



UNIVERSITAT DE
BARCELONA

Luís Claramunt. Cuaderno de Bitácora

Sílvia Martínez Palou



Aquesta tesi doctoral està subjecta a la llicència **Reconeixement 4.0. Espanya de Creative Commons.**

Esta tesis doctoral está sujeta a la licencia **Reconocimiento 4.0. España de Creative Commons.**

This doctoral thesis is licensed under the **Creative Commons Attribution 4.0. Spain License.**

Luís Claramunt
Cuaderno de Bitácora



Luís Claramunt Cuaderno de Bitácora

Tesis doctoral de
Sílvia Martínez Palou

Directoras
Dra. Antònia Vilà Martínez
Dra. Cristina Pastó Aguilà

Tutora
Dra. Antònia Vilà Martínez

Programa H0907
Estudios avanzados
en producciones artísticas

Línea de investigación 100252
Arte en la Era Digital

Tipología
C (mixta)

Facultad de Bellas Artes de la
Universidad de Barcelona
Período 2014 — 2019

Barcelona, Septiembre 2019

A lo largo del trayecto que abarca una investigación, ésta acaba convirtiéndose en una obsesión que afecta siempre, de alguna manera, a la gente que está a su alrededor. Mi gratitud a todos ellos.

A la familia del artista, que ha colaborado en la búsqueda de material y documentación que la compone. Gracias Viki, Elena y Alejandro por toda la información y contactos que habéis proporcionado.

Al MACBA, que me ha integrado en su magnífico equipo. Gracias Antonia Maria Perelló y al resto del grupo por vuestra generosidad y cariño que ha facilitado el estudio del archivo y obra de Luis.

A los amigos y compañeros de Luis Claramunt, que fueron entrevistados y evocaron su recuerdo por unas horas. Gracias a Toni, Juana, Doris, Teresa, Lola, Xavier, Nazario, Isa, Felipe, Núria, Javier, Paloma y Alfonso. Vuestros testimonios han sido esenciales para este trabajo.

A las directoras de la tesis, Antònia y Cristina, por las horas que me han dedicado, su apoyo y sus consejos.

A Ester Arrebola, que ha sabido organizar de manera excelente, texto e imágenes, y que ha tenido una gran paciencia y comprensión a lo largo de todo el proceso.

Y a mi familia, que ha compartido esta obsesión conmigo y me ha animado y alentado para seguir con ella. Esta tesis ha afectado, sin duda, la vida familiar y el tiempo libre de todos nosotros.

Y finalmente a Luis, mi primo. El protagonista de esta historia. Sin su obsesión no hubiera existido la mía.

A Petri Palou
Con todo mi agradecimiento,
cariño y respeto.

Il y a des biographies faciles à écrire; celles, par exemple, des hommes dont la vie fourmille d'événements et d'aventures; là nous n'aurions qu'à enregistrer et à classer des faits avec leurs dates [...]. La biographie d'un homme dont les aventures les plus dramatiques se jouent silencieusement sous la coupole de son cerveau, est un travail littéraire d'un ordre tout différent.

Charles Baudelaire, "Théophile Gautier"(1)

(1) Baudelaire, C., Théophile Gautier, *Curiosités Esthétiques. L'Art romantique et autres œuvres critiques de Baudelaire*. Paris: Garnier, 1962, pág. 660.

0 Introducción

0.1 Nota personal	8
0.2 Objeto de estudio	12
0.3 Objetivos	14
0.4 Metodología	16
0.5 Estructura de la tesis	28

1 Etapas

Barcelona 1970-1984

Series

1 La isla del tesoro	41
2 Retratos	63
3 Paisajes	93
4 Jugadores	123

Sevilla 1985-1989

5 Sevilla	159
6 Marruecos	195
7 Toro de Invierno	249

Madrid 1990-2000

8 Shadow Line	291
9 Valderrobres, La muela de Oro	329
10 Bilbao	359
11 La de vámonos	391
12 Pinturas ciegas, Pinturas zurdas	431
13 Mares	453

2 Cuadernos autoeditados	2.1 Cuadernos de artista	536
	2.2 Clasificación	548
	2.3 Cuadernos 1994-2000	552
	2.4 Análisis	597
3 Testimonios	3.1 Victoria Claramunt	610
	3.2 Doris Leussler	629
	3.3 Juana de Aizpuru	633
	3.4 Xavier Grau	646
	3.5 Alfonso de Lucas	649
4 Epílogo		665
5 Exposiciones y Bibliografía		679

0

Introducción

Cuaderno de Bitácora

Libro en el que los marinos, en sus respectivas guardias, registran los datos de lo acontecido. Los diarios de campo o bitácoras de investigación pueden ser vistos como un crisol de los diferentes ingredientes de un proyecto de investigación, lo que incluye experiencias previas, observaciones, lecturas, ideas y recursos para capturar la vinculación de los distintos elementos entre sí.

01

Nota personal

Luis Claramunt era mi primo, diez años mayor que yo. Coincidimos pocas veces y creo que nunca llegamos a hablar. Abandonó la casa de sus padres a los 18 años, manteniendo desde entonces una relación distante con el entorno familiar. Su madre Petri Palou, hermana de mi madre, fue durante años mi profesora particular de piano y yo asistía semanalmente a las clases en su casa de la calle Nápoles y posteriormente en la calle Monterolas de Barcelona. La presencia de la obra de Luis Claramunt era muy intensa en la casa, sus pinturas cubrían todas las paredes, así que a lo largo de los años tuve una oportunidad única y muy personal de presenciar la evolución de su obra. Una vez fui a ver una de sus exposiciones en la galería Dau al Set de Barcelona. La sala estaba casi vacía y él estaba sentado junto al que debía ser el responsable de la galería en la entrada. Yo era muy joven y su aspecto ciertamente intimidaba, así que no hablé con él, aunque debió reconocerme porque cuando salí me regaló un póster de la exposición que todavía conservo.



1963 Imagen de todos los primos hijos de los hermanos Palou Periel.

En julio de 2012 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona, MACBA, inauguró una exposición con el título “*Luis Claramunt. El viaje vertical*”, una exposición antológica de la obra del artista barcelonés fallecido en el 2000. La exposición ocupaba toda la planta baja del museo y reunía 131 obras. 91 pinturas, 824 dibujos en 11 series, 257 fotografías en 5 series y 24 libros autoeditados. En esta exposición llamaba la atención la vitrina que contenía los 24 libros autoeditados, publicaciones llevadas a cabo por el propio artista que reunían sus dibujos, fotografías y traducciones. Se trataba de ediciones sencillas, en formato A4 o más pequeñas, realizadas artesanalmente mediante fotocopias en blanco y negro sobre papeles de colores. Publicaciones realizadas en la última etapa de la vida del artista, desde 1994 hasta su prematura muerte en el año 2000.

Mi curiosidad por estas extrañas publicaciones y el deseo de poder tener acceso a ellas me llevaron a tramitar un período de prácticas (*) en el MACBA. Para ello recurrí a Victoria Claramunt, hermana del artista, que había realizado los trámites de cesión del archivo personal de Luis Claramunt al museo. Ella me facilitó el contacto que permitió que me integrara en el equipo de colección del museo para estudiar la obra de Luis.

Durante el período de prácticas, tuve acceso a toda la documentación personal del artista y al material recogido por el MACBA con motivo de la exposición. El museo ya disponía de varias obras de Luis Claramunt procedentes del fondo Salvador Riera de la Galería Dau al Set y de una amplia selección de catálogos de sus exposiciones. El estudio de este fondo hizo que me percatara por primera vez de la extensísima producción del artista y de la ausencia de registros o bibliografía sobre la misma.

(*) Las prácticas formaban parte del Máster en Producción e Investigación Artística en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona que estaba cursando en aquel momento.

Su archivo personal, desorganizado y caótico, contenía una cantidad enorme de información. Dibujos originales, fotografías de ciudades en blanco y negro, negativos, contactos, diapositivas y fotografías de sus obras, libros autoeditados, mapas, cartas, publicaciones, catálogos, artículos de prensa y todo tipo de documentación a la que el artista otorgaba importancia. En toda esa ingente cantidad de información, fruto de los documentos que había conservado a lo largo de sus múltiples traslados, era posible percibir el punto de vista desde el que Claramunt entendía su obra, su manera de trabajar y expresarse, su mirada personal.

Este trabajo parte de la voluntad de clasificar y ordenar la obra de Luis Claramunt recopilada en su archivo, generando con ella un instrumento gráfico que facilite su lectura. Un documento compuesto por una gran colección de imágenes y textos heterogéneos, que no pretende ser más que un acercamiento personal a la obra de Claramunt, un punto de partida para futuras investigaciones. En esta recopilación adquiere un especial interés el estudio del contenido y significado de los libros autoeditados, sus documentos más personales y singulares, que realizó en la última etapa de su vida.

El título: *Luis Claramunt, Cuaderno de Bitácora* tiene un doble significado. Por una parte se refiere al término náutico, por la reiterada presencia del mar y los barcos de vela en la obra de Luis Claramunt, pero también quiere ser una referencia a un cuaderno de viaje o de investigación, puesto que esto es al fin y al cabo lo que es este documento, una recopilación estructurada cronológicamente del material encontrado.

Esta tesis tiene como objetivo elaborar una hoja de ruta, una guía de lectura de la obra de Claramunt que nos permita adentrarnos en su prolífica, diversa y compleja producción y paralelamente establecer vínculos con las etapas de la vida del artista. La intención es construir un itinerario que nos conduzca temática y cronológica-

mente a través de su pintura y que revele la energía y coherencia de su discurso. Esta clasificación y análisis, puede ser un primer paso para aventurar y proponer una lectura e interpretación de su obra, construyendo con ello un personal Cuaderno de Bitácora.

Fragmento del prólogo del libro de Claude Lévi-Strauss *El pensamiento salvatge* Edicions 62 1985. Josep R. Llobera University of London. Goldsmith's College

Al observador occidental las actividades del primitivo le pueden parecer a primera vista desorganizadas y heterogéneas. Lévi-Strauss ha popularizado la imagen del primitivo como "bricoleur", como alguien que construye a base de cualquier cosa que le caiga a las manos, particularmente con los restos de trabajos previos. Consecuentemente los mitos no se crean "ex novo" sino que se construyen sobre la base de mitos anteriores. El hecho que a causa de este proceso de "bricolaje" las construcciones mentales de los primitivos son heterogéneas en sus partes componentes no significa que no sean estructuralmente rigurosas. Como ya sabemos, lo que a Lévi-Strauss le importa no es el contenido del, digamos mito, sino su estructura. Y esta estructura refleja la estructura de la mente que lo ha creado. (1)

(1) Lévi-Strauss, Claude (1985). Pròleg Josep R. Llobera. El pensament salvatge. (p. 17) Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona

02 Objeto de estudio

Esta tesis está centrada en la vida y obra del pintor Luis Claramunt, un itinerario por los temas que le interesaron y por sus libros autoeditados. El estudio de su biografía permite elaborar un documento que anota los hechos más relevantes de su existencia, las etapas marcadas por los lugares donde vivió y su producción artística en sentido cronológico.

Claramunt nació en Barcelona en 1951, en el seno de una familia burguesa del Ensanche de Barcelona. Fue un brillante alumno del Liceo Francés e inició la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Abandonó el hogar familiar para independizarse a los 18 años y se trasladó a vivir al barrio del Raval de Barcelona, una zona peligrosa y poco recomendable, donde inició su carrera como pintor de una manera completamente autodidacta. Eran los años 70, etapa final del franquismo, y Barcelona participaba activamente de la corriente contracultural, siendo frecuentes las revueltas estudiantiles y los enfrentamientos con la policía.

Después de vivir en diferentes pisos del barrio, se trasladó a vivir a la Plaza Real donde tuvo por vecinos a otros artistas como Ocaña y Nazario. Es más o menos en esa época cuando empezó a tener contacto con el mundo gitano y quedó completamente fascinado por él, hasta el punto de tratar de mimetizar sus costumbres, lenguaje y aspecto, característica que lo convirtió en un personaje peculiar y lo acompañó toda la vida.

Sus primeras exposiciones tuvieron lugar en la galería “Taller de Picasso”, de Barcelona. Más tarde tuvo ocasión de mostrar su obra en varias exposiciones de la prestigiosa galería Dau al Set de Barcelona gracias a Toni Estrany, en la que coincidió con Miquel Barceló, quien le facilitó exposiciones en Mallorca de la mano del galerista Ferran Cano .

A mediados de los 80 se trasladó a Sevilla, donde hizo una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo y entró en contacto con Juana de Aizpuru, quien pasó a ser su galerista a partir de entonces y la actual depositaria de su obra. Gracias a ella conoció a artistas alemanes como Martin Kippenberger y Albert Oehlen con los que estableció una gran amistad. Desde Sevilla realizó siete viajes a Marruecos con estancias de tres a cuatro meses acompañando a su pareja Teresa Lanceta, en los que produjo una gran cantidad de obra que vendió con facilidad, lo que le proporcionó una cierta estabilidad económica.

A principios de los 90 se trasladó a Madrid, junto con Juana de Aizpuru y sus amigos alemanes. La galerista dirigió desde su creación la feria ARCO, la feria de arte contemporáneo más importante a nivel estatal y eso le ayudó a emprender exposiciones en el extranjero, gracias especialmente a la ayuda de Martin Kippenberger.

En 1993 la crisis económica posterior a los eventos del 92, la Exposición Universal de Sevilla y los Juegos Olímpicos de Barcelona, marcó un declive en la proyección del artista agravado por la separación de su pareja sentimental y sus problemas de salud. Este fué un momento intimista y reflexivo en la vida del artista en la que inició la edición de sus cuadernos.

En 1999 se produjo su última exposición en vida, “Naufragios y Tormentas”, donde presentó probablemente las obras más maduras e interesantes de toda su carrera. Al año siguiente, Luis Claramunt murió en Zarautz, en la casa de su hermana, a la edad de 49 años.

03 Objetivos

La primera idea para este trabajo fue la de tratar de reunir toda la obra de Luis Claramunt en un catálogo. La calidad de su obra, la poca bibliografía y la oportunidad de acceder a su archivo personal constituían una buena ocasión. Pero a medida que fue avanzando la investigación, se hizo evidente que, a pesar de su prematura muerte a la edad de 49 años, la producción artística de Luis Claramunt era demasiado extensa para ese propósito: varios miles de pinturas y dibujos, la mayoría dispersos no sólo por España sino también por el extranjero, fruto de las muchas exposiciones en las que participó, 60 individuales y 50 colectivas.

El archivo del artista, además, no contenía las imágenes exhaustivas de todas sus obras. En la visita a la Galería Juana de Aizpuru en Madrid, galerista depositaria de su obra, me mostraron 70 de las pinturas que tenían en la galería, y muchas de ellas no constaban en el archivo personal del artista depositado en el MACBA. Me indicaron también que disponían de muchas más en su almacén, y un registro de toda la obra vendida, información a la que no tuve acceso.

Todo ello sugería no abordar una catalogación exhaustiva de la obra del artista, dado que era imposible registrar la totalidad de las pinturas y que, por ello, el catálogo sería incompleto. Pero la ausencia de monografías y bibliografía de su obra justifica sobradamente una compilación seleccionada del material obtenido a lo largo de la investigación. Material que aporta una visión global de todo el conjunto de la obra, inexistente hasta la fecha y permite una interpretación personal desde la selección.

La tesis parte de la voluntad de elaborar un documento que compile y reúna muchas imágenes. La intención es abarcar toda la producción de Luis Claramunt y mostrar la magnitud de su obra. Contiene una personal clasificación del conjunto de la obra en series temáticas ordenadas cronológicamente y contextualizadas en el panorama artístico internacional, incorporando los textos críticos del momento, y los del propio artista, familia, amigos y galeristas. Voces que sitúan la obra en su momento y contexto, dentro del entorno en el que fue creada. El resultado es un bricolaje de documentos de diferente origen, índole y formato, que permiten percibir el peculiar y rico mundo del artista, su visión plasmada en su obra, su mirada, su vocación de narrador.

La clasificación de la obra, la exploración en la vida del artista y el análisis de la forma y contenido de sus cuadernos, son las herramientas utilizadas para conocer la obra y el personaje y así tratar de aventurar una interpretación particular de las líneas que siguen sus trabajos, presentados buscando su procedencia en su particular hoja de ruta.

04 Metodología

El “bricoleur” es capaz de ejecutar un gran número de tareas diversificadas, pero, a diferencia del ingeniero, no subordina ninguna a la obtención de su proyecto: su universo instrumental está cerrado y la regla de su juego consiste en adaptarse a los “medios de abordo” es decir, un conjunto finito en cada instante de materiales heterogéneos porque la composición del conjunto no está en relación con el proyecto del momento, ni de hecho con ningún proyecto particular, sino que es el resultado contingente de todas las ocasiones que se han presentado de renovar o enriquecer el stock o de mantenerlo con el residuo de construcciones o destrucciones anteriores. (2)

Luis Claramunt, pintor de ejecución rápida, dejó tras su muerte una extensa obra pictórica que no dispone de más referencia bibliográfica que los catálogos de sus muchas exposiciones y los artículos de prensa que estas exposiciones dieron lugar. En la actualidad tendría 67 años, muchos de sus amigos y conocidos siguen vivos, siendo en ellos muy presente el recuerdo dejado por el artista. De aquí la importancia y el objetivo de realizar la investigación antes de que estos testimonios se vayan perdiendo con el paso del tiempo.

El material recopilado durante la investigación ha permitido que la obra se presente con un fuerte componente biográfico. La tesis se ha construido a partir del material encontrado, en la línea del concepto de “*Bricoleur*” de Lévi Strauss, y por ello contiene documentos de diferente origen y formato, la mayoría inéditos, que ilustran, acompañan y sitúan la obra. El numeroso contenido de los materiales reunidos tienen por objetivo aportar una visión global de la obra de Luis Claramunt.

(2) Lévi-Strauss, Claude (1985) | La ciència del concret. El pensament salvatge (p. 60) Barcelona: Edicions 62/ Diputació de Barcelona

El concepto de “*Bricoleur*” también está relacionado con el método de trabajo del propio artista, aparentemente desorganizado y heterogéneo. Su pintura se nutre de su experiencia vital y reúne extractos de sus experiencias e intereses en diferentes lugares, acumulando vestigios que emplea en su trabajo.

Aficionado a experimentar, se preparaba él mismo las telas y las pinturas. Artista culto pero autodidacta, sus fuentes de inspiración eran eclécticas y procedían principalmente de los museos, la literatura, los viajes y de la vida en la calle. Era un artista que espigaba en el magma de la realidad y deseaba hacerlo aflorar en su percepción formal desde un código personal impregnado del informalismo que fue depurándose a lo largo de su trayectoria. Artista emocional aportaba a su pintura un expresionismo desbordado que fue conteniendo a medida que su pintura se desprendía de artificio y evolucionaba hacia la abstracción.

La investigación parte inicialmente del archivo del propio artista, archivo cedido por la familia de Luis Claramunt al MACBA. Partiendo de este archivo y de los catálogos de las exposiciones se realiza una personal clasificación temática y cronológica de las obras de las que se disponen imágenes. Estas obras se han agrupado en 13 series temáticas, ordenadas cronológicamente, con el propósito de presentar la obra de una forma que permita enfatizar aquellos aspectos más relevantes y significativos. El repertorio de imágenes así presentado permite seguir la evolución gráfica del autor. Al mismo tiempo a cada agrupación que contiene una selección de las obras más importantes, también se han incorporado aquellos textos, dibujos, fotografías, artículos de prensa y fragmentos de entrevistas que acompañaron la obra en su momento, que ayudan a situarla en la época y la dotan de significado. La oportunidad de tener acceso a la documentación recogida por el propio artista

permite ofrecer un singular punto de vista que aporta una visión desde la cercanía, una perspectiva de su elaboración en primera persona. En este archivo se percibe la importancia que Luis Claramunt daba a su obra y la voluntad de que trascendiera.

Como colofón de las series temáticas se analizan los cuadernos autoeditados con el objeto de establecer los principios que los motivaron y las directrices que contienen. Con estas publicaciones se deduce ese deseo de reunir y fusionar los rasgos más potentes de sus afinidades electivas, a saber: lo literario, una existencia épica y ácrata bajo el firmamento de su pintura, de su especial caligrafía y de su gesto humano determinado como comportamiento vital.

(ash)
charge



La investigación se ha llevado a cabo fundamentalmente a través de tres fuentes de información:

- a El archivo del propio artista, cedido por sus hermanos al MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.
- b La documentación y obra recogida por el MACBA con motivo de la exposición antológica *Luis Claramunt, El viaje vertical*, en 2012, exposición con Nuria Enguita Mayo como comisaria.
- c Las entrevistas a personas del entorno del pintor que han situado la obra en el momento en que fue producida y que han ayudado a perfilar la figura del artista desde diferentes ópticas del contexto en que vivió. Estas entrevistas recogen experiencias y memorias de sus conocidos y coetáneos y se realizaron como casos de estudio, aportaciones de memorias vivas y de primera mano.

a. Archivo de Luis Claramunt

La donación del archivo de la familia de Luis Claramunt al MACBA está formada por:

2344 dibujos	166 postales invitaciones
48 grabados	1324 fotografías
127 libros	748 negativos
35 libretas	707 diapositivas
1194 documentos	138 echtachroms
5 posters carteles	363 fotolitos
4 disquetes	533 impresiones y reprográficas

El archivo aporta gran cantidad de documentos inéditos, imágenes de pinturas que no aparecen en catálogos, escritos personales y muchos dibujos en los que se reconocen las directrices de sus series de pinturas. Aparecen también fotografías de su taller con las obras colgadas durante el proceso de elaboración. Hay numerosos dibujos de todas las series y en las fotografías se ve como los ordenaba y solía colgarlos en la pared entendiéndolos como una obra coral.

Otras veces colgaba los papeles en blanco en la pared y los dibujaba simultáneamente, pasando la pintura a lo largo de ellos, de uno al otro, muchas veces con las propias manos. La composición resultante aparecía como una obra de grandes dimensiones formada por el crisol de hojas más pequeñas que reunía posteriormente en sus cuadernos autoeditados. Las maquetas de estos cuadernos también muestran la atención y el cuidado con que eran elaborados.

Todo este material fue recogido por Victoria Claramunt, su hermana, en el piso de la calle Montera de Madrid tras la muerte del pintor. Lo conservó en su casa de Zarautz durante años hasta que fue donado al MACBA con motivo de la exposición antológica.

b. Investigación en el MACBA.

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

La investigación se llevó a cabo en dos etapas. Una primera en 2014, realizada en el Departamento de Colección, durante el período de prácticas del Máster de Producción e Investigación Artística, de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Prácticas realizadas por un convenio facilitado por la responsable de la Colección, Antonia María Perelló, durante el cual me integré en el equipo de colección del MACBA formado por Anna García, Nuria Montclús, Ainhoa González, Cristina Masanés, Maria Victoria Fuentes y Cristina Bonet. El convenio preveía 100 horas de prácticas, por ello estuve asistiendo al MACBA dos tardes a la semana durante 5 meses.

En este período tuve acceso a los archivos reunidos por el MACBA con motivo de la exposición antológica sobre Luis Claramunt producida en el museo. Colaboré con el Departamento de Colección en la clasificación de los 2.344 dibujos, dibujos que agrupé en 49 series atendiendo a la cronología, la temática y la técnica. Dibujos que fueron reproducidos por el artista en fotocopias y incorporados a los libros autoeditados, e incluidos también en los catálogos de sus exposiciones.

El material fue entregado tal como lo había conservado el artista, en multitud de cajas, carpetas, álbumes, de diferente forma, medida y procedencia. Una donación que sin duda dificultaba el trabajo de conservación, clasificación y archivo pero que, sin embargo, aportaba mucha información respecto a la vida y forma de trabajar del artista, reflejo de la importancia que Claramunt otorgaba a su trabajo.

El convenio de prácticas fue prorrogado en un segundo período en el 2015 en el CEDOC, Centro de Documentación del MACBA, donde pude acceder a los libros autoeditados y al resto de documentación del artista. La responsable del Archivo, Maite Muñoz y su colaboradora Núria Gallissà, pusieron a mi disposición la documentación original y el soporte ofimático que necesité. Colaboré con el archivo en la elaboración de la ficha del artista y la definición de la estructura del contenido de los documentos cedidos. En este segundo período durante 6 meses estuve asistiendo una tarde a la semana al CEDOC, donde pude escanear los documentos, las fotografías, los negativos, los fotolitos, las diapositivas, las postales, los cuadernos, las maquetas de los libros autoeditados, etc. que me permitieron clasificar la obra, teniendo también la oportunidad de fotografiar los ejemplares de los libros autoeditados.

Por último, visité las dependencias del Centro de Recuperación de Bienes Muebles de la Generalitat de Catalunya, donde Alba Clavell estaba llevando a cabo la conservación de todo el fondo Claramunt para el MACBA. En estas visitas tuve ocasión de ver los originales de los dibujos en directo, las pequeñas telas al óleo de Sevilla, los dibujos sobre papel cebolla de Marruecos, los pequeños dibujos de árboles a lápiz de grafito de la serie Valderrobres sobre diferentes tipos de papel y los originales de los dibujos que había fotocopiado e incluido en sus cuadernos.

c. Entrevistas

La tesis pretende explicar la obra de Luis Claramunt en el entorno en el que fue creada. Por ello se incluyen los testimonios de las personas que lo trataron personalmente, documentos inéditos de gran valor, que todavía se pueden recoger dada la prematura y reciente muerte del artista, testimonios que aportan a la tesis una visión biográfica desde mi punto de vista tan fundamental como fundamentada, así como experiencias de vida. Se han realizado un total de 17 entrevistas a personas procedentes de diferentes ámbitos. Las podemos ordenar en 5 grupos atendiendo a su relación con Luis Claramunt.

En primer lugar su familia, sus tres hermanos menores:

— Victoria Claramunt, médico, se llevaban menos de un año de edad y siempre estuvieron muy unidos. Cuando la enfermedad de Luis se agravó se trasladó a vivir a la casa de su hermana en Zarautz hasta su muerte.

— Elena Claramunt, profesora de piano, muy cercana también a Luis. Vivió un tiempo en Barcelona con Luis y Teresa Lanceta en la plaza de San Agustín.

— Alejandro Claramunt, economista, seis años menor. Perdió el contacto con Luis cuando éste se fue de casa a los 18 años y lo recuperó años más tarde, manteniendo desde entonces una buena relación con él. Lo visitaba tanto en Sevilla como en Madrid y en los últimos tiempos le dio soporte económico.

En segundo lugar sus galeristas:

— Toni Estrany, galería Estrany de la Mota, galerista de Luis Claramunt en Barcelona y amigo personal. Gracias a su mediación empezó a exponer en la galería Dau al Set de Barcelona. Lo visitaba en Sevilla y en Marrakech y fue el promotor de su exposición antológica en el MACBA posterior a la muerte del artista.

— Juana de Aizpuru, galerista de Luis Claramunt desde mediados de los 80 en Sevilla, propició su traslado a Madrid en la década de los 90. Es la actual depositaria de su obra y fue su amiga personal. Era bien recibido en su casa, donde incluso fue invitado a las comidas familiares de Navidad.

En tercer lugar sus parejas sentimentales:

— Doris Leussler, licenciada en Bellas Artes, primera novia de Luis Claramunt en su adolescencia, iban juntos a pintar del natural los paisajes de San Cugat, compartían lecturas y visitaban los antros del Raval de Barcelona. Conserva obras inéditas de la primera época de Claramunt.

— Teresa Lanceta, artista textil, pareja de Luis Claramunt durante 24 años. Los viajes a Marrakech de Luis Claramunt estaban motivados por el estudio de los tapices de las mujeres marroquíes que estaba llevando a cabo Teresa Lanceta.

— Lola Díaz periodista, última compañera de Luis Claramunt. Mantuvieron una relación intermitente, acompañada de problemas con el alcohol, durante los últimos cinco años de vida del artista.

En cuarto lugar artistas con los que tuvo relación:

— Xavier Grau, pintor, amigo de Luis Claramunt. En Barcelona tenían el estudio muy cerca uno de otro, hecho que propiciaba encuentros frecuentes durante la primera época. Posteriormente coincidieron en exposiciones o ferias.

— Nazario Luque, autor de cómic y pintor, vecino de Luis Claramunt en la Plaza Real. Actualmente vive en el piso de la Plaza Real donde se instaló Luis Claramunt, tuvieron poca relación.

Por último sus amigos:

— Isa Albareda, fotógrafa, amiga de juventud.

— Felipe Borralló, alias Makoki, librero amigo de juventud con el que mantuvo una relación a lo largo de los años, quedaban cuando Luis visitaba Barcelona, conserva un retrato que Claramunt le regaló al casarse.

— Núria Enguita, amiga y comisaria de la exposición antológica del MACBA titulada *Luis Claramunt. El viaje vertical*. Anteriormente, en vida de Luis, estuvo trabajando en el montaje de una exposición monográfica en el IVAM (Instituto Valenciano de Arte Moderno) que al final no se llevó a cabo, es coautora de *Bilbao* primer libro autoeditado de Luis Claramunt.

— Javier Ferrandiz, arquitecto, amigo de juventud. Conserva algunas obras inéditas de la primera etapa de Claramunt.

— Paloma Lasso de la Vega, arquitecta, amiga de Luis Claramunt y de Lola Díaz, última pareja de Luis Claramunt. Paloma fué también novia de Albert Oelhen. En su casa de Madrid tiene una obra de la serie Bilbao que compró a Luis Claramunt.

— Alfonso de Lucas Buñuel, profesor, compañero del Liceo francés y amigo de juventud con el que se reencontró en su última época en Madrid. En su casa de Madrid tiene óleos, dibujos, grabados y libros autoeditados de Luis Claramunt.

Todas las entrevistas se enfocaban con un mismo método. Al inicio de la entrevista, en todos los casos, se pedía al entrevistado abordar tres aspectos básicos en torno a la figura de Claramunt:

- 1.- La relación personal del entrevistado con el artista
- 2.- El conocimiento y opinión del entrevistado respecto a la obra de Luis Claramunt.
- 3.- Las referencias literarias, artísticas, cinematográficas, etc., presentes en la vida y obra de Luis Claramunt.

La intención era que la conversación fluyera de manera espontánea y en lo posible se convirtiera en un monólogo del entrevistado. He podido constatar que, transcurridos 18 años desde la muerte del artista, el recuerdo y la huella dejados en aquellos que lo conocieron siguen muy vivos. Todos ellos mostraron respeto y admiración por el artista y cariño por la persona. Mi más sincero agradecimiento a todos los entrevistados por su amabilidad y generosidad.

05

Estructura de la Tesis

La tesis se estructura en 4 grandes bloques:

1. Clasificación de la obra
2. Cuadernos autoeditados
3. Testimonios
4. Epílogo

1. Clasificación de la obra

La obra se clasifica en etapas y series. Claramunt fijó su residencia en tres ciudades a lo largo de su vida: Barcelona, Sevilla y Madrid. Dichas ciudades establecen tres periodos de su vida que se utilizan de guía para clasificar la evolución de su obra plástica

— Barcelona, su ciudad natal, donde se desarrollan los primeros 15 años de pintura, etapa que podríamos definir de formación.

— Sevilla, donde se instaló en 1985 y empezó a trabajar con Juana de Aizpuru. Desde allí, siguiendo a su pareja Teresa Lanceta, hizo 7 viajes a Marruecos con estancias de 3 a 4 meses, etapa de desarrollo con cuadros de grandes dimensiones.

— Madrid, donde se trasladó en 1989, con la expectativa de desarrollar una carrera internacional. Vivió en Madrid los últimos 10 años de su vida, en la década de los 90, etapa mucho más reflexiva y intimista, etapa de madurez. A partir de 1994 inició la edición de sus cuadernos, actividad continuada hasta el fin de sus días.

Las tres grandes etapas se identifican en el texto por el color de la portada de las series, negro en Barcelona al ser su etapa

más oscura, amarillo en Sevilla por la luminosidad que la luz del sur aportó a su obra y rojo en Madrid por la intensidad del dolor presente en su pintura.

El Cuaderno de Bitácora, que nos guía a través de la obra de Luis Claramunt, busca incorporar la voz del propio artista a través de sus dibujos, sus fotografías, su pintura, cartas y catálogos. Indagar también a través de sus lecturas, del testimonio de los críticos del momento que lo entrevistan y citan, de los testimonios de sus amigos y conocidos y especialmente a través de sus propios cuadernos. La recopilación efectuada en esta investigación se configura como un palimpsesto de voces y de imágenes. En la relación de cada serie se incorporan los testimonios de los entrevistados, que aportan la visión biográfica del momento y que ayudan a perfilar el carácter peculiar del artista. Documentos inéditos, identificados en el texto con una línea vertical, que ofrecen una aproximación más rica y poliédrica de la obra, del artista y del momento.

La tesis contiene un fuerte componente biográfico porque no se puede separar al hombre de la obra. Claramunt reúne muchos de los estereotipos del artista: precocidad en su carrera, dotado de talento innato, se negó a seguir una educación artística convencional. Era primitivo, su apariencia era descuidada, tenía un temperamento huraño e irascible. Era un artista que presentaba un entusiasmo obsesivo con el que emprendía su obra. En su vida y en su obra se produce una fusión entre ficción y realidad y tuvo una muerte temprana sumido en la desesperación.

La pintura se presenta en esta tesis inmersa en el escenario en la que fue creada y por ello se han incorporado diferentes tipos de documentos que sitúan la obra en su contexto. Elementos introducidos con la voluntad de recrear el ambiente que nos trasporte al momento y lugar de su creación. Proyectamos una constelación plástica, biográfica y contextual del artista que constituye el eje de la tesis, el Cuaderno de Bitácora.

La obra se ha clasificado en 13 series temáticas ordenadas cronológicamente, agrupadas en 3 etapas. Se entiende como serie, un conjunto de obras relacionadas entre si con características comunes que se suceden siguiendo un orden. El fuerte componente biográfico de la tesis se refuerza incluyendo en la portada de cada agrupación una palabra que define al artista y a la obra, dada la estrecha relación entre ambos, todas ellas son signos de identidad del artista que quedan plasmados e influyen en la obra.

Cada agrupación se inicia con una cita a modo de preámbulo que sirve para situar la temática y el momento. A lo largo del texto se han incorporado muchas citas, más de 70, extraídas de la investigación efectuada a lo largo del estudio: los escritos del propio artista, fragmentos de textos literarios de sus lecturas de referencia, fragmentos de las entrevistas, artículos de prensa y textos de críticos y amigos incorporados a los catálogos o a sus libros autoeditados. Documentos inéditos, en algún caso, que han acompañado a la obra y al artista en su momento de producción y que ayudan a situarla e interpretarla.

La estructura de la clasificación se desarrolla a partir del siguiente esquema que agrupa la obra en series temáticas, ordenadas cronológicamente, encabezadas por un adjetivo que tanto define al artista como a la obra.

La obra incluida en la tesis se ha identificado con un código formado por las dos primeras letras de la serie a la que pertenece, una tercera letra que la clasifica en dibujos (D), pinturas (P) o fotografías (F), seguido del número consecutivo de acuerdo a su orden de aparición.



Etapa de formación / Barcelona 1970—1985

1	La isla del tesoro	1970-74	culto
2	Retratos	1969-91	gitano
3	Paisajes	1973-84	autodidacta
4	Jugadores	1984	canalla

Etapa de desarrollo / Sevilla 1985—1989

5	Sevilla	1985	apasionado	
6	Marruecos	1985-88	romántico	
7	Toros	Toro de invierno	1988	preciso
		Tentadero	1994	

Etapa de madurez / Madrid 1990—2000

8	Shadow Line	1988-90	ambicioso
9	Valderrobres—La muela de oro	1991-92	introspectivo
10	Bilbao	1994	rápido
11	La de vámonos	1995	fatalista
12	Pinturas ciegas. Pinturas zurdas	1998	visceral
13	Mares		austero
	Mar Rojo Mar Negro	1995	
	Congo Money	1997	
	Nafragios y tormentas	1999	

Cuadernos auto editados / 1994-2000

Códigos de las Series	Dibujos	Pinturas	Fotografías
Barcelona 1970-1985			
La Isla del Tesoro (IT)	ITD	ITP	
Retratos (RE)	RED	REP	
Paisajes (PA)	PAR	PAP	
Jugadores (JU)		JUP	
<i>Total</i>	<i>86</i>	<i>152</i>	
Sevilla 1985-1990			
Sevilla (SE)	SED	SEP	
Marrakech (MA)	MAD	MAP	
Toro de Invierno (TI)	TID	TIP	TIF
<i>Total</i>	<i>91</i>	<i>193</i>	<i>12</i>
Madrid 1990-2000			
Shadow Line (SL)		SLP	
Abstractos (AB)	ABD	ABP	
Valderobres (VA)	VAD	VAP	
La Muela de Oro (MO)		MOP	
Madrid (MD)			MDF
Bilbao (BI)	BID	BIP	BIF
Jamones Chimbo (JC)			JCF
Zoo (ZO)	ZOD		ZOF
La de vámonos (LV)		LVP	
El Extranjero (EE)	EED		
Teatro Real (TR)	TRD		
Verdugos y Tormentos (VT)	VTD		
La Peste (LP)	LPD		
Pinturas Ciegas, Pinturas Zurdas (PC)	PCD	PCP	
Mar Rojo, Mar Negro (MR)		MRP	
Barcos (BA)	PAD		
Los Secretos del Mar Rojo (MR)	MRD		
Congo Money (CM)	CMD	CMP	
Pinturas sobre Papel (PP)	PPD		
Nafragios y Tormentas (NT)		NTP	
4-99 (99)	99D		
Cuadernos Autoeditados (CU)			
Kateb Yacine (KY)	KYD		
O Pelouro (OP)	OPD		OPF
<i>Total</i>	<i>560</i>	<i>332</i>	<i>109</i>
<i>Total Obras Clasificadas</i>	<i>737</i>	<i>677</i>	<i>121</i>

2. Cuadernos autoeditados

Uno de los aspectos más curiosos del material recogido durante la investigación, contenido en el archivo del propio artista, han sido los 30 cuadernos autoeditados, que contenían fotocopias de dibujos, fotografías y traducciones. Se ha llevado a cabo un análisis pormenorizado de cada uno de estos cuadernos, agrupados cronológicamente y por tipologías. Como resultado se ha construido un cuadro que los clasifica y numera, describiendo el contenido de cada uno de ellos.

3. Testimonios

La tesis contiene numerosos documentos inéditos extraídos del archivo personal de Luis Claramunt, pero la propia investigación ha generado también nueva documentación, como por ejemplo el testimonio de 17 personas que conocieron y trataron al artista y que guardan un gran recuerdo de la persona.

Se ha incorporado la transcripción íntegra de cinco de estas entrevistas. Se ha escogido una de ellas como muestra de cada uno de los grupos:

- Victoria Claramunt, familia
- Juana de Aizpuru, galerista
- Doris Leussier, pareja sentimental
- Xavier Grau, artista
- Alfonso de Lucas, amigo

Las entrevistas están llenas de anécdotas y aportan una visión del artista desde la cercanía. Cada una de ellas tiene coherencia en sí misma y desarrolla un hilo argumental biográfico propio, resultado de la relación personal con el personaje. Un crisol desde cinco puntos de vista que nos acercan a la vida de Claramunt en tres etapas, Barcelona, Sevilla y Madrid. La transcripción íntegra de las entrevistas es importante porque aporta un enfoque diferente de la lectura que se puede extraer de los fragmentos utilizados para ilustrar las series de obras. Su incorporación tal cual fueron transcritas en su día, tiene por objetivo que el lector pueda extraer de estos documentos inéditos sus propias conclusiones.

4. Epílogo

La presencia del Cuaderno de Bitácora, un libro en el que se anotan todos los acontecimientos importantes de una navegación, era habitual en las novelas de aventuras marinas que tanto fascinaban a Claramunt. De hecho, la obsesión del artista en guardar todo tipo de documentos, dibujos y fotografías a lo largo de su vida y su pasión por confeccionar cuadernos autoeditados, con algunos de sus dibujos inspirados en lecturas, podía entenderse como un personal Cuaderno de Bitácora de su propia vida.

La intención de esta tesis es recopilar y documentar ese particular Cuaderno de Bitácora que confeccionó el artista a lo largo de su vida, en el que la vida, las lecturas y su obra se entrelazaban en un único hilo. Todo ello con la esperanza de que la visión global del conjunto, ordenado convenientemente, ofrezca un punto de vista con el que interpretar su obra plástica.

1970 — 1984

Barcelona

La isla del tesoro / Retratos / Paisajes / Jugadores

Luis Claramunt vivió en Barcelona, su ciudad natal, desde su nacimiento en 1951 hasta 1984, año en el que se trasladó a Sevilla. Hijo de una familia burguesa que vivía en el barrio del Ensanche, su padre era decorador y su madre profesora de piano. Se formó en una de las escuelas más elitistas de Barcelona, el Liceo Francés, lo que le aportó un dominio del idioma francés, entre otras cosas, que acabaría siendo importante tanto en sus lecturas como en su afán de internacionalización.

Siendo muy joven, justo al cumplir los 18 años, abandonó el hogar familiar para trasladarse al Barrio Chino, en el centro de la ciudad. Inicialmente en calles cercanas a las Ramblas de Barcelona, calle Nou de la Rambla, calle Escudellers, Plaza Real, calle Mirallers, Plaza de San Agustín... resulta difícil seguirle la pista puesto que era un personaje muy inquieto y cambiaba con facilidad de domicilio. También vivió en la Barceloneta y en el Carmelo, siempre en barrios populares, ocupados mayoritariamente por inmigrantes andaluces. Lugares densos, intensos y peligrosos.

La década de los 70 eran los años del final del franquismo, tiempos turbulentos con gran actividad subversiva, tanto en las calles como en la universidad, donde Claramunt asistió a los primeros cursos de Filosofía y Letras. No parece que, sin embargo, le interesara demasiado la política, más bien parece que lo que captaba más su interés era la vida de la calle a la que asistía como espectador, "flâneur",⁽¹⁾.

En cambio, si que parece que le afectó, como no podía ser de otra manera, su estancia en el manicomio de Sant Boi donde ingresó para librarse de la mili alegando un ficticio problema mental. Se sabe que presencié el suicidio de un enfermo que murió ahorcado, y muy probablemente este hecho le marcó profundamente. La

(1) El término *flâneur* es francés y significa "paseante". La palabra *flânerie* se refiere a la actividad propia del *flâneur*: vagar por las calles, callejear sin rumbo, sin objetivo, abierto a todas las impresiones que le salen al paso. Para Baudelaire y Walter Benjamin será el moderno espectador urbano, un investigador de la ciudad"

figura del ahorcado es una imagen que aparece de forma recurrente en su iconografía desde los primeros dibujos hasta su etapa final.

Se produjo también más o menos en estas fechas su extraña transformación en gitano, colectivo al que imitaba tanto en el aspecto físico y acento como en sus costumbres y actividades. Luis Claramunt pasó a vivir una fantasía en la que transformó su identidad para convertirla en la del colectivo con el cual se sentía más identificado. Un perfecto burgués transformado en gitano.

Artista autodidacta, inició la pintura siguiendo los pasos de referencias tan heterogéneas como las de Goya, Nonell y Van Gogh, pero rápidamente su pintura deriva hacia el informalismo, especialmente de la corriente del Art Brut.

Testigo de la aparición de los Neoexpresionismos y de la Transvanguardia de los años 80, los temas de su obra, sus pulsiones, se combinan y amalgaman en el sincretismo de estos movimientos. Constituyen relatos en torno a la vida como aventura, se acercan a los libros de piratería que tanto le gustaban y se hibridan con la vida de la calle y su propia vida. Tanto dibuja los personajes de "*La isla del tesoro*" como retrata amigos y conocidos, pinta paisajes urbanos, puertos, estaciones de tren o escenas de la vida nocturna de la ciudad, la Barcelona canalla. Todo ello se produce observando atentamente la aportación artística de la obra que se expone en Barcelona durante este período en las Galerías Adrià, René Metras y Dau al Set, así como en la exposición de los expresionismos alemanes de la Fundación la Caixa.



1

La isla del tesoro 1970 — 1974

Barcelona

Culto

Dotado de las cualidades que provienen de la cultura o
instrucción.

[...] Aunque mi vida había transcurrido desde siempre junto al mar, me pareció contemplarlo por primera vez. El olor del océano y la brea eran nuevos para mí. Vi los más asombrosos mascarones de proa y pensé por cuántos mares habían navegado; miraba atónito a tantos marineros viejos lobos de mar que lucían pendientes en sus orejas y rizadas patillas, y me fascinaban con su andar hamacado forjado en tantas cubiertas. Si hubiera visto, en su lugar, el paso de reyes o arzobispos, no hubiera sido mayor mi felicidad [...] (1)

Luis Claramunt nació en Barcelona el 19 de agosto de 1951. Estudió en el Liceo Francés e inició la carrera de Filosofía y Letras en la Universidad de Barcelona. Abandonó la carrera en los primeros cursos para dedicarse exclusivamente a la pintura hasta su muerte acaecida el 17 de diciembre del 2000 a la edad de 49 años.

Fue el primogénito de una familia burguesa residente en el Ensanche. Su madre era profesora de piano de un cierto prestigio, entre sus alumnos estuvo Tete Montoliu. En su casa organizaba conciertos y escribió y editó libros sobre música. Su padre era decorador, gran conversador y amante de las tertulias, así como un empedernido jugador de cartas. En su casa siempre eran bienvenidos alumnos, amigos y familiares, sus padres fueron grandes anfitriones y se respiraba un ambiente cultural intenso.

Luis Claramunt abandonó el hogar familiar a los 18 años para irse a vivir al Raval de Barcelona, donde entabló amistad con artistas y se integró en el mundo de los gitanos. Como buen observador que era, podía encontrar en Barcelona, en vivo y en directo, situaciones y ambientes parecidos a sus referentes literarios, los libros de aventuras. El puerto, el barrio chino, los tablaos flamencos, los bares de alterne, los lugares más intensos de la ciudad fueron la fuente de inspiración de su obra. Observador incansable, recorría la ciudad con paso vivo, habitualmente solo. Tenía su ruta

(1) Stevenson R.L. (1986) 7. Voy a Bristol. *La isla del tesoro* (p. 51-52) Madrid: Alianza Editorial

y frecuentaba los mismos bares, pero nunca se quedaba mucho tiempo en ningún local.

Era un gran lector, un hombre culto, pero sorprendentemente, sus principales referencias literarias a lo largo de toda su vida, que fijaron los principios a los que se mantuvo fiel, su hoja de ruta, provenían de su adolescencia. Eran novelas escritas por hombres que narraban aventuras en el mar en tierras lejanas, obras inspiradas en su propia vida, como Joseph Conrad, Henry de Monfreid, Robert Louis Stevenson o Emilio Salgari. El mar y los libros de piratería lo acompañaron a lo largo de toda su vida, libros que leía una y otra vez. Emulando al grumete de uno de sus libros de referencia “La isla del tesoro” Luis Claramunt se lanzó a la aventura, pero sin soltar las amarras, se mantuvo en su ciudad. Su amigo Felipe Borrallo, propietario de la librería de cómics Makoki lo explica así:

“Como había estudiado en el Liceo Francés, Luis leía de puta madre en francés y sabía muchísimo de literatura. Cuando me pedía algunos libros decía, “tienes el Moby Dick?” Claro chico, me lo devolvía y decía “que fuerte puedes aprender desde hacer un banco de madera para el barco hasta hacer la comida”. Leía “La isla del tesoro” de Stevenson y libros de aventuras. No leía tebeos, ni novelas policiacas. Le gustaba mucho el Corto Maltés y odiaba a Tintín. Después me enteré que Hugo Pratt se inspiró en “El Crucero de Hachís” de Monfreid para crear el Corto Maltés. Curiosamente Luis tradujo e ilustró ese libro junto a otro libro de Monfreid, “Los Secretos del Mar Rojo”, versión que fue publicada por la editorial vasca Bassarai.” (2)

(2) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Felipe Borrallo el 5 de octubre del 2016 en su domicilio de la Gran vía de Barcelona

Toni Estrany en la entrevista en su galería el 18 de octubre de 2016 destaca:

Él era una persona formada, nadie podía dudar que tenía una educación sólida y consistente con un conocimiento sorprendente de literatura, sobre todo de literatura francesa. Cuando decía algo tu notabas que sabía muy bien porqué lo decía. Tenía una manera de explicarse que hacía que lo respetaras.” (3)

Luis Claramunt dibujaba mucho. Pequeños apuntes en cualquier tipo de papel, con diferentes técnicas, tinta china, rotulador, lápiz... dibujos de factura rápida, muchas veces realizados de un solo trazo, dibujos que solían acompañar a sus exposiciones de pintura y que incluía en los catálogos. Muchos de ellos se encontraron entre las pocas pertenencias que dejó al morir. Los más antiguos y muy numerosos, más de 400, correspondientes a los años 1970 -71, se hallaron en una carpeta con el nombre de “La mota negra”, título del tercer capítulo de la primera parte de la mítica novela “*La isla del tesoro*” de Robert Louis Stevenson, publicada en Londres en 1883.

El valor que el artista otorgaba a esta serie queda demostrado en los dos libros autoeditados que realizó en 1994 con una selección de estos dibujos, los linóleos y grabados de los años 70 a 74 que ilustran el relato. Los conservó durante más de 20 años, también conservó hasta sus últimos días un manoseado ejemplar del libro “*La isla del tesoro*”. En estos años se inició en las técnicas de la obra gráfica, linóleum, grabado y litografía. Alguno de los linóleos, todos ellos muy expresivos, fueron portadas de los catálogos de sus primeras exposiciones de pintura y dibujos en el Taller Picasso de Barcelona 1971 -73 -74, en la sala de arte del Tur Social en Alicante 1971 y en la galería Fulmen de Sevilla 1972. También realizó con estas técnicas carteles para amigos.

(3) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Toni Estrany el 18 de octubre del 2016 en la galería Estrany de la Mota, en el pasaje Mercader de Barcelona



CLARA MONT - 3-71.

Los dibujos y la obra gráfica ilustran con todo detalle los personajes, las escenas, las embarcaciones, incluso los objetos como el arcón del capitán o el mapa del tesoro. En el linóleo que fue portada de la exposición de la galería Fulmen, vemos un fragmento de un imponente velero que surca un mar en calma con un ahorcado colgando del palo mayor. La belleza y el drama navegan juntos. Sus dibujos presentan visiones con el punto de vista central, con la línea del horizonte muy alta y una luna siempre presente, serenos y dramáticos a la vez. El mismo tema lo podía repetir en diferentes técnicas y formatos. Imágenes extraídas de sus lecturas que plasmaba en dibujos, grabados y pinturas.

La obra gráfica, igual que la pintura, es muy abigarrada, especialmente los grabados. Presentan escenas con varios personajes y gran cantidad de detalles como la guitarra, la jaula del loro, la barra de la cantina, la pata de palo, el mar al fondo con la luna o los ahorcados. Son elementos deformados y plásticos pero muy detallistas y precisos, motivos que remiten una y otra vez a recreaciones de las escenas de "*La isla del tesoro*". Los mismos detalles y composición se manifiestan también en sus primeras pinturas, donde la influencia de Van Gogh es muy evidente.

En estas primeras obras de pequeño formato ya despuntan y encuentran las directrices de sus obras posteriores. Destaca el contraste entre la rapidez y espontaneidad del trazo en el dibujo en relación a la meticulosidad del detalle en los aguafuertes donde se ilustra meticulosamente de una manera desgarrada John Silver el Largo y su taberna.

[...] Su pierna izquierda estaba amputada casi por la cadera y bajo el brazo sujetaba una muleta que movía a las mil maravillas, saltando de aquí para allá como un pájaro. Era muy alto y daba impresión de gran fortaleza, su cara parecía un jamón, y, a pesar de su palidez y cierta fealdad, desprendía un extraño aire agradable [...] (4)

(4) Stevenson, R.L. (1986) 8. En la taberna del catalejo. *La isla del tesoro* (p. 53) Madrid: Alianza Editorial.

Joaquim Dols Rusiñol en el semanario Destino con motivo de la exposición en el Taller de Picasso en diciembre de 1974 escribe:

“La obra de Claramunt tiene todos los defectos que entraña su postura de francotirador: no es de vanguardia, ni puede situarse en ninguna corriente de moda; su temática no es variada, su estilo no es agradable y su técnica no es ortodoxa; no pretende denunciar, ni deleitar, ni tan siquiera especular formas de modo original; incluso es sucio y despreocupado en la presentación. La obra de Claramunt, en cambio, posee la virtud de una fuerza expresiva tremenda y, por encima de todo, el valor de la auténtica sinceridad del que se halla fuera de todo tinglado comercial. Y esto es algo casi inaudito hoy en día.” (5)

Luis Claramunt inició su andadura artística en tiempos convulsos, finales del franquismo e inicio de la transición española, momento histórico perfectamente descrito por Pepe Ribas en su libro *“Los ‘70 a destajo, Ajoblanco y libertad”*. La universidad era un hervidero, había manifestaciones y enfrentamientos con la policía en las calles. En ese momento Luis Claramunt se trasladó a vivir al epicentro de la ciudad, donde todo pasaba, en diferentes destinos cercanos a las Ramblas de Barcelona. No es extraño que su pintura también siguiera la senda marcada por artistas europeos y americanos tras la Segunda Guerra Mundial, otro momento de inestabilidad política. La corriente que Michel Tapié, crítico francés, acuñó en 1952 como un *“art autre”*, otro arte, arte informal o pintura informalista. Arte contrario a toda forma, sin intención narrativa en el cuadro y donde se pone el énfasis en unos valores considerados salvajes.

El informalismo es un paraguas muy amplio en el que se integran diferentes corrientes como la abstracción lírica, la pintura matérica, la Nueva escuela de París, el tachismo, el espacialismo,

(5) Dols Rusiñol, Joaquim (1974) Exposiciones, Claramunt en Taller de Picasso. *Semanario Destino* 14 de diciembre de 1974



R. CLARKE MONT

el expresionismo americano o el *Art Brut*. Es esta última tendencia la que es más identificable en los inicios de la obra de Claramunt.

Art Brut o arte marginal es un término desarrollado por Jean Dubuffet en 1945. Hacía referencia a arte creado por gentes ajenas al mundo artístico, sin formación académica. Una gran parte del arte marginal refleja estados mentales extremos, idiosincrasias particulares o elaborados mundos de fantasía. Es un arte que se interesa por el arte de los enfermos mentales.

Parte de la premisa de un individuo creador despreocupado o desinformado de las corrientes artísticas. La interioridad es la clave de la mentalidad del auténtico marginal, cuya obra surge principalmente de imaginar y elucubrar. El artista prescinde de convencionalismos tales como las reglas de la perspectiva, la técnica correcta o los materiales tradicionales.

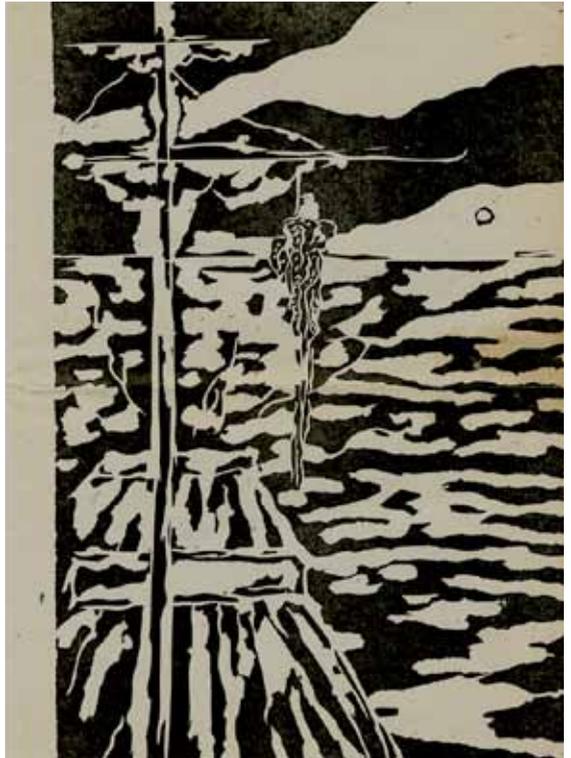
Muchos artistas han sentido la necesidad de liberarse de la tradición y han buscado valores y referencias nuevos. Por poner algunos ejemplos, Delacroix fue a Oriente en busca de salvajismo y refinamiento, Gauguin se enamoró de los Mares del Sur, Picasso se apasionó por la escultura africana y Kandinsky admiró la pureza de la imaginaria popular.

Estos artistas de algún modo sondan la extrañeza de un arte que se fija y desarrolla en lo desconocido, en unas representaciones de las que se desconoce su sentido y sus reglas. Toman lo extraño como fuente de inspiración, poniendo énfasis en la formalización del dibujo o en la exploración psicológica que suscita. En este sentido la obra de Claramunt converge en desarrollar una búsqueda personal que confronta lo extraño con sus paradigmas plásticos.

Dubuffet creía que todos tenemos un potencial creativo que las convenciones y normas sociales anulan. Por ello en 1948 fundó junto a André Breton y Michel Tapié, entre otros, la “*Compagnie d’Art Brut*” que se dedicó a adquirir las creaciones de aquellos que se mantienen al margen de la sociedad, llegando a reunir una colección de 5000 obras con las que montó exposiciones. El *Art Brut* constituye un aspecto del primitivismo al que pertenecen algunos artistas que permanecen al margen de la modernidad. Es este el punto de partida de la pintura de Luis Claramunt.

La definición de *Art Brut* no se fundamenta en el estado mental del creador, para Dubuffet toda expresión artística verdadera implica necesariamente fiebre, tensión y violencia; se codea con la desviación y tiene algo de “delirio inspirado”.

La obra de Claramunt voluntariamente tiene muchas similitudes con el estado nervioso del que habla y percibe Dubuffet y en el dibujo curvilíneo y ondulante de ciertas de sus obras, que se produce tanto en sus grabados como su pintura. Obras con mucha materia, densas, muy oscuras, dramáticas, torturadas. Son reflejo de sus propias elucubraciones, crea con ellas una pintura muy expresiva y personal fuera de toda regla, fruto de un mundo propio, que desea capturar de una realidad paralela.



ITD1 | 1972 Portada del
catálogo de la exposición
de la galería Fulmen

1 barcelona / la isla del tesoro



ITD2 | 22x20



ITD3 | 23x20



ITD4 | 14x10



ITD5 | 15x10



ITD6 | 30x21



ITD7 | 14x10



ITD8 | 32x26



ITD9 | 36x29



ITD10 | 24x17



ITD11 | 25x18



ITD12 | 19x28

↑ 1971 Dibujos a tinta china y rotulador de la serie *La isla del tesoro*



ITD13 | 34x26



ITD14 | 30x26



ITD15 | 34x30



ITD16 | 34x28



ITD17 | 38x27



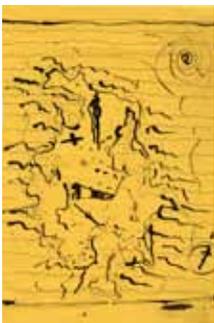
ITD18 | 37x26



ITD19 | 34x24



ITD20 | 16x11



ITD21 | 30x21



ITD22 | 27x20



ITD23 | 36x28

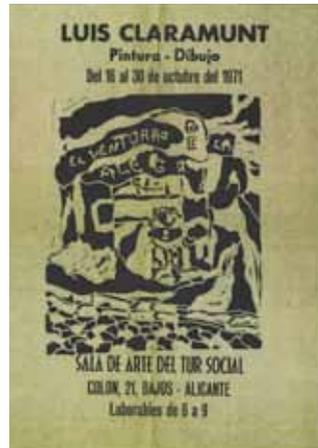


ITD24 | 18x12

↑ 1971 Dibujos a tinta china de la serie *La isla del tesoro*



ITD25



ITD26



ITD1



ITD27



ITD28



ITD29 | 23x16



ITD30 | 13x10



ITD31 | 18x16



ITD32 | 36x25



ITD33 | 17x12



ITD34 | 25x20



ITD35 | 32x25



ITD36 | 18x15



ITD37 | 27x18



ITD38 | 29x21



ITD39 | 25x20



ITD40 | 25x20



ITD41 | 16x20



ITD42 | 16x13



ITD43 | 16x20



ITD44 | 16x20



ITD45 | 16x20



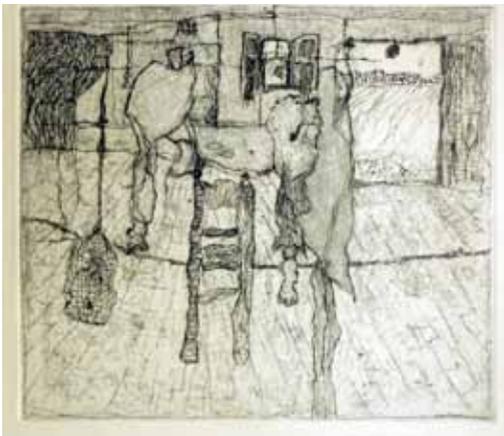
ITD46 | 16x20



ITD47 | 16x20



ITD48 | 16x20



ITD49 | 16x20

↑ 1971 Aguafuertes de la serie *La isla del tesoro*



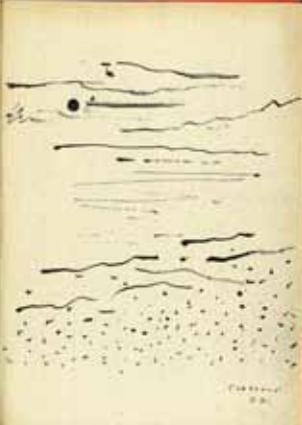
ITD50 | 16x20

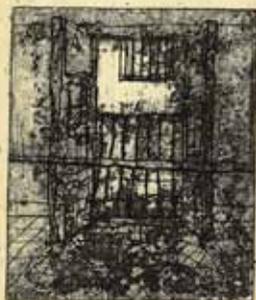
→ 1994 Imágenes del libro autoeditado *La isla del tesoro II*



LA ISLA DEL
TESORO
II

LINOLEO-DIBUJO
AGRAFETE
LC- 1971-74



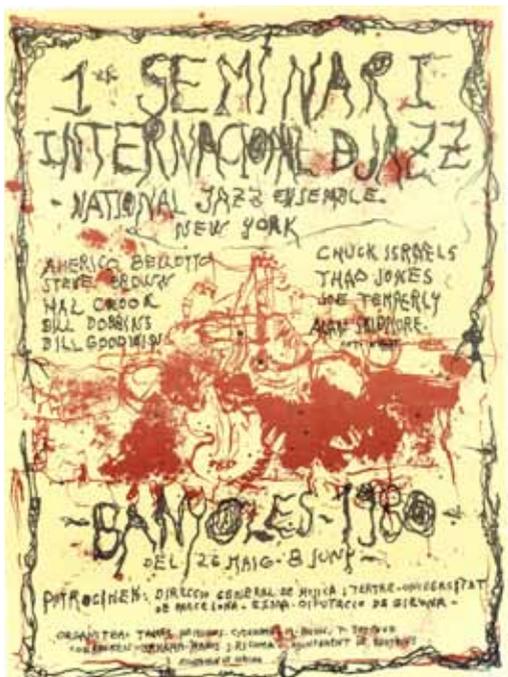




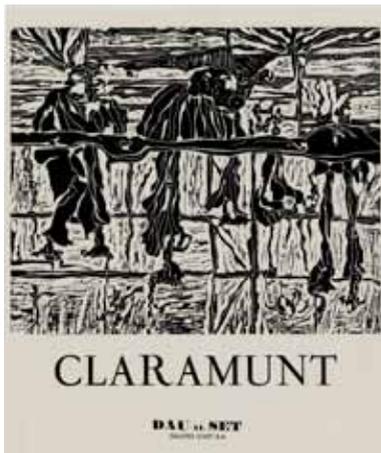
ITD51 | Póster Taller de músicos 55x48



ITD52 | Póster La Fanfarra 40x40



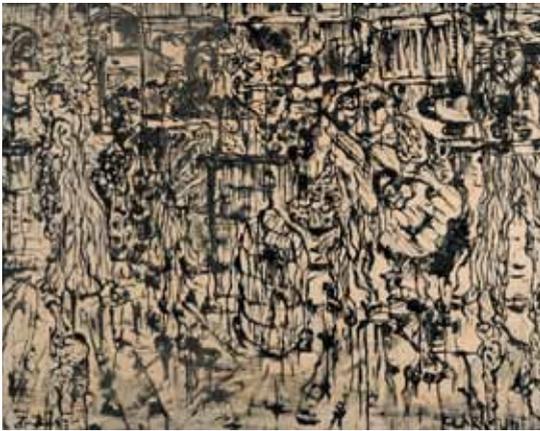
ITD53 | Póster Seminario de jazz 100x70



ITD54 | 1976 Portadas de los catálogos de la galería Dau al Set de Barcelona años 1976 y 1982



ITP1 | 1977 Composición OSL 130x194,5



ITP2 | 1974 Composición en blanco y negro OSL 114x146



ITP3 | 1978 New Picasso OSL 89x116



ITP4



2

Retratos 1969 — 1991

Barcelona

Gitano

Dicho de una persona: de un pueblo originario de la India, extendido por diversos países, que mantiene en gran parte un nomadismo y ha conservado rasgos físicos y culturales propios

[...] 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 de las características más singulares de Luis Claramunt, que lo diferenciaba de su origen burgués y del entorno artístico barcelonés, fue su transformación en gitano en su primera juventud. Un cambio radical de aspecto, de forma de hablar y costumbres que le acompañó toda su vida. En su primera etapa de Barcelona, compartió vivienda con una familia gitana, asistía a tablados y festivales de flamenco, llegando a participar con sus compadres en algunas actuaciones en fiestas privadas como palmero. También practicó la venta ambulante, y en sus viviendas taller, siempre situadas en pisos altos y azoteas, llegó a tener gallos de pelea.

Desarrolló una trayectoria vital que le permitió ser testigo de situaciones radicalmente diferentes al ambiente cultural en el que se había criado. Experiencias que le servían de fuente de inspiración de su obra. Escenarios llenos de vida y de intensidad, trances extremos, imágenes que alimentaban el concepto de esperpento muy presente en su obra, ambientes en los que abundaban personajes auténticos, pero al mismo tiempo grotescos, caricaturescos, cómicos y absurdos detrás de los cuales muchas veces se vislumbraba una situación dramática. La influencia que esta transformación tiene en su pintura habría que leerla como

(1) González, Ángel (2012) *La Città Dolente* (Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura). *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p.225) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

una actitud respecto a la forma de pintar y de vivir, de una manera intensa, con una entrega absoluta, sin medias tintas ni concesiones de ningún tipo.

La transformación sufrida por Claramunt, como decía Michel Foucault (2), le permitía abordar otros mundos, vivir otra realidad, salir del espacio propio y proyectarse en otro espacio, hacer de su cuerpo un fragmento de espacio imaginario que se comunica con el universo de los demás. El cuerpo, actor principal de todas las utopías. Seguramente en el pueblo gitano Luis Claramunt encontró un ámbito de libertad, principios y costumbres parecidos al mundo pirata de sus lecturas. Esta transformación le permitió, desde muy joven, vivir en un mundo paralelo sin abandonar la seguridad de su ciudad.

Las lecturas de Baudelaire y Rimbaud llevaron a Claramunt a un rechazo del mundo burgués, de sus costumbres, su moral y forma de vida. La fuga de la civilización es una fuga individual, hacerse salvaje es un modo de evadirse de una sociedad que se ha vuelto insoportable. El mito del salvaje y de lo primitivo es parte de una afanosa búsqueda para reencontrarse a sí mismo, su propia felicidad y su propia naturaleza de hombre fuera de las hipocresías, de los convencionalismos y de la corrupción.

Tras su transformación, siempre vistió igual, de negro, fuera invierno o verano, la camisa abierta con el pecho descubierto, pantalones, chaqueta y botas, como un patriarca gitano, piezas que eran substituidas por unas nuevas iguales cuando estas se volvían inservibles. Algunos lo llamaron el “*sin frío*”, otros “*el promesas*” porque era un pintor que prometía y que lo extraño de su radicalidad sorprendía y admiraba. Siempre ligero de equipaje, siempre libre. Las costumbres adquiridas del pueblo gitano marcaban su día a día. Toni Estrany explica, por ejemplo:

(2) Foucault, Michel, *Utopies et hétérotopies*, cd Rom. París, INA 2004 Michel Foucault en una conferencia radiofónica el 21 de diciembre de 1966 en France-Culture habló del cuerpo utópico. “El cuerpo, actor principal de todas la utopías... La máscara, el signo tatuado, el afeitado, sitúan al cuerpo en otro espacio, lo hacen entrar en un lugar que no tiene ningún lugar directamente en el mundo; hacen de ese cuerpo un fragmento de espacio imaginario que se va a comunicar con el universo de las divinidades o con el universo de los demás.”

[...] Para mi es muy difícil no pensar cada día en Luis, simplemente porqué hay dos frases que me vienen a la cabeza cada día en el momento de ponerme los zapatos, Luis siempre decía:

“Un hombre se tiene que vestir por los pies y hay que calzarse siempre primero el pie derecho”

Las dos tienen importancia, tanto el vestirse por los pies como la historia de que si te tienes que calzar primero el pie derecho o por ejemplo si vas a un limpiabotas tienes que limpiarte primero el zapato derecho.

Era algo que él daba por sentado. No se el origen, puede ser que viniera del mundo gitano, te lo explicaba ex cátedra, a veces te hacía una reflexión de como uno tiene que tirar adelante en la vida, como tiene que buscar las cosas, como ha de comportarse en cada historia [...] (3)

La transformación en gitano de Luis Claramunt en su juventud sorprendió a propios y extraños, no siendo bien aceptada por algunas personas de su entorno inmediato. Por ejemplo, su hermano Alejandro lo describe así:

[...] Respecto a su personalidad también estaba el asunto de los gitanos. Mi hermano hasta que no tuvo contacto con ellos en la Plaza Real no los tenía en cuenta, pero cuando los vio decidió ser gitano. Tal vez puede haber coincidencias con el mundo pirata de sus lecturas, sin duda es la nación más libre, no necesitan construirse una muralla, ni la independencia, ni una guerra, ellos no le tienen miedo a nada. Fueron su modelo por tener una vida libre totalmente ajena a todo.

Respecto a la teatralización del mundo gitano en su persona, a mi me reventaba totalmente. Como si se hubiera hecho de otra tribu. Me daba vergüenza por él y por mi cuando hablaba en andaluz. Para mi, él no lo vivía como un teatro, de hecho, en casa no hablaba tan gitano, tan andaluz. Si me reventaba a mí, a mi padre

(3) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Toni Estrany, el 18 de Octubre de 2016 en su galería, Estrany de la Mota de Barcelona



ni te digo. A mi madre menos, decía grandes artistas han tenido estas etapas. Mi madre, por ser artista, le perdonaba, le aceptaba cualquier cosa. Lo entendía de una forma mucho más poética.(4)

Quienes lo conocieron posteriormente a su transformación y algunos de sus amigos, lo aceptaron con total naturalidad. Felipe Borrallo el propietario de la librería Makoki de Barcelona explica el cambio y una anécdota que ilustra la Barcelona de la Plaza Real a principios de los 70 que fascinaba a Claramunt:

Un día se presentó con una chaqueta negra, despechugado, con botines, entonces fue cuando se hizo gitano, se desclasó, un Claramunt más caló. Había cogido un piso en la Plaza Real, donde había vivido el pintor Pere Pruna y fuimos allí. Estaba haciendo obras, un altillo que soportaba con un madero que partió en dos.

Siempre llevaba el mismo uniforme, iba meses y meses con la misma chaqueta, que se iba deformado y cogiendo mierda de las noches y los bares, y las cervezas, y el pelo... Al salir de casa decía, vamos a dar una vuelta, cogía aceite de oliva y se ponía todo el pelo para atrás con aceite de oliva y decía, los gitanos dicen que es lo mejor para el pelo.

Seguíamos yendo a comer a los mismos sitios y entonces un día nos propuso, que nos parecería la idea de ir a comer a su casa. Si nos costaba la comida pongamos 10 pesetas, él nos cobraría 7, sería el cocinero y prepararía el menú. En el altillo principal como mesa, colgó una tabla del techo con 4 cuerdas, y sentados en cuclillas en el suelo comíamos, no había más sitio, nos juntábamos 8 o 9. Cada día hacía un primer plato y un segundo plato, un chupito de whisky y un puro. Por ejemplo, hacía ensalada de primero y albóndigas, o pollo en salsa de segundo, no había para elegir.

Él y su socio, compartía la casa con otro, sacaban de sus padres los puros y las botellas de whisky, y los

(4) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Alejandro Claramunt el 21 de octubre del 2016 en mi domicilio de Barcelona

daban gratis en el menú. Aquello del restaurante duró poco, el “Prome” no estaba para ir todos los días al mercado, cocinar, etc., duró una temporada pequeña, y volvimos a ir a los gallegos de siempre. Su amigo se fue y él se quedó solo, hizo más reformas y duplicó el espacio. [...]

[...] Un día Luis vino y dijo que había cogido un piso en la calle Jerusalén, detrás del Mercado de la Boquería, y fuimos Agustín y yo a ayudarlo a limpiarlo, porque en el piso aquel vivía algún anciano con el síndrome de Diógenes. Estaba la bañera y el terrado lleno de bolsas de basura apiladas, de libros, sacar aquello era difícil y Luis en una bañera del terrado estaba pegando fuego a la basura. Le encantaban esas cosas. Era un quinto piso con una escalera estrecha, allí había bolsas y bolsas de basura rotas, papeles, todo viejo, mal oliente, grasiento, en aquellos tiempos remotos no había contenedores y era complicado deshacerse de todo eso, por eso Luis estaba pegando fuego en una de esas bañeras en la terraza, la terraza en la que luego montó una tela de gallinero para sus pollos de pelea. Le decíamos “que son gallos”, y él decía “no, eso es en Méjico, aquí son pollos de pelea”. (5)

(5) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Felipe Borrallo el 5 de octubre del 2016 en su domicilio de la Gran vía de Barcelona

Fragmentos del artículo La Città Dolente de Ángel González

Hay una foto que ilustra muy bien lo que estoy queriendo decir. En ella aparece 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. (6)

(6) González, Ángel (2012) La Città Dolente (Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura). *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p.227) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.



1970 Joselito Carmona, Estrella su mujer, los hijos de la pareja, junto a Teresa Lanceta y Luis Claramunt en la Rambla Catalunya de Barcelona

2 barcelona / retratos



RED1 | 19x13,8



RED2 | 18,5x12,6



RED3 | 21x16,2



RED4 | 19,6x13,8



RED5 | 17,5x13,2



RED6 | 18x13



RED7 | 19,4x13



RED8 | 17,5x12,8



RED9 | 16x10,8



RED10 | 17,5x12,5



RED11 | 17,5x12



RED12 | 18x12,4

↑ 1971. Dibujos a tinta china



RED13 | 17,5x12,8



RED14 | 22x15,9



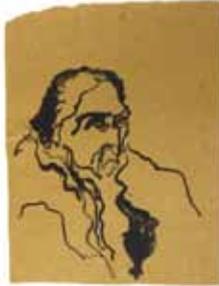
1RED15 | 8,7x14,1



RED16 | 14x11,5



RED17 | 17,9x12,9



RED18 | 18,4x14



RED19 | 19,8x14



RED20 | 20x14



RED21 | 21,6x16,1



RED22 | 18,5x12,6



RED23 | 19,6x14,4



RED24 | 19,3x14

↑ 1971. Dibujos a tinta china



REP1 | 1973 OSL



REP2 | 1973 OSL Taberna



REP3 | 1973 OSL



REP4 | 1973 Paisaje con figuras OSL



REP5 | 1969 Figura y paisaje OSL 65x92



REP6 | 1973 Paisaje con figuras OSL 73x92



REP7 | 1973 Composición OSL 116x146



REP8 | 1973 Composición OSL 114x146



REP9 | 1973 Andamios y figuras OSL 114x146



REP10 | 1973 Quiosco plaza Palacio OSL 114x173

Entre los numerosos dibujos de la primera época a principios de los años 70, abundan los retratos de amigos y conocidos hechos con tinta china, casi todos hombres con semblante serio, concentrados, visiones de frente o ladeadas, un primer plano del rostro que abarca todo el papel, sin fondo. Dibujos de trazo rápido y nervioso, estilizados, que con gran habilidad reproducen los rasgos más característicos, los que definen a la persona y la hacen reconocible.

Sus primeros óleos son muy oscuros, con mucha pintura aplicada a veces directamente del tubo. Son pinturas densas, escenas nocturnas de interiores donde los personajes parece que se estén deshaciendo, que goteen. Planos frontales de barras de bar con la línea del horizonte muy alta.

Sus temas, inspirados en el Barrio Chino de Barcelona, parecen salidos de los personajes de *“La isla del tesoro”*, realidad y ficción se funden. Sus retratos destacan por la fealdad, desaliño y apariencia grotesca y proyectan una realidad deformada, la degradación de los valores establecidos. Aspectos también presentes en la obra de Egon Schiele, con el que comparte similitudes, subrayando cierta abyección mediante el dibujo tortuoso y ondulado del modelado de los personajes.

Al final de los años setenta las caras se desfiguran, deforman y desencajan sobre un fondo neutro de un único color o dos muy contrastados y ya no son reconocibles. Figuras torturadas que no dejan indiferente. Los retratos de la época de Barcelona finalizan con los cuadros de gitanos y de familiares, cuadros mucho más figurativos y profesionales.

Nuria Enguita en su artículo “El viaje vertical. Una experiencia del tiempo” para la exposición del 2012 en el MACBA de la que fue comisaria describe muy certeramente esta serie temática:

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 la 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. (7)

(7) Enguita Mayo, Núria (2012) El viaje vertical. Una experiencia del tiempo. *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p. 218) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.



REP11 | 1968 Autoretrato



REP12 | 1968 Autorretrato



REP13 | 1969 Carlos Delclaux OSL 65x55



REP14 | 1969 Retrato Rafael Sender OSL 75 x 62



REP15 | 1969 Figura OSL



REP16 | 1970 Autorretrato



REP17 | 1973 Figura OSL



REP18 | 1977 Figura OSL 100x81



REP19 | 1974 Figura OSL 81x60



REP20 | 1975 OSL 100x81



REP21 | 1975 Figura OSL 92x73



REP22 | 1978 Figura OSL 100x73



REP23 | 1977 Figura OSL 100x81



REP24 | 1977 Rostro OSL 73x60



REP25 | 1978 Rostro OSL 46x38



REP26 | 1978 Figura OSL 92x73



REP27 | 1978 Figura OSL 92x73



REP28 | 1978 Figura OSL 92x73



REP29 | 1978 Figura OSL 92x73,5



REP30 | 1978 Figura OSL 92,5x73



REP31 | 1978 Figura OSL 80,5x64,5



REP32 | 1979 Rostro OSL 92x73



REP33 | 1979 Rostro OSL 92x73



REP34 | 1979 Figura con boquilla OSL 100x81



REP35 | 1979 Figura OSL 92x73



REP36 | 1980 Gitana con mantón rojo OSL 100x81



REP37 | 1980 Gitana OSL 100x81



REP38 | 1980 Gitanos OSL 114x146



REP39 | 1980 Figura OSL 92x73



REP40 | 1980 Gitanos y tapia blanca OSL 130x195



REP41 | 1981 Retrato de Valentín OSL 100x81



REP42 | 1982 Retrato de Luis clarumunt padre OSL



REP43 | 1982 La mumi OSL 100x81

Con motivo de la exposición en 1982 en la galería Dau al Set de Barcelona, en un escrito incluido en el catálogo de la exposición, Arnau Puig situó la obra de Luis Claramunt en la corriente de la Transvanguardia, versión italiana del neoexpresionismo alemán y americano que afloraba en aquel momento. Literalmente dice:

[...]Para que sea transvanguardista una obra no ha de responder a ninguna motivación más que la necesidad de expresarse. Para entendernos, el transvanguardismo correspondería al concepto de “Art Brut” que puso en circulación Dubuffet[...]

[...] En el transvanguardismo hay una espontaneidad expresiva y representativa, y esta espontaneidad tiene como referente no la subjetividad, sino el mundo real y concreto, del cual la obra que se realiza es la imagen que tiene el artista. Y esta imagen no es comprometida, no es crítica; es mera y estrictamente representativa. Como el esperpento de Valle Inclán. No hay crítica; solo hay un ofrecimiento de imagen.

Para acabar, sólo he de decir que, en el tren del transvanguardismo, nosotros, como mínimo, ya tenemos un pasajero. La obra de Claramunt nos lo demuestra.(8)

Existen algunos paralelismos entre los retratos de Claramunt y los de Antonio Saura (1930-1998), la pintura del cual presenta influencias del informalismo europeo y del expresionismo abstracto estadounidense. Artista autodidacta y también hijo de madre pianista, como Claramunt, fue miembro del grupo *El Paso*, junto a Manolo Millares. Luis Claramunt, como explica Doris Leusser, se había interesado también por la obra de Millares. La pintura de Saura, centrada en el cuerpo humano, parte, al igual que Claramunt, de la admiración por Goya, y más concretamente por sus pinturas negras. Ambos ofrecían unas imágenes basadas en lo irracional, lo oscuro e intangible. Claramunt en sus inicios parte de una figuración en la que predomina el claroscuro, y a medida que avanza en el tiempo el modelo se distorsiona y su pintura se aproxima a los principios del arte informal y al expresionismo.

(8) Puig, Arnau (1982) Sobre en Claramunt i la Transvanguardia. *Claramunt, 15 anys de pintura*. Catálogo exposición Galería Dau al Set. Barcelona

Otro artista identificable, en la forma y en el fondo, con la pintura de Claramunt es José Maria de Sucre, escritor y también pintor autodidacta catalán, algo mayor que los integrantes del grupo Dau al Set. Es también conocido por su pintura tremendista y su expresionismo primitivo, y se le relaciona con el mundo de Javlensky, miembro del grupo expresionista alemán Der Blaue Reiter, junto a Kandinski. Cirlot, que figuraba entre los amigos y admiradores de Sucre, le llama el solitario esencial y habla de su camino de soledad y amargura. De él decía que *no pertenece a la categoría de hombres que ejecutan una obra para los demás, sino a la de los creadores que aman la atracción del abismo interior*. Esta cita podía aplicarse a Claramunt.



← Antonio Saura | 1974
Serie Moi, Serigrafía

← Josep Maria de Sucre
| Cara d'home. Museu
Municipal Joan Abelló



Teresa Lanceta pareja sentimental de Luis Claramunt durante 24 años, al que conoció cuando ya tenía aspecto gitano, describe los retratos de un cantautor y un guitarrista flamencos y la historia que hay detrás. Fragmento de Ciudades vividas, Teresa Lanceta Aragón, Alicante, 15 de octubre de 2011

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, entre ellos, retratos como el de Juan y el del Gato. A Juan le llamaban “el perro”, según contaba él mismo. El mote se lo pusieron de niño unos gitanos vecinos 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 Juan 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 encontraba en el “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. Le vi por primera vez en una terraza de la Plaza Real; era verano y llevaba una camisa roja de blonda muy ajustada transparentando su piel. Pasaba de los cuarenta y tenía dos familias. Nosotros nos fuimos a vivir con su segunda mujer, Charo,

el padre de ésta, Valentín y los tres hijos de ambos. Charo, prima lejana de Carmen Amaya, era tan joven como nosotros. Bailaba y cantaba con fuerza. La acompañé a muchas fiestas. Juan no faltaba a ninguna de sus dos casas: cenaba con Charo, se iba a trabajar con ella y con ella volvía hasta el amanecer que se iba a un poblado del extrarradio donde vivía su otra familia para, de nuevo, regresar al barrio chino por la noche. Ello le acarreaba muchas complicaciones que afrontaba escurriéndose de ellas. No tenía salario ni seguridad ninguna, dependía enteramente de los clientes, “buscándose 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 sintió profundamente porque era muy querido. El agresor cumplió dos años de cárcel: una pistola que Juan guardaba en la funda de la guitarra fue el alegato que el asesino puso en su defensa, 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 su versión. El agresor, también gitano, tenía otra muerte anterior.

El cante gitano, con su desgarró 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 las pinturas.

El retrato del primero es más lírico, el de El 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 con su cante 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 al barrio chino donde noche tras noche se producía la escena que podemos contemplar al poner juntos ambos cuadros. Bautizamos a uno de sus hijos: era nuestro compadre. Tenía muchos por lo que, cuando las cosas empeoraron,

el Gato marchó a Francia bajo la protección de una ley que, al incentivar económicamente la natalidad, 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 San Juan, un azul intenso que conmueve a todo el 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. (9)

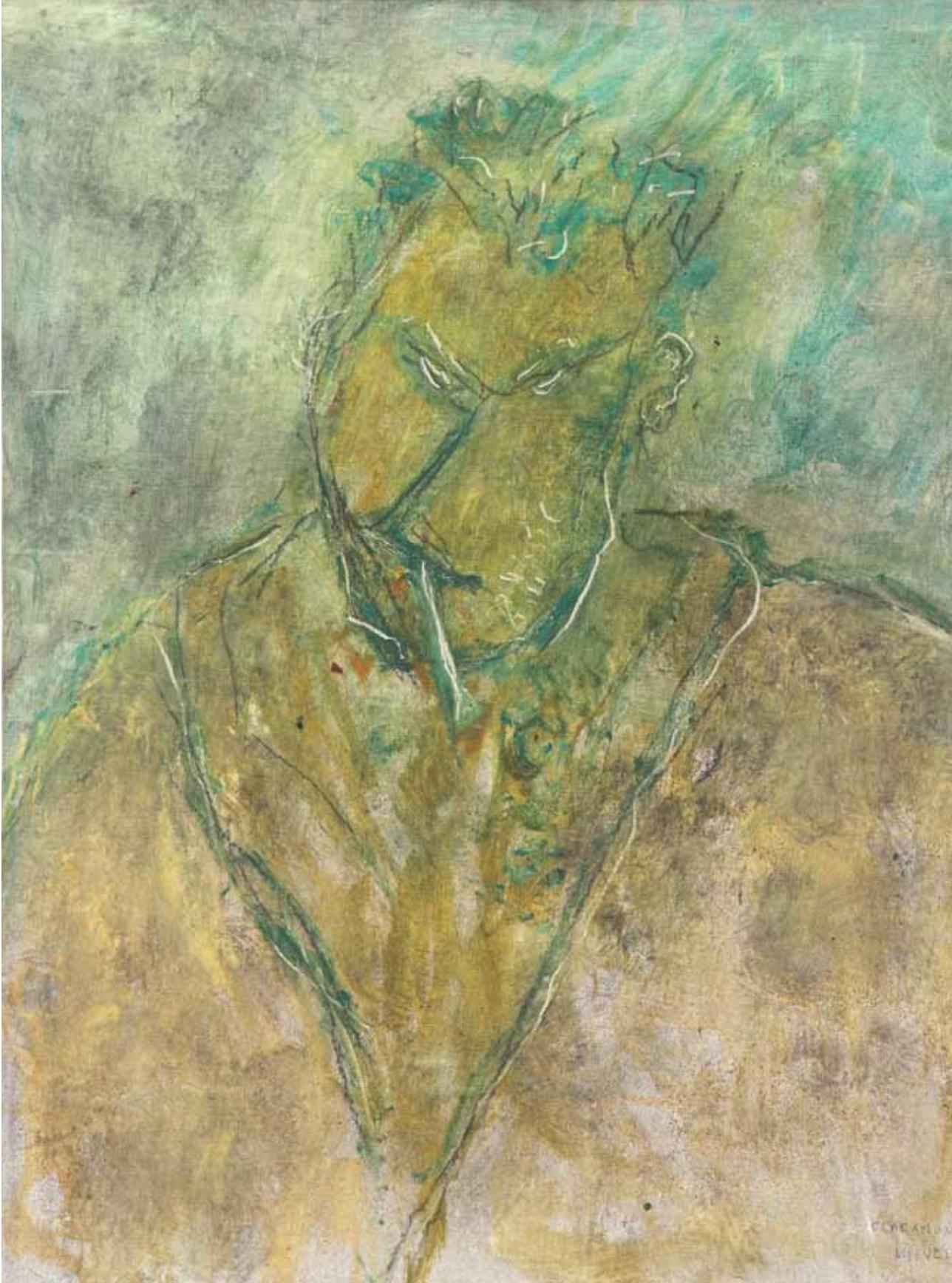


REP44 | 1983 Francisco Manzano El gato



REP45 | 1983 Juan Cortés El perro

(9) Lanceta Aragonés, Teresa (2012) Ciudades vividas. Barcelona. Al margen y al límite





REP47 | 1986 Retrato de Miguel Barceló
OSL 100x81



REP48 | 1983 Retrato de Luis
Claramunt pintado por Miquel
Barceló 74x50



REP49 | 1986 Miquel OSL 150x200

Luis Claramunt y Miquel Barceló coincidieron como artistas en la galería Dau al Set de Barcelona, de allí partió una amistad que dejó algunas muestras, como los retratos que mutuamente se hicieron para una exposición de retratos entre artistas convocada por la caja de pensiones de Cataluña.



REP50 | 1986 Julián OSL 100x81



REP51 | 1986 Tatiana OSL 100x81



REP52 | 1986 Ricardo Cadenas OSL 100x81



REP53 | 1986 Julián OSL 100x81



REP54 | 1986 Patricio OSL 100x81



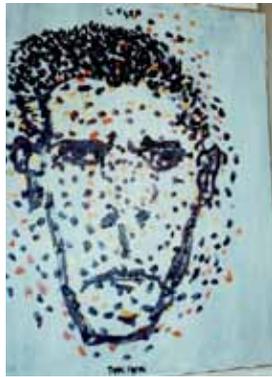
REP55 | 1986 Patricio OSL 100x81

Una segunda serie de retratos es de mediados de los años 80, de su época de Sevilla. El fondo aparece aquí en ocres. En estas obras, también retratos de amigos, los rostros se vuelven más esquemáticos. Recuperando el trazo de algunos dibujos, buscan el rasgo que caracteriza a la persona.

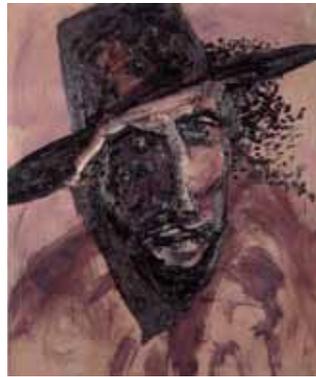
Por último en la serie de *Valderrobres* de 1991, Claramunt incluyó algunos retratos de artistas del flamenco que admiraba, como Juan Talega, Tomás Pavon y Manuel Torres. En esta tercera etapa el fondo es blanco, color que cada vez adquirirá más presencia en su obra a medida que se vuelve más esencial. También en ellos utiliza la técnica del “*dripping*”, a la manera de Pollock, salpicaduras de pintura, que había iniciado en Sevilla en 1985 y desarrollado con gran intensidad en la serie “*Shadow Line*” de 1988.



REP56 | 1991 Juan Talega OSL 100x81



REP57 | 1991 Tomás Pavon OSL



REP58 | 1991 Retrato de Manuel Torres OSL 100x81



3

Paisajes

1973 — 1984

Barcelona

Autodidacta
Que se instruye por sí mismo.

Luis Claramunt nunca viajaba a países, nunca a Francia, a Alemania o a Marruecos, sólo “iba” a ciudades, iba a París, a Viena, a Marraquech 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)

Como ya hemos citado, Luis Claramunt partía de una sólida base cultural francófona por su entorno familiar y por su formación en el Liceo francés. Gran lector y viajero, tenía preferencia por los destinos urbanos, porque era en las calles de los barrios populares, donde encontraba sus fuentes de inspiración. Persona muy inquieta, cambiaba con frecuencia de domicilio, escogiendo siempre pisos altos o azoteas, desde donde podía dominar la ciudad, indiferente a las condiciones climáticas, solía mantener el balcón abierto para que el bullicio de la calle entrara, como si fuera la cubierta de un barco.



Fotografía publicada en el Diario de Mallorca el 29 de julio de 1987 con motivo de la exposición de Luis Claramunt en el Palau Solleric de Palma

(1) Lanceta Aragonés, Teresa (2004). *Luis Claramunt, viajero de libros y ciudades. "Los Secretos del Mar Rojo"*. Henry de Montfreid (p. 378). Vitoria. Ediciones Bassarai

Esta serie se inicia con los dibujos en papel kraft de los años 70, escenas urbanas donde los protagonistas son los objetos, sillas, gafas, tazas, etc. Encuadres en alzado donde el punto de vista se sitúa central, a la altura del objeto, sin cielo ni entorno, con la estructura de un bodegón clásico.

El gusto por la altura queda reflejado en sus pinturas, incluso algunas presentan encuadres cinematográficos. Cuadros de factura expresionista con reminiscencias de Van Gogh, pero también se reconocen en ellos influencias del expresionismo alemán, como las procedentes del grupo “Der Blue Reiter”, constituido por Vassily Kandinsky y Franz Marc en 1911, del que también formó parte Paul Klee. Grupo también influenciado por la pintura de Van Gogh defendía que cada persona posee una verdadera experiencia interna y externa, que se dan la mano gracias al arte, orientándose hacia una depuración de lo material para alcanzar y representar la esencia de lo real. Podemos reconocer en estas obras, que tienen por tema habitualmente paisajes urbanos, los principios de Vassily Kandinsky contenidos en su libro de 1912 *“De lo espiritual en el arte”*. El arte procede de una necesidad interior y se manifiesta mediante el color y la forma. Empiezan a aparecer en estas obras colores más luminosos, pero el grueso de pintura sigue siendo importante.

Podemos diferenciar una primera etapa, las obras de finales de los años 70, planteadas en perspectiva de punto central, donde se superponen barandilla o rejas en primer plano que sirven de encuadre y filtro de visiones lejanas de la ciudad y donde la línea del horizonte está muy alta. La segunda etapa la integran las obras de los primeros 80 en los que la perspectiva se distorsiona. Los edificios aparecen inclinados, como barcos a la deriva. Es el caso de las pinturas de la iglesia de San Francisco de Palma o la plaza

de los tranvías de Basel, son perspectivas distorsionadas muy expresivas que transmiten emociones inquietantes.

Esta serie finaliza con los lienzos de las estaciones de tren de Francia y del Norte de Barcelona. Obras de grandes dimensiones que por temática nos evocan los cuadros de Monet de la serie “La estación de Saint-Lazare”, pintados en recuerdo de Turner. Cuadros que captan el lugar a diversas horas del día y muestran los distintos efectos que provoca el humo de las locomotoras.

Los artículos de prensa publicados con motivo de sus primeras exposiciones en Barcelona a principios de los 70, cuando Claramunt justo tenía 20 años, resaltan la influencia de Van Gogh en su obra, así como el tremendismo de su pintura, obras realizadas aplicando directamente la pintura al óleo desde el tubo directamente sobre la tela, elaborada por él mismo con sábanas encoladas.

Estos son los testimonios de amigos que dan fe de su formación autodidacta y de su vocación viajera, aspectos intrínsecos de la vida y obra de Luis Claramunt.

Fragmento de la entrevista a su primera novia Doris Leussier en su casa de Sant Cugat el 9 de junio de 2016

Teníamos intereses en común, a mi me interesaba mucho el arte y también pintaba, los dos hablábamos muy bien el francés, él había ido al Liceo francés, empezamos a descubrir poetas, pintores, la bohemia de París, toda la época de principios de siglo era muy interesante. Casi intentábamos imitar. Él por ejemplo descubría Baudelaire, entonces yo me iba a comprar en francés las obras del Baudelaire, él traía las suyas, intercambiamos ideas, ¿has leído esto?, fíjate en aquello.

Así como pasó con Baudelaire, pasó con pintores, en concreto Van Gogh, que entonces no era tan conocido como ahora. Después he visto pinturas suyas que tienen influencia de Van Gogh. Al descubrir un pintor también se interesaba por su vida, Van Gogh era un personaje interesante, no solo la obra sino la vida. Él también descubrió Manolo Millares, el “Arte Povera”, que también le influyó, con telas añadidas, cordeles, obras muy texturadas. En aquella época Luis pintaba sobre tela de saco, se preparaba él mismo las telas. Otro descubrimiento fue Nonell, tal vez el interés de Luis por el mundo de los gitanos parte de Nonell, le fascinaban por lo diferentes que eran, por su nomadismo, al tener el pelo negro tenía cierto aspecto agitanado. Le gustaba parecer gitano. (2)





Luis Claramunt admiraba la figura de Van Gogh, pero no solo su pintura sino también su vida. Cuando un artista le interesaba estudiaba su obra y su biografía. Su vecino en la Plaza Real, Toni Rumbau, reconocido titiritero y fundador del teatro Malic explicaba:

Me acuerdo de que cuando vivíamos en la Plaza Real. Uno de sus libros de cabecera era la biografía de Van Gogh y las cartas a Theo de Van Gogh, dos libros franceses. Él leía en francés, se los había leído mil veces, tenía una identificación con el personaje de Van Gogh, con esta actitud total hacia la pintura, una dedicación visceral. Era una entrega que tenía al arte, a la creación al cien por cien. Van Gogh era el modelo puro del pintor. Esto chocaba con la realidad. Se le puede llamar una cierta locura a esto, pero era una locura cuerda, era consciente de que estaba haciendo esto, era una decisión total y absoluta, era un esfuerzo de voluntad tremendo. Yo a Luis le tengo mucho respeto, creo que Luis encarnó el prototipo del pintor. Luis decidió y se encarnó en pintor, para él ser pintor era como un arquetipo. Lo vivió y se transformó en esto. Luego le entró esta vena de los gitanos. En esa época nosotros éramos muy anticulturales, el mundo de la cultura era un mundo de trampa y engaño para nosotros. (3)

Se pueden apreciar paralelismos entre ambos artistas, por ejemplo, en la carta 228 de Van Gogh a su hermano Theo:

“Quedé impresionado de ver cómo los pequeños troncos se afirmaban sólidamente en el suelo; los comencé con el pincel, pero a causa del suelo ya empastado una pincelada desaparecía como nada, y fue entonces cuando, apretando el tubo, hice brotar las raíces y los troncos, los he modelado un poco con el pincel. Sí, ya lo ves, están brotando y están sólidamente arraigados. En cierto sentido, estoy muy contento de no haber “aprendido” a pintar. Quizás hubiera “aprendido” a dejar pasar inadvertidos efectos de esta clase, en cambio ahora digo: no; es precisamente esto lo que debo lograr y si esto no es posible, y aunque no fuera posible, quiero ensayarlo, aunque no sepa cómo es menester hacerlo.” (4)

(3) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Toni Rumbau el 27 de febrero del 2017 en su oficina de las Ramblas de Barcelona

(4) Van Gogh, Vincent (2017) Cartas a Theo (p. 120-121) Madrid: Alianza Editorial S.A.

Luis Claramunt se negó a formarse como pintor, siendo tozudamente autodidacta en contra del criterio de su padre. Aprendió de Van Gogh a pintar obras aplicando directamente la pintura del tubo sobre el lienzo. Su admiración por Vincent Van Gogh le acompañó a lo largo de toda su vida y una buena muestra de ello es el cuadro de la iglesia de Ambers. Lo copió cuando empezó a pintar en la adolescencia, más tarde hizo una segunda versión con el título *Homenaje* en 1989 e hizo una tercera versión en 1999, un año antes de su muerte.



PAP2



PAD8

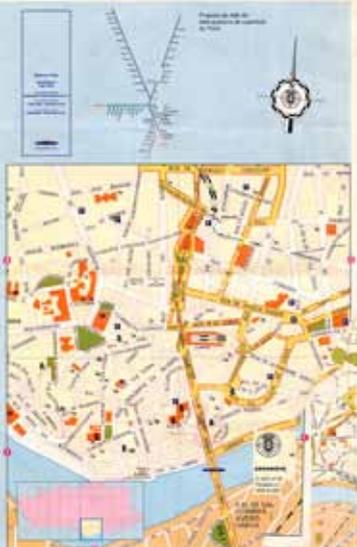


PAP3



PAP4

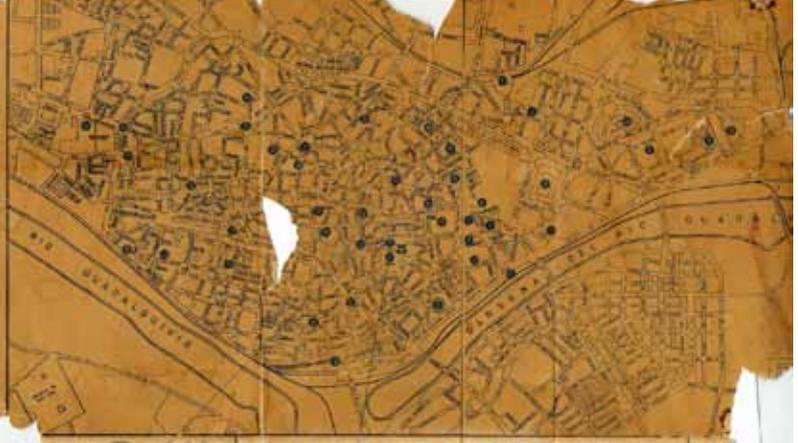
PAP2 Copia del cuadro de Vincent van Gogh, Iglesia de Auvers-sur-Oise, 73x60 realizado por Luis Claramunt en su adolescencia
PAD8 Dibujo incluido en el catálogo de la Galería Juana de Aizpuru de 1989 de la exposición *Shadow Line* de Luis Claramunt (1989)
PAP3 Homenaje | 100x81 .Oleo. Luis Claramunt (1989)
PAP4 100 x 81 .Oleo. Luis Claramunt (1999)



UN SERVICIO MUY ESPECIAL
 UN SERVICIO MUY ESPECIAL
 RESTAURACION
 SANTA CATERINA
 Viajeras Mella



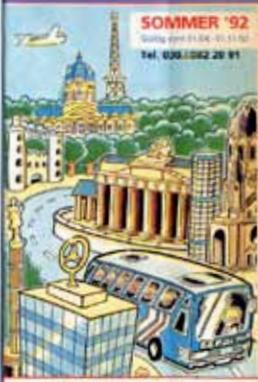
INTERCONTINENTAL HOTEL
 PARC BROOKS
 The luxury Hotel within your reach
 HOTEL CLUB MALABATA



CASA ROBLES

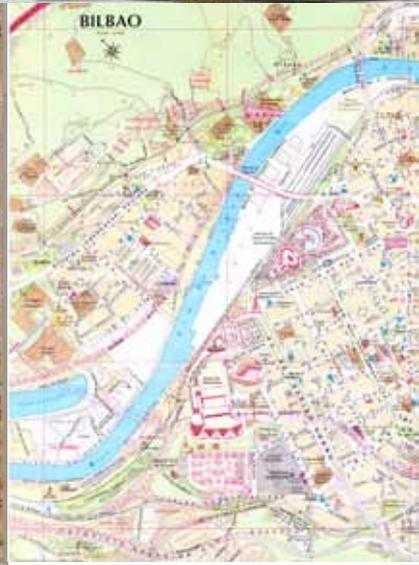
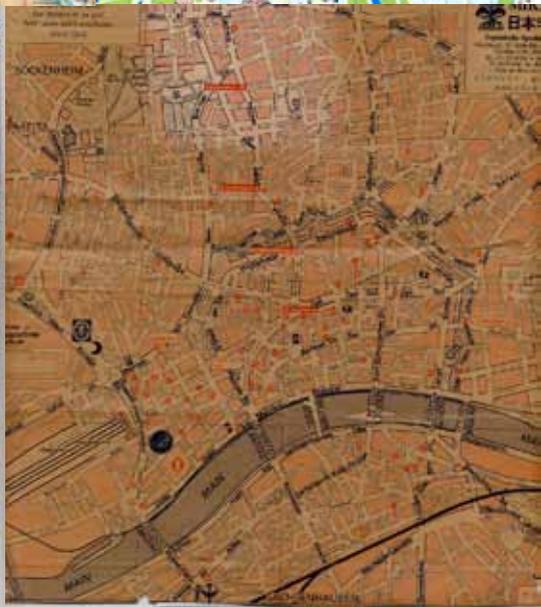
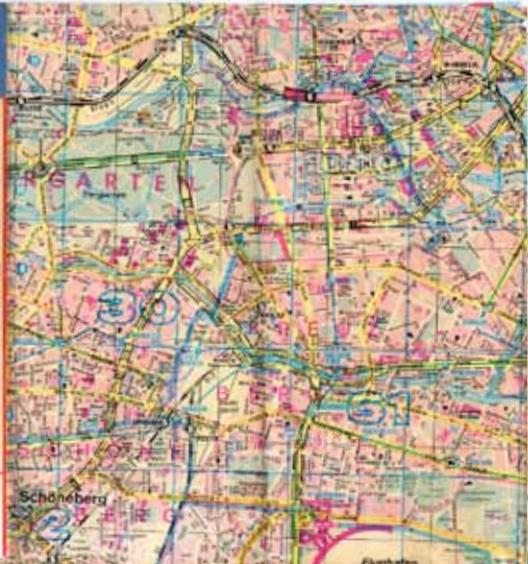
Bar Las Gradass
 Alvarez Quintero, 43
 SEVILLA

BEROLINA SIGHTSEEING



SOMMER '92
 Gültig vom 1.1.92 bis 31.12.92
 Tel. 030 1062 20 91

**Stadtrundfahrten
 und Ausflüge
 Sightseeing
 and excursions**





PAD1



PAD2



PAD3



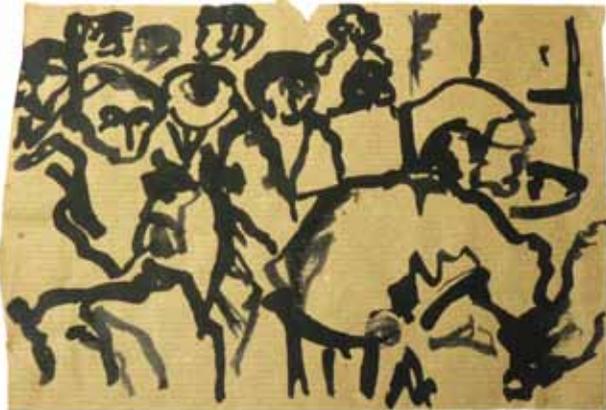
PAD4



PAD5



PAD6



PAD7

↑ 1971 Dibujos en tinta china sobre recortes de papel kraft destaca el detalle y protagonismo de los objetos
← Planos de ciudades visitadas por Luis Claramunt, guardados en su archivo personal



PAP5 | 1978 Ventana OSL



PAP6 | Paisaje con figura encadenada 114x163



PAP7 | 1978 Ventana OSL



PAP8 | 1981 Plaza Real OSL 85X116



PAP9 | Plaza Real OSL



PAP10 | 1979 Puerto de Barcelona OSL



PAP11 | 1979 Puerto de Barcelona OSL



PAP12 | 1978 Puerto de Barcelona OSL 114x146



PAP13 | 1979 Ciudad y balcón



PAP14 | 1979 Paisaje con telaraña OSL 114x146



PAP15 | 1979 Paisaje nocturno OSL 114x146



PAP16 | 1981 Madrid desde Vallecas OSL 130x152



PAP17 | 1981 Madrid desde Vallecas OSL 114x146



PAP18 | 1981 Madrid OSL



PAP19 | 1981 Paisaje con camino OSL 119x146



PAP20 | 1980 Paisaje Horta Sant Joan OSL 130x162



PAP21 | 1980 Horta de Sant Joan Paisaje desde balcón OSL 114x146



PAP22 | 1983 La reja 130x162



PAP23 | 1981 La Chabola OSL 116,5x148,5



PAP24 | 1980 Campo y guadaña OSL 100x81



PAP25 | 1980 La casa de la calle Jerusalem OSL 130x195



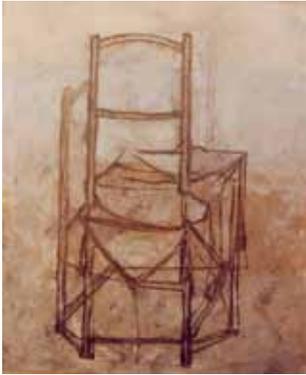
PAP26 | 1983 S.T OSL 130x162



PAP27 | 1981 Barco y reja OSL 130x162



PAP28 | 1981 Figura y barco OSL 115x160



PAP29 | 1981 Dos sillas OSL 100x81



PAP30 | 1981 Silla OSL 100x81



PAP31 | 1981 Silla OSL 100x81



PAP32 | 1981 Tapias y mar OSL 73x92



PAP33 | 1981 Vomitando OSL 114x146



PAP34 | 1981 Silla en terraza OSL 114x146



PAP35 | 1981 Marisma de Zumaia OSL 114X146



PAP36 | 1983 Cuadro y balcón
OSL 162x195



PAP37 | 1983 Arquillo OSL



PAP38 | 1983 Callejón OSL



PAP39 | 1984 Basel la plaza de los tranvías OSL
92x73



PAP40 | 1983 Horta de San Juan OSL
73x92



PAP41 | 1983 Canarias OSL



PAP42 | 1984 Aljibe OSL
162 x 195



PAP43 | 1984 OSL



PAP44 | 1984 Lisboa OSL



PAP45 | 81x100 OSL



PAP46 | 1984 El halcón OSL 100x81



PAP47 | 1984 Porto Colom OSL



PAP48



PAP49



PAP50 | 1984 Puerto Colom chico OSL 100x81



PAP51 | 1985 Puerto OSL



PAP52 | 1985 Barco rojo OSL



PAP53 | 1984-85 Montjuic Puerto OSL 200x260



PAP54 | El temporal OSL 81x100



PAP55 | 1984 Porto Colom OSL 81x100



PAP56 | 1983 Canarias OSL
195 x130



PAP57 | 1983-4 Calle de Segovia OSL
72x93



PAP58 | Iglesia de San Francisco



PAP59 | 1984 Iglesia de San
Francisco
de Palma OSL 100x81 cm



PAP60 | 1984
Catedral de
Palma OSL
130x160 cm



PAP61 | 1984 Puerto Colom grande OSL 200x280



PAP62 | 1983 Puerto OSL 114x146



PAP63 | Estación de Francia 195x250



PAP64 | Estación de Francia 195x250



PAP65 | 1984 Estación de Francia OSL
81x100



PAP66 | Estación de Francia



PAP67 | 1984 Estación del Norte OSL 81x100



PAP68 | 1984 Estación del Norte



PAP69 | 1984 Estación del Norte OSL 200x280

Con motivo de la muerte del pintor acaecida el 17 de diciembre del 2000 su amigo Quico Rivas escribió un artículo en la revista *Arte*, al principio del cual, previo a la transcripción de una entrevista, describe con detalle las peculiaridades del artista.

Luis Claramunt Palou nació en Barcelona hace 49 años en el seno de una acomodada familia catalana. Su padre fue decorador y su madre, Petri Palou, es una conocida concertista de piano, pedagoga y musicóloga de dilatada trayectoria, autora de numerosos ensayos y artículos, del libro testimonio "La música desde dentro" y de monografías sobre Gabriel Fauré y Edgar Varèse. El temperamento artístico y el excelente oído le venían a Luis de familia. Sin embargo, cuando a finales de los sesenta dio un corte radical en su vida, abandonó la universidad en segundo curso de Filosofía para convertirse en pintor autodidacta o, como le gustaba calificarse a sí mismo, en un "hombre de brocha", estableció una férrea autocensura sobre sus orígenes y su pasado que, unida a una imagen inconfundible entre agitanada y canalla, llegó a desorientar a sus mejores amigos.

Curiosísimas costumbres y no menos extravagantes teorías acerca de la ventilación, la higiene, la alimentación y otros aspectos de la vida doméstica que practicaba a machamartillo, sin preocuparse de dimes y diretes. Contra lo que dice la leyenda no es verdad que nunca se cambiara de chaqueta, sólo que siempre usaba el mismo modelo que le hacían de encargo en una clásica sastrería barcelonesa. A su manera, era un dandi.

Daba gusto discutir con él, era un polemista tenaz y apasionado, un hombre de ideas fijas, con un paladar muy cultivado y terriblemente exigente. Aunque compartíamos muchas aficiones y eso que podríamos llamar una idea general del mundo y de la vida, casi nunca nos poníamos de acuerdo en lo particular, entre otras cosas porque el espíritu crítico de Luis era mucho más exacerbado e intransigente que el mío. Sus consejos y recomendaciones eran muy de tener en cuenta y nunca fallaba a la hora de recomendarte un libro o una película.

Viajaba mucho, siempre ligero de equipaje. Poseía, sospecho, el don de la bilocación. En más de una ocasión me ha ocurrido llegar a una ciudad y la primera persona con la que me topaba era él. Era un tipo de costumbres fijas. En cada ciudad tenía sus anclajes, plazas, bares, hostales, lugares a los que era fiel y siempre volvía. La Plaza Real de Barcelona, la plaza de Santa Ana en Madrid, el Arenal de Sevilla, la parte vieja de San Sebastián, la ría de Bilbao, la plaza Jema'a El-Fna de Marrakech fueron algunos de los enclaves importantes de su geografía sentimental. Le gustaban los puertos, las estaciones y los barrios chinos, las peleas de gallos, el flamenco rancio, el toreo de arte, las novelas de Conrad y las películas de Polansky. Tradujo mucho del francés, especialmente a Henri de Monfreid, escritor, aventurero, traficante de casi todo, al que un solo voto le impidió ingresar en la Academia francesa. Luis parecía escapado de las páginas de "Los secretos del Mar Rojo" o de "La cruzada del hachís", sus dos libros importantes.(5)

(5) Rivas, Francisco (2001) Hablando con Luis Claramunt, Revista *Arte y Parte*, 31, (p.56-57)



4 Jugadores 1984

Barcelona

Canalla

Gente baja, ruin. Persona despreciable y de malos

Solana vive en Madrid con verdadera obsesancia metiéndose por dentro de todo, asistiendo a bailes de las afueras, merenderos y museos suburbanos del Prado, como el solitario y destartalado Museo Arqueológico donde va a encontrar uno de los mejores modelos de su vida.

Bebe vino para catar bien la vida y se acompaña de su inseparable hermano Manuel, artista de alma también -su virtuosismo está en el canto- que se guía por el instinto para encontrar las cosas más succulentas de la vida que hay en la despensa espiritual de su hermano.

En Madrid, Solana comprendió la fuerza de la realidad española, el sentido popular de lo ibérico, la aislación de la Península, para no hacer otra cosa que exaltar la fisonomía de la vida y abundar en sus detalles bajo una fiera luz y en apartamiento total y voluntario del mundo.
(1)

José Gutiérrez Solana (1886-1945), pintor y escritor, fue uno de los referentes de Luis Claramunt tanto por la obra como por su trayectoria vital. Sus pinturas, sus libros y su vida guardan un total paralelismo. Su pintura realista y dramática reproduce los ambientes sórdidos que le gustaba frecuentar. Su libro *La España negra*, muy del gusto de Claramunt, describe las imágenes más descarnadas del momento, fiel reflejo de su obra pictórica, heredera de Goya.

Luis Claramunt era asiduo de los bajos fondos de las ciudades que visitaba, del barrio portuario, lugares que frecuentaba desde muy joven acompañado de amigos, novias, hermanas. Le gustaba compartir estos ambientes que le parecían fascinantes. Muchas son las anécdotas al respecto que refieren sus amigos y conocidos. Doris Leussier y Núria Enguita describen los locales de la Barcelona canalla que visitaban con Luis Claramunt. Felipe Borralló describe las peleas de gallos junto a su período de vendedor ambulante. Actividades abocadas a afianzar su cambio de piel, su voluntad de camuflarse y sumergirse en otro ambiente

(1) Gómez de la Serna, Ramón (1972) *Vivir y pintar, Solana* (p.45-46) Barcelona: ediciones Picazo

que de hecho lo singularizaba tanto en el entorno burgués de su nacimiento y en los círculos artísticos, como en su nueva familia gitana, convirtiéndose por voluntad propia en un personaje único, difícilmente clasificable en ningún colectivo.

Este aspecto se refleja en su pintura, especialmente en sus etapas más oscuras, aquellas que se sitúan previamente a cambios de rumbo importantes. Especialmente negra es su etapa final de Barcelona, su serie de *Jugadores*, con obras de grandes dimensiones de 200x260 cm. Las pinturas reproducen escenas nocturnas, corros de hombres en la calle alrededor de un tirador de dados que está agachado, apuestas, imágenes sombrías que perfilan la acción, pero en las que las figuras se entremezclan. Los dados ocupan el espacio central, son los protagonistas de la acción que ocurre en su entorno. Los colores dominantes son ocre y azules. Lo mismo pasa con los billares, en los que el protagonismo lo adquiere la bola situada en el punto central del cuadro sobre el tapete verde. Las figuras desdibujadas se sitúan siempre en los márgenes. Son cuadros con un entorno centrifugo que gira alrededor del punto central.

En su pintura encontramos analogías con Solana por sus ambientes sórdidos, pero también con el dramatismo y neoexpresionismo de Anselm Kiefer, pintor alemán coetáneo de Luis Claramunt, conocido por su arte neoexpresionista y matérico y por la inclusión en sus cuadros de objetos, telas, paja, etc. Materiales que también encontramos en la obra de Barceló o en la de Millares, pintores con ciertas correspondencias con Claramunt.

Podemos identificar también en esta serie el dramatismo de Jean Fautrier, pintor expresionista francés que fue el primero en iniciar el informalismo. Destaca en Fautrier la economía de medios, su tendencia a las formas chorreantes, densas, fangosas, su austeridad en la utilización de los mínimos elementos. La paleta

monocroma, la línea del horizonte alta o desaparecida y el punto de vista central son otras de las características comunes entre Claramunt y Fautrier, artistas que buscan conmover al espectador a través del dramatismo de sus obras.

Su primera novia a los 16 años, una chica alemana, Doris Leussier, residente en Sant Cugat, que conoció en sus veraneos familiares en Valldoreix, explica:

“No se de donde sacaba el dinero, económicamente no gastábamos nada. La vida era muy barata, yo todavía vivía con mis padres. En esa época viniendo de San Cugat, bajábamos del tren en la plaza Cataluña y bajábamos por las Ramblas hasta el Jazz Colón. Como parecíamos hippies y hablábamos francés, con cualquier excusa pedíamos dinero a la gente. Lo hacía él y llegábamos al Jazz Colón con 15 pesetas, con las que ya teníamos bastante para la consumición.

A mi me gustaba bailar. El Jazz Colón era una discoteca donde iban muchos gitanos. El discjockey también lo era. Iban los marines de la Quinta Flota cuando venían a Barcelona. Parecía que estuvieras a principios del siglo XX. Había mesas redondas típicas de mármol, nos gustaba mucho.

También empezamos a ir a un tugurio que se llamaba Texas. Estaba en la Plaza Real en una esquina por la parte de fuera de la plaza. Era un subterráneo, se bajaban unas escaleras y era un local tipo siglo XIX, oscuro, con prostitutas. Hablabas con ellas mientras esperaban a los clientes. Te enseñaban las fotos de sus hijos, te explicaban su historia, también venían los norteamericanos de la 5ª flota, que merodeaban por toda la zona del puerto, y la policía militar.

Fumábamos porros, él se hacía los cigarrillos con picadura, que era el tabaco más económico, era fuertísimo, una vez le vendió por 500 pesetas a un americano, un poco de picadura como si fuera droga. También íbamos al Tabú, otro tugurio de putas. (2)

(2) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Doris Leussier el 9 de junio del 2016 en su domicilio de San Cugat



Nuria Enguita comisaria de la exposición del MACBA y amiga de Luis explica:

Yo me reía mucho con él, me lo pasaba muy bien, Tengo el recuerdo de entrar con Luis en garitos en los que yo sola no hubiera entrado en la vida ni muerta y entrar con él con tranquilidad... Yo nunca le vi pegarse con nadie, pero generaba un no sé qué, que no se acercaban a él, que le respetaban, porque tenía esa cosa lumpen, que no le van a pegar a un lumpen como ellos, pero luego a la vez... Por ejemplo mi padre que era un señor amable, ingeniero, se llevaba muy bien con Luis. Le sorprendía un poco, pero luego tenía una conversación muy inteligente, tenía empatía con la gente a pesar de esa pinta que él se hizo, así con la camisa blanca abierta, la chaqueta esa negra que se queda de pié si la dejas. La verdad es que yo me reía, era simpático. (3)

En la misma línea está la anécdota que narra el pintor Xavier Grau explica:

Recuerdo una vez que me salvó la vida, era en Madrid en un arco. En una discoteca que se puso de moda en unos bajos donde había un autobús dentro. Era el momento de la movida, estábamos con un grupo pero un momento que me quedé solo, vino por mí un tío muy alto, el típico que se va a dormir más tranquilo si se ha metido con alguien y me empezó a provocar. Debían ser las dos o las tres de la madrugada y pensé... huy huy huy que esto va mal. Luis Claramunt que estaba por allí pensó que era un pintor y vino a preguntarme ¿quien es?, Luis Claramunt tenía una pinta especial, el otro cuando lo vio dijo, no no no, no te decía nada y se fue al acto. Yo a Luis no le dije nada, pensó que era un amigo y yo le dije, no es amigo, no se que quería. No me extrañó porque Luis de noche inspiraba respeto. (4)

(3) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Nuria Enguita el 21 de octubre del 2016 en la cafetería del CCCB de Barcelona

(4) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Xavier Grau el 12 de julio del 2016 en su taller de Hospitalet de Llobregat

También es conocida su afición por las peleas de gallos. Llegó a tener gallos de pelea en su casa. El librero Felipe Borrallo, alias Makoki, explica:

Nosotros éramos hippies, ácratas, fumetas, drogadictos, antisistema, antiautoridad, y él también, pero tenía otras maneras, como más del mundo gitano, adoptadas. Así como en el piso había fumetas de cannabis, de hachís, de marihuana, de LSD, el pasaba de todo eso. Decía que se estaba borrando de la grifa. Hablaba como los gitanos, la grifa, y de joven nunca nunca le metía, lo suyo era cerveza y vino. Fumaba picadura liada o en pipa, llevaba la petaca de cuero y papel de liar, como un gitano y los botines con aquella badana elástica que nosotros para reírnos le decíamos que eran iguales a los de la guardia civil. Se reía, decía “anda ya majara, tu estás majara”. Éramos unos hippies broncas, duros, íbamos con los gitanos a aprender su jerga, Makoki empezó a hablar en calorro, eso fue una ruptura para los lectores, habla como la gente de la calle. Era muy divertido [...] [...] Luis siempre tuvo coche, normalmente viejo y destartalado, que se le rompía siempre en el peor momento, por ejemplo de noche. Una vez nos dijo a Agustín y a mi, si lo podíamos acompañar un domingo a La Mina a una pelea de pollos. Llega el domingo y elige un pollo blanco, y dice “este”. Bajamos al coche, los tres, y vamos a La Mina. Llegamos a La Mina y entonces allí unos payos nos dicen, “¿donde vais?”, “a la pelea de pollos”, “pasad por aquí, por allá”. Llegamos al sitio. Un corro de gitanos, colocados cada uno con su gallo, y lo típico, a pelear. Y cuando le toca a Luis pone su pollo blanco, el otro pone el contrario y cuando se gira, el otro arremete a mordiscos y zarpazos y el Luis interrumpe la pelea coge su pollo y dice: “me lo llevo para casa y nos vamos”. Le daba pena que masacraran a su pollo tanto que lo cuidaba, y nos fuimos escopeteados de la Mina, con el pollo. Pasó de las apuestas, “prefiero que a mi pollo no le pase na”. Interrumpió la pelea, no quería que a su pollo le hicieran daño. No volvió a las peleas de gallos.(5)

(5) Martínez Palou, Sílvia (2016) Fragmento de la entrevista a Felipe Borrallo el 12 de julio del 2016 en su domicilio de Barcelona

Fragmento de la entrevista de Quico Rivas a Teresa Lanceta y Luis Claramunt publicado en el nº 31 de la revista *Arte y Parte* en 2001 con motivo de la muerte del artista

IV. De mercado en mercado

QR ¿Cómo fue que te metiste en lo de la venta ambulante?

LC Casi todos mis amigos de entonces se dedicaban a la venta ambulante. Por casualidad me salió una partida de cosas de ferretería, me metí para probarlo y me salió bien. Luego estaba la abuela de Teresa, que trabajaba también en los mercados y tenía buenos empleos. Así que podía comprar mercancía a un precio que daba de comer.

QR ¿Qué otras cosas vendías?

LC Sobre todo vendía ropa. Pero también otras cosas. Te voy a contar lo que nos ocurrió una vez. Íbamos por la calle y al pasar delante de Vinçon resulta que se había quemado. Vimos un montón de raspadores. De esos de rallar los tomates, que estaban un poco ahumados. Preguntamos si los querían vender y los compramos a cinco o diez pesetas. Aunque estaban algo chamuscados eran unos raspadores buenísimos, como suecos, y los vendimos a 200 pesetas. Además casi no ocupaban espacio en el mercado, se colocaban unos encima de otros. Con eso nos forramos, je, je, je. Hasta los gitanos nos miraban mal por vender tantísimos.

QR ¿Dónde comprabais la ropa?

LC Pues en los almacenes al por mayor. Con la ropa había buen empleo, se vendía bien, ganábamos un dinero... Entonces los mercados estaban muy bien. En limpio te hacías entre mil y dos mil duros diarios, que era mucho dinero. No eran muchas horas y el trabajo era bonito. Luego, la cosa se puso más negra.

QR ¿Qué mercados frecuentabais?

LC San Adrián... cuatro o cinco a la semana. Había mercados donde podías ir sin puesto fijo y otros donde ya era imposible. Entonces Teresa se iba al puesto de su abuela y de su hermana, donde los puestos "oficiales", y yo hacía lo que se puede sin puesto fijo, ponía un pañuelo en el suelo y pa-pa-pá.

QR ¿Cultivaste otros oficios?

LC Me dediqué una temporada a lo de la chatarra. A un

amigo mío le dejaron las llaves de un almacén para que lo enseñara. Era un almacén de dos plantas, enorme, por el Campo de la Bota. Desguazamos todo lo que había, todo el hierro, todo el plomo, las cañerías... menos las vigas, je, je, je, porque se nos venía la casa abajo.

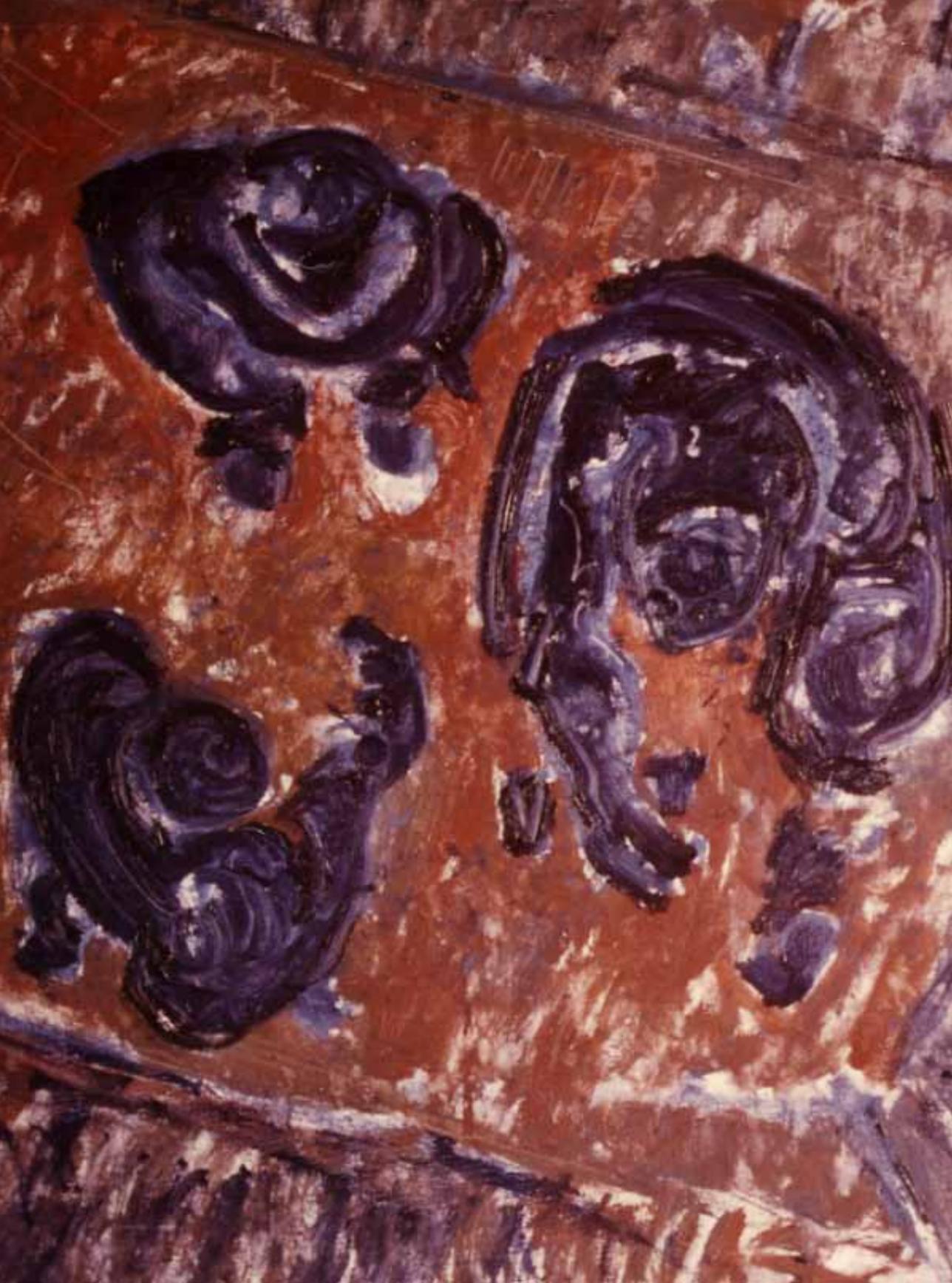
V. Peleas de gallos en la Plaza Real

- QR Hace años pintaste muchos gallos. ¿Es verdad que durante una época tuviste gallos de pelea?
- LC Tuve muchos gallos de pelea, llegué a tener siete u ocho, ¡ah, y siete gallinas! En la terraza. Todas las casas donde vivimos siempre estaban arriba del todo y casi siempre teníamos terraza.
- TL Por las noches, cuando volvía a casa a las seis de la mañana, cogía uno y se ponía a acariciarlo.
- LC Y los echaba a reñir, y sacaba a las criaturas de la cama.
- TL Aquello tuvo mal fin. Tuvimos una gallina preciosa que era una fiera. Incubó y tuvo varios polluelos, y una vez que nos estábamos comiendo uno de sus polluelos, vino una paloma a comer de su grano y la gallina le vació un ojo a la paloma y luego la mató.
- LC A otro gallo que tenía le eché una gallina jovencita. El gallo era muy viejo, pero muy viejo y la gallina no estaba por la historia, así que los metí juntos en una jaula porque no había manera, y a la mañana siguiente se la había cargado.
- QR Las peleas de gallo no eran legales, ni lo son ahora, excepto en Canarias según creo.
- LC No, pero tampoco eran ilegales.
- QR ¿Dónde se peleaba en Barcelona?
- LC En el Campo de la Bota había reñideros. Bueno, en la Plaza Real alguna vez también echábamos unos gallos a pelear. Eso que te acabas de comprar un pollo y como otros amigos también tenían, bajaban los suyos y...
- TL ¡Era tan bonito ver las peleas de gallos en la Plaza Real! ¡Se armaba tanto alboroto!
- LC En el patio y en la terraza de la casa cantidad de veces. En una casa que tuve que estaba en cuesta tenía un cuarto que no utilizaba, porque cuando estaba mojado resbalabas y te pegabas unos leñazos horribles. Así que lo preparé como reñidero. Instalé

unas tablas en el suelo para ponerlo horizontal, otra en la puerta y era el reñidero perfecto. Así que cuando llegabas a la casa a las cuatro o las cinco de la mañana y no tenías sueño y sí ganas de divertirse, echabas los pollos y era la gloria.

VI. El Pirata Gitano y otros antros

- QR Los gitanos catalanes siempre han dado mucho juego. ¿Fue por esa época cuando se inició tu afición al flamenco? ¿Cómo empezó?
- LC Pues no sé, en la calle, en los mercados, en las tabernas... Conoces gente que se dedica a eso y como tú vives allí, conectas con la gente, pero no de manera superficial, trabajas con ellos, vives con ellos...
- TL Era un momento de auge flamenco, un momento esplendoroso, y Luis sólo estaba para eso...
- LC No sólo por eso, es que no había color entre una gente y otra, no había color.
- TL Íbamos a los mejores festivales de flamenco. Nos pasábamos el verano en Andalucía de festival en festival. Terremoto, La Piriñaca, Agujetas cuando era joven, todos de Jerez...
- LC Todo el verano en el barrio de Santiago. Y claro, te lías con la gente y ves la cosa de otra manera, ves y vives las cosas como querías tú.
- QR ¿Había en Barcelona buenos locales para escuchar flamenco?
- LC Estaban El Camarote, el Tronío, el Patio Andaluz, La Macarena...
- TL A cual más bonito...
- LC Y El Pirata Gitano, en la calle Lancaster, que era muy fuerte. Funcionaba sin permisos, sin papeles ni nada. Era el sitio de los calós. Un lugar precioso. Allí paraban los mejores músicos, pero la cosa era con mucha guasa, acabó que se liaron a tiros. En el Tronío yo me acuerdo que nos metíamos cuatro o cinco, y te sacabas las fiestas de la manga. Entonces aún existían los señoritos, aunque fueran catalanes, y les sacabas las perras. Contrataban a los gitanos para una fiesta y muchas veces nos llevaban a nosotros. Cuando se ponía el asunto bien, se tiraban de los pelos. No entiendo cómo nos dejaban entrar. Y al final, cuando acababa la fiesta, ¡unas comilonas de marisco a las seis de la



mañana en la Barceloneta! Esa era la parte más bonita, desde luego.

QR ¿Quiénes son estos gitanos con los que estáis en esta fotografía?

LC Son gitanos de Granada. Mi compadre Joselillo. Su padre era primo de Carmen Amaya.

TL Y la hija es prima hermana de La Chunga, y físicamente muy parecida a La Chunga. Luis pintó unos cuadros preciosos de ellos. En ese tiempo bautizamos a muchos gitanos.

LC Hasta que una vez, estábamos en la iglesia y sacaron las navajas.

VII. Terremoto en Ceuta

QR ¿Y con qué dinero viajabais a los festivales?

LC Con ninguno. Recuerdo que una vez volvíamos a Barcelona en tren, cuando se tardaban 24 horas, más tres o cuatro de retraso, y no teníamos ni un duro para tabaco. Sólo dos bocadillos de ballena y todo el viaje sin fumar.

QR ¿Has dicho bocadillos de ballena?

LC Sí, porque hubo una ballena que embarrancó en Cádiz, la cazaron y la vendían en filetes en el mercado de Triana. Es como carne de ternera.

TL Y en la estación Luis dice: pues yo me lo como ya. Y yo: Luis, que son 24 horas, no lo soportaremos, vamos a desfallecer. Y él: pues me lo como ya. Pues entonces yo también, porque si no a mitad de viaje me tocará partir para los dos. Y nos volvimos sin nada de comer. El tren lleno de emigrantes comiendo. ¿Quieren? Nos preguntaban, y nosotros: no, no, gracias, ¿Gustan? No, no gracias.

LC Sin nada, hacíamos los viajes sin nada. (6)



JUP1



JUP2



JUP3



JUP4



JUP5 | 1984 Jugadores OSL 81x100



JUP6 | 1984 Jugadores OSL 81x100



JUP7 | 1984 Jugadores OSL 195x250



JUP8 | 1984
Donde está
la sota OSL
200x260



JUP9 | 1984
Gabán rojo
200x260



JUP10 | 1984 Mano y dado OSL



JUP11 | 1984 Mano y dado OSL



JUP12



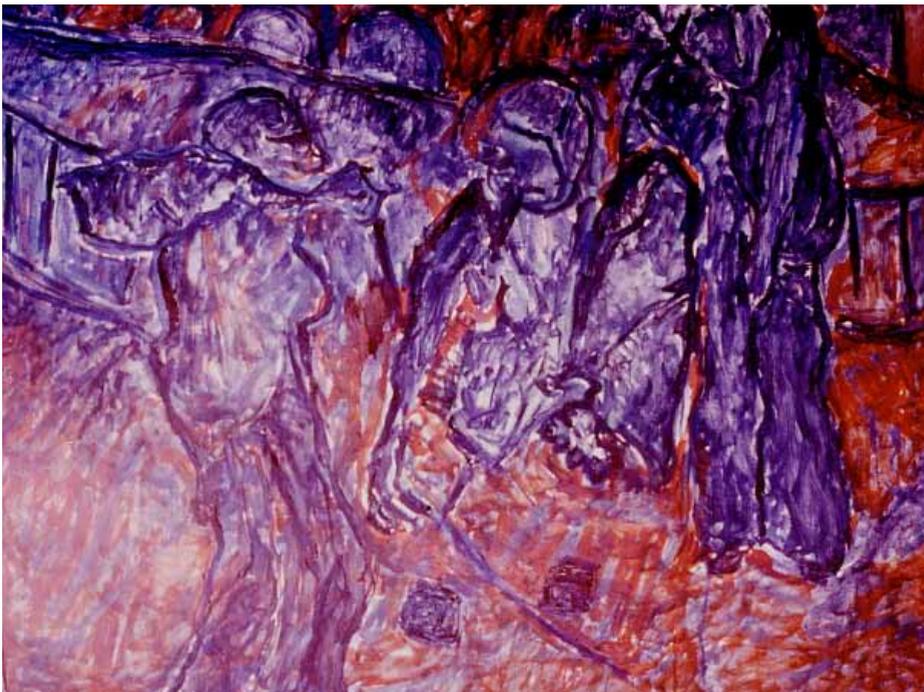
JUP13



JUP14



JUP15 | 1984 Los dados OSL 160x195



JUP16 | 1984 Juego OSL 200x260



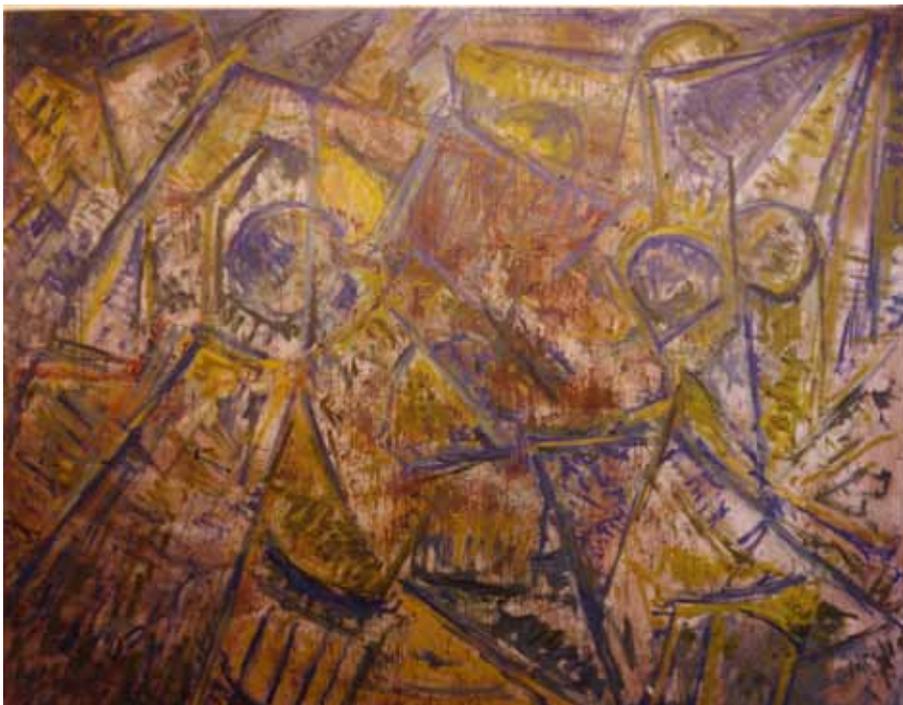
JUP17 | 1984 El Port Said OSL 200x280



JUP18 | 1984 Figuras OSL 200x260



JUP19 | 1984
EL Pozo rojo
OSL 200x250



JUP20 | 1984
EL Pozo verde
OSL 200x250



JUP21 | 1984
Billar



JUP22 | 1984
Plaza Real
OSL

Fragmentos del artículo *El viaje vertical. Una experiencia del tiempo* de Nuria Enguita con motivo de la exposición de Luis Claramunt en el MACBA en 2012

1970–1984 Claramunt vive sucesivamente en la plaza Real, la calle Escudellers, el barrio del Carmelo, la Barceloneta, 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 pequeñoburgués 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 casa clase alejada de la de su cuna [...]

[...] La Rambla y sus alrededores son 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.

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 los tablaos o los paisajes urbanos se presentan en una totalidad abigarrada, mediante un grafismo febril [...]

[...] 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 en los que Claramunt se relaciona en sus vagabundeos en 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 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 públicos extremadamente 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 relatos de su pintura. (7)

Fragmento del texto *El paso del Ecuador* de Luis Claramunt de Quico Rivas, la Escala, febrero 2005, publicado en el catálogo de los dibujos de Luis Claramunt de *Los Secretos del Mar rojo* del Colegio Mayor Rector Peset de la Universidad de Valencia

[...] 1984 fue el año del primer desembarco madrileño de Luis Claramunt, que durante la primavera atracó su buque en el barrio de Salamanca, en el muelle de la galería Buades y allí me lo presentó Narciso Abril [...]



JUP23 | 1984 El buque OSL 114x146

(7) Enguita Mayo, Nuria (2012) El viaje vertical. Una experiencia del tiempo. *Luis Claramunt, El viaje vertical* Página 217. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona

[...]Dueño de un perfil inconfundible y acanallado, Claramunt, saltaba a la vista, no era un principiante sino un pintor hecho y derecho con un dominio absoluto de sus recursos, que no eran pocos. Era, sobre todo, un pintor absolutamente original, cuya obra no estaba aquejada por los típicos guiños a la galería y a las últimas modas. Era uno de esos artistas que rompen el molde al nacer, cuyo carácter les impide adscribirse a escuela alguna y aún menos fundar una propia. Un artista solitario, único, lo que no era óbice para que le profesara una admiración incondicional a una serie de grandes maestros de los que tanto había aprendido, generalmente de su misma calaña: Daumier, Fortuny, Nonell, Soutine... y por encima de todos, Picasso. Frente a estos "rara avis" no caben las medias tintas, tan sólo el entusiasmo incondicional o el rechazo absoluto. Así, pues, desde aquel primer encuentro yo me convertí en uno de los más fervorosos partidarios de Claramunt en la capital, e ingresé de pleno derecho en una secta tan selecta como canija cuyo Intendente Mayor era Eloy "el Torero", eximio transportista y la persona que más obras de Claramunt ha porteado por toda España y buena parte de Europa.

El Buque era el título de la obra más impactante de aquel desembarco del 84. Se reproducía en la invitación y, por ello, le sirvió a su autor de tarjeta de presentación en la ciudad. El buque en cuestión era un vetusto carguero baqueteado por travesías y tormentas mil, que Claramunt había visto amarrado en el puerto de Bilbao, una de sus ciudades favoritas, como lo eran casi todas las ciudades portuarias con sus tabernas de marineros y sus barrios chinos. Uno de esos cargueros que hoy, posiblemente, siga surcando los mares con bandera de conveniencia, eludiendo el desguace como barco negrero o dedicado al contrabando. Las cosas en el mar no han cambiado tanto desde la época de Conrad como cree la gente de secano. Pero si estas consideraciones más o menos literarias eran un fuerte estímulo para alguien como Claramunt que, desde la infancia, andaba siempre basculando entre la ensoñación y la aventura, entre la aventura y la leyenda, entre la leyenda y la mitología, a la hora de la verdad, esto es, cuando se proponía trasplantar un motivo, una imagen, un paisaje o una figura al lienzo, lo único que le importaba era su potencial estrictamente

pictórico, sus posibilidades plásticas, los retos que dicho asunto le planteaba. Y sobre el lienzo, aquel carguero bilbaíno aparecía representado en un armonioso escorzo –las composiciones en diagonal le privaban–, como una enorme bestia agazapada y dispuesta a saltar en cualquier momento sobre el espectador. El negro y el rojo oxidados de la chapa, los celajes plomizos del Cantábrico, el agua aceitosa del puerto, la grisalla, los gruesos y chorreantes brochazos, siempre se definió con humor como “un hombre de brocha”, todo se confabulaba para ofrecernos una imagen dura, oscura, melancólica, de gran fuerza poética y enorme poder de evocación [...]

[...] En 1984, de alguna manera, Luis Claramunt estaba atravesando el paso del Ecuador de su carrera, su propia “Shadow Line”. Hasta entonces su ámbito de movimiento estuvo prácticamente circunscrito a Barcelona y durante años se movió en circuitos marginales, lo que no es ningún desdoro, y menos por aquel entonces, más bien al contrario. Vivió intensamente la gloriosa bohemia de los años setenta en la Plaza Real y alrededores, y durante algún tiempo fue vecino de escalera de Nazario y Ocaña [...]

[...] De hecho, la última exposición que hizo en Barcelona antes de su aventura madrileña, la tercera en una galería de tronío como era Dau al Set, fue una pequeña antológica titulada “15 anys de pintura”, como si intuyera que pronto la vida le iba a llevar por senderos muy alejados de la Ciudad Condal. Dado que murió prematuramente el año 2000, con la exposición de Buades, iniciaba los otros quince años hábiles que le quedaban de vida y se preparaba para los profundos cambios que en su pintura tuvieron lugar a partir del 85-86, “el paso –según sus propias palabras– de una pintura de análisis a una pintura de síntesis” (8)

(8) Rivas, Francisco (2005) El Paso del Ecuador de Luis Claramunt, *Los Secretos del Mar Rojo* (p 10-14) Valencia: Colegio Mayor Rectorr Peset

Barcelona 1970-1984

Los inicios



ITD1. 1972. Linóleo. Galeria Fulmen



1971. La Isla del Tesoro. ITD!!, ITD7, ITD22, ITD24, IT20

La primera etapa de la vida profesional de Luis Claramunt se inicia a los 19 años en Barcelona, la ciudad donde nació y se formó como artista autodidacta y se extiende durante catorce años de vida artística. Durante este tiempo Claramunt emprende su andadura profesional en sus primeras exposiciones en galerías, con obras en las que ya afloran las constantes que irán tomando protagonismo posteriormente en su obra más madura.

La estructura compositiva de sus primeras obras es eminentemente clásica. Trabaja a menudo con perspectivas frontales con el plano de cuadro paralelo al motivo, en los que sitúa la figura casi siempre centrada y la línea del horizonte muy alta. Una secuencia de franjas horizontales acostumbra a articular el discurso, a veces en contraste con un objeto o figura vertical. Son estructuras compositivas simples pero muy meditadas y efectivas.

La mayoría de los dibujos de esta época son austeros en el uso del color. Utiliza sólo el color negro, alternando en unos casos el uso de una línea fina de rotulador y en otros una tinta china aplicada con pincel con un trazo variable y más grueso. También más tosco. En algunos pocos utiliza a veces un segundo color, el rojo, para dar más profundidad a la obra, un fondo sobre el que destaca la silueta en negro.

Es en estos dibujos en tinta china cuando experimenta por primera vez con el uso de la mancha de tinta. La figura se convierte así en una sombra de sí misma que la simplifica en una cierta abstracción expresiva, una imagen a contraluz, que aprovecha el “accidente fortuito”, usando la misma expresión que usa el artista en alguna de las entrevistas.



Jackson Pollock. Black and White. 26A. 1948



ITP2. 1974. Composición en Blanco y Negro. 114 x 146



Edward Munch. The Scream. 1910



REP13. 1969. Carlos Delclaux. 65 x 55



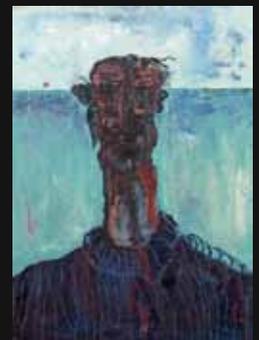
Francis Bacon. Study for a portrait of Lucian Freud. 1964.



Egon Schiele. Portrait of the Painter Karl Zakovsek. 1910



REP22. 1978. Figura. 100 x 73



REP21. 1975. 92 x 73

En algunas de estas primeras obras aparece una característica que más adelante será frecuente y muy significativa de su estilo. El tema ocupa la totalidad del lienzo de forma extensiva, sin solución de continuidad y sin jerarquía. Es igual figura que fondo, generando así una trama abigarrada muy personal que desdibuja voluntariamente el motivo y lo acerca poco a poco a la pintura abstracta sin perder la figuración y el tema. Algunos de estos dibujos pueden recordarnos en su expresividad a ciertas obras de Pollock (1). Esta es la técnica que utiliza en esta primera época en sus linóleos, primeras pinturas y grabados, aunque en estos últimos este aspecto se lleva al límite, trabajados de una manera mucho más intensa y detallada.

En algunos de sus primeros retratos, los trazos de las pinceladas del fondo siguen la silueta de la figura de forma muy marcada, recordando de alguna manera las auras doradas circulares de los santos de la pintura clásica que centraban la atención en el rostro. Este recurso nos recuerda en cierta medida algunas obras expresionistas como por ejemplo la pintura “El Grito” de Eduard Munch, pero parece que Claramunt lo usa para reforzar los aspectos estructurales y compositivos de la obra.

A mediados de los 70, algunas de las caras se deforman hasta hacerse irreconocibles, no con ánimo de caricaturizarlas sino con la voluntad de que sean aún más expresivas, un recurso parecido al empleado en los retratos de Egon Schiele y Francis Bacon.

(1) Jackson Pollock. 1948. Number 26A Black and White. 205 x 121,7 cm. Numero de inventario : AM 1984-312. Centre Pompidou. París

(2) Edward Munch. The Scream. 1910. CC by Munchmuseet. Número de registro MM.M.00514

(3) Francis Bacon. Study for a portrait of Lucian Freud. 1964. Sotheby. www.antiquesandartireland.com

(4) Egon Schiele. Portrait of the Painter Karl Zakovsek. 1910. www.egon-schiele.net



Hans Holbein, el joven. 1540.
Sir William Butts, el médico.



REP31. 1978. Figura. 80,6 x 64,5



PAPA27. 1981. Barco y Reja. 130 x 162



PAPA13. 1979. Ciudad y Balcón. 82 x 130



PAPA42. 1984. Aljibe. 162 x 195



PAPA53. 1984. Montjuic Puerto. 200 x 260

También en esta etapa, en algunas piezas la figura se funde con el fondo, difuminando la frontera entre las dos, de la misma forma que ocurre en algunos retratos de Hans Holbein . Todo ello parece que busca de manera intencionada superar el motivo figurativo para centrarse en los valores más abstractos de la pintura.

En muchos casos aparece un tema muy personal y característico de su obra que es muy difícil encontrar en cualquier otro artista. Claramunt sitúa en primer plano una reja o una barandilla que ejerce de filtro, de celosía a través de la cual se percibe el paisaje situado en segundo plano, combinación que aporta profundidad a la pintura y le confiere la tercera dimensión, pero que fundamentalmente habla de la visión subjetiva de ese paisaje desde el punto de vista del narrador, del propio autor. De esta manera, la pintura adquiere una secuencia de diferentes profundidades, aportando elementos cercanos más detallados, la propia reja o barandilla, otros menos definidos a media distancia que constituyen el tema principal de la obra y finalmente un horizonte lejano donde se sitúan referencias reconocibles, como barcos o montañas. Una trama de nuevo recargada que, sin embargo, tiene una gran profundidad generando dos lecturas paralelas de la misma obra: plana y en perspectiva.

A partir de un cierto momento de esta primera etapa se produce un cambio. Los colores son mucho más vivos, pero se reduce la paleta de color que pasa a componerse de solo dos tonalidades, azules y rojos. El mismo color azul se utiliza en el cielo y también en las sombras. Incluso por primera vez, en algunos casos esa austeridad se lleva al límite y aparecen pinturas completamente monocromas, por ejemplo utilizando solo colores azules en las pinturas de puertos y estaciones de ferrocarril de noche, para dar más protagonismo a la composición. En estos casos el trazo de la pincelada vuelve a tener una gran importancia para generar un



JUP21. 1984. Billar

cierto dinamismo y movimiento a perspectivas que siguen siendo centrales. En alguno de estos paisajes la imagen se distorsiona como en los retratos, siempre con esa intención expresionista y subjetiva que ya no abandona su obra.

En la última serie de esta etapa, “los jugadores”, la composición sigue ocupando todo el lienzo, pero el cielo ya ha desaparecido. Las figuras y el fondo, sean exteriores urbanos o interiores de locales, se deforman y son ya casi irreconocibles. Los trazos de la pincelada se centrifugan y giran entorno al punto central ocupado por los dados o las bolas de billar, concentrando toda la atención en un solo punto. Sigue utilizándose la misma economía en la paleta de colores, empleando sólo azules y ocre, con la intención de focalizar toda la atención en la composición de la obra.

Podría decirse que Claramunt evoluciona en sus inicios lentamente desde la figuración más descriptiva hacia la abstracción, construyendo poco a poco su propio imaginario y estilo. Se interesa por la composición de la pieza, el trazo de la pincelada, la textura y los colores, desnudando los motivos figurativos hasta dejarlos en su esencia para que no sean más que esto, motivos, que ayudan a construir una obra con valores plásticos propios que van más allá del tema que quieren representar. Usando los trazos libres y las manchas de pintura, quizás influenciados por algunas obras expresionistas, para dar más fuerza a la composición plástica, generando diversas lecturas de la propia obra, independientes del tema descrito en ellas.

1985 — 1989
Sevilla

Sevilla / Marruecos / Toro de Invierno

El traslado al sur supuso para Luis Claramunt un avance muy importante en su carrera. Le brindó una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla y empezó a trabajar con Juana de Aizpuru, galerista de Sevilla en ascenso que fue la responsable de la Feria de Arte Contemporáneo Internacional Arco en Madrid. A través de ella entabló amistad con figuras internacionales como Martin Kippenberger, Julian Schnabel y los hermanos Albert y Marcus Oehlen. Claramunt se volcó intensamente en la ciudad y en la pintura y produjo muchas obras de grandes dimensiones de los paisajes y las calles de Sevilla.

En esta época, del 1986 al 1989, pasó largas temporadas en Marrakech, acompañando a su mujer Teresa Lanceta, artista textil interesada en los tejidos de las mujeres marroquíes. Los vagabundeos por la Medina ofrecieron al artista todo tipo de personajes y situaciones que le impresionaron, dando lugar a una extensa obra pictórica muy colorista, centrada en los habitantes de la ciudad. Situaciones que plasmó en escenas y figuras esperpénticas y vitales llenas de ternura que vendió con facilidad.

Esta etapa acaba con la serie de “Toro de invierno”. Una jornada en una finca taurina y la visita a las cuevas de Altamira se fusionaron en una obra pictórica en la que el artista ejerce de narrador y describe de una manera precisa la esencia de la fiesta, despojando la figura humana y el toro de todo complemento para dejar solamente la acción como único atributo.



5 Sevilla 1985

Sevilla

Apasionado

Que siente pasión o inclinación vehemente por algo o alguien.

A Sevilla Luis Claramunt se llevó la oscuridad de la última época de Barcelona, y esto se aprecia por el monocromatismo de las primeras obras que pinta en la ciudad, donde abundan los azules. Pero progresivamente la luz del sur, especialmente la marroquí, pero también la andaluza, aporta a su paleta nuevos colores y un optimismo que hacía mucho tiempo que no se apreciaba en su pintura. Se ve al artista mucho más cómodo en el sur, donde encontró en Juana de Aizpuru y en sus amigos alemanes Martin Kippenberger y Albert Oehlen una nueva familia que le arropó y que reconoció su valor como artista.

Esta primera serie de esta etapa contiene óleos de 200x300 cm, de 81x100 cm y pequeñas acuarelas de tamaño dinA4. Domina la gama de los azules, con la incorporación de ocres rojizos en los cuadros de la Alameda. Sólo la visión aérea del Guadalquivir aporta luminosidad al conjunto.

Las calles y los interiores comparten gama de colores y perspectivas muy deformadas con gran angular. El cielo, de la misma gama de color que la calle, prácticamente desaparece, ocupa una estrecha franja superior recortada por el perfil de la ciudad. También se incorporan a la serie pequeños recortes de tela pintados al óleo, encaje de obras mayores en las que destaca el tratamiento de la figura con mayor detalle que en las obras de gran formato. En las acuarelas, mucho más coloristas, los protagonistas son el campo, el río y el puente, manchas de colores entre las que se intuyen las formas, visiones aéreas de paisajes amplios y lejanos diluidos.

En el catálogo de la exposición de 1986 del Museo de arte contemporáneo de Sevilla, se transcribe una conversación entre Kevin Power, experto en arte contemporáneo, y Luis Claramunt, en la que el artista expone las principales directrices de esta serie.

Kewin Power el año anterior había invitado a Claramunt a participar en la importante exposición colectiva itinerante, *Cota cero sobre el nivel del mar*, que reunió a 23 jóvenes pintores considerados los más importantes del momento, entre ellos se encontraban Barceló, Delgado, Broto, García Sevilla, Navarro Baldeweg, Quejido, Villata, Curro Gonzáles, Rafael Zapatero, José María Baez.

Esta conversación es muy importante, puesto que es uno de los pocos testimonios del artista hablando sobre su propia obra. A través de este texto tenemos la oportunidad de saber cuales eran los temas que realmente le interesaban y los objetivos que buscaba alcanzar en su obra. Claramunt define en la entrevista como “preocupaciones centrales” de la serie de Sevilla dos temas: la composición y el retrato de una ciudad.

En cuanto a la composición, propone prescindir “de los valores clásicamente pictóricos” porque “el problema principal a solucionar y a plantear es estrictamente compositivo”. Por ello prescinde del color y la textura: “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 poquísimas cosas, no existe. Tampoco puede decirse que haya un simbolismo, ni que haya una descripción.”. El objetivo es conseguir valores puramente pictóricos: “Los elementos figurativos están completamente subordinados a la solución de un espacio estrictamente pictórico”. Más adelante afirma “Me he centrado en problemas de perspectiva, de trazo y de espacio principalmente. El utilizar esporádicamente otros elementos de lenguaje me resulta en muchas ocasiones añadir algo superfluo”.

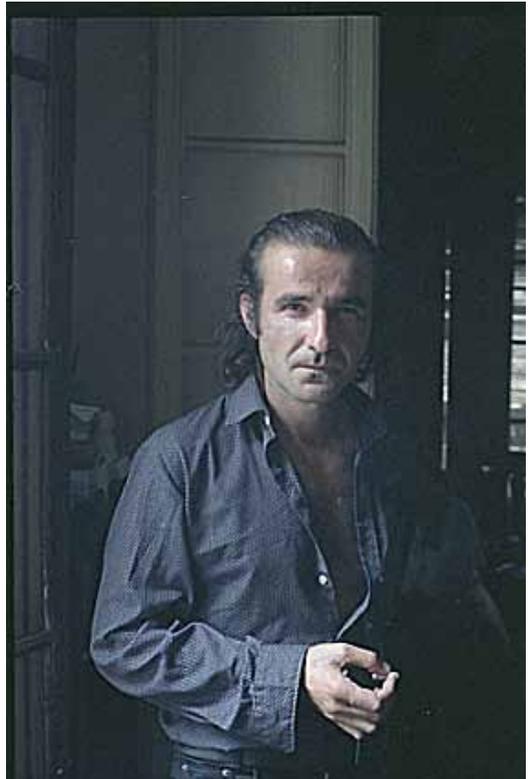
Esos valores pictóricos, abstractos, aprovechan el azar. Claramunt propone que la pintura conste de dos capas, que llama “dos realidades”, una a la que llama el “accidente fortuito” y la otra la ejercida voluntariamente por el artista.

“... 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 la otra no menos real, la que pueda dar la voluntad, la memoria, la memoria inconsciente.”

Se trata de aprovechar “los errores o las dudas como manera de enriquecer el cuadro”, “de ahí muchos trazos que están debajo de las veladuras” que “acaban de dar al cuadro más veracidad”. A esa composición, Claramunt le añade lo que él llama “anclajes figurativos”, que inmediatamente aclara que son “pictóricos estrictamente”.

Pero el objetivo de la serie no es otro que “retratar una ciudad” tal y como Claramunt remarca en diferentes ocasiones: “La protagonista puede ser una ciudad, una calle, un barrio, pero no puede solucionarse un planteamiento como el que me hice de la manera que se soluciona un bodegón con manzanas.” Más adelante, en la misma entrevista dice: “El retrato de una ciudad o de una parte de ella conlleva la presencia humana como connotación imprescindible, desde la presencia humana directa a la ausencia de ésta notoria y notable en un espacio y una situación que está hecha por y para el hombre.”

Pero esa figura no es nunca la protagonista de la obra: “El protagonista real es el cuadro y la figura una pincelada más.” Las figuras sencillamente cualifican el espacio descrito como un espacio vital. La incorporación de la figura humana es esquemática y es utilizada muchas veces sólo para romper la escala y equilibrar el cuadro. Claramunt, en sus propias palabras, crea una estructura lo más sólida y ligera posible. Esa estructura urbana es la protagonista de la serie.



Fotografía de Luis Claramunt en Sevilla. 1985

Fragmento de la entrevista a Juana de Aizpuru en su galería de Madrid el 23 de abril de 2017

No recuerdo el día que le conocí pero sé que fue en Sevilla, donde nos conocíamos todos. Era un artista de Sevilla. Empezamos a tener una relación más directa a raíz de una exposición en el museo de arte contemporáneo de Sevilla que él iba a hacer, entonces fue a verme y me dijo que le interesaría mucho, antes de que se llevaran los cuadros, que yo los viese. Esto era como a primeros de agosto y fui sin saber dónde me metía. Le habían dado, para que hiciera su trabajo de grandes formatos de aquella exposición, un espacio muy grande así un poco por el quinto pino, era la parte de arriba como un sobrado de una gran casa. Estaba justo arriba y había no sé si uralita o un techo normalito y en pleno Sevilla, con la calorina y a pleno sol, entré allí y dije, aquí ha trabajado este hombre? Este hombre es un héroe, porque esto es insoportable, y allí tenía por el suelo todos los cuadros, había algunos pequeños pero casi todos eran grandísimos.

Yo ya conocía su etapa anterior, los billares, lo había visto siempre en colectivas, pero nunca había visto tanta obra suya junta. Parece que aquella era una obra suya especial porque él adoraba Sevilla, cuando llegó se encontró con un pueblo con el que conectó mucho más que con Barcelona que es de donde venía, creo yo, y entonces él había hecho un homenaje a esa ciudad de la que se había enamorado. Era todo sobre Sevilla, calles de Sevilla, los puentes de Triana, el río, pero siempre le daba un rizo al rizo, todo salía diferente y no eran más que paisajes urbanos de las calles de Sevilla.

Me quedé prendada de la obra, era un gran creador, le ponderé mucho la exposición, él se sintió muy alagado y muy contento y allí, pienso yo que se inició entre nosotros una amistad. Lo de antes era conocimiento, nos conocíamos de Sevilla, pero de aquel encuentro, que lo tengo muy grabado en mi memoria, es de donde partió nuestra verdadera amistad y nuestra compenetración tanto con el hombre como con el artista, porque allí se veía lo que era él. (1)

(1) Martínez Palou, Sílvia Fragmento de la entrevista a Juana de Aizpuru el 23 de abril del 2017 en su galería de la calle Barquillo de Madrid.



1985 Fotografía de la nave en el pasaje Mallol nº8 de Sevilla donde Luis Claramunt pintó las obras para la exposición del Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla



SEP2 | 1985 La nave OSL 160x200



SEP3 | 1986 Corrida de Toros OSL 200x300



SEP4 | 1985 Plaza del Pumarejo OSL 160x200



SEP5 | 1986 La Alameda 200x300



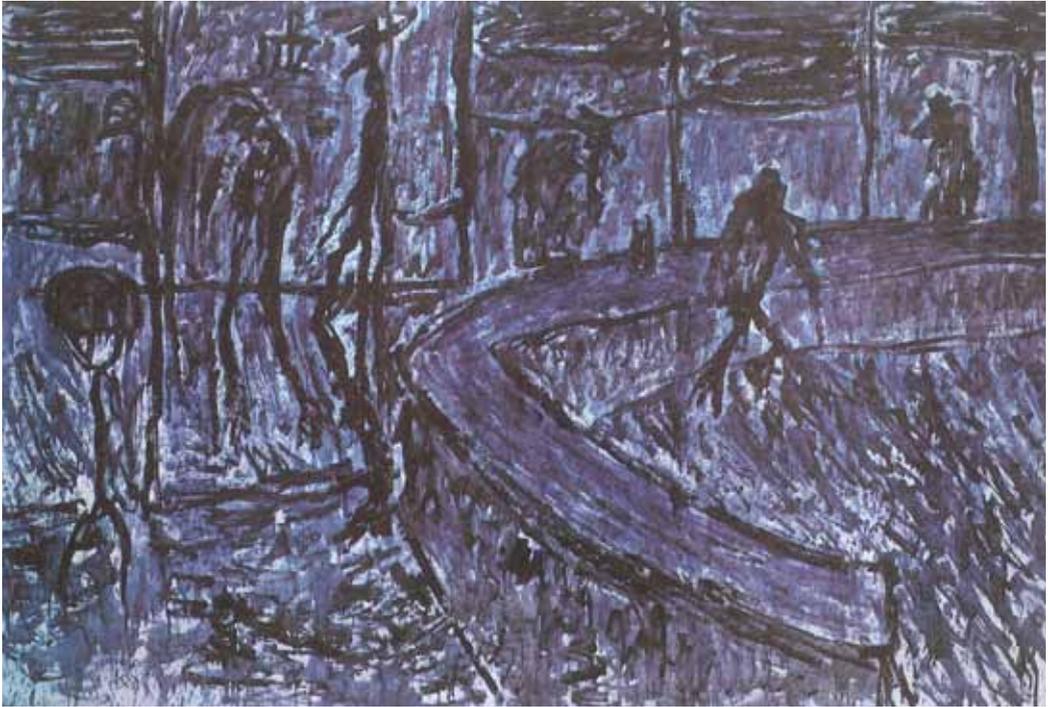
SEP6 | 1985 Alameda IV OSL 200x300



SEP7 | 1986 Calle Betis 200x300



SEP8 | 1986 Calle de San Luis 200x300



SEP9 | 1986 La Taberna 200x300



SEP10 | 1986 Barco Arenero 200x300



SEP11 | 1985 Puerto Amarillo OSL 200x250



SEP12 | 1986 La iglesia de San Luis 200x300

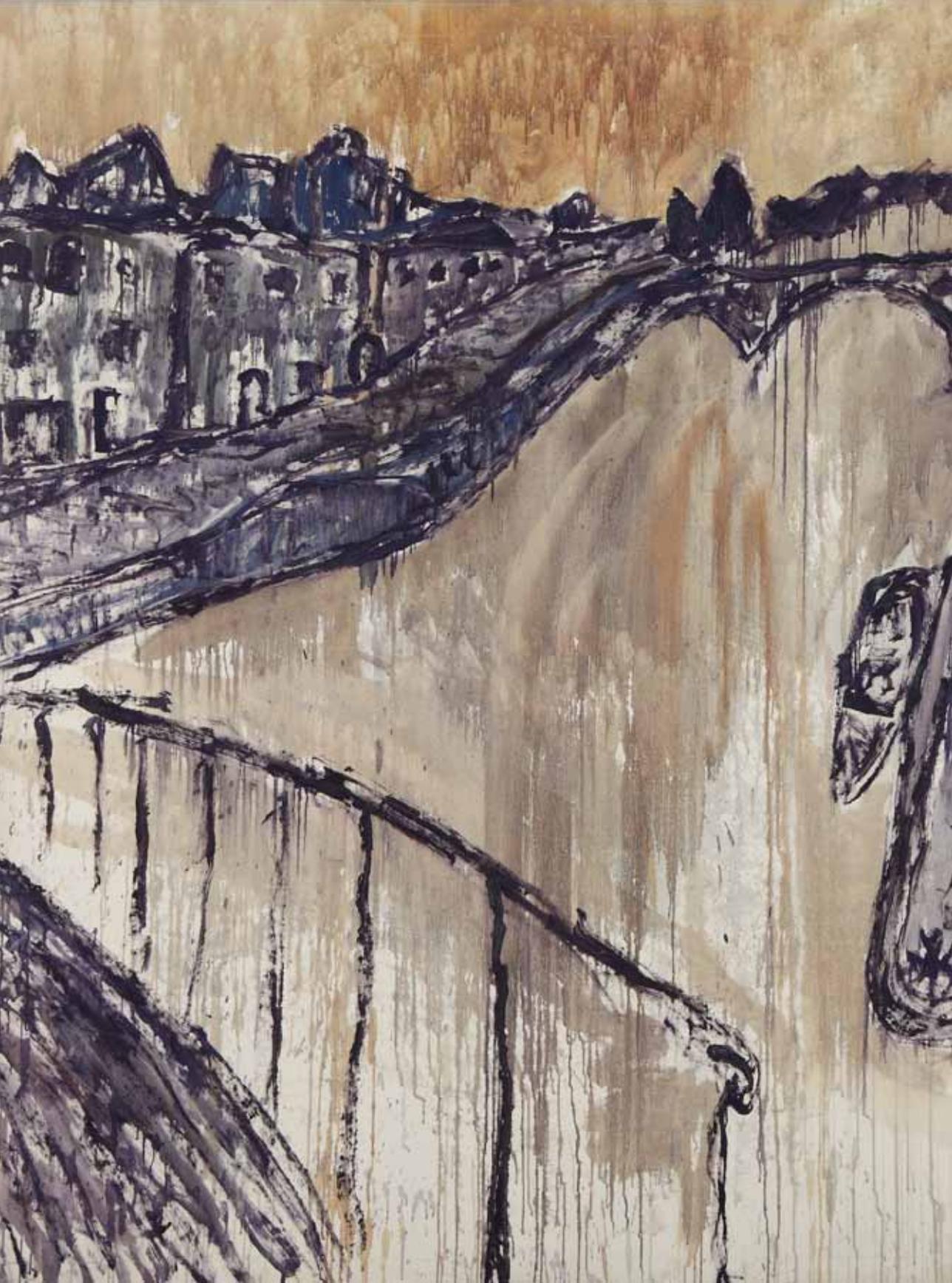


SEP13 | 1985 En la esquina 200x300



SEP14 | 1984 La calle OSL 200x300

SEP44 | 1985 Embarcadero (Guadalquivir) OSL 200x300 →







SEP15 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP16 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP17 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP18 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP19 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP20 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP21 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP22 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP23 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP24 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP25 | 1986 Sin título OSL 81x100



SEP26 | 1986 Sin título OSL 81x100



SED1



SED2



SED3



SED4



SED5



SED6



SED7



SED8



SED9



SED10



SED11



SED12



SED13



SED14



SED15



SED16



SED17



SED18



SED19



SED20



SED21



SED22



SED23



SED24



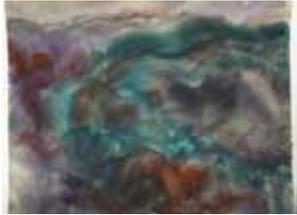
SED25



SED26



SED27



SED28



SED29



SED30



SED31



SED32



SED33



SED34



SED35



SED36

Conversación entre Luis Claramunt y Kevin Power publicada en el catálogo de la exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla en 1986

^{KP} ¿Sueles trabajar en serie con un tema central?

^{LC} 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, del de Palma, y del de Barcelona donde me concentro, como siempre en sus barriadas excepto algunas de la últimas cosas 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 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 principio más fácil de digerir, pero mucho menos expresiva, por querer decir al mismo tiempo muchas cosas que no se debieran superponer.

^{KP} ¿Cuáles son, en efecto, tus preocupaciones centrales en esa serie de Sevilla?

^{LC} 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 poquísimas cosas no existe. Tampoco se puede decir que hay 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 no menos real, la que pueda dar la voluntad, la memoria, la memoria inconsciente. En cuanto a la manera de llevar adelante todo esto, partiendo de la mancha previa accidental de que he

hablado, está el dibujo previo con el pincel y la pintura, sin titubear, gestual las más de la veces, y aprovechando los errores o las dudas como manera de enriquecer el cuadro sin castigarlo. De ahí muchos trazos que están debajo de veladuras, de “drippings”, que en caso de ser repintados para disimularlos en vez de contar de veras con ellos como accidente con tanto peso como una cosa concebida como definitiva, acaban dándole a la pintura más veracidad y más frescura. Por último, me voy a referir a una serie de “anclajes” figurativos, pictóricos estrictamente, que son los que han sido la solución final o inicial de muchas cosas. Estoy pensando en la perra del cuadro de la casa de las mujeres; al ritmo de los árboles del cuadro de la Alameda; de la concreción temática de la corrida de toros, con el animal de espaldas, sangrando (el color de la barrera y el del torero están también con la misma intención); los del río, centrando en algunos la composición que podría haber quedado endeble con la cuña de la barcaza, las siluetas humanas, o la Torre del Oro hecha pedazos dentro del agua. Por último, voy a referirme a los cuadros de la Macarena, la calle San Luis, y su iglesia. Aquí impera ya solamente la perspectiva, las líneas de fuga, la ausencia del color.

Está también, aunque muy insinuado, el elemento gestual e incluso el claroscuro. Las figuras, como en el caso del cuadro de la calle San Luis de una persona subiendo la escalera en el portal de una casa, sirven al mismo tiempo para explicar un espacio, y para llenar un espacio que podríamos decir “vital” que toda obra de estas características debe tener; tanto por la fuerza de una ausencia total, como por la de una presencia insinuada. La protagonista puede ser una ciudad, una calle, un barrio, pero no puede solucionarse un planteamiento como el que me hice de la manera que se soluciona un bodegón con manzanas.

KP ¿Qué significa para ti esa gama tan reducida que utilizas en esta serie?

LC Si existe el problema de la gama utilizada, de la distinta utilización de la pasta o materia pictórica, y del distinto protagonismo dado a estos elementos referidos a la solución de distintas obras. En el cuadro Río de día la solución está en el color precisamente; en los de la Alameda o la Plaza Pumarejo, en los rojos encendidos, los amarillos, los

negros, los ritmos de los árboles, y el tratamiento más pastoso; en los del Río con el puente, en la veladura y suavidad del color contrapuesta a lo violento del trazo; en los de la Macarena, en la fusión prácticamente total de las figuras con el paisaje y la falta de valores tonales, frente a una o varias perspectivas que son en realidad lo que es el planteamiento del cuadro. Por último, voy a mencionar un cuadro de los últimos que hice que está solucionado prácticamente de línea. Me refiero a uno del río, sin figura, con un embarcadero metálico y tres barcos amarrados entonado completamente en amarillos. Creo que en mi empleo de esa gama reducida de color se trata, más que de otra cosa, de una cuestión de economía de recursos técnicos.

- KP Me dices que te concentras en los elementos estructuralmente necesarios, pero ¿cuales son esos elementos y a través de qué proceso logras reconocerlos como esenciales?
- LC Me he centrado en los problemas de perspectiva, de trazo, y de espacio principalmente. El utilizar esporádicamente otros elementos de lenguaje me resulta en muchas ocasiones añadir algo superfluo. Mi intención ha sido crear, utilizando términos arquitectónicos, una estructura lo más sólida y al mismo tiempo, lo más ligera posible.
- KP Subrayas como protagonista principal de esta serie el problema compositivo, señalando como evidencia la falta de color y textura. Sin embargo me gustaría si pudieras, que precisaras algo más la naturaleza de esas preocupaciones compositivas.
- LC En el caso que nos ocupa, que viene a ser a grandes rasgos el retrato de una ciudad, las principales preocupaciones compositivas han sido las imprescindibles para poder crear una atmósfera (no en el sentido impresionista de la palabra), un espacio lo más real posible, utilizando un sistema de trabajo muy sobrio y quisiera poder decir muy disciplinado.
- KP ¿Cuáles son para ti los problemas de la incorporación de la figura humana en ese espacio plerótico, dado que tu resolución es en muchos casos muy esquemática?
- LC La incorporación de la figura es esquemática en cuanto no tiene el tipo de protagonismo que tiene en los retratos o en algunos de los cuadros de los jugadores. Las figuras están incorporadas completamente



a la estructura urbana, la real protagonista de esta exposición.

- ^{KP} De acuerdo. Sin embargo la pincelada que define la figura rompe muchas veces la escala, es decir toda relación lógica o perceptual. ¿Por qué lo haces y cuáles son tus fines?
- ^{LC} La intención de romper la escala está supeditada a la solución “equilibrada” del cuadro. En cierto modo, lo que hacía Cezanne al cambiar y superponer distintos puntos de vista. De todas formas me parece más una intención lógica que perceptual.
- ^{KP} Unas veces la figura funciona como elemento estructural, un trazo rápido que busca situar una presencia sin más, otras veces, como por ejemplo en el cuadro de la Calle Betis o la Calle San Luis, son focos más centrales. Suelen ser, de todas formas, en su gran mayoría poco resueltas e incluso muchas veces desproporcionadas, como si sólo te interesara una postura o un movimiento ¿Es así?
- ^{LC} El protagonista real es el cuadro, y la figura una pincelada más – imprescindible pero no protagonista – y muchas veces superpuesta o incluida. En este trabajo en general, desde luego, de la figura casi siempre me interesa sólo la intención.
- ^{KP} Entiendo que tu empleo de la figura es para explicar o llenar el espacio, hacerlo “vital” como dices, pero me gustaría que aclarases algo más el planteamiento compositivo . ¿Qué es lo que lo distingue, para tomar un ejemplo extremo, del planteamiento de un bodegón? ¿Estás buscando oponer lo formal y no-formal como elementos claves?
- ^{LC} Un bodegón es prácticamente la solución más fría y concreta posible de un volumen, una luz, y un espacio geométrico. El retrato de una ciudad o de una parte de ella conlleva la presencia humana como connotación imprescindible, desde la presencia humana directa a la ausencia de esta notoria y notable en un espacio y una situación que está hecha por y para el hombre. Por otro lado, la oposición de elementos formales y no-formales está presente desde el principio al final de la construcción o destrucción de la obra. Últimamente, una de mis preocupaciones principales es hacer desaparecer una caligrafía personal de la obra y que parezca que ha funcionado solo la materia. En resumen, me interesa cada vez más que parezca que el

cuadro se ha pintado solo.

- KP ¿La línea parece servir para precisar la naturaleza de la sensación?
- LC La línea en las pinturas que están resueltas así, no son para mí exactamente sensación, sino a mi entender, todo lo contrario: concreción, explicación, síntesis; solución autosuficiente en muchos casos, y con la fuerza y la facultad de aligerar terriblemente la imagen y concretar mucho más su lectura.
- KP ¿Qué significa para ti esa sensación de fuga de perspectiva?
- LC Creo que puede ser la recreación de un espacio real, sentido, vivido, y, por supuesto, una tendencia a revolver en el mundo de lo consciente. Se trata, creo yo, de una recreación de dicho mundo más que de la utilización de elementos más próximos en mis vivencias.
- KP ¿Cuál es la relación entre dibujo y mancha? ¿La mancha orienta al dibujo, abre el proceso de la memoria, o es una especie de contrapunto de la línea? ¿Y hasta qué punto el “dripping” se relaciona con el deseo de incorporar los procesos del inconsciente, del accidente o del azar?
- LC El caso de dibujo y mancha es el de superponer y trabajar, como en el caso del “dripping”, superponiendo y simultaneando los mundos del consciente y del inconsciente, utilizando los dos indistintamente, sin orden de preferencia previo, y supeditando la ejecución de la obra al choque y conjunción de dichos elementos. La utilización continuada de los puntos de fuga lejanos, creo que tiene más de utilización subconsciente e inconsciente de imágenes que de planteamiento y solución premeditada.
- KP Me ha interesado mucho esa última serie de cuadros con cierta atmósfera japonesa-veladas, espacios abiertos o no-pintados, sensación de fluidez, nebulosa y sugestiva, que permite una circulación más libre de la imaginación. Hasta cierto punto esa serie me parece una clarificación, una reducción de los problemas pictóricos, y una manera de eliminar toda una serie de soportes. ¿Es así?
- LC Por completo. Después de eso vino el trabajo que hice en Marruecos que está resuelto prácticamente así.
- KP La estructura compositiva de la iglesia de San Luis me parece basada en dos triángulos de energía

contrapuestos, la del Puente o de Los Remedios en dos curvas casi paralelas y una agrupación de triángulos, mientras la de la Alameda parece ofrecer una estructura más sutil y más musical con su red de troncos y hojas, su juego de manchas y líneas, y su sugestión de escenas entrevistadas.

LC Sí, en efecto, tal descripción corresponde más o menos a mi intención.

KP ¿Háblame de tus impresiones de la ciudad y de tu propia lectura vivencial?

LC De Sevilla, es que la vengo conociendo desde hace catorce años y me ha interesado todo, o casi todo: su identidad de clima, de arquitectura, de degradación urbanística y social, su luz, y por contraposición, su tiniebla. Y sobre todo me ha interesado, y es tan importante como todo lo otro, su condición de ciudad del sur.

KP ¿En que consiste para ti esa sensación de una ciudad del sur? Hay otros pintores, como por ejemplo Chema Cobo o Pérez Vilalta, que se enraizan en esa mitología, historia, y cultura del sur. ¿Te interesan sus argumentos?

LC Chema Cobo trabaja no con ciudades, sino con una concepción muy personal de lo que para él es El Estrecho y su entorno, mucho más simbólico que descriptivamente urbano. Pérez Villalta, en cierto modo, utiliza una escala de simbolismo clásico. Mi planteamiento es urbano 100%, asimbólico, partiendo de una situación prácticamente actual, deteniendo la historia en uno de los momentos de su caída, y sin reinventar los pormenores.

KP Por supuesto, no quise sugerir comparaciones entre su obra y la suya de forma directa, más bien subrayar distintas lecturas. ¿Tu última serie sobre Marrakech nos ofrece otra versión de una ciudad del sur, no es así?

LC Tanto en Sevilla como en Marrakech me fascinan mucho más sus componentes vitales que sus componentes estéticos. La ciudad está en las casas, pero mucho más fuera de ellas. El terreno de mitología existe, desde luego, pero dentro y a través de este entorno.

KP ¿Y cuales fueron las distinciones entre las dos ciudades mediterráneas a tu parecer?

LC Las distinciones para mí han sido muy pocas, porque lo que me ha interesado de Barcelona, es lo mismo que me ha interesado en Sevilla –la vida de calle del Barrio

Chino, y de las barriadas de inmigrantes andaluces-. Ni siquiera es distinta su situación, de puerto, pues ambas ciudades viven de espaldas a él.

- KP Háblame de tres cuadros que me parecen estrechamente relacionados: La Taberna, Los 3 Reyes, En la Esquina. Me recuerdan el mundo de Beckman o Kirchner, quienes también se empeñaron en el juego frío, mental, hasta perverso de los azules y los negros. Parecen crear un clima de cierta tristeza, quizás cierto juicio ético, como si quisieras resumir la esencia de una escena cotidiana, pero bajo una perspectiva analítica. ¿Por qué insistes tanto sobre esa gama monocromática?
- LC Para no cargar la pintura con elementos que pueden responder a un tratamiento ético/moral y no a una interpretación puramente plástica de la realidad.
- KP Rouault, quizás, hubiera dicho exactamente lo contrario al referirse a la misma técnica ¿Por qué elegiste esas escenas?
- LC Se trata de tres lugares de reunión de gente que me han interesado de Sevilla: La Taberna, para el ambiente de la Calle de San Luis; Los 3 Reyes, para la vida de los taurinos; En la Esquina, para la gente de la Macarena que vive en la calle.
- KP La Calle San Luis parece como un paseo entre luz y sombra. Habla del silencio de unas horas muy sevillanas ¿Cuáles fueron tus preocupaciones principales?
- LC Me parece que es, como en su contrario, el cuadro de la Alameda, un resumen y un principio para muchas otras pinturas. Es un punto de partida pero también un resultado final.
- KP ¿Cuándo hablas de la Calle de San Luis como el contrario del cuadro de la Alameda estás pensando es problemas formales más bien que en sensaciones vitales?
- LC La Alameda ha sido durante años el corazón de todo lo que me ha interesado en Sevilla. En la actualidad, y antes de que las reformas acaben con sus ruinas, tiene para mí el recuerdo vivo aún de su pasado esplendor y una importancia histórica de historia indiscutible.
- KP En los cuadros del río la organización formal es claramente dramática –ángulos abruptos, masas, etcétera–, ofreciendo una especie de lucha entre peso y ligereza, entre forma y sensación. ¿Cómo los entiendes tú?
- LC La pintura lleva consigo siempre esa lucha entre

peso y ligereza, entre luz y sombra, entre volumen y espacio, entre color y forma, entre tonos fríos y tonos cálidos. En esta dialéctica está su sustancia.

KP Uno de los cuadros más sorprendentes para la lectura es El Altozano, dividido en zona abruptas con perspectivas dramáticas, vistas casi en la medida en que subimos la colina con el ojo. ¿Cuál fue tu intención?

LC Creo que está resuelto con un planteamiento de superposición de puntos de vista reales y también imaginarios.

KP La Casa de Citas nos recuerda el mundo de Roualt o Kirchner pero con la adición de la técnica de “dripping” de una forma muy acentuada.

LC El cuadro de por sí ya representa un mundo abigarrado. La síntesis que hay, se resuelve confundiendo los elementos explicativos en una atmósfera creada únicamente por la materia pictórica.

KP La serie de Sevilla y de Barcelona demuestran cierta influencia expresionista, mientras que la de Marrakech me parece más matissiana o incluso al de Delacroix. ¿Hasta que punto aceptas tales distinciones?

LC Creo que todos los pintores utilizan un lenguaje propio, pero a la vez común: la pintura. Es lógico que tomen de cada lugar los mismos o parecidos vicios para resolver su pintura. De todos modos, tanto a Sevilla como a Marrakech me procuré ir con la cabeza en blanco, y desde luego, con la intención de empezar desde cero.

Matisse y Delacroix son pintores ante todo coloristas. Lo de Marrakech, es decir lo último y para mí lo más maduro, de la misma gama limitada que lo de Sevilla, pero en amarillo y verdes azulados, se lo puede relacionar con los de Matisse, pero con otros planteamientos compositivos y una paleta mucho más limitada.

En cuanto a Delacroix, está el tratamiento de las figuras y su ubicación en la composición del cuadro a través del tratamiento circular, en espiral, o por óvalos, y con menos complicaciones.(2)

SEP29 | 17,7x13,3 Óleo pequeño formato →

(2) Power, Kevin (1986) Conversaciones con Luis Claramunt. Sevilla. Luis Claramunt. (p.11-20) Sevilla: Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla, Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Catálogo de la exposición.





SEP27 | 23,3x26,6



SEP28 | 24x35



SEP29 | 17,7x13,3



SEP30 | 17x13,3



SEP1 | 23,5x19,7



SEP31 | 25,1x31,7



SEP32 | 24,7x25



SEP33 | 24,7x25,1



SEP34 | 25,5x25,6



SEP35 | 19x25



SEP36 | 13x17,5



SEP37 | 16x13,3



SEP38 | 27,6x20,6



SEP39 | 24,7x37



SEP40 | 24,3x33,5



SEP41 | 13,5x20,7



SEP42 | 15,5x20,2



SEP43 | 22 x33,6

↑ 1985 Oleos pequeño formato de la serie *Sevilla* cedidos por la familia al MACBA

El texto de Teresa Lanceta explica desde la proximidad el cambio que supuso el traslado a Sevilla, tanto en la pintura como en la actitud del artista. Como la pintura se convirtió en su única actividad, cambio seguramente propiciado en parte por Juana de Aizpuru, que se convierte en su galerista y que lo dota de un entorno artístico y de una estabilidad económica que le permiten desarrollar su potencial.

Fragmento del texto *Ciudades vividas* incluido en el catálogo del MACBA 2016, *Luis Claramunt. El viaje vertical* con motivo de la exposición antológica del artista.

Sevilla. Perspectiva y puente

Sevilla. Perspectiva y puente En la segunda mitad de los ochenta, ya había pasado aquella Sevilla destino deseado desde donde proyectábamos los viajes a los festivales y encuentros de cante jondo que se celebraban durante los meses de “la calor”. De la Caracolá de Lebrija al Gazpacho Andaluz de Morón de la Frontera o al Potaje de Utrera, de Jerez a Ronda o a cualquier población en la que estuvieran anunciados la Fernanda y la Bernarda, el Agujetas, el Chocolate, el toque de los “Moraos” o los “Parrillas” y, como no, el Camarón ocualquiera que todavía cantara como lo hacía antaño la Piriñaca “cuando canto, me sabe la boca a sangre”. Y después, a tomar un fino con las hermanas de Utrera, con Joselero, a 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, a los tablaos de los alrededores de Escudillers. Las bulerías, las soleares, las seguidillas y... la pintura. En 1985, el viaje a Sevilla no tuvo retorno. La pintura fue el único motivo para ir y para quedarse: se había hecho celosa e inaplazable. Adiós a Barcelona, adiós a los paseos por la Barceloneta, el puerto o Escudillers, adiós a los amigos, adiós a los compadres gitanos y a esos “quejíos cantaos” que traspasaban el alma... y la colmaban.

En aquellos años, el mundo del arte se contagió del

sueño americano en su versión más cutre e inhumana, no como superación de las dificultades y conquista de las metas, sino como triunfo a través de la fama, el poder y el dinero e impuso un hoy apremiante cada vez más obsesivo.

En Sevilla, Luis Claramunt amalgama trabajo y vida como nunca antes lo había hecho llegando la pintura a regir incluso sus encuentros personales; afortunadamente, entre los pintores encuentra buenos amigos. Se acaban las excepciones y desaparece cualquier interés ajeno a la pintura o al reconocimiento de ésta.

Se encierra en una nave industrial del barrio de la Macarena cerca del Pumarejo. Prepara veintitantos lienzos de dos por tres metros, más unos cuantos de diversos tamaños y en dos meses, junio y julio del ardiente verano sevillano, hace un corpus sobre la ciudad con el que se despide de un modo de hacer y sentir la pintura. Cae enfermo.

Su estilo expresionista de grandes trazos, esquemáticas figuras y paisajes delirantes persiste en esos cuadros que todavía conservan una fuerte empatía hacia el sufrimiento y el abandono. Por contra presentan una complejidad mayor en la composición y en la estructuración del espacio pictórico, una paleta reducida y carecen de la textura de sus anteriores cuadros.

¿Perspectiva?. Pinta la ciudad a través de una perspectiva distorsionada, multiplicada y con marcados puntos de fuga, una perspectiva alejada de la elegante y segura geometría renacentista que marca el dominio, más allá del horizonte, sobre el punto de fuga. En El Altozano, el lugar hacia donde el viandante avanza parece temblar y elevarse convirtiéndose en una meta imposible. En La Iglesia de San Luis, la calle no tiene un punto de fuga hacia donde dirigirse, no es 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 barroca. Quien conozca el lugar al que alude el cuadro, sabe cuánta verdad hay en él y quien conozca aquel tiempo y las consecuencias que trajo, también.

¿Puente?. 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 demanda más fuerza de la que tiene, se agacha, se aferra a los barrotes y empieza a subir. Cuando está de nuevo 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 encuentra a su paso e intenta 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 va a encontrar alivio. (3)





6

Marruecos

1985 — 1988

Sevilla

Romántico
Sentimental, generoso y soñador

Luis Claramunt entre los años 1985 a 1988 hizo siete viajes a Marruecos, seguidos de estancias de 3 a 4 meses en cada viaje, acompañando a su mujer, Teresa Lanceta, artista textil que estudiaba los tapices de las mujeres bereberes con la ayuda de Bern Flint, historiador del arte holandés, fundador del Museo Tiskiwin de Marrakech, que le hizo de mecenas y promocionó su obra.

La vida de Marrakech impresionó hondamente a Luis Claramunt que produjo gran cantidad de obras de vivos colores, que tuvieron mucho éxito y vendió con facilidad. El propio artista en su carta a Fernando Huici explica el planteamiento de estas obras que es contrario a las de Sevilla. En Marrakech la ciudad es tan abigarrada, con una carga vital tan densa que obliga a un replanteamiento total. Necesariamente hay que pasar del análisis a la síntesis. Continúa pintando ciudades pero en Marruecos, la figura pasa a tener un protagonismo absoluto y desaparece el esquema paisajístico. El artista busca plasmar la vitalidad de las escenas, una realidad totalmente diferente a lo que se vive del estrecho hacia arriba. Diluye mucho la pintura para facilitar el trazo y también el secado de las obras, para poder transportarlas con facilidad.

Podemos diferenciar en esta serie marroquí, tres etapas. En la primera correspondiente a 1986, los cuadros están muy trabajados y presentan escenas muy complejas con una gran cantidad de detalles. La figura se presenta en primer plano centrada sobre un fondo liso, habitualmente ocre. Al fondo se sitúa la línea del horizonte muy alta, con la ciudad recortada, como ya ocurría en las obras de la serie anterior. Las manos, verdaderas protagonistas de la acción, son grandes y con dedos que señalan, cogen objetos o se utilizan para andar. Los objetos o animales que acompañan a las figuras singularizan y dan nombre a las obras: bastón, tablero de ajedrez, capa blanca, lechuga, alacrán, gato, alfombra, violín, plato de dulces, pipa de kif.

En la segunda etapa, correspondiente a 1987, la pintura está mucho más diluida y muchas veces las figuras, que siguen protagonizando las obras, son mucho más esquemáticas, poniendo el acento en la acción que preside el cuadro. Según sus propias palabras una ruptura brutal de la escala. Primeros y últimos planos superpuestos siguiendo un orden de colocación irreal y voluntariamente arbitraria. Las figuras se presentan como perfiles sin materia, a veces transparentes. Las pinturas tituladas cuadernos, están formadas por un conjunto de dibujos situados en una misma tela y reproducen los mosaicos de escenas que le gustaba colgar en su estudio, un zoco lleno de siluetas que refuerza el aspecto narrativo de su obra.

Por último, en la tercera, realizada en 1988-89 en Casablanca, vuelven a aparecer paisajes y grandes perspectivas donde la figura, o no aparece o ocupa un lugar mucho más residual. De esta etapa son los dibujos a lápiz sobre papel cebolla dinA4, dibujos de una sola línea, de caras y figuras, muy expresivos y concisos.

Especialmente acertada es la comparación que establece Núria Enguita entre las pinturas de Marruecos y las novelas picarescas del siglo de oro español, en concreto el Buscón de Quevedo, libros de lectura habitual de Luis Claramunt, así como la referencia al concepto de esperpento de Valle Inclán reconocible en las esquemáticas figuras de esta serie.

El texto de Ángel González destaca el dandismo trágico, descarnado y esquelético de Luis Claramunt. La afición al vagabundeo del artista le lleva a estar más pendiente de la vida de los pobres que la de los ricos y sus cuadros recogen escenas enternecedoras que reflejan su visión del mundo, una visión que rezuma piedad, un sentimiento elegantemente anticuado, muy gitano. Destaca que Claramunt fue ante todo dibujante y que todo se reduce al garabato como proceso de abreviación o condensación, que equipara

a la caligrafía estereotipada árabe. De todas formas, apunta que Claramunt deja claro que sus obras no tienen ninguna intención moral sino estética.

Esta serie de pinturas marroquíes, algunas de ellas muy barrocas, dotada de una paleta de colores más amplia y con un protagonismo de la figura humana presenta similitudes con la obra de Karel Appel o la de Pierre Alechimsky, ambos miembros, junto a Asger Jorn y Christian Dotremort y otros artistas, del grupo CoBrA (1948-1951), grupo que obtenía el nombre de las primeras letras de las ciudades Copenhague, Bruselas y Ámsterdam y se caracterizaba por un estilo fuertemente expresionista inspirado en las pinturas rupestres y en los dibujos de niños y locos, así como por un fuerte compromiso social y político.



Fragmento del escrito *Ciudades vividas* de Teresa Lanceta Aragón, Alicante, 15 de octubre de 2011

A Marrakech, Luis Claramunt no iba 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 Gueliz a tomar unas cervezas en la barra del Renaissance. El resto del tiempo lo había pasado recorriendo la Medina, sentado en Jemaa el-Fna o pintando en una habitación de la terraza donde solíamos hospedarnos.

Historias y situaciones para contar hay a millares, porque allí cualquier cosa se convertía en algo fabulado. Nosotros, extranjeros, solo vivimos situaciones provechosas y no tuvimos que sufrir nada más allá que 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 San Juan, solo que la paz que nos ofrecía era absoluta. Horta de San Juan, con su imponente paisaje y su cercanía a Valderrobres, fue, durante más de veinte años, el refugio pero Marrakech era el nirvana. Cuando pienso en ello y por extensión en Marruecos, digo: gracias.

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

Luis Claramunt retrataba, envueltos en color, sin luz porque no tienen sombra, a todos los que deambulaban por la plaza mostrando alguna singularidad, que eran más bien todos, decantándose principalmente por los que, por eficacia mendicante, exhibían una mayor extravagancia en su atuendo o en su minusvalía, pero también pintaba a atareados transeúntes cuyo trasiego era indicio del 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 idealizando las escenas, insistiendo 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, era y sería su pintura. (1)



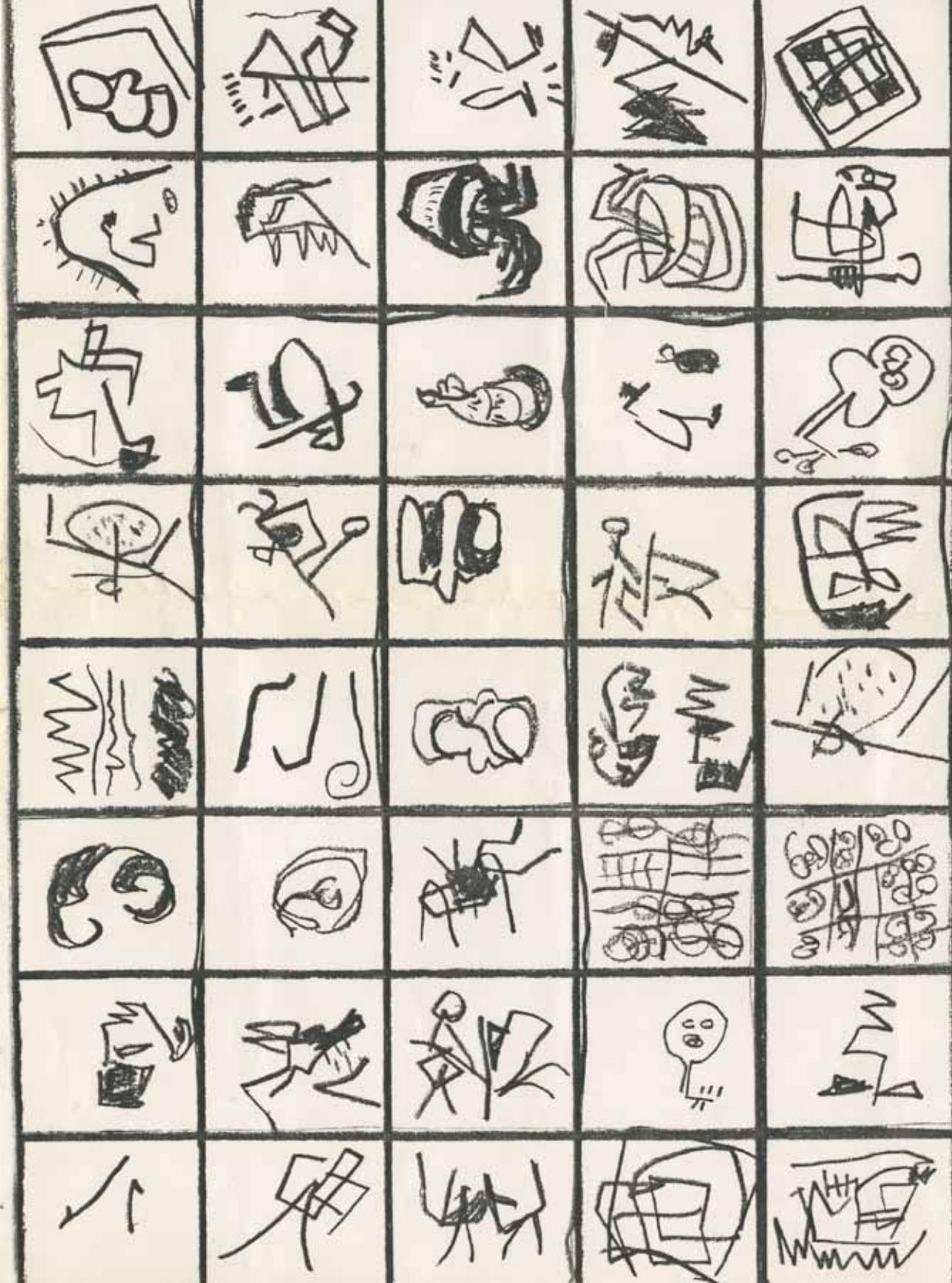
MAP2 | 1986 La reja OSL 145x180

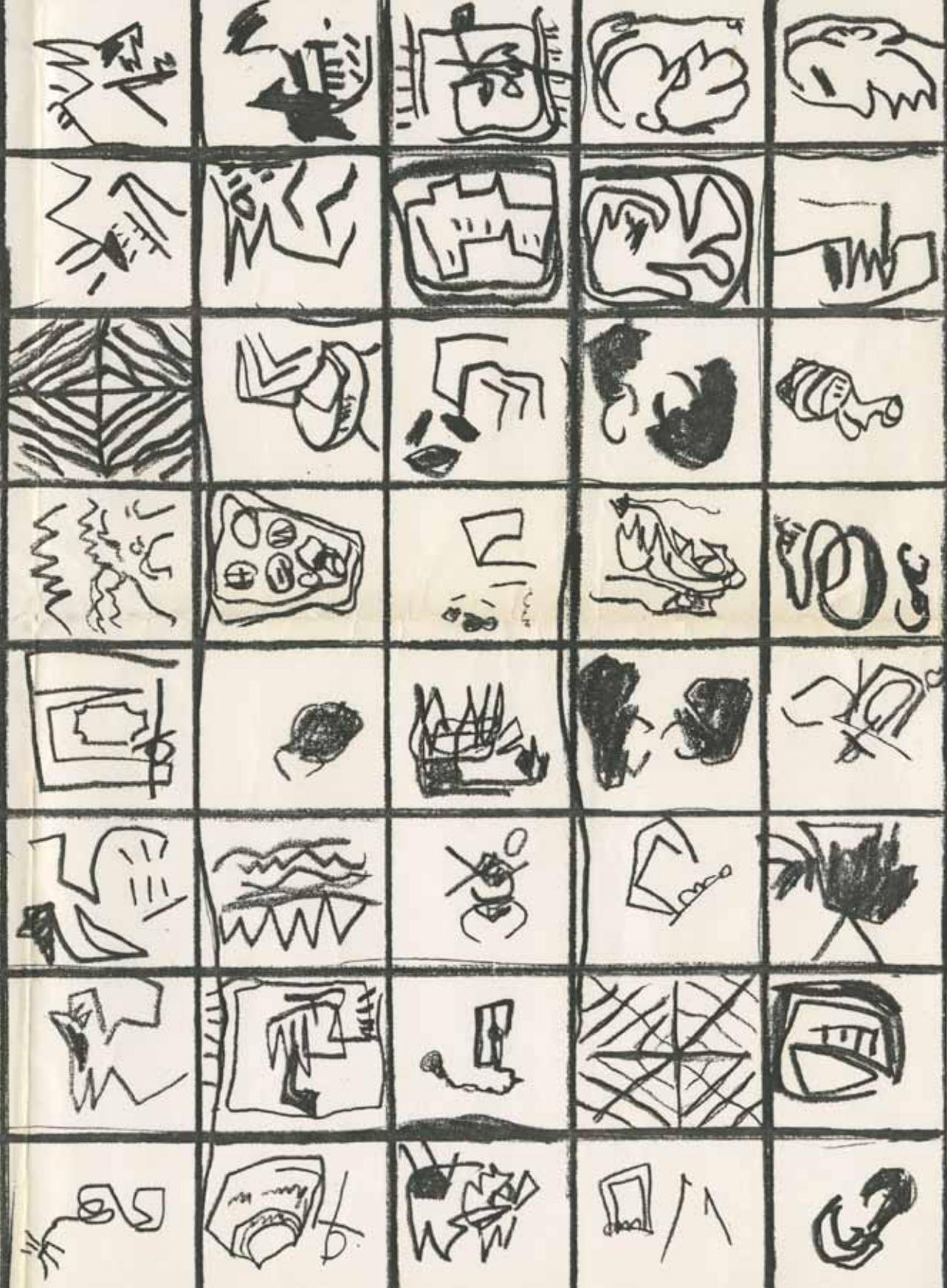


MAP3 | 1986 Interior OSL 135x145

Dibujos de Marruecos incluidos en el catálogo de la exposición → en la galería Rafael Ortiz de Sevilla en diciembre de 1987

(1) Lanceta Aragonés, Teresa (2012) Ciudades vividas. Marrakech. Jamal el Fna, el nirvana. Luis Claramunt. El viaje vertical. (p. 237) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.







MAP4 | 1986 Figura agachada OSL



MAP5 | 1986 Cañizo OSL 84x100



MAP6 | 1986 El patio OSL 81x100



MAP7 | 1986 Los músicos OSL



MAP8 | 1986 Figura con velo OSL
100x81



MAP9 | 1986 Figura en negro OSL 100x81



MAP10 | 1986 Hombre y niño OSL



MAP11 | 1986 Lechuga y alacran OSL 100x81



MAP12 | 1986 Mano en la frente OSL 100x81



MAP13 | 1986 Perfil azul OSL 100x81



MAP14 | 1986 La mano y el bastón capa blanca OSL 100x81



MAP15 | 1986 Figura y cancela OSL 93x130



MAP16 | 1986 Figura con gato OSL 100x81



MAP17 | MAP18 | MAP19 | 1986 Tríptico Figura amarilla sobre fondo negro / Figura gris / Figura blanca sobre fondo amarillo OSL 100x84 (tres piezas)



MAP20 | 1986 Pipa de kif OSL



MAP21 | 1986 Plato de dulces OSL



MAP22 | 1986 Violín amarillo OSL



MAP23 | 1986 Casa de la moneda roja OSL 81x100



MAP24 | 1986 Bab ailen OSL



MAP25 | 1986 Figura de la alfombra OSL 160x200



MAP26 | 1986 Figura agachada OSL



MAP27 | 1986 Mujer y chiquillo OSL 81x100



MAP28 | 1986 De rodillas OSL



MAP29 | 1986 Las cuentas OSL



MAP30 | 1986 Figura arrastrándose OSL



MAP31 | 1986 Tres figuras OSL



MAP32 | 1986 Muchacha del escobón OSL 98x130



MAP33 | 1986 Muchacha barriendo OSL
81x100



MAP34 | 1986 Con el dedo señala OSL 160x200



MAP35 | 1986 Hombre con muletas OSL 145x135



MAP36 | 1986 Cojo de los dos pies OSL 135x145

MAP88 | 1988 La hora del té OSL 140x192 →







MAP37 | 1986 Figura agachada OSL 145x180



MAP38 | 1986 La mano negra OSL 145x180



MAP39 | 1986 El costal OS 135x145



MAP40 | 1986 Mujer de negro OSL



MAP41 | 1986 El ciego OSL 130x150



MAP42 | 1987 Zoco y violinista 160x200



MAP43 | 1986 Encantador de serpientes OST 160x200

Negocios, cartas y cuentas, 1987 Luis Claramunt escribe a Fernando Huici hablando acerca de la exposición La Ville Rouge

Esta exposición se centra sobre el trabajo hecho durante 1986-1987 en Marrakech. Existe el precedente del trabajo del 85 sobre Sevilla, pero ambos planteamientos no solo son distintos, sino antitéticos.

El problema de trabajar en una ciudad tan cerrada, tan abigarrada, con una carga vital extremadamente densa, obliga a replantearse y anular por completo cualquier esquema o forma de trabajo anterior: el paso del análisis a la síntesis no solo es obligatorio, sino absolutamente necesario.

Empezando por una descripción somera de la obra hecha allí, se puede hablar de siete viajes de trabajo, uno de ellos de "exploración" o toma de contacto, los restantes exclusivamente de trabajo, y las estancias europeas anteriores e inmediatamente posteriores a ellas, de donde han salido obras hechas con la memoria absolutamente viva.

Uno de los rasgos predominantes de estas pinturas, es el predominio 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, espaciales.

La tendencia general es de una descripción al principio muy concreta e individualizada. Retratos, retratos de grupo, con connotaciones figurativas también al margen, 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 cosas 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 desaparejada y arbitraria.

Todo este trabajo toca pues, temas tocados de una manera absolutamente clásica tanto en temática como en

composición (retratos, bodegones), hasta cosas tanto del principio del todo como del final, con planteamientos absolutamente distintos.

Lo que si he podido apreciar por mi mismo es la identificación que tiene esta pintura con su lugar de origen, tanto en los trabajos mas "claros" como en los mas esquemáticos a la hora de enseñárselos a los naturales del país (por otra parte gente sin ningún tipo de experiencia en el caso de tener que ver pintura). La 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 mas bien de un estudio bastante amplio de, mas 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.

Evidentemente, el tema no está cerrado, y precisamente porque no es tema como tal, sino un planteamiento no estético, sino vital, absolutamente distinto.

El material disponible hasta el momento me parece lo suficientemente amplio, variado, y sobre todo contradictorio, para que la diversidad que le puedan dar sus contrapuntos hagan de esta exposición algo fundamentalmente vivo.

PD: aparte del material fotográfico en placas y el reproducido en CAT, adjuntaré algunas fotos en papel de obras que no se han podido reproducir en catálogo, pero me parecen importantes para la comprensión global de la obra, citando aproximadamente el viaje y fecha a que correspondan (entre ellas, cosas del 2º y 3º viaje de invierno 86-87, que se expondrá en Magda Bellotti - Algeciras, y que no se va a catalogar.

Por último, y hablando solo de cuestiones estrictamente técnicas, hay en este grupo soluciones absolutamente 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, claroscuro, figuras compactas y masivas con el mismo peso que figuras absolutamente lineales, grafismos con el sello personal junto a grafismos

absolutamente despersonalizados, y una convivencia en una misma obra de tratamientos materiales, y pinceladas absolutamente distintos. Por otra parte, las referencias y protagonismos que puedan tener objetos, situaciones y personajes, en principio secundarios y que a la hora de “cerrar” el cuadro o la serie de cuadros pierden su interés en principio secundario, para cobrar un interés principal, y sobre todo, un tratamiento arbitrario de cada uno de estos recursos pictóricos. (2)

(2) Claramunt, Luis (1987) Negocios, cartas y cuentas. Carta a Fernando Huici.



MAP44 | 1986 La fuente 145x180



MAP45 | 1986 Plaza de los hojalateros 150x200



MAP46 | 1986 Los ciegos 81x100



MAP47 | 1986 El borriquillo 81x100



MAP48 | 1986 La cazrilla 105x81



MAP49 | 1986 A cuestras



MAP50 | 1986 Marruecos



MAP51 | 1986 El umbral



MAP52 | 1987 Figura sentada y perro OSL 145x185



MAP53 | 1987 Figura roja OLS 100x81



MAP54 | 1987 Riña de gatos OSL 145x183,5



MAP55 | 1987 Figura con ánfora OSL 100x81



MAP56 | 1987 S.T. (A caballito) OSL 158x98



MAP57 | 1987 S.T. (Figura y bolsa) OSL 158x98



MAP58 | 1987 Niña Lola OSL 145x180



MAP59 | 1987 Figuras y bastones OSL 100x81



MAP60 | 1986 Alfombra amarilla OSL 160x200



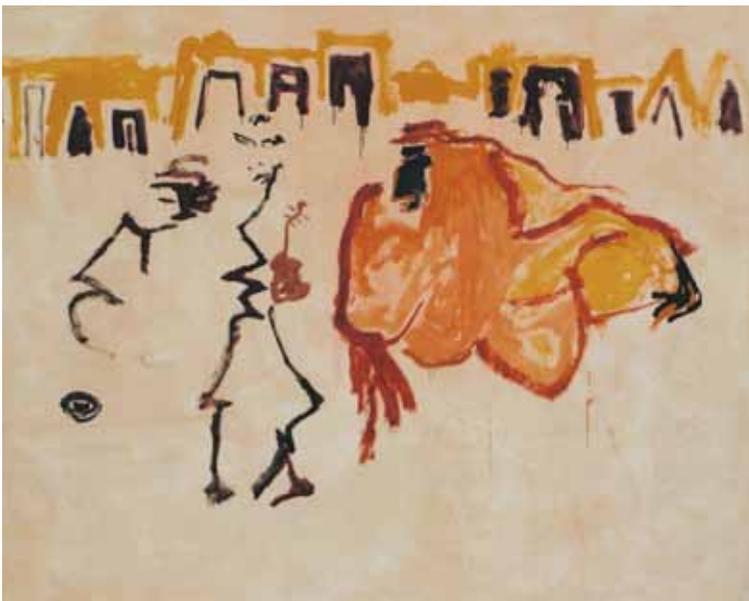
MAP61 | 1987 Figura amarilla y estera negra OSL



MAP62 | 1987 Aguador y figura transparente OSL 134x145



MAP63 | 1987 S.T. (Figura con muleta y figura de pie) 143x177



MAP64 | 1987 "El violín" 162x205

Fragmento texto *El viaje vertical, una experiència en el tiempo* de Núria Enguita Mayo incluido en el catálogo del MACBA de la exposición de 2012 *Luis Claramunt. El viaje vertical*

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».

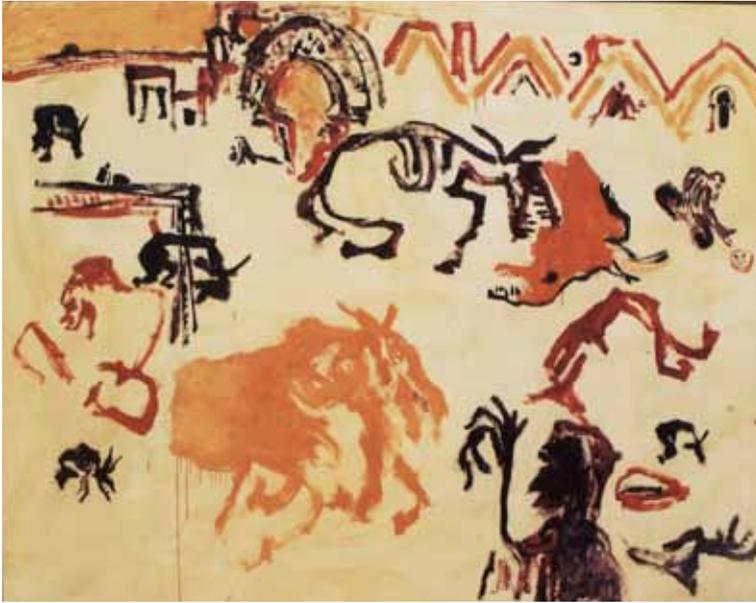
En las últimas pinturas de Marruecos las figuras se fragmentan y se dispersan en el espacio; son siluetas superpuestas, multiplicadas, que marcan motricidades rítmicas y dispares que aluden a tiempos distintos. La desproporción brutal de escala de las figuras, la arbitrariedad y la ausencia casi absoluta 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.(3)

(3) Enguita Mayo, Nuria (2012) El viaje vertical. Una experiencia del tiempo. *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p. 219-220) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona



MAP65 | 1987 Cementerio de Burros 163x205



MAP66 | 1987 La Ciega II OSL 140x145

Fragmento del artículo *La Città Dolente* de Ángel
González

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 –¡mira 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, con que 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

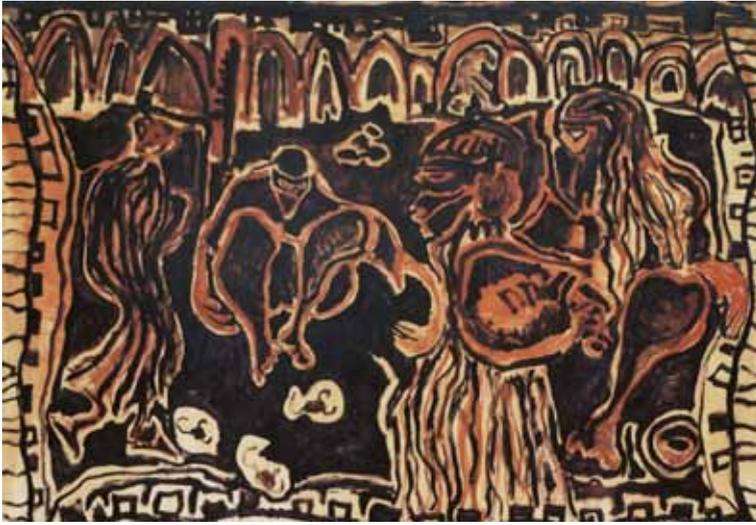
una ocasión, de gente vomitando, como se ve en algún cuadro de Luis. Bueno, nunca he estado en el Norte de África, pero por lo visto la gente allí vomita con mayor ahínco que aquí. Lo digo porque quizás Luis no andara buscando escenas repelentes o de rebuscada miseria, como algunos han creído y justificado 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 inactual, 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 purititos 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. (4)

(4) Gonzalez, Angel (2012) *La Città Dolente. Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura. Luis Claramunt. El viaje vertical.* (p. 228-229) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona



MAP67 | 1987 Alacranes 140x204



MAP68 | 1987 Figura de pie y sentada OSL 145x180



MAP69 | 1988 Figura con muletas 140x190



MAP70 | 1988 Figura y cruz 100x81



MAP71 | 1988 Figura y tijeras 100x81



MAP72 | 1987 Cuaderno negro 160x200



MAP73 | 1987 Cuaderno amarillo OSL 160x200



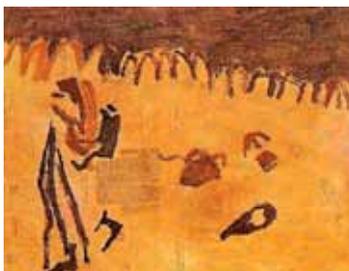
MAP74 | 1987 Cuaderno rojo 160x200



MAP75 | 1987 Cuaderno gris 160x200



MAP 76 |
1987 Calco - Collage / 100x81



MAP 77 |
1987 Calco - Collage / 81x100



MAP 78 |
1987 Calco - Collage / 100x81



MAP 79 |
1987 Calco - Collage / 81

25 - 135 x 145 - DE FRENTE DE PERFIL	42 - 145 x 180 - LA SIESTA AZUL
26 - 135 x 145 - FIG. DE PERFIL	43 - 145 x 180 - EL LOJO CICLISTA
27 - 135 x 145 - FIG. DE RODILLAS	44 - 145 x 180 - FIG. ABACHADA EN PIEDRA
28 - 135 x 145 - SIDA DEL ABIES	45 - 145 x 180 - FIG. ENCORVADA
29 - 135 x 145 - FIG. SENTADA	46 - 145 x 180 - PIFA DE KIF
30 - 135 x 145 - EN DESCAMPAO	47 - 145 x 180 - DOS FIGURAS
31 - 135 x 145 - INTERIOR	48 - 145 x 180 - LA LIMONNA
32 - 135 x 145 - FIG. AL ANCHUECA	49 - 145 x 180 - LA MANO NEGRA
33 - 135 x 145 - EL COSTAL	50 - 145 x 180 - FIG. ARRASTRANDOSE
34 - 135 x 145 - LA MANO AMARILLA	51 - 145 x 180 - A CUERTAS
35 - 135 x 145 - FIG. EN CUCLILLAS	52 - 145 x 180 - CONTRALUZ DE LA PULTRA
36 - 135 x 145 - FIG. NEGRO DE PERFIL	53 - 145 x 180 - A GATAS
37 - 135 x 145 - CASERILLO DEL TURBANTE	54 - 145 x 180 - PAREJA DEL BASTON
38 - 135 x 145 - FIG. EN REPOSO	55 - 145 x 180 - LA REJA
39 - 135 x 145 - LOJO DE LOS DOS PIES	56 - 145 x 180 - SERVICIO DE TÈ
40 - 135 x 145 - FIGURA ABACHADA	57 - 145 x 180 - FIG. SENTADA MANO
41 - 135 x 145 - PARACURS REMENDADO	58 - 145 x 180 - LA FUENTE
86 - 100 x 81 - PERFIL AZUL	92 - 81 x 100 - TABLERO DE AJEDREZ
87 - 81 x 100 - MUCHACHA BARRIENDO	93 - 100 x 81 - PLATO DE DULCES
88 - 100 x 81 - EL PRADALETE	94 - 81 x 100 - PERRA AMARILLO
89 - 81 x 100 - FIG. EN ROJO	95 - 100 x 81 - MANANTIAL
90 - 81 x 100 - FIG. DE LA BABUCHA	96 - 81 x 100 - MANO Y FIGURA
91 - 100 x 81 - LA MANO Y EL BASTON	97 - 81 x 100 - LAS CUERTAS

Listas obras Marruecos Luis Claramunt



MAP 80 |
1987 Calco - Collage / 100x81

MAP 81 |
1987 Calco - Collage / 81x100

MAP 82 |
1987 Calco - Collage / 100x81

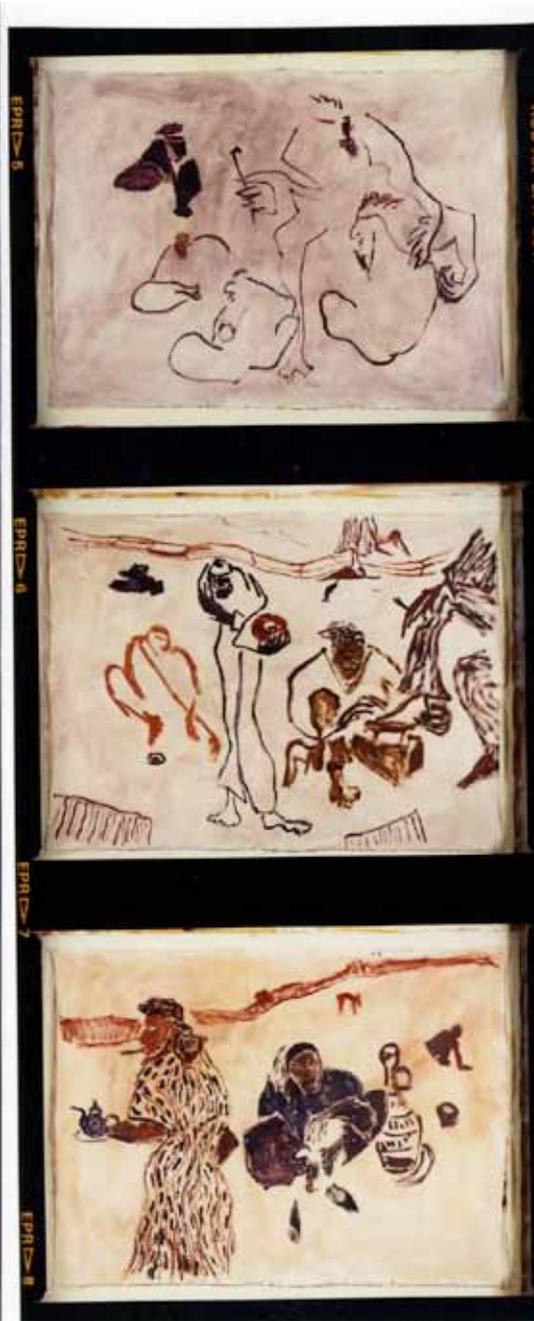
x100

59- 160 x 200 - CIEGOS DEL BULO	1- 100 x 84 - FIG. EN ANARILLA
60- 160 x 200 - EL CORNO	2- 100 x 84 - FIG. EN NEGRO
61- 160 x 200 - OMAR	3- 84 x 100 - ARRICHO
62- 160 x 200 - VELADA DE LA PLATA	4- 81 x 100 - CURTIDOR
63- 140 x 200 - SOMBRILLAS	5- 81 x 100 - ENTRADA AL BULO
64- 160 x 200 - TRES CARTAS	6- 100 x 84 - RETATO DEL RATON
65- 160 x 200 - ESTUCHE DE VIOLIN	7- 84 x 100 - VIOLIN Y BAVUCHA
66- 160 x 200 - EL PASAJE	8- 84 x 100 - LA MURALLA
67- 170 x 200 - ALFAMBRA ROJA	9- 84 x 100 - CAJIZO
68- 160 x 200 - ALFAMBRA AMARILLA	10- 84 x 100 - SILLA DE TIGERA
69- 150 x 200 - TRANTADONIS DE SERPIENTE	11- 84 x 100 - PARAGUAS
70- 160 x 200 - LA SIESTA	12- 100 x 84 - MUJER DE AZUL
71- 160 x 200 - LA CONVERSACION	13- 81 x 100 - LA SOMBRILLA AZUL
72- 160 x 200 - CEMENTERIO DE BAB DEBARRA	14- 100 x 84 - BASTIONES
73- 160 x 200 - TENERIA	15- 84 x 100 - PUERTA DE LA MURALLA
74- 160 x 200 - MERCADO DEL BARRAN	16- 84 x 100 - CEMENTERIO
75- 160 x 200 - PLAZA	17- 84 x 100 - MUJER Y CHIRILLO
76- 160 x 200 - FIG. DELA ALFAMBRA	18- 84 x 100 - EL TUESTO
77- 160 x 200 - EL OVARO ROJO	19- 100 x 84 - BAB KHEMIS
78- 160 x 200 - CONEJOS SEDLANDO	20- 100 x 84 - CAJISA
79- 140 x 200 - FIG. ACOST. ANARILLA	21- 100 x 84 - EL UNBARA
80- 160 x 200 - FIG. EN EL AIRE	22- 100 x 84 - BAB AILEN - BIK 100
81- 160 x 200 - JUEGO DE DAMAS	23- 100 x 84 - FIG. EN BLANCO
82- 98 x 170 - MUCHACHA DEL RECODON	24- 84 x 100 - CURTIDORES
83- 98 x 170 - RUCHECH. EN NEGRO	
84- 98 x 170 - FIG. DEL UNBARAN	
85- 98 x 170 - ALDEANOS	

Listas obras Marruecos Luis Claramunt



MAP 83 | MAP84 | MAP85



MAP 86 | MAP87 | MAP88 | 1988. La hora del té. OSL 140 x192

Contactos de obras de la serie Marruecos, archivo Luis Claramunt



MAP 89 | MAP90 | MAP91



MAP 92 | MAP93 | MAP94



MAP95 | 1988 Medina OSL



MAP96 | 1988 Ciudad roja ventana nocturna 160 x 200



MAP97 | 1989 Palmeral nocturno OSL



MAP98 | 1989 Palmeral y vía OSL



MAP99 | 1989 Ville rouge OSL



MAP100 | 1989 Ferrocarril y bidón



MAP101 | 1988 Paisaje rojo OSL 81 x 100



MAP102 | 1988 Paisaje violeta OSL 81 x 100



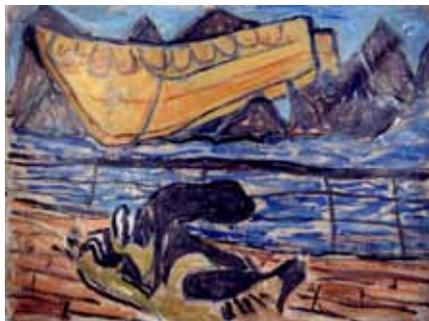
MAP103 | 1989 Figura con cartas



MAP104 | 1988 Palmeral y esqueleto OSL



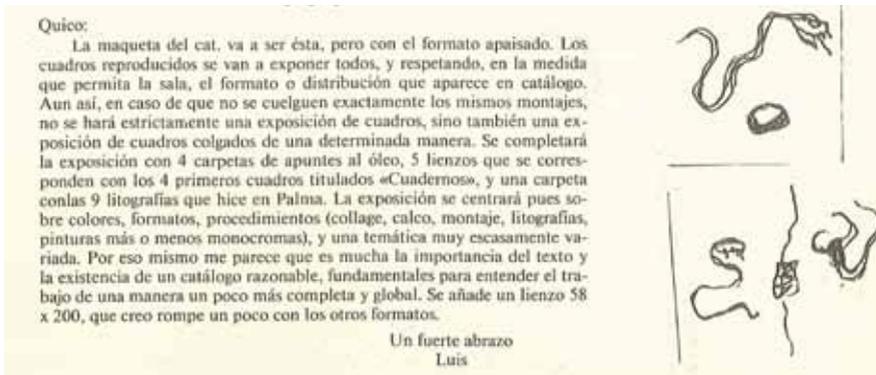
MAP105 | 1989 Dos figuras por la borda vomitando OSL



MAP106 | 1989 Barca y figura rezando OSL

Fragmento del texto *El paso del Ecuador de Luis Claramunt* de Quico Rivas, la Escala, febrero 2005 publicado en el catálogo de los dibujos de Luis Claramunt de *Los Secretos del Mar rojo* del Colegio mayor Rector Peset de la Universidad de Valencia

[...] Aquellos, en efecto, fueron seguramente los años más pletóricos y felices de su carrera. Años en los que pintó sus series de ciudades, de cuadros taurinos y las pinturas africanas. A Marraquech hizo al menos siete viajes de trabajo. Hace poco escuché a Juana de Aizpuru contar como le veía partir con un grueso rollo de lienzos en blanco y como le veía regresar con aquella increíble galería de escenas y personajes entrevistados sobre todo en la plaza Yemaa el-Fna, con su delirante mezcla de sonidos, colores y olores y esa indescriptible caterva de encantadores de serpientes, sacamuelas, adivinos, curanderos, narradores de historias y comerciantes de todas las especias y especies que uno pueda imaginar. Allí pintó “in situ” como quizás no lo hizo en ningún otro lugar. Y la suya no era una mirada sociológica ni folklórica sino, en sus propias palabras, “un estudio bastante amplio de una sensibilidad, de una vitalidad, de una noción del tiempo, del gusto, del espacio, del olfato y de los sonidos radicalmente opuesta a la que se vive del estrecho hacia arriba”. (5)



1987 Dibujos y texto de Luis Claramunt del catálogo de la exposición en la galería Rafael Ortiz de Sevilla

MAD8 | 1988—1989 Dibujos a lápiz sobre papel cebolla 29,7x21 →

(5) Rivas, Francisco (2005) *El paso del ecuador de Luis Claramunt*, *Los secretos del Mar Rojo* (p. 15-16) Valencia: Colegio mayor Rector Peset





MAD10



MAD11



MAD12



MAD13



MAD14



MAD15



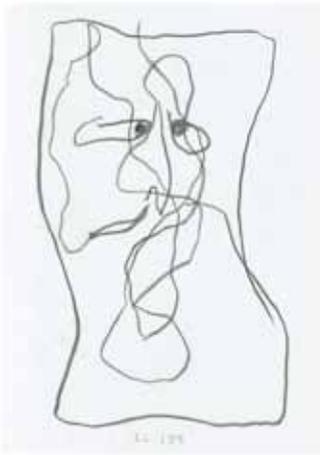
MAD16



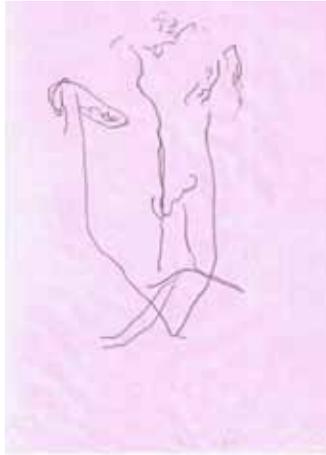
MAD17



MAD18



MAD19



MAD20



MAD21



MAD22



MAD23



MAD24



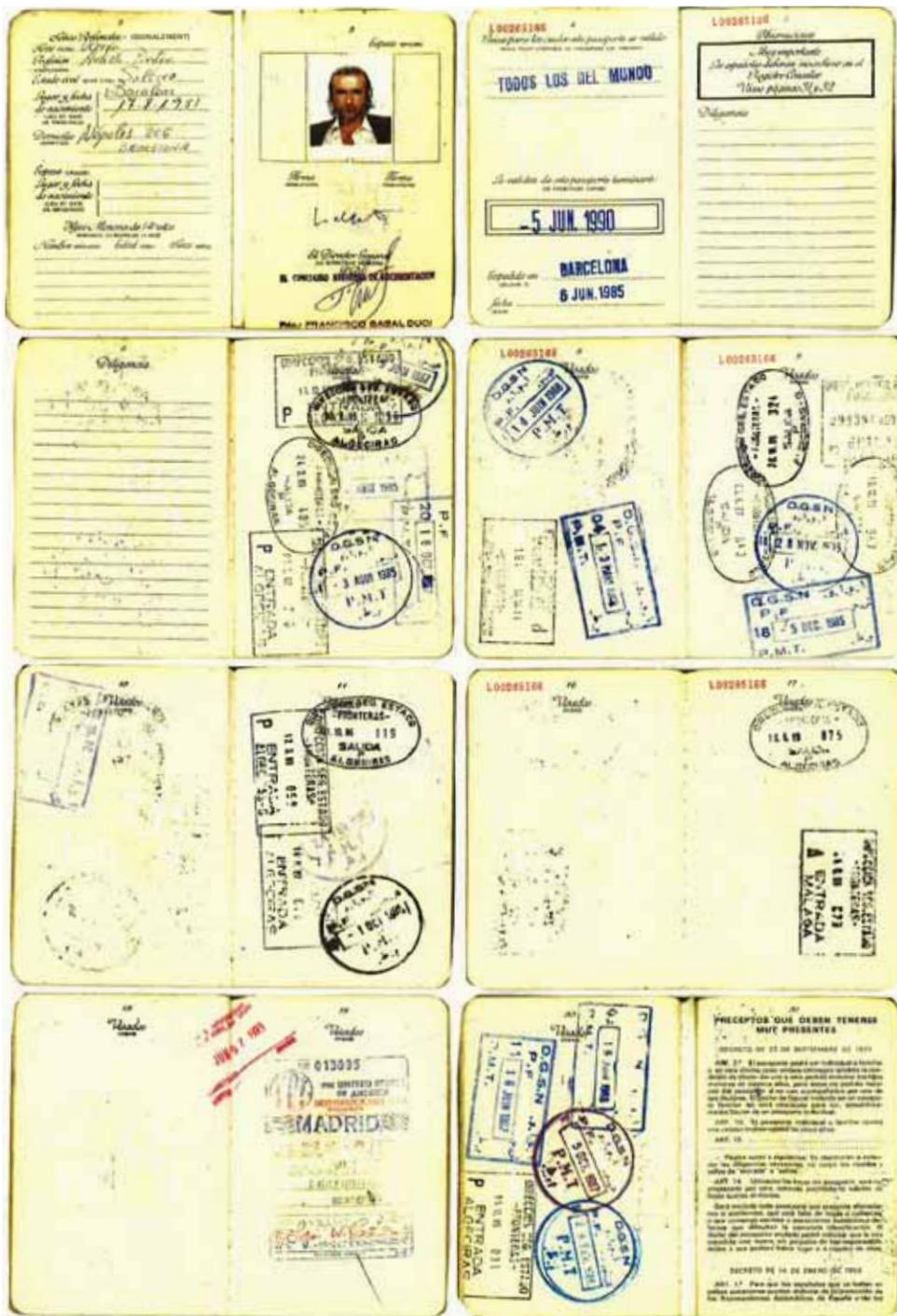
MAD25



MAD26



MAD27



Pasaporte de Luis Claramunt válido de 1985 a 1990 donde se ven sus continuos viajes y pasos por la frontera de Algeciras camino de Marrueco

Esta noche inaugura una exposición en el Palau Solleric

Lluís Claramunt: «Soy alérgico al Norte»

Esta noche, a las ocho, se abrirá la exposición de Lluís Claramunt en el Palau Solleric. La muestra, que permanecerá abierta hasta el 4 de septiembre, presentará una selección no selectiva de las obras realizadas por el pintor en los últimos cuatro años.

Autodidacta, Claramunt nace en Barcelona en 1951 aunque no se le puede enmarcar en absoluto como pintor «catalán», no sólo porque estas etiquetas no sirven en realidad para nadie, sino también por su demostrada vocación de transeúnte sureño.

Catalina Serra

Foto: Carlos Agustín

Aunque suene a repetido las palabras del pintor son las más adecuadas: «No creo que sea una exposición fácil de ver, de presentar, de colgar, y de defender. Ahí precisamente creo que radica gran parte del interés de dicha muestra; En sus rupturas, en su «Tabicación», en sus contradicciones y su eclecticismo. Hay un paso cronológico de todos modos concretos, partiendo de soluciones de textura y materias a soluciones compositivas estrictamente, y finalmente sintéticas y conceptuales. De todos modos me parece muy válido presentar juntos todos estos grupos de trabajo, pues tienen entre ellos la suficiente interrelación».

Hay que decir en honor a la verdad que Lluís Claramunt sorprende, sorprende su pintura y sorprende su persona. Este efecto es fruto sin embargo de una cosa que no tendría que sorprender y es la sinceridad que parece expresar todo él. Tiene el aire de ir por la vida mirándola tal como es, buscándola allí donde está pero sin espasmos pseudointelectuales ni dramatismos grandilocuentes. En sus cuadros las referencias a la propia pintura están como fruto natural del hecho de pintar, de trabajar con un medio que exige el conocimiento de su propia historia, no para imitarla sino para utilizarla



Lluís Claramunt vive actualmente entre Sevilla y Marraquech.

tal como se utilizan las propias experiencias de vida.

ALERGICO AL NORTE

Dice Lluís Claramunt que es alérgico al Norte, «mi hábitat empieza en el puente de Vallecas», y sus intereses, incluso cuando estaba en Barcelona, siempre han mirado hacia este Sur que no es el de los tópicos sino ese otro en el que se vive. La ciudad es importante en sus obras, sus pinturas son esencialmente urbanas e incluso los paisajes generalmente tienen referencias a la arquitectura, al hombre. Este también aparece, principalmente en los cuadros realizados en Marraquech, siempre distorsionados. Dice el pintor que sus obras no tienen

ningún tipo de crítica social «si en algún momento puede parecer algo así es más como reochoineo, no hay intención moral sino estética», y es que si algo queda claro después de ver la exposición es que precisamente la construcción del cuadro, su realización estética o formal es lo que más le preocupa, aunque después, al espectador lo que le llegue sean múltiples mensajes que le bombardean continuamente.

Hace más de quince años que Claramunt realizó su primera exposición individual, desde entonces la vida ha dado muchas vueltas, transeúnte por vocación, reparte ahora su tiempo y su trabajo entre Sevilla y Marraquech. El momento actual de la pin-

tura, excelente por otra parte, es estimulante para el pintor, «la competencia es muy buena» porque hace que todos exploten al máximo sus potencialidades.

Poco amigo de etiquetas que agrupan estilos ni modas que quieren explicarlo todo, «los grupos sólo sirven para proteger una mediocridad», abomina de la etiqueta que un día le colgaron de transvanguardista, lo que no implica que rechace el movimiento en sí. Quien vea la exposición verá que respira del aire de nuestro tiempo pero quien la vuelva a mirar, también verá que sobre todo respira de su propio aire, de su única e intransferible personalidad.







7

Toro de invierno 1988

Sevilla

Preciso

Que tiene exactitud y fidelidad. Que es determinado y concreto.

Luis Claramunt aborda el tema del toro en tres momentos, el primero en 1984 con el cuadro de grandes dimensiones 160x190 cm de un gran toro negro sobre fondo rojo que ocupa todo el lienzo. Esta obra es de composición similar a la grotesca vaca de Dubuffet, que tiene por título "*Vaca con nariz sutil*" (1954) pero prácticamente opuesta como concepto. En ambas obras el animal ocupa la totalidad del lienzo, la obra de Claramunt es algo mayor 160x195 cm frente a 89x116 cm de la obra de Dubuffet, pero el toro de Claramunt es bravo, todo negro sobre un violento fondo rojo, amenazador y preparado para embestir con la cabeza gacha y una pata delantera levantada con la pezuña hacia atrás. La vaca de Dubuffet, en cambio, aparece pasmada, totalmente inofensiva, con unos grandes ojos redondos mirando con sorpresa al espectador, situada sobre un pacífico fondo verde.

La obra de Claramunt está acompañada de otros cuadros que muestran al torero con el toro en sol y sombra y la plaza en dos versiones de color. Diferentes obras de gran intensidad y potente colorido sobre el tema de una corrida de toros.

De la época de Sevilla, en 1985, son también el conjunto de acuarelas donde el protagonista es el toro, realizadas al mismo tiempo que las otras acuarelas de los paisajes de Sevilla. El toro se presenta como una gran mancha negra en la que se pueden reconocer las patas y los cuernos. También hay imágenes del toro muerto, estirado en la arena. De la plaza se ofrece una vista muy parcial, la visión del espectador situado muy cercano a la arena y a la barrera, de manera que el toro queda parcialmente oculto por ella. Son acuarelas de ejecución rápida y muy aguadas, pero de vivos colores, ocres y rojos para la plaza, y negro para el toro, a veces sobre fondo verde.

El segundo conjunto es el *Toro de Invierno* 1988, donde se percibe claramente la influencia de Altamira. Teresa y Luis visitaron las cuevas y volvieron impresionados. En algunas de las obras de

esta serie, se percibe la voluntad de transcribir de manera casi literal las pinturas rupestres, circunstancia también recogida en los escritos de Ángel González y Kewin Power para los catálogos de las exposiciones de estas obras.

Destaca en esta serie también la voluntad de ofrecer la secuencia de la corrida del día de fiesta entre amigos, secuencias de la liturgia taurina que también encontramos en las cerámicas de Picasso, los cuadros de toros de Barceló o los grabados de Goya. Por primera vez incorpora fotografías a los catálogos de las exposiciones. Fotografías de los objetos y los gestos del torero que después reproduce en las obras con gran precisión. Los colores que dominan son el negro y el amarillo. Las figuras, como indica Felipe Benítez Reyes sufren un adelgazamiento no solo temático sino también estilístico para convertirse en puro gesto. Tienen por fondo la arena, de un ocre intenso, sobre la que se dibujan los protagonistas y las diferentes acciones y situaciones con todo lujo de detalles. Son pinturas muy esquemáticas desprovistas de artificio, desnudas y directas. Visiones frontales del espectador situado en primera fila.

El tercer conjunto corresponde a la exposición *“Tentadero”* llevada a cabo en 1994 en la galería Tomás March de Valencia. En el catálogo se combinan los dibujos con las fotografías y los óleos, evidenciando la estrecha relación entre los tres tipos de documentos. Destacan los singulares puntos de vista y la línea del horizonte que se sitúa muy alta, como en los cuadros de Marruecos. El protagonismo del cuadro está en el terreno, donde figura el toro en el campo, libre, dominando el paisaje. Vistas de gran profundidad y praderas con árboles aislados en la lejanía. Las dimensiones de las obras continúan siendo grandes, de 160x200 cm. También destaca el óleo de las protecciones del caballo estiradas en el suelo, imposible de interpretar sino es por la fotografía que lo acompaña. Todo un homenaje al toro en libertad, en su hábitat natural.

Tentadero. Texto de Jorge Lavarón para el catálogo de la exposición en la galería Tomás March en Valencia en 1994

Fue un glorioso día de campo. Tentadero de vacas en Rodasviejas en pleno campo charro. Toreó Jose Ignacio Sánchez, torero de esencias charras y camperas que combina con la elegancia personal de un joven de ciudad. Allí estaba Claramunt, el urbanito fascinado por el toro y el campo.

El pintor luminoso y clarividente iba pertrechado de máquina fotográfica para dejar plasmada en la recámara la luz del campo charro. La encina vieja, el verraco, el reprerillo, el toro del apra, el peto del caballo de picar extendido en la hierba.

Al crítico taurino extasiado ante la belleza del marrano bellotero criado en libertad.

A pocos metros en la charca del vaqueril, cuando la noche caía, el semental, rodeado de sus hembras más amadas, saciaba la sed.

Tras el hermoso día de campo, donde brilló la luz del mejor toreo, y la bravura encastada de las eralas y las utreras, dimos varias vueltas al suelo de la Plaza Mayor de Salamanca, sin perdonar un solo vino.

Jugamos en la madrugada, que tanto inspira, al billar en un recóndito bar de San Pedro del arroyo, claro.

Y todo quedó allí en la cámara oscura y en la clara pintura de Luis.

El hozar de los marranos. La arrogancia del verraco. El toro del APRA, la charca del vaqueril.

El día y la noche, el campo charro y la plateresca Plaza Mayor, donde en la vuelta al ruedo no perdonamos un vino.

Ni rosas en la noche de plenilunio, camino de Ávila.

Fue un glorioso día de campo en tierras charras donde el marrano vive a su aire en libertad, rodeado de encinas viejas y toros bravos de sangre ancestral.

Y toreó Jose Ignacio, creo, al toro negro, al toro blanco, al toro azul, al toro del apra de la charca del vaqueril. (1)

(1) Laverón, Jorge (1994) *Tentadero*, Luis Claramunt (p. 5) Madrid: Galería Tomás March, Valencia Catálogo de la exposición.



TIP2 | 1984 El toro OSL 160x195



TIP1 | 1980 Toro en la arena OSL 65x82



Jean Dubuffet. 1954. La vache au nez subtil. 88.9 x 116.1. MOMA New York. Ref 288.1956



TIP3 | 1984 Plaza de Toros



TIP4 | 1984 Plaza de toros



TIP5 | 1984 Sol y sombra 160x195



TIP6 | 1984 Sol y sombra 160x195



TID1



TID2



TID3



TID4



TID5



TID6



TID7



TID8



TID9



TID10



TID11



TID12



TID13



TID14



TID15



TID16



TID17

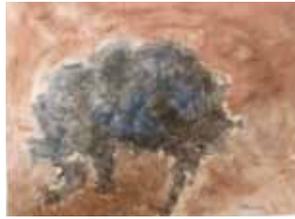


TID18

↑ 1985 Plaza de toros y toro. Acuarela sobre papel 21x25



TID19



TID20



TID21



TID22



TID23



TID24



TID25



TID26



TID27



TID28



TID29



TID30



TID31



TID32



TID33



TID34



TID35



TID36

↑ 1985 Plaza de toros y toro. Acuarela sobre papel 21x25

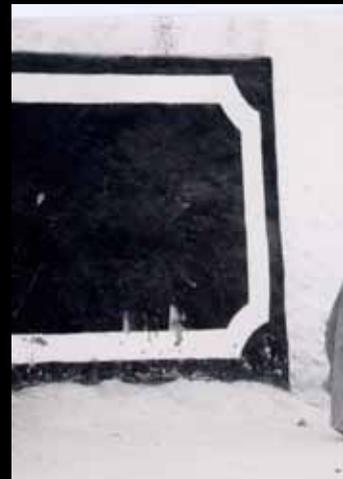
TIF2
TIF3
TIF4
TIF5



TIF6
TIF7
TIF8
TIF9
TIF10

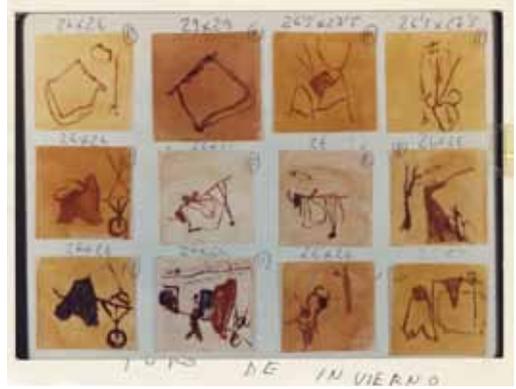


TIF11
TIF12
TIF13

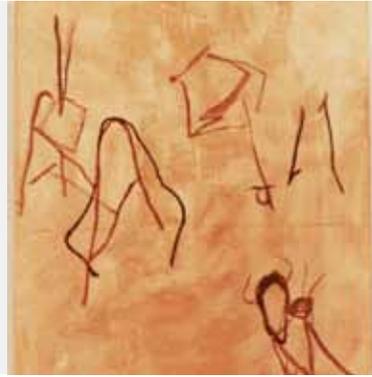




↑ 1938 Fotografías Toro de invierno



1988 Contactos de los Dibujos de Toro de Invierno



TIP7 | 1988 Carros y Rehiletes 100x81



TIP8 | 1988 Avios de entrenar 100x81



TIP9 | 1988 Carro y Estocada 100x81



TIP10 | 1988 El carro de matar 81x100



TIP11 | 1988 Estocada 81x100



TIP12 | 1988 Banderillas y chiquillo 81x100



TIP13 | 1988 Buen par 81x100



TIP14 | 1988 Matador y capote 100x81



TIP15 | 1988 Sin título 100x81



TIP16 | 1988 Tercio de banderillas 100x81



TIP17 | 1988 Fuera de temporada 81x100



TIP18 | 1988 Subalterno y estocada 81x100



TIP19 | 1988 Carros y pitas 81x100



TIP20 | 1988 El carro de los chiquillos 81x100



TIP21 | 1988 Toreando de salón 100x81



TIP22 | 1988 Plaza y bicicleta 100x81



TIP23 | 1988 100x81



TIP24 | 1988 Toros de amanecida 81x100



TIP25 | 1988 81x100



TIP26 | 1988 Toros en el monte 81x100



TIP27 | 1988 Toros, árbol y abrevadero 81x100



TIP28 | 1988 150x200



TIP29 | 1988 100x81



TIP30 | 1988 100x81



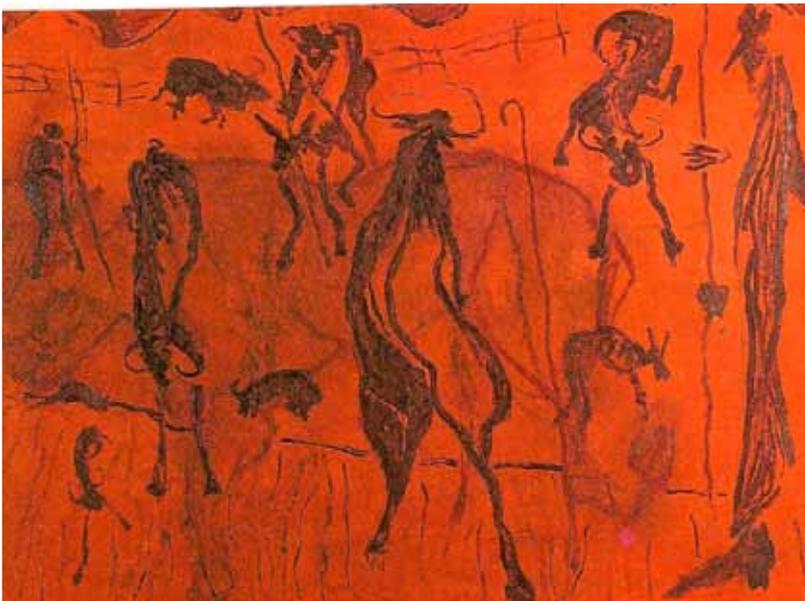
TIP31 | 1988 Toro, mayoral y árbol caído
100x81



TIP32 | 1988 Faena de capa 81x100



TIP33 | 1988 145x200



TIP34 | 1988 Ganado bravo OSL 160X202,5

Fragmento de la entrevista a Victoria Claramunt en su casa de Zarautz el 5 de marzo de 2017

Toro de invierno es del 88, esto era cuando ellos venían bastante por Zarautz. Me acuerdo una vez que vinieron y Tere me dijo, venimos en estado de shock de Altamira. Ellos vinieron impactados de Altamira.

Luego él fue a una capea en Salamanca, que era lo de Toro de invierno, que era como una escuela de toreo en una finca de Salamanca con una vaquilla. Eso que hacen los ganaderos de toro bravo, y fue con ellos y con un fotógrafo, con el Jorge Laveron que en su introducción en el catálogo de la exposición hace un texto que habla de ese día, y entonces él, que había hecho algunos cuadros de toros que eran muy poquita cosa, esos del picador que recuerdan un poquito a Goya, que era como muy clásico, pero esto yo creo que fue toda esta serie de Toro de invierno, todos estos toros vistos desde arriba.

Yo creo que es su mosaico mental de meterse de cabeza en el mundo del toro, de vivirlo en directo, tanto de esta experiencia en el campo como Altamira, porque los colores de esa serie son Altamira. Y la manera de pintar los toros desde arriba son Altamira, en Altamira no están así planteados pero en la composición y en el color recuerda mucho. A Luis le impactó muchísimo esta visita porque pintó muchísimo sobre esto. (2)



TIP35 | 1988 Toros, tronco y sierra
OSL 100x81



TIP36 | 1988 81x100



TIP37 | 1988 *Toro de invierno* OSL
160x200



TIP38 | 1988 *Entrando a matar*
OSL 160x203,5

UN PAR DE CAPOTAZOS

PARA FIJAR UN TORO DE LUIS CLARAMUNT

Los toreros de invierno, tituló una novelilla don Antoñito de Hoyos y Vinent, y en ella dio una imagen taurina según su contraste favorito : mucho oropel y mucho fango. Toro de invierno titula Luis Claramunt esta exposición suya, y en ella nos da la visión del toro en el campo, renunciando al ornato, tan menoseado ya, que engalana y abruma la pintura de tema taurino : ese despliegue de oros puntillistas, tanto incendio de luces, ese gusto por la bagatela costumbrista. Ese...derroche.

Da la impresión de que este pintor ha tomado como lema aquello que dijo Belmonte : "Yo no he creído nunca en lo que llaman el brillo de los caireles".

Los toros que ha pintado Luis Claramunt parecen, más que otra cosa, emblemas trazados en una piedra por una mano de pintor primitivo, por una mano que no quiere narrar, sino representar.

Tienen estos toros de Claramunt aura de bichos sagrados, que sugieren algo más allá de su estampa.

Pero, qué lejos esta pintura de todo énfasis simbólico, y cuánta despojada naturalidad por el contrario.

Y es que, por su mismo aire solemne y sombrío, el toro —la frase será de Gil-Albert— realmente "parece algo más que un animal : dios, demonio, potencia", y a esa experiencia da la impresión de que se ha acogido Luis Claramunt a la hora de concebir el grueso de esta exposición.

Y, junto a sus toros invernales, el toreo de invierno : las plazas de tientas, los carretones con sus terribles cabezas de cartón, los torerillos de paisano haciendo que torear o haciendo de toritos pastueños.

No deja de resultar curioso que, al tratar un tema de por sí tan dado a todos los esplendores, un pintor elija precisamente el despojamiento.

Y es que hay en esta pintura algo así como un adelgazamiento no sólo temático, también estilístico. Como una minuciosa renuncia; una esforzada pureza.

Un artista es su estilo. Y a Claramunt su estilo le exige depuración, nunca abundancia ; un motivo, nunca el detalle de un motivo.

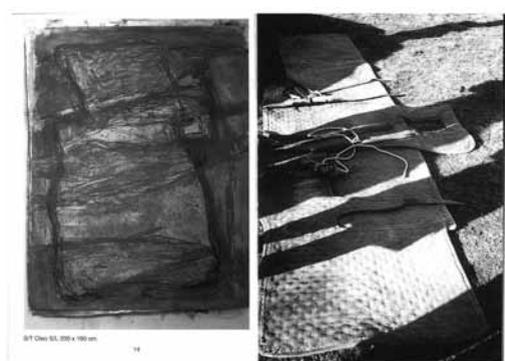
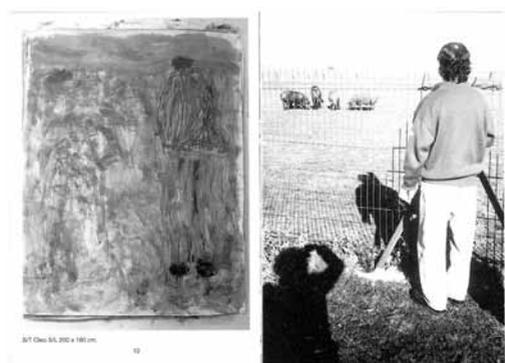
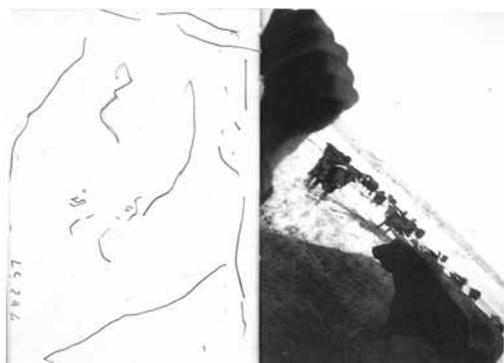
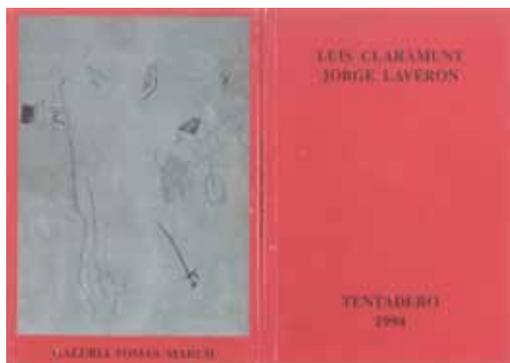
"¿Qué sería de una soledad que no tuviera grandeza?", se preguntó Rilke.

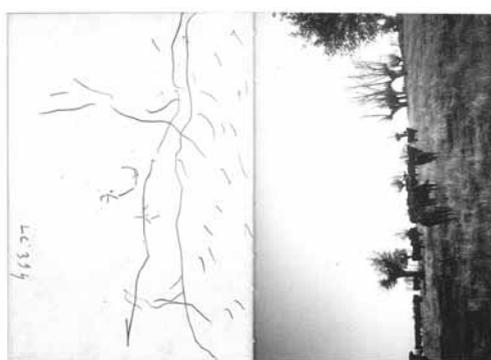
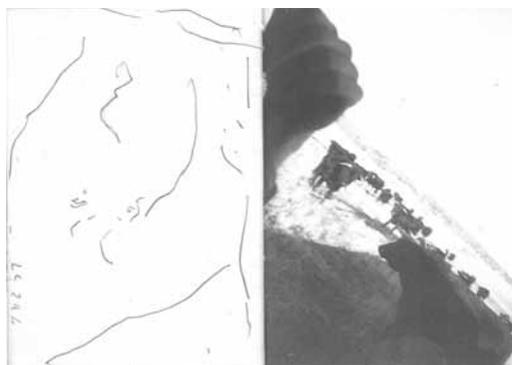
Luis Claramunt ha visto el toro en su soledad de campo abierto y ha sabido captar la grandeza que nimba todo destino trágico.

Los toros que ha pintado Claramunt parece que saben que los mira la muerte.

FELIPE BENITEZ REYES

Rota, marzo de 1966.







TIP39 | 1994 S/T óleo 160x200



TIP40 | 1994 S/T óleo
160x200
Imagen del óleo clavado
en las paredes del
estudio



TIP41 | 1994 S/T óleo 160x200



TIP42 | 1994 S/T óleo 160x200



TIP43



TIP44 | 1994 S7T óleo
200x160

943 833070
Teléf.: 91 523 16 53
Teléf. Móvil: 608 71 52 73
HOTEL PLAZA DE TOROS
954 2171 49
AC
Belmonte

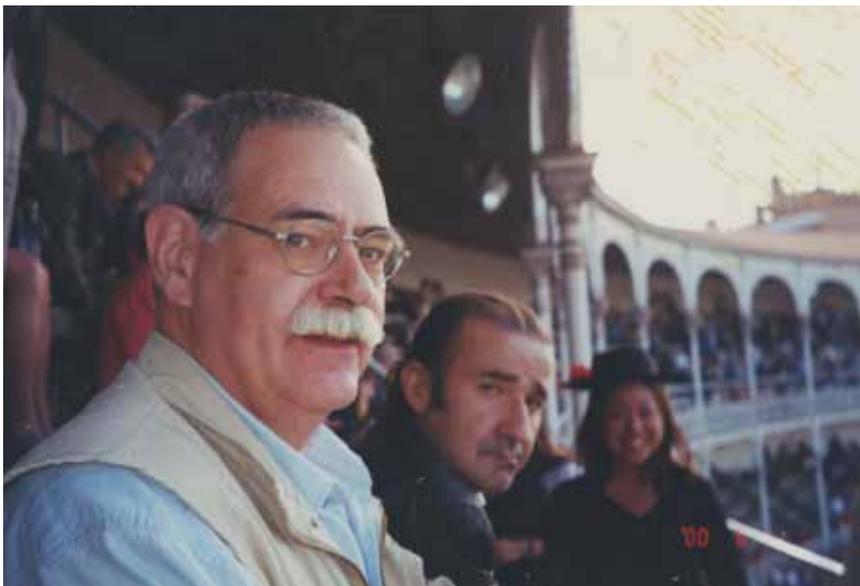
Gordo de Badajoz

Antonio Iglesias Iglesias
A su disposición tiene las mejores localidades y la mejor ubicación en la Plaza de Toros y Estádios de Fútbol

TOROS EN MADRID

SAN ISIDRO 2000
Teléf.: 91 523 16 53
Teléf. Móvil: 608 71 52 73
629 45 16 05

5858619
915549903
4069646
11 4069646



↑ 2000 Programa y fotografía de Luis Claramunt con Alfonso de Lucas en la plaza de toros de Madrid

Texto de Kevin Power para el catálogo de la exposición de Luis Claramunt en la galería de Ferran Cano en Palma de Mallorca en agosto de 1988 con pinturas de las series de *Toro de invierno* y Marruecos. Las obras de la exposición compartían la misma gama de ocres.

^{LC} La emoción de vivir en el borde, en busca de la tierra abierta.

Los vagabundos y las corridas de toros parecen ser a primera vista, temas trillados. La lista de precursores es tan obvia como larga.[...] No obstante, está claro que sería un tremendo error simplemente asociar a Claramunt con una tradición literaria o pictórica, puesto que lo que le guía y motiva [...] es un sentido de compromiso con una visión particular de la vida, con un reconocimiento de las medidas y los ritmos con los que más a gusto se siente.

Su obra nos ha mostrado de un modo coherente su gran interés por el fértil y promiscuo material tejido a través de los siglos para producir las culturas del sur, ya mediterráneas, ya norteafricanas. Y no me refiero al enorme legado cultural de estas civilizaciones, sino a los densos patrones de la vida cotidiana, rituales, olores, intercambios sociales, características comportamentales de ciudades como Sevilla o Marrakech, que son inseparables de este logro cultural[...]

[...]También merece la pena tener en cuenta que es la estructura más que el color, por muy dramático que pueda ser ahora este último, el verdadero tema de la obra de Claramunt. En sus composiciones se ve su preocupación por la ocupación “elegante” del espacio. Por tanto, los vagabundos y las corridas de toros no son tanto temas de su trabajo como la fibra que va tejiendo sus días.[...]

Sus series anteriores tendían a documentar las imágenes de una manera muy impresionista, pero parece que lo que ahora quiere Claramunt es centrarse en un problema más complejo, cual es el de comunicar sensaciones y presentar una imagen que mantenga intacta la red de impulsos contradictorios. Lo hace superponiendo imágenes y proponiendo un mosaico que ordene con fluidez los elementos en combinaciones temporales. Capta la naturaleza fragmentaria de un acontecimiento y la velocidad con la que las impresiones son acumuladas, registradas y filtradas por la mente y el ojo. Intenta

conservar la frescura de una sensación, no sólo tal como se la ve, sino tal como se recuerda.

Sus figuras sentadas y bichos o Figuras, manos y vasijas comunican el hedor de humanidad, los constantes roces entre nosotros, el incesante bullicio de las cosas, pero los perros, las serpientes, figuras en cunclillas, manos y tarros dejan de ser simples elementos de una escena, para convertirse en signos y símbolos de una ceremonia más compleja.[...]

[...Claramunt usa dos tonos principales en esta serie: el negro y el amarillo. Las obras dependen en gran medida de la línea, a veces expresionistamente nerviosa y brutal, a veces casi rascada, de un modo que parece tan precisa como reducida a su esencia. Las relacionadas con las corridas de toros parecen simples composiciones de cámara, mientras que las que tratan el tema de Marruecos son más bien abiertamente retóricas y barrocas. La acumulación de elementos y escalas variadas se convierte en esta última serie en una forma de cargar la tensión la composición y de resaltar la importancia de varios detalles.[...]

Y la concentración de Claramunt en la simultaneidad es una respuesta a su necesidad de encontrar una técnica que proporcione tanto la fuerza de un instante tal y como se recuerda, o se revive, gráfica y emotivamente, como su consciencia instintiva del eterno flujo y reciclaje de energías que perpetúan una existencia con raíces.

Ambas series hacen uso del collage y del calco, explotando los “accidentes” producidos por el periódico árabe de debajo. En las obras marroquíes, las cosas se unen sin respetar la escala, y sencillamente, encuentran su lugar como elementos de una composición muy cargada. Se parecen a los dibujos de las paredes de las paredes de las cuevas prehistóricas, y transmiten el sentido de lo arcaico y del ritual. No tratan de la fiesta, sino de los problemas subyacentes: la vida y la muerte, la sustancia abstracta. Sería fácil probar que lo arcaico ha sido una de las grandes innovaciones del siglo veinte por la forma en que sus principales artistas han vuelto la vista atrás, hacia un pasado más profundo en el que imaginar los comienzos mismos de la civilización.[...] Lo más moderno de nuestra época a menudo resulta ser lo más arcaico.[...] (3)



Sevilla 1985-1989

Desarrollo



SEP11. 1986. La Iglesia de San Luis. 200 x 300



SEP22. 1986. Sin Título. 81 x 100

La segunda etapa del artista se inicia con un cambio de residencia y de escenario. Los traslados de Claramunt, los lugares en donde vive, acaban teniendo siempre una gran influencia en su trabajo, su pintura es absolutamente personal y vitalista. La ciudad le impresiona y las expectativas profesionales que se le ofrecen lo llenan de ilusión y ambición.

Las obras de Sevilla continúan con la reducida paleta cromática de los paisajes de la etapa anterior, pero ahora se produce un cambio importante e incorporan nuevas perspectivas distorsionadas que aportan visiones imposibles, en una especie de lente de gran angular muy forzada que le permite ver, por ejemplo, dos calles simultáneamente desde una esquina. Todo ello sigue insistiendo en ese camino hacia la subjetividad, por una parte, y hacia la abstracción y la síntesis de su propio lenguaje por otra, en busca de dotar a su pintura de valores plásticos cada vez más autónomos respecto al tema que describen. La Sevilla de Claramunt es una ciudad de paisajes nocturnos con calles largas pobladas de sombras inquietantes cubiertas con sombrero. Nunca nadie, antes o después ha descrito esa ciudad en esos términos. Así, probablemente la vivió él.

El tema sigue abarcando todo el lienzo usando un mismo patrón de trazos de la pincelada de manera homogénea y habitualmente en un único color azul que se aplica lo mismo para el fondo que para la figura. La imagen es voluntariamente plana sin buscar una excesiva sensación de profundidad ni secuencia. En ella todavía no hay ninguna acción.



MAP19. Figura blanca obre fondo amarillo.
100 x 84



MAP32. 1986. Muchacha del escobón. 98 x 130



MAP14. 1986. La mano y el bastón, capa blanca. . 100 x 81



MAP36. 1986. Cojo de los dos pies . 135 x 145

El traslado a la ciudad de Marrakech abre un nuevo mundo formal y plástico en su pintura y produce cambios significativos, especialmente en el uso del color, fundamentalmente ocre y marrones que contrastan con los azules de la anterior. La paleta de colores es aquí muy cálida. Los colores son mucho más claros y luminosos que en la etapa anterior, atendiendo, quizás, al impacto de la luz africana.

Claramunt recupera el fondo neutro que ya aparecía en alguno de sus retratos para concentrar el interés en la figura, pero aquí, ésta acostumbra a estar en movimiento realizando a menudo una acción basada en su actividad cotidiana. El rasgo más característico de estas obras es que la deformación que en la etapa anterior afectaba la cara del personaje, aquí se ha reservado a sus extremidades. Probablemente esto tenga que ver con el carácter del motivo: personas anónimas ejerciendo su trabajo. Las manos son desmesuradamente grandes y con largos dedos, convirtiéndose en protagonistas centrales de la obra.

Paulatinamente incorpora también objetos o animales, anécdotas que singularizan y titulan las obras. Va incorporando también algunas acciones en primer plano, dejando en un segundo plano un fondo neutro que remata con el perfil de la ciudad en el fondo.

En algunas pinturas sigue desarrollando el concepto de la mancha central, una figura a contraluz, que en sus deformaciones y abstracciones define de forma esencial la acción o el personaje.



MAP74. 1987. Cuaderno Rojo. 160 x 200

MAP62. 1987. Aguador y figura transparente. 134 x 145



Van Gogh. Campo de trigo con un segador. 1889



MAP96. 1988. Ciudad Roja, Ventana Nocturna. 160 x 200



Miquel Barceló. "La Suerte de Matar". 1990



TIP3. 1984. Plaza de Toros

La importancia de la acción, de la secuencia o la voluntad de recoger el bombardeo de situaciones simultáneas le lleva a tratar de conseguir el mismo efecto que logra en los cuadernos en forma de collage, reuniendo caras, figuras, objetos y animales en un solo lienzo.

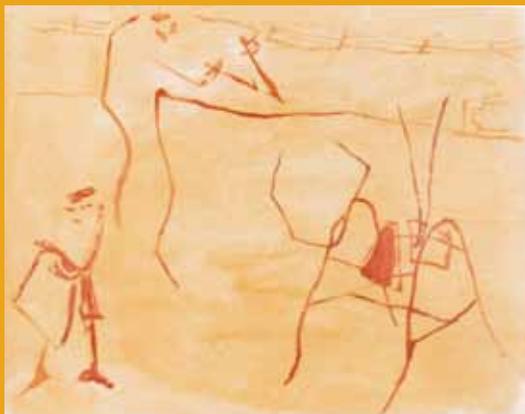
A medida que avanza en sus viajes a Marruecos, la figura se va esquematizando llegando finalmente a ser transparente y permitir la visión a través de su cuerpo. El fondo es casi siempre plano, sin manchas ni texturas para dar más valor a las acciones y personajes del relato que así incrementa su expresividad.

En las últimas obras de este periodo de viajes a Marruecos, especialmente en los paisajes urbanos, Claramunt recupera el uso expresivo del trazo de la pincelada para dibujar volúmenes de manera esencial e introducir códigos, gestos y tramas habituales en la abstracción, es decir en dos dimensiones, pero aprovechados aquí para la definición expresiva de la profundidad y perspectiva de la mirada.

En los primeros cuadros de temática taurina que afronta, el artista recupera el recurso de la centrifugación del trazo, ya usada anteriormente en su serie de “Jugadores” y inspirada de alguna manera en su admirado Van Gogh (1). Esta vez mucho más justificada por el modelo circular del que parte, el rueda. Alguna de estas piezas recuerda, tanto en composición como en trazo, obras posteriores de Miquel Barceló (2).

(1) Van Gogh. Campo de trigo con un segador, 1889. Van Gogh Museum. Amsterdam

(2) Miquel Barceló. La Suerte de Matar. 1990. Exposición “Sol y Sombra”. Musée Picasso de Paris.



TIP12. 1988. Banderillas y Chiquillo.
81 x 100



TIP21. 1988. Toreando
de salón. 100 x 81

Alguna de estas obras recuerda a algunos dibujos prehistóricos, tanto en su esencialidad como en los temas que relatan. Una visita a las cuevas de Altamira impactó fuertemente en Claramunt, que reconoció en ellas al verdadero artista en bruto.

En la serie *Toro de Invierno* realizada simultáneamente a la última época de Marruecos, la figura pasa a ser sólo un esquema esencial del movimiento sobre fondo neutro y los singulares objetos y herramientas utilizados en el ensayo o simulación de la ceremonia taurina pasan a ser los protagonistas. La obra se focaliza en presentar la acción y la secuencia, y por ello la situación y postura de los actores es estratégica para este relato. Destaca y recoge aquello que le aporta carácter, que singulariza el momento. Aquí, por primera vez, incorpora la fotografía como testimonio gráfico de la visión.

En esta segunda etapa, corta en el tiempo, pero intensa tanto desde el punto de vista vital como artístico, Claramunt desarrolla algunas de las características más personales de su obra: las perspectivas distorsionadas, el uso homogéneo del color en todo el lienzo, la depuración de la figura en manchas o siluetas y la seducción del movimiento, tanto en las acciones de actividad rural en Marruecos como en la fiesta taurina. Parece que el ideario y estilo de Claramunt ya está fijado. El artista sabe ya lo que le interesa hacer y como hacerlo.

1990—2000

Madrid

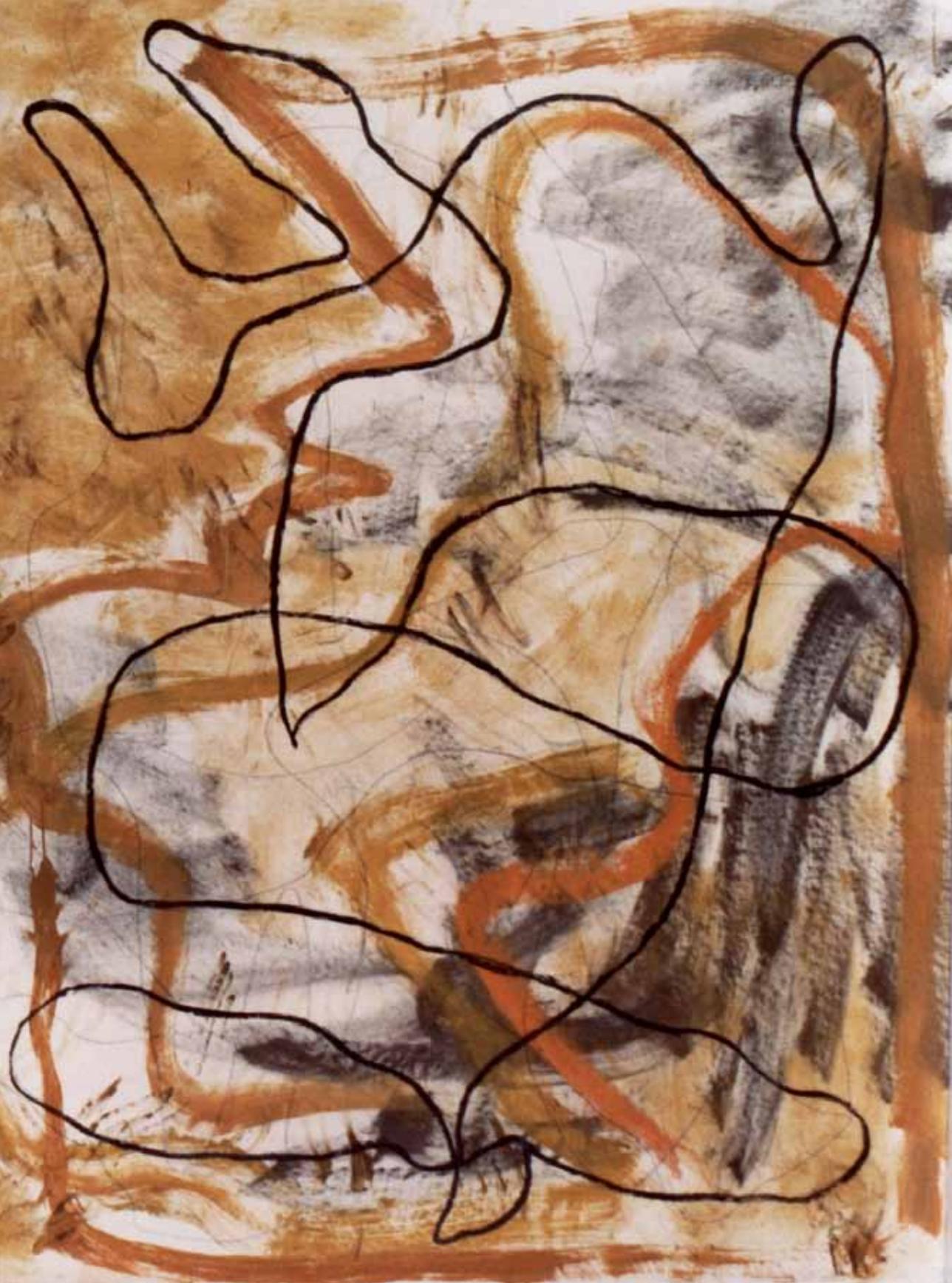
Shadow Line / Valderrobres / Bilbao / La de
vámonos / Pinturas ciegas / Mares

Luis Claramunt se trasladó a Madrid junto a Juana de Aizpuru siguiendo a Martin Kippenberger y Albert Oehlen, a los que Sevilla se les había quedado ya pequeña. Su primera gran exposición allí fue “Shadow line”, con grandes cuadros de colores brillantes en los que combinaba los barcos de vela con obras abstractas, serie muy influida por el neoexpresionismo alemán. Inició, gracias a la ayuda de Martin Kippenberger, por primera vez exposiciones fuera de España en Graz, Colonia, Hamburgo, Amsterdam, y Estocolmo, y de la mano de Juana de Aizpuru participó en ferias internacionales en Frankfurt, Basilea y Los Ángeles. Era el momento de la “movida madrileña” y la ciudad hervía de energía creativa. La proyección de Luis Claramunt adquirió una proyección internacional que prometía una fulgurante carrera.

La repentina crisis económica del 93 supuso un freno que disminuyó drásticamente las ventas y que complicó su despegue internacional. En la misma época, en el 94, empezó a tener problemas de salud y todo ello se agravó con la separación de la que había sido su compañera durante 24 años, Teresa Lanceta. Fue una época difícil para el artista que se sumergió en un proceso introspectivo refugiándose una vez más en sus lecturas, en las traducciones de Henry de Monfreid y de Albert Camus, e iniciando la autoedición de los cuadernos de dibujos y fotografías.

Sus series de pintura en esta etapa, que destilaban una gran amargura, se basaron en sus lecturas. Las torturas y las violentas maneras de morir abundaron en su obra de la mano de algunas obras literarias del existencialismo. Paralelamente, continuó por el camino de la abstracción en la serie “Pinturas Ciegas, Pinturas Zurdas”. En ese camino, sus series de barcos, “Mar Rojo Mar Negro”, “Congo Money” y “Naufragios y Tormentas” fueron depurándose hasta llegar a una gran simplicidad, en la que el motivo figurativo queda sólo como una insinuación.

En este sentido, su última serie pintada en 1999, sólo unos meses antes de morir, “Ice Storm”, constituye toda una declaración plástica, con sus fondos blancos puros y sus gruesas pinceladas rojas rodeadas de un halo gris de sombra que se intuye que pueden representar barcos atrapados en el hielo, construyendo un universo poético de una potencia y esencialidad nunca vista antes en el artista.



8

Shadow Line 1988 — 1990

Madrid

Ambicioso

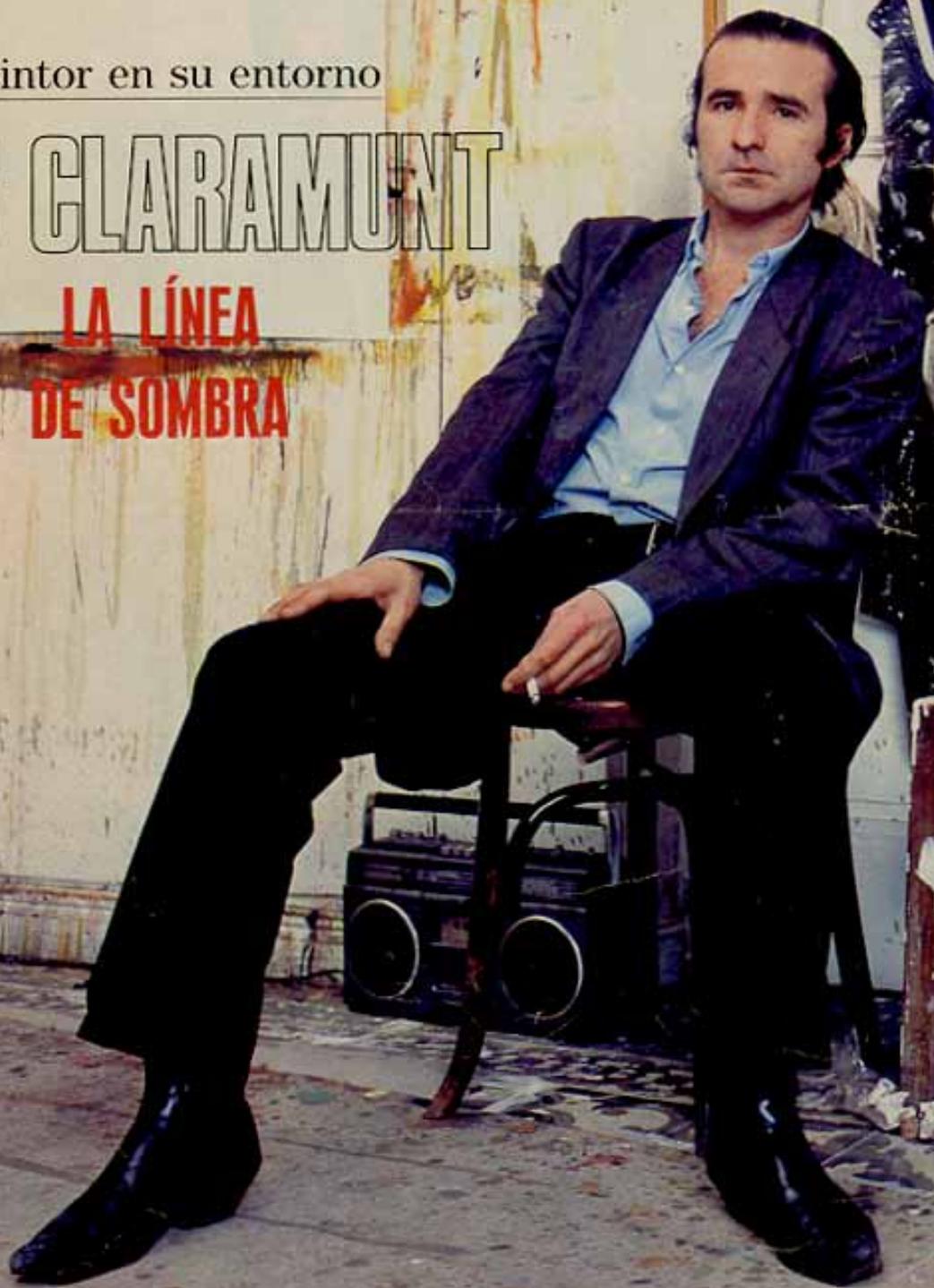
Que tiene ambición. Que tiene ansia o deseo vehemente de algo.

Arte

El pintor en su entorno

LUIS CLARAMUNT

LA LÍNEA
DE SOMBRA





Nacido en Barcelona en 1951. La obra de Luis Claramunt es seguida hoy con atención por la crítica y el público tanto en España como en los principales centros artísticos de la escena internacional. Afincado desde hace unos meses en Madrid, sus cuadros más recientes se pueden ver ahora en la galería Juana de Aizpuru de esta ciudad.

1989 Imagen de la página central de la revista Arte donde Luis Claramunt es fotografiado en su estudio de la calle Montemadrid, con motivo de la exposición Shadow Line en la galería de Juana de Aizpuru en Madrid.

“*Shadow Line*” traducido al español como “*La línea de Sombra*” es el título de un libro de Joseph Conrad publicado en el año 1915 . Narra el tránsito de la juventud a la edad madura de un inexperto joven marino en su primer destino como capitán de un velero en travesía por los Mares del Sur. Durante la travesía una angustiada calma aboca a la tripulación a una muerte segura. No es extraño que Luis Claramunt, gran conocedor de la obra de Conrad, escoja este título para esta serie que marca el inicio de su madurez como artista.

Para su desembarco en Madrid, Claramunt volvió al terreno conocido de la literatura, alternando en esta serie el tema de los barcos, tema recurrente que le acompañó toda su vida, con otras pinturas mucho más abstractas. En ellas se aprecia la influencia del neoexpresionismo alemán, a través de los amigos que había conocido en Sevilla. Luis Claramunt se trasladó a Madrid desde Sevilla junto a Martin Kippenberger y Albert Oehlen, artistas que habían usado también en 1985 el título de otro famoso libro de Joseph Conrad, para dar nombre a un grupo artístico transgresor que formaron en Alemania junto a Jörg Schlick y Wolfgang Bauer , el “*Lord Jim Lodge*” y que mantuvo su actividad hasta la muerte de Martin Kippenberger en 1997.

La amistad de Claramunt con Martin Kippenberger le abrió las puertas por primera vez a exposiciones en el extranjero, en la galería Gisela Kaptain y en el museo Ludwing de Colonia, en la galería Bleich-rossi de Graz y en la Aschenbach Galerie de Ámsterdam.

Toda la serie está influida por los principios contenidos en la pintura de los neoexpresionistas alemanes, también conocidos como nuevos salvajes, *Neuen Wilden*. Estos artistas utilizan colores violentos, reproducen escenas urbanas de gran intensidad y realizan cuadros de grandes formatos con gamas cromáticas vivas y contrastadas, de rápida ejecución reveladora del gesto y la materia.

En Sevilla Luis Claramunt también había entablado amistad con el artista americano Julian Schnabel. Schnabel había sido invitado en 1988 a participar en una exposición en el ruinoso viejo cuartel del Carmen del siglo XIV del centro de Sevilla, donde había presentado su obra “*Los reconocimientos*”. Veinte pinturas de gran formato realizadas sobre lonas procedentes de viejos camiones militares y presentadas entre goteras, paredes desconchadas, telarañas, ventanas rotas y cascotes. Un espacio con connotaciones castrenses y religiosas y similitudes con su propio estudio neoyorquino, que se identifica con la adusta estética de la pobreza característica de la obra del artista. Esta exposición impresionó mucho a Claramunt como muestra el escrito que le dirigió.

La obra de Julian Schnabel, junto con la del también neoyorquino Jean-Michel Basquiat, ha sido adscrita al *Bad Painting*, tendencia que se caracteriza por su estilo sucio y descuidado y por tomar prestados elementos del arte urbano como los grafitis. Estos temas están presentes por primera vez en la obra de Luis Claramunt que en algunas obras abstractas de esta serie incluye números invertidos y letras. Son obras en las que se percibe también la influencia de Albert Oehlen con el que llegó a pintar en ocasiones conjuntamente.

Muchos de los cuadros de esta serie reproducen la imagen de un gran velero reflejado en el mar, imagen de la calma total, pero que al mismo tiempo incorporan una gran distorsión que impide distinguir entre la imagen real y la reflejada, situación parecida a la presentada en las obras invertidas del neoexpresionista alemán Georg Baselitz. En 1967, Baselitz empieza a pintar retratos y paisajes al revés. La obra de Baselitz es una reflexión permanente sobre el problema de la pintura, sin tener en cuenta el motivo ni el tema del cuadro, en tratar de anular la ruptura entre figuración y abstracción. La diferencia fundamental entre su imaginería y la abstracción consiste en mantener el tema como elemento estructural para evitar que la

pintura se convierta en un mero diseño arbitrario. En la misma línea que Baselitz, Claramunt mezcla intencionadamente la imagen del barco y su reflejo.

Esta es una serie muy vital, de vivos colores y diversidad de temas. Muchos cuadros tienen por protagonista el enorme velero reflejado en el mar, imagen de la calma total. En muchos de ellos es difícil diferenciar entre el barco y su reflejo, dado que ambas imágenes están distorsionadas. Obras en las que alterna, como es habitual en él, el formato de 200x160 cm con el 100x81 cm. El “dripping”, técnica que salpica el lienzo con pintura, domina en toda la serie. La pintura ocupa extensivamente todo el cuadro, a veces con colores claros, blancos, amarillos y ocre y otras con colores oscuros, resultado de mezclar una amplia gama cromática.

Las pinturas abstractas parten de un moteado al que va superponiendo cintas y manchas, a veces por separado y a veces juntas con un protagonismo del gesto y el color. Obras de gran intensidad y nervio.

LA ESPAÑA NEGRA

JULIAN SCHNABEL
CUARTEL DEL CARMEN
SEVILLA

IGLESIA - MILICIA - INQUISICION

UNA REFLEXION SOBRE LA MUERTE

UN RETRATO DE UNA SEVILLA

UNO DE LOS MAS SORDIDOS VALORES QUE HA TENIDO ESTA CIUDAD ES EL ACEPTAR LA EXPOSICION DE JULIAN SCHNABEL EN EL CUARTEL DEL CARMEN. CUANDO SE MUESTRA SOLO OROPEL, EL ARTISTA HA ENCONTRADO LA CARA REAL, HA UTILIZADO CON LA MAXIMA AUSTERIDAD LAS ANOTACIONES HISTORICAS E ICONOGRAFICAS, EN SU SENTIDO MAS CRUEL EL USO VIVO DE UN ESPACIO MILITAR Y RELIGIOSO CADUCO YA, Y LA SINTESIS DE AMBOS, ES UNA REFLEXION SOBRE LAS MUERTES

Artículo de Juan Manuel Bonet, *Claramunt, abstracto y conradiano*, publicado en la revista *ARTE* con motivo de la exposición de Luis Claramunt en la galería de Juana de Aizpuru en Madrid abril de 1989

Nos habíamos acostumbrado tanto a que en los cuadros de Luis Claramunt hubiera tipos curiosos y gesticulantes, vagabundos, moros, escenas callejeras, animales de silueta barroca, fondos de edificios, paisajes urbanos reconocibles, que de entrada esta muestra nos desconcierta por todo lo contrario: por lo clara, por lo despojada, por lo casi abstracta.

En un pintor errante y tan atento al pulso de la calle como es Claramunt, ciertas decisiones concernientes a la organización de su vida nos debieran haber puesto sobre aviso de que se avecinaban cambios importantes. El cierre de su taller de Marrakech, y la decisión de abandonar su residencia en la Sevilla de los alrededores de la Maestranza, eran indicios de que aspiraba a poner un cierto orden en sus cosas, y de que consideraba cerrado un cierto ciclo de su obra. El barrio madrileño de las Huertas, aunque reúne ingredientes castizos suficientes para resultarle habitable al pintor, no entra por lo demás, al menos de momento, en su plan pictórico. Claramunt hoy, aborda el ejercicio de la pintura con menos referencias concretas que antes. Que él siempre insistiera en que sólo buscaba pretextos, no quitaba para que éstos fueran de una fuerza anecdótica enorme. Hoy, esos pretextos no han desaparecido completamente, pero son de tal delgadez que a partir de ellos es fácil llegar a la abstracción. El rostro de un fumador adivinable entre los arabescos de humo trazados por el pincel, una vaga sugerencia paisajística, la silueta de algún velero, y un título, "Shadow Line", la línea de sombra, sacado del novelista y navegante Joseph Conrad: a eso se reducen ahora las apoyaturas figurativas de esta pintura.

La tensión entre el color y el dibujo, entre el caos y el orden, sigue siendo, en los cuadros nuevos de Claramunt la misma de siempre. Sus colores siguen también incambiados: ocre, verdes, amarillos y naranjas, grises y azules, pardos. Tampoco ha perdido sus cualidades estilísticas habituales, esa sabia mezcla

de desmaña y precisión, de velocidad y calma, con la que él, tan aficionado a la fiesta nacional, y que se ha acercado a ella en busca de motivos, temple cada uno de sus cuadros[...]

[...] Que uno de los dos textos del catálogo sea un rosario de boutades y aforismos más o menos ingeniosos firmados por Albert Oehlen y Martin Kippenberger, dos de los alemanes que habitualmente exponen en la galería de Claramunt, es un dato digno de mención. Podría ser un indicio de que al fin le ha llegado al pintor el momento de trascender nuestras fronteras. Ojalá sea así, y ojalá, llevados por este viento, naveguen lejos sus veleros, sus casi abstracciones, veloces sobre el mar de la pintura. (1)

(1) Bonet, Juan Manuel (1989) Claramunt, abstracto y conradiano *Diario 16* (1/6/89)

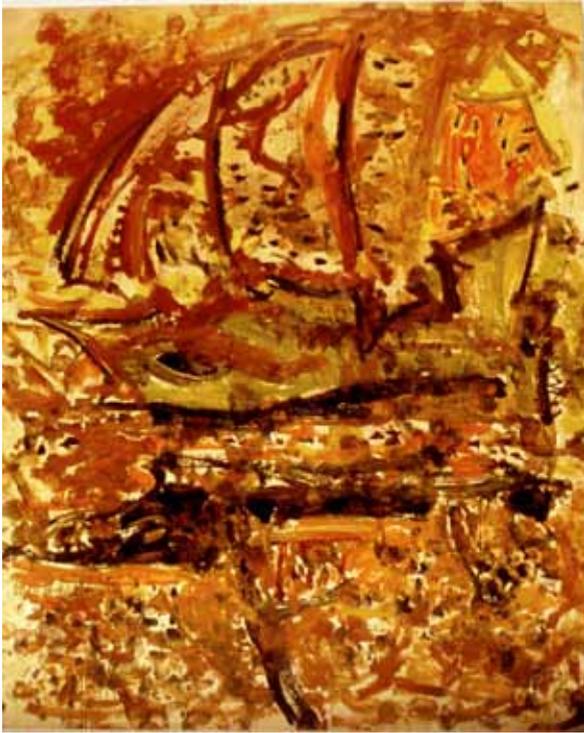


SLP2 | 1988 Composición en negro y rojo OSL 200x160



SLP3 | 1988 Composición espiral negra OSL 200x160

↑ Cuadros incluidos en el catálogo de la exposición de abril del 1989 de Luis Claramunt en la galería Juana de Aizpuru en Madrid



SLP4 | Shadow Line OSL 200x160



SLP5 | 1988 Shadow Line OSL 200x160

↑ Cuadros incluidos en el catálogo de la exposición de abril del 1989 de Luis Claramunt en la galería Juana de Aizpuru en Madrid



SLP6 | 1988 One One OSL 100x81



SLP7 | 1988 Sin título OSL 100x81



SLP8 | 1988 Sin título OSL 100x81



SLP9 | 1988 Fumador OSL 100x81



SLP10 | 1988 Shadow Line amarillo OSL 100x81



SLP11 | 1988 Shadow Line verde y gris OSL 100x81



SLP12 | 1988 Sin título OSL 100x81



SLP13 | 1988 Plantas muertas y manos OSL 100x81



SLP14 | 1988 Shadow Line OSL 100x81



SLP15 | 1988 Composición con marco ocre OSL 100x81



SLP16 | 1988 Composición en verde OSL 100x81



SLP18 | 1988 Sin título OSL 100x81



SLP18 | 1988 Sin título OSL 100x81



SLP19 | 1988 Sin título OSL 100x81



SLP20 | 1988 Composición moteada clara OSL 100x81



SLP21 | 1988 Composición moteada oscura OSL 100x81



SLP22 | 1988 Shadow Line OSL 100x81



SLP23 | 1988 Sin título OSL 100x81

No problem... Texto de Martin Kippenberger y Albert Oehlen. Trad. de Fernando Carrillo. Catálogo para exposición de pinturas 1988 en galería Juana de Aizpuru, Madrid

Luis no tiene problemas con los limpiabotas, porque ellos tienen su mismo cerebro.

Luis no tiene problemas con la gente que se le parece en todo porque ellos comparten su dolor.

Luis bebe, se emborracha, se cae, sin problema. No tiene ningún problema con el alcohol.

Tú no eres un problema, sino el que hace los problemas en tu cabeza.

Luis no tiene problemas con el Banco de España, porque se gasta el dinero antes de entrar.

Caer muy bajo no es ningún problema para Luis, porque es un maestro en caer en la oscuridad.

Luis no necesita otro médico, porque no está enfermo ni rollos de esos.

Luis no tiene problemas con los monótonos socios de ningún club, porque el club que hay en su cabeza es más grande.

Luis no tiene problemas con los porteros de la discoteca, porque si ellos no le dejan entrar, él no les deja salir.

Luis no tiene problemas con el mal servicio, porque no es del gremio de los camareros.

Luis no tiene problemas con las amistades, duerme con ellas.

Luis no tiene problemas con la política, porque no sabe lo que haría (Ronald Reagan R.I.P.)

Luis no tiene problemas con las mujeres, porque ellas saben porqué.

Luis no tiene problema con el paisaje, porque tiene coche para escapar.

Luis no tiene problemas con círculos, conoce el "feed-back", si esperas lo suficiente.

Luis no tiene problemas con el lenguaje, porque lo apunta primero, y luego se esfuma.

Luis no tiene problemas con el dolor, porque no duele tanto.

Coches y campos asesinos, ¡Ningún problema!

Luis no tiene problemas con los Rolling Stones, porque él les compra sus guitarras.

Luis no tiene problemas con los hombres, es uno de los

alegres chicos de Río.

Luis no tiene problemas con el Cubismo porque conoce el Realismo.

Luis no tiene problemas con la guerra porque la guerra viene al final

No es su problema que alguna gente tenga tanto dinero. Empezando temprano, Luis no tiene problemas espantando a sus enemigos bebiendo.

Luis no tiene problemas con los bandoleros, solamente presta.

Luis no tiene problemas con el transporte porque va volando hacia el salvajemente azulado más allá.

Luis no tiene problemas con la comunidad porque el reloj nos mira, y si el reloj se cae, conoces el problema.

Luis no tiene problemas con los creyentes, porque es un matón.

Luis no tiene problemas con los líderes, porque se los fuma en su pipa de líderes.

Luis no tiene problemas con los tontos porque hablan su mismo idioma.

Cualquiera que lea esta frase no tendrá problemas. Esta frase tiene problemas.

Luis no tiene problemas cobrando talones, porque lo pueden tener todo el tiempo que quieran.

Luis no tiene problemas en ir rodando a casa, porque las calles son su casa.

Luis no tiene problemas con las depresiones, al menos hasta que se pongan de moda.

Luis no tiene problemas con las amistades, porque tienen argumentos baratos.

Luis no tiene problemas con las serpientes de cascabel, porque tiene suficientes amigos.

Luis no tiene problemas con las calles, porque están rodeadas de casas.

Luis no tiene problemas con los jerseys, porque son calentitos y caros.

Si vas por el aire y no quieres abrocharte el cinturón de seguridad, ve enseguida a ver al capitán, pero no le causes problemas.

Luis no tiene problemas de peso, cuando va colgado.

Luis no tiene problemas con la ensalada mixta, pero conoce a gente que sí.

Luis no tiene problemas con los colores, duerme en Hammersmith.

Luis no tiene problemas con los no-no-luchadores, es

suficientemente agresivo.

Luis no tiene problemas con los limpiabotas, pisa sobre mierda.

Luis no tiene problemas vendiendo sus cuadros favoritos, porque sus coleccionistas se los devuelven.

Luis no tiene problemas con experiencias, siempre y cuando no estén vivas.

Luis no tiene problemas con los sitios de baile, tú sabes por qué.

Su estómago no tiene problemas con los payasos.

Luis no tiene problemas con los efectos visuales, porque es lo que somos todos.

Luis no tiene problemas al ir por la calle, pero por favor, no al dentista.

Luis es muy feliz después de muchos años, no necesita problemas.

Luis no tiene problemas con los deportes, porque no son muy interesantes.

Luis no tiene problemas con la lucha, mientras queden en el ring.

Luis no tiene problemas con la "mozzarella" y la albahaca, porque lo compensa con "Mousse" de chocolate.

Luis no tiene problemas con el Guggenheim, porque no puede decir que no si está invitado. (2)

Fragmento de la entrevista a Juana de Aizpuru en su galería de Madrid

Eran los años 80, al poco tiempo de empezar a trabajar con Luis Claramunt, a través mío llegaron a Sevilla dos artistas alemanes, primero Martín Kippenberger y después Albert Oehlen. A Martín Kippenberger yo lo conocía de la feria de Colonia. Yo tenía mucha relación artística con la ciudad de Colonia y siempre me han encantado los artistas alemanes porque son muy fuertes, recios, no solo pintando sino de carácter. Les puedes echar encima lo que quieras que no se medran, salen adelante con lo que sea. En unas de las ferias de Colonia, estaba allí con mi sobrino Christian que habla perfectamente alemán, y Martín Kippenberger me dijo, quiero invitarte a cenar porque quiero hablar contigo y fuimos Christian y yo. Me dijo, quiero irme de Colonia porque estoy a disgusto aquí y quiero irme a Madrid, y quiero que tú me ayudes

(2) Kippenberger, Martín; Oehlen, Albert (1989) No problem. *Exposición de pinturas 1989*. (p.29-34)

a establecerme allí, a encontrar un piso y tal. Yo le propuse que viniera a Sevilla, que es una ciudad que te va a encantar, te va a gustar muchísimo más, vas a encontrar todo mucho más diferente que lo de Colonia, Sevilla es única, le animé mucho a ir a Sevilla, además yo en mi galería, ya me había ido a la calle Zaragoza, tengo en el tercer piso un apartamento para artistas que ahora está vacío y está preparadísimo y te puedes ir si quieres mañana mismo.

Se quedó el hombre seducido de todo lo que yo le hablé de Sevilla, que siempre he sido muy entusiasta de esa ciudad, y entonces antes de que yo volviera de Colonia ya estaba él en Sevilla. Llamé a la gente que trabajaba para mí en Sevilla, que va a ir este artista alemán a Sevilla pues aposentarle, le compras pan, le compras fruta para que tenga un poquito de todo.

Cuando yo llegué a Sevilla él ya estaba. Como yo era muy amiga de todos y a Luis lo veía con frecuencia e iba mucho por la galería, y el otro que estaba metido en la galería, porque vivía allí, se lo presenté y realmente congeniaron muy bien los dos. No se parecían pero sin embargo por algunas connotaciones de uno y otro se engancharon y también sobre todo porque se admiraban mutuamente mucho a nivel artístico.

A Luis le reconocíamos su talento muchos de los que lo conocíamos, pero no era todavía un personaje artístico en España, no era una figura aquí relevante. Entonces estaba Barceló, Barceló era la figura española, y Juan Muñoz, pero sin embargo Luis se sintió muy a gusto con Martin porque desde el principio. Martin le dijo que él era el mejor artista español, que no había otro, que Barceló ni por asomo. Pero es que era la verdad, era el mejor artista, y le empezó a respetar también a nivel personal. Fue maravilloso como encajaron. Martin al mes o al mes y medio llamó a su amigo Albert Oehlen, porque Martin estaba encantado allí, divinamente y llamó a Albert que viniera y vino y también se lo presenté y también se cayeron divinamente Albert y Luis. Entonces se formó un trio que estaban siempre juntos. Los alemanes son muy suprematistas ellos, son muy buenos desde luego, pero se creen todavía mejores de lo que son, y entonces como que menospreciaban un poco a los artistas sevillanos menos a Luis, a Luis lo respetaban muchísimo como artista, estaban muy a gusto y Luis se sintió reconocido por primera vez quizá, porque yo le había reconocido, pero que le reconocieran dos artistas importantes para él

significó mucho.

Eran muy jovencitos, entonces Kippi y Albert tendrían, como Luis, más o menos 30 años, eran jóvenes, se querían comer el mundo, ambiciosos como artistas. Yo ya tenía abierta la galería de Madrid, e iba y venía todo lo que podía, siempre que iba a Sevilla estábamos todos juntos. Esa amistad fue magnífica para todos, para los cuatro, yo la verdad es que aprendí mucho de ellos, me enriquecí mucho oyéndolos hablar, y luego Kippi era un personaje que movía el mundo entero si hacía falta y siempre había gente revoloteando alrededor de él. Siempre había invitados alemanes alrededor de él, coleccionistas, galeristas, críticos, toda esa gente también la conocía Luis, fue magnífico.

Luego para colmo, invitaron a Julian Schnabel a hacer una exposición allí en Sevilla. Iban a derribar un edificio, a transformar el cuartel del Carmen en lo que luego ha sido el conservatorio de música. Julian Schnabel escogió ese local pero pidió que no lo tocaran, que lo quería tal y como estaba, hasta sucio. No quería ni que lo limpiaran, estuvo trabajando allí dos meses para hacer la exposición. Fue otro que se añadió al grupo porque era muy amigo de Kippenberger.

Todo eso creó allí un ambiente para nosotros, no te digo para la ciudad, porque la verdad es que no compartíamos demasiado nuestra mutua amistad, no la compartíamos con mucha gente. Pero sí que resultó muy enriquecedor, por lo menos para mí, pero yo creo que para ellos también, para los dos alemanes fue importante y yo creo que para Luis también, su pintura y su manera de trabajar yo creo que cambió. Era una amistad que se iba convirtiendo en muy íntima porque congeniábamos a base de tener las mismas inquietudes, los mismos gustos y deseos, compartíamos muchas cosas en medio de un lago vacío, donde no pasaba nada, que era Sevilla. Si hubiéramos estado en un sitio donde pasaran cosas, gente interesante, no te aferras tanto al pequeño grupo, pero era una ciudad Sevilla donde generalmente han pasado pocas cosas.

Nuestro grupo era para nosotros como un cobijo, era un sitio de expansión. Luis cambió. También se sintió más seguro de sí mismo, iba madurando, íbamos madurando todos. Yo ya había hecho Arco, me había recorrido medio mundo, era mayor que ellos, para mí en ese aspecto no fue tan significativo como para los otros tres. La amistad con los tres fue creciendo pero más con Luis que ya lo conocía de antes. Los alemanes acabaron yéndose a una

finca que yo les encontré cerca de Sevilla en Carmona, porque querían trabajar, y allí metidos en el apartamento no tenían donde. Empezaron a trabajar y muy bien. Del único artista que tenían algún cuadro en su casa era de Luis. Todo esto es muy significativo, te da muchas alas para tener tu punto de mira más lejos y ser más ambicioso.

Luis venía mucho a casa, mis hijas lo adoraban, recuerdo que un año allí en Sevilla, que por Navidad no fue con su familia y se vino con nosotros, era una amistad familiar. Era tan cariñoso, tan generoso, tan especial, sus casas eran especiales, le retrataban. Las casas le retrataban más de cómo era, de que le importaban las cosas nada y menos. Las cosas esenciales era lo que le importaba lo demás nada.

Vivía allí por el Arenal, con su mujer Teresa, la primera vez que fui sí que me quedé sorprendida, la verdad, porque era gracioso. Las librerías que hacía, ponía unas cuerdas pinchadas a la pared así como un lazo, y ponía una tabla en un lado y en el otro y eso eran las librerías, encantador. En cambio, él daba importancia a la amistad, a su trabajo. Para él su trabajo era tan respetable, tan importante, por ser suyo y por ser arte. Porque él respetaba mucho no sólo su obra sino la obra de los demás también, valoraba el arte porque amaba el arte de verdad.

Fue realmente una época que yo la recuerdo con añoranza, preciosa. A mí me sirvió de mucho. Yo creo que fue una simbiosis muy bonita entre aquellas personas y yo. Evidentemente ellos se fueron al campo y ya no nos veíamos cada día como antes. Con Luis sí que nos seguíamos viendo porque estaba cerca su casa de mi galería, un poco por detrás de mi galería en la calle Zaragoza, a 5 minutos andando estaba su casa.

Yo me vine a Madrid por Arco. Les presenté mi proyecto en Ifema (Feria Madrid) en el año 79 y aceptaron hacer el proyecto, incluir Arco entre su programación. Empecé a trabajar pero cambiaron de director general y hubo un lapso de unos meses. Empecé a trabajar en firme en el 80 y en el 82 se celebró el primero. Como tenía que venir tanto a Madrid pensé en poner una galería. La abrí en el 83. Fue muchísimo mejor para los artistas sevillanos porque los pude exponer allí. En Madrid no tenía casa, estaba con mis padres, porque aunque tenía esta galería en Madrid tenía otra galería y mis hijas en Sevilla. Iba y venía, llevo en esta galería en Madrid 37 años.

El campo de la casa de Carmona que les busqué a Kippi y Albert era muy bonito, cogían las naranjas directamente del árbol y las exprimían para desayunar, eso para un alemán era lo nunca visto. Trabajaban en calzoncillos Kippi y en bañador Albert. En calzoncillos porque a Kippi le gustaba ir en calzoncillos. Te recibía en calzoncillos, aquellos largos que se llevaban tan bonitos, no los de ahora. Imitando a Picasso, porque allí Kippi contactó con Picasso, y Picasso también era de los que iban en calzoncillos a la que te descuidabas. No sé si sería por eso o qué, pero él iba mucho en calzoncillos. Pintaban fuera y apoyaban las telas en las fachadas de la casa que era exenta y tenía cuatro fachadas. Y allí hicieron los grandes formatos, los grandes autorretratos los hizo allí. Y las esculturas de las farolas torcidas que son muy célebres. Las hizo allí, un herrero de Carmona, estaban muy contentos, lo nunca visto, en aquella casa. Estaban felices, pero ya resultó al año y medio mucho campo, mucho sol, mucha naranja, y ya me dice Kippi, hemos pensado que nos vamos a cambiar a Madrid si te parece, a ver si nos buscas allí algo. Entonces se separaron, cada uno tomó un piso. Luis y Teresa también vinieron a Madrid.(3)

Albert Oehlen, Luis Claramunt, Juana de Aizpuru y Martin Kippenberger en la galería de Juana de Aizpuru en Madrid



(3) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Juana de Aizpuru el 23 de abril del 2017 en su galería de la calle Barquillo de Madrid.



Luis Claramunt y Teresa Lanceta mostrando lienzos de la serie Shadow Line en su estudio de la calle Montera





SLP24 | 1989 Shadow Line OSL
200x160



SLP25 | 1989 Shadow Line OSL
200x160 cm



SLP26 | 1989 Shadow Line OSL
100x81



SLP27 | 1989 Cintas Shadow Line OSL



SLP28 | 1989 Cintas Shadow Line
OSL



SLP29 | 1989 Shadow Line OSL
100x81



SLP30 | 1989 OSL 103x84



SLP31 | 1988 Pintura estampada
rojo-negro-ocre OSL 103x84



SLP32 | 1988 "Sin título" OSL 100x81
cm



SLP33 | 1989 Shadow Line OSL



SLP34 | 1988 Sin título 100x81 OSL



SLP35 | 1988 200x160 cm



SLP36 | 1988 "Sin titulo" 200x160cm



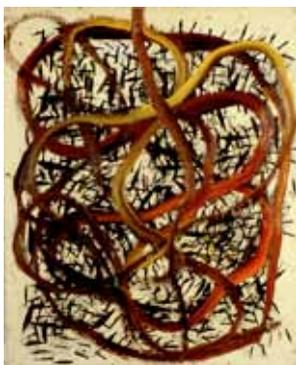
SLP37 | 1989 Shadow Line OSL 200x160



SLP38 | 1988 Sin título OSL 200x160



SLP39



SLP40 | 1989 103x84 OSL



SLP41 | 1989 Shadow Line OSL



SLP42 | 1989 Cintas Shadow Line



SLP43 | 1990



SLP44 | 1990 "Sin título"



SLP45 | 1989 "Sin título" OSL 100x81



SLP46 | 1988 "Sin título" OSL 100x81



SLP47 | 1990 "Sin título" OSL



SLP48 | 1988 Shadow Line 81x100 OSL



SLP49 | 1988 91x100 OSL



SLP50 | 1989 Shadow Line OSL



SLP51 | 1989 Shadow Line OSL



SLP52 | 1988 Sin título 160x200 OSL

Fragmento del artículo de Nuria Enguita Mayo *El viaje vertical. Una experiencia del tiempo* incluido en el catálogo de la exposición antológica de Luis Claramunt en el MACBA 2016 Comisariada por la autora.

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 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 (1989) 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». (4)

(4) Enguita Mayo, Nuria (2012) *El viaje vertical. Una experiencia del tiempo. Luis Claramunt. El Viaje vertical.* (p. 221) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.



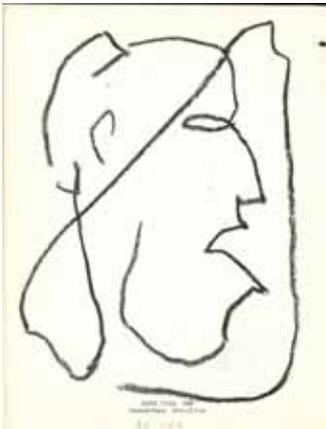
ABD1



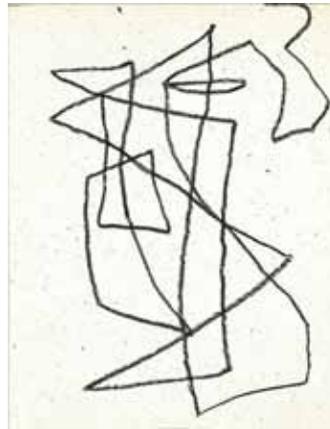
ABD2



ABD3



ABD4



ABD5



ABD6



ABD7



ABD8

↑ Obras contenidas en el catálogo de la galería Bleich-Rossi de Graz en febrero de 1991



ABP1 | 1989 Sin título 103x84 OSL



ABP2 | 1989 Sin título 103x84 OSL



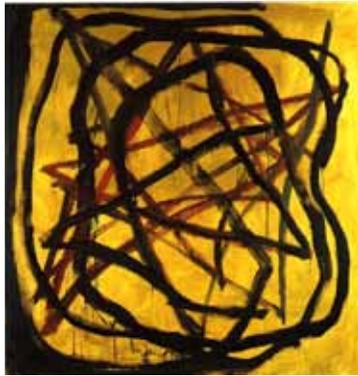
ABP3 | 1989 Si título 108x86 OSL



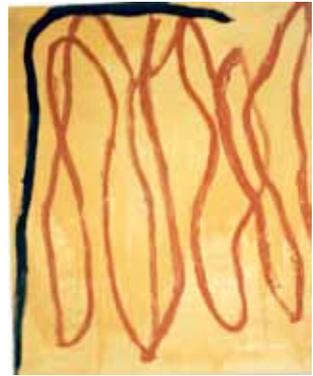
ABP4 | 1989 Pintura negra y roja 260x195 cm OSL



ABP5 | 1989 Sin título 100x81 OSL



ABP6 | 1989 Sin título 103x84 OSL

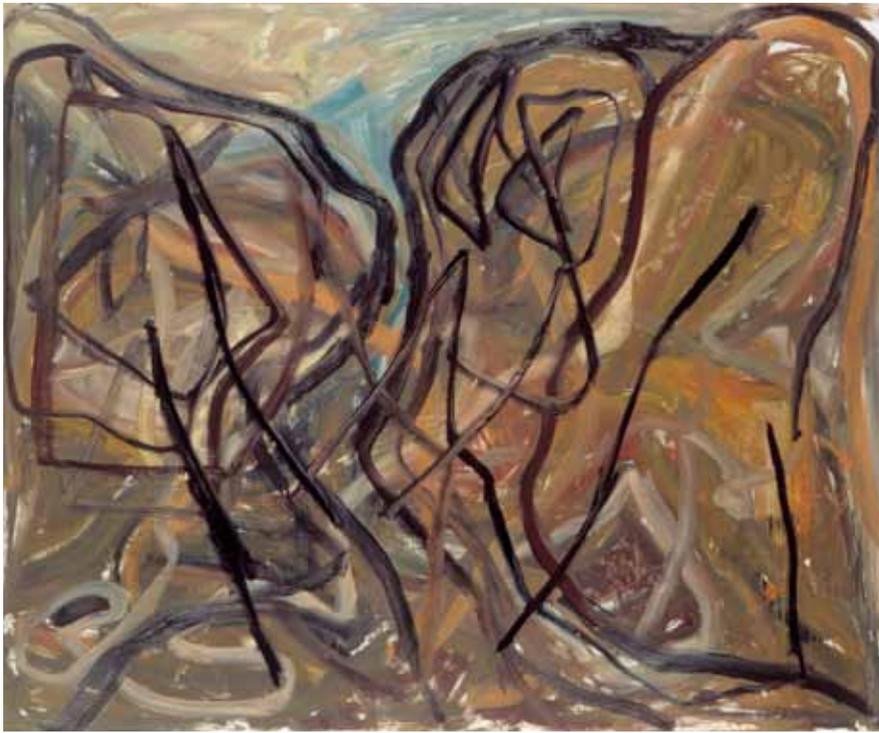


ABP7



ABP8 | 1990 Sin título 260x200 OSL

↑ Obras contenidas en el catálogo de la galería Bleich-Rossi de Graz en febrero de 1991



ABP9 | 1990 Sin título
200x240 OSL



ABP10 | 1990 Sin título OSL 81x100



ABP11 | 1990 Sin título OSL 81x100



ABP12 | 1990 Sin título OSL 100x84



ABP13 | 1991 Sin título OSL 100x81



ABP14 | 1990 Sin título OSL 100x81



ABP15 | 1990 Sin título OSL 100x81



ABP16 | 1990 103x84



ABP17 | 1990 Sin título OSL 100x81



ABP18 | 1990 Sin título OSL 100x81



ABP19 | 1991 Sin título OSL 100x81



ABP20 | 1990 Sin título OSL 100x81

↑ Obras contenidas en el catálogo de la galería Bleich-Rossi de Graz en febrero de 1991



ABD9



ABD10



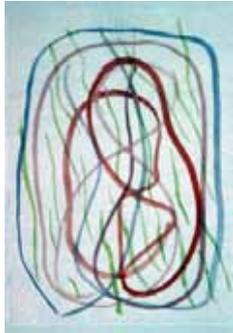
ABD11



ABD12



ABD13



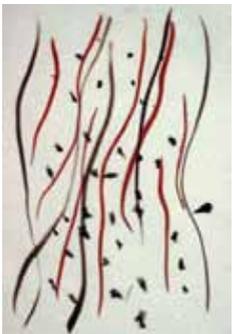
ABD14



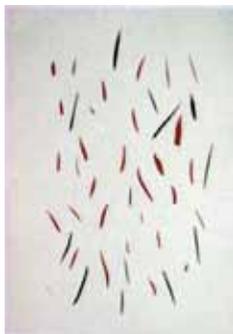
ABD15



ABD16



ABD17



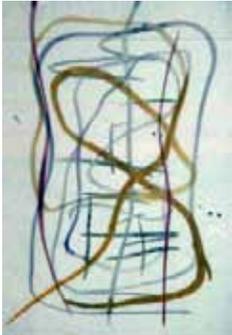
ABD18



ABD19



ABD20



ABD21



ABD22



ABD23



ABD24



ABD25



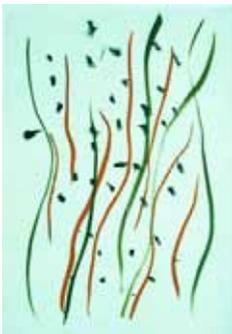
ABD26



ABD27



ABD28



ABD29



ABD30



ABD31



ABD32



1989 Pequeños óleos

Fragmento del texto *Ciudades vividas* de Teresa Lanceta para el catálogo de la exposición en el MACBA el 2012 *Luis Claramunt. El viaje vertical.*

Madrid. Si Madrid era una fiesta, duró poco.
Luis Claramunt llega a Madrid cuando ARCO, las galerías de arte y los museos están en permanente actividad y se llenan masivamente. Tiene amigos y galería. Son momentos de esperanzas, bonanza económica y despilfarro.
Madrid es calle y calle llena de gente donde uno se siente a gusto. En Montera, una de las vías más transitadas donde tiene su vivienda, el bullicio sube a los pisos más altos y, a través del balcón, siempre abierto, se cuele hasta el último rincón de la casa.

No es la primera vez que Luis Claramunt pinta Madrid donde, unos años antes, había realizado una serie de paisajes urbanos exentos de personajes. La ciudad española, con más personas recorriendo día y noche sus calles, en sus cuadros está completamente vacía. Nunca había manifestado interés por la geometría ni por el ornamento y, como muchos expresionistas, rechazaba los modos de expresión propios de lenguajes colectivos, es posible que le intranquilizaran. Fascinado por las imágenes solo comenzó a desarrollar una abstracción carente de objetos tardíamente y es, sobre todo, en los años noventa, los que vive en Madrid, cuando su pintura alcanza su máxima abstracción.

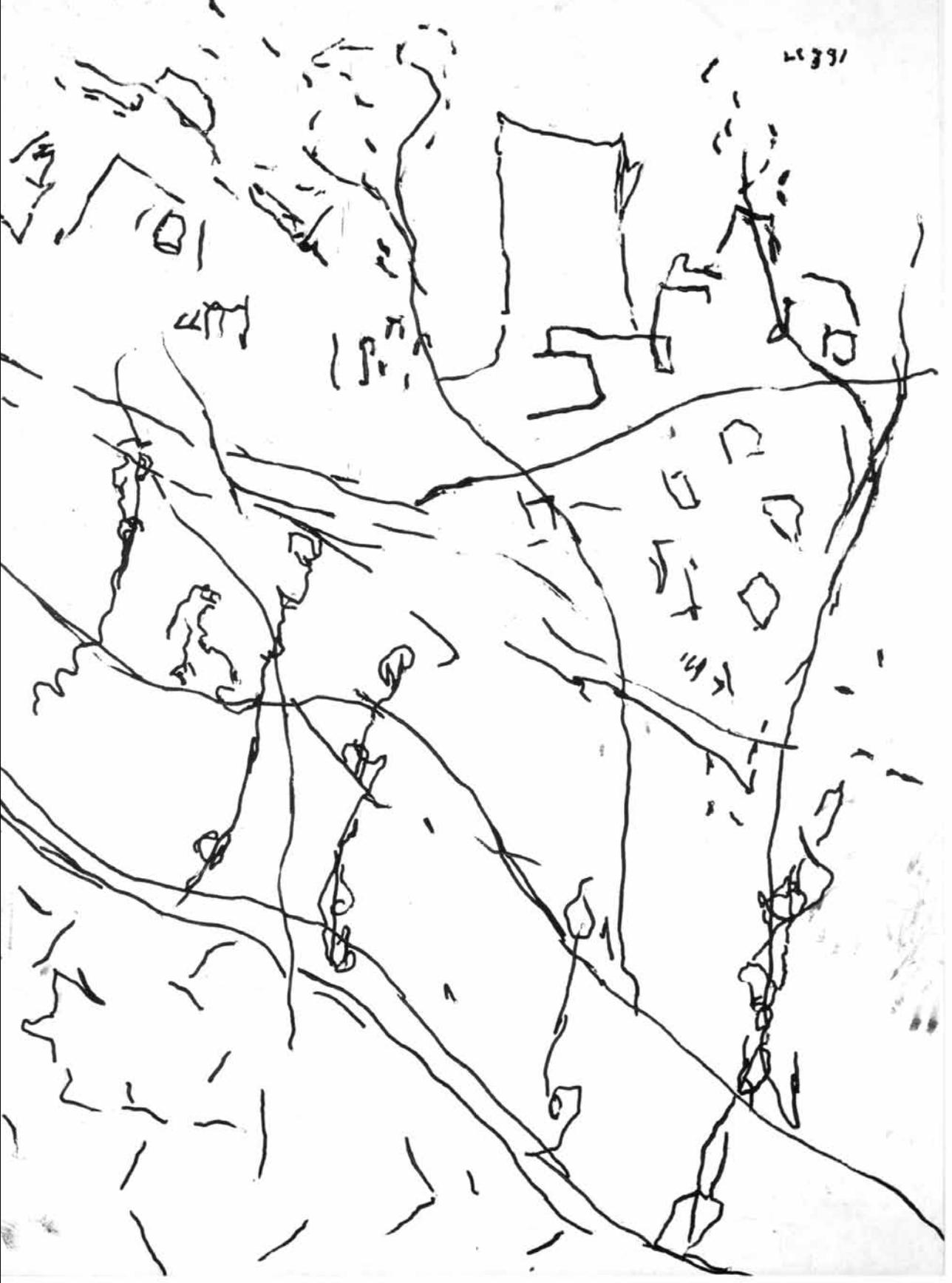
En la ciudad donde siempre hay alguien en la calle, de nuevo reduce, como en la primera serie, los elementos figurativos y elimina la presencia humana que queda contenida en la intimidad del papel por lo que nunca sabremos cómo eran, bajo su mirada y sus pinceles, esas personas que viven, como él, transitando las aceras de Gran Vía ni sabremos qué huella deja, en sus caras y portes, la soledad que se esconde en el bullir de bares. De esos años, por su pintura, solamente sabremos de su yo lacerado en "Nafragios y Tormentas", "Verdugos y Tormentos" y en sus "Pinturas ciegas". Títulos que presagiaban sus primeros cuadros.

Paralelamente y de una manera esporádica y distanciada en el tiempo, fotografía un tentadero de Sevilla, Bilbao, 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 siempre se había movido como artista porque Luis Claramunt amaba los objetos que le acompañaban, amaba los lugares, amaba lo que los ojos ven.

[...] Una noche, le escuché cantar la seguidilla de Manuel Torre, "A clavito y canela". De eso, cuando murió, ya hacía muchos años. (5)

(5) Lanceta Aragonés, Teresa (2012) Ciudades vividas. Madrid siempre abierto. *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p.237-238) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

16391



9

Valderrobres. La muela de oro 1991 — 1992

Madrid

Introspectivo

Mirada interior que se dirige a los propios actos o estados de ánimo

Poema de Antonio Machado que introduce el catálogo de la exposición titulada *Valderrobres* de Luis Claramunt en el Museo Nacional de Historia Natural de Lisboa en marzo de 1993.

Me dijo una tarde
de la primavera:
Si buscas caminos
en flor en la tierra,
mata tus palabras
y oye tu alma vieja.
Que el mismo albo lino
que te vista, sea
tu traje de duelo,
tu traje de fiesta.
Ama tu alegría
y ama tu tristeza,
si buscas caminos
en flor en la tierra.
Respondí a la tarde
de la primavera:
Tú has dicho el
secreto
que en mi alma reza:
Yo odio la alegría
por odio a la pena.
Mas antes que pise
tu florida senda,
quisiera traerte
muerta mi alma vieja. (1)



Imágenes de las golfas de la casa de Horta de San Juan

(1) Machado, Antonio (1993) Me dijo una tarde de la primavera. *Luis Claramunt Valderrobres*. Lisboa: Museo nacional de historia natural. Catálogo de la exposición.



LC
392



VAP2



VAP3



VAP4



VAP5



VAP6



VAP7



VAP8



VAP9



VAP10

La abuela de Teresa Lanceta, pareja de Luis Claramunt, era natural de Horta de San Juan. Durante 20 años Luis Claramunt y Teresa Lanceta pasaron largas temporadas en la casa familiar y a él le gustaba, pintaba mucho cuando estaba allí. Claramunt había incluido paisajes de Horta de San Juan en sus exposiciones de los años 80. En los 90 hizo una gran cantidad de dibujos y óleos tomando como modelo los árboles, que dibujaba y pintaba como individuos. En muchos de estos dibujos figura un solo árbol, situado en el centro con el punto de vista frontal, esquemático, cada árbol con los rasgos característicos que lo definen. Son retratos de árboles.

Al igual que en Marruecos, el paisaje desaparece para tomar protagonismo la peculiaridad de los individuos, que en este caso son árboles. Utiliza mucho en esta serie el moteado con pincel, tanto en los óleos como en los dibujos, como ya había hecho en algunas obras en la serie anterior *Shadow Line*.

Simultáneamente a esta serie, Luis Claramunt trabajó en otra serie que tituló *La muela de oro*, que expuso en enero de 1992 en la galería de Juana de Aizpuru, en Madrid. En mayo de 1992 en la galería de Sevilla de Juana de Aizpuru expuso las de *Valderrobres*, serie que también llevó a Madrid, Lisboa, Burgos y Huesca, hecho que ilustra la extraordinaria producción del artista.

En estas dos series se encuentran obras que por primera vez dejan el fondo de la obra en blanco. La relación entre dibujo y pintura se entremezcla, llegando incluso a utilizar el lápiz de grafito directamente sobre el lienzo. En algunas obras del pintor americano Cy Twombly, también es frecuente la utilización del grafito sobre fondo blanco y tienen algunas similitudes con algunas obras de la serie "La Muela de Oro".

Los cuadros de “La Muela de Oro” partieron de un dolor de muelas que acabó con la extracción de la pieza. En estas pinturas de origen onírico, surrealistas, las muelas flotan y escapan con vida propia. La grafía utilizada para las muelas vuelve a aparecer más tarde en los dibujos de las ratas de las ilustraciones en rotulador verde de la novela *La Peste* de Albert Camus.

Esta serie también incluye obras del paisaje de Madrid, que se incluyeron en la misma exposición. Lienzos de líneas negras sobre fondo blanco donde de nuevo aparecen los balcones de los paisajes urbanos de su primera época y alguna muela flotando. Pero esta vez la perspectiva se deforma, el punto de vista ha cambiado, la visión ya no es frontal sino en escorzo, como en las fotografías tomadas desde el balcón del estudio de la calle Montera.





VAD1



VAD2



VAD3



VAD4



VAD5



VAD6



VAD7



VAD8



VAD9



VAD10



VAD11



VAD12



VAD13



VAD14



VAD15



VAD16



VAD17



VAD18



VAD19



VAD20



VAD21



VAD22



VAD23



VAD24



VAP11 | 1991 ST OSL 100x81



VAP12 | 1991 ST OSL 100x81



VAP13 | 1991 ST OSL 100x81



VAP1 | 1991 ST Acrílico SL 100x81



VAP14 | 1991 ST OSL 100x81



VAP15 | 1991 ST OSL 100x81



VAP16 | 1991 ST Acrílico SL 100x81



VAP17 | 1991 ST OSL 100x81



VAP18 | 1991 ST OSL 100x81

↑ En mayo de 1992 Luis Claramunt hizo una magnífica exposición en la galería de Juana de Aizpuru de Sevilla con obras de esta serie, los cuadros de la exposición son todos ellos verticales de 100x81, algunos de ellos acrílicos.



VAP19 | 1991 ST OS 100x81



VAP20 | 1991 ST OS 100x81



VAP21 | 1991 ST Acrílico SL 100x81



VAP22 | 1991 ST OSL 100x81



VAP23 | 1991 ST OSL 100x81



VAP24 | 1991 ST OSL 100x81



VAP25 | 1991 ST OS 100x81L



VAP26 | 1991 ST Acrílico SL 100x81



VAP27 | 1991 ST OSL 100x81



VAP28 | 1993 S.T. OSL 200x170

PAIS - I-II 1993
Paisaje interior

Luis Claramunt

Galería Juana de Aizpuru. Barquillo, 44, 1º. Madrid. Hasta el 12 de febrero.

FERNANDO HUICI

Hay a lo largo de la trayectoria de Luis Claramunt un desplazamiento elocuente en relación a los motivos que incitan la mirada del pintor y el tipo de pacto que ésta establece. Me he referido ya en otras ocasiones anteriores al lugar esencial que ocupa en la apuesta de Claramunt una manera compulsiva de entender la existencia —que establece su relación con el mundo basándose en las aristas por las que éste muestra mejor esa desgarrada intensidad en la que el artista busca reconocerse—, y en la que la práctica de la pintura se aborda no como una realidad separada, sino como anhelo de mantener intacto en el lienzo ese estado febril que, en su caso, vertebra por entero vida.

En el camino de ese impulso que persigue llevar hasta más allá de sus límites —haciendo saltar, literalmente, de sus gozmes el estereotipo—, la pintura de Claramunt ha ido dejando atrás aquellos escenarios de variada tipología en los que interrogaba su propia afinidad. Se abre en ello paso la conciencia de que, por cómplice que resulte, no es el motivo el que condiciona la intensidad del acto

de pintar, sino que su posibilidad se concentra, ante todo, en el sujeto que enfrenta a esa acción y al clima de la acción misma.

Como ya anunciaban sus ciclos más recientes, los motivos tienden a reducir su número, a volverse incluso más neutros, y las series se abren precisamente, desde la reiteración de una misma imagen estructural, a partir del clima marcado por el pintor en los sucesivos enfrentamientos.

Cambiando de tercio respecto a las incitaciones más corporales y urbanas que definieron su anterior exposición en este mismo espacio, las telas de esta nueva muestra se centran en el paisaje. La imagen espectral de un árbol vertebra la acción del pintor sobre lienzo, y su reiteración no testimonia calendario alguno de inasibles y fugaces impresiones, sino, al contrario, un parte climático bien distinto, el de las oscilaciones térmicas en la acción visceral del pintor. Y marcan estas un espectro dominado por la densidad gestual del color, que en un extremo alcanza una plena saturación para, vaciándose gradualmente, definir su apuesto —en un límite ya apuntado por la muestra anterior— en el grafismo que hiera la desnudez del blanco, como un modo especular, y hasta más terrible, de la intensidad.



Uno de los paisajes de la exposición de Luis Claramunt



VAP29 | 1991 Valderrobres OSL 100x81



VAP30 | 1992 Paisaje OSL 100x84



El catálogo de esta exposición cuenta con un descriptivo texto de su amigo Francisco Rivas que sirve de introducción a las dos exposiciones.

Publicado en *Luis Claramunt. Enero – febrero, 1992. Pinturas*. Madrid: Galería Juana de Aizpuru, 1992 .

Francisco Rivas

La muelta de oro

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 juega 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 vez 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 tragaperras, 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 definitivamente en esta calle insomne, afebrada 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 afincarse 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 enclaustran 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



1991 Dibujos incluidos en el catálogo de la exposición *La muela de oro* en la galería Juana de Aizpuru de Madrid

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 estila 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 matéis toros SED ARTISTAS.(2)



MOP2 | 1991 ST Acrílico OSL 100x81



MOP3 | 1991 ST Acrílico OSL 100x81



MOP4 | 1991 ST Acrílico OSL 100x81



MOP5 | 1991 ST OSL 100x81



MOP6 | 1991 ST OSL 100x81



MOP7 | 1991 ST OSL 100x81

(2) Rivas, Francisco (2012) La muela de oro. *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p. 238-240) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona



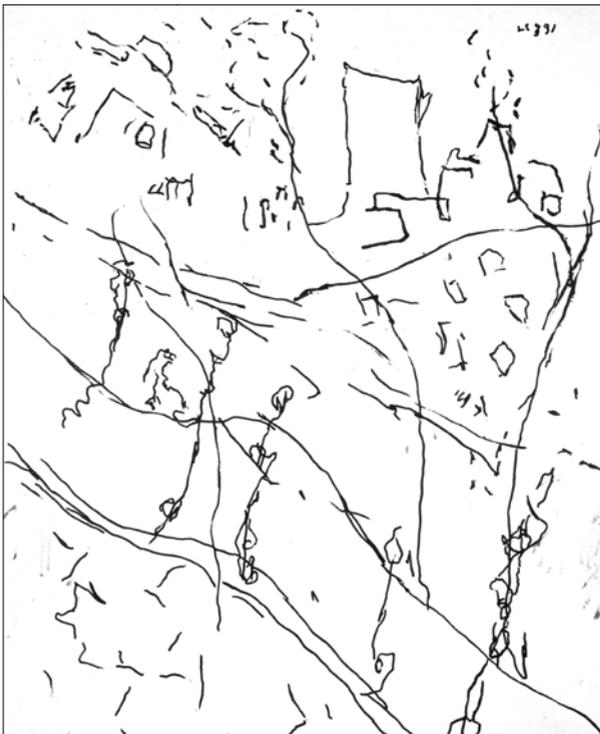
MOP8 | 1991 ST Acrílico SL 200x160



MOP9 | 1991 ST Acrílico SL 200x160



MOP10 | 1991 ST Acrílico SL 200x160



MOP11 | 1991 ST Acrílico SL 200x160



MOP12 | 1991 ST Acrílico SL 200x160



MOP13 | 1991 ST 100x81



MOP14 | 1991 ST 100x81



MOP15 | 1991 ST 100x81

↑ Esta exposición contiene cuadros de gran formato combinados con otros de 100x81, domina el blanco y negro contrastado con alguno de colores intensos.



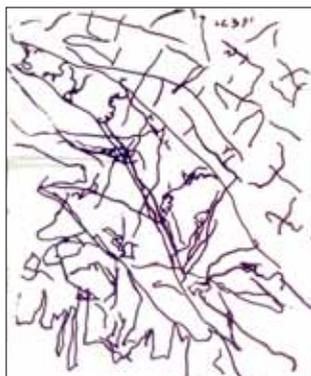
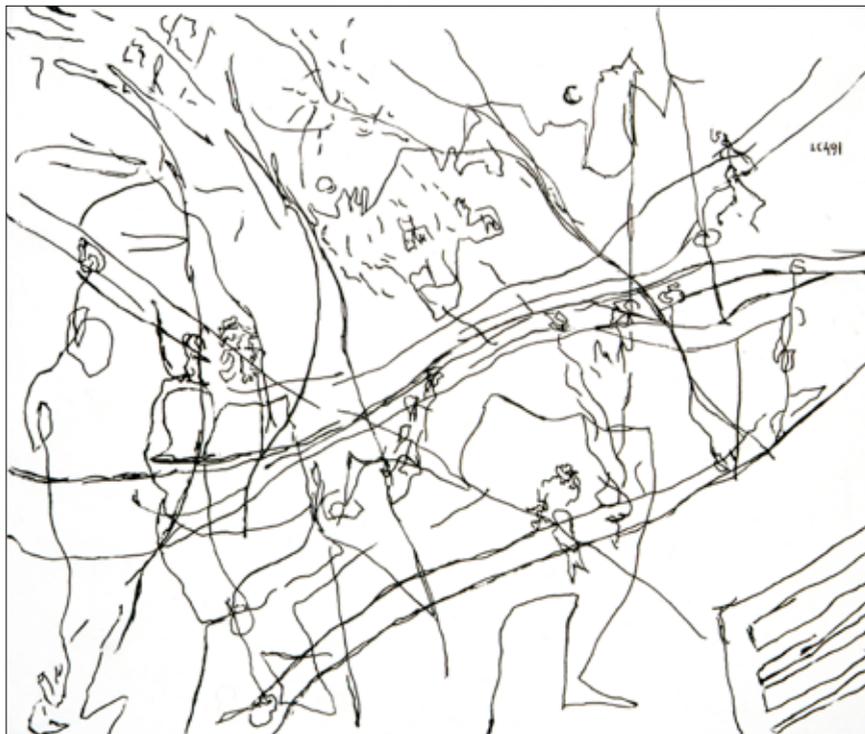


MOP17 | 1991 ST
Acrílico SL 200x240

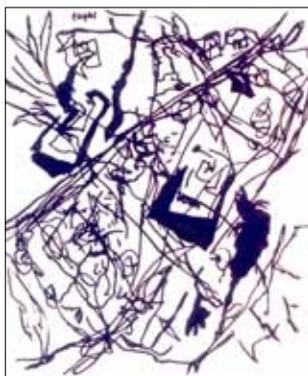


MOP18 | 1991 ST
Acrílico SL 200x240

MOP19 | 1991 ST
Acrílico SL 200x240



MOP20 | 1991 ST Acrílico ST 100x81



MOP21 | 1991 ST Acrílico ST 100x81



Juana de Aizpuru y Luis Claramunt en el estudio de la calle Montera de Madrid



Luis Claramunt en el balcón del taller vivienda de la calle Montera de Madrid

Fragmento de la entrevista a Nuria Enguita el 21 de octubre de 2016
en la cafetería del CCCB de Barcelona

A mi me gustaba mucho visitar la casa estudio de Luis y Teresa, la tela la grapaba en la pared, telas muy grandes y también más pequeñas. En Montera estaban los balcones siempre abiertos en invierno y en verano, en invierno te congelabas, tenía las telas en el suelo y las iba pasando, por eso en la exposición del MACBA le di mucha importancia a la cuestión del dibujo, porque él cuando te enseñaba los cuadros, especialmente los pequeños de 80x100, los pasaba como páginas y era esa idea de la secuencia del dibujo, de hacer uno detrás de otro. El interés de la obra de Luis para mi era ver toda esa secuencia. (3)



1989 Luis Claramunt en Madrid

(3) Martínez Palou, Silvia 2016 Fragmento de la entrevista a Nuria Enguita el 21 de octubre de 2016 en la cafetería del Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona



MDF1



MDF2



MDF3



MDF4



MDF5



MDF6



MDF7



MDF8



MDF9



MDF10



MDF11



MDF12

↑ Imágenes de Madrid desde el estudio



MDF13



MDF14



MDF15



MDF16



MDF17



MDF18



MDF19



MDF20



MDF21



MDF22



MDF23



MDF24

↑ Imágenes de Madrid desde el estudio

2



10
Bilbao
1994

Madrid

Rápido

Que se mueve, se hace o sucede a gran velocidad, muy deprisa.

El protagonista de esta serie es el Bilbao industrial y muy especialmente la ría, que fotografía, dibuja y pinta con su peculiar punto de vista. También es Bilbao su primer libro autoeditado de fotografías y dibujos, acompañados del texto de Nuria Enguita, incluido en esta serie. En la contraportada del libro aparece un plano de la ría, desde el mar hasta Bilbao. Esta es la primera vez que publica un libro en colaboración, experiencia que un año después repetiría con Lola Díaz y Gonzalo Torrente Malvido en un viaje a Galicia dando lugar a otro libro .

También es nuevo el uso de la cámara fotográfica, actividad de los años 1994 y 1995 que dio lugar a las series *Bilbao*, *Jabones Chimbo*, *Barcelona*, *Zoo*, *Madrid* y *O Pelouro*. Utiliza la cámara para retratar paisajes urbanos desérticos, nocturnos, fábricas abandonadas y como excepción animales del zoo de Barcelona, que en sus fotografías también ofrecen una imagen de abandono y soledad. Anteriormente sólo había incluido fotografías en una serie en 1988, la de *Toro de Invierno*, en la que fotografió una jornada en el campo con los toros en libertad. La figura humana, que se ha ido paulatinamente estilizando y esquematizando, definitivamente desaparece de su obra.

Esta será la última serie fruto de la observación. A partir de este momento el artista solo trabajará a partir de su propio mundo interior.

La ría la pinta a través del recorrido a lo largo de ella, el reflejo de las fábricas en el agua, las chimeneas, el perfil de los edificios, la proa de las barcas navegando, imagen que ya había reproducido anteriormente en el Guadalquivir de Sevilla. Los dibujos y pinturas son el resultado de la interpretación de las imágenes captadas en Bilbao con la cámara y son realizados en Madrid.

Luis Claramunt era un pintor de ejecución rápida que hacía muchos dibujos, siempre esquemáticos, esenciales. Algunos son

de un solo trazo, seguramente como esquema de las ideas que le venían a la cabeza en sus frecuentes vagabundeos por la ciudad. Paseos también rápidos, como cortas eran sus estancias en los diferentes bares que frecuentaba, donde muchas veces ni tan siquiera se acababa la cerveza que acababa de pedir. Antes de ponerse a pintar preparaba meticulosamente todo el material, pero una vez estaba todo a punto, su producción era muy rápida, para buscar la inmediatez del trazo, la frescura y autenticidad de la obra.

Sus fotografías presentan encuadres aleatorios, casuales e insólitos, reflejo de su mirada. Visiones muchas veces con la línea del horizonte inclinada que también están presentes en los cuadros de esta serie. Fotografías, dibujos y pinturas comparten conceptos, encuadres y puntos de vista, formando una amalgama que apuntan en la misma dirección y que hasta este momento no se había producido. Su pintura se vuelve cada vez más abstracta, en la línea de los expresionistas Paul Klee y Vasily Kandinsky del grupo *Der Blue Reiter*. Según Klee *“El arte no reproduce lo visible; más bien lo hace visible”*.

Texto de Núria Enguita del libro *Bilbao* con dibujos
y fotografías de Luis Claramunt, publicado en Madrid
en 1994

Levantarse por la mañana, por la tarde, al anochecer,
cuando canta el gallo, con la primera luz, con la
última.

Escribir, hablar por teléfono, leer el periódico,
recibir a un amigo, hacer la compra, comer piñones,
fumar un cigarrillo, no fumarlo.

Comer en el campo, pasear por el campo, dormir al lado
del mar.

Viajar hacia el Norte, hacia el Este, en tren, en coche
o en avión, al extranjero, por tu país, a la luna.

Ser de Madrid, de Marsella o de las Alpujarras, ser de
dentro o de fuera.

La mirada no puede detenerse.

Debe filtrarse, continuar a través.

Buen consejo para los cortos de vista, los que sólo se
fijan en el borde de su piel, (en el de dentro).

Fragmentación. Espacios limitados. Cortes limpios.
Despojamiento de las figuras. Discreción o exceso puro.
Esencialidad de la línea. Distorsión. Velocidad y
límite.

No se trata de naturalezas muertas.

No existe quietud, ningún rastro de muerte. Sí de
gastado, de usado.

*(Lisboa, Bilbao, no Sevilla)

Volver a escribir sobre el silencio, ese inmenso espacio
en el que reinan las miradas, los gestos, los olores.

Encuentros abiertos permanecen. Se van solapando las
jugadas en juegos eternos.

Existe siempre un ámbito de soledad, un vacío rodeado de
formas que van surgiendo en infinitas direcciones, cada
cual diferente, única.

En el errar continuo no puede haber soluciones que
impliquen un final.

Al paisaje exterior y al movimiento del tren se suman
otro paisaje y otro movimiento en la pantalla. Otro
tren. Pero ahí es un día soleado, como de vacaciones.

Las rupturas arbitrarias del tiempo marcan también segmentos de vida.

Ciudad construida por enormes vacíos. Los espacios entre los edificios o las vías de comunicación son terrenos baldíos pero que adquieren una presencia, entre siniestra y fantástica, por su localización en zonas céntricas.

El tajo en su desembocadura tiene una presencia poderosa, con algo de inmensidad contenida, imagen quieta del pasar.

Traduzco hoy el recuerdo con el lenguaje del tiempo y la distancia.

Algunas almas me acompañan, con o sin sus cuerpos. El hoy se filtra por el pelo y las uñas. El ayer, el hoy y lo no escrito delatan el delgado hilo con que se cosen la memoria y la mirada.

Nunca podría poner fotos de mi familia ni de mis amigos encima de la tele.

Conduce por la autopista del Norte. Desde la ventana se ve el coche, negro y blanco, pasar anónimo, bajo la neblina y la noche. Apenas el ruido sordo en la lejanía. A más de 180, un punto fijo, o ninguno. Un área de servicio, reduce la velocidad. Alguna llamada, una botella de agua y una mirada. Vuelve a la carretera, la misma de todos los días. De muchos. Por la carretera, a cualquier hora. Ha visto el agua y las luces. Ha ido y ha vuelto.(1)

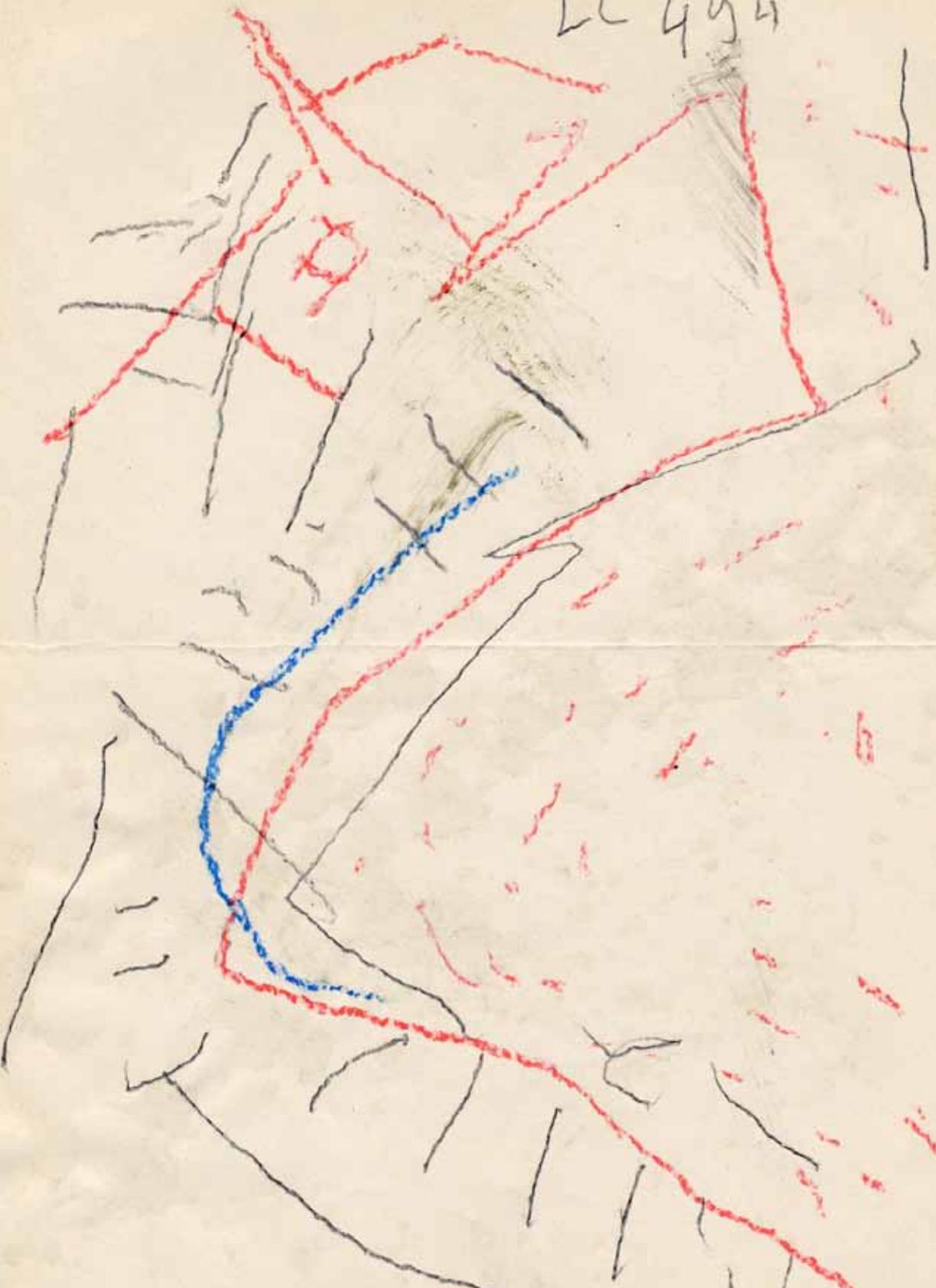
(1) Enguita Mayo, Nuria; Claramunt Luis (1994) Textos, dibujos y fotos de Bilbao. Madrid: edición de autor.

Fragmento del texto *El paso del Ecuador de Luis Claramunt* de Quico Rivas, la Escala, febrero 2005 publicado en el catálogo de los dibujos de Luis Claramunt de *Los Secretos del Mar Rojo* del Colegio Mayor Rector Peset de la Universidad de Valencia

¿Cuándo pintaba Claramunt? Esa era la pregunta que, no sin cierta guasa, nos hacíamos sus amigos y conocidos, pues la verdad era que pintaba mucho pero nunca nadie lo vio pintar. “No tengo prisa para trabajar –decía él–, pero cuando lo hago voy derecho”. Claramunt, en efecto, era de esos pintores que reflexionaba mucho y, luego ejecutaba muy rápido. Antes de poner manos a la obra debía tener las ideas muy claras, los temas muy masticados, todo debía estar previsto, incluso medido en su cabeza. La señal inequívoca era la de tapizar el estudio con telas grapadas sobre la pared. O con papeles, según el caso. Luego, una buena noche, en un arrebató creativo todas esas telas o todos esos papeles eran “ejecutados” de una tacada. Noches gloriosas para las que se preparaba y se mentalizaba como un torero antes de entrar en la plaza.(2)

(2) Rivas, Francisco (2005) *El paso del Ecuador de Luis Claramunt*, *Los Secretos del Mar Rojo* (p. 17) Valencia: Colegio mayor Rector Peset

LC 494



Fragmento de la entrevista a Victoria Claramunt

Alguna vez desde Zarautz yo le he llevado en coche a Bilbao, pero en ese viaje que hicimos en coche por la ría por Baracaldo, Portugalete, todos estos pueblos en la primera crisis industrial Luis no hizo las fotos ni la primera tanda de fotos, eso fue después. Él después fue por su cuenta o fue con Núria e hicieron ese libro. Yo había ido en coche a Bilbao con él, a ver altos hornos y todo eso, pero creo que en ese momento él no tenía nada pensado de hacer lo de Bilbao, pero lo que pasaba es que le interesaba. Él tenía gente en Bilbao, hizo mucha obra que tenemos nosotros en el almacén, de fondo blanco y líneas negras y de colores muy vivos de fondo óxido. Conoció esa parte de Bilbao antes del Guggenheim, cuando Bilbao todavía era una ruina industrial, ya no funcionaba la industria pero todavía estaba el esqueleto. Todos los cuadros de Bilbao los pintó en Madrid. Con las fotos hizo los dibujos y los cuadros. Él pasó de dibujar del natural, de tomar sus apuntes del natural, a luego elaborarlo. Miraba las cosas, las digería de alguna manera y luego sobre sus notas telegráficas que tomaba, fueran dibujos, fotografías o notas, de esto dibujaba, pintaba o hacía cosas.(3)

(3) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Victoria Claramunt el 5 de marzo del 2017 en su domicilio de Zarautz

Fragmento del texto de Ángel González para el catálogo del MAC-
BA *El viaje vertical* 2012

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 [...]

[...] No hay encuadre en las fotos de Luis, solo fotogramas 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 ne La Città Dolente
Per me si va ne l'eterno dolore,
Per me si va tra la perduta gente.»

¡Ay, esa perduta gente; esa gente perdularia...! (4)

(4) González, Ángel (2012) *La Città Dolente. Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura*. Luis Claramunt. *El viaje vertical*. (p. 224-226) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona



BIF2



BIF3



BIF4



BIF5



BIF6



BIF7



BIF8



BIF9



BIF10



BIF11



BIF12



BIF13



BIF14



BIF15



BIF16



BIF17



BIF18



BIF19



BIF20



BIF21



BIF22



BIF23



BIF24



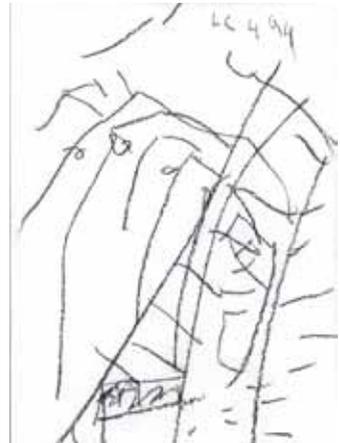
BIF25



BID1



BID2



BID3



BID4



BID5



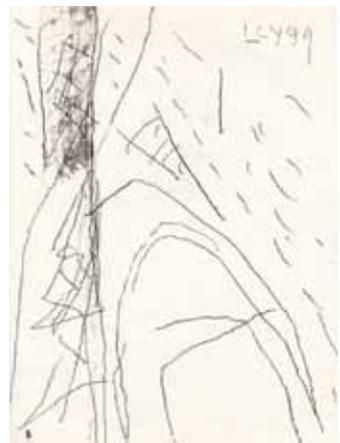
BID6



BID7



BID8



BID9



BID10



BID11



BID12



BID13



BID14



BID15



BID16



BID17



BID18



BID19



BID20



BID21



BID22



BID23



BID24



BID25



BID26



BID27



BID28



BID29



BID30



BID31



BID32



BID33



BID34



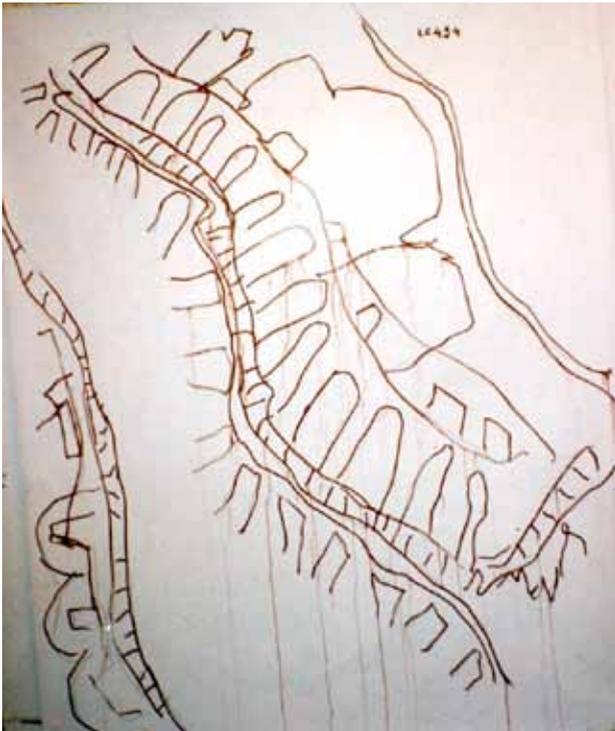
BID35



BID36



BIP1 | 1994 Sin título 200x160



BIP2 | 1994 Sin título 200x160



BIP3 | 1994 Acrílico mixto 160x200



BIP4 | 1994 Sin título 200x160



BIP5 | 1994 Acrílico grafito 160x200



BIP6 | 1994 Acrílico 160x200



BIP7 | 1994 OSL Acrílico grafito 200x160



BIP8 | 1994 Sin título 200x160



BIP9 | 1994 100x81



BIP10 | 1994 Bilbao Acrílico SL 100x81



BIP11 | 1994 100x81



BIP12 | 1994 mixta SL 100x81



BIP13 | 1994 100x81



BIP14



BIP15 | 1994 100x81



BIP16



BIP17



BIP18



BIP19



BIP20 | 1994 Acrílico 100x81



BIP21 | 1994 OSL 100x81



BIP22 | 1994 100x74



BIP23 | 1994 100x81



BIP24 | 1994 92x73



BIP25 | 1994 100x81



BIP26 | 1994 Bilbao 100x81



BIP27



BIP28 | 1994 Bilbao 100x81



BIP29 | 1994 100x81



BIP30 | 1994 Acrílico 200x160



BIP31 | 1994 200x160



BIP32 | 1994 200x160



BIP33 | 1994 100x81



BIP34



BIP35



BIP36



BIP37
1994 Pinturas de la serie *Bilbao*



BIP38



BIP39 | 1994 OSL 100x81



BIP40 | 1994 Bilbao 160x200



BIP41 | 1994 Sin título 200x160



BIP42 | 1994 100x81



BIP43 | 1994 100x81



BIP44 | 1994 200x160



JCF1



JCF2



JCF3



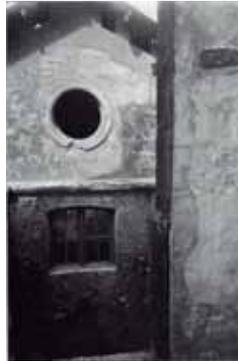
JCF4



JCF5



JCF6



JCF7



JCF8



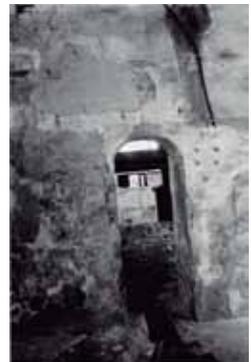
JCF9



JCF10



JCF11



JCF12



JCF13



JCF14



JCF15



JCF16



JCF17



JCF18



JCF19



JCF20



JCF21



JCF22



JCF23



JCF24

↑ 1995 De esta época son series de fotografías de la antigua fábrica de Jabones Chimbo de Bilbao, cuatro de estas fotografías formaron parte de la exposición colectiva *At the edge of the landscape* llevada a cabo en 1997 en la galería Estrany de la Mota de Barcelona



BIF26. Fotografía tomada por el artista en los alrededores de la Ria de Bilbao



LA 331



ZOF1



ZOF2



ZOF3



ZOF4



ZOF5



ZOF6



ZOF7



ZOF8



ZOF9



ZOF10



ZOF11



ZOF12

↑ 1995 La serie de fotografías del zoo de Barcelona está acompañada por dibujos de los animales



ZOD1



ZOD2



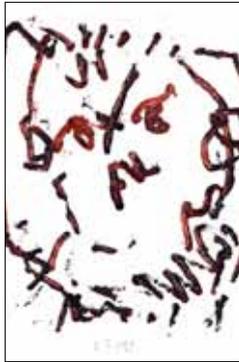
ZOD3



ZOD4



ZOD5



ZOD6



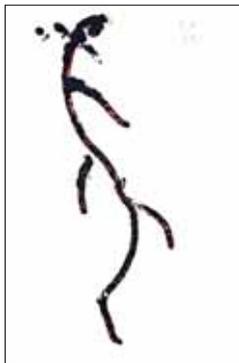
ZOD7



ZOD8



ZOD9



ZOD10



ZOD11



ZOD12

HORNOS - JADOP - ZESTIA -
PANTALLA CON TATUAJE

BAYONETA

BOMBA ATOMICA

496

PIÑA



LOCOMOTORA

EMPALAMIENTO CON MIEL

NAUJA - Y OXIDADA + TIJERA

VENENOS "FEMENINOS"

LA BARRA DEMOCRATICA

HANDRE

(JABS)

(PAN)

SED **UTR**

(ALMA)

(AGUA)

LC496

BOLOS "ENTERRADOS EN LA ARENA"

VELATORIOS VARIOS

6 TAM DE

RIMA DE CIEGOS -
E.T.C.

AMORRIS WT
CON LOS MAXOS

TAMBOR DE W CON

-CHIMBO-

(MEDIA)

ORZIA

LC496

TIBU ROME

PASEO POR LA TADLA

ABANDIT

DIVITE EXTRA

UNAS Y ARTILLAS (UNAS)

TRIPAS Y ARBOL CON WADZEL

(ERONAMO)

11

La de vámonos 1995

Madrid

Fatalista

Persona que no ve la posibilidad de cambiar el curso de los acontecimientos adversos. Creencia según la cual todo sucede por ineludible predeterminación o destino.

En el cuaderno autoeditado Comando 2999, Luis Claramunt incluyó series de pinturas de los últimos 5 años de su carrera. Tituló *La de vámonos* la serie de pinturas de verdugos, torturas y tormentos, aquellas obras de ahorcados, guillotinas, garrote vil, ahogamientos, electrocutados y violentas maneras de morir que realizó en 1995.

La formación francófona y su talante pesimista necesariamente debían acabar conduciendo a Luis Claramunt al existencialismo. El existencialismo, filosofía extendida en la postguerra de la Europa continental, cuyos principales ideólogos fueron los escritores Jean Paul Sartre y Albert Camus, se basaba en la creencia que el hombre está solo, sin ningún sistema moral o religión que lo guíe y que por ello tiene la libertad de definirse a sí mismo, de reinventarse en cada nueva acción. Estos pensamientos ejercieron una importante influencia en el panorama artístico de los años 50. Los términos que definen estas ideas son autenticidad, angustia, alienación, absurdo, disgusto, transformación, metamorfosis, ansiedad y libertad, todos ellos presentes en la obra de Luis Claramunt, muy especialmente en esta última etapa que marca el final de su vida.

Algunos de los artistas adscritos al existencialismo, más por el estado de ánimo y pensamiento que por estilo, son Fautrier, Giacometti, Bacon y Freud. De Jean Fautrier especialmente su serie *Rehenes*, que fue pintada durante la guerra mientras estaba escondido en un centro psiquiátrico de las afueras de París, donde podía oír los gritos de los prisioneros que eran torturados y ejecutados por los nazis en los bosques de los alrededores. Alberto Giacometti por sus frágiles figuras perdidas en amplios espacios abiertos. Francis Bacon por la atmosfera violenta y claustrofóbica de sus pinturas, y Lucian Freud por la imagen melancólica de sus retratos hiperrealistas.

En esta serie se incluyen los dibujos que Luis Claramunt hizo para ilustrar *El Extranjero* y *La Peste* de Albert Camus y también los dibujos que incluyó en los cuadernos autoeditados que tituló *Un Teatro Real*, *Garrote Vil* y *Verdugos y Tormentos*. Dibujos donde aparecen con mucha frecuencia guillotinas, horcas, grilletes, navajas y facas... y listados de torturas y violentas maneras de morir. Todos ellos están datados en 1995 y contienen imágenes muy gráficas y esquemáticas. Este tremendismo estuvo presente en su obra desde el principio. Sus aguafuertes y linóleos de 1971 de *La isla del tesoro* ya incluían imágenes de ahorcados. Algunos de los entrevistados expresaron la fascinación que tuvo sobre el artista un libro de torturas que tuvo en su juventud.



Fotografía del cuaderno autoeditado Comando 2999

imágenes de la maqueta del cuaderno autoeditado Comando 2999 →



1

GUILLOTINA ROSA
100x84 OSL



CRUCIFICADO
100x84 MIX



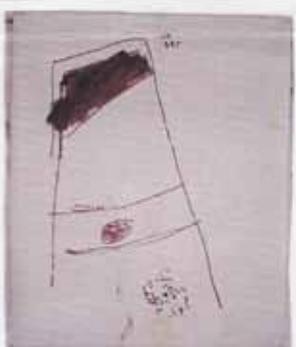
10

GARROTE VIL MIX
100x84



6

JUEGO DE BOLOS
100x84 - MIX SL



4

GUILLOTINA
OSL-100x84



11

GUILLOTINA 100x84
MIXTA SL



5

A HORCADO 100x84
MIXTA SL



2

TRATO HECHO -
100x84 - MIXTA SL



3

AHORCADO QUERUBO
100x84 - OSL



16

LUCHILLA USADA
100x84 - MIX-OSL



15

YAVAJA BARBERA
100x84 - OSL



17

85

GARROTE ULL
100x84
MIX SL



17

EVELAIRE
100x84 MIX/SL



13

TORMENTO INIBIO
100x84 - MIX SL



12

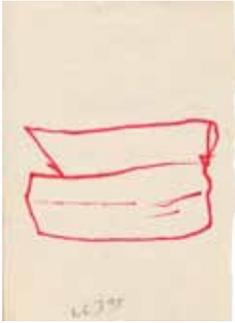
CAPASTO WOP CA DE 2 OSL
- GUILLOTINA - 100x84 - MIX

Último párrafo de la primera parte de *El extranjero* de Albert Camus
1937

Pensé que me bastaba dar media vuelta y todo quedaría concluido. Pero toda una playa vibrante de sol apretábase detrás de mí. Di algunos pasos hacia el manantial.

El árabe no se movió. A pesar de todo, estaba todavía bastante lejos. Parecía reírse, quizá por el efecto de las sombras sobre el rostro. Esperé. El ardor del sol me llegaba hasta las mejillas y sentí las gotas de sudor amontonárseme en las cejas. Era el mismo sol del día en que había enterrado a mamá y, como entonces, sobre todo me dolían la frente y todas las venas juntas bajo la piel. Impelido por este ardor que no podía soportar más, hice un movimiento hacia adelante. Sabía que era estúpido, que no iba a librarme del sol desplazándome un paso. Pero di un paso, un solo paso hacia adelante. Y esta vez, sin levantarse, el árabe sacó el cuchillo y me lo mostró bajo el sol. La luz se inyectó en el acero y era como una larga hoja centelleante que me alcanzara en la frente. En el mismo instante el sudor amontonado en las cejas corrió de golpe sobre mis párpados y los recubrió con un velo tibio y espeso. Tenía los ojos ciegos detrás de esta cortina de lágrimas y de sal. No sentía más que los címbalos del sol sobre la frente e, indiscutiblemente, la refulgente lámina surgida del cuchillo, siempre delante de mí. La espada ardiente me roía las cejas y me penetraba en los ojos doloridos. Entonces todo vaciló. El mar cargó un soplo espeso y ardiente. Me pareció que el cielo se abría en toda su extensión para dejar que lloviera fuego. Todo mi ser se distendió y crispé la mano sobre el revólver. El gatillo cedió, toqué el vientre pulido de la culata y allí, con el ruido seco y ensordecedor, todo comenzó. Sacudí el sudor y el sol. Comprendí que había destruido el equilibrio del día, el silencio excepcional de una playa en la que había sido feliz. Entonces, tiré aún cuatro veces sobre un cuerpo inerte en el que las balas se hundían sin que se notara. Y era como cuatro breves golpes que daba en la puerta de la desgracia. (1)

(1) Camus, Albert (1982) *El Extranjero* (p. 71-72) Madrid: Alianza Editorial



EED1 | El féretro



EED2 | El féretro y los tornillos



EED3 | Coche fúnebre



EED4 | Con leche y copa de
aguardiente



EED5 | Se abre o no la caja



EED6 | Coche funeral



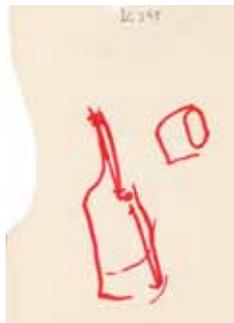
EED7 | Coche funeral



EED8 | Velatorio



EED9 | Camino de
camposanto



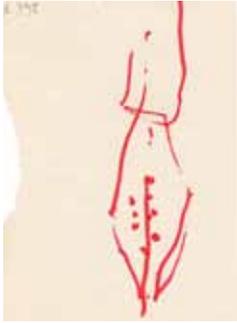
EED10 | Dos copas



EED11 | Conversación
amistosa



EED12 | Sobremesa



EED13 | Carta



EED14 | Trato hecho



EED15 | Tratos



EED16 | Recado de escribir



EED17 | Un cigarrillo



EED18 | Perro de salamano



EED19 | Lazo de perrera



EED20 | Raymond antes del bofetón



EED21 | Perro de salamano



EED22 | Masson



EED23 | Raymond después del bofetón



EED24 | Los árabes



EED25 | Camino de la playa



EED26 | El manantial



EED27 | La meseta



EED28 | La reyerta



EED29 | El manantial



EED30 | La reyerta



EED31 | La siesta en el manantial



EED32 | La reyerta



EED33 | La playa



EED34 | La reyerta



EED35 | El manantial



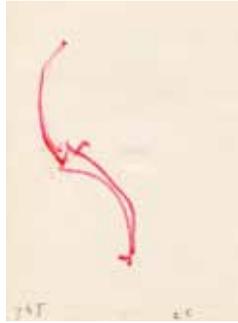
EED36 | El revolver



EED37 | Faca



EED38 | Vista de la casbah



EE40 | Faca



EED41 | Uno, dos, tres, cuatro, cinco...



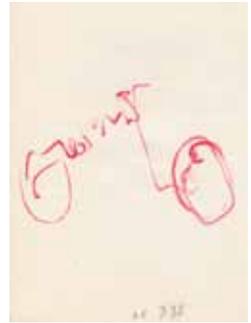
EED42 | El punto de mira



EED43 | Tiempo al tiempo



EED44 | Al tiempo



EED46 | Grilletes



EED47 | Calabozo



EED48 | Casquillos uno y cuatro más



EED49 | Calabozo



EED50 | Vis a vis



EED51 | Tambor



EED52 | Pasillo de los juzgados



EED53 | Calabozo



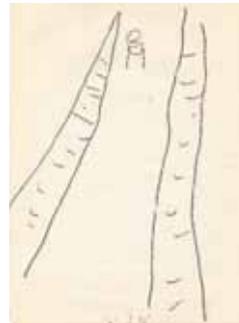
EED54 | Comunicación



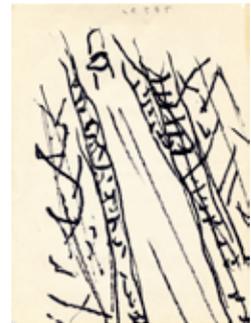
EED55 | La cruz y el despacho del fiscal



EED56 | Emenuenses



EED57 | Comunicación



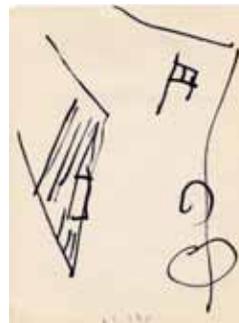
EED58 | Locutorio



EED59 | Hierros



EED60 | Vista de Argel



EED61 | Celda



EED65 | Guillotina

Fragmentos del artículo de Ángel Gonzalez *La Città Dolente*
(Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura)

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[...]

[...] 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 recalcitrantes, 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 de 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: que «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[...]

[...] Desarraigo, dolor, melancolía... Luis no ha dejado nunca de buscarles una figura, o efectivamente un cuerpo: carne de su propia carne. Allí donde fuera: Bilbao, Sevilla, Madrid o Marrakech. De ciudad en ciudad; de un extrañamiento a otro; dolor sobre dolor, sin muchos visos ni pujos de esperanza.

[...] 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, 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 estereotipados 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.

[...] Desconozco si Luis 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. En el extranjero, por ejemplo, apenas hay otra cosa; y en cuanto 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 de un solo 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 zarandea 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 fisionomía 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! (2)

(2) González, Ángel (2012) La Città Dolente. Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura. Luis Claramunt. El viaje vertical. (p. 222-224)

Fragmento de la entrevista de Victoria Claramunt

El tema de las torturas también le acompañó toda la vida, era su lado oscuro, era su fantasía oscura. Nosotros tenemos un padre que soñaba que llevaba en una carretilla por un camino los cadáveres de sus hijos. Nuestros padres han vivido una guerra civil, han estado en el frente con 18 añitos, eso no desaparece del imaginario colectivo así como así, esto está allí y alguien lo recoge y en mi casa, de la guerra civil se hablaba, y no se hablaba de una forma vengativa, pero salían cosas y escenas primarias que tuvo mi padre durante la guerra terribles.

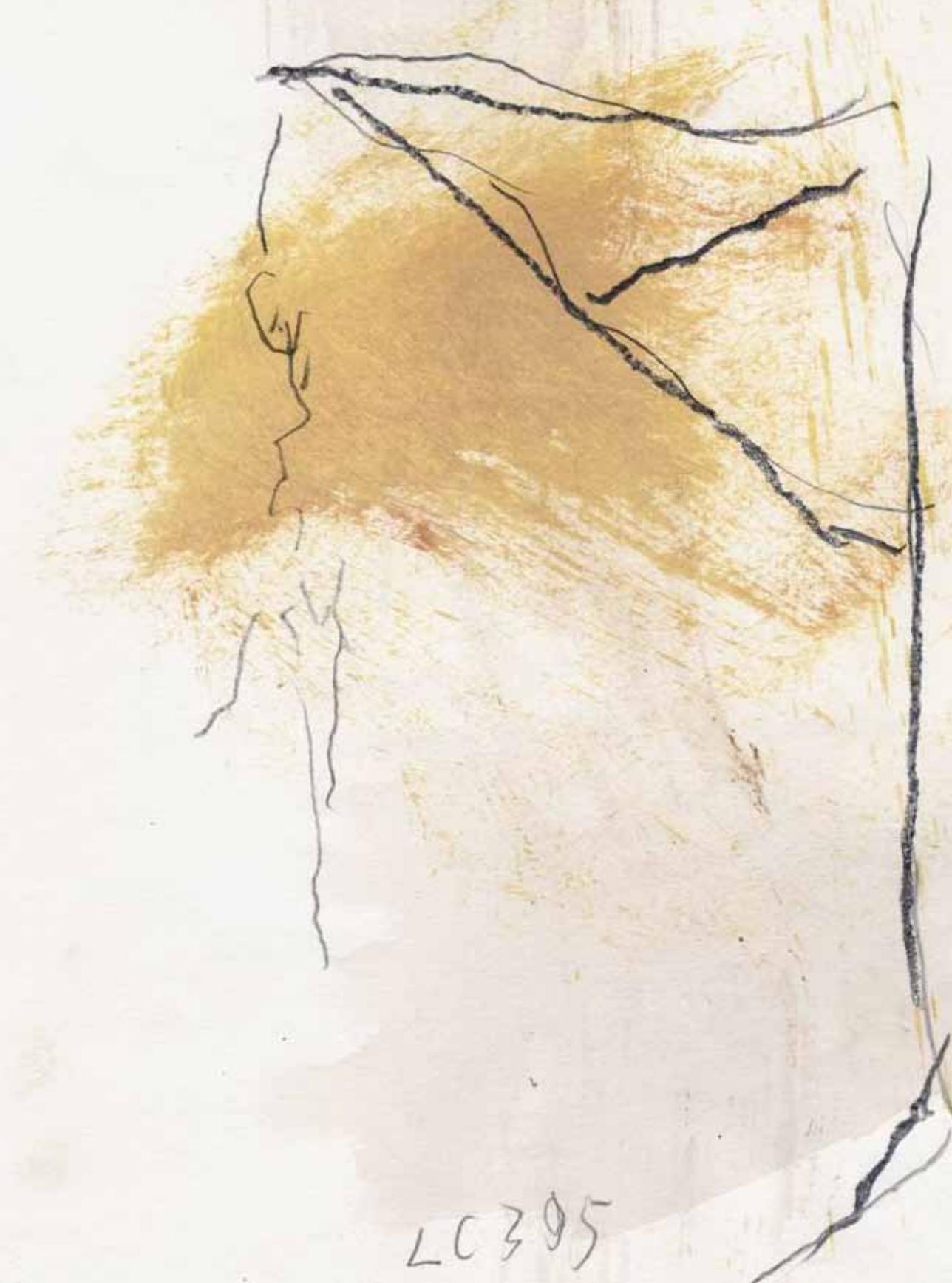
Mi padre dejó una serie de escritos, que encontramos cuando murió en un cajón de su mesa. Contienen reflexiones sobre su profesión, sobre su vida y luego tiene unos cuentos tremendos y otros tenebrosos. Esta parte oscura también la tenía Luis.

Mi padre el primer día de guerra entró con un amiguete suyo que era pintor, que se llamaba Alejandro, en un campo de batalla, su amigo murió ese primer día destrozado por una bomba.[...]

[...] Guillotinas ya había en los dibujos de Camus, eso es como una constante. Una de sus fantasías narrativas era lo del siglo de oro y la inquisición. Cuando tenía 12 años llegó a casa un librito ilustrado que era todo de torturas a lo largo de la historia, y ese libro a Luis le causó un impacto tremendo, le fascinó, porque era muy impresionante. Era un librito así pequeño, finito pero tenía todas las formas de infringir sufrimiento al ser humano, el garrote vil, todas estas cosas.

En aquella época él estaba leyendo el libro del Jacob, este anarquista francés que lo deportaron a la Guayana. Este habla de la guillotina y de todas estas torturas. Lo que estaba leyendo en ese momento también lo reflejaba en la pintura, formaba parte de su argumento, del tema.

(3)



LC395



LVP1 | 1995 Garrote vil 100x81



LVP2 | 1995 Guillotina Mixta SL 100x84



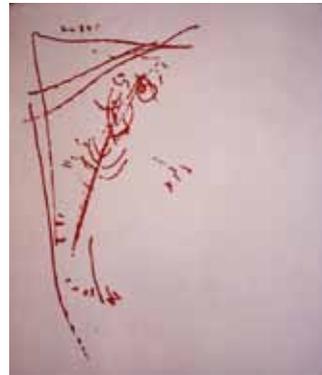
LVP3 | 1995 Guillotina OSL 100x81



LVP4 | 1995 La de vámonos OSL 100x81



LVP5 | 1995 100x81



LVP6 | 1995 Horca y esqueleto el señuelo Mixta SL100x84



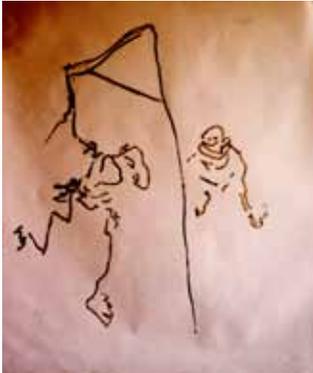
LVP7 | 1995 Guillotina y verdugo Mixta SL 100x81



LVP8 | 1995 Garrote vil 100x81



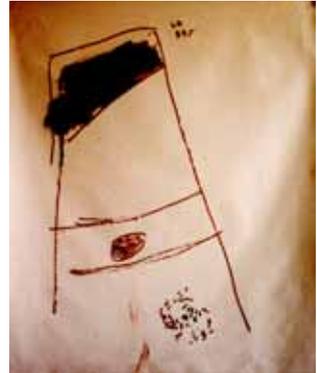
LVP9 | 1995 Guillotina rosa OSL 100x84



LVP10 | 1995 Ahorcado y verdugo OSL 100x81



LVP11 | 1995 Ahorcado OSL 100x84



LVP12 | 1995 Guillotina OSL 100x84



LVP13 | 1995 Juego de bolos OSL 100x84



LVP14 | 1995 Canasto con las cabezas y guillotina Mixta SL 100x81



LVP15 | 1995 Tormento indio Mixto SL 100x84



LVP16 | 1995 Garrote vil Mixta SL 100x84



LVP17 | 1995 Navaja barbera 100x84



LVP18 | 1995 cuchilla usada 100x84



LVP19 | 1995 En el aire Mixta SL 100x84



LVP20 | 1995 Electrocutado II Mixta SL 200x160



LVP21 | 1995 Electrocutado I Mixta SL 200x160



LVP22 | 1995 Crucificado OSL 100x84



LVP23 | 1995 100x81



LVP24 | 1995 Trato hecho Mixta SL 100x84



LVP25 | 1995 Mixta SL 200x160



LVP26 | 1995 200x160

Fragmento de la entrevista a su galerista Juana de Aizpuru el 23 de abril de 2017 en su galería en Madrid

Todo eso del libro a él le gustaba. Yo tengo alguno de esos libritos que él hacía, pero no tengo la más mínima impresión que eso fuera un catálogo. Es una obra, un libro de autor, un archivo personal. Me gusta decirlo para que no quede que él era un fotógrafo frustrado o un editor.

Él era un pintor, que dibujaba también divinamente porque era tan visceral que en una obra no le daba lugar. Se le salían más las ideas que lo que las manos podían abarcar. En el dibujo, en cambio, pues sí. Porque cuando llegaba de madrugada de darse una vueltecita por ahí, ponía más de cien papeles pinchados en la pared y empezaba taca-taca y se hacía antes de irse a la cama los cien, pero divinos. Venía como en estado de gracia, satisfecho. Eran como mosaicos y luego me llevaba y decía, vente y lo ves, y le decía pero hombre como lo has hecho, ¿esta mañana?

. Y es que el dibujo le gustaba. Él era pintor, pero sus ideas eran tan galopantes que en un cuadro su mano no le daba lugar, pero en el dibujo podía ir al ritmo de la cabeza a la mano, porque claro, un dibujo es muy ligero, muy espontáneo. Disfrutaba haciendo esos dibujos, era como una expansión, también como una manera de pensar la pintura. Porque luego de ahí sacaba ideas para los cuadros. Todo estaba encadenado y se iba luego a la cama contento, después de haberse dejado todos los papeles llenos de pintura. Llevaba días madurando el tema y de repente pum. (4)



↑ 1995 Fotografías del taller de Luis Claramunt de la calle Montera con papeles pintados al óleo de la serie La de vámonos 10x15

(4) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Juana de Aizpuru el 23 de abril del 2017 en su galería de la calle Barquillo de Madrid.



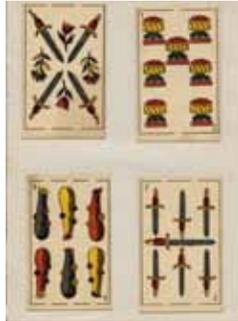
↑ 1995 Fotografías del taller de Luis Claramunt de la calle Montera con papeles pintados al óleo de la serie La de vámonos 10x15







TRD1



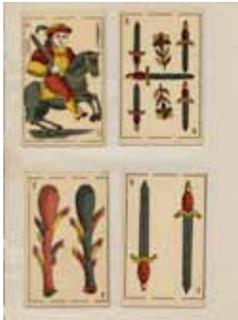
TRD2



TRD3



TRD4



TRD5



TRD6



TRD7



TRD8



TRD9



TRD10



TRD11



TRD12

↑ 1996 Dibujos del libro autoeditado por Luis Claramunt *Un teatro real* 24/12/96 20,5x14,5



TRD13



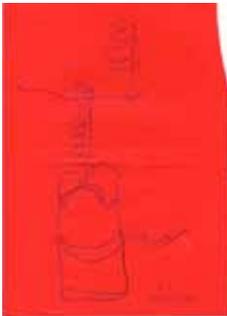
TRD14



TRD15



TRD16



TRD17



TRD18



TRD19



TRD20



TRD21



TRD22



TRD23



TRD24



TRD25



TRD26



TRD27



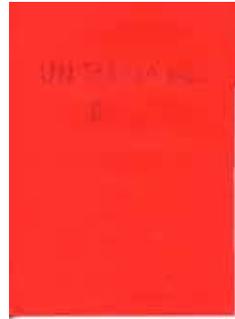
TRD28



TRD29



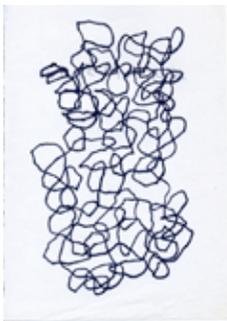
TRD30



TRD31



TRD832



TRD33



TRD34



TRD35



TRD36



TRD37



TRD38



TRD39



TRD40



TRD41



TRD42



TRD43



TRD44



TRD45



TRD46



TRD47



TRD48



TRD49



TRD50



TRD51



TRD52



TRD53



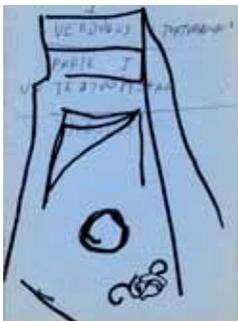
TRD54



TRD55



TRD56



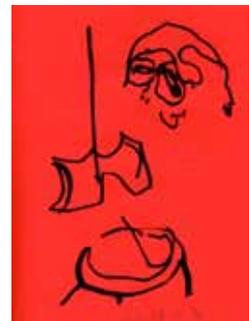
TRD57



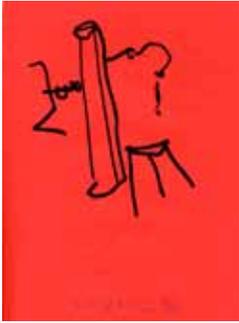
TRD58



TRD59



TRD60



TRD61



TRD62



TRD63



TRD64



TRD65



TRD66



TRD67



TRD68



TRD69



TRD70



TRD71



TRD72

↑ 1996 Dibujos del libro autoeditado por Luis Claramunt *Un teatro real* 24/12/96 20,5x14,5



VTD1



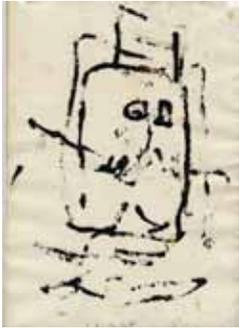
VTD2



VTD3



VTD4



VTD5



VTD6



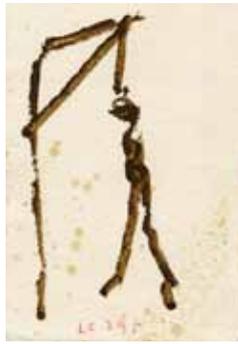
VTD7



VTD8



VTD9



VTD10



VTD11



VTD12



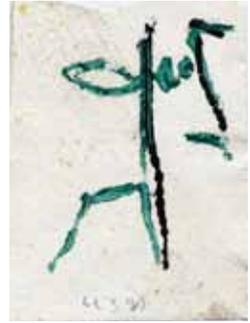
VTD13



VTD14



VTD15



VTD16



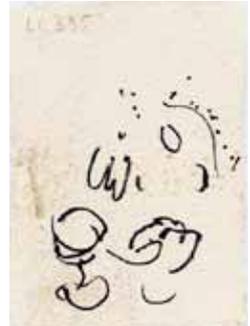
VTD17



VTD18



VTD19



VTD20



VTD21



VTD22



VTD23



VTD24



ILPD1 | 1 Rata en el escalón



LPD2 | Rata en la portería



LPD3 | Ratas en el parque



LPD4 | Rata agonizando



LPD5 | Ratas en un cubo



LPD6 | Ratas en reata



LPD7 | Un portero con tres ratas



LPD8 | II 1 El viejo, las marmites y el reloj



LPD9 | 2 Puertas de la muralla



LPD10 | 3 Galera de un hospital



LPD11 | 4 Tranvía atestado



LPD12 | 5 Predicador de la chistera

↑ 1995 Dibujos de la serie *La Peste* 21x29,7



LPD13 | 6 Los sueros



LPD14 | 7 Ambulancia y pies asomando



LPD15 | 8 Dos tiros: un perro o una fuga



LPD16 | III 1 Más incendios



LPD17 | 2 Condecoración



LPD18 | 3 Ataque a las puertas de la ciudad

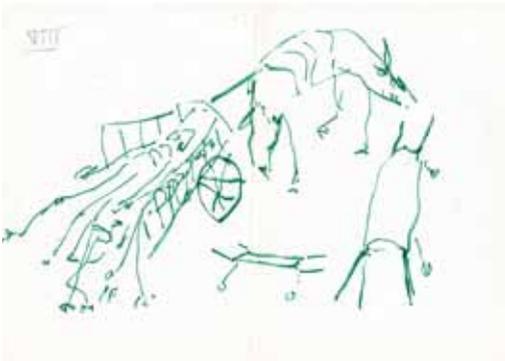
↑ 1995 Dibujos de la serie La Peste 21x29,7



LPD19 | 4 Saqueadores cargando pueblos



LPD20 | 6 Pasillo, trastero y ataúdes



LPD21 | 8 Carros con muertos y parihuelas



LPD22 | 9 Fosas comunes con lentiscos



LPD23 | 11 Procesión de parihuelos en cementerio



LPD24 | 12 Tranvía en el acantilado

↑ 1995 Dibujos de la serie *La Peste* 21x29,7



LPD25 | 14 Cadáveres en el mar



LPD26 | IV 1 Bandadas de vendejos y de grajos



LPD27 | 2 Tenor apestado y rata en la ópera



LPD28 | 3 Púlpito, sermón y huracán



LPD29 | 4 González mirando el nublado



LPD30 | 5 Grand agonizando

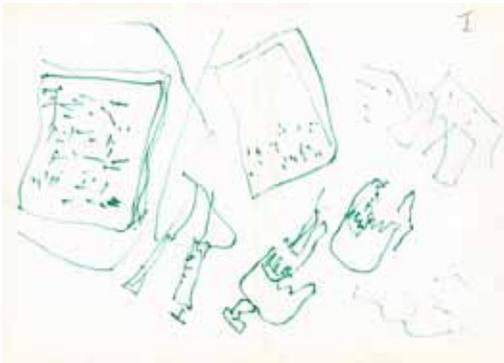
↑ 1995 Dibujos de la serie *La Peste* 21x29,7



LPD31 | 6 Magro fuego y moribundo



LPD32 | 7 Manuscrito de Grand, rata y amazona



LPD33 | V1 Estadísticas, antes y después



LPD34 | 2 Postigos cerrados



LPD35 | 3 Tarrou, escritura fatigada



LPD36 | 4 Enfermo con pernos en la cabeza

↑ 1995 Dibujos de la serie *La Peste* 21x29,7



12

Pinturas ciegas.

Pinturas zurdas

1998

Madrid

Visceral

Que es intenso e irracional

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. (1)

En 1986 en el catálogo de la exposición en el Museo Contemporáneo de Sevilla, Luis Claramunt ya hablaba de entrecruzar los mundos del consciente y del inconsciente, supeditando la ejecución de la obra al choque y conjunción de ambos elementos. Habla del dibujo, la línea como concreción, explicación y síntesis mientras que la mancha y más concretamente el *dripping* pertenecen al mundo del inconsciente.

En esta serie de 1998, *Pinturas Ciegas, Pinturas Zurdas*, aflora con mucha más intensidad la visceralidad de su pintura desprovista ya de argumento temático para dejar paso únicamente a la potencia del cuadro por sí mismo. Sobre fondo blanco, el artista utiliza la línea o la mancha por separado o combinadas, aplicadas por puro instinto, trazos directos, no meditados, a ciegas o con la mano izquierda, producto del gesto, la embestida sobre el lienzo, con la pintura líquida que se derrama sobre la tela. La paleta de colores es corta pero contrastada, negros, amarillos, rojos y marrones.

En sus dibujos incluidos en el cuaderno autoeditado con este nombre del cuarto trimestre del 1998, siguen apareciendo muchos barcos entre los que se intercala algún rostro desfigurado y alguna guillotina. Los barcos aparecen inmersos en tempestades, zozobrando, desarticulados, con todas las velas desplegadas, y los botes en el agua. Dibujos a lápiz o rotulador negro, rojo y verde.

En esta serie podemos encontrar analogías, en cuanto a procedimiento, con la obra de Henri Michaux, poeta, artista y viajero y

(1) Claramunt, Luis (2000) *El País*

más concretamente con sus *dibujos mescalínicos*, producidos bajo los efectos de la mescalina, sustancia que tomaba bajo prescripción facultativa como método de investigación del efecto de los estupefacientes en el proceso creativo. Baudelaire otro de los referentes de Luis Claramunt, también experimentó con las drogas como elemento catalizador del proceso creativo. Michaux fue adscrito a la *Abstracción Lírica*, movimiento aparecido en París tras la segunda guerra mundial como subgrupo del *Arte informal*, corriente artística basada en los fundamentos de Vassily Kandinsky considerado el padre de la abstracción, que se caracterizaba por ser un estado mental de comunicar conceptos, pensamientos, ideas y emociones de una manera abstracta.

Cita de Juan Manuel Bonet contenida en el artículo de Ángel González, *La Città Dolente* del Catálogo del MACBA Luis Claramunt, *El viaje vertical*

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 lo 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. Pinturas zurdas”, Miguel Ángel Campano reivindicaba 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 bien y ni 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 evidentemente en el sinónimo “sinistra”, solo puede conocerse indirectamente, pues se rige por energías invisibles: oscuras y presumiblemente maléficas, 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.

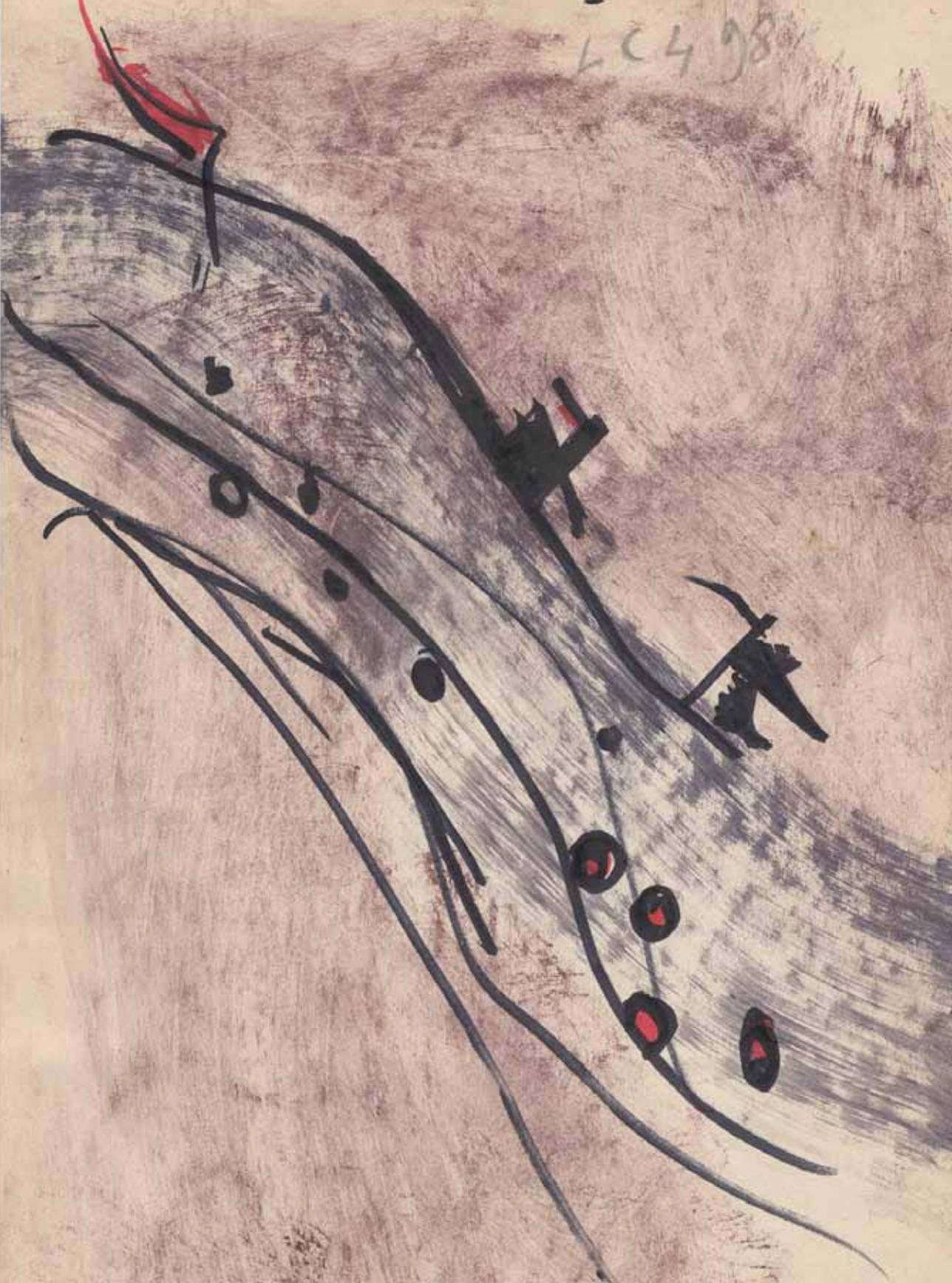
Esta enigmática y fatal duplicidad de las obras de arte es la que Luis Claramunt habría en efecto querido revelarnos por medio de su serie “Pinturas ciegas. Pinturas zurdas”, donde lo de “ciegas” vendría a reforzar la oscuridad que les conviene a las operaciones de la mano izquierda, la sinistra; aunque tal vez esté asimismo insinuado 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.

(2)

(2) Bonet, Juan Manuel; González, Ángel (2012) *La Città Dolente*. Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura. Luis Claramunt. *El viaje vertical*. (p.234-235) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.



LC498





PCD1



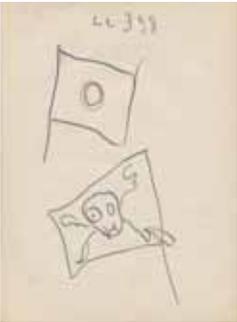
PCD2



PCD3



PCD4



PCD5



PCD6



PCD7



PCD8



PCD9



PCD10



PCD11



PCD12

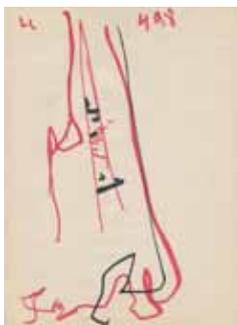
↑ Dibujos de la serie *Pinturas ciegas. Pinturas zurdas* 29,7x21
← PCD14 | 1998 Serie *Pinturas ciegas. Pinturas zurdas*. 29,7x21



PCD13



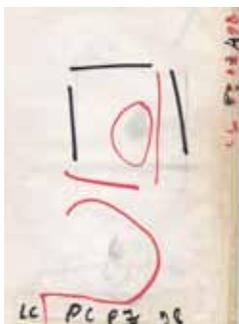
PCD14



PCD15



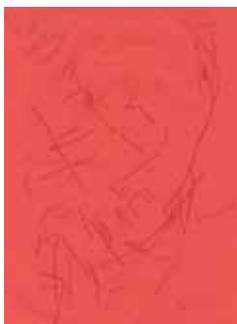
PCD16



PCD17



PCD18



PCD19



PCD20



PCD21



PCD22



PCD23



PCD24



PCD25



PCD26



PCD27



PCD28



PCD29



PCD30



PCD31



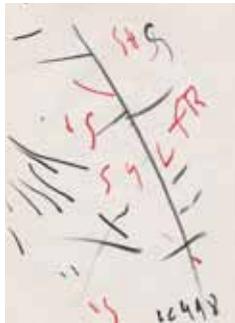
PCD32



PCD33



PCD34



PCD35



PCD36

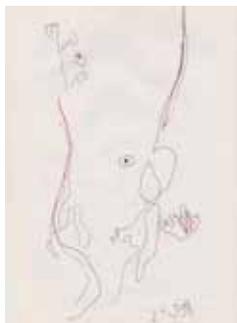
↑ 1998 Dibujos de la serie *Pinturas ciegas*. *Pinturas zurdas* 29,7x21



PCD37



PCD38



PCD39



PCD40



PCD41



PCD42



PCD43



PCD44



PCD45



PCD46



PCD47



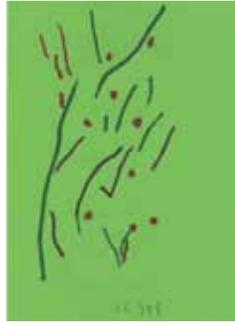
PCD48



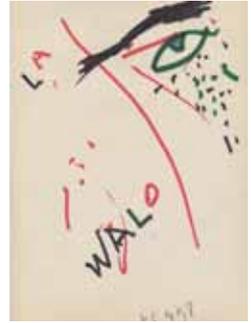
PCD49



PCD50



PCD51



PCD52



PCD53



PCD54



PCD55



PCD56



PCD57



PCD58



PCD59



PCD60

↑ 1998 Dibujos de la serie *Pinturas ciegas*. *Pinturas zurdas* 29,7x21



PCP2 | 1998 200x160



PCP3 | 1998 200x160



PCP4 | 1998 200x160



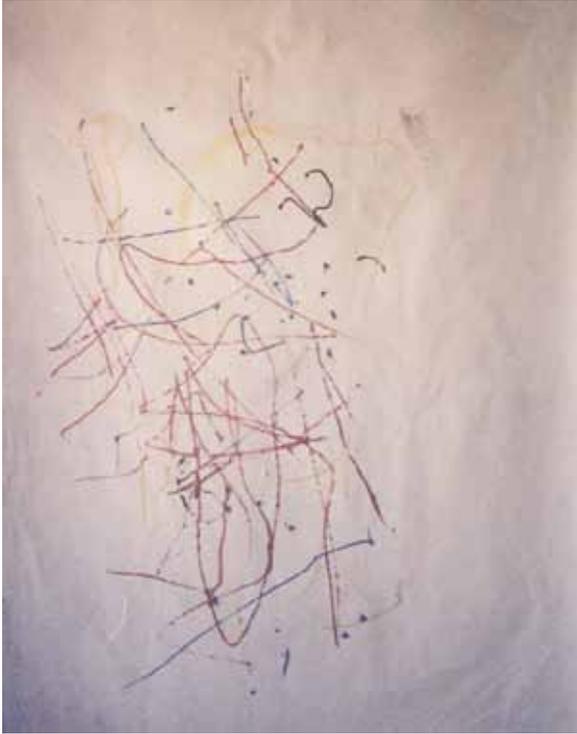
PCP5 | 1998 200x160



PCP6 | 1998 OSL 200x160



PCP7 | 1998 200x160



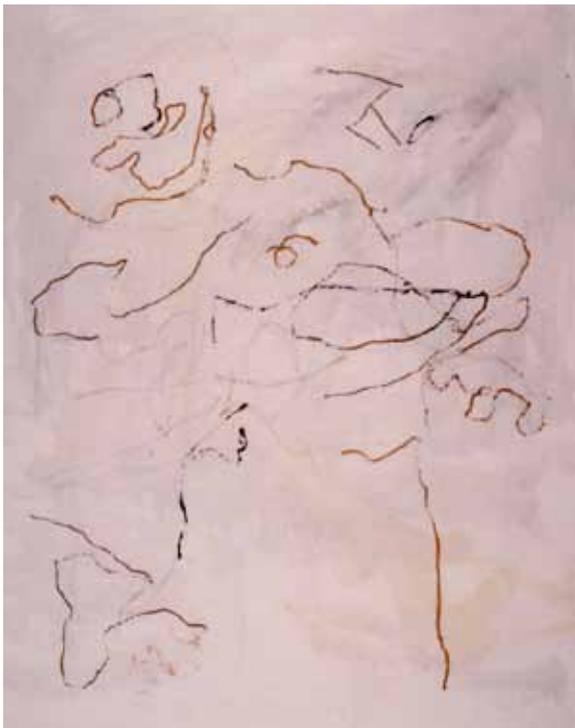
PCP8 | 1998 OSL 200x160



PCP9 | 1998 200x160



PCP10 | 1998 200x160



PCP11 | 1998 200x160



PCP12 | 3 1998 OSL 100x81



PCP13 | 3 1998 Técnica mixta 100x81



PCP14 | 3 1998 OSL 100x81



PCP15 | 1998



PCP16 | 1998



PCP17 | 1998 Técnica mixta sobre lienzo 100x81



PCP18 | 1998 Técnica mixta sobre lienzo 100x81



PCP19 | 1998 100x81



PCP20 | 1998



PCP21 | 1998 100x81 Tríptico



PCP22



PCP23



PCP24 | 1998 100x81



PCP25 | 1998 OSL 100x81



PCP26 | 1998 100x81



PCP27 | 1998 100x81



PCP28 | 1998



PCP29 | 1998 100x81



PCP30 | 1998



PCP31 | 1998 100x81



PCP32 | 1998 OSL 100x81



PCP33 | 1998 100x81



PCP34 | 1998 100x81



PCP35 | 1998 100x81



PCP36 | 1998 OSL 100x81



PCP37 | 1998 OSL 100x81



PCP38 | 1998 OSL 100x81



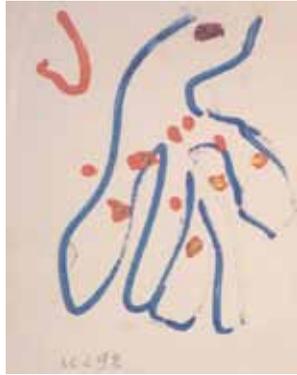
PCP39 | 3 1998 OSL 100x81



PCP40 | 1998 100x81



PCP41 | 1998 100x81



PCP42 | 1998

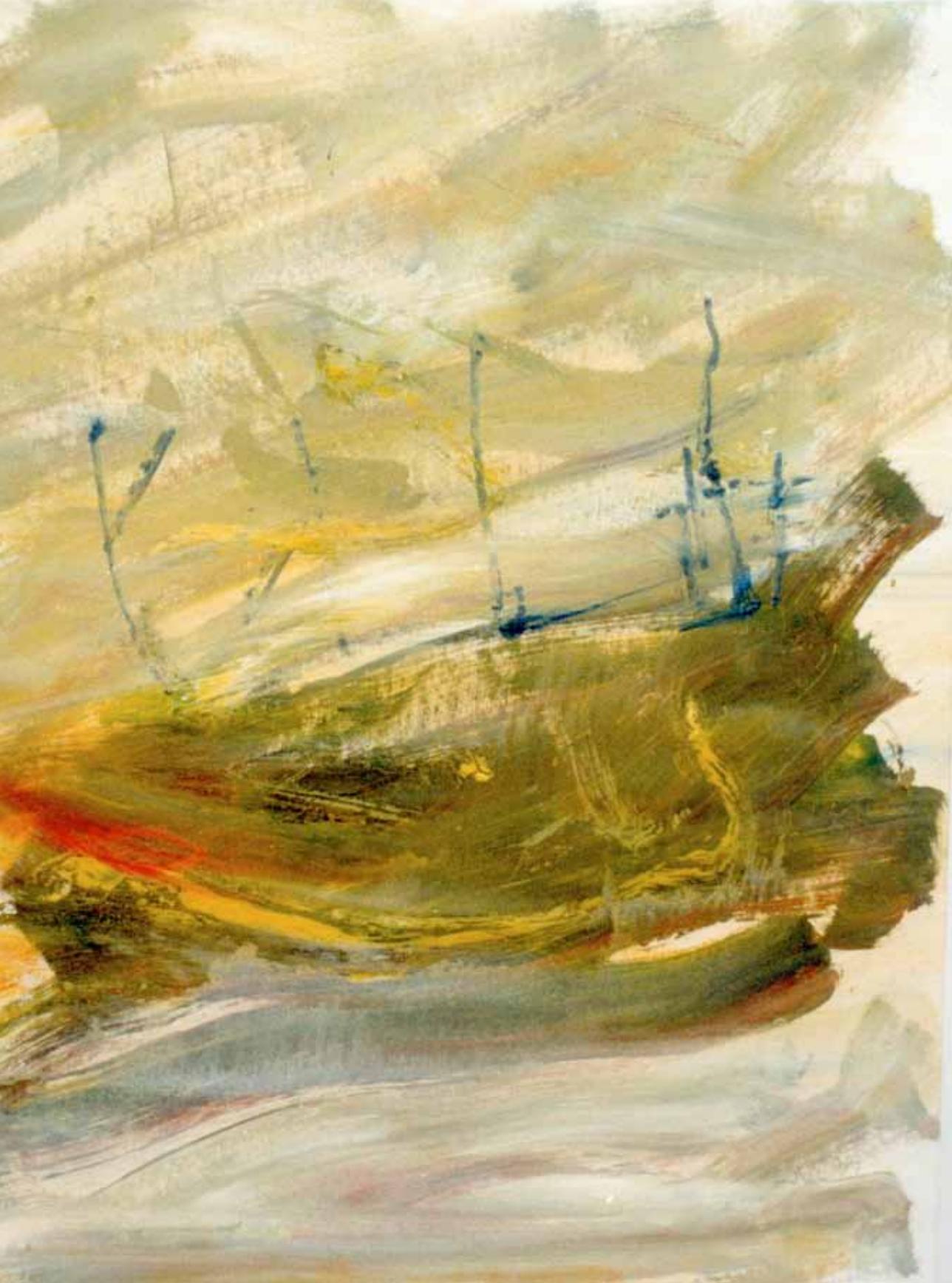


PCP43 | 1998 100x81 OSL



PCP44 | 1998 Diptico

PCP45



13
Mares
1995 1997 1999

Madrid

Austero

Sobrio, morigerado, sin excesos. Agrio, astringente y áspero al gusto.

Este último capítulo engloba tres series dedicadas al mar, fuente de inspiración de Luis Claramunt a lo largo de toda su vida. *Mar Rojo*, *Mar Negro* de 1995, *Congo Money* de 1997 y *Tormentas y Naufragios* sus últimas obras de 1999, pinturas acompañadas de series de dibujos, la mayoría de ellos de barcos. Es fácil ver en la evolución de su pintura en este corto período de tiempo, como las obras son cada vez menos figurativas para centrarse sólo en lo esencial del tema, dejando sólo el rasgo.

Claramunt vivía con muy pocos recursos, de una manera austera sin las más elementales comodidades. Frecuentemente quienes visitaron sus casas las compararon con el camarote de un barco. Las estanterías para los libros estaban colgadas con cuerdas de un clavo de la pared, carecía de mobiliario. Las ventanas permanecían abiertas a pesar del frío para que el bullicioso ruido de la calle entrara, todo el espacio estaba ocupado por los utensilios de pintura con los que elaboraba su obra.

La austeridad que regía en la vida de Luis Claramunt era uno de los signos de identidad que le acompañó toda la vida, singularidad que resultaba muy sorprendente para su entorno.



Fragmento del artículo *La Città Dolente* de Ángel

González

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, sino también un dolor incalculable, como el que en efecto se infligía a los esclavos y que solo puede ser calificado de tortura [...] [...] 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? [...]

[...] 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». (1)

(1) González, Ángel (2012) La Città Dolente. Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura. Luis Claramunt. El viaje vertical. (p.231-235)

Alfonso de Lucas, amigo de Luis Claramunt del Liceo francés con el que en sus últimos años volvió a coincidir en Madrid explica:

[...] A principios de los 70 se instaló en la plaza real con Teresa Lanceta, en un espacio que él dividió para una convivencia promiscua pero perfectamente estratificada. La planta baja parecía realmente la sentina de un barco pirata, tenía un altillo de madera con unas escaleras, debajo tenía su camastro, nunca mejor dicho y su mesa de trabajo donde había cosas inverosímiles. Principalmente él se alimentaba de encurtidos, unos frascos enormes que él mismo se hacía llenos de aceitunas, anchoas, etcétera. Toda la casa estaba impregnada de un aroma a aceite del óleo, pero también a salazones. Tenía un aire pintoresco, olía un poco a barco, también a alquitrán, era una cosa rara. Él estaba abajo y arriba no sé quién estaba, porque había gente diversa, a veces estaba Cristian Carandel. Ahora es la actual vivienda de Nazario. Había una especie de vestíbulo al que daban otras habitaciones, en una de las cuales estuvo Toni Rumbau, con Mariona Masgrau, en otra Ocaña [...] (2)

La austeridad que regía en la vida de Luis Claramunt era una de sus trazas de identidad más sorprendentes para su entorno, Alfonso de Lucas de nuevo describe las condiciones en que fue acogido en la casa de la calle Montera de Madrid a mediados de los 90, veinte años más tarde de su visita al estudio vivienda de la plaza Real de Barcelona, los principios y contenido seguían siendo los mismos.

La última vez que estuve durmiendo en su casa en Madrid me alojé en una celda en el suelo que parecía San Juan de la Cruz detenido por la Orden. Había una pequeña reja, un ventanuco por el que entraba una luz propia de un cuadro de Rivera. Un frío que hacía en aquella casa, en pleno invierno las ventanas abiertas de par en par. Yo encantado, en el suelo en un jergón. Una cocina, Dios que cocina, y aquí está el tigre, una letrina, no era un retrete, aquello no se había limpiado desde antes de la Guerra Civil. Él tenía una cama grande que compartía con

(2) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Alfonso de Lucas Buñuel en su domicilio de Madrid el 24 de abril del 2017

Lola y había un sitio con una máquina porque creo que en aquella época Lola era jefa del suplemento cultural de El Mundo [...]

[...] él iba vestido como un príncipe gitano, con su terno. No llevaba chaleco pero poco le faltaba, llevaba camisa blanca abierta, por supuesto su chaqueta azul oscuro o negro, pantalón lo mismo, su pañuelo cogido en la cintura, su pelo alisado con un escupitón, con las uñas cargadas de negro. Yo le regalé una navaja que llevaba en el bolsillo. En fin era un prototipo con semblante noble antiguo. Él decía, los gitanos españoles ya no valen nada, de los catalanes ya ni hablar. Él no quería saber nada, le gustaban los gitanos del campo de La Bota. Pero ya desplazado a Madrid, ya no creas que el mundo gitano español le interesaba mucho. Le gustaban los portugueses, porque esos todavía llevaban la tartana y el burro y las mujeres saya sobre saya, pelo largo, negro trenzado con 80 años. Los caballeros oscuros como paquistaníes, eso le gustaba [...]

[...] a través de Juana de Aizpuru consiguió un piso en la misma casa que estaba recién pintado. Que Luis hollara con su presencia y sus bártulos ese espacio... Era un piso muy bonito, el anterior que era contiguo estaba con la huella de Luis, la huella mental, con todo. En fin, en este otro entró allí como un elefante en cacharrería, tenía un parque espléndido. Él entró allí con todos sus cuadros, no tenía más que dos sillas, un tablero y nada más. Decía que si alguien venía, no tenía salón, no tenía sillón ni sofá, no tenía nada y lo recibía en el bar de enfrente, que regentaban unos que decían que eran gallegos, pero él decía que en el fondo eran portugueses. Era una cafetería que tenía un nombre que no recuerdo, como de las barras de la Gran Vía cuando llegaron la base americana de Torrejón. De las primeras barras que hubo en Madrid. Allí pasaban muchas cosas, allí pasaba todo. Los camareros tenían un hacha o un bate de béisbol para reprimir los asaltos que pudiera haber, aquello era un mundo. En la calle Montera a finales de los 90, era un espanto y de hecho nos dedicamos a ver desde el balcón lo que acontecía en la rua. Era el ajuste de cuentas entre argelinos, puñaladas, las putas, los chaperos. Ahora es duro pero no tiene ni comparación con lo que era la Gran Vía en aquella época y más concretamente la calle Montera. Él me contaba las cosas, la fascinación decía, comparado

con esto el barrio chino de Barcelona es una mariconada. Observé el desclasamiento cultural, aunque es un término poco adecuado para referirse a Luis. Todo lo que había acontecido en la Barcelona postolímpica o incluso preolímpica, de barrer todo un pasado que Luis había vivido y había llegado a mitificar, porque Luis era un enamorado de la vieja Barcelona, luego la detestó, la odió. Cuando desapareció el Campo de la Bota, cuando de pronto empezaron a desalojarse casas y se hizo la Rambla del Raval, y desapareció el barrio chino, la calle de las Tapias, todo eso, le habían cambiado el escenario a Luis. (3)

Su hermana Victoria Claramunt también describe la austeridad de su hermano a lo largo de su vida:

Él de joven iba invierno y verano con un pantalón tejero azul marino, y una camiseta azul marino Lacoste. Tenía dos, quita y pon, manga corta invierno y verano y un macuto donde llevaba el tabaco de liar, la pipa y el mechero. Entre sus amigos y la gente que vivía con él, le llamaban el "sin frío". Porque todo el mundo con bufandas, abrigos y tal y él en manga corta y ningún problema.

Luego me acuerdo que otra cosa de mi hermano que le acompañó toda la vida: la ausencia total de equipamiento que llevaba encima y que tenía en su casa. Porque de casa de nuestros padres se llevó, una toalla que era como de playa azul marino con una rayita azul pálido, una manta de cuadros y la muda de camiseta Lacoste o Fred Perry y nada más.

Llevaba siempre los mismos zapatos. Cuando se le rompían iba a la zapatería y se compraba otros exactamente iguales y esos los tiraba a la basura. Ese era su equipaje para vivir y para todo. Lo único que tenía eran 4 libros que siempre eran los mismos, el de Monfreid, "Los Secretos del Mar Rojo", "La isla del tesoro", le gustaba mucho Quevedo también, todo lo que él tenía cabía en un macuto. Sus mudanzas consistían en los cuadros, los pinceles, su bolsa con las pinturas y de ropa y demás cosas, cero. Lo básico. (4)

(3) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Alfonso de Lucas Buñuel en su domicilio de Madrid el 24 de abril del 2017

(4) Martínez Palou, Sílvia (2017) Fragmento de la entrevista a Victoria Claramunt en su domicilio de Zarautz el 5 de marzo del 2017



1999 Luis Claramunt y Alfonso de Lucas frente a los balcones del piso de la calle Montera de Madrid



13

Mares

Mar rojo Mar negro

1995

En 1995 Luis Claramunt hizo un gran número de dibujos muchos de ellos para ilustrar sus lecturas favoritas. Entre ellas destacan las novelas de aventuras *Los Secretos del Mar Rojo* y *El Crucero del Hachís*, ambos libros del escritor y aventurero Henry de Monfreid. De este primer libro hizo la traducción y escribió un prólogo en el que muestra su admiración por el autor.

Luis Claramunt retoma de nuevo por tercera y definitiva vez, el tema del mar partiendo de sus escritores de referencia. Tras *La isla del Tesoro* de Stevenson y *Shadow line* de Joseph Conrad, ahora aborda una serie sorprendentemente figurativa si la comparamos con la serie existencialista anterior *La de vámonos* realizada en el mismo año. Los cuadros de la serie *Mar Rojo Mar Negro* están mucho más trabajados, son épicos, figurativos y radicalmente expresionistas. El protagonista es *El Kamsin*, un barco de poco calado con vela triangular y un solo mástil, que lucha contra tempestades y arrecifes frente a islas con volcanes en erupción.

Esta serie se compone de tres series de dibujos, realizados en 1995, *Barcos*, *Verdugos* y *Tormentos* y las ilustraciones de *Los Secretos del Mar Rojo*. Existen diferencias importantes entre ellas. Las de *Los Secretos del Mar Rojo* son dibujos con un solo color y línea, probablemente pensados para ser publicados junto a la traducción del libro de Monfreid del propio artista. Los dibujos de *Barcos* son mucho más serenos, algunos de ellos claros precursores de sus últimas pinturas, las *Tormentas de hielo*. Por último, se han incorporado los dibujos de barcos incluidos en *Verdugos* y *Tormentos*, dibujos de gran belleza en los que sólo utiliza el rojo y el negro pero con diferentes técnicas, grafito, rotulador o pintura. Por primera vez algunos barcos, también en los óleos, se dibujan sorprendentemente en vertical, como si se precipitaran al fondo como resultado del naufragio. Anteriormente, en algunos de los cuadernos autoeditados de fotografías también utilizó ese mismo recurso, colo-

cando una foto tomada en horizontal en posición vertical. La lectura de la imagen, girada dentro de la secuencia cambia completamente. La composición plástica, forzada, adquiere mayor importancia al depender de la voluntad del autor y, sin embargo, el motivo figurativo toma mayor protagonismo.





BAD1



BAD2



BAD3



BAD4



BAD5



BAD6



BAD7



BAD8



BAD9



BAD10



BAD11



BAD12



BAD13



BAD14



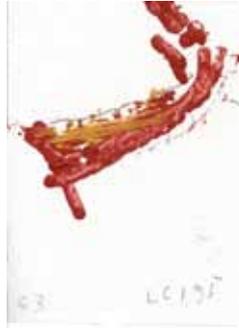
BAD15



BAD16



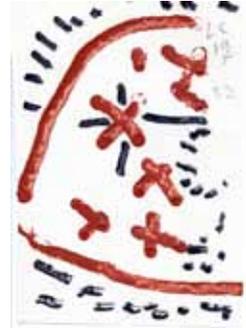
BAD17



BAD18



BAD19



BAD20

↑ 1995 Dibujos serie *Barcos* 18x15



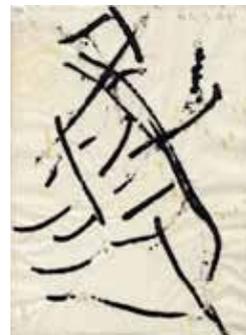
VTD25



VTD26

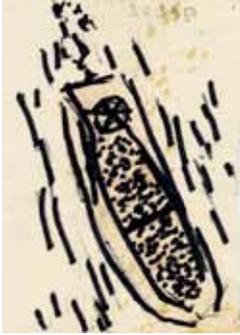


VTD27



VTD28

↑ 1995 Dibujo serie *Verdugos y tormentos* 16x11



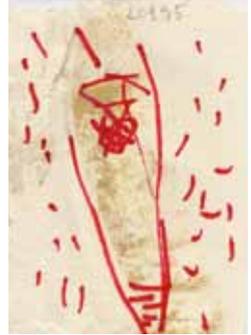
VTD29



VTD30



VTD31



VTD32



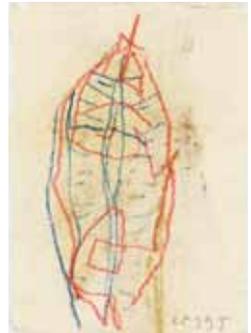
VTD33



VTD34



VTD35



VTD36



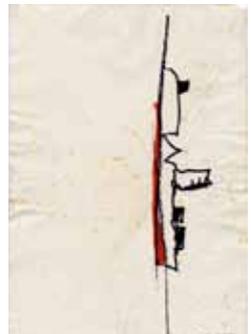
VTD37



VTD38



VTD39



VTD40



VTD41



VTD42



VTD43



VTD44



VTD45



VTD46



VTD47



VTD48



VTD49



VTD50



VTD51



VTD52



VTD53



VTD54



VTD55



VTD56



VTD57



VTD58



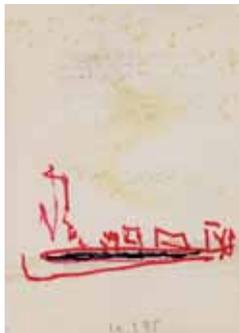
VTD59



VTD60



VTD61



VTD62



VTD63



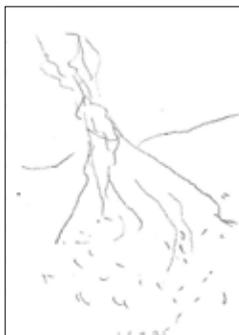
VTD64



MRD1 | Mon boutre...



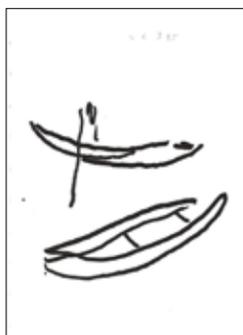
MRD2 | Vers le large...



MRD3 | Montagne conique de Cheik-Saïd...



MRD4 | Bab el-Mandeb
La porte des lamentations...



MRD5 | J'avais laissé
l'antenne hissée avec la voile
roulée



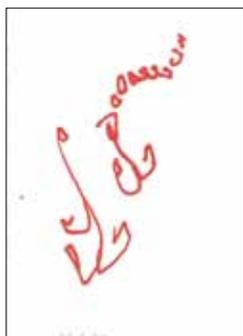
MRD6 | Tocado con pluma



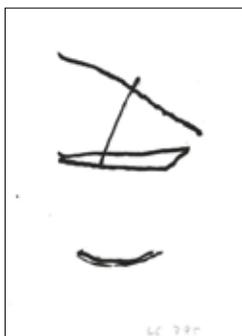
MRD7 1 Au pied de ces
volcans...



MRD8 | Il sont happés par un
requin...



MRD9 | Il a dû sur son ancre...



MRD10 | Boutre y houri...



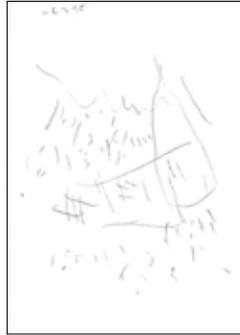
MRD11 | Îlot conique à tant
d'autres...



MRD12 | La venganza del
Warsangali



MRD13 | Le zaroug de Cheik Issa...



MRD14 | La pluie étant tellement rare...



MRD15 | Un homme agite une longue étoffe...



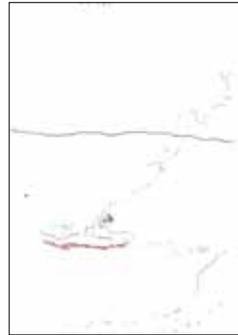
MRD16 | Djoch!..



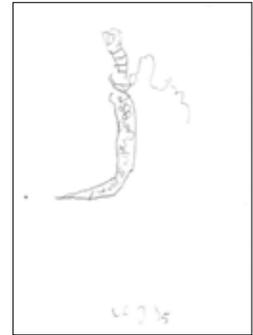
MRD17 | Je fais un paquet de trois rouleaux de dynamite...



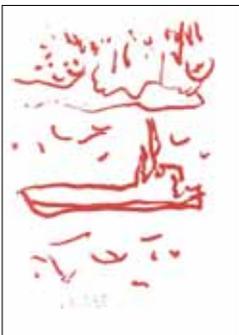
MRD18 | Le zaroug coule...



MRD19 | La chaloupe à vapeur...



MRD20 | Il porte un poignard...



MRD21 | La forme allongée du Djibouti...



MRD22 | Ce bateau qui navigue "de conserve" avec nous...



MRD23 | Dans une case obscure...



MRD24 | Djamma porteur de ma bague...

Luis Claramunt, cuarto trimestre de 1996, Prólogo del libro *Los Secretos del Mar rojo* de Henry de Monfreid traducción e ilustraciones de Luis Claramunt publicada por la Editorial Bassarai en mayo de 2004

La obra de Henry de Monfreid, amplísimamente publicada en casi su totalidad, permanece en la actualidad en un premeditado y descuidado olvido, todo ello debido a razones de toda índole que no vienen a cuento enumerar. Su fuerza, su valentía y su sinceridad en el sentido más amplio de la palabra rompen cualquier distancia con su presente, con su futuro e, incluso, con su pasado más remoto.

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 forjar una raza de “cronistas charlatanes”, alumbró una verdadera estirpe de cronistas absolutamente comprometidos con su tarea de viajeros, aventureros, comerciantes y conquistadores.

En el caso de Henry de Monfreid hay que hablar de un escritor –y antes de eso de un viajero y hombre de acción– absolutamente vocacional, inmerso en multitud de contradicciones procedentes, obviamente, del entorno que eligió como realidad.

Ideológicamente apátrida, paradójicamente patriota, describe buena parte de la historia, y no sólo de Francia, su colonización y descolonización, sino también la asimilación de productos culturales, raciales, sociales y políticos de la parte históricamente más actual del siglo XX.

Escrito justamente antes de la I Guerra Mundial, narra el crecimiento de armamento ya periclitado en anteriores conflictos (Guerra Franco-Germana) para útiles de imprevisibles conflictos coloniales, y cuenta como absoluto cómplice y protagonista al Mar, única vía de comercio y conquista, en el mejor sentido de la palabra, de la época.

Huelga decir algo ya harto repetido, pero completamente cierto: los océanos unen y los desiertos separan. Nunca

mejor que aquí este hecho tan sencillo desde Cortés a Colón pasando por Magallanes, Balboa, Mendes Pinto, Elcano y todo aquel que, prescindiendo de bandera y religión, ha hecho de las distancias y del modo de salvarlas su ley de vida.

Henry de Monfreid desembarcó marsellés en Djibouti, como comerciante no vocacional. Al año estaba navegando en el cabotaje de armas de procedencia francesa en un “butre” árabe, comerciando por su cuenta con tribus árabes enconadas entre sí, en guerras entre tribus sudanesas o abisinias de distintas etnias. Y todo ello lo llevó a cabo con el beneplácito, otorgado con la boca chica, del ejército colonial francés.

En lo referente a otros viajes –posibles gracias a la flexibilidad y, sobre todo, al interés de los países en litigio–, todo estaba permitido. El tráfico de armas y estupefacientes no sólo era tolerado, sino además apoyado, ocultado y promovido por los países en liza, en mayor o menor relación, en Asia Menor, el Mar Rojo, el Mediterráneo Oriental y las costas de África, Yemen y Arabia Saudí. Todo ello estaba en manos de franceses, ingleses, italianos, alemanes, turcos, griegos y naciones africanas con enconos seculares e intereses coloniales contrapuestos.

El libro se refiere muy directamente al tráfico de armas de Francia con sus colonias (armas que se volverían con harta frecuencia en su contra). No existe, por tanto, “moral” alguna que sustente la del autor, más que una entereza y un valor a prueba de bombas.

El caso del viajero Henry de Monfreid –y, desde luego, del escritor Henry de Monfreid– poco tiene que envidiar a todo aquello que he tenido oportunidad de hallar en la literatura, y sobre todo, lo que más sorprendente de este libro es que, a casi un siglo vista, mantiene una desconcertante actualidad.

No se trata de un caso aparte, desde luego. En la literatura francesa del siglo XX existen precedentes visionarios de su misma talla (Albert Camus, Louis Ferdinand Celine o Blaise Cendrars) que entroncaron y tomaron partido sin ningún tipo de concesión con su entorno social de entonces, de ahora y de hasta no se sabe cuándo.(1)

(1) Claramunt, Luis (2004) Prólogo, Los secretos del Mar Rojo. Vitoria: Ediciones Bassarai

Texto de Victoria Claramunt incluido en la publicación Henry de Monfreid & Luis Claramunt, *Los Secretos del Mar Rojo*, Col·legi Major Rector Peset, Universitat de València.

Epílogo

Luis Claramunt murió un 18 de diciembre de 2000, sin haber cumplido cincuenta años. Desde joven fue un lector empedernido, especialmente inclinado hacia la literatura de aventuras, ya fuera el descubrimiento de las fuentes del Nilo o la que recorre el mundo interior como la de los personajes que pueblan la literatura de autores como Camus. De entre sus mitos destacó Henry de Monfreid, del que tradujo "Les Secrets de la mer Rouge" y "La Croisière du Hachich".

Desde los 14 años Luis Claramunt se decidió por la pintura, oficio en el que se volcó con libertad hasta su muerte prematura, dejando tras de sí una prolífica e importante obra.

"Los Secretos del Mar Rojo" es un proyecto de traducción, ilustrado con 35 dibujos, varios mapas y una propuesta de prólogo e epílogo del traductor. La identificación y admiración de Luis Claramunt hacia la vida y la obra de Henry de Monfreid no sólo se vislumbra en el proyecto de este libro, sino en su influencia sobre su pintura posterior a 1995, fecha en la que hizo los dibujos del libro.

Hay un indudable paralelismo entre la vida de ambos. Su común origen mediterráneo, sus inclinaciones literarias, el amor y la dedicación por la pintura y una manera de entender la vida que les lleva a huir de "servidumbres gregarias" y de imposiciones de cualquier tipo, sociales o patrióticas, que les impide vivir como ciudadanos del mundo.

A diferencia de Monfreid, Luis Claramunt no fue un hombre de acción, pero su pasión por el viaje, su libertad a la hora de establecer su dominio en cualquier parte y su manera de encarnar la vida y mezclarse con la gente, les hace similares.

Los "Secretos del Mar Rojo" es una novela de aventuras, fruto de la experiencia personal de su autor, con connotaciones históricas y geográficas de indudable interés. Su estilo es el de un diario de viajes y los dibujos que hizo Luis Claramunt para la ocasión

se corresponden con ese estilo literario, carente de cualquier artificio formal.

A su muerte, con la intención de cumplir con los deseos del pintor y traductor Luis Claramunt, su familia ha reunido su obra y rescatado sus escritos de las "polvorientas carpetas" para difundirlas entre los lectores y amantes del arte y la literatura de viajes.
(2)



MRP1 | 1995 160x200 OSL



MRP2 | 1995 100x81



MRP3 | 1995 El Kamsin IV Mar Rojo 160x200



MRP4 | 1995 El Kamsin II 200x160 Mar Rojo



MRP5 | 1995 El Kamsin III 200x160



MRP6 | 1995 200x160



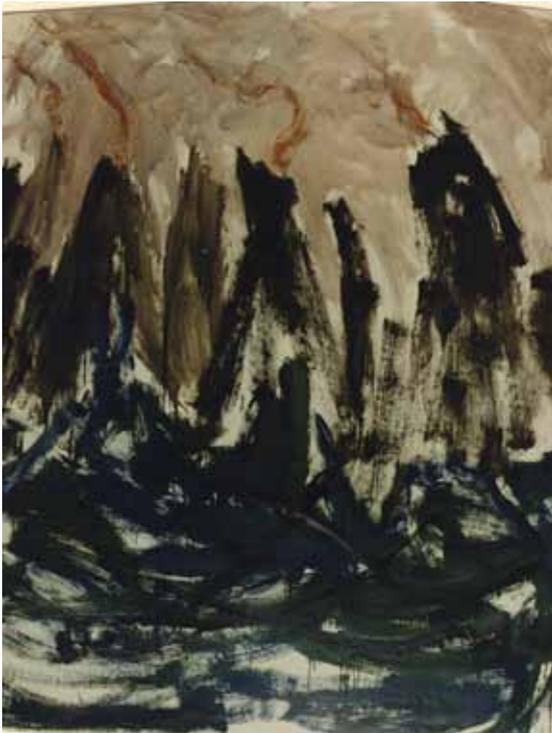
MRP7 | 1995 El Kamsin I Mar rojo 200x160



MRP8 | 1995 200x160



MRP9 | 1995 S.T. 200x160



MRP10 | 1995 El Kamsin V 200x160



MRP4 | 1995 200x160



MRP12 | 1995 S.T. Mar negro 200x160



MRP13 | 1995 Sin título 200x160



MRP14 | 1995 100x81



MRP15 | 1995 100x81



LC397

13 Mares Congo Money

1997

M. AIZPURU - LC - 15-9-97

QUERIDA MARGA :

EL TITULO DE LA EXPOSICION ES
"CONGO MONEY", JUEGO DE PALABRAS
CON EL DINERO "NEGRO", PROCEDEN-
TE DE LAS HERRAMIENTAS PARA EL
ROBO (LOS LIBRO DE DIBUJOS QUE TE
ENSEÑE EN MADRID) Y LOS BARCOS
NEGREROS CON LA ESTIBA DE "LOS
MORENOS", Y BARCOS CONTRABAN-
DISTAS Y SUBMARINOS. ~~✶~~

¿"CONGO MONEY" ES ALGO QUE ME
HIZO MUCHA GRACIA CUANDO UNA
AMIGA MIA GALERISTA DE COLOMIA
UTILIZO ESAS PALABRAS PARA
SABER COMO ME TENIA QUE LIQUIDAR
UNA EXPOSICION.

UN FUERTE ABRAZO, LUIS
-NOS VEMOS EN SEVILLA, Y QUE
DIOS REPARTA SUERTE

El título de *Congo Money* no solo hace referencia a una broma sobre el dinero negro de su galerista de Colonia, como explica Luis Claramunt en su carta, sino que también alude a los cayucos y a las precarias embarcaciones de las arriesgadas travesías por mar, de los africanos que intentan llegar a Europa en la búsqueda de nuevas oportunidades, de las que carecen en sus países de origen. Hombres, mujeres y niños embarcados por las mafias, personajes herederos de los negreros de los textos de Monfreid.

En esta serie se aprecia una evolución constante hacia la abstracción, un proceso que se produce escalonadamente. Parte de la misma gama de colores de *Mar Rojo* y *Mar Negro*, negros, rojos y ocres pero aquí el tema se deforma, desdibuja o incluso desaparece. Las imágenes se desvanecen dominando el gesto, mucho más desarrollado después en la serie *Pinturas ciegas*. *Pinturas Zurdas* de 1998.

En 1997 Claramunt realizó dos series de dibujos que se añaden a esta serie de pinturas. En primer lugar *Dibujos 1997*, sobre papel envejecido con manchas de disolvente, grafito y rotuladores, dibujos de inspiración marina con barcos, tiburones, islas, banderolas, etc. Son dibujos exquisitos con sutiles toques de color.

En la segunda serie, *1997 Pintura sobre papel*, combina las torturas con los barcos, como ya había hecho en *Verdugos y tormentos*. Recupera temas de otras series y las repite en un contexto diferente y por tanto adquieren otro significado. Tres mástiles, tres ahorcados como en *La isla del tesoro*, guillotinas de *La de vámonos*, el barco y su reflejo, de *Shadow line*, uno de los monos de zoo, la faca de *El Extranjero*, etc. Un bagaje que arrastra de series anteriores y que unifica a través de los colores y la técnica.



CMD2



CMD3



CMD4



CMD5



CMD6



CMD7



CMD8



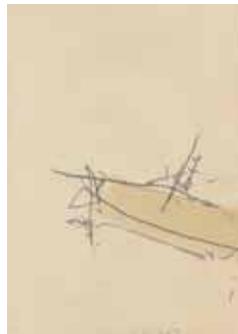
CMD9



CMD10



CMD11



CMD12



CMD13



CMD14



CMD15



CMD16



CMD17



CMD18



CMD19



CMD20



CMD21



CMD22



CMD23



CMD24



CMD25

↑ Dibujos 1997 29,7x21



CMP1 | 1997 Congo Money OSL
100x81



CMP2 | 1997 Congo Money OSL
100x81



CMP3 | 1997 Congo Money OSL
100x81



CMP4 | 1997 Congo Money OSL
100x81



CMP5 | 1997 Congo Money OSL
100x81



CMP6 | 1997 Congo Money OSL
100x81



CMP7 | 1997 Congo Money OSL
100x81



CMP8 | 1997 Congo Money 100x81



CMP9 | 1997 OSL 100x81



CMP10 | 1997 Velero, Congo Money



CMP11 | 1997 OSL 100x81



CMP12 | 1997 OSL 100x81



CMP13



CMP14 | 1997 Velero y ahorcado
Óleo y mixto SL 200x160



CMP15



CMP16



CMP17



PPD1



PPD2



PPD3



PPD4



PPD5



PPD6



PPD7



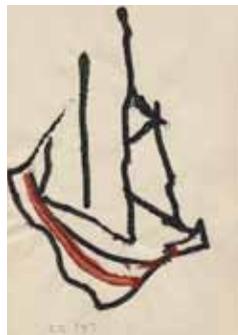
PPD8



PPD9



PPD10



PPD11



PPD12

↑ 1997 Pintura sobre papel 29,7x21



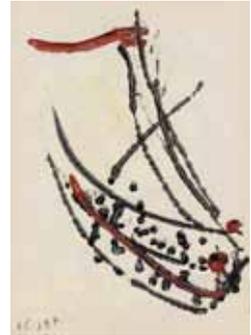
PPD13



PPD14



PPD15



PPD16



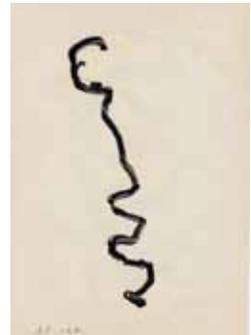
PPD17



PPD18



PPD19



PPD20



PPD21



PPD22



PPD23



PPD24

↑ 1997 Pintura sobre papel 29,7x21



CMP18 | 1997 Congo Money 200x160



CMP19 | 1997 Cabeza de cabra – Pata de Cabra Técnica mixta 200x160



CMP20 | 1997 El barco fantasma Congo Money OSL 160x200



CMP21 | 1997 Congo Money 200x160



45

TC 999

13

Mares

Naufragios y tormentas

1999

Su última serie de pinturas, del año 1999, la tituló *Naufragios y Tormentas*. Con el mismo nombre realizó uno de sus cuadernos autoeditados. Las 59 obras reproducidas en el cuaderno, las clasificó en 5 apartados: *A la deriva, Naufragios, Sea storm, Sand storm* y *Ice storm*.

Éste es el final de su carrera, en el que reinterpreta temas ya abordados en el pasado. *A la deriva* trata la misma situación que *Shadow line*, un barco sin gobierno en medio del mar. *Naufragios* es una segunda versión de *Mar Rojo Mar Negro*, barcos en situaciones críticas que inicia con obras en las que ocupa toda la tela con colores oscuros, para progresivamente ir dejando partes del fondo blanco del lienzo sin pintar, donde dibuja los mástiles de los que cuelga el ahorcado del palo mayor. En algunos de ellos también aparece un tiburón enorme junto al casco, cruel destino de los marineros que caen al agua. Las pinturas se van simplificando poco a poco y también disminuye el grueso de pintura que aplica ahora muy diluida, pero la intensidad de la obra se mantiene o acrecienta. En algunos casos vuelve a utilizar el grafito directamente sobre el lienzo, para definir de una manera más fina algunos temas.

Las tormentas siguen una secuencia lineal, *Tormentas de Mar (Sea Storm)*, *Tormentas de Arena (Sand Storm)* y por último *Tormentas de Hielo (Ice Storm)*. Dibujos que van de los tonos más oscuros a los más claros, partiendo de una tormenta negra y acabando con un blanco luminoso en el hielo. Todas ellas reflejan situaciones límite en el mar, pero mientras las primeras obras eran oscuras y muy duras, en las tres últimas series de tormentas, paulatinamente los colores se vuelven más luminosos hasta llegar a trabajar sobre un fondo blanco en el que unos simples trazos de color transmiten de una forma serena el inminente fatal desenlace. Esta evolución plástica puede tener ciertos paralelismos con su situación personal y física, que afronta finalmente con entereza. Una vez más, su obra es reflejo de su momento vital.

Como colofón Claramunt reproduce los 209 dibujos de la serie 4 99, que entiende como una obra global y cerrada. Por ello los numera y clasifica en 4 grupos. En esta serie muestra todos los planteamientos que marcan el camino por el que el artista quería continuar su producción, recogiendo temas antiguos y esbozando nuevos. Dibujos realizados sobre papeles de ocho colores diferentes, con técnicas mixtas, lápiz, tintas, óleo, gouache, acrílico... que reúnen toda su iconografía, sus veleros, su universo personal.

PAÍS 26 II 2000

Pintura Tempestuosa

Claramunt expresa los conflictos del hombre con el destino y la naturaleza.

PINTURA. NAUFRAGIOS Y TORMENTAS
 LUIS CLARAMUNT. GALERÍA MIGUEL MARCOS, BARCELONA, 10
 BARCELONA, HASTA EL 11 DE MARZO

J. V.

Naufragios y tormentas, que presenta el trabajo pictórico de Luis Claramunt (Barcelona, 1951) realizado casi todo en 1999, tiene un hilo temático: el conflicto de la naturaleza desencadenada. El título de la exposición, junto al nombre de las obras, así lo manifiestan: *Tormenta de arena*, *Tormenta de mar*, *Tormenta de hielo*... En este ambiente tempestuoso, expresado plásticamente con un trazo vigoroso con un agrupamiento cromático que no impide que bajo la apariencia del caos se halle subyacente una cierta búsqueda del orden, Claramunt expresa dos amplias narrativas. La que sugiere esa lucha del hombre contra la naturaleza, o contra la bestia, como la situación de *Naufragio y tiburón*, y la que expresa una historia de carácter más conceptual que habla de uno de los principios básicos del ser humano: su lucha contra el destino. La exposición se estructura en tres salas. Si bien esta división viene dada por la arquitectura del espacio expositivo, favorece el hecho de resaltar tres aspectos formales que pueden ser los rasgos distintivos de la exposición. En una de las salas, el color vivo y difuminado da pie a un conjunto de obras de apariencia más vital. *Arrecife* es una de estas piezas esperanzadoras. En un segundo grupo Claramunt da protagonismo al trazo, intentando el máximo de expresión con las mínimas pinceladas. En un último conjunto de gran formato, entre el que está *El Kansin V*, que muestra un barco en su lucha por no quedar a la deriva, el artista confluye pictóricamente con una serie de variados recursos, en el que se incluye desde la mancha de color, el trazo fuerte y la fina pincelada. Todo ello sin titubeos, con un gesto expresionista que desprestia el amaneramiento del detalle preciosista.

Luis Claramunt es un artista vinculado a la figuración española de los años ochenta. Su trabajo y su vida se desarrolla entre Sevilla, Marraquech y Madrid. Su obra se ha movido siempre por esa referencia a la realidad, pero con un tratamiento de la representación distante y personal.



'Tormenta de arena', de Luis Claramunt.

Artículo publicado en El País, el 26 de Febrero del 2000 con motivo de la exposición Naufragios Y Tormentas en la Galería Miguel Marcos de Barcelona

Fragmento del artículo *Territorios del corazón* de Francisco Carpio, publicado en marzo del 2000 en la revista *Lápiz*.

Dos cuchillos tengo, niña, clavados en el corazón, un blanco cuchillo de vida, el negro cuchillo del desamor” (F. García Lorca)

Enero de un nuevo milenio ¿o no? Me dirijo al estudio del pintor Luis Claramunt. La calle de la Montera despliega todo su variado arsenal en esta gélida tarde: en menos de cien metros de acera uno puede comerse una hamburguesa, saludar a las estrellas en más de veinte lenguas –tal y como alardeaba Cansinos Assens, comprar un reloj barato en un bazar o comprar, también barato, otro tipo de tiempo en una habitación con bidé.. Un abigarrado cóctel, mezcla de Times Square, Hong-Kong, Dakkar y unas gotas del Madrid castizo, se derrama en dirección a Sol y/o Gran Vía.

Son las mismas imágenes que el propio Claramunt, como un moderno Nosferatum sediento de sangre urbana, sale a “robar” con los ojos, en sus paseos por la capital. Las mismas imágenes que, tarde o temprano, aparecerán en sus cuadros. Es su territorio. Siempre le ha interesado más el pulso vivo de las calles que su estética, el trajín bullicioso de los protagonistas urbanos –ya sea en Sevilla, Marrakech o Madrid–, los barrios y ambientes más marginales, más poseídos por una impronta vitalista y primaria. Sin embargo, no nos engañemos, Claramunt no busca ese sombrío lado pintoresco, ese “walk on the wild side” a la Lou Reed, que siempre ha atraído a cierto tipo de escritores y artistas. Su deambular ciudadano tiene más que ver con la atrayente música de la vida.

Atravesando un largo pasillo lleno de telas y bastidores apilados a ambos lados, llegamos a la sala que oficia de estudio. Dos balcones abren sus ojos a un mar de tejados, a ese paisaje madrileño de “puerto varado” que está tan presente en muchos de sus lienzos. Recientemente concluida su última exposición, "Naufragios y Tormentas", encuentro a Luis Claramunt pintando de nuevo, probándose, soltando y destensando –Nietzsche dixit– “los músculos de los sentidos”. La desnudez del estudio le da un cierto



sabor a escenario solitario, a ruedo, un aire a esa soledad tan propia de todo corredor-pintor de fondo. Al fin y al cabo, inventarse el mundo a partir de ciertas imágenes no es más que eso. Suena algo de flamenco en la habitación mientras hablamos, y no sé muy bien por qué, pero tengo la sensación de que también Luis Claramunt lleva tiempo con dos cuchillos, uno blanco y otro negro, clavados en el corazón.

Cuchillo blanco, cuchillo negro. Intermitentemente, incluso con una cierta periodicidad interna e incontrolable, aparecen artistas que, sin aprender en escuelas y academias, sin necesidad de conocer ni controlar las reglas del juego, adquieren el dominio y el control de un lenguaje artístico. Y lo hacen por pura pulsión vital, por una íntima creencia.

Este es el caso de Claramunt. Nacido en Barcelona en 1951 comienza a pintar a los 15 años de una forma autodidacta. Como afirma María Antonia De Castro “Luis Claramunt se ha ahorrado el trabajo de olvidarse del toreo de salón, y su experiencia se ha ido haciendo pateándose él solito los andurriales del oficio desde los 15 años, la edad de los maletillas”. El propio Claramunt, señalará “se puede enseñar a tocar la guitarra pero no se puede enseñar a cantar...”

Realiza su primera exposición individual en 1971 a los 20 años, en el Taller de Picasso de Barcelona, sala que fue durante años el reducto de una cierta bohemia barcelonesa. Ya desde un primer momento va a enarbolar una actitud, una voluntad expresionista, que mantendrá constante a lo largo de toda su trayectoria. Claramunt es un artista por actitud, por convicción. No se casa con ninguna corriente, no se ha dejado embriagar por los cantos de sirena de las nuevas estéticas. Infatigable paseante de las ciudades y sus noches, atento viajero por las marismas nocturnas, marismas de alcohol, flamenco, conversación y delirios[...] Controvertido, escéptico, rebelde, es uno de los pocos pintores que aún posan su empeño vital en cada nuevo cuadro que respira. Al contemplar sus obras –que es en cierto modo, cómo verle a él, siempre de negro, esa figura agitanada con aire de joven patriarca– uno tiene siempre la sensación

de estar caminando por el filo de una cuchilla, los pies a veces van desnudos, en otras ocasiones ligeramente calzados; como si cada cuadro estuviera pintado al borde de un abismo, en el límite de alguna frontera, marcada seguramente por los dictados de su propia conciencia. Porque en éste sentido, y quizá sólo en ése, la obra de Claramunt tiene una gran carga ética, su propia ética fronteriza y limítrofe. No hay en él un deseo de marginalidad, sino más bien una consciente y lúcida decisión de situarse en los límites, fuera de ese tiempo y de ese territorio impuesto por modas y corrientes. Uno de los rasgos que más seducen de él es esa singular radicalidad e independencia con que hace frente al toro negro de la vida y la pintura. Pocas veces van tan parejas una obra y una actitud vital. Alguien que lo conoce bien lo ha definido así "vive en la libertad del hombre primitivo, no participa en la vida social ni hace concesiones a nadie. Es un pintor que por su calidad podría estar en la cumbre, pero se aparta de todo lo que sean concesiones para trepar".

[...] El lenguaje de su obra se ha movido desde sus inicios con un lenguaje expresionista, no exento de una voluntad constructiva que concede gran importancia a la estructuración de la imagen. Es en la estructura del cuadro, dónde reside la verdadera esencia de su obra, más incluso que en el tratamiento del color, por muy dramático y expresivo que éste pueda resultar.

El colorido vibrante y encendido, en ocasiones de un fauvismo deslumbrado por la luz del sur, que iluminará sus cuadros en la década de los setenta y principios de los ochenta, un color albero, común a la arena del desierto y a la arena del ruedo, se va atemperando, la paleta se vuelve menos encendida, menos chirriante y exaltada. Las sombras, el negro sobre blanco, los tonos manchados, la tectónica de la línea, una línea brillante y serpentina, van desplazando esa temperatura cromática.

El expresionismo de Claramunt es más una actitud que el empleo elaborado de un vocabulario formal. Su elección de este acento expresionista como vehículo pictórico se debe, a mi juicio, al hecho de haber encontrado en éste una vía perfecta para traducir su peculiar concepto

dramático de la realidad. A lo largo de su trayectoria, esa pulsión ha ido evolucionando desde un primer momento en el que la densidad de la materia y el sentido incendiario del color dictaban las reglas del juego, hasta nuevos estadios en que el cuerpo de su pintura se ha ido purificando y despojando, haciéndose más sombrío, menos retórico.

A finales de la década de los ochenta, tras su estancia en Marruecos, su pintura se irá haciendo más suelta, más exacta. Con menos elementos expresivos, con una artillería más ligera y un trazo más económico y luminoso, consigue transmitir más con menos. De un cierto exceso a una pulcra energía. Paseantes y vagabundos, tauromaquias personales, escenas callejeras, paisajes urbanos e interiores, han ido saltando por la borda hacia otras aguas casi puramente abstractas. Aguas que pese a todo no han dejado nunca de remitirnos a un mundo real de manera que nunca podemos considerarle un pintor puramente abstracto. (1)





99D1



99D2



99D3



99D4



99D5



99D6



99D7



99D8



99D9



99D10



99D11



99D12



99D13



99D14



99D15



99D16



99D17



99D18



99D19



99D20



99D21



99D22



99D23



99D24

↑ 1999 Pintura sobre papel 29,7x21



99D25



99D26



99D27



99D28



99D29



99D30



99D31



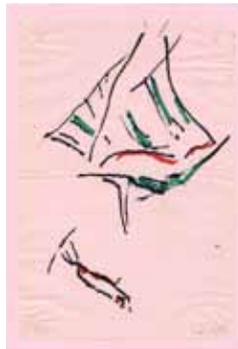
99D32



99D33



99D34



99D35



99D36



99D37



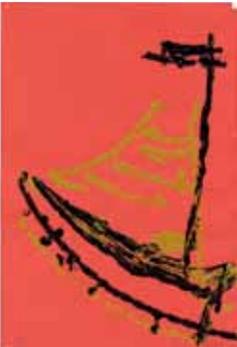
99D38



99D39



99D40



99D41



99D42



99D43



99D44



99D45



99D46



99D47



99D48

↑ 1999 Pintura sobre papel 29,7x21

99D5 y 99D3 | 1999 Pinturas sobre papel. 29,7x21 →



9

11600





NTP2 | 1999 Ice storm OSL 100x81



1NTP3 | 999 Tormenta de arena OSL 100x81



NTP4 | 1999 Pecio gris OSL 100x81



NTP5 | 1999 Arrecife OSL 100x81



NTP6 | 1999 Tormenta



NTP7 | 1999 Pecio verde OSL 100x81



NTP8 | 1999 Naufragio



NTP9 | 1999 Tormenta



NTP10 | 1999 Tormenta negra 100x81 OSL



NTP11 | 1999 Tormenta de arena OSL
100x81



NTP12 | 1999 Naufragio



NTP13 | 1999 Naufragio 100 x 81



NTP14 | 1999 Tormenta de arena OSL
100x81



NTP15 | 1999 Naufragio



NTP16 | 1999 A pique 100x81



NTP17 | 1999 Tormenta de arena
100 x 81



NTP18 | 1999 Tormenta de arena
200 x 160



NTP19 | 1999 Naufragio 100x81



NTP20 | 1999 Tormenta de mar 130x162



NTP21 | 1999 Tormenta de mar OSL 162x130



NTP22 | 1997 S.T. OSL 160x200



NTP23 | 1999 Naufragio Díptico OSL 2 piezas c/u de 200x160



NTP24 | 1999 Naufragio y tiburón OSL 2 200x160



NTP25 | 1999 Aparejo de Izar 200x160



↑ NTP27 | 1999 Tormenta de mar OSL 130x97
← NTP26 | 1999 El bajo 200x160



NTP28 | 1999 Naufragio 200x160



NTP29 | 1999 Naufragio 200x160



NTP30 | 1999 Tormenta de arena Díptico OSL Dos piezas c/u de 200x160



NTP32 | 1999 Tormenta de arena
100x81



NTP33 | 1999 Tormenta de hielo
100x81



NTP34 | 1999 Tormenta de hielo
100x81



NTP35 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP36 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP37 | 1999 Naufragios 100x81



NTP38 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP39 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP40 | 1999 Naufragios 100x81



NTP41 | 1999 Naufragios 100x81



NTP42 | 1999 Naufragios 100x81



NTP43 | 1999 Naufragios 100x81

Texto de Victoria Claramunt escrito tras la muerte de Luis Claramunt.

Va por ti!

La sensación más viva que tengo de mi hermano es la intensidad y la obstinación con la que vivía, haciendo de ello un poco su código, eran intensos sus afectos, sus palabras y sus muchos silencios. Todas sus metas, desde que era un crío, se las marcaba con una obstinación de “buscador”.

Me vienen a la memoria los juegos apasionantes en que nos embarcaba y que vivíamos como auténticas aventuras, en las que él era el artífice y líder indiscutible. También recuerdo sus períodos de inventor, en los que se enfrascaba en la fabricación de máquinas propulsadas a carburo o en la fabricación de teleféricos, o en la elaboración de pólvora, que concluyó con la voladura de la bañera de casa.

Luis fue un apasionado lector desde niño y nos contagió el gusanillo a los hermanos, convirtiéndose en nuestro asesor literario hasta hace poco. No había área de la ciencia o del arte que no le interesara, y fue asimismo nuestro iniciador en la música de jazz, flamenco... el que despertó nuestro amor por los viajes o la ciencia... Tenía una capacidad tremenda para la amistad, a la que se entregaba con una dedicación y lealtad tremendas pero siempre basada en la afinidad y la complicidad.

Sin embargo se saltaba los convencionalismos, toda esa clase de preámbulos y protocolos que le estorbaban y aburrían, sencillamente iba al grano en todo.

Fue nuestro compañero de juegos, nuestro “descubridor” de las cosas más bellas y apasionantes que hay en la vida, y lo que es más importante, nos enseñó un determinado talante para no perderse en la vida, fue nuestro hermano mayor y le echamos de menos.(2)



NTP44 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP45 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP46 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP47 | 1999 Ice Storm OSL 100x81



NTP48 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP49 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



NTP50 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81



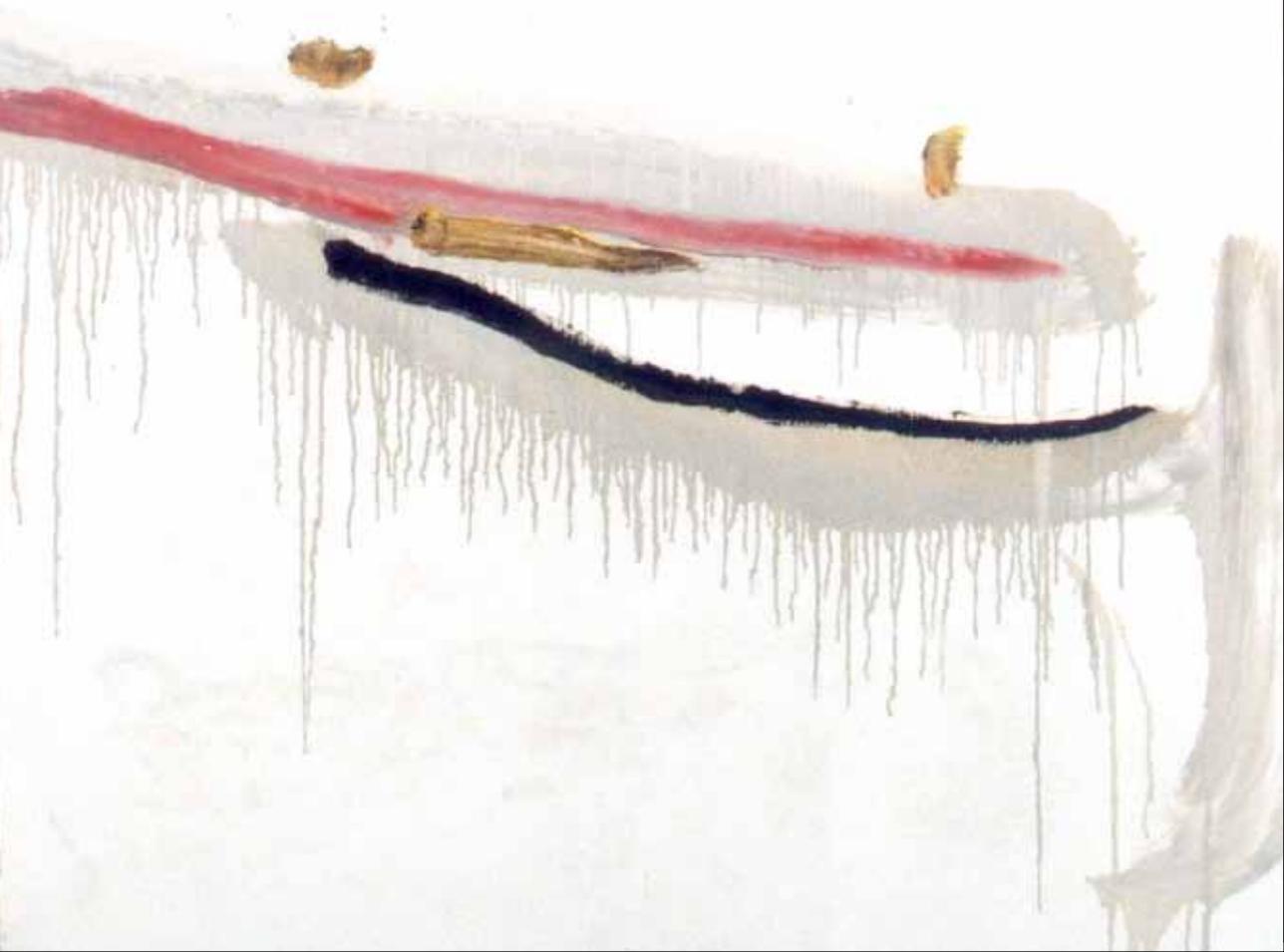
NTP51 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81

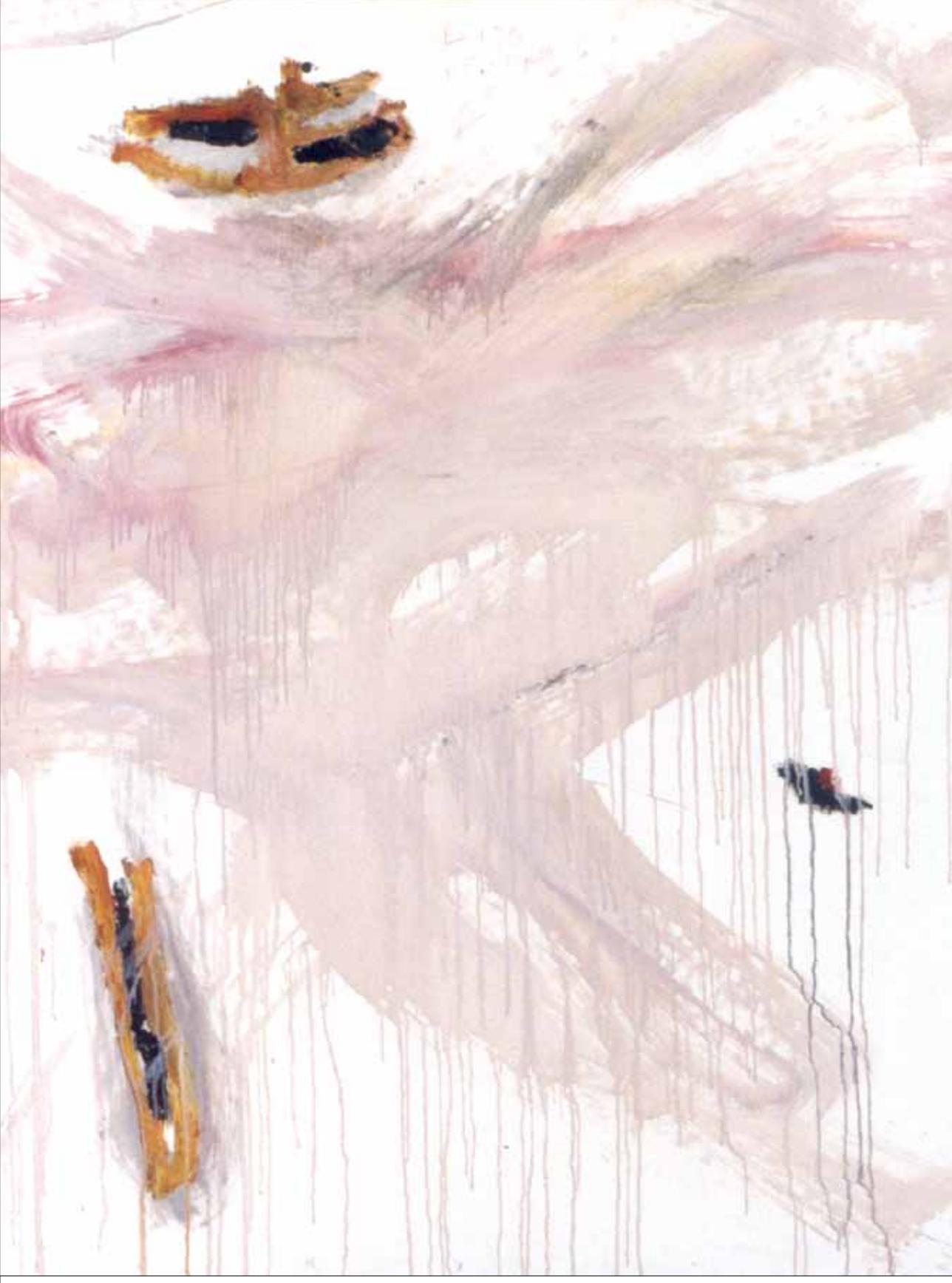


NTP52 | 1999 Tormenta de Hielo
100x81

NTP48 y NTP49 | 1999 Tormenta de Hielo. 100x81 →

40 100
NE STAIR 9





Madrid 1990-2000

Madurez

Jackson Pollock
Black and White. N 26A. 1948



SLP23 | 1988 Sin título OSL
100x81



SLP25 | 1989 Shadow Line OSL
200x160 cm



Albert Oehlen
Untitled. 1986



ABP9 | 1990 Sin título
200x240 OSL



Cy Twombly
Academy. 1955



MOP1 | 1991 ST Grafito
SL 200x160



VAP7 1992 Óleos
sobre cartulina
29,7x21



VAP1 | 1991 ST Acrílico
SL 100x81

En Madrid Luis Claramunt recupera sus referentes literarios, abstrayéndose cada vez más de la realidad para pintar desde su propio mundo interior. La figura humana desaparece de manera casi definitiva y los barcos de vela se convierten en protagonistas. De hecho, no solo el barco sino su reflejo, generando imágenes en las que es difícil diferenciar, como en el mito de la caverna de Platón, entre la realidad y su reflejo.

La paleta de color incorpora ahora colores más brillantes y mucha luz. Es un momento de gran optimismo con ocre, rojos y azules a los que se incorporan verdes y amarillos brillantes. La pintura, de naturaleza muy expresionista, incorpora en algunos casos trazas del “dripping” que la relaciona con la pintura de Jackson Pollock.(1)

En esta época Claramunt produce obras ya totalmente abstractas en la línea del neoexpresionismo alemán de su amigo Albert Oehlen.(2) El tema desaparece totalmente para dar paso a una secuencia de cintas que se superponen sobre manchas. A pesar de la fuerza y belleza de estas obras es difícil en ellas reconocer a Claramunt.

Utilizando lo aprendido por su breve paso por la abstracción, recupera de nuevo sus orígenes en los veranos de Valderrobres, donde pinta retratos de árboles y campos. El tema sigue ocupando homogéneamente todo el lienzo, que aquí se convierte en una trama sobre la que destacan los troncos. No hay profundidad en estas obras, solo texturas superpuestas. Por primera vez aparece en algunas pinturas el blanco como fondo y el dibujo se incorpora al lienzo utilizando directamente el grafito sobre el lienzo, recurso también utilizado por el expresionista americano Cy Twombly(3).

(1) Jackson Pollock. 1948. Number 26A Black and White. 205 x 121,7 cm. Numero de inventario : AM 1984-312. Centre Pompidou. París
(2) Albert Oehlen. 1988. Untitled. 276 x 375. Private Collection. Gallerie Max Hertzler. Berlin / París. Exposición 2017 Guggenheim Bilbao
(3) Cy Twombly. 1955. Academy. 191.1 x 241 cm. 1054.2010. MOMA Museum of Modern Art. New York



MOP18 | 1991 ST
Acrílico SL 200x240



MDF8. Imágenes
de Madrid desde el
estudio



MDF11. Imágenes
de Madrid desde el
estudio

BIF20. 1994. Fotografías de la
Ria de Bilbao.



BID24. 1994. Dibujos a grafito y lápiz
de color. Serie Bilbao. 29,7 x 21



BIP20. 1994. Acrílico. 100 x 81



Antoni Tàpies. 1985. Crayon Vernis. 40,5 x 55



PCP2. 1998. 200 x 160

En la serie “La Muela de Oro”, realizada en 1991 al mismo tiempo que la serie de Valderrobres, de nuevo utiliza el blanco de fondo, pero esta vez la pintura está aplicada con pincel como si fuera un simple rotulador sobre un papel. Aparecen también aquí las barandillas en el primer plano de sus primeros paisajes, pero la visión desde su estudio en la calle Montera es en escorzo y no frontal y así las reproduce. Las fotografías de la serie de Madrid igual que las de Bilbao están llenas de planos inclinados y de diagonales.

En 1994 realiza series de fotografías que recogen ese peculiar punto de vista, que también reproduce en dibujos y pinturas. Estas series las incorpora a sus cuadernos autoeditados. La serie sobre Bilbao es la última inspirada en la observación directa de la realidad.

A partir de 1995 se encierra en un mundo interior fatalista, en el que la muerte está muy presente, coincidiendo con sus problemas de salud. Al existencialismo dedica series de dibujos ilustrando los textos de Albert Camus. En la serie de pintura *La de vámonos*, las guillotinas, horcas, navajas, crucifixiones y otras formas terribles de morir son el tema central, obras muy dramáticas, esquemáticas en trazos en rojo y negro, acompañadas de muchos cuadernos autoeditados con la misma temática.

En 1998 realizó la serie *Pinturas Ciegas, Pinturas Zurdas*, trabajada a través del inconsciente tanto en línea como en mancha, combinando ambas sobre un fondo blanco y dejando que la intuición realizara el resto. Son pinturas que en algún momento recuerdan piezas de otros artistas coetáneos, como Antoni Tapies (4), que como él navegan a medio camino entre la figuración y la abstracción.

(4) Antoni Tàpies. 1985. Crayon Vernis. 40,5 x 55. Galeria de Arte “Juan Gris”, Madrid. Exhibition ARCO 1989



MRP6. 1995. 200 x 160



MRP5. 1995. El Kasmsin 3. 200 x 160



William Turner. 1830. Sunset. 66,7x 81.



NTP19. 1999. Naufragio. 100 x 81



Cy Twombly. 2001. Lepanto (part II). 217 x 312.



NTP 21. 1999. Sea Storm. 162 x 130



NTP 49. 1999. Ice Storm. 100 x 81

De la misma época son también los mares. Pinturas expresionistas, muy épicas y coloristas, de volcanes, mares embravecidos y navíos en situaciones extremas. Pinturas cada vez más abstractas, donde el tema figurativo es mínimo y se disuelve en el motivo plástico del cuadro.

En su última exposición, “Naufragios y Tormentas”, se centra en este tema y se inicia con tempestades épicas propias de William Turner (5), para irse depurando poco a poco hasta llegar a los mínimos recursos formales, en una poética tranquila y silenciosa, muy en la línea de la serie “Lepanto” que Cy Twombly (6) termina un año después.

Podemos concluir que sus últimas obras, en un largo camino sin retorno iniciado en su juventud hacia la esencialidad de la pintura, sustituye el azul del mar por el blanco del hielo, construyendo posiblemente las imágenes más potentes y poéticas de toda su obra, donde finalmente el tema figurativo desaparece casi por completo, para dejar paso a la pintura más pura.

(5) William Turner. 1830. Sunset. 66,7x 81. Tate Museum. Turner Collection. London. Ref. N01876.

(6) Cy Twombly. 2001. Lepanto (part II). 217 x 312. Cy Twombly Fundation. 49th Biennale Venezia 2001



40

LC 195

2. Cuadernos autoeditados 1994 / 2000

1994 / La Isla del Tesoro / 1995 / 1996 / 1997 /
1998 / 1999 / 2000

← BAD19 | 1995 Pintura sobre papel. Serie *Barcos* 18x15.

2. cuadernos autoeditados



2012 fotografías de los libros auto editados de Luis Claramunt en la exposición del MACBA Luis Claramunt. El viaje vertical

Fragmento del texto *El paso del Ecuador de Luis Claramunt* de Quico Rivas, la Escala, febrero 2005 publicado en el catálogo de los dibujos de Luis Claramunt *Los Secretos del Mar Rojo* del Colegio mayor Rector Peset de la Universidad de Valencia

[...] Enfrente de nuestros balcones en la calle de la Montera nacía la calle Caballero de Gracia. Allí había un comercio de fotocopias al que Claramunt le cogió una enorme afición. Al principio se limitaba a fotocopiar sus series de dibujos y a encuadernarlas de manera muy rústica. Utilizaba para ello los papeles y las cartulinas más baratas. Luego empezó a hacer copias para los amigos, copias personalizadas pues; de los varios centenares de “libros” que confeccionó a lo largo de varios años, no hay dos iguales. Poco a poco esta actividad “editorial” fue descubriéndole nuevas posibilidades. Sobre todo a partir de 1995, años en los que las fuerzas para pintar empezaron a flaquear, y encontró en la traducción del francés una suerte de refugio. Acometió traducciones de Camus, de Conrad, de Alexander Jacob —el bandido anarquista que inspiró la figura de Arsenio Lupin y que fuera el inventor del “robo científico militante”—, además de algunas ediciones originales como el libro sobre “verdugos” que hizo con el escritor Gonzalo Torrente Malvido. Pero sobre todo, tradujo a Henry de Monfreid, sus dos obras más importantes, “Los Secretos del Mar rojo” y “Crucero de hachís”. (1)

(1) Rivas, Francisco (2005) *El paso del Ecuador de Luis Claramunt, Los secretos del mar rojo* (p.17-18) Valencia: Colegio Mayor Rector Peset

La ingenuidad que regía la vida de Luis Claramunt le permitía acometer cualquier proyecto con total entrega, sin dejarse abatir por el desánimo, ya fueran obras de grandes dimensiones o la traducción de las novelas de Henry de Monfreid. El artista vivía en un universo creado a su medida, tomaba de la realidad sólo lo que necesitaba y descartaba el resto.

Luis Claramunt, a partir del 1994 y hasta el 2000, año en que murió, editó varias decenas de cuadernos. Ediciones muy sencillas, económicas y personalizadas, de cuadernos encolados realizados a partir de fotocopias de baja calidad de sus dibujos y fotografías, la mayoría en blanco y negro, coordinados con papeles y cartulinas de colores. Estas ediciones no estaban ni numeradas, ni firmadas. Eran simples cuadernos sin espíritu comercial que regalaba a sus amigos, a las personas que eran importantes para él, en los que el artista volcaba de manera generosa en forma de imágenes simples aquello que quería comunicar con su pintura. Básicamente contenían fotocopias en blanco y negro de las series de dibujos en los que el simbolismo y la secuencia eran importantes, dibujos que recogen los conceptos fundamentales desarrollados en su pintura.

Únicamente el libro de *Bilbao*, que realizó con Nuria Enguita, está editado en una imprenta. El resto se llevaron a cabo en una copistería cercana a su casa en la calle Montera de Madrid. Sus cuadernos encajan con su personal estilo descuidado y la capacidad técnica de una copistería de barrio. Fueron años de crisis en los que vendía poco y su salud estaba ya deteriorada, que llevaron al artista a explorar otras ocupaciones que no precisaran de tanta energía física, como las traducciones del francés.

Seguramente su entorno influyó en ese nuevo camino. Durante este período convivió con la periodista Lola Díaz en el piso de la calle Montera de Madrid. Lola Díaz era la responsable del suplemento dominical de *El Mundo* y había traducido del alemán las obras de

Elías Canetti, Lola colaboró en uno de los cuadernos y mecanografió algunas de las traducciones de Claramunt. Por otra parte, en Barcelona, su madre Petri Palou, editó cuatro libros, dos de ellos contenían los programas y conferencias de los conciertos que había organizado tanto en instituciones como en su domicilio, los otros dos fueron ensayos sobre la obra de Gabriel Fauré y Edgar Varèse respectivamente. Estas publicaciones tuvieron por título *La música desde dentro* (1991) y *Fauré Primera parte (1845-1894)* (1994), Más tarde publicó *Los caminos de la música* (1996) y *Edgar Varèse* (1996), ediciones llevadas a cabo en la imprenta situada en la calle Turó de Monteroles, a tres pasos del domicilio de los padres de Luis Claramunt. Tanto Luis como su madre compartían el mismo anhelo, tenían la voluntad de que su trabajo trascendiera, de transmitir su manera de entender el arte.

Los 30 cuadernos que se ha tenido la oportunidad de examinar contienen fotocopias de baja calidad de muchísimos dibujos, varias series de fotografías, series de pinturas y algunas traducciones del francés del propio artista. Pensados como cuadernos, se percibe a lo largo de la revisión de estos libros que el artista exploraba nuevas narrativas de trabajos anteriores o en curso. Hay ediciones repetidas con pequeñas variaciones respecto a la portada pero iguales en el contenido, mantenía el orden de los dibujos o las fotografías y algunas veces repetía dibujos en diferentes ediciones, conceptos que se recuperaban entre diferentes libros y que hilvanaban un discurso que iba perfilando.

El análisis de estas publicaciones, realizadas en su última etapa y su evolución, busca poner de manifiesto la secuencia presente en sus dibujos, sus particulares encuadres descriptivos, los signos, la caligrafía, los objetos y la temática, que eran la esencia de la propuesta que Luis Claramunt quería transmitir. Cuadernos en los que compilaba las series completas y ordenadas de dibujos para rescatarlas del olvido, y así ir construyendo su particular *Cuaderno*

de Bitácora, en el que reunía la experiencia vivida y algunas de las ideas que se habían quedado en el tintero, para poderlas desarrollar en futuros proyectos. En sus dibujos y fotografías se encuentra la esencia de su mirada, que presentados conjuntamente en forma de monografía permiten ser transmitidos sin adulteración.

En este capítulo se transcriben también los textos que acompañan a los cuadernos de *O Pelouro*, *The End* y *Los Secretos del Mar Rojo* como aportaciones que iluminan el perfil del autor y sus intenciones. Los textos, fruto de la colaboración de amigos, son el soporte conceptual que completa el relato y verbaliza las ideas que Claramunt quería transmitir en sus cuadernos.

2.1 Cuadernos de artista

El corpus de autoediciones de Luis Claramunt, está formado por modestas ediciones fotocopiadas y encoladas de libretas o cuadernos. Son recopilaciones temáticas y reiteradas de sus temas preferidos. Los cuadernos de Claramunt reúnen características propias de diferentes tipologías del libro como instrumento artístico, como son los libros ilustrados de reproductividad pobre, los simples *cuadernos de artista* y *los libros de artista*, ámbitos entre los que las fronteras son muy difusas. La categoría a la que las autoediciones de Claramunt están más cercanas es, probablemente, la de *cuadernos de artistas*, porque en ellos los dibujos y caligrafía del artista son protagonistas. Estos cuadernos están en sintonía con los antecedentes de los *libros de artista* que tienen su origen en las ediciones del s. XIX de libro ilustrado, publicaciones muy cuidadas que partían de la colaboración entre un artista y un escritor que trabajaban conjuntamente.

Por otra parte, la sencillez de su materialización física los relaciona con las ediciones de vanguardia de futuristas, dadaístas y surrealistas, que introdujeron la consideración del libro como objeto. En los años sesenta y setenta proliferaron los *libros de artista* concebidos como obras en sí mismas, fruto de la experimentación poética, sonora y plástica en forma de libro, a menudo publicados por el propio artista. Podían ser libros visuales, de texto o las dos cosas a la vez. Una serie de obras o de ideas, con una clara vocación de ser una exposición portátil. A través de la multiplicidad, tenían por objetivo llegar a un público más amplio, cuestionando la obra única y así desplegándola hacia otros públicos. Se trataba de democratizar el arte. Esta profusión editorial apareció como alternativa y respuesta al mercado de arte oficial y a sus sistemas

comerciales de galerías, marchantes, ferias, críticos, Instituciones y museos.

Según Anne Moeglin-Delcroix, en su libro del 2006 *Sur le livre d'artiste* (2), el primer libro de artista que se conoce como tal, distinguiéndolo del *livre d'artiste* francés, es de Ed Ruscha y se titula *Twenty-six Gasoline Stations* (veintiséis gasolineras) de 1962. En este libro reúne, en una secuencia fotográfica sin leyendas ni comentarios, las gasolineras situadas en la carretera entre Los Ángeles y Oklahoma. Esta publicación, paradigma de los libros de fotografías en ofset, constituye un prototipo inicial de lo que serán las publicaciones del artista del pop y del arte conceptual. En Europa en el mismo momento, Dieter Roth poeta, artista y tipógrafo, inició con otros artistas coetáneos una nueva dimensión editorial. Publicaciones que se iniciaban con el *arte concreto* y pronto se derivaron en una reflexión sobre la comunicación impresa y los *new medias*, realizando unas publicaciones críticas respecto al impacto de los media en la vida. Con su experimentación, rápidamente se observó que el libro permitía otra forma de expresión barata y popular que establecía una nueva relación con el público.

El libro de artista standarizado fue incorporado a los circuitos comerciales cuando el galerista de arte de Nueva York, Seth Siegelaub inició exposiciones experimentales en las que el material impreso era diverso según las ideas, las *performances* o los *happenings* que se realizaban en la galería. La impresión era sólo el vehículo y registro del hecho artístico. Siegelaub quería cambiar el espacio expositivo convencional. Los *libros-proyectos* y *libros-trazas* se presentan como pequeños modelos de exhibición substitutos de los catálogos de exposición y son testigos de las acciones efímeras de los que son vestigios. Es el caso, por ejemplo, de *The Xerox Book*, una publicación de 1969 en offset derivada de fotocopias realizadas por los artistas Carl André, Robert Barry,

(2) Moeglin-Delcroix, Anne (2006) "1962 et après. Une autre idée de l'art" en *Sur le livre d'artiste. Articles et écrits de circonstance* (1981-2005) Marseille. Le mot et le reste,

Douglas Huebler, Joseph Kosuth, Sol LeWitt, Robert Morris y Lawrence Weiner.

Todos estos temas que surgen del arte conceptual y de las publicaciones del arte de los sesenta, nos llevan a pensar en que lugar debemos posicionar las autoediciones de Claramunt. Que tienen en común y qué comparte con ellas. Aunque pertenecen a universos de representación distintos, tienen en común al menos tres elementos: el deseo de llegar al público con inmediatez, la voluntad de registrar grafía y pensamiento y conseguir ambas cosas desde una gran economía de recursos artísticos y económicos. Por otra parte, los cuadernos de Claramunt también comparten con estas publicaciones el uso de los medios fotomecánicos de reproducción a disposición en aquella época, la fotocopia y ofset. A todo ello añadir que no se trata de difundir *pseudo-originales*, sino, en sentido estricto, de experimentar puro arte contemporáneo y divulgar una idea.

La idea no pierde fuerza al ser multiplicada, al contrario, su eficacia está directamente en función de su propagación, como explica Hito Steyerl en su artículo en defensa de la imagen pobre (3) *“Transformar la calidad en accesibilidad, el valor de exhibición en valor del culto... La imagen pobre tiende a la abstracción: es una idea visual en su propio devenir”*. La precariedad de la imagen ofrece una nueva visualización de los medios, las manchas y los desenfoques y también de las características de la reproducción como materia prima, diferente de un dibujo o una buena foto.

En la misma línea Marshall McLuhan en 1964 (4) revela como el medio está obligando a reconsiderar todo pensamiento y toda institución que antes se daban por establecidos. *“El medio es el mensaje”* es una frase acuñada por Marshall McLuhan que significa que la forma de un medio se incrusta en cualquier mensaje que

(3) Steyerl, Hito (2009) In Defense of the Poor Image *e-flux journal* 10

(4) McLuhan, Marshall (1964) *Comprender los medios de comunicación: Las extensiones del ser humano*, Canadá W. Terrence Gordon

transmita o transporte, creando una relación simbólica en la que el medio influye en cómo se percibe el mensaje. En este sentido, la fotocopia, obligaba a reproducir los dibujos y fotografías sólo en blanco y negro, lo que llevaba al artista a dibujar desde esa limitación.

Antònia Vilà en el catálogo de la exposición itinerante “*Passant pàgina. El llibre com a territori d’art*” (5) define el cuaderno de artista como prelibro, puesto que no tiene ninguna función específica como producto; más bien es un ámbito personal, experimental y poético, en su sentido más amplio y siempre precede a la edición impresa. En los *cuadernos de artista* la autografía y el dibujo son los protagonistas. Por otra parte la publicación de los *cuadernos de artista* se fue volviendo una práctica editorial cada vez más consolidada ya en los años noventa del siglo pasado.

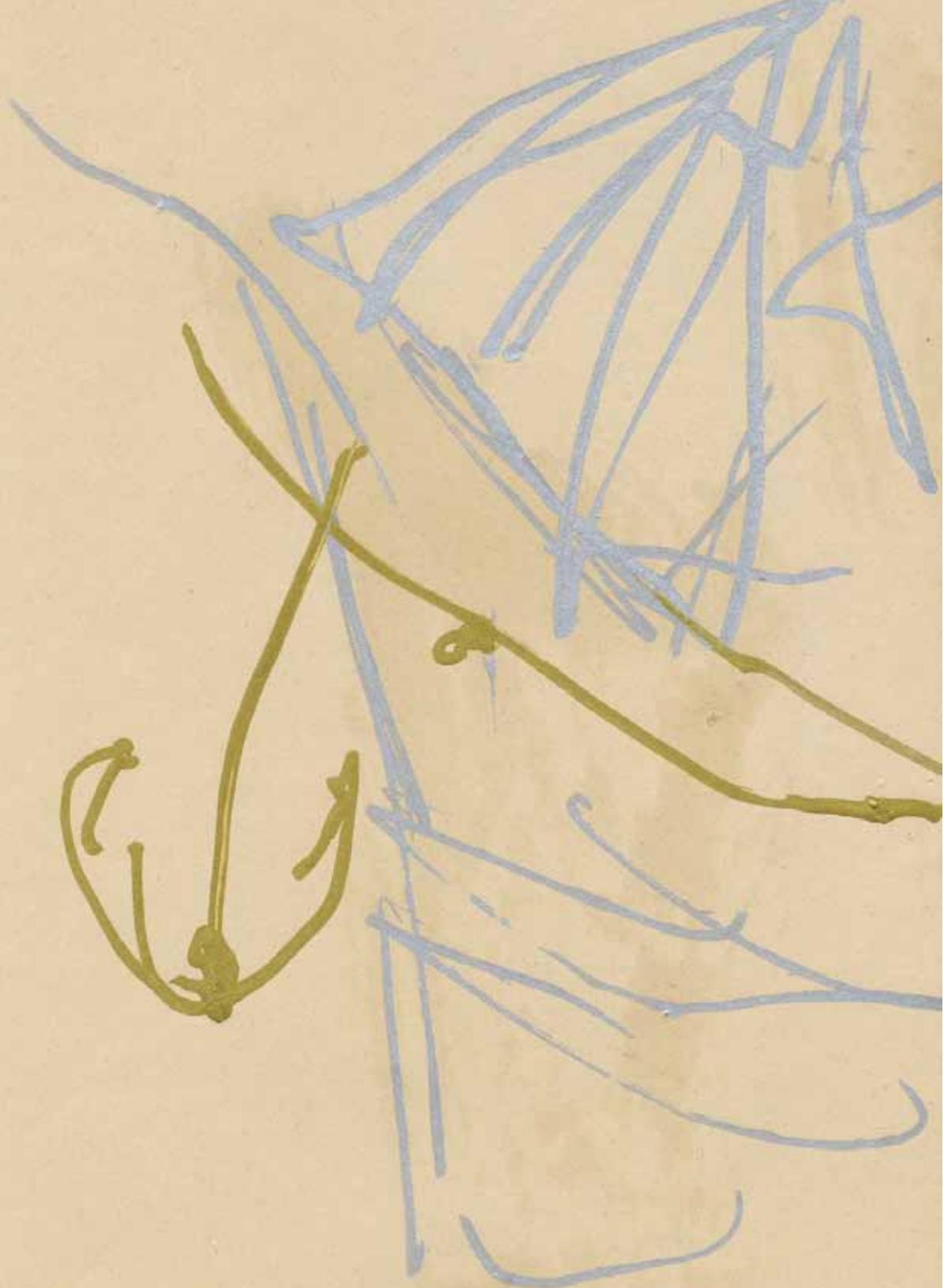
Seguramente no nos pondríamos de acuerdo en la clasificación del conjunto de autoediciones de Claramunt, dado que presentan analogías y diferencias entre ellos que los pueden asimilar a diferentes categorías. En primer lugar participan del concepto de libro ilustrado, no en el sentido de *livre il·lustré* o *livre de peintre* del siglo XIX, pero sí en cuanto ilustra textos de otros autores. En segundo lugar son *cuadernos de artista* en cuanto no han tenido la función específica de comercializarse como producto, sino que han sido realizados para el uso personal. También reúnen los tres principios que según Anne Moeglin-Delcroix definen a los *libros de artista*, es decir, la búsqueda del artista de una forma de expresión más allá de la belleza gráfica, donde él mismo es a la vez autor y editor y así poder llegar a un público diferente del que ve sus obras en una galería. Esta actividad de autoedición, tiene también algo de colección, ya que el libro se presta a reunir dibujos, fotografías o textos que clasifica y ordena en una secuencia de páginas que

(5) Vilà, Antònia, (2013) “Cuaderno de artista. Breves notas sobre los cuadernos de artista” catálogo exposición itinerante *Passant pàgina. El llibre com a territori d’art* Departament de Cultura. Generalitat de Catalunya

2. cuadernos autoeditados

permite compilarlas, identificarlas, numerarlas y conservarlas, y sin duda esa es una de las razones que empujó a Claramunt a iniciar las primeras autoediciones de sus series de dibujos.

Entre todas estas características, me parece especialmente relevante poner énfasis en el aspecto intimista de estas ediciones, fuera de cualquier circuito comercial, y es por ello que me referiré a todas ellas en conjunto como *cuadernos de artista*, aunque por separado podrían clasificarse en categorías diferentes.



1397

Relación de cuadernos analizados

2. cuadernos autoeditados

título	autores participantes	año	dimensiones	descripción sinopsis: notas del contenido, descripción física
1 La isla del tesoro R.L. Stevenson, LC-1971	Claramunt, Luis	1971	30x21	53 dibujos fotocopiados 46 hechos con tinta china, 6 con rotulador fino, 1 linóleo, 56 páginas, portada negra con letras doradas y rojas, mota en portada, 1ª y última hoja roja, 1 dibujo fotocopiado en papel amarillo igual al dibujo original.
2 La isla del tesoro II (la mota negra), LC-71-74	Claramunt, Luis	1971-74	30x21	70 dibujos fotocopiados 30 hechos con tinta china, 3 con rotulador fino, 14 linóleos, 23 aguas fuertes 83 páginas, portada blanca con letras rojas, mota en portada, 1ª hoja, 2 separadores y última hoja rojas.
3 Luis Claramunt Nuria Enguita 1994	Claramunt, Luis; Enguita, Nuria	1994	16,5x11,5	65 Fotografías, 9 dibujos a lápiz de Bilbao de Luis Claramunt en b/n, texto de Nuria Enguita 44 páginas, portada fotografía ampliada con letras rojas, contraportada plano a color de la ría de Bilbao hasta el mar.
4 Luis Claramunt Dibujos 1994	Claramunt, Luis	1994	30x21	108 dibujos fotocopiados, 3 de ellos en color, originales en lápiz de grafito y colores 111 páginas, portada roja, 1ª y última página verde.
5 Henry de Monfreid, Les Secrets de la Mer Rouge, Le Crouasiere du Haichich	Claramunt, Luis	1995	20,5x14,5	Prólogo Luis Claramunt, 42 dibujos Les Secrets de la Mer Rouge, 60 dibujos La Crouasiere de Hachich 111 páginas, dibujos b/n portada y contraportada amarilla, separaciones interiores con cartulina verde.
6 L.Claramunt Dibujos 1995 de Barcelona	Claramunt, Luis	1995	30x21	76 dibujos fotocopiados, originales hechos con lápiz y óleo sobre papel 99 páginas, 11 dibujos color, resto b/n, portada roja, 1ª y última hoja verde.

7 L. Claramunt Dibujos 1994 - 1995	Claramunt, Luis	1995	30x21	1 fotografía, 30 dibujos, 2xhoja de barcos 1 1995, 35 dibujos pintura sobre papel 1 1995, 22 dibujos lápiz 4 1994. 74 páginas blanco y negro. encuadernado con cartulina amarilla.
8 L. Claramunt Zoo Dibujos 1995	Claramunt, Luis	1995	30x21	63 dibujos, 12 hechos con lápiz el resto pintura sobre papel 74 páginas b/n, encuadernado con cartulina amarilla.
9 L. Claramunt Dibujos 1995 Barcos	Claramunt, Luis	1995	18,5x15	63 dibujos de barcos a lápiz y pintura 67 páginas, encuadernado en cartulina gris, 1ª y última página azul, fotocopias b/n, 2 a color.
10 H. De Montfreid. Los Secretos del Mar Rojo. LC-3-95	Claramunt, Luis	1995	30x21	50 dibujos, 17 rojos como los originales, dibujos a lápiz y a rotulador 53 páginas, encuadernado con cartulina roja, 1ª y última página verde, 18 fotocopias a color como los originales dibujados con rotulador rojo, resto b/n
11 H. De Montfreid. El crucero del Hachich. LC-3-95	Claramunt, Luis	1995	30x21	52 dibujos, 18 rojos como los originales, dibujos a lápiz y a rotulador 55 páginas. Encuadernado con cartulina verde, 1ª y última página verde, fotocopias a color como los dibujos en rotulador rojo, resto b/n
12 L. Claramunt Dibujos 1995 Naufragios y tormentos	Claramunt, Luis	1995	30x21	104 dibujos fotocopados b/n 108 páginas, encuadernado con cartulina roja, 1ª y última página verdes, algunas fotocopias interiores en hojas rosas y rojas
13 El Extranjero A. Camus LC-3-95	Claramunt, Luis	1995	30x21	67 dibujos fotocopados b/n, incluye páginas con el índice de los dibujos. 80 páginas, cubierta amarilla sobre encuadernación en cartulina roja, 1ª y última página negras, separadores de las partes con cartulinas verdes, índice amb hojas más pequeñas encuadernadas con el resto, 2 dibujos del final (quillotinas), fotocopados en papel verde.

2. cuadernos autoeditados

14 L. Claramunt Garrote VII 1995	Claramunt, Luis	1995	30x21	100 dibujos fotocopiados b/n, 2 dibujos sobre radiografía a color. 105 páginas, encuadernado con cartulina negra, 1ª y última páginas rojas, 2 dibujos fotocopiados en papel verde igual originales.
15 L. Claramunt 1995 Jabones Chimbo Zocroza	Claramunt, Luis	1995	20,5x15	47 fotografías fotocopiadas b/n, fábrica jabones chimbo 48 páginas, Portada fotografía ampliada forro encuadernación con cartulina verde claro
16 LC BA 1995 Barcelona	Claramunt, Luis	1995	16,5x11	95 fotografías b/n de Barcelona fotocopiadas 96 páginas, Portada forro mapamundi color con letras rojas, encuadernado con cartulina negra,
17 O'Pelouro	Claramunt, Luis; Díaz, Lola; Torrente Malvido, Gonzalo	1995	15,5x10,5	93 fotografías de O'Pelouro (4 a color) i 9 dibujos fotocopiados, textos de Georg Traki, Lola Díaz, Gonzalo Torrente Malvido y Rainer María Rilke 120 páginas. Cubierta cartulina roja con letras plateadas, separadores hojas verdes, textos en papel azul, amarillo y blanco
18 L. Claramunt 1995 F Ciudades	Claramunt, Luis	1995	16x11	93 fotografías b/n de ciudades fotocopiadas 94 páginas, Encuadernado con cartulina roja,
1996				
19 El Malentendido La Peste AC IL-LCL-95-96	Claramunt, Luis	1995	14,5x21	4 ilustraciones de El malentendido b/n, con índice, 39 ilustraciones b/n de La peste dividido en 5 capítulos con índice en cada capítulo 59 páginas, Forro cubierta de cartulina amarilla con letras y dibujos en negro y rojo. Encuadernado en cartulina roja, separador capítulos en cartulina roja
20 KO-OK Un Teatro Real LC 4 96	Claramunt, Luis	1995	20,5x14,5	Dibujos fotocopiados en b/n de las series, Un Teatro Real I y II, El extranjero y Garrote VII 158 páginas, Cubierta listado torturas, encuadernado en cartulina roja, algunos dibujos fotocopiados sobre papel rojo, verde o azul

21 L. Claramunt Dibujos 3-1996 Pinturas blancas	Claramunt, Luis	1996	30x21	111 dibujos fotocopiados en b/n serie dibujos 3/96 Pinturas blancas, óleo sobre papel 114 páginas, encuadernado con cartulina roja, 1er y última hoja verde
22 El Malentendido A. Camus Trad. LC-496	Claramunt, Luis	1996	21x15	Fotocopias de los cuadernos con la traducción manuscrita de El Malentendido de Albert Camus hecha por Luis Claramunt, incluye los 4 dibujos que ilustran el texto 189 páginas, Portada negra con letras rojas y doradas, 1º y última hoja rojas, separadores entre actos verdes.
23 Khateb Yacine Poesía Prosa	Claramunt, Luis	1997	30x21	Traducción de Luis Claramunt de poesía y prosa de Khateb Yacine con fotocopias de 28 dibujos a lápiz, rotulador y pintura sobre papel 95 páginas, Encuadernado en cartulina calabaza con dibujo y letras en rotulador y óleo fotocopiado b/n, 1º y última hoja azul, dibujos fotocopias b/n sobre papel envejecido
24 Dibujos 1-1997 LC Naufragios	Claramunt, Luis	1997	20,5x14,5	78 Dibujos pintura sobre paper fotocopiados en b/n 81 páginas, Encuadernado con cartulina roja, 1º y última hoja amarilla.
25 Dibujos LC 3 97	Claramunt, Luis	1997	21,5x14,5	66 dibujos a rotulador, lápiz y papel engrasado fotocopiados b/n 73 páginas, Encuadernado en cartulina amarilla, primera y última hojas verdes, 4 separadores rojos.
26 The End LC 1-97	Claramunt, Luis	1997	15,5x11	3 fotografías de Madrid y 125 dibujos fotocopiados 129 páginas, Portada dibujo a todo color, con- traportada dibujo en papel azul, encuadernado en cartulina roja, dibujos fotocopiados en b/n en papel blanco, rojo, azul o verde
27 Pinturas ciegas, Pinturas zurdas LC 4 98	Claramunt, Luis	1998	20,5x15	Fotocopias b/n 141 dibujos sobre papel blanco, rojo o verde 143 páginas, Cubierta y reverso con dibujos y título, encuadernado en cartulina roja, hojas blancas, verdes o rojas

2. cuadernos autoeditados

28 Luis Claramunt Dibujos 4-99	Claramunt, Luis	1999	21,4x14,5	Fotocopias b/n sobre papel blanco y de color de 209 dibujos 216 páginas, Cubierta fotografía serie dibujos sobre la pared del estudio. Primera hoja composición doble hoja de las fotografías de los dibujos, agrupadas en 4 apartados, hojas de colores blanco verde claro, verde oscuro, rojo, rosa, naranja y azul
29 Naufragios y Tormentas LC	Claramunt, Luis	2000	20,5x14	Fotocopias b/n reproducciones pinturas grandes, series A la deriva 8u., Naufragios 27U. Sea Storm 4u. Sand Storm 9u., Ice Storm 11 u. Fotografías conjunto de 208 dibujos 74 páginas, Encuadernación cartulina blanca letras negras y rojas, 1ª y última hoja rojas, segunda y penúltima rosas, separadores con título series rojos, verdes o rosa,
30 Luis Claramunt Comando 2999	Claramunt, Luis	2000	15,5x10,5	Fotocopias b/n reproducciones pinturas grandes, series Pinturas ciegas pinturas zurdas, la de vámonos, Congo Money Sevilla, Mar Rojo Mar Negro Madrid, Naufragios, Sea Storm, Sand Storm, Ice Storm y diferentes series de dibujos. 275 páginas. Cubierta con letras, contracubierta dibujo en rojo, encuadernado en cartulina marrón. Fotocopias b/n sobre papel blanco algunas hojas color rojo, verde, rosa y naranja



LC 197

2.2

Clasificación de los cuadernos

Una primera clasificación de las publicaciones se puede realizar atendiendo a los elementos más básicos que definen su morfología como son el tamaño, el número de páginas, el año y la tipología del contenido de publicación.

tamaño

Con pequeñas variaciones, podemos hablar básicamente de 3 formatos, folio 30x21, medio folio 21x15, y cuarto de folio 15x10. Todas ellas son verticales exceptuando una *El Malentendido La Peste AC IL LCL 95-96* que tiene formato horizontal. Si clasificamos los 30 ejemplares por tamaños obtenemos la siguiente relación:

Folio: 13 ejemplares

½ Folio: 11 ejemplares

¼ Folio: 6 ejemplares

páginas - tamaño

Otro dato a tener en cuenta es el número de páginas de estas ediciones en relación al tamaño:

Folio: 53-55-56-74-74- 80-83-95-99-105-108-111-114

la media es de 85 páginas

½ Folio: 48-59-67-73-74-81-111-143-158-189-216

la media es de 110 páginas

¼ Folio: 85-94-96-120-129-275

la media es de 133 páginas

Una primera observación es que al reducir el tamaño, de un folio se puede obtener más páginas y las ediciones crecen en número de páginas, pero se reduce el material empleado, y por tanto previsiblemente baja el coste.

Folio: 85 páginas = 85 folios

½ Folio: 110 páginas = 55 folios

¼ Folio: 133 páginas = 33 folios

año

Las publicaciones no tienen fecha de edición, previsiblemente se iniciaron en 1994, los dibujos fotocopiados si están datados, de las 30 publicaciones solo dos contienen dibujos anteriores a 1994, *La isla del tesoro R.L. Stevenson LC-1971* y *La isla del tesoro II (la mota negra) LC-71-74*.

contenido

Otro criterio de clasificación es la tipología del material contenido en las 30 publicaciones.

1 Cuadernos de dibujos	13 unidades
2 Cuadernos de dibujos que ilustran textos literarios	9 unidades
3 Cuadernos de fotografías	3 unidades
4 Cuadernos con dibujos, fotografías y textos (mixtos)	3 unidades
5 Cuadernos que incluyen series de pinturas	2 unidades

contenido - tamaño

Mayoritariamente los cuadernos contienen dibujos, sólo tres son únicamente de fotografías *L. Claramunt 1995 Jabones Chimbo Zocroza, LC BA 1995 Barcelona* y *L. Claramunt 1995 F Ciudades* los tres de 1995, y en otros tres se combinan los dibujos con fotografías, estos tres cuadernos mixtos también se corresponden a las ediciones en que colabora con otras personas.

Un dato significativo, que indica la evolución de los cuadernos, es el año de las diferentes tipologías de contenido. Edita cuadernos de dibujos cada año pero a medida que avanza incorpora más contenidos a los cuadernos.

contenido - año

Cuadernos de dibujos: 1994, 1995, 1996, 1997, 1998, 1999

Cuadernos ilustraciones: 1971, 1974, 1995, 1996, 1997

Cuadernos de fotografías: 1995

Cuadernos mixtos: 1994, 1995, 1997

Cuadernos con pinturas: 2000

Respecto al tamaño en relación a la temática del material contenido:

- Los Cuadernos de dibujos son mayoritariamente grandes, 7 tamaño folio, 6 tamaño ½ folio.
- Los cuadernos de dibujos que ilustran textos literarios también son grandes, 6 tamaño folio, y 3 ½ folio.
- Los cuadernos de fotografía son pequeños 1 ½ folio, 2 ¼ de folio.
- Los cuadernos mixtos son pequeños 3 ¼ de folio.
- Los 2 cuadernos con pinturas también son pequeños 1 ½ folio el otro ¼ folio.

2. cuadernos autoeditados

Cuadro resumen relacionando las cuatro variables:

año	contenido	tamaño	páginas
1971	1 cuaderno ilustraciones	tamaño folio	56 páginas
1971-74	1 cuaderno ilustraciones	tamaño folio	83 páginas
1994	1 cuaderno de dibujos	tamaño folio	111 páginas
	1 cuaderno mixto	1/4 folio	85 páginas
1995	5 cuadernos de dibujos	tamaño folio	74-74-99-105-108 páginas
	1 cuaderno de dibujos	1/2 folio	67 páginas
	3 cuadernos ilustraciones	tamaño folio	53-55-80 páginas
	1 cuaderno ilustraciones	1/2 folio	111 páginas
	1 cuaderno de fotografías	1/2 folio	48 páginas
	2 cuadernos de fotografías	1/4 folio	94-96 páginas
	1 cuaderno mixto	1/4 folio	120 páginas
1996	1 cuaderno de dibujos	tamaño folio	114 páginas
	1 cuaderno de dibujos		158 páginas
	1 cuaderno de ilustraciones		59 páginas
	1 cuaderno de traducción y ilustraciones		189 páginas
1997	1 cuaderno de traducción y dibujos		95 páginas
	2 cuadernos de dibujos		73-81 páginas
	1 cuaderno mixto		129 páginas
1998	1 cuaderno de dibujos		143 páginas
1999	1 cuaderno de dibujos		216 páginas
2000	1 cuaderno serie pinturas		74 páginas
	1 cuaderno serie pinturas		275 páginas

De esta relación podemos deducir la tipología de estas publicaciones que, en líneas generales, a medida que avanzan los años son más pequeñas y el número de páginas aumenta. Se van volviendo también más diversas en cuanto a contenido, aumenta el mestizaje y la complejidad del mensaje.

Los cuadernos de dibujos se mantienen a lo largo de los años, pero en el 2000, año de su muerte, por primera vez se incorporan pinturas a sus cuadernos.

Los 3 cuadernos de fotografías son de 1995, los mixtos en los que colaboró con otras personas y contienen dibujos, fotografías y textos son de 1994-95-97 y los cuadernos con traducciones y dibujos son de 1995-96-97.

2.3

Cuadernos de 1994-2000

Cuadernos 1994

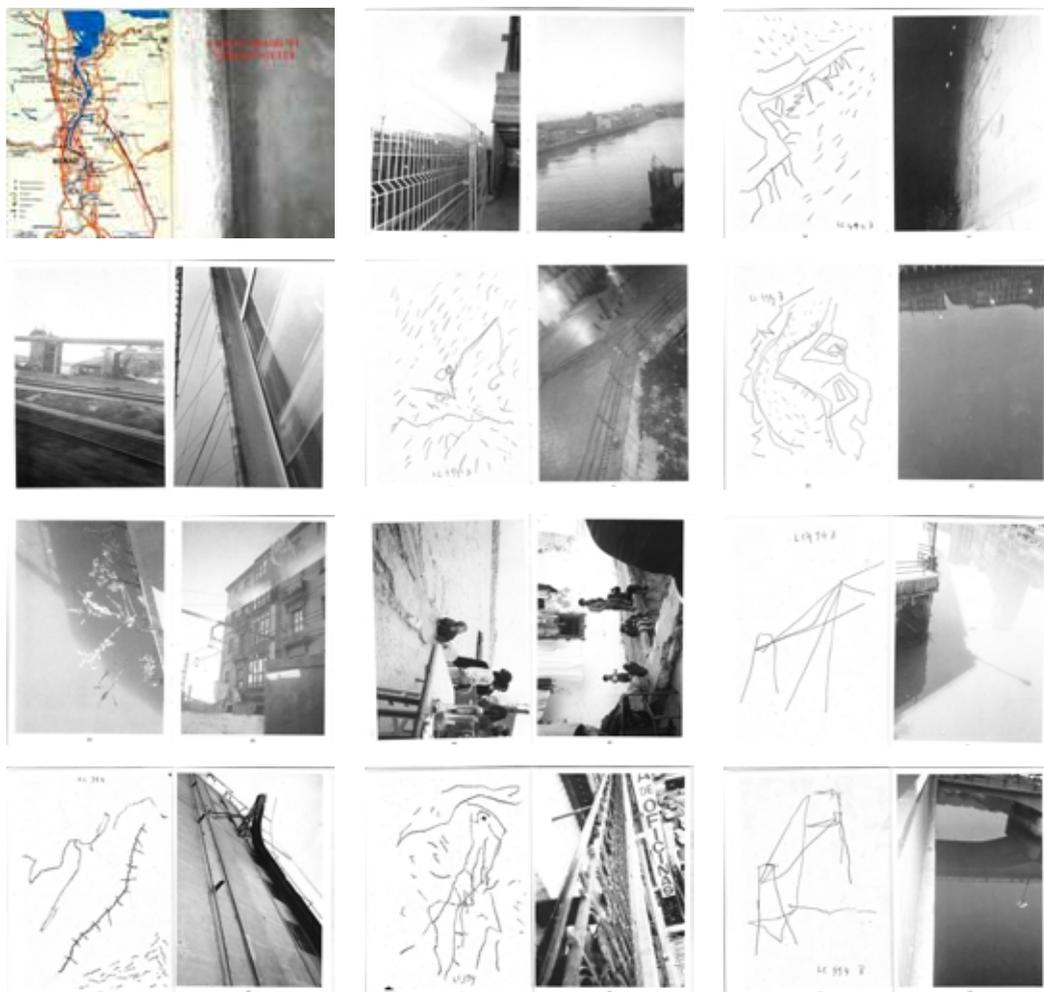
Todo parece indicar que el primer cuaderno que editó Claramunt fue el de Bilbao en 1994, que contiene textos de Núria Enguita y fotografías y dibujos de Luis Claramunt en blanco y negro, siendo el único realizado en una imprenta de Madrid. Se trata de una edición muy bonita en pequeño formato de 16,6x11,5 cm que contiene 64 fotografías de las calles y la ría de Bilbao, 10 dibujos a lápiz de la ría, dos fotografías de su mesa de trabajo en la calle Montera de Madrid en el interior tras la portada y al final de la publicación y un plano de la ría de Bilbao hasta el mar en la contraportada, única imagen en color. Todas las fotografías y dibujos se presentan casi sin márgenes.

Las fotografías, muchas de ellas desenfocadas, presentan encuadres inusuales, reflejos de los edificios en el agua, primeros planos de la suciedad en las calles, zonas degradadas, visiones de las torres eléctricas y las grúas recortadas contra el cielo. El formato es vertical e incorpora las fotografías horizontales colocadas en vertical, aportando puntos de vista mucho más interesantes. Hay también fotografías tomadas con planos inclinados, que pasan a ser una constante en la última etapa de la obra del artista. Los dibujos reproducen los temas de las fotografías, las torres eléctricas, los edificios deformados por su reflejo en el agua, dibujos muy esquemáticos con líneas de un solo trazo.

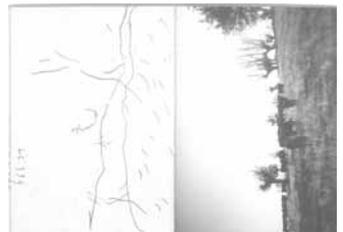
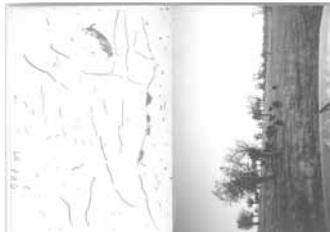
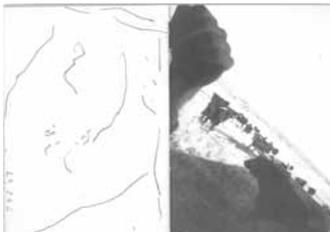
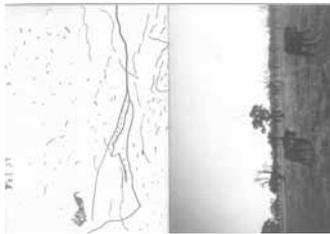
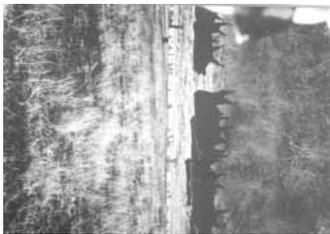
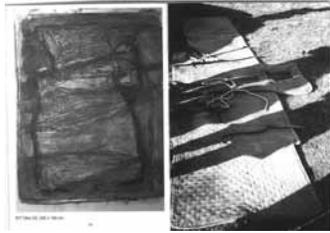
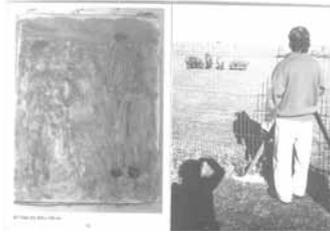
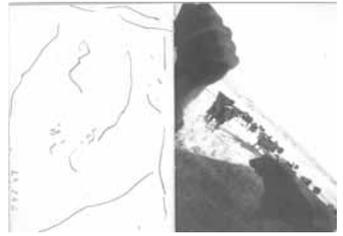
El texto de Nuria Enguita, reproducido en esta tesis en la serie de pinturas de Bilbao, presenta el formato de un *haiku*, y evoca una reflexión durante un viaje en tren. El texto, las imágenes y los dibujos conllevan movimiento, recorrido y todo el libro nos transporta a lo largo de la ría, un paisaje industrial sumido en el abandono y el vacío.

Este libro tiene el mismo formato y diseño que el catálogo de la exposición de Luis Claramunt en 1994, *Tentadero*, en la galería Tomás March de Valencia. De hecho fue publicado en el mismo año y en la misma imprenta de Madrid, Artes Gráficas DANUBIO S.L. El catálogo contiene un texto de Jorge Laveron, y 10 fotografías, 6 dibujos y 8 pinturas de Luis Claramunt. Todo en blanco y negro y sin márgenes. Las fotos, los dibujos y las telas comparten encuadres y puntos de vista. Las fotografías, que se sitúan junto a los óleos, ayudan a interpretarlos.

Sobre la ría de Bilbao también versa el cuaderno *Luis Claramunt Dibujos 1994*, formato 30x21 cm, primera edición con dibujos de una misma serie. Contiene 108 dibujos, 5 de ellos fotocopiados a color y dibujos a lápiz, algunos con manchas de pintura y goteos de tinta. Son imágenes de la ría en su recorrido, reflejos de los edificios en el agua que se dibujan invertidos, chimeneas humeantes, la proa de la barcaza ascendiendo por la ría. El puntillismo, los goteos, las líneas inclinadas y las formas deformadas son interpretables a través de las fotografías que no se incluyen en el cuaderno, pero sí en este documento, y ofrecen una secuencia del recorrido a lo largo de la ría. La ría y sus márgenes están presentes en todos los dibujos que comparten un formato vertical. El cuaderno reúne toda la secuencia del recorrido por la ría y la ordena.



1994 imágenes del libro auto editado de Bilbao



1994 catálogo de la exposición TENTADERO en la Galería Tomás March de Valencia

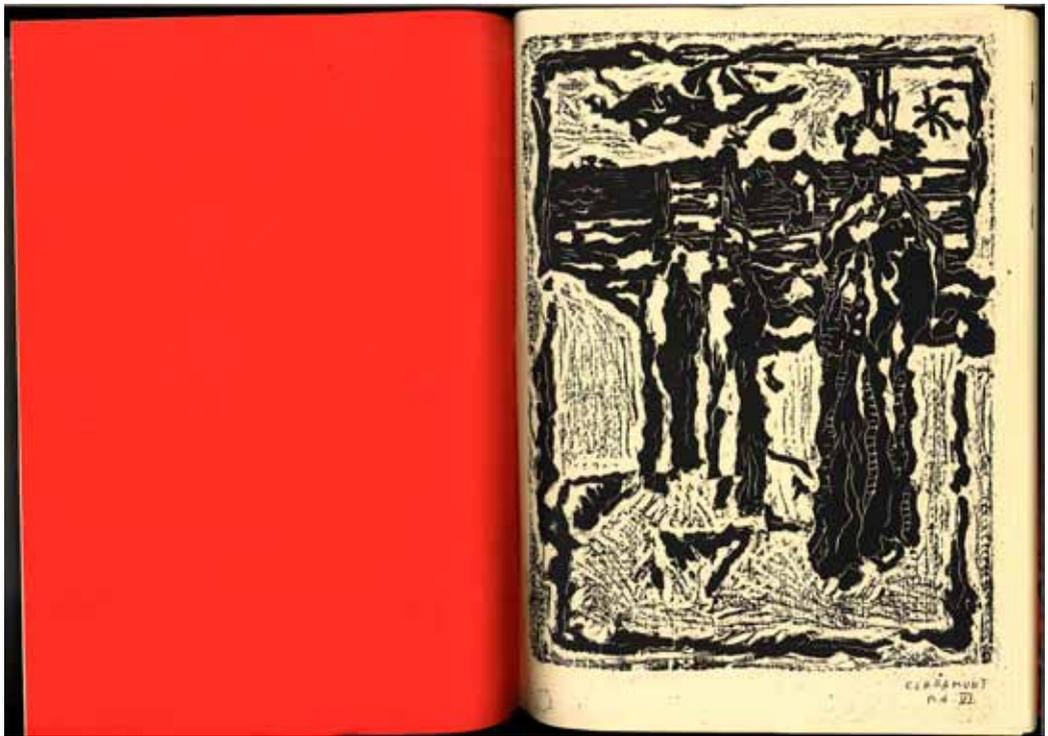
Cuadernos de *La Isla del Tesoro*

Las principales fuentes de inspiración de Luis Claramunt procedían de la observación de la vida de la calle y de sus libros de referencia. Entre sus lecturas preferidas destaca *La isla del Tesoro*, texto que leyó y releyó a lo largo de su vida. Es la única serie de dibujos anteriores a 1994 que editó en sus cuadernos, e hizo dos ediciones, una primera con los dibujos de 1971 y una segunda en la que incluyó también los grabados y los linóleos realizados entre los años 1971 y 1974.

La primera imagen de los dos libros es un linóleo en el que aparecen tres ahorcados. La imagen de los tres ahorcados se irá repitiendo en varias series.

En el primer libro, al linóleo siguen 52 dibujos, 6 a rotulador y el resto a tinta china, dibujos nerviosos de ejecución rápida, retratos de fumadores de pipa, personajes, playas, barcos y calles. Muchos de ellos retratan personas en movimiento, pero también objetos importantes como el arcón del capitán o el mapa del tesoro, dibujado éste sobre un papel amarillo.

A esta primera edición le siguió una segunda que tituló *La isla del tesoro II (la mota negra) LC-71-74* esta vez con tapas blancas y letras rojas a diferencia de la primera edición realizada con tapas negras y letras doradas. En ambas aparece la mota negra en la portada, seguida de una hoja roja al principio y al final y del linóleo de los ahorcados. Este segundo cuaderno, que completa el anterior, debe entenderse como parte de una obra en dos tomos. Contiene otros 12 linóleos, 34 dibujos, 3 a bolígrafo y el resto a tinta china y 24 aguafuertes. Todos ellos recrean situaciones, objetos y personajes descritos con todo detalle en el libro y fielmente reproducidos por el artista.



1971 Linoleum
de los ahorcados
presente en los dos
cuadernos de La Isla
del Tesoro

Cuadernos de 1995

Siguiendo con la línea de sus lecturas, en 1995 ilustró *Les Secrets de la Mer Rouge* y *La Crouasiere du Hachich* de Henry de Monfreid, su libro ilustrado más ambicioso. El primero iba acompañado de un prólogo de Claramunt, que fue publicado junto a los dibujos por la editorial vasca Bassarai a instancias de su hermana Victoria en el 2003, con posterioridad a la muerte del artista. En este prólogo Luis Claramunt ensalza la figura y la obra de Henry de Monfreid, que dice estar en un premeditado y descuidado olvido, de aquí seguramente su interés en recuperar la obra y la figura del escritor.

En el archivo del artista se encontraban tres mapas que ilustran este libro y un epílogo, traducido de Henry de Monfreid por Luis Claramunt pero que bien pudiera haber sido escrito por el propio artista:

"Quisiera que en este libro estos amigos hallaran algo de sus sueños... He querido salvar el recuerdo para sobrevivir con el espíritu a quienes aparezcan detrás de mí" [...]

[...] "Bajo mi ventana veo resbalar el "anglín" hacia la mar, y a pesar mío huyo sin nostalgia del pasado, ya que este pasado no morirá en mis polos, esos dos infinitos inconcebibles, nacimiento de vida y muerte."

Henry de Monfreid

Claramunt realiza una edición por separado a color de cada libro, en formato 30x21 cm y una conjunta, más elaborada, en formato 20,5x14,5 a la que incorpora el prólogo y unas tapas en cartulina amarilla, con dibujos y letras en rotulador negro y rojo. La edición incorpora 42 dibujos de *Les secrets de la Mer Rouge* a rotulador y lápiz y 60 de *La Crouasiere du Hachich* también a lápiz y rotulador, dibujos de línea de elementos en movimiento. A diferencia de *La Isla del Tesoro* realizado en 1971, donde la mayoría de dibujos están protagonizados por personas, en *Los secretos del Mar Rojo*, dibujos de 1995, lo que más abundan son barcos, a va-

por, a vela y canoas con remos. El mar está siempre muy presente, así como la escenas entre barcos. Aparecen volcanes, como en la serie de óleos *Mar Rojo Mar Negro*, también de 1995. La figura humana, en relación a los dibujos de *La isla del tesoro*, pierde todo el protagonismo y prácticamente desaparece. Los barcos y el mar se convierten en protagonistas. Los dibujos ilustran y acompañan la acción descrita en los libros, las diferentes escenas.

1995 es el año en el que realiza un mayor número de ediciones, catorce de los treinta cuadernos. En ellos aborda tres temas importantes de su producción, como son los barcos, los tormentos y las ciudades, llegando a realizar ediciones en los que los entrelaza. Es el caso de dos cuadernos tamaño folio, *Dibujos 1994-1995* y *Claramunt 1985 dibujos (Naufragios y tormentos)*. En el primero podemos diferenciar dos partes, la primera contiene dos dibujos por página datados en el primer trimestre del 95, un total de 30 dibujos a lápiz muy precisos en los que dibuja los diferentes tipos de veleros según el número de mástiles y la forma y disposición de las velas. Son dibujos descriptivos, junto a otros de pintura sobre papel mucho más gestuales, abstractos y expresivos. Los dibujos se fotocopian a tamaño natural, por ello la mezcla de dos tamaños de dibujos se resuelve fotocopiando dos dibujos juntos en la primera parte.

En la segunda parte se mezclan los dibujos de la serie existencialista *La de vámonos* realizados directamente con las manos impregnadas de pintura sobre los folios clavados en la pared, datados el primer trimestre del 95. Obra coral de la que selecciona trozos, que vistos individualmente, separados del conjunto y fotocopiados en blanco y negro, adquieren un nuevo significado. En el cuaderno se presentan intercalados con dibujos a lápiz de la serie *Bilbao* del cuarto trimestre del 94, algunos también presentan goteos y manchas de tinta. Se trata de dibujos, especialmente los primeros, muy viscerales.

Por primera vez mezcla dibujos de series diferentes, *Bilbao*, *Barcos*, *La de vámonos*, y una fotografía de *Jabones Chimbo*, mezcla inquietante que abre nuevas lecturas. Los dibujos de *Bilbao* junto a las manchas de pintura de las otras series adquieren más dramatismo, están mucho más próximos a un naufragio o a una situación de peligro que a un recorrido paisajístico por la ría. Cuando cambia el contexto de un dibujo, este adquiere un nuevo significado. Las fotocopias en blanco y negro, al perder el color, agudizan la intensidad de los trazos de la pintura sobre el papel.



1995 imágenes de las páginas de la segunda parte del cuaderno L. Claramunt dibujos 1994-1995



1995 Fotografía del taller de la calle Montera de Madrid con los dibujos de la serie La de vámonos realizados con pintura aplicada con las manos directamente sobre los folios de papel clavados en la pared

El segundo libro, *Dibujos 1995, Naufragios y Tormentos*, se inicia con un dibujo de una guillotina y la cabeza del reo que cae rodando, tema repetido en dibujos y pinturas. También hay dibujos de grilletes, ahorcados, figuras a las que se les aplica el garrote vil, instrumento que tiene más entidad en el dibujo que la persona a la que se le aplica. Tiene también más presencia la horca respecto al ahorcado, que solo se intuye, totalmente difuminado. La presencia humana casi desaparece, el protagonista del dibujo, es el instrumento de tortura que es definido con detalle. Los barcos se presentan inclinados o en vertical, camino del fondo en pleno naufragio.

El cuaderno inicia y se acaba con tormentos, pero es mucho más numerosa la presencia de barcos naufragando. En la segunda parte los dibujos los fotocopia sobre papeles rosados y rojos aumentando de esta manera la intensidad y vistosidad de la edición. Son dibujos épicos como las pinturas de la serie *Mar Rojo Mar Negro*, pero al mismo tiempo fatalistas, situaciones abocadas a un desenlace dramático del que no pueden escapar. Cuaderno con portada roja, coherente con el contenido.



1995 Dibujos de la serie Naufragios y Tormentos



Fotografías libro auto editado L. Claramunt Dibujos 1995 barcos



1999 Tormentas de hielo 100x81



1999 Tormentas de hielo 100x81



1999 Tormentas de hielo 100x81

La serie de cuadernos de barcos de 1995 finaliza con *Dibujos 1995, Barcos*. Edición de 18,5x15 cm, formato algo más cuadrado, con portada blanca y primera y última hoja en azul, contiene 64 dibujos de barcos realizados con pintura y lápiz, cuatro de ellos, fotocopiados a color. Los dibujos están datados en el primer trimestre del 95, edición mucho más serena.

Estos dibujos, realizados en pintura sobre papel, de 1995, parecen por su sencillez y simplicidad sobre fondo blanco precursores de la última serie, *Las Tormentas de Hielo* de 1999.

Del tercer trimestre del 95 son los dibujos que ilustran *El extranjero* de Albert Camús. Los dibujos a lápiz y rotulador aparecen numerados, un total de 67, con el título del tema al que hacen referencia cada uno de ellos, calabozo, grillos, vis a vis, celda, locutorio, guillotina... En ellos no aparecen personas, la mayoría son objetos: revolver, féretro, dos copas, faca... Dibuja también algunos escenarios: el manantial, vista de Argel, la playa, camino del camposanto, ... Claramunt ilustra a Camus como un relato simbólico de la serie de objetos y lugares donde acontece y activa su narración, dibujos como siempre muy esquemáticos y desprovistos de artificio. El rotulador empleado es negro o rojo, como ya pasaba en las ilustraciones de Monfreid, color que aumenta el dramatismo de la serie en los originales pero que no se aprecia en el cuaderno fotocopiado en blanco y negro.

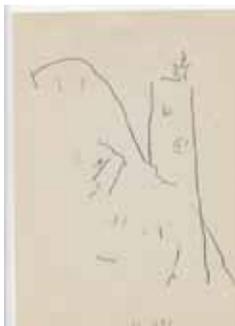
Especialmente dramático y torturado es el cuaderno *Garrote vil 1995*, cuaderno que inicia con una relación manuscrita de violentas maneras de morir: bayoneta, bomba atómica, empalamiento, navaja, veneno, navaja oxidada, tijera... seguido de una fotocopia a color de una radiografía sobre la que se ha dibujado un puñal al principio del cuaderno. La última página también es una fotocopia a color de una radiografía, esta vez con una pistola dibujada encima. De



EED6 | Coche funeral



EED58 | Locutorio



EED60 | Vista de Argel



EED62 | Guillotina



Fotografías del libro autoeditado L. Claramunt Garrote vil 1995



NTP24 1999
Naufragio y tiburón
OSL 200x160 cm

nuevo aparecen barcos naufragando junto a guillotinas, garrote vil, tijeras, bayonetas, tres guillotinas en paralelo, cabezas cortadas en primer plano boca abajo, veleros con ahorcados en el palo mayor, etc. Un delirio de torturas que agrupa todas las pesadillas juntas, un inventario dramático que siempre está latente en su obra. Son dibujos precursores de posteriores pinturas. Por ejemplo, el dibujo a lápiz de 1995 que presenta una perspectiva propia de una película, con el barco de vela dibujado muy pequeño en la esquina superior izquierda y el gran tiburón que ocupa el espacio central del dibujo, es igual al cuadro *Naufragio y Tiburón* de 1999 (NTP24). Este dibujo es importante para el artista que lo reproduce de nuevo en su último cuaderno del año 2000, *Comando 2999*. El dramatismo y el delirio se aceleran, cada vez está más torturado.

Cinco de los cuadernos editados en 1995 tienen como argumento las ciudades, fruto de su vocación de *flâneur*, de callejear sin rumbo fijo. Dos son de dibujos tamaño 30x21 cm, *Dibujos 1995 de Barcelona* y *Zoo Dibujos 1995*. Los otros tres son de fotografías, uno de 20,5x15 cm *Jabones Chimbo Zocroza*, y los otros dos de 16x11 cm *LC BA 1995 Barcelona* y *1995 Ciudades*.

Nuria Enguita en el texto del catálogo del MACBA del 2012 de la exposición antológica de Luis Claramunt de la que fue comisario explica:

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 foto 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.(3)

El cuaderno de dibujos de Barcelona de 1995 contiene 61 dibujos a lápiz y a veces con pintura aplicada directamente con la mano, marcando el trazo con los dedos, dibujos que recuperan las estaciones de tren y los cargueros del puerto de exposiciones anteriores que permanecen en la retina de Luis Claramunt, como sinopsis de obras anteriores reconocibles en sus trazos. Los cuadernos contienen ideas para el futuro que plasmará en obras posteriores y del pasado, rememorando las anteriores. Experimenta y recuerda generando un discurso que se va tramando.

Cuatro de los dibujos están fotocopiados a color en los que la pintura roja y azul adquiere protagonismo, cuaderno con tapa roja con gran presencia de barcos pero también de estaciones de tren y del barrio portuario de la ciudad.

El cuaderno de fotos de Barcelona contiene 95 fotografías de una ciudad desierta, triste, oscura y sórdida. Imágenes en blanco

(3) Enguita Mayo, Núria (2012) El Viaje vertical. Una experiencia del tiempo. *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p. 222) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

y negro de calles y descampados, también del puerto y el mar, donde se van sucediendo los puntos de vista centrales con las vistas aéreas, las visuales inclinadas con las imágenes horizontales colocadas en vertical, la plaza Real y el Carmelo, los cafés, una secuencia de espacios deshabitados. Podría perfectamente ser Orán, la ciudad protagonista de *La peste* de Albert Camus. La tristeza interior contrasta con el mapamundi sobre un mar azul de la cubierta, un optimismo que no se verá correspondido en el interior.

Los otros dos cuadernos no aportan una imagen más alegre. El de *Ciudades* con 93 fotografías de Bilbao, Barcelona y Madrid, repite fotografías de otros cuadernos, el mensaje es el mismo. El de *Jabones Chimbo* aporta 47 fotografías de una fábrica abandonada en ruinas, destacando la belleza de estas grandes estructuras del pasado. La fuerza de la gran chimenea y la potencia de los edificios que contrastan con los cascotes y los desechos que cubren todo el suelo. Grandeza y desolación unidas, el contraste es hermoso y muy potente. Utiliza como cubierta la ampliación de una fotografía horizontal abstracta y con mucha textura utilizada también en el *Cuaderno de Dibujos de 1994-1995*, las fotografías se repiten porque son los conceptos, la imagen o la visión la que no varía.



1995 Cubierta del libro de fotografías auto editado LC BA 1995 Barcelona



1995 Fotografías de la serie Jabones Chimbo



1995 Dibujos de la serie Zoo

Este bloque de cuadernos de ciudades de 1995 lo cierra el cuaderno *Zoo*, que contiene 63 dibujos a lápiz y pintura de animales del zoo de Barcelona. Cuaderno todo blanco con el que recupera su afición por los animales, presentes en muchas pinturas de sus series de Marruecos y de toros, en *Zoo* retrata la expresión de los primates y el trazo insinuado de los cuerpos de mamíferos y reptiles representados por su huella, parecida al esqueleto, la esencia de su forma.

El último cuaderno de 1995 es *O'Pelouro, LC-LD-GTM, Caldelas de Tui* cuaderno mixto que contiene fotografías dibujos y textos, de pequeño tamaño, edición de las mismas características que la de Bilbao, en ella también describe un viaje y un lugar. O Pelouro en Caldelas de Tui era la casa de veraneo de la familia del escritor Gonzalo Torrente Ballester en la provincia de Pontevedra. Su hijo Gonzalo Torrente Malvido era amigo de Luis Claramunt. Este cuaderno es el resultado de una visita que hicieron a la casa, junto con la periodista Lola Díaz. La finca se ha convertido en escuela para niños autistas.

El libro presenta un ritmo marcado por la secuencia de textos, fotografías y dibujos que se van alternando. Se utilizan las hojas de color verde intenso para subdividirlo en cuatro partes, que se inician con una foto de noche en color borrosa tomada en movimiento. También se emplean hojas de color amarillo y azul para los textos. Es un libro muy tierno con fotografías y dibujos de los rincones de la casa y de los objetos de los niños. Los textos hablan de la belleza y de la magia del lugar que se percibe también en los dibujos y en las fotografías. En toda la edición, el cuaderno nos transporta al lugar y nos sumerge en su atmosfera. Los dibujos originales y las fotografías tienen el mismo tamaño que el libro, lo que indica la simplicidad y economía de los medios empleados.

1995 Texto de Lola Díaz del libro *O Pelouro*

Para oír reír a las hadas hay que ir al Pelouro. Un golpe de viento fresco abre de par en par todas las ventanas: al Miño, a Pontevedra, a Portugal, al frío añil del Atlántico. Apeadero de tren de Gillarey. No ha amanecido aún. En el bar de la estación gentes de mar toman café, churros y aguardiente como en los relatos de Poe, un chófer nos aguarda para llevarnos al Pelouro.

Si una noche un viajero llega al Pelouro sabe que ha estado allí desde siempre: en sueños, en relatos de Dickens, de Kleist, de Italo Calvino, de Stevenson, en historias de barones rampantes de príncipes y mendigos, de ranas encantadas y sastres valientes. Hasta la madrastra es buena en el Pelouro.

Se abre una verja sin candado y se entra en el Pelouro. Senderos de plata y piedra cuajados de yerba fresca, manantiales, fuentes donde saltan las ranas al pie de edificios encantados, cubiertos de yedra; el antiguo hotel del balneario de Caldelas de Tuí, hoy convertido en academia, vivienda y recreo de niños autistas, o de niños distintos, gracias a Juan y a Teresa, padres de un invento asombroso.

El rey del Pelouro es el niño, y el niño se comporta como un rey de verdad: con dignidad, con libertad, con valentía y con orgullo. ¿Y cómo son los niños del Pelouro? Por las mañanas pintan como Van Gogh y por las noches juegan al ajedrez.

Mientras los adultos cenan, ellos discuten tranquilamente sobre el caballo, la torre o el rey. Rebosan amor, belleza, curiosidad y educación. No están ni asustados ni domeñados. Son arrogantes porque se sienten libres. Son distintos, son el Pelouro. Un lugar donde se puede oír reír a las hadas. (4)

(4) Díaz, Lola (1995) *O Pelouro Madrid*: edición de autor.



OPD1 | 13x8



OPD12 | 13x8



OPD3 | 13x8



OPD4 | 13x8



OPD5 | 13x8



OPD5 | 13x8

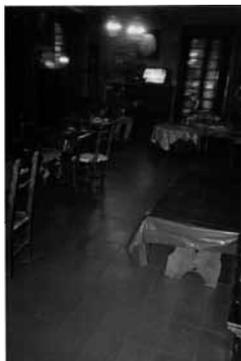


OPD6 | 13x8



OPD7 | 13x8

↑ 1995 Dibujos a rotulador fino sobre libreta cuadriculada 13 x 8, serie O Pelouro



OPF1



OPF2



OPF3



OPF4



OPF5



OPF6



OPF7



OPF8



OPF9



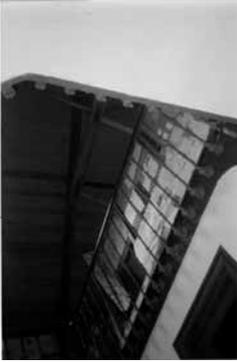
OPF10



OPF11



OPF12



OPF13



OPF14



OPF15



OPF16



OPF17



OPF18



OPF19



OPF20



OPF21



OPF22



OPF23



OPF24



LPD5 | Ratas en un cubo
1996 Dibujos serie La Peste a rotulador 21x30 cm



LPD24 | 12. Tranvía en el acantilado



1996 Imágenes del cuaderno L. Claramunt Dibujos 3-1996 Pinturas blancas

Cuadernos de 1996

Los tres cuadernos de 1996 presentan características muy diferentes y cada uno pertenece a distintas categorías .

El Malentendido, La Peste AC IL-LCL-95-96 único cuaderno en formato horizontal 14,5x21 cm contiene las ilustraciones de Luis Claramunt para estos dos textos de Albert Camus, las ilustraciones están numeradas y se les adjunta un índice donde se especifica la descripción de cada ilustración. También realizó ediciones con las fotocopias de la traducciones manuscritas de los textos hechas por él, como había hecho con *Los Secretos del Mar Rojo* de Henry de Monfreid. La edición es horizontal porque los dibujos también lo son y los originales fueron realizados en rotulador verde. Son dibujos llenos de detalles que ocupan la totalidad del papel donde aparecen personas, animales, paisajes, trenes, escenas muy gráficas y deformadas, con un primer plano y un fondo con detalle, mucho más complejos en cuanto a planteamiento que los dibujos de *El Extranjero* del mismo año. Las ratas vivas o muertas adquieren protagonismo como en el libro. Las ratas, la peste y el mal son los sujetos de la acción del libro que alcanza su traducción visual en estos dibujos exponentes frágiles y expresivos de un pavor relatado.

Pinturas Blancas. Dibujos 3-1996. Formato 30x21, libro austero, esencial y abstracto. Sin duda para mi el más sorprendente de sus cuadernos, resultado de fotocopiar 111 dibujos realizados sobre folios, o papeles cuadriculados con pintura muy diluida y salpicaduras. Son obras muy abstractas e intuitivas. El conjunto de dibujos en directo tiene mucha fuerza pero en las fotocopias las manchas que dan forma al dibujo se perciben muy poco y por ello se convierte en una secuencia de hojas prácticamente en blanco. Los originales de los dibujos tienen diferentes tamaños, como se puede ver en la imagen de su exposición en el MACBA.

Las fotocopias de los papeles menores muchas veces aparecen torcidos, resultado aleatorio de su manipulación voluntariamente descuidada, siguiendo la manera azarosa en que los originales han sido realizados con manchas y salpicaduras de pintura diluida sobre todo tipo de papeles. Experimentos precursores de la serie de Luis Claramunt, *Pinturas Ciegas*, *Pinturas Zurdas*.

KO-OK Un Teatro Real LC 4-96 formato 20,5x14,5. En este cuaderno utiliza como cubierta el listado de maneras violentas de morir de Garrote Vil a color. Esta edición incorpora tres series de dibujos, algunos fotocopiados en papel rojo, verde o azul, en el mismo papel del dibujo original. La primera serie del cuaderno está datada el 24/12/96, la víspera de Navidad, única vez que aparece el día. Normalmente databa trimestre y año, incluye 11 retratos a lápiz realizados simplemente con una línea, tal vez de los asistentes a la cena de Nochebuena, y 12 dibujos de objetos de tortura. Este cuaderno también incluye 31 dibujos de *El Extranjero* y por último 92 dibujos del garrote vil. Al inicio, al final y entre series reproduce grupos de 4 cartas de la baraja española, tal vez por la influencia del colectivo Dau al Set que también utilizó cartas de la baraja española en algunas obras. Finaliza con el as de trébol de la baraja de poker. Es una segunda versión más completa del cuaderno *L. Claramunt. Garrote vil* 1995 pero también menos dura. Las cartas, las hojas de color y los retratos le aportan un cierto sentido del humor, incluso uno de los retratados parece que tenga un flemón.



2012 Fotograma del vídeo de la exposición Luis Claramunt. El viaje vertical del MACBA, con los dibujos de la serie pinturas blancas de diferentes papeles y tamaños colgados en la pared de la izquierda



24/12/1996 Dibujos serie Un teatro muy real 21x15 cm



KYD1



KYD2



KYD3



KYD4

1997 Dibujos Kateb Yacine 30x21 cm



PPD10



PPD8



PPD14



PPD19



PPD25



PPD7



PPD13



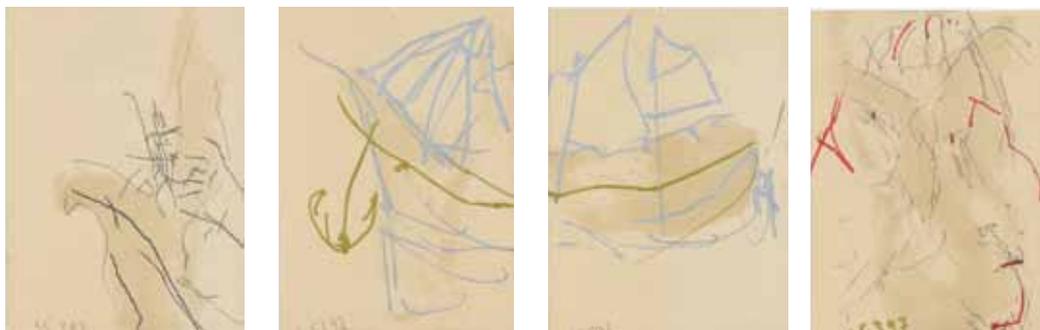
PPD3

1997 dibujos serie 1-97 Pintura sobre Papel

Cuadernos de 1997

A medida que avanzan en el tiempo las ediciones son menos numerosas, pero están más elaboradas, más meditadas, tanto el contenido como el cuidado en la presentación. Cuatro cuadernos tienen dibujos datados en 1997, en primer lugar *Khateb Yacine Poesía y prosa*, traducción de la obra del escritor magrebí de Luis Claramunt, mecanografiada por Lola Díaz, acompañada de 28 dibujos a lápiz, rotulador y pintura. Homenaje de Luis Claramunt a la figura del escritor como ya había hecho con Henry de Monfreid. El cuidado puesto en la edición en la que se hace, referencia al libro con el ISBN del que parte la traducción, sugiere que tal vez buscaba un editor interesado en su publicación. Claramunt ilustra sus autores de referencia, aquellos que son su fuente de inspiración y que gravitan sobre los temas en los que centra su pintura, aunando en estos libros texto y obra que se retroalimentan, formando un conjunto de gran coherencia.

En el cuaderno de *Dibujos 1-1997 LC Naufragios* reúne dibujos de una misma serie, vuelven a aparecer barcos zozobrando junto a guillotina, facas, garrote vil, el grupo de 3 ahorcados de 1971 ahora mucho más esquemáticos, hermanados a los tres mástiles del velero, o el ahorcado en la proa del barco. Mezcla el mar con las torturas, violentas maneras de morir, las aventuras en el mar como fuente de sufrimiento, un dramatismo que será cada vez más presente. El dibujo realizado a lápiz o con pincel es muy directo y esquemático.



1997 dibujos serie 3-97

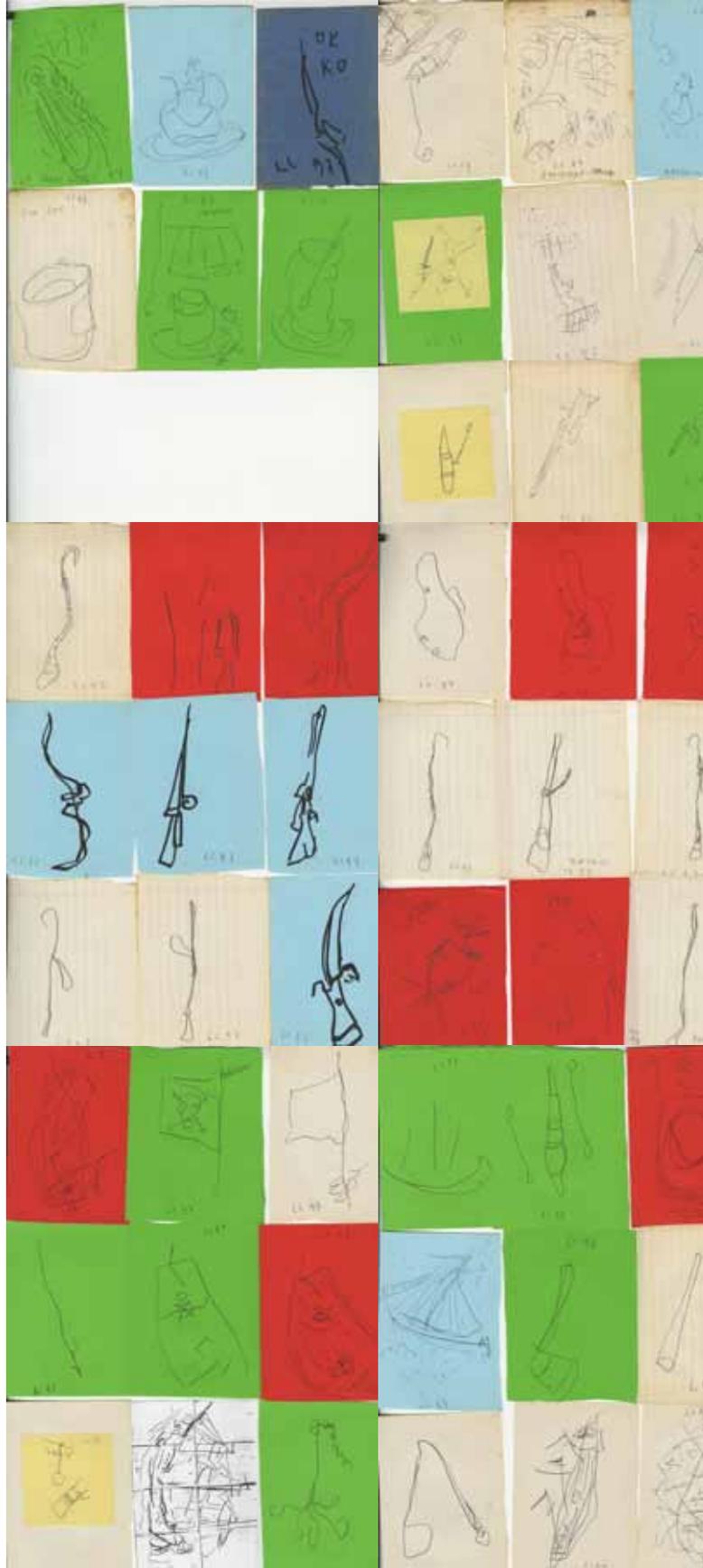
Dibujos LC 3 97, este grupo de dibujos realizado en el tercer trimestre del 97, también centrado en barcos y escenas marinas, realizados en hojas de papel amarillento, envejecido, tiene la peculiaridad de la utilización de manchas de grasa en el papel como en las pinturas blancas, pero en este caso las manchas y salpicaduras están acompañadas de líneas a lápiz o de color, hecho que mejora muchísimo su visibilidad. En estos dibujos aflora la disyuntiva tan presente en la obra de Claramunt, entre la mancha reflejo del subconsciente y la línea reflejo del consciente. Estos dibujos son un año anteriores a *Pinturas Ciegas*, *Pinturas Zurdas* en las que también trata de aflorar el subconsciente.

Entre los documentos contenidos en el archivo de Luis Claramunt se encontraba la maqueta del libro autoeditado *The End LC-97*, una pequeña edición de 15x10 cm, formato resultado de dividir un folio en 4 partes iguales. Esta maqueta era especialmente peculiar, constaba de 130 hojas de 15x10 cm, muchas de ellas procedentes de libretas o de papeles mal cortados, con dibujos a lápiz o rotulador, hechos especialmente para la edición. Doce de las hojas tenían adheridos papeles adhesivos post-it amarillos de 7,5x7,5 cm con pequeños dibujos. También incluía 3 fotografías de Madrid nevado, una de ellas desde el balcón del estudio del artista en la calle Montera, 2 de la Gran vía, hojas de colores con dibujos

esquemáticos a lápiz o rotulador, 21 rojas, 20 verdes, 18 azules y 66 blancas, una carta de póker de la dama de diamantes, una portada de fondo anaranjado con líneas a rotulador, rojo y negro y una contraportada azul con el dibujo de una faca y las letras OK KO.

Los dibujos contienen el imaginario recurrente y propio o particular de Claramunt: veleros, barcazas, canoas con remos, pipas humeantes, facas, escopetas, pistolas, algún paisaje, banderas piratas, peces, lámparas de queroseno, candiles, sogas... la mayoría son dibujos de objetos que se van repitiendo a lo largo de su producción.

El archivo también contenía 16 pequeñas páginas escritas a mano y su transcripción a máquina con rectificaciones también en el mismo tamaño de hoja, texto firmado por Gonzalo Torrente Malvido, pequeños relatos que acompañan los dibujos centrados en la muerte, pero que no aparecen en el libro. Tal vez los textos no gustaron a Claramunt y decidió substituirlos en la edición por los dibujos en post-it o tal vez no llegaron a tiempo y por eso no los incluyó. El planteamiento de este libro de pequeñas dimensiones es parecido al de *Bilbao* y al de *O Pelouro*, cuadernos realizados en colaboración con personas cercanas, que escriben los textos que acompañan a los dibujos, realizados especialmente para el libro, y fotografías de Claramunt. En este caso en lugar de un viaje el tema está centrado en la muerte, como en los cuadernos *Garrote Vil* de 1995 y *Un Teatro real* de 1996, el cuaderno *The end* podemos verlo como la tercera entrega de una trilogía alrededor de la muerte.





Cuadernos de 1998

Pinturas ciegas. Pinturas zurdas LC 4 98.

Cuaderno que lleva por título el nombre de la serie de pinturas que realizó en 1998. Se trata de la única edición de ese año. Cuaderno de 20,5x15 cm con dibujos fotocopiados sobre papeles blancos rojos o verdes, donde continúan apareciendo muchísimos barcos acompañados de algunas guillotinas y horcas, seguramente producto de ensayar dibujos con la mano izquierda o a ciegas, como ejercicio preparatorio de sus pinturas. Los temas siguen siendo reconocibles pero la deformación le aporta todavía más dramatismo.



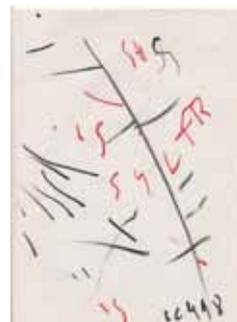
PCD32



PCD33



PCD34



PCD35

1998 Dibujos pinturas ciegas pinturas zurdas 29,7x21 cm

Cuadernos de 1999

Luis Claramunt Dibujos 4-99

Cuaderno de 21,4x14,5 cm formado por 216 hojas que contiene 209 dibujos fotocopiados sobre papeles de color blanco, verde claro, verde oscuro, rojo, rosa, naranja y azul, sin lugar a dudas el más vistoso y alegre de sus cuadernos. Edición muy cuidada en la que la serie de dibujos se divide en cuatro grupos de aproximadamente 50 dibujos, donde el estilo cambia drásticamente, se vuelve completamente esencial, muy auténtico y directo. El tema central es el mar y los barcos, dibujos realizados con pintura y rotulador, muy gestuales, simples y con mucha fuerza, limpios. Como en todos sus cuadernos las imágenes se suceden en una secuencia muy visual que actúan como fotogramas sueltos, una secuencia que te bombardea como las visiones desde la ventanilla de un tren, que te transporta y te sume en tus pensamientos. Son dibujos evocadores y muchas veces abstractos.

La utilización de papeles de tantos colores luminosos, relaciona este cuaderno con los *Prelibris* de Bruno Munari, en el sentido del uso de las cartulinas colegiales como soporte de dibujos directos de los niños. Claramunt, a pesar de su dramatismo, compartió con Munari la capacidad de conservar a lo largo de toda su vida el espíritu de la infancia, es decir, la curiosidad por conocer, el placer de comprender y el deseo de comunicar. En este objeto libro, Claramunt explora, como hacía Munari, el potencial comunicativo de los elementos materiales formales y paratextuales tanto en la elección y secuencia de los colores de las hojas como en la formalización de los dibujos y en la configuración final del libro.

Este cuaderno realizado con mimo, cuando ya estaba enfermo, recoge los encajes de las pinturas de su última serie *Nafragios y Tormentas* que Luis Claramunt no llegó a pintar, sus obras futuras, reflejo del grado de síntesis al que había llegado su pintura, su personal travesía hacia una pintura zen.



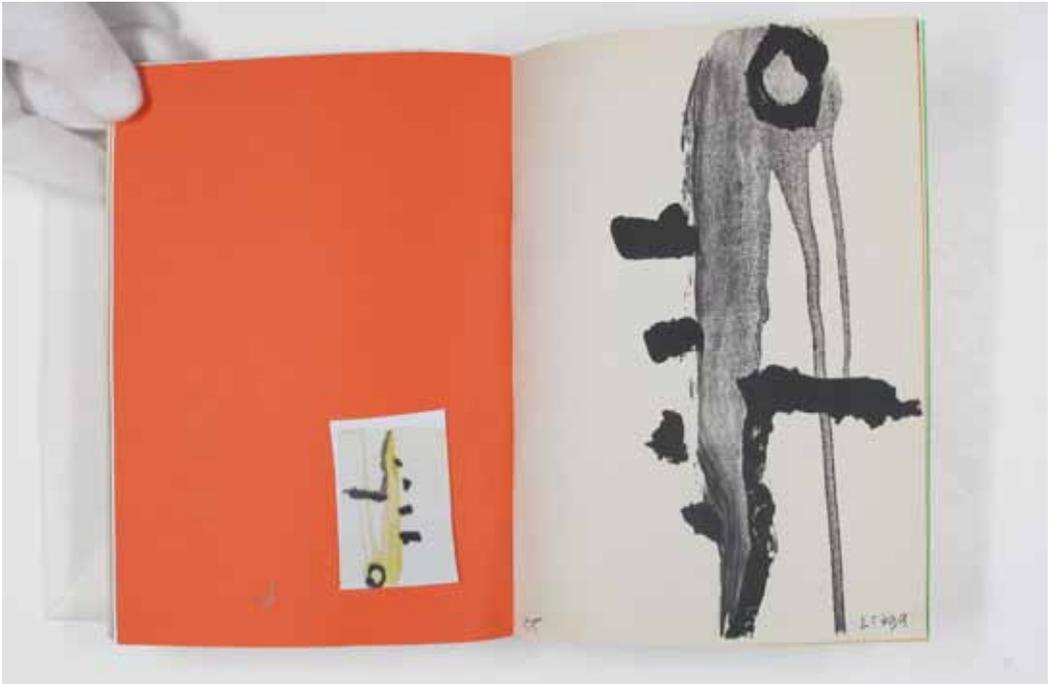
2012 Fotografía exposición Luis Claramunt El viaje vertical Dibujos serie 4-99



1999 Maqueta del cuaderno *Luis Claramunt Dibujos 4-99*



1999 Maqueta del cuaderno *Luis Claramunt Dibujos 4-99*



1999 Maqueta del cuaderno *Luis Claramunt Dibujos 4-99*

Cuadernos de 2000

En el año 2000, cuando ya estaba enfermo, editó dos cuadernos *Nafragios y Tormentas L.C.* de 20,5x14 cm con 74 páginas y *Comando 2999* de 15,5x10,5 cm con 275 páginas. En ambos incluye por primera vez reproducciones de sus cuadros.

En el primero únicamente cuadros de la última serie *Nafragios y Tormentas*, 59 obras reproducidas en blanco y negro y clasificadas en 4 grupos, “*A la deriva*” 8 obras, “*Nafragios*” 26 obras, “*Sea storm*” 4 obras, “*Sand storm*” 9 obras, y 11 obras de “*Ice storm*”. Las medidas de las obras figuraban escritas a mano en los márgenes de las páginas. La edición acaba con las fotografías de los grupos de los 209 dibujos de la serie 4-99 también en blanco y negro. Parece que con este cuaderno quiso hacer su propio catálogo de una exposición virtual.

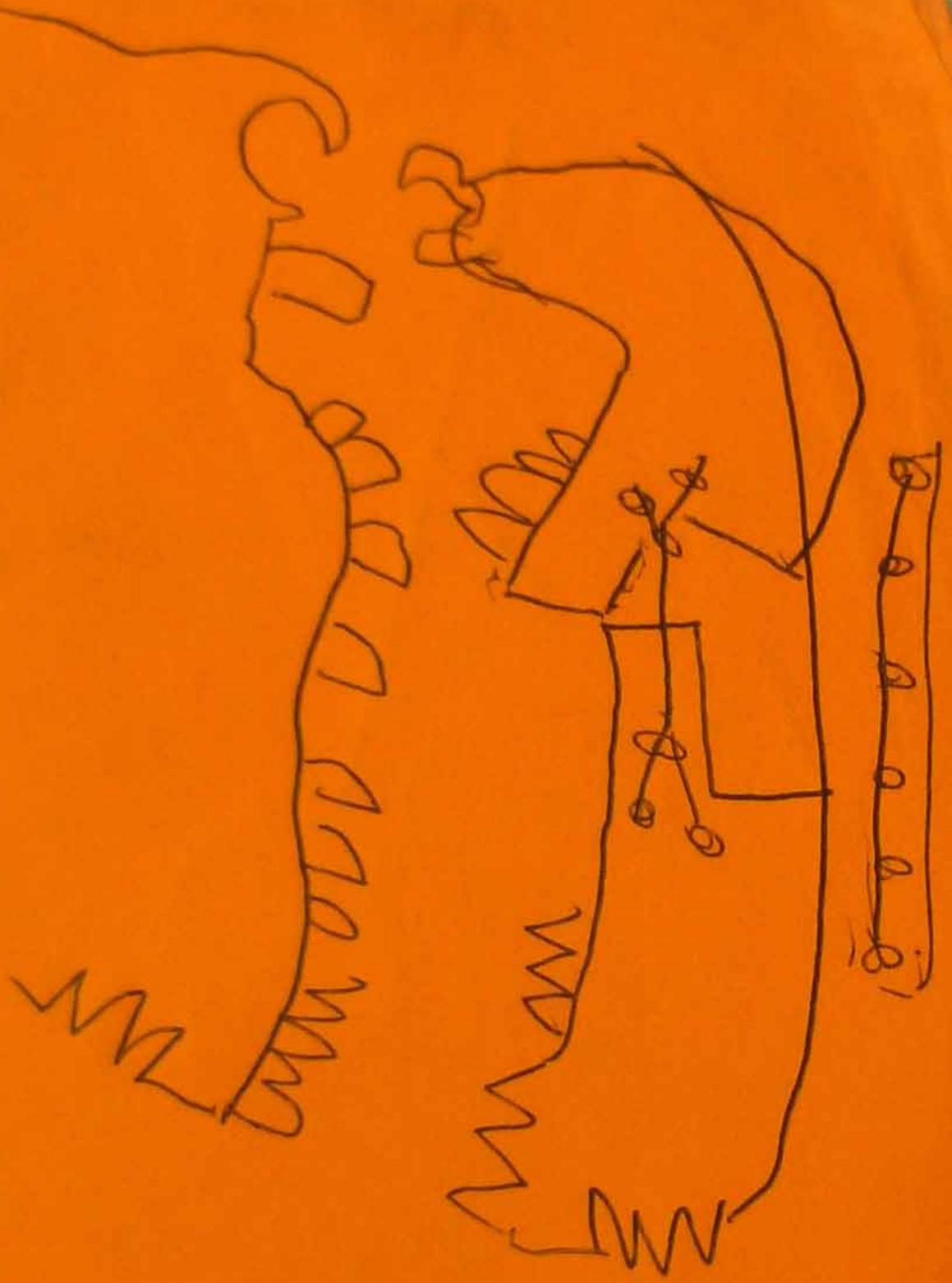
El segundo libro *Comando 2999*, curiosa manera de escribir 1999-2000, es el mayor en cuanto a número de páginas y contenidos de su producción de cuadernos, sin lugar a dudas el colofón de todos ellos. La contraportada es el dibujo de su mandíbula operada, con sus tornillos y las placas de sujeción. La primera página es una fotocopia en blanco y negro de la portada del cuaderno *The End*. Pocas palabras, pero un mensaje muy claro de una persona que se siente en el final de sus días.

Le siguen 34 reproducciones de sus *Pinturas Ciegas, Pinturas Zurdas*, seguidas de muchos dibujos, algunos inéditos y otros de las series *The End, Garrote Vil, Un Teatro Real*, los dibujos recogidos en sus cuadernos más dramáticos que giran alrededor del tema de la muerte. Las pinturas de la serie *La de vámonos*, las de *Congo money* expuestas en Sevilla, las de *Mar Rojo, Mar*

Negro expuestas en Madrid, y acaba con una repetición de parte del cuaderno *Nafragios y tormentas*, es decir las fotografías del conjunto de los dibujos 4-99 y algunas de las obras de esa exposición recogidas en el cuaderno. Su obra de los últimos años de 1996 al 2000. Un libro que cierra y recoge la última etapa de su vida, su último legado.



10494





LC 398

2.4

Análisis

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 (5)

Los 30 cuadernos recopilados pueden clasificarse en tres grupos atendiendo a la fuente de inspiración de la que parten.

1.- Cuadernos fruto de la observación, aquellos que reproducen imágenes que el artista ha captado de la realidad. Se sitúan entre los primeros realizados en 1994-1995 y es un camino que rápidamente abandona. A partir de 1995 su producción se centra en su mundo interior. En este primer grupo estarían los cuadernos de ciudades tanto de fotografías como de dibujos. Es importante diferenciar dentro de este grupo los pequeños cuadernos de *Bilbao* y de *O Pelouro*, en ellos los dibujos se han hecho especialmente para la edición, y también incorporan fotografías y textos.

(5) Enguita Mayo, Núria (2012) El Viaje vertical. Una experiencia del tiempo. *Luis Claramunt. El viaje vertical*. (p. 222) Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

2. cuadernos autoeditados

Son obras que han estado pensadas como libros de artista desde el inicio, a diferencia del resto de este grupo en los que se han reunido dibujos o fotografías de una misma serie.

- Bilbao .Luis Claramunt Nuria Enguita 1994
- Bilbao , Luis Claramunt Dibujos 1994
- Dibujos 1995 de Barcelona. L. Claramunt
- Zoo Dibujos 1995. L. Claramunt
- Jabones Chimbo Zocroza . L. Claramunt 1995
- LC BA 1995 Barcelona
- O'Pelouro 1995
- Ciudades F. L. Claramunt 1995

2.- Cuadernos de dibujos que ilustran textos literarios donde en algunos de ellos se incorporan traducciones. Cuadernos realizados de 1995 a 1997 tal vez como camino alternativo a la pintura, parecen dirigidos a buscar un editor, entrarían en la categoría de libro ilustrado.

- La isla del tesoro R.L. Stevenson LC-1971
- La isla del tesoro II (la mota negra) LC-71-74
- Henry de Monferid, Les Secrets de la Mer Rouge, Le Crouasiere du Haichich 1995
- H. de Monfreid. Los secretos del Mar Rojo LC-3-95
- H. de Monfreid. El crucero del Hachich LC-3-95
- El Extranjero A. Camus LC-3-95
- El Malentendido La Peste AC IL-LCL-95-96
- El Malentendido A. Camus Trad. LC-4-96
- Khateb Yacine Poesía Prosa 1997

3.- Cuadernos que proceden del mundo interior del artista, realizados del 1995 al año 2000. Una primera subdivisión de este último grupo, se puede establecer diferenciando aquellos cuadernos que únicamente tienen una serie de dibujos, cuadernos monotemáticos, que recogen una secuencia o una colección, de aquellos

que mezclan contenidos. Muchas veces en ellos, los dibujos que contienen se han realizado para la edición del libro, y por tanto la obra es el propio libro. Es el caso también de los libros del primer grupo *Bilbao* hecho con Núria Enguita y *O Pelouro* hecho con Lola Díaz y Gonzalo Torrente Malvido, libros de artista.

El primer subgrupo es equiparable a los cuadernos de ciudades y de traducciones, también son monotemáticos y su contenido se ha realizado en un mismo momento. Podríamos hablar de una obra realizada con diversidad de dibujos que reúnen planteamientos a veces utilizados en sus pinturas. Estos cuadernos son grandes, tamaño folio o medio folio. Los cuadernos reúnen series de dibujos pero los dibujos no han sido hechos para la edición. Son interesantes por la secuencia que contienen, a medida que avanzan en el tiempo la incorporación de papeles de colores tanto en los dibujos como en los separadores aportan vistosidad a las ediciones, también aumenta progresivamente el número de páginas.

L. Claramunt Dibujos 1994-1995	74 páginas
L. Claramunt Dibujos 1995 Barcos	67 páginas
L. Claramunt Dibujos Naufragios y tormentos 1995	108 páginas
L. Claramunt Dibujos 3-1996 Pinturas blancas	114 páginas
Dibujos 1-1997 LC Naufragios	81 páginas
Dibujos LC 3 97	73 páginas
Pinturas ciegas, Pinturas zurdas LC 4 98	143 páginas
Luis Claramunt Dibujos 4-99	216 páginas

El segundo subgrupo lo forman los cuadernos en los que el objetivo buscado es el libro como obra de arte.

L. Claramunt Garrote vil 1995
 KO-OK Un Teatro Real LC 4 96
 The End LC 1-97
 Naufragios y Tormentas LC 2000
 Luis Claramunt Comando 2999

2. cuadernos autoeditados

Los cuadernos que incorporan el tema de la muerte con más intensidad son *Garrote Vil* del 95, *Un Teatro real* del 96 y *The End* del 97. Tal vez los textos que preparó Gonzalo Torrente Malvido para *The End* y que Luis Claramunt no llegó a incorporar ponen en palabras lo que expresan los dibujos. Torrente Malvido narra como el artista y con él su arte llegan al final de su trayecto en una situación límite. Aúna la relación entre las torturas y los barcos como escenarios fantasmagóricos de crímenes. Explica la deriva hacia la abstracción a través de la destrucción de las formas amadas. Describe que el trazo se retuerce como efecto del sufrimiento, el horror y la muerte. También compara el tránsito hacia la muerte con la metáfora de un barco navegando hacia el horizonte, única referencia serena. En el texto nombra a Turner, Braque y Picasso como referentes del artista.

GTM 1-97

THE END ¿Sugiere este título la agonía de la pintura y, con ella, del arte todo?

El grado de representación de toda clase de representación de toda clase de referencias a la condición humana en situaciones limítrofes al que LC llega en estas páginas es rotundo y dramático.

Salto al más allá del conocimiento de todas las modalidades de representación que, a lo largo de su dilatada historia alcanzó la pintura.

Final de la función de todas las cosas –en realidad, a través de sólo unas cuantas, pero definitivas- y, por ende, de la humanidad del hombre que apenas si ya las domina.

Barcos flotando en espacios fantasmagóricos cuya composición remite a los crímenes de los que fueron escenarios, y, por sino quedase clara la pretensión, ahí les siguen todos los instrumentos de la crueldad que presidían singladuras de impiedad: pistolas, navajas, filos en permanentes vilos estéticos.

Continentes rotundos carentes de significado. Y, a falta del hombre, “fugas” de sus escenarios: horizontes

urbanos, sesgos de mercados y de antros.

Una carrera desenfadada hacia la despiadada destrucción de las formas amadas que ya solo se pueden resolver en abstracciones y amalgamas oníricas.

Y el trazo no tiene mas remedio que retorcerse y hacerse garabato, única manera de no sangrar el alma.

¿Dónde hubo más muerte insinuada? ¿Dónde mas muerte contemplando? ¿Y más atrocidad ignota?

Y muerte. Muerte y más muerte. Deja el hombre de ser sus relaciones, deja todo ser.

Deja de ser guitarra la guitarra.

Pero algo siempre queda: el estupor del más allá del velero en su infierno, del baldeo, de la ensoñación de la pipa de la arguila de lo alucinante.

Nos queda la sangría que abre el alma al robo.

Y el azar reventado por la mano que intenta someterlo.

Pez es fez ¡Monstruo, ven!

El barco sobre la mar surca alucinaciones sin principio ni fin.

Sueña con fondeaderos y con varadas en playas calientes.

Se muestra en su desnudez incluso, fantasma ya, coquetea frente al ojo

y navega contra muerte e historia.

Se hace bandera y muerte y sube al cielo del más puro trazo

y queda en límpido sueño capturado en su ser que fue.

Que lo digan los garfios y bicheros.

No. Soy galeón indestructible. De Turner a LC he aquí mi cuerpo.

¿No veis cual fue mi vida?

¿No veis que soy casco y mástiles de historia, de horror y muerte?

Muerte de las formas todas, de su esencia y su significado hasta aquí representados.

¿Qué singladuras relatan esos trazos que elevan y fantasmagorean y lavan del horror humano?

No hay nada que hacer. No hay trazo no garabato capaz de borrar tantos horrores. Hombre y muerte. Para morir. Frente al mar.

2. cuadernos autoeditados

Hay, Braque, ay Pablo P. Ay ciudad soñada. Orientes de vitrina y mas cosas.

Y la muerte por boca propia. No hay redención.

LC ha rescatado las esencias de lo que ya está muerto, porque es y ha sido muerte.

Y las ha implantado en las más esenciales coordenadas, las del infinito o la nada, donde ya no hay candil que alumbre el camino ni juego que alivie del dolor de la muerte que en el último barco nos aguarda. En pintura.

THE END. Más allá del ser de lo que ha sido GMT - 1 - 97 LC - 1 - 97 (6)

Los dos últimos cuadernos son del año 2000 y incorporan pinturas. El primero es un catálogo de la última exposición en el que también incluye las fotografías del conjunto de la última serie de dibujos 4-99. Por tanto entraría en la categoría de cuaderno de colección, un catálogo personal que incluye dibujos y óleos de una misma serie. En la misma categoría de cuaderno de colección entraría su último cuaderno, el más voluminoso 275 páginas aunque de formato pequeño 15,5x10,5 cm. La contraportada es un dibujo de su mandíbula operada a la que habían insertado una placa metálica. La primera página es la repetición de la portada *The End*, le siguen:

- 28 pinturas de 1998 de la serie Pinturas ciegas, Pinturas zurdas,
- 64 dibujos, 48 de los cuales son del año 2000, algunos de barcos pero muchos de su mandíbula y de elementos quirúrgicos con los que era tratado, se repiten algunas portadas y dibujos de Garrote vil de 1995, Un teatro real de 1996, The end de 1997 y Pinturas ciegas, Pinturas zurdas de 1998, sus series de dibujos y cuadernos más dramáticos
- 20 pinturas de La de vámonos de 1995
- 25 pinturas de Congo money de la exposición en Sevilla de 1997
- 10 pinturas de Mar rojo Mar negro de la exposición en Madrid de 1995
- 8 fotografías de su última serie de dibujos 4-99 agrupados

(6) Torrente Malvido, Gonzalo (1997) *The End* borrador encontrado en el archivo de Luis Claramunt.

- y por último las pinturas de su última exposición en vida de 1999
 - 20 Naufragios
 - 4 Sea storm
 - 10 Sand storm
 - 11 Ice storm

Este libro catálogo reúne las obras y dibujos más importantes para Luis Claramunt, su cuaderno más personal. Tiene especial relevancia el orden en que sitúa las obras, que no es cronológico. Inicia el cuaderno con las *Pinturas Ciegas*, *Pinturas Zurdas*, las obras más abstractas de la última época, seguidas de los últimos dibujos hechos especialmente para este libro y que reproducen la placa que le instalaron en la mandíbula, operación que falló y que tuvieron que repetir, hecho que le provocó grandes dolores.

A estos dibujos le siguen las torturas de *La de vámonos*, horcas, guillotina..., *Congo money* con las pateras de los inmigrantes africanos naufragando, y los paisaje épicos de *Mar Rojo Mar Negro*. La secuencia no es cronológica pero si sigue un discurso argumental, una secuencia que va del detalle en primera persona al mar abierto, situación que enlaza con las últimas obras, el panorama de los dibujos de la serie 4-99 seguidos de los óleos de sus últimas exposiciones, los oscuros naufragios que se van aclarando paulatinamente con las tormentas en el mar, las tormentas de arena y las tormentas de hielo, pinturas sobre fondo blanco. Este cuaderno ordena la exposición antológica que Claramunt nos deja de sus últimos cinco años de vida.

2. cuadernos autoeditados

Claramunt en sus cuadernos muestra su mundo interior sin artificios, su cara más descarnada y torturada, sus miedos, su pánico. Observador incansable, cuando las fuerzas flaquean se cierra en si mismo lleno de amargura y dolor. Compila sus dibujos y fotografías, los principios y esencia de su obra realizada y de la nonata. Tambien vuelca en ellos sus autores de referencia a los que rinde homenaje con traducciones y ilustraciones. Genera su propia biblioteca, juega con el formato libro que paulatinament va ampliando y dotando de conceptos y matices de su universo. Cuadernos que generosamente regala a aquellos con los que se siente en sintonía, las personas que aprecia y a las que quiere llegar. En ellos genera sus propios contra-espacios, ciudades deshabitadas, torturas, veleros fantasma, muerte. Como describe Michel Foucault (7) el navío es la heterotopía por excelencia. El gran barco del siglo XIX es un pedazo de espacio flotante, un lugar sin lugar, que vive por si mismo, cerrado sobre si, libre en cierto sentido, pero abandonado fatalmente al infinito del mar.

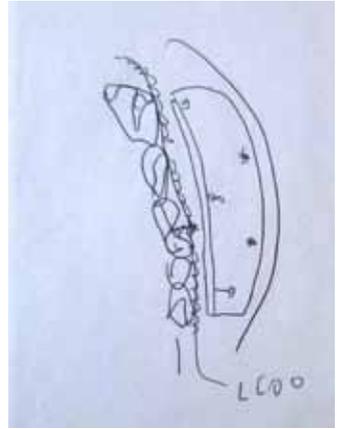
(7) Foucault, Michel, *Utopies et hétérotopies*, cd Rom. Paris, INA 2004 Michel Foucault en una conferencia radiofónica el 21 de diciembre de 1966 en France-Culture



COD1 | 15,5 x 10,5



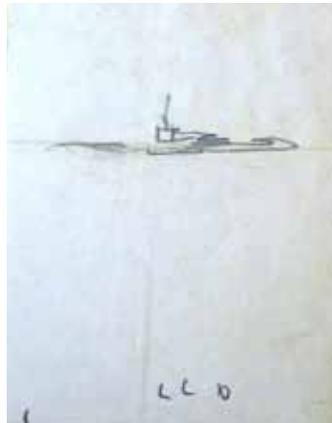
COD2 | 15,5 x 10,5



COD3 | 15,5 x 10,5



COD4 | 15,5 x 10,5



COD5 | 15,5 x 10,5



COD6 | 15,5 x 10,5



COD7 | 15,5 x 10,5

2000 Dibujos de la serie comando



COD8 | 15,5 x 10,5



COD9 | 15,5 x 10,5



30x21



30x21



30x21



30x21



20,5x14,5



16x11



30x21



18,5x15



30x21



30x21



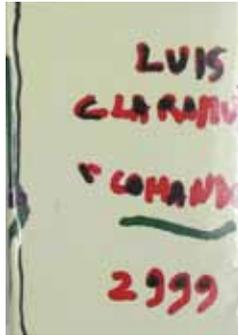
21x15



20,5x14,5



20,5x15



15,5x10,5



21,4x14,5



20,5x14



14,5x21



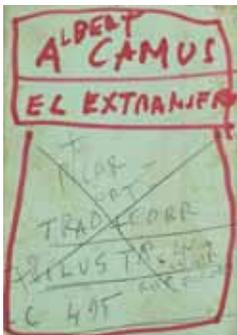
14,5x21



20,5x14,5



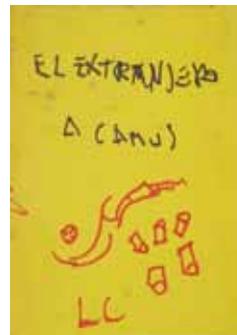
20,5x14,5



30x21



30x21

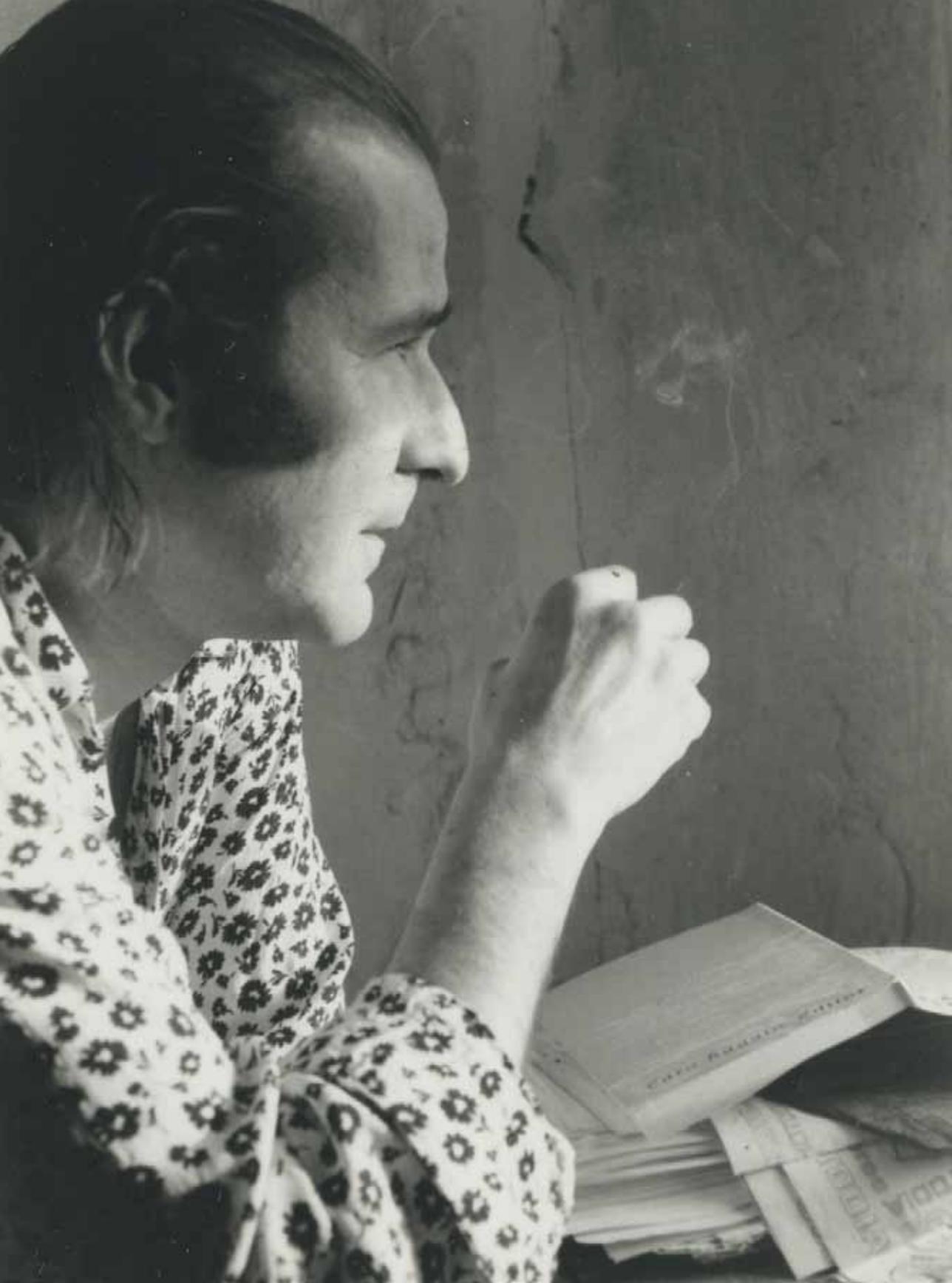


30x21



30x21

↑ 1994—2000 Portadas y contraportadas de libros autoeditados de Luis Claramunt



3. Testimonios

Victoria Claramunt / Doris Leussler / Juana de
Aizpuru / Xavier Grau / Alfonso de Lucas



1954. Luis Claramunt, con su padre y su hermana Victoria en su domicilio de la calle Nápoles de Barcelona

3.1. Victoria Claramunt

Entrevista en su casa de Zarautz el Domingo 5 de marzo de 2017

No entiendo mi infancia sin Luis, él era mi hermano mayor. Yo soy la segunda de cuatro hermanos, nos llevamos menos de un año. Durante mi infancia Luis fue el referente más sólido que tuve, no tanto porque fuera digamos el jefe de la manada, que lo era en cierto modo, sino como colega, la persona con la que más juegos y fantasías he compartido. En la segunda infancia cuando yo ya tenía mis amigas, me fui independizando de esa relación tan estrecha que teníamos como hermanos, pero cuando íbamos en verano a Vallldoreix volvíamos a retomar el mismo tipo de vínculo, aunque lo compartíamos con otros niños porque funcionábamos como una pandilla, compartíamos las mismas ilusiones, las mismas aventuras, teníamos esa misma sintonía.

De pequeños inspirados en nuestras propias fantasías, en lecturas de Robinson Crusoe, en las películas

del oeste que nos influyeron muchísimo o en cosas que habíamos visto o habíamos oído decir a los mayores, nos dedicábamos a recrear historias, a hacer cabañas. La vida era como una aventura y nosotros en verano nos sentíamos como se podía haber sentido Robinson Crusoe en la isla, solo que a las horas de comer aparecíamos en casa, hacíamos un paréntesis y luego volvíamos a hacer de Robinsones o de lo que fuera. Siempre había algo interesante o emocionante a hacer. Desde el punto de vista de mi infancia Luis es mi referente más sólido, he compartido muchas fantasías de él el resto de mi vida, todos estos juegos de infancia a lo largo de la vida, cada una a su estilo, los hemos cultivado, él dentro de su mundo y yo dentro del mío.

Luego en la adolescencia me distancié un poco, él tenía un recorrido muy intelectual de alguna manera y yo tenía otros problemas de los que ocuparme. Me tenía que ocupar de que llevaba un corsé ortopédico que me limitaba muchísimo, me dificultaba para llevar la misma vida que otras chicas de mi edad, de ir a fiestas, de bailar, de divertirme. Yo tenía muchas limitaciones físicas y también de precariedad respecto a la gente de mi edad. Lo que sí que recuerdo es que Luis como hermano tenía detalles muy bonitos conmigo, por ejemplo, siempre me esperaba a la salida del colegio para volver juntos, porque iba con mi corsé ortopédico hecha la monster del colegio, tenía estos detalles. Aunque yo me iba distanciado de sus intereses, sentía que él me protegía de alguna manera. Compartíamos algunos gustos musicales por el jazz, Brassens, Jacques Brel, toda esta música de la época. No participaba de las inquietudes intelectuales que él compartía con sus amigos, Alfonso de Lucas, Rafael Sender, con gente que a mí me parecía terriblemente pedante, por decirlo suavemente, pedante y además muy elitista. Luis no era elitista pero estaba en esa atmósfera intelectualoide, que a mí no me interesaba para nada, mis intereses en ese momento eran mucho más frívolos.

Luis a los 16 años decidió que él quería ser pintor y se puso a trabajar como si fuera un profesional. Se tomaba la vida muy en serio, la pintura, todo, era como muy trascendental. A Luis le gustaba disfrutar mucho de la vida, ir de juerga y pasárselo bien, pero había un fondo como de cierto... no sé cómo decir, era muy crítico con

según que músicas. Por ejemplo a mí me gustaban "las Grecas" y otras músicas pop y a él eso le parecía malo, y que a quien le guste eso tiene un gusto pésimo, que estaba equivocada, y a mí eso me parecía irrelevante. No me preocupaba para nada que los cosas fueran buenas o malas, había cosas que me gustaban y cosas que me aburrían soberanamente.

En aquella época en el colegio empezábamos a dibujar y yo me acuerdo que yo también empecé a dibujar algo, pero yo me lo tomaba como un juego y no me preocupaba en ir a buscar pinturas y pinceles. Si pillaba un rotulador y una libreta me apañaba con eso, no me lo planteaba como algo vocacional, sino como algo lúdico. Era poco serio, yo soy una persona poco seria en comparación con mis hermanos. Luis también era sentencioso, aunque tenía también mucha capacidad para divertirse. Luis en esa época se tomaba muy en serio a sí mismo, cosa que a mí me resultaba curiosa.

Luis se tomó muy en serio el tema de la pintura, que era casi monotema, pintaba por la noche a cualquier hora, molestando a Alejandro, que era su víctima en esa época porque compartían habitación. Alejandro, un niño de diez años, tenía que dormir con luz, humo, porque fumaba, y con el olor del aguarrás y del aceite de Linaza, un horror. Mis padres le propusieron varias opciones académicas, como estudiar Bellas Artes o ir a una academia y él las rechazó todas, pero aceptó ir al taller de unos pintores. Él era un chaval de 15 o 16 años y ellos eran adultos y se iba con ellos de vinos y algunos días llegaba un poco mareado a casa. En casa cundió la alarma de que Luis era un alcohólico y entonces mis padres movilizaron a todos sus amigos psiquiatras, que tuvieron la mala pata de aconsejarle, sin contrastar nada, hacer una cura de sueño ingresado en un hospital. Y de esa cura de sueño Luis salió muy mal parado, y a mí eso me impresionó muchísimo. A partir de ese momento empecé a sentir que vivir en casa era una amenaza, porque lo mismo que le había pasado a Luis nos podía pasar a los demás.

En esa época, de vez en cuando, habíamos ido al Jazz Colón porque era la época de Otis Reding i Aretha Franklin y entonces ponían esa música en el Jazz Colón al final de las Ramblas. Yo fui un par de veces por la

noche con Luis, cuando mis padres se iban a dormir. Salíamos sigilosamente de casa, nos íbamos allí y volvíamos a la hora que nos parecía. También íbamos al bar Pastís que también estaba al final de las Ramblas, al lado de Arts Santa Mónica. En el bar Pastís había un ambiente muy bohemio, muy parisien, y nosotros nos sentábamos en una mesa, no me acuerdo que pedíamos, y nos quedábamos embobados mirando a la gente. Alguna vez apareció papá y nos encontró allí, como a la siete de la tarde y aquello fue bastante incómodo. Nos dijo que aquel era un bar muy poco adecuado para adolescentes y que allí sólo iban alcohólicos, porque mis padres ya estaban mosqueados con las salidas de Luis y con estas cosas. Veían los tres hijos mayores perdidos por la bohemia barcelonesa, los tres hijos echados a perder antes de madurar.

Desde la edad adulta entiendo la visión de mis padres, puedo entender sus miedos, su torpeza a la hora de abordar la historia, pero en aquel momento los considerábamos como una amenaza a nuestra libertad de movimientos que era incuestionable. Tanto para Luis como para mí o para Elena, que nos coartaran nuestra libertad de movimiento y la posibilidad de explorar ambientes diferentes a los de la infancia, porque nos sentíamos muy mayores con 14 y 15 años, nos parecía una cosa inaceptable. Cuando pasó lo de Luis que tendría 17 años, a mí eso me dejó muy tocada. A partir de entonces empecé a mirar a mis padres como una amenaza, y me marqué un objetivo que era salir de casa cuanto antes. Y le aconsejé a Luis que se fuera de casa en cuanto pudiera.

Al año siguiente empezó la universidad y con la excusa de la universidad se largó de casa y se fue a vivir con unos amigos. Primero fue a vivir con un amigo suyo de la universidad que se llamaba Giovanni. Su familia vivía fuera de Barcelona y alquiló un piso compartido con otra gente. Luego fue a otro piso y al final acabó en la Plaza Real.

En ese período, el primer año de universidad, Luis tuvo una detención a raíz de una pintada que hizo con motivo de los juicios de Burgos o no sé qué, que le pillaron. Cuando estuvo en comisaría, un grupo de chicas de la facultad fueron a llevarle un bocadillo y a recogerlo a la salida de comisaría y entonces es cuando él entró

en contacto con Teresa, y se hizo novio de ella, fue un flechazo. Él y Teresa se mudaron a la Plaza Real, porque Teresa en ese momento estaba viviendo con su abuela y a raíz de empezar con Luis se fue de la casa de la abuela. Luego fue también Cristian Carandell a vivir allí. Principalmente fueron Luis y Tere y a temporadas había otra gente viviendo con ellos.

Luis se fue de casa y fue un drama para mis padres, se fue y no volvió a casa para nada y estuvo 10 años sin ver a mis padres. Tanto Elena como yo le hacíamos de vínculo con la familia, le veíamos regularmente, le podíamos localizar, sabíamos dónde ir a buscarlo, donde ir a verlo y nos veíamos regularmente, aunque hacíamos vidas muy diferentes.

En ese momento yo estaba todavía en Preu, y tuve el primer contacto con la política, con comprometerme políticamente. Me tocó ir a tirar unas octavillas a la escuela de magisterio. Iba tan cagada que el día anterior me fui a buscar a Luis y le pedí por favor que me acompañara. Luis llevaba unas pintas muy raras que llamaban la atención. Yo por una parte iba muy segura, pero por otra pensaba, nos está mirando todo el mundo. Mi primera tirada de octavillas la hice con Luis.

Él iba invierno y verano con un pantalón tejano azul marino, y una camiseta azul marino Lacoste. Tenía dos, quita y pon, manga corta invierno y verano y un macuto. Entre sus amigos y la gente que vivía con él, le llamaban el "sin frío", porque todo el mundo iba con bufandas, abrigos y tal y él en manga corta, sin ningún problema. Luego me acuerdo que otra cosa de mi hermano que le acompañó toda la vida, es la ausencia total de equipamiento que llevaba encima y que tenía en su casa. De casa de mis padres se llevó una toalla, que era como de playa azul marino con una rayita azul pálido, una manta de cuadros y la muda de camiseta, Lacoste o Fred Perry y nada más. Llevaba siempre los mismos zapatos y cuando se le rompían iba a la zapatería y se compraba otros exactamente iguales, y esos los tiraba a la basura. Ese era su equipaje para vivir y para todo. Lo único que tenía eran 4 libros que siempre eran los mismos, "Los Secretos del Mar Rojo" de Monfreid, "La isla del tesoro"... también le gustaba mucho Quevedo. Todo lo que él tenía cabía en un macuto. Sus mudanzas

consistían en los cuadros, los pinceles, su bolsa con las pinturas y de ropa y demás cosas lo más básico. Luego me acuerdo de una vez, que nuestro hermano Alejandro ya había cambiado mucho, se había hecho mayor. Le dijimos: vale Luis que no quieras ver a papá y a mamá, pero que no quieras ver a Alejandro... tendrás que verlo. Recuerdo que quedamos para que se vieran en la Plaza Real. Primero llegaron ellos y se sentaron en el Canarias, que era el bar habitual de Luis de la Plaza Real, Alejandro en una mesa y Luis en otra, y hasta que no llegamos nosotras y les presentamos no se reconocieron. Yo creo que Alejandro sí que debió reconocerlo, y a Luis algo le sonaría. Fuimos Elena y yo, esto debió pasar en el 70-71 más o menos. En aquella época un año tenía una intensidad de acontecimientos que parece media vida.

En tercero de medicina es cuando decidí con Elena independizarme de casa, encontré un piso con Elena al que vino también Manuel, en la calle Picalquers en el Raval, entre la calle del Carmen y la calle Hospital. Cerca de Luis, porque él vivía ya entonces en la Plaza Real.

Luego en el 74, después de casarme con Manuel, nos fuimos a la calle Marí. Luis entonces había dejado la Plaza Real y vivía muy cerca de nosotros en la calle del Peñasco al lado de la parada del 24. De nuestra casa se subía la escalera de Font de la Mulasa y estábamos en casa de Luis. Luis en la calle del Peñasco vivía con Teresa, después cogieron la casa de la calle Jerusalén, donde empezó a tener mucho vínculo con una familia gitana con la que después fueron a vivir. Entonces yo ya estaba en el País Vasco.

Aunque Luis y Elena no vinieron a la boda, Luis sí que venía al País Vasco cuando nosotros íbamos en verano al Caserío de Manuel en Azpeita. Él vino muchas veces con nosotros. Cuando yo me vine a vivir al País Vasco me acompañó Luis desde Barcelona en coche, él siguió viviendo en Barcelona.

En los años que yo estuve haciendo el MIR y Luis vivía en la calle Jerusalén es cuando organizamos una cena en el restaurante Amaya, para que Luis volviera a reanudar el vínculo con mis padres, lo organizó Manuel, que les

planteó a ambas partes que ya era hora de normalizar la situación. El restaurante Amaya era territorio de Luis pero era un sitio elegante donde se comía bien y a mi padre le parecía ideal ir a cenar. Cenamos allí toda la familia con Tere y Manuel, y fue bien, y a partir de allí, un día a la semana por lo menos, les invitaba a todos a comer en Nápoles, a mis padres, a Luis y Tere y a la hermana de Tere y a su novio, para hacer un poco de intermediaria. Luego poco a poco Luis y Tere empezaron a ir frecuentemente a casa de mis padres en la calle Monterolas, pero al principio venían a mi casa en la calle Nápoles y comíamos allí todos juntos.

Yo iba a las exposiciones por cumplir, pero en aquel momento la pintura no me importaba, no tenía ningún interés en la pintura y tampoco me entusiasmaba especialmente lo que hacía Luis. Es que no lo entendía, tenía un desinterés absoluto. Tenía interés en que vendiera y le fuera bien pero en cuanto a la pintura no me movía ni una célula. Yo tengo los grabados que me ha tocado y la pintura que me ha tocado, es decir que en casa había cuadros de Luis y según yo me iba mudando de domicilio me llevaba lo que los otros no querían, pero yo, realmente decir me llevo este porque me encanta, no.

En aquella época me gustaban mucho los grabados, la pintura me parecía un estorbo, porque yo también tenía una vida precaria entonces, y un cuadro en aquella época no sabía donde ponerlo, porque tampoco sabía donde iba a estar yo.

No he tenido opinión sobre Luis como pintor, no le he prestado atención hasta que se ha muerto. Cada vez que me enseñaba algo me ponía en un compromiso, porque no entendía de que iba, pero no sé hasta qué punto le importaba mucho mi opinión, ahora pienso que era bastante cruel por mi parte tener tanto desinterés, pero no lo podía evitar, no me interesaba nada, no tenía opinión.

Yo no iba al Museo del Prado a ver exposiciones, todo lo más que iba era al Museo de Arte Moderno. Me encantaban los retratos y la panorámica de la Batalla de Tetuán. Esto lo he hecho con Luis muchas veces, te podías sentar allí a mirar como si estuvieras en el cine, pero yo no tenía en ese momento inquietud por la pintura. Yo he descubierto la obra de Luis después de su muerte. Tardé un año en meterme en ese berenjenal después de que él

muriera, meterme allí me daba para atrás, sabía que era meterme en un laberinto desde todos los puntos de vista.

Yo me traje de Madrid las cajas con los dibujos, las fotos, las diapositivas, todo lo que no era pintura, toda la documentación, más los libros excepto algunos que se llevó Alejandro. Había otros libros que se los llevó un librero de viejo, pero los más sobados y míticos, "La isla del tesoro" de la que tenía varias versiones, los que eran su mitología, todos estos me los traje yo, los rescatamos, creo que Alejandro se llevó algunas cosas. Teresa también se llevó algunas cosas, yo llegué tarde y ellos ya habían hecho el reparto. Me llevé las cajas de la documentación, los libros que no querían y punto final. El carnet de identidad que me había pedido Ander, que le hacía ilusión tener el carnet de identidad de su tío. El carnet de conducir se lo quedó Daniel, después que hicimos lo de la funeraria, dijo este para mí, de recuerdo.

Cuando me vine al País Vasco la segunda vez, me vine a punto de parir y después de uno vino otro y otro y luego otro. Entonces yo estaba bastante pillada, entre el trabajo y los niños me podía mover muy poco. Pero a pesar de todo me acuerdo que cuando Ander tenía un año, en el 87, yo me fui a Sevilla a visitarles y estuve 15 días con ellos. Vivían en una casa enfrente o muy cerca de la plaza de toros de la Maestranza y lo pasamos genial, hacía un calor que te morías, salíamos a partir de las 9 de la noche y no volvíamos hasta la madrugada, nos lo pasamos bomba.

Luis era muy buen anfitrión y te llevaba a todos los sitios. Luis tenía sus festivales, en verano había muchos festivales, no exactamente en Sevilla pero si en los alrededores, y fuimos a más de un festival de estos que eran un tablao flamenco que duraba toda la noche, muy divertido, y luego a patear la ciudad con ellos de noche, porque de día es que no podías pisar la calle, te achicharrabas. El sol te tumbaba, pero Luis salía. Tere y yo nos quedábamos en casa.

Luis salía a darse un garbeo, no podía quedarse encerrado en un sitio, no sé cuándo pintaba. Luis salía y cuando tenía las ideas claras pintaba. En esa época Luis hacía cuadros enormes, porque en las casas de Luis siempre, el espacio más grande y con más luz era para

pintar, una cocinita, su cuarto, y luego Tere me ponía como 6 capas de tapices y una sábana encima para dormir yo,.. ni colchón. Siempre que he estado en su casa ha sido así. También he estado muchas veces en su casa de la calle Montera. Recuerdo que cuando nació Daniel hice un viaje a Madrid para presentarle al niño. Él venía bastante por Zarautz con Tere y con Lola. Cuando venía a Zarautz se levantaba no muy tarde, se tomaba un café, se iba a dar una vuelta, venía a comer, se volvía a dar una vuelta o igual se quedaba en su cuarto, normalmente se iba al anexo. Cuando él venía normalmente se iba al anexo hasta que se puso enfermo. Yo tenía puestas allí dos camas para que él tuviera su autonomía.

En Sevilla empezó a hacer fotos con una polaroid, porque él cuando era jovencito hacía dibujos en lápiz en una libreta, en unas cuartilla, siempre hacía muchos dibujos. Yo me acuerdo que una vez que vine a Barcelona en coche y me dijo Luis, me tienes que acompañar a hacer fotos y nos paseamos por toda Barcelona, por el Carmelo, esas cuestras que me dieron mucho miedo. Le decía ¿no se nos girará el coche? Y me decía no, te prometo que pasan coches, ostras no lo tengo nada claro... Conca de Tremp era una barbaridad, bajar por allí con un 2CV era en caída libre, bajé del coche y le dije: Luis no me vuelvas a hacer eso!, pasé un miedo...

Luis se fue a Sevilla en el 84. Cuando yo me vine al País Vasco, vivió en la calle Jerusalén y después con los gitanos y al poco ya se quemó su vida en Barcelona y se fue a Madrid. En el 84 hizo su primera exposición en la galería Buades. Los paisajes del balcón y el grabado son de su primera casa en Madrid en el 84. No era la de la calle Montera, no sé si era su casa o una casa de otra gente, y esa casa creo que estaba por la parte del Parque del Oeste que tiene esta panorámica un poco de la ciudad.

En esa época es cuando él hizo la exposición con el cuadro del toro grande sobre fondo rojo y el buque, fueron los primeros cuadros que hizo de barcos. El primer cuadro del tema marítimo fue el buque, luego hizo el buque amarillo que estaba en la exposición del Marc Domenech. Estuvo un par de años en Madrid y luego decidieron ir a Sevilla. Allí es donde conoció a Juana, Juana tenía la galería en Sevilla y Juana en aquel momento tenía un grupo de artistas de la misma edad,

unos un poco más mayores otros un poco más jóvenes. Allí es donde Luis conoció a Quico Rivas, a Juan Manuel Bonet y decidieron instalarse en Sevilla. Allí también conoció a Kippenberger y los hermanos Oehlen.

Yo cuando estuve en Sevilla en el 87 no me presentó a los alemanes, no estaba con ellos en esa época. Luis empezó a hacer viajes a Sevilla en el 84, en el 85 pintó todos los cuadros de los puentes de Sevilla e hizo una exposición en el Palau Sollerich en Palma. A la exposición fueron mis padres pero yo no podía ir porque estaba embarazada. A Palma iba porque tenía la galería Ferran Cano que le exponía en Palma porque estaba Barceló y él tenía relación con Barceló, y porque tenía amigos en Palma que le movían la obra y porque estaba Alejandro. Luis tenía necesidad de hermanos.

Alguna vez desde Zarautz yo le he llevado en coche a Bilbao, pero en ese viaje que hicimos en coche por la ría por Baracaldo, Portugalete, todos estos pueblos en la primera crisis industrial, Luis no hizo las fotos, eso fue después. Él después fue por su cuenta o fue con Núria e hicieron ese libro. Yo había ido en coche a Bilbao con él a ver Altos Hornos y todo eso, pero creo que en ese momento él no tenía nada pensado de hacer lo de Bilbao pero lo que pasaba es que le interesaba. Él tenía gente en Bilbao, hizo mucha obra que tenemos nosotros en el almacén, de fondo blanco y líneas negras y de colores muy vivos de fondo óxido. Él conoció esa parte de Bilbao antes del Guggenheim, cuando Bilbao todavía era una ruina industrial, ya no funcionaba la industria pero todavía estaba el esqueleto. Todos los cuadros de Bilbao los pintó en Madrid. Con las fotos hizo los dibujos y los cuadros. Él pasó de dibujar del natural, de tomar sus apuntes del natural a luego elaborarlo. Él miraba las cosas, las digería de alguna manera y luego sobre sus notas telegráficas que tomaba, fueran dibujos, fotografías o notas, de esto dibujaba, pintaba...

Toro de invierno es del 88, esto era cuando ellos venían bastante por Zarautz. Me acuerdo una vez que vinieron y Tere me dijo, venimos en estado de shock de Altamira. Ellos vinieron impactados de Altamira, luego él fue a una capea en Ávila, era como una escuela de toreo en una finca de Ávila con una vaquilla, eso que hacen los ganaderos de toro bravo, y fue con ellos y con un

fotógrafo, con el Jorge Laveron, que en su introducción en el catálogo de la exposición hace un texto que habla de ese día. Hasta entonces él había hecho algunos cuadros de toros que eran muy poquita cosa, esos del picador que recuerdan un poquito a Goya, que eran muy clásicos, pero esto yo creo que fue toda esta serie de Toro de invierno, todos estos toros vistos desde arriba. Yo creo que esta serie evidencia su mosaico mental de meterse de cabeza en el mundo del toro, de vivirlo en directo, tanto de esta experiencia en el campo como Altamira, porque los colores de esa serie son Altamira, y la manera de pintar los toros desde arriba son Altamira. En Altamira no están así planteados pero en la composición y en el color recuerda mucho. A Luis le impactó muchísimo esta visita porque pintó muchísimo de esto.

Otro tema que es recurrente en toda la obra de Luis son los objetos, objetos hechos con todo detalle. Hay obras en las que el paisaje forma parte de un planteamiento muy esquemático pero luego ves objetos dibujados con precisión, como por ejemplo de la primera época esos cuadros de las telarañas que hay uno de día y uno de noche, a mi esos me encantan. Si me preguntan que cuadros de Luis me gustan más, son los de la última época, naufragos y tiburón, donde también hay un objeto, un detalle náutico no recuerdo si era un arpón. Luego hay otros que son de quitarse el sombrero, de la época del Toro de invierno, esos toros que parecen Altamira. Uno que es en tonos tostados que está el toro que parece una pintura rupestre como en el aire y otro que son toros como saliendo de un encajonamiento en rojo que se ven desde arriba, pero que tienen muchísimo movimiento. Mis preferidos de la primera época son esos dos de las telarañas, ese es su patio de la calle Jerusalén y esos dos cuadros están llenos de detallitos, porque el cuadro es tipo Van Gogh, pero esos detallitos son muy tipo Luis.

El tema de la aventura es un tema recurrente en Luis. En el prólogo de "Los Secretos del Mar Rojo", hace un cántico al tipo de escritor que a él le convence, al que él respeta. Él respeta al escritor en el que vida y obra se corresponden, un tipo que habla del mar pero que es marino, para él tiene una categoría literaria superior que un tipo que escribe muy bien pero que nunca se ha embarcado. Él admiraba mucho Jack London, Joseph

Conrad, y Stevenson, todo lo que escribían formaba parte de su biografía. Camus, porque también Camus es un personaje que le gustaba muchísimo, yo también me identifico mucho con este gusto, Camus era el típico tío que estuvo en una postura incómoda toda su vida, porque era un tío que no era colonialista pero formaba parte de los colonos de Argelia, no era comunista pero su madre era una limpiadora doméstica y una criada y estaba muy identificado con el proletariado, era un hombre que nunca estaba cómodo en su situación, porque su sentido de la realidad no cuadraba con los cánones del momento. Cuando estaba entre comunistas estos no tenían ni zorra idea de lo que era la vida de un obrero, ni menos la vida de un obrero en Argel, que tenían una visión de esa sociedad de blanco y negro, un tío que sufría todos los matices de su existencia, de persona bisagra entre dos mundos y que no cuadraba con nadie, pero que intentó siempre ser fiel a sí mismo. Estos personajes a Luis le encantaban, porque él de alguna manera se identificaba en esto, en que él no encajaba realmente en ningún sitio, porque tenía su propia visión de la jugada, que es la visión del individuo al que no pueden encuadrar.

La transformación de Luis para mí no fue un drama, lo que fue un drama fue ver salir a Luis del psiquiátrico, cuando intentaba librarse de la mili, hecho un fantasma de sí mismo. No volvió a ser la misma persona, era mucho más desconfiado, estaba mucho más triste. Un chico joven que se perdió. A mí eso, el deterioro, el daño que le habían hecho, como "Alguien voló sobre el nido del cuco", yo vi a Luis así, nunca se recuperó del todo. Desde aquello tuve la sensación de que yo lo tenía que proteger, de que era una persona muy frágil, muy vulnerable, pasó de ser un referente para mí, una persona con sus rollos y tal a ser...¿Que te han hecho tío?, esta es la sensación que yo he tenido desde que pasó eso hasta que murió.

Tere ha cuidado a Luis como no lo ha cuidado nadie. Tere a Luis le ha ayudado muchísimo a tener una vida normal y a no perderse. Yo siempre estaré en deuda con Tere. Ella el día a día, lo que lo ha cuidado, lo que lo ha protegido sin proponérselo... Lo ayudó a tener amigos, a que su pintura fuera adelante, no sé cómo decirte, era muy frágil Luis y Tere es muy aguda. Cuando vio que él bebía mucho alcohol se lo llevó a Marrakech con ella, al mundo árabe donde no se puede beber, hacía curas sin

proponérselo. Luis no era un alcohólico era un bebedor social, Luis jamás bebía si estaba pintando o leyendo en casa, pero si salía iba al bar, porque para él el bar era un universo de inspiración, era muy sociable, le gustaba la gente, lo que más le interesaba era la gente. Los dibujos eran como una manera de pensar.

El primero de los libros autoeditados fue el de Bilbao que hizo con Núria Enguita. Ese primer ensayo a él le gustó mucho, era como un trabajo paralelo a la pintura.

Estaba buscando otro lenguaje a parte de la pintura, aunque él era de brocha, cuando tenía una idea la tenía pintada no dibujada, podía tener dibujadas las coordenadas pero él la tenía pintada. Allí descubrió otro tipo de lenguaje que veía que con la fotografía y el dibujo se podía hacer algo bonito y además podía hacerlo él a su aire sin depender de nadie. Lo de los libros de dibujos a él le daba una autonomía de trabajo que no le daba la pintura, que requería de espacio, dinero, mucho pasillo para conseguir que le hicieran una exposición, exponerse a que le dijeran que no.

Es decir, sacar una exposición es un trabajo arduo y complicado, aunque tengas un galerista que te respalde. Por ejemplo trabajaba con Juana des del 85 full time, pero mantuvo su vínculo con Toni Estrany y con otros galeristas como Ferran Cano y alguno más, básicamente fuera de Madrid y Sevilla. Mantenía sus contactos con Ferran Cano, con uno de Lisboa, con Miguel Marcos de Barcelona que seguramente lo consiguió vía Toni Estrany. Él en vida tocaba más teclas que sólo Juana, tenía con Juana ajustados los precios y le era muy leal, nunca le hubiera hecho una jugarreta a Juana. Lo consultaba con ella, pero tenía su recorrido, no desaprovechaba otras ocasiones de exponer.

Cuando empecé a abrir las cajas de dibujos, me di cuenta que los libros eran como su diario de pintura, en los libros de dibujos estaba la columna vertebral de lo que era su pintura, todo su discurso. Desde los primeros de las caras, que los colocó en "La isla del tesoro", a los grabados, incluso linóleos, a todo ese trabajo de los años 70 le dio un sentido a través de ese libro de "La isla del tesoro". De alguna manera estos cuadernos, para mí representan su pensamiento sobre su propia pintura. La historia que él cuenta a través de su pintura, y en el de La isla del tesoro es particularmente muy interesante, porque mezcla muchas épocas y muchos

substratos, porque hay grabado, hay linóleos, hay carteles, hay tintas chinas, hay muchas cosas. Él hace una reflexión sobre las cosas que hace, pero el tema recurrente, siempre son temas que se desarrollan, que ya conocía cuando era un adolescente. Esas lecturas le acompañaron toda la vida, tienen que ver con el hombre que él quería ser.

El tema de las torturas también le acompañó toda la vida, era su lado oscuro, era su fantasía oscura.

Nosotros tenemos un padre que soñaba que llevaba en una carretilla por un camino los cadáveres de sus hijos. Nuestros padres han vivido una guerra civil, han estado en el frente con 18 añitos, eso no desaparece del imaginario colectivo así como así, esto está allí y alguien lo recoge. En mi casa, de la guerra civil se hablaba, y no se hablaba de una forma vengativa, pero salían cosas y escenas primarias que tuvo mi padre durante la guerra terribles. Mi padre dejó una serie de escritos, que encontramos cuando murió en un cajón de su mesa, contienen reflexiones sobre su profesión, sobre su vida y luego tiene unos cuentos tremendos y otros tenebrosos. Esta parte oscura también la tenía Luis y la tiene Elena y yo también la tengo, lo que pasa es que yo la he gestionado a través de la medicina. Mi padre el primer día de guerra entró con un amiguete suyo que era pintor, que se llamaba Alejandro, en un campo de batalla. Su amigo murió ese primer día destrozado por una bomba.

"O Pelouro" es un libro con textos inacabados, fotografías y dibujos inspirados en la casa de veraneo en Galicia de la familia del escritor gallego Torrente Ballester. Era una familia muy numerosa, Luis era amigo del hijo. Fueron un fin de semana, Lola, Torrente y Luis. Hicieron fotos. El hijo del Torrente era escritor, un escritor anárquico, que había publicado poquísimas veces, alcoholizado perdido. No acabó de terminarlo de cuajar, eran todos personajes muy problemáticos para trabajar con ellos. Luis era muy serio en su trabajo, quedaba con alguien y funcionaba, en esto era muy catalán. Él con esta gente se desesperaba, lógicamente, este es un trabajo que está hilvanado pero no está terminado del todo. Esto fue una época, la de los libros de dibujos, en ellos hay como varias capas, él crea como una historia que explica todo su trabajo como pintor, como una guía, como un compendio.

Luego cuando empezó con Lola, como Lola era periodista y tenía muchos amigos escritores,... y él coincidió una época en la que la pintura le iba mal, que vendía poco y que estaba corto de dinero y corto de todo,... pues como él era una persona que tenía que trabajar, porque él vivía para hacer esto, era una pulsión, no podía dejar de hacerlo,... encontró esta forma de trabajar, y empezó a hacer las traducciones de Henry de Monfreid, y todo esto y hacer los dibujos para describir la narrativa esta. Y en estos dibujos otra vez vuelven a salir los objetos, que es otra constante de esa cosa que es muy de Luis, que ha tenido desde niño. Que no es lo mismo que el gancho vaya para la derecha que para la izquierda. Cuando él describe un objeto está hablando de su uso práctico, su intención se centra en la utilidad. En el libro es mucho más explícito el concepto de secuencia, él tiene ese discurso. Es un pintor que cuenta una historia.

En la producción de Marruecos hubo un cambio radical en su forma de pintar, los cuadros de Sevilla son todavía muy abigarrados con mucho material y muy poca transparencia, muy oscuro todo, poca luz. Es Sevilla pero podría ser Bélgica. Está la oscuridad de Barcelona y está la oscuridad de su vida, fue un momento muy malo de su vida, los primeros años de Sevilla, parte de su estancia en Sevilla fue oscura. Yo creo que tuvo hasta casi un ingreso por un delirio que tuvo. Acababa de nacer Ander y Luis hizo un brote. La obra se ve que es el final de una época.

Cuando va a Marrakech primero deja de beber, deja de ver a nadie, y está en una terraza, está en el hotel Gallia, que está en la Medina, al lado del hospital y enfrente de una guardería. Los propietarios les dejaban el terrado, porque es un hotel familiar muy pequeñito con un patio, una sala común como todas estas casa y luego la sala de recibir las visitas para charlar y jugar a cartas, tienen como una sala. Él estaba allí y tenía una azotea inmensa para pintar y allí estaba todo el día al aire libre y luego tenía plan para callejear todo lo que le daba la gana, en la calle había todo tipo de personajes a cada cual más pintoresco. Se nota que empieza la pintura de una manera y conforme que va avanzando se va cada vez haciendo más japonesa, cada vez menos pintura, se va volviendo más simbolista. De su

pintura del 86 al 89 que todavía tiene algo de Marruecos ves que hay allí un cambio, por ejemplo en la del 87 hay esos espacios vacíos, con una figura casi simbólica, las mujeres están representadas por un triángulo negro y unas manos y nada más. En cambio las de la primera época como el de la ciega tienen volumen, hay masa, en esas otras hay el espíritu de la golosina, todo son figuras como muy esquemáticas. Él allí empieza a hacer esos cuadros que se llaman cuadernos de Marruecos que en realidad son mosaicos pero pintados. Los dibujos que dan lugar a esos mosaicos también los tenemos, son un montón de telitas que hay en el catálogo de nuestra obra, que está en el almacén y que forma parte de nuestro patrimonio.

De Valderrobres también hay dos fases, hay una primera fase que es como un estallido de color, de viva la vida, muy Van Gogh, muy impresionista, mucho color aunque hay otoño, primavera y tal y luego hay los olivos estos que prácticamente es una mancha blanca con un perfil que es la última época de Valderrobres. Allí hay como una transición.

La primera época de los 70 es una pintura en la que hay una constante que es lo del balcón, hay muchos balcones. Hay el de las arañas que a mí es el que más me gusta pero hay otros balcones. Hay una reja, es una pintura muy densa, todo es como muy denso. Luego viene una época en los 80 que es una pintura mucho más transparente, que hay algunos retratos de amigos suyos y luego tiene las gitanas con la chabola y todo esto y allí ya empieza a cambiar un poco. Ya hay una silla con un fondo azul, allí ya empieza a pasar algo diferente, eso se nota muchísimo. Que está el hombre de la guadaña, que no es la muerte, que es mi suegro bajando de cortar la hierba, este es don Fermín Aguirre, le tenía muy impresionado a Luis. Ahí hay una época antes de Sevilla que es muy luminosa, muy bonita, que él estaba muy bien, es la época de la calle Jerusalén, de la calle Peñasco, cuando empezamos a hacer más vida familiar. Recuperó un poco a la familia, y luego él vivió con la familia gitana, pasaron cosas porque creo que murió él de una pelea, luego ella era yonqui, aquello era terrible, él mujeriego, un sarao impresionante, y Luis con lo que por una parte le gustaba mucho lo del sarao humano, pero para vivir yo creo que se escapó a Madrid y entonces fue cuando cambió.

Esa época no fue muy buena para él, y tampoco la de Sevilla, se nota, a mí no me gusta nada la de Sevilla ni siquiera los puentes. En Marruecos fue como un redescubrimiento de otra luz otro paisaje humano, se distanció un poco de sus dramas, y por eso volvía tanto, porque le daba aire ir a Marruecos, y luego encima le funcionaba muy bien, porque es una época muy luminosa y aquello se vendía como churros.

Con "Shadow Line" empezó una época en la que retomó la etapa literaria como homenaje a "La línea de sombra". Los barcos que se ven uno arriba y otro abajo, el drama del libro de Joseph Conrad es que el tío se encuentra en una calma chicha en la época de la navegación a vela, y una calma chicha es igual a muerte. Y esos barcos que se reflejan en el agua como un espejo, porque el agua está quieta como un espejo y toda la serie retrata este drama. No es que de repente tenga un estilo... es que Luis era muy preciso en lo que quería retratar, es que como lo interpretarás mal te reñía, que no lo ves que el agua está quieta, yo me tuve que volver a leer "Shadow Line" para entender esos cuadros, pero el secreto de los cuadros es que el agua estaba quieta y ese es el drama. Que se le estaban muriendo los marineros, que no podía llevar la mercancía a su sitio, y era su primer viaje como capitán. Luis era muy preciso en su manera de contar las cosas, él no era consciente del paso de la juventud a la madurez que se produce en el libro y también en su obra, él no era consciente. Son los demás los que lo ven, pero tú a ti mismo no te ves. Luis cuando pintaba estaba muy metido en una historia, no era solo estética la intención, evidentemente era estética porque él veía lo que había hecho y sí lo he conseguido, esto es lo que yo quería decir, como un cantante que escucha una grabación y dice este es el tono que yo quería, su sentido estético era que el otro viera lo que a él le emocionaba de esa escena, porque todo son escenas.

Guillotinas ya había en los dibujos de Camus, eso es como una constante. Una de sus fantasías narrativas era lo del siglo de oro y la inquisición. Cuando tenía doce años llegó a casa un librito ilustrado que era todo de torturas a lo largo de la historia y ese libro a Luis le causó un impacto tremendo, le fascinó, porque era muy impresionante, era un librito así pequeño, finito pero tenía todas las formas de infringir sufrimiento

al ser humano, el garrote vil, todas estas cosas. En aquella época él estaba leyendo el libro del Jacob, este anarquista francés que lo deportaron a la Guayana, este habla de la guillotina y de todas estas torturas. Lo que estaba leyendo en ese momento también lo reflejaba en la pintura, formaba parte de su argumento, del tema. En La muela de oro coincidió que él tuvo un flemón en una pieza y yo tuve otro y coincidió que perdimos la misma pieza, y entonces todo esto de la muela de oro por su pieza. Estos cuadros se parecen a los de Bilbao, porque es la misma época, fue como un paréntesis narcisista, que se hizo de homenaje a su dentadura, no tenía una muela de oro, le hubiera encantado pero no le llegaba el presupuesto.

En los cuadros de Marruecos hay mucho espacio libre, es una sensación de espacio que da África. Luis tenía atracción hacia los animales, tuvo gallos de pelea, también tenía una relación muy especial con el gato de casa, incluso las alimañas y las sabandijas le gustaban mucho. En la primera época de Marruecos la figura es muy invasiva, como el cuadro "Figura blanca sobre fondo amarillo" o "La ciega". En 1986 aparece el skyline en la parte alta de cuadro, hay una transición a un dibujo más esquemático, figura en el aire, juego de damas, el cepillo, el escobón, bastón, plato de dulces, un gorrito y un bastoncito, las babuchas, una mesita... los objetos aparecen en los cuadros y son importantes. Figura agachada de negro, figuras de nubarrón, todo tiene mucho movimiento, culo barriendo, brazalete, otro objeto, otro culo pero ya pierde materia, la cara no existe, esta cara recuerda a las figuras de la primera época, siempre aparece como una firma. El punto de vista un poco al biés se corresponde a la posición de la figura, están tumbados, la gente en Marruecos se tumba directamente. Todo es como muy descriptivo y tiene mucho movimiento, los tullidos le entusiasmaban, hay mucho tullido en el tercer mundo. Algunos de estos cuadros son muy transparentes. El cambio de pintura tiene una línea temporal pero no estrictamente, todo se vuelve mucho menos masivo, casi transparente, casi abstracto. La serie del 89, los palmerales, es Casablanca no es Marrakech.

Las cosas que él tenía más interiorizadas, la manera de pintar la realidad como más primaria suya, sigue

saliendo. Entre ellas destaca la influencia de Van Gogh. El cuadro de mi habitación es otra recreación del cuadro de la catedral de Auvers-sur-Oise, pintado antes de morir en 1999, curiosamente uno de los primeros cuadros que pintó de Van Gogh para aprender en la adolescencia fue la iglesia de Auvers. Este cuadro a mí no me gusta especialmente, pero yo se lo cogí a Juana porque no quería que quedara en manos extrañas, porque me parece como una cosa muy íntima de Luis ese cuadro, que se haya acordado de la iglesia de Auvers al final de toda su vida, es una anomalía pero tiene que ver con cerrar un ciclo, lo bonito de su vida de pintor es que cerró un círculo, empezó en un sitio y volvió al mismo sitio.

Lo que te quería puntualizar en lo referente a Luis es que lo del famoso "desclasamiento" no es tal. A mi modo de ver, el mantuvo sus vínculos con gente del Liceo francés como Rafael Sender, Alfonso de Lucas, gente de Valldoreix, Christian Carandell y otros de su facultad. No cultivó la amistad con pintores e intelectuales de la época por falta de sintonía personal y profesional. Si cultivó su amistad con Miquel Barceló porque compartieron Galería en Palma, Ferran Cano, y en Barcelona, Tony Estrany, así como sentido estético y lecturas. El mundo de los gitanos fue un descubrimiento apasionante para él desde todos los puntos de vista. Pero era el payo Luis, amigo de esa familia y colega en peleas de gallos y saraos flamencos, pero Luis nunca vivió como un gitano ni pretendió serlo.

Más tarde en su época de Sevilla conoció a Martin Kippenberger y Albert Oelhen y se hicieron amigos, aunque su pintura estuviera en las antípodas, pero compartieron galería en Austria y Alemania, muchas juergas y se tuvieron un gran respeto artístico. Su amistad con los gitanos y con los otros amigos, Luis las cultivó toda su vida, era un amigo muy fiel. Con esto, en que queda el "desclasamiento?". Luis siempre estuvo cerca nuestro como hermano, incluso Elena vivió una temporada con ellos, y nos veíamos al menos un día por semana, estuvo en Zarautz infinidad de veces y en Mallorca con Alejandro también.

3.2 Doris Leussler

Entrevista en su casa de Sant Cugat el 9 de junio de 2016

Conocí a Luis Claramunt en Sant Cugat a través de unos amigos en 1967, yo tenía 14 años y él 15. La familia de Luis veraneaba en Vallldoreix en una torre. Empezamos a tener una relación de amistad con motivo de la inauguración del Ball d'Or en Vallldoreix, que era un pequeño centro cultural privado que se inauguraba con un concierto de jazz. La música de jazz nos gustaba mucho a ambos, recuerdo que fuimos andando de Sant Cugat a Vallldoreix, fue mi primera visita a Vallldoreix.

A partir de allí empezamos a quedar, hablábamos mucho. Él todavía vivía con sus padres en la calle Nápoles. En Vallldoreix muchas veces lo iba a recoger y nos íbamos a pintar al campo. Yo tengo cuadros de esa época, cuadros pintados in situ, con un caballete plantado en el campo, en diferentes sitios de Vallldoreix y también zonas de Sant Cugat que en hoy día están muy cambiadas. Pintaba paisajes naturales, evidentemente no era una copia, cuando salíamos a pintar él interpretaba lo que veíamos.

Teníamos intereses en común, a mí me interesaba mucho el arte y también pintaba. Los dos hablábamos muy bien el francés, él había estudiado en el Liceo Francés. Empezamos a descubrir poetas, pintores, la bohemia de París, toda la época de principios de siglo XX, era muy interesante, nos inspiraba. Él por ejemplo descubría Baudelaire, entonces yo me compraba en francés las obras de Baudelaire, él traía las suyas, intercambiábamos ideas, “¿Has leído esto?” “Fíjate en aquello”.

Así como pasó con Baudelaire pasó con pintores, en concreto Van Gogh, que entonces no era tan conocido como ahora. Después he visto pinturas de Luis que presentan influencia de Van Gogh. Al descubrir un pintor también se interesaba por su biografía. Van Gogh era un personaje interesante, no sólo por su obra sino también por su vida. También descubrió Manolo Millares, el Arte Povera, que también le influyó, con telas añadidas, cordeles, obras muy texturadas. En esa época Luis pintaba sobre tela de saco, él mismo se preparaba las telas. Otro descubrimiento fue Nonell. Una vez le hice de modelo

en la pensión donde vivía, pintó un cuadro, que tengo colgado en mi dormitorio, no se me ve la cara, estoy inclinada hacia delante con un mantón, parece un Nonell. Yo no sé si fue a raíz de Nonell que le atrajo tanto el mundo de los gitanos, le fascinaban, por lo que tenían de diferentes, nómadas, al tener el cabello negro tenía cierto aspecto agitanado, le gustaba parecer gitano.

Recuerdo que siempre iba vestido de azul marino con un Fred Perry y unos pantalones de pana, un cinturón y un macuto colgado cruzado. No lo vi nunca con otra vestimenta, todo el año con manga corta, decía que no tenía frío. Ibas con él por la calle y llamaba la atención de todo el mundo, no era normal en invierno ir en manga corta, según él su madre había dicho que le haría hacer un abrigo con una estufa por dentro.

A veces venía a casa de mis padres, yo también iba a casa de los suyos. Intercambiábamos libros. Hacía poco que yo vivía en Sant Cugat y no conocía Barcelona, más que a nivel de visitar con mis padres la Sagrada Familia, la Catedral..., él me introdujo un poco en el submundo de Barcelona. A mí me gustaba bailar, muchas veces íbamos a un lugar, que estaba al final de las Ramblas a mano izquierda, que era un antiguo frontón vasco que se había reconvertido en discoteca, se llamaba Jazz Colon. Era una discoteca donde iban muchos gitanos, el DJ también lo era. Era un lugar donde iban los marines de la 5ª flota cuando venían a Barcelona, cuando entrabas allí parecía que estuvieras a principios del siglo XX, había las mesas redondas típicas de mármol, nos gustaba mucho. También íbamos al café de la Ópera, otro lugar que parecía del siglo XIX, todo estaba igual, las sillas de mimbre, las mesas de mármol, camareros con americanas con galones dorados... Muchas veces era nuestro punto de encuentro.

También descubrimos un lugar insólito en aquella época, el Pastís. Era un pequeño bar escondido en una calleja bajando las Ramblas a la derecha. Estaba regentado por la señora María, que era una española que había vivido muchos años en Francia con su marido, que ya había muerto, tal vez fueran refugiados de la guerra. La señora montó aquel pequeño bar que sólo tenía dos mesas. Muchas veces allí quedábamos, escuchábamos música de Louis Armstrong y de Edith Piaf que nos gustaba mucho,

parecía salido del existencialismo francés, en esa época había mucha influencia de Francia. Pasábamos muchas tardes en el Pastís, después íbamos al café de la Ópera, y por la noche acabábamos en el Jazz Colon.

De esa época tengo un autorretrato de él, y otros cuadros que me regaló, también un caballete.

Participamos los dos en una exposición colectiva en el Ateneo de Sant Cugat. Más tarde le ayudé a colgar cuadros y a llevar cosas al Taller Picasso, en el barrio gótico de Barcelona. También recuerdo su primera exposición de Dau al Set, los cuadros estaban pintados abocando la pintura en la tela directamente del tubo.

Más tarde empezó a fumar en pipa, hasta yo, que ni tan solo fumaba, me aficioné. Mi padre había sido fumador de pipa, tenía muchas en casa, le regalé algunas a Luis, y empecé a fumar en pipa con él. Él fumaba picadura, que era el tabaco más económico, era fortísimo, tenía tronquitos. Ya no vivía con sus padres, se había ido a vivir a una pensión donde había alquilado una habitación, en la calle Conde del Asalto, actualmente llamada Nou de la Rambla, me parece que de vez en cuando todavía iba algún día a casa de sus padres. Allí hacía sus mezclas de tabaco con licores, con ron, ponía el tabaco, tiraba ron por encima, lo tapábamos y esperábamos.

No sé de donde sacaba el dinero, económicamente no gastábamos mucho, la vida era muy barata, yo todavía vivía con mis padres. En aquella época viniendo de Sant Cugat, bajábamos del tren en la plaza Cataluña, descendíamos por las Ramblas hasta el Jazz Colon que está al final tocando a Colon, como parecíamos hippies, y hablábamos francés, con cualquier excusa pedíamos dinero a la gente, lo hacía él, llegábamos al Jazz Colon con 15 pesetas, que era suficiente para la consumición.

También empezamos a ir a un tugurio que se llamaba el Texas, estaba en la plaza Real, en una esquina por la parte de fuera de la plaza, era una planta subterránea, se bajaban unas escaleras y era un local como del siglo XIX, oscuro, con prostitutas. Hablábamos con ellas mientras esperaban a los clientes, nos enseñaban las fotos de sus hijos, nos explicaban su historia. También venían los marinos de la 5ª flota, 5.000 Norteamericanos,

visitando toda la parte más cercana al puerto, también había Policía Militar. En aquella época fumábamos porros, él se hacía los cigarrillos con picadura, una vez le vendió por 500 pesetas a un americano, un poco de picadura como si fuera droga. También íbamos al Tabú, otro tugurio de putas.

Luis de vez en cuando, sin decir nada se iba de viaje, por ejemplo un día se fue a Formentera y cuando volvió me explicó el viaje y yo también me fui sola a Formentera. Empecé a hacer viajes sola. Yo tenía mucha libertad por la forma de ser de mis padres. Podía llegar a las 4 o las 5 de la mañana a casa. Después Luis hizo un primer viaje a Marruecos. Siempre quedábamos él y yo solos, pero una vez vino un amigo suyo, Rafael Sender que era sobrino de Ramón J. Sender, tal vez era un o dos años mayor que nosotros.

Estuve 40 años sin ver a Luis, una vez me lo encontré de noche delante del Palau de la Música, yo iba a un concierto en el Casa. del Metge, en la Vía Layetana. Nos saludamos, vestía exactamente igual, físicamente no había cambiado. Me dijo que vivía en Madrid, y no supe nunca nada más de Luis Claramunt, le perdí de pista. Un día mis padres, que habían tenido una cierta relación con sus padres, vieron en las necrológicas de la Vanguardia, diario al que estaban suscritos, la esquela. Llamé a la calle Nápoles, conservaba el teléfono de sus padres en una agenda antigua, me contestó Agustín el marido de Elena, y me puso en contacto con Elena, hermana de Luis. Nos hicimos amigos, también fui a saludar a su madre un par de veces. Para mí la exposición del MACBA no fue representativa de la obra de Luis.

Luis Claramunt es la persona con más personalidad que he conocido nunca.



Juana de Aizpuru, y su hija con Luis Claramunt y Teresa Lanceta en la calle Montera de Madrid

3.3 Juana de Aizpuru

Entrevista el viernes 21 de abril de 2017 en su galería situada en la calle Barquillo 44 de Madrid en presencia de Victoria Claramunt

Me considero una privilegiada por haber tenido la suerte de conocer a Luis Claramunt. Para mí lo más importante es la relación personal que tuve con él. Era un artista extraordinario pero como persona todavía me sedujo más. Era un ser especial, único, también por la época que le tocó vivir. No he conocido ningún personaje como él. Los recuerdos que tengo personales los valoro muchísimo, era una persona muy genuina, excepcional.

No recuerdo el día que le conocí, pero sé que fue en Sevilla, donde nos conocíamos todos. Era un artista de Sevilla. Empezamos a tener una relación más directa a raíz de una exposición en el Museo de Arte Contemporáneo de Sevilla que él iba a hacer. Entonces fue a verme y me dijo que le interesaría mucho, antes de que se llevaran los cuadros, que yo los viese. Esto era como a primeros de agosto y fui sin saber dónde me metía. Le habían dado, para que hiciera su trabajo de grandes formatos de aquella exposición, un espacio muy grande, así un poco por el quinto pino. Era la parte de arriba, como un sobrado de una gran casa. Estaba justo arriba y había no

sé si uralita o un techo normalito y en pleno Sevilla, con la calorina y a pleno sol, entré allí y dije, aquí ha trabajado este hombre? Este hombre es un héroe, porque esto es insoportable. Y allí tenía por el suelo todos los cuadros, había algunos pequeños pero casi todos eran grandísimos.

Yo ya conocía su etapa anterior, los billares, lo había visto siempre en colectivas, pero nunca había visto tanta obra suya junta. Parece que aquella era una obra suya especial porque él adoraba Sevilla, cuando llegó se encontró con un pueblo con el que conectó mucho más que con Barcelona que es de donde venía, creo yo, y él había hecho un homenaje a esa ciudad de la que se había enamorado. Era todo sobre Sevilla, calles de Sevilla, los puentes de Triana, el río, pero siempre le daba un rizo al rizo, todo salía diferente y no eran más que paisajes urbanos de las calles de Sevilla.

Me quedé prendada de la obra, era un gran creador, le ponderé mucho la exposición, él se sintió muy halagado y muy contento y allí, pienso yo que se inició entre nosotros una amistad. Lo de antes era conocimiento, nos conocíamos de Sevilla, pero de aquel encuentro, que lo tengo muy grabado en mi memoria, es de donde partió nuestra verdadera amistad y nuestra compenetración, tanto con el hombre como con el artista, porque allí se veía lo que era él.

Yo estaba todavía en la calle Canalejas 10 y después ya me fui a la calle Zaragoza. Estuve en la inauguración, nos vimos después y pensamos en trabajar juntos. Eran los años 80, al poco tiempo de iniciarse esta amistad, a través mío llegaron a Sevilla dos artistas alemanes, primero Martin Kippenberger y después Albert Oelhen.

A Martín Kippenberger yo lo conocía de la Feria de Colonia. Yo tenía mucha relación artística con la ciudad de Colonia y siempre me han encantado los artistas alemanes porque son muy fuertes, recios, no solo pintando sino de carácter, les puedes echar encima lo que quieras que no se medran, salen adelante con lo que sea.

En unas de las ferias de Colonia, estaba allí con mi sobrino Christian que habla perfectamente alemán, y

se me acercó Martin Kippenberger y me dijo, quiero invitarte a cenar porque quiero hablar contigo. Y fuimos Christian y yo. Me dijo, quiero irme de Colonia porque estoy a disgusto aquí y quiero irme a Madrid, y quiero que tú me ayudes a establecerme allí, a encontrar un piso y tal, y yo le dije, ¿porque no te vienes a Sevilla?, es una ciudad que te va a encantar, te va a gustar muchísimo más, vas a encontrar todo mucho más diferente que lo de Colonia,

Sevilla es única, le animé mucho a ir a Sevilla, además yo en mi galería, ya me había ido a la calle Zaragoza, tengo en el tercer piso un apartamento para artistas que ahora está vacío y está preparadísimo y te puedes ir si quieres mañana mismo.

Se quedó el hombre seducido de todo lo que yo le hablé de Sevilla, que siempre he sido muy entusiasta de esa ciudad, y entonces antes de que yo volviera de Colonia ya estaba él en Sevilla. Llamé a la gente que trabajaba para mí en Sevilla, que va a ir este artista alemán a Sevilla, pues aposentarle, le compras pan, le compras fruta para que tenga un poquito de todo.

Cuando yo llegué estaba ya él allí. Como yo era muy amiga de todos y a Luis lo veía con frecuencia e iba mucho por la galería, y el otro que estaba metido en la galería, porque vivía allí, se lo presenté y realmente congeniaron muy bien los dos. No se parecían pero sin embargo por algunas connotaciones de uno y otro se engancharon y también sobre todo porque se admiraban mutuamente mucho a nivel artístico.

A Luis le reconocíamos como un real artista muchos de los que le conocíamos, pero no era todavía un personaje artístico en España, no era una figura aquí relevante. Entonces estaba Barceló, Barceló era la figura española, y Juan Muñoz, pero sin embargo Luis se sintió muy a gusto con Martin porque des del principio Martin le dijo que él era el mejor artista español, que no había otro, que Barceló ni por asomo. Pero es que era la verdad, era el mejor artista, y le empezó a respetar también a nivel personal.

Fue maravilloso como encajaron. Martin al mes o al mes y medio llamó a su amigo Albert Oehlen, porque Martin

estaba encantado allí, divinamente y llamó a Albert que viniera y vino y también se lo presenté y también se cayeron divinamente Albert y Luis. Entonces se formó un trio que estaban siempre juntos. Los alemanes son muy suprematistas ellos, son muy buenos desde luego, pero se creen todavía mejores de lo que son, y entonces como que menospreciaban un poco a los artistas sevillanos, menos a Luis, a Luis lo respetaban muchísimo como artista, estaban muy a gusto y Luis se sintió reconocido por primera vez quizá, porque yo le había reconocido, pero que le reconocieran dos artistas importantes, para él significó mucho.

Eran muy jovencitos, entonces Kippi y Albert tendrían, como Luis, más o menos 30 años, eran jóvenes, se querían comer el mundo, ambiciosos como artistas. Yo ya tenía abierta la galería de Madrid, e iba y venía todo lo que podía, siempre que iba a Sevilla estábamos todos juntos. Esa amistad fue magnífica para todos, para los cuatro. Yo la verdad es que aprendí mucho de ellos, me enriquecí mucho oyéndolos hablar. Y luego Kippi era un personaje que movía el mundo entero si hacía falta y siempre había gente revoloteando alrededor de él. Siempre había invitados alemanes alrededor de él, coleccionistas, galeristas, críticos, toda esa gente también la conocía Luis, fue magnífico.

Luego para colmo, para bien, invitaron a Julian Schnabel a hacer una exposición allí en Sevilla, cosa rara porque se han hecho muchas mediocridades, bueno pero cayó ésta que estuvo muy bien. Iban a derribar un edificio, a transformar el cuartel del Carmen en lo que luego ha sido el conservatorio de música. Julian Schnabel escogió ese local pero pidió, no lo toquéis que lo quiero tal y como está, hasta sucio. No quería ni que lo limpiaran, estuvo trabajando allí dos meses para hacer la exposición. Fue otro que se añadió al grupo porque era muy amigo de Kippenberger.

Todo eso creó allí un ambiente para nosotros, no te digo para la ciudad, porque la verdad es que no compartíamos demasiado nuestra mutua amistad, no la compartíamos con mucha gente. Pero sí que resultó muy enriquecedor, por lo menos para mí, pero yo creo que para ellos también, para los dos alemanes fue importante y yo

creo que para Luis también, su pintura y su manera de trabajar yo creo que cambió. Era una amistad que se iba convirtiendo en muy íntima porque congeniábamos a base de tener las mismas inquietudes, los mismos gustos y deseos, compartíamos muchas cosas en medio de un lago vacío, donde no pasaba nada, que era Sevilla. Si hubiéramos estado en un sitio donde pasaran cosas, gente interesante, no te aferras tanto al pequeño grupo, pero era una ciudad Sevilla donde generalmente han pasado pocas cosas.

Nuestro grupo era para nosotros como un cobijo, era un sitio de expansión. Luis cambió, también se sintió más seguro de sí mismo, iba madurando, íbamos madurando todos. Yo ya había hecho Arco, me había recorrido medio mundo, era mayor que ellos, para mí en ese aspecto no fue tan significativo como para los otros tres. La amistad con los tres fue creciendo, pero más con Luis que ya lo conocía de antes.

Los alemanes acabaron yéndose a una finca que yo les encontré cerca de Sevilla, en Carmona, porque querían trabajar, y allí metidos en el apartamento no tenían donde. Empezaron a trabajar y muy bien. Del único artista que tenían algún cuadro en su casa era de Luis. Todo esto es muy significativo, te da muchas alas para tener tu punto de mira más lejos y ser más ambicioso.

Luis venía mucho a casa, mis hijas lo adoraban, recuerdo que un año, allí en Sevilla, por Navidad no fue con su familia y se vino con nosotros, era una amistad familiar. Era tan cariñoso, tan generoso, tan especial. Sus casas también eran especiales, le retrataban. Las casas le retrataban de cómo era, de que le importaban las cosas nada y menos. Las cosas esenciales eran lo que le importaba, lo demás nada.

Vivía allí por el Arenal, con su mujer Teresa. La primera vez que fui sí que me quedé sorprendida, la verdad, porque era gracioso. Las librerías que hacía. Ponía unas cuerdas pinchadas a la pared así como un lazo, y ponía una tabla en un lado y en el otro y eso eran las librerías, encantador. En cambio él daba importancia a la amistad, a su trabajo. Para él su trabajo era tan respetable, tan importante, por ser suyo y por ser arte. Porque él respetaba mucho no sólo su

obra sino la obra de los demás también, valoraba el arte porque amaba el arte de verdad.

Fue realmente una época que yo recuerdo con añoranza, preciosa. A mí me sirvió de mucho, yo creo que fue una simbiosis muy bonita entre aquellas personas y yo. Evidentemente ellos se fueron al campo y ya no nos veíamos cada día como antes y con Luis sí que nos seguíamos viendo porque estaba cerca, su casa de mi galería, un poco por detrás de mi galería en la calle Zaragoza, a 5 minutos andando estaba su casa.

Yo me vine a Madrid por Arco, les presenté mi proyecto en Ifema (Feria Madrid) en el año 79 y aceptaron hacer el proyecto, incluir Arco entre su programación. Empecé a trabajar pero cambiaron de director general y hubo un lapso de unos meses. Empecé a trabajar en firme en el 80 y en el 82 se celebró el primero. Como tenía que venir tanto a Madrid pensé en poner una galería. La abrí en el 83, fue muchísimo mejor para los artistas sevillanos porque los pude exponer allí. En Madrid no tenía casa, estaba con mis padres, porque aunque tenía esta galería en Madrid tenía otra galería y mis hijas en Sevilla. Iba y venía. Llevo en esta galería en Madrid 37 años.

El campo de la casa de Carmona que les busqué a Kippi y Albert era muy bonito, cogían las naranjas directamente del árbol y las exprimían para desayunar, eso para un alemán era lo nunca visto. Trabajaban en calzoncillos Kippi y en bañador Albert, en calzoncillos porque a Kippi le gustaba ir en calzoncillos, te recibía en calzoncillos, aquellos largos que se llevaban tan bonitos, no los de ahora. Imitando a Picasso, porque allí Kippi contactó con Picasso, y Picasso también era de los que iban en calzoncillos a la que te descuidabas, no sé si sería por eso o qué, pero él iba mucho en calzoncillos.

Pintaban fuera y apoyaban las telas en las fachadas de la casa que era exenta y tenía cuatro fachadas. Y allí hicieron los grandes formatos, los grandes autorretratos los hizo allí. Y las esculturas de las farolas torcidas que son muy célebres. Las hizo allí un herrero de Carmona, estaban muy contentos, lo nunca visto en aquella casa estaban felices, pero ya resultó

al año y medio mucho campo, mucho sol, mucha naranja, y ya me dice Kippi, hemos pensado que nos vamos a cambiar a Madrid si te parece, a ver si nos buscar allí algo, entonces se separaron, cada uno tomó un piso. Luis y Teresa también vinieron a Madrid.

Y aquí seguimos viéndonos, en la galería estaban siempre, Luis venía a diario, seguíamos viéndonos igual, en Navidades, celebrábamos los cumpleaños, éramos una familia más que unos amigos.

Luis fue cuajando su personalidad pero sin cambiar nada, él era tan auténtico, tan increíble, tenía una pinta como de gitano. El que lo veía decía, ¿pero quien será este personaje?, pero el que lo trataba... no he visto una persona más educada, más distinguido, más galante, más culto, más refinado espiritualmente, era increíble, de una galantería, pero no alardeando, en el fondo sabías que te respetaba, una persona adorable, daba gusto estar con él. Mi cariño y el de mis hijas por él era inmenso. Era uno más de casa.

Él trabajaba mucho y bien cuando llegó. Yo vendía de él una barbaridad, porque gustó muchísimo aquí en Madrid, igual me traía dos o tres cuadros y a los 2 días le llamaba, Luis ya te los he vendido, y decía pero si no doy a dar abasto. Él trabajaba muchísimo, su forma de trabajar era muy visceral y trabajaba mucho y producía, pero la verdad es que vendíamos cantidad.

Y los otros siguieron trabajando cada uno en su casa con estudio. Yo expuse a los tres y ellos siguieron siendo amigos, pero no tanto como en Sevilla. La intimidad de Sevilla no, porque aquí ya tenían donde diluirse un poco.

Martin era muy pendenciero, le gustaba mucho la noche, a los 3 meses de estar aquí le conocía todo Dios, iba a un bar, al Chicote y tal, Buenos noches don Martin, ¿lo de siempre don Martin?, era increíble, todo el mundo le conocía. Albert es más huraño, en aquel entonces Luis fue muy feliz aquí, congeniaban mucho, especialmente Martin y Luis. Porque a su manera eran parecidos, cada uno con sus características de alemán o las de Luis, que más que catalán parecía andaluz en cierto modo. Luis

era más romántico, era muy desprendido, todo el mundo pensaba que era andaluz.

Venían a comer constantemente, no es que los invitaras sino que aquí estoy y nos íbamos a comer, como uno más, que ha venido fulano, pues pon un plato más. Porque entonces comíamos aquí mi hija y yo, mi hija ya se había venido aquí a Madrid, y entonces ya formábamos una familia más amplia, ya tenía su novio Pablo con el que se casó enseguida, otro más a la familia, también eran muy amigos Pablo y Luis. Él estaba aquí muy encajado. En Sevilla también, pero Sevilla era poco para ellos, Madrid les permitió respirar más ampliamente, sobre todo a Luis, porque los otros sabían que estaban de paso.

Luis viajaba mucho, pero Madrid era su casa, el sitio donde él pensaba que se iba a quedar. Madrid le permitió respirar más ampliamente porque Sevilla da para poco. Yo creo que aquí tenía una vida muy especial, le conocía todo el mundo. Él salía por la noche ya tardecito solo, no era de quedar con unos o los otros, tenía su itinerario de varios bares, se ponía en la barra en un rinconcito y se le iban acercando los amigos, y cuando ya le daban mucha lata, porque tampoco era de cualquiera, se iba a otro sitio o así, y cuando le daban las tantas se iba para casa y se ponía a trabajar, se ponía a pintar y es cuando le salían las cosas mejores, hasta las 9 o las 10 de la mañana que se acostaba.

Llevaba una vida muy especial, a su aire, a todos nos parecía divinamente, tenía una gran libertad. En Madrid él fue muy feliz, se esponjó, se creció y luego ya cuando se puso malito, pues fíjate que tristeza, que lo vivimos tan de cerca. Hasta que ya vino un día y me dio la noticia que estaba muy asustado y que se iba a Zarautz a ver a Viki para que lo llevara a su hospital y lo vieran a fondo, y claro, era lo que era. Ese último año que vivió en Madrid teníamos su exposición concertada para el día que lo operaron, porque se fue a San Sebastián y al día siguiente me llamó que ya le habían diagnosticado el cáncer y que se tenía que operar a todo meter, y se vino para operarse aquí.

Tuvo muy mala suerte, por una serie de circunstancias,

estaban peleados el maxilofacial con el otro, no quiso ir el que estaba encargado del asunto, fue otro que no se lo hizo bien, con lo que duró un año, con las ganas que tenía de vivir, sufrió tanto el pobrecito, nunca se me olvidará, cuando me acuerdo de aquel año, es que de verdad no lo puedo soportar.

La cuestión es que teníamos ya una nueva serie que estaba haciendo de árboles que la expusimos y que fue un éxito grandísimo, después hizo una serie de Tormentas y Naufragios se titulaba, y ya teníamos la fecha y tal, con tan mala fortuna que el día que lo operaban inaugurábamos, fíjate. Fue preciosa la exposición y ya le dije a todo el mundo, Luis está operándose no puede estar aquí y ya fuimos a contarle como había ido todo, como había ido su operación y tal. Luego tuvo que ingresar otra vez porque tuvieron que operarle de nuevo la mandíbula porque le hicieron un desastre, no le dolía la operación, le dolía la mandíbula, que se le infectó.

El pobre también sufría porque había cambiado de novia y la que tenía no le sabía comprender, también ella sufría, bebía mucho. Yo iba mucho a su casa a verle y ella no me podía ver, porque cuando llegaba nos metíamos en el estudio a hablar y ella entraba y decía, pues yo soy la señora de esta casa y a mí ni me ha saludado, y yo porque no puedo estar con vosotros, pues ven, y estaba así como muy celosa de nuestra amistad, pero era porque no le daba la gana, porque estaba siempre como muy desabrida.

Como artista es sorprendente, tiene 3 etapas clarísimas que coinciden con las 3 décadas en que él fue pintor. Empezó muy jovencito a pintar en Barcelona en el 1970, tendría 19 años, es la década de los 20 hasta los 30 años, es la primera época de Barcelona, se expuso en Barcelona. Era una cosa muy primitiva pero con una fuerza increíble, ya apuntaba a que iba a ser un gran artista.

Cuando va a Sevilla en la década de los 80 cambia muchísimo, su pintura se hace mucho más madura, la temática también cambia. Combina su estancia en Sevilla con sus viajes a Marruecos. Era un amante de África, de Marruecos. Se llevaba unos rollos de tela en el avión sin pintar y los traía pintados. Se iba allí como tres

meses, la obra de Marruecos es maravillosa. Es como un inciso en su obra.

Luis y Teresa hacia el 90 ya se cambian a Madrid, donde hay una época en su pintura muy diferenciada de la anterior, coincide con las tres décadas, los 70 en Barcelona, los 80 en Sevilla y los 90 en Madrid. Él llega a Sevilla de Barcelona y es otro mundo, no tiene nada que ver con Barcelona, era más tenebrosa la pintura de Barcelona, más densa, más enigmática, en Sevilla se abre, y con los cuadros que trae de Marruecos lo mismo, eran luz, como una antorcha cada cuadro, una luminosidad magnífica, y cuando viene a Madrid ya se exige él a sí mismo, es un pintor de renombre, un pintor conocido. Su obra es de una gran madurez, más esquemática. Los temas también son otros, le expuse aquí en Madrid y también continuó en Sevilla, como todos los artistas de la galería, también los alemanes que les expuse aquí en Madrid y también en los 80 y los 90 continuaron exponiendo allí, Kippi hasta su muerte en el 96.

Su obra es increíble, yo no he visto un caso igual que coinciden las décadas del siglo y cambia cada vez y cada vez en una ciudad. Pinta durante 30 años, empezó muy jovencito y se murió muy joven también. Son 30 años justo lo que pinta, 10 años en cada ciudad. Es muy relevante muy importante, algún día se hará un estudio de su arte, de su pintura, porque él influyó. Luis venía de Barcelona a Sevilla, nada que ver, no me extrañó el cambio pero de Sevilla a Madrid fue más sorprendente, bueno ya él maduró mucho con el contacto con los alemanes y también es que cuando llegó aquí empezó a viajar y a exponer también fuera. En Austria y en Alemania, a través de Kippi le conocieron varia galerías y empezó a exponer en galerías extranjeras, su obra ya tenía que responder a una demanda internacional, era un reto mucho más fuerte, no era lo mismo pintar en Sevilla que pintar aquí en Madrid para hacer una exposición en Colonia.

Hasta que muere Franco nosotros no podíamos salir al extranjero, ni se podía traer obra de fuera, aunque yo hice en Sevilla varias exposiciones, pero tuve que andar y recorrer Roma con Santiago para hacerlas. Las hice gracias de un amigo mío arquitecto que era italiano y

que vivía en Cadaqués, pues a través de él, hice algunas exposiciones, se llamaba Franco Bombelli, vivía la mitad del año en Barcelona y la mitad en Cadaqués. A través de él hice algunas exposiciones, hice Diane Arbus, hice Man Ray, fotografía que entonces no hacía nadie en España en los 70's,, hice Jasper Johns, Frank Stella, hice algunas exposiciones en los 70, pero era complicado, tenías que ser una galería española, es lo que te tocaba.

Cuando ya se murió Franco, yo que siempre he tenido la cosa muy clara de que el arte es universal y que una galería o un artista que no sea internacional no es nadie, pues empecé a viajar y a conocer cosas que no había tenido oportunidad de conocer antes, a ir a las ferias y a ver las oportunidades extraordinarias que las ferias les brindaban a mis colegas de otros países, y es cuando empecé a pensar. Cuando nosotros vamos a llegar a la altura de esta gente? Y pensé hay que hacer una feria de arte en España, porque si no nunca íbamos a llegar a pillarles, siempre íbamos a estar a la cola, por eso se me ocurrió hacer ARCO.

Luego llegó una crisis malvada, la de los 90 con la Guerra del Golfo y todo aquello. Fue tremenda esa crisis, nos fastidió mucho a todos, porque estábamos todos remontando y levantando cabeza y es que vino y aquí en España se sufrió mucho la crisis de los 90. Sobre todo porque no estábamos preparados, porque como en el año 90 fue ese año mágico, en que en España nos creíamos que todo era posible, que éramos ricos, la Expo de Sevilla, la Olimpiada de Barcelona, el dinero corría por las calles. El Ministro de Hacienda diciendo que España y concretamente Madrid era el lugar de Europa donde más fácil era hacerse rico, allí empezó todo. Éramos ricos, felices, despreocupados, era el maná que caía del cielo y de pronto, se acaba la Expo, se acaba la Olimpiada y nos acostamos ricos y nos levantamos pobres, porque fue en quince días que todo era escasez, todo era tremendo. Esa crisis fue muy dura, porque el mercado se resintió muchísimo. Eso repercutió también en los artistas, porque empezamos a vender mucho menos.

En relación a las posibles influencias de la pintura de Luis, en un principio decían, aunque yo nunca lo vi claro, que había habido un intercambio de influencias con Miquel Barceló, que Miquel Barceló le había influido

y que él había influido en Miquel Barceló. Yo creo más bien que él influyó en Miquel Barceló, aunque luego claro pasan los años y cada uno tira por su lado y ya está, pero yo no diría que él recibió la influencia, era demasiado sui generis, demasiado personalista, demasiado consecuente consigo mismo. Yo creo que más bien fue Luis quien influyó en Miquel, que Miquel de muy jovencito, empezó a hacer como unas cajas que querían ser conceptuales, una cosa muy rudimentaria y entonces yo creo que pudo influirle un poco Luis.

Esto de las influencias nunca he creído yo mucho en ellas. Una cosa es que una persona te enriquezca porque su idioma lo entiendas perfectamente, porque está cerca al tuyo y al entenderle bien, pues lógicamente enriquecerte y eso aflora. Luis estuvo muy cerca de Albert Oehlen y hasta pintaron juntos, han hecho cuadros al alimón, pero yo no podría decir que él estuvo influenciado ni por Kippi ni por Albert, evidentemente lo que sí que se enriqueció fue con el trato con ellos, como también ellos con el trato con él. Y al enriquecerse adquiere una personalidad más recia, una idea más amplia más poderosa y eso se refleja en su pintura.

Yo no diría que fue influenciado por ningún artista, es un artista que es difícil de que le influyan, porque es tan personal, tan especial, tan diferente, no le puedes meter en una corriente. En los movimientos artísticos sí que hay influencias entre los artistas, pero cuando va uno por la vida solo, a pecho descubierto como iba Luis, las influencias te vienen de la estratosfera, y cuando llegan a ti están ya muy debilitadas.

Luis fotógrafo, yo nunca vi que estuviera absorbido por la fotografía. Él hacía muchas fotografías en plan documental, porque igual veía una escena, un rincón, una puesta de sol, algo que le impresionara y lo quería plasmar para que no se le escapara del todo, para retener al menos un vestigio de aquello, para recordarlo después y poder rememorarlo más fácilmente.

Me sorprendió cuando Núria Enguita lo presentó como editor de libros y fotógrafo. Los libros que hacía eran preciosos pero en absoluto eran por vocación de editor, ni hablar. Él hacía sus libros porque eran de sus obras. Él estaba con sus dibujitos, él era feliz con su obra

y la manoseaba, y quería que su obra llegara a muchos y los quería para regalar. Hacía 20 fotocopias de cada y los encuadernaba y nos los regalaba, pero era como un deseo de que su obra trascendiera, pero no con la voluntad de ser editor.

Las fotos las metía en una caja, allí todas sin ningún afín artístico. Ean ideas, apuntes que tomaba, por ejemplo de Jabones Chimbo. Todos los rincones que le llamaban la atención los plasmaba para que no se le fueran de la cabeza, sobre eso tiene muchos dibujos en la serie de Bilbao, pero nunca jamás con la idea de exponer esas fotos, para él no eran fotos artísticas, era documentación para su obra.

Ilustró y tradujo libros de Camus, de Monfreid, de Kateb Yacin. Todo eso del libro a él le gustaba. Yo tengo alguno de esos libritos que él hacía, pero no tengo la más mínima impresión que eso fuera un catálogo, es una obra, un libro de autor, un archivo personal. Me gusta decirlo para que no quede, que él era un fotógrafo frustrado o un editor.

Él era un pintor que dibujaba también divinamente, porque era tan visceral, que en una obra no le daba lugar, se le salían más las ideas que lo que las manos podían abarcar. En el dibujo en cambio pues sí, porque cuando llegaba de madrugada, de darse una vueltecita por ahí, ponía más de cien papeles pinchados en la pared y empezaba taca-taca-tá y se hacía antes de irse a la cama los cien, pero divinos.

Venía como en estado de gracia, satisfecho, eran como mosaicos, y luego me llevaba y decía, vente y lo ves, y yo le decía pero hombre como lo has hecho, ¿esta mañana? Y se los hacía en un rato y es que el dibujo le gustaba, él era pintor pero sus ideas eran tan galopantes que en un cuadro su mano no le daba bastante, pero en el dibujo podía ir al ritmo de la cabeza a la mano, porque claro, un dibujo es muy ligero, muy espontáneo y entonces disfrutaba haciendo esos dibujos, era como una expansión. También como una manera de pensar la pintura, porque luego de ahí sacaba ideas para los cuadros. Todo estaba encadenado y se iba luego a la cama contento, después de haberse dejado todos los papeles llenos de pintura. Llevaba días madurando el tema y de repente pum.

3.4 Xavier Grau

Entrevista en su taller de Hospitalet de Llobregat el 12 de Julio del 2017

No me acuerdo cómo conocí a Luis Claramunt, supongo que debía ser en alguna exposición y que me lo presentó algún amigo suyo, Broto, García Sevilla o Barceló. Congeniamos muy bien y coincidió que tenía el taller en la calle Mirallers que es el paralela a la calle Gíriti donde yo tenía mi taller a la misma altura, andando estábamos a 3 minutos uno del otro. Alguna vez habíamos quedado en su taller o en el mío, pero normalmente nos encontrábamos por la calle e íbamos a tomar algo. Creo que también vivía allá, era el piso de arriba del todo, pero casi todo el espacio estaba ocupado por pinturas y cuadros.

Yo no coincidí con él en la universidad, García Sevilla si coincidió con él y con su hermana Viki, me explicó que le llamaban el "sin frío". Era bastante amigo de Barceló, recuerdo una exposición que hizo "la Caixa" en una sala que tenía en la calle Montcada, casi delante de la galería Maeght, era una exposición de retratos de un artista a otro, Claramunt y Barceló se retrataron mutuamente. El retrato que Barceló hizo de Luis Claramunt era pequeño pero se le reconocía al acto.

No solíamos quedar, pero nos encontrábamos por la calle con mucha frecuencia, nunca hablábamos del mundo del arte, de galerías o comisarios, hablábamos de pintura, estaba al corriente de lo que se hacía en el país. Le gustaba Broto, Barceló, no estaba desconectado. Daba la sensación de francotirador pero era mucho más profesional de lo que parecía. Recuerdo que en la mesa donde trabajaba siempre tenía en el frasco del aguarrás, colgando del tapón, la resina que se iba fundiendo en el aguarrás, es un procedimiento clásico para que el óleo no se craquele, si pones resina el óleo seca mucho más rápido, al cabo de una semana ya lo puedes tocar aunque no esté seco, conocía la técnica. Los cuadros antiguos no están craquelados ni resecos por esa práctica.

Por un lado parecía que pasaba de todo, pero por otra veías que estaba al día y era muy profesional a la hora de trabajar, aunque él intentaba que pareciera lo contrario.

Pasaba mucho tiempo en la calle, pero el resto del tiempo trabajaba, mucho de noche, al volver de salir. Los primeros cuadros estaban muy trabajados, no son rápidos.

Conocí a Luis Claramunt alrededor del 85, entonces ya exponía en la galería Dau al Set. Hacía paisajes del puerto. Cuando lo iba a ver a su estudio ya estaba un poco en la onda de los paisajes con figuras como las de Marruecos, debía haber hecho ya uno de los primeros viajes a Marruecos. Antes de conocerle había visto obras suyas, cuando le conocí ya más tarde, empezaba a trabajar con menos materia, el final de los colgados y el principio de las pinturas diluidas de Marruecos. Se notaba un cambio en estas respecto a las otras, tenían menos materia.

La última noticia que tuve de él fue una carta que me envió des de Madrid con la llave de su estudio y una nota que decía que se iba a vivir a Madrid, y que en el piso había dejado muchos bastidores de grandes dimensiones, de los que había cortado la tela, eran de una exposición que había preparado para Juana de Aizpuru en Madrid, me lo enviaba por si quería aprovecharlos y me daba la dirección del propietario del piso para que le devolviera la llave cuando hubiera acabado. Al final no me los llevé, eran muy grandes de 2x2,7 m y se tenían que desmontar, no pasaban por la escalera, eran 5 pisos y en ese momento yo tenía mucho trabajo y era complicado desmontarlos. En la escalera había una especie de polea eléctrica pero no funcionaba, tal vez en el pasado si, porque yo tengo presente verle pintar cuadros sobre bastidor, no tiene sentido, si tenía problemas para sacarlos, que los pintase sobre bastidor.

En Madrid me lo encontré algunas veces por Arco o en Perico Chicote que es donde acabábamos todos a última hora de la noche.

Recuerdo que una vez me salvó la vida, era en Madrid, en un Arco, en una discoteca que se puso de moda en unos bajos donde había un autobús dentro. Era el momento de

la movida, iba con más gente pero un momento me quedé solo y vino un tío que medía dos metros y pico, de esos que se van a dormir más tranquilos si se ha metido con alguien. Me empezó a provocar, debían ser las dos o las tres de la madrugada y pensé que la cosa no pintaba bien pero Luis estaba por allá, se pensó que era un pintor y vino a preguntarme quien era. Luis Claramunt tenía una pinta especial y el otro cuando lo vio venir se fue en el acto. Luis no se dio cuenta y yo no le dije nada, me preguntó si era un amigo y yo le dije que no sabía que quería, pero no me extrañó que lo ahuyentara porque Luis por la noche inspiraba respeto.

Respecto a las influencias en su pintura, en cierta forma era un poco reticente a tener influencias muy recientes. Siempre me hacía pensar en pintores de unos cuantos años atrás. La manera de tratar la materia me hacía pensar en pintura de finales de XIX y principios del XX, pintura europea, Soutine, mucho más que no en los pintores austriacos de su edad que utilizaban mucha materia.

Yo diría que lo hacía de una manera voluntaria, como si quisiera poner cierta distancia respecto a los pintores de su momento. Estaba poco inquieto porqué viera el aspecto de que estaba acabado de hacer, no tenía ningún interés en demostrar que estaba en la onda de lo que se estaba haciendo, no le preocupaba que lo que estaba haciendo se pareciera a lo que estaban haciendo otros en aquel momento.

No intentaba que hubiera una proximidad física a nivel plástico, cuando vi los cuadros que hizo en Marruecos es cuando noté más cambio. Parecía que le diera igual, no buscaba seguir una corriente, evolucionaba mirando lo que había hecho, no lo que hacían los otros. Su obra era asintomática. No era menos actual que lo que hacían los otros sino que era más personal, era un Claramunt. No podías leer en su pintura las corrientes del momento como pasaba con otros. No porque estuviera más cercano a pintores más antiguos sino que su postura era más independiente.

No conocía la afición que tenía por la fotografía, pero cuando las vi noté que formaban parte de su día a día.



2000. Alfonso de Lucas con Luis Claramunt en la plaza de toros de Madrid

3.5 Alfonso de Lucas

Entrevista el 23 de abril del 2017 en su casa de Madrid en presencia de Victoria Claramunt

Él era un año más joven que yo, del 51 creo que es Luis, yo soy del 50, igual que Rafael Sender. Aunque él ya lo conocía de mucho antes, estudiaron la primaria juntos. Coincidimos cuando yo repetí curso, yo estuve con Luis en clase en el Liceo Francés a partir del año 64, tendría unos 14 años, luego en el Liceo Francés actual en Pedralbes.

Allá yo fui invitado a irme por una especie de director sádico que era Pedro Rivera. Rafael se quedó allí, Luis sino me equivoco hizo el 5º y 6º de bachillerato en el Aula con Pedro Rivera, y el preuniversitario en el Instituto Menéndez Pelayo.

Sobre todo la relación con Luis fue a partir de los 15 años, él era íntimo amigo de Rafael Sender, el cual luego junto con Luis fue uno de mis mejores amigos. Lamentablemente, es una amistad de la cual reniego en el presente. Cuando sí que se produce una amistad a tres con ellos dos, es cuando ellos están estudiando

en el Aula, que en aquel entonces era una villa en Tres Torres y yo en el Isabel de Villena, que estaba en Ganduxer con Vía Augusta. Allí cuando salían del colegio se encontraban conmigo y recabábamos siempre en una cafetería en Vía Augusta, y luego nos veíamos mucho en la tasca Regina que estaba casi en la esquina de la calle Neptuno, en la zona de Gracia cerca de Diagonal, detrás de Vía Augusta. Esta tasca está todavía enfrente de un cine llamado Regina, que fue mucho tiempo un teatro infantil o algo así.

Es decir que se fundamentó nuestra amistad en el 68, luego el ingreso en la facultad en invierno del 69. Estudiamos la misma carrera pero él la abandonó, no sé si llegó a examinarse de algo porque en aquel momento fue cuando dejó la casa de sus padres y alquiló una habitación, en principio como estudio, pero también como vivienda. Fue el despegue, en el 70.

Yo nunca estuve en esa habitación, pero me contó que un día su padre fue a verla y había una cama en aquel estudio y su padre preguntaba ¿y esta cama?, esta cama... ¿que hace aquí esta cama?, porque evidentemente el estudio además de estudio podía ser más cosas. Esto sería al entorno al 70 o 71, porque ya después se instaló en Plaza Real con Teresa Lanceta, en un espacio que él dividió para una convivencia promiscua pero perfectamente estratificada.

La planta baja parecía realmente la sentina de un barco pirata, tenía un altillo de madera con unas escaleras. Debajo tenía su camastro, nunca mejor dicho, su mesa de trabajo donde había cosas inverosímiles.

Principalmente él se alimentaba de encurtidos, unos frascos enormes que él mismo se hacía llenos de aceitunas, anchoas, etcétera. Toda la casa estaba impregnada de un aroma a aceite del óleo, pero también a salazones. Tenía un aire pintoresco, olía un poco a barco también, a alquitrán, era una cosa rara. Él estaba abajo y arriba no sé quién estaba, porque había gente diversa, a veces estaba Cristian Carandel. Ahora es la actual vivienda de Nazario. Había una especie de vestíbulo al que daban otras habitaciones, en una de las cuales en aquella época estuvo Toni Rumbau con Mariona

Masgrau, en otra Ocaña.

Este fue el inicio a los 14, 15 años y un poco más consolidado a partir de los 18 años en su época más habituado a la cazaña y a fumar en sus pipas de tabaco cuarterón, que era la picadura más barata que había de tabaco negro, que él preparaba con esmero, lo mezclaba con ron y miel, convertía un tabaco apestoso legionario en un tabaco con efluvios de Indias.

Rafael y él tenían una relación muy fuerte, el vínculo entre Luis y yo era a través de Rafael, Luis y yo compartíamos una simpatía en silencio, porque nos prodigábamos unos silencios absolutos. Él recababa mucho por la calle Baños Nuevos, en el Portalón, situado entre la Catedral y la Plaza del Pino. Entonces era una taberna muy peculiar, con muchos cuadros, con unos barriles enormes. Lo regentaba un bodeguero tolerante de alguna estirpe republicana, y allí muchas veces me citaba Luis. Tal vez mi compañía podía sosegarle o era un compañero idóneo porque no hablábamos, él pedía un porrón, fumaba sus cachimbas con sus grandes fumaradas. Encendía su pipa siempre con un mechero de gasolina que ya era toda una proeza, porque quedaban partículas en suspensión por todo el ambiente, era una fuente contaminante maravillosa y entonces ante un porrón y nuestras pipas, yo también fumaba en pipa, transitaba la tarde en silencio. Era una especie de calma de café árabe.

Por aquel entonces, Luis había hecho un viaje a Formentera, había descubierto el hachís y no sé si algún ente femenino asociado al hachís. Hippies de la época. A raíz de ese primer viaje de Luis a Formentera, fuimos en la década del 70 con Rafael Sender, y con una novia que tenía Rafael. Luis y yo compartíamos habitación y Rafael y su novia la otra. Formentera en aquella época a duras penas tenía corriente eléctrica, no había vehículos, se llegaba en una barcaza desde San Antonio, no había puerto como tal porque no se permitían barcos de calado. Íbamos en bicicleta, y allí empezamos nuestra amistad. Luis y yo éramos la antítesis, él era un hombre de vida intensa, mi vida estaba encorsetada por fórmulas burguesas que él se había ido dinamitando. Yo vivía en un orden absoluto en casa de mis padres sin conflictos aparentes.

Es curioso porque en aquella época nos gustó mucho una película llamada "El Manuscrito encontrado en Zaragoza", basada en la novela de Jan Potocki de 1804, adaptada al cine por Wojciech Jerzy en 1965. Ambientada en la España Napoleónica, narra como un oficial polaco del ejército francés encuentra en Zaragoza entre los escombros de una casa un soldado español y un manuscrito. Empieza a leer una historia que contiene otra historia y otra y otra, un sistema de cajas chinas. Esa literatura tan árabe, tan española, donde se describe un mundo absurdo y romántico de brujas y endemoniados, moriscos y ventas en Sierra Morena, el típico personaje Pacheco, que era un endemoniado que vive a salto de mata en Sierra Morena, que tan solo puede controlar un fraile ambiguo.

Este personaje, Pacheco, hacía una especie de rebuzno, y entonces el fraile decía Pacheco! y se calmaba. Entonces Pacheco empezaba a hablar con una calma absoluta y una dicción impecable, todo en polaco evidentemente.

A Luis le gustaba mucho como imitaba a Pacheco, en Formentera cuando se despertaba por la mañana, liaba tabaco, inundaba la habitación de humo y de partículas en suspensión de gasolina, entonces yo lo despertaba con el rebuzno de Pacheco y él contestaba Pacheco!. Tanto es así, que muchos años después en el 93, yo me enteré que estaba exponiendo en una de las galerías de su galerista en Barcelona, Toni Estrany, y acudí con mi mujer de la época, que era otro personaje fiero, escultora y pintora, que ya había oído hablar de él y había visto sus obras en mi casa. Hacía muchísimos años que no nos veíamos, tal vez desde alguna vez que habíamos ido a oír flamenco en algún bar ya desaparecido del barrio chino, cuando ya vivía en la calle Jerusalén y criaba gallos de pelea, alrededor del 75 o 76, en esa época dejamos de vernos. Él estaba de espaldas firmando algún catálogo y entonces yo dije Pacheco!, no nos habíamos visto en muchos años y sin girarse dijo: Pacheco me alegro mucho que estés aquí!

A partir de entonces en el 93, retomamos una estrecha amistad que permitió que yo fuera testigo de sus desastres y su enfermedad final y él lo fuera de los míos, con aquella psicótica con la cual vivía. Tampoco es que él viviera con una chica más centrada, en fin. Los dos tenemos muchas cosas en común, él en su ámbito

en la corte y villa de Madrid, parece mentira que una persona de su imagen, de su estilo, pudiera tener acceso a Cristina Alborch y a la bodega de Felipe González, como así era.

Yo era coherente, absurdamente monotemático a parte de mis desastres personales. Allí fue cuando nos vimos mucho, porque cada vez que venía a Barcelona quedábamos. Yo creo que era el único amigo que tenía. Él cogía el Talgo, iba a ver a sus padres, primero por la enfermedad de su padre y luego por el estado de Petri y también venía a casa, me traía cosas y luego cuando yo iba a Madrid, me alojaba en su casa algunas veces y íbamos a los toros, pero fue a partir del 93 que se produjo la amistad de los últimos años de la vida de Luis.

Yo he sido un espectador de la última etapa de Luis en Madrid, pero no entendía gran cosa. Yo he sido muy limitado, he sido un puritano, en mi instinto, en mi proceder y en mi orden y en mi sana rectitud moral soy un puritano. Soy exactamente la antítesis de Luis.

Precisamente por ser la antítesis, yo estaba cómodamente instalado en ese magma existencial de Luis y él me tenía a mí. Yo curiosamente las cosas que oía y veía las aceptaba porque formaban parte de la vida de Luis, porque seguramente en otro ámbito yo no hubiera aceptado ni podido respirar nada de ese mundo, bastaba que fuera el mundo de Luis para que yo lo aceptara.

Yo del mundo de Luis sé lo que él me contaba, yo no vi nada, solo vi el estado de su primera casa en la calle Montera, luego a través de Juana de Aizpuru consiguió un piso en la misma casa que estaba recién pintado. Era un piso muy bonito con un parque espléndido. El anterior, que era contiguo, estaba con la huella de Luis, la huella mental, con todo en fin.

Que Luis hollara con su presencia y sus bártulos ese espacio... entró allí como un elefante en cacharrería, con todos sus cuadros, él no tenía más que dos sillas, un tablero y nada más. Él decía que si alguien venía, no tenía salón, no tenía sillón, ni sofá, no tenía nada y lo recibía en el bar de enfrente que regentaban unos que decían que eran gallegos pero él decía que, en el fondo son portugueses. Era una cafetería que tenía un

nombre que no recuerdo, como de las barras de la Gran Vía cuando llegó la base americana de Torrejón, de las primeras barras que hubo en Madrid. Allí pasaban muchas cosas, allí pasaba todo. Los camareros tenían un hacha o un bate de béisbol para reprimir los asaltos que pudiera haber, aquello era su mundo en la calle Montera a finales de los 90, era un espanto y de hecho nos dedicábamos a ver desde el balcón lo que acontecía en la calle. El ajuste de cuentas entre argelinos, puñaladas, las putas, los chaperos... ahora es duro, pero no tiene ni comparación con lo que era la Gran Vía en aquella época y más concretamente la calle Montera. Él me contaba las cosas, la fascinación, decía: comparado con esto el barrio chino de Barcelona es una mariconada.

Observé su desclasamiento cultural, aunque es un término poco adecuado para referirse a Luis. Todo lo que había acontecido en la Barcelona postolímpica o incluso preolímpica, el hecho de barrer todo un pasado que Luis había vivido y había llegado a mitificar, porque Luis era un enamorado de la vieja Barcelona... Luego la detestó, la odió cuando desapareció el Campo de la Bota, cuando de pronto empezaron a desalojarse casas y se hizo la Rambla del Raval, y desapareció el barrio chino, la calle de las Tapias, todo eso, le habían cambiado el escenario a Luis. Ese escenario hecho de una amalgama de marginalidad de gente que vive a contrapelo con una cierta sabiduría en distintos mundos clandestinos. Ese mundo que era el barrio chino de Barcelona, un barrio muy noble en la medida de gente de oficios, noble en su constitución portuaria, noble en su delincuencia perfectamente ordenada de la época. Ese mundo muy barcelonés, muy catalán y absolutamente andaluz, ese mundo desapareció. ¿Dónde podía encontrar algo semejante?

A él le fascinó Oporto, como me comentó en Madrid pocos años antes de su muerte. Luis tuvo un flechazo con Oporto. En Oporto vió una ciudad portuaria, vetusta, decadente. Ahora ha cambiado, pero el Oporto que yo había conocido entiendo que a Luis le gustara. Yo he visto gallinas correr por las calles, burdeles de vieja tradición en el viejo Oporto.

También vivió un tiempo en Sevilla, salió escopeteado de Sevilla, sintió el mismo asco por Sevilla que había

sentido por Barcelona, por su soledad tremenda. Estuvo viviendo en Marraquech, pero fue en Madrid donde encontró un asiento, donde encontró una España todavía castiza, con la presencia gitana, con el fervor flamenco, con una convivencia natural, que es lo que siempre ha tenido Madrid, que es un espacio donde la nobleza ha podido convivir con los mundos más marginales.

Allí estaba como pez en el agua. Un poco es por la pérdida de Barcelona que encontró ese nuevo Madrid, él decía, Madrid empieza en la puerta de Toledo y acaba en los bulevares, lo que limita el viejo Madrid con el ensanche de Chamberí y Almagro. Él más allá de la Castellana al otro lado del Retiro, al otro lado del Palacio de Oriente por debajo del Rastro, es decir Puerta de Toledo y por encima donde Fuencarral ya limita con la rua de Bilbao, todo aquello que fuera ese perímetro de Chamberí, barrio de Salamanca, Arguelles, Almagro todo eso. En ese Madrid del mundo argelino, del mundo eslavo, del mundo gitano, de esa delincuencia cuyo mundo conocía como observador y porque convivía con ellos, eso fue lo que le fascinó de Madrid, y allí entraba todo.

Una vez le hice una comparación que Barcelona era un canal, aguas canalizadas y ordenadas y Madrid eran escorrentías, torrentes, agua con todo lo que arrastra el agua sin orden ni concierto, y eso es un poco lo que él veía en ese Madrid. Bien arropado por personas y por el mecenazgo de una mujer inteligente como Juana de Aizpuru, elegante y maternal con él y entrañable amiga. Tenía un colchón en ese sentido que probablemente en Barcelona nunca hubiera podido tener. Luego tenía relaciones muy buenas con la Ministra de Cultura, Carmen Alborch.

Pero era curioso por su deje andaluz, por toda su imagen de desaseo estetizante, de hecho era una forma desaseada de componer una figura muy bien compuesta.

Un deje que por cierto se impuso con muy pocos meses en Barcelona. En Barcelona nadie de su entorno hacía el servicio militar. Los menos tontos en Barcelona y los menos favorecidos económicamente argüíamos algún defecto físico. Ignoro lo que él alegó pero fue ingresado en un pabellón psiquiátrico durante más de un mes. Hay un

antes y un después, esto fue en el año 74, 75 ya no recuerdo, fue tarde, pidió prórrogas, tendría 23 años. Fue derivado del Hospital Militar a Sant Boi, a mí me comentó que estuvo en el Hospital Militar. Entonces yo tenía un hermano al que admiraban mis amigos y que tenía cierto parecido con Luis. Mi hermano era bipolar, bellísima persona, el tipo más guapo del mundo con ojos claros, hermano por parte de madre no de padre, absolutamente enloquecido, un niño de casa archibien, que optó por irse a la Legión con 21 años y luego transitó por cárceles, por calles, por países, cubierto de tatuajes, alcohólico...murió con 49 años. La misma edad con la que murió Luis, vidas un poco paralelas.

Un día mi hermano estaba en casa de mis padres, recién salido Luis del psiquiátrico. Entonces en aquel momento Luis había cambiado el acento. Fue un mes después, de pronto tenía otro acento, tenía una impronta de un andaluz barcelonés del mundo gitano, no catalán sino andaluz y ya hablaba realmente el caló. Mi hermano conocía bien el caló, había tenido compadres en la Legión. Él era 18 años mayor que yo, mi hermano había nacido en el 31. Era un tipo un poco mítico para mis amigos, podía hablar de Stravinski perfectamente bien. Era un alcohólico, marcado, la nariz rota a culetazos, conocía la vida, para un muchacho como Luis de 20 y pocos años mi hermano era un ídolo. Le preguntamos cómo le había ido en el pabellón psiquiátrico, y mi hermano conocía muy bien todo eso, mi hermano le dijo, perdona Luis pero no te comprendo porque era tal la fonética especialmente digamos gremial y étnica de ese registro que en ese momento empleaba y que fue apoderándose de él, que incluso el caló que él empleaba tenía expresiones que mi hermano, que en aquel momento estaba sereno, muy interesado, no entendía. Además mi hermano le comentaba: seguro que habría alguno que leería el periódico al revés, y él decía si, había alguno que leía el periódico al revés.

Para Luis ese fue un cambio de piel, por toda su atracción por ese mundo digamos del pobre, del gitano de Luces de Bohemia de Valle-Inclán. Fue un desgarró, una renuncia al ámbito al cual él pertenecía, ámbito con el que entró en conflicto seriamente con sus padres, para curiosamente luego volver con un amor enorme. Con

una devoción absoluta. Su enorme amor por Petri y por su padre, al final, cuando estaba con aquel horrible cáncer, a mí en la distancia me emocionó, porque yo también he vivido el final de mis padres. Aunque Luis me decía, pero si tus padres han muerto centenarios, con padres así cualquiera.

Petri estaba especialmente preocupada por la andadura que estaba tomando su hijo, y por el niño que dormía con él, Alejandro. Luis iba armado, llevaba un cuchillo, se entrenaba lanzando el cuchillo, y apareció Petri, Luis que haces y se ponía como loco, estaba rebotado. Todo eso fue el rebote familiar, un rebote que de hecho fue con todo el mundo, social, el mundo en mayor grado burgués de Barcelona. Pero desembocó en compartir piso en la calle Escudillers con Juan Cortés, que era un célebre guitarrista gitano con su mujer y sus hijos, compartía casa con ellos.

Fue como una ruptura, un cambio de piel muy doloroso que se produce con su ingreso en el psiquiátrico que luego le lleva a esa andadura peculiar que duró hasta que abandonó Barcelona a mediados de los 80 y que luego retomó en Madrid.

Rafael Sender era íntimo amigo de Luis pero ha sido siempre un cínico. Tenía esa postura de personaje con una aristocracia amoral y con una superioridad de orden intelectual y estético, que todo y queriendo a Luis, gradualmente empezó a considerarlo desde un plano superior. Rafael tuvo una fuerte relación con él hasta el año 70,71, luego a él le desagradó el cambio de Luis, no le gustó nada. Igual que yo lo vi con sorpresa y como un cambio de piel, yo que era contrario a todos ellos, lo observaba y ya está y no me afectaba, a Rafael le molestó, incluso cuando hablaba no lo entendía y no le gustaba, se distanció mucho, ya no se veía con Luis.

Cuando hablaba de él tendía a reírse, porque Rafael podía reírse hasta de su madre, aunque luego por dentro pudiera sentir otras cosas. Su ademán externo siempre era el de la distancia física, el de una cierta crueldad, era el malditismo característico de este tipo de personajes, que lamentablemente abundan. No sé hasta qué punto tuvo influencia sobre Luis, porque Rafael tenía una relación con Luis cuando estaba con Luis, Luis tenía

una relación conmigo cuando estaba conmigo, y a veces estábamos los tres... muchas veces al principio, luego no tanto. Yo no fui testigo de que Rafael influyera en Luis.

La última vez que estuve durmiendo en casa de Luis, me alojé en una celda en el suelo. Parecía yo San Juan de la Cruz detenido por la orden. Había una pequeña reja, un ventanuco por el que entraba una luz propia de un cuadro de Rivera. Un frío que hacía en aquella casa! en pleno invierno, las ventanas abiertas de par en par, yo encantado, en el suelo, en un jergón. La luz que entraba por la ventana. Una cocina, Dios que cocina!, y aquí está el tigre, una letrina, aquello no era un retrete, no se había limpiado desde antes de la Guerra Civil!. Él tenía una cama grande que compartía con Lola y había un sitio con una máquina de escribir, porque creo que en aquella época Lola era jefa del suplemento cultural de El Mundo.

En esa circunstancia, yo iba vestido como de la extrema derecha sureña, con un chaquetón americano a cuadros, un bigotón, como un ex-ácrata de Verdún de los años 70, donde estaba mi instituto en Nou Barris. Él iba vestido como un príncipe gitano, con su terno, no llevaba chaleco pero poco le faltaba. Llevaba camisa blanca abierta, su chaqueta azul oscuro o negro, pantalón lo mismo, su pañuelo cogido en la cintura su pelo alisado con un escupitón, con las uñas cargadas de negro. Yo le regalé una navaja que llevaba en el bolsillo, en fin era un prototipo con semblante noble antiguo, él decía: los gitanos españoles ya no valen nada, de los catalanes ya ni hablar. Él no quería saber nada, le gustaban los gitanos del Campo de la Bota, pero ya desplazado a Madrid no creas que el mundo gitano español le interesaba mucho. Le gustaban los portugueses, porque esos todavía llevaban la tartana y el burro y las mujeres saya sobre saya, pelo largo, negro trenzado con 80 años, y los caballeros oscuros como paquistaníes, eso le gustaba.

Pues en esa tesitura me dice: Alfonso vamos al Chicote, digo: ostias!, yo con un complejo catalán gilipollas, catalán no, porque nunca lo he sido, barcelonés. En la Barcelona de la época de Boccaccio, que entre un

señor de esa guisa, en un local de coctel muy bueno tradicional, es que no puede ni pisar el umbral, es que alguien o un camarero no le deja entrar, es que hay un atmósfera que impide la presencia de un personaje atípico como Luis. Y yo, ingenuo de mi, con mi complejo barcelonés, porque Madrid no se puede comparar con Barcelona, para bien o para mal no tienen nada que ver. Evidentemente no pasó nada, nos sentamos en la barra, él pidió lo que pidió, maldijo un poco el Chicote porque ya no era lo que era. Han puesto una máquina de vender tabaco, esto ya es innoble de un lugar como Chicote. Por cierto a Chicote lo vestía mi abuelo antes de la guerra, antes de que se fuera a Londres y volviera hecho un barman.

Chicote era contiguo con un local detrás de Gran Vía, en una calle que no recuerdo, un local llamado el Cock. En el Cock recalaba el príncipe Felipe con sus amigos. Me explicó Luis, que ese Cock antes era un reservado de Chicote, donde las señoras de alterne quedaban con sus clientes. Mi padre también me explicó que las prostitutas más elegantes estaban en Chicote con sus pamelas, con sus boquillas, ya en la posguerra. En la actualidad o en aquel momento eso estaba separado y era otro local. Luis dijo: vamos a entrar allí, y pensé que Luis se iba a meter en un follón enorme, y le dije: Luis yo no voy vestido correctamente, no me van a dejar entrar. Yo iba con una cazadora, un pantalón de pana normal, y me dijo: tú no te preocupes que vienes conmigo. En la puerta no formó la guardia porque no había, sino hubieran formado los alabarderos de palacio, adelante!... no dijo don Luis de milagro. Pasó allí tranquilamente con la gente más "in" de Madrid en la noche, y él estaba con su pelo grasiento previo escupitajo, con sus uñas cargadas de negro, con su chaqueta negra, con su pañuelo y porte gitano, estaba como podía estar un torero amigo de Fernando VII en el palacio, o podía estar un cantaor, o podía estar Goya con la duquesa de Alba, era exactamente eso. En Barcelona hubiera sido imposible, porque el mundo burgués es mucho más clasista que el mundo aristocrático.

Yo no soy madrileño, aunque lo era mi padre y mis abuelos. Lo observo desde la literatura galdosiana, de Valle-Inclán, de Baroja, y de un mundo de mis abuelos,

vetusto, ya desaparecido, de otro Madrid. Tengo una relación muy barcelonesa y muy intelectual con este otro Madrid. Nunca he participado de esta vida del centro que le gustaba a Luis. En los tres años y medio que llevo en Madrid, yo lo aborrezco, yo no soporto pisar el centro, yo vomito cuando voy a Lavapiés, odio la Puerta del Sol, paso con pena por la casa de mis abuelos en la calle Victoria, de hecho se cruza con la Cruz y da a la carrera de San Jerónimo.

No tengo la menor fascinación por ese mundo canalla que es distinto al de ahora, porque el mundo canalla que le atraía a Luis no gozaba de protección institucional. El canalla no tenía carta de naturaleza elegante, y no estaba representado en Cortes por nadie. El canalla era el canalla, podía ser en virtud de su significación humana o de su singularidad como artista o pintor tener un eco en ese espacio de mecenazgo. Ese mundo ha sido siempre así en Madrid, como Paco Rabal. Yo recuerdo que a Paco Rabal lo citaban y llegaba con sus amigos, y nunca sabías con que amigos iba a llegar, la puta Carmela, el torero fulanito, con el que sea. Eso ha sido siempre muy común en Madrid, esta especie de interclasismo peculiar. Porque yo he visto mecenas en Barcelona, Alberto Puig Palau gran industrial que desapareció, corredor de coches, bon vivant, un tipo elegante, guapo. Tenía un palacete en diagonal entre rambla Catalunya y Paseo de Gracia, un piso impresionante y él pagaba todos los bautizos de los gitanos, de la Chunga, de la Niña, había protegido a Luc Vallet en su casa que tenía en Tamarit, en un palacete tremendo en S'Agaró hacía sus fiestas, pero eran dos mundos en paralelo pero no se imbricaban.

Aquí la capacidad de estar es muy curiosa, el mundo madrileño social y de la Corte, igual ahora ha desaparecido pero todavía subsiste. En cierta manera eso fue lo que le salvó, lo que abrigó que Luis tuviera un encaje en Madrid. En Barcelona no lo hubiera tenido, en la Barcelona postmoderna, la Barcelona narcisista del "Posat Guapa" de Maragall, la Barcelona digamos del empaque, del saberse interesante, de la venta hacia el exterior, del escaparate. Luis lo vio, lo intuyó, lo vivió lo suficiente para decir no. Yo no me imagino a Pascual Maragall comprando un cuadro de Luis o a Narcís Serra como alcalde o a Pujol en la Generalitat, pero el gobierno de aquel momento en Madrid convivía con este mundo.

Yo me reencontré con Luis cuando ya estaba viviendo con Lola Díez. Él era un hombre absolutamente discreto, muy prudente, pero tenía un hondo pesar por algo en su proceder con Teresa Lanceta. Lo vi muy feliz, con una euforia vital con Lola Díez, una euforia que duró muy poco. Estaba entusiasmado en Barcelona en el 93 cuando me lo encontré en la galería de Toni Estrany, después en el 96 me reencontré con él ya en Madrid. En 3 años habían pasado cosas, ya no tenía aquella euforia inicial. No sé cuánto tiempo llevaba con Lola, lo ignoro.

Respecto a sus influencias, Luis siempre tuvo una admiración absoluta por el mundo de la piratería, Todo lo que era el ámbito del filibusterismo, del mundo colonial francés en África... todo en suma era el mundo del presidio, los piratas, el bandidaje, todos estos componentes del otro lado de la frontera legal, la marginación, era una fuente y el anarquismo.

La música es importante en Luis, además de flamenco, el jazz. Era entusiasta del bebop por supuesto y ya últimamente estaba muy interesado por el jazz gitano el Gypsy jazz o el manouche como se llamaba en Francia. Le gustaban las músicas con compás, Django Reinhardt, el gran guitarrista gitano belga, formó el quinteto de Francia con Stéphane Grappelli. Iba con frecuencia al Café Central, era impropio que Luis fuera al Café Central, eso demostraba su ingenuidad, es un lugar bastante sofisticado y tonto.





4

Epílogo

Epílogo: parte final de un discurso o ensayo en la que se resumen o sintetizan los argumentos y conclusiones fundamentales.

1

La recopilación sistemática de una cantidad significativa de obras de Luis Claramunt, que incluye todas las épocas así como también las diferentes técnicas de pintura, dibujo y fotografía que utilizó, permiten por primera vez un acercamiento global a su obra. La muestra no es exhaustiva, porque la gran producción del artista lo hace prácticamente imposible, pero se incluyen obras de todos los periodos, exposiciones y cuadernos para poder ser suficientemente representativa.

La gran cantidad de obra mostrada, abrumadora, no es un detalle casual. La enorme producción del artista, especialmente de dibujos, es fundamental para entender su peculiar manera de entender su producción artística. Para Claramunt, las obras no debían ser apreciadas de manera singular, sino que siempre formaban parte de una serie o conjunto. Una sola pieza, un solo dibujo, no podía reflejar más que una pequeña porción del relato y eso no era suficiente. La obra, para él, era un crisol de piezas en la que cada una contenía una parte del relato. Eran recortes de realidad que debían leerse a la vez, escenas polifónicas, que te envolvían y transportaban al lugar donde el artista te quería llevar.

Sabemos que en su estudio, mostraba la obra a sus amigos y galeristas con un orden y de forma muy precisa. En silencio, y con un ritmo pausado en el que iba mostrando los lienzos uno a uno, en un orden preestablecido. La afición por coleccionar algunos de sus dibujos en cuadernos autoeditados insiste en lo mismo: la obra debe ser entendida como parte de una narración.

A veces, decidía colgar papeles o lienzos blancos y cubría completamente todas las paredes de su estudio. Se tomaba su tiempo y reflexionaba largamente esas sesiones. Era en ese momento cuando emprendía la producción de la serie en todos ellos a la vez, a veces en sólo una noche. El trazo, la pincelada o la mancha

pasaba de uno a otro contaminando obras cercanas. Con este curioso método podía controlar de manera global y envolvente la ejecución del conjunto. Así le gustaba ver la obra y mostrarla: toda a la vez. Tal y como se muestra en este trabajo.

No es casual que a Claramunt le interesara ilustrar algunas de las novelas de aventuras que le apasionaban. Esas novelas de aventuras que le acompañaron a lo largo de su vida, o esas novelas existencialistas a las que se acercaba en función de su momento vital, llevan siempre asociadas una acción o situación, que el artista quiere plasmar y transmitir por encima, o por debajo, de los objetivos plásticos que contiene su pintura, a los que no renuncia.

Insistió durante toda su vida en ese aspecto narrativo de su obra que nunca abandonó, ni siquiera en sus últimas obras, *Ice Storm*, en las que el motivo figurativo estaba tan sólo intuido. Incluso en estos casos, el propio título de la serie induce a entender que esas pinceladas de color sobre fondo blanco nos están contando una historia sobre barcos embarrancados en el hielo o que se hunden en la tormenta.

Es sólo cuando colocamos estos dibujos ordenados en sus series y en el orden adecuado, tal y como él los mostraba en su estudio o los unía en cuadernos, que podemos comprender ese aspecto tan personal de esta obra y de este artista, probablemente único.

La clasificación en series que es eje de este estudio, no es una manera de presentar la obra en este trabajo, sino que es inherente a la propia obra del artista que deseaba que fuera apreciada de esta manera y en este orden. El trabajo ha consistido tan sólo en ir recogiendo y ordenando toda esa ingente cantidad de documentación para consignarla adecuadamente y mostrarla tal y como está previsto: en secuencias cronológicas y temáticas. Una detrás de la otra, como en un *flip book* infinito.

2

En este acercamiento a la vida de Claramunt, son especialmente relevantes los testimonios, entrevistas realizadas a los que lo conocieron. Familia, amigos, galeristas y artistas que, por la muerte temprana del artista, todavía están vivos y pueden informar de primera mano sobre lo que vieron. Estas conversaciones deben ser reconocidas como material de investigación, tanto para este trabajo como para futuros acercamientos a la obra de Claramunt, inéditas y extremadamente valiosas y oportunas, dada la edad de algunos de los entrevistados.

Es en estas entrevistas donde se dibuja la peculiar personalidad del hombre y donde se ofrecen algunas de las claves para interpretar su obra.

3

Claramunt quiso ser autodidacta. Lo decidió así a pesar de los consejos de su familia, una familia cultivada y comprensiva. Parece que el artista temiera poner en riesgo su mirada, auténtica, con las presiones y manipulaciones de la academia que, quizás las hubiera domado.

Pero era un hombre culto y leído. Tuvo una sólida base educativa y formativa en el Liceo Francés, la escuela de Barcelona donde llevaba a sus hijos aquella burguesía ilustrada y amante de la cultura francesa que construyó “La Gauche Divine” en la zona alta de la ciudad. El Liceo Francés proporcionaba una formación *abierta de miras* en un contexto sombrío como fue el de la dictadura. Una educación intelectual y cultural de una categoría muy superior a la media de otras escuelas de la ciudad. Pero, fundamentalmente, formaba a sus estudiantes en el dominio de un idioma, el francés, que en aquel momento era la lengua franca de la cultura internacional. Ello permitió a Claramunt leer en francés, viajar y tener una visión del mundo mucho más amplia y ambiciosa que la de otros artistas del país.

Se formó, pues, sólo. Viajando, visitando museos y con sus numerosas y eclécticas lecturas, pero muy especialmente, con la observación de la vida de la calle. A lo largo de su vida insistió en ser un artista *veraz*. Alguien en el que la obra no fuera una impostura, sino un reflejo de unas convicciones vitales y una forma de vivir. No admitió imposiciones de ningún tipo ni se doblegó a las exigencias del mercado, manteniendo una actitud siempre independiente y libre por encima de todo.

Según se aprecia de los testimonios y entrevistas, en su juventud empezó aprendiendo de Goya, Nonell y Van Gogh. Tres artistas completamente distintos que se antojan extraños metidos en la misma frase. Parece que, de Van Gogh, le atraía especialmente su vida y como conseguía plasmarla en su obra. De Nonell apreciaba los temas en los que centró su pintura y dibujos: la vida en la calle de los gitanos, una gente y una manera de vivir por la que sintió una especial fascinación.

Estas influencias figurativas en el periodo de formación de sus primeros inicios, experimentan una evolución a lo largo de su carrera, especialmente cuando entra en contacto con la galerista que le acompañará en gran parte de su carrera profesional: Juana de Aizpuru. Sin perder sus esencias, Claramunt empieza a centrar su mirada en los valores más intrínsecamente plásticos de su pintura: la composición, el trazo, la textura y el color.

Pero ese camino de depuración de su pintura, en la que la figuración se hace cada vez menos presente para que la pintura aflore, lo hace sin separarse nunca demasiado de sus *temas*, basados en un imaginario muy personal fruto de su experiencia vital, es decir sus lecturas y la observación de los lugares donde vive.

4

Claramunt siempre admiró a los artistas *veraces*. Aquellos en los que vida y obra avanzaban a la par.

Construyó su vida alrededor de esa idea. Se fue joven de casa para abandonar la zona alta de la ciudad de Barcelona y irse a vivir al lugar más *canalla* de la ciudad: el Barrio Chino. Allí, por una parte, podía renunciar a la vida burguesa y acomodada de su familia, tal y como la inercia familiar preveía, y así llevar una vida más acorde con sus principios. Vivir *el lado más salvaje de la vida* disfrutando de los placeres humanos más básicos y a la vez más sencillos. Disfrutar de lo que le ofrecía el ambiente de la noche barcelonesa, de la comida, de los amigos y del cante flamenco.

El barrio chino le permitía patearse la calle tal y como a él le gustaba, observando una Barcelona que él intuía que era verdadera y que estaba en peligro de desaparecer, como así fue. Claramunt quería retratar con su pintura esa ciudad que él amaba.

En su alejamiento drástico de la burguesía y, en consecuencia de su familia, Claramunt se fue al otro extremo y empezó a construir un personaje, tal y como si fuera una de sus obras. El artista debía ser consecuente con su obra y se convirtió en gitano. Para Claramunt, la comunidad gitana representaba ese ideal de vida virgen, no manipulado. Vivir el día, cada día, disfrutando de esos placeres sencillos que a él le parecían auténticos. Cambió una clase a la que pertenecía por nacimiento, la burguesa, por otra distinta que a él le parecía más pura. Una raza con sus propias costumbres, sabiduría e historia.

Acabó siendo gitano. Hablando como ellos, viviendo con ellos y vistiéndose como ellos. Los testimonios, algunos atónitos, que asistieron a su transformación remarcan este hecho como fundamental en su vida. No fue casual ni natural, sino premeditado y probablemente le parecía consecuente en el camino que había

pensado recorrer, donde el *traje* de hijo de familia acomodada no le sentaba nada bien.

Siempre salía a la calle enfundado en ese personaje, con la misma chaqueta negra y el pelo engominado con aceite de oliva. Cante jondo, peleas de gallos y una vida nómada aunque sólo fuera de piso en piso dentro de la misma ciudad. Llegó un momento en el que Barcelona se le quedó pequeña, dentro de ese mundo, y él necesitaba crecer, como hombre y como artista. Decidió trasladarse a Sevilla. Era una continuidad del relato coherente con ese nuevo personaje que se había creado.

Y continuó la historia en Sevilla, Marrakech, Madrid y Bilbao, como si fuera uno de esos personajes errantes de las novelas de aventuras que tanto le gustaban. Vida y obra van siempre completamente enlazadas en la pintura de Luis Claramunt y por esa razón los traslados acababan también significando un nuevo capítulo en su obra, algo así como un camino personal y vital que él iba relatando en cada una de sus series de dibujos, fotografías y pinturas.

Por eso este trabajo se empeña en ir explicando la obra de Claramunt asociada siempre a su experiencia vital. Una no podría llegar a entenderse sin la otra.

5

Cuando Claramunt retrata una ciudad, uno de los grandes temas a lo largo de su vida, ésta no aparece nunca como una naturaleza muerta, sino que es un espacio vivido y vital. Las siluetas que se sitúan en las escenas de Sevilla así lo demuestran, y la ausencia de ellas es, en algún caso, de un intenso dramatismo.

Claramunt pinta la vida en estas ciudades, desde su propia vida. Así cuando pinta en sus inicios Barcelona, pinta una ciudad *canalla*, con escenarios basados en los lugares que frecuenta: la

vista desde su balcón de la Plaza Real, los bares, los billares y los jugadores. A veces pinta los grandes espacios desocupados de la Estación de Francia y la Estación del Norte, lugares que en sus pinturas parece que forman parte de otra época. En sus estancias veraniegas en Horta de San Juan o Puerto Colom, pinta paisajes, pero incluso éstos, no son más que una colección de experiencias de los lugares en los que vive.

La Sevilla que retrata es una ciudad nocturna. De hecho su propia hermana relata que salían fundamentalmente de noche para evitar el calor durante el día. En esa ciudad empiezan a aparecer algunas personas, pocas, habitando esos espacios de perspectivas imposibles. Pero cuando verdaderamente se aprecia un cambio importante es a partir de sus estancias en Marruecos, donde la mirada hacia la gente se vuelve mucho más curiosa e interesada. En Marrakech, Claramunt descubre una nueva manera de pintar basada en el personaje en acción, ya no se trata de pintar escenarios y paisajes, sino de pintar la acción de la vida y de sus gentes.

Marrakech fascina a Claramunt. Sus personajes son siempre peculiares, con las extremidades exageradamente desproporcionadas y con un extraño protagonismo de las herramientas que usan. Retrata Marruecos tal y como lo ve. Ya no está interesado por la vida nocturna de la ciudad como en Barcelona o Sevilla, sino que retrata la actividad cotidiana de la gente sencilla. Los colores también cambian y la luz africana lo inunda todo transformando las gamas de azules en gamas de ocre. Observa, vive y dibuja lo que ve. En ese orden.

6

El camino hacia la abstracción, hacia la pureza intrínseca y veraz de la pintura, va avanzando paulatinamente en su obra, sin perder nunca el hilo del *asunto* tal como llamaba él al motivo figurativo. En sus pinturas y dibujos, a pesar de poder ser apreciados por sus

valores puramente plásticos, siempre se encuentran indicios del relato.

Su retorno a Madrid debía ser su lanzamiento internacional. Claramunt estaba preparado para ello y su pintura también. La crisis económica, su vida personal y su salud lo complicaron, pero es en esta etapa, y muy especialmente al final de ella, cuando su arte está más depurado y es más personal. La tristeza y dramatismo de alguna de estas obras, especialmente las de los *Naufragios* y *Tormentas* y *Tormentas de Hielo* son un magnífico final a una obra brillante en muchos aspectos.

En Madrid, realiza algunas de sus obras más abstractas, donde el tema desaparece casi por completo, especialmente en algunas de las obras incluidas en la serie *Shadow Line*. Pero rápidamente vuelve al *asunto* en *Valderobres* y *La Muela de Oro*.

Esa búsqueda personal de un lenguaje a medio camino entre la abstracción y la figuración, es especialmente interesante en la serie *Bilbao*, donde encuentra el punto justo en el que conviven el relato de un espacio industrial abandonado y en decadencia que conoció en uno de sus viajes al País Vasco, y unos valores formales y compositivos mucho más cercanos al entorno plástico abstracto que al figurativo.

Las extrañas composiciones de líneas plasmadas en esta serie, de hierros de las vías ferroviarias y las torres eléctricas, que se retuercen y reflejan en el agua creando tramas que llenan el papel, se complementan esta vez con la fotografía. Era lógico que un artista interesado en plasmar la realidad, bajo su personal punto de vista, se acercara en un momento u otro a la fotografía. En estas imágenes que Claramunt produjo y coleccionó de la Ria de Bilbao, encontramos muchas de las pautas compositivas, puntos de vista oblicuos y contrapicados, que luego usa en su obra plástica.

7

A partir de un cierto momento, quizás influido por sus lecturas de piratas, pero también por los golpes que le daba la vida, entra en una espiral en la que la muerte empieza a estar muy presente en su obra.

En este momento Claramunt ya estaba enfermo y parece que su mirada, su experiencia vital, empieza a girar sobre su propio estado físico y psíquico. Los problemas de comercialización de sus pinturas y la separación con su pareja sentimental de todos esos años sumen al artista en un estado de desesperación vital que plasma en sus dibujos y cuadernos y que en un personaje como él, que amaba tanto los placeres de la vida es muy significativo.

La muerte en todas sus facetas posibles, que incluso lista en una de sus series: bayoneta, bomba atómica, empalamiento, navaja, veneno... empieza a ocupar su obra, prácticamente por completo. En la serie *La de vámonos*, una expresión que parece que acostumbraba a usar con sus amigos y que incluso está escrita en uno de sus cuadernos, aparecen todo tipo de horcas, guillotinas, garrote vil y todo tipo de tormentos que le obsesionaban. El propio título de la serie muestra el fatalismo de aquel momento del artista.

Ese pesimismo sigue apareciendo en *Pinturas Ciegas*, *Pinturas Zurdas*, una serie visceral en la que las pinturas parece que salen directamente de su interior, de su estado anímico, más que del motivo figurativo mínimo que aparece en ellas.

Poco a poco la serenidad va ganando espacio, especialmente en las series de *Mares*. Parece que, una vez más, sus lecturas de barcos en mares lejanos le ayudan a evadirse de una realidad demasiado dura.

Paralelamente a su trabajo como artista, pintando y exponiendo su obra, Claramunt emprende una nueva actividad ciertamente peculiar y única. Decide confeccionar unos pequeños cuadernos, a partir de series de sus dibujos o de ilustraciones de los libros que leía, de un modo absolutamente artesanal, usando como base fotocopias de baja calidad, sobre papel corriente de colores, que encargaba en la tienda de la esquina. Arte *Handmade*, incluso antes de que se descubriera esa palabra. Un cierto gusto por la pobreza de recursos y una necesidad vital por agrupar y coleccionar sus dibujos de una manera distinta.

¿Pero cuales eran las verdaderas intenciones de esos cuadernos? Nadie, entre los testimonios de la época que vivieron la realización de estos artefactos sabe a ciencia cierta lo que eran y lo que pretendían ser. Probablemente descolocó hasta a los propios galeristas que, debían ver en ellos un peligro y una actividad incomprensible y muy poco rentable.

Probablemente nunca pensó en comercializarlos de ninguna manera, ni imprimirlos en serie. Tampoco parece que tuviera un gran interés en exponerlos. Parece que, a pesar del enorme valor personal que él les otorgaba, o precisamente por ello, los acostumbraba a regalar a sus amigos.

En la exposición monográfica que le dedicó el después de su muerte el MACBA, estos cuadernos brillaban con luz propia, ejerciendo una fascinación al visitante difícil de expresar, hasta el punto que llegaban a ocultar otras piezas consideradas mayores.

La mayoría de cuadernos autoeditados ejercen una extraña atracción en quien los hojea. En ellos, tal y como puede apreciar cualquiera que se acerque al capítulo que los recoge en este trabajo, hay instantes de una gran belleza. Dibujos que relatan historias o lugares, con el mínimo gesto. La figuración llevada a su

mínima expresión. Dibujos maravillosos realizados con el material más pobre posible y el mínimo de recursos. El arte más veraz. Quizás ésta fue su verdadera motivación del gitano que todavía llevaba dentro.

9

Luis Claramunt fué uno de los artistas más importantes del panorama pictórico español de la segunda mitad del siglo XX. Representó un momento especialmente convulso de las artes plásticas, en las que él siempre se mantuvo fiel a la pintura como disciplina artística, y al relato figurativo como medio para expresar su particular mirada.

La época en la que vivió fué de profundos cambios sociales, y Claramunt los afrontaba con una cierta nostalgia respecto a un mundo que desaparecía que le parecía más auténtico que el que estaba llegando, Retrató esas ciudades , lugares, historias y personajes con los que convivió con una gran simpatía y afecto, pero también con una cierta melancolía.

El mundo en el que vivía Claramunt y que pintó, se componía también de novelas de piratas, y estaba lleno de personajes valientes y aventureros, de mares embravecidos y naves a punto de naufragar. Para él esa realidad era tanto o más verdadera que la cotidiana. Quiso vivir esas aventuras, aunque fuera tan sólo dibujándolas.

Nos abrió un mundo de ciudades, personajes y historias. Y todo ello lo hizo con un estilo y un lenguaje muy personal, propio y característico, atributo éste sólo reservado a los grandes artistas.

En sus últimas obras, aquellas que afrontó unos meses antes de su muerte, la obra de Luis Claramunt brilla con una luz blanca que nunca habíamos visto anteriormente. En ella navegan barcos a la deriva, con serenidad y calma.

100
100



2199



5. Exposiciones y Bibliografía

5. exposiciones y bibliografía

Luis Claramunt
(Barcelona, 1951 – Zarautz, 2000)

Exposiciones individuales

- 1971 Taller de Picasso, Barcelona
- 1972 Galería Fulmen, Sevilla
Tur social, Alacant
Peña Flamenca Enrique Morente, Barcelona
- 1973 Taller de Picasso, Barcelona
- 1972 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 Sebastián Petit, Lleida
Galería Juana de Aizpuru, Madrid
- 1983-86 Pinturas. Palau Sollerich, Palma de Mallorca
ARCO 87, estand Galería Dau al Set, Madrid
Galería Magda Bellotti, Algeciras, Cádiz
Galería Rafael Ortiz, Sevilla
- 1988 ARCO 88, estand Galería Magda Bellotti, Madrid
Axe art actuel, Tolosa
Toro de invierno. Ateneo Mercantil, Valencia
Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca
- 1989 Galerie Bleich-rossi, Graz (Austria)

- Galería Juana de Aizpuru, Madrid
 Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
- 1991 Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca
 Galerie Bleich-rossi, Graz (Austria)
 Galería temple, Valencia
 Aschenbach Galerie, Ámsterdam
 Galería Mácula, Alicante
- 1992 La muela de oro. Galería Juana de Aizpuru, Madrid
 Paisaje. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
- 1993 Valderrobres. Galería Juana de Aizpuru, Madrid
 Valderrobres. Museo Nacional de Historia Natural, Lisboa
 Luis Claramunt. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
- 1994 Luis Claramunt. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
 Ölbilder. Galerie Bleich-rossi, Graz (Austria)
 Tentadero. Galería Tomás March, Valencia
- 1995 Galeria Antonio de Barnola, Barcelona
 Caja Rural de Huesca, Zaragoza
- 1996 Dibujos. Galería Antonio de Barnola, Barcelona
 Espai Sarrià, Barcelona
- 1997 Congo Money. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
 Luis Claramunt. Galerie Bleich-rossi, Graz (Austria) Galería
 Antonio de Barnola, Barcelona
- 1998 Luis Claramunt. Galerie Bleich-rossi, Graz (Austria) 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 El viaje vertical. Museo de arte Contemporáneo de
 Barcelona, Barcelona
- 2016 Luis Claramunt años 80, Galería Marc Domènech,
 Barcelona

5. exposiciones y bibliografía

Exposiciones colectivas

- 1984 Madrid, madrid, madrid. Casa de la Villa, Madrid
- 1985 Cota cero ($\pm 0,00$) sobre el nivel del mar. Alicante, Madrid, Sevilla, Valencia
ARCO 85, estand Galería Dau al Set, Madrid
ARCO 85, estand Galería Els Quatre Gats, Madrid
Bienal de Pontevedra, Pontevedra
ART 16, estand Galería Buades, Basilea (Suiza)
ART 16, estand Galería Quatre Gats, Basilea (Suiza)
- 1986 Arte joven en el Palacio de la Moncloa. Palacio de la Moncloa, Madrid
ART 17, estand Galeria Ferran Cano, Basilea (Suiza)
- 1989 El retrato. Galería Juana de Aizpuru, Sevilla
ARCO 89, estand Galería Juana de aizpuru, Madrid
Galerie Gräslin-Ehrhardt, Frankfurt. 6 konstaner fran katalonien. Stockholm Nationalmuseum, Estocolmo
Art Frankfurt 89, estand Galería Juana de Aizpuru, Frankfurt
ART 20'89, estand Galería Juana de Aizpuru, Basilea (Suiza)
La sonrisa de Brian de Palma. Forum stadpark, Graz (Austria)
PPs, Gundlach, Hamburg
Dumont Kunsthalle. Ludwig museum, Colonia
Köln messe 89, estand Galería Juana de Aizpuru, Colonia
Los angeles art Fair 89, estand Galería Juana de Aizpuru, Los Angeles
Eurobulmer. Galerie isabella Kacprzak, Colonia
Eurobulmer. Galerie Gisela Capitain, Colonia
- 1990 ARCO 90, estand Galería Juana de Aizpuru, Madrid
ART Frankfurt 90, estand Galería Juana de Aizpuru, Frankfurt
ART 21'90, estand Galería Juana de Aizpuru, Basilea (Suiza)
- 1991 Colecciones públicas. Museo de Bellas artes de Álava, Vitoria
- 1992 ARCO 92, estand Galería Juana de Aizpuru, Madrid

- Colección de Arte Contemporáneo. Museo Rufino Tamayo, México D.F.
- Colección de Arte Contemporáneo. Museo de Arte Moderno, Bogotá
- Luis Claramunt y Jiri Dokoupil con Quico Rivas. Galería Fúcares, Almagro, Ciudad real
- 1993 ARCO 93, stand Galería Juana de Aizpuru, Madrid
 Arthur Cravan. Salas Casa de Vacas, El retiro, Madrid
 II Muestra Unión Fenosa, la Coruña
 Colectiva de dibujo. Galería Siboney, Santander
 Toros en la gran vía. Galería Buades, Madrid
 The Broken mirror, Kunsthalle, Viena / Deichtorhallen, Hamburg
- 1994 Galería de retratos. Sala de exposiciones del Círculo de Bellas artes, Madrid
 Séptimo Premio Constitución de Pintura. Comunidad autónoma de Extremadura, Mérida
- 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. Galería Buades, Madrid
 Colección Testimoni 94-95. Fundación "la Caixa", Barcelona
- 1997 ARCO 97, stand Galería Juana de Aizpuru, Madrid
 Paisajes de un siglo. Sala de Armas de la Ciudadela, Pamplona
 Homenaje a Martin Kippenberger. Galería 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, stand Galería Juana de Aizpuru, Miami
 En centímetros. Galería Fernando Pradilla, Madrid
- 2003 ARCO 2003, stand Galería Juana de Aizpuru, Madrid
- 2004 Sol y sombras. Sala Conde Rodezno, Pamplona

Bibliografía

Aguirre, Josean “*Henry de Monfreid con ilustraciones de Luis Claramunt*”, Gara, 27 de Agosto de 2004.

Albiñana, Salvador, “Calles, ciudades, mares”, en catálogo de la exposición: *Los Secretos del Mar rojo*, Colegio Mayor Rector Peset, Valencia, 2005.

A.M. F., “Luis Claramunt” en catálogo de la exposición: *Herbstsalon 1999*, Ludwig Museum, Dumond Museum, Colonia, 1989.

De Alfonso, Carlota, “Nafragios y tormentas”, en catálogo de la exposición: *Claramunt. Naufragios y tormentas*, Galeria Miguel Marcos, Barcelona, 1999.

Barnills, Ramón, “Ahir, Claramunt”, *El Noticiero Universal*, Barcelona, 9 de Noviembre de 1982.

Bejarano, José, “Claramunt, Una pintura nómada y asocial”, *La Vanguardia*, Barcelona, 6 de Diciembre de 1989.

Benítez Reyes, Felipe, “Un par de capotazos para fijar la obra de Luis Claramunt”, Marzo de 1989.

Bonet, Juan Manuel, “El pintor de las ciudades”, en catálogo de la exposición: *Pintures* Palau de Solleric, Palma de Mallorca, 1987.

Bonet, Juan Manuel, “Claramunt en el camino” *Cyan* s.nº, Madrid, 1986.

Bonet, Juan Manuel, “Claramunt abstracto y conradiano”, *Diario 16*, Madrid, 1 de Junio de 1989.

Bonet, Juan Manuel, “6 konstaner fran katalonien” en catalogo de la exposición: *6 konstaner fran katalonien*, Museo de Estocolmo, Estocolmo 1989.

Bonet, Juan Manuel, "Claramunt pintor urbano" *ABC*, Madrid, 17 de Enero de 1992.

Bonet, Juan Manuel, "Luis Claramunt: notas de asedio" En catálogo de la exposición *Luis Claramunt años 80*, Galería Marc Domènech, Barcelona 2016.

Borras, María Luisa, "Fallece Luis Claramunt, artista de vena lírica y expresionista" *La Vanguardia*, Barcelona, 22 de Diciembre de 2000.

Brines Francisco, "Hablando de toros desde Valencia" *Hoja del Lunes*, Valencia, 11 de Agosto de 1988.

Cadera, Peter, "Luis Claramunt" en Catálogo de la exposición: *Luis Claramunt*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1989.

Camus, Albert (1982) *El Extranjero* Madrid: Alianza Editorial

Carpio, Francisco, "Territorios del corazón" *Lápiz* s.nº, Madrid, 1999.

Castro, María Antonia, "Luis Claramunt", *El País*, Madrid, 10 de Enero de 1991.

Castro, Manuel, "Claramunt, La arriesgada placidez de un otoño campestre", *El correo de Andalucía*, Sevilla, 3 de Marzo de 1992.

Chipp, Herschel B. (1995) *Teorías del arte contemporáneo. Fuentes artísticas y opiniones críticas*. Madrid: Akal ediciones.

Cirlot, Juan Eduardo. (1959) *Informalismo*. Barcelona: Ediciones Omega.

Cirlot, J.E. (1975) *El arte otro. Informalismo en la escultura y pintura más recientes*. Barcelona: Editoria Seix Barral S.A.

Claramunt, L., Más, M. "Conversación", *Revista Buades*, Madrid, 1984.

5. exposiciones y bibliografía

Conrad, Joseph (2016) , *La línea de sombra. Una confesión*, Madrid: Alianza Editorial

Chacón, José Antonio, “ Claramunt Arte sin excusas” *Diario 16*, Sevilla, 16 de Julio de 1989.

Danvila, José Ramón, “Luis Claramunt, riesgo y sentimiento”, *El punto de las artes*, Madrid, 12 de Mayo de 1989.

Danvila, José Ramón, “Luis Claramunt, lo diario, el azar la pintura”, *El punto de las artes*, Madrid, Enero de 1992.

Danvila, José Ramón, Luis Claramunt, el eco de la naturaleza”, *El punto de las artes*, Madrid, 22 de Enero de 1993.

Danvila, José Ramón, “Luis Claramunt, una emotiva idea del paisaje”, *El punto de las artes*, Madrid, 3 de Julio de 1994.

Danvila, José Ramón, “Luis Claramunt, sobre la pintura”, *El punto de las artes*, Madrid, 7 de noviembre de 1996.

De Micheli, Mario. (2004) *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial

Dempsey, Amy.(2008) *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona: Art Blume S.L.

Didi-Huberman George (2010), *¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* Madrid: TF Editores/ Museo Reina Sofía

Domínguez, Salvador, “Toro de invierno” *Hoja del Lunes*, Valencia, 11 de Julio de 1988.

Dols i Rusinyol, “Luis Claramunt en Dau al Set” en catálogo de la exposición, *Luis Claramunt*, Galeria Dau al Set, Barcelona, 1976.

Dubuffet, Jean (1975) *Escritos sobre arte*. Barcelona: Barral Editores.

Dubuffet, Jean (2007) El “art brut” preferido a las artes culturales
Bajo la bomba. El jazz de imágenes transatlántica. 1946-1956
Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Museo
Nacional Centro de Arte Reina Sofía

Duran, Manuel, “Encontrarse a todo un pintor y ver que se trata de
Luis Claramunt”, *El correo Catalán, Barcelona*, 7 de noviembre de
1985.

E.G., “Hanch von exotic und bazar” *Kleine Zeitung Samstag*,
Noviembre de 1989.

Eco, Humberto, (2002) *Como se hace una tesis*. Barcelona: Gedisa,
Editorial

Enguita, N., Claramunt, L., “Textos y fotos de Bilbao”, Edición de
autor, Madrid, 1994.

Enguita, Nuria, “El viaje vertical. Una experiencia del tiempo”, En
catálogo de la exposición *Luis Claramunt. El viaje vertical* MACBA.
Museo de arte contemporáneo de Barcelona, 2012

Esparrallargas, M., “El sur también existe en pintura”, *Diario de
Mallorca*, Palma de Mallorca, 29 de julio de 1987.

Foucault Michel, (1966) *Utopías y heterotopías. El cuerpo utópico*
cd Rom. París INA 2004

E. V., “Naufragios y Tormentas”, *El Mundo*, Madrid, Diciembre de
1999.

Fernández, Horacio, “Pintura hedonista”, *Diario 16*, Madrid, Febrero
de 1992.

Fischer, Alfred, “Lans Chaften der phantasie” *K’Olnet stand –
anzeiger*, 11 de octubre de 1989.

5. exposiciones y bibliografía

Gali, Francesc, “Luis Claramunt”, *Revista Mundo* s. n.º, Diciembre 1974.

Gali, Francesc, “Luis Claramunt”, *El correo catalán*, 11 de Diciembre de 1982.

Gómez de la Serna, Ramón (1972) *Vivir y pintar. Solana* Barcelona: Ediciones Picazo

González, Garcia, Ángel, “Todo está escrito”, 1988.

González, Garcia, Ángel, “La Città Dolente. (Aproximaciones a una improbable escuela gitana de pintura)”, En catálogo de la exposición *Luis Claramunt. El viaje vertical* MACBA. Museo de arte contemporáneo de Barcelona, 2012.

Guerra, Carles, “Cuando pinta Luis Claramunt? En catálogo de la exposición *Luis Claramunt. El viaje vertical* MACBA. Museo de arte contemporáneo de Barcelona, 2012.

Gutiérrez, Fernando, “Luis Claramunt” *La Vanguardia*, Diciembre de 1974.

Gutiérrez, Fernando, “Luis Claramunt” *La Vanguardia*, Diciembre de 1982.

Gutierrez Solana, José (1975), *La España negra* Barcelona: Barrat Editores, S.A.

Happe, Anne Marie, “ *Existenzkampf auf spanish*” N.Z., Mayo de 1994

Hubert Lepiouché, M., “ Claramunt au Marrakech: Les peintures sur fond de terre d’un decraciné” Toulouse, 1995.

Huici, Fernando “El gesto interior de Luis Claramunt” *El País*, Madrid, 5 de Marzo de 1984.

Huici, Fernando “Claramunt, el pulso del sur” *El País*, Madrid, Marzo de 1986.

Huici, Fernando “Al sur del camino real”, en catálogo de la exposición: *Luis Claramunt*, Galería Magda Belloti, Algeciras, 1987. Reproducido en: *Axe Actuel*, Toulouse, Abril de 1987.

Huici, Fernando “Memoria ardiente e incontestable” *El País*, Madrid, 26 de Octubre de 2002.

Juaristi, Felipe, “Mar rojo” *Diario Vasco*, Bilbao, 3 de Noviembre de 2004

Kandinski, Vassili (2016) *De l'espíritual en l'art*, Barcelona: Àtic dels llibres

Kippenberger, Martin, Oehlen Albert, “No problem” en Catálogo de la exposición: *Exposición de pinturas* 1989, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1989.

Krauss, Rosalind E. (1996) *La originalidad de la Vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Editorial. S.A.

Krauss, Rosalind E.; Foster, Hal; Buchloh, Benjamin H.; Bois Yve-Alain. (2006) *Arte desde 1900* Madrid: Ediciones Akal S.A.

Lanceta, Teresa, “Luis Claramunt, viajero libros y ciudades” En: De Montfreid, Henry “*Los Secretos del Mar rojo*”, Editorial Bassarai, Vitoria, 2004.

Lanceta, Teresa, “Ciudades vividas” En catálogo de la exposición *Luis Claramunt. El viaje vertical* MACBA. Museo de arte contemporáneo de Barcelona, 2012.

5. exposiciones y bibliografía

Laverón, Jorge, “Tentadero”, En catálogo de la exposición, *Luis Claramunt*, Galería Tomas March, Valencia, 1994.

Lévi-Strauss, Claude (1985) *El pensament salvatge*. Barcelona: Edicions 62 / Diputació de Barcelona.

Lippard, Lucy R. (2004) *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972* Madrid: Ediciones Akal.

Luque Vera, Nazario (2016) Nazario. *La vida cotidiana del dibujante underground*. Barcelona: Editorial Anagrama.

March, Tomás, “Luis Claramunt”, En: Claramunt, Luis “*Los Secretos del Mar rojo*”, Colegio Mayor rector Peset, Valencia, 1994.

McLuhan, Marshall; Fiore, Quentin. *El medio es el mensaje. Un inventario de efectos*. Buenos aires: Editorial Paidós.

Moeglin-Delcroix, Anne. (2006) *Sur le libre d'artiste*. Marsella: Le Mot et le Reste.

Molina, Margot, “La estética de una palabra que me mancha la boca”, *El País*, Sevilla, 10 de Octubre de 1997

Monfreid, Henry de, (2004) *Los Secretos del Mar Rojo* Vitoria-Gasteiz: Ediciones Bassarai..

Oliver, Conchita, “Luis Claramunt”, *Avui*, Barcelona, Diciembre de 1982.

Parcerisas, Pilar, (2007) *Conceptualismo(s) Poéticos / Políticos / Periféricos. En torno al Arte Conceptual en España, 1964-1980* Madrid: Ediciones Akal.

Power, Kevin, “Sensaciones de la acumulación de las cosas”, en Catálogo de la exposición: *Luis Claramunt*, Museo de arte contemporáneo de Sevilla, Sevilla, 1986.

Power, Kevin, "Conversación con Luis Claramunt", en Catálogo de la exposición: *Luis Claramunt*, Museo de arte contemporáneo de Sevilla, Sevilla, 1986.

Power, Kevin, "Luis Claramunt, une poesie de la proximité", *Revista Pictura* s.nº, 1987.

Power, Kevin, "Luis Claramunt, la emoción de vivir en el borde en busca de la tierra abierta" en Catálogo de la exposición: *Luis Claramunt*, Galeria Ferran Cano, Palma de Mallorca 1988.

Prats, Rivelles Rafael, "Claramunt, Nuevo en esta plaza" *Qué y Donde Valencia*, Valencia, 1988.

Puig, Arnau, "Luis Claramunt", *Revista Guadalimar* s.nº, Madrid, Marzo de 1979.

Puig, Arnau, "Sobre Claramunt y la transvanguardia", en catálogo de la exposición: *Quince anys de Pintura*, Galeria Dau al Set, Barcelona, 1982.

Puig, Arnau, "Claramunt pintar con pintura", *ABC*, Madrid, Abril de 2000.

Queralt, Rosa, "Luis Claramunt", en catálogo de la exposición, *Luis Claramunt*, Galeria Dau al Set, Barcelona, 1985.

Real, Olga, "Venciendo al toro en su terreno" *Diario Levante*, Valencia, 22 de Julio de 1988.

Ribas, Pepe (2011) *Los '70 a destajo Ajoblanco y libertad*, Barcelona: Ediciones Destino.

Rivas, Quico, "La muela de Oro", en catálogo de la exposición, *La muela de Oro*, Galería Ferran Cano, Palma de Mallorca, 1991.

5. exposiciones y bibliografía

Rivas, Quico, “Der zer brochene Spiegel ”, en catálogo de la exposición, *Der zer brochene Spiegel*, Graz, Austria, 1991.

Rivas, Quico, “La muela de Oro”, en catálogo de la exposición, *La muela de Oro*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 1992.

Rivas, Quico, “Adios a Luis Claramunt”, *La Razón*, Madrid, Diciembre de 2000.

Rivas, Quico, “Hablando con Luis Claramunt”, revista *Arte y Parte* nº 31, Madrid, Febrero de 2001.

Rivas, Quico, “El paso del Ecuador de Luis Claramunt”, en catálogo de la exposición: *Los Secretos del Mar rojo*, Colegio mayor Rector Peset, Valencia, Febrero de 2005.

Rivas, Quico, (2011) *Cómo escribir de pintura sin que se note* Madrid: Árdora Ediciones.

Rubio Navarro, Javier, “La línea de sombra” *La Vanguardia*, Barcelona, 1989.

Rubio Nombrot, Javier, “El África de Luis Claramunt” *El Punto de las Artes*, Madrid, 27 de Septiembre de 2002.

Rodríguez Cruells, Modest, “Luis Claramunt” *Revista Canigó* s.nº, Barcelona, 1976.

Romaní Mercé, “Celebrando la publicación de Los Secretos del Mar rojo de Henry de Montfreid” en Catalogo de la exposición: *Los Secretos del Mar rojo*, Colegio mayor Rector Peset, Valencia, Febrero de 2005.

Santos Torrolella, Rafael, “Luis Claramunt” *El noticiero Universal* s.nº, Barcelona 1979.

Sarriegui, José María, “Las ciudades interiores” *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, Julio de 1987.

Sender, Rafael, (1972) *Jolly Rogers* Barcelona: Tusquets Editor

Serra, Catalina, “Luis Claramunt” *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 29 de septiembre de 1987.

Serra, Catalina, “La pintura que destruye los típicos en los márgenes de la historia” *Diario de Mallorca*, Palma de Mallorca, 20 de Agosto de 1988.

Solan, Guillermo, “Claramunt en Marruecos” *El cultural de ABC*, Madrid, 26 de Septiembre de 2002.

Stevenson R. L. (1986). *La isla del tesoro*. Madrid : Alianza Editorial

Steyerl, Hito, (2009) In Defense of the Poor Image . *e-flux journal* # 10 – november 2009

Suarez del Real, Eduardo, “Luis Claramunt” *Diario de Baleares*, Palma de Mallorca, 29 de Julio de 1987.

Tapié. Michel (2007), Vehemencias confrontadas. Devenir de un “arte otro”. Jackson Pollock con nosotros. *Bajo la bomba. El jazz de imágenes transatlántica. 1946-1956* Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona y Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Tiz, Walter, “Bilder aus dem Suden” *Kleine Zeitung, Viena*, 4 de Noviembre de 1989.

Torrente Malvido, Gonzalo, “The End” En libro de dibujos: *The End*, edición de autor, Madrid, 1997.

Torrente Malvido, Gonzalo, “O’Pelouro” En libro de fotos: *The End*, edición de autor, Madrid, 1996.

5. exposiciones y bibliografía

Valls i Rovira, “Luis Claramunt”, *Tele Expres*, Barcelona, 16 de Febrero.

Van Gogh, Vincent (2017) *Cartas a Theo* Madrid: Alianza Editorial S.A.

Vilà. Antònia (2012) Cuaderno de artista. Breves notas sobre los cuadernos de artista. *El llibre com a territori d'art*. Barcelona: Generalitat de Catalunya

Warburg, Aby (2012) . *L'Atlas Mnémosyne*. París: L'écarquillé / INHA

La bibliografía sobre Luis Claramunt ha sido extraída del catálogo del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona *Luis Claramunt. El viaje vertical*. Barcelona 2012 a partir de la bibliografía compilada por Francisco Rivas

Tesis doctoral de Sílvia Martínez Palou
Directoras Dra. Antonia Vilà / Dra. Cristina Pastó
Septiembre 2019
Universidad de Barcelona
Facultad de Bellas Artes
Estudios avanzados en producciones artísticas
Arte en la era digital