

ARTISTES EN RELACIÓ A LA BARCELONA MODERNISTA. LES EXPOSICIONS FEMENINES DE LA SALA PARÉS.



Laura la Lueta Romero
Tutora: Laura Mercader Amigó

Treball Final de Grau

Setembre 2014

ÍNDEX

1. Presentació	1
2. Les exposicions femenines de la Sala Parés: context de la recerca	6
3. Les artistes i les exposicions d'art a la Barcelona de finals de segle XIX	16
3.1. Les exposicions a l'àmbit públic	17
3.2. Les exposicions a l'àmbit privat	20
3.3. La Sala Parés i les exposicions de dones (1896-1900)	23
4. Crònica de les exposicions femenines de la Sala Parés	32
4.1. 1896	32
4.2. 1897	35
4.3. 1899	37
4.4. 1900	39
5. La formació i professionalització de les artistes	42
5.1. Sentit de l'educació artística femenina a Catalunya	45
5.2. L'ensenyament oficial: l'Escola de Belles Arts de Barcelona	46
5.3. Els mestres i les mestres de les artistes catalanes	53
5.4. Aficionades o professionals	57
6. El moviment de les dones a Catalunya	60
6.1. El feminisme progressista	61
6.2. El feminisme reformista	62
6.3. <i>Feminal</i> i el seu entorn	65
6.4. L'homenatge a Pepita Teixidor	66
7. Conclusions	69
8. Bibliografia	75
9. Annexes	

1. PRESENTACIÓ

Quan va arribar el moment de reunir-me amb la que hauria de ser la tutora del meu Treball Final de Grau, una de les coses que més m'angoixava era presentar-me al seu despatx sense haver triat cap tema. Per tant, vaig decidir acudir a la cita amb tota una sèrie d'ingredients que sabia que volia que envoltessin el treball, però sense tenir la recepta que els unia.

Primer de tot, fent un repàs de les assignatures optatives que havia triat durant l'últim any del grau («Arquitectura i Ciutat en l'Època de les Exposicions Universals»; «Art, Literatura i Pensament entre 1871 i 1945»; o «Barcelona 1900»), vaig veure clar quin era el marc cronològic que havia d'ocupar. Després, conscient de l'especial interès que en un principi m'havia provocat l'assignatura «Barcelona 1900», per haver-me donat a conèixer un dels períodes més convulsos i interessants de la meua ciutat, vaig creure que el marc geogràfic havia de ser la capital catalana. I, per últim, la meua experiència al llarg d'aquests quatre anys de grau d'Història de l'art, m'ha fet veure que en aquest departament gairebé no se'ns donen a conèixer les artistes, i que d'altra banda, nosaltres, les estudiantes, almenys les del meu entorn, quan el tema dels treballs són lliures tendim a triar temes relacionats amb les dones. Aquesta visió me l'ha aportat el cercle de companyes que he tingut la sort de tenir al llarg d'aquests quatre anys de grau, però realment crec que hi ha un nombre important d'estudiantes d'aquesta facultat que està demanant poder conèixer la realitat d'altres dones del passat i del present, l'experiència d'altres dones, perquè inconscientment, som conscients de que la història està feta en base a referents masculins, que no són els nostres. Al veure la resolució dels tutors, la tutora que m'havia estat assignada era la Laura Mercader, una professora vinculada a Duoda, el Centre de Recerca de Dones de la Universitat de Barcelona. L'últim ingredient pel treball, per tant. Llavors, vaig creure indispensable aprofitar l'oportunitat de treballar les artistes al costat d'algú que m'hi pogués acostar d'una altra manera. El que no sabia, però, és que aquest últim punt suposaria el descobriment de tantes coses noves.

Amb tots aquests elements, Laura Mercader no va trigar en parlar-me de l'existència d'unes exposicions femenines que havien tingut lloc a la Sala Parés a finals del segle XIX i que semblaven ser les primeres d'aquesta naturalesa a tota Espanya. En un principi, aquest tema em va convèncer, però conforme anava buscant informació al respecte, anava augmentant el meu escepticisme. El que se'm demanava des del Treball Final de Grau era un «estat de la

qüestió», i sobre aquesta qüestió la bibliografia que trobava era gairebé inexistent, només algunes publicacions es limitaven a esmentar-la. Per tant, semblava que havia de crear una història a partir de fonts primàries, cosa que depassava els objectius d'aquest treball.

Malgrat tot, a mesura que hi anava entrant, les exposicions femenines de la Sala Parés van acabar convencent-me com a tema, fins al punt de convertint-se en una experiència absolutament apassionant. El canvi d'opinió va produir-se arran de vàries converses amb companys de la facultat, quan compartíem els temes dels nostres treballs finals. En explicar la meva indecisió respecte de treballar aquest tema o no, una de les respostes que vaig obtenir va ser que, degut a que les dones del segle XIX pintaven per afició i no amb l'objectiu de ser professionals, potser seria millor buscar un tema amb més interès "artístic". En aquell moment no vaig saber què respondre, però ja havia començat a familiaritzar-me amb les dones que van participar en aquelles exposicions i el que sí sabia és que aquell comentari no era just. I és això el que més em va sorprendre. Conèixer-les significava no poder-les etiquetar com a aficionades, però tampoc vaig tenir arguments per afirmar que eren artistes, tal i com se'ns ha ensenyat aquesta categoria al llarg dels quatre anys de la carrera. Buscar la resposta a qüestions com aquesta va ser el que va acabar-me de motivar per tirar endavant el tractament de les exposicions femenines de la Sala Parés.

Amb la realització d'aquest treball he pogut descobrir que, potser, l'interès que aporten aquestes exposicions és d'un tipus que la Història de l'art oficial no contempla, però que no per això és menys important. El segle XIX és un segle ple de grans moviments socials d'alliberament, i entre ells el feminisme es mostra com un moviment a partir del qual moltes dones d'indrets molt allunyats entre ells, de maneres molt diferents les unes de les altres, porten a terme importants iniciatives per significar-se. A nivell artístic, existeixen moltes artistes que s'organitzen, que creen espais de dones i associacions per fer-se reconèixer, a elles i a la seva feina. Dins de les iniciatives que van realitzar per dignificar la seva producció artística, veurem que comencen a organitzar-se exposicions exclusivament femenines a països com França, Anglaterra o Estats Units, amb l'objectiu de fer entendre que les diferències de triomfs artístics entre homes i dones no es deu a les incapacitats biològiques d'aquestes últimes, sinó a una diferència d'oportunitats. La importància d'aquests esdeveniments ha estat reconeguda en diverses publicacions internacionals que estudien les exposicions de París, de Chicago o de Filadèlfia,¹ però sembla que a Catalunya no hem estat prou conscients que des de

¹ Alguns exemples poden ser, per la Philadelphia Centennial Exposition de 1876, CORN, Wanda M., «Women Building History» dins *American Women Artists: 1830-1930*, 2011; o PAINE, Judith, «The Women's Pavilion of 1876» dins *Feminist Art Journal*, 1975-76. Per la World's

Barcelona es van organitzar una sèrie d'exposicions femenines en el mateix context i el mateix període que les europees i nord-americanes.

El moviment feminista del segle XIX a Catalunya no va apostar pel sufragisme, com l'anglosaxó o el francès, però això no vol dir que les dones catalanes no desafuessin les normes del patriarcat. A Catalunya les artistes rebien formació artística en acadèmies privades i, com a la resta de països, van començar a accedir a l'ensenyament oficial a finals del segle XIX; el seu accés al mercat de l'art, igual que a la resta de països, també es va veure fortament incrementat a finals del segle XIX; i, igual que a altres indrets, a finals del segle XIX van participar en unes exposicions de caràcter femení, tal i com van fer moltes dones arreu del món. Potser la diferència no rau en la manca d'interès que aquestes exposicions femenines poden aportar respecte les seves contemporànies, sinó el menysteniment que la Història de l'art català ha fet de les artistes d'aquest període. Aquest treball permet constatar que, abans de la creació de *Feminal*, la revista feminista més important de la primera meitat de segle XX a Catalunya, ja existia una àmplia xarxa de dones que s'organitzaven per reivindicar el seu accés a l'àmbit artístic.

Amb això, altra vegada sorgeix la pregunta sobre el per què la Història les ha obviat. La teoria feminista és la que m'està permetent començar a donar resposta a algunes de les meves preguntes. Gràcies a aquest treball he pogut descobrir que en aquesta època fonamental de la història de l'art a Catalunya existeix una llarga llista d'artistes les quals per a mi, fa uns mesos, hagués estat impensable conèixer-les. Tot això ha fet que em qüestionï moltes de les categories com «qualitat», «grandesa» o «geni», que fins ara em semblaven els conceptes totalment inamovibles sobre els quals es basava la Història de l'art oficial. Aquest treball ha significat un primer pas cap a un replantejament del significat de cultura o història de l'art, i dels seus criteris. No existeixen discursos ideològicament neutres, sempre es parla des d'una determinada posició condicionada per factors culturals, socials, polítics i personals, i cometem un error quan presentem aquests discursos com universals.

Tornant a la realització del treball, aquest estudi que presento només és un primer apropament al tema. L'ingent treball de recerca que requereix un treball d'investigació

Columbian Exposition de Chicago de 1893, CORN, Wanda M., *Women Building History: Public art at the 1893 Columbian Exposition*, 2011; WEIMANN, J. Madeline, *The fair Women: The Story of the Woman's Building, World's Columbian Exposition, Chicago 1893*, Chicago, 1981; o MAXWELL, Lauren A., «Constructions of Fminity: Women and the World's Columbian Exposition» *Undergraduate Honors Thesis Collection*, Butler University Libraries, 2009. Entre altres.

d'aquest tipus només m'ha permès posar nom i límit al tema, el qual no dubtaré en intentar seguir quan tingui una propera oportunitat.

El primer capítol, anomenat «Les exposicions femenines de la Sala Parés: context de la recerca», pretén fer un recorregut sobre la presència d'aquestes exposicions femenines al llarg dels diversos tipus de publicacions. Aquestes exposicions no han estat mai analitzades i desenvolupades en cap estudi, i fer aquest recorregut per on no han estat tractades podria resultar molt difícil i, per què no, poc útil. És per això que em limito a intentar exposar l'elusió d'aquests esdeveniments a partir d'uns pocs llibres que he considerat importants per a la història de l'art de Catalunya o per publicacions que han sorgit darrerament amb la finalitat de rescatar algunes dones de la mateixa època. Donat que la presència d'aquestes exposicions en les fonts secundàries és gairebé mínima, he hagut de recórrer a fonts primàries, a aquelles crítiques sorgides a la premsa de l'època a partir de cadascuna de les exposicions femenines de la Sala Parés.

En el següent capítol, titulat «Les artistes i les exposicions d'art a la Barcelona de finals de segle XIX», intento qüestionar la rotunditat amb què les poques publicacions que parlen de les exposicions femenines a Barcelona adjudiquen l'existència d'aquestes mostres a una iniciativa pròpia de Joan Baptista Parés, propietari de la sala que portava el seu nom. Exposo quina és la relació i la participació de les dones amb les exposicions de la Barcelona de l'època, i quin és el context expositiu femení, intento aproximar-me a quins van poder ser els referents o les motivacions de les diverses parts per fer possible les primeres exposicions femenines a l'Estat espanyol.

En el capítol «Crònica de les exposicions femenines de la Sala Parés» he intentat explicar la successió de fets a partir de la premsa de l'època. Dic intentar, perquè aquest treball ha estat, més aviat, tot un procés personal de descobriment de noves maneres d'acostar-se a la realitat i de qüestionament als conceptes que he assumit fins el dia d'avui, i durant aquest procés, he entès que volia acostar-me a les dones d'aquestes exposicions sense intermediaris. És a dir, després de tota una llarga història on els homes han parlat per les dones, he intentat descriure les exposicions femenines sense basar-me en repetir el que els homes del moment van opinar sobre elles. Només extraient de la premsa aquelles dades que m'han semblat més objectives. Pot semblar una cosa fàcil, però he descobert que parlar d'aquestes dones sense caure en preconceptes que ja tinc apresos ha estat, sens dubte, una de les tasques més complicades del treball. És probable que no ho hagi aconseguit al cent per cent, doncs tots els discursos estan

influenciats per les persones que els fan, però aquest treball ha resultat ser un primer tempteig cap a aquesta nova manera de fer.

Després d'intentar explicar els fets, al capítol «La formació i professionalització de les artistes» he intentat explicar quina era la situació, els obstacles i les oportunitats que les dones van haver d'afrontar per poder ser artistes professionals, ja que, malgrat l'estesa opinió de la que les etiqueta de forma directa com a *amateurs* o aficionades, les dones van produir, van exposar i van entrar al mercat de l'art. Aquest aspecte no es pot deslligar dels gèneres i les tècniques artístics que aquestes produïen, un element que, a més, té una especial importància en la situació catalana, i que explica un dels motius pels quals les dones no han estat admeses en la Història de l'art oficial malgrat la seva activa participació. Tot i així, les dones catalanes van participar en la vida cultural i artística catalana, i en el capítol «El moviment de les dones a Catalunya», intento demostrar com existia una important xarxa de dones que s'organitzaven des d'aquests àmbits per reivindicar el seu desacord amb les normes establertes. És a partir d'aquest conjunt de dones i a partir de les seves iniciatives des d'on proposo la hipòtesis de que les Exposicions Femenines que van tenir lloc a la Sala Parés entre els anys 1896 i 1900 no són unes exposicions més, sinó que poden ser el producte de la feina d'unes dones que volen significar-se. Per acabar, després de tota aquesta feina que, repeteixo, ha suposat un exercici personal més que un treball acadèmic, les conclusions que exposo a l'últim capítol respondran més a aquest procés personal de qüestionaments que a les exposicions femenines pròpiament dites.

Per últim, en la bibliografia es pot trobar un recull dels llibres i els articles de l'època que tracten les diferents exposicions femenines. Com a annexes, s'adjunten unes breus biografies de les artistes que van participar en les diferents mostres, centrant-me sobretot en aquests esdeveniments i, per últim, unes taules que ajuden a entendre a primera vista la informació que existeix sobre elles, la seva procedència, la formació, i la seva participació a les exposicions femenines de la Sala Parés.

2. LES EXPOSICIONS FEMENINES DE LA SALA PARÉS: CONTEXT DE LA RECERCA

La importància d'aquestes exposicions femenines per la vida artística i cultural barcelonina no es correspon amb la bibliografia que existeix sobre elles. Malgrat que l'esdeveniment és conegut i ha estat esmentat en publicacions de referència, no existeix cap estudi detallat sobre aquestes mostres, el seu context i el que van representar. Com veurem, moltes dones sovint han estat obviades per la història de l'art, cosa que explica que no s'hagin estudiat les seves produccions i tampoc les seves exposicions, tan individuals com col·lectives, però en els darrers anys han començat a sorgir publicacions específiques sobre les artistes catalanes i la seva participació en l'àmbit artístic de finals del segle XIX, i en aquestes, el tractament de les primeres exposicions femenines és fugaç o inexistent.

La primera vegada que trobem publicada alguna referència a les exposicions femenines és a l'any 1975. Joan Maragall, en la nota preliminar de la *Història de la Sala Parés*, admet la dificultat de fer un estudi exhaustiu de totes i cadascuna de les exposicions que s'han fet al llarg de la història de la Sala Parés —especialment en la primera part—, i anuncia que

«[he] esmentat únicament les [exposicions] que m'ha semblat que marcaven un moment important de la nostra vida artística, ja sigui per la personalitat dels autors, per la transcendència que han tingut posteriorment o per la novetat que per a la pintura del XIX representava l'aparició de noms com Picasso, Nonell [...]».²

Per tant, tenint en compte el criteri en que l'autor es basa per elaborar la seva història de la sala, és significatiu que, més tard, l'autor introdueixi en el seu text l'existència de les quatre exposicions femenines que avui es coneixen. Malgrat tot, quan arriba el moment d'esmentar-les, la importància que se'ls hi dóna no és la que es comparteix en aquest treball. Al parlar de la primera exposició, Maragall centra l'atenció de l'esdeveniment en la circular que el Joan Baptista Parés va fer enviar a diverses dones convidant-les a participar. La importància d'aquesta circular recau en què en ella apareix la data de fundació de la Sala Parés, les seccions que aquesta conté i l'aspecte de la sala durant l'anterior exposició del Cercle Artístic. Tot i així, en aquesta primera ocasió Maragall dedica unes quantes línies a parlar del fet, anomenant les diverses seccions de l'exposició i una relació de les artistes que hi participen. Maragall, però,

² MARAGALL I NOBLE, Joan. *Història de la Sala Parés*, Barcelona: Selecta, 1975, p. 13.

jutja aquests esdeveniments de la mateixa manera que jutja les exposicions masculines o col·lectives, sense tenir en compte la diferència d'experiències i de possibilitats que les dones vivien en el seu context i basant-se en les opinions dels crítics de l'època sense filtrar els seus prejudicis. Per això, potser, acaba conclouent que «No crec que l'exposició de les pintures que s'obrí el 21 de desembre tingués gaire qualitat perquè els noms que la componen no han deixat gaire rastre en la història de la pintura».³ Unes conclusions que, òbviament, no conviden a l'interès en seguir-les estudiant.

L'atractiu d'aquestes exposicions va disminuint conforme va avançant en la cronologia, ja que la informació que es dóna de la segona, la tercera i la quarta mostra cada vegada és més escassa –fins acabar en el simple nomenament– i, a vegades, errònia. Per exemple, en el cas de la Segona Exposició, Maragall afirma que les dones són convidades a l'octubre de 1897, però que l'exposició es va inaugurar al gener de 1898.⁴ Com veurem més endavant, però, aquesta segona mostra es va inaugurar el 23 de desembre de 1897.

L'any 1985, en el quart volum de la *Història de l'Art Català, Del Modernisme al Noucentisme: 1888-1917*, Francesc Fontbona fa referència a aquestes exposicions. En un paràgraf dedicat a la pintura de gènere, apareixen els noms de diversos artistes, tant masculins com femenins, i entre aquests s'apunten els de Visitació Ubach, Pepita Teixidor, Antònia Ferreras i Maria Lluïsa Güell: «grup que representa un cert enrobustiment del paper de la dona en la creació artística, cosa que tingué la seva millor expressió en les Exposicions Femenines celebrades a la Sala Parés els quatre últims anys del segle XIX».⁵ Malgrat que les exposicions femenines tornen a aparèixer, la valoració que se'n fa torna a sostenir-se sobre criteris poc objectius i l'interès que podria afavorir un futur estudi sobre elles torna a ser força baix.

A partir d'aquí, es pot dir que la presència d'aquestes exposicions en llibres de referència de la història de l'art català és inexistent. És prou difícil donar testimoni de totes les publicacions on no es tracta l'esdeveniment, però es poden donar alguns exemples més significatius. L'any 2002 el mateix Francesc Fontbona dirigeix la col·lecció *El Modernisme*, composta per uns volums on no hi apareixen artistes dones i, en conseqüència, tampoc les exhibicions que a nosaltres ens ocupen. A tall d'anècdota, el tercer volum d'aquesta sèrie conté un capítol anomenat «Joves valors frustrats» que té com a objectiu parlar d'aquells noms que la Història de l'Art no ha tingut prou en compte, i en les primeres línies es pot llegir:

³ MARAGALL I NOBLE, Joan. *Història de la Sala Parés*, Barcelona: Selecta, 1975, p. 68.

⁴ MARAGALL I NOBLE, Joan. *Història de la Sala Parés*, Barcelona: Selecta, 1975, p. 70.

⁵ FONTBONA, Francesc (dir.): *Del Modernisme al Noucentisme: 1888-1917*, Barcelona, Edicions 62, 1985, Col. Història de l'Art Català, Volum IV, p. 60.

«Amb criteris teòricament prou objectius, el filtre dels anys garbella els noms d'uns artistes i els situa en majúscules a les pàgines de la Història de l'Art. No obstant això, d'altres noms o bé resten a l'oblit per sempre o bé acaben ocupant un lloc immerescut».⁶

Fins i tot en aquest apartat, tots els noms que hi apareixen són masculins.

Anys abans, Josep Maria Garrut, en la seva publicació *Dos siglos de pintura catalana: XIX y XX* de 1974,⁷ i més concretament en el tema «Modernistas recreadores con proyección de pasado», dedica unes línies a algunes de les dones que sorgeixen

«del movimiento feminista, capitaneado por la revista *Feminal* [...], movimiento que dio algunos nombres de pintoras, en un momento que la mayor parte de señoritas de la Sociedad, más o menos burguesa, enriquecía su cultura dedicando una parte del tiempo a la pintura y el dibujo».⁸

Entre aquests noms figuren els de Emília Coranty de Guasch, Maria Lluïsa Güell, Josefa Teixidor, Lluïsa Vidal, Maria Rusiñol, Lluïsa Denís, Dolors Callol i Laura Albéniz. El criteri d'aquesta tria, doncs, sembla que només és a partir de noms de pintores que apareixen a *Feminal* i descriu un context on la pintura es redueix a un passatemps de les dones, tornant, altra vegada, a reduir l'interès que poden arribar a tenir. Els noms d'aquestes pintores s'acompanyen de breus biografies on s'indiquen les dates de naixement i mort, els llocs on van cursar els seus estudis i les seves relacions familiars, ja que sovint estaven emparentades amb homes artistes. En cap cas, però, s'especifica la participació d'alguna d'aquestes dones a cap exposició, i en alguns casos com el d'Emília Coranty, Josefa Teixidor o Lluïsa Vidal, les exposicions on intervenen són nombroses i rellevants. Això vol dir, però, que tampoc es tenen en compte les exposicions femenines on algunes d'elles participen.

En la col·lecció dirigida per Joan Ainaud de Lasarte, *La pintura catalana*,⁹ podem tornar a trobar alguns dels noms que ens interessin. En el volum dedicat a les biografies dels artistes que més “sobresurten” en el període, anomenat «Els Protagonistes dels segles XIX i XX»¹⁰, només apareixen dos noms femenins: el de la catalana Montserrat Gudiol i Coromines i el de la

⁶ FONTBONA, Francesc (dir.), *Pintura i Dibuix*, Barcelona: L'Isard, 2002, Col. El Modernisme, Volum III, p. 281.

⁷ GARRUT, Josep M, *Dos siglos de pintura catalana: XIX y XX*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

⁸ *Ibidem*, p. 196.

⁹ AINAUD DE LASARTE, Joan (dir), *La pintura catalana*, Barcelona: Carroggio, 1991.

¹⁰ AINAUD DE LASARTE, Joan (dir), *Els protagonistes dels segles XIX i XX*, Barcelona: Carroggio, 1991, Col. La Pintura Catalana, Vol. III.

rusa Olga Nikolajevna Sacharoff. Cap de les dues, però, afecten al desenvolupament d'aquest treball. Noms com el de Pepita Teixidor, Visitació Ubach o Emília Coranty, entre els de moltes altres dones, apareixen en un llistat final que té l'objectiu de mostrar la gran quantitat de noms que participen de la vitalitat artística catalana del moment, però llavors, queden altre cop reduïdes a noms. En aquesta col·lecció hi ha un altre volum, «Dibuixants i aquarel·listes dels segles XIX i XX»,¹¹ on també apareixen les biografies de només dues dones, Lola Anglada i Sarriera i Aurora Altisent i Balmas, les quals tampoc donen lloc a parlar de les exposicions femenines de la Sala Parés perquè, per cronologia, no hi poden participar. És significatiu que en un volum dedicat a l'aquarel·la, la tècnica que en un principi era la més utilitzada i la més "adequada" pel gènere femení i una de les que més es presentava a les exposicions femenines de la Sala Parés, no hi aparegui la biografia de cap de les artistes que hi van participar. Tampoc apareix el de Pepita Teixidor, una de les més ben valorades i més reconegudes del moment. Passa quelcom semblant en el volum de Joan Ainaud de Lasarte, «La pintura catalana: del segle XIX al sorprenent segle XX»,¹² on es dedica un capítol al gènere de flors i natures mortes, gènere per excel·lència de les dones pintores catalanes, com veurem més endavant. L'autor es centra en pintors com Francesc Jubany i Carreras, Josep Mirabent i Gatell o Aureli Tolosa i Alsina. D'artistes femenines, només cita a les pintores catalanes Pepita Teixidor, Maria Rusiñol o Lola Blech, i a les estrangeres arrelades a Catalunya Olga Sacharoff o Suzanne Davit.¹³ Torna a ser significatiu que, malgrat que el gènere de la pintura de flors va ser cultivat per les dones catalanes en una proporció molt més elevada que per les dones de la resta d'Europa, i que va ser el gènere predominant en les exposicions femenines de la Sala Parés on van presentar-se obres d'un nombre sorprenent de dones, la importància que se'ls hi dóna en aquest volum és veritablement minsa.

Dins aquesta mateixa qüestió, val la pena recordar l'exposició que va tenir lloc al Museu Nacional d'Art de Catalunya l'any 2007 dedicada a la pintura de natures mortes i anomenada *Natures mortes. De Sánchez Cotán a Goya*. Aquesta exposició tenia com objectiu mostrar les noves adquisicions del Museu del Prado de la col·lecció Naseiro, però, a part, tant el Museu del Prado com el MNAC, aportaven una selecció de les millors natures mortes de les seves col·leccions, des de la primera meitat del segle XVII fins al segle XIX. Malgrat que els fons d'ambdós museus compten amb exemples i que la pintura de natures mortes va ser el gènere

¹¹ AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *Dibuixants i aquarel·listes dels segles XIX i XX*, Barcelona: Carroggio, 1991, Col. La Pintura Catalana, Vol. III

¹² AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *Del segle XIX al sorprenent segle XX*, Barcelona: Carroggio, 1991, Col. La Pintura Catalana, Vol. III, pg. 13.

¹³ *Ibídem*, p. 13.

per excel·lència de les dones pintores catalanes i espanyoles, en aquesta exhibició no es va mostrar cap obra produïda per una dona.¹⁴

Aquesta és, a grans traces, la tendència que es pot observar en la resta de llibres de referència sobre l'art català, que obvien o empetiteixen la tasca de les dones afavorint l'opinió generalitzada de què no van existir. La inclinació dels diccionaris o inventaris és bastant afina. En els diccionaris de Joan Francesc Ràfols¹⁵ es poden trobar algunes de les dones que són d'interès per aquest treball, especialment les que van ser més anomenades i, per tant, valorades, per la premsa de l'època. En canvi, en les breus biografies no es fa cap referència a les exposicions femenines de la Sala Parés. En el cas de Visitació Ubach, per exemple, podem llegir que l'artista «tomó parte en certámenes y exposiciones barcelonesas de arte, entre las cuales la de 1896, 1897, 1898, 1899, 1903 y 1904, siendo varias veces premiada».¹⁶ Tot i que no s'especifiqui, els quatre primers anys ens fan pensar ràpidament en les Exposicions Femenines –tot i que llavors la darrera data seria errònia–, ja que Visitació Ubach va participar en tots els certàmens.

En el cas dels inventaris, el més important i complet que fins el moment s'ha fet de les exposicions a Catalunya és, altra vegada, el dirigit per Francesc Fontbona,¹⁷ on les exposicions femenines que van tenir lloc entre l'any 1896 i 1900 tampoc apareixen. Aquesta és una bona ocasió per esmentar també el gran problema amb què s'han d'enfrontar els historiadors i les historiadores que es llancen a estudiar la producció i la trajectòria de les dones, i és que les seves històries sovint s'han d'estudiar sense els testimonis físics dels que es disposa quan s'estudia l'obra dels artistes homes. Tal i com he constatat a l'hora de fer aquest treball, a l'arxiu històric de la Sala Parés, que actualment s'ubica a la biblioteca del Museu Nacional d'Art de Catalunya, no resta cap document que deixi constància de l'existència de les exposicions femenines, tampoc la circular que descriu Maragall. El poc interès que sovint les artistes han suscitat, ha fet que tant les seves obres com molts dels documents relatius a elles s'hagin perdut, cosa que no facilita el seu posterior estudi.

¹⁴ RIUS VERNET, Núria, *La dona: «Subjecte» de l'obra d'art. Presentació de recursos didàctics elaborats amb llicències d'estudis retribuïdes. Educació artística*. Generalitat de Catalunya. Departament d'Educació, 2005, p. 104.

¹⁵ RÀFOLS, J.F. (dir.), *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona: Diccionario Ràfols, 1989 o *Diccionario Ràfols de artistas de Cataluña y Baleares, compendio siglo XX*, Barcelona: Art Network, 1998.

¹⁶ *Diccionario Ràfols de artistas de Cataluña y Baleares, compendio siglo XX*, Barcelona: Art Network, 1998, p. 179.

¹⁷ FONTBONA, Francesc (dir) i MONTMANY, Antònia; COSO, Teresa i LÓPEZ, Cristina (comp.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.

En general, doncs, podem observar que la història de les dones artistes no ha estat inclosa en les grans publicacions generals de la història de l'art català, però cal tenir en compte que també existeixen altres autors que han volgut rescatar la història i els noms de les dones des d'altres perspectives alternatives que la Història de l'Art oficial no acostuma a comprendre. Mentre a nivell internacional els llibres que parlen sobre les dones i la seva situació durant el període que ocupa aquest treball són, més o menys, nombrosos, els esdeveniments que tenen lloc a finals del segle XIX estan realment abandonats en el cas de Catalunya i d'Espanya.

Només en l'obra d'Estrella de Diego, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, resultat de la seva tesi doctoral, pot trobar-se un estudi realment acurat del context, els obstacles, la formació, la participació en exposicions, la producció i la recepció de les obres de les dones artistes espanyoles, de les que també aporta nombrosos noms.¹⁸ Una publicació realment completa que, molt humilment, he intentat seguir com a model per realitzar aquest treball. Aquesta, però, se centra especialment en Madrid «Ya que la política estatal de proteccionismo a las artes [...] tenía a la capital como centro de acción, materializado en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes».¹⁹ Estrella de Diego, llavors, arriba a unes conclusions que, com veurem, no sempre són aplicables a Barcelona, ja que ambdues ciutats vivien uns contextos diferenciats.

A Catalunya, però, no existeix un estudi tan complert que documenti de forma tan detallada l'experiència de les dones artistes catalanes en aquest període. Tot i això, en els darrers anys l'interès per l'estudi de les dones catalanes va incrementant-se. Han començat a aparèixer alguns estudis monogràfics sobre algunes artistes del període. Entre aquestes monografies destaquen d'una forma clara les dedicades a Lluïsa Vidal,²⁰ que sovint és tractada com un bolet, com una excepció dins d'un món on només participen homes. Sobre les altres artistes destaquen el que Joan Miquel Llodrà dedica a Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré de l'any 2007,²¹ el que Rosa Segarra Martí va dedicar a Pepita Teixidor l'any 1994;²² o el que Daniel

¹⁸ DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Cátedra, 2009.

¹⁹ *Ibidem*, p. 14.

²⁰ Algunes de les que podem trobar són: COLL I MIRABENT, Isabel, «Algunes notícies sobre Lluïsa Vidal i Puig, Pintora del segle XIX», *Separata Miscel·lània Penedesaneca*, Institut d'estudis Penedesencs, 1989; RUDO, Marcy, *Lluïsa Vidal, filla del modernisme*, Barcelona: La Campana, 1996; *Lluïsa Vidal, pintora: una dona entre els mestres del modernisme*, Barcelona: Fundació La Caixa, 2001; OLTRA ESTEVE, Consol, *Lluïsa Vidal. La mirada d'una dona, l'empremta d'una artista*, Salvatella Editorial, Barcelona 2013.

²¹ LLODRÀ NOGUERAS, Joan Miquel, «Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré: l'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme», dins *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 21 (2007), p. 37-55.

Ventura dedica a Francesc Guasch i Emília Coranty.²³ Quelcom similar es pot dir del meravellós catàleg de l'exposició que s'ha organitzat recentment per la Universitat de Saragossa, dedicada a la pintora María Luísa de la Riva, que va participar a la Primera Exposició Femenina de la Sala Parés. Malgrat que aquesta dada es té en compte en el llistat cronològic de les exposicions on participa l'artista –ja que a l'any 1896 s'introdueix «la Exposición Femenina de la Sala Parés, Barcelona–»,²⁴ al llarg del catàleg no s'esmenta. El fet de que tampoc es parli d'aquesta contribució als paràgrafs destinats a demostrar que María Luisa de la Riva va ser una dona operativa en associacions i activitats destinades a promoure la visualització de les dones en l'escena artística europea, ens dóna a entendre que les Exposicions Femenines de Barcelona no es consideren de la mateixa importància que les exposicions femenines, a vegades, reivindicatives, que es van organitzar a Europa i als Estats Units de Nord-Amèrica a finals del segle XIX i principis del segle XX.

Amb tot, només existeixen dues publicacions que esmentin d'una manera interessant les exposicions femenines de Barcelona de finals de segle. Una d'elles és el *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX* d'Isabel Coll publica l'any 2001, amb el qual pretén «subrayar la activa participación femenina en el desarrollo de la pintura europea y, más concretamente, en los ámbitos españoles».²⁵ Aquest diccionari no desenvolupa el tema de les exposicions femenines perquè, naturalment, no és l'objectiu del llibre, però és una de les poques publicacions que, en poques pàgines, dóna importància a aquests esdeveniments en el seu context i les posa en relació amb altres exposicions femenines del moment, com les franceses, convidant al seu posterior estudi. En conseqüència, al llarg del diccionari es tenen en compte la majoria de les artistes que van participar a les exhibicions de la Sala Parés –el nom de molts d'elles només apareix en aquest diccionari– i les seves biografies es completen amb aquests fets.

Un cas similar és el de Carme Sanmartí, que és l'encarregada de tractar el segle XIX en la publicació *Catalanes del IX al XIX*, de l'any 2010.²⁶ Sanmartí fa un curt estudi sobre la situació i

²² SEGARRA MARTÍ, Rosa, «Més enllà d'un monument. Pepita Teixidor, pintora de flors». *El Contemporani: arts, Història, Societat*, núm. 3 (1994), p. 29-34.

²³ VENTURA SOLÉ, Daniel, *Francesc Guasch i Homs: artista-pintor (Barcelona, 1861 - Barcelona, 1923); Emília Coranty i Llurià: artista-pintora (Barcelona, 1862 - Barcelona, 1944)*, Valls: [Gràfiques Moncunill], 1985.

²⁴ *Pintoras en España 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Saragossa: Universidad de Zaragoza. Vicerrectorado de Cultura y política Social, 2014, p. 26.

²⁵ COLL I MIRABENT, Isabel. *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El Centaure Groc, 2001, p. 11.

²⁶ SANMARTÍ ROSET, Carme i Montserrat (ed.). *Catalanes del IX al XIX*, Vic: Eumo, Publicacions URV, 2010.

la educació de les dones de finals del segle, la seva professionalització i la crítica que rebien les seves obres, i en aquest context, introdueix les exposicions femenines de la Sala Parés en relació a l'Exposició Columbiana de Chicago de 1893, afirmant també que són les primeres que es donen a Espanya. Per a fer-ho, la autora recorre a la premsa de l'època publicada en motiu de la primera exposició de l'any 1896. Com en el cas anterior, la naturalesa de l'estudi no es presta a analitzar de forma profunda les exposicions ni el seu context ni les seves protagonistes, però no passen per alt el fet de que, per primera vegada a Catalunya i a Espanya, com a molts altres indrets, unes dones artistes es van reunir per exhibir les seves obres en exposicions de caràcter únicament femení.

Per acabar, però, tot i que no hi hagi estudis que documentin el que suposa el conjunt d'aquest període per a les dones artistes, hi ha altres estudis específics que han estat de gran ajuda per a la documentació d'aquest treball. La recent tesis doctoral de Maria Ojuel dedicada a l'examen de les Exposicions de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona, destina un dels capítols a mostrar les dades de la participació femenina en aquestes, tot i que sense un posterior anàlisi acurat de la seva situació o del seu context.²⁷ Com veurem, aquesta investigació ha estat de vital importància per entendre la participació de les dones en les exposicions catalanes d'àmbit oficial. Per a la resta, s'ha de destacar especialment la feina de Núria Rius Vernet la qual es pot afirmar que és la historiadora de l'art que més ha treballat les artistes catalanes de finals del segle XIX i el seu context. Per a aquest treball, ha estat indispensable l'anàlisi que l'any 2001 l'autora fa de la presència de les dones a l'Escola de la Llotja, a través de l'estudi dels arxius i les actes de l'Escola de Belles Arts en l'article anomenat «La Llotja, un espai per a les dones?».²⁸ Per aquest treball també han estat de gran rellevància els arguments que Núria Rius exposa a «Reconèixer precursoras»,²⁹ de l'any 2004, per entendre la importància d'estudiar i donar a conèixer les artistes catalanes. Finalment, l'anàlisi dels gèneres que les dones artistes cultiven i la rellevància que la pintura de flors va tenir especialment a Catalunya i en les seves artistes, es reflecteix en l'estudi que l'autora fa l'any 2005 anomenat *La dona: Subjecte de l'obra d'art*.³⁰ No es pot oblidar, tampoc, que ha estat molt important per poder conèixer les obres i la biografia d'algunes de les artistes que van

²⁷ OJUEL, Maria, *Les exposicions municipals de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona (1888-1906)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.

²⁸ RIUS VERNET, Núria, «La Llotja, un espai per a les dones?», *Revista de Catalunya*, núm. 158 (gener de 2001), p. 69-92.

²⁹ RIUS VERNET, Núria, *Reconèixer precursoras*, Barcelona: Fundació Revista de Catalunya, *Revista de Catalunya*, nº 197, juliol-agost 2004, pg.73-101.

³⁰ RIUS VERNET, Núria, *La dona: «Subjecte» i «Objecte» de l'obra d'art. Presentació de recursos didàctics elaborats amb llicències d'estudis retribuïdes. Educació artística*. Barcelona: Generalitat de Catalunya. Departament d'Educació, 2005.

participar a les exposicions de la Sala Parés, el catàleg de l'exposició *Del fons a la superfície* que va tenir lloc al Centre de Cultura de Dones Francesca Bonnemaison l'any 2008, on Núria Rius va endinsar-se en els magatzems d'alguns dels museus catalans per rescatar les obres produïdes per dones que mai havien sortit a la llum.³¹ Entre aquestes hi ha obres de Maria Lluïsa Güell, Antònia Ferreras Bertran, Visitació Ubach de Osés, Pepita Teixidor Torres, Emília Coranty Llurià o María Luisa de la Riva. Malgrat tot, cap de les publicacions consultades de Núria Rius Vernet parla sobre les nostres exposicions femenines de la Parés. Tot i així, la feina que la historiadora de l'art està realitzant per introduir a la història a totes aquestes dones i per reconèixer la seva feina és indiscutible i també indispensable per a la realització de treballs com el que aquí es presenta.

En conclusió, doncs, podem dir que les primeres Exposicions Femenines de l'Estat espanyol que van tenir lloc a Barcelona, encara no han estat analitzades amb profunditat. És per això que, malgrat que en aquest context del Treball de Final de Grau es demana la realització d'un estat de la qüestió sobre un tema, en aquest cas s'ha hagut de recórrer a nombroses fonts primàries i, en especial, a la premsa de l'època, per poder recollir la informació necessària per traçar una crònica dels esdeveniments. Aquests fets no van passar desapercebuts en el seu moment, i els crítics més coneguts del període van escriure sobre elles en els diaris i la premsa periòdica més importants de l'època. D'aquesta manera trobarem articles, que a vegades són anònims i a vegades estan signats per crítics com Raimon Casellas, Alfred Opisso o Francesc Miquel i Badia, a *La Vanguardia*, a *La Veu de Catalunya*, al *Diario de Barcelona* o a *La Publicidad*. Sobre les darreres edicions també se'n van fer ressò altres tipus de publicacions periòdiques com *Pel & Ploma* o *La Esquella de la Torratxa*.

Totes aquestes crítiques, que curiosament acostumen a ser molt semblants entre elles, s'acosten a les artistes i a les seves obres d'una manera molt diferent a com s'acosten als artistes i a les obres produïdes per homes. Hi ha una certa obsessió per agrupar-les, les seves obres no es tracten de forma individual, sinó que s'insereixen en la col·lecció del "bell sexe", que cultiva un mateix tipus d'obra, sigui el que sigui. La manera d'aproximar-se a aquest grup és sempre des d'un afalagament que, com veurem, cau rendit a les "gràcies" femenines i no és capaç de considerar a les dones com a productores d'una feina, sinó com a objectes decoratius que, a més, produeixen art. A més, sovint recorren a notes associades a símbols sexuals – impensables en les crítiques cap als artistes– que es refereixen a la seva bellesa i qualitats

³¹ RIUS VERNET, Núria, *Del fons a la superfície: obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista*, Barcelona: Centre de Cultura de dones Francesca Bonnemaison, 2008.

físiques de les pintores. Una de les conseqüències d'aquests fets és la dificultat de trobar crítiques que parlin i jutgin la qualitat de les obres que es presenten en aquestes exposicions, ja que es refereixen a elles d'una manera molt superficial, com a parts iguals d'un conjunt. Per tot això, la manera en com nosaltres avui ens hem d'acostar a aquests articles que parlen sobre les artistes no pot ser igual a com ens hem apropat a les crítiques d'exposicions masculines. Per a realitzar aquest treball, doncs, s'ha intentat extreure informació d'aquestes fonts primàries de la manera més objectiva possible, per intentar fer-se una idea aproximada dels fets que van succeir, evitant caure en els mateixos prejudicis dels autors.

3. LES ARTISTES I LES EXPOSICIONS D'ART A LA BARCELONA DE FINALS DE SEGLE XIX

La revolució artística que es va viure durant el segle XIX va comportar tal augment d'exhibicions que ja els mateixos crítics de l'època el van anomenar "el segle de les exposicions". A finals del XIX es dona un canvi en el consum de l'art, el qual també va suposar una renovació en la valoració dels gèneres artístics. Els nous "aficionats", consumidors d'art, procedents de la burgesia enriquida, demanaven obres fàcils d'entendre per decorar les seves llars, bodegons, quadres "realistes", en definitiva, gèneres molt diferents als que l'Acadèmia considerava majors. Per això la major part de la crítica acadèmica coincidia en opinar que tots els canvis que havia experimentat l'àmbit artístic al llarg del segle XIX suposaven una decadència de l'art. Per a molts, aquesta entrada massiva de nous dilettants al mercat havia reduït la qualitat de les obres ja que, per una banda, preferien un tipus de quadre visualment i conceptualment accessible i, per l'altra, buscaven unes mides reduïdes, convenientes per a les estances de les seves cases. Com veurem més endavant, ambdues seran circumstàncies favorables a l'increment del nombre de dones en el món de l'art.

Aquesta nova classe burgesa, econòmicament pròspera, busca la manera de legitimitzar-se mitjançant la compra i la promoció de l'art, però també es donen altres explicacions per entendre l'èxit dels locals dedicats al negoci i l'exhibició de l'art. Per una banda, el creixement urbanístic de les ciutats hauria comportat l'augment de la petició d'objectes per moblar i decorar els nous edificis, i per l'altra, a Catalunya, el canvi d'hàbits de consum de la burgesia catalana, que va incorporar noves maneres d'entendre l'oci i l'estètica, hauria comportat un canvi d'actitud cap a la compra d'art. Les festes, els balls de màscares, la moda d'anar als grans teatres de Barcelona, com el Principal o el Liceu, els vells cafès, els nous bars, les cerveseries... L'oci de la burgesia catalana es centrava en llençar-se al carrer, cosa que va afavorir que fer un passeig fins a les galeries d'art per a veure les novetats que s'hi exposaven es convertís en una activitat habitual, una manera més de passar el temps lliure.³² Durant l'últim terç del segle XIX, totes les exhibicions, tan les organitzades des de l'àmbit públic com del privat, fossin de caràcter nacional com internacional, tenien un objectiu comú: donar a conèixer els artistes i les

³² SALA, Teresa-M, *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Barcelona: Sílex, 2005, p. 90-101.

artistes perquè poguessin entrar al mercat de l'art, aprofitant l'aparició d'aquests nous consumidors que freqüentaven les exhibicions artístiques.³³

3.1. Les exposicions a l'àmbit públic

Al llarg del segle XIX s'estén el costum de mostrar els avenços de la indústria de l'art o de l'educació artística a través d'exposicions de tot tipus. Des de l'àmbit públic, la majoria de les exposicions organitzades tenien una finalitat més propera al concurs, però no deixaven d'entendre's com un canal per obtenir prestigi i afavorir les vendes posteriors. Aquestes exposicions van convertir-se en una mena d'emblema de l'època. En aquest sentit cal destacar les Exposicions Universals, que van convertir-se en els actes que proporcionaven als artistes l'oportunitat de saltar al panorama internacional. Evidentment, les pintores que s'anaven incorporant al món de l'art també anaven incrementant la seva participació en aquestes noves exposicions, tot i que en nombre bastant reduït en comparació amb els seus companys. Així, de les dones que van formar part de les exposicions femenines de la Sala Parés, Emília Coranty va participar a l'Exposició Universal de Barcelona de 1888 i a la de Bordeus de 1896, i María de la Riva a les de París de 1899³⁴ i de 1900, on, en la darrera, va coincidir amb Pepita Teixidor Torres.

De la mateixa manera, al llarg del segle també es van anar popularitzant les exposicions regionals i, en aquest aspecte, Barcelona no va trigar a convertir-se en un important centre de mostres d'art. L'Exposició Universal de 1888 havia deixat un nombre important d'instal·lacions construïdes sense cap funció concreta. Per aquest motiu que l'any 1890 es va crear la Comissió de Conservació dels Edificis del Parc i de Creació i Foment dels Museus Municipals, amb l'objectiu d'aprofitar les noves edificacions per poder omplir el buit museístic de la ciutat. Va ser des d'aquesta Comissió que es va establir la celebració alternativa d'exposicions de belles arts i indústries artístiques que, com ja he mencionat, funcionaven com a plataformes de difusió i venda de l'obra d'artistes contemporanis.

D'aquesta manera, l'Ajuntament de Barcelona va organitzar la Primera Exposició de Belles Arts l'any 1891, amb seccions de pintura, escultura, arquitectura i arts reproductives, on es podien trobar incloses el gravat o el dibuix. Tres anys més tard, al 1894, es va celebrar la Segona

³³ Sobre aquest tema vegis BATLLE I ARGIMON, Helena, «Exposicions i Galeries», dins FONTBONA, Francesc (dir.), *El Modernisme*, Barcelona: L'Isard, 2002, p. 233.

³⁴ DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Cátedra, 2009, p. 236.

Exposició General de Belles Arts, en aquesta ocasió es van sumar les seccions d'escenografia, pintura decorativa i gravat. Entre aquestes dues cites, l'any 1892 va tenir lloc la Primera Exposició Nacional d'Indústries Artístiques, amb les seccions de metall, ceràmica i vidre, fusteria i ebenisteria i teixits i estampats. Malgrat que aquesta convocatòria no va estar massa ben valorada a nivell artístic, es va decidir agrupar aquests certàmens amb els de belles arts; de manera que, l'any 1896 va tenir lloc la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, en un format que ja quedaria adaptat per a les següents convocatòries.

La quarta edició va tenir lloc l'any 1898. Després d'aquesta data, arran de la pèrdua de les colònies de Cuba i Filipines per part de la monarquia espanyola, es van deixar de celebrar durant un parèntesi de nou anys. Aquestes exposicions, però, s'havien convertit en unes cites d'importància vital pels artistes i les artistes de la ciutat, així que des del Reial Cercle Artístic de Barcelona, l'any 1900 es va voler omplir el buit expositiu organitzant una exposició semblant en característiques. La represa dels certàmens oficials va esdevenir l'any 1907 amb la Cinquena Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, la qual va prendre un caràcter internacional per animar la decadència del mercat durant els primers anys del segle. Una de les conseqüències principals d'aquesta obertura al món va ser que, davant l'actitud aglomeradora que havien tingut fins el moment aquestes exposicions –que congregaven la gran part dels diferents estils en voga del moment–, es va decidir fer una selecció molt més acurada del que s'exposava. D'aquesta manera, un nombre important d'artistes que havien estat rebutjats en el certamen oficial va decidir exposar les seves obres a la Primera Exposició de Belles Arts d'Artistes Independents, que es va celebrar de forma alternativa al Cercle de Propietaris de Gràcia, en el mateix any. Amb l'oferta i celebració periòdica d'exposicions de Belles Arts a Barcelona i a altres indrets del territori, els artistes havien guanyat la possibilitat de mostrar les seves obres a Catalunya, i el seu reconeixement oficial havia deixat de dependre de les exposicions oficials de Madrid, les quals, segons Estrella de Diego, la crítica solia qualificar d'avorrides i mediocres.³⁵

La participació de les dones en aquestes exposicions era una realitat. La repetició d'alguns dels seus noms en la crítica de l'època implica que existien algunes artistes que gaudien de certa entitat, tot i que avui no siguin conegudes. Entre les dones que van participar en les exposicions femenines de la Sala Parés, una quantitat important va exposar en aquests certàmens oficials. D'aquesta manera, a la Primera Exposició de Belles Arts de Barcelona

³⁵ DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Cátedra, 2009, p. 224-234.

celebrada el 1891, trobem a Emília Coranty,³⁶ la qual guanya una medalla d'or; també a Teresa Costa Estruch, a Adelaida Boquet i a Adela Antonietti. A la Primera Exposició Nacional d'Indústries Artístiques de l'any 1892, participen també Emília Coranty, Carme Enrich, Anna Martí i Pilar Noguera. La presència de dones a la Segona Exposició General de Belles Arts de 1894 augmenta. Hi exposen Àngela Boada, Adelaida Boquet, Maria Borrell, Emília Coranty, Teresa Costa Estruch, Josefa Farràs, Eloisa Garnelo, Mercè Gosch, Dolors Gosé Galí, Maria Miqueo, Júlia Puiggarí Ulsamer, Ana Rivièrre i Pilar Seva Roca. El número de presència femenina és similar a la Tercera Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1896, on trobem altre cop a Àngela Boada, Emília Coranty, Teresa Costa Estruch, Carme Enrich, Eloisa Garnelo, Júlia Puiggarí Ulsamer, Pilar Seva Roca i Visitació Ubach. Pel que fa a les exposicions oficials posteriors a les exposicions femenines de la Sala Parés, a la Quarta Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques de 1898 s'hi van presentar Adelina Ferré Gomis, Serafina Ferrer, Àngela Boada, Maria Borrell, Carme Enrich, María Luisa de la Riva, Lúdia Gasset, Dolors Gossé Galí, Maria Miqueo, Visitació Ubach i Beatriu Von Meheren. A la Cinquena Exposició de Belles Arts i Indústries Artístiques, més selectiva que les anteriors, hi van participar Àngela Boada i també Mercè i Consol Tomàs Claramunt. A l'exposició que el mateix any van celebrar els independents també hi va haver presència de dones, com, per exemple, Serafina Ferrer.³⁷

Com podem observar, la concurrència d'algunes d'elles a les exposicions municipals de Barcelona es va convertir en habitual, però, malgrat tot, no hi ha estudis específics que analitzin la participació de les dones en aquestes exhibicions.³⁸ Tot i així, en un dels apartats de la tesi de Maria Ojuel Solsona s'hi pot trobar una aproximació al tema. Segons el seu estudi, el nombre de dones que participen en les exposicions oficials de Barcelona és semblant al que Estrella de Diego proposa per a les exposicions madrilenyes, entre el 7% i el 12% depenent de la mostra.³⁹ Tot i així, cal matisar que el percentatge varia segons la categoria i la nacionalitat de les dones, tal com demostra Ojuel en un gràfic, en què adverteix que al llarg de les diverses cites augmenta la participació femenina degut a que elles van concórrer en major nombre a la

³⁶ Va participar a la secció de reproduccions, una de les menys concorregudes per dones. OJUEL, Maria, *Les Exposicions Municipals de Belles Arts i Indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 339.

³⁷ La informació sobre les exposicions en què participen aquestes dones es pot trobar a COLL, Isabel, *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El Centaure Groc, 2001, en el qual apareixen més de nou-centes dones, a partir del buidatge dels catàlegs de les exposicions de l'època.

³⁸ Estrella de Diego, en el seu estudi sobre les dones pintores del segle XIX a Espanya, només se centra en estudiar la relació de les artistes amb les exposicions oficials de Madrid.

³⁹ L'any 1891 participen 42 dones, un 7%; l'any 1892 en participen 98, un 17%; l'any 1894, en participen 59, un 9%; l'any 1896 en participen 60, un 9%; i l'any 1898 en participen 124, 12%. OJUEL, Maria, *Les Exposicions Municipals de Belles Arts i Indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)* [tesi doctoral], Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 338.

categoria d'arts aplicades. En canvi, el número d'artistes en la categoria de belles arts es va mantenir amb poques variacions entorn el 10% del total dels participants en totes les exhibicions. Amb alguna excepció, el nombre de dones estrangeres que va concórrer a les seccions de belles arts va ser més gran que el de les dones espanyoles; el nombre d'escultores va ser sempre més baix que el pintores, mai no va superar el 3% del total d'artistes que es presenten en aquesta secció; en la secció d'arquitectura no es troba el nom de cap dona en cap de les exposicions. Pel que fa a les indústries artístiques, en canvi, de mitjana un 30% del total d'expositors van ser dones, i sobretot catalanes, especialment en la secció de teixits i brodats, que gairebé arribaven a ser el 50%. Pel que fa als premis, els obtinguts per dones van ser veritablement escassos, igual que el nombre d'adquisicions de les seves obres per part del naixent museu que es fundaria a partir de les obres premiades.

Ojuel també fa una distinció entre aquelles artistes que ella considera *amateurs* per no exposar les seves obres amb assiduitat, i les que considera professionals per presentar les seves produccions més sovint. D'aquesta manera, afirma que entre les dones catalanes, les més assídues a aquestes exhibicions van ser Emília Coranty, Àngela Boada Castañet, Maria i Emília Borrell Pla, Enriqueta Torres i Antònia i Enriqueta Castelucho. Tal com es podrà comprovar, les quatre primeres dones d'aquesta llista també participen en les exposicions femenines de la Sala Parés.⁴⁰

3.2. Les exposicions a l'àmbit privat

En aquest context de transformacions i de desbordant demanda artística al qual feia referència en començar aquest capítol, des de l'àmbit privat proliferen galeries, sales comercials i sales d'exhibició alternatives a l'oficial, les quals es tornaran decisives per marcar les pautes de la difusió i el consum de l'art, sobretot entre 1890 i 1910. Aquests espais eren els únics que oferien exposicions d'una manera continuada, gairebé tots es trobaven a Barcelona. Hi havia locals de diferents naturaleses com, per exemple, les botigues que venien obres d'art al costat d'altres objectes, però també hi havia altres locals més especialitzats. Es pot destacar que, durant la dècada de 1890 van estar en funcionament dos "Salons de Ventas" a Barcelona, negocis orientats a l'exposició i subhasta d'escultures, quadres i objectes artístics, que oferien obres a preus molt baixos. El primer el trobem al número 8 del carrer Portaferriça, conegut

⁴⁰ En la tesi doctoral de Maria Ojuel es pot trobar un anàlisi detallat, exposició per exposició, de la participació d'aquestes artistes que ella considera "professionals". Vegis OJUEL, Maria, *Les Exposicions Municipals de Belles Arts i Indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)* [tesi doctoral], Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 343-346.

com “Hotel de Ventas”, el segon al número 30 del carrer Fontanella, inaugurat el març de 1892.

En qualsevol cas, malgrat no tenir l'exclusiva del mercat, la galeria que es va situar al centre de l'activitat artística a Barcelona va ser la Sala Parés, la qual es va convertir en cita obligada setmanal per a molts barcelonins i barcelonines, visita obligada per forasters i forasteres, i el lloc on es van organitzar les Exposicions Femenines que ens ocupen. La casa Parés va néixer l'any 1840 com un espai comercial especialitzat en la venda de reproduccions, gravats, marcs, materials artístics i objectes per a la decoració d'interiors, però va ser l'any 1877 quan Joan Baptista Parés, fill del fundador, va decidir inaugurar la galeria anomenada Salón Parés al carrer Petritxol.⁴¹

Des dels inicis de la dècada dels vuitanta –i fins l'any 1901–, la galeria va començar a organitzar amb caràcter periòdic les Exposicions de Belles Arts, que resultaran ser l'aparador de les millors aportacions de la pintura catalana del segle XIX. És important destacar la gran importància de les primeres exhibicions d'aquestes característiques, ja que Barcelona no disposarà d'un edifici apropiat per a realitzar-les fins l'any 1888 amb motiu de l'Exposició Universal.

L'any 1884 el mateix Joan Parés va dur a terme una ampliació del negoci que va dotar a la galeria d'unes dimensions i una il·luminació natural aportada per una gran claraboia, que no es podia veure en cap altra sala artística del país. Només l'edifici ja era motiu de visita. A partir d'aquesta transformació, la Sala Parés va adoptar un dels ingredients que serien claus per al seu èxit: un sistema d'exposició col·lectiva amb canvis setmanals que incentivava al públic a assistir-hi amb freqüència i permetia reflectir de forma constant les novetats de cada moment.⁴² Però la galeria també va anar introduint altres canvis en la manera de concebre l'exposició artística, i van començar a aparèixer les primeres mostres que presentaven obres d'artistes que guardaven alguna relació o afinitat entre ells, com les del Cercle Artístic de Sant Lluc o les dels artistes olotins; les primeres exhibicions temàtiques, com les de cartells; o les exposicions individuals, que fins al moment es reservaven només als homenatges pòstums. També comencen a aparèixer invitacions o fulletons que anuncien aquestes exposicions, però

⁴¹ Segons Carme Hueso la inauguració d'aquest establiment es pot considerar l'inici del galerisme a Catalunya. Vegis HUESO I MUÑOZ, Carme, *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya: dels inicis a la creació del gremi de Galeries d'Art de Catalunya*, Barcelona: Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006, p. 22.

⁴² Aquest és un sistema que ja havia tingut el seu màxim exponent en les exposicions extraordinàries anuals de les dècades anteriors. BATLLE I ARGIMON, Helena, «Exposicions i Galeries», dins FONTBONA, Francesc (dir.), *El Modernisme*, Barcelona: L'Isard, 2002, p. 237.

que, al no tenir unitat entre ells, s'adjudiquen a la iniciativa dels propis artistes i no a la de la Sala Parés. I, per últim, amb la finalitat d'obrir la sala a un ventall de públic més heterogeni que el que visitava habitualment les exposicions artístiques, també es van realitzar altra tipus d'activitats, com ara les subhastes, les tómboles o els concerts, on van participar els més prestigiosos artistes de l'època.

Algunes de totes aquestes novetats s'estendrien a altres sales d'exhibició comercial que van començar a sorgir a finals de segle i que competirien amb la mateixa Sala Parés. La primera va ser l'Exposición Robira, establerta al gener de 1898. Els fundadors d'aquesta van ser els germans Pere i Vicens Robira el quals, en algun moment, van decidir separar el negoci, i al 1899 es té notícia de la coexistència de dues galeries. Ambdues, però, van adoptar el sistema de la mostra col·lectiva permanent amb canvis setmanals que havia començat a utilitzar la Sala Parés.

A part de les galeries, a finals de segle també van sorgir altres sales d'exposició alternatives. L'any 1892, el diari *La Vanguardia* inicià un seguit d'exposicions de repertori molt variat al vestíbul de la seva seu, que finalitzarien a l'octubre de 1899. Però la sala alternativa que va ocupar un lloc privilegiat en la vida artística de Barcelona va ser la dels Els Quatre Gats. La primera exposició es va celebrar el juliol de 1897, un mes després de l'obertura de la cerveseria i en ella van exposar els famosos "líders" del Modernisme al costat d'artistes molt més joves i pràcticament desconeguts, que tenien l'oportunitat de promocionar-se. Els Quatre Gats alternava mostres temàtiques, col·lectives i períodes d'inactivitat, segurament sense una programació prèvia real, sinó que responien a la necessitat dels artistes i amics de la casa. Segons Helena Batlle Argimon, la gran contribució d'aquest local va ser la introducció del compromís amb un art que no sempre s'adaptava als gustos del públic i en el qual la proposta estètica era tan important com l'ofici.

Durant el Modernisme alguns ebenistes i decoradors també van tenir un paper importat en la difusió del consum de l'art que, degut a que la preocupació artística es va anar expandint cap a tot tipus d'objecte que conformava un interior, van començar a oferir pintures i escultures com a part d'un ambient moblat. En aquest àmbit cal destacar el cas de Francesc Vidal Jevellí, que va obrir una prestigiosa botiga al passatge del Crèdit, on podia exposar obres de firmes realment prestigioses.

Segons Carme Hueso i Muñoz, però, a partir de l'any 1900 es viu un canvi generacional marcat, especialment, per la crisi que viu el mercat de l'art barceloní entre els anys 1903 i 1905. Els coneguts atemptats anarquistes a llocs com el Foment del Treball o el mateix Teatre del Liceu,

les evidents conseqüències de la greu crisi colonial que viu l'Estat Espanyol que despertaran un antic i crispat debat polític, o la vaga general de 1902, entre altres fets, no proporcionen l'atmosfera més favorable per a l'incentiu del mercat artístic ja que generen inquietud dins les classes més adinerades i consumidores d'art. Algunes sales, com Els Quatre Gats, han de tancar durant aquests anys. Aquesta situació començarà a redreçar-se cap a l'any 1906 i, malgrat que la Sala Parés seguirà tenint un paper central, apareixeran noves sales d'exposició artística com la Sala Dalmau (1908), el Faiança Català (1909) o les Galeries Laietanes (1915).

La participació de les dones en les exposicions de l'àmbit privat tampoc no ha estat estudiada, però analitzant les dades que he pogut reunir sobre les artistes que van participar en les exposicions femenines de la Sala Parés, es veu que durant la dècada de 1890 només algunes dones com Emília Coranty o Adelina Boquet exposen a la mateixa Sala Parés, i que és a partir de l'any 1900 –data de l'última Exposició Femenina– quan la presència de dones en sales privades comença a ser més habitual, segurament degut també al creixement del nombre d'aquestes. A la Sala Parés la seva participació és nombrosa, ja sigui en les Exposicions de Belles Arts que aquesta organitza fins l'any 1901 on, per exemple, podem trobar a Joana Soler i Engràcia i a Serafina Ferrer a la mostra de 1900; ja sigui en exposicions que reuneixen obres d'artistes amb elements comuns, com a les mostres d'art olotines, on es poden trobar algunes de les paisatgistes com Maria Olot; o en altres tipus de mostres col·lectives. Les altres galeries també exhibeixen produccions de dones. A partir de l'any 1910, és freqüent trobar-les al Faiança Català o a les Galeries Laietanes on, per exemple, se celebren mostres individuals d'Antònia Ferreras.⁴³ Les alumnes també tenien la possibilitat d'exposar en mostres organitzades pels seus mestres o les seves acadèmies. Així veiem, per exemple, a Josepa Porxas en una exposició al taller del pintor olotí Josep Berga i Boix, o la presència d'Àngela Boada, Carme Enrich, Lluïsa Gil, Antònia Pujol o Tomàs i Salveny a una exposició de l'Acadèmia Baixas organitzada entre el desembre de 1904 i el gener de 1905.

3.3. La Sala Parés i les exposicions de dones (1896 – 1900)

L'hemerografia i l'escassa bibliografia que es refereix a les exposicions femenines a la Sala Parés acostuma a adjudicar la idea o la iniciativa al mateix Joan Baptista Parés,⁴⁴ però l'anàlisi

⁴³ A la Sala Robira, per exemple, només s'ha trobat la participació de Josefina Julià l'any 1900. COLL, Isabel, *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El Centaure Groc, 2001.

⁴⁴ Vegis MARAGALL I NOBLE, Joan, *Història de la Sala Parés*, Barcelona: Selecta, 1975, p. 67; COLL, Isabel, *Diccionario de Mujeres Pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El Centaure Groc, 2001, p. 27; o

del seu context, tenint en compte el moviment de les dones a Europa i als Estats Units i les biografies de les dones que hi van participar, permet altres interpretacions.

Aquestes exposicions van tenir lloc entre els anys 1896 i 1900, just abans de la crisi del mercat artístic de Barcelona, i en un final de segle molt convuls. Com ja he dit, és durant aquest període quan comencen a sorgir els nous locals que actuaran com a competència directa a la Sala Parés. En la inauguració de la galeria Exposición Robira l'any 1898, per exemple, van participar artistes fins llavors vinculats a la Sala Parés, com Casas, Baixeras, Galwey, Mas i Fondevila, Masriera, Ribera, Rusiñol, Tamburini o Urgell. A partir de la fundació d'Els Quatre Gats, Casas, Rusiñol i Utrillo, els "líders" del modernisme, els qual havien tornat a ser habituals de la Sala Parés, l'abandonen pel nou local.

En realitat, però, l'única competència a la que va haver de fer front la Sala Parés no va ser la de l'àmbit privat sinó també la del públic. Es tracta de les exposicions municipals, les quals van jugar un paper molt important en la vida artística de Barcelona. Com acabo de dir, un dels certàmens més importants que organitzava la Sala Parés era l'annual Exposició de Belles Arts, que es distingia de la resta de mostres artístiques de Barcelona perquè la ciutat no tenia cap altre edifici capaç d'albergar una exhibició d'aquesta naturalesa. Però amb l'organització de la Primera Exposició de Belles Arts de l'any 1891 i totes les que en derivarien, la importància de les de la Sala Parés quedava notablement reduïda. Raimon Casellas, crític d'art de *La Vanguardia*, opinava el següent respecte de l'Exposició de Belles Arts de la Sala Parés de l'any 1897:

«En ocasión parecida a la presente, ya señalamos otra vez las causas que habían contribuido a aminorar el alcance de las Exposiciones anuales del Salón Parés que, por la importancia excepcional que tenían en el movimiento artístico de Barcelona, con razón se llamaron un día extraordinarias. (...) Hoy el estado de las cosas ha variado enteramente. Por una parte, los certámenes oficiales del Palacio de Bellas Artes y las exhibiciones periódicas de los dos Círculos, con que ahora cuenta el arte barcelonés y por otra, los concursos extranjeros y en especial los Salones de París (...) suman un contingente de exposiciones harto crecido y harto importante para que puedan todas las locales revestir un interés excepcional. (...) De este modo es como nos explicamos actualmente la ausencia o la insuficiente representación en el Salón Parés de pintores militantes, asiduos concurrentes a toda exposición chica o grande».⁴⁵

OJUEL, Maria, *Les Exposicions Municipals de Belles Arts i Indústries artístiques de Barcelona (1888-1906)* [tesi doctoral], Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014, p. 337.

⁴⁵ Casellas, R., «XIV Exposición Extraordinaria del Salón Parés», *La Vanguardia*, 24 de gener de 1897.

Un crític anònim de la revista *Pèl & Ploma* coincideix amb l'opinió de Casellas sobre l'exposició anual de la Sala Parés:

«Quan un carro ple de sorra està mal tancat, amb els trontolls del camí va perdent-ne, fins que al arribar a peu d'obra es troba el vehícul mig buit. —Amb la pintura barcelonina passa quelcom de semblant: exposicioneta aquí; exposicioneta enllà; exhibició del Círcol A, del Círcol B, i així van semblant-se els estudis i quadros, fins que al arribar una exposició un xic seria no hi ha pasta per a fer-la interessant. Además, quasi els mateixos noms se veuen en totes i no hi ha pas justificació prou seria per a tanta exhibició i canvis de lloc. Els esforçets de cada exposicioneta estronquen les forces per a quan ve una ocasió important, i així en un any havem tingut mitja dotzena d'exposicions col·lectives, sense que cap hagi revelat res de nou ni deixat un record de durada. En canvi, ni tindrem l'Exposició de Bellas Arts que ens corresponia, ni un paper dels pintors catalans a l'Exposició de París, serà el que deuria ésser. Per això l'Exposició de Can Parés, que podria ésser escollida, és solament el carro de sorra que arriba mig buit a peu d'obra».⁴⁶

Com es pot observar en aquests comentaris, les exposicions més rellevants que fins el moment havia ofert la Sala Parés passaven a perdre interès degut a la forta competència i a la manca de novetats artístiques que la galeria podia oferir. A això, però, se li han de sumar altres elements que també afectaven a l'èxit o al fracàs comercial de la sala. Durant els anys 1890, 1891 i 1893, la Sala Parés va albergar les primeres exposicions del modernisme pictòric, un nou estil que va provocar disparitat d'opinions entre la crítica i els compradors d'art. Entre aquests últims, hi havia una important quantitat de consumidors més conservadors que seguien demanant la pintura naturalista o de gènere, per considerar-la més apropiada per decorar les seves cases. En referència a la disparitat d'opinions que aquestes primeres mostres del modernisme provocaven entre els crítics, Joan Anton Maragall escriu:

«Ara ens sembla impossible que un crític com Miquel i Badia no tingués cap visió de futur i no veiés que aquestes obres de Rusiñol i Casas eren el veritable portal per on entraria la pintura moderna al nostre país i que per aquest motiu aquestes obres tindrien per sempre més un valor artístic i documental que els nostres dies han confirmat totalment».⁴⁷

Òbviament, el modernisme pictòric va tenir nombrosos defensors a finals del segle XIX, però seguia existint una burgesia compradora d'art que buscava temes senzills d'entendre, temes quotidians per decorar les seves cases. És en aquest context que la Sala Parés acull les

⁴⁶ [s.n.]. «L'exposició anyal de Can Parés», *Pel & Ploma*, 27 de gener de 1900.

⁴⁷ MARAGALL I NOBLE, Joan Anton, *Història de la Sala Parés*, Barcelona: Selecta, 1975, p. 49.

exposicions d'art "femení". Alfred Opisso, crític vinculat al naturalisme, escriu en relació a la Segona Exposició Femenina que:

«Ante todo hay que felicitarse por el buen gusto que todas las expositoras han demostrado en la elección de los asuntos. A Dios gracias, no se ven las sempiternas chulas, los toreros, las operaciones quirúrgicas y demás inevitables temas que constituyen en otras exposiciones la base del surtido. En cambio abundan las flores y las frutas, los retratos, las cabezas de estudio, los paisajes, las escenas de interior –honestas y tranquilas–, y aun no falta algún lienzo con sus puntos y ribetes de dramático. Convengamos todos en que nos hacía falta ese rato de reposo».⁴⁸

Per acabar de situar els possibles motius pels quals Joan Baptista Parés va acceptar o va promocionar la iniciativa d'organitzar aquest seguit d'exposicions també és important analitzar què poden dir-nos les dones del segle XIX i, en especial, les que van participar en aquestes mostres.

Durant el segle XIX, degut a l'important augment del nombre de dones que accedeixen al món de l'art, algunes feministes de diferents indrets d'Europa i dels Estats Units van dur a terme diverses iniciatives que tenien com a objectiu provar que la manca d'èxit artístic de les dones no era fruit de la falta de capacitats, sinó conseqüència de la diferència d'oportunitats. És per això que a països com Gran Bretanya, Estats Units o França van començar a sorgir associacions o iniciatives de dones que tenien com objectiu dignificar la seva feina artística i lluitar contra l'estesa creença de que les dones no estaven dotades, ni física ni psicològicament, per crear grans obres. I algunes d'aquestes protestes, malgrat no han tingut repercussió en la historiografia artística de tradició masculina, van ser molt importants.

L'any 1876 se celebra a Filadèlfia l'Exposició del Centenari, una exposició que va convertir-se en un punt decisiu en la lluita de les dones per aconseguir una presència pública en la vida cultural nord-americana, ja que, fins al moment, cap pavelló nacional havia incorporat tantes obres produïdes per dones com en el d'aquella ocasió. Quasi una desena part de les obres que es presentaven estaven fetes per dones i, fins i tot, una d'elles va poder rebre una medalla d'or. La premiada va ser Emily Sartain, pel seu quadre titulat *La reprobació*, del qual se'n desconeix la seva ubicació actual. Però el que resulta més significatiu és que aquesta exposició també acollia un Pavelló de la Dona, on l'obra de quasi 1.500 dones de prop de tretze països diferents es mostrava en un complex de més de 3.700 metres.

⁴⁸ OPISSO, Alfredo, «En el Salón Parés. Exposición femenina de Bellas Artes », *La Vanguardia*, 4 de gener de 1898.

En aquesta cita, la presidenta del Comitè Executiu Femení del Centenari, Elizabeth Duane Gillespie, besnéta de Benjamin Franklin, va plantejar una important controvèrsia, la qual es reprendria després en altres esdeveniments on hi havia pavellons femenins. L'existència d'un edifici dedicat a les dones i segregat de la resta de produccions va provocar un profund debat des del començament. Per a algunes, era una manera de significar-se, de fer-se veure, de reivindicar la seva feina. Per a altres, aquest fet era la prova de que la segregació entre les obres de les dones i la dels homes s'havia institucionalitzat.⁴⁹ Moltes de les artistes feministes més radicals, les quals també protestaven pels salaris i les condicions laborals de les dones, es van negar a participar-hi; no només perquè no creien en l'avui anomenada "discriminació positiva", sinó també perquè en aquest Pavelló de la Dona estaven obligades a exposar obres que s'adeqüessin als àmbits de creació considerats "femenins". En aquest sentit, Elisabeth Duane deia que «el pavelló no era una veritable exposició de l'art femení»⁵⁰ perquè no incloïa les obres produïdes per dones que entressin dins els àmbits de creació considerats "masculins". Per tant, aquest Pavelló de la Dona es va convertir en el símbol més visible del moviment femení en favor de la igualtat de drets, però alhora, també en l'exemple més clar de l'estat "separat" de les dones.

Dins d'aquest pavelló, com acostumarà a passar en les exposicions on les productores de les obres són les dones, era veritablement eclèctica i es barrejaven les belles arts amb les arts industrials i l'artesanía. S'hi exposaven mobles, aparells per rentar, material didàctic i científic, teixits i brodats, i també escultures, quadres, dibuixos, fotografies o gravats. L'eclecticisme, però, va més enllà, ja que sovint s'acostumaven a exposar les obres de les artistes professionals al costat de les obres d'artistes aficionades. Aquesta barreja d'elements diferents va fer que l'únic fil conductor que unís les obres exposades fos el ser dones, cosa que va afavorir a què els crítics del moment simplifiquessin les seves conclusions en la falta de qualitat artística.

Bastants anys més tard, a Chicago, es va inaugurar l'Exposició Colombina Mundial de 1893.⁵¹ Durant el temps que separa aquestes dues exposicions, les dones ja havien avançat en el debat de la segregació i la lluita per a la igualtat de drets, i en aquesta ocasió, tant algunes feministes com les dones que no s'hi consideraven, van unir-se en el Woman's Department per a

⁴⁹ Segons Chadwick, el mateix director de seccions, va expressar: «Mi opinión es que desde cualquier punto de vista, es mejor para "ellas" que ocupen un edificio exclusivo y dedicado solamente a la obra de la mujer». Vegeu CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992, p. 210.

⁵⁰ Citat a CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992, p. 201.

⁵¹ Per un estudi d'aquestes exposicions, vegis MAXWELL, Lauren A., «Constructions of Femininity: Women and the World's Columbian Exposition» *Undergraduate Honors Thesis Collection*, Butler University Libraries, 2009.

construir juntes un pavelló femení destinat a demostrar que les seves obres podien ocupar els mateixos llocs i tenir la mateixa qualitat que la dels homes. Per fer possible aquest pavelló es va crear un Consell d'Administració format per 117 dones i presidit per Bertha Palmer, una important col·leccionista d'art de Chicago. Palmer no defensava la igualtat de drets entre homes i dones, però al igual que el moviment feminista de la classe mitjana de l'època, creia en el potencial de les dones, i en l'àmbit de l'art encara havien de lluitar molt contra les limitacions que els imposava la categoria social de la feminitat i la trivialització que aquesta etiqueta suposava per la valoració de les seves obres. El pavelló el va projectar la jove arquitecta Sophia Hayden Bennett i, només per aquest fet, va estar qualificat de «suau, lleu i femení», malgrat ser un edifici que encaixava perfectament dins l'estil neoclàssic Beaux-Arts de la majoria de pavellons de l'exposició.⁵²

Com podem observar, aquest espai tornava a ser d'exposició únicament femenina i, per tant, tornava a separar la producció de les dones de la dels homes. Al 1889 la tensió dins el Woman's Department tornava a ser evident, especialment per part de la Queen Isabella Society, grup sufragista que no era partidari de la segregació. Tot i així, la presència de les dones artistes mai s'havia reivindicat i s'havia fet veure tant com en aquesta ocasió a Nord-Amèrica.

Aquesta exposició va tornar a ser molt eclèctica, ja que un dels objectius principals va ser demostrar que les dones havien originat la majoria de les arts industrials. Es van exposar utensilis domèstics, vestits, mostres de la contribució de les dones a les indústries, com l'esquila de la llana o la cria del cuc de seda; panells etnogràfics enviats per la Smithsonian Institution per documentar la feina de les dones en els brodats i teixits de les tribus índies d'Amèrica, les esquimals, polinèsies o africanes; a la Biblioteca de les Dones es van presentar set mil volums escrits per dones de tot el món; Frederick Keppel, col·leccionista, va aportar 183 làmines gravades per dones des de finals del Renaixement fins l'actualitat, entre les que figuraven obres de Maria de Medici, Angelica Kauffman, Rosa Bonheur o Mary Cassatt; entre moltes altres objectes. A algunes artistes professionals no els va agradar la idea d'exposar en una mostra tan eclèctica i van preferir exposar amb els homes al Pavelló de Belles Arts. La crítica va tornar a concloure que la mediocritat era l'únic resultat possible quan «la feminitat era el requisit primordial i el mèrit, una consideració secundària».⁵³ Tot i així, aquest pavelló va sorprendre per la magnitud i l'ambició de les aportacions.

⁵² CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Destino, 1992, p. 231.

⁵³ *Ibidem*, p. 233.

Apropant-nos cronològicament i geogràficament a Barcelona, la capital catalana aspirava a esdevenir una ciutat cultural posant-se com a referent la ciutat de París. A França no existirà cap Pavelló oficial que tingui tanta importància per a l'art de les dones com els que hem vist als Estats Units, però les artistes franceses també reivindicaran el seu desacord amb l'estructura oficial del sistema de l'art. Les primeres rèpliques comencen l'any 1881, quan l'escultora Hélène Bertaux funda la Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, la qual militarà per aconseguir l'entrada de les dones a l'École des Beaux-Arts. Dels seus escrits es pot llegir:

«[L'] Art de la dona, serà la conseqüència natural de l'art masculí. D'aquesta aliança naixerà alguna cosa que encara no coneixem [...], donem naixement a un art que portarà la marca del geni del nostre sexe; restem dones, restem artistes, restem unides».⁵⁴

Les membres de l'UFPS reivindiquen els drets de la seva formació a partir d'una especificitat de l'art produït per les dones. Des d'aquest punt de vista, l'UFPS organitzava de forma anual exposicions dedicades exclusivament a les artistes, l'Exposition de Femmes Peintres et Sculpteurs de París.⁵⁵

Tenint en compte tot aquest context, i la proximitat que la burgesia catalana –tant homes com dones– tenia amb l'ambient cultural parisenc, potser cal replantejar-se el fet de que la iniciativa de les primeres Exposicions Femenines de Barcelona sigui cosa, exclusivament, de Joan Baptista Parés.

A Barcelona, cal esperar a principis del segle XX per trobar una xarxa de dones que s'organitzen per crear espais de dones i per qüestionar el submissió femenina i l'exclusió de les dones del món de la cultura. Es tracta de la fundació de la revista *Feminal* per Carme Karr l'abril de 1907, publicació que es convertirà en la canalització de les reivindicacions feministes de les dones burgeses catalanes, que solen respondre a un feminisme catòlic i conservador. Al voltant d'aquesta revista es mou tota una xarxa de dones com Dolors Montserdà de Macià, autora de diversos escrits feministes, fundadora del Patronat d'Obreres de l'Agulla el 1909 o de La Lliga de Compradores del 1912; Francesca Bonnemaison, fundadora de l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona l'any 1909; o moltes altres que realitzen nombroses activitats, algunes d'elles, dins d'aquestes iniciatives feministes.

⁵⁴ *Journal des Femmes Artistes*, núm. 13 (1 de juny de 1891). Traducció feta per a aquesta ocasió. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm> [Consulta: 31 d'agost de 2014]

⁵⁵ De fet, Raimon Casellas té present en el seu article a *La Veu de Catalunya*, del 9 de gener de 1899, que, mentre a Barcelona s'està celebrant la Tercera Exposició Femenina, a París s'està celebrant la Setena Exposició de les Femmes Artistes.

Entre aquestes activitats cal destacar la creació d'una Comissió per rendir un homenatge pòstum a Pepita Teixidor Torres, una artista que també formava part del cercle de dones de *Feminal* i que va participar a les tres primeres exposicions femenines que ens ocupen. Les activitats que van girar entorn aquest homenatge, com més tard intentaré demostrar, es van dur a terme per un grup de dones que, més enllà de l'homenatge, volia reconèixer-se i significar-se per mitjà d'una altra dona. Entre les participants a aquests actes es trobaven dones com les mateixes Carme Karr, Dolors Monserdà, Francesca Bonnemaison, però també Emília Coranty, Antònia Ferreras o Maria Lluïsa Güell, tres noms que apareixen sovint en les iniciatives dutes a terme per *Feminal*, que exposen assíduament en les exposicions finiseculars i que també porten les seves obres a les exposicions femenines de la Sala Parés. Segons el que he pogut saber a partir de la premsa de l'època, Maria Lluïsa Güell participa només a la primera edició, però Emília Coranty participa a les tres primeres i Antònia Ferreras no falta a cap cita.

Per tant, podem entendre que a les mostres femenines de la Sala Parés van participar dones compromeses amb la visualització i la promoció de les dones artistes, però encara es pot anar més enllà. L'aragonesa María Luisa de la Riva va tenir una relació molt activa amb diversos col·lectius de dones de la resta d'Europa. Com es pot llegir a la biografia de l'annexa d'aquest treball, va ser membre de la Sociedad de Pintoras de Berlín i sòcia d'honor de la Sociedad de Pintoras de Viena, i a França va ser membre actiu de Les Femmes Artistes i, a partir de 1893, de l'Union de Femmes Peintres et Sculpteurs, associació de la que també va ser membre honorària Pepita Teixidor Torres. A més, se sap que Emília Coranty va viatjar fins als Estats Units i va ser premiada per la seva participació a l'Exposició Colombina Mundial de Chicago de 1893, exposició que, com ja he esmentat va tenir un caire reivindicatiu.

El que vull dir amb tot això és que, tal com semblen indicar les publicacions escrites fins al moment, potser sí que les Exposicions Femenines de Can Parés van ser iniciativa del propietari de la galeria, però si ens dediquem a analitzar el context i la història de les més de cent dones que hi participen, potser cal obrir-se a la possibilitat de que, igual que a altres indrets del món, a Barcelona també hi va haver un grup d'artistes amb ganes de dignificar les seves produccions i que s'organitzaven per donar visibilitat al seu art, imitant les seves contemporànies. De fet, a la crítica que es fa de la Primera Exposició Femenina a *El Salón de la Moda*, l'única publicació de dones destinada a dones on he pogut trobar comentaris respecte d'aquestes exposicions, podem llegir:

«Ha sido en suma una exposición brillante y nutrida que ha conquistado el aplauso general y evidenciado lo que es capaz de hacer el bello sexo, mediante la afición y el estímulo en estas manifestaciones artísticas que tan bien se compadecen con el carácter e índole de la mujer».⁵⁶

⁵⁶ [s.n.]. «Exposiciones» *El Salón de la Moda*, núm. 341, 18 de gener de 1897.

4. CRÒNICA DE LES EXPOSICIONS FEMENINES DE LA SALA PARÉS

4.1. 1896

Un dia abans de la inauguració, el *Diario de Barcelona* anuncia que el dilluns dia 21 de desembre de 1896, a les deu del matí, s'inaugura a la Sala Parés «la Exposición de Bellas Artes, primera en España, debida exclusivamente a señoras y señoritas». ⁵⁷ Del dilluns dia 21 al dijous dia 24 aquesta exposició es pot veure amb invitació i a partir del dia 25 l'entrada és lliure per a tot el públic. Per aquesta ocasió, que tant el crític de *La Veu de Catalunya* com el crític del *Diario de Barcelona* adjudiquen a una idea del senyor Parés, les parets de la galeria es van entapissar amb vellut d'Utrecht carmesí, i a terra es va estendre una vistosa catifa vermella. ⁵⁸

La gran quantitat de gent que va acudir a la inauguració és una realitat que es reitera en la quantitat d'articles que la premsa dedica a l'Exposició, uns articles que, en aquesta primera edició, expressen també la profunda sorpresa que un acte d'aquestes característiques ha provocat a la ciutat de Barcelona, tant per la qualitat d'algunes de les obres que s'exhibeixen com per la gran quantitat de dones que hi participen, que tots situen al voltant del centenar. Com a resposta a aquesta estupefacció general de la qual la premsa és testimoni, Raimon Casellas recorda la "legió" d'artistes dones presents a l'Exposició de Belles Arts de la Llotja de l'any 1803, per argumentar que aquesta sorpresa és exagerada ja que a Barcelona sempre hi ha hagut una gran quantitat de dones que s'han dedicat a la pintura. El crític de *La Veu de Catalunya*, J.C. y R., també sent la necessitat d'aclarir als seus lectors d'on prové la formació d'aquesta gran quantitat d'artistes que portaven els noms de les més distingides famílies barcelonines. Aquests llocs de formació en els quals s'han format les dones que acudeixen a la cita semblarien ser l'Escola Provincial de Belles Arts de Barcelona –la Llotja–, l'Escola d'Institutriu de Barcelona, les acadèmies de "reputats artistes", o els tallers personals d'altres pintors. És interessant remarcar que aquest crític també parla de *condiscípulas* d'altres dones que hi exposen, per tant, podríem entendre que algunes de les participants serien artistes mestres que haurien animat a les seves alumnes a participar al seu costat. ⁵⁹ Es tracta d'una seixantena d'artistes: Virginia Angulo, Francesca Arimany, Arnau, Mercè Auger, Àngela Boada Castañer, Adelaida Bocquet, Ana Borrell, Maria Borrell Pla, Mercedes Bultó, Josefina Camps, Roser Capdevila, germanes Cases, Concha Castanys, Caze, Mercè Compte, Emília Coranty

⁵⁷ [s.n.], *Diario de Barcelona*, 20 de desembre de 1896.

⁵⁸ [s.n.], *Diario de Barcelona*, 22 de desembre de 1896.

⁵⁹ J.C. y R., «Notes artístiques. Saló Parés», *La Veu de Catalunya*, 3 de gener de 1897.

Llurià, Teresa Costa Estruch, Cruixent, Valentina de Cusachs, Domènech, Escarrá, Pilar de España, Egozcue, Carme Enrich Llevada, Adelina Ferrer, Antònia Ferreras, Fors, Galí, Eloïsa Garnelo, Mercè Gosch Boix, Maria Lluïsa Güell López, Josefina Julià Vilar, Juval, Lomelino, Ana Martí, María Miqueo Francés, Pepita Mirabent, Monjo, Montañés, Mercè Nadal, Carme Nadal, Pilar Noguera Prat, Conchita Nohr, Palacios, Júlia Puiggarí de Ulsamer, Antònia Pujol, María Luisa de la Riva, Anita de Rivière, Carme Satrústegui, Pilar Seva Roca, Ventura de Sicars, Joana Soler i Engràcia, Pepita Teixidor Torres, Consol Tomàs Salveny, Mercè Tomàs Salveny, Vinardell de Torrent, Visitació Ubach de Osés, Vacarisas, Pilar Vilaret, Beatriu Von Mehren.

Aquests comentaris fan suposar que a l'Exposició Femenina de la Sala Parés podem trobar-nos amb el mateix eclecticisme estilístic que caracteritzava les exposicions femenines estrangeres que anteriorment hem comentat, on hi participaven dones amb objectius i qualitats molt diferents. Hi havia alumnes i hi havia mestres, però la premsa de l'època també diferencia entre unes artistes conegudes per la societat barcelonina gràcies a la seva participació en els certàmens oficials –al costat dels homes–, i artistes “desconegudes”. És a dir, al costat d'artistes experimentades com Emília Coranty o Antònia Ferreras, potser també ens trobem davant d'una quantitat important de dones que exposen per primera vegada les seves obres en públic. Raimon Casellas fa més distincions encara, i parla d'una diferència clara entre aquelles artistes que produeixen obres on l'estil del mestre és fàcilment identificable, i aquelles artistes que tenen un fort estil propi.

Però, aquest eclecticisme, que sembla ser denominador comú de les exposicions femenines de l'època, com ja hem vist, també s'estén als llenguatges artístics, les tècniques i els gèneres de les obres que s'exposen. A l'exposició femenina que ens ocupa es podien trobar diversos projectes i objectes dins d'una secció d'arts decoratives formada per paravents, *biombos*, objectes de ceràmica pintada, cobretaules, blondes, i altres tipus d'objectes que segurament desconixerem ja que, al ser considerades “arts menors”, la crítica de l'època no es deté a fer grans comentaris al respecte. Tot i així, crítics com Miquel i Badia al *Diario de Barcelona* les anima a dedicar-se encara més a aquest llenguatge.⁶⁰ *La Veu de Catalunya* és l'única publicació que fa referència a l'exhibició d'estudis d'arquitectura i perspectiva, i de mostres d'escultura, de les quals no tenim més informació que aquesta simple cita.⁶¹

⁶⁰ MIQUEL I BADIA, Francesc, «Exposición de obras de arte de señoras y señoritas en el Salón Parés », *Diario de Barcelona*, 29 de desembre de 1896.

⁶¹ J.C. y R., «Notes artistiques. Saló Parés. », *La Veu de Catalunya*, 3 de gener de 1897.

La secció de pintura sembla ser la més nombrosa, doncs només en aquesta àrea es compta amb més de 200 obres.⁶² Sembla ser que la pintura es podia trobar a l'aquarel·la, al pastell o a l'oli, sobre paper o sobre tela, i que gran part de les mostres responien al «espíritu imitativo natural en la mujer»,⁶³ és a dir, segurament molts dels quadres eren imitacions d'altres obres, en especial de les produccions dels seus mestres. En aquest aspecte, la majoria dels crítics insisteixen en destacar la reproducció a l'oli del frontal de Sant Jordi de la Diputació que fa Joana Soler. Tot i això, també es podien trobar obres de còpia del natural en una secció de pintura de la qual es distingeixen diferents gèneres. Un d'ells és la secció de figures, on es troben estudis de testes, bustos, mitges figures, figures de cos sencer i retrats que, en la gran majoria dels casos, són de models femenins situats en espais interiors. Tot i que aquesta categoria devia comptar amb escassos exemples, és la que provoca més sorpresa entre el públic, ja que és un tipus de pintura que en l'època s'entén com pròpia del gènere masculí. Tot i així, aquesta sorpresa és positiva, i tots coincideixen en lloar de forma reiterada les figures femenines de Visitació Ubach. També es parla de la secció de paisatges, de la que no se'n donen masses detalls, o de la secció de bodegons i natures mortes, on són abundants les fruites. Però sens dubte el gènere que predomina, i que els crítics tracten fins i tot com una categoria independent de la natura morta, és la pintura de flors. Segons les descripcions dels crítics, les flors, representades sobre paper, sobre tela, o en els diversos projectes de les arts decoratives, són les que omplen la sala. Aquest és el gènere que predominarà en aquesta exposició i en les que la seguiran, i els tipus de flors que es representen són ben variats: violetes, clavells, branques d'ametller, crisantems, peònies...

Segurament, totes aquestes característiques que constitueixen la Primera Exposició Femenina no devien semblar massa estables, ja que diferents crítics avancen, de manera encertada, que les dones que exposen en aquesta cita tendeixen a evolucionar cap a altres direccions. D'aquesta manera, Miquel i Badia opina que la tendència a copiar els mestres desapareixerà, i a *La Veu de Catalunya* es pot llegir:

«Naturalment que en algunes obres de les citades i en moltes de les que s'han esposat, s'hi veu la ombra del mestre: més contem que per a una altra exposició seran vàries les autores qui ja s'hauran després dels caminadors, perquè els hi vindran petits, i que, per lo que respecta als assumptes, les flors i les fruites aniran de baixa; puis si en la d'ara ja fan colla les que s'han atrevit amb assumptes, diguem-ne, mascles i les que demostren

⁶² J.C. y R., «Notes artístiques. Saló Parés. », *La Veu de Catalunya*, 3 de gener de 1897.

⁶³ ROCA Y ROCA, J., «La Semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 27 de desembre de 1896.

veure, sentir e interpretar amb independència i d'una manera personal, en la que vinga, animades per l'èxit i les l'estudi, seran moltes més».⁶⁴

4.2. 1987

El dia 23 d'octubre de 1897, recordant l'èxit de la primera convocatòria, *La Vanguardia* anuncia la que serà la Segona Exposició Femenina de la Sala Parés. Aquesta s'inaugura el matí del dijous 23 de desembre de 1897; el públic hi ha d'accedir mitjançant una invitació fins el dia 25, dia a partir del qual l'entrada serà lliure. Segons *El Salón de la Moda*, única publicació per a dones on he trobat comentaris sobre aquestes exposicions, l'èxit de la primera edició ha comportat que les artistes aboquin més interès en aquesta segona cita, que «marca un notable adelanto sobre la anterior».⁶⁵

Els primers canvis que es poden percebre en aquesta segona mostra afecten al nombre i a l'origen de les mateixes dones que hi exposen. La quantitat de participants sembla disminuir respecte de l'anterior cita i, segons *La Veu de Catalunya*, la mostra no està tan «nutrida de firmes aristocràtiques com la primera, tot i que, en qüestió de qualitat, no ha quedat gens endarrerida».⁶⁶ Sembla coincidir, doncs, amb l'anterior comentari, en què la Segona Exposició no sembla haver defraudat les expectatives que la primera havia generat. Enguany les participants són les següents: Adela Antonietti, Elpidia Arnau, Mercè Auger, Barrera, Francesca Bassols, J. Baxerías, Benet, Anita de Bertrán, Àngela Boada Castañer, Bonet, Ana Borrell, Maria Borrell Pla, Botey, Roser Capdevila, germanes Cases, Concha Castanys, Catarineu, Cervantes, Colomer, Mercè Compte, Sor Consejo, Emília Coranty Llurià, Teresa Costa Estruch, Josefa Descola, Egozcue, Carme Enrich Llevada, Serafina Ferré, Adelina Ferrer, Antònia Ferreras, Dolores Flores, Fors, Gallifa, Galzerán, García de Giner, Eloïsa Garnelo, Lidia Gasset, Gaviria, Elisa Gaza, Gil, Elena Gispert, González, Gosé, Carmen Hidalgo, Iborra, Josefina Julià Vilar, Linares, Magens, Pilar Martí, Mercader, Millet, Pepita Mirabent, Josefa Moliner, Murillo, Mercè Nadal, Carme Nadal, Narrison, Teresa Nyssen, Maria Oriol, Lola Planas, Planella, Pons, Ponsá, Josefa Porxas, Adelaida del Pozo, Júlia Puiggarí de Ulsamer, Antònia Pujol, P. Regad, María Reinoso, María de los Reyes, Anita de Rivière, Maria Rubió i Lluch, Esther Salayet, Montserrat de Sentmanat, Joana Soler i Engràcia, Pepita Teixidor Torres, Terrés, Consol Tomàs

⁶⁴ J.C. y R., «Notes artístiques. Saló Parés», *La Veu de Catalunya*, 3 de gener de 1897.

⁶⁵ [s.n.], «Exposiciones», *El Salón de la Moda*, núm. 366, 3 de gener de 1898.

⁶⁶ J. C. y R., «Notes d'Art», *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1898.

Salveny, Mercè Tomàs Salveny, Visitació Ubach de Osés, Valls, Vecius, Veruet, Vilaclara, Vilar, Pilar Vilaret, Vives, Beatriu Von Mehren.

El gènere que torna a predominar és la pintura de flors, seguit dels bodegons amb fruites. Tot i així, també es poden veure retrats, caps d'estudi i escenes d'interior que, com a l'edició anterior, estan protagonitzades per dones. En la categoria de paisatges, comença a destacar la nombrosa participació de les paisatgistes d'Olot, alumnes de Josep Berga i Boix, que semblen guanyar-se un lloc en la crítica més per la importància del seu mestre que per la qualitat de les seves obres, que en cap edició és especialment lloada. També segueixen mostrant-se imitacions a tapissos, blondes, pantalles o paravents que, com ja he dit, formen part d'una categoria de la qual els crítics no fan grans esments, i costa fer-se una idea real de la seva magnitud. Tot i així, sembla notar-se que les mostres d'art decoratiu comencen a ser menys nombroses i, com veurem més endavant, aquesta serà una tendència que es mantindrà en les futures edicions.

Un dels canvis més notables d'aquesta exposició és que es comencen a introduir els quadres de gènere o anecdòtics, que no s'havien pogut veure en l'anterior edició. Aquesta categoria torna a sorprendre a la crítica perquè torna a considerar-se un gènere propi del homes, i dins d'aquesta categoria, quadres com el de Carme Enrich, *Por amor de Dios*, es guanyen les lloances d'Alfred Opisso per pertànyer al gènere de les obres inspirades en la «finalidad del arte». En ell, dues noies sense sostre es representen davant d'un aparador on es pot llegir *Modas*.⁶⁷ Un altre comentari d'Opisso que cal tenir en compte per fer-se una idea dels temes que pintaven aquestes dones, és l'esment a les poquíssimes representacions i de discutible valor dels quadres d'assumptes místics i religiosos, que en la primera edició ni s'havien contemplat.

L'èxit d'aquestes dues exposicions, l'abundant nombre de publicacions que les comenten, i les grates sorpreses que semblen despertar aquestes dones, «que són poques les que aspiren a fer-ne una carrer reproductiva i són moltes, la majoria, les que només aspiren a satisfer una il·lusió, a mantenir una devoció o fomentar una afició»,⁶⁸ sembla començar a torçar-se en la tercera edició.

⁶⁷ OPISSO, A., «En el Salón Parés», *La Vanguardia*, 4 de gener de 1898.

⁶⁸ J. C. y R., «Notes d'Art», *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1898.

4.3. 1899.

La Tercera Exposició també s'anuncia a *La Vanguardia* amb una important anterioritat, ja que els preparatius de la mostra són una de les "notes locals" en la publicació del 3 de novembre de 1899, i dos dies abans de la inauguració del divendres 30 de desembre de 1899, el *Diario de Barcelona* anuncia el repartiment de les invitacions. En aquestes dues publicacions també coincideix l'avançament d'una exposició de rellevància. Així, a *La Vanguardia* del 3 de novembre, es pot llegir:

«La exhibición promete ser este año una de las más importantes, por haber prometido su valioso concurso distinguidas damas y señoritas».⁶⁹

Fins i tot les mateixes participants demanen una pròrroga en la data d'entrega de les seves obres, i aquesta, que en un principi havia de ser el dia 6 de desembre, s'endarrereix fins al dia 14 del mateix més.⁷⁰ La inauguració torna a ser un èxit, especialment per la presència de dones.

El nombre d'expositores torna a ser inferior respecte la Primera Exposició, ja que *La Vanguardia* del 31 de desembre de 1898 anuncia que el número de dones que hi exposen no baixa de la seixantena. Les protagonistes són: Adela Antoniotti, Mercè Auger, Barrera, J. Baxerías, Benet, Bonet, Botey, Catarineu, Colomer, Sor Consejo, Emília Coranty Llurià, Teresa Costa Estruch, Egozcue, Carme Enrich Llevada, Antònia Ferreras, Fors, Gallifa, Galzerán, García de Giner, Eloïsa Garnelo, Gaviria, Gil, Gosé, Harrison, Iborra, Josefina Julià Vilar, Linares, Magens, Mercader, Millet, Pepita Mirabent, Murillo, Mercè Nadal, Carme Nadal, Maria Oriol, Pons, Ponsá, Josefa Porxas, Júlia Puiggarí de Ulsamer, Antònia Pujol, P. Regad, María de los Reyes, Esther Salayet, Montserrat de Sentmanat, Joana Soler i Engràcia, Pepita Teixidor Torres, Terrés, Consol Tomàs Salveny, Mercè Tomàs Salveny, Visitació Ubach de Osés, Viggari de Ulsamer, Valls, Vecino, Veruet, Vilaclara, Vilar, Pilar Vilaret, Vives, Beatriu Von Mehren.

El *Diario de Barcelona*, que opina que aquesta tercera mostra no avantatja ni en nombre ni en qualitat a les anteriors, també troba a faltar algunes de les artistes que havien participat en les dues edicions anteriors,⁷¹ i Raimon Casellas, que escriu un article especialment interessant, sembla tenir l'explicació a aquesta absència. Segons Casellas, «l'amor, lo matrimoni i la maternitat» són els grans enemics de la carrera artística de les dones, i si en aquesta tercera

⁶⁹ [s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 3 de novembre de 1898.

⁷⁰ *Ibidem*.

⁷¹ MIQUEL I BADIA, Francesc, «Tercera exposición de obras de arte debidas a señoras y señoritas en el Salón Parés», *Diario de Barcelona*, 4 de gener de 1899.

edició falten expositores és, segons assegura el crític, perquè moltes de les dones que van estar presents en la Primera o Segona, s'han casat o tenen una parella.⁷²

Però a les crítiques d'aquesta Tercera Exposició, menys nombroses que les dels dos anys anteriors, també mostren d'altres canvis. El mateix Raimon Casellas comença el seu article de la següent manera:

«Ara fa dos anys, quan per primera vegada van aplegar-se en lo Saló Parés los quadros pintats per senyores i senyoretas, vaig tenir la mala ocurrència d'escriure un article encoratjant aquell moviment feminista d'art».⁷³

El motiu d'aquest inici és que l'endemà de la publicació del citat article, Casellas va rebre diverses cartes recriminatòries que l'acusaven de fomentar un «snobisme amb faldilles, molt més ridícul encara que l'snobisme amb pantalons». L'autor dóna a entendre que existeix un sector important preocupat per la possibilitat de que les dones abandonin el seu paper en la societat patriarcal i, és per això, que des dels inicis d'aquestes iniciatives s'oposen a totes aquelles mostres que conforten a les dones a sortir-se d'aquelles activitats que se surten de les pròpies labors considerades femenines com, per exemple, la pintura. Malgrat que Casellas admet que l'inici d'aquestes recriminacions es remet a finals de l'any 1896, no fa esment d'aquest debat fins a aquesta ocasió, a l'any 1899, quan Francesc Miquel i Badia també comença a adoptar un altre to en els seus escrits. Segons Miquel i Badia, aquesta vegada hi ha una excessiva presència de quadres a l'oli:

«Se nota entre las señoras aficionadas al arte preferencia en favor del cuadro y [...] desdén hacia el dibujo a las labores propias del sexo femenino y las industrias en las cuales su exquisito natural buen gusto puede utilizarse con gran provecho. Todas tienden a ser pintoras, a hombrearse con los artistas de profesión; todas acometen el cuadro de caballete, en el cual no se alcanzan triunfos sin grandes esfuerzos y sin concienzudos estudios.[...] En una palabra, desearíamos, y en este deseo nos acompañan muchos, que las señoras y señoritas en la serena paz del hogar pensasen más en el arte decorativo, en la aplicación del arte a las industrias femeninas, que en hacer alardes de artista y en pintar cuadros, dejando esto para aquellas a quienes hubiese dotado Dios de ingenio para salir vencedores en tan ardua empresa».⁷⁴

⁷² CASELLAS, Raimon, «A propòsit de la Exposició de Can Parès», *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1899.

⁷³ *Ibidem*.

⁷⁴ MIQUEL I BADIA, Francesc, «Tercera Exposición de Obras de Arte debidas a Señoras y Señoritas en el Salón Parés», *Diario de Barcelona*, 4 de gener de 1899.

D'aquestes preocupacions que es converteixen en el tema central de les crítiques, podem imaginar que en aquesta Tercera Exposició el nombre d'obres presentades en la secció d'arts decoratives disminueix i les tècniques al pastell i a l'aquarel·la, més apropiades al «femení», també van ser menys utilitzades. Paral·lelament, doncs, les pintores s'haurien animat a presentar més quadres a l'oli en què es tornaria a distingir la pintura de flors –que seguiria predominant–, els retrats, les figures i els paisatges.

4.4. 1900

El dia 17 de maig de 1900, *La Vanguardia* anuncia que, havent-se d'inaugurar l'Exposició Anual Femenina de la Sala Parés el dia 3 de juny, s'entreguin les obres a exposar abans del dia 1 del mateix mes.⁷⁵ Segurament, la data d'inauguració va tornar a endarrerir-se ja que el *Diario de Barcelona* del dia 20 de juny anuncia la inauguració per a les pintores i les famílies pel dia 21 de juny de 1900. A l'acte hi va concórrer molta gent, segons el *Diario de Barcelona* del dia següent, que també diu que aquest darrer concurs «no ofrece, a primera vista, la importància de otros anteriores».⁷⁶ En aquesta ocasió el nombre de participants s'ha reduït notablement: Arnaldá, Mercè Auger, J. Baxerías, Anita de Bertrán, Àngela Boada, Roser Capdevila, Egozcue, Carme Enrich Llevada, Antònia Ferreras, Fortuny, Iborra, Kennedy, Lize, Pepita Mirabent, E. De Nueros, Teresa Nyssen, Ponsá, Antònia Pujol, P. Regad, Romeu, Tomàs Salveny, Visitació Ubach de Osés, Vigarí de Ulsamer, Vesamer, Pilar Vilaret.

Tot i així, fer-se una idea de com va ser aquesta última exposició femenina és més complicat, ja que l'espai que se li dedica a la premsa ha estat considerablement reduït. Fins i tot *La Vanguardia*, que juntament amb el *Diario de Barcelona* era la publicació que més notícia donava sobre aquests esdeveniments, deixa de dedicar-li l'extensió de la resta d'anys. Seria interessant poder disposar de més articles per analitzar detalladament el debat que va sorgir de la Tercera Exposició, ja que de la premsa de l'any 1900 es pot entreveure que dedicar-ne unes pàgines podia comportar certa "incomoditat":

«Voldria saber passar la corda com en Blodin, o ser una patum d'aquelles que tot s'ho poden permetre, per a tractar sense patir de l'Exposició que moltes de les senyoretetes que pinten han organitzat a Can Parés, idea que no podem fer menys que trobar excel·lent, ja que el *Pèl & Ploma* també les ha fet per ara en aquell freqüentat saló, l'únic establiment

⁷⁵ [s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 17 de maig de 1900.

⁷⁶ [s.n.], *Diario de Barcelona*, 22 de juny de 1900.

artístic del que parla en Baedeker en la seva nova guia d'Espanya, al tractar de Barcelona». ⁷⁷

En aquest últim article també es pot llegir:

«Ara vé la súplica: hi ha algunes senyoretes pintores, que no fent valer la qualitat accessoria del genre del article, exposen indistintament entre'ls pintorots de la meitat del genre humà de la que jo també faig part, encara que no exposi. Aquestes senyoretes están en el seu dret, tant si tenen rahó com no, pero passa que si á n'elles els hi resulta més atractivol lluitar en la batalla general de tots els pintors, á les que no més exposen entre elles, aquestes secessionistes els hi fan un flac servei, privantles dels elements de mes valer entre'l que podrien exposar totes juntes. A mi se m'acut que podrie posarse remei, pregant als senyors mestres de les expositores qu'ara resulten un xic abandonades, que prenguessin part en les exposicions, solzament com aquell que diu pera fer de costat». ⁷⁸

Aquest autor es dirigeix a les pintores que exposen obres “femenines”, i els aconsella que no exposin al costat de dones artistes que produeixen obres “masculines”. Sembla que aquestes exposicions, a l'estar perdent “feminitat”, estaven perdent tot el seu sentit, i aconsella a les artistes que produeixen obres pròpies del seu gènere no entrar en altres camps que no siguin els que més dominen.

Els pocs reculls de premsa que he pogut recollir sobre la Quarta Exposició també ens donen alguna informació, tot i que escassa, sobre com va ser aquesta mostra, i parlen de la secció de pintura, on es podia trobar pintura de flors, que segons el *Diario de Barcelona* s'emportaven la millor part, bodegons, figures o paisatges, que sembla ser, segons els crítics, la categoria de pitjor qualitat. Segons el *Diario de Barcelona*, mai cap dona barcelonina s'havia presentat en aquesta darrera categoria –on sí que va haver-hi molta representació olotina–, i ho feien cada vegada més, en canvi, a la secció de figures. Seguia existint la categoria de les arts decoratives, ja que s'esmenta algun tapís o paravent.

Aquesta és la quarta i última exposició femenina. Tot i així, és important esmentar la notícia que dóna el diari *La Vanguardia* sobre la inauguració d'una altra l'any anterior. A *La Vanguardia* del 20 de juny de 1899, apareix una petita nota on diu que el dia següent, dijous dia 21, la Sala Parés inaugurarà l'exposició femenina. Dos dies després, el dia 22 de juny, *La Vanguardia* torna a publicar una nota informant que s'ha inaugurat a la Sala Parés una exposició de Belles Arts exclusivament femenina, afirmant que el nombre d'expositores ha

⁷⁷ M.U., «Exposició de les senyoretes pintores a Can Parés », *Pèl & Ploma*, 1 de juliol de 1900.

⁷⁸ *Ibidem*.

crescut. Malgrat que aquesta mateixa nota promet un article més ampli en números posteriors de la publicació, no se n'ha trobat cap. Tampoc s'ha trobat cap altra referència a aquesta possible nova exposició en altres diaris ni revistes de l'època. A més, a *La Veu de Catalunya* del 21 de juny de 1899, diu que l'única obra nova que exposa aquesta setmana al Saló Parés és un plafó destinat al xalet dels senyors marquesos de Vilanova i la Geltrú. En el cas que aquesta exposició que anuncia *La Vanguardia* fos una edició més de les exposicions femenines, hi hauria hagut un total de cinc exhibicions, sent aquesta, la quarta, programada només mig any més tard que la tercera.

5. LA FORMACIÓ I PROFESSIONALITZACIÓ DE LES ARTISTES

El segle XIX, especialment a l'Anglaterra victoriana, però extensible a molts altres indrets, és el segle que consolida l'ideal burgès de la feminitat: el d'una dona modesta, pura, reclosa en la dolça esfera de l'entorn familiar i convertida, més precisament, en l'«àngel de la llar». L'educació que rebien les dones, doncs, no les preparava per una vida professional sinó per ser bones esposes i bones mares, de manera que la pràctica de les arts representava en aquest context un mèrit més. Per tant, és cert que existien dones que es dedicaven a l'art per afició, però la diferència rau en que també existien dones que volien ser artistes, i les nombroses iniciatives que aquestes realitzaven per desvincular-se de l'etiqueta d'*amateurs*, sovint van estar molt mal vistes. Hi havia la tendència social de considerar que les dones professionals amb projecció pública eren usurpadores de l'autoritat masculina o destructores de l'harmonia domèstica. Per tant, les artistes professionals no només van haver de superar els obstacles que suposaven una educació deficient, sinó que també van haver de superar unes convencions socials que les obligava a ser dones "respectables", com a sinònim de dones domesticades, decoratives i maternal.

En aquest període també es consolida el que es coneix com la doctrina de les esferes separades, on s'estableixen uns límits d'actuació pel gènere masculí, i uns altres pel femení. Òbviament, aquesta segregació també té conseqüències en l'àmbit de l'art. A finals del segle, quan va augmentant la presència de dones artistes en els espais d'exposició, comencen a proliferar textos específics que parlen sobre elles i que evidencien la segregació i l'existència d'uns rols que els dificulta el poder avançar professionalment. Aquests textos sovint les entenen com un grup homogeni en virtut del seu sexe que, a més, està radicalment separat de l'univers dels creadors, que són els homes. És a partir d'aquí que apareix la noció d'"art femení", un art gràcil, delicat, petit, pacient, gairebé sempre *amateur*, limitat a l'àmbit domèstic –aquell que els pertany– i que es troba a l'extrem oposat de l'exercici públic de l'Art en majúscules, reservat al sexe masculí. Aquesta divisió serà un dels obstacles principals amb què les dones s'hauran de topar si volen professionalitzar-se, perquè cap de les definicions que el segle XIX ens dona de l'Artista és compatible amb les definicions de la dona «respectable» de l'època.

Aquesta segregació, com és de suposar, establia un tipus de crítica per a les obres de producció "femenines", diferents a les dels homes artistes. Les dones havien de lluitar també

contra un fals triomf que sovint es centrava en el seu atractiu físic o altres gràcies afegides que no tenien res a veure amb la qualitat de les seves creacions. En moltes de les crítiques dirigides a les exposicions femenines de la Sala Parés és fàcil trobar-se comentaris com els que fa Casellas a *La Vanguardia*:

«Es un animado y risueño espectáculo el que ofrece el Salón Parés en estas mañanas de Exposición femenina. Cuadros de paisaje y de flores tapizando alegremente las paredes del Salón; grupos de elegantísimas jóvenes pasando revista a los lienzos, obra de sus propias manos o de las de sus amigas, de sus conocidas o condiscípulas; y la juventud del sexo fuerte, sin saber donde fijar con preferencia la atención, distribuyendo sus miradas entre los cuadros y sus autoras. Unos y otros tienen que ver, y aunque, puestos en alternativa, no vacilaríamos en anteponer el goce de contemplar a las creadoras al placer de admirar su creación».⁷⁹

L'afalagament, en aquest cas, és una manera d'aniquilament. La crítica opinava sobre elles abans que sobre la seva obra, qüestió impensable per a un home; en aquesta línia, el millor elogi que una artista podia rebre era que pintava com un home o, en altres paraules, que no semblava una dona. Es considerava molt normal el fet de qualificar de "masculins" els seus quadres com a sinònims de "positiu". Per tot això, algunes de les dones preferien signar les seves obres sense especificar el seu nom. A Catalunya Maria Lluïsa Güell signava amb l'acrònim del seu nom i cognom, "MLG", i Antònia Ferreras, acostumava amb la inicial del seu no, A. Ferreras, ambdues presents a les exposicions femenines de la Sala Parés.⁸⁰

Un altre dels obstacles amb què es trobaven era el mateix concepte de família. Fins al segle XIX la major part de les artistes són filles, esposes o germanes d'artistes. En el cas de les artistes que van formar part de les exposicions de la Sala Parés, no totes provenien de família d'artistes, però gairebé totes pertanyien a les classes adinerades. Només les dones de les classes més altes tenien temps i "permís" de la societat per rebre ensenyament artístic. Però la "família" les afectava d'altres maneres. Si en algun moment optaven per casar-se, la majoria acabaven abandonant l'art, com a mínim de forma "activa". Tot i així, van existir dones que van compaginar la família i la professió, com la francesa Suzanne Valadon o l'aragonesa María Luisa de la Riva; o altres que van romandre sempre solteres, com és el cas de les dues artistes catalanes millor valorades a l'època, Lluïsa Vidal i Pepita Teixidor. Per aquest punt és

⁷⁹ CASELLAS, R., «El Arte femenino en el Salón Parés», *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1896.

⁸⁰ Vegis RIUS VERNET, Núria, *Del fons a la superfície: obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista*, Barcelona: Centre de Cultura de dones Francesca Bonnemaison, 2008, p. 27.

interessant llegir l'article que Raimon Casellas escriu en motiu de la Tercera Exposició Femenina de Barcelona:

«Les lleis de la naturalesa i de la societat no triguen a imposar-se, i fins la nena més engrescada amb les cabòries d'art acaba per pagar lo tribut corresponent a les exigències de la vida de família. L'amor, lo matrimoni, la maternitat, veus aquí los enemics declarats de les aficions artístiques; tan bon punt se presenten aquells tres adversaris... adéu pinzells, adéu cavallet, adéu caps de colors!». ⁸¹

Totes aquestes convencions afectaven a l'educació, la barrera més gran que les dones trobaven a l'hora de poder entrar en el món de l'Art. Degut als convencionalismes del moment, les dones van ser sistemàticament excloses de les escoles públiques i de les organitzacions professionals i es van veure obligades a formar les seves pròpies associacions. A Londres van fundar la Society of Female Artists de Londres i a París la ja citada Union des Femmes Peintres et Sculpteurs.

Les dones no van començar a ser acceptades a les escoles oficials d'art fins a la dècada de 1870. Sovint, aquest veto es podia argumentar amb motius tan simples com la falta d'espai a les aules, però el gran debat que ocupava l'entrada o l'exclusió de les dones a l'Acadèmia girava entorn a les classes de nu. Es temia pel "caràcter" de les dones, ja que corrien el risc de corrompre's o, pitjor encara, de masculinitzar-se i, per tant, de perdre les seves virtuts i la seva puresa "innata". Però també es patia per la concentració dels alumnes homes, ja que aquesta es veuria condicionada i reduïda per la presència de les dones. ⁸² Patricia Mayayo, però, suggereix que darrere de totes aquestes paraules existia el veritable temor a que l'art perdés definitivament el seu prestigi. ⁸³ S'ha de tenir en compte que les avantguardes de finals del segle XIX sobreposaven l'expressió personal per damunt de la correcció tècnica. Per tant, es contradeien amb l'essència de les escoles oficials de belles arts, que poc a poc anaven perdent la seva hegemonia. L'entrada de les dones a l'Acadèmia, doncs, suposaria una redundància de la pèrdua del seu prestigi, ja que l'art deixaria de pertànyer exclusivament als homes. És significatiu, llavors, que, com veurem al parlar de França i de Barcelona, les dones aconseguïen accedir a l'ensenyament oficial quan la supremacia de la doctrina acadèmica s'havia vist desbancada i el focus de la creació artística s'havia desplaçat cap a una altra banda.

⁸¹ *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1899.

⁸² Patricia Mayayo recorre a les paraules de Jean-Léon Gérôme, que sostenia que quan els alumnes treballaven amb models femenines, el seu rendiment disminuïa. MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 42-43.

⁸³ MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2007, p. 43.

Tot i això, una vegada admeses a les Acadèmies, el següent gran obstacle a superar van seguir sent les classes de nu, unes classes a les quals, en un bon començament, totes les Acadèmies els hi van negar l'accés. La representació del cos humà és essencial a l'hora de fer pintura d'història o pintura mitològica, gèneres necessaris per entrar a les Acadèmies i segurs en les llistes de premiats dels salons, per la llarga història que els ha considerat gèneres majors. Per tant, negar-li l'ensenyament de la representació del cos humà a les dones, en el fons, significava portar-les a una situació cada vegada més crítica, limitant-les a pintar el que se'ls estava permès: les flors, els paisatges o els animals, gèneres històricament considerats menors. Aquests, a més, es limiten als espais quotidians i, més exactament, als espais domèstics, també desfavoridors a l'hora de deixar-les entrar en la disciplina de la història de l'art.

Mentre lluitaven per ser admeses a les acadèmies, les dones van haver de buscar-se centres de formació alternatius, i moltes d'elles van recórrer a les acadèmies privades les quals, sovint, les garantien la formació amb mestres reconeguts. França va ser el país on més van proliferar aquestes escoles, a moltes de les quals hi participaven els mateixos mestres de l'École des Beaux-Arts. La quantitat de diners que havien de pagar les dones habitualment doblava el preu que havien de pagar els homes, tot i així, en algunes d'elles se les permetien treballar amb nus parcials, i moltes de les artistes que s'ho van poder permetre van acabar combinant l'ensenyament oficial i el privat, o preferint directament el privat.

5.1. Sentit de l'educació artística femenina a Catalunya

Les convencions socials i els problemes en l'educació artística que acabo d'exposar de forma general són perfectament aplicables als casos tant d'Espanya com de Catalunya. Les catalanes, però, no començaran a trobar-se a les actes de l'escola oficial fins la dècada de 1880. Tot i així, la pràctica de l'art també era una cosa socialment acceptada, i igual que a la resta d'indrets, les dones es van formar artísticament en la gran quantitat d'acadèmies privades que proliferen a finals del segle XIX a Barcelona i a altres indrets catalans.

El problema no residia en la pràctica de l'art sinó en la professionalització artística de les dones. Com veurem en el següent apartat, l'arribada d'aquestes Exposicions Femenines va ser, dins els límits que la crítica reservava per a les dones, ben acollida entre la premsa de l'època. De fet, una altra idea molt comú entre els homes del moment va ser que les dones ocupaven el seu temps amb activitats excessivament frívoles, i les activitats artístiques podien ser una

distracció més profitosa, una manera més lucrativa de gastar el temps lliure. Les belles arts s'associaven a la moralitat, a un sistema en què l'ètica i l'estètica tenen com a finalitat última ajudar a les dones a comprendre la bellesa moral i això, sens dubte, beneficiaria a educar i potenciar el talent dels fills. Per tant, la pintura i el dibuix com a ensenyament per a les dones va acabar acceptant-se obertament per gran part de la societat burgesa, però com una manera moral de passar el temps i amb la finalitat d'educar correctament els fills, d'aconseguir aquella fita obsessiva que les obligava a ser les perfectes cuidadores de la llar i la família. Sobre la utilitat de l'educació artística, podem tornar a remetre'ns a l'article de Casellas sobre la Tercera Exposició:

«Com no els ha de servir! Per aquesta afirmació sí que no hi passo. Si no es serveix per a arribar a fer art, els servirà per mantenir l'afició. La dona que de soltera ha empastifat una tela, quan sigui mestressa de sa casa, voldrà veure quadros per les parets; i quan vingui l'hora d'educar als fills, exigirà que aquestos sàpiguen quelcom de belles arts...a lo menos una mica de dibuix. I no és poc l'avenç que això representa en la instrucció de la joventut...».⁸⁴

Com podem intuir en les paraules de Casellas, en el cas de Catalunya aquesta utilitat de l'educació artística femenina també es veurà lligada amb el sentiment de nacionalitat catalana que emergeix amb força en el mateix moment. A més, ens trobem en un període en què la societat barcelonina segueix les pautes de París per arribar a ser una important capital de la cultura i, davant l'alegre sorpresa que provoquen les primeres exposicions femenines entre els crítics del moment, es pot llegir:

«Resultado de esa gallarda muestra de halagadora muestra de las aficiones y aptitudes del bello sexo es altamente lisonjero para las expositoras y no menos honroso para nuestra capital, que puede alardear de contar con tan lúcido núcleo de inteligencias superiores».⁸⁵

Es donava importància, doncs, a què les dones contribuïssin a la cultura general de la ciutat, a la imatge d'una ciutat moderna que s'adaptava a les noves idees.

⁸⁴ CASELLAS, Raimon, «A propòsit de la Exposició de Can Parés», *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1899.

⁸⁵ OPISSO, Alfredo, «En el Salón Parés. Exposición femenina de Bellas Artes», *La Vanguardia*, 4 de gener de 1898.

5.2. L'ensenyament oficial: L'Escola de Belles Arts de Barcelona

Segons Estrella de Diego, les primeres alumnes matriculades a l'ensenyament oficial a l'estat espanyol apareixen durant el curs 1878-79, a l'Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid. Aquestes, però, no estaven inscrites en assignatures com anatomia pictòrica, color i composició. A anatomia pictòrica no hi apareixen dones fins l'any 1894, on només 5 dels 164 alumnes totals, són noies. Per tant, la situació a Espanya, igual que a Catalunya, no és més favorable que a la d'altres països europeus o americans, on els obstacles i les limitacions seran les mateixes.

A Gran Bretanya, l'element que més dificultava l'entrada de les dones a la Royal Academy era també l'obstinació en no acceptar-les a les classes del natural. Tot i així, les dones angleses volien accedir a l'Acadèmia i els intents per aconseguir-ho van ser nombrosos. Una de les artistes fonamentals per als progressos educatius de les arts va ser Eliza Bridell-Fox, una de les primeres en prendre la iniciativa d'una classe amb model femení nu per a dones, que va despertar una grandíssima expectació. Bridell-Fox, activista en la lluita per aconseguir la igualtat de drets i important membra de la Society of Female Artists, havia estat alumna de la Sass's School of Art –de la qual no es tenen gaires notícies–, on també havia impartit algunes classes com a professora. També existia la Government School of Art for Females, que preparava a les alumnes que volien entrar a l'Acadèmia per obtenir més prestigi i una millor preparació. Es té constància de què l'any 1859, un grup de pintores demanava l'accés a la classe del natural a la Royal Academy Schools a través d'una carta signada, però la petició va ser denegada.⁸⁶

Al segle XIX, la primera alumna en entrar a la Royal Academy School va ser Laura Herford –precisament, alumna d'Elizabeth Bridell-Fox–, la qual va aconseguir entrar-hi l'any 1861, enviant una instància amb només les seves inicials. Quan van descobrir que era una dona, van adonar-se de que no existia cap llei o regla específica que li prohibís l'entrada, així que s'hi va quedar. A partir d'aquí, l'any 1862 ja hi havia 5 alumnes matriculades, al 1868 n'hi havia 13, al 1872 n'hi havia 92, i al 1879, 130.⁸⁷ La discriminació, no obstant, encara persistia l'any 1888, ja que, per examinar-se, els alumnes havien de representar un cos sencer, mentre que les alumnes havien de dibuixar un cap, i l'any 1891 ells dibuixaven el *Nude Living Model* i elles el *Draped Living Model*. No va ser fins l'any 1893, quan després de moltíssimes peticions, les

⁸⁶ És probable que la persona que va portar la iniciativa d'aquesta acció fos la mateixa Elisabeth Bridell-Fox. <http://www.historyofwomen.org/biogs.html> [Consulta: 30 d'agost de 2014]

⁸⁷ Les dades les dona DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Cátedra, 2009, p. 69-70.

estudiants van tenir el seu model nu, o casi nu, i l'any 1903, van començar a rebre ensenyament mixt, tot i mantenir la segregació en les classes del natural.

Als Estats Units, la situació va ser un pèl més avançada i especialment interessant si es compara amb Europa. L'any 1795, Charles Willson Peale, un personatge que creia fermament en les capacitats artístiques de les dones, va fundar el Columbianum Art Academy of Painting, Sculpture and Architecture, una entitat que va obrir el camí a que deu anys més tard, al 1805, es creés una institució similar a Pennsilvània. Aquesta última va ser de vital importància per a l'ensenyament artístic de les dones, ja que a l'exposició que des d'aquesta institució es va organitzar l'any 1811 ja van participar algunes dones, i l'any 1824, les mateixes filles de Peale, Anna i Sara, van ser escollides acadèmiques. L'any 1844 les dones podien participar en la vida de l'Acadèmia com a membres de ple dret, i al 1860 assistir a classes d'anatomia, tot i que aquestes no devien ser massa abundants, ja que a vegades decidien posar les unes per les altres. Al 1868 es va contractar una dona perquè posés a la classe de natural de les alumnes i al 1877, aquesta pràctica ja es va incloure definitivament entre les assignatures del pla, començant-se d'aquesta manera a utilitzar models masculins, malgrat els nombrosos detractors.⁸⁸

Mentrestant, a França no es troben grans avantatges respecte de la resta de països, ja que les úniques classes de qualitat a les que les dones poden assistir són les de l'Acadèmia Julian, fundada a París l'any 1873, on sí que se les permetia disposar de classes amb model, tot i que no s'especifica si era nu o no. Aquesta escola tenia com a objectiu preparar les dones que aspiraven a exposar als Salons o, fins i tot, a aquelles que volien accedir a la competitiva École des Beaux-Arts quan això se'ls hi va permetre, que no va ser fins l'any 1897.⁸⁹ En aquesta acadèmia, malgrat que els tallers de les dones i dels homes seguien separats, es mantenien els mateixos principis per ambdós sexes: l'ús de models vius i la correcció setmanal de les obres dels estudiants.

La lluita de les dones per poder entrar a l'École des Beaux-Arts, va durar prop de deu anys, però quan finalment van aconseguir ser admeses, la majoria de les alumnes que s'ho podien

⁸⁸ Se sap que fins i tot es va arribar a demanar la dimissió del professor Thomas Eakins quan aquest va decidir despullar el model.

⁸⁹ Més exactament, l'any 1897 a les dones se'ls permet treballar en galeries, a presentar-se als exàmens d'entrada i a seguir els cursos de pintura i escultura en un taller diferent al dels homes. No obstant, cal esperar fins al 1899 perquè una dona es presenti al concurs d'escultura i, en quant a l'arquitectura, al no concebre's que una dona pogués dedicar-se a aquest llenguatge, no es fa cap menció en els arxius. FOUCHER, *En busca de la emancipación de las mujeres* dins de *Pintoras en España 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo*, Saragossa: Universidad de Zaragoza. Vicerrectorado de Cultura y política Social, 2014, p. 40.

permetre van preferir seguir matriculant-se a l'Acadèmia Julian, ja que els professors de l'École estaven molt allunyats del nou focus artístic, que era l'avantguarda. En el cas francès, s'ha de tenir en compte que durant la segona meitat del segle XIX, París va experimentar canvis espectaculars. Aquests canvis, entre altres coses, van comportar uns nous models socials que, en el camp artístic, afavoriren el naixement de l'impressionisme. Va ser el París de Claude Monet, Pierre-August Renoir, Berthe Morisot, Édouard Manet, Edgar Degas, Mary Cassatt, i molts altres, un grup de pintors i pintores que van crear un nou moviment d'innovacions estilísticament radicals, i van proposar nous temes que centraven la seva atenció a la vida moderna, una vida moderna que es vivia als bulevards, als cafès, a les sales de ball, però també als interiors domèstics o als jardins privats. L'impressionisme, en el fons, responia a la reestructuració de les esferes públiques i privades que la ciutat experimentava i que, allora, sorgien de la diferenciació sexual. I malgrat que a les dones se les exclouïa d'alguns dels nous assumptes impressionistes perquè pertanyien a l'esfera pública i masculina, aquest nou estil també semblava legitimar les escenes de la vida social domèstica, que elles coneixien prou bé. Tots aquests elements canvien radicalment la relació entre les dones i el nou moviment i, sovint, les pintores franceses —o les estrangeres que viatjaven fins a París— es van sentir més atretes cap a les noves avantguardes, que no s'ensenyaven des de la institució oficial.

Però malgrat els entrebancs que les dones artistes es trobaven per exercir com a professionals, un nombre molt important d'elles ho va fer. En el París de finals de segle també va existir una xarxa de societats artístiques molt àmplia, on l'art de les dones podia viure. Algunes d'aquestes societats van ser exclusivament de i per a dones, com la Union des Femmes Artistes o la Union de Femmes Peintres et Sculpteurs, que van lluitar pel reconeixement de la feina de les dones que volien entrar en el món de l'art, on cal destacar la feina de la presidenta, Héléne Bertaux. I convocaven un Salon des Femmes anual. Altres, van ser mixtes, com les exposicions dels Independants, organitzades especialment entre les dècades de 1870 i 1880, i van ser anomenades Impressionistes. Malgrat tot, la lluita de les dones per accedir a l'ensenyament oficial va continuar, perquè entrar a l'École des Beaux-Arts també era símbol de prestigi. És significatiu, però, que ho aconseguissin tant tard, al 1897, quan l'hegemonia artística ja no pertanyia a les institucions oficials, sinó que el focus s'havia traslladat a les avantguardes.

A Catalunya el principal centre oficial de formació artística era l'Escola de Belles Arts de Barcelona, coneguda com La Llotja. Aquesta, a més de la seu central a l'edifici de la Llotja de Comerç, també disposava d'una escola al carrer del Carme, una altra al carrer Girona, i una última a Hostafrancs. Dins aquesta mateixa escola, s'havia de distingir entre l'Escola Superior de Belles Arts i l'Escola de Belles Arts (Arts i Oficis). La primera cursava les assignatures de

dibuix de l'antic i del natural; color i composició; escultura; gravat; paisatge; perspectiva; anatomia artística; teoria estètica i història de les belles arts; i teoria i història de les belles arts industrials. A la segona, en canvi, es cursaven dibuix general, artístic i lineal; tallat de la pedra, de la fusta i nocions de construcció; fusteria i mobles; talla en dibuix, ceràmica i d'altres obres al torn; metal·listeria; teixits, blondes, brodats i estampats; pintura decorativa; i teoria i història de les belles arts.⁹⁰

Igual que les artistes franceses, britàniques i nord-americanes, les catalanes també volien entrar a Llotja perquè significava una millor instrucció i més prestigi. Ja he apuntat com s'excloïa a les alumnes de les classes del natural a Europa i a Nord-Amèrica, i com Espanya seguia els mateixos patrons perquè també s'opinava que la còpia de models nus era extremadament indecorós per a les noies. És significatiu, però, que a l'escola de Barcelona, la figura de la dona no només fos un tema de debat com a subjecte, sinó que també ho va ser com a objecte de representació. Al moment en què es va iniciar l'estudi del natural, a Barcelona només es permetia el nu masculí i el femení es treballava únicament sobre gravats. Es va haver d'esperar fins el segle XX perquè es pogués practicar la còpia del model femení, i aquest no es va iniciar a l'Acadèmia, sinó en una agrupació lliure com era el Cercle Artístic de Sant Lluç. Per tant, a Catalunya, aquest debat no va ser tampoc menys intens, i el debat sobre el natural en l'ensenyament artístic femení estava prou més tancat que a altres països.

La historiadora de l'art que més ha estudiat la relació de les dones amb la Llotja ha estat Núria Rius Vernet. Segons el seu estudi, pocs anys després de la creació de l'Escola, s'inicien uns premis per a amants i aficionats a les arts, i és aquí on, a partir de l'any 1797, apareixen els primers noms de dones vinculades a la Llotja, i ho fan com a aficionades, com a *amateurs*, no com a professionals, ni com a alumnes. Cal esperar fins al curs de 1885-86 per trobar les primeres noies matriculades a l'Escola d'Arts i Oficis, van ser la tarragonina Francisca Sans i Benet, i la barcelonina Emília Coranty Llurià, aquesta última, artista que va participar a les tres primeres exposicions femenines de la Sala Parés. No s'ha pogut trobar cap nom de dona en els llibres de matrícula de l'Escola Superior de Belles Arts anteriors als cursos 1884-85, i els llibres de matrícula dels cursos 1885-89 estan perduts, per tant, no es pot dir amb total seguretat que les primeres dones inscrites a la Llotja com a alumnes es trobessin a l'Escola d'Arts i Oficis.

Com ja he dit, les dones també podien tenir interès en entrar a la Llotja per rebre un ensenyament concret o per gaudir d'un prestigi major, però en el cas de Catalunya, aquest

⁹⁰ RIUS VERNET, Núria, *La dona: « Subjecte » de l'obra d'art. Presentació de recursos didàctics elaborats amb llicències d'estudis retribuïdes. Educació artística*. Generalitat de Catalunya. Departament d'Educació, 2005, p. 85.

accés també s'ha d'entendre com un benefici pels empresaris catalans. L'any 1877, l'Acadèmia de Belles Arts envia tota una sèrie de propostes al govern sobre les reformes que s'haurien d'introduir als estudis artístics, i entre aquestes propostes, es trobava la d'oferir ensenyaments de dibuix a les senyoretetes. En un escrit de Pau Milà, que havia estat professor de l'assignatura de Teoria i història de les belles arts, es deia:

«Con el fin de formar maestras de dibujo que tanta falta hacen, particularmente para la enseñanza doméstica; aleccionaría a algunas jóvenes para dedicarse a Trabajos encaminados ahora a solo Hombres; darían los necesarios conocimientos y prácticas artísticas para poder luchar con el extranjero en ciertas industrias indumentarias, a la vez divulgaría la afición artística que tan útiles son en los tiempos de positivismo que estamos atravesando».⁹¹

En el fons, doncs, quan a la resta de països les dones començaven a acceptar-se en els ensenyaments artístics, alguns membres de la mateixa Llotja van entendre que l'augment del treball a domicili realitzat per les dones podria abaratir els costos de les seves indústries. Partint d'aquest punt de vista es poden entendre també el gran interès que les artistes catalanes van mostrar cap al dibuix i la pintura de flors. Com a la resta de països, els gèneres que més van practicar van ser aquells que tractaven temes quotidians: el paisatge, les natures mortes o, fins i tot, el retrat. Però a Catalunya, la pintura de flors i la seva aplicació a la ceràmica o als brodats ha ocupat un lloc molt més important en l'obra de les pintores que a la resta d'Europa, fins i tot hi ha un nombre bastant important d'artistes catalanes en què es pot afirmar que gairebé únicament i exclusivament pintaven flors, en un percentatge molt superior al de les artistes europees. És el cas, per exemple, d'Emília Coranty Lloria⁹² o el de Pepita Teixidor Torres.

Al segle XIX, les natures mortes, i més concretament la pintura de flors, no gaudeixen de massa estima. Al contrari, se la considera un gènere menor dins la producció artística. Tot i així, la pintura de flors en el seu origen, els segles XVI i XVII, era un tipus de bodegó o de natura morta que practicaven ambdós sexes per igual. L'augment de la seva demanda, derivat del desenvolupament del capitalisme en els països protestants, va fer que fos un gènere d'interès per a molts pintors, ja que la burgesia creixent demanava temes no religiosos per decorar les seves cases, sovint lligats a la vida quotidiana. També s'han de tenir en compte altres aspectes

⁹¹ RIUS VERNET, Núria, «La Llotja, un espai per a les dones?», *Revista de Catalunya*, núm. 158, gener 2001, p. 76.

⁹² A part de ser una de les primeres alumnes matriculades a la Llotja, més tard també va ser professora. RIUS VERNET, Núria, «La Llotja, un espai per a les dones?», *Revista de Catalunya*, núm. 158, gener de 2001, p. 73.

com la necessitat d'imatges florals que neix a Holanda per poder difondre les seves llavors a partir del segle XVII, o la moda de l'horticultura entre els grups socials benestants. Davant d'aquest fet, pintores i, especialment, pintors, s'hi van dedicar. A més, durant molt temps la natura morta ha estat considerada una *vanitas*, un tipus de representació que reflecteix el pas del temps, una manera al·legòrica de representar la transitorietat de la vida, quelcom molt útil i molt emprat en la propaganda d'idees contrareformistes. Per tant, tampoc ha d'estranyar que aquesta pintura fos molt ben valorada en el món catòlic. Tot i així, aquest gènere va començar a desprestigiar-se al segle XIX, just quan va fer-se la divisió entre la pintura masculina i la pintura femenina, i les flors van passar a formar part de l'esfera femenina.

A Catalunya, la pintura de flors també té una innegable continuïtat durant el segle XVIII. A la Llotja, ja des de la seva creació, s'impartien classes de flors i adorns i, fins i tot, s'atorgaven premis anuals a aquells que es dediquessin a l'estudi de les flors copiades del natural. Això s'entén perquè La Llotja va estar orientada des d'un bon començament a unir l'art i el disseny amb la producció industrial, i aquesta categoria tenia un paper molt important tant en la decoració d'interiors com en dues aplicacions utilitàries: eren el tema principal en els teixits de seda, segons el model francès, i en els teixits d'indianes.⁹³ Al segle XIX les flors seguien estant relacionades amb les indústries tèxtils catalanes, o sigui que no ha de sobtar que tantes artistes s'hi dediquessin.⁹⁴ A més, el major nombre de premiades apareixien sempre en l'especialitat de brodats i blondes, així que si hi havia dones que volien viure del seu art, havien de dedicar-se a la pintura de flors. També cal recordar, a més, que les fruites, les flors, formen part del parament de la llar, i aquest va ser l'espai reservat exclusivament a les dones al llarg del segle, la qual cosa vol dir que podien disposar dels seus models amb molta facilitat.

Finalment, després de valorar tots aquests aspectes, la Diputació va acceptar i projectar una secció per a nenes i adultes que hauria d'estar portada per un professor, que cobraria 3.000 pessetes, una professora, que en cobraria 1.500, i una ajudanta, que en cobraria 1.000. Així, l'any 1882 es crea l'Escola de Dibuix i de Pintura per a nenes i adultes i el 1883 es creen els «estudis especials d'ampliació», que consistien en l'aplicació de fragments de dibuix a teixits, blondes, estampats, ceràmica i demés labors pròpies de les dones.

⁹³ Aquest qualificatiu prové dels estampats indis, uns estampats manuals que es realitzaven sempre sobre teixit de cotó. RIUS VERNET, Núria, «La Llotja, un espai per a les dones?», *Revista de Catalunya*, núm. 158, gener de 2001, p. 81.

⁹⁴ Segons Ainaud de Lasarte –que al parlar d'aquest gènere parla quasi exclusivament d'homes– destaca que les flors preferides del període modernista van ser els crisantems, com les peònies ho havien estat una mica abans. AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *Del segle XIX al sorprenent segle XX*, Barcelona: Carroggio, 1991, Col. La Pintura Catalana, Vol. III, p. 13.

5.3. Els mestres i les mestres de les artistes catalanes

Igual que a París, a Catalunya el negoci de les acadèmies privades també va arrelar amb força. L'accés de les alumnes a la Llotja també coincideix amb un canvi d'hegemonia artística. Tal com diu Fontbona, la institució començava a entrar en una crisi que s'aguditzaria en etapes posteriors.⁹⁵ El nou patró d'artista lliure en el qual l'expressió personal s'imposava damunt la simple correcció tècnica, també arribava a Barcelona, i aquesta era, per naturalesa, poc compatible amb l'essència d'una escola oficial de Belles Arts. D'altra banda, l'estructura centralista de la xarxa educativa artística de l'Espanya de l'època mantenia una jerarquització de les escoles on l'Acadèmia de San Fernando es col·locava per damunt de les escoles provincials. Tot i que el paper de la Llotja en aquells anys encara fos força notable, alguns dels artistes més representatius de l'època s'havien format al marge d'ella, com Casas o Rusiñol.

És normal, llavors, que, com les seves companyes de París, les pintores catalanes busquessin un ensenyament alternatiu, per aprendre tot allò que no els hi ofería l'Escola. A París, però, les alumnes preferien l'ensenyament privat perquè aquest sovint els hi ofería les classes al natural. Segurament, el debat del nu a Barcelona no estava prou avançat, i el que les dones catalanes buscaven en aquestes noves acadèmies privades no era la formació dins d'aquesta categoria, sinó fugir de l'ensenyament tant específic que els hi ofería la Llotja, especialment encaminat cap a les arts del disseny. Les acadèmies de pagament, doncs, van començar a proliferar a Barcelona, i moltes d'elles no van desaproveitar l'oportunitat d'admetre les alumnes que s'ho podien permetre, i que no tenien masses opcions per formar-se. Així és funden l'Acadèmia Borrell (1868), la Martínez (1886), la Baixas (1891), la Velázquez (1897), l'Hoyos (1899), entre altres, i allà les alumnes podien formar-se amb una certa llibertat, ja que la majoria d'elles es limitaven a l'ensenyament tècnic, sense donar cap tipus d'orientació estètica.

Les nostres pintores han estat poc estudiades, però poden servir d'ajuda els catàlegs de les exposicions o la premsa de l'època per saber qui van ser els seus mestres, ja que les notícies particulars sobre elles són escasses, però a vegades es pot llegir que una dona és "deixeble de", o que mostra una clara "influència de".

Entre les dones que participen en les Exposicions Femenines a la Sala Parés, Serafina Ferrer, per exemple, va ser alumna d'Aleix Clapés; artistes com Àngela Boada, Carme Enrich, Lluïsa Gil o Antònia Pujol, van formar-se a l'Acadèmia Baixas; Domènech, Egozcue o Juval, van aprendre

⁹⁵ FONTBONA, Francesc, «Mitjans de formació, difusió i valoració» dins *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*, Barcelona: Edicions 62, col. Història de l'Art Català, vol. VII, 1985, p. 156.

de Mirabent; Concha Castanys o les germanes Martí van aprendre a l'Acadèmia Borrell; Pilar Vilaret va ser alumna de Joan Brull; Pepita Teixidor i Visitació Ubach van ser deixebles de Francesc Miralles. I de fora de Barcelona, una acadèmia que cal destacar per la seva important presència a aquestes exposicions és l'Escola d'Olot, segons la crítica de l'època, Francesca Bassols, Benet, Colomer, Adelina Ferrer, Lídia Gasset, Josefa Moliner, Maria Oriol, Lola Planas, Planella, Valls i Antònia Pujol, van ser alumnes de Josep Berga i Boix.⁹⁶

Com podem observar, sembla que la major part de les dones que van exhibir les seves obres en aquestes exposicions es formaven en acadèmies privades. Tot i així, analitzant els mestres de les artistes també es pot determinar que un bon nombre de pintores estaven emparentades amb altres artistes. Així, Pepita Teixidor Torres tenia el pare i dos germans pintors; Eloisa Garnelo era germana de José Ramón Garnelo; i Adelaida Ferré era filla del pintor i decorador Pere Ferré. Però també hi havia dones que formaven a les seves filles, com Maria Borrell Pla, que a part de ser filla de Pere Borrell del Caso, també rebia classes de la seva mare, Teresa Pla Villalonga; o l'aragonesa María Luisa de la Riva, que va ser alumna de Mariano Bellver i de Pérez Rubio, i va formar a la seva filla, que va seguir els mateixos passos que la seva mare.

També hi ha casos de pintores que van tenir les seves pròpies alumnes. Podria ser que, en el cas que ens ocupa, Josefina Julià Vilar, hagués estat deixeblla de Visitació Ubach. Aquest segurament no era una cas aïllat, ja que la premsa de l'època, al parlar de les Exposicions Femenines, Casellas diu que s'hi presenten:

«Grupos de elegantísimas jóvenes pasando revista a los lienzos, obra de sus propias manos o de las de sus amigas, de sus conocidas o condiscípulas».⁹⁷

Per tant, podem deduir que algunes de les participants serien professores. Segons Estrella de Diego, aquesta pràctica no seria gens estranya, ja que representaria una de les sortides professionals més “respectables” per a les dones que no volguessin abandonar la seva activitat artística després de casades. Una vegada dins el matrimoni, el que les dones havien d'abandonar era l'art “actiu”, però podien desenvolupar-lo en la seva faceta més casolana mitjançant l'ensenyament. A més, alguns pares preferien que les seves filles acudissin a classes impartides per dones per qüestions de moralitat –ja que sempre és millor mantenir-les allunyades dels homes–, i perquè aquestes ensenyaven un art vertaderament “femení”.

⁹⁶ Les nombroses alumnes de Josep Berga i Boix s'han començat a estudiar, i hi haurà un estudi més acurat sobre elles en el catàleg de l'Exposició que s'inaugurarà el proper setembre de 2014 al Museu Municipal d'Olot, on han dedicat una petita part a les alumnes del pintor.

⁹⁷ R. Casellas, «El Arte femenino en el Salón Parés», *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1896.

Per últim, també hi havia dones que, com a París, combinaven els ensenyaments oficials amb els extraoficials. Són el cas d'Adelaida Ferré, que com ja he dit va ser filla de Peré Ferré, però també es va formar a la Llotja, o de Joana Soler i Engràcia, que sembla que va ser alumna de Pere Borrell, però també de l'Escola de Belles Arts. La procedència de les alumnes que accedien a la Llotja encara no ha estat estudiada. Estrella de Diego, que fa un estudi molt acurat sobre les dones d'aquest període a Espanya, estudia l'origen de les dones de la Escuela Especial de Pintura, Escultura y Grabado de Madrid, i a la *Tabla I*,⁹⁸ on l'autora presenta una petita taula amb el nombre de pintores formades en institucions oficials, només en situa a una a l'Escola de Belles Arts Provincial de Barcelona.

Amb tot això, també es pot entendre que les artistes catalanes conreessin els gèneres en què posava èmfasis la Llotja, tot i que, com ja hem vist, la proporció d'obres florals a Catalunya és molt més elevada que a altres zones. Aquests altres gèneres que es van considerar apropiats per a les dones van ser les natures mortes, el paisatge, una pintura molt comuna tant a Espanya com a Europa, i on a Catalunya destaquen els paisatgistes d'Olot; la figura, especialment figures femenines representades soles o en grup, com és el cas de Visitació Ubach, precisament una de les pintores que rep més sovint el qualificatiu de "masculina" en la crítica de l'època; i en aquesta línia, moltes artistes també van donar una especial importància al retrat i a l'autoretrat, on a Catalunya clarament s'ha de destacar en aquest camp a Lluïsa Vidal. Visitació Ubach també destaca per la pintura de gènere, una temàtica que, si bé a Europa han estat moltes les artistes que li han dedicat atenció, no es pot dir el mateix de les pintores catalanes de les quals s'ha trobat alguna informació.

No se sap quin és el preu que les dones havien de pagar per poder accedir a les classes d'aquest tipus d'acadèmies privades, però, segurament, i seguint els patrons de la resta de dones artistes contemporànies d'altres indrets, aquestes alumnes pertanyien a la burgesia i aristocràcia catalana. Hem de tenir present que era en les classes benestants on la pràctica de l'ensenyament artístic estava ben vista i on les dones disposaven de suficient temps per dedicar-s'hi. Com ja he comentat, moltes noies podien voler rebre formació artística per adquirir més dots per al matrimoni, però també hi van haver dones que s'hi van voler professionalitzar. A Catalunya van existir entitats o escoles que van ser iniciatives de dones, dedicades a dones, i destinades a posar en valor la seva formació cultural i artística.

⁹⁸ DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Cátedra, 2009, p. 202.

En aquest punt cal destacar l'Academia de Ciencias, Artes y Oficios para la Mujer, que Clotilde Cerdà i Bosch, al costat de la seva mare, va inaugurar a Barcelona el maig de 1885. Aquesta escola pretenia ser un centre d'ensenyament específic per a dones, una idea que Clotilde Cerdà havia desenvolupat al visitar països com Estats Units, Gran Bretanya o Alemanya, els quals havien desenvolupat el procés d'industrialització abans que Catalunya i que anunciaven una nova organització social. Aquesta escola, per tant, va treballar per ser una acadèmia de belles arts i d'arts aplicades, dibuix, pintura, gravat, i la seva aplicació industrial, així com també donar altres formacions en l'àmbit industrial i científic. En general, volia proporcionar a les dones un ensenyament que les permetés optar a una remuneració per subsistir.

La ciutat estava vivint un procés d'industrialització que havia permès a algunes dones de les classes populars incorporar-se a la feina remunerada, ja que aquesta era una revolució centrada en la producció tèxtil, que alhora era un sector on predominava la mà d'obra femenina.⁹⁹ Les dones també podien accedir a altres oficis "feminitzats",¹⁰⁰ com els relacionats amb l'atenció al públic, minyones, dides, perruqueres, modistes, artesanes, etc. Però l'ensenyament que totes aquestes dones rebien sovint es limitava a una mica de lletra, molta costura, i una mica de música i pintura, en el millor dels casos. A Barcelona no hi havia gaires centres de formació per a noies, excepte l'Escola Normal de Barcelona o l'Escola d'Institutrius, creada per l'Associació per a l'Ensenyament de la Dona. No és estrany, doncs, que contràriament a la primera idea de Clotilde Cerdà, que era establir el seu centre a Madrid, aquest acabés arrelant a Barcelona, on el procés d'industrialització feia més anys que havia començat, i on es començava a generar un moviment de dones que feia explícit el seu rebuig al model de feminitat patriarcal. L'objectiu de l'escola era, doncs, fomentar les disposicions naturals de les dones per aquelles tasques que exigien delicadesa i precisió, però també formar-les en oficis en què la presència femenina era inexistent i permetre que totes elles es professionalitzessin, especialment en el camp de les indústries.

El projecte, creat, finançat i gestionat per dones, va tenir molt bona acollida i, per fer-lo funcionar, Clotilde Cerdà es va envoltar de dones que ja tenien una llarga trajectòria professional i prestigi en els àmbits de la literatura, el periodisme i la medicina. Una d'elles és Josefa Massanés, poeta que ja havia creat l'any 1869 una escola dedicada a la formació de les

⁹⁹ Segons l'estudi que el pare de Clotilde Cerdà, Ildefons Cerdà, havia fet sobre les condicions de vida a la ciutat de Barcelona a mitjans del segle XIX, previ al desenvolupament del pla de l'Eixample, el 40% dels assalariats eren dones, un altre 40% eren homes, i el 20% restants eren criatures.

¹⁰⁰ Òbviament, aquests sempre s'havien de fer compatibles amb la cura de la llar i la família.

noies, i també Antònia Opisso,¹⁰¹ escriptora i dramaturga que va ocupar el lloc de secretària de l'acadèmia i des dels inicis es va convertir en un dels seus pilars. Una altra dona important va ser Dolors Alei i Riera, primera doctora en medicina de l'estat espanyol la qual, a la seva tesi publicada *De la necesidad de encaminar por nueva senda la educación higiéxico-moral de la mujer*, entre altres objectius, es dedica a rebatre els principis científics més en voga que pretenien demostrar la inferioritat física i intel·lectual de les dones.

Pels problemes de finançament que l'Escola havia tingut des del començament i per la falta de suport que aquesta havia tingut de les autoritats, *La Vanguardia* fa públic el tancament de l'escola el 15 d'abril de 1887.¹⁰² Malgrat això, és important reconèixer el desig de les dones del darrer terç del segle XIX, tant a Europa com també a Catalunya, que van saber trobar les esquerdes del discurs dominant per intentar crear espais de dones i, a vegades, de reivindicació. Sovint aquests espais van ser creats des de les classes benestants i, com veurem més endavant, a Barcelona sorgeix un grup important de dones que, des de la iniciativa privada, van ser capaces de crear un teixit de relacions, entitats o publicacions destinades a dignificar les tasques de les dones, entre les quals es trobaran algunes de les artistes que ja he anat citant, com Pepita Teixidor, Antònia Ferreras o Emília Coranty.

5.4. Aficionades o professionals

És ben sabut que al llarg de la història de l'art hi ha hagut una distinció entre *amateur* i professional, com a mínim, dins la cultura occidental. Estrella de Diego cita sovint els estudis de Germaine Greer, autora que sosté que en arribar el segle XVIII el nombre d'artistes aficionats augmenta degut a la millora de les noves tècniques i materials de la pintura i a l'ascens d'una classe adinerada que decideix comprar art. En aquest grup cal tenir en compte la participació tant dels homes com de les dones, tot i que potser sí que és cert que el nombre d'aficionades era major degut al major nombre d'hores lliures de les que disposaven, i als nombrosos obstacles que es trobaven a l'hora d'intentar-se dedicar a altres activitats. Però

¹⁰¹ Igual que Clotilde Cerdà, Antònia Opisso pertanyia de forma declaradament oberta al moviment antiesclavista que arribava a Catalunya, i ambdues també participaven en la lluita cap a la igualtat de drets. Per les seves idees, finalment Cerdà va haver de marxar d'Espanya i se li va negar l'entrada a països que pertanyessin a la corona espanyola. SEGURA SORIANO, Isabel, *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*, Barcelona: Paterna: Tres i Quatre, 2013.

¹⁰² Una de les iniciatives que es van dur a terme des de l'Escola per cercar suport, especialment econòmic, va ser crear una revista vinculada a l'Acadèmia de periodicitat mensual, *El Ángel del Hogar. Revista mensual de la Academia de Ciencias, Artes y Oficios para la Mujer*. SEGURA SORIANO, Isabel, *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*, Barcelona: Paterna: Tres i Quatre, 2013, p. 123.

abans de definir a les artistes de l'últim terç del segle XIX amb un concepte o amb l'altre, cal parar-se un moment a analitzar el sentit històric del concepte *amateur* el qual, actualment, podria entendre's com la falta de domini d'una matèria.

Per aquells que, especialment al segle XVIII, van voler elevar la pintura, l'escultura o l'arquitectura, a una categoria superior a la de les activitats artesanals, va ser determinant desvincular aquestes tècniques de la seva utilitat pràctica. Les Acadèmies, llavors, també van basar les seves eleccions en criteris similars, i ningú es plantejava si aquells artistes eren o no eren professionals –tal i com s'entén avui–, sinó que valoraven l'èxit d'unes obres que no tenien perquè estar destinades a ser venudes, malgrat que poder pintar sense necessitat de cobrar per les obres produïdes era un privilegi que tenien únicament les classes més elevades.

És cert que al llarg del segle XIX moltes dones practicaven l'art per afició, però també és cert que els canvis estructurals, socials i econòmics que s'experimenten en aquest període fa que neixi el concepte modern d'art: un objecte amb un preu a fixar. Reiterem que l'entrada de la burgesia al món de l'art trastoca els esquemes anteriors del mercat artístic i crea noves possibilitats de desenvolupament, i és en aquest moment quan neix la divisió entre aficionat i professional tal i com l'entendem avui dia. Hi havia pintors que es dedicaven a la pintura per viure, i altres que la practicaven amb un coixí econòmic molt segur al darrere que els permetia no preocupar-se del mercat. A les dones, però, no se'ls hi donava l'opció de triar. L'art, i en conseqüència la formació artística que rebien, com ja he dit, era entès com un ornament que les dotava de "gràcia". A més, en el seu cas, aquesta afició s'havia de dur a terme dins de les estructures familiars, sota la protecció primer del pare i després del marit, i no se les autoritzava a disposar d'un patrimoni ni a ser propietàries de cap fortuna que els facilités una independència econòmica per dedicar-se seriosament a l'art. No és casual que un gran nombre de pintores del període quedessin solteres, com Pepita Teixidor o Lluïsa Vidal, o tinguessin marits peculiars, com Emília Coranty, en el cas de Catalunya. La concepció de la "professionalitat" al llarg del segle XIX semblava inaplicable a les dones.

Una altra idea molt comú a l'època era que l'artista era aquell que produïa unes obres que tenien molt èxit entre el públic, és a dir, un artista que, en el fons, creava per a un públic. Aquesta idea també exclou de forma directa a les dones, ja que sovint les seves obres havien d'estar destinades a ser penjades als interiors de les cases, no a conèixer l'èxit. Per tant, els seus mateixos contemporanis les entenien com *amateurs*. Però la teoria està molt allunyada de la pràctica, i aquest rebuig estructural i inamovible a què les dones es professionalitzessin va ser poc útil, ja que la presència femenina al mercat de l'art del segle XIX va ser evident i

necessària. En el cas de la pintura, la demanda de la burgesia va ser desbordant; i en el cas de les arts aplicades, la presència de dones ha quedat demostrada, ja que la seva ràpida acceptació requeria un major nombre de persones dedicades a aquestes activitats.

Cal aclarir també que l'èxit que les dones van tenir en el camp de les arts aplicades no només es deu a la major demanda d'objectes o a què significaven una mà d'obra més barata pels empresaris, també s'ha de tenir present que, tradicionalment, el treball manual en agulla o decoració d'objectes s'associa als conceptes de dona/casa/per amor, mentre que la pintura s'associa a la d'home/fora/per diners. Aquesta idea és present al llarg del segle XIX, una idea que va fer que moltes joves de classe mitjana es dediquessin a aquest tipus de feines, i a què es reiterés que l'activitat femenina equivalia a una afició. En el cas de la pintura, però, existeixen molts testimonis que proven la realitat de les ventes d'obres de producció de dones, ja sigui a la premsa o als catàlegs de les exposicions que presenten el preu de l'obra al costat del seu títol. Tot i així, no totes les dones que van dedicar-se a l'activitat artística a finals del segle XIX s'han de considerar professionals, però potser ens hauríem de replantejar el vell mite de la "pintora d'afició" que encara avui custodiem, i pensar-lo com un altre dels obstacles que pertanyen a una tradició oral que tothom repeteix i que poca gent es molesta en documentar.

6. EL MOVIMENT DE LES DONES A CATALUNYA

Entre els moviments socials que agafen força durant el segle XIX, podem veure un feminisme que, per primera vegada, es mostra com un moviment social de caràcter internacional. Amb aquest capítol pretenc mostrar que Catalunya no es va quedar al marge d'aquest esdeveniment, i que aquí també existien dones que evidenciaven el seu desacord amb les normes patriarcals establertes. Al igual que a altres països, dels quals ja n'hem vist algun exemple, a Catalunya també existia una xarxa de dones que s'organitzava per dur a terme accions que reivindicassin el dret a tenir un paper més digne en l'àmbit cultural català.

A finals del segle XIX van sorgir les primeres manifestacions feministes a Catalunya, amb una mica de retard respecte dels Estat Units de Nord-Amèrica i Gran Bretanya o França. El feminisme com a moviment social es va desenvolupar de manera diferent en cada país, en funció de cada context social i polític. A casa nostra, el feminisme entès tal i com es va donar a Europa trigarà a implantar-se. Especialment en el món anglosaxó, el feminisme va impulsar amb força un moviment en favor del sufragi i de la incorporació de les dones a la vida pública, però a Catalunya, aquestes reivindicacions van arribar amb una notable tardança. Els motius, a gran escala, poden ser dos: d'una banda, el retard del procés industrialitzador i, de l'altra, el gran pes que el catolicisme tenia dins les estructures socioculturals i econòmiques del país, que afavorien la creença de que les dones catalanes no estaven preparades intel·lectualment per poder exercir el dret a vot. Per tant, abans de reivindicar els drets civils, les feministes catalanes van centrar el seu objectiu en conquerir el dret a la cultura.

En aquest context, es pot dir que a Catalunya van coexistir dues maneres d'entendre el paper de les dones dins la societat. La primera, lligada al moviment obrer, estava formada per dones lliurepensadores, republicanes i anticlericals, que van optar per reivindicar la seva incorporació a la vida col·lectiva i la plena autonomia. La segona, més tradicional i en línia directa amb el reformisme catòlic, relacionada amb el noucentisme i el moviment de Solidaritat Catalana, va proposar un model de dona culta i instruïda, lligada a la llar. Cap dels dos, però, va fer del dret a vot el seu principal objectiu.

6.1. El feminisme progressista

A Catalunya, aquesta posició va ser la més trencadora amb els cànons tradicionals. Hereva de la Revolució Francesa i de la Il·lustració, aquest moviment va proposar les dones com a iguals dels homes i, a partir d'aquí, la seva emancipació integral. En un principi, les capdavanteres seran filles d'homes enciclopedistes que han pogut rebre una formació cultural diferent a la de les seves contemporànies, però més endavant també sorgeixen les primeres líders obreres, que motivades per la desigualtat de salaris, la pobresa i els abusos que pateixen, surten als carrers i organitzen vagues i manifestacions, a vegades violentes. Tot i que el seu sorgiment és anterior, cap a la dècada de 1870 aquestes dones comencen a sortir a la llum pública, i especialment a l'entorn de la Federació Regional de Treballadors de la Regió Espanyola, organitzen reunions i assemblees que se centren en fer propostes sobre l'educació. El dret al coneixement serà la seva principal demanda. Aquest coneixement, però, a diferència del que demanaran les dones més conservadores, tindrà com objectiu la seva total emancipació, el dret a una feina remunerada per a les dones i, en un país on l'església ocupava un paper protagonista, la sostracció de les dones de la gran influència catòlica.

Entre les dones que van protagonitzar aquesta posició van destacar Amàlia Domingo Soler, Teresa Claramunt o Ángeles López de Ayala, que l'any 1889 van fundar la primera agrupació de dones, la Societat Autònoma de Dones de Barcelona, que organitzava reunions on es comentaven llibres, es parlava d'emancipació i es projectaven activitats. Aquesta, alhora, va ser l'embrió del que més tard es coneixeria com la Societat Progressiva Femenina, fundada el 1898, que es va dedicar a la instrucció de les noies de classes treballadores i va organitzar actes realment multitudinaris en favor de les seves reivindicacions. Entre aquests val la pena destacar la manifestació del 10 de juliol de 1910 a Barcelona, on més de deu mil dones van fer-se veure pels carrers de la ciutat per reclamar la República, el lliure pensament i l'emancipació femenina.

Igual que el moviment feminista burgès, aquestes dones també van tenir els seus propis canals de difusió, com la revista *El Gladiador* (1906-1908) o *El Gladiador del Libre pensamiento* (1914-1920). Malgrat que el dret al vot no era un dels seus principals objectius, en aquestes publicacions es va donar ressò del moviment feminista europeu, tot elogiant la feina de les sufragistes.

6.2. El feminisme reformista

Una altra posició serà la de les dones més properes al reformisme catòlic, molt sovint de classe burgesa, que va reivindicar el dret de pertinença de les dones dins la societat, però les seguia subordinant a un paper d'auxiliar dels homes. Una de les teòriques més importants d'aquest feminisme va ser Dolors Monserdà de Marcià, que sent una molt bona coneixedora dels corrents feministes europeus va crear, des de la classe burgesa, la seva pròpia versió d'un feminisme contraposat al feminisme laic, militant i sufragista anglès, i basat en altres moviments sorgits de les Associacions de Caritat belgues i franceses dels cercles catòlics. Dolors Marin destaca que el motiu que porta a Dolors Monserdà a escriure el seu estudi pioner anomenat *El Feminisme a Catalunya*, va ser la «petició del sacerdot que la prologa, abans que arrelin al país corrents europeus».¹⁰³ És a dir, la finalitat era parlar d'un feminisme més conservador i religiós que permetés controlar a Catalunya l'arribada dels corrents anticlericals que s'estaven donant a altres indrets. Amb aquesta mateixa finalitat, agafant com a referents les dones de la Poor Law Guardian angleses o els moviments socialcatòlics francesos, es van intentar millorar les condicions laborals i culturals de les dones de classe treballadora mitjançant actuacions de caire altruista, i en aquesta línia, la mateixa Dolors Monserdà va ser una de les dones encarregades de crear els Patronats de les Obreres de l'Agulla, l'any 1909. En la fundació d'aquests patronats també trobem l'exemple d'una pràctica molt comuna dins d'aquestes posicions feministes catòliques i burgeses de l'època: la voluntat de crear associacions caritatives i educatives que suavitzessin la greu tensió social que derivava de la creixent desigualtat econòmica de l'època. En aquesta línia, a la Catalunya de finals del segle XIX i principis del segle XX sorgeixen patronats, institucions caritatives, cases de maternitat, rifes populars, i tota una sèrie d'iniciatives filantròpiques dedicades a pal·liar, però mai a abolir, aquestes diferències socials.

Aquest feminisme també s'ha de vincular al moviment emergent del catalanisme conservador. Els homes de la Lliga Catalana, la majoria d'ells catòlics practicants, conceben a les dones com a portadores dels valors autèntics de la llengua, la tradició i el caràcter català, i la gran tasca d'aquestes és l'educació dels fills i les filles dins aquestes directrius. Per això, tot i que amb reticència, finalment es veuran obligats a fer petites concessions per poder avançar en el seu propi model de país en quant a la incorporació de les dones en la vida social i cultural del país,

¹⁰³ MARIN SILVESTRE, Dolors, *Francesca Bonnemaison: educadora de ciutadanes*, Barcelona: Diputació Barcelona, Xarxa de Municipis, Àrea d'Igualtat i Ciutadania, Servei de Promoció de Polítiques d'Igualtat Dona-Home, 2004, p. 30.

uns privilegis als quals s'hi aferraran amb força les dones i que convertiran en l'eix principal de les seves demandes. D'aquesta manera, algunes de les figures més representatives del feminisme conservador barceloní de l'època també van concebre espais per difondre l'educació i la cultura entre les dones de totes les classes socials. Francesca Bonnemaison va fundar l'any 1910 l'Institut de Cultura i Biblioteca Popular de la Dona, un institut pensat per a les dones obreres que va gaudir de gran èxit. La creació d'aquest institut va néixer de la proposta del sacerdot Ildefons Gatell, dins d'una acció inscrita en l'obra *Bones Lectures per a Obreres* de la parròquia de Santa Anna. Francesca Bonnemaison aviat es va emancipar de la tutela del sacerdot i va emprendre aquesta gran obra pel seu compte. Malgrat tot, les dones de la burgesia catalana eren conscients de la indefensió de les dones obreres, de la seva escassa instrucció i de les desigualtats salarials respecte dels homes. Així, aquest institut oferia a les dones de classe obrera una escola elemental i una altra de secundària, cursos especialitzats, una biblioteca, contactes amb el món laboral, etc. Tot i així, aquesta autonomia i llibertat que l'escola semblava aportar era molt limitada, ja que les feines que les dones podien emprendre fora de la llar havien d'estar directament relacionades amb les funcions considerades femenines com la taquigrafia, la mecanografia, la comptabilitat o el magisteri.

Per tant, igual que el moviment feminista més progressista, aquestes dones més conservadores també centraven les seves reivindicacions en el dret a una educació digna per a les dones, malgrat que l'objectiu no fos la seva total emancipació. I situant-se a cavall entre el feminisme sufragista anglès i les postures tradicionals més immobilistes, defensaven el desenvolupament d'un treball intel·lectual i remunerat, una educació per a les dones com a mares, però també com a persones, l'aprofundiment del sentiment religiós i la modernització d'unes dones burgeses que, malgrat ser amatents de la llar i companyes del seu marit, són dones cultivades, lectores i que, preocupades pels més desvalguts, ocupen el seu temps lliure en accions caritatives.

En aquest context, l'any 1907 sorgeix la revista *Feminal*, que es va convertir en el vehicle de canalització de les reivindicacions feministes de les dones de la burgesia catalana. Tot i així, aquesta publicació havia tingut altres precedents. L'any 1882 Thérèse de Coudray va dirigir la revista *La muger*, de curta durada, que havia reclamat l'emancipació de les dones i va reivindicar el seu dret a fer-se sentir i a tenir un espai propi. No obstant, l'expressió d'aquest dret va despertar una gran hostilitat entre la societat catalana que va influir en el ràpid tancament de la revista i en la curta durada d'altres efímeres publicacions femenines que van sorgir al voltant dels mateixos anys. Més tard, però, la Lliga Regionalista impulsa la revista *Or i Grana* (1906-1907), que alhora propulsa la creació de la Lliga Patriòtica de Dames, de la qual

van formar part Eulàlia Forment, Pilar Gispert, Francesca Bonnemaison o Dolors Monserdà. Aquesta publicació no tenia un caràcter específicament reivindicatiu, de fet, va rebutjar terminantment el dret polític de les dones, però coincidia en tot aquest grup d'iniciatives que les dones portaven a terme per poder accedir a la paraula, escriure i forjar-se una identitat pròpia a partir de medis d'expressió culturals femenins. Aquesta revista va ser una important base per a la posterior publicació de *Feminal*, concebuda com a suplement de *La il·lustració Catalana*. Hi ha qui considera *Feminal* com l'equivalent a Catalunya de la publicació francesa *La Fronde* que, com a altres països, estava envoltada de dones pertanyents a famílies benestants.

A *Feminal*, que va estar dirigida i en gran part redactada per Carme Karr, hi van col·laborar un ampli equip de dones entre les quals hi havia Dolors Monserdà de Macià, Carmen de Burgos Seguí, Joana Roman, Mercè Padrós i Busquets, Maria Dolors Cortada i Maria Domènech de Canyelles. Es va publicar de forma mensual fins l'any 1917 i, tal com explica Mary Nash, des dels seus inicis

«es va convertir en una plataforma decisiva de la promoció cultural i els interessos socioculturals de la dona catalana, va impulsar la modernització de la seva vida i va reivindicar el seu dret a una educació moderna de qualitat, defensant que el progrés de la societat exigia l'educació femenina com a instrument clau de la seva emancipació i del seu desenvolupament social».¹⁰⁴

La demanda del vot, com ja he explicat, no entrava dins les reclames d'aquestes dones, i aquesta emancipació de la que es parla no busca una total independència respecte la figura masculina, però des de la revista van demanar la promoció intel·lectual, cultural i individual per a les dones i espais específics per expressar la seva veu. Per això, la revista posava de manifest una presència molt activa de les dones en iniciatives culturals, benèfiques o educatives, i reivindicaven el reconeixement i la dignificació de totes elles a través de la publicació de les seves imatges, els seus retrats, i les seves creacions tant literàries, com musicals o artístiques. A més, es van publicar articles escrits principalment per dones; textos literaris i poesies escrites per algunes de les escriptores més valorades del moment com Dolors Monserdà o Caterina Albert; s'informava de les exposicions i activitats culturals de la ciutat, especialment d'aquelles on es podia trobar participació femenina; es reproduïen partitures musicals, etc.

¹⁰⁴ NASH, Mary, «La Revista Feminal i el seu entorn (1907-1917)», dins *Lluïsa Vidal, pintora: una dona entre els Mestres del modernisme*, Barcelona: Fundació la Caixa, 2001, p. 77.

El que va marcar les línies editorials de la revista va ser un model educatiu de formació racional, científic i íntegre de les dones com a persones, com a individus amb drets propis, i amb una base sòlida per assolir les tasques socials d'esposa, mare i ciutadana. Constantment es mostraven imatges d'aquestes tradicionals ocupacions femenines com a membre més sotmès de la parella o en activitats de voluntariat, però la revista també va esforçar-se en representar imatges més modernes de les dones professionals amb certa autonomia. De fet, s'ha d'admetre que les dones de *Feminal* també van afavorir la divulgació del feminisme internacional del qual en donaven notícia.

Feminal va estar sempre en concordança amb aquells postulats del catolicisme i el catalanisme conservador de l'època que limitava a les dones a la llar com a únic projecte de vida, i el feminisme que es pot entendre des de la revista no es fa des de la perspectiva de la igualtat, sinó en la jerarquia, i argumentava que els valors i l'experiència del gènere femení en el seu paper de mares i esposes permetia desenvolupar una tasca social i cultural molt àmplia en favor al conjunt de la societat. És per això que no es pot entendre aquest feminisme des de la radical confrontació, sinó que és una posició molt més subtil, que planteja ruptures menors i que qüestiona les fronteres d'actuació de les dones. Tot i així, val la pena esmentar que la directora de *Feminal*, Carme Karr, va acabar defensant obertament el dret a vot en un publicat a la revista el setembre de 1917.¹⁰⁵ La revista i les seves col·laboradores van rebutjar molts dels patrons culturals que definien el lloc de les dones en la societat catalana, i les seves demandes es poden interpretar com un revulsiu que qüestiona el monopoli masculí dels espais públic i culturals del moment, creant un espai de creativitat femenina que va acabar fent-se un lloc veritablement important en l'escenari català.

6.3. *Feminal* i el seu entorn

Com ja he dit, Carme Karr disposava de la participació de moltes col·laboradores per tirar endavant la revista, i entre totes van anar informant de la presència de les dones en la vida artística i cultural de la ciutat i d'una gran quantitat d'actes benèfics i tómboles que les dones d'aquest cercle acostumaven a organitzar. Amb tot, la repetició comuna de certs noms ens fa pensar en una xarxa de dones que, des del seu punt de vista, treballava per l'educació i la dignitat de la feina de les dones catalanes duent a terme un seguit d'iniciatives com la creació de centres educatius i de formació professional per a les dones, el reconeixement de certes

¹⁰⁵ Vegis, NASH, Mary, «La revista "Feminal" i el seu entorn, 1907-1917», dins *Lluïsa Vidal, pintora: una dona entre els Mestres del modernisme*, Barcelona: Fundació la Caixa, 2001, p. 89.

reformes socials o l'edició de llibres o revistes que es convertien en els seus mitjans d'expressió.

Així, a Barcelona sorgeix un grup de dones que són capaces de crear un teixit de relacions, entitats o publicacions destinades a dignificar les tasques de les dones, i entre elles es poden trobar Pepita Teixidor, Antònia Ferreras, Emília Coranty o Maria Lluïsa Güell López, quatre participants força actives de les exposicions femenines de la Sala Parés. Antònia Ferreras, Emília Coranty i Maria Güell s'acostumen a trobar a les pàgines de *Feminal* per haver participat de forma molt activa en les diverses iniciatives i tómbols amb objectius benèfics que s'organitzaven a partir de la revista. De Pepita Teixidor, però, cal dir més coses. *Feminal* va donar notícies de la seva activitat i reproduïa les seves obres amb molta freqüència. És bastant significatiu, a més, que Pepita Teixidor sigui la primera dona en aparèixer en la secció fixa de la revista anomenada «Les nostres artistes», que es pot trobar ja des dels inicis de la publicació.¹⁰⁶

6.4. L'homenatge a Pepita Teixidor

A partir de la importància de Pepita Teixidor a l'entorn de *Feminal*, i com a prova de l'organització d'aquesta xarxa de dones, de la presència reiterada de certs noms femenins i dels esforços per reivindicar el dret de poder participar en els àmbits considerats masculins, és important parlar de l'homenatge pòstum que des de la revista es va organitzar a la pintora de flors. Per a aquesta ocasió, les dones que es movien dins a l'entorn de *Feminal* es van organitzar per dur a terme importants i vistoses iniciatives per recordar-la. La primera reunió que es va organitzar per a posar en marxa accions en memòria de l'artista és la del 21 de maig de 1914 a La Llar, un espai fundat per Carme Karr l'any 1913, que va ser la primera residència de l'estat espanyol per a professores i estudiantes. Entre totes les propostes que es van fer per homenatjar la pintora al llarg d'aquesta reunió destaca la de les professores Dalgà i Ferrer, que insistien en aixecar-li un monument a la seva memòria, una iniciativa que en aquell moment no va tenir massa ressò, però que més tard seria l'acte central de totes les actuacions.¹⁰⁷

Per a aquest homenatge es va crear una comissió constituïda per dones de diverses branques artístiques. Entre elles es poden trobar a Lluïsa Vidal, però també, altra vegada, a Emília

¹⁰⁶ Aquesta secció dedicada a Pepita Teixidor es pot trobar a *Feminal*, 28 d'abril de 1907.

¹⁰⁷ Aquestes propostes es poden llegir a SEGARRA MARTÍ, Rosa, «Més enllà d'un monument. Pepita Teixidor, pintora de flors», *El Contemporani: arts, Història, Societat*, núm. 3, (1994), p. 29-34, o directament a *Feminal*, 31 de maig de 1914.

Coranty, Antònia Ferreras o Maria Lluïsa Güell. També hi havia Dolors Monserdà, que va presidir les diverses juntes per a l'homenatge; Francesca Bonnemaïson, que va ser la presidenta de la comissió; i Carme Karr. Tal com diu Rosa Segarra, més enllà de retre homenatge a una artista molt valorada per la societat del moment, totes les activitats que aquestes dones van promoure potser també s'han d'entendre com «una xarxa de solidaritat entre dones amb un objectiu comú: reconèixer-se i significar-se per mitjà d'una altra dona, Pepita Teixidor».¹⁰⁸

La primera acció pública va tenir lloc a la Sala Parés al juny de 1914, on es va fer una exposició retrospectiva de la pintora, però l'acte més important de tots va ser l'aixecament definitiu d'un monument dedicat a l'artista al parc de la Ciutadella. Aquest acte es va sufragar amb una tómbola on diversos artistes del moment van donar més de 300 obres que es van exposar a la Sala Parés l'any 1916, on s'exhibia una maqueta del monument: un bust de l'artista fet per Manuel Fuxà. Al pedestal d'aquest bust és important remarcar que hi van col·locar la seva paleta i el seu diploma de l'Exposició de Brussel·les, on havia guanyat la medalla d'or. Al monument del Parc de la Ciutadella, que finalment es va inaugurar el 14 d'octubre de 1917, també s'hi inclouen els atributs de la seva professió: els pinzells i les flors.

Podem observar, llavors, que entre aquestes dones del feminisme més conservador i catòlic hi havia una xarxa de dones que també treballava perquè es reconegués la presència de les dones en l'àmbit artístic, unes dones entre les quals hi havia una important participació d'aquelles que anys abans havien exposat juntes en les primeres exposicions femenines de l'Estat, al costat d'altres dones amb tanta experiència com elles i al costat de noies totalment desconegudes fins el moment. Unes dones que es coneixien, i que a la mort de Pepita Teixidor van voler reivindicar la seva feina com a pintores professionals, representant-la a ella –i de forma indirecta a la resta– amb els atributs de l'artista. I aquestes reivindicacions les van fer des d'aquells llocs on se les permetia accedir, des d'on tenien la possibilitat de fer-se sentir, les tómboles, els actes benèfics, o les revistes femenines.

Aquest és, segurament, només un dels exemples de les iniciatives que una existent xarxa de dones catalanes promovien des d'on podien, des de l'àmbit cultural, per significar-se. Dins la comissió organitzativa hi ha els noms d'algunes de les artistes que més presència van tenir a les exposicions femenines dels últims anys del segle XIX, i com es pot llegir als annexes d'aquest treball, moltes altres van donar obres per la tómbola que es va organitzar amb

¹⁰⁸ SEGARRA MARTÍ, Rosa, «Més enllà d'un monument. Pepita Teixidor, pintora de flors», *El Contemporani: arts, Història, Societat*, núm. 3, (1994), p. 32.

l'objectiu de recaptar el finançament necessari per aixecar el monument en honor a la reconeguda pintora de flors. Si totes aquestes dones es van organitzar per dur a terme una activitat d'homenatge i de reivindicació com aquesta, crec que es pot acceptar la hipòtesi de que les mateixes dones s'organitzessin uns anys abans per fer reals a Barcelona unes exposicions femenines com les que estaven sorgint a París, Londres o Chicago. Unes exposicions que coneixien bé, cosa que es pot provar analitzant la biografia d'Emília Coranty que, per exemple, va guanyar una medalla a l'Exposició Colombina de Chicago de 1893, només tres anys abans de la primera exhibició barcelonina. Per reforçar aquesta hipòtesi també es poden mirar altres biografies com la de l'artista Maria Luisa de la Riva. Tal i com també explico en l'annex, aquesta pintora, malgrat no ser catalana, va tenir una participació molt activa en associacions i exposicions l'objectiu de les quals era promoure la visibilitat de les dones en l'escena artística francesa.¹⁰⁹ Si acceptem el caràcter reivindicatiu de les Exposicions Femenines de Barcelona, aquest interès de Maria de la Riva podria explicar la seva presència en la primera de les mostres.

¹⁰⁹ Aquesta faceta de l'artista s'explica millor en la biografia que li dedico a l'annex I d'aquest treball.

7. CONCLUSIONS

Abans de realitzar aquest treball, també jo participava de l'opinió de que és difícil trobar dones en la Història de l'art perquè a causa dels obstacles socials o institucionals, no han pogut ser artistes o no han tingut les oportunitats per a realitzar obres de qualitat que els hi permetés ser-ho. Fruit d'entendre la Història de l'art com quelcom inamovible, com una mena de ciència que intenta recuperar el passat d'una manera objectiva i sistemàtica, assumia llavors amb resignació que les dones, directament per no ser artistes, no cabien en aquesta disciplina. Però si alguna cosa m'ha aportat aquest treball, que més que treball ara puc definir com experiència, és l'oportunitat de qüestionar-me la fermesa d'alguns conceptes que fins ara considerava, de forma inconscient, totalment estables.

La categoria d'"artista", per exemple, s'ha entès de formes molt diverses segons el context social i cultural de cada moment i de cada zona. La inestabilitat d'aquest concepte és una cosa molt clara, però fins fa uns mesos, encara no m'havia trobat amb l'ocasió de plantejar-me la variabilitat del significat d' "artista" a partir del sexe. A partir d'aquí, referint-me només a la fi del segle XIX, perquè és l'època que m'ha ocupat, puc afirmar que era realment molt complicat que els homes i les dones del moment tinguessin la mateixa possibilitat de ser "artistes". Com ja he intentat reflectir al llarg del treball, homes i dones rebien una educació artística molt desigual, i els papers que s'esperaven d'ambdós sexes, tant a nivell artístic com dins de la societat, eren també molt diferents. És a dir, que tot i que haguessin pogut existir casos en què l'educació rebuda hagués estat la mateixa, la societat a la que després s'havien d'enfrontar estava estructurada en una divisió específica del treball entre homes i dones. Si es llegeix la premsa de l'època que tracta aquestes exposicions, és fàcilment visible l'acceptació de l'activitat artística per a les dones sempre i quan aquesta no vagi més enllà de l'afició, cosa que afectava negativament a l'entrada de les dones, per exemple, a l'ensenyament oficial, per por a què es devalués el concepte "art".

Tot i així, eren moltes les dones que produïen art, moltes més de les que m'hauria imaginat fa un any. Només treballant de forma superficial les exposicions femenines de Barcelona, ja han sortit més de cent noms de dones que produïen les seves obres i, en alguns casos, les exhibien a exposicions oficials o accedien al mercat de l'art privat. Aquestes dones, però, van haver de fer alguns esforços per poder ser reconegudes, perquè malgrat produir art, l'art era quelcom que pertanyia a l'àmbit masculí, un "producte de genis", el gènere femení del qual, significativament, no s'ha fixat en les llengües occidentals, tal com va demostrar Christine

Battersby a *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*.¹¹⁰ Llegint la premsa de l'època es pot veure clarament com moltes vegades es reconeixia el talent artístic d'algunes dones, però malgrat la qualitat que poguessin tenir les seves obres, per raó del seu sexe era impossible qualificar-les com a genis en el seu context i, per tant, impossible considerar-les "artistes". La ideologia del moment s'entestava en defensar que, de forma innata i biològica, les dones no posseïen originalitat, eren més conservadores, tenien un caràcter directament imitatiu, eren excessivament emotives, deficientment intel·lectuals i naturalment absorbides per la maternitat.¹¹¹ La genialitat pròpia dels "artistes" s'escapava de les possibilitats de les dones que aspiraven a fer de l'art la seva professió. Per això, les dones de finals del segle XIX van intentar, de diverses maneres, dignificar la seva feina –artística o no–, i malgrat que aquests esforços van ser forts i evidents, aquests esdeveniments que expliquen la situació i l'experiència de l'altra meitat de la societat del moment, han estat obviats per la Història de l'art ortodoxa, la que avui en dia encara s'estudia a la major part de les assignatures dels plans docents de les universitats espanyoles.

Va ser Linda Nochlin la primera historiadora de l'art que va portar el moviment feminista a les aules universitàries, la que va començar a desplegar els criteris socials i contextuals, en contra l'essencialisme biològic, per explicar la suposada "absència de grans dones artistes en la història" a l'article ja clàssic del 1971, «Why have there been no great women artists?».¹¹² És cert que aquestes condicions han dificultat que les dones hagin pogut desenvolupar les seves capacitats creatives fins a les màximes conseqüències, i per a alguns aquest fet ja seria suficient per explicar la falta d'obres mestres creades per dones al llarg de la història, però si ens conformem amb això, ens tornem a trobar amb una posició un tant immobilista que es conforma amb una història que, volent ser objectiva i tenint la finalitat de recuperar la veritat del passat, es crea a base de referents masculins i exclou la resta d'experiències sobre el món. És aquí quan ens hem de plantejar si els criteris en què se sustenta la sistematització de la Història de l'Art són realment integradors, desvinculats de connotacions sexuals i, per tant, objectius.

Tamar Garb, al tractar aquest tema, defensa que la Història de l'art ha estat feta a partir del concepte de "grandesa", un concepte que exclou a les dones i que mitifica la definició de l'art.

¹¹⁰ BATTERSBY, Christine. *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*. Bloomington: Indiana University Press, 1990.

¹¹¹ GARB, Tamar, «Género y representación» dins FRASCINA, Francis (dir.), *La Modernidad y lo Moderno: la pintura francesa en el s. XIX*, Madrid: Akal, 1998, p. 236.

¹¹² Ha estat traduït a FAXEDAS, Lluïsa, *Feminisme i Història de l'art*, Girona: Documenta Universitaria, Universitat de Girona, 2009.

Aquest concepte de “grandesa” gira al voltant d’altres idees com la d’inspiració, genialitat o talent inexplicable, i aquest fet ha acabat engendrant una aglomeració de “grans” artistes, entesos com éssers que gaudeixen d’una inexplicable creativitat, pròpia de l’energia masculina, i separats de la resta d’homes ordinaris i, per suposat, també de tot el gènere femení en el seu conjunt.¹¹³ Aquesta concepció oculta en certa manera com es produeix veritablement l’art, i no permet que se’ls hi doni la suficient rellevància a les escoles, les acadèmies o els tallers privats, que són els veritables centres de la producció pictòrica de finals del segle XIX a Europa i els Estats Units de Nord-Amèrica. Per tant, la Història de l’art que avui acceptem com a vàlida és, en el fons, una aglutinació de mestres, de “grans” noms, que han resultat com a producte d’una certa mitificació de la creativitat artística i que han reforçat la divisió tradicional entre homes i dones. Com ja he dit en l’estat de la qüestió, últimament hi ha una certa tendència a recuperar noms de dones artistes que no apareixen en els llibres d’art, però aquests nous estudis acostumen a col·locar a les artistes a la mateixa alçada que els artistes masculins, sense tenir en compte aquest criteri de “grandesa” ni els fonaments plens de preconceptes sobre els que es basa la nostra Història de l’art, cosa que pot conduir a certes confusions històriques.

Al llarg del segle XIX, amb la ideologia de l’època, es fixen unes categories artístiques i una jerarquització dels gèneres que afavoreixen l’art fet pels “artistes” i devaluen tota la resta, una divisió que es vincula directament amb la separació de sexes, i que sovint encara es conserven com a categories vàlides. Per una banda, s’entén una separació entre el que és l’art i el que és l’artesanía, que és tot allò que fan les persones que practiquen un ofici o tot allò que fan les dones. Com hem pogut veure a partir de les exposicions femenines de la Sala Parés, l’art femení no es composava només de pintura. Una de les característiques de les exposicions femenines que es donen tant a nivell nacional com internacional, és la barreja de tècniques artístiques, tant les considerades “majors” com les “menors”. A banda de la pintura i escultura, també es presentaven brodats, ventalls, paravents o ceràmica, llenguatges que segons les convencions socials eren considerats femenins i adequats per a les dones, i per tant esdevenien un dels pocs mitjans d’expressió artística que elles podien tenir de manera àmpliament acceptada per la societat vuitcentista.

En l’àmbit de les arts plàstiques, la pintura que incloïa l’estudi del nu sempre ha estat molt valorada i ha estat imprescindible per a la pràctica dels gèneres majors més apreciats dins la

¹¹³ GARB, Tamar, «Género y representación» dins FRASCINA, Francis (dir.), *La Modernidad y lo Moderno: la pintura francesa en el s. XIX*, Madrid: Akal, 1998, p. 236.

tradició occidental. Recordem, però, que el nu era precisament l'estudi que se'ls hi negava a les dones i que aquests gèneres majors van ser qualificats de masculins. Mentre, la pintura de flors, que tant èxit havia tingut segles abans entre artistes dones i homes, va passar a desvalorar-se a partir del segle XIX, època en la qual va passar a ser realitzada majoritàriament per dones i va començar a qualificar-se de femenina. Fruit d'aquesta herència del XIX, i obviant la seva rellevància anterior, la Història de l'art l'ha considerat un gènere menor dins la producció artística. És significatiu que els llibres de la Història de l'Art Català tampoc li donin més protagonisme, doncs la rellevància que la pintura de flors va tenir en la creació de l'Escola de Llotja al segle XVIII és inqüestionable per a la seva aplicació a la indústria especialment tèxtil.

Al segle XIX, doncs, es va construir una estructura que jerarquitzava els diferents llenguatges i gèneres artístics, i els diversos esglaons que en van sorgir, van vincular-se de forma molt estreta amb la separació entre els espais masculins i els espais femenins que també s'estava gestant en l'època. Aquesta estructura va col·locar les produccions masculines en una posició privilegiada mentre que les produccions femenines van considerar-se de menys interès a causa d'una ideologia que creia en la incapacitat de les dones de ser "artistes", i quan just paral·lelament va néixer la disciplina de la Història de l'art tal i com la coneixem avui, aquesta va adoptar aquest sistema com a vàlid. Per tant, és normal que si adoptem aquesta manera de construir la Història de l'art com a bona, les dones, la seva història i la seva producció no tenen cabuda, i quan les intentem incloure, com està passant en les darreres publicacions que intenten recuperar noms de dones que no apareixen en la història de l'art, les peces no encaixen, no ens apropem a la veritable realitat de les artistes.

En aquest aspecte, l'única de les artistes catalanes de l'època que ha estat més o menys recuperada amb insistència ha estat Lluïsa Vidal, la qual, malgrat no participar en les exposicions femenines, va ser una artista molt propera a algunes de les dones que sí que van presentar-hi les seves obres. És el cas, per exemple, de Pepita Teixidor, amb qui va fer exposicions conjuntes a la Sala Parés. Ambdues van ser pintores molt reconegudes i elogiades per la crítica del seu moment, la qualitat de les obres de les dues pintores sembla indiscutible quan es llegeix la premsa de l'època, ambdues van tenir unes carreres artístiques intenses, però la pintura que produïa Lluïsa Vidal es qualificava com a una pintura "masculina", mentre que la de Pepita Teixidor, que se la considerava com la millor pintora de flors de Barcelona, es qualificava com a una pintura "femenina". L'any 1909 Teixidor i Vidal van exposar juntes a la Sala Parés i els crítics comparaven les obres i els estils de les dues artistes, i els presentaven com a oposats complementaris de la masculinitat i la feminitat, respectivament. Quelcom

similar passava amb Emília Coranty, la premsa de l'època va fer comentaris molt similars quan l'any 1903 aquesta pintora de flors també va exposar amb Lluïsa Vidal a la Sala Parés.¹¹⁴

Si mirem com la Història de l'Art ha tractat aquestes tres artistes, podem veure ràpidament que proliferen les monografies i les exposicions dedicades a Lluïsa Vidal, mentre que, malgrat la seva intensa vida artística i malgrat el reconeixement de la qualitat de les seves obres, es dediquen ben pocs articles a Pepita Teixidor i a Emília Coranty. Tot i així, aquestes dues dones són dues de les poques pintores de flors que han pogut començar a sortir a la llum dins de les moltes dones que es dedicaven a aquest gènere a la Barcelona de finals del segle XIX, i que hem de començar a rescatar per no caure en l'error comú de pensar en Lluïsa Vidal com una excepció heroica dins un món artístic dominat per homes. A la Barcelona finisecular existien moltes dones que es dedicaven a produir art i que acompanyaven i formaven part de l'entorn de Lluïsa Vidal, però que la Història de l'art, entesa com l'entenem avui, no ha recuperat encara perquè no ha sabut trobar l'interès que les seves obres poden aportar.

Una de les dificultats que m'he trobat al realitzar aquest treball, és que ha estat la primera vegada que treballo amb artistes de les quals no he vist cap obra. És a dir, la qualitat de les obres de les dones moltes vegades és difícil de jutjar perquè aquestes no han arribat fins avui en la mateixa quantitat que les obres dels artistes homes ni de la mateixa manera, per tant, el seu estudi torna a requerir un punt de partida diferent. Per tant, torna a fer-se evident que per estudiar el que les dones han experimentat i han aportat, s'han de canviar els criteris de la disciplina per altres que acceptin la possibilitat de que algunes obres d'art i alguns o algunes artistes puguin resultar interessants o provocadors, no per l'originalitat de les seves obres, sinó per com han plantejat, per exemples, els conceptes de "feminitat" en uns contextos històrics específics.

Com ja he dit, durant la realització d'aquest treball només he pogut veure algunes obres produïdes per les artistes que hi van participar, sense poder assegurar que aquestes fossin les que presentessin a les exposicions que m'han ocupat. Amb més temps, segurament podria haver trobat algunes de les seves produccions i, en el cas de que resultés productiu, fer-ne un judici qualitatiu. Després d'aquest treball, ara puc entendre que Lluïsa Vidal no va ser l'única dona artista de la Barcelona finisecular. Que no produïssin el tipus d'art que li interessa recuperar a la Història de l'art no vol dir que no en produïssin, i que per a elles fos difícil entrar a les escoles oficials no vol dir que no es formessin. Aquell "àngel de la llar" que jo visualitzava

¹¹⁴ RIUS VERNET, Núria, *La dona: <<Subjecte>> de l'obra d'art. Presentació de recursos didàctics elaborats amb llicències d'estudis retribuïdes. Educació artística. Generalitat de Catalunya. Departament d'Educació, 2005, p. 89.*

com a única imatge de les dones del segle XIX catalanes, ara es fa una mica més difosa, perquè he conegut dones que es formaven, que exposaven amb assiduitat, que van exhibir les seves obres a les exposicions oficials, que van entrar al mercat de l'art i que, a la seva manera, es van organitzar per transgredir els estereotips masculins. Sovint potser només estudiem la teoria, allò que els homes han escrit sobre elles, però quan les deixem parlar de manera directa, ens trobem amb una realitat ben diferent. Òbviament, tot això no vol dir que les seves obres hagin de merèixer una crítica positiva pel que es refereix a la qualitat o les aportacions estètiques de les seves obres, però gràcies a aquest treball ara tinc una imatge molt diferent de les dones del passat. Recuperar les seves experiències a través de l'art m'ha resultat apassionant. Com a dona, haig de dir que conèixer-les a elles m'ha provocat l'estranya sensació de conèixer-me una mica més a mi.

8. BIBLIOGRAFIA

FONTS SECUNDÀRIES

AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *Del segle XIX al sorprenent segle XX*, Barcelona: Carroggio, Col. La Pintura Catalana, Vol. III, 1991.

AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *Els protagonistes dels segles XIX i XX*, Barcelona: Carroggio, Col. La Pintura Catalana, Vol. IV, 1991.

AINAUD DE LASARTE, Joan (dir.), *Dibuixants i aquarel·listes dels segles XIX i XX*, Barcelona: Carroggio, Col. La Pintura Catalana, Vol. V, 1991.

BATLLE I ARGIMON, Helena: «Exposicions i Galeries», dins FONTBONA, Francesc (dir), *El Modernisme*, Barcelona: L'Isard, 2002. p. 233-253.

CHADWICK, Whitney, *Mujer, arte y sociedad*, Barcelona: Ediciones Destino, 1992.

COLL I MIRABENT, Isabel, «Algunes notícies sobre Lluïsa Vidal i Puig, Pintora del segle XIX», *Separata Miscel·lània Penedesanca*, Institut d'estudis Penedesencs, 1989

COLL I MIRABENT, Isabel, *Diccionario de mujeres pintoras en la España del siglo XIX*, Barcelona: El Centaure Groc, 2001.

Diccionario Ràfols de artistes de Catalunya y Baleares, compendio siglo XX, Barcelona: Art Network, 1998, p. 179.

DIEGO, Estrella de, *La mujer y la pintura del XIX español: cuatrocientas olvidadas y algunas más*, Madrid: Cátedra, 2009.

FONTBONA, Francesc (dir.), *Del Modernisme al Noucentisme: 1888-1917*, Barcelona, Edicions 62, 1985, Col. Història de l'Art Català, Volum IV.

FONTBONA, Francesc, «Mitjans de formació, difusió i valoració», dins *Del Modernisme al Noucentisme 1888-1917*, Barcelona: Edicions 62, Col. Història de l'Art Català, vol. VII, 1985.

FONTBONA, Francesc (dir.), *Pintura i Dibuix*, Barcelona: L'Isard, 2002, Col. El Modernisme, Volum III.

FONTBONA, Francesc (dir) i MONTMANY, Antònia; COSO, Teresa i LÓPEZ, Cristina (comp.), *Repertori de catàlegs d'exposicions col·lectives d'art a Catalunya (fins l'any 1938)*, Barcelona: Institut d'Estudis Catalans, 2002.

GARB, Tamar, «Género y representación», dins FRASCINA, Francis (dir.), *La Modernidad y lo Moderno: la pintura francesa en el s. XIX*, Madrid: Akal, 1998, p. 223 – 294.

GARRUT, Josep M, *Dos siglos de pintura catalana: XIX y XX*, Madrid: Ibérico Europea de Ediciones, 1974.

HUESO I MUÑOZ, Carme, *Aparadors d'art: una aproximació a la història del galerisme a Catalunya: dels inicis a la creació del gremi de Galeries d'Art de Catalunya*, Barcelona: Gremi de Galeries d'Art de Catalunya, 2006.

LLODRÀ NOGUERAS, Joan Miquel, «Aurora Gutiérrez i Adelaida Ferré: l'art de la punta al coixí a l'entorn del modernisme», dins *Butlletí de la Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, núm. 21 (2007), p. 37-55.

MARAGALL I NOBLE, Joan, *Història de la Sala Parés*, Barcelona: Selecta, 1975.

MARIN SILVESTRE, Dolors, *Francesca Bonnemaison: educadora de ciutadanes*, Barcelona: Diputació Barcelona, Xarxa de Municipis, Àrea d'Igualtat i Ciutadania, Servei de Promoció de Polítiques d'Igualtat Dona-Home, 2004.

MAYAYO, Patricia, *Historias de mujeres, historias del arte*, Madrid: Cátedra, 2007.

MAXWELL, Lauren A., «Constructions of Feminity: Women and the World's Columbian Exposition» *Undergraduate Honors Thesis Collection*, Butler University Libraries, 2009.

NASH, Mary, «La Revista Feminal i el seu entorn (1907-1917)», dins *Lluïsa Vidal, pintora: una dona entre els Mestres del modernisme*, Barcelona: Fundació la Caixa, 2001, p. 68-100.

OJUEL, Maria, *Les exposicions municipals de Belles Arts i Indústries Artístiques de Barcelona (1888-1906)*, Barcelona: Universitat de Barcelona, 2014.

Pintoras en España 1859-1926: de María Luisa de la Riva a Maruja Mallo, Saragossa: Universidad de Zaragoza. Vicerrectorado de Cultura y política Social, 2014.

RÀFOLS, J.F. (dir.), *Diccionario biográfico de artistas de Cataluña: desde la época romana hasta nuestros días*, Barcelona: Diccionario Ràfols, 1989.

RIUS VERNET, Núria, *Del fons a la superfície: obres d'artistes catalanes contemporànies anteriors a la dictadura franquista*, Barcelona: Centre de Cultura de dones Francesca Bonnemaison, 2008.

RIUS VERNET, Núria, *La dona: « Subjecte » i « Objecte » de l'obra d'art. Presentació de recursos didàctics elaborats amb llicències d'estudis retribuïdes. Educació artística*. Generalitat de Catalunya. Departament d'Educació, 2005.

RIUS VERNET, Núria, «La Llotja, un espai per a les dones?», *Revista de Catalunya*, núm. 158 (gener de 2001), p. 69-92.

RIUS VERNET, Núria, *Reconèixer precursors*, Barcelona: Fundació Revista de Catalunya, Revista de Catalunya, núm. 197, juliol-agost de 2004, p. 73-101.

SALA, Teresa-M, *La vida cotidiana en la Barcelona de 1900*, Barcelona: Sílex, 2005.

SANMARTÍ ROSET, Carme i Montserrat, *Catalanes del IX al XIX*, Vic: Eumo, Publicacions URV, 2010.

SEGARRA MARTÍ, Rosa, «Més enllà d'un monument. Pepita Teixidor, pintora de flors». *El Contemporani: arts, Història, Societat*, núm. 3 (1994), p. 29-34.

SEGURA SORIANO, Isabel, *Els viatges de Clotilde Cerdà i Bosch*, Barcelona; Paterna: Tres i Quatre, 2013, Col. Dones d'avui.

VENTURA SOLÉ, Daniel, *Francesc Guasch i Homs: artista-pintor (Barcelona, 1861 - Barcelona, 1923); Emília Coranty i Llurià: artista-pintora (Barcelona, 1862 - Barcelona, 1944)*, Valls: [Gràfiques Moncunill], 1985.

FONTS PRIMÀRIES

Primera Exposició

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 20 de desembre de 1896.

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 22 de desembre de 1896.

[s.n.], «Crònica», *La Esquella de la Torratxa*, 31 de desembre de 1896.

[s.n.] «Exposiciones», *El Salón de la Moda*, núm. 341, 18 de gener de 1897.

CASELLAS, Raimon, «El arte femenino en el Salón Parés », *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1896.

J.C. y R., «Notes artístiques. Saló Parés », *La Veu de Catalunya*, 3 de gener de 1897.

MIQUEL I BADIA, Francesc, «Exposición de obras de arte de señoras y señoritas en el Salón Parés », *Diario de Barcelona*, 29 de desembre de 1896.

ROCA Y ROCA, J., «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 27 de desembre de 1896.

Segona Exposició

[s.n.], *La Esquella de la Torratxa*, 31 de desembre de 1897.

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 22 de desembre de 1897.

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 24 de desembre de 1897.

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 23 d'octubre de 1897.

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 22 de desembre de 1897.

[s.n.], «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 27 de desembre de 1897.

[s.n.], «La pintura femenina en el Salón Parés», *La Vanguardia*, 24 de desembre de 1897.

[s.n.], «Salón Parés. Tercera Exposición de obras femeninas», *Luz. Periódico quincenal de arte moderno*, 31 de desembre de 1897.

[s.n.], «Bellas Artes», *El Salón de la Moda*, núm. 366, 3 de gener de 1898.

J.C. y R., «Notes d'Art. Saló Parés », *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1898.

MIQUEL I BADIA, Francesc, «Exposición de obras de arte debida a señoras y señoritas (Salón Parés)», *Diario de Barcelona*, 31 de desembre de 1897.

OPISSO, Alfredo, «En el Salón Parés. Exposición femenina de Bellas Artes», *La Vanguardia*, 4 de gener de 1898.

Tercera Exposició

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 28 de desembre de 1898.

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 31 de desembre de 1898.

[s.n.], *La Esquella de la Torratxa*, 6 de gener de 1899.

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 3 de novembre de 1898.

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 30 de novembre de 1898.

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 31 de desembre de 1898.

[s.n.], «La semana en Barcelona», *La Vanguardia*, 8 de gener de 1899.

CASELLAS, Raimon, «A propòsit de la Exposició de Can Parés», *La Veu de Catalunya*, 9 de gener de 1899.

MIQUEL I BADIA, Francesc, «Tercera Exposición de obras de arte debidas a señoras y señoritas en el Salón Parés», *Diario de Barcelona*, 4 de gener de 1899.

Quarta Exposició

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 20 de juny de 1899.

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 22 de juny de 1899.

Cinquena Exposició

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 20 de juny de 1900.

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 22 de juny de 1900.

[s.n.], *Diario de Barcelona*, 23 de juny de 1900.

[s.n.], «Notas locales», *La Vanguardia*, 17 de maig de 1900.

M[iquel].U[trillo]. «Exposició de les senyoretes pintores a Can Parés», *Pel & Ploma*, 1 de juliol de 1900.

Altres

[s.n.], «L'exposició anyal de Can Parés», *Pel & Ploma*, 27 de gener de 1900.

[s.n.], «A la memòria de Pepita Teixidor» *Feminal*, núm. 86 (31 de maig de 1914).

[s.n.], «Les nostres artistes – Pepita Teixidor», *Feminal*, núm. 1 (28 d'abril de 1907), [s.p.]

[s.n.], *Feminal*, núm. 33 (25 de desembre de 1909).

[s.n.], «A la memòria de Pepita Teixidor», *Feminal*, núm. 86 (31 de maig de 1914).

[s.n.], «Homenatge a la memòria de la pintora D. Pepita Teixidor (q.a.c.s.)», *Feminal*, núm. 99 (27 de juny de 1915), [s.p.]

CASELLAS, Raimon, «XIV Exposición Extraordinaria del Salón Parés», *La Vanguardia*, 24 de gener de 1897.

