

Nuria Enguita Mayo

*EL VIAJE VERTICAL.
UNA EXPERIENCIA DEL TIEMPO*¹

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

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

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

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

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

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

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

1970-1984

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1985-1988

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

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

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

Francisco Rivas, texto inédito (Archivo Francisco Rivas).

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

1989-1999

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

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

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

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

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

Pintura sobre papel, fotografías, libros. 1994-1999

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Aunque diga vieja esperanza
Forzemos las puertas de la duda

He visto demasiadas ilusiones
Pasar del verde al rojo

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

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

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

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

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

¡Deprisa, el dolor
Para mi corazón enjuto!

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

Y ustedes, recuerdos vagabundos,
Mostráis las quijadas de galeotes

Más a menudo
Que cuando lloran
Los perros sin caseta...
Kateb Yacine, 1946¹³

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Ángel González

LA CITTÀ DOLENTE

(Aproximación a una improbable escuela gitana de pintura)

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

Vicente Escudero

En recuerdo de Quico Rivas

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

A mí, que no suelo encontrarles nada interesante a las fotos, las que hacía Claramunt me causan aún mayor tristeza que sus cuadros; y no por lo que muestran, sino por una especie de extrañamiento de lo viviente que solo puede darse al cabo de un exceso mayúsculo de vida, un subidón; como cuando salimos de una juerga nocturna a la vacilante luz del amanecer y toda la ciudad nos parece poquísimo 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 «ivámonos!», 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