

Agustín Martínez Peláez
Doctor en Historia del Arte
Universidad Rey Juan Carlos

agustin.martinez@urjc.es

/ **Sonia Delaunay.**

Contribución al diseño y a la moda entre 1914 y 1940

Resumen:

El mundo de la moda femenina ocupó un lugar importante dentro de los cambios que se produjeron a partir de la primera gran guerra. Al verse disminuida la cantidad de hombres en la sociedad debido a su participación en la guerra, la mujer tomó protagonismo y salió a trabajar o a ayudar a los sobrevivientes lo que hizo que la indumentaria se simplificara. La guerra mundial fue un factor que produjo un cambio en la mentalidad de las mujeres las cuales anteriormente vivían exclusivamente para ser amas de casa. Además, desde la intelectualidad y las vanguardias, las mujeres querrán estar presentes en todos los acontecimientos y destacar por sí mismas y no a la sombra de los hombres; el mejor ejemplo de ello, será sin duda, Sonia Delaunay.

Palabras clave:

Sonia Delaunay, Simultaneísmo, Moda, Primera Guerra Mundial, Pintura Cubista

Abstract:

The world of women's fashion occupied an important place within the changes that took place after the first great war. As the number of men in society declined because of their participation in the war, the woman took the lead and went to work or to help the survivors, which made clothing simpler. The world war was a factor that brought about a change in the mentality of women who previously lived exclusively to be housewives. Besides, from the intellectual and the avant-gardes, women will want to be present in all events and stand out for themselves and not in the shadow of men; The best example of this, will undoubtedly be Sonia Delaunay.

Key Words:

Sonia Delaunay, Simultaneism, Fashion, First World War, Cubist painting

Vanguardia, Simultaneísmo y Pregarra

Antes de 1914, Europa había concebido prácticamente todas las ideas desarrolladas a lo largo del siglo XX. Nietzsche se había anticipado a muchas de ellas y, posteriormente, Kafka y Céline contribuirán para darles continuidad. El culto al pasado cedió ante el utilitarismo. La secularización del mundo occidental se definía claramente hacia 1905; apareció en todos los países el movimiento feminista, siendo Viena la ciudad central de esta revolución cultural. A finales del siglo XIX, la física, la arquitectura, la música, la filosofía y también la economía y la historia tomaron un nuevo impulso. Freud contribuyó a desvelar la conciencia de un mundo interior humano del que los pensamientos y los hechos son solo una manifestación. Indagó en los sueños, vio los orígenes del carácter y de la sexualidad en la primera infancia. Con Weber y Durkheim nació la sociología. Comte, Troeltsch y sobre todo Sombart analizaron por primera vez profundamente el tema judío.

Las matemáticas ocupaban el centro de todas las ciencias y las artes. Einstein publicó la *Relatividad* en 1903. La contribución de Bertrand Russell y Whitehead fue decisiva en matemáticas y en filosofía; esta última abandonó su interés por la metafísica y la moral y se preocupó por la lógica y el lenguaje. Wittgenstein concibió el lenguaje como “mapa de la mente”. Saussure sentó las bases del estructuralismo. El enfoque matemático alcanzó asimismo la música, cuyo máximo representante fue Schönberg, inventor del sistema serial dodecafónico. La revolución wagneriana recuperó un nuevo auge.

La arquitectura se volvió más funcio-

nal. Apareció el urbanismo como una necesidad de planificación a causa de la llegada masiva de emigrantes y del incremento de vehículos de motor. El Modernismo como movimiento artístico y literario surgió en Europa y América en parte como reacción a las corrientes históricas, pero sobre todo por la amenaza que suponía el mundo de la máquina y el desarrollo industrial a la expresión estética. En Cataluña, Gaudí sobresalió como uno de los mejores arquitectos de todos los tiempos. Otto Wagner propuso la “ciudad del futuro” adaptada a las necesidades de la época industrial. Mackintosh y Víctor Horta o Gallé y Tiffany destacaron igualmente por sus creaciones. En literatura, el movimiento modernista se caracterizó por el libre desarrollo de la propia creatividad y el abandono de toda retórica, aspectos que compartían Ibsen, Strindberg, Rimbald, Óscar Wilde o Beardsley, entre otros, artistas que influyeron en la literatura latinoamericana y mucho en el teatro.

La pintura de Cézanne, anticipándose al Cubismo había dado el paso definitivo hacia la pintura abstracta, cultivada por los expresionistas alemanes y rusos. Van Gogh fue el pionero del Expresionismo, Munch plasmó en su pintura los temas de los dramas de Ibsen y Strindberg. Y en Moscú, Malévich mostraba sus campesinos cilíndricos, mientras Rodchenko, Lariónov y Tatlin sentaban las bases del Constructivismo o del Futurismo¹.

En el desarrollo del arte del siglo XX, tanto en las actitudes del artista como en los trabajos de historiografía, el término vanguardia ha sido uno de los más utilizados, bien para definir posturas ante el arte y su papel en la

sociedad, bien para ordenar el estudio de la historia del mismo en ese siglo. Se ha convertido así en un fenómeno nuevo respecto a otros períodos de la historia, importante, por ello, para comprender el arte de buena parte de esa centuria en la que aparecen con frecuencia expresiones como “literatura de vanguardia”, “música de vanguardia”, “cine de vanguardia” o “pintura de vanguardia”.

Cuando hoy se habla de vanguardia para referirse a otras épocas o a manifestaciones muy recientes y emergentes propias de la historia del arte se incurre en un anacronismo, pues las vanguardias nacen, crecen, se reproducen y mueren entre finales del siglo XIX y el año 1939.

Tomado literalmente, el término implica ante todo la idea de la lucha, de combate, de pequeño grupo destacado del cuerpo mayoritario, que avanza, que se sitúa por delante. En efecto, la vanguardia artística se manifestó como una acción de grupo, un grupo reducido, una élite que se enfrentaba, incluso con violencia, a unas situaciones más o menos establecidas y aceptadas por la mayoría. La incompreensión inicial, la marginación incluso, y la posterior aceptación y amplia difusión justificarían a posteriori su papel anticipador del futuro. Además, es un hecho que pone de manifiesto una nueva situación del artista en la sociedad, una situación enraizada en la idea romántica del artista como genio incomprendido.

Entre esos grupos minoritarios y activos, Sonia Delaunay participará activamente en dos: el Futurismo y el Simultaneísmo. El Futurismo fue el primer movimiento de vanguar-

día que se planteó una intervención deliberada y militante en favor de la modernidad, y no sólo en las artes visuales, sino en todos los campos; de ahí que sus manifestaciones abarcaran la literatura, la música, el teatro, la moda, el cine, la política o incluso la cocina. De una manera deliberada y directa, se buscaba una audiencia masiva y se emprendía una campaña de difusión con técnicas de publicidad totalmente novedosas para la época. Este movimiento estableció una defensa intransigente de la modernidad que se identificaba con los signos propios de la moderna sociedad industrial, es decir, con la máquina, la velocidad, el movimiento enérgico e incluso, con la violencia. La utilización de los colores neoimpresionistas, la técnica puntillista y el análisis de las formas cubistas, conformarán el compendio básico de estudio y creatividad de los modelos, diseños y confecciones que definirán la obra de Sonia Delaunay y que encontrarán su verdadero significado en las propuestas del denominado Simultaneísmo².

Entre 1910 y 1912, tanto Robert como Sonia Delaunay comienzan a experimentar con trazos, líneas y mezclas de colores dando un giro en sus creaciones que los llevarán hacia la abstracción. A esa nueva forma constructiva y dinámica del color, a ese color en continuo movimiento, el matrimonio de artistas lo definiría como Simultaneísmo, y Sonia lo llevará más allá de la propia pintura, a nuevos soportes, nuevos espacios y técnicas que enlazarán directamente con las nuevas inquietudes de la sociedad de ese momento; con la moda, con el diseño en la industria automovilística, con la publicidad, pero también con la poesía, el teatro y demás manifestaciones artísticas tanto plásticas como visuales.



Fig. 1. Sonia Delaunay . Prismes électriques, 1913-1914. © Pracusa 2013057. Photo Davis Museum at Wellesley College, Welle

Este movimiento artístico pretendía, por encima de otros preceptos, el empleo de las teorías científicas del color, concretamente la referida al contraste simultáneo de los colores y su aplicación al máximo posible de formatos; es decir, a la pintura, escultura, objetos industriales y, por supuesto, a los vestidos y a todo lo relacionado con la moda. El movimiento partía de un postulado que recoge la idea de que la música y la luz se comportaban análogamente y que tenían relación con el funcionamiento del cosmos.

En 1913, algunos artistas futuristas escribieron en diferentes artículos

publicados en *Der Sturm* y en *Lacerba*, revista expresionista y futurista respectivamente, ser ellos los primeros en introducir en sus obras la idea de simultaneidad, pero sin duda, fueron los Delaunay, no sólo los introductores del término, sino los primeros en desarrollarlo y argumentarlo por medio de sus creaciones, sabiendo muy bien delimitar sus conceptos, técnicas y composiciones de éstos. De igual modo, aportarán a la historia del arte el término Orfismo³, con la intención de matizar y delimitar claramente lo que ellos estaban haciendo con el color frente a los experimentos de los rayonistas rusos. Ya, en 1912,

Guillaume Apollinaire hizo referencia al término en una conferencia sobre pintura moderna que realizó con ocasión del Salón de la *Section d'Or*. Todo esto supuso la extensión de la estética simbolista en la medida

en la que el arte abstracto había sido llevado a su máximo potencial para crear un arte sugestivo, un arte de revelación, un arte llamado al verdadero mundo que se encuentra tras la apariencia de la superficie cotidiana.

De esas nuevas actitudes creativas nacerán movimientos artísticos como el Dadaísmo en Zurich y Nueva York, con una gran repercusión internacional; defenderá el antiarte y conceptos como confusión, sorpresa, escándalo, virulencia o absurdo que, si bien son términos que se fueron definiendo posteriormente, porque fueron incluyendo en escritos de historiadores del arte y críticos, nunca fueron aceptados por el propio movimiento. Otro lenguaje propio de ese momento histórico sería el triunfo del arte abstracto por medio de movimientos como *De Stijl*, en los Países Bajos, o el Constructivismo ruso, en los que arquitectura y diseño, por una parte, y revolución cultural proletaria, por otra, parecían augurar una nueva forma de

La Artista, la Guerra, la Inspiración

En agosto de 1914, después de unos meses de crisis y de alarmas, estalló la primera guerra mundial. La vida artística europea se interrumpió bruscamente y de forma radical. Los que habían contribuido a crear la primera oleada de ideas nuevas del siglo XX, artistas, científicos o filósofos, entre otros, fueron movilizados, y algunos no regresaron jamás a sus estudios o laboratorios. La supremacía ejercida por la capital francesa en los movimientos vanguardistas dejó de existir. Comenzaron, por otra parte, a surgir nuevas actitudes artísticas que se caracterizarán por su radicalidad, su intento de fusionar arte y vida y, en definitiva, por su oposición a un mundo que estaba sufriendo la irracionalidad de una guerra de gran magnitud.

de casa. Al ver éstas que el mundo estaba cambiando y que eran capaces de llevar a cabo las tareas que hacían los hombres cotidianamente se dieron cuenta que la vida era como un abanico de oportunidades que no estaban dispuestas a desaprovecharlas. Por lo tanto, se puede decir que la vida de la mujer tiene un antes y un después de la Primera Guerra Mundial⁴.

El mundo de la moda femenina ocupó un lugar importante dentro de los cambios que se produjeron a partir de la guerra. Antes de los sucesos bélicos, la mujer vestía apretados corsés, grandes faldas y enormes sombreros, ropa que prácticamente no permitía moverse fácilmente. Al verse disminuida la cantidad de hombres en la sociedad debido a su participación en la guerra, la mujer tomó protagonismo y salió a trabajar o a ayudar a los sobrevivientes lo que hizo que la indumentaria se simplificara. La guerra mundial fue un factor que produjo un cambio en la mentalidad de las mujeres las cuales anteriormente vivían exclusivamente para ser amas



Fig. 2. Sonia Delaunay. Moda 1900-1920. <https://lacabezademedusa.wordpress.com/> (Consultado 12-02-2017)

aplicar las experiencias artísticas a las transformaciones que experimentaba la sociedad a través de las tecnologías.

Ambos movimientos fueron la respuesta constructiva y racional para la nueva sociedad de la primera mitad del siglo XX. Una sociedad que verá como a partir de los años veinte dejará de ver mal el que las mujeres estudiaran pintura en las academias o escuelas de artes y oficios; una sociedad ligada a los grandes procesos de cambio producidos entre finales del siglo XIX y las primeras décadas del XX donde se genera un nuevo modelo de mujer incorporada a los sectores culturales. Sin embargo, aunque animadas en principio, por sus compañeros masculinos, idealizadas en algún momento, en la medida en que encarnaban un estereotipo de modernidad que se ajustaba al ideal revolucionario que éstos defendían, no siempre encontrarán, empero, aquellas valerosas vanguardistas de la hora temprana un trato en verdad igualitario ni un encaje fácil tampoco en el esquema que sedimentará el balance del arte nuevo. Generosas y entusiastas, parece a menudo, que la historia más actual, incluso, quisiera difuminar sus huellas. Sonia Delaunay, junto a María Blanchard, Alice Bailly y Olga Sacharoff, conformarán un escenario de modernidad que marcarán nuevos modelos, nuevos conceptos y nuevos proyectos en el arte, el diseño y la moda en Europa y España, entre 1914 y 1929⁵.

María Blanchard, entre 1911 y 1914, conoció a los pintores Diego Rivera, Angelina Beloff, Jacques Lipchitz y Juan Gris; fue justo en un viaje a Mallorca donde le sorprendió la guerra, lo que hizo que permaneciese más tiempo en España. En Madrid, entre 1915 y 1920, Blanchard partici-

pará en diferentes exposiciones, destacando la organizada por Ramón Gómez de la Serna sobre la pintura de vanguardia. La influencia de Juan Gris y su vuelta a París donde se integrará definitivamente en el movimiento cubista, conformará una serie de perspectivas y modelos constructivos y pictóricos que dará a conocer a Sonia Delaunay y que ésta aprovechará para aumentar su producción creativa. Olga Sacharoff llega a España también tras el estallido de la gran primera guerra. Sus telas de animales y mundos paradisiacos, serán una influencia determinante en la obra de Delaunay, en sus teorías del color y en su armonía cromática de los tejidos y diseños textiles.

En esos años, en Madrid, salvo aportaciones aisladas, lo más interesante fueron las relaciones que se establecieron entre la poesía, la moda y las artes plásticas con la publicación de las revistas *Grecia* y *Ultra*, las cuales animaron la formación del Ultraísmo, movimiento literario-plástico clave en la evolución de la vanguardia del momento. *El Manifiesto Ultraísta*, lanzado en *Grecia* en 1919, se podía leer: “Ante los eunucos novecentistas desnudamos la Belleza apocalíptica del Ultra, seguros de que ellos no podrán romper jamás el himen del Futuro”, propició manifestaciones artísticas que se canalizaron especialmente en el ámbito de la ilustración en publicaciones como la *Revista Internacional de Vanguardia* y en veladas artístico-literarias, de las que fueron protagonistas, entre otros, Norah Borges, Rafael Barradas, Sonia Delaunay y Francisco Bore.

Madrid asistió, pues, a una alianza cada vez más fructífera entre literatura, moda y plástica, proceso que corrió paralelo al afianzamiento en

Barcelona de la labor de Joan Salvat Papasseit, reflejada en 1920 en un segundo manifiesto publicado por Sebastià Sánchez Juan. En ese año, la galería Josep Dalmau realizó otra importante aportación a la renovación artística al presentar una muestra monográfica de Francis Picabia prologada por André Breton. A partir de ese momento el nombre y pensamiento de Breton ya no fue ajeno a la historia del arte español de vanguardia.

Agotada creativamente la poética ultraísta, lo cual se evidencia sobre todo en la vida fugaz de algunas de las revistas que la alentaron, como *Horizonte*, *Tobogán* y *Plural*, el surrealismo empezó a infiltrarse en los ambientes renovadores. Ya, en 1924, *Revista de Occidente* sacó a la luz un primer estudio sobre el surrealismo, hecho que se vio refrendado un año después por la publicación en la misma revista del manifiesto de Breton. Contrariamente al escaso eco que había alcanzado el *Manifiesto Futurista*, el del surrealismo encontró campo abonado, y no tan solo en los primeros años de fulgor del movimiento, sino incluso en los años de la República, en los que se imbricó con las nuevas corrientes realistas.

La inspiración para Sonia Delaunay se centrará en la fórmula: Progreso es igual a Industria automovilística y Moda. Del conocimiento de la pintura abstracta, del partir del color como elemento principal para crear formas y movimiento a través de éste y de la luz; del punto de partida de que no puede existir nada horizontal ni vertical porque la luz lo desintegra todo y que ésta y los colores deben de ir por un lado y las formas, es decir, la figuración por otro, crea entre 1913 y 1914 esta artista diseños de ropa y otros objetos con telas

de colores y conjuntos de distintos materiales cosidos en la tradición eslava, que encajarán perfectamente en el contexto de la abstracción pictórica reivindicativa de comienzos de la primera guerra mundial.

Es importante destacar que los diseños de trajes futuristas eran sólo mas-

culinos. Algunos críticos señalaron al futurismo como un movimiento despreciativo hacia la mujer, mientras que otros esgrimieron que el vestido futurista era masculino porque expresaba la racionalidad y la estandarización, conceptos más vinculados con esta vanguardia, mientras que la moda femenina era más azarosa y caótica.

Paralelamente a los futuristas, Sonia Delaunay, aunque compartía algunos de sus ideales plásticos y a pesar de no ser considerada como miembro del grupo, se inclinó hacia el diseño de indumentaria, consiguiendo ser recordada como una de las primeras mujeres que incorporó diseños geométricos en vestidos y trajes de baño .

Arte, Diseño y Color para una postguerra en blanco y negro

Entre 1914 y 1940, Sonia Delaunay dejó una impronta en la historia del arte y de la moda que merece la pena revisar y desligar tanto de la obra y trayectoria de su marido como de los grupos de artistas, tradicionalmente encajonados en manifiestos, normas y contra normas. Desde 1912, esta artista y diseñadora, nos ofrece pinturas propias del cubismo órfico, composiciones simultáneas de formas circulares en las que combinaba las ideas fovistas y cubistas para crear obras abstractas de gran expresividad.

Estas ideas pictóricas, con sus propias organizaciones rítmicas del color, las hará pasar de inmediato a formatos editoriales, ilustraciones, portadas de libros y también a diseños textiles y decoraciones. Entre 1914 y 1920 vivió en España y Portugal, desde donde diseñaría el vestuario del ballet Cleopatra de Diaghilev. Tras su paso por la Península Ibérica, se estableció en París, donde contactó con los surrealistas liderados por Aragon y Breton, y de igual manera que hizo con el cubismo, se impregnará de este estilo pictórico que inmediatamente pasará a sus diseños de moda y textiles, abriendo su propio estudio de moda en 1924.

Sonia, junto a su marido, serán los responsables, para la Exposición Universal de París de 1937, de pre-

sentar para Francia, un gran mural que le abrirá las puertas, aún más en el mundo artístico y su crítica, llegando a ser cofundadora, en 1939 del Salón des Réalités Nouvelles.

Sonia aprendió, asumió y disfrutó del color en el arte como la que más dentro de este grupo, sin embargo, no sintetizó el desarrollo de su obra, como le ocurrió a su marido, a quien, finalmente, el movimiento circular o rotatorio de colores se convirtió en su único tema. Para ella, el color será determinante pero claramente expresado en toda la geometría. Sus cuadros serán más planos pero muy ornamentales, incluso a veces parecidos a carteles.

La cuarta dimensión en la obra de Sonia Delaunay llegará de la mano de sus diseños de ropa, más inspirados en la filosofía futurista del dinamismo, sin abandonar el color y su ruleta científica de paleta de fríos y cálidos o primarios y secundarios propios del simultaneísmo. Al igual que los futuristas, la artista y diseñadora, quería pintar lo nuevo, representado hacia 1912 y 1914 en la potencia industrial, en la dinámica del cuerpo humano que diría Umberto Boccioni y que ella llevaría al vestir de las mujeres atrevidas y comprometidas de la época. Los diseños, inspirados

en las revueltas callejeras, estaban, sin embargo, perfectamente estudiados y meditados, participando de los estados emocionales contemporáneos, por un lado, pero intensamente meditados, con ideas, formas y significados que partían del cubismo e incluso del mensaje del propio Cézanne.

Los diseños de Sonia Delaunay apostaban por lo transparente, en el sentido de dar a conocer lo interior y exterior de su obra, de la misma forma que se producían los acontecimientos en las calles de las ciudades. En sus pinturas y textiles, la cuarta dimensión y el tiempo están muy presentes. La inquietud tumultuosa, el nerviosismo febril de la vida urbana, así como la pasión por la velocidad, serán elementos de inspiración para las obras de esta artista. En este sentido, si tenemos que definir la obra y trayectoria artística y de diseño de Sonia Delaunay, el término que más se ajusta a ello es el de multidisciplinar, el mismo que se puede subrayar para resumir la enorme creatividad originada entre 1912 y 1914 por diversos movimientos artísticos que interactuaron con la moda, la música, el teatro o la tecnología y que como reclamaba Marinetti en 1919: “¡Poder para los artistas!”, formaban la vida en sí misma, porque tenían la capacidad de “impregnar

artísticamente la vida y convertir la vida misma en una obra de arte”

Las conexiones con los experimentos orfistas de Delaunay en pintura y los principios cubistas de ensamblaje son evidentes. En una entrevista posterior Sonia Delaunay afirmaba que: «En 1913, los patrones florales más o menos estilizados estaban de moda. Quería escapar de eso, hacer algo absolutamente nuevo y moderno. Mi punto de partida fueron las leyes del color. Un vestido, un abrigo y una estrella son todos fragmentos de espacio»⁷.

«No estábamos interesados en la moda contemporánea, no intenté innovar en términos de la forma o del corte sino avivar y animar el arte del vestido utilizando nuevas fibras con una amplia gama de colores»⁸

A partir de entonces desarrolla una intensa actividad bajo la advocación simultaneista: Ilustración del libro *Prose du Transsibérien*, de Blaise Cendrars, Exposición individual en la Galería *Der Sturm*, de Berlín, y participación, con sus *Prismes électriques*, en el Salón de los Independientes de 1914. Precisamente durante ese año el matrimonio Delaunay se instala en Madrid, donde tomarán contacto con la incipiente vanguardia española, especialmente a través de dos de sus principales animadores de entonces, los escritores Vicente Huidobro y Ramón Gómez de la Serna

En España, además, Sonia Delaunay expuso con éxito en Bilbao y en Madrid, donde es elogiada por la crítica de *El Sol*, *La Época* y *Blanco y Negro*. Asiste a las reuniones que se celebran en la casa del chileno Huidobro, donde había de incubarse el Ultraísmo; e incluso, como recuer-

da su marido Robert, se dedicó ampliamente al diseño de telas y objetos, realizando los trousseaux de los marqueses del Valdeiglesias, Amboaja o Urquijo, entre otros. El matrimonio Delaunay colaboraría también en revistas españolas de vanguardia, como *Alfar* y *Ultra*.

Es verdad que el triunfo de Sonia no se puede considerar masivo, sus creaciones tendrían eco entre un cierto sector de la intelectualidad y la burguesía más avanzada, pero lo que nadie puede negarle es el haber iniciado un estilo en el que la indumentaria deja de ser simplemente ropa para transformarse en algo creativo. Los diseños de Sonia Delaunay¹² albergaban el deseo de «la transformación artística de todos los objetos que nos

rodean para ennoblecer y elevar los instintos del gusto popular hacia ideales más humanos que los que se adoptan actualmente y que amenazan el desarrollo de la cultura en general». Son, en definitiva, planteamientos que entroncan con el ideario utópico de las vanguardias, con la voluntad de hacer extensibles las innovaciones estéticas a todos los ámbitos de la vida cotidiana. Será igualmente Madrid la ciudad que le permita a Sonia la posibilidad de establecer nuevas y prometedoras colaboraciones con el mundo del espectáculo⁹.

Los decorados y el vestuario realizados para el *Petit Casino* —así llamado el antiguo Teatro Benavente, transformado ahora, en los años veinte, en *Cabaret*— reafirman el carácter



Fig. 3. Abrigo realizado para Gloria Swanson por Sonia Delaunay, 1923. <http://cronicasdemoda.com/la-modernidad-de-sonia-delaunay-en-el-tate/> (Consultado 12-02-2017)

inquieto y poliédrico de la diseñadora. Gracias a la documentación fotográfica que se conserva podemos admirar los cortinajes bordados con motivos florales, una aproximación a la estética naïf en la que se adivina la relación con los bordados tradicionales de la cultura popular rusa.

Pero sin duda lo que más llama la atención son los bocetos de los trajes que lucirán las bailarinas en el acto inaugural de la revista: una serie de piezas espectáculo compuestas de fragmentos en forma de pétalos de colores intensos que se expanden hacia el suelo. El resultado son unos diseños tan inéditos como pintorescos. La representación plástica del movimiento y el color había sido analizada y plasmada por la autora en una serie de pinturas del año 1915, protagonizadas por bailadoras de flamenco. El espectáculo de la danza, sobre todo el que representaba los Ballets Rusos, cuyo exótico atrezzo incendia la fantasía de la burguesía ilustrada del momento, ocupará de lleno el imaginario de Sonia Delaunay, la cual sucumbe al encanto del empresario ruso Sergei Diaghilev, refugiado en España desde el año 1916. La desbordante personalidad de Diaghilev resulta decisiva para lograr la implicación de Sonia en la preparación de los decorados y el vestuario del ballet Cleopatra, que se estrenará con gran éxito en Londres en el año 1918. El vestuario de Cleopatra consistía en una serie de vendas que envuelven todo el cuerpo como una momia y que, a medida que avanza la representación, se convierten en chales multicolores que finalmente descubren un vestido realizado con discos multicolores de distintos tamaños». Como tantos otros diseñadores y artistas del momento, Sonia no fue ajena a la fascinación que despertaba

la figura del controvertido empresario. Sin ir más lejos, el diseñador Paul Poiret, imbuido de orientalismo, creó colecciones enteras cuyo argumento narrativo parecía salido de las mil y una noches. Las parisinas vestidas por Poiret semejaban odaliscas, con sus turbantes, pantalones bombachos y estampados de colores salvajes¹⁰.

Durante la década de los veinte, Sonia trabajó fundamentalmente en tejidos y tapices estampados a mano, y como diseñadora produjo un fuerte impacto en el ámbito del vestuario. Fundará y trabajará conjuntamente en su taller con Jacques Heim. Será recordada por ser una de las primeras mujeres que incorporó los diseños geométricos en vestidos y trajes de baño. Como una prolongación de la pintura, la ropa simultaneísta era claramente “antimoda”. Se valía de técnicas pictóricas para atacar a la moda convencional. Las combinaciones de color rompían cualquier forma de corte bien definido, y la mezcla de telas distintas con texturas variadas contribuía a esa ruptura formal. Buen ejemplo de todo ello se podía admirar en los escaparates e interior de su boutique en París, a la que llamó Simultané.

Dufy expresó su personalidad en una serie de diseños sobre tejidos que se caracterizaban por tener frutas de gran tamaño y motivos florales distribuidos de un modo similar al de sus pinturas. Estas composiciones poseían una calidad pictórica y, aunque estaban realzados con frescura decorativa, eran sólo copias o interpretaciones más o menos convencionales de dibujos de épocas anteriores. Los tejidos de Dufy fueron como un rayo de luz que ilumina un día nublado. De ellos se hizo eco la moda a la que confirieron un toque de ale-

gría y de lo impredecible, algo que no se había visto antes. Otro pintor de la época que se vio influenciado por Dufy, tanto que a veces era difícil distinguirlos, fue Bakst, que también fue influido por Matisse y que se decantó por el orientalismo, corriente que renovó e introdujo en el teatro. Sus vestuarios y decorados para los Ballets Russes supusieron toda una revelación para la época en la que se ejecutaron, y sobre todo para el teatro y el diseño de vestuarios, a los que influyeron decisivamente con sus nuevos colores y la inspiración oriental. Además, produjeron una cosecha de imitaciones. Esta es la razón por la que desde entonces a este tipo de vestuario se lo denominó «el estilo de los Ballets Russes». Como Bakst era un artista de menor relieve que Dufy, la influencia que ejerció fue de una calidad dudosa y su estilo de diseño pasó de moda muy pronto sin conservar la calidad intrínseca de Dufy, cuya obra decorativa –incluyendo sus primeros trabajos– conservaron su valor. Existe otro factor que contribuyó incluso más que la calidad vital de estos dos pintores a trasladar la influencia y la adaptación de sus creaciones a la ropa. Poco antes de la guerra, la costura empezó a liberarse del academicismo: desaparecieron los corsés y los cuellos altos y se eliminaron todos aquellos elementos del vestuario femenino dictados por la estética de la moda pero que eran contrarios a la salud y a la libertad de movimiento de las mujeres. El cambio en la vida de la mujer produjo esta revolución en la moda femenina. La mujer era cada vez más activa. En la actualidad, la moda se ha hecho constructiva debido a la clara influencia de la pintura. De ahora en adelante la construcción y el corte del vestido se conciben a la vez que su decoración. Este nuevo concepto nos

lleva lógicamente a un invento patentado por R. Delaunay y que yo misma utilicé por última vez en colaboración con Maison Redfern. Se trata del patrón para tejidos (tissu-patron). El corte de la tela es concebido por su creador a la vez que su decoración. Posteriormente el corte y la decoración adecuados a la forma se estampan en la misma tela. El resultado es la primera colaboración entre el creador del modelo y el creador del tejido. Todo esto se concibe desde el punto de vista de la concepción artística y de la estandarización hacia la que todo tiende en la vida moderna. El tissu-patron ahora puede reproducirse literalmente en el otro extremo del globo con un coste mínimo y con un aprovechamiento máximo del material. En la comercialización de dicho producto, el corte y los accesorios decorativos se venden a la vez que la cantidad de tela que se requiere.

La gente que cree que la vida real es transitoria se equivoca. Han anunciado con convicción al comienzo de cada nueva temporada que el diseño geométrico pasaría pronto de moda y sería sustituido por novedades sacadas de dibujos más antiguos. Esto un gran error: los diseños geométricos no pasarán nunca de moda porque nunca han estado de moda. El diseño geométrico malo es la interpretación carente de talento de copistas y decoradores de menor rango. La razón de que existan las formas geométricas es porque estos elementos sencillos y fáciles de manejar se han revelado como adecuados para la distribución de los colores cuyas relaciones constituyen el objeto real de nuestra búsqueda, pero estas formas geométricas no caracterizan nuestro arte. La distribución de los colores puede conseguirse también mediante formas complejas como flores, etc., solo

que su manipulación sería un poco más delicada. Existe una corriente que actualmente influye tanto en la moda como en el interiorismo, el cine y el resto de las artes visuales y que hace que todo lo que no se someta a este nuevo principio que los pintores llevan cien años buscando quede obsoleto. Sin embargo, estamos sólo ante el comienzo de la investigación del color (llena de misterios aún por descubrir), que es la base de la visión moderna. Podemos enriquecer, completar, desarrollar aún más esta visión del color —otros aparte de nosotros podrán continuarla— pero no podemos volver al pasado¹¹.

De estos años prolíficos en diseño, moda y pintura, son de destacar la respuesta que la artista ofrece a un cuestionario de la revista HEIM en 1931¹², así como sus propias palabras sobre la moda y el arte en la revista *XXième Siècle*¹³:

Estudio de artistas sobre el futuro de la moda:

“La moda contemporánea no refleja la dirección que sigue el arte de este siglo. El arte contemporáneo tiene el valor de hacer una revolución total y volver a emprender una construcción nueva. El arte de nuestro tiempo es visual y constructivo. El arte de la moda aún no es constructivo, sino que multiplica los detalles y los refinamientos. En vez de adaptar el vestido a las necesidades de la vida diaria, a los movimientos que dicta la misma, este los complica y cree que de esa forma satisface el gusto del comprador o del exportador. Esa es la razón por la que las faldas deben ser demasiado estrechas o demasiado cortas o demasiado largas, y así la falda no se adapta al andar, sino que el andar se adapta a la falda, lo que es un disparate. La

moda contemporánea debería partir de dos premisas: por un lado la sensualidad vital, inconsciente y visual, y por otro lado el arte de la fabricación. No debe ser una inspiración que derive del pasado, sino una pugna con la materia en la que parece como si todo empezara de nuevo cada día. Para mí el futuro de la moda está muy claro: existirán centros de creatividad y laboratorios de investigación que se ocuparán del diseño práctico de la ropa, que evolucionará continuamente para adaptarse a las necesidades de la vida. La investigación de las telas utilizadas y la simplificación de su concepción estética cobrarán cada vez más importancia. En estos fundamentos considerados y ejecutados, el efecto visual y la sensibilidad tendrán libertad de acción y engendrarán su propia fantasía. El precio de estas creaciones perfeccionadas reflejará el valor de la investigación del producto. Serán vendidas por industrias que estudiarán las formas de reducir los costes de producción mediante la producción en masa y que se interesarán por la expansión de las ventas. De esta forma la moda se democratizará y esta democratización sólo podrá ser beneficiosa, ya que elevará el nivel de calidad general del sector. También conseguirá la abolición de la copia, que es la verdadera plaga de la moda”¹⁴.

“Allá por 1911 tuve la idea de hacer para mi hijo, que acababa de nacer, una manta confeccionada con trozos de tela como las que había visto en las casas de campesinos rusos. Cuando estuvo terminada, me pareció que la distribución de los trozos de tela evocaba las concepciones cubistas y después intentamos aplicar el mismo proceso a otros objetos y a las pinturas. En esa época nuestro apartamento estaba amueblado con muebles

de estilo Imperio y Luis Felipe y las paredes estaban empapeladas. Esta atmósfera burguesa iba bien con los cuadros de Douanier Rousseau que teníamos. Poco a poco, el piso se fue transformando: pintamos las paredes de blanco y tapizamos las lámparas y los cojines con mosaicos de tela y papel. Yo volví a encuadernar los libros que me encantaban: forré con ante y trozos de papel *Pascua en Nueva York*, de Blaise Cendrars, que estaba en boca de todos por aquella época en París. En 1913, en una exposición de obras cubistas, expuse un libro simultáneo confeccionado por dentro y por fuera con hojas de papel que emulaban un *assemblage*.

En esta época también hice vestidos – Cendrars se basó en uno de ellos para componer su poema *On her dress she has a body*–, chalecos, sombreros. Delaunay se ponía el chaleco y yo los vestidos. Nuestros collages y varios objetos fueron expuestos en Berlín en 1913. Había una sala entera dedicada a Delaunay en la galería de Walden, para cuya revista, *Der Sturm*, hice una portada con un collage. Sobrecoigido por el asesinato de Calmette por parte de la Sra. Caillaux, Delaunay pintó en 1914 un cuadro, en parte collage y en parte pintura, inspirado en su primer Disco de 1912. Él pensó que el *papier collé* le permitiría expresarse mejor en esta ocasión. A comienzos de ese año dejamos de hacer collages porque los materiales que usábamos nos parecían demasiado superficiales en comparación con la seriedad de las cuestiones que estábamos investigando. Sin embargo, cuando regresé de Portugal en 1915, el *assemblage* de trozos de telas dio origen a un estilo único con el que ejecuté el retrato de Nijinsky bailando. Una aplicación particular (más o menos directa) del collage puede

apreciarse en otros objetos que creamos antes de la guerra: interiores, mobiliario, ropa. En 1922 Jacques Doucet me pidió un chaleco y René Crevel quería otro. Un fabricante de seda de Lyon me encargó cincuenta diseños para los que realicé varios estudios del mismo modo en que lo haría para una pintura y a los que apliqué los ritmos de mis pinturas. Esta fue la forma en la que el diseño geométrico se introdujo en las telas estampadas en 1923. En todo el mundo se vendieron pañuelos, trajes de ballet, bañadores, abrigos bordados en los que se empleaban los principios del collage. Todo esto se recogió en el *Baraque de la Mode* de Bullier Ball en 1922, realizado íntegramente en *papier collé* puesto que todo era de collage –desde la cubierta del suelo hasta el techo– por el que desfilaban las modelos vestidas con los diseños”.

Durante los treinta apoya, con Robert, las tendencias abstractas, participando en las actividades del grupo Abstracción-Creación (1932) y en la primera exposición de *Realidades Nuevas* de la galería Charpentier. Tras la muerte de Robert Delaunay, en 1941, se instala en Grasse con los Arp y Magnelli, para volver a fijar después su residencia en París hasta su muerte.



Fig. 4. Tres mujeres, formas, colores, 1925. © Pracusa S.A. Museo Thyssen-Bornemisza

Bibliografía

AA.VV. (Traducción del editor) *Collages de Sonia y Robert Delaunay. XXIème Siècle, N° 6, 1956*

AA.VV. HEIM, revista bianual, n° 3, 1931.

BERMEO, William Cruz (trad.) *Sonia Delaunay. Against Fashion: Clothing as Art, 1850 – 1930. Massachusetts Institute of Technology, 2006.*

CENDÁN Susana. *Sonia Delaunay & Alfár: Pasajes de una relación singular. Abrente 42-43 (2010-2011)*

DAMASE, Jacques. *Sonia Delaunay. Fashion and Fabrics. London, Thames and Hudson 1991, p. 65.*

ESCOBAR, José María; PAZOS, María Lucía; TARELLI, Guillermina. *La Primera Guerra Mundial en la moda. Creación y Producción. Diseño y Comunicación, N° 19, Vol. 19, noviembre 2008, Buenos Aires.*

GODEFROY Cécile. *Le métier simultané, en Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction. París, 2015.*

HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel. *La compleja idea de modernidad (1900-1929). Historia del Arte Español. El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio. Barcelona, Salvat, 1997.*

HUICI, Fernando. *Fuera de orden. Fuera de Orden. Mujeres de la vanguardia española. Madrid, Fundación Mapfre, 1999.*

LEAL, Brigitte, *Catálogo Robert y Sonia Delaunay 1905-1941. Madrid, Museo Thyssen- Bornemisza, 2003.*

MACBA. *Catálogo de la exposición Percezione e Illusione – Arte Programmata. Buenos Aires, 1995.*

RISS, Richard. *Sonia & Robert Delaunay. Barcelona, Galeria Manuel Barbié, 2006.*

RODRÍGUEZ CALATAYUD, Nuria. *El fetiche*

predilecto de la vanguardia. El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el Arte. Tesis doctoral inédita. Valencia, Universidad Politécnica, 2007.

SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercé. *Los años de la Primera Guerra Mundial. Historia Universal del Arte. Siglo XX. Barcelona, Salvat, 1993, pp.: 190-191*

WEELEN, Guy. *Goya, Revista de Arte, N° 48, Madrid, 1962*

Referencias

1.SUÁREZ, Alicia y VIDAL, Mercé. *Los años de la Primera guerra mundial, en Historia Universal del Arte. Siglo XX. Barcelona, Salvat, 1993, pp.: 190-191*

2.GODEFROY Cécile. *Le métier simultané, en Sonia Delaunay. Les couleurs de l'abstraction. París, 2015, pp.: 14-15*

3.MACBA. *Catálogo de la exposición Percezione e Illusione – Arte Programmata. Buenos Aires, 1995.*

4.ESCOBAR, José María; PAZOS, María Lucía; TARELLI, Guillermina. *La Primera Guerra Mundial en la moda. Creación y Producción en Diseño y Comunicación, N° 19, Vol. 19, noviembre 2008, Buenos Aires, p. 110.*

5.HUICI, Fernando. *Fuera de orden. Fuera de Orden. Mujeres de la vanguardia española. Madrid, Fundación Mapfre, 1999, pp.: 21-22*

6.HERNÁNDEZ DE LEÓN, Juan Miguel. *La compleja idea de modernidad (1900-1929). Historia del Arte Español. El siglo de los creadores. Vanguardia y tradición en el alba de un milenio. Barcelona, Salvat, 1997, pp.: 11-14*

7.MACBA. *Catálogo de la exposición Percezione e Illusione-Arte Programmata. Buenos Aires, 1995,p.23*

8.BERMEO, William Cruz (trad.) *Sonia Delaunay. Against Fashion: Clothing as Art, 1850 – 1930. Massachusetts Institute of Technology, 2006, s.p.*

9.CENDÁN Susana. *Sonia Delaunay & Alfár: Pasajes de una relación singular. Abrente 42-43 (2010-2011) pp.: 403-410*

10.CENDÁN Susana. *Sonia Delaunay & Alfár: Pasajes de una relación singular. Abrente 42-43 (2010-2011) p.: 407*

11.RODRÍGUEZ CALATAYUD, Nuria. *El fetiche predilecto de la vanguardia. El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el Arte. Tesis doctoral inédita. Valencia, Universidad Politécnica, 2007, pp.: 96-98*

12.AA. VV. HEIM, revista bianual, n° 3, 1931, p.4

13.AA. VV (Traducción del editor) *Collages de Sonia y Robert Delaunay. XXIème Siècle, N° 6, 1956*

14.RODRÍGUEZ CALATAYUD, Nuria. *El fetiche predilecto de la vanguardia. El maniquí. Evolución de una forma escultórica y su presencia en el Arte. Tesis doctoral inédita. Valencia, Universidad Politécnica, 2007, pp.: 116-118*

