

Antoni Clavé. Un cartelista comprometido

Albert Mercadé

Antoni Clavé es celebrado hoy como uno de los cartelistas más reputados del periodo de la Segunda República en Barcelona; acaso, junto a Josep Renau, el más brillante y fecundo en el género del cartelismo cinematográfico español de vanguardia. Con tan solo veintidós años se reveló como «el exponente más genuino del mundo cartelístico barcelonés»¹ y anunciado por la revista alemana *Gebrauchsgraphik* como «el cartelista más popular»² en la capital catalana. Entre 1931 y 1933 había cosechado tres primeros premios en los cinco concursos que había comparecido y sus carteles sobre películas americanas y francesas lucían en el vestíbulo de los principales cines de la ciudad: el Catalonia, el Capitol, el Fémína. Sus obras cautivaron por su entrañable y atípica personalidad plástica, entre el vigor vanguardista y la candidez pictórica afín a la figuración moderna francesa, en unos años en que la mayoría de jóvenes cartelistas —como Carles Fontseré, Josep Renau, Helios Gómez, Manuel Monleón o Goñi, entre los que más han trascendido— se habían inclinado decididamente por la contundencia ideológica de la estética revolucionaria rusa. Clavé también contribuyó a la difusión de la estética sindical, incluso participó en la creación de carteles durante la guerra, pero siempre impuso una distancia cautelara frente al compromiso ideológico, que le permitió afirmar su independencia de estilo. De su producción cartelística sobrevivieron a la Guerra Civil cerca de cuarenta obras —unos treinta carteles cinematográficos y los restantes, de signo publicitario y político—, que se circunscriben entre el advenimiento de la Segunda República y el desenlace de la contienda civil española. Unos años de fértil agitación ideológica y efervescencia civil que Clavé, con su ingenuidad experimental, supo templar y ennoblecer.

¹ Amat 1935, p. 4.

² «Els cartells espanyols de cinema, en *Gebrauchsgraphik*», en *Clavé. Cartells...* 1990, pp. 16-17.

LA REPÚBLICA Y LOS PRIMEROS CARTELES

Antoni Clavé contaba con dieciocho años recién cumplidos cuando advino la Segunda República en España, en abril de 1931. Obraba entonces como pintor de paredes en un comercio reconocido de pinturas, Can Tolosa, en la barcelonesa plaza Letamendi, y por las noches, gracias a la benevolencia de su

Antoni Clavé: A Committed Poster Artist

Albert Mercadé

Antoni Clavé is celebrated today as one of the best poster artists at the time of the Spanish Second Republic in Barcelona. Together with Josep Renau, he was probably the brightest light in Spanish avant-garde film advertising. Aged only twenty-two, he was revealed as “the truest exponent of the world of Barcelona poster art”,¹ and the German graphic design journal *Gebrauchsgraphik* billed him as “Barcelona’s most popular poster artist”.² From 1921 to 1933 he won three first prizes out of five contests in which he competed, and his posters advertising French and American films graced the foyers of the city’s leading cinemas: the Catalunya, the Capitol and the Fémina. His works captured the imagination with their engaging and unusual visual personality, lying somewhere on the boundary between avant-garde vigour and a pictorial candour reminiscent of modern French figuration. And this at a time when most young poster artists — such as Carles Fontseré, Josep Renau, Helios Gómez, Manuel Monleón and Goñi, to name those who are still remembered — championed a hard ideological stance in tune with the Russian revolutionary aesthetic. Clavé, too, helped spread the syndicalist model, and even designed propaganda posters during the war. But he always kept a cautious distance from ideological commitment, and this enabled him to affirm an independent style. Of all Clavé’s poster art, only about forty pieces survived the Spanish Civil War — about thirty film posters, the remainder being advertising and political propaganda — all dating to the period that ran from the advent of the Spanish Second Republic to the final stages of the Spanish Civil War. These were years of fertile ideological agitation and civil ferment. Clavé, with his experimental naïveté, met the spirit of the age with a temperance and nobility all his own.

¹ Amat 1935, p. 4.

² “Els cartells espanyols de cinema, en *Gebrauchsgraphik*”, in *Clavé. Cartells...* 1990, pp. 16-17.

THE REPUBLIC AND THE EARLY POSTERS

Clavé was only eighteen when the Second Spanish Republic was proclaimed in April 1931. He then had a job painting walls with a well-known painting and decorating contractor, Can Tolosa, which also operated a shop in Barcelona’s

CLAVÉ PINTA UN CARTEL PARA EL ESTRENO DE *ESCÁNDALO ESTUDIANTIL*, DE LA METRO GOLDWYN MAYER, EN LOS CINES FÉMINA, ABRIL DE 1935



CLAVÉ PANTS A BILLBOARD FOR THE PREMIERE OF *COLLEGE SCANDAL* (METRO-GOLDWYN-MAYER) AT THE FÉMINA PICTURE-HOUSE, APRIL 1935

madre, frecuentaba las clases de arte en la Escuela de Artes y Oficios, en una sucursal que la Llotja habilitó en la calle Aribau. Fue su maestro de pintura el académico Josep Mongrell, quien había convencido a su madre para que ejerciera el oficio en Can Tolosa, ya que, cuanto menos —había advertido sagazmente el profesor—, si de su experiencia «salía un mal pintor, podría salir un buen decorador».³ Según relata su biógrafo y amigo de juventud Ferran Canyameres, en Can Tolosa aprendería los primeros rudimentos técnicos en el género de la ilustración y del cartelismo. Tolosa le permitía decorar letras doradas para folletos promocionales que se comercializaban en el establecimiento. Pronto Clavé aplicaría estos nuevos procedimientos en la elaboración de encargos propios en el campo de la ilustración publicitaria. Hasta los veinte años no abandonaría Can Tolosa —pues necesitaba las 40 pesetas mensuales que ingresaba para el sustento familiar— pero desarrollaría su destreza como ilustrador en su tiempo libre, desde el estrecho cubículo familiar del Raval barcelonés.

El despertar artístico de Clavé coincidió con la revolución cartelística que se produjo tras el advenimiento de la República en Barcelona. Decenas de jóvenes artistas vieron en la ilustración publicitaria una provechosa salida comercial a su impulso artístico en un momento, tras el *crash* de 1929, en que el género de la pintura se veía sometido a una profunda crisis a la vez que irrumpía un nuevo mercado en el campo de la publicidad del ocio y de la sociedad de masas, lleno de posibilidades. Y es que el desarrollo de la República en España no solo significó un cambio de paradigma político sino que también entrañó una profunda transformación social de marcado signo popular que el cartel tendría la oportuna función de propagar: la libertad de prensa, la libertad de asociación política y obrera, la nueva sociedad de masas, las elecciones, el turismo, la playa, el fútbol, el cine sonoro, el jazz, el *fostep*, el tango, los cabarets, las exposiciones de arte... El cartel se convirtió en «el más genuino arte de masas», como años más tarde recordaría Josep Renau,⁴ en una sociedad que,

³ Coca 1983.

⁴ Renau 1976, p. 29.

ILUSTRACIÓN PUBLICITARIA PARA
LA CASA DE PINTURAS CAN TOLOSA,
DONDE CLAVÉ TRABAJÓ ANTES DE
ENTRAR EN CINAES, 1935

ADVERTISEMENT FOR THE
CAN TOLOSA PAINTING AND
DECORATING FIRM WHERE CLAVÉ
WAS EMPLOYED BEFORE HE
JOINED CINAES, 1935



Letamendi square. Every night, with his mother’s blessing, he went to art class at the “School of Arts and Crafts”, a branch opened on Aribau street by the famous Llotja academy of fine art. His painting master was the academic Josep Mongrell; it was he who had persuaded his mother to get Clavé the job at the paint firm. In his teacher’s perceptive words, if Clavé “turned out to be a poor painter, he might still make a good decorator.”³ According to Ferran Canyameres, a boyhood friend of Clavé’s who later wrote his biography, at Can Tolosa the artist learned the rudiments of illustration and poster design. Tolosa let him do the golden lettering for the promotional brochures handed out to customers at the paint shop. Clavé was soon to apply everything he had learned to the freelance commissions he got for himself as an advertising illustrator. He was not to leave the paint firm until he was twenty – he needed his wage of 40 pesetas a month to help support his family – but, in his free time in the crowded confines of the family flat in Barcelona’s Raval neighbourhood, he honed his skill as a draughtsman.

Clavé’s artistic awakening was contemporaneous with a revolution in poster art touched off by the dawn of the Republic in Barcelona. Scores of young artists found in advertising illustration a lucrative way of making an income from their calling. At this time – the aftermath of the Wall Street Crash of 1929 – painting lay in the depth of a slump, but the advertising that attended the eruption of the leisure economy and mass society had created a new market brimming with possibility. The ascent of the Republic in Spain signified not only a shift in the political paradigm, but also far-reaching social change marked by the rise of mass culture. And it was by poster art that this new culture fell to be propagated: freedom of the press, freedom to form political and labour associations, a new mass society, elections, tourism, the beach, football, the introduction of sound to film, jazz, foxtrot, cabaret, art shows. As acknowledged years later by the artist Josep Renau,⁴ the poster became “the truest mass art” in a society where,

³ Coca 1983.

⁴ Renau 1976, p. 29.

además, contaba con casi la mitad de su población sin alfabetizar. Barcelona disponía de una potente industria de artes gráficas que ocupaba la primera en el complejo industrial de la Península, seguida de las de Valencia y Madrid. Existían los medios materiales y culturales para la divulgación del nuevo género: maquinaria moderna para imprimir en gran formato —las máquinas litográficas *offset*— y una pléyade de dibujantes litógrafos de gran calidad, heredera de una tradición cartelística que en Barcelona encontraba sus raíces en los ilustres artífices del modernismo catalán: Casas, Rusiñol, Utrillo, Riquer o Picasso.

Prueba de la magnitud que el fenómeno cartelístico cobró en Barcelona fue la constitución en 1931 de la primera Asociación de Cartelistas, a iniciativa de Fulgenci Martínez Surroca, Josep Alumà, Josep Morell, Helios Gómez, Solé Boyls, Campillo, Lluís Muntané y Martí Bas. Como recuerda Carles Fontseré,⁵ Clavé formó parte de la asociación de cartelistas desde su fundación; una agrupación que en aquel mismo año organizaría el Salón del Cartel, considerado como la exposición renovadora del cartelismo moderno barcelonés. Dicha renovación pasaba por la absorción de las innovaciones formales y técnicas introducidas en el género por los cartelistas franceses —Adolphe Cassandre, Paul Colin, Jean Carlu, Charles Loupot— o por los cartelistas rusos revolucionarios. Tanto el cartelismo publicitario francés como el político ruso promovía un diseño directo, sintético y esencial, que atendía a las innovaciones formales de la pintura vanguardista europea —la síntesis cubista, el maquinismo dadá, la nueva figuración alemana—, alejándose del decorativismo del cartel modernista y la emotividad pictórica. En palabras de Cassandre, los jóvenes cartelistas de la década de 1930 abandonaron el culto al *motif* pictórico por el *slogan*;⁶ entendieron el nuevo medio como un instrumento autónomo antes que un soporte especulativo para el culto de la subjetividad o de un ideal; en suma, un medio expresivo para alcanzar un fin funcional. El nuevo método de comunicación visual habría sido ensayado tentativamente por algunos cartelistas barceloneses durante la Exposición Universal de Barcelona en 1929 —como Francesc d'Assís Galí i Fabra— y propagado a mayor escala en el curso de los primeros años de la cuarta década de siglo. Los carteles de Joan Seix, Enric Moneny, Eduard Tener o Josep Morell pondrían las bases de un estilo contundente que se erigiría como la estética de referencia de los jóvenes cartelistas que, como Clavé, estaban realizando sus primeros pasos en el campo del cartelismo.

⁵ Fontseré 2006, p. 199.

⁶ Renau 1976, p. 29.

crucially, almost half the population was illiterate. Barcelona's strong graphic arts industry, ahead of its counterparts in Valencia and Madrid, led the field in Spain. The material and cultural resources were in place for the emergence of a new genre: modern offset printing machinery capable of large-format output, and a veritable galaxy of talented print draughtsmen, the heirs to the tradition of poster art that had had its first intimations in Barcelona in the work of the illustrious names of Catalan *modernismo*: Casas, Rusiñol, Utrillo, Riquer and Picasso.

One sign of the high significance taken on by poster art in Barcelona was the formation in 1931 of the first society of poster artists – the *Asociación de Cartelistas* – promoted by Fulgenci Martínez Surroca, Josep Alumà, Josep Morell, Helios Gómez, Solé Boyls, Campillo, Lluís Muntané and Martí Bas. Carles Fontseré⁵ recalls that Clavé was one of the society's founding members. This was a group which even in its first year held a poster art fair, the *Salón del Cartel*, that came later to be regarded as a turning-point in Barcelona's contemporary poster art. This revival entailed the adoption of the formal and technical innovations introduced to the genre by the French poster artists – Adolphe Cassandre, Paul Colin, Jean Carlu, Charles Loupot – and by the Russian revolutionary poster artists. Both French advertising art and Russian political art had engaged in a search for a direct, synthetic and essential design, following in the tracks of European avant-garde painting: the Cubist synthesis, Dada machinism, and new German figuration. The new trend was quite remote from the decorative pretensions of art nouveau and pictorial emotivism. In the words of Cassandre, the young poster artists of the 1930s relinquished the cult of the pictorial motif and wielded the slogan.⁶ They regarded the new medium as an autonomous instrument rather than as a speculative platform for the worship of subjectivity or of some vague ideal; it was, in other words, an expressive means towards a functional end. This fresh approach to visual communication had been tentatively explored by some Barcelona poster artists at the Universal Exhibition of Barcelona of 1929, such as Francesc d'Assís Galí i Fabra, and gained further momentum in the 1940s. The posters of Joan Seix, Enric Momeny, Eduard Tener and Josep Morell laid the foundations of a robust style that was to become the aesthetic benchmark for those young poster artists who, like Clavé, were beginning to test the waters.

⁵ Fontseré 2006, p. 199.

⁶ Renau 1976, p. 29.

CARTEL PARA EL CONCURSO
SOBRE LA VIRTUD Y EL AHORRO
QUE ORGANIZÓ LA CAIXA DE
PENSIONS, 1933
SEGUNDO PREMIO

CLAVÉ'S POSTER FOR THE
CONTEST THEMED ON VIRTUE AND
SAVING ORGANISED BY LA CAIXA
DE PENSIONS, 1933
SECOND PRIZE

NÚÑEZ, BARCELONA



Ante este contexto Antoni Clavé hizo una entrada de caballo siciliano como ilustrador de carteles. En 1933, con veinte años, se presentó al concurso de carteles que organizaba La Caixa de Pensions sobre el tema «la virtud del ahorro». Obtuvo el segundo premio, superando a experimentados cartelistas como Antoni Vilà-Arrufat, Francesc d'A. Galí, Ricard Opisso, Josep Alumà o Josep Morell. Los concursos organizados por La Caixa daban un gran prestigio a la ciudad ya que contribuyeron a mantener el nivel creativo del cartelismo durante la dictadura de Primo de Ribera. En el laureado cartel de 1933, Clavé presentó a un robusto obrero en primer plano sujetando un martillo con la mano izquierda y una hucha con la derecha, como referencias al trabajo y al ahorro, en un estilo muy cercano al que Josep Morell, el cartelista más popular en la Barcelona de aquellos años, había empleado poco tiempo atrás en la ejecución del cartel de la Caja de Ahorros del Banco Comercial de Barcelona. La paleta cromática en la propuesta de Clavé es reducida y contrastada, sirviéndose tan solo de tres colores: azul y negro; blanco, para insinuar los fondos y destacar el vestido; rojo, para colorear el rostro sin mirada del trabajador y sus ceñidos músculos. A su vez la composición es muy estructural: no hay literatura en ella, cada elemento es sustancial y está formalizado de una manera compacta, vigorosa y esencial. Con el empleo de estos recursos Clavé demostró no solo la buena absorción de los nuevos paradigmas del cartel moderno francés sino también una cierta afinidad con la estética rusa que en aquellos años difundían ilustradores comprometidos con la causa revolucionaria como el andaluz, afincado en Barcelona, Helios Gómez o el valenciano Josep Renau y que publicaban en periódicos catalanistas de izquierdas como *La Rambla*, *L'Opinió*, o los comunistas valencianos *Nueva Cultura*, *L'Hora* y *La Batalla*.

Clavé ganó el año siguiente el concurso para la promoción de la Vil·la de Salut l'Aliança de Barcelona, también conocida como Quinta de la Salut. Se trataba de una institución obrera fundada en 1904 y pionera en España del

It was against this backdrop that Clavé made a powerful debut as a billboard painter. In 1933, aged twenty, he submitted an entry to the poster contest hosted by the Caixa de Pensions, a Barcelona savings bank, on the theme of “the virtue of saving.” He won second prize, outdoing more experienced poster artists like Antoni Vilà-Arrufat, Francesc d’A. Galí, Ricard Opisso, Josep Alumà and Josep Morell. The contests run by La Caixa had lent Barcelona a measure of prestige by upholding the standard of advertising art during the dictatorship of Primo de Rivera. In his winning entry of 1933, Clavé depicted a muscled factory worker in the foreground, holding a hammer in his left hand and a money-pot in his right, as references to labour and saving, much in the style used shortly before by Josep Morell, Barcelona’s best-known poster artist of the time, for a piece for another local savings bank, the Caja de Ahorros del Banco Comercial. In his poster, Clavé uses a narrow and starkly contrasted range of colour: blue; black; white to suggest the backgrounds and pick out the lineaments of the clothing; red to give presence to the worker’s sinews and his featureless face. The composition, too, is harshly structural: there is no literature here, each element is substantive and formalized in a compact, vigorous and essential way. Marshalling these resources, Clavé demonstrated an easy conversance with the new paradigms of modern French poster art, and an affinity with the Russian aesthetic being popularized at the time by illustrators committed to the revolutionary cause, such as the Andalusian-born Barcelona artist Helios Gómez or the Valencian Josep Renau: their art was appearing in left-wing Catalan nationalist newspapers such as *La Rambla* and *L’Opinió*, or the Valencian communist dailies *Nueva Cultura*, *L’Hora* and *La Batalla*.

The following year, Clavé won the contest staged to promote the Vil·la de Salut l’Aliança, also known as Quinta de la Salut. This was a workers’ institution founded in 1904; it had introduced to Spain, as a pioneering

CARTEL VENCEDOR DEL CONCURSO DE LA VIL·LA DE SALUT L'ALIANÇA, 1934

WINNING POSTER FOR THE VIL·LA DE SALUT L'ALIANÇA CONTEST, 1934

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID



mutualismo sanitario de previsión social para los trabajadores y la seguridad social. L'Aliança albergaba su sede en un emblemático edificio noucentista de Josep Doménech Mansana en la calle de Sant Antoni Maria Claret; precisamente el mismo edificio que aparece teñido de rojo sindical —una clara alusión al ideario anarcosindicalista del mutualismo— en el fondo de la composición ganadora. De las ventanas del edificio se proyecta un fino rayo de luz —como si se tratara de un foco de vigilancia soviético— que ilumina a un obrero que acompaña a una pobre mujer. Como en el cartel de La Caixa, Clavé destaca muy bien el perfil de las figuras, en esta ocasión más estilizados, y da a muchos de los bordes de los cuerpos un acabado débil, como difuminado. Para ello podría haber empleado la técnica del aerógrafo, muy usado por los cartelistas durante la República, especialmente por Josep Morell —el introductor de la técnica en Barcelona⁷— y el valenciano Josep Renau. Se trataba de un método de origen francés —el llamado *Crache à Grille* de Toulouse-Lautrec— difundido por los rusos y alemanes en el curso de la década de 1930 de un modo más sofisticado, en forma de pistola pulverizadora que proyectaba la pintura mediante aire comprimido regulable por el artista. Clavé sin embargo no se podía permitir el moderno utensilio y usaba, en su ausencia, un pulverizador «flix» que se usaba entonces para matar moscas.⁸

⁷ Jardí 1983.

⁸ «Entrevista a Clavé», dentro de *Clavé. Cartells...* 1990, pp. 25-26.

Entre los carteles no cinematográficos que Clavé realizaría antes de la Guerra Civil, el más arriesgado sería el que presentaría para el concurso del diario *L'Opinió* en 1933. El cuerpo del obrero que sostiene el periódico en un primer plano está totalmente abstraído y sintetizado: lo conforman rectángulos y óvalos sin que perdamos la referencia del protagonista. *L'Opinió* era un semanario catalanista y de izquierdas, fundado en 1928 por el político Joan Casanellas, que contaba en su redacción con importantes escritores y políticos como Josep Maria de Sagarra, Carles Soldevila, Marcel·lí Domingo o Jaume Aiguader. El semanario fue el órgano político del grupo *L'Opinió*, que en marzo de 1931 formaría coalición con Estat Català de Francesc Macià y el

venture, mutual health care and social provision. It had its head office in a landmark *noucentista* building designed by Josep Doménech Mansana on the calle Sant Antoni Maria Claret: this is the building depicted in the background of the winning poster, in trade union red – by way of allusion to the anarcho-syndicalist ideology of mutualism. One of the windows of the building projects a fine ray, like a Soviet searchlight, and picks out a worker accompanying a woman who seems to have fallen on hard times. As in his earlier piece for the savings bank competition, Clavé skilfully limns the profiles of the figures, which on this occasion are more stylised, using a subtly indistinct, almost blurred finish. To achieve this effect he may have used the aerograph technique, which was widespread among poster artists during the Republic and especially favoured by Josep Morell, who introduced the vogue to Barcelona,⁷ and by the Valencian Josep Renau. The method had originated in France, where it was known as Toulouse-Lautrec’s *crache à grille*. Over the 1930s it had been adopted by Russian and German artists in a more sophisticated form, using a vaporizer gun which projected the paint onto the surface by means of an adjustable jet of compressed air. Clavé, however, could not afford this modern contraption; instead, he adapted a popular “Flix” fly spray.⁸

⁷ Jardí 1983.

⁸ “Entrevista a Clavé”, in *Clavé. Cartells...* 1990, pp. 25-26.

Other than his film billboards, Clavé’s riskiest pre-Civil War poster was the one he submitted to the contest run by the newspaper *L’Opinió* in 1933. The body of the worker holding a newspaper in the foreground is wholly abstract and synthesised, a patterning of rectangles and ovals, but contrived in such a way that the viewer never loses her bearings. *L’Opinió* was a Catalan nationalist left-wing weekly founded in 1928 by the politician Joan Casanellas. Its staff boasted leading writers and political activists such as Josep Maria de Sagarra, Carles Soldevila, Marcel·lí Domingo and Jaume Aiguader, and it served as the political mouthpiece of the *L’Opinió* group, which in March 1931 formed a coalition with Estat Català, led by Francesc

SALVADOR ORTIGA

CARTEL PARA EL SEMANARIO
L'OPINIÓ, 1933

POSTER FOR THE *L'OPINIÓ*
WEEKLY NEWSPAPER, 1933

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID



Partit Republicà Català de Lluís Companys para la fundación de Esquerra Republicana de Catalunya. Tras ser expulsados de ERC en 1933, la publicación se convertiría en el órgano del Partit Nacional Republicà d'Esquerra —de Josep Tarradellas y Joan Lluhí— hasta ser suspendido por la autoridad militar el 10 de octubre de 1934, tras la proclamación del Estat català por Companys. Tanto para el concurso de 1933 como para posteriores anuncios del semanario catalanista participaron los cartelistas destacados del momento: Helios Gómez, Josep Alumà o Vidiella. También participó el íntimo amigo de Clavé, Salvador Ortiga; pero la factura demasiado delicada y pictórica de su estilo quedaba muy debajo de las expectativas más vanguardistas que el diario promovía y que Clavé respetó virtuosamente con su propuesta.

Antes de entrar en el análisis de los carteles cinematográficos, los que realmente darán a Clavé el estatuto de primer cartelista de vanguardia español durante la República, cabe destacar otros carteles de signo publicitario que el artista se aventuró a realizar antes del estallido de la Guerra Civil. En 1934 le fue concedido el primer premio del concurso Servicio Turístico de S'Agaró, cuyo cartel está en localización desconocida. También ignoramos dónde se halla el que le encomendó la Associació de Teatre Selecte (1934), en la que supondría su primera colaboración con el mundo del teatro. Sí que tenemos constancia, sin embargo, del último cartel realizado en los meses previos al estallido de la guerra. Se trata del cartel promocional del Primer Saló de la Asociación de Artistas Independientes, que se organizó en Barcelona entre el 30 de abril al 25 de mayo de 1936. El cartel de Clavé tiene la particularidad de que anuncia la única exposición de la Asociación de Artistas Independientes, un grupo efímero impulsado por el galerista Dalmau que tenía como finalidad primera la celebración de una exposición de carácter anual sin jurados ni recompensas. Es interesante el estilo artístico que Clavé emplea para la formalización del cartel. En él se desprende de toda factura política y se concentra en la asunción de un estilo ingenuo, simple, muy

Macià, and the Partit Republicà Català, headed by Lluís Companys, to found Esquerra Republicana de Catalunya, the “Catalan Republican Left”. After the L’Opinió grouping was expelled from the coalition in 1933, *L’Opinió* — the newspaper — became the organ of the Partit Nacional Republicà d’Esquerra, a party steered by Josep Tarradellas and Joan Lluhí, until it was shut down by the military authorities on 10 October 1934 after Companys’s proclamation of the Catalan state. The 1933 contest and, later, advertising for insertion in the

Catalan nationalist weekly attracted work from the leading poster artists of the time: Helios Gómez, Josep Alumà and Vidiella. Another occasional contributor was Clavé’s close friend Salvador Ortiga, but his overly delicate and pictorial style fell short of the avantgardist expectations of the paper, which Clavé, by contrast, had skilfully fulfilled.

Before turning to his film posters, which raised Clavé to the status of the leading Spanish poster artist of the Republican period, I would like to comment on some of the advertising posters he created before the outbreak of the Spanish Civil War. In 1934, he won first prize in the contest run by the S’Agaró tourist office. The winning poster has now been lost; neither do we know the whereabouts of the poster he made for the Associació de Teatre Selecte (1934), presumably his first ever commission for the world of the theatre. But we do have the last poster he designed in the months leading up to the war. This was the design promoting the first show staged by the Asociación de Artistas Independientes in Barcelona from 30 April to 25 May 1936. The work is special, too, in that it advertises the last show put on by this “Society of Independent Artists,” a short-lived group supported by the dealer Dalmau whose intention had been to hold an annual exhibition which was to be free of prizes, rewards and judges. Clavé’s approach in this poster is most interesting. He eschews political connotations and produces a naive, limpid style, much in the manner of the modern French figuration

afín a la figuración moderna francesa de Bonnard, Vuillard, Dufy, De Chirico, Modigliani: figuras simples y estilizadas, aunque con una grácil deformación que nos recuerdan a las estampas japonesas y que en aquellos años era común a sus compañeros de Llotja, como Emili Grau Sala, Salvador Ortiga, Ferran Teixidor o a la pintora francesa afincada en Barcelona Marie Laurencin.

LOS CARTELES CINEMATOGRAFICOS: UN HITO DEL CARTELISMO DE VANGUARDIA INTERNACIONAL

En el año 1933 la empresa Cinaes (Cinematografía Nacional Española), propietaria del algunos de los cines más prestigiosos de Barcelona y la primera cadena de distribución cinematográfica a nivel español antes de la Guerra Civil, buscaba un artista ilustrador para renovar la publicidad de las películas americanas, españolas y francesas de estreno en las fachadas y vestíbulos de los cines de su propiedad: el Club Capitol y el Catalunya en la rambla de Canaletes, el Fémima de passeig de Gràcia, el Tivoli de la calle Casp.⁹ Los cines en la Barcelona republicana no solo se erigían como populares centros de ocio e entretenimiento sino que, en muchos casos, también se reivindicaban como centros culturales, a menudo reformados con la estética vanguardista defendida por los círculos culturales y políticos barceloneses durante la Segunda República. Así, entre los objetivos fundacionales de Cinaes, redactados en 1929 por un grupo de comerciantes y banqueros barceloneses, se propusieron, además de liderar la distribución de películas internacionales para sus 39 salas (de las ochenta con que contaba la ciudad), abanderar la «producción de películas y documentales», «renovar la publicidad y la propaganda de las películas», «reformular las salas de exhibición» y, finalmente, constituirse como una referencial «cátedra ambulante de la cultura».¹⁰

Si bien la crisis que sufrió la entidad como consecuencia del advenimiento del cine sonoro no les dejó llevar a cabo muchos de sus proyectos —Cinaes cerraría prematuramente en 1935—, sí que llegaron a aplicar algunos de sus principios. Crearon un *cinéforum* (el Studio Cinaes) donde se proyectaron películas de la vanguardia rusa, italiana y alemana; colaboraron con los Grupos Escolares de la Generalitat Republicana, creando sesiones infantiles donde se divulgaban películas de Charlot y Walt Disney; y finalmente, emprendieron una renovación arquitectónica o publicitaria en sus principales cines. En

⁹ «En 1930 el sector cine, en lo que a sociedades mercantiles se refiere, disponía de un capital nominal de ciento diez millones, si bien Cinaes representaba la parte del león con setenta y cinco millones de capital social. La empresa Cinaes habría llegado a poseer 39 cines en Barcelona; antes de su cierre disponía en 1935 de los siguientes locales en la ciudad: (a) de estreno: Actualidades (explotado con Hispano Fox Film) (912 localidades), Capitol (1.500), Cataluña (1.168), Fémima (1.000), Kursal (1.600), Tivoli (1.660), y (b) reestreno: Diana (1.300), Bohemia (1.500), Ideal (2.500), Monumental (2.500) y Pathé Palace (2.000)». (Ramiro Gómez Bermúdez de Castro: *La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos*).

¹⁰ Torras i Comamela 1995.

of Bonnard, Vuillard, Dufy, De Chirico, Modigliani: simple, stylised figures, with a graceful distortion reminiscent of Japanese art and common at that time among Clavé's classmates at the Llotja fine art school, such as Emili Grau Sala, Salvador Ortiga, Ferran Teixidor and the French Barcelona-based painter Marie Laurencin.

FILM BILLBOARDS: A MILESTONE IN INTERNATIONAL AVANT-GARDE POSTER ART

In 1933, the picture-house company Cinaes (Cinematografía Nacional Española), which owned some of the biggest cinemas in Barcelona and was the largest film distributor in Spain before the Civil War, was looking for an illustrator to lend a fresh touch to its advertising for American, Spanish and French films. The art was to be displayed on the façades and in the foyers of the company's picture-houses: the Club Capitol and the Catalunya on the rambla de Canaletes, the Fémima on the passeig de Gràcia, and the Tivoli on the calle Casp.⁹ Cinemas in Republican Barcelona did duty as leisure and entertainment venues for the masses, and were often called on to serve as art centres, refurbished with the avant-garde aesthetic favoured by the cultural and political circles of Barcelona during the Second Republic. The corporate objectives of Cinaes, therefore, drawn up in 1929 by a group of Barcelona businessmen and bankers, listed the "distribution of international films" in the company's 39 picture-houses (out of a total of 80 cinemas in the city at the time), but also encompassed "production of films and documentaries", "renovation of film advertising", "refurbishment of screening venues" and, finally, the aim of becoming a veritable "ambulant college of culture".¹⁰

The company was hard-hit by the advent of talkies. Many of its plans were frustrated, and it shut down prematurely in 1935. But some of the company's goals had found practical application. The firm created a "film forum" (the Studio Cinaes) which screened films produced by the Russian, Italian and German avant-gardes; it cooperated with the "school groupings" of the Republican Generalitat, showing Charlie Chaplin and Walt Disney films at children's screenings; finally, the company undertook an architectural and advertising overhaul of its main picture-houses. In those

⁹ "In 1930, the [Spanish] film industry, measured in terms of company share capital, was worth a nominal 110,000,000 pesetas. Cinaes had the lion's share, with 75,000,000 pesetas of issued capital. The company owned as many as 39 cinemas in Barcelona, and before it was shut down in 1935 had the following venues in the city: (a) premiering picture-houses: Actualidades (operated in association with Hispano Fox Film) (912 seats), Capitol (1500 seats), Catalunya (1168 seats), Fémima (1000 seats), Kursal (1600 seats), Tivoli (1660), and (b) rerun picture-houses: Diana (1300 seats), Bohemia (1500 seats), Ideal (2500 seats), Monumental (2500 seats) and Pathé Palace (2000 seats)." (Ramiro Gómez Bermúdez de Castro: *La transformación del cine mudo al sonoro en España (1929-1931). Los costes económicos.*)

¹⁰ Torras i Comamela 1995.

aquellos años era común contratar a arquitectos y artistas para que se encargaran de la renovación de las salas cinematográficas: Nebot había proyectado el cine Coliseum de la Gran Vía; Claudi Duran i Ventosa, el Catalunya en 1912; Nicolau Rubió y Tudurí, la sede de la Metro Goldwyn Mayer en la calle Mallorca y, en 1934, Rodríguez Arias se encargó del complejo de los cine Astoria, en la calle París. No es de extrañar, pues, que Cinaes contratara al arquitecto Sixte Illescas, uno de los miembros destacados del GATPAC (Grupo de Arquitectos y Técnicos Catalanes para el Progreso de la Arquitectura), para que, junto al pintor Xavier Güell, se hiciera cargo de la dirección artística de la empresa.

Clavé se enteró de que Cinaes buscaba cartelista gracias a Antonio Valero, el encargado de Can Tolosa, el cual le animó a presentarse en las oficinas de la empresa barcelonesa. Allí fue recibido por Sixte Illescas, quien le encomendó, a modo de prueba, la elaboración de una maqueta de un prospecto para los cines Tívoli. Clavé diseñó un arlequín picassiano como ilustración en la portada del folleto; la obra convenció al arquitecto y permitió a Clavé iniciar una prolífica colaboración con la empresa que se prolongaría durante los siguientes dos años, hasta el cierre de Cinaes. Los primeros carteles que diseñó fueron para el cine Catalunya; más tarde para el Club Capitol y para el Fémina. Le encargaban cinco carteles a la semana: tres para el Catalunya y dos para los restantes cines; y pasaría a cobrar 500 pesetas mensuales (frente a las 40 que recibía en Can Tolosa) que le permitieron trasladarse a un estudio propio en el número 178 de la calle Sepúlveda. Con la gran cantidad de carteles que Clavé debió realizar a lo largo de estos dos años en Cinaes no es aventurado sospechar que el artista realizara muchos más de los treinta y dos carteles que han sobrevivido de esta etapa. La razón de la escasez de obra que ha sobrevivido se deduce como lógica al considerar la calidad de pieza única que tenían sus obras: no se trataba de carteles litográficos, como era propio de los carteles publicitarios, sino de sencillas obras pintadas sobre papel de embalaje y pegadas a los cristales que ocupaban la parte superior de los cines. Considerando, pues, las circunstancias, hemos de celebrar que hayan perdurado hasta hoy una selección relativamente amplia de sus carteles, al menos suficiente para afrontar su debida interpretación. Su supervivencia la debemos a los azares de la historia. En 1935 Clavé mandó una reducida selección de su obra cartelística a Alemania para la redacción del elogioso reportaje que editó la revista *Gebrauchsgraphik*. Seis años después los treinta y dos carteles regresarían, intactos, al domicilio barcelonés de Clavé.

Los carteles cinematográficos que Clavé diseñó para Cineaes entre 1933 y 1935 son uno de los mayores hitos del cartelismo cinematográfico de vanguardia español e internacional. La razón de tal hazaña la debemos a la libertad absoluta que Illescas otorgó al joven ilustrador —una libertad excepcional considerando los rígidos preceptos comerciales que regían en el negocio cinematográfico— y, a su vez, al compromiso que Clavé mostró con los movimientos de la vanguardia plástica internacional: el arte objetual surrealista, la síntesis cubista, el dinamismo futurista, las formas puras del arte abstracto. Sus carteles apelan ahora, además de a Renau, Helios Gómez, Cassandre o Carlu, al arte último de Joan Miró, a la modernidad figurativa de Pablo Picasso o a las formas experimentales de Hans Arp o de Alexander Calder; esquematiza con más radicalidad las figuras, desvirtúa los escenarios, deslumbra con los colores, crea fugas y diagonalidades más estridentes, y aplica objetos, técnicas y materiales para enfatizar sus mensajes (corbatas, algodones, vestidos, papeles, cartones, *collage*, *gouache*). Tal contundencia plástica no fue siempre bien recibida por el público barcelonés; algunos detestaban sus propuestas y llegaron a rubricar sobre uno de sus carteles: «Merda per en Clavé [Mierda para Clavé]». ¹¹

En este contexto los carteles vanguardistas de Clavé destacaban abrumadoramente sobre el estilo vulgar que se prodigaba en su género. Como apunta Alain Weill, los cartelistas cinematográficos, nacionales e internacionales, no mostraban interés alguno por el arte de vanguardia y se inclinaban por la «mediocridad gráfica», más eficaz y popular, siempre buscando la escena del film donde aparecieran los actores exagerando la intensidad dramática con un «hiperrealismo obtuso». ¹² Entre los cartelistas franceses tan solo Paul Colin y J. A. Mercier contribuyeron a la renovación del cartelismo cinematográfico moderno. El cartel español tampoco se salvaba del bajo tono general, a excepción, claro está, de Josep Renau, que fue el principal cartelista de CIFESA, la primera productora de cine nacional español. Entre los catalanes pocos destacaron en el género cinematográfico. Encontramos, sin llegar ni a la calidad ni a la fecundidad creativa de Clavé, a Josep Morell (*Bosco Millonario*, 1934; *La nave de Satán*, 1935) o a Martí Bas (*Ojos que matan*, 1934). La singularidad vanguardista de Clavé respecto a su tiempo sería advertida por críticos de arte barceloneses, como Manuel Amat en 1935 —reconociendo que «se trataba de unos decorados artísticos totalmente desconocidos en el género de decorar carteles»¹³— y por la revista alemana, editada en Múnich, *Gebrauchsgraphik*, que valoró «su inconformismo plástico», «su vinculación al cubismo francés

¹¹ «Entrevista a Clavé», en *Clavé. Cartells...* 1990, p. 27.

¹² Weill 1991.

¹³ Amat 1934, p. 5; Amat 1935, p. 4.

it in existence for us to form an opinion about it. The survival of these few pieces is owed to chance. In 1935, Clavé sent a small selection of his posters to Germany to be used for of a highly laudatory feature about his work to be published in *Gebrauchsgraphik*, a leading journal of graphic design. Six years later, these thirty-two pieces were returned by post, intact, to Clavé's Barcelona address.

The film billboards that Clavé designed for the picture-house company from 1933 to 1935 constitute one of the major milestones in avant-garde Spanish and international film poster art. This achievement was made possible by the absolute freedom which Illescas saw fit to grant to the young illustrator: it was quite exceptional, considering that the picture-house business was typically guided by rigid business precepts. This artistic peak is also the outturn of Clavé's commitment to the currents of the international avant-garde: surrealist *objets trouvés*, cubist synthesis, futurist dynamism, and the pure forms of abstract art. Besides the influence of Renau, Helios Gómez, Cassandre and Carlu, his work now reflected the latest art by Joan Miró, the figurative modernity of Pablo Picasso and the experimental forms of Hans Arp and Alexander Calder. Clavé made his figures more radically schematic, distorted their settings, dazzled the viewer with colour, created striking fugues and diagonals, and applied objects, techniques and materials to give weight to his messages (ties, cotton, clothing, paper, cardboard, collage, gouache). His visual daring was not universally well received by the Barcelona public. In some quarters he was detested, and one of his posters was scrawled with the legend "Merda per en Clavé [To Hell with Clavé]."¹¹

Clavé's posters stood out in dazzling contrast to the humdrum and vulgar style so widespread in this genre. As pointed out by Alan Weill, Spanish and international film poster artists showed no interest in the avant-garde, being content with "graphic mediocrity", which was more popularly effective. They sought out the scene of the film in which the actors brought the piece to its dramatic climax, and rendered it with "obtuse hyper-realism".¹² Among French poster artists, only Paul Colin and J.A. Mercier helped renovate modern film billboards. Spanish poster art, too, suffered from this prevailing dullness, except of course Josep Renau, the main artist for Cifesa, Spain's leading film studio. Among Catalan artists, very few made much of a mark in film art. Two examples were Josep Morell (*Bosco Millonario*, 1934 / *La nave de Satán*, 1935) and Martí Bas (*Ojos que matan*, 1934),

¹¹ «Entrevista a Clavé», in *Clavé. Cartells...* 1990, p. 27.

¹² Weill 1991.

¹⁴ Clavé. *Cartells...*
1990, pp. 16-17.

y a Picasso» y su «distancia frente al cartel cinematográfico convencional».¹⁴ La revista se difundió en Alemania, Inglaterra, Estados Unidos, Argentina, Francia e Italia y supondría el primer reconocimiento internacional de Clavé antes de que su nombre brillara, en plena posguerra en Francia, como escenógrafo en los teatros de París y, más adelante, en Hollywood. Ante tal reconocimiento de sus contemporáneos y, considerando la excepcionalidad en su género, no deja de sorprender que en ninguna monografía especializada en cartel cinematográfico ni España ni en el extranjero aparezca referencia alguna a la figura de Clavé. Probablemente hemos de encontrar la causa en el desconocimiento general de su obra gráfica —el artista no cuenta aún con un necesario catálogo razonado relativo a este género— y que, hasta 1990, sus carteles no volverían a ser exhibidos al gran público, en la exposición de carteles que organizó la Sala Gaspar en su sede de Barcelona.

Muchos historiadores han visto en las figuras del pintor Salvador Ortiga y del escultor Ángel Ferrant los principales introductores de Clavé al arte del *collage* y la experimentación objetual vanguardista. Salvador Ortiga, compañero en la Llotja desde 1930, lo habría acercado a la técnica del *collage* y al uso de materiales diversos como periódicos, ropa vieja, cartones ondulados y cuerdas; también le habría presentado a los escultores objetuales Ramon Marinel·lo, Jaume Sans y Eudald Serra, quienes expusieron en la Galeria Art Catalonia —la galería regentada por el marchante vanguardista Dalmau—, donde Ortiga participó con un cartel-*collage*, y que sería recordada por Clavé como un auténtico «choc».¹⁵ Pero la exposición en la librería Catalonia data de 1935, y por entonces Clavé ya hacía dos años que venía experimentando con objetos y *collages* en sus carteles cinematográficos. Del mismo modo, las pocas obras que nos han llegado de Salvador Ortiga del periodo 1933-1934, como el cartel del semanario *L'Opinió*, distan aún mucho de la experimentación cubista y objetual con el que será recordado, con lo que seguramente tendríamos que retrasar la influencia de su amigo a la fase final de la producción cartelística de Clavé. También se nombra con frecuencia la estrecha influencia que las clases del escultor Ángel Ferrant en la Llotja ejercieron sobre él durante sus años de formación. Pero según el relato del escritor Jordi Coca,¹⁶ el último referente de la pintura moderna que Clavé recordaba haber estudiado en la Llotja era el romántico Delacroix y, hasta 1933, todo lo que había visto de pintura moderna era el arlequín que Picasso había regalado a los museos de la ciudad en 1919.¹⁷

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ Coca 1983, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*

though neither attained to the creative fecundity of Clavé. His avantgardist singularity was noticed by Barcelona's art critics, such as Manuel Amat in 1935, who acknowledged that his work was "a form of artistic decor hitherto completely unknown in the poster genre."¹³ He was also saluted, of course, by the Munich-based journal *Gebrauchsgraphik*, which appreciated his "visual non-conformism", his "ties to French cubism and Picasso" and his "distance from conventional film posters".¹⁴ *Gebrauchsgraphik* was a journal distributed in Germany, England, the United States, Argentina, France and Italy; this was the first international recognition for Clavé, before his name shone in France in the 1940s as a stage-set designer for the Paris theatres, and, later on, in Hollywood. Given this high praise by his peers and contemporaries, and given that he was an exception in his genre, it is surprising that none of the monographs about film posters in Spain or elsewhere makes any reference to Clavé. The reason for this is likely to be widespread unawareness of his graphical work. The need for a catalogue of this segment of the artist's oeuvre is still to be met, and his posters did not see the light of a public exhibition until 1990 at a show hosted by the Gaspar gallery at its Barcelona venue.

Many historians have assumed that the painter Salvador Ortiga and the sculptor Ángel Ferrant introduced Clavé to the art of collage and avant-garde experimentation in object art. Ortiga, a fellow art student of Clavé's at the Llotja school in the 1930s, was the influence responsible, on this view, for Clavé's explorations in collage and motley materials such as newspaper, old clothing, corrugated cardboard and string; he would also, on this theory, have introduced Clavé to the *objet trouvé* sculptors Ramon Marinel·lo, Jaume Sans and Eudald Serra, who had exhibited in the Galeria Art Catalonia, then under the management of the avant-garde art dealer Dalmau, where Ortiga himself had been involved by producing a collage poster which — it has been claimed — was later to be remembered by Clavé as a real "shock".¹⁵ But the exhibition at the Catalonia bookshop was staged in 1935, and by then Clavé had been experimenting with objects and collage in his film posters and billboards for two years. What is more, the few works that have come down to us by Ortiga from the period 1933 to 1934, such as his poster for the *L'Opinió* weekly, are still very far off from the cubist and *objet trouvé* experimentation by which he was later remembered, so any influence that he might have had on Clavé must be dated to the latter stages of Clavé's poster art. Mention is also often

¹³ Amat 1934, p. 5;
Amat 1935, p. 4.

¹⁴ Clavé. *Cartells...*
1990, pp. 16-17.

¹⁵ *Ibid.*

CASADA POR AZAR, 1933
PARA LOS CINES CAPITOL,
AGOSTO DE 1934
PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

NO MAN OF HER OWN, 1933
FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
AUGUST 1934
TEMPERA ON PAPER

COLECCIÓN PARTICULAR
PRIVATE COLLECTION



Atendiendo a las fuentes, pues, un solo nombre queda como candidato a primer mentor vanguardista del joven Clavé: Sixte Illescas. Según el propio recuerdo del artista, fue el arquitecto barcelonés el primero que le introdujo a la obra de Joan Miró.¹⁸ Como miembro del GATPAC, Illescas no solo participaba en la propagación de la arquitectura funcionalista en la ciudad (el Pla Macià con Le Corbusier, las casas Bloc, la joyería Roca) sino que también colaboraba estrechamente con el grupo ADLAN, los amigos del arte nuevo. Impulsado por Prats, Gomis y Sert, la asociación promovió las principales exposiciones de vanguardia de la ciudad entre 1932 —año de su fundación— y 1936: el arte objetual, el arte negro, la obra de Miró, Picasso, Arp, Ferrant, Calder... Conocer a Sixte Illescas significaba introducirse en las principales canales de experimentación artística de la vanguardia internacional que, como es sabido, se cocían en París pero que gracias a ADLAN, encontraban difusión en Barcelona. Un fecundo ambiente plástico que Clavé supo absorber, de una manera personal, y divulgar en sus carteles cinematográficos, convirtiéndose en una de las máximas atracciones de vanguardia de la Barcelona republicana.

De los treinta y dos carteles que nos han llegado del periodo de Cinaes, diecinueve se exhibieron en el vestíbulo de los cines club Capitol y diez en los cines Fémina; lo que reafirma la hipótesis de que la suma total de carteles cinematográficos de Clavé debió ser mucho más cuantiosa, considerando que era para los cines Catalunya donde se orientaba su principal producción. Aun así, de nuevo nos hemos de considerar afortunados, ya que los carteles para el Capitol fueron los más espectaculares: medían dos metros y medio por un metro aproximadamente,¹⁹ frente a los del Catalunya, de dos por un metro. La razón de tal envergadura fue el énfasis escenográfico que el propietario de los cines Capitol daba a la promoción de sus estrenos. Clavé, además de los carteles, habría participado en el diseño de fachadas enteras en el Capitol, «con monstruos, figuras, tigres» (para el film *El tigre de Esnapur*) o el «Drácula», siguiendo una técnica nacida en Italia, con motivo del estreno del film *El transatlántico*.²⁰

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ «Entrevista a Clavé», en *Clavé. Cartells...* 1990, pp. 24-25.

²⁰ Torras i Comamela 2002, p. 13.

BARRIO CHINO, 1933
 PARA LOS CINES CAPITOL,
 SEPTIEMBRE DE 1934
 PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

FRISCO JENNY, 1933
 FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
 SEPTEMBER 1934
 TEMPERA ON PAPER

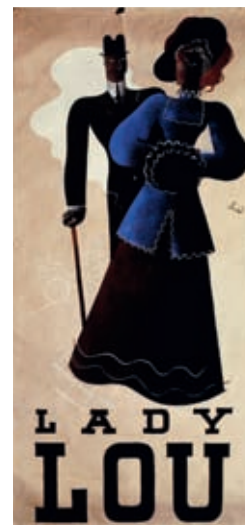
COLECCIÓN PARTICULAR
 PRIVATE COLLECTION



LADY LOU, 1933
 PARA LOS CINES CAPITOL,
 SEPTIEMBRE DE 1934
 PINTURA A LA COLA SOBRE
 PAPEL

SHE DONE HIM WRONG, 1933
 FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
 SEPTEMBER 1934
 TEMPERA ON PAPER

COLECCIÓN PARTICULAR
 PRIVATE COLLECTION



¹⁶ Coca 1983, p. 34.

¹⁷ *Ibid.*

¹⁸ *Ibid.*

made of the influence of the sculptor Ferrant at the Llotja school during Clavé's years of apprenticeship. But according to the writer Jordi Coca¹⁶ the latest artist that Clavé recalled having studied at school was the Romantic Delacroix, and up until 1933 all that he had seen of modern painting was Picasso's *Harlequin*, donated to the museums of Barcelona in 1919.¹⁷

Upon examination of the original sources, then, only one name remains as a realistic candidate as Clavé's first avant-garde mentor: Sixte Illescas. According to the artist's own remembrances, the Barcelona architect was the first to introduce him to the work of Joan Miró.¹⁸ As a member of GATPAC, Illescas was an active promoter of functionalist architecture in Barcelona (the Pla Macià with Le Corbusier; the Bloc townhouses; the Roca jeweller's) and worked closely with ADLAN, a "society of friends of new art". Led by Prats, Gomis and Sert, the society was the force behind the main avant-garde exhibitions in Barcelona from 1932, when ADLAN was founded, to 1936: *objets trouvés*, "black art", the work of Miró, Picasso, Arp, Ferrant, Calder. Clavé's acquaintance with Illescas was an education in the oeuvres of the main circles of artistic experimentation in the international avant-garde, who did all their work in Paris, of course, but through the ADLAN society were known also in Barcelona. This was a visual hotbed in which Clavé found his own way of absorbing the new ideas and using them in his film billboards, becoming in the process one of the main attractions of the avant-garde in Republican Barcelona.

Of the thirty-two posters that have come down to us from his picture-house days, nineteen were displayed in the foyer of the Club Capitol cinema and ten were put up in the Fémina cinema. This tends to confirm the assumption that Clavé's total crop of film posters must have been much larger, given that his job description was in fact mainly focused on the Catalunya picture-house. Even so, we should again think ourselves lucky, because the posters for the Capitol were his most spectacular: they were two

EL HOMBRE Y EL MONSTRUO, 1933
 PARA LOS CINES CAPITOL,
 SEPTIEMBRE DE 1933
 PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

DR. JEKYLL AND MR. HYDE, 1933
 FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
 SEPTEMBER 1933
 TEMPERA ON PAPER

COLECCIÓN PARTICULAR
 PRIVATE COLLECTION



DR. JEKYLL AND MR. HYDE
 CARTEL ORIGINAL
 DE LA PARAMOUNT, 1932

DR. JEKYLL AND MR. HYDE
 ORIGINAL POSTER
 PRODUCED BY
 PARAMOUNT PICTURES,
 1932

Fundado en la rambla de Canaletes en 1926 y absorbido por la Cinaes en 1931, el Club Capitol era una sala muy popular en Barcelona, conocida como Can Pistoles (Casa de las pistolas), porque se proyectaban famosas películas de *western* y de gánsteres y policías. Más de la mitad de los carteles que Clavé diseñó para el Capitol publicitan las grandes producciones de Hollywood producidas por los llamados «cinco titanes» del cine americano: la Paramount, la Metro Goldwyn Mayer, la United Artists, la RKO y la Universal. En los primeros años de la década de 1930 se consolidó el *star system* norteamericano en Europa —también en Barcelona, que en 1930 contaba con la mitad de sus salas adaptadas al sonoro—; la divulgación de las estrellas cinematográficas que hacían sus apariciones estelares en los cinco géneros que Romà Gubern apunta como los que tuvieron más aceptación popular tras el advenimiento del cine sonoro: el film romántico, la comedia musical, el cine fantástico-terrorífico, el cine policíaco y el cine de aventuras.²¹ En los pósters de Clavé encontramos por ejemplo las comedias románticas o filmes melodramáticos interpretados por las principales estrellas de Hollywood, que solían actuar formando excitantes duetos: Clark Gable y Carole Lombard en *Casada por azar* (*No Man for Her Own*, Paramount, 1933); Douglass Montgomery y Margaret Sullavan, en *¿Ahora qué?* (*Little Man, What Now?*, Universal, 1934); Ruth Chalterton y Donald Cook en *Barrio Chino* (*Frisco Jenny*, Warner Bros, 1933). Los duetos interpretativos también aparecían en los musicales que tanta popularidad cobrarían tras el advenimiento del cine sonoro, como el musical melodramático *Lady Lou* (*She Done Him Wrong*, Paramount, 1933), protagonizado por Mae West y Cary Grant. Mae West era una de las divas sensuales de aquellos tiempos, como Marlene Dietrich, quien Clavé también inmortalizó con la técnica del fotomontaje en *La Venus rubia* (*Blonde Venus*, Paramount, 1932), uno de los filmes que la diva alemana protagonizaría en su periodo de la Paramount junto al director Josef von Sternberg, tras el sonado éxito de *El ángel azul*.

²¹ Gubern 1971, p. 299.

EL HOMBRE INVISIBLE, 1933
PARA LOS CINES CAPITOL,
SEPTIEMBRE DE 1934
PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

THE INVISIBLE MAN, 1933
FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
SEPTEMBER 1934
TEMPERA ON PAPER

COLECCIÓN PARTICULAR
PRIVATE COLLECTION



¹⁹ «Entrevista a Clavé»,
in *Clavé. Cartells...*
1990, pp. 24-25.

²⁰ Torras i Comamela
2002, p. 13.

²¹ Gubern 1971,
p. 299.

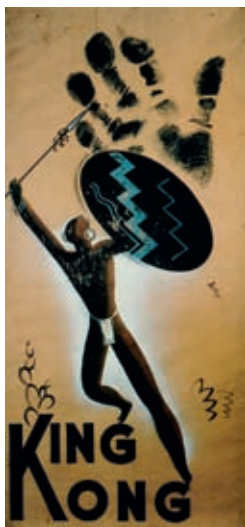
and a half metres by one metre, as compared to the posters in the Catalunya, which measured just two by one metre.¹⁹ The reason for these sizes was the scenographic emphasis that Cinaes, the proprietor of the Capitol picture-house, wanted for their premières. Besides the posters, Clavé must have had a hand in the design of the Capitol's entire façade, "with monsters, figures, and tigers" [for the film *The Tiger of Eschnapur*], or "Dracula," using a technique created in Italy on the occasion of the première of the film *The Ocean Liner*.²⁰

First opening its doors on the rambla de Canaletes in 1926 and taken over by Cinaes in 1931, the Club Capitol was a very popular Barcelona picture-house known as Can Pistoles ["The Gun House"] because it so often screened westerns and gangster movies. Over half the posters Clavé designed for the Capitol advertise the Hollywood blockbusters of the day, produced by the five titans of American film: Paramount Pictures, Metro Goldwyn Mayer, United Artists, RKO and Universal Pictures. In the early 1930s, the American star system won a loyal following in Europe, including Barcelona, where by 1931 half of all cinemas were equipped to screen talkies. Film stars thus became famous in the five genres which the critic Romà Gubern identifies as those garnering the most success after the introduction of sound: romance, musical, fantasy and horror, gangster films and adventure films.²¹ Clavé's posters advertise the romantic comedies and melodramas featuring Hollywood's leading stars, who were brought together into electrifying pairs: Clark Gable and Carole Lombard in *No Man of Her Own* (Paramount Pictures, 1933); Douglass Montgomery and Margaret Sullavan in *Little Man, What Now?* (Universal Pictures, 1934); Ruth Chatterton and Donald Cook in *Frisco Jenny* (Warner Brothers, 1933). These star pairings were also a feature of the musicals which stormed the box office after the introduction of sound, such as the melodramatic *She Done Him Wrong* (Paramount Pictures, 1933), starring Mae West and Cary Grant. Mae

KING KONG, 1933
 PARA LOS CINES CAPITOL,
 AGOSTO DE 1934
 PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

KING KONG, 1933
 FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
 AUGUST 1934
 TEMPERA ON PAPER

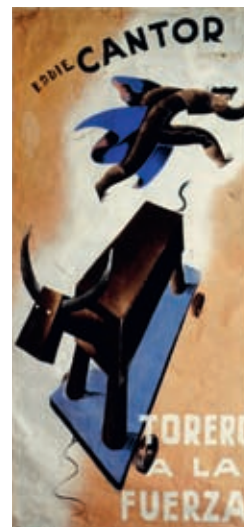
COLECCIÓN PARTICULAR
 PRIVATE COLLECTION



TORERO A LA FUERZA, 1932
 PARA LOS CINES CAPITOL,
 AGOSTO DE 1934
 PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

THE KID FROM SPAIN, 1932
 FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
 AUGUST 1934
 TEMPERA ON PAPER

COLECCIÓN PARTICULAR
 PRIVATE COLLECTION



El estilo de Clavé difiere radicalmente del hiperrealismo emotivo del cartel cinematográfico convencional: el pintor despersonaliza las estrellas, las interpreta como maniqués, con una factura limpia, trabajada a base de volúmenes y estilizados perfiles. En el caso del *El hombre y el monstruo* (*Dr. Jeckyll and Mister Hyde*, 1932, Paramount), la distancia con el cartelismo norteamericano es quizá el más evidente. En el cartel original de la Paramount, que se usó como modelo, el ilustrador interpreta al actor Fredric March enfatizando emotivamente la doble personalidad del protagonista, mientras que Clavé abstrae totalmente la personalidad del actor, anulando cualquier lastre emotivo, y centrándose en el impacto de las formas, volúmenes y líneas curvas; una factura plenamente vanguardista que también emplearía para anunciar las producciones de cine fantástico y de terror más importantes de su tiempo: *El hombre invisible* (*The Invisible Man*, 1933) o *King Kong* (RKO, 1933).

Entre los musicales presentados en el Capitol, Clavé ilustró grandes éxitos como *Torero a la fuerza* (*The Kid from Spain*, United Artists) o *Hollywood conquistado* (*Bottoms Up*, Fox, 1934), interpretado por Spencer Tracy. Pero acaso la comedia musical que tuvo más éxito en las salas barcelonesas de 1933 fue *Boliche*, una producción española protagonizada por el famoso trío de tanguistas Agustín Irusta, Roberto Fugazot y Lucio Demare, dirigida por el director andaluz afincado en Barcelona Francisco Elías. Como recuerda Miquel Porter, *Boliche* se convirtió, junto *Susana tiene un secreto*, en el primer éxito del cine sonoro español realizado en Barcelona.²² De hecho, las primeras películas de cine sonoro en España se rodaron en los estudios del Palacio de la Química de Montjuic, que Elías habilitó con Camille Lemoine importando material técnico de París y la maquinaria de cine sonoro de Lee de Forrest. El cartel que diseñó Clavé para *Boliche* es, en cuanto a rasgos formales, el más arriesgado de su producción: se desentiende de los protagonistas y en su lugar sitúa guitarras y pianos que se funden en una compleja composición pseudo-cubista al son de óvalos y círculos sintetizados. Otra particularidad distintiva que tienen

²² Porter i Moix 1992.

BOLICHE, 1933
 PARA LOS CINES CAPITOL,
 SEPTIEMBRE DE 1934
 PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

BOLICHE, 1933
 FOR THE CAPITOL FILM THEATRE,
 SEPTEMBER 1934
 TEMPERA ON PAPER

COLECCIÓN PARTICULAR
 PRIVATE COLLECTION



HOLLYWOOD CONQUISTADO, 1934
 PARA LOS CINES FEMINA,
 NOVIEMBRE DE 1934
 PINTURA A LA COLA SOBRE PAPEL

BOTTOMS UP, 1934
 FOR THE FÉMINA FILM THEATRE,
 NOVEMBER 1934
 TEMPERA ON PAPER

COLECCIÓN PARTICULAR
 PRIVATE COLLECTION



West was one of the period's alluring divas, like Marlene Dietrich, whom Clavé immortalised using photomontage in his advertising for *Blonde Venus* (Paramount Pictures, 1932), one of the features made during the German star's stint with Paramount Pictures (along with the director Josef von Sternberg) after the huge success of *The Blue Angel*.

Clavé's touch was quite unlike the emotive hyper-realism of conventional film posters: he de-personalised the stars and reinterpreted them as mannequins, using a crisp aesthetic brought into being by volumes and stylised profiles. In his poster for *Doctor Jekyll and Mister Hyde* (Paramount Pictures, 1932) Clavé's remoteness from American poster art is perhaps at its greatest. In the original Paramount poster provided as a model, the illustrator interprets the actor Fredric March with an emotive emphasis on the main character's double personality. Clavé, however, strips out the actor's personality, uses abstraction to negate any emotive ballast, and focuses on the impact of the forms, volumes and curved lines. This fully fledged avant-garde approach also informed his advertising for the fantasy and horror movies of his time: *The Invisible Man* (1933), and *King Kong* (RKO, 1933).

Among the musicals that premièred at the Capitol, Clavé illustrated box office hits like *The Kid from Spain* (United Artists) or *Bottoms Up* (Twentieth-Century Fox, 1934), starring Spencer Tracy. But the musical comedy that made the biggest takings in Barcelona film theatres in 1933 was *Boliche*, a Spanish production featuring a famous trio of tango performers — Agustín Irusta, Roberto Fugazot and Lucio Demare — and directed by the Andalusian-born, Barcelona-based director Francisco Elías. As recalled by Miquel Porter, *Boliche* became, together with *Susana tiene un secreto*, the first successful Spanish talkie to be filmed in Barcelona.²² In fact, Spain's earliest sound films were shot in the studios of the Palacio de la Química at Montjuic, which Elías and Camille Lemoine had equipped with material imported from Paris and sound film equipment patented by Lee de Forest.

²² Porter i Moix 1992.

EL AMANTE ESCRUPULOSO, 1934
LE GRELUCHON DÉLICAT, 1934

COLECCIÓN PARTICULAR
PRIVATE COLLECTION



muchos de los carteles de Clavé son sus personajes u objetos ceñidos dentro de una aureola cromática en *degradée*, que el pintor ha creado empleando la técnica del *gouache* o, en menos frecuencia de la que se le atribuye, la técnica del aerógrafo —el mejor: *Hollywood conquistado*—, que otorgaba a la composición una calidad más precisa y moderna.

Clavé seguiría trabajando para Cinaes en el curso de 1935. Han sobrevivido muchos carteles de los que hizo para el cine Fémina, uno de los cines de la ciudad más especializados en el musical norteamericano. Se proyectaron grandes producciones como *A mí me gusta así* (*I Like It That Way*, 1934), con Roger Prior, o *Hembra* (*Female*, Universal, 1933); también se divulgaron muchos musicales de procedencia francesa: *Se acabó la crisis* (*La crise est finie*, 1934), *El príncipe de Medianoche* (*Prince de Minuit*, 1934) o *El amante escrupuloso* de Jean Choux.

Tras el cierre de Cinaes por quiebra económica en 1935, Clavé sería contratado por la Metro Goldwyn Mayer, que contaba con una oficina de distribución en Barcelona y un cine propio, diseñado por Nicolau Rubió y Tudurí, en la calle Mallorca. La MGM adquirió los cines Fémina en aquel mismo año y algunos de los carteles de Clavé fechados en aquella temporada que se citan como promovidos en el Fémina los hemos de incluir pues en su nueva etapa como cartelista, que se prolongaría hasta el estallido de la Guerra Civil. Sus carteles para la productora norteamericana no fueron tan arriesgados como los que hizo para Cinaes. Recuerda Clavé cómo el director de publicidad de la MGM, el señor Lapiner, le exigía unas fachadas más convencionales: «Aquello que hacíais en el Capitol —inquiría el magnate norteamericano— no tiene nada que ver con el espíritu de nuestra publicidad. Nosotros vendemos actores, el público los tiene que poder reconocer [...] porque vienen al cine a verlos». ²³ El hiperrealismo emotivo del cartel americano queda evidenciado en el retrato del actor Wallace Beery que se mostró en las fachadas del Fémina. Con la limitación creativa impuesta por la MGM terminaba el periodo más fértil de invención vanguardista de Clavé y del cartelismo español anterior a la Guerra Civil.

²³ «Entrevista a Clavé», en *Clavé. Cartells...* 1990, p. 27.

WALLACE BEERY
PARA LOS CINES FÉMINA, 1935
(FIRMADO EN 1972 POR CLAVÉ)
ÓLEO SOBRE CONTRACHAPADO

WALLACE BEERY
FOR THE FÉMINA FILM THEATRE,
1935 (SIGNED BY CLAVÉ IN 1972)
OIL ON PLYWOOD

COLECCIÓN PARTICULAR
PRIVATE COLLECTION



Clavé's poster for *Boliche* was the riskiest of his posters in terms of formal ambition. He ignored the stars entirely, and instead depicted guitars and pianos fused into a complex pseudo-cubist composition patterned with synthetic ovals and circles. Another distinctive trait of many of Clavé's posters was his figures or objects enclosed within a soft chromatic halo, created using gouache or, though less often than is sometimes supposed, an airbrush. The best piece in this line was the advertising for *Bottoms Up*, a composition in which Clavé achieved an air of precision and modernity.

Clavé continued to work for Cineaes over the course of 1935. Many of the posters he painted for the Fémima cinema, which specialised in American musicals, have survived. The venue screened blockbusters such as *I Like It That Way* (1934) with Roger Pryor, and *Female* (Universal Pictures, 1933). It also put on many French musicals, like *La crise est finie* (1934), *Prince de Minuit* (1934) and Jean Choux's *Le Greluchon délicat*.

When the picture-house company went bankrupt in 1935, Clavé was hired by Metro Goldwyn Mayer, which had a distribution office in Barcelona and its own screening venue designed by the architect Nicolau Rubió y Tudurí on the calle Mallorca. MGM bought the Fémima film theatre that same year, so some of Clavé's posters dating to that time belonged to this new phase, which carried on until the outbreak of the Spanish Civil War. His posters for the American film studio were not as risky as those he had made for his former employer. Clavé later remembered how the MGM advertising boss, Mr Lapiner, required that he paint more conventional façades: "That stuff you did at the Capitol," the American businessman said, "had nothing to do with the spirit of our advertising. We sell actors, and filmgoers need to be able to recognize them... because that's what they're coming to the movie theater to see..."²³ The emotive hyper-realism typical of American film posters becomes evident in the portrait of the actor Wallace Beery displayed on the façade of the Fémima cinema. The creative restrictions imposed by

²³ "Entrevista a Clavé", en *Clavé. Cartells...* 1990, p. 27.

Por doquier se veían carteles revolucionarios flameando desde las paredes límpidos de rojos y azules, que hacían que los raros anuncios restantes pareciesen manchas de barro.

George Orwell, *Homenaje a Catalunya*

CARTELES DE LA GUERRA CIVIL

Con el estallido de la Guerra Civil la producción cartelística de Clavé disminuiría drásticamente, hasta el punto de abandonar definitivamente la actividad tras el desenlace de la contienda. No fue una decisión voluntaria la de Clavé, sino plenamente provocada por las circunstancias políticas que afectaron a la ciudad barcelonesa en el curso de la guerra. Como es sabido, tras el golpe de estado del general Franco, en julio de 1936, la capital catalana se vio sorprendida por una revolución anarcosindicalista que sometería a la ciudad a una entera colectivización hasta mayo de 1937. Los cines para los que había trabajado Clavé durante la República —algunos de ellos de porte aristocrático como el Fémmina— fueron incautados por el Sindicato de Espectáculos Públicos de la CNT y la FAI, y la publicidad cinematográfica fue abolida y sustituida por la propaganda del nuevo régimen. En este contexto Clavé no tuvo más opción que afiliarse a la CNT y poner su arte al servicio de la revolución, reciclándose como escenógrafo de llamativas fachadas sindicales, con sus colores —rojo y negro— y llamativos símbolos. Según el relato de Carles Fontseré, en un primer momento Clavé habría formado parte del Sindicato de Dibujantes Profesionales que los artistas barceloneses —liderados por Helios Gómez— habían fundado en un palacio del Portal del Ángel barcelonés —conocido como Palacio de los marqueses— y que se convertiría, durante los once meses que duró la revolución, en la principal oficina de propaganda cartelística antifascista en España. Sin embargo, a Clavé no se le conoce ni un solo cartel con el sello de la SDP. El sindicato pertenecía a la UGT, de signo comunista, y su incompatibilidad ideológica con la anarquista CNT le obligaría a darse de baja de la asociación y empezar una nueva etapa como propagandista sindical. Aun así, encontramos a Clavé entre la nómina de cartelistas que participaron en la exposición de Carteles Antifascistas que organizó el SDP, con la colaboración de los cartelistas de la CNT, en las Galerías Novedades de la calle Casp, en octubre de 1936.

The revolutionary posters were everywhere, flaming from the walls in clean reds and blues that made the few remaining advertisements look like daubs of mud.

George Orwell, *Homage to Catalonia*

MGM spelled the end of Clavé's most fertile period of avant-garde invention and of pre-Civil War Spanish poster art.

THE SPANISH CIVIL WAR POSTERS

After the onset of the Spanish Civil War, Clavé's output of poster art swiftly dwindled to nothing. This was no decision of his own: it was forced on him by the political circumstances that overtook Barcelona during the war. Following the coup d'état staged by General Franco in July 1936, Barcelona underwent an anarcho-syndicalist revolution which subjected the city to all-embracing collectivisation until May 1937. The cinemas for which Clavé had produced his art during the Republic — some of which, like the Fémína, had an aristocratic tone — were requisitioned by the “public spectacles syndicate” of the CNT and the FAI, the city's anarchist trade unions. Film advertising was abolished and replaced by the propaganda of the new regime. In this new setting, Clavé had no choice but to register as a card-carrying member of the CNT anarchist union and place his art at the service of the revolution. His talents were redirected to the design of arresting red-and-black syndicalist façades, sporting stark symbols. According to Carles Fontseré, Clavé had originally been a member of the SDP, the union of professional draughtsmen, which a number of Barcelona artists headed by Helios Gómez had founded in an aristocratic townhouse of the Barcelona neighbourhood of Portal del Àngel known as the Palace of the Marquises. Over the eleven months of the revolution this place operated as the central office for Spain's antifascist poster propaganda. But not a single poster bearing the stamp of the SDP has come down to us with the signature of Clavé. The SDP was, as it happens, an offshoot of the UGT, a communist union whose ideological clash with the anarchist CNT meant Clavé had to leave

INAUGURACIÓN DE LA
EXPOSICIÓN DE CARTELES
ANTIFASCISTAS EN LAS GALERÍAS
NOVEDADES, EL 6 DE OCTUBRE
DE 1936
FOTO: MEMORIAS DE UN
CARTELISTA DEL 36, DE CARLES
FONTSERÉ

OPENING OF THE EXHIBITION OF
ANTIFASCIST POSTERS AT THE
NOVEDADES GALLERY, 6 OCTOBER
1936
PHOTO: CARLES FONTSERÉ,
MEMORIAS DE UN CARTELISTA
DEL 36



Los vaivenes políticos no debieron ser del todo gratificantes para nuestro artista. A pesar de que durante la República Clavé había diseñado carteles de los que se podría desprender un cierto compromiso ideológico con el sector catalanista y de izquierdas —recordemos *L'Aliança*, *L'Opinió*, el cartel de La Caixa—, lo cierto era que, a diferencia de muchos de sus compañeros de generación, su compromiso político no era del todo entusiasta. Años más tarde expresaría en una entrevista a Lluís Permanyer: «Yo no tenía ninguna relación con los comunistas ni la he tenido jamás. Nunca he hecho política, ni antes de la Guerra Civil ni después. Ahora bien, cuando los antifascistas me han pedido alguna cosa no se la he negado nunca».

Del periodo de la Guerra Civil han sobrevivido tres carteles firmados por Antoni Clavé. El primero de ellos lo haría en colaboración con Fábregas para anunciar la revista *Nova Iberia*. Aparecida en enero de 1937 y dirigida por el fotógrafo Pere Català, se trataba de la revista oficial del Comissariat de Propaganda de la Generalitat de Catalunya, organismo creado por Tarradellas con la finalidad de difundir la realidad cultural catalana en el extranjero y aumentar el nivel cultural del pueblo catalán por vía de la difusión escrita (revistas, libros, carteles), gráfica (fotos, cine) o artística (exposiciones, conferencias). Destacados artistas catalanes colaborarán en las actividades del centro (Joan Miró, Lola Anglada, Pere Quart, Agustí Centelles, Mercè Rodoreda) y Antoni Clavé se encargaría del diseño de la portada del primer número de la revista *Nova Iberia*, que sería usada más tarde por Fábregas para ilustrar el epitafio propagandista «Ciudadano [...] si te interesas por la nueva estructuración de todos los aspectos de la vida, lee la revista mensual *Nova Iberia*».

La ilustración sorprende, en los tiempos que corrían, por la delicadeza de su propuesta. El dibujo lo protagoniza un obrero proveído de un martillo y un libro, que se asoma con mirada sosegada sobre una plácida escena marina, un campo labrado de flores y un cielo diáfano, interrumpido tan

CARTEL ANUNCIADOR DE LA REVISTA *NOVA IBERIA*, CON LA CUBIERTA DE SU PRIMER NÚMERO DISEÑADA POR CLAVÉ, 1936

POSTER ADVERTISING THE MAGAZINE *NOVA IBERIA*, SHOWING CLAVÉ'S COVER FOR THE FIRST ISSUE, 1936

BIBLIOTECA NACIONAL, MADRID



the SDP and take a new job as an anarchist propagandist. Even so, Clavé is listed among the poster artists who took part in the exhibition of antifascist posters hosted by the SDP, in partnership with CNT artists, at the Galerías Novedades in the calle Casp in October 1936.

The drift of political affairs must not have been entirely to Clavé's liking. During the period of the Republic, Clavé had designed posters that broadly suggest sympathy with the Catalan nationalist Left — his illustrations for *L'Aliança* and *L'Opinió* and the savings bank poster, for example — but, unlike that of many of his contemporaries, his political stance was not entirely fervent. On the subject of that exhibition, he was to tell Lluís Permanyer years later:

“I had no tie with the communists, nor have I ever. I have never done politics. I didn't before the Civil War, I didn't afterwards. But whenever the anti-fascists have asked me to do something, I have never refused.”

Three posters designed by Clavé have survived from the Civil War period. The earliest was a joint effort with Fàbregas, an advertisement for the journal *Nova Iberia*. Appearing in January 1937 and edited by the photographer Pere Català, this was the official journal of the Propaganda Commissariat of the Generalitat of Catalonia, a body created by Tarradellas to disseminate Catalan cultural reality internationally and raise the educational standards of the Catalan people by widening the availability of written material, such as magazines, books and posters, and visual material — photography, film and art — through exhibitions and conferences. The Commissariat's role drew the collaboration of leading Catalan artists (Joan Miró, Lola Anglada, Pere Quart, Agustí Centelles, Mercè Rodoreda); Clavé designed the cover of the first issue of *Nova Iberia*, used later by Fàbregas to illustrate the propagandist epitaph “Citizen..., if you hope for a new structuring of all aspects of life, read the monthly journal *Nova Iberia*.”

solo por una estrella libertaria y una solitaria nube. Tiene una factura grácil y naïf que se contraponía a la contundencia de los cartelistas de la SDP (Fontseré, Gómez o Martí Bas) y que es continuadora de la estética que habíamos percibido en algunos de sus carteles del periodo republicano, afines al estilo de Grau Sala, Ortiga, Laurencin o Teixidor. No se trata de la única ilustración que realizaría para el Comisariado de Propaganda: también encontramos su firma en la portada de un catálogo anunciador de la Cobla Barcelona, que en 1937 actuó por Europa juntamente con la Principal de la Bisbal, y que sería nombrada cobla oficial de la Generalitat.²⁴ También encontramos a Clavé como autor de los dioramas para la exposición *Madrid, un año de resistencia heroica*, organizado por el Comisariado en diciembre de 1937, según el proyecto de la Subsecretaría de Propaganda del Ministerio del Estado. Finalmente, de este periodo también data un cartel de Clavé —no localizado— vencedor del tercer premio de un concurso organizado por el Comisariado (el primer premio lo ganó Badia Vilató, sobrino de Picasso), que representaba a una segadora y un texto de Miravittles: «Ni un pam de terra per llaurar. Ni una espiga per collir [Ni un palmo de tierra para labrar. Ni una espiga para cosechar]».²⁵

²⁴ Agradecemos la información sobre la Cobla Barcelona a Francesc Fontbona, director de la sección de obra gráfica de la Biblioteca de Catalunya.

²⁵ Fontseré 2006, p. 298.

En junio de 1937 Clavé sería movilizado al frente de Aragón, al 14 Batallón de la 133 Brigada Mixta destinada a la 31 División, donde se establecería durante cinco meses. A finales del mismo año, Clavé y Martí Bas regresaron a Barcelona para preparar una exposición de propaganda de la 31 División en el subterráneo de la estación de los ferrocarriles de Sarriá en la plaza Catalunya, inaugurada el 20 de febrero de 1938. Aquella misma primavera, Clavé realizaría el cartel para anunciar las obras de teatro «de y para la guerra» que la Generalitat había organizado para ser presentadas en el Teatro Poliorama. Clavé, junto a Martí Bas y Ricard Arenys, ejecutarían también la escenografía para tres obras de teatro bajo encargo del pariente de Clavé, Claudi Fernández Castanyer, secretario general de la Federación Catalana de Sociedades de

CLAVÉ PINTANDO UN PLAFÓN DESTINADO A LA EXPOSICIÓN DE PROPAGANDA DE LA 31 DIVISIÓN EN EL SUBTERRÁNEO DE LA ESTACIÓN DE FERROCARRILES DE SARRIÀ, EN LA PLAZA DE CATALUNYA

FOTO: MEMORIAS DE UN CARTELISTA DEL 36, DE CARLES FONTSERÉ

CLAVÉ PAINTING A PANEL FOR THE EXHIBITION OF THE 31ST DIVISION'S PROPAGANDA, STAGED IN THE SARRIÀ UNDERGROUND RAILWAY STATION IN THE PLAÇA DE CATALUNYA

PHOTO: CARLES FONTSERÉ, MEMORIAS DE UN CARTELISTA DEL 36



Given the context of the times, the illustration surprises us with its delicacy. We see a worker holding a hammer and a book; he casts a tranquil gaze over a placid seaside, a field of flowers and a clear sky, punctuated only by an anarchist star and a lone cloud. The work has a graceful and naive air that contrasts with the brashness of SDP poster art (Fontseré, Gómez and Martí Bas) and carries on the aesthetic already visible in some pieces of his Republican period, influenced by Grau Sala, Ortiga, Laurencin and Teixidor. This was not Clavé's only illustration for the Commissariat. His signature appears on the cover of a catalogue advertising the Cobla Barcelona folk ensemble, which in 1937 toured Europe in conjunction with the Principal de la Bisbal orchestra and later earned an official appointment from the Generalitat.²⁴ Clavé was also responsible for the models used in the exhibition *Madrid, One Year of Heroic Resistance*, hosted by the Propaganda Commissariat in December 1937 at the instigation of the Sub-Secretariat of Propaganda of the Republican Ministry of State. At this time, too, Clavé won third prize in a Commissariat-hosted contest. The overall winner was Badia Vilató, a nephew of Picasso. Clavé's poster, now lost, depicted a woman with a sickle, placed alongside a line of text by Miravittles: "Not an inch of land to plough. Not an ear of wheat to harvest."²⁵

²⁴ For these details about the Cobla Barcelona, I am indebted to Francesc Fontbona, head of the graphical art section of the Library of Catalonia.

²⁵ Fontseré 2006, p. 298.

In June 1937, Clavé was drafted into the Republican Army and posted to the Aragon front. He was an infantryman in the 14th Battalion of the 133rd Mixed Brigade attached to the 31st Division. He remained on duty for five months. At the end of that year, Clavé and Martí Bas went back to Barcelona to prepare an exhibition of the 31st Division's propaganda in the underground railway station of Sarrià in the plaça Catalunya; the show opened on 20 February 1938. That same spring, Clavé designed advertising for plays "about and for the war" which the Generalitat was producing at the Teatro Poliorama. Clavé, together with Martí Bas and Ricard Arenys, also did the stage design for three plays, commissioned by a relation of his,

CARTEL PARA CONMEMORAR
EL 11 DE SEPTIEMBRE DE 1938

POSTER COMMEMORATING
11 SEPTEMBER 1938
[THE CATALAN NATIONAL DAY]

BIBLIOTECA DE CATALUNYA,
BARCELONA
CATALUNYA LIBRARY, BARCELONA



Teatro Amateur y en aquel momento delegado de la Generalitat. De las tres obras, Clavé se encargaría del *Comiats a trenc d'alba*, de Ramon Vinyes, presentada el 13 de mayo bajo la dirección escénica de Ambrosio Carrión, fundador del Teatre Català.

El último cartel que diseñó Clavé durante la Guerra Civil fue para conmemorar la Diada de Catalunya de 1938 y que ilustró el eslogan «Catalans!... 11 de Setembre 1714-1938». Fue en aquel cartel donde el estilo ingenuo de Clavé estaría más en consonancia con el contenido del mensaje: el pintor emplazó en un primer plano, como anhelo de paz y libertad, a una mujer desnuda agitando la señera en una mano y alzando un ramo de olivo en la otra, con la mirada orientada a la estrella libertaria; en un segundo plano, como contraste, emerge de la oscuridad la silueta de un soldado de proporciones elefantiásicas empuñando una bayoneta. Sería la penúltima intervención pública de Clavé durante la contienda. Según el escritor Jordi Coca, Clavé sería el autor de un gran cartel antifascista en la calle Balmes que mostraba al general Franco bombardeando España y a Mussolini y a Hitler proveyéndolo de bombas. Eran los días previos a la entrada del general Franco en Barcelona y Clavé se vería obligado, como consecuencia de su implicación revolucionaria, a cruzar la frontera para ser deportado, junto a algunos de sus camaradas cartelistas, al campo de concentración de Haras, cerca de la localidad francesa de Perpiñán.

Desde su exilio en territorio francés hasta su muerte —un periodo que abarca más de cincuenta años de creación— Clavé no volverá a retomar la actividad cartelística, ni en el ámbito del cine, ni en el de la política, ni siquiera en el de la publicidad comercial. En París se dedicará a la ilustración de libros o, con más éxito, a la escenografía, y a partir de 1950, al arte pictórico o gráfico en exclusividad. Una sola obra dentro del género cartelístico hemos podido recuperar de este último etapa. Se trata del cartel anunciador del film *L'Espoir*, de André Malraux, cuya proyección fue organizada por los estudiantes españoles en el teatro de la Ciudad Universitaria de París en 1950

Claudi Fernández Castanyer, who was the general secretary of the Catalan Federation of Amateur Theatrical Societies and a delegate of the Generalitat. Of those three plays, Clavé's specific work was for *Comiats a trenc d'alba*, by Ramon Vinyes, performed on 13 May under the art direction of Ambrosio Carrión, who had founded the Teatre Català.

Clavé's last poster of the Spanish Civil War commemorated Catalonia's national day, the *Diada*, in 1938. It bore the slogan "*Catalans!... 11 September 1714-1938*". It was in this poster that the naive style of Clavé best fitted the message. In the foreground, symbolising a yearning for peace and freedom, the artist places a nude woman shaking the Catalan flag in one hand and, in the other, raising an olive branch, with her gaze fixed on the anarchist star. In the middle ground, by contrast, there emerges from the darkness the outline of a huge soldier wielding a bayonet. This was not quite Clavé's last public contribution during the war. According to the writer Jordi Coca, Clavé then painted a very large antifascist billboard in the calle Balmes in which General Franco was shown bombing Spain, with Mussolini and Hitler supplying him with arms. This was in the days just before General Franco's entrance into Barcelona. As a corollary of his implication in the revolution, Clavé had to cross the border into France. Together with some of his fellow poster artists, he was interned in the Haras concentration camp near Perpignan.

From his going into exile in France to his death — a period of over fifty years of artistic creation — Clavé never again returned to poster art, whether in connection with film, politics or even commercial advertising. In Paris, he made a living from illustrating books and, with greater success, in stage design. From 1950 onwards, he devoted himself entirely to painting and engraving. Out of this whole last phase only a single work within the genre of poster art has been left to us. This was a poster advertising the film *L'Espoir*, by André Malraux, on the occasion of its being screened in 1950 by

y presentada por el comprometido escritor y político francés. El encargo tenía una especial vinculación emotiva con nuestro artista. Tanto la novela original de 1937 como la versión fílmica de 1945 de *L'Espoir* se contextualizan en la Guerra Civil española; esta última fue rodada en Barcelona durante las semanas previas a la llegada de las tropas franquistas en 1938. El estilo empleado por Clavé en el cartel dista de la factura ingenua o experimental que había mostrado en sus carteles durante la Guerra Civil o la República. El artista muestra una nueva orientación plástica vinculada a la corriente expresionista figurativa de Rouault, Picasso o, incluso, El Greco. Clavé empezaba en aquellos años a ser un pintor reconocido en la capital francesa y precisamente a dicha disciplina dedicará todo su tiempo como artista hasta sorprenderle la muerte en 2005, a los noventa y dos años de edad, en la localidad marina de Saint-Tropez.

AMAT, MANUEL: "Un bon cartellista", en *Xut. Full oficial del país del sidral*. Barcelona, 13 de noviembre de 1934.

AMAT, MANUEL: "El bon cartellista d'espectacles: Joan Clavé", en *L'instant*. Núm. 27, 31 de enero de 1935.

COCA, JORDI: *Ni àngels ni dimonis*. Biblioteca Abadía de Montserrat, Barcelona, 1983.

GUBERN, ROMÀN: *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1971.

JARDÍ, ENRIC: *El cartellisme a Catalunya*. Destino, Barcelona, 1983.

PORTER I MOIX, MIQUEL: *Historia del cinema a Catalunya*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

RENAU, JOSEP: *La función social del cartel*. Fernando Torres editor, Valencia, 1976.

TORRAS I COMAMELA, JOSEPH: "Una aproximació a la historia de Cinesa i Cinesa. Dues cadenes de distribució a Catalunya", en *Cinematògraf*. Núm. 2, 1995.

TORRAS I COMAMELA, JOSEPH: *Viaje sentimental por los cines de Barcelona*. Parifal, Barcelona, 2002.

WEILL, ALLAIN: *L'Affiche dans le monde*. Somogy, París, 1991.

Spanish students in the theatre of the Paris university district, after a talk given by that committed French writer and activist. The job was freighted with emotional implications for Clavé. Both the original novel published in 1937 and the film version released in 1945 drew context from the Spanish Civil War. The film was in fact partly shot in Barcelona during the weeks leading up to the occupation by Franco's troops in 1938. Clavé's manner in this poster is far removed from the naive or experimental approaches he had essayed in the poster art of his Republic and Civil War periods. Here, the artist takes a new visual tack, reminiscent of the expressionist figurative current of Rouault, Picasso, or even El Greco. At this time, Clavé was starting to become a highly rated painter in Paris. Painting took up all his creative attention and energy until his death in 2005, aged ninety-two, in the seaside town of Saint-Tropez.

AMAT, MANUEL: "Un bon cartellista", in *Xut. Full oficial del país del sidral*. Barcelona, 13 November 1934.

AMAT, MANUEL: "El bon cartellista d'espectacles: Joan Clavé", in *L'instant*. No. 27, 31 January 1935.

COCA, JORDI: *Ni àngels ni dimonis*. Biblioteca Abadía de Montserrat, Barcelona, 1983.

GUBERN, ROMÀN: *Historia del cine*. Lumen, Barcelona, 1971.

JARDÍ, ENRIC: *El cartellisme a Catalunya*. Destino, Barcelona, 1983.

PORTER I MOIX, MIQUEL: *Historia del cinema a Catalunya*. Generalitat de Catalunya, Barcelona, 1992.

RENAU, JOSEP: *La función social del cartel*. Fernando Torres ed., Valencia, 1976.

TORRAS I COMAMELA, JOSEPH: "Una aproximació a la historia de Cinesa i Cinesa. Dues cadenes de distribució a Catalunya", in *Cinematògraf*. No. 2, 1995.

TORRAS I COMAMELA, JOSEPH: *Viaje sentimental por los cines de Barcelona*. Parifal, Barcelona, 2002.

WEILL, ALLAIN: *L'Affiche dans le monde*. Somogy, Paris, 1991.





clavé 59