

Claudia i Manuela

Manuela Ballester

Manuela Ballester

Manuela Ballester

Claudia de Vilafamés

Claudia de Vilafamés

Claudia de Vilafamés



Claudia i Manuela

Claudia i Manuela



Institut Universitari d'Estudis Feministes i de Gènere
Purificación Escrivá Benito

Màster Universitario en Investigación Aplicada
en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía

Claudia

Joan Feliu
Universitat Jaume I

Naturalesa viva.
No era poma aquell codony
amb bells llavis de mangrana.
A més aspre, més dolçor
quan al cor se m'enfornava.
Josep Porcar

HIPERREALISME

El 1969, el comerciant d'art de Brooklyn Louis K. Meisel (1980), en una exposició a la seu galeria del SoHo, va encunyar el terme *photorealism*, que va aparèixer per primera vegada l'any següent en el catàleg de l'exposició «Twenty-two Realists» del Museu Whitney. El 1972, Meisel va publicar una definició formal del moviment a petició d'un col·leccionista (Chase i McBurnett, 1972), segons la qual la principal consigna del fotorealisme era reproduir de la forma més realista possible la imatge d'una fotografia a través de mitjans com ara la pintura o el dibuix, entre d'altres. També el 1972, l'iperrealisme va ser confirmat com a avantguarda a escala mundial després de la Documenta 5 de Kassel, que va tenir com a tema principal el realisme contemporani. En aquell moment les tendències hiperrealistes havien començat a difondre's per Europa, i aquest moviment es va fer conèixer per tot arreu amb el nom, indistintament, d'iperrealisme, ultrarealisme, realisme radical o fotorealisme.

L'art es percep sovint com una forma d'allunyament de la realitat, una clau per a desbloquejar algun significat ocult en el món que ens envolta. Evidentment, moltes persones creuran que això no és del tot cert respecte de l'iperrealisme, en què la línia entre la realitat i l'art pràcticament s'esborra en les pintures i escultures que creuen els i les artistes que s'etiqueten com a tals. Per descomptat, algunes tendències derivades del realisme estan clarament enfocades a produir obres d'art que només s'assemblen a una imatge de la vida real, però el cas és que algunes altres van més enllà, no és tan senzill.

Considerat com un avanç efectiu del fotorealisme, l'iperrealisme conté algunes diferències subtils. El fotorealisme va intentar reproduir fotografies amb la major precisió possible perquè l'ull humà no poguera distingir entre l'obra original i la pintura resultant, mentre que l'iperrealisme va portar la tècnica encara més lluny; va desenvolupar maneres d'incloure una narrativa, un encís i una emoció en la pintura. Perquè, i encara que resulte paradoxal, l'iperrealisme pot crear una atmosfera de surrealisme. És clar que podem veure els treballs hiperrealistes com un mer exemple d'habilitat superba. Però també podem preguntar-nos com van desdibuixar les línies entre la realitat i l'art per a donar pas a una nova expressió.

Com hem esmentat, l'origen del terme «iperrealisme» (*hyperréalisme*) es remunta al 1972, quan Isy Brachot el va encunyar per primera vegada en emprar-lo com a títol d'una gran exposició i catàleg a la seua galeria de Brussel·les. L'exposició va comptar amb artistes destacats, com ara Richter, Delcol i Gnoli, però va estar dominada per fotorealistes estatunidencs com ara Chuck Close, Robert Bechtle, Ralph Goings i, per descomptat, Don Eddy. El treball d'aquests artistes agafava en bona mesura les imatges fotogràfiques com a font de referència, però van fer un pas més enllà amb l'objectiu de crear una representació més definitiva i detallada que sovint contenia una certa quantitat d'emoció i narrativa. De fet, mentre que el fotorealisme tendia a imitar la fotografia, l'iperrealisme s'esforçava per aconseguir una obra diferent, i hi incorporava fins i tot algun element que podria no existir en la realitat. Encara lluny de ser surrealistes, les il·lusions mostrades eren representacions captivadores de la realitat, subtilment destacades amb un nou filtre de visió, com fem ara amb les nostres fotos en Instagram.

Textures, superfícies,ombres i efectes d'il·luminació produïen un efecte clar i definit per a aconseguir la simulació d'alguna cosa que en realitat no va existir mai. Era una realitat ampliada, un nou sentit de la realitat, o millor, una falsa realitat que actuava com una il·lusió convincent. I els elements emocionals, socials, polítics o culturals s'incorporaven com a part d'aquesta realitat formada recentment.

No es pot negar l'alt nivell de destresa tècnica requerida per a aquest procés creatiu únic; no obstant això, més enllà de la sobreexcitabilitat generalitzada en el públic i la crítica, el que l'iperrealisme posava damunt de la taula era un sentit de la realitat. A través d'un impressionant procés de treball, els i les artistes creaven una solidesa tangible i una presència física. Els detalls transmetien fins i tot més claredat que en la naturalesa (les obres hiperrealistes solen ser de deu a vint vegades més grans que la grandària real de la font de referència), i el producte final

sovint qüestionava les nostres percepcions de la realitat, alhora que explorava els límits de la visió humana.

Totes les variants del realisme pictòric (és a dir, la similitud de l'experiència visual d'una imatge i el seu model) soLEN ser admirades perquè es corresponen fàcilment amb les experiències visuals que una persona té del món natural. No obstant això, aquest és el seu principal problema: el valor artístic pot ser desafiat fàcilment a causa de la seua utilitat, d'una banda, i la seua conformitat amb el gust popular, de l'altra.

FUGACITAT

Una vegada que hem introduït tots aquests elements de contextualització, parlem de Claudia Trilles, Claudia de Vilafamés. Si, sent conscients de la varietat del moviment, definim l'iperrealisme simplement com el fet d'estar captivat per la realitat, com una concentració en l'objecte per l'objecte mateix, i el condicionem amb la mateixa actitud respecte a la tècnica, Claudia seria hiperrealista. Tot i que un poc a la seua manera. L'iperrealisme mai no posa res en dubte: pot criticar, però mai devalua ni l'objecte representat ni la manera de representar-lo. En canvi, l'element d'interès no és l'objecte pel que fa a les seues propietats visuals (com és el cas del fotorealisme), sinó sempre l'objecte en si mateix. Claudia també comparteix moltes estratègies o temes visuals amb, per exemple, el classicisme o el naturalisme, però l'essencial és com busca acostar-se el màxim possible a la realitat tal com la percep un observador particular en un moment determinat de la seua vida, de la seua existència. Aquest moment es torna decisiu, aquell en què es troba l'objecte. És una cosa única, fugaç. Crec que és ací on rau gran part de l'emoció que transmet. I probablement això explica en bona mesura la temàtica de les seues obres.

L'obra de Claudia de Vilafamés, evidentment realista, es podria inserir en el context en què l'art conceptual, l'art pop i el minimalisme van expressar un interès pel realisme en l'art, per damunt de l'idealisme i l'abstracció, com va dir Meisel. Ara bé, allunyada dels temes recurrents d'aquest corrent, la maquinària i objectes de la indústria, com ara camions, motocicletes o automòbils, Claudia infon una major emoció en les seues obres, potser perquè les natures mortes ens parlen de la frugalitat de la vida. L'emoció fugaç del moment de què parlavem.

Però és que, a més a més, i fins a un grau excepcional, la pintura de Claudia complica la noció de realisme quan barreja amb èxit el real amb l'irreal. Encara que la imatge de la tela és perfectament recognoscible i està delineada amb cura

per a suggerir que és precisa, les seues teles es mantenen separades de la realitat de manera metafòrica. Mentre que la imatge resultant és realista, aquesta es troba simultàniament a una distància de la realitat.

SENTIMENT

És destacable com l'artista reintrodueix en l'elaboració de la seu pintura la importància del procés i la planificació deliberada sobre la improvisació i l'automatisme: un dibuix artesanal i una pinzellada exigent. En altres paraules, les tècniques tradicionals de l'art acadèmic són ací de gran importància. Però ho és més el fet que quan contemplen una obra de Claudia, i sovint sense saber-ho, les nostres reaccions excedeixin el que és purament visual/racional per a passar a endinsar-se en el món dels sentits i les sensacions. Cada quadre de Claudia no està fet per a ser contemplat únicament, sinó per a deixar-nos ser persuadits. No es fa per a fer-nos gaudir de la bellesa, sinó per a fer-nos experimentar amb els sentiments, deixar-nos dur, deixar-nos dur pels sentits.

La bellesa pot ser canònica o acadèmica, però ho és més si és onírica i sentimental. I és que, al contrari d'allò a què estem acostumats, artistes que ens proposen obres autònomes de tot, en què sobra fins i tot l'espectador, en el món de Claudia l'obra només és una part del fet artístic, al qual caldria afegir qui mira i les relacions entre aquest i l'obra.

El pintor i gravador valencià Progreso Domínguez va estar molt lligat a la creació del Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés des dels anys setanta. Hi va establir la seu residència permanent i va deixar la seu empremta, a través de l'escola de pintura i el taller de gravats, en una fructífera collita de deixebles artistes, com és el cas de la mateixa Claudia Trilles, i també de Jovita, Tomás de Roc, o la seu filla Amparo i el seu gendre Jesús Llopis, que encara viuen a la casa-estudi que va rehabilitar ell mateix al nucli antic de la població. Quan Claudia va descobrir el seu llenguatge plàstic al taller d'aquest artista, el llenguatge que resolia la manera de comunicar el pensament, va fer seu la màxima aristotèlica que cal donar cos a l'essència secreta de les coses. Sembla que per a Claudia l'art ha d'anar més enllà, transcendir la mimesi de les aparences per a donar la visió global del concepte. Conta una llegenda (segurament imaginada) que André Breton, convidat a impartir una conferència sobre surrealisme a la Universitat Autònoma de Mèxic el 1938, va etzibar un discurs breu i lapidari que deia (hi ha moltes versions) una cosa així: «Jo no sé a què he vingut, jo no tinc res a ensenyar-los, Mèxic és

el país més surrealista del món. Disculpen, fins ara». Si arriba a convidar-lo Vicente Aguilera a aquell Vilafamés, hauria al·lucinat de veres.

Les imatges ens atrauen, l'anhel de crear i contemplar les semblances ha sigut molt intens al llarg de tota la història. La seu presència en la societat humana ha sigut la norma. Quan les idees sobre la pintura van començar a fer eclosió per a donar lloc a la diversitat que avui denominem art modern, la majoria de les autoritats en la matèria donava per descomptat que els pintors satisfeien un anhel comú i legítim de conèixer el món, tant en registrar o evocar l'aparença dels objectes físics com en utilitzar aquestes aparences per a comunicar significats. Avui sabem que és una mica més que això. Les possibilitats ja no estan tan limitades, utilitzem i reciclem la realitat pròpia per a crear un altre tipus de realitats diferents, realitats fictícies. Diu Bell (1988) que la naturalesa pot significar el món visible i també, per extensió, el principi que sosté la coherència d'aquest món, la gran naturalesa creadora.

ONIRISME

L'obra de Claudia és —com ella— subtil. I hi ha quelcom certament oníric. D'aquesta manera tènue, suau. No podem saber del món interior sense conèixer de què està fet el món exterior. En l'onirisme hi ha la possibilitat de ser-ho més o menys en funció de la claredat de les ruptures i reconversions amb la mateixa realitat (Beckett, 1995). És a dir, que una obra no tinga una ruptura clara amb la realitat no vol dir que no siga onírica (Rubio, 1994). El món de les pintures de Claudia és com el dels somnis: familiar i desconegut alhora. Familiar, per tal com l'obra minuciosament realista permet a l'espectador reconèixer-hi els objectes; desconegut, pels contextos onírics que suggereixen. És una pintura que s'eleva sobre els fets nus i transmet una experiència més enllà de la realitat, mostra una visió a través de la realitat, sense que aquesta la limite.

En Claudia, la realitat s'expressa com per les lleis de la màgia i l'acció del subconscient. Els objectes perdren les seues significacions habituals i en revelen d'altres abans amagades. En la seu pintura l'essència és la pròpia de la realitat, perquè ho encabeix tot i també el tot, a tall de microunivers. Elegants matisos, traços suprarealistes i composicions farcides d'elements poètics i tocs simbolistes ofereixen, definitivament, una certa reminiscència del surrealisme. Perquè solem entendre per realitat el que ocorre de manera vertadera o certa al nostre entorn quotidià i físic, i sempre en contraposició amb el camp de la fantasia, la imaginació

o els mecanismes psíquics i automàtics pels quals s'intenta expressar el funcionament real del pensament humà; i no és així. Claudia investiga aquest segon camp, remarquem allò que, al cap i a la fi, és el que constitueix la base del surrealisme.

És simple, però està tot pensat. La realitat s'ensenyoreix de la composició i el color marca l'empremta que la defineix. No és grandiloquent, sinó que es recrea en la capacitat interpretativa, plàstica. En el món de Claudia hi ha realitats denses i també lleugeres i lleus, realitats fresques com la pell mullada d'una poma o les plomes que volen amb el vent sense trencar-se, realitats que són com les puntes fines o com la mar.

I tot sembla fàcil, tot es fa amb naturalitat. Així és la pintura de Claudia: pintura-aigua, pintura-terra, pintura-ploma. I no és quelcom estàtic, Claudia camina sempre buscant, com l'aigua que no pot estar quieta amb el vaivé del vaixell. Se sorprèn davant d'altres realitats, altres matisos que incorporar, davant d'altres línies que dibuixar. I així és ella, i així és la seu pintura. Coneixent-la i coneixent la seu obra et donen ganas de creure, no ho sé, en el Ratolí Pérez o en les llunes de formatge. O en la gent normal. Perquè la pintura de Claudia és una constel·lació de realitats, és reveladora i pacificador en un món que sol ocultar la bellesa de les coses; és com trobar poesia en un mural d'una cantonada d'un barri obrer, és un riu mans on el sol reverbera fent pessigolles en els ulls dels qui el miren.

REFERÈNCIES

- MEISEL, Louis K. (1980) *Photo-Realism*. New York: H. N. Abrams.
- CHASE, Linda y McBURNETT, Ted (1972) *The Photo-Realists: 12 interviews*. New York: Art in America.
- BELL, Julian S. (1988) *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BECKETT, Wendy (1995) *Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental*. Barcelona: Blume.
- RUBIO, Oliva María (1994) *El surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos.

Manuela

Concha Ros
Artista i gestora/productora cultural

Si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos
y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente,
como en el caso de los hombres; si las mujeres consiguieran esto,
desarrollarían una creatividad igual de rica.
Valie Export

CALIDOSCÒPICA

La figura de Manuela Ballester m'acompanya des del 2006, quan per primera vegada em vaig endinsar en la seu vida i obra sense saber encara que mai distingiria on començava l'una i on acabava l'altra.

Així va caminar ella, alternant totes dues facetes, sense poder mai dedicar-se en cos i ànima a cap de les dues. Els fets històrics i les seues circumstàncies vitals li ho van impedir, com a tantes altres dones artistes al llarg de la història.

Podríem optar per mirar cap a un altre costat i pensar que aquestes coses ara ja no ocorren, però no és veritat. Encara ocorren quan a les contestes civils, les dictadures i les guerres fredes podem afegir una nova variable: les pandèmies. Les dones encara assumim en un percentatge altíssim les funcions de cures, de criança i de gestió de la llar, i això ens impedeix poder parar una major atenció a les nostres carreres artístiques. Aquesta és la raó per la qual és tan important portar al present l'experiència d'aquestes dones que ens van precedir. És una gran notícia que el MACVAC organitza aquesta exposició, que ens retorna per un temps a Manuela i, és més, proposa aquest diàleg amb l'artista contemporània Claudia Trilles, Claudia de Vilafamés.

Quan parle de Manuela Ballester sempre intente, des del coneixement modest que tinc de la seu persona, facilitar un acostament «entrellaçat» a les seues diferents facetes vitals i professionals, que són —com ja he apuntat— indestruïbles. He d'assenyalar, a més, que la meua aproximació a la seu figura ha sigut sempre des de l'empatia, des de la curiositat per la seu personalitat i per la seu trajectò-

ria vital. Trobe en ella, salvades obviament les distàncies històriques, nombrosos punts de contacte amb el meu recorregut com a dona i com a artista, com a dona artista. Aquest no és un relat construït des de la història de l'art, sinó des de la proximitat, des de la connexió vital.

Manuela em va captar l'atenció des que la vaig conèixer i vaig apreciar la seu tenacitat en totes les accions que va mamprendre. Així, m'ha acompanyat durant els últims quinze anys i ha passat a formar part del meu imaginari artístic i personal de dones valioses i coratjoses.

La vida de Manuela pot dividir-se en tres blocs d'aproximadament trenta anys de durada, viscuts a tres països diferents: Espanya, Mèxic i Alemanya. En cadascú va desenvolupar el seu vessant artístic d'una forma diferent.

VALÈNCIA

Manuela Ballester naix a València el 1908, creix en una família amb inquietuds artístiques i ingressa a l'Escola de Belles Arts el 1922. El 1932 es va casar amb el pintor i polític Josep Renau i, abans de 1939, data en què es van exiliar a Mèxic, la parella tenia ja dos fills, Ruy i Julieta.

Des del punt de vista artístic, Manuela Ballester s'inclou en el grup que va conformar l'avantguarda artística valenciana dels anys trenta, juntament amb Pérez Contel, Ricardo Boix, el seu germà Tonico i el mateix Renau, entre d'altres. Abans de marxar a Barcelona el 1938, l'artista havia aconseguit guanyar-se un nom en el panorama de les arts plàstiques valencianes, malgrat haver de bregar amb una relació sempre tempestaosa amb el seu marit, la criança de dos fills i l'avveniment d'una guerra civil.

Manuela estava afiliada al Partit Comunista, del qual va ser militant activa com tants i tantes companyes de Belles Arts. També formava part de l'Agrupació de Dones Antifeixistes, que va ser l'organització feminista més important de l'època juntament amb *Mujeres Libres* i la *Unión de Muchachas*. Va ser membre, així mateix, de la Unió d'Escriptors i Artistes Proletaris, formada per artistes i intel·lectuals de l'esquerra artística valenciana, grup que va convergir el 1936 en l'Aliança d'Intel·lectuals Antifeixistes per la Defensa de la Cultura, en què va col·laborar estretament amb María Zambrano, Rosa Chacel, M. Teresa León, Buñuel, Alberti o Max Aub.

Aquell mateix any va fundar la revista *Pasionaria*, instrument de les dones antifeixistes de València. Van ser anys d'intensa activitat política que van tenir un

clar reflex en el pla artístic: es van succeir les il·lustracions i els fotomuntatges per a publicacions com ara *Estudios*, *Orto* i *Nueva Cultura*. També van ser nombrosos en aquest període els seus dissenys per a cobertes de novel·les i per a cartells, així com la seua participació en exposicions molt representatives d'aquella generació artística valenciana, com ara la manifestació d'art noucentista organitzada per Manuel Abril a l'Ateneu Mercantil de València.

Pot dir-se, per tant, que aquest període previ a l'exili va ser quan Manuela Balleser va veure assolides en major mesura les seues aspiracions artístiques, en marcada consonància amb la seu ideologia política.

MÈXIC

El 1939, a punt d'acabar la Guerra Civil espanyola, Manuela, seguida pel seu fill Ruy i amb la petita Julieta al braç, creua a peu des de Barcelona la frontera amb França i inicia un penós periple que els condueix finalment a Mèxic, país que a tants i tantes antifeixistes va acollir. Allà, una vegada instal·lats en una casa facilitada pel govern —com va ocórrer uns quants anys més tard a Berlín— ella i Renau obririen el Taller Estudio Imagen, en què van dissenyar una gran quantitat de cartells de cinema i de propaganda per al PRI (Partit Revolucionari Institucional), a més d'acceptar encàrrecs de publicitat i disseny gràfic.

A partir de l'exili, entre els quaranta i els setanta, la seu carrera artística personal és extremadament fluctuant. Es pot dir que amb els seus projectes personals ocupa només els petits espais de temps que li deixa l'execució dels encàrrecs que rep el seu marit. Perquè Renau va delegar en la seu dona totes les qüestions domèstiques i també gran part de les professionals, tant que, si es poguera quantificar el percentatge d'autoria de tota la producció atribuïda a Renau, amb tota seguretat ens sorprendríem.

Això no obstant, sabem que Manuela era una magnífica retratista i molt ràpida amb el carbonet, segons ens va contar el seu fill Ruy. També era una gran il·lustradora i gravadora, igual que les seues germanes Rosa i Josefina.

BERLÍN

Havien passat dinou anys des que arribaren a Mèxic, i quan la família estava completament assentada i havien nascut altres tres fills —Totli, Teresa i Pablo—, Renau va creure possible créixer a Berlín.

A Mèxic, Manuela havia pintat murals —gràcies a l'amistat de la parella amb Siqueiros—, havia investigat sobre la indumentària mexicana i havia fet classes particulars de pintura, inesgotablement, a més de continuar amb el treball al taller. Per a fer-se una idea del tipus de vida que portava és interessant consultar els seus diaris, que molt recentment ha estudiat i editat la historiadora Carmen Gaitán.

A Berlín se'n va anar per fi Renau el 1958 i, un any després, van arribar-hi Manuela i els seus dos fills petits, i als majors els van deixar a Mèxic, a excepció de Julieta, que vivia a París amb el seu marit. Segons narrava la seu filla petita, Teresa, l'adaptació a l'RDA (República Democràtica Alemanya), en plena Guerra Freda, va ser molt dura. El clima era diametralment oposat al mexicà; l'idioma, desconegut; la casa d'Erlichstraße, freda i inhòspita. Els convulsos esdeveniments polítics, socials i culturals que van sacsejar l'Europa d'aquells anys, abans i després de la caiguda del Mur de Berlín, no propiciaven en absolut una atmosfera que atenuara el dolor pel suïcidi de la seu filla Julieta ni les constants disputes viscudes a casa, i tot això va acabar per conduir l'artista a decidir divorciar-se del seu marit.

Des del meu punt de vista, aquest va ser, sense ser-ho, el segon exili que va patir Manuela. A Mèxic es va veure obligada a anar-se'n per la seu ideologia. A Berlín, perquè va prendre la decisió de seguir el seu marit quan potser això ja no tenia sentit. Crec sincerament que se li va partir el cor en haver de deixar al DF la seu mare, les seues germanes i dos dels seus fills, i perquè, a més, si s'haguera quedat allà hauria pogut desenvolupar, per fi en solitari, la seu carrera com a artista, alliberada del sotsobre de la seu tempestaosa relació. Ella era intel·ligent i bona conversadora, de forta personalitat i amb una opinió política ben definida. Això últim, que sobre el paper i per a un home comunista no podia ser més que una virtut, en la pràctica va ser una font inesgotable de problemes amb Renau.

No va ser fins que es van divorciar —només tres anys després d'arribar a Berlín— quan Manuela va poder desenvolupar la seu individualitat. Almudena Hernando parla de la identitat relacional de les dones i de com els homes, en haver pogut créixer desenvolupant la seu idiosincràsia sense preocupar-se per qüestions domèstiques, han tingut sempre més facilitats per a centrar-se en la seu faceta professional.

Aquests anys berlinesos són precisament aquells en què Manuela va pintar la majoria de les obres que es troben en la col·lecció del MACVAC. Quasi totes aquestes peces van fer-se entre els anys 1975 i 1977, quan feia ja catorze anys del seu divorci. Em pregunte quines circumstàncies van propiciar que Manuela pintara tot allò en aquest període de temps. Llàstima que els diaris recentment publicats per Gaitán recullen exclusivament el seu dia a dia mexicà...

És cert que, a Berlín, Manuela va poder centrar-se una mica en ella mateixa, perquè l'Estat alemany posseïa una infraestructura educativa en què els seus fills Teresa i Pablo van encaixar. Ella va trobar un treball —com a traductora i ocasionalment il·lustradora— que li permetia ser independent des del punt de vista econòmic. De principis morals molt més liberals que a Espanya, a Berlín s'equiparaven els comportaments sexuals, la indumentària i, en general, els rols de gènere de dones i homes. Tot això va suposar una gran basa per a les dones que, com Manuela, se sentien ofegades pels estrictes codis de comportament espanyols que, malgrat haver viscut tants anys a Mèxic, la seua família encara arrossegava.

Perquè Manuela va acabar confessant que es considerava víctima de Renau per haver hagut de renunciar a les seues ambicions artístiques. Se sentia frustrada com a pintora, i el cas estrany és que, després del divorci, en poques ocasions va tornar a pintar —les obres que ací s'exposen són una excepció—, quan aquest podria haver sigut el moment idoni per a explorar la seua creativitat personal.

Per què no va ser així? Mai ho sabrem. Potser se sentia exhausta.

Durant els seus dinou anys de vida a Mèxic, abans de tornar a emigrar a Berlín, Manuela Ballester va coincidir amb altres artistes com ara Remedios Varo, Elvira Gascón, Soledad Martínez, Elisa Piqueras, Carmen Cortés... Totes tenien tècniques i estils diferents, però pràcticament un denominador comú: van ser eclipsades per companys, marits o qualsevol altre home del grup artístic a què pertanyien. És el cas evident de Manuela, que va viure a l'ombra artística de Josep Renau.

Sempre és un repte abordar el relat de la trajectòria d'una dona d'aquestes característiques sense fer-ho en relació amb el seu marit, com ocorre amb tantes dones artistes com ara Lee Krasner, Dorothea Tanning o María Moreno, respectives parelles de Pollock, Max Ernst o Antonio López.

Manuela Ballester és per a mi un personatge enormement inspirador i també, tristament, l'exemple del que una dona artista (i no artista) no ha de consentir mai, que és precisament sotmetre's a una altra personalitat artística, i molt menys a la d'un home només pel fet de ser-ho.

La pregunta no és si Manolita hauria brillat amb llum pròpia si no s'haguera casat amb Renau, sinó què hauria arribat a aconseguir Renau sense Manolita.

REFERÈNCIES

- BELLÓN, Fernando (2008) en «Postdata», *Diario Levante*. Octubre.
- GAITÁN, Carmen (2021) *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*. Sevilla: Renacimiento.
- HERNANDO, Almudena (2012) *La fantasía de la individualidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Testimonis obtinguts en off durant el rodatge de *Manuela Ballester. El plor irat*, gravat a València, Berlín i Mèxic i en què vaig participar com a ajudant de direcció i testimoni present en el mateix documental.
- Testimoni de Nuria Quevedo recollit en: BELLÓN, Fernando (2008) *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. València: Institució Alfons el Magnànim-Centre Valenciac d'Estudis i d'Investigació.

Claudia



Sense títol, 2018. Oli sobre llenç, 65 x 100 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 100 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 100 cm



Sense títol, 2019. Oli sobre taula, 20 x 100 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 100 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 100 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 100 cm



Sense títol, 2018. Oli sobre llenç, 46 x 55 cm



Sense títol, 2018. Oli sobre llenç, 46 x 55 cm



Sense títol, 2018. Oli sobre llenç, 41 x 33 cm



Sense títol, 2018. Oli sobre llenç, 41 x 33 cm



Clàudia de Vilamari

Sense títol, 2013. Oli sobre taula, 31 x 31 cm



Sense títol, 2014. Oli sobre taula, 20 x 68 cm



Sense títol, 2017. Oli sobre llenç, 65 x 81 cm



Sense títol, 2017. Oli sobre llenç, 65 x 54 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 27 x 18 cm

Claudia de Vilafamés



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 33 x 24 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre llenç, 33 x 41 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 20 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 20 cm



Sense títol, 2021. Oli sobre taula, 20 x 20 cm



Sense títol, 2019. Oli sobre taula, 80 x 30 cm



Sense títol, 2019. Oli sobre taula, 80 x 30 cm

Manuela



A la ventana ante el mar Báltico, 1976-1977. Oli sobre taula, 60 x 68 cm



Bola de vidrio, 1977. Oli sobre masonita, 39 x 49 cm



Bola de vidrio sobre blanco y sobre negro, 1977. Oli sobre taula, 37 x 74 cm



Clavel, 1967. Oli sobre masonita, 60 x 41 cm



Rosa, 1976. Oli sobre masonita, 60 x 41 cm



Jarro a la luz eléctrica, 1976. Oli sobre masonita, 59 x 49 cm



Jarro a la luz natural, 1976. Oli sobre masonita, 59 x 49 cm

MANUELA
BALLESTER
Barcelona 1976



La mujer dormida, 1975. Aiguafort sobre paper, 37 x 52 cm



Mujeres españolas, c. 1968. Linogravat sobre paper, 32 x 42 cm



Piedra de vidrio blanco, 1977. Oli sobre taula, 60 x 68 cm



Piedra de vidrio rojo, 1977. Oli sobre taula, 62 x 58 cm

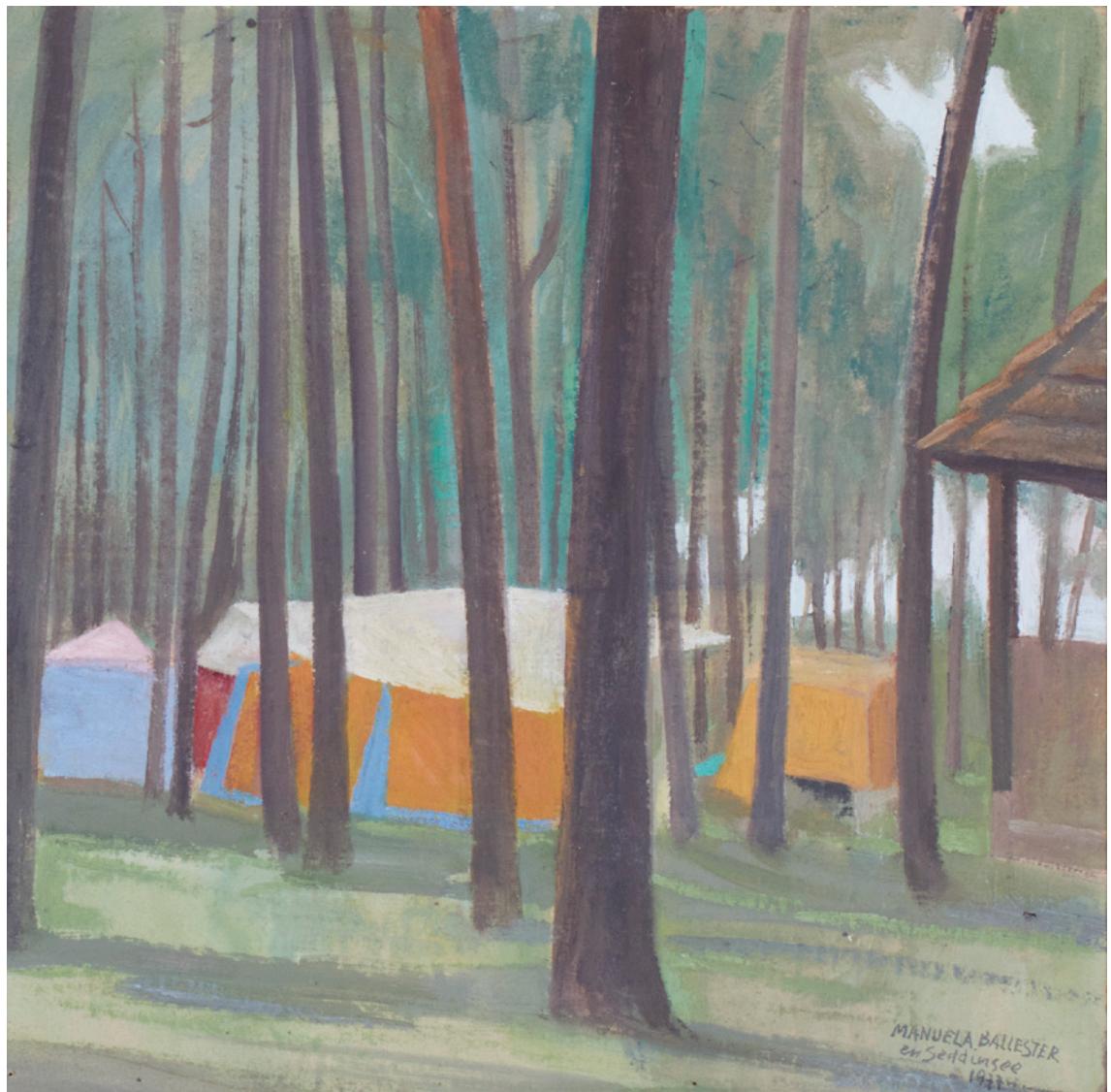


La yaya, 1954. Oli sobre llenç, 120 x 90 cm

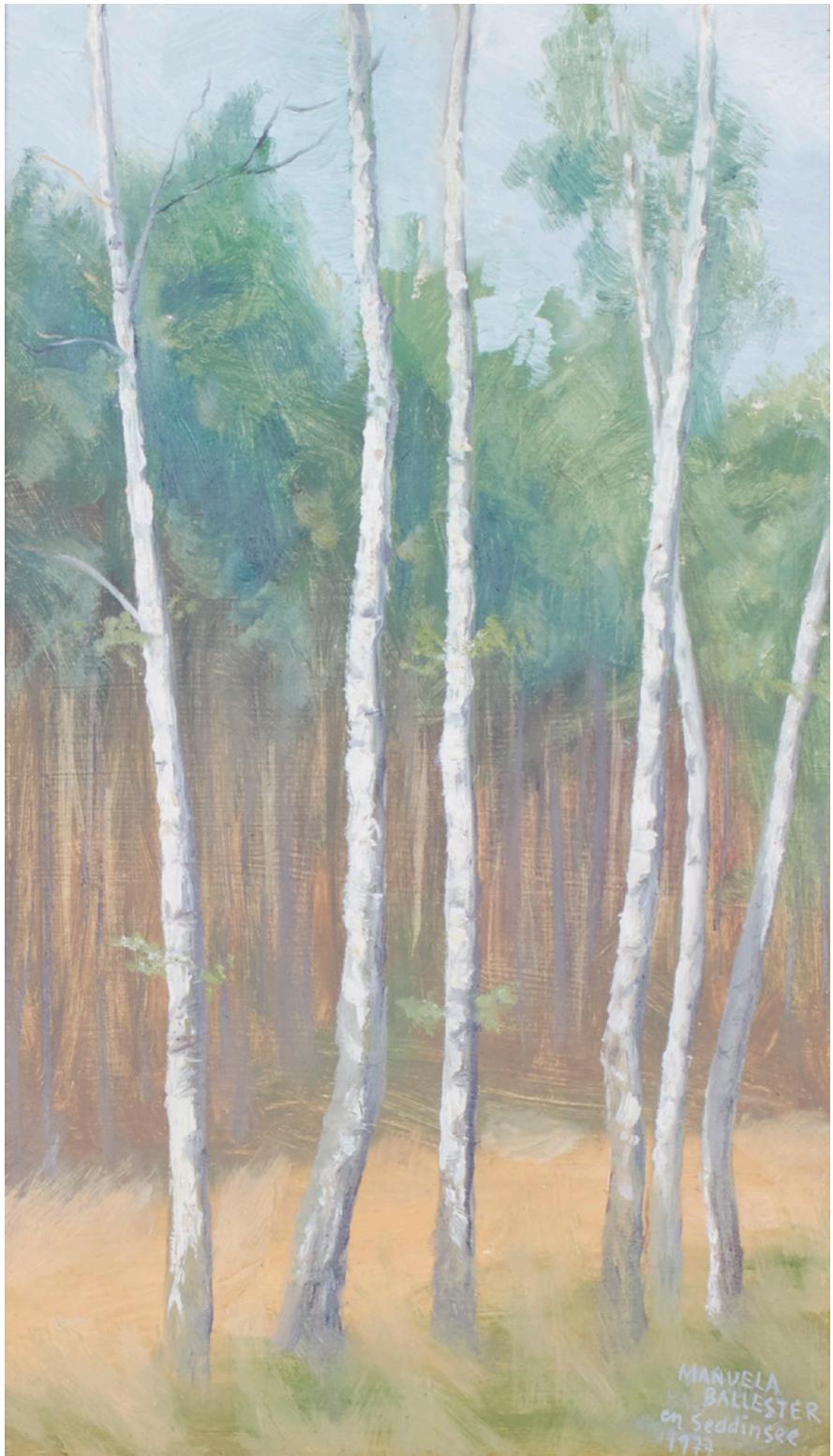


Seddinsee I, 1977. Oli sobre masonita, 40 x 30 cm

MANUELA
BALLESTER
en Seddinsee



Seddinsee II, 1977. Oli sobre masonita, 37 x 37 cm



Seddinsee III, 1977. Oli sobre masonita, 40 x 25 cm



Sense títol, 1942. Oli sobre masonita, 23,7 x 33,7 cm



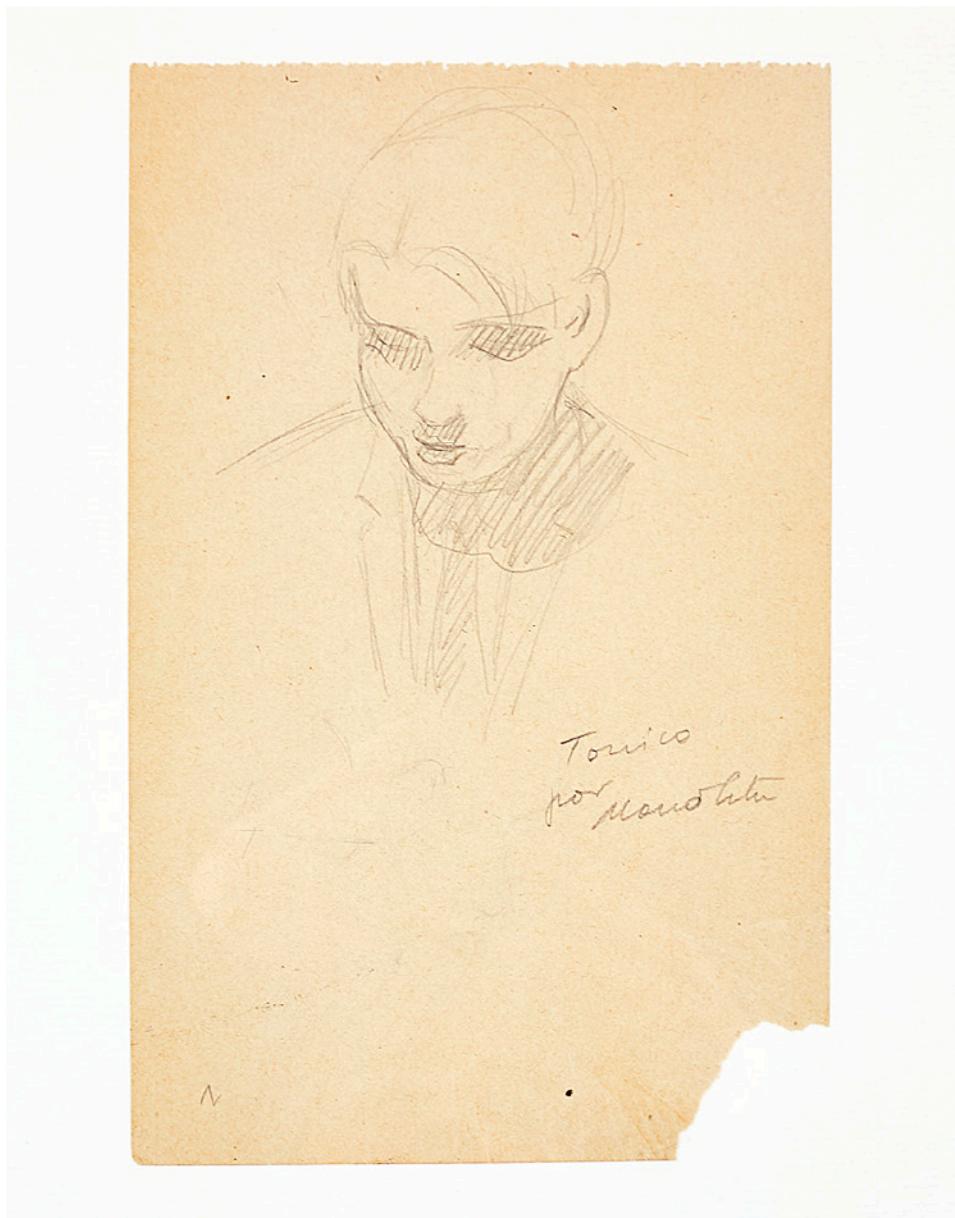
Sèrie «Trajes regionals de Mèxic», c. 1942. Oli sobre masonita, 33,7 x 23,7 cm.
Pintat en el revers de l'obra de la pàgina 60



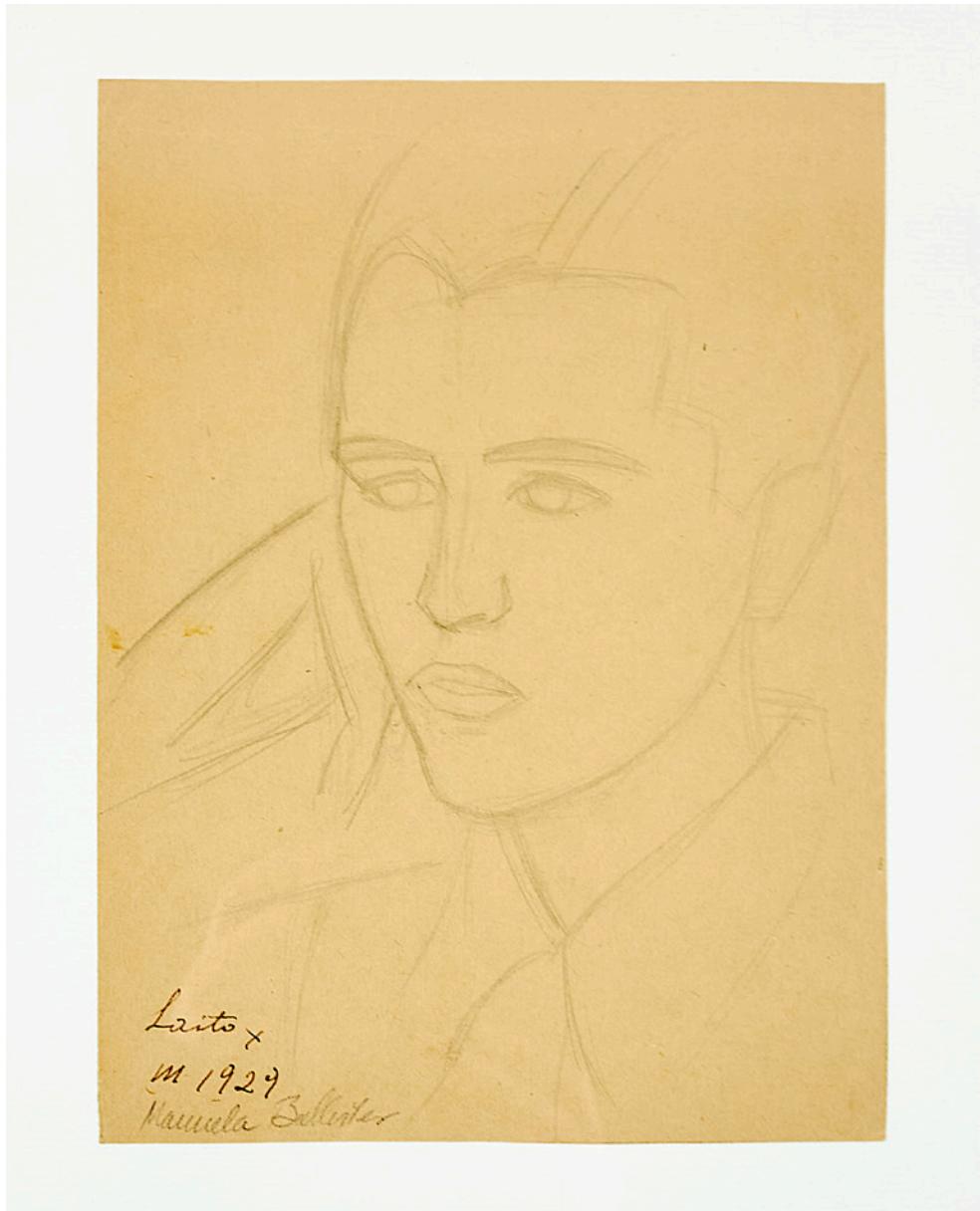
Sense títol, 1967. Acrílic sobre masonita, 39,6 x 60 cm



Historia del peinado, c. 1945. Técnica mixta sobre paper, 38 x 25 cm (cada una)



Tonico, c. 1929. Grafit sobre paper, 18,5 x 12 cm



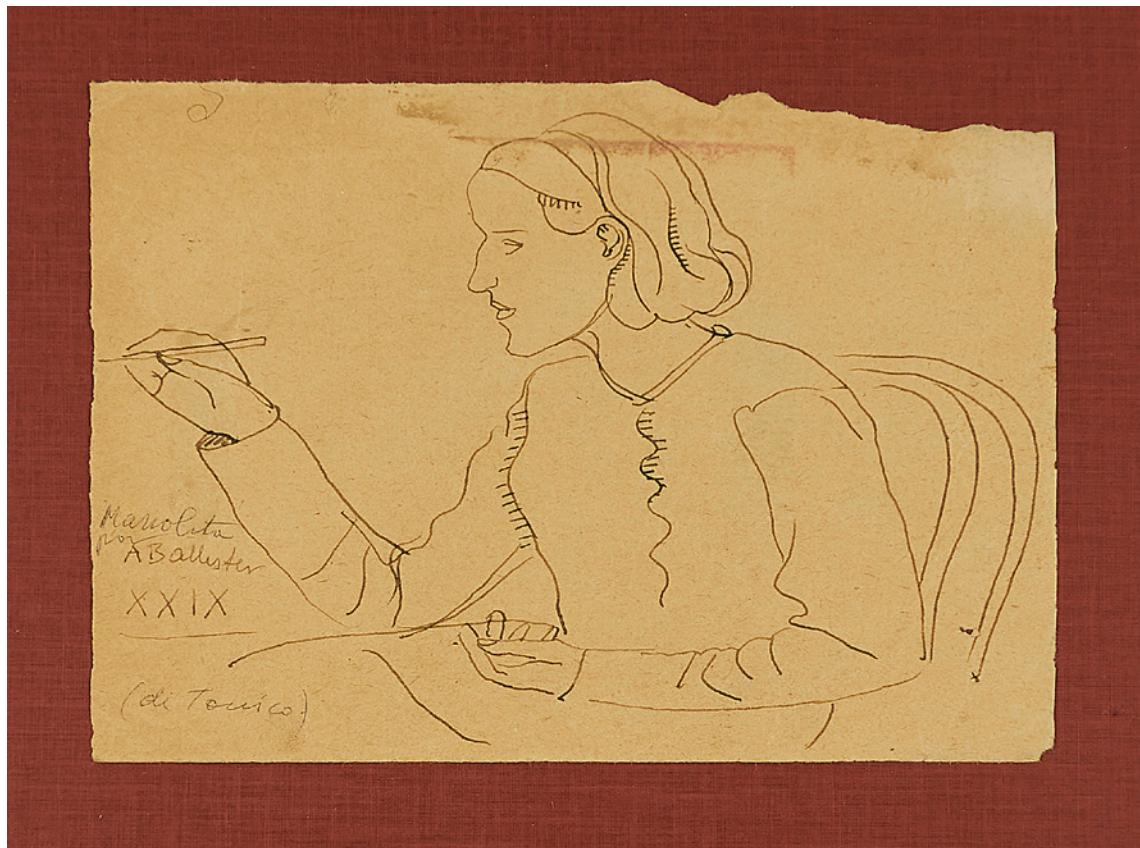
Laíto, 1929. Grafit sobre paper, 21 x 15,5 cm



La tía Amparito y Laíto, s/d. Grafit sobre paper, 18,5 x 12 cm



Antonio Ballester Aparicio, *Retrato de Manolita*, s/d. Grafit sobre cartolina, 24,5 x 16 cm



Tonico Ballester, *Manolita*, 1929. Tinta sobre paper, 14,5 x 18,5 cm

Textos castellano

Claudia

Joan Feliu
Universitat Jaume I

Naturalesa viva.
No era poma aquell codony
amb bells llavis de mangrana.
A més aspre, més dolçor
quan al cor se m'enfornava.
Josep Porcar

HIPERREALISMO

En 1969, el comerciante de arte de Brooklyn, Louis K. Meisel (1980), en una exposición en su propia galería en el SoHo, acuñó el término *photorealism*, que apareció por primera vez al año siguiente en el catálogo de la exposición «Twenty-two Realists» del Museo Whitney. En 1972, Meisel publicó una definición formal del movimiento a petición de un coleccionista (Chase y McBurnett, 1972), según la cual la principal consigna del fotorrealismo era reproducir de la forma más realista posible la imagen de una fotografía a través de medios como la pintura o el dibujo, entre otros. También en 1972, el hiperrealismo fue confirmado como vanguardia a nivel mundial tras la Documenta 5 de Kassel, que tuvo como tema principal el realismo contemporáneo. En este momento las tendencias hiperrealistas habían empezado a difundirse por Europa, y este movimiento se lanzó internacionalmente con el nombre, indistintamente, de hiperrealismo, ultrarrealismo, realismo radical o fotorrealismo.

El arte se percibe a menudo como una forma de desapego de la realidad, una clave para desbloquear algún significado oculto en el mundo que nos rodea. Evidentemente, muchos creerán que esto no es del todo cierto respecto al hiperrealismo, donde la línea entre la realidad y el arte prácticamente se borra en las pinturas y esculturas que crean los artistas que se etiquetan como tales. Ciertamente, varias tendencias derivadas del realismo están claramente enfocadas a producir obras de arte que únicamente se asemejan a una imagen de la vida real, pero lo cierto es que otras van más allá, no es tan sencillo.

Considerado como un avance efectivo del fotorrealismo, el hiperrealismo contiene algunas diferencias sutiles con respecto a este. El fotorrealismo intentó reproducir fotografías con la mayor precisión posible para que el ojo humano no pudiera distinguir entre la obra original y la pintura resultante, mientras que el hiperrealismo llevó la técnica aún más lejos, desarrolló formas de incluir una narrativa, un encanto y una emoción en la pintura. Porque, y aunque resulte paradójico, el hiperrealismo puede crear una atmósfera de surrealismo. Naturalmente podemos ver el trabajo de los hiperrealistas como un mero ejemplo de habilidad soberbia. Pero también podemos preguntarnos cómo desdibujaron las líneas entre la realidad y el arte, dando paso a una nueva expresión.

Como hemos mencionado, el origen del término «hiperrealismo» (*hyperréalisme*) se remonta a 1972, cuando Isy Brachot lo acuñó por primera vez como título de una gran exposición y catálogo en su galería de Bruselas. La exposición incluyó a artistas destacados como Richter, Delcol y Gnoli, pero estuvo dominada por los fotorrealistas estadounidenses como Chuck Close, Robert Bechtle, Ralph Goings y, por supuesto, Don Eddy. El trabajo de estos artistas se basaba en gran medida en las imágenes fotográficas como fuente de referencia, pero dieron un paso más allá, con el objetivo de crear una representación más definitiva y detallada, que a menudo contenía una cierta cantidad de emoción y narrativa. Es más: mientras que el fotorrealismo tendía a imitar la fotografía, el hiperrealismo se esforzaba por lograr una obra diferente, incorporando incluso algún elemento que podría no existir en la realidad. Aún lejos de ser surrealistas, las ilusiones mostradas eran representaciones cautivadoras de la realidad, sutilmente realizadas con un nuevo filtro de visión, como hacemos ahora con nuestras fotos en Instagram.

Texturas, superficies, sombras y efectos de iluminación producían un efecto claro y definido para lograr la simulación de algo que en realidad nunca existió. Era una realidad ampliada, o un nuevo sentido de la realidad, o mejor, una falsa realidad que actuaba como una ilusión convincente. Y los elementos emocionales, sociales, políticos o culturales se incorporaban como parte de esa realidad recién formada.

No se puede negar el alto nivel de destreza técnica requerida para este proceso creativo único, sin embargo, más allá de la sobreexcitabilidad generalizada en el público y la crítica, lo que el hiperrealismo ponía sobre la mesa era un sentido de la realidad. A través de un impresionante proceso de trabajo, los artistas creaban una solidez tangible y una presencia física. Los detalles transmitían incluso más

claridad que en la naturaleza (las obras hiperrealistas suelen ser de diez a veinte veces más grandes que el tamaño real de la fuente de referencia), y el producto final a menudo cuestionaba nuestras percepciones de la realidad, explorando los límites de la visión humana.

Todas las variantes del realismo pictórico (es decir, la similitud de la experiencia visual de una imagen y su modelo) suelen ser admiradas porque se corresponden fácilmente con las experiencias visuales que una persona tiene del mundo natural. Sin embargo, ese es su principal problema: su valor artístico puede ser desafiado fácilmente debido a su utilidad por un lado y su conformidad con el gusto popular por el otro.

FUGACIDAD

Introducidos todos estos elementos de contextualización, hablemos de Claudia Trilles, Claudia de Vilafamés. Si, siendo conscientes de la variedad del movimiento, definimos el hiperrealismo simplemente como estar cautivado por la realidad, como una concentración en el objeto por el objeto mismo, y lo condicionamos con la misma actitud respecto a la técnica, Claudia sería hiperrealista. Aunque un poco a su manera. El hiperrealismo nunca pone en duda, puede criticar, pero nunca devalúa, ni el objeto representado ni la forma de representarlo. Sin embargo, su elemento de interés no es el objeto en cuanto a sus propiedades visuales (como es el caso del fotorrealismo), sino siempre el objeto en sí. Claudia también comparte muchas estrategias o temas visuales con, por ejemplo, el clasicismo o el naturalismo, pero lo esencial es cómo busca acercarse lo máximo posible a la realidad, tal como la percibe un observador particular en un momento determinado de su vida, de su existencia. Ese momento se vuelve decisivo, ese en el que está el objeto. Es algo único, fugaz. Creo que ahí se encuentra gran parte de la emoción que transmite. Y probablemente explique en gran medida la temática de sus obras.

La obra de Claudia de Vilafamés, evidentemente realista, se podría encajar en el contexto en que el arte conceptual, el arte pop y el minimalismo expresaron un interés por el realismo en el arte, por encima del idealismo y la abstracción, como dijo Meisel. Ahora bien, alejada de los temas recurrentes de esta corriente, la maquinaria y objetos de la industria, tales como camiones, motocicletas o automóviles, Claudia infunde a sus obras una mayor emoción, tal vez porque sus bodegones nos hablan de la frugalidad de la vida. La emoción fugaz del momento de la que hablábamos.

Pero es que, además, y hasta un grado excepcional, la pintura de Claudia complica la noción de realismo mezclando con éxito lo real con lo irreal. Aunque la imagen del lienzo es perfectamente reconocible y cuidadosamente delineada para sugerir que es precisa, sus telas permanecen separadas de la realidad de forma metafórica. Mientras que la imagen resultante es realista, se encuentra simultáneamente a una distancia de la realidad.

SENTIMIENTO

Es destacable como la artista reintroduce en la elaboración de su pintura la importancia del proceso y la planificación deliberada sobre la improvisación y el automatismo: un dibujo artesanal y una pincelada exigente. En otras palabras, las técnicas tradicionales del arte académico son aquí de gran importancia. Pero lo es más el hecho de que cuando contemplamos una obra de Claudia, y a menudo sin saberlo, nuestras reacciones exceden de lo puramente visual-racional para internarse en el mundo de los sentidos y las sensaciones. Cada cuadro de Claudia no es para ser contemplado únicamente, sino para dejarnos ser persuadidos. No se realiza para hacernos disfrutar de la belleza, sino para hacernos experimentar con los sentimientos, dejarse llevar por ellos, dejarse llevar por los sentidos.

La belleza puede ser canónica o académica, pero lo es más si es onírica y sentimental. Y es que, al contrario de lo que estamos acostumbrados, artistas que nos proponen obras autónomas de todo en las que sobra hasta el propio espectador, en el mundo de Claudia la obra solo es una parte del hecho artístico al que habría que añadir el que mira y las relaciones entre él y la obra.

El pintor y grabador valenciano Progreso Domínguez estuvo muy ligado a la creación del Museo de Arte Contemporáneo Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés desde los años setenta; estableció allí su residencia permanente y dejó, a través de su escuela de pintura y el taller de grabados, una fructífera estela de discípulos artistas como es el caso de la propia Claudia Trilles, y también de Jovita, Tomás de Roc, o su misma hija Amparo y su yerno Jesús Llopis, que aún viven en la casa-estudio que rehabilitó él mismo en el núcleo histórico de la población. Cuando Claudia descubrió su lenguaje plástico en el taller de ese artista, aquel lenguaje que resolvía la forma de comunicar su pensamiento, hizo suya la máxima aristotélica de que hay que dar cuerpo a la esencia secreta de las cosas. Parece que para Claudia el arte ha de ir más allá, trascender la mimesis de las apariencias para dar la visión global del concepto. Cuenta una leyenda (seguramente imaginada) que

André Breton, invitado a dar una conferencia sobre surrealismo en la Universidad Autónoma de México en 1938, espetó un breve y lapidante discurso que decía (hay muchas versiones) algo así: «Yo no sé a qué he venido, yo no tengo nada que enseñarles, México es el país más surrealista del mundo. Disculpen, hasta luego». Si llega a invitarlo Vicente Aguilera a aquel Vilafamés, hubiera alucinado de verdad.

Las imágenes nos atraen, el anhelo de crear y contemplar las semejanzas ha sido muy intenso a lo largo de toda la historia. Su presencia en la sociedad humana ha sido la norma. Cuando las ideas sobre la pintura empezaron a eclosionar dando lugar a la diversidad que hoy denominamos arte moderno, la mayoría de las autoridades en la materia daba por supuesto que los pintores satisfacían un anhelo común y legítimo de conocer el mundo, tanto al registrar o evocar la apariencia de los objetos físicos como al utilizar esas apariencias para comunicar significados. Hoy sabemos que es algo más. Las posibilidades ya no están tan limitadas, utilizamos y reciclamos la propia realidad para crear otro tipo de realidades diferentes, realidades ficticias. Dice Bell (1988) que la naturaleza puede significar el mundo visible, y también por extensión el principio que sostiene la coherencia de este mundo, la gran naturaleza creadora.

ONIRISMO

Es la obra de Claudia —como ella— sutil. Y hay algo ciertamente onírico. De esa manera tenue, suave. No podemos saber del mundo interior sin conocer de qué está hecho el mundo exterior. En el onirismo cabe la posibilidad de serlo más o menos dependiendo de la claridad de las rupturas y reconversiones con la propia realidad (Beckett, 1995). Es decir, que una obra no tenga una ruptura clara con lo real no significa que no sea onírica (Rubio, 1994). El mundo de las pinturas de Claudia es como el de los sueños, familiar y desconocido a un tiempo. Familiar en cuanto que la obra minuciosamente realista permite al espectador reconocer los objetos; desconocido, por los contextos oníricos que sugieren. Es una pintura que se eleva sobre los hechos desnudos y transmite una experiencia más allá de la realidad, muestra una visión a través de la realidad, sin que esté la límite.

En Claudia la realidad se expresa como por las leyes de la magia y la acción del subconsciente. Los objetos pierden sus significaciones habituales y desvelan otras antes escondidas. En su pintura la esencia es la propia de la realidad, porque en ella está todo y también el todo, a modo de microuniverso. Elegantes matices, trazos suprarrealistas y composiciones repletas de elementos poéticos y tintes

simbolistas ofrecen, definitivamente, una cierta reminiscencia al surrealismo. Porque solemos entender por realidad aquello que acontece de forma verdadera o cierta en nuestro entorno cotidiano y físico, y siempre en contraposición al campo de la fantasía, la imaginación o los mecanismos psíquicos y automáticos por los cuales se intenta expresar el funcionamiento real del pensamiento humano; y no es así. Claudia investiga este segundo campo, remarquemos eso que, al fin y al cabo, es lo que constituye la base del surrealismo.

Es simple, pero está todo pensado. La realidad se enseñorea de la composición y el color marca la impronta que la define. No es grandilocuente, sino que se recrea en la capacidad interpretativa, plástica. En el mundo de Claudia hay realidades densas y también ligeras y livianas, realidades frescas como la piel mojada de una manzana o las plumas que vuelan con el viento sin quebrarse, realidades que son como el encaje fino o como el mar.

Y todo parece fácil, todo se hace con naturalidad. Así es la pintura de Claudia, pintura-agua, pintura-tierra, pintura-pluma. Y no es algo estático, Claudia anda siempre buscando, como el agua que no puede estar quieta con el vaivén del barco. Se sorprende ante otras realidades, otros matices que incorporar, ante otras líneas que dibujar. Y así es ella, y así es su pintura. Conociéndola y conociendo su obra te dan ganas de creer, no sé, en el Ratoncito Pérez o en las lunas de queso. O en la gente normal. Porque la pintura de Claudia es una constelación de realidades, es reveladora y pacificadora en un mundo que suele ocultar la belleza de las cosas, es como encontrar poesía en un mural de una esquina de un barrio obrero, es un manso río donde el sol reverbera cosquilleando los ojos de quienes lo miran.

REFERENCIAS

- MEISEL, Louis K. (1980) *Photo-Realism*. New York: H. N. Abrams.
- CHASE, Linda y McBURNETT, Ted (1972) *The Photo-Realists: 12 interviews*. New York: Art in America.
- BELL, Julian S. (1988) *¿Qué es la pintura? Representación y arte moderno*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- BECKETT, Wendy (1995) *Historia de la pintura. Guía esencial para conocer la historia del arte occidental*. Barcelona: Blume.
- RUBIO, Oliva María (1994) *El surrealismo y la pintura*. Madrid: Tecnos.

Manuela

Concha Ros
Artista y gestora/productora cultural

Si las mujeres abandonaran a sus maridos y a sus hijos
y la sociedad lo tolerara tanto legal como socialmente,
como en el caso de los hombres; si las mujeres consiguieran esto,
desarrollarían una creatividad igual de rica.
Valie Export

CALEIDOSCÓPICA

La figura de Manuela Ballester me acompaña desde 2006, cuando por primera vez me adentré en su vida y en su obra, sin saber todavía que nunca iba a distinguir dónde empezaba la una y acababa la otra.

Así caminó ella, alternando ambas facetas, sin poder nunca dedicarse en cuerpo y alma a ninguna de las dos. Los hechos históricos y sus propias circunstancias vitales se lo impidieron, como a tantas otras mujeres artistas a lo largo de la historia.

Podríamos optar por mirar hacia otro lado y pensar que esas cosas ahora ya no suceden, pero no es verdad. Siguen ocurriendo cuando, a las contiendas civiles, las dictaduras y las guerras frías, podemos añadir una nueva variable, las pandemias. Las mujeres seguimos asumiendo en un porcentaje altísimo las funciones de cuidados, de crianza y de gestión del hogar, y eso nos impide poder prestar una mayor atención a nuestras carreras artísticas. Esta es la razón de que sea tan importante traer al presente la experiencia de estas mujeres que nos precedieron. Es una gran noticia la de esta exposición que organiza el MACVAC, que nos devuelve por un tiempo a Manuela y, es más, le propone este diálogo con la artista contemporánea Claudia Trilles, Claudia de Vilafamés.

Cuando hablo de Manuela Ballester siempre intento, desde mi modesto conocimiento de su persona, facilitar un acercamiento «entrelazado» a sus diferentes facetas vitales y profesionales, que son —como ya he apuntado— indisolubles. Debo señalar además que mi aproximación a su figura ha sido siempre desde la empatía, desde la curiosidad por su personalidad y por su trayectoria vital. Encuen-

tro en ella, salvando obviamente las distancias históricas, numerosos puntos de contacto con mi propio recorrido como mujer y como artista, como mujer artista. Este no es un relato construido desde la historia del arte sino desde la cercanía, desde la conexión vital.

Manuela captó mi atención desde que la conocí, apreciando de ella esa tenacidad en todas las empresas que acometió. Así, me ha acompañado durante los últimos quince años y ha pasado a formar parte de mi imaginario artístico y personal de mujeres valiosas y valerosas.

La vida de Manuela puede dividirse en tres bloques de aproximadamente treinta años de duración, vividos en tres países diferentes: España, México y Alemania. En cada uno de ellos desarrolla su vertiente artística de una forma diferente:

VALÈNCIA

Manuela Ballester nace en València en 1908, crece en una familia con inquietudes artísticas e ingresa en la Escuela de Bellas Artes en 1922. En 1932 se casa con el pintor y político Josep Renau y, antes de 1939, fecha de su exilio a México, la pareja tiene ya dos hijos, Ruy y Julieta.

Desde el punto de vista artístico, Manuela Ballester se incluye en el grupo que conformó la Vanguardia Artística Valenciana de los años treinta, junto con Pérez Contel, Ricardo Boix, su hermano Tonico y el propio Renau, entre otros. Antes de marcharse a Barcelona en 1938, la artista había conseguido hacerse un nombre en el panorama de las artes plásticas valencianas, a pesar de tener que lidiar con una relación siempre tormentosa con su marido, la crianza de dos hijos y el advenimiento de una guerra civil.

Manuela estaba afiliada al Partido Comunista, del que fue militante activa, como tantos y tantas compañeras de Bellas Artes. También formaba parte de la Agrupación de Mujeres Antifascistas, que fue la organización feminista más importante de la época junto con Mujeres Libres y la Unión de Muchachas. Fue miembro asimismo de la Unión de Escritores y Artistas Proletarios, formada por artistas e intelectuales de la izquierda artística valenciana, grupo que convergió en el 1936 en la Alianza de Intelectuales Antifascistas para la Defensa de la Cultura, donde colaboró estrechamente con María Zambrano, Rosa Chacel, M.^a Teresa León, Buñuel, Alberti o Max Aub.

En ese mismo año fundó la revista *Pasionaria*, instrumento de las Mujeres Antifascistas de València. Fueron años de intensa actividad política que tuvieron un

claro reflejo en el plano artístico: Se sucedieron las ilustraciones y los fotomontajes para publicaciones como *Estudios*, *Orto* y *Nueva Cultura*. También fueron numerosos en este periodo sus diseños para cubiertas de novelas y para carteles, así como su participación en exposiciones muy representativas de aquella generación artística valenciana como lo fue la Manifestación de Arte Novecentista, organizada por Manuel Abril en el Ateneo Mercantil de València.

Puede decirse, por tanto, que este periodo previo a sus exilios fue aquel en el que Manuela Ballester vio realizadas en mayor medida sus aspiraciones artísticas, en marcada consonancia con su ideología política.

MÉXICO

En 1939, a punto de acabar la guerra civil española, Manuela, seguida por su hijo Ruy y con la pequeña Julieta en brazos, cruza a pie desde Barcelona la frontera con Francia iniciando un penoso periplo que les conduce finalmente a México, país que a tantos y tantas antifascistas acogió. Allí, una vez instalados en una casa facilitada por el gobierno —como sucedió años más tarde en Berlín— ella y Renau abrirían el Taller Estudio Imagen, en el que diseñaron una gran cantidad de carteles de cine y de propaganda para el PRI (Partido Revolucionario Institucional), además de aceptar encargos de publicidad y diseño gráfico.

A partir del exilio, entre los cuarenta y los setenta, su carrera artística personal es extremadamente fluctuante. Se puede decir que con sus proyectos personales ocupa solo los pequeños espacios de tiempo que le deja la ejecución de los encargos que recibe su marido. Porque Renau delegó en su mujer todas las cuestiones domésticas y también gran parte de las profesionales, tanto que, si se pudiese cuantificar el porcentaje de autoría de toda la producción atribuida a Renau, con toda seguridad nos sorprenderíamos.

Y sin embargo sabemos que Manuela era una magnífica retratista y muy rápida con el carboncillo, según nos contó su hijo Ruy. También era una gran ilustradora y grabadora, igual que sus hermanas Rosa y Josefina.

BERLÍN

Habían pasado diecinueve años desde su llegada, y cuando la familia estaba completamente asentada en México y habían nacido otros tres niños —Totli, Teresa y Pablo—, Renau creyó posible medrar en Berlín.

En México, Manuela había pintado murales —gracias a la amistad de la pareja con Siqueiros—, había investigado sobre la indumentaria mexicana y había dado clases particulares de pintura, incansable, además de continuar con el trabajo en el taller. Para hacerse una idea del tipo de vida que llevaba es interesante consultar sus diarios, que muy recientemente ha estudiado y editado la historiadora Carmen Gaitán.

A Berlín se fue por fin Renau en 1958 y un año después le alcanzaron allí Manuela y sus dos hijos pequeños, dejando a los mayores en México, a excepción de Julieta, que vivía en París con su marido. Según narraba su hija pequeña Teresa, la adaptación a la RDA (República Democrática Alemana) en plena Guerra Fría fue muy dura. El clima era diametralmente opuesto al mexicano; el idioma, desconocido; la casa de Erlichstraße, fría e inhóspita. Los convulsos acontecimientos políticos, sociales y culturales que sacudieron la Europa de aquellos años, antes y después de la caída del muro de Berlín, no propiciaban en absoluto una atmósfera que atenuase el dolor por el suicidio de su hija Julieta ni las continuas disputas vividas en casa, y todo ello terminó por conducir a la artista a decidir divorciarse de su marido.

Desde mi punto de vista este fue, sin serlo, el segundo exilio que sufrió Manuela. A México se vio obligada a marcharse por su ideología. A Berlín, porque tomó la decisión de seguir a su marido cuando quizás ya no tenía sentido. Creo sinceramente que se le partió el corazón al tener que dejar en el D. F. a su madre, a sus hermanas y a dos de sus hijos y porque, además, quedándose allí hubiera podido desarrollar, por fin en solitario, su carrera como artista, liberada de las zozobras de su tempestuosa relación. Ella era inteligente y buena conversadora, de fuerte personalidad y con una opinión política bien definida. Esto último, que sobre el papel y para un hombre comunista no podía ser más que una virtud, en la práctica fue una fuente inagotable de problemas con Renau.

No fue hasta que se divorciaron, —solo tres años después de su llegada a Berlín—, cuando Manuela pudo desarrollar su individualidad. Almudena Hernando habla de la identidad relacional de las mujeres y de cómo los hombres, al haber podido crecer desarrollando su propia idiosincrasia sin preocuparse por cuestiones domésticas, han tenido siempre más facilidades para centrarse en su faceta profesional.

Estos años berlineses son precisamente aquellos en los que Manuela pinta la mayoría de las obras que se encuentran en la colección del MACVAC. Casi todas estas piezas fueron realizadas entre los años 1975 y 1977, cuando hacía ya catorce

años de su divorcio. Me pregunto qué circunstancias propiciaron que Manuela pintara todo esto en ese periodo de tiempo. Lástima que los diarios recientemente publicados por Gaitán recojan exclusivamente su día a día mexicano...

Es cierto que en Berlín Manuela pudo centrarse un poco en sí misma porque el Estado alemán poseía una infraestructura educativa en la que sus hijos Teresa y Pablo encajaron. Ella encontró un trabajo —como traductora y ocasionalmente ilustradora— que le permitía ser independiente desde el punto de vista económico. De principios morales mucho más liberales que en España, en Berlín se equiparaban los comportamientos sexuales, la indumentaria y en general los roles de género de mujeres y hombres. Todo esto supuso una gran baza para las mujeres que, como Manuela, se sentían ahogadas por los estrictos códigos de comportamiento españoles que, a pesar de haber vivido tantos años en México, su familia todavía arrastraba.

Porque Manuela acabó confesando que se consideraba víctima de Renau por haber tenido que renunciar a sus ambiciones artísticas. Se sentía frustrada como pintora y lo extraño es que, tras el divorcio, en pocas ocasiones volvió a pintar —estas obras que aquí se exponen son una excepción—, cuando ese hubiese sido el momento idóneo para explorar su creatividad personal.

¿Por qué no fue así? Nunca lo sabremos. Quizás se sentía exhausta.

Durante sus diecinueve años de vida en México, antes de volver a emigrar a Berlín, Manuela Ballester coincidió con otras artistas como Remedios Varo, Elvira Gascón, Soledad Martínez, Elisa Piqueras, Carmen Cortés... Todas ellas tenían técnicas y estilos diferentes, pero prácticamente un denominador común: fueron eclipsadas por compañeros, maridos o cualquier otro hombre del grupo artístico al que pertenecieran. Es el caso evidente de Manuela, que vivió a la sombra artística de Josep Renau.

Siempre es un reto abordar el relato de la trayectoria de una mujer de estas características sin hacerlo en relación con su marido, como ocurre con tantas mujeres artistas como Lee Krasner, Dorothea Tanning o María Moreno, respectivas parejas de Pollock, Max Ernst o Antonio López.

Manuela Ballester es para mí un personaje enormemente inspirador y también, tristemente, el ejemplo de lo que una mujer artista (y no artista) no debe consentir nunca, que es precisamente el someterse a otra personalidad artística, y mucho menos a la de un hombre solo por el hecho de serlo.

La pregunta no es si Manolita habría brillado con luz propia de no haberse casado con Renau, sino qué habría llegado a conseguir Renau sin Manolita.

REFERENCIAS

- BELLÓN, Fernando (2008) en «Postdata», *Diario Levante*. Octubre.
- GAITÁN, Carmen (2021) *Mis días en México. Diarios (1939-1953)*. Sevilla: Renacimiento.
- HERNANDO, Almudena (2012) *La fantasía de la individualidad*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Testimonios obtenidos en *off* durante el rodaje de *Manuela Ballester. El llanto airado*, grabado en València, Berlín y México y en el que participé como ayudante de dirección y testimonio presente en el mismo documental.
- Testimonio de Nuria Quevedo recogido en: BELLÓN, Fernando (2008) *Josep Renau. La abrumadora responsabilidad del arte*. València: Institutió Alfons el Magnànim-Centre Valencià d'Estudis i d'Investigació.



Claudia i Manuela

Exposició del 12 de març al 4 de setembre de 2022

Organitza:

MACVAC. Museu d'Art Contemporani Vicente Aguilera Cerni de Vilafamés

Comissariat:

Joan Feliu

Rosalía Torrent

Textos:

Joan Feliu

Concha Ros

Coordinació de la publicació:

Màriam Calduch-Ferreres

Traduccions:

Valencià: Servei de Llengües i Terminologia. Universitat Jaume I

Disseny i maquetació:

Drip Studios, SL

Fotografia:

CIDA. Centre Internacional de Documentació Artística de Vilafamés

Joan Callergues

Gabriel Ahís

Impressió:

Drip Studios, SL

ISBN:

978-84-09-38661-1

Dipòsit legal:

CS 148-2022



DIPUTACIÓ
DE
CASTELLÓ



AJUNTAMENT
DE VILAFAMÉS



vilafranca
MACVAC
museu d'art contemporani Vicente Aguilera Cerni



Institut Universitari d'Estudis
Feministes i de Gènere
Purificación Escrivano

Máster Universitario en Investigación Aplicada
en Estudios Feministas, de Género y Ciudadanía