



UNA MIRADA FEMINISTA AL CAU FERRAT

Museus
de Sitges

Introducció

El Museu

ÀMBIT 1

La dona com a subjecte del canvi històric

ÀMBIT 2

Una feminitat idealitzada

ÀMBIT 3

Models i muses, dones desitjades

ÀMBIT 4

La família i els rols de gènere

ÀMBIT 5

Les dones ocupen espais

ÀMBIT 6

El projecte cultural de la feminitat en la història de l'art

ÀMBIT 7

Els oblits de la història de l'art

Introducció

Més enllà del seu valor estètic, cada obra d'art reflecteix una mirada al món i les relacions socials d'una època. Cada figura i cada gest representats, així com cada absència, poden llegir-se com un conjunt de significats, plasmats de manera deliberada o involuntària en la peça. Hanna Deinhard (1970) es preguntava per les maneres en què podríem interpretar, en una obra d'art, la societat, les persones i el temps que van crear-la i conservar-la, que queden incorporats en la matèria plàstica del treball i les seves possibilitats d'existir.

L'itinerari Una mirada feminista al Cau Ferrat observa què ens revelen les obres que formen part del patrimoni cultural situat en relació a la història dels subjectes que la societat ha definit com a dones. La representació de les dones, no cal dir-ho, no sempre els ha pertangut a elles, perquè dibuixar els rols de gènere ha estat un element central en la construcció i el manteniment de les posicions de poder. A voltes idealitzades –obsessivament pintades, reduïdes al que el teòric de l'art John Berger (1972) anomenaria «un cos per a ser mirat»– i a voltes demonitzades, les dones han estat objecte d'escrutini i d'amonestació. El seu comportament i la seva identitat han estat estrictament delimitats, però si gratem en la història i les imatges es fa present que les dones sempre han participat activament del món, en tots els seus àmbits.

L'objectiu d'aquest itinerari amb perspectiva de gènere és posar de relleu els imaginaris i rols construïts entorn les dones al llarg de la història. Quins múltiples papers han jugat? Quina representació n'han fet escultors i pintors? Quins ideals de feminitat expressen aquestes obres, o d'altres del mateix context? On són les dones artistes, treballadores, pensadores, activistes i feministes que intuïm al marge d'aquestes teles i objectes escultòrics? La necessària revisió en clau de gènere ens permetrà reinterpretar les obres, activant nous significats i valors associats a cadascuna de les peces seleccionades i el Cau Ferrat en conjunt, i proposant-nos claus de lectura que podem aplicar a les nostres percepcions quotidianes.

L'itinerari forma part del projecte *Una mirada feminista al patrimoni museístic de Sitges* i té l'objectiu de reinterpretar el patrimoni museístic de Sitges des d'una perspectiva feminista, començant pel Cau Ferrat. Aquesta reinterpretació respon a la necessitat que els museus incorporin una discursivitat crítica i que connectin amb els debats socials contemporanis, i es correspon amb les recomanacions de la UNESCO de possibilitar marcs interpretatius del patrimoni que contribueixin a la inclusivitat i a la igualtat de gènere. Si bé les peces i col·leccions del museu ja són conegudes i estan ben inventariades, el projecte vol dotar de context historiogràfic i d'una anàlisi visual i antropològica tant les obres com el seu context de producció i circulació. La contextualització es durà a terme amb formats que potenciïn la interacció i participació del públic i la connexió amb els llenguatges i controvèrsies que enfronten les generacions joves, tot valorant el potencial de l'art i del patrimoni per a oferir coneixement significatiu, particularment entorn dels feminismes. La voluntat d'aquesta proposta parteix també de les mancances detectades en la implementació sistemàtica de la perspectiva feminista als museus, seguint les recomanacions d'anar més enllà de la selecció de peces d'autores concretes tractades a forma d'excepció, i proposant no només una mirada contextual i constitutiva dels museus sinó també unes formes de treball i d'interpretació transformadores (Molins, 2020).

REFERÈNCIES

- Berger, John (2016 [1972]). *Modos de ver*. Madrid: Gustavo Gili.
- Deinhardt, Hannah (1970). *Meaning and expression. Towards a Sociology of Art*. Boston: Beacon Press.
- Molins, Patricia (2020). Introducción: museos y feminismo. Dentro y fuera = Introduction: Museums and Feminism. In and Out. Espacio Tiempo y Forma. Serie VII, Historia del Arte, [S.l.], 8, p. 15-28, Disponible a: <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/28769/22203>

El Museu

El Cau Ferrat es va inaugurar el 1894 a Sitges en un context de canvis socials i innovacions tecnològiques. L'establiment del Ferrocarril el 1848, la primera línia peninsular que connectava Barcelona i Mataró, va contribuir que el darrer quart del segle XIX estigués marcat pel creixement econòmic (1871-1885) i l'auge de la industrialització metal·lúrgica i tèxtil. Aquest procés va enriquir capes de la població que, per distingir-se socialment, esdevindrien mecenes i clients de l'art, sobretot entorn ciutats com Barcelona, Sabadell, Terrassa, Igualada, Reus o Vilanova i la Geltrú. La pintura del modernisme català cercava un apropament als motius quotidians d'influència impressionista, i volia sobrepassar els arcaïsmes romàntics i neoclàssics. Al mateix temps, la reproducció mecànica de la imatge es consolidava amb les emulsions fotogràfiques ràpides i la invenció i popularització del cinematògraf.

Santiago Rusiñol, nascut el 1861 al barri de la Ribera de Barcelona, era, precisament, fill de la burgesia industrial dedicada al tèxtil, i la seva obra i costums reflecteixen no només la seva visió d'artista sinó també la seva pertinença a una classe social, país i gènere concrets. El Cau Ferrat, ideat com a residència i col·lecció d'obres i peces preferides, és un entorn idoni per a reflexionar sobre el seu temps. A les darreries del segle XIX, hi havia dones artistes que havien tingut participació, encara que fos minoritària, als cercles modernistes, com demostren diverses exposicions a la Sala Parés de Barcelona (La Lueta, 2014). Tot i així, Rusiñol pràcticament no escull cap obra d'autoria femenina per a la seva col·lecció (i, de fet, les úniques obres exposades ara mateix són de Lluïsa Denís, la seva dona, i de Maria Rusiñol, la seva filla). Això pot interpretar-se com un reflex dels valors masculins d'aquells cercles artístics i intel·lectuals, i també de la dificultat amb què es trobaven les dones per a tenir-hi presència i reconeixement. Ara bé, el Cau Ferrat sí que presenta, pintades en els quadres, moltes dones, algunes de les quals van formar part de la vida personal de Rusiñol, i això ens permet indagar en les relacions entre gèneres del moment, i també veure-hi la idealització de les figures femenines anònimes. A més, la preocupació del modernisme per fer visible la realitat quotidiana més enllà del cànon pictòric fa possible que les dones treballadores apareguin en les teles i dibuixos. I, finalment, les formes en què són representades les figures femenines ens delaten quin és el paper de l'art modernista a l'hora de quallar, reproduir o transformar les preconcepcions sobre les dones, les famílies, l'amor i un món que, en el cim de la industrialització, es precipitava cap a l'agitat segle XX.

A continuació, presentem un itinerari, concebut conjuntament amb el personal del museu del Cau Ferrat i dels Museus de Sitges. L'itinerari es divideix en set àmbits, cadascun dels quals s'aproxima al Cau Ferrat, a Santiago Rusiñol, al modernisme i a la història de l'art des d'una perspectiva feminista, atenent el context sociohistòric de les peces i de la mateixa casa-museu.

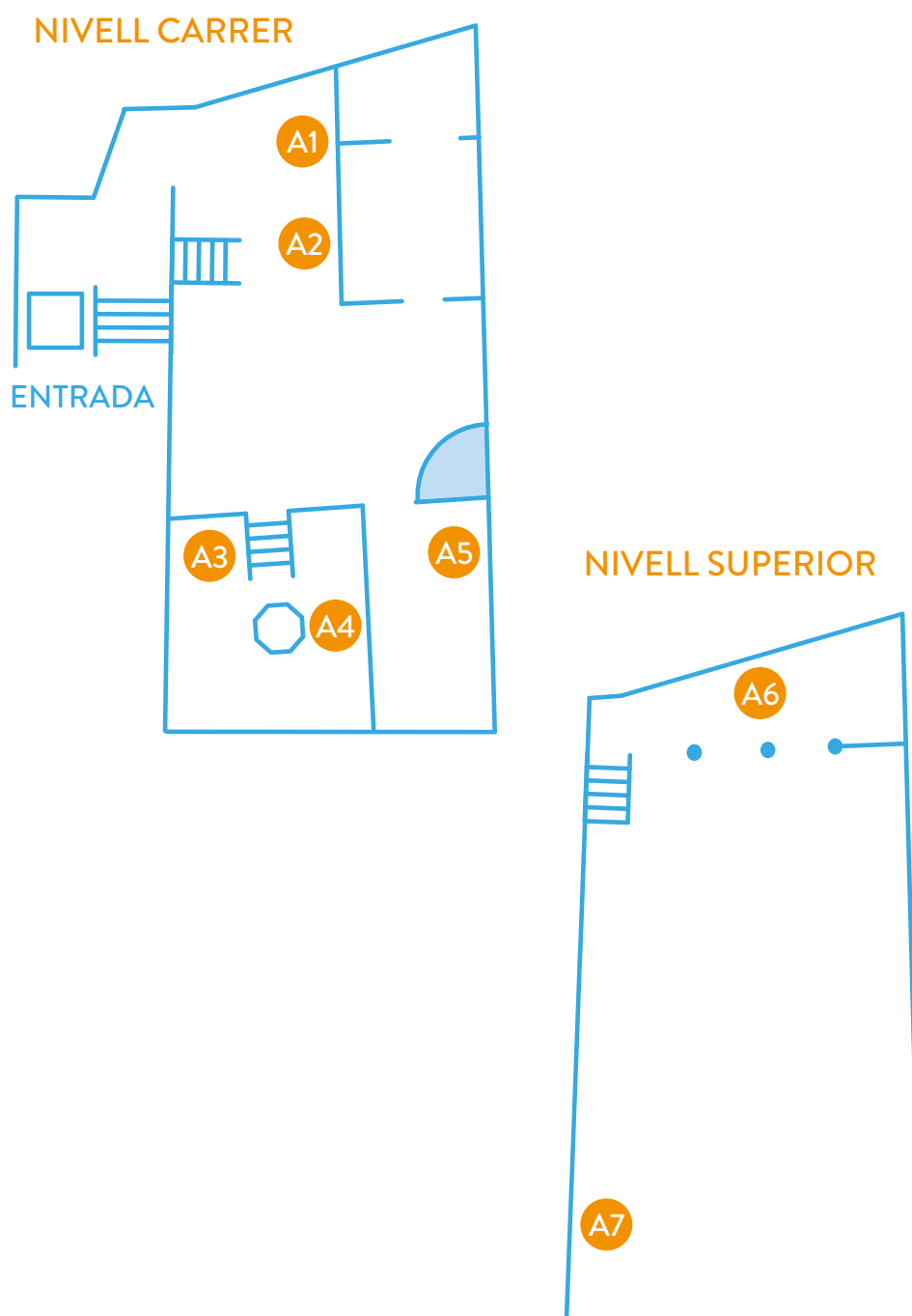
L'itinerari es pot realitzar presencialment (aquest mateix document pot utilitzar-se com a guia i mapa) i de forma virtual, a través del tour 3D.

<https://museusdesitges.cat/tours/femenicauferrat/>

REFERÈNCIES

La Lueta, Laura (2014). Artistes en relació a La Barcelona Modernista. Les Exposicions Femenines De La Sala Parés. Treball de final de grau. Disponible a: <https://core.ac.uk/download/pdf/43550433.pdf>

SEGUEIX L'ITINERARI en clau de gènere pel Museu del Cau Ferrat a través dels diferents àmbits



ÀMBIT 1

La dona com a subjecte del canvi històric



A finals del segle XIX, les dones eren una part important de la mà d'obra fabril de Catalunya. El 1905, la indústria cotonera, que era una de les més feminitzades, comptava amb un 85 % de treballadores (Balcells, 2015). Els estudis històrics constaten que el treball de les dones era indispensable per a les llars i les fàbriques, i que va ser clau a l'hora de generar la plusvàlua industrial i, per extensió, la riquesa de les classes burgeses emergents que serien clients i mecenes de l'art de finals de segle. Adquirir obres d'art va servir a la burgesia per a distingir-se, i el modernisme esdevindria una de les expressions estètiques d'aquests impulsos renovadors. Tanmateix, es tendia a conceptualitzar el treball femení com a inferior al treball masculí, ja que se'l considerava temporal i un ingrés complementari de l'economia domèstica. A les dones, a més del treball industrial, se'ls assignava la feina domèstica, invisible i no remunerada, cosa que feia que patissin dobles jornades.

Les dones també van participar en moviments obrers, malgrat que no sempre hi trobaven la solidaritat dels companys —que fins i tot van organitzar protestes en contra que elles assolissin les mateixes condicions de treball—, per la qual cosa van crear organitzacions obreres de dones i feministes. El 1891, per exemple, a Barcelona s'hi va constituir l'Agrupación de Trabajadoras, una organització anarcosindicalista que va aplegar milers de dones obreres com Teresa Claramunt, que ja havia posat en marxa la Sociedad Autónoma de Mujeres (1889) amb Amalia Domingo Soler i Ángeles López de Ayala. I cinc anys més tard, el 1896, va veure la llum l'Asociación Librepensadora de Mujeres. Cal dir que els corrents feministes europeus s'escampaven per àmbits ideològics diversos, i a Catalunya també hi tindria pes el catolicisme de tall social i catalanista de Dolors Montserdà o Francesca Bonnemaison, que culminaria en la revista *Feminal*, dirigida per Carme Karr i considerada una eina fonamental de l'expansió del pensament feminista internacional a Catalunya.

Pel que fa al reconeixement del seu activisme, les treballadores fabrils van aconseguir una popularitat extraordinària amb la seva tasca d'agitació política. Teresa Claramunt, per exemple, va tenir un funeral multitudinari com el de Rusiñol, que va tenir lloc el mateix any, el 1931. Tanmateix, aquesta popularitat no es va traslladar al món de l'art, i les imatges de les obreres i agitadores polítiques poques vegades es convertien en motiu de les teles i olis nobles. En qualsevol cas, contrastar les trajectòries de Santiago Rusiñol i de Teresa Claramunt, nascuts amb un sol any de diferència i morts el mateix, dona una visió complementària de la Catalunya del canvi de segle. Això precisament en un context artístic que valoritzarà la idea del «realisme». És en aquesta línia en què s'emmarca *La casa de préstecs*, obra paradigmàtica de l'«etapa Gris» de Santiago Rusiñol, que presenta la relació de les dones amb la pobresa al París de l'època. La protagonista del quadre, segons s'ha establert, acut a una casa de préstecs en un intent de sostenir l'economia familiar.

En contraposició a aquesta realitat, la pintura i les arts havien afavorit una imatge de la dona idealitzada i de bona posició com a motiu pictòric, i la presentaven imitant les efígies de deesses i nimfes o com a regent de l'espai domèstic i la intimitat de la cambra. En la recerca de la veracitat i dels motius quotidians que impulsà el modernisme, Santiago Rusiñol va ser, de fet, un dels primers artistes que representà les dones obreres de Catalunya. La seva voluntat de copsar el món del treball i el que era ordinari es reflecteix en obres com *La fàbrica*, de 1889, desada al Foment Nacional del Treball.

El paper polític de les dones en espais com l'anarquisme, així, serà present sobretot en imatges modestes. Lluïsa Denís i Albert Rusiñol, dona i germà de Santiago Rusiñol i membres de la burgesia, van assistir al Liceu el vespre de l'atemptat amb la bomba Orsini del 7 de novembre de 1893, i van resultar-ne ferits lleus. Això va impactar Santiago Rusiñol, que posteriorment, al 1896, en el famós Procés de Montjuïc que va tenir lloc després de l'atemptat contra una processó del *Corpus Christi* (o del carrer



dels Canvis Nous), va fer vint-i-vuit retrats de les persones detingudes com a possibles col·laboradores en l'incident. Entre els anarquistes encausats dibuixats per Rusiñol, s'hi poden trobar diverses dones, fet que corrobora la familiaritat de Rusiñol amb la presència femenina als moviments anarquistes. Aquests retrats tenen un sentit d'assaig o de dibuix, més que pas no d'obra ambiciosa, però presenten les dones com a persones amb agència i com a subjectes del canvi social, mentre que a la majoria d'obres del Cau Ferrat les veiem com a figures idealitzades que segueixen uns patrons de representació que les fan objecte. En un museu que exposa una col·lecció de peces seleccionades per Santiago Rusiñol, fixar-nos en les imatges femenines ens permet copsar la tensió entre les experimentacions de la modernitat i la influència iconogràfica de la tradició pictòrica occidental.

Al Cau Ferrat hi podem observar altres obres coetànies a les de Rusiñol que mostren dones treballadores en àmbits allunyats de la fàbrica, com ara *La partició del vi*, d'Ignacio Zuloaga, que veureu al Gran Saló, o l'escultura de *Les portadores de taronges*, de Gustau Violet, al menjador. Aquestes imatges de dones treballant, també en paisatges rurals, posen de relleu com d'artificial és la dissociació de les dones i el treball en les interpretacions hegemòniques del passat.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Balcells, Albert (2015). Les dones treballadores a la fàbrica i al taller domèstic de la Catalunya del segle XIX i primer terç del segle XX. *Catalan Historical Review*, 8: 171-180.

Casacuberta, Margarida (1997). Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite. Edicions de l'Abadia de Montserrat.

Nash, Mary (1983). *Mujer, Familia y Trabajo en España (1875-1936)*. Barcelona: Anthropos - Història, Ideas y Texto.

Panyella, Vinyet (2003). Santiago Rusiñol, el caminant de la terra. Barcelona: Edicions 62.

+INFORMACIÓ

Tusell Latorre, Tara (2016). Teresa Claramunt: Pionera del feminisme obrerista català. *Revista Ab Origine*. Disponible a: <http://www.aboriginemag.com/teresa-claramunt-pionera-del-feminisme-obrerista-catala/>

Nash, Mary. Recursos on line del Museu d'Història de Catalunya: La lluita pels drets de les dones. Cronologia de la lluita pels drets de les dones. Disponible a: https://www.mhcat.cat/recerca/recursos_projectes/recursos_en_linia/dones_en_lluita

ÀMBIT 1

OBRES REFERENCIADAES



Santiago Rusiñol i Prats
Retrats dels anarquistes del procés de Montjuïc
 Barcelona, cap a 1897



Santiago Rusiñol i Prats
La casa de préstecs
 París, 1889

ÀMBIT 2

Una feminitat idealitzada



En contrast amb les dones detingudes per ser sospitoses d'anarquisme, moltes de les dones que hi ha pintades en aquest museu (i en la majoria de museus) són joves d'aspecte reposat que han estat retratades a l'interior de les llars i dels patis. Com que la classe social determinava, entre altres factors, el que era considerat digne de ser representat per la tradició pictòrica, les dones burgeses eren més retratades que les obreres, per bé que precisament Rusiñol ens mostraria dones obreres en les seves pintures de la fàbrica familiar, i les renovacions modernistes ens portarien imatges de les dones als cabarets, cafès i tallers d'artistes. Moltes models, professió mal considerada, eren d'origen humil, encara que no sempre caracteritzades com a tal en les teles.

Si pensem en la dona com a «àngel de la llar», una idealització domèstica i símbol del repòs, hem de fixar-nos en *La nena de la clavellina* del mateix Rusiñol, una de les obres que més estimava l'autor. Podem fixar-nos en el delicat coll del vestit de la jove, Teresa Mirabent Planas, que és un índex del seu estatus relatiu a la vila de Sitges. El quadre ens mostra aquesta figura, pàl·lida, jove i vulnerable, en les coordenades en què s'ha representat tradicionalment la feminitat blanca. La nena mira, llanguida, cap al buit, mentre olora una flor, símbol també d'innocència. Aquesta representació de la feminitat forma part d'un període de voluntat costumista de Santiago Rusiñol, una època en què dones i nenes són representats en espais com els «patis blaus» de Sitges, exteriors domèstics que li permetien l'exploració de la llum a la manera dels luministes sitgetans.

La nena de la clavellina és una de les obres icòniques de Rusiñol, però aquest model, fins a cert punt arcaïtzant, també el veiem reflectit en *Noia de blanc*, de Ramon Casas. El color blanc del vestit torna a ser un símbol de puresa i d'adequació als rols de gènere imperants. Algunes de les idealitzacions de la feminitat reflectides en aquestes pintures han estat hegemòniques fins i tot en les representacions audiovisuals contemporànies i, com estudiava Erving Goffman, en la publicitat. Així, i segons es va denunciar particularment des dels estudis visuals feministes, la delicadesa, la infantilització, la fragilitat o la vulnerabilitat han estat alguns dels motius associats al que és «femení», definit sempre com el contrari d'un subjecte (el pintor, el director de cinema, el fotògraf...) que, per defecte, s'entenia com a masculí (Mulvey, 1975).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

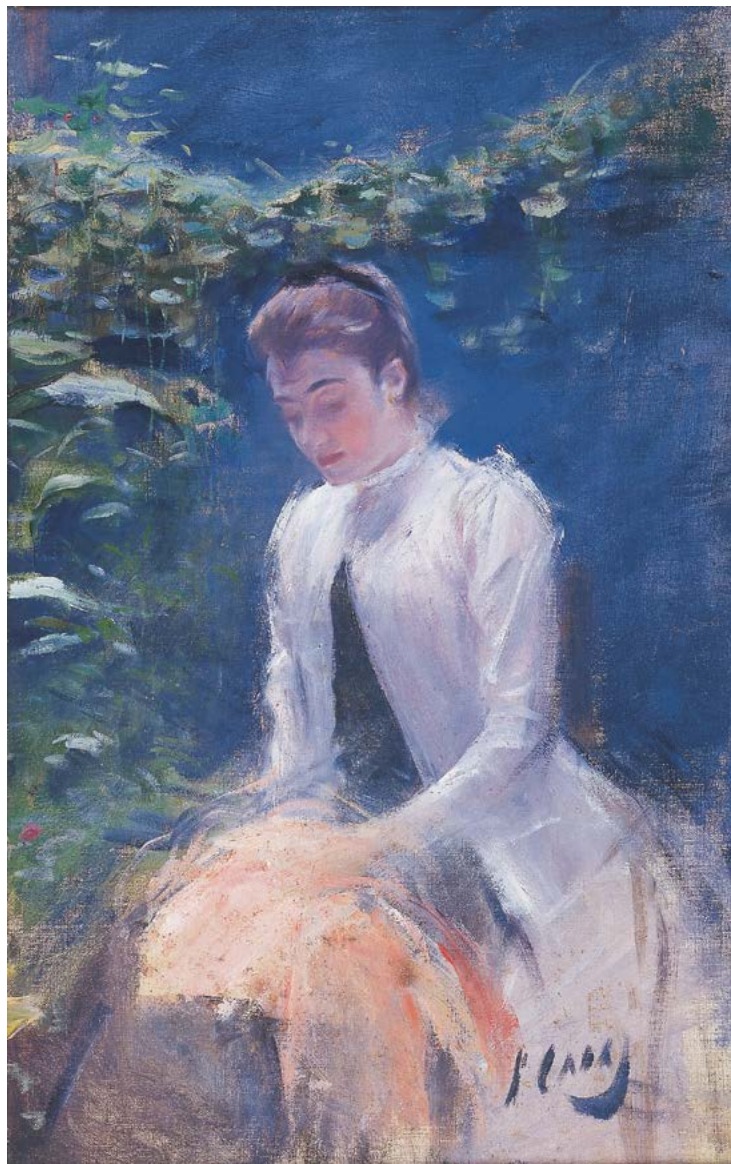
- Casacuberta, Margarida (1997). Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite. Edicions de l'Abadia de Montserrat.
- Goffman, Erving (1979 [1994]). Gender Advertisements. Nova York: Harper and Row. La presentació de la persona en la vida quotidiana. Buenos Aires: Amorrortu.
- Mulvey, Laura (1975). Visual Pleasure and Narrative Cinema, Screen, 16 (3), 6-18.
- Varela, Julia (1997). Nacimiento de la mujer burguesa: el cambiante desequilibrio de poder entre los sexos. Madrid: La Piqueta.

ÀMBIT 2

OBRES REFERENCIADAES



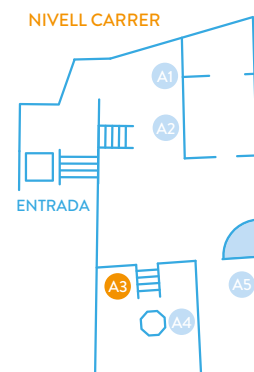
Santiago Rusiñol i Prats
La nena de la clavellina (Teresa Mirabent Planas)
 Sitges, 1893



Ramón Casas i Carbó
Noia de blanc
 Sitges, cap a 1891

UNA MIRADA FEMINISTA AL CAU FERRAT

ÀMBIT 3

Models i muses,
dones desitjades

A l'altre extrem del model de l'àngel de la llar, promesa heterosexual de la felicitat domèstica, s'hi situa la dona desitjable, sexualitzada, que és objecte de la mirada masculina. En la seva anàlisi de l'evolució de les ideologies amoroses, el sociòleg Anthony Giddens (1992) explica que l'amor romàntic es construí amb un doble estàndard per als homes, que, d'una banda, entronitzaven la imatge de la dona pura i responsable de tenir cura de la llar, i, de l'altra, buscaven la passió a fora, als espais d'oci masculí. Aquesta duplicitat es fa palesa en el títol *La de casa*, que Santiago Rusiñol va triar, de manera sorneguera, per a un retrat de la seva dona, Lluïsa Denís. I també és evident si contrastem la *Noia de blanc* de Ramon Casas amb els estudis de nus que hi ha penjats a la Sala del Brollador.

El moviment modernista té vocació d'inspirar-se en els entorns populars i d'aportar una mirada menys idealitzada sobre la vida social, com hem vist en les imatges de dones d'origen humil. Aquests trencaments també tenen un reflex en les tries formals. La transfiguració dels nus clàssics, de composició equilibrada i entorn noble, cap a volums més desequilibrats i espais sòrdids, són un exemple d'aquesta inspiració en l'obra de Ramon Casas. En els estudis per al nu que trobem a la Sala del Brollador hi podem observar l'experimentació amb el descentrament de la figura femenina i la representació del cos en escorç en lloc de frontalment —la qual cosa contrasta amb el nu del mateix autor que trobem al despatx, que segueix formes neoclàssiques. Els esbossos de la Sala del Brollador recorden l'estudi per a l'obra *Flors desfullades*, també de 1894, que transmet la vulnerabilitat i abandonament del cos femení tant en la imatgeria com en el títol. S'ha suggerit que aquesta obra, i per tant presumptament també els estudis per a fer-la que esmentem, pretenia representar una violació. En qualsevol cas, teòriques feministes de l'art com Linda Nochlin (1978) indiquen la preeminència, a les darreries del segle XIX, del patró de les «dones caigudes», perdudes per la seva sexualitat impròpia, que hauria resultat fascinant per als artistes de l'època. En aquesta i altres formes, la dona hi encarna l'objecte del desig però també a redimir, representat des d'una mirada masculina que s'ha fet hegemònica en el cinema o la publicitat contemporània, i que comporta la passivitat i la feblesa del cos femení.

Sovint, la relació dels pintors amb les models de les seves obres sobrepassava l'àmbit professional. Quan Ramon Casas ja s'apropava a la quarantena, va enamorar-se d'una joveíssima Júlia Peraire que venia números de loteria a la Rambla de Barcelona. La jove li faria successivament de model per als seus quadres (com a la icònica tela *La Sargantana*, de 1907, que es troba al Cercle del Liceu de Barcelona), d'amant i d'esposa. De fet, la relació amatòria entre models i pintors no era excepcional, sinó més aviat una constant inspirada en el mite de les muses. Santiago Rusiñol seria amant de Clotilde Pignel i Stéphanie Nantas, referents dels notables quadres de *La Riallera* (Clotilde Pignel) i *La Morfinòmana o Rêverie* (Stéphanie Nantas). Les darreres dues obres es troben al primer pis del Cau Ferrat, i, en les imatges de Nantas, s'hi observa un ideal de bellesa lànguid que es posaria de moda al segle XIX. Malgrat podem deduir la desigualtat que sustenta les relacions entre artistes i models, no podem mitigar l'agència de les mateixes.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Giddens, Anthony (2006 [1992]). *La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra.
- Hurtado Muñoz, M. La superación del modelo del ángel del hogar. En: *Recuperación de la escritora Leonor Canalejas y Fustegueras (1869-1945)*. Granada: Universidad de Granada, 2013. p. 616.
- Mulvey, Laura (1975). *Visual Pleasure and Narrative Cinema*, *Screen*, 16 (3): pp. 6-18.
- Panyella, Vinyet (2003). *Santiago Rusiñol, el caminant de la terra*. Barcelona: Edicions 62.

FILMOGRAFIA

- Emiliano Cano Díaz (2013). *Júlia*. Curtmetratge documental. Disponible en línia: <https://vimeo.com/79946521>

ÀMBIT 3

OBRES REFERENCIADAES

Estudis de nus de Ramón Casas:



Ramón Casas i Carbo
Nu amb guitarra
 1894



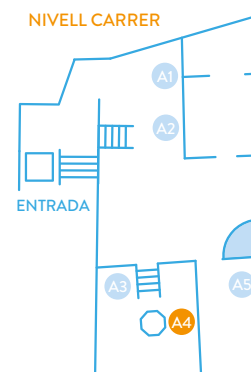
Ramón Casas i Carbo
Nu femení d'escorç
 1894

ALTRES OBRES REFERENCIADAES

Ramón Casas i Carbo, *Nu femení*, 1894

ÀMBIT 4

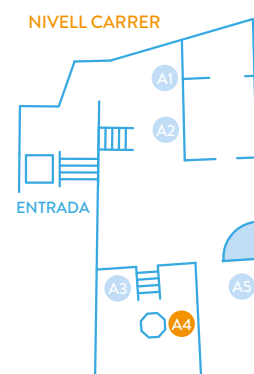
La família i els rols de gènere



A *L'Auca del Senyor Esteve*, escrita per Santiago Rusiñol i aquí pintada per Ramón Casas i amb rodolins de Gabriel Alomar, hi tenim un retrat de la petita burgesia barcelonina, que presenta les tensions entre la vocació artística i les responsabilitats familiars i del negoci industrial. Al text, hi trobem reflectides les preocupacions de Santiago Rusiñol per definir aquell que es vol dedicar a l'art (per a Senyor Esteve, representant de la família burgesa, «un ofici de perduts, de dropos, de pobres!»), una entronització idealitzada de l'individu lliure i errant, i un ideal que només estava a l'abast d'alguns homes i de pràcticament cap dona. Linda Nochlin (1971) critica precisament que la construcció social del que és un artista hagi creat moltes barreres per a la participació i reconeixement de les dones en l'art. Rusiñol serà promotor d'aquesta imatge de l'artista genial a Catalunya, malgrat que en *L'Auca* s'hi presenten també de manera lúcida les tensions entre la vocació creativa i l'economia familiar, que és la que acaba sostenint la «bohèmia daurada» de l'autor. Encara que sembli que aquí Rusiñol no se n'adona, el text reflecteix la divisió de rols entre homes (espai públic, prestigi, realització, etc.) i dones (espai domèstic, reproducció, cura... tot treballs invisibles), entesos com a sexes complementaris, que es veu reforçada per la societat industrial. Aquesta divisió crea desigualtats i estableix l'estructura familiar com a unitat productiva i reproductiva, on el treball de la dona queda invisibilitzat i no remunerat. Per això, els feminismes consideren que la família nuclear que es va consolidar amb la industrialització és una institució que tradicionalment ha explotat doblement les dones. La responsabilitat de les dones pel que fa a tenir cura dels altres o fer-se càrrec de la reproducció de la vida la trobem també en les imatges sublimades de les maternitats, com les de l'escultura de Manolo Hugué, al Cau Ferrat, o la tela de Joaquim Sunyer, que trobem al Maricel. En totes dues la dona hi és representada alletant un infant. Aquesta sublimació de la maternitat i les cures ha estat interpretada com un mecanisme de persuasió per a què les dones assumeixin aquesta necessitat col·lectiva sense obtenir-ne cap retribució material.

Pel que fa a la vida familiar de Santiago Rusiñol, va casar-se amb Lluïsa Denís i Reverter el 1886. Un dels retrats d'enamorats que Rusiñol va fer a la seva dona va ser titulat *La de casa*, amb l'implícit que també hi havia dones «d'altres llocs» o de fora de casa. Aquesta duplicitat masculina quant a la recerca de dones és el que el sociòleg Anthony Giddens anomena la crònica «hipocresia dels homes vers l'amor romàntic» (Giddens, 2006 [1992]) o, dit d'una altra manera, el reflex, en la construcció dels models relacionals des d'una òptica masculina heterosexual, de la divisió que hem vist entre l'àngel de la llar i la dona seductora. L'actitud sorneguera de Rusiñol vers l'esposa es va reiterar en episodis com el viatge nupcial a França, durant el qual es va fer córrer la història que l'artista havia sortit de festa fins a la matinada i havia deixat la núvia a l'habitació d'hotel. Poc després, un cop nascuda la seva filla Maria, Rusiñol va traslladar-se a viure a París i va acordar separar-se de la seva dona i la seva filla, al·legant que tenia l'objectiu de desenvolupar la seva creativitat i estil de vida inconformista, per la qual la família tradicional era un obstacle. La mateixa Maria Rusiñol, l'única filla que van tenir Santiago Rusiñol i Lluïsa Denís, va justificar aquestes absències en un llibre dedicat al seu pare que ha tingut molta repercussió. Va escriure que a Rusiñol el matrimoni li suposava una gàbia i que patia «la tirania d'una muller gelosa», atès que aviat Lluïsa Denís va veure la vocació artística i bohèmia del seu espòs com una porta oberta a la infidelitat.

Després d'uns quants anys de vida agitada entre París, Puigcerdà, Barcelona i Sitges, al primer terç del segle XX, la salut de Santiago Rusiñol, que es va veure afectada per les addiccions i el dolor d'un accident, el va portar a fer un canvi de vida. Des d'aleshores, Lluïsa Denís se'n tornà a fer càrrec i l'artista passà els últims dies a prop de la seva família. Tot i que Denís era benestant, va assumir (i possiblement es va autoassignar) una responsabilitat imposada socialment a les dones, que poques vegades es remunera i que sovint és invisible, i que és tot allò que té a veure amb la cura i la reproducció de la vida. Avui dia és innegable que Lluïsa Denís fou una creadora polifacètica (va ser pintora, compositora, dramaturga i escriptora), i la seva obra pictòrica va



exposar-se en espais de prestigi com la Sala Parés, però a les necrològiques sempre va ser identificada, principalment, com «la vídua de Santiago Rusiñol», la qual cosa va perpetuar el seu rol d'esposa per damunt de la seva singularitat creativa. Amb tot, es diu que va poder desenvolupar la seva faceta creadora amb més intensitat precisament després de la mort de Rusiñol (Garcia, 2021). Al despatx del Cau Ferrat hi podem trobar un dels seus quadres, *La Font de la Verge (Xàtiva)*, i una imatge fotogràfica tant d'ella com de la seva filla Maria Rusiñol.

Entre les poques obres d'autoria femenina del Cau Ferrat hi ha també els divuit dibuixos a llapis, aquarel·la i guaix de Maria Rusiñol pintats entre el 1904 i el 1907, que es troben a la Sala del Brollador. Les «ninetes», que és com s'anomenaven popularment aquests dibuixos, eren dissenys per a la decoració ceràmica que van ser elogiats per la seva frescor i ús del color. Maria Rusiñol també va fer il·lustracions per a cobertes, com la del seu propi *Llibre de Versos* (1923), i per als treballs musicals de la seva mare. Més tard, va publicar el llibre en defensa de la figura del seu pare, malgrat que va passar la infància lluny d'ell amb l'excepció d'alguns viatges que va fer a París. Maria Rusiñol va començar a pintar el 1904 per influència de Laura Albéniz, i totes dues van establir fructíferes col·laboracions amb el ceramista Antoni Serra i el dibuixant i escultor Ismael Smith (Quiney, 2013).

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Casacuberta, Margarida (1997). Santiago Rusiñol: vida, literatura i mite. Edicions de l'Abadia de Montserrat.
- Garcia, Xavier (2021). Dones en l'art dels Museus de Sitges, de la inspiració a la creació amb nom propi. Entrada al bloc Museus de Sitges, 08/03/2021. En línia: <https://museusdesitges.wordpress.com/2021/03/08/dones-en-lart-dels-museus-de-sitges-de-la-inspiracio-a-la-creacio-amb-nom-propi/>
- Giddens, Anthony (2006 [1992]). La transformación de la intimidad: Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas. Madrid: Cáteda.
- Laplana, Josep de C. (1995). Santiago Rusiñol: el pintor, l'home. Edicions de l'Abadia de Montserrat.
- Nochlin, Linda (1971). Why Are There No Great Women Artists?" in *Woman in Sexist Society: Studies in Power and Powerlessness*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Quiney, Aitor (2013). Lluïsa Denís i Maria Rusiñol, les dones del Cau Ferrat. Coup de fouet, 21, pp. 58–63.
- Rusiñol, Santiago. Cartas desde El Molino.
- Rusiñol, Maria (1950). Santiago Rusiñol vist per la seva filla. Barcelona: Aedos.

ÀMBIT 4

OBRES REFERENCIADAES



Ramón Casas i Carbó
L'Auca del Senyor Esteve
1907

ÀMBIT 4

OBRES REFERENCIADAES



Maria Rusiñol
Quatre figures femenines
Cap a 1904-1907

UNA MIRADA FEMINISTA AL CAU FERRAT

ALTRES OBRES REFERENCIADAES

Lluïsa Denís, *La Font de la Verge* (Xàtiva), 1922

ÀMBIT 5

Les dones ocupen espais



Durant el modernisme, es van fer visibles canvis de rols en les relacions entre els gèneres, i els pintors van començar a retratar sales de ball moguts per la fascinació per les dones que hi treballaven. París era l'epicentre europeu de la creació artística, i Henri de Toulouse-Lautrec es convertiria en una referència per a generacions posteriors amb els retrats dels cabarets de la cité, amb els quals influenciaria els modernistes catalans. Rusiñol va passar una etapa creativa i formativa a París, durant la qual va visitar assíduament aquests entorns i hi va establir relacions afectives diverses. Pablo Picasso, que va fer la seva primera visita a París per l'Exposició Universal de 1900, va retratar també els cabarets en teles i dibuixos com els que s'exposen al despatx, tots dos amb títols secundaris que evocuen un món animal, salvatge (*Mariposas de alas quemadas*, o *Fauna de taberna*). Les dones que treballaven als cabarets, com les que trobem representades als dos dibuixos de Pablo Picasso, són sovint concebudes com a dones fatals, «caigudes», éssers que porten els homes a la perdició i que, en última instància, si no són redimides, resten demonitzades alhora que esdevenen fetitxes de la mirada masculina. Aquests imaginaris persistiran, manifestos en els mitjans de comunicació, la publicitat o el llenguatge comú, com a mecanismes de construcció del desig i, alhora, de demonització. Des del feminisme s'ha advertit de com aquests discursos poden produir una deshumanització de les dones representades que pot tenir repercussions en el món social. De fet, tornant a la història del Modernisme, trobem que Carles Casagemas, pintor i amic proper de Picasso, es va suïcidar després d'intentar assassinar Germanie Gargallo, ballarina del Moulin Rouge i model dels seus quadres, perquè ella l'havia rebutjat. Cal apuntar que, a més d'aquest fetitxisme de la mirada masculina, hi ha un fort contingut classista en la manera de conceptualitzar les dones que treballaven als cabarets i en com s'ha castigat la seva sexualitat —una sexualitat consumida pels homes però «excusada» en la maldat o la volatilitat que se'ls atribuïa a elles.

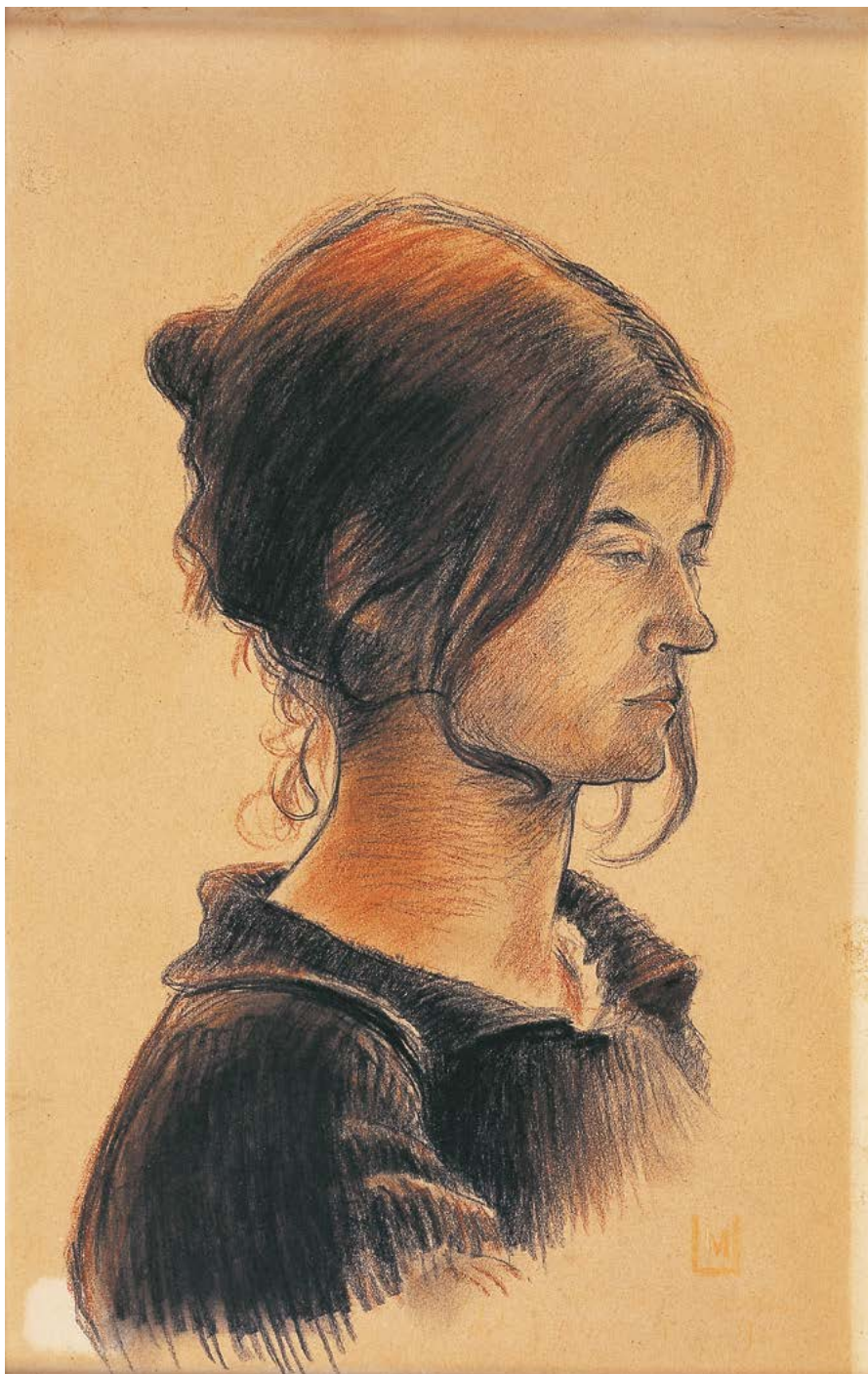
En aquest mateix mur, hi trobem un retrat de l'artista Suzanne Valadon fet per Miquel Utrillo, amb qui va compartir una relació de quatre anys i amb qui va concebre Maurice Valadon/Utrillo. Suzanne Valadon, que representava el paradigma de la model-artista en els ambients bohemis del modernisme, va trencar les convencions amb què es representava el cos de la dona a través del seu treball amb els nus (Betterton, 1985), que superaven les constriccions de la mirada masculina. Ella mateixa reivindicaria la seva llibertat sexual posant en qüestió els codis de conducta femenina establerts i, a més, representaria nus masculins treballats des del desig pel seu amant i després espòs André Utter, que era vint-i-un anys més jove que ella. Des d'una perspectiva feminista, també cal considerar el treball de model de Valadon durant part important de la seva vida, labor que altres dones d'origen humil com ella exercien i part indestruïble de l'obra dels pintors. Les models són figures que la història de l'art no ha prioritzat en l'avaluació dels quadres, i que convé problematitzar en la seva complexitat: establien relacions personals amb els artistes i sovint assumien un rellevant treball emocional i d'influència. Valadon fou reconeguda en el seu context i la seva obra admirada per Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre-Auguste Renoir i Edgar Degas, entre altres, i les seves teles es van exposar a la Societat Nacional de Belles Arts (Smith, 2019). Després de la seva mort va ser oblidada pels llibres d'història de l'art, però avui s'ha recuperat la seva figura i s'ha convertit en una les artistes més prestigioses del període postimpressionista, amb obres exposades a museus com el Georges Pompidou de París o el MOMA de Nova York. Ara bé, hi havia altres dones artistes, que, tal com Valadon, no tenen representació en la col·lecció de Rusiñol al Cau Ferrat.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Betterton, Rosemary (1985). How Do Women Look? The Female Nude in the Work of Suzanne Valadon. *Feminist Review*, 19 (1), pp. 3–24.
- Chalif, David J. (2007). The Death Of Casagemas: Early Picasso, The Blue Period, Mortality, And Redemption. *Neurosurgery*, 61(2), pp. 404–417, <https://doi.org/10.1227/01.NEU.0000255482.80697.80>
- Smith, Hazel (2019). Suzanne Valadon: Artist and Muse of Montmartre. *Francetoday.com*, 03/12/2019.
- En línia: <https://www.francetoday.com/culture/suzanne-valadon-artist-and-muse-of-montmartre/>

ÀMBIT 5

OBRES REFERENCIADES



Miquel Utrillo
Retrat de Suzanne Valadon / Record de la guerra dels set anys
 1891

ALTRES OBRES REFERENCIADES

Pablo Ruiz Picasso, *Dos mujeres sentadas / Mariposas de alas quemadas*, 1900-1901

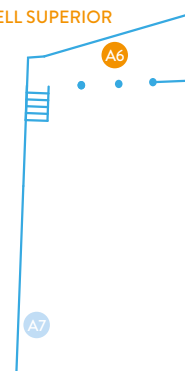
Pablo Ruiz Picasso, *Dos figuras femeninas / Fauna de taberna*, 1900-1901



ÀMBIT 6

El projecte cultural de la feminitat en la història de l'art

NIVELL SUPERIOR



El cèlebre col·lectiu artivista Guerrilla Girls va denunciar el 1989 que, si bé l'obra que exhibien els museus era majoritàriament d'autoria masculina, gairebé totes les representacions de cossos nus que s'hi exposaven mostraven cossos de dones. Aquest col·lectiu, que denunciaria també l'escassa presència d'artistes que no fossin blancs als museus i als equips de conservadors, popularitzaria la provocadora pregunta retòrica «Cal que les dones estiguin nues per a entrar al museu?».

La tradició pictòrica ha contribuït a estereotipar la dona, dibuixant-la com «l'altra» —el «segon sexe», en termes de Simone de Beauvoir (2013)—, la que està destinada a no representar-se a si mateixa com un subjecte amb volició i ambicions, sinó com una idealització objectivada i sotmesa a les necessitats dels altres (sexuals o de cura). Al Gran Saló hi podem trobar reproduccions d'obres d'artistes de prestigi que haurien inspirat el treball de Santiago Rusiñol. En les Venus de Botticelli o de Lorenzo di Credi que recrea Rusiñol, per exemple, hi podem resseguir un cànon pictòric marcat pel gènere que, encara que pateixi modificacions al llarg dels segles, manté una sèrie de constants. Les dones, com les relectures que es faran a partir del Renaixement de les deesses clàssiques, encarnen els atributs de la bellesa, l'amor i la cura, o són representades com la inspiració de l'artista.

Els quadres i autors en què s'inspira Santiago Rusiñol presenten atributs i enteniments que l'artista va reprendre a l'hora de conceptualitzar i representar les dones, especialment en les seves etapes influïdes per la pintura més arcaïtzant. En plafons com *Al·legoria de la poesia* o *Al·legoria de la música*, que Rusiñol va dissenyar per decorar el Cau Ferrat, hi trobem estilitzacions de figures femenines com a representacions de les arts. Seguint formes simbolistes i properes a moviments recents com el preraphaelisme —un moviment que havia predominat mig segle enrere al Regne Unit, que també mirava al passat i havia influït l'Art Nouveau—, i inspirat pels primitius italians després de viatjar a Florència i Pisa, Rusiñol va pintar aquestes figures femenines com a etèries, com a encarnacions de les muses inspiradores, en una distinció binària en la qual elles sempre són dones i els artistes a seduir o enamorar sempre són homes. En la seva obra teatral *L'Alegria que passa* (1898) hi trobem un personatge femení, la Zaira, que a manera de musa, al·legoritza la poesia i la vida bohèmia i errant.

En l'aprenentatge de la història de la pintura, però també de la seva praxi, les idealitzacions de gènere s'interioritzen i s'estenen a altres espais de representació com el cinema, la premsa, la novel·la gràfica o la publicitat. En aquest sentit, sociòlegs com Erving Goffman (1979) parlen de la «hiperritualització» del gènere, que consistiria en una estilització en les representacions visuals vinculades a la feminitat o la masculinitat, que acaben confegint marcs d'interpretació del món. D'alguna manera, els trets que una societat atribueix al gènere s'exagereixen en productes com l'art o la publicitat per tal de fer-se reconeixibles i fins i tot convertir-se en emblemes. Ara bé, si mirem la imatge de la *Granadina*, ben a prop de les al·legories i les Venus, ens trobem amb una imatge sorprenent. Aquest obra de Rusiñol correspon als anys en què va viatjar pel sud de la península, fascinat per motius com la vida de les persones gitanes. La protagonista del quadre no és imponent només per la mida de la tela i la figura femenina que s'hi representa, sinó també per la fermesa del gest, que trenca les idealitzacions de la feminitat entesa com una naturalesa tova i lànguida, fràgil. Els tons rojos, negres i marrons dels cabells i el vestit contrasten amb un fons més blau-verdós. La mirada de la dona, a través de la finestra, no és una mirada absent: les guies del museu asseguren que apunta, com s'ha dit de l'obra, cap a la natura i el paisatge, que són els interessos pictòrics futurs de Rusiñol.

REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

- Beauvoir, Simone de. (2013). *El Segundo Sexo*. València: Cátedra, Instituto de la Mujer, Universitat de València.
- Faxedas Brujats, Maria Lluïsa (2018). *Història de l'Art*. Guies per una docència universitària amb perspectiva de gènere. Castelló de la plana: Xarxa d'Universitats Vicens Vives.
- Goffman, Erving (1979 [1994]). *Gender Advertisements*. Nova York: Harper and Row. La presentació de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires: Amorrortu.

ÀMBIT 6

OBRES REFERENCIADAES



Santiago Rusiñol i Prats
La Música
París, 1894



Santiago Rusiñol i Prats
La Poesia
París, 1894

ÀMBIT 6

OBRES REFERENCIADAES



Santiago Rusiñol i Prats
Còpia d'un fragment d'"El Naixement de Venus", de Sandro Botticelli
Florència, 1894

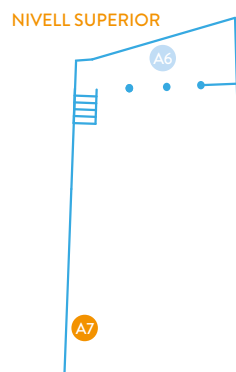


Santiago Rusiñol i Prats
Còpia de "Venus", de Lorenzo di Credi.
Florència, 1894

UNA MIRADA FEMINISTA AL CAU FERRAT

ÀMBIT 7

Els oblits de la història de l'art



Les peces que es presenten al Cau Ferrat, com les que trobem en altres espais museïtzats o institucions culturals, no han estat escollides amb criteris neutres i asèptics. Les decisions d'adquisició d'unes o altres obres per part de Santiago Rusiñol responien a atribucions de valor del seu temps, però també als interessos i manera de veure el món de l'artista, que es veia influïda per la posició que ocupava i la seva sensibilitat personal. Així mateix, les remodelacions o reestructuracions que es fan en un espai expositiu també porten marques dels valors socials heretats. Des d'aquesta perspectiva, un museu com el Cau Ferrat planteja moltes preguntes que interpel·len diferents contextos històrics.

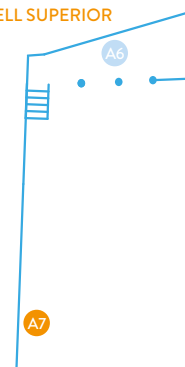
Mentre Santiago Rusiñol orquestrava el seu museu-residència, moltes dones s'organitzaven en moviments de tota índole, alguns dels quals volien reivindicar l'accés al món de l'art. Entre aquestes dones hi havia, per exemple, Lluïsa Vidal, Maria Lluïsa Güell, Antònia Ferreras Bertran, Visitació Ubach de Osés, Pepita Teixidor Torres, Emília Coranty Llurià o María Luisa de la Riva. Ben aviat, revistes feministes com la *Feminal*, dirigida per Carme Karr, els donarien certa visibilitat, i també s'organitzarien diverses exposicions monogràfiques de les seves obres al tombant de segle, en sintonia amb un corrent internacional de mostres d'autoria femenina (la Lueta, 2014) i d'organització de grups i xarxes de dones artistes. Amb tot, veiem que Rusiñol escull ben poca obra d'autoria femenina per al seu espai, amb la qual cosa contribueix a la devaluació que les institucions de comissariat han fet de les autores. Ara bé, no podem defugir la mirada de les dones creadores que han estat plasmades a les teles dels quadres, ni tampoc no podem ignorar l'admiració que devien despertar en figures com Rusiñol. Podem fer l'exercici de contemplar, per exemple, el retrat de Matilde Escalas i Xamení, intèrpret i prolífica compositora de romances i valsos, en la tela que Rusiñol titulà *Miss MacFlower* (Pons, 2016; Panyella, 2014). Alguns cronistes asseguren que estigué enamorada de Santiago Rusiñol.

Amb un origen i una història ben diferents, que ja no tenen res a veure amb les decisions de Santiago Rusiñol, el Museu de Maricel (nascut, principalment, de la síntesi de les col·leccions del doctor Jesús Pérez Rosales, Emerèncià Roig i Raventós i la Col·lecció d'Art de la vila de Sitges) plasma una realitat similar pel que fa a la representació que hi tenen les obres realitzades per dones. De fet, en tota la col·lecció exposada tan sols trobem obres d'una dona: la pionera dibuixant, gravadora, pintora, escultora, ceramista, col·leccionista i escriptora Lola Anglada.

En qualsevol cas, les dones que apareixen als quadres són un reflex tènue de les dones que vivien a l'època en què van ser pintats. El desconeixement de les seves obres i la infrarepresentació que se n'ha fet en la història de l'art s'afegeixen a aquesta distorsió del passat (Faxedas Brujats, 2018). Tot el que és representat en els quadres o, si més no, el que s'hi recull posteriorment, sol ser allò que algú va considerar que tenia valor o que podia confegir una imatge de prestigi. Moltes de les obres són retrats fets per encàrrec d'algú que tenia diners per fixar la seva imatge o per encarregar-ne un d'una persona estimada. Això fa que mirar i reflexionar entorn de les obres d'art ens permeti pensar en els criteris i les condicions en què es van dur a terme o salvaguardar, en lloc de creure que les obres són una simple finestra al passat que permet accedir a un estat del món transparent.

Un dels reptes als quals ens enfrontem a l'hora de repensar la història de l'art és la necessitat de fer-ho des d'una mirada deliberadament feminista, capaç d'incorporar les experiències i circumstàncies de les dones artistes però també de les dones del món històric que són representades en les obres d'art. De les dones que amb el seu treball, al capdavant, van sostenir el context social que ha fet possible la història de l'art que coneixem, i que ara podem reescriure.

NIVELL SUPERIOR



REFERÈNCIES BIBLIOGRÀFIQUES

Coll i Mirabent, Isabel. (1989). Algunes notícies sobre *Lluïsa Vidal i Puig, Pintora del segle XIX. Separata Miscel·lània Penedesaneca*. Barcelona: Institut d'estudis Penedesencs)

Faxedas Brujats, Maria Lluïsa (2018). *Història de l'Art. Guies per una docència universitària amb perspectiva de gènere*. Castelló de la plana: Xarxa d'Universitats Vicens Vives.

la Lueta Romero, Laura (2014). *Artistes en relació a la Barcelona Modernista. Les exposicions femenines a la Sala Parés. Treball de Final de Grau*. Barcelona: Universitat de Barcelona. Consultable en línia: http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/66075/1/TFG_HA_Laura%20la%20Lueta%20Romero.pdf

Montañés, José Ángel (2013). *Modernisme amb ulls de dona*. El País. https://elpais.com/ccaa/2013/03/27/quadern/1364413456_152818.html

Panyella, Vinyet (2013). *Dones Modernistes*. Entrada al bloc Quadern de Terramar, 08/03/2013. Disponible en línia: <https://quaderndeterramar.wordpress.com/2013/03/08/dones-modernistes/>

Panyella, Vinyet (2014). *Les dones sense nom i l'enigma de Miss McFlower*. Entrada al bloc Quadern de Terramar, 07/03/2014. Disponible en línia: <https://quaderndeterramar.wordpress.com/2014/03/07/les-dones-sense-nom-i-lenigma-de-miss-mcflower/>

Pons, Pere Antoni (2016). *Matilde Escalas, els misteris d'una dona creativa i moderna*. Diari Ara, 14/02/2016 https://www.ara.cat/suplements/diumen-ge/Matilde-Escalasels-misteris-creativa-moderna_O_1522647723.html

ÀMBIT 7

OBRES REFERENCIADAS



Santiago Rusiñol i Prats
Retrat de Miss Mac Flower (Matilde Escalas)
Paris, 1894

ALTRES OBRES REFERENCIADAS

Lola Anglada i Sarriera, *Descans*, 1926

COMISSARIAT

Núria Araüna Baró

Alba López Varas

AGRAÏMENTS

Regidoria de Cultura de l'Ajuntament de Sitges

Personal dels Museus de Sitges

Alba Milà (per la revisió)

DISSENY

OU estudi

Consorci del
Patrimoni
de Sitges



Museus
de Sitges

INFORMACIÓ I RESERVES

93 894 0364 - ext. 1

671 409 409

museusdesitges@diba.cat

www.museusdesitges.cat



1
Museu del Cau Ferrat
Museu de Maricel
Carrer Fonollar, s/n

2
Palau de Maricel
Carrer Fonollar, s/n

3
Fundació Stämpfli
Plaça de l'Ajuntament, 13

