

JOAN CLARET

RECULL DE TEXTOS, ENTREVISTES I RETALLS DE PREMSA

BARCELONA, 2026

209, 1960. Oli sobre plafó, 97 x 122 cm

INTRO

Aquest recull neix de la voluntat d'aplegar i ordenar una documentació que fins ara es trobava dispersa: textos crítics, entrevistes, catàlegs d'exposicions i articles de premsa publicats al llarg de més de cinquanta anys sobre l'obra de Joan Claret.

L'objectiu no és només preservar aquests testimonis, sinó contribuir a reconstruir el relat de la seva trajectòria artística. Posar els textos en relació permet observar com la seva obra va ser percebuda en cada moment, quines idees es mantenen al llarg del temps —el constructivisme, l'espai, l'estructura, la línia, la llum o la seva posició singular davant l'informalisme— i entendre millor les circumstàncies artístiques i intel·lectuals en què es va desenvolupar.

Aquesta reconstrucció vol situar Joan Claret no només en el marc de les segones avantguardes catalanes, sinó també dins el context més ampli de la pintura espanyola de postguerra i dels corrents de renovació de l'art europeu de les dècades de 1950 i 1960. La seva estada a París, la relació amb artistes de la seva generació, la participació en iniciatives com 0 Figura, la seva projecció internacional i, sobretot, una concepció de l'abstracció vinculada a l'estructura, l'espai i la geometria permeten posar la seva obra en diàleg amb tradicions europees com l'art concret i el constructivisme, en un moment en què l'informalisme ocupava una posició central en bona part de l'art català i espanyol.

Aquest volum forma part, per tant, d'un procés més ampli de recuperació, documentació i revisió crítica de Joan Claret. No pretén tancar una interpretació definitiva de la seva obra, sinó reunir els materials necessaris per tornar-la a llegir amb perspectiva i contribuir a situar-la, amb major precisió, dins la història de l'art català, espanyol i europeu de la segona meitat del segle XX.

ÍNDEX

Exposicions

Joan Claret. Línies en suspensió (1959-1965) 5
Albert Mercadé
Exposició Galeria Marc Domènech
Barcelona, 2026.

Claret/Vilacasas - Vilacasas/Claret 9
Bernat Puigdollers
Exposició Joan Claret i Joan Vilacasas
Donació de la col·lecció de Brigitte i Hans-Robert Thomas
Museu Can Framis / Fundació Vila Casas
Barcelona, 2023

Del mosaic al laberint 12
Àlex Mitrani
Exposició Del mosaic al laberint
Sitges, 2015

L'espai de Joan Claret 13
Susanna Portell
Exposició Claret / Rocamora. Sota l'aparença
Espai Vol Art. Fundació Vila Casas
Barcelona, 2014

Llibre El món de Joan Claret

Barcelona, 2015

Joan Claret, intens i profund 15
Lluís Permanyer

Joan Claret, la poètica de l'espai 16
Susanna Portell

0 figura 20
Judit Subirachs-Burgaya

Entrevistes

Una conversa amb Joan Claret 25
Lluís Permanyer
Barcelona, febrer 1995

Xavier Rubert de Ventós parla amb el pintor Joan Claret 27
Xavier Rubert de Ventós
Barcelona, 1974

Claret, Joan 28
Revista *Tropos*
Bogotà, 1973

Premsa

L'Objecte presentat per «0 Figura» 29
Juan Perucho
Destino
12 de setembre de 1961

Claret. Premi JOAN MIRÓ 1962 31
A. Cirici-Pellicer
Catalunya Express
7 de juny de 1962

Cara a cara / Juan Claret 33
Del Arco
La Vanguardia Española
17 de juny de 1962

Invenció i criteri de les arts. L'exposició «0 Figura» 35
Joan Perucho
Destino
Barcelona, 6 d'abril de 1963 — 10 pessetes

Els artistes del «0 Figura» i la seva col·lectiva 36
Joan Perucho
La Vanguardia Española
Barcelona, 28 de març de 1963

Exposició «itinerant» de pintura espanyola contemporània 37
La Vanguardia Española
Nova York, 23 de gener de 1965

Qui pinta què a Espanya 38
Quinn Douglas
New York Herald Tribune, WASHINGTON POST
Nova York, 20 de desembre de 1966

Claret 39
La Vanguardia
Barcelona, 12 de juny de 1966

Tres abstractes catalans: Claret, Tharrats i Vilacasas 40
Julio Trenas
La Vanguardia
Barcelona, 19 de març de 1967

Evolució de la pintura de Joan Claret. El festí de l'aranya 41
Juan Eduardo-Cirlot
La Vanguardia Española
Barcelona, 21 d'octubre de 1969

Cronologia 43

Obres en col·leccions institucionals documentades 45

Joan Claret. Línies en suspensió (1959-1965)

Albert Mercadé

Exposició Galeria Marc Domènech
Barcelona, 2026.

Joan Claret i Corominas (Barcelona, 1929-2014) s'alça com el pintor més genuí entre els pintors constructivistes de la generació de postguerra a Catalunya. La seva obra, d'una puresa cristal·lina i arquitectònica, va saber fer-se lloc en un context hostil, dominat per l'hegemonia d'una atmosfera pictòrica radicalment oposada a la seva sensibilitat: l'informalisme latent de creadors com Antoni Tàpies, Modest Cuixart, Romà Vallès o Joan-Josep Tharrats. Davant d'aquell culte generalitzat a l'expressivitat -la matèria densa, la transcendència tel·lúrica - l'obra de Claret respirava, tota ella, ordre, serenitat, meditació i equilibri.

En les seves teles i dibuixos tot hi estava amidat: la llum, el ritme, la línia precisa, els plans superposats, el color contingut, els volums silents. Eren dimensions meditades que atemperaven registres més dinàmics com el ritme seqüencial, les projeccions estructurals o els contrapunts geomètrics. Emergia, així, la seva producció com un oasi platònic concebut per un artista que apereixia com una autèntica rara avis en el panorama de l'època. Una singularitat que el cèlebre crític Alexandre Cirici Pellicer reconeixerà en qualificar Claret com "l'únic pintor constructivista pur de l'escena artística catalana", lloant la seva capacitat mística per no deixar-se arrossegar "per l'impetuós corrent de l'informalisme".

Part d'aquella excepcionalitat artística troba una explicació en la sòlida formació universitària de l'autor, qui s'havia llicenciat en filosofia i lletres i havia cursat estudis d'arquitectura. Aquest bagatge intel·lectual, combinat amb una breu però determinant estada a París l'any 1958, va acabar de configurar la seva arquitectura mental. A la capital del Sena, acompanyat del seu bon amic Joan Vilacasas, Claret va poder analitzar de prop els referents de la pintura constructivista i abstracta europea: la retícula ortogonal de Piet Mondrian, la síntesi de Wassily Kandinsky i, molt especialment, les construccions oníriques, lleugeres i espacials de Paul Klee. Així mateix, es va nodrir de les figures trencadores de la contemporaneïtat, com la d'Yves Klein, qui precisament aquell mateix any presentava la seva cèlebre i controvertida exposició Le Vide (El buit) a la Galerie Iris Clert de París. Aquella noció de buit actiu, d'espai pur on la matèria se sotmet a l'esperit, s'instal·larà per sempre en el seu subconscient creatiu.

En paral·lel a aquestes revelacions visuals, Joan Claret va assistir regularment als cursos de filosofia que Maurice Merleau-Ponty impartia al Collège de France. Ens trobàvem en un moment àlgid del pensador francès, profundament immers i compromès amb els seus cèlebres estudis sobre la dialèctica, recollits a la seva obra teòrica Les aventures de la dialectique (1954). El contingut d'aquells seminaris acadèmics ens apareix avui com una autèntica metàfora claretiana de l'acte pur de pintar. En la seva reflexió, la dialèctica s'entén com a principi motor indispensable de l'equilibri vital, el qual es fonamenta en una lluita de contraris constant on preval la tensió silent entre l'ordre i el caos. D'aquesta tensió refinada en deriva la generació d'un conjunt de formes vives, heterogènies i profundament orgàniques que, lluny de ser immòbils, bateguen en suspensió, permanentment sobre la tela.

Havent estat un pintor figuratiu i mediterranista de formació en els seus inicis, tot el substrat artístic, arquitectònic i filosòfic après a París va alimentar el seu salt definitiu cap a una pintura d'experimentació abstracta i constructiva de primer ordre, a la qual es va bolcar en cos i ànima en retornar a Barcelona. Per a Claret, el procés constructiu esdevenia gairebé musical: la línia no limitava el contorn, sinó que esdevenia una línia de pintura i dibuix que quedava suspesa poèticament en l'espai i el temps, com un traç en l'aire que sosté el pes de l'univers visible. La línia recta li oferia estabilitat, mentre que la modulació subtil li atorgava moviment. Són estructures aèries, bastides abstractes que floten en el buit de la fusta o la tela, on el còmput del temps sembla aturar-se per permetre la contemplació pura.

De tornada a la ciutat comtal, Claret va trobar de seguida la complicitat i el suport de la Galeria Gaspar, un dels focus d'avantguarda més importants del país, que li va organitzar una primera exposició individual amb les obres d'aquesta nova factura abstracta l'any 1959. En els anys successius, la mateixa galeria el va incloure en una de les iniciatives més transformadores de la darrera postguerra catalana: les exposicions 0 Figura, comissariades per

Rafael Santos Torroella, i on compartia trinxera estètica amb Josep Maria Subirachs, Joan Vilacasas, Joan Josep Tharrats i Joan Hernández Pijuan. Junts van endegar un conjunt d'exposicions d'avantguarda altament significatives, centrades en l'obertura de la creació contemporània devers les dimensions de l'objecte tridimensional, el muralisme transformador o el grafisme pur. Aquesta actitud oberta, expansiva i connectada amb la realitat social maridava a la perfecció amb l'esperit de Claret. I és que la seva mirada constructivista no es limitava a una mera voluntat de depuració o endreça decorativa del món, sinó que aspirava, de manera íntima, a la intervenció directa i a la transformació profunda del mateix entorn humà.

La gramàtica pictòrica de Joan Claret en tres transformacions (1959-65)

La producció de Joan Claret és de llarg recorregut i fidel als seus plantejaments constructivistes fins al seu traspàs l'any 2014, a l'edat de vuitanta-cinc anys, treballant en el silenci gairebé monàstic del seu estudi. No obstant això, el període comprès entre 1959 i 1965 delimita la veritable gènesi del seu imaginari pictòric. Aquest camí fundacional es pot estructurar de manera precisa en tres grans transformacions o etapes evolutives plenament integrades.

1959. Destil·lació geomètrica

La primera gran fita de l'imaginari de Claret respon a un imperatiu de purificació. En retornar de la seva estada a París, l'artista experimenta una necessitat gairebé física de despullar el pla pictòric de la sensualitat colorista que havia marcat la seva etapa figurativa primerenca durant els anys cinquanta. En lloc d'optar per una transició gradual o acadèmica, Claret executa un trencament geomètric radical, convertint la tela en un camp de forces on la retícula i la fragmentació ortogonal esdevenen les úniques protagonistes. Des d'un punt de vista estètic, aquest període es caracteritza per una riquesa estructural desbordant. La línia comença a funcionar no pas com un contorn que tanca o delimita les coses del món, sinó com una eina d'ordenació pura del caos primigeni.

És precisament en aquesta arrencada on s'esdevé una fascinant dualitat en el tractament de la matèria i la llum. En paral·lel a les investigacions d'una austeritat tonal extrema, Claret assaja composicions on el color emergeix amb una intensitat expressiva insòlita, operant com un autèntic contrapunt d'energia vital. Aquesta dialèctica es fa palesa en obres com sn 07 (1959) i sn 08 (1959), on l'artista es lliura a una celebració lírica de la fragmentació cromàtica. L'acumulació de petits plans polícroms i vibrants —de clara influència de Paul Klee— no actua com un element decoratiu superficial, sinó com una força interna que batega sota la retícula, generant una calidesa gairebé orgànica que esquerda la severitat del pensament constructiu i demostra la voluntat de l'autor de retenir una pulsió emotiva secreta.

Tanmateix, en el mateix instant en què tempteja aquesta riquesa, Claret posa en marxa un procés paral·lel de severa desmaterialització i reducció del color, una voluntat conscient d'anar apagant la fressa de la paleta per conquerir el silenci de l'espai pur. Aquesta transició cap a l'essencialitat es precipita en la monumental composició Sense títol (1959), on el complex teixit de plans creuats frega la monocromia amb una forta vocació mural. La neteja formal es radicalitza encara més a 105 (1959), un oli on el color recula definitivament per deixar surar la trama en el buit, i troba la seva concreció més poètica a sn 03 (1959). En aquesta darrera peça, el traç horitzontal parcel·la el suport en petites franges d'una claredat retinguda i silent que absorbeix qualsevol residu de vibració cromàtica, guiant l'espectador cap a una contemplació platònica on les línies en suspensió ja ho sostenen tot poèticament en l'aire.

1960-62. Depuració i ascesi

Un cop dominada la riquesa de les estructures reticulars, Claret fa un pas més en el seu camí de depuració i s'endinsa en el que podem anomenar la seva transformació més lírica i mística: l'ascesi del gris. Coincidint amb la seva projecció individual i la seva militància estètica dins les exposicions de 0 Figura, l'artista decideix reduir els recursos formals a la mínima expressió per tal d'assolir la màxima ressonància poètica. La paleta s'estilitza fins a esdevenir obertament monàstica, voluntàriament restringida a blancs immaculats, negres de traç pur i una gradació calculada de diferents tons de gris. En aquest estadi estètic, el color ja no inunda les superfícies ni pretén commoure per la seva intensitat; es transforma en un discret accent cromàtic, un contrapunt gairebé imperceptible col·locat estratègicament sobre geometries planes per fer projectar el buit i la llum que l'envolten.

L'exercici material d'aquesta nuesa conceptual s'observa de manera magistral a 210 (1960), una obra en oli i collage sobre tela. Aquí, la introducció discreta de fragments materials sobre el suport tèxtil trenca la bidimensionalitat estricta del quadre. Aquests petits desnivells fan que els tons de gris reaccionin de manera canviant segons la llum ambiental, generant veritables vectors de força invisibles i textures poètiques d'una gran fragilitat.

Aquesta línia de misticisme espacial es depura conceptualment a 316 J (1961), una composició en format quadrat on les línies en suspensió suren en un espai on el fons blanc ha guanyat una centralitat absoluta. La sensació d'ingravidesa és total: els traços semblen levitar en un buit còsmic que es regeix per lleis d'una harmonia silent i matemàtica.

La culminació d'aquesta etapa d'ascesi es troba, sens dubte, en la monumental 404 B (1962). En aquesta tela d'un marcat format horitzontal, el traç negre funciona estèticament com un fil d'Ariadna que creua de punta a punta l'extensió blanca i grisa. La línia ja no tanca cap forma, sinó que viatja a través de l'espai lliure, articulant el buit i guiant la mirada de l'espectador en un recorregut temporalitzat que transmet una immensa sensació de pau, ordre i infinititud, allunyada de qualsevol temptació caòtica o informalista.

1963. Construcció, volum, densitat

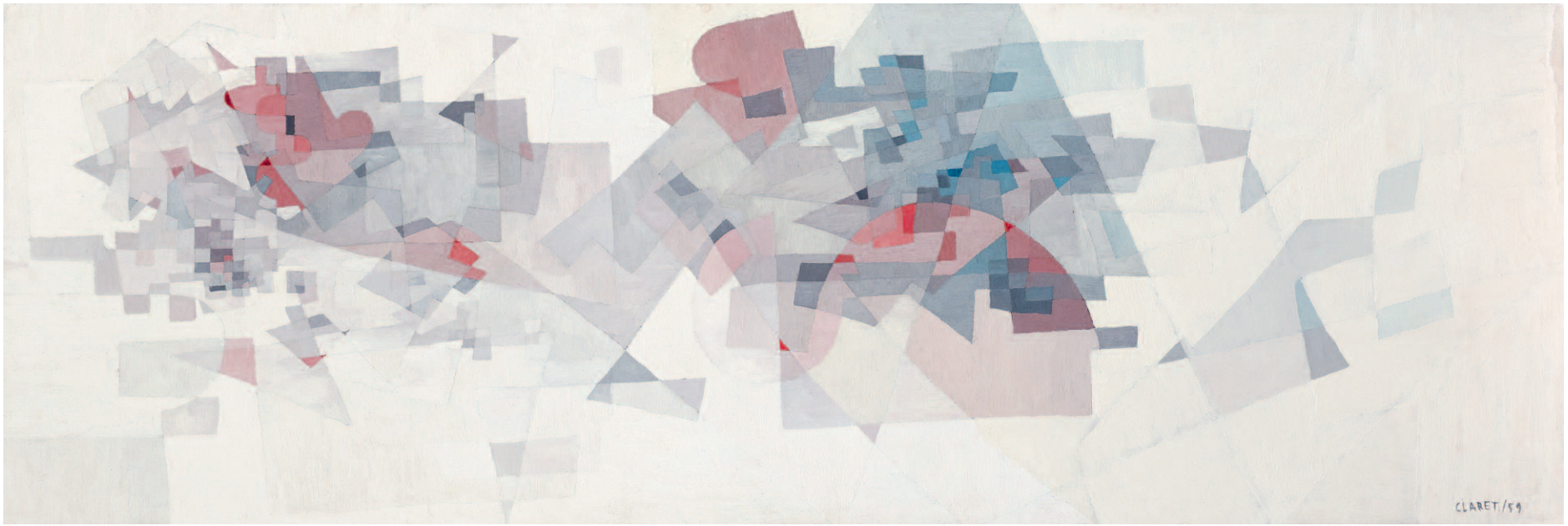
La tercera gran mutació formal de Claret es planteja com una resposta o com un contrapunt a la ingravidesa aèria dels grisos i els blancs anteriors. A partir de l'any 1963, la seva pintura experimenta una mena de retrobament amb la gravetat, el pes material i la tridimensionalitat suggerida, inaugurant una etapa d'anàlisi constructiu de caràcter molt més arquitectònic i dens. L'artista abandona temporalment la transparència dels espais buits per investigar la noció de volum sobre la superfície bidimensional de la tela, i ho fa mitjançant la introducció de tonalitats molt més fosques, profundes i opaques, com ara les terres, els ocres i les sienes. Les línies en suspensió canvien de funció estètica: ja no suren lliurement en el buit, sinó que ara delimiten masses i plans geomètrics tancats que semblen emergir de la penombra com si fossin pilars, contraforts o estructures compactes de temples imaginaris.

Aquesta transició cap a una duresa estructural s'evidencia clarament a 495 C (1963), una tela on el rigorós càlcul matemàtic de l'espai es fa visible a través de geometries denses i complexes que xoquen entre si. La pintura es despulla de qualsevol ornament i es converteix en un estudi de tensions pures, on el color fosc aporta una dimensió dramàtica i una calidesa continguda, gairebé tel·lúrica, que batega sota la rigidesa de la retícula constructiva.

Aquesta mateixa pulsió d'anàlisi conviu de manera fascinant amb formats microscòpics, com és el cas de l'obra 602 L (1963). Aquesta petita peça en oli sobre tela funciona en l'imaginari de Claret com un autèntic aforisme visual o un laboratori de butxaca. En uns pocs centímetres quadrats, l'artista condensa tota la força, la resistència i el pes de les masses fosques entrecreuades per les seves línies rectes. Amb obres d'aquesta naturalesa, Claret ens ofereix una lliçó estètica fonamental: demostra que la monumentalitat d'una pintura no resideix en la grandària física del seu suport, sinó en el rigor, la precisió musical i la densitat intel·lectual de la seva organització interna, capaç de fer vibrar l'espectador des de l'eterna dialèctica entre el límit i l'espai.

Coincidint amb el naixement d'aquesta tercera etapa, Claret va refermar la seva condició d'excepcional dibuixant. Creia fermament en la base lineal i pura del dibuix, del qual se servia de manera gairebé ascètica, sense utilitzar cap mena d'eina auxiliar (com regles o compassos), per esbossar a mà alçada les seves equilibrades i dinàmiques composicions a l'espai. El seu moment àlgid en aquesta disciplina va arribar precisament el 1963. D'una banda, va realitzar nombroses sèries gràfiques inèdites en el context de l'exposició col·lectiva dedicada exclusivament al Grafisme del grup 0 Figura, realitzada conjuntament amb Tharrats i Vilacasas. De l'altra, l'any anterior, el 1962, la prestigiosa associació Cicle d'Art d'Avui li havia atorgat el prestigiós primer premi Joan Miró de dibuix, en la seva històrica primera edició celebrada al Cercle Artístic de Sant Lluc. Un guardó que va confirmar la qualitat aèria i poètica del seu traç lliure.

Més enllà de la innegable singularitat històrica que l'obra de Joan Claret posseeix en el context de la postguerra catalana —com a únic baluard d'un constructivisme pur enmig de l'oceà informalista—, la seva producció ha sobreviscut al pas del temps amb una dignitat mansa. Avui en dia, mereix ser



Sense títol, 1959. Oli sobre fullola de fusta, 46 x 122 cm

recuperada i reivindicada amb urgència per la seva immensa vàlua intrínseca, aliena a les modes passatgeres del mercat de l'art.

Aquesta vàlua perdurable rau, fonamentalment, en la sorprenent complexitat i en la rica diversitat de registres que Claret aconseguí aplegar en la seva obra durant els seus millors anys de creació. Ens trobem davant d'una pintura que és, efectivament, endreçada, analítica i apol·línia, pero que alhora es manifesta estranyament dinàmica, bategant i vital. És una producció cromàticament moderada, gairebé silenciosa, pero on els curosament estudiats contrapunts de color o textura aporten una calidesa íntima i una profunda emoció poètica.

No estem davant d'un exercici fred o decoratiu; la de Claret és una pintura profundament especulativa —és, sens dubte, fruit d'un càlcul intel·lectual exigent i d'una estructura gairebé matemàtica o musical—, de línies en suspensió que floten poèticament en l'espai, però que batega amb una clara vocació humana i social. És una pintura que s'ofereix de manera simultània com a passiva i activa, com a purament mental i intensament emocional. Un art humanista que, a través de les seves estructures de pintura i dibuix, construeix un ordre nou sobre el llenç i, al mateix temps, ens fa vibrar des de l'eterna dialèctica secreta entre l'art i la vida.

Claret/Vilacasas - Vilacasas/Claret

Bernat Puigdollers

Exposició Joan Claret i Joan Vilacasas
Donació de la col·lecció de Brigitte i Hans-Robert Thomas
Museu Can Framis / Fundació Vila Casas
Barcelona, 2023

Joan Claret i Joan Vilacasas són dos dels valors més destacats de la pintura abstracta catalana de la segona meitat del segle XX. Des de les darreries de la dècada dels anys cinquanta, els seus noms s'entrellacen sovint en les innombrables iniciatives artístiques promogudes per defensar una nova pintura, uns nous valors estètics, però també morals, intel·lectuals i cívics.

Claret i Vilacasas s'oposen a la pintura amanerada i supèrflua que havien viscut durant els seus anys de formació per cercar un nou llenguatge, en sintonia amb els nous temps que s'anaven imposant. Els primers contactes entre ells es remunten aproximadament a l'any 1957, quan els artistes es trobaven a París. Claret encara no s'havia revelat obertament com a pintor, era a París com a estudiant de filosofia a la Sorbona, per bé que ja feia un temps que començava a experimentar amb la creació artística. Des del 1953 havia anat conreant una pintura –i sobretot un dibuix– figurativa, amb grans aglomeracions de persones. Els cossos –sovint de personatges de circ o nus femenins– s'amunteguen creant ritmes i perspectives. Com en la seva obra abstracta, hi ha una preocupació per la interrelació entre els elements compositius. Les figures que s'hi representen no tenen cap intenció narrativa, ni tan sols representativa. Tot forma part d'un conjunt integrat per individualitats. Pels volts de l'any 1955, aquests dibuixos primerencs comencen a canviar. S'accentua el protagonisme del fons de les obres, ara ple de línies corbes, embullades i onejants. Però és a París que, seduït per l'ambient de la ciutat, en plena eufòria informalista inspirada pels escrits de Michel Tapié, comença a experimentar amb l'abstracció. És aleshores que comença a traçar dibuixos abstractes, basats en una geometria sensible personalíssima. I és Vilacasas qui l'anima a continuar aquest sender.

Vilacasas es trobava en una intersecció similar. Va arribar a París conreant una pintura ingenuista que acabà derivant cap a una figuració d'arrels cubistes i picassianes. Allí coincidí amb altres joves artistes que, com ell, buscaven una nova veu: Chillida, Guinovart, Ràfols Casamada, Xavier Valls... Tots ells arribaven a la capital francesa assedegats de pintura, cercant tots aquells referents dels quals el context polític i cultural del seu país els havia privat. Buscaven treure's del damunt les cotilles de l'academicisme, defugir el preciosisme per conrear una pintura en llibertat: "Jo, a París, vaig voler fer, vaig voler trobar-me a mi mateix, sense fer un Klee, o en aquell moment el que privava molt era Dubuffet, tots aquests informalistes, i era fàcil posar-se amb aquesta gent, i fas un petit Wols i tens ràpidament la fórmula. [...] I això és difícil, perquè és oblidar-te del teu gest, oblidar-te de tot i, com aquell qui diu, posar-se a pintar amb la mà esquerra per oblidar-te'n".

Vilacasas comença a pintar les primeres obres abstractes –matèriques, amb grans gruixos, plenes de textures gravades a la tela– cap al 1956. El caràcter orgànic de la matèria, disposada amb plans superposats, contrasta amb el traç reglat de les línies, que ja defineixen les primeres planimetries. És així, paral·lelament, que tots dos artistes troben el seu llenguatge, que aniran madurant amb els anys fins a definir, cada un d'ells, una pintura independent però en sintonia. L'un i l'altre adoptaran un llenguatge únic que aniran fent evolucionar amb el temps, en relació plena amb el que explica Vilacasas en la seva novel·la inèdita *Doble negre*: "Per mi un pintor, una vegada s'ha definit, engagé, de quadre –figuratiu o abstracte, tant se val–, ja només en pinta un en la seva vida. I sempre el mateix. En dir quadre, no parlem, és clar, de tema, sinó de gest, de conducta. I en dir pintor em refereixo a aquell que es proposa de no enganyar ningú". Un cop han trobat una veu pròpia, ja no l'abandonaran mai més.

És precisament en aquest moment clau de definició personal que entra en joc la família Thomas, amb qui es van conèixer als inicis de la dècada dels anys seixanta en l'òrbita de la Sala Gaspar. Les primeres cartes conservades que ens els relacionen amb els col·leccionistes daten de l'any 1963, quan Claret i Vilacasas participaven activament en les activitats del grup *0 Figura*.

És a dir que l'amistat entre els artistes i els Thomas s'origina just en el moment en què s'inicia la trajectòria madura dels dos pintors. Això fa que la donació

que rep la Fundació Vila Casas englobi una mirada àmplia i de qualitat, encara que fragmentada, de l'obra d'ambdós. Exceptuant algunes obres esparses,la col·lecció Thomas creix paral·lelament i en concordança amb la trajectòria de cada un d'ells.

Per exemple, si ens fixem en el conjunt de les obres que conformen la donació, salta a la vista que Claret està més ben representat en nombre, i això és degut en gran part a un canvi de rumb en els interessos de Vilacasas. Mai no va abandonar la pintura, però és cert que cada vegada més se sent atret per la literatura. Des de mitjans de la dècada dels anys cinquanta, practicava indistintament la pintura i l'escriptura, una dicotomia que mantindrà ferma durant tota la seva vida. Després de les primeres temptatives de narrativa breu, amb *Escrits de Vilacasas* (1954) i *Sis contes* (1957), surt a la llum la seva primera novel·la, *Doble blanc* (1960), reflex dels anys de París i de la seva recerca plàstica. La lectura d'aquest text provoca en Joan Claret una forta impressió, que contribuirà a refermar el seu sentit plàstic. Al seu darrere encara vingueren moltes altres novel·les que, hereves de l'esperit de la Colla de Sabadell, estaran carregades d'una bona dosi de reflexió i humor, i amb la pintura com a teló de fons: *Matèria definitiva* (1961), *Operació viaducte* (1962), *Cartes a un pintor* (1964), *Nnoba fygurassió* (1965), *Jourdain 65* (1966) i *Aiguafort del XII* (1966).

Tots aquests títols són mostra d'una preocupació generalitzada entre els joves artistes del moment per conceptualitzar la seva feina i omplir-la de contingut. Com ho és també l'eclosió del grup *0 Figura*, amb el suport de la Sala Gaspar i impulsat pel crític d'art Santos Torroella amb la col·laboració de Claret, Hernández Pijuan, Subirachs, Tharrats i Vilacasas. Les iniciatives impulsades per ells tenien una voluntat d'alguna manera subversiva, amb un objectiu clar de sacsejar el panorama artístic peninsular. El nom del grup prové de la denominació que rep la tela més petita del sistema de mesures universal dels bastidors; encara que també és una picada d'ullet a l'abstracció pictòrica, que vol deixar enrere la pintura figurativa i mimètica.

0 Figura va promoure quatre exposicions col·lectives amb un eix temàtic: *Homenatge informal a Velázquez* (1960), *L'objecte* (1961), *Mural* (1962) i *Grafismes* (1963), acompanyades d'un catàleg, i tres monografies dedicades a tres membres del grup: Subirachs, Tharrats i Vilacasas, aparegudes l'any 1961. Claret i Vilacasas van participar en totes les iniciatives del grup en una simbiosi d'amistat i afinitats estètiques.

I és que la relació Claret/Vilacasas –o Vilacasas/Claret– anava més enllà de l'àmbit professional. S'apreciaven mútuament, es trobaven sovint i es feien costat l'un a l'altre. Tot sovint els seus noms apareixen en les mateixes exposicions o iniciatives públiques, alhora que els crítics d'art, per les seves connexions formals, relacionen la seva obra amb freqüència. La composició extremament depurada de les seves obres i l'ús de les transparències i de les textures fan definitòria l'obra de tots dos pintors, si més no durant les primeres etapes de les seves trajectòries. Ara bé, ni l'un ni l'altre era només artista de cavallet i galeria. Com ja reivindicaren en l'exposició *Mural* de *0 Figura*, tant Claret com Vilacasas van posar la seva obra al servei d'arquitectes i, de vegades, fins i tot ho varen fer conjuntament. És el cas dels murals ceràmics de Vilacasas de l'edifici número 286 del carrer d'Urgell a Barcelona, el mural de Joan Claret que hi ha a la plaça del Doctor Garriga de Sant Cugat del Vallès o bé dels edificis projectats per l'arquitecte Francesc Escudero Ribot (1939-2012) a Pedralbes, on trobem a les façanes esgrafiats tant de Claret com de Vilacasas. Un altre bon exemple és la participació de tots dos pintors a la mostra *MAN74* (Mostra d'Art Nou), dirigida per la pintora Amèlia Riera. L'exposició consistia en l'exhibició pública, a la rambla de Catalunya de Barcelona, de vint carrosseries de cotxe intervingudes per vint artistes. No cal dir que la mostra causà un gran efecte a la ciutat.

Aquesta exposició és, en definitiva, el colofó d'una amistat entre dos pintors i una família alemanya la qual, meravellada per la seva obra, va atresorar una mostra significativa del treball d'aquests artistes. Uns artistes als qui, malgrat que han estat cabdals, no se'ls ha fet justícia. Thomas va trobar la complicitat de dos creadors, amb els qui arribà fins i tot a col·laborar. Joan Claret, cercant nous materials per desenvolupar la seva obra, trobà en Hans-Robert Thomas un aliat que posà al servei de l'artista la seva empresa, que fabricava paper d'alumini i material d'embalatge. Van crear conjuntament una sèrie de carpetes de gravats estampats sobre paper d'alumini, un suport que singularitza l'obra de Claret respecte de la d'altres pintors.

Malgrat la distància –els Thomas només passaven els estius a Catalunya–, mai van deixar de mantenir amb ells una relació epistolar que, de manera més o

menys sostinguda, va persistir inalterable fins al final dels seus dies. Ara, per amor als artistes i la cultura del seu país, aquest llegat retorna a Catalunya gràcies a la generositat dels hereus de Brigitte i Hans-Robert Thomas que, amb ulls de fora, ens permet conèixer millor dues figures imprescindibles de les segones avantguardes artístiques catalanes.

Joan Claret 1929 - 2014

Claret no afirma la seva vocació d'artista fins als darrers anys de la dècada dels cinquanta quan, després d'abandonar la carrera d'arquitectura, es trobava a París cursant estudis de filosofia a la Sorbona. L'any 1959, seduït pel corrent informalista i animat pel seu amic pintor Joan Vilacasas, deixa de banda la figuració inicial per abraçar una pintura geomètrica, influïda per una concepció arquitectònica de l'espai. Quan torna de París, fa la seva primera exposició a la Sala Gaspar el 1959, guanya el premi Joan Miró l'any 1962 i forma part de l'exposició Mo*dern Spanish Painting. Seven Catalonian Artists,* que itinerarà per tot de museus nord-americans durant els anys 1964 i 1965. A partir d'aleshores comença un llarg procés de maduració que, al marge de modes i estils, acabarà

definint i depurant la seva obra. Durant els anys seixanta, participà en nombroses iniciatives artístiques, com el grup *0 Figura* o diverses edicions del *MAN* (Mostra d'Art Nou), que van ser cabdals en el procés d'obertura artística i cultural que es va viure arreu de la península des d'inicis dels anys seixanta. La seva obra, de caràcter constructivista, és el resultat d'una reflexió formal al voltant de l'espai a través de la superposició de plans geomètrics. Juntament amb Joan Vilacasas, va ser, durant un temps, un artista amb projecció internacional que va trobar en la família Thomas una aliança fonamental. Deu anys després que la Fundació Vila Casas ja li dediqués una exposició, *Sota l'aparença*, ara l'atzar d'una donació ens permet de mostrar-lo de nou i acarar-lo amb Joan Vilacasas.



581 I, 1963. 55 × 46 cm. Oli sobre tela. Fundació Vila Casas.

Del mosaic al laberint

Àlex Mitrani

Exposició *Del mosaic al laberint*
Sitges, 2015

Joan Claret destaca en l'art català de la segona avantguarda com un dels representants més refinats i coherents de l'abstracció, partint d'una concepció geomètrica i lluminista infreqüent en el nostre context dominat per l'informalisme fosc i matèric. Claret encaixa millor en el llinatge del que es va anomenar "Art concret", nascut sota l'impuls de Theo Van Doesburg, Mondrian, Torres-García o Pevsner als anys trenta i que reprendria embranzida als anys cinquanta i seixanta a l'Europa central i al Brasil, sovint vinculat a l'arquitectura d'avantguarda. Claret va trobar una formulació subtil de l'abstracció geomètrica que transita de la bidimensionalitat de la retícula a la profunditat barroca del somni, de la claredat del mosaic a la complexitat del laberint.

Després dels seus estudis d'arquitectura i filosofia, Claret passa una temporada decisiva a París, on rep l'impacte decisiu del pintor i escriptor Joan Vilacasas. A partir d'aquí el seu camí està decidit, serà la pintura, i ben aviat, vers el 1957, manifestarà unes constants, una seguretat que es mantindran com una estructura o un llenguatge fonamental al llarg de la seva vida. Aquesta manera de Claret tan característica, el seu linealisme lleuger i exquisit, la seva peculiar tensió entre simplicitat i complexitat, li van permetre evolucionar de manera rigorosa i sempre interna, és a dir, no per influències externes sinó per un desenvolupament lògic, analític i poètic alhora, que es pot travessar en quatre etapes.

Mosaics

Tal vegada vinculades amb l'obra de Paul Klee, les primeres obres abstractes de Claret parteixen del principi del mosaic, és a dir, de la juxtaposició de petites peces geomètriques bidimensionals. No sorgeixen, però, d'un procés additiu i mimètic sinó d'encreuaments de línies que creen espais d'escala canviant, miniatures precioses o paisatges immensos. La paleta de Claret ja s'ha definit, amb els seus grisos i els seus blaus d'una fredor cristal·lina.

La llum

El que distingeix Claret és la seva blancor atmosfèrica, però precisa, que evoca la transparència, la llum. Les claredats es manifesten de manera dominant, però mai enlluernadora. Visualment, es produeixen desplaçaments, dinamismes, ordenacions multiplicades com dins d'un calidoscopi. Seguint el seu camí, Claret coincideix amb alguns efectes de l'Op Art, però a diferència de l'objectivisme lúdic d'aquell moviment, en ell es manifesta una dimensió misteriosa, transcendent.

Arquitectures

Hi ha en Claret, malgrat la lleugeresa del seu traç i la qualitat aèria del color, una tendència cap a la profunditat que genera volums i se sosté sobre uns fonaments estructurals, generats per les mateixes línies. Això fragmenta, però també articula l'espai. Sorgeixen camins, recorreguts, bastides, estructures. Arriba un moment en què apareixen columnes, pilars, visions de temples magnífics, d'un barroquisme psicodèlic que ens recorda Borromini.

El fil d'Ariadna

A la seva maduresa, Claret va retrobar-se amb la figura. No farem servir l'argument convencional d'un "retorn a la figuració", atès que no es tracta de cap pas enrere ni d'una renúncia a l'abstracció lineal. Si abans havia construït el seu laberint, ara, com en el mite grec antic de Teseu i el laberint de Dèdal, seguint el fil d'Ariadna troba de nou la possibilitat de la presència humana real, la dona, la companya, musa i subjecte eròtic, que el guia i esperona.

L'espai de Joan Claret

Susanna Portell

Exposició *Claret / Rocamora. Sota l'aparença*
Espai Vol Art. Fundació Vila Casas
Barcelona, 2014

Era un xafogós dia d'agost, quan vaig traspassar la porta de l'estudi de Joan Claret, en un primer pis de l'Eixample. Em sorprengué el silenci que arribava del carrer, tot i tenir les finestres obertes. Els porticons, a mig tancar, deixaven entrar tímidament els raigs de llum, talment com si haguessin estat invitats a participar del dibuix del mosaic hidràulic. Havíem passat la tarda a l'altra punta del pis, més ombrívola i fresca a aquelles hores de la tarda, traginant d'un cantó a l'altre olis i aquarel·les curosament catalogats i conservats pel seu fill Albert, de cara a començar a imaginar i construir l'exposició.

Vaig agrair aquell racó silenciós i callat de l'estudi, on després he pogut gaudir de la conversa. S'hi respirava un altre temps, més lent, més pausat. Una tela en el bastidor començava a deixar de ser blanca, els pinzells descansaven en un pot, damunt la taula, i la cadira del pintor era al seu costat. Setmanes després, la Glòria em feu arribar les fotografies que havia fet aquella tarda. Algunes em portaren el so de la conversa tranquil·la, la mirada enrere als primers treballs, les notes preses en una llibreta. D'altres, les mides escrites en el revers de la tela. Les aquarel·les estaven disposades damunt una taula baixa, com si fossin un dibuix més d'aquell preciós terra de l'Eixample, semblaven haver-se convertit en un mapa desplegat de línies i geografies. Alguns dels olis escollits per a construir l'itinerari expositiu havien quedat recolzats al llarg de la sala i tenien com a teló de fons el blanc relleu d'una porta. Estranyament, aquell dia, la gateta de la família no sortí a saludar-nos. Potser hi havia massa enrenou, avesada com està al so del pinzell. Després, sigil·losa i puntual, ha volgut acompanyar-nos en les nostres converses vora la finestra.

La pintura com a autoretrat

Recuperem el nen que feia dialogar formes en qualsevol paper i el jove que esgarrapava temps per a dibuixar a l'Acadèmia Baixas, on se li revelaria la importància de l'espai, entre dues línies. Després, la inquietud pels estudis, l'arquitectura i la filosofia. Recordem companys de viatge, en especial el seu enyorat amic i pintor sabadellenc Joan Vilacasas, l'impacte de París, de final dels 50, i sobretot una manera d'entendre l'art i la vida. Em parla de la sacsejada d'una lectura, *Doble blanc,* el 1960. El relat arrenca en una mansarda de París, on dos pintors li confirmen l'estat permanent de dubte en què viu quan s'enfronta amb la tela. Fou escrita per Vilacasas, després que, de menut, somiés a voler-se emportar a casa tota la grandiositat del paisatge, i entengués, més tard, que ni l'aigua, ni els rossinyols, ni el pardal, ni les muntanyes, ni els arbres i camins volien "encabir-se ni viure en un tros de drap pintat". El jove pintor de *Doble blanc* queda trasbalsat per l'arribada d'un altre artista. D'entrada, el sorprèn el seu silenci, acostumat com està als pintors catalans que aterren a París, sense saber parlar poc ni callar, a la conquesta de tòpics, marcats per una velocitat accelerada i una necessitat gairebé malaltissa per a etiquetar l'obra que fa l'altre. Li confessa trobar-se en un buit. Necessita temps sense pintar, després d'haver passat per una formació carregosa, de pomes, préssecs i natures mortes, paisatges de sabors olotins i retrats candorosos, tenyits després per un postimpressionisme, una geometria cubistitzant i abstraccions més o menys serioses. Manifesta creure cada cop menys en el quadre:

"Dic quadre i no pintura... No hi ha dubte que el dia que l'home pur sabrà comprendre que l'art, el veritable, no és el que es troba ordenat i catalogat en la llargada inacabable de quilòmetres de paret de museu, sinó el que té a tocar, ran de nas, com tu al teu replà d'escala i jo a la porta del carrer del meu estudi, el quadre, el nostre quadre, ja no tindrà raó d'existir".

Joan Claret en una entrevista a Josep Corredor-Matheos, el 1962, també s'atura davant les imperfeccions i taques de la paret del seu estudi, per a reivindicar-ne l'interès estètic. Són anys d'intensa activitat per al pintor, al voltant del grup *0 Figura*, d'iniciatives i catàlegs cuidats per la sensibilitat de la família Gaspar i Rafael Santos Torroella. El 1960 participa amb 40 artistes més, a la mostra *0 Figura. Homenaje informal a Velázquez*. L'any següent, l'exposició del grup es dedica a l'objecte, i el 1963, que va ser l'última, als *Grafismes*. Un any abans havia guanyat el primer Premi de Dibuix Joan Miró, convocat gràcies a l'activisme d'alguns membres del Cercle Artístic de Sant Lluc, per a crear una plataforma de dibuix abstracte. Claret reivindica el dibuix

com una veritat nua, mentre que Alexandre Cirici veu heroisme en la resistència que manté Claret vers l'informalisme, i parla d'ell com l'únic constructivista pur de l'ambient barceloní.

En destaca la precisió absoluta en el disseny i l'establiment de relacions, de proporcions, d'analogies, contrapunts, paral·lelismes, dissociacions i harmonies. Arran de finestra, Claret es confessa especialment sensible a la música i l'arquitectura. "M'interessen perquè tenen una manera de parlar que m'hi identifico". Parlem de Paul Klee, tantes vegades citat quan es parla de la seva obra aquells anys, i recupero, en els seus diaris, el moment en què se li desvetlla el sentit arquitectònic de les arts plàstiques, quan és a Itàlia, i el somni d'harmonitzar la pintura arquitectònica i la pintura poètica.



1000 F, 1971. 50 × 50 cm. Oli sobre tela. Fundació Vila Casas.

Joan Claret reclama l'exigència amb un mateix, reconeix oceans d'ignorància, i un recomençar, com la vida mateixa. "La meva pintura és com l'escriptura, es compensa a mesura que es va fent, tot hi està relacionat." No necessita tant el color com l'estructura. "Tot art descansa sobre una estructura", em diu, mentre contemplem superposició de formes i seguim la línia ondulant i angulosa amb què dialoguen. Poc color, negre, blanc, gris, a voltes blau cristal·lí, en aquesta recerca per a dir el màxim amb el mínim d'elements. Aquests són els seus adjectius, els seus verbs, les seves paraules, les seves frases, la seva escriptura.

Per acabar, una lectura, també de Joan Vilacasas, Cartes a un pintor, i un interrogant al voltant de l'obra i l'aïllament de Paul Cezanne a Ais de Provença, ens porta a parlar de la necessitat de soledat de l'artista. Ell la reivindica i la necessita. "El pintor no té més món que el seu paper blanc, i això precisament és el que li atorga la llibertat, l'intent de trobar el llenguatge i defensar-se." "Endimoniadament difícil, així definia Cezanne la pintura; quan semblava que l'atrapava, s'esmunyia, i assegurava perseverar a no deixar un sol fil fluix, ni un sol forat per on l'emoció, la llum i la veritat poguessin escapar-se. Maldava per atrapar les confidències que mantenien els objectes davant seu, i parlava d'ells com a autèntics retrats. Arran de finestra, Claret em parla de la seva obra com d'un autoretrat, d'una expressió de com ets i com voldries ser. Ressegueixo rectes i corbes que es troben, profunditat de plans, finestres que s'obren, espais, centres de llum i arquitectures que fugen. Sí, segurament sigui això viure, buscar. En un moment donat, la gata de la casa se m'acosta i em recorda que allà mateix, en aquest mosaic d'arabescs del terra, un dia d'agost, s'hi sobreposaren, per uns moments, uns rectangles de llum.

Joan Claret, intens i profund

Lluís Permanyer

Llibre El món de Joan Claret

Barcelona, 2015

Aquest llibre ens permetrà dirigir una mirada panoràmica a la trajectòria global del pintor Joan Claret. No és pas una cosa banal, atès que la seva obra no va ser mai objecte d'una exposició antològica ni tan sols de la gran retrospectiva que sens cap mena de dubte mereixia. Dic això perquè els qui no coneguin a fons la seva trajectòria professional, en fullejar aquestes pàgines em temo que tindran la impressió que sempre estava fent el mateix quadre. I el cert és que no s'ajusta a la veritat, si algú ho troba més aviat pejoratiu, si li sembla que es repetís. Ras i curt, jo crec que Claret insistia: no va deixar mai d'insistir. I és que des d'un bon començament va trobar un camí, un estil i una manera de fer no solament creativa, sinó també humana. Va emprendre la recerca de la no figuració, practicada per mitjà de la pintura, l'aquarel·la i el dibuix. Amb una carrera de filosofia, uns quants cursos d'arquitectura i una sensibilitat afinada per la música, disposava del bagatge adequat per a anar perfilant el món plàstic que volia expressar, sobretot per mitjà de l'aprofundiment amb el mínim d'elements.

Era lògic, per tant, que en un procés de simplificació optés per emprar només blaus, grisos, negres i blancs: el color era secundari i només havia de permetre-li reforçar l'estructura. Davant la tela o el paper, no sentia el vertigen del no-res: ja sabia el que volia i on pretenia anar; no hi hauria cap mena d'improvisació ni tampoc un canvi sobtat de rumb. Claret pintava com un escrivent monacal, però creatiu i no pas copista. Treballava cada dia, a les mateixes hores, acompanyat per la soledat d'un estudi embolcallat pel silenci, amb una pinzellada traçada com una lletra que havia de lligar amb una altra per compondre una paraula, una frase, un paràgraf, abocats a obtenir a la fi un conjunt plàstic harmònic que havia de respondre a una idea, unes idees artístiques que anaven construint el seu món imaginari.

Joan Claret va mantenir tota la seva vida una actitud coherent, que defugia amb aquella tenacitat tan seva la vida social, la publicitat, la mentida, la trampa, la facilitat i altres paranys i temptacions. No es va penedir mai de defensar a peu i a cavall una honradesa que el distingia.

Joan Claret, la poètica de l'espai

Susanna Portell

Llibre *El món de Joan Claret*
Barcelona, 2015

Cartes des de París

París, 16 d'octubre de 1957. Joan Claret es mostra impressionat per la immensitat de la ciutat. S'allotja al Collège d'Espagne, al número 9 del Boulevard Jourdan. Falta poc per a començar el curs, i demana als pares papers blancs i una selecció de pintures i dibuixos. La carta, com totes les que escriurà cada dilluns, s'il·lustra amb un simpàtic dibuix.

París, 11 de novembre de 1957. Acusa el fred i enyora el sol. Els dies transcorren entre gestions burocràtiques i referències al batec cultural de la ciutat. Els concerts que s'hi donen són d'altíssim nivell, però massa cars per a la seva butxaca. De cinema, en canvi, en gaudeix, gràcies a les projeccions que es fan a la mateixa Cité. Moltes tardes les dedica a visitar exposicions. N'hi ha moltes. Les sales, en general, són petites però també n'hi ha que ocupen una planta sencera. Els fa saber que domina la pintura abstracta. També els fa cinc cèntims del que és el collage. Són informacions que ajuden a imaginar els interessos culturals dels seus pares, ell metge i ella abocada a la llar, així com el suport que rep d'ells. No tot el que veu li agrada, però se'l percep profundament interessat a impregnar-se d'allò que ell considera nou.

París, 2 de desembre de 1957. Joan Claret ens presenta el seu gran amic i pintor Joan Vilacasas, per a qui sempre tindrà paraules d'agraïment i estima. Es dibuixa en una cruïlla. Sap que ha de donar un pas endavant i que la pintura que feia a Barcelona, figurativa, és cosa passada. Els dibuixos que assaja, de taques i línies –i que encara li són estranys–

agraden molt a Vilacasas. Claret es mostra il·lusionat amb els ànims que rep del seu amic, i comencen a imaginar una possible exposició.

Aquest mateix mes, Joan Vilacasas, ja arrelat a París, ha fet arribar a la revista Inquietud, de Vic, les seves sensacions de la ciutat: «El cel et semblarà d'un gris molt "impressionista"; les teulades, les xemeneies i les cases et recordaran molt i molt el René Clair 1930; i la gent barrejada, diversa i variadíssima, vinguda dels quatre punts cardinals, et farà girar més d'una i més de deu vegades. Crec que, en un començament, el cap et donarà voltes i que, en els teus dintres, pensaràs que la capital..."és molt gran". Prendràs el "metro"; t'equivocaràs o no de correspondència i arribaràs al primer hotel. Més tard, no gaire més tard, començarà per a tu la descoberta de París».[1] Poc després, qui ens la mostra és Joan Comes, el protagonista del seu llibre *Doble blanc.* Amb la sacsejada que produeix a Joan Claret la lectura d'aquesta obra obrim la porta al seu món.

Llegint *Doble blanc*

«Contràriament als artistes del país, que sovint desembarcaven a casa en deixar l'estació, ell no duia ni cavallet, ni capsa de pintura, ni teles, ni plecs de dibuixos. El primer cas que veia com aquell.»[2] Qui ho escriu és un pintor, sense èxit, que viu a París. L'artista que acaba d'entrar a casa seva arriba de Barcelona i carrega, al damunt, una formació de natures mortes i paisatges olotins. Es diu Joan Comes, i arribat a aquest punt de la vida, reconeix que es troba en un buit. Necessita obrir un parèntesi. Li confessa no sentir ni veure res, però tanmateix li regala una preciosa visió en un matí de visita al seu estudi parisenc: «...en pujar l'escala de casa teva, m'ha meravellat el quadre que fan les parets velles i la pintura que cau fent esquerdes. [...] Em recorda la porta d'un pintor de parets de prop del meu estudi. Una porta que servia de paleta i que cada dia canviava de formes i de colors. Espaterrant. Jo passava per aquell carrer només per l'espectacle de la porta. Molt bé! Molt més bé que qualsevol elucubració-serpentina d'un Jackson Pollock, un Marc Tobey o un Mathieu»,[3] i és que per a ell, el dia que «l'home pur sabrà comprendre que l'art, el veritable, no és el que troba ordenat i catalogat en la llargada inacabable de quilòmetres de paret de museu, sinó el que té a tocar, ran de nas, com tu al teu replà d'escala i jo a la porta del carrer del meu estudi", només quan entenguem això, "el quadre, el nostre quadre, ja no tindrà raó d'existir».[4] Joan Vilacasas està a punt de fer una gran descoberta personal. A l'abril de 1958 té lloc l'exposició Le vide d'Yves Klein, a la Galerie Iris Clert. «–Quina mena de pintura fa?

–Cap
–Què vols dir?
–Vull dir que ha arribat al silenci espacial absolut.
Al blanc màxim, al doble blanc, al tot.»[5]

Joan Claret es confessa aclaparat per la lectura de Doble blanc, finalista del Premi Joanot Martorell de 1959. També el commouen les conferències de Maurice Merleau-Ponty o la descoberta de Paul Klee, però arriba l'hora de tornar cap a casa. M'ho explica, emocionat pels records de París i els estudis de filosofia.[6] Li porto la imatge d'un jove Joan Miró que, aconsellat per André Masson, queda commogut per la descoberta de Paul Klee, a la Galerie Vavin-Raspail, de Montparnasse, el 1925. «Klee em fa sentir que en tota expressió plàstica hi havia alguna cosa més que pintura-pintura, que era necessari anar més enllà, atansar formes més emocionants, i profundes...» [7] D'aquí saltem a parlar del número extraordinari de Dau al Set, dedicat a Paul Klee, amb motiu del desè aniversari de la seva mort. Surt el juny de 1950. Joan Claret té vint-i-un anys.
Estudia arquitectura. Les llibretes, plenes de fórmules matemàtiques, es poblen de figures extretes d'un microcosmos oníric. D'altres, sembla que les hagi atrapat en plena actuació circense. En una, d'Anàlisi II, juga amb el poema de Joan Brossa «Surt un home, i n'altera els mots». Després, és la filosofia la que centra els seus interessos. Escriu pulcrament els apunts, en castellà i en francès. El podem imaginar assedegat d'escoltar les grans figures de la filosofia que se citen en aquell París de finals dels 50. Un d'ells és Maurice Merleau-Ponty. Amb ell recuperem uns apunts dels Diaris de Paul Klee. «Crec que el pintor ha de ser perforat per l'univers i no voler-lo perforar... Espero estar interiorment colgat, sepultat. Pinto, potser per sorgir.»[8] A «Enfocaments de l'art modern», publicat el 1912 a Die Alpen, el mateix any en què Kandinski publica De l'espiritual en l'art, Klee es rendeix davant la passió i l'instint de llibertat del rus, en una Europa de mirada cansada. Les seves formes, lliures com en l'instant de crear-se el món, es donen la mà sense cap esforç. «Lliure respiració», afirma.

Retorn a Barcelona

Entrem a la Sala Gaspar, on té lloc la seva primera exposició, el 1959. És un espai emblemàtic, i li produeix un gran respecte. Hi exposa amb Hsiao-Chin i Lazlo Fugedi, que havia participat en l'exposició Otro Arte, el 1957, comissariada per Michel Tapié, i de gran impacte en la Barcelona d'aquells anys. També hi eren el seu amic Vilacasas, així com Tharrats, Tàpies, Canogar, Feito, Millares, Saura, treballs del grup El Paso, i internacionals com Karel Appel, Burri, Mathieu i Fautier. «Les taques, textures, inclús signes d'aquesta pintura, no necessiten transcripció. Actuen com a expressions des del món interior de l'artista, al món interior del contemplador sensibilitzat». D'altra banda, ja digué Aristòtil que «les obres d'art valen per si mateixes; per això, és suficient que es presentin amb les seves qualitats pròpies.»[9] Són paraules de Juan-Eduardo Cirlot. La citació l'enllaço amb unes reflexions del mateix Claret que, anys a venir, en una conversa amb Josep Corredor-Matheos, afirmarà: «Aquesta paret del meu estudi, amb totes les seves imperfeccions, taques, rascadures, tenia un interès estètic que ens l'ha descobert la nova pintura.»[10] Somriu, quan li llegeixo una crítica d'Alberto del Castillo, amb motiu de la seva participació en l'exposició de la Sala Gaspar, en què destaca la dicció acurada i l'exquisida mesura lineal i cromàtica de l'obra.[11] Entenc la seva complicitat quan em porta a dibuixar un pont entre la seva pintura i l'escriptura. «Els quadres es fan com una escriptura, vaig pintant i sobre la taca corregeixo si percebo una falta d'equilibri. La primera part del quadre em condiciona la segona. Crec que la pintura és essencialment composició. En un quadre és molt important que tot estigui equilibrat. Tot quadre és una estructura, i aquesta és la que aguanta tot el quadre.»

Mentre Cirlot, el 1960, parla de tendències informals i constructivistes que no necessàriament han de contraposar-se, Joan Claret s'endinsa cada cop més en la construcció geomètrica. Arriben les exposicions amb *0 figura*. Primer l'«Homenatge informal a Velázquez»; després sis més. D'aquestes, tres són temàtiques. Una dedicada a l'objecte, l'altra al mural i la tercera, als grafismes. Entre els papers que guarda la família, recupero uns textos, en castellà, escrits per ell mateix. No estan datats. Algunes de les quadrícules vénen encapçalades per títols. S'hi percep una necessitat per ordenar idees, però estranyament, es repeteixen alguns dels fragments. Un dels capítols entronca perfectament amb l'essència de l'exposició dedicada al mural, que té lloc entre el 15 de juny i el 15 d'agost de 1962. Rafael Santos Torroella firma el text del catàleg. La integració de les arts i l'arquitectura és l'eix sobre el qual es construeix l'exposició. Suma de veus per a entendre un vell debat. De fons, i a prop, s'escolta el ressò de la intervenció de Picasso en la façana del Col·legi

d'Arquitectes de Catalunya. Claret es lamenta que artista i arquitecte no es donin més sovint la mà. En aquest sentit, enyora una decoració de les façanes i amb nostàlgia evoca els vells esgrafiats. Per què no intentem fer una cosa semblant?, es pregunta. «Pintura i escultura no podran ser mai part estructural d'un edifici, però sí que podran arribar a ser elements que harmonitzin i ajudin a ressaltar l'estructura arquitectònica.» Escriu: «El problema és transcendentalment confús. [...] Al pintor i a l'escultor no pot deixar d'interessar-los la ubicació de les seves obres, a l'arquitecte sempre li interessarà que no desfigurin els seus edificis ornamentant-los amb elements disharmònics amb el ritme de la seva obra. Aquest veig jo que és el principi i origen d'un problema que tots junts hem d'intentar si no resoldre, almenys concretar i puntualitzar al màxim». La causa cal trobar-la en un individualisme mal entès, en contradicció amb el treball d'equip que s'imposa en el camp científic. «Cadascú en el seu món, s'adona després com la seva obra ha estat traïda: el pintor veient com la seva pintura és col·locada en llocs inadequats, en ambients apartats de l'esperit de la seva obra. L'arquitecte adonant-se que al decorar els seus edificis, no es tenen en consideració les línies estructurals i s'emmascara la seva realització capriciosament amb obres que trenquen l'harmonia del conjunt. [...] Falta esperit d'anonimat, tasca callada i fosca, cosa que sembla estar en contradicció amb aquesta onada de publicitat i propaganda en què avui es veu envoltat el món.»

En un altre punt dels papers, reprèn la reflexió que camina prop de l'expressada pels arquitectes Josep Maria Feliu i Lluís Gelpí en el catàleg dedicat a *Mural*, de *0 figura*: «La pintura i la seva col·locació, heus ací un problema difícil de resoldre. Si donem una breu mirada enrere, veurem que la pintura va néixer com mural, així la trobem en les coves prehistòriques, seguim trobant-la així en totes les civilitzacions primitives, després apareixen els retaules que ja anuncien l'arribada del quadre tal com l'entenem nosaltres. [...] La defensa de la pintura mural que passa per valorar-ne la col·locació en l'espai públic, sortir al carrer i tornar a complir la missió d'enllaç entre l'artista i l'espectador. Com no pensar amb nostàlgia en aquella Edat Mitjana en què la gent analfabeta era evangelitzada a través del llenguatge de la pintura i l'escultura, que constituïa l'anomenada Bíblia dels pobres. Quin art més meravellós va néixer de complir amb aquesta finalitat. La pintura ha estat i està sempre supeditada a altres realitats ja siguin d'origen màgic, polític o religiós i aquesta subordinació en justifica l'existència, la integra a la vida.» Especialment interessants resulten les analogies que veu entre l'art i els jocs infantils, un debat de plena actualitat. «En les dues es dóna la mateixa llibertat de la fantasia creadora que malgrat això necessita certes regles, tot joc les té i també el component artístic. Quan es parla d'art quasi sempre es cau en un transcendentalisme tan buit com ridícul i s'oblida aquesta lleugeresa i agilitat que l'emparenta amb el joc. Tot art és més un divertiment que una manifestació metafísica. No hem d'oblidar això en intentar plantejar els problemes que deriven de la integració de l'arquitectura amb les arts plàstiques.»

En un moment donat, Claret fa una crida a intentar que l'art s'apropi a la gent, «acostumar l'home del carrer a la nostra recerca i que participi i s'interessi en certa manera en el nostre treball». Voldria fer arribar l'obra «més enllà dels crítics, pseudocrítics, col·leccionistes milionaris i snobs», un posicionament més que compartit per altres artistes de la seva generació. «Cal fer un art viu, brindant-lo a l'opinió pública i no a cercles minoritaris, no es tracta ni d'adaptar-se al gust de la majoria, ni molt menys d'intentar imposar normes i gustos, l'objectiu és simplement establir, amb diàleg, un pont entre la nostra obra i l'espectador. Aquest camí cada dia es fa més necessari davant la proliferació d'uns que volen i haurien de ser els intermediaris entre l'artista i l'espectador, però que es limiten a crear una espessa cortina de fum i a edificar un mur que impedeix la comunicació entre productor i espectador de l'obra d'art.» Nou són les respostes que dóna, quan se li pregunta sobre els seus interessos, en el catàleg dedicat al *Mural*: les superfícies llises, els espais buits, les parets blanques, les coves d'Altamira, els relleus egipcis, els frescs romànics, Fra Angèlic, Piero della Francesca i les aplicacions ceràmiques de Gaudí.

Apropar l'art a la societat i defensar la necessitat d'un contingut ètic de l'art són reivindicacions que arriben també d'un grup, el *Cicle d'Art d'Avui*, creat a la llum del Cercle Artístic de Sant Lluc, el 1962. Segons Lluís Bosch, un dels integrants, juntament amb Carlos Mensa, Joaquim Llucià, Owe Pellsjö, Francisco Valbuena i Amèlia Riera, més que principis estètics, els uneix una voluntat ètica. Un art d'extenses majories, i no de minories, en paraules seves, com llegim al número 4 dels *Cuadernos del Ciclo de Arte de Hoy*, editats pel grup. Però si hi ha una fita clau en aquests moments per a Joan Claret, sens dubte és el Premi de Dibuix Joan Miró, que obté, per unanimitat, en la primera de les convocatòries, de 1962. Es tracta d'una iniciativa engegada pel mateix

Cicle d'Art d'Avui, que arribà a tenir caràcter internacional. Hi concorren 38 artistes. El jurat, nomenat pels membres del Cicle, el formen Alexandre Cirici, Joan Perucho, Josep Llorens Artigas i Francisco Valbuena. Esdevenir plataforma alternativa al Premi Ynglada-Guillot, molt més tradicional, i valorar el dibuix no figuratiu, en blanc i negre i en qualsevol tècnica de les habituals, són les seves premisses. Reben menció especial Argimon, Asensio, Musach, Cardona Torrandell, Mensa i Pellsjö. Claret reivindica el dibuix com una veritat nua, mentre Alexandre Cirici parla d'ell com l'únic constructivista pur de l'ambient barcelonès.[12] Dos anys després, exposa amb els membres del *Cicle d'Art d'Avui* i els seus companys de *0 figura*, Joan-Josep Tharrats i Joan Vilacasas, a la mostra «9 Från Barcelona», a la galeria Pierre, d'Estocolm. El mateix 1964 participa a la primera *MAN* (Muestra Arte Nuevo) organitzada pel *Cicle d'Art d'Avui* i el *Cercle Artístic de Sant Lluc*, coincideix amb alguns dels seus membres a la important exposició «Abstractos Catalanes», organitzada a la Sala Conservatorio de las Artes del Libro, i repeteix a la *MAN 65* i a la de 1971. A mitjans dels 70, el trobem aplicant també pintura acrílica damunt de planxes d'alumini, amb resultats especialment contundents. Són treballs que porta a terme amb la complicitat del seu gran amic i col·leccionista Hans-Robert Thomas. Se succeeixen les exposicions a l'estranger, i paradoxalment, o no, Claret reclama un recomençar constant i un aïllar-se de tot.

Recuperant la seva veu

Llum, espai i moviment, accent i escriptura en un tot que abraça les seves altres passions, la música, el cinema i l'arquitectura. Com un aprenent, així es veu, i així se sent mesos abans de morir. Entén la pintura com a autoretrat. «L'artista no té més món que el paper, però això és el que precisament li dóna la llibertat.» Es mostra animat preparant l'exposició a la Fundació Vila Casas. No la pot arribar a veure, perquè mor pocs dies abans que s'inauguri. Contemplo una obra que té en el bastidor. Mentre parlem de tot i de res, m'ensenya a mirar més enllà d'aquella composició minuciosa i de l'organització espacial. La línia és el que la nota d'un pentagrama és per al músic, em diu. El percebo emocionat quan em recorda el seu pas, de ben jove, per l'Acadèmia Baixas, i la importància de l'espai entre dues línies que hi descobrí. «La il·lusió de la dimensió», així de senzill i així de difícil. Llums i ombres, com les que inunden l'escenari. Ritme i moviment, com les seves mans en l'espai, mentre em parla. Blanc, negre i gris. Més enllà, escenaris que s'obren i que ens traslladen a les fantasies arquitectòniques de Giovanni Battista Piranesi, un dels seus pintors estimats; resseguim línies ondulants entre formes superposades, i em confessa la fascinació que sent per la pintura arabesca o els blaus de la mesquita de Jerusalem. Arquitectures en l'espai, que em porten de nou a París, on començava aquest viatge. Recupero una cita preciosa de Joan Vilacasas, del seu llibre *Jourdain 65*, 1966: «Si acluques una mica els ulls, París sembla, d'aquí estant, un quadre d'en Mondrian. Era cert. Els carrers, les cases, es dibuixaven amb una precisió geomètrica. Un mosaic en grisos, ocres i blaus.»[13] Estic segura que a Joan Claret, fascinat també per la pintura de l'holandès, li hauria agradat aquest París.

[1] «L'"altre" París», *Inquietud*, desembre de 1957, p. 14-15, reproduït al catàleg *Joan Vilacasas. Viatges siderals*. Exposició comissariada per Àlex Mitrani, Museu d'Art de Sabadell, 2014, p. 53.
[2] Joan Vilacasas, *Doble blanc*, Barcelona: Selecta, 1960, p. 17
[3] Op. cit., p. 27.
[4] Op. cit., p. 28.
[5] Op. cit., p. 185.
[6] Vaig poder gaudir de llargues converses amb ell, mentre preparava el text «L'espai de Joan Claret», inclòs en el catàleg de l'exposició «Sota l'aparença», comissariada per Glòria Bosch a la Fundació Vila Casas. Joan Claret va morir pocs dies abans de la inauguració, el 8 de setembre de 2014.
[7] Jacques Dupin, *Miró*, Barcelona: Polígrafa, 1993, p. 85.
[8] Citat per Maurice Merleau-Ponty, *El ojo y el esíritu*, Barcelona: Paidós, 1985, p. 25.
[9] Juan-Eduardo Cirlot, «El "Arte Otro"», *Correo de las Artes*, I, 23-2-1957.
[10] José Corredor-Matheos, «Claret, primer Premio de Dibujo Joan Miró», *La Prens*a, 5-6-1962.
[11] Alberto del Castillo, «Tres pintores en la Sala Gaspar», *Diario de Barcelona*, 24-5-1959.
[12] Alexandre Cirici-Pellicer, «Claret. Premio Joan Miró 1962», *Cataluña Exprés,* 1-7 de juny de 1962.
[13] «Joan Vilacasas. Viatges siderals». Museu d'Art de Sabadell, 2014, p. 128.

0 figura

Judit Subirachs-Burgaya
Llibre El món de Joan Claret
Barcelona, 2015

Quan analitzem els primers anys, foscos i sòrdids, de la postguerra sorprenen els impulsos creatius i les iniciatives, sovint agosarades, que sorgiren dels artistes que a Catalunya representaven les tendències més renovadores. Concretament als anys quaranta, va ser essencial per a la renovació de l'ambient artístic la creació de nombrosos grups com El cenacle de Sabadell, Els artistes graciencs, Els Betepocs, Els artistes de la Campana de Sant Gervasi, Els Blaus de Sarrià o Lais. També va tenir un paper molt important en la difusió de l'art d'avantguarda i en la formació dels joves artistes plàstics la constitució el 1946 del Cercle Maillol, a l'empara de l'Institut Francès de Barcelona, que atorgava beques per anar a completar estudis a París. Però la gran revolució en l'art del primer franquisme es va produir el 1948 amb la creació del Saló d'Octubre i la formació del grup que publicaria la mítica revista Dau al Set. L'any següent encara apareixeria el Club 49 que editaria els quatre fascicles de la revista Cobalto 49 i organitzaria la gran Exposició Miró, retrospectiva, a les Galeries Laietanes de Barcelona i també sessions de jazz i conferències amb la col·laboració del Hot Club.

Als anys cinquanta els grups sorgits van ser més heterogenis i gairebé efímers ja que, en general, es tractava d'unions amb la finalitat de facilitar i abaratir el muntatge d'exposicions o amb l'objectiu de defensar els interessos dels creadors. Els artistes s'organitzaren en grups com Postectura, Indika, Associació d'Artistes Actuals (AAA), Tahull o Sílex. En l'àmbit de l'arquitectura, el Grup R va fer de catalitzador de la recuperació de la modernitat amb la voluntat d'entroncar amb el GATCPAC.

Als seixanta, quan la creació artística es podia polaritzar entre informalisme i constructivisme, més que grups el que van aparèixer foren accions col·lectives, com les protagonitzades pels Gallots de Sabadell.



En el cas de *0 figura* no podem parlar d'un grup d'artistes, sinó d'un repertori d'activitats que va impulsar la Sala Gaspar, entre els anys 1960 i 1963, amb l'orientació del crític d'art Rafael Santos Torroella.

Més enllà de la seva natural finalitat comercial, és de justícia reconèixer que la Sala Gaspar, que havia estat fundada el 1909, representà un important paper en la difusió de l'art d'avantguarda a Catalunya. Cal no oblidar que va promoure les activitats de l'esmentat Club 49 i que el 1956 va organitzar la primera exposició d'obres de Picasso que va tenir lloc a l'Estat espanyol després de la guerra.

D'altra banda, a partir del 1960 i durant dues dècades, Rafael Santos Torroella va dirigir la secció de crítica d'art d'El Noticiero Universal encapçalada amb el títol «Dietario artístico».

1960: Homenatge informal a Velázquez

La primera iniciativa sorgida sota el nom de *0 figura* s'organitzà el 1960 amb la presentació d'una exposició titulada «Homenaje informal a Velázquez», coincidint amb el tricentenari de la mort del pintor. A l'exposició, que es va inaugurar el 15 d'octubre i es va cloure el 4 de novembre, hi van participar

quaranta-un artistes d'arreu d'Espanya, dins l'estètica informal. La nòmina és prou significativa: Eduard Alcoy, Magda Bolumar, Rafael Canogar, Joan Claret, Xavier Corberó, Martín Chirino, Jordi Curós, Salvador Dalí, Rafael Durancamps, Will Faber, Francesc Farreras, Luis Feito, Àngel Ferrant, Juan C. Francés, José Luis García, Joan Hernàndez Pijuan, César Manrique, Marcel Martí, Manolo Millares, Monjalés, Lucio Muñoz, Jaume Muxart, Norman Narotzky, Enric Planasdurà, Carles Planell, Albert Ràfols Casamada, Manuel Rivera, Antonio Saura, Eusebio Sempere, Pablo Ser-rano, Salvador Soria, Antonio Suárez, Josep M. Subirachs, Josep M. de Sucre, Luis Enrique Tábara, Joan Josep Tharrats, Lluís Trepat, Román Vallés, Evarist Vallès, Vicente Vela, Joan Vilacasas, Moisès Villelia i Manuel Viola.

A més de la reproducció en blanc i negre d'una obra i d'un breu text dedicat a Velázquez de cadascun dels quaranta-un artistes plàstics esmentats, en el catàleg de la mostra també van ser convidats a participar-hi historiadors de l'art, crítics, escriptors, filòsofs i arquitectes: Joan Ainaud de Lasarte, Vicente Aguilera Cerni, Carlos Antonio Areán, Joan Arús, Rafael Benet, Joan Brossa, Manuel Baldrich, Oriol Bohigas, José Camón Aznar, Alberto del Castillo, Camilo José Cela, Juan Cortés, Fernando Chueca Goitia, Carles Fages de Climent, Joaquim Folch i Tor-res, Sebastià Gasch, Francesc Garriga Barata, José Guerrero Lovillo, Luis González Robles, Joan Anton Maragall, Frederic Marès, René Métras, Joan Obiols, Joan Oliver, Joan Perucho, Francesc Pujols, José Miguel Ruiz Morales, Jaume Sabartés, Joan Serra, Francesc Serra, Joan Baptista Solervicens, Joan Subias Galter, Quirino Teixeira, Joan Teixidor, Manuel Trens, José M. Valverde, Vicente Vela i Miguel Villa.

El catàleg també inclou pàgines en facsímil de l'obra d'Antonio Palomino *El Parnaso Español. Vida de los eminentes pintores españoles* (Madrid, 1724).

L'esdeveniment va tenir un ressò considerable perquè es plantejà com una acció irònica amb esperit combatiu. Des de la distància, artistes del segle XX anomenats informals rendien homenatge a un pintor barroc d'indiscutible talent, a qui respectaven, però a qui no pretenien adular ni, encara menys, imitar.

El crític d'art Juan Cortés comentava l'esdeveniment amb aquestes paraules: «… bien está el homenaje y bien está que sean los informalistas quienes lo ofrezcan. Nadie como ellos podía emprender una iniciativa de tal género con mayor seguridad de no dar un paso en falso. Cualquier honor que pretenda ser rendido a la memoria del mayor pintor que ha habido en el mundo, tiene que manifestarse, por lo menos por parte de quien posea un mínimo de discreción, en la forma que sea, pero de ninguna manera en la misma dirección en que se ejerció su genio.

Piénsese, si no, en lo que hubiera podido ser una demostración similar realizada por los que llamaríamos "del otro lado", entre los cuales tantos hay que se imaginan ser fieles al espíritu velazqueño, abominando de toda innovación y repitiendo sin sensibilidad, talento ni gracia una lección falsamente tradicional. Salvo lo que pudieran aportar unos pocos, que podríamos contar, sin exageración, con los dedos de una mano, la desproporción entre la figura objeto del homenaje y los testimonios del mismo habría acarreado sobre éste un, ridículo inconmensurable.»[1]

Rafael Santos Torroella iniciava el text introductori del catàleg declarant: «Dedícanse las páginas de esta primera salida de 0 figura a uno de los mayores enigmas de la historia del arte». I, més endavant, afegia: «Velázquez es, sin duda, un enigma, pero no un misterio».

Joan Claret, que l'any anterior s'havia donat a conèixer com a pintor amb una exposició monogràfica a la mateixa Sala Gaspar i que el 1957 s'havia llicenciat en Filosofia i Lletres, va escriure per a l'ocasió el text següent: «Velázquez, hito dentro de la historia del arte. Posición límite donde parece imposible un más allá. Síntesis que alienta en su interior todo el pasado y en potencia todo el porvenir. Todos podemos reclamarlo como maestro y precursor. Es un gran momento en este fluir constante que es la pintura.» Per a copsar plenament el caràcter combatiu de la proposta cal comprendre l'originalitat del títol escollit, *0 figura*, que jugava amb un doble sentit, conceptual i formal, atès que, d'una banda, emergia com una reacció en contra del formalisme, i d'altra banda, el format de totes les obres que formaven part de l'exposició era «0 Figura», és a dir, el més petit dels formats internacionals en les obres bidimensionals: divuit per catorze centímetres.[2] Si aquell títol, segons les notes de premsa de l'època, va suscitar nombrosos comentaris, encara en va suscitar més, i per a tots els gustos, l'enigmàtic missatge que, com a enunciat de la mostra, va ser muntat a l'aparador de la Sala Gaspar: damunt d'un drapejat negre que cobria tot el fons, hi havia en primer terme una reproducció de «Las Meninas» de mida «0 figura» i,

enfront de l'obra, col·locat en un cavallet de pintor, un mirall trencat.

El text que Josep M. Subirachs va escriure per a l'ocasió deia, precisament: «Hay que romper el espejo de la sala de "Las Meninas".»

Després d'aquella exposició la Sala Gaspar organitzaria sis exposicions més sota el mateix títol de 0 figura. Tres van ser exposicions monogràfiques dedicades als pintors Joan Vilacasas i Joan Josep Tharrats i a l'escultor Josep M. Subirachs. Les altres tres foren mostres temàtiques: «El Objeto», «Mural» i «Grafismes».

És obligat destacar que Joan Claret, Joan Josep Tharrats i Joan Vilacasas van ser els únics artistes que participaren en totes les exposicions temàtiques de *0 figura*.

1961: L'Objecte

Per a la segona exposició col·lectiva que amb el títol de «El Objeto» es va dur a terme del 25 de novembre al 20 de desembre de 1961 Rafael Santos Torroella va escriure un suggerent text: «La rebelión del objeto».

La seva reflexió partia de la idea de l'antiindustrialisme i de la doctrina de la regeneració de l'home mitjançant el retorn a les belles i bones artesanies que l'artista i escriptor britànic William Morris, fundador del moviment Arts and Crafts, defensà en plena Revolució Industrial. Però Santos Torroella declarava que la vertadera rebel·lió s'havia produït a partir de l'inconformisme artístic de les tendències més radicals de l'avantguarda. Es referia, és clar, als ready-made de Marcel Duchamp, entre altres obres i altres artistes, entre els quals incloïa l'"objecte de funcionament simbòlic" de Salvador Dalí i els objectes «per a utilitzar-los en allò que és inútil» d'Àngel Ferrant.

Vuit foren els artistes que van participar en aquesta exposició: Salvador Aulèstia, Joan Claret, Joan Comellas, Marcel Martí, Carles Planell, Josep M. Subirachs, Joan Josep Tharrats i Joan Vilacasas.

Com va escriure Alexandre Cirici, la majoria dels objectes presentats es relacionaven amb l'objecte màgic del Dadà o del surrealisme, però d'altres corresponien al nou realisme, almenys en algun aspecte. Referint-se a Vilacasas, Cirici, fins i tot, parlava d'una tendència al «fetitxisme de l'objecte».[3]

Es curioso observar las diversas reacciones hostiles de los visitantes de la exposición que, bajo el título de "El objeto", presenta el grupo "O Figura" en la Sala Gaspar. Esas reacciones pueden resumirse en tres actitudes: la indignada, de quienes juzgan ofensivo el proceder de los expositores; la festiva, de aquellos que lo consideran, como tantas veces se oye decir, una "tomadura de pelo", y, con mayor ingenuidad de la que pudieran creer, se apresuran a entrar en el juego; y, por último, la de esos que siempre "están de vuelta", no se sorprenden de nada y dicen desdeñarlo todo por carente de originalidad, sin detenerse nunca a preguntarse el cómo y el porqué de las cosas. Estas son las tres actitudes hostiles que podríamos calificar de generales, a las que habría de añadirse la de algún que otro "entendido" en la materia, que pontificará acerca de si los objetos expuestos cumplen o no tal o cual requisito exigible. En realidad, la provocación de tales actitudes debe haber sido uno de los propósitos de los expositores, pues algo de revulsivo, de trampa abierta a los incautos o los pedantes, tiene también esta manifestación.

1962: Mural

El 1962, del 15 de juny al 15 d'agost, la proposta de *0 figura* portava per títol «Mural» i va consistir en una interessant col·laboració entre artistes plàstics i arquitectes.

«En el principio era el muro» és el títol del text introductori de Rafael Santos Torroella. El crític d'art reflexionava entorn el debat sobre la integració de les arts en l'arquitectura i constatava que, mentre en èpoques anteriors va existir una estreta col·laboració entre les diverses arts, al segle XX les temptatives i projectes només quallaven en alguns resultats parcials i excepcionals. El catàleg aplega un arxiu de trenta-sis imatges que abracen des de la primitiva cova d'Altamira (Santander) fins a l'escultura de llum, un arabesc de neó, que Lucio Fontana va presentar el 1951 a la IX Triennal de Milà. Hi apareixen, també, obres de l'antic Egipte, de Pompeia i Roma, la capella dels Medici a Florència, les pintures de Piero della Francesca a Arezzo i de Miquel Àngel a la capella Sixtina, les Pintures Negres de Goya a la Quinta del Sordo, les pintures de Josep M. Sert a Ginebra, el mosaic de Gaudí al Parc Güell, entre altres obres. Significativament, quatre de les darreres imatges corresponen al mural amb dibuixos esgrafiats que aquell mateix any, 1962, Picasso va realitzar per a la façana del Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, l'edifici projectat per

l'arquitecte Xavier Busquets i Sindreu a la cantonada entre el carrer dels Arcs, la plaça Nova i el carrer dels Capellans de Barcelona.

De tots els catàlegs editats per 0 figura el de l'exposició «Mural» és, de bon tros, el més voluminós ja que, a més de moltes fotografies realitzades per P. Aguiló, Francesc Català-Roca, Maspons i Ubiña, Xavier Miserachs, J. Pi, Antoni Robert i Ton Sirera, vint-i-quatre arquitectes, la major part de Barcelona, però també de Madrid, Sevilla, Bilbao, París o Ginebra, van ser convidats a respondre un qüestionari que incloïa vuit preguntes a l'entorn del mateix debat, és a dir, la integració de les arts en l'arquitectura.

Centrant-nos en el contingut de l'exposició que ens ocupa, concretament foren cinc arquitectes, Josep M. Feliu Via, Lluís Gelpí, Robert Terrades, Manuel Anglada i Antoni de Moragas els que presentaven i situaven l'obra mural de quatre pintors, Joan Claret, Joan Hernàndez Pijuan, Joan Josep Tharrats i Joan Vilacasas i d'un escultor, Josep M. Subirachs.
Si l'objectiu de l'exposició «Mural» era oferir al públic exemples d'integració d'una obra plàstica dins d'un espai arquitectònic genèric, el tàndem format pels arquitectes Josep M. Feliu Via i Lluís Gelpí Vintró presentava el mural que el pintor Joan Claret va realitzar amb plafons multiplans, una composició lluminosa de 23m^2 de superfície i un element corpori mòbil fent servir materials com la fusta, el paper, el cartró i la pintura plàstica.

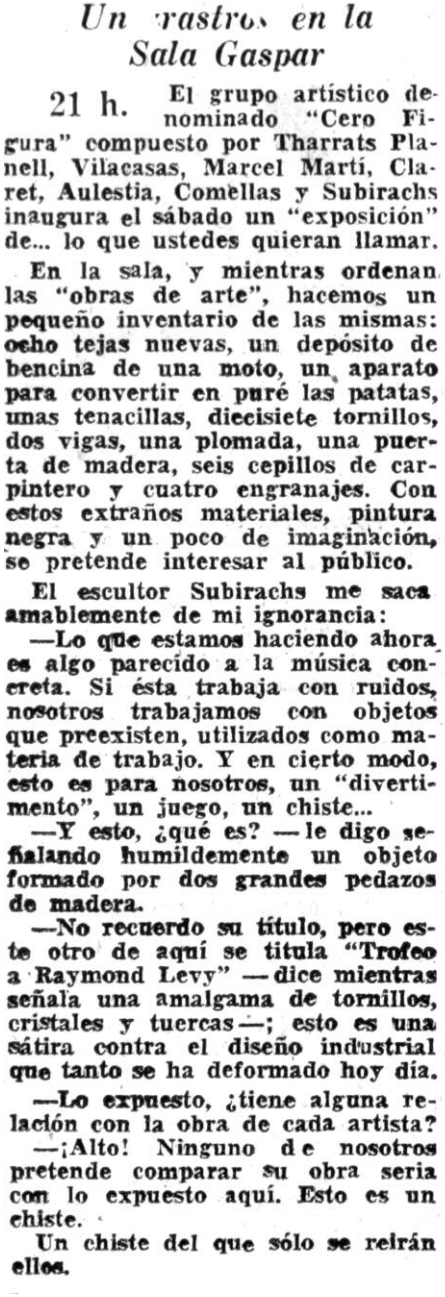
Els esmentats arquitectes assenyalaven que la integració de les arts suposava, naturalment, una afinitat d'idees i caràcters entre els membres de l'equip, sense la qual els resultats podien ser contraproduents i no permetrien la unitat de creació que significava l'èxit de l'empresa. I descrivien el projecte amb les paraules següents:

«L'obra de Claret, amb un profund sentit constructiu, tal vegada derivat dels seus estudis d'arquitectura, es desenvolupa en una atmosfera subtil, expressada per una successió de plans i tintes que requereix un marc cartesià que la fixi.
Es presenta un mural de notables dimensions, que intencionadament i per a la seva execució, en cadascuna de les parts constitueix una unitat. Aquesta característica s'ha tingut en compte en el seu muntatge, situant en dos plans diferents els plafons, de manera que permet indistintament la visió de conjunt o particular, segons quin sigui el punt d'observació.

Un joc de llums serveix igualment per a destacar les diferents parts de la composició total. En l'àmbit on se situa el mural s'inclou un element corpori que posa de manifest una faceta plàstica de l'autor i que completa l'espai arquitectònic en què hi ha el mural.»[4]

Joan Claret, com la resta dels artistes que participaven en l'exposició, declarava de manera resumida allò que d'una obra mural li interessava:
- Les superfícies llises
- Els espais buits
- Les parets blanques
- Les coves d'Altamira
- Els relleus egipcis
- Els frescos romànics
- Fra Angelico
- Piero della Francesca
- Les aplicacions ceràmiques de Gaudí

I allò que no li interessava:
- La riquesa de materials
- El monumentalisme
- La complicació
- Els grans cortinatges
- Rafael
- El barroc
- La galeria dels miralls de Versalles
- Sert



Un vastro en la Sala Gaspar

21 h. El grupo artístico denominado "Cero Figura" compuesto por Tharrats Planell, Vilacasas, Marcel Martí, Claret, Aulestia, Comellas y Subirachs inaugura el sábado un "exposición" de... lo que ustedes quieran llamar.

En la sala, y mientras ordenan las "obras de arte", hacemos un pequeño inventario de las mismas: ocho tejas nuevas, un depósito de bencina de una moto, un aparato para convertir en puré las patatas, unas tenacillas, diecisiete tornillos, dos vigas, una plomada, una puerta de madera, seis cepillos de carpintero y cuatro engranajes. Con estos extraños materiales, pintura negra y un poco de imaginación, se pretende interesar al público.

El escultor Subirachs me saca amablemente de mi ignorancia:

—Lo que estamos haciendo ahora es algo parecido a la música concreta. Si ésta trabaja con ruidos, nosotros trabajamos con objetos que preexisten, utilizados como materia de trabajo. Y en cierto modo, esto es para nosotros, un "divertimento", un juego, un chiste...

—Y esto, ¿qué es? —le digo señalando humildemente un objeto formado por dos grandes pedazos de madera.

—No recuerdo su título, pero este otro de aquí se titula "Trofeo a Raymond Levy" —dice mientras señala una amalgama de tornillos, cristales y tuercas—; esto es una sátira contra el diseño industrial que tanto se ha deformado hoy día.

—Lo expuesto, ¿tiene alguna relación con la obra de cada artista?

—¡Alto! Ninguno de nosotros pretende comparar su obra seria con lo expuesto aquí. Esto es un chiste.

Un chiste del que sólo se reirán ellos.

1963: Grafismes

Finalment, la darrera de les exposicions organitzades per 0 figura portava per títol «Grafismes». Inaugurada el 16 de març i clausurada el 6 d'abril de 1963, va comptar amb la participació dels pintors Joan Claret, Joan Josep Tharrats i Joan Vilacasas i de disset poetes catalans: Joan Argenté, Blai Bonet, Joan Brossa, Salvador Espriu, Josep Vicenç Foix, Tomàs Garcés, Francesc Garriga i Barata, Joaquim Horta, Albert Manent, Josep Pedreira, Pere Quart, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas, Joan Teixidor, Rafael Santos Tor-roella, Guillem Viladot i Joan Vinyoli.

A diferència dels catàlegs anteriors, aquesta vegada Santos Torroella no va escriure un text, més o menys llarg, com a introducció sinó que va encapçalar el volum amb la reflexió següent: I així és, doncs, com es va plantejar l'exposició i el seu catàleg. Els poetes van escriure poemes a partir dels dibuixos, collages, maculatures, gravats, estucs i ceràmiques de Claret, Tharrats i Vilacasas.

L'edició del catàleg corresponent, el número 7 de *0 figura* i el que tancaria la sèrie, va ser encarregada directament per la Sala Gaspar a Josep Pedreira.

———

Sovint ens hem preguntat per què una iniciativa tan interessant i tan suggerent no va tenir continuïtat. Trenta-sis anys després de la darrera de les exposicions de 0 figura, un dels artistes més implicats en aquella apassionant aventura, Joan Vilacasas, va explicar la seva versió:

«Sé prou bé, per experiència pròpia, l'esforç que comporta la creació i continuïtat d'una edició d'aquest tipus. A Barcelona, als bons temps de la Sala Gaspar, quatre pintors, un escultor i un crític intentàrem la peripècia del *0 figura*, zero figura, que molts, desconeixedors del vocabulari pictòric internacional, havien batejat equivocadament, confonent el zero amb la lletra o, com a una exclamació: "Oh Figura", si bé hi cabia així mateix, la interpretació en un sentit més surrealista, com una empescada de la ment poètica del nostre Josep Vicent Foix: "0 Figura, o paisatge, o natura morta o res". No cal dir la feina que tinguérem explicant a tort i a dret que el zero figura a que ens referíem era la mida més petita que es fa amb tela i bastidor, 18 × 14 centímetres. L'aventura reeixí, tingué el seu èxit. Plogueren les felicitacions, sorgí el col·leccionista, però malgrat tots aquests estímuls, el *0 figura* s'estroncà al número set. Per què? Podien ser tantes les respostes... Qüestió econòmica? No. Els Gaspar en cap moment van tancar l'aixeta. El fet era que tot el pes de la realització havia recaigut sempre sobre una sola persona, sempre la mateixa. Una mena de Joan Cuscó que no tingué la seva resistència i que després del setè número llençà la tovallola: un sabadellenc barbut, esgotat, abatut. Un servidor de vostès.»[5]

Probablement Vilacasas exagerava en atribuir-se tota la feina que va comportar l'organització d'aquelles exposicions i, sobretot, l'esforç que suposava la realització dels corresponents catàlegs, set autèntiques joies de bibliofília que són, en definitiva, el que ens resta, per sempre més, d'aquella iniciativa que el seu artífex, Rafael Santos Torroella, va definir com una de les experiències més voluntàriament inquietants de l'art d'avantguarda dels anys seixanta. 0 figura va ser, efectivament, una proposta singular, un capítol extraordinàriament interessant de la història de l'art català del segle XX que mereixeria un estudi en profunditat. I no va ser pas inútilment que Joan Claret s'hi va involucrar des de la primera exposició fins a la darrera.

[1] Juan Cortés: «El homenaje informalista 0 figura a Velázquez». La Vanguardia Española, Barcelona, 21 d'octubre de 1960, p. 27.
[2] A partir de mitjan segle XIX aparegueren els bastidors universals, que, mitjançant una numeració i els noms figura, paisatge i marina, estandarditzaren una gamma de mides que són les d'ús corrent.
[3] Alexandre Cirici: L'art català contemporani. Edicions 62, Barcelona, 1970, p. 311
[4] Josep M. Feliu Via i Lluís Gelpí Vintró. Catàleg de l'exposició «Mural». Sala Gaspar, Barcelona, 1962 (text original en castellà).
[5] Joan Vilacasas: «Paraules a l'Homenatge a Joan Cuscó». Quadern, núm. 119, Sabadell, febrer 1999, p. 39-40.

Una conversa amb Joan Claret

Lluís Permanyer

Barcelona, febrer 1995

Quan saps que el quadre està finalitzat?
El conec molt bé, i confesso que en comptades ocasions se m'ha plantejat aquest problema. El factor sorpresa pràcticament no existeix en la meva pintura.

És la teva pintura bàsicament un problema d'equilibri?
Crec que sí. Crec que l'equilibri a la meva obra consisteix a eliminar tots els elements superflus, inclús acabo per col·locar la firma al dors, ja que considero que és un element estrany a la composició.

Per què els olis fan l'impressió d'estar més treballats que les aquarel·les?
A causa de la diferència del procediment i dels materials. A l'aquarel·la, per exemple, el blanc ja me'l dona el paper i a la tela, en canvi, l'he de pintar.

Et preocupa donar moviment a la teva obra?
Sí, per això utilitzo les línies corbes, perquè m'he adonat que ajuden a produir l'efecte de moviment.

I per què estàs interessat ara a introduir el moviment en la teva obra?
Considero que l'enriqueix. Tota pintura és un llenguatge i em proposo expressar el màxim de coses amb el mínim d'elements.

Jo diria que la teva obra està molt meditada.
Per descomptat. És un procés de reflexió que segueix un programa minuciós de treball i que no admet la improvisació.

Hi ha variacions en el desenvolupament?
La idea global de l'obra és sempre fixa, però durant la realització es van produint lleugeres variacions.

Per què tan poca varietat de color?
Prefereixo profunditzar al màxim partint d'un mínim d'elements,i d'aquí ve que limiti voluntàriament el nombre de colors que utilitzo.

Quins són els colors que sempre has utilitzat?
El blanc, el negre i el gris, juntament amb alguns tocs de blau, d'un temps ençà també utilitzo el vermell i alguns tocs de groc.

No has sentit mai la necessitat d'aplicar cap més?
No. En realitat els mesclo amb el negre i amb el blanc, cosa que permet obtenir matisacions dins d'aquesta gamma.

Quina missió assignes al color?
Em serveix per a accentuar aquelles parts de la tela que, en funció de l'ordre general dels elements, considero més importants.

Quina missió assignes a la llum?
La utilitzo per a donar profunditat i contrast als diferents plans.

Per què t'interessa tant la línia?
Per a mi la línia és com les notes del pentagrama per al músic; és l'element sobre el qual treballo.

Utilitzes simplement la recta i la corba com a elements que ordenen?
Sí, però cada un acompleix una missió diferent. La recta em serveix per a donar estabilitat i la corba moviment.

No t'ha interessat mai anar més enllà de les dues dimensions?
Intento crear la il·lusió d'una tercera dimensió mitjançant l'ús de la llum i la intensitat dels colors.

A la teva obra és patent un interès per plasmar l'espai.
Sí. És com una projecció necessària de la cerca d'una altra dimensió, perquè la pintura en el fons sempre és una ficció que tracta de traduir les dues dimensions en tres, fet que suposa la cerca de l'espai.

Per què un espai arquitectònic?
Jo associo la idea de l'espai a l'arquitectura, perquè ha estat creat per l'home, en canvi el de la naturalesa és un espai que ve donat.

No tems obsessionar-te amb la idea pictòrica que t'has imposat?
En el meu cas l'obsessió és inevitable. Necessito concentrar-me absolutament per poder així aprofundir al màxim i extraure el major partit possible dels pocs elements amb què treballo.

No has sentit mai la necessitat de deixar de profunditzar en la línia que segueixes i assajar un altre camí?
No, per la senzilla raó que vaig descobrint coses noves, i això m'interessa molt més que provar noves experiències.
Prefereixes, per descomptat, una obra ben feta que una bona idea.
Sí, rotundament sí.

Quines paternitats o influències reconeixes?
Jo no pintaria d'aquesta manera si abans no haguessin existit Klee, Mondrian, Kandinski, etc.

És inexcusable la llibertat per a crear?
Imprescindible. Sense llibertat no hi ha possibilitat de creació vàlida. La llibertat és a la base de tota obra i qualsevol obstacle o la més petita restricció que pugui trobar al seu pas no fan més que entorpir la creació i el sentit de l'obra.

Quina línia avantguardista t'interessa més?
En principi estic obert a tota classe d'experiències.

T'estàs referint a llibertats que van més enllà de les merament de signe polític.
Em refereixo a totes, perquè la llibertat no pot tenir límits. L'artista ha de poder treballar sense el més petit condicionant, que sovint no procedeix només del terreny polític, sinó també, per exemple, de les pressions exercides per les galeries, els marxants, la crítica, el públic.

Aquesta llibertat ben entesa, comença per un mateix?
És clar, jo he trobat la meva escriptura, però a partir d'aquí hi ha un ampli camí que pot recórrer en moltes altres i jo vull tenir la llibertat d'emprendre tots els camins que cregui necessaris.

Xavier Rubert de Ventós parla amb el pintor Joan Claret

Xavier Rubert de Ventós
Barcelona, 1974

Pretens dir alguna cosa extrapictòrica?
No.
Algun missatge social?
Cap.
Llavors, ¿només problemes estètics?
Sí. Composició, ritme, organització…
D'espais i de formes?
Espais i formes.
En tens prou amb blancs, negres i grisos?
De moment, si.
Has tingut mai desitjos de fer "tachisme"?
No. Al contrari. No crec en la improvisació ni en la pinzellada incontrolada.
Negues, doncs, el valor estètic del gest?
En la meva obra, si.
En el que fas, la tècnica, ¿mana o serveix?
Serveix.
No creus, doncs, en allò que afirmen que, de certa manera, en l'art contemporani les tècniques substitueixen a la figuració?
Per mi la tècnica no té cap altra funció que la de servir a l'expresssió.
Si no ens dónes més tècnica que la dels que pintaven gargots, qué ens dónes?
El que bonament puc.
En tota la teva obra hi ha una forta preocupació per l'estructura formal. T'ha temptat alguna vegada l'estructura cromàtica?
El blanc, el negre i el gris són tan colors como qualsevol altre. Llum i ombra. Quan en una tela, fora d'aquests, he afegit un altre color, sempre l'he trobat accessori.
Et sembla un pecat artístic, en un quadre, un element accesori?
Sí. Perquè per a mi el problema és arribar a un màxim de senzillesa. Voldria que tot fos elemental, imprescindible, essencial. I que tot, inclús el més petit element, estigués justificat.
Per a tu és important que una pintura es justifiqui intel·lectualment?
Mentre tinguem ulls, un judici mai serà únicament intel·lectual.
En una obra tan "justificada", depurada, essencial i austera de color com és la teva, ¿no pot faltar-li aquell punt de bogeria del què parlava Standhal?
Hi ha diverses classes de bogeria. Començant per l'expressionista i acabant per la del divisionisme reiteratiu. Jo m'identifico més amb aquesta.
La del calidoscopi?
A l'hora de pintar, mai vaig pensar en el calidoscopi.
I en les cristal·litzacions?
Tampoc.
Llavors, en concret, tu no pretens representar res del món exterior?
Només formes geomètriques.
Però en les últimes teles buscaves a més la llum, l'atmosfera…
En un principi feia formes estrictament planes. Després vaig voler dotar-les de profunditat, vaig recórrer als volums geomètrics segons les lleis de la geometria clàssica. Avui, sense renunciar plenament, ja començo a prescindir d'ells. En la composició, penso més en els espais oberts i en el que deies: llum, atmosfera…
Quantes hores treballes tots els dies?
Vuit, deu...

Són les dues i mitja. ¿i si anem a dormir?

Claret, Joan

Revista *Tropos*
Bogotà, 1973

Neix a Barcelona l'any 1929. Forma part del grup "Cero Figura" participant a les exposicions que realitza el grup i a les publicacions que porta a terme en col·laboració amb la Sala Gaspar de Barcelona: "Homenatge informal a Velázquez", "El objeto", "Mural", etc.

A partir d'aquell moment ha realitzat nombroses exposicions.

Problemes dels grups / Pintura i escriptura / L'herència abstracta

És evident que ara la gent sent interès per tenir algun quadre, i això és bo per a nosaltres, els pintors; malgrat que l'actitud del comprador sigui una mica falsa.

¿Quins principis movien al grup *Cero Figura*?
Be, allò no va arribar a ser realment un grup. El grup es difícil a Barcelona; aquí tots som molt individualistes. I un grup quasi sempre acaba sent un grup fotogràfic. Es fa una foto i es dissol. No hi ha col·laboració.

També ha d'influir el fet que aquí les institucions no són tan contràries a la cultura. L'origen dels grups normalment és resultat de la necessitat de fer un front comú; un front defensiu, com comentàvem l'altre dia quan ens referíem als grups valencians. És una unió que respon a un estat real d'indigència per part de les institucions, que no et responen.
Sí, d'acord. Sempre hi ha un factor comú dominant a la formació d'un grup. Diferents senyors volen exposar i diuen: "Entre els tres podem pagar una galeria". Això ho entenc i és lògic. Però en el moment que un d'aquests senyors poden resoldre el seu problema per separat, si no hi ha hagut un altre tipus d'unió, el grup es dissol. ¡Com a mínim que existeixi un respecte si vas a exposar amb altres artistes! Però el món de la pintura és terrible; tots es creuen que són millors que el veí. És terrible; però jo crec que és necessari. Quan estàs ficat en una cosa, difícilment veus el què fa el que està a l'altre costat. És a dir, un pintor és molt mal espectador d'un altre pintor. Hi ha excepcions. Però generalment és molt dolent. Per això no hi ha pitjor moment que preguntar a un pintor: "¿Tu què opines d'aquell altre pintor?". I és que és molt difícil, honradament, parlar de la pintura d'un altre senyor. Jo sempre me n'adono d'això: Si estàs fent un tipus de pintura i et pregunten per un altre senyor que fa un altre tipus de pintura completament diferent és molt difícil de respondre. En el moment en el què tu has escollit un camí i vas per aquest camí, el què fan els demés ho mires. Però t'interessa poc. Perquè ja estàs compromès. És diferent de l'espectador, que poden agradar-li coses diferents.

¿Com va sorgir la idea de fer-li un homenatge a Velázquez?
Va ser cosa d'un grup que va anar a la Biennal de Venècia. I del crític Santos Torroella. Aleshores van dir: "S'ha de fer alguna cosa, perquè això està molt mort, etc.". El mateix de sempre. Tots els dies hi ha bones iniciatives, que després no s'arriben a desenvolupar per moltes raons, entre elles l'econòmica, que és la fonamental.

¿Quins problemes centrals et preocupen en realitzar la teva obra?
El més important de la meva pintura és el plantejament. Tècnicament no ofereix molts problemes. Jo realitzo els quadres sense partir d'un esquema bàsic. Els meus quadres es desenvolupen com una escriptura. Vaig pintant i sobre la marxa corregeixo si es produeix alguna falta d'equilibri. És important, perquè la primera part del quadre em condiciona la segona. Produeixo en el quadre una espècie de seqüència, un procés ….
Crec que en la pintura es planteja una alternativa: el que és espontani i el que és seleccionat. Un exemple d'allò que discorre i es desenvolupa de manera espontània seria la novel·la-riu. Tot i que les dues són vàlides crec que la meva pintura s'inclina cap al segon tipus.

L'Objecte presentat per «0 Figura»

Juan Perucho

Destino

12 de setembre de 1961

No sé si és per un atzar irònic que aquesta exposició ha coincidit amb la de l'objecte utilitari, organitzada pel FAD i comentada la setmana anterior en aquesta mateixa secció. És possible, tanmateix, que l'atzar no hi hagi intervingut gens i que aquesta sigui una rèplica —en el fons, ho és— no a una exposició determinada, sinó a una societat cada dia més uniforme en els seus gustos, que nega la llibertat que l'artista ha tingut sempre per a allò inútil i que reclama la seva servitud en nom d'una funció que s'insisteix a anomenar social. Davant de l'objecte funcional, l'artista inventa, en aquest cas i amb un humor desesperat, l'objecte sense funció: davant d'allò racionalitzat i planificat científicament, l'artista ofereix a l'home, no a la societat, el somni, la meravella inútil. Amb això, l'artista proclama i reivindica la llibertat de l'home i la seva llibertat d'artista, i insisteix a dir que, si bé li agrada menjar amb una forquilla ben dissenyada, sempre preferirà, en un altre ordre de coses, una màquina per planxar i guardar els records més bells, per exemple. Si amb aquest invent de realització impossible fa feliç algú —i sempre hi ha algú que capta el sentit d'aquestes coses—, l'artista se sentirà justificat i proclamarà, al seu torn i, conseqüentment, que el seu art també és social.

En realitat, totes dues posicions són necessàries. És molt important que una societat, davant del fatal i ineludible procés d'industrialització, disposi d'utensilis bells i eficaços. La màquina envaeix la nostra vida i cada dia hi ha més màquines per substituir funcions tradicionalment humanes. Per a la immensa majoria de la gent, això és meravellós i tots els esforços han de tendir a progressar per aquest camí. Tanmateix, en aquest camí, els artistes són gent a part; una mica bojos, naturalment. Aquests artistes es permeten donar un altre abast als objectes, riure-se'n una mica i riure's dels qui els utilitzen amb massa seriositat, i n'inventen d'altres de nous i sense valor. És molt important, com a mesura d'higiene, encara que faci una mica de mal, que els artistes puguin riure impunement de la societat en què viuen. És molt important per a l'esperit i per a la llibertat.



INVENCION Y CRITERIO DE LAS ARTES

por JUAN PERUCHO

EL OBJETO PRESENTADO POR «0 FIGURA»

NO sé si es por un irónico azar que esta exposición ha coincidido con la del objeto utilitario, organizada por el FAD y comentada la semana anterior en esta misma sección. Es posible, no obstante, que el azar no haya intervenido para nada, y ésta sea una réplica —lo es, en el fondo— no a una determinada exposición sino a una sociedad cada día más uniforme en sus gustos, que niega la libertad que el artista ha tenido siempre para lo inútil, que reclama su servidumbre en aras a una función que se insiste en llamar social. Ante el objeto con función, el artista inventa, en este caso y con un humor desesperado, el objeto sin función; ante lo racionalizado y planeado científicamente, el artista ofrece al hombre, no a la sociedad, el sueño, la maravilla inútil. Con ello, el artista proclama y reivindica la libertad del hombre y su libertad de artista, e insiste en decir que si bien le gusta comer con un tenedor bien diseñado, él siempre preferirá, en otro orden de cosas, una máquina para planchar y guardar los más bellos recuerdos, por ejemplo. Si con este invento imposible realización hace feliz a alguien — y siempre hay alguien que capta el sentido de estas cosas — el artista se sentirá justificado y proclamará, a su vez y consiguientemente, que su arte es también social.

En realidad, las dos posturas son necesarias. Es muy importante que una sociedad, ante el fatal e insoslayable proceso de industrialización, cuente con utensilios bellos y eficaces. La máquina invade nuestra vida, y cada día hay más máquinas para suplir funciones tradicionalmente humanas. Para la inmensa mayoría de la gente, esto es maravilloso y todos los esfuerzos han de tender a la progresión por este camino. Sin embargo, en este camino, los artistas son una gente aparte; un poco locos, por supuesto. Estos artistas se permiten dar otro alcance a los objetos, reírse un poco de ellos y de quienes los utilizan con demasiada seriedad, inventan otros nuevos y sin valor. Es muy importante como medida de higiene, y aunque duela un poco, que los artistas puedan reírse impunemente de la sociedad en que viven. Es muy importante para el espíritu y para la libertad.

El objeto, como fuente de sugerencias imaginativas, no es de reciente invención. Dadá y el surrealismo liberaron al objeto de su utilidad inmediata. Marcel Duchamp, ya desde los tiempos de la «Armory Show», le hizo dar un viraje fabuloso con sus desconcertantes «ready made». André Breton, en «L'Amour fou» cuenta las experiencias que con Giacometti hizo de los más diversos objetos y al mismo Bretón, en su libro «Le surrealisme et la peinture», dice en el capítulo titulado «La crise de l'objet» que «l'on comprenaq bien que les objets mathématiques, au même titre que les objets poétiques se recommandent de tout autre chose, aux yeux de ceux qui les ont construits, que de leurs qualités plastiques et que si, d'aventure, ils satisfont à certaines exigences esthétiques, ce n'en serait pas moins une erreur que de chercher à les apprécier sous ce rapport». En efecto, no es su calidad plástica lo que se busca esencialmente con el objeto, aunque pueda tenerla en alto grado, sino la poesía de lo insólito, de lo extraño, de lo inquietante. En la mayoría de los casos es una simple «mutation de rôle». Entonces, su emoción es más intelectual que estética, más de investigación que de hallazgo. La gran reivindicación del objeto, como ente en subversión a su propia utilidad, tuvo lugar el año 1936 en la que fue escandalosa exposición de la galería Charles Ratton.

Incidiendo en este espíritu, y bajo el patrocinio de «O Figura», los artistas Aulestia, Claret, Comellas, Martí, Planell, Subirachs, Tharrats y Vilacasas han expuesto en la sala Gaspar un vasto conjunto de objetos inutilizables. En muchos de ellos, la frontera que les separa de la obra de arte es muy nebulosa, porque desde que se derribó el vocabulario figurativo, la obra de arte, y principalmente la escultura, tienden a identificarse con el objeto. Sólo le separan de él las extremas exigencias plásticas a que aludía, en pleno movimiento surrealista, André Breton.

El espectador que entra en la sala se ve solicitado en seguida por los objetos de Tharrats, el más veterano de los expositores. Tharrats, como se sabe, fue, con Tàpies y Cuixart, uno de los fundadores del célebre movimiento «Dau al Set» y el realizador de la revista del mismo nombre. Del tiempo del «Dau al Set» le ha quedado a Tharrats el gusto por lo misterioso. Invensor de las maculaturas, artista de gran talento para los procedimientos gráficos, Tharrats presenta un fascinante «Llibre de les set sivelles i de les set meravelles», colección de antiguos periódicos ilustrados, el sentido de los cuales se ve desfigurado por los «collages» que el artista realiza en cada página. Entre otros objetos presenta, como si fuera un joyero de señora, un «Petit magasem d'astres» muy singular.

Sigue José María Subirachs con un «Trofeo para Raymond Loewy», el conocido diseñador de las porcelanas Rosenthal, objeto heteróclito, pero de una gran unidad de expresión. José María Subirachs es en la actualidad nuestro escultor joven más importante, y de sus manos los objetos le salen ostentando un carácter ligeramente monumental. Objeto-objeto, realmente divertido, es «Esparrals varies», complicado y redundante, mágico y perturbador. Subirachs presenta asimismo un «Homenaje al Diseño Industrial» cuya decoración caligráfica me hace pensar con el espíritu del mencionado «Dau al Set».

Otro escultor de talento, Marcel Martí, se ve representado por uno de los objetos más poéticos de la exposición, el titulado «Casaplanetas», casi incorpóreo, libre, atmosférico. Presenta asimismo unas grandes tijeras con el título de «Tallamolls».

Comellas presenta unas tejas decoradas, que revelan un espíritu sensible, alrededor de las más diversas fórmulas de expresión.

Una serie de «Vidrioramas», de múltiples combinaciones posibles, nos ofrece Claret, así como una «Trencaclosques» ingeniosa. Sus objetos están marcados por el sello de su pintura.

Quizá los objetos más objetos, que no sean ni pintura ni escultura, los presenta Vilacasas en su serie de «Luminicos». Pintados en negro, estas máquinas dejan atravesar una luz difusa e irreal.

Aulestia ofrece su «Zrenga» (estatua con mayari), su «Teraphim» (estatua con «habitador»), su «Mandó» (estatua parlante generadora de «Tattwas»). Estos objetos de Aulestia poseen una intensidad extraña que hace pensar en los mundos de Lovecraft.

Por último, Planell presenta su «Homenaje a Juan Comas» y sus «Cajitas verticales» misteriosamente perfectas.

Un defecto grave hay que señalar en esta exposición. Los artistas, en su deseo de que no se les tome como meros realizadores de objetos, presentan, junto a los mismos, un pequeño repertorio de su obra seria, profesional. Con ello, el espectador no avisado confunde el objeto con lo que no lo es. Nadie, me parece, saldrá ganando con tal confusión.

L'objecte, com a font de suggeriments imaginatius, no és una invenció recent. El dadaisme i el surrealisme van alliberar l'objecte de la seva utilitat immediata. Marcel Duchamp, ja des dels temps de l'«Armory Show», li va fer donar un gir fabulós amb els seus desconcertants «ready-mades». André Breton, a «L'Amour fou», explica les experiències que va fer amb Giacometti amb els objectes més diversos, i el mateix Breton, al seu llibre «Le surréalisme et la peinture», diu, en el capítol titulat «La crise de l'objet», que «hom comprèn bé que els objectes matemàtics, de la mateixa manera que els objectes poètics, deuen la seva raó de ser, als ulls dels qui els han construït, a una cosa ben diferent de les seves qualitats plàstiques i que, si per atzar satisfan determinades exigències estètiques, no deixaria de ser un error intentar apreciar-los des d'aquest punt de vista».

En efecte, no és la seva qualitat plàstica allò que es busca essencialment en l'objecte, encara que pugui posseir-la en un grau elevat, sinó la poesia de l'insòlit, de l'estrany, de l'inquietant. En la majoria dels casos es tracta d'una simple «mutació de papers». Aleshores, la seva emoció és més intel·lectual que estètica, més d'investigació que de troballa. La gran reivindicació de l'objecte, com a ens en rebel·lió contra la seva pròpia utilitat, va tenir lloc l'any 1936, en la que fou escandalosa exposició de la galeria Charles Ratton.

Seguint aquest esperit, i sota el patrocini d'«0 Figura», els artistes Aulestia, Claret, Comellas, Martí, Planell, Subirachs, Tharrats i Vilacasas han exposat a la Sala Gaspar un vast conjunt d'objectes inutilitzables. En molts d'ells, la frontera que els separa de l'obra d'art és molt nebulosa, perquè, des que es va enderrocar el vocabulari figuratiu, l'obra d'art, i principalment l'escultura, tendeixen a identificar-se amb l'objecte. Només els en separen les exigències plàstiques extremes a les quals al·ludia André Breton en ple moviment surrealista.

L'espectador que entra a la sala es veu immediatament sol·licitat pels objectes de Tharrats, el més veterà dels expositors. Tharrats, com se sap, va ser, amb Tàpies i Cuixart, un dels fundadors del cèlebre moviment «Dau al Set» i el realitzador de la revista del mateix nom. De l'època de «Dau al Set», a Tharrats li ha quedat el gust pel misteriós. Inventor de les maculatures, artista de gran talent per als procediments gràfics, Tharrats presenta un fascinant «Llibre de les set sivelles i de les set meravelles», una col·lecció d'antics diaris il·lustrats, el sentit dels quals queda desfigurat pels «collages» que l'artista realitza a cada pàgina. Entre altres objectes presenta, com si fos un joier de senyora, un «Petit magatzem d'astres» molt singular.

El segueix Josep Maria Subirachs amb un «Trofeo para Raymond Loewy», el conegut dissenyador de les porcellanes Rosenthal, un objecte heteròclit, però d'una gran unitat expressiva. Josep Maria Subirachs és actualment el nostre escultor jove més important, i de les seves mans els objectes surten exhibint un caràcter lleugerament monumental. Un objecte-objecte realment divertit és «Espirals verdes», complicat i redundant, màgic i pertorbador. Subirachs presenta també un «Homenaje al Diseño Industrial», la decoració cal·ligràfica del qual em fa pensar en l'esperit de l'esmentat «Dau al Set».

Un altre escultor de talent, Marcel Martí, hi és representat per un dels objectes més poètics de l'exposició, el titulat «Cazaplanetas», gairebé incorpori, lliure i atmosfèric. Presenta també unes grans tisores amb el títol de «Tallamolls». Comellas presenta unes teules decorades que revelen un esperit sensible, atret per les fórmules d'expressió més diverses.

Claret ens ofereix una sèrie de «Vidrioramas», de múltiples combinacions possibles, així com un «Trencaclosques» enginyós. Els seus objectes estan marcats pel segell de la seva pintura.

Potser els objectes més pròpiament objectes, que no són ni pintura ni escultura, els presenta Vilacasas en la seva sèrie de «Lumínicos». Pintades de negre, aquestes màquines deixen passar una llum difusa i irreal.
Aulestia ofereix la seva «Zrenga» —estàtua amb mayari—, el seu «Teraphim» —estàtua amb «habitator»— i el seu «Mandrí» —estàtua parlant generadora de «Tattwas»—. Aquests objectes d'Aulestia posseeixen una intensitat estranya que fa pensar en els mons de Lovecraft.
Finalment, Planell presenta el seu «Homenaje a Juan Comas» i les seves «Cajitas verticales», misteriosament perfectes.

Cal assenyalar un defecte greu en aquesta exposició. Els artistes, en el seu desig que no se'ls consideri simples realitzadors d'objectes, presenten, al costat d'aquests, un petit repertori de la seva obra seriosa, professional. Amb això, l'espectador no advertit confon l'objecte amb allò que no ho és. Em sembla que ningú no sortirà guanyant amb aquesta confusió.

Claret. Premi JOAN MIRÓ 1962

A. Cirici-Pellicer
Catalunya Express
7 de juny de 1962

Feia falta el Premi Joan Miró. En aquest país, on l'aspecte intel·lectual de l'art i l'aspecte constructiu han tingut sempre tanta importància, és natural que el dibuix hagi donat realitzacions d'un gran interès i que l'atenció de grups considerables d'entesos s'hagi adreçat sovint cap a aquesta especialitat que, en altres països, apareix com un art menor.

Aquells que poden recordar l'antiga tradició de la Fira del Dibuix poden saber fins a quin punt aquestes exposicions, que es feien al mig del carrer, assolien un èxit popular que el primer any va sorprendre la mateixa empresa, com se sol dir, i que més tard només es podria comparar amb altres moments populars d'esperit i de poesia, com la fira de roses de Sant Jordi. Fa un temps, el Cercle Artístic va intentar ressuscitar aquesta fira i no sabem per quines raons la va abandonar després.

La desaparició d'aquell temps en què el dibuix ocupava el carrer ens fa rebre amb alegria la creació d'un premi capaç de fomentar l'interès per aquesta activitat artística, de donar ocasió a promoure els comentaris del públic i d'estimular els artistes. És cert que existeixen, des de fa un temps, els benintencionats premis de la Fundació Inglada-Guillot, però és de domini públic que aquests premis s'han convertit en un suport de l'academicisme i d'aquesta nostàlgia incurable que tanca una certa capa social, antigament dirigent, en una beata adoració per l'època del noucentisme.

El Premi Joan Miró arriba per ser el primer premi realment adreçat al dibuix viu i, des de la seva primera edició, ha demostrat que és capaç d'atreure una selecció realment important dels nostres artistes. De l'abundant aportació rebuda, van ser seleccionats trenta-set artistes, entre els quals es va atorgar el premi. Aquest va recaure en l'obra, d'alta qualitat, presentada per Joan Claret.

Nascut a Barcelona l'any 1929, Joan Claret representa, des de fa alguns anys, una posició aïllada que exerceix una funció decisiva dins del nostre món





1r Premi Joan Miró 1962
©Museu Nacional d'Art de Catalunya, Barcelona (2026)
Sense títol, 1962. Tinta sobre paper. Díptic. 2 x 35 x 25 cm

artístic. En efecte, durant molt de temps ha estat l'únic constructivista pur de l'ambient barceloní. Abans que ell, Planasdurà havia estat el solitari i fecund representant d'una abstracció geomètrica purista, emparentada amb l'aportació d'un Magnelli o un Herbin, però més tard la va abandonar, arrossegat pel corrent impetuós de l'informalisme.

Claret ha tingut l'heroisme de resistir aquest impuls. Quan l'individualisme anarquitzant conduïa la majoria cap a una posició tancada, incomunicada i

aristocratitzant, basada en l'expressió personal i en l'intent de convertir les vivències individuals en alguna cosa de valor universal, Claret ha sabut, com Vasarely, Sempere, Labra, Seuphor o Kemény, mantenir el sentit d'una concepció de l'art que posa en la seva mateixa base la consciència de les relacions entre les condicions del pensament humà i les condicions de la matèria, relacionades les unes amb les altres a través de les lleis del treball.

En aquesta concepció és essencial la idea de la qualitat en el treball, del càlcul tan exacte com sigui possible, de la precisió absoluta en el disseny i de l'establiment de relacions, proporcions, analogies, contrapunts, paral·lelismes, dissociacions i harmonies.
Al costat dels dibuixos de Claret, que responen lluminosament a aquestes idees, cal assenyalar la qualitat de les obres que van ser distingides pel jurat. Reina ens ha sorprès amb un dibuix d'una sensibilitat extremament refinada. Maass ha destacat amb el seu sistema de taques en l'espai, carregat de misteri i de suggeriments, d'una qualitat líquida i d'una profunditat espacial suggeridora. Hurtuna ha exhaurit la seva ja coneguda composició textual, a manera d'una cistelleria màgica que transforma la força activa de les línies en la maduresa passiva de les superfícies. Cardona Torrandell apareix en aquests dibuixos transfigurat per un contrapunt estrany, sorprenent, entre un remolí de qualitats i textures i un arabesc incisiu, torturat, entrellaçat i preciosista, de línies exactes.

Entre ells cal citar l'obra magnífica d'Asensio, al nostre entendre una peça cabdal de l'exposició, que no podia ser premiada perquè era un dels organitzadors del premi. Dins d'una atmosfera espacial a la manera de Sonderborg, assumeix la veritable sublimitat d'una perforació barroca de l'espai. Cal citar la qualitat seguríssima d'Argimón i, també entre els organitzadors, la puríssima concepció neoplasticista, sensibilitzada, de Pellsjö.

A part, cal citar l'esforç espacialista audaç de Román Vallés, que s'insinua en una via anàloga a la de Lucio Fontana, obrint noves possibilitats per al dibuix.



CATALUÑA EXPRES

Nº 31 - PRECIO 6 PTAS. - SEMANA DEL 1 AL 7 DE JUNIO DE 1962

ARTE por A. CIRICI-PELLICER

CLARET

PREMIO JOAN MIRO 1962

HACIA falta el Premio Joan Miró. En este país, donde el aspecto intelectual del arte y el aspecto constructivo han tenido siempre tanta importancia, es natural que el dibujo haya dado realizaciones de un gran interés y que la atención de considerables grupos de entendidos se haya dirigido a menudo hacia esta especialidad que, en otros países, aparece como un arte menor.

Aquellos que pueden recordar la antigua tradición de la Fira del Dibuix, pueden saber hasta que punto estas exposiciones, que se hacían en medio de la calle, recogían un éxito popular que el primer año sorprendió a la misma empresa, como se dice, y que más tarde sólo podrá compararse con otros momentos populares de espíritu y de poesía, como la feria de rosas de San Jorge. Hace un tiempo, el Círculo Artístico intentó resucitar esta feria y no sabemos por qué razones la habrá abandonado después.

La desaparición de aquel tiempo del dibujo por la calle nos hace recibir con alegría la creación de un premio capaz de fomentar el interés por esta actividad artística y dar ocasión a promover comentarios del público y a estimular a los artistas. Es verdad que existió, desde cierto tiempo, los bienintencionados premios de la fundación Tapiés-Guillot, pero es del dominio público que estos premios se han convertido en un apoyo del academicismo y de esta nostalgia incurable que encierra cierta capa social otrora dirigente en una beata adoración por la época del novecentismo.

El Premio Joan Miró llega para ser el primer premio realmente dirigido al dibujo vivo y desde su primera edición ha demostrado ser capaz de atraer una selección realmente importante de nuestros artistas. De la abundante aportación recibida, fueron seleccionados treinta y siete artistas entre los que se otorgó el premio. Este recayó en la obra, de alta calidad, presentada por Juan Claret.

Nacido en Barcelona en 1929, Juan Claret representa, desde hace algunos años, una posición aislada que cumple una decisiva función dentro de nuestro mundo artístico. En efecto, por mucho tiempo ha sido el único constructivista puro del ambiente barcelonés. Antes que él, Planasdura había sido el solitario y fecundo representante de una abstracción geométrica purista, emparentada con la aportación de un Magnelli o un Herbin, pero más tarde la abandonó, arrastrado por la impetuosa corriente del informalismo.

Claret ha tenido el heroísmo de resistir a este empuje. Cuando el individualismo anarquizante llevaba a la mayoría hacia una posición cerrada, incomunicada y aristocratista, basada en la expresión personal y en el intento de convertir las vivencias individuales en algo de valor universal, Claret ha sabido, como Vasarely, Sempere, Labra, Seuphor o Kemény, mantener el sentido de una concepción del arte que pone en su propia base la conciencia de las relaciones entre las condiciones del pensamiento humano y las condiciones de materia, relacionadas unas con otras a través de las leyes del trabajo.

En esta concepción es esencial la idea de la calidad en el trabajo, de cálculo lo más exacto posible, de precisión absoluta en el diseño, y de establecimiento de relaciones, de proporciones, de analogías, contrapuntos, paralelismos, disociaciones y armonías.

Al lado de los dibujos de Claret, que responden luminosamente a estas ideas, cabe señalar la calidad de las obras que fueron distinguidas por el jurado. Reina, nos ha sorprendido con un dibujo de una sensibilidad extremadamente refinada. Maass, se ha destacado con su sistema de manchas en el espacio, cargado de misterio y de sugerencias, de una calidad líquida, de una profundidad espacial sugerente. Hurtuna ha agotado su ya conocida composición textual a modo de una cestería mágica que transforma la fuerza activa de las líneas en la pasiva madurez de las superficies. Cardona Torrendell aparece en estos dibujos trasfigurado por un contrapunto extraño, sorprendente, entre un torbellino de calidades y texturas y un arabesco incisivo, torturado, entrelazado y preciosista, de líneas exactas.

Con ellos cabe citar la obra estupenda de Asensio, a nuestro entender una pieza capital de la exposición, que no podía ser premiada por ser uno de los organizadores del premio. Dentro de una atmósfera espacial a lo Sonderborg, asume la verdadera sublimidad de una perforación barroca del espacio. Cabe citar la calidad segurísima de Argimón y, también entre los organizadores, la purísima concepción neoplasticista, sensibilizada, de Pellsjo.

Aparte cabe citar el esfuerzo espacialista audaz de Román Vallés, que se insinúa en una análoga a la de Lucio Pontana, abriendo nuevas posibilidades para el dibujo.

CATALUÑA 7

Cara a cara / Juan Claret

Del Arco

La Vanguardia Española

17 de juny de 1962

Joan Claret és un dels quatre pintors que exposen sota el denominador comú «Cero figura». Noves idees sobre el mural. Integració de les arts plàstiques en l'arquitectura. Cinc arquitectes, quatre pintors i un escultor.

Claret parla en nom dels pintors, sota la vigilància dels seus companys expositors.

—Us proposeu fer alguna cosa útil o, senzillament, cridar l'atenció?

—Totes dues coses; pintar, jo crec, és fer alguna cosa útil, i sempre que es fa una exposició és per cridar l'atenció; però aquesta vegada ens adrecem especialment als arquitectes.

—Esteu d'acord amb el Col·legi d'Arquitectes?

—Jo no.

—Jo no —Hernández Pijuan.

—Jo no —Vilacasas.

—Estic d'acord amb Xavier Busquets i amb Picasso, però no estic d'acord amb l'edifici —Tharrats.

—Jo sí —intervé el crític Santos Torroella—, perquè hauria pogut ser molt pitjor.

—Creieu que, vist el que exposeu, vosaltres hauríeu provocat un escàndol més gran?

—És que escandalitzar-se depèn de la capacitat d'acceptació de l'espectador —Claret.

—A mi no em sembla gens escandalós el Col·legi d'Arquitectes —Santos Torroella—; crec que el que hauria fet «Cero figura» sí que hauria estat escandalós, en el millor sentit de la paraula, perquè no repetiria les solucions rutinàries de fa més de quaranta anys.

—A mi m'escandalitza més el gòtic funcional de la façana de la Catedral i les pedretes pessebrístiques que cada dia es van afegint al seu voltant —Vilacasas.

—Us lamenteu, pintors, d'estar supeditats a l'arquitecte?

—El que és lamentable és no trobar l'arquitecte al qual ens puguem supeditar —Claret.

—Hi ha un divorci entre els pintors i els arquitectes?

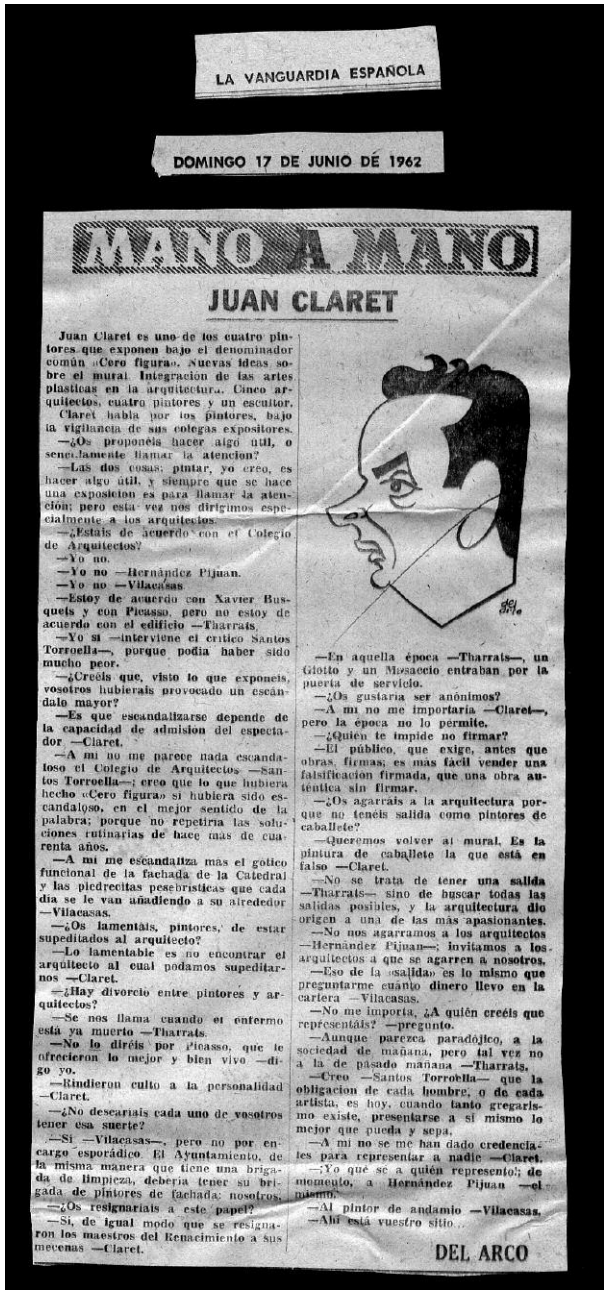
—Ens criden quan el malalt ja és mort —Tharrats.

—No ho deveu dir per Picasso, a qui van oferir el millor quan encara era ben viu —dic jo.

—Van retre culte a la personalitat —Claret.

—No desitjaríeu, cadascun de vosaltres, tenir aquesta sort?

—Sí —Vilacasas—, però no mitjançant un encàrrec esporàdic. L'Ajuntament, de la



LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

DOMINGO 17 DE JUNIO DE 1962

MANO A MANO

JUAN CLARET

Juan Claret es uno de los cuatro pintores que exponen bajo el denominador común «Cero figura». Nuevas ideas sobre el mural. Integración de las artes plásticas en la arquitectura. Cinco arquitectos, cuatro pintores y un escultor.

Claret habla por los pintores, bajo la vigilancia de sus colegas expositores.

—¿Os proponeis hacer algo útil, o sencillamente llamar la atención?

—Las dos cosas: pintar, yo creo, es hacer algo útil, y siempre que se hace una exposición es para llamar la atención; pero esta vez nos dirigimos especialmente a los arquitectos.

—¿Estais de acuerdo con el Colegio de Arquitectos?

—Yo no.

—Yo no —Hernández Pijuan.

—Yo no —Vilacasas.

—Estoy de acuerdo con Xavier Busquets y con Picasso, pero no estoy de acuerdo con el edificio —Tharrats.

—Yo sí —interviene el crítico Santos Torroella—, porque podía haber sido mucho peor.

—¿Creéis que, visto lo que exponeis, vosotros hubierais provocado un escándalo mayor?

—Es que escandalizarse depende de la capacidad de admision del espectador —Claret.

—A mi no me parece nada escandaloso el Colegio de Arquitectos —Santos Torroella—; creo que lo que hubiera hecho «Cero figura» si hubiera sido escandaloso, en el mejor sentido de la palabra; porque no repetiria las soluciones rutinarias de hace más de cuarenta años.

—A mi me escandaliza más el gótico funcional de la fachada de la Catedral y las piedrecitas pesebristicas que cada dia se le van añadiendo a su alrededor —Vilacasas.

—¿Os lamentais, pintores, de estar supeditados al arquitecto?

—Lo lamentable es no encontrar el arquitecto al cual podamos supeditarnos —Claret.

—¿Hay divorcio entre pintores y arquitectos?

—Se nos llama cuando el enfermo está ya muerto —Tharrats.

—No lo diréis por Picasso, que le ofrecieron lo mejor y bien vivo —digo yo.

—Rindieron culto a la personalidad —Claret.

—¿No desearíais cada uno de vosotros tener esa suerte?

—Si —Vilacasas—, pero no por encargo esporádico. El Ayuntamiento, de la misma manera que tiene una brigada de limpieza, deberia tener su brigada de pintores de fachada; nosotros.

—¿Os resignariais a este papel?

—Si, de igual modo que se resignaron los maestros del Renacimiento a sus mecenas —Claret.

—En aquella época —Tharrats—, un Giotto y un Masaccio entraban por la puerta de servicio.

—¿Os gustaria ser anónimos?

—A mi no me importaria —Claret—, pero la época no lo permite.

—¿Quién te impide no firmar?

—El público, que exige, antes que obras, firmas; es mas facil vender una falsificacion firmada, que una obra auténtica sin firmar.

—¿Os agarrais a la arquitectura porque no teneis salida como pintores de caballete?

—Queremos volver al mural. Es la pintura de caballete la que está en falso —Claret.

—No se trata de tener una salida —Tharrats— sino de buscar todas las salidas posibles, y la arquitectura dio origen a una de las más apasionantes.

—No nos agarramos a los arquitectos —Hernández Pijuan—; invitamos a los arquitectos a que se agarren a nosotros.

—Eso de la «salida» es lo mismo que preguntarme cuánto dinero llevo en la cartera —Vilacasas.

—No me importa. ¿A quién creéis que representáis? —pregunto.

—Aunque parezca paradójico, a la sociedad de mañana, pero tal vez no a la de pasado mañana —Tharrats.

—Creo —Santos Torroella— que la obligacion de cada hombre, o de cada artista, es hoy, cuando tanto gregarismo existe, presentarse a si mismo lo mejor que pueda y sepa.

—A mi no se me han dado credenciales para representar a nadie —Claret.

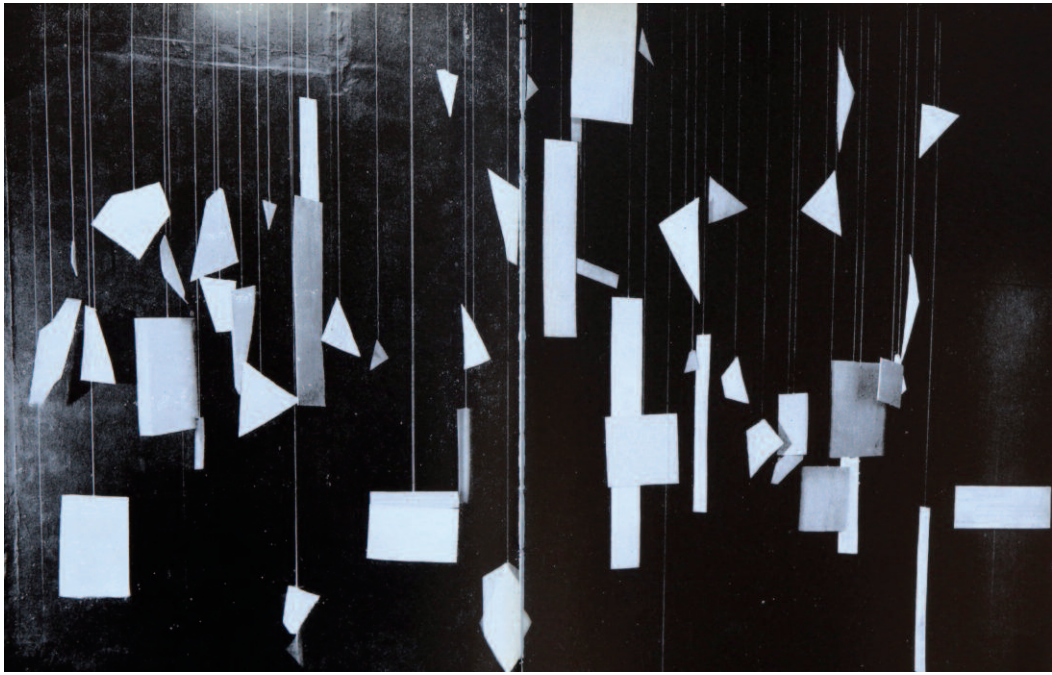
—¿Yo qué sé a quién represento; de momento, a Hernández Pijuan —el mismo.

—Al pintor de andamio —Vilacasas.

—Ahí está vuestro sitio.

DEL ARCO

mateixa manera que té una brigada de neteja, hauria de tenir la seva brigada de pintors de façanes: nosaltres.
—Us resignaríeu a aquest paper?
—Sí, de la mateixa manera que els mestres del Renaixement es van resignar als seus mecenes —Claret.
—En aquella època —Tharrats—, un Giotto i un Masaccio entraven per la porta de servei.
—Us agradaria ser anònims?
—A mi no m'importaria —Claret—, però l'època no ho permet.
—Qui t'impedeix no signar?
—El públic, que exigeix, abans que obres, signatures; és més fàcil vendre una falsificació signada que una obra autèntica sense signar.
—Us aferreu a l'arquitectura perquè no teniu sortida com a pintors de cavallet?
—Volem tornar al mural. És la pintura de cavallet la que es troba en fals —Claret.
—No es tracta de tenir una sortida —Tharrats—, sinó de buscar totes les sortides possibles, i l'arquitectura va donar origen a una de les més apassionants.
—No ens aferrem als arquitectes —Hernández Pijuan—; convidem els arquitectes a aferrar-se a nosaltres.
—Això de la «sortida» és el mateix que preguntar-me quants diners porto a la cartera —Vilacasas.
—No m'importa. Qui creieu que representeu? —pregunto.
—Encara que sembli paradoxal, la societat de demà, però potser no la de demà passat —Tharrats.
—Crec —Santos Torroella— que l'obligació de cada home, o de cada artista, és avui, quan existeix tant de gregarisme, presentar-se a si mateix tan bé com pugui i sàpiga.
—A mi no m'han donat credencials per representar ningú —Claret.
—Jo què sé a qui represento! De moment, Hernández Pijuan —ell mateix.
—El pintor de bastida —Vilacasas.
—Aquí teniu el vostre lloc...



Claret. Plafons multiplanos. Composició lluminosa, 23 m^2 de superfície i element corpori mòbil. Materials: fusta, paper, cartró i pintura plàstica

Invenció i criteri de les arts. L'exposició «0 Figura»

Juan Perucho

Destino

Barcelona, 6 d'abril de 1963 — 10 pessetes

El grup «0 Figura» és un dels elements més actius i dinàmics del nostre món artístic. El seu pes és real i efectiu. Al marge de les seves activitats directes, sempre en deixa constància en petites monografies molt ben cuidades, el valor i la significació de les quals augmentaran amb el temps. «0 Figura» ha publicat, amb la intervenció del crític R. Santos Torroella, els volums següents: «Homenaje informal a Velázquez», «Vilacasas», «El Objeto», «Tharrats», «Subirachs» i «Mural».

Ara, amb el títol de «Grafismes», presenta a la Sala Gaspar l'obra de Vilacasas, Claret i Tharrats. En aquesta ocasió, els pintors es veuen acompanyats pels poetes. És, sens dubte, un bon símptoma. Els poetes són Joan Argenté, Blai Bonet, Joan Brossa, Salvador Espriu, J. V. Foix, Tomàs Garcés, F. Garriga Barata, Joaquim Horta, Albert Manent, Josep Pedreira, Pere Quart, Joan Perucho, Jordi Sarsanedas, Joan Teixidor, R. S. Torroella, Guillem Viladot i Joan Vinyoli. Els seus poemes figuren al costat de les obres dels pintors.

Vilacasas presenta les seves ceràmiques de formes burlesques i expressives, així com una col·lecció de gravats molt ben realitzats. Vilacasas domina aquesta tècnica amb veritables encerts.

Claret figura en l'exposició amb uns dibuixos i uns aiguaforts aeris i delicats. Claret dona proves d'una gran sensibilitat. Dins d'una construcció geometritzant i racionalista, Claret imprimeix a les seves creacions una vivacitat i una llibertat com de joc; hi ha en ell alguna cosa meravellosa. La inspiració i el sentiment graviten en aquestes obres recents de Claret i les situen en un dels moments més afortunats i feliços d'aquest artista.

Tharrats presenta, així mateix, una extensa col·lecció de «maculatures». En realitat, Tharrats ha enriquit el procediment inventat per ell, ja que ara no és només la tinta gràfica la que intervé com a material expressiu. En aquesta exposició, a més, el món de Tharrats esdevé més tel·lúric i violent,



Número 1339
Barcelona, 6 abril de 1963 – 10 pesetas

DESTINO

INVENCION Y CRITERIO DE LAS ARTES

por JUAN PERUCHO

La exposición "O figura"

J. J. Tharrats. - «Maculatura»

J. J. Claret. - Grabado aguafuerte

Vila Casas. - Planimetria n.º 1

més grandiós. Aquest veterà artista de l'abstracció va seguint un camí ric en realitats, canviant i fidel a si mateix, ocult en els ecos profunds de la seva sang.

Com de costum, «0 Figura» ha editat, amb motiu d'aquesta exposició, una monografia, «Grafismes», en la qual es recull tant l'obra d'aquests artistes com la dels poetes que els han acompanyat.

Els artistes del «0 Figura» i la seva col·lectiva

La Vanguardia Española
Barcelona, 28 de març de 1963

De tots els grups d'artistes més o menys combatius que s'han anat formant i desapareixent durant aquests darrers anys en l'ambient barceloní, no hi ha dubte que aquest del «0 Figura» mereix una atenció especial, tant per la vàlua personal dels seus components com per la tasca que duu a terme, amb una constància i un entusiasme comunicatius i eficaços. La seva activitat comença ja a ser considerable.

Recordem les seves exposicions d'homenatge a Velázquez, de l'«Objecte» i del «Mural», que van donar lloc a la publicació de sengles volums plens d'interès i que, sens dubte, hauran de comptar com un document inapreciable per a la història del moviment de l'art actual en el nostre medi. També han publicat les monografies de Tharrats, Subirachs i Vilacasas.

Formen el grup els artistes plàstics Tharrats, Vilacasas i Claret, a més de l'agut crític i poeta Rafael Santos Torroella, que és gairebé el glossador permanent de les manifestacions que organitza «0 Figura». Entre aquestes hi ha la nova exposició que motiva aquest comentari, titulada «Grafismes», instal·lada, com de costum, a la Sala Gaspar. També ha estat l'ocasió per publicar un volum en el qual es reprodueixen obres dels tres artistes esmentats, acompanyades de treballs lírics d'una selecció de poetes en llengua catalana, que constitueixen una mena de comentari lliure i desinteressat a la producció gràfica entre la qual s'intercalen.

L'exposició conté obres dels mateixos artistes esmentats, tots tres en plena renovació. Vilacasas ens dona a conèixer una col·lecció de ceràmiques en to cru, amb incisions d'un to més fosc, d'un atractiu sorprenent. Unes repeteixen els seus antics «marcians», enigmàtics i graciosos, i les altres són atuells i recipients de formes concises, d'un gust delicat en la seva austera simplicitat.

Del mateix artista hi ha a la mostra dos plafons d'estuc, l'un en siena sobre blanc i l'altre en blau grisenc també sobre blanc, seguint la inspiració de les



LA VANGUARDIA ESPAÑOLA — JUEVES 28 DE MARZO DE 1963

LOS ARTISTAS DEL «0 FIGURA» Y SU COLECTIVA

De todos los grupos de artistas más o menos pugnativos que han ido formándose y desapareciendo en estos últimos años en el ambiente barcelonés, no hay duda de que merece especial atención, tanto por la valía personal de sus componentes cuanto por la labor que lleva a cabo, con una constancia y un entusiasmo comunicativos y eficaces, es éste del «0 figura», cuya actuación empieza ya a ser considerable. Recordemos sus exposiciones de homenaje a Velázquez, del «Objeto» y del «Mural», que dieron lugar a la publicación de sendos volúmenes llenos de interés y que no hay duda habrán de contar como documento inapreciable para la historia del movimiento del arte actual en nuestros medios. Han publicado igualmente las monografías de Tharrats, de Subirachs y de Vilacasas. Forman el grupo los artistas plásticos Tharrats, Vilacasas y Claret, más el agudo crítico y poeta Rafael Santos Torroella, que es casi el permanente glosador de las manifestaciones que realiza «0 figura». Forman parte de éstas la nueva que motiva este comentario, de «Grafismos», que se halla instalada, como de costumbre, en «Sala Gaspar» y que, también, ha sido ocasión para la publicación de un volumen en el cual van reproducidas obras de los tres artistas indicados, acompañadas de trabajos líricos de una selección de poetas en lengua catalana que son como comentario libre y desinteresado a la producción gráfica entre la cual se intercalan.

La exposición contiene obras de los mismos mencionados artistas, en plena renovación los tres. Vilacasas nos da a conocer una colección de cerámicas en tono crudo con incisiones en tono más oscuro de sorprendente atractivo. Las unas repiten sus antiguos «marcianos», enigmáticos y graciosos, y los otros son vasijas y recipientes de formas escuetas, de delicado gusto en su austera simplicidad.

Vilacasas. Planimetría 1963

Del mismo hay en la muestra dos paneles de estuco, uno en siena sobre blanco y otro en azul grisáceo sobre blanco, también, siguiendo la inspiración de sus «planimetrías». Una hermosa pieza en mosaico polícromo y varios aguafuertes rigurosamente trabajados, en el que el estilo del artista se desenvuelve en nuevas direcciones. J. J. Tharrats ha aportado una riquísima serie de sus «maculaturas», de una prodigalidad de sugestiones inagotable, variadísimo en su inspiración, donde crea nuevas formas y ritmos en luminosidades sorprendentes y donde sobre los fondos de centelleantes ráfagas se levantan a menudo sus discos negros, flotando sobre la conflagración de su hirviente magma, o, ya adquiriendo otros tintes, veteados en delicados azules, se hacen concéntricos y en contraste con los anteriores parecen respirar una mayor serenidad. Juan Claret nos da dibujos y aguafuertes dentro de su desintoxicada pureza geométrica, con sensación de transparencias cristalinas, que hoy animan con coloraciones que antes se hallaban mucho menos a menudo en sus composiciones.

Claret. Dibujo 1963

Tharrats. Dibujo 1963

seves «planimetries». També hi ha una bella peça en mosaic policrom i diversos aiguaforts treballats rigorosament, en els quals l'estil de l'artista es desenvolupa en noves direccions.

J. J. Tharrats ha aportat una sèrie riquíssima de les seves «maculatures», d'una prodigalitat inesgotable de suggeriments i d'una inspiració variadíssima, en les quals crea noves formes i ritmes amb lluminositats sorprenents. Damunt els fons de ràfegues centellejants s'alcen sovint els seus discos negres, que floten sobre la conflagració del seu magma bullent; o bé, adquirint altres tonalitats i vetejats de blaus delicats, es fan concèntrics i, en contrast amb els anteriors, semblen respirar una serenitat més gran.

Joan Claret ens ofereix dibuixos i aiguaforts dins la seva desintoxicada puresa geomètrica, amb una sensació de transparències cristal·lines, ara animades per unes coloracions que abans apareixien molt menys sovint en les seves composicions.

Exposició «itinerant» de pintura espanyola contemporània

La Vanguardia Española
Nova York, 23 de gener de 1965

Una gran exposició de pintura espanyola contemporània recorre triomfalment en aquests moments les ciutats dels Estats Units. És un esdeveniment de primer ordre i, sens dubte, la mostra col·lectiva més important de pintors espanyols actuals celebrada en aquest país. Els artistes més nous d'aquesta fornada de la pintura actual ja tenen un prestigi ben guanyat en l'ambient pictòric nacional. Les exposicions individuals de Tàpies, Tharrats i Cuixart, sense comptar aquí les ja habituals d'aquests tres eixos de la pintura del nostre temps que són Picasso, Miró i Dalí, barcelonins tots tres sense ser-ho, fins i tot en allò que Picasso té d'adopció d'un ambient en el qual va créixer i es va formar.

L'exposició col·lectiva i itinerant que va recorrent els Estats Units ha estat organitzada per una prestigiosa sala de Barcelona, en col·laboració amb l'«American Federation of Arts» de Nova York. Sota el títol de «Pintura moderna espanyola. Set artistes catalans», s'ha traçat un itinerari que ja ha recorregut els estats de Florida, Nova York i Colorado —on es troba actualment—, per acabar el seu periple artístic a Ohio, Texas i Califòrnia. Encara se'n preveu una ampliació a altres centres culturals del país, atès l'èxit extraordinari que està obtenint. En conjunt, l'exposició, que va iniciar el seu recorregut el 4 de setembre de 1964, acabarà el 24 de setembre d'aquest any.

Els set artistes catalans esmentats al titular són Clavé, Claret, Gudiol, Tàpies, Tharrats, Todó i Vila Casas. Tots són coneguts per la intel·lectualitat del país. En el cas d'Antoni Tàpies, la premsa, sense distinció de colors, s'ha rendit davant l'extraordinària experimentació que duu a terme actualment aquest gran artista, amb nous elements i idees d'una audàcia serena.

L'«American Federation of Arts», que, com dèiem, patrocina en aquest país una exposició tan singular, també ha editat en anglès un catàleg de presentació d'aquests set pintors catalans al llarg del recorregut artístic. El director dels museus d'art de Barcelona, el senyor Ainaud, presenta l'esdeveniment en un pròleg inspirat. Un grup d'escriptors coneixedors



SABADO 23 DE ENERO DE 1965 — LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

Página 13

EXPOSICION «TRASHUMANTE» DE PINTURA ESPAÑOLA CONTEMPORANEA

Formada por obras de siete artistas catalanes, está recorriendo en triunfo los Estados Unidos

NUEVA YORK, 22. (DE NUESTRO REDACTOR)

Una gran exposición de pintura española contemporánea recorre triunfalmente en este momento las ciudades de los Estados Unidos. Es un acontecimiento de primera línea y, sin disputa, la muestra colectiva más importante celebrada en este país de actuales pintores españoles. Los más nuevos artistas de esta torna de la pintura de ahora tienen ya un bien ganado prestigio en el ambiente pictórico nacional. Las exposiciones personales de Tapies, Tharrats, Cuixart, sin contar aquí con las ya habituales de esos tres ejes de la pintura de nuestro tiempo que son Picasso, Miró y Dalí, barceloneses los tres sin serlo, incluso en lo que Picasso tiene de adopción a un ambiente en el que se crió y se hizo.

La exposición colectiva y trashumante que va recorriendo los Estados Unidos ha sido organizada por una prestigiosa sala de Barcelona en colaboración con la «American Federation of Arts», de Nueva York. Bajo el título de «Pintura moderna española, siete artistas catalanes», se ha trazado un itinerario que lleva ya recorridos los Estados de Florida, Nueva York, Colorado (en la actualidad), para terminar su periplo artístico en Ohio, Tejas y California, con una extensión que se prevé todavía, dado el éxito extraordinario que está teniendo, a otros centros de cultura del país. En conjunto, la exposición, que comenzó su camino el 4 de septiembre de 1964, terminará el 24 de septiembre de este año.

Son los siete artistas catalanes del epígrafe: Clavé, Claret, Gudiol, Tapies, Tharrats, Todó y Vila Casas. Todos ellos son conocidos por la inteligencia del país. En el caso de Antonio Tapies, la prensa, sin distinción de colores, se ha rendido al extraordinario experimento que realiza ahora este gran artista con nuevos elementos e ideas de sereno atrevimiento.

La «American Federation of Arts», que como decíamos patrocina en este país tan singular exhibición, ha editado también en idioma inglés un catálogo de presentación de estos siete pintores catalanes en el recorrido artístico. El director de los museos de arte de Barcelona, señor Ainaud, realiza en un inspirado preámbulo la presentación del acontecimiento. Un grupo de escritores entendidos en tales disciplinas artísticas dan una ceñida impresión de los pintores. Cirlot, Santos Torroella, Areán, el director del Museo de Arte Moderno de Madrid, Chueca Goitia, y Fuster señalan las características esenciales de cada uno de los artistas que han lanzado su pintura a lo ancho y profundo de este continente.

La impresión que la exposición viene causando es vivísima. Ya he dicho antes que no se conocía nada parecido. Las tendencias son muchas y el conjunto, en realidad, soberbio. Viene a señalar una vez más, la vitalidad magnífica de la pintura catalana, que ha venido a ganar otra de sus muchas batallas en un país que se le ha rendido desde el primer cuerpo a cuerpo. — A. Z.

d'aquestes disciplines artístiques ofereixen una visió concisa dels pintors. Cirlot, Santos Torroella, Areán, el director del Museu d'Art Modern de Madrid, Chueca Goitia, i Fuster assenyalen les característiques essencials de cadascun dels artistes que han projectat la seva pintura per tota l'amplada i la profunditat d'aquest continent.

La impressió que està causant l'exposició és vivíssima. Ja he dit abans que no se'n coneixia res de semblant. Les tendències són moltes i el conjunt és, en realitat, magnífic. L'exposició torna a posar de manifest la vitalitat extraordinària de la pintura catalana, que ha vingut a guanyar una altra de les seves moltes batalles en un país que s'hi ha rendit des del primer cos a cos.

Qui pinta què a Espanya

Quinn Douglas

New York Herald Tribune, WASHINGTON POST

Nova York, 20 de desembre de 1966

El llibre de William Dyckes és una revisió dels homes i dels estats d'ànim que modelen l'art a l'Espanya actual. Les úniques crítiques que se li poden fer són la manca de reproduccions en color i una maquetació estàtica, sens dubte per raons econòmiques. Tota la resta són elogis per aquest directori extraordinàriament complet de *qui* pinta i esculpeix *què* a l'Espanya d'avui.

El senyor Dyckes ha estat molt encertat en la selecció dels artistes inclosos: hi apareixen gairebé tots els noms principals —Viola, Tàpies, Saura, Canogar, Sempere i Chillida—, i diversos talents joves hi reben la seva primera menció pública.

Entre aquests hi ha l'*Equipo Crónica*, Celestino Cuevas, José Luis Alexanco, Feliciano Hernández, José María Yturralde i Jorge Teixidor. La seva selecció d'obres representatives ha estat igualment encertada.

La majoria de les 76 obres presentades són recents; la història de les tendències contemporànies i de les seves fonts s'exposa de manera concisa en el text. S'hi assenyala breument la desaparició de la musa tràgica de l'art espanyol, i el llibre demostra que al sud dels Pirineus hi ha poc lament i molt lirisme.

La tendència relativament nova cap als estils geomètrics queda documentada en les pàgines dedicades a Eusebio Sempere, Pablo Palazuelo i Joan Claret.

Els dos extrems de l'art espanyol es troben, per atzar alfabètic, en la juxtaposició de Manuel Millares i Hernández Mompó: el primer, un artista metòdic que aconsegueix una atmosfera solemne i amarga; el segon, un esperit visual juganer, de colors vius i esbossos àgils. Junts representen el que està passant a Espanya, i el que està passant a Espanya queda representat en aquest llibre.



PARIS

NEW YORK HERALD TRIBUNE—WASHINGTON POST, DEC. 20, 1966

BOOKS

Who Paints What in Spain

SPANISH ART NOW, by William Dyckes. Published by Mr. Dyckes, Paseo de Florida 31, Madrid.

Reviewed by Quinn Douglas

WILLIAM DYCKES's book is a review of the men and moods molding art in Spain today. The only criticisms are lack of color reproductions and static layout, no doubt due to reasons of economy. The rest is praise for this enormously complete directory of *who* is painting and sculpting *what* in Spain today.

Mr. Dyckes has been deft in his choice of artists for inclusion: almost all the major names are there (Viola, Tapies, Saura, Canogar, Sempere and Chillida), and a number of young talents receive a first public mention.

These include the *Equipo Cronica*, Celestino Cuevas, Jose Luis Alexanco, Feliciano Hernandez, Jose Maria Yturralde and Jorge Teixidor. His choice of representative art has been equally accurate.

Most of the 76 works presented are recent ones; the history of contemporary trends and sources is set out concisely in the text. The disappearance of the tragic muse of Spanish art is briefly noted, and the book demonstrates that there is little lament and much lyricism south of the Pyrenees.

The relatively new tendency toward geometric styles is documented in the pages devoted to Eusebio Sempere, Pablo Palazuelo and Joan Claret.

The two extremes of Spanish art meet by alphabetical chance in the juxtaposition of Manuel Millares and Hernandez Mompo, the first a methodical artist achieving a solemn, bitter mood, the latter a visual sprite of bright colors and snappy sketches. Together they represent what is happening in Spain; and what is happening in Spain is represented in this book.

Claret

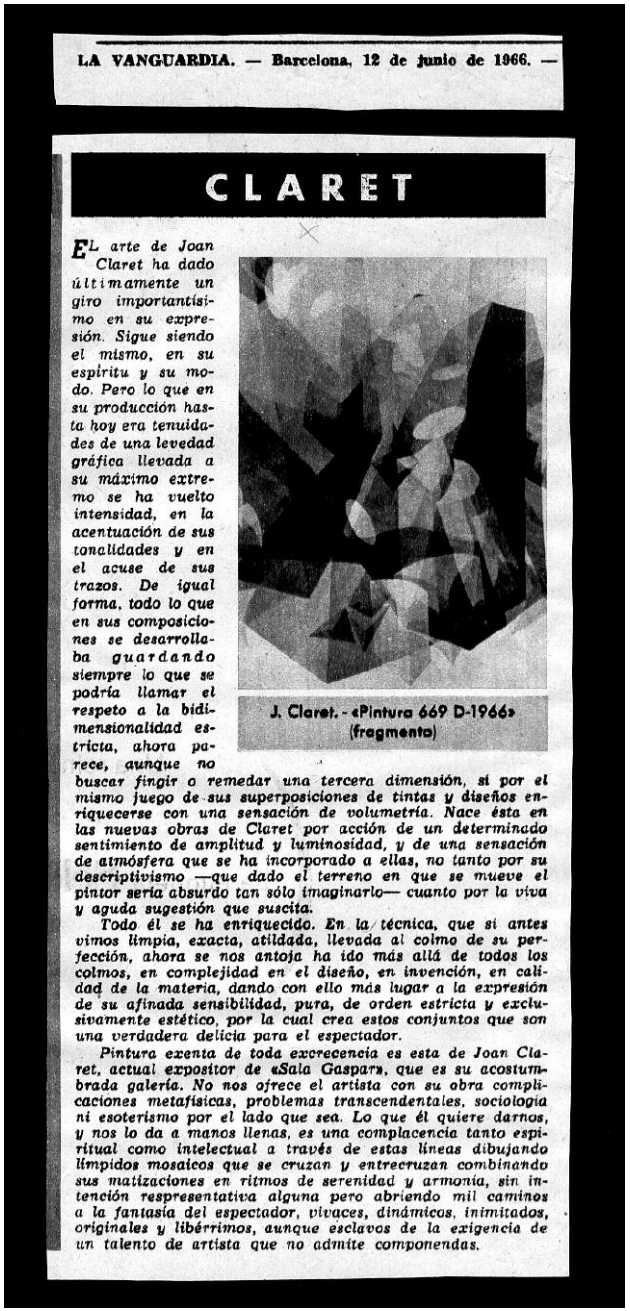
La Vanguardia

Barcelona, 12 de juny de 1966

L'art de Joan Claret ha experimentat darrerament un gir importantíssim en la seva expressió. Continua essent el mateix, en el seu esperit i en la seva manera de fer. Però allò que fins avui, en la seva producció, eren subtileses d'una lleugeresa gràfica portada fins al seu extrem màxim, s'ha convertit en intensitat, en l'accentuació de les seves tonalitats i en la contundència dels seus traços. De la mateixa manera, tot allò que en les seves composicions es desenvolupava mantenint sempre el que es podria anomenar el respecte a la bidimensionalitat estricta, ara sembla enriquir-se amb una sensació de volumetria, encara que no pretengui fingir o imitar una tercera dimensió, sinó mitjançant el mateix joc de les superposicions de tintes i dissenys. Aquesta sensació neix en les noves obres de Claret per l'acció d'un determinat sentiment d'amplitud i lluminositat i d'una sensació d'atmosfera que s'hi ha incorporat, no tant pel seu descriptivisme —que, atès el terreny en què es mou el pintor, seria absurd tan sols imaginar— com per la viva i aguda suggestió que suscita.

Tot el seu art s'ha enriquit. Pel que fa a la tècnica, que abans havíem vist neta, exacta, acurada i portada al punt culminant de la seva perfecció, ara ens sembla que ha anat més enllà de tots els límits: en la complexitat del disseny, en la invenció i en la qualitat de la matèria. Amb això dona més espai a l'expressió de la seva sensibilitat afinada, pura, d'ordre estricte i exclusivament estètica, mitjançant la qual crea aquests conjunts que són una veritable delícia per a l'espectador.

Exempta de tota excrescència és aquesta pintura de Joan Claret, que actualment exposa a la Sala Gaspar, la seva galeria habitual. L'artista no ens ofereix amb la seva obra complicacions metafísiques, problemes transcendentals, sociologia ni esoterisme de cap mena. Allò que ens vol donar, i que ens dona a mans plenes, és una complaença tant espiritual com intel·lectual, a través d'aquestes línies que dibuixen mosaics límpids, que es creuen i s'entrecreuen combinant els seus matisos en ritmes de serenitat i harmonia, sense cap intenció representativa, però obrint mil camins a la fantasia de l'espectador: vivaces, dinàmics, il·limitats, originals i lliuríssims, tot i ser esclaus de l'exigència d'un talent d'artista que no admet componendes.



LA VANGUARDIA. — Barcelona, 12 de junio de 1966. —

CLARET

EL arte de Joan Claret ha dado últimamente un giro importantísimo en su expresión. Sigue siendo el mismo, en su espíritu y su modo. Pero lo que en su producción hasta hoy era tenuidades de una levedad gráfica llevada a su máximo extremo se ha vuelto intensidad, en la acentuación de sus tonalidades y en el acuse de sus trazos. De igual forma, todo lo que en sus composiciones se desarrollaba guardando siempre lo que se podría llamar el respeto a la bidimensionalidad estricta, ahora parece, aunque no buscar fingir o remedar una tercera dimensión, si por el mismo juego de sus superposiciones de tintas y diseños enriquecerse con una sensación de volumetría. Nace ésta en las nuevas obras de Claret por acción de un determinado sentimiento de amplitud y luminosidad, y de una sensación de atmósfera que se ha incorporado a ellas, no tanto por su descriptivismo —que dado el terreno en que se mueve el pintor sería absurdo tan sólo imaginarlo— cuanto por la viva y aguda sugestión que suscita.

Todo él se ha enriquecido. En la técnica, que si antes vimos limpia, exacta, atildada, llevada al colmo de su perfección, ahora se nos antoja ha ido más allá de todos los colmos, en complejidad en el diseño, en invención, en calidad de la materia, dando con ello más lugar a la expresión de su afinada sensibilidad, pura, de orden estricta y exclusivamente estético, por la cual crea estos conjuntos que son una verdadera delicia para el espectador.

Pintura exenta de toda excrecencia es esta de Joan Claret, actual expositor de «Sala Gaspar», que es su acostumbrada galería. No nos ofrece el artista con su obra complicaciones metafísicas, problemas transcendentales, sociología ni esoterismo por el lado que sea. Lo que él quiere darnos, y nos lo da a manos llenas, es una complacencia tanto espiritual como intelectual a través de estas líneas dibujando límpidos mosaicos que se cruzan y entrecruzan combinando sus matizaciones en ritmos de serenidad y armonía, sin intención respresentativa alguna pero abriendo mil caminos a la fantasía del espectador, vivaces, dinámicos, inimitados, originales y libérrimos, aunque esclavos de la exigencia de un talento de artista que no admite componendas.

J. Claret. - «Pintura 669 D-1966» (fragmento)

Tres abstractes catalans: Claret, Tharrats i Vilacasas

Julio Trenas

La Vanguardia

Barcelona, 19 de març de 1967

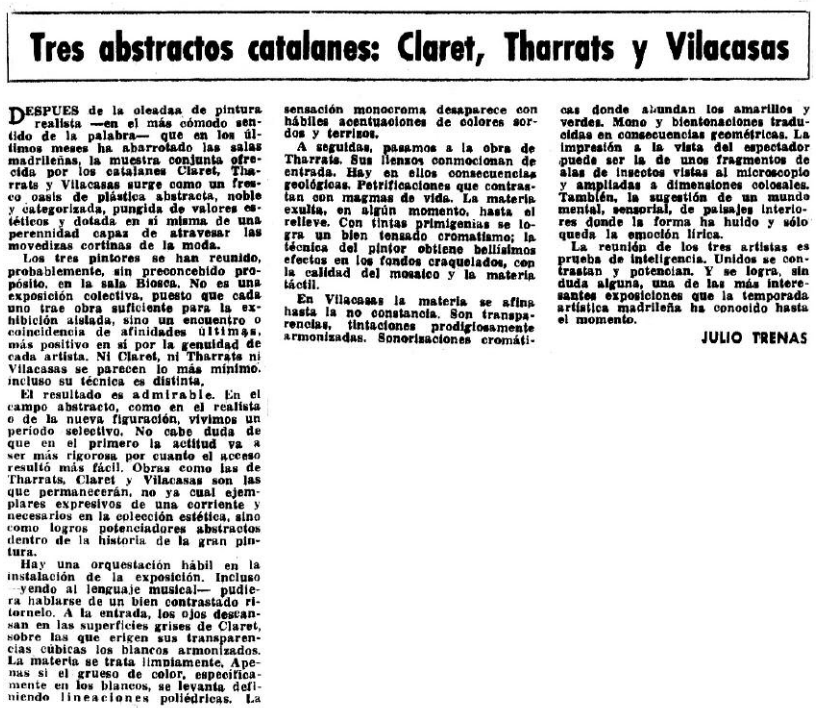
Després de l'onada de pintura realista —en el sentit més còmode de la paraula— que durant els darrers mesos ha omplert de gom a gom les sales madrilenyes, la mostra conjunta oferta pels catalans Claret, Tharrats i Vilacasas sorgeix com un oasi fresc de plàstica abstracta, noble i categoritzada, marcada per valors estètics i dotada, en ella mateixa, d'una perdurabilitat capaç de travessar les cortines canviants de la moda.

Els tres pintors s'han reunit, probablement sense cap propòsit preconcebut, a la Sala Biosca. No és una exposició col·lectiva, ja que cadascun aporta prou obra per a una exhibició individual, sinó una trobada o coincidència d'afinitats recents, més positiva en si mateixa per la genuïnitat de cada artista. Ni Claret, ni Tharrats ni Vilacasas s'assemblen gens ni mica. Fins i tot la seva tècnica és diferent.

El resultat és admirable. En el camp abstracte, com en el realista o en el de la nova figuració, vivim un període selectiu. No hi ha dubte que, en el primer, l'actitud serà més rigorosa, atès que l'accés va resultar més fàcil. Obres com les de Tharrats, Claret i Vilacasas són les que perduraran, no tan sols com a exemples expressius d'un corrent i necessaris dins la col·lecció estètica, sinó com a assoliments abstractes potenciadors dins la història de la gran pintura.

Hi ha una orquestració hàbil en la instal·lació de l'exposició. Fins i tot —emprant el llenguatge musical— es podria parlar d'un ritornel ben contrastat. A l'entrada, els ulls descansen en les superfícies grises de Claret, damunt les quals els blancs harmonitzats alcen les seves transparències cúbiques. La matèria és tractada netament. Tot just la gruixària del color, especialment en els blancs, s'aixeca definint lineacions polièdriques. La sensació monocroma desapareix amb hàbils accentuacions de colors apagats i terrosos.

Tot seguit, passem a l'obra de Tharrats. Les seves teles commouen d'entrada. Hi ha en elles conseqüències geològiques. Petrificacions que contrasten amb



Tres abstractos catalanes: Claret, Tharrats y Vilacasas

DESPUES de la oleadaa de pintura realista —en el más cómodo sentido de la palabra— que en los últimos meses ha abarrotado las salas madrileñas, la muestra conjunta ofrecida por los catalanes Claret, Tharrats y Vilacasas surge como un fresco oasis de plástica abstracta, noble y categorizada, pungida de valores estéticos y dotada en sí misma de una perennidad capaz de atravesar las movedizas cortinas de la moda.

Los tres pintores se han reunido, probablemente, sin preconcebido propósito, en la sala Biosca. No es una exposición colectiva, puesto que cada uno trae obra suficiente para la exhibición aislada, sino un encuentro o coincidencia de afinidades últimas, más positivo en sí por la genuidad de cada artista. Ni Claret, ni Tharrats ni Vilacasas se parecen lo más mínimo, incluso su técnica es distinta.

El resultado es admirable. En el campo abstracto, como en el realista o de la nueva figuración, vivimos un período selectivo. No cabe duda de que en el primero la actitud va a ser más rigorosa por cuanto el acceso resultó más fácil. Obras como las de Tharrats, Claret y Vilacasas son las que permanecerán, no ya cual ejemplares expresivos de una corriente y necesarios en la colección estética, sino como logros potenciadores abstractos dentro de la historia de la gran pintura.

Hay una orquestación hábil en la instalación de la exposición. Incluso —yendo al lenguaje musical— pudiera hablarse de un bien contrastado ritornelo. A la entrada, los ojos descansan en las superficies grises de Claret, sobre las que erigen sus transparencias cúbicas los blancos armonizados. La materia se trata limpiamente. Apenas si el grueso de color, especificamente en los blancos, se levanta definiendo lineaciones poliédricas. La sensación monocroma desaparece con hábiles acentuaciones de colores sordos y terrosos.

A seguidas, pasamos a la obra de Tharrats. Sus lienzos conmocionan de entrada. Hay en ellos consecuencias geológicas. Petrificaciones que contrastan con magmas de vida. La materia exulta, en algún momento, hasta el relieve. Con tintas primigenias se logra un bien tensado cromatismo; la técnica del pintor obtiene bellísimos efectos en los fondos craquelados, con la calidad del mosaico y la materia táctil.

En Vilacasas la materia se afina hasta la no constancia. Son transparencias, tintaciones prodigiosamente armonizadas. Sonorizaciones cromáticas donde abundan los amarillos y verdes. Mono y bitonalidades traducidas en consecuencias geométricas. La impresión a la vista del espectador puede ser la de unos fragmentos de alas de insectos vistas al microscopio y ampliadas a dimensiones colosales. También, la sugestión de un mundo mental, sensorial, de paisajes interiores donde la forma ha huido y sólo queda la emoción lírica.

La reunión de los tres artistas es prueba de inteligencia. Unidos se contrastan y potencian. Y se logra, sin duda alguna, una de las más interesantes exposiciones que la temporada artística madrileña ha conocido hasta el momento.

JULIO TRENAS

magmes de vida. La matèria exulta, en algun moment, fins a arribar al relleu. Amb tintes primigènies s'aconsegueix un cromatisme ben tensat; la tècnica del pintor obté efectes bellíssims en els fons craquelats, amb la qualitat del mosaic i la matèria tàctil.

En Vilacasas, la matèria s'afina fins a la no-constància. Són transparències, tintacions prodigiosament harmonitzades. Sonoritats cromàtiques on abunden els grocs i els verds. Monotonalitats i bitonalitats traduïdes en conseqüències geomètriques. La impressió que rep la mirada de l'espectador pot ser la d'uns fragments d'ales d'insectes vistos al microscopi i ampliats fins a dimensions colossals. També, la suggestió d'un món mental, sensorial, de paisatges interiors on la forma ha fugit i només resta l'emoció lírica.

La reunió dels tres artistes és una prova d'intel·ligència. Units, es contrasten i es potencien. I s'aconsegueix, sens dubte, una de les exposicions més interessants que la temporada artística madrilenya ha conegut fins ara.

Evolució de la pintura de Joan Claret. El festí de l'aranya

Juan Eduardo-Cirlot

La Vanguardia Española

Barcelona, 21 d'octubre de 1969

Fa molt de temps que vaig veure el ballet d'Albert Roussel «El festí de l'aranya». De fet, l'aranya és un símbol còsmic de la creació —teixir— i de la destrucció —devorar— incessants que asseguren l'equilibri del Tot. Més tard, quan he vist obres de Claret, davant de les seves estructures complexes i delicades, vibràtils, gairebé immaterials, he tingut la sensació de trobar-me davant d'una mena d'«òrgan aràcnid». Ben bé es podia estendre una teranyina —o en teles?— per atrapar ressonàncies còsmiques. No són altra cosa les formes mandàliques que, a «The Theory and Practice of the Mandala», de Tucci, es descriuen com a «materialització de la gnosi», és a dir, del coneixement. Amb la diferència que el mandala sol crear-se per esdevenir «després» un instrument de meditació, mentre que l'obra de Claret sembla ser, abans que res, un pretext perenne —vel de Penèlope— per meditar a mesura que el pintor actua, tant per l'obra que en resultarà com pel sentiment i el sentit de la mateixa acció.

Joan Claret —Barcelona, 1929—, com tots els artistes autèntics, pinta des de sempre, però hi ha dos «moments» fonamentals, dues articulacions de la seva evolució: 1953 i 1958-1959. El primer d'aquests anys comença a fer dibuixos, en una quantitat innombrable, amb figures, però en els quals el fons —com en l'informalisme de les «hautes pâtes»— es rebel·la, no pas per densitat textural, sinó per l'organització de xarxes lineals, sinuoses, que formen estructures geomètriques ocasionals. Un dibuix de 1953-1958 és particularment il·lustratiu del procés de «devoració» de la figura pel fons: integra multitud de formes figuratives —éssers humans, animals—, però travades i tractades de tal manera que no es veuen, constituint un mosaic d'entrellaçaments laberíntics. L'artista comença aleshores a intuir que el seu dilema crucial és la forma-laberint, i inicia una segona etapa en què l'abstracció s'instaura definitivament. Primer treballa en color, amb el predomini d'un blau d'aigües marines, amb transparències i diferències tonals. Les seves xarxes es componen, sobretot, de rectangles i quadrats units entre si, però, de vegades, entre ells deambulen dolls sinuosos de traços paral·lels, que poden ser d'un groc daurat.



MARTES, 21 DE OCTUBRE 1969 — LA VANGUARDIA ESPAÑOLA

EVOLUCION DE LA PINTURA DE CLARET

EL FESTIN DE LA ARAÑA

Hace mucho tiempo que vi el ballet de Albert Roussel «El Festín de la Araña». De hecho, la araña es un símbolo cósmico de la creación (tejer) y la destrucción (devorar) incesantes que aseguran el equilibrio del Todo. Más tarde, cuando he visto obras de Claret, frente a sus estructuras complejas y delicadas, vibrátiles, casi inmateriales, he tenido la sensación de hallarme frente a una suerte de «órgano aráceneo». Bien podía tenderse una tela —o «en telas— para atrapar resonancias cósmicas. No otra cosa son las formas mandálicas que en «The Theory and Practice of the Mandala», de Tucci, se describen como «materialización de la gnosis», es decir, del conocimiento. Con la diferencia de que el mandala suele crearse para ser «luego» un instrumento de meditación, mientras que la obra de Claret parece ser, ante todo, un perenne pretexto —velo de Penélope— para meditar en la medida que el pintor actúa, tanto por la obra que resultará como por el sentimiento y el sentido de la propia acción.

Joan Claret (Barcelona, 1929), como todos los artistas auténticos, pinta desde siempre, pero hay dos «momentos» fundamentales, dos articulaciones de su evolución: 1953 y 1958-1959. En el primero de esos años empieza a realizar dibujos, en cantidad innúmera, con figuras, pero en los que el fondo (cual en el informalismo de «hautes pâtes») se rebela, pero no por densidad textural sino por organización de redes lineales, sinuosas, que forman ocasionales estructuras geométricas. Un dibujo de 1953-1958 es singularmente ilustrativo del proceso de «devoración» de la figura por el fondo: integra multitud de formas figurativas (seres humanos, animales) pero trabados y tratados de tal modo que no se ven, constituyendo un mosaico de entrelazados laberínticos. Comienza entonces el artista a intuir que su dilema crucial es el forma-laberinto, e inicia una segunda etapa en la que la abstracción se instaura definitivamente. Primero trabaja en color, con predominio de un azul de aguas marinas, con transparencias y diferencias tonales. Sus redes se componen, sobre todo, de rectángulos y cuadrados ligados entre sí, pero, a veces, por entre ellos, deambulan chorros sinuosos de trazos paralelos, que pueden ser de un amarillo oro.

Hacia 1961-1962, Claret replantea su arte, ya sobre el lienzo, e intenta conocer ante todo los elementos del mismo. Por eso, sus composiciones resultan mucho menos complejas, con frecuencia, en ese tiempo: son polígonos yuxtapuestos sobre fondos partidos y el valor de la luz y de la transparencia se acusa netamente, apoyando el de la articulación de formas. Pero pronto retorna el factor irracional y, determinados los que pudieran llamarse «ladrillos» de esa construcción, Claret se lanza con audacia clarividente por el camino de la complejidad. Parece como si conociera el aforismo de William Blake: «La ruta del exceso conduce a la sabiduría». En adelante, sus formas saldrán de sus formas, y sus estructuras serán, por contracción, ampliación, deformación, acumulación o dispersión, las

José Claret, Pintura 882 F. (1966)

creaciones que darán lugar a una patética, pero extrañamente sosegada, lucha del conjunto formal con el espacio. La geometría le interesa a Claret, pero no como fin, sino como medio. El factor lineal, el movimiento continuo de la línea, sea en arabescos ondulantes o angulosos, es lo que prevalece en su obra, junto con la superposición de tales formas. El color se reduce y llega a ser meros puntos de contraste y animación, en amplias composiciones tratadas sólo en blanco y grises muy variados y matizados.

Es ésta la fase a que nos referíamos al hablar del carácter «aracneano» de las estructuras del pintor. Se advierte en sus cuadros el proceso que han seguido en su plasmación. Primero dibujados sobre el lienzo, o el papel, luego son llenados por la pintura, tanto en lo lineal como en los espacios que quedan entre el fluir incesante y recurrente de la línea. Concentraciones y dispersiones, haces y prismas se generan en un mundo frío, que denota, sin embargo, un apasionamiento en profundidad: el que nace de la persecución implacable de un fin, el que surge de la caza de esas resonancias extrañas que el artista encuentra mientras trabaja, por un sistema de correspondencias analógicas. Hay una similitud entre la labor de un Claret, por muy segunda mitad del siglo XX que sea, y la de los monjes irlandeses que miniaban los prodigiosos libros de Kells y de Durrow, hacia el 800 d. J. El entrelazamiento, el movimiento espiraloide acaban imponiéndose en los años últimos sobre el zig-zag angular. Y aunque las estructuras sigan basándose en derivaciones del cuadrado superpuestas tonal y cromáticamente, todo ello se ha aligerado aún más que en fases anteriores, siendo una visibilización, por así decirlo, de las fuerzas cósmicas, en especial de la luz y su conexión con el espacio. No es un arte inspirado en criterios científicos, sino en equivalentes anímicos fundamentados por una innata preocupación por el problema integración-desintegración, esencia-contingencia, determinación-dispersión.

Si algunas obras de hacia 1965 parecían constituir magmas con cierta carga misteriosamente dramática, las actuales son ya como la expresión de un triunfo —relativo como siempre son los triunfos— sobre tal dramatismo implicado en las contraposiciones citadas antes. Rigurosamente personal, correspondiendo al temperamento de su autor, la obra de Claret, no entra en ninguna de las clasificaciones al uso (constructivismo, Op art), aunque, vista exteriormente, tenga más relación con las citadas que con otras maneras de manifestar el fatal enfrentamiento del hombre con el universo.

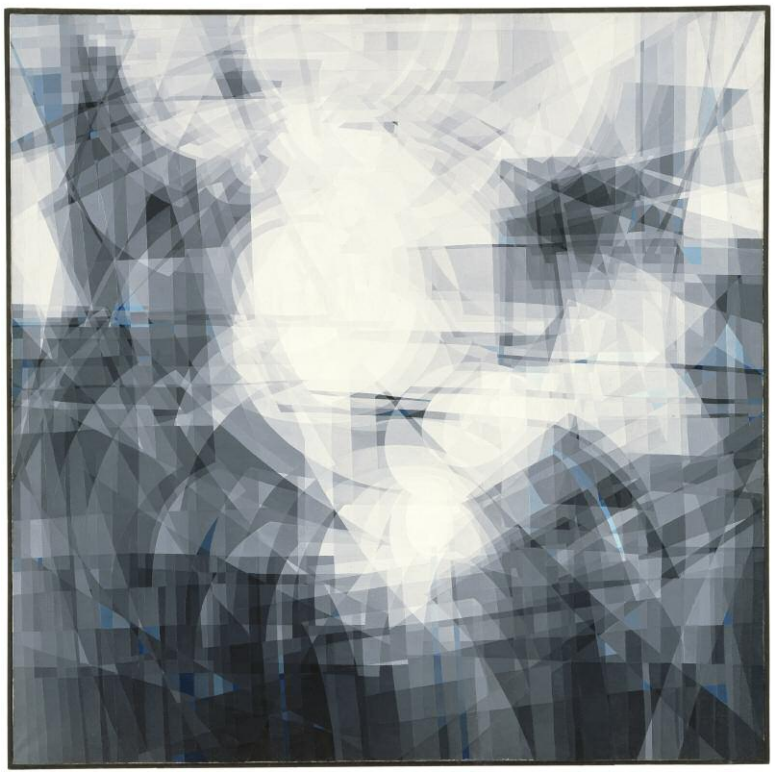
Juan EDUARDO-CIRLOT

De la Academia del Faro de San Cristóbal

Cap a 1961-1962, Claret replanteja el seu art, ja sobre la tela, i intenta conèixer, abans que res, els seus «elements». Per això, durant aquest període, les seves composicions resulten sovint molt menys complexes: són polígons juxtaposats sobre fons dividits, i el valor de la llum i de la transparència s'hi manifesta clarament, reforçant el de l'articulació de les formes. Però aviat retorna el factor irracional i, un cop determinats els que podríem anomenar «maons» d'aquesta construcció, Claret es llança amb una audàcia clarivident pel camí de la complexitat. Sembla com si conegués l'aforisme de William Blake: «El camí de l'excés condueix a la saviesa». D'ara endavant, les seves formes sorgiran de les seves pròpies formes, i les seves estructures seran, mitjançant la contracció, l'ampliació, la deformació, l'acumulació o la dispersió, les creacions que donaran lloc a una lluita patètica, però estranyament assossegada, del conjunt formal amb l'espai. A Claret li interessa la geometria, però no com a finalitat, sinó com a mitjà. El factor lineal, el moviment continu de la línia, tant en arabescos ondulants com angulosos, és allò que predomina en la seva obra, juntament amb la superposició d'aquestes formes. El color es redueix fins a convertir-se en simples punts de contrast i animació, en composicions àmplies tractades només amb blanc i amb grisos molt variats i matisats.

Aquesta és la fase a la qual ens referíem quan parlàvem del caràcter «aracneà» de les estructures del pintor. En els seus quadres s'adverteix el procés que han seguit durant la seva plasmació. Primer són dibuixades sobre la tela o el paper i després són omplertes per la pintura, tant en els elements lineals com en els espais que queden entre el fluir incessant i recurrent de la línia. Concentracions i dispersions, feixos i prismes es generen en un món fred que denota, tanmateix, un apassionament profund: el que neix de la persecució implacable d'un fi, el que sorgeix de la caça d'aquelles ressonàncies estranyes que l'artista troba mentre treballa, mitjançant un sistema de correspondències analògiques. Hi ha una similitud entre el treball d'un Claret, per molt propi de la segona meitat del segle XX que sigui, i el dels monjos irlandesos que il·luminaven els prodigiosos llibres de Kells i de Durrow cap a l'any 800 dC. L'entrellaçament i el moviment espiral acaben imposant-se durant els darrers anys sobre el ziga-zaga angular. I encara que les estructures continuïn basant-se en derivacions del quadrat superposades tonalment i cromàticament, tot plegat s'ha alleugerit encara més que en les fases anteriors i constitueix, per dir-ho així, una visualització de les forces còsmiques, especialment de la llum i de la seva connexió amb l'espai. No és un art inspirat en criteris científics, sinó en equivalents anímics fonamentats en una preocupació innata pel problema d'integració-desintegració, essència-contingència, determinació-dispersió.

Si algunes obres de cap a 1965 semblaven constituir magmes amb una certa càrrega misteriosament dramàtica, les actuals són ja com l'expressió d'un triomf —relatiu, com ho són sempre els triomfs— sobre el dramatisme implicat en les contraposicions abans esmentades. Rigorosament personal, d'acord amb el temperament del seu autor, l'obra de Claret no entra en cap de les classificacions habituals —constructivisme, Op Art—, encara que, vista exteriorment, tingui més relació amb aquestes que amb altres maneres de manifestar l'enfrontament fatal de l'home amb l'univers.



882 F, 1968. Oli sobre tela, 100 x 100 cm
©Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía

CRONOLOGIA

1959 “Joan Claret”, Sala Gaspar, Barcelona.
IV Saló de Maig, Sala Municipal d’exposicions, Barcelona.
“Homenatge a Velázquez / 0 Figura”, Sala Gaspar, Barcelona.

1960 “Joan Claret”, Sala Gaspar, Barcelona.

1961 "Contraste en la pintura española de Hoy", Tòquio i EUA.
"Pintura española contemporánea", Brussel·les, Helsinki, Bonn i Berlín.
"VI Bienal de São Paulo", Brasil.
"El objeto / 0 Figura” Sala Gaspar, Barcelona.

1962 "Pintura y escultura española contemporánea", Marlborough Gallery, Londres.
"20 años de pintura española", Sevilla, Sant Sebastià, Vigo, Pontevedra, Santiago de Compostel·la i Barcelona.
"Arte actual", Sala Gaspar, Barcelona.
"Mural / 0 Figura”, Sala Gaspar, Barcelona.
"International Exhibition and Sale of Contemporary Art", O'Hana Gallery, Londres.
Guanyador del 1r Premi "Joan Miró".

1963 "Grafismes / 0 Figura”, Sala Gaspar, Barcelona.

1964 "Abstractes catalans", Sala del Conservatori de les Arts del Llibre, Barcelona.
"M.A.N. 64", Sala Municipal d’exposicions, Barcelona.
"9 Fran Barcelona”, Galerie Pierre, Estocolm.

1964-65 "Modern Spanish Painting, Seven Catalonian Artists", Departament of Art, Florida State University, Tallahassee, Florida, EUA.
Elliott Hall, University of North Carolina, Greensboro, Carolina del Nord, EUA.
Vassar College, Poughkeepsie, Nova York, EUA.
American Federation of Arts Gallery, Nova York, EUA.
Georgia Institute of Technology, Atlanta, Geòrgia, EUA.
Greenville Museum of Art, Greenville, Carolina del Sud, EUA.
Denver Art Museum, Denver, Colorado, EUA.
Kansas City Art Institute, Kansas City, Missouri, EUA.
Art Museum, University of Texas, Austin, Texas, EUA.
Art Departament, University of Wyoming, Laramie, Wyoming, EUA.
The Fine Arts Gallery of San Diego, Califòrnia, EUA.
"M.A.N. 64", Sala Municipal d’exposicions, Barcelona.

1965 "M.A.N. 65", Sala Municipal d’exposicions, Barcelona.

1966 “Joan Claret”, Sala Gaspar, Barcelona.

1967 “Claret, Tharrats, Vilacasas”, Sala Biosca, Madrid.
"M.A.N. 67", Sala Municipal d’exposicions, Barcelona.
“Colección de arte abstracto español”, Museo de las Casas Colgadas, Conca

1968 "M.A.N. 68", Sala Municipal d’exposicions, Barcelona.

1970 “Joan Vilacasas und Joan Claret”, Galerie Günther Franke, Múnic, Alemanya.

1971 "M.A.N. 71", Sala Municipal d’exposicions, Barcelona.

1972 “Claret”, Sala Gaspar, Barcelona.

1973 "Constructivismo," Galeria René Metras, Barcelona.

1974 “Spanish Graphics-74”, Rizzoli, Nova York.
“Joan Claret”, Galería de Arte Atenas, Saragossa.
"Arte español de hoy", Brussel·les i Múnic.

1976 “Claret, olis, aquarel·les i gravats sobre alumini”, Sala Gaspar, Barcelona.
“Joan Claret”, Galeria Berdusan, Saragossa.

1978 “Claret”, Galeria Skira, Madrid.

1983 “Claret”, Galería de Arte Diner's, Bogotà, Colòmbia.

1985 “Claret”, Galeria Uno, Cadaqués.

“Joan Claret / Obra recent”, Greca Sala d'Art, Barcelona.

1986 "Peintures recentes", Galerie Motte, Ginebra.

1986-87 "Art Espanyol a Nova York 1950-1970", Col·lecció Amos-Cahan, Madrid i Barcelona.

1988 "Olis, aquarel·les i gravats", Neuen Rathaus, Weiden, Alemanya.

1994 "Negre sobre blanc", Galeria Joan Gaspar, Barcelona.

1995 "Olis i aquarel·les", Galeria Joan Gaspar, Barcelona.

1996 “Vermell Vermell”, Galeria Joan Gaspar, Barcelona.

2004 “Joan Claret”, Museu Monjo, Vilassar de Mar.

2011 "Visions de Cristalls", Galeria Lolet Comas, Mataró.

2014 "Quatre dècades, cinquanta artistes 1940 – 1979", Col·lecció Bassat, Nau Gaudí, Mataró.
"Sota l'aparença", Fundació Vila Casas, Barcelona.
“Col·lecció Hans-Robert Thomas”, Weiden, Alemanya.

2017 "Joan Claret | Del mosaic al laberint", Edifici Miramar, Sitges.

2018 "Joan Claret | 10 Figures", Muxart Espai d'Art, Martorell.

2019 "Joan Claret. Composició, Ritme, Organització", Galeria Richard Vanderaa, Girona.

2023 "Joan Claret. Construcció i vibració", La Harmonia, Museu de l'Hospitalet.
“Joan Claret i Joan Vilacasas”, Donació de la Col·lecció Brigitte i Hans-Robert Thomas, Fundació Vila Casas, Barcelona.

2026 “Joan Claret, 1959-1965”, Galeria Marc Domènech, Barcelona

OBRES EN COL·LECCIONS INSTITUCIONALS DOCUMENTADES

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía
Museu Nacional d'Art de Catalunya (MNAC)
Pinakothek der Moderne, Múnic
Museu d'Art de Cleveland
Bilbao Museoa
Museu d'Art de Girona
Museu d'Art de Sabadell
Museu de Valls
Museu Abelló
Museu Víctor Balaguer
Fundació Vila Casas
Fundación Juan March
Col·lecció Carmen i Lluís Bassat
Col·lecció Amos-Cahan
Colección BBVA

JOAN CLARET

RECULL DE TEXTOS,
ENTREVISTES I
RETALLS DE PREMSA

Copyright dels textos
©Albert Mercadé
©Bernat Puigdollers
©Àlex Mitrani
©Susanna Portell
©Lluís Permanyer
©Judit Subirachs-Burgaya
©Xavier Rubert de Ventós

Copyright del llibre
©Albert Claret

Barcelona, 2026

+34 687 46 06 88
uve.claret@gmail.com

SALA CLARET POMEL
Independència 84-86.
08902 L'Hospitalet de Llobregat

