

***Una aproximació al procés de reconeixement  
de l'anomenada avantguarda artística  
valenciana dels anys 30***

Treball de Fi de Màster

Vera Renau Alejandro

DNI: 20246736 C

Tutora: Nuria Peist

Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art

Universitat de Barcelona

Setembre 2015

# ÍNDIX

## **Introducció**

|                     |   |
|---------------------|---|
| Objectius           | 1 |
| Estat de la qüestió | 4 |
| Marc teòric         | 7 |
| Metodologia         | 9 |

## **1. La introducció de l'art d'avantguarda al sistema artístic valencià**

|  |    |
|--|----|
| 1.1. L'Acadèmia i el Museu de Belles Arts  | 13 |
| 1.2. Les Exposicions Regional de 1909 i Nacional de 1910   | 15 |
| 1.3. El sorollisme   |    |
| 1.4. La renovació artística de la dècada dels anys 20: els debats en la literatura i les arts plàstiques. El cas de la Societat d'Artistes Ibèrics | 21 |
| 1.5. El focus avantguardista al País Valencià: la <i>Primera Manifestación de Arte Joven</i> i la revist Taula de Lletres Valencianes              | 25 |

## **2. Els seus primers passos com a grup: algunes consideracions respecte a les condicions socials d'accés**

|  |    |
|--|----|
| 2.1. La qüestió del reconeixement familiar   | 34 |
| 2.2. La seva etapa de formació a l' Escola de Belles Arts de Sant Carles: l'accés a la professió artística | 40 |

### **3. Els primers anys d'actuació: la II República i la Guerra Civil**

|      |  |    |
|------|--|----|
| 3.1. | Primeres consideracions entorn a la seva activitat grupal  | 48 |
| 3.2. | La <i>Exposición de Arte de Levante</i> : un cas exemplar de la voluntat reformadora des de dintre del sistema   | 55 |
| 3.3. | El sorgiment de la Sala Blava l'any 1929: un espai alternatiu  | 58 |
| 3.4. | El debat sobre el compromís polític de l'art en època republicana: L'Agrupació Valencianista Republicana (1930 - 1932)                                     | 62 |
| 3.5. | Els canvis en el sistema artístic impulsats pel govern republicà: l'Escola de Belles Arts  | 69 |
| 3.6. | La constitució de la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (1933) i la primera etapa de Nueva Cultura (1935 - 1936): l'art d'agitació i propaganda       | 72 |
| 3.7. | L'esclat de la Guerra Civil: l'agrupació entorn a l'Aliança d'Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura. València, capital de la República (1936 - 1937) | 77 |

### **4. L'inici del procés de recuperació de l'anomenada avantguarda artística valenciana dels anys 30**

|      |  |     |
|------|--|-----|
| 4.1. | La inclusió del focus renovador valencià dels anys 30 en la historiografia de l'art espanyol durant els anys 60 i 70                   | 87  |
| 4.2. | L'Activitat expositiva a València durant els anys pre-democràtics  | 94  |
| 4.3. | La Bienal de Venècia del '76: <i>España. Vanguardia artística y realidad social, 1936 - 1976</i> . La tornada de Josep Renau a Espanya | 98  |
| 4.4. | El tractament historiogràfic durant els anys 80  | 101 |

|      |  |     |
|------|--|-----|
| 4.5. | L'Exposició <i>Artistas Valencianos de la Vanguardia de los Años 30</i><br>(1981) i altres intents de recuperació durant els anys 80 | 108 |
| 4.6. | L'entrada a les institucions museístiques  | 112 |
|      | <b>Conclusions</b>   | 117 |
|      | <b>Bibliografia</b>  | 120 |

## Agraïments i prolegomen

La idea de realitzar aquest treball d'investigació sorgeix a partir d'una experiència prèvia en un treball realitzat per a la Galeria d'Arte Moderna di Roma Capitale: la realització d'una exposició entorn a la Galeria la Cometa, activa a la ciutat de Roma durant els anys 30, i dels intel·lectuals i mecenes que en fan formar part: Libero de Libero i Mimmi Pecci Blunt, entre d'altres. Com aquest nucli cultural portava a terme una activitat artística paral·lela a aquella que el règim feixista mussolinià propugnava a través de les Quadriennali? Com sorgien les agrupacions d'artistes, com l'anomenada Scuola Romana, per defensar els seus interessos front a un sistema d'art defensat per un règim polític amb el que no estaven d'acord? I, encara més, per què tots aquests dissidents del sistema polític i artístic, acabaven per exposar també - si podien - a les mateixes Quadriennals convocades pels organismes oficials?

Totes aquestes preguntes em van portar a qüestionar-me que passava al context artístic del País Valencià. Què va ocórrer allí durant els anys 30? Com ho trobe interpretat als museus o a les entitats culturals responsables de la seva conservació? Quina lectura dels esdeveniments se'ns dóna des de la historiografia de l'art?

Donna Haraway proposa, a partir de les seves idees sobre el coneixement situat, que qualsevol objecte de tesi o d'investigació és indissociable de la subjectivitat de qui la realitza, per la qual cosa és recomanable explicitar el lloc des d'on emetem el nostre judici al respecte (*Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvencción de la naturaleza*. Cátedra, Madrid: 1995). Així doncs, trobem justificades aquestes paraules d'introducció.

A tots aquells que m'han acompanyat en aquest transcurs, van dedicats aquests agraïments: a Nuria Peist, la meva tutora, per la seva paciència, el seu recolzament en tot moment i per haver-me acompanyat des d'un principi en aquest procés, de vegades no gens fàcil. Als meus companys i amics del Màster d'Estudis Avançats en Història de l'Art de la Universitat de Barcelona per les hores de reflexió i biblioteca, i l'esforç compartit. De la mateixa manera, a l'equip de treball del Departament d'Art Modern i Contemporani del Museu Nacional d'Art de Catalunya, on he trobat autèntiques mestres de l'ofici, tot un referent a seguir. A tota la gent que des de València m'ha ajudat amb els seus consells i les seves indicacions, amics i professors, imprescindibles per a la realització d'aquest treball. També a les professionals de la GAM de Roma, amb qui vaig tindre l'oportunitat de treballar i aprendre, i em van fer veure tantes coses. Finalment, de manera molt especial, als meus amics i família, sempre al meu costat, entre ells els meus pares i el meu germà Lluís, que sempre m'han recolzat fermament en tot allò que he decidit fer.

La instauració del sistema artístic de la modernitat en un nucli perifèric com era la ciutat de València durant els la dècada de 1930 es va produir d'una manera particular. La voluntat de canvi s'havia manifestat com una lluita per la renovació i la integració de nous valors reformadors en l'art. No obstant això, les situacions d'emergència política i social alterarien aquest procés. Dilucidar de quina manera es va desenvolupar i com ha passat a la història és allò que ens proposem amb la realització d'aquest estudi.

### **Objectius generals**

L'objectiu principal del nostre treball és esbrinar quin ha estat el procés de reconeixement dels artistes inclosos dintre de l'anomenada avantguarda artística valenciana dels anys 30. Sota aquesta denominació de caràcter general d'avantguarda artística valenciana es solen associar tota una sèrie de figures que van actuar durant aquests anys a l'espai geogràfic del País Valencià. No obstant això, nosaltres ens referim en concret al grup que va treballar durant els seus primers anys d'activitat entorn a la figura de Josep Renau. Serien, a més d'ell, Francesc Badia, els germans Antonio i Manuela Ballester, Francesc Carreño i Rafael Pérez Contel. Els trets característics que els van unir van ser la lluita per la introducció d'innovacions respecte als valors artístics hegemònics, basats en la defensa d'un art de tradició sorollista que a penes permetia variants. Amb això aniria lligada la voluntat de canvi respecte al sistema artístic dominant, basat en les acadèmies de belles arts i les exposicions nacionals de belles arts, intrínsecament lligat a la societat petit-burguesa conservadora que el sostenia. Veurem com l'activitat d'aquests artistes s'intensificaria, d'acord amb el seu ferm compromís polític i cultural, durant la II República espanyola, per la qual van lluitar durant la Guerra Civil (1936 - 1939).

Analitzarem de quina manera es produeix la introducció de l'art d'avantguarda en aquest sistema artístic valencià, el context on van sorgir les pràctiques artístiques dels artistes en els que nosaltres ens centrem. Amb això, tractarem d'explicar quins eren els mecanismes que s'activaven per tal que un artista tingués èxit, com veurem una qüestió que no és arbitrària. Per això mateix, haurem de determinar fins a quin punt els nostres artistes en van poder prescindir d'aquests mecanismes del sistema dominant.

D'una altra banda, estudiarem la importància de la unió inicial com a grup, per tal de després ser considerats. Aquest lligam es va intensificar al llarg de la II República, quan la seva vinculació directa amb agrupacions es va formalitzar, en primer lloc sota l'Agrupació Valencianista Republicana, després la Unió d'Artistes Proletaris i més endavant, ja en tems de guerra, amb l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes en Defensa de la Cultura de València. Es van mantenir lleials al govern republicà i amb allò que des dels organismes oficials se'ls demanava durant aquesta situació extrema. Buscarem constatar com aquesta consistència en la unió inicial és important per a la seva valoració posterior.

Examinarem què ocorre quan s'arriba a una situació tan extrema com és un conflicte bèl·lic i les seves conseqüències. En aquest cas concret, seria l'esclat de la Guerra Civil espanyola i el conseqüent trasllat de la II República a la ciutat de València. Ens qüestionarem com afecten aquest tipus d'esdeveniments en el desenvolupament del sistema artístic.

No va ser fins als anys 60 que es va començar a recuperar la història d'aquest fenomen artístic. Això va ocórrer a partir de la influència de les tendències marxistes en historiografia de l'art en la crítica dissident al règim franquista. A partir d'aquest moment es van produir certs intents de sistematització de la història de l'art espanyol del primer terç del segle XX, els primers que van incloure l'activitat del focus valencià. Donar raó sobre per què és en aquest moment que s'inicia la recuperació d'aquesta manifestació artística és també un dels nostres objectius.

També a les acaballes del franquisme es va donar un intent de recuperació per les institucions culturals valencianes, preocupades pels seus referents. L'eufòria cultural i el deure preestablert de les institucions culturals modernitzades durant els anys 80 van

provocar que açò succeís, a partir de la proclamació de la Constitució l'any '78 i de la consolidació d'aquesta amb l'arribada al poder del Partit Socialista l'any 1982.

Després d'aquesta dècada d'intent de reconeixement, sembla que s'hagi deixat de banda la qüestió. Les tendències dintre de la història de l'art van canviar, com contrastarem, de la mateixa manera que les corrents o la manera d'actuar de les mateixes institucions culturals. L'Institut Valencià d'Art Modern, principalment, entre altres entitats culturals, posseeixen bona part de les col·leccions d'aquests artistes, però sembla que no acaba d'establir-se un discurs al respecte, més enllà del cas concret d'en Josep Renau –i amb matisos–. S'han convertit en una mena de referents silenciats, amb una recepció crítica ens permetríem afirmar que prou escassa.

Ens preguntem per què ocorren aquests fets. Per què no trobem documentats aquests d'artistes per part de les institucions museístiques públiques responsables? Trobem publicacions, més o menys especialitzades, com ara manuals d'història de l'art valencià, de les avantguardes espanyoles i en concret valencianes, alguns estudis referents al grup com a tal, a banda d'algunes monografies i catàlegs d'exposicions – recordem, el cas d'en Renau resulta una excepció, fenomen que també ens tractarem d'explicar al llarg de la nostra investigació –, però existeix una resposta al respecte des de les entitats museístiques encarregades de comunicar i transmetre la història de l'art?

Ens preguntem també perquè certs artistes són més reconeguts o defensats que altres, perquè es fan determinades exposicions – o se'n censuren d'altres – en un cert museu, què i qui hi ha darrere dels diversos discursos o maneres d'entendre la història de l'art. Es tracta d'esbrinar fins a quin punt han estat reconeguts, tant com a grup, com de manera individual.

La nostra tasca és, amb tot, tractar de donar resposta a totes aquestes preguntes: dilucidar fins a quin moment aquests artistes han estat reconeguts i, sobretot, tractar d'investigar com aquest procés s'ha donat i per quines raons ha estat així, encara que sigui de manera aproximativa.



## **Estat de la qüestió**

La nostra intenció no és aportar noves dades respecte a la vida i obra d'aquest grup, en el sentit més estricte que es sol aplicar a l'hora de fer estudis d'història de l'art tradicional. Més bé seria una nova ordenació o classificació de la informació ja existent per tal d'elaborar una interpretació basada en un punt de vista sociològic. Això és, a partir de la bibliografia existent, tractar d'analitzar els anomenats agents de reconeixement (Peist, 2012) per tal d'extraure hipòtesis respecte a la seva fortuna crítica.

Així, desenvoluparem l'estat de la qüestió en tres nivells d'anàlisi. El primer pas seria determinar de quina informació històrica disposem per tal d'extraure quines han estat les relacions socials o els agents que han influït en el reconeixement o la possible consagració dels artistes: els marxants, els crítics, els col·leccionistes, les galeries, el mercat artístic, etc. Determinarem així què és el que pretenem dur a terme. Valorarem a partir d'aquesta informació quina ha estat la presència dels nostres artistes en la bibliografia especialitzada (monografies, manuals, catàlegs d'exposicions...), per establir les nostres hipòtesis al respecte de qui ha parlat d'aquests artistes i des de quina perspectiva.

A partir de l'estudi de monografies, manuals generals d'història de l'art contemporani valencià i/o espanyol, catàlegs d'exposicions individuals i col·lectives, estudis de col·leccionisme i mercat artístic, etc., tenim la intenció d'arribar a unes conclusions aproximatives respecte a com ha estat la seva fortuna crítica. També és necessari estudiar les fonts primàries, com poden ser la premsa de l'època respecte a l'art i a la crítica del moment, o els mateixos testimonis d'alguns dels artistes o gent del seu entorn.

La situació amb la que ens trobem és, per una banda, que no es tracta d'artistes que han estat massa estudiats, tret del cas de Josep Renau, com hem apuntat. Per a la localització del fenomen artístic hem emprat els estudis sobre la introducció de l'art de les avantguardes a l'Estat espanyol d'historiadors de l'art Valeriano Bozal, Jaime Brihuega o Javier Pérez Segura, des d'una òptica general però que ens ajuden a situar el nostre cas d'estudi. Per entendre, al seu torn, les corrents historiogràfiques en que aquests s'han situat, i d'aquesta manera entendre el punt de vista des del que s'ha tractat la qüestió de les avantguardes artístiques valencianes dels anys 30, ens han resultat molt útils les investigacions realitzades o coordinades per Jesús Carrillo, director de Programes

Culturals del Museu Nacional d'Art Reina Sofia, de la mateixa manera que altres publicacions de la revista *Desacuerdos*. Així com les tesis de la historiadora de l'art Paula Barreiro o les de Jesús Marzo, que tracten la qüestió del desenvolupament de la teoria franquista durant el franquisme i els primers anys de la democràcia.

Així mateix, centrant-nos en publicacions específiques sobre la qüestió de l'art contemporani valencià, on esperàvem trobar informació més detallada, hem emprat les diverses compilacions d'història de l'art específicament valencià, com la coordinada per Vicente Aguilera Cerni entre els anys 1986 i 1988, les investigacions de la qual donarien com a fruit l'únic llibre que hem trobat que tracti l'art valencià dels anys 30: *Arte valenciano: años 30* (Generalitat Valenciana, 1998), on hi participen els especialistes que s'han apropiat més a fons a la qüestió, des dels seus diferents camps d'estudi: Xesqui Castanyer quant a pintura, José Luis Alcaide y Javier Pérez Rojas sobre gravat i disseny gràfic, Facundo Tomàs sobre cartellisme, Juan Ángel Blasco Carrascosa sobre escultura o Francisco Agramunt Lacruz sobre avantguardes valencianes en general. Trobem que aquests dos últims han realitzat la major part dels textos inclosos en catàlegs d'exposicions que se'ls han dedicat als nostres artistes. En el cas d'Agramunt Lacruz, trobem que ha realitzat diverses publicacions directament relacionades amb el tema que ens interessa, com es podrà comprovar. No obstant això, es tracta més bé de reculls de dades i informació, com hem dit interessant, però que de vegades deixa alguns buits si tractem la qüestió des d'un punt de vista científic. També el crític d'art Manuel Garcia és especialista en l'art dels anys 30 valencià, i ha escrit nombroses publicacions en relació amb la qüestió de l'exili, de la mateixa manera que altres textos, per exemple, sobre Manuela Ballester.

Com ja hem assenyalat, sobre la figura de Josep Renau existeixen moltes més investigacions publicades respecte a la resta de membres del grup que tractem. Hem emprat els catàlegs editats a finals dels anys 70, dels mateixos Valeriano Bozal i Tomàs Llorens, en el cas de la Biennal de Venècia de 1976, o de Manuel Garcia, pel que fa a la informació publicada pel Museu d'Art Modern Espanyol i el Museu de Belles Arts de València l'any '78. Les dades més actualitzades les trobem en la biografia realitzada per Albert Forment, l'any 1997, recuperada per Brihuega per al catàleg que va coordinar per a la exposició que la Universitat de València li va dedicar l'any 2007, un dels més complets que trobem sobre l'artista en qüestió. De la mateixa manera, Miguel Cabañas Bravo

coordina l'edició d'un altre catàleg l'any 2011. Hem seleccionat aquelles publicacions en les que hem trobat més dades que ens han resultat rellevants, d'acord amb el caràcter del nostre estudi.

La consulta de la premsa de l'època també ha estat una font d'informació que ens ha proporcionat certes dades sobre la manera de treballar dels artistes que tractem, sobretot a partir de les edicions en facsímil de les revistes *Orto*, *Estudios* i *Nueva Cultura*, els pròlegs introductius de les quals recullen les dades que ens interessin. *Nueva Cultura*, especialment, inclou les memòries del propi Renau en la seva edició de 1977.

No obstant això, per a l'obtenció de les dades que ens interessin per a la realització del nostre estudi, des d'un enfocament sociològic, hem enconrat certs buits d'informació. Trobem dades en els treballs de Renau, però difícilment sobre la resta d'artistes del grup. Hem emprat els estudis sobre crítica d'art i mercat artístic de Rafael Gil Salinas, professor de la Universitat de València, però es centren més a fons en els segles XVIII i XIX, breument arriben a esbossar alguna idea sobre els anys que ens interessin. La tesi doctoral inèdita de Laura Silvestre Garcia, professora d'escultura de la Universitat Politècnica de València, sobre els espais expositius d'art contemporani a la ciutat de València, ens ha proporcionat algunes dades interessants, sobretot per a ordenar la informació que teníem. Tot i això, ens hem trobat amb que existeix una mancança d'estudis especialitzats i profunds sobre el funcionament del sistema artístic valencià durant els anys en els que ens focalitzem, de la mateixa manera que sobre el fenomen o la manifestació artística que ens interessa. És per això que, en ocasions, la nostra tasca ha estat un tant difícil, de vegades impossible de dilucidar, per exemple quant a la informació sobre el mercat artístic, les transaccions, etc.

Malgrat tot, en base a tota la informació recopilada a partir d'aquestes fonts hem extret la informació que considerem necessària per a contrastar amb el marc teòric que hem treballat, el qual comentarem a continuació.

## **Marc teòric**

Dintre del marc teòric general dels estudis de la sociologia de l'art, ens basarem en les teories de reconeixement que expliquen l'organització d'un sistema raonable de

consagració artística, és a dir, que l'èxit o la fortuna crítica d'un artista no són arbitraris. Així ho defenen Nuria Peist (*El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento*, Abada, Madrid, 2012) o Vicenç Furió (*Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*, Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions [etc], 2012, i *Sociología del arte*, Cátedra, Madrid, 2000), sociòlegs de l'art de la Universitat de Barcelona. També tindrem en compte les aportacions d'Alan Bowness sobre els cercles de reconeixement, i de diversos sociòlegs com ara en Raymonde Moulin, Nathalie Heinich o Pierre Bourdieu, que han treballat el tema de les interaccions entre els artistes i els diferents agents del món de l'art.

Partint doncs de les teories de Peist, estudiarem la construcció social en què es recolza la reputació dels nostres artistes, en funció de les diverses *instàncies* o graus de reconeixement. Iniciem amb la premissa però, que els artistes que analitza en la seva obra són artistes consagrats. per la qual cosa el nostre repte estarà en determinar què ocorre amb uns artistes que no han arribat a tindre un nivell de reconeixement elevat. Els escollim com a marc teòric perquè estudien la possible evolució de la organització del sistema de reconeixement de la modernitat.

Peist estudia quins són aquests agents de reconeixement o índex de valoració per establir el nivell de valoració dels artistes: la literatura artística en general, el mercat artístic, les obres de referència (diccionaris, enciclopèdies, històries generals, etc.), el grau de reproducció de les obres, la influència en altres artistes i la presència en institucions específiques del camp artístic. Açò és exactament el que nosaltres intentarem esbrinar per a la realització de la nostra investigació respecte a l'avantguarda artística valenciana dels anys 30, com hem tractat d'explicar anteriorment.

L'objectiu de les teories de Peist és posar a prova els «cercles de reconeixement» sobre els que reflexiona Alan Bowness a *The conditions of succès: how the modern artist rises to fame*, 1990 (2012: 15). Segons Bowness, la trajectòria artística dels artistes consisteix en l'acumulació de reconeixement, que passa per fins a quatre cercles:

- 1) El cercle dels pars: serien els artistes contemporanis, joves que inicien les seves carreres, els iguals a l'artista que estem analitzant. Els artistes solen ser els primers en reconèixer-se entre si.

- 2) Els crítics d'art i curadors: són els primers literats i organitzadors d'exposicions, els primers amb els que un artista entra en contacte quan inicia la seva carrera.
- 3) Els col·leccionistes i marxants.
- 4) El públic en general – tot i que Peist defèn que Bowness no acaba d'analitzar amb profunditat el concepte de públic –.

Ens explica que aquesta estructura iniciada per Bowness ha estat revisada per altres especialistes en sociologia de l'art, com ara Nathalie Heinich – deixeble d'en Pierre Bourdieu, al seu torn –. Les obres en les que tracta la qüestió han estat essencialment *Le triple jeu de l'art contemporain* (París, Le Minuit, 1988) i *La glorie de Van Gogh. Essai d'antropologie de l'admiration* (París, Le Minuit, 1991). En la primera obra realitza un anàlisi del sistema de producció, difusió i recepció de l'art contemporani, basat en l'esquema de ruptura i innovació de les pràctiques artístiques, el rebuig inicial d'aquestes i finalment la integració en el sistema o institucionalització d'aquestes per part dels especialistes. En la segona, analitza el mite sobre la ignorància de l'obra de Van Gogh mentre aquest vivia, i observa com aquest fet no va ser exactament així, demostrant que l'artista va tenir ja un cert reconeixement en vida, per part d'altres similars. Ambdós serien publicacions essencials per a l'estudi de Peist (2012: 14). També a *La sociologia del arte* (Buenos Aires, Nueva Visión, 2002), Heinich reelabora l'esquema de Bowness, emfatitzant en la importància de l'existència d'un primer mercat entre els pars, anterior a l'acció dels especialistes.

Peist fusionaria allò establert en aquestes teories per elaborar-hi la pròpia al respecte, prenent com a model la trajectòria artística de diversos artistes de la modernitat ja consagrats, com hem comentat. Determina el següent: els diversos agents, de reconeixement, que com ja hem comentat serien els pars o similars, els crítics i col·leccionistes, les institucions, el món acadèmic, el mercat, etc. es podrien agrupar en dos fases: una inicial, que inclouria un primer moment d'apreciació (els companys, els galeristes i els crítics que els recolzen en principi), i una segona fase que comportaria a la consagració, és a dir, la reconsideració per part dels historiadors de l'art o de l'àmbit acadèmic en general i per les grans institucions museístiques (Peist, 2005: 23). Aquesta és la idea essencial en la que basarem el nostre estudi.

Així, trobaríem el que anomena «nucli inicial» de reconeixement, que en el cas de les avantguardes consistiria en el primer reconeixement social de les transgressions: l'organització d'un primer mercat de valors entorn a aquest nou tipus d'art, que aporti significat i raó a aquesta innovació. Aquest primer reconeixement s'ocuparia de fomentar un primer mercat de circulació d'obres, de sustentar i defensar el discurs de trencament respecte a allò existent i d'erigir un públic (Peist, 2005: 23-30). No obstant açò, Peist constata que la qüestió del mercat inicial no sempre és determinant, potser aquest es desenvolupi més endavant. La seva hipòtesi al respecte és que el grau de reconeixement s'assoleix a partir d'estar presents en una determinada xarxa de relacions, almenys a partir dels casos que ella estudia.

A partir de la presència dels artistes en un primer nucli de reconeixement, s'accedia a un segon nucli o moment, que els comportava a la consagració (Peist, 2012: 176 -177). Explica que, si bé la crítica i el mercat no son imprescindibles per accedir a aquest segon moment de reconeixement, sí que ho és el fet d'haver pertangut a «una xarxa de definició» (Peist, 2012: 177). Es considera que un artista arriba a consolidar-se com a tal quan és reconegut per altres agents: els museus i la literatura artística. Així ho detalla Peist en l'estudi dels artistes que selecciona per a fer la seva investigació: «El segon moment de reconeixement està protagonitzat per la entrada del nom i de l'obra dels artistes als museus i a la literatura especialitzada» (2012: 177).

En aquestes i altres idees o conceptes del marc teòric general de la sociologia de l'art i de les teories de reconeixement ens recolzarem per al desenvolupament del nostre cas d'estudi.

## **Metodologia**

Hem escollit al grup d'artistes de Francesc Badia, Antoni Ballester, Manuela Ballester, Francesc Carreño, Josep Renau i Pérez Contel pel fet que ens resultava interessant precisament comprovar com es produïa aquest procés de reconeixement en artistes que no han arribat a tenir un nivell de valoració elevat. Aquesta particularitat ha marcat el desenvolupament i la distribució de les dades del treball.

Hem hagut de seleccionar i analitzar la informació referent als índex de reconeixement que així ens ho determinen. Això és, les dades referents al funcionament del sistema artístic en el que es trobaven immersos durant el seu espai temporal d'actuació: qüestions sobre la crítica artística, sobre el mercat, sobre les exposicions que realitzaven o les valoracions que van rebre en el seu moment. De la mateixa manera, les exposicions que se'ls han realitzat i les publicacions existents fins al moment sobre ells.

A partir d'ací hem delimitat l'estructura del nostre treball. Hem optat per seguir un ordre cronològic per distribuir i ordenar la informació, sempre en base als conceptes o agents de reconeixement. És tracta d'una qüestió pràctica, pensant en facilitar la interpretació de les dades. Això és, al situar-nos en un centre perifèric com és València respecte a aquells on es va gestar el sistema modern de l'art, no és tan clar que els artistes es posicionen en contra del sistema acadèmic, en la mesura en què depenen d'ell, i sobretot que s'arribi a consolidar un nou sistema alternatiu. A partir d'aquest relat cronològic, hem intentat desentranyar quins són els agents que hi participen i com funcionaven respecte als estudis publicats en relació als grans centres artístics que les diverses teories de reconeixement tant de Peist, Heinich o Bowness, han estudiat.

D'aquesta manera, en el primer apartat tractarem d'explicar el marc on es produeix el fenomen artístic en el que ens centrem: com funcionava el sistema artístic oficial valencià, quines eren les plataformes en les que es basava i quins eren els trets característics del sector social que el sustentava. Posteriorment analitzarem com es produeix la introducció de l'art reformador o d'avantguarda, i de quina manera s'integra en dit sistema. Reflexionarem sobre els primers passos com a artistes de F. Badia, A. Ballester, M. Ballester, F. Carreño, Josep Renau i Pérez Contel, i les condicions socials que els van donar accés. Ja al tercer capítol, analitzarem el que seria el seu primer moment de reconeixement, com van interactuar els agents que ens ho indiquen. Finalment considerarem quan i de quina manera es va produir la seva recuperació en la història, i n'establirem les nostres conclusions respecte a tot el procés.

D'una altra banda, hem d'assenyalar que hem optat per traduir tota la informació recopilada al català. Ens resulta més coherent si pensem en la lectura global de l'estudi. Advertim en aquest punt que totes les traduccions, en el moment que ha estat necessari realitzar-les, han estat efectuades per l'autora.

## 1. LA INTRODUCCIÓ DE L'ART D'AVANTGUARDA AL SISTEMA ARTÍSTIC VALENCIÀ DEL PRIMER TERÇ DEL SEGLE XX

---

L'historiador de l'art i professor de la Universitat Complutense de Madrid Jaime Brihuega, especialista en la qüestió de la introducció de les avantguardes a l'Estat espanyol, feia referència en un dels seus reculls de caràcter antològic de textos d'arts plàstiques i literatura d'avançada a l'encara vigent risc d'estudiar un període relativament proper, i especialment conflictiu, com van ser els anys 30 a Espanya (Brihuega, 1982: 10). Assenyalava el buit historiogràfic a l'hora d'estudiar aquests moviments artístics a l'Estat espanyol. Afirmava que el seu es un treball que consisteix en «tornar a col·locar les avantguardes en l'epicentre de la creació artística, perquè, historiogràficament, la cultura visual espanyola del segle XX roman verge en tots els seus sectors» (1982: 12). Feia palesa la necessitat d'analitzar amb profunditat certs capítols de la història de l'art espanyol, i un dels casos més «escandalosos» (Brihuega, 1982: 12) seria precisament el de les avantguardes del primer terç del segle XX. Respecte als anys que ens interessin en aquesta ocasió, sentència: «La sistemàtica sordesa front als fenòmens culturals d'aquest espai-tabú dels anys anteriors a la guerra ha tardat molt de temps en aclarir-se i encara no s'ha sobrepassat el nivell de las petites profanacions» (1982: 14). I és que, durant els anys 40 i 50, aquells que dominaven tant la historiografia com la crítica d'art, es pot deduir fàcilment que procedien de la fracció més reaccionària front a les manifestacions artístiques que ens interessin. A més, nosaltres afegiríem que, si aquests fenòmens culturals es van produir en un centre perifèric com era València en el món de l'art – no de la política, com veurem –, encara és més complicat el seu desenvolupament en un ambient reaccionari com era l'Espanya del moment. Conseqüentment, també ho serà el seu estudi i classificació en un àmbit més general. De fet, si hem escollit les paraules de Brihuega és pel fet que, com veurem al llarg del nostre treball, no hi ha hagut cap altre moment després dels 80 que la historiografia de l'art s'ocupés del fenomen artístic en el que nosaltres ens centrem: l'anomenada avantguarda artística valenciana dels anys 30. Excepte pel que fa a la figura de Josep Renau, i encara així amb matisos, no trobem estudis que analitzin de manera transversal l'assumpte. Existeixen catàlegs d'exposicions, moltes



d'elles també dels anys 80, la biografia del mateix Renau escrita l'any 1997 per Albert Forment – que, per una altra banda, continua basant-se en les investigacions de Brihuela dels 80 per a algunes de les seves afirmacions – i altres estudis també sobre Renau d'anys més recents, que ens ajuden en moltes ocasions a esclarir els nombrosos buits d'informació que existeixen respecte al període. De fet, als manuals d'història de l'art valencià, que ja de per sí són específics, la resta de membres del grup no passen de ser esmenats de passada, junt a la figura de Renau. Més enllà dels catàlegs d'alguna exposició commemorativa, no trobem informació actualitzada al respecte, de caràcter científic. Sí que existeixen estudis, però, de quan València va ser capital de la República, entre els anys 1936 i 1937, moment àlgid d'actuació dels nostres artistes. No obstant això, la qüestió de l'art no és tractada amb profunditat, tret de la menció del compromís polític i els treballs de Renau.

És per tot açò que, en moltes ocasions, a l'hora d'estudiar aquest període cronològic en relació amb l'art, i específicament al valencià, hem d'acudir a diverses fonts de vegades no tant exactes com voldríem. Sembla que no ha estat fàcil situar al grup d'artistes que hem escollit dintre del discurs hegemònic de la història de l'art, restant sempre a l'ombra de l'art que es duia a terme en altres punts més centrals que marcaven les pautes, europeus en principi i d'altres punts de la geografia mundial més endavant. La seva assimilació amb aquests estils que han resultat ser dominants ha estat una constant problemàtica.

També el significat de la noció d'avantguarda i la seva correspondència o no amb les pràctiques artístiques a les que ens referim ha estat determinant a l'hora de classificar-les. Com veurem a continuació, els debats sobre la concepció de l'art d'avantguarda van aflorar ja durant els anys 20 i 30. És i és especialment interessant com aquest canvia a partir dels anys 60 i 70, quan els historiadors i crítics d'art marxistes dissidents del règim franquista inicien a reconsiderar l'art de l'estat espanyol produït abans i durant la Guerra Civil, fet que va marcar incondicionalment al país en tots els sentits. La metodologia emprada per a dur a terme la sistematització de la història de l'art del primer terç del segle XX impulsada per aquesta generació d'especialistes també variaria amb el temps. Com veurem, una vegada instaurada la democràcia l'any 1978 i, amb ella, la creació de les institucions culturals estatals al llarg dels anys 80, les tendències historiogràfiques canviaran. Aquest segon gir serà també determinant per entendre el nostre estudi.

En aquest primer apartat ens interessa centrar-nos en el sistema artístic en què van sorgir les pràctiques artístiques del grup que a nosaltres ens interessa. Analitzarem quin context va fer que aquestes es desenvolupessin de la manera en què ho van fer: com funcionava la formació en les disciplines artístiques a València, la xarxa d'exposicions que donaven accés a la fama, el mercat d'art o la crítica... El sistema d'art en definitiva que feia funcionar els mecanismes d'accés a l'èxit, la base de les teories sobre les trajectòries artístiques i els procés reconeixement que emprem com a marc teòric per a dur a terme la nostra tasca.

### **1.1) L'Acadèmia i el Museu de Belles Arts**

Ja l'any 1753 va començar a funcionar a València la Reial Acadèmia de Santa Bàrbara, impulsada pels pintors Ignasi i José Vergara, entre altres artistes. Seria la predecessora de la definitiva Reial Acadèmia de Nobles Arts de Sant Carles, creada l'any 1768, aprovats els estatuts pel monarca espanyol Carles III (Benito Doménech. & Catalán Martí, 1999: 17). Des d'aquell moment, l'academicisme oficial es va instaurar a la ciutat com a tendència oficial en l'àmbit artístic, sota els nous aires del procés modernitzador infundit pel pensament il·lustrat. Seguint el model de la Reial Acadèmia de San Fernando de Madrid, es va convertir en la institució que regulava i monopolitzava els estudis artístics i la resta d'activitats relacionades amb el seu camp (Silvestre Garcia, 2008: 257). L'Acadèmia va esdevenir l'òrgan de gran influència sobre el progrés artístic i cultural a la ciutat, a més de ser la impulsora de les primeres col·leccions artístiques: ja des del segle XVIII, els llegats d'obres d'alumnes, professors, entre altres, es convertiren en el nucli del futur Museu Provincial de Belles Arts, inaugurat oficialment l'any 1839, sota la tutela de l'Acadèmia de Nobles Arts de Sant Carles. Les conseqüències de la Guerra del Francès van incrementar la preocupació per la conservació del patrimoni i van fer sorgir la necessitat de crear un museu o una institució encarregada d'aquest aspecte cívic. Més endavant, el conjunt d'obres confiscades a l'Església a partir de les desamortitzacions, i les disposicions estatals al respecte de l'any 1836, van ser un impuls determinant per a la creació del museu, de la mateixa manera que altres museus de belles arts de la resta del territori estatal (Silvestre Garcia, 2008: 258). Es tracta d'un fenomen que ben bé podríem

equiparar, per exemple, al del sorgiment dels anomenats Musei Civici a la República d'Itàlia, al llarg del segle XIX, de la mateixa manera petites institucions culturals que s'alcen com a centres oficials conservadors del patrimoni i a l'hora símbols culturals egregis de cada regió, front a la centralitat del recent creat sistema de govern a partir del procés d'unificació nacional.

Amb tot, l'Acadèmia, que es trobava emplaçada des del moment de la seva creació a l'edifici de La Nau, seu també de la Universitat d'Estudis Generals, es trasllada l'any 1848 a l'Antic Convent del Carme, la seu que s'havia escollit per a la situació del Museu de Belles Arts en el moment de la seva creació, després de diverses remodelacions per a l'adaptació a la seva funció com a espai expositiu (Silvestre Garcia, 2008: 258). S'exposen conjuntament els fons d'ambdós institucions, tutelats i gestionats directament per part de l'Acadèmia. No és fins l'any 1913 el Museu de Belles Arts és declarat d'utilitat pública, i s'estableix per llei que sigui un Patronat l'encarregat de la seva direcció (Benito Doménech & Catalán Martí, 1999: 23), després veurem amb quins matisos, ja que membres de l'Acadèmia formaven part d'aquest Patronat. De tota manera, trobem que es trobaven lligades física i organitzativament l'Acadèmia, de la qual depenia l'Escola de Belles Arts, i també el Museu. Així s'estructurava de manera oficial l'activitat artística a València en el moment històric en el que ens volem situar, el primer terç del segle XX, i veurem que així es manté fins la II República.

Mereix esser comentat, si més no, el fet que és durant la primera meitat del segle XX que es constitueixen altres museus públics, orientats a l'estudi d'aspectes artístics, històrics o arqueològics. Importants fons corresponents al col·leccionisme privat practicat per la burgesia, qüestió que analitzarem més endavant, impulsen l'aparició d'aquestes institucions: el col·leccionisme privat té un gran pes en la gènesi de la majoria dels museus públics (Silvestre Garcia: 262). Alguns exemples serien el Museu Paleontològic, el Museu de la Ciutat o el Museu Arqueològic Diocesà. Aquesta activitat de mecenatge va contribuir, de la mateixa manera, a l'ampliació dels fons del Museu de Belles Arts al llarg dels anys, com es pot deduir també.

## 1.2) Les Exposicions Regional de 1909 i Nacional de 1910

S'ha definit que amb les Exposicions universals l'activitat expositiva es converteix en un mitjà d'auto-celebració del modern concepte de nació, o de l'expansionisme dels grans imperis colonials, autèntiques «fantasmagories de la civilització capitalista» (Pirani, 2011: 21). Es tracta de complexos fenòmens que actuen com a processos de construcció d'una identitat nacional, en els quals l'objecte artístic hi contribueix, com estudia Nuria Peist al seu article sobre la qüestió, «Las exposiciones universales y la definición del objeto artístico español» (2013: 327 – 354).

Adaptades a la realitat local o regional, basades en les diverses activitats artesanals, agrícoles i comercials, aquest és el caràcter que es pretenia emular amb aquestes manifestacions.

Així, la Exposició Regional de 1909 i la Nacional de 1910 van ser dos esdeveniments culturalment importants per a l'àmbit valencià, l'una resultant de l'altra. Més enllà de l'art, pretenien ser expositors de l'arribada de la modernitat, el desenvolupament del capitalisme burgès i els avanços produïts per la industrialització al llarg dels anys anteriors. El capitalisme valencià seguia basant-se en l'agricultura, principal sector, i el comerç, derivat de l'exportació a Europa dels productes hortofructícoles. En relació amb aquest desenvolupament agrari van sorgir indústries derivades, que van fer que a principis de 1900 la regió es situarà com a la tercer focus industrial del país, darrere de Catalunya i el País Basc (Silvestre Garcia, 2008: 260). Així, aquestes exposicions van sorgir com a homenatge a tots aquests avanços, entre els quals es va voler situar també a l'art.

Si pensem en les reflexions de l'estudiós i professor de la Universitat de València, Javier Pérez Rojas, sobre l'art valencià d'entre 1880 i 1920, trobem tota una sèrie de noms que en el seu moment es van arribar a consolidar, com Ignasi Pinazo i Camarlench (1849 - 1916), Antoni Muñoz Degrain (1840 - 1924), els germans Josep Benlliure (1855 - 1937) i Marià Benlliure (1862 - 1947) o Joaquim Sorolla (1863 - 1923), d'entre altres, que es van formar a València durant l'últim terç del segle XIX i van continuar les seves carreres a través del sistema de beques i pensions que la Diputació Provincial i l'Acadèmia de Belles Arts facilitaven, dirigint-se cap a altres centres més actius artísticament com Madrid,

Roma, París o Nova York - el cas de Joaquim Sorolla -. Aquesta etapa final del segle XIX, quan el naturalisme està en ple auge i la pintura social comença a desplaçar a la d'història, és qualificada com una de les més fructíferes (Pérez Rojas, 2009: 401 - 408) si s'estudia de manera tradicional l'art valencià. Per aquesta raó, sembla lògic que en els anys en què aquests havien aconseguit consolidar les seves posicions dintre del sistema artístic espanyol, es volgués impulsar en la mateixa línia l'art produït a la ciutat a través d'esdeveniments com les exposicions que hem comentat.

L'entitat impulsora d'aquestes exposicions va ser l'Ateneu Mercantil de València, una institució apolítica creada l'any 1879, presidida per Tomàs Trénor Palavicino, Marqués del Túria. Aquest organisme també és rellevant com a impulsor de les arts i seu mateix d'exposicions durant l'etapa prèvia a la Guerra Civil. És a dir, són els ateneus, en principi organismes extra-oficials, les entitats que promouen aquest tipus d'activitat artística, que podem considerar com un agent de reconeixement dels primers anys si tenim en compte les característiques del sistema artístic valencià. La ja citada especialista en la qüestió dels espais expositius d'art a València, Laura Silvestre, professora de la Universitat Politècnica de València, descriu l'activitat de l'Ateneu de la següent manera:

«Front al desdeny oficial dels poders públics cap a la cultura és imprescindible ressaltar la importància dels ateneus, l'esperit dels quals, progressista i de dinamització cultural, va promoure la difusió de tot tipus d'activitats artístiques, fòrums de debat polítics o dissertacions sobre les últimes novetats en el camp de la ciència o la investigació (...). Les exposicions, debats o tertúlies organitzades per aquestes associacions locals de caràcter popular i de tall liberal van fomentar la sensibilitat artística i l'intercanvi cultural (...)»

Silvestre Garcia, 2009: 261

Aguilera Cerni iniciava la seva compilació sobre l'Art Valencià dels anys 30 precisament fent referència a les memòries d'en Tomàs Trénor Palavicino, impulsor d'aquestes

exposicions i principal organitzador, que va deixar per escrit al seu llibre *Memoria de las Exposiciones Regional valenciana de 1909 y Nacional de 1910* (València, Tipografia Moderna, 1912). A partir d'aquestes declaracions explica com es va concebre la Secció de Belles Arts de la Exposició, al seu torn dividida entre les següents parts: Ensenyances Artístiques, Arts Decoratives, Fotografia, Arquitectura, Escultura Contemporània (1800 - 1909) i Pintura Contemporània (1800 - 1909). Trénor es lamentava del caràcter efímer del projecte, i que no actués com a germen impulsor d'un museu o institució protectora de les arts, perpetuadora de l'esforç efectuat (Aguilera Cerni, 1998: 11 - 12), de la mateixa manera que havia ocorregut, sense anar més lluny, amb l'Exposició Universal de Barcelona de 1888, decisiva per a la creació i reorganització dels museus de la ciutat, com tornaria a ocórrer amb l'Exposició Internacional de 1929 (Mendoza, 2009: 17 - 35). De fet, Aguilera Cerni explica, a partir de les declaracions de Trénor, com l'enviament d'obres de la Junta Municipal de Museus de Barcelona, de caràcter tant nacional com internacional, va ser un dels més notables i admirats pel públic burgès valencià, proporcionant «una gran ensenyança als artistes valencians, joves i consagrats (...) La qual cosa va ser un clar indicatiu de penetració ideològica del Noucentisme català» (Aguilera Cerni, 1999: 13). Ens podem fer una idea, doncs, de com es canalitzaria la influència dels centres culturals a nivell estatal, com és el cas de Barcelona: el model de sistema museístic català es veia com a exemplar, però no va arribar a consolidar-se a València, desapareixent la major part dels edificis i inclús aquest esperit de progrés que podem entreveure amb les paraules de Trénor.

L'historiador de l'art Rafael Gil Salinas ha escrit alguns articles sobre el col·leccionisme i el mercat d'art a València, seguint la línia iniciada per les investigacions del professor Vicente Maria Roig Condomina. Tot i que ambdós es centren majoritàriament en els segles XVIII i XIX, ens resulten de gran utilitat algunes observacions referents als primers anys del segle XX, sobre els quals en Gil Salinas ha escrit alguns aclariments. Afirmar que amb l'Exposició Regional Valenciana es donen a conèixer les col·leccions de les classes dominants i la burgesia emergent, caracteritzades per incloure una multiplicitat d'objectes de diversa naturalesa:

«A les més importants col·leccions valencianes de pintura, primordialment de temàtica religiosa, de retrats, naturaleses mortes i paisatges, d'origen espanyol, italià, holandès i flamenc, del segle XVI, i sobre tot dels segles XVII i XVIII, que van ser els preferits pels col·leccionistes valencians de totes les èpoques, hauríem de sumar, entre altres, les no menys nombroses col·leccions de ceràmica, llibres, monedes o escultures (...) Van ser freqüents les col·leccions d'armes de diferents classes i calibres, de vestits de totes les èpoques, de claus de formes diverses o de ventalls (...) »

Gil Salinas, 2000: 195 - 196

Més endavant tornarem a comentar aquestes particularitats del col·leccionisme valencià en relació amb les manifestacions artístiques que ens interessin, però ara voldríem destacar, a banda del caràcter eclèctic de les col·leccions, l'existència d'aquesta classe dominant burgesa amb gust pel col·leccionisme, els principals dels quals va aconseguir reunir Tomàs Trénor per a l'Exposició de 1909, fins a 300 (Gil Salinas, 1994: 56). Es tracta d'una base determinant per al desenvolupament posterior del món de l'art, que ara, a través d'aquestes exposicions, es visibilitza. Ens podem fer una idea de quin era el gust o quin era el caràcter de les col·leccions privades, probablement de dubtosa finalitat mercantil en aquells anys.

### **1.3) El sorollisme**

Considerem necessari dedicar un apartat a una de les tendències en pintura que més arrelament tenia des dels postulats academicistes i oficials a València: el sorollisme. No és la nostra intenció descriure amb minuciositat les característiques d'aquest fenomen pictòric de la manera tradicional que es sol fer des de la història de l'art. Més bé, des d'un enfocament sociològic, allò que hem de remarcar és precisament la posició ideològica que hi ha darrere de cada discurs artístic. Aquest aspecte del sorollisme és el que tractarem d'assenyalar a continuació.

La figura de Joaquim Sorolla va tindre un gran pes específic sobre la pintura valenciana de principis del segle XX (Castañer, 1998: 41). El naturalisme, o el “luminisme” sorollista, com se l’ha denominat tradicionalment, va resultar de gran influència entre els artistes posteriors, essent un estil consolidat a l’Acadèmia i entre els gustos de la societat conservadora i burgesa del moment, la que comentàvem va prestar les seves obres a les Exposicions de 1909 i 1910. La historiadora de l’art Xesqui Castañer descriu aquesta etapa de la següent manera:

«L’etapa immediatament posterior a Sorolla, coneguda i etiquetada amb el nom de Post-sorollisme, és especialment confusa, i inclou obres i artistes de diferents tendències i qualitats, que van des del mateix Sorolla fins als cartellistes de 1931. Allò que sembla evident és que el denominat “sorollisme” va envair la pintura valenciana, frenant l’evolució i el consum de dita pintura»

Castañer, 1998: 41

Aquestes declaracions especifiquen una idea clau per entendre com funcionava el món de l’art a València durant aquesta etapa prèvia al sorgiment dels nostres artistes. Si en els punts anteriors esbossàvem els organismes oficials i la manera en què expressaven els seus ideals, ara trobem quins eren aquests ideals en termes artístics: el fenomen regional, especialment lligat a les corrents de pintura espanyola de l’època, manifestat a València a partir de la repetició dels temes d’exaltació i conversió en símbols de les històries tradicionals, del litoral mediterrani, etc. (Castañer, 1998: 41). Sembla que aquest era l’art que es demandava la burgesia emergent de la ciutat, la mateixa que havia impulsat l’exposició de 1909 i la de 1910 (Aliaga & Garcia Cortés, 1998: 182).

Escollim unes declaracions explícites, per tal de fer entendre allò que volem explicar en aquest punt, de l’historiador de l’art Jaime Brihuega, al seu llibre *Las Vanguardias Artísticas en España; 1909 - 1936* (Madrid, Istmo, 1981), pel fet de tractar específicament els anys i l’art que a nosaltres ens interessa. Brihuega planteja l’existència d’una ideologia artística dominant, atesa la divisió entre classes de la societat artística a la que ens referim i el domini d’unes sobre les altres (Brihuega, 1981: 78). Diferencia l’oposició entre una



activitat artística crítica i una acrítica, partint de la consideració de la activitat artística com una estructura ideològica, i afirma el següent: «El fet que el gros de la producció artística es manifesti com executora dels mandats de la ideologia dominant és allò que ens porta a la identificació de l'activitat acrítica com el producte d'aquesta ideologia artística dominant» (Brihuega, 1981: 79). En termes sociològics, hauríem de parlar de l'art legitimat i no legitimat, més que d'art crític i no crític. En paraules de Bourdieu, art d'aquells que ocupen una posició privilegiada dintre del camp, i per tant dominant, i l'art d'aquells menys assentats que reacciona contra el primer (2002: 216). Identificaríem el sorollisme com la tendència artística que es defensava per part de la burgesia dominant, que tenia com a òrgan de transmissió i perpetuació l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, on van estudiar molts dels seguidors de Sorolla. Aquest discurs artístic legítim trobaria la seua raó de ser en els ideals capitalistes d'aquells qui eren els seus col·leccionistes, com apuntava Gil Salinas, d'alguna manera, els mecenes d'aquests artistes, salvant les distàncies amb el sistema artístic modern consolidat a altres grans centres com París, estudiat per Nuria Peist a *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento* (Madrid, Abada, 2012).

Per una altra part, no podem deixar de comentar que, si en les arts plàstiques la burgesia era defensora i promotora de l'estètica sorollista i del «mediterranisme pasiagístic», en periodisme i literatura fou Vicent Blasco Ibáñez (1867 - 1928) el referent. D'una banda va ser el màxim representant del regionalisme costumista, essent fins i tot adaptades al cinema de Hollywood algunes novel·les seves com *Los Cuatro Jinetes del Apocalipsis*, dirigida per Rex Ingram l'any 1921, o *Sangre i Arena*, per Fred Niblo, ambdues protagonitzades per Rodolfo Valentino, tota una icona per al valencianisme de caire més regionalista. De l'altra, el seu ideari polític, l'anomenat blasquisme, difòs a través del diari *El Pueblo*, fundat per ell mateix l'any 1894, va sorgir en principi com una alternativa republicana anticlerical en la línia d'Alejandro Lerroux, a finals del segle XIX. La seva base social estava integrada principalment per la petita burgesia, i poc a poc va aconseguir consolidar-se entre la societat valenciana, obtenint majoria a l'Ajuntament de València i mantenint-la durant la primera dècada del segle. Va anar estenent-se entre i ampliant el nombre de simpatitzants, atraient l'obrerisme apolític - la qual cosa el feia profundament hostil als socialistes -. La base del seu èxit radicava en un discurs radical i populista,

defenent una sèrie de reformes laborals contra l'aristocràcia més assentada, però de caire ambigu i contradictori, i evidents interessos classistes (Furió, A.: 2001: 530).

#### **1.4) La renovació artística de la dècada dels anys 20: els debats en la literatura i les arts plàstiques. El cas de la Societat d'Artistes Ibèrics**

Si pensem en un context més enllà de les fronteres de l'estat espanyol, allò que s'estudia als llibres d'història de l'art tradicionals en referència al primer terç del segle XX és el desenvolupament de l'art d'avantguardes, els anomenats istmes. No obstant açò, a l'Estat espanyol les coses anirien d'una altra manera:

«L'ambient conservador de l'Espanya monàrquica d'inicis de segle, el gust de la burgesia d'època i les seues inclinacions per la pintura regionalista i l'ambient retrògrad de les reials acadèmies de belles arts i cercles pròxims de l'època, segurament contribuirien al fet que els artistes més inquiets buscaren en uns altres escenaris artístics, literaris, culturals, etc. el que evidentment no trobaven aleshores a Madrid, Barcelona, València, Bilbao, Saragossa, etc.»

(Garcia, 1998: 9).

Amb aquestes paraules resumeix l'historiador Manuel Garcia allò que hem tractat d'explicar en els apartats anteriors. Ell mateix és un dels principals investigadors sobre la qüestió de la introducció de les avantguardes al País Valencià, i així començava la seua introducció al catàleg de l'exposició dedicada als artistes Genard Lahuerta, Pedro Sánchez i Enric Climent, considerats *Els Tres Ibèrics Valencians*, com subratllava el títol de la mateixa mostra realitzada per l'Institut Valencià d'Art Modern l'any 1998.

Això és, es vinculava a aquests artístics, introductors de la novetat artística a l'ambient artístic valencià durant els anys 20, a la Sociedad de Artistas Ibéricos. El mateix Jaime

Brihuega ha estudiat el paper primordial de la SAI en la modernització de l'art espanyol que va tenir lloc a la península durant aquests anys (1998: 71): a banda dels seus ja citats estudis respecte a l'introducció de les avantguardes a l'Estat espanyol, *Las vanguardias artísticas en España. 1909 – 1936* (Madrid, Istmo, 1981); *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910 – 1931* (Madrid, Cátedra, 1981) i *La vanguardia y la República* (Madrid, Cátedra, 1982), amb la seva participació com a comissari a l'exposició retrospectiva *La Sociedad de Artistas Ibéricos y el arte español de 1925* (Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, Madrid, 1995) i la direcció de la tesi doctoral de Javier Pérez Segura *La Sociedad de Artistas Ibéricos (1920 - 1936)*, llegida a la Universitat Complutense de Madrid l'any 1997. Descriu de la següent manera l'ambient que va generar el sorgiment de la SAI:

«El fet mateix d'ostentar la capitalitat estatal mantenia associat Madrid amb la plataforma més poderosa de la cultura artística dominant: l'Exposició Nacional de Belles Arts. Això equival a dir que ho estava amb tot el ventall de valors simbòlics, retòrica mediàtica i estructura de mercat que aparellaven l'art oficial i l'entramat estètic, ideològic i burocràtic que el sustentava. (...) En no haver experimentat un desenvolupament industrial comparable al de Barcelona o Bilbao, Madrid no tenia una burgesia desitjosa de mostrar una identitat *ex novo* i oberta cap al futur, una cosa que necessàriament havia generat en aquestes dues ciutats unes fructíferes oposicions dialèctiques entre tradició, modernització, identitat nacional, cosmopolitisme i avantguarda»

Brihuega, 1998: 72

Brihuega explica que fets com la publicació del manifest futurista de Marinetti a la revista *Prometeo*, a l'abril de 1909, o la presentació del cubisme de Diego Rivera i Maria Blanchard al *Salón de Arte Moderno* l'any 1915, ambdós iniciatives promogudes per Ramón Gómez de la Serna, no havien suposat a Madrid més que episodis aïllats, als quals havia prestat atenció una minoria dintre del món de l'art (1998: 73 - 74).

Amb tot, aquesta minoria es va organitzar per posar en marxa la SAI, en demanda de la modernització de les institucions artístiques i el món de l'art en general, per la necessària creació d'una plataforma modernitzadora de l'art comú per a tot l'estat, impulsada per figures com Garcia Maroto, Juan de la Encina o el col·leccionista Lluís Plandiura (Brihuega, 1998: 74). Es tractava d'una iniciativa no exempta de polèmica des de la seva fundació, en la que van participar els crítics d'art Eugeni d'Ors, Manuel Abril, José Ortega i Gasset i Marjan Paszkiewicz, principals protagonistes del debat sobre el naixement i la difusió de l'art nou a Espanya (Pérez Segura, 1997: 126). L'anàlisi d'aquest fenomen ens distrauria de l'objectiu del nostre objectiu, per la qual cosa ens limitarem a citar algunes de les consideracions més importants, aquelles que fan referència directa al nostre treball. Així, després d'aquestes qüestions de logística organitzativa es publica un manifest i s'inaugura finalment, al maig de 1925, la *Exposición de Artistas Ibéricos* al Palau del Retiro de Madrid, de la qual destaca precisament l'associació de crítics i artistes per a difondre l'art modern, la unió per aquest objectiu a pesar de l'eclecticisme i la varietat de les propostes presentades, de la mateixa manera que la voluntat d'oferir una alternativa a l'esquema oficial dominant dels certàmens de belles arts promoguts per l'Estat (Pérez Segura, 2002: 224). Altres iniciatives amb els mateixos propòsits van sorgir posteriorment, i la pròpia SAI va organitzar exhibicions posteriors, com la de València l'any 1932, que més endavant comentarem, entre d'altres. Tot i això, no va aconseguir perpetuar-se després de 1925 més que en aquestes ocasions puntuals.

No volem deixar de reproduir unes paraules ben significatives d'en Salvador Dalí, una de les figures participants en aquesta iniciativa, respecte a aquests propòsits de renovació i modernització de les arts peninsulars, plasmades en una carta que escrivia al pintor Francisco Bores el 2 de juliol de 1925, tal i com ens explica Javier Pérez Segura :

«Motivat per las deliciosas estupideses de *Nuevo Mundo*, etc. crec necessari ratificar-nos els més joves. Propono que signem tú, Barradas, Palencia, Moreno Villa, etc., aquestes línies que envie:

Aquells qui signem aquestes línies, expositors al Saló d'Artistes Ibèrics, ens interessa fer constar:

- 1) Que la lluita ens estimula i la bona voluntat del públic ens adormeix

- 2) Que detestem la pintura oficial
- 3) I que la comprenem perfectament
- 4) Que ens sembla horrible la pintura valenciana
- 5) Que respectem i ens sembla meravellosa la pintura dels grans mestres antics Rafael, Rembrandt, Ingres, etc.
- 6) Que aquells irreverents per allò clàssic, sembla que són precisament la gent de l'Acadèmia de San Fernando, atès que ara comença a meravellar-se descobrint els inicis de l'impressionisme francès, falsificats a través de la incomprensió dels pintors valencians que, com Muñoz Degrain, causen admiració a l'Acadèmia i que, segons nosaltres, després de Sorolla pocs pintors han fet tant de mal a la joventut
- 7) Que afirmem la nostra època i als pintors de la nostra època i volem que les nostres obres siguin un homenatge a Derain, Picasso, Matisse, Braque, Juan Gris, Severini, Picabia, Chirico, Soffici, Lhote, Kissling, Gleizes, Léger, Ozenfant, Firesz, etc. (...) »

Salvador Dalí en Pérez Segura, 1997: 358 - 358

Ens sembla oportú reproduir-les per la particular referència al fenomen al que ens hem referit anteriorment, el sorollisme, el qual ens donaria per si sol per a fer un estudi exhaustiu. En aquesta ocasió sols podem esbossar-ne alguns trets característics per fer-nos una idea d'aquest ambient previ en el que van esclatar les tendències artístiques dels anys 30. Aquestes paraules del llavors jove Dalí sintetitzen de manera molt clara i directa la situació.

D'una altra banda, Brihuega manifesta que el terme *avantguarda* es va consagrar a l'Estat espanyol a partir de la publicació, l'any 1925, de les obres *Literaturas europeas de vanguardia*, de Guillermo de la Torre, i *La deshumanización del arte*, d'Ortega i Gasset, de la mateixa manera que *Realismo mágico*, de Franz Roh, l'any 1927 (Brihuega, 1981: 15 - 16). Afirmar que es tracta de «les tres pedres angulars de la filosofia del nou art i la nova literatura», si més no fins a d'aparició de l'edició castellana de *El arte y la vida social*, de Guerogui Pléjanov, l'any 1929, i *El nuevo romanticismo*, de José Díaz Fernández, l'any 1930 (1981: 16), quan van començar a desenvolupar-se els debats sobre el significat de l'art d'avantguarda i la seva implicació social, dels quals en parlarem més endavant. La manera de concebre l'art d'Ortega i Gasset, basada en el formalisme germànic, influirà notablement en aquestes diverses corrents artístiques renovadores del moment,

especialment en la literatura d'aquells vinculats a l'anomenada Generació del 27. Els posicionaments de molts dels artistes plàstics desitjosos d'aquesta renovació, amb la qual idea ens quedem de la Exposició de la SAI de l'any 1925, es redefinirien amb posterioritat: no va ser fins a finals dels anys 20 que es va començar a qüestionar la vessant política de l'art (Pérez Segura, 1997: 401), precisament d'aquests debats van ser fruit les obres de Roh i Díaz Fernández que hem comentat, el punt en el que situarem l'inici del treball del grup d'artistes en els que ens centrem.

### **1.5) El focus avantguardista al País Valencià: la *Primera Manifestación de Arte Joven* i la revista *Taula de Lletres Valencianes***

L'ús del terme avantguarda no està exempt de polèmica quan estem parlant de la introducció de les avantguardes al País Valencià. De fet, l'ús que en faran les tendències historiogràfiques posteriors serà determinant per al procés de reconeixement d'aquests fenòmens. No obstant això, tot i que ho tinguem present a l'hora d'emprar aquesta terminologia, ens cenyirem ara a l'ús que se'n feia durant aquests anys que estem tractant, les dècades dels 20 i 30. La qüestió de la historiografia de l'art posterior serà tractada en el seu corresponent apartat.

L'historiador de l'art Manuel Garcia, especialista en el fenomen que ens interessa, explica com des de la perifèria es va produir la ruptura amb els gustos de l'acadèmia, on també van tindre ressò les avantguardes europees. Explica com aquest procés de modernització de les belles arts es va produir «a través d'opcions ideològiques, activitats de grup i tasques individuals molt diverses » (Garcia, 1998: 11). Aquest és un punt clau per entendre el sorgiment i el desenvolupament de l'activitat d'artistes que hem escollit, de la mateixa manera que altres petits cenacles sorgits amb anterioritat al que nosaltres hem escollit per a la realització del nostre estudi.

Podem afirmar que els protagonistes inicials d'aquesta renovació a València, si pensem en les arts plàstiques, van ser principalment els artistes que hem comentat anteriorment: Genard Lahuerta, Pedro Sánchez - conegut també coma Pedro de Valencia - i Enric

Climent. Si fem una ullada a les seves dates de naixement, trobem que són un tant majors dels artistes en els que nosaltres ens centrem, la qual cosa fa que mentre que els nostres s'estaven formant a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles a mitjans dels anys 20, aquests ja estaven iniciant el que seria la seva carrera artística: Enric Climent s'havia traslladat a Madrid des de principis dels anys 20, havia ja guanyat alguns premis de l'Acadèmia de Sant Carles que li van permetre viatjar i formar-se amb l'Escola espanyola de París (Saíz y Luca de Tena, 1998: 199); Genard Lahuerta també va acabar els seus estudis l'any 1924 i havia obtingut alguns premis de l'Acadèmia, i es trobava actiu en l'escena expositiva a la ciutat del Túria, que després el portaria a moure's cap a altres centres artístics (Saíz y Luca de Tena, 1988: 211-213); i Pedro Sánchez, que ja al 1924, finalitzats els seus estudis acadèmics, va viatjar a la Biennal de Venècia d'aquell mateix any, on va entrar en contacte amb les idees del Novecento italià, presentat llavors per Margeritta Sarfatti (Aguilera Cerni, 1998: 14).

Com es pot deduir a partir d'allò que hem anat explicant, van ser necessàriament una sèrie d'iniciatives de caràcter privat, exposicions de diversa índole i altres iniciatives, les plataformes a través de les quals la modernitat va anar penetrant en l'ambient artístic valencià. No va ser fins a finals dels anys 20 que aquestes van començar a sorgir, si més no en l'àmbit de les arts plàstiques, i aquestes van ser un reflex de l'activitat cultural que s'estava portant a terme a Madrid: l'intent de consolidació de la SAI, i els textos orteguians que hem comentat anteriorment, l'activitat de la Residència d'Estudiants, els ecos de la Revista de Occidente, van arribar finalment a tenir els seus fruits (Silvestre Garcia, 2008: 270). El primer reflex d'aquestes inquietuds, mostra del trencament amb els tòpics regionalistes, va ser la *Primera Manifestación Valenciana de Arte Joven*, celebrada a la sala Imperium del 23 al 31 de juliol de 1928. Va ser organitzada pels esmenats pintors, Genard Lahuerta i Pedro Sánchez, i altres intel·lectuals de la ciutat com l'escriptor en llengua castellana Juan Lacomba (1900 - 1963), autor del seu catàleg. Aquesta exposició naixia per influència directa de la Sociedad de Artistas Ibéricos (Silvestre Garcia, 2008: 271), i pretenia reflectir la mateixa voluntat de renovació i demanda de canvis en el sistema artístic. Les paraules al respecte de Lacomba resulten molt significatives, reproduïdes per Manuel Garcia al seu ja citat text *Tres Artistas Ibèrics*:

«Cal que València, que ha viscut al marge de la civilització estètica mundial, borratxa de sol, de cel, d'horta i de mar, sempre idèntics, s'adoni de manera manifesta del seu estancament. Cal per tant eixir d'aquest marasme i unir el nostre impuls a l'avanç dels pobles. Que el nostre art, tan saturat de ruralisme, de visió especular quotidiana, de miasmes provincians, tan igual i monòton a través de tres generacions successives (...) distingeixi la seua inquietud cap a uns amples motius de latent universalitat (...).

València ha estat, artísticament, des de fa temps, Blasco Ibáñez i Joaquin Sorolla. Són dos noms que respongueren a un moment i perquè saberen dominar-lo, perduraren. Bé, el que no creiem racional és que València continue sent Blasco i Sorolla. Ara han de ser uns altres noms nous, d'avui; que hagen nascut amb nosaltres, que vibren amb els nostres actuals sentiments; els que determinen la data estètica de postguerra (...)

Juan Lacomba en Garcia, 1998: 13

Garcia explica que a través d'aquest text es demandava l'arribada a València dels anomenats «homes de l'art nou», que serien figures com Garcia Lorca, Picasso, Òscar Esplà, Ravel, Cocteau, James Joyce, Braque, Arxipenko, Seurat, d'entre altres. Amb ells s'esperava, segons les seues paraules, remoure l'ambient, sense dinamisme i sense vida, de l'adormentada València (Garcia, 1998: 13). De fet, a banda de l'exposició, la manifestació es complementava amb lectures de poemes i xarrades, per exemple de Max Aub, Lucía Sánchez Saornil o Juan Chabás. Pel que fa a les arts plàstiques, a banda dels artistes que hem comentat, hi van exposar també Vicent Beltrán, Rafael Benet, Enric Cuñat, Francesc Domingo, Alfredo Gaspar, Vicent Mulet, Josep Obiols i Jenaro de Urrutia. Garcia assenyala que el mateix Lacomba, al catàleg, feia palesa la mancança d'artistes renovadors a la ciutat de València, per la qual cosa s'havia convidat artistes no vinculats a la ciutat com Rafael Benet, Josep Obiols (Garcia, 1998: 14).

Manuel Garcia assenyala que va ser una mostra rebuda amb bons ulls, en general, per la premsa del moment, principalment per dos dels principals mitjans com eren els periòdics *El Pueblo* i *Las Provincias*. Realment, les notes de premsa no anaven més enllà de la felicitació als joves artistes per la seva iniciativa, sense tampoc donar massa rellevància a allò que s'exposava. No obstant això, sí que trobem una crítica com a tal realitzada des de



la revista Taula de Lletres Valencianes, la qual comentarem a continuació pel fet d'esser un dels mitjans transmissors de les noves corrents. Adjuntem aquesta crítica en l'annex 1 del nostre estudi, per tenir-ne la informació completa. A través d'aquesta podem entreveure que aquesta mostra no va ser tan ben rebuda per certs sectors de la intel·lectualitat valenciana. Es veuen ja algunes senyals del que seria un dels debats menys tractats i més determinants per al nostre treball: les relacions entre l'art i la política, l'avantguarda i el nacionalisme valencià.

Certament, caldria un estudi profund d'aquesta *Primera Manifestación de Arte Joven*, tant del seu procés de gestació i organització, com de les activitats que es van dur a terme i quin tipus de continuïtat hi va tindre, si és que en va tindre alguna. Tot i que no és una qüestió que directament fa referència al cas d'estudi que tractem, és interessant constatar la mancança d'informació tractada i actualitzada d'aquests fenòmens culturals, la qual cosa ja és un indicador rellevant a l'hora d'avaluar el procés de reconeixement d'aquest tipus de manifestacions.

Com dèiem, la revista Taula de Lletres Valencianes (València, 1927 - 30) va ser també una de les primeres expressions de modernitat produïdes durant els anys 20 (Garcia, 1998: 12). Va ser una publicació de caire literari, especialitzada i destinada a un públic culte, amb una preocupació fins i tot formal, amb una depuració tipogràfica i una composició molt cuidada, que opta per una via decididament renovadora: a diferència de les revistes literàries i artístiques del modernisme, «que tenien una forta dependència de l'humorisme, sobre el qual queia el pes de la crítica sociopolítica», l'humorisme pràcticament desapareix en aquests nous productes editorials, «la crítica és més directa, i lògicament als albors de la Guerra, agra i bel·ligerant a les revistes d'orientació clarament política» (Alcaide & Pérez Rojas, 1991: 48).

Taula va ser la revista que va iniciar el procés de recuperació de la tradició cultural valenciana. Va ser dirigida, en primer moment, per Enric Navarro i Borràs, més endavant per Adolf Pizcueta, i per Francesc Almela i Vives en la seva etapa final. Va arribar a reunir als escriptors més notables de la València del moment, a banda dels ja citats, també Francesc Caballero i Muñoz, Carles Salvador, Juli Just o Artur Perucho i Badia, i les seves portades estaven il·lustrades per alguns dels artistes de les tendències renovadores que hem comentat anteriorment: Genard Lahuerta, Pedro de Valencia, Josep Sabina, Rucardi

Boix, Antonio Vercher... i també per Josep Renau, Rafael Pérez Contel i Francesc Badia, tres dels nostres protagonistes: aquest és un dels mitjans en que van començar a treballar. L'especialista i estudiós en matèria del nacionalisme valencià, Manuel Aznar, a qui ens remetrem més d'una vegada al llarg del nostre estudi, descriu la revista de la següent manera:

«La revista - Taula de Lletres Valencianes -, d'un caràcter eclèctic i d'un enorme poder de convocatòria en l'ambient literari valencià, naixia com a òrgan d'expressió d'una joventut literària valencianista que s'havia format en oposició a la Dictadura de Primo de Rivera. Expressió d'una vitalitat reprimida i d'una nova actitud intel·lectual, entre l'exigència del rigor artístic i la consciència col·lectiva de ser protagonistes d'un procés de redreçament (...) En la seua intenció es manifestava la necessitat del liquidar els tòpics i prejudicis que llastaven la degradada imatge col·lectiva del poble valencià, de combatre "esta indiferència que plasma el *tant se me'n dóna* típic del nostre caràcter" (...) Ni "menfotisme", ni individualisme, ni provincianisme, ni complex d'inferioritat, ni anticatalanisme militant»

Aznar Soler & Blasco, 1985: 15 - 16

I és que, si abans parlàvem de blasquisme i sorollisme, el *menfotisme* és un dels altres conceptes contra els que van haver de lluitar aquests intel·lectuals del moment. Aznar Soler relaciona aquest tòpic - tant actual, per una altra banda - amb el *Me ne frego* mussolinià, amb connotacions «individualistes i neutralitzadores», que descriu l'actitud d'indiferència respecte a assumptes de la vida política, social, cultural, etc. Si pensem en les paraules que hem escrit sobre el blasquisme en l'apartat anterior, podem entendre en que consisteix aquesta actitud, i també els objectius d'una organització en defensa de la cultura com reivindicava ser Taula. L'especialista comenta també la necessitat d'un estudi profund i reflexió sobre les implicacions polítiques reaccionàries del *menfotisme* valencià (Aznar Soler & Blasco, 1985: 16).

Es pretenia aconseguir la normalització de la vida cultural valenciana, caracteritzada per una feble tradició, penúria editorial, absència de revistes, d'institucions culturals i d'un

públic lector. Com afirmava Adolf Pizcueta, calia lluitar contra l'esterilitat pintoresca, de la mateixa manera que contra «la tradició jocfloralasca i ratpenatista, contra el llorentisme, llevantinismes, populismes i folklorismes, que constituïen el pesadíssim llast d'una literatura provinciana i localista» (Aznar Soler & Blasco, 1985: 17).

A banda de la defensa de la llengua i la cultura, Taula de Lletres Valencianes va ser el mitjà a través del qual es va introduir la polèmica sobre l'avantguardisme en la literatura valenciana, després de la publicació, l'any 1929, de Vermell en to major de Carles Salvador (Aznar Soler, 1985: 26). Aquest fet ens resulta especialment interessant, pel fet de ser un exemple de com es rebien i s'analitzaven aquestes vertaderes novetats entre el públic valencià intel·lectual i, sobretot, la diferència de posicionaments que hi havia al darrere: els populistes i els avantguardistes (Aguilera Cerni, 1998: 19). Taula va ser la plataforma d'expressió de la polèmica que es va crear a partir d'aquesta publicació, on també es va publicar el Manifest Groc. La publicació de Salvador va deixar entreveure de manera ben clara l'existència d'aquestes tendències, inclús, de vegades, sota un mateix organisme. D'una banda, Miquel Duran de València s'alçava com a veu representant dels anomenats populistes, tal i com expressa al seu article *Futurismo, maquinismo, vanguardismo y ¡Cuidado con el vanguardismo!*, publicat al periòdic Las Provincias poc després de la publicació de Vermell en To Major. Les seves paraules ens resulten un clar exemple d'aquest debat. Aguilera Cerni en reproduïx alguns fragments al seu estudi sobre l'art dels anys 30 valencià:

«I ara, uns crits, que no han de ser sols els avantguardistes a cridar.

A baix:

el ciment armat, els anuncis lluminosos,

el suro, les clavegueres i llur contingut, com elements de poesia!

Visca:

Poblet i Santes Creus i la llum del sol

i el cor dels homes i la grandesa del mar!

A fora: el bigot de Menjou i les patilles de Dalí.

Visca:

les barbes de Russinyol i el bigot de Charlot!

A baix:

l'anti-art, el fonògraf, el jazz i el cock-tail!

Visca:

el nostre poble, la política, la cançó popular i el vi de la terra!»

Duran a Aguilera Cerni, 1998: 20 - 21

Per contra, a Taula, Carles Salvador, representant i defensor de l'avantguardisme, replicava:

«Si el futurisme de Marinetti era un pas per al feixisme, l'avantguardisme valencià es un pas per al liberalisme (...) Liberalisme = individualisme = democràcia = antifeixisme (...) Escrivim valencià per política i som sabedors de les responsabilitats que tenim com a ciutadans. El mot *avantguarda* té algunes significacions extraliteràries (...) Té la mateixa significació, encara que la nostra veu és dèbil i tota altra, que la literatura russa de preguerra. És una flama que crema l'esperit sense destruir-lo i que raja en forma de poemes vermells de passió, de qualsevol passió. L'avantguardisme no podia nàixer abans d'ara a València, és producte natural, del temps»

Carles Salvador a Aguilera Cerni, 1998: 21

Amb tot, Aguilera Cerni explica com pràcticament fou sols la figura de Carles Salvador el defensor d'aquesta renovació «estèticament eclèctica», i dubta de la seva consideració com a avantguardista, (Aguilera Cerni, 1998: 22) entenem que basant-se en el concepte que la historiografia de l'art posterior ha acabat definint. Deduïm que hagués estat necessari un espai temporal més ampli per acabar de consolidar-se com a tendència. Els canvis polítics que es van dur a terme, amb totes les implicacions que van comportar, marcarien les arts plàstiques i la literatura. Entre aquest ambient previ, entre sorollisme, blasquisme, menfotisme i avantguardisme, és on van començar a desenvolupar les seves carreres els integrants del nostre grup, fenomen que analitzarem a continuació.

## II. ELS SEUS PRIMERS PASSOS COM A GRUP: ALGUNES CONSIDERACIONS SOBRE LES CONDICIONS SOCIALS D'ACCÈS

---

Apuntades les principals característiques de la vida cultural valenciana de les tres primeres dècades del segle XX i els trets principals del sistema artístic que imperava, si més no de manera esquemàtica, ens trobem amb aquest grup d'artistes que, d'alguna manera, sorgia en reacció contra aquest. Els últims exemples que hem escrit llaurarien el terreny per una manera d'entendre l'art que es desenvoluparia, partint d'aquestes bases, durant el període republicà i, necessàriament, durant la Guerra Civil. Aquest és el marc temporal del qual ens ocuparem en els capítols següents, veient com funciona el sistema de consagració artística durant aquests primers anys d'actuació, segons les teories que ho tracten.

La base essencial per l'elaboració de l'estudi de la trajectòria artística i el procés de reconeixement d'aquests artistes als que ens referim han estat les teories defensades pels sociòlegs de l'art de la Universitat de Barcelona: sobre tot, Núria Peist, amb el ja citat *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y proceso de reconocimiento* (Abada, Madrid, 2012), i també els estudis de Vicenç Furió, *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico* (Universitat Autònoma de Barcelona, Servei de Publicacions, 2012) i *Sociología del arte*, (Cátedra, Madrid, 2000). Seguirem sobretot les pautes marcades per la teoria de Peist, basada essencialment en la reelaboració del sistema de cercles de reconeixement d'Alan Bownes, partint també dels estudis sobre el tema de Nathalie Heinich, com hem explicat. Tractarem, doncs, d'aplicar l'esquema que Peist proposa, per veure si es compleix amb els nostres artistes, per a qual cosa seguirem els punts que l'autora marca. Hem de tindre present que Peist aplica les seves teories a un grup d'artistes que han arribat a tindre un nivell de reconeixement elevat en l'actualitat, tot i que ha estat demostrat que aquesta és una qüestió que varia amb el temps, com explica Vicenç Furió a *¿Clásicos de arte? Sobre la reputación póstuma de los artistas de la época moderna* (Materia: revista d'art, nº 3, 2003: pp. 215 - 245). El nostre punt de partida, per contra, és un cas d'estudi en qual el nivell de reconeixement assolit no és massa elevat, sinó més bé baix, amb l'excepció, si es vol, de la figura de Josep Renau.

Per tal d'estudiar la trajectòria artística d'aquests artistes, tant com a grup com a títol individual, cal explicar alguns aspectes concrets de la seva carrera per tal de determinar quin és el nivell de reconeixement que han assolit, a partir de quan i per quina raó ha estat així. D'aquesta manera, repassarem els moments clau i els fets més rellevants que ens resultin interessants des del punt de vista sociològic: d'acord amb el caràcter del nostre estudi, no pretenem centrar-nos en les seves biografies ni analitzar les seves pràctiques artístiques, més bé seria avaluar la informació existent per tal d'establir les nostres conclusions respecte a la qüestió de la fortuna crítica.

## **2.1) La qüestió del reconeixement familiar**

En aquest apartat, el nostre objectiu és assenyalar aquelles consideracions que van fer possible l'inici de la carrera artística dels nostres artistes. Peist remarca la importància de considerar la trajectòria d'un artista al complet, que inclouria l'espai temporal anterior a la seva primera exposició, a diferència de l'esquema que proposava Allan Bowness basat en els 4 cercles de reconeixement. Són les denominades «condicions socials d'accés», relatives als primers anys de formació dels artistes i a allò que fa possible aquesta entrada al sistema d'educació artística: «La forma de reconeixement i recolzament familiar, el pas pels diferents espais de sociabilitat i el període de formació de l'individu formen un àmbit de recepció previ a l'entrada del camp específic de l'art» (Peist, 2012: 67).

El primer punt que hem de tenir en compte, per tant, és el de l'entorn familiar i l'origen social. Peist explica que aquest àmbit familiar és el primer espai on es generen les disposicions que permetran a un individu convertir-se en artista: «l'origen social és el primer espai de transmissió de valors, costums i coneixements que permetran a l'individu tenir el bagatge necessari per accedir a un espai professional disponible» (Peist, 2012: 69). Basant-se en el concepte d'habitus de Pierre Bourdieu, per entendre l'estructura social a través de la qual es mou l'individu, assenyala com la sociologia demostra que a banda de la família, l'escola també és una institució de reconeixement, i que les possibilitats d'accés i d'obtenció d'èxit en l'àmbit desitjat, en aquest cas l'artístic,

augmentaran en funció «del grau d'adequació entre el capital cultural heretat i el capital escolar adquirit» (Peist, 2012: 70-71). Això és, en funció de les possibilitats de la família de donar accés a l'individu a una educació i a uns valors determinats, i de la capacitat de l'individu d'aprofitar-los. No és un valor absolut, però influeix.

Analitzarem a continuació quin és el cas dels nostres artistes. En primer lloc trobem als germans Manuela (València, 1908 - Berlin, 1994) i Antoni Ballester Vilaseca (València, 1910 - 2001). El fet de que formin part de la mateixa unitat familiar ens permet analitzar de manera conjunta la primera part de la seva carrera, marcant les diferències en cas de que sigui necessari. El seu pare va ser Antonio Ballester Aparicio, escultor imatger especialitzat en les talles de fusta i professor de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, i de la modista Rosa Vilaseca Oliver. Es tractava d'una família nombrosa, conservadora i catòlica (Forment, 1997: 37), i sembla que el seu pare, tot i que consolidat en la seva professió, no massa exitós com a artista, però sempre va encoratjar a tots els seus fills per que es dediquessin a aquestes professions: a banda d'Antoni i Manuela, altres dos germanes petites, Rosa (1919 - 1988) i Josefina (1925 - ?), es van dedicar a la pintura i al gravat, obrint durant el seu exili a Mèxic el *Taller-Escuela de Grabado Las Ballester*, concurrir pels joves exiliats (Cabañas Bravo, 2001: 296). Les professions dels seus genitors van ser determinants per a l'encaminament de la carrera artística dels dos fills majors, que van cursar junts a l'Escola Superior de Belles Arts de Sant Carles entre 1921 i 1927. El fill, Antoni, conegut popularment com Tónico, va entrar inclús abans de l'edat permitida, els 14 anys, sembla que per influència del seu pare, que segons explica a les seves memòries l'enviava a tallers d'altres escultors des de ben menut per tal que estigués en contacte amb les tècniques més avançades d'escultura, més enllà de la ebenisteria que era el que ell treballava (Ballester, 2000: 33); Tónico Ballester afirma que els seu pare fins i tot el feia repetir els cursos de l'Escola de Belles Arts, tot i que tingués bones notes amb l'objectiu que perfeccionés la tècnica (Ballester, 2000: 35).

Hem de destacar el fet que Manuela aconseguís entrar a l'Escola de Belles Arts. Encara que als anys 20 s'havia produït un cert alliberament pel que fa a la figura de la dona, l'accés als estudis superiors continuava sent difícil. En una entrevista que reproduïx en part Albert Forment, historiador i biògraf de Josep Renau, la mateixa Manuela destacava que, en la seva promoció, van estudiar unes 3 o 4 dones front a una trentena d'homes (Forment, 1997: 38). De nou la influència del seu pare estaria al darrere, com podem



deduir. També hem de destacar el fet que les seves primeres obres foren il·lustracions dissenys de moda (Garcia 1995: 73), i durant la seva etapa mexicana realitzés tot un treball d'investigació i recopilació d'informació sobre la vestimenta de les dones a Mèxic (Garcia, 1995: 78), probablement interessada a partir de la professió de la seva mare.

Antonio Ballester Aparicio es va preocupar de que els seus fills conegueren els centres artístics nacionals, instant-los a viatjar al Museu del Prado en més d'una ocasió, com ambdós expliquen a les seves memòries (Ballester, 2000: 29 i Garcia, 1995: 87).

Encara més, una altra dada interessant per al nostre estudi: el taller d'Antoni Ballester Aparicio va ser el lloc de reunió dels artistes durant l'etapa d'estudiants. Així ho detallen les biografies d'alguns artistes del grup: Pérez Contel, que ingressaria l'any 1926 a l'Escola de Belles Arts, coincidint a penes un any amb la resta d'integrants del grup en aquesta etapa acadèmica, acudia freqüentment al taller del seu professor Antonio Ballester Aparicio, on va conèixer a la resta dels joves artistes, que hi acudien sovint, atès que allí es trobava també la vivenda dels Ballester Aparicio (Blasco Carrascosa, coord.: 2006: 209). També Francesc Badia, durant la seva etapa com a estudiant, entre els anys 1922 i 1927, treballava com a ajudant al taller d'Antonio Aparicio, a més de ser alumne seu (Blasco Carrascosa, coord: 2000: 66).

No hem trobat indicis de que Antonio Aparicio es correspongués amb el prototip d'artista frustrat que, per exemple, es sol associar amb el pare de Pablo Picasso (Peist, 2012: 77). Més bé sembla que mantenia les conviccions estètiques conservadores que es defenien des de l'Acadèmia de Belles Arts i s'ensenyaven a l'Escola (Forment, 1997: 37), per tant podem deduir que s'esforçava en transmetre-les a tots els seus alumnes, independentment del camí que aquests van decidir prendre amb posterioritat.

També era professor de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles el pare de Josep Renau (València, 1907 - Berlin, 1982), Josep Renau Montoro (1875 - 1941). Mereix la pena detenir-nos una mica més amb aquesta figura del pare del nostre Renau, aprofitant la informació més àmplia que en disposem d'aquest; fins i tot els biògrafs de Renau han assenyalat la influència i la ferma educació artística que Josep Renau Montoro es va esforçar en donar al seu fill. Aquest pintor va estudiar, al seu temps, també a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles entre els anys 1897 i 1905, essent company de promoció

d'Ignasi Pinazo o Salvador Tuset, pintors que arribaren a tindre una posició relativament consolidada durant el seu temps, si més no millor que la de Renau Montoro, que era més conegut com a restaurador (Forment, 1997: 25). Va obtenir el títol oficial de restaurador-folrador del Museu Provincial de València l'any 1920, i el mateix any va ingressar com a professor auxiliar numerari de Dibuix de l'Antic p d'Estàtua de l'Escola de Belles Arts. Albert Forment explica amb detall com era la vida familiar dels Renau, basant-se en unes memòries d'Alexandre Renau, el fill menor de la família: explica com Renau Montoro havia d'atendre a les obligacions familiars, per la qual cosa no podia dedicar-se massa temps a la pintura, havent d'assegurar-se un sou. Una altra observació interessant des del nostre punt de vista és la procedència de la mare d'en Josep Renau, Matilde Berenguer, procedent d'una família adinerada de militars carlistes del sud del País Valencià (Forment, 1997: 26). A continuació reproduïx unes paraules del mateix Renau molt descriptives: «Tots els personatges que presentava Escalante els tenia jo ben a prop. Una certa sordidesa envoltada d'una aparent elegància, i sobretot molta resignació» (Renau, a Forment, 1997: 26). Sembla que van arribar a ser fins a 5 germans, i que en els primers anys de treball del seu pare la situació econòmica familiar no era la que s'esperaven. Era una família petitburgesa, de cert nivell cultural, però sense una solvència econòmica sobrant.

Així, si tenim en ment la situació familiar, el fet que Josep Renau fos el primogènit i la figura del seu pare, podem imaginar-nos com va ser la seva educació. Des de ben petit, Renau Montoro el va treure de l'Escola Parroquial del Barri del Cabanyal on acudia pensant que un artista havia d'educar-se amb els ulls, més que amb la lectura, que contaminava el que seria l'art més pur, inspirat fidelment en la natura (Forment, 1997: 27). És avinent pensar en Joaquim Sorolla pintant a les platges del Cabanyal, figura clau a la València artística d'aquells anys, i relacionar-ho amb els pensaments del pare d'en Josep Renau respecte a l'educació del seu fill. Un altre dels seus germans, Joan Renau, relata també a les seves memòries l'obsessió del seu pare per tal que Josep arribés a ser un bon pintor, fent que la resta de germans li serviren de models en nombroses ocasions per a realitzar pràctiques que ell mateix li encarregava, de la mateixa manera que estudis parcials de mans, peus, estudis frontals...una mena de preparació des de petit per a la seva futura entrada a l'Acadèmia de Belles Arts (Forment, 1997: 29)

Renau va treballar des de jove al taller de restauració del seu pare. Explícites des d'un punt de vista sociològic són les seves paraules respecte a aquesta etapa, que insisteix en reiterar en algunes de les seves notes biogràfiques i entrevistes posteriors:

«Jo era un xiquet, i des de les finestres del taller de restauració en veia d'altres de la meua mateixa edat jugant al carrer tothora. I començà a envair-me una aversió mortal envers els polsegosos locals de l'Acadèmia de Sant Carles, tots plens de prestatgeries amb lligalls i llibres vells. I envers el Museu del costat, sempre fosc i solitari. No em produïa gens d'entusiasme l'ofici que mon pare tractava d'ensenyar-me. Era sever amb mi»

Renau, a Forment, 1997: 28

Trobem que Renau, però, no es va matricular de seguida a l'Escola de Belles Arts, sinó que primer ho va fer a un curs de peritatge mercantil a l'Escola dels Germans Maristes de València, juntament amb dos altres germans seus. Aprofitaria d'aquests estudis l'aprenentatge de llengües, anglès i francès, que en un futur li serien ben útils també en el camp artístic, de la mateixa manera que coneixements d'aritmètica i geometria, com denota Forment (1997: 29 i 32). Sembla que va ser durant el curs 1920 - 1921 que va ingressar a l'Acadèmia de Belles Arts, tot just després que el seu pare fos declarat professor auxiliar numerari de dibuix com hem comentat abans.

Pel que fa a Francesc Badia (Foios, 1906 - Santa Eulàlia des Riu, 2000), va nàixer i créixer a la localitat de Foios, situada a la comarca de l'Horta Nord, a l'extraradi de València. No tenim tanta informació com dels anteriors, però sí que es sap que el seu pare treballava en un taller d'imatgeria religiosa a la seva localitat natal, però no era el propietari. De fet, també de família nombrosa, està documentat que la seva família va passar dificultats econòmiques (Blasco Carrascosa, 2000: 29). En el taller on treballava el seu pare va començar a formar-se, juntament amb altres escultors locals, i es va preparar l'examen d'accès a l'Escola de Belles Arts de València, on va entrar cap a l'any 1921 (Blasco Carrascosa, 2000: 30). Ja situat a València, va començar a treballar com a aprenent al taller d'Antonio Ballester Aparicio, com hem comentat.

Francesc Carreño (Tarragona, 1906 - Saragossa, 1993), del qual tampoc és fàcil trobar informació actualitzada, procedia d'una família de la petita burgesia benestant, sense relació amb el món de l'art però d'idees liberals: el seu pare era enginyer d'obres públiques, professió que va dur a la família a canviar de residència freqüentment durant la infància de Carreño; per part materna, sembla que el seu avi era metge, i va ser qui el va animar a dedicar-se a una carrera artística. En els diversos llocs on van habitar, Carreño va rebre classes de dibuix i pintura per part de mestres locals, per exemple al taller del pintor Salvador Gisbert, a Terol. La seva família es va traslladar a València a principis dels anys 20, i ràpidament va realitzar l'examen d'ingrés a l'Escola de Belles Arts (Agramunt Lacruz, 1994: 56).

Rafael Pérez Contel (Villar del Arzobispo, 1909 - València, 1990), va tindre unes circumstàncies una mica diferents al a resta. La seva família, d'origen humil, realment va passar dificultats econòmiques i des que es va mudar a València va haver de compaginar els seus estudis amb el treball com a aprenent a diversos tallers, en principi a la seua localitat natal i des de 1919 a València. El seu pare era miner, i sembla que una figura de gran influència durant la seva infància va ser el seu avi matern, ferrer de professió, qui va ser el que el va posar en contacte amb els artesans que es dedicaven a la escultura: els canterers, els imatginers... La seva família es trasllada a València l'any 1924, i el entra a treballar com a aprenent al taller de l'escultor Vicent Gerique, a través del qual es va interessar per matricular-se a l'Escola de Belles Arts. Com hem comentat, coincidiria més bé poc a les aules amb la resta d'integrants del grup, als quals coneixeria al taller del seu mestre, Antonio Aparicio (Blasco Carrascosa, coord., 2006: 209).

Amb aquest recull hem apuntat l'origen familiar de cadascun dels membres del grup al que ens hem referit. La conclusió que n'extraiem, de moment, és que, excepte en el cas de Pérez Contel i Francesc Carreño, les famílies dels futurs artistes tenien relació amb el món de l'art: professors i amb tallers propis eren els pares de Renau i dels Ballester, artesà d'ofici era el pare de Francesc Badia. En el cas de Carreño, tot i no pertànyer de manera directa al món de l'art, la bona situació econòmica de la seva família durant la seva infància el va permetre estudiar allò que desitjava. Pérez Contel és l'únic cas on coincideix l'origen humil i el fet de no estar relacionat directament amb el món de l'art - això sí, d'alguna manera ho està amb l'artesania i amb les tècniques de treball del ferro, si es vol

- Aquesta situació els facilitaria, de manera més evident a uns que a altres, la possibilitat i la predisposició a accedir a l'educació artística superior.

## **2.2) La seva etapa de formació a l' Escola de Belles Arts de Sant Carles: l'accés a la professió artística**

Comentarem ara la etapa com a estudiants del grup d'artistes a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. Tot i que ja hem deixat entreveure en l'apartat anterior algunes de les qüestions essencials, aprofundirem una mica més en l'educació artística que els nostres artistes van rebre. De la mateixa manera, ens detindrem en explicar altres circumstàncies, en principi alienes a l'educació acadèmica, però que igualment els van influir durant el desenvolupament d'aquesta etapa formativa dels anys 20.

L'etapa de formació dels nostres artistes es va desenvolupar durant la Dictadura de Primo de Rivera (1923 - 1930). Aquesta es va instaurar com una solució política a la incapacitat de la monarquia espanyola de fer front a problemes arrossegats durant anys, especialment accentuats a partir de la creixent força del moviment obrer i l'augment de la conflictivitat social a partir de la crisi de 1917. Al parlament dinàstic li resultava impossible defensar els interessos del bloc dominant, fer front a la crisi social i política, i els sectors més conservadors van optar per una solució militar que a penes tingué dificultat per imposar-se (Furió, A., 2001: 547). Remarquem aquestes circumstàncies històriques perquè realment van influir en la manera de concebre la vida en general dels nostres artistes, crítics amb la realitat que els envoltava des d'un primer moment.

En termes artístics, aquesta lluita entre aquells més conservadors i els desitjosos d'un canvi es va produir a les aules de l'Escola de Belles Arts. Com hem explicat en alguns apartats anteriors, la pintura regionalista i tradicional era hegemònica i «era la que dictava les regles i imposava el seu gust i criteri», l'actitud dels artistes decantats per la necessitat de renovació en l'art era de «cansament davant una situació de crisi contínua - econòmica i social - que tingué el seu punt culminant en la Dictadura de Primo de Rivera», una dècada caracteritzada per la forta politització de la cultura, en la que els artistes es

qüestionen constantment quin és el seu paper, de la mateixa manera que quin és el paper de l'art (Aliaga & Garcia Cortés, 1998: 195 - 198).

Amb tot, si ho relacionem en l'apartat anterior i recordem les circumstàncies familiars de cadascun, tot i llegir constantment que des de ben joves van estar en contra de l'ensenyament acadèmic, tots ells i el van complir la totalitat els cursos i sembla que amb bones notes que els van donar accés a diverses beques i pensions. Quan Tónico Ballester ens recordava que el seu pare, per la seva potestat de professor, el feia repetir curs per adquirir més destresa en les matèries, explica que va aprendre molt de certs professors sobre teoria, estètica...(Ballester, 2000: 25); de fet, va acabar els estudis l'any 1927 amb el Premi Roig pel seu treball final d'escultura, que l'Escola atorgava als millors alumnes (Aguilera Cerni, 1998: 83). Els primer concurs que va guanyar havia estat convocat per la Unió Iberoamericana, i consistia en la realització d'un monument commemoratiu del centenari d'independència d'Uruguai, orientat a joves recent graduats, en principi res que el fera escapar del sistema artístic oficial. De Manuela Ballester no en tenim tanta informació, però també es sap que va acabar els seus estudis cap a 1928, durant els quals va guanyar alguns concursos locals de retrats, i ella mateixa afirma ser seguidora de Sorolla tot i l'ambient que li va tocar viure de rebel·lia contra la pintura acadèmica (Garcia, 1995: 87). Carreño es trasllada cap al 1927 a Madrid, amb una beca de l'Escola de Belles Arts, i assisteix a algunes classe a l'Acadèmia de San Fernando, on arriba a exposar juntament amb altres becaris (Agramunt Lacruz, 1994: 57). Badia també acaba els seus estudis amb normalitat, de la mateixa manera que Pérez Contel, més tard que la resta de companys - si recordem, va començar alguns anys després - , qui obté també beques de l'estat durant tots els seus estudis per pagar-se la matrícula, gràcies als seus bons resultats, i viatja des de ben prompte a Madrid a conèixer els tallers d'alguns escultors consolidats, entre ells Marià Benlliure (Blasco Carrascosa, 2009: 12).

Sobre el cas de Renau podem explicar algunes qüestions més a fons. Es declara reiteradament en contra de l'Acadèmia i el seu sistema d'ensenyança, com ens fa constar en nombroses entrevistes realitzades posteriorment, en especial al pròleg de la reedició de la revista Nueva Cultura (Topos, Verlag, 1977) i a *La Batalla per una Nova Cultura* (València, Tres i Quatre, 1978), l'equivalent versió en català, entre d'altres en les que rememora les experiències dels seus primers anys a València. Fins i tot va protagonitzar algun episodi de rebel·lia durant els seus anys d'escolarització, a través dels seus treballs,

escandalitzant als seus professors i inclús arribant a fer-lo fora de l'Escola: ell recorda, a les seves memòries, un episodi anecdòtic en el que un vell feia de model en les classes de retrat als alumnes, i el jove Renau, amb sols 15 anys, el va pintar de verd, provocant un aldarull a les aules. Sembla que el seu pare el va treure de l'Escola durant un temps i el va enviar a treballar a un taller de litografia, dels nombrosos que hi havia a València durant els anys 20 (Forment, 1997: 35); els aprenentatges al taller podem deduir que van ser determinants per al seu futur com a cartellista. D'una altra banda, també quan escriu les seves memòries, en les publicacions que hem comentat, insisteix en destacar la seva formació intel·lectual autodidacta, com reproduceix el seu biògraf:

«Resolvia les matèries històrico-teòriques a base d'estudis molt precipitats del es tesis de Reinach, Wolfflin i Worringer. De manera que la meua formació intel·lectual ha estat pràcticament autodidacta, però tant atzarosa i caòtica que encara avui em ressenço greument per això »

Renau, 1977: XIII

El seu biògraf, Forment, realitza al respecte les següents afirmacions:

«Malgrat les seues apreciacions una mica exagerades sobre el seu auto-didactisme, el cert és que no solament no fou un mal alumne, com sembla insinuar, sinó que va destacar com a estudiant. Al curs 1926 - 27, en l'assignatura de Teoria de les Formes Arquitectòniques i Art Decoratiu, un jurat compost per professors de l'Escola li va concedir per unanimitat el Premi Roig (...) També guanyà el Premi del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts en l'assignatura de Teoria i Història de les Belles Arts. És a dir, l'any de la seua graduació, Renau va acaparar dos dels tres premis (no podia guanyar el tercer perquè era incompatible) que es concedien a l'Escola en matèries teòriques»

Forment, 1997: 36

De fet, Forment continua explicant com Renau coneixia, des de ben jove, les millors i més actualitzades interpretacions de les teories d'art de la primera meitat del segle XX: amb la consulta de la seva biblioteca personal, es sap que havia llegit a Wilhem Worringer, Heinrich Wölfflin i al francès Salomon Reinach (Forment, 1997: 36 - 37). Les tendències que seguiria amb posterioritat les explicarem en apartats posteriors. Peist explica, a partir de les tesis de E. Kris i O. Kurz exposades a *La leyenda del artista* (Madrid, Cátedra, 2002), com a les biografies dels artistes es solen incloure tota una sèrie de dades d'índole diversa - personals, dades anecdòtiques, etc -, més enllà de l'anàlisi purament iconogràfic de les seves obres. Aquestes dades ens ajuden a reconstruir, en aquest cas, els valors estètics del seu temps (Peist, 2012: 224). De fet, el recull d'informació que ens dóna Forment sobre la vida de Renau és, al seu torn, producte del seu moment, és a dir, una interpretació pròpia del biògraf. Peist firma que «Els autors de les biografies elaboren nombrosos mites entorn a la figura de l'artista de totes les èpoques» (2012: 229); això és, se'ls atorga uns certs dons – les qualitats innates de ser artista -, la vocació, etc. Inclús el mateix artista se'n encarrega, a partir de les seves memòries, com veiem que ocorre en el cas de Renau. No obstant això, inclús a partir de la reelaboració o reinterpretació d'aquestes dades ofertades podem extreure'n noves conclusions, com en aquest cas el fet que aquest artista seguia amb atenció les novetats de teoria de l'art del seu temps, més enllà de la qualitat trencadora amb el passat que se li ha volgut atorgar sempre.

Respecte a la seva formació i treball en diversos tallers de litografia, l'altra part determinant per a la seva carrera, també en realitza algunes declaracions interessants. Forment explica que durant la dècada dels 20 i 30, València era una de les ciutats espanyoles amb més tallers litogràfics del país, juntament amb Madrid i Barcelona. Renau treballava com a dibuixant litògraf, i allí aprendria allí les habilitats tècniques i els procediments dels processos d'impressió: ell mateix en destaca, de la mateixa manera, el treball amb els colors intensos: roig viu, verd, violeta... que normalment no s'empraven a les classes de pintura de l'Escola (Forment, 1997: 40 - 41).

Alguns altres aspectes hem de destacar de la carrera de Renau en relació amb aquest punt del treball. De la mateixa manera que els seus companys, les bones notes a l'Escola, a pesar del rebuig del sistema, si es vol, el van portar a obtenir beques i es va esforçar també per millorar en l'obra pictòrica, a pesar de l'abnegació que haja pogut mostrar en declaracions posteriors. Això és, especialment a les seves memòries escrites al pròleg de



la reedició de la revista Nueva Cultura (Topos, 1977), reitera en nombroses ocasions la seva animadversió cap a les ensenyances acadèmiques i el tipus d'art que des d'allí es defensava. No en va, el seu biògraf Albert Forment, titula un dels apartats de l'obra que li dedica «El fantasma de l'èxit: art déco a l'exposició madrilenya del Cercle de Belles Arts» (1997: 49). Sense entrar en matisos respecte a l'elecció del títol per Forment, sembla que al·ludeix a la voluntat de Renau de desfer-se de l'etapa de formació que el va dur per diversos camins no tant reaccionaris com s'ha volgut. Això és, ja al 1927, recent graduat amb 20 anys, va començar a guanyar alguns premis pels seus cartells publicitaris, amb considerables sumes econòmiques (Forment, 1997: 50) que potser la pintura no li donava, i l'any 1928 decideix traslladar-s a Madrid. Forment es pregunta per què no va elegir Barcelona, una ciutat artísticament molt més propera a l'art d'avançada que es produïa en els grans centres internacionals que Madrid, i de nou trobem la influència del seu pare en aquesta etapa: li facilità el contacte de José Francés, que a finals dels anys 20 era un dels noms més sonats de la crítica artística madrilenya (1997: 50 - 51). Francés era Secretari de la Reial Acadèmia de Belles Arts de San Fernando, director de la Gaceta de Bellas Artes, crític de la revista La Esfera i estava en contacte amb l'organització de les exposicions del Cercle de Belles Arts i de les exposicions nacionals cada dos anys. Citant a l'especialista en art déco Pérez Rojas, Forment assenyala que Francés defensava l'obra d'il·lustradors i humoristes - si pensem en la ja citada revista La Esfera -, però a la vegada rebutjava l'art més purament avantguardista. Renau anava proveït d'una sèrie d'obres per mostrar-li, tal i com relata en una entrevista que realitzada per la revista *La Semana Gráfica: Revista Semanal Ilustrada de la Región de Levante* (nº 105, 14 de juliol de 1928), les quals sembla que li van agradar i es va encarregar d'organitzar-li una exposició al Cercle de Belles Arts: *Exposición Renau Begger*, al desembre de 1928, la qual va aconseguir un gran èxit entre la crítica, com destaca Forment (1997: 51). D'on va vindre aquest èxit inicial entre el conservador ambient madrileny? De nou el seu biògraf ens dóna les dades clau:

«Renau representava l'esperit modern que ells estaven disposats a assumir, és a dir, una figuració decorativa estilitzada, sintètica, de brillant colorit, que recull detalls lleugerament avantguardistes (el color fauve, un cert facetat cubista) però sense arribar mai a la ruptura amb l'art tradicional (...) El Renau que triomfa en aquesta exposició és l'artista sofisticat, elegant, fins i tot frívol i amb tocs

d'amanerament, l'artista que dibuixa *Valencianas* o *Andaluzas*, com si fossen vedets d'una revista de varietats de *tout Paris*»

Forment, 1997: 52 - 53

L'especialista continua comentant fins i tot el detall del canvi de cognom artístic del jove, Renau Beger, denotant el seu distanciament del inconfusible valencià Berenguer, que l'associava al seu origen provincià. De fet, en tornar a la seua València natal, després de les bones crítiques rebudes per l'exposició, ho fa com un dandi, vestit amb elegància, rebut per la premsa local com a un artista afamat. No podem deixar de destacar unes paraules del mateix Renau, en una d'aquestes entrevistes, que el mateix Forment reproduceix:

«A mi m'agrada la vida aristocràtica, però per damunt, en la superfície (...). Vaig entrar a Sant Carles als 12 anys. Des de molt abans dibuixava. A l'edat del *pavo* feia coses de memòria que disgustaven al meu pare. La vida acadèmica em va repugnar des de el principi. Vaig ser indisciplinat, mal estudiant (...). Ara aniré a París a fer una exposició d'assumptes genuïnament valencians. A la tornada pintaré en Galícia, en Àvila, en Catalunya i me'n aniré a Nova York. Allí ha de ser mi exposició de assumptes ibèrics (...)»

Renau, a Forment, 1997: 58

Així, trobem les paraules d'un jove de 22 anys que havia aconseguit un cert èxit i tornava triomfant a la seva ciutat natal. Sembla que aquests plans que explica no es van dur a terme. Si contrastem aquestes declaracions realitzades durant els seus primers anys de treball, amb les anteriors citades al pròleg de *Nueva Cultura*, editat l'any 1977, la diferència és ben notable. Seria durant la República i la Guerra Civil que l'artista reorientaria la seva carrera cap al compromís polític. Més enllà d'aquests esdeveniments transcendentals, des del nostre enfocament sociològic el que constatem és el compliment

del programa educatiu al complet i amb bones notes, a pesar de la seva insistència en afirmar que era un mal estudiant. Com hem comentat, està clar que no va ser així.

Podem concloure l'apartat amb la idea de que tots els integrants del grup, tot i mostrar-se contraris a les ensenyances i al sistema educatiu de l'Escola de Belles Arts, van cursar la totalitat dels cursos i en van poder treure profit durant els seus primers anys d'educació. De fet, ningú d'ells es desvincularia de l'ensenyança, optant per un canvi en els mètodes des de dins, essent uns quants d'ells professors. Així, tot i que ferms defensors del canvi en el sistema educatiu, mai es van plantejar una educació aliena a aquest.

### III. EL PRIMERS ANYS D'ACTUACIÓ: LA II REPÚBLICA

#### I LA GUERRA CIVIL

---

Els esdeveniments polític-socials que es van produir en l'entorn d'actuació dels nostres artistes van afectar de manera determinant a les seves carreres. Apuntada la situació artística de finals dels anys 20, veurem a continuació com es desenvolupa la seva trajectòria i com aquests esdeveniments que hem nomenat, la proclamació de la II República a l'abril de 1931 i l'esclat de la Guerra Civil l'any 1936, influeixen de manera taxativa en l'activitat produïda pels representants d'aquest art d'avançada a la València dels anys 30. Així doncs, tot i que el nostre objectiu és verificar quin és el circuit pel que transiten aquests artistes, hem optat per ordenar la informació de manera cronològica. D'aquesta manera anirem discernint en els punts clau les dades que ens interessin, verificant quins són efectivament aquests espais actius en els que es mouen, quina va ser la presència de la crítica i del mercat. Finalment, recapitularem sobre totes aquestes dades i veurem com el sistema de l'art, més enllà del seu variable grau d'autonomia, sempre està en relació amb els fets històrics.

L'agrupació d'aquests artistes en diverses associacions en defensa de la cultura, sempre influïts pel compromís polític, els portaran a plantejar-se una manera d'entendre l'art que, en ocasions, no acabarà de quallar amb el sistema artístic dominant. Tractaran de crear circuits alternatius, malgrat que, com veurem, continuen depenent d'ell en tot moment. Tot seguit tractarem d'analitzar i esclarir aquesta situació, per entendre la seva relació amb els mecanismes de consagració artística.

Dintre del sistema de consagració que ens proposa Peist, és necessari que es desenvolupi un primer moment de reconeixement o nucli inicial en la carrera de l'artista per tal que aquest arribi a consagrar-se. Aquest procés, segons el seu estudi, es donaria tant en el cas dels impressionistes com en els artistes de la primera meitat del segle XX, el primer dels grans blocs que estudia. En aquest primer moment intervindrien diversos factors o instàncies de reconeixement: els pares o iguals, el mercat i la crítica (Peist, 2012: 97). Al

llarg del recorregut cronològic, veurem quins agents es donen en el nostre cas d'estudi i quines particularitats hi trobem.

### **3.1) Primeres consideracions entorn a la seva activitat grupal**

Aquests artistes comencen a treballar en el mateix marc espacial, amb uns objectius comuns, artísticament i política. Això és, des dels anys 20, temps de la seva formació a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, fins després de la Guerra Civil quan, condemnats a l'ostracisme, les seves carreres es separen i cadascun reprèn el seu camí. No obstant això, historiogràficament no trobem estudis que facin referència explícita al treball en comú del grup: es parla d'amistat, de reunions i tertúlies, d'exposicions en comú, de grup entorn a la figura de Josep Renau - incús el mateix Renau els anomena deixebles -. Formen part de les mateixes organitzacions i treballen i exposen conjuntament en moltes iniciatives, però no s'ha arribat a esclarir l'activitat que van dur a terme com a associació, en termes artístics. Sembla que l'eclecticisme caracteritzava al grup d'artistes renovadors o introductors de la modernitat, tant en pintura com escultura, les rames que havien estudiat a l'Escola de Belles Arts de l'Acadèmia (Castañer, 1998: 63; Blasco Carrascosa, 1998: 70), la qual cosa també influirà a l'hora d'estudiar-los. Els artistes dels quals nosaltres ens ocupem representen sols una part minoritària d'aquesta tendència renovadora en l'art valencià: eren un tant més joves respecte a aquells que hem comentat anteriorment, Genard Lahuerta, Pedro Sánchez, Enric Climent, o els renovadors equivalents en escultura José Capuz (València, 1884 - Madrid 1964) i Juan Bautista Adsuara (Castelló, 1891 - 1973), també relacionats amb la Sociedad de Artistas Ibéricos. És a dir, aquesta diferència temporal també va influir en el fet que no actuaren a través de les mateixes plataformes exactament, si més no com a grup conjunt amb aquests. L'escultor Antoni Ballester ho explica de la següent manera, en una entrevista realitzada per Elena Aub l'any 2000:

«EA: Va significar alguna cosa per tu, la Generació del 98?

AB: (...) Pensàvem que estaven imbuïts en qüestions més o menys metafísiques i que oblidaven un poc la situació política del país, els acusàvem d'estar massa preocupats amb qüestions ideològiques de...en fi, més o menys científiques, més o menys filosòfiques, i creiem que havien de lluitar més amb els llibres i amb les idees, amb les armes. Era una cosa de joventut, fins al punt que vam representar, jo vaig representar, en un dibuix, a Unamuno i Ortega i Gasset ficats a un pou, clamant-se a l'aire, elevant-se; al dibuix, posava "Metafísica, mentre la Guerra Civil afusellava i matava (...)

EA: I la Generació del 27?

AB: Bé, aquesta Generació, tot i que no és la meva, ja quasi es pot dir que estem en contacte, i estava preocupada pels nostres mateixos problemes (...) o sigui, la renovació de l'art, renovació de la política, renovació de la societat espanyola...»

Ballester en Aub, 2000: 49-50

Així, trobem situat temporalment i espacial al nostre grup emergent. En termes artístics, durant aquests primers anys previs a la II República, es trobaven en una etapa d'experimentació, incorporant elements que els arribaven de les corrents europees com el surrealisme, el post-cubisme, l'Art-Déco... la qual cosa deduïm que ha dificultat la seva classificació historiogràfica posterior, com apuntàvem abans, i no els trobem definits com a moviment, escola, o *istme*. Creiem que no s'han integrat en aquestes corrents historiogràfiques posteriors, un dels factors que més ha influït en aquest fet ha estat la seva situació en un estatus marginal o perifèric respecte als grans centres del món de l'art. La sociòloga de l'art Diane Crane argumenta que les obres d'art més influents es creen en un context d'estils compartits per membres de grups socials, que els individus que treballen de manera independent no solen arribar a tindre una influència notable. És a dir, és a través de grups estilístics que es desenvolupen unes determinades idees. Defineix "estil" com a un fenomen de grup, que representa un treball col·laboratiu quant a les qüestions estètiques (Crane, 1987: 19). Els nostres artistes complirien aquesta qüestió de treball en comú, però més que un estil, si més no en principi, els uniria també la

preocupació polític-social. De fet, allò en què es sol coincidir és en l'existència d'un cercle d'actuació al voltant de Josep Renau, i el lideratge d'aquest, potser una idea que ell mateix es va preocupar de perpetuar, si tenim en compte les seues paraules de 1977:

«La cosa va començar cap a 1926 amb la meua idea de fer un curs de francès a un reduït grup de condeixebles, compost per la futura mare dels meus fills, Manuela Ballester (pintora), el seu germà Tónico Ballester (escultor), Francesc Carreño (pintor), Paco Badia (pintor) i potser algú més que no recordi. Naturalment, la cosa no tardà en desbordar la motivació ocasional i vàrem formar un grup que anà afermant-se amb inquietuds comunes fins constituir el nucli inicial d'allò que avui s'anomena l'avantguarda artística valenciana dels anys 30... Però jo crec que impròpiament, puix que les nostres inquietuds inicials no eren exclusivament artístiques, sinó també d'altres ordres; ni tampoc pròpiament polítiques, ja que uns altres ens havien precedit en aqueix sentit, en els obscurs anys de la dictadura primoriverista. El que sí és cert és que es tractava d'alguna cosa, inconscient encara per a nosaltres però d'índole totalment nova per al context intel·lectual valencià (i no sols valencià, com després veurem) de llavors. El cas és que en el grup figuraven tres futurs redactors de NC: Francesc Carreño, Manuela Ballester, i jo. Les nostres xarrades transcorrien, amb certa regularitat, durant els passeigs pels voltants de València, i no fèiem, generalment, reunions formals. Fugíem, com el diable de l'aigua beneïda, dels paratges trillats pel sorollisme - horta valenciana i platges adjacents - »

Renau, 1977: 31

Són diverses les idees que en podem extraure d'aquest fragment. En primer lloc, la insistència del mateix Renau en el seu lideratge, ja des de la prompta data de l'any 1926, la qual cosa no deixa de ser significativa especialment si tenim en compte que aquestes paraules van ser redactades 50 anys després, justament en el moment que s'estava produint una recuperació de la seva figura. I és que, a les acaballes del franquisme, després d'haver participat a la Biennial de Venècia del 1976, va ser el moment de la seva tornada a Espanya recolzat per la crítica d'art de tendències marxistes dissident. Això és, un artista redactant les seves memòries tot just quan acaba de reaparèixer al panorama artístic espanyol després de l'exili, sembla raonable que s'atribueixi a ell mateix els mèrits quan s'està construint la seva pròpia història. Aquesta és una qüestió que analitzarem

més endavant. Com comprovarem, segurament aquesta idea va marcar la historiografia posterior, que després d'aquest intent de recuperació i sistematització de la història de l'art espanyol, va considerar sempre a Renau com a la figura principal, i a la resta secundaris. Renau s'atribueix també el fet de ser l'introducció de les teories artístiques renovadores que procedien d'altres centres culturals més avançats, a través de les seues lectures i la comunicació d'aquestes a la resta del grup (Renau, 1977: 33). No obstant això, més enllà d'analitzar aquesta posició d'auto-apropriar-se del lideratge del grup, ens interessa ara ressaltar les seves paraules per tenir en compte que sí que hi va haver aquest moment de reunió i recolzament entre els símls, entre els artistes amb les mateixes inquietuds:

«El més positiu de tot era, a parer meu, que no ens consideréssim cap elit ni constituíssim un nucli tancat. Ben al contrari, tractàvem d'eixamplar la base del nostre grup, tot admetent-hi o convidant-hi altres condeixebles i amics de condició intel·lectual distinta (...) però aquests contactes eren massa circumstancials, molt esporàdics (...) a fi de comptes i al cap d'un any, érem els mateixos, i l'avenç més notable consistia, si més no per a mi, que la meua soledat inicial s'havia convertit en la soledat de cinc amics, que no era dir poc »

Renau, 1977: 33

Amb aquesta frase delimita els membres del grup, però també remarca el caràcter obert d'aquest. De fet, nosaltres hem seleccionat aquells artistes que més sovint s'ha relacionat, però certament un estudi monogràfic sobre la qüestió ben bé en podria incloure d'altres, si més no que s'unirien més endavant. Hem d'assenyalar també la particularitat que Pérez Contel s'uniria amb posterioritat al grup, atès que va iniciar més tard els seus estudis, com hem explicat en l'apartat anterior, i volem pensar que és per aquest fet que Renau no el menciona, tot i ser membre del grup, amic i també redactor i col·laborador de Nueva Cultura. De nou, unes paraules de l'escultor Antoni Ballester, ens ajuden a entendre, des d'un altre punt de vista, altres dades d'aquest moment de gestació del grup:



«EA: ¿Quins amics teus es reunien amb tu en aquestes lectures polítiques, en aquests estudis?

AB: Si, doncs, es reunien diversos amics: Francesc Carreño, pintor; Francesc Sabina, també; Francesc Badia, Josep Renau, Ricardo Roso (...)

EA: I teníeu algun lloc on us reuníeu regularment? Teníeu algun local?

AB: Teníem l'estudi de Francesc Carreño i José Sabina, que el tenien conjuntament i teníem, per les nits, el cafè (...) allí era més nombrosa l'assistència, hi havia escriptors com Pla i Beltrán, el poeta Miguel, que ens va donar a conèixer per primera vegada a Walt Whitman (...) Era un cafè que no recorde el nom, a la cantonada del Carrer la Pau i el Parterre.

EA: ¿Us reuníeu tots els dies, totes les nits?

AB: No, una vegada a la setmana.

EA: ¿Militàveu organitzadament o éreu una penya de...?

AB: No, militàvem organitzadament, a l'extrem de recolzar. Érem un grup d'artistes, que no érem proletaris, ni molt menys, no vivíem d'un jornal; érem de classe més o menys liberal. I escrivíem (...)

EA: ¿Militàveu al Partit Comunista?

AB: Militàvem al Partit Comunista i a la Federació Universitària Escolar, als dos llocs.

EA: I quins actes fèieu que tu recordes?

AB: Recorde que portàvem les exposicions als centres obrers, als sindicats, i organitzàvem exposicions nostres en lloc d'a les galeries - que llavors la cosa de la galeria era incipient però hi havia galeries a València -, doncs, anàvem als llocs on estaven els obrers i allí fèiem les exposicions »

Antonio Ballester, 2000: 45 - 47

Trobem, doncs, una sèrie de joves artistes recent graduats o encara formant-se, a finals dels anys 20, que es reunien ja abans de la República i la Guerra Civil, i es consoliden posteriorment, si més no sota uns ideals polítics i artístics compartits, de renovació en

tots els sentits. Aguilera Cerni ho resumeix de la manera següent, respecte a les paraules de Renau que hem citat anteriorment:

«Quedava subratllada una de les tensions amb que s'encontrarien els grups decisius per a la cultura artística valenciana condicionant del període republicà, entre 1930 i 1936: d'una banda, la poderosa influència de l'important grup d'artistes que va marcar la signatura de l'art a la València de les Exposicions - 1909 - 1910 -, quasi condicionat per figures tant potents com Pinazo, Sala, Sorolla i tants altres; per una altra banda, enfrontant-se a aquests, estaven els inconformistes somiant amb les avantguardes, impugnant als sorollistes i regionalistes i desconfiant de les ambigüitats del Noucentisme. Així, va anar prenent forma la voluntat renovadora i internacionalista. Voluntat de vegades manifestada en l'òrbita de l'Art Déco, de Heratfield i Dada, del surrealisme i del comunisme, del radicalisme sociopolític i del compromís ideològic, propiciant un art militant que després encontraria imperiosa raó de ser al sobreviure la insurrecció militar contra la legalitat republicana (...)»

Aguilera Cerni, 1998: 25 - 26

Aquests inconformistes, somiant amb les avantguardes, impugnant als sorollistes i regionalistes i desconfiats dels noucentistes serien els nostres artistes.

Anirem veient com aquest compromís polític s'intensifica, i com açò comporta a la consolidació del grup d'artistes dintre de diverses associacions ja a mode més organitzat, la primera d'elles l'Associació Valencianista Republicana, que faria la seva primera exposició al març de 1931, un poc abans de la proclamació de la II República el 14 d'abril del mateix any. De moment, ens interessa aquesta unió inicial, aquest suport mutu per una causa comuna, que encara estava per definir. Peist afirma, en el seu estudi, que «l'acceptació dels pars és el suport bàsic per tal que un artista es reconegui com a tal» i que «el recolzament dels iguals contribueix a la construcció de la identitat com a

professional» (2012: 97 - 98). És a dir, són els mateixos artistes els primers en reconèixer el treball dels seus similars. En el cas que estudiem, en aquests primers moments d'actuació, la seva cohesió resulta essencial per a establir aquesta lluita contra les institucions oficials o el mecanisme de les exposicions nacionals, legitimadores de l'art. Peist explica, respecte al moviment impressionista, com l'aliança per uns interessos comuns acaba per crear un sistema artístic alternatiu, basat en aquell cas en el Saló dels Independents, el Saló de Tardor i el sistema de galeries; seria posteriorment que la historiografia els estudiaria i classificaria (Peist, 2012: 99). Allò interessant és que els artistes, a través d'aquesta organització en grups, sorgits en principi amb voluntat experimental, «adquireixen seguretat i força per relacionar-se amb el sistema del que pretenien formar part i amb el que estaven en contínua relació», i «són grups funcionals, amb objectius clars basats en necessitats concretes i no, solament ni necessàriament, en una experimentació estètica comú» (Peist, 2012: 99). És a dir, els primers en entendre's són aquells afins, que treballen en la mateixa línia o amb la mateixa finalitat, ja que estan en la mateixa situació. A partir d'ací, una sèrie d'interessos es creuen, per part dels seus primers col·leccionistes, galeristes, etc. que són els responsables en conjunt de que acabin integrant-se en el sistema artístic: «que passin a la història com a moviments estilístics madurs, com a *istmes*, o com anècdota en una trajectòria, és una operació posterior. Implica la voluntat de perdurar del grup i que els galeristes, museus, crítica o historiadors els visualitzin com a moviment» (Peist, 2012: 99-100).

Aquesta és una idea clau si tenim en compte tot allò que hem anat dient anteriorment respecte al procés de gestació del nostre cas d'estudi i la manera en què ha estat rebut: la concepció de Renau com a líder o la consideració del grup dintre d'algun moviment determinat. Altres exemples, com la Societat d'Artistes Ibèrics, o l'anomenada Escola de Vallecas, fenòmens culturals relativament contemporanis al que tractem, si ampliem la nostra visió, i en certa relació amb el nostre, han passat a la història d'una manera determinada després d'esser tractats per la historiografia i museïtzats, de la mateixa manera que Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Contemporánea, el Grup d'Arquitectes i Tècnics Catalans per al Progrés de l'Arquitectura Contemporània, o els Amics de l'Art Nou. Un fenomen com és el desenvolupament de l'art d'avantguarda a la València dels anys 30, un espai geogràfic relativament allunyat dels centres culturals del moment, no ha passat a la història de la mateixa manera. És una

qüestió que tractarem posteriorment, en l'apartat corresponent al nivell de consolidació que han adquirit. És interessant comentar-ho i tindre-ho present en aquest punt.

Amb tot, seguirem veient alguns detalls respecte al desenvolupament del grup que ens resulten interessants des del nostre enfocament sociològic, lligats al seu torn a aquells primers espais expositius en que comencen a exposar, de la mateixa manera que als primers crítics o marxants que es comencen a interessar (o no) per ells. Són aspectes que, tot i que els tractem per separat, van intrínsecament units, i són imprescindibles per entendre la posició del grup d'artistes dintre del sistema artístic del moment.

### **3.2) La *Exposición de Arte de Levante*: un cas exemplar de la voluntat reformadora des de dintre del sistema**

Abans d'analitzar l'obertura de la Sala Blava, fonamental per al desenvolupament de l'art d'avantguarda a València, hem de fer referència a un fet previ que en va impulsar l'apertura. L'any 1929 el Patronat Nacional de Turisme va organitzar una exposició de caràcter permanent anomenada Exposició d'Art de Llevant. Va ser instal·lada al Palau Municipal, un dels edificis alçat amb motiu de les exposicions de 1909 i 1910, també conegut com a Palau de l'Exposició. En un article signat per José Luís Almunia de la revista mensual *Valencia Atracción* (nº 34, juny 1929), òrgan d'expressió i propaganda de la Societat Valenciana de Foment del Turisme, i per tant depenent directament de la organització de la mostra i dels organismes oficials, s'especificava que la mostra havia estat organitzada amb la finalitat de crear un mercat artístic a la ciutat de València. En aquesta exposició hi van participar, segons el mateix Almunia a *La Semana Gráfica* (nº154, 22 juny 1929), la major part d'artistes valencians consagrats. Entenem que per consagrats es referia a que l'art dels quals resultava legítim per als organismes oficials: Josep Benlliure, Cecili Pla, Antoni Fillol, Maria Sorolla, Renau Montoro, etc. (Forment, 1997: 62).

Aquest acte de propaganda institucional va produir un l'enuig del jove Renau, recent tornat de Madrid, qui va escriure el manifest *A Raíz de la exposición de arte de Levante = Valencia, 1929*, una mena de pamflet combatiu. Renau expressava les preocupacions respecte a aquest tipus d'art, en la línia de les declaracions que hem anat reproduint al llarg del nostre estudi: «No a l'art dels vells artistes (...) no a l'art dels *joves vells*, és al que hem de dirigir totes les nostres censures i tots els nostres menyspreus. A l'art dels joves inerts: sense vida, egoistes d'una comoditat que lluitant i sofrint van crear altres èpoques (...)» (Renau, en Aguilera Cerni, 1988: 35). Renau es queixa també de que sigui escassa la crítica artística que s'enfronti a tals esdeveniments, de la corrupció dels mateixos crítics en aquest sentit (Renau, en Aguilera Cerni, 1988: 36). Forment ha interpretat aquestes paraules com una condemna de Renau a l'art creat amb fins comercials, estèticament vendible (1997: 63), la qual cosa no sembla del tot clara, tenint en compte que el mateix Renau havia exposat a desembre de 1928, com hem comentat abans, al Cercle de Belles Arts de Madrid. Renau denuncia que la crítica no sigui combativa i col·labori amb l'activitat mercantil, però no l'activitat mercantil en sí mateixa. De tota manera, allò que sí que queda clara és la reivindicació d'un canvi en el món de l'art, i per tant en el sistema artístic, la qual cosa venim comentant. Ens limitem a dir que denuncia l'academicisme i el sorollisme (Cabañas Bravo, 2013: 5), per primera vegada explicat en un text a mode de manifest, per la qual cosa hem considerat assenyalar-lo. Hem d'indicar també, però, que aquest text no va ser promogut per cap mitjà de comunicació, el seu caràcter va ser més de fulletó volander distribuït al carrer (Forment, 1997: 61), i sembla que no va tenir «massa transcendència dintre del món artístic valencià, atès que no fou publicat ni ressenyat las periòdics o a les revistes de la ciutat (Forment, 1997: 64). Encara a hores d'ara és difícil trobar a les biblioteques, havent-nos de remetre a la reproducció que en fa Aguilera Cerni al catàleg de l'exposició *Tonico Ballester, 60 años de esculturas y dibujos* (Ajuntament de València, 1988, pp. 35 - 37), que, al seu torn, afirma haver consultat a través d'una còpia facilitada pel mateix Francesc Carreño (Aguilera Cerni, 1988: 19).

Una qüestió interessant, sota el nostre punt de vista sociològic, més enllà del que els historiadors de l'art solen comentar a partir de la publicació d'aquest manifest per part de Renau, és que aquest assenyala la participació d'un grup d'artistes, minoritari si es vol, en l'exposició, dels quals sí que en recolza el treball. Així, tot i el to crític general de tot el manifest, afirma:

«Però hem entrevist una esperança. Entre els racons més ocults la nostra sensibilitat ha sorgit i ha encontrat unes obres on recolzar-se. I segurament hauran sigut aquestes obres admeses per compassió, i és possible que encara els autors hagin agraït que sobrés un lloc per a ells. Però lluny de saber-nos mal aquest fet, ens alegra i ens serveix per refermar més la nostra primera impressió. Estem contents. I la nostra fe, sols amb unes obres, molt poques, ja creu endevinar un futur per al nostre art. Hem vist una llum i estem satisfets que sols a nosaltres ens sigui visible. És tan nostra, tan nostra, que sols nosaltres podem veure-la i apreciar-ne el valor i l'abast (...) »

Renau en Aguilera Cerni, 1988: 36

Així, més que destacar l'animadversió de Renau cap a aquest tipus de manifestacions, i amb ell les de la resta del grup, més bé veuríem una certa esperança, com ell mateix afirma, en la manera en que es desenvolupa l'art. O sigui, seria una qüestió de tendència artística, respecte al que protesta, més que un canvi total respecte a l'estructura del sistema artístic. Si més no, en principi. De fet, una dada interessant és que la mateixa Manuela Ballester hi participaria en aquesta exposició (Garcia, 1995: 124), i podem pensar que Renau es podria referir a les seves obres, o a altres de la seva generació, més enllà dels vells mestres consagrats.

Una altra idea que ens resulta interessant remarcar en aquest punt és la voluntat manifestada des del mateix organisme oficial organitzador de la mostra, el Patronat Nacional de Turisme, de dinamitzar el mercat artístic de la ciutat, tal i com hem nomenat. La escassa informació existent respecte a aquest tipus de manifestacions a la ciutat de València, més enllà de ser ressenyades en investigacions focalitzades en altres temes, ens impedeix extraure conclusions determinants sobre com funcionava el mercat de l'art a València. No tenim dades, per tant, de les possibles transaccions que es degueren realitzar, especialment de la producció artística que a nosaltres ens interessa, en aquest cas la de Manuela Ballester. Malgrat tot, ens és rellevant entendre com era el mateix organisme oficial qui pretenia promocionar el mercat, i que en alguns casos els nostres artistes hi participaven, idees que ens resultaran determinants per a extreure conclusions sobre els circuits en els que es movien.

Una altra evidència de la participació en les plataformes que el sistema artístic dominant ofería seria l'ingrés del mateix Josep Renau a la conservadora Asociación de Pintores y

Escultores, tal i com apareix ressenyat a *La Gaceta de Bellas Artes* de Madrid (nº 360, 15 maig 1929). Aquest era, com ens explica Albert Forment, un tràmit necessari per poder participar al Saló de Tardor, que també van haver de complir altres artistes renovadors com Benjamín Palencia, Alberto Sánchez, Juli González, Solana o inclús Picasso (Forment, 1997: 55). De fet, sembla que de la mà de José Francés, va arribar a participar també en l'Exposició Internacional de Barcelona de 1929, inaugurada a finals de maig. Renau va presentar un dibuix, pel qual va guanyar un premi de segona classe (Forment, 1997: 60). De la mateixa manera, Antoni Ballester hi va participar a la secció d'escultura (Aguilera Cerni, 1988: 17).

Com veiem, en principi els nostres artistes, tot i que crítics i reivindicatius, no ens cansen d'insistir, no deixaven d'aprofitar la possibilitat d'integrar-se en les plataformes oferides pel sistema oficial. Així, l'enuig manifestat per Renau a partir de la Exposición de Arte de Levante seria més bé cap a alguns dels seus participants, no per a la idea en sí. Dit d'una altra manera, tot i criticar al sistema, n'eren una part d'ell, i les seves reivindicacions venien des de dintre. Aquesta és una qüestió que anirem comprovant al llarg dels fets que anem analitzant.

### **3.3) El sorgiment de la Sala Blava l'any 1929: un espai alternatiu**

El mateix mes de juliol de 1929 obria les portes a València la Sala Blava, «l'únic local valencià que promocionaria l'art renovador en el que creia la generació de Renau» (Forment, 1997: 64). Sorgia per fer front, d'alguna manera, al Cercle de Belles Arts i a les personalitats representatives del món de l'art d'aquest entorn, tant artistes com crítics d'art, defensors de les tendències més conservadores i tradicionals: Josep Benlliure, Josep Pinazo, Ramón Stolz, Eduardo López Chávarri, Manuel González Martí, i inclús Renau Montoro, el pare de Josep Renau, entre d'altres. (Aliaga & Garcia Cortés, 1998: 201). Serien aquells contra els que els nostres artistes es rebel·laven, si més no contra l'art que defenien. Jaime Brihuega, quan analitza els mecanismes d'exhibició de la producció artística del primer terç del segle XX a Espanya, explica el següent:

«València és la tercera ciutat d'Espanya en quant a locals d'exposició; a més del Palau de Belles Arts i Indústries, el Palau Municipal i els Salons de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles, van tenir gran activitat el Cercle de Belles Arts, l'Ateneu Mercantil i la Sala Blava, noms als que hauríem d'afegir el Saló Abad, el Saló Ortells, la Sala Imperium, el Saló de Casa Povo, l'Associació de la Premsa i el Teatre Principal»

Brihuega, 1981: 90

Un estudi acurat d'aquests salons ens mancaria per tal de tindre un panorama concret de l'ambient artístic o cultural en general del moment. La inexistència d'aquest, i l'única referència a la Sala Blava als diversos manuals que tracten la qüestió de la introducció de l'art d'avantguardes ens fa remetre'ns a aquesta. Va ser creada per Ferran Gascón Sirera, *Nano*, caricaturista sense massa èxit, procedent d'una família amb recursos econòmics, que «feia una vida de bohèmia empobrida, malgrat pertànyer a una coneguda família segurament benestant. Dormia entre papers o no sé com, en la petita saleta de dalt», com recorda l'intel·lectual i escriptor Adolf Pizcueta a les seves memòries, que va ser assidu a la Sala (1990: 37). Fins i tot va tindre un director artístic, el dibuixant i aparellador José Sabina Parra (València, 1904 - 1982), que com hem nomenat abans amb les paraules d' A. Ballester, també era un personatge afí als ideals del nostre grup.

Tornant a Brihuega, en el capítol on fa referència a la informació específica relativa a l'activitat artística crítica de la primera meitat de segle a Espanya - sota la seva particular denominació d'art crític i art acrític, que posteriorment analitzarem, en el moment de tractar la historiografia -, reconeix la necessitat de nomenar, més enllà dels grans centres culturals com Madrid o Barcelona, la creació l'any 1929 de la Sala Blava a València, que aglutinava el nucli de la renovació artística de la capital del Túria. Hi ha qui l'ha volgut assimilar a Els Quatre Gats (Agramunt Lacruz, 2005: 174), pel tipus d'activitats que allí es duïen a terme: a més d'exposicions, tertúlies, conferències, festes, etc. Va ser impulsada



fonamentalment, a més de per Gascón, per Antoni Ballester, Josep Renau i Francesc Carreño (Brihuega, 1981: 305).

La primera exposició allí celebrada va ser dedicada a José Gutiérrez Solana i per a l'apertura de la qual va donar una conferència Ernesto Giménez Caballero, director de *La Gaceta de Bellas Artes*, «quan encara no havia fet *la voltereta*», com diu Adolf Pizcueta (1990: 38). L'aspecte interessant que ens interessa ressaltar és precisament que aquest espai s'obria com a lloc receptor de totes les possibilitats de l'art renovador, la qual cosa fa interessant l'anàlisi de l'amalgama de personalitats que allí es citaven. Es tractava d'una sèrie de personatges ben diversos, units pel caràcter aperturista de lloc, si més no en termes artístics. La idea de la unió per aquesta voluntat de defensar un espai d'art alternatiu, d'ocupar un lloc que era inexistent en el camp on es movien. No deixa de ser sorprenent, però, que allí s'encontraren figures que després arribarien a ser de les més representatives quant a la ideologia del feixisme espanyol, com Giménez Caballero, i Josep Renau, que arribaria a ser Director General de Belles Arts del Govern Republicà, del Partit Comunista. Aquest fet ens dóna una idea de com seria difícil organitzar-se, i quin seria el futur de la sala.

Un apunt més per fer-nos una idea de com funcionaven les coses, seria la figura del gestor de la sala, Gascón. Ben bé podria ser considerat un mecenes o marxant, sembla que no tenia massa experiència en la manera de gestionar un espai com la Sala Blava, i després de la exposició inaugural de Gutiérrez Solana ja va tenir problemes: «Nano vengué i potser cobrà a baix preu algun quadre a espatlles de l'autor, qui presentà la corresponent denúncia al jutjat. Aconseguí recuperar-los. Quin personatge, Solana!» (Pizcueta, 1990: 37). No disposem de més dades al respecte, però declaracions d'aquest tipus ens fan pensar que episodis com aquest van ser els que van provocar que el seu responsable deixés ben prompte el càrrec en mans d'altres, per qüestions econòmiques, entre d'altres.

Manuel Aznar Soler, especialista en la qüestió del redreçament cultural valencià d'entre 1927 i 1936, fa referència a un article de Francesc Almela i Vives, «Un racó valencià: la Sala Blava» (revista *Mirador*, 3 maig 1934, p. 7), on recorda algunes dades interessants respecte als primers temps de vida de la Sala Blava. Explicava que es tractava d'un antic edifici utilitzat anteriorment com a magatzem d'elements de construcció - no exactament un espai d'exposició artística, per tant-; es situava al centre històric de la ciutat,

concretament al carrer Redempció nº 8, però estava rodejat de cases més bé de gent amb pocs recursos, la qual cosa ens dóna una idea de quin era l'ambient, o l'espai. La planta principal, on es celebraven les exposicions i la resta d'activitats, consistia en una gran sala dividida per dos grans arcades ogivals, amb les parets recobertes amb calç blava. En principi, Gascón l'havia adquirit per convertir-lo en un establiment de venda de llibres, venda d'antiguitats, d'art modern, lloc de celebració d'exposicions, conferències, etc. Ens recorda també Almela i Vives com es va escollir un pintor com Gutiérrez Solana per a la inauguració, que res tenia a veure amb les tendències majoritàries de la València del moment. Cita algunes paraules de la conferència de Giménez Caballero al respecte, que ens permetem reproduir: «No veieu en Solana, amics valencians, al millor pintor valencià que heu tingut des de Ribera? El poeta més gran de la vostra violència, el vostre geni obscur, apassionat, boig, anti-alegre i anti-florit, sec i dur, brutal i sensual?» (Almela i Vives, 1934: 7). Amb el seu característic to, reitera la idea de desvinculació total de l'ambient del Cercle de Belles Arts.

Les següents exposicions van ser de Pedro Sánchez i Genard Lahuerta, l'equivalent valencià als ibèrics, en la línia de Gutiérrez Solana, si es vol. Un dels màxims defensors d'aquests pintors seria Max Aub (París, 1903 - Mèxic DF, 1971), escriptor arrelat a València en aquells moments, de tendència socialista, que actuaria com a mecenes d'aquests dos artistes, recolzant tant la seva actuació com l'activitat de la Sala Blava en general des de *La Gaceta Literaria* (Brihuega, 1981: 306). En aquesta mateixa revista va publicar el mes d'agost de 1929 una mena de *Manifiesto* sobre la Sala Blava i la seva funció a València: «És grat consignar que hom pot, ja, departir de pintura a València, sense parlar de Sorolla, extraordinari pintor mort fa trenta anys» (Aub en Garcia, 1998: 15).

Trobem, doncs, que era a través de les influències dels ibèrics madrilenys de la SAI que es va tractar d'introduir a València aquesta modernitat i renovació en les arts plàstiques. Intel·lectuals influents del moment, com per exemple Max Aub, ho van fer possible. No obstant això, tot i que la presència dels nostres artistes a la Sala Blava és constant, no acaben de recolzar aquesta tendència *ibèrica*. No trobem declaracions que facin referència a aquestes primeres exposicions de la Sala Blava, però, tot i que Renau sí que s'havia declarat admirador de la pintura de Gutiérrez Solana (Forment, 1997: 59), allò cert és que no seria en la corrent ibèrica, ni en la noucentista, on s'integrarien els nostres artistes, com referenciava Aguilera Cerni i hem reproduït en el paràgraf anterior. Hi

estarien influenciats probablement, sobretot per l'estil, ja que tots tractaven d'entroncar-se amb les corrents europees del moment i desvincular-se dels tòpics sorollistes (Castañer, 1998: 37), però una qüestió essencial els diferenciava, que amb el temps s'aniria intensificant fins al punt de marcar de manera definitiva la seva producció durant els anys de la II República i la Guerra Civil: el debat sobre la funció política de l'art.

### **3.4) El debat sobre el compromís polític de l'art en època republicana: L'Agrupació Valencianista Republicana (1930 - 1932)**

Hem deslligat aquest apartat dels anteriors però realment està intrínsecament relacionat, atès que continuem parlant de la consolidació del grup com a tal, i del seu lloc de reunió, com veurem elements inseparables. La gestió de la Sala va comportar a Gascón una sèrie de problemes econòmics (Aliaga & Garcia Cortés, 1998: 202), que juntament amb la politització cultural de l'ambient durant els anys previs a la II República, van impulsar que el recent creat partit polític de l'Agrupació Valencianista Republicana passara a dirigir l'espai cultural. L'AVR es va gestar al mateix local de la Sala Blava, com explica Adolf Pizcueta, qui la va dirigir des de la seva constitució a l'abril de 1930 (1990: 42 i 43). Això és, fou un partit polític republicà i nacionalista, en la línia d'Esquerra Republicana de Catalunya, que aglutinava a tota una sèrie d'intel·lectuals pertanyents a la petita burgesia d'esquerres defensora de l'autonomia, però discrepant de l'ideari del Partit d'Unió Republicana Autonomista, seguidors del blasquisme (Pagès, 2007: 123) Aquest nucli s'havia anat formant entorn a la revista Taula de Lletres Valencianes, que hem comentat en apartats anteriors: el ja citat Pizcueta, també Francesc Almela i Vives, Miquel Duran i Tortajada, Maximilà Thous... eren noms representatius: tota una sèrie de figures que s'havien preocupat per la lluita i la normalització del valencianisme cultural i havien format part del procés de redreçament polític i cultural reviscolat a partir d'aquestes activitats com les de la Sala Blava. Políticament, el seu ideari es basava en el republicanisme federalista, i lluitaven per l'obtenció d'un Estatut d'Autonomia: «Nacionalisme valencià, liberalisme, democràcia, República», eren els termes amb que la

mateixa agrupació resumia els seus objectius. El seu òrgan d'expressió va ser la publicació *Avant*, el primer número del a qual va aparèixer a setembre de 1930.

Almela i Vives explica de la següent manera el procés de gestació de l'AVR i el pas de la Sala Blava a dependre d'aquesta:

«Així, va estar alguns mesos quan, sota la dictadura del general Berenguer, prengueren gran increment les activitats polítiques a la llum del dia. A la ciutat de València sempre havia existit un nucli polític on convivia dretes i esquerres. Aleshores, plantejada una proposició per que el valencianisme es declarés republicà, les dretes no l'acceptaren i restaren en una societat que s'anomenava centrista, mentre les esquerres, per llur banda formaven una Agrupació Valencianista Republicana»

Almela i Vives, 1934: 7

La inexistència d'una monografia o d'un estudi profunditzat de les activitats que es van dur a terme a la Sala, més enllà dels reculls de dades del periodista Agramunt Lacruz, ens impedeix avaluar de manera completa aquest procés de canvi. Seria ben interessant, però, la possibilitat d'analitzar de manera completa aquest gir: des dels inicis, quan es promovia l'art ibèric i les conferències de Giménez Caballero, d'entre altres crítics vinculats a la SAI, fins que, tot just un any després de l'apertura, passés a ser dirigida per un partit polític de caire nacionalista i republicà.

Respecte a la vinculació dels nostres artistes amb l'AVR, trobem que aquests havien actuat com a il·lustradors de la revista *Taula de Lletres Valencianes*. Era aquesta una revista clau en la tendència a la recuperació cultural valenciana, que es va publicar des de 1927 fins a 1930, el paper destacat de la qual hem esmentat ja abans. També van treballar per a *Nostra Novel·la* (1930 - 1931), una revista literària en la mateixa línia, promoguda per Francesc Almela i Vives. Els nostres artistes apareixen vinculats com a il·lustradors d'ambdues, de la mateixa manera que altres artistes plàstics renovadors vinculats a la

Sala Blava: tant Renau, que és el que més presència té amb diferència, com Pérez Contel, Carreño, Badia, Manuela Ballester i Antonio Ballester hi realitzen algun treball per a aquestes (Alcaide & Pérez Rojas, 1991: 48 - 51).

No obstant això, és també un temps de progressiva politització dels nostres artistes, una qüestió determinant per entendre com s'anirien posicionant al respecte de l'AVR. De fet, no acaben d'associar-se amb les idees que promulga aquesta burgesia intel·lectual que dirigeix el partit, que podria haver actuat com a mecenes. Tractarem d'esclarir ara el perquè. D'una banda, Renau comença a relacionar-se amb grupuscles anarquistes i llegeix *L'Art i la Vida Social*, de Gueorgui Valentínovitx Plekhànov (1856 - 1918), si recordem les paraules de Brihuega comentades al primer capítol del nostre treball, un dels llibres de literatura artística que més influïrien l'art dels anys 30 a l'Estat espanyol. Això és, es familiaritza amb les idees marxistes sobre el compromís polític de l'artista i la unió de l'art i amb el proletariat i s'afilia al Partit Comunista en 1931 (Forment, 1997: 81). De fet, transmet aquestes idees a la resta del grup, els debats sobre política es van mantenir sempre entre ells, relacionant-se amb les diverses tendències com l'anarquisme, l'anarcosindicalisme o el comunisme (M. Ballester en Garcia, 1995: 56). Tots els membres del grup van estar vinculats al Partit Comunista i a la Federació Universitària Escolar (A. Ballester en Aub, 2000: 47). El mateix Renau afirma que va ser entre els estudiants de la FUE que el Partit Comunista va començar a estendre la seva influència a València, en els anys previs a la II República (1977: XVI).

Així, Manuela Ballester, Antoni Ballester, Badia, Pérez Contel i Carreño van continuar refermant les seves creences polítiques i mantenint les seves reunions en cafès, amb altres assidus al que havia estat la Sala Blava. D'aquests cenacles van sorgir publicacions com les revistes *Murta* i *Orto* (Aguilera Cerni, 1988: 18). D'una banda, *Murta*, subtítulat *Mensuario de Arte. Levante de España*, que es va publicar entre novembre de 1931 i febrer de 1932, on hi van participar poetes com Max Aub, Pla i Beltrán o Juan Gil Albert, i Renau en va realitzar alguns fotomuntatges (Forment, 1997: 86). Aguilera Cerni destacava l'esperit renovador de la revista, però també les diferències ideològiques entre els integrants, fent referència a les desavinences segons ell entre revolucionarisme i al avantguardisme (1988: 19). De fet, tot i que tinguem constància de la participació directa de Renau, no ens consta que ho faci cap altre membre del nostre grup. Aquesta existència de diferències polítiques entre els dirigents provocaren que es deixés de publicar (Peiró,

2003: 11). Per una altra banda, a la publicació *Estudios*, revista anarquista que s'havia publicat des de 1922 i que començava a finals del '31 una nova etapa, sí que hi trobem més treballs tant de Renau com de Carreño i Manuela Ballester (Alcaide & Pérez Rojas, 1991: 57). També hi col·laboren amb il·lustracions a *Orto*: revista de Documentación Social (1932 - 1936), de tendències també anarco-sindicalistes, determinant per a la carrera de Renau, ja que és on va publicar els seus primers textos sobre teoria artística: *Orto* va ser un mitjà d'expressió clau quant a la propagació de les noves idees sobre l'art. També hi van realitzar alguns treballs altres membres del grup, notablement influïts, a banda, pels continguts de la revista. El que ens interessa assenyalar és la politització, com venim comentant, que s'aniria accentuant cap a tendències comunistes i anarquistes, allunyant-se de les idees sobre el nacionalisme i el valencianisme cultural que es defensava des d'altres nuclis de l'AVR.

Un fet clau es produiria abans de l'escissió dels nostres amb el nucli d'intel·lectuals nacionalistes. Entre el 4 i el 14 de març de 1931, just un mes abans de la proclamació de la II República, l'Agrupació Valencianista Republicana celebra a la seva seu, l'antiga Sala Blava, l'Exposició: Pintura, Escultura i Dibuix. Hi participen Manuela Ballester, Francesc Carreño, Josep Renau, Enric Cuñat, Josep Sabina, Jiménez Cotanda, Enric Climent i Rafael Estellés en la secció de pintura; Vicent Beltrán, Antoni Ballester, Pérez Contel, Francesc Badia i Ricard Roso amb escultures i, finalment, de nou Josep Renau, Salvador Vicó, Francesc Badia, Pérez Contel i Antoni Ballester en la secció de dibuixos, com podem comprovar a partir del catàleg publicat per la mateixa AVR (1931: 1). Es tractava d'un canvi considerable respecte a aquell modus operandi amb que la Sala Blava havia iniciat la seva programació: no en va, Brihuega ens recorda, al situar aquest fenomen cultural entre d'altres en diversos punts de la geografia espanyola durant l'any 1931, el viratge de Giménez Caballero cap al feixisme, que havia signat a febrer de 1931 el manifest *La conquista del estado*, juntament amb altres figures com Ramiro Ledesma Ramos (1981: 323). Remarquem, doncs, el distanciament total respecte a aquestes tendències per part del nostre grup. De fet, la mostra havia estat organitzada exclusivament pel grup dels nostres artistes, sota la influència de Renau, i els havien convidat a participar a la resta: Vicent Bertan, Enric Cuñat, Salvador Vivó, l'ibèric Enric Climent, etc. (Forment, 1997: 84). La especialista en pintura valenciana Xesqui Castañer qualifica aquest com al primer

moment en què els representants de l'avantguarda valenciana realitzen una exposició com a tals (1998: 39).

De nou un detall al que hem de prendre especialment atenció és que, tot i haver organitzat aquesta mostra alternativa a aquelles que es pogueren realitzar des d'institucions com el Cercle de Belles Arts o l'Ateneu Mercantil, els nostres artistes seguien gaudint de les beques i pensions que la Diputació de València oferiva: Badia i Renau havien obtingut aquesta beca de la Diputació durant dos anys, 1930 i 1931, la qual cosa els havia permés constants viatges i estances a Madrid, on van assistir a tertúlies artístiques on participaven artistes com Benjamin Palencia i Alberto Sánchez, amb els quals no van deixar d'estar en contacte. És allí on probablement sorgiria la idea d'organitzar una exposició a València d'art d'avantguarda (Blasco Carrascosa, 2000: 31). De la mateixa manera, Francesc Carreño havia continuat els seus estudis a l'Acadèmia de San Fernando de Madrid des de finals dels anys 20, fins i tot va participar amb un dibuix a l'Exposició Nacional de Belles Arts de 1930; també va estar influenciat els nuclis de l'avantguarda madrilenya (Agramunt Lacruz, 1990: 57). També Pérez Contel gaudiria d'aquesta pensió posteriorment, l'any 1933. L'especialista en escultura valenciana d'època republicana, Blasco Carrascosa, explica que era la mateixa Acadèmia de Belles Arts qui nomenava el jurat que decidia la concessió d'aquestes pensions (Blasco Carrascosa, 2000: 210). Aquest no és precisament un punt en el que els biògrafs o estudiosos dels artistes facin massa èmfasi, per la qual cosa no tenim massa informació i ens limitem a nomenar els fets. No obstant això, ens permet afirmar novament que, tot i reafirmar-se en les seves posicions polítiques respecte al comunisme i al compromís de l'art, influenciats també pels nuclis madrilenys, ho feien vinculats, d'alguna manera, al sistema artístic dominant.

No podem deixar de nomenar un altre fet destacat respecte a aquest debat sobre l'art. A finals del mes d'abril de 1931, diversos mitjans de comunicació, com *La Tierra* o *El Sol* de Madrid, publicaven l'anomenat «Manifiesto dirigido a la opinión pública y poderes oficiales» signat per l'Agrupación Gremial de Artistas Plásticos, una mostra de com l'art de tendència o realisme social, compromès políticament, s'estava assentant amb força entre un conjunt cada vegada més nombrós d'artistes plàstics. Josep Renau i Francesc Badia, que havien establert ja certs contactes a Madrid amb artistes com Alberto Sánchez o Benjamín Palencia (Blasco Carrascosa, 2000: 31), van signar aquest manifest, com a integrants de l'AGAP. Les paraules que conclouen el manifest ens resulten ben

significatives, tal i com apunta Pérez Segura en l'estudi del fenomen (2002: 59 - 60), per la qual cosa ens permetem reproduir-les:

«Lluitarem contra tot allò que signifiqui arbitrietat o donarem en la mesura que ens permetin les nostres forces, un sentit ampli i renovador a la vida artística nacional, demanant els drets que com a classe ens corresponen per garantir el lliure exercici de la nostra activitat»

VVAA, *Manifiesto dirigido a la opinión pública y a los poderes oficiales*, 1931

Així, l'interès per la problemàtica del compromís polític de les arts plàstiques anava augmentant i situant-se en el centre dels debats estètics del moment, la qual cosa influiria notablement en l'activitat dels nostres artistes. Els historiadors Juan Vicente Aliaga i José Miguel Garcia Cortés, quan es refereixen al fenomen dels anys 30 valencià, afirmen el següent:

«El debat artístic traspassava en aquells moments els aspectes merament formals per englobar-se en una discussió en profunditat sobre el sentit i la funció de la cultura en el desenvolupament social i en la configuració política de la societat. Indubtablement, aquest plantejament tenia en els cercles artístics d'esquerra els seus més clars defensors, mentre que la major part dels pintors i escultors de dreta defensaven la necessitat que l'art no es contaminàs amb qüestions que no fossen estrictament plàstiques»

Aliaga & Garcia Cortés, 1998: 199

Aquesta contundent afirmació potser sigui una qüestió rebatible entre els experts (Brihuega, 2007: 25), però allò cert és que la qüestió política va determinar des d'aquell



moment l'activitat artística. De fet, les divergències polítiques existents dintre de la mateixa AVR, accentuades a partir ja de la proclamació de la II República, van comportar de nou a una escissió entre els seus membres i, conseqüentment un canvi en la direcció de la seu cultural del carrer Redempció. D'una banda sorgeix, des del nucli d'escriptors defensors del nacionalisme valencià, Acció d'Art, que passa a dirigir el centre. Com explica Aznar Soler, Acció d'Art era un nucli creat cap a 1932 a partir d'una escissió dels mateixos membres de l'AVR, «d'actuació específicament artística», amb la qual cosa pretenien desvincular-se de les qüestions estrictament polítiques (Aznar Soler, 1985: 56). Adolf Pizcueta i Emili Gómez Nadal en van ser membres fundadors, continuadors de l'activitat expositiva, de l'organització de conferències, d'entre altres activitats. El local es va acabar traslladant a una nova seu, al carrer Barcelonina, cap al juny de 1933. Els ideals d'Acció d'Art s'expressaven a través de la publicació *El Camí*, on hi van participar figures destacades quant a l'activitat literària en defensa de la llengua i la cultura dels Països Catalans, com Carles Salvador o Enric Soler i Godes, que hi solien escriure articles.

Aquesta línia d'actuació sembla que no era la que més preocupava als artistes dels quals ens ocupem, més centrats en qüestions que anaven més enllà del fenomen socio-cultural del nacionalisme valencià, com la implantació del comunisme i les teories marxistes en relació amb l'art. De fet, Manuel Aznar, especialista en la qüestió del redreçament cultural valencià produït durant aquests anys, promogut per les figures ja citades com Adolf Pizcueta, Emili Gómez Nadal o Almela i Vives, entre d'altres, no vincula als artistes d'avantguarda valenciana que tractem amb Acció d'Art, i explica que, en principi, «no existia un contacte excessiu amb la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris», de la qual van formar part els nostres artistes i en parlarem a continuació. Un apunt més, és que no els nomena entre els membres més destacats d'Acció d'Art, on sí que fa referència als escultors Beltran i Boix, al ceramista Mateu, a Enric Cuñat, d'entre altres artistes plàstics, més enllà dels literats (Aznar Soler, 1985: 58). Així, amb aquests apunts deixem clara la idea de la escassa vinculació amb Acció d'Art dels nostres artistes.

En definitiva, allò que hem tractat d'explicar en aquest apartat és el fet que artistes, escriptors i intel·lectuals en general, es van esforçar en organitzar-se en defensa d'uns interessos comuns. Es van unir amb intenció de promoure aquesta idea amb que havia iniciat la Sala Blava sobre l'art renovador, diferent d'aquell promogut per les institucions oficials: les ànsies de canvi, abans de proclamar-se la II República, es van intensificar i els

van dur a associar-se entorn a l'Agrupació Valencianista Republicana, partit polític que va passar a dirigir l'espai de la Sala Blava, format en el mateix espai abans de proclamar-se la II República. Això va permetre als nostres artistes realitzar l'exposició de l'any 1931 com a representants de l'avantguarda a la València del moment. Es tracta d'un moment d'unió necessari per l'existència d'uns objectius compartits, com el manteniment d'aquest tipus d'espais alternatius als inclosos en el sistema artístic dominant on poder dur a terme activitats que no hi tenien cabuda en aquests últims. Com veurem, els esdeveniments polític-socials, les divergències ideològiques entre els integrants, etc. van ser factors que contribuirien a impedir que prosperaren i es consolidaren com a un vertader circuit cultural aliè a aquell oficial. En aquest sentit, hem vist com els artistes es van haver de continuar recolzant en les possibilitats que se'ls ofería per part d'organismes oficials, en aquest cas el sistema de beques. En aquesta línia, veurem a continuació com els circumstàncies polítiques van permetre que s'integraren també en l'Escola de Belles Arts, dirigida fins al moment per l'Acadèmia.

### **3.5) Els canvis en el sistema artístic impulsats pel govern republicà: l'Escola de Belles Arts**

A febrer de 1932, la Sociedad de Artistas Ibéricos va organitzar una mostra a l'Ateneu Mercantil de València: la Exposición de Arte Novecentista. Les circumstàncies polítiques havien canviat, i amb la instauració del govern republicà la SAI va passar a ser més considerada pels organismes estatals, com veurem. El crític d'art Manuel Abril, defensor de la SAI, va organitzar aquesta exposició a València, després d'haver estat en contacte amb Max Aub i els artistes Genaro Lahuerta i Pedro Sánchez, als quals Aub donava tot el seu suport - de vegades també econòmic - durant aquells anys. Pérez Segura, estudiós de la SAI, dedica un apartat a la seva obra *Arte Moderno, Vanguardia y Estado. La Sociedad de Artistas Ibéricos y la República* (CSIC, 2002: 81 - 93) en referència a aquesta exposició, on explica com es va dur a terme tot el procediment. Hi van exposar també Josep Renau, Manuela Ballester, Pérez Contel i Antoni Ballester. No obstant això, no van ser ells els més

representatius o protagonistes de l'esdeveniment. Pérez Segura explica com, més enllà de l'art noucentista, és entorn a la revista Orto, entre altres publicacions, on concentraven la seva atenció gran part dels joves artistes valencians preocupats pel compromís polític amb la societat del seu temps (2002: 82). Entenem que fa referència als artistes dels que nosaltres ens ocupem, que van participar en l'exposició però van tindre més bé poc a veure amb allò que va suposar: el protagonisme seria més bé d'artistes com Gutiérrez Solana, Daniel Vázquez Díaz, A. Ferrant, José Pinazo, Genard Lahuerta, Pedro Sánchez, etc. Defensats per crítics com Manuel Abril, Juan Chabás y Benjamín Jarnés, les conferències dels quals celebrades amb motiu de l'exposició van causar un gran impacte en l'escena cultural valenciana (Garcia, 1998: 24). També Aguilera Cerni realitza aquesta diferenciació entre ~~que~~ els ibèrics, que es presentaren de la mà de Manuel Abril, i els «inconformistes valencians» (1998: 24). Les declaracions de Max Aub en defensa de l'art dels ibèrics van causar certa polèmica en la premsa valenciana: els diaris majoritaris solien continuar defenent l'art de caire sorollista. No obstant això, no apareixen nomenats cap membre del nostre grup, i les crítiques, bones o dolentes, no es dirigeixen cap a les seves obres o la seva participació. El mateix Pérez Segura no els menciona quan analitza les obres més representatives que es van exposar a la mostra, tractant de definir el caràcter d'aquesta (Pérez Segura, 2002: 87 - 93). De fet, al manifest de l'exposició, publicat al diari El Pueblo, no es fa menció a cap dels noms dels nostres:

«Uns joves artistes valencians, sensibles a l'hora actual, organitzen una manifestació d'art noucentista, que serà eloqüent demostració, verbal i plàstica, dels ibèrics que vibren al pols del nostre temps (...) Aquesta manifestació no tindrà caràcter localista, sinó que les aportacions d'ací, alguns ja ben coneguts a Espanya i a l'estranger, Pinazo, Sánchez, Lahuerta y Climent, aniran unides a les obres dels millors pintors i escultors actuals, principals elements de la SAI»

Manifestación de Arte Novecentista, El Pueblo (9 febrer 1932), en Pérez Segura, 2002: 83

Amb tot, tot i no ser un esdeveniment organitzat ni dirigit per ells, trobem que els nostres artistes estaven exposant amb una agrupació, la SAI, que ben prompte passaria a integrar-se en el sistema oficial de l'art, contra el qual s'havia erigit per primera vegada l'any 1925. I és que, poc després de la celebració de la mostra a València, que ja havia rebut finançament estatal, Manuel Abril aconsegueix que la SAI tingui influència al jurat de les

exposicions de belles arts: passava a tindre veu i vot als jurats d'admissió de les Exposicions Nacionals de Belles Arts, «un canvi de tàctica que els fa integrar-se en el si de l'art oficial que tant havien vilipendiat en anys anteriors» (Pérez Segura, 2002: 93). De fet, ja a l'Exposició Nacional de Belles Arts del 1932, en Manuel Abril hi va formar part del Jurat d'Admissió i Col·locació. Tot aquest procés va estar afavorit, clar està, per la modernització quant a l'àmbit de les arts que s'havia proposat dur a terme el Govern de la República, amb Niceto Alcalá-Zamora com a president (Pérez Segura, 2002: 94). Si més no, ens serveix d'exemple de com un fenomen cultural creat en principi de manera totalment enfrontada al sistema artístic oficial, basat en les exposicions de Belles Arts, acaba per formar-ne part.

De fet, aquestes reformes o canvis polítics en allò referent a les arts, ocorreguts amb el govern de la República, també van afectar al nostre grup, a través de les reformes a nivell educatiu que es van dur a terme a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. Albert Forment ho explica de la següent manera:

«Els dos primers anys del període republicà, entre l'abril del 1931 i el novembre de 1933, foren dies intensos de transformació política. A la vella i anacrònica Escola de Belles Arts de Sant Carles de València, també li va arribar l'hora de canvi. El març de 1932, una disposició del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts equiparava l'Escola de Belles Arts de Sant Carles a les seues homòlogues: l'Escola de Belles Arts de Sant Jordi de Barcelona i l'Escola de Belles Arts de San Fernando de Madrid. Així doncs, l'Escola de Sant Carles deixava de dependre de l'Acadèmia i era controlada directament pel Ministeri»

Forment, 1997: 98

El grup continuava estretament vinculat a l'Escola i a les ensenyances artístiques, primer com a part de l'alumnat i després del cos docent. Aquesta disposició del Ministeri de l'any 1932 va suposar l'entrada oficial de nous professors a l'Escola, entre ells Josep Renau, que es faria càrrec de l'assignatura d'Art Decoratiu, i Francesc Carreño, que impartiria Pedagogia del Dibuix (Forment, 1997: 98). Aquests nous professors van rebre el suport de la FUE, de la qual ells mateixos n'havien format part, provocant conflictes i altercats, com es pot deduir, amb l'ala més conservadora que encara treballava a l'Escola (Forment, 1997: 99). Pérez Contel, que havia conclòs els seus estudis allí feia poc, va decidir emprendre el mateix camí cap al professorat, en el seu cas també de dibuix, i

posteriorment formaria part com a educand de les Missions Pedagògiques (Blasco Carrascosa, 2000: 210). De la mateixa manera, Antoni Ballester havia cursat, com Pérez Contel, els cursos per a l'acreditació com a professor, i va aconseguir plaça a un institut de València. Badia i Manuela Ballester van ser els únics del grup que sembla que no es van iniciar en el món de la ensenyança, ni en aquests anys ni posteriorment: Badia havia intensificat la seva activitat política, al costat de Renau, i s'hi dedicava amb fervor (Blasco Carrascosa, 2000: 32) i Manuela Ballester continuava l'activitat com a pintora i il·lustradora col·laborant amb Josep Renau, el seu marit des de setembre de 1932 (Forment, 1997: 99).

Així doncs, allò que volem fer notar amb aquests apunts és que, tot i que sols durant el breu període republicà, aquests artistes van veure possible el triomf de l'art renovador que demandaven i els nous mètodes pedagògics pels que van optar.

### **3.6) La constitució de la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris (1933) i la primera etapa de Nueva Cultura (1935 - 1936): l'art d'agitació i propaganda**

D'una altra banda, un altre element de cohesió i impuls d'actuació d'aquests primers anys dels nostres artistes va ser la constitució de la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris. Es va anar gestant al llarg de 1932, a partir de les idees d'alguns nuclis d'intel·lectuals procedents de l'Agrupació Valencianista Republicana. Com hem comentat abans, d'una banda l'escissió d'intel·lectuals nacionalistes valencians havia format Acció d'Art, mentre que per un altre costat es fundava la UEAP, implicada políticament de manera explícita, no directament depenent del Partit Comunista però amb moltes afinitats (Forment, 1997: 99-100). Pérez Segura, en la introducció del seu ja citat estudi sobre la SAI, explica la fundació de la UEAP a València com a la primera secció espanyola de l'Association des Ecrivains et Artistes Révolutionnaires, creada a París l'any 1932 per Paul Vaillant-Couturier, amb Henri Barbuse i Romain Rolland (2002: 23). Els especialistes han volgut fixar a Renau com al impulsor de de creació de la UEAP (Bonet, 1995: 606), basant-se segurament en les declaracions del mateix Renau (Renau en Brihuega, 2007: 473), però

van ser diversos els intel·lectuals i artistes que van estar al voltant al seu moment de creació: el poeta Pla i Beltrán, que havia treballat a Murta i també era fermament comunista o també Max Aub, de tendència socialista, d'entre tants altres: Miguel Alejandro, Francesc Badia, Antoni i Manuela Ballester, Ricardo Blasco, Josep Bueno, Francesc Carreño, Ángel Gaos, Gil-Albert, Emili Gómez Nadal, Monleón, Pérez Contel, Juan Piqueras, Plá i Beltrán, Joan Renau, Josep Sabina, Carles Salvador, van ser algunes de les figures significatives que van contribuir a la fundació de la UEAP i ja eren ben actius en els seus respectius camps a la València del moment, com hem anat veient en alguns casos concrets (Pérez Segura, 2002: 23-24). El mateix Renau explica que va ser cosa del governador civil de la ciutat que el nom no pogués incloure el mot *revolucionaris* que portava l'associació parisenca, i van haver-lo de canviar per *proletaris*, «quan, en aquell moment, no comptàvem ni amb un sol escriptor o artista proletari» (Renau, en Brihuega, 2009: 473). L'origen social, com hem comentat en l'apartat de les condicions socials d'accés, és un fet determinat: tot i que aquests artistes es posicionaren com a lluitadors dels drets del proletariat, novament comprovem que procedien de la petita burgesia relativament benestant, si parlem en termes de classes socials. Amb tot, els artistes, a pesar de pertànyer a la burgesia, i relacionar-la amb el negoci, el capital, etc., com explica Pierre Bourdieu, adopten un discurs ant burgés, la qual cosa els situa en una posició ambigua: «els impulsa a elaborar una imatge ambigua de la seva pròpia posició en l'espai social i del a seva funció social: això explica que siguin propensos a enormes oscil·lacions en matèria política (...)» (Bourdieu, 1995: 94

El manifest fundacional es va publicar a el diari *El Pueblo* al maig de 1933 sota el títol «Llamamiento de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios». Com explica Forment, es tractava d'un manifest escrit sota l'impacte dels nazis a Alemanya, «un vibrant, emotiu i àdhuc apocalíptic al·legat en favor del compromís polític revolucionari», basat en les tesis comunistes de l'època sobre la fallida de la societat capitalista, la superproducció, l'atur i les guerres imperialistes, enaltint el règim obrer de la URSS (Forment, 1997: 103). Era el moment en què Renau, i la resta dels artistes en menor mesura, estaven participant a les revistes Orto i Estudios, a través de les quals propagarien aquestes idees sobre la funció de l'art i dels artistes compromesos social i políticament.

Amb aquesta voluntat de propaganda i agitació es celebrava a l'Ateneu de Madrid la I Exposición de Arte Revolucionario, durant el mes de desembre de 1933, organitzada per

a la revista Octubre, dirigida per Rafael Alberti i Maria Teresa León, membres del Partit Comunista. D'entre els nostres hi van participar Josep Renau, Carreño i Pérez Contel, amb dibuixos i fotomuntatges. Altres artistes de la delegació madrilenya eren Alberto Sánchez o Rodríguez Luna, abans que es produís el debat amb el propi Renau sobre la funció de l'art, que veurem a continuació (Pérez Segura, 2002: 28). Aquesta exposició es va traslladar a València, a principis de l'any 1934 (Forment, 1997: 105), però no hem trobat massa detalls al respecte. Inmaculada Julian qualifica aquesta exposició com una de les precedents de la producció artística bèl·lica, «indicativa d'un sentir dels artistes front al feixisme i la guerra», i explica que es tractava d'una exposició dirigida a un públic concret: «Hi van desfil·lar nombrosos treballadors d'a diari. Eren unes obres destinades a una classe social en concret» (Julian, 1983: 232). De fet, l'encapçalament de la revista Octubre presidia la sala: «El fet de concórrer en aquesta exposició significa estar contra la guerra imperialista, contra el feixisme, per la defensa de la Unió Soviètica, junt al proletariat» (Forment, 1997: 105). D'acord amb aquest caràcter i la orientació clarament marcada que aquest tipus d'accions per part dels nostres artistes van anar prenent, orientades cap a un públic de masses que tradicionalment no era el destinatari de les exposicions que el sistema artístic dominant celebrava, la seva recepció per part dels mitjans oficials va ser ben escassa. Com afirma de nou Julian «va ser una exposició silenciada per la premsa i els crítics de l'època» (1983: 232).

Les circumstàncies polític-socials d'aquesta època van fer que les accions d'aquest tipus de la UEAP, i amb ella les dels nostres artistes, foren cada vegada més freqüents, i amb això els debats entorn a la funció de l'art, comportant desavinences o enfrontaments entre els mateixos artistes que havien treballat junts des de les mateixes agrupacions. Un dels exemples més sonats, i que més directament afecten al nostre estudi, va ser el que es va lliurar a la revista Nueva Cultura entre Josep Renau i Alberto Sánchez. Aquesta revista, sorgida al mes de gener de 1935 i publicada fins juliol de 1936, durant la seva primera etapa, i més endavant entre els mesos de març i octubre de 1937, estava vinculada als membres de la UEAP, i s'havia convertit en vehicle d'expressió d'aquest activisme frenètic per organitzar un front cultural a partir d'un antifeixisme militant (Forment, 2007: 45). L'especialista en la qüestió Manuel Aznar Soler ens especifica una mica més quin era el caràcter de Nueva Cultura, i considerem que és interessant tindre-ho present: no va ser un òrgan d'expressió de la UEAP ni del Partit Comunista d'Espanya directament, més bé

els seus col·laboradors, atès que «la revista naixia amb l'objectiu de contribuir a la creació d'un front de lluita ideològica contra el feixisme (...) amb una voluntat d'apertura cap a sectors intel·lectuals antifeixistes no necessàriament marxistes» (Aznar Soler, 2010: 379). Segueix Aznar Soler, citant les paraules del propi Renau, explicant com la pretensió des de l'organització era «satisfer la necessitat d'una revista assequible als sectors més curiosos i inquiets de la classe obrera i de la petita burgesia camperola i urbana» (Renau en Aznar Soler, 2010: 379). Renau en va ser dirigent, i també F. Badia, A. Ballester, M. Ballester, Badia, Carreño i Pérez Contel hi van participar, tant com a il·lustradors com, en alguna ocasió, escriptors d'articles sobre la causa cultural que els preocupava. Podem afirmar que la revista va ser el resultat de la col·laboració entre tots els membres del grup, més enllà de Renau (Blasco Carrascosa, 2000: 212). El recolzament mutu va ser fonamental. El text al que ens referim que va causar aquesta polèmica amb Alberto Sánchez és l'article «Situación y horizontes de la plástica española. Carta de Nueva Cultura al escritor Alberto», i estava signat per Josep Renau i Francesc Carreño. Forment explica que es tracta d'un text «bàsic per dilucidar les diverses posicions dels intel·lectuals de la República respecte a l'art i el seu compromís amb la societat, en el que exigeixen a l'artista ja no sols compromís polític i social amb les masses oprimides, sinó també posar el seu art al servei del proletariat insurgent i revolucionari» (Forment, 2007: 46). Alberto havia estat un referent de l'art d'avantguarda madrilenya per als nostres artistes, que havien realitzat diverses estances a Madrid, com hem anat veient; militava també al Partit Comunista. Allò que li demanen Renau i Carreño és el següent:

«Una multitud d'àvides mirades es dirigeixen a Rússia. És llavors quan del fons comú d'aquesta simpatia sorgeixen dues tendències en els artistes: els que comprenen que l'art ha d'expressar - realitzar - aquesta simpatia i els que, circumscribint-la dins dels límits d'allò social i polític, consideren l'art com un món absolut i integral, al marge de l'espai i del temps, que no deu - si vol salvar la pròpia essència - immiscuir-se en les qüestions sentimentals, humanes i consuetudinàries. Els primers (...) posen el seu art amb cos i ànima al servei de la causa històrica dels proletaris. Els segons - conseqüents amb la seva dualitat ideològica - insisteixen en que hi ha que elevar a les masses al nivell espiritual de les normes unilaterals i abstractes del seu art. En el fons, són aquests últims els mateixos individualistes rabiosos d'abans »



Com hem nomenat abans a partir de les idees d'Immaculada Julian, exigien aquesta predisposició de posar l'art al servei del proletariat emergent, com el soviètic, ara de manera directa, inclús a aquells que eren els seus companys. Sembla que Alberto els va contestar, també a través de Nueva Cultura:

«Posar-nos ara a desxifrar, en plena batalla econòmica, si un art abstracte és burgés o no interessa als proletaris és, al meu parer, perdre el temps. Estem d'acord en què hi ha un art revolucionari i contrarevolucionari i que aquest dura el temps que es tardi en implantar l'ideal pel que es lluita. Bé, estic disposat a unir-me a aquest art de lluita »

Alberto Sánchez en Forment, 1997: 137

Els nostres artistes, però, no van quedar satisfets, i continuaven reivindicant que l'art fóra educacional, no es perguera en l'abstracció i que estigués dirigit al proletariat (Forment, 1997: 137). Tant Renau com els altres membres del grup van dedicar-se durant aquests anys a propagar aquest missatge. Defenien un art que transmetés el missatge revolucionari, capaç d'arribar a les masses, es diu que formalment no estructurat ni definit de manera clara, però els experts coincideixen en nomenar-lo com realisme social revolucionari, militant (Aliaga & Garcia Cortés, 1998: 205 i Blasco Carrascosa, 2000: 212).

Aquesta manera d'entendre l'art i el paper de l'artista, difosa a través de Nueva Cultura, s'ha interpretat com un desvinculament total del sistema de l'art sustentat per les galeries i el mercat. Unes paraules d'Antoni Ballester ens ho fan veure així:

«Donàvem més importància al treball del partit que al treball artístic o professional. Editàvem manifestos, recolzàvem les vagues obreres, etc. No admetíem la comercialització de l'obra d'art per part de les galeries, per considerar-lo un control per part de la burgesia. Nosaltres pensàvem en un art al servei de la futura classe governant del proletariat»

De tota manera, ens permetem de nou incidir en el fet que no era exactament així. L'any 1936, amb motiu de l'Exposició Nacional de Belles Arts, el mateix Renau hi va presentar novament una litografia. Es tractava d'una exposició oficial i conservadora. S'ha volgut interpretar com la participació de Renau com una justificació per consolidar el seu lloc com a professor de l'Escola de Belles Arts de València (Forment, 1997: 109 - 110). Siga com siga, la qüestió és els artistes seguien depenent i participant en aquest tipus d'exposicions burgeses, tot i que de manera paral·lela es centraren en aquest tipus de debats aliens, per dir-ho d'alguna manera, a allò que afectava al sistema artístic.

Les accions d'agitació i propaganda política i les exposicions en ateneus obrers es continuarien fent, i la qüestió de fer arribar l'art al proletariat, d'acord amb les seves idees comunistes, els preocuparia sempre. Però hom aprofitava tota oportunitat per donar-se a conèixer. De la mateixa manera, tenim notícies de Pérez Contel, que em 1935 va viatjar a París amb una Pensió de la Diputació Provincial. Allí es va continuar formant en estar en contacte amb els membres de l'AEAR de París, com Louis Aragon, André Malraux, Paul Vaillant-Couturier, etc. i va difondre Nueva Cultura també a la capital francesa, amb el crític i cineasta Juan Piqueras, però de tota manera ho feia amb una beca de la Diputació (Blasco Carrascosa, 2000: 212).

### **3.7) L'esclat de la Guerra Civil: l'agrupació entorn a l'Aliança d'Intel·lectuals per la Defensa de la Cultura. València, capital de la República (1936 - 1937)**

Després del colp militar de juliol de 1936 es produeix una nova unió entre les diverses agrupacions en les que s'havia anat dividint la intel·lectualitat valenciana durant l'etapa republicana. De nou la UEAP i Acció d'Art s'uneixen per manifestar la seva lleialtat al

govern republicà, deguda la urgència del es circumstàncies polític-socials. D'aquesta manera, les forces culturals valencianes es tornen a agrupar, aquesta vegada amb suport estatal, com veurem al llarg d'aquest capítol. Aznar Soler ho explica d'aquesta manera:

«Artistes, escriptors i intel·lectuals lleials al govern republicà es van integrar immediatament en una organització unitària i frontpopulista, l'Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la Cultura (AIDC), secció espanyola de l'AIDC internacional, una organització sorgida del Primer Congrés Internacional d'Escriptors per a la Defensa de la Cultura, celebrat al juny de 1935 al Palais de la Mutualité de París. Aquesta AIDC espanyola va tenir una rellevància especial a Madrid i València, i molt menor a Barcelona, les tres capitals successives de la República espanyola»

Aznar Soler, 2008: 43 – 44

Les directrius des de l'AIDC, marcades directament des del Ministeri d'Instrucció Pública i Belles Arts, es basaven amb les necessitats polítiques derivades del conflicte bèl·lic. Amb això, els artistes que la integraven eren requerits per a fer tasques d'agitació i propaganda culturals. Així ho indicava el mateix ministre d'Instrucció Pública i Belles Arts, el comunista Jesús Hernández, nomenat pel nou govern de Largo Caballero a partir de la nova formació creada a setembre de 1936, integrador de tendències republicanes, socialistes, comunistes i fins i tot anarquistes. Reproduïm algunes de les seves paraules al respecte: «És necessari emprendre amb rapidesa un pla d'agitació i propaganda recolzant-nos en la Música, en el Teatre, en el Cinema, i sobre les consignes cardinals del Front Popular en aquests moments de la guerra civil» (Jesús Hernández en Aznar Soler, 2008: 44). Entenem que a València aquestes instruccions s'entengueren a la perfecció si tenim en compte que, a partir d'aquesta nova formació governamental, el mateix ministre Hernández havia concedit el càrrec de Director General de Belles Arts a Josep Renau. Era

la primera vegada que els comunistes formaven part d'un govern legítim a Espanya (Forment, 1997: 145).

Tenim, per tant, que era des del mateix govern legítim que es demandava aquesta actuació artística al ampli conjunt de la intel·lectualitat que havia decidit restar fidel a aquesta proposta política. Ací situaríem al nostre nucli d'artistes, integrat de nou amb la *intelligentsia* valenciana al complet. Les activitats que es portarien a terme estarien directament vinculades als organismes estatals, amb les particularitats que aquests pogueren tindre en aquells moments. Així, prompte s'unirien, com hem apuntat, la UEAP i els nacionalistes d'Acció d'Art: hom constituïa a València l'Aliança d'Intel·lectuals per a la Defensa de la Cultura de València (AIDCV). La convocatòria d'aquesta aliança s'havia publicat en premsa abans de l'esclat de la Guerra i la formació del nou govern, el 23 d'abril de 1936 a través del diari El Mercantil Valenciano (Forment, 1997: 143), segurament pensant en les necessitats d'actuació ja imminents. Romà de la Calle apunta el perfil particular que va tenir a València aquesta organització, a diferència de la madrilenya o la barcelonina, «per la preponderància que hi van tenir obertament els artistes, juntament amb els intel·lectuals, amb els qual sempre van treballar estretament i eficaçment» (de la Calle, 2008: 70). De la Calle al·ludeix «la presència revulsiva» de Josep Renau com a responsable d'aquesta preponderant faceta plàstica i visual, però també a la presència del gran nombre d'artistes compromesos, formats a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, que es van integrar i comprometre amb la causa (2008: 70). A. Ballester, M. Ballester, F. Badia, F. Carreño i Pérez Contel es trobaven entre aquests nuclis, recolzant la figura del Director General de Belles Arts.

L'AIDCV fou presidida pel catedràtic de la Universitat de València Josep Maria Ots i Cadequí, i s'estructurava en quatre seccions: Literatura, Publicacions, Arts Plàstiques i Música. Respecte al seu funcionament, trobem el següent:

«A València la Secció d'Arts Plàstiques tenia més membres que totes les altres seccions, i per aquest motiu s'hi van distingir, al seu torn, quatre tallers més, per a atendre millor el desenvolupament ordenat de les seves activitats: 1) Taller de Propaganda Gràfica, 2) Taller d'Esbossos, 3) Taller d'Art Popular, 4) Taller d'Agitació i Propaganda»

Els nostres artistes, a banda del ja esmenat Renau, van ser mobilitzats per a la realització de les tasques de propaganda, distribuïts en diversos tallers arreu de la ciutat, on van confeccionar els primers cartells de propaganda: F. Badia, A. Ballester, M. Ballester, Carreño, Pérez Contel (Blasco Carrascosa, 2009: 212) i també Manuela Ballester (Garcia, 1995: 89). Col·laboraven, de la mateixa manera, amb la maquetació i el disseny de diversos butlletins i revistes: Continuaven amb Nueva Cultura, l'òrgan que arribaria a ser més transcendent, a les altres esmenades com Estudios i Orto, d'entre altres de diversa índole com Pasionaria (Revista de Dones Antifeixistes de València), Crónica (Madrid, 1931 - 37), d'entre tantes altres. Aguilera Cerni anotava respecte a la ideologia i compromís dels anys 30 com les forces de la cultura en general, i de l'art en particular, van jugar un paper rellevant en aquest sentit, quan va esclatar el conflicte (1998: 35). Pérez Contel explica com les mateixes aules de l'Escola de Belles Arts es van adaptar i convertir en seu d'aquests tallers: «en una classe es pintaven retrats monumentals de personalitats polítiques, en una altra es realitzaven esbossos i cartells, als corredors, per ser el lloc més adequat, ben estirades al sòl es pintaven les pancartes, a les classes de modelat es feien retrats de personalitats (...)» (1986: 58). Quant a l'activitat expositiva, també va estar determinada per aquestes circumstàncies: les exposicions que el Cercle de Belles Arts organitzava periòdicament, de la mateixa manera que altres organismes tradicionals, van quedar suspeses per l'AIDC. L'Aliança va organitzar per contra una exposició al claustre de la Universitat de València els beneficis de la qual es destinarien a finançar les Milícies Populars, a octubre de 1936. Així, durant aquesta situació d'urgència, les activitats del grup, emmarcat totalment dintre de l'AIDC, es van orientar en aquesta línia de difondre la cultura cap al sector de la població més allunyat.

En aquest punt, amb Renau com a Director General de Belles Arts, la seva tasca es diferencia ja notablement de la duta a terme per la resta d'integrants del grup inicial, com venim remarquant. Un exemple en seria la complicada operació de salvament del patrimoni historicoartístic que es va organitzar per part del govern, en la que els fons del Museu del Prado i altres museus es van traslladar a València, a setembre de 1936. Renau hi va estar present en tot el procés, mentre que la resta d'artistes van romandre complint les funcions als tallers que des de l'AIDC se'ls havia demanat. Així, convé assenyalar que, mentre que Renau es relacionava amb l'alta cultura i intel·lectualitat republicana, la resta d'artistes romanien als tallers realitzant diverses tasques de difusió.

Un fet com el trasllat del govern de la República a València, a principis de novembre, marcaria com es desenvoluparien totes aquestes tasques per part de l'AIDC, intensificant-se les idees sobre la propaganda i la funció de l'art com a catalitzador de la cultura cap al poble, com es defensava des del Partit Comunista. Renau va pronunciar la conferència *Función social del cartel publicitario* a l'Aula Magna de la Universitat de València cap al desembre de 1936. Aquest és un text clau on explicaria la seva teoria sobre la plàstica publicitària i el cartellisme:

«La llibertat de creació de l'artista està condicionada als interessos suprems de l'utilitarisme capitalista. L'accés a les idees superiors que emana la realitat li està vedat. I tot intent de creació, en el sentit profund de la paraula, queda truncat en la seva mateixa base. La possibilitat d'un realisme publicitari de significació humana està en contradicció amb la pràctica i fins del reclam burgès (...) El cartellista té en la seva funció una finalitat distinta a la purament emocional de l'artista lliure. El cartellista és l'artista de la llibertat disciplinada, de la llibertat condicionada a exigències objectives, és a dir, exteriors a la seva voluntat individual (...).»

Renau en Forment, 1997: 149

Aquestes paraules ens resulten ja suficients per entendre quina era la línia en la que actuaven els nostres artistes. Pérez Contel ens recorda, a les seves memòries descrites a *Artistas en Valencia 1936 - 1939*, com aquesta tesi va calar entre els assistents a la conferència, on es trobaven la totalitat dels nostres artistes (Generalitat Valenciana, 1986: 635). Aquesta posició tant radical respecte a la concepció d'allò que era l'art i la seva funció els va distanciar respecte a altres artistes, suscitant polèmiques entre aquells que havien compartit ideals amb ells. Creiem que aquest és un punt clau que influiria en la seva valoració, aquesta posició radical dificultaria sens dubte la seva posterior inclusió en el sistema.

Un altre esdeveniment important del moment va ser la celebració del Congrés Internacional d'Escriptors en Defensa de la Cultura. Es tractava d'un esdeveniment

nacional, la inauguració del qual va ser a València a juliol del 1937. Més que una operació on hi participaren els nostres artistes, va ser una qüestió organitzada directament per l'estat. De fet, tret de la figura de Renau, que com podem veure s'havia ja consolidat entre els caps polítics del moment, la resta ens consta que, si bé hi van assistir com a oients, no hi van participar directament. Les seves tasques continuaven relegades als tallers de propaganda (Garcia, 1995: 90). De fet, el Congrés va reunir a personalitats del món de la cultura internacional preocupades per la puixança del feixisme. No obstant això, no trobem constància de la participació directa dels nostres artistes més enllà de la seva assistència com a oients, com hem apuntat. Les ponències, conferències, etc van ser organitzades per personalitats del món literari, com Juan Gil-Albert, Carles Salvador – qui va pronunciar la ponència col·lectiva de la secció valenciana de l'AIDC -, Emili Gómez Nadal, entre d'altres (Aznar Soler, 1987: 111).

La situació es va anar agreujant durant la Guerra. Ens interessa destacar una última operació cultural de la que Josep Renau en va ser protagonista. Això és, l'organització del pavelló d'Espanya de l'Exposition International des Arts et des Techniques celebrada a París l'any 1937. Renau hi va participar en qualitat d'artista i de Director General de Belles Arts, organitzant totes les activitats que allí es duien a terme. Ja a títol personal, mentre que la resta del grup romanien a València, o inclús lluitant al front (Ballester en Aub: 75), Renau va poder conèixer personalment bona part de l'avantguarda francesa. Inclús si ell atacava aquest tipus d'art, si recordem les seves teories sobre la funció del cartell publicitari (Forment: 1997: 156), aquesta coneixença de figures rellevants influiria en el sentit del desenvolupament de la seva carrera posterior: tindria els contactes necessaris que li facilitarien feina com a artista una vegada acabada la Guerra, durant el seu exili a Mèxic. No obstant això, també tenim notícies de la participació d'altres membres del grup en l'exposició, però no hi van assistir en persona: Antoni Ballester, Francesc Carreño i Pérez Contel hi van participar en l'exposició (Edelmir Galdón, 2008: 410 – 411). Blasco Carrascosa estudia amb profunditat aquesta qüestió de la participació d'altres noms menys sonats que els de Picasso, Miró o Calder al Pavelló (1998: 195 – 232). Ha estat difícil fins i tot l'estudi de la totalitat de les obres participants, atès que produir-se el desmuntatge de l'exposició moltes d'elles es van perdre. Fins a finals dels anys 80, que es va realitzar una extraordinària troballa als magatzems del Palau Nacional de Montjuic de Barcelona, aquestes i altres obres van romandre desaparegudes. Amb tot, podem

concloure que formarien part de la gran operació que Renau, entre altres des dels organismes governamentals republicans, van pretendre armar com a eina propagandística d'allò que estava ocorrent a Espanya. A nosaltres ens interessa remarcar que, tot i el paper més destacat del mateix Renau i altres artistes de primera línia, també aquests altres hi van formar part d'aquest esdeveniment, reafirmant les seves posicions en el nucli actiu d'artistes del moment. Van ser menys visibles, però en van ser partícips, la qual cosa és essencial per determinar que sí que van formar part d'aquest primer moment de reconeixement.

Hem de finalitzar aquest apartat fent al·lusió a la desarticulació irreverent que aquest nucli d'artistes va sofrir una vegada finalitzada la Guerra Civil, amb la victòria dels insurrectes. Es va desarticular tota la xarxa que s'havia creat, com podem deduir. Els artistes van ser apartats de les seves pràctiques, també com a professors, i van sofrir les represàlies conseqüents del conflicte bèl·lic. Tot i que durant la postguerra continuarien dedicant-se a l'activitat artística, no seria aquesta de la mateixa índole que la que havien viscut durant els anys 20 i 30. Les reformes que havien defensat, no hi tenien cabuda ni serien mai institucionalitzades pel sistema artístic. Sí que ocorreria amb altres propostes artístiques, però no amb aquestes de caràcter tant radical, posicionades políticament de manera tant clara.

\* \* \*

Una vegada realitzat aquest ordenament cronològic dels diferents espais i agrupacions en els que van transitar F. Badia, A. Ballester, M. Ballester, F. Carreño, Josep Renau i Pérez Contel, i dilucidat el context històric en el que es van moure, per entendre que hi ha també una relació entre el sistema de l'art i els esdeveniments històrics, recapitularem les conclusions al respecte en funció de les teories de reconeixement en les que ens recolzem. Trobem, si més no en els primers anys d'actuació, una ferma identitat de grup. Ho hem dilucidat a partir dels seus interessos comuns per la renovació de l'art des dels seus inicis



com a estudiants a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. Aquests interessos s'han anat consolidant fins al punt d'arribar a formar part d'espais alternatius, dels quals hem vist que en van ser impulsors i protagonistes, com van ser la Sala Blava, seu posteriorment d voluntat d'unió, tenen consciència de grup, i ho manifesten a través d'aquestes successives agrupacions que hem anat nomenant. Les diferències ideològiques dels integrants – escriptors, artistes i intel·lectuals en general-, serien un inconvenient per a l'enfortiment d'aquestes associacions, com hem anat veient. La mancança d'una crítica artística que s'interessés per aquests valors que defenien els nostres artistes, basats en un discurs revolucionari sobre el proletariat, també és una qüestió constatada. Amb això, com hem comprovat, fins i tot amb aquest discurs radical i combatiu que adopten amb els anys, acaben depenent de les plataformes dels organismes oficials, en el sentit que continuen participant en les diverses exposicions que des d'aquests s'organitzen, de la mateixa manera que continuen depenent de les beques i pensions que les institucions els ofereixen. La falta de clients i l'existència d'un mercat artístic desenvolupat també farien que això fóra així.

València era, per tant, un centre perifèric i que no tenia un sistema artístic madur, en com el d'altres grans centres. Si ho pensem, ja no en comparació amb París, però per exemple amb Barcelona, no existien espais com les Galeries Dalmau o Laietanes. Els diversos intents de creació d'aquests espais no van arribar a que funcionessin vertaderament com un circuit alternatiu a l'oficial. La presència de l'Escola de Belles Arts, com hem vist en els apartats inicials, controlada directament per l'Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles i per l'Estat, continua sent potent.

És interessant veure, però, com a partir dels canvis polítics amb la II República, les reformes que en principi s'havien defensat arriben a tindre un paper predominant. Els canvis dintre de la mateixa Escola de Belles Arts, esdevindrien un nou pas per a la seva reafirmació com a grup, així com les noves agrupacions en les que es tornarien a unir els intel·lectuals amb compromís polític en defensa de la cultura. Aquesta voluntat d'unió s'intensificaria a partir de l'esclat de la Guerra Civil, amb la organització de l'Aliança d'Intel·lectuals en Defensa de la Cultura. És interessant constatar com és l'Estat qui actua i dictamina en aquest moment la manera d'actuar dels artistes a través d'aquesta organització, fins al punt d'organitzar el Pavelló Espanyol de la II República en la Exposició Internacional de París de 1937.

Amb tot, trobem que són un grup amb una ferma identitat i consciència, inclús si tenim en compte el diferent transcurs de les seves carreres en el moment en què Josep Renau és nomenat Director General de Belles Arts. Així, conformarien un primer moment de reconeixement.

#### IV. L'INICI DEL PROCÉS DE RECUPERACIÓ DE L'ANOMENADA AVANTGUARDA ARTÍSTICA VALENCIANA DELS ANYS 30

---

En aquest apartat tractarem d'explicar fins a quin punt han arribat a consolidar-se els nostres artistes com a tals. Com hem vist, durant els seus primers anys d'actuació, van tractar d'organitzar-se per establir un sistema d'art paral·lel a l'oficial, però diverses circumstàncies, entre elles principalment les polític-socials, van impedir el desenvolupament d'aquest. La crítica no va arribar a ser suficientment potent, i el sistema de mercat no funcionava de la mateixa manera que el d'altres grans centres culturals com París, o inclús Barcelona. No obstant això, Peist explica que per passar a la posteritat, «la eficiència del mercat i la presència de la crítica no són determinants. L'única condició indispensable és pertànyer a una xarxa en procés de definició» (2012: 176-177). Si pensem en el cas dels nostres artistes, trobem que efectivament van tenir un primer moment d'actuació en el que es van tractar d'organitzar per defensar uns interessos comuns, com hem explicat. Aquest segon moment de reconeixement es faria efectiu «amb l'entrada del nom i de l'obra dels artistes als museus i a la literatura especialitzada» (Peist, 2012: 177). A continuació tractarem d'analitzar com es produeix aquest en el nostre cas d'estudi, quines diferències hi trobem entre els diversos artistes que en principi formaven un mateix grup, on ja des dels inicis va destacar Josep Renau per damunt de la resta. Determinarem fins a quin punt han arribat a consolidar-se. Com en tot el nostre treball, és imprescindible tenir present el context sociocultural per entendre com funciona el sistema artístic del moment, per tal d'establir la relació dels agents que hi van intervenir i de quina manera ho van fer. Així doncs, desenvoluparem aquest ampli apartat en diversos punts que seguiran un ordre cronològic, en relació als conceptes sobre els que ens interessa profunditzar: la seva entrada en la historiografia artística i la seva recepció i inclusió en el discurs de les institucions culturals.

#### **4.1) La inclusió del focus renovador valencià dels anys 30 en la historiografia de l'art espanyol durant els anys 60 i 70**

La primera qüestió a resoldre amb la que ens trobem quan estudiem als artistes que hem escollit per a la realització del nostre treball és la dificultat a l'hora de classificar-los o situar-los dintre del discurs hegemònic de la història de l'art del segle XX. L'ús del terme avantguarda, i la valoració de l'art que es considera com a tal, en relació amb la producció artística dels nostres artistes, són qüestions essencials que influeixen en la seva inclusió en el discurs de la història de l'art. La seva consideració com a grup organitzat, sempre entorn a la figura de Josep Renau, és una altra de les característiques determinants. Tot i que existeix una dificultat en l'aplicació d'un terme tant genèric com el d'avantguarda, hem de considerar que aquest pot definir-se en tots els casos com a rupturista i innovador.

D'una banda, ja els diversos estudis sobre la introducció de les avantguardes a l'Estat espanyol ens adverteixen de la controvèrsia a l'hora d'emprar aquest terme quan estem parlant de la pluralitat de pràctiques artístiques produïdes dintre d'aquest àmbit geogràfic concret, aïllat dels grans centres de producció artística com són París i, posteriorment, Nova York; encara més, com es pot deduir, si ens reduïm a l'àmbit valencià, relativament distanciat de les capitals culturals nacionals com Madrid i Barcelona. Sempre a l'ombra dels corrents d'avantguarda desenvolupats amb profunditat en altres punts d'Europa, la classificació estilística tradicional no concorda exactament amb l'eclèctica producció artística dels nostres artistes: trobem en les seves obres des de trets característics derivats del cubisme, el surrealisme o el dadaisme, entre altres estils en els que tradicionalment s'ha inclòs l'art d'aquell marc temporal, fins al realisme social, interpretat a la seva manera i potenciat fermament entrats els anys 30 pel compromís polític amb el que es van identificar tots els artistes del grup. Es tracta d'un fenomen cultural situat a la perifèria d'on es suposa que van sorgir aquests moviments que han passat a la posterioritat com a tals. Tot açò determina, doncs, la manera en que s'estudia i s'inclou en la història de l'art.

Aquests estudis solen establir una divisió cronològica molt clara: des d'inicis de segle fins la Guerra Civil (1936 – 1939), període que coincideix amb el moment de les anomenades avantguardes històriques. Dintre d'aquest marc temporal es poden dividir també algunes sub-etapes. En aquesta ocasió, ens interessaria, d'una banda la relativa a la dècada dels 20, quan els teòrics afirmen que es produeix l'inici del procés de renovació de les arts a l'Estat espanyol, just coincidint amb l'etapa de formació a la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de València dels nostres artistes, com hem vist anteriorment. Però principalment és l'etapa de la II República espanyola (1931 – 1936) i la Guerra Civil (fins 1939), quan aquells van dur a terme la seva activitat, si més no les manifestacions com a grup, fenomen en el que nosaltres ens centrem. Les conseqüències socio-polítiques d'aquest esdeveniment bèl·lic marquen de manera definitiva el desenvolupament de les seves carreres i després de la Guerra Civil són condemnats a l'ostracisme per la crítica artística oficial (Castañer, 1998: 39). Cadascú empren el seu camí particular, els uns exiliats, i els altres, tot i que romanen a Espanya, emprenen una mena d'exili interior que els impedeix continuar amb la seva activitat artística de la mateixa manera que ho havien estat fent durant els seus primers anys d'actuació. Lògicament, les circumstàncies polítiques els impedeixen continuar amb l'art que havien defensat fins al final de la Guerra.

Trobem, doncs, que comencen a estar inclosos en el discurs de la història de l'art espanyol a partir dels anys 60, quan es produeixen aquestes primeres sistematitzacions de la història de l'art espanyol realitzades per especialistes dissidents de les tendències que es defenien des del règim franquista. Un dels primers treballs amb els que ens trobem és el del crític i historiador de l'art Valeriano Bozal (Madrid, 1940), un dels especialistes que més a fons ha tractat la qüestió de l'art d'avantguarda a l'Estat espanyol, amb una nombrosa producció literària. La seva trajectòria és ja ben llarga, considerant que les seves primeres publicacions són dels anys 60 i que pràcticament fins avui en dia el trobem actiu. Aquest fet ens permet fins i tot assenyalar els canvis respecte a la seva manera d'entendre la història de l'art produïts amb els anys, i de sistematitzar-la, manifestats a través de les seves obres i estudiats per alguns historiadors de l'art de generacions posteriors. Anirem veient amb exemples aquesta qüestió, al llarg del nostre treball, però considerem adequat tenir-ho present des d'un primer moment. Es tracta de canvis o girs historiogràfics generals que afecten al fenomen artístic concret en el que

nosaltres ens centrem, i creiem que són fonamentals per entendre el procés de reconeixement dels nostres artistes.

Bozal, en un primer moment, parteix de la dinàmica antifranquista i de la dialèctica marxista (Carrillo, 2009: 9), i és en aquesta línia on es situen les seves contribucions en el camp de la teoria de l'art sobre el realisme i l'art d'avantguarda elaborades durant anys 60 i 70. És un dels representants de la crítica militant activa sorgida en diversos punts d'Europa durant aquests anys, en concret del focus espanyol. Paula Barreiro, historiadora de l'art que ha estudiat amb profunditat el fenomen de la crítica d'art dissident a l'Estat espanyol, ho explica de la següent manera:

«Com a intel·lectuals *no-alineats*, és a dir, mantenint una posició equidistant tant de Moscó com de Nova York, integraren un programa ideològic d'esquerres que inseria una consciència social i ideològica en la pràctica artística d'avantguarda. Dit programa atorgava al crític d'art i a l'artista les bases d'una participació que anaven més enllà de la creativitat de la seva labor i de la seva vivència en primera persona de "l'aventura de l'art"»

Barreiro, 2015: 297 - 298

Barreiro identifica com a implicats en aquesta tendència, a més de Valeriano Bozal, a Antonio Jiménez Pericás, Tomàs Llorens i Vicente Aguilera Cerni. Continua explicant que aquests crítics, tot i ser un conjunt heterogeni i amb notables diferències entre ells, estaven directament implicats en el recolzament de les tendències artístiques compromeses socialment i política, crítiques amb el context que els envoltava en aquell moment, les quals denominaven com art d'avantguarda (2015: 298). Tot i teoritzar sobre aquestes pràctiques artístiques que els resultaven coetànies, es van preocupar per sistematitzar, estudiar i renovar el discurs de la història de l'art espanyol del segle XX, lògicament una tasca necessària a les acaballes de la dictadura franquista. Ens interessen, d'acord amb el nostre estudi, els punts en els que tracten el moviment de l'avantguarda artística valenciana dels anys 30. Insistim, mereix ser remarcat el fet que aquest fenomen artístic no és en el que es solen centrar aquests crítics, més bé el tracten de passada, o

buscant un probable origen o antecedent de les manifestacions en les que es centren: Estampa Popular, Equip Crònica, Equip Realitat, d'entre altres, que tenen en comú, tot i les seves divergències o trets característics a nivell particular, el fet d'esser crítics amb la realitat del seu entorn. És per això que el nostre objectiu no és realitzar un anàlisi exhaustiu de la producció al complet d'aquesta vessant en la crítica d'art espanyola, sinó més bé centrar-nos en aquelles publicacions en les que s'hagen detingut, encara que sigui de passada, en el nostre cas d'estudi.

Hem de comentar, a més, que les circumstàncies polítiques i socials que durant la dictadura franquista van afectar al camp artístic, i consegüentment al procés de reconeixement dels nostres artistes. A nivell internacional – si pensem en el discurs hegemònic de la història de l'art occidental – havien imperat les idees del crític nord-americà Clement Greenberg (1909 – 1994); com és ben sabut, les teories de Greenberg van afectar de manera determinant al discurs dominant de la història de l'art occidental posterior. Un dels seus textos més representatius va ser *Avant-Garde and Kitsch*, publicat per primera vegada a la revista *Partisan Review* l'any 1939, en el qual defenia particularment la idea de la desconexió entre la cultura d'avantguarda, elitista i exclusiva d'alguns, i la cultura produïda per a les masses populars, considerada kitsch, en el sentit més despectiu del terme (Barreiro, 2012: 239). L'historiador de l'art Jorge Luis Marzo ha estudiat a fons la qüestió de la influència i l'apropiacionisme de les teories de Greenberg, Harold Rosenberg i en general la tendència majoritària sobre la concepció de l'art als Estats Units durant els anys 50 per part del franquisme: «Aquesta lectura es basava en la negació de qualsevol referència externa al quadre, en la desposseïció del passat, en la despolitització de l'artista (...)» (Marzo, 2006: 73). Aquesta òptica, defensora a ultrança de les qualitats plàstiques i l'abstracció com a únics trets a tenir en compte a l'hora de valorar una obra d'art, calaria en el discurs de la burgesia franquista interessada en l'art (Marzo, 2006: 72). Barreiro ens recorda com aquestes idees es van consolidar des dels cercles d'intel·lectuals franquistes oficials amb una frase de Luis Felipe Vivanco extreta del seu text *La génesis de la creación artística* (1951): «per a la gènesi de l'obra compten molt més les lleis de la repartició de les mareas o la emigració de les aus, que les de les institucions socials», que exemplifica aquesta qüestió de la separació entre estètica i sociopolítica que es va adoptar des de la dictadura per incorporar al discurs oficial l'art d'avantguarda (Barreiro, 2014: 16). Com podem deduir, el desenvolupament d'aquest

punt de vista afectaria per descomptat a la inclusió de les pràctiques artístiques dels nostres artistes en la historiografia de l'art d'avantguarda, atès el ferm compromís polític i social que els va caracteritzar per damunt de qualsevol altre tret. Al ser el nostre un cas d'estudi no tractat amb profunditat, no hem trobat cap referència explícita d'aquesta relació, però ens permetem afirmar que així va ser, i ho tractarem de comprovar al llarg del nostre anàlisi.

Més enllà del context exclusivament espanyol, les revisions dels teòrics de tendències marxistes durant els anys 60 va posar en qüestió aquesta manera greenbergiana d'entendre l'art i la cultura en general, i van lluitar contra aquesta polaritat establerta entre l'art popular i l'art d'avantguarda (Barreiro, 2012: 239). Un dels impulsors d'aquesta tesi va ser Umberto Eco amb el seu assaig *Apocalittici e integrati* (1964); en de les idees d'Eco es basaven directament els integrants del col·lectiu anomenat Comunicación, una agrupació de crítics d'art, artistes, intel·lectuals d'esquerres, etc. primerenca en aquest camp a Espanya, a la que es trobava vinculat, en principi, Valeriano Bozal (Barreiro, 2012: 240). La noció d'avantguarda que es sostenia des del cenacle de crítics dissidents del règim es gestava, per tant, en relació amb les reflexions que en aquell moment s'estaven produint des del context europeu sobre la relació entre la cultura de masses i l'art d'avantguarda. Insistim en què majoritàriament es van tractar les pràctiques artístiques contemporànies del moment, i que les referències a l'avantguarda artística valenciana van ser en general poc més enllà de l'anàlisi exclusiu de l'obra de Josep Renau – d'una altra banda, també determinant per al seu procés de reconeixement – i de la identificació d'un focus actiu a la ciutat de València entorn a la figura d'aquest.

Algunes de les publicacions de Valeriano Bozal d'aquests anys que tracten la qüestió són les següents: l'article «El realismo social en España» (Suma y sigue del arte contemporáneo, 1963, nº 3) i els llibres *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* (Ciencia Nueva, Madrid, 1966) i *El realismo plástico en España de 1900 a 1936* (Península, 1967). L'historiador de l'art Jaime Brihuela, també especialista en la qüestió de la introducció de l'art d'avantguarda a l'Estat espanyol durant la primera meitat del segle XX, el treball del qual analitzarem en el seu moment, afirma sobre les investigacions de Bozal d'aquests anys que «constitueixen, durant diversos anys, l'única aportació documental ponderable i, a pesar de les seves innumerables limitacions, el primer intent d'apropament científic a la producció espanyola del segle XX» (Brihuela, 1981: 55). Així,



tot i remarcar que Brihuega assenyala les mancances de l'obra de Bozal amb detall – hem de reconèixer que uns 15 anys després de la publicació d'aquestes, si més no –, són realment significatives i marquen un punt d'inici per al reconeixement i també per a la inclusió dels nostres artistes en el discurs de la història de l'art. És per la qual cosa mereixen ser comentades en aquest apartat, on analitzem la seva consideració historiogràfica com a grup d'avantguarda.

Amb tot, la discussió sobre el significat del terme *realisme* estava en ple aflorament. Com ho descriuen alguns estudiosos de la crítica d'art espanyola d'aquest període, les tendències realistes eren «un camp minat»: al llarg del segle XX, aquesta discussió sobre el realisme i l'art compromès ha estat una constant (Díaz Sánchez & Llorente, 2004: 88). No és la nostra intenció endinsar-nos en aquesta qüestió més enllà del les referències als punts que ens interessin, atès que no ens ho podem permetre en aquest tipus d'investigació. No obstant, considerem que amb les explicacions que oferim es comprendrà allò que volem explicar.

Així, a *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo* (Ciencia Nueva, Madrid, 1966), Bozal elabora tota una teoria sobre l'estètica realista o el significat artístic d'aquest terme, que ja havia anat apuntant en altres articles o comunicacions anteriors. En la primera part del llibre elabora una teoria entorn a l'art realista i la seva evolució al llarg dels anys, entesa aquesta en base a la situació socioeconòmica d'allí on es desenvolupa la pràctica artística. Apunta les relacions entre realisme, naturalisme i expressionisme, i diferencia diversos tipus de realisme: el social i el crític, especificant que l'evolució de l'estil és diferent en els països en vies de desenvolupament i desenvolupats (pp. 109 – 113). Ofereix amb aquest llibre una manera de classificar les diverses manifestacions artístiques produïdes entre 1900 i 1936 dintre de l'àmbit geogràfic de l'Estat espanyol: agrupa les diverses tendències sota el nom de realisme. El seu objectiu és anar més enllà de les grans figures estudiades, com poden ser Picasso o Gaudí, i contextualitzar aquelles pràctiques artístiques que més difícil resultava en aquell moment situar en la història de l'art. Defineix la dècada 1920 – 1930 com el temps en què es produeix la renovació formal (Bozal, 1966: 93 – 94). Segons ell, els fenòmens socials i polítics que ocorren a l'Estat espanyol a partir de 1931 influiran decisivament en els artistes, que substituiran aquesta recerca de la renovació formal per matisacions ideològiques més concretes i valuoses. Assistirem al naixement del realisme, la majoria d'edat del surrealisme i l'enfonsament

de les tendències regionals, acadèmiques (Bozal, 1966: 94). L'origen d'aquests artistes renovadors radicaria en les inquietuds de la petita burgesia intel·lectual que reaccionava contra l'estaticisme i el regionalisme de la societat espanyola, identificant-se amb els moviments rebels que llavors naixien, i adoptaven aquelles formes que més s'oposaven als trets característics d'aquesta societat tradicional, il·luminista, feliç... (Bozal, 1966: 99). Explica que aquest moviment renovador va ser minoritari front a les corrents majoritàries, però que aquest fet va permetre precisament que no fóra interromput per les crítiques adverses, que eren depreciables, ni pels interessos comercials, al seu torn inexistents (Bozal, 1966: 102).

Bozal es refereix específicament als nostres artistes en la segona part del seu llibre, dedicada a la producció artística d'entre els anys 1931 i 1936, englobada sota el nom general de realisme. Excepte a Catalunya, segons ell aquesta seria la corrent artística minoritària a l'Estat espanyol durant aquells anys (Bozal, 1966: 119). Qualifica València com un dels nuclis on el realisme va tindre més difusió, i dedica un capítol al grup doctrinal del realisme valencià. Afirmar que València, a partir de la República, es convertiria en un dels centres de major activitat progressista, i encara més ho seria durant la Guerra Civil. Cita a Renau com a un dels màxims «agitadors culturals», i explica la seva trajectòria sobretot a partir de la seva contribució a la tècnica del fotomuntatge. De la mateixa manera, també ressalta la importància de les publicacions com Orto i Nueva Cultura. Destaca l'obra d'un altre dels nostres artistes, Francesc Carreño, com a dibuixant, i assenyala que l'obra d'aquest havia desaparegut, en gran mesura, i que l'artista es trobava retirat durant aquests anys 60 (Bozal, 1966: 139 - 143). No obstant això, més enllà d'alguna al·lusió general a l'activitat artística d'agitació que es va dur a terme a València, no cita altres noms. Aquesta és la manera en la que perduraria la qüestió: amb Renau com a personatge destacat, i la resta a penes nomenats, com veurem.

D'una altra banda, trobem ben actius en aquesta època a altres figures com Vicente Aguilera Cerni (València, 1920 - 2005) o Tomàs Llorens (Almassora, Castelló, 1936). Ambdós van estar actius al circuit artístic valencià durant els anys 60 i 70. Cadascun en la seva línia, van publicar alguns textos respecte a la defensa de l'art compromès, en la línia de Bozal. No obstant això, cap d'ells es va dedicar a l'art anterior a la Guerra Civil, si més no en aquell moment. Van estar centrats en fenòmens culturals coetanis, com hem assenyalat anteriorment.

## 4.2) L'Activitat expositiva a València durant els anys pre-democràtics

Sense perdre el fil d'allò que hem comentat anteriorment, analitzarem de quina manera es van començar a recuperar les figures que ens interessaven des de l'àmbit de les exposicions durant aquests anys 60 i primers 70. És imprescindible entendre com funcionava el sistema artístic que va permetre aquest primer intent de recuperació. Si afirmàvem que durant els anys 20 i 30 no es va arribar a consolidar un sistema artístic alternatiu al que es defenia des dels organismes oficials, com l'Acadèmia, no va ser així durant els anys 60 i 70, quan van començar a sorgir tota una sèrie d'espais expositius, galeries d'art, que realment van aconseguir posicionar-se i crear un circuit d'art més enllà de l'oficial. Això és, la efervescència política i cultural que va experimentar Espanya entorn a la transició política de la dictadura a la democràcia, i també durant els anys previs a aquests esdeveniments, viscuts amb gran entusiasme i valentia per part d'una bona part del sector social vinculat al món de l'art, van tenir una forta influència en aquesta proliferació de galeries i espais d'art contemporani (Silvestre Garcia, 2012: 35).

En aquest sentit, el paisatge expositiu amb que comptava la regió valenciana durant aquests anys pre-democràtics era realment pobre. Però la situació econòmica semblava que estava millorant durant els anys 60, havent passat els durs anys de la postguerra: dintre d'allò possible, i amb matisos, activitats econòmiques com el turisme o l'agricultura – en el cas valencià en concret – van començar a desenvolupar-se, i amb elles, l'entorn cultural va rebre també un cert impuls. El sistema galerístic que es sustentava de manera paral·lela a aquell oficial començava a funcionar a València durant aquests anys 60 i 70.

Hem de realitzar alguns apunts, però, respecte a aquestes afirmacions, per tal de contextualitzar el marc sociocultural en què van sorgir les primeres galeries. I és que, després de la Guerra Civil, el menyspreu a l'art experimental havia provocat una situació de buit en el panorama valencià, que al mateix temps va fomentar una col·laboració entre els pintors i escultors que es sentien més insatisfets en aquell ambient. Així, comencen a agrupar-se, atesa la necessitat d'unir-se en moments socialment difícils per a la cultura. Com ens pot semblar lògic, la precària situació econòmica no havia propiciat el desenvolupament del mercat de l'art (Gracia, 1995: 427). Sorgeixen grups com el Grupo

Z (1946), impulsat per Manolo i Jacinta Gil, entre altres, o també la iniciativa Grupo de los Siete (1950), amb Juan Genovés com a un dels membres més destacats. Es tracta d'associacions de curta duració, els membres de les quals tracten constantment d'organitzar-se per cercar una millora en el sector; les difícils circumstàncies fan que no es tracti de grups amb llarga duració, atesa la falta d'estímuls i la manca de receptivitat social (Gracia, 1995: 429). Tots els artistes integrants procedien de l'Escola de Belles Arts de Sant Carles, en aquell moment completament al marge dels processos artístics internacionals, descontents amb l'actitud de l'Acadèmia.

Un altre moment decisiu va ser la formació del Grup Parpalló l'any 1956, d'orientació constructivista, amb noms al capdavant com novament Manolo Gil, l'escultor Andreu Alfaro o el crític d'art Vicente Aguilera Cerni, que després tindria un paper molt important dintre de la crítica d'art tant a nivell nacional com internacional, juntament amb Antoni G. Pericás (Barreiro, 2014). Puntualment es van anar incorporant altres destacats noms, sempre amb la idea de plantejar-se «la necessitat de reactivar la somorta i desertitzada vida artística i cultural valenciana» (Guasch, 2009: 122). A través de la revista Arte Vivo difonien els seus ideals, i van ser els impulsors de destacades iniciatives expositives, com ara Arte Normativo Español (Ateneu Mercantil de València, 1960).

Com hem dit, el posicionament d'artistes, partidaris d'un art crític i de compromís antifranquista, «va ser ben acollit per una nova generació de galeries incorporades a l'escena artística valenciana» (Silvestre Garcia, 2008: 299). Així, l'any 1961 obria la primera galeria privada d'art contemporani a la ciutat, amb el nom d'Estil, amb una mostra del pintor Pedro de Valencia (1902 – 1971), segons es considerava en el moment, i encara per molts historiadors de l'art especialistes en l'àmbit valencià, un dels primers dintre de la Reial Acadèmia de Belles Arts en reaccionar contra la tradició de pintura sorollista que imperava en aquests àmbits conservadors. Com veiem, el sentiment d'insatisfacció respecte a la pintura sorollista es va mantindre entre certs grups d'artistes al llarg del segle XX a València. Es tractava d'un estil molt aferrat al gust social, encara als anys 60, i això ens dóna una clau més per entendre el perquè els nostres artistes no van aconseguir integrar-se en aquest sistema d'art oficial que el continuava defenent.

També l'any 1966 obre la galeria Val i 30, una de les més destacades quant a l'activitat expositiva d'art contemporani reivindicatiu d'aquells anys. Recordem que l'any 1964

havien començat a desenvolupar la seva activitat tant Estampa Popular com Equip Crònica, i l'any 1966, Equip Realitat. Allí hi van exposar membres de Dau al Set, com per exemple Tàpies (l'any 1974), artistes d'El Paso i noms com ara Yturralde, Boix, Heras o Eduardo Arroyo, entre els ja esmenats grups valencians comentats anteriorment.

A partir dels anys 70 trobem que es produeix una proliferació quant al sorgiment d'espais expositius d'àmbit privat: un total de 12 galeries que obren en un marge de temps inferior a quinze anys. Hem d'afegir, a més, que l'any 1972 s'havia inaugurat el Museu d'Art Contemporani de Vilafamés, també per iniciativa del crític Vicent Aguilera Cerni (Silvestre Garcia, 2012: 34). D'aquesta manera, després de dècades de censura i greus dificultats a l'hora d'organitzar-se, ja a partir dels anys 70 es produeix una transformació molt considerable.

Aquest moment d'efervescència cultural va tindre la seva influència en la recuperació dels nostres artistes. Cadascun d'ells havia continuat la seva carrera com havia pogut: Josep Renau i Manuela Ballester van romandre sempre actius, en primer lloc amb el seu taller de gravat a Mèxic i posteriorment a Berlin oriental. A Mèxic s'havia exiliat també Antoni Ballester, que havia deixat de banda el seu treball amb l'art contemporani per dedicar-se a l'ofici d'imaginer, al qual havia estat obligat a tornar-hi amb les conseqüències de la Guerra Civil i durant el franquisme. La situació de la resta de companys que es van quedar a Espanya va ser un tant diferent. No van tornar a situar-se entre les primeres files de l'art d'avantguarda, van tractar d'associar-se a grups emergents d'artistes, però mai amb la força dels principals organitzadors d'aquests. Per exemple, Carreño va continuar treballant com a professor de dibuix, exiliat a la seva manera a un institut de les Illes Balears, on es va unir a les activitats del grup Tago, un col·lectiu artístic en la línia dels que hem comentat abans en el cas valencià, que va durar pocs anys (Agramunt Lacruz, 1994: 61). Badia, igualment, va tractar de provar sort a París, realitzant algunes exposicions en petites galeries privades (Blasco Carrascosa, 2000: 34). Pérez Contel va ser l'únic que va romandre a la ciutat de València, sembla que no com a un dels principals agitadors d'aquests canvis en l'art que hem comentat, però sí present en aquests actes: no deixant mai de banda la seva activitat com a docent, entra en relació amb els joves estudiants integrants del Grupo Z, i participa amb ells en algunes de les seves exposicions, però no es considera membre representatiu de la jove entitat (Blasco Carrascosa, 2000: 214); també es víctima d'aquesta condemna del sistema d'art del franquisme,

estigmatitzat per haver format part del nucli agitador dels anys 30, i es refugia en treballs tradicionals com a escultor imaginant si és necessari, o exposa a aquelles exposicions promocionades des de l'oficialitat: representa a València en la Primera Bienal de Arte Hispanoamericano de Madrid, celebrada durant octubre de 1951, un instrument del règim franquista per a autopromocionar-se com a obert en relació amb l'art contemporani. Si pensem en les idees que hem assenyalat anteriorment respecte a l'assumpció de l'art abstracte per part del règim franquista, entendrem com funcionava aquesta exposició (Blasco Carrascosa, 2000: 215).

Amb tot, tot i no formar part - si més no, com a figures principals - dels moviments artístics de la València d'aquests anys 60 i 70, es va voler recuperar-los com a referents, de la mateixa manera que a tants altres oblidats per la història de l'art oficial. Això va ser, per primera vegada, amb la celebració de l'exposició «Els altres "75 anys de pintura valenciana"». Es tractava d'una exposició organitzada de manera conjunta per les galeries Val i 30, Temps i Punto l'any 1976, una autèntica acció col·lectiva contra el menyspreu que llavors rebia l'art contemporani per part de les institucions valencianes: des d'aquestes s'havia celebrat la exposició «75 Años de pintura valenciana», a la sala d'exposicions de l'Ajuntament de València, una mostra que no incloïa moltes de les manifestacions artístiques més importants del segle XX a València, entre elles l'art de l'anomenada avantguarda valenciana dels anys 30. Es tractava d'una exposició on existia de manera deliberada una censura, d'acord amb els ideals del règim, el discurs de la qual era totalment arbitrari i sense rigor històric (Silvestre Garcia, 2008: 301). Aquestes tres galeries, i molts altres artistes integrants dels grups d'avantguarda que hem comentat abans, van reaccionar organitzant-se i constituint l'anomenat Col·lectiu d'Arts Plàstiques, promotor de la exposició que destaquem. Aquesta va consistir en exhibició de reproduccions d'obres que havien estat oblidades per l'exposició oficial, que apareixien retolades amb missatges de caire reivindicatiu en contra de la censura, de la democratització de la cultura, contra l'apropiació privada de l'art, etc. A més, tota una sèrie d'accions com conferències, concerts i altres actes a la ciutat van acompanyar i reforçar aquest clima revolucionari (Silvestre Garcia, 2008: 303). Els nostres artistes, tot i no formar part del Col·lectiu ni ser els organitzadors, van ser recuperats per la seva tasca realitzada durant els anys 30. Sens dubte, i com apareix de manera explícita al seu catàleg,

la figura de Renau, actiu des de l'exili, primer a Mèxic i després a Berlin Oriental, estava en la ment de tots ells.

Així, podem concloure que aquest va ser un moment històric en que les galeries d'art contemporani van dur a terme un paper molt destacat quant al desenvolupament i la presència de l'art contemporani a la ciutat: s'alçaven com a única aportació avantguardista a la societat. Els anhels avantguardistes van ser sostinguts de manera quasi exclusiva per aquestes galeries privades, fins ben entrada la democràcia. Els nostres artistes, tot i que marcats per les circumstàncies que els va tocar viure, van aconseguir per primera vegada un reconeixement respecte a la seva tasca realitzada durant els anys republicans.

#### **4.3) La Bienal de Venècia del '76: *España. Vanguardia artística y realidad social, 1936 - 1976. La tornada de Josep Renau a Espanya***

Per a l'anàlisi d'aquest episodi i d'allò que va comportar respecte al procés de reconeixement dels nostres artistes en resulta ben útil la investigació de Rosalia Torrent Esclapés, *Un siglo de arte español en el exterior. España en la Bienal de Venecia: 1895 - 2003* (Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores: 2003), on l'autora analitza la participació espanyola a la Biennal de Venècia de 1976 i allò que va suposar per a la història de l'art espanyol que es va escriure posteriorment. En les seves paraules, aquesta primera Biennal «continua sent, per a Espanya, la més significativa de les que han tingut lloc fins ara» i, tot i ser una exposició polèmica, «sens dubte va contribuir a sistematitzar part de la història de l'art espanyol contemporani» (Torrent, 2003: 65). Es tracta d'una revisió del fenomen que ens resulta ben útil per entendre aquest moment.

Torrent explica que es tracta d'una mostra gestada a partir de l'accés de Carlo Ripa di Meana a la direcció de la Biennal, formalitzada l'any 1974. Aquest, hereu de la filosofia

del '68, pretenia convertir l'esdeveniment cultural en un lloc on art i compromís hi tingueren cabuda. Espanya era llavors encara un país governat per un règim dictatorial, per la qual cosa el Ripa di Meana, d'acord amb els seus principis, va denegar la participació oficial del país, i donar l'oportunitat a certs crítics i artistes d'avantguarda dissidents del feixisme de presentar la seva proposta (Torrent, 2003: 65). Sembla que el projecte, després de les degudes deliberacions, va estar encapçalat per Tomàs Llorens i Valeriano Bozal. També hi participarien a la comissió Antoni Tàpies, Antonio Saura, Oriol Bohigas, Agustín Ibarrola, els membres de l'Equip Crònica - Manuel Valdés i Rafael Solbes - i Alberto Corazón, i Manuel Garcia com a secretari, d'entre altres noms com a consultors, entre els que es trobava Josep Renau (Torrent, 2003: 68). Tomàs Llorens explicava que l'objectiu de la mostra era realitzar un recorregut per l'art d'avantguarda espanyol dels últims 40 anys, segons ell l'art no de la cultura oficial, sinó el generat a pesar d'aquesta (Llorens a Torrent, 2003: 68). No obstant això, el projecte no va estar exempt de polèmica. Per la pressió d'alguns membres del Partit Comunista italià, com Luigi Nono i Emilio Vedova, i també Giulio Carlo Argan, tots de gran influència en la organització de la biennial, Ripa di Meana va contactar amb José Maria Moreno Galván, Rafael Alberti i Vicente Aguilera Cerni, tots ells posicionats i reconeguts en el món de la crítica de l'art, també a itàlia. Aquests, figures consolidades, van entrar en conflicte amb l'organització per la manera en què s'havien dut a terme les accions. Es va convertir en un episodi on fins i tot les forces polítiques hi van intervenir, una gestió complicada (Torrent, 2003: 76).

Amb tot, allò que ens interessa destacar a nosaltres és que per primera vegada es contacta des d'Espanya, i d'aquesta manera, a Josep Renau per ésser inclòs en la història de l'art espanyol del segle XX. Això és, dintre d'aquesta voluntat de sistematització de la història de l'art que va pretenidre l'exposició. Carrillo, a partir de les indicacions de Torrent, ho concep com un esforç per monopolitzar el valor simbòlic de l'art d'avantguarda des de la República fins la mort de Franco, típic de les dinàmiques de l'època (2009: 7). Això es corrobora amb la publicació del llibre *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1976*, a partir del qual ens fem la idea de com s'organitzava el discurs entorn a les diverses fases de l'art d'avantguarda compromés. Ens interessa la integració de Renau en aquest. Tenim, per tant, la seva situació en un episodi important de la història de l'art espanyol del segle XX, sembla que els seus fotomuntatges apareguin catalogats com a avantguarda, la qual cosa li dóna un cert estatus. No obstant això, no es fa referència a la



seva activitat inicial amb la resta d'integrants de focus valencià. És la seva figura allò que s'inclou.

Aquest fet tindrà les seves conseqüències lògicament: la tornada de Renau a Espanya des del Berlin Oriental. Amb això, es donaran nous reconeixements oficials a la seva persona. En primer lloc al País Valencià, en Primera Mostra d'Art Actual del País Valencià, organitzada per la Galeria Cànem de Castelló, amb Pilar Dolz al capdavant, i celebrada a Morella (Forment, 1997: 338-339), a octubre de 1976. Un altre reconeixement institucional seria el de la Galeria Punto de València, l'any 1977, una de les més prestigioses de la ciutat en un moment en el que les institucions culturals eren inexistents com a tals i no promocionaven l'art contemporani: durant els anys 70 van ser els promotors a València d'una sèrie d'exposicions que mostraven per primera vegada a la ciutat artistes internacionals contemporanis; algunes exposicions que hi van realitzar van ser *Pop Art* (1974), on hi van exposar Andy Warhol, Claes Oldenburg, Jasper Johns o Rauschenberg; *Jean Dubuffet* (1974), *Karel Appel* (1976) o *Joan Miró* (1978), d'entre altres (de la Calle, 2015). Finalment, a maig de 1978, el Museu Espanyol d'Art Contemporani de Madrid li va dedicar una mostra antològica, la qual podem afirmar que va suposar el pas definitiu per a la seva consagració, si més no a nivell nacional. Aquesta es va traslladar posteriorment al Museu de Belles Arts de València.

Renau rebia també el reconeixement d'altres figures importants del panorama intel·lectual valencià, com van ser Joan Fuster i Vicent Andrés Estellés, plasmat al llibre de poemes *Lletra al pintor valencià Josep Renau* (València, Eliseu Climent: 1978). Aquells mateixos recolzaven la creació, el mateix any 1978, de la Fundació Josep Renau, entre altres figures de la intel·lectualitat valenciana (Forment, 1997: 346). A partir d'aquest moment, tot i que no va abandonar el seu domicili berlinès, es va convertir en una figura referent a la València de la transició.

#### 4.4) El tractament historiogràfic durant els anys 80

Com hem anat citant al llarg del nostre treball, l'investigador Jaime Brihuega és un dels especialistes que més a fons ha estudiat la qüestió de les anomenades avantguardes artístiques espanyoles del període comprés entre el 1909 i el 1936, i que s'ha referit en concret als artistes que a nosaltres ens interessien. El seu llibre *Las vanguardias artísticas en España. 1909 – 1936* (Madrid, Istmo, 1981) va ser publicat en base de la seva tesi doctoral, llegida poc abans a la Universitat Complutense de Madrid, essent un dels primers membres de la recent creada Secció d'Història de l'Art de la UCM. Als seus posteriors estudis, *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910 – 1931* (Madrid, Cátedra, 1981) i *La vanguardia y la República* (Madrid, Cátedra, 1982), inclou un exhaustiu recull de textos de diversa índole, a mode d'antologia, sobre les manifestacions de les primeres avantguardes a diversos punts dintre de l'Estat espanyol.

Potser aquestes investigacions mereixerien una revisió, pel fet de ser realitzats ja fa gairebé 30 anys. Però allò que ens interessa destacar és que es tracta d'una investigació pionera quant a la identificació d'aquests fenòmens, en principi locals i perifèrics, i la seva inclusió o articulació dintre d'un discurs artístic més ampli com ha resultat ser la introducció de les avantguardes plàstiques a l'Estat espanyol. Hem de destacar, a més, que Brihuega va ser el comissari de la mostra *Josep Renau: 1907 – 1982. Compromís i Cultura*, la antològica més àmplia que li s'ha realitzat a Josep Renau fins al moment, impulsada per la Universitat de València i la Societat Estatal de Commemoracions Culturals, amb motiu del centenari del seu naixement, l'any 2007; el text de la seva autoria, que es va incloure al catàleg de l'exposició, també ha estat d'essencial importància per entendre la valoració de la figura de l'artista, i d'aquest en deduïm també aspectes ben significatius respecte al procés de reconeixement de la resta d'artistes del grup. Podem considerar-lo com una visió actualitzada de les teories de Brihuega al respecte, i en aquest apartat farem referència a aquelles qüestions que apunta sobre el seu estudi en relació amb allò que es considera tradicionalment com a art d'avantguardes. Si ens detenim a comentar les seves publicacions és per què són fonamentals per entendre la inclusió dels nostres artistes en el discurs historiogràfica.

Brihuega realitzava, en primer lloc, un profund anàlisi sobre la noció d'avantguarda. No pretenem entrar massa en detall sobre allò que l'autor va explicar al respecte, però sí que considerem necessari comentar alguns dels punts que ens resulten interessants d'acord amb el caràcter del nostre treball. Explica com la noció d'avantguarda es va introduir a partir de les tesis orteguianes durant els anys 20, com hem vist en el primer capítol del nostre treball, de la mateixa manera que els debats que es portaven a terme a les revistes literàries. Allò que ens interessa assenyalar ara són algunes aportacions que Brihuega ens ofereix sobre «les implicacions de la noció historiogràfica de l'avantguarda» (1981: 17). Es tracta d'una qüestió que ell mateix reitera haver tractat amb profunditat ja anteriorment, a la ponència «Vanguardia Histórica: 1900 - 1945», dintre del curs *La Vanguardia Artística: Mito y Realidad* (Universitat Menéndez Pelayo, Santander, 1977). En relació amb l'existència d'una avantguarda artística i literària com a entitat, explica que des de la cultura occidental – amb excepció del cas anglo-saxó –, s'ha normalitzat l'ús del terme sense realitzar un anàlisi profund del seu significat, tal i com afirmava l'estudiós de la qüestió Renato Poggioli, al seu assaig «Teorias del Arte de Vanguardia», publicat per la *Revista de Occidente* l'any 1964 (Brihuega, 1981: 18). No obstant Poggioli realitzi un acurat estudi sobre la matèria, Brihuega afirma que, en la tendència d'Ortega i Gasset, Poggioli acaba per assumir l'avantguarda «des de pressuposts suggestius, simbòlics i, si es vol, idealistes» i no analitza el terme «com a categoria historiogràfica i sancionadora» (1981: 19 i 20). Assenyala la posició antimarxista de l'historiador, i la confrontació ideològica que es produeix en aquest camp d'estudi, per exemple amb un altre especialista en la matèria com és Mario de Micheli, del qual es tradueix al castellà l'any 1968 l'obra *Las vanguardias artísticas del siglo XX* (Ed. Universidad de Córdoba, 1968). Tot i això, ambdós ens centren en el mateix objectiu de treball:

«Des de posicions ideològiques radicalment distintes, gravita el mateix corpus de treball que, al cap i a la fi, no té una naturalesa massa diferent del que en 1925 utilitzava Guillermo de Torres: un conjunt més o menys fixe d'actituds, d'objectes, de poètiques sobre els que recau la reflexió: Rimbaud, Gauguin, Van Gogh, cubisme, expressionisme, dadaisme, futurisme, constructivisme, surrealisme... Si hem incidit reiteradament sobre aquests dos llibres és per què, essent dos obres específiques sobre l'avantguarda que parteixen d'enfocaments i valoracions diametralment oposades, mantenen inalterablement delimitat d'avantmà, un mateix corpus de treball; el mateix que encontraríem repassant l'índex de qualsevol obra que

analitzi, no ja la història de les avantguardes artístiques, sinó, inclús, la panoràmica de la producció artística del segle XX. I en aquesta última qüestió radica el problema que volem presentar»

(Brihuega, 1981: 21 – 22)

A partir d'ací, Brihuega realitza una exhaustiva explicació de com aquelles pràctiques artístiques que han encaixat amb aquesta noció d'avantguarda s'han convertit en l'objectiu principal de la crítica i la historiografia de l'art, i com aquesta ha esdevingut un criteri divisor de la producció artística, fins i tot desqualificador. Amb les seves pròpies paraules: les avantguardes passen a ser «productes d'una borsa de valors – el mercat – objectius per a la historiografia i arquetips per a la ideologia» (1981: 22). Insisteix també en la capacitat delimitadora d'aquest terme, i en les dificultats per a determinar aquest corpus de treball, emprant el mateix mot amb el que es referia als treballs dels historiadors anteriors. Realitza un repàs de com es va utilitzar el mot al llarg de la historiografia artística espanyola durant el franquisme i aporta les seves propostes metodològiques (Brihuega, 1981: 49 – 76).

Aquestes són qüestions determinants que ens portaran a replantejar-nos el funcionament del sistema hegemònic de la història de l'art, partint de l'estudi de la trajectòria artística del grup d'artistes que hem escollit, per tal de determinar on els hem de situar dintre de la història cultural del segle XX, per analitzar-los sense caure en prejudicis que la historiografia de l'art més tradicional; més endavant reprendrem aquestes consideracions, a partir de l'obra de Brihuega més actual – el ja esmenat catàleg antològic de Josep Renau – i també altres teories defensades per historiadors de l'art d'una generació posterior que s'han centrat en la necessitat de narrar aquests fenòmens artístics que no acabaven d'encaixar en la historiografia d'avantguarda predominant durant els anys 80 i 90.

En aquest punt, ens interessa el tractament que reben els nostres artistes en aquesta pionera obra de Brihuega, precisament des d'aquesta revisió del concepte d'avantguarda. El marc temporal en el que aquest historiador es centra, com hem especificat, abarca una cronologia més àmplia que la dels anys en concret que a nosaltres en interessien, ja que els nostres artistes realitzen la seva activitat principalment durant els anys 30. De fet,

Brihuega acaba l'anàlisi l'any 1936, amb l'inici de la Guerra Civil, quan els nostres artistes, atés el seu ferm compromís polític, continuen i intensifiquen la seva activitat, d'acord amb els seus principis. Des del punt de vista de Brihuega, els fenòmens artístics ocorreguts a partir de 1936 mereixerien un estudi profunditzat a banda, per això no es centra en analitzar-los: «cartells, il·lustracions en premsa, murals, àlbums de dibuixos, manifestos, textos, exhibicions de tot tipus, etc. (...) són un conjunt d'objectes i, més encara, de gèneres visuals que requereixen per al seu estudi inclús una metodologia pròpia» (Brihuega, 1981: 148 - 149). Tot i això, analitzarem a continuació com els presenta en l'etapa precedent a aquest període, ja que ens resulta igualment interessant.

Una primera dada informativa important és la divisió que fa entre «La producció artística a la Espanya del primer terç del segle» i «Dades per a una història de l'activitat artística crítica a Espanya», els dos capítols centrals de la seva obra. En el primer d'aquest ens aporta una sèrie de consideracions respecte a les noves plataformes de la ideologia artística dominant de l'Estat espanyol durant aquests anys que ens ocupen, les tres primeres dècades: els mecanismes d'exhibició artística, les agrupacions d'artistes, la crítica d'art, els museus d'art modern i el mercat artístic del moment, entre altres aspectes. Una altra consideració interessant a destacar és la seva consideració de l'agrupació artística com a «mecanisme d'autodefensa de l'artista, complementari a l'exhibició artística, única salvació front a la nova realitat del mercat» d'aquest sistema artístic modern (Brihuega, 1981: 93), i realitza un repàs històric d'aquestes a l'Estat espanyol. Es refereix en aquest apartat als nostres artistes, mencionant els canvis al respecte que es van produir a partir de la II República (1931), moment en què apareix l'anomenada Agrupació Valencianista Republicana, de la qual en formen part els nostres artistes: Francesc Badia, Manuela Ballester, Tónico Ballester, Francesc Carreño, Josep Renau i Pérez Contel, entre d'altres, embrió de la futura Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris. Sobre aquests tipus de fenòmens especifica que se'n farà càrrec en el posterior capítol que hem citat, sobre la història de l'activitat crítica a Espanya (Brihuega, 1981: 108). Així, Brihuega diferencia entre un art oficial, i allò que ell anomena «activitat artística crítica» (1981: 147). Brihuega no els torna a nomenar en els apartats referents a la crítica, al mercat ni als museus d'art modern del moment, la qual cosa ja és una determinació que ens dóna una clau molt interessant per a la realització del nostre estudi.

Així, és al segon dels apartats que hem citat, quan estableix una completa cronologia de la història d'allò que ell denomina activitat crítica a Espanya (1981: 147-345), on inclou més dades sobre les manifestacions artístiques a les ens referim, en concret a l'apartat cronològic que a des de 1931 fins a 1936. Com ell reconeix, un període que comença amb un canvi polític d'aquesta índole, com és el pas de la Dictadura de Primo de Rivera a la II República, ha de ser conseqüentment un període de transformacions interessants per a un historiador. Sitúa als nostres artistes entre els que creien en aquestes transformacions de manera seriosa, i les pensaven per a un llarg termini, i els diferencia respecte «als que continuen com si no hagués passat res: salons, retrats, bodegons, assumptes...» (Brihuega, 1981: 317). Serien realment grups marginals, excepcions, aquells que es veurien envoltats en la problemàtica del compromís polític o el replantejament de les funcions de producció artística en el nou ordre social (Brihuega, 1981: 318). Brihuega realitza, com hem noemenat, un exhaust recull de dades de l'activitat artística crítica a l'Estat espanyol, i ens aporta una informació realment interessant que en estudis posteriors es continuarà emprant com a font d'informació – sense anar més lluny, el propi Albert Forment, biògraf de Josep Renau, el cita a la seva publicació *Josep Renau. Història d'un Fotomuntador* (Barcelona, Afers: 1997) –, a la qual ens referirem més endavant. Amb tot, allò que ens interessa destacar en aquest punt és precisament aquesta classificació del grup en funció del seu compromís polític, i la seva conseqüent diferenciació respecte als debats sobre el terme avantguarda que es referien a la producció artística i literària anterior a 1930: «seria el debat sobre el compromís polític de l'art el que obligaria a una remodelació més intesiva dels tòpics» (Brihuega, 1981: 395).

Aquest és un debat que ha suscitat dures polèmiques al llarg de la historiografia de l'art del segle XX espanyola: el mateix Brihuega apunta en pràcticament totes les seves publicacions, inclosa aquesta de 1981 que ens hem centrat en analitzar a fons, l'esclat de la confrontació que va arribar als seus extrems durant el ja citat curs sobre *La Vanguardia artística. Mito y realidad*, realitzat per la Universitat Menéndez Pelayo l'any 1977, a Santander: en ell, hi van participar historiadors de l'art com ara J.M. Bonet, Tomàs Llorens, Valeriano Bozal o Calvo Serraller, a més d'ell mateix, entre tants altres que posteriorment han tingut un renom destacat en la nostra matèria. L'assumpte del compromís polític dels artistes i intel·lectuals, on situaríem als nostres, enfortava als

historiadors de posicions marxistes i antimarxistes (Brihuega, 2009: 25). L'autor insisteix en el següent:

«Des de mitjan dels setanta (...) van començar a sentir-se a algunes veus que intentaven deslligar la memòria de la nostra història artística anterior a la guerra de qualsevol forma de implicació política amb el present. La qüestió va derivar en dures polèmiques (a veces no necessàriament memorables) y en la consolidació de posicions fortament antagòniques en allò metodològic i en les seves bases ideològiques (...)»

(Brihuega, 2009: 25 – 26)

Brihuega ens dona més detalls sobre la polèmica que originava l'ús del mot avantguarda també durant els anys 70 i 80. Identifica la confrontació al respecte entre els historiadors de l'art Francisco Calvo Serraller i Valeriano Bozal (Brihuega, 1981: 17), manifestada per una banda a través del diari El País, a partir de les crítiques que el primer va fer sobre la publicació del llibre de Bozal *El arte del siglo XX: La Construcción de la Vanguardia* (Madrid, Cuadernos para el Diálogo, 1978). Afirmar, com hem vist, que prefereix no recordar certes qüestions, però realment es tracta de punts analitzables i necessaris a tenir en compte. En un anàlisi realitzat per Jesús Carrillo Castillo, des del Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, anomenat «Amnesia y desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico - críticas del tardofranquismo», publicat a *Arte y políticas de identidad*, l'any 2009, se'ns proporciona més informació al respecte, que tot i que centrar-se en l'art del tardofranquisme, ens resulten realment útils per a la nostra elaboració. Carrillo realitza alguns aclariments respecte a la exposició dedicada a Espanya a la Bienal de Venècia de 1976 – precisament el moment que s'ha considerat com el començament de la recuperació de la figura de Renau a Espanya, d'alguna manera aquell que ha aconseguit un nivell de reconeixement més alt dintre del grup que analitzem, com veurem al llarg del nostre treball – , afirma el següent:

«S'ha identificat habitualment l'exposició dedicada a Espanya a la Biennal de Venècia de 1976, sota el títol de *Vanguardia y Realidad Social*, como el cant del cigne de una concepció d'art – útil, de classe, etc. – destinat fatalment a desaparèixer en la nova era democràtica»

(Carrillo, 2009: 1977)

Carrillo va més enllà i identifica el posterior canvi ideològic que precisament els comissaris d'aquesta exposició, Valeriano Bozal i Tomàs Llorens, prendrien durant les dècades dels 80 i 90, cap a posicions totalment diferents quant a la concepció i la definició de l'art. Tot i que Carrillo es centra en temes que no es corresponen directament amb l'anomenada avantguarda valenciana dels anys 30, es resulten interessants les seves reflexions quant a aquest canvi historiogràfic per entendre com es desenvoluparia la inclusió dels nostres artistes posteriorment. Ho explica de la següent manera:

«En l'àmbit de l'art, el signe de la “normalització democràtica”, es va produir ràpidament durant l'intens període que va des de 1976, any de la Biennal de Venècia, i 1982, en el que accedeix el Partit Socialista al poder. Durant aquest lapse de temps les energies de l'art políticament compromès es van esgotar (...) es van dissipar en el desencant d'altres que es van sentir traïts per l'actitud dels seus antics camarades (...). El resultat d'aquest desgast no va ser sols la despolitització del sistema de l'art (...) sinó, sobretot, la gradual instauració d'un nou, tot i que difús, marc ideològic que redefinia la funció de l'art en la societat democràtica en la que no hi tenien cabuda les dinàmiques de l'avantguarda artística del tard-franquisme»

Carrillo, 2009: 8

Amb això, Carrillo ens explica quin gir va prendre la historiografia de l'art espanyol a partir d'aquells anys. Així, després dels treballs de Brihuega, que tant ens ajuden a situar-nos, no hem trobat investigacions que continuaren tractant la matèria que ens interessa. Respecte a les obres posteriors del mateix Bozal, com els manuals de *Summa Artis* (vol.



XXXVI i XXXVII), editats en 1992 i reeditats en 1995, Carillo afirma que «substitueix aquella reorientació radical de la praxis de 1976 per la investigació de les troballes derivades de la inspiració individual de l'artista i la reconstrucció dels fragments de la quebrada avantguarda hispana» (2009: 8-9). Així, Bozal abandonaria la idea de la utilitat en l'art que l'havia motivat en les seves primeres obres, tal i com hem comentat anteriorment.

Amb tot, la nostra hipòtesi és que aquesta tendència general afectaria a la valoració dels nostres artistes dintre de les posteriors històries de l'art valencià que els van incloure, deixant de banda l'estudi del fenomen artístic més enllà de la figura d'en Renau. La recuperació de l'art compromès políticament no interessaria a les institucions oficials.

#### **4.5) L'Exposició *Artistas Valencianos de la Vanguardia de los Años 30 (1981)* i altres intents de recuperació durant els anys 80**

Veurem a continuació com es va produir la inclusió dels nostres artistes en l'àmbit expositiu a partir de la instauració de la democràcia. L'eufòria cultural que intentava pal·liar les greus carències i limitacions derivades del règim dictatorial es va intensificar. Això és, a banda de l'augment de l'activitat del sector galerístic, amb l'establiment d'un nou sistema de govern, els poders públics tenien l'obligació, sota llei, d'encarregar-se de les competències culturals: l'Estat comença a oferir una atenció superior a la cultura, la qual cosa és una vertadera renovació. Amb la promulgació dels Estatuts d'Autonomia s'inicia un procés de descentralització respecte a les competències i atribucions en matèries culturals, la qual cosa afavoreix, en principi, a la creació d'institucions culturals amb rellevància, dintre del marc espacial abans situat a la perifèria del que podien ser els grans centres. La coherència i nivell de qualitat de la pionera Sala Parpalló, creada l'any 1980 per la Diputació de València, i de l'Institut Valencià d'Art Modern, l'any 1989, veurien reflectit tot aquest procés en el camp valencià, situant la regió entre les més punteres a nivell nacional (Silvestre Garcia, 2012: 34).

Així, l'activitat de la Sala Parpalló – denominada així en honor a aquells primers intents d'articulació de grups i organismes difusors de l'art contemporani – va ser realment influent respecte al que es duia a terme en la resta de sales expositives de la ciutat, tant públiques com privades. En termes generals, tractava de promoure tant l'art avantguarda nacional com internacional, amb un programa d'activitats molt rigorós i professional. Destaca la figura d'Artur Heras com a impulsor, qui va ser un dels responsables de crear també els anomenats Premis Alfons Roig (des de 1981), directament vinculats amb la Parpalló, contribuint a dinamitzar el panorama artístic valencià a través dels diferents guardons. Alfons Roig (Bètera, 1903 – Gandia, 1987) havia estat sacerdot del Seminari Metropolità de Montcada, professor de la Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles de molts dels artistes de la València del moment, un dels primers en parar atenció a l'art contemporani internacional: Josep Renau, Manuel Hernández Mompó, Eusebi Sempere o Manolo Valdés van ser alguns dels principals guardonats amb el premi que portava el seu nom (Silvestre Garcia, 2012: 42). També l'any 1980 s'havia creat l'Associació Valenciana de Crítics d'Art, amb Vicente Aguilera Cerni com a president.

Si alguna cosa va caracteritzar aquesta dècada respecte al sector privat de l'art, va ser que per primera vegada la escomesa de recolzar l'art contemporani va estar protagonitzada tant per iniciatives de titularitat pública com privada. La proliferació de galeries durant aquests anys va ser incessant durant tota la dècada, comptant amb moltes de les anteriors, que continuarien obertes encara durant aquests, com veurem refermant la seva posició. La ja citada Punto es consolidaria, i ens resulta especialment interessant per al nostre treball, ja que ens costa que, a finals dels anys 70 i principis dels 80, es van dur a terme allí exposicions de l'obra dels nostres artistes. Trobem referenciades, a partir de la ja esmenada exposició de Josep Renau l'any 1977, assidu a la galeria durant les seves estances a València a finals dels anys 70 (recordem, Renau va morir l'any 1981), altres de Tónico Ballester i Pérez Contel. Aquestes es solen contextualitzar per la tasca que va dur a terme aquesta galeria, a banda de la promoció i difusió d'artistes internacionals, de recuperació d'artistes històrics que havien estat emblemàtics per a la història de la ciutat (De la Calle, 2015: 276).

En el seu article dedicat precisament a rendir homenatge a la Galeria Punto, Romà de la Calle explica aquest procés de recuperació dintre del context d'eufòria cultural de les noves polítiques encetades pel nou període democràtic de la següent manera:

«Certament la pregunta fonamental estava, doncs, sobre la taula dels responsables polítics en matèria cultural, encarregats de redissenyar les línies d'actuació de la nova política cultural de la transició: què es desitja, per al context valencià. precisament en matèria d'art contemporani? I, en concret, a quin tipus d'art es tracta de donar decidit recolzament?

Tals preguntes es formulaven explícitament ja pròxim al llindar dels anys 80, quan en un context cultural es vivia una certa eufòria de recuperació i indubtables desitjos de normalització. Sens dubte aquestes eren - ho recordem bé - dos paraules clau: recuperar amplis segments històrics de la nostra memòria i normalitzar el desenvolupament cultural del present»

De la Calle, 2015: 275

De la Calle continua explicant com una opció per aconseguir aquests propòsits era efectivament considerar als determinats artistes històrics, vinculats a les avantguardes de la primera meitat del segle XX. Defensa que era a través d'ells que es podia «entendre perfectament el desenvolupament diacrònic del passat, amb les seves fonamentals aportacions estètiques, que van ajudar a transformar els perfils artístics de l'època» (de la Calle, 2015: 275). Ell ho cita en relació amb aquesta idea d'atenció compartida tant des de les institucions oficials com des del sector galerístic. Clar està, el sistema artístic a valencià s'estava redefinint durant aquests anys, de la mateixa manera que el mercat, per la qual cosa resulta difícil analitzar aquest tipus de recuperació des d'un punt de vista econòmic. Amb tot, aquesta és la línia, segons de la Calle, que segueix l'Institut Valencià d'Art Modern quan s'inaugura, l'any 1989 (2015: 276). Abans, però, de la inauguració de l'IVAM, encara es durien a terme algunes exposicions que ens interessa remarcar.

Això és, durant els 80, determinades institucions oficials de caràcter local van continuar aquesta recuperació dels artistes que hem comentat, alguns amb més intensitat que altres. La mostra celebrada a les sales d'exposicions de l'Ajuntament de València l'any 1981, anomenada precisament *Artistas Valencianos de la Vanguardia de los Años 30*, va ser encara un impuls resultant d'aquest tímid intent de recuperació, impulsat ara ja pels

organismes oficials. Allí es van presentar obres de la totalitat dels membres del grup que analitzem. Podem afirmar que va ser una primera temptativa d'organització i sistematització de la producció artística del grup d'artistes que ens interessa. Tot i això, no era una gran institució qui la organitzava, i per tant no hi havia una base científica al darrere. Va servir, però, com a primer intent de recuperació de l'activitat artística produïda durant aquells anys 30 al focus valencià.

Va ser a partir d'aquest moment que es van dur a terme altres intents de recuperació per part d'altres organismes culturals oficials. No obstant això, el caràcter d'aquests no va transcendir d'allò local. Si deixem de banda la figura d'en Renau, i analitzem els intents de recuperació de la resta, ens trobem amb aquesta situació. A F. Carreño, professor d'ensenyances artístiques a les Illes Balears, va ser el Museu de Mallorca qui li va dedicar una mostra antològica l'any 1982. A Francesc Badia, que havia estat vivint a fora del València durant pràcticament tota la dècada dels 70, les institucions culturals valencianes no li van dedicar cap exposició, més enllà de dos mostres-homenatge a la seva localitat natal, els anys 1977 i 1985 (Blasco Carrascosa, 2000: 36). Pel que fa a Pérez Contel, el reconeixement per part de les institucions culturals oficials li ve, d'una banda, quan la Generalitat Valenciana publica el seu llibre *Artistas en Valencia, 1936 - 1939*, les seves memòries sobre el període, això és l'any 1986. Seria el precedent de la exposició antològica que li es va dedicar el Centre Cultural de la Caixa d'Estalvis de València l'any 1987. Aquest mateix any es publicaria el llibre *Legado Pérez Contel. Grabados y dibujos* com a conseqüència de la donació efectuada per l'autor a la Biblioteca Valenciana. De la mateixa manera, Aguilera Cerni comissaria una mostra antològica a Antoni Ballester l'any 1988 a la Sala d'Exposicions de l'Ajuntament de València. Per una altra banda, Manuela Ballester va ser sens dubte la que menys considerada va estar, i no va ser reconeguda més enllà de per la seva relació sentimental amb Josep Renau. Hem d'assenyalar, que a títol grupal, es va celebrar una altra exposició amb motiu de la celebració del 50é aniversari de la capitalitat valenciana de la II República, el primer que es podia celebrar amb llibertat total. Això és, la *Exposició – Homenatge a les víctimes del franquisme i als lluitadors per la llibertat*, organitzada l'any 1988, novament per l'Ajuntament de València, amb la col·laboració d'altres associacions. Es tractava d'una mostra de caràcter general, sense fixar-se a fons en el grup que ens interessa.

Hem d'assenyalar, en relació amb aquests anys, que va ser quan es van començar a publicar les primeres històries de l'art valencià que incloïen aquest nucli. Caldria destacar la coordinada per Vicente Aguilera Cerni l'any 1988, *Historia del Arte Valenciano*. Els especialistes que hi van participar en aquesta sèrie són els que posteriorment editarien l'única obra dedicada fins al moment al fenomen que ens interessa, *Arte valenciano: años 30* (Generalitat Valenciana, 1998), editada pel mateix Aguilera Cerni.

Amb tot, hem vist que, també durant els 80, la recuperació no va transcendir d'allò local.

#### **4.6) L'entrada a les institucions museístiques**

Amb aquest apartat voldríem remarcar la creació de l'Institut Valencià d'Art Modern a la ciutat de València. Realment l'estudi d'aquesta institució i la seva evolució mereixerien investigacions que hi aprofundiren a fons sobre la seva línia d'actuació. En aquesta ocasió no podem més que limitar-nos a comentar aquelles qüestions que en facin referència directa al nostre cas d'estudi.

La creació de l'IVAM l'any 1989 és el resultat de tota aquesta activitat cultural desenvolupada durant els anys 80, afavorida per la política cultural dels nous governs democràtics. Aquest centre comptava amb una sòlida programació entre els espais dedicats a Espanya a l'art contemporani. Es tractava d'una important senyal de que la descentralització cultural s'estava portant a terme, convertint-se en un referent per a la resta de museus que s'estaven creant en aquells moments. Era d'un projecte definit meticulosament, molt estudiat, amb una àgil gestió i una intel·ligent política d'exposicions per part d'un equip de professionals entre els quals trobem a noms com Tomàs Llorens, Carmen Alborch i Vicent Todolí (Silvestre Garcia, 2012: 39).

Alguns paràgrafs més a dalt citàvem com Romà de la Calle afirmava que l'IVAM, durant els seus inicis, pretenia continuar aquesta tasca de recuperació de figures històriques en els seus programes d'actuació. Així ho detallava, reflexionant sobre l'activitat galerística prèvia a la creació d'aquesta institució cultural a València:

«En aquella conjuntura històrica Josep Renau, per exemple, s'havia convertit en una figura paradigmàtica, objecte directe de recuperació, junt a altres figures de la nostra història artística o literària (Juan Gil Albert, Arturo Ballester, Tónico Ballester, Pérez Contel), que es van transformar, en els vuitanta, en eix d'atenció compartida des de l'òptica cultural valenciana. De fet, aquesta seria l'aposta que més endavant seguiria l'IVAM, també com una de les línies bàsiques del seu eficaç programa d'actuació»

De la Calle, 2015: 276

No obstant això, ens permetem afegir que la conjuntura en la que va sorgir una institució com la de l'IVAM, a finals dels anys 80, altres factors influïrien prou més en el seu programa d'actuació. Per exemple, Laura Silvestre, en analitzar el procés de gestació d'aquest tipus d'espai, realitza la següent afirmació:

«Els espais museístics s'han fet eco d'aquest interès generalitzat per la cultura contemporània que reclama la societat, la qual cosa ha suposat un notable impuls per a la proliferació de nous museus i centres d'art. Però aquests, sensibles al nou context tardo-capitalista en el que estan immersos, sorgeixen no sols com a espais d'art i la cultura, sinó també com una variant altament rentable de la indústria cultural»

Silvestre Garcia, 2008: 165

Ens podríem estendre molt més en aquesta qüestió, però tenim la referència clau que necessitem per a entendre com realment l'IVAM no va funcionar, tampoc durant aquests anys inicials, com a una entitat recuperadora d'aquestes figures que a nosaltres ens interessien. Hem d'assenyalar, però, que sí que es va recuperar a la figura de Josep Renau, màxim exponent de l'avantguarda local, després que la seva Fundació cedís part del seu

llegat l'any 1989. Es recuperaria la seva figura en algunes ocasions, amb èmfasi l'any 1997, quan amb motiu del centenari del seu naixement, i es va publicar la seva primera monografia. Seria aquest el punt on sortiria també la compilació *Història de l'Art del País Valencià* editada per J. F. Yvars, aleshores director de l'IVAM, el capítol respecte a l'art contemporani de la qual va ser redactat per Aliaga i Garcia Cortés, que hem anat citant al llarg del nostre treball. Incloïa alguns apunts més sobre el fenomen, però no deixava de ser una obra de caràcter general i que versava sobre una història de l'art molt local. També en 1998 sorgirà la compilació d'Aguilera Cerni que hem comentat, l'única fins al moment que aprofundeix sobre el tema.

Finalment, hem d'assenyalar algunes exposicions celebrades a partir de la dècada del 2000. Això és, sobre Pérez Contel i Antoni Ballester, l'IVAM n'és dipositari de part dels llegats des dels inicis d'aquesta dècada. Va ser l'any 2000 que es va celebrar l'exposició *Antonio Ballester: Recuerdos de infància. Guerra i Exilio*, i sobre Pérez Contel es va celebrar l'any 2006 *Pérez Contel – Manolo Gil*, ambdues fruit dels respectius depòsits d'obres, i exposicions més bé secundàries respecte a les principals que es celebraven a l'IVAM. A Francesc Badia va ser una fundació privada, la Fundació Capa d'Alacant, qui li va celebrar una exposició antològica l'any 2000. Especial és el cas de Manuela Ballester, a qui l'Institut Valencià de la Dona va dedicar una exposició l'any 1995, però realment no es va produir un estudi profund de la seva obra; recentment s'ha celebrat una exposició de part de les seves obres al Museu Nacional de Ceràmica González Martí de València, el mateix 2015.

Podríem citar algunes exposicions més sobre aquests artistes, però realment ninguna ha tingut un caràcter més transcendent que aquestes. Els catàlegs que s'han publicat amb motiu d'aquestes celebracions són actualment les fonts d'informació més actualitzades que es troben sobre els artistes, i tampoc són obres exhaustives, ni tenen el caràcter monogràfic d'altres sobre artistes consagrats. El seu reconeixement com a grup tampoc ha estat objecte d'estudi aprofundit, com hem assenyalat en diverses ocasions. Així mateix, l'exposició *En defensa de la cultura: València, capital de la República (1936 – 1937)*, curada per la Universitat de València l'any 2007, també és una font d'informació exhaustiva respecte al període, però no es centra en analitzar a fons la qüestió artística.

És necessari constatar que la figura de Renau va ser revalorada de nou per les institucions museístiques de l'estat espanyol l'any 2007, quan es van realitzar noves publicacions sobre la seva figura, de la mateixa manera que exposicions. De nou Jaime Brihuela, o figures com Cabañas Blanco, l'inclouen entre un dels representants de l'avantguarda espanyola d'aquells anys 30. També les recents exposicions comissarides per Jordana Mendelson, entre elles la realitzada pel Museu Nacional Centre d'Art Reina Sofia, han estat essencials per a la revalorització de la seva figura: *Encuentros con los años '30* (2012). Realment els catàlegs publicats a partir d'aquestes exposicions entorn a l'any 2007, celebrant el centenari del naixement de l'artista, són les fonts més actualitzades que en trobem del fenomen. És un referent quan es tracta de dispositius d'exposició que tracten el fenomen de la Guerra Civil, però no transcendeix més enllà de l'àmbit nacional.

\* \* \*

En aquest segon apartat hem tractat de dilucidar com s'ha produït el procés de recuperació del fenomen artístic que van protagonitzar en el seu temps de F. Badia, A. Ballester, M. Ballester, F. Carreño, Josep Renau i Pérez Contel.

Com hem comprovat, de nou l'ordenament cronològic ha estat fonamental per distribuir la informació que hem anat recopilant. A partir d'aquesta classificació de la informació hem anat extraient i remarcant aquelles dades que ens han resultat importants per a l'estudi. Una vegada més, hem constatat com és imprescindible dissociar aquest procés de recuperació dels esdeveniments polític-socials que es van donar, especialment en un cas com el que tractem en el que els artistes no han arribat a tindre un nivell de reconeixement elevat, ni tan sols en un àmbit local.

Així, hem conclòs que es va iniciar la recuperació d'aquest fenomen artístic per part de la historiografia artística dels anys 60 i 70. En aquest punt, els historiadors de l'art



dissidents respecte a les tendències artístiques pròpies del sistema oficial d'art sostingut pel règim franquista, van recolzar les tendències artístiques contemporànies al seu moment compromeses socialment i política. D'acord amb l'espai temporal, que així ho demandava, aquest mateixos historiadors de l'art i crítics es van preocupar per sistematitzar novament la història de l'art espanyol anterior a la Guerra Civil, i durant aquesta. Figures com Bozal van ser de les primeres en realitzar aquesta tasca, reivindicant en les seves primeres publicacions la inclusió d'aquests focus perifèrics com era el valencià. Aquesta tasca es va intensificar fins al punt que, amb les particularitats de la Biennial de Venècia del 1976 també es trobava implícit aquest discurs historiogràfic.

A partir d'aquest moment hem vist com es comença a recuperar també per part de les institucions culturals la figura de Josep Renau. Es van dur a terme exposicions commemoratives sobre la seva figura, encara estant ell en vida. De la mateixa manera, a partir de l'activitat crítica que s'havia dut a terme en el focus local de l'àmbit galerístic valencià, que en aquests moment funcionava com a sistema alternatiu a l'oficial, es va iniciar el procés de recuperació tant de Josep Renau com d'alguns dels altres membres del grup. Tot i això, com en el cas de la historiografia, venia impulsat per la voluntat de noves agrupacions d'artistes que hi tenien una activitat intensa en aquell moment i, a banda de la figura de Renau, no es van realitzar exposicions notables de la resta del grup, ni sobre l'activitat en grup com a tal. Sí que hem trobat una voluntat recuperadora durant els 80 per part de diverses institucions culturals locals, sobretot a partir del moment de commemoració de l'aniversari de celebració l'any 1987 del 50é aniversari del II Congrés d'Escriptors per la Defensa de la Cultura. Figures com Vicente Aguilera Cerni es van preocupar per realitzar publicacions sobre aquests artistes, així com d'incloure'ls en les renovades *històries de l'art valencià*.

No obstant això, ens trobem amb que va ser una recuperació per part d'organismes molt locals. Més enllà d'aquests intents dels anys 80, inclús després de la creació d'una institució cultural com va ser l'IVAM, l'any 1989, que en principi havia nascut amb aquesta finalitat, en part, de conservar i difondre l'art valencià. La inexistència de monografies completes sobre el grup en sí i sobre els artistes, amb l'excepció de Josep Renau, així ho determinen.

Al llarg de tot aquest procés ens hem trobat amb la particularitat de la dificultat d'identificar les instàncies de consagració que les teories de reconeixement ens demanen que apliquem al nostre cas d'estudi. Com hem anat veient al llarg del nostre treball, la informació de la que disposem sobre els artistes és més bé escassa. Això era, ja de partida, un indicador notable respecte al nivell de notorietat al que han arribat, com hem explicat, més bé baix, excepte el de la figura de Renau. Amb tot, la seva valoració no aniria més enllà de l'àmbit local.

Hem vist que es tracta d'artistes que van actuar en un focus cultural molt concret, com va ser la València de principis de segle. Considerem que el fet que es quedaren treballant en un àmbit tant local, sense visibilitat respecte a altres grans centres, ha estat determinant. De la mateixa manera, el fet que Josep Renau es traslladés a Mèxic i s'introduís en el cercle d'artistes reivindicatius que allí es localitzaven, i posteriorment a Berlin oriental, ha impulsat que la seva valoració sigui diferent a la de la resta de membres del grup. Així ho va fer també Manuela Ballester, qui va estar la seva parella pràcticament fins al final de la seva vida, però les diverses circumstàncies socials dels anys en què li va tocar viure van fer que romangués sempre a l'ombra d'en Renau. Noves investigacions actualitzades serien necessàries, d'una banda, per analitzar aquesta qüestió. La resta d'integrants del nucli inicial, havent sofert les conseqüències d'un conflicte bèl·lic com va ser la Guerra Civil, no es van tornar a dedicar amb la mateixa intensitat a l'activitat artística. Les seqüeles d'aquest conflicte els marcarien per sempre, abandonant els ideals de canvi que els havien motivat i unit durant els seus anys d'actuació conjunta. Condemnats a l'ostracisme, les seves actuacions no van anar més enllà de tímids intents, mantenint-se dintre dels paràmetres establerts pel sistema dominant local. Aquesta particularitat en les seves trajectòries influirà a l'hora de la seva valoració posterior, a nivell individual, a raó de la transcendència dels límits d'allò local.

Tenim d'aquesta manera, dos de les raons que més han marcat, al nostre parer, com ha estat el procés de reconeixement dels nostres artistes: la perifèria respecte als grans centres del món de l'art i la influència dels esdeveniments històrics com van ser les conseqüències de la Guerra Civil espanyola. En el cas concret de l'avantguarda artística

valenciana dels anys 30, creiem que han estat dos factors essencials que han fet que, fins al moment, no s'haja recuperat aquestes figures.

No obstant això, hem sigut capaços de dilucidar un primer moment de reconeixement. Durant els seus primers anys d'actuació un ferm compromís per la voluntat de canvi els va unir, ja manifestat des dels seus anys de formació acadèmica a l'Escola de Belles Arts de Sant Carles. Les influències quant a l'art d'avantguarda arribades des d'altres punts de la geografia espanyola penetrarien en un sistema artístic conservador com era el valencià, on la presència de l'Acadèmia com a institució oficial era molt potent. Això faria que s'intentés desenvolupar un circuit alternatiu al delimitat pels organismes dominants. Es van crear espais on hi tenien cabuda aquestes opcions d'avançada, conformats per reduïts cenacles d'intel·lectuals partidaris d'aquesta renovació cultural en general. La Sala Blava, sens dubte, va marcar una època i un canvi a la ciutat de València. Tanmateix, no va arribar a existir un mercat artístic consolidat ni una crítica potent al respecte, i els artistes continuaven depenent relativament de les possibilitats que els oferia el sistema artístic hegemònic, que defensava un tipus d'art més basat en la tradició. Tant és així que van continuar aprofitant els beneficis i les possibilitats que des dels organismes oficials se'ls oferia: el pla de beques i pensions que oferia l'Acadèmia, recolzada pels organismes governamentals, de la mateixa manera que participant en exposicions de diversa índole organitzades per aquests.

Amb els anys republicans, aquesta activitat grupal en defensa d'uns valors artístics i uns interessos comuns es va intensificar considerablement, arribant a unir-se entorn a agrupacions d'intel·lectuals conduïdes directament per organismes estatals. Cal insistir en aquest fet, no van renunciar a les opcions de les institucions. Més bé va ser una voluntat de canvi des de l'interior d'aquestes. Van ser professors de la mateixa Escola de Belles Arts, les ensenyances de la qual tant havien rebutjat. És cert que hem vist com el grau de visibilitat va ser diferent entre els artistes, però allò important és que tots en van formar part. Aquesta proximitat espacial, basada en vincles d'amistat, seria favorable per a aquells que no havien aconseguit el mateix èxit que Renau. Tenim, per tant, que van formar part d'un primer moment de reconeixement, on la valoració dels pares com a agent de reconeixement ha estat determinant.

Hem de concloure, però, que les circumstàncies històriques que van prosseguir a aquest anys d'actuació han estat decisius per explicar la seva no-inclusió en el sistema.

Novament, un discurs tant radical respecte a la definició d'allò que era l'art i quina era la seva funció, de la mateixa manera que els mitjans en els que s'havien manifestat, seguint les directrius que les seves fermes creences polítiques implicaven, ha influenciat que no hagin sigut recuperats. Un fenomen d'aquesta índole, amb unes propostes tant extremes i focalitzat en un nucli tant aïllat respecte aquells que marcaven les regles en el món de l'art en el sistema hegemònic, ha dificultat la seva recuperació històrica. Es va consolidar un món de l'art en el que no hi tenien cabuda.

Això és, inclús posteriorment, després que es comencés a incloure en els discursos històric-artístics que versaven sobre la inclusió de les avantguardes a l'Estat espanyol, els girs historiogràfics experimentats a partir dels anys 80 farien que es continués deixant de banda una manifestació com aquesta. L'art polític i compromès socialment anterior a la Guerra Civil no tenia cabuda en un discurs sobre la història de l'art producte d'una societat que estava estrenant els avantatges del neoliberalisme. Les raons històriques hi tenien encara molt de pes. També això ha influït en la política cultural de les institucions responsables dels seus llegats, en el cas que s'hagin arribat a conservar i reunir, que no ha considerat tampoc recuperar de manera científica les figures d'aquells menys visibles. Es tracta d'un tipus d'art, fruit d'un moment històric concret, que no ha tingut cabuda en els discursos dominants que fins al moment han imperat en les institucions museístiques o en la historiografia,

Nosaltres considerem, finalment, després de tot aquest estudi, que tant Josep Renau com Francesc Badia, Antoni Ballester, Manuela Ballester, Francesc Carreño i Pérez Contel, de la mateixa manera que la totalitat del fenomen artístic que es va desenvolupar en els anys 30, poden arribar a ser inclosos en el discurs de la història de l'art, si més no en aquella història de l'art que els pertoca. El fet que hagin pertangut a un moment d'actuació on la seva unió va ser tant potent, i la seva activitat fervorosa i intensa, i per tant hagin tingut un primer moment de reconeixement, així ho determina.

Agramunt Lacruz, F., 1994. *Francisco Carreño: Un pintor testimonial*. Xàtiva: Museu de l'Almodí.

Agramunt Lacruz, F., 1992. *Un arte valenciano en América: exiliados y emigrados*. València: Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura.

Agramunt Lacruz, F., 1997. La "Sala Blava", núcleo de la vanguardia artística valenciana de los años 30. *Historia y Vida*, Issue 354, pp. 57 - 79.

Agramunt Lacruz, F., 2005. *Arte y represión en la Guerra civil española: artistas en checas, cárceles y campos de concentración*. València: Generalitat Valenciana - Junta de Castilla y León.

Agramunt Lacruz, F., 2006. *La vanguardia valenciana de los años 30: arte y compromiso político en la II República*. València: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

Aguilera Cerni, V., 1973. *Arte y popularidad*. Madrid: Esti-Arte.

Aguilera Cerni, V., 1974. *El arte en la sociedad contemporánea*. València: Fernando Torres.

Aguilera Cerni, V., 1986. *Diccionario de arte moderno. Conceptos, ideas y tendencias*. València: Biblioteca Valenciana. Consorci d'Editors Valencians.

Aguilera Cerni, V., 1998. *Arte valenciano: años 30*. València: Consell Valencià de Cultura.

Aldana, S. ( . a., 2004. *L'Acadèmia de Santa Bàrbara i la Reial de les Tres Nobles Arts de Sant Carles. Anys d'Ensenyament de l'Art (1754 - 1854) [Exposició] La Nau, València, Juny - Setembre 2004*. València: Universitat Politècnica de València.

Aliaga, J. V. & García Cortés, J. M., 1998. *Pintura i escultura del segle XX. A: Història de l'art al País Valencià*. València: Tres i Quatre.

Andrés Estellés, V. & Fuster, J., 1978. *Lletra al pintor valencià Josep Renau. Postdata de Joan Fuster*. València: Tres i Quatre.

Anon., 1976. Venecia 76. Toda la polémica. *Comunicación*, Issue 31 - 32.

Aub, E., 2000. *Antonio Ballester: recuerdos de la infancia, guerra y exilio*. València: Institut Valencià d'Art Modern.

Aub, M. & Garcia Garcia, M., 2005. *Textos sobre arte*. Paiporta: Denes.

Aznar Soler, Manuel; Blasco, Ricard, 1985. *La Política cultural al País Valencià: 1927 - 1939*. València: Insitutció Alfons el Magnànim [Institució Valenciana d'Estudis i Investigació].

Barreiro López, P. & Martínez Rodríguez, F., 2015. *Modernidad y vanguardia: rutas de intercambio entre España y Latinoamérica (1920 - 1970)*, s.l.: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Barreiro, P., 2012. Vanguardia, cultura de masas y medios de comunicación. A: F. Gil Gascón & J. Mateos-Pérez, ed. *Qué cosas vivimos con Franco...Cine, prensa y televisión de 1939 a 1975*. Madrid: Rialp, pp. 238-255.

Barreiro, P., 2014. El giro sociológico de la crítica de arte durante el tardofranquismo. *Desacuerdos*, Issue 8, pp. 16 - 45.

Benito Doménech, F. & Catalán Martí, J. I., 1999. *El Museo de Bellas Artes de Valencia San Pio V. Su historia y sus colecciones*. Valencia: Generalitat Valenciana.

Blasco Carrascosa, J. Á., 2000. *Francisco Badia. Esculturas. Antología: 1939 - 1999*. Alacant: Fundación Eduardo Capa.

Blasco Carrascosa, J. Á., 2006. *Rafael Pérez Contel, Manolo Gil: en la colección del IVAM*. València: Institut Valencià d'Art Modern; Generalitat Valenciana: Conselleria de Cultura, Educació i Esport.

Blasco Carrascosa, J. Á. & Morant Mayor, V. J., 2009. *Rafael Pérez Contel*. València: Institut Valencià d'Art Modern [Catàleg d'Exposició].

Bonet, J. M., 1999. *Diccionario de las vanguardias en España (1907 - 1936)*. Segunda ed. Madrid: Alianza.

Bonet, J. M., 2009. *Impresos de vanguardia en España: 1912 - 1936*. València: Camp Gràfic.

- Bourdieu, P. 2002. *Las reglas del arte. Génesis y estructura del cambio literario*. Madrid: Anagrama
- Bourdieu, P. 2002. Alta cultura y alta costura. En *Sociología y cultura*. México: Grijalbo, Conaculta (pp. 215 - 224)
- Bowness, A., 1989. *The conditions of succes: how the modern artist rises to fame*. London: Thames & Hudson.
- Bozal, V., 1963. El realismo social en España. *Suma y sigue del arte contemporáneo*, Issue 3.
- Bozal, V., 1966. *El realismo entre el desarrollo y el subdesarrollo*. Madrid: Ciencia Nueva.
- Bozal, V., 1966. La renovación artística de 1925 en España. *Cuadernos hispanoamericanos*, Issue 194.
- Bozal, V., 1967. *El realismo plástico en España: de 1900 a 1936*. Madrid: Península.
- Bozal, V., 1978. *El arte del siglo XX. La construcción de la vanguardia. 1850 - 1939*. Madrid: Cuadernos para el diálogo.
- Bozal, V., 1994. *Historia del arte en España II: Desde Goya hasta nuestros días*. Madrid: Istmo.
- Bozal, V., 1995. *Arte del siglo XX en España: pintura y escultura española del siglo XX. 1900 - 1939*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Bozal, V., 2013. *Historia de la pintura y la escultura del siglo XX en España. I. 1900 - 1939*. Madrid: La balsa de la Medusa.
- Bozal, V. & Llorens, T., 1976. *España. Vanguardia artística y realidad social: 1936 - 1939*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Brihuega, J. (., 2009. *Josep Renau: 1907 - 1982. Compromiso y cultura*. Quinta ed. València: Societat Estatal de Commemoracions Culturals; Universitat de València cop..
- Brihuega, J., 1981. *Las vanguardias artísticas en España. 1909 - 1936*. Madrid : Istmo.
- Brihuega, J., 1982. *La vanguardia y la República*. Madrid: Cátedra.

Brihuega, J., 1982. *Manifiestos, proclamas, panfletos y textos doctrinales. Las vanguardias artísticas en España. 1910 - 1931*. Segunda ed. Madrid: Cátedra.

Cabañas Bravo, M., 2001. El exilio en el arte español del siglo XX. De las problemáticas generales de la emigración a las específicas de la segunda generación de artistas del exilio republicano en México. A: M. Cabañas Bravo, ed. *El arte español del siglo XX: una perspectiva al final del milenio*. Madrid: Ministerio de Ciencia y Tecnología. Centro Superior de Investigaciones Científicas, pp. 287 - 315.

Cabañas Bravo, M., 2013. Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida. *Culture & History Digital Journal - Insituto de Historia. Centro Superior de Investigaciones Científicas*, Diciembre, 2(2), pp. 1 - 19.

Calvo Serraller, F. & Vázquez de Praga, A., 1998. *Istmos. Vanguardias españolas: 1915 - 1936*. Madrid: Fundación Caja Madrid.

Carrillo, J., 2009. Amnesia y desacuerdos. Notas acerca de los lugares de la memoria de las prácticas artístico - críticas del tardofranquismo. *Arte y políticas de identidad*, Volum I, pp. 1 - 22.

Castañer, X., 1998. La pintura valenciana. A: V. Aguilera Cerni, ed. *Arte Valenciano: años 30*. València: Consell Valencià de Cultura. Generalitat Valenciana, pp. 37 - 66.

Catalá Gorgues, M. Á. & Pérez Contel, R., 1983. *Colección de grabados del Excmo. Ayuntamiento de Valencia*. València: Ajuntament de València. Delegació d'Arxius, Biblioteques, Museus i Monuments.

Crane, D. 1987. *The transformation of The Avant-Garde: The New York Art World. 1940 - 1985*. University of Chicago Press Books

De la Calle, R. 2008. La cultura pelegrina. Reflexions al voltant del paper de l'art i de la cultura, quan València va ser la capital de la II República Espanyola. *En defensa de la cultura. València, capital de la República; 1936 - 37*. (pp. 64 - 91). València: Universitat de València

De la Calle, R. 2015. *13 Estudios de artistas valencianos contemporáneos y un homenaje a la Galería Punto*. Reial Acadèmia de Belles Arts de Sant Carles



- Díaz Sánchez, J. & Llorente, Á., 2004. *La crítica de arte en España (1939 - 1976)*. Madrid: Istmo.
- Eco, U., 1965. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Forment, A., 1997. *Josep Renau: història d'un fotomuntador*. Barcelona: Afers.
- Furió, A., 2001. *Història del País Valencià*. València: Tres i Quatre.
- Furió, V., 2000. *Sociología del arte*. Madrid: Cátedra.
- Furió, V., 2012. *Arte y reputación. Estudios sobre el reconocimiento artístico*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Servei de Publicacions (etc.).
- Galdón, E. 2008. Crònica d'un any decisiu a *En defensa de la cultura. València capital de la República: 1936 - 37* (246 - 444). València, Universitat de València
- Gamonal Torres, M. A., 1987. *Arte y política en la Guerra Civil española. El caso republicano*. Granada: Diputación Provincial de Granada.
- Garcia , M., 1995. *Homenaje a Manuela Ballester*. València: Institut Valencià de la Dona; Generalitat Valenciana.
- Garcia, M., 1979. *Obra gráfica de guerra: Arturo Ballester*. Segunda ed. València: Conselleria de Cultura del País Valencià.
- Garcia, M., 1986. *Arturo Ballester. 1890 - 1981*. Barcelona: Caixa de Pensions.
- Garcia, M., 1995. *Homenaje a Manuela Ballester*. València: Institut Valencià de la Dona. Generalitat Valenciana. Consell Valencià de Cultura.
- Garcia, M., 2005. *Textos sobre Artes. Max Aub*. Paiporta (València): Denes.
- Garcia, M., 2014. *Memorias de posguerra: diálogos con la cultura del exilio (1939 - 1975)*. València: Publicacions Universitat de València.
- Giménez Caballero, E., 1929. Articulaciones sobre Valencia. *La Gaceta Literaria*, 15 Julio, Issue 62, p. 1.
- Gracia, C., 1995. *Història de l'art valencià*. València: Alfons el Magnànim - Generalitat Valenciana - Diputació Provincial de València.
- Gracia, C., 1998. *Arte valenciano*. Madrid: Cátedra.

Heinich, N., 1991. *La Gloire de Van Gogh: essai d'anthropologie de l'admiration*. París: Éditions le Minuit.

Heinich, N., 1998. *Le Triple Jeu de l'Art Contemporain: sociologie des arts plastiques*. París: Éditions de minuit.

Heinich, N., 2002. *La sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Huguet Chanzá, J., 2010. *La semana gráfica. Portadas, imágenes y anuncios (1926 - 1932)*. València: Ajuntament de València. Delegació de Cultura. Servei de Publicacions.

Julian, I., 1983. Exposiciones y concursos en el período 1936 - 1939 en Barcelona. *D'Art*, Issue 8-9, pp. 231 - 285.

Madrigal Pascual, A. Á., 2002. *Arte y compromiso. España 1917 - 1936*. Madrid: Fundación Anselmo Lorenzo.

Marin Vidal, R., 1981. *El realismo social en la plástica valenciana (1964 - 1975)*. València: Departament d'Estètica - Universitat de València. Nau Llibres.

Marzo, J. L., 2006. *Arte Moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la actividad política en España*. [En línea]  
Available at: <http://www.soymenos.net/>  
[Últim accés: Agosto 2015].

Mendelson, J., 2005. *Documenting Spain. Artists, Exhibition Culture, and the Modern Nation, 1929 - 1939*. s.l.:The Pennsylvania University Press.

Mendelson, J., 2012. Episodios, superposiciones y dispersiones. Una revisión de historias de los años treinta. A: *Encuentros con los años treinta*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía; La Fábrica, pp. 15-29.

Mendoza, C., 2009. El Museu d'Art de Catalunya. A: *Convidats d'Honor. Exposició Commemorativa del 75é aniversari del MNAC*. Barcelona: Museu Nacional d'Art de Catalunya, pp. 17-35.

Moulin, R., 1992. *L'artiste, l'institution et le marché*. París: Flammarion.

Moulin, R., 2012. *El Mercado del Arte. Mundialización y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: La Marca Editora.

Pagès, P., 2007. *La Guerra Civil als Països Catalans (1936 - 1939)*. València: Publicacions Universitat de València.

Peiró, J. V., 2003. *Max Aub y la revista Murta*. [En línia]  
Available at: <http://www.uv.es/Entresiglos/max/index.htm>  
[Últim accés: Agost 2015].

Peist, N., 2012. *El éxito en el arte moderno. Trayectorias artísticas y procesos de reconocimiento*. Madrid: Abada.

Pérez Contel, R., 1986. *Artistas en Valencia: 1936 - 1939 (2 vol.)*. València: Les Nostres Arrels. Conselleria de Cultura, Educació i Ciència de la Generalitat Valenciana.

Pérez Rojas, F. J., 2009. EL Arte Valenciano entre 1880 y 1920. A: *La ciudad de Valencia: historia, geografía y arte*. València: Universitat de València. Servei de Publicacions.

Pérez Segura, J., 1997. *La sociedad de artistas ibéricos (1920 - 1936)*. s.l.:Universitat Complutense de Madrid (Tesi Doctoral).

Pérez Segura, J., 2002. *Arte Moderno, Vanguardia y Estado: la Sociedad de Artistas Ibéricos y la República (1931 - 1936)*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas - CSIC. Instituto de Historia.

Pérez Segura, J., 2002. Las agrupaciones de arte moderno y de vanguardia en España (1910 - 1936). A: M. Cabañas Bravo, ed. *El arte español del siglo XX: su perspectiva al final del milenio*. Madrid: Centro Superior de Investigaciones Científicas - CSIC, pp. 221-228.

Pizcueta, A., 1990. *Adolf Pizcueta (1901 - 1989): Memòries fragmentàries*. València: Acció Cultural del País Valencià; Fundació Gaietà Huguet.

Renau, J., 1977. *The American Way of Life. Fotomontajes: 1952 - 1966*. Barcelona: Gustavo Gili.

Renau, J., 1978. *La batalla per una nova cultura*. València: Tres i Quatre.

Renau, J., 1978. *La batalla per una Nova Cultura. Introducció i apèndix de Manuel Garcia i Garcia*. València: Tres i Quatre.

Silvestre Garcia, L., 2008. *Espacios expositivos de arte contemporáneo en la ciudad de Valencia: Características particulares*, València: (Tesi Doctoral Inèdita) Universitat Politècnica de València.

Tormo, E., 1990. L'art valencià del segle XX. A: *Història del País Valencià: Època Contemporània*. Barcelona: Edicions 62, pp. 411 - 434.

Trénor Palavicino, T., 1912. *Memoria de las Exposiciones Regional Valenciana de 1909 y Nacional de 1910*. Valencia: Tipografía Moderna.

VV.AA., 1992. *Mediterrani: publicación de la Casa Regional Valenciana de México. 1944 - 1946*. València: Generalitat Valenciana.

VV.AA., 2002. *Creadores del Arte Nuevo*. Madrid: Fundación Cultural Mapfre Vida.

VVAA, 2008. *En defensa de la cultura: València, capital de la República (1936 - 1937)*. València: Universitat de València.