

LA DIMENSIÓ ESCÈNICA DE LA CIUTAT MODERNA

Les condicions de l'oblit
i del reconeixement

Enric Ciurans
Nuria Peist (eds.)



Col·lecció **Singularitats**

ÍNDEX

INTRODUCCIÓ

- 11 L'oblit i el reconeixement: una qüestió recurrent en la història de l'art
Enric Ciurans, Nuria Peist

MARC TEÒRIC DE L'ANÀLISI DEL RECONeixEMENT

- 23 Las herramientas de análisis del éxito artístico: una práctica interdisciplinar
Nuria Peist
- 35 Olvido y recuperación de los artistas: tiempo y causas
Vicenç Furió
- 49 Els estudis de reconeixement aplicats al cas de Manuela Ballester: un fenomen artístic oblidat de les avantguardes valencianes dels anys trenta
Vera Renau

ARTISTES PLÀSTICS OBLIDATS O POC CONEGUTS

- 67 Alexandre Soler i Marye, el fill desconegut del gran escenògraf Francesc Soler i Rovirosa
Fàtima López Pérez
- 83 Agustí Antiga i Monner: pintor, actor i joguinaire
Pere Capellà Simó
- 99 Artista de fama, artistes oblidats. El cercle íntim d'amics artistes de Santiago Rusiñol
Juan Carlos Bejarano

LA MULTITUD, LA SINGULARITAT, L'ANONIMAT I LA VIDA
DE LA GENT CORRENT

- 121 Multituds escultòriques
Natàlia Esquinas
- 135 El dandi en la ciudad moderna: singularización y popularización
a través de los sentidos
Sonsoles Hernández Barbosa

HOMES I DONES DE TEATRE OBLIDATS

- 151 Homes i dones de teatre oblidats: motius, remeis i esperances
Enric Ciurans
- 167 Felip Cortiella i els autors anarquistes oblidats. Teatre i anarquisme
a Catalunya
Clara Castillo
- 181 Redescobrint Enric Giménez, figura central del teatre català
Carmina Salvatierra Capdevila

ELS ELEMENTS DE L'ESCENARI: CANVIS, VISIBILITAT
I OCULTACIÓ

- 201 El destino ignoto de la casa Vilaseca, o de cómo se perdió
la memoria de un arquitecto insigne
Joan Molet
- 221 La prisión Modelo de Barcelona como escenario y «ciudad
dentro de la ciudad»: valores, origen y evolución
Sergio Fuentes Milà
- 241 Un episodio de la conquista de América en la Exposición
Internacional de Barcelona (1929): el cuadro histórico
de Oleguer Junyent
Clara Beltrán Catalán
- 265 Hoyos, Esteva i Cia, un taller a l'ombra de Gaudí
Teresa-M. Sala, Xavier Jové

ELS ESTUDIS DE RECONeixEMENT APLICATS AL CAS DE MANUELA BALLESTER: UN FENOMEN ARTÍSTIC OBLIDAT DE LES AVANTGUARDES VALENCIANES DELS ANYS TRENTA

Vera Renau

Universitat de Barcelona

Manuela Ballester Vilaseca (València, 1908 – Berlín, 1994) va ser una artista plàstica que va formar part dels moviments d'avantguarda sorgits a la ciutat de València a finals dels anys vint i durant la dècada de 1930. Des d'un focus cultural perifèric respecte als grans centres de la modernitat com era el context valencià, diversos artistes i intel·lectuals del moment es van agrupar en defensa de la renovació i introducció de nous valors artístics amb la voluntat de fer front als corrents del regionalisme i del sorollisme imperants, difosos des dels principals agents de l'àmbit artístic local com l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles o les elits culturals burgeses dominants. Ballester va treballar amb el grup d'artistes conformat entorn de la figura de Josep Renau, compromesos políticament amb un tipus de pràctiques culturals vinculades als interessos de les classes populars. Van ser especialment actius durant la Segona República Espanyola (1931-1936) i la Guerra Civil (1936-1939), quan van formar aliances i xarxes de suport com l'Agrupació Valencianista Republicana, la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris o l'Agrupació de Dones Antifeixistes.

Ballester va contribuir, amb la seva activitat artística, a la configuració del paisatge i la identitat cultural de la modernitat valenciana. La nostra proposta se centra a estudiar les condicions de l'oblit i del reconeixement en aquest cas concret: partim de la hipòtesi que les aportacions tant de Manuela Ballester com del col·lectiu d'artistes d'avantguarda al qual va pertànyer han estat escassament reconegudes des de la perspectiva del discurs dominant sobre la història de l'art modern. Estudiant de la seva trajectòria professional, en comparació

amb la d'altres artistes que van operar en el seu mateix context, dilucidarem com s'ha dut a terme aquest procés de construcció de la seva reputació, en principi, incomplet. Ens preguntem quines variables determinen la visibilitat d'un artista, així com fins a quin punt influeixen en el seu procés de reconeixement factors socials com ara el gènere, la nacionalitat o la classe social, entre d'altres. D'acord amb les teories que ho expliquen, considerem que el valor d'un fenomen artístic no està determinat exclusivament pel talent del creador, sinó que és producte del sistema on es produeix i es consumeix.

Des del marc general de la sociologia de les arts, concretament des dels estudis de reconeixement artístic, analitzarem quins han estat els mecanismes, les estratègies i els agents que han intervingut en el procés de construcció de la reputació artística de Manuela Ballester.

D'una banda, estudiarem l'estructura i el funcionament del camp artístic on va estar activa durant els anys vint i trenta, el marc cronològic que ens interessa: ens demanem quins eren els intermediaris o agents principals que conformaven el sistema artístic valencià del primer terç del segle xx, quins canvis es van produir amb el desenvolupament de les pràctiques artístiques d'avantguarda durant la Segona República i com aquest projecte de modernitat es va veure truncat amb l'esclat de la Guerra Civil i les seves conseqüències, que van ser l'exili o el sotmetiment d'aquells compromesos políticament de manera més radical. Aquests intermediaris es defineixen com el conjunt d'individus i organitzacions que realitzen una o més funcions situades entre la creació artística i el consum per part del públic; l'estudi de la seva evolució històrica revela canvis estructurals en el sistema.¹ Examinarem el seu paper com a productors de notorietat en el nostre cas d'estudi, i determinarem quin paper han tingut en l'accés al reconeixement de la producció artística de M. Ballester.

De l'altra, prendrem com a referència teories o estudis que expliquen una estructura o un esquema raonable de consagració artística.

¹ Wenceslas LIZÉ, Delphine NAUDIER i Séverine SOFIO, «Introduction. Les intermédiaires culturels: des experts de l'économie des biens symboliques» a Wenceslas LIZÉ et al. (ed.), *Les stratégies de la notoriété. Intermédiaires et consécration dans les univers artistiques*, París, Éditions des Archives Contemporaines, 2014, pàgs. I-XVII.

Nuria Peist ha estudiat el funcionament de l'èxit en el cas d'artistes moderns consagrats, amb un nivell de reconeixement elevat a escala global, dintre de la disciplina de la història de l'art. L'autora ha explicat com es produeix un primer nucli de reconeixement o suport conformat per altres artistes o iguals, crítics d'art i un primer mercat —tot i que aquesta condició no és indispensable—, que permet que un artista sigui visible i, posteriorment, reinterpretat i categoritzat dintre del discurs de la història de l'art per la literatura artística i les institucions museístiques.² Vicenç Furió ha determinat que, des de la història de l'art, no es produeixen descobriments d'artistes oblidats, sinó redescobriments, tenint en compte les oscil·lacions del valor de l'art al llarg de la història.³

En aquesta línia, tenint presents els estudis sobre el funcionament de la reputació i l'èxit en el cas específic d'artistes dones, ens resulten imprescindibles els estudis de Séverine Sofio. Sofio estudia, en el cas de dones artistes franceses del segle XIX, els condicionants d'accés a la notorietat i la influència de factors socials com el fet de pertànyer a una família d'artistes, formar-se en escoles reconegudes, donar-se a conèixer als Salons i altres exposicions al més aviat possible o saber-se vendre en el seu moment, entre d'altres.⁴ L'autora, considerant les idees de Griselda Pollock,⁵ concep el gènere com a eina d'anàlisi en els mecanismes de construcció del valor artístic i reivindica la idea que el valor de les obres d'art atorgat per la tradició de la història de l'art canònic no rau en la seva grandesa, originalitat o universalitat, sinó en la seva adequació a les ideologies artístiques dominants.⁶ Podem tro-

² Nuria PEIST, *El éxito en el arte moderno: trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Madrid, Abada, 2012.

³ Vicenç FURIÓ, *Arte y reputación: estudios sobre el reconocimiento artístico*, Bellaterra, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012.

⁴ Séverine SOFIO, «Como ter sucesso nas artes sem ser um homem?». *Revista Do Instituto De Estudos Brasileiros*, 2018, núm. 71, pàgs. 28-50. <https://doi.org/10.11606/issn.2316-901X.v0i71>.

⁵ G. Pollock ha estudiat àmpliament aquest tema. Per al nostre estudi, resulta especialment interessant el seu text «Modernidad y espacios de la feminidad» a Griselda POLLOCK, *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*, Buenos Aires, Fiordo, 2013 (1988), pàgs. 111-163.

⁶ D'entre els diversos estudis de Sofio, ens resulten especialment significatius Séverine SOFIO, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles*,

bar, estudiant aquestes teories, les raons —si més no, en part— que han condicionat l'oblit o el procés de redescobriment parcial de les pràctiques artístiques de Manuela Ballester.

L'organització del sistema artístic modern a València durant el primer terç del segle xx

Abans d'examinar la trajectòria i les primeres xarxes de reconeixement de Manuela Ballester, examinarem el funcionament i l'organització del sistema artístic desenvolupat a la ciutat de València i a la seva àrea d'influència durant el primer terç del segle xx. Els esdeveniments culturals que van suposar un punt d'inflexió en el panorama artístic valencià van ser l'Exposició Regional Valenciana de 1909 i l'Exposició Nacional de 1910,⁷ que van marcar l'establiment de certs agents i tendències artístiques en aquest espai de producció cultural. Adaptats a la realitat local, aquests dispositius d'exposició es presentaven com a mostra de l'arribada de la modernitat a la regió, del desenvolupament del capitalisme burgès i dels avenços industrials produïts en dècades anteriors. Tomàs Trènor, a través de l'Ateneu Mercantil de València, va ser el principal impulsor de les exposicions, amb el suport dels poders públics territorials.

En les seves memòries sobre les exposicions, Trènor ens proporciona algunes de les idees clau sobre la cultura artística i la identitat valenciana moderna que es pretenia difondre. Explicava que, si bé respecte a les arts industrials la producció cultural autòctona estava marcada per les modes i el gust estranger, en les anomenades belles arts l'escola valenciana es fonamentava en una sòlida tradició, perpetuada pels «grandes maestros regionales del siglo XIX», que havien de servir de model a les noves generacions d'artistes.⁸ Entre aquests artistes

París, CNRS, 2016, i Séverine SOFIO *et al.*, «Les arts au prisme du genre: la valeur en question», *Cahiers du Genre. Genre, féminisme et valeur de l'art*, 2007, núm. 43, pàgs. 5-16.

⁷ Vicente AGUILERA CERNI, «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso» a Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *Arte valenciano. Años 30*, València, Consell Valencià de Cultura, 1998, pàgs. 9-35.

⁸ Vicente AGUILERA CERNI, «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso», pàgs. 12-13. Per consultar el text complet, vegeu Tomás TREÑOR PALA-

considerats exemplars, podem destacar els germans Benlliure, Ignacio Pinazo o, sobretot, Joaquín Sorolla. Formats a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, havien aconseguit consolidar el seu estil i ser reconeguts en el context espanyol, i van perpetuar la seva manera d'acord amb les preferències de la burgesia i les elits culturals dominants, consumidores de les belles arts, amb la tendència denominada postsorollisme o regionalisme sorollista.⁹

Aquests corrents artístics eren, per tant, els que predominarien al llarg del primer terç del segle xx entre els principals actors del sistema artístic, entre els quals l'Ateneu Mercantil, que havia afermat la seva posició com a entitat protectora i difusora de les arts i del patrimoni local després de les exposicions de 1909 i 1910. El mateix Trènor s'havia lamentat de la inexistència a València d'organismes com la Junta Municipal de Museus de Barcelona que complissin les funcions esmentades, per la qual cosa aquest rol quedava en mans de societats privades —això sí, vinculades als poders econòmics i polítics locals—. ¹⁰ D'altra banda, aquesta cultura dominant es promouria també des de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles. Depenent directament de l'Estat, la RABASC havia consolidat al llarg del segle XIX el seu paper com a entitat dinamitzadora de l'activitat artística local i reguladora de les ensenyances a través de l'Escola de Belles Arts: l'accés dels creadors al reconeixement local passava per estudiar a l'Escola de la RABASC, que actuava com a plataforma de llançament per a obtenir beques i pensions de la Diputació Provincial i participar en les Exposicions Nacionals de Belles Arts, principals mecanismes d'accés a la notorietat del moment.¹¹

VICINO, *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*, València, Tipografía Moderna, 1912.

⁹ Xesqui Castañer ha estudiat l'anomenat postsorollisme o regionalisme sorollista en diversos estudis, d'entre els quals hem considerat Xesqui CASTAÑER, «La pintura valenciana» a Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *Arte valenciano. Años 30*.

¹⁰ Vicente AGUILERA CERNI (ed.), *Arte valenciano. Años 30*, pàg. 12.

¹¹ Vicente AGUILERA CERNI, «Valencia años 30: notas sobre ideología y compromiso».

Els inicis de la trajectòria artística de Manuela Ballester (1922-1931)

Entre aquest panorama, iniciava la seva carrera professional Manuela Ballester, que va cursar estudis a l'Escola de Belles Arts de la RABASC entre el 1922 i el 1928. Durant aquest període va establir contacte amb la xarxa d'intel·lectuals i artistes partidaris de la renovació artística en el context valencià, que començava a articular-se i prendre força. Abans d'analitzar aquestes relacions, però, hem de remarcar algunes qüestions relatives a l'educació familiar i l'etapa de formació de l'artista. Es tracta de factors socials que, tot i no ser imprescindibles, condicionen l'accés a la professió i, com en el cas que estudiem, faciliten un primer moment de visibilització. Manuela Ballester era filla d'Antoni Ballester Aparicio, escultor i professor de la RABASC, i Rosa Vilaseca, modista de professió. El seu germà, Antoni Ballester, era també estudiant d'escultura i va formar part dels primers cercles de relacions artístics de Manuela. Les germanes Rosa i Josefina Ballester es dedicarien, posteriorment, al dibuix i al gravat de manera professional. Es tractava d'una família nombrosa, relativament benestant i ben connectada amb l'esfera artística local. A més, cal destacar que, durant els anys d'estudiant de l'artista, el taller d'escultura del seu pare s'havia convertit en un reconegut punt d'encontre entre aprenents i alumnes de l'Escola, entre els quals se situaven alguns dels joves que més tard formarien part d'aquests nuclis avantguardistes.¹²

Des de petita, doncs, Ballester havia estat immersa en el panorama artístic de la ciutat i en coneixia els codis i les dinàmiques. Amb aquest suport, va superar els estudis a l'Escola de Belles Arts de la RABASC, es va especialitzar en pintura i va obtenir bons resultats, a pesar que el fet de ser una dona seguia causant un impacte negatiu entre alumnes, professors i treballadors del centre.¹³ Tot i que eren la-

¹² Aquests vincles familiars, la importància de la figura paterna per a accedir a l'ofici d'artista i les reunions d'aprenents al taller es recullen en diverses entrevistes realitzades a l'artista, entre altres fonts d'informació. Per a més detall, vegeu Cristina MARTÍNEZ SANCHO, «Compromiso político y social de Manuela Ballester. Vida y obra hasta el exilio (1908-1939)», *Arte y sociedad. Revista de investigación*, 2016, núm. 10.

¹³ Cristina MARTÍNEZ SANCHO, *op. cit.*, pàgs. 5-6.

tents les ànsies per la renovació i pel canvi quant a tendències artístiques, de la mateixa manera que els seus companys no va deixar d'aprofitar les oportunitats que oferien les plataformes oficials: el 1928, tot just acabats els estudis amb només 20 anys, guanyà el seu primer concurs de pintura, amb un retrat, i viatjà a Madrid per formar-se al Museu del Prado. L'any 1929 va participar en l'Exposición de Arte de Levante (Palau Municipal, València), organitzada des del Patronat Nacional de Turisme, on van prendre part els artistes més reconeguts del moment en l'àmbit local, com ara Josep Benlliure, Cecilio Pla, Antoni Fillol, Maria Sorolla o Renau Montoro (pare de Josep Renau).¹⁴ Durant aquells anys, va començar a treballar com a il·lustradora i dibuixant en diverses revistes, com ara *La Semana Gráfica* (València) o *El Hogar y la Moda* (Barcelona), i va col·laborar amb altres com *Crónica* o *Blanco y Negro* (Madrid).

A partir de 1926, les idees de canvi i rebellió comencen a prendre força en l'imaginari de l'artista arran de les reunions amb un grup de companys estudiants liderats per Josep Renau.¹⁵ En la línia del que hem comentat anterior-



¹⁴ Precisament criticant aquesta exposició, Josep Renau publicava el text *A raíz de la Exposición de Arte de Levante, Valencia, 1929*, on es manifestava aquesta posició de rebellia contra les tendències acadèmiques. No obstant això, Renau, sense dir noms, després de la dura rèplica tant a artistes com a la crítica, donava suport a l'activitat d'un reduït grup de joves artistes que, tot i no ser els més anomenats de l'exposició, ell considerava que eren els representants del canvi. Ell mateix no deixava de participar en exposicions promogudes des d'institucions tradicionals: el mateix 1929, havent exposat al Círculo de Bellas Artes de Madrid, gràcies al crític José Francés, participaria en l'Exposición Internacional de Barcelona. Vegeu ALBERT FORMENT, *Josep Renau, història d'un fotomuntador*, Catarroja, Afers, 1997, pàgs. 36-37.

¹⁵ Al respecte d'això, val la pena reproduir les paraules del mateix Renau (1977): «La cosa empezó hacia 1926 con mi idea sobre la realización de un curso de francés a un grupo reducido de condiscípulos, compuesto por la futura madre de mis hijos, Manuela Ballester (pintora), su hermano Tónico Ballester (escultor), Francisco Carreño (pintor), Paco Badia (pintor) y puede que alguien más que yo no recuerde. Naturalmente la cosa no tardó en desbordar la motivación ocasional y formamos un grupo que fue afirmándose con inquietudes co-

Manuela Ballester, sense títol, 1929. Museu Nacional de Ceràmica González Martí. CE4/00466. Fotografia de Maria de Rojas Royo.

ment, l'ambient artístic era més aviat conservador, amb un fort pes de les institucions oficials dintre del sistema. L'anomenat sorollisme frenava l'evolució i el consum d'altres tipus d'arts, causa per la qual en principi lluitaven els joves estudiants. De fet, fins aleshores no s'havien aconseguit organitzar a València xarxes alternatives de suport a noves pràctiques artístiques, com sí que havia ocorregut a Barcelona gràcies a la fundació de les Galeries Laietanes o la Sala Dalmau,¹⁶ on tenia la possibilitat de desenvolupar-se un primer mercat i suport crític. En aquest sentit, el primer espai artístic que es va inaugurar a mode de galeria, on també es realitzaven conferències i debats, entre altres activitats, va ser la Sala Blava, a l'estiu de 1929. Aquesta seria la primera plataforma a partir de la qual Ballester i els seus companys començarien a establir contacte i aliances amb el sector progressista del món de l'art local.

La Sala Blava,¹⁷ concebuda com a nexa alternatiu al conservador Cercle de Belles Arts, va aconseguir aglutinar les diverses tendències artístiques renovadores existents en l'àmbit local, prenent com a base allò que s'esdevenia en altres focus culturals com ara Madrid, en la línia de la Sociedad de Artistas Ibéricos, o Barcelona. Entre els promotors principals de la Sala es trobaven escriptors i intel·lectuals vinculats als corrents nacionalistes valencianistes més progressistes, com ara Adolf Pizcueta, Francesc Almela i Vives o Enric Navarro. Aquests mateixos havien fundat la revista *Taula de Lletres Valencianes* (1927), des d'on s'havia transmès a València la polèmica sobre el compromís cultural dels intel·lectuals, la funció de la literatura i l'avantguardisme, en la línia dels debats orteguians de *La Gaceta Literaria*.¹⁸ Aquest

munes hasta constituir el núcleo común de aquello que hoy se denomina la vanguardia artística valenciana de los años 30 [...]. Huíamos, como el diablo del agua bendita, de los parajes trillados por el sorollismo — huerta valenciana y playas adyacentes». A *Notas al margen de Nueva Cultura*, Madrid, ToposVerlag, pàg. 31.

¹⁶ Xesqui CASTAÑER, *op. cit.*, pàg. 41.

¹⁷ Sobre la història de la Sala Blava, vegeu els articles Francesc ALMELA i VIVES, «La Sala Blava», *Mirador*, 1934, núm. 274; Francisco AGRAMUNT LACRUZ, «La Sala Blava: núcleo de la vanguardia artística valenciana de los años 30», *Historia y vida*, 1997, núm. 354, pàgs. 57-69.

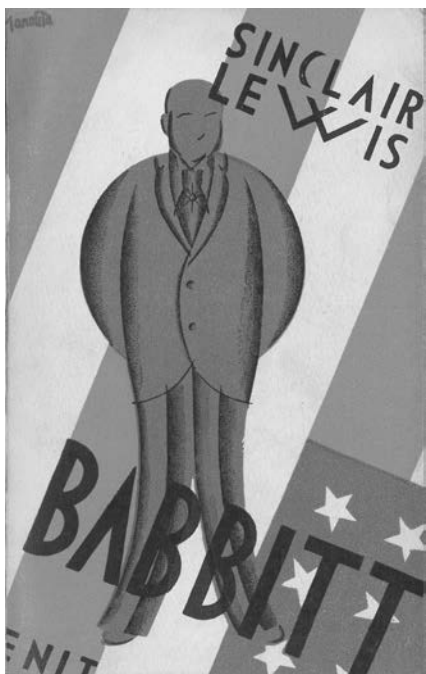
¹⁸ Des de *Taula de Lletres Valencianes*, el poeta Carles Salvador s'havia posicionat com a defensor de la renovació de la tradició cultural valencianista i la

esperit d'avantguardisme compromès amb la tradició local es pretenia traslladar al projecte de la Sala Blava. En arts plàstiques, aquestes idees connectaven amb la pràctica d'artistes com Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta o Enric Climent, principals exponents a València de les tendències noucentistes o ibèriques que tenien, a més, el suport de crítics i mecenes com Juan Lacomba o Max Aub.

Juntament amb aquesta generació d'artistes i crítics ja consolidats en el panorama artístic local, Manuela Ballester, amb Renau i el primer nucli de companys de l'Escola de la RABASC, van estar presents en l'impuls de la Sala Blava, dirigida des de 1930 per l'Agrupació Valencianista Republicana. En principi, però, el seu paper va ser més aviat secundari, ja que els seus noms no eren dels més notoris en les exposicions que s'hi celebraven. Ballester seria més reconeguda en l'àmbit de la il·lustració. L'artista va col·laborar amb Nostra Novel·la (1930-1931), fundada pels intel·lectuals valencianistes de *Taula de Lletres Valencianes* i *Cenit* (1928-1936), creada des de Madrid amb una ferma vocació militant i difusora de tendències marxistes, de la qual fou editora gràfica. Amb *Cenit* va il·lustrar algunes novel·les que s'havien traduït al castellà de l'escriptora socialista austríaca Hermynia zur Mühlen i va guanyar el primer premi per la realització de la portada de *Babbitt*, de Sinclair Lewis, guardonat amb el Premi Nobel de Literatura aquell mateix 1930.¹⁹ El compromís polític de Manuela aniria en consonància amb el de Renau i el grup de companys, que s'havien adherit durant aquells anys a la Federació Universitària Escolar i al Partit Comunista d'Espanya. A la Sala Blava van organitzar, el març de 1931, l'«Exposició: pintura, escultura i dibuix», l'esdeveniment decisiu que els va distingir com a col·lectiu artístic avantguardista com-

necessitat d'adequar-se a l'avantguardisme sense perdre l'essència pròpia. Davant la posició dels intel·lectuals vinculats a *Taula*, se situaven altres crítics culturals considerats «populistes», defensors d'una literatura i un art autòcton, però més aviat conservadors, com Miquel Duran i Tortajada o Eduard Martínez Ferrando, crítics culturals de mitjans de difusió més àmplia com els diaris *El Pueblo* o *Las Provincias*. Aquest debat ha estat analitzat a Manuel AZNAR SOLER, *La política cultural al País Valencià*, València, IVEI, 1985.

¹⁹ Vegeu Manuel GARCÍA, *Homenaje a Manuela Ballester*, València, Institut Valencià de la Dona, 1995, pàg. 73; la notícia apareix referenciada a la revista *La Semana Gráfica*, 24 de maig de 1930, núm. 202.



Manuela Ballester, il·lustració per a la portada de la novel·la *Babbitt*, 1930. CRAI Biblioteca de Lletres. Universitat de Barcelona.

promès políticament i que va causar un cert escepticisme entre el panorama artístic local, tant en aquells més acadèmics com en els defensors de la renovació.²⁰

El compromís polític i el canvi de posicions durant la Segona República i la Guerra Civil (1931-1939)

Des d'un punt de vista sistèmic, la posició de Manuela Ballester i el col·lectiu d'artistes compromesos s'establiria a partir dels canvis impulsats pel govern de la Segona República. En l'àmbit estatal, les tendències artístiques relacionades amb la Sociedad de Artistas Ibéricos havien aconseguit consolidar-se i s'havien posicionat en les institucions artístiques oficials i a través dels seus principals mitjans de difusió, que continuaven sent les Exposicions Nacionals de Belles Arts. A València, la generació canalitzadora d'aquests nous corrents,

sobretot representada pels ja esmentats Pedro Sánchez, Genaro Lahuerta i Enric Climent, amb el suport d'intel·lectuals com Max Aub, entre d'altres, va organitzar la Manifestación de Arte Novecentista a l'Ateneu Mercantil de València, l'any 1932. Manuela Ballester, Josep Renau i altres artistes compromesos políticament hi van participar i van ser distingits per la crítica artística precisament amb referència a aquesta qüestió de militància.²¹ Entre el col·lectiu, ja destacava com a agitador cultural el paper de Josep Renau, amb qui Manuela Balles-

²⁰ Vegeu el *Catàleg. Exposició: pintura, escultura i dibuix. Agrupació Valencianista Republicana* [Del 4 al 14 de març de 1931. Redenció, 8, València]. A pesar del pes en els mitjans de comunicació locals de l'Agrupació Valencianista Republicana, partit polític fundat pels intel·lectuals nacionalistes de *Taula* que dirigia la Sala Blava des de 1930, la mostra organitzada per Renau, Manuela Ballester i el col·lectiu d'artistes compromesos no va tenir a penes ressonància. El seu art va ser titllat per la ràdio i la premsa d'«inexplicable», «poc seriós» o «de bojos», tal com assenyala Xesqui CASTAÑER, *op. cit.*, pàg. 39.

²¹ Vegeu Cristina MARTÍNEZ SANCHO, *op. cit.*, pàg. 8.

ter contrauria matrimoni el setembre de 1932. Durant aquest mateix any, Ballester va col·laborar amb revistes culturals d'orientació obrerista, com *Estudios o Orto*.

Aquesta radicalització política comportaria un cert distanciament de Ballester, Renau i el seu cercle respecte dels nuclis avantguardistes comentats anteriorment. En matèria artística, des de l'Agrupació Valencianista Republicana es produiria una divisió: d'una banda, sorgia Acció d'Art (1932), associació d'artistes dirigida pels intel·lectuals nacionalistes, promotors d'un art que, tot i que d'avançada, fora independent i apolític;²² de l'altra, Renau i els seus fundaven la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (UEAP, 1933), secció espanyola de l'Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires, vinculada tant al Partit Comunista com a altres formacions antifeixistes. Aquest gir manifest cap a posicions polítiques revolucionàries i compromeses amb les classes socials més vulnerables marcaria el seu distanciament del sistema artístic més tradicional. Ballester es va dedicar, cada vegada amb més èmfasi, a treballar en l'àmbit de la publicitat i el cartellisme, juntament amb Renau. De fet, tot i que el canvi en matèria artística es concebia des de dintre del sistema —el mateix Renau, Antoni Ballester i altres companys eren professors de Belles Arts a la RABASC i a altres escoles de formació—, l'activitat expositiva del col·lectiu s'allunyaria cada cop més dels espais oficials i s'orientaria cap a ateneus obrers i seus de sindicats, entre d'altres.²³

En relació amb la seva activitat política dintre del PCE i la UEAP, cal remarcar l'activitat de Manuela Ballester en les tasques d'agitació i conscienciació de la qüestió del gènere i el paper de les dones en la lluita activa contra el feixisme. Aquest era un tema que li preocupava especialment i que va ocupar bona part de la seva producció tant artística —cartells, dibuixos, etc.— com literària, a través de diversos articles i crítiques culturals. D'una banda, era membre de la Unión de Mujeres Antifascistas Españolas des de la seva fundació el 1933. Més

²² Vegeu Manuel AZNAR SOLER, *op. cit.*, pàgs. 56-58.

²³ Vegeu Vera RENAÚ, *Una aproximació al procés de reconeixement de l'anomenada avantguarda artística valenciana dels anys 30*, 2015. Treball de Fi de Màster. Universitat de Barcelona. Disponible a: <http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/67255> [consulta: 17/2/2018].

endavant, com a part dels seus treballs a *Nueva Cultura*, òrgan d'expressió de la UEAP des de 1935, va publicar diversos articles d'opinió sobre aquest tema. Ens interessa destacar «Mujeres intelectuales», on reflexiona sobre el paper de les artistes dones del seu temps i critica durament l'article que la revista *Noreste* havia dedicat a l'exposició de dones artistes d'avantguarda que s'havia celebrat a la Librería Internacional de Zaragoza: Ballester considerava que no hi havia esperit femení en sentit revolucionari i que la mostra era una mera repetició dels tòpics avantguardistes masculins, sense sentit en temps de crisi humanitària i davant l'auge del feixisme a Europa. Amb les seves paraules:

Estas mujeres de *Noreste*, intelectuales de España, también intentan plasmarse en su obra, pero nada tan lejos de ser un hecho de plenitud histórica verdadera. Su problema es el de un exhibicionismo superficial a «flor de cutis», con la vanidad de señoritas de provincia metidas a intelectuales [...] No pedimos nosotros ni pide el arte que el artista exprese sus emociones a partir del dictado de tal o cual ideología. Pero sí que pide la Humanidad y exige el arte un mínimo de honradez y de dignidad del artista para consigo mismo. Una sinceridad que refleje en las obras las palpitaciones humanas.²⁴

Influenciada per les tesis sobre la funció social de l'art transmeses a través de *Nueva Cultura*, aquests ideals eren els que marcaven tant la producció com la posició de Ballester dintre de l'esfera cultural. Aquesta lluita activa s'intensificaria a partir de l'intens clima polític que es respirava durant el govern del Front Popular, com també amb l'esclat de la Guerra Civil. L'octubre de 1936, va fundar *Pasionaria. Revista de mujeres antifascistas* com a membre destacada de l'Agrupació de Dones Antifeixistes de València i de l'Aliança d'Intel·lectuals en Defensa de la Cultura (AIDC). Aquesta organització va dirigir l'aparell de propaganda del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts (MIP) després de traslladar a València la capital de la República a finals de 1936, on romandria fins a la tardor de 1937. Manue-

²⁴ Manuela BALLESTER, «Mujeres intelectuales», *Nueva Cultura*, 1935, núm. 5, pàg. 15.