



TREBALL FINAL DE GRAU

L'ús de la moda en els retrats femenins de James Whistler i John Sargent

Grau d'Història de l'Art

Anna Sáenz Aragall

Tutora: Laura Mercader Amigó

Curs 2024-2025



UNIVERSITAT^{DE}
BARCELONA

Resum

Aquest treball de final de grau es centra en l'estudi comparatiu entre dos artistes nord-americans del segle XIX, com van ser James McNeill Whistler i John Singer Sargent. La recerca posa el focus en com utilitzen la moda en els seus retrats femenins, analitzant la funció que té la indumentària dins de la composició. De fet, s'aprofundeix en un aspecte poc tractat de l'obra de Whistler, com va ser el seu interès per la moda i el vestuari com una part del llenguatge pictòric. Així com, Sargent, considerat el retratista més influent de la seva generació, va recórrer a la moda per dotar les seves figures de presència i elegància. La comparació entre ambdós artistes permet aprofundir en com el vestuari en els retrats femenins esdevé un element clau per entendre la representació de la dona, les convencions socials i la manera com l'art i la moda estan vinculades.

Paraules claus: moda, retrat femení, James Whistler, John Sargent, artistes nord-americans, art del segle XIX

Abstract

This final degree project focuses on the comparative study between two 19th-century American artists, James McNeill Whistler and John Singer Sargent. The research focuses on how they use fashion in their female portraits, analyzing the function of clothing within the composition. In fact, it delves into a little-discussed aspect of Whistler's work, such as his interest in fashion and costume as part of the pictorial language. Similarly, Sargent, considered the most influential portraitist of his generation, used fashion to give his figures presence and elegance. The comparison between both artists allows us to delve deeper into how costume in female portraits becomes a key element in understanding the representation of women, social conventions and the way in which art and fashion are linked.

Keywords: fashion, female portrait, James Whistler, John Sargent, american artists, 19th century art

Contribució del Treball de Final de Grau als Objectius de Desenvolupament Sostenible

Aquest treball de final de grau promou l'ODS 4: Educació de qualitat i l'ODS 5: Igualtat de gènere.

En primer lloc, contribueix a l'educació de qualitat aportant una nova mirada interdisciplinària i fomentant la investigació de futures recerques que connectin els àmbits de l'art i la moda. Així mateix, el treball també incideix en la igualtat de gènere. Aquest estudi destaca el paper de les dones dins del procés creatiu, tot mostrant com el retrat esdevé el resultat entre la creativitat de l'artista i la dona retratada.

En aquest sentit, la moda en el retrats femenins no només reflectia una peça de roba, sinó un codi visual carregat de significat, una "segona pell" que construeix, modela i que també pot ser utilitzada com a mitjà per afirmar la seva individualitat o la seva llibertat. A través del vestuari, es podien projectar valors socials i rols de gènere relacionades amb la feminitat, la moralitat i la classe social.

Índex

1. Introducció	4
1.1 Presentació i justificació del tema.....	4
1.2 Objectius	5
1.3 Metodologia, estat de la qüestió i estructura del treball	6
2. Artistes americans a París i Londres	10
3. Art i Moda	13
3.1 El sentit de la pintura de retrats i la moda al segle XIX.....	13
4. James McNeill Whistler (1834- 1903)	19
4.1 Whistler i el seu vincle amb la moda	19
4.2 La moda en els retrats femenins de Whistler	23
5. John Singer Sargent (1856- 1925).....	27
5.1 John Sargent, molt més que un retratista	27
5.2 L'escàndol de l'obra <i>Madame X</i>	32
6. James Whistler i John Sargent: Amistat i Pintura	36
6.1 La relació entre Whistler i Sargent: Venècia i Tite Street	37
6.2 Comparació d'algunes obres.....	41
7. Conclusions	45
8. Referències Bibliogràfiques i Webgrafia	48
9. Annexos	52

1. Introducció

1.1 Presentació i justificació del tema

Aquest treball de final de grau es centra en l'estudi comparatiu entre dos artistes, com van ser James McNeill Whistler (1834-1903) i John Singer Sargent (1856-1925), a partir de l'anàlisi de l'ús de la moda en els seus retrats femenins realitzats entre finals del segle XIX i principis del XX. Tots dos autors compartien un interès pel món de la indumentària, que es reflecteix en la manera com construeixen la imatge de les dones a través de la pintura.

La motivació per iniciar aquest treball sorgeix de la lectura del llibre *Emocionarte: La doble vida de los cuadros*, de Carlos del Amor, periodista dedicat a la divulgació cultural. En un dels capítols, l'autor comenta l'obra *Madame X* de John Sargent, una peça icònica tant per la seva qualitat artística com per l'impacte social i controvèrsia que va generar en el seu moment. Més enllà de la història que envolta el retrat, com a conseqüència del meu interès personal per la moda, em va portar a fixar-me en el vestit de les dones retratades, la qual cosa em va dur a investigar sobre l'autor i la possible relació entre la seva obra pictòrica i el món de la moda.

Aquest interès inicial es va veure reforçat quan vaig trobar l'exposició *Sargent and Fashion*¹, organitzada per la Tate Britain de Londres en col·laboració amb el Museum of Fine Arts de Boston, organitzada fa relativament poc, entre febrer i juliol de 2024, sota la comissaria Erica E. Hirshler, conservadora sènior de pintures americanes de la Tate Britain. Aquesta mostra posava en relleu la relació entre l'art de Sargent i el disseny de moda, consolidant així el punt de partida de la meva recerca. En aquest context, gràcies a la meva tutora va sorgir també el nom de James Whistler, artista contemporani de Sargent i també vinculat amb el món de la moda i l'art, fet que ens va portar a plantejar-nos la comparació entre les seves obres i perspectives estètiques.

¹ Tate. Sargent and Fashion. [En línia]. Londres: Tate, 2024 [Consulta: 29 de maig 2025]. Disponible a: <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-britain/sargent-and-fashion>

Tot això, ha fet plantejar-me un estudi, entre James McNeill Whistler i John Singer Sargent, sobre com utilitzen la moda en els seus retrats femenins, i d'aquesta manera poder realitzar el treball de final de grau.

Per acabar, voldria donar les gràcies a la meva tutora, Laura Mercader Amigó, per la seva orientació, consells i la seva disponibilitat al llarg del procés d'elaboració d'aquest treball.

1.2 Objectius

L'objectiu principal d'aquest treball de final de grau, que consisteix en analitzar com James McNeill Whistler i John Singer Sargent utilitzen la moda en els seus retrats femenins. Per assolir aquest propòsit general, s'ha plantejat d'aquesta manera: el primer objectiu és conèixer i estudiar la trajectòria vital i artística dels dos artistes, tot identificant el seu vincle amb el món de la moda. El següent objectiu, és explorar possibles relacions o influències mútues entre ambdós artistes, especialment pel que fa a la seva concepció estètica. Per últim, estudiar les obres seleccionades per identificar la presència i el significat de la indumentària femenina dins el context cultural i social del segle XIX. Així com, comparar les seves aproximacions a la moda en els retrats femenins, posant en relleu les diferències i similituds en la manera de representar l'estatus social, la identitat personal i la percepció pública de les dones retratades durant el segle XIX.

Per tant, partiré de la hipòtesi que, tot i que comparteixen un interès per la moda i per la imatge de la figura femenina, Whistler i Sargent desenvolupen enfocaments oposats. Mentre que en les obres de Whistler la indumentària forma part d'un llenguatge centrat en l'harmonia i l'experimentació formal, Sargent utilitza el vestuari com a mitjà per reforçar el realisme psicològic i social dels seus retrats.

A través d'aquests objectius, es posarà de manifest la connexió que existeix entre l'art i la moda com a llenguatges complementaris en la construcció de la identitat femenina del segle XIX.

1.3 Metodologia, estat de la qüestió i estructura del treball

Metodologia

Per a l'elaboració d'aquest treball s'ha seguit una metodologia basada principalment en la recerca i anàlisi documental, així com en l'estudi visual comparatiu de les obres seleccionades.

En primer lloc, s'ha dut a terme una recerca exhaustiva de fonts bibliogràfiques, consultant materials disponibles al CRAI de la Biblioteca de Barcelona.

També, s'ha accedit a la biblioteca i arxiu del Museu del Disseny de Barcelona (DHub), que ha proporcionat una base teòrica fonamental per conèixer el context i la història de la moda, especialment sobre la transició cap a la modernitat a partir de l'aparició de la confecció en sèrie, l'alta costura, el paper del modista i els seus tallers en *Moda y Creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929* i *París, capital del lujo y la moda* de la historiadora de l'art Lourdes Cerrillo Rubio.

Així mateix, s'han consultat revistes acadèmiques i catàlegs procedents d'institucions com el Museo del Traje de Madrid, que han permès ampliar la perspectiva històrica i tèxtil de la indumentària. D'entre les fonts bibliogràfiques més rellevants, destaquen dos llibres que han estat clau pel desenvolupament del treball, per conèixer en profunditat la relació entre moda i retrat en l'obra dels dos artistes. En primer lloc, *Whistler, Women and Fashion* de Margaret F. MacDonald, provinent de la Facultat de Belles Arts de la Universitat de Barcelona, un llibre que no només estudia un aspecte poc explorat de l'obra de Whistler, com és la seva sensibilitat cap al vestuari femení com a element compositiu i simbòlic a través de les seves obres, sinó també per la seva riquesa documental i visual.

En segon lloc, *Fashioned by Sargent* d'Erica E. Hirshler, que ha estat essencial per comprendre la figura de John Sargent i la seva habilitat en la representació del vestit i el cos femení. També, s'ha fet ús de fonts digitalitzades i materials biogràfics, com *Life of James McNeill Whistler* d'Elizabeth Robins Pennell i *John Singer Sargent: His life and Work* de William Downes. A més, s'ha complementat la recerca amb recursos digitals de pàgines web oficials de museus com la Tate

Britain, el Museum of Fine Arts de Boston o el Metropolitan Museum of Art (The Met), que han facilitat l'accés a catàlegs d'exposicions i guies que han contribuït a l'ampliació d'informació de les obres analitzades i dels propis autors.

La investigació s'ha complementat amb la consulta de conferències disponibles en format digital, organitzats per institucions de prestigi internacional com el el Museum of Fine Arts de Boston, el Museu Nacional d'Asian Art i el Gammell Lack Institute of American Art.

Pel que fa a la selecció d'imatges, no s'ha inclòs la totalitat d'obres existents, ja que el volum és molt ampli, sinó que s'ha fet una tria acurada d'obres significatives que il·lustren els conceptes clau del treball. Les imatges procedeixen de fonts bibliogràfiques, pàgines web oficials de museus i d'altres plataformes digitals d'accés públic consultades.

En l'apartat d'anàlisi, s'ha realitzat una lectura visual detallada de les obres seleccionades, centrant-se en la indumentària femenina com a element formal i simbòlic. Aquesta anàlisi ha permès identificar les estratègies amb què Whistler i Sargent utilitzen la moda per expressar aspectes com l'estatus social, la identitat personal i la percepció pública de les dones retratades durant el segle XIX. Finalment, cal destacar que durant la recerca s'han trobat limitacions, com la impossibilitat d'accedir a alguns llibres que es troben en biblioteques d'altres països o que no estan disponibles en format digital. Així doncs, el treball constitueix una recopilació rigorosa i acurada de la informació disponible sobre el tema.

Estat de la qüestió

Pel que fa l'estat de la qüestió, exposo les publicacions més rellevants que han estat útils per a la meva recerca, comentant breument el seu contingut.

L'interès per la relació entre moda i retrat ha estat un aspecte que ha anat guanyant protagonisme dins de la història de l'art. En particular, la recerca sobre els vincles entre el llenguatge pictòric de James Whistler i John Sargent, i la seva manera de representar la indumentària en els retrats femenins s'ha anat consolidant amb els anys.

En primer lloc, cal destacar obres de referència que estableixen les bases conceptuals per a l'estudi de la moda com a fenomen cultural. El llibre *Moda y Creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929* (2019), de la historiadora de l'art Lourdes Cerrillo Rubio, analitza un període innovador en la història de l'art com va ser l'entrada a la modernitat, marcada per l'aparició de la confecció industrial, el naixement de l'alta costura i una gran sofisticació estilística. Aquest enfocament s'amplia amb l'article *Moda y cultura femenina en el siglo XIX* de Gilda de Mello e Souza, filòsofa, crítica literària i professora universitària brasilera, que connecta els codis de la vestimenta amb els discursos culturals i de gènere. En una línia més teòrica, el treball de Joanne Entwistle, la sociologia de la moda, en *El cuerpo y la moda* (2002), ofereix un marc teòric per entendre la roba com una extensió del cos i com a codi social que estructura les relacions de poder, gènere i classe en la representació visual.

Per entendre el context històric i artístic on es van desenvolupar les carreres artístiques de James Whistler i John Sargent, el catàleg de l'exposició *Americans in Paris, 1860-1900* (2006), publicat per la National Gallery, aporta una visió general del context cultural i artístic on van treballar Whistler i Sargent, destacant el paper que París va tenir com a epicentre de la moda i de l'art modern en aquest període. Aquesta perspectiva es veu complementada per materials audiovisuals, com els vídeos publicats pel Museum of Fine Arts de Boston, com *The Coat is the Picture* i *James McNeill Whistler in London*, que ofereixen contingut rigorós sobre la relació entre moda i retrat.

Un cop analitzat el període de finals del segle XIX, un dels llibres que ha estat clau per la recerca ha estat el de la historiadora de l'art, Margaret F. MacDonald en *Whistler, Women and Fashion* (2003), que explora la profunda implicació de Whistler amb la moda com a dissenyador, observador i com a dandi, que va cultivar acuradament una imatge pública extravagant, es col·loca dins del context de la seva estètica i personalitat i de la història del vestit que es va desenvolupar a Londres i París durant les últimes dècades del segle XIX. Dins d'aquesta mateixa font, la visió general de Aileen Ribeiro, historiadora de la moda i autora de diversos llibres sobre la història del vestit, ha proporcionat la base sobre la relació, sovint complexa, entre Whistler i la moda. La mesura en què va representar la moda actual, les influències històriques i exòtiques sobre la

vestimenta, la importància del vestit i la manera en què es portava són aspectes explorats en el context de les relacions de Whistler amb dones particulars.

Aquestes aproximacions es complementen amb fots de caràcter més personal, com ara *Whistler as I Knew Him* (1904) de Mortimer Menpes, que ofereix una aproximació biogràfica, una visió testimonial de l'artista i de la seva obsessió pel detall, el color i la posada en escena. També, el vídeo de *James McNeill Whistler in London*, del Museum of Fine Arts de Boston, que recull aspectes biogràfics i visuals que reforcen la comprensió del seu estil i la seva relació amb la moda com a part integrant de la seva construcció visual i identitària. Així com, *Life of James McNeill Whistler* de la nord-americana Elizabeth Robins Pennell (1908).

Pel que fa a John Singer Sargent, la relació entre indumentària i retrat adopta una dimensió complexa que combina consideracions estètiques i socials. L'estudi *Fashion by Sargent* (2004), d'Erica Hirshler, ha estat de gran importància, analitza l'elecció de vestuari en els retrats de Sargent, respon a una acurada intenció estètica, però també a estratègies socials i psicològiques per part de les models i el mateix artista.

Aquest enfocament ha estat ampliat amb el catàleg d'exposició de *Sargent and Fashion* (2024) publicat per la Tate Britain, posa èmfasi en la manera com el pintor utilitzava la moda. En aquest sentit, l'estudi de Sílvia Centeno i Dorothy Mahon (2005), sobre el retrat de *Madame X*, que ha estat objecte d'anàlisi tècnica i històrica, i com la composició, el vestit i la postura contribueixen a generar una imatge ambigua i provocadora, que va suscitar una gran polèmica en el seu moment.

Per concloure aquest estat de la qüestió, des d'una perspectiva més biogràfica dels dos artistes nord-americans, han estat útils les obres com la recerca de l'historiador britànic Evans Charteris, *John Sargent. The Hon. Evan Charteris. With reproductions from his paintings and drawings* (1938) i *John Sargent* (1927), així com l'autor Paul Fisher en *The Grand Affair: John Singer Sargent in his world* (2002). Un altra font més *John Singer Sargent: His life and Work* de William Downes (1925).

Estructura del treball

El treball s'estructura en diversos apartats que permeten desenvolupar de manera progressiva i comparativa l'anàlisi dels dos artistes nord-americans destacats del segle XIX i inicis del XX.

En un primer apartat, s'aborda la formació artística de James Whistler i John Sargent, posant especial atenció a la seva arribada a Europa i a la rellevància de les ciutats de París i Londres en el desenvolupament de les seves trajectòries professionals. A continuació, els dos apartats següents es dediquen a l'anàlisi individual de cada artista. En ells s'examinen algunes de les seves obres més representatives, tot centrant-se en el retrat femení i en el paper que hi juga la moda com a element visual i simbòlic dins de les seves composicions. Finalment, l'últim apartat presenta una comparació entre Whistler i Sargent pel que fa l'ús de la moda en les obres seleccionades dels seus retrats femenins, amb l'objectiu de posar en relleu tant les convergències com les divergències en les seves concepcions estètiques i en la representació de la figura femenina dins un context social i cultural. El treball acaba amb les conclusions que donen resposta a la hipòtesi formulada i el grau d'assoliment dels objectius plantejats.

2. Artistes americans a París i Londres

Quin poeta, en pintar el plaer causat per la visió d'una bella dona, s'atreveiria a separar-la del seu vestit ?

-Baudelaire, 1863

A finals del segle XIX, un nombre considerable d'artistes nord-americans es van animar a viatjar a Europa, i en particular a París, amb l'objectiu d'iniciar una trajectòria artística amb projecció internacional i, sobretot, de rebre una formació reconeguda. La capital francesa, aleshores consolidada com a epicentre de l'art occidental, va tenir una influència decisiva en l'evolució estilística i temàtica

d'aquests artistes, alhora que va contribuir a la consolidació de noves escoles artístiques i estàndards professionals als Estats Units.

L'escriptor i crític Henry James, en una reflexió de 1887 subratllava aquesta realitat afirmant: "Sembla una paradoxa, però és una veritat molt simple: quan avui busquem "art nord-americà", el trobem principalment a París. Quan el trobem fora de París, almenys hi trobem molt de París."²

Un cop arribats a la ciutat, molts d'aquests artistes es van matricular a les escoles d'art més prestigioses o bé es van integrar en la comunitat d'expatriats nord-americans. En paraules de Philippe de Montebello, director del Metropolitan Museum of Art de Nova York entre 1977 i 2009, "A finals del segle XIX, París es va convertir en la metròpoli més bella del món i una de les més dinàmiques. Plena del millor del que és antic i del que és nou, des de les magnífiques col·leccions del Louvre fins als grans bulevards de Haussmann, la capital francesa va atraure centenars d'estudiants d'art i artistes nord-americans, juntament amb els seus homòlegs internacionals. Tots es van veure immersos en un entorn cultural vibrant, una ciutat que un pintor de Boston va descriure com a "un estudiant d'art".³

El reconeixement dins del sistema artístic parisenc esdevenia, per a molts, una fita imprescindible, fins i tot per a aquells que no havien estudiat directament a la ciutat.

Les mostres més rellevants es duïen a terme als salons oficials organitzats per la Société des Artistes Français, que funcionaven amb jurats selectius. Paral·lelament, altres espais expositius com el Salon des Refusés acollien les obres rebutjades pels salons oficials. Amb el temps, va emergir també la Société Nationale des Beaux-Arts, promotora d'un saló anual amb un enfocament menys

² Weinberg, H. Barbara. *Americanos en París, 1860-1900*. En Cronología de la Historia del Arte de Heilbrunn. Nueva York: Museo Metropolitano de Arte, 2000-. (octubre de 2006) [En línia]. [Consulta: 29 de maig 2025]. Disponible a: <https://www.mfa.org/exhibitions/americans-paris-1860%E2%80%931900>. Adler, Kathleen, et al. *Estadounidenses en París, 1860-1900*. Catàleg de l'exposició. Londres: National Gallery, 2006

³ Weinberg, H. Barbara. *Americanos en París, 1860-1900*. En Cronología de la Historia del Arte de Heilbrunn. Nueva York: Museo Metropolitano de Arte, 2000-. (octubre de 2006) [En línia]. [Consulta: 29 de maig 2025]. Disponible a: <https://www.mfa.org/exhibitions/americans-paris-1860%E2%80%931900>.

conservador. A tot això, s'hi sumaven les Exposicions Universals i les galeries comercials, que ampliaven les oportunitats de visibilitat per als artistes.

En aquest context, va sorgir també el Saló dels Independents, una iniciativa impulsada per un grup d'artistes que volien fugir dels criteris dels salons oficials parisencs, amb la voluntat de defensar la llibertat creativa. Organitzat per la Société des Artistes Indépendants, qualsevol artista podia exposar sense necessitat de passar per un jurat que seleccionés les obres. Això, va facilitar la difusió de noves propostes artístiques, contribuint a la formació d'un espai plural i divers.⁴

Poc després, es va crear el Saló de Tardor, que a diferència del Saló dels Independents, mantenia un jurat per seleccionar les obres exposades, però eren més receptius amb les noves tendències artístiques que els salons oficials més conservadors. Així mateix, es va distingir per la seva internacionalitat i per la seva capacitat d'integrar diferents disciplines artístiques.⁵

Tot i que París va ser el centre artístic més destacat per als artistes nord-americans del segle XIX, on es consolidaren amb més força les noves formes d'expressió artística. La ciutat de Londres també va jugar un paper important en la seva formació i exposició, oferint oportunitats i com a escenari de trobada entre artistes de diferents nacionalitats.

Si tenim en compte la contextualització de l'entorn en què treballaven Whistler i Sargent, dins d'aquest context d'intercanvi cultural i efervescència artística, la moda va esdevenir una expressió cultural fonamental a la ciutat de París del segle XIX, amb el naixement de l'alta costura, impulsada per la figura de l'anglès Charles Frederick Worth, considerat el pare de l'*haute couture*.⁶ No només va conrear els seus hàbits d'artista, sinó que també s'hi va descriure a si mateix

⁴ GALERIE DU POLLET. *La révolution du Salon des Indépendants de 1884*. [En línia] [Consulta: 4 de juny de 2025] Disponible a: https://galeriedupollet.com/la-revolution-du-salon-des-independants-de-1884?utm_source=chatgpt.com

⁵ COLLINS, Neil. *Salon d'Automne, Paris*. Gallerix. [En línia] [Consulta: 4 de juny de 2025] Disponible a: <https://es.gallerix.ru/pedia/history-of-art--salon-dautomne/>

⁶ CERRILLO RUBIO, Lourdes. *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. Donostia- San Sebastián: Editorial Nerea, 2019. p.56

dient: Tinc el sentit del color de Delacroix i composo. Un tocadore és tan bo com un quadre.”⁷ (Fig.1)

La indumentària femenina es va convertir en una forma de representació social i estètica d'alt nivell. Segons Baudelaire, creador d'un nou dandisme, bohemí i intel·lectual considerava: “La moda és la part efímera de la bellesa, però no per això menys important; és la manifestació visual de la vida contemporània, que l'artista ha de saber captar i interpretar.”⁸

La moda, per tant, no només va influir en el consum cultural de l'època, sinó que també va tenir un impacte directe en la producció artística, especialment en el gènere del retrat. Durant aquest període, les dones de les classes altes buscaven plasmar en el seus retrats no només la seva identitat, sinó també el seu bon gust i adhesió a les tendències del moment. En aquest context, els artistes com Whistler i Sargent van saber captar aquest desig, convertint la indumentària en un element central de composició i expressió. En aquest sentit, el gust i l'elegància van esdevenir els indicadors de refinament i modernitat, especialment en les grans ciutats com París i Londres on tant Whistler com Sargent van absorbir les diverses influències estilístiques i adaptant-les als gustos i demandes de la seva època, alhora que mantenien una identitat artística pròpia.

3. Art i Moda

3.1 El sentit de la pintura de retrats i la moda al segle XIX

Tal i com s'ha exposat en l'apartat anterior, París es va consolidar com el centre neuràlgic per als aspirants a ser artistes durant el segle XIX. Ni tan sols la Royal Academy de Londres va aconseguir assolir la influència i projecció internacional del Saló de París, el qual esdevingué l'espai decisiu per a la consagració o el descrèdit dels artistes emergents.⁹ En aquest context, la secció dedicada al retrat

⁷ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p. 168

⁸ BAUDELAIRE, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Barcelona: Edicions 62, 2002. p.45

⁹ OLSON, Stanley. *John Singer Sargent, His Portraits*, Nova York: St. Martin's. El saló era una gran ocasió social. Els quadres de Sargent eren vistos per gent poc preocupada per l'art, però preocupada per la moda. El saló era la pintura el que el Derby és per als cavalls. 1986, p.78

va guanyar un protagonisme notable dins dels salons oficials, arribant a superar, en termes de popularitat i atenció la tradicionalment prestigiosa pintura d'història¹⁰.

Els retrats exposats eren objecte de debat entre els mecenes, els quals rivalitzaven per identificar aquelles obres que millor captaven l'esperit, l'estatus i l'elegància dels retratats. Per als artistes, resultava fonamental presentar els seus models d'una manera que fos estèticament atractiva i a l'avantguarda de la moda, ja que això els permetia captar l'atenció d'una clientela potencialment influent i acomodada.¹¹

Aquestes pràctiques reflecteixen l'ascens i la consolidació d'una cultura burgesa que, al llarg del segle XX, va transformar profundament els valors socials i les maneres de representar-se. La burgesia, impulsada pel creixement industrial i expansió del comerç, es va establir com a nova classe dominant en l'àmbit econòmic i cultural. El seu desig per destacar mostra el refinament i afirma el seu estatus que es reflexa tant en el consum de moda com en l'encàrrec de retrats. Aquests denotaven el bon gust, l'estatus i signes de prestigi. Per tant, el retrat funcionava com una eina per projectar una imatge pública en línia amb els valors de modernitat i èxit que definien aquesta nova classe.¹²

En aquest sentit, cal preguntar-se quin era el valor simbòlic i social del retrat en aquell període, és a dir, quin sentit o significat tenia. El retrat va adquirir una gran rellevància, fins al punt que certs sectors socials adaptaven els seu estil de vestir amb l'objectiu que la seva imatge fos digne de ser immortalitzada en una pintura. En escollir les peces de roba, no era estrany que els individus es qüestionessin si aquestes serien apropiades per a un retrat, la qual cosa revela fins a quin punt la moda i la representació artística estaven interconnectades.¹³

La indumentària es va convertir en un component essencial del retrat, ja que simbolitzava l'estatus social, el poder i la riquesa dels retratats. Un exemple paradigmàtic d'aquesta relació entre moda i retrat el trobem en l'obra *La Dame au gant* (1869) (Fig.2) del mestre Carolus- Duran, on mostra la figura femenina

¹⁰ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024. p.22

¹¹ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024. p.74

¹² Ídem p. 10

¹³ OLIPHANT, Margaret. *Dress*. London: Macmillan. 1878. p.4

representada amb un vestit de setí negre i un guant que es treu amb gràcia que acaba caient als seus peus, reforçant la imatge de sofisticació i refinament que l'obra transmet ¹⁴. L'opulència i l'oci, que ja no era privilegi de l'aristocràcia, ara també gaudia d'una nova elit cosmopolita. En l'estudi de Thorstein Veblen, *La teoria de la classe d'oci*, 1899, introdueix el concepte de "consum conscient" i un capítol sencer dedicat a *El vestit com a expressió de la cultura pecuniària*. L'esplendor d'aquesta nova classe a la societat va coincidir amb el naixement de l'alta costura.¹⁵

L'increment del consum de moda d'alta costura va contribuir decisivament a la consolidació d'una indústria pròspera i altament especialitzada a París. En aquell període, la moda es va transformar definitivament en un producte de consum i en un instrument de projecció cultural i econòmica¹⁶ (Fig.3). Firms com la Maison Worth (Fig.4), pionera en l'estructuració del sistema de l'alta costura, va participar en L'exposició Universal de 1878 per reforçar el seu lideratge internacional, presentant els seus dissenys com a manifestacions de l'excel·lència artística i tècnica del vestir. Cohabitant amb pintors com Whistler i Sargent, que aquest últim després de l'èxit del seu retrat de Fanny Watt (Fig.5) al saló de l'any 1877, i novament presentat a la fira de l'any següent.¹⁷

En aquella època, la roba ja fos feta per modistes o a casa, es confeccionava a mida, en un procés llarg i car. Els teixits eren costosos i, per això, la majoria de persones tenien molt poques peces. El vestuari es considerava un bé de luxe, especialment per a les classes altes. Més endavant, cap al 1890-1920 aquest sistema va evolucionar cap a un model més industrial: el *prêt-à-porter*.

Charles F. Worth tenia aspectes en comú amb Sargent. El dissenyador tal i com ja s'ha mencionat, es considerava un artista, perquè escollia els teixits, modelava les peces sobre el cos de les clientes i després contemplava el resultat, tal i com feia Sargent amb el llenç. Això, fa pensar en la idea que la moda i l'art podien ser indistingible i que tots dos llenguatges tenen la capacitat de crear bellesa, identitat i representació simbòlica.

¹⁴ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024. p.22

¹⁵ Ídem p. 22

¹⁶ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.p. 21

¹⁷ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024. p.24-25

La fascinació per la moda parisenca va transcendir fronteres, i dones de diverses nacionalitats aspiraven a vestir segons els cànons del que es coneixia com a *parisian chic*.¹⁸ Aquesta aspiració implicava desplaçar-se a indrets icònics com la rue de la Paix o el Faubourg Saint-Honoré, on es trobaven els establiments més prestigiosos de moda femenina. Aquesta dinàmica il·lustra com la moda i el retrat artístic es retroalimentaven: els vestits de disseny contribuïen a enaltir la figura retratada, mentre que el retrat ofería visibilitat i prestigi a les creacions dels modistes.¹⁹

Vestir una peça d'última moda d'una firma reconeguda era una forma clara de demostrar adhesió als codis culturals i socials de l'elit a la qual es pertanyia o a la qual es desitjava accedir (Fig.6)²⁰. En aquest sentit, ser representat en un retrat amb una indumentària de gran qualitat i estil podia tenir un valor simbòlic i estratègic fonamenta. Exhibir-se en espais de prestigi com el Saló de París, la Royal Academy de Londres, La National Academy of Desing de Nova York o la Society of American Artists podia suposar un reforç o fins i tot una consagració del capital simbòlic dels retratats, tot consolidant el seu estatus dins de les jerarquies socials i culturals de moment, és a dir, podia ajudar als retratats a guanyar o reafirmar el seu estatus social.²¹

L'escriptor Henry James ja va assenyalar amb ironia la importància de la indumentària en la representació pictòrica, afirmant: "Si estàs així per ser representat, si has de ser perpetuat, en resum, no és res que siguis gran o bo, és tot el que vas vestit"²². Aquesta afirmació mostra com, en determinats cercles socials del segle XIX, el valor simbòlic del retrat depenia menys de les qualitats morals o intel·lectuals dels retratats i més de la seva aparença externa, especialment de la seva vestimenta.

¹⁸ ISKIN, Ruth. *Modern Women and Parisian Consumer Culture in Impressionist Painting* (Cambridge University Press), Les condicions històriques per a l'auge de l'elegància parisenca van ser una convergència de la producció en massa, el consum i la difusió d'una cultura visual que promovia el consum... el paper nacional de l'elegància parisenca va ser tant com a icona simbòlica com a consumidora de productes francesos. 2007, p.223.

¹⁹ CERRILLO RUBIO, Lourdes. *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. Donostia- San Sebastián: Editorial Nerea, 2019.p.65. HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024 p. 29

²⁰ Ídem p.77

²¹ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.29

²² Ídem p. 29

Al segle XIX, la visibilitat social era essencial, i els actes de consum havien de ser públics i reconeguts per reforçar l'estatus. El retrat funcionava com una forma d'auto-presentació, construïda en diàleg amb els codis visuals de l'elit. A partir de 1850, la fotografia de moda i les revistes van potenciar la difusió de tendències, influenciant com els retratats i els actors volien ser presentats públicament.²³

Amb l'auge de l'alta costura, alguns crítics van començar a utilitzar un llenguatge propi de la moda per analitzar l'art, com l'escriptor i crític, George Moore, qui considerava el retrat de Mrs. Hammersley (Fig.7) de Sargent "atrevit".²⁴ Va criticar que Sargent va prioritzar l'aparença i el vestit per damunt de lo artístic. Tot i reconèixer la tècnica, Moore, qüestionava si l'obra era art o simplement una mostra de pintura de moda. Aquestes van ser les seves paraules: " El vestit és pràcticament un esquitxat enorme traslladat de la natura a la tela". Una altre de les observacions de Moore: " I quan ens preguntem si el quadre té estil, no hi ha resposta. Podria ser només l'apoteosi de la pintura de moda? "²⁵

Altres crítics com D.H. Lawrence i Walter Sickert, van assenyalar els paral·lelismes entre art i moda en els retrats, criticant l'excés de detallisme i superficialitat.²⁶ Segons ells, els retrats de Sargent, Blanche, Helleu i Boldini semblaven més una exhibició de luxe i aparença, que no pas una exploració artística, situant-los en una categoria propera al consum i a la moda. De tal manera que els va acusar com a " esclaus de la moda". També, crítiques com la del *Art Journal* (1885), evidenciava aquesta percepció. Els retratistes havien de trobar un equilibri entre satisfer el gust dels seus comitents i mantenir la seva autonomia artística per no veure's reduïts com a simples exhibidors de vestuari.²⁷

A més, un crític britànic sota el pseudònim de *The Tailor*, va observar en una exposició de la Royal Academy de 1895, com el públic donava més importància

²³ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.29

²⁴ Ídem p.29

²⁵ MOORE, George, *Modern Painting*. London. Walter Scott. 1906.p. 252-253. HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.29

²⁶ LAWRENCE, D.H. Phoenix: *The Posthumous Papers of D.H.Lawrence*. London. Heinemann. 1936. P.560. SICKERT, Walter. *The Complete Writings on Art*. Ed. Anna Gruetzner Robin. Oxford University Press, 200. p. 243. HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.29 Ídem. p.29

²⁷ *The Art Journal*. 1885. p 190

a la moda representada en els retrats que al valor artístic de les obres.²⁸ Revistes com *Les Modes* (1901-37) i *Femina* (1901-16) es centraven només en la roba i la figura, desplaçant l'atenció de l'art a la moda.²⁹ Malgrat això, obres com el retrat d'Ellen Terry (Fig.8) que demostra no només el talent del pintor, sinó també el seu estil distintiu. Molts artistes buscaven no només la semblança, sinó també la projecció d'una imatge idealitzada i carregada de significat social i cultural.³⁰

Per la nova classe social analitzada per Veblen, els retrats esdevenien símbols de distinció i de gust refinat, un valor que els diners no podien garantir per ells mateixos, i que l'aristocràcia considerava patrimoni exclusiu.³¹ Així, els pintors de renom eren vistos com àrbitres del gust, per damunt fins i tot dels modistes com Worth o Paquin. Encara que la moda pogués dominar l'atenció pública, l'art conservava un estatus superior. Tal i com afirma el periodista Maurice de Waleffe, tant “modistes com dones elegants” van visitar els salons a la recerca d'inspiració: “Es mira els vestits i no els quadres”³². Molts del quadres eren retrats d'actrius, gent de la societat o models d'artistes vestits segons el gust de l'artista, els quals pintaven un vestit de moda interpretant-lo amb un ull modern³³.

Tot i la popularitat de la moda i l'alta costura, els retratats i els crítics eren conscients de la seva naturalesa efímera. Com he comentat anteriorment, Moore va criticar el retrat de Lady Hammersley de Sargent considerant-lo una pintura de moda. Però, tal i com assenyala Erica E. Hirshler, Moore probablement es sorprendria de veure com el retrat encara es valora avui en dia al Metropolitan Museum of Art.³⁴

Inclús altres crítics, van reconèixer l'habilitat de Sargent per alçar la moda a una expressió artística a temporal, destacant com les seves obres son admirades

²⁸ *The Tailor at the Academy*, Huddersfield Chronicle. June 17, 1895. p. 4

²⁹ Vegeu MAJER, Michele. *Arte, moda e mercato: La rivista Les Modes e l'Hotel des Modes*, in Boldini e la moda. Ed. Barbara Guidi. Ferrara: Fondazione Ferrara Arte, 2019.

³⁰ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.31

³¹ WALEFFE, de Maurice. *Autour de la mode. Les Modes* 204 (1921): A partir de la primavera de 1891, hi va haver dos salons a París: el de la Société des Artistes Français i el Saló alternatiu de la Société Nationale des Beaux-Arts, fundat per un grup d'artistes consagrats per mostrar l'obra d'artistes joves i emergents.

³² Ídem.p.31

³³ JAMES, Henry. *The Painter's Eyes: Notes and Essays on the Pictorial Arts*. London. R.Hart-Davis, 1956, p.218

³⁴ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.52-55

cent anys més tard. Tot això, evidencia la tensió entre lo efímer de la moda i l'aspiració a la perdurabilitat artística.

4. James McNeill Whistler (1834- 1903)

I need not tell you she is very charming and that you will be delighted with her

- Whistler, 1879

4.1 Whistler i el seu vincle amb la moda

Un cop contextualitzats els dos artistes nord-americans en el marc de l'art i la moda europeus, a continuació analitzaré la relació que cadascun d'ells estableix amb l'àmbit de la moda.

Per entendre d'on prové el seu gust estètic i la seva sensibilitat, cal remuntar-nos als seus primers anys de formació.

Des de petit, James Whistler va destacar pel seu temperament fort. Una de les activitats que més contribuïen a calmar-lo i afavorir la seva concentració era el dibuix. A causa de la professió del seu pare, la família es va traslladar a Sant Petersburg, on Whistler va iniciar la seva formació artística a l'Acadèmia Imperial.³⁵

El 1847, ell i la seva mare van viure temporalment a Londres, on ell va aprofitar per visitar museus, estudiar llibres i descobrir l'aquarel·la, fet que li va aportar una nova perspectiva artística i li va permetre explorar temes innovadors. No obstant això, la mort del seu pare el 1849 va forçar la família a tornar als Estats Units. En no veure viable una carrera artística, la mare de Whistler el va inscriure a l'Acadèmia Militar de West Point, on va aprendre gravat treballant en

³⁵ PENNELL, Elizabeth Robins. *Life of James McNeill Whistler*. Filadèlfia: J.B. Lippincott Company, 1908. p.30

cartografia. Tot i això, va abandonar aquest camí per dedicar-se completament a l'art i, el 1885, va viatjar a Europa per començar una nova etapa.³⁶

Després d'instal·lar-se a París, Whistler va adoptar un estil de vida bohemí i es va formar a l'École Impériale i al mateix temps amb Charles Gleyre qui li va ensenyar a valorar la línia i el negre com a base de l'harmonia tonal, una idea que més tard l'impressionisme va qüestionar destacant la importància del color. Whistler va interessar-se per l'art contemporani, el japonisme i mestres com Velázquez. Tot i aquest context, va tenir dificultats econòmiques a París, copiant obres per vendre i vivint en barris modestos, però amb l'ajuda d'un amic va recuperar certa estabilitat, encara que la seva salut es va veure afectada pels excessos.³⁷

L'any 1858 va marcar un punt d'inflexió en la trajectòria de Whistler, en establir relacions amb artistes destacats com Fantin-Latour, Manet, Courbet i Carolus-Duran, així com amb intel·lectuals com Baudelaire i Théophile Gautier.³⁸ Aquest entorn el va influir profundament, especialment en la concepció d'un art modern, allunyat de temàtiques tradicionals i obert a connexions amb la música. El 1859 es va instal·lar a Londres, on va desenvolupar gran part de la seva obra. Tot i continuar viatjant a París, va iniciar la seva producció amb pintures com *La Mère Gérard* (1858) i l'any següent amb *At the Piano* (1859), que va presentar al saló de l'art francès, però va acabar sent rebutjada.³⁹ També en va destacar *Harmony in Green and Rose: The Music Room* (1861), on reflecteix el seu procés creatiu meticulós. El 1862, Whistler va tornar a París amb l'obra *Symphony in White, No. 1: The White Girl*, on la model era la seva amant, Joanna Hiffernan. Tot i ser rebutjada per institucions oficials, l'obra va aconseguir notorietat al Saló des Redusés i a l'Exposition Universelle de 1867 a la secció americana.⁴⁰ Admiradors com Baudelaire en destacaven el valor artístic. El quadre revela la influència dels prerafaelites i de pintors com Millet i Rossetti. L'èxit creixent va

³⁶ PENNELL, Elizabeth Robins. *Life of James McNeill Whistler*. Filadèlfia: J.B. Lippincott Company, 1908. p.30

³⁷ PENNELL, Elizabeth Robins. *Life of James McNeill Whistler*. Filadèlfia: J.B. Lippincott Company, 1908.p.45

³⁸ Ídem p.77-76

³⁹ Ídem p.82-89

⁴⁰ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.p.19

consolidar la seva reputació internacional i va afavorir la seva instal·lació definitiva a Londres.

L'interès de James Whistler tant per l'art com per la moda, ho va desenvolupar des de jove, degut als seus pares i per la influència de noves perspectives artístiques. La seva mare li advertia dels excessos de vestimenta ostentosa, la beguda i de les relacions amb les dones. Un exemple d'aquest interès pel vestuari el trobem durant la seva estada a l'Acadèmia Militar, on compartia amb els seus companys la idea que l'uniforme amb els pantalons ajustats, l'estampat de quadres i els botons grans resultaven irresistible per a moltes dones⁴¹ (Fig.9). A Whistler sempre el va fascinar la vestimenta com a expressió de la personalitat i com a símbol de distinció social, ja fos per edat, classe i riquesa. Quan va marxar d'Amèrica, esperava trobar a París una vida bohèmia tal i com la *retrata Scène de la vie de Bohème* de Murger, influència que es reflecteix en els seus primers dibuixos.⁴² Durant aquest període, solia treballar en altells, fumar, beure, vestir-se de manera informal i envoltar-se de dones. També, mostrava interès pel travestisme, que associava a una visió més lliure i transgressora dels rols de gènere, i a una nova forma d'expressió artística personal.⁴³

Un company d'estudis, George Du Maurier, va documentar l'estil de vestir de Whistler en una caricatura on el mostrava amb un vestit blanc, una jaqueta ampla, pantalons estrets i pantufles. Portant un llaç en lloc d'una corbata, sota un petit coll rodó i un monocle penjat d'una cinta llarga. Els seus cabells foscos i arrissats li queien sobre el clatell, i duia un bigoti mal retallat. Damunt el cap, un barret de palla pla lleugerament inclinat amb una cinta negra que li cau sobre el front. El pinzell que porta a la mà transmet l'essència d'un artista bohemí, un “vagabund encantador” amb un estil ple d'ímpetu i personalitat.⁴⁴(Fig.10)

Per tant, tant Whistler com els seus amics tenien un interès considerable en la seva aparença i en voler atraure clients. Tal i com menciona Whistler: “Alphonse

⁴¹ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003. p. 5
Vegeu List of demèrits, United States Military Academy archives, West Point, Nova York, Feming 1978, p. 84-85. *West Point cadets* (M.106) I *Song of the Graduates* (M.108); dandies M.105, 110, p. 159-61.

⁴² MURGER, Henry, *Scènes de la vie de Bohème*, published serially in 1848 i, en el llibre 1851-, inspirat en Puccini's opera *La Bohème*, 1896.

⁴³ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.p.7

⁴⁴ Ídem p.7

Legros està tan bé, que no el reconeixeria! La seva principal preocupació és l'ombra dels seus guants [...] Els seus quadres es venen directament des del cavallet, i tot el seu temps lliure el passa amb el seu sastre, un dels més famosos de Londres! “⁴⁵

Whistler amb els anys va crear una imatge personal molt característica, combinant un pentinat distintiu amb un estil de vestimenta que el va convertir en un símbol exquisit i excèntric. Va ser conegut no només per la seva obra, sinó també per la seva imatge lligada a la moda, cosa que el va ajudar a destacar en la vida cultural del seu temps. Malgrat les crítiques per la seva nacionalitat i la seva manera de vestir, Whistler va cultivar una presència única i es va relacionar amb figures destacades de la moda i l'art. Tal i com va escriure un amic, Alan Cole, el 26 de maig de 1881: “ Vaig veure en Jimmie que està ocupant un nou estudi al carrer Tite Street, on té la intenció de pintar tot allò relacionat amb la moda. Amb la finalitat de promoure no només la seva obra, sinó també a ell mateix, exagerant en el vestuari i en els gestos, per distingir-se dels altres artistes, creant una imatge única per presentar-se davant del públic.”⁴⁶

Així mateix, va liderar la Society of British Artists on promovia esdeveniments vinculats a la moda i animava els seus seguidors a vestir-se segons aquests ideals(Fig.11). Però, un any després de dimitir, Whistler es va casar amb Beatrice Godwin i va mostrar una imatge més serena i introspectiva, que també va quedar reflectida en la seva pintura. Els seus conflictes interns el van portar a crear obres més delicades i belles. Aquesta bellesa no es troba només en els rostres de les models, en les estrelles populars de l'època i en figures destacades dels cercles socials, sinó també en la manera en com componia les harmonies de color, en el disseny dels vestits, en la posada en escena i en la tècnica.⁴⁷

El vestuari i la composició tenien un paper clau, mostrant una estreta relació entre l'artista i la model. L'any 1882, també es va crear la Societat del Vestuari on va ser un dels membres més rellevants, juntament amb Oscar Wilde i Frederic

⁴⁵ Ídem p.9

⁴⁶ PENNELL, Elizabeth Robins. *Life of James McNeill Whistler*. Filadèlfia: J.B. Lippincott Company, 1908. Vegeu Alan S.Cole, *Diary (1875-1883)*, 1908, p.300

⁴⁷ Ídem p.275-276

Leighton, amb la finalitat de difondre i estudiar la història del vestit basant-se en fonts de l'època.

Whistler no només va entendre la moda com un simple complement estètic, sinó com una part essencial de la seva expressió artística i identitat personal. La seva capacitat per combinar la indumentària, la seva imatge pública i la manera de crear les seves obres amb una visió estètica completa, fa que l'art i la moda s'uneixin en una harmoniosa expressió visual.

4.2 La moda en els retrats femenins de Whistler

Segons l'historiador de l'art James Laver, descriu les dones retratades per Whistler com figures gairebé reals, però amb una sofisticació subtil i seductores. Whistler preferia pintar a la penombra, on la llum difuminava els detalls, i així captar formes i masses més àmplies.⁴⁸ Aquesta visió es reflecteix en el seu tractament de la moda, on simplificava o suavitzava els detalls dels vestits i pentinats per evitar distraccions i crear una composició visual harmoniosa. En lloc de plasmar els detalls amb exactitud, perseguia una visió artística en què la vestimenta contribuís a l'harmonia visual del quadre⁴⁹. (Fig.12)

Whistler va crear retrats que van més enllà de la simple representació dels seus models. En la seva obra va expressar la seva personalitat complexa a través de la moda, convertint el seu estil en una extensió del seu art i una declaració estètica total, tot respectant els codis de l'elegància d'aquell moment. L'artista i la model estaven units pel gust, com si fossin socis. Ell va entendre que cada element havia de contribuir a una harmonia visual, com en una composició musical. La moda i el seu entorn com una forma d'expressió artística total. La seva visió estètica aglutinava el vestuari, la decoració i l'actitud. Aquesta harmonia entre les arts va ser influenciada, per la seva admiració en l'estètica japonesa. Com va escriure Henry James, va buscar aquesta sensibilitat en tots els aspectes de la seva vida i obra⁵⁰.

⁴⁸ LAVER, James. *Whistler*. 1951, p.235

⁴⁹ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003. p.44

⁵⁰ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003. p.43

Als seus retrats, la identitat de la model quedava en un segon pla davant dels elements decoratius, els colors i les formes. Aquesta aposta per la bellesa formal va generar crítiques, però també el va situar al centre del debat sobre l'art modern. Per tant, el vestit no era únicament un detall, sinó una part important del llenguatge visual que expressava l'essència del seu art. Volia que la seva pintura transcendís per arribar a ser una experiència sensorial i emocional.⁵¹

Whistler va rebre crítiques, com les de Tom Taylor a *The [London] times*, per prioritzar els colors i la composició per damunt del retrat psicològic dels seus models, fet que alguns interpretaven com una reducció de la figura humana a objecte decoratiu⁵². Tot i això, l'artista va defensar amb convicció la unitat de les arts visuals i musicals, compartint la idea que tant la pintura com la música busquen harmonia i bellesa. Teòrics com Charles Blanc defensava que: “el pintor acoloreix el seu quadre i el músic escriu la seva partitura obeint la mateixa llei quan l'artista decora la forma humana”⁵³. Whistler amb això aspirava a crear imatges amb qualitats universals, que transcendissin el temps i la identitat concreta de les models. Desconfiava de l'excés de detall en l'art perquè creia que limitava la imaginació. Seguint aquesta idea, sovint deixava una certa “vaguesa” en els vestits dels seus retrats, evitant adaptar-se als canvis de moda per aconseguir una elegància atemporal⁵⁴.

De nou, Henry James, va destacar l'estil subtil de Whistler, descrivint la seva pintura com “respirar sobre el llenç”, reflectint la seva obra com si fos atmosfèrica. Alguns autors han comparat l'estil de Whistler amb la música de Debussy, compartint una visió estètica basada en l'experiència emocional.⁵⁵

Les figures femenines de Whistler es perceben com distants i estètiques. En els retrats es qüestiona fins a quin punt l'artista modificava el disseny dels vestits. Whistler solia examinar les peces de roba en persona per poder captar l'essència abans de reinterpretar-la amb la seva creativitat, assumint un rol com si fos un

⁵¹ Ídem p.43

⁵² *The London Times*, 1978, 2 de Maig.

⁵³ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003 p. 44-45 i BLANCHE, 1877, p.184

⁵⁴ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003 p.79-89

⁵⁵ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003 p.43 SWEENEY. El comentari de James data 1882. 1989, P.209

dissenyador. Participava amb iniciativa en l'elecció del vestuari, sovint imposant les seves decisions, fet que podia esgotar les models. Tot això, tenia l'objectiu de crear obres que expressessin una bellesa essencial, més enllà de la simple reproducció fidel. El crític Charles Blanc comentava: “ Només un autèntic artista pot convertir la roba del cos humà en una decoració, ja sigui guiant una dona en la seva elecció, o vestint-la segons la seva alçada i carruatge , el color del seu cabell i la seva pell [...]”⁵⁶

Durant la dècada de 1860, abans d'establir-se com el retratista de referència, va pintar a la seva model Jo Hiffernan en obres com *Symphony in White, No. 1: The White Girl* (1862) (Fig. 13), *Symphony in White No. 2: The Little White Girl* (1864) (Fig.14) i *Symphony in White No. 3* (1865-67) (Fig.15). Hiffernan, també es va convertir en model de Courbet, després de que Whistler li presentés⁵⁷. (Fig. 16)

Els vestits blancs van començar a ser tendència i en aquestes tres obres de Whistler hi apareixen aquests vestits llargs i fluids que reflecteixen la influència prerafaelita de les obres de Rossetti (Fig.17) i del Renaixement, amb detalls com mànigues amples i cossets on l'autor destaca l'essència dels teixits delicats, que segons el poeta Mallarmé, els blancs dels seus quadres semblaven una “boira fantàsica” (Fig.18) ⁵⁸. En els tres retrats l'estil no estructurat dels vestits ajuda a definir la postura de les models. En paraules de Whistler referint-se a *Symphony in White No.3* : “Aquesta figura es lo més pur que he fet, un cap i cos encantador, i on les cames es veuen perfectament a través del vestit”. ⁵⁹

El blanc simbolitzava la puresa i la feminitat victoriana, present tant en vestits de núvia com en la roba d'estiu per a joves i infants, com es veu en el retrat *Harmony in Grey and Green* (1873) (Fig.19), on la nena vesteix una muselina blanca que combina la innocència amb detalls de la moda adulta com és la gasa a la cintura.⁶⁰ A més, Whistler utilitzava la moda no només com a decoració, sinó com un element integrat en l'harmonia visual i simbòlica dels seus retrats. En aquest

⁵⁶ Ídem p.44. BLANC, 1877, p.148-49.

⁵⁷Hi ha quatre versions de l'obra: Nationalmuseum, Estocolm; The Metropolitan Museum of Art de Nova York; Nelson- Atkins Museum of Art de Kansas City i en una col·lecció privada. Tot i que no està clar si són tots del mateix període. BÉNÉDITE. 1905, p.510

⁵⁸ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.p.44 i *Athenaeum*, no.1809, 1974, p.76

⁵⁹ Ídem p. 80-91

⁶⁰ JAMES. 1997, p.341

mateix període, Whistler també va aportar a la difusió l'estètica no europea, a través dels seus retrats, on les models apareixen vestides amb quimonos japonesos, tal i com mostren les obres: *La princesa del país de porcellana* (1863) (Fig. 20) i *Purple and rose: the lange leizen of the six marks* (1864) (Fig. 21) . L'estil japonès va acabar influint a altres artistes com Manet en la seva obra *La Japonaise* (1876) (Fig.22). A la vegada, dissenyadors com Worth van començar a incloure aquest gust en els seus dissenys.⁶¹

Per entendre les seves pràctiques artístiques en relació amb la roba és el retrat de Frances Leyland (Fig.23) . Tot i que Whistler no imita el vestit à la française del segle XVIII, que es torna a posar de moda al segle XIX, combina el vestit de cambra rosa i blanc que recorda a l'estil "pleat Watteau", juntament amb la influència del quimonos japonesos i els vestits preraphaelites, per voler donar la sensació d'elegància intemporal i harmonia a la seva obra⁶² (Fig.24). Fent evident aquesta tensió entre lo tradicional i lo modern, així com la seva visió personal de la moda.⁶³ Cal tenir en compte que Whistler va desestimar les preferències de la model, la qual volia ser retratada amb un vestit de vellut negre. Això, ens mostra aquesta pròpia visió personal i procés creatiu.

La seva capacitat per fusionar tradicions diverses amb una mirada moderna li va permetre desenvolupar un llenguatge visual singular, on la moda i l'art s'entrellacen per crear una obra subtil i intemporal.⁶⁴

⁶¹ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.p.58-67

⁶² CURRY. 1984, 46, notes de 1865-1900: Les dames de Watteau van ser imitades en la moda popular, citant revistes com *la Revue de la Mode i L'Art et la Mode*. MacDonald assenyala que els exemples de la moda Watteau apareixen més tard i que Whistler va anticipar la moda. Whistler va estar a l'avantguarda de la moda Watteau a Anglaterra, que ja estava en marxa a França, actuant com a transmissor.

⁶³ Segons M. McDonald's. Una nota escrita en francès que apareix a M.435 indica que les rosetes superiors estaven destinades a la cintura, la central per als cossos i la inferior per a l'ornamentació del cabell. Ídem p. 98-102

⁶⁴ WHISTLER, 1899, p.23

5. John Singer Sargent (1856- 1925)

5.1 John Sargent, molt més que un retratista

Pots treure a Sargent de moda, però no pots treure la moda de Sargent
-Vogue

Després d'analitzar a l'artista James Whistler, en aquest apartat s'examinarà la figura de John Sargent. A diferència d'altres retratistes de l'època, el retrat de Sargent anava més enllà d'una simple representació visual, buscava captar l'essència dels seus models per crear més que un record o una semblança.

John Sargent, nascut a Florència en el si d'una família nord-americana benestant, va rebre des de jove una educació artística sòlida, afavorida pel gust refinat de la seva mare. En la seva formació inicial, va estudiar grans mestres com Tiziano, Tintoretto i Veronese, influències clau en la seva obra.⁶⁵ El 1873 va ingressar a l'Acadèmia de Belles Arts de Florència i va completar la seva formació amb estades a Roma, Niça i Alemanya. Amb només 18 anys es va traslladar a París, on es va formar al taller del retratista Carolus Duran, reconegut i vinculat a James Whistler.⁶⁶

Segons un company de taller, Sargent era un jove alt, reservat i tímid, però amb una determinació notable en moments decisius. L'historiador de l'art Royal Cortissoz subratlla el paper decisiu de Carolus Duran en la seva formació, destacant com aquest mestre el va ajudar a desenvolupar i organitzar un talent que ja es trobava latent. Duran li va ensenyar tècniques precises, com el control del pinzell, el dibuix amb veracitat i l'observació rigorosa del model, tot mantenint-lo dins una atmosfera artística moderna. Tot i així, Cortissoz remarca que les capacitats expressives i tècniques de Sargent ja formaven part de la seva

⁶⁵ CHARTERIS, Evans. *John Sargent. The Hon. Evan Charteris. With reproductions from his paintings and drawings*. Londres: The Studio, 1938, p.53

⁶⁶ DOWNES, William H. *John S. Sargent: His Life and Work*. Boston: Little, Brown, 1925. p. 7-9

naturalesa, i que el mestre va actuar només com a catalitzador d'un potencial preexistent.

L'èxit de Sargent es va consolidar gràcies a la demanda creixent dels seus retrats per part d'una clientela cosmopolita, tant a França com a Gran Bretanya i inclús als Estats Units. La seva formació parisenca el va posicionar positivament davant la crítica francesa, que el comparava amb figures com Manet i el mateix Carolus Duran. No obstant això, alguns crítics britànics van mostrar recels pel seu estil marcadament francès, considerant-lo una mostra d'un cosmopolitisme desvinculat. En canvi, als Estats Units, aquest mateix estil era vist com una aparició refinada i moderna, pròpia d'un artista expatriat amb una sensibilitat franco-americana. Les tensions sobre la seva identitat artística i nacional es van fer més evidents a finals dels anys 1880, quan els Estats Units buscaven afirmar-se culturalment davant les potències europees.⁶⁷ Aquestes discussions van quedar reflectides en el desig de l'elit nord-americana de voler ser retratada amb una estètica que combinés l'elegància francesa amb una imatge marcadament americana. En aquest context, l'Exposició Universal de París de 1900 va suposar un reconeixement simbòlic per a Sargent, presentat juntament amb Whistler com a cofundador d'una escola nord-americana moderna. L'estil francès de Sargent va ser així reinterpretat com a expressió d'un art americà eclèctic, refinat i independent. Sargent va assolir el reconeixement amb el retrat del seu mestre Carolus- Duran, exposat al Saló de 1879.⁶⁸

Tot i mantenir vincles amb la comunitat nord-americana expatriada i amb cercles artístics francesos, la crisi econòmica de 1882 va afectar negativament el mercat de l'art.

Sargent va trobar al principi resistències a Anglaterra pel seu estil francès, considerat excèntric. Per aconseguir reconeixement, va adaptar la seva pintura a l'estètica britànica, més continguda i discreta. Alhora, va integrar influències de la moda internacional liderada per París, creant retrats d'estil cosmopolita que combinaven elegància i modernitat. Així, va consolidar una identitat artística

⁶⁷ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.p.22

⁶⁸ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p. 22

transatlàntica, fusionant tècnica francesa amb sensibilitat cultural britànica i americana.

Durant el procés creatiu, els models eren testimonis del seu “ritual”, que sovint els resultava incòmode, ja que Sargent es movia constantment d’un costat a l’altre, observant el retrat a distància abans de pintar qualsevol pinzellada (Fig.25). A més, Sargent esperava que els seus models participessin projectant actitud, estil i personalitat. Els seus retrats no només estaven pensats per a un reconeixement personal, sinó per a una exhibició pública, ja fos en prestigioses galeries d’art o als salons i menjadors privats dels seus comitents. Les decisions sobre la postura i el vestuari les negociava amb les expectatives dels models. En l’elecció dels vestits per a les dones que es volien retratar era un tema important tant per l’artista com per a les models, la qual cosa creava certa tensió.

Hi ha autors que el consideren “director d’escena”, degut a que decidia tots els aspectes de la representació, des de la postura i el vestuari fins a les condicions de llum, els esquemes de colors, la decoració i els accessoris. Sargent no solia permetre fer canvis excepte si milloraven l’obra. Els models havien de vestir-se amb la roba que Sargent triava exclusivament. Tal i com descriu Edith Wharton a *The Pot-Boiler* (1904): “Estan disposats a deixar que Sargent es prengui llibertats amb ells.”⁶⁹

Les models més joves volien ser representades com a icones de la moda, mentre que Sargent volia mostrar-les com figures de la societat⁷⁰. Malgrat això, els vestits ocupaven un paper crucial en el retrat, ja que la seva forma, color i textura influïen en l’obra d’art. Els vestits que seleccionava Sargent els modificava segons les seves necessitats estètiques, afegint bufandes de gasa, xals i d’altres complements. Això, va provocar una tensió entre la moda i l’art, ja que cada element del vestit acaba determinant l’estètica del retrat.⁷¹

Sargent va arribar a considerar-se com a pintor i modista, fet que mostra la seva manera de treballar.⁷² Va dir això, després de dedicar unes quantes setmanes a treballar en el retrat de Lady Helen Vincent (Fig. 26). Insatisfet amb el vestit blanc

⁶⁹ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.73

⁷⁰ Ídem p. 16

⁷¹ Ídem p. 20

⁷² HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.152

que duia inicialment la retratada, va decidir esborrar la figura i començar de nou, pintant un vestit negre que s'adaptava millor a la seva visió artística. Aquest gest evidencia, fins i a quin punt, Sargent considerava el vestuari com una part fonamental del retrat, i com utilitzava el color, la textura i l'estil de la roba per reforçar la composició.⁷³

El vestit que apareix al retrat de Lady Vincent no segueix cap moda concreta de l'època, cosa que suggereix que podria haver estat una creació artística pròpia de Sargent. Es creu que va modificar una peça ja existent, que va imaginar el disseny o que inclús va col·locar teles per sobre la model com fan els modistes. Tot i que és poc probable que ell mateix manipulés les tisores i les agulles, Sargent tenia un control creatiu semblant al dels modistes del segle XIX.⁷⁴

Sargent preferia treballar al seu estudi per controlar millor aspectes com la llum, tot i que també pintava en espais improvisats⁷⁵. El procés suposava diverses sessions i un rigorós estudi de la postura, diferents maneres de representar els cossos i la composició. Els estudis amb llapis (Fig.27) que encara es conserven mostren com Sargent jugava abans de decidir el disseny final abans de pintar. Ell mateix va elogiar a Whistler per ser “notablement lliure de tot això”⁷⁶.

Els vestits que apareixen en els retrats de Sargent sovint van ser encarregats a aquestes cases d'alta costura, com Worth, Doucet, Pingat, que creaven peces a mida amb un estil distintiu. Sargent, però, no es limitava a pintar el que veia. Filtrava el vestuari a través de la seva pròpia sensibilitat i creativitat artística, i si calia el canviava completament per obtenir un millor resultat visual. Un exemple d'això és el vestit vermell que duu la senyora Charles E. Inches (Fig. 28) en el seu retrat, que es va modificar per aconseguir una silueta més moderna.⁷⁷

A Sargent se li atribueix la frase “Només puc pintar el que veig”, i sovint s'interpreta com una mostra de fidelitat a l'objectivitat. No obstant això, aquesta frase és més complexa.⁷⁸ Tot i que Sargent es basava en l'observació, les seves obres demostren una elaboració molt més acurada. El seu amic i escriptor Henry

⁷³ Ídem p. 152

⁷⁴ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.152

⁷⁵ Ídem p. 16

⁷⁶ WHISTLER, *Diary of Lucia Fairchild*, Octubre 2, 1890. Ídem, p.16

⁷⁷ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.155

⁷⁸ Ídem p.171

James va observar que Sargent no es limitava a reproduir la realitat. Els joves artistes de l'època rebutjaven qualsevol intervenció artística com ordenar, embellir o seleccionar, aspectes que va tenir molt en compte el treball de Sargent, especialment en la representació de la roba.

Sargent donava gran importància a la manera com la roba quedava representada en els seus retrats. Quan comparem els vestits pintats per Sargent amb les peces de roba reals que s'han conservat, queda clar que l'artista no només copiava, sinó que també modificava el vestuari. Encara que els teixits semblin caure de forma natural, en realitat ell manipulava la seva disposició a través de l'ús d'agulles per fixar els plecs segons el seu criteri. La manera de treballar de Sargent es basava en els següents passos: triava quines peces, colors i teixits quedaven millor a la model. Després, col·locava la roba de manera estratègica, ajustava els plecs, afegia els complements i controlava la composició visual del vestit.⁷⁹

Ell mateix decidia que havien de portar les joves alhora de retratar-se, inclús podia rebutjar els vestits més cars triats per l'ocasió. Per exemple, quan va retratar a Eleonora O' Donnell Iselin (Fig.29), tot i que ella li va oferir diversos vestits elegants de París, ell va preferir pintar-la amb un vestit negre senzill que duia aquell dia.⁸⁰ Això, reflecteix la importància que donava Sargent no només a l'aparença, sinó a l'ambient i la sensació que volia transmetre. La seva tria de colors també era molt acurada. En la majoria dels seus retrats femenins, apareixen vestits blancs o negres que reflecteixen un interès estètic com simbòlic. (Fig.30), (Fig. 31) i (Fig.32).⁸¹

El color negre, tot i estar relacionat amb el dol, es va popularitzar a finals del segle XIX com un color de moda elegant i sofisticat (Fig. 33), aprofitava la seva sobrietat per destacar la figura i el caràcter de la retratada.⁸²

⁷⁹ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.152-55

⁸⁰ SWEET, Frederick, ed. *Sargent, Whistler and Mary Cassatt*, Art Institute of Chicago, 1954, p.57
ERNEST, Iselin to William Campbell, 1965; National Gallery of Art Archives, Washington, DC

⁸¹ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.162

⁸² PERROT, Philippe. *Fashioning the bourgeoisie: A History of Clothing in the Nineteenth century*. Princeton University Press, 1994. p. 30

Sargent evitava retratar roba estampada, perquè els teixits llisos permetia concentrar millor la llum i que les formes no distraguessin⁸³. Un dels pocs exemples és el retrat de la senyora Boit, on l'artista mostra amb detall el teixit del vestit (Fig. 34) i (Fig. 35).

Amb el canvi de segle, la moda femenina es va tornar més fluida i lleugera, deixant enrere les estructures rígides dels anys 1880. Sargent va saber adaptar-se a tots aquests canvis i prova d'això es troba en els retrats d'aquest moment, on incorporava elements com bufandes de seda o xals, que aportaven moviment i color.

Avui en dia, es conserven alguns vestits originals que van portar les seves models, com és el de Margaret Rotch (Fig.36). La comparació entre el vestit real i la versió de Sargent afirma aquesta transformació creativa per part de l'artista. Aquest procés segons Henry James, elevava els seus retrats a la categoria d'autèntiques obres d'art, en què la roba no només vestia, sinó que ajudava a construir la imatge.⁸⁴

Quan Sargent va morir l'any 1925, la moda ja havia canviat radicalment, on les línies rectes i simples dels anys 20 ja no exigien vestits fets a moda i la confecció prêt-à-porter va passar a ser la norma. Tot i això, l'alta costura va continuar existint com el “ cor creatiu de la moda”, amb els seus salons convertits en espais on es celebrava l'art del vestir, al igual que Sargent ho va fer amb l'art del retrat.

5.2 L'escàndol de l'obra *Madame X*

L'obra *Madame X* (Fig.37) retrata a Virginie Amélie Avegno Gautreau (1859-1915), esposa d'un banquer francès i figura destacada de la societat parisenca, coneguda per la seva bellesa i elegància. La seva presència pública, sovint destacada per la premsa com “una dona bonica amb vestits encantadors”, va

⁸³ ART AMATEUR, *The Times* (London), Abril 1888, p.110.

BLASFELD, Edwin, *John Singer Sargent Recollections* *The North American Review* 221, 1925, p. 648

⁸⁴ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.183

atreure l'atenció de John Sargent, qui va concebre el retrat com un "homenatge a la seva bellesa".⁸⁵

L'any 1882, sense encàrrec formal, Sargent va convèncer Gautreau per posar, amb la intenció d'exposar l'obra al Saló de París de 1884.⁸⁶ Ambdós compartien l'origen nord-americà i l'ambició de triomfar en l'alta societat francesa. Ja abans de la seva col·laboració, un crític amb el pseudònim de *Perdican* va escriure el 1881 que els nord-americans "tenen pintors que ens treuen les medalles, com Sargent, i dones boniques que eclipsen les nostres, com la senyora Gautreau."⁸⁷

La moda i l'estètica personal eren part fonamental del prestigi social de Gautreau. Un cronista nord-americà la va descriure com una obra d'art viva, comparant-la amb una escultura de Cànova, vestida i pentinada pels millors professionals de París: "La senyora Gautreau és com una estàtua de Cànova, transmesa en pell i sang, ossos i músculs, vestida pel modista francès Maison Fèlix, i pentinada pel seu assistent Émile. Tots els seus contorns i figura són harmoniosos. Sé que és la criatura més encantadora que he vist venir de les mans d'un modista de París."⁸⁸

Sargent va reconèixer des del principi que l'aparença de Virginie era un component fonamental de la seva identitat social, i per tant, clau per a la concepció del retrat. Fascinat per les seves "belles línies" i el to de pell "lavanda", una referència al color pàl·lid i cosmètic de la seva pell, l'artista es va implicar activament en l'elecció del vestuari, com solia fer amb els seus models. Finalment, van optar per un vestit negre de nit amb un gran escot i espatlles descobertes, que emfatitzava la pal·lidesa del seu cos i accentuava la seva silueta, evocant les figures escultòriques de l'antiguitat clàssica i el manierisme.⁸⁹

⁸⁵ Sargent va escriure a Ben del Castillo: "Tinc un gran desig de pintar el seu retrat i tinc motius per pensar que ho permetria i estic esperant que algú proposi aquest homenatge a la seva bellesa". CHARTERIS, Evans, *John Sargent*, Nova York, 1927, p.59.

⁸⁶ Tot i que l'estil del seu vestit va ser atrevit i va causar impactat als assistents dels salons burgesos, el tall estava a l'avantguarda de la moda d'aquell moment. Justin Renée De Young, "Women in Black: Fashion, Modernity and Modernism in Paris, 1860-1890" (PhD diss, Northwestern University, 2009), p. 312-13

⁸⁷ PERDICAN, "Courier de Paris", *L' Illustration*, Març 22, 1884, p. 182

⁸⁸ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.36

⁸⁹ Sargent va escriure a Vernon Lee: T'oposes a la gent que és fardée fins al punt de ser d'un color lavanda uniforme o paper secant per tot arreu? Si fos així, no t'agradaria la meua model; però té les línies més boniques, i si el color lavanda o clorat de potassa fos bonic en si mateix, estaria més que content. CHARTERIS, *John Sargent*, p.59

En el retrat, Gautreau apareix perfilada davant d'un fons monocromàtic, amb una postura lleugerament contorsionada que ressalta l'harmonia de les seves formes. El resultat va complaure a la model, que en una carta afirmava: "El Sr.Sargent ha fet una obra mestra del retrat".⁹⁰ L'artista, abans d'exposar-lo al Saló de París de 1884, va buscar l'aprovació del seu mestre Carolus-Duran, qui el va encoratjar a presentar-lo. Tanmateix, la reacció pública inesperadament va ser negativa. El retrat va provocar una forta polèmica el dia de la inauguració, alguns crítics consideraven la representació massa atrevida, i la posició de la model, amb la mirada desviada i una actitud distant, va ser percebuda com altiva i provocadora. L'èmfasi en la pell de tonalitats lavanda accentuava la sensació d'artificialitat fent així que fos objecte de crítica i burla.

Malgrat que el disseny del vestit no era inusual en l'àmbit de la moda de l'alta societat, el fet que fos una dama i no una actriu o artista escènica la que apareixia així retratada, transgredia els límits socials establerts. Encara que altres retrats contemporanis, com el de la cantant d'òpera Caroline Salla de Collin Raphael (1882), també mostraven escots pronunciats, la condició social de Gautreau feia que el mateix gest fos percebut com inadequat.

Un crític francès va comentar amb ironia que "de totes les dones despullades del Saló, l'única interessant és la de Sargent, captivador pel seu escot amb cadenes de plata, que és indecent i dona la impressió d'un vestit que cau".⁹¹ (Fig.38). Aquest comentari reflecteix com el detall del tirant caigut no només generava incomoditat, sinó que suggeria una manca de roba interior, afegint una connotació de transgressió a la imatge. Alguns crítics pensen que probablement el tirant caigut només volgués transmetre un instat fugaç, un muntatge per cridar l'atenció carregat de tensió visual (Fig. 39).

Davant les crítiques, Sargent es va defensar afirmant que havia pintat la model exactament tal com anava vestida, desplaçant així la responsabilitat de la polèmica cap a Gautreau i la seva elecció de vestuari. Tanmateix, figures com Jules Claretie van destacar que la reacció negativa del públic s'adreçava

⁹⁰ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.36

⁹¹ CLARIETE, Jules.*La vie à Paris*, Le Temps, 1884, p.3

principalment al vestit i no a la qualitat pictòrica de l'obra i Claretie va concloure que, malgrat l'escàndol, “ el talent de Sargent està intacte”.⁹²

El crític Louis de Fourcaud, va anar més enllà, en reconèixer que Sargent havia transcendit el retrat per crear una imatge icònica d'un nou arquetip social: “ la bellesa professional”, que definia com “ la parisenca d'origen estranger, criada des de la seva infantesa per ser un ídol”. Va explicar: “Sàpigues que en una persona d'aquest tipus, està relacionat amb el culte a un mateix i a la creixent preocupació per captivar els que l'envolten. Ella acaba sent més que una dona: es converteix en una mena de cànon de bellesa de la paraula. El seu únic objectiu a la vida és demostrar les seves habilitats per confeccionar vestits increïbles que la modelin i l'exhibeixin amb valentia i fins i tot, un toc de innocència”.⁹³

En aquesta línia, l'editor de la revista *L'Artiste* va assenyalar que una dona podia esdevenir “parisenca” no tant per naixement, sinó per estil. Així, Virginie Gautreau, d'origen nord-americà, va assolir aquesta identitat simbòlica a través de la moda. El vestuari no només va ser un mitjà d'expressió estètica, sinó un instrument de transformació social, que la va situar en un espai ambigu entre la fascinació i el rebuig, entre la icona de modernitat i la figura escandalosa. La seva metamorfosis d'*arriviste* americana a *Parisienne parvenue* resumeix el poder simbòlic del retrat en la societat del moment⁹⁴.

És probable que Sargent sentís una fascinació estètica i personal per Gautreau, atesa la seva iniciativa de retratar-la sense encàrrec. (Fig.40). Tot i això, el gest del tirant caigut, mostra del poc gust per part de la retratada, que una autèntica parisenca no hauria comès, va tenir conseqüències inesperades.⁹⁵ Tant l'artista com la model van quedar profundament afectats per la reacció del públic i la crítica. Després del Saló, Sargent va modificar el quadre elevat el tirant per restablir la seva posició vertical. Tot i això, el dany ja estava fet: l'obra havia sacsejat els codis establerts de la moda, la moralitat i la identitat femenina dins de l'esfera pública.

⁹² Ídem p.3

⁹³ FOURCAUD, Louis. *Le Salon de 1884*, Gazette des Beaux -Arts, 1884, p.482-84

⁹⁴ HOUSSAYE, Arsène. *Quelques opinions avancées sur la Parisienne*, *L'Artiste*. 1867, p.147.

Parisienne parvenue: fa referència a la dona de París que ha pujat de classe social gràcies a la riquesa o les relacions. Tot i que encara no té elegància.

⁹⁵ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024, p.39

L'escàndol va derivar en una crisi personal per a Sargent, que va veure disminuir dràsticament els seus encàrrecs. Es diu que va arribar a plantejar-se l'abandonament de la pintura en favor de la música o dels negocis. Finalment, va traslladar-se a Londres, un "exili" que li va permetre reprendre la seva carrera i redefinir el seu lloc dins del món de l'art. *Madame X*, tot i la seva recepció inicial negativa, va marcar un punt d'inflexió. Sargent va conservar l'obra al seu estudi londinenc fins al final de la seva vida, L'any 1915, en una carta, va afirmar: "Suposo que és el millor que he fet" ⁹⁶.

Diversos historiadors de l'art han intentat argumentar com algú tan discret com Sargent va optar per pintar aquell retrat. Una de les hipòtesis que més s'ha suggerit és la total desconexió entre l'artista i la model. (Fig.41). Mentre que ella era una jove seductora, i ell ha estat sovint descrit com un home reservat, possiblement homosexual, el típic cavaller que s'acontentava amb tenir amistats romàntiques. Un pintor enfrontat a la hipersexualitat de Virginie, el qual va perdre el nord.⁹⁷

Malgrat l'escàndol, Londres no va representar únicament un refugi personal per a Sargent, sinó una oportunitat de creixement professional. A la capital britànica, va trobar un entorn artístic consolidat i institucionalment ric. Londres s'ha atribuït sovint al disgust o a la vergonya per la polèmica sobre *Madame X*. Un cop allà, va tenir la oportunitat d'estudiar la gran tradició del retrat anglès, més prestigiós que mai a causa de la formació el 1856 de la National Portrait Gallery, la primera galeria de retrats públics del món, les freqüents exposicions i les diferents col·leccions aristocràtiques.⁹⁸

6. James Whistler i John Sargent: Amistat i Pintura

In a painter's eyes, the women, who in passing attract his attention, are moving portraits

⁹⁶ Després de morir Gautreau l'any 1915, Sargent va oferir vendre l'obra al Metropolitan Museum a Nova York. El 1916, va escriure al director Edward Robinson: "Preferiria, a causa de la discussió que vaig tenir amb la senyora fa anys, que aquest quadre no s'anomenés pel seu nom." Vegeu l' Arxiu: "How Madame X Came to the Met", 2016.

⁹⁷ CHARTERIS, Evans. *John Sargent*. (Nova York, 1927), p. 63

⁹⁸ HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.p.39

6.1 La relació entre Whistler i Sargent: Venècia i Tite Street

En aquest apartat, analitzaré si va existir alguna relació entre Whistler i Sargent, si es van conèixer personalment, si van coincidir i si pot haver alguna influència entre tots dos. La recerca d'informació sobre la relació entre Whistler i Sargent ha estat en part complexa degut a que no es conserva cap evidència documental concloent que permeti determinar amb precisió quan va tenir lloc el primer contacte entre ambdós artistes. La falta de concreció en les dates ha dificultat identificar una relació clara entre els dos pintors. Si bé, sembla possible que pot ser van coincidir en cercles socials i espais culturals comuns, on es podrien haver conegut o almenys van estar al corrent l'un de l'altre. Aquesta manca de dades ha afavorit una interpretació més oberta sobre la possible influència mútua, a partir de l'anàlisi, l'estudi del context i l'estil de les seves produccions.

Diversos indicis apunten a una coincidència temporal a Venècia cap a l'any 1880. Segons Evans Charteris en *John Sargent* (1938) van coincidir a la ciutat italiana, on Whistler es va refugiar per escapar de les tensions de Londres i París, en un moment clau de la seva carrera. Tot i haver-se establert a la capital britànica i haver exposat puntualment a la Royal Academy, la seva obra va generar cada cop més incomprensió i rebuig per part de la crítica i el públic. Un exemple d'això, és el cas del retrat de la seva mare (Fig.42), el qual va ser rebutjat i només va ser acceptat per pressions internes, fet que mostra aquest distanciament entre Whistler i l'acadèmia oficial.⁹⁹

Malgrat les diferències de temperament, la relació entre Whistler i Sargent va ser en general amistosa. Sargent, era un jove artista que admirava profundament a James Whistler, on va veure en ell una gran influència. Aquesta admiració es va concretar en un intent de col·laborar amb Whistler l'any 1894 per decorar un dels grans panells de la Biblioteca de Boston. Malgrat que el projecte no es va

⁹⁹ CHARTERIS, Evans. *John Sargent*. The Hon. Evan Charteris. With reproductions from his paintings and drawings. Londres: The Studio, 1938.p. 72

materialitzar, Whistler va valorar el gest de Sargent com una “ amistat singular i noble”.¹⁰⁰

John Sargent, per la seva banda, va expressar sovint la seva admiració per la tècnica de Whistler, afirmant que si es retallava un tros de tela d'un dels seus quadres, es descobriria que cada secció era bella per si mateixa, gràcies a la textura i substància que Whistler havia aconseguit transmetre amb el pinzell. Charteris comenta que un client va exigir a Whistler que la seva pintura fos una “obra seriosa”, però Whistler va rebutjar canviar el seu estil habitual, defensant la seva trajectòria artística. Aquesta resposta va agradar molt a Sargent.¹⁰¹

Malgrat les diferències de caràcter i estil, Sargent admirava a Whistler. Aquest últim, en una ocasió, va mostrar una resposta contundent quan un estudiant es queixava de pintar només allò que veia, destacant que el veritable repte era captar una comprensió més profunda més enllà de la simple representació visual.

Anys més tard, segons a les fonts documentals, van compartir estudi a Tite Street, al barri de Chelsea de Londres, que es va convertir entre 1877 i l'inici de la Primera Guerra Mundial, en un punt de trobada fonamental per a artistes, bohemis i escriptors.¹⁰² (Fig.43) En aquest carrer hi residien figures com el dramaturg Oscar Wilde a part de James Whistler, per després acollir a John Sargent. Tots ells van influir notablement en l'escena cultural del moment, coincidir amb el declivi de l'era victoriana i l'arribada del segle XX.

A diferència d'altres barris artístics, Tite Street era especial, perquè destacava per la gran quantitat d'artistes estrangers. Els “bohemis intel·ligents” del carrer li van donar un caràcter únic. No només en art i literatura, sinó també en nacionalitat, sexualitat i societat. De totes les nacionalitats hi havia una gran majoria d'americans, des de Whistler i Sargent, fins a Edwin Abbey o Anna Lea Merritt. Així mateix, hi vivien d'altres nacionalitats, com alemanys amb la figura de Walter Sickert o irlandesos com Oscar Wilde. Tots aquests artistes actuaven

¹⁰⁰ Ídem p.72

¹⁰¹ Ídem p. 72

¹⁰² COX, David. *The Street of Wonderful Possibilities: Whistler, Wilde and Sargent in Tite Street*. Londres: Aurum, 2002, p. 78

més enllà de les tradicions i costums dels formats anglesos, perquè molts dels artistes s'havien format a París.¹⁰³

James Whistler no coincidia massa amb les idees dels britànics, d'ells comentava: “un poble absolutament poc apte per a l'art”. Tite Street va viure l'elaboració d'obres mestres tan modernes com *Harmony in pink and grey* (1851-81)(Fig.44) de Whistler i *Les imatges de Dorian Gray*, novel·la d'Oscar Wilde. Aquest particular carrer també havia estat un paradís per als homosexuals i encara hi ha dubtes sobre l'orientació sexual d'artistes com Frank Miles o John Sargent.¹⁰⁴

Un carrer ple de cases-estudi individuals que comptaven amb la seva pròpia personalitat i eren identificades pel nom més que pel número d'habitatge. Això, era degut en part a la naturalesa individual dels artistes que les dissenyaven i les habitaven. A mitjans del segle XIX, l'edificació d'estudis s'havia convertit en un aspecte important per a la carrera d'un artista. L'estudi no només era un lloc de treball, sinó que també representava un símbol visible d'estètica, gust i estatus (Fig. 45).¹⁰⁵

El moment més àlgid de Tite Street, segurament es va produir durant els anys que van desenvolupar les seves carreres James Whistler i John Sargent. L'any 1860, Whistler va arribar a Londres, una ciutat completament diferent del món bohemí de París. A la capital francesa, els estudis estaven oberts com a tallers i havia salons on els artistes podien anar i venir, examinar el treball dels altres companys artistes i intercanviar opinions. Però a Londres, els artistes es tancaven a treballar dins del seus estudis. En qüestions d'art, els quadres més aviat de caire sentimentals i les pintures de narrativa històrica eren els temes més tractats, i la Royal Academy tenia sempre la última paraula sobre el bon gust artístic. Durant els primers deu anys, l'obra de Whistler va captar l'atenció de les institucions, però només va aconseguir una certa reconeixença marginal per part de la crítica oficial de la Royal Academy.

¹⁰³ Ídem p. 104

¹⁰⁴ Ídem p.104

¹⁰⁵ COX, David. *The Street of Wonderful Possibilities: Whistler, Wilde and Sargent in Tite Street*. Londres: Aurum, 2002, p. 104

Per una altra banda, Sargent, al igual que Whistler, va arribar a la ciutat de Londres procedent de París. Tal i com he desenvolupat en el anterior apartat, degut a l'escàndol de l'obra *Madame X*, l'artista va sentir que la seva reputació a la capital francesa havia acabat i va decidir traslladar-se a Londres, concretament a un estudi de Tite Street.

Al llarg del treball, ja s'ha comentat que Sargent era molt menys extravertit i sociable que Whistler, es deia que la seva vida era "tan ordenada com la d'un bisbe", i que vestia formalment, inclús quan treballava a l'estudi. Al principi va tenir menys èxit a la capital anglesa que a París, donat que pintava a l'estil francès. Sargent va continuar amb la seva carrera sense parar de pintar, però va haver-hi un moment que es va cansar de realitzar tants retrats per encàrrec de persones riques i amb títols. Un exemple d'això va ser quan Lady Radnor li va demanar un retrat d'una de les seves filles, i la seva resposta va ser: "Demana'm que pinti les portes, les tanques, els teus graners, cosa que faria amb gust, però no el rostre humà".¹⁰⁶

Tot i que Whistler i Sargent no van coincidir al mateix temps, tots dos van ocupar, en moments diferents, el mateix estudi situat al número 13 de Tite Street, i que avui en dia és el número 33 (Fig.46). Aquest espai va esdevenir un punt de trobada per a una gran quantitat d'artistes i figures rellevants de l'època. El fet de que Sargent hi treballés després de James Whistler, li va permetre entrar en contacte amb la seva obra i estil. Aquesta experiència va influir clarament en la seva formació, per aprendre i créixer com artista, especialment pel que fa a l'ús del color, la composició i la manera de concebre el retrat, gènere en què Whistler era considerat un mestre. (Fig.47)

L'amistat entre Whistler i Sargent va ser, en molts aspectes, una relació d'aprenentatge guiat, amb Sargent mostrant admiració per l'estil únic de Whistler i la seva capacitat per desafiar les convencions de l'art acadèmic.

¹⁰⁶ OLSON, STANLEY. *John Singer Sargent His Portrait*, London and New York. 1986, p. 228

6.2 Comparació d'algunes obres

Un cop explicats els dos artistes nord-americans i la seva relació personal i artística, procediré a fer l'estudi comparatiu entre algunes obres. D'entre la gran producció d'obres d'ambdós artistes, he seleccionat les obres *Arrangement in Black, No. 5 (Lady Meux)* i *Madame X* per la semblança que hi ha entre les dues figures, especialment pel vestit negre elegant que totes dues joves llueixen. Tot i aquesta similitud, les obres presenten enfocaments diferents. El mateix vaig pensar en escollir *Symphony in White, No.1* i el retrat de *Margaret Stuyvesant Ruthergurd White* (Mr. Henrt White), que, tot i compartir el color blanc del vestit com a element central, reflecteixen maneres diferents d'entendre el paper de la moda en el retrat.¹⁰⁷

L'elecció d'aquestes obres respon a la voluntat d'analitzar l'ús de la moda en el retrat femení realitzades per dos artistes amb estils propers, però amb enfocaments distintius, com cadascú va desenvolupar una estètica pròpia i va mantenir una relació complexa amb la crítica del seu temps. La comparació d'aquestes peces ens permet reflexionar sobre tots aquests aspectes.

6.2.1 Comparació entre *Arrangement in Black, No.5* i *Madame X*

Totes dues obres es van pintar en pocs anys de diferència, el de Whistler entre 1881-1882 i el de Sargent entre 1883-1884. El retrat de Lady Meux va ser concebut en una sèrie d'un total de tres retrats, tal i com apareix en la caricatura publicada a *The Graphic* on l'artista surt treballant en l'obra "triplex", on els títols de cada obra es deuen al color de les peces de vestir. (Fig. 48)

En tots dos retrats, la composició és semblant, les joves dones estan representades al centre sobre un fons fosc que realça la seva presència. No obstant això, la postura i la mirada són substancialment diferents. Lady Meux (Fig.49) mira directament a l'espectador amb una expressió serena, però amb una actitud distant amb una certa tristesa. Mentre que Gautreau està representada de perfil, evitant el contacte visual, la qual cosa genera un aire de

¹⁰⁷ MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.p. 160-167

misteri. Aquesta diferència en la mirada influeix també en els objectius de cada retrat.

El vestit negre de Whistler està confeccionat amb vellut i acompanyat d'una capa de pell blanca, és senzill però elegant, i destaca per la seva austeritat i puresa formal. Aquest vestuari, lluny de seguir les tendències ostentoses de l'època, reflecteix una modernitat emergent i un estil depurat que anticipa les modes del segle XX. El vestit serveix a més com un vehicle simbòlic per mostrar l'estatus i la riquesa de la model, potenciat per les joies, una tiara i una polsera de diamants que brillen lleugerament, sense ser protagonistes de l'obra.

Per contra, Gautreau llueix un vestit negre més estructurat amb tirants i un escot que destaca la seva elegància i sensualitat. La seva postura i el vestuari tal i com s'ha explicat en l'apartat L'escandol de Madame X, va generar controvèrsia en la seva exposició pública. Això, contrasta amb la composició més serena de Whistler.

Tal i com observa Aileen Ribeiro, el negre s'utilitzava en aquesta època per a la roba sofisticada de nit. No obstant això, el color evidentment va provocar confusió quan el retrat es va exposar per primera vegada. Un crític es va referir dient: “vestida de dol profund” i més tard a “vestiment de vídua”. El marcat contrast del vellut negre amb la pell pàl·lida desprenia orgull i confiança.

Mentre que l'obra de Whistler és un retrat que serveix per remodelar la imatge de la jove i consolidar la seva posició dins d'una societat que la va marginar. El vestit i la postura transmeten un missatge de poder, confiança i legitimitat, fent ús de codis visuals evidents per a l'elit victoriana. Per la seva banda, la reacció del públic a l'obra de Sargent il·lustra com els codis socials i artístics de l'època condicionaven la representació femenina.

Whistler aposta per una tècnica més subtil i atmosfèrica, amb pinzellades que difuminen els límits entre el vestit i el fons, aportant un efecte gairebé abstracte a la forma. La seva manera de pintar les joies amb traços breus i brillants, crea un efecte de resplendor sense carregar l'obra. Sargent, en canvi, treballa amb una pinzellada més precisa i definida, que resalta la textura i el volum del vestit i la figura donant-li un aspecte més realista i contundent.

6.2.2 Comparació entre *Symphony in White, No1: The White Girl* i *Margaret Stuyvesant Ruthergurd White (Mrs. Henrt White)*

La comparació entre *Symphony in White, No1: The White Girl* de Whistler amb *Margaret Stuyvesant Ruthergurd White (Mrs. Henrt White)* (Fig.50) de Sargent la seva concepció artística i l'efecte que produeixen en l'espectador són ben diferents, reflectint les diverses intencions dels artistes i les tensions estètiques de finals del segle XIX.

Whistler en aquest retrat va desafiar les normes convencionals de la pintura del seu temps. La seva manipulació fluida i gairebé lleugera del color blanc sobre un fons clar crea una sensació d'harmonia visual que trenca amb la representació literal i detallada.

L'ús de la moda aquí és especialment significatiu, com el vestit blanc que porta la model, no respon a cap moda en concret del moment, sinó que funciona com a element simbòlic i compositiu. El teixit llis, sense ornaments ni detalls excessius, s'allunya de qualsevol intenció de voler representar l'estil de l'època. La indumentària forma part d'una simfonia de blancs, un element més dins de l'harmonia cromàtica de l'obra, i no cap classe social. D'aquesta manera, la moda es converteix en un mitjà per explorar l'estètica pura, més que per representar el món real o la identitat de la model.

Whistler no busca explicar una història narrativa, sinó transmetre una experiència estètica comparable a l'experiència música, de fet, el títol ja indica aquesta relació amb la música com a llenguatge universal i abstracte. La pintura no té un clar punt on comença el terra o la paret, l'espai sembla aplanat, amb influències evidents de l'estètica japonesa que trenca amb la perspectiva tradicional occidental. Mostra com Whistler va introduir elements d'avantguarda i d'estètica japonesa en el seu treball, entenent la pintura d'una nova manera.

En canvi, el retrat de Margaret White de Sargent, es caracteritza per un estil molt més clar, detallat i realista. Aquí es posa l'accent en la personalitat de la model, reflectida en la seva expressió facial i en la seva postura elegant, i en l'estatus

social que mostra a través de la riquesa dels detalls del vestuari i l'entorn que l'envolta. En aquest cas, la moda juga un paper rellevant per comunicar el rang social, la sofisticació i el gust elegant de la model. El vestit, provinent d'alguna casa d'alta costura possiblement, mostra textures riques, encaixos delicats i una estructura que accentua el gust refinat i feminitat. A diferència de Whistler, Sargent fa ús de la moda com un codi visual ple de significat, capaç de reforçar el caràcter i l'estatus de la model.

Així, mentre que Whistler aspirava crear una pintura que fos una "obra bella", sense necessitat de proporcionar un missatge moral o una narrativa concreta, on la model, Joanne Heffern, ja mencionada anteriorment, va servir com a vehicle per a una idea de bellesa que funcionava com a remei a la lletjor de la vida industrial i moderna. Aquesta bellesa és abstracta, alegre i sensual, i la composició global aposta per l'efecte estètic més que per la representació psicològica o social. Sargent utilitza el retrat per mostrar clarament la personalitat i la posició social de la model. La seva obra comunica estatus, poder i individualitat, fent visible el caràcter i la sofisticació de la model. El jove artista encaixava millor dins de les convencions i expectatives del seu temps, però ho va fer amb un grau d'excel·lència tècnica i expressiva que el situa com un dels grans mestres del retrat social.

7. Conclusions

Aquest treball des de un principi ha tingut com a objectiu principal analitzar el paper de la moda en els retrats femenins de James McNeill Whistler i John Singer Sargent, i com aquesta es converteix en un instrument de representació simbòlica, estètica i social. A partir de l'estudi biogràfic, artístic i contextual d'ambdós pintors, així com de l'anàlisi comparativa d'algunes de les seves obres més significatives, s'ha posat en relleu que la indumentària en els retrats femenins no és un simple complement decoratiu o una reproducció fidel de les tendències de l'època, sinó més aviat un element fonamental en la construcció de significats i narratives visuals.

Una de les aportacions més destacades d'aquest estudi ha estat la identificació de les diferents maneres com Whistler i Sargent interpreten la moda i la integren dins de les seves composicions pictòriques. Mentre que Sargent mostra una gran atenció al detall, centrant-se en la riquesa de les textures, els volums i els accessoris per remarcar el luxe, el refinament i la posició social de les seves models, Whistler opta per una aproximació més atmosfèrica i musical, en que el vestit es fon amb el fons i contribueix a generar una sensació d'harmonia i bellesa. Aquesta gran diferència reflecteix dues concepcions estètiques molt distintes. Per una banda la de Sargent, més fidel al realisme i al gust de la classe benestant i per l'altra, la de Whistler, influïda pel simbolisme, el japonisme i l'aspiració de portar o elevar la pintura a una experiència visual i sensorial similar a la música o la poesia.

Tanmateix, tots dos artistes comparteixen una sèrie d'elements que apunten a una sensibilitat en comú. L'interès per reinterpretar la realitat, l'ús de la moda com a mitjà expressiu i la capacitat per transformar un vestit real en una construcció idealitzada, són trets que uneixen les seves trajectòries. Aquesta actitud creativa demostra com la moda, en mans d'aquests dos artistes nord-americans, es converteix en una eina narrativa i simbòlica que participa en la construcció de la feminitat, l'estatus i el caràcter de les figures retratades.

També s'ha volgut destacar la importància de coincidir en Tite Street, a Chelsea, com un espai simbòlic que uneix a les dues figures. Encara que no van compartir

l'estudi al mateix temps, el fet de que Sargent ocupés posteriorment l'estudi de Whistler, no només suposa una coincidència, sinó que també una certa continuïtat estètica i una possible admiració.

Des del punt de vista biogràfic, les trajectòries personals de Whistler i de Sargent també mostren dues formes d'afrontar la creació artística. James Whistler a través d'una actitud irreverent, va desafiar les convencions acadèmiques i va defensar una autonomia absoluta, mentre que Sargent, tot i que ser innovador per aquell moment, va mantenir una relació més directa i estreta amb les exigències del mercat i del gust de l'alta societat. Aquest contrast es reflecteix en les seves diferents interpretacions de la moda. Una com a decoració idealitzada al servei de l'harmonia visual, i l'altra com a registre luxós del poder social.

D'aquesta manera, la moda en els retrats femenins d'ambdós artistes no només serveix com a reflex del seu temps, sinó també com si fos un mirall de les seves conviccions estètiques i humanes. A través del vestit, Whistler i Sargent ens parlen de les dones, però també del món que les envolta, de la cultura que les vesteix i dels valors que es projecten sobre els seus cossos. Aquest treball ha demostrat que la moda pot ser una via d'accés privilegiada per entendre la construcció visual de la feminitat en l'art, i per reflexionar sobre com es vinculen l'aparença, la identitat i el poder simbòlic.

Aquest treball impulsa a reflexionar sobre el rol de la moda en la història de l'art i reconèixer el seu valor com a llenguatge visual complex. La indumentària, més enllà de la seva funció utilitària, arriba a ser una eina de comunicació i expressió que ajuda a parlar sobre les classes socials, l'estètica i la modernitat. Aquesta perspectiva resulta especialment rellevant en el context contemporani, on la moda continua sent un llenguatge carregat de significat.

En aquest sentit, futures línies d'investigació podrien aprofundir en la representació del vestuari en altres artistes del mateix període, sobretot en dones pintores, que sovint han estat més excloses.

Per concloure, l'anàlisi de l'ús de la moda en els retrats femenins de James Whistler i John Sargent ens ha permès disposar d'una eina crítica per entendre millor històricament com la moda ha estat al servei de les classes benestants,

ahora que ha contribuït a la construcció de la memòria i de la identitat en el marc de la història de l'art i de la moda.

8. Referències Bibliogràfiques i Webgrafia

ADLER, Kathleen et al. *Americans in Paris, 1860-1900*. Catàleg d'exposició. Washington, D.C.: National Gallery, 2006.

BOSTON MUSEUM OF FINE ARTS. Boston exhibit reveals John Singer Sargent's methods and why his work remains relevant. [Video en línia]. Museum of Fine Arts, Boston. [Consulta: 19 de novembre 2024]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=jnxJQ5HPPSw>

BOSTON MUSEUM OF FINE ARTS. James Abbot McNeill Whistler in London.]. Museum of Fine Arts, Boston. [Consulta: 12 de gener 2025]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=rAqkQbsSZMM>

BOSTON MUSEUM OF FINE ARTS. "The coat is the Picture", John Singer Sargent, Painting and Fashion. [Vídeo en línia] Musuem of Fine Arts, Boston.[Consulta: 12 de gener 2025]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=IbUY8hBIYmk>

CENTENO, Sílvia; MAHON, Dorothy. *A Technical Study of John Singer Sargent's Portrait of Madame Pierre Gautreau*. 2005.

CHARTERIS, Evans. *John Sargent*. Nova York: C. Scribner's Sons, 1927.

CHARTERIS, Evans. *John Sargent*. The Hon. Evan Charteris. With reproductions from his paintings and drawings. Londres: The Studio, 1938.

CLARKE, Meaghan. (Re) Viewing Whistler and Sargent: Portraiture at the fin-de-siècle. RACAR: Revue d'art canadienne/ Canadian Art Review, vol. 30, núm. 1-2, 2005, p.74-86. <https://doi.org/10.7202/1069664ar>

CERRILLO RUBIO, Lourdes. *Moda y creatividad. La conquista del estilo en la era moderna, 1789-1929*. Donostia- San Sebastián: Editorial Nerea, 2019.

CERRILLO RUBIO, Lourdes. *Paris, capital del lujo y la moda*. Granada: Comares, 2018.

COX, David. *The Street of Wonderful Possibilities: Whistler, Wilde and Sargent in Tite Street*. Londres: Aurum, 2002.

DAVIS, Deborah. *Strapless: John Singer Sargent and the Fall of Madame X*. Nova York: Jeremy P. Tarcher/ Penguin Group, 2004.

DENNIS, G. R. *The Art of James McNeill Whistler: An Appreciation*. Londres: Virtue and Co., [s.d].

DOWNES, William H. *John S. Sargent: His Life and Work*. Boston: Little, Brown, 1925

EDDY, John A. *Recollections and Impressions of James A. McNeill Whistler*. Filadèlfia: J.B. Lippincott Company. 1903.

ENTWISTLE, Joanne. *El cuerpo y la moda: Una visión sociològica*. Barcelona: Paidós, 2002

FAIRBROTHER, Trevor. *John Singer Sargent. The Sensualist*. Seattle: Seattle Art Museum, 200, p.43

FISHER, Paul. *The Grand Affair: John Singer Sargent in His World*. Nova York: Farrar, Straus and Giroux, 2002.

GAMMELL LACK INSTITUTE OF AMERICAN ART. John Singer Sargent. The Real Story. [Vídeo en línia] Gammell Lack Institute of American Art. [Consulta: 12 de gener 2025]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=xpl5HuM0nl8>

GLAZER, Lee (ed.), MACDONALD, Margaret C. F. (ed.), MERRILL, Linda (ed.) i THORP, Nigel (ed.). *James McNeill Whistler in Context: Essays from the Whistler Centenary Symposium*, University of Glasgow, 2003. Washington, D.C. The Freer Gallery of Art and the Arthur M. Sackler Gallery, 2008. 227 p. ISBN 97809346860099.

GREY ART MUSEUM. *John Singer Sargent*. [En línia]. [Consulta: 6 maig de 2025]. Disponible a: <https://greyartmuseum.nyu.edu/exhibition/john-singer-sargent-083199-103099/sec/programs/>

HARTMANN, Sadakichi. *The Whistler Book: A Monograph of the Life and Position in Art of James McNeill Whistler, Together with a Careful Study of His More Important Works* Boston, 1910.

HAWEIS, Hugh Reginald. *The Art of Dress*. Londres: Cassell and Company, 1889.

HERDRICH, Stephanie L.; WEINBERG, H. Barbara; SHELLEY, Marjorie. *American Drawings and Watercolors in the Metropolitan Museum of Art: John Singer Sargent*. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, [s.d].

HIRSHLER, Erica. *Fashion by Sargent*. Boston: MFA Publications, 2024.

IMAGINATION in modern art: *random notes on Whistler, Sargent and Bernard*. [s.l], [s.n], [s.d].

JAMES MCNEILL WHISTLER, Symphony in White, No.1: The White Girl.[Video en línia]. [Consulta: 24 maig de 2025]. Disponible a: https://www.youtube.com/watch?v=QG6X_iCBnCM

MCDONALD, Margaret F. *Whistler, Women and Fashion*. New Haven: Yale University Press, 2003.

MENPES, Mortimer. *Whistler as i Knew Him*. Nova York: The Macmillan Company, 1904.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. [Fitxa de col·lecció en línia]. [En línia]. [Consulta:] Disponible a: <https://www.metmuseum.org/Collections/search-the-collections/12127>

METROPOLITAN MUSEUM OF ART: John Singer Sargent: In the ,etropolitan Museum of Art. The Metropolitan Museum of Art Bulletin, New Series, vol. 57, núm. 4, 2000, p. 1-64.

METROPOLITAN MUSEUM OF ART. Exhibition Tour- Sargent in Paris- Met Exhibitions. [Vídeo en línia]. The Metropolitan Museum of Art. [Consulta: 20 de febrer 2025]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=16DDsQ960xk>

NATIONAL GALLERY OF ART. The Woman in White: Joanna Hiffernan and James McNeill Whistler.[Vídeo en línia]. National Gallery of Art.[Consulta: 6 de març 2025]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=--O7mvioGBo>

OLIPHANT, Margaret. *Dress*. Boston: Adamant Media Corporation, 2001.

PENNELL, Elizabeth Robins: Life of James McNeill Whistler. Filadèlfia: J.B. Lippincott Company, 1908

ROYAL ACADEMY OF ARTS. Who was Whistler's Woman in white? [Vídeo en línia]. [Consulta: 24 de maig de 2025] Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=JeqVM5ugjU>

SMITHSONIAN NATIONAL MUSEUM OF ASIAN ART. Whistler and Art of the Americans. [Vídeo en línia]. National Museum of Asian Art. [Consulta: 16 d'abril 2025]. Disponible a: <https://www.youtube.com/watch?v=vvEjSiuA6ao&t=1573s>

STUBBS, Burns A. James McNeill Whistler. A Biographical Outline Illustrated from the Collections of the Freer Gallery of Art: Washington, D.C.: Freer Gallery of Art, 1950.

THE CORRESPONDENCE OF JAMES MCNEILL WHISTLER. [En línia]. Glasgow: University of Glasgow. [Consulta: 29 de maig]. Disponible a: <https://whistler.arts.gla.ac.uk/>

VELÁZQUEZ, M. Casa de alta costura: cuál es la más antigua del mundo. Harper's Bazaar México. 2002. [En línia]. [Consulta: 2 de desembre de 2024] Disponible a: <https://www.harpersbazaar.mx/moda/cual-es-la-casa-de-alta-costura-mas-antigua-del-mundo>

WEINBERG, H. Barbara. John Singer Sargent (1856-1925). A: Chronology of Art Histpry by Heilbrunn. Nova York: The Metropolitan Museum of Art, 2000. [En línia]. [Consulta: 29 de maig]. Disponible a: http://www.metmuseum.org/toah/hd/sarg/hd_sarg.htm

WOOD, T. Martin. Sargent: Masterpieces in Colour. Londres: T.C and E.C. Jack, [s.d.].

9. Annexos



Fig. 1. Charles Frederick Worth en el seu taller a París. Font: Diari ABC. Disponible a:
https://www.abc.es/estilo/moda/abci-coronavirus-gran-espectaculo-alta-costura-tendra-esperar-202004010130_noticia.html?ref=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F



Fig.2. Carolus- Duran. *La Dame au gant*. 1869.
Font: Wikipedia



Fig.3. George Du Maurier. *A Jubilee Private View*. 1834-1896. Font: Whistler, woman and fashion. *Punch*, vol.92 (June 18, 1887), p. 294, Courtauld Institute, London.



Fig.4. Maison de Worth. Font: <https://moistorebarcelona.blogspot.com/2014/10/charles-worth-el-ingles-que-invento-la.html>



Fig.5. John Sargent. *Fanny Watts*. 1877. Font: John Singer Sargent Virtual Gallery



Fig.6. La firma de Worth. Font:
<https://arsenallecomtearts.wordpress.com/2015/01/12/arte-en-la-alta-costura-charles-frederick-wort-inglaterra-1825-1895/>



Fig.7. John Sargent. *Mrs. Hammerley*. 1892.
 Font: Wikipedia



Fig.8. John Sargent. *Ellen Terry com a Lady Macbeth*. 1889. Font: Wikipedia

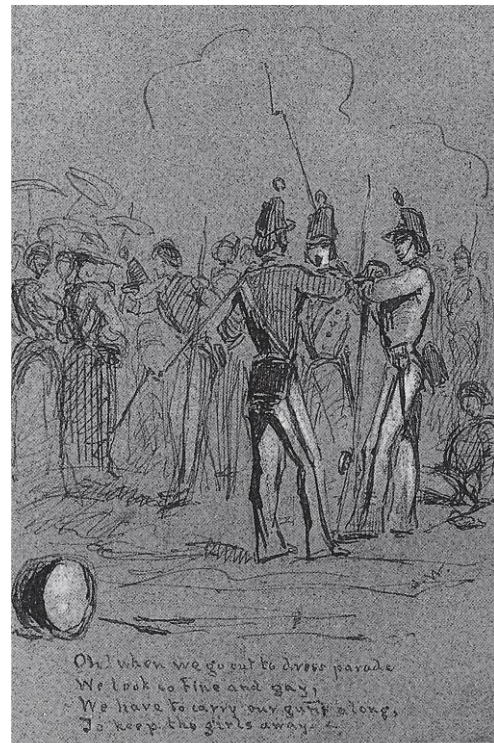


Fig.9 . *Dress Parade*. 1852-53. Font: The
 Metropolitan Museum of Art, Nova York.



Fig.10. George Du Maurier. Whistler in "Q". 1834-1896. Font: Whistler, Women and Fashion. Glasgow University Library, Department of Special collections



Fig.11. "Jimmy", 1881. Font: Whistler, women and fashion. Glasgow University Library, Department of Special Collections.



Fig.12. James Whistler. *Rose et or: La Tulipe*. 1893. Font: Whistler, women and fashion. Hunterian Art Gallery, University of Glasgow, Birnie Philip Gift.



Fig. 13. James Whistler. *Symphony in White, No.1.* 1861-62. Font: Wikipedia



Fig. 14. James Whistler. *Symphony in White. No.2.* (The little white girl). 1864. Font: Wikipedia



Fig.15. James Whistler. *Symphony in white No3.* 1865-67. Font: Whistler, women and fashion. The barber Institute of Fine Arts, University of Birmingham, England.



Fig.16. Gustave Courbet. *Jo, la belle irlandaise.* 1866. Font: Whistler, women and fashion. The Metropolitan Musuem of Art, Nova York. Havemeyer Collection.



Fig.17. Rossetti, *Lady Lilith*. 1864-68. Font: Whistler, women and fashion. Delaware Art Museum.



Fig.18. Dress american bleached linen tratatan dress with a matching sash, The Musuem of the city of New York



Fig.19. James Whistler. *Harmony in Grey*. Miss Cicely. 1872-74. Font: Wikipedia.



Fig.20. James Whistler. *La Princesse du pays de la porcelaine*. 1865. Font: Wikipedia

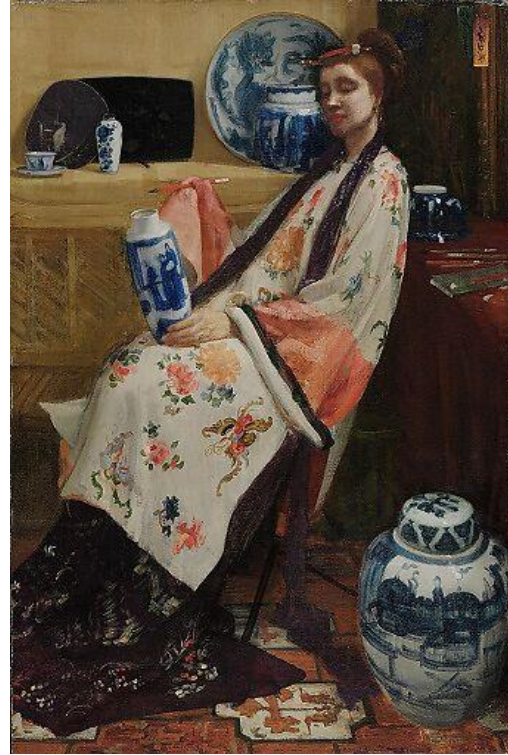


Fig.21. James Whistler. *Purple and rose the lange leizen of the six marks*. 1864. Font: Whistler, women and fashion. Philadelphia Museum of Art. Johnson Collection.



Fig.22. Claude Monet. *La Japonaise*. 1876. Font: Wikipedia



Fig.23. James Whistler. *Frances Leyland*. 1871-74.
Font: The Frick Collection

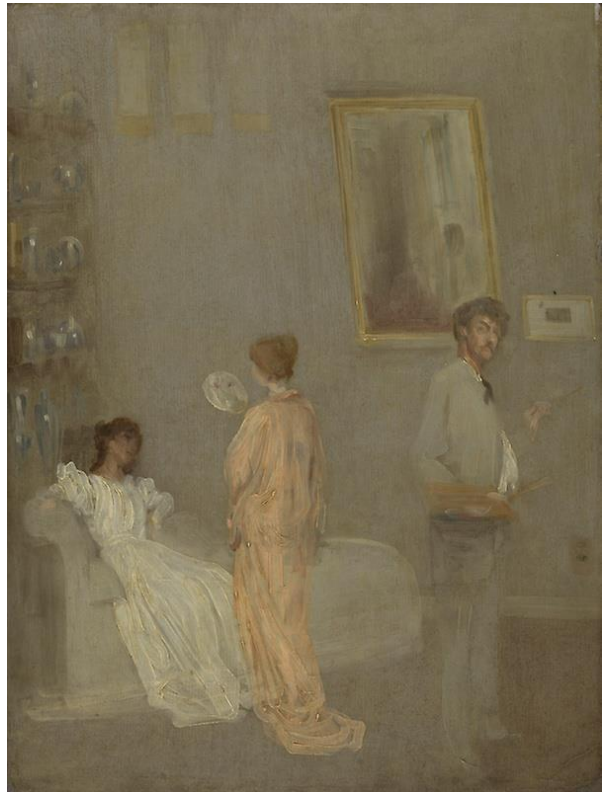


Fig. 24. James Whistler. *James Whistler en el seu estudi*. 1865. Font: Wikipedia



Fig.25 John Singer Sargent paints Gretchen Osgood Warren, and her daughter Rachel, in the Museum's Gothic Room. Font:
<https://www.gardnermuseum.org/calendar/exhibition/close-up-sargent-on-location>



Fig. 26. John Sargent. *Lady Vincent*. 1856-1925.
Font: Wikipedia



Fig. 27. John Sargent. *Estudi en llapis*. Virginia Amélie Avegno Gautreau, Study for "Madame X". 1883-84 Font: The Metropolitan Museum of Art



Fig. 28. John Sargent. *Mrs. Charles E. Inches*. 1887. Font: Museum of Fine Arts Boston



Fig.29. John Sargent. *Eleanora O'Donnell Iselin*. 1888. Font: Fashion by Sargent



Fig.30. John Sargent. *Mrs. Joshua Montgomery Sears* (Sarah Choate Sears), 1899. Font: Wikipedia



Fig.31. John Sargent. *Jane Evans*. 1899. Font: Fashion by Sargent

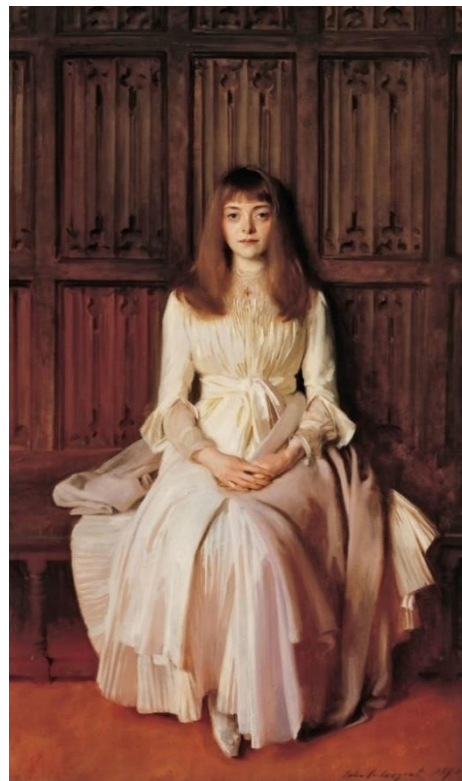


Fig. 32. John Sargent. *Miss Elsie Palmer*. 1925. Font: Wikipedia



Fig. 33. Il·lustració de *Le Moniteur de la Mode*.
1881. Font: Fashion by Sargent



Fig. 34. John Sargent. *Mary Louise Cushing*, 1887.
Font: Museu of Fine Arts Boston



Fig.35. *Costumes de Madame Turi*, *Journal des Desmoiselles*. 1885. Font: Wikimedia commons



Fig. 36. John Sargent. *Margaret Rotch*. 1903. Font: Sargent virtual gallery



Fig.37. John Sargent. *Madame X*. 1884. Font: The Metropolitan Museum



Fig.38. "Le Salon Pour Rire" realitzat per Draner que es va publicar al número de l'1 de maig de 1884 de Le Charivari.



Fig. 39. Albert Robida. "Le Salon Comique. 1848-1926. Caricatura , núm. 229 (17 de maig de 1884): 165. Fuente: BNF - Gallica



Fig. 40. John Sargent en el seu estudi. 1884. Font: Archives of American Art, Smithsonian Institution

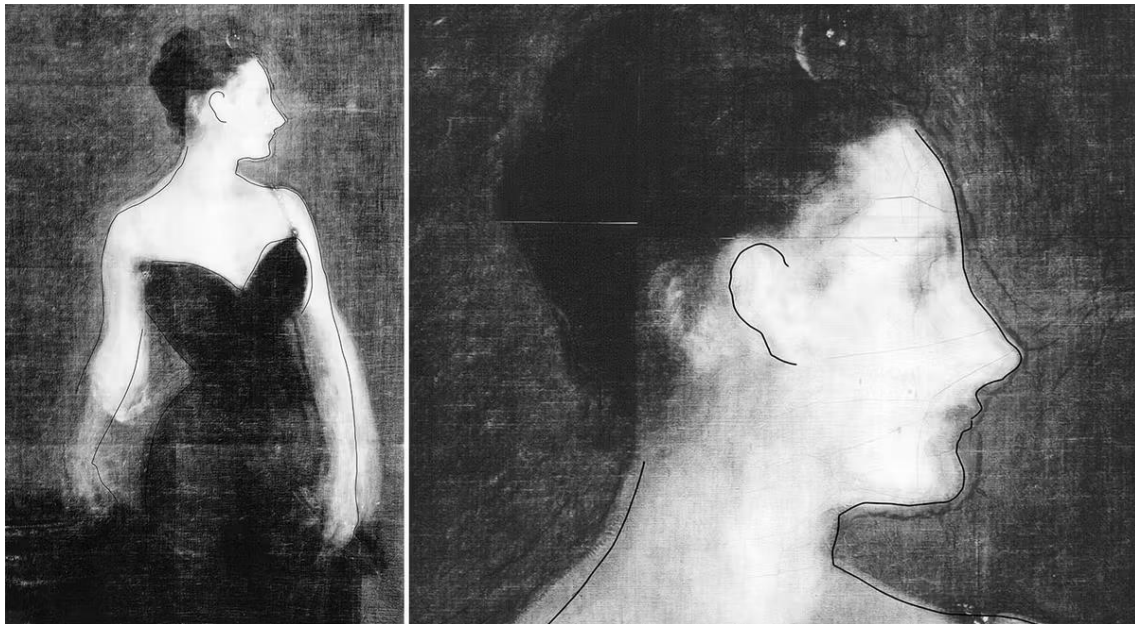


Fig. 41. Les radiografies del tòrax i el cap mostren nombrosos canvis fets per l'artista. El contorn de la superfície pintada se superposa a la radiografia. Font: The Metropolitan Museum of Art

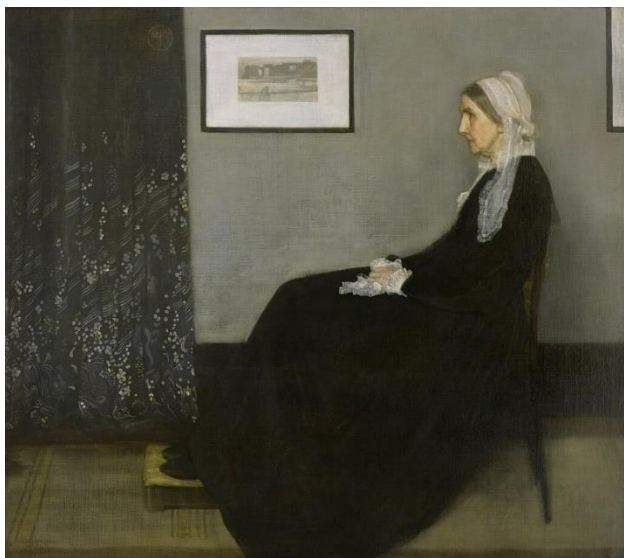


Fig. 42. James Whistler. *Anna McNeill Whistler*. 1871. Font: Wikipedia



Fig. 43. The Honourable Frederick Lawless, a Group in Whistler's Studio, Tite Street. 1881. Glasgow University Library, Department of Special Collections



Fig. 44. James Whistler. *Retrat de Lady Meux. Harmony in pink and white*. Colecció Firck. 1881. Font: Wikipedia.



Fig. 45. Anònim. James Whistler en el seu estudi. Font: Whistler, women and fashion.



Fig. 46. L'estudi de John Sargent a Tite Street, Chelsea. c. 1922. Font: Museum of Fine Arts Boston



Fig. 47 Tite Street. Dones fent cua per ser retratades per John Sargent. Font: Charteris, Evans, John Sargent

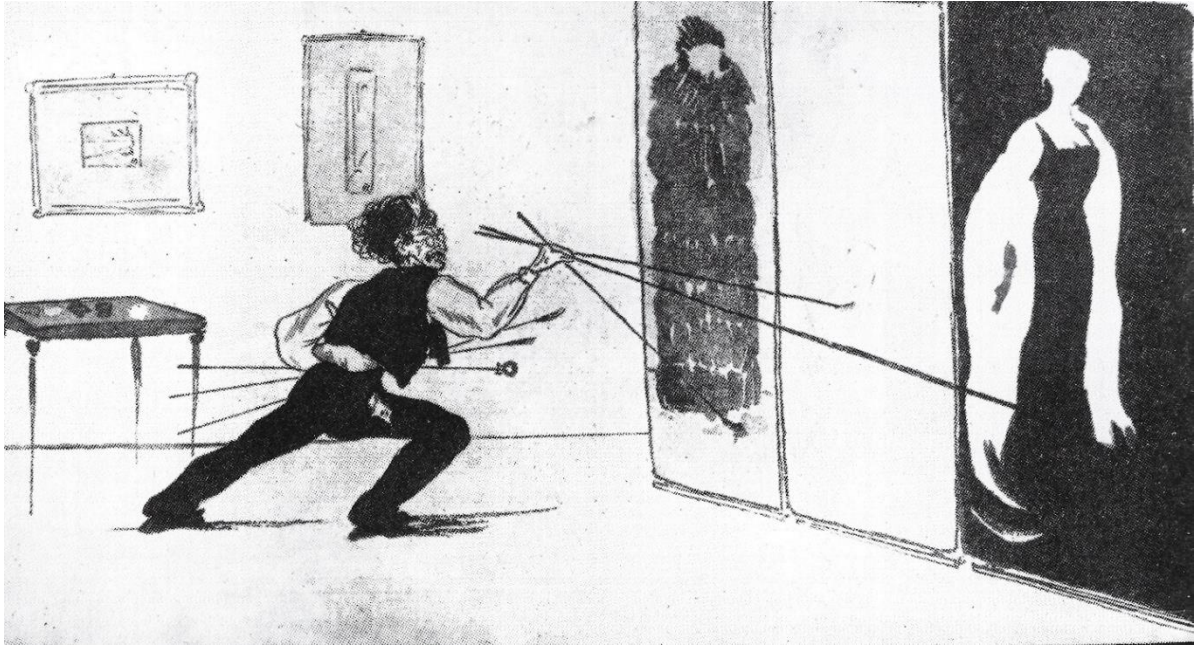


Fig. 48 Attributed to Mortimer Menpes. 1855-1938. , Whitsler's "Lady Meux", abans 1911. Font: Whistle, woman and fashion. Rosenbach Museum and Library, Philadelphia.



Fig. 49. James Whistler. *Arrangement in Black, No.5 (Lady Meux)*. 1881-82. Font: The Metropolitan Musuem.



Fig.37. John Sargent. *Madame X*. 1884. Font: The Metropolitan Museum



Fig .13 James Whistler. *Symphony in White, No.1*. 1861-62. Font: Wikipedia



Fig . 50. *John Sargent*. Margaret Stuyvesant Rutherford White (Mrs. Henry White). 1883

