



**Universitat de les
Illes Balears**

Facultat de filosofia i lletres

Memòria del Treball de Fi de Grau

El gest melancòlic en la representació de la dona al darrer terç del segle XIX a França

Concepció Gené Cerdó

Història de l'art

Any acadèmic 2018-19

DNI de l'alumne: 43466124B

Treball tutelat per Dra. María Sonsoles Hernández Barbosa
Departament de Ciències històriques i teoria de les arts

S'autoritza la Universitat a incloure aquest treball en el Repositori Institucional per a la seva consulta en accés obert i difusió en línia, amb finalitats exclusivament acadèmiques i d'investigació

| Autor | | Tutor | |
|-------------------------------------|--------------------------|--------------------------|--------------------------|
| Sí | No | Sí | No |
| <input checked="" type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> | <input type="checkbox"/> |

Paraules clau del treball:

Art de finals del segle XIX, iconografia de la malenconia, models de representació femenina, pintura francesa del segle XIX, rol social de la dona.

El gest melancòlic en la representació de la dona al darrer terç del segle XIX a França

Resum

En aquest treball volem demostrar que el canvi de condició social i cultural de la dona a França del segle XIX va tenir una repercussió en la representació de la dona en l'art, a partir d'una evidència iconogràfica: el gest melancòlic. Es tracta d'un moment en el qual el caràcter intel·lectual de la dona va incrementar gràcies a la seva entrada dins el món cultural (tant en música, com en literatura com en arts plàstiques). Fins ara el gest melancòlic s'havia interpretat com un símptoma del caràcter malaltís de la dona, però arran de les vicissituds socials i culturals del moment, es pot argumentar que la proliferació d'aquest gest també es pot vincular a l'acceptació de la intel·lectualitat de la dona.

Abstract

In this essay we want to prove that the change of social and cultural position of woman in the 19th century France had a consequence on the representation of woman in art, based on one iconographic evidence: the melancholic gesture. It was a moment where the intellectual side of women increased due to their entrance in the cultural world (they got into music, literature and art). So far, the melancholic gesture had been interpreted as a sign of the sickly state associated to women. But, thanks to the social and cultural circumstances of that moment, it could be argued that the proliferation of this gesture can also be associated to the acceptance of the intellectuality of women.

Paraules clau: Art de finals del segle XIX, iconografia de la malenconia, models de representació femenina, pintura francesa del segle XIX, rol social de la dona

Índex de continguts

| | |
|---|----|
| 1. Introducció..... | 2 |
| 1.1 Estat de la qüestió..... | 3 |
| 1.2 Objectius..... | 4 |
| 1.3 Mètode de treball..... | 4 |
| 2. El nou rol de la dona a finals del segle XIX..... | 6 |
| 2.1 La dona i la societat..... | 6 |
| 2.2 La dona i la cultura..... | 10 |
| 2.3 La dona artista..... | 14 |
| 3. El gest melancòlic en la representació de la dona..... | 18 |
| 3.1 La representació de la malenconia..... | 18 |
| 3.2 La influència de la fotografia..... | 24 |
| 4. Conclusions..... | 27 |
| 5. Bibliografia..... | 29 |
| 6. Annex gràfic..... | 32 |

1. Introducció

La iconografia associada a la malenconia està present en totes les èpoques de la història de l'art. Aquesta iconografia la trobam vinculada tant en homes com en dones. La malenconia és un concepte que al llarg de la història ha anat prenent múltiples matisos i el seu sentit s'ha interpretat de manera diferent en funció de si s'aplica a homes o dones. He observat que a finals del segle XIX la iconografia del gest melancòlic¹ en la representació de la dona esdevé molt freqüent. Aquestes representacions de la dona, s'han associat a una malenconia d'arrel malaltissa i depressiva, sense contemplar la possibilitat que l'actitud malenconiosa en la dona pogués estar vinculada a la capacitat creadora (vessant melancòlica que molts autors associen exclusivament als homes). Arran dels canvis socials, com és ara la nova presència de la dona dins l'àmbit públic, i dels canvis culturals, com l'accés generalitzat de les dones a la cultura, volem argumentar que la malenconia que presenten les dones a les obres d'art de finals del segle XIX es pot atribuir a la vessant intel·lectual o creadora que ha estat convencionalment vinculada als homes d'aquell moment. També vull entendre quina és la raó per la qual sempre s'ha descartat la lectura d'aquesta iconografia que propòs en aquest treball.

Per defensar aquesta hipòtesi hauré d'explicar el nou paper social de la dona a finals del segle XIX a França. També caldrà evidenciar la nova rellevància de la dona creadora en aquestes dates. I finalment, serà necessari argumentar el reflex dels fenòmens emergents del nou rol social de la dona i del seu reconeixement com a dona creadora, en la iconografia del gest melancòlic a través d'un anàlisi de les característiques d'aquesta representació en les obres d'art.

Per tal d'acotar el camp d'estudi, he decidit centrar-me en les representacions de la dona del darrer terç del segle XIX a França. Pel que fa a la delimitació temporal, m'he decantat per aquesta cronologia perquè és el moment en el qual advertim un auge de les representacions de la dona amb el gest melancòlic, encara que podem trobar-ne exemples al llarg de tota la història de l'art. Especialment, però, he triat aquestes dates arran dels canvis que s'esdevenen en aquests moments en relació a la consideració social de la dona. I pel que fa a la delimitació geogràfica, he triat França perquè és el centre cultural d'Europa d'aquesta època, i per tant, és aquí on hi trobam una major efervescència artística i en definitiva, més obres d'art a partir de les quals basar la meva hipòtesi.

¹ Al llarg del treball, quan parlem del gest melancòlic farem referència a la postura corporal per la qual el cap està suportat per una mà. Tal i com veurem a continuació, aquest gest pot tenir altres funcions, a banda de la representació de la malenconia. Però per tal de reconèixer-lo fàcilment, establim aquesta nomenclatura convencional per referir-nos-hi.

1.1 Estat de la qüestió

D'entre les fonts bibliogràfiques existents d'aquest tema cal que distingim entre les fonts primàries i les fonts secundàries. Quant a les fonts primàries, hem de tenir en compte les pròpies obres d'art (veure Annex gràfic) i una obra bibliogràfica (Baudelaire 1863). La finalitat d'aquest grup de fonts és tenir testimonis en primera persona de l'objecte d'estudi.

Pel que fa a les obres secundàries, el tema de la dona i la seva representació en l'art de finals del segle XIX a França és un camp que ha tengut gran fortuna crítica entre la bibliografia. Des de ben prest varen començar a sorgir articles i llibres en relació a aquest tema. Primer des d'un punt de vista positivista (Herbert 1989) i cultural (Ariès i Duby 1987) (Aron 1980), i progressivament des d'una perspectiva clarament feminista. Des del sorgiment d'unes obres cabdals pioneres en l'enfocament feminista del tema (Pollock 1988) (Clark 1985) (Chadwick 1990) (Felsky 1995), la bibliografia posterior es mostra clarament influenciada per aquestes noves perspectives sobre l'estudi de la història de la dona. De manera conscient o inconscient els estudis posteriors segueixen aquesta línia feminista inaugurada per les pioneres esmentades anteriorment (Higonnet 1990a i b) (Dijkstra 1994) (Parthenis 2003) (Godoy 2007) (Cruzado 2009) (Expósito 2014).

Dins l'estudi de la dona a finals del segle XIX hi ha alguns temes que destaquen per la fortuna crítica de la qual han gaudit. Alguns d'aquests temes són: la representació de la prostituta (Clark 1985), l'estudi de l'erotisme i la sexualitat de la dona i el tema del nuu femení, l'entrada de la dona en l'esfera pública (Pollock 1988) (Parthenis 2003), entre d'altres.

Concretament, quant a la malenconia associada al paper i la representació de la dona en aquesta època, és un camp que en sí no ha estat gaire estudiat. Sí que és cert que la trajectòria històrica i la representació de la malenconia és un tema que ha gaudit de gran fortuna bibliogràfica: trobam estudis dispersos que se centren parcialment en el tema que ens interessa: la trajectòria històrica del concepte de la malenconia (Panofsky 1991), la malenconia associada a la dona (Schiesari 1992), les representacions de la malenconia (Jacques-Chaquin 1983) (Garrigue 2004) (Soro 2007), etc. Cadascun d'aquests estudis ho fa des de diverses perspectives: la mèdica, la psicoanalítica o l'artística. Però no n'hi ha cap que se centri específicament en la representació de la malenconia en la dona en les arts plàstiques. Per dur a terme aquest treball, doncs, ens hem servit d'obres que estudiaven la malenconia femenina des de la literatura (Dawson 2008) (Larue 1995) (Kolle 2017) (Shemek 1995), perquè ens dona una visió complementària i bastant comparable a la que es pot deduir que ha de tenir en les arts plàstiques.

Per a la realització del treball també ens hem servit de fonts de disciplines relativament allunyades del tema tractat, com a bibliografia auxiliar a l'hora de parlar de temes concrets: llenguatge corporal (Lewis 1998) i fotografia (Scharf 1994).

1.2 Objectius

L'objectiu principal d'aquest treball és investigar de quina manera l'auge iconogràfic del gest melancòlic en la representació de la dona en la pintura francesa del darrer terç del segle XIX respon als canvis contextuais que experimenta la dona en aquestes dates. Treballarem aquesta hipòtesi a partir de l'evidència de la reiteració d'aquesta actitud en concret: la representació de la dona amb el gest melancòlic. Així doncs, ens centrarem en el buit bibliogràfic que hi ha respecte a la representació artística de la malenconia en la dona del segle XIX i seleccionarem el gest melancòlic com a motiu concret a analitzar.

En base a aquest objectiu principal hem establert tota una sèrie d'objectius específics:

- Definir quin és el paper de la dona a la societat francesa de finals del segle XIX.
- Examinar el rol de la dona en el món cultural francès de finals del segle XIX, com a creadora (la dona artista) i consumidora (la dona com a tema de representació) de cultura.
- Analitzar el gest melancòlic en la representació de la dona en l'art del s XIX i establir-ne les possibles causes del seu èxit.
- Establir el significat de malenconia propi de finals del segle XIX i determinar les característiques de la representació de la malenconia al moment, per contrastar-les amb el concepte històric de la malenconia i amb les representacions anteriors d'aquest tòpic cultural.
- Relacionar la iconografia de la malenconia femenina amb les vicissituds del context social i cultural de la dona del darrer terç del segle XIX a França.

1.3 Mètode de treball

La realització d'aquest treball s'ha duit a terme a partir de diferents fases: en primer lloc, una primera fase d'elaboració d'un corpus d'imatges, posteriorment, la síntesi bibliogràfica i, finalment, la redacció de les conclusions extretes durant el procés.

Així doncs, el primer que vaig fer va ser realitzar un corpus d'imatges de dones representades amb el gest melancòlic per tal de crear un fons que corroborava l'existència d'una recurrència d'aquesta actitud. També va ser necessari ordenar aquest corpus per tal de poder discernir quins eren els trets característics d'aquest gest (l'espai en el qual apareixen amb més

freqüència dones amb aquesta actitud, el tipus de dones que es representen amb el gest melancòlic,...) i l'abast que tenia en els diferents disciplines artístiques. També em va ser útil per aclarir si es tractava d'un tema més present en les produccions de dones o d'homes artistes i si existien diferències entre les representacions del gest melancòlic en funció de si l'autor de l'obra és home o dona. Simultàniament, anava cercant bibliografia per anar donant explicació a les imatges que trobava.

Finalment, pel que fa a la redacció del treball, ho vaig fer en base a la síntesi del buidatge bibliogràfic (més o menys exhaustiu) de fonts digitals i físiques. A l'hora de redactar els arguments aportats al treball, m'anava servint d'evidències gràfiques (obres d'art). Els problemes que he trobat al llarg de l'elaboració del treball han estat eminentment a nivell de bibliografia: la major part són en anglès i francès i molts dels llibres no es poden trobar íntegrament en línia (sovint he hagut de recórrer a ressenyes).

Per a la redacció del treball he fet ús de la perspectiva de gènere i de l'enfocament cultural. Dic que m'he servit de la perspectiva de gènere perquè una de les finalitats d'aquest treball és revisar la història de la dona, emfatitzant noves lectures que han sorgit últimament. Pel que fa a l'enfocament cultural, ha estat molt important a l'hora d'argumentar el nou paper de la dona dins el món de la cultura, que ha fet possible recolzar la hipòtesi principal del treball.

Finalment, quant al sistema de cites, he seguit les “Orientacions metodològiques per a la presentació de treballs”² en aquell establert per la Facultat de Filosofia i Lletres de la Universitat de les Illes Balears.

2 Orientacions metodològiques per a la presentació de treballs. Facultat de filosofia i lletres de la Universitat de les Illes Balears. [en línia] <https://ffl.uib.cat/digitalAssets/125/125894_Orientacions-metodoloIgiques_25_06_2017-versio_revisada.pdf> [última consulta: 28/06/2019]

2. El nou rol de la dona a finals del segle XIX.

A finals del segle XIX una part de les dones a França comencen a experimentar un canvi en la seva consideració social, que, entre d'altres, suposarà que tendran una nova presència dins la vida pública i que es faran un lloc dins el món de la cultura (com a consumidores, generadores i dinamitzadores de cultura). Tot i les noves fites socials i culturals que assoleixen les dones en aquest moment, el seu paper dins la societat, però, era dicotòmic: de la mateixa manera que unes tenien accés a la cultura i podien exercir un rol actiu en ella, també n'hi havia d'altres que seguien lligades a les seves obligacions laborals o domèstiques. Aquesta ambivalència de la dona era present en diversos aspectes que anirem analitzant al llarg d'aquest apartat: en qüestions socials, quant a la demonització o la divinització de la dona, a la vocació pública o privada de la seva professió, a l'abast de la seva immersió cultural...

Tant la nova presència de la dona dins la societat, com la consideració dicotòmica que es tenia d'ella, es veuen reflectides en les representacions artístiques de dones del darrer terç del segle XIX a França. En aquest moment "*La femme devint une figure métaphorique, l'allegorie de la ville et de la vie moderne ell-même*"³ (Parthenis 2004:171) i com que la plasmació de la vida moderna era l'objectiu central dels artistes de finals del segle XIX, en conseqüència, el principal motiu iconogràfic era la dona. Les representacions de dones eren molt abundants i totalment diverses: duent a terme diferents activitats, en escenes íntimes [il·lustració 1] o públiques [il·lustració 2], totes soles o en companyia [il·lustració 3] i representant distints models de dona. La feminitat es presentava pels artistes com un enigma que volien desxifrar. És per això que hem de situar en aquest moment l'entrada de la pintura dins els àmbits més íntims de la seva vida quotidiana. Si bé continuaran les temàtiques convencionals de dones engalanades en jardins [il·lustració 4] o interiors [il·lustració 5], també hi haurà representacions de dones duent a terme les tasques que tenien delegades, com és ara tenir cura dels infants [il·lustració 1]. Així doncs, per tal d'exemplificar la situació social i cultural de la dona al darrer terç del segle XIX anirem evidenciant els diferents aspectes a través de la seva plasmació en la representació de la dona en l'art.

2.1 La dona i la societat

En primer lloc, començarem parlant de la seva nova situació social. Per tal d'abordar el tema, cal abans explicar quines són les causes que possibiliten aquest canvi: com és de suposar la nova situació de la dona dins la societat va en sintonia amb el context polític i social general del moment. Ens hem de situar en plena societat de la industrialització, en el si de l'auge de la classe

3 Totes les cites textuais d'aquest treball estaran en la llengua original del llibre consultat.

burguesa, que comença a consolidar un nou model de vida. Dins aquest context, però, les diferències socials es feien més evidents arran de la relació de submissió que existia entre la classe burgesa capitalista i el proletariat laboralment explotat. De totes maneres, cap a finals del segle, els treballadors comencen a reclamar els seus drets i apareixen les primeres millores en aquest aspecte.

Paral·lelament, és el moment en el qual les dones reivindiquen el seu paper dins la societat a través d'accions polítiques: durant el Segon Imperi, el feminisme és obstaculitzat. L'activisme feminista francès que havia destacat a principis del s XIX, reapareix, doncs, a partir de 1860. A partir d'aquest moment, comencen les reivindicacions dels drets de la dona i les primeres accions polítiques per assolir-los. Entre altres, s'obre el debat del sufragi femení i s'aconsegueix l'educació secundària obligatòria també per a les nines. Arran del moviment feminista de caràcter institucional i polític, s'anirà configurant una nova concepció de la dona, que anirà adoptant una actitud més activa respecte la societat en la qual viu (Parthenis 2003:52).

Així i tot, cal no perdre de vista que aquests canvis varen ser insistentment apaivagats per la moral religiosa. A més, l'arrelada ideologia de l'època (hereva de tota una tradició masclista) va fer que una gran part de la societat no veiés amb bons ulls allò que començaven a reclamar algunes dones. Per tant, els avanços procurats pel moviment feminista a finals del s XIX no varen tenir la importància ni l'abast que haguessin volgut tenir (Ariès i Duby 1992:315). Si bé és cert que es fan les primeres passes cap a la igualtat, cal relativitzar la rellevància real de les fites feministes de l'època, que només varen afectar a una part de la societat femenina. I és que segons en quins àmbits la dona segueix sotmesa a l'home: la relació de poder que hi ha entre el burgès i el proletari és projectada a les cases. La diferència és que la relació matrimonial no tenia un horari concret com el de la fàbrica (Gordoy 2007:80).

La relació de submissió que encara hi havia entre els homes i les dones feia que les representacions de dones dutes a terme per part d'homes artistes reflectissin aquesta situació (la dominació de l'artista home sobre la dona representada). Per tant, la feminitat seguia essent construïda des d'una mirada masculina. La relació de poder s'exagera en el cas d'haver-hi una important diferència social entre l'autor i la model o en el cas dels nus (Higonnet 1990:288).

Però reprenem ara les noves fites que assolien en aquest moment les dones, malgrat la relació amb els homes encara no fos d'igualtat: a més de les accions polítiques de caràcter feminista, la reivindicació de les dones dins la societat francesa del segle XIX es tradueix en una conquesta progressiva dels espais públics. Aquesta nova presència de la dona dins els espais públics l'hem d'atribuir, en part, als canvis socioeconòmics derivats de l'auge de la burgesia i al nou model de

consum i de l'oci que començà a consolidar-se a França en aquells moments. D'entre l'augment de productes de consum de tot tipus, en destaquen els productes de la indústria de la moda. La democratització de la moda (ara era accessible també per una classe mitjana i no només per l'alta aristocràcia) va fomentar l'obertura de múltiples tendes de roba i dels primers grans magatzems. També els locals d'oci varen adquirir una nova rellevància entre la societat a finals del segle XIX: bars, teatres i cafès es varen consolidar com a institucions socials. Per tant, les representacions de dones començaran a situar-les en aquests nous contextos [il·lustració 2]. Però encara que en aquestes dates situem els inicis de la incidència pública de la dona, una gran part de les representacions de la dona se situaran en entorns domèstics. La seva vida pública, però, s'endevina gràcies a detalls com els vestits que porten (seguint la moda del moment), que ens indiquen que havien d'haver sortit de les seves cases per conèixer-los, comprar-los i mostrar-los (Parthenis 2003) [il·lustració 4].

Però el cert és que aquestes noves fites de la dona en la seva lluita per la igualtat, no tendran una repercussió en tots els estrats socials. Les diferències socials en aquest moment estaven molt marcades. Per tant, si ja hem advertit que en general existeix una dicotomia en la dona, la més significativa és la dualitat que s'estableix segons paràmetres socials. La condició social de les dones és allò que determina quines assoliran o no un nou rol en aquest context social (Parthenis 2003:16-52).

En general, els models socials de dona es poden dividir en dos grups: les dones d'alt nivell adquisitiu i les dones de baix nivell adquisitiu. Dins el grup de les dones d'alt nivell adquisitiu, hi considerem la dona de família aristòcrata i la dona burgesa. I és que malgrat ens trobem en un moment en el qual la burgesia ha adquirit gran força i rellevància en la societat, encara segueix existint una aristocràcia que supera en riquesa la burgesia mitjana. És a aquest grup que Parthenis (2003:16-52) afirma que adquireixen un nou rol a nivell social, que els permet adoptar determinades actituds o activitats que fins ara havien estat restringides als homes. Per altra banda, pel que fa al grup de dones de baix nivell adquisitiu hi emmarcam les dones de la classe obrera, tant aquelles que treballen en fàbriques, com les que tenien altres feines [il·lustració 6]. Aquestes dones no experimentaran grans canvis en el seu rol social durant el darrer terç del segle XIX.

La importància entre la diferenciació entre les dones d'alt nivell social i les dones de baix nivell social també existeix en la seva plasmació en les representacions artístiques. La diferència entre ambdós grups sobretot es reflectirà en la presència que tendran cadascun dels estrats en l'art: les dones d'alt nivell adquisitiu acapararan les temàtiques de l'art de final de segle, especialment aquelles pròpies de l'art impressionista. I és que és precisament a les classes més ben estants a les

que van adreçades aquestes produccions artístiques. Diversos autors (Parthenis 2003, Herbert 1989, Baudelaire 1863) coincideixen a afirmar que la moda és un dels trets a partir dels quals es pot observar a quina classe social calia emmarcar cada dona. En funció dels vestits i els complements que portaven es podia afirmar que pertanyien a un estrat social o a un altre. La moda, per tant, era un dels recursos principals a l'hora d'establir aquesta diferència en les representacions artístiques. D'aquesta manera, mitjançant els vestits, es distingia la dona humil [il·lustració 3][il·lustració 6] de la dona d'alt nivell adquisitiu [il·lustració 5].

Encara que es tenguí predilecció per la representació de les dones d'alt nivell adquisitiu, hi havia un tema pel qual els artistes també demostraven gran interès en l'elecció de les temàtiques. Ens estam referint a les prostitutes. Es tracta d'un conjunt de dones el qual resulta difícil d'emmarcar en un o altre grup (alt o baix nivell adquisitiu). I és que si bé la figura de la prostituta segueix existint, apareix en aquesta època un nou model de dona que ofereix aquest tipus de serveis: la *courtisane* (Clark 1990:110), la *démi-mondaine* (Parthenis 2003:28) o la *llibertina* (Godoy 2007:155) [il·lustració 2]. Eren dones que encara que el seu origen fos humil, gràcies a les seves habilitats socials i intel·lectuals, aconseguiren entrar dins els cercles burgesos de París. És un tipus de dona que marcarà la nova era i es convertirà en un símbol de la societat de finals del s XIX. Existeix una diferència entre la *cortesana* o la *llibertina* i la *prostituta* o l'*odalisca*. Encara que ambdues entrin dins el model de dona amb connotacions negatives de la *seductora* (Higonnet 1990:272), existeixen clares diferències entre l'una i l'altra. Per una part la *prostituta* o l'*odalisca*, representen la passió carnal i són dones d'extracció humil i educació escassa, que es podien trobar als cafès de varietats o en espectacles de ball. En aquest període de temps, de fet, hem de situar a França el sorgiment de l'estereotip de la *femme fatale*, que emergiria a partir, en part, d'aquest grup de dones. Per altra banda, la dona *llibertina* o la *cortesana*, era una dona més cultivada que es caracteritzava per la seva faceta intel·lectual i enginyosa (Clark 1985).

La profusió i diversificació al segle XIX de les dones que s'havien de prostituir és un fenomen propi d'aquest moment. És per això que serà un tema recurrent i genuí en les representacions que volguessin ser un emblema del moment⁴. Entenc que la multiplicació d'aquest model de dona l'hem d'atribuir a la divulgació d'un model concret de masculinitat: el *flâneur*, el model d'intel·lectual que no té una família estable sinó amants i muses de les quals se'n serveix quan i com vol.

4 Segons Baudelaire (1863), aquesta era la vertadera missió de l'artista: fer un art modern. Això és, que reflectís les característiques de la vida del moment.

Malgrat l'impressionisme (el corrent artístic més canònic que discorre en aquest període de temps) se centrà en la representació de les dones benestants, de la burgesia i l'aristocràcia, a través de l'anàlisi i la interpretació de les dones que apareixen als seus quadres, s'ha vist que també representaven múltiples prostitutes. A més, al marge de l'impressionisme, autors post-impressionistes com Toulouse Lautrec es dedicaven a representar dones del món de l'espectacle, que sovint pertanyien a les classes més humils.

Així doncs, les dones de totes les classes socials es reflecteixen en la pintura de finals del segle XIX. Segurament, la que menys representada està en el món de l'art és la dona treballadora, ja que era una realitat que no interessava a l'elit burgesa a la qual pertanyien els pintors. Totes les facetes de la dona tendrien representació en l'art però sempre es faria palesa la diferència que existeix entre els diferents models socials.

La dicotomia en la dona del segle XIX pel que fa als aspectes socials, la trobam en les diferències quant al nivell adquisitiu (dones d'alt nivell adquisitiu i dones de baix nivell adquisitiu) i pel que fa als avanços en termes d'igualtat respecte els homes. La diferència en el nivell adquisitiu es veuria reflectida en l'art, i les noves fites dins la lluita per la igualtat també (la representació de les dones en entorns públics i els vestits a la moda). Pel que fa als nous avanços, és important tenir en compte que no tots els estrats socials en podran gaudir: les dones de baix nivell adquisitiu, seguien amb unes condicions iguals o pitjors del que havien estat segles abans (Aron 1980).

2.2 La dona i la cultura

Així doncs, en paral·lel a la seva nova consideració social, gràcies a les fites assolides pel moviment feminista i al nou context consumista procurat per la societat burgesa que afavoria la seva presència dins els espais públics, la dona entra dins el món de la cultura tant en un sentit passiu, arran de l'accés de la dona en la cultura, com en un sentit actiu, com a creadora, crítica o dinamitzadora del context cultural.

Pel que fa a l'accés de la dona a la cultura, amb l'establiment de la Tercera República (1870-1940) s'esdevé una democratització cultural que ja s'havia anat assumint al llarg del s XIX. Això suposa que la dona de tots els estrats socials (Lyons 2001), a partir d'ara, tindrà accés als diferents camps culturals. En funció de l'estrat social al qual pertanyien, aquesta immersió en la cultura serà més o menys significativa, però el cert és que l'alfabetització apareix en tots els sectors de la societat. Per tant, tant en música, com en pintura com en literatura observam un context específicament femení. Entre les dones es va generalitzar el consum de cultura, però també la pràctica no-professional del conreu artístic. La pràctica professional per part de les dones també

seria una realitat en aquesta època, però tractarem el tema més endavant.

Quant a la pintura, la instrucció en aquest art formava part també de l'educació refinada de les dones de la burgesia i l'aristocràcia. Igual que la música, la pintura femenina es reservava a l'àmbit domèstic i es considerava de caràcter no-professional (es regien per valors diferents dels que imperaven al gran art). Les pintures femenines no eren autònomes i no estaven concebudes per ser-ho, sinó que s'entien com un record, una anècdota de la història familiar. A més, en aquest cas, la pintura femenina també condicionava els temes sobre els quals pintaven: es limitaven a les temàtiques que podien trobar en el context de la seva llar (retrats de família, interiors, escenes quotidianes...). Aquest condicionament temàtic, fins i tot el trobarem en la pintura de les artistes més consagrades de finals del segle XIX (Berthe Morisot i Mary Cassatt) (Higonnet 1990:295).

En música, el piano apareix com un instrument típicament femení (Duby i Ariés 1992: 188). Es posa de moda el 1815, i el 1870 la seva pràctica entre les dones ja està totalment democratitzada. El domini d'aquest instrument entre la societat femenina s'entén com un símptoma d'una educació depurada. Tenia la funció de passatemps però sobretot com un espai on podien expressar els sentiments continguts. La seva recurrència entre les dones burgeses i aristòcrates, va fer que s'acabàs convertint en un tòpic en la representació de la dona.

Pel que fa a la literatura, el paper de la dona és significatiu tant en la lectura com en l'escriptura. Quant a la lectura, la seva pràctica es democratitza a partir de dos factors: l'alfabetització de la societat per una banda, i l'accés als llibres, per l'altra. Quant a l'alfabetització, es tracta d'un fenomen progressiu que a finals del segle XIX ja estava avançat. Se sap que "*By the end of the nineteenth century, functional literacy had become almost universal for both French men and women*" (Lyon 2001:1). Per altra banda, pel que fa a l'accés als llibres, en aquest moment, s'inicia el lloguer de llibres i es renoven els fons de les biblioteques per tal que s'adaptin als interessos de la gent.

La lectura podia ésser considerada com una activitat prohibida, de rebel·lia (llibres que atemptaven contra l'estricta moralitat de l'època) en funció de l'elecció del llibre. Que ara les dones i la gent de les classes populars comencessin a llegir, suposava un perill afegit per les classes dominants. El coneixement o les idees que podien arribar a adquirir a través de determinades lectures podia fer trontollar el seu estat privilegiat (Lyon 2001:11). Tant és així, que la lectura en excés va arribar a ser considerada una malaltia o una addicció per a la dona. Hi havia certa obsessió en el control de les lectures de les joves, ja que el llibre s'usava com una eina educadora. A través de la lectura les dones aprehien models de conducta, i per tant, de feminitat.

Encara que en aquest moment l'accés de la dona en la lectura es generalitzi, no es tracta d'un fenomen nou. De la mateixa manera, la iconografia de la dona lectora tampoc apareix en aquests moments. Fins ara però, s'interpretava la lectura femenina com una pràctica totalment diferent de la lectura masculina. Històricament s'associava a la devoció religiosa o al prestigi social de la dona, però mai s'identificava amb la intel·lectualitat de la dona. S'entenia que la lectura en la dona era una pràctica evasiva: "*l'univers des lectures féminines est qualifié d'irréel, de chimerique, un monde des désirs et de l'évasion*" (Nies 1985:106). En l'home, en canvi, la lectura era conscienciada, de caràcter polític i compromès. És per això que fins ara, la iconografia més freqüent era representar la dona amb un llibre (novel·la o llibre devocional) i l'home amb un diari. Aquesta tendència, però, sembla que comença a canviar a partir de la segona meitat del segle XIX: malgrat la tònica més habitual encara sigui l'associació de la dona a la lectura de novel·les, comencen a aparèixer representacions de dones llegint el diari (Brown 2012). Per altra banda, en aquest moments també és freqüent representar les dones llegint revistes, com un equivalent ociós de la premsa masculina. Per tant, tot i que la lectura femenina comença a prendre nous significats que valoren la dona com a lectora intel·lectual, la tendència general és seguir la imatge de dona lectora hereva de la història de l'art anterior.

Fins ara s'havia mostrat una clara predilecció per disposar aquest tipus d'iconografies exclusivament a l'interior. Però ara, serà freqüent que la lectura femenina s'ubiqui també en espais públics. La lectura, per tant, acompanyava la dona en la seva descoberta de l'esfera pública. De totes maneres, encara que se sol interpretar la lectura femenina com un acte de sociabilitat (moltes vegades es llegia en veu alta, i s'utilitzava com a motiu de conversa), Brown ha interpretat la representació de lectura a l'aire lliure com una forma de "privacitat portàtil"(2012:9). És a dir, que malgrat estar en llocs públics, en recórrer a la lectura, la dona es refugiava en la seva intimitat. La lectura a l'exterior, a més, significava un augment de la llibertat, ja que quan llegien als interiors, les dones estaven exposades a la vigilància contínua.

En relació a l'escriptura, s'estén entre la burgesia, especialment per part de les dones burgeses, la redacció d'un diari íntim. Així doncs, sabem que la pràctica de l'escriptura no professional també era conreada amb freqüència entre les dones d'alt nivell adquisitiu del segle XIX (Duby i Ariés 1992: 161), com una via de sortida dels seus pensaments.

"The acquisition of literacy contributed to women's slow, but increasing, participation in public culture, facilitated women's self-expression as consumers and producers of cultural products, enhanced public demands for female suffrage, and spurred access to the professions" (Brown 2012:12).

Amb tot, tal i com afirma Brown, que les dones s'inserissin en la lectura i l'escriptura no només va fer que accedissin dins el món de la cultura, sinó que també va donar-los veu en la seva societat. Ara les dones tenies la confiança per poder reclamar els seus drets com a persones. És per això que situam en aquesta època les primeres reivindicacions del sufragi femení, entre d'altres (veure pàgina 8).

Per altra banda, però, l'accés de la dona a la cultura en general, també va suposar el sorgiment d'un nou mitjà a través del qual mediatitzar el seu comportament. Els models de dona que s'establien a través de la cultura no eren només un reflex de la dona del moment, sinó que també es concebien com a models de conducta per elles. Amb la democratització de la cultura, els models de dona que es fornien a través de l'art i la literatura arribaven fàcilment a la societat femenina de l'època. Aquest mecanisme pedagògic ensenyava a les dones com s'havien de comportar i com no s'havien de comportar. És per això que tant hi ha models de dona que representen la vessant negativa (*la femme fatale*) [il·lustració 7], com models que ensenyen la part domèstica de la dona (*home angel*) [il·lustració 1]. Ambdues tipologies de model contenen part de realitat, però s'acaben consolidant com un model convencional i és difícil determinar quin és el grau de correspondència amb la realitat que tenen.

Dins aquests models que s'estableixen a través de la literatura i l'art existeix una dicotomia. Per una part, tenim un model de dona que ha progressat en drets i funcions respecte els segles anteriors i que demostra un nivell moral i intel·lectual avançat. La que gaudeix d'una bona consideració en el marc del pensament patriarcal, la domesticitat (Higonnet 1990:272). La gloriosa (Aron 1980), la burgesa (Parthenis 2003), la feminista (Felsky 1995), la filla espiritual de Maria (Ariès i Duby 1992: 221). Per altra part, una dona que és l'hereva dels prototips negatius d'arrel judeocristiana, que es presenta com allò que perverteix l'home, o una dona que viu en contextos de precarietat social i econòmica: la miserable (Aron 1980), l'obraira i la prostituta (Parthenis 2003), la histèrica (Felsky 1995) o la descendent d'Eva (Ariès i Duby 1992: 221). En una classificació polaritzada dels models de dona, es distingiria entre una consideració positiva de la dona i una consideració negativa. Per una part hi hauria la verge, la dona domesticada, que s'encarrega de la família i el seu espai és l'àmbit privat. Per altra banda, la perillosa i la humil. La dona treballadora, tot i que no se la considera perversa, l'emmarcam dins la vessant negativa de la dona de finals del segle XIX.

El caràcter dicotòmic de la dona és una constant al llarg de la història (Cruzado 2009) però a finals del segle XIX, sembla ser que aquesta dualitat dins la concepció del gènere femení es presenta d'una manera molt evident. No només es tracta d'un tòpic francès sinó que a l'Anglaterra

victoriana també s'esdevé aquesta dualitat. Sobretot es corrobora aquest fet en la literatura, on es distingeix entre el model de *house angel* (paradigma de virtut moral, sotmesa a la voluntat de l'home i a les necessitats de la llar) i la *fallen woman* (la prostituta, la dona immoral, que suposa un perill per l'home).

Higonnet (1990) parla d'una possible evolució en la difusió d'aquests models de dona: si bé a la dècada del 1870 es varen multiplicar les imatges de la dona a l'entorn domèstic i per tant es va estendre més la faceta positiva de la dona, el 1890 es reacciona contra aquest model i es divulga un arquetip contrari; el de la dona perversa (Dijkstra 1994). Així doncs, segons aquesta hipòtesi la dicotomia de la dona no seria simultània sinó que respondria a una correlació de models. El cert però, és que en les representacions de la dona compreses entre el 1870 i el 1880 que poden semblar plàcides *a priori*, s'hi ha vist que la temàtica ja reflectia els arquetips de prostitutes i cortesanes (Herbert 1989). El que sí que crec és que a la darrera dècada del segle XIX s'esdevé augment en l'explicitat de l'aspecte negatiu de la dona en les representacions.

De la mà d'aquesta immersió en la cultura com a agents passives, per altra banda, també s'esdevé un augment de les dones que entren dins el món de la cultura des d'una actitud activa. És a dir, com a productores de cultura (literatura, pintura, escultura). I és que, de fet, les dones ja havien tengut presència dins els cercles culturals amb anterioritat al segle XIX. De fet, trobam dones artistes o escriptores des de l'Edat mitjana. Al llarg de la història també havien ocupat llocs importants dins el món de la cultura. Aquest és el cas, per exemple, de les *salonières*, una figura típicament femenina que s'encarregava de la part social dels salons de pintura, que apareix al segle XVIII. Ja des d'aquest moment “*la mujer dejó de ser espectadora pasiva e intervino en la historia activamente, creando nuevos tipos de relaciones sociales y espacios para la emancipación*” (García 2015:232).

2.3 La dona artista

Per altra banda, s'esdevé un augment del nombre de dones artistes que a més, en determinats entorns tendran una important repercussió en el seu context cultural i seran ben considerades. Fins aleshores, les dones artistes, malgrat haguessin estat una realitat al llarg de la història de l'art, no estaven ben considerades i majoritàriament restaven invisibilitzades respecte els seus companys artistes. De fet, quan es parlava del “geni” com la capacitat creadora d'una persona, des del Renaixement, es va considerar com una característica exclusivament masculina i una *conditio sine qua non* per l'art. La producció artística duita a terme per part de les dones, per tant, malgrat demostràs una important qualitat tècnica, sovint, la crítica coetània no la valorava igual que la

producció artística d'un home⁵. En els casos puntuals que es considerava que una obra feta per una dona demostrava qualitats pròpies d'aquell “geni”, era titllada d'*anormal* o *asexualada*. En cap cas s'admetia la possibilitat d'un “geni femení” (Higonnet 1990:278).

Així i tot, hom admetia l'existència silenciada de dones artistes: Zola, a la seva novel·la *Madame Soudis* (1900), descriu una circumstància peculiar en la qual l'home s'atribuïa les obres que en realitat pintava la seva esposa (Parthenis 2003: 58). A més, les dones artistes també es trobaven amb dificultats socials a l'hora de desenvolupar la seva faceta artística dins el món de l'art. Sovint havien d'elegir entre dur a terme la seva carrera o formar una família. De fet, aquest era un dilema tan habitual entre les dones artistes, que Louisa May Alcott en va fer una novel·la: *Diana i Persis* (Chadwick 1992:212).

Un altre problema de caràcter social amb el qual es trobaven les dones del segle XIX a l'hora de desenvolupar les seves capacitats artístiques era la dificultat en l'accés a una formació. En primer lloc, la formació de les dones requeria un cert nivell adquisitiu per part de la família, que s'havia de poder permetre pagar-la i consentir que mentrestant no es dediquessin a altres tasques de caràcter domèstic. En segon lloc, les dones artistes estaven excloses de l'educació institucional de les arts fins el 1896, quan aquestes començaven a entrar en declivi (Higonnet 1990:186). Per tant, l'educació artística de les dones es reduïa a un petit nombre de joves de famílies benestants i a més consistia únicament en classes individuals que els hi impartien a les seves cases. Per altra banda, les dones de classe obrera que demostraven habilitats artístiques expressaven el seu potencial en el conreu de les artesanies (Higonnet 1990) (Chadwick 1992).

Que no haguessin comptat d'una formació institucional dificultava, però no impedia, que hi hagués dones artistes amb suficient habilitats com per desenvolupar una carrera artística perfectament vàlida i competent. Per tant, la seva obra s'exposava als diferents Salons; tant al saló oficial (Mary Cassatt), com al dels impressionistes (Berthe Morisot). A més, però, també comptaven amb la *Union des Femmes Artistes*, inaugurada el 1881, que convocava anualment el *Salon des Femmes*. Es tractava d'un esdeveniment que tenia la voluntat de crear un espai per afavorir i impulsar l'activitat artística femenina. De totes maneres, l'existència d'aquests espais també es pot interpretar com un símptoma de segregació de gèneres. I és que si bé és cert que tal i com hem dit hi havia dones que exposaven les seves obres als mateixos salons que els homes, es tractava d'un grup molt reduït i que representava un percentatge molt poc significatiu (Chadwick 1992:216).

5 Baudelaire, per exemple, en la seva obra *El pintor de la vida moderna* vincula el geni exclusivament als òrgans virils, tot descarta la possibilitat d'un geni femení. A més, al llarg de tot el seu relat parla de la dona com un ésser maligne i li nega qualsevol tipus de capacitat intel·lectual (1863: 85).

Les dones artistes estaven generalment excloses també dels espais públics de caràcter cultural i artístic. És per això, que si volien posar-se al dia de les idees que circulaven al moment ho feien a través de les converses a cases particulars amb els pintors homes que sí que freqüentaven els ambients culturals i estaven al corrent de les tendències. En aquest sentit és coneguda la relació entre Berthe Morisot i Édouard Manet o entre Mary Cassatt i Edgar Degas.

La percepció de les dones artistes per part dels homes no era unànime. Mentre una part de la societat toleraven aquest fenomen i el tractaven amb total normalitat, una altra part el rebutjava de manera contundent. Concretament, quant als col·legues de professió, també existia aquesta disparitat de posicionaments: Manet, per exemple, no tenia cap problema en compartir professió amb les dones, però Renoir, per altra banda, s'hi oposava totalment (Chadwick 1992:215).

Amb tot, per a les dones era difícil de conjugar les seves aspiracions professionals i les obligacions morals i familiars, que venien imposades per la idiosincràsia de l'època. És per això que fins i tot les dones que es decantaven per desenvolupar la seva vessant artística, solien acabar optant per fer-se un lloc en les professions marginals, per tal de no haver de competir amb una tradició masculina, i que a més estiguessin relacionades amb el seu dia a dia, com és ara les artesanies o la decoració d'interior (Higonnet 1990:292).

Ser artista requeria unes implicacions socials que, *a priori*, no estaven ben vistes en una dona. De les dones s'esperava que s'encarreguessin de les tasques domèstiques i no que adquirissin les obligacions que fins ara havien estat vinculades als homes. Per tant, les dones professionals estaven considerades *usurpadores* (Chadwick 1992:215). Aquesta, juntament amb la feminista, és la dona que aconsegueix procurar-se un nou rol dins la societat i arribar a ocupar espais fins ara reservats als homes. La dona que agrupa aquestes característiques és la que es comença a conèixer com la *new woman* (Expósito 2014) i és aquella que ha aconseguit assolir els espais que reclamava dins la societat. En certa manera, pot suposar una amenaça per a l'home, en tant que comença a equiparar-se a ell en l'àmbit professional. Chadwick ho expressa de la següent manera:

“A las mujeres de clase trabajadora, se las admira porque solazan a los hombres; a las mujeres profesionales con proyección pública, se las considera usurpadoras de la autoridad masculina, o como destructoras de la armonía doméstica” (Chadwick 1992:215)

Tot i els prejudicis que suposava l'elecció d'aquest camí, el cert és que moltes dones s'exposaren a rebre aquesta consideració i s'atreviren a consolidar una carrera professional com a artistes, escriptores o altres oficis típicament masculins. Al final, el rebuig era només per una part de la societat. Hi havia l'altra part de la població que, de fet, recolzaven aquestes dones i les tractaven com a iguals en la seva professió.

Al cap i a la fi, cal destacar el paper de les dones com a productores actives de cultura visual, en una època en la qual la cultura anava prenent rellevància en la societat francesa. El fet, però, és que en la construcció de la nova imatge femenina, les dones artistes no varen apostar per una transformació radical. I és que com que les artistes eren de classe benestant, hi tenien molt a perdre si s'arriscaven massa en la configuració d'un arquetip de dona que no encaixàs dins els paràmetres del socialment acceptat (Higonnet 1990:276). És per això que les petites reivindicacions que duïen a terme les dones artistes consistien en petits gestos o actituds, per tal de no diferir del model de feminitat establert pels homes.

En general, sembla haver-hi múltiples diferències en la representació de dones quan aquestes són dutes a termes per un home o per una dona. Dins aquesta diferenciació que s'estableix convencionalment entre els homes i les dones artistes, però, hi pot haver diverses excepcions (tal i com veurem més endavant, Manet, per exemple, s'ha estudiat com un cas paradigmàtic d'home artista).

Una de les principals diferències que se sol destacar està relacionada amb l'elecció de la temàtica. Les artistes tenen més tendència a representar les dones als interiors, i els homes artistes també les representen en altres contextos. Les dones artistes hereten la temàtica domèstica de la tradició de la pintura no professional femenina. A més, cal dir que a les pintures de les artistes només hi apareixien dones. I és que hagués estat mal vist que un home posàs per una dona (Chadwick 1992). A més, mentre les dones artistes se centren en els interiors i en descriure minuciosament tots els elements, els homes es dediquen a retratar la vida des del punt de vista del *flâneur*. (Herbert 1989:48) i per tant mostren la dona en entorns públics.

Per altra banda, una altra diferència que s'ha assenyalat entre dones i homes artistes en la representació de la dona és el tractament psicològic que li donen. Alguns autors argumenten que la tendència general és que els homes representin la dona com un objecte de bellesa, com un maniquí per exhibir la roba de moda, i les dones s'interessen més per emfatitzar la visió de la dona com un subjecte, per la seva captació psicològica (Parthenis 2003:158).

Així, mentre les dones artistes es preocuparien per captar la individualitat de cada dona, els homes artistes contribuirien a perpetuar els estereotips i els convencionalismes femenins. D'aquesta manera, la feminitat representada pels homes seria un simple pretext per la representació d'altres qüestions (com per exemple la moda o el fenomen de la prostitució). I en canvi, les dones artistes configurarien una feminitat lliure i autònoma.

3. El gest melancòlic en la representació de la dona

Si analitzam les representacions de la dona de finals del segle XIX en conjunt, observarem que hi ha una postura que es repeteix incansablement: el cap recolzat a la mà (gest melancòlic). Es tracta d'una presència general, que va més enllà de les fronteres dels llenguatges artístics (apareix tant en pintura, com en escultura [il·lustració 8], com en cartells [il·lustració 7], com en fotografia [il·lustració 9]) i les fronteres dels estils (està present tant en l'Impressionisme [il·lustració 4], com en el Post-impressionisme [il·lustració 3], com en la cultura visual popular [il·lustració 7]). També traspasa les fronteres de classe i condició. I és que el gest el podem observar indiferentment en dones de l'alta burgesia [il·lustració 5], en dones de classe treballadora [il·lustració 3] [il·lustració 6] o en prostitutes [il·lustració 2]. La presència del gest melancòlic en la representació de la dona no és un fenomen exclusiu del territori francès: també trobam exemples d'aquesta iconografia en la pintura nordamericana (*New York Winter Window*, 1930, de Frederick Childe Hassam), anglesa (*Young Woman Seated On Sofa*, 1906, de Richard Edward Miller) o espanyola (*La bella Raquel*, 1918, de Joaquín Sorolla). Però el cert és que es tracta d'obres posteriors i per tant, creim que hem de situar França com la pionera d'aquest fenomen, com a centre cultural que era al moment.

Un dels meus objectius serà trobar quina és la causa de la persistència d'aquesta iconografia en la representació de la dona d'aquesta època. L'origen d'aquest gest l'hauré de cercar en la història de l'art (la iconografia de la malenconia) i la cultura visual de l'època (les postures fotogràfiques). També hauré de tenir en compte el context cultural i social del moment per tal de donar una explicació a la recurrència d'aquest gest. A més de recolzar-me en la bibliografia existent sobre aquesta iconografia també em servirem d'un corpus de 56 imatges que he recopilat amb representacions de dones que presenten el gest melancòlic en representacions de les arts plàstiques de finals del segle XIX a França.

3.1 La representació de la malenconia

Des del punt de vista dels estudis d'anàlisi corporal, la postura de la mà suportant el cap, pot indicar desesperació, lament, pensament, avorriment o extrem interès (Lewis 1998:99). A llarg de la història de l'art aquest gest s'ha utilitzat en la representació de diverses iconografies relacionades amb aquestes actituds. Un exemple el trobam a l'art religiós de l'Edat Mitjana: existeix una iconografia que es coneix com el "Crist de la paciència" o "Crist melancòlic" (Jacques-Chaquin 1983). En aquests casos, sembla que el gest va lligat a la tristesa, la frustració i la resignació (Crist sap que ha de morir i no hi pot fer res). També dins la iconografia religiosa, des de l'Edat Mitjana, Maria Magdalena se l'ha representat de manera recurrent amb aquest gest en particular. Aquí expressa altra vegada tristesa i reflexió. Per altra banda, la representació al·legòrica de la mort o de

l'amor són altres exemples que demostren que el gest melancòlic s'ha utilitzat freqüentment en la història de l'art amb diferents finalitats (Jacuques-Chaquin 1983).

Però el cert és que aquest gest ha estat més extensament associat a la representació de la malenconia. Aquest concepte, però, va canviant al llarg de la història i es pot relacionar amb múltiples disciplines (des de la psicologia, la psiquiatria, psicoanàlisi, la medicina, fins a la literatura o la història de l'art). Pel que fa a la història de l'art, la malenconia és un tòpic que té els seus orígens en l'antiguitat, que es consolida amb la representació de Dürer i que arriba fins a l'actualitat, mantenint, entre d'altres, el mateix gest en la seva representació. Per tant, convé que fem un breu recorregut pels diferents significats que ha anat adquirint al llarg dels anys, i especialment, fer incidència en la significació concreta que se li atribuïa en el context del nostre estudi, el final del segle XIX a França.

Les primeres notícies que tenim de la malenconia es remunten a la Grècia clàssica. La malenconia es considerava un estat malaltís en el qual hi havia un excés de bilis negra que feia alterar la conducta d'aquell que la patia. En aquell moment es creia que "*la mélancolie, dit Aristote, est l'humeur par excellence des hommes d'exception*" (Garrigue 2004:80). Per tant, ja des d'un primer moment, la malenconia s'associava a un estat malaltís propi de les ments privilegiades. També a la Grècia clàssica hi trobam el gest melancòlic associat en aquest estat que es començava a descriure. Un exemple serien les representacions de l'Atenea melancòlica.

A partir de l'Edat Mitjana, la malenconia es relaciona amb la religió cristiana i s'assumeix com una part del càstig del pecat original. Es parla d'un estat d'inactivitat que és propi d'aquells que tenen massa ambició de coneixement i, per tant, el concepte de la malenconia adquireix un caràcter moralitzador (s'aplica a aquells que s'allunyen de les directrius de l'església).

Seguint la línia de l'Edat Mitjana, el Renaixement desenvolupa el concepte de malenconia amb un caràcter moralitzador. Es considera com un malestar fruit de l'ambició de coneixements. Però el saber humà seria limitat i no serviria de res en comparació amb la grandesa de Déu. La malenconia, doncs, exemplificava el malestar que proporcionava el coneixement. També es relaciona aquest estat malenconiós amb la capacitat creativa frustrada. Per tant, la malenconia era pròpia de savis (ambició de coneixements) i artistes. S'associava a allò que anomenaven "geni" (capacitat creadora). En aquests moments apareix el model més influent de representació de la malenconia: *la Malenconia* d'Albercht Dürer. La personificació d'aquest concepte és un àngel femení en estat melancòlic (asseguda, amb el gest que li és propi), que es troba en un context apocalíptic, envoltat de símbols que ens remetent a la ciència de la geometria. Així doncs, cal interpretar aquesta representació com la ineficiència dels coneixements científics respecte la inexorabilitat de l'apocalipsi. Alhora, en aquesta iconografia, hi hem de reconèixer al·lusions a

Saturn⁶ en els símbols relacionats amb la geometria.

El Barroc, de nou, segueix amb allò estipulat al Renaixement pel que fa al concepte de la malenconia. És l'estat d'aquell que s'obsessiona en el saber del món. Però com que el saber humà és limitat acaba adoptant un caràcter passiu i inactiu, fruit de la frustració d'entendre que no arribarà mai a saber-ho tot (consciència de la finitud de la vida de l'home). Cap al final de l'etapa barroca s'esdevé, per altra banda, l'associació de la malenconia amb la bogeria. Es relacionava, per tant, amb una determinada conducta social per la qual les persones melancòliques tendien a viure al marge de la resta, obsessionats amb les seves curolles i tancats en la seva conducta malaltissa. A partir del segle XVII, quan la malenconia es comença a vincular a la bogeria, la iconografia que representa aquest estat incorpora la figura del clown melancòlic dins el seu repertori (Garrigue 2004:83).

Per tant, fins ara la malenconia ha estat associada a la conducta malaltissa d'un perfil de "geni" frustrat. Geni (persona sàvia o artista) i malaltia (primer física i més endavant, psicològica) han anat de la mà (Garrigue 2004). Però a partir del segle XVIII podem observar com la malenconia tendrà dues accepcions diferenciades (una relacionada amb el geni i l'altra amb la malaltia).

Si bé per una part segueix vigent l'associació de la malenconia al malestar del savi o l'artista, assedegat de coneixements, ara també s'utilitzaria per denominar un trastorn sexual atribuït exclusivament a les dones. L'explicació que donaven els metges al comportament melancòlic de les dones no era la mateixa que donaven per als homes. En el cas femení, la malenconia era "*Not an elevated emotional state but a bodily need for sex*" (Dawson 2008:92). Entenien la malenconia femenina com una malaltia amorosa d'origen físic i no emocional, que es localitzava a l'úter o al paladar (Dawson 2008:91) i no estava relacionada amb una capacitat intel·lectual superior, com en el cas de la malenconia masculina: "*As melancholia became known as a condition closer to today's depression, then, it was no longer connected to a privileged position of creativity*" (Kolle 2017:5). Així doncs, mentre l'estat malenconiós en els homes estava justificat pel seu geni, en les dones no. I per tant, les dones que demostraven aquests símptomes se les tractava de malaltes. S'associava la depressió, a les malalties vinculades al sexe femení o simplement a la seva consideració negativa. En aquest sentit, Baudelaire associava la feminitat malaltissa i la malenconia de la següent manera: "*Su belleza procede del Mal, siempre desprovista de espiritualidad, pero algunas veces teñida de una fatiga que finge ser melancolía*" (Baudelaire 1863:129). Per tant, al segle XIX, segons la idea de malenconia i la idea de feminitat que s'havien anat construint al llarg de la història, semblava que la dona estava renyida amb la creativitat (Juranville 1993)

6 Saturn és l'astre al qual s'associava l'estat malenconiós en les persones, arran de les peculiars característiques que s'atribuïen al planeta (Panofsky 1991).

Així doncs, tant des de la perspectiva mèdica, com des de la imatge construïda per la literatura del moment no s'admet la vinculació de la dona a la malenconia atribuïda a la reflexió intel·lectual o la capacitat creadora. Des d'una perspectiva psicoanalítica, les hipòtesis de Freud i Lacan defensen que el geni melancòlic era la impossibilitat de tenir un objecte irrecuperable, que en molts casos podia identificar-se amb la dona. És per això que els adeptes a aquestes teories confirmen que al llarg de la història, la malenconia associada al turment de la capacitat creadora s'ha entès com una característica exclusiva de l'home (Freud 1993).

L'associació de la dona a totes aquestes malalties i patologies psicogèniques va contribuir a configurar un estereotip de dona que es trobava en un estat constantment malaltís. I el terme malenconia va passar a utilitzar-se, en general, a l'estat malaltís i lànguid de la dona (evidentment, deslligat també del geni). Per tant, el color blanquinós i els gestos lànguids (com és ara el gest melancòlic) que presenten les dones els podríem atribuir a la voluntat dels artistes de representar la dona melancòlica. No especialment per la malaltia específica de la malenconia, però afectada per aquest estat depressiu i malaltís propi de la dona. D'aquesta manera, l'estereotip de la dona d'aquest moment seria un continuador del model de representació de la dona del segle XVIII. És a dir, una dona el valor més preuat de la qual era el silenci (signe de submissió a l'home). I és que la feminitat estava creada exclusivament pels homes: s'aprofitaren de la situació de privilegi i "*dibujaron su semblante tiñéndola de palidez, tristeza y melancolía*" (Sauret 2018:129). En aquest cas, quan parlen de malenconia, es refereixen al caràcter malaltís.

Aquesta interpretació de la "malenconia malaltissa" en la dona sembla que és la més acceptada a l'hora de parlar de la malenconia associada a la dona en aquest moment. Així i tot, paral·lelament, s'associa la malenconia i el gest melancòlic en l'home a la seva capacitat intel·lectual i creadora⁷. Per tant, ja que en aquest moment històric se situen les primeres temptatives significatives de la dona per equiparar-se a l'home, crec que seria possible afirmar que les representacions de la malenconia de la dona varen començar a tenir les connotacions de les representacions de la malenconia de l'home.

Per altra banda, durant les últimes dècades, arran de múltiples estudis feministes (Juranville 1993) (Chadwick 1992), s'ha demostrat l'existència de dones artistes al llarg de tota la història. A més, actualment, la capacitat creadora de la dona està més que assumida. Però sembla que dins els seus contextos històrics, la seva faceta com a creadores no es reflectia en la imatge convencional de la dona. La meua pregunta és: es correspon l'auge de la iconografia melancòlica de la dona a finals del segle XIX amb una canvi en la consideració de la dona? El gest melancòlic en les representacions de la dona de finals del segle XIX reflecteix la seva capacitat intel·lectual i

⁷ Ho podem comprovar en la creació d'obres com és ara *el Pensador* de Rodin (1880).

creadora? O es limita a perpetuar la imatge malaltissa de la dona, tal i com confirma gran part de la bibliografia?

Per tant, a l'hora de relacionar el gest melancòlic amb el concepte de la malenconia en les representacions de la dona, ens trobam amb dues interpretacions possibles: en primer lloc, la gran part dels testimonis que s'han recollit del pensament coetani i la majoria de les veus de la historiografia posterior, afirmen que la dona no pot tenir capacitat creadora i que per tant, sobretot a partir del segle XVIII, quan es parla de malenconia femenina s'ha de relacionar aquesta actitud en la dona amb unes causes estrictament físiques o sexuals: atribuïda a l'estat malaltís de la dona. Aquesta postura, doncs, corroboraria que al segle XIX, la imatge de la dona reflectia el seu paper passiu, tal i com havia passat al segle anterior. En segon lloc, a partir d'una part de la bibliografia i dels testimonis de les dones artistes del moment, es pot acceptar la vinculació del gest melancòlic en la dona a la seva nova consideració intel·lectual. Tot i que en general es rebutjava aquesta idea, és possible que en aquest moment, gràcies a la conjuntura política, social i cultural (les reivindicacions del moviment feminista, l'auge de la dona en la vida pública i la seva entrada dins la cultura, que hem vist a l'apartat anterior), es configurés una nova imatge de la dona, que contemplaria la seva capacitat com a creadora i acceptaria el seu caràcter intel·lectual.

Així doncs, passam ara a analitzar algunes de les representacions de dones amb el gest melancòlic per tal d'intentar trobar en quins casos podem interpretar aquest gest com un indicador de la nova consideració intel·lectual de la dona.

Una dada interessant que he extret del corpus d'imatges és que trobam dones de tots els estrats socials amb aquesta posició: tant dones aristòcrates o de l'alta burgesia [Il·lustració 3], com dones d'extracció humil [Il·lustració 8] [Il·lustració 4] o cortesanes [Il·lustració 2]. Aquesta presència del gest melancòlic indiferentment en tots els escalons de la societat, l'hem d'entendre com un fenomen que va més enllà de les fronteres socials. De totes maneres, si ens fixam en la proporció, observam que, efectivament, hi ha un clar predomini de les dones aristòcrates o burgeses d'entre les que presenten aquest gest. Però això ho hem d'atribuir al predomini de representacions de dones d'alt nivell adquisitiu en l'art d'aquest moment.

Una d'aquestes representacions de dones d'extracció humil amb el gest melancòlic és la *Bergère couchée* de Berthe Morisot [il·lustració 1]. Es tracta d'una imatge poc convencional: una pagesa (temàtica poc freqüent) pensant, nua i tombada (iconografia poc convencional). Amb tot, Morisot representa una escena bucòlica i pintoresca. Aquesta obra constitueix un desafiament dels principis del moviment al qual s'adscriu Morisot (l'impressionisme) i suposa una innovació respecte a la seva pròpia trajectòria. La línia de Morisot, d'acord amb l'impressionisme, s'havia dedicat a representar escenes de la vida domèstica de la dona burgesa (ara retrata una pagesa) i sempre s'havia

limitat a l'entorn privat (ara l'emmarcava al camp). Aquest desafiament s'emfatitza si tenim en compte el fons amb tendència a l'abstracció i la nuesa de la pastora. Per tant, interpretam que Morisot amb aquest quadre va voler parlar de la llibertat i ho va fer mitjançant la representació d'una escena utòpica: una al·lota jove, amarada de sol, que es troba en actitud reflexiva en un context de llibertat.

Hi ha una variant en la representació de la dona amb el gest melancòlic que ens permet vincular directament el gest melancòlic amb la intel·lectualitat de la dona: 6 de les dones del corpus d'imatges estan relacionades amb la lectura [il·lustració 3]. Es tracta d'obres que pertanyen a 5 autors (Camille Claudel, Mary Cassatt, Georges d'Espagnat, Suzanne Valadon, Pierre-August Renoir), que pertanyen a corrents estilístiques diferents. Per tant, podem afirmar que s'associa de manera generalitzada aquest gest a un esforç intel·lectual i reflexiu, i que no es tracta d'una característica puntual d'un autor en concret. Aquesta actitud pensativa atribuïda al gest melancòlic es veu clarament representada en la pintura de Suzanne Valadon *La lecture* (1887) [il·lustració 3]. En aquest cas la que presenta el gest melancòlic no és la dona que llegeix, sinó la que escolta la lectura en veu alta de l'altra. I és que la lectura en determinats contextos encara era un acte col·lectiu (Ariès i Duby 1992). Sigui com sigui, no hi ha cap dubte que la dona que s'està sostenint el cap amb la mà demostra una actitud pensativa. En aquest cas, no sembla que es pogués relacionar amb un estat malaltís.

Una altra iconografia recurrent en la representació de la dona amb el gest melancòlic és la de la dona asseguda en una taula amb begudes alcohòliques. Concretament, hem trobat 4 exemples de 4 autors diferents. La intenció d'aquesta iconografia pot anar en dues direccions: o bé serveix per publicitar el consum d'aquestes begudes [il·lustració 7] o bé pot representar una escena quotidiana [il·lustració 2]. Ara m'interessa especialment parlar d'aquesta segona intenció. En les obres que presenten dones amb el gest melancòlic consumint alcohol totes soles en un cafè, hi veim una clara actitud reflexiva. Pel que fa a *La prune* de Manet, sembla per tothom acceptat que "*Su otra mano le sostiene la cabeza con el gesto habitual de estar pensativo*" i per tant que el quadre adquireix "*el efecto de pensamientos, teñidos de melancolía*" (Herbert 1989:72). Quan es relaciona la dona amb les begudes alcohòliques, i sobretot quan es troba tota sola en un bar, se sol apuntar directament cap a la condició de prostituta. Sigui com sigui, aquestes dones es tenen una innegable actitud reflexiva, que es reflecteix especialment en el gest melancòlic.

Per altra banda, ja que a la primera part del treball hem parlat de la diferenciació que hi havia entre l'espai públic i l'espai privat i de la nova presència de la dona dins l'esfera pública, ara ens fixarem en el context dins el qual s'insereixen les representacions de la dona amb el gest melancòlic. De les 56 imatges seleccionades, n'hi ha 14 de les quals no en podem determinar el

context en els qual se situen (són retrats amb fons neutres o indefinits). De les 42 restants, en general, la majoria d'aquestes dones s'ubiquen en contextos domèstics (28) [il·lustració 1] [il·lustració 5] [il·lustració 3]. Però, així mateix, 14 ja s'ubiquen en espais públics: bars [il·lustració 7] [il·lustració 2], parcs i jardins [il·lustració 4] [il·lustració 6].

De les dones amb el gest melancòlic que es troben als interiors, tres d'elles estan representades mentre tenen cura dels seus nadons [il·lustració 1]. En aquest cas, aquest gest sembla adquirir un altre significat. Més que un gest d'esforç intel·lectual, l'associaríem a una reflexió sobre les seves obligacions. Per exemple, en l'obra de Morisot *Le berceau* [il·lustració 1], en la qual la germana de l'artista està engronsant el seu fill, el gest melancòlic de la dona l'associam més aviat al cansament, la desesperació o a la reflexió sobre la seva condició de mare. El gest melancòlic dins aquest context fa que les dones semblin anhelar un espai diferent. Semblen cansades, avorrides, fartes de la seva condició. Pareix que són conscients de la seva situació d'igualtat respecte als homes i que aspiren a fer efectiu el canvi de rol que els permetrà accedir als espais i les funcions fins ara reservades als homes.

És especialment interessant destacar que de les 56 representacions del corpus d'imatges que hem recopilat de dones de finals del segle XIX a França amb el gest melancòlic, 30 són fetes per homes i les altres 25 són fetes per part de dones. Encara que n'hi hagi més d'homes que de dones, hem de tenir en compte que a l'època hi havia moltes menys dones artistes, en relació als homes. Per tant, es tracta d'un nombre molt significatiu de representacions de dones amb el gest melancòlic dutes a terme per dones artistes.

D'acord amb les xifres extrems del corpus d'imatges, sembla que les dones tenien certa predilecció en l'elecció d'aquesta postura quant a la representació femenina. El que propòs, doncs, és que les dones artistes se servissin d'aquest gest a l'hora de configurar la caracterització psicològica de les models. I és que la introspecció psicològica del subjecte femení era una de les característiques que s'havien assenyalat a l'hora d'establir diferències en la representació de dona per part d'homes o dones artistes (veure 1.3 La dona artista). Les dones artistes voldrien reivindicar de manera discreta la seva desesperació respecte el lloc al qual estaven relegades amb la representació d'aquest gest aplicat a les dones en escenes d'interior [il·lustració 1].

3.2 La influència de la fotografia

És possible que molts autors fessin ús conscient de la iconografia de la malenconia en la representació de la dona del darrer terç del segle XIX, però la seva insistent recurrència segurament també s'ha d'atribuir en gran mesura a un referent concret de la cultura visual de l'època: els daguerrotips.

El 1826 es duu a terme la fotografia. Cap a finals del segle la seva pràctica ja s'havia popularitzat entre la societat. Les imatges fotogràfiques ja formaven part de la cultura visual del moment. Un dels procediments fotogràfics que va tenir més fortuna entre la població va ser el daguerrotip (1839). Tot i que a mesura que passaven els anys, s'anava perfeccionant el procediment, el temps d'exposició requerit no es va escurçar definitivament fins a l'aparició de la fotografia instantània el 1871. Fins llavors, pel que fa al retrat, s'havien anat consolidant tot un seguit de postures convencionals. Es tractava de posicions còmodes per tal que els retratats les poguessin mantenir sense moure's durant el llarg temps d'exposició. Fins i tot es varen arribar a desenvolupar elements auxiliars per ajudar als retratats a mantenir la postura en qüestió. Una de les postures per les quals es tenia més predilecció era el gest melancòlic. En aquests casos, "*la mano del modelo está a la altura del rostro, como en actitud pensativa, cuando lo que hace es sostener la cabeza durante los largos ratos de exposición*" (Sharf 1994:53) i per tant, aquest gest no tenia intencions melancòliques.

Amb el temps, a mesura que les exposicions s'anaven acurçant ja no era necessari adoptar aquest tipus de postures. Però l'empremta que varen deixar els primers retrats en daguerrotip varen fer que aquest posat persistís al pas dels anys en els retrats fotogràfics. Així doncs, al darrer terç del segle XIX, encara que els temps d'exposició fossin més breus, encara trobam múltiples retrats en els quals els personatges retratats presenten aquesta postura [il·lustració 9]. Per exemple, hem observat una especial persistència d'aquest gest en els retrats de la famosa actriu Sarah Bernhardt (exactament, hem trobat 7 retrats de l'actriu en els quals presenta aquest gest). Que aquest gest s'associàs a una actriu, ens indica una altra vegada la seva vinculació amb el caràcter intel·lectual de les dones. Per tant, encara que l'arrel d'aquest gest vengués donada per un estereotip propi del retrat fotogràfic, crec que també s'ha de contemplar la possibilitat que el gest tengués connotacions melancòliques en determinats casos.

Per altra banda, Sharf (1994:53) afirma que aquest model gestual va traspasar fronteres artístiques i que és arran del lloc privilegiat del gest melancòlic en la cultura visual del moment, que en la pintura de l'època és tan freqüent. Concretament, Sharf parla del cas dels retrats d'Ingres. Pot defensar aquesta hipòtesi perquè troba altres indicis que confirmen la influència de la fotografia en els retrats del pintor francès: l'aplicació del color, els efectes de la transposició de fotografies, etc. Si repassam els retrats d'Ingres ens n'adonarem que realment existeix una persistència d'aquest gest en els seus retratats (*Portrait de Madame Ingres, Portrait de la comtesse d'Haussonville, Portrait de la Baronne de Rothschild, Portrait de Madame Moitessier,...*). En aquests retrats del segle XIX en els quals apareixen dones amb el gest melancòlic, arran de l'evidència que la causa d'aquesta presència és la influència de la fotografia, hem de descartar la connotació melancòlica que podríem atribuir-

l'hi. La principal causa de la persistència d'aquest gest és purament tècnica: l'autor es basava en retrats fotogràfics per dur a terme aquestes obres, i els retrats presentaven aquesta postura per qüestions pràctiques.

Per tant, el gest melancòlic com una característica pròpia de la representació de la dona a finals del segle XIX, no s'ha d'atribuir exclusivament a qüestions culturals o de tradició iconogràfica (la malenconia o altres ascendents iconogràfics de la història de l'art). També hem de contemplar la influència de la cultura visual d'aquesta època com una causa inconscient (o conscient) en la selecció d'aquest gest per a la configuració de la imatge de la dona en la pintura del moment. I és que tal i com acabam de veure el gest melancòlic estava present tant en la fotografia i la pintura del segle XIX, com en la fotografia de finals del segle XIX. Així doncs, és lògic pensar que la pintura de finals del segle XIX begués de la influència tant de la pintura anterior (que bevia dels models fotogràfics, com el cas d'Ingres), com de la fotografia coetània. D'aquesta manera, hi haurà casos en els quals el gest melancòlic no tindrà cap tipus de connotació melancòlica, sinó que serà simplement un gest estereotipat.

És per això que gran part de les representacions de dones amb el gest melancòlic són retrats, perquè és dels retrats fotogràfics que treuen el seu ascendent iconogràfic. Concretament, dins el corpus de dones amb el gest melancòlic, hem detectat 27 retrats [il·lustració 10]. Això demostra que és un gest propi d'aquest gènere en concret i que hem de cercar el seu origen en la influència del retrat fotogràfic. Hi ha retrats en els quals podem advertir una influència literal de la fotografia (*Retrat d'Edmondo and Therèse Morbilli* de Degas). A més, a través de l'anàlisi de la resta d'elements de l'obra podem intuir si és precís atribuir a cada obra una interpretació melancòlica al gest de les dones o no. En el cas del *Retrat d'Edmondo and Therèse Morbilli* de Degas, a més de demostrar una evident inspiració en la fotografia, també es descarta la lectura melancòlica de la dona: està subjugada a la figura de l'home.

Com a conclusió, podríem dir que la gran proliferació de representacions de la dona amb aquest gest, l'hem d'atribuir a la influència de la postura que va difondre el daguerrotip. Així i tot, una part d'aquestes representacions les hem d'associar també a una voluntat per part del pintor de demostrar l'actitud pensativa i creadora de la dona (fins i tot en fotografies) [il·lustració 9]. Es tracta d'una nova faceta de la dona, que comença a difondre's ara, coincidint amb el començament d'un moviment feminista conscient i amb l'inici de la vida pública de la dona. També s'ha de relacionar necessàriament amb la democratització de la cultura, que incentiva aquesta faceta en la dona, i amb la voluntat dels pintors i pintores per conèixer i donar a conèixer la vida privada de les dones, i alguns fins i tot, per entendre i donar a entendre la seva psicologia.

4. Conclusions

En aquest treball he volgut defensar que la representació de les dones amb el gest melancòlic reflecteix la importància que varen adquirir les dones dins el món de la cultura a finals del segle XIX, com agents passius (consumidores de cultura) i com a agents actius (generadores de cultura). Després de fer un repàs pel context social i cultural de la dona, si tenim en compte la càrrega iconogràfica d'aquest gest i analitzam els diferents exemples que hem recol·lectat de la dona amb aquesta posició, crec que podem afirmar que el gest melancòlic en la representació de la dona es pot associar a una actitud de reflexió intel·lectual (agents passius de la cultura) o a la frustració que llavors s'associava als artistes (agents actius de la cultura).

Al segon apartat del treball hem observat que a finals del segle XIX existia una clara disquisició entre la dona benestant i la dona humil, que va fer que els avanços en la lluita per la igualtat que s'accentuaven en aquest moment històric no tenguessin tanta repercussió en els estrats més baixos de la societat. Aquesta dicotomia es reflecteix en la representació d'ambdues tipologies de dona en l'art. Malgrat existís aquesta diferència, les dones de totes les condicions socials accedeixen a finals del segle XIX a la cultura arran de l'alfabetització generalitzada que es produeix en aquest moment. És per això que a través de l'existència de representacions de dones humils amb el gest melancòlic [il·lustració 3], sembla que el caràcter intel·lectual es reconeix a totes les dones, independentment de la seva condició social.

Hem de tenir en compte però altres aspectes i acceptar que no totes les representacions de la dona amb el gest melancòlic les podem associar en aquesta interpretació de la malenconia. A vegades aquest gest l'hem d'atribuir senzillament a la influència d'una postura estereotipada popularitzada amb els primers retrats fotogràfics [il·lustració 9]. Per tal de discernir si en una obra el gest té connotacions melancòliques o no, haurem d'analitzar cada cas particular: en funció de la resta d'elements de l'obra i de les circumstàncies en les quals es troba la dona en qüestió, determinarem el significat d'aquest gest.

La polisèmia d'aquest gest fa que fins i tot la seva lectura melancòlica pugui tenir diferents interpretacions: pot reivindicar la capacitat intel·lectual de la dona o la seva desesperació per estar encasellada dins l'àmbit domèstic. Alguns, però, han interpretat que el gest melancòlic en la dona s'ha d'entendre com un símptoma de la seva imatge malaltissa, ja que a l'època, les connotacions intel·lectuals del gest melancòlic es restringien a l'home. Per tant, la dicotomia que he descrit a l'apartat 2, també apareix en la interpretació de la malenconia: des d'una consideració tradicional de la dona, el gest melancòlic l'entendrem com un símptoma del seu constant estat malaltís. En canvi,

des de la nova consideració de la dona que s'introdueix ara, el gest melancòlic es pot interpretar com un indicador de reflexió (fruit de la seva entrada dins el món de la cultura), com a reflex del nou paper que està adquirint la dona en aquest moment.

Després de corroborar que els canvis en la situació social i cultural es varen veure reflectits en la representació artística de la dona, és possible que la presència del gest melancòlic, també sigui un indicador més d'aquest nou rol de la dona. Concretament, aquest gest reflecteix el nou caràcter intel·lectual de la dona, que observam en la seva entrada en els diferents àmbits culturals: la música, la literatura i l'art. La iconografia del gest melancòlic és un més dels símptomes que observam en la representació de la dona que demostren aquesta faceta intel·lectual. La dona lectora, per exemple [Il·lustració 3] [il·lustració 8], és una altra iconografia que reflecteix aquest fenomen.

El gest melancòlic, conjuntament amb les noves característiques de la representació artística de la dona, ens indiquen una subversió en el sistema de dominació social i cultural: la dona adquireix una nova imatge. Aquesta nova imatge correspon a un dels múltiples estereotips que estaven vigents en la cultura de l'època: la *new woman*. Es comença a entendre la dona com un subjecte pensant (dubtant, recordant... llegint) i no com un objecte de bellesa o com un agent passiu de la societat i relegat exclusivament a l'entorn domèstic.

Finalment, és important subratllar que els elements que ens indiquen un canvi en la consideració de la dona els veim sobretot en les obres dutes a terme per dones artistes. Això ens pot conduir a pensar que la insistència en la presència del gest melancòlic en la representació de la dona té com a objectiu reivindicar la seva vessant intel·lectual. Aquest detall en la representació de la dona l'hem d'emmarcar dins la voluntat discreta de la dona artista de reivindicar i subvertir la imatge de la feminitat, sense que desentonés amb l'estètica del moment ni diferís del model de feminitat configurat pels homes artistes del moment.

5. Bibliografia

ARIÈS, Philippe i DUBY, Georges. (1992) [1987]. *Historia de la vida privada. Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada* (Tom 8). Madrid: Taurus.

ARON, Jean-Paul. (1980). *Misérable et glorieuse: la femme du XIX siècle*. París: Fayard. [en línia] <<https://ja.cat/cqzv5>> [última consulta: 6/4/2019]

BAUDELAIRE, Charles. (1995) [1863]. *El pintor de la vida moderna*. Madrid: Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos.

BROWN, Kathryn. (2012) *Women Readers in French Painting 1870-1890. A Space for imagination*. Farnham: Ashgate Publishing. [en línia] <<https://ja.cat/h5zjS>> [última consulta: 19/05/2019]

CHADWICK, Whitney. (1992) [1990]. *Mujer, arte y sociedad*. Madrid: Ediciones destino

CITTI, Pierre i MANDON, Annie. (1999). "L'oméga mélancolique (Mélancolie et allégorie au XIXe siècle)" en Blaise, Marie. *Melancholia. Littérature et psychanalyse*. Montpellier: Presses universitaires de la Méditerranée. p. 111-131. [en línia] <<https://books.openedition.org/pulm/1483>> [última consulta: 13/05/2019]

CLARK, T. J. (1990) [1985]. "Olympia's choice" en *The painting of modern life: Paris in the art of Manet and his followers*. Nova Jersey: Thames and Hudson. p. 79-146.

CRUZADO, Ángeles. (2009). "La mujer como encarnación del mal y los prototipos femeninos de perversidad, de las escrituras al cine" en *Escritoras y escrituras*. Num 8. [en línia] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4657169>> [última consulta: 1/5/2019]

DIJKSTRA, Bram. (1994). *Ídolos de perversidad: la imagen de la mujer en la cultura de fin de siglo*. Barcelona: Círculo de lectores.

DAWSON, Lesel. (2008). "Beyond Ophelia: The anatomy of female melancholy" en *Lovesickness and gender in Early Modern English Literature*. Nova York: Oxford University Press. [en línia] <<https://ja.cat/v6e33>> [darrera consulta: 14/05/2019]

EXPÓSITO, Cristina. (2014). *La representación de la mujer en el arte moderno y contemporáneo* (Treball de fi de grau). Universidad de Valencia. [en línia] <<https://ja.cat/zi5ZL>> [última consulta 5/5/2019].

- HIGONNET, Anne. (1993) [1990]. "Las mujeres y las imágenes. Apariencia, tiempo libre y subsistencia" i "Mujeres e imágenes. Representaciones" dins DUBY, Georges i PERROT, Michelle (direcció). *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Madrid: Taurus. p. 271-295. i p. 297-313
- FELSKY, Rita. (1995). *The Gender of Modernity*. Londres: Cambridge University.
- FREUD, Sigmund. 1993. "Duelo y melancolía" en *Obras completas*. Tom XIV. Buenos Aires: Amorrortu Editores. [en línia] <<https://ja.cat/A06go>> [última consulta: 17/06/2019]
- GARRIGUE, Ursulla. (2004). "Sur la mélancolie dans l'art". *Sociétés*. Num 86, p. 79-84. [en línia] <<https://www.cairn.info/revue-societes-2004-4-page-79.htm#pa10>> [última consulta: 13/05/2019]
- GARCÍA Martínez, Francisco. (2015). "Salonières: Mujeres que crearon sociedad en los salones ilustrados y románticos de los siglos XVIII y XIX". *VII Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres*. p. 213-234. [en línia] <<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5339138>> [última consulta: 5/4/2019]
- GODOY, María Jesús. (2007). *La mujer en el arte: una contralectura de la modernidad*. Granada: Universidad de Granada.
- HALL, James. (2003). *Diccionario de temas y símbolos artísticos*. Madrid: Alianza.
- HERBERT, Robert. (1989) [1988]. *Impresionismo: arte, ocio y sociedad*. Madrid: Alianza.
- JACQUES-CHAQUIN, Nicole. (1983). "Maxime, Préaud, Mélancolies [compte-rendu]". *Révue du dix-neuvième siècle*. Núm 40, p. 169. [en línia] <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1983_num_13_40_4645> [última consulta: 17/05/2019]
- JURANVILLE, Anne. (1993). *La Femme et la mélancolie*. París: Presses Universitaires de France.
- KOLLE, Henriette Marie. (2017). *The Melancholic Woman Writer: Claims to a Melancholic Subjectivity in Margaret Cavendish and Jean Rhys*. Oslo: University of Oslo. [en línia] <<https://ja.cat/XwEof>> [última consulta: 14/05/2019]
- LARUE, Anne. (1995). "Pour une histoire du regard: la mélancolie dans les lettres et les arts". en *Lettres actuelles*. Núm 7. [en línia] <<https://ja.cat/X9wxP>> [última consulta: 13/5/2019]
- LEWIS, Hedwig. (2012) [1998]. *Body language. A guide for professionals*. Nova Delhi: SAGE. [en línia] <<https://ja.cat/hfVjz>> [última consulta: 14/05/2019]
- LYONS, Martyn. (2001). *Readers and Society in Nineteenth-Century France: Workers, Women, Peasants*. Houndsmill: Palgrave.

- NIES, Fritz. (1985). "La femme-femme et la lecture, un tour d'horizon iconographique". *Romanticisme, revue du dix-neuvieme siècle*. Núm 47, p. 97-106. [en línia] <https://www.persee.fr/doc/roman_0048-8593_1985_num_15_47_4716> [última consulta: 18/05/2019]
- POLLOCK, Griselda. (1988). "Modernity and the spaces of femininity" dins *Vision and difference*. [en línia] <<https://ja.cat/rf2Wd>> [última consulta: 5/4/2019]
- PANOFSKY et al. (1991). *Saturno y la melancolía*. Madrid: Alianza.
- PARTHENIS, M. Spyridon. (2003). *La participation de la femme citadine dans la sphère publique de la modernité a la fin du XIXe siècle en France: la femme moderne dans la peinture impressionniste* (Tesi doctoral). Atenes: Universitat d'Atenes. [en línia] <<http://thesis.ekt.gr/thesisBookReader/id/21574#page/1/mode/2up>> [última consulta: 6/4/2019]
- SAURET, Teresa. (2018). "La estética del silencio: iconografía femenina en la época isabelina" en *Boletín de arte*. Núm. 28, p. 127-151, mar. [en línia] <<file:///C:/Users/Usuario/Downloads/4477-14722-1-PB.pdf>> [última consulta: 6/4/2019]
- SCHARF, Aaron. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.
- SHEMEK, Deanna. (1995). "Reviewed Work: The gendering of Melancholia: Feminism, Psychoanalysis, and the Symbolics of Loss in Renaissance Literature by Juliana Schiesari". *Itaca*. Vol 72, núm 3, p. 393-395. [en línia] <https://www.jstor.org/stable/479733?seq=1#page_scan_tab_contents> [última consulta: 20/5/2019]
- SORO, Xavier. (2007). *La melancolía en las artes plásticas de occidente* (Tesi doctoral). València: Universitat politècnica de València. [en línia] <<https://riunet.upv.es/bitstream/handle/10251/12590/tesis1.pdf>> [última consulta: 7/4/2019]

6. Annex gràfic

Il·lustració 1: *Le berceau* (1872), Berthe Morisot, oli sobre llenç, Musée d'Orsay.

Font: Musée d'Orsay. [en línia] <https://www.musee-orsay.fr/es/colecciones/catalogo-de-obras/notice.html?no_cache=1&nnumid=1132> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 2: *La prune* (1877), Édouard Manet, oli sobre llenç, National Gallery of Art.

Font: National Gallery of Art. [en línia] <<https://www.nga.gov/collection/art-object-page.53034.html>> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 3: *La lecture* (1887), Suzanne Valadon, tècnica mixta.

Font: Blouin Arts Sales. [en línia] <<https://blouinartsalesindex.com/auctions/Suzanne-Valadon-6734618/null>> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 4: *Alphonsine Fournaise* (1879), Auguste Renoir, oli sobre llenç. Musée d'Orsay.

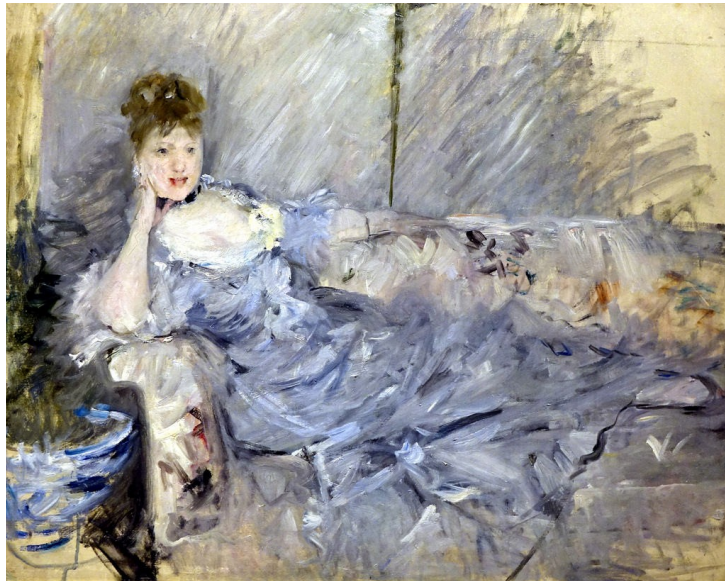
Font: Musée d'Orsay. [en línia] <https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&nnumid=021608&cHash=ee4c375f6d> [última consulta: 27/06/2019]



Il·lustració 5: *Jeune femme en gris étendue* (1879), Berthe Morisot, oli sobre llenç. Col·lecció privada

Font: Musée National de Beaux-Arts du Québec. [en línia]

<<https://www.mnbaq.org/en/exhibition/berthe-morisot-1256>> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 6: *Bergère nue couchée* (1891), Berthe Morisot, oli sobre llenç, Colección Carmen Thyssen-Bornemisza.

Font: Carmen Thyssen-Bornemisza. [en línia] <<https://coleccioncarmenthysen.es/work/pastora-desnuda-tumbada/>> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 7: *Bières de la Meuse* (1897), Alphonse-Marie Mucha, Litografia en color sobre paper, Museu Nacional d'Art de Catalunya

Font: Museu Nacional d'Art de Catalunya. [en línia] <<https://ja.cat/abnH4>> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 8: *Femme à sa toilette* o *Femme lisant une lettre* (circa 1895-1897), Camille Claudel, col·lecció privada.

Font: ArtCurial. [en línia] <<https://ja.cat/ndgSb>> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 9: *Sarah Bernhardt* (1878), Paul Nadar, retrat fotogràfic.

Font: Wikipedia commons. [en línia]

<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sarah_Bernhardt_by_Nadar.jpg> [última consulta: 15/6/2019]



Il·lustració 9: *Clarissa avec un éventail* (1891-1892), Mary Cassatt, oli sobre llenç. Col·lecció privada

Font: Pinacothèque virtuelle. [en línia] <<https://mapinacothèque.blogspot.com/2018/03/leur-paris-des-femmes-artistes-lepoque.html>> [última consulta: 15/6/2019]

