir que su pintura variara dependiendo del lugar e incluso de la pared en la que pintaba. En su última década se simultanean la mancha, que marca toda su producción dedicada a las series de mares, naufragios y tormentas, y la línea, un grafismo caligráfico ahora ya reducido a negro sobre blanco, trazos rápidos como rasgados en el lienzo, en sus series dedicadas a Bilbao y Madrid. La calle Montera en Madrid y la ría de Bilbao son dos de sus escenarios favoritos, lugar de flujo continuo, microuniversos densos cargados de historias de vida de los que Claramunt recoge su continua metamorfosis, su agitación y rapidez, pero también su confusión y su agonía, como en esos cuadros de *La muela de oro* en los que las muelas se transforman en ratas que corren por la ciudad.

Pintura sobre papel, fotografías, libros. 1994-1999

De lo que más huyo en mis viajes es de las piedras de los edificios. Entre todas las ciudades de Marruecos, me quedo con Casablanca, porque al menos, con ella, estoy

seguro de no sucumbir a la marea de tantos lugares comunes. Prefiero la mezzquita que se acaba de construir, que es un horror, a la catedral de Burgos.

Michel Hubert Lepiouché: «Claramunt au Marrakech: Les peintures sur fond de terre d'un déraciné», *Itinérances*, núm. 33/34 (primer trimestre de 1997), p. 109.

Este [Atget] buscó lo desaparecido y lo extraviado, y por eso también tales imágenes se rebelan contra la resonancia exótica, esplendorosa y romántica de los nombres de las ciudades, absorben el aura de la realidad como el agua de un barco que se hunde.

Walter Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 39.

Así pues, lo que Benjamin admira en el trabajo fotográfico de Atget no es otra cosa que su capacidad *fenomenológica* de «ofrecer una experiencia y una enseñanza» en la medida en que «desmaquilla lo real»: una marca fundamental de «autenticidad», debido a una «extraordinaria facultad para fundirse en las cosas». Pero ¿qué significa esto, fundirse en las cosas? Estar en el lugar, indudablemente. Ver sabiéndose mirado, concernido, *implicado*. Y, todavía más: quedarse, mantenerse, habitar durante un tiempo en esa mirada, en esa implicación. Hacer durar esa experiencia. Y, luego, hacer de esa experiencia una forma, desplegar una obra visual.

Georges Didi-Huberman: «Cuando las imágenes tocan lo real» en http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf [consultado el 14 de marzo de 2012].

A partir de 1994 su producción pictórica se complementa con una inmersión compulsiva en el dibujo, la fotografía y la edición de libros mediante dibujos fotocopiados sobre papeles de colores; formas de producción más económicas y ligeras pero también modos de expresión más rápidos, más directos y también más descarnados. Aunque Claramunt había dibujado siempre, entre 1994 y 1999 llegó a realizar más de mil dibujos, agrupados en series. Esas pinturas sobre papel, elaboradas con óleo, grafito, cera, barniz, tinta china y a veces bolígrafo conforman un importantísimo corpus de trabajo hasta ahora solo conocido en forma de libros de fotocopias. Al igual que en los cuadros de la última época, los dibujos se debaten entre la mancha informe sobre el papel (serie *Pintura sobre papel*, 1999) y la precisión del detalle en el paisaje, entre una pintura más orgánica y una línea estilizada, seca (serie *Bilbao*, 1994). Se repiten constantemente los motivos: barcos a la deriva, anclas, nudos de red, botellas, velas, mástiles y cuerdas, pero también garrotes, horcas, hachas, navajas y ataúdes, como

en la serie *Garrote vil* (1995) o en las ilustraciones para el libro *El extranjero* (1995). En series como *Zoo* (1995) las manchas se metamorfosean en animales que reptan por el papel, convertido literalmente en fósil al que se adapta su movimiento y su huella. La figura humana aparece siempre estilizada o caricaturizada, como en la serie *Un teatro real*, también llamada *Un teatro moral*, que pintó íntegramente un día de Navidad de 1996. Sus dibujos condensan una intensa energía creativa y sugieren, de forma muy directa, una manera de trabajar que surge del paseo y de la memoria, tanto de las ciudades como de la lectura. A modo de palimpsestos, los dibujos cobran sentido en su sucesión, como si de una escritura se tratara. Solo pueden apreciarse en su complejidad a través de la secuencia de la mirada sobre los papeles, a modo de capas que se van revelando, que van apareciendo poco a poco; solo constituidos en serie se van apreciando los contornos de las cosas y sus relaciones secretas. Los libros de fotocopias constituyen a su vez el archivo de la obra del artista, no solo de sus dibujos sino también de su obra sobre lienzo. Claramunt casi siempre firmaba con una cifra, la correspondiente al trimestre, y a los dos últimos números del año, lo que remite a un modo de notación cercana a la del diario de artista y permite recomponer su cronología y su recorrido de los últimos años con gran precisión. Para Claramunt el dibujo es una forma de habitar y comprender los espacios por los que transita, así como las potencias de su imaginación; porque –como también ha señalado Didi-Huberman– las nociones de memoria, montaje y dialéctica demuestran la no inmediatez de las imágenes, su dificultad de comprensión, su diacronía. Y ese no estar «en presente» de las imágenes es lo que nos permite vislumbrar sus diferentes tiempos, entender su propia memoria.

La cámara fotográfica se convirtió a finales de la década de los ochenta y principios de los noventa en una herramienta más de los pintores, y en esto Claramunt no fue una excepción. Incorporó a su deambular urbano un modo de registro casual, despreocupado, haciendo fotos sin parecerlo, dirigiendo su cámara la mayoría de las veces hacia el suelo o hacia el cielo. El caminar como práctica artística iba definiendo asimismo la forma y el contenido de sus fotografías, escribiendo el texto y a la vez buscando su sujeto, como si el artista se fuera definiendo en el mismo momento en que lo hace su obra, sin una intención *apriorística*. El puerto y las estaciones de tren de Barcelona o la ría de Bilbao, el puente colgante, sus fábricas abandonadas o sus calles, aparecen en dibujos y fotografías en escenas despojadas de todo exotismo.

Sus imágenes, como diría Walter Benjamin, no pueden comprenderse como meras representaciones, no buscan gustar o sugerir, sino ofrecer «una experiencia (o lo que ha sobrevivido a ella) y una enseñanza». Pero junto a la excepcionalidad de este trabajo, en cuanto que «desmaquilla lo real»¹² por su mirada directa y dura sobre los detritus de lo urbano, sobre la ciudad como escenario de la belleza pero también del abandono, estarían las formas de circulación que puso en marcha. Tanto sus series de dibujos como sus fotografías no se enmarcaban y se exponían en galerías al lado de sus cuadros, aún cuando seguía haciendo exposiciones de pintura; no se magnificaban en sus cualidades plásticas ni *originales*, sino que se fotocopiaban sobre papeles de colores y se primaba el gesto y la secuencia, la experiencia del tiempo. Estos libros autoeditados, todos ellos originales, todos ellos diferentes, nunca tuvieron valor de cambio e iban a parar solo a personas allegadas. Estas ediciones, a pesar de su rápida ejecución y su precaria factura, abren nuevas salidas a su obra y, junto a sus series de dibujos, suponen un trabajo que concentra y libera una fuerte tensión poética y que resume la compleja deriva, pasada, presente y futura de un armazón *crujido*.

Aunque diga vieja esperanza
Forzemos las puertas de la duda

He visto demasiadas ilusiones
Pasar del verde al rojo

Y se hinchán las velas
de almas viajeras
¡Algo de brisa!...

Ya que navegan los corazones
Al respiro de los suspiros...

Tendría que haber almas
Sin corazón
¡Un amor hecho de risas!...

Para decir que mañana
Nacerá, a lo mejor,
La criatura de mi desgracia

¿Por qué no vivir más
cuando los muertos se arrancan
los fétetros?

¡Deprisa, el dolor
Para mi corazón enjuto!

¡Deprisa mi locura,
Ponte tu capa de armíño:
Hace tanto frío...

Y ustedes, recuerdos vagabundos,
Mostráis las quijadas de galeotes

Más a menudo
Que cuando lloran
Los perros sin caseta...

Kateb Yacine, 1946¹³

¹ Los viajes están muy presentes en la trayectoria de Luis Claramunt, pero la idea del «viaje vertical» surgió como metáfora de un viaje introspectivo, hacia lo desconocido; metáfora de la caída, como en esos sueños de los que nos despertamos antes de llegar al suelo. El recuerdo de la lectura de *El viaje vertical*, de Enrique Vila-Matas, me ofreció una aproximación a lo que quería transmitir en esta exposición; una experiencia del tiempo, un viaje hacia el fondo de uno mismo. Quiero agradecer a Enrique Vila-Matas la cesión de su título para este proyecto.

² Las series de figuras y paisajes, sus escenas de ciudades y cuerpos colgados no han de ser consideradas obras en formación, como una cierta tendencia crítica ha querido sugerir. Su periodo de formación ha quedado atrás, su formación autodidacta, las copias de *maestros* como Van Gogh y Picasso, sin olvidar a Goya, la influencia de la vanguardia expresionista alemana y austríaca o su querencia por las figuras atormentadas de Munch forman parte del pasado.

³ Luis Claramunt Palou (Barcelona, 1951 – Zarautz, 2000) nació en el seno de una familia burguesa. Su madre, Petri Palou, fue pianista y profesora del gran músico Tete Montoliu, entre otros. Su padre era decorador. Claramunt y sus hermanas Victoria y Elena, así como su hermano Alejandro estudiaron en el Liceo Francés de Barcelona. Luis Claramunt comenzó los estudios de Filosofía y Letras hasta que abandonó la universidad para dedicarse a la pintura.

⁴ En Carles Guerra (ed.): *Guía secreta de la Rambla*. Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge y Polígrafa, 2011, y en Pedro G. Romero (ed.): *Ocaña*. Barcelona: Centro Cultural Montehermoso, La Virreina Centre de la Imatge y Polígrafa, 2011, se ha llevado a cabo un estudio exhaustivo de la Rambla, especialmente de la década de los setenta.

⁵ Parecen referirse a la tragedia del camping de los Alfaques en la localidad de Alcanar en 1978, donde un camión cisterna cargado de gasolina volcó dando lugar a un verdadero infierno con un gran número de personas calcinadas. Las brutales imágenes de la tragedia, auténticamente dantescas, se pudieron ver sin censura por televisión.

⁶ No pertenecía a ningún grupo pero su pintura era el centro de su vida y de sus intereses. Claramunt pintaba y hablaba diaria-

mente de su pintura, especialmente con Teresa Lanceta, artista ella también y su compañera desde 1970 hasta 1994.

⁷ Kevin Power: *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*. Alicante: Centro de Arte y Comunicación Visual, 1985. Exposición itinerante que pudo verse entre otras ciudades en Alicante, Valencia y Madrid.

⁸ Ángel González: «La città dolente». Véanse las p. 224-235 de esta publicación.

⁹ En 1996, poco después de su llegada a Sevilla, realizó una gran exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de la ciudad. Sevilla fue, en la segunda mitad de los ochenta, uno de los centros más activos del panorama nacional, símbolo de una pretendida normalidad artística recién instaurada por el gobierno democrático socialista y de su apuesta por una pintura neoexpresionista en consonancia con las democracias de nuestro entorno. A la Galería Juana de Aizpuru se añaden galerías como La Máquina Española y revistas como *Figura*, que hacen de Sevilla un centro con una fuerte presencia nacional e internacional. En esos años, la ciudad recibe también a artistas como Julian Schnabel, Martin Kippenberger y los hermanos Oehlen, con los que Luis Claramunt entabló una relación de amistad.

¹⁰ Luis Claramunt, *El País* (5 de mayo de 2000) en http://elpais.com/diario/2000/05/05/andalucia/957478947_850215.html [consultado el 22 de marzo de 2012].

¹¹ «Buena parte de los mejores escritores que he tenido la suerte de leer ha seguido un esquema vital parecido. Valga como ejemplo toda la literatura del Siglo de Oro (española, portuguesa e islámica) existente desde la conquista de América del Sur, México, Texas, Indonesia y, prácticamente, hasta el océano Pacífico. Todo ello, lejos de forzar una raza de “cronistas charlatanes” alumbró una verdadera estirpe de cronistas absolutamente comprometidos con su tarea de viajeros, aventureros, comerciantes y conquistadores. [...] El caso de Henry de Monfreid no se trata de un caso aparte, desde luego. En la literatura francesa existen precedentes visionarios de su misma talla (Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline o Blaise Cendrars) que entroncaron y tomaron partido sin ningún tipo de concesión con su entorno social de entonces, de ahora y de no se sabe cuándo.» Prólogo [1996] a Henry de Monfreid: *Los secretos del mar Rojo*. Vitoria: Bassarai, 2004, traducción del propio Luis Claramunt.

¹² Walter Benjamin: «Pequeña historia de la fotografía», *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 38.

¹³ Traducción de Claramunt en el volumen *Kateb Yacine. Poesía, textos*, a partir del original francés Jacqueline Arnaud (ed.): *Kateb Yacine. L'Œuvre en fragments*. París: Actes Sud, Collection Sindbad / La bibliothèque arabe, 1986.

Ángel González

LA CITTÀ DOLENTE

(Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura)

Que ¿qué pinto yo? Si yo ino pinto en realidad!

Vicente Escudero

En recuerdo de Quico Rivas

No creo que los cuadros de Luis Claramunt le parezcan alegres a nadie; a mí además me causan la desazón que a Albert Camus le causaba Orán, la ciudad donde transcurre *La peste*: «¿Cómo sugerir, por ejemplo, una ciudad sin palomas, sin árboles y sin jardines, donde no puede haber aleteos ni susurros de hojas, un lugar neutro, en una palabra?» Cierto que se ven palomas en algunas de las fotos que Luis tomó por ahí, en ciudades difíciles de identificar, «neutras», o aún mejor: «abstractas»; pero esos pájaros que a mucha gente le recuerdan a las ratas, que en la novela de Camus aparecen precisamente en lugar de las palomas, son como agua sucia a punto de irse por la alcantarilla. También recuerdo ahora unos cocodrilos chapoteando en un zoológico que llevan el mismo camino... «¡La de vámonos!», que habría dicho el propio Luis. El mundo se va en esas fotos vaciándose de todo, hasta de la basura. No quedan desperdicios orgánicos, restos de vida reciente; solo cosas, consumidas desde hace muchísimo tiempo, desprovistas de cualidades y que ya a nadie aprovecharán, como es el caso de un papelote todo arrugado y acartonado que a duras penas revela ser una revista guarra, aunque guarra sobre todo por su estado.

A mí, que no suelo encontrarles nada interesante a las fotos, las que hacía Claramunt me causan aún mayor tristeza que sus cuadros; y no por lo que muestran, sino por una especie de extrañamiento de lo viviente que solo puede darse al cabo de un exceso mayúsculo de vida, un subidón; como cuando salimos de una juerga nocturna a la vacilante luz del amanecer y toda la ciudad nos parece poquisimo amistosa o sencillamente ir a lo suyo, que de pronto no coincide con lo nuestro. De manera que apretamos el paso, mirando al suelo y pisando con aprensión los charcos que uno siempre encuentra de madrugada. Es en efecto la hora de irse para casa, la del «¡vámonos!», y entiendo que en busca de un poco de oscuridad, que sin embargo ya no podrá ser tan propicia como aquella de la que venimos dando tumbos. La mayoría de las fotos de

Luis tiene ese aire, o esa atmósfera, o esa luz; son ciertamente vistas furtivas, borrosas, descoloridas, exánimes, de una ciudad sin atributos; o lo que es peor: desencantada.

La vida de Luis Claramunt, empezando por su pinta, ha dado siempre pie a comentarios y especulaciones, y en concreto a cierta perplejidad sobre sus orígenes. Quico Rivas le interrogó concienzudamente sobre su vida y milagros, y no cabe duda de que el texto que Albert Oehlen y Martin Kippenberger escribieron en 1988 para el catálogo de la exposición de Luis en la Galería Juana de Aizpuru de Madrid le prestaba más atención a sus costumbres que a su pintura, de la que apenas se dice nada, lo que resulta insólito entre pintores. Evidentemente, tanto Quico como «los de Colonia» veían en Luis a un tipo de cuidado, todo un tipazo, el protagonista de eso que los alemanes llaman a *Bildungsroman*, pero en el más negro realismo a la española.

Todos los que le conocimos recordamos alguna viñeta de esa oscura vida en los márgenes que llevó durante años y hasta el final; algún dicho o desplante, unas veces peregrinos y otras desafiantes. Carlos Pazos, por ejemplo, recordaba muy bien habérselo encontrado por las Ramblas en compañía de un compadre y con un gallo de pelea vivo y coleando bajo el brazo. «Vamoasé un arrós», le habría explicado Luis a Carlos como si tal cosa. Yo mismo y Chiqui Abril, que andábamos con Luis de bares por los aledaños de la Galería Buades, sita en una de los barrios más pijos de Madrid, estuvimos mucho tiempo sin saber qué demonios esperaba él que le trajeran cuando solicitaba en la barra «una ración de carnaza», que obviamente nunca le sirvieron, pues en ninguno de esos bares reconocieron nunca trabajar un género tan poco apetitoso, que finalmente resultó ser una inocente «carne azá».

Pues bien: ya os habréis imaginado los que no le conocisteis que todo era por culpa de su modo de hablar, digo yo que gitano, aunque nunca he tenido mucho trato con esta gente. De hecho, Luis Claramunt fue prácticamente el único; pues por lo que a mí respecta, él era gitano, y no una imitación, como ha creído la mayoría de quienes le conocieron, y en algún caso con manifiesta incomodidad, pero insisto en que yo no le daría más vueltas: Luis *era gitano*, y hablaba y se comportaba como un gitano, si bien de un modo tan exagerado, que entiendo que a muchos les pareciera la señal inequívoca de que lo simulaba.¹

Una vez sentada esa identidad, todo lo que concierne a su vida, y en particular a los detalles más pintorescos, deja de preocuparme. Al fin y al cabo todos tenemos una idea aproximada de la vida que llevan los gitanos, aunque solo sea porque ellos se encargan de

hacérselos saber: costumbres y aficiones, economía y moral, vicios y virtudes, penas y alegrías... Haced por recordarlo y tendréis un buen retrato de Claramunt, y lo que es más importante: algunos indicios sobre su pintura, cuya primera y francamente insólita cualidad sería precisamente la de ser obra de un miembro de una comunidad que habría dado más chamarileros o anticuarios que pintores, salvo algunos aficionados, como *la Chunga*. Claro que bien cabría preguntarse si Luis Claramunt era a su vez un pintor aficionado y su modo de ganarse la vida habría consistido en la venta ambulante o en hacer de palmero en juergas flamencas por encargo... Volveré sobre esa probable identidad de artista libre de imperativos profesionales, de *outsider*, como llaman en inglés a los que el resto del mundo llama *bruts*, y hablaré además de una quizás no tan probable «escuela gitana de pintura».

Ahora en cambio, y con las fotos de Luis delante, quisiera volver a considerar la conveniencia de conocer las vidas de los artistas, pues tal vez haya parecido que las encontraba irrelevantes. Muy por el contrario, no solo las encuentro imprescindibles, y de ahí mi admiración por las que escribió Giorgio Vasari de las de artistas italianos, sino que creo además que lo que ellos hacen esencial y necesariamente es «poner su cuerpo», como decía Paul Valéry, aunque la verdad es que Nietzsche ya lo había dicho antes; dicho y practicado con plena y dolorida conciencia de ello: que lo que estaba en juego en su filosofía era su cuerpo. Pero precisamente porque así lo creo, o sea, que en un artista no cabe distinguir entre vida y obra, prefiero guiarme por las fotos con que Luis Claramunt fue dejándonos huellas inmediatas de lo que veía más que por lo que se sabe o cree saberse de su pintoresca vida, y por ejemplo todas las cábalas que ya os he dicho que se hicieran sobre su gitanería. Son fotos muy peculiares; de la clase que uno no esperaría de alguien con temperamento artístico, y en efecto, fotos sin intenciones artísticas. Tampoco documentales, pues no pretendo que sirvan para documentar la vida y la obra de Claramunt, sino para ponernos en su lugar; para ver –no sé si por un instante o instantáneamente– lo que él mismo veía; para ver *con* sus propios ojos lo que obviamente va muchísimo más allá del conocimiento de su pinta y sus maneras, sus dichos y sus desplantes y parece el camino más corto para llegar a su pintura. No dejéis de mirarlas con detenimiento, aunque también con cierta despreocupación o ingenuidad, pues no encierran otro secreto que el de ser imágenes *por contacto* del mundo en que Luis se desenvolvía. Contactos espontáneos o incluso automáticos, como cuando disparamos la cámara sin mirar por el objetivo y verdaderamente al buen tuntún;

cuando lo hacemos sin buscar y rebuscar un encuadre, que en eso precisamente consiste la «fotografía artística», cuyo ejemplo más pedestre sería el de esos retratos donde la gente parece estar sosteniendo la torre inclinada de Pisa, y el más característico y exitoso, cualquier postal que venden como recuerdo de cualquier sitio, y sin ir más lejos del Campo dei Miracoli de la ciudad italiana.

No hay encuadre en las fotos de Luis, solo fotografías o propiamente descartes del incesante *travelling* en que consisten nuestras idas y venidas por el mundo; el deslizarse de la vida misma. Lo que un día dijo Luis de que le gustaría que sus cuadros «se hicieran por sí solos» se ha cumplido en sus fotos, que tienen mucho de parpadeo involuntario. Y ¿qué es, por cierto, lo que se ve en ellas, o aún mejor: *lo que ellas ven?* Ya dije al principio que una ciudad mortecina y despoblada; pero aún podría decir que se trata de la ciudad que ven los gitanos; el lugar de su tremendo desarraigo; un lugar incesantemente hostil; la *città dolente* de la que habla Dante camino del infierno:

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.

¡Ay, esa *perduta gente*; esa gente perdularia...!

Lejos de mí cualquier pretensión de construir una *teoría de la gitanería*; pero no puedo dejar de intentarlo a una escala modestísima con el fin de empezar a explicarme la obra de Luis Claramunt. Para ello, me encuentro de entrada que ni he tratado con gitanos ni tampoco me han interesado mucho sus cosas, el cante flamenco por ejemplo, con la sola excepción de Camarón, aunque sobre todo por lo que había en él de quebradizo y casi me atrevería a decir que por su obcecado impulso tanático. En realidad, lo que más me ha intrigado siempre de los gitanos es su resistencia a integrarse en la sociedad de los payos, a pesar de las penalidades que ello les acarrea, terribles durante siglos y obsesivamente declaradas en sus cantes. Así que una de dos: o se complacen en sus desgracias, cosa muy poco verosímil, o hay en su modo de vida cosas que les compensan de ellas; cosas altamente misteriosas que no excluyen la dolorosa conciencia de su extrañamiento de dicha sociedad, aunque tal vez menos en las ciudades, donde al cabo de los siglos han acabado encontrando refugio, a la vera siempre de los payos, sin los cuales, paradójicamente, los gitanos no podrían vivir. En resumen, parece como si los gitanos necesitaran lo que les excluye y mortifica.

Las fotos de Luis ven el lugar de su exclusión y de su desarraigo; aunque ya os dije que no por una

evidente y escandalosa hostilidad de los payos, sino por algo casi más terrible y difícil de reconocer: por resultarles invisibles los gitanos. De suerte que si en las fotos urbanas de Claramunt, y casi con independencia de que muy a menudo se trate de andurriales muy lejos del centro o lugares abandonados, solo excepcionalmente aparezcan los viandantes,² probablemente se debe a que malamente puede uno ver a quien no le ve... El hecho de que los dolientes motivos del extrañamiento que afecta a los gitanos no sean evidentes en las fotos de Claramunt no quita para que de ellas se desprenda una sensación de dolor, y no solo de tristeza, que «los de Colonia» reconocieron de inmediato en su amigo: «Luis no tiene problemas con la gente que se le parece en todo porque ellos comparten su dolor.» ¿Tendré que aclarar de qué gente se trata?

Lo curioso es que Claramunt se sintiera sobre todo absolutamente extrañado de los artistas, y muy en particular de «los de la brocha», como él llamaba a los pintores con mal disimulado desprecio. Hay numerosos testimonios del mismo en lo que fue contando a Quico Rivas, y lo hizo de dos maneras: acusándoles de no saber de nada, que tal vez podría traducirse como que no sabían gran cosa de la vida, y se entiende que de una vida excesiva, que era lo que a William Blake le exasperaba de los reparos que Joshua Reynolds había hecho a los proverbiales excesos carnales de Rafael.

En cuanto a la segunda manera, en el fondo más insidiosa, consistía sencillamente, para desesperación de Quico Rivas, en ocultar lo que le gustaba o le disgustaba en materia de pintura, mutismo que solo rompió al reconocer que aborrecía a Bacon, «que hace unos cuadros sin sentido, sin pies ni cabeza», y que en cambio Zuloaga le gustaba muchísimo. No creo que fuera una *boutade*, y aunque a mí Zuloaga no me interese nada, Bacon me disgusta infinitamente. Por Quico, que no por Luis, he sabido además que le entusiasmaba la pintura de Van Gogh. ¿Y a quién no, salvo a esos esnobs que siempre prefieren pintores que no conozcan más que ellos? Me congratula coincidir con Claramunt en su entusiasmo por Van Gogh. La pasión por los artistas menores es –mucho me temo– una pasión menor.

Supongo que el casi universal y olímpico desdén de Claramunt por los pintores, y sobre todo por sus contemporáneos, se centraba en los que habían hecho de la pintura una laboriosa y estupefaciente profesión, que debió serle tan repugnante como tener una casa en propiedad y construirse una piscina, lo que era para él el colmo del horror. Indudablemente había en Luis restos atávicos de nomadismo... Hice una alusión pasajera a su probable condición de pintor aficionado, e incluso cimarrón, pero tendría ahora que mati-

zarlo. Empezando por lo que Quico le confesó: que no conseguía imaginarse cuándo se ponía a pintar, pues parecía andar todo el día por ahí. Y sin embargo, nadie podrá decir que su obra sea escasa. Luis reconoció en esas conversaciones que mantuvo con Quico que nada podría apetecerle más «que la pintura se hiciera por sí sola», que es como si hubiera dicho que prefería *hacer como que no pintaba*, aunque por otra parte se pasaba el día dibujando. Yo no encuentro contradicción en ello; y es que ese incesante dibujar, del que ha dado testimonio un amigo de juventud y correrías libertarias: J. Blanc, quizás fue imperceptible de puro evidente, y en modo alguno conllevaría una profesión, sino un hábito, y como tal, no muy diferente del de ir de bares o adoptar a cualquier hora un aire vagamente desafiante e incluso feroche, que de madrugada podía derivar en bronca. Hay una foto que ilustra muy bien lo que estoy queriendo decir. En ella aparecen Luis, Teresa Lanceta y una pareja de amigos gitanos. Yo la encuentro bastante cómica; porque ¿qué es lo que les ha pasado a ellos que posan tan tiesos y enfurruñados, que parece que se han tragado una escoba? Ellas en cambio sonríen, y me imagino que por no tener tiempo para lo contrario; por estar ocupadísimas en que a sus hombres no les falte de nada, ni siquiera su derecho a poner esa cara de pocos amigos. Y no es que yo crea que los varones gitanos no hagan nada y todo caiga sobre sus mujeres, sino que no encuentran elegante ni honorable que parezca que hacen algo. Su relación con el trabajo recuerda sorprendentemente la de aquellos antiguos hidalgos españoles que se pasean orgullosamente ociosos por las novelas picarescas.

Había efectivamente un prurito de hidalguía en Luis Claramunt que le reclamaba aquel completo desprecio por los artistas profesionales. Lo suyo era más bien una afición sin ánimo de lucro, verdaderamente desinteresada, aunque llevada a tal extremo y sostenida con tanta obstinación, que bien podríamos considerarla una manía; algo incontrolable, automático, fatal; o incluso: alguna clase de mandato. Llegado sabe Dios de dónde; una tarea obligatoria e inalienable; su *destino*. No he conocido a muchos artistas así, aunque a bastantes que lo simulaban. Son esos artistas que, como yo acostumbro a decir, no pueden tener las manos quietas; poseídos –esclavizados– por un impulso demoníaco de darle forma a la materia; por tener las manos continuamente metidas ahí. Como quizás ya os estéis imaginando, suele tratarse de artistas no profesionales, y más que los habituales domingueros o los que nos resultan encantadoramente «ingenuos», aquellos que se empeñan en cumplir ese destino en condiciones muy adversas y eventualmente atroces: en cárceles y asilos, sin apenas medios materiales

y con tan feroz dedicación, que casi siempre pasan desapercibidos.

Es probable que el trabajo de Luis Claramunt no os parezca, por las condiciones más favorables en que se llevó a cabo, el mejor ejemplo de artista *brut*, pero ¿de quién, sino de esa clase de artistas, podría haber estado más cerca y compartido tantas cosas: su pertenencia a una comunidad excluida y marginal; su autodidactismo; cierta inmediatez en la ejecución; hábitos entre furtivos y recalitrantes, como dijo Jean Dubuffet; y sobre todo, algo en lo que el propio Dubuffet insistió oportunamente: una intensa y solitaria experiencia del dolor que les obliga a recrearse en «las fiestas que se celebran en su espíritu»? Solo en este sentido, que implica un extraño y a menudo angustioso trenzado de dolor y regocijo, cabe hablar de expresionismo a propósito de la pintura de Claramunt, y no en el habitual que se aplica a cosas tremebundas en un estilo deforme, caricaturesco.

Desde luego, las cosas que pintaba Luis no eran las más amables del mundo sino a menudo tristísimas, como empecé por decir; pero en cambio su modo de pintarlas, su estilo inconfundible, por más que le fastidiara tenerlo, resulta elegantísimo, como insinuó Kevin Power: «En sus composiciones se ve su interés por la ocupación "elegante" del espacio.» Para mí que esa elegancia eminentemente caligráfica era connatural al propio Luis, uno de los pocos dandis con los que me he topado en la vida, y hablo de su variante satánica, la única tolerable, que Baudelaire evoca en el poema «Don Juan en los infiernos» de *Las flores del mal*, y que concluye con estos versos soberbios:

Pero el héroe, impávido, apoyado en su estoque
la estela contemplaba sin dignarse a ver nada.

Eso el dandi. Pero y el pintor... ¿No tendría acaso que mirarlo todo; que entreverlo bajo la sucia espuma de los días...? Pintura de espumarajos la de Luis Claramunt.

Yo –faltaría más– prefiero que se vea lo amable y no lo deprimente, y coincidí con Maximilian Volochine, uno de los miembros de *la bande à Picasso*, en que «el gran arte siempre es alegre». Claro que también podría coincidir con lo que dijo a continuación: que «la idea que se encarna en el arte puede ser una idea trágica, y que el hecho mismo de que esa idea haya podido encarnarse es de por sí motivo de alegría». O sea, que «la alegría que nos proporciona el arte es la alegría de la encarnación; la alegría de las formas encontradas».

Desarraigo, dolor, melancolía... Luis no ha dejado nunca de buscarles una figura, o efectivamente un cuerpo: carne de su propia carne. Allí donde fue-

ra: Bilbao, Sevilla, Madrid o Marrakech. De ciudad en ciudad; de un extrañamiento a otro; dolor sobre dolor, sin muchos visos ni pujos de esperanza. El desenlace marroquí debió curarle de espanto y rematar su pesimismo. «Los chiquillos me tiraban piedras», me contó un día, no sé si satisfecho por que las cosas pudieran ir a peor o sinceramente alarmado por ello. Tonto de mí, le repliqué que también a Cézanne y Manet –imira por dónde!– los habían apedreado los chiquillos... Los cuadros que pintó Luis en Marruecos en distintos viajes, de paquete como quien dice, pues solo acompañaba a Teresa, fascinada entonces por las alfombras populares del lugar, son los mejores ejemplos de su dandismo trágico y descarnado, esquelético. Me gustan mucho, y sobre todo porque en ellos, contrariamente a lo que han dicho algunos amigos, no se encuentran rastros de aquella oleada de pintores que desde el siglo XIX viajaron al norte de África a la búsqueda de tipos, costumbres y paisajes exóticos y acabaron prisioneros del color local. Ni Delacroix ni Matisse vienen muy a cuento de lo que Luis pintó mirando como al descuido lo que iba encontrando al azar en sus correrías. Y puesto que nada en realidad le había llevado hasta allí, tampoco ninguna de las cosas que encontraba resulta en sus cuadros más relevante ni más elocuente, aunque sin duda, y como de costumbre, siempre estuvo más pendiente de la vida de los pobres que de la de los ricos, los turistas por ejemplo.

La falta de obligaciones, así como la afición al vagabundeo que Luis siempre tuvo, me traen el vivo recuerdo de *Las voces de Marrakesh*, el maravilloso libro de Elias Canetti, llegado también a la ciudad por casualidad y sin objeto, conque abocado a su vez a una ociosidad incesantemente maravillada. No dejéis de leer ese libro fuera de lo común, precisamente por demorarse en lo común: un mendigo que guarda las limosnas en la boca, un burro superdotado, la insinuante dueña europea de un bar... ¿Dónde se tomaría Luis las copas en una ciudad tan poco propicia al alcohol? Pero vaya aquí otro recuerdo literario, que tal vez a alguno le choque por tener a Gide conceptuado de esteta a la caza de muchachos. Leyendo recientemente sus diarios de viajes por el interior de Argelia me he encontrado a menudo, junto a suntuosas descripciones paisajísticas, otras de cosas menos gratas, y curiosamente, en más de una ocasión, de gente vomitando, como se ve en algún cuadro de Luis. Bueno, nunca he estado en el Norte de África, pero por lo visto la gente allí vomita con mayor ahínco que aquí. Lo digo porque quizás Luis no andara buscando escenas repelentes o de rebuscada miseria, como algunos han creído y justificado así la patraña de su expresionismo.

En realidad, las escenas truculentas son muy raras en la inmensa producción marroquí de Claramunt. Abundan en cambio las enternecedoras, como un niño a caballito de su padre o un hombre que corre alegremente con un saco a la espalda, y más aún las dignas de piedad: mendigos y tullidos mayormente. Y ahí tenéis al fin la palabra que le hace justicia a su visión del mundo: no la arrogancia, sino precisamente la piedad, con lo que esta, a diferencia de la compasión, tiene de gesto ritualizado, ceremonial, y no cabe duda de que Luis era proclive a ello en un grado insólito e inusual, elegantemente anticuado, muy de gitano. Hizo gala de ese sentimiento, que yo tengo en más que casi cualquier otro, en uno de los cuadros que prefiero entre los que pintó en Marruecos: *Cementerio de burros*, asunto truculento donde los haya, que él resolvió con una exquisita, estilizada sobriedad, que no desmerece de otros menos arriesgados iconográficamente, como *La hora del té*, *Riña de gatos* o *Alacranes*, sobre el que volveré más adelante para explorar el vínculo con Teresa Lanceta a propósito del ornamento.

Estilización es, pese a su resbaladizo sentido, el único término adecuado para reunir y comprender, no solo la mayoría de los cuadros pintados por Luis en Marruecos, sino la mayor parte de lo que pintó y dibujó casi desde el principio, bastante embarullado lo uno con lo otro. Pues Claramunt fue ante todo dibujante, como efectivamente se ve en sus cuadros, donde prácticamente todo es reducido a garabato mediante un proceso de abreviación o condensación –que eso es lo que implica reducir–, o de estilización en efecto, que a su primer significado de «reducir la representación artística de una cosa a sus elementos característicos», como dice María Moliner, añade inmediatamente otro que pone ese proceso de reducción al servicio de «la idea que el artista quiere transmitir alterando a veces la forma de las cosas, sus proporciones o su disposición», lo que nos lleva a la engorrosa categoría de estilo, que tanto aterraba a Luis, y en concreto lo de «tener un estilo propio», cualidad que el mercado agradece y premia en los artistas profesionales, y de ahí indudablemente que Luis se resistiera a que se le adjudicara uno.

Pero no es tanto que Luis tuviera o no tuviera un estilo propio, como que indudablemente tendiera él espontáneamente a reducir, abreviar, condensar, esquematizar, estilizar o como quiera que se diga, aunque estilizar me parezca a mí finalmente el mejor modo de hacerlo, por ser su participio –estilizado– sinónimo de elegante. Pero quisiera añadir algo a propósito de los escrúpulos de Luis respecto al estilo que se le adjudicaba, y era verdaderamente una consecuencia inevitable de aquella tendencia suya a reducir las cosas que pintaba, aunque sobre todo los seres humanos,

a «sus elementos característicos»: y es que, dado su desconocimiento de los usos y costumbres de la sociedad marroquí, lo más característico tenía que ser la manera de pasar la gente por delante de él, su aire o su pinta, y no otras cualidades más secretas o mejor escondidas. Así que no me extraña que, a instancias de Quico, que le reclamaba algún cuadro que fuera de su gusto: «Dime un cuadro, joder», farfullara no se qué de «un cuadro de figura que es la ciega», del que, a diferencia ciertamente de los restantes cuadros de «figuras» que pintó y solía titular «Figura con esto, o con lo otro, o con lo de más allá», y figuras por tanto sin cualidades, en el cuadro de la ciega sabemos algo más o algo distinto: que efectivamente es ciega y solo puede reconocer las cosas por el tacto. Luis llevaba razón; es una figura de lo más emocionante, y no solo un elegante garabato.

Pintor, pues, de garabatos, que unas veces son figuras reconocibles: alguien con unas tijeras, unos platos, un bastón, una serpiente, un pellejo o un laúd, mientras que otras veces son puritos garabatos abstractos, los devaneos espontáneos de la mano sobre la superficie del papel o de la tela, aunque no por ello menos reveladores de «la sabia mezcla de desmaña y precisión, de velocidad y calma» que Juan Manuel Bonet le atribuyó a Luis Claramunt.³

Tanto esto que dijo Juan Manuel, como aquello que había dicho Kevin sobre una «ocupación elegante del espacio», me dan pie para aventurarme en algo que ellos no se decidieron a decir y no sé si llegaron a pensar: la llamativa semejanza de la pintura de garabatos de Luis con alguna clase de escritura jeroglífica o ideogramática, donde sus cuadros se encontrarían y confundirían con sus dibujos, formando así un *continuum* gráfico gobernado por cierta rapidez mórbida, que no sin dejar de recordar una larga e influyente tradición moderna que ha puesto en primer plano la índole dinámica del acto de pintar, recuerda sobre todo el acto de escribir elegantemente: la caligrafía, y no solo la que se practica en China o el Japón, sino incluso la más estereotipada de los moros.⁴

La verdad es que da mucho que pensar que Luis haya insistido y penetrado en lo que constituye un evidente compromiso entre pintura y escritura; esto es: una escritura figurativa accesible a los iletrados, a los analfabetos. Hace años me maravillé de la respuesta que un cantaor flamenco le dio a una periodista que le preguntaba por su analfabetismo: «Señorita, iyo soy un hombre honrado...!» Como diciendo: la palabra le basta a quien es honrado. Pintor gitano, es posible que Luis lo fuera de entrada con destino a gitanos ignorantes de algo que no va de frente; que anda siempre buscándonos las vueltas e incluso la ruina: la palabra es-

crita. Sus garabatos tienen en cambio la honradez de la palabra dada... Delante del portal de Notre Dame de París se acuerda Cézanne de la madre de Villon, analfabeta ella, que contemplaba con alborozo las figuras estilizadas que lo adornan: «El paraíso, donde hay arpas y laúdes»... Los historiadores hablan al respecto de una *Biblia pauperum*: al alcance de los pobres que no saben leer, pero son muy capaces de imaginarse el paraíso. ¡Los pobres! Los gitanos todavía suelen serlo, y a mucha honra. ¡Bienaventurados sean!

Cuando pintan, es muy lógico que a los gitanos les tiente la inmediata legibilidad de la escritura. La escue-la gitana de pintura practica el garabato o el monigote, cuando no directamente los jeroglíficos «egipcios»... ¿No decían que ellos también lo eran? Se ve muy bien ese garabatismo, o ese monigotismo, en la pintura de Micaela Flores, *la Chunga*, y hasta un poco en la de Lola Flores, *la Faraona*, dos artistas de las que el calificativo naïf no dice gran cosa; pero aún se ve mejor en la obra de otro «gitano» a su manera: Vicente Escudero, el bailar, cuyos cuadros y dibujos revelan a menudo un sorprendente parecido con los de Claramunt. Escudero por otra parte ha destacado la naturaleza *automática* de su trabajo, que yo mismo he señalado en Luis: «Si llamo *dibujos automáticos* a mis cuadritos –escribió Escudero en su libro *Pintura que baila*– se debe *también* a que los trazo a una velocidad máxima. Apenas surge en mí la idea, vuela veloz al papel, de un solo trazo y sin respirar.» Ni que decir tiene que Escudero, muy amigo de los surrealistas, por lo que me contó el día en que lo conocí, estaba hablando *también* de algo eventualmente hecho sin pensar, como yo precisamente sospecho de muchas cosas de Claramunt, a quien le habría encantado la soberbia definición que de sus propios dibujos hizo Cocteau –iqué tontamente tenemos olvidado a Cocteau! – y que Escudero recogió en su libro: «Yo *no dibujo*, sino que voy *desanudando* la curva de mi escritura.» Es una definición que conviene perfectamente a los de Luis, que serían, pues, como palabras que al «aflojar sus nudos» hicieran reconocible a quienes hasta entonces no habían sido capaces de ello el significado de su figura. Luis jugó perversamente con ello en la serie *Toro de invierno* al combinar palabras desanudadas –garabatos– con otras que componían letreros casi tan enigmáticos: «CANE A LA BRAZA» O «10 ZACOS DE SEMENTO»...

Hojeando los centenares de dibujos de Claramunt salta enseguida a la vista su frecuente automatismo, en el doble sentido de algo, no solo ejecutado velozmente, sino quizás también de un modo inconsciente. Y conste que no estoy pensando en la clase de barullos abstractos que uno dibuja espontáneamente mientras habla por teléfono o asiste a una reunión

aburridísima,⁵ sino a monigotes hechos de tres o cuatro trazos, pero perfectamente reconocibles: una horca, una guillotina o una navaja. Se encuentran con intrigante frecuencia en los cuadernos de Luis; tan esteotipados como en una representación jeroglífica de los mismos. Uno esperaría encontrar una faca y una guillotina entre los garabatos con que Luis ilustró *El extranjero* de Camus, pues así lo exige el guión; pero que aparezca también una horca tiene algo de truculentamente redundante; y así mismo las restantes apariciones de estos tres signos sin venir ya muy a cuento, y tal vez, en efecto, porque le salían espontáneamente al dibujar, como también el signo –más amable y aún más obsesivo– de un barquito de vela, vestigio o residuo harto probable de sus muchas lecturas de libros de viajes y aventuras por el mar, sin duda sus favoritos. La lista de esos libros sería larga e incluiría a los cronistas de Indias, Conrad, McOrlan, Henry de Monfreid, Stevenson... Significativamente, *El extranjero* y *La peste*, los dos libros de Albert Camus que ilustró con cierta saña, transcurren en ciudades portuarias: Argel y Orán. Por cierto que hablar de *ilustraciones* en el caso de Claramunt –y no me sorprendería que entre los cientos de dibujos que conserva su familia aparecieran nuevas series inspiradas en lecturas– distorsiona e incluso desfigura lo que hizo con sus libros favoritos, que no parece haber consistido en un encuadre calculado de las escenas que le habían parecido necesarias para seguir la trama, las más sobresalientes o expresivas, sino en una especie de *reguero de sensaciones* fortuitas, pero irrefutables, surgidas explosivamente al hilo de la lectura. No era, pues, el libro –así, en abstracto– lo que Luis pretendía ilustrar, sino ese proceso sometido a toda clase de incidencias y sobresaltos que implica su lectura, casi inevitablemente irregular, desequilibrada, mudable, caprichosa y poliédrica.

La verdad es que no sé si Luis iba dibujando a medida que iba leyendo –espontánea y casi automáticamente– o esos apuntes son como las ondas posteriores al lanzamiento de un objeto sólido al agua, pero no encuentro muchas diferencias entre ambos procesos. Quiero decir que la impresión causada por la lectura de un libro bien pudiera haber seguido manifestándose durante mucho tiempo de un modo tan espontáneo, e incluso más automático; como cuando de pronto y sin querer, fulminantemente, algo olvidado regresa y se nos impone por un instante; y no tanto algo bien definido y claramente aprehensible, un lugar o una persona, como un reflejo o un gesto; ni siquiera una silueta a contraluz, solo un perfil huidizo. El relato que hace el protagonista de *El extranjero* –un tal Meursault– de las circunstancias en que había come-

tido su crimen y que será luego incapaz de explicarlo al juez, quizás os aclare un poco lo que quiero decir, y juraría que lo que más le impresionó a Luis de ese libro tristísimo es la aparición relampagueante de la navaja de la víctima en medio de una masa asfixiante, enloquecedora, de luz y de calor, que la hará aparecer una y otra vez en la memoria de Meursault, pues no cabe duda de que la maldita navaja está hecha de esa fatal combinación.

El aspecto de los dibujos de Luis, elementales, veloces, vagarosos, no pertenece al orden de los recuerdos, sino al de las reminiscencias. En realidad, tienen tanto que ver con el tacto como con la vista; o mejor dicho: denotan una clase de contacto que involucra a ambos sentidos y a mí me recuerdan un poco aquellos «calcos» que de niños hacíamos de una moneda poniendo un papel encima y frotando luego con un lápiz. Había algo asombroso en que la figura acuñada en la moneda fuera apareciendo en el papel sin el auxilio de un gesto intencionado y calculado que implicara grandes conocimientos de dibujo. Y no es que ocurriera por casualidad, sino por algo que solo puedo llamar *arte de magia*. Al cabo de un tiempo de practicarlo –¿los acordáis?– uno dejaba de completar el proceso y prefería buscar solo algunos detalles: un segmento de las muescas que bordeaban la moneda, algunas letras, un perfil, dejando el resto en blanco, y sobre todo, pasando uno del naturalismo de las primeras veces a una especie de fantasmagorismo; toda una revolución artística, la verdad. Muchos dibujos de Luis me recuerdan efectivamente este sofisticado y enigmático juego infantil; como si lo que se dispusiera a dibujar estuviera debajo del papel, en contacto con él o pugnando incluso por salir, por asomar, por manifestarse sumaria y vagamente, como hacen los fantasmas. Sus dibujos son registros de algo que tira del papel hacia un fondo impreciso y ominoso; algo así como la sombría frontera entre lo visible en movimiento y lo invisible que se resiste; en definitiva, son como máscaras. De manera que Luis estaba fatalmente llamado a garrapatear *La línea de sombra* de Conrad, donde se cuenta la historia de un barco inmovilizado por razones inexplicables; porque *algo* lo retiene; algo oscuro, misterioso, fatal.

Desconozco si Claramunt era un fatalista, o si lo son los gitanos, como dicen que lo son los moros; pero el caso es que la mayoría de sus libros favoritos tratan de la fatalidad.⁶ En *El extranjero*, por ejemplo, apenas hay otra cosa; y en cuanto a *La peste*, constituye la trama de fondo desde el momento en que aparece la primera rata muerta. «Salen, salen», repite ese pájaro de mal agüero que es el viejo español asmático, el personaje mejor dibujado, y solo de un trazo. De hecho,

la peste no es tanto una enfermedad, como una fatalidad ingobernable. Hay siempre, por otra parte, algo fatal en cualquier viaje por mar, que se coagula en la novela de Conrad, pero zaranda y arrastra a Cortés y a sus compañeros, y sobre todo al terrible Lope de Aguirre, frenéticamente camino de la muerte desde el momento mismo en que entra en aquel río maldito «que va a dar a la mar...».

No sé; tal vez Claramunt pintara para conjurar la fatalidad de la muerte. Quiero creer que esa es la tarea de la pintura: retenernos en este mundo; distraernos de lo que nos mira mal, que según el malaje de Jacques Lacan sería efectivamente todo lo que vemos y nos ve. La energía con la que Luis garrapateaba sus cuadernos, como si quisiera arañar o rasgar el papel, me recuerda la todavía mayor con que Antonin Artaud –otro artista *brut*, mal que les pese a los franceses– dibujaba para sus amigos unos amuletos que les protegieran de lo mucho que a él le tocó padecer: un auténtico infierno. *Città dolente*... O como la llamó otro poeta, Paul Éluard: «capital del dolor»... Todas las ciudades lo son, en eso consiste su «lado duro»; y sus ciudadanos, «sombras errantes que solo habrían podido tomar fuerzas decidiéndose a arraigar en la tierra su dolor», como dijo Camus de los de Orán durante la peste. No sé, tal vez Claramunt pintara para derivar a tierra el dolor; para desviarlo; y más en concreto, para sacarlo del cuerpo, como precisamente hacía el pobre Artaud. Las figuras de Luis –espejo visible de sí mismo– acusan esa extracción de distintas formas: en su fisonomía o en sus andares, aunque sobre todo en esa característica reducción de sus carnes a un garabato ondulante; y es que, probablemente, lo que abultaba en esas carnes solo era el dolor. Quedaba –eso sí– una mueca, o exactamente un rictus, que al propio Luis no se le borraba de la cara, ni siquiera al reír. ¡Yo le veía siempre tan enfadado que nunca sospeché que fuera más bien que estaba dolorido!

Me ha conmovido saber que al final de su vida, y por culpa de la enfermedad que lo mató, estuviera tan flaco, más todavía; que su bar preferido fuera el que tenía las sillas más mullidas; él, que siempre había abominado del confort y no tuvo otro lugar donde apoyarse y descansar que las barras de los bares. Ahora entiendo su pasión por los viejos barcos de vela, faltos por completo de comodidades, la casa más severa que se hayan procurado los seres humanos. Tal vez inconscientemente había mucho de esa severidad marinera en aquella mesa que tuvo en su piso de la plaza Real de Barcelona que se subía y bajaba con unas poleas por falta de espacio, o en aquel chamizo hecho de lonas que se apañó en el barrio gitano de El Carmelo, o en aquella costumbre que tanta gracia le hacía a Quico

Rivas: dejar siempre el balcón abierto de par en par, como si fuera la cubierta de un barco expuesta al viento y a la lluvia... Pero a propósito de la extrema dureza en la vida en los viejos barcos, no conozco en la obra de Luis mejor ejemplo –y en este caso obviamente consciente– que una serie de representaciones de lo que solo podría ser aquel famoso y atroz diagrama sobre el modo de encajar el mayor número de esclavos en un barco negrero. Así que los barcos no solo fueron para él recipientes de esa fatalidad que representa el júbilo infantil de la aventura,⁷ sino también un dolor incalculable, como el que en efecto se infligía a los esclavos y que solo puede ser calificado de tortura.

Que su hermana Viki recuerde que el primer libro que Luis se compró fuera precisamente sobre tortura no me parece irrelevante. Muchos adolescentes sienten una gran curiosidad por el tema, y yo mismo –lo recuerdo bien– me compré uno bastante ridículo sobre tormentos chinos a la misma edad. Pero, ¿qué podría buscar un adolescente en esa clase de libros? Pues, probablemente, algo que no le preocupa menos que el sexo: el dolor físico, y en particular el que nuestro cuerpo podría tolerar, su límite; aunque no tanto el límite del dolor, como el límite del cuerpo que lo soporta, esa madeja de dolor y placer que el adolescente está empujando a descubrir entre perplejo y desolado. Con el tiempo la perplejidad remite, mientras que crece y se desborda la sensación de desolación, de anonadamiento, que Georges Bataille descubrió delante de la fotografía incalificable de un hombre sometido a tormento en la China de principios del siglo xx.

Bataille estuvo muy de moda cuando Luis y yo éramos jóvenes y coincidíamos en los mismos bares. No creo que fuera su tipo de escritor, aunque ¡quién sabe! Por poca cosa que pueda parecer, yo señalaría aquí su compartida admiración por la pintura prehistórica, sin que ello implicara un mismo punto de vista, aunque ivaya usted a saber! Conozco bien los motivos de Bataille, pues los expuso con suficiente claridad en sus últimos libros; de los motivos de Claramunt, en cambio, solo puedo conjeturar lo que se vislumbra en su propia pintura. Con todo, y por si a alguien le interesa, le diré que para Bataille lo interesante de las pinturas que los cazadores del Paleolítico Superior dejaron en lo más profundo de algunas cuevas consistía en haber puesto de manifiesto al mismo tiempo la perturbadora conciencia de su sexualidad –entendida como algo independiente de la reproducción– y la conciencia de su mortalidad.

Lo cierto es que no me imagino a Luis ocupado en seguir las sofisticadas evoluciones de la pareja de baile más exitosa de nuestros años mozos: la formada por Eros y Tánatos. La que forman el dolor y la violen-

cia ya sería otra cosa. Nunca insistiré lo suficiente en la dolorosa conciencia que Luis tenía de que la vida es ante todo lucha; la conciencia de su carácter agonal, si me permitís la palabreja. Lucha contra los elementos o contra el destino, como Luis no dejó de buscar y rebuscar dentro de esa literatura de viajes y aventuras: *La línea de sombra*, por ejemplo, aunque aún más la conquista de México o la Jornada de Omagua y El Dorado, y es curioso que en aquellos años tantos de nosotros hayamos caído bajo el trágico hechizo de Lope de Aguirre, el *Traidor*; a su rey y a su patria; a su estirpe, como el propio Luis... Pero esa conciencia que él tenía de la vida como lucha, que en *El extranjero* adquiere de pronto un fulgor siniestro, se hacía más visible y familiar en su afición, no solo a los toros, sino también a algo más insólito y bronco, sin un ápice del prestigio «artístico» de la tauromaquia: las peleas de gallos. Todo un mundo de peleas entre hombres y entre animales, o de hombres contra animales; a muerte. ¿Cómo podría haberle dejado indiferente la pintura prehistórica, donde las escenas de caza son las más habituales, implícitamente en el caso de las cuevas ocupadas durante el Paleolítico, o explícitamente en el caso de los abrigos que lo fueron durante el Neolítico, en el Levante español o en el Sahel africano? El parecido entre las cosas que hacía Claramunt y las que se hicieron durante el Neolítico, además de las que los bosquimanos hacían antes de ser masacrados por el alcohol barato y el cristianismo, es de un parecido tan llamativo que no puedo dejar de maravillarme, por más que no sea yo de los que creen, como la mayoría de mis colegas, que basta casi con señalar las coincidencias e influencias entre artistas para quitárselos de encima.

Sean cuales sean los motivos por los que en cada uno de esos casos se procedió a estilizar la representación de hombres y animales, el resultado vuelve a ser la misma escritura a base de pictogramas, a medio camino entre pintura y escritura, que ya he indicado a propósito de Luis y obviamente implica la voluntad de contar algo: las peripecias de una jornada de caza o las de otra dedicada a la tiente de toros; un relato, pues, y no una epifanía, que es lo que cabe pensar de las asombrosas imágenes de animales que se pintaron en Altamira o Lascaux, que Lewis-Williams cree ahora surgidas en un estado de conciencia alterada, alucinada.

Yo no sabría decirlos si en el caso de Luis Claramunt el proceso de constitución de una escritura pictográfica adaptada al relato de peripecias vitales fue consecuencia de su deseo de ilustrar sus libros favoritos de un modo análogo, y no naturalista, o fue al revés; o sea, que Luis descubrió esa posibilidad al término de dicho proceso de estilización, que habría sido anterior e independiente, fruto de aquella tendencia suya a ocupar

elegantemente el espacio, o sencillamente: señal, testimonio o demostración de su espontánea e invencible elegancia. Me parece que esto ha salido un poco liado, pero no os preocupéis; el proceso por sí solo no era tan interesante como el uso al que apuntaba tímidamente y no tenía ya que ver con los poderes narrativos resultantes, sino con otros decorativos, lo cual implicaba un *plus* de estilización. Pero veo que me sigo liando, así que voy a ir al grano, que no consistiría más que en abordar las relaciones o correspondencias entre el trabajo de Claramunt y el de Teresa Lanceta, su compañera durante muchos años y una grandísima artista, aunque no lo bastante apreciada, y todo por esa ridícula inquina a lo ornamental, cuyo tufo paleovanguardista sigue sin disiparse en estos tiempos de alegre ignorancia neovanguardista. Y es que Teresa, no lo olvidemos, se dedicaba, y espero que lo siga haciendo, a tejer, sobre todo alfombras, las más hermosas que yo haya visto de un contemporáneo.

Ya os he dicho que probablemente Luis frecuentara Marruecos para acompañar a Teresa, fascinada entonces tanto por las tradiciones textiles locales, como también por la cultura, predominantemente femenina, que se había organizado a su alrededor. Teresa destacó en las mujeres bereberes la misma laboriosidad y el mismo coraje para afrontar la vida que había encontrado en las mujeres gitanas con un término muy expresivo que creo procede, no estoy seguro, del mundo del cante: *rajo*, algo así como desgarró. Luis por su parte utilizaba otra de la misma familia: *pellizco*. Y si ahora las traigo a colación es porque ambas palabras aluden a accidentes en la superficie de las cosas, en su piel, que es precisamente donde ocurre todo lo que atañe al ornamento, y de ahí, de su naturaleza superficial, que muchos lo juzgan de menor valor que «lo profundo», sin caer en la cuenta de que lo uno resulta más visible que lo otro y, por lo tanto, causa más verosímil de satisfacción de nuestros sentidos, sin que haya que echar mano de aquel aforismo algo rimbombante que dice que «lo más profundo es la piel».

El ornamento es precisamente una piel, y no solo una superficie de inscripción; algo destinado a protegernos de agresiones externas, un escudo o una coraza, y no en vano escudos y corazas han sido tradicionalmente ornamentados y esa era además la principal especialidad de Dédalo, el primer artista. La facultad del ornamento de poner orden y armonía en nuestra experiencia del mundo físico no quita que además desempeñe esa función defensiva, que se pone de manifiesto en las alfombras, pues efectivamente algunos de los mayores peligros que nos acechan cuando nos detenemos y permanecemos en reposo son los que vienen del suelo, y en primer lugar, desde luego,

nuestro principal enemigo: la serpiente, que se esconde entre la hierba y arruina parte de su encanto como superficie sobre la que asentarnos. Una alfombra sería, pues, en mayor o menor grado de estilización, la representación de un prado florido, pero libre de agentes agresivos.

¿Os acordáis de aquel cuadro de Luis Claramunt, los *Alacranes*? Que yo sepa, es el único de los cuadros que pintó en Marruecos en el que se ve una alfombra que cubre todo el espacio, y sobre ella unos tipos ocupados en alguna clase de juego con esos animalillos, probablemente peleas entre ellos. Sea cual sea, el juego consiste esencialmente en poner encima de la alfombra algo que en circunstancias normales se preferiría mantener debajo. De manera que *Alacranes* es un ejemplo perverso de aquella facultad protectora del ornamento, pues dichos animales constituyen al mismo tiempo seres vivos y motivos ornamentales;⁹ esto es: causa y remedio de peligro. Los antropólogos llaman apotropaicas a estas imágenes ambivalentes, cuyo ejemplo clásico sería la de Gorgona, aquella ogresa que mataba a quien la miraba, pero cuya imagen podía –precisamente por eso– protegernos de quien se nos acerca con malas intenciones. Los amuletos suelen ser de esa misma índole y también algunos gestos.

Pero eso que os digo del carácter ornamental de los alacranes del cuadro, podría decirse en general de las figuras que se ven en los cuadros de Luis, cuyo aire severamente estilizado, garabatos a medio camino entre la pintura y la escritura, pictogramas o jeroglíficos cuya exacta articulación desconocemos, los hace susceptibles de ese mismo uso ornamental, que tiene en el que hacen los moros de la escritura cúfica un elegante paradigma. De suerte que las que se ven de unos «jugadores» sentados sobre la alfombra de los *Alacranes* serían inseparables de la alfombra misma: figuras entretrejidas con ella.

Siempre me ha encantado lo que Franz Marc decía de «los cuadros»: que son «lo que emerge en otro lugar»... No me cuesta, pues, imaginarme que todas esas figuras garrapateadas, filamentosas, que Luis metía en sus cuadros sean como hilos que van a encontrarse y entretrejerse *en otro lugar*, que digo yo que debe coincidir con lo que le atribuimos a Teresa, sin que esta transposición suponga menoscabo ni de lo del uno ni de lo de la otra, porque en materia de ornamento todo es común o carente de autoría; conque bien podría haber sido, en efecto, que fuera Teresa quien pintó «los cuadros de Luis» y Luis quien tejó «las alfombras de Teresa». Cosas más raras se han visto, y os diré que a veces he llegado a sospechar que durante aquel periodo del cubismo que llaman «analítico» fuera Picasso quien pintaba los cuadros de Braque

y Braque quien pintaba los de Picasso... ¿A quién le importaría, sino a sus propietarios?

Pero antes de ir terminando, dejadme que vuelva al ornamento. Nada podría extrañarme menos que sea en los grupos humanos más elementales y más expuestos a los peligros del mundo, aunque por eso también más cohesionados, donde se da una más clara conciencia de los poderes defensivos del ornamento, mientras que en los grupos más complejos y estratificados, como son los que viven en ciudades, el arte acabe a menudo por convertirse en propaganda de las ideas de los que mandan y en justificación de sus privilegios. Nada, pues, podría extrañarme menos que Luis Claramunt, un sujeto marginal e incluso un tanto salvaje, hubiera intuido a su vez esos poderes protectores, no solo de peligros visibles e indudables, sino también, o más aún, de oscuras fuerzas malignas, cuya influencia pudiera ser contrarrestada por medio de imágenes reducidas a signos y de cuya misteriosa naturaleza la palabra superstición no da cuenta suficiente. No sé si Luis era supersticioso, aunque no me cuesta imaginármelo. De lo que estoy seguro es de que pintaba para prevenir o conjurar las dolorosas contingencias de aquella fiera vida suya a la intemperie, que se hacía visible en un constante desafío a las bajas temperaturas que a sus antiguos amigos de Barcelona les llevó a llamarle *el Sinfrío*... Quizás la pintura le hiciera entrar en calor, o al menos le protegiera del frío. Para el caso, ¿qué más habría dado?

Como habréis ido viendo, hay muchas cosas que a mí me conmueven de la obra de Luis Claramunt; hay una sin embargo que tendría además que hacernos a todos abrir los ojos ante el vigoroso regreso de aquel «arte comprometido» que ensombreció nuestra juventud. Y es que Luis, que había elegido vivir en los márgenes de una sociedad absurdamente confortada, no lo hizo para «denunciar» *el estado de las cosas*, sino para hacerlo más llevadero, sin tener que renunciar por ello al vértigo libertario de aquella vida que Quico Rivas, no sin cierto candor, reconoció envidiarle a su amigo Luis. Así que, para terminar de una vez, voy a decir un par de cosas. La primera es que no hace falta ser muy desconfiado para caer en la cuenta de que los artistas que vuelven ahora a denunciar las condiciones de vida de quienes son mantenidos al margen no saben –ni quieren saber– nada de ellos, nada de lo que verdaderamente echan de menos, como les pasaba con «los negritos» a los misioneros, que ya se encargaban de pensar y decidir por ellos lo que les convenía: algo que no era casi nunca aquello que estaba *de menos*, sino algo que estaba *de más*.

Y luego tenemos la segunda cosa, que atañe a Luis en particular; y es que, por más que lo que hacía fuera

protegerse del «lado duro» de la vida que llevaba en la ciudad, la pintura nunca fue para él una forma de consuelo, como tampoco había sido una forma de denuncia. ¿Qué sentido podría haber tenido aliviarse de lo que él mismo se había buscado?

Empecé por manifestar que los cuadros de Luis no podían parecerle alegres a nadie, pero en cambio se reconoce en ellos algo no mucho menos pertinente y emocionante que la alegría: una nota elegiaca que, por lo que aseguran sus aficionados, tiene también –y quizás en el más alto grado– el cante flamenco. Que Luis lo fuera, y rabioso, nos dice de lo suyo más que todo cuanto yo he intentado aquí, por culpa probablemente de no ser yo ni siquiera un humilde conocedor de ese género de canto, con el que la pintura de Luis tiene en común otra nota; a saber, que como ella el cante implica una queja, pero tan estilizada, que sus bien fundadas causas acaban siempre por confundirse y enredarse con los alardes ornamentales de quien las proclama. El flamenco es en efecto un género de canto muy ornamentado, y no faltará quien crea que exageradamente. Yo, por el contrario, creo que, de no ser por la incesante torsión y retorsión de la voz del cantao –o de la mano si es que hablamos de Luis– la queja no pasaría de ser mera quejumbre, y la «escuela gitana de pintura», un caso para antropólogos sociales.

Pinturas zurdas, Miguel Ángel Campano reivindicara la misma zurdera, y Carlos Alcolea por su parte el vértigo y las insinuaciones de la torpeza; una especie de épica de la torpeza. Por cierto que tanto en Carlos como en Luis esa reivindicación tenía además mucho que ver con su elegante disimulo de un oficio –el de pintor– que muchos de sus practicantes declaraban por medio de restos muy visibles de pintura en la ropa o debajo de las uñas. Un dandi evita esos pueriles alardes... En realidad ni Carlos ni Luis eran pintores, y ya os he dicho que Luis habría preferido que «los cuadros se pintaran solos», o que por ejemplo lo hiciera la mano izquierda sin mirar.

«Que tu mano derecha no sepa lo que hace tu izquierda»... ¿O era al revés? Sea como sea, y a despecho de la explicación que yo suelo dar a esta recomendación evangélica: algo así como «haz el bien y no mires a quien», a ciegas, inconscientemente, lo que con esa disyunción entre las actividades de una y otra mano parece quererse indicar es que cada una de ellas actúa en diferentes registros, y no sé si incluso en dos mundos opuestos, uno de los cuales, el que concierne a la mano izquierda y que de pronto se nos hace evidente en el sinónimo *sinistra*, solo puede conocerse indirectamente, pues se rige por energías invisibles: oscuras y presumiblemente malélicas, que los antropólogos conocen bien.

En cada artista habría, pues, dos artistas diferentes e incluso contrarios, uno por cada mano, dos artistas que estarían mirando en direcciones opuestas: uno hacia la luz y otro hacia la oscuridad; dos artistas dotados de poderes a su vez opuestos, que bien podrían ser los del artesano y los del brujo, de cuya agregación resultarían precisamente los propios del artista, sin que los del uno tengan por qué tener conocimiento de los del otro, ni mucho menos inferir entre sí.

Esta enigmática y fatal duplicidad de las obras de arte es la que Luis Claramunt habría en efecto querido revelarnos por medio de su serie *Pinturas ciegas*. *Pinturas zurdas*, donde lo de *ciegas* vendría a reforzar la oscuridad que les conviene a las operaciones de la mano izquierda, la siniestra; aunque tal vez esté asimismo insinuando algo que a Luis le concernía vivamente, y es que el dibujo, a diferencia de la pintura, ha constituido tradicionalmente una actividad nocturna y en cierto modo fuera de control; algo que se puede hacer a ciegas y automáticamente, sin pensar, casi como quien hace fotografías sin mirar a través del objetivo de la cámara.

⁴ Sin ánimo de aportar precedentes históricos, y solo por celebrar una maravillosa coincidencia, quisiera traer aquí a colación los dibujos de juventud de Albert Marquet, a medio camino entre la pintura y la escritura. No me extraña que Georges Duthuit dijera de este amigo de Matisse: «De todos los fovistas, el más chino».

⁵ Aunque sé que no viene a cuento me pregunto si alguien se habrá ocupado de esta curiosa clase de dibujos. En el número 6 de *La Révolution surréaliste* se publicaron algunos, y obra nada menos que de los ministros del gabinete francés durante una reunión del mismo, como dejando caer que la revista estaba perfectamente al tanto del mayor de sus secretos: el automatismo del poder. Fue antes de que los surrealistas se empueraran tontamente en que el

automatismo tenía siempre como resultado cosas raras, de una fantasía ridícula y agobiante.

⁶ «El fatalismo no es, como se cree, un estado pasivo», sino activo y beligerante, escribió Georges Braque en uno de sus cuadernos, donde hay más referencias a este mismo asunto, aunque bastante más oscuras:

«Al buscar lo fatal uno se encuentra a sí mismo.»

«Lo fatal hace fracasar las ideas; lo fortuito las desvía.»

«Para alcanzar lo fatal hay que destruir cualquier idea.»

Puesto que el propio Braque aseguraba que «el cuadro solo está acabado cuando ha borrado la idea», he de suponer que la fatalidad no le disgustaba, aunque sigo sin entenderlo.

⁷ Obviamente, no debe haber en la obra de Luis Claramunt un ejemplo mejor de ese entramado de aventura y fatalidad que la serie *Naufragios y tormentas* que pintó en 1999, aunque tengo la sensación de que los innumerables barcos que pintó o dibujó a lo largo de su vida están a punto de irse a pique.

De entre los que hacen expresa mención de ese destino no quisiera dejar de mencionar aquí un conjunto de cuadros que representan «tormentas de hielo», y en concreto los más abstractos, pero sorprendentemente los más evocadores de un tornasolado horizonte de hielo, que a mí me recuerdan automáticamente *El naufragio del Esperanza*, de Caspar David Friedrich. Luis, que como hombre de ciudad no mostró mucho interés por el paisaje, con la excepción de una serie que pintó en Valderrobres y que a mí no me convence del todo, demostró en esas inverosímiles «tormentas de hielo» resueltas en uno o dos trazos chorreantes una inesperada sensibilidad para ese género de pintura. Y de pronto me viene a la cabeza lo que Friedrich precisamente le respondió a Goethe cuando este le preguntó si ya había hecho el preceptivo viaje a Italia: «Pues no... Yo donde quiero ir es a Islandia.» Como habría dicho Quico Rivas: «De Madrid al frío.»

⁸ Pues ciertamente todo lleva a pensar que el ornamento naturalista consiste en un trenzado de figuras que representan lo que nos gusta de este mundo –preferentemente plantas y animales inofensivos– para mantenernos a salvo de lo que nos disgusta, bajo distintas formas: alfombras, mamparas, biombos, tapices, cortinas y toda clase de pavimentos.

Con todo, acabo de leer en el diario que Andrzej Bobkowski llevó durante la ocupación de Francia por los alemanes que los alacranes no le llamaban la atención por su peligrosidad, sino por su ilegancia!

Teresa Lanceta Aragonés

CIUDADES VIVIDAS

Luis Claramunt nunca viajaba a países, nunca a Francia, a Alemania o a Marruecos, solo «iba» a ciudades: iba a París, a Viena, a Marrakech o a Bilbao, y las recorría sin descanso de un extremo a otro con paso ligero aparentemente con prisa por llegar a una cita o a algún lugar aunque no fuera así sino que, como viajero, eligió el viaje como destino y las calles como el paisaje donde transitar la vida.¹

Barcelona. Al margen y al límite

Desde principios de los años setenta hasta mediados de los ochenta, Luis Claramunt vivió en el Barrio Chino de Barcelona. Le atraían muchas cosas de ese lugar donde la noche bullía, se escuchaba buen flamenco y se vivía al margen y al límite. La gente atravesaba la oscuridad buscando colores estridentes y olores agrios. Había alegría y fiesta pero también desesperación, injusticia y abandono. De aquellas noches nacieron cuadros como los retratos de Juan y del *Gato*.

A Juan le llamaban «el perro». Según contaba él mismo, el mote se lo pusieron de niño unos vecinos gitanos que le vieron comer unos huesos; lo empleaban amigos y enemigos ya que reflejaba bien lo que veían en él los unos y los otros. Durante unos años compartimos casa, vida y amistad con él y una de sus familias.

Juan, como muchos gitanos, tenía la apariencia de un indio guerrero de Arizona: fuerte, siempre en alerta, tenso, distante y estirado, de piel más cobriza que oscura, pelo largo y brillante peinado hacia atrás. Tocaba la guitarra en tablaos y fiestas. Su toque era escueto, sin florituras. Se le podía encontrar en El Patio Andaluz, en el Camarote o en el Tronío, en calles adyacentes a Escudellers, en pleno Barrio Chino barcelonés. No eran lugares turísticos ni de ambiente heterogéneo, albergaban exclusivamente a un público, catalán o no, aficionado al flamenco más puro.

Juan era solitario y respetado. Lo vi por primera vez en una terraza de la plaza Real; era verano y llevaba una camisa roja de blonda muy ajustada y transparente que convertía su torso en un fondo recortado por flores. Pasaba de los cuarenta y tenía dos familias. Nosotros fuimos a vivir con su segunda mujer, Charo, el padre de esta, Valentín, y los tres hijos de Juan y Charo. Prima lejana de Carmen Amaya, Charo era tan

¹ A eso venía, y no a un afán de pintoresquismo, lo que acabo de contar de la «carnaza»; pues de haberlo sabido decir Luis de una manera inteligible: «carne asada», y satisfacer así su deseo de comerla, no entiendo por qué habría seguido haciéndolo de aquella otra ininteligible y frustrante. ¿Se trataba de cabezonería, o es que solo era capaz de decirlo como lo diría un gitano? Vosotros veréis.

² Y para una vez que se ve a más gente, resulta ser –¿como no?– la policía.

³ El conflicto, o no sé si solo la tensión entre «desmaña» y «precisión», aunque ahora vendría más al caso llamarla *destreza*, aflora bruscamente en una serie de cuadros que Luis Claramunt pintó en 1998 con el título de *Pinturas ciegas*. *Pinturas zurdas*, sin que dejara él muy claro si unas habían sido hechas sin mirar y otras con la mano izquierda, o si eran «ciegas» y «zurdas» a la vez y faltas, pues, de precisión o destreza en el más alto grado imaginable; cuadros doblemente torpes y solo de milagro no menos gratos de ver que el resto de los suyos. ¿O acaso todos fueron pintados de esa manera insólita y arriesgada? Bueno; probablemente tampoco se fueran los que se integraron en la serie, cuyo título Luis elegiría para destacar algunos de los atributos generales de su pintura: la espontaneidad y la inmediatez sobre todo, pero aún más cierto automatismo.

Resulta por otra parte sorprendente que por aquellos mismos años en los que Luis Claramunt pintó sus *Pinturas ciegas*.

joven como nosotros; bailaba y cantaba con fuerza, y la acompañé a muchas fiestas. Juan no faltaba a ninguno de sus dos hogares: cenaba con Charo, se iban a trabajar, volvían juntos y se quedaba con ella hasta el amanecer. Entonces se iba a un poblado del extrarradio donde vivía su otra familia, para regresar al Barrio Chino por la noche. Todo ello le acarrea muchas complicaciones que afrontaba escabulléndose. No tenía salario ni seguridad ninguna, dependía enteramente de los clientes, se «buscaba la vida» tocando de local en local, en una continua fiesta.

Pero la alegría del Barrio Chino es efímera y atenaza los destinos sin respiro. Juan murió absurda y trágicamente: una puñalada acabó con su vida. En el forcejeo de una pelea, unos amigos le sujetaron para apaciguarlo, abriendo el paso de la navaja hacia su corazón. Su muerte se lamentó profundamente porque era una persona muy querida. El agresor—que desde hacía años sentía profundos celos hacia Juan—cumplió una condena de solo dos años de prisión, alegando en su defensa que Juan guardaba una pistola en la funda de la guitarra, a pesar de que sabía—como todos nosotros— que era de juguete y que, lógicamente, no fue esgrimida aquella noche. Nadie en el juicio contradujo la versión del agresor, también gitano, que había sido condenado anteriormente por un hecho similar.

El cante gitano, con su desgarro y belleza, atenúa la crueldad de la vida y el dolor que conlleva. Algo de esto debió sentir Luis cuando años más tarde pintó a Juan sobre su guitarra.

Juan y *el Gato* le habían «tocado» y así se aprecia en su obra. El retrato del primero es más lírico; el del *Gato* es expresionista, de líneas torturadas y contornos negros. Vivía de cantar y, en verano, recorría la Costa Brava con un grupo flamenco acompañando en el escenario a la Singla, bailaora de pies descalzos; también conducía la furgoneta que les llevaba de un lugar a otro. En cuanto acababan esas galas veraniegas, volvía a cantar al Barrio Chino. Nos convertimos en compadres. Pero, cuando las fiestas flamencas empezaron a escasear, *el Gato* se marchó a Francia con todos sus hijos amparándose en una ley que incentivaba económicamente la natalidad y que atrajo a muchas familias gitanas.

El azul que Luis empleó en ambos cuadros era el mismo que utilizaba para pintar el cielo de Madrid y el de Horta de Sant Joan, un azul intenso que conmueve a todo aquel que ha vivido bajo el cielo plomizo de las ciudades cercanas al mar, un azul cerúleo que aparece antes del atardecer y se mantiene hasta bien entrada la noche. El azul del crepúsculo que envuelve a ambos amigos y al propio Luis en mis recuerdos.

Sevilla. Perspectiva y puente

Cuando en 1985 se fue a vivir a Sevilla, la ciudad ya no era la de años anteriores, destino deseado desde donde proyectábamos los viajes a los festivales y encuentros de cante jondo que se celebraban durante los meses de «la calor».

Durante los setenta y principios de los ochenta, los veranos eran el Sur. Viajábamos de la Caracolá de Lebrija al Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera o al Potaje Gitano de Utrera, de Jerez a Ronda o a cualquier otra población en la que estuvieran anunciados la Fernanda y la Bernarda, el Agujetas, el Chocolate, el toque de los Moraos o los Parrillas y, cómo no, el Camarón o cualquiera que todavía cantara como lo hacía antaño la Piriñaca: «Cuando canto, me sabe la boca a sangre.» Para acabar tomando un fino con las hermanas de Utrera o con Joselero, o compartir barco y mareo con el Terremoto de Jerez camino de Ceuta, y más cantes y más fiestas. Cada verano se repetía la ruta; en invierno, íbamos a los tablaos de los alrededores de Escudellers. Las bulerías, las soleares, las seguidillas y... la pintura.

Ese viaje a Sevilla no tuvo retorno; la pintura fue el único motivo para ir y para quedarse: se había vuelto celosa e inaplazable. En aquellos años, como el mundo del arte se había contagiado del sueño americano, se impuso un hoy apremiante cada vez más obsesivo. Adiós a Barcelona, a los paseos por la Barceloneta, por el puerto o por Escudellers; adiós a los amigos, adiós a los compadres gitanos y a esos *quejíos cantos* que colmaban el alma.

En Sevilla Luis Claramunt amalgamó trabajo y vida como nunca antes lo había hecho: la pintura llegó a regir sus encuentros personales, a partir de los cuales, afortunadamente, halló buenos amigos. Ante unas perspectivas profesionales como nunca antes había tenido, se acabaron las excepciones y desapareció cualquier interés ajeno a la pintura o al reconocimiento de esta.

Se encerró en una nave industrial del barrio de la Macarena, cerca del Pumarejo. Preparó veintitantos lienzos de dos metros por tres y también unos cuantos de diferentes tamaños; en dos meses—en junio y julio del ardiente verano sevillano—realizó una serie de obras sobre la ciudad con la que se despidió de un modo de hacer y sentir la pintura. Cayó gravemente enfermo.

Su estilo expresionista de grandes trazos, esquemáticas figuras y paisajes delirantes persiste en esos cuadros, que todavía conservan la fuerte empatía hacia el sufrimiento humano de su obra anterior. Sin embargo, presentan una complejidad mayor en la composición y en la estructuración del espacio pictórico,

una paleta reducida, y carecen de la textura de sus primeros cuadros.

Pinta la ciudad a través de una perspectiva distorsionada, multiplicada y con numerosos y marcados puntos de fuga; una perspectiva alejada de la geometría renacentista elegante y segura que marca el dominio, más allá del horizonte. En algunas obras, el lugar hacia donde el viandante avanza parece temblar y elevarse, convirtiéndose en una meta imposible. En *Iglesia de San Luis*, la calle no tiene un punto de fuga hacia donde dirigirse, ni una meta ni un más allá; es un triángulo que se alza erguido impidiendo el paso y cuya cúspide ni siquiera señala el cielo, porque lo corta el borde del cuadro. La iglesia, a pesar de su marcada y abierta forma triangular, igualmente retrotrae la marcha por su imponente mole. Quien conozca el lugar al que alude el cuadro, sabe cuánta verdad hay en él, y quien conozca aquel tiempo y sus consecuencias, también.

Un hombre cruza el río. A mitad del camino, desafiando el sentido de las cosas y su propia fragilidad, hace del puente un mirador. Asomarse le exige más fuerza de la que tiene, se agacha, se aferra a los barrotes y empieza a subir. Cuando está otra vez de pie, como en los cuentos y en las leyendas, tiene una visión. El río es una cascada que amenaza con destruir todo lo que encuentre a su paso e intente contenerlo. El hombre no tiene vértigo, tiene miedo. No hay más que seguir andando de una orilla a la otra, de miedo a miedo. Cuando retoma la marcha, cabizbajo, elude el horizonte y el río vuelve a estar contenido en una mancha plomiza aplastada por el cielo. No recuerda a cuál de las dos orillas se dirigía, ni siquiera si se dirige a alguna, porque sabe que en ninguna de ellas va a encontrar alivio.

Marrakech. Jamal el-Fna, el nirvana

Luis Claramunt no iba a Marrakech de vacaciones, iba a trabajar, y solo cuando los lienzos y el equipaje estaban empaquetados para un retorno en tren, barco y autobús, se acercaba al barrio de Gueliz a tomar unas cervezas en la barra del Renaissance. El resto del tiempo lo había pasado recorriendo la medina, sentado en Jamal el-Fna o pintando en la terraza de la habitación donde solíamos hospedarnos. Entre 1985 y 1990, Luis pasó en esa ciudad más o menos cuatro meses al año.

Historias y situaciones que contar hay a millares, porque allí cualquier cosa se convertía en algo fabuloso. Nosotros, extranjeros, solo vivimos situaciones provechosas y no tuvimos que sufrir nada más allá de algunos percances anecdóticos que a la postre nos divertían.

De Marrakech siempre recibimos más de lo que pudimos darle, mucho más. Marrakech era una tregua,

como lo era Horta de Sant Joan, solo que la paz que nos ofrecía era absoluta. Durante más de veinte años, Horta de Sant Joan, con su imponente paisaje y su cercanía a Valderrobres, fue el refugio, pero Marrakech era el nirvana. Cuando pienso en ello y por extensión en Marruecos, digo: «Gracias.»

Transitar por la ciudad, sentir los olores, el color, vivir la atmósfera y la cercanía de la gente era maravilloso. Vecinos, camareros, comerciantes o músicos fueron reconociéndonos, como nosotros a ellos. Siempre me sorprendió que, cuando estábamos allí sentados en la terraza de un bar, no se nos partiera el alma viendo tantos inválidos, muchos de ellos operables; pero no, Jamal el-Fna, la plaza por excelencia, te absorbe en su rueda y acabas viendo solamente una palestra de luchadores que magnifican la vida. El dolor nunca desaparece, se anestesia.

Luis Claramunt retrataba, envueltos en color—sin luz y sin sombra—, a todos los que deambulaban por la plaza mostrando alguna singularidad, que eran casi todos, decantándose principalmente por los que, por eficacia mendicante, exhibían una mayor extravagancia en su atuendo o en su minusvalía. También pintaba a transeúntes atareados cuyo trasiego era indicio de un apremiante buscarse la vida.

Luis Claramunt consiguió, diluyendo el óleo como si de una aguada se tratara, un estilo directo y rápido, cercano a la simplificada abstracción de *Los marroquíes* de Matisse. A su manera, Luis Claramunt fue un pintor orientalista que idealizaba las escenas, insistía en el exotismo, en los detalles y en el color; pero en vez de personajes tocados con turbantes de seda en ambientes fastuosos o mujeres remoloneando en el harén, hizo de los mendigos, de sus harapos, de sus posturas insólitas y de las peculiaridades de los viandantes el objeto de sus cuadros, aunque el sujeto siempre fuera su pintura (como siempre lo era).

Si *La ciega* pudiera ver su retrato en el museo... Si el «cojo de los dos pies» pudiese andar tanto como su cuadro... Si *Omar* actuara en el Auditorio... Y si Luis...

Madrid. Siempre abierto

Luis Claramunt se instaló en Madrid a finales de 1989, cuando ARCO, las galerías de arte y los museos estaban en permanente actividad, auguraban triunfos y se llenaban masivamente. Tenía amigos y galería. Eran momentos de esperanzas, bonanza económica y despilfarro.

Madrid era su meta desde hacía muchos años, mientras que Sevilla había sido el puente para llegar a ella. Madrid es calle y calle llena de gente donde uno se siente a gusto. En Montera, donde tiene su vivienda, el

bullicio de la calle –una de las más transitadas– sube a los pisos más altos y, a través del balcón de su estudio, siempre abierto, se cuelga hasta el último rincón de la casa. No es la primera vez que Luis Claramunt pinta Madrid: unos años antes, a principios de los ochenta, había realizado una serie de paisajes urbanos, paisajes exentos de personajes. La ciudad española con más gente recorriendo día y noche sus calles, en sus cuadros está completamente vacía.

Fascinado por las imágenes figurativas, no manifestaba ningún interés por la geometría ni por el ornamento; sin embargo, en los noventa, ya instalado en Madrid, va desplazando los objetos y las figuras de sus cuadros en pos de unas formas marcadamente gestuales, llevando su pintura a su máxima abstracción. En la ciudad donde siempre hay vida en la calle, vuelve a reducir, como en la primera serie, los elementos figurativos y elimina la presencia humana, que queda contenida en la intimidad del papel. Por ello, bajo la mirada y los pinceles de Luis, nunca sabremos cómo son esas personas que viven, como él vivía, transitando las aceras de la Gran Vía; ni sabremos qué huella deja, en sus caras y portes, la soledad que se esconde en el bullir de los bares. De esos años solamente sabemos de su yo lacerado en *Naufragios y tormentas*, *Verdugos y tormentos* y en sus *Pinturas ciegas*.

Al mismo tiempo, aunque de modo esporádico, hace fotografías de un tentadero de Sevilla, de la ciudad de Bilbao, de la dehesa salmantina y la isla de La Palma. La fotografía le ofrece la inmediatez que siempre había buscado y el reencuentro con la realidad tangible, terreno en el que, como artista, siempre se había movido, porque Luis Claramunt amaba lo que los ojos ven. Cuando murió, el balcón de su estudio estaba abierto.

Si Madrid era una fiesta, duró poco.

¹ Teresa Lanceta: «Luis Claramunt, viajero de libros y ciudades», en Henry de Monfreid y Luis Claramunt: *Los secretos del mar Rojo*. Valencia: Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València, 2005.

Francisco Rivas

LA MUELA DE ORO¹

En dos veredas iguales
yo cojo la mejor.

Si cojo la de mi gusto
ha de ser mi perdición.

Pastora María Pavón Cruz
(conocida como la Niña de los Peines)

Después de varias hornadas abstractas, algunas realmente logradas, y unos cuantos meses de esfuerzo –que no descanso– sabático, Claramunt ha retornado a los cuadros con *asunto*. Asunto urbano en los de su exposición madrileña –además de un manojito de muelas–, y asunto campestre en los de la muestra sevillana, además de tres retratos, –Manuel Latorre, Tomás Pavón y Juan Talega–, auténtica tripleta de oro para una juerga celestial.

Madrid por montera

Los paisajes urbanos son vistas de una zona determinada de Madrid, la que Claramunt abarca desde el balcón de su estudio en un cuarto piso de la calle Montera, airosa travesía que baja desde la Gran Vía a la Puerta del Sol, corazón de la Villa y Corte, quilómetro cero de las Españas, desagüe de paletos, turistas y, cada en mayor medida, *extranjeros* de piel oscura, lengua exótica y mirada desconfiada.

La calle Montera fue en su día paseo romántico de buen tono y bulliciosa arteria comercial. Con el tiempo los comercios de lencería fina y artículos de marroquinería fueron dejando paso a los decomisos y baratijas. Las confiterías se transformaron en hamburgueserías, los cafés en *drugstores* y colmados de tragaperas, la oferta de ultramarinos fue sustituida por la de estupefacientes. Muchos de los llamativos reclamos luminosos hoy están semifundidos, las fachadas lucen descascarilladas y los escaparates polvorientos. Buena parte de los soportales han sido ocupados por busconas y meretrices de aspecto poco estimulante. Las antaño acogedoras pensiones han devenido en criadero de purgaciones. Por aceras y esquinas transita una pintoresca fauna de vendedores ambulantes, macarras, pequeños traficantes descuidados y almas en pena. Habitantes que no transeúntes, venidos quien sabe de dónde para instalarse se diría que definitiva-

mente en esta calle insomne, afiebrada y algo sórdida que hoy goza de una mala reputación excesiva y bastante injusta.

Bien mirada la calle Montera, con su trasiego multirracial y sus contraluces de sirenas y sombras, quizá ofrezca, hoy por hoy, la imagen más viva y veraz de este Madrid que ya otea el fin del milenio. Cumplida metáfora del pulso atropellado y discontinuo de la ciudad. Algo de esto debió barruntar Claramunt al afinarse en ella.

La silla vacía

Cuando Claramunt llegó a la calle Montera, hará unos tres años, lo primero que hizo fue abrir el balcón de par en par y colocar una silla en el pretil. El balcón sigue abierto y la silla en su sitio. El gesto tiene hondas implicaciones simbólicas. Denota una posición muy extremada por parte del pintor, establece una vía de circulación –no solo visual– entre el exterior y el interior, habla de su necesidad de impregnarse de aire fresco, de las palpitaciones y latidos procedentes de fuera.

Claramunt no es uno de esos artistas que se encierran para crear. Más bien todo lo contrario. Su estudio no es uno de esos ámbitos cerrados donde van acumulándose jirones y sedimentos de los sucesivos partos. Quienes lo frecuentamos sabemos que en él, además de los materiales y utensilios imprescindibles al caso, solo cabe encontrar pilas de lienzos, a veces en blanco, listos para pintar, y otros recién pintados, listos para mostrar. De hecho quienes lo tratan, no dudan de su capacidad ni dedicación al trabajo, que son notorias, pero serían incapaces de explicar cuándo trabaja. Este interrogante –¿cuándo pinta Claramunt?– forma parte de una leyenda que entre otras singularidades le atribuye el don de la ubicuidad y una insobornable afición de patear la calle desde que se levanta hasta que se acuesta. Disponer de todo su tiempo con una libertad y una prodigalidad tan absolutas lo convierten en alguien excepcional, acreedor, por supuesto, a todas las sospechas.

Pues bien, no desvelaremos el misterio, pues no existe tal misterio, pero intentaré poner las cosas en su sitio. Claramunt –está claro– no es un santo, es decir, no dispone como disponía, sin ir más lejos, san Isidro, patrón de Madrid, de una pareja de ángeles custodios que manejaban el arado mientras él se entretenía con sus plegarias. Claramunt simplemente pinta todo el tiempo. O casi todo. Es un pintor muy reflexivo y al tiempo tremendamente resolutivo. La calle, por decirlo de alguna forma, es el ámbito de su reflexión; el estudio, el lugar de resolver, de ejecutar con rapidez y destreza, sin circunloquios ni aproximaciones. Muchas veces he repetido que, a la hora de pintar, Claramunt siempre

se sitúa en lo que en términos taurinos se denomina el terreno de la verdad.

Estos cuadros de Montera irradian esa convincente intensidad que solo puede nacer de una gran seguridad interior; solo está al alcance de la mano de quien sabe muy bien lo que quiere, es decir, lo que se trae entre manos. Han sido realizados sin ninguna concesión a la galería, con una mortificante economía de medios. Algunos están pintados sobre grandes lienzos envejecidos –se diría que apergaminados– por el tiempo. En primer término la silla vacía establece una perspectiva en diagonal sobre el conjunto. Más que un punto de vista, sitúa uno de sus extremos. La *ausencia* del pintor nos hace abundar en la sospecha de que también han sido pintados desde *el otro lado*. Más que el perfil de algunos edificios o la silueta de algunos transeúntes, esa línea nerviosa, dura, que viene y va, a veces se quiebra y otras se transforma, está dibujando el ritmo inaprensible, las líneas de fuerza de un sentimiento, la plenitud de esos raros y fugitivos instantes de correspondencia entre el pintor y el *asunto*. De alguna manera, aunque no es la primera vez que Claramunt pinta cuadros de tema madrileño, este viene a ser su primer gran homenaje a Madrid. Y es que, a pesar de su laconismo formal, de su apariencia descarnada, poseen la emoción nacida en esos escasos momentos de luz y fraternidad que uno sigue encontrando en el fondo de un vaso de vino cuando todo alrededor es abulia y resquemor.

Es cierto que esos cuadros me traen a la memoria otros de la primera época del pintor, de hace más de veinte años, cuando Claramunt vivía en la plaza Real de Barcelona, aun criaba gallos de pelea y frecuentaba el Pirata Gitano. Hoy es sin duda un pintor mucho más sabio y *placeado*, pero hay grados de la emoción que siempre han sido ajenos a la ciencia, una maraña imprevisible que nos ahoga cuando menos se le espera.

Cuestión de paladar

Otros cuadros de esta exposición tratan de muelas. El título genérico de la muestra es *La muela de oro*. Hasta hace poco tiempo ponerse fundas de oro en los dientes era indicativo de posición económica desahogada y espíritu refinado. Hoy la costumbre ha caído en desuso entre próceres y burgueses y tan solo se estilaba entre artistas muy especiales y gente del bronce.

El humorista Xaudaró, «un modesto aficionado al dolor de muelas» en una conferencia pronunciada ante la sociedad odontológica española en 1928, aseguró muy serio que el amor, contra lo afirmado por los filósofos y poetas, no se localizaba en el corazón sino en las muelas. Algo de razón llevaba a pesar de

los desternillantes argumentos con que apoyaba tan peregrina tesis.

Para Claramunt «la muela de oro» es una imagen plástica inquietante y una metáfora elitista. Casi una condecoración. Desde su perspectiva, el dilema de la pintura así como de todas las cosas importantes de la vida se dilucida en el paladar, es decir, en el cielo de la boca. Él cree en las propiedades del paladar como otros en las facultades del alma. «La muela de oro» es la funda de un paladar cultivado, un filtro extremadamente cortante y sensible, tanto más necesario para un hedonista de su calaña que considera que el peor de los pecados es la abstinencia.

Claramunt parece haber conseguido lo que pocos artistas de su generación: la fórmula de una pintura eficaz y radicalmente moderna. Una pintura original cuyo sabor inconfundible, sin embargo, debe mucho a que su autor en casi todos los demás aspectos de la vida se mantiene fiel a los viejos cánones, a los usos y leyes antiguas. Como Rafael el Gallo en el poema que le dedicara Villalón, él también podría decir:

Volví la cara y sentí zumbona
Una risa entre dientes ¡MODERNISTA!
Ya que no matáis TOROS SED ARTISTAS.

¹ Publicado en *Luis Claramunt. Enero-febrero, 1992. Pinturas*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 [cat. exp.].

Carles Guerra

¿CUÁNDO PINTA LUIS CLARAMUNT?

A partir de 1994 las fotografías de Luis Claramunt se añaden al cuerpo de una obra que, hasta entonces, estaba asociada a una práctica eminentemente pictórica. Las series de fotografías de pequeño formato y en blanco y negro –que hasta ahora han estado preservadas en álbumes– constituyen un *corpus* de obra reducido que nos aparta momentáneamente de la pintura. Por otro lado, las extensas series de dibujos reunidas en libros autoeditados nos recuerdan la importancia que este autor concedía a la literatura. Y, finalmente, series de fotografía como *Bilbao* (1994), *Barcelona* (1995) y *Jabones Chimbo* (1995), con un carácter marcadamente urbano, y en otra medida *Zoo* (1995) y las estampas relacionadas con la tauromaquia, recrean una historia natural de la pintura de Claramunt. En un sentido estricto, hablan de lo que rodea su pintura y de los espacios en los que se desenvolvía.

Según una de las críticas más habituales en aquel periodo, la pintura respondía a las condiciones del mercado del arte emergente y no tanto a la calidad estética, algo que con la distancia nos la ha presentado más como un instrumento de expresión del mercado que del autor. En aquel momento la pintura resultaba más idónea en la medida en que representaba «la interrupción de la historia» que había sobrevenido con la denominada transición democrática.¹ La economía implícita en la práctica de la pintura sugería un regreso al estudio como centro de producción, el lugar desde el cual se podía representar al trabajador de la cultura. Por el contrario, la fotografía de Claramunt nos da la posibilidad de recuperar el rastro de unas condiciones de producción que están al margen de aquellas más directamente asociadas al mercado, que tanto peso tuvo en los años ochenta. Claramunt hacía algo más que pintar; sería preciso interpretarlo en un marco que excede los límites de la tela. Así es como, indagando entre aquellas formas de hacer que caracterizan el entorno de la pintura, el crítico Quico Rivas le atribuye «una afición insobornable a recorrer las calles desde que se levanta hasta que se acuesta».² Los paseos urbanos lejos del estudio del pintor nos acercan a zonas degradadas de ciudades como Barcelona y Bilbao, espacios para los que –pese a la apariencia de bancarrota– la gestión municipal reservaba un papel clave en el proceso de regeneración urbana.

Las imágenes de Claramunt captan la ruina de una debacle industrial. Desde esta perspectiva periférica, decadente y nocturna, tal como se desprende de sus fotos, la pintura puede interpretarse desde el prisma de una condición urbana determinante a la hora de influir en cuestiones estéticas. Aunque estas series fotográficas se hicieron a mediados de los años noventa, por aquellas fechas las dos ciudades ya habían emprendido notables transformaciones de carácter posfordista, dirigidas a reorientarse hacia una economía de servicios. Sin embargo, los itinerarios fotográficos de Claramunt muestran parajes donde la transformación urbana todavía no se había hecho del todo efectiva. El repertorio de su mirada conecta lugares distantes de la ciudad de Barcelona. Un flujo discontinuo nos lleva de los barrios del Carmel y Poblenou al puerto y a las calles del casco antiguo, a interiores de bares y entradas de inmuebles decrepitos. El artista rastrea los escenarios que le permiten vivir una bohemia a destiempo: instantáneas de bares o callejones que simbolizan una Barcelona abyecta. La misma que fue idealizada como paraíso antiburgués a finales de los años veinte y treinta del siglo xx, y que aspirará a redimirse a través de los flujos del turismo global en las postrimerías del siglo.

La tensión propia de esta transición, que condensa los planos político y urbano, así como el personal –Claramunt proviene de una familia de clase media–, es la que proporciona a su obra un marco de producción específico. Podríamos llegar a desentendernos del hipotético contenido literario de las pinturas, que no es poco, y leerlas a la luz de este otro trasfondo. Así, aunque su pintura se sitúe en una dimensión anacrónica, como una práctica que puede llevarse a cabo sin referencias precisas a las condiciones que la rodean, Claramunt en la fotografía sí explicita las coordenadas en que se mueve.

Claramunt se adscribe a la bohemia del poscapitalismo, aquella que representa un estilo de vida que revaloriza los espacios por donde circula el artista. Quico Rivas recuerda que muchos amigos del pintor se preguntaban: «¿Cuándo pinta Claramunt?»³ La sospecha es que su pintura no acumula ni representa todo el trabajo que hace un tipo de artista como él. Las fotografías de Claramunt, en la medida en que a menudo han sido secuenciadas con la lógica de un paseo o desplazamiento, denotan una disponibilidad de tiempo que no tiene nada que ver con una jornada regulada. Más bien parece que en aquel momento el tiempo de Claramunt seguía siendo un tiempo propio, como el de un pintor que todavía no ha sido influido por la profesionalización rampante que devoró a muchos de sus coetáneos. Claramunt ostenta una posi-

ción desde la que puede «disponer de todo su tiempo con una libertad y una prodigalidad tan absolutas [que] lo convierten en alguien excepcional».⁴

Las dos series situadas en Bilbao –*Bilbao* y *Jabones Chimbo*–, no tan extensas en número de imágenes como la de Barcelona pero más acotadas en el espacio, despliegan la postal más ruinosa y sublime de la desindustrialización. En las fotografías de Claramunt el tiempo del progreso industrial parece detenido. Las grandes infraestructuras que quedan en pie en los alrededores de Bilbao parece que pertenezcan al siglo xix, y su imagen reflejada en las aguas muertas de la ría todavía les confiere un aire más espectral. Este es el mismo espacio que vivirá una transformación –a menudo calificada de espectacular– a partir de la inauguración del Museo Guggenheim en el año 1997.

Ni en la serie en la que Claramunt avanza por el borde de la ría de Bilbao, entre vías y chatarra, ni en aquella otra en la que se infiltra en el antiguo recinto fabril de Zorroza hay rastro de presencia humana. Lo único que queda de ella es la herida de la reconversión industrial. Aun así, en las instantáneas de Claramunt se anticipa la dificultad de recuperar los vestigios del conflicto obrero (como el que hubo en los años ochenta). Esta ausencia de huella política se reduce a algún rastro informal, a signos deteriorados y restos de toda índole. Los desechos o las marcas en los muros, así como los pavimentos mojados por la lluvia o los descampados yermos forman parte de una escritura residual que suplanta el carácter factual de los acontecimientos.

Este repertorio le llega a Claramunt consolidado como género. Los rasgos comunes sobreviven a una trayectoria histórica que podría ir desde las incursiones por el Distrito v de Barcelona protagonizadas por el crítico Sebastià Gasch y un joven Joan Miró hasta aquellas caminatas por el *downtown* de Manhattan, bien entrada la noche, fotografiadas por el artista norteamericano Christopher Wool (entre 1994 y 1995, justamente cuando Claramunt hacía estas series de las que hablamos). Si durante las excursiones de Gasch y Miró el primero afirma que «cambiaría todos los kilómetros de pintura muerta por el misterioso pequeño escaparate de farmacia del Arc del Teatre, por el alucinante rótulo luminoso de una pensión del Carrer de l'Est por las *bouleversantes* pinturas que decoran las paredes de una taberna del Carrer del Migdia por la trágica entrada –terrible– de una casa de la calle del Cid»,⁵ en el caso de Christopher Wool nos encontramos ante un registro fotográfico que sublima toda clase de incidentes, accidentes y detritus con los que el artista tropieza por la calle. En las caminatas que a menudo hace al final del día entre su estudio y su

apartamento del Lower East Side, Christopher Wool dispara la cámara en medio de una calle sucia, llena de restos orgánicos, pisadas y salpicaduras.

Podría decirse que tanto Luis Claramunt como Christopher Wool practican el paseo urbano nocturno, siendo la noche por definición el tiempo de la improductividad, la hora idónea para atesorar lo que queda de los sucesos diurnos. La afición por la noche, momento de apagón cromático, es también una característica propia de la pintura moderna, justo cuando este medio roza los límites y adquiere un aspecto monocromático. Claramunt, sin embargo, no era de esa clase de artistas modernos, obsesionados por el fin de la pintura. Él la practicaba como una consecuencia de su estilo de vida.

De esta manera, la recopilación de signos aleatorios que Claramunt ilumina con su cámara permite vislumbrar un territorio estético, parecido al que –siguiendo una comparación muy conocida de Deleuze– percibiría un perro abandonado que camine sin rumbo. Las series *Barcelona* y *Bilbao* sugieren una desorientación que las fotos transmiten con instantáneas sesgadas, como si la mirada cayese a plomo, a la altura de la calle. Por otro lado, la indefinición es similar a la que encontramos en series como *Zoo* (1995). En ella, los papeles pintados o dibujados dialogan con instantáneas desenfocadas en las que aparecen cocodrilos y monos. Con este tratamiento, tanto los restos de la calle como los animales enjaulados adquieren un aire fosilizado.

Las dimensiones y la gama de grises que despliegan estas fotografías sugieren que se positivaron con uno de los sistemas de revelado más populares de la época, a la vez que, con su precariedad, evidencian una práctica fotográfica que no pretende alcanzar un estatus de obra de arte autónoma.⁶ De ahí que la aceptación de las limitaciones de la fotografía amateur dé un carácter estético muy preciso a la mayoría de las series, y por defecto revele la economía de unas imágenes que reclaman ser leídas desde la lógica del souvenir.⁷ A la hora de fotografiar las calles de Barcelona o las zonas industriales de Bilbao, Claramunt intenta fijar un lugar en transición, por poco estable que sea, con la conciencia de que lo que encuentra a su paso ha quedado atrás.

¹ Véase Teresa Vilarós: *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

² Francisco Rivas: «La muela de oro», *Luis Claramunt. Enero-febrero, 1992. Pinturas*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 [cat. exp.]. Véanse las pp. 238-240 de esta publicación.

³ *Ibid.* Véase la p. 239 de esta publicación.

⁴ *Ibid.* Véase la p. 239 de esta publicación.

⁵ Sebastià Gasch: «Coses vives», en Joan M. Minguet i Batllori (ed.): *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925-1938)*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987, p. 161. Originalmente publicado en *La Veu de Catalunya* (18 de julio de 1929).

⁶ Estas series fotográficas se hicieron públicas, sobre todo, en las ediciones de libros del propio artista. Con todo, un número muy reducido de estas imágenes se expuso en la galería Estrany – de la Mota, en una exposición colectiva titulada *At the Edge of Landscape* que tuvo lugar del 30 de enero al 15 de marzo de 1997.

⁷ Otras series fotográficas de Luis Claramunt, no incluidas ni mencionadas en esta publicación pero sí presentes en la exposición, testimonian un uso más privado de la fotografía. Teresa Lanceta recuerda que la cámara con la que se hicieron la mayoría de series fotográficas había sido adquirida por ella misma para uso personal.

ENGLISH TEXTS

PRESENTATION

Let us assume that the evolution of culture, and technological advances in particular, model our forms of sensory perception and determine how and what we see. The acceleration of the physical, cultural and mental environment that has occurred over the twentieth century situates us in an ever more slippery present, whilst surrounding us with substantial anachronisms. An anachronism is an exogenous part of the present era: it is part of the now, but it is not necessarily in the present. And, as Nuria Enguita Mayo reminds us in her text for this catalogue, 'this property the images have of not being "in the present" is what allows us to glimpse their different times, to understand their own memory'. Looking again at Luis Claramunt's painting, we confirm that the values of art change constantly.

Self-taught, Claramunt formed part of a generation that tried to be of its time without belonging to it. Its beginnings in the 1970s coincide with the emergence of a more politicised art to which the majority of his contemporaries adhered, in a Barcelona throbbing with experimental initiatives in art, literature and film, as well as in the underground forms of popular anti-establishment subcultures.

During these years Claramunt was swimming against the tide and, instead of seeking models in the avant-garde, he focused on painting, a form of artistic expression with which the local bourgeoisie of old identified due to it being closer to their own experiences and which they doubtless continue to champion today. The finishes typical of naturalistic painting, and of the work of Isidre Nonell in particular, make up the first step on the staircase Claramunt was to build over his life. The themes and style of his painting change at the same time as he distances himself physically and socially from Barcelona. Madrid, Seville, Bilbao and his frequent trips to Marrakesh replace Barcelona with a human geography and context he depicted over and over again.

This exhibition, the first retrospective of his work, reveals a Claramunt who, through his drawings, photography and self-published books, wrote countless pages on which the story of literature becomes an inseparable counterweight to the story of painting. Claramunt is an artist whose work suggests human places and surroundings: literary topographies, fic-

tions and stories that occupy the eye and the spirit. His work tells a different kind of story of contemporary art, one that specifically includes the period from the 1970s to the 1990s, and which observes in a critical and effective way the evolution of images and a visual grammar that today seem foreign to us.

The 1980s correspond to the so-called Spanish transition, the tortuous passage from Franco's regime to a democratic system. Culturally, in the art world, this decade was characterised by awkward clichés we still find hard to talk about. Claramunt's work avoids these as it does social conventions. The artist is a double outsider: from his own age and from today.

The collaboration with the Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) has allowed us to establish a dialogue between Claramunt's aesthetic values and the tradition of artists such as Nonell. Remote in time, an affinity arises between the two, demonstrated by the distance each keeps from their own age.

We must not forget to thank the artist's family for their cooperation, especially his sister Victoria, as well as Juana de Aizpuru, who was his gallerist in Madrid. We are grateful for her involvement and for her enthusiastic reception of this idea from the beginning, as well as her generosity in offering the museum a most valuable donation of works, in particular drawings, books and, exceptionally, the artist's archives. Antoni Estrany has also made an essential contribution to the project. Finally, we wish to point out the marvellous curatorial work done by Nuria Enguita Mayo – with the invaluable help of Rafael Barber and Cristina Bonet – prior to the opening of this exhibition, which this publication embodies. And we wish to express our gratitude to Ángel González and Teresa Lanceta for their contributions, which have helped us to approach the Luis Claramunt's images and stories today.

Bartomeu Mari
Director
Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA)

Nuria Enguita Mayo

THE VERTICAL JOURNEY. AN EXPERIENCE OF TIME¹

It is only possible to gauge, judge and understand the work of any individual as a set of multiple interrelated acts, where spirals and waves tend to predominate over straight lines. It is thus that eyes alone can see, and that is enough.

Joaquim Dols i Rusiñol, *Claramunt. Olis*. Barcelona: Dau al Set, April – May, 1976, [exh. cat.].

For me there is no difference between figurative and abstract painting, because painting itself is already an image of a reality. A brushstroke can be anything: an insect, a letter, a person. When you make an abstract painting you start out from a reality too, and then imagination and memory operate, which are realities as tangible as any other.

Luis Claramunt, statements made in *El País*, 5 May, 2000.

Disorder is only wrong for someone who refuses to think, to respect, to accompany in a certain way the dividing up of the world.

Georges Didi-Huberman, *Atlas ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* [*Atlas. How to carry the world on one's back*]. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010.

An insect, a letter, a person... a brushstroke might mean these and many other things. Painting, for Claramunt, has to do with the different forces that stress the surface of the canvas, and his aim is always to achieve in his paintings a precise structure that sustains the composition, independent of the pretext that inspires it. But the order of his list is striking – 'an insect, a letter, a person' (almost an acrostic from Kafka's *Metamorphosis* – especially bearing in mind that a letter can also turn into anything), and allows me to take up again the origins of his painting – his series of portraits and figures, his scenes of interiors, his *colgados* [Hanged Men] and other urban landscapes, made in the Barcelona of the 1970s – not as a temporal origin but rather as the origin of meaning of all his subsequent work.²

1970–1984

In this period, Claramunt lives successively in the Plaça Reial, Carrer Escudellers, the neighbourhood of el Carmel, la Barceloneta and Carrer Jerusalem in

Barcelona, and also takes walks around the port and the poor areas of the city, mainly populated by Andalusians. They are the same places where he works, spaces that are starting to define the vital, complex cartography where he can settle in and get to know the world, after leaving the educated petit bourgeois environment of his family home; a flight to other social currents that is accompanied by a radical change in his lifestyle and outward appearance, in a process of immersion and identification with a class far removed from that of his birth.³ La Rambla, the streets adjacent to it and the outskirts of Barcelona emerge as suitable routes for his new trajectory, far enough away from the influence of the Eixample district and its firmly held bourgeois convictions.

It is the 1970s, the decade prior to the cleanup operations in a city that thirty years later would become a model of progress, despite the loss of the creative potential that made the street – in particular la Rambla and the surrounding thoroughfares – a site for radical experimentation and the explosion of subjectivities in the last years of the dictatorship, a period notable for the presence of drag artist and painter José Ángel Pérez Ocaña and his *troupe*. Although it is from a different position, Claramunt – like Ocaña, who lived down the hall from him in his house in the Plaça Reial – also forms part of this underground scene defined by excessive lifestyles and concentrated in certain places and environments in the Barcelona of the 1970s, a complex framework in which flamenco and Gypsies form two mainstays.⁴

Plaça Reial, Pla de Palau, Escudellers, Arc del Teatre, the taverns of Tronío, the Camarote and the Macarena gradually come to define a way of looking at the real that has more to do with the secret relationships and correspondences in space than with the individual objects or people who inhabit it, figures or masses that re-form and take shape on the canvas. The interiors of flamenco *tablaos* and urban landscapes are presented in a discordant totality, by means of a frenzied mark-making that escapes from the illusory perspective to show the details of relationships, confusing architecture with bodies and objects, opening up their outlines and breaking their figures into a kind of palimpsest that has a lot to do with the temporal dimension of his work, with the cluster of times summoned up in the incessant movement of urban life.

In this distance between the grotesque and the poetic, the threatening and the familiar (which is also a metaphor for the contemporary city), the work of the artist is carried out, marked from the beginning by his real and literary wanderings, which he catalyses in his paintings and subsequently in his drawings

and photographs, gathering situations, expressions, memories and sensations. Always alert to discovering the extraordinary in the vulgar, and taking advantage of the virtues of anonymity, his walks condense the powers of his imagination and of his memory.

In contact with life stripped bare, simply bearing witness to the struggle to survive with neither compassion nor miserablism, he gradually shapes his permanence in the world and in painting, getting to know his surroundings through richly inscribed surfaces; faces and bodies that expand and twist. These are years marked by the reading and rereading of *Treasure Island*, and these bodies bloated by alcohol and poverty are translated into other bodies Claramunt mingles with in his wanderings around Pla de Palau, where a kiosk that used to open for the port workers turns into a refuge for the city's night owls, allowing them to continue drinking until dawn, at that terrible hour when the streetlights are turned off and the curtain is raised irrevocably on the day.

Metamorphosed into vague presences, these figures cling like limpets to the painting's geometry, which represents another geometry, that of the structure of a boat superimposed onto that of a constructed, ordered, regular, repetitive city, to which Claramunt seems to want to call attention as if there were an ever present threat. Not only must one not let oneself be led along, but one must not let one's guard down either.

In a great deal of his figure-portraits made throughout the 1970s and in the early 1980s, the figure is placed in a neutral landscape crossed by an elevated line on the horizon, almost as if the figure were emerging from the water or the earth and were part of its nature, soft, unstable and abject. Among the painters to whom he constantly referred back were Goya, Nonell and Van Gogh, and he never missed an exhibition of their work. It is possible that Nonell's inclination for Gypsy women and the poor areas of the city is what influenced Claramunt's own interest for those same places; places of poverty that shape bodies marked by privation, pain and sometimes violence. It is also possible that these figures refer to bodies from literary fiction or from the heavy gaze of dawn in the street, or in the poor districts of Barcelona, faithful copies of a *Treasure Island* passed through the filter of Barcelona's Barri Xino. What is more, almost all the characters in his paintings smoke, as is common in the world of pirates, sailors and drinkers, and the pleasure mixed with the tedium contained in their expressions distracts us. They don't look like figures tortured by an extreme subjectivity but rather by the harshness of everyday life; their essence is more prosaic, coarse but linked to the earth, more documentary than spiritual or lyrical. For Claramunt, the horizon

is in this world, on the line of the earth, close to our eyes. A second series of figures made at the start of the 1980s doesn't share such an adventurous origin. Here the faces have disappeared, and only twisted fragments remain, lying broken on a flat background in which the horizon has disappeared.⁵

Claramunt works alone,⁶ alert to, but distant from, both conceptual and pictorial tendencies in Spain during the 1970s. It is not until the start of the 1980s that his painting starts to position itself along the line of the *zeitgeist*. He does not form part of any contemporary artistic family, although he does start to mix with other artists in Barcelona, Seville and Madrid. His inclusion in the exhibition *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*⁷ [Zero Metres above Sea Level] was what marked his subsequent public life and his departure from Barcelona, where the growth of Conceptual art dominated galleries and criticism, something seen by Claramunt as problematic for the reception of his work. While his pictorial language aligns itself with the established codes of the various forms of expressionism in fashion, the content and focus of painting, even in his seascapes or train stations, have more to do with an interest in materiality, in the weight of the real, their relationships and underlying structures, than with the force of feeling. The world is not a creation of his subjectivity but rather the result of a two-way dialogue, a subjectivity shared with time, that condenses past, present and future. As Ángel González astutely points out in the text for this catalogue, Claramunt's paintings and drawings 'do not belong to the order of memories, but rather to that of reminiscences'. A series of transitory states is crystallised in his work, where gesture always performs two functions: gesture as memory and as potency. It is in this contemplation of the density of the world, in this glimpsing of correspondences and analogies, where the at times elusive or distant reality of his works resolves itself. During these years Claramunt continues to depict those places where a precarious and heterogeneous urban space emerges, where the strict rules of highly codified public spaces are relaxed, where the foreigner mingles with the passerby and the Gypsy with the young rich kid: bars, inns and railway stations, gamblers, still lifes and landscapes remain the settings and the subjects of his paintings.

1985–1988

With the exhibition *Cota cero (± 0,00) sobre el nivel del mar*, Claramunt begins a journey in search of his place in painting that will take him far from his native city, and which will be the first in a series of subsequent

relocations. Seville is a first stopping point, where he is inspired by an environment conducive to his work.⁸

More than travelling to different cities, it could be said that Claramunt has moved from city to city, and that for him these moves, to a degree, have been a sort of rite of passage [...] In each place, let's be clear, Claramunt has been searching for himself, searching for that place that doesn't always coincide with where one was born, and where one does not feel like a stranger.

Francisco Rivas, unpublished text (Francisco Rivas Archive).

Claramunt is not much concerned by a city's history or past glories, but rather is interested in the character imprinted on the life of its streets by the traces left on its multifaceted surface, just as a coin is gradually worn down as it passes from hand to hand. He is interested in the naturalness of exchanges between people and the places in which they live, their essential independence, their bruises, the generous impulses of a heterogeneous diversity. He lives in the market square where the cheap, the savage and the sacred are sold.

Kevin Power, 'Luis Claramunt: las sensaciones, la acumulación de las cosas' in *Claramunt*. Seville: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1996.

It has always helped me immensely to work in different places, whether within a country, a city, a house and even, in the case of a room, on a different wall. Seville is not at all different in this way to Madrid, Palma or Barcelona where I concentrate, as always, on its working-class neighbourhoods, except for some of the later works of the port. Painting, in theory, shouldn't have too much local influence. But this isn't exactly the case. The work I have done in Seville is the conclusion of this whole way of working, gradually dispensing with classically pictorial values, focusing on the most strictly necessary elements in the execution of the work and sacrificing with this austerity others that rather than enriching the painting and facilitating the reading of the work, in my opinion might make it easier to digest initially, but much less expressive for attempting to say many things at the same time that shouldn't be placed on top of one another. [...] Practically speaking the outlines are there, the tensors of the painting as absolute protagonists of what has been done. The main problem to solve, and to pose, is strictly related to composition. There is, in almost all of them, not a complete spectrum of colour. There is no texture, at least in the superficial meaning of the word. Chiaroscuro, except in a very few cases, does not exist. Nor can it be said that there is a symbolism, or a description. The figurative elements are completely subordinated to the solution of a strictly pictorial space. In terms of the execution and the general approach of the

work, there is the use of a mark with no prior sketch, done without meaning, and then extracting from this an idea, a sensation, and connecting it to a memory; in short, mixing two realities, one more direct, a fortuitous accident, and another less real, the one that has a will of its own, memory, unconscious memory. [...]

My approach is 100% urban, asymbolic, starting from a current situation, practically speaking, then stopping the story at one of the points in its fall, without reinventing the details.

Luis Claramunt, 'Conversaciones con Luis Claramunt' in *Claramunt*. Seville: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, 1986.

Seville shares time, life and work with Marrakesh, a place Luis starts visiting in 1985 with Teresa Lanceta, who is dedicated to studying the history and techniques of Moroccan weavers for her own artistic creations. The Seville paintings mark the end of a pictorial approach based on matter initiated at the end of the 1970s, and which gradually gives way to the series made in Morocco – and to the bull series made in Seville and Palma de Mallorca – that constituted a significant turning point in his work and a radical approach that was to mark his entire subsequent output. Synthesised in the trajectory from the almost monochrome smear as a formative element of the spaces in the Seville paintings, to the line, the clean mark-making of his last bull paintings, is an entire process of an emptying of space and a reduction in the volume and depth of the painting that leads to an absolute prominence of figure and gesture in a less naturalistic space. In his bull paintings, also related to the world of the street hawkers in Seville's working-class districts, or the cattle markets, and in the final phase of his Morocco period, this tendency to stylisation grows more radical, becoming 'plainer, harder, more cerebral and more concrete'.

In the later Morocco paintings bodies are fragmented and break up in space, they are superimposed, multiplied silhouettes, which mark rhythmic and uneven motor functions that allude to different times. The hugely disproportionate scale of the figures, the arbitrary nature and almost total absence of setting completely dislocate the surface of the painting, contributing to the loss of its base. Framed by the walls of the city or some trace of nature, the figures appear to prepare themselves on an empty stage, like actors in a theatre of the world. Crippled men, blind people, musicians, hawkers, villagers, shopkeepers, snake charmers, water sellers, little children and gamblers present themselves like archetypes passed through a literary filter, but also like caricatures. The works made in Morocco could be placed in the French Orientalist

tradition in that Claramunt is an observer, he doesn't identify himself, doesn't get involved, he leaves to one side the suffering in what he sees in order to present to us an external reality, the rich gestural range of his protagonists in scenes that are almost abstract in their conception, where any idea of place has disappeared. But this Orientalism would have to be qualified by another legacy that has at its centre black humour, caricature and Valle-Inclán's *esperpento* theatre, all forms of (Spanish) tragedy. Claramunt was an avid reader of Spanish Golden Age picaresque novels, with the character of the rogue or scoundrel as a central figure, but he also seemed aware of the ironic decadence of Valle-Inclán's characters and of the macabre and extremely lucid laugh of some of Buñuel's. The city of Marrakesh seemed to offer him a living representation of the adventures and misadventures of the *lazarillos* [blindmen's guides] and their masters, or of the unfortunate urban wanderings of the blind poet in Valle-Inclán's *Lights of Bohemia*. Far from trying to get inside their life story or to condemn their experiences, Claramunt seems to know that the representation of a motif might say nothing of itself, like a photograph or silent portrait, and he also knows that a life cannot *paint itself*, and so he concentrates on the details, the gestures, as a way of understanding, in these flashes of the real, something of the functioning of these bodies and their relation (to space or to the other). Nameless actors, anonymous people, masks, employ an infinite catalogue of gestures, as the titles of his works suggest: *De frente y de perfil* [Face on and in Profile], *Figura en cuclillas* [Squatting Figure], *Figura en rojo* [Figure in Red], *Figura barriendo* [Sweeping Figure], *La mano amarilla* [Yellow Hand], *La mano y el bastón* [Hand and Walking Stick], *Cojo de los dos pies* [Man with Two Lamé Feet], *El lazarillo del turbante* [Blind Man's Guide Wearing a Turban], *La conversación* [The Conversation], *Con el dedo señalando* [Pointing], *Violín y babuchas* [Violin and Slippers], *Ciegos del pozo* [Blind Men at the Well], *Figura en el aire* [Figure in the Air], *Muchacha del escobón* [Girl with Broom], and so on.

The Commedia dell'Arte would give the actors a few outlines with instructions, so they could give life to situations in which a human gesture removed from the power of myth and fate could eventually appear. Nothing can be understood of the comic mask if one sees it simply as a diminished and indeterminate character. The Harlequin or the Doctor are not characters, in the sense that Hamlet and Oedipus are: the masks are not characters but gestures or expressions that acquire their figure in a type, a range of expressions. In the situation being acted out, the destruction of the role's identity goes hand in hand with

the destruction of the actor's identity. It is the relationship between text and execution, between power and act that is here being called into question [...] Expression or gesture is the name of this crossroads between life and art, act and power, the general and the particular, text and execution. It is a fragment of life removed from the context of individual biography and a fragment of art removed from the neutrality of aesthetics: pure praxis. Neither use-value, nor exchange-value, biographical experience or personal affair, the gesture or expression is the reverse of the merchandise that let the 'glass shards of this common social substance' rain down on the stage.

Giorgio Agamben, 'Glosas marginales a los comentarios sobre la sociedad del espectáculo' in *Medios sin fin. Notas sobre la política*. València: Pre-textos, 2001, p. 68. English edition: 'Marginal Notes on Commentaries on the Society of the Spectacle' in *Means Without Ends: Notes on Politics*. Minneapolis: University of Minnesota, 2000.

[...] Claramunt comes from very far away; and although no one would say he comes from somewhere else, his gaze is often surprised at what he sees: perplexed rather than curious. The curious traveller allows himself to slip happily into 'local colour'; the perplexed traveller, meanwhile, devotes himself to interpreting the look of things, gesture and poses, as if they were a form of hieroglyphic writing. He gesticulates and, like a boat facing the wind without moving, lies to, so as to make himself understood; he reads and is read. Everything is easier like this, Luis says, and no one cares if you come from Lebrija or from Marrakesh.

Ángel González García, 'Todo está escrito' in *Luis Claramunt. Toro de invierno*. València: Diputación Provincial de Valencia, 1988.

The exhibition *Luis Claramunt* (Galería Magda Bellotti, Cádiz, 1987) focuses on the work made during 1986 and 1987 in Marrakesh. There is a precedent in the work from 1985 about Seville, but the two approaches are not only different but antithetical. The problem of working in such a closed and heterogeneous city, with an extremely powerful vital charge, is that it forces one to reconsider and to annul completely any previous plans or ways of working: the passage from analysis to synthesis is not only obligatory but absolutely necessary. [...] One of the chief features of these paintings is a total command of the figure, another is the sense of space that does away completely with an idea of landscape. If one breaks down what has been done in the different stages of work, one can see quite clearly the evolution of thematic, pictorial, technical, symbolic and spatial techniques. The general tendency is first towards a very concrete and individualised description (portraits, group portraits), with figurative connotations at the margin too, that flows towards a totally symbolic

work, the portrayal or invention of situations, of codes, of objects with symbolic and pictorial meaning at the same time, and, above all, in the latest works, an absolute break with the regular and plausible treatment of the surface of the 'figurative' painting. That is, a hugely disproportionate scale, foreground and background superimposed onto each other, and following a totally unreal and voluntarily mismatched, arbitrary order of positioning on the surface of the canvas. All this work touches on themes treated in an absolutely classical way as much in terms of theme as in terms of composition (portraits, still lifes).

This exhibition, meanwhile, is not a study of the light, apparel, topics or sociology of this part of southern Spain. Rather, I believe it is a wide-ranging study of, more than anything, a vitality, a sensibility, a notion of time, taste, space, smell, sound, radically opposed to how life is lived north of the Straits of Gibraltar. Finally, and speaking only in strictly technical terms, there are in this group of paintings some solutions very different to one another (arrangements of figures, dreamlike situations, all forgotten and revitalised exclusively here), compositions following central, classical or diagonal patterns, chiaroscuro and even Mannerist arrangements, compact, massive figures with the same weight as totally linear ones, mark-making with a very personal style next to absolutely depersonalised lines, and a co-existence within the same work of approaches, materials and brushstrokes that are absolutely distinct from each other.

Luis Claramunt, *Negocios, cartas y cuentas* [business deals, letters and accounts], 1987 (unpublished text).

1989–1999

In 1989 Claramunt arrives in Madrid, one of his career goals and the place from where he achieves his international reputation. With the series *Shadow Line* (1989) and other works influenced by abstraction and made in the early part of the 1990s, Claramunt attains a brief but intense period of recognition abroad, particularly in Germany and Austria, with the help of Martin Kippenberger. Here he begins his final decade marked by a complex and at times difficult professional, personal and physical life, with the almost continuous presence of illness from 1994 onwards, a year that also sees a reduction in his output after the previously mentioned European presence with exhibitions in Graz, Vienna, Cologne and Frankfurt. A professional career that proved unable to avoid the economic crisis after the financial bubble of the early 1990s, when the price of art went through the roof, nor the fall of the Berlin Wall, which brought about restrictive policies in every sphere. And a personal life that was also starting to feel the consequences of excess.

With the series *Shadow Line* he proposes a completely abstract way of working, the antithesis of the works made immediately prior to this period, and a return to his most beloved literature (which would also provide a refuge in his last period), that of ships and sailors, which for Claramunt, as for Conrad, were always worthy of his respect.

During the last five years of his life the sea became the absolute protagonist of his paintings, as is shown by the series *Mar Rojo* [Red Sea] and *Mar Negro* [Black Sea], from 1997, and *Nafragios y tormentas* [Shipwrecks and Storms], his final series, in which the *Tormentas de hielo* [Ice Storms] paintings, a sort of silent testimony made in 1999, are particularly notable: 'The sea always has this tragic aspect. It's a dramatic, philosophical space, a place for adventurers.'⁹ Cities only appear now in his drawings and photographs, and even in these it is ports that are among his favourite places. In these final years he also took refuge in translation, preferably from the French into Spanish, of works by Kateb Yacine and especially Henry de Monfreid, whose *Secrets of the Red Sea* – for which he also wrote a prologue – and *Hashish: A Smuggler's Tale* he translated and illustrated. He also self-published these translations using photocopies accompanied by illustrations. It was a time of intense re-readings: of Camus, Spanish translations of whose novels *The Plague*, *The Outsider* and *The Misunderstanding* he illustrated; of Poe's stories and his novel *The Narrative of Arthur Gordon Pym*; of Melville, of Cendrars, of the novels of Conrad and of Céline's *Journey to the End of the Night*, which reminds us, as Claramunt does, that 'everything interesting happens in the shadows. Nothing is known of the true history of men.' Visionaries who depicted a world of antiheroes, of quixotic idealists; direct stories or poetry, almost always easy to read and hard to fully assimilate.¹⁰

Throughout his career Claramunt has moved between the figurative and the abstract, and his painting might even vary according to the place he was in and even which wall he was painting on. In his final decade, the smear, a technique used in all his series on seas, shipwrecks and storms, is employed simultaneously with the line, a calligraphy-like mark-making, reduced now to black on white, rapid strokes almost scratched onto the canvas, in his series on Bilbao and Madrid. Calle Montera in Madrid and the Bilbao estuary are two favourite sites, places of continuous flux, dense micro-universes laden with life stories whose continual metamorphosis, agitation and speed is harvested by Claramunt, but also their confusion and agony, as in the *La muela de oro* [The Gold Tooth] paintings in which the teeth turn into rats that run through the city.

Painting on paper, photography, books. 1994–1999

On my travels what I am fleeing from the most are the stones of buildings. Among all the cities of Morocco, Casablanca is my favourite because at least there I'm certain not to fall prey to a stream of many commonplaces. I prefer the mosque that has just been built, and which is an eyesore, to the Cathedral of Burgos.

Michel Hubert Lepiouché, 'Claramunt au Marrakech: Les peintures sur fond de terre d'un déraciné' in *Itinérances*, no. 33/34 (first quarter of 1997).

He [Atget] looked for the disappeared and the lost, and this is why such images also rebel against the exotic, magnificent and romantic resonance of the names of cities, they take on the aura of reality like a sinking ship takes on water.

Walter Benjamin, 'Pequeña historia de la fotografía', *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 39. English version: 'A Short History of Photography' in *Artforum* no. 15, (February, 1977).

What Benjamin admires in Atget's photography is nothing but his *phenomenological* ability to 'offer an experience and a teaching' as he 'unmasks the real': a fundamental mark of 'authenticity', due to an 'extraordinary faculty to immerse himself in things'. But what does immersing oneself in things mean? Being in the place, undoubtedly. To look, and to know one is being observed, that one is concerned, *implicated*. And still more: to stay, remain, inhabit for a while this gaze, this implication. To make this experience last. And then, to make out of this experience a form, to create a visual work.

Georges Didi-Huberman, 'Cuando las imágenes tocan lo real', http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf [accessed on 14 March 2012].

From 1994 onwards his pictorial output is complemented by a compulsive immersion in drawing, photography and publishing, using his photocopied sketches on coloured paper; lighter, more economical forms of production but also modes of expression that are quicker, more direct and starker, too. Although he had always drawn, between 1994 and 1999 Claramunt made over a thousand drawings, grouped into series. These paintings on paper, made using oils, graphite, wax, varnish, Indian ink and occasionally pen, make up a hugely important body of work that until now has only been known in the form of books of photocopies. Just as in his later paintings, the drawings move between imprecise marks made on paper (*Pintura sobre papel* [Painting on Paper] series, 1999) and the precision of detail in the landscape, between a more organic

painting and a stark, stylised line (*Bilbao* series, 1994). Motifs are constantly repeated: drifting boats, anchors, knotted fishing nets, bottles, sails, masts and ropes, but also garrottes, gallows, axes, knives and coffins, as in the series *Garrote vil* [Vile Garrotte, 1995] or the illustrations for his translation of Camus, *The Outsider* (1995). In series such as *Zoo* (1995) the marks metamorphosise into animals that crawl over the paper, which is literally turned into a fossil to which their movement and the marks they leave adapt themselves. The human figure always appears stylised or caricatured, as in the series *Un teatro real* [A Real Theatre], also called *Un teatro moral* [A Moral Theatre], and which he painted in its entirety on Christmas Day in 1996. His drawings condense an intense creative energy and translate, very directly, a way of working that comes from walking and the memory, as much of cities as of readings. Like palimpsests, his drawings acquire meaning in their succession, as if they were a form of writing. Their complexity can only be appreciated through the sequence of the gaze on the pieces of paper, like layers that gradually reveal themselves, appearing bit by bit; only in series can the outlines of things and their secret relationships be appreciated. The books of photocopies, meanwhile, make up a record of the artist's oeuvre, not only of his drawings but his paintings too. Claramunt almost always signed his work with a figure, corresponding to the quarter and the two last numbers of the year, which goes back to a form of notation close to that of the artist's diary and allows us to reconstruct the work's chronology and the path he took in his final years with great precision. For Claramunt, drawing is a way of inhabiting and understanding the spaces he passes through, as well as the power of his imagination; because – as Didi-Huberman has also pointed out – the notions of memory, montage and dialectic demonstrate the lack of immediacy of the images, how difficult they are to understand, their diachronic nature. And this property the images have of not being 'in the present' is what allows us to glimpse their different times, to understand their own memory.

At the end of the 1980s and the beginning of the 1990s, the camera became yet another tool for artists, and in this Claramunt was no exception. Into his urban wanderings he incorporated a casual, carefree way of registering things, taking photos without appearing to, most of the time pointing his camera at the ground or at the sky. Walking as an artistic practice gradually defined the form and content of his photographs too, writing the text and at the time looking for its subject, as if the artist were defining himself at the same moment as his work, without any *a priori* intention. The port and the train stations of Barcelona or the Bilbao estuary, the suspension bridge, the aban-

doned factories or streets of the city appear in his drawings and photographs in scenes stripped of all exoticism. His images, as Benjamin would say, cannot be understood as mere representations, they do not aim to please or to suggest but rather to offer 'an experience (or what has survived of it) and a teaching'. But together with the exceptional nature of this work, in as much as it 'unmasks the real'¹ through its direct, hard gaze on the detritus of the urban space, on the city as a site of beauty but also of abandon, must also be added the forms of distribution he put into practice. Neither his series of drawings nor his photos were framed and were not exhibited in galleries next to his works on canvas, even when he continued to have exhibitions of his paintings. Their expressive and *original* qualities were not magnified, but rather were photocopied onto coloured paper, and gesture and sequence, an experience of time, were paramount. These self-published books, each one original, each one different, never had an exchange-value and were given only to close friends. Despite their rapid execution and precarious production, these editions provided a new outlet for his work and, together with his series of drawings, represent a way of working that concentrates and liberates a strong poetic tension and sums up the complex drift, past, present and future, of a creaking frame.

Even if old hope says
Let's force the doors of doubt

I have seen too many illusions
Pass from green to red

And the candles swell
With travelling souls
A little breeze!

Now that hearts are sailing
At the breathing of sighs...

There would have to be souls
Without hearts
A love made of laughter!

To say that tomorrow, maybe,
The creature of my disgrace
Will be born.

Why not live more
When the dead tear open
Their coffins?

Quick, the pain
For my mourning heart!

Quick, oh madness of mine,
Put on your ermine cape:
It is so cold...

And you, wandering memories,
Show your galley-slave jawbones

More often
Than the weeping
Of kennel-less dogs...

Kateb Yacine, 1946¹²

¹ Journeys are very present in Luis Claramunt's biography, but the idea of a 'vertical journey' appeared as a metaphor for an introspective journey; towards the unknown; a metaphor for the fall, as in those dreams from which we awake before we hit the ground. It was the recollection of my reading of *El viaje vertical* [The Vertical Journey] by Enrique Vila-Matas, that offered me an approximation of what I wanted to transmit in this exhibition; an experience of time, a journey to the depths of oneself. My thanks go to Enrique Vila-Matas for having loaned his title for this project.

² The series of figures and landscapes, his scenes of cities and *colgados* should not be considered works in progress, as a certain critical tendency has tried to suggest. His apprenticeship has passed, his self-taught education, the copies of masters such as Van Gogh and Picasso, not forgetting Goya, the influence of the German and Austrian Expressionist avant-garde and his inclination for Munch's tormented figures, all form part of the past.

³ Luis Claramunt Palou (Barcelona 1951 – Zarautz 2000) was born into the bosom of a bourgeois family. His mother, Petri Palou, was a pianist and teacher of the great musician Tete Montoliu, among others. His father was an interior designer. Claramunt and his sisters Victoria and Elena and brother Alejandro studied at the Lycée Français in Barcelona. Luis Claramunt began studying *Filosofía y Letras* [humanities] until he left university to devote himself entirely to painting.

⁴ In *Guia secreta de la Rambla* in Carles Guerra (ed.), Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge and Polígrafa, 2011; and *Ocaña* in Pedro G. Romero (ed.), Barcelona: Centro Cultural Montehermoso, La Virreina Centre de la Imatge and Polígrafa, 2011), exhaustive studies of La Rambla, especially during the 1970s, have been carried out.

⁵ They appear to refer to the Els Alfacs tragedy in the town of Alcanar in 1978, when an oil tanker overturned outside the local campsite, causing a genuine inferno in which a large number of people burned to death. Brutal images of the tragedy, genuinely Dantesque, were shown uncensored on television at the time.

⁶ Claramunt belonged to no group but his painting was the centre of his life and his interests. He painted, and spoke of his paint-

ing every day too, especially to Teresa Lanceta, an artist herself and his companion from 1970 to 1994.

⁷ Kevin Power, *Cota cero* (± 0,00) *sobre el nivel del mar* (Alacant: Centro de Arte y Comunicación Visual, 1985). A travelling exhibition that passed through Alacant, Valencia and Madrid, among other cities.

⁸ In 1996, shortly after his arrival in Seville, he was to have a large exhibition at its Museum of Contemporary Art. In the second half of the 1980s, Seville was one of the most active centres of the Spanish art scene, symbol of a so-called state of artistic normality recently established by the Democratic Socialist government and their pledge of support for a Neo-Expressionist painting in keeping with the democracies surrounding the country. As well as the Galería Juana de Aizpuru there were galleries such as La Máquina Española, and magazines such as *Figura*, which turned Seville into a hub with a strong national and international presence. During these years, the city also welcomed artists such as Julian Schnabel, Martin Kippenberger and the Oehlen brothers, with whom Luis Claramunt was to strike up a friendship.

⁹ Luis Claramunt, *El País* (5 May 2000) in http://elpais.com/diario/2000/05/05/andalucia/957478947_850215.html [accessed 22 March 2012].

¹⁰ 'A large number of the best writers I've been fortunate enough to read have followed a similar vital philosophy. A good example is all the literature of the (Spanish, Portuguese and Islamic) Golden Age that has existed since the conquest of South America, Mexico, Texas, Indonesia and even the Pacific Ocean. Far from giving rise to a clan of 'dishonest chroniclers', it revealed a genuine breed of writers totally committed to their task as travellers, adventurers, traders and conquistadors. [...] The case of Henry de Monfreid is no different, incidentally. There are in French literature visionary precedents of his stature (Albert Camus, Louis-Ferdinand Céline or Blaise Cendrars) who connected with people and took sides indiscriminately with their social environment of then, of now and of who knows when.' Prologue [1996] to Henry de Monfreid: *Los secretos del mar Rojo* [Secrets of the Red Sea]. Vitoria: Bassarai, 2004, Claramunt's own translation.

¹¹ Walter Benjamin, 'Pequeña historia de la fotografía' in *Sobre la fotografía*. Valencia: Pre-textos, 2004, p. 38.

¹² This poem was translated into Spanish by Claramunt in the volume *Kateb Yacine. Poesía, textos*, from the original French volume by Jacqueline Arnaud (ed./comp.): *Kateb Yacine. L'Œuvre en fragments*. Paris: Actes Sud, Collection Sindbad/La bibliothèque arabe, 1986. See the Spanish version in p. 223 of this publication.

Ángel González

LA CITTÀ DOLENTE

(Towards a Gypsy School of Painting)

What do I paint? I don't really paint!
Vicente Escudero

In memory of Quico Rivas

I don't think Luis Claramunt's paintings look happy to anyone; and what's more they cause me the kind of discomfort which Oran, the city where *The Plague* is set, brought about in Albert Camus: 'How to portray, for example, a city with no pigeons, no trees, no gardens, where there can be no fluttering or whispering of leaves, a neutered place, in a single word?' It's true that pigeons do appear in some of the photos Luis took in not easily identifiable 'neutered', or even better 'abstract' cities; but these birds, which many people think of in the same way they do of rats, which appear in Camus novel instead of pigeons, are like used water about to run away down into the sewers. I now also remember crocodiles splashing around in a zoo, taking the same path... 'time to get out of here', as Luis himself would have said. The world goes emptying itself of everything, even rubbish, in those photos. No organic matter is left, no traces of recent life; only things, long disintegrated and deprived of essence, of no further use to anyone, such as a pile of pieces of paper, scrunched up and crumpled, which you can only just work out to be a dirty magazine, although dirty mainly because of the state it's in.

I do not generally find photographs interesting at all, but the ones Claramunt took cause me even more sadness than his paintings; not because of what they depict, but through a kind of estrangement from what living is, something that can only come about at the culmination of a major excess of life, a massive high. Like when we emerge from an all-nighter on the tiles into the faltering light of dawn where the city looks extremely hostile, or simply going about its own business, business that has nothing at all to do with us. So we quicken our step, looking down to the ground and treading apprehensively in the puddles that are always found in the early hours. It's time to go home, when the word is 'let's go'; as I understand it in search of a little bit of darkness although it won't be as favourable as the one we've just about managed to get out of. Most of Luis's photographs have that air, or

that atmosphere, that light; they're certainly furtive, blurred views, discoloured and lifeless, of a city without attributes; or worse, disenchanting.

Luis Claramunt's life, beginning with his appearance, has always given rise to comment and speculation and especially a certain puzzlement as to his origins. Quico Rivas questioned him conscientiously about his life and miracles, and the text written in 1988 by Albert Ohlen and Martin Kippenberger for the catalogue of Luis's exhibition at the Juana de Aizpuru gallery in Madrid certainly paid more attention to his habits than his painting – barely mentioned at all – which is unusual with painters. Obviously Quico as well as the 'Men from Cologne' saw Luis as a real character, larger than life, like the protagonist of what the Germans call a *Bildungsroman*, but one of the darkest Spanish-style school of realism.

All of us who knew him remember vignettes of the shadowy life he led on the margins, for years and right up to the end; an expression he used or one of his sharp remarks, sometimes strangely exotic, sometimes defiant. Carlos Pazos, for example, recalled very well the time he bumped into him on the Rambla, in the company of a friend, with a live and kicking fighting cock under his arm. 'We're gonna do it with rice,' Luis told Carlos as if it were the most natural thing in the world. Chiqui Abril and I, when we were going round the bars near the Buades gallery in one of the poshest areas of Madrid, spent a lot of time wondering what the hell he was expecting to be served when he asked at the bar for *una ración de carnasa* [a plate of big meat], something he obviously never got, as none of those bars ever admitted working with such unappetising dishes, and it turned out he meant an innocent roast [*carne azá*].

So: all of you who didn't know him will have imagined that it was all down to his way of speaking, which I'd call Gypsy although I've never had much contact with those people. In fact, Luis Claramunt was practically the only one; as far as I am concerned he was Gypsy, not an imitation as most of those who knew him have thought – in some cases with clear discomfort – but I repeat with no further ado: Luis was Gypsy, and spoke and behaved like a Gypsy, if in a slightly exaggerated way that appeared to many, I understand, to be an unmistakable sign that he was pretending.¹

Once this identity is settled, everything about his life, especially the more picturesque details, ceases to trouble me. After all, everyone has an approximate idea of the life Gypsies lead, even if that's only because they take care to make sure we know: customs and pastimes, economy and morality, vices and virtues, sorrows and joys... Try and remember yours, and you'll have a

good portrait of Claramunt, and what's more important: some indications as to his painting, whose primary and frankly unusual quality is precisely that of being the work of a member of a community that has produced more secondhand merchants and antique dealers than painters, with the exception of a few enthusiasts such as *La Chunga*. Of course you could well ask yourself if Luis Claramunt was also an amateur painter, his livelihood street-selling and acting as *palmero*-on-demand at flamenco celebrations... I will return to this probable identity of the artist free of professional obligation, an *outsider*, to use the English expression for the people the rest of the world calls *bruts*, and I will also discuss a perhaps unlikely 'Gypsy school of painting'.

Now, however, in view of Luis's photographs, I would like again to consider how important or helpful it is to know about the life of artists, as it may seem I thought it irrelevant. Very much the reverse in fact, hence my admiration for Giorgio Vasari's writings about the lives of Italian artists, but I also think that what makes this knowledge essential and necessary is 'placing the body', as Paul Valéry said, although the truth is that Nietzsche had already said it; said it and done it fully and with pained consciousness that the main player in his philosophy was his body. But precisely because that is how I see it, that with an artist one cannot distinguish between life and work, I prefer to be guided by the photographs with which Luis Claramunt repeatedly left us immediate imprints of what he saw, rather than what was known, or thought to be known, about his 'colourful' life, for example all the speculation, as I have said, about his Gypsy ways. They are very peculiar pictures: not the sort you'd expect of someone of artistic temperament, and indeed they are photographs of no artistic intent. Nor are they documentary, as I don't profess they can be used to document Claramunt's life and work, but they can serve to put us in his position; to see – I don't know whether for an instant or instantaneously – what he himself saw, to see *with* his own eyes, which obviously goes far beyond knowledge of his appearance and ways, his expressions and sharp remarks, and this seems to be the most direct route to reach his painting. Do look at them thoroughly but also with a certain lack of concern, or ingenuously, as they enclose no secret other than that of being images *through contact* of the world in which Luis moved. Spontaneous or even automatic contacts, like when you press the shutter button without looking through the viewfinder, completely without a care. When we do it without searching and searching again for a composition, which is exactly what 'artistic photography' consists of, the most everyday example of which would be the

portraits of people who look as if they're holding up the Leaning Tower of Pisa, the most characteristic and successful being any postcard sold as a souvenir of any place, be it the Campo dei Miracoli of that Italian city or anywhere else.

There is no composition in Luis's photographs, just recorded images or really rejections of the endless *travelling* that are our comings and goings around our world; our slipping and sliding through life itself. What Luis said once, that he'd like it if his paintings 'made themselves on their own', is achieved in his photographs, which are much like an involuntary blink. And what, in fact, can be *seen in them*, or better still *what do they see?* I spoke earlier of a deadened and peopleless city, but I could also say it is the city seen by Gypsies, site of their terrible uprooting, a place forever hostile, the *città dolente* [wretched city] of which Dante spoke on the way to Inferno:

Per me si va nella città dolente
Per me si va nell'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.

Oh, those 'perduta gente', those dissolute people...!²

Far be it from me to aspire to construct a *theory of Gypsy life*, but I can't help trying, on the most modest of scales, in the hope of explaining to myself Luis Claramunt's body of work. In this, I realise straight away that I have never had dealings with Gypsies, nor had much interest in their activities such as Flamenco singing, with the single exception of Camerón, although above all because of his fragility and I would almost go as far as to say his stubborn death wish. Really, what has most intrigued me about Gypsies is their reluctance to integrate into the rest of society, despite the ensuing penalties that have been dreadful over the centuries and are obsessively decried in their song. So it must be one of two things: either they enjoy their difficulties, that seems rather unlikely, or they have other things in their way of life which compensate; things that are highly mysterious and don't exclude the painful awareness of their alienation from said society, although perhaps less so in cities where centuries later they have found refuge beside non-Gypsies without whom they could not, paradoxically, survive. In short, it seems Gypsies need what excludes and torments them.

Luis's photographs see the place of their exclusion and uprooting, although as I've already said not because of a clear and scandalous hostility on the part of other people but something almost more horrible and difficult to accept: because Gypsies are ultimately invisible. In such a way that Claramunt's urban photos,

almost independently of their depiction of godforsaken zones miles from the city centre or of wasteground, only rarely show people³ going about their business, probably because it's difficult for one to see those who don't see you... The fact that the painful motives behind the alienation of Gypsies are not to be found in Claramunt's pictures doesn't mean the photos do not give off a sensation of pain, and not just of sadness, which the 'Men from Cologne' recognised immediately in their friend. 'Luis doesn't have problems with people who are like him in every way, as they share the pain.' Do I need to say which people these are?

The curious thing is that Claramunt should above all feel so completely alienated from artists, and very especially 'those people with paintbrushes', as he used to call painters, with poorly disguised contempt. He himself provided a lot of evidence in what he told Quico Rivas, and he did this in two ways: accusing them of knowing about nothing, which could perhaps be translated as not knowing much about life, understood as a life of excess in the same way as William Blake was exasperated by Joshua Reynolds' criticisms of the proverbial carnal excesses of Rafael.

The second way, more insidious deep down, simply consisted of concealing, to Quico Rivas' desperation, what he liked and disliked in painting, a silence he only broke when he admitted he was bored by Bacon, 'who makes pictures without meaning, with no feet or head', while he very much liked Zuloaga. I don't think he was joking, and although Zuloaga doesn't interest me at all, I intensely dislike Bacon. Through Quico, not Luis, I have also found out he was very enthusiastic about Van Gogh's work. And who isn't, apart from those snobs who always prefer painters nobody except them have heard of? I'm glad to coincide with Claramunt in his enthusiasm for Van Gogh. Passion for minor painters is – I'm very much afraid – a minor passion.

I suppose that Claramunt's almost universal and monumental disdain for painters, especially his contemporaries, centred on those who had turned painting into a laborious and narcotic profession, which must have been as repugnant as owning a house and then building a swimming pool, which was for him the pinnacle of all horrors. Undoubtedly there were atavistic remains of the nomad in Luis... He made a passing reference to his being an amateur painter, even lazy, but this should now be qualified. Beginning with what Quico confessed to him: that he just couldn't imagine when he did his painting, as he seemed to roam around all day. Nonetheless, no one could say his body of work is slim. Luis acknowledged in these conversations with Quico that nothing would please him more

than 'if the painting did itself', which is like saying he would prefer to *act as if he didn't paint*, although at the same time spending the days drawing. I find no contradiction here; and this ceaseless drawing, as witnessed by J. Blanc, a friend from his youth and libertarian travels, was perhaps imperceptible through sheer obviousness and in no way constituted a profession but a habit, and as such not very different from going round bars or sometimes adopting a vaguely defiant or even aggressive air that could bring about trouble in the early hours. There's a photograph that illustrates very well what I am trying to say. It's of Luis, Teresa Lanceta and a Gypsy couple, friends of theirs. I find it quite comical; what is it that's happened to the men, who look so rigid and irritated, as if they've swallowed a broomstick? The women on the other hand are smiling, I imagine because they don't have time for the opposite; because they are very busy making sure their men lack for nothing, not even their right to put on such grim, unfriendly faces. It's not that I think Gypsy men do nothing and everything falls on the women, rather that they find it neither elegant nor honourable to appear to do anything. Their relationship with work surprisingly reminds one of that of those old Spanish noblemen who proudly wander around at their leisure in picaresque novels.

There was indeed an itch of nobility in Luis Claramunt that demanded this complete disrespect for professional painters. His approach was that of a non-profit making hobbyist, truly disinterested, but taken to such an extreme and maintained so obstinately that we could easily consider it a mania; something uncontrollable, automatic, deadly. Or even some kind of mandate from God knows where, an obligatory and unalienable task: his *destiny*. I haven't met many artists like that, although quite a few who pretended to be. Those artists who, as I frequently say, cannot keep their hands still: possessed – enslaved – by a demonic impulse to give form to the material; having their hands continually stuck in there. As you probably imagine, they are usually non-professional artists, though more than the usual Sunday afternoon kind or those we find enchantingly 'ingenious', the ones who push themselves to fulfil this destiny in very adverse and occasionally awful conditions: in prisons or institutions with barely any materials and with such fierce dedication, almost always going unnoticed.

Probably Luis Claramunt's work doesn't seem to you, because of the more favourable conditions in which it is carried out, to be the best example of a *brut* artist, but who, apart from that class of artist, could have been closer to and shared so many things? His belonging to an excluded and marginal community,

his being self-taught, a certain immediacy of execution, habits between furtive and recalcitrant, as Jean Dubuffet said; and above all, something Dubuffet himself repeated appropriately: an intense and solitary experience of the pain that makes them be recreated in 'the fiestas celebrated in the spirit'? Only in this sense, which implies a strange and often anguished intertwining of pain and joy, can one speak of expressionism in relation to Claramunt's painting, and not in the usual one applying to savage things in a deformed, caricature style.

Of course, the things Luis painted weren't the loveliest in the world but often very sad, as I said at the beginning; his way of painting them though, his unmistakeable style – however much it irritated him to have it – is extremely elegant, as Kevin Power suggested: 'In his compositions we see his concern for the "elegant" occupation of the space.' For me, this eminently calligraphic elegance was innate in Luis, one of the few dandies I've ever come across in my life, and I mean the satanic variety, the only tolerable one, which Baudelaire evokes in the poem 'Don Juan in Hades' from *Flowers of Evil*, which concludes with these magnificent lines:

But the hero unmoved, leaning on his rapier,
Kept gazing at the wake and deigned not look aside.

That was the dandy. But the painter... shouldn't he really see everything, glimpse it under the dirty scummy foam of days...? Luis Claramunt's painting is foam painting.

Naturally, I prefer to see lovely rather than depressing things, and I agree with Maximilian Volochine, one of the members of 'La bande à Picasso', in that 'great art is always happy'. I could also of course agree with what he went on to say: that 'the idea encapsulated in art can be a tragic idea, and the very fact this idea has been encapsulated is in itself a motive for happiness'. Or 'the happiness art provides us with is the happiness of encapsulation; the happiness of discovered forms'.

Uprooting, pain, melancholy... Luis never stopped looking for a figure for them, or indeed a body: flesh of his own flesh. Wherever he went: Bilbao, Seville, Madrid or Marrakesh. From city to city; from one estrangement to another; pain upon pain, without any glimmers or hopeful urges. The outcome in Morocco can't have come as a surprise to him, and confirmed his pessimism. 'The kids were throwing stones at me,' he told me one day, I don't know whether glad that things couldn't get any worse or truly alarmed at it. Stupid me, I replied that Cézanne and Manet – can you believe it? –

also had stones thrown at them by kids... The pictures Luis painted in Morocco on various trips, riding pillion as it were since he was just accompanying Teresa, who at the time was fascinated with the traditional local rugs, are the best example of his tragic, fleshless and skeletal dandyism. I like them a lot, above all because, unlike what some friends have said, they do not contain traces of the wave of painters who travelled to north Africa from the nineteenth century onwards in search of exotic clichés, customs and landscapes, and ended up being prisoners of local colour. Neither Delacroix nor Matisse have anything much at all to do with what Luis painted on looking almost unintentionally at what he chanced to come across on his travels. And since nothing had really taken him there, none of the things he found turn out to be more relevant or eloquent either, although no doubt, and as always, he was more concerned with the lives of the poor than of the rich, for example, tourists.

His lack of obligations, as well as the passion for wandering around Luis always had, remind me of *The Voices of Marrakesh*, the wonderful book by Elias Canetti who also arrived in the city by chance and without a purpose, and so tumbled into a ceaseless wonderment of idleness. Do read this out-of-the-ordinary book, precisely to dwell on the ordinary: a beggar who hides in his mouth the coins he's given, the extremely well-endowed donkey, the suggestive European woman who runs a bar... Where was Luis going to go drinking in a city so poorly disposed to alcohol? And another literary reference, which might shock some for having Gide conceptualised as an aesthete on the hunt for boys. Reading the diaries of his travels through Algeria recently, I have often found alongside sumptuous descriptions of landscape other descriptions of less gratifying things, and curiously more than once of people vomiting, something that appears in some of Luis's paintings. Well..., I've never been to North Africa, but from the look of things people there vomit more readily than here. I say that because perhaps Luis didn't go around looking for repulsive or affectedly miserable scenes, as some have believed and thereby justified the involved story about his expressionism.

In fact, gruesome scenes are rare in Claramunt's Moroccan output. Instead there is an abundance of endearing images, such as a father giving his child a piggy-back ride or a man happily running along with a sack over his shoulder, and even more those worthy of pity: beggars and cripples mainly. And there you finally have the word that adjudges his vision of the world: not arrogance but pity, exactly, unlike compassion this word seemingly ritualised, ceremonial, and there's no question Luis was inclined to it a rare ex-

tent not seen much these days, elegantly out of date, very Gypsy. He displayed this feeling, which I sense in more than almost any other, in one of my favourite paintings of those he did in Morocco: *Cementerio de burros* [Donkey Cemetery], a grim enough subject that he handled with exquisite and stylised moderation; this not to belittle other less iconographically risky pictures such as *La hora del té* [Teatime], *Riña de gatos* [Cats Fight] or *Alacranes* [Scorpions], to which I will later return as I explore the link with Teresa Lanceta about ornamentation.

Stylisation, despite the slippery meaning of the word, is the only suitable term to draw together and understand not only the majority of the pictures Luis painted in Morocco but also most of everything he painted and drew ever since he started out, the two pretty much muddled together. For Luis Claramunt above all was someone who drew, as you can see in his paintings, where almost everything is reduced to a doodle through a process of abbreviation or condensing – what reducing means – or effectively stylisation, the primary meaning of which, 'reducing artistic representation of a thing to its characteristic elements' as María Moliner has it, immediately adds another that makes this process of reduction the servant of 'the idea that the artist wishes to transmit at times, altering the shape of things, their proportions or positioning', which takes us to the awkward category of stylisation that so terrified Luis, particularly 'having one's own style', so desirable a quality in the marketplace and prized in professional artists and one that hence Luis would have resisted having applied to him.

But it's not so much about whether Luis had his own style or not, more that there's no doubt he spontaneously leant towards reduction, abbreviation, condensing, schematicising, stylising or however you want to call it (although stylising seems to me at the end of the day to be the best way of saying it, as it is his participle – stylised – and synonymous of elegance). But I would like to add something about Luis's qualms over the style that was attached to him, and this really was an unavoidable consequence of that tendency of his to reduce everything he painted, albeit mainly human beings, to their 'characteristic elements': and given his lack of knowledge of the ways and customs of Moroccan society, the most characteristic had to be how people went about, their manner and appearance, and not other more secret or better hidden qualities. So I'm not surprised that when Quico asked him to mention a painting he liked – 'Tell me a picture, for fuck's sake' – he gabbled on about something like 'a painting of the figure of the blind woman', of which, and certainly unlike other pictures of 'figures' he painted, with titles he used to give

them such as 'Figure with this, figure with that, figure with whatever', figures thus without qualities, in the painting of the blind woman we know something more or something different: that she is in fact blind and can only recognise things through touch. Luis was right: it is a most emotive figure, not just an elegant doodle.

So, a painter of doodles, sometimes of recognisable figures: someone with scissors, some plates, a walking stick, a snake, a hide or a lute, while at other times perfectly abstract doodles, the spontaneous flirtations of the hand on the paper or canvas, though no less revealing of 'the knowing mix of clumsiness and precision, of speed and calm' that Juan Manuel Bonet attributed to Luis Claramunt.⁴

What Juan Manuel said, together with Kevin's words about an 'elegant occupation of space', gives me cause to venture into something they decided not to say, perhaps never even thought: the striking resemblance of Luis's doodle painting to a certain kind of hieroglyphic or ideogrammatic writing, where his pictures might meet and mix with his drawings, thus forming a graphic *continuum* ruled by a delicate rapidity, which, while not forgetting the long and influential modern tradition that has foregrounded the dynamic nature of the act of painting, reminds us above all of the act of writing with elegance: calligraphy, and not only that practiced in China or Japan but also the most stereotypical of the Moors.⁵

The truth is that it makes you think that Luis insisted and penetrated so much into what constitutes a clear compromise between painting and writing, that is: a figurative writing accessible to the unread, the illiterate. Many years ago I marvelled at the reply a Flamenco singer gave to a journalist who asked about his illiteracy – 'My dear lady, I am an honourable man...!' As if to say that one's word is enough for the honourable. A Gypsy painter, perhaps Luis was so from the outset, bound for Gypsies ignorant of something that does not go straight ahead, always looking for turns and even ruin: the written word. His doodles, however, have the honour of the word given... At the entrance to Notre Dame in Paris, Cézanne remembers Villon's mother, who was illiterate, contemplating joyously the stylised figures that adorn it: 'Paradise, where there are harps and lutes'... Historians speak of a *Biblia pauperum* in this respect: within reach of the poor who cannot read but are quite capable of imagining paradise. The poor! Gypsies usually still are, and very proudly so. Blessed!

When they paint, it's very logical that Gypsies are tempted by the immediate legibility of writing. The Gypsy school of painting practises the doodle or the scrawl, if not directly the 'Egyptian' hieroglyph...

Didn't they say that was what they were too? This doodling, or scrawl, can clearly be seen in the painting of Micaela Flores, *La Chunga*, and even a little in that of Lola Flores, *La Faraona*, two artists for whom the classification of naive means little; but it is seen even better in the works of another 'Gypsy' in his own way: Vicente Escudero, the dancer-auteur, whose paintings and drawings often reveal a surprising similarity to Claramunt's. Escudero has meanwhile stressed the *automatic* nature of his work, which I pointed out in Luis: 'If I call my pictures *automatic drawings* – wrote Escudero in his book *Pintura que baila* – it's also because I do them at top speed. No sooner has the idea come to me and it rushes to the paper, all in one breathless go.' Needless to say that Escudero, very friendly with the Surrealists from what he told me when I met him, was *also* talking about something occasionally done without thinking, which I actually suspect in many things about Claramunt, who would have loved the wonderful definition Cocteau gave to his own drawings – how stupid have we been to forget Cocteau! – and which Escudero includes in his book: 'I don't *draw*, I *unravel* the curves of my writing.' It's a definition that fits perfectly with Luis's drawings, which would be like words whose 'knots are loosened' and become recognisable to those who up to that point had not been able to resolve the meaning of the shapes. Luis played with this perversely in the series *Toro de invierno* [Winter Bull] when he combined unravelled words – doodles – with others forming signs that were almost as enigmatic: 'CANE A LA BRAZA' [flame-grilled meat] or '10 ZACOS DE SEMENTO' [10 sacks of cement]...

Leafing through Claramunt's hundreds of drawings, his frequent automatism leaps out at you, in the double sense of something not only executed rapidly but also perhaps in an unconscious way. Let me make it clear I'm not talking about the sort of abstract squiggly nonsense you scrawl when you're on the phone or in a really boring meeting,⁶ but rather a pattern made up of three or four strokes, which is perfectly recognisable, like a gallows, a guillotine or a knife. These are found intriguingly frequently in Luis's sketchbooks; as stereotyped as a hieroglyphic representation of them. You would expect to find a dagger and a guillotine in the sketches Luis employed to illustrate Camus *The Outsider*, because that's what the script demands: but for a gallows to appear has something truculently redundant about it; and at the same time the other appearances of these symbols are not very relevant, perhaps because effectively he came out with them spontaneously as he was drawing, the same as the symbol – more friendly and even more obsessive – of a little sailing boat, a vestige or leftover

resulting from his wide reading of travel and maritime adventure books, no doubt his favourite genre. A list of these books would be long, and would include storytellers of the Indies, Conrad, McOrlan, Henry de Monfreid, Stevenson... Significantly, *The Outsider* and *The Plague*, the two books by Albert Camus that he illustrated with some cruelty, are set in port cities, Algiers and Oran. To be sure, talking about *illustrations* with Claramunt – and it's no surprise that in the hundreds of drawings in the family's collection new series inspired by reading appear – distorts and even disfigures what he did with his favourite books, and it doesn't seem to make up a calculated framing of the scenes that he would have felt essential to carry on the line, the most outstanding or expressive, but a kind of *trickle of sensations*, fortuitous but irrefutable, arising explosively from his habitual reading. So it wasn't the book – as such, abstractly – that Luis wanted to illustrate so much as the process implied by his reading, subjected to all sorts of happening and upset, almost inevitably irregular, unbalanced, moveable, capricious, multifaceted...

In truth, I don't know whether Luis did his drawings as he read – spontaneously and almost automatically – or if these sketches are like the ripples in the water after a solid object's thrown in, but I don't see much difference between the two processes. What I mean is that the impression that reading a book makes can easily go on manifesting itself for a long time, in such a spontaneous way and even more automatically so; as when suddenly and involuntarily, without warning, something we have forgotten comes back to us and occupies us for a moment; and not so much something clearly defined and easily conceivable, a place or a person, as a reflection or a gesture; not even a counterlit silhouette, just a fleeting outline. The story told by the protagonist of *The Outsider* – who goes by the name of Meursault – of the circumstances in which he had committed his crime, and which he is later unable to relate to the judge, perhaps makes clearer for you what I am trying to say, and I'd swear that the biggest impression this very sad book made on Luis was the appearance like a flash of lightning of the victim's knife amid an asphyxiating excruciating mass of light and heat, which appears again and again in Meursault's memory, as there is no doubt that the fateful knife is made of that deadly combination.

The way Luis's drawings appear – elemental, rapid and rambling – doesn't belong to the realm of memory so much as reminiscence. In fact, they have as much to do with touch as they do with sight; or rather they show a kind of contact that involves both senses, and remind me a little bit of those tracings we used to do

as children when we laid a piece of paper on a coin and rubbed a pencil over it. There was something amazing about how the minted shape of the coin appeared on the paper without the aid of deliberate and calculated actions that would imply a profound knowledge of drawing. It's not as if it happened by chance though, but as a result of what can only be called *the art of magic*. After you'd been doing this for a while – do you remember? – instead of doing the whole thing, you'd decide to concentrate on a few details: some of the ridged bit around the edge of the coin, a few letters or a raised profile, leaving the rest blank, above all taking you from the naturalism of the first few goes to a kind of phantasmagorical state: a real artistic revolution, you have to say. Many of Luis's drawings do indeed remind me of this sophisticated and curious children's pastime, as if what he set about drawing was under the paper, in contact with it or even trying to get out, to poke through, show itself briefly and vaguely, like ghosts. His drawings are records of something that draws the paper towards an imprecise and ominous depth; something like the gloomy borderline between what's visible in movement and the invisible that resists: in short, they are like masks. Luis was called by fate to scrawl Conrad's *The Shadow Line*, which tells of a ship immobilised by the inexplicable; because *something* holds it back; something dark, mysterious, deadly.

I don't know whether Claramunt believed in fate, or if Gypsies do, and also Moors according to some people; the fact is, though, that most of his favourite books deal with fatalism.⁷ In *The Outsider*, for example, there is little else. As for *The Plague*, it forms the backdrop to everything that happens after the moment the first dead rats appear. 'They're going, they're going,' says the bird of ill omen, which is the asthmatic old Spaniard, the best-drawn character and all in one stroke. In fact, the plague isn't so much a disease as an ungovernable fatalism. There is always, meanwhile, something fatalistic in any sea voyage, and this comes together and solidifies in Conrad's novel as it churns and sweeps along Cortés and his companions, above all the fearsome Lope de Aguirre, desperately towards death from the very moment they enter the river 'which will lead back out to sea...'

I don't know; perhaps Claramunt painted to exorcise the fatalism of death. I want to believe this is the task of painting; to keep us in this world; to distract from the bad that looks upon us, which in accordance with Jacques Lacan's malignancy would in fact mean everything we see and which sees us. The energy with which Luis scrawled his pictures, as if he wanted to scratch or tear the paper, reminds me of the even greater

force used by Antonin Artaud – another *brut* artist, whether the French like it or not – in his drawing of charms to protect friends from all he'd had to suffer: a true hell. 'Wretched City'... Or as another poet, Paul Éluard, called it: 'Capital of Pain'... Every city is, that's what makes up its 'hard side', and its citizens 'wandering shadows who could only have gained strength by deciding to make their roots in the land of pain', as Camus said of the people of Oran during the plague. Perhaps Claramunt painted as a lightning conductor for the pain, to deflect it, and more especially to remove it from his body, exactly as did poor Artaud. Luis's figures – a visible mirror of himself – show this mining of different shapes: in their features or gait, but above all in the characteristic reduction of the flesh to an undulating squiggle; and what gave substance to this flesh was probably simple pain. There does for sure remain a grimace, more precisely a sneer, which wasn't wiped from Luis's face even when he laughed. I always saw him looking so angry that I never suspected it was more because of his pain!

It has upset me to find out that at the end of his life, and because of the illness that killed him, that he was so thin, even more than he had been, such that his favourite drinking-hole was the one that had the chairs with the most padding; he'd always detested comfort and the only place for him to rest and relax was up at the bar itself. I understand now his passion for the old sailing boats bereft of any amenity, the harshest dwelling man has ever found for himself. Perhaps unconsciously there was an element of this seafaring harshness in the table he had in his flat in Plaça Reial in Barcelona, which was raised and lowered on pulleys because of the lack of space, or the shack made of tarpaulins he put up in the Gypsy neighbourhood of El Carmel, or the habit of his – which Quico Rivas liked so much – of opening the balcony windows as wide as they would go, as if it were the deck of a boat exposed to the wind and rain... As for the extreme severity of life on the old ships though, I know of no better example in Luis's work – and in this case conscious – than a series of representations of what is inescapably the famous and dreadful diagram of how to fit the most slaves into a trader's boat. Ships for him weren't just the receptacle of the fatalism that the childish excitement of adventure engenders,⁸ but also an incalculable pain, which truly was inflicted on slaves and can only be described as torture.

The fact that his sister Viki remembers the first book Luis ever bought was about torture does not seem irrelevant to me. Many adolescents are very curious about the subject, and I myself – I remember it well – bought a pretty ridiculous one about Chinese

methods of torture at the same age. But what might an adolescent be looking for in this sort of book? Probably something they're no less concerned about than sex: physical pain, particularly what our bodies can withstand, the limit; although not so much the limits of pain but the limits of the body that endures it, the tangle of pain and pleasure the adolescent is beginning to discover amid perplexity and desolation. With time, the perplexity diminishes while the sense of desolation grows and overflows, crushingly, as Georges Bataille found when faced with that dreadful early twentieth-century photograph of a man subjected to torture in China.

Bataille was very much in vogue when Luis and I were young and went to the same bars. I wouldn't have thought he'd be Luis's kind of writer, but who knows! While it might not seem to amount to much, I'd point out here his shared admiration for prehistoric painting, not to mean a shared view, although God only knows! I am very familiar with Bataille's motives, as he set them out with sufficient clarity in his last few books; as for Claramunt's motives, meanwhile, I can only conjecture from what can be surmised in his own painting. All told and just in case anyone's interested, I'd say that for Bataille the interesting thing about the paintings by the hunters of the Upper Paleolithic (Late Stone Age) period, left behind in the deepest of caves, is the clear display at one and the same time of the disturbing awareness of their sexuality – understood as something separate from reproduction – and the awareness of their mortality.

I certainly can't imagine Luis busying himself with following the sophisticated movements of the most successful dance partnership of our formative years, that of Eros and Tanatos. The one formed by pain and violence is another matter. I will never be able to stress enough the painful awareness Luis had of life being above all a struggle; the awareness of how agonising it was. A struggle against the elements, or destiny, for which Luis never stopped searching high and low in all that literature of travel and adventure: *The Shadow Line*, for example, although even more so in the conquest of Mexico or the 'Jornada de Omagua y El Dorado' (Expedition to Omagua and El Dorado), and it's curious that in those days so many of us fell under the tragic spell of Lope de Aguirre, *The Traitor*; to his king and his country; to his lineage, just like Luis himself... But the sense he had of life as struggle, which in *The Outsider* quickly takes on a fateful glow, became more visible and familiar in his enthusiasm not only for bullfighting but in something altogether more unusual and untamed, with not the slightest hint of the 'artistic' prestige of the bullring:

cockfighting. A whole world of fights, between men and between animals, or men against animals; to the death. How could he have remained indifferent to pre-historic painting where hunting scenes predominate, implicitly in the case of caves inhabited during the Paleolithic era, or explicitly in the case of those that provided shelter in the Neolithic, in Spain's eastern seaboard or the Sahel of Africa? The similarity between the things Claramunt did and those practised during the Neolithic period, as well as what the bushmen did before they were massacred by cheap alcohol and Christianity, is so striking that it never ceases to amaze me, much as I am a non-believer, as are most of my colleagues who almost seem to make do with an acknowledgement of coincidences and influences between artists to be rid of them.

Whatever motives lie behind the subsequent tendency to stylise the representation of man and animal in each of these cases, it once again turns out to result in the same writing based on pictograms, half way between painting and writing, and which I have already pointed out with Luis and obviously implies a desire to relate something: the adventures of a day's hunting, or those of another spent at the testing of bulls; a story rather than an epiphany, which is what one might think of the astonishing images of animals painted in Altamira or Lascaux, which Lewis-Williams now believes to have come about in an altered or hallucinatory state of mind.

I can't tell you whether, in the case of Claramunt, the process of constituting a pictographic writing adapted to the telling of life's adventures was a consequence of his desire to illustrate his favourite books in an analogous, non-naturalistic way, or the other way around; in other words if Luis discovered this possibility at the end of this process of stylisation, which would have been prior and independent, the fruit that tendency of his to elegantly occupy the space, or simply an indication, testament or demonstration of his spontaneous and invincible elegance. I have a feeling this has turned out a bit muddled, but don't worry about that; the process in itself wasn't as interesting as the use I timidly pointed to and which had nothing to do with the resulting narrative powers but other decorative ones that implied an *extra* stylisation. I can see, however, that I'm complicating things and so I'll get to the point, which consists of no more than tackling the relationships and correspondences between Claramunt's work and that of Teresa Lanceta, his companion for many years and a truly great artist, not properly recognised and all because of the ridiculous aversion to ornament, whose paleovanguardist fug has still not been cleared out in these times of

cheerful neovanguardist ignorance. Teresa, let's not forget, dedicated herself – and I hope continues to do so – to weaving, above all rugs, the most beautiful I have ever seen by a contemporary artist.

I said earlier that Luis probably used to go to Morocco all the time to be with Teresa, who was fascinated by the local textile traditions together with the predominantly feminine culture that had grown up around them. In Berber women, Teresa emphasised the same painstaking industriousness and the same courage in dealing with life that she had found in Gypsy women with the use of a very expressive term which I believe, although I'm not sure, comes from the world of song: *rajo*, meaning something like 'tear' or 'rip'. Luis, for his part, used another from the same family: *pelizco* [pinch, or dent]. If I mention these words now, it's because they both refer to features affecting the surface of things, their skin, precisely where everything to do with ornamentation takes place and hence it's superficial nature, which is judged to be of less value than what is 'profound' by many for whom the penny doesn't drop that one is more visible than the other and thus brings about a greater likelihood of our sensory satisfaction, without having to resort to the rather bombastic saying that 'what is most deep is the skin'.

Ornament is a skin, not just a surface for inscription; something to protect us from external aggression, a shield or a cuirass, and not for nothing have shields and cuirasses traditionally borne ornamentation, and this was the principal speciality of Daedalus, the first artist. The capacity of ornament to bring order and harmony to our experience of the physical world doesn't preclude it from also fulfilling this defensive role, which is revealed in rugs, since some of the greatest dangers lying in wait for us when we come to a stop and remain at rest are those that derive from the ground, and first of all of course our principal enemy: the snake, which hides itself amid the grass and so ruins part of the charm of that surface on which we sit down. A rug would therefore be, to a greater or lesser degree of stylisation, the representation of a wildflower meadow but one free of agents of aggression.

Do you remember that painting of Claramunt's, the *Alacranes* [Scorpions]? As far as I know, it's the only picture he did in Morocco that shows a rug filling the whole space, and on it a group of characters busy at some form of game with these little creatures, probably fights between them. Whatever it is, the game essentially consists of placing on top of the rug things you would in normal circumstances prefer to be kept under it. In this way, *Alacranes* is a perverse example⁹ of the protective capacity of ornament, as these animals constitute at one and the same time living beings and

ornamental motifs: in other words, both the cause of the danger and the remedy. Anthropologists call these ambivalent images apotropaic, the classic example of which would be Medusa, the Gorgon ogress who killed anyone who looked at her, but whose image could – precisely because of that – protect us from anyone who approached us with bad intentions. Charms tend to be of this nature, as well as some gestures.

But what I was saying about the ornamental character of the scorpions in the painting could be said in general of the figures in Luis's pictures, whose severely stylised air, scrawls part way between painting and writing, pictograms or hieroglyphics the precise articulation of which we don't know, leaving them susceptible to the same ornamental use as did the Arabs' making Kufic script into an elegant paradigm. Fortunately, the figures of 'players' seen sitting on the rug in *Alacranes* are inseparable from the rug itself: figures interwoven with it.

I've always loved what Franz Marc said about 'paintings': that they are 'what emerges in another place'... It's not hard for me to imagine that all these scrawled, filamentous figures that Luis put in his paintings are like threads that go on to meet and interweave *in another place*, which I think must coincide with what we attribute to Teresa, not to lessen through this transposition either the one or the other, because when it comes to ornament everything is shared or has no author: such that it could have been, effectively, that Teresa painted 'Luis's pictures' and Luis wove 'Teresa's rugs'. Stranger things have happened, and I tell you I've sometimes come to suspect that during the Cubist period known as the 'analytic' that it was Picasso who painted Braque's and Braque who painted Picasso's... Who would mind, apart from their owners?

Just before I finish off, let me go back to ornament. Nothing would surprise me less than if it were among the most elemental – although thus also the most cohesive – groups of human beings where the clearest awareness of the defensive power of ornament is found, while in the most complex and stratified groups, such as those which live in cities, art often ends up turning into propaganda for the ideas of the people in charge and a justification of their privileges. So nothing would surprise me less than that Luis Claramunt, a marginal subject, and a little bit wild too, had in turn intuited those protective powers, not only from visible and clear dangers but also, perhaps even more, of dark and malign forces whose influence could be restrained by images reduced to signs and whose mysterious nature is not accounted for by the word 'superstition'. I don't know if Luis was supersti-

tious, although it's not hard for me to imagine he was. What I am sure of is that he painted to prevent or ward off the painful eventualities of that life-in-the-wild of his, at the mercy of the elements as evidenced by a constant defiance of cold temperatures that led his old Barcelona friends to call him *El Sinfrío* [man who doesn't feel the cold]... Perhaps painting warmed him up, or at least protected him from the cold. In the event, what difference would it have made?

As you will have discovered, there are many things in the works of Luis Claramunt that move me. There is one that I must also, however, open all our eyes to, in the face of the vigorous return of the 'committed art' that cast a shadow over our youth. It is that Luis, who had chosen to live on the periphery of an absurdly cosseted society, didn't do so to 'denounce' *the state of things* but rather to make it all more bearable, without having to give up as a result the freewheeling nature of that life; something for which Quico Rivas, not without a certain candour, acknowledged he was envious of his friend Luis. So then, to wind up, I'll say a couple of things. The first is that you don't have to be very distrustful for it to dawn on you that all those artists who have now gone back to decrying the living conditions of marginalised people don't know – nor want to know – anything about them, anything about what they truly lack, the same as happened with the 'coloured people' and the missionaries who took it upon themselves to consider and decide on their behalf what was actually right for them: something that was almost never *the least of it*, but rather *the most of it*.

And then we come to the second thing, which is to do with Luis specifically: and it's that much as what he did was to protect himself from the 'hard side' of the life he led in the city, painting was never a kind of solace for him, just as it wasn't a form of condemnation. What sense would it have made for him to seek relief from what he had sought out?

I began by claiming that Luis's paintings could not seem happy to anyone, but then one sees in them something not that much less pertinent and emotive as happiness: an elegiac note that, from what his devotees say, is also present – and perhaps to the highest degree – in Flamenco. That Luis was, and furiously so, tells us more of what he was about than all this I've tried to do here, probably down to my not having even a humble knowledge of this genre of song; one which shares another note with Luis's painting, namely that as Flamenco involves some complaint, although very stylised, its well-founded causes always end up tangled and mixed up in the ornamental display of whoever declaims them. Flamenco is effectively a very ornamented musical genre, and there are plenty

who think exaggeratedly so. I, on the other hand, believe that if it were not for the endless twists and turns of the singer's voice – or the hand if we're talking about Luis – the complaint wouldn't go beyond a mere moan, and the 'Gypsy School of Painting' would just be a case for social anthropologists.

¹ This is what I was getting at, and with no desire for the picturesque, in what I just said about 'big meat' [*carnaza*, pronounced *car-nasa*]. If Luis had known how to say it, he'd have pronounced it more intelligibly, *carne asada* [roast meat] and so would have fulfilled his wish to eat it. I have no idea why he kept asking in such a frustrating and unintelligible way. Was it a case of bloody-mindedness, or was he only able to say it as a Gypsy would? You'll find out.

² T.N.: Through me the way to the Wretched City
Through me the way to everlasting pain
Through me the way among the lost people.

³ And when other people are to be seen, they turn out to be – who else? – the police.

⁴ The conflict, or maybe just the tension between 'clumsiness' and 'precision', although it might now be more to the point to say *skill*, comes sharply to the fore in a series of works painted by Luis Claramunt in 1998 entitled *Pinturas ciegas*. *Pinturas zurdas* [Blind Paintings. Left-handed Paintings], although he didn't make it clear whether some were executed without looking and others with his left hand, or if they were 'blind' and 'left-handed' at the same time and thus lacking precision and skill to an unimaginable degree; such ungainly pictures that only by some miracle are as welcome to the eye as his others. Or maybe he painted them all in this same unusual and risky way? Well, it's most likely the ones that make up the series weren't painted like this, and Luis will have chosen the title to highlight some of the general attributes of his painting: spontaneity and immediacy above all, but then again a certain automatism.

It's also surprising that during the same period Luis Claramunt painted *Pinturas ciegas*. *Pinturas zurdas*, Miguel Ángel Campano demanded this same left-handedness, while Carlos Alcolea did similarly with vertigo and insinuations of clumsiness: a kind of epic of the clumsy. It's true that with Carlos as well as Luis, this demand also had much to do with the elegant dissimulation of a trade – that of the painter – which many practitioners displayed through highly visible residues of paint on their clothing or under their nails. A dandy avoids such childish bragging... Really, neither Carlos nor Luis were painters, and as I have already said Luis would have preferred that 'pictures paint themselves', or that the left hand did so, without looking.

'Your left hand doesn't know what your right hand's doing'... Or is it the other way round? Whichever it is, and despite the explanation I usually give of the evangelical recommendation: something like 'do good and don't look at who you do it to', blindly, unconsciously, what the disconnection between the activity of

one hand or the other seems to want to mean is that each operates in a different register, perhaps even in two opposite worlds, one of which, the left hand's – soon bringing to mind the Latin synonym *sinister* – can only be known indirectly, as it is governed by invisible energy: dark and presumably evil, as anthropologists well know.

Inside every artist there will thus be two different artists, even contradictory ones, one for each hand, two artists who will be looking in opposite directions: one towards the light, the other towards darkness; two artists blessed with powers also opposed, perhaps those of artisan and witch, the aggregation of which adds up to the powers of the artist, neither needing to have any knowledge of the other, and even less that they interfere with each other.

This enigmatic and deadly duplicity in works of art is what Luis Claramunt actually wanted to show us in his series *Pinturas ciegas*. *Pinturas zurdas*, where the blind part reinforces the darkness that comes with the operations of the left hand, the *sinister*; although perhaps he is at the same time suggesting something with which Luis was intensely concerned, and drawing, as opposed to painting, is an activity that has traditionally been associated with night time and in a way out of control, something that can be done blindly and automatically, without thinking, almost like someone who takes photographs without looking through the camera lens.

⁵ Without wishing to bring in historical precedent, and only to celebrate a wonderful coincidence, I would like to mention here the youthful drawings of Albert Marquet, midway between painting and writing. It doesn't surprise me that Georges Duthoit said of Matisse's friend that 'Of all the Fauvists, he is the most Chinese'...

⁶ While I know it has nothing to do with this, I wonder if anyone has ever really delved into this curious kind of drawing. Some were published in the sixth issue of *La révolution surréaliste*, which revealed in a meeting of the French cabinet that the magazine was entirely aware of the greatest of their secrets: the automatism of their power. This was before the Surrealists stupidly persisted with automatism as always resulting in strange things, in a ridiculous and tiring fantasy.

⁷ Fatalism is not, as some believe, a passive state, but is active and belligerent, wrote Georges Braque in one of his volumes, where there are more references to this issue, although somewhat darker:

'To explore fate is to discover oneself.'

'Fate makes ideas fail; fortuitously diverts them.'

'To reach fate, one must destroy all ideas.'

Given that Braque himself said that 'the painting is finished when the idea has disappeared', I must suppose that he did not disagree with fate, but I still don't understand it.

⁸ Clearly, there can be no better example of this structure of adventure and fatalism in Luis Claramunt's work than the series *Naufragios y tormentas* [Shipwrecks and Storms] which he painted in 1999, although I have a feeling that all the countless ships and boats he painted and drew throughout his life are about to sink to the bottom.

Of all those pictures that make express mention of that fate I would not wish to miss out a group of paintings that show 'ice storms', especially the most abstract but also surprisingly the most evocative, which are of an iridescent icy horizon, which automatically reminds me of Caspar David Friedrich's *The Shipwreck of Hope*. Luis, who as a man of the city and so didn't show much interest in the countryside, with the exception of a series he painted in Valderrobres and which doesn't entirely convince me, demonstrates in these unlikely 'ice storms', achieved with one or two gushing strokes, an unexpected sensitivity to this genre of painting. What Friedrich said in reply to Goethe, when asked if he had made the obligatory journey to Italy, comes immediately to mind: 'No... The place I want to go to is Iceland'. As Quico Rivas would have said: 'From Madrid to the cold.'

⁹ Certainly, everything points to naturalistic ornament consisting of a combination of figures that represent what we like about this world – largely plants and animals that pose no danger – to keep us safe from what we don't like and in various forms: rugs, fixed as well as folding screens, tapestries, curtains and every kind of paving.

In spite of all this, I have just read in the diary that Andrzej Bobkowski kept during the German occupation of France that scorpions didn't strike him as dangerous so much as elegant!

Teresa Lanceta Aragonés

LIVED CITIES

Luis Claramunt never travelled to other countries, France, Germany or Morocco, he just 'went' to cities: he went to Paris, Vienna, Marrakesh, Bilbao, and covered all corners tirelessly, with a spring in his step as if on the way to an appointment or a particular place, but that wasn't how it was: instead, as a traveller, he chose the journey as the destination, and the streets as the landscape in which to move through life.¹

Barcelona. On the margins and at the limit

From the beginning of the 1970s until the mid-eighties, Luis Claramunt lived in Barcelona's Barri Xino. He was drawn there by many things about the neighbourhood, where the night bubbled and you could hear good Flamenco, and you lived on the margins and at the limit. People passed through the darkness in search of vivid colours and sharp odours. There was fun and fiesta, but also despair, injustice and abandonment. These nights gave birth to paintings such as the portraits of Juan and of *El Gato* [The Cat].

Juan was known as 'the dog'. As he himself said, he got the nickname as a child, from some Gypsy neighbours who saw him chewing bones: it was used by both friends and enemies, as it well represented what both groups saw in him. For some years, we shared home, life and friendship with him and one of his families.

Juan, like Gypsies, had the look of an Indian warrior from Arizona: strong, always on the lookout, tense, distant and taut, his skin more coppery than dark, long shiny hair brushed back. He played the guitar at Flamenco shows and fiestas. His playing was spare, without flourishes. And you could come across him at El Patio Andaluz, the Camarote, the Tronio, and in the side streets off Escudellers, in the heart of the Barri Xino. They weren't tourist places, nor did they all have the same kind of atmosphere, just ones that drew an audience, Catalan or otherwise, devoted to the purest Flamenco.

Juan was a loner, and respected. I first saw him at a bar in Plaça Reial, outside on the terrace; it was summer, and he was wearing a tight see-through shirt of red lace that turned his torso into a backdrop etched with flowers. He was over forty and had two families. We went to live with his second wife, Charo, her father

Valentín and Juan and Charos' three children. A distant cousin of Carmen Amaya, Charo was as young as we were; she danced and sang energetically, and I went to many fiestas with her. Juan was present in both of his homes: he ate his evening meal with Charo, they went off to work, came back together, and he stayed with her till dawn. Then he left to go out to a small town in the far suburbs where his other family lived, coming back to the Barri Xino in the evening. This caused him all sorts of complications that he dodged his way around. He didn't earn a salary, or have any security at all, depending entirely on his customers, trying to 'make a living' by playing in one joint after another, in a constant fiesta.

The joy of the Barri Xino is ephemeral, however, and takes hold of destinies without mercy. Juan died absurdly and tragically: a stab wound ended his life. In the struggle during a fight, friends of his held him back to try and calm him down, clearing the way for the knife into his heart. His death was deeply mourned, as he was a much-loved person. The attacker – who had for years been extremely jealous of Juan – spent only two years in prison, alleging in his defence that Juan kept a handgun in his guitar case, although he knew – as did everyone – that it was a toy pistol and so clearly wasn't going to be wielded that night. At the trial, no one contradicted the version of events put forward by the attacker, also a Gypsy, who had been previously convicted of a similar offence.

Gypsy singing, with its beautiful torment, softens the cruelties of life and the ensuing pain. Luis must have felt some of this, when years later he painted Juan with his guitar.

Juan and *El Gato* had 'touched' him, and this can be appreciated in his work. The portrait of the first is more lyrical, and that of *El Gato* expressionist, with tortured lines and black edges. He lived off singing, and in summer used to travel up and down the Costa Brava with a Flamenco group backing La Singla, a barefoot dancer-auteur; he also drove the van in which they got around. As soon as these summertime shows were over, he returned to sing in the Barri Xino. We became true friends. But when Flamenco fiestas started to get more and more scarce, *El Gato* took off for France, with all his children, under the protection of a law that financially incentivised the birth rate and attracted many Gypsy families.

The blue that Luis used in each of these portraits was the same one he used to paint the Madrid sky and that of Horta de Sant Joan, an intense blue which stirs anyone who has lived under the leaden skies of coastal towns, an azure that appears before dusk and remains well into the night. The twilight blue that, in

my memories, envelops both of my friends, as well as Luis himself.

Seville. Perspective and bridge

When he went to live in Seville in 1985, the city was no longer what it had been in previous years, a desirable destination from where we planned journeys to the festivals and gatherings around *jondo* singing, which were held during the months of 'the heat'.

In the 1970s and early 1980s, summers meant 'the South'. We travelled from the Caracolá de Lebrija to the Gazpacho Andaluz in Morón de la Frontera or the Potaje Gitano in Utrera, from Jerez to Ronda or anywhere else where La Fernanda and La Bernarda were on the bill, or El Agujetas, El Chocolate, the sound of Los Moraos or Los Parillas, and of course Camerón, as well as anyone else who still sang in the old-time style of the Piriñaca: 'When I sing, my mouth tastes of blood.' And we always ended having a good glass of dry sherry with the Utrera sisters or Joselero, or sharing a boat and seasickness with El Terremoto from Jerez on the way to Ceuta and more and more singing and fiestas. Every summer, the itinerary was the same; in wintertime, we'd go to the venues around Escudellers. The songs and dances, the *bulerias*, *soleares*, *seguidillas* and... painting.

The journey to Seville had no way back; painting was the only reason to go, and the only reason to stay; it had turned into something fervent that could not be delayed. At that time, as the art world had been infected with the American dream, an ever more obsessive and pressing sense of today took control. Goodbye to Barcelona, strolls around the Barceloneta, the port and Escudellers; goodbye to friends, goodbye to the Gypsy pals and those "plaintive whining singers" who filled the soul.

In Seville, Luis Claramunt amalgamated work and life as he had never previously done: painting came to govern his social interactions, out of which he fortunately discovered good friends. In the face of professional perspectives he'd never before seen, there were no more exceptions, and all interests outside painting, or its recognition, disappeared.

He ensconced himself in an industrial space in the neighbourhood of Macarena, near Plaza Pumarejo. He prepared twenty-something two-by-three-metre canvases, and also some of differing size; in two months – the June and July of a searing Seville summer – he produced a series of works about the city, abandoning a way of making and feeling painting. He fell seriously ill.

His expressionist style of bold lines, schematic figures and crazy landscapes continues in these pic-

tures, which retain the strong empathy with human suffering of his earlier work. At the same time, however, they display greater complexity in composition and the structuring of pictorial space, a limited palette, and they do not have the texture of his first works.

He paints the city through a distorted and multiplied perspective, with numerous and marked points of escape, a perspective removed from the elegant safe Renaissance geometry that marks its dominion beyond the horizon. In some works, the traveller heads towards a place that seems to shake and ascend, making itself into an impossible destination. In *Iglesia de San Luis* [San Luis Church] the street offers no escape route, neither a finishing point nor a beyond; it is a triangle that rises proudly, blocking the way, and its apex does not even signify the sky, because it is cut off by the edge of the picture. The church, despite its marked and clear triangular shape, puts back progress because of its imposing bulk. Anyone familiar with the place depicted in the picture knows how much truth lies in it, as does anyone familiar with the time and the consequences that ensued.

A man crosses a river. Halfway over, in defiance of the sense of things and his own fragility, he uses the bridge as a vantage point. Looking out demands more effort than he can muster and he crouches down, grips the bars and begins to get up again. When he is standing upright, as in tales and legends, he has a vision. The river is a waterfall that threatens to destroy everything in its path, and he tries to hold it back. The man isn't suffering from vertigo, he's suffering from fear. There is nothing to be done except continue walking from one bank to the other, from one fear to the other. As he begins to move again, his head lowered, he avoids the horizon and the river is again contained in a grey stain crushed by the sky. He can't remember which bank he was heading for, or even if he was heading for either, because he knows that on neither will he find respite.

Marrakesh. Jamal el-Fna, nirvana

Luis Claramunt wasn't going to Marrakesh for a holiday, he was going for work, and only once the canvases and luggage had been packed up for the return journey, by train, ship and bus, did he go down to the Gueliz area to have a few beers standing at the Renaissance's bar. He had spent the rest of the time going round the medina, sitting in Jamal el-Fna or painting on the terrace of the room we used to stay in. Between 1985 and 1990, Luis spent around four months of each year in the city.

Stories and situations can be told by the thousand, because every little thing there turned into a fable. We,

who were foreigners, had only positive experiences and did not have to suffer anything beyond a few anecdotal mishaps, which in the long run made us laugh.

We always received more from Marrakesh than we could give it, much more. Marrakesh was a truce, as was Horta de Sant Joan, only the peace that it offered was absolute. For more than twenty years, Horta de Sant Joan, with its imposing landscape and proximity to Vall-de-roures, was the refuge but Marrakesh was the nirvana. When I think of the place, and by extension Morocco, I say: 'Thank you'.

Going around the city, witnessing the smells, the colour, the atmosphere and the closeness of the people was wonderful. Neighbours, waiters, shopkeepers and musicians were forever recognising us, as we did them. It always surprised me that when we were sitting there on the terrace of some bar we did not feel our hearts break at the sight of so many invalids, many of whom were inoperable; no, Jamal el-Fna, the square to beat all squares, absorbs you into its circle and you end up seeing only an expanse of people whose struggles extol life. The pain never goes away, it is anaesthetised.

Luis Claramunt painted the portraits, surrounded by colour – without light and without shade –, of everyone who passed by in the square displaying a singularity, which meant just about all of them, leaning generally towards those who, with begging effectiveness, displayed the greatest extravagance of attire or their disability. He also painted those hurried individuals whose coming and going was indicative of a pressing need to scrape a living.

Luis Claramunt achieved, by diluting the oils as if they were watercolours, a direct and rapid style that was near to the simplified abstraction of Matisse's *The Moroccans*. In his way, Luis Claramunt was an Orientalist painter idealising scenes, focussing on the exotic, detail and colour; but instead of characters dressed in silk turbans amid lavish surroundings or women lazing around in the harem, he made beggars with their rags and unusual postures and the peculiarities of passers-by the object of his pictures, but the subject was always his painting (as it always was).

If *La ciega* [The Blind Woman] could see her portrait in the museum... If the 'Man with Two Lane Feet' could walk around like his picture... If *Omar* were to perform in the Auditorium... And if Luis...

Madrid. Always open

Luis Claramunt moved to Madrid at the end of 1989, when ARCO, art galleries and museums were a buzz of activity, predicting triumphs and enjoying massive

attendances. He had friends and a gallery. They were times of hope, economic bonanza and extravagance.

Madrid had been his goal for many years, and Seville had been a stepping stone towards it. Madrid is the street, and a street full of people where you feel at ease. In Montera, where his home is, the bubbling activity of the street – one of the busiest – rises to the very top storeys, and finds its way into every little corner of his flat through the always-open studio balcony. It's not the first time Luis Claramunt paints Madrid: a few years previously, at the beginning of the 1980s, he had produced a series of urban landscapes, landscapes bereft of people. The Spanish city with the most people moving around the streets day and night was, in his paintings, completely empty.

Fascinated by figurative images, he showed no interest in geometry or ornament; in the 1990s and now living in Madrid, however, he continually moves around the objects and figures in his paintings in pursuit of markedly gestural forms, leading his work to its most abstract. In the city where there is always life in the street, he again reduces – as in the first series – figurative elements and eliminates human presence, which is left contained in the intimacy of the role. As a result, with Luis's gaze and his brushes, we will never know what the people who live, as he lived, walking up and down the pavements of the Gran Vía are like; neither will we know what imprint the solitude hidden in the bustling bars leaves in their faces and demeanour. From these years, all we will know is his lacerated self, in *Naufragios y tormentas* [Shipwrecks and Storms], *Verdugos y tormentas* [Hangmen and Storms] and his *Pinturas ciegas* [Blind Paintings].

At the same time, although sporadically, he takes photographs of a corral in Seville, of Bilbao, the meadows of Salamanca, the island of La Palma. Photography offers him the immediacy he always sought, as well as the rediscovery of tangible reality, a field that had always moved him as an artist, because Luis Claramunt loved what the eye could see. When he died, the balcony windows were open.

If Madrid was a fiesta, it didn't last long.

¹ Teresa Lanceta, 'Luis Claramunt, viajero de libros y ciudades', in Henry de Monfreid and Luis Claramunt, *Los secretos del mar Rojo*. Valencia: Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València, 2005.

Francisco Rivas

*THE GOLD TOOTH*¹

En dos veredas iguales
yo cojo la mejor.
Si cojo la de mi gusto
ha de ser mi perdición²

Pastora María Pavón Cruz (known as La Niña de los Peines)

After several abstract collections, some really successful, and a few months' sabbatical work – not rest – Claramunt has returned to subject paintings. Urban subjects in those of his Madrid exhibition – as well as a handful of teeth – and country subjects in the Seville collection, and also three portraits – Manuel Latorre, Tomás Pavón and Juan Talega – forming a truly golden trio for some heavenly partying.

The studio on Montera

The urban landscapes are views of a particular area of Madrid, the one Claramunt takes in from the balcony of his fourth-floor studio on Calle Montera, an elegant thoroughfare that runs down from Gran Vía to the Puerta del Sol, the heart of the capital, epicentre of all Spain and depository of people from the sticks, tourists and, increasingly, dark-skinned foreigners with exotic languages and distrustful eyes.

In its day, Calle Montera was a romantic and fashionable avenue, and a vibrant busy shopping street. With time, the fine lingerie and leather goods emporia slowly gave way to shops selling confiscated goods and cheap junk. The confectioners' turned into hamburger joints, the cafés became drugstores packed with fruit machines, and the availability of imported groceries was replaced by that of drugs. These days, many of the bulbs in the illuminated advertising signs are burnt out, the paintwork on the façades is flaking away, and the shop windows are grimy. Much of the colonnade has been inhabited by streetwalkers and less than enticing whores. The previously cosy and welcoming *pensiones* have become a breeding ground for gonorrhoea. A colourful fauna of streetsellers, pimps, minor traffickers, pickpockets and tortured souls tread the pavements and hang around the street corners. Residents rather than visitors, who have come from God knows where and settled, one would say definitively, in this sleep-

less, feverish and dirty street that nowadays enjoys a pretty poor and unfair reputation.

When you think about it, Calle Montera, with its multiracial coming and going against the backlight of sirens and shadows, right now offers perhaps the liveliest and truest image of Madrid as it looks toward the end of the millennium. The perfect metaphor for the rushed and irregular heartbeat of the city. Claramunt must have had more than an inkling of this when he made his home here.

The empty chair

When Claramunt arrived in Calle Montera, about three years ago now, the first thing he did was open the balcony as wide as it would go and place a chair on the handrail. The balcony is still wide open and the chair in its place. This act has deep symbolic implications. It denotes an extreme position on the part of the painter, establishes a route – not only visual – for traffic from exterior to interior, and speaks of his need to soak up fresh air and the palpitations and pulse which come from outside.

Claramunt isn't one of those artists who shuts himself off to be able to create. Rather the reverse. His studio isn't one of those sealed environments piled high with the scraps and residue left over from every previous birth. Those of us who visit regularly know that as well as the necessary materials and tools, all you'll find there is piles of canvases, some blank and ready for paint, others newly painted and ready for exhibition. In fact, those who deal with him do not query his appetite for and dedication to his work, which are notorious, but would be quite unable to say when he works. This question – 'When does Claramunt paint?' – forms part of the legend that among other peculiarities confers on him the gift of ubiquity and an unbribable passion for pounding the streets all day, from when he rises from his bed to when he returns to it. Making use of his time with such absolute freedom and prodigality marks him out as exceptional, clearly on the credit side of all suspicion.

So we won't solve the mystery because there is no mystery to be solved, but I will try to clear up a few things. Claramunt – clearly – is not a saint, meaning he doesn't have at his disposal a couple of guardian angels in the way that, for example, patron saint of Madrid, Isidro, did to take care of the ploughing while he amused himself with his prayers. Claramunt just paints all the time. Or nearly all the time. He's a very reflective but equally extremely resolute painter. The street, to put it one way, is his zone of reflection, and his studio the place to resolve, to execute with rapidity

and dexterity, without circumlocution or approximation. I have often said that when it comes to painting, Claramunt is always set in terms of bullfighting, which they call the terrain of truth.

These paintings of Montera irradiate the convincing intensity that can only spring from the greatest inner security and is only within reach of those who know very well what they want, in other words exactly what they are dealing with. They have been executed with no concession to the gallery whatsoever, and with a mortifying economy of means. Some are painted on large canvases that have been distressed – you might say turned into parchment – by time. In the foreground, the empty chair establishes a diagonal perspective over the composition. More than one point of view situates one of its edges. The painter's absence makes us delve into the suspicion they have also been painted from the other side. More than the outline of a few buildings or the silhouette of a few passers-by, that nervous and hard line that comes and goes, at some times broken and at others transformed, he is drawing the fleeting rhythm, the lines of strength of feeling, the fullness of those rare and evasive moments of correspondence between painter and subject. In a way, although this is not the first time Claramunt has painted works about Madrid it adds up to his first great homage to the city. And despite their laconic form and straightforward appearance, they possess the emotion born in those rare moments of light and fraternity you keep finding in the bottom of a glass of wine when all around is only apathy and resentment.

It's true to say that these paintings bring back to my mind others from the artist's first period, more than twenty years ago, when Claramunt was living in Plaça Reial in Barcelona, still breeding fighting cocks and hanging out at the Pirata Gitano. There's no doubt that today he is a much wiser painter with more rounded experiences, but there are degrees of emotion that have always been alien to science, an unforeseeable tangled web that can smother us when we least expect it.

A question of palate

Other paintings in this exhibition are of teeth. The generic title of the collection is *La muela de oro* [The Gold Tooth]. Until recently, having gold caps put on your teeth was seen as a sign of economic affluence and a certain refinement. These days, the practice has fallen into disuse among the worthy and wealthy and is only fashionable among very special artists and the obdurate.

The humourist Xaudaró, 'something of a fan of toothache', in a lecture given to the Spanish orthodontical society in 1928, said with great seriousness that

love, contradicting what the philosophers and poets all say, is not to be found in the heart but in the teeth. He had something of a point, despite the hilarious arguments he employed to back up his tortuous theory.

For Claramunt, 'the gold tooth' is a disquieting plastic image and a metaphor for elitism. Almost a medal. From his perspective, the dilemma of painting, as well as every important thing in life, are worked out in the palate, the roof of the mouth. He believes in the properties of the palate as much as any other of the soul's faculties. The gold tooth is the capping of a cultured palate, an extremely biting and sensitive filter, and all the more necessary for a hedonist of his ilk who sees the worst of all sins to be abstinence.

Claramunt seems to have achieved what few artists of his generation have: the formula for efficient and radically modern painting. Original painting, the unmistakable flavour of which, however, owes so much to the artist's remaining true, in almost every aspect of life, to the old canons, the ways and the rules of before. As Rafael el Gallo said in the poem Villalón was to dedicate to him, he could also say:

Volví la cara y sentí zumbona
Una risa entre dientes... ¡MODERNISTA!
Ya que no matáis toros... SED ARTISTAS.³

¹ Previously published in *Luis Claramunt. Enero-febrero, 1992. Pinturas*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 [exh. cat].

² T.N.: With two equal paths / I take the best one. / If I take the one I like / It must lead to my undoing.

³ T.N.: I turned my face and felt like teasing / A laugh between the teeth... Modernist! / Now you don't kill bulls... Be artists!

Carles Guerra

WHEN DOES LUIS CLARAMUNT PAINT?

From 1994 onwards, the photographs of Luis Claramunt are added to a body of work that, until then, had been associated with an eminently pictorial practice. The series of small-format black-and-white photographs – which until now have been preserved in albums – constitute a reduced corpus of work that moves momentarily away from painting. Meanwhile, the extensive series of drawings collected in self-published books remind us of the importance the artist placed on literature. And finally, series of photographs such as *Bilbao* (1994), *Barcelona* (1995), and *Jabones Chimbo* (1995), which have a markedly urban character and, in a different way, *Zoo* (1995) and the bullfighting scenes, recreate a natural history of Claramunt's painting. In a strict sense, they deal with the environment surrounding his painting and tell us about the most immediate spaces in which it was developing.

According to one of the most frequently heard criticisms of the time, painting was responding to the conditions of the emerging art market and not so much to aesthetic quality, something that with hindsight has been presented to us more as a commercial tool of expression than an artistic one. At that time painting was more apt for the way it represented 'the interruption of history' that had struck the so-called democratic transition.¹ The economics implicit in the practice of painting led to a return to the studio as a centre of production, a place from where the worker of culture could be represented. Claramunt's photography, however, allows us to recover the traces of production conditions at the margin of those most directly associated with the market, which had so much clout in the 1980s. Claramunt did something more than paint; what he did should be interpreted within a framework that exceeds the limits of the canvas. The critic Quico Rivas, investigating those forms of making that characterise painting, thus attributes to him 'an honest love of walking the streets from the moment he gets up to the time he goes to bed'.² The urban walks far from the painter's studio take us to run-down areas of cities such as Barcelona and Bilbao, spaces for which – despite their decrepit appearance – local government had reserved a key role in the urban regeneration process.

Claramunt's images capture the ruins of an industrial collapse. From this peripheral, decadent, nocturnal

perspective, just as can be deduced from his photos, painting can be interpreted from the prism of an urban condition that is decisive when it comes to influencing aesthetic questions. Although these series of photographs were made in the mid-1990s, the two cities had at around this time already embarked upon significant post-Fordist transformations, aimed at re-orientating themselves towards a service economy. Nonetheless, Claramunt's photographic wanderings uncover places where such urban regeneration had not yet taken effect. The repertoire of his gaze connects distant places of the city of Barcelona. An intermittent flow takes us from the neighbourhoods of El Carmel and Poblenou to the port and the streets of the old town, into bars and entrances to ramshackle buildings. The artist combs the sites that allow him to experience a disjointed bohemia: snapshots of bars and alleyways that symbolise an abject Barcelona, the same one that was idealised as an anti-bourgeois paradise at the end of the 1920s and 30s and which aspired to redeem itself by means of the stream of global tourism of the last few years of the twentieth century.

The tension peculiar to this transition, which combines political, urban and personal fronts (Claramunt came from a middle-class family) is what gives his work a specific framework of production. We might end up putting to one side the hypothetical literary content of his paintings, which is not insignificant, and reading them instead in the light of this other context. Thus, although his painting is situated in an anachronistic dimension, like a practice carried out without precise references to the conditions that surround it, in his photography Claramunt does state explicitly the coordinates he is working in.

Claramunt subscribes to the bohemia of post-capitalism, which represents a lifestyle that re-evaluates the spaces in which the artist moves. Quico Rivas recalls that many of the painter's friends used to wonder 'When does Claramunt paint?'³ The suspicion is that his painting does not accumulate or represent all the work done by such an artist. Insofar as they have frequently been arranged to reflect a walk or journey, his photographs suggest an availability of time that has nothing to do with a regular working day. Rather, it seems that Claramunt's time at that point was still his own, like that of a painter who yet to be influenced by the rampant professionalism that consumed many of his contemporaries. Claramunt holds a position from where he could 'make use of all his time with a freedom and a generosity so absolute they turn him into someone exceptional'.⁴

The two series situated in Bilbao – *Bilbao* and *Jabones Chimbo* – not so extensive in terms of the

number of images as the Barcelona series but more defined in space – are like the most ramshackle, sub-lime missive sent from de-industrialisation. In Claramunt's photos the pace of industrial progress appears stopped in time; the large infrastructures that remain standing on the outskirts of Bilbao seem to belong to the nineteenth century, and their image reflected in the stagnant waters of the estuary confers on them an even more spectral air. This is the same space that was to go through a transformation – often referred to as spectacular – after the opening of the Guggenheim Museum in 1997.

Whether in the series where he moves along the edges of the Bilbao estuary, down tracks and past bits of scrap metal, or the other where he explores the old manufacturing sites of Zorroza, there is no trace of human presence. All that remains is the wound of industrial restructuring. Even then, his snapshots anticipate the difficulty of recovering the remains of industrial disputes (like the one that took place in the 1980s). Any vestige of politics is limited to a kind of unofficial trace, to crumbling signs and wreckage of all kinds. The debris and the marks on the walls, as well as the pavements wet with rain or the barren wastelands, form part of a residual writing that supplants the factual character of the events.

This repertoire comes to Claramunt fully formed as a genre. The common characteristics survive a historical trajectory that might go from the critic Sebastià Gasch and a young Joan Miró's forays into Barcelona's fifth district, to those late-night strolls through downtown Manhattan photographed by the American artist Christopher Wool between 1994 and 1995, just when Claramunt was making the present series. While during Gasch and Miró's excursions the first man stated that he '[W]ould exchange all the kilometres of lifeless painting for the mysterious little shop window of the pharmacy in Arc del Teatre, for the amazing illuminated sign of a *pensión* on Carrer de l'Est, for the *boulevardantes* paintings decorating the walls of a tavern on Carrer del Migdia, for the tragic – terrible – entrance to a house on Carrer el Cid',⁵ in the case of Christopher Wool we are faced with a photographic register that sublimates all kinds of incidents, accidents and detritus the artist comes across in the street. On the walks he often takes at the end of the day between his studio and his apartment on the Lower East Side, Wool points and shoots his camera in the middle of a dirty street, full of organic waste, footprints and splatters of dirt.

It could be said that both Claramunt and Wool practice nocturnal urban walks, the night being by definition a time of unproductivity, the ideal time to collect what remains of the day's events. This fond-

ness for the night, time of chromatic outage, is also a characteristic peculiar to modern painting when this medium borders the limits and acquires a monochromatic aspect. Claramunt, however, did not belong to this class of modern artist, obsessed with the purpose of painting. He practised it as a consequence of his lifestyle.

In this way, the compilation of random signs that Claramunt illuminates with his camera gives us glimpses of an aesthetic territory, similar to the one that – following a well-known comparison of Deleuze's – a wandering stray dog might see. The *Bilbao* and *Barcelona* series suggest a disorientation that the photos transmit with oblique snapshots, as if the photographer's gaze had plummeted to street level. Moreover, the lack of definition is similar to that found in series like *Zoo* (1995). In this series, the painted or drawn pieces of paper converse with unfocused snapshots in which crocodiles and monkeys appear. Such a process gives both the street rubbish and the caged animals a fossilised air.

The dimensions and spectrum of greys displayed in these photos suggest they were printed using one of the most popular processing methods of the period while, with their precarious nature, they bear witness to a photographic practice that does not aim to achieve any kind of autonomy.⁶ This is why the acceptance of the limitations of amateur photography gives a highly precise aesthetic character to most of the series, and reveals by default the economy of images that demand to be read as souvenirs.⁷ When he came to photograph the streets of Barcelona or the industrial areas of Bilbao, Claramunt was trying to fix a place in transition, as unstable as it might be, conscious that what he found along the way would be left behind.

in a group show entitled *At the Edge of Landscape*, which took place from 30 January to 15 March 1997.

⁷ Further series of photos by Luis Claramunt, not included or mentioned in this publication but presented in the exhibition, bear witness to a more private use of photography. Teresa Lanceta recalls that the camera used to make the majority of the photos was bought by herself for personal use.

¹ Teresa Vilarós, *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973–1993)*. Madrid: Siglo XXI, 1998.

² Francisco Rivas, 'La muela de oro', in *Luis Claramunt. Enero-febrero, 1992. Pinturas*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 [exh. cat.] See the English translation of this text in pp. 266–68 of this publication.

³ Ibid. See p. 267 of this publication.

⁴ Ibid. See p. 267 of this publication.

⁵ Sebastià Gasch, 'Coses vives', in Joan M. Minguet i Batllori (ed.), *Sebastià Gasch: Escrits d'art i d'avantguarda (1925–1938)*. Barcelona: Edicions del Mall, 1987, p. 161. Originally published in *La Veu de Catalunya* (18 July 1929).

⁶ These series of photographs mainly appeared in the books the artist himself published. Nevertheless, a very limited number of these images were exhibited in the Estrany – de la Mota gallery,

LLISTA D'OBRES

	<i>Composició</i> 1973 Oli sobre tela 116 x 146 cm Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col·lecció Salvador Riera p. 35	<i>Figura</i> 1978 Oli sobre tela 92,5 x 73 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 40	<i>Figura</i> 1979 Oli sobre tela 91 x 72,5 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru	<i>Embarcadero</i> 1985 Oli sobre tela 200 x 300 cm Galeria Estrany - de la Mota p. 48	<i>El mendigo</i> 1986 Oli sobre tela 100 x 81 cm Fundación MER p. 84
<i>La isla del tesoro/LC-1971</i> 1971 Llibre autoeditat a partir de fotocòpies dels dibuixos originals 30 x 21 cm Cortesia de la família Claramunt p. 16	<i>Composició en blanco y negro</i> 1974 Oli sobre tela 114 x 146 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 34	<i>Figura</i> 1978 Oli sobre tela 92 x 73,5 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 40	<i>Composició</i> ca. 1979 Oli sobre tela 73 x 92 cm Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col·lecció Salvador Riera p. 39	<i>Estación de Francia</i> 1985 Oli sobre tela 81 x 100 cm Galeria Estrany - de la Mota p. 45	<i>Encantador de serpientes</i> 1986 Oli sobre tela 142 x 188 cm Col·lecció de Juana de Aizpuru p. 76
Sèrie <i>La mota negra</i> 1971 Tinta xinesa sobre paper Selecció de dibuixos de mides variables Cortesia de la família Claramunt Sèrie exposada al Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC), Barcelona p. 12	<i>Figura</i> 1974 Oli sobre tela 81 x 65 cm Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col·lecció Salvador Riera	<i>Figura</i> 1978 Oli sobre tela 80,5 x 64,5 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 40	<i>Personaje con balcón*</i> ca. 1979 Oli sobre tela 115 x 146 cm Col·lecció Jordi Pujol, Barcelona p. 15	<i>Iglesia de San Luis*</i> 1985 Oli sobre tela 200 x 300 cm Galeria Estrany - de la Mota p. 104	<i>Encantadores de serpientes*</i> 1986 Oli sobre tela 160 x 200 cm Galeria Estrany - de la Mota p. 75
<i>Luis Claramunt Comando 2999</i> 1971-1999 Llibre autoeditat a partir de fotocòpies dels dibuixos originals 15,5 x 10,5 cm Cortesia de la família Claramunt	<i>Figura</i> 1975 Oli sobre tela 92 x 65 cm Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col·lecció Salvador Riera p. 41	<i>Figura</i> 1978 Oli sobre tela 100 x 81 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 40	<i>Paco el Gato*</i> 1981 Oli sobre tela 100 x 81 cm Col·lecció particular p. 102	<i>La Alameda</i> 1985 Oli sobre tela 190 x 279,5 cm Col·lecció de la Junta de Andalucía - Centro Andaluz de Arte Contemporáneo p. 47	<i>Figura blanca, figura amarilla, figura azul</i> Triptic 1986 Oli sobre tela 100 x 84 cm c/u Col·lecció particular p. 82-83
<i>Composició*</i> 1973 Oli sobre tela 114 x 146 cm Col·lecció particular p. 36	<i>Figura</i> 1975 Oli sobre tela 92 x 73 cm Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col·lecció Salvador Riera	<i>Figura</i> 1978 Oli sobre tela 92 x 73 cm Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col·lecció Salvador Riera	<i>Mesón de Paredes*</i> ca. 1983 Oli sobre tela 193 x 160 cm Col·lecció particular p. 43	<i>Puente del Guadalquivir*</i> 1985 Oli sobre tela 200 x 300 cm Col·lecció particular p. 105	<i>La muleta</i> 1986 Oli sobre tela 135 x 145 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 73
<i>Composició*</i> 1973 Oli sobre tela 114 x 146 cm Col·lecció particular p. 37	<i>Composició</i> 1977 Oli sobre tela 130 x 194,5 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 33	<i>New Picasso</i> 1978 Oli sobre tela 89 x 116 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 39	<i>Estación del Norte</i> 1984 Oli sobre tela 200 x 280 cm Col·lecció particular, Barcelona p. 44	<i>Sense títol*</i> 1985 Tinta sobre paper 29,6 x 41,3 cm Col·lecció Campanar, València p. 24	<i>Omar</i> 1986 Oli sobre tela 160 x 200 cm Colección López-Trujillo p. 77
<i>Composició</i> 1973 Oli sobre tela 114 x 146 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 35	<i>Figura</i> 1978 Oli sobre tela 100 x 73 cm Col·lecció MACBA. Procedent del Fons d'Art de la Generalitat de Catalunya. Antiga Col·lecció Salvador Riera p. 41	<i>Paisaje*</i> 1978 Oli sobre tela 114 x 146 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 38	<i>Calle del Amparo</i> 1985 Oli sobre tela 81 x 100 cm Galeria Estrany - de la Mota p. 45	<i>Alfombra amarilla*</i> 1986 Oli sobre tela 130 x 195 cm Col·lecció Mercedes Buades, Madrid p. 74	<i>Sense títol</i> 1986 Oli sobre tela 130,5 x 146 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 80
		<i>Figura</i> 1979 Oli sobre cartró marouflé en fusta 61,5 x 50 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru	<i>Desde el puente de San Telmo*</i> 1985 Oli sobre tela 200 x 300 cm Cortesia pepe cobo y cia, Madrid p. 46	<i>Cojo de los dos pies</i> 1986 Oli sobre tela 135 x 145 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 107	<i>Alacranes</i> 1987 Oli sobre tela 140 x 204 cm Cortesia de la família Claramunt i de la Galeria Juana de Aizpuru p. 70

Cuaderno amarillo
1987
Oli sobre tela
160 x 200 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru

Cuaderno negro
1987
Oli sobre tela
157 x 200 cm
Colección galería Rafael Ortiz, Sevilla
p. 91

Cuaderno rojo
1987
Oli sobre tela
160 x 200 cm
Col·lecció Miquel Barceló
p. 90

Dos figuras y perro muerto
1987
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 85

Faena de capa
1988
Oli sobre tela
81 x 100 cm
Col·lecció Tomás March
p. 93

Figura orinando
1987
Oli sobre tela
101 x 82 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 85

Figura rascándose y parque
1987
Oli sobre tela
142 x 185 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 87

Figura y cruz
1987
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció privada, Madrid
p. 86

Figura y manos
1987
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 86

Figuras y pellejo
1987
Oli sobre tela
142 x 185 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 59

Figura y tetera
1987
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 84

La ciega
1987
Oli sobre tela
140 x 142 cm
Col·lecció particular
p. 80

*La ciega III**
1987
Oli sobre tela
145 x 135 cm
Col·lecció Juana de Aizpuru
p. 79

Manos y violín
1987
Oli sobre tela
168 x 200 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 89

Pidiendo limosna
1987
Oli sobre tela
146 x 180 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 76

Riña de gatos
1987
Oli sobre tela
145 x 183,5 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 87

*Sense títol**
1987
Oli sobre tela
164 x 192 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 88

Sense títol (de la sèrie *Toros*)
1987-1988
Fotografies a les sals de plata
18 fotografies de mides variables
Cortesia de la família Claramunt
p. 99-100

Toros, troncos y sierra
1987
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 95

*Zoco y violinista**
1987
Oli sobre tela
145 x 183 cm
Galería Estrany - de la Mota
p. 78

*Sense títol**
1987-1988
Carbó sobre paper
4 dibuixos de mides variables
Cortesia de la família Claramunt
p. 96

Carro de banderillas
1988
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 95

Entrando a matar
1988
Oli sobre tela
160 x 203,5 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 97

Ganado bravo
1988
Oli sobre tela
160 x 202,5 cm
Colección Arte Contemporáneo -
Museo Patio Herrariano
p. 98

*Manos y tinaja**
1988
Oli sobre tela
160 x 198,5 cm
Patrimoni artístic de l'Obra Social
la Caixa
p. 81

Sense títol
1988
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 202

Sense títol
1988
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Patrimoni artístic de l'Obra Social
la Caixa
p. 201

Sense títol
1988
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 202

*Toro de invierno**
1988
Oli sobre tela
160 x 200 cm
Col·lecció particular
p. 94

Sense títol
1988-1989
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Aragón & Yñiguez
p. 201

Sense títol
(de la sèrie *La muela de oro*)
1991
Acrílic sobre tela
200 x 160 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 111

Sense títol
(de la sèrie *La muela de oro*)
1991
Oli sobre tela
100 x 84 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 113

Sense títol
(de la sèrie *La muela de oro*)
1991
Acrílic sobre tela
200 x 240 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 112

Sense títol
(de la sèrie *La muela de oro*)
1991
Oli sobre tela
100 x 84 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 113

Sense títol
(de la sèrie *La muela de oro*)
1991
Acrílic sobre tela
100 x 84 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 113

Sense títol
1991
Acrílic sobre tela
100 x 84 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 113

Sense títol
1991
Oli sobre tela
200 x 160 cm
Col·lecció particular
p. 109

*Sense títol**
1993
Oli sobre tela
200 x 160 cm
Col·lecció Juana de Aizpuru
p. 114

*Sense títol**
1993
Oli sobre tela
200 x 160 cm
Col·lecció Juana de Aizpuru
p. 115

*Sense títol**
1993
Oli sobre tela
200 x 162 cm
Col·lecció Juana de Aizpuru
p. 116

Bilbao
1994
Fotografies a les sals de plata
184 fotografies de 15 x 10,5 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 157-164

L Claramunt; dibujos 1994 / Ría Bilbao
1994
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

Luis Claramunt / Nuria Enguita
1994
Llibre
16,5 x 11,5 cm
Cortesia de la família Claramunt

Sense títol
1994
Acrílic sobre tela
200 x 160 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galería Juana de Aizpuru
p. 110

Sèrie 4/94 Bilbao
1994
Llapis sobre paper
17 dibuixos de 27 x 19 cm
54 dibuixos de 29,5 x 21 cm
9 dibuixos de 27 x 19 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 121-124

El crucero del hachís (Henri de Monfreid)
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

Barcelona
1995
Fotografies a les sals de plata
95 fotografies de 15 x 10 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 50, 175-184

El extranjero (A. Camus)
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

El Kamsin v
1995
Oli sobre tela
160 x 200 cm
Museo Nacional Centro de Arte Reina
Sofía, Madrid
p. 204

*Los secretos del mar Rojo (Henri
de Monfreid)*
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

Jabones Chimbo
1995
Fotografies a les sals de plata
46 fotografies de 10 x 15 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 169-174

Jabones Chimbo
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
de les fotografies originals
20,5 x 15 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 190-191

LC BA 1995 / Barcelona
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
16,5 x 11 cm
Cortesia de la família Claramunt

L Claramunt; dibujos 1994-1995 / Bilbao
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

L Claramunt; dibujos 1995 / Barcelona
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

L Claramunt; dibujos 1995 / Barcos
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
18,5 x 15 cm
Cortesia de la família Claramunt

*L Claramunt; dibujos 1995 /
Naufragios y tormentas*
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

L Claramunt; dibujos 1995 Z / Zoo
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

L Claramunt / Garrote vil, 1995
1995
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

*Sense títol**
1995
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció Campanar, València
p. 61

Sèrie *3/95 (El extranjero)*
1995
Llapis sobre paper
29 dibuixos de 21 x 15 cm
38 dibuixos de 29,5 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 125-128

Sèrie *La peste*
1995
Tinta sobre paper
39 dibuixos de 21 x 29 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 65

Sèrie *Zoo*
1995
Oli i llapis sobre paper
64 dibuixos de 29,5 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 29, 139-142

Sèrie *Zoo**
1995
Fotografies a les sals de plata
8 fotografies de 10 x 15 cm
24 fotografies de 15 x 10 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 29

El malentendido / La peste
1995-1996
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
14,5 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

Un teatro real
1996
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
20,5 x 14,5 cm
Cortesia de la família Claramunt

Sèrie *3/96*
1996
Oli sobre paper
21 dibuixos de 29,5 x 21 cm
94 dibuixos de 21,1 x 15,3 cm
1 dibuix de 19 x 16,5 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 135-138

Sèrie *Un teatro real*
1996
Llapis i tinta sobre paper
79 dibuixos de 21,5 x 15,6 cm
1 dibuix de 29,5 x 14,2 cm
1 dibuix de 29,5 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 129-134

L Claramunt / 0-3-1996
1996
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
30 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt

*Sense títol**
1997
Oli sobre tela
205 x 160 cm
Col·lecció Juana de Aizpuru
p. 203

Dibujos 1-1997 / Naufragios
1997
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
20,5 x 14,5 cm
Cortesia de la família Claramunt

Dibujos LC 3-97
1997
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
21,5 x 14,5 cm
Cortesia de la família Claramunt

The End - LC 1-97
1997
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
15,5 x 11 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 192-195

Sèrie *1/97*
1997
Oli sobre paper
81 dibuixos de 29 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 147-150

Sèrie *3/97*
1997
Retolador i llapis sobre paper greixat
65 dibuixos de 29,5 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 143-146

*LC 498 / Pinturas ciegas. Pinturas
zurdas*
1998
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
20,5 x 15 cm
Cortesia de la família Claramunt

Arrecifes
1999
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galeria Juana de Aizpuru
p. 205

Ice Storm
1999
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galeria Juana de Aizpuru
p. 207

Ice Storm
1999
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Col·lecció Juana de Aizpuru
p. 206

Ice Storm
1999
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galeria Juana de Aizpuru
p. 207

Ice Storm
1999
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Cortesia de la família Claramunt
i de la Galeria Juana de Aizpuru
p. 208

Ice Storm
1999
Oli sobre tela
100 x 81 cm
Cortesia de la Col·lecció Ehrhardt Viña
p. 208

LCD 4-99
1999
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
21,5 x 14,5 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 185-189

Pecio gris
1999
Oli sobre tela
100 x 84 cm
Col·lecció de Juana de Aizpuru
p. 205

Sèrie *4/99 (Comando)*
1999
Oli sobre paper
195 dibuixos de 29 x 21 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 151-156

Naufragios y tormentas
2000
Llibre autoeditat a partir de fotocòpies
dels dibuixos originals
20,5 x 14 cm
Cortesia de la família Claramunt
p. 196-200

*Obres reproduïdes exclusivament
en el catàleg

CONSORCI MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	<i>Coordinadora de registre júnior</i> Alicia Escobio
CONSELL GENERAL	<i>Director</i> Bartomeu Marí Ribas*	<i>Administrativa de registre</i> Eva López
<i>President</i> Artur Mas i Gavarró	<i>Comissió assessora</i> Chris Dercon Suzanne Ghez Ivo Mesquita Joanna Mytkowska Vicent Todolí	<i>Responsable de conservació i restauració</i> Sílvia Noguer
<i>Vicepresident primer</i> Xavier Trias i Vidal de Llobatera		<i>Conservador-restaurador</i> Xavier Rossell
<i>Vicepresidenta segona</i> Mercedes del Palacio Tascón	<i>Gerent</i> Joan Abellà Barril*	<i>Administratiu de restauració</i> David Malgà
<i>Vicepresident tercer</i> Leopoldo Rodés Castañé*	<i>Secretària de direcció</i> Núria Hernández	<i>Tècnics d'audiovisuals</i> Miquel Giner Jordi Martínez
VOCALS		PROGRAMES PÚBLICS
<i>Generalitat de Catalunya</i> Ferran Mascarell i Canalda* Pilar Parcerisas i Colomer* Joan Pluma i Vilanova* Fèlix Riera i Prado* Claret Serrahima i de Riba Francesc Xavier Solà i Cabanes	<i>Secretària de gerència</i> Arantxa Badosa	<i>Cap de programes públics</i> Yaiza Hernández
	EXPOSICIONS TEMPORALS I COL·LECCIÓ	<i>Coordinadora de programes públics</i> Yolanda Nicolás
<i>Ajuntament de Barcelona</i> Josep Lluís Alay i Rodríguez* Jaume Ciurana i Llevadot* Marta Clari i Padrós* Llucià Homs i Capdevila* Ramon Massaguer i Meléndez Jordi Martí i Grau	<i>Conservador en cap</i> Carles Guerra	<i>Coordinadora de programes acadèmics</i> Myriam Rubio
<i>Fundació Museu d'Art Contemporani de Barcelona</i> Elena Calderón de Oya Pedro de Esteban Ferrer* Javier Godó Muntañola, comte de Godó Ainhoa Grandes Massa* Marta Uriach Torelló	<i>Cap de la Col·lecció, conservadora</i> Antònia M. Perelló	<i>Responsable de programes educatius</i> Antònia M. Cerdà
<i>Ministeri de Cultura</i> Ángeles Albert de León Begoña Torres González*	<i>Conservadores d'exposicions temporals</i> Teresa Grandas Soledad Gutiérrez	<i>Tècniques de programes educatius</i> Yolanda Jolis Ariadna Miquel
<i>Interventora</i> Gemma Font i Arnedo*	<i>Cap de producció</i> Anna Borrell	<i>Administratius de programes públics</i> David Malgà Marta Velázquez
<i>Secretària</i> Montserrat Oriol i Bellot*	<i>Adjunta de producció</i> Lourdes Rubio	CENTRE D'ESTUDIS I DOCUMENTACIÓ
(*) Membres del Consell General i de la Comissió Delegada	<i>Coordinadora de la Col·lecció</i> Ainhoa González	<i>Cap</i> Mela Dávila
<i>Amics protectors del MACBA</i> Marisa Díez de la Fuente Carlos Durán Luisa Ortínez	<i>Coordinadores d'exposicions temporals</i> Cristina Bonet Anna Cerdà Hiuwai Chu Aída Roger de la Peña	<i>Responsable de biblioteca</i> Marta Vega
	<i>Administratives d'exposicions</i> Berta Cervantes Meritxell Colina	<i>Bibliotecàries</i> Ramona Casas Iraïs Martí
	<i>Responsable de registre</i> Ariadna Robert i Casasayas	<i>Administratives de biblioteca</i> Andrea Ferraris Noemí Mases Sònia Monegal Ariadna Pons
	<i>Coordinadors de registre</i> Denis Iriarte Patricia Quesada	<i>Responsable d'arxiu</i> Pamela Sepúlveda
		<i>Tècnica d'arxiu</i> Maite Muñoz

PUBLICACIONS	<i>Responsable de gestió administrativa</i> Mireia Calmell	FUNDACIÓ MUSEU D'ART CONTEMPORANI DE BARCELONA	<i>Empreses fundadores</i> Agrolimen la Caixa Cementos Molins Cobega Comsa Emte Danone El País Freixenet Fundació Abertis Fundació AGBAR Fundació Banc Sabadell Fundació Jesús Serra Fundació Puig Gas Natural Fenosa La Vanguardia	Meridia Capital TOUS Valmont VSS	Pedro Domenech Clavell María Entrecanales Franco M ^a José de Esteban Ferrer Verónica Escudero Pumarejo Rafael Ferrater Zaforteza Ezequiel Giró Amigó Pedro Gonzalez Grau Teresa Guardans de Waldburg Pilar Libano Daurella Fundación Baruch Spinoza Fundación Cuatrecasas Grand Hotel Central maria de la O
<i>Cap</i> Clara Plasencia	<i>Administratiu</i> Jordi Rodríguez	<i>Presidenta d'honor</i> S.M. la Reina Doña Sofia		<i>Socis corporatius</i> Art Barcelona – Associació de Galeries Caves Torelló Cars Barcelona Fundación Baruch Spinoza Fundación Cuatrecasas Grand Hotel Central maria de la O	
<i>Coordinadores editorials</i> Ester Capdevila Clàudia Faus	<i>Responsable de recursos humans</i> Carme Espinosa	<i>President</i> Leopoldo Rodés Castañé		<i>Benefactors</i> David Armengol Dujardin Harold Berg Familia Bombelli María Entrecanales Franco Alfonso Pons Soler José Rodríguez-Spiteri Palazuelo Jordi Soley i Mas	Ignacio Marsal Pérez Ignacio Mas de Xaxàs Faus Àngels Miquel i Vilanova Ricardo Mora Jorge Planas Ribó Carolina Portabella Settimo Jordi Prenafeta José Ramon Prieto Estefanía Sara Puig Alsina
<i>Coordinadora de documentació gràfica</i> Gemma Planell	<i>Tècnica de recursos humans</i> Marta Bertran	<i>Vicepresident primer</i> Javier Godó Muntañola, comte de Godó			Jordi Pujol Ferrusola José Ribas Folguera Alfonso Rodés Vilá Miguel Soler-Roig Juncadella Miquel Suqué Mateu Francesc Surroca Cabeza Tomás Tarruella Esteva Juan Várez Mercedes Vilardell March Álvaro Vilá Recolons Marcos Vinzia Portabella Neus Viu Rebés Alex Wagenberg Bondarovschi
<i>Administrativa de documentació gràfica</i> Lorena Martín	<i>Recepcionista-telefonista</i> Erminda Rodríguez	<i>Vicepresidenta segona</i> Lola Mitjans de Vilarasau			
<i>Responsable del web i publicacions digitals</i> Sònia López	<i>Tècnic d'informàtica</i> Antoni Lucea	<i>Tresorer</i> Pedro de Esteban Ferrer			
<i>Tècnica del web i publicacions digitals</i> Anna Ramos	<i>Ajudant d'informàtica</i> Albert Martínez	<i>Secretari</i> Oscar Calderón de Oya			
<i>Administrativa</i> Judith Menéndez	ARQUITECTURA I SERVEIS GENERALS	<i>Vocals</i> Macià Alavedra i Moner Manuel Alorda Escalona Plácido Arango Arias Núria Basi More Joan-Jordi Bergós José Felipe Bertrán de Caralt Elena Calderón de Oya Artur Carulla Font Josep M. Catà i Virgili José Francisco de Conrado i Villalonga Pedro de Esteban Ferrer Diputació de Barcelona Josep Ferrer i Sala Bruno Figueras Santiago Fisas i Aixelá Ricard Fornesa i Ribó Bonaventura Garriga i Brutau Joan Gaspart i Solves Liliana Godia Guardiola Dinath de Grandi de Grijalbo José M ^a Juncadella Salisachs Alfonso Libano Daurella Hans Meinke Casimir Molins i Ribot Ramon Negra Valls Marian Puig i Planas Maria Reig Moles Jordi Soley i Mas Josep Suñol Soler Marta Uriach Torelló Mercedes Vilá Recolons Victoria Ybarra de Oriol, Baronesa de Güell Juan Ybarra Mendaro	<i>Benefactors permanents</i> Daniel Cordier Juan March Delgado Havas Media Jorge Oteiza Leopoldo Rodés Castañé Fundación Bertrán Sara Lee Corporation	<i>Protectors</i> Sylvie Baltazart-Eon Elena Calderón de Oya CAL CEGO. Col.lecció d'Art Contemporani Liliana Godia Guardiola Dinath de Grandi de Grijalbo José M ^a Juncadella Salisachs Montserrat Milà Sagnier Pere Portabella i Ràfols	
<i>Administrativa</i> Judith Menéndez					
COMUNICACIÓ I MÀRQUETING	<i>Cap</i> Isabel Bachs				
<i>Coordinadora de públics i comunicació</i> Teresa Lleal	<i>Coordinadores de projectes d'espais</i> Eva Font Núria Guarro				
<i>Coordinadora de recursos externs sènior</i> Gemma Romaguera	<i>Administrativa d'arquitectura</i> Elena Llempén				
<i>Coordinadora de recursos externs júnior</i> Beatriz Escudero	<i>Responsable de serveis generals</i> Alberto Santos				
<i>Administrativa</i> Cristina Mercadé	<i>Administrativa de serveis generals</i> M. Carmen Bueno				
PREMSA I PROTOCOL	<i>Auxiliar de serveis generals</i> Alberto Parras				
<i>Administratives</i> Marta Antuñano Mireia Collado					
<i>Auxiliar administrativa</i> Victòria Cortés					
GESTIÓ DE RECURSOS					
<i>Cap</i> Imma López Villanueva					
<i>Responsable de comptabilitat</i> Montserrat Senra					
<i>Controllers júnior</i> Alba Canal Aitor Matías					
<i>Administrativa de comptabilitat</i> Beatriz Calvo					
			<i>Empreses patrocinadores</i> ARA Catalunya Ràdio El Periódico de Catalunya Televisió de Catalunya	<i>Col·laboradors</i> Pedro de Esteban Ferrer Rosa María Esteva Grewe Marta Uriach i Torelló Eva de Vilallonga	<i>Directora</i> Ainhoa Grandes Massa
			<i>Empreses benefactores</i> Fundación AXA Fundación Telefónica Maria Reig Moles		
			<i>Empreses protectores</i> Deloitte Fundación Cultural Banesto RACC Club Random House Mondadori Un mundo al revés	<i>Cercle contemporani</i> Manuel Curtichs Pérez-Villamil Fanny Galvis de Castro Raimon Maragall Solernou Miguel Angel Sánchez Ernesto Ventós Omedes Hubert de Wangen	<i>Director de comunicació i mecenatge</i> David Camps Russinés
			<i>Empreses col·laboradores</i> Basi Bodegues Sumarroca Cerveses Moritz Ernst & Young Esteve Fundació Antoni Serra Santamans Fundació Han Nefkens Fundació KPMG Fundació Miguel Torres Fundació Privada Damm Gómez-Acebo & Pombo Abogados Illycaffè JP Morgan	<i>El Taller de la Fundació MACBA</i> M ^a José Alasa Aluja Jaime Beriostain Jáuregui José Luis Blanco Ruiz Rosario Cabané Bienert Berta Caldentey Cabré Eulàlia Caspar Gerardo Conesa Martínez Cristina Castañer Sauras Sergio Corbera Serra Pilar Cortada Boada M ^a Àngeles Cumellas Martínez Ignacio Curt Navarro	<i>Departament de mecenatge</i> Isabel Crespo Martínez
					<i>Secretaria i administració</i> Clara Domínguez Sánchez

AGRAÏMENTS

Aquesta exposició és el resultat de la generositat, l'entusiasme, el treball i la cooperació de nombroses persones que des del principi van col·laborar per l'èxit d'aquest projecte. Voldria en primer lloc manifestar el meu agraïment a Victoria Claramunt per la seva calorosa acollida i la seva absoluta dedicació durant gairebé dos anys de preparació, i a Elena Claramunt i Alejandro Claramunt per la seva confiança i suport. A Teresa Lanceta per tota la informació que ens ha proporcionat, pel seu text i per la seva pacient col·laboració en la resolució de preguntes i problemes. A Juana de Aizpuru pel seu treball incansable per tal que una exposició de Luis Claramunt sortís a la llum i, juntament amb ella, a Concha de Aizpuru i a tots els col·laboradors de la galeria per la seva ajuda constant. A Antoni Estrany i Àngels de la Mota, que ens van obrir el seu arxiu, el seu magatzem i la seva memòria per recordar alguns aspectes de la vida del pintor. I a Eva Rivas per facilitar-nos l'accés als arxius del seu pare, Quico Rivas, cocurador *in absentia* d'aquest viatge *vertical*. Així mateix, agraïm a Enrique Vila-Matas que ens permetés utilitzar el títol del seu llibre per a l'exposició i el catàleg.

També voldria agrair a Àngel González i Carles Guerra pels magnífics textos crítics que es publiquen en aquest catàleg, i a Ibon Aranberri, que ens va ajudar a donar forma a l'exposició.

A tots els museus i col·leccionistes particulars per la generositat en el préstec de les obres: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla; Fundación MER, Madrid; Galeria Estrany-de la Mota, Barcelona; Galeria Juana de Aizpuru, Sevilla; Galeria Rafael Ortiz, Sevilla; Patrimoni artístic de l'Obra Social la Caixa, Barcelona; Museu d'Art Contemporani de Barcelona; Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid; Museo Patio Herreriano, Valladolid; Aragón & Yñiguez, Sevilla; Miquel Barceló, Palma de Mallorca; Tomás March, València; Ehrhardt Viña, Madrid; López-Trujillo, Madrid, i a tots els que prefereixen mantenir-se en l'anonimat.

També voldria fer un agraïment especial a una sèrie de persones que ens van facilitar informació o ajuda de gran valor per a aquest projecte: Elena Aparicio, Mireia Arnau, José María Bassols, Magda Bellotti, Pep y Albert Benlloch, Mercedes Buades, Ferran Cano, pepe cobo y cía, Luis Enguita Mayo, Mercè Ferrer, José María Granados, Ainhoa Grandes, Paloma Lasso, Inés Martínez, Lola Mitjans de Vilarasau, Miquel Molins, Josefina Mullor, Josep i Victòria Oliu, Charo Peiró i Jesús Carrillo (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), Teresa Pins, Jordi Pujol, Laurence Rassel,

Bartolomé Román, Pedro G. Romero, José i Alicia Usera, i Maria Vela-Zanetti.

Per últim vull agrair molt especialment a tot l'equip del MACBA que ha treballat amb intensa dedicació en l'exposició i la publicació: Bartomeu Mari, Carles Guerra, Cristina Bonet, Berta Cervantes, María Victoria Fuentes, Isabel Bachs, Núria Guarro, Samuel Mestre, Patricia Quesada, Clara Plasencia, Ana Jiménez Jorquera, Ester Capdevila, Gemma Planell i Idoia Villanueva; a Cristina Mendoza, subdirectora de col·leccions del MNAC, i Francesc Quílez, cap del Gabinet de Dibuixos i Gravats del MNAC, i a tot l'equip del MNAC que ha col·laborat per presentar una part de l'exposició a la seva seu; a Nieves i Mario Berenguer Ros per al disseny de la publicació i a Rafa Barber, que ha estat present i ha treballat amb rigor en totes les fases d'aquest projecte, per la seva àmplia col·laboració i inesgotable energia.

Nuria Enguita Mayo
Comissària de l'exposició

Aquest catàleg es publica amb motiu de l'exposició *Luis Claramunt. El viatge vertical*, que es presenta al Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA) del 13 de juliol al 21 d'octubre de 2012.

En el marc d'aquest mateix projecte, el Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC) exposa la sèrie *La mota negra* de Luis Claramunt, juntament amb una selecció de dibuixos d'Isidre Nonell, de la col·lecció del MNAC.

Director del projecte
Bartomeu Mari

Comissària
Nuria Enguita Mayo

Assistència al comissariat
Rafael Barber

EXPOSICIÓ

Conservador en cap
Carles Guerra

Curadora adjunta
Cristina Bonet

Cap de producció
Anna Borrell

Assistents de coordinació
Berta Cervantes
María Victoria Fuentes

Registre
Patricia Quesada

Conservació i restauració
Alba Clavell
Samuel Mestre

Arquitectura
Isabel Bachs
Núria Guarro

Serveis generals
Miguel Ángel Fernández
Alberto Santos

PUBLICACIÓ

Edició
Clara Plasencia

Coordinació i edició
Ester Capdevila
Ana Jiménez Jorquera

Disseny gràfic
Nieves i Mario Berenguer Ros

Documentació gràfica
Gemma Planell

Traducció
Glòria Bohigas (castellà a català)
Rosalind Harvey (castellà a anglès)
Fernando Quincoces (català a castellà)
Richard Thomson (castellà a anglès)

Edició dels textos en anglès
Daniel Campi
Keith Patrick

Fotomecànica i impressió
Índex

Editor
Museu d'Art Contemporani de Barcelona
Plaça dels Àngels, 1
08001 Barcelona
Tel +34 93 412 08 10
Fax +34 93 412 46 02
www.macba.cat

Distribució
Actar-D
Roca i Batlle, 2-4
08023 Barcelona
Tel +34 93 418 77 59
Fax +34 93 418 67 07

© *d'aquesta edició*: Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2012
© *dels textos*: els autors, 2012;
El viatge vertical. Una experiència del temps de Nuria Enguita Mayo: publicat amb una llicència Creative Commons (Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada 3.0 Espanya)
© *de les obres*: Família Claramunt
© *de les fotografies*: Luis Claramunt (p. 9, 26); Pablo Fernández Lorenzo (p. 10)
© *de les reproduccions*: Carles Aymerich. CRBMC (p. 39); Archivo Fotográfico C.A.C.– Museo Patio Herreriano, Valladolid (p. 98); Archivo fotográfico, Museo Nacional Centro de Arte Reina

Sofía, Madrid (p. 204); Mario Berenguer Ros (p. 30); Marita Bermudez Coronel (p. 74); Jaime Brotons (p. 43, 80, 94, 105, 109); Claudio del Campo (p. 91); Erika Ede (p. 81); Gasull Fotografia (p. 15, 35, 41, 45, 48, 75, 78, 104, 201); Guillermo Mendo. Colección de la Junta de Andalucía– Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (p. 47); Santiago Mijangos Hidalgo-Saavedra. Cortesia pepe cobo y cía., Madrid (p. 46); Vanessa Miralles (p. 12, 16, 65, 96, 121-124, 129-138, 143-156, 187-198); Momento Lux (p. 22, 24, 26 sup., 29 esq., 55, 61, 93, 125-128, 139-142); Jorge Oronoz (p. 33-35 sup., 38-39 sup., 40, 59, 70, 73, 76-77, 79-80 sup., 82-83, 84 dta., 85-89, 95, 97, 107, 110-116, 202-203, 205-208); Pototo (p. 84); Isa Sainz-Pardo (p. 201 esq.); Agustí Torres (p. 90)

S'han fet totes les gestions possibles per identificar els propietaris dels drets d'autor. Qualsevol error o omissió accidental, que s'haurà de notificar per escrit a l'editor, es corregirà en edicions posteriors.

ISBN: 978-84-92505-65-4
DL: B. 20393-2012

Paper: Sirio Perla, 290 g; Munken Pure, 130 g; Creator Silk, 150 g

Tipografia: Miller Text i Gothic 720

Imatge de la coberta: Dibuix de la sèrie *1/97, 1997*

Imatge de la guarda: Dibuix de la sèrie *3/95 (El extranjero)*, 1995

Patrocinadors de comunicació

LA VANGUARDIA

CATALUNYA
RÀDIO

3

La Rambla, la plaça Reial, la Barceloneta són els primers espais que defineixen una cartografia vital en què Luis Claramunt (Barcelona, 1951 – Zarautz, 2000) s'instal·la per conèixer el món, després d'abandonar l'ambient familiar burgès. Als anys vuitanta se'n va de Barcelona, i Sevilla, Marràqueix, Bilbao i Madrid es convertiran a partir d'aleshores en escenaris per a la seva pràctica artística. A Claramunt, a diferència de viatgers anteriors, no el mou cap afany de romanticisme ni d'exotisme; la seva recerca s'aparta del simbolisme i dels paradisos. En la seva confrontació amb la realitat, passa hores i hores recorrent carrers, repenjat a les barres de bars i cafès, observant i deixant que siguin els llocs i entorns humans els que parlin.

Si bé a Claramunt se'l coneix gairebé exclusivament com a pintor, *Luis Claramunt. El viatge vertical* presenta una àmplia selecció d'obres, des de pintures, dibuixos i fotografies fins a llibres autoeditats, que va fer entre principis dels setanta i finals dels noranta. El catàleg inclou els textos de Nuria Enguita Mayo, comissària de l'exposició, Ángel González, Carles Guerra, Teresa Lanceta i Francisco Rivas, i il·lustra profusament cada una de les etapes de l'artista.



MUSEU
D'ART CONTEMPORANI
DE BARCELONA



9 786492 505654